

مجلة فنون جميلة

(العدد الرابع)

© 2022 Wasit University

<https://faj.uowasit.edu.iq/>

Additional copies can be obtained from:

faj@uowasit.edu.iq

First published March 2022

Printed in Iraq

Address: University of Wasit ,hay alrabee, Kut, Wasti, Iraq

رقم الإبداع في المكتبة الوطنية 2541 بتاريخ 2022/1/9

P-ISSN:2790-7252

E-ISSN:2790-7260

مجلة فنون جميلة

مجلة علمية فصلية محكمة
تصدر عن كلية الفنون الجميلة - جامعة واسط

القياس: 18.2 × 25.8 سم
رقم العدد: العدد الرابع
تاريخ الطبع: 2023
رقم الإيداع في المكتبة الوطنية 2541 بتاريخ 2022/1/9
P-ISSN:2790-7252
E-ISSN:2790-7260

هيئة تحرير مجلة فنون جميلة

جامعة واسط/ كلية الفنون الجميلة
جامعة واسط/ كلية الفنون الجميلة

تقنيات مسرحية
سمعية ومرئية

رئيس التحرير
مدير التحرير

أ.د سامي علي حسين
أ.م.د علي مولى سيد

مدقق لغة انكليزية/ أ.د فداء محسن المولى
مدقق لغة عربية/ أ.م.د وصال قاسم غباش
الامور المالية / السيد علي حسين عطوف
مسجل بيانات المجلة / السيدة ريم كريم محسن
الإخراج الفني/ اسراء فاضل
طبع في

الطبعة الأولى: ٢٠٢٢

موقع مجلة فنون جميلة : <https://faj.uowasit.edu.iq/>
بريد مجلة فنون جميلة : faj@uowasit.edu.iq

ملحوظة: ما يرد في المجلة من آراء ووجهات نظر لا تعبر بالضرورة عن آراء هيئة تحرير مجلة فنون جميلة

أعضاء هيئة التحرير

ت	الاسم	الصفة	التخصص	مكان العمل	البريد الالكتروني
1	أ.د سامي علي حسين	رئيس التحرير	تقنيات مسرحية	جامعة واسط/ كلية الفنون الجميلة	sami@uowasit.edu.iq
2	أ.م.د علي مولى سيد	مدير التحرير	سمعية ومرئية	جامعة واسط/ كلية الفنون الجميلة	alimola@uowasit.edu.iq
3	أ.د أياد حسين عبد الله	عضو	فنون جرافيك تصميم	جامعة النهرين	ayadabc@gmail.com
4	أ.د عبد الكريم عبود عودة	عضو	مسرح /تمثيل وإخراج	جامعة البصرة/ كلية الفنون الجميلة	Kreem611@yahoo.com
5	أ.م.د قحطان عدنان زغير	عضو	مسرح تمثيل	جامعة واسط/ كلية الفنون الجميلة	qahtan@uowasit.edu.iq
6	أ.م.د جهينة حامد حساني	عضو	رسم	جامعة واسط/ كلية الفنون الجميلة	jhsani@uowasit.edu.iq
7	أ.م.د عبد الكاظم علي خلف	عضو	تصميم	جامعة واسط/ كلية الفنون الجميلة	akhalaf@uowasit.edu.iq
8	أ.م.د قاسم جليل مهدي	عضو	تربية تشكيلية	جامعة واسط/ كلية الفنون الجميلة	galhossaing@uowasit.edu.iq
9	أ.م.د فاضل عرام لازم	عضو	تربية فنية	جامعة واسط/ كلية الفنون الجميلة	flazem@uowasit.edu.iq
10	أ.م.د ميسم هرمز توما	عضو	موسيقى	جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة	Maysamtoma16@gmail.com
11	أ.د حسني محمد سليمان أبو كريم	عضو	تصميم/فنون جرافيك	كلية الفنون الجميلة/ جامعة الزرقاء /الأردن +	Husni_a_k@hotmail.com
12	أ.د قيس بهنام ماجد	عضو	تصميم صناعي	جامعة البورك للعلوم /الدنمارك	shawikaiss@yahoo.com
13	أ.م.د انديرا حمدي عبد اللطيف راضي	عضو	مسرح	المعهد العالي لأطارات الطفولة / تونس	Dr.andiraradhi@gmail.com
14	أ.م.د عبد الله محمد علي الشيخ	عضو	إذاعة وتلفزيون	جامعة اب/ اليمن	Alshekh.abdall@gmail.com

المحتويات

الصفحة	العنوان	الاسم	ت
25-1	اسلوب التشكيل لخزفيات طة حنش وسلام احمد	م.م. انور عباس عبدالحسين كويش	1
48-26	المنظومة القيمية في عروض مهرجان الحسيني الصغير المسرحية	أ.م.د فاتن حسين ناجي م. م. احمد طالب عبد علي عبيدي	2
87-49	ماهية الشكل والمضمون في منحوتات الإلهة الأم ما قبل التاريخ	د. برزان احمد نصرالله	3
109-88	التصميم الكرافيك المعاصر كمدخل لأثرء الاعلان الأرشادي المتغير	م.د.احمد عباس محمد	4
123-110	التكرار في اعمال الفنان اندي وارهول دراسة تحليلية	م.د. أنس كاظم ياسر	5
146-124	التكنولوجيا الرقمية وتركيب المشهد في العرض المسرحي العراقي (مسرحية مكاشفات أنموذجاً)	المدرس الدكتور بردى عطية ثابت	6
167-147	أعادة الإنتاج في النحت الحديث (فابيو فيالي إنموذجاً)	م.د. نصير حميد عبود	7
186-168	الطباعة الرقمية ومخرجاتها في التصميم الكرافيك المعاصر	م. د علي محمد شواي غدير د براء مهدي محسن	8
206-187	أثر استخدام استراتيجيتي التعليم المباشر والتعليم المستقل في تحصيل طلبة المرحلة المتوسطة في مادة التربية الفنية (المديرية العامة لتربية بابل نموذجاً)	المدرس المساعد ايهاب عبد الرزاق يوسف البستاني	9
231-207	سلطة المؤسسات الفكرية لما بعد الحدائة في التشكيل العالمي المعاصر (نماذج مختارة)	م.م امانى كاظم هجول	10
250-232	إشكالية التنظيم في تصميم إعلانات الورش الإلكترونية	م.م بسام جاسم حسين بنانه	11

278-251	(خصائص التصميم الرقمي وقواعده في التصميم الداخلي)	م. م. رفيف جواد علي م. م. أحمد طالب جساس	12
299-279	اثر القدرات الابداعية في رسوم تلاميذ المرحلة الابتدائية	م. م. شيماء جواد عبيد عمران	13
327-300	وظيفة العلامات البيئية في النحت الأمريكي الحديث (الفنان روبرت جلين) انموذجا	م. م. كارزان احمد د. سامي اسماعيل مصطفى	14
368-328	جمالية تصاميم النقوش الجبسية في المساجد العربية	م. احمد حفطي حسن اللبان	15
388-369	جماليات الأسلوب لمنمنمات بهزاد في ملحمة الشاهنامه	م. انعام عيسى كاظم عجام	16
415-389	الاكسيولوجيا في نصوص المسرح المدرسي	م. حسام حسين عباس	17
445-416	تأويل صورة الطير في لوحات الفنان علاء بشير	الباحث: م. د. فؤاد يعقوب الجنابي	18
467-446	المختزل الشكلي عند كاند نسكي ودوره في اثراء الخطاب الاتصالي في تصميم الاعلان المطبوع	مدرس. رجاء إبراهيم جبار د. بيداء صبيح صادق م. تيجانية عدنان عبد الرحمن	19
500-468	الهايبر دراما و الصياغة الفنية لكوميديا النصوص القصيرة	د. امال طاهر حسن الغديري	20
523-501	أنواع الزمن في نصوص مسرح الطفل	ريام سالم كاظم أ.د. حبيب ظاهر حبيب	21

شروط النشر :

- 1- ان يكون البحث المقدم للنشر على صلة مباشرة بجوانب الفنون عامة او علاقة الفنون بالعلوم المجاورة .
- 2- تنشر المجلة البحوث الاصلية المتوافرة فيها الاصول العلمية المتمثلة :بمنهجية البحث العلمي وخطواته المتعارف عليها عالميا والمكتوبة بإحدى اللغتين العربية والانكليزية في مجالات الفنون.
- 3- يقدم البحث الاصل مطبوعا على ورق (A4) بنسختين ورقية مع نسخة الكترونية مطبوعة على قرص مدمج (CD) او مرسله الى موقع المجلة الالكتروني بما لا يزيد عن 20 صفحة ومن ضمنها (الملخص والاشكال والرسوم والجداول والمصادر والخرائط والصور وغير ذلك) وبخط (simplified Arabic) في النصوص العربية حجم (14) في المتن و(12) في الهامش و (Times New Roman) في النصوص الانكليزية وتكون مسافة التباعد بين الاسطر والفقرات (1,0سم) و ترقم الصفحات ترقيماً متسلسلاً بنظام (Word-2007) اما الملاحق وادوات البحث فتوضع بعد قائمة المراجع .
- 4- يجوز للباحث اضافة ما لا يزيد عن (15) صفحة اخرى لصفحات البحث المقررة بعد استحصال اجور عن كل صفحة (2000) دينار واجور نشر البحث هي (100 الف دينار عراقي) او ما يعادلها بالنسبة للبحوث الخارجية تدفع في مقر المجلة او من خلال التحويل المالي او تسلم الى معتمدي المجلة في الكليات المناظرة.
- 5- تتضمن الصفحة الاولى من البحث اسم الباحث وعنوانه وجهة عمله ورقم هاتفه وبريده الالكتروني باللغتين العربية والانكليزية والكلمات المفتاحية مع ملخصين للبحث احدهما باللغة العربية والاخر باللغة الانكليزية بما لا يزيد عن (200) كلمة حجم (12).
- 6- مراعاة عدم ذكر اسم الباحث او اية اشارة تكشف عن هويته منفردا او مشتركا من متن البحث وذلك لضمان السرية التامة لعملية التحكيم.
- 7- تراعي منهجية البحث العلمي المتبعة (APA) عند توثيق المصادر التي تكون في نهاية البحث ويراعي في ترتيبها نظام (الالف الباء) .
- 8- يدخل البحث في برامج الاستلال الالكتروني وفي حال ثبت سرقة جزء من نصوص البحث او جميعها يتم الغاء نشر البحث و لا يحق للباحث المطالبة باسترجاع او مبلغ النشر

تعليمات النشر

1- يلتزم الباحث في ملء استمارة (الملكية الفكرية) التي يتعهد فيها بملكيته الفكرية للبحث المرسل للنشر مع موافقته على كافة حقوق الطبع والتوزيع والنشر الورقي والالكتروني للمجلة , كذلك يشير في حال ان البحث قد قُدم لمؤتمر او ندوة وانه لم ينشر ضمن اعماله .

2- يقدم الباحث طلب بنشر بحثه.

3- تخضع البحوث لتقويم سري لبيان صلاحيتها للنشر وترسل البحوث الى مقومين علميين اثنين من ذوي الاختصاص والخبرة العلمية لغرض الحصول على التقويم (الموضوعي) المطلوب مقابل مكافأة مالية (تحدد حسب ظروف المجلة المادية) وفي حالة رفض من احد المقومين يرسل الى مقوم ثالث تستحصل اجوره من الباحث ولا تعاد البحوث الى اصحابها سواء اقبلت للنشر او لم تقبل وعلى وفق الالية الاتية:

أ- يبلغ الباحث بتسلم المادة المرسلة للنشر.

ب- يخبر اصحاب البحوث المقبولة للنشر بموافقة هيئة التحرير على نشرها وموعد نشرها المتوقع بمدة لا تزيد عن (30) يوم من تاريخ استلام البحث من هيئة تحرير المجلة.

ت- اصدار المجلة فصلي بواقع (3 اشهر) بين عدد واخر بما يعادل 4 اعداد في السنة الواحدة .

ث- البحوث التي يرى المقومون وجوب اجراء التعديلات او اضافات عليها قبل نشرها تعاد الى اصحابها مع الملاحظات المحددة كي يعملوا على اعدادها نهائياً للنشر.

ج- البحوث المرفوضة يبلغ اصحابها من دون ضرورة ابداء اسباب الرفض.

ح- يمنح كل باحث (2) نسخة من مستل بحثه.

4- تعامل البحوث المستلة من (الرسائل والاطاريح) معاملة البحوث الاصلية والمنفردة .

5- يراعي في اسبقية النشر :

أ- البحوث المشتركة في المؤتمرات التي شارك فيها اعضاء جهة الاصدار.

ب- تاريخ تسلم رئيس التحرير للبحث.

ت- تاريخ تقديم البحوث التي يتم تعديلها .

ث- تنوع مجالات البحوث في تخصصات الفنون جميلة كل ما امكن ذلك.

6- لا يجوز للباحث ان يطلب عدم نشر بحثه بعد عرضه على هيئة التحرير الا لأسباب تقتنع بها هيئة التحرير على ان يكون ذلك في مدة اسبوعين من تاريخ تسلم بحثه.

7- تنشر المجلة التقارير العلمية عن المؤتمرات والندوات والحلقات الدراسية واللجان المتخصصة في مجال الفنون الجميلة التي تعقد في العراق او في اي بلد عربي او اجنبي.

8- تقبل المجلة عرض الكتب الجديدة ومراجعتها في مجال الفنون الجميلة بما لايزيد عن خمس صفحات وتحت عنوان صدر حديثاً.

9- تثري المجلة اعدادها الصادرة بمقالات فكرية تخصصية تشخص حالاً او ترسم خطأً مستقبلياً او تستنتج العبر من دروس الماضي وتقدم افكاراً وتطبيقات علمية جادة.

10- تلتزم المجلة بالحفاظ على حقوق الملكية الفردية للباحثين وعدم السماح لأي شخص بالاطلاع على بحوثهم من غير العاملين بالمجلة او المقومين الى ان يتم نشره في اعداد المجلة.

11- ينبغي للباحث ان يطلع على (دليل المؤلف) الخاص بالمجلة قبل ارسال بحثه للنشر للتعرف على المتطلبات والشروط الواجب مراعاتها عند تقديم البحث للنشر .

12- تلتزم المجلة بفهرسة ورفع البحوث التي تنشر فيها على موقع المجلات الاكاديمية العلمية العراقية (www.iasj.net) الذي يدار من قبل دائرة البحث والتطوير في وزارة التعليم العالي والبحث العلمي العراقية.

تعهد

أنى الباحث (-----) صاحب البحث الموسوم (-----) -----
تعهد بنقل حقوق الطبع والتوزيع والنشر الى (مجلة فنون جميلة) والتي
تصدرها عمادة كلية الفنون الجميلة -جامعة واسط .
14- تعهد بالالتزام بشروط النشر وسياسة المجلة واخلاقيات البحث العلمي التي تعتمدها مجلة فنون
جميلة

:

((تعهد خطي)))

اقرر انا ----- والموقع ادناه بانني الباحث الفعلي للبحث الموسوم (---
-----) وافر بأنني اطلعت على سياسات النشر بالمجلة وان البحث لم يتم نشره
من قبل باي صورة من الصور . وليس مقدما للنشر الى جهة أخرى ، ولم يتم القاؤه في ندوة او
تقديمه لمؤتمر علمي ، وبانه ليس جزءا من كتاب منشور وغير منشور في مكان اخر وغير مسئل
وغير مسروق من رسائل الماجستير او اطاريح الدكتوراة (التي لم اشرف عليها) والتزم - اذا
ثبت لهيئة تحرير المجلة عكس ما تقدم - بسداد كل النفقات والمصروفات التي تحملتها المجلة
بصدد إجراءات تحكيم البحث ونشره كما التزم بسداد هذه النفقات في حالي سحبي البحث وعدم
استكمال إجراءات نشره في المجلة وعدم صلاحيته للنشر وان نسبة استتاله اقل من 20%
وكذلك قمت بأجراء التعديلات الواردة من الخبراء العلميين وسأتحمل التبعات القانونية والاجرائية
كافه اذا تبين خلاف ذلك .
مع خالص الاحترام والتقدير

الأميل:

رقم الهاتف:

الكلية:

الجامعة:

التوقيع

ختم الكلية او القسم

الأراء و الأفكار الواردة في البحوث العلمية تعبر عن وجهة نظر
الباحث ولا تعكس رأي المجلة

اخلاقيات النشر في مجلة فنون جميلة

تسعى هيئة التحرير المجلة الى توفير فرص متساوية لجميع الباحثين، لنشر أبحاثهم المتخصصة في الفنون الجميلة وفن العمارة، وتدعو هيئة التحرير الى الالتزام الباحثين والمحكمين العلميين الأخذ بعين الاعتبار رصانة المادة العلمية، وسلامة البحث من ناحية اللغة والاستشهاد والانتحال.

وتتضمن اخلاقيات النشر البحوث الخاصة بمجلة كلية الفنون الجميلة لوائح وأنظمة أخلاقية خاصة برئيس التحرير ومدير تحرير وأعضاء هيئة التحرير والمحكمين والباحثين، والتي تتوافق مع مبادئ لجنة أخلاقيات النشر العالمية.

- يقوم رئيس التحرير بمتابعة وتقييم البحوث تقييما اوليا، وملاحظة مدى صلاحيتها للنشر او الاعتذار عن نشرها قبل ارسالها الى السادة المحكمين.
- يتولى مدير التحرير وبالتعاون مع هيئة تحرير المجلة من ذوي الاختصاص مسؤولية اختيار المحكمين المناسبين وبأشراف رئيس التحرير الذين يتصفون بالعلمية، والموضوعية، والنزاهة، والجدية، والخبرة و الاختصاص الدقيق وفق نقاط محددة وبسرية تامة.
- يجب على الباحث الالتزام بقواعد التفكير العلمي ومناهجه ولغته في عرض الأفكار، والاتجاهات، والموضوعات، وتقييمها، ومناقشتها، وتحليلها، وأن يتحلى البحث بالأمانة العلمية والموضوعية والحيادية في عرض الحقائق.
- تخضع جميع البحوث المقدمة للنشر في المجلة التي استخدام برمجيات مكافحة الانتحال (Turnitin) ، للتحقق من أوجه التشابه بين الأبحاث المقدمة والأبحاث المنشورة .
- تلتزم هيئة تحرير المجلة بإعلام الباحث بالموافقة على نشر البحث من دون تعديل او وفق تعديلات محددة بناء على ما يرد في تقارير المحكمين او الاعتذار من عدم النشر، مع بيان أسباب الاعتذار.
- تعهد الباحث الاخذ بملاحظات المحكمين، لأنها تزيد من الرصانة العلمية للبحث
- حقوق الملكية الفكرية تعود الى مجلة كلية الفنون الجميلة / جامعة واسط ولا يحق للباحث إعادة نشر بحثه الا بتصريح خطي من هيئة تحرير المجلة.

دليل المؤلف Author Guideline

أدناه الشروط والمتطلبات الواجب مراعاتها من قبل الباحث للنشر في هذه المجلة بشرط ان لا يكون البحث قد نشر او سينشر في أي مجلة خرى ولم يمض على إنجازه أكثر من أربع سنوات

- 1- يجب ان يكون عنوان البحث موجزا قدر الإمكان ومعبرا عن البحث .
- 2- أسماء الباحثين تكتب أسماء الباحثين وعناوين عملهم بصورة واضحة مع البريد الالكتروني للباحث الأول.
- 3- يجب ان يتضمن لمستخلص موجزا واضحا من البحث مكون من 250-300 كلمة متبوعا بكلمات مفتاحية، إذا كان البحث باللغة العربية فيكون المستخلص متبوعا بالكلمات المفتاحية أولا ثم المستخلص متبوعا بالكلمات المفتاحية باللغة الإنكليزية ثانيا والعكس صحيح.
- 4- المقدمة: تضمن المراجعة المعلومات وثيقة الصلة بموضوع البحث الموجودة في المصادر العلمية وتنتهي المقدمة بأهداف الدراسة واساسها المنطقي.
- 5-المواد وطرائق العمل
تذكر طرائق العمل بشكل مفصل ان كانت جديدة اما إذا كانت منشورة فتذكر بشكل مختصر مع الإشارة للمصدر وتستعمل وحدان النظام العالمي System International Of Units
- 6- النتائج والمناقشة تعرض بشكل موجز وهادف وبنظام متوالي وتعرض لنتائج بأفضل صورة معبرة وتوضع الجداول والاشكال في اماكنها المخصصة بعد الإشارة اليها النتائج
- 7- يستعمل نظام الأرقام العربية وهكذا في البحوث المرسله للنشر وتمثل مناقشة النتائج تعبيراً موجزا عن نتائج وتفسيراتها.
- 8- تكون كتابة المصدر في قائمة المصادر متضمنة الاتي: اسم او أسماء الباحثين، سنة النشر وعنوان البحث كاملا واسم مجلة ورقم المجلد والعدد والصفحات.
- 9-المستخلص الإنكليزي يجب ان يكون وافيا ومعبرا عن البحث بصورة دقيقة وليس بالضرورة ان تكون حرفية الترجمة للمستخلص العربي ومتبوعا بالكلمات المفتاحية

دليل المقيم :Reviewer Guideline

ادناه الشروط والمتطلبات الواجب مراعاتها من قبل المقيم للبحوث المرسله للنشر في
مجلة فنون جميلة

1-ملء استمارة التقويم المرسله رفقة البحث المطلوب تقييمه بشكل دقيق وعدم ترك أي
فقرة بدون إجابة

2- على المقيم التأكد من تطابق وتوافق عنوان البحث باللغتين العربية والإنكليزية وفي
حالة عدم تطابقهما اقتراح العنوان البديل

3-أن يبين المقيم هل ان الجداول والاشكال التخطيطية الموجودة في البحث وافية
ومعبرة .

4- ان يبين المقيم هل ان الباحث اتبع الأسلوب احصائي صحيح .

5- ان يوضح المقيم هل ان مناقشة النتائج كانت كافية ومنطقية .

6-على المقيم تحديد مدى استخدام الباحث للمراجع العلمية الرصينة وحداثها .

7- أن يؤشر المقيم بشكل واضح على واحد من ثلاث اختيارات وهي
البحث صالح للنشر بدون تعديلات

البحث صالح للنشر بعد اجراء تعديلات

البحث غير صالح للنشر

8- يجب ان يوضح المقيم بورقة منفصلة ماهي التعديلات الأساسية التي يقترحها
لغرض قبول البحث

9-للمقيم حق طلب إعادة البحث اليه بعد اجراء التعديلات المطلوبة للتأكد من الالتزام
الباحث بها .

10- على المقيم تسجيل اسمه ودرجته العلمية وعنوانه وتاريخ اجراء التقييم مع التوقيع
على استمارة التقييم المرسله له رفقة البحث المرسل له للتقييم.

المصادر:

1- يجب ان يراعي الباحث في توثيق المصادر والمراجع داخل النص نظام (APA).

2- تذكر المصادر والمراجع مرتبة ترتيبا هجائيا حسب اسم الشهرة وفق نظام APA في اخر البحث (كما يذكر الرقم في متن البحث عند استخدام المصدر مثال (البصير، 1987، ص).

3- ويمكن استعمال مختصرات المصطلحات العلمية المعتمدة عالميا على ان تكتب بشكل كامل اول مرة ترد في النص

4 - ترقيم جداول والاشكال على التوالي حسب ورودها في البحث وتزود بعناوين دالة على مضمون جداول او الشكل ويشار الى كل منها بالتسلسل نفسه في متن البحث .

اسلوب التشكيل لخزفيات طه حنش وسلام احمد The formation style of the potters of Taha Hanash and Salam Ahmed

م.م. انور عباس عبدالحسين كويش

Anwar Abbas Abdul Hussein Kweish

anwarkwaish04@gmail.com

07709850800

الكلمات المفتاحية : أسلوب ، تشكيل ، خزف

ملخص البحث:

يعنى هذا البحث بدراسة (اسلوب التشكيل بين الخزافين طه حنش وسلام احمد) وتضمن في اربعة فصول، الفصل الاول بياناً مشكلة البحث، اهمية البحث والحاجة اليه، هدف البحث وحدوده، وتحديد المصطلحات الواردة فيه. وبيان مشكلة البحث لموضوع (اسلوب التشكيل بين الخزافين طه حنش وسلام احمد؟) التي تعد ظاهرة لافتة للنظر، ويهدف البحث الحالي الى تعرف على: (اسلوب التشكيل بين الخزافين طه حنش وسلام احمد). وحدود البحث: أولاً: الحدود الموضوعية: دراسة اسلوب التشكيل بين الخزافين طه حنش وسلام احمد في مصورات الاعمال الخزفية. ثانياً: الحدود الزمانية: (2013 – 2023) ميلادي. ثالثاً: الحدود المكانية: العراق

فيما اشتمل الفصل الثاني على الإطار النظري والدراسات السابقة وتألف من مبحثين: تضمن الاول (الأسلوب مفاهيمياً). وتضمن المبحث الثاني (تمثلات أسلوب التشكيل في الخزف العراقي المعاصر).

واما بالنسبة للفصل الثالث إجراءات البحث، مجتمع البحث، واختيار عينة البحث بصورة قصدية البالغة (4) نموذجاً، ثم أداة البحث، ومنهجية البحث، وتحليل عينة البحث.

وتضمن الفصل الرابع الذي عنى بـ (النتائج والاستنتاجات) ومن جملة

النتائج منها:

- 1- لقد سعى الفنان الخزاف العراقي المعاصر الى المغادرة التامة في السياقات الطبيعية للخزف واشكاله الاعتيادية والتأكيد على الرؤية الجمالية الفنية .

2- ابتكار واستحداث الخزاف العراقي التكوينات الخزفية الجديدة وقد حافظ على الهيئة العامة للتكوينات ومنها ينطلق الى عالم جديد .

Research Summary :

This research is concerned with the study of (the technique of formation between the potters Taha Hanash and Salam Ahmed) and it included in four chapters, the first chapter a statement of the research problem, the importance of the research and the need for it, the aim and limits of the research, and defining the terms contained in it. And a statement of the research problem for the subject (the style of formation between the potters Taha Hanash and Salam Ahmed?), which is a remarkable phenomenon, and the current research aims to identify: (the style of formation between the potters Taha Hanash and Salam Ahmed.) Formation between potters Taha Hanash and Salam Ahmed in the illustrations of ceramic works. Second: Temporal boundaries: (2010-2020) AD. Third: Spatial boundaries: Iraq

While the second chapter included the theoretical framework and previous studies, it consisted of two sections: the first included (the method conceptually). The second topic included (representations of the formation style in contemporary Iraqi ceramics.)

As for the third chapter, the research procedures, the research community, and the intentional selection of the research sample amounting to (4) models, then the research tool, the research methodology, and the analysis of the research sample.

The fourth chapter, which was concerned with (results and conclusions), included among the results, including:

- 1 -The contemporary Iraqi potter artist sought to leave the natural contexts in the world of ceramics and its forms, and sought to confirm an aesthetic artistic vision.
- 2 -The innovation and creation of new ceramic formations by the Iraqi potter and the preservation of the general body of formation, and he sets out to a new world

الفصل الأول: الاطار المنهجي

• مشكلة البحث:

يعد الفن رافدا من روافد العلم ، بل وسيلة للتعبير عن شتى المشاعر الانسانية فضلا عن تعبيره عن عادات وتقاليده وعقائد الشعوب ، وهذا ما يبدو جليا وواضحا في نتاجاته الشكلية ، لهذا يعد ضرورة من ضروريات عصرنا الحالي وان الدراسة التاريخية للفنون تكشف أن الفن لغة انسانية تخاطب العقل والخيال والوجدان وهو بمثابة الانعكاس المادي لحضارات الشعوب ووعيتها الفكري .

ان طبيعة الفنون التشكيلية عموما وفن الخزف منه على نحو خاص يتمثل للمقاربات التي تطال مستوياته البنائية العديدة ، والناجحة عن الافكار والتجارب الابداعية لاسيما تلك التي تطلب حالة التقصي والبحث عن معطيات جديدة ، لذلك ووفق هذا اصبحت الاساليب الفنية تتعاقب منذ نشأتها مع السياقات التي تتحكم في حياتنا بل ارتبطت في بعض الاحيان بدراسة الاساليب للفنان وبقي الاثر الهائل الذي تعكسه اعماق الانسان ، وفي ظل هذا التوجه بدأت بدراسة الاسلوب الفني وتم الكشف عنه وعزله ومنذ ظهور الدراسات الاسلوبية المعاصرة فقد نزع البحث الى الكشف عن الكيفيات الاسلوبية الخاصة بالعمل الفني والتي تنوع بمستمرات التعرف على الفنان المميز وصنعتة ولغته وخطابه يتيح لنا هذا ان نقطع خطوات التعرف العلمي على الظواهر الفنية عبر تصنيف النتاج والاسلوب التي يمكن ان يوضع ان منها في سياق أعم أشمل .إن عملية إدراك الشكل تمر بمراحل عدة لعل ابرزها هي المرحلة الحسية التي تكون ذات طابع مادي تقني, يتم تحليلها ضمن معطيات التجربة الفردية والجمعية على حد سواء فيتحول الشكل الى فعل دلالي يحمل أبعادا إنسانية وفكرية تنعكس على أفعال النشاط الإنساني. ونتيجة

لضغوط الفني والوظيفي لفن الخزف الذي يتعالق بجذرياته ضمن الأفعال الأدائية لحياة الإنسان تاريخيا ونفسيا وجماليًا، وما يسفر عنه في نتاج مجتمعي متوارث يتطلب ذلك فهم العلاقة القائمة على تتبع الأثر الشكلي للعمل الخزفي، وما يظهره من ملامح تعكس التأثير بالواقع الإنساني والتاريخي للمجتمع الذي ينتمي إليه الخزاف بشكل عام بما يحتويه من أنظمة تطابق أو تضمن للبنية التكوينية بأبعادها الشكلية، بين الرمزية والتعبيرية المجردة أثرا مهما في الكشف المرجعي وانتماء الخزاف فعلى سبيل المثال نجد إن حضارة وادي الرافدين بخطوطها المقوسة التي تحاكي الفضاء وما تحمله من موروثات معبأة بقيم ميثولوجية، فيما أكدت الحضارة الإسلامية على الشكل الجمالي والبعد الصوفي الذي يحاكي السماء، كما تعكسها أشكال القباب والمآذن، وعليه ومن خلال طرحنا السابق تتبلور مشكلة البحث بالتساؤل الآتي: ما أسلوب التشكيل بين الخزافين طه حنش وسلام احمد

● أهمية البحث والحاجة إليه:

تكمن أهمية البحث الحالي بالآتي :

- 1- تكمن أهمية البحث في سعي للإحاطة بالتطورات والتحويلات في الأسلوب والخائص الفنية للخزافين .
- 2- دراسة المستوى الشكلي لكل من الخزافين طه حنش وسلام احمد .

● **هدف البحث :-** يهدف البحث الحالي الى تعرف (اسلوب التشكيل لخزفيات طه حنش وسلام احمد)

● حدود البحث:

- اولا - الحدود الموضوعية :- الأعمال الخزفية للخزافين طه حنش وسلام احمد.
- ثانيا - الحدود الزمانية :- من (2013 – 2023) ميلادية.
- ثالثا - الحدود المكانية :- العراق.

● تحديد المصطلحات

● الأسلوب

لغة

ذكر في القاموس المحيط : الأسلوب هو الطريق (1) .

(1) الشيرازي ، الشيخ مجد الدين محمد بن يعقوب : القاموس المحيط ، ج3 ، دار العلم للجميع ، بيروت ، لبنان ، د . ت ، ص 13.

جاء في المعجم الوسيط : الطريق : ويُقال سلكت اسلوب فلان في كذا : طريقته ومذهبه ، وطريقة الكاتب في كتابته (2) .

اصطلاحاً

عرّفه ابن خلدون في المقدمة : إنه عبارة عن المنوال الذي تُنسج فيه التراكيب أو القالب الذي تفرّغ فيه (3) .

جاء في موسوعة لالاند : الاسلوب ، ويعني التغيير الخاص من إحدى صفاته أو بعض صفاته ، التي ستجعل المزاج الفني الخاص ، تختارها دون سواها (4) .

وفي معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب عرف الأسلوب : " طريقة الإنسان في التعبير عن نفسه ، وهذا هو المعنى المشتق من الأصل اللاتيني للكلمة الأجنبية ، الذي يعني القلم " (5) .

اجرائيا :- هو مجموعة من العلاقات والانظمة الشكلية التي تحدد نوع الاظهار وتميز طبيعة اتجاة الفنان او العمل الفني

• التشكيل :

لغة : ورد في مختار الصحاح في المعنى اللغوي للتشكيل بالفتح هو (الشكل) المثل ، والجمع (أشكال وشكول) يقال (اشكل) أشبه بكذا ، وبقوله تعالى (قل كل يعمل على شاكلته) أي على جديته وطريقته وجهته الخاصة (6) ، وقد ورد في المنجد أيضاً عن التشكيل (شكّل شكلاً الأمر) أي التبس و (شاكلَ مشاكلةً) أي ماثله ووافقه و (تشكّل) . اصطلاحاً : هو كل شيء يؤخذ من طبيعة الواقع ويصاغ بصياغة جديدة أي يشكل تشكيلاً جديداً (7) ، ويعرف أيضاً بأنه البناء الشكلي الذي يحدد المعنى الداخلي داخل إطاره (8) ،

(2) النجار ، محمد علي : المعجم الوسيط ، ج1 ، مجمع اللغة العربية ، مؤسسة الصادق للطباعة والنشر ، طهران ، 2005 ، ص 441 .

(3) ابن خلدون : المقدمة ، مطبعة الكشاف ، دار الكتاب اللبنانية ، 1971 ، ص 80 .

(4) لالاند : موسوعة لالاند الفلسفية ، م3 ، ت : خليل أحمد خليل ، منشورات عويدات ، بيروت ، ط1 ، 1956 ، ص 1342 .

(5) المهندس ، كامل واخر : معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب ، مكتبة لبنان - بيروت ، الطبعة الثانية، سنة 1984 ، ص 34

(5) الرازي ، محمد بن ابي بكر بن عبد القادر : مختار الصحاح ، مصدر سابق ، ص 344 .

(1) ويكيبيديا : الموسوعة الحرة .

(2) عيد ، كمال : جماليات الفنون ، الموسوعة الصغيرة ، دار الحرية للطباعة ، بغداد 1980 ، ص 46 .

وقد عرّفه (جون دوي): تنظيم العناصر المكونة أو الأجزاء المركبة (9)، وعرفه أيضاً بأنه حالة نسبية من حالات استقرار المادة فهو تجميع وترتيب للمادة بطريقة معينة (10).
1- اجرائيا :- هو تنظيم عناصر الوسيط المادي والزجاج والتي يتضمنها العمل الفني وتحقيق الارتباط المتبادل بينهما .

المبحث الأول: الأسلوب مفاهيميا

لأجل البحث في أسلوب التشكيل ، لابد للباحث من التطرق إلى معنى الأسلوب والآراء الواردة التي تحدد هذا المفهوم ، فالأسلوب له أصلا يعكسان طبيعة مزدوجة للصفات الشخصية أو لنظام متماسك، فالأصل الأول مُشتق من الكلمة اللاتينية (Stilo) وتعني العمود ، وهذا مُشتق من المفهوم الكلاسيكي للأنظمة ، أو القوانين ، ومحتويات النظام الذي يوجد تراكيب مختلفة ؛ أما الأصل الثاني فمشتق من الكلمة اللاتينية أيضاً (Stilus)، والتي تعني القلم ، هذا الاشتقاق جاء من المفهوم الكلاسيكي للأنظمة ، والقوانين، ولنظام متماسك يوحد مختلف التراكيب (11) .

كان لفظ الأسلوب القديم يعني (محزراً) من المعدن أو العاج أو العظم ، مخصصاً لخط حروف الكتابة على ألواح من الشمع ، ذلك هو المعنى الأول المحسوس المادي لمفهوم الأسلوب ، والذي اتخذ معنى آخر ، معنوياً مجرداً ، فأصبحت كلمة الأسلوب تدل في ذلك العصر على الطرق المختلفة للنشاط الإنساني ، خاصة فيما يتعلق بميدان الفن (12) .

لقد أصبح لمصطلح الأسلوب استخدامات واسعة في مختلف مجالات الحياة ، وأطلق على الطرق التي تتميز عن غيرها ، مثل أسلوب العصر ، وأسلوب الحياة ، وأسلوب الفن وغيرها ، ومن ذلك عدّة النقاد اللسانيون بأنه إحدى الكلمات التي يُساء استعمالها ، إذ يبدو أن لها ظلاً من المعنى لا حصر لها ، وإنها تُستعمل للدلالة على مختلف خبرات الحياة ، بحيث أدى هذا الاتساع في الاستعمال في جوانب مختلفة؛ إلى صعوبة تحديد تعريفه (13) .

(3) دوي ، جون : الفن خبرة ، ت. زكريا إبراهيم ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ب.ت ، ص 133 .

(4) عبد الحميد ، شاكر : العملية الإبداعية في فن التصوير ، سلسلة عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت 1987 ، ص 49-50 .

(http://www.be.edu/be-org/ Fin art "General Notice on Style". 11)

(12) . أغا ملك ، عزة : الأسلوبية من خلال اللسانية ، مجلة الفكر المعاصر ، ع 38 ، مركز الإنماء العربي القومي ، بيروت ، 1986 ، ص 86 .

(13) . عباس ، حسين ماجد : تأثير التجريب في التحولات الأسلوبية للنحت العراقي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 69 .

لقد كان البحث في الأسلوب مشكلة منذ عهد (أفلاطون Plato)، فالأسلوب من وجهة نظره؛ صفة نوعية خاصة، إما قائمة أو غير قائمة ، فهي ليست مجرد شكل توضّح فيه الكتابة ؛ ولكنها صفة (14).

إن مفهوم الأسلوب أخذ بالنمو إلى معنى واسع ، ولا يتضمن التكتيك المتواصل فقط من خلال الكلام والكتابة ، أو الصورة والرسم والتكوين الخزفي ، بل حتى طرق التكوين الموسيقي والتعبير الفني (15)

ويخضع العمل الفني في علاقه مع الطبيعة لنسق أسلوب معين لا لمجرد محاكاة الطبيعة ، ويأتي ذلك باحدى الطريقتين : أما بتخيل الطبيعة بطريق فردي تعبر عن مزاج الفنان أكثر مما تعبر عن مثل اعلى في الفن او الأخلاق تواضع عليه الناس جميعاً . وأما بتمثيل الطبيعة بشكل مبسط تخطيطي قد يتضمن حقيقتها الجوهرية من محاكاة تتميز الرمزية أكثر من غيرها للتصوير الموضوعي (16) .

يرى بعض الباحثين إن أساليب التعبير الفني أنها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالواقع الاجتماعي، ومنهم من يرى إسنادها إلى جانب علاقي بالواقع الاجتماعي الذي نشأت فيه، فهي قد تجيء نموذجاً من نماذج الخلق والإبداع ، وتؤكد قدرة الفنان (الفرد) على التسامي على الظروف والأوضاع المادية، وخلق أنماط من الفكر والحقيقة ، وليس بالإمكان ربطها بما يقوم في المجتمعات من أوضاع وتصوّرات حضارية فقط. وفي هذه الحالة تتفاعل (الأنا) الذات – ذات الفنان – مع المحيط الخارجي، فتخرج إنتاجاً فنياً لا يمثل تجربة عامة وإنما خبرة شخصية فريدة لا يمكن تقنينها أو إخضاعها للتحليل في ضوء العلاقة بين الفكر والوضع الاجتماعي (17) .

ينشأ الأسلوب الفني ويتطور في وضع تاريخي اجتماعي مُحدد ، ويستمد ماهيته من الخبرات كما يستمد مهمته من الوفاء بحاجات جمالية وروحية وفكرية واجتماعية عامة يحددها ذلك الوضع الطبيعي الاجتماعي ، أما إذا كان (الإبداع والتلقي) محكومين بواقع عملي محدد ذي ملاسبات تاريخية واجتماعية، فإن الفن وخصوصاً الأسلوب الفني محكوم بهذا الواقع نفسه ، ومن جهة المتلقي فإن هذه النشأة لا تتحقق إلا إذا كانت الحواس

(14) . إسماعيل ، عز الدين : دراسة ونقد ، دار الفكر العربي ، بيروت ، 1958 ، ص 26 .
(15) Ashwin, C., Encyclopedia of Drawing and Style British Library. 1 publish, 1982, P.225.

(2) . Wahba, M. Dictionary of Literary terms, Riad Solh Square, Beirute, Lebanon, 1974, P. 544.

(17) . عماد ، حامد : بعض مفاهيم علم الاجتماع ، دار المعرفة ، جامعة الدول العربية ، ط2، 1962، ص 56 – 57 .

الروحية والخارجية مُهيأة لخلق هذا النوع الفني وتذوّقه ، أي إن الذي يحدد الفنون والأنواع السائدة في مراحل التطور الاجتماعي هو النشاط الاجتماعي في هذه المرحلة (18) .

ونظراً لتعدد الوجهات النظرية حول مفهوم الأسلوب وطرائق توصيفه، فإن النتيجة التي نستطيع أن نتوصل إليها هي أن مفهوم الأسلوب ليس بسيطاً ولا سطحياً يسمح لنا أن تبينه بطريقة آلية؛ بل نحتاج إلى جهد كبير في مقارنة الأعمال الفنية، وأنسقها، ومحاولة الإمساك بطوابعها الخاصة ، كما أن هذا المفهوم يختلف في طبيعة تكوينه الفني من فنان إلى آخر ، نظراً لارتباطه بنظريات فكرية، وفنية، والتقنيات الخاصة بكل عمل. فضلاً عن ذلك ؛ فإن الأسلوب الفني يعد طريقة لتشخيص العلاقات بين الأعمال الفنية التي عملت في الوقت نفسه، أو المكان أو عن طريق الشخص نفسه ، أو المجموعة نفسها، فإذا لم تعرف أين ، ومتى ، وعن طريق من الأعمال الفنية أنتجت، فمن الواضح أن الطرق الفنية للتحليل والنقد يُصيبها الاضطراب ، أو تدع فرصة للافتراض أن يأخذ دوره في الحكم على الأعمال الفنية من حيث الأسلوب نفسه ، أو المكان نفسه والأشخاص ، فالأسلوب الفني وسيلة تاريخية لا غنى عنها ، فهو مهم جداً لتاريخ الفن من أي نظام تاريخي آخر ، وهو في الوقت نفسه وسيلة لا غاية (19) ، فضلاً عن ذلك يشير (أرسطو Aristotle) إلى أن الأسلوب هو التعبير ووسيلة الصياغة (20) .

تستعمل لفظة الأسلوب غالباً لتدل على المعنى للإشارة الى المعالجة الجديدة المؤثرة والبالغة لتوظيف التقنيات والوسائل اللغوية للتعبير عن الفكر الذي يتجسد في التفاعل الحي مع المتلقي و طريقة يدرك من خلالها ان المعنى التعبيري الذي اكتسب منهجا لا يمكن ان يبدعه غير هذا المبدع ومع تطور الحضارة وتقدم الفكر الانساني فقد جعل من هذه المفاهيم علوما قائمة بذاتها تخضع لأنظمة علمية ومناهج تحليلية عميقة ودقيقة تبحث وتدرس عملية اىصال الافكار ، ومن هنا باتت الحاجة الى دراسة الاسلوب امرا مسلما به بوصفه عملا مساعدا في الوقوف على ادراك طبيعة هذا المبدع او ذاك ومركزا لدراسة العقل الانساني من حيث الفكر والادراك والفهم ، وجوهر الاسلوب يتمثل في (انزال القيمة التأثيرية منزلة خاصة في سياق التعبير ، اما علم الاسلوب فيتوجه الى الكشف عن هذه القيمة التأثيرية) إن الأساليب الفنية المتباينة ، هي نظم تعبيرية متعايشة

(18) . تليمه ، عبد المنعم : مقدمة في نظرية الادب ، دار العودة ، بيروت ، ط 2 ، 1987 ، ص

138 .

(19) هلال ، محمد غنيمي : النقد الادبي الحديث ، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، د . ت ، ص 327 .

(20) هلال ، محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث ، المصدر السابق ، ص116 .

داخل بنية العمل الفني، أو تعكس العلاقات الخارجية عن بنية العمل، ولهذا فهي تظهر في مستويات مختلفة تأخذ تصنيفها وتسميتها وتعبيرها (21).

يرى الباحث من خلال هذه الطروحات الفنية، أن الأسلوب التشكيلي يهدف إلى دراسة الخصائص الفنية، فضلاً عن ذلك، دراسة التجارب الفنية للفنان الواحد، أو مجموعة فنانين.

المبحث الثاني :-

تمثلات بنية الشكل في الخزف العراقي

قد يدخل التشكيل بشكلة العام ولا سيما الشكل في معظم حياتنا اليومية ابتداء من عملية تشكيل مظهرنا وعمليات تشكيل اثاث المكتب والمنزل او اي مكان نستخدمه ، وينطلق لعمليات تشكيل المدن وخطوطها العامة ، ان عمليات التشكيل هي قائمة على الانسان نفسه من خلال حيوية فلا حياة دون تشكيل اختصاصنا الفنون التشكيلية يتبلور هذا المفهوم، ابتداء من الفكرة الممثلة للموضوع الفني ومرورا بعرضه وكيفياته والانتهاى للصياغة النهائية الشكلية الابداعية . ثمة معطيات كثيرة افرزت عوامل متباينة في اهميتها ومتنوعة في خلفياتها، واثرت بعمق على منتج الممارسة الاكاديمية والخزفية في العراق، وإذا قدر لنا ان نصنف المرحلة السابقة المحصورة بين تأسيس الدولة العراقية الحديثة، بأنها المرحلة التي اسست للحدثة، وان المرحلة اللاحقة المحددة زمنيا بعقد واحد والممتدة من نهاية الاربعينيات الى نهاية الخمسينيات هي الحلقة الثانية من حلقات التحديث، لكنها تختلف عن سابقتها، ليس فقط في نوعية اساليب المنتج الجمالي وانما في المرجعيات الفكرية المؤسسة لأساليب مغايرة. لقد كانت الممارسات الخزفية المحلية ثابتة على اشكال محددة مكثفة التقاليد المتوارثة، تخللها بين حين وآخر تجريب جرى انعكس في نماذج مميزة جسدت حواضن المساجد والواجهات ولاسيما في تغطيتها للقبب والمآذن(22).

لقد شهدت المرحلة الخزف المعاصر انتاج ذلك ما يسمى ب (العصف) الاسلوبي بظهور سلسلة من النتاجات التصميمية على وفق رؤى ذلك الاسلوب حين وصلت الحدثة حيويتها. واذا تحدثنا عن عراق مابعد الحرب العالمية الثانية، فأنا نعي مدى

(21) جيرو ، بيرو : الاسلوب والاسلوبية ، المصدر السابق ، ص 29 .

(22) خالد السلطاني: قراءة في عمارة الحدثة في العراق – مقال منشور في جريدة المدى على موقعها الالكتروني

انتشار واهمية مفهوم التحديث في المشهد الثقافي وتغلغله في اجناس ابداعية متنوعة شملت فضلاً عن العمارة، الفن والشعر والادب والموسيقى والصحافة والتعليم وكل ما يمت بصلة الى الشأن الثقافي. كانت مزايا التحديث لاسيما تحديث البيئة الظاهرة للعيان، وقد اضيفت الكثير الى تحسين البيئة العراقية، وكان الفنانون (الخزافون) وقتذاك يعرفون اهمية اللحظة التجديدية ويدركون استحقاقاتها الابداعية، لكن ثقافتهم بالأجماع كانت من انهم خريجو المدارس الاوربية.. وهم بذلك يقترحون حلولاً للتجديد في بعض المفاهيم القائمة على تحديث بعض الاشكال وطرائق التزيين والبيئة وغيرها .

ومن المفردات الاسلوبية للشكل هي البنية الإسلامية التي لهل دوراً مهماً في الأساليب التشكيلية إذ يلجأ الخزاف إلى مواءمة غريبة بين احترازاات القوس الدائرية وتأثيرات القوس المدببة في اشكال العقود التي اوجدوها فقد تكون انسيابية القوس الدائرية والذي يمثل شكل العقد الحقيقي وهدوؤها قد تتعاكس مع حركة وديناميكية الايحاءات القوس المدببة والتي تشكلت عبر اسلوب خاص من أعمال رصف فوق الفتحة مباشرة، الأمر الذي يخلق من هذا المزيج التصميمي قوة تأثيرية معبرة جراء تشغيل خاصية " التضاد " كعنصر تكويني باقصى طاقاته . (23) لذلك من الأفضل أن تكون العلاقة الترابطية بين طرفي التشبيه غامضة أو غير واضحة أو غير منطقية أو مستبعدة وذلك من اجل البحث في تركيب جديد ومن ثم إكساب الوعي عن المتلقي حب الاكتشاف والتطلع وفك الغاز التشابه ومن ثم إثراء المعنى بأسلوب جمالي، يقول (مدلتون مري) : "ما نطلبه بصورة رئيسة هو أن التشبيه يجب أن يكون تشبيهاً صادقاً ويجب أن يكون غير ملاحظ أو يلاحظ بشكل ضعيف من قبلنا كي يكتسب تأثير الاكتشاف". (24) وهذا ما نجده في اعمال الخزاف ماهر السامرائي في الشكل (1)



شكل (1)

(23) (الحفاجي ، شيماء حمزة رديف : فاعلية الكتل السالبة في الخزف العراقي المعاصر ،المصدر السابق ، ص 65

(24) لويس. دي.سي: طبيعة الصورة الشعرية، ترجمة نصيف الجنابي، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد (1)، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1980، ص77.

ومن جهة أخرى فإن عقد صلات ترابطية بين طرفي التشبيه في أساليب التشكيل قد لا يخضع لأسس منطقية بحتة بقدر ما هو يعتمد على التجريب الفردي والذاتي النابع من أسس ثقافية واجتماعية يعيشها الفنان، ومن ثم عكسها على بنية الإنتاج الإبداعي "كون جزئي ليسا مترابطين إلا بواسطة أسسها التجريبية، وان هذه الأسس التجريبية وحدها هي التي تستطيع أن تجعل من الاستعارات أداة للفهم".⁽²⁵⁾ وهذا نجده في اعمال الخزاف (قاسم نايف) كما في الشكل (2)



شكل (2)

وغالبا ما يرجع استعمال أساليب التشكيل في الفن وفي فن الخزف بصورة خاصة إلى كونها تستطيع أن تحقق تأثيرا معنويا وتعبيريا وجماليا اكبر لدى المتلقي من خلال إظهار عنصر المفاجأة والتجديد الذي يقوم بدوره بتكثيف المعنى والمبالغة فيه وتركيزه، وهذا هو الهدف بحد ذاتها، من هذا المنطلق (يتميز الوصف العادي في اللغة عن التحليل الشكلي الذي يختلف بدوره عن التعبير ، فالعبارة التي تقول (السماء زرقاء) هي مجرد وصف، أما عبارة (تندرج السماء من الأزرق القاتم إلى الأزرق الباهت) فهي تتضمن تحليلاً شكلياً، وأما عبارة (إن لون السماء يشبه انتصار الشر على الخير) إنما هي في المقام الأول عبارة تأويلية استعارية).⁽²⁶⁾ وذلك شاخص في اعمال الخزاف (اوس الجد) كما في الشكل (3)

(25) لايكوف وجونسون: الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة عبد المجيد صدقة، ط(2)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2009، ص39.

(26) محسن محمد عطية: مصدر سابق، ص27.



شكل (3)

ويبدو أن جمالية التعبير التشكيلي وتميزه عن باقي الأساليب اللغوية والأدبية تتبع بصورة مذهشة من قدرة على خلق واقع خيالي وتأملي من خلال الانحراف عن الواقع المألوف وهذا ما يبعث التدفق الدلالي في المعاني حيث يقول (تيرنس هوكس) " إن اللغة المجازية الاستعارية لا تعني ما تقول ، يغير ذلك اللغة الحرفية التي على الأقل تريد ان تكون او تعتبر تعيينية خالصة " (27) .

ومن هنا فإن المشكلة التي يطرحها المجاز الاسلوبي هي مشكلة المعنى المتولد وبناء الدلالة في خضم التفاعل بين مجموعة من العناصر التصميمية والتراتبات الذهنية التي تشق طريقها عبر خلخلة العلاقات بين المعاني الفرعية ومفاهيمها المتكاثرة من جهة والإحالات الخارجية في الوجود الموضوعي من جهة أخرى "المعنى شيء خاص بعلاقات داخل اللغة، والإحالة هي العلاقات اللغوية الرابطة بين داخل اللغة وخارجها". (28) فيتبني الاسلوب نسقاً من التصورات الخيالية التي تبتغي فك الترابط المفهومي بين العلاقات اللغوية الداخلية، وبين الإحالات الخارجية، مكثفة فقط بما يستسيغه الذهن من علاقات اللغة الداخلية وحدها تاركة الإحالة والمرجع في دور ثانوي بالنسبة لدائرة المعنى والمفهوم "فإن الخطاب الشعري، يريد أن يكتفي بالمعنى وحده، خالقاً بذلك إحالته الخاصة في داخل العلاقات اللغوية الداخلية " (29) وهذا متمثل في اسلوب الخراف (حيدر رؤوف) كما في الشكل (4).

(27) تشاندلر. دانيال: مصدر سابق، ص214.

(28) ريكور. بول: الوجود والزمان والسرد، ترجمة سعيد الغانمي، ط(1)، المركز الثقافي العربي،

الدار البيضاء، 1999، ص13.

(29) المصدر نفسه: ص14.

شكل (4)



وإذا كان المعنى مركزياً ولكنه غير سابق الوجود أو غير مباشر ولا يهتم بالمرجع الموضوعي ويبحث عن حالة من حالات التجسد المطلقة واللامتناهية فإن ذلك يؤدي إلى تبدي نوع من علامات الاستفهام في ذهن المتلقي كون المجاز الاستعاري يبحث عن حقيقة ملغزة وليس عن حقيقة موضوعية ومفهوم منطقي، مما يدعو إلى الاعتقاد بأحقية لعبة العلاقات الداخلية داخل خصائص اللغة وما يترتب عن ذلك من إثراء للمعنى، حيث يقول أرسطو "فيمكن أن نستخرج من الأغاز المتقنة مجازات موافقة لأن المجازات إن هي إلا الغاز مقنعة وبهذا نعرف مقدار نجاح المعنى".⁽³⁰⁾

ولهذا فإن المتلقي لا يستطيع أن يتلقى المعنى المركزي إلا عبر تأويل عناصر التضمن حتى يستطيع بعد ذلك عقد صلات ترابطية وتشبيهية بينها، على أن هذا التأويل يكون غير محدد بدلالات معروفة، بل انه عملية ذهنية معقدة ترتبط بتداعيات فكرية عبر سلسلة غير منتهية من الدلالات كما في الشكل (5). ولكن بقدر ما يكون التشبيه غير مباشر لذلك يمكن اعتبار رمزي، وعندما تكون رمزية فإن فهم الاستعارات يحتاج إلى جهد يفوق ما تحتاجه المدلولات الحرفية ولكن بأية حال فإن الجهد التفسيري الإضافي للدلالات يكون ممتعاً.⁽³¹⁾ كما في الشكل (6) وعادة ما تكون الصلة بين المشبه والمشبّه به غير مألوفة وذلك من أجل تحفيز الخيال للقيام بما يشبه الوثبة لغرض التعرف على الشبه الذي تلمح إليه التضمن الحاصلة، والتضمنات في طبيعتها غير اصطلاحية لأنها لا تقيم وزناً للشبه الحرفي أو التعييني بين وجهي التشبيه (علما انه لا بد من ظهور شبه ما ليكون للتضمن معنى عند مفسريها)، ويوحى وجود الشبه بأن الصيغة الايقونية تحكم التضمن، ولكن بقدر ما يكون التشبيه غير مباشر يمكن اعتبار التضمن رمزي،

(30) أرسطو طاليس: الخطابة، حققه وعلق عليه عبد الرحمن بدوي، دار القلم، بيروت، 1979، ص190.

(31) تشاندلر. دانيال: أسس السيميائية، ترجمة طلال وهبة، ط(1)، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2008، ص219.

وعندما تكون رمزية فإن فهم التضمّنات يحتاج إلى جهد يفوق ما تحتاجه المدلّولات الحرفية ولكن بأية حال فإن الجهد التفسيري الإضافي للدلالات يكون ممتعاً.⁽³²⁾



شكل (6)



شكل (5)

وهذا ما لمسناه من جماليات التلقي في أعمال الخزاف (طه حنش) ، لقد توصل الخزاف في انجاز اعماله

بتجمع خصائص الحداثة كجزء من الرؤية التجريدية والجمالية ، حيث عمد هنا الفنان على تكرار القطع باختلاف تفاصيل صغيرة لسطح التكوين الخزفي ، بصورة مباشرة تميز العمل الفني عن غيره فلو فصلنا قطعة من العمل قد يختل التنظيم لقراءة العمل الكلي لكن الفنان جعل من القطع عمل واحد لغاية في نفسه، نجد أن العمل انجزه الخزاف ضمن صورة تكميلية أذ لا تكتمل رؤية العمل الخزفي الا بوجود القطعتين، كأنما يكون العمل ابلاغاً عن كل وأجزاء ، هذا الشكل ما هو إلا عملية لتجميع تلك الأجزاء وتحويلها الى كل متكامل لأداء هدف معين أو إيصال فكرة الفنان للمتلقي. " والفنان الاصيل بهذا المعنى انما هو ذلك الذي يدخل على التراث الفني لمجتمعه تعديلات او تطورات او تأليفات تقرب بين عناصر ظلت متباعدة منفصلة حتى ذلك الحين فيسبغ عليها وظائف فنية تشبع حاجة عصره الجمالية" (33) كما في الشكل (7)

(32) تشاندلر. دانيال: أسس السيميائية، ترجمة طلال وهبة، ط(1)، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2008، ص219.

(33) ابراهيم، زكريا : مشكلة الفن ، مكتبة مصر ، دار الطباعة الحديثة ، القاهرة ، 1966 ، ص 155



شكل (7)

ان عمل الخزاف سلام احمد ، هو اسلوب جمالي في طرح جماليات التلقي اذ ان التلقي هو الجزء هنا وهو وحدة متكاملة مع بقية الأجزاء في تشكيل التكوين الخزفي، من خلال القوام العام للتكوين الخزفي ويستدل عليه من خلال وضعية الحركة للمنجز الفني، حيث سعى الفنان الى تجاوز المألوف في كثير من اعماله الاخيرة ، وذلك في بحثه عن اشكال جديدة ونظم جديدة في الأسلوب التشكيلي لتكويناته الخزفية المغادرة حتما لمألوف فن الخزف واشكاله. لقد غادر الخزاف في هذا العمل كل ما هو مألوف بل سعى ايضا الى بناء اسلوبه الفني الخاص وجاء ذلك عبر النظام الخزفي لجديد في التكوينات دون خرق النظام الهندسي ، واعطاه حركة لكسر سكون العمل مع خلق فضاءات تكوينية داخل تكوين العمل يتلائم مع الشكل الخزفي للتكوين العام كما في الشكل (8)



شكل (8)

أن الخزاف المعاصر عندما يختار مفردات التكوين الفني (الخزفي) بدلالات معينة وصورة تتمتع بوجود خاص لأنها موضوع قائم بذاته يتجلى بواسطته جملة من اللمسات والتقنيات الخاصة وهذا هو الفرق بين الفنان واي أنسان سواء أنما في مقدرة الفنان على

إبراز وتوظيف خصائص الخامة⁽³⁴⁾ فالتكوين الخزفي لا يمكنه تجاوز المادة (الطين) وما يميز النبة المعاصرة جدلية هذه الخامة من بنية الشكل ونظام الإظهار، فكانت الخامة (الطين) ولا تزال أداة فعل قد تصل إلى مرحلة المركز الضاغط في الرؤية الجمالية أو الفنية. فالخزاف المعاصر عبر من خلال خامته عن أحاسيسه وتخيالاته، والتي يمكن ملاحظتها من خلال الدوافع النفسية في محاكاة الطبيعة لتقديم بنية جمالي ورموز دلالية بأسلوب خاص به وبذلك فإن البنى التشكيلية الاسلوبية للخزف المعاصر تؤسس نسقاً حيويّاً يمكن لمعناها أن يخضع النسق للتطور التاريخي حتى بعد زوال الخزاف أو الضاغط المرجعي الذي حول المادة الخام (الطين) إلى بنية فنية وهي نفسها عرضة للتغير المعنى عندما يقوم الفنان أو المتلقي بدمجها بالواقع المرئي المعاش بواسطة الفن.⁽³⁵⁾

مؤشرات الإطار النظري:

- 1- التحولات الجمالية تختلف باختلاف الحقل المعرفي وميدان البحث عن المفاهيم أو التقنيات أو الأساليب، وتؤدي الى تغير جوهري في بنائية التكوين الخزفي وأدراك الموضوع .
- 2- تعد العلاقات بين العناصر في التكوين الفني موازية لأهمية العناصر بنية الفن ، وقدمت تغييرات جوهريّة في الكيان والنظام المعماري في العمل الفني .
- 3- ارتبطت العملية البنائية في جماليات التلقي بعنصر الكتلة وعلاقته بالفراغ (الفضاء) .
- 4- تأثر الفن العراقي بالفن العالمي ما مهد الأسباب للتعرف على الإنجازات الأكثر تقدماً ، وشكل قاعدة واضحة لتطور المفاهيم الجديدة للفنان الخزاف المعاصر من خلال التلاعب بالكتل التي يسعى الى أبداعها .
- 5- أتخذ الخزاف المعاصر صفة عنصر ضمن عناصر التكوين كونه يساهم في تكثيف القيم الجمالية للتكوين الخزفي ،وتفعيل جماليات التلقي وآلية الاشتغال لتعزيز دلالات المضمون.

(34) توبلر، ناثن: حوار الرؤية، ت: فخري خليل، م: خبرا خليل جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، ص35.

(35) غدامير، هانس جورج: طرق هيدجر، ت: حسن ناظم وعلي حاكم صالح ، دار الكتاب الجديد، 2007، ص45.

6- تشكلت الرؤية الحداثية في الخزف العراقي المعاصر بعلاقة ترابطية تبادلية في البنية الشكلية أذ يكتسب الشكل الفني معناه الافتراضي المتخيل .

الفصل الثالث :

أولاً : مجتمع البحث :

لقد قام الباحث بالاطلاع على اغلب الاعمال الفنية التي تنتمي للخزف العراقي المعاصر وقد احصاها كمصورات من المصادر العراقية ومنها ، (الكتب ، والمجلات الدوريات المتخصصة ، وكذلك من شبكة الانترنت، والمواقع الخاصة بالفنانين العراقيين) وقد حدد مجتمع البحث بـ (37) صورة والتي انجزت من ضمن الحدود الزمانية للبحث (2013-2023) ، والمحددة لدراسة ما يخدم ويتعلق بهدف البحث وقد تظهر النتائج الممكنة لها .

ثانياً : عينة البحث

لقد قام الباحث باختيار عينة البحث اذ بلغ عدد النماذج (4) بطريقة قصدية وجاء ذلك بعد ان صنفها حسب التسلسل الزمني لحدود البحث ، وقد تمت اختيار العينات على وفق ما يأتي :

1. ان النماذج المختارة هي متنوعة وذلك لتعبير الفنانين العراقيين في تشكيل النتاجات الخزفية.

2. لقد حملت نماذج العينات اشكالا مختلفة ومتنوعة في اسلوب مما يتيح للباحث الامكانية في تحقيق هدف البحث.

ثالثاً: اداة البحث :

اعتمد الباحث على مؤشرات الاطار النظري كمحاكاة للاستفادة منها في عملية التحليل

رابعاً : منهج البحث :

لقد اتبع الباحث (المنهج الوصفي) لتحليل نماذج عينات البحث .



خامساً: تحليل عينة البحث:

أنموذج (1)

اسم الفنان : طه حنش

اسم العمل : ذاكرة في كتاب

القياس: 30×50 سم

تاريخ الانتاج: 2013

عمل فني خزفي متكون من ثلاث قطع عمل متكون من ثلاث قطع في مستوى البناء الشكلي وقد جاء التوافق هنا في كيفية توزيع الانشاء المعتمد على الواقعية والتجريدية والمتكونة من كتابين ونصف الدائرة وذلك حسب ترتيب حركي جميل يسعى قصدياً في بناء المفردات البصرية على نحو ما يعبر به من افكار وتصاميم خاصة في الخروج عن كل ما هو نمطي سائد ، لقد نفذ الخزاف طه حنش هذا التكوين بلون متدرج ما بين البني الفاتح والغامق والمائل للسواد والبني المحمر ، وبهيئة تصميم توجي للمتلقي بانه كتاب محروق وذلك مبين عن طريق الاظهار اللوني في اسلوب الخزاف والذي يتفق مع الرؤية الجمالية المعاصرة ، لقد سعى الخزاف الى تحقيق عدد من التحولات الجديدة في اغلب اعماله الخزفية وكما هو واضح في هذا العمل المميز ، اذ كان وراء هذا التحول هو عمليات التجريب في صياغات جمالية شكلية في توظيف المفردات ومنها الكتاب توظيفا رمزيا وبترتيب حركي مميز يخلد الذاكرة وبدراسة كاملة ما بين الشكل والتقنية وتجسيد مشهد من الواقع بمعالجات فنية تقنية جمالية فضلا عن ذلك هناك العنصر المهم في العمل وهو الملمس لعموم التكوين الخزفي الذي جاء أملس في سطوحه بشكل عام ، ووجود زوائد خشنة على جانبي الشكل البيضوي المدببين، لم يكن التحول قد شمل التكوين الخزفي في عموم القطع الخزفية فانه بلا شك قد تناول عناصر اخرى ضمن عموم ذلك التكوين وهذه اشكالية بحد ذاتها تواجه المتلقي الذي يحاول رصد التحول واشكاليته في خزفيات الفنان كونه من اهم اركان الخزف العراقي المعاصر.

أكد طه حنش في التكوين الخزفي الجديد في هذا المنجز على استثماره في العلاقات الجمالية ما بين عناصر التكوين ابتداءً من الشكل وفضائه الحيوي ولمسه وتضادات هذا في الملمس، وبناء ذلك التحول على وفق تحقيقه علاقات جديدة لعموم القطع الشكلي لديه. واعتمد الفنان للعلاقات الجمالية المجردة من دون غيرها، وكذلك بالفكرة او

الموضوع او المضمون انه الجمال المجرد حصرا ليعبر عن فكرة مجردة حصرا، عبر ذائقة الجمالية المعاصرة بشكل خاص. علاوة على الوسائل التنظيمية التي حققت جميعها وحدة عامة جمعت أجزاء السطح لتكسب العمل نوعاً من أنواع التناغم، أنجز الخزاف طه حنش العمل بتقنية (Saggar Firiny) .



نموذج (2)

اسم الفنان: طه حنش

اسم العمل: أغنية القصب

القياس: 10 × 90 و 40 × 30

تاريخ الانتاج : 2023

عمل فني خزفي متكون من تسعة قطع منفصلة الواحدة عن الاخرى وبمجموعة كلا عن الآخر وبقياسات مختلفة الحجم وتم تشكيل الاجزاء في الاشكال بشكل مجوف تماما ، اما على مستوى البناء الشكلي جاء التوافق في العمل بشكل جميل أن هذا التكوين الفني والذي يشكل اشكال لقصب مكون من لونين الأبيض والبرتقالي المتدرج اللذان يحتويان بشكل دائري . في التشكيل الخزفي ويعادل هذه الهيمنة من خلال ملامس السطح الخزفي في تشكيل واحد تأكيد على قدرة الفنان في تقديم نظام منضبط او وسيلة لتبسيط الأشكال وتكثيفها ليضيفي على التكوين قوة اسلوبية تركيبية ليس بتأكيد فعل الفضاء فقط وإنما بقدرة الحجم أيضا.

نشاهد في هذا العمل البنائية ضمن أسلوب المنحوتات الخزفية أو ما يسمى بالنحت الفخاري وتقارب هذه الأعمال وطبيعتها البنائية ما بين منطقتين شكليتين هما النحت والخزف وربطهما بعلاقة جدلية أساسها كشف عن طاقة الجمال عبر تنوع تقنيات البناء وتفجير الطاقة التعبيرية من تشكيل الخامة من خلال تنوع الوسائط واستعارته الشكلية ذات الفعل الاستدلالي والأدائي كقراءة أبلغية، حيث إن التفسير الحقيقي في جعل الشكل الخزفي يتجاوز كفاءات المشهد وينتقل عبر آليات بنائية معينة ويقف بمستوى المجاور من الأعمال الفنية ذات الأبعاد والمستويات الجمالية والفنية المترابكة في الأسلوب التشكيلي الفني هو أساس البنية الإبداعية في أعمال الفنان.

المسافات في العمل الفني وقربها الفنان الخزاف من التخلص التام من التوصيف البصري أو جنس العمل الفني فأنت تنظر إلى هذا العمل ليس كقطعة خزف بل هو عمل متحرر من قيود الخامات وحدودها البنائية وهذا ما يجعل الجمال هو الأساس والمهيمن في هذا المنجز الخزفي والصياغة تحولت إلى عاملٍ ساند يؤكد هيمنة الجمال لكونه صفة لهذا العمل.

أن ما يميز العمل هو حرية التصرف في خلق الجو المليء بالحركة واللون، وربط عناصر الموضوع ببعضها، والاهتمام بجمال الإخراج والالتزام بالشكل الواقعي في بناء العمل الفني وبهذا شهد العمل تفعيل بنية الحركة باختيار دلالات للونية فجاء التركيز على الشكل كحقيقة بنائية وخلق فضاء تصويري باستخدام سطوح تحمل ملامح عامة للشكل وبقدر من التبسيط والاختزال دون الايصال بتفاصيله المادية أو تحقيق سيادة متفردة يمكنها تهميش القيم الفضائية الأخرى، ان الخطاب الجمالي عند الفنان طه حنش هو محاولة اغوار الشكل الخارجي ليغدو العمل الفني اشكالا وتكوينات وصيغ بصرية يحوي مجموعة من المقاصد التي يعبر عنها الفنان، ولم يعد التشكيل الخزفي انه تشكيل معاصر تجاوز تقليدية الخزف في قدراته الشكلية المحدودة في الانية والاناء وغيرهما لينطلق الى عالم التشكيل الجديد الغريب والفريد وان كان قد جاء باليات وخطوات بناء الخزف



أنموذج (3)

اسم الفنان: سلام احمد

اسم العمل: دارالسلام

القياس: 60×40 سم

تاريخ الانتاج: 2016

عمل فني خزفي متكون من قطعتين كبيرتين وعشرة قطع صغير الحجم وعلى مستوى البناء الشكلي وكما موضح في الشكل ان جميع القطع متلاصقة مع بعض في شكلا واحد وهنا تبين ان التجاور المدروس لهذه النموذج أعطى استقراريه في التكوين العام للشكل الخزفي. وعلى الرغم من مبدأ التنوع الذي أعتمد في اللون والقيمة الضوئية والملمس ، وظهور التباين جلباً في جملة السطوح، فالسطح المركب حقق خشونة ملمسيه لعموم

سطوح العمل يقابلها نعومة في العمق السطحي ، وعلى الرغم من تباين الالوان ، وتدرجاتها والتداخل فيها بينها لكن هناك انسجاماً يبدو واضحاً بينها الى الحد الذي ينصهر اللون ويتناغم بشكل متقن ناتج عن التوزيع الصحيح للمساحات اللونية ، بعلاقة التباين المقابل للقيمة الضوئية ، المتمثل بالإشراق الضوئي في وسط أو في اطراف التكوين في مناطق العمق السطحي للتكوين ، وبتعبيرية الفنان فقد تنوعت البنى الاسلوبية الشكلية والحركية للتكوين الخزفي برؤية عابقة ، اضافة الى معاشية التشخيص وما يحتويه من آفاق شاملة لتلك المفردات التعبيرية، التي تتبلور تطبيقاتها بصيغ الاختزال المبسط ، إذ نشاهد نتاجه الخزفي عاصرة التشكيل المعاصر ، جسد الفنان في تكوينه الخزفي رموزاً تعبيرياً ليوثق بهذه التكوينات موضوعاً إنسانياً تلك التكوينات تجسدت بهواجس فنان مفرداتها المستوحاة من عش الطيور ذات الأشكال الرمزية المنفتحة عبر تفاعل آفاق عناصرها الفكرية واساليب متنوعة وسعى الفنان سلام احمد في منجزه الخزفي الأسلوب التعبيري الرمزي من الكشف عن المضمون الفني الدعوة للسلام في ضوء فهم تشكيلاته الخزفية وبلا شك القيمة الأسمى للفن وهو المتمثل بالفكر الجمالي الذي وظفه الفنان ،مجسداً قضيته الإنسانية التي ظل و ما زال مدافعاً عنها في فنه بأسلوب التعبير



أنموذج(4)

اسم الفنان: سلام احمد

اسم العمل: تكوين

القياس: 55x45 سم عرض x 35 سم ارتفاع

تاريخ الانتاج: 2021

عمل فني خزفي متكون من عشرة قطع غير منفصلة عن بعض وتم تشكيل الاجزاء في القاعدة بشكل مجوف تماما اما على مستوى البناء الشكلي جاء التوافق في التوزيع الانشائي القائم على الواقعية والتجريدية المتكونة من الاشكال الهندسية وبترتيب حركي يسعى بقصدية في بناء المفردات البصرية على نحو يعبر عن افكار ورؤى بمفاهيم خاصة في الخروج عن النص المتعارف عليه عي الاعمال الخزفية المعتادة ، نلاحظ هنا من خلال العمل ان الاسلوب الخاص للخزاف (سلام احمد) قد غادر جميع السياقات الطبيعية في الخزف ومنها (اواني وقوارير وفزات) وقد سعى الخزاف الى تاكيد اسلوبه التشكيلي برويه فنية جمالية جديدة ، في ظل تحول فكري اولاً يعود الى

الطبيعة الجديدة لرؤية الفنان ومدى تفاعله وحواراته الثقافية والجمالية فضلاً عن سعي الفنان الحثيث في مواكبة التحولات الجذرية في عالم التشكيل، وخروجه من المأزق الأيقوني في معظم اختصاصات التشكيل متجاوزاً فيه الحدود التقليدية لهذا الفن .

لم يعد الخزف خزفاً لأنه لم يؤكد على تحقيق الاشكال الطبيعية في الخزف، بل أصبح في هذا الانموذج يمثل كتلة مجسماً خزفياً ملوناً يمتلك قدرة بنائية تركيبية خارج حدود التجربة المعتادة وان موضوع المראה الذي عمل كثير من الفنانين على انجازه، فضلاً عن استلهامه ذلك الموضوع من المجتمع وحركته وانفعالاته. لقد سعى الفنان في خطاب العمل الجمالي الى ان تكشف عن مضامين الشعور الخالصة لدى المشاهد ازاء احساس الانسان في الحياة ليشغل اليات المتلقي الحسية والعقلية والوجدانية للكشف عن النسق البنائي لمنجزه التصويري حيث ان البنية في الخطاب الجمالي جاءت لتعبر عن اسلوب تشكيلي يبين الاجزاء مشكلاً الهيكل الاساسي للعمل الفني وفق التصميم الإخراجية الذي اقيم له والذي يمكن الوصول اليه واكتشافه من خلال الدلالات النابعة من المضمون. ومن خلال دلالات الالوان التي شكلت تداعيات استثمار جمالية على صعيد نسق السطح التصويري، بما يتيح عملية شمول العمل بأساليب مختلفة، أن العمل الفني قد شيد اسلوب بنائي تتحكم الأسلوب اللونية في بنائه وتكامله. فقد نجح الخزاف في إيجاد علاقات لونية ذات قيم جمالية على وفق أدراك الرؤية الحسية، فالمفاهيم الجمالية قد تبلورت في تبدل الأشياء ظاهرياً. مع استثمار المساحات المتحققة للتشكيل الرموز، او محاولة تحقيق ملمس متضاد متموج ملون على جزء من تلك المساحات .

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

- 1- لقد غادر الفنان والخزاف العراقي المعاصر جميع السياقات في الخزف وعالمه واشكاله ، والسعي الى تأكيد الرؤية الفنية الجمالية الجديدة .
- 2- لقد سعى الفنان الخزاف العراقي للابتكار واستحداث التكوينات الخزفية الجديدة بالحفاظ على الهيئة العامة للتكوين ومنها انطلق الى عالم جديد .
- 3- ان التحول الفكري يعود الى بناء أسلوب تشكيلي تواكب رؤية الفنان العراق ومدى تفاعله في حواراته الثقافية والحضارية والجمالية ومواكبة التحولات الجذرية في العالم للتشكيل المعاصر.
- 4- ان التفرد في اسلوب الخزاف العراقي المعاصر هو ما يجعله ضمن دائرة المعاصرة ، والذي قد اتخذ بمسارات التجريد للتكوين الخزفي وصولاً بعدها الى السمة الحداثية تؤكد في الجانب البنائي التقني .

الاستنتاجات:

1. يساهم الأسلوب الفني للقطعة الخزفية المعاصرة في توليف حوار للشكل ذاتة وكيفية أسلوب الخزاف من خلال الموضوع والفكرة والوظيفة .
2. تعد الهيئة العامة للتكوين الخزفي لغة تركيبية في الاتصال من خلال توسيع دائرة لغة تركيبية أساسها الاتصال وتنوع مستويات الاستعارة أو الرمز على مستوى الجمال والصياغة.
3. ان الاشكال الهندسية الخزفية قد حققت بعدا جماليا مؤثرا بوظيفة العناصر والاسس المتعلقة بالعمل الفني الخزفي .
4. لقد استطاع اخزاف العراقي المعاصر من خلق اشكالا وفضاءات جديدة وهي لابرار خصائص تعبيرية فنية للتكوين الخزفي .
5. تباين لدى الخزافين العراقيين المعاصرين مختلفة للتكوينات الخزفية في الاتجاهات الفنية الحديثة.

المصادر:

- (1) الشيرازي ، الشيخ مجد الدين محمد بن يعقوب : القاموس المحيط ، ج3 ، دار العلم للجميع ، بيروت ، لبنان ، د . ت ، ص 13.
- (1) النجار ، محمد علي : المعجم الوسيط ، ج1 ، مجمع اللغة العربية ، مؤسسة الصادق للطباعة والنشر ، طهران ، 2005 ، ص 441 .
- (1) ابن خلدون : المقدمة ، مطبعة الكشاف ، دار الكتاب اللبنانية ، 1971 ، ص80 .
- (1) لالاند : موسوعة لالاند الفلسفية ، م3 ، ت : خليل أحمد خليل ، منشورات عويدات ، بيروت ، ط1 ، 1956 ، ص 1342 .
- (1) المهندس ، كامل وآخر : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مكتبة لبنان – بيروت ، الطبعة الثانية، سنة 1984 ، ص 34
- (5) الرازي ، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر : مختار الصحاح ، مصدر سابق ، ص344 .
- (1) ويكيبيديا : الموسوعة الحرة .
- (2) عيد ، كمال :جماليات الفنون ، الموسوعة الصغيرة ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1980 ، ص46 .
- (3) دوي ، جون : الفن خبرة ، ت. زكريا إبراهيم ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ب.ت ، ص133 .

- (4) عبد الحميد ، شاكِر : العملية الابداعية في فن التصوير ، سلسلة عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت 1987 ، ص 49-50 .
-) 1(<http://www.be.edu/be-org/> Fin art “General Notice on Style”.
- (1) . أغا ملك ، عزة : الأسلوبية من خلال اللسانية ، مجلة الفكر المعاصر ، ع38 ، مركز الإنماء العربي القومي ، بيروت ، 1986 ، ص 86 .
- (1) . عباس ، حسين ماجد : تأثير التجريب في التحولات الاسلوبية للنحت العراقي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 69 .
- (1) . إسماعيل ، عز الدين : دراسة ونقد ، دار الفكر العربي ، بيروت ، 1958 ، ص 26 .
- 1(. Ashwin, C., Encyclopedia of Drawing and Style British Library. 1 publish, 1982, P.225.
- (2) . Wahba, M. Dictionary of Literary terms, Riad Solh Square, Beirute, Lebanon, 1974, P. 544.
- (1) . عماد ، حامد : بعض مفاهيم علم الاجتماع ، دار المعرفة ، جامعة الدول العربية ، ط2، 1962، ص 56 – 57 .
- (1) . تليمه ، عبد المنعم : مقدمة في نظرية الأدب ، دار العودة ، بيروت ، ط2 ، 1987 ، ص 138 .
- (1) هلال، محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث ، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، د . ت ، ص 327.
- (1) هلال ، محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث ، المصدر السابق ، ص 116 .
- (1) جيرو ، بيرو : الاسلوب والاسلوبية ، المصدر السابق ، ص 29 .
- (1) خالد السلطاني: قراءة في عمارة الحداثة في العراق – مقال منشور في جريدة المدى على موقعها الالكتروني
- (1) (الخفاجي ، شيماء حمزة رديف : فاعلية الكتل السالبة في الخزف العراقي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 65
- (1) لويس. دي.سي: طبعة الصورة الشعرية، ترجمة نصيف الجنابي، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد (1)، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1980، ص 77.
- (1) لايفوف وجونسون: الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة عبد المجيد صدقة، ط(2)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2009، ص 39.
- (1) محسن محمد عطية: مصدر سابق، ص 27.

- (1) تشاندلر. دانيال: مصدر سابق، ص214.
- (1) ريكور. بول: الوجود والزمان والسرد، ترجمة سعيد الغانمي، ط(1)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999، ص13.
- (1) المصدر نفسه: ص14.
- (1) أرسطو طاليس: الخطابة، حققه وعلق عليه عبد الرحمن بدوي، دار القلم، بيروت، 1979، ص190.
- (1) تشاندلر. دانيال: أسس السيميائية، ترجمة طلال وهبة، ط(1)، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2008، ص219.
- (1) تشاندلر. دانيال: أسس السيميائية، ترجمة طلال وهبة، ط(1)، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2008، ص219.
- (1) ابراهيم، زكريا : مشكلة الفن ، مكتبة مصر ، دار الطباعة الحديثة ، القاهرة ، 1966 ، ص 155 ،
- (1) توبلر، ناثن: حوار الرؤية، ت: فخري خليل، م: خبرا خليل جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، ص35.
- (1) غادامير، هانس جورج: طرق هيدجر، ت: حسن ناظم وعلي حاكم صالح ، دار الكتاب الجديد، 2007، ص45.

المنظومة القيمية في عروض مهرجان الحسيني الصغير المسرحية

The value system in the Al-Husseini Al-Saghir's performances of Theatrical Festival

أ.م.د. فاتن حسين ناجي (جامعة بابل /كلية الفنون الجميلة)

Faten Hussein Najy (University of Babylon/College of Fine Arts) Fatenaltaee10@gmail.com

م.م. احمد طالب عبد علي عبيدي (جامعة القادسية /كلية الفنون الجميلة)

Ahmed Talib Abd Ali obaedi (University of Al-Qadisiyah / College of Fine Arts)

taib91397@gmail.com

07811166784

الكلمات المفتاحية : (المنظومة ، القيمة . مسرح ، الحسيني ، الصغير)

ملخص البحث :

أن مسرح الطفل هو احد تلك المؤسسات والوسائل التي تسهم في بناء شخصية الطفل كون المسرح وسيلة تربوية ذات مساس مباشر بالطفل تربوياً اذ يسهم وبطريقة فاعلة في بناء شخصيته من خلال توجيهه وبث القيم الدينية والاخلاقية والتربوية بصورة أفكار وروابط اجتماعية وثقافية وأخلاقية ، وبتقديم الأنموذج الإنساني السليم فضلاً عن ترسيخ منظومة نسقية من القيم التي تنطبق بصورة عملية في سلوك الطفل ومن ذلك نصل الى ان المسرح يحمل في صورته التربوية منظومة قيمية متكاملة للطفل ، وبصورة اكثر خصوصية نجد في مسرح الحسيني الصغير جوانب دينية و اخلاقية وجمالية وتربوية تتدرج ضمن نسق جمالي محدد وهو نسق المنظومة القيمية الشاملة ، وهنا نتحدد مشكلة البحث الحالي في التساؤل التالي : ماهي المنظومة القيمية في عروض الحسيني الصغير المسرحية؟ ولغرض الوصول الى غايات البحث حيث رسم الباحث مسارات البحث في أربعة فصول حيث تضمن :

الفصل الأول : الإطار المنهجي (مشكلة البحث والحاجة اليه)، كما وتضمن الإطار المنهجي أهمية البحث و أهدافه وحدوده وتعريف المصطلحات .

أما الفصل الثاني : الإطار النظري والمؤشرات ، فتضمن مبحثين، درس المبحث الأول (المنظومة القيمية واثرها في تنشأة الطفل) والذي درس فيه الباحثان انواع المنظومة القيمية وسماتها وخصائصها اضافة الى العناصر التي تتضمنها تلك المنظومة .

أما المبحث الثاني : فقد درس (مسرح الطفل بين النظرية والتطبيق) وهنا تناول الباحثان مسرح الطفل بصورة عامة ثم التأكيد على السمات الواجب توافرها في الكتابة للطفل ثم تسليط الضوء على ماقدمه قسم تنمية الطفولة في العتبة الحسينية من مهرجانات مهمة للطفل تكاد تكون الاولى على مستوى العراق.

أما الفصل الثالث : فتضمن إجراءات البحث بدءاً من المجتمع الذي اشتمل على (6) عروض مسرحية اختصت باخر مهرجان للطفل في مدينة كربلاء قدمه قسم تنمية الطفولة ، وعيّنة البحث ، تم تحليلها بواسطة المنهج (الوصفي) ، وبنيت الأداة من خلال ما أسفر عنه الإطار النظري ومن الدراسات السابقة.

أما الفصل الرابع : فقد أحتوى على نتائج البحث التي توصل إليها الباحثان ومن أهمها :-

1. تضمنت العينة المحللة العديد من القيم الدينية والتربوية والاخلاقية التي تستهدف بناء شخصية الطفل بناءً متكاملًا مثل (الامانة _الصدق _الشجاعة- التسامح _ الصبر -الحق - الحكمه- الطاعة- الإيثار-التعاون -الصدقة- الوفاء).

Keywords: (system, value, theater, Al-Husseini, Al-Saghir)

Research Summary :

The child's theater is one of those institutions and means that contribute to building the child's personality, as the theater is an educational means that directly affects the child educationally, as it contributes in an effective way to building his personality through directing him and spreading religious, moral and educational values in the form of ideas and social, cultural and moral ties and by presenting a

sound human model as well as Establishing a systemic system of values that are practically applicable in the behavior of the child, and from this we conclude that the theater carries in its educational image an integrated value system for the child, and in a more special way we find in Al-Husseini Small Theater has religious, moral, aesthetic and educational aspects that fall within a specific aesthetic system, which is the system of the comprehensive value system, and here the problem of the current research is determined in the following question:

What is the value system in Al-Husseini Al-Saghir theatrical performances?

The current research aims to:

Do you know the value system in Al-Husseini Al-Saghir theatrical performances?

As for the second chapter: the theoretical framework and indicators, it included two sections, the first section studied (the value system and its impact on the upbringing of the child's behavior.)

As for the second topic: it studied (Children's Theater between Theory and Practice.)

As for the third chapter, it included the research procedures, starting with the community, which included (6) dramatic texts, and the research sample, which was analyzed by the (descriptive-analytical) method, and the tool was built through the results of the theoretical framework, previous studies and expert opinions.

As for the fourth chapter: it contains the results of the research that the researcher has reached, the most important of which are:-

1.The analyzed sample included many religious, educational and moral values that aim to build the child's personality in an integrated manner, such as (honesty - honesty - courage - tolerance - patience - truth - wisdom - obedience - altruism - cooperation - friendship - loyalty.)

المنظومة القيمية في عروض مهرجان الحسيني الصغير المسرحية

الفصل الاول

الاطار المنهجي :

مشكلة البحث

ان التفاعلية العامة بين الطفل ووسطه الاجتماعي يتكون معها الكثير المخرجات التي تعد انعكاساً لذلك التفاعل ، اذ أن لهذه التفاعلية إسهاماتها في بلورة الكثير في نتاج سلوك الطفل.

وتعد الأسرة المؤسسة الأولى التي تسهم في تشكيل شخصية الطفل ونموه النفسي والاجتماعي والعقلي ، فهي البيئة الاجتماعية والثقافية للطفل ، وبيئة تفرض خبرات تكون لها دلالاتها الخاصة وأثارها النوعية عند كل طفل على نحو يختلف عما يكون عند الآخرين ثم يبدأ دور المدرسة ، حيث يمثل دخول الطفل إلى المدرسة نقلة مهمة في حياته الشخصية والاجتماعية ، فالبيئة المدرسية تختلف اختلافاً جذرياً عن الأجواء الأسرية وأجواء الجوار التي يتفاعل معها معظم الأطفال قبل دخولهم المدرسة ، فيتوسع اتصاله ليشمل أفراد أسرته ، ثم بيئته ومجتمعه ، فيكتسب الطفل خلال هذه السنوات الكثير من القيم فيكيف نفسه لبيئته الجديدة ذات القيم السليمة .ومن بين جمع الفنون والصور السمعية والمرئية التي تقدم للطفل يأتي دور التربية الفنية والتربية الفنية الدور المهم في تمكين الطفل من وتنمية قدرته على الملاحظة الدقيقة ، وفي إنكاء الأسلوب الشخصي في التعبير عن الذات وعن الأفكار وفي اكتساب قيم تشكل

منظومة متكاملة ومن ثم يأتي دور المسرح كونه جزء مهم من التربية الفنية ليشكل منبع اساس في بث الكثير من القيم ومسرح الطفل كان ولا يزال من اهم وسائل الاتصال التي تساهم بشكل كبير في بث القيم وتنظيمها وفق صور تتاطر بمفهوم الاخلاق والتربية ومن بين اهم المسارح التي قدمت للطفل منظومة قيمية دينية وتربوية هو مهرجان مسرح الحسيني الصغير على المستوى الدولي والعراقي وكان له اهمية كبيرة في جذب العديد من الاطفال وجعلهم ضمن اطار المعرفة المباشرة بالقيم الاخلاقية والدينية والتربوية المهمة له ووفق ماتقدم يصيغ الباحثان تساؤلها البحثي :

ماهي المنظومة القيمية في عروض الحسيني الصغير المسرحية؟

هدف البحث : يهدف البحث الحالي الى تعرف على المنظومة القيمية في عروض الحسيني الصغير المسرحية .

اهمية البحث والحاجة اليه:

1_ التاكيد على اهمية ان يكون هنالك منفذ عام كوسيلة اتصال للطفل عبر المسرح لتقديم القيم المهمة في تربية ونشأة الطفل السليمة.

2_ التاكيد على اهمية مهرجان الحسيني الصغير كونه اول مهرجان للطفل العراقي على المستوى الدولي

3_ افادة جميع العاملين والباحثين في مجال مسرح الطفل .

حدود البحث :

الحد المكاني : كربلاء المقدسة (مهرجان الحسيني الصغير المسرحية) .

الحد الزمني : 2022

الحد الموضوعي : دراسة المنظومة القيمية في عروض مهرجان الحسيني الصغير المسرحية

تحديد المصطلحات

المنظومة القيمية

أ) لغة: القيمية: "قيمة الشيء. قدره. وقيمته المتاع ثمنه_ من الانسان : طوله قيم. ويقال : ما لفلان قيمة: ماله ثبات ودوام على الآخر. والقيمية: الامه القيمة المستقيمة المعتدلة, وفي التنزيل العزيز (وذلك دين القيمة)".¹
(مجمع اللغة العربية، 2004، ص768)
ب: اصطلاحاً:

"هي مجموعة من المعايير الاجتماعية. والافكار، والاتجاهات، والممارسات، والسلوكيات التي تتكون لدى الفرد من خلال تفاعله مع بيئة اجتماعيه، بما تحويه من مواقف وخبرات فردية واجتماعيه، بحيث تمكنه من اختيار اهداف وتوجيهات لنظام حياته، وفي تعامله مع الآخرين وتتجسد في صورة تنظيمات لاحكام عقليه انفعالية تتصف بالعمومية نحو الافراد، والاشياء، والمعاني، وأوجه النشاطات المختلفة"² (محمد العميرة وآخرون، 2011، ص61).
"القيمية: "قوم السلعة واستقامها: قدرها، والقيمه ثمن الشيء بالتقويم، تقول: تقاوموه فيما بينهم، وإذا انقاد الشيء واستمرت طريقة فقد استقام لوجهه".³ (رضوان زيادة وكيفن جيه أوتول 2010، ص 16).

التعريف الاجرائي :

المنظومة القيمية هي مجموع القيم الدينية والتربوية والاخلاقية التي من شأنها ان تتوغل في السلوك والعادات لدى الطفل منذ النشأة الأولى .

الفصل الثاني

الاطار النظري :

المبحث الاول : المنظومة القيمية واثرها في تنشأة الطفل

ان منظومة القيم لدى الفرد او الجماعة المعنية هي التي تمثل المقومة الاولى في ثقافتهم وغالبا ما تشتق من منظومة القيم العامة السائدة على مستوى المجتمع وقد يتم اشتقاقها من خلال علاقات الافراد الاخرى التي يقيمونها فتؤدي بهم الى الايمان بقيمك معينة قد تاتي متعارضة مع القيم السائدة وقد تكون الاساس في احداث التنوع الثقافي داخل المجتمعات او المنظمات وربما في احداث التغيير الثقافي تغيرا كلياً.⁴ (عبد المعطي عساف، 2012، ص201) ولا بد من وجود سيطرة لمجموع هذه القيم تقع ضمن منظومة معينة فاذا وجدت اعداد مختلفة من القيم الاساسية دون وجود سيطرة

لاحداها فان العلاقات بين هذه القيم ستكون علاقات صراعية غالبا مما يؤدي الى اضعاف الوحدة العضوية للنموذج الاجتماعي بدرجة تهدد بانهياره اما اذا تعمقت واتسعت درجة السيطرة لاي من هذه القيم كلما ازدادت قوة التماسك الاجتماعي واننا نعتقد ان اختيار القيم العليا الحقيقية وبناء نظام التربية والتعليم والتوجيه الملائم الذي يبيث هذه القيمة على جميع المستويات يمثل اهم الضمانات التي تساعد على ذلك ⁵ (عبد المعطي عساف, 2012, ص247) وتالكوت بارسونز يؤكد ان نمط المجتمع ودرجة تحديثه هو الذي يحدد منظومة القيم الاكثر فعالية في بنية الثقافة ⁶ (علي ليلة, 2015, ص 217)

اذ ان من شان المنظومة القيمية ان تقدم تصور للمجتمع الكائن او الذي ينبغي ان يكون بحيث يحتوي هذا التصور على معاني جديدة ينبغي ان يستوعبها البشر وتلعب دورها في توجيه سلوكهم وتحل محل التصورات والمعاني القديمة ولتحقيق ذلك يجب ان تكون المنظومة القيمية متماسكة اضافة الى ضرورة امتلاك المجتمع لأليات التنشئة الاجتماعية التي تتولى تنشئة البشر وفق معاني المنظومة القيمية الجديدة بحيث يصيح البشر الذين استوعبوا هذه المعاني هم القادرون على تحمل اعباء التحول وتحقيق اهدافه ⁷ (علي ليلة, 2015, ص 241)

اذ تشكل منظومة القيم في المجتمع المرجعية المعيارية للتفاعل بين المواطنين في المجتمع في مرحلة معينة وذلك عن طريق ما نسميه بصيغة التوقعات المتبادلة فمادام على البشر ان يتفاعلوا مع بعضهم البعض في نطاق مختلف المجالات الاجتماعية ⁸ (علي ليلة, 2015, ص 242)

نجد ان المنظومة القيمية للمجتمع تحافظ على تماسكه ، للأطفال خلال مرحلة النمو و لبقية الفئات خلال مرحلة التحول ومن خلال اربعة ابعاد يمثل البعد الاول ربط قيم المجتمع ببيئته التاريخية فليست هناك قطيعة في تدفق القيم التي تعبر عن المراحل التاريخية المتتالية للمجتمع حيث اكد كارل ماركس على هذا البعد ⁹ (علي ليلة, 2015, ص 243) يجب تأكيد الصلة الوثيقة بين مفردات اي منظومة وتكاملها في تغطية المجال الذي تعمل فيه ¹⁰ (فتحي حسان, 2013, ص12)

1- ويقصد بالقيمية عامة ، النظرية ، او وصف انظمة القيم : (الاخلاقية، المنطقية ، الجمالية) ، وهي نمط الوجود البرجماتي للقيم في تعارض مع الايدلوجي منها". ¹¹ (سعيد علوش، 1985، ص185)

2- هي تنظيم خاص لخبرة الفرد وينشأ هذا التنظيم في مواقف المفاضلة والاختيار ويتحول الى وحدة معيارية على الضمير الاجتماعي للفرد وهذا التنظيم او هذه القيمة توجه سلوك الفرد في مواقف حياته اليومية وتساعد الحكم على الاشياء والعناصر المتفاعلة في البيئة وذلك في اثناء سعي الفرد لتحقيق هدف ما.¹² (فؤاد البهي السيد، 1999، ص257)

ومن كل ماسبق ندرك ان المنظومة القيمية هي "أفكار فلسفية أو علمية منسقة منطقياً بحيث لا يكون بينها شئ من التناقض ، الغاية منها إبراز موقف متماس قائم على مبادئ معترف بها . أو هي كل نظرة إلى الأشياء مبنية على الفكر المنطقي وحده ، ومثبتة قبلياً بلا تجربة" ¹³ (جبور عبد النور ، 1979، ص 282).
انواع المنظومات القيمية الاولى هي منظومة القيم الادراكية التي يستوعبها الانسان من خلال التنشئة الاجتماعية المتعددة والثانية منظومة القيم الوجدانية التي تربط الانسان بموضوعات عاطفية كالارتباط بلام والوطن والعلم والتضحية ومنظومة القيم التفضيلية التي تشكل مرجعية الفرد في الاختيار ¹⁴ (علي ليلة، 2015، ص217)
اجزاء المنظومة القيمية : ¹⁵ (علاء صاحب عباس، 2011، ص208)

1_ العدالة : تشكل مطلب انساني فطري وغاية لافعال الناس والعدالة هي صورة مثلى لبناء العلاقات داخل المجتمع.

2_ الحرية و ارادة الاختيار

3_ البطولة

4_ الحكمة

5_ القناعة

6_ الحياء

7_ الصدق والامانة

8_ قيمة العمل

ان منظومة الايمان تبنى عليها المنظومة القيمية وهي مؤثرة جدا في تكوين الانسان ولها دور في التأثير على سلوكه فالقيم هي قناعات تؤمن بقيمتها الكبيرة لدى الانسان ¹⁶. (ياسمين يوسف، 2021، ص141)

ان المشاهد التي يشاهدها الطفل تؤثر على منظومته القيمية بما فيها من معتقدات اخلاقية وافكار قيمية لتصبح هذه الافكار والمعتقدات جزء من منظومته القيمية الشخصية¹⁷ (سهير فارس السوداني , 2009, ص258)

وان المنطلقات المتعلقة بمفاهيم النمو الاخلاقي كما يطرحها كولبيرغ وكيفية ارتباطها بمفاهيم النمو المعرفي والمنطلق المتمثل في اتجاهات نظرية التعلم عن طريق المحاكاة والنمذجة كما يطرحها باندورا وكيف يتعلم الطفل انماط من السلوك الاجتماعي والاخلاقي بما في ذلك المعتقدات والقيم واشكال المعرفة المجردة عن طريق المحاكاة وتقليد النماذج المقدمة له¹⁸ (سهير فارس السوداني , 2009, ص258)

مستوى تنظيم القيم :¹⁹ (عبد المجيد سيد احمد منصور وآخرون , 2014, ص126)

1_ مرحلة التكوين مفهوم القيمة : وهي المرحلة التي يقوم بها المتعلم بعملية التصور العقلي للقيم التي يجب عليه اكتسابها وتتبدى هذه العملية عادة في صياغة القيم على نحو لفظي او في ادراك العلاقات التي تربطها بالقيم السابقة الي يتمثل بها كمقارنو العقائد بالسلوك او الوقوف على الجوانب الاخلاقية للشخصية او التمييز بين النظرية والتطبيق .

2_ مرحلة تنظيم المنظومة القيمية : وتشير الى انماط السلوك التي يباظرها المتعلم عندما تكون منظومته القيمية متوازنة على نحو جسد . اي عندما تتسم العلاقات المنظمة للقيم في اتساق داخلي وتالف منطقي مايشير الى نوع من التوازن الذي تتفاعل فيه القيم بحيث يتولد عن هذا التفاعل قيم جديدة او تركيبات قيمية ذات مستوى تجريدي اعلى .

ان لكل فعل حضاري منظومة قيمية تشكل البواعث والمنطلقات والدوافع والابعاد المعنوية وعادة ما يطلق عليها الثقافة²⁰ (نادية محمود مصطفى , 2016, ص441)

اما مستوى التقويم في المنظومة القيمية :²¹ (تهاني احمد جوارنه , 2018, ص70)

1_ مرحلة تقبل القيمة :هي مرحلة اظهر المتعلم قبول بعض الاشياء او الموضوعات بحيث يصبح من معتقداته التي يتصرف على اساسها .

2_ مرحلة تفضيل القيمة : وفيها يتم تفضيل قيمة على قيمة أخرى ويسعى المتعلم فيها الى أعلى درجات من اليقين والاعتقاد بالقيمة .

3_ مرحلة الالتزام بالقيمة : تعد هذه المرحلة أعلى درجات اليقين التي يصل اليها المتعلم .

وبناء على ماتقدم يؤكد الباحثان على إن منظومة القيم وتحديد القيم التي تنعكس على (الطفل) من الناحية الإيجابية ، إذ إنها تدفع هذه الفئات إلى تعزيز أواصر العلاقات فيما بينهم وهذا بطبيعته ينعكس على سلوكهم داخل الأسرة والمدرسة والمجتمع فيندفعون غالبا إلى سلوك محمود يؤسس الى خلق حالة من الإتزان والإنسجام مع البيئة الاجتماعية التي يعيشون بها وهذا هو تأكيد عظيم على أن منظومة القيم لدى (الأطفال) تؤدي دورا فاعلا في النشأة لديهم وخلق حالة تأهيل مغايرة عن الأطفال اللذين لا يكتسبون تلك القيم كونها تعمل على تحقيق التوافق الاجتماعي الذي يعد أمرا ضروريا في توحيد الأطفال وتوافقهم مع القيم الاجتماعية السائدة .

كما وتعكس المنظومة القيمية في وظيفتها امام نشأة الطفل على تماسك المجتمع عن طريق تحقيق طمأنينة داخل (الأسرة / المدرسة / الواقع) وإشباع متطلباتهم ، و تمارس منظومة القيم اثناء نشأة (الأطفال) دورا مختلفا من خلال تأسيس حالة من الضبط الاجتماعي خصوصا من ان افراد المجتمع يكتسبون منذ نشأتهم بواسطة القيم حالة ادراكية من التمييز بين (السلوك السوي /السلوك الشاذ) فالتالي فإن منظومة القيم لدى (الأطفال) هو نمط سلوكي مكتسب بواسطة الأسرة وكل المؤثرات التي تحيط بهم لينسجم مع قيم وتقاليد المجتمع وبالتالي فإن هذه المنظومة القيمية تسهم في ديمومة الوجود الإنساني .

المبحث الثاني :

مسرح الطفل بين النظرية والتطبيق

أن الدراما الموجهة للطفل تحقق " مواقف مباشرة من حياتنا اليومية، فإنها توسع مفهوم الشخصيات ومدلول المواقف وتبرز قيم التصرفات والأعمال، وبذلك تحقق القدرة على الفهم وتزويد من الإحساس و تساعد الطفل على الإتزان عاطفيا، وعلى

التعلم بسهولة، وعلى التعامل مع مجتمعه بنجاح" ²² (عبد المعطي نمر موسى، 1992، ص11).

إضافة إلى ذلك أن هناك أهدافاً تتضمن الاتجاهات والقيم التربوية والاجتماعية يمكن الوقوف عليها من خلال الأدب الدرامي المقدم للأطفال والذي يخضع في مضمونه وأساليبه لمعايير المجتمع وطرق التفكير السائدة فيه بوصفه وظيفة من وظائف المجتمع التي تشيع فيها قيم وعلاقات اجتماعية وبما أن الدراما الموجهة للأطفال تستمد موضوعاتها من الأدب الموجه لهذه الفئة المستهدفة، لذا كانت الغلبة في ما يقدم من خلال تلك الدراما من فكر وعلم وثقافة ومعرفة وخيال ومضامين وقيم تربوية وكلها تنبع من الأدب الذي يوجه للطفل ومن مهمات النص الدرامي الموجه للطفل "أن يلعب دوراً كبيراً في تكوين حياة الأطفال باتجاه طرد النزعات السلبية المنافية لمصالح المجتمع من حياة الطفل، ليكون تفكيره وسلوكه وعاداته منسجمة مع قيم الخير والجمال التي هي جوهر الإنسان" ²³ (وليد حرب، 1980، ص7).

وعليه تكون القيم بمثابة موجهات لسلوك الأطفال وتصرفاتهم نحو كل ما هو مرغوب فيه في المجتمع ، والأهم من ذلك أن يأخذ بنظر الاعتبار بعض الضوابط في الأعمال الدرامية الموجهة للأطفال فـ"يجب أن يتم اختيار هذه البرامج المقدمة للصغار وفق أسس رئيسية، تراعي المستوى العقلي، والمستوى العمري، والمستوى الانفعالي والشخصي، والخبرات والقدرات لكل فئة من الأطفال إضافة إلى مراعاة اللغة، من حيث قاموس الطفل اللغوي" ²⁴ (عبد الفتاح أبو معال ، 2006، ص 84) فدراما الطفل لها أهمية كبيرة في تعزيز وبناء حياة الطفل تربوياً وذوقياً، وذلك من خلال حيوية الألعاب التي يمارسها في مراحل حياته المختلفة إذ يبدأ معها مرحلة فطرية تلقائية، سرعان ما تنمو وتعزز وتأخذ ملامح الطفل وطريقة تفكيره وإكتشافه، وضمن هذه التطور اللاحق لهذه التلقائية يمكن للدراما أن تعزز موقعها وتأخذ الأهمية والتأثير في حياة الطفل.. فيتعرف الطفل عن طريقها على سبل حياتية مختلفة ، ويجد في الدراما أحيانا ضالته المنشودة في حل المشكلات التي يواجهها في مسيرة حياته ²⁵ (حسب الله يحيى، 1985، ص71).

ويمكن إيجاز الشروط والمعايير التي ينبغي على كاتب دراما الطفل إتباعها عند الشروع في كتابة نص درامي للأطفال كالآتي: (زينب محمد عبد المنعم، 2007، ص126).

- أن يكون النص الدرامي ملائماً للمرحلة العمرية التي يقدم لها شكلاً ومضموناً ، بحيث يحقق المتعة للأطفال ، كما ينبغي أن يكون مضمون النص الدرامي قادراً على كسب ثقة الطفل وإيمانهم بفائدته ، بحيث يكون ذا فائدة تربوية وإجتماعية وترفيهية.
- ملائمة النص الدرامي مع العملية التربوية ، منهاج وسلوكا ، بطريقة التوازي أو التكميل أو التطوير.
- ضرورة تناسب الأسلوب والمضمون مع قدرات الأطفال العقلية والنفسية والاجتماعية
- استخدام لغة بسيطة جميلة تتوازي مع المرحلة ، وتثريها.
- مراعاة المضامين حسب سني العمر ، والابتعاد عن الإقحام والمباشرة والخطب والنصائح .
- المحافظة على وحدة الموضوع مما يساعد على عدم تشتت أذهانهم وليؤدي بالتالي الى على تجسيد أفكار وقيم ومفاهيم ضرورية وأن يتضمن النص الدرامي الموجه للطفل قيم أخلاقية وتربوية (كالإخلاص والنبيل والشجاعة والتضامن والأمانة والبطولة والعمل والعدالة والتسامح والحنان والصدق والتعاون والشعور بالمسؤولية والتواضع والصبر والثبات والعطاء والكرم والحق والرحمة والعمل والحكمة وحب العلم والتضحية والإيثار .
- كما وتجدر الإشارة على ان اهداف مسرح الطفل تكمن في الآتي : ²⁷

- 1- يساعد الأطفال على تفهم واقعهم .
 - 2- يدرك الأطفال من خلاله أن لهم دوراً في تغيير الواقع .
 - 3- يثير التفكير.
 - 4- احترام المثل النبيلة والالتزام بها.
 - 5- ازدياد المفاهيم البالية.
 - 6- يوسع مدارك الأطفال ويهذب وجدانهم ويرفف إحساسهم وعواطفهم.
 - 7- إيقاظ شعورهم وإمتاعهم.
 - 8- إدخال الجمال الى خيالهم .
 - 9- أعداد الأطفال لأن يكونوا طاقات خلاقة ومنتجة.
 - 10- يخلق من الأطفال في المستقبل جمهوراً مسرحياً ناضجاً .
- وبناء على ماتقدم يؤكد الباحثان على ان عروض مسرح الطفل لاتحمل قيم تربوية او أخلاقية فحسب انما هي عروض تساهم في علاج بعض الحالات التي ربما تندرج ضمن اطر نفسية ك عيوب النطق او الإنطواء أو الخجل لذلك فإن مسرح الطفل

يشكل عنصراً غاية في الأهمية ، وبالتالي فإن المسرح الذي يقدم للطفل لا يشكل في وظيفته هدفاً قيمياً أو أخلاقياً أو تربوياً إنما يكون ذات تأثيراً علاجياً فعالاً لدى الأطفال ، حيث أن مسرح الطفل له لغة معبرة تعطي شعوراً يعبر عن الكثير من الحالات : الفرح ، الحزن ، الخوف ، الهدوء ، الحماس ومن خلال تلك الحالات يمرر المسرح للأطفال نظرياته التي ترتبط بالتربية والأخلاق والقيم العليا والثوابت التي تتعلق بحب الله والوطن والانتماء للأسرة ، لأن ببساطة إن هذا النوع من المسرح الموجه إلى الطفل هو من النماذج المسرحية الفكرية التي تستند على الفكر والذوق ، ووفقاً لما قدمه المسرح الخاص في الطفل في العراق بصورة عامة والمسرح الموجه للطفل في مدينة كربلاء التي كان لها الأولوية في طرح أول مهرجان للطفل سواء أكان في المسرح أو المعارض الخاصة بكتب الطفولة أو مهرجانات متنوعة أخرى اشتملت على الرسم والتمثيل والقراءة وغيرها والملفت للنظر أن قسم تنمية الطفولة في العتبة الحسينية كان له الأثر الأكبر في توثيق وتقديم العديد من مناهج الطفل المهمة الفنية منها والتربوية والتعليمية وكان المهرجان الأول للمسرح فكان المهرجان الأول : (15 - 18 / آذار 2015)، والذي إداره بتمكن وقدرة عالية الاستاذ محمد الحسناوي والذي قدم بعد 6 مهرجانات للطفل تعد من أهم المهرجانات الدولية وليست العراقية أو العربية فحسب . ما يذكر في أهمية هذا المهرجان أنه قدم عروض مسرحية كانت ملتزمة من جميع النواحي سواء أكانت عربية أم اجنبية أو عراقية فكانت تخضع لضوابط تربوية أخلاقية هادفة تشكل صورة أساس لما يريده المجتمع للطفل بصورة عامة .

مؤشرات الإطار النظري :

- 1_ القيم من أهم محددات السلوك ولها أهمية في بناء التوجه السليم للطفل بصورة عامة من حيث الالتزام والتفاعل إزاء تلك القيم .
- 2_ لا بد للقيم أن تكون ضمن نسق معين على شكل منظومة يقيس بها الأفراد بصورة عامة والأطفال بصورة خاصة سلوكهم وأفعالهم وتوجهاتهم .
- 3_ يحمل النظام التربوي إبعاد من القيم والمهارات والمعارف تتدرج وفق نسق يقدم للطفل في صورة متنوعة مختلفة .

4_ ان الالتزام وفق منظومة قيمية محددة تجعل دافع الطفل الاول هو الاتجاه نحو تحقيق اهداف تلك المنظومة .

5_ يعد الفن واحد من اهم وسائل الاتصال بين الطفل والمجتمع وخاصة المسرح في بثه الكثير من الجوانب التعليمية والتربوية والدينية ويعد صورة محببة مفضلة لدى الطفل .

6_ فتح مسرح الحسيني الصغير ابواب كثيرة امام الطفل في معرفته العامة عن المسرح وعن المنظومة القيمية المتوازنة التي يقدمها .

7_ التزمت العروض المسرحية الاجنبية والعربية والعراقية التي قدمت في مسرح الحسيني الصغير بعدة امور اخلاقية تربوية تعد من اساسيات متطلبات المجتمع لتنشأة طفل يحمل سلوكيات صائبة متوازنة .

الفصل الثالث

إجراءات البحث :

1- مجتمع البحث

تناول الباحثان مجتمع البحث من العروض المسرحية الموجهة للأطفال التي قدمت في الدورة السادسة *لمهرجان الحسيني الصغير لمسرح الطفل حيث أجرى الباحثان مسحاً للعروض الموجهة للأطفال التي قدمتها العديد من الفرق التي وجدت في انها تطابق وتمتثل لمؤشرات الاطار النظري كما تمثل مجتمع متكامل من حيث التنوع والتاكيد على المنظومة القيمة

ت	اسم المسرحية	اسم المخرج	مكان العرض
1	ملك سليمان	ميثم البطران	كربلاء
2	مملكة الاحلام	ايمان عمر	كربلاء
3	سنان البطل الخارق	كرار الصافي	كربلاء
4	اميرة الاحلام	حسين علي صالح	كربلاء
5	جزيرة العجائب	حافظ خليفة	كربلاء
6	زيدون وابناءه الطيبون	وسام عبد السلام	كربلاء

2- عينة البحث

جدول رقم (1)

ت	اسم المسرحية	اسم المخرج	مكان العرض
1	سنان البطل الخارق	كرار الصافي	كربلاء

اختار الباحث العينة المبينة في الجدول رقم (1) وبالطريقة القصدية وفقا للأسباب التالية :-

- أ- كانت العينة ممثلة لمشكلة البحث واهدافه واهميته .
- ب- اختار الباحثان العينة لانها تمثل المنظومة القيمية في عروض المهرجان.

3- منهج البحث

اعتمد الباحثان على المنهج الوصفي في تحليلها للعينة.

4- أداة البحث

قام الباحثان باتخاذ الفقرات التي جاءت في ما أسفر عنه الإطار النظري معياراً من أجل تحليل عينة البحث .

5_ تحليل العينة :**سنان البطل الخارق ***

الشخصيات: سنان كركر وعنتر والطائر والبطل الخارق وشرطيان وضابط

سنان الصبي الذي يبقى مع جدته في المنزل وبسبب قلة اهتمامه وتركيزه يكون سبب اساس في سرقة المنزل فيدرك خطأه ومع أعباءه يستطيع القبض على اللصوص

امتازت هذا العرض ببساطة الطرح والرؤية سواء اكانت مع اللغة التي جاءت بسيطة خالية من التكلف والتعقيد حتى تتناسب والمتلقي ومقدرته الفكرية , كذلك مع الفكرة وحبكته المبسطة والموقف وانسياب الحدث , كلها اجتمعت وفق بساطة ومباشرة في الطرح , فحكيت العرض الفنية كانت خاصة لفئة الطفل المملوء بالصراع ما بين الشخصيات , الذي يتم من خلالها التركيز على مجموعة من الأحداث والمواقف المستلهمة من واقع الحياة والمختارة بعناية فائقة للتعبير عن طبيعة المجتمع

الاخلاقي والديني والتربوي اذ عمد المخرج والمؤلف الى طرح قضية اساس سلبية كانت نتائجها غير مرضية مما دفع البطل سنان الى الاعتراف بخطاه وتاكيد انه لا بد من اللجوء الى الاخلاق والتصرفات والسلوكيات الصائبة في الحياة ومع الآخرين ، وللأحداث علاقة وثيقة بالشخصيات ، إذ إن أحداث المسرحية لا تتولى في خط مستقيم ، فهنا جاءت حبكة المسرحية مكونه من وحدات ولوحات ومناظر تربطها فكرة واحدة .

اما الشخصيات فقد حملت أنماطا ودلالات ومواقف ابتعدت عن الشخصيات الفردية التي تنمو وفق منطق ثابت فجاءت متنوعة بين الخير والشر حتى يستطيع الطفل وفهما معرفة الصواب والخطأ ، عمد المؤلف والمخرج إلى غرس قيم أخلاقية تربوية في ذهن الطفل تتمثل في مساعدة الآخرين ومن حسنات اختيار القيم التربوية لبناء العمل المسرحي الذي جاء بها المؤلف بصورة خاصة هو غرسه لقيم إيجابية في نفس الطفل ونزوع قيم سلبية فاكّد على ان

فالسرقه عيب وحرام لا يجوز دخول البيوت الا من الابواب والتوجه إلى الله عز وجل في جميع الامور وما يشكل قيمة حقيقية للعرض المسرحي هو التوازن في طرح المنظومة القيمية باعتبارها البودقة الاساس التي تتشاكل وتتصاهر في تكوين العرض من خلال حركة الشخصيات التي يجسدها الممثل لأنه المحفز الأساس في تكامل شكل العرض المسرحي وهذا ماجسده الطفل في ادائه المتكامل والذي جعل من صورته الحسنة قدوة للمتلقي الطفل الذي يشاهده .

واكد العرض على العديد من السلوكيات التي لا بد من توادها لدى الطفل منذ النشأة الاولى له والتي يكتسبها من المحيط ومن هذه القيم قيمة الصدق فمن خلال هذه القيمة أراد المؤلف أن يبين إن الكذب يوقع بصاحبه إلى الهلاك والعقاب والتي اوردها المؤلف في النص عدة مرات وأيضاً عالج المؤلف موضوع السرقة الخطيرة بمهارة لكونها من القيم غير التربوية التي يجب الانتباه إليها وهذا ما صنع للمسرحية بعداً إنسانياً يعد اعتماد للقيم التربوية والأخلاقية .

وقد عمد المؤلف إلى جعل شخصيه (سنان) هي الشخصية المحورية لكون الأطفال يعشقون ويبتهجون ما كان منها (المسرحيات) حول أطفال يشبهونهم ، وهم دقيقو الملاحظة من ناحية الأخلاقيات فهنا يسعى المؤلف إلى تبصير الأطفال بالقيم التربوية (الخلقية) الفاضلة من خلال هذه الشخصية الذي تتحرك بين سطور المسرحية لتؤدي دورها التربوية الأخلاقي السامي الذي رسمة لها المؤلف بدقة ، فالطفل لا بد ان تعلم

أن يكون أميناً ، وان يكون مطيعاً للأوامر والنواهي ، وان يقاوم الكذب ، والغش أو السرقة . وتأتي قيمة البطولة في هذه المسرحية بطولة تتصف ببعض القيم التربوية مثل الإصرار والعزيمة ، والدفاع عن البيت والتضحية . فضلاً عن الشجاعة ، والقوة ، وكثرت التحمل والصبر ، وكي يضمن المؤلف نجاح أو وصول هدفه إلى الطفل فإنه عمد إلى جعل الطفل متحولة من سيئة إلى جيدة فعذا التحول الذي قدمه المؤلف في شخصية (سنان) من طفل لا يكثر للامور إلى طفل يفكر ويستخدم قدراته للوصول إلى الصواب .

الفصل الرابع

نتائج البحث :

1 نتائج البحث :

1. تنوعت البنية الدرامية للمسرحية، إذ استخدم تقنيات فنية متنوعة بغية الوصول إلى تغذية عملية الإدراك والاندماج مع العرض منذ اللحظات الأولى ، إضافة إلى توظيف السينوغرافيا بصورة كبيرة لخلق حالة من اتساع مخيلة المتلقي .
2. ناقش العرض موضوعات تربوية متعددة استطاع المخرج تحويلها صور مشوقة يستطيع معها الطفل إدراك القيم وفق متعددات جمالية تؤكد هذه الموضوعات على تنمية السلوك وفق منظومة دينية وقيمية .
3. إن الأفكار جميعها داخل العرض مستمدة من الواقع ولها علاقة ودلائل تحمل بين طياتها قيم دينية وتربوية وفكرية مقصودة من قبل المؤلف والمخرج .
4. مقدرة العرض على بث قيم تربوية متنوعة ومقدرته في معالجتها عبر رؤية فنية وجمالية دون غلبة الأفكار على البنى أو العكس .
- 5_ تنوعت القيم التي بثها العرض وفق منظومة نسقية محددة كقيمة الصبر والصدق والأمانة والمساعدة ، التضحية ، ورفض الأنانية ، والحرية ، الوفاء ، النصيحة (الاستماع لنصيحة الآخرين) ، والعمل .

6_ ومن القيم التربوية التي برزت في النص هي (مراعاة الاكبر سنا ، وتحمل المسؤولية ، وتقيل النصيحة ، نبذ مبدأ السرقة والخيانة ، الترابط الأسري وضرورة صلة الرحم

2 الاستنتاجات :

- 1_ تتمحور رؤية المخرج في عروض الطفل حول الطروح الاجتماعية المعاصرة والمتغيرة وفق التغيير الواقعي المحيط.
- 2_ ان اغلب العروض التي قدمت في مهرجان الحسيني الصغير هي عروض تتفاعل والقيم الجمالية والقيم المتعددة الاخرى ولم تقتصر على القيمة الدينية فقط.
- 3_ البساطة في الطرح والعرض والتأكيد على التواصلية مع الطفل المتلقي اكثر ماكدت عليه العروض في مهرجان الحسيني .
- 4_ اللغة والحوار والفكرة والحبكة البسيطة ثلاثمة وفق مستويات الاعداد التي قدمت لها العروض .
- 5_ التأكيد على اهمية القيمة التاريخية والبطولية للتاريخ العربي وتراثه ومجمل شخصياته.

3 التوصيات :

يوصي الباحثان بتأكيد الإهتمام على مسرح الطفل والمسرح المدرسي في معاهد وكليات الفنون الجميلة .

4 المقترحات :

يقترح الباحثان دراسة ماياتي :

- 1_ شخصية الراوي وابعادها النفسية في الخطاب المسرحي الموجه للطفل
- 2_ الخوف ومعالجته الدرامية في عروض مسرح الطفل

قائمة الهوامش

- 1_ مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ط4، مكتبة الشروق الدولية، 2004، ص768.
- 2_ محمد العمارة وآخرون: الانساق القيمية لدى طلبة الجامعات الاردنية، مجلة جامعة القدس، ع(24)، 2011، ص61
- 3_ رضوان زيادة وكيف جيه اوتول : صراع القيم بين الاسلام والغرب، (دمشق: دار الفكر، 2010)، ص16.
- 4_ عبد المعطي عساف، النظرية الاسلامية في الادارة ، نظرية الادارة بالقيم ، ط1، (الاردن :دار زهران للنشر والتوزيع)، 2012، ص201
- 5_ عبد المعطي عساف ، مصدر سابق ، ص247
- 6_ علي ليلة ، النظرية الاجتماعية وقضايا المجتمع ، اليات التماسك الاجتماعي الكتاب الثالث، (القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية) ، 2015، ص217
- 7_ علي ليلة ، مصدر سابق ، ص241
- 8_ علي ليلة ، مصدر سابق ، ص242
- 9_ علي ليلة ، مصدر سابق ، ص243
- 10_ فتحي حسان ملكاوي ، منظومة القيم العليا ، ط1 ، (فرجينيا ، المعهد العالي للفكر الاسلامي)، 2013، ص12
- 11_ سعيد علوش: معجم المصطلحات الادبية المعاصرة، ط1، (بيروت: دار الكتاب اللبناني، المغرب: الدار البيضاء، 1985)، ص185.
- 12_ فؤاد البهي السيد، سعد عبد الرحمن: علم النفس الاجتماعي - رؤية معاصرة، (القاهرة: دار الفكر العربية، 1999)، ص257.

- 13 - جبور عبد النور ، المعجم الأدبي ، (بيروت : دار العلم للملايين ، 1979) ص 282 .
- 14 _ علي ليلة ، النظرية الاجتماعية وقضايا المجتمع ، اليات التماسك الاجتماعي الكتاب الثالث، (القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية) ، 2015، ص217
- 15 _ علاء صاحب عباس ، ، نحو رؤية فلسفية تربوية للقيم في ضوء القرآن الكريم ، دار غيداء للنشر والتوزيع ، 2011، ص208
- 16 _ ياسمين يوسف ، هويتي المتكاملة وعلامتي الشخصية ، مؤسسة الثريا ، 2021، ص141،
- 17 _ سهير فارس السوداني ، البرامج التلفزيونية وقيم الاطفال ، ط1، (عمان :دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع) ، 2009، ص258
- 18 _ سهير فارس السوداني ، مصدر سابق ، ص242
- 19- عبد المجيد سيد احمد منصور واخرون ، علم النفس التربوي ، (الرياض : العبيكان للنشر والتوزيع) ، 2014 ، ص126
- 20 _نادية محمود مصطفى، العلوم الاجتماعية بناءمنظور معرفي وحضاري ، ج2، دار البشير للثقافة والعلوم ، 2016، ص441
- 21 _تهاني احمد جوارنه ،التاصيل الاسلامي للهداف المهارية ،(عمان : دار الكتاب الثقافي للنشر والتوزيع والدعاية والاعلان) ، 2018، ص70
- 22_عبد المعطي نمر موسى: الدراما والمسرح في تعليم الطفل ، ط1(الأردن : دار الأمل للنشر والتوزيع، 1992)، ص11
- 23_ وليد حرب، في : مجلة الحياة السينمائية، المؤسسة العامة للسينما دمشق، ع7 ، 1980، ص7.

- 24_ عبد الفتاح أبو معال: اثر وسائل الأعلام على تعليم الأطفال وتثقيفهم، ط1، (عمان: دار الشروق للنشر والتوزيع ، 2006، ص84
- 25_ حسب الله يحيى: مقدمة في مسرح الأطفال ، ط2، (بغداد: دار ثقافة الأطفال ، 1985)، ص71،
- 26_ زينب محمد عبد المنعم : مسرح ودراما الطفل ، ط1، (القاهرة: عالم الكتب، 2007)، ص126 .
27. غادة عبد الستار العاني ، أنماط الشخصيات الدرامية المفضلة لدى تلاميذ المرحلة الابتدائية في عروض مسرح الطفل ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، قسم التربية الفنية ، 2009 ، ص38 .

المصادر:

- 1- أبو معال، عبد الفتاح: اثر وسائل الأعلام على تعليم الأطفال وتثقيفهم، ط1، (عمان: دار الشروق للنشر والتوزيع ، 2006) .
- 2- احمد، تهاني جوارنه ،التاصيل الاسلامي للهداف المهارية ،(عمان : دار الكتاب الثقافي للنشر والتوزيع والدعاية والاعلان) ، 2018 .
- 3- البهي، فؤاد السيد، سعد عبد الرحمن: علم النفس الاجتماعي- رؤية معاصرة، (القاهرة: دار الفكر العربية، 1999) .

- 4- حرب، وليد ، في :مجلة الحياة السينمائية، المؤسسة العامة للسينما
دمشق، ع7، 1980
- 5- حسان، فتحي ملكاوي ، منظومة القيم العليا ،ط1 ، (فرجينيا ، المعهد العالي
للفكر الاسلامي)، 2013 .
- 6- زيادة ، رضوان وكيفن جيه اوتول : صراع القيم بين الاسلام
والغرب،(دمشق: دار الفكر، 2010) .
- 7- سيد ،عبد المجيد احمد منصور واخرون ،علم النفس التربوي ،(الرياض :
العبيكان للنشر والتوزيع) ، 2014 .
- 8- صاحب، علاء عباس ، ، نحو رؤية فلسفية تربوية للقيم في ضوء القرآن
الكريم ، دار غيداء للنشر والتوزيع ، 2011 .
- 9- عبد النور، جبور ، المعجم الأدبي ، (بيروت : دار العلم للملايين ،
1979) .
- 10- العاني غادة عبد الستار ، أنماط الشخصيات الدرامية المفضلة لدى
تلاميذ المرحلة .الإبتدائية في عروض مسرح الطفل ، رسالة
ماجستير، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، قسم التربية الفنية ، 2009
، ص38 .
- 11- عساف، عبد المعطي، النظرية الاسلامية في الادارة ، نظرية الادارة بالقيم
، ط1، (الاردن :دار زهران للنشر والتوزيع)، 2012 .
- 12- علوش، سعيد ،معجم المصطلحات الادبية المعاصرة، ط1، (بيروت: دار
الكتاب اللبناني، المغرب: الدار البيضاء، 1985) .

- 13- العميرة، محمد وآخرون :الانساق القيمية لدى طلبة الجامعات الاردنية،مجلة جامعة القدس،ع(24)،2011 .
- 14- فارس، سهير السوداني , البرامج التلفزيونية وقيم الاطفال ،ط1, (عمان :دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع) , 2009 .
- 15- ليلة، علي, النظرية الاجتماعية وقضايا المجتمع , اليات التماسك الاجتماعي الكتاب الثالث, (القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية) , 2015 .
- 16- محمد، زينب عبد المنعم : مسرح ودراما الطفل ،ط1،(القاهرة:عالم الكتب،2007).
- 17- محمود، نادية مصطفى, العلوم الاجتماعية بناءمنظور معرفي وحضاري ,ج2,دار البشير للثقافة والعلوم ,2016 .
- 18- نمر، عبد المعطي موسى: الدراما والمسرح في تعليم الطفل ، ط1(الأردن : دار الأمل للنشر والتوزيع، 1992) .
- 19- يحيى، حسب الله: مقدمة في مسرح الأطفال ،ط2، (بغداد:دار ثقافة الأطفال ،1985) .
- 20- يوسف، ياسمين, هويتي المتكاملة وعلامتي الشخصية , مؤسسة الثريا , 2021.

ماهية الشكل والمضمون في منحوتات الإلهة الأم ما قبل التاريخ Essence of Form and Content In Prehistoric Mother Goddess Sculptures

د. برزان احمد نصرالله - Dr. Barzan Ahmad Nasrullah

جامعة السليمانية - University of Sulaimani

كلية الفنون الجميلة - College of Fine Arts

barzan.nasrullah@univsul.edu.iq

07701444051

الكلمات المفتاحية: الماهية، الشكل، المضمون، الإلهة الأم.

ملخص البحث: ندرس في هذا البحث: تماثيل الإلهة الأم في عصور ما قبل التاريخ، مابين ماهية الشكل والمضمون من جهة، وانطباعات الإنسان القديم حول إظهار القوة بين العالم العليا والسفلى وعلاقاتهما الفكرية والمجازية مابين جوهريّة المرأة وخصوصياتها الأنثوية المتمثلة بالهة الأم كمرجع ديني وزراعي والخصوبي من جهة أخرى، تحت اسم (آلهة الأم)، ويتكون البحث من مبحثين، الاول منه يحمل اسم (تقديم مفاهيم الاصطلاحية للماهية والشكل والمضمون والإلهة الأم، و علاقاتهما التواصلية)، أما المبحث الثاني فيشمل: (مقدمة حول الجذور التاريخية لإظهار الأشكال النحتية لفينوسات الإلهة الأم ما قبل التاريخ). تمثلت **مشكلة البحث** في التساؤلات الشكلية والجهرية بين الإلهة والأم والأرض، والعبادات، حول كيفية مفاهيميهما وعلاقاتهما الانشائية ودلالاتها؟ كما وتمثلت **اهمية البحث** في التواصلية وتناول تلك العلاقات التساؤلية ودلالاتها المرئية وغير المرئية، **بهدف** الكشف عنهما من خلال الابرار العلاقات بين ماهية الشكل والمضمون للأشكال النحتية النسوية لما قبل التاريخ، عبر الاطار النظري للبحث وتحليل عيناته وفق **منهجية** التحليل الوصفي و في الختام يضم البحث **النتائج** ومن اهمها هناك علاقات تواصلية متبادلة بين الشكل والمضمون التي تجسد الماهية الانثوية و وظيفتها الولادية المتعلقة بمرجعية اللوئية والأرض والعبادة والزراعة، و هناك علاقات دينية والاجتماعية والخصوبية والتكاثر مابين قوة المرأة والأرض والإلهة، بإبراز السمات الشكلية وعلاقاتها الماهوية بها، ثم الاستنتاجات، وقائمة بالمصادر.

Keywords: essence, the shape, Guaranteed, Mother goddess.

Research summary: We study in this research: statues of the mother goddess in prehistoric times, between what is the form and content on the one hand, and the impressions of the ancient man about the show of strength between the upper and lower world and their intellectual and figurative relationships between the essence of women and their feminine specificities of the mother goddess as a religious, agricultural and fertile reference on the other, (Mother gods), the search consists of researchers, the first of which bears the name of (Presentation of terminological concepts of what is, the mother god), the second research includes: (Introduction to historical roots to show sculptural forms of prehistoric mother gods Venus, And their communication relationships). The problem of research has been the formal and fundamental questions between gods, mothers, earths and worshippers about how they conceptualize, and their constructive relationships and connotations? The importance of research was also to communicate and address these questionable relationships and their visual and invisible connotations. in order to reveal them by highlighting the relationships between what is the form and content of prehistoric feminist sculptural forms, Through the theoretical framework of research and analysis of its samples according to the methodology of descriptive analysis, and in conclusion, the research incorporates the results. The most important of these are the interrelationships between form and content that embodies the female profession and its birth function related to the reference of divinity, land, worship and agriculture. and religious, social, fertile and reproductive

relationships between women's power, land and God, highlighting the formal features and their conceptual relationships with them, and then conclusions, and a list of sources.

الإطار المنهجي:

اشكالية البحث: وتظهر اشكالية المفهوم ولغز القوة والخصوبة ما بين الأم والحياة والموت، ومن ثم الثمار و الزراعة المتنوعة التي تنتجها الارض ويستفد منها الانسان منذ عصور ما قبل التاريخ و الى الان، والتي يعود الى أسباب عدة ترتبط بجذب الانتباه لمحاولات الفهم عن المرأة وطبيعتها الانثوية كمصدر الولادة والتجديد بشكل مستمر او ما بين الحياة والموت، وانعدام الفهم حول قدرة الخصوبة والتكاثر التي تظهر بينها وبين الطبيعة بظواهرها السنوية او الفصلية كالمطر وظهور النباتات ثم الانتاج الزراعي في عصر الزراعة والتدجين، وحيثما تكون فك هذه الاشكالية لدى الانسان القديم، عبر فهم فكري ورمزي ومافوق وديني، من خلال التعبير الفني لتجسيد الاشكال النحتية للمرأة بين شكلها ومضامينها. و **أهميته:** تناول العلاقات الماهوية بين التحليل الفكري للمضمون والاشكال النحتية لإلهة الام، ضمن اظهار القوة السماوية للاله وقوة الخصوبة بين المرأة والخصوبة السنوية للأرض ومن ثم البنية الفكرية للانسان القديم المتمثلة في العبادة والفكر الزراعي والديني كمرجعية لماهية الشكل النحتي ومضمونه التوظيفي، **الهادف الى:** اظهار مفهوم الماهية وعلاقتها بين الشكل والمضمون لمنحوتات الالهة الام، اما **حدود البحث:** فقد شمل مراحل حضارية لما قبل التاريخ (العصور الحجرية القديمة والمتوسطة والحديثة)، وبالتحديد ما بين (28000 – 3000 ق.م) وذلك لوجود اكثرية التماثيل النحتية المطروحة للإلهة الام في هذه العصور.

الإطار النظري:

المبحث الاول: تقديم المفاهيم ومعانيها الاصطلاحية لـ (الماهية، الشكل، المضمون، و إلهة الأم) وعلاقتها التوافقية:

- **تقديم المفاهيم:** حيث تعتبر (الماهية) إصطلاحاً فلسفياً فهي وليدة قديمة وتقابل الوجود، وترتبط بالجواهر احياناً، مع فروقات لغوية واصطلاحية وفكرية بينهما، يرى (ارسطو) انها ذات معنى ودلالة واحدة، فيما يرى اخرون انها تتمايز بينهما وتتعاثقا في (الجوهر بالمضمون)، فإن ارتباط الماهية بالجواهر تمثل علاقة الكل بالجزء، او علاقة طبيعة الشيء بخصائص جوهره، قد تشير الماهية لغوياً الى (ما- هي/ ما- هو) بمعنى (ما هذا- ما هي الشيء)، ويرتبط الجواب مباشرةً بجوهره او مضمونه، وما شكل حقيقته او هيئته في الوجود، التي تساعد على تكوينه الماهوية، فبذلك يتبين بأن للجوهر

او لوبتها على الماهية، او تسبق الماهية عليه، باعتبارهما طبيعة الجوهر وغطائه التكوينية بالتأكيد على حقيقة جوهره و وجوده الذي يتضمن ذاتية الشيء، ويمكن القول بأن لكل جوهر ماهيته وقيم بذاته اما الماهية تقيم على ذاتية الجوهر ونواته او المضمون وسياقه التشكيلي، وان الماهية ترتبط ببعدها الميتافيزيقي لتعرف على جوهرية الشيء، وعلاقتها الفيزيقية بها، لإيجاد هوية الشيء الحقيقية كالموجود، بشكل آخر لإظهار العلاقات التواصلية بين جوهرية الفكر وهوية الشيء، وكمصطلح فلسفي قد يكون من حيث بنائها على المرجعية الفكرية والعقلية والحسية والمعرفية، وتشير الماهية الى مقولات تساؤلية مقابل وجود حقيقة الشيء والمادة، وماهية الوجود وعلاقاتها السببية بالأشياء، وماهية كينونتها وجوهرها وما طبيعتها واساسيتها المرجعية، من اجل الوصول الى جوهرها وفهمها الحقيقي للأشياء، وكذلك انها مؤسسة تواصلية بين الجوهر وحقيقة الشيء والتعرف على هويته، كما هو يجعل عليه، ولتحديد كيانه الممتك من خلال طبيعة وجوده بين باطنه وظاهره، وتشير الى طبيعة وجود الشيء، وتعالقه بمفاهيم عديدة كالشكل والمضمون والوجود والخير والشر والدين والحقيقة والذات والجمال... الخ، كما جاء تعريفها في المعاني الجامع بـ "ماهي الشيء: كُنْهُ وحقيقته... وماهية الامر: حقيقته وماهيته وصفاته الجوهرية"، و وصفها ووصف حقيقتها ووجودها، وتحليل ذاتية الشيء ووصفه من خلال ما نتصورها، ومرجعيتها هي التسائل عن الشيء بما هي او ما هو؟ اما رؤية افلاطون في هذا الجانب هي الجوهر الحقيقي والمطلق ومرجع اساسية لكل ما يمثل الحقيقة المطلقة في عالم المثل والمتغيرة في عالم الملموس، ويمكن للإنسان ان يتواصل اليه عن طريق الجدل الصاعد، والتأمل والتفكير، وهو يعدها اساساً للوصول الى النموذج الاصلي الابدئي لتحديد حقيقته والعثور على جوهره بتفعيل علاقاته التواصلية بين الجوهر وصفاته ومميزاته وخصائصه التي تعبر عن حقيقته وطبيعته، وبين سياقه الشكلي المثالي الذي يجمع تلك الخصائص والذي عبر عنهما افلاطون بشكل مطلق، اي "إن علاقة الماهية بالأشياء هي علاقة تضم: الماهية في الأشياء، ويستعد العديد من أعلى ويؤسس في التعريف، والماهية تعلو على الأشياء تجميعاً لها" (ريكور، 2012، صفحة 17)، بذلك يكون صورة ذات مميزات وجوهره حقيقي للشيء، وعلاقتها بالأشياء تعني بأن للأشياء جواهر معنية تمثل وظيفتها وماهيتها المحاكية ثم انشاء علاقاتها بالوجود، مثلما عبر عنها فلسفة افلاطون بأسبقية الماهية على الوجود، لانه أسس فلسفته عليها، حيث يراه كبنية وحقيقة اساسية ثابتة ومطلقة للأشياء الاصلية الموجودة في العالم الحقيقي اي عالم المثل والافكار الذي يحتوي على الماهيات الحققة للأشياء جميعاً، والذي يتميز جميعها بأصالتها الازلية المطلقة والتميزة على ماهية الأشياء المادية المشوهة وغير المكتملة وغير الثابتة، وهي لا تمثل ماهية الافكار

الحقيقية المرتبطة بعالم المثل الافلاطوني، بل بإمكاننا ان نصل اليها من خلال المعقولات والتأمل الفكري لنكشف عن جوهرات الماهية الحقيقة للأشياء الموجودة بالحق في عالم المثال، يخالف (سقراط) افلاطون، فهو يعتبر الجوهر من صناعة العقل، وهو "ماهيات معقولة وكليات مفارقة من صنع العقل، الانسانية والتقوى والحرية والعدالة، لا وجود لها في الواقع الخارجي" (لطف، 1978، صفحة 20)، ويختلف (ارسطو) مع افلاطون ايضاً، فهو يعتبر الماهية والجوهر ذات معنى واحد، وقائمين على ذاتهما، فهما مركبان و ليسا مفارقين ويتكون من (الصورة والمادة) ويعتبرها بطبيعة اساسية للأشياء وجوهرها وتتجلى فيها بشكل ملموس، وتحددها وتميزها عن الشيء الآخر، وهذا ينطبق على الحيوانات ايضاً، وبإمكاننا ان نتعرف على جوهرها من خلال التقصي وتجربتنا المدركة، وجوانبها او تقيم حسياً على ذاتها، "فالجوهر من جهة او لى هو ما يكون لشيء ما في ان يكون، اي اساس قابليته للمعرفة، وهو من جهة ثانية، اي ما يثني تحت الموضوع او الذات" (ريكور، 2012، صفحة 229)، وفي المقابل هناك صورة تعبر عن مادتها الهيولية الاولى، فإن الجوهر هو موضوع ضمن المادة وصورها لدى (ارسطو) ولا تنفصلان معاً الا في الذهن، ويمكن ان نتعرف على معرفة الاشياء من خلال صورة التي عرفها ارسطو كعلة على "إنها روح الشيء ومابه الشيء هو هو، وفي مثالنا هذا مابه التماثل تمثالاً... وراى ارسطوان العلة الصورية والمحركة والغائية ترجع كلها الى الصورة، ذلك لان العلة الصورية والعلة الغائية شيء واحد في النهاية، وكذلك فان العلة الصورية هي ماهية الشيء وما به الشيء هو، هو" (نجيب، 1935، صفحة 226)، وتكون مقابلها المادة، والعلة الغائية والمحركة بصيرورتها شيئاً واحداً، وتحرك بحركتها ماهية الشيء و وجدت لأجلها. فيما يرى (الفيتاغورثيون) الى جوهرية النغم والعدد، من منظور الاساسيات والنظم الكوني والطبيعة والاشياء جميعاً بجوهرها العددية والنغمية، التي هي عبارة عن الحركة والقوة التنظيمية المتحركة بإدارة الكون والطبيعة وحركتهما، فيما يعتقد (السفسطائيون) بان هناك ترابط بين الماهية بالجوهر الانساني وقراره، بشكل ما بين ماهية الانسان هي من اهم الماهيات ذات القيمة الانسانية، حيث يرون ان الماهية ليس مطلق بذاتها بل انها ترتبط بالحركة الجوهرية للانسان ووجوده الفعال، كما هي لدى (الوجوديين) من حيث رؤيتهم للانسان وماهيته، والذي يشير الى جوهره الموجود وتحديد هويته الانسانية بذاتها وتحقيقها، وما يميزها بماهية تفكيرها و وعيها وقدرتها القرارية على تواجدها قبل ماهيتها الميتافيزيقية.

حيث يشير مفهوم (الإله او الألوهة)، في جميع الحضارات القديمة وثقافتها، كمفهومين معنويين مرتبطين بالفكر الديني والعبادة والتقديس، وبأنهما كانت ذات قوة خليقة ماورائية خارقة غير مادية، تقع فوق قوة الصنع والإرادة البشرية في طبيعتها،

وكانتا تعدان اظهاريهما المفهومية الى العصور الحجرية القديمة عندما آمن الانسان القديم بوجود هذه القوة الماورائية التي تدير الطبيعة وظواهرها خارج قوته وخلقه كالسما والارض والشمس والقمر والمطر والبرق والعواصف... الخ، بذلك ربطوا كل ظاهرة من الظواهر الطبيعية بآلهتها المسؤولة عن خلقها وإظهار قوتها وإدارتها والمسمى بأسم الظاهرة نفسها، وكذلك ارتبطت هذه القوة الالهية بالافكار الاسطورية للخليقة الاولى، ثم العبادة والطقوس الدينية وجميع امور الحياة، وتمت تصويرهما وتجسيدهما بأشكال مختلفة، وحسب نوع الحضارة وثقافتها الفكرية ومعتقداتها الدينية، مثل الاشكال البشرية او الحيوانية او الجمادية او اشكال اخرى اسطورية، والتي شكلت عنصراً بارزاً ومؤسساً في تأسيس العقائد والتقاليد والطقوس الروحية، حيث وصل الى بناء المعابد الخاصة بها، ليتم ممارسة امور العبادة والطقوس الدينية وحتى السحرية فيها، ثم تميزت بالأسماء الوظيفية وارتباطاتهم بالوظائف المختلفة لكل منهما بقدر تعلق اسمائهم بأي جانب من الجوانب العقيدية والايمانية والثقافية والحياتية، التي تعكس غايتها العبادية. وهناك فرق قليل من الناحية اللغوية بينهما، فهو بشكل عام تستخدم (الإلهة) كإشارة الى الانثى او الإلهة الام، و(الآلهة) الى الذكر، وفي بعض الاحيان تستخدم (الآلهة او الإلهة) كليهما او ضمناً غاية المعبود والرموز التقديسية والدينية التي هي غير قابلة للتدنيس.

قد ترتبط تسمية (إلهة الام Mother Goddess) بالمفاهيم الدينية والرمزية والتشابهية، الدينية منها من حيث الايمان والتعبد وممارسته من اجل غرض ما، والرمزية مع قوى الالهية السماوية، والتشابهية مع قوة الارض الزراعية والنباتية، حيث تتجمع هذه القوى الدينية والغير المرئية العلوية للالهة خصوصاً مع قوة خلقه ومع القوة الانثوية المرئية في الانجاب والرضاعة، ثم قوة الارض في انماء تكاثرها الزراعي وثمارها، وجمعت هذه القوى في دائرة سياقية دينية وتعبيرية معاً لوصف الحقيقة وماهية الانثوية بين قوتها الامومية وقوة الاله والارض والعبادة، وفي (الانجاب+ الخصب+ الخلق+ التكاثر+ القدسية+ العبادة)، ويشير كإصطلاحاً (الهة الام) الى "كل إلهة تربط بالأمومة والخصوبة وهي تشير ايضاً الى الارض ولذا تسمى عادةً بأرض الام وأم الارض، وربما عبرت (فينوسات الباليوليت) عن الهة الام، ولكن المصطلح اصبح يشير بدقة اكبر الى الإلهات اللائي ظهن في عصر النيوليت ومابعده" (الماجدي، حضارات ما قبل التاريخ، 2018، صفحة 394)، تمثلت بالمادية على شكل المنحوتات البصرية بأحجام صغيرة بين (7-15 سم) او اكثر، المسماة بالفينوسات، ويرجع اقدمها الى العصور الحجرية القديمة، وتمثلت بالاشكال النسوية الظاهرة بأعضائها الانثوية المعبرة عن قوتها ووظيفتها كالامومة والاختصاص والانجاب، واكتشفت كثير من هذه الاشكال النحتية في جميع الحقب للعصور الحجرية القديمة والمتوسطة والحديثة، وكانت اغلبها

تمجد الأم في العديد من الثقافات من خلال المناسبات الدينية والاجتماعية، والزراعية، وهي تمثل صاحبة القوة السلطوية وهي وحيدة بأستطاعتها الإنجاب الولادة وحمايتها ورعايتها، وعلى هذا نحوتحولت الهة الام الى رمز للقوة والصبر والحماية والحنان والعطف والتكاثر جنباً الى جنب قوة الاله والأرض من جهة، و"اصبحت المرأة تتكافل مع الأرض تكافلاً سريعاً، وبدت الولادة على انها صورة من صور الخصوبة الأرضية بالمقياس البشري، وان لجميع التجارب الدينية المتصلة بالخصوبة والولادة على انها بنية كونية، ان قداسة المرأة ترتبط بقداسة الأرض وللخصب النسوي أنموذج كوني" (الياد، المقدس و العادي، 2009، صفحة 173)، من جهة اخرى، بذلك نشأة علاقات فكرية وجوهرية تواصلية بين قدسية الولادة من الأرض بإكتفائه الذاتي، او تواصله مع السماء لولادة الالهات الجديدة الاسطورية لإدامة الكون والحياة اخيراً، بمعنى انها اصبحت للأرض قدسية منذ التفكير الاولى للإنسان القديم، بصفتها تولد الكائن الإلهي والجنس البشري اسطورياً، والتكاثر الزراعي والنباتي طبيعياً، وصاغو ماهية الأم الأنثوي وطبيعتها في الولادة والرضاعة والحياة التي بنيت على هذه العلاقات التواصلية فكراً و واقعياً وسيقاتها الماهوية خصوصاً في انشاء الفكر الديني والعبادة والقدسية والتكاثر والخصوبة.

اما المفهوم الفلسفي والاصطلاحي والمعرفي والفني (للشكل) فيكون على مرحلتين، اولها مرحلة الاستنتاج الفكري والثاني الاستنتاج العملي او الادائي والتقني، الذي يمثل عملية التشكيل لشكلنة المظهر والصورة او الهيئة الخارجية لشيء ما، من خلال بنائها، وتجمع مكونات عناصرها بعلاقات مرتبطة ومتجانسة والمنسجة معاً في سياق بصري موحد، والتي تمثل صفاتها وحجمها وموضوعها او مضمونها وجمالياتها الشكلية، مثلما يرى (جون ديوي) بان "الشكل هو تنظيم للعناصر المكونة او الاجزاء المركبة" (ديوي، 1983، صفحة 193) منها، اذ كان الشيء تعبر عن عمل تشكيلي، او في سياق لفظي او التركيب اللغوي بكلمات والفاظ، اذا كان العمل معبر عن نص ادبي، او سمعي اذ كان تعبر عن قالب موسيقي، وللشكل خصوصيات ترتبط بنواحي الكيفية والكمية والفكرية، ومادته في تجسيده بأسلوب ما او بأحدى من الاساليب الفنية او الادبية، وبصفته من احدى العناصر المؤسسة للتعبير والهيئة والسطح البصري للأعمال الفنية، ويرجع جذوره الى رغبة الانسان القديم في تحويل ابصاره وافكاره الذهنية الى الشكلنة، ومن اجل تجسيدها الشكلي والتعبير عنها بالبيئة وظواهرها، التي تمثل لغتها وقدرتها الفنية والتجسيدية والتعبيرية، حيث ظهرت على جدران الكهوف عبر عصورها الحجرية، بتشكيلاتها الخطوطية الغائرة والرسوم الملونة والنحتية البارزة. واستمر التعبير والتجسيد بالشكل عن المفاهيم متوازناً مع محاولات الانسان

للتعبير في دائرة الفن البصري في جميع الحضارات القديمة في ما قبل التاريخ وما بعدها، الى حين ظهور جميع الاتجاهات التشكيلية الحديثة والمعاصرة، كل حسب خصوصيات عصورها الفنية والمفاهيمية والتقنية.

ويفترض ان يلزم الشكل بـ (المضمون) ادراكياً وحسياً تماشياً مع التشخيص "الادراكي الحسي للمحتوى مع وثمة شكل بالمعنى البنائي وهو تناغم معين او علاقة تناسبية للاجزاء مع الكل، وكل جزء مع الآخر يمكن تحليلها" (هربرت، 1986، صفحة 89)، وتحويلها الى المحتوى الذي يحمل فلسفته او فكرة ذات معنى او موضوع محدد، او رمز او رسالة ما، والذي يعتبر من نتائج التفكير وتحليله الموضوعي او المجرد، او كيف وما نفهمه، ثم توصيله او تجسيده من خلال الصياغة الشكلية المرادة او شكلاً متجانساً ومعبراً عنه رمزياً او واقعياً او من دونه، حيث هناك علاقات جدلية، وتواصلية متلازمة، ودائمية متبادلة، ومستمرة ومتحولة بين خطاب وفلسفة الشكل والمضمون، بتنظيم عدد من العلاقات كالادراكية والحسية والتفكير اللامرئي والمرئية في اعادة المدركات او المحسوسات في تحقيق نظام شكلي مادي الذي يعكس النظم المضموني والفكر بين المنجز الشكلي وتمثيله الفكري، لانهما تمثلان جانبان مهمان (الباطن) في تقنيات الفكر المضموني، و(الظاهر) في تقنيات الشكل التكويني، وضمن وحدة سياقية ادائية بصرية او سمعية او ادبية، حين يتميز المضمون بأنواع عديدة، والتي تنتسب الى فكرة او محتوى الرسالة، وهدفها المتعلق بمضمونها الفكرية او الرمزية او الاسطورية او الاجتماعية او العلمية او الفنية او الادبية... الخ. وحتى من الناحية النفسية او لدى علماء النفس هناك علاقة سايكولوجية بين الشكل والمضمون واخرى تفاعلية بين الادراك الحسي والعقلي، لان الشكل هو "الصورة في اي ادراك... وهذه الصورة هي الكل في ادراك الشكل، و وفق ذلك جاء الشكل ليعبر عن اتجاهات نفسية وجمالية" (صالح، 1982، صفحة 126)، وفكرية وذهنية، بتفعيل العلاقات السايكولوجية والنفسية بين الواقع المرئي واللامرئي، ولإبراز تلك العلاقات تكون من خلال تمثيلها الشكلي المرتبط بالمضمون والمعاني ومحتوى التفكير والخبرات الذهنية والادراكية والاجتماعية والعاطفية، قد يكون المضمون لدى علماء النفس مكانة الاهتمام ومن المفاهيم الاساسية للتحليل لانهم يعرفونه بانه من تلك الحالات الانفعالية والنفسية الداخلية الواردة من سايكولوجية الذات يتطلب شمول المشاعر والاحساس والشعور واللاشعور والتصور والافكار والرغبات والاعتقادات والعوامل الاجتماعية والبيئية، التي تنعكس على تفسير سلوكه وافكاره ونمط تعبيره التي ترتبط بالشكل الظاهري.

قد يتحول المفهوم الفني للشكل والمضمون، حسب مراحلها التاريخية واطهار خصوصياتها الفكرية والاسلوبية، لذلك انقسم (الشكل) الى اشكال واقعية بدائية

والكلاسيكية ومراحل مابعدهما، وبرزت في الاولى واقعية الاشكال المادية باستناد الانسان القديم على الواقع المرئي ومعرفته به، ويوازي في مرحلته الكلاسيكية التطابق الموضوعي والمضموني مع طراز المشاهد الدراماتيكية والمعيارية في تجسيد واقعية الشكل بتفاصيله وجمالياته الخالصة والمثالية بعيداً عن الفانتازيا الشكلية والتعبيرية والجمالية، من خلال السياقات الايقونية المعبرة عن التعبيرات والمواضيع الدينية في العصور الوسطى، او بما تعرف عصر النهضة بالنهضة الكلاسيكية و احياء تراثها الفنية من خلال النظم والقوانين الفنية والجمالية والقيم الانسانية، حيث تعتبر مفهومية الشكل كثورة متحولة على النظم والقواعد بين الشكل والمضمون والاداء، في الاتجاهات الفنية الحديثة والمعاصرة او (الحداثة الكلاسيكية والحداثة المعاصرة). حيث يصاغ في الهيئة اللونية وعلميتها بإحساس وانطباع ذاتي لحظوي، استناداً على اجواء الطبيعة ولحظات و اوقات شروق الشمس، في مدرسة الانطباعية. و ارتبط الشكل بتعبير عن الطاقات اللونية الصارمة و تسطيحها في المدرسة الوحشية. فيعد مفهوم الشكل لدى التكعيبيين الى سياقه التركيبي والتحليلي والتقسيم الشكلي ضمن الهيئة المكعبة بتجسيد ابعادها السطحية والعمقية او ذات ثنائية وثلاثية او رباعية الابعاد، اذ كان من الاشكال والمواضيع الواقعية او الذهنية. اما لدى التعبيريين فيتحول مفهوم الشكل الى الهيئة العلاقتية بين الفكرة وذهنية الفنان وماهية الشكل وخصوصياته التعبيرية والجمالية وما بين الحدس وتعبير مشاعر الفنان. قد يكون مفهوم الشكل في التجريدية مفهوماً مفارقاً بين الاتجاهات الاخرى، باستناد الى رؤية المشاهد الواقعية المرتبطة بماورائية البصر المجردة عن واقعتها، ثم صياغتها ضمن سياق المخصوص باللغة التشكيلية الخاصة المرتبطة بقوة خيال الفنان وقدرته على شكلتها بدون ظاهراتية خصوصيات الواقع والواقعية، من خلال لجوء الفنان الى نوعية خاصة وتعبيرها التشيكلي او الرمزي بعيداً عن سماتها الطبيعية حتى اذ كانت مرجعيتها من الطبيعة والواقع او غيرها بتحويل المواضيع والمضامين الى اللاموضوع. اما لدى الدادائيين فيرتبط مفهومية الشكل بقوة اللاعقلانية وعفوية الفنان والردود الفعلية والانفعالية، بتحرير القوانين والسمات والقيم الفنية والشكلية بشعارهم (لا شيء)، بل يدور داخل حرية الفكر والفكرة والتفكير للفنان حول موضوع الشكل وخاماته. فأخذ الشكل عند السوراليون مفهوماً فوق الواقعية، التي لا يرتبط بمرجعيات الواقع و لا العفوية و لا الاشكال الهندسية و المجردة، بل يرتبط بالتغريب والتأمل الروحي و الذاتي و لاشعورية الفنان مع المواضيع الغير الواقعية غير المنطقية، التي تأسس بينهما علاقة علوية او نوع من الماورائيات التي تنتج بقوة الخفية الروحية والنفسية واللاشعور والأحلام والخيال، اما بوعي ذاتي للفنان السورالي.

وأستمرت مفهومية الشكل والمضمون عن التحول والجدال في الحداثة المعاصرة، بين المفاهيم والأداء التعبيري والتنفيذ والعروض والخامات والتقنيات وتعددية الأساليب وتواصلها معاً بين الأشكال والأفكار، ومفاهيم الفنية والتشكيلية والجمالية الحديثة المعاصرة، واخذ الشكل هياث متعددة متعلقة بمفهومية الفكر واسلوبية الأداء الفني والتقني والتعبيري، بين الشكل واللاشكال بالرؤية الفنية واللغة التعبيرية الجديدة، او المشاهد البصرية والدرامية والحركية، حيث وقعت جدال مفاهيمية الشكل والمضمون بين الفلاسفة ومذاهبهم، فتحمل عديداً من التفسيرات الفكرية لدى كل منهم، حسب ماهيتهما وتقسيمهما على المدركات الحسية والعقلية وعالم المثل واللاتمثيل ودائرة الصور البصرية واللابصرية، بتجسيد معانيها الميتافيزيقية او المادية المبنى على مؤسساتها المطلقة والمتغيرة والمتحولة بين الفكر والصورة والمادة، والشكل غير الظاهر والظاهر ومضامينها القادرة على التعبير الفكري والتجسيد الشكلي او اللغوي.

لمرجعية مفهوم الشكل حسب مفهومه المثالية، تعود الى (افلاطون) الذي يرتبط بأصل الشكل المطلق الموجود اساساً في عالم الفكر بمعنى (فهو يمثل الفكرة)، او اصل المضمون الموجود، لان الفكر الاصيل ينتج حقيقة الشكل الاصيل المطلق الثابت ذات قيمة جمالية مطلقة الموروث من اصل الفكر ومضمونه المطلق ولا غيره، بذلك يكون مفهوم الشكل لدى افلاطون مفهوماً وجودياً أصيلاً وموجوداً في عالم الفكر بمضمونه الميتافيزيقي. وفي لامادية (باركلي) الشكل هو حقيقة متمثلة للأشياء في الازدهان لكل ما يدرك بالعقل، وهو انعكاس للأفكار فقط، اما المضمون فينشأ عندما تلازم الشكل المعنى، بذلك يرفض الفصل بينهما، اما يتميز (كانط) بين الشكل والمضمون، يكون من خلال التفكير والادراك والمعرفة، فالشكل عنده طريق النقد والتعبير عن المضمون او المحتوى الذي يحكم عليه الفكر والحواس، ثم تحليله وتنظيمه من خلال العقل الدارك في سياق الشكل، بمعنى ان يكون المضمون تابعاً للشكل وهو وسيلة للتعبير عنه، و وصوله الى المعرفة الانسانية التي هي "نتاج نشاط الحس والفهم" (كانط، 2019، صفحة 10)، والعقل تركيبياً وقبلياً، اما لدى (هيغل) فهما متلازمان معاً في دائرة التفكير بوحدة علاقاتية واحدة، وجزءان متماسكان ومتفاعلان في الواقع الخارجي والداخلي لفهم العالم كلياً، لان الشكل عنده فهو يمثل صورة ظاهرية الاشياء البصرية، اما بالمضمون يعبر عن داخلية الحقيقة، وخصوصاً حسب تلك الانماط الفنية الهيغلية المعروفة بـ (الرمزية، والكلاسيكية، والرومانتيكية)، للشكل والمضمون لديه قابلان للتطوير وذلك حسب التطور المضموني، ويكون الفهم عنهما معاً من خلال دراستهما العقلية والمنطقية، من اجل فهم العالم والأفكار والواقع المحسوس والملموس وحقيقتها المطلقة، اما نشأة الشكل والمضمون في عقلانية (ديكارت)، هي من المرجعية العقلية

والفكرية، وينسب المضمون عنده الى الجانب الداخلي والشكل الى الجانب الظاهري، فهو يميز المضمون على الشكل بصفته وسيلة لتعبير الافكار الحقيقية للأشياء، ويمكن الوصول اليه من خلال التفكير العقلي والتأمل، ويكون الشكل وسيلة لوصولها وفهمها افضل، بذلك يكون العقل والعالم الذهني افضل طريقة من الشكل للوصول الى فهم المضمون وحقيقته الشئئية في العالم الخارجي بتأمل وتفكير، اما من خلال الشكل كغاية او كوسيلة ثانوية. وكما تميز (ارسطو) بينهما ويرتبطهما معاً ايضاً بعلاقات ثنائية كشيئان مؤسسان لبنية التعبيرية بين الصورة والمادة، بتأسيسية المضمون وغاية الشكل، بذلك يكون الشكل وسيلة تعبيرية عن المضمون، لانه يمثل الجوهر الحقيقي للأشياء، ويعتقد بـ "ان المحسوسات موجودات حقيقية في الذهن والحقيقة، اما ادراك الماهيات فيتم بتجربتها من المادة ومتعلقاتها" (حكيم، 1986، صفحة 65)، حين الشكل يمثل ظاهراتية المضمون، ويربط (ارسطو) اظهار الاشياء وتفسير وجودها بعلة الأربعة والتي تشكل كل منها ثنائية التكوين المتلازمة معاً، كما بين علاقاتية السبب والمسبب، وهو يعتبر الشكل كـ "فاعلية ونشاط وتطور بيولوجي" (شلق، 1982، صفحة 40)، حيث يعتبر لكل كائن شكله او صورته، ويتضمن في مادته وجوهره في الواقع، لان وجودهما متعلقان معاً حسيّاً، ومتباينان فكريّاً، وبينهما تبادلية الصفات والعلاقات جزئياً وكلياً. ويعتمد (برتراند راسل 1872-1970) بتمييز بين الشكل والمضمون والاهتمام بهما، اما من خلال فلسفته في المنطق اللغوي، وهو يفضل المضمون على الشكل في بعض احيان، باعتباره الالم من التفسير اللغوي حينما يحلله بـ(المعنى) والشكل بـ(اللفظ)، والمعنى هي لغة الاشياء، اما الشكل هو حروفه وكلماته، ويعد اهمية المضمون الى فهمه التحليلي لغوياً ومعنوياً وفلسفياً، والشكل يكون وسيلة لإبرازها وتجسيدها، احياناً لا يستطيع الشكل ان يؤدي وظيفته فعلاً، لانه يقع في المخالطة التعبيرية عن المعنى او المضمون، لان "كلمات الاشياء، والتي نعرف معناها بالاكنتساب المباشر للعلاقة بين الكلمة والشيء. او كلمات المقدمات وهي التي لا تنتمي لكلمات الاشياء. او كلمات القاموس والتي نعرف معناها من تعريف لفظي" (راسل، 2005، صفحة 70)، وهذه حسب تقسيمه للكلمات. حيث اتفق مع (ارثر شوبنهاور 1788-1860) في مسألة بين الشكل والمضمون بعلاقات تواصلية متبادلة ومتكاملة لبعضهما البعض، وهي التعبير والتأثير على الاخرى، على نحو ويعبر عن المضمون من خلال الشكل، ويترك الشكل تاثيراته على المضمون، والشكل وسيلة لإظهار الاشياء وهيئتها، حيث المضمون يمثل جانبها الداخلي الحقيقي، وبذلك يكون جزءان اساسيان في الوحدة التكاملية لبعضهما معاً، لا يمكنه بدون المضمون ان نفهم او نعبر عن الشكل والعكس صحيحاً ايضاً، حيث

يسهم الذات المتأمل في ان يصل الى فهم الحقيقة والوجود، والأستنتاج الفني الحقيقي المعبر عن العالم الخارجي وروحية الانسان بإرادته وتأمله.

- **العلاقات التواصلية المؤسسة:** قد تكون العلاقات التأسيسية بين معالم ماهية الشكل والمضمون المتواصلة بالفن وخصوصاً التماثيل النحتية النسوية (الهة الام)، في جميع حضارات ما قبل التأريخ وثقافتها المتعددة، من خلال تواصلية دوافعها الفكرية والسحرية والعقيدية الدينية والطقوسات العبادية، ونتاجاتهم الفنية والزراعية والمعمارية، عبروا من خلالها عن واقع العلاقة ما بين الانسان وبيئته التي تحوي على النشاطات الزراعية والاعتقادات الدينية من خلال توجيه الفن نحو التعبير عن روح العبادة لديه، والتي من بينها تقديسه لـ (الهة الام) سواءً كان في التعبيرات الشكلية او المضمون، من خلال مشاعره واحساسه وحاجاته المفاهيمية والدينية، حيث تطورت وتحولت هذه المفاهيم، حسب تلك التحولات التي جاءت على تلك الثقافات فكراً وفنياً في مراحل العصور الحجرية القديمة واحقابها المختلفة، ثم على تلك الحضارات القديمة التي اظهرت بنتائجهم الفكرية والتشكيلية المتعددة، ومن بينهم الاشكال الانسانية ذكوراً واناثاً، والتي تمثلو قوة الالهة المتمثلة عن القوة الماورائية، ومنذ ثقافة الكهوف وحضارات الزراعية والاستيطان، ثم ثقافات بلاد ما بين النهرين ومصر القديم والاناضول وبلاد الشام والفنون الاغريقية والرومانية، لالهية الام وقوتها الانثوية في الخصوبة والولادة، دورها المؤسس في توظيف الفكرة الالوهية وجوهرها المتعلقة بالعالم الماورائي وسر الحياة والطبيعة والقداسة وعلاقاتها المفاهيمية المرتبطة حول الهة الام وعبادتها، بالمفاهيم والثقافات الدينية والروحية ونشاطاتها التقديسية والعبادية لتوظيف فكرة قوة الانوثة ووظيفتها ورموزها، التي جسدت في ماهية الاشكال النحتية ومضامنها الفكرية والاعتقادية، المتواصلة مع "الموضوع الرئيسي لرمزية الالهة هو سر الولادة والموت وتجديد الحياة ليس فقط عند الانسان ولكن مع كل الحياة على الارض و حتى في الكون كله" (gimbutas, THE LANGUAGE OF THE GODDESS, 1989, p. xix). حيث اخذت آلهة الام، مكانة بارزة بين هذه العلاقات و الافكار والمعتقدات الدينية والعبادية، كشخصية دينية وسلطوية زراعية وعاطفية جنسية، لذلك بان شخصيتها متجسدة بين الفكر الديني والنظام الأمومي والثقافي، بصفتها من اقدم الالهات التي ارتبطت بالتفكير والمفاهيم المرتبطة بمرجعية الحياة والخصوبة منذ العصور القديمة لما قبل التاريخ، ثم المجتمعات البدائية الزراعية والحضارات الانسانية الاخرى، بعلاقاتها التواصلية بين عالم الطبيعة وعالم الاخر الميتافيزيقي، وكعنصر مرجعي متواصل ومتجسد بين ماهية شخصيتها ودورها كأم مقدس ورموز للخصوبة والعبادة، كما تبين منذ ان احس الانسان القديم بظاهراتية

العلاقات بين الحياة والموت والولادة الجديدة والطبيعة، من خلال خصوصية المرأة في الانجاب، وخصوصية الأرض في التخصيب، اثناء دورة الولادة ودورة الزراعة، حتى اصبحوا كدوافع مرجعية لترميز خصوصية الام برمز التكاثر الانساني بقوة انجابها الغير مفهومة آنذاك، لذلك اصبحوا رمزاً تعبيرياً للحياة والحضور والتواصل الكوني والديني، وجدلياتها بين الحياة والموت من جانب، واطهار والاختفاء واطهار ظواهر الطبيعة دورياً من جانب آخر، بذلك اصبحت الام البنية المؤسسة لقوة ماورائية الهية ومركزاً حيويّاً رئيسياً بين الجماعة والعائلة لنشوء الحياة وحيوتها ولغزها، وبديهي تحويلها الى رمز الهي مقدس بين العصور والحضارات والمجتمعات القديمة وتجسيدها في ثقافتها وادبياتها وفنونها، خصوصاً تلك "التمائيل الصغيرة للمرأة الحامل او التي هي على أهبة النفاس التي تشاهد في العالم القديم او في الحضارات المتأخرة.. هي رموز للخصوبة، كذلك الامر بالنسبة للتمائيل النسوية المترهلة الوركين من فن ما قبل التاريخ، والتمائيل ذات الاتداء المتعددة، وذات بطن واسع وهي كانت في الوقت نفسه رموزاً للخصوبة بالنسبة للارض (ارض، ام) والخصب بالنسبة للقبيلة والقطعان (ربة-ام)" (سيرنج، 2009، الصفحات 243-253). وتماثيل انثوية اخرى تلك التي ظهرت في حالة الرضاعة وتغذية طفلها، او في حالات اخرى التي ارتبطت بالطقوس الدينية والعبادية.

فمنذ ان فهم الإنسان القديم بأن هناك علاقات ترتبط بين قوة ماورائية فوق سيطرة الإنسان المسمى بالالهة، وقوة في ماوراء كل من الظواهر الكونية والطبيعية، التي تنظم الخلق والكون والطبيعة وبيئتها وظواهرها، فعلى سبيل المثال الدورة الزراعية والخصوبة الأرضية السنوية في الطبيعة، يقابلها قوة الولادة لدى الام، فلكلاهما قوة الانجاب والخصب وعلاقات تواصلية فكرية شكلت سياق توظيفي بين ماهية الفكر والعقيدة والتعبير وماهية الاعمال الفنية، منذ العصور الحجرية الاعلى، ثم ابراز دور المرأة العلاقاتية في انشاء القرى الزراعية والتجمع والنظام البدائي الذي "ولد في ظل النظام الامومي الجماعي، لن يكون الا امومياً، اي مبنياً على وشائج القربى لجهة الام،... وان عشيرة الام هي نقطة انطلاق في التجمع العشائري وبالتالي هي حقبة اساسية في ارتقاء المجتمع البشري، في ظل الأمومة، المرأة تساوي الرجل في الحياة الاقتصادية والاجتماعية" (س.كوفاليف، 2009، صفحة 27)، واخذت المرأة دورها الاقتصادي والتأسيسي في بناء المجتمع العشيري الامومي والنظام الاجتماعي البدائي بسلطتها المفاهيمية الانثوية الامومية، على كافة الصعد الاقتصادية منها والزراعية والاجتماعية والثقافية والصناعية والفخارية وحتى الدينية، بذلك تحول مفاهيمة الام الى ثورة الرموز، منذ ان ادرك الانسان القديم بالغازها الخصوبية والامومية، ودورها وسلطتها في ادارة

النظام البدائي الاجتماعي بين البيئة ورعاية الأسرة والحياة والاقتصاد، حيث كونت العنصر الامومي عنصراً أساسياً في انشاءها وانشاء فكرة التقديس لانها وحيدة في الانجاب كما هي الأرض وحيدة في زرعها، و"كذلك عبادة الارض الام بشخص الالهة للخصب تتعهد شؤون الزراعة، واتخذت الديانة شكلاً مؤنثاً واضحاً لسبب آخر وهو ان المرأة يمكنها ان تمارس الزراعة بسهولة اكثر من ممارسة الصيد، والرموز المتعلقة بطقوس العبادة وكذلك الميثولوجيا المتصلة بالهة الخصب" (حتي، ب-س، الصفحات 19-20).

وان هذه المفاهيم والماهيات و علاقاتهما بين الشكل والمضمون، حول الهة الام، تحولت الى اشكال بصرية معبرة ونحتية متنوعة، تجسدت في التجسيد الفكري بمضامين القوى الدينية والحماية ولغز الحياة والموت والخصوبة والتكاثر والقداسة وقوة خصب الارض بمرجعية قوة الالهة، بذلك اصبحت هذه الاشكال من اقدم الرموز الدينية المقدسة، أسست علاقات ماورائية بين قوى الطبيعة وقوة الولادة والارض والتعب، التي تأسس الفكر الديني القديم والتراث الثقافي الانساني وتنوعت هذه الاشكال باساليب فنية عديدة عبر اظهارها الحضارية وفقاً على طبيعتها ومعالمها الجوهرية والصورية لماهية الشكل والمضمون والقوى المرموزة ودلالاتها المتعددة.

المبحث الثاني: مقدمة في الجذور التاريخية لإظهار الاشكال النحتية لفينوسات (الالهة الأم):

- تحدد العصور الى ما قبل التاريخية او ما قبل عصر الكتابة، بحوالي (700000) ق.م تقريباً، بمراحلها وحقبها المتعددة التي تمتد لآلاف السنين، حتى ظهور مرحلة الشبه التاريخي حوالي (4000-3500) ق.م، لذا تم تقسيم هذه الفترة الطويلة الى عصورها الثلاثة، المعروفة بـ(العصر الحجري القديم، والمتوسط، والحديث) مع اطوارها الثقافية الكثيرة، في حضارات المناطق المختلفة كما هي الحال في افريقيا واوربا واسيا او الشرق الادنى القديم، حيث شهدت اقدم الآثاريات التي تضمنت آلاف من الأدوات الحجرية المعروفة (بثقافة الحصى)، ومن ثم صناعة الادوات النحاسية والبرونزية والحديدية كل حسب تغيرات عصرها الابداعية، ويرجع اقدم المظاهر الفنية الى الرسوم الجدارية المنقوشة على جدران الكهوف، ويعد من اقدم اشكالها النحتية الى فناني العصر الحجري القديم وبالاخص في طوره الادنى، بالاعتماد على مادة الحصى والاحجار على شكل رأس الانسان الغير مكتمل والكثير من الدمى النحتية، كما وظهرت في نفس الفترة اشكال نحتية نسوية والمعروفة بدمى الفينوسية الصغيرة، وهي "تسمية مجازية اطلقت على اقدم المنحوتات التي ظهرت في عصور ما قبل التاريخ، وقد استخدمت كلمة فينوس مجازياً لتشير الى التماثيل النسائية العارية.. حيث تمتاز جميعها بغياب ملامح الوجه

وتضخم الاعضاء الانثوية مع نحافة الساقين والاقدام واحياناً غيابهما مع حجمها الصغير حيث احتوت راحة الكف بسهولة ويسر، وقد بلغ عددها المكتشف من العصر الحجري القديم حوالي (100) فينوسة" (الماجيدي، حضارات ما قبل التاريخ، 2018، صفحة 90)، ثم تحولت الفينوسات الى رموزات الهية، تحت مسمى الالهة (الام)، خصوصاً بعد التحولات الفكرية والعبادية التي حدثت فيما بعد وكأقدم فكر للتصورات الدينية التعبدية او عبادة الام في العصر الحجري القديم، كتعبير عن التقديس ورمز للخصوبة والقوة الانثوية، ولغزاً للخلق والحياة والنمو، مابين قوة الارض والمرأة والالهة، والقداسة النسوية. وعبرث هذه المنحوتات عن الكثير من الاثار النحتية للأشكال الانثوية والذكورية بشكل عام في جميع العصور الحجرية (القديمة والمتوسطة والحديثة)، والتي يعد بدايتها الى العصر الحجري القديم بأدوارها (الاسفل، الاوسط، والاعلى)، وتمثلت بأشكال رأس الانسان، ثم تمثال لجسم نسوي كامل او غير المكتمل، كما وجدت في



الشكل (1)



الشكل (2)



الشكل (3)

(الدور الاسفل) بعض من الرؤوس الحصوية والحجرية البشرية من "الذكور والاناث، والتي يرجع بدايتها الى بدايات ظهور فن النحت والذي يمكننا ان "نسميه بـ(النحت الغفل- النحت البدائي) بسبب بدائيته وخشونته، حيث امتاز بغياب واصح لملامح الرأس والوجه، يسيطر المتغير المحيطي الخارجي عليها، وتمتاز المنحوتات بالنزعة التكعيبية البدائية، والأشكال الهندسية كالدائرية والبيضوية، وتشبهت المنحوتات بأشكال الحيوانات وبعضها تشبه الجمجمة، وقد يكون غايتهم اما ان يكن جمالياً ولا سحرياً ولا دينياً، او هي تكوينات يتسلى بها او تخلقها صدفة استعماله وصنعه للادوات الحجرية)" (الماجيدي، حضارات ما قبل التاريخ، 2018، صفحة 84). (الأشكال 1، 2، 3).



الشكل (4)



الشكل (5)

شهدت (العصور الحجرية القديمة- البايوليث (paleolithe)، ظهور اخر من المنحوتات الطينية او الحجرية او العظمية والعاجية، والتي كانت شائعة ومن بينها النسوية الصغيرة والتي عرفت بالدمى الفينوسية النحتية لأجسام كاملة، و "يجب ان نتأكد على نقطة ما، وهي الانجاز الفني في كل من اوربا الشرقية والغربية، خصوصاً في ما يسمى بالتماثيل فينوس التي تمتد من جنوب روسيا إلى وسط أوروبا ومن ثم إلى جنوب ألمانيا وشمال إيطاليا وفرنسا" (Clark, 1969, p. 58)، وأشارت جميع اشكالها ومظاهرها الى استعمالها للأغراض الدينية والعبادية والاحتفالية، والمعبرة عن حياتهم الاجتماعية وعلاقاتها، حيث تميزت بصغر حجمها وبساطة الشكل وتجسيد الجسم واعضاءها وتفاصيلها المبالغة الى حدما لبعضها، ومن

امثالها النحوت البدائية المكتشفة في الدور الاسفل من العصر الحجري القديم، وخصوصاً الثقافة الاشولية، و من اقدمها يعد الى سنة (30000 ق.م) تمثال لالهة (فوم



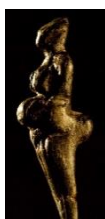
الشكل (6)

جالجنبيرج vom Galgenberg- (الشكل4) من النمسا بارتفاع (7سم، من الحجر)، ودمية بازليتيية تم اكتشافها في تل بيركاترام- مرتفعات الجولان (بيركات رام- berekhat ram- (الشكل5) وحملت نفس الاسم، والآخر



الشكل (7)

من نوع كوارتز في منطقة طان طان المغربية، والمشابه لمنحوتة فينوس بيركات، بأسم (طان طان- tan tan venus- (الشكل6- 200- 300 ألف ق.م)، وهناك تمثال آخر وصغير بحجم اكثر من خمسة سنتيمترات لمنحوتة فينوس والتي حملت أسم (مونبازير monpazier- (الشكل7) ومصنوعة من حجر ليمونيت، والذي ينسب الى الدور الاعلى للعصر الحجري القديم،



الشكل (8)

التي عثرت عليه في وادي دوردون الفرنسية، والذي يقدر عمرها بـ (25000 سنة ق.م)، وتم اكتشاف تمثال مشابه لمونبازير، في منطقة جريمالدي الايطالية والمعرفة بالأسم نفسه (فينوس جريمالدي بقياس 8سم

girmaldi- (الشكل8)، وفي الدور والعصر نفسه تم اكتشاف منحوتات اخرى من الفينوسات صغيرة الحجم، والتي تنتمي الى الثقافة الاورجناسية السفلى، وتحديدأ في منطقة براسمبوي الفرنسية، من بينها رأس عاجي



الشكل (9)

صغير بقياس (2.2 × 1.9 سم) لأمرأة بوجهه وملامح شبه واضحة (الشكل9)، وذات الوقت وفي المنطقة نفسها تم العثور على تمثال عاجي لإمرأة ايضاً الذي ظهرت بجسمها الكامل المسمى (بفينوس براسمبوي

brassempouy)، وتم العثور على تمثال آخر يعود "الى العصر الاورجناسي الوسيط وهو تمثال من الحجر (كالسيت) وجد في (سيريل) في منطقة دوردوني في فرنسا، يحمل اسم (فينوس سيريل 25000-27000



الشكل (10)

ق.م- بقياس 9.2سم- (10)، وهو يمثل جذعاً كاملاً لأنثى تقوست فيها ذراعيها ورجليها مع بروز لثديها واشتداد لفخذها الى الاعلى والى الخلف... وكذلك تمثال اخر باسم (غادة لسبيج- lespugue انظر شكل العينة رقم 2)

تم العثور عليه في كهف (ريدو) (الباشا، 2006، الصفحات 16-17)، ويرجع الى فترة (26000- 24000 سنة ق.م)، من الاورجناسي الاعلى، حيث تظهر رأسها الصغير من دون اظهار ملامحها بشكل كامل، ومتجهة نحو الاسفل مع بروز فخذها، اما في المرحلة الاعلى للعصر الحجري القديم، والثقافة البريجوردية تم العثور على اغرب التماثيل النسائية، بقياس (11سم)، وبأسم (فينوس ويلندروف willendorf)، مصنوعة من الحجر الجيري، في قرية (ويلندروف النمساوية)، (انظر شكل العينة

رقم1)، كما وتم اكتشاف منحوتة اخرى يعرف بـ (فينوسة مورافاني moravany مصنوعة من مادة العاج- 22800 ق.م- بقياس 7.6 سم) في منطقة مورافاني السلوفاكية، تعود الى عصر الثقافة الكرافيتية الطور الاعلى، وهي ذات جسم بدون الرأس ومبالغ فيها من حيث حجم الثدي والفخذين (الشكل11)، وكذلك تم العثور على ثلاث منحوتات اخرى من الاشكال الفينوسية في منطقة كوستينكي الروسية، من الحجر والعاج والعظام، يعود الى زمن الثقافة الكرافيتية ايضاً، (الشكل12). و"شهدت العصر الحجري القديم العلوي بعديد اكثر من 200 تماثيل (الالهة الام) المجسمة ومعظمهم من الاناث، حيث اعتبروا كبوابة الحياة وتنعكس سياقات الجنسية والاجتماعية، المصنوعة من الحجر، العظام، اللوس المحروق، وعلى نطاق جغرافي واسع من فرنسا الى سيبيريا بين40000 الى9000 ق.م)" (Chang & April, Sep.2014. 116 (3), p. 563)، ومنها الهة (impudica) و (lausel) فرنسا، والهة (avdeevo) روسيا، من العظام، و الهة (kostenky) المانيا، من العظام، و الهة (pitra neamts) (sous رومانيا، والهة (monruz) سويسرا، من الحجر، والهة (chiozza) ايطاليا، من الحجر، والهة (dolni vestonice) الحبيك، من الخزف، والهة (garagino) اوكرانيا، من العاج... الخ، انظر (الاشكال13، 14، 15، 16، 17، 18، 19، 20، 21)، بخصوصيات شكلية ومفاهيم مضمونية مشتركة في ابراز الاعضاء الجنسية وعديم الملامح والتواصلية الرمزية بين قوة الخصوبة للمرأة الولود وخصب الارض، وفي "بعض من التماثيل ظهرت الثديان والجزء العلوي من الجسم اصغر من الاجزاء السفلية كالأرداف والفخذين والساقين وغالباً تبالغ في الفرج والارداف كرموز جنسية التي يرمزون الى الحياة والعطاء والقوت" (gimbutas, The living goddesses, 2001, p. 7)



تتنتمي اثار العصر الحجري الوسيط (الميزوليت 12-8 آلاف سنة ق.م)، الى مجموعة الثقافات في افريقيا واوروبا وبعض من مناطق اسيا، حيث ترتبط فنونها الكهفية وثقافتها بثقافات العصر الحجري القديم مع بعض من الخصوصيات الفنية والتطورات الفكرية والعقائدية، وبشكل عام يمتاز هذه الثقافات ببعض من الابداعات والابتكارات من بينها تصنيع الادوات الحجرية المايكروليتية، وبدايات التدجين وزراعة البذور والتوجه نحو الوديان، مع بروز الفنون الفخارية والنقوش والنحت على الاحجار والعظام، والتي من بينها تماثيل الدمية من الطين والاحجار الصغيرة للاشكال البشرية والحيوانية، وفي هذا الجانب تم العثور على بعض من تلك الدمي والمنحوتات المرتبطة بالهة الام علاوة على نحوت لرأس الانسان من تلك التي يعود الى العصر الحجري القديم والمتأخر في نظر الباحثين والاثاريين، و "قد بقيت رموز الالهة الام الميزوليتية والثور الذي يرمز لها وربما الاسد الذي يرافقها وكذلك الافعى معبرة عن الخصب و رامزة لعالم الحياة و الولادة" (الماجدي، حضارات ما قبل التاريخ، 2018، صفحة 266).

وكذلك تضم في العصر الحجري الحديث (نيوليت 8-4



(الشكل 11)



(الشكل 12)

الاف سنة ق.م)، عدد من الثقافات حيث تنقسم الى عصر (ما قبل الفخار والفخار والنحاسي)، حيث وجدت في "الشرقيين الادنى و الاوسط في آسيا و اوروبا وبعض مناطق افريقيا"، وازدهرت بواكرها الاستطانية والزراعية هذه في وادي الرافدين وبلاد الشام والاناضول و وادي النيل، اضافة الى ضفاف الجزيرة الفراتية، ومن اهم مميزاتها بشكل عام التنوع الثقافي والحضاري والفني، باظهار الابتكارات المعمارية والقرى الزراعية وتربية الماشية والتدجين الحيواني، وتقوية الصلات الاجتماعية، والصناعية والتي من بينها صناعة الادوات المعدنية الفخارية، فضلاً عن ازدياد سلطة الام، حيث تدور نتاجاتهم الفنية حول اقامة تماثيل الهة والإلهة الام وكذلك الفنون الجدارية والتزينية وتماثيل اخرى للذكور والإناث، واتسمت النتاجات

باستمراريتها وتطورها في التواصلية وبروز فكرة الخصوبة والنمو والحياة وانسجامها مع قوى الطبيعة ومكوناتها، خصوصاً قوة الأرض ومعرفتها ب (الالهة) ذات قوة التجديد والخصوبة والنمو، وارتبطت تلك بمرجعية الفكر الابداعي بين تلك الثقافات الظاهرة في ادوار (العصر الحجري الحديث)، حيث نتجت عنها "عبادة الهة الام وتطور الزراعة وتجسيد عقيدة الخصب والخصوبة التي رافقت اعتقاد الانسان بوجود قوة خصوبة انثوية تسيطر على الطبيعة وعلى رأسها الزراعة وتكاثر الحيوانات والانسان" (الماجدي، سحر البدايات- التكوين في ريعان فجره، 2011، صفحة 86)، حيث انعكست اثارها

على العلاقة بين الاعمال الفنية كالفكر العبادي على شكل نحت التماثيل والدمى الانثوية المجسمة، المصنوعة من الطين المخفور او الاحجار او التخطيطات المحفورة على الصخور.

لقد اكتشفت تلك التماثيل والدمى والهة الام في جميع مناطق العصر الحجري الحديث- ماقبل الفخار، بسبب ارتباط دلالاتها بمرجعية الدين النيوليتي الزراعي وعبادة الهة الام من حيث خصوبة الارض "متضامنة بالخصوبة النسوية، والتي كانت من بينها عقيدة العبادة النسوية حيث اصبحن مسؤولات عن وفرة المحاصيل وتنوعها، لكونهن يعرفن سر الخلق، اي انه يتعلق بالسر الديني والعقيدة، كونها يحكم اصل الحياة، والتي من بينها الغذاء والموت)" (الياد، تاريخ المعتقدات و الافكار الدينية، 1987، صفحة 59)، حيث تتداخل هذه الاسرار بماهية المميزات التشابهية في صفات المرأة والارض خصوصاً في التقديس والخصوبة كميزة إلهية، منتسبة الى الام كإلهة مقدسة من جهة، وعبادتها في الطقوسات والشعائر الدينية وتواصل دورها التأسيسي في الفكر الحضاري والحياة الاجتماعية المرتبطة بالبيئة التي تدل على حيوية الفكر الديني لعبادة الام كآلهة والارض من جهة اخرى، فضلاً عن ارتباطها بكشف الزراعة، والنشاطات الاجتماعية التي "تصورها للقوة الالهية في شكل وماهية انثوية، هي الام الكبرى للكون، غير ان الانسان النيوليتي قد بنى حول هذا الشكل الالهي القديم بنية جديدة من التصورات والاعتقادات والاساطير، ذات فحوى ومضامين تتصل بالزراعة، فالديانة النيوليتية الاولى والحالة هذه هي ديانة زراعية في اعتقادها وفي طقسها، والاسطورة الاولى هي اسطورة زراعية تتركز حول إلهة واحدة هي سيدة الطبيعة" (السواح، 2022، صفحة 27)، وبعد التحولات الثقافية والاقتصادية والاجتماعية تحول مفهوم وماهية الأرض، والام الكبرى، الى مفهوم يستمد منه كسيدة في الطبيعة، الى ماهية الام كآلهة الحياة والعبادة بالفكر التطابقي، حيث تجسدت الى اشكال وتماثيل من الدمى الطينية او الحجرية بأحجام صغيرة وبمميزات مشتركة مع الثقافات الدينية النيوليتية بشكل عام، ونظراً لكثرتها سوف نستعرض على بعض منها، كما ونستعرض الابداعات النحتية الاولى بخصوص التماثيل التي من بينها الدميات والهة الام، في ذلك العصر (الحجري الحديث)، في المستوطنات الزراعية والتحويلات الحسية حول الحياة الدينية للانسان فيه، كتلك القرية الزراعية التي وجدت في منطقة (جرمو) في شمالي العراق او وادي الرافدين، والتي يعد من "اقدم المستوطنات الزراعية في ذلك العصر... كما وبالامكان القول تم العثور عليه في قرية جرمو من دلالة تمثل دلالات لدمى الطينية للحيوانات المختلفة، وكذلك دمي طينية تمثل نسوة بدينات حبلى من النوع الذي فسر بانه اقدم نموذج لما اطلق عليه اسم (الهة الام mother goddess) وكانت ترمز لقوى

الخصوبة والانجاب وقوى الطبيعة المولدة الغامضة" (باقر، 1973، صفحة 193 و 195)، (الشكل 22، 9000-7000 ق.م)، وهناك مناطق أخرى مشابهة لثقافة (جرمو)، اكتشفت فيها تماثيل من دمي انثوية ايضاً، كذلك التي وجدت في تلول الجزيرة الفراتية عصر الحلف كالتل كشكشوك وصبي ابيض وتل فخيرية و "تل اسود والمربيط في سوريا، وكذلك في مناطق (المنحطة) و(البيضا) و(شعار هجولان) في الاردن، و(الصوان وتل حسونة) في العراق، و(شتال حيوك) في الاناضول، و(تبه سراب) في ايران، و(يارم تبه و جوخه مامي وسامراء) في العراق ايضاً، تميزت كل هذه الاثار بصفات مشتركة، اهمها غياب ملامح الوجه وضخامة المناطق الانثوية وكانت هذه الدمي والتماثيل الطينية الصغيرة تمثل إلهة الخصب (إلهة الام)" (الماجدي، سحر البدايات- التكوين في ريعان فجره، 2011، صفحة 84)، (انظر 23، 25، 26، 27، 28، 29، 30، 31).



ومن جانب آخر ترتبط هذه التماثيل باستنتاج الفكر الديني والعبادي خصوصاً في مرحلة ما قبل الفخار، حيث ظهرت من نوع هذه الدمي والتماثيل الانثوية في السواحل الليبية شمال افريقيا، وكذلك الثقافة النطوفية في منطقة اريحا في فلسطين والجزيرة الفراتية والتي تعالق في الاكثرية بمعتقداتهم الدينية، كما يعد مكتشفات "المربيط احد ابرز المواقع التي قدمت نماذج لبعض التماثيل الأنثوية التي يستدل عليها من الشق الشاقولي اسفل الدمية... وعثر على اشكال تمثل نساء في وضعية الجلوس تم صنعها من الغضار المشوي في تل حلف... وكشف في (المربيط-الشكل 32)، عن دمي صغيرة من الحجر والطين وهي عبارة عن دمي انثوية يحدد جنس معظمها بوضوح... وفي موقع (عين غزال- الشكل 33) ايضاً وجدت تماثيل نسائية، بعضها لنساء حوامل... اما في معتقدات (شتال هويوك- الشكل 34) فيظهر الدليل من خلال تمثيل المرأة والثور... ان هذه المرأة الممثلة على انها آلهة... سيادة ربة الحياة على الموت" (تموم، 2011، الصفحات 201-269)، وعلى هذا النحو برزت رمزية اعتقادية في العصر الحجري الحديث، تعالق أفكار الامومة والخصوبة والسيادة على هيئة كائن مقدس او امأ الاهياً

ذات ارضية وكونية معاً. وعثرت على مجموعة اخرى من التماثيل في منطقة (هاتشيلار 5700-5600 ق.م) الاناضولية ومن بينها تماثيل للإلهة الام مصنوعة من الغضار المشوي والفخار الباكر، في وضعيات مختلفة وهي تجلس بجانب نمر او "اثنين واحياناً تحمل بيدها كأساً على هيئة رأس نمر كما وظهرت في تماثيل اخرى لوحدها اما واقفة او جالسة او جائمة او راکعة، او برفقتها طفل صغير، وفي مشاهد اخرى ظهرت الالهة الانثى في حالة عري او تلبس ثوباً يشبه البكيني او ترتدي منزرراً او ثوباً طويلاً مخططاً في معظم الحالات باللون الابيض" (ميلارت، 1990، الصفحات 140-141). كما وتم العثور على مجموعات اخرى من الدمى الطينية المشوية في منطقة "تل اسود وسكر الاحيمر الدمشقية والبيضا وعين غزال الاردنية والثقافة اليرموكية في جنوب بلاد الشام" (الشكلين 35، 36)، وكما في منطقة البيضاء الاردنية، كانت جميعها في وضعية الجلوس وبدون الرأس، مع انحناء اليد الى ثدييها الكبيرتين، وظهرت في البعض منها تفاصيل عن الوجه، مع فقدان بعض من اجزائها السفلية، وتعتبر هذه الدمى الانثوية عن العلاقات الاجتماعية والدينية وتقويتها برفقة الدمى مع العالم اللامرئي الغيبي وعالم الامومة والزراعة.



الشكل (38) الهة الام
في دور سامراء



الشكل (37) الهة الام
في تل حسونة



الشكل (36) الهة الام
في الثقافة اليرموكية



الشكل (35) الهة الام
في سكر الاحيمر



الشكل (34) الهة الام
في شال هيوك



الشكل (33) الهة الام
في عين غزال



الشكل (32) الهة الام
في تل المريط

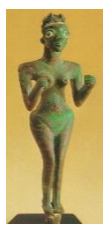
وللإبداعات الثقافة الفخارية في العصر الحجري الحديث اي (النيوليتي الفخاري)، دور بارز في تجسيد الاجسام النحتية والدمى الطينية الفخارية البشرية خصوصاً النسوية كتمثيل لـ (الهة الام) والتي ترتبط بالانجاب وسلامتها وزراعة الأرض وجوانب الطقوس الدينية، كما نرى في المنحوتات الفخارية في ثقافة (حسونة 7000-5000 ق.م) وادي الرافدين، بتنسيق شكلي وماهية مضمونية بعقد مرتبط بنظام "من الصلة الفكرية والفعاليات والطقوس السحرية الاجتماعية، وذلك ان النسوة الحبلى في دور حسونة و سامراء (الشكل 37، 38)، من التماثيل الفخارية شبيهة بتلك التي تم العثور عليها وعلى الاخص من مستوطن جرمو، وماهو الا نوع من التظاهر الشكلي بحالة الحمل او صيرورة الولادة لدى المرأة" (صاحب، 2007، صفحة 42)، من حيث مشاركتها في فعاليات السحر التشابهي بين مفاهيمية التمثال وفعل الولادة الواقعية، وذلك من اجل سلامة المرأة الحاملة من خلال قوتها في الخصوبة وتوظيفها في سياق تمثال بماهية

(الهة الام) المتطابق مع شكل تجسيد جسم المرأة من حيث انتفاخ وتكبير اعضاءها، ان اشكال الدمية الانثوية دور تأسيسي في الديانة الرافدينية والتي ترتبط بفكرة التكاثر والخصب المتداخل بطبيعة الارض، وقد ابدع الفنان الرافديني في توظيف هذه التداخلات العنصرية بين فكرة الدين وسحر الولادة من وبعدها وتمثيل (الهة الام)، من خلال تماثيل الدمى الرخامية والحجرية او الفخارية، بتنوع من الحركات والاضاع من بينها الوقوف والجلوس او التعري، التي تبرز مفاهيمية النمو والخصوبة بين المرأة والطبيعة، وتكون جانباً مشاركاً اثناء الاداءات السحرية في وقت الولادة وبعدها، وكذلك في المراسم الطقوسية الموسمية، وفي الفعاليات الاخرى كالنذرية وتقديس خصب الأرض والدورة الزراعية ضمن عاداتهم وتقاليدهم وطقوساتهم او اعيادهم، ومن خلال تقديم الرقصات النسائية مثلما وجدت في "الرقصات النسوية المرسومة على الاواني الفخارية من عصر سامراء تؤديها النساء فقط... وكانت الرقصات ذات مغزى ديني ولها ارتباط بالعبادة" (النعمي، 2011، صفحة 12)، وقد تمثل هذه الدمية (الالهة الام) من خلال العبادات والتي من بينها عبادة قوى الخصوبة، سواء كانت من الطبيعة والارض او من المرأة وطبيعتها الانثوية، وان لكل من هذه التماثيل تنظيم للعلاقات بين رمزية الشكل والبنية الفكرية والاجتماعية المشتركة والتي "كانت تمارس ضمن الممارسات والطقوس ذات الطبيعة السحرية والمرتبطة بالعرف الاجتماعي... فهي ترمز الى المتعبدین بوصفها دلالات تعبيرية لا ينفصل عن الصلة الروحية وتشركها مع مثل هذه القوى المقدسة" (صاحب، 2007، صفحة 70 و 77)، مثلما ظهرت في ثقافات ادوار (حسونة 7500-5500 ق.م، وسامراء 5500-4800 ق.م، وحلف 5000-4500 ق.م، وعبيد 4800-3500 ق.م)، (انظر الاشكال 39، 40، 41، 42)، اضافة الى ذلك اكتشفت تماثيل نحتية صغيرة في قرية (تل الصوان)، تمثل الالهة الام واشكالها النسوية الحاملة وغير الحاملة، ومن ثم تماثيل عائلية يرى من خلالها الاطفال والاولاد ايضاً، وتميزت بخصوصياتها الجمالية والمكانية (المعابد الدينية)، والأهمية القدسية ودلالاتها التعبيرية كرموز للخصوبة، ومشاعر واحساس وعقائد لأهل القرية وفنانيها من النواحي الدينية والاجتماعية، والتحول من خامة صناعتها الى الحجر المرمر في بعض منها. وأبرزت تماثيل نسائية في الحضارة المصرية القديمة بين عصورها الحجرية القديمة الى الحديثة الفخارية، خصوصاً قبل فترة الاسرات التي تشير الى سمات الهية مقدسة وتتميزو بحركات تعبدية والرقوصية و وجوه المنقارية او الواقعية والامومية، (انظر الاشكال 43، 44، 45).



وقد استمرت تواصلية دور المرأة بأهميتها الانثوية والفكرية والوظيفية والدينية

في (العصور الحجرية الحديثة المعدنية) التي ارتبطت بالكشوفات الذكورية (الشكل 46)، في حوالي (5000 أو 4500 - 3200 ق.م) تقريباً، وانعكاساتها في الكشف عن الزراعة المرتبطة بالإناث، وتطورت اعتقادات تلك العصر الدينية والروحية، بإنعكاساتها على افكارهم وعلاقاتهم وحياتهم ثم علاقاتهم الماورائية المرتبطة بالظواهر الطبيعية والكونية وخصوصاً في جهة العبادة وتقديس الالهات بأنوعها، لكونها ربة او الهة الام ومن بين تلك التماثيل والتي عثرت عليهما في ثقافات الشرق الأدنى وعديد من المناطق المختلفة لهذا العصر، كما في حضارات الرافدينية والاناضولية وفي بلاد الشام وبعض من مناطق ايران (الشكل 47)، وأفريقيا وأوروبا، بإختلاف



الشكل (48) الهة الام في ماري



الشكل (49) الهة نمو

مظاهر حياتها وثقافتها وتواريخها، حيث اثرت التطورات الفكرية والشكلية والتقنية في إظهار تماثيل الالهة الانثوية المصنوعة من النحاس، في ثقافات بلاد الرافدين والشام، كما في تل (حسونة، وحلف، وعبيد)، حيث في (حلف 4900-4300 ق.م) و"ظهرت بشكل جديد ومتميز على هيئة امرأة بدينة ذات رأس افعواني، تضع يديها تحت ثدييها وافخاذها ممثلة... ويظهر جسدها منقوشاً او مصبوغاً بخطوط ونقاط"، تشير الى جوانب قدسية المرأة روحياً كالهة وتمجيداً اثناء الطقوسات الدينية الانثوية" (الماجدي، حضارات ما قبل التاريخ، 2018، صفحة 404)، و وجدت في ثقافة (العبيد 4000-3500 ق.م) التغيرات بشكل آخر التي تشير الى قوة الفكرة الالهية ودورها في ابناء النشاطات الدينية الرافدينية بين المعابد والبيوت، كما تظهر بحركتها الواقفة، "حيث يختفي اكتناز الاعضاء وترهل الجسد الذي رايناه في الثقافات النيوليتية الشمالية وتظهر الهة الأم ذات القوام الممشوق والتي يبدو رأسها كأنه رأس افعى او سحلية، فيما اكتافها تبدو عريضة ومدمبة وتظهر ثدياها صغيرتي الحجم وخصرها نحيلاً اما عضوها الانثوي فلا يظهر في المنحوتات مجسماً بل مخططاً على شكل مثلثات متداخلة واما الارجل فتظهر طويلة والايدي تتخذ او ضاعاً مختلفة" (الماجدي، حضارات ما قبل التاريخ، 2018، صفحة 420)، وظهرت في ثقافة مدينة (مارى في تل الحريري) بين

بلاد الشام و الرافدين تماثيل نسوية عديدة، ومن بينها تمثال للالهة الام مصنوعة من البرونز والمعطمة باللازورد والذهب والقار بطول (11سم) (الشكل48)، وتحولت ماهية الهة الام الى ماهية اسطورية مع تطورات الفكر الديني والثقافي والمعمار، خصوصاً عندما ارتبطوا بزوجة الالهة الذكورية، بصفتها وهي مركز الحياة والخلقة، كما تعد بداية انجاب الاشياء عموماً لدى الحضارة الرافدينية الى الالهة الاولى (نمو- الشكل49) إلهة الام، التي انجبت اله السماء (آن) الذكورية، وإلهة الأرض (كي) الانثوية، والتي بنى من اجلها معبداً بخصوصها في ثقافة (اوروك) النحاسية.

وعثرت على تماثيل الهة الام في المناطق ذات الثقافات في العصور الحجرية الحديثة في اوروبا، عموماً بين (7000 - 1700 ق.م)، خصوصاً جنوبها الشرقي وشمالها الغربي، كما في حضارة شاسي الفرنسية، وجزر بلقان والجزر اليونانية وقبرص و(سردينيا) الإيطالية، وكذلك في (جنوب بوخارست، رومانيا، هنغاريا، صربيا، بلغاريا، مالطا، جورجيا...الخ)، (الاشكال50، 51، 42، 53، 54، 55، 56، 57) وعلى شكل تماثيل نسوية لإلهة الام الفخارية او من التيراكوتا، ومن بينها تلك التي ظهرت في (تيسالي) اليونانية، بعلاقات استعارية بينها وبين فنون الشرق الأدنى خصوصاً الاناضول كـ (فخاريات شاتال هويوك)، و وجدت اشكال اخرى في الدول الأوروبية التي تحول في الحجم والشكل، أشكال انثوية وذكورية محورة ومنحوتة من الكتل الحجرية الهندسية بخطوط مجردة على شكل المسلات الحجرية، التي ربطت بأنظمة المكان والعبادة الامومية والطقوس الدينية كما وجدت في فرنسا (الشكل58)، فضلاً عن دور الرجل في اكتشافات وصنع الادوات النحاسية في العصر النحاسي (5000- 3200 ق.م)، لاسيما ان في هذا العصر لم تأثر على دور المرأة في وظائفها الامومية مع ازدياد "القداصة الأرضية التي تتوزعها المناجم والمعادن، فالمعادن تنبت في جوف الارض والمغاور والمناجم مشبهة برحم الارض ورحم الام" (الياد، تاريخ المعتقدات و الافكار الدينية، 1987، صفحة 72)، من هنا سوف ترتبط ماهية ام الارض بمحتوياته المعدنية، والحديدية النازلة من السماء، التي تستخرج او تصنع منها احتياجاتهم الصناعية بقوة التقنية الذكورية، والتي تسبب الى اظهار دلالات دينية بماهية الهة الرجل بجانب ماهيات الهة الام، وما بين قداصة الارض والسماء.



- مؤشرات الاطار النظري للبحث:

1- للماهية، مفاهيم فكرية وذات معاني ودلالات مرتبطة بجوهرية الشيء، تبنى عليها ماهيتها المتعلقة بخصائص جوهره وحقيقته، ولكل ماهية جوهره، ويقوم الجوهر على ذاته و في ماهية الشيء. 2- هناك علاقات تواصلية بين الماهية والجوهر، ستظهر في الشكل المادي للشيء، وعلاقات تبادلية بينهما فالماهية تعتبر كهيئة ضمنية للجوهر والجوهر هو خصوصياته النواتية ويقوم بذاته في الماهية. 3- ترجع ماهية الاله الى قوته الماورائية التي تكون فوق قوة الانسان، وماهية إلهة الام كتسمية مجازية في قوتها وطبيعتها الانثوية المتشابهة بقوة أرض الام، لان للمرأة ماهيتها الانثوية والزراعية والفكرية والخصوبية والقدسية. 4- للشكل والمضمون او الشكل وجوهره علاقات ماهية تبادلية تؤسس على الاخرى كما ظهر في تعريفاتها الفلسفية والفنية. 5- الشكل يعبر عن الجوهر، وهو يجسد الهيئة العامة التي تكون للجوهر وماهيته من خلال عناصره المتكونة، وهو وسيلة تعبيرية وتجسدية للمضمون والجوهر او ماهية الشيء. 6- يلزم المضمون بالشكل والشكل بالمضمون من اجل التعبير عن بعضهما بالآخر، فالمضمون صورة فكرية اما الشكل هو صورته مادية. 7- ظهرت التماثيل النحتية الانثوية المسمى الفينوسية لإلهة الام بأحجام صغيرة بشكل عام مصنوعة من الاحجار والطين المشوي ومن العظام والمعادن منذ او اسط العصور الحجرية القديمة حتى نهايات العصور الحجرية المعدنية، وآخر متوسطة الاحجام في العصور المعدنية. 8- ترتبط تلك التماثيل بمرجعيات دينية وطبيعة وتواصلية دورها التأسيسي في الفكر الحضاري والحياة الاجتماعي ودلالاتها المرتبطة بالفكر الديني والعبادة والبيئة والأرض والتكاثر الزراعي والإنساني، التي تدل على حيوية الفكر الديني والنشاطات الفنية والاجتماعية والطقوس الدينية والتعبدية. 9- بشكل عام تتبين اسلوبية التماثيل لالهة الام، ذات اسلوب تشخيصي الظاهر بالعناصر التشكيلية كالتكبير والتصغير والاختزال والنحف، وفي بعض الاحيان اقتربت من الاسلوب التعبيري المشخص الاختزالي وبعدم المبالغات.

وبغية تحقيق هدف البحث، اعتمد الباحث على ما اسفر عنه البحث من مؤشرات اطاره النظري، و تحديد المحاور الاساسية منها، كأداة للمنظومة التحليلية للعينات:

ك(الوصف البصري للمنجز، الخامة والسياق الماهوي للشكل، ماهية المضمون وعلاقته بالشكل، الأسلوب والمرجعية الفكرية الماهوية) كما في التحليلات الآتية:-



شكل العينة رقم (1)

اسم المنجز: فينوس ويلندروف

تاريخ المنجز: حوالي 28000 – 25000 ق.م

الخامة: الحجر الجيري

القياس: 11 سم × 6 سم × 4.5 سم

العائدية او المصدر: المتحف الطبيعي- فيينا

الثقافة: العصر الحجري القديم- الأعلى

المسح البصري للمنجز: حين يعرف هذا التمثال بفينوس ويلندروف أو



شكل 1-أ

فيلندروف، تم إيجادها في منطقة ويلندروف النمساوية في عام 1908، وتمثل منحوتة أنثوية عارية واقفة على أطراف أقدامها، وهي تظهر دون الرقبة بسبب التصاق رأسها بكتفها مباشرة، وهي ذات وجه غير ظاهر ومحدد وواضحة لعدم الاهتمام بها، أما تخطي شعرها المزخرف نصفاً من رأسها وملفوفاً حولها بشكل دائري، وهي تمثل جسماً أنثوياً ظاهرة بأكتافها المختزلة القصيرة نسبة إلى أجزائها المبالغة بها والمكبرة الأخرى في التضخيم وتكبير حجم كالثدي والحوض والبطن والفخذ، وهي ذات رجلين قصيرين الممتدين إلى الوراء، وهي واقفة على نهاية أقدامها الفاقدة أو المكسورة. والتصقت أيديها الرفيعة بجسمها وممتدة على ثديها المتميزة ببروزتها العالية، وتوجد بعضاً من الثقوب على السطح البصري للتمثال. (الشكل 1- أ).

الخامة والسياق الماهوي للشكل: تتألف خامة المنجز من الحجر الجيري أو

الكلسي، وماهيتها تكمن في ملمس تكوينها الخشن أو ملمسها المحبب، وماهية بقائه وقوته الروحية، وتبدو الماهية الشكلية في خصوصياتها الظاهرية وتستمد سياقها التشكيلية من تجسيد عناصرها الأنثوية، إما بدون إظهار الوجه المختزلة تماماً من التفاصيل، والمبالغة في تكبير (الثديين)، وتضخيم منطقة الحوض والفخذين، والتقصير الطولي للساقين، وتعلق كل من ذلك ببنيتها الفكرية والتكوينية والأسلوبية للهيئة الشكلية للتمثال.

ماهية المضمون وعلاقته بالشكل: ترتبط أهمية المضمون في ماهيته الفكرية والصورية، وبمعنى جعل الفنان القديم بينهما علاقات تبادلية وتواصلية بمرجعية التفكير الذاتي والجماعي عن جوهر المرأة وخصوصياتها الأنثوية، في الحمل والولادة والرضاعة، وإبراز هذه الماهية من خلال التعبير الشكلي للمرأة وذلك بالتركيز على تلك الأعضاء والتعبير عنها بشكل مبالغ والتكبير والتصغير بعدسة التصور الفكري، و تحويل هذه الحالة الواقعية للمرأة في هذا الجانب إلى تجسيد تشكيلي مجسم لغرض تكافؤ التفكير بين الواقع المرئي والصوري الفكري، ومن جانب المضمون ماهيته ترتبط بمرجعية فكر قوى الخصوبة بين المرأة والأرض والزراعة والطبيعة، وهذا مآدى بالإنسان القديم إلى أن تراهما بعناصر أساسية ذات أهمية ومغزى وماهية عبادية مقدسة وماهية رمزية دينية، كإله ذات قوى فوقية في التكاثر الدوري أو السنوي. ويمكن أن تعود ماهية تلك النقوب الموجودة على بعض من أماكن جسدها إلى الثقب العمدي من خلال أدوات حادة لغرض إداء الطقوسيات الدينية أو السحرية بهدف إبراز تشابهه الخصوبة بين المرأة والأرض وتوظيفها على السطح البصري للخامة والشكل، أو بغرض سهولة الولادة، أو تكون مثقوباً طبيعياً من خلال التأثيرات المناخية.

الاسلوب و المرجعية الفكرية: قد تعيد أسلوبية هذا المنجز إلى الاسلوب التشخيصي المستند عليه من الواقع المفاهيمي، كمرجعية شكلية للمرأة وخصوصيتها الأنثوية والجسدية، قد يبتغي المرجع الفكري إلى كشف ومحاولات الإنسان القديم لإيجاد تلك العلاقات الموجودة بين ماهية الإله والأم وأرض الأم، التي أصبحوا من العناصر المقدسة في الفكر العبادي للإنسان القديم.



شكل العينة رقم (2)

اسم المنجز: فينوس ليسيوغ

تاريخ المنجز: 24000 - 26000 ق.م

الخامة: العاج

القياس: 14 سم

العائدية او المصدر: المتحف الانساني- بريس

الثقافة: العصر الحجري القديم العلوي-

الكرافيتية

المسح البصري للمنجز: إن هذا المنجز النحتي عبارة عن شكل لامرأة واقفة بشكل مستقيم (شاقولي) على أطراف أصابعها، حسب مصادرهما عثرت عليها في منطقة ليستوف ضمن السلسلة الجبلية البيرنية، سنة 1922 من قبل (رينيه دي سان بيرير)، حيث كسرت بعضاً من أجزائها خصوصاً الثدي أثناء التنقيب، كما هو ظاهر في النسخة الأصلية للتمثال (من جانب اليمين للصورة)، وهي تمثل شكلاً لامرأة ذات خصوصيات أنثوية تظهر بوجه مغتزل ومعدوم من التفاصيل، ورقبة قصيرة مستندة على كتفها المنحنية الطبيعية، نحو الذراع والأيدي الرفيعة الملتصقة بثديها المستديرتين والمفخمتين المتدلية على منطقة البطن البارز بشكل كروي، حيث تبرز منطقة الحوض وعلى جانبها الخارجي بشكل كروي أيضاً، ثم تلتصقان بالورك أو بطنها الظاهر على نحو بارز المصمخ قليلاً نسبة إلى أجزائها الأخرى، مع اظهار المثلث الانثوي بوضوح بارز، ثم تلتصقان بفخذيها المترهلة والمقوصة وتنتهي بقدميها المستقيمة الواقفة على أصابعها، وتظهر من جهتها الخلفية مناطقها المبالغة بها، هي مؤخرتها والتي تبرز على شكل كتلتين مدورتين منفخمتان وهناك عدد من الخطوط الرفيعة المستقيمة بينها وبين نهاية الساقين.

الخامة والسياق الماهوي للشكل: صنع هذا المنجز من خامة الأنياب العاجية لماموث ما، وهو ذو قيمة فنية وجمالية لونية ونظراً لقوته الصلبة في البقاء لفترات طويلة، وتتميز بإمكانيتها الحفرية الدقيقة وغير الصعبة عليها، وللسياقية الشكلية أهمية بالغة في ماهية التأسيس الشكلي التي ترتبط بالخامة وتقنياتها، والعناصر الفنية الموجودة في السمترية الشكلية بين قسميه الأيمن والأيسر، كالتصخيم والمبالغة والخطوط والتشكيل الأسلوبية، ثم قيمتها الجمالية واللونية، والتي برزت قيمتها التعبيرية والفكرية المتحولة إلى جسد مادي في سياق شكلي ظاهر.

ماهية المضمون وعلاقته بالشكل: تتعلق الماهية المضمونية في هذا المنجز النحتي من جانب بتأسيسه الجوهرية والشكلي، على نحو علاقاتهما التواصلية بينهما، بين الطبيعة الحقيقية للوجود وجوهره، والفكرة والشكل، كمهامها الانثوي الموجود في الواقع وطبيعة المرأة، المؤسس عليها الخصوبة والتكاثر ومن جانب آخر، هناك تعالق بالفكر الديني البدائي في العصور البايوليتية، بحيث أصبحت المرأة إلهاً ناتجا من الحس التعبدية كقاعدة انجابية والمؤسس التنظيمي بينها وبين الرجل والأطفال وقوتها الحياتية، وارتباط مفاهيم الانوثة بالقوى اللاهية بماهية والطبيعة الانثوية كإلهة الأم، وكما تجسدت هذه الافكار في السياقات التشكيلية لهذا الشكل الانثوي كمعبود ديني مقدس من خلال عبادة أعضائها الانثوية المبالغة فيها، بدل الاهتمام بالوجه وتفصيلها، كما تأسست ماهية الشكل فنيا وجوهريا على الماهية الامومية والانثوية والدينية والتعبدية.

الاسلوب و المرجعية الفكرية: حيث بنى أسلوبية المنجز على الانعكاسات الواقعية لشكل المرأة وطبيعتها الأنثوية، أما محورة بشكل مبالغ فيها بالتكبير والتضخيم، ومن أجل أن تبرز أهميتها وقيمتها الفكرية والدينية والإلهية والأنثوية.



شكل العينة رقم (3)

اسم المنجز: إلهة ام الولود او إلهة حسونة

تاريخ المنجز: بين 6000- 5300 ق.م

الخامة: الطين المفخور

القياس: 11سم

العائدة او المصدر: المتحف الوطني العراقي- بغداد

الثقافة: العصر الحجري الحديث- ثقافة فخريات حمر

المسح البصري للمنجز: يمثل هذا التمثال شكلا لامرأة ظاهرة كأنها شبه واقفة، أو جالسة على مسند ما ككتلة ثقيلة مستقرة، وربما تكون جلستها لغرض الولادة أو لنشاط اجتماعي أو لطقوس ما كالتعبد والتقديس مثلا، وذات جسم مضخم بالتناسب بين أعضائها المفخمة، وهي ذات رأس كأنه جزء ملتصق بجسمها من خلال رقبتها القصيرة المنتهية بحلقة دائرية مستندة على أكتافها وعضلاتها المفخمة، ويتميز الوجه بشكل مدور مائل غريب ومختزل من التفاصيل مع عدم وجود الفك السفلي، وكأنها وجهة حيوانية غريبة، يظهر عيونها المطولة ويمكن أن تكون مطعمة، مع إظهار الحواجب من خلال قوسين كبيرين محفورتين فوق العين، بينما يظهر الأنف بحجم صغير وبارز قليلاً، وتبدو المرأة فاقدة لأحد أذنيها ظاهر على شكل قبضة يد الجرة، ويظهر انها شكل من اشكال الجرة المتحولة إلى صورة أنثوية بقليل من التفاصيل، ثم تظهر الثديان الصغيران على شكل دائرتين ملتصقين على صدرها، وتستدير اليدان نحو الصدر وتحت الثديين تماما، وتظهر بحوض وفخذي مكبرين أيضا ومؤخرة مجسدة تماما، مع قليل من البروز في البطن والعضو الأنثوي.

الخامة والسياق الماهوي للشكل: يعد هذا التمثال من أحد التماثيل للمنحوتات الفخارية لالهة الأم، التي صنعت من الطين المفخور من نوع متميز ويتبين على سطحه البصري الخشن، بأنه ممزوجة بدقائق تنبيه، حيث استخدمت لغرض تقوية الطين وتماسكه بشكل أكثر، أما من ناحية الماهية الشكلية فتتميز بالإدراك الحسي المتجسد من خلال حركة التمثال الدراماتيكية، والتكبير والتضخيم والتفخيم لأعضاء التمثال كالعضلات ومنطقة الحوض والأفخاذ والبطن والمؤخرة معاً بشكل متناسب، بذلك تكونت الهيئة المكبرة ضمن الوحدة التضخيمية المنتفخة، لإبراز ماهية الوحدة الشكلية

بعلاقاتها الخارجية والداخلية معا، من غرابة الوجه حتى القدمين وحركتها بين الجلوس والوقوف، وإبراز قوتها في حالة الولادة والغضب.

ماهية المضمون و علاقاته بالشكل: بين الشكل والمضمون علاقات ماهية أو جوهرية، و تبرز هنا ضمن السياق الشكلي للتمثال من خلال الوحدة الحركية والتفخيمية والدرامية وماهية المضمون الرمزي التي تبنى على ماهية الفكر الاجتماعي وروحية عبادة إلهة الأم وتوظيفها ضمن الطقوسات العبادية كدلالة على قدسيتها فضلاً عن لغزها الأمومية وحتى السحرية في الإنجاب، وتبين من خلال سياق الشكل وجوهره الروحي، علاقات جوهرية بين الشكل والمضمون في هذا التمثال من حيث المرجعية الدينية وعبادة الأم كدين نيوليثي زراعي، وتأثيراته الفاعلة على النشاطات الاجتماعية بمشاركة تمثال إلهة الأم بكونها دلالة رمزية للفكر التعبدية والديني المتجسد من خلال العلاقات الجوهرية بين ماهية قوى إلهة الأم وشكلها المنتفخ ومضمونه الديني الأنثوي، والمرتبطة بالإنجاب الأمومي والزراعي والتكاثر، وكأيقونة دينية اجتماعية مهمة ومتحولة إلى رمز أنثوي خصب بين طبيعة المرأة وماهية الإلهة ومركزيتها في إنشاء هذه العلاقات بنظرة سحرية ودينية.

الاسلوب والمرجعية الفكرية: سوف تنتسب أسلوبية المنجز إلى الواقعية الرمزية من حيث تشخيصية الشكل، ورمزية الفكر وتوظيفية الشكلي والمضموني لعبادة وتقديس امرأة الأم والإله كمرجعية فكرية في العصور الحجرية الحديثة وهي عبادة قوى الخصب والزراعة والأرض.



شكل العينة رقم (4)

اسم المنجز: إلهة الأم شاتال هويوك

تاريخ المنجز: 6000-5800 ق.م

الخامة: الطين المفخور

القياس: 16.5 سم

العائدية أو المصدر: متحف حضرات

الاناضول- انقره

<http://users.stlcc.edu/mfuller/catalhuyuk.html>

المسح البصري للمنجز: هذا التمثال عبارة عن شكل لامرأة عارية جالسة ككتلة ثقيلة مستقرة بحركتها وصغر حجمها، وهي بين شكلين نمريين من جهتها اليمنى واليسرى، و تبدو الايدي مكسورة و في غير وضعها الطبيعي، و ممتدة على رأس النمريين قبل كسرها كما يتبين حسب حركة ذراعيها نحو رأس الحيوانين، و تتكون من كتلة ثقيلة مفخمة بإبراز المبالغة في تكبير عضلاتها وجميع أعضائها ومناطقها الامامية والخلفية، وإظهار ثديين كبيرتين نوعاً ما، وتظهر بحركتها المتدلية المطولة الى المنطقة السفلية للصدر والورك البارز نحو الأمام والنازل أيضاً بين الفخذين المفخمتين، وهناك ظهور لكتلة تشبه رأس الطفل المولود و مؤخرته بين الساقين، وتوجد حلقتين دائريتين حول نهاية رأسها وتظهر بدون شعر، حيث وجد هذا التمثال في مستوطن (شاتال هويوك) الأناضولية يرجع إلى العصري الحجري الحديث والنحاسي، مع مجموعة أخرى من التماثيل لإلهة الأم وبعض من القطع الأثرية الأخرى في سنة 1958.

الخامة والسياق الماهوي للشكل: صنع هذا المنجز النحتي من الطين المفخور، حيث تساعد تقنياته كخامة لينة وسهولة التشكيل في إنجاز هذا التمثال بصغر حجمه، وتجسيد التفاصيل والسطح البصري المفخم مع بروز أعضائها المختلفة، والتي أصبحت جزءاً من التكوين السياقي للشكل بإبراز ماهيتها الشكلية الواقعية وعلاقاتها التكوينية بين الخامة والأسلوب والأشكال الحيوانية والشكل الأنثوي الظاهر بطبيعتها الجسدية، وحركتها الثقيلة الجالسة ككتلة ذات قوة وقيمة أنثوية من خلال الشكل وخصوصياته الفنية.

ماهية المضمون و علاقاته بالشكل: للمضمون و حركته الفعالة، أهمية تفاعلية مع الشكل في هذا المنجز، حيث يرتبط بماهية الفكر التعبدية والديني للإلهة وهي جالسة فوق عرشها و تمارس سلطتها الأنثوية برفقة النمريين كرمز من الرموز الإلهية، والقوة في ثقافة (شاتال هويوك) من جانب، و تبرز ماهية عبادة الهة الأم برفقة حيوانية مقدسة في تفعيل الشكل بسماته الفنية والوظيفية في وضع الولادة للأم الولودة أثناء جلوسها الثقيلة والقوية بوضع طفلها على الأرض كفعل طقوسي مربوط في جوهره بالأرض كأم أولى وتفعيل أو تقديس ارتباطها بها من جانب آخر، بذلك تمثل آلهة الخصوبة وعقيدة الخصب بين قواها الأرضية و قدسيتها في الخصب الزراعي، والمرأة بين ماهية الفكر الديني والواقع الطبيعي وقدرتها الإنجابية.

الاسلوب و المرجعية الفكرية: إن لأسلوبية المنجز دورها الفعال في إبراز تشخيصية الشكل المعبر عن الشكل والفكر المرجعي من خلال التعبير الديني وعبادة الهة الأم وعلاقاتها السلطوية بالحيوانات القوية مثل الفهود، والفكر الوظيفي للإنجاب

من قبل الأم كشخصية سلطوية اعتقادية دينية مرتبطة بالإنجاب والأرض، التي تتوظف بالوضوح في هذا المشهد الدرامي لمنحوتة آلهة الأم .



شكل العينة رقم (5)

اسم المنجز: الالهة الام تل العبيد

تاريخ المنجز: 4000 ق.م

الخامة: الطين المفخور (التيراكوتا)

القياس: 14 سم

العائدية او المصدر: المتحف الوطني العراقي- بغداد،

رقم القطعة: 8564

الثقافة: العصر الحجري الحديث-

المرحلة النحاسية- ثقافة تل العبيد

المسح البصري للمنجز: حيث عثرت على هذا الانجاز الرافديني المبكر، مع مجموعة اخرى من التماثيل التي تمثل اشكال من الانثى و الذكور، في (تل العبيد) بين اعوام 1919- 1937 وبمراحل متتالية، وظهر التمثال على شكل انثوي في حالة وقوف تام ومستقيم و في حجم نحيف، و عيون مسحوبة بخط مائل، و تمثل الالهة الأم، و توجد كتلة مخروطية سوداء فوق رأسها و تكون نوعاً من غطاء الرأس او شعره الطويل و الملفوف، وتبرز برأس مطول مائل، وعينان بشقان طويلتان ومائلتان، وفتحتان للأنف، وفم مشقوق افقياً، ولها وجه مسحوب بقناع ذو سمات سحلفية، وذات رقبة قصيرة مع اكتاف هندسية عريضة وذراعان مائلتان نحو منطقة الحوض بإمتداء الايدي الافعوية، الملتوية نحو الصدر، وهي تمسك بهما طفلاً في حالة الرضاعة، و وضع على جهتها اليسرى بسمات حيوان زاحف (سحفاة) ايضاً، وهي ذات ثدي بحجم طبيعي تقريباً، و يتميز التمثال بكبر حجمه في القسم العلوي خصوصاً في عرض الاكتاف، اكثر من القسم السفلي الذي يطول نحو اقدمه المفقودة، وتزينها بنوع من الغطاء الدرعي او الحربي بأشكال دائرية بارزة.

الخامة والسياق الماهوي للشكل: إن خامه المنجز من الطين المشوي بالنار، أنتجت بتقنيات النحت الفخاري الممتلى، واستطاع الفنان أن يتلاعب بالتشكيل الطيني من خلال طبيعة سهولته التشكيلية كمادة بنائية بين ليونته و يد الفنان والفكر المتعلق ببنية التفكير وماهية الموضوع التي تنتمي إلى البنية الفكرية الجماعية العبيدية وثقافتهم الاجتماعية الموروثة من جوهرية الفكر الديني الزراعي وعبادة الأم والخصب، ومابين

النسق الرمزي وماهية المضمون والسمات الشكلية المعبرة عن الإدراك الحسي وجوهره من خلال تكوينية البناء الشكلي التركيبي بإضافة العناصر المهدوفة كالطفل الرضيع وسمات الوجه الشكلية للحيوان والتي منها السلحفاة الافعوية، والحيوية الروحية وصورها، مع الدلالات والبنية الفكرية والدينية والأمومية بين رضاعة الطفل والحياة والنمو في العالم السفلي.

ماهية المضمون وعلاقاته بالشكل: تعود ماهية المضمون إلى عدم وضوح الجوهر الفكري بين التجميع الفكري والرمزي وما بين الدلالات ومدلولها وماهية التجارب الدينية والتعبدية والأمومية والتي بنيت عليها شفافية العالم الروحي ما بين ثقافة العبيد والعالم السفلي، لتجسيد القيمة والهيبة الفكرية وماهية المضمون، وعلاقتها بالتركيب الشكلي بين الجسم الأنثوي النحيف مع طفلها وأداء وظيفتها الارضاعية، عبر التوظيف بين جوهرية الشكل والمضمون والسمات الشكلية والفكرية والماهوية الرمزية لحيوان السلحفاة من جانب، والحية من جانب آخر، حيث ترمز الأول بدرعه الحامية وهذا هو السبب في توظيف الغطاء الجسمي العلوي في هذا المنجز على شكل الجسم الخارجي للسلحفاة، وإضافة إلى ذلك يرمز إلى الحماية والسعادة الروحية والدلالة الألوهية آنذاك، اما الأفعى فهي إشارة إلى عدد من الدلالات والرموز، ومنها المتعلقة بالجنس الأنثوي من جهة، والشفاء والسحر والخير والشر والخلود والخصب والتجديد والآلهة من جهة أخرى، فضلاً عن الإشارة إلى الطفل كدلالة إلى الولادة والرضاعة و إلى انشاء الحياة الجديدة، و وظفت هذه الدلالات ضمن ماهية المضمون المجسدة في الشكل المنجز، من خلال التركيب الفكري والديني والدلالي بين الهة الام الراضعة لطفلها والدلالات الحيوانية كالألوهية والخصوبة والامومة والسعادة الروحية وسير الحياة وخلودية الآلهة والسعادة البشرية المستنتجة من خلال العبادة والاداء الطقوسي والعقيدة الدينية وعبادة الام كمرجعية للحياة والرضاعة والسعادة، كما نجد هذه الالغاز في تركيب هذا المنجز بين ماهية الشكل والمضمون، وارشاد الأداء الديني، والفكر او السحري التشابهي.

الاسلوب و المرجعية الفكرية: أما الأسلوب الإنجازي في هذا المنجز النحتي فهو مرتبط بالتعبيرية والرمزية من حيث الاستعارة الشكلية من الواقع البصري، و تحديد الشكل وسماته المبدئية والتشخيصية، ثم توظيفه على المستوى التعبيري والدلالي لماهية الموضوع وعلاقتها بالمرجعيات الفكرية الدينية والتعبدية وأداء طقوس في المناسبات السحرية وعبادة الأم وماهيتها، فضلاً عن توظيف الأشكال الحيوانية ورموزها الموروثة و التي من بينها البقاء واستمرارية الحياة والسعادة الروحية ضمن المرجعيات الفكرية الأسطورية والفنية في ثقافات العصر الحجري الحديث الرافديني.



شكل العينة رقم (6)

اسم المنجز: امرأة ترضع طفلها

تاريخ المنجز: أوائل الألفية الثالثة، ق.م

الخامة: برونز

القياس: 22 سم × 6.5 سم

العائدية أو المصدر: متحف حضارات الأناضول- انقره

Ankara, Museum of Anatolian Civilizations

الثقافة: العصر البرونزي- الأناضول- هوروزتية، توكات

المسح البصري للمنجز: يرجع هذا المنجز إلى الحضارة الأناضولية- العصر البرونزي، وفي بدايات الألفية الثالثة ، كما هو واضح يتمثل العمل النحتي شكل انثوي عارية مصنوعة من البرونز، و تقف المرأة ذات الجسم النحيل بشكل مستقيم، مع بروز منطقتها المؤخرة، وفي حنصنها طفلها الرضيع في جهتها الأيسر وعلى صدرها، اما وضع الطفل قدميه بين ذراعيها الأيسر، اي ان الام فتحت يداها نحو اعلى الطفل و ترضعها، و يلاحظ ايضاً انها تمسكها بيدها اليمنى للمساك بمنطقة حوض الطفل بشكل محكم، و تبدو وجهها على ما يبدو بشكل محزن و رافعة رأسها نحو الاعلى وهي تنظر بعينونها دائرية واسعة كتلك التي كانت متداولة في مجسمات الحضارة السومرية، و للمرأة ثلاثة آذان، تبرز احدها و بحجم اكبر من الاذنان الاختان، و المثبتة على جانب رأسها والتي تقع فوق أذنيها اليمنى مباشرة (حسب الصورة).

الخامة و السياق الماهوي للشكل: للخامة أهميتها في سياقية الشكل وجوهرها، وبقائه سليماً، لأن البرونز بطبيعته نوع من الخامات الصلبة و القوية و المقاومة للتآكل والصدأ والطبيعة القاسية، تبقى لسنوات طويلة، وهناك علاقات جوهرية بينها وبين هذا المنجز البرونزي من حيث التقنية وحركتها التاريخية والتعبيرية و في تجسيد قيمة الشكل وجوهره الأمومي ومع ماهية الخامة والموضوع وقوة الشكل المكتسبة من قوة الخامة المادية و من قوة القيمة الموضوعية والفكرية، التي تشارك في سياقية الشكل وجوهره الفكري، وتكوينه الحركي والصياغة الشكلية وتقنياتها و سطحها البصرية، من خلال إبراز ماهية الشكل الواقعي المشخص وحركته التكوينية. ومع إظهار قوة تماسك الطفل بذراع أمه كمشهد بصري درامي فعال، و يتضمن الماهية الفكرية التي وجودها في هذا التماسك التبادلي مابين الطفل والأم، رفض عدم المفارقة والابتعاد بينهما، كعلاقة فكرية ودينية بين التضحية والحياة.

ماهية المضمون و علاقاته بالشكل: ترتبط الماهية المضمونية هنا بشدة العلاقة التواصلية الجسدية بين الطفل والأم من خلال تفسيرين، أولهما تقديم الطفل كهدية للآلهة وفي هذه الحالة يكون في تعبيرة الأم باللقاء والإمساك الرضاعة الأخيرة لطفلها، أما في الثاني فهي تؤدي طقوسا دينية اجتماعية لتمجيد الآلهة وتقديرها من أجل حياة الطفل، ثم تعلق ماهية المضمون بإبراز فكرة الأمومة في سياق الألوهية وقدرات الأنثى في الإنجاب والرضاعة والتربية، وممارسة الطقوسات الدينية القديمة الواردة في العصر البرونزي، كما هي في ظاهراتية العلاقات بين ماهية المضمون والمرتبطة بالشكل، ومشاركتها في تبادل العلاقات بقوتها والقيمة الجمالية ما بين الخامة والمضمون والشكل ووظيفته وحركته، كما نجد في ماهية الموضوع قوة التعبير من خلال مسك الطفل بقوة متماسكة أثناء الرضاعة من صدر الأم، وعلو رأسها نحو الأعلى بقليل وكأنها تطلب شيئا من الآلهة بعيونها المفتوحة كسلامة طفلها مثلا، أو في حالة الاداء الطقوسي الديني، من خلال حركتها الواقفة المستقيمة بوجه ذات غرابة شكلية تعبيرية شبه حزينة، أما توظيف الاذن الثالثة على احدى جوانب الرأس فهو اشارة الى رمزية الطاعة والرضى والعلاقات الحسية والسمعية مع الآلهة، بغية التمجيد والتجديد للعلاقات الروحية وتقديسها في نشاط ديني اجتماعي، من اجل سلامة الاجيال وطاعاتهم وعلاقاتهم الروحية والدينية.

الاسلوب والمرجعية الفكرية: إن أسلوبية المنجز وهي الواقعية التعبيرية، من حيث التشخيص البصري للشكل وفي ماهيته التعبيرية خصوصا في إعطاء الحياة وديمومتها من خلال رضاعة الطفل، وذات مرجعية وظيفية امومية وفكرية دينية ايضا، واعتقاداتهم بوجود قوة خارقة تحكم الطبيعة والحياة والموت، كدلالة فكرية تعبيرية مرتبطة بالعبادة والطقوس الاجتماعية الدينية، المعبرة عن حيوية الأمومة ومناجاتها لسلامة طفلها.

- نتائج تحليل اشكال عينة البحث و مناقشتها:

1/ تجسد ماهية المضمون في جوهرية الفكر ومرجعياته فيما بين وظيفة الطبيعة و المرأة، وكفكرة الزراعة و الخصوبة في الارض و التكاثر، و في خصوصيات المرأة الانثى في الحمل والولادة، في العينات رقم (1، 2). **2/** بالغ الفنان القديم في تجسيد التضخم الشكلي للأعضاء الخصوبية و الانثوية كالثدين و الفخذين و البطن مع منطقة الحوض، كدلالة على ماهية فكرية رمزية مقدسة و دلالة على المدلول الخصوبي والتكاثري، دون اهتمام بتفاصيل الوجه، كما واضح في العينات رقم (1 و 2 و 4). **3/** للمضمون ماهية مرجعية فكرية ترتبط بعدد من الجوانب، كالإيمان والعقيدة الدينية الزراعية البدائية في عبادة الهة الام مقابل آلهة الارض و طبيعته كما في العينات الرقم

(1 و2) المستند على ماهية قوى الخصوبة و التكاثر. 4/ الطقوس الدينية و السحرية في ماهية مضامينها الفكرية اذ عمل الانسان القديم على مراعاة تقديس تماثيل الالهة الام لتسهيل وتقديس عملية الولادة، او بعد الولادة، كما في العينات الرقم (1، 2، 3، 4)، ولرضاعة الام لطفلها، قيمة ماهية وظيفية وتربوية في النمو والحياة بين الشكل والمضمون، كما في العينة الرقم (5 و6). 5/ لجماليات الشكل والمضمون، علاقات ماهوية وادراكية و ترجع جميع اشكاليات العينة الى ادراك الانسان القديم بقوة الجمالية المثالية بين الفكرة والصور البصرية. 6/ ترتبط ماهية الشكل بسياق تشكيلي بصري يعالق بالخامة وتقنياتها وسطحها البصري وقوتها التعبيرية في جميع اشكال عينات البحث. 7/ ان تشكيل الجسم بجميع العناصر الانثوية الظاهرة ترمز الى اهميتها و وظيفتها الانثوية من حيث المبالغة في التكبير والتصخيم، خصوصاً في الصدر والتدي ومناطق الحوض والافخاذ والمؤخرة، التي تتبين كأجزاء سيادية ذات ماهية شكلية ومضمونية و اسلوبية بماهية التعبيرية والرمزية، خصوصاً في شكل العينات (1، 2، 3، 4). 8/ من الماهيات الشكلية الاخرى هي عدم الاهتمام بتفاصيل الوجه وتزيينها بخوط زخرفية خصوصاً في العينة رقم (1)، حيث ابراز ماهية الغرابة والتعبير الدراماتيكي والديني في شكل العينات (2، 4، 5، 6). 9/ للشكل ماهية توظيفية وتركيبية في ذات الوقت مابين الشكل الانثوي والحيواني و في علاقات ماهوية تعود الى ماهية الفكر الاعتقادي الديني وقوة الحياة والنمو والحماية بين الشكل والمضمون، في شكل العينات رقم (4 و5). 10/ لماهية الحركة و دلالاتها الدراماتيكية تأسس ماهية الشكل والمضمون التي ترتبط بماهية الوظيفة الانثوية قبل الانجاب كما في شكل العينة رقم (1 و2)، واثناء الولادة في شكل العينة الرقم (3 و4)، وبعد الولادة في شكل العينة الرقم (5 و6). 11/ حيث يعبر عن ماهية القوة التعبيرية للفكر الديني والطقوسي او في العبادة وتقديس الام شكلاً ومضموناً في جميع اشكال العينات. 12/ لماهية الكثرة والنمو والخصب اهميتها بين الشكل والمضمون في جميع اشكال العينات.

- استنتاجات البحث و تحليل عيناته:

1/ في جميع العصور القديمة لما قبل التاريخ أهمية تأسيسية في استنتاج الأشكال النحتية لالهة الأم، بسبب التواصل العلاقتي بين ماهية الفكر الديني والعبادة والتقوصات الاجتماعية والوظيفة بين قوة الالهة والأرض والأم. 2/ لماهية الشكل والمضمون، علاقات تبادلية وتكاملية والتي تكون بين الجوهر ونوعية الفكر والشكل المعبر عنهما، من خلال ماهيتها التي تكمن في جوهره الذاتي ومكانته القيمية التكوينية الشكلية. 3/ حيث برزت من خلال السياقات الشكلية وعناصرها الفنية مفاهيم الماهية والمضمون من خلال تجسيد الفكر الديني من جهة، و عبادة الام و فكرة الأمومة وماهيتها في

الخصوبة والتكاثر الانجاب والرضاعة من جهة اخرى. 4/ للخامات وتقنياتها والأسلوب، أهميتهما التواصلية في إدراك ماهية الشكل والمضمون، التي تبرز من خلال ماهية الشكل البصري. 5/ للمرجعيات الفكرية، علاقات ما هوية مؤثرة بين الشكل والمضمون التي تعلق بماهية الفكر والصورة المخيلة بعلاقات تبادلية بين ماهية الشكل وجوهره.

- قائمة المصادر:

1. احمد امين و زكي نجيب. (1935). قصة الفلسفة اليونانية. القاهرة: دار الكتب المصرية.
2. امانوئيل كانط. (2019). الاستمولوجيا. (اعداد، امير عباس صالح، المترجمون) ايران: العتبة العباسية المقدسة.
3. برتراند راسل. (2005). ما وراء المعنى و الحقيقة. (محمد قدري عمارة، المترجمون) القاهرة: المجلس الاعلى للثقافة.
4. بول ريكور. (2012). الوجود و الماهية و الجوهر لدى افلاطون و ارسطو. (فتحي انزو وآخرون، المترجمون) تونس: دار سناترا.
5. جمال تموم. (2011). الجنور ما قبل التاريخية للحضارات التاريخية الباكورة في المشرق العربي القديم. دمشق: المديرية العامة للآثار و المتاحف.
6. جون ديوى. (1983). الفن خبرة. (زكريا ابراهيم، المترجمون) القاهرة: دار النهضة العربية.
7. جيمس ميلارت. (1990). اقدم الحضارات في الشرق الادنى. (محمد طلب، المترجمون) دمشق: دار دمشق.
8. حسن الباشا. (2006). الفنون في عصور ما قبل التاريخ. بيروت: اوراق شرقية للطباعة و النشر.
9. خزعل الماجدي. (2011). سحر البدايات- التكوين في ريعان فجره. دمشق: النايا للدراسات و النشر.
10. خزعل الماجدي. (2018). حضارات ما قبل التاريخ. لبنان- الكويت: الحمرا- منشورات التكوين.

11. دياكوف و س. كوفاليف. (2009). الحضارات القديمة، ج1. (نسليم واكيم اليازجي، المترجمون) دمشق: دار علاء الدين، ط3.
12. راجحة خضر عباس النعيمي. (2011). الاعياد في حضارة بلاد وادي الرافدين. دمشق: دار صفحات للدراسة و النشر.
13. راضي حكيم. (1986). فلسفة الفن عند سوزان لانجر. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
14. ريد هربرت. (1986). حاضر الفن. (سمير علي، المترجمون) بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
15. زهير صاحب. (2007). الفنون التشكيلية العراقية عصر قبل الكتابة. بغداد: جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين.
16. سامي نصر لطف. (1978). فكرة الجوهر في الفكر الفلسفي الاسلامي. القاهرة: جامعة عين الشمس، كلية الاداب.
17. طه باقر. (1973). مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، ج1. بغداد: منشورات دار البيان.
18. علي شلق. (1982). الفن و الجمال. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر.
19. فراس السواح. (2022). لغز عشتار. المملكة المتحدة: مؤسسة هنداوي.
20. فيليب حتي. (ب-س). تاريخ سورية و لبنان و فلسطين، ج1. (ترجمة: جورج حداد و عبدالكريم رافق، المترجمون) بيروت: دار الثقافة.
21. فيليب سيرنج. (2009). الرموز في الفن- الادبا- الحياة. (عبدالهادي عباس، المترجمون) دمشق: دار دمشق للطباعة و النشر.
22. قاسم حسين صالح. (1982). سايكولوجية ادراك الشكل و اللون. بغداد- الكويت: الدار الوطنية للنشر و التوزيع- مؤسسة الرياض للطباعة.
23. مرسيا اليا. (1987). تاريخ المعتقد و الافكار الدينية. (ترجمة: عبدالهادي عباس، المترجمون) دمشق: دار دمشق.

24. مرسيا الياد. (2009). *المقدس و العادي*. (عادل العوا، المترجمون) بيروت: دار التنوير.

25. chang, A. n., & April. (Sep.2014. 116 (3)). Science, the media, and interpretations of upper Paleolithic figurines. doi:DOI: 10.1111/aman.12121

26. Clark, G. (1969). *world prehistory*. London: Cambridge University.

27. gimbutas, M. (1989). *THE LANGUAGE OF THE GODDESS*. New York: SAN FRANCISCO. Lapis Press.

28. gimbutas, M. (2001). *The living goddesses*. london: University of California.

التصميم الكرافيكي المعاصر كمدخل لأثراء الاعلان الإرشادي المتغير

Contemporary graphic design as an input to enrich the changing advertising

م.د. احمد عباس محمد

Dr.Ahmed Abbas Mohammed

جامعة بابل كلية الفنون الجميلة قسم التصميم

Ah_Ab1988710@gmail.com

07707215722

مقدمه:

أثار التصميم الرقمي اليوم ثورة إبداعية لا حدود لها في مجال الإخراج المرئي الثابت والمتحرك، حيث كانت هناك بدائل تقليديه تستخدم في مجال الإعلانات، ولكن وفي ظل الإهتمام بإقتناء أجهزة الحاسوب وانتشار برامج التصميم الرقمي والرسومات ظهرت هناك وسائل أخرى بديله تحل محل الوسائل التقليديه، فهي أسرع وأتقن وأجمل في كثير من الأحيان، وبدأ الإهتمام بهذه الوسائل كنوع من الترفيه لا أكثر، لكن هذا الإهتمام سرعان ما تحول إلى إحتراف ومنافسه جميلة بين المصممين.

ومن بين الفنون "التي تأثرت بالتقدم التكنولوجي الفنون البصريه وبخاصة التي تعتمد على منطق فكري وعقلي أساسه الأبداع في صياغة البرامج وأساليب تناولها، فقد تأثر مجال التصميم التشكيلي بما أتاحة التقدم العلمي والتكنولوجي كغيره من المجالات الأخرى، مما أدى إلى ظهور أنواع جديده من التشكيل الفني ذو صبغه تكنولوجيه علميه، وقد ساعد على ذلك أنتشار الوسائط التكنولوجية، حيث أصبحت متاحة أمام الجميع" (السويفي، 2004، ص189).

وأسهمت وسائل التقنية الحديثه في تغيير مفاهيمنا حول الفن إلى حد كبير، فلم يعد المصمم اليوم معتمداً فقط على قطعة قماش أو لوحه خشبيه يمرر عليها فرشاته ويسطر فوقها أفكاره وأحاسيسه، بل أن مرسومه اليوم أيضاً هو عبارته عن (شاشة) عرض إلكترونيه يقيم عليها مهرجانه التصميمي، إذ تنقلص مساحة الصوره التقليديه

إلى معبر تمر من خلاله المرئيات في سياقات رقمية مختلفة، بالإضافة إلى ذلك فثمة مفاهيم جديدة أخذت تحل محل تلك التقليدية القديمه.

الكلمات المفتاحية عربي: (التصميم الكرافيكي، الاعلان الإرشادي المتغير)

الكلمات المفتاحية إنكليزي: (enrich the changing ، graphic design) (advertising)

مشكلة البحث:

تتلخص مشكلة البحث في السعى نحو توظيف وإستثمار فاعلية التصميم الكرافيكي(الرقمي) في الإعلان الإرشادي المتغير بهدف المساهمة في تعديل بعض الاتجاهات السلوكية من خلال الإستعانة بالإسلوب العلمى الحديث والتقنيات المتطورة في مجال التصميم الرقمي وتنفيذه، ويمكن تلخيص مشكلة البحث في التساؤل التالي:

- ما مدى إمكانية توظيف التصميم الكرافيكي(الرقمي) لإثراء الإعلان الإرشادي المتغير ؟

فرض البحث:

التصميم الكرافيكي(الرقمي) يزيد من فاعلية الإعلان الإرشادي المتغير

أهداف البحث:

- توظيف الإمكانيات الفنية والتقنية في التصميم الكرافيكي(الرقمي) في الإعلان الإرشادي المتغير من خلال إنتاج اعلانات إرشادية تستهدف تعديل إتجاهات والسلوك في بعض القضايا المرورية.

أهمية البحث:

- إستخدام التكنولوجيا الحديثة (الكمبيوتر والوسائط المتعدده) لإثراء الإعلان الإرشادي المتغير.

- المساهمة في حل بعض القضايا المرورية بإستخدام الإعلان الإرشادي المتغير.

حدود البحث:

- تقتصر الدراسة على إنتاج إعلانات إرشادية متغيره (مواجهة المشكلات المرورية).

- يقتصر التغير في الإعلان الإرشادي على تقديمه مره بالـ (X)، ، وأخرى (✓) بالموجب

منهجية البحث:

تتناول الدراسة المنهج التجريبي والمنهج التحليلي.

مصطلحات البحث:

وردت بعض المصطلحات في عنوان ومتمن البحث، ويقصد بها ما تضمنه تعريف كل منها.

التصميم الكرافيكي (الرقمي):

هي "تلك التقنية التي تتضمن استخدام الحاسب وبرامجه لإنجاز وظائف محدده كتنظيم العناصر الشكلية وإنشائها سواء كانت ثنائية أو ثلاثية الأبعاد والعمل على تنظيم وتنسيق مجموع هذه العناصر، مع إمكانية إنجازها بالمؤثرات المختلفة التي تزيد من تفاعل المتلقى مع العمل التصميمي على أن يكون هذا بطريقة مرضية من الناحيتين الوظيفية النفسية والجمالية (احمد، 2012، ص13).

ويقصد بالتصميم الرقمي في هذا البحث جميع إجراءات التصميم الكرافيكي الثنائي الإبعاد وأيضاً الوسائط المتعددة المرتبطة بالتطور التكنولوجي مثل الصوت والحركة والملمس والصورة واللون والضوء، وسوف يقوم الباحث بتصميم وحدات توظيف كبوسترات إعلانية تتناول القضايا المرورية من خلال جميع المؤثرات البصرية والمرئية.

الإعلان:

عرفته الجمعية الأمريكية (أ.م.أ) بأنه طريقة لتقديم الأفكار أو السلع أو الخدمات، تقوم بها مؤسسات مختصة ويدفع فيها مقابل محدد.

الإعلان الإرشادي:

هو "إعلان إرشادي لايسعى إلى الربح المادي حيث يهدف إلى نشر فكره مثل تعديل السلوكيات السلبية إلى سلوكيات إيجابية، ويكون العائد من الإعلان الإرشادي المتغير هو نشر الثقافة والوعي في المجتمع والعمل على تطوير سلوكهم والإعلان الإرشادي المتغير هو إحدى أنواع الإعلان" (عبد المحسن، 2005، ص17).

ويعرف أيضاً على انه "أحد الانواع الشهيرة للإعلان، يوجه الى المجتمع الانساني في مختلف قطاعاته دون أن يسعى لتحقيق غرض تجارى أو ربح مادي، كما يعد احد

أدوات تسجيل الثقافات والحضارات بالصورة التي تعبر عن توجهاتها ورؤيتها العامة ومكوناتها الفكرية والثقافية، ويستثمر في الكثير من الأحيان كواجهة حضارية هامة ووسيلة جيدة لتوصيل الثقافة والفكر من خلال الرموز والأشكال والمفردات اللغوية، كما يساعد في رفع مستوى التذوق الجمالي لدى الأفراد، وكذلك المستوى العلمي والتربوي والصحي والأخلاقي للمجتمعات ويغرس في المتلقين العادات الحميدة، ويكون له أثراً إيجابياً على المجتمع بوجه عام" (الزهيري، 2000، ص204).

الدراسات المرتبطة:

1- دراسة إيناس عبد الرؤف سيد أحمد: المؤثرات الحركية للتصميم الرقمي كمدخل للوحة الزخرفية المعاصرة، رساله ماجستير، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، 2012م.

تتناول الدراسة التصميم الرقمي وشروطه وأنواعه الثابت منه والمتحرك، ودراسة المؤثرات الحركية والضوئية لبرامج الكرافيك وأثرها على البناء التصميمي للوحة في إضافة عنصر الجذب البصري والإدراكي عليها، ودراسة دور الوسيط الرقمي لتتحول اللوحة إلى شكل فني ذو منطلقات فنية جمالية وتقنية ذات طبيعة رقمية تفاعلية من نوع خاص، فتمتعت بالمرونة سواء في إمكانية تحميلها على جهاز الكمبيوتر لرويتها ومشاهدتها على الشاشة أو إمكانية طبعتها على الورق مباشرة، وكذلك دراسة أثر الثورة الرقمية على العلاقة بين المصمم والعملية التصميمية ومخرجاتها، حيث قدم التصميم الرقمي إمكانيات وتطبيقات كبيرة للمصمم، مما مكنه من التحليق الإبداعي بشكل يعزز رسالة اللوحة الزخرفية.

يستفيد الباحث من تلك الدراسة: في إمكانية توظيف التصميم الرقمي ليثري بناء العمل الفني، وذلك لإجذاب التصميم الرقمي للمصممين وما لهم من دوراً حيوي في تطوير مدخلاته بصورة فنية مميزة، وأبعاد تعبيريه ورمزيه داخل إطار رؤيتهم الفنية الخاصة بهم.

2- دراسة قاسم محمد على عيسى: فن الملصقات وفاعليته التربوية، رسالة ماجستير، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، 2014م.

تتناول الدراسة تصميم الملصق والفائدة التربويه له والبحث في قواعد وتصميم الملصقات من الوجهه الفنية لإستخلاص إمكانية التطبيق لإستخدام ذلك في مجال التدريس وإرشادات إلى دور الإعلان كوسيلة إتصال بالجمهور من حيث أن الإعلان يتصل بالجمهور ويستهدف إرشادها وتوجيهها.

يستفيد الباحث من تلك الدراسة: بتناول طرق تطبيق الإعلان التربوي مع إشارة للدور التربوي للملصق ودوره في المجتمع العراقي وهو ما يؤكد أهمية الهوية المصرية في الإعلان التعليمي المعاصر.

3- دراسة إيناس أحمد الخولي: دور اللون كعنصر تصميم الملصق، رسالة ماجستير، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، 2015م.

تتناول الدراسة تعريف تأثير اللون بوجه عام والتباين بين الألوان الساخنة والألوان الباردة في تصميم الإعلان، وهذا التباين يكون في اللون أو درجاته ومعرفة أثر ذلك على الجانب الوظيفي والجمالي للإعلان.

يستفيد الباحث من تلك الدراسة: في توظيف قيم اللون في زيادة قيمة الملصق وإثرائه والمحاولة لزيادة سرعة توصيل مضمون الإعلان.

الفصل الاول

التصميم الكرافيكي وعملية الاتصال

مقدمة:

يعرف الإعلان على انه نشر المعلومات والبيانات عن الأفكار المختلفة ومقابل أجر مدفوع بقصد خلق حالة من القبول والرضا النفسي من الجماهير تجاهها والإعلان غير شخصي وغير مباشر لأن الإتصال بين المعلن والجمهور ليس شخصياً وغير مباشر وحيث أن المعلن محدد ومعروف ويدفع ثمن النشر فإنه يتحكم في رسالته الإعلانية وفي طريقة نشرها والمكان الذي تشغله والوقت الذي تظهر فيه، ولقد أصبح الإعلان الآن (إعلاناً وإعلامياً) بمعنى أنه أصبح وسيلة هامة من وسائل العلاقات العامة من أجل التسويق وترويج المنتجات من أجل الإعلام وشرح وجهات نظر المؤسسات والهيئات وتفسير سياستها، ومن المعلوم أن الإعلان نوع من العمل المنظم الهادف إلى تحقيق نتائج إقتصادية وإنتاجية محددة في إطار الأهداف للمشروع المعلن عنه.

عملية الإتصال:

الإتصال بمعنى عام أو شائع أو الشئ المشترك كلمة يعود إلى اللاتينية وفي القواميس العربية نجد لها معنى تفاهم أو ربط أو مواصلة، فوصل الشئ أي بلغه وإنتهى إليه.

وتلك العملية تكون في شكل رسالة مترجمة إلي كلمات أو إشارات أو رموز منطوقة أو مكتوبة أو مصورة، وذلك بين الأفراد أو بين المرسلون والمستقبلون عن طريق

وسيلة أو أكثر من الوسائل الإتصالية التي تعمل كقنوات للإتصال أو مواقع التواصل الاجتماعي بغرض التفاهم أو التأثير في رأي أو فعل الآخرين، أو تبادل الآراء أو المعلومات أو الأفكار، أو إحداث التجاوب مع الشخص المتصل به أو إشراكه في إستيعاب المعلومات.

وهي عملية تتم عن طريق إنتقال المعرفة من شخص إلي آخر أو أكثر، وبهذا تصبح لهذه العملية عناصر ومكونات وهدف تسعى لتحقيقه، فهي عملية إنسانية أولاً وتفاعلية ديناميكية دائمة الحركة ثانياً تخضع لمؤثرات متغيرة، وهي أيضاً ظاهرة إنسانية لازمه للحياة الاجتماعية، فقد ظهرت وتطورت مع نشأة الحياة الإنسانية وتطورها، فالإتصال يعتبر من أقدم أوجه نشاط الإنسان وهو من الظواهر المألوفة لدينا أكثر من أي شئ آخر.

عناصر عملية الإتصال هي :

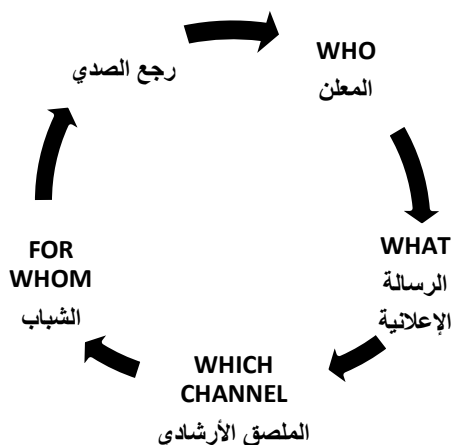
- المرسل: وهو القائم بالرسالة الذي يريد أن يرسل أفكاره وأرائه إلي أشخاص آخرين .
- المستقبل: وهو الفرد أو الجمهور الذي يرسل إليه المرسل رسالته .
- الرسالة: وهي تلك الأفكار أو الآراء التي تنقل من المرسل إلي المستقبل عبر قناة إتصال معينة .
- قناة الاتصال: وهي الوسيلة التي من خلالها تنقل الرسالة والتي تكون علي شكل ألفاظ أو إشارات أو صور أو رسومات أو رموز مقروءة أو مسموعة .

وقد عرض العالم هارولد لاسويل¹ (H.LASWEL) "مجموعة من الأسئلة توضح المحددات الأساسية لعملية الاتصال بالجمهور حيث قدم منظورا عاما للاتصال تجاوز حدود العلوم السياسية، ولخص عملية الاتصال في عبارة مختصرة:

من يقول ماذا؟ ولمن؟ وبأي وسيلة؟ وبأي أثر؟ وهي (حسين، 1973، ص40):

- من (Who)
- لمن (who)
- ماذا يقول (what)
- مستخدماً أية وسيلة (by which channel)
- لإحداث أي أثر (with what effect)

⁽¹⁾ هارولد دوايت لاسويل: عالم اجتماعي أمريكي 1978-1902 درس تأثير أجهزة الإعلام على تكوين الرأي العام، وهو صاحب صيغة لاسويل الشهيرة في تصميم الرسائل الاعلامية.

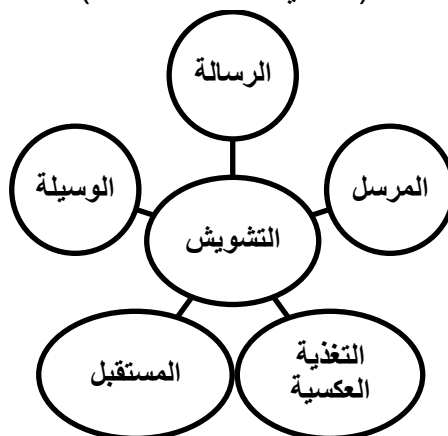


شكل رقم (1)

رسم توضيحي للعالم هارولد لاسويل عن المحددات الأساسية
لعملية الاتصال بالجمهور

مكونات عملية الاتصال:

ان "عمليات الاتصال في الإعلان الإرشادي ذات مكونات أساسية- المرسل- الرسالة- تحويل الأفكار إلي رموز- وسيلة الإرسال -المستقبل أو المستلم -فك أو تحليل الرموز- الاستجابة-التشويش" (مكاوي، 1988، ص46).



شكل رقم (2)

رسم توضيحي لمكونات عملية الاتصال

وتنقسم "عمليات الاتصال إلى ستة مستويات رئيسية" (رضوان، 2009، ص 98).

- 1- الاتصال الذاتي: وهي عملية الاتصال التي تتم داخل الإنسان مع النفس تبدأ بمثير داخلي وخارجي.
 - 2- الاتصال الشخصي: ويبدأ من حيث ينتهي الإتصال الذاتي حيث نقل المعلومات والأفكار من شخص إلى شخص آخر أو عدة أشخاص.
 - 3- الإتصال داخل الجماعة: وهو إتصال يحدث داخل مجموعة من الأشخاص مثل (الأسرة).
 - 4- الإتصال بين الجماعات: وهو إتصال يحدث عندما تجتمع أكثر من جماعة في موقف إتصالي واحد ويزداد فيها عدد المشاركين سواء كانوا مرسلين أو مستقبلين.
 - 5- الإتصال المؤسسي: وهو الاتصال الذي يتم داخل المؤسسة يعمل بها عدد من الأفراد.
 - 6- الإتصال الجماهيري: والإتصال الجماهيري في أبسط معانيه يعني القدرة علي الوصول إلي الآلاف وحتى الملايين من الناس من خلال إستخدام وسيلة إتصال جماهيرية قادرة علي الوصول بالرسالة إلي هؤلاء الجماهير، مثل(الملصقات والبوستراتالخارجية).
- الاتصال الجماهيري:
- ويتميز الإتصال الجماهيري بالتنوع في الرسائل وتقنيات الوسائل المختلفة وجماهير المتلقين، بالإضافة إلي التأثيرات المختلفة، وإرتبطت التعريفات الخاصة بالإتصال الجماهيري بتعريف جمهور المتلقين الذي يتميز بضخامة العدد، والإنتشار وعدم التجانس، بالإضافة إلي عدم إتصاله مباشرة بالاتصال وبالتالي عدم معرفته بهذا الجمهور، بالإضافة إلي تميزه بالقدرة علي التواصل الإجتماعي، ونشاطه وإيجابياته في العملية الإتصالية، وهو ما يميز جمهور المتلقين في الإتصال الجماهيري، عن الحشد والجمهرة.

وإستقبال الرسالة الإعلانية تختلف من متلقي إلي آخر، حيث يقوم كل منهم بتفسير الفكرة الإعلانية، وتحديدتها في إطار خبرته وتجربته وحاجته من المشاهدة والإستماع، فهناك عدد من المتلقين ينظرون إلي الأعمال في إطار ما تقدم من معارف وخبرات جديدة خاصة بالعلاقات الإنسانية، وآخر يفسرها في الإطار العقائدي أو المذهبي، وبالمثل يمكن أن تختلف الوظائف باختلاف رؤية الأفراد للمقدمات والنتائج، وميل كل فرد إلي دعم قيمة فنية أكثر من الأخرى في مشاهدته لرموز الملصق الإعلاني.

فمن الممكن أن المشاهد لا يربط بين الرمز المعطي والمعني الذي وراء هذا الرمز فبذلك يحدث حالة من الحالات الآتية:

- 1- إما أن الجمهور المستقبل لا يفهم شيئاً: من الشكل والمعني، وعليه لن تنجح العملية الإتصالية برمتها.
 - 2- إما أن تصل الرسالة من خلال الرمز بصورة ناقصة: بمعني أن الجمهور المستقبل يفهم جزءاً من الرسالة (سواء الشكل أو المعني) وعليها فإن عملية الإتصال هنا تصبح ناقصة وغير مكتملة ولا تؤدي الهدف الأكمل المرجو منها.
 - 3- إما أن تفهم الرسالة بطريقة خطأ: بمعني أن يفسر الجمهور المستقبل الشكل بصورة خاطئة غير المقصودة رسمها من قبل المصمم، وعليه فإنه يفسر المعني الخاطئ للشكل المرسوم، وعليه فإن عملية الاتصال أيضا تصبح غير واضحة ولا تتحقق الهدف المراد إيصاله إلى هذا الجمهور المستقبل.
- وهناك "مجموعة من الباحثين قسموا الإتصال الإنساني والنفسي والإجتماعي بشكل عام إلى الأنواع الآتية (مكاوي، 1988، ص53).

- 1- الاتصال الذاتي.
- 2- الاتصال بين الفرد والآخر.
- 3- الاتصال الشخصي المواجه.
- 4- الاتصال الجماهيري.
- 5- الاتصال بين البيئة الثقافية أو الاتصال الثقافي.
- 6- الاتصال بين وعبر الثقافات والحضارات.

الفصل الثاني

التصميم الكرافيكي ومفهوم الاعلانات الارشادية

مقدمة:

إن تاريخ الإعلان الإرشادي يرجع إلى إنسان الكهوف عندما كان يستخدم كافة الخامات الطبيعية من حوله للنقوش والرسم والزخرفة على جدران الكهوف والأحجار بكافة أحجامه للإعلان عن قدوم أعداء، أو الإعلان عن التجمع لصيد الفريسة، والتجمع للأداء الطقوس الدينية، ثم إستخدامها الفنان العراقي القديم أيضا في رسومه ونقوشه على "جدران المعابد لنفس الإحتياجات الشخصية والعامة لتلك المرحلة الحضارية، فمن المتعارف عليه أن الفنون المصرية القديمة كان للإعلان الإرشادي مرجعية قوية تمتاز بفنون الجداريات القديمة بقدر عالي من الحرفة الفنية والخطاب السياسي

والديني المباشر والغير مباشر، ثم ظهر بالعصر الحديث في أوائل القرن الـ19 فقد استخدمت بكثافة لتوجيه المجتمع نحو سلوك معين، وقد تميزت هذه الإعلانات ليس فقط بطرح الأفكار أو نقل المعلومات بل محاولة التأثير علي المتلقي وإقناعه بالرسالة الإعلانية.

تطور الإعلانات الإرشادية:

وقد اهتمت الدول بالدعاية وأصبح القرن العشرين في رأي الكثير قرن الدعاية التي تسيطر علي حياتنا اليومية والعامة، وقد خضع تطور الإعلان لأغراض وأهداف النظم الإجتماعية المختلفة عبر التاريخ الإنساني، وأيضا لإدراك وفهم المتصلين بهذا النظام، ونجد تطور مصاحب للافتة الدعائية، فثمة هبوط وصعود في تاريخ نشأة الإعلان وتطوره كشكل خاص من أشكال الفن الدعائي، فقد كانت مرحلة النهوض في تاريخ الإعلان الإرشادي تتوافق مع إزدياد حدة التناقضات الإجتماعية، وقيام الحروب والثورات وظهور الطبقات الجديدة بالعالم .

وقد لحق هذا التطور بالعراق منذ أوائل الستينات، فقد إمتلأت أعمدة الصحافة بمادة تحريرية مكتوبة بأسلوب جذاب مزودة بالصور والخرائط والرسوم البيانية تعالج مختلف وجوه النشاط الاقتصادي والصناعي، حيث أن الإعلان الدعائي هو الذي يعمل علي تقوية صناعة ما، وذلك بتقديم بيانات الجمهور فيؤدي نشرها بتقوية الصلة بين الفرد والمنتج، ولقد سائر الإعلان الدعائي في تطوره إلي حد ما يمكن معه القول بأنه أحد مظاهر الحياة المصرية، ومرآة عاكسة لكل المتغيرات والتطورات التي عاشها المجتمع من تطورات في الحياة السياسية الثقافية والإجتماعية والإقتصادية.

مفهوم الإعلان الإرشادي:

إعلان التوعية والإرشاد هو ذلك الإعلان الذي يستهدف التنمية الإجتماعية والإقتصادية، ويتم تخطيطه ضمن حملة إعلامية مكثفة ومقصورة من جانب هيئة أو مؤسسة لا تهدف إلي تحقيق الربح، ولكنه أيضا وسيلة من وسائل الإعلان التي تقوم به الدولة كإعلان حكومي، يهدف إلي الاحتفاظ بالطاقة الاقتصادية أو البشرية وتنميتها لصالح الأمة، ويتناول هذا الإعلان عادة كافة الإعلانات الإنسانية والإجتماعية التي تحت علي القيام بعمل ما، كالتبرع بالدم، أو المساهمة في الأعمال الخيرية، لذلك يتميز هذا الإعلان ببعده عن الأنانية والمصلحة الخاصة، ويعد أداة في يد الدولة والمجتمع، فهو يقوم بتجسيم الحاجة عن طريق إستخدام العبارات المنمقة والمصاغة بشكل لائق

وحسن، والتي غالباً ما تكون مترافقة مع الرسوم والصور والشعارات الملفتة للنظر، من أجل جذب الانتباه والقدرة على الإقناع .

مفهوم الملصق الإرشادي:

يعتبر الملصق من أقدم وسائل الإعلان التي ظلت لفترات طويلة، والتي تعلق علي الحوائط أو القوائم الإعلانية بالميادين والمنشآت والمباني العامة والنوادي وقصور الثقافة، ويعتبر من أهم وسائل الاتصال بعصرنا الحالي، " والملصق الإرشادي يهدف إلي تعديل السلوك السلبي إلي سلوك إيجابي، ويعمل علي نشر الوعي وتكوين الرأي العام المستنير، وطرق الوقاية من المخاطر والتصرف السليم في المواقف المختلفة والتنوير الديني والسياسي، وبث الأفكار الجديدة التي تتماشى مع سياسة الدولة، ومحاربة الأفكار الخاطئة والسلوكيات الضارة بالمجتمع والفرد، وهو يهدف أيضاً إلي نشر الحقائق أو الأفكار أو السلوك أو الإقناع بنظام سياسي أو اقتصادي أو ديني أو صحي معين، فيعمل علي زيادة الإنتاج ونشر الثقافة بالمجتمع" (أبو شادي، 2012، ص43).

وقد إنتشرت هذه الوسيلة الإعلانية بدرجة كبيرة فأينما وليت وجهك في المدن رأيت الجدران مغطاة بها ولعل نجاحها كان السبب الرئيسي في إنتشارها، وهو يلعب دوراً هاماً في عملية التنشئة الاجتماعية وتحريك الجماعات وتشكيلها وضبطها وفق منهج علمي مدروس في ضوء أهداف وخطط وبرامج متفق عليها من قبل القيادات العليا ممثلة في الوزارات والأجهزة والمنظمات والهيئات الحكومية والأهلية المختلفة، وذلك من خلال إتباع أساليب ووسائل علمية وفنية وجمالية تخضع لإستراتيجيات تعديل السلوك ومعرفة أساليب ونظريات التعلم وتوظيف أساليب الإقناع والتأثير الإعلامي في الجماهير وتنفيذ شروط نجاح الرسائل الإعلانية والاتصالية بكفاءة .

أنواع الملصقات:

ومن "خلال هذه الدراسة يمكن التعرف على أنواع الملصقات" (عريان، ب ت، ص153).

1- الأوراق كبيرة الحجم التي تلتصق بعد طبعها علي لوحات خشبية معدة لذلك، وهذا النوع هو الأهم والأكثر إنتشاراً.

2- اللوحات المصنوعة من الزنك أو الصفيح أو الخشب أو الزجاج السميكة، والتي توضع في القطارات والترمايات بحجم محدود تعينه الشركات أو الحكومات صاحبة هذه القطارات .

3- اللوحات المضئية والتي تحضر بطريقة تكنولوجية متقدمة، وتوضع بالنوادي والميادين العامة.

4- الإعلانات التي تكتب علي القماش وتوضع في الشوارع أو علي المحلات. عناصر تصميم الملصق الإرشادي:

في " تصميم الملصقات الارشادية عدة عناصر لابد من التعرف عليها"(محمود، 2002، ص31).

العنصر	الوظيفة
العنوان الرئيسي	- يعمل علي جذب الإنتباه. - إثارة الإهتمام. - التركيز. - تحفيز المعلن لتكملة الحملة الإعلانية. - يجب أن يكون موجز وبسيط ومقروء.
العنوان الفرعي	- همزة الوصل بين العنوان الرئيسي والنص الإعلاني. - هي تفسر العنوان الرئيسي، وتؤكد علي معني النص الإعلاني.
النص الإعلاني	- الفكرة الرئيسية التي يرغب المعلن في توصيلها إلي المعلن له.
الخاتمة الإعلانية	- هي الكلمات والجمال التي تهدف إلي دفع المعلن إليهم للاستجابة إلي الإعلان.
الصور والرسوم	- تبرز الفكرة الأساسية وتساعد في: - سرعة التعبير عن الأفكار. - جذب الانتباه - إثارة الاهتمام
اللون	- تؤدي الفعالية في استخدام الألوان في الإعلان: - جذب الانتباه - إثارة الاهتمام

جدول رقم (1) يوضح عناصر تصميم الملصق

ومن مميزات استخدام الملصق :

- 1- إستخدام الملصقات المصنوعة من البلاستيك لا يحتاج إلى جهد كبير في إخراجها بالإضافة إلى صغر حجمها، وانخفاض تكلفتها وعادة ما تكون في شكل مختصر.
- 2- يمكن أن يتغير مكانها بسهولة من مكان آخر.
- 3- إمكانية إستخدام مساحات إعلانية ضخمة وهو ما يتيح للمعلن إمكانية عرض موضوع الإعلان بشكل مجسم وبأحجام طبيعية مما يساعد في زيادة جذب الإنتباه للإعلان.
- 4- تستخدم كوسيلة تذكيرية في بعض الحالات الإعلانية خاصة عند تكاملها مع الوسائل الإعلانية في المراحل التسويقية المختلفة.
- 5- الملصقات الإعلانية تقوم بإحداث صدمة بصرية سريعة ومباشرة يعقبها إدراك يعبر من خلال الصورة والكلمة والرمز، لذلك يفضل فيها إستخدام البساطة والوضوح دون التعمق في التفاصيل.
- 6- هي وسيلة من وسائل الاتصال المرئية الهامة لإمكانية تبادله بين الجماهير وله دور فعال في كل من النشاط الاقتصادي والثقافي والسياسي.

الشروط المتبعة في تصميم الملصق الإرشادي:

- 1- يجب الأخذ في الاعتبار مكان عرض الملصق وكذلك الحجم والشكل الذي يجب أن يكون عليه.
- 2- إستخدام الكلمات بحجم كبير بحيث يمكن قراءتها من البعد المتوقع للرؤية بسهولة.
- 3- إستخدام أسلوب بسيط في تصميم الملصق، من خلال إختيار عناصر قليلة (الكتابات والصور)، بحيث يمكن للمار تلقي الرسالة الإرشادية الموجهة بسرعة وسهولة، كذلك تتحقق البساطة من احتواء الملصق علي العناصر الهامة فقط وعدم وجود أي عناصر غير ضرورية.
- 4- يجب أن يتضمن الملصق كل المعلومات والبيانات الهامة الخاصة الخدمة والتي تفيد في كيفية الحصول عليها.
- 5- يجب أن يحتوي الملصق علي عنصر هام (الرئيسي) مسيطر أكثر من باقي العناصر (الثانوي) مثل العنوان الرئيسي أو صورة أو شكل معبر عن محتوى الرسالة الإرشادية.
- 6- الإهتمام بتنسيق الكتابات والصور بحيث تظهر في تتابع منظم ومنطقي وبشكل يحقق الوحدة بين عناصر الملصق .

- 7- ضرورة إعدادها أو إخراجها بنوع معين من الألوان الثابتة نسبيا، التي لا تتأثر كثيرا بضوء الشمس والظروف الجوية.
- 8- ولا بد للملصق أن يخضع لقانون الاتجاه، أي أن تتجه إلي ما هو أساسي في الموضوع أي (الإختصار)، وذلك ليراه الجمهور من مسافة كبيرة. معايير تقسيم الإعلان بالملصق الإرشادي:
- 1- الإعلانات التتبعية: وهي الإعلانات التي تتبع أداء العلامات التجارية في الأسواق، حيث يتم فيها الإعلان عن الوعي بالعلامة، وطريقة إستخدام المنتجات، موقف العلامة المعلن عنها إزاء العلامات التجارية المنافسة .
- 2- إعلانات الاستدامة أو المستدامة: وهي الإعلانات التي تتخذ شكل الإتصال المستديم مستهدفة تعزيز الوعي الأخلاقي، الوعي الاجتماعي والبيئي والمتعلق بقضايا المجتمع .
- 3- إعلانات إعادة توجيه المستخد: وهي الإعلانات التي يتم من خلالها إعادة توجيه المستخدم للتعامل مع المنتجات بطريقة أخرى غير المعتاد عليها، كذلك إعادة توجيهه للتعامل مع بعض القضايا الاجتماعية بصورة إيجابية علي عكس الصورة السلبية المعتاد عليها .
- 4- إعلانات تنمية الوعي: وهي الإعلانات التي تستهدف العقل من خلال الوعي للمستهلكين تجاه المشاكل الاجتماعية الموجودة في المجتمع، مثل الإعلانات الخاصة بالوقاية ضد الأمراض (كوفيد على سبيل المثال).
- 5- الإعلانات المصاحبة للتغيرات القانونية: وهي تلك الإعلانات الخاصة بنص قانون جديد من الدولة، مثل وقف بيع الدبغ للصغار، وترويج السجائر.
- 6- إعلانات بناء الوعي: وهو البناء الإيجابي القائم على الفهم الصحيح لمفهوم الديمقراطية، والسبب في إيجاد هذا النوع من الإعلانات الإرشادية هو ان التحول والبناء الديمقراطي يتطلب وسائل اعلام وتنسيق ثقافي وسياسي يمكن ان يتعامل مع أنماط السلوك والعلاقات بين الدولة والمجتمع ،وبين مختلف القوى السياسية والاجتماعية، وبين الأفراد والجماعات.

أهداف الرسالة الإرشادية:

الرسالة الإرشادية تستهدف الجمهور بمختلف فئاته حيث أن الإعلان الإرشادي يعرف بأنه نشاط اتصالي جماهيري يستهدف الجمهور، وليس الإرشاد الفردي الذي يتم بين أفراد أو أشخاص بل إلي الجميع، وهو يتعرض بشكل قوي كنشاط إعلامي في التغيير، و التدعيم و التنشيط و استحداث أفكار أو اتجاهات مرغوبة لدي الجماهير، والتعرض أيضا لطبيعة هذه الجماهير، ككتلة واحدة أو يكون لمصمم الإعلان استهداف قطاع معين من تلك الجماهير، ويكون الهدف الأساسي لها هو إيقاظ الميل الفردية الأساسية من دوافع وميول وجعلها تتحرك بشكل ايجابي، وكذلك يهدف إلي الإبلاغ والإفادة والإقناع، ونستطيع أن نصنف أهداف الرسالة الإرشادية التي نريد تحقيقها إلي ثلاثة عناوين:

الجانب المعرفي: وهو ما يتعلق بالتغيير في الحالة العاطفية.

الجانب الشعوري: وهو الفعل الناتج عن عملية الاتصال، وهو النتيجة النهائية المرجوة من الرسالة الإعلانية .

الجانب السلوكي: فان عملية تنمية الجماهير معرفياً أو شعورياً أو سلوكياً عملية شاملة تتم عن طريق عملية الاتصال والتي تحتوي علي عوامل مختلفة منها فهم الجماهير التي توجه إليها رسالة التنمية ومعرفة احتياجاتها، وتخطيط الاتصال حول إستراتيجيات محددة يتم بها إنتاج الرسالة ونشرها واستقبالها، ثم رجع الصدى لمعرفة أثر هذه الرسالة علي الجماهير"، ولكي يستطيع مصمم الإعلان الإرشادي من خلال الإتصال بجمهوره عبر الإعلان المطبوع الذي هو وسيلة اتصال بصرية، توصيل الرسالة التي يريد بها بكل صدق، ولذلك ينبغي له أن يكون علي معرفة بطبيعة عملية الاتصال تلك، وآلية تكوين المعاني والكلمات، كما عليه أيضا معرفة كيفية استخدام تلك الآليات في إقناع المشاهدين بمحتوي رسالته حتى تحقق فعالية الرسالة الإعلانية" (عبد المحسن، 2005، ص117).

الفصل الثالث

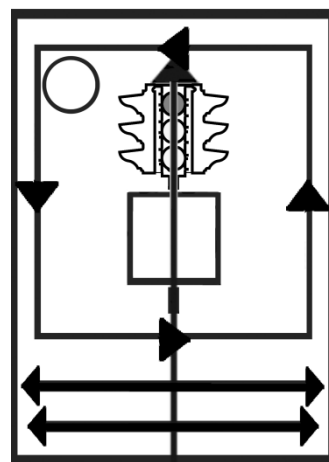
التجربة وتحليل النتائج

مقدمه:

تقوم منهجية الدراسة على المنهج التجريبي للاعلانات الإرشادية، ويتم تحليل هذه النماذج بهدف تحديد نقاط القوة والضعف فيها وتقييم مدى إتباع الاعتبارات التصميمية ووسائل جذب إنتباه والتأثير من خلال العناصر الاعلانية الفعالة المستخدم بها التصميم الكرافيكى(الرقمي)، ومدى ملائمة كل عنصر للهدف والمضمون الاعلاني المراد توصيله بطريقة توعية.

النموذج الاول

1- الأساس البنائي للإعلان:



عمل الباحث الملصق السلبي رقم (1)

2- وصف الإعلان:

- يقوم الإعلان على محاور أفقية وعمودية بالاضافه إلى وضع الشكل المعبر عن الإعلان منتصف الإعلان.

- وضع الكتابات في وضع أفقي حتى يسهل قراءتها.

- وضع شكل الإشارة المرورية والأشخاص في منتصف الإعلان.

3- الصياغات الشكلية لمحتوى الإعلان:

- الشكل الذي يحمل المعنى في الإعلان تمت صياغته بأسلوب التبسيط حتى يسهل قرائته لكل من يعرف القراءه اللفظيه أو لا يعرفها.
4-العلاقات الإنشائية:

- لجأ المصمم إلى استخدام التجريد للأشكال بصياغة تسهل الوصول للمتلقى من خلال برامج التصميم الكرافيكي.

5- الأسس التصميمية:

-الوحدة: تحققت من الإطار الذي يحيط بالإعلان فجمع بين الكتابة و الأشكال والألوان في وحده بصرية.

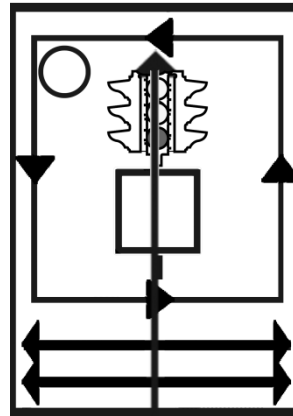
-الاتزان: تحقق من توزيع مساحات الكتابات والمساحات اللونية وتوزيع الأشكال.

6-اللون في الإعلان:

تم إختيار لون واحد وهو البرتقالي في الخلفية بالإضافة إلى الأبيض والعناصر باللون الأسود مما يعطي قوه جذب للإعلان وسهولة في قراءته بالنسبة للمشاهد

النموذج الثاني

1-الأساس البنائي للإعلان:



عمل الباحث الملصق الايجابي رقم (2)

2- وصف الإعلان:

- يقوم الإعلان على محاور أفقية وعمودية بالإضافة إلى وضع شكلين مختلفين لتشكل المربع.

- وضع الكتابات في وضع أفقي حتى يسهل قراءتها.

- وضع الأشكال المعبرة عن الإعلان مركزها في الشكل مركز الإعلان.

3- الصياغات الشكلية لمحتوى الإعلان:

الشكل الذي يحمل المعنى في الإعلان تمت صياغته بأسلوب التبسيط حتى يسهل قراءته لكل من يعرف القراءه اللفظيه أو لا يعرفها.

4- العلاقات الإنشائية:

- لجأ المصمم إلى استخدام التجريد في الأشكال حتى يعطي الأهمية للأشكال بصياغة تسهل الوصول للمتلقي.

5- الأسس التصميمية:

-الوحده: تحققت من الإطار الذي يحيط بالإعلان فجمع بين الكتابة والأشكال والألوان في وحده بصرية.

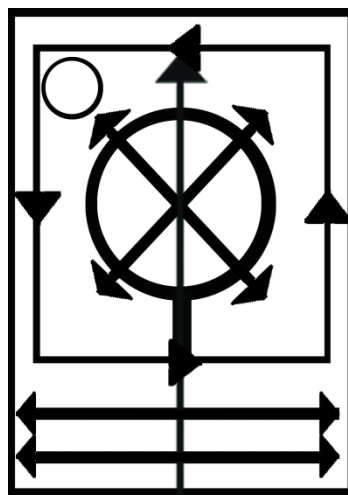
-الأتزان: تحقق من توزيع مساحات الكتابات والمساحات اللونية.

6- اللون في الإعلان:

تم اختيار لون واحد وهو الاخضر في الخلفية بالإضافة إلى الأبيض والعناصر باللون الأسود مما يعطي قوه جذب للإعلان وسهولة في قراءته بالنسبه للمشاهد.

النموذج الثالث

1- الأساس البنائي للإعلان:



عمل الباحث المصق السلبي رقم (3)

2- وصف الإعلان:

- يقوم الإعلان على محاور أفقية وعمودية.
- وضع الكتابات في وضع أفقي حتى يسهل قرائتها.
- وضع الأشكال المعبره عن الإعلان مركزها في الشكل الدائري منتصف الإعلان.
- 3- الصياغات الشكلية لمحتوى الإعلان:
- الشكل الذي يحمل المعنى في الإعلان تمت صياغته بأسلوب التبسيط حتى يسهل قرائته لكل من يعرف القراءه اللفظيه أو لا يعرفها.
- 4- العلاقات الإنشائية:

- لجأ المصمم إلى استخدام التجريد في الأشكال حتى يعطي الأهمية للأشكال بصياغة تسهل الوصول للمتلقي.

5- الأسس التصميمية:

- الوحده: تحققت من الإطار الذي يحيط بالإعلان فجمع بين الكتابة والأشكال والألوان في وحده بصرية.

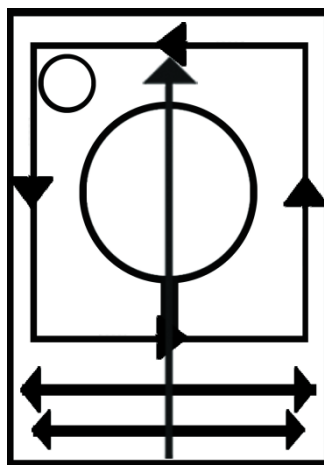
- الأتزان: تحقق من توزيع مساحات الكتابات والمساحات اللونية.

6- اللون في الإعلان:

- تم إختيار لون واحد وهو البرتقالي في الخلفية بالإضافة إلى الأبيض والعناصر باللون الأسود مما يعطى قوه جذب للإعلان وسهوله في قراءته بالنسبه للمشاهد.

النموذج الرابع

1- الأساس البنائي للإعلان:



عمل الباحث الملتصق الإيجابي رقم (4)

2- وصف الإعلان:

- يقوم الإعلان على محاور أفقية وعمودية.

- وضع الكتابات في وضع أفقي حتى يسهل قرائتها.

- وضع الأشكال المعبرة عن الإعلان مركزها في الشكل الدائري منتصف الإعلان.

3- الصياغات الشكلية لمحتوى الإعلان:

الشكل الذي يحمل المعنى في الإعلان تمت صياغته بأسلوب التبسيط حتى يسهل قرائته لكل من يعرف القراءه اللفظيه أو لا يعرفها.

4- العلاقات الإنشائية:

- لجأ المصمم إلى استخدام التجريد في الأشكال حتى يعطي الأهمية للأشكال بصياغة تسهل الوصول للمتلقي.

5- الأسس التصميمية:-

-الوحده: تحققت من الإطار الذي يحيط بالإعلان فجمع بين الكتابة والأشكال والألوان في وحده بصرية.

-الأتزان: تحقق من توزيع مساحات الكتابات والمساحات اللونية.

6- اللون في الإعلان:

تم إختيار لون واحد وهو الأخضر في الخلفية بالإضافة إلى الأبيض والعناصر باللون الأسود مما يعطي قوه جذب للإعلان وسهولة في قراءته بالنسبة للمشاهد.

الفصل الرابع

نتائج البحث والتوصيات

نتائج البحث:

- 1- الاستفادة من الإمكانيات الفنية والتقنية في التصميم الكرافيكي (الرقمي) في الإعلان الإرشادي المتغير الموجه للمجتمع.
- 2- إنتاج إعلانات إرشادية متغيره للمجتمع المستهدف بغرض تعديل إتجاهاتهم وسلوكهم
- 3- مساعدة ضعاف القراءه على فهم الإعلان الإرشادي المتغير من خلال إعتمادة على اللغة البصرية (أشكال – صور – ألوان – خطوط).

توصيات البحث:

- 1- يجب على مصمم الإعلان الإرشادي دراسة الأسس الفنية والتصميمية الرقمية، بما في ذلك من تأثير قوي على الجمهور المستهدف من خلال تأثيراته السيكلوجية ودلالاته اللونية والرمزية.
- 2- أهمية دراسة التقنيات الكرافيكية المستحدثة في مجال التصميم الرقمي لبناء فكرة تصميمية مميزة ومبدعة في مجال الملصق الإرشادي.
- 3- ضرورة إستيعاب مصمم الإعلان بشكل عام للغة العصر الرقمي المعاصر الذي يتسم بالتغيير السريع والمتلاحق، وإبتكار أفكار إعلانية تبتعد عن المألوف وتتسم بالجديه والغرابه بما يتفق مع خبرات ومدرجات المجتمع ليستبقى إنتباهه أطول فترة ممكنة، ويثير رغبته في المعرفة ومن ثم ينشط ذاكرته حتى يصل بعملية الاتصال مع المجتمع الى اتجاه إيجابي.

المراجع:

- 1- السويدي ريم فؤاد: **توظيف الكمبيوتر في التعامل بالكولاج كعامل أساسي في تصميم الملصق الإعلاني**، رسالة ماجستير، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، 2004م.
- 2- إيناس عبد الرؤوف سيد احمد: **المؤثرات الحركية والضوئية للتصميم الرقمي كمدخل لتصميم لوحة زخرفية معاصرة**، رسالة ماجستير، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، 2012م.
- 3- مایسه محمود عبد المحسن: **العلاقة بين فاعلية الرسالة الإعلانية والخصائص الفردية للمتلقى**، رسالة ماجستير، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، 2005م.
- 4- الزهيري طلعت : **الاعلان بين العلم والتطبيق**، دار المعارف، مصر، 2000م.
- 5- سمير محمد حسين : **مداخل الإعلان**، عالم الكتب، القاهرة ، 1973 م .
- 6- هاله ابو الفتاح على ابو شادي: **فاعلية الصور الرقمية في تصميم الملصق الإرشادي الموجه للشباب بمصر**، رساله ماجستير، كليه التربية الفنية، جامعة حلوان، 2012م.
- 7- الليثي مكايي: **اتصال التصميم**، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 1988م
- 8- مي محمود رضوان : **توظيف العناصر التراثية في تصميم إعلان الطريق السياحي بهدف تنشيط السياحة التاريخية في مصر**، رسالة ماجستير، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، 2009م.
- 9- مليكة عريان: **طرق الاعلان والنشر**، ط4، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ب ت.
- 10- رشا محمود السيد محمود: **الصور والرسوم في الاعلان المطبوع بين الواقعية والتعبيرية**، رسالة ماجستير، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، 2002م.

التكرار في اعمال الفنان اندي وارهول دراسة تحليلية
**Repetition in the work of artist Andy Warhol, an
analytical study**

م.د. أنس كاظم ياسر

جامعة بغداد/ كلية العلوم / وحدة النشاطات الطلابية

Dr. Anas K. Yaser

University of Baghdad / College of science

Student Activities Unit

Uns.k@sc.uobaghdad.edu.i

Keywords, repeat, andy Warhol

Abstract

The research deals with repetition in the works of the artist Andy Warhol, an analytical study through which the artist seeks to embody the image. Photography and advertising in a manner commensurate with the spirit of the age through its use of technology through silk-screen printing and silk-screen to bring the image and artwork out of its fixed nature, which is embodied through repetition and reproduction again and expressing it with new ideas and it is part of the consumer culture... In the methodological framework focuses Research problem The researcher answers the following questions:

1- Do screens and advertisements have a cultural and aesthetic role in the production and reception of the image? Reproduced in the works of Rahul.

2. Is technology an urgent reference to repetition in Warhol's work? Then the researcher relied on the importance of the research as a study concerned with the cognitive, artistic and aesthetic aspects of the artist Warhol, as well as a new addition to the cognitive and artistic field. As for the limits of the research, it was limited to (1961-1975) and then

concluded with terms. The theoretical framework is defined in three sections. The first section was under the title Repetition as a Concept. The second topic was entitled Pop Art Techniques, and the third topic was entitled Repetition in the works of the artist and Warhol. As for the research procedures, the researcher dealt with the research complex and its sample. Then he touched on the research method, then the research tool, then the analysis of samples, then the results, conclusions, recommendations, suggestions, and a list of references.

كلمات مفتاحية: التكرار، اندي وار هول.

ملخص البحث

يتناول البحث التكرار في اعمال الفنان اندي وار هول دراسة تحليلية والذي يسعى الفنان من خلاله تجسيد الصورة. الفوتوغرافية والاعلانات بشكل يتناسب مع روح العصر عبر استخدامه للتكنولوجيا من خلال طباعة الشاشة الحريرية والسلسكرين لاجراء الصورة والعمل الفني من طبيعتها الثابتة وهي تتجسد من خلال التكرار وإعادة انتاجها من جديد والتعبير عنها بافكار جديدة وهي جزء من ثقافة المستهلك... وفي الاطار المنهجي لمشكلة البحث ركز الباحث على الأسئلة الآتية:

- 1- هل للشاشة والاعلان دور ثقافي وجمالي لانتاج وتلقي الصورة المستنسخة في اعمال راهول.
- 2- هل تمثل التقنية مرجعاً ضاعطاً لسمة التكرار في اعمال الفنان وار هول ثم عرج الباحث على أهمية البحث بوصفه دراسة تعنى بالجوانب المعرفية والفنية والجمالية للفنان وار هول فضلاً عن إضافة جديدة للحقل المعرفي والفني وهدف البحث كان رصد التكرار الاسلوبي في اعمال الفنان وار هول وكشف التقنية التي تميز بها اما حدود البحث فأقتصرت على (1961-1975) ثم يختتم بالمصطلحات وكان الاطار النظري فقد حدد بثلاثة مباحث الأول تحت عنوان التكرار كمفهوم اما المبحث الثاني تحت عنوان تقنيات البوب ارت والمبحث الثالث عنوانه التكرار في اعمال الفنان وار هول اما إجراءات البحث فقد تناول الباحث مجمع البحث وعينته ثم تطرق الى منهج البحث ثم أداة البحث بعدها تحليل العينات ثم النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات وقائمة المراجع.

مدخل

يعتبر اندي وار هول من ابرز فناني القرن العشرين الذي ابتكر اشهر الملصقات والصور المستوحاة من الثقافة الشعبية الامريكية الاستهلاكية مثل الكوكا كولا وصناديق الريلو المطاطية والمعلبات وغيرها حيث استطاع ان يعكس صور المجمع الاستهلاكي وثقافته على شكل اعمال فنية بسيطة ومباشرة يظهر من خلالها دافع المجتمع في تلك الفترة... لذا يمثل التكرار سمة بارزة في اعماله اذ تستند الكثير منها الى انتاج وإعادة انتاج صور الشخصيات التي كان لها حضور واسع على الشاشات التلفزيونية والسينمائية. فضلاً عن ما تروج له الشاشات من مواد استهلاكية كان لها نصيب بإعادة الإنتاج بوصفها اعمال فنية تشكيلية وعلى هذا الأساس يمكننا ان نحدد مشكلة البحث بالاسئلة الاتية:

1. هل تمثل التقنية مرجعاً ضاعطاً لسمة التكرار في اعمال الفنان وار هول.
2. هل للشاشة والاعلان دور ثقافي وجمالي لانتاج وتلقي الصور المستنسخة في اعمال وار هول.

أهمية البحث

يكتسب البحث أهميته بوصفه دراسة تعنى بالجوانب المعرفية والفنية والجمالية والثقافية للفنان وار هول فضلاً عن اضافة جديدة للحقل المعرفي والفني والمكتبة المتخصصة لطلبة الفنون في الكليات والمعاهد الفنية.

اهداف البحث

1. رصد التكرار الاسلوبي في اعمال الفنان وار هول.
2. كشف التقنية التي تميز بها الفنان وار هول.

حدود البحث

يتحدد البحث بأعمال الفنان أندي وار هول للحقبة من 1961 – 1975 من خلال اعتماد الاعمال الفنية له على شبكة الانترنت.

تحديد المصطلحات

التكرار لغة. يقول ابن منظور، الكر الرجوع يقال كره وكر بنفسه يتعدى ولا يتعدى والكر مصدر كر عليه يكر كراً والكر الرجوع الى الشيء ومنه التكرار ويقول الجوهري

كررت الشيء تكريراً وتكرار <https://ar.islamway.net> 2015

التكرار اصطلاح

هو دلالة اللفظ على المعنى مررد اما تقي الدين الحموي فيذهب الى ان التكرار هو ان يكرر المتكلم اللفظة الواحدة والمعنى ويرى الجاحظ ان التكرار ليس في حد ينتهي اليه ولا يوتى على وصفه وانما ذلك على قدر المستمعين ومن يحضره من العوام والخواص ووظيفته عند الافهام <https://shms.sq> 2018. عبد الله احمد جاد الكريم

التعريف الاجرائي

للتكرار. أسلوب تعبير ي يظهر بوضوح في العمل الفني يربط بين أجزاء العمل وتوحيدها ويعكس جوانب غنية فيه

الفصل الثاني: الاطار النظري

المبحث الأول. التكرار كمفهوم

يعرف التكرار بأنه مأخوذ من كرر الشيء وكرره اذا إعادة مرة بعد أخرى ويقال ايضاً كركرته عليه والكر الرجوع على الشيء ومنه التكرار. (ابن منظور، مادة كرر). وقد عرّف النقاد والبلاغيين والادباء بأن التكرار هو تكرار الكلمة او اللفظة من مرة في سياق واحد اما للتوكيد او لزيادة التنبيه او التهويل او التعظيم او للتلذذ بذكر مكرر. (عبد الله

احمد، 2018. [https://shms.sa.view_\(authoringc](https://shms.sa.view_(authoringc)

ونرى في بعض المناهج الحديثة للنقد او الرواية اتخذت من تقنية التكرار دعامة أساسية في النص وجعلوها معروفة لديهم في أي عمل ادبي او فني وذلك لغايات جمالية عديدة واهمها احداث أثر لدى المتلقي من خلال جعله امام عمل يخالف افق انتظاره وقد ((يتجاوز التكرار عند رواد الحداثة الوظيفية التأكيديّة والافهامية المعروفة لدى الخاص

والعام في مجال الادب)). <https://middle.east.online.com>

وأسلوب التكرار يساعد على اشراك القارئ في اثراء المعنى والبحث عن الدلالات والتأويلات المناسبة التي يرمي اليها التراكيب المكررة ويمكن تقسيم التكرار الى ثلاثة مستويات.

1. التكرار على المستوى الصوتي

2. التكرار على المستوى التركيبي

3. التكرار على المستوى الدلالي. (جون كوهن، 2000، ص457).

وقد أشار جاك دريدا الى التكرار بأنه ((سمات جوهريّة في اللغة لفظاً وحروفاً وان هذه السمات هي المسؤولية عن بقاء اللغة قائمة مستمرة)). (عثمان بدري، 2008، ص75). ويعتبر التكرار (repetition) حتمية لا مناص منها في أي عمل سردي او شعري حيث يعد من اهم مميزات الرواية الجديدة واي عمل فني حيث يلجأ بعض الفنانين

والادباء والشعراء بتكرار فقرات بأكملها بل وهناك من يعمل على ترديد صفحات بمضامينها 2009 <https://khatab38.yoo7.com> والتكرار هو إيقاع موسيقي وله تأثير نفسي لا يخفي أثرهما في نفس المتلقي فضلاً عن الايتان بعناصر مماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني وهو أساس الإيقاع بجميع صوره فنجد في الموسيقى بطبيعة الحال كما نجده أساساً لنظرية القافية في الشعر (زاهي) 2019 <https://thakafamag.com> والتكرار في العمل الفني يعمل على انتاج فوائد جديدة داخل العمل الفني ليتحد مفهومه في ((الايتان بعناصر في مواضع مختلفة من العمل الفني والتكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره)) (محمد صابر، 2001، www.Awu.DAm.org). وللتكرار ايضاً دلالات فنية ونفسية يدل على الاهتمام بموضوع ما يشغل البال سلباً كان او ايجابياً وهو يصور مدى هيمنة التكرار وقيمه وقدرته. (عبد الحميد، 1980، ص 67).

ان التكرار يطل دائراً في ذلك النبض النفسي للفنان في كل ما يجليه من الفاظ وافكار ومفاهيم يكون الاحاح عليها او على جملة مهمة من العبارة لاتصال الحالة الشعورية والنفسية بالحالة التي تسكن الفنان. (عبد الكريم، 2000، ص 10) والتكرار يساعد الفنان على تشكيل موقفه وتصويره كما يكشف موقفه من القضايا التي يعالجها .

المبحث الثاني تقنيات البوب أرت

بعد التطورات التي حصلت في القرن التاسع عشر والقرن العشرين في مجال الانجازات العلمية مثل اكتشاف اشعة اكس والتلفاز والهاتف والسينما والكهرباء وغيرها واكتشاف ما تعجز العين المجردة عن رؤيته فيه العالم الواقعي مما اثر ذلك على الاتجاهات الادبية والفنية فاستطاع الفنانين من اعادة صياغة اشكال الواقع بأساليب جديدة. فكان للتطور الفني في فترة الخمسينات يسير باتجاه معاكس للواقعية والتيارات المعاصرة كانت تسعى الى تخطي الواقع والتكرار له مع الدادائية والسريالية ونقل التصوير والنحت من التمثيل الصوري الى اللاصوري اللاموضوعي وشهدت المرحلة التالية تحولات جديدة باتجاه الواقعية (1 مهز، 1996، ص 431). فظهر فن البوب ارت الذي يعتمد على السخرية من الواقع ويشمل مجموعة من الصور التي تمثل مجموعة من التقاليد والثقافات الشعبية والاعلانات وغيرها من الاحداث فهو حركة فنية نشأت في امريكا واروبا في منتصف الخمسينات (مسالخي، 2018 <https://www.elfaNN.com>) وكلمة بوب هي اختصار لكلمة (popular) الانكليزية والتي تعني الشائع او الدارج او الجماهيري وتضم الرسم والموسيقى والسينما والازياء (<https://ar.wikipedia.org/wiki>) وقد استخدم عبارة البوب ارت الناقد الانكليزية لوارنس الوي من بين عام 1945- 1957 لتعريف اعمال جماعة المستقلين من الفنانين الشباب المعارض للفن اللاشكلي

وكانوا يطالبون بالعودة الى وسائل الثقافة الشعبية ومظاهر الحياة الحديثة وقد استطاع الفن التشكيلي ان يتخطى كل الانماط التقليدية التي كانت سائدة والتوجه نحو انماط جديدة (1 مهز، 1996، ص43). وارتكز هذا الفن بشكل اساسي على الثقافة المادية بطريقة تنتقد بعض الاحداث التي تشهدها الحياة المعاصرة آنذاك وفي مجال الرسم يكون على شكل صور مجمعة تعكس افكاراً محددة تتبع من البيئة الثقافية التي يعيشها الفنان، 2019 <https://sotor.com> واستخدم فناني البوب آرت مواد عدة وتقنيات مختلفة حيث احدثوا تغييراً وخطاً مهما في الفن من خلال البحث من مصادر ومواد ملهمة موجودة في البيئة المحيطة بهم مما انتجوا فناً يدمج العناصر اليومية بالفن مثل السلع الاستهلاكية وصور الاعلام واستخدام مساحات واسعة الالوان الاساسية (ازرق ، احمر، اصفر) وكانوا يطمحون الى اساليب موضوعية غي اعمالهم الفنية فضلاً عن رسم الواقعية والتفاصيل اليومية المملة وابرار السخرية والهزل من الواقع الاستهلاكي. <https://www.syr.res.com> وكان من بين اوائل الفنانين الذين شكلوا حركة البوب آرت ادواردو باولوزي وريتشارد هاملتون في بريطانيا ولاري ريفرز وروشنبورغ وجاسبرجونز في امريكا فضلاً عن اندي وار هول وغيرهم من الفنانين <https://mimirbook.com> واستخدم هؤلاء الفنانين في اعمالهم وجوه وشخصيات ايقونية مثل مارلين مورنو وجاك كندي فضلاً عن الاعلانات والقصص المصورة والمجلات الهزلية من خلال استخدام الالوان في سطح موحد اللون وبدرجات تلوين شديدة واهم ما يميز ذلك الفن هو انه مثل ظاهرة اجتماعية حقيقية ووجد استقبلاً كبيراً من جهة كونه يبتعد عن التصوير الفني الصارم المغلق حيث انه يصور اسلوب الحياة في امريكا بطريقة هزلية وسخرية في بعض الاحيان من اجل الاحتفاء بها ونقدها في الوقت نفسه مما بلغ بفناني البوب آرت نقد اعماق المجتمع الامريكي الغربي انه فن النقد الراديكالي لمجتمع الترقية واصنامه الجديدة مثل مارلين مونرو وكندي والفيس برسلي وغيرهم. (عبد السلام، 2019، <https://www.alquds.co.uk>) واستعان فنانون البوب آرت بالاشياء الجاهزة من الحياة اليومية كوسيلة للتعبير ورفض فكرة فرادنية العمل التي تكسبه الندرة وقيمة في ذات الوقت واستعمال لما كان محتقراً مع الاصرار على الوسائل الاكثر تداولاً والاقل جمالية... مع استخدام اشكال ذات صلة بالعالم الصناعي والآلة. واستخدام تقنية الكولاج والتجميع والصور الفوتوغرافية وتقنيات الرش والسكرين وتوظيف الميكانيكا فهو فن يعمل على اعادة تقيم بصري للاشياء والاحداث التي يعيشها انسان عصر مابعد الحداثة. (انس 2018، ص11)

المبحث الثالث التكرار في اعمال الفنان اندي وار هول

نتيجة للتغيرات الاقتصادية والتكنولوجية والفكرية التي وصل اليها الغرب ساعدت على تكوين انزياحات فنية ادت الى ظهور تيار متمرد يعلن على ولادة فن جديد تحت مسمى البوب برت يوصف فيه المجتمع الامريكي من بيئة الاستهلاكية ووسائل ثقافية وشعبية وبدأ الفنانون يبحثون عن كل ماهو جديد وغير مالوف لخلق اعمال فنية ذات رؤية جديدة. والفنان اندي وار هول يعتبراً واحداً من اكثر الرموز شهره وتأثيراً في القرن العشرين حيث استطاع تحويل الاشياء الاستهلاكية الى اعمال فنية ذات قيمة ومعنى وتحمل دلالات وتفسير فلسفية تلخص حال الانسان في القرن العشرين.. حيث قدم وار هول عام 1952 اول معرض فردي له في نيويورك في متحف الفن الحديث واول معرض جماعي 1956 واستطاع ان يلفت انتباه الفنانين المعاصرين بسبب خصوصية ما يقدمه من اعمال فنية ذات اسلوب جديد وعمل وار هول على استخدام اغلفة الهدايا والاعلانات وعبوات المعلبات الفارغة وتحويلها الى اشكال اكثر تعبيراً عبر استخدام جهاز لتكبير انعكاس الصور الفوتوغرافية على اقمشة معلقة على الجدران وبعد ذلك يعمل على طلاء القماش بدون تحديد العناصر بالقلم مما يجعل لوحته اقرب الى تصميم الكرافيكي هند مسعد <https://www.aljazeera.net> 2018 واستطاع ان يلغي السمات التعبيرية لآعماله من خلال اختزال مشاريعه الى التكرار المتسلسل للعناصر الشعبية من ثقافة الجماهير الاستهلاكية فضلاً عن تصوير الحياة الحقيقية مثل الجنازات والحوادث ومعارك الشوارع وغيرها وفي عام 1963 بدأ مهنة سينمائية على اساس التكرار البصري ذو محتوى جنسي ومثير. وايضاً عام 1960 بدأ ينتج رسومات كانت منتشرة في ستينيات القرن العشرين مثل ابطال سوبرمان وباباي فضلاً عن تصميم مشاهد مسرحية وكان ايضاً مخرج سينمائي وكان يستخدم تقنية طباعية يدوية عن طريق الشاشة الحربية في تصميم اعماله الفنية كما يظهر ذلك في لوحة مارلين مونرو والفيث برسلي وغيرها عن طريق رؤيته الابداعية في تكرار صورة في صفوف متتالية على مساحات كبيرة تذكر بالتصنيع الفخم كمنتج صناعي لخط انتاج. حيث عمل استخدام تقنية التكرار للملابس والاجهزة الكهربائية والمواد الغذائية وصناديق الصابون وغيرها واعادة تشكيلها بصيغ جديدة ومؤثرة في نفس المتلقي <https://alarabi.Nccal.gov.kw> وقد رأى من الممكن ان يتم بالتعبير عن الاشياء التي تمثل قاسماً مشتركاً بين الجميع حيث وجد في المنتجات الاستهلاكية غايته لذا كانت موضوعاً لآعماله منذ 1962 وحتى وفاته والتي نجدها قد لاقت نجاحاً جماهيرياً كبيراً <https://www.hiNdawi.org> 2022 فالتكرار الذي تعمده وار هول في منجزاته الفنية يولد أقصى درجات الاختلاف ويرى الفيلسوف دولوز الذي يربط بين قيمة التكرار الحاضرة في اعمال وار هول وبين مفهوم السيمولاكر الصورة غير ذات الاصل والذي

يلحظ في رايه فكر بالتمثيل في الفن ويقول في الاختلاف والتكرار ليس هناك اشكالية استطيعه اخرى خلاف تلك الخاصة بأدراج الفن في الحياة العادية وكما تبدو حياتنا اليومية قاسية نمطية خاضعة لاعادة انتاج متصاعد لموضوعات الاستهلاك توجب حقن الفن فيها لكي ينتزع منها ذلك الاختلاف الضئيل الذي يلعب شكل آني بين المستويات الاخرى من التكرار <https://www.hindawi.org> وطور الفنان وارهول تقنية الخط النشاف الخاص به حيث كان يطبق الحبر على الورق هم نشاف الحبر وهو لايزال رطباً وسمح له استخدامه للورق والحبر بتكرار الصورة الاساسية وانشاء اختلافات لاحصر لها حول الموضوع <https://striNgfxer.com> وكان يعتمد على استخدام الصورة الفوتوغرافية التي تعتمد على التكرار مع اضافة بعض التعديلات البسيطة خصوصاً ما يتعلق باللون واستعان في عمله بطرح اعادة التقييم البصري الذي تحمله الصورة الفوتوغرافية دون خلق التباين والتناقض في الحالة التي سخرها او يستخدمها في خدمة عمله الفني. فلجأ الى استخدام احجاما كبيرة متكررة تتعارض فيها المناطق الملونة بخلائط لونية شديدة التباين مع معالجة السطوح بطريقة مشدودة الى الامتداد والاستمرارية اكثر من اعتماد على البؤرة داخل سطح العمل الفني <https://aawsat.com.c.n> فهو نقل بذلك ميكانيكية الدعاية التجارية السهلة الى سطح العمل الفني دون محاكمة الموضوع مع ابراز طبيعية الواقع الاجتماعي في تمثيله للاشياء الحقيقية الموجودة في الواقع اذ ان اعماله لا تخلو على الاطلاق من تنشيط في مدارات الجدل حول التلقائية الالية الفطرية عبر استخدامه للالوان الحارة الصافية والمتناقضة على سطح الصورة الفوتوغرافية المتكررة <https://aawsat.com.c.n> فهو قدم طرْحاً تشكيمياً جديداً للصور ليصبح محتواها الفني والمعرفي في الدور المركزي لعناصره التشكيلية في انتاج حيث صارت الصورة هي الوسيط الاهم واصبحت تصوغ تجربة جمالية مبتكرة لرؤى ومفاهيم مختلفة لثقافة بصرية اسست تياراً فنياً عالمياً.. يحيى سويلم <https://alarabi.Nccal.gov.kw> 2021. فقد نزع خصوصية ثقافة النخبة وصار اكثر تقبلاً وفي متداول عامة الناس بمختلف ثقافتهم ومدركاتهم (كولبير فرانسوا، 2011، ص11) وفي رسوماته للشخصيات والعلامات التجارية نلاحظ التكرار كان يقصده في الطباعة لصور تتكرر في وسائل الاعلام فالصور التي بات تكرارها مبتذلاً هو ما يحوله وارهول الى موضوع حيث يمتص الملل من تلقي هذه الصورة وترغمنا على التركيز بامعان فيها ... حيث يرى التكرار واللون هما وسائل خواء المعنوي والجمالي الذي تم احداثه عن قصد. (زين الدين 2007، ص625) فالتكرار يعد من العوامل الاساسية والهامة في بناء العمل الفني لاحداث نوع من الترابط والوحدة بين العناصر ذلك العمل فضلا عن كونه وسيلة تعبيرية به خاصة بالفنان ويمثل

ايضا نوع من انواع الايقاع الذي يعمل على تنظيم وترتيب فكرة معينة بشكل ثابت من خلال عنصري التغيير والتنوع اللذان يضيفان نوعاً من الثراء للعمل الفني مع اضافة ديناميكية للعمل الفني وابعادة عن الرقابة والثبات عبر تغيير في اللون واتجاه الضوء والتصغير والتكبير وغيرها.(العاصي،2020،ص172)

الفصل الثالث

مجتمع البحث

اعتمد الباحث على الاعمال المصورة الموجودة في الكتب والمجلات ومواقع الانترنت والافادة منها بما يتلائم واهداف البحث وبلغ مجتمع البحث (3) عينات للفنان اندي وارهول

عينة البحث

تم اختيار عينات البحث بشكل قصدي وفق المبررات الاتية

1. تمثل مجتمع البحث
2. تحقيق اهداف البحث
3. تقع ضمن المدة الزمنية للبحث

اداة البحث

اعتمد الباحث على المسح البصري وانظمة التكوين وتقنيات الازهار والمرجعيات الضاغطة والاسلوب في بناء اداة البحث والتي تساعد في اغناء تحليل عينات البحث منهج البحث:

اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عينات البحث من اجل تحقيق اهداف البحث.

تحليل العينات

عينة رقم (1)

اسم الفنان : اندي وارهول

سنة الانجاز : 1967

اسم العمل : مارلين مونرو

الخامة: طباعة سلكسكرين

القياس 57.2×57.2 سم .



تحليل العينة.

المسح البصري يمثل العمل صورة شخصية لمارلين مونرو ذات الابتسامة الرقيقة فضلا عن نظرات عينيها النصف مغلقة وهي تضع أحمر الشفاف المغربي ذو اللون الأحمر وظلال العيون والشعر الأصفر تم رسمها بشكل متكرر تسع مرات بنفس القياس والحجم وتم توزيعها بشكل أفقي ثلاثة لكل صف وتم طباعتها بالوان متعددة ذات خلفيات مختلفة تتراوح ما بين اللون الأخضر والأحمر والأزرق والوردي والأسود والسماوي الفاتح والوردي الفاتح فضلا عن استخدام ألوان أخرى في طباعة شكل الوجه وهي مكونة بذلك ظل وضوء للصورة الواحدة المتكررة على سطح المنجز البصري.

وفي تقنيات الازهار فقد استخدم الفنان تقنية السلكسكرين عبره استخدامه للالوان البراقة واللامعة بشكل متغاير لاضافة نوع من الحركة على سطح العمل وكسر رتابة التكرار عبر التلاعب بالألوان المختلفة وجعلها أقرب من الإعلانات التجارية وذلك بواسطة استخدامه للشاشة الحريرية وقد نفذ بأسلوب تقني يتناسب مع الثقافة الشعبية لفن البوب آرت بعد إعادة إنتاج العمل بشكل جديد وأفكاره جديدة ومختلفة اما المرجعيات يمكن القول عنها إنها مرجعيات تكنولوجية تعتمد على تقنية الطباعة وثقافة الاستهلاك المأخوذ من الواقع اليومي للفرد الأمريكي الاستهلاكي وجسد وارهول أنظمة التكوين بأسلوب مبسط ومختزل عبر نسخ الصورة وتكرارها بالوان متعددة تتناسب مع بنية العمل.

تحليل عينة رقم (2)



اسم الفنان : اندي وار هول

سنة الانجاز: 1962

اسم العمل: علبه الحساء

الخامة: احبار + سلكسكرين

القياس 36×24 سم

تحليل العينة

المسح البصري المشاهد للعمل يجعله يخلق إحساسا بالتوحيد لأن رسم العلب لها نفس الشكل والهيكل فضلا عن وجود تباين قوي بين الألوان وركز على اللون الأحمر لإبراز المحتوى الحقيقي لرسم العلب فضلا عن تأثير هذا اللون (الأحمر) على ذائقية المتلقي، أما أنظمة التكوين استغل الفنان فيها مساحة اللوحة بشكل متناسق ومنظم مكون إيقاعا متناغما للتأويلات ونجد في تنقيبات الاظهار استخدام الشاشة الحريرية التي يتم إعادة إنتاجها بشكل متسلسل مع استخدام ألوان زاهية وسحب الصورة بواسطة السلكسكرين من أجل تكرارها وعلى خلفية بيضاء يتوسطها لون أزرق من جهة اليمين وأخضر اسفل اليسار مما ولد تضاد لوني ما بين الأخضر والأزرق والأبيض وعند النظر إليها من بعيد تبدو وكأنها متطابقة ومكتوب عليها كتابات تشير إلى نكهات الحساء المختلفة وتأكيدا على اللون والخط والشكل والكتابة فيها واعتمد الفنان على المرجعيات التكنولوجية والمرجعيات البيئية والمحلية في تأسيس منجزه البصري وقدم هذا العمل بأسلوب صريح وعفوي وتقني في نفس الوقت معتمدا على ماتبته ثقافة الاستهلاك ووسائل الاعلام والتلفاز.

تحليل العينة رقم (3)

اسم الفنان: اندي وار هول

سنة الانجاز: 1972

اسم العمل: ماوتسي

الخامة: احبار + سلكسكرين

القياس: 70×70 سم



تحليل العينة.

المسح البصري .يجسد العمل صورة شخصية للزعيم الصيني ماوتسي وهو ينظر مباشرة إلى المتلقي بكل ثقة وزهو واستخدم فيها وارهول ألوان من العلم الصيني التي ترمز إلى الشيوعية وتم نسخ الصورة (15) مرة بصورة أفقية حيث يحتوي كل عمود على (5) منها وذات خلفية مختلفة الألوان. والخطوط والشكل والإيقاع لتكوين مضمون الفكرة الرئيسية للعمل التي تعطي المتلقي تأويلات شتى وفي تقنيات الإظهار يبرز تأكيد الفنان على الألوان وخاصة اللون الأحمر والأصفر والأخضر والبرتقالي والبنفسجي والأسود والأبيض والأزرق والوردي حيث أعطى لكل رسمه لونها الخاص بها وهي تظهر بشكل متكرر لكن بالوان مختلفة وزاهية ملفتة للنظر و تظهر على نسق واحد وكأنه رمز مقدس ووقع عليها بقلم الرصاص واستطاع من خلال هذه التقنية تحويل الصور الفوتوغرافية إلى القماش أما المرجعيات الضاغطة فهي تكنولوجية من حيث الطباعة والشاشة الحريرية وجسدها بأسلوب تقني أيضا وواقعي مبسط من خلال تجسيده لتلك الشخصية كوسيلة لإبراز التغيرات التي حصلت في الصين أثناء وبعد الثورة الثقافية وهو يبرزه بطريقه مشاهير السينما والفن.

الفصل الرابع

النتائج

1. التكرار له اهمية في العمل الفني وذلك لاحداث نوع من الترابط والوحدة بين عناصر العمل الفني.
 2. يحقق التكرار الايقاع المنتظم عن طريق التصغير والتكبير او تغيير الالوان والشكل والمسافة التي تبعد العمل عن الرتابة والملل.
 3. اعتمد فنانون البوب ارت على وسائل الاعلام المرئية والتلفزيون والاعلان التجاري التي تعتمد على الحاجات النفسية الاستهلاكية.
 4. استخدام الطبع الحراري السلسكرين في رسم الاعمال الفنية ونرى ذلك في جميع عينات البحث (1-2-3).
 5. تأكيد وارهول على الالوان البراقة والزاهية لابرار تفاصيل العمل والفكرة الرئيسية فضلا عن قتل الرتابة من التكرار وشد المتلقي لذلك العمل كما في عينة (1-2-3).
 6. استخدام وارهول كل ماهو متداول ومستهلك وتركيبه بطريقة جديدة وفق رؤيا فنية معاصرة وحديثة في نفس الوقت.
 7. التبسيط والاختزال في رسم الاشياء مع اعطائها صفة السخرية نجد ذلك في جميع عينات البحث.
- الاستنتاجات.

1. التأكيد على التجربة والتجريب في البوب ارت بشكل يتوافق مع واقع الفكر الأمريكي.
 2. استخدام الفنان للأشياء الأكثر احتقارا والاقلة جمالية وذات قيمة استهلاكية في الفن.
 3. تناول الفنان مواضيع مستوحاة من واقع الحياة اليومية للفرد الأمريكي.
 4. توظيف الطباعة بالسلك والاستنسيل وتوظيف الميكانيكا.
 5. الجمع بين الرسم والطباعة في اعمال الفنان وارهول مما ساعده على تكرار الشكل بموضوع مماثل.
 6. رسم الشخصيات والعلامات التجارية لصور تكرر في وسائل الاعلام واعتمد تكرارها بمفردة واحدة عبر التلاعب باللون والتغير فيه.
 7. التأكيد على موضوع الصورة الفوتوغرافية في جميع اعمال الفنان بشكل كبير بعد نقلها الى القماش وبشكل متكرر والغرض منها تقديم نسخة من الواقع اليومي الاستهلاكي.
- التوصيات:
- يوصي الباحث بما يأتي
- 1- التأكيد على الجانب التجريبي واستخدام تقنيات حديثة في الفن لطلبة الدراسات الاولى والعليا في المعاهد والكليات ذات الاختصاص الفني .
- المقترحات:
- يقترح الباحث اجراء دراسة بعنوان
- الاستهلاك النفعي والجمالي في فن البوب ارت دراسة تحليلية.
- المراجع:

- <https://arislamway.net.2015>
- <https://shms.sa.2018> عبدالله احمد جاد الكريم
- <https://shms.sa.viewcauthoringc.2018> عبدالله محمد
- <https://middle.east.online.com> عثمان بدري.(2009). دراسات تطبيقية في الشعر العربي نحو تأهيل منهج النقد التطبيقي، د.ط/الجزائر
- <https://khatab38.y007.com.2009>
- <https://thakafa mag.com.2019> عاصم زاهي العطروز
- www.Awu.DAm.org.2007 محمد صابر عيد
- عبد الحميد.(1980) الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ط1
- عبد الكريم جعفر.(2000). تكرار التراكم وتكرار التلاشي، ظاهرة. اسلوبية مهرجان المربد الشعري الرابع، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد.

- محمود امهز.(1996).التيارات الفنية المعاصرة، ط1، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، لبنان.
- <https://www.elfann.com.2018> حنان مسالخي
- Wik.[https:// ar.wikipedia.org](https://ar.wikipedia.org) 2022
- [https:// sotor.com.2019](https://sotor.com.2019)
- <https://www.syr.res.com>
- <https://mimirbook.com>
- <https://www.alquds.co.uk.2019> عبد السلام السلامي
- أنس كاظم.(2018).المتحول التقني في البوب ارت، دراسة في تقنيات الاضهار، بحث منشور في مجلة الاكادمي، جامعة بغداد، العراق.
- <https://www.aljazeera.net> 2018 هند سعد
- [https:// fahrenheit Magazine.com](https://fahrenheit Magazine.com)
- <https://alarabi.Nccal.gov.Kw>
- <https://www.hindawi.org.2022> مؤسسه هنداوي
- <https://string fixer.com>
- <https://aawsat.com2018>
- <https://alarabi.Nccal.gov.Kw.2027> يحيى سويلم
- احمد عمر زين الدين.(2007). القيم التشكيلية والتعبيرية لفنون مابعد الحداثة والافادة.منها لاثراء التصوير لطلاب التربية النوعية، أطروحة دكتوراه جامعة عين شمس، كلية التربية النوعية، مصر.
- السيد لعاصي د.علي احمد عمر د.هناء مسعد و أ.ساره عبد العال.(2020). دراسة أساليب وتقنيات الفنان وار هول، مجله التربية النوعيه، العدد الثاني عشر، مصر.
- 1021608//ssrj.2020.13091.1001.

التكنولوجيا الرقمية وتركيب المشهد في العرض المسرحي العراقي
(مسرحية مكاشفات أنموذجاً)

Digital technology and setting the scene in the Iraqi
theatrical show
(a play of model revelations)

المدرس الدكتور بردي عطية ثابت

The teacher, Dr. Barada Attia Thabet

وزارة التربية / معهد الفنون الجميلة

Ministry of Education/Institute of Fine Arts

E-MAIL/ b4201008@gmail.com

07706555495

(الكلمات المفتاحية): التكنولوجيا الرقمية _ التركيب.
ملخص البحث

يتناول هذا البحث (التكنولوجيا الرقمية وتركيب المشهد في العرض المسرحي العراقي) على اعتبار أن المجال التكنولوجي من أهم التطورات التي ألقت بظلالها على خشبة المسرح، إذ تفتحت أفقاً جديدة أمام المخرجين والمصممين والتقنيين الذين سرعان ما سعوا لتغيير أساليبهم في الخلق والإبداع الفني والتجسيد التقني لتصوير مختلف الأفكار الجمالية وإيصالها للمتلقي ببسر وسهولة ومن دون عناء، وبالنظر لأهمية الموضوع فقد رصدت الباحثة العديد من الآراء والتنظيرات الفنية والعلمية ذات العلاقة في موضوع (التكنولوجيا الرقمية) وتم مناقشتها ليبيان مدى توافقها مع المشهد المسرحي، وقد تألفت البحث من الآتي:

في الفصل الأول حيث (الإطار المنهجي) المتضمن مشكلة البحث والتعرف على أهم معوقات (التكنولوجيا الرقمية) وضرورتها في تركيب المشهد في العرض المسرحي العراقي، كما تضمن هذا الفصل حدود البحث الزمانية والمكانية والموضوعية للبحث، ثم ختم هذا الفصل بتعريف أهم المصطلحات الواردة في البحث. أما في الفصل الثاني حيث (الإطار النظري)، فقد اشتمل على مبحثين وقد كان المبحث الأول منها هو عن (مفهوم التكنولوجيا الرقمية)، والمبحث الثاني عن (آليات استخدام التكنولوجيا الرقمية)، وفي ختام الفصل خرجت الباحثة بأهم مؤشرات الإطار النظري ومنها: أن (التكنولوجيا الرقمية) تمكن المخرجين الذين يجلسون في الصالة من أن يتحكموا وبشكل أكبر في عملية التألق، كما أن تقنية عمل المصمم في المسرح مع الليزرية هو فن تحرك وليس مادة جامدة يعتمد على التخطيط العلمي المسبق.

وفي الفصل الثالث حيث (إجراءات البحث) فقد خلّلت الباحثة مسرحيّة (مُكاشفات) لمُعَدّها (قاسم محمد) ومُخرجها (غانم حميد) وقد اختارت الباحثة عيّنتها قَصْدياً باعتبارها المنهج الوصفي التحليلي.

كما قامت الباحثة في الفصل الرابع بـ (مناقشة نتائج التحليل) على وفق أهداف البحث إذ وجدت أنّه بإمكان المخرج والمُصمّم العراقي الإستعاضة بعددٍ من الأجهزة والحواسيب ليُرَكِّبوا منها مشاهد مسرحيّة تُحْمِلُ دلالات ومعاني جماليّة كثيرة يسهل على المشاهدين تلقّيها دون عناء، وبإمكان العاملين في هذا المجال أن يضخّوا الرموز القابلة للتأويل في أيّ مسرحيّة كانت عبر تلك التّقانة المسرحيّة، ويُمكِن للمُتلقي استقبالها ببسر وسهولة وإزالة الغموض والضبابيّة التي كانت تُحيط العروض المسرحيّة قبل استخدام هذه التّقانة في صناعة المشهد المسرحي، ومن ثمّ توصّلت الباحثة إلى الاستنتاجات، وتبيّن لها أنّ إنتاج المعنى يكون يسيراً عند المُتلقي إن أفلح المخرج والعاملين على التكنولوجيا الحديثة من استخدام عناصر العرض استخداماً سليماً، كما أنّ المُتلقي العراقي (المُتفرّج)، يُحاكي الأشكال (التقنيّة) بالتقابل عبر رموزها ومدلولاتها وهي من المهام المُلقاة على عاتق المخرج والمُصمّم المسرحي، ومن ثمّ تبنّت الباحثة التوصيات والمُقتراحات، كما رتّبت الباحثة إحالات البحث والمصادر والمراجع ألفبائياً وباللغتين العربيّة والإنجليزيّة. وأخيراً ختمت الباحثة بحثها بملحقٍ لصوّر عيّنة البحث.

(key words) : Digital technology _ installation

Abstract:

This research deals with (digital technology and the installation of the scene in the Iraqi theatrical performance), considering that the technological field is one of the most important developments that cast a shadow on the stage of the theatre. It created new horizons for directors, designers, and technicians who quickly sought to change their methods of creation, artistic creativity, and technical embodiment of different portrayals. Aesthetic ideas and their delivery to the recipient easily and effortlessly, and given the importance of the topic, the researcher monitored many related technical and scientific opinions and theories on the subject. (Digital

Technology) and it was discussed to indicate its compatibility with the theatrical scene, and the research consisted of the following:

In the first chapter, where (the methodological framework) that includes the problem of research and identification of the most important obstacles (digital technology) and its necessity in constructing the scene in the Iraqi theatrical show, it also includes This chapter defines the temporal, spatial and objective limits of the research, then concludes this chapter by defining the most important terms in the research.

As for the second chapter, where (theoretical framework), it included two chapters, and the first topic was about (the concept of digital technology), and the second topic was about (the mechanisms of using digital technology At the end of the chapter, the researcher came out with the most important indicators of the theoretical framework, including: Digital technology) enables the spectators who sit in the hall to control more in the reception process, just as the technique of the designer's work in the theater with lasers is an art Movement, not inanimate matter, depends on advance scientific planning.

In the third chapter, where (research procedures), the researcher analyzed the play (Discoveries) by its author (Qasim Muhammad) and its director (Ghanim Hameed). C descriptive analytical.

In the fourth chapter, the researcher (discussing the results of the analysis) according to the research objectives, as she found that the Iraqi director and designer can replace a number of devices and computers to They include theatrical scenes that carry many aesthetic connotations and

meanings, making it easy for viewers to receive them without any effort. Those working in this field can inject interpretable symbols into any play through this theatrical technology, and the audience can receive them easily and remove ambiguity and confusion. casement that surrounded the theatrical performances before using this technology in making the theatrical scene, and then the researcher reached the conclusions and found that The production of meaning will be easy for the audience if the director and those working on modern technology succeed in using the elements of the presentation in a proper way, just as the Iraqi audience (spectator), It simulates (technical) forms in contrast through their symbols and meanings, and it is one of the tasks entrusted to the director and theatrical designer, and then the researcher confirmed the recommendations and proposals, as arranged The researcher provided research referrals, sources, and references in alphabetical order, in both Arabic and English.

Finally, the researcher concluded her research with an appendix of the research sample pictures.

الفصل الأول / الإطار المنهجي

مُشكلة البحث والحاجة إليه:

تقنيات المسرح تكاثفت مع بعضها لإسناد المشهد المسرحي بمؤهلات تكاملية حاملة للدلالات والمعاني، بهدف وصولها إلى المتلقي بيسر وسهولة، فكل التقنيين العاملين في صناعة المشهد المسرحي يتبارون من أجل دعم العرض المسرحي بكل الإمكانيات المعرفية والمهنية التي يمتلكونها، وبحسب تطورات كل عصر من العصور وصولاً إلى عصرنا الراهن، عصر الحداثة والتكنولوجيا الكبيرة في كل المجالات الحياتية، إلى جانب سعي المهتمين لصناعة الجمال واستفزاز ذائقة المتلقي وتهيبته لدخول عالم النقا، أو ما يُعرف بعصر الصورة المتحركة والمثيرة التي تُعد من أهم

إنجازات هذا العصر واستخداماتها في العرض المسرحي، تلك الصورة التي تُشكلها الإضاءة والموسيقى والمعمار والماكياج والزي المسرحي وبقيّة عناصر العرض المسرحي، فإذا ما عزّزتها التقنيات التكنولوجية الرقمية بأجهزتها المتطورة بشكل هائل، وباستخدام تقنيات الحاسوب وتنوّع مصادر الضوء كالليزرية والهولوجرام وتقانات الصورة والميديّات وغيرها، وذلك ما لهُ علاقة وطيدة بتركيبات المشهد في العرض المسرحي وقضاءاته المتغيرة.

وفي ضوء كلّ ما تقدّم صاغَت الباحثة مُشكلة بحثها بالنسائل الآتي:
ما مدى إفادة مُخرج ومُصمّم العرض المسرحي العراقي من عصر التكنولوجيا الرقمية واستخداماتها في صناعة مشهد مسرحي مُثير؟
أهمية البحث: تكمن أهمية هذا البحث في أنّه:

يُسلط الضوء على التكنولوجيا الرقمية واستخداماتها في تركيب المشهد في العرض المسرحي العراقي المعاصر، بهدف الوقوف على أهمّ الفروق بين المشهد المسرحي المُركّب تكنولوجياً ومُفارنته بالمشاهد التقليدية السابقة، وهو بالتأكيد دعوة لتوجيه العاملين في مجال المسرح وتقنياته إلى تقديم عروض مسرحية تهتمّ باستخدامات التكنولوجيا الرقمية المعاصرة.

هَدَفُ البحث: يسعى البحث إلى: عرّف التكنولوجيا الرقمية وآليات اشتغالها ضمن منظومة العرض المسرحي العراقي.

حدود البحث: الحُد الزماني: 2006، الحُد المكاني: بغداد، الحُد الموضوعي: التكنولوجيا الرقمية وتركيب المشهد في العرض المسرحي العراقي.

تَحْدِيدُ الْمُصْطَلَحَات:

التكنولوجيا لغةً: "التكنولوجيا هي كلمة يونانية الأصل، تتألف من مقطعين، وهما: (تكنو)، التي تعني فن، أو حرفة، أو أداء، أمّا المقطع الثاني فهو (لوجيا)، أي دراسة، أو علم، وبذلك فإنّ كلمة تكنولوجيا تعني علم المقدرة على الأداء، أو التطبيق" (حمداوي، 2016، صفحة 35).

التكنولوجيا اصطلاحاً: "التكنولوجيا تحمّل مفاهيم كثيرة وواسعة منها: علم التقنية. أو الأداء التطبيقي الذي يهتم بتطبيق النظريات ونتائج البحوث التي توصّلت إليها العلوم الأخرى وفي أي مجال من مجالات الحياة الأخرى مثل الصناعة أو الفنون أو الحرف" (بورونتوي، 2004، صفحة 87).

وأيضاً عرّفها (إبراهيم) على أنّها "تفاعل حي بين الإنسان والأدوات اللازمة، لتطبيق المعرفة بهدف حل المشكلات، وإيجاد نمط من البهجة والمتعة، وتنمية الوعي بما ينفعه في الحياة" (ملحم، 2015، صفحة 28).

التعريف الإجرائي للتكنولوجيا: لعدّم ملامسة التعريفات أعلاه لإجراءات البحث سعت الباحثة لتحديد التعريف الإجرائي كالاتي: "التكنولوجيا هي استغلال أفضل التقنيات في الفنون المسرحية، باستخدام الوسائل الفنية والتقانة العلمية بنواحيها الوظيفية والعملية، عبر تكثيف واختزال اللوحات والصور البصرية والحسية للمشاهد المفرد، بهدف إيجاد علاقة ما بين العرض المسرحي والمتلقي".

الرقمية لغة: هي "من رقم. ترقمها ونقول يرقم النص أو صفحات الكتاب، أي جعل لها رقماً" (العطية، 2010، صفحة 601).

الرقمية اصطلاحاً: يعرفها (نبيل علي) على أنها "إمكانية تحويل جميع المعلومات إلى مقابل رقمي، فحروف الألفباء التي تُصاغ بها الكلمات والنصوص، يُعبّر عنها بأكواد رقمية، تُناظر هذه الحروف رقماً بحرف، والأشكال والصور يتم مسحها إلكترونياً لتتحول إلى مجموعة هائلة من النقاط المتراسة والمتلاحقة يمكن تمثيل كل نقطة من هذه النقاط رقمياً" (علي، 2001، صفحة 77).

ويعرفها (محمد حسين حبيب) على أنّها "عبارة عن سلسلة من الأصفار والآحاد وكل حالة فردية من هذه تُسمى بت" (حبيب، 2006، صفحة 41).

التعريف الإجرائي للرقمية: في ضوء التعريفات أعلاه، وجدت الباحثة أنّ تعريف (نبيل علي)، هو الأقرب لإجراءات البحث وتحقيقاً للهدف، وعليه فالباحثة تتبنى هذا التعريف.

التركيب لغة: يقول (الفيروز آبادي): "ركبه تركيباً: وضع بعضه على بعض، فتركب وتراكب" (الفيروز آبادي، 2005، صفحة 91). وجاء في المعجم الوسيط: "التركيب: تأليف الشيء من مكوناته البسيطة، ويقابله التحليل" (المؤلفين، 1972، صفحة 368).

التركيب اصطلاحاً: جاء تعريف التركيب عند النحاة القدامى تحت باب: انتلاف الكلمات، يقول: (أبو علي الفارسي): "الاسم يتألف مع الاسم، فيكون كلاماً مفيداً، كقولنا: عمرو أخوك، وبشر صاحبك، ويتألف الفعل مع الاسم، فيكون ذلك كقولنا: كتب عبد الله، وسر بكر" (الفارسي، 1969، صفحة 9).

التعريف الإجرائي للتركيب: في ضوء ما ورد من التعريفات أعلاه، لم تجد الباحثة أيّاً منها ينسجم وإجراءات البحث وعليه حدّدت التعريف الإجرائي كالاتي: "التركيب

هُوَ ضَمُّ جُزْءٍ إِلَى جُزْءٍ، وَوَضْعُ جُزْءٍ عَلَى جُزْءٍ، يَكُونَانِ فِي سِيَاجٍ وَاحِدٍ وَلُحْمَةٍ وَاحِدَةٍ، أَوْ رَصْفُ فِعْلٍ إِلَى جَانِبِ فِعْلٍ آخَرَ لِيَكُونَا وَظِيفَتَهُ الْإِتِّصَالِيَّةُ وَيَقْبَلُهُ الْمُتَلَقِّي."

الفصل الثاني / الإطار النظري

المبحث الأول: مفهوم التكنولوجيا الرقمية:

تُعَدُّ (التكنولوجيا الرقمية) مِنَ الْمُصْطَلَحَاتِ الْمُعَاَصِرَةِ الَّتِي أَصْبَحَتْ أَكْثَرَ تَدَاوُلًا فِي وَقْتِنَا الْحَالِي، وَيُمْكِنُ أَنْ نُحَقِّقَ أَغْرَاضًا ذَاتَ قِيَمَةٍ عَمَلِيَّةٍ لِلْمُجْتَمَعِ، وَخِدْمَةً لِلإِنْسَانِ وَرَفَاهِيَّتِهِ، وَلَهَا الدُّورُ الْأَسَاسُ فِي تَطَوُّرِ الْمُجْتَمَعَاتِ، فَهِيَ بَرَزَتْ فِي النِّصْفِ الثَّانِي مِنَ الْقَرْنِ الْعَاشِرِينَ، وَأَثَرَتْ بِشَكْلِ مُبَاشِرٍ فِي الْمُجْتَمَعَاتِ مِنْ خِلَالِ التَّحَوُّلَاتِ الْعِلْمِيَّةِ فِي مَجَالِ (التكنولوجيا)، إِذْ تَجَمَّعَ التَّكْنُولُوجِيَا الرَّقْمِيَّةُ بَيْنَ أَجْزَائِهَا عُنَاوَاتٍ أَسَاسِيَّةٍ وَمُهِّمَةٍ كَأَجْهَازَةِ الْكُمْبِيُوتَرِ بِكُلِّ بَرْمَجِيَّاتِهَا وَتَطْبِيقَاتِهَا الْمُخْتَلِفَةِ، التَّقْلِيدِيَّةِ مِنْهَا أَوِ الذَّكِيَّةِ صَاحِبَةِ التَّفَاعُلِ وَالتَّشَابُكِ مَعَ كُلِّ وَسَائِلِ الْإِتِّصَالِ، وَبِكُلِّ مَكُونَاتِهَا وَقَوَاعِدِ الْبَيِّنَاتِ الَّتِي تُشِيرُ إِلَى الْحَقَائِقِ الَّتِي تُمَثِّلُ وَقَائِعَ أَوْ مُلَاحَظَاتٍ تَمَّ رَصْدُهَا حَوْلَ ظَاهِرَةٍ مَا أَوْ تَعَامُلَاتٍ فِي مَجَالِ الْأَعْمَالِ، وَقَدْ أَفْرَزَتْ هَذِهِ الْعُنَاوَاتُ مُجْتَمِعَةً نُظُمَ التَّحَكُّمِ الْأَوْتُومَاتِيكِيِّ، كَالرُّبُوتَاتِ الْمُخْتَلِفَةِ، وَكُلِّ مَجَالَاتِ الْإِنْتَرْنِتِ.. أَلْخَ، وَخِلَالِ فِتْرَةٍ زَمْنِيَّةٍ قَصِيرَةٍ جَدًّا ارْتَفَعَتْ هَذِهِ التَّكْنُولُوجِيَا شَيْئًا فَشَيْئًا نَحْوَ الْأَصْغَرِ، الْأَسْرَعِ، الْأَكْفَأِ، وَالْأَرْخَصِ (عبد اللطيف، 2008، صفحة 61).

وَهَذَا مَا جَعَلَهَا تَدْخُلُ فِي شَتَّى مَجَالَاتِ الْحَيَاةِ، وَقَدْ انْعَكَسَ هَذَا التَّحَوُّلُ بِدَوْرِهِ عَلَى الْفَنِّ الْمَسْرُوحِيِّ بِشَكْلِ مُبَاشِرٍ، وَأَدَّى هَذَا التَّطَوُّرُ إِلَى خَلْقِ آفَاقٍ جَدِيدَةٍ أَمَامَ الْمُخْرَجِينَ وَالْمُصَمِّمِينَ وَالْمُؤَلِّفِينَ وَالْمُمَثِّلِينَ، وَذَلِكَ عَبْرَ اكْتِشَافِ سُبُلٍ وَأَدَوَاتٍ وَإِمْكَانَاتٍ جَدِيدَةٍ فِي الْإِبْتِكَارِ وَالتَّجْسِيدِ الْإِبْدَاعِيِّ وَالْخَلْقِ الْفَنِّيِّ، فَقَدْ تَجَسَّدَتْ (التكنولوجيا الرقمية) بِطَرِيقِ تَقْنِيَّةٍ مُرْتَبِطَةٍ بِالتَّشْكِيلَاتِ الصُّورِيَّةِ وَالسَّمْعِيَّةِ فِي الْمَسْرَحِ وَالسِّيْنَمَا وَالتَّلْفُزِيُونِ، وَتَجَدَّرُ الْإِشَارَةُ إِلَى أَنَّ هَذَا التَّطَوُّرَ مِنْ تَارِيخِ الْمَسْرَحِ تَحْدِيدًا، لَمْ يَنْبِثِقْ فَجْأَةً فِي هَذِهِ الْمَرَحَلَةِ، بَلِ التَّكْنُولُوجِيَا الْمَسْرُوحِيَّةُ كَانَتْ قَائِمَةً مُنْذُ الْعَصْرِ الْإِغْرِيْقِيِّ، بِأَدَوَاتِهَا الْبَسِيطَةِ الَّتِي تُجَسِّدُ مَشَاهِدَ الْمَسْرَحِيَّةِ، وَقَدْ تَطَوَّرَتْ هَذِهِ التَّكْنُولُوجِيَا عَلَى مَرِّ الْعُصُورِ الْمَسْرُوحِيَّةِ، وَتَوَالَتْ اسْتِخْدَامَاتُهَا وَصَوْلًا إِلَى الْمَسْرَحِ الْمُعَاَصِرِ عَبْرَ تَجَارِبِ مَسْرُوحِيَّةٍ مُهِّمَةٍ، أَبْرَزَهَا تَجَارِبُ (أَرْتُو، وَبِسْكَاتُور، وَمَايِرْهَوْلْد، وَبِرْخْت)، وَمَا زَالَتْ (التكنولوجيا الرقمية) فِي تَطَوُّرٍ مُسْتَمَرٍّ، تَطَوُّرٍ سَرِيعٍ وَهَائِلٍ، وَقَدْ اشْتَمَلَتْ تَطَوُّرُهَا عَلَى الْأَدَوَاتِ وَالْأَنْظِمَةِ وَبَرْمَجِيَّاتِ وَأَجْهَازَةٍ وَمَوَارِدِ الْإِلِكْتُرُونِيَّةِ تُنْشِئُ الْبَيِّنَاتِ أَوْ تُخَرِّنُهَا أَوْ تُعَالِجُهَا وَتَبْنِئُهَا، وَفِي الْوَاقِعِ هِيَ تَشْمِلُ كُلَّ الْأَمْثِلَةِ الْمَعْرُوفَةِ مِثْلَ وَسَائِلِ الْإِتِّصَالِ وَالتَّوَاصُلِ

الاجتماعي كافة، وحتى الألعاب عبر الإنترنت، والوسائط المتعددة الأخرى ومنها الهواتف.

لقد شهد المسرح المعاصر انتقالات جوهريّة في ميدان (التكنولوجيا)، عبر بلورة هذا المفهوم على صعيد البنى الفكرية والتطبيقية لجُملة من النّاتج المسرحية التي قدّر لها أن تكون أنموذج مُتقدّر من حيث الصياغة المسرحية، والبحث عن الدلالات والمعاني المعرفية التي يلجأ إليها المخرجون والمصممون في اشتغالهم الفاعلة على مستوى الشكل والمضمون، ويُمكننا القول أن كلّ الفنون بما فيها المسرح قد تأثرت تأثراً واضحاً بالتكنولوجيا الرقمية، وظهرت أشكال عديدة في العروض الفنية مثل أجهزة التّغلب الحركية والدكاء الاصطناعي وثلاثي الأبعاد (3D)، إذ أن استعمال الكمبيوتر والبرمجيات جعلّ المعالجات الإخراجية في رسم السينوغرافيا أكثر تعبيراً وتوظيفاً، سيما وأنّ العالم اليوم لامس وأفاد من الوجود التكنولوجي الرقمي في مستويات رفيعة، نضع العاملين في أتون المسرح الى مجال استعمال وتوظيف هذه التقنية بهدف تأسيس نظام صوريّ للسينوغراف يعتمد الكمبيوتر أصلاً في التصميم، وعلى هذا الأساس يُشير البعض إلى أن المسرح الحديث بُني على حقيقة افتراضية عرفها البعض، على أنها واقع مُصنّع يُصوّر المُستخدّم في فضاء ثلاثي الأبعاد، عبر محاكاة (الكمبيوتر) لأشكال حقيقية مألوفة ومن الواقع، ويُمكنها من التفاعل مع الإنسان الحقيقي (الخفاجي، 2016، صفحة 125).

وفي ضوء ما تقدّم ترى الباحثة، أن التقليديّة التي تبنّتها المؤثرات في العرض المسرحي تُظهر بعض الإشكاليات التي تستلزم تقنيات جديدة ومنها التكنولوجيا الرقمية، ولأنّ الواقع يتغيّر ويتجدّد فإنّ خلق عوالم مُتجددة يقتضي ضرورة تغيير الوسائل المُتداخلة بعمل الفن المسرحي، الذي لم ولن يقف عند نظرية واجدة أو شكل مُحدّد أو منهج بعينه أو مفهوم بذاته، فهو فنّ يرفض الثبات، بل يقوم أساساً على الاستمرارية التي تدفع إلى الحركة والتغيير والتأثير والتأثير بين الفنان والمُجتمع، لخلق مساحات مُثيرة ومُتجددة عبر توظيف مفهوم التكنولوجيا الحديثة ووضعها داخل المصنّع المسرحي، لينتج تجاوز الواقعية وطرحها على خشبة المسرح بشكل مُختلف ورؤية فنية تتناسب وفكرة العرض المسرحي وعناصره كلّها (النص، والإخراج، والممثل، والديكور، والأزياء، والإضاءة، والموسيقى، والماكياج)، للتعبير عن أفكار العرض ورؤية المخرج والمصمم.

ولتوضيح مفهوم التكنولوجيا الرقمية من خلال مهامها التي يُمكن تحديدها بالآتي:

- 1_ اخزال معلومات مُحددة خاصّة بشيء مثل (الصوّر، الصوت، النصّ... إلخ). 2_ التكنولوجيا الرقمية رُموز ثنائية. 3_ تتكوّن التكنولوجيا الرقمية من سلسلة تحوي

الرَّقْم (صفر) وَالرَّقْم (واحد). 4_ التَّكْنُولُوجِيَا الرَّقْمِيَّةُ هِيَ لُغَةٌ تَقْنِيَّةٌ خَاصَّةٌ بِاللُّغَةِ الثَّنَائِيَّةِ الْمَزْدَوَجَةِ فِي تَحْوِيلِ أَيِّ رِسَالَةٍ إلكترونيَّةٍ إِلَى رَقْمَيْنِ (صفر و واحد). 5_ تَقُومُ التَّكْنُولُوجِيَا الرَّقْمِيَّةُ عَلَى تَخْزِينِ الرِّسَائِلِ وَالْمَعْلُومَاتِ الَّتِي يَتِمُّ تَغْذِيَّتُهَا فِي ذَاكِرَةِ الْحَاسُوبِ. 6_ يُمَكِّنُ لِلتَّكْنُولُوجِيَا الرَّقْمِيَّةِ أَنْ تَضْعُطَ كَمِّيَّاتٍ هَائِلَةً مِنَ الْمَعْلُومَاتِ فِي أَجْهَزَةٍ تَخْزِينِ صَغِيرَةٍ (عبد السلام، 2012، صفحة 9).

وَفِي ضَوْءِ التَّحْدِيدَاتِ أَعْلَاهُ تَرَى الْبَاحِثَةُ، أَنَّ هَذَا التَّطَوُّرَ التَّكْنُولُوجِيَّ الرَّقْمِيَّ فَرَضَ مَفْهُومَهُ وَأَدَوَاتَهُ عَلَى مَسَرِّحِ الْعَصْرِ الْحَدِيثِ وَصَارَ لَهُ الْأَثَرُ الْأَكْبَرُ، وَبَاتَ يُسْهِمُ وَبشكْلٍ مُبَاشِرٍ، فِي تَصْمِيمِ الْمَنْظَرِ الْمَسْرَحِيِّ وَصِنَاعَةِ الصُّورَةِ الْمَشْهُدَةِ الَّتِي تَتَلَاَمُ وَمُتَطَلِّبَاتِ اللَّحْظَةِ التَّارِيخِيَّةِ الْمُعَاصِرَةِ، وَالَّتِي سَاعَدَتْ فِي إِعَادَةِ تَأْهِيلِ اللُّغَةِ الْمَسْرَحِيَّةِ، وَبِمَا أَنَّ الْمَسْرَحَ يُشَكِّلُ الْوَعْيَ الْجَمْعِيَّ مِنْ خِلَالِ التَّعْبِيرِ عَنْ أَفْكَارِهِ وَمَضَامِينِهِ، سَعَى الْمَعْنِيُونَ إِلَى اسْتِخْدَامِ التَّكْنُولُوجِيَا الرَّقْمِيَّةِ لِتَكُونُ أَدَاةً مِنْ أَدَوَاتِ الْفِعْلِ الْإِبْدَاعِيِّ، بِهَذِهِ صِنَاعَةُ سِينُوجَرَفِيَا مِنْ خِلَالِ اسْتِخْدَامِ الْحَاسُوبِ الْآلِيِّ وَالْبَرْمَجِيَّاتِ الْحَدِيثَةِ فِي رَسْمِ سِينُوجَرَفِيَا أَكْثَرَ إِبْدَاعًا وَتَعْبِيرًا، فَلَا بُدَّ لِمُتَخَصِّصِي التَّصْمِيمِ الْإِهْتِمَامَ بِدِرَاسَةِ مَفْهُومِ التَّكْنُولُوجِيَّةِ الرَّقْمِيَّةِ الْخَاصَّةِ بِتَصْمِيمِ الدِّيَكُورِ الْمَسْرَحِيِّ، لِأَنَّهُ أَصْبَحَ الْمَجَالُ الْخَصْبُ عَالَمِيًّا، وَبِهَذِهِ التَّصَوُّرَاتِ بَاتَتْ "التَّكْنُولُوجِيَا الْمُتَقَدِّمَةُ" تَدْفَعُ بِتَقْنِيَّاتِ الْخَشَبَةِ فِي الْمَسْرَحِ إِلَى الْأَمَامِ لِتَصْبِحَ فِي مُنْتَهَى الْفَاعِلِيَّةِ، كَمَا فِي الصَّوْتِ وَالصُّورَةِ عَلَى وَجْهِ الْخُصُوصِ فَاجْتَاخَتْ شَاشَاتِ الْعَرْضِ لِلْخَفِيَّةِ بِدَوْرِهَا فِي الْمَسْرَحِ" (الاظن، 2003، صفحة 10)، إِذْ أَنَّ مُسْتَجِدَاتِ التَّكْنُولُوجِيَا الْمُعَاصِرَةِ طَرَحَتْ تَحْدِي الثَّوْرَةِ الرَّقْمِيَّةِ الَّتِي أَثَارَ الْإِنْتِبَاهَ عَنِ وَسَائِلِ الْإِتِّصَالِ الْجَدِيدَةِ، وَالَّتِي تُشْمَلُ أَفْرَادًا مُبْعَثَرِينَ جُغَرَفِيًّا إِلَّا أَنَّ هَذِهِ التَّكْنُولُوجِيَا سَمَحَتْ لَهُمْ بِاللِّقَاءِ وَالتَّوَاصُلِ وَالْإِسْهَامِ وَالتَّفَاعُلِ مَعًا.

وَفِي ضَوْءِ مَا تَقَدَّمَ تَرَى الْبَاحِثَةُ، أَنَّ (التَّكْنُولُوجِيَا الرَّقْمِيَّةَ) تُمَكِّنُ الْمُتَفَرِّجِينَ الَّذِينَ يَجْلِسُونَ فِي الصَّالَةِ مِنْ أَنْ يَتَحَكَّمُوا وَبشكْلٍ أَكْبَرَ فِي عَمَلِيَّةِ التَّلَقِّيِ إِذَا تَمَّ اسْتِخْدَامُهَا اسْتِخْدَامًا عِلْمِيًّا مَدْرُوسًا، لِأَنَّ بَعْضَ الْمَسَارِحِ وَالْقَائِمِينَ عَلَى الْعُرُوضِ الْمَسْرَحِيَّةِ يَمْنَحُونَ الْمُتَفَرِّجِينَ فُرْصَةً تَلْقَى أَعْظَمَ مِنْ خِلَالِ تَوْزِيعِ نَظَارَاتٍ خَاصَّةٍ تُمَكِّنُهُمْ مِنْ مُشَاهَدَةِ مَا لَا يُمَكِّنُ رُؤْيَتَهُ مِنْ دُونِ ارْتِدَاءِ تِلْكَ النَظَارَاتِ الْمُرْتَبِطَةِ ارْتِبَاطًا وَثِيقًا بِالتَّكْنُولُوجِيَا الرَّقْمِيَّةِ، إِضَافَةً إِلَى هَذِهِ الْفَوَائِدِ الْمُرْتَبِطَةِ بِالْبَثِّ وَالْإِرْسَالِ وَالتَّلَقِّيِ وَسُهُولَةِ وَصُولِ الْمَعْلُومَةِ الْمُرْتَبِطَةِ بِفِكْرَةِ الْمَشْهُدِ الْمَسْرَحِيِّ، وَأَيْضًا التَّلَقِّيَ يَفْرُضُ مَسْئُولِيَّةً عَلَى عَاتِقِ الْمُتَلَقِّيِ وَيُجْبِرُهُ فِي أَغْلَبِ الْأَحْيَانِ عَلَى تَلَقِّيِ مَا هُوَ إِبْجَابِيٌّ، لِأَنَّهُ مِنْ الصَّعُوبَةِ بِمَكَانٍ أَنْ يُنْقَى الْمُتَلَقِّيُ مِزَاجَهُ فِي اسْتِقْبَالِ مَا يَرُوقُ لَهُ وَتَرُكُ مَا لَا يَرُوقُ، وَتِلْكَ هِيَ أَهَمُّ سِمَةٍ فِي التَّكْنُولُوجِيَا الرَّقْمِيَّةِ وَدَوْرُهَا فِي عَدَمِ فُصْلِ التَّوَاصُلِ بَيْنَ الْبَاثِ

وَالْمُسْتَقْبَل، فَالتَّكْنُولُوجِيَا بِمَثَابَةِ الْجِسْرِ الْمُتَمَدِّ بَيْنَ الْخَشْبَةِ وَالصَّالَةِ، وَهُوَ الَّذِي يُمَكِّنُهَا مِنْ تَمَرِيرِ كُلِّ أَشْكَالِهَا وَصُورِهَا وَحَتَّى أَصْوَاتِهَا وَمَعْلُومَاتِهَا الْآخَرَى غَيْرَ هَذَا الْجِسْرِ، بِهِدَفِ إِثْرَاءِ الْمُتَلَقِّي بِمَنْظُومَةٍ مَعْرِفِيَّةٍ مَا كَانَتْ تُثَمُّ وَجِدَتْ بِمُسَمًى وَمَفْهُومِ التَّكْنُولُوجِيَا الرَّقْمِيَّةِ، وَلَا بُدَّ مِنْ اسْتِغْلَالِهَا اسْتِغْلَالًا حَسَنًا وَبِنَاءِ أَبْرَاجٍ مَعْرِفِيَّةٍ مُجَدَّدَةٍ عَلَى الدَّوَامِ وَمُحَدَّثَةٍ بِاسْتِمْرَارٍ (زاهر، 2007، صفحة 20).

المبحث الثاني: آليات استخدام التكنولوجيا الرقمية:

في العام (1914) قام (أروين بسكاتور) باستخدام تكنولوجيا الشاشة السينمائية في العرض المسرحي، بالإضافة إلى استخدام أصوات مسجلة ومؤثرات وأفلام وثائقية، والتي تتداخل مع الحركة على المستويات المختلفة للخشبة المسرحية إذ كان يهدف من ذلك إلى تحقيق علاقة بين الحدث المشاهد والواقع الاجتماعي _ السياسي الواسع، ومنذ ذلك الحين ما عاد المصمم المسرحي يعمل بالطريقة ذاتها التي سبقت ابتكارات (بسكاتور) وعليه "أصبح يقوي عروضه بتجميعات تركيبية من أشياء جاهزة بإخضاع الفن لمنطق التوليف فتفتت وتقطعت عناصره وأعيد توليفه" (عطية، 2003، صفحة 33).

وبهذا قدّمت التكنولوجيا حلاً مثاليًا للإشكالية التي أثارها (أدولف آبيا) في بداية القرن العشرين "المشكلة الجمالية لتصميم المناظر، على ما أوضح آبيا، مشكلة تشكيلية. أن مهمة المصمم تتضمن في إقامة علاقة سببية بين الأشكال في الفضاء، تلك الأشكال التي يمتاز بعضها بالسكون وبعضها بالحركة" (Cole, 1963, p. 140)، وأن معطيات المصمم المسرحي التقني وفكرة التصوير في الديكور المسرحي بُنيت على أساس أنه "من الممكن أن يؤدي الضوء المتحرك دوراً في العمل الفني ومن المستطاع عمل أشياء وأشكال تتحرك في اتجاهات ومحاور مختلفة دائرية أو حلزونية أو ترددية ويحدث أثناء دورانها تنظيمات شاسعة من الأضواء والظلال وتعتمد على قدرة وإبداع المصمم الفنان في صياغة أشكال متحركة من الخامات المصنعة والمختلفة مثل المعادن والزجاج والبلاستيك أو خامات أخرى يمكن ربطها بالمؤثرات الضوئية الملونة" (بهنسي، 1997، صفحة 149)، مع العرض أن تقنية الرسوم المتحركة في المنظر المسرحي "لم تعد تحرك بواسطة كاميرا الرسوم المتحركة السينمائية التقليدية كما هو سائد بل أصبح الآن يتم بواسطة الحاسوب وذلك لأنه يوفر الأبعاد الثلاثية والخطوط واختيارات هائلة من الألوان" (الشمري، 2001، صفحة 13)، وهذا أدى إلى فسح المجال واسعاً أمام التلاحم الفكري بين الحضارات والمجتمعات الإنسانية وإزاحة الحدود بعد ظهور الكمبيوتر والفضاء الرقمي وأجهزة

الموبايل والإعلام الجماهيري ويُرور الثقافات الشعبية، والخلاص من التمرکز (المركزيات) وإحلال ثقافة الهامش بدلاً عنها (عبد العظيم، 2009، صفحة 41).

عراقياً نجد في أعمال المسرحين ما يؤكد تلك الحقائق الجمالية المضافة بفعل إمكانات الضوء والصوت وتقنيات العمارة المسرحية وتقنيات الممثل الجسدية، بحيث وجد المخرج والمصمم المسرحي العراقي نفسه حراً في فضاء مسرحي واسع يشمل الصالة والممرات فضلاً عن توظيف الأمكنة المغايرة والابتعاد عن عبودية النص ونقل الأفكار كما هي، بل عمد المخرج إلى تأسيس وتأليف نص العرض كما فعل المخرج (صلاح القصب) والمخرج (شفيق المهدي) والمخرج (ناجي عبد الأمير) وغيرهم (النصير، 2008، صفحة 106).

إن الجماليات المتاحة بفعل التكنولوجيا الحديثة كثيرة وداعمة لتشكيل عرض مسرحي يمنح المتلقي فُسحة كبيرة في التنقل بين الصورة والأحداث المتباعدة والتي تعمل التكنولوجيا على لملمتها ليكون العرض المسرحي ويختصر فيه الزمان إلى أزمنة متعددة، ويختصر فيه المكان إلى أمكنة متباعدة وهو من أهم سمات العرض المسرحي الراهن، سواء أكان في العالم أم في الوطن العربي أم في العراق مع عدم إغفال من يمتسك بالمسرح التقليدي ذي الإمكانات المحدودة والتي لا زالت تحفل بالمركزيات وبالمواضيع ذات الخطوط الدراسية الساكنة، إلا أن فعل التكنولوجيا الجمالي هنا قد قارب بين السينما والمسرح، وبين الإضاءة الليزرية واللون، لكون الملابس والديكورات غير تقنية نافذة وفعالة ومبهرة، وتشترك السينما مع المسرح في أوجه العرض وفي حاجتها لإثارة الجمهور وفي روحيتها، حيث تتلاءم روحياً مع روح المسرح (نوري، 2011، صفحة 114).

وعلى الجانب الآخر هناك من يجد في هذه المسألة خطراً على الفن المسرحي، الأمر الذي يجعله مهدداً بالانقراض فالمسرح في عصرنا الحاضر مهدد بالموت كما هم يرون ذلك، حيث اللغات في فوضى وتداخل الفنون مع بعضها ببعض وتجاوز الفنون البصرية الأخرى على فن المسرح (جروتوفسكي، 1999، صفحة 26)، معتبرين أن عملية الإبداع التي يتأثر بها المتلقي تأتي من وجود أمور متخيلة عن الكيفية التي سيظهر بها المشهد المسرحي وهو مضاء، فالضوء واللون يؤثر تأثيراً مباشراً في تشكيل العرض البصري على المسرح، ذلك لأن "الصالة المظلمة ترفع درجة الحافز لكل مشاهد على انفراد ويزيد العرض من شدة الإحساس ويمكن أن يكون العرض بأكمله تجربة مقلقة بالنسبة إلى المشاهد" (محمد، 2002، صفحة 133).

إنَّ الليزرَ هُوَ الوافد الجديد في المسرح ذو التقنية العالية في عالم اللون والمؤثرات الصوتية التي شهدت توظيف الليزر بدرجة عالية وبدقة متناهية، وذلك لتصميم أشكال مختلفة في الفراغ المسرحي "إذ أنَّ حزمة الليزر المتوازية الكثيفة هي مؤثر بحد ذاتها وبذلك لا تبدو مثل حزمة الضوء الاعتيادية على خشبة المسرح" (كاظم، 2005، صفحة 74)، لأنَّ الخطوط والأشكال الليزرية تتسم بطبيعة مرئية تختلف حقيقتها التشكيلية وتتغير تبعاً لتغير زوايا الرؤية فتجعل العين تضطرب وتتذبذب فيتربث على ذلك (خداع بصري) عند المشاهد، وهو الذي ينتم استثماره من المصمم في البحث عن الأثر الذي يتركه المشهد المسرحي المركب من هذه المؤثرات بين الصفائح الجدارية الجاهزة من الزجاج أو المعدن أو المواد المركبة الصناعية، والتي يمكن تحويلها إلى عناصر معمارية ديكورية نافعة وجميلة، ويتجلى ذلك التأثير الخاص من خلال الضباب والدخان، وأنَّ أيَّ تغير في اتجاه الحزم الليزرية في المسرح يُعطي صوراً بهية في الشكل المُقدم على الخشبة (بيري، 1997)، وللسيطرة على ذلك ينتم ربط المؤثرات الليزرية بجهاز السيطرة الخاص بها التي يمكن ربطها مع المؤثرات الأخرى مثل الموسيقى والمؤثرات الصوتية التي تُستخدم بشكل متوازي معها حيث أنَّ "خلق الصورة الجديدة السمعية البصرية نتيجة تطبيق المعلوماتية على قيادة الأشكال والألوان والإيفاعات البصرية والصوتية" (الشريف، 1994، صفحة 12).

إنَّ العروض المسرحية التي ساعدت التكنولوجيا الحديثة في تقديمها، لم يكن لينسى العاملون في المسرح أنَّ العرض بجماليته هُو الأساس، وهو الهدف، وأنَّ التكنولوجيا وسيلة وليست غاية، لذلك فقد وعى المخرج المسرحي العراقي والعاملين معه، أنَّ التمتع بجمالية العرض المسرحي يُمثل خاصية غريزية، ويقتضي قدرًا من الفهم والاستيعاب لمكونات المشهد المسرحي، التي أصبحت أكثر فاعلية بفضل تطورات التكنولوجيا الحديثة التي دعمت الجوانب الجمالية في سينوغرافيا العرض المسرحي العراقي (الاعسم، 2010، صفحة 150).

وفي ضوء ما تقدّم ترى الباحثة، أنَّ تقنية عمل المصمم في المسرح مع الليزرية هُو فن تحرّك وليس مادة جامدة يعتمد على التخطيط العلميّ المسبق، وأنَّ هذا "الفن قد أتى بجديد من حيث اللون أو الأشكال باختلاف الرؤية وكذلك الاختلاف الواضح الذي يميّزه بوصفه فن في اللون والخط والبعد الفراغي والأرضية والخلفية الديكورية ومُعظم المفاهيم الفنية التي قد عُولجت بنظرة جديدة تعانقت مع العلم" (سعدون، 2007، صفحة 2).

وكذلك أنَّ تقنية الهولوجرام، هي في الواقع عُدّة المستقبل لإنجاح أي عمل فني، فعن طريق الهولوجرام الذي يُمكن أن يُعطي بأشعته تجسيماً واستدارة للمنظر

المسرحي من خلال انعكاسات صورته المسطحة على المرايا فتصل الصورة لعين المشاهد بأبعادها الثلاثة في الفراغ المسرحي، ولا ريب أن هذه الطريقة ستثري العمل الدرامي والاستعراض في المسرح وتمده في المستقبل بطاقة جديدة وإمكانية هائلة على الإيهام في مستوى الصور المسرحية بشكل عام وفي أي لحظة من لحظات العرض، مما يؤثر تأثيراً مباشراً وغير مباشر في عملية الإبداع الفني، فكلما أفاد المصمم من عمليات إنتاج المنظر والصورة الهولوجرافية وإدراك تفصيلاتها ومراحلها وخصائصها زادت خبراته وقدراته على تصميم المناظر المشهدية وتركيبها وتغييرها بسهولة ويسر إذ "يعد فن الهولوجرام من أحدث الفنون المعاصرة وهذا يرتبط ارتباطاً وثيقاً في التقدم التكنولوجي فهو اقتران بالعلم والفن وقد طوع القدرات العلمية في تحقيق المعاني والقيم" (ايفان، 1981، صفحة 11).

وفي ضوء ما تقدم ترى الباحثة، أن التقنيات الحديثة بكل مكوناتها في الضوء واللون والصوت والماكياج، أدت إلى تكوين فضاء عرض مسرحي معاصر بتقنياته الرقمية وبتشكيلاته الفنية، وتنافس مع مكونات السينوغرافيا السابقة وعملت على توحيد صورة العرض الجمالية، فكلما كانت تلك المواد والأجهزة التكنولوجية وبرمجياتها ذات جاذبية وأثر، كلما كانت أكثر تعبيراً وتجسيداً للفعل المسرحي داخل فضاء الصورة الجمالية، وبالتالي سينعكس كل ذلك على التلقي الذي يعد الهدف الأول للمخرج والمصمم.

مؤشرات الإطار النظري

- 1- أن التقنيات التي تبثها المؤثرات في العرض المسرحي تظهر بعض الإشكاليات التي تستلزم تقنيات جديدة ومنها التكنولوجيا الرقمية.
- 2- أن مسألة تأثيرات التطور التكنولوجي تطوراً طبيعياً لا بد من فسح المجال له وتقبله لتأسيس معمارية جديدة ضمن أفق المناظر المسرحية.
- 3- أن (التكنولوجيا الرقمية) تمكن المتفرجين الذين يجلسون في الصالة من أن يتحكموا وبشكل أكبر في عملية التلقي إذا تم استخدامها استخداماً علمياً مدروساً.
- 4- أن تقنية عمل المصمم في المسرح مع الليزرية هو فن تحرك وليس مادة جامدة يعتمد على التخطيط العلمي المسبق.
- 5- تقنية الهولوجرام، هي عدة المستقبل لإنجاح أي عمل فني، فعن طريق الهولوجرام الذي يمكن أن يعطي بأشعته تجسيمياً واستدارة للمنظر المسرحي من خلال انعكاسات صورته المسطحة على المرايا، فتصل الصورة لعين المشاهد بأبعادها الثلاثة في الفراغ المسرحي.

6- أَنَّ التَّقْنِيَّاتِ الْحَدِيثَةَ بِكُلِّ مُكَوِّنَاتِهَا، أدَّتْ إِلَى تَكْوِينِ فضاءِ عَرْضِ مَسْرَحِيٍّ مُعَاوِرِ بِنَقِيَّاتِهِ الرَّقْمِيَّةِ وَبِنَشْكِيلاتِهِ الْفَنِيَّةِ، وَتَنَافَسَتْ مَعَ مُكَوِّنَاتِ السِّينُوغْرَافِيَا السَّابِقَةِ وَعَمَلَتْ عَلَى تَوْحِيدِ صُورَةِ الْعَرْضِ الْجَمَالِيَّةِ.

الفصل الثالث / إجراءات البحث

سَتَقُومُ الْبَايْحَةُ بِتَحْدِيدِ الْإِجْرَاءَاتِ الَّتِي تَشْتَمِلُ عَلَى تَحْدِيدِ مُجْتَمَعِ الْبَحْثِ وَمَنْهَجِ الْبَحْثِ وَاخْتِيَارِ الْعَيِّنَةِ الْقَصْدِيَّةِ مِنَ الْمَسْرَحِ الْعِرَاقِيِّ وَعَلَى وَفْقِ الْآتِي:

مُجْتَمَعُ الْبَحْثِ: وَتَحَدَّدُ مُجْتَمَعُ الْبَحْثِ فِي عَرْضِ مَسْرَحِيَّةِ (مُكَاشَفَاتٍ) لِمُعَدِّهَا (قَاسِمِ مُحَمَّدٍ) وَمُخْرِجِهَا (غَانِمِ حَمِيدٍ)

مَنْهَجُ الْبَحْثِ: اعْتَمَدَتِ الْبَايْحَةُ الْمَنْهَجَ (الْوَصْفِيَّ - التَّحْلِيلِيَّ) فِي إِجْرَاءَاتِ بَحْثِهَا بِهَدَفِ تَحْلِيلِ عَيِّنَةِ الْبَحْثِ وَالتَّوَصُّلِ إِلَى النَتَائِجِ.

مُيَزَّرَاتُ اخْتِيَارِ الْعَيِّنَةِ:

تَمَّ اخْتِيَارُ عَيِّنَةٍ وَاحِدَةٍ تُمَثِّلُ مُجْتَمَعُ الْبَحْثِ بِصُورَةٍ قَصْدِيَّةٍ وَسَيُتِمُّ تَحْلِيلُهَا عَلَى وَفْقِ الْكَشْفِ عَنِ التَّكْنُولُوجِيَا الرَّقْمِيَّةِ وَتَرْكِيْبِ الْمَشْهَدِ فِي الْعَرْضِ الْمَسْرَحِيِّ الْعِرَاقِيِّ.

أَدَاةُ التَّحْلِيلِ: تَمَّ بِنَاءُ أَدَاةِ الْبَحْثِ عَلَى ضَوْءِ مَا تَمَحَّضَ عَنْهُ الْإِطَارُ النَّظَرِيَّ مِنْ مُؤَشِّرَاتٍ فَضْلًا عَلَى مُشَاهَدَةِ الْبَايْحَةِ لِعَيِّنَةِ الْبَحْثِ وَقِرَاءَةِ مَا كُتِبَ عَنْهَا مِنْ دِرَاسَاتٍ وَنَقَدٍ وَكَذَلِكَ لِقَاءِ الْبَايْحَةِ بِمُخْرِجِهَا (غَانِمِ حَمِيدٍ)

تَحْلِيلُ عَيِّنَةِ الْبَحْثِ: مَسْرَحِيَّةِ (مُكَاشَفَاتٍ).

إِعْدَادُ: قَاسِمِ مُحَمَّدٍ / 1995.

إِخْرَاجُ: غَانِمِ حَمِيدٍ / 2006.

عَرْضُ مَسْرَحِيَّةِ (مُكَاشَفَاتٍ)، يُعَدُّ نَقْلَةً تَجْرِيْبِيَّةً مُهِمَّةً وَمُمَيِّزَةً بَيْنَ سُلْسِلَةِ تَجَارِبِ الْمُخْرِجِ (غَانِمِ حَمِيدٍ)، فَقَدْ سَجَّلَ الْعَرْضُ بَصْمَةً فَنِيَّةً كَبِيرَةً تُحَسَّبُ لِلْمُخْرِجِ.. كَوْنُ الْعَمَلِ خُطْوَةً حَقِيقِيَّةً عَلَى صَعِيدِ مُنَاقَشَةِ الْعَصْرِ وَمُحَاكَمَتِهِ مِنْ خِلَالِ التَّارِيخِ، وَهَذَا يُعَدُّ تَجْرِيْبًا فِي تَرْكِيْبِ مَشْهَدٍ مُعَاوِرٍ بِاسْتِخْدَامِ تَكْنُولُوجِيَا رَقْمِيَّةٍ بُثَّتْ الْعَرْضُ مِنْ خِلَالِهَا كَمَشَاهِدٍ سِيْنِمَائِيَّةٍ مُعَاوِرَةٍ، لَا يُمَكِّنُ تَحْقِيقَهَا عَلَى خَشْبَةِ الْمَسْرَحِ لِأَنَّهَا لَا تَسْتَوْعِبُهَا، فَالْمُخْرِجُ سَاوَقَ بَيْنَ الْحَدَثَيْنِ التَّارِيخِيِّ وَالْمُعَاوِرِ وَوَحَّدَهُمَا بِخُزْمَةِ تَقْنِيَّةٍ وَزَعَا عَلَى السَّايِكِ (background) وَعَلَى الْبِنْتُلُونَاتِ الْجَانِبِيَّةِ لَخَشْبَةِ الْمَسْرَحِ، فَهِيَءِ الْجَوِّ وَزَاوَجَ بَيْنَ الْعَرْضِ الْمَسْرَحِيِّ وَالسِّيْنِمَائِيِّ مِنْ خِلَالِ اسْتِخْدَامِهِ لِشَاشَةِ خَلْفِيَّةٍ لِلْعَرْضِ السِّيْنِمَائِيِّ بِأَرْضِيَّةٍ مَفْرُوشَةٍ بِقُطْنٍ نَاصِعِ الْبَيَاضِ وَمُتَنَاقِشٍ كَمَا فِي الصُّورَتَيْنِ رَقْمِ (2و1)، وَقَدْ تَمَّ تَوْظِيفُ الْمَنْظَرِ بَصْرِيًّا بِانْعِكَاسَاتِ الْإِضَاءَةِ الْمُخْتَلِفَةِ وَبِحَسَبِ مُجْرِيَّاتِ الْأَحْدَاثِ وَتَوَالِي الْأَرْمِنَةِ الَّتِي كَانَ الْحَوَارِ يُلَاحِظُهَا وَلَيْسَ الْعَكْسُ، وَيَبْدُو أَنَّ عَرْضَ مَسْرَحِيَّةِ (مُكَاشَفَاتٍ) قَدْ حَسَمَ نِقَاشَاتٍ كَانَتْ مُحْتَمِلَةً مُنْذُ سَنَوَاتٍ، فَقَدْ حَمَلَ الْعَرْضُ

مُكَاشَفَةً جَرِيئةً تَحْمِلُ مَعَهَا عَذَابَاتِ الْعِرَاقِيِّينَ بِشَكْلِ خَاصٍّ وَالْعَرَبَ بِشَكْلِ عَامٍّ، فَالْحَاجَّاجُ لَيْسَ هُوَ الدِيكَتَاتُورُ الْوَحِيدُ الَّذِي تَسَلَّطَ عَلَى الْعِرَاقِ، وَالْعَرَبِ وَمُؤَكَّدٌ لَنْ يَكُونَ آخِرُهُمْ، فَهُمْ فِي الْعِرَاقِ وَالْبُلْدَانِ الْعَرَبِيَّةِ مُتَوَاتِرِينَ عِبْرَ سِنِينَ طَوَالٍ، وَحَسَنًا فَعَلَ الْمُخْرَجُ إِذْ أَبْقَى عَلَى مَنبَرِ الْعَرْشِ الْمُرْتَفِعِ مُنْتَصِبًا طَوْلَ فِتْرَةِ الْعَرْضِ الْمَسْرَحِيِّ، لِأَنَّهُ يُمَثِّلُ هُوِيَّةَ السُّلْطَةِ الطَّاغِيَةِ وَجَبْرُوتَهَا، مُسْتَفِيدًا مِنَ الْفَضَاءِ الْمَفْتُوحِ الَّذِي عَمَّقَ الْفَرْجَةَ الْبَصَرِيَّةَ وَعَزَّزَهَا عِبْرَ الْمُؤَثَّرَاتِ الصُّورِيَّةِ وَالصَّوْتِيَّةِ، وَكَانَ كَثِيرًا مَا يَلْعَبُ بِالْإِضَاءَةِ الْمَلَوْنَةِ لِمُسَايَرَةِ أَحْدَاثِ الْعَرْضِ، فَحِينَ يَتَحَدَّثُ الْحَاجَّاجُ عَنْ بَطُولَاتِهِ فِي أَخْذِ رِقَابِ النَّاسِ، تَنْتَحَوِلُ الْخَشَبَةُ الْمَمْلُوءَةُ بِالْقُطْنِ الْمُتَنَائِرِ وَفَضَاءُ الْخَشَبَةِ، إِلَى بُقْعَةٍ دِمٍ كَبِيرَةٍ مِنْ خِلَالِ تَسْلِيْطِ الْإِضَاءَةِ الْحَمْرَاءِ الْفَاقِعَةِ عَلَيْهَا كَمَا فِي الصُّورَةِ رَقْمَ (3)، وَيُصَاحِبُ ذَلِكَ الْمُؤَثَّرَاتِ الصَّوْتِيَّةِ الَّتِي تُرَافِقُهَا صُورٌ مُتَحَرِّكَةٌ عَلَى الشَّاشَةِ الْخَلْفِيَّةِ، لِتُعَمِّقَ مِنْ هَوَاةِ الْحَدَثِ الدِّرَامِيِّ الْمُحْتَدِمِ عَلَى الْخَشَبَةِ كَمَا فِي الصُّورَةِ رَقْمَ (4)، وَتَدْفَعُ بِهِ لِيَرْتَقِيَ إِلَى مُسْتَوًى التَّلَقِّيِ الْحَقِيقِيِّ الْمَطْلُوبِ لِمِثْلِ هَذَا أَعْمَالٍ، تَشْتَمِلُ عَلَى لُغَةٍ شِعْرِيَّةٍ صَعْبَةٍ وَحَدَثٍ تَارِيخِيٍّ مُوجَّجٍ أَصْلًا وَيَكَادُ يَقْلُتُ مِنْ عِقَالِهِ وَيُفْسِدُ التَّأْوِيلَ، وَبِالتَّالِي يَذْهَبُ بِالْعَرْضِ لِعِيَابِهِ الْفُرْقَةِ وَالطَّائِفِيَّةِ وَيُثِيرُ حَسَاسِيَّةَ أَطْرَافٍ عَدِيدَةٍ، فَتَمَّةٌ جُرْأٌ خَالِصَةٌ تَمَكَّنَ بِوَسَاطَتِهَا الْمُخْرَجُ أَنْ يَخْتَرِقَ تَوَقُّعَ الْمُتَلَقِّينَ، فَاسْتَحَثَّ مَعْنَوِيَّاتِهِ وَرَاحَ يَبْنِي مِنْ خِلَالِ الْعَرْضِ قِيَمًا وَمَعَانٍ وَتَأَثِيرَاتٍ عَلامِيَّةٍ فَجَّرَتْهَا الْأَحْدَاثُ عَلَى الْخَشَبَةِ، وَمَا يَرْتَبِطُ بِهَا مِنْ (سَلَابِدَاتٍ) تُعَرِّضُ مِنْ خِلَالِ شَاشَةِ السِّينِمَا الَّتِي سَيَطُرُ عِبْرَهَا الْمُخْرَجُ، لِيُمَسِّكَ بِتَلَابِيْبِ إِيْقَاعِ الْعَرْضِ بِمَهْنَةِ الْمُجَرَّبِ، وَهَكَذَا تَمَكَّنَ مِنْ إِيْصَالِ الْعَرْضِ لَدَرْجَةِ التَّوْهُجِ وَإِشْعَالِ الْحَرَاقِ وَتَفْجُرُ طُوفَانٍ هَائِلٍ، مَعَ تَدَاخُلَاتٍ صُورِيَّةٍ وَمَنَاظِرَ وَأَصْوَاتٍ تُبَيِّنُ عِبْرَ (الدَّانَا شُو)، كُلُّهَا زَادَتْ مِنْ جِدَّةٍ وَوَحْدَةِ التَّمَاثُلِ وَالتَّنَاسُقِ لِمُجَرِّيَاتِ الْاِخْتِجَاجِ وَالثَّوْرَةِ الَّتِي عَزَّزَهَا بِشَرِيْطِ مُصَوِّرٍ لِنْتَظَاهُرَاتِ الْعِرَاقِيِّينَ فِي (سَاحَةِ التَّحْرِيرِ) كَمَا يَظْهَرُ بَعْضُهَا فِي الصُّورِ الْمَرْقُمَةِ (5 وَ 6 وَ 7 وَ 8)، وَحَالَةُ التَّأَثِيرِ وَالتَّأَثَّرِ الَّتِي اِهْتَزَّ لَهَا الْمُتَلَقِّي وَغَادَرَ مُسَوَّغَاتِ مَنْطِقَةِ (السِّينُوغَرَفِيَا) التَّقْلِيدِيَّةِ، وَعَلَّقَ فِكْرَهُ وَانْشَغَلَ فِي تَتَابُعِ الْأَحْدَاثِ الَّتِي بَاتَتْ وَكَأَنَّهَا غَيْرُ مُسَيَّطَرٍّ عَلَيْهَا، خَاصَّةً وَأَنَّ مُخْرَجَ الْعَمَلِ قَدْ اسْتَعَانَ بِمُوسِيقَى تَصْوِيرِيَّةٍ مُوَازِيَةٍ لِلْحَوَارِ وَالْحَدَثِ وَغَادَرَ تَارِيخِيَّةَ النَّصِّ، مِنْ خِلَالِ الْبَصَرِيَّاتِ الَّتِي خَدَمَتْهُ فِي مُعَالَجَةِ الْفِكْرَةِ الرَّئِيسَةِ لِلنَّصِّ، كَمَا أَفَادَ الْمُخْرَجُ مِنَ الْأَزْيَاءِ الْمُتَعَدِّدَةِ عَلَى طَوْلِ فِتْرَةِ الْعَرْضِ وَبِمَا يَفِيدُ مِنْ ضَبْطِ إِيْقَاعِ زَمَنِ الْخُطَابِ وَالتَّلَقِّيِ.

وَفِي ضَوْءِ مَا تَقَدَّمَ تَرَى الْبَاحِثَةَ، أَنَّ الصِّرَاعَ بَيْنَ (عَائِشَةَ بِنْتُ طَلْحَةَ بْنِ الرَّبِيرِ) وَبَيْنَ وَالِي الْعِرَاقِ (الْحَاجَّاجِ بْنِ يُوْسُفَ الثَّقَفِيِّ)، هُوَ صِرَاعٌ بَيْنَ حَاكِمٍ مُتَسَلِّطٍ بِسَيْفِهِ عَلَى رِقَابِ النَّاسِ، وَبَيْنَ مُعَارِضٍ يَحْمِلُ إِرَادَةَ قُوَّةٍ لَا تَعْرِفُ الْخُنُوعَ أَوْ الْخُشُوعَ وَالضَّعْفَ، فَالْهَدَفُ هُوَ خَلَاصُ النَّاسِ مِنْ خِلَالِ الثَّوْرَةِ وَالتَّغْيِيرِ، وَتِلْكَ هِيَ اللَّعْبَةُ

المسرحية التي سلّطت الأضواء على الديكتاتورية وإسقاطاتها التي طُرحت من خلال شخصية الحجاج في مناحي الحياة المختلفة (السياسية والدينية والمجتمعية والثقافية)، فهو شخصية تتمتع بوجوه عدّة للسلطة، سلطة اللغة لكونه من الشخصيات العربية البليغة والمتفوّهة، وكذلك سلطة الدين التي قمع بها معارضيه لكونهم خرّجوا على ولي أمرهم، تلك البدعة الأموية للتسلّط على رقاب الناس باسم الدين، وأيضاً امتلاكه سلطة النظام فهو أول ولاة العرب الذين أسسوا الدواوين وأنظمة الجند وغيرها، ليُمسك بسلطة عسكرية لها القدرة على اضطرهاد الثائرين ووند ثوراتهم، إضافة إلى حضور سلطة العاشق في المشهد المسرحي، وتلك سلطة لا يملك بها مفاتيح قلب امرأة مثل (عائشة بنت طلحة بن الزبير)، لأنّ شخصية العاشق فيها من الإنسانية ما يعجز الحجاج عن استحضارها، ولهذا كانت شخصيته هي الأضعف، أمام سلطة (عائشة) التي شكّلت معه ثنائية تاريخية، فحاسبته من خلال مكاشفتها له عبر حوارات اختيرت بعناية بالغة، فصراعها معه صراعاً درامياً بين الحب والديكتاتورية، بين السلام ولغة الطغيان التي غالباً ما ترد على لسان الحجاج: (أما والله إنني أحتمل الشرّ مجملهُ، وأدروهُ وأجزيه بمثله.. أما والله لألحونكم لحو العصا.. وأني والله لا أعِد إلا وفيت.. وأني والله لأدعن لكل رجلٍ منكم شغلًا في جسده.. متى وجدتُ بعد الآن من يقف في أكثر من خمسة رجال عدّته خارجاً، وسفكت دمه وانتَهبت ماله)، هذا الحوار المملوء جفداً على عامة الناس من العراقيين الذين لا حول لهم ولا قوة إلا مدّ أعناقهم ليقطعها سيف الطاعي الذي يُجزّر بأجسادهم ويجعلها إرباً إرباً، وهو يُقسم (يخلف) باسم الخالق على إتمام فعلته بالناس، وفي الجانب الآخر يصدح صوت المظلومين والمضطهدين الذي ينطلق على لسان (عائشة)، تلك المرأة الجريئة التي تحمّل الثقافة لتطيح بعنجهية الباغي طاغوت عصرها وكلّ طواغيت العصور التي تلت تلك الحقبة، فهي تُناهض حجاجها بقولها: (هذا ما حبّني في الدنيا، الشعرُ وسورُ القرآن وأحاديث رسول الله وخرق الليل بضوء الإيمان، أما مسألة الأمن فسِر لا يعرفهُ إلا القتل)، هذه رسالة الوعي الحقيقية التي حمّلتها (عائشة) عبر الـ (مكاشفات)، وهي تؤكد لكلّ المتقنين وتستنّهم لقول الحق وتدفعهم ليصرخوا بالحقيقة في وجه الطغاة ولو كلّفهم ذلك حياتهم.. والعرض يُفصح عن هذه الجرأة على لسان (عائشة) التي تُخاطب جلاّدها بالقول: (قد يشكرك الآخرون إذا قرأوا التاريخ ومشوا مبهوتين بأرض غصت بالدم، وارتجفت رعباً من أشلاء القتلى والأعناق المقطوعة غدراً، والموتى في ليل سجونك صبراً، والرعب المزروع في أفئدة النسوة والولدان قهراً، والخوف المتنقل في الطرقات المغلقة، وكأنّ جميع الناس على قوّة بركان يتلّفت عاقلهم ليبلغ غافلهم، سيف الحجاج قريب منك، حاذر أنه الحجاج بكلّ مكان، حاذر.. حاذر.. حاذر)، تلك

لُغَةً مُتَحَرِّكَةً تَلِيْقُ بِكُلِّ زَمَانٍ وَمَكَانٍ، يَكُونُ فِيهِ سَيْفٌ (الْحَجَّاج) بَاطِشاً عَطِشاً لِدِمَاءِ الْعِرَاقِيِّينَ، لُغَةً اسْتَطَاعَ مِنْ خِلَالِهَا الْعَرَضُ تَعْرِيةَ الْوَاقِعِ الْحَقِيقِيِّ لِعَيْشِ الْعِرَاقِيِّينَ مَعَ الظَّالِمِينَ لَهُمْ مِنْ جَبَابِرَةِ الْعَصْرِ لِيَحْكِيَ مَأْسَاةَ الْحَاضِرِ الْعِرَاقِيِّ.

عَرَضُ (مُكَاشَفَاتٍ) حَمَلَ قِيَمًا سِيَاسِيَّةً وَفِكْرِيَّةً إِلَى جَانِبِ الْقِيَمِ الْجَمَالِيَّةِ الَّتِي حَضَرَتْ فِي ذِهْنِ الْمُتَلَقِّيِّ وَانْتَقَلَتْ بِهِ مِنْ ذَلِكَ التَّارِيخِ إِلَى يَوْمِنَا الْمُعَاصِرِ عَبْرَ اسْتِخْدَامِ الشَّاشَةِ السِّيْنِمَائِيَّةِ الَّتِي اسْتَعْرَضَتْ الْفَنَاتِ الْمُجْتَمَعِيَّةَ الْعِرَاقِيَّةَ الْمَدَنِيَّةَ مِنْهَا وَالرِّيفِيَّةَ كَمَا فِي الصُّورَتَيْنِ رَقْم (9 و 10)، وَمِنْ خِلَالِ الشَّاشَةِ أَيْضاً لَامَسَ الْمُخْرَجُ مَا يَجْرِي الْيَوْمَ عَلَى الشَّعْبِ الْعِرَاقِيِّ إِذْ خَتَمَ الْعَرَضُ بِالنَّظَاهِرَاتِ الَّتِي تَكَرَّرَتْ كَثِيراً كَمَا فِي الصُّورَةِ رَقْم (11)، وَبِهَا طَالَبَ الْعَرَضُ بِالْحَيْفِ الَّذِي أَطَاحَ بِالْعِرَاقِ وَأَهْلِهِ وَلَكِنْ مِنْ دُونِ جَدْوَى، أَوْ لَعَلَّ هَذَا الطَّرْحَ دَفَعَ بِالْمُتَلَقِّيِّ لِثَوْرَةٍ فِكْرِيَّةٍ يَتِمَكَّنُ عَبْرَهَا مِنْ بِنَاءِ مُسْتَقْبَلِ الْعِرَاقِ فِي حِينٍ مُوَجَّلٍ، حَتَّى بَاتَ الْعَرَضُ الْمَسْرُوحِيَّ وَكَأَنَّهُ مُتَنَفِّساً يُمَكِّنُ بَوَسَاطَتِهِ مُحَاكِمَةً طُعَاةَ هَذَا الْعَصْرِ وَمُكَاشَفَةَ الشَّعْبِ بِجُرْمِهِمْ وَمَا اقْتَرَفُوهُ بِحَقِّهِمْ، كَمَا فَعَلَتْ عَائِشَةُ بِحَجَّاجٍ عَصَرَهَا، فَالْعَرَضُ قَالَ كَلِمَتَهُ: فَلَتَتَّسِعَ الْمُوَاجَهَةُ وَتَتَحَوَّلَ إِلَى صِرَاعٍ يُؤَلِّدُ الثُّورَاتِ ضِدَّ كُلِّ الطُّغَاةِ، وَيَكْفِي سَفْكَ الدِّمَاءِ وَالْمَوْتَ الْمَجَانِيَّ الَّذِي فَتَكَ بِالنَّاسِ نَتِيجَةَ مُعَارَضَتِهِمْ وَرَفْضِهِمْ كُلَّ أَشْكَالِ الْإِسْتِبدَادِ وَالطُّغْيَانِ وَالنَّسْلُطِ، فَمَرَّةً بِالسَّيْفِ وَأُخْرَى بِالسَّيَاطِ وَلَيْسَ أَخِيرًا بِالْبُنْدُقِيَّةِ وَالْكَوَاتِمِ وَالْمُفْجِرَاتِ وَالْإِنْتِحَارِيِّينَ وَالْمُفْخَخَاتِ، فـ(عَائِشَةُ الْيَوْمِ) مَا زَالَتْ تَصْرُخُ مُحَذَّرَةً مِنَ (الْحَجَّاجِ الْمُعَاصِرِ): (حَازِرْ يَا إِنْسَانُ.. حَازِرْ هَذَا الْإِنْسَانُ حَازِرْ إِنَّ الْحَجَّاجَ بِكُلِّ مَكَانٍ.. بِكُلِّ زَمَانٍ)، وَيُرَافِقُ ذَلِكَ التَّحْذِيرُ مُغْرِيَاتِ الْحَجَّاجِ وَزَيْفِهِ الَّذِي يُطْلِفُهُ صَرْخَةً مُدَوِيَّةً: (لا.. لا.. مَهْلاً.. مَهْلاً..)، وَهَكَذَا يَصِلُ الصِّرَاعُ ذُرْوَتَهُ مُتَّصِعِداً حَتَّى يَسْكُتَ (الْحَجَّاجُ) لِيَسُودَ الْمَكَانَ صَمْتُ رَهِيْبٍ وَيَتَحَوَّلَ صَوْتُهُ لِهَيْئاً وَهُوَ يُرَدِّدُ: (مَهْلاً يَا ابْنَةَ طَلْحَةَ زَمَنَ الْفِتْنَةِ زَمَنُ طَارِيٍّ وَمَتَى كَفُفْتُ الْفِتْنَةَ أَذْرَعَهَا تُفْتَحُ كُلُّ شَبَابِيكِ الْحُبِّ وَتُشْرِقُ شَمْسُ السَّلَامِ لَا قَتْلٌ وَلَا سِجْنٌ وَلَا سَجَانٌ).. فَتَرُدُّ عَلَيْهِ (عَائِشَةُ): (لا.. مَا أَحْسَبُكَ سَتُدْرِكُ زَمَنًا يَغْشَاهُ السَّلَامُ وَيَعْسِلُهُ الْحُبُّ)، وَبِهَذِهِ الْكَلِمَاتِ تَكَادُ (عَائِشَةُ) تُغْلِقُ الْأَبْوَابَ تَمَاماً عَلَى (حَجَّاجٍ) عَصَرَهَا.

وَهَكَذَا يَنْزَلِقُ الْمُخْرَجُ بِالْعَرَضِ بَصْرِيّاً لِيَصِلَ مُبْتَغَاهَ وَالْحَجَّاجُ يُرَدِّدُ: (أَعْرِفُ أَنَّ السَّيْفَ عَقِيمٌ وَالْحَاكِمُ لَا يَحْمِلُ سَيْفاً إِلَّا بَعْدَ هَلَاكِ وَسَائِلِهِ الْأُخْرَى.. سَأُغْمِدُ هَذَا السَّيْفَ، سَاعَةً تَبْتَسِمُ الدُّنْيَا لِرِخَاءِ النَّاسِ). وَبَتِلْكَ الْعِبَارَاتِ تَكُونُ نِهَايَةً كُلِّ حَجَّاجٍ، فَهُوَ لَا يَأْتَسُّ إِلَّا بِالْأَلَمِ، مُرَاهِناً عَلَى عَدَمِ ابْتِسَامَةِ الدُّنْيَا لِيَنْعَمَ النَّاسُ بِحَيَاتِهِمْ، وَلَا تُهْمُ كَذَلِكَ فَهُوَ وَكُلِّ (حَجَّاجٍ) يَخَافُونَ النَّاسَ وَيَتَهَيَّبُونَ صَوْلَاتِهِمْ لِإِلْتِقَاضِ عَلَيْهِمْ، وَمِنْ أَجْلِ بَقَائِهِمْ بِسُلْطَتِهِمْ تَبْقَى سُيُوفُهُمْ خَارِجَ أَغْمَادِهَا، مَاتَ حَجَّاجُ عَائِشَةَ لَكِنْ مَنْبَرُ عَرْشِهِ مَا زَالَ قَائِماً مُنْتَصِيباً بِانْتِظَارِ حَجَّاجٍ آخَرَ وَكَمَا فِي الصُّورَةِ رَقْم (12).

الفصل الرابع / النتائج والاستنتاجات

أولاً: النتائج:

- بعد تحليل أنموذج العينة، وفي ظلّ مقارنة الأهداف المتوخاة من البحث خلّصت الباحثة إلى جملة من النتائج وهي كالآتي:
- 1 - بإمكان المخرج والمصمم العراقيّ الإستعاضة بعدد من الأجهزة والحواسيب ليُرَكِّبوا منها مشاهد مسرحية تحمل دلالات ومعاني جمالية كثيرة يسهُل على المشاهدين تلقيها دون عناء.
 2. في عرض (مكاشفات) تمّ استخدام تقنية (animation)، كإضفاء جماليّ وفّرته تقنية الحاسوب واعتمده العرض كأساس ومنطلقٍ للعرض المسرحيّ.
 3. صار من اليسير إزالة الغموض والضبابية التي كانت تُحيط العروض المسرحية قبل استخدام هذه التقنية في صناعة المشهد المسرحيّ.
 4. تمّ تفعيل الضوء التقنيّ في المسرحية عبر تغيير ألوانه، بحضور شاشة السينما التي قدّمت اختصاراً للزمان والمكان في فضاء فنيّ غير مُتناهٍ.
 5. يُمكن للعاملين في هذا المجال أن يضخّوا الرموز القابلة للتأويل في أيّ مشهد مسرحيّ صنّع تكنولوجياً، وبإمكان المتلقين استقبال قيمه ودلالاته ببسّر وسهولة.
 6. عمّلت التقنية المستخدمة في مسرحية (مكاشفات) على تقديم عرض مسرحيّ غير مألوف، إذ قدّمت جماليّاتٍ متنوّعة كسّرت أفق التّوقع، وأعدّت كلّ تقنيةٍ مُستخدمة فيه أساساً للخطاب الجماليّ.

ثانياً: الاستنتاجات: في ظلّ ما تقدّم من النتائج التي أفضى إليها التحليل تستنتج الباحثة ما يأتي:

1. اتّسم العصر الحاليّ بعدّة مُسميّاتٍ مُميّزة كعصر السرعة، والصورة، والتكنولوجيا الرقمية، كان له أثره على الفن المسرحيّ في العراق وكلّ العالم.
2. استخدام الصوت والضوء واللون والسينما والملحقات الأخرى بفعل التقنية الحديثة منحت العرض المسرحيّ جِراكهُ التشكيليّ المُثير للانتباه والجدل في آنٍ معاً.
3. وفق التقنية الحديثة تحقّق للمخرج ومصمّم المشهد المسرحيّ، رؤياه الإخراجية والتصميمية بشكلٍ تكامليّ جماليّ.
4. الجمال الناتج عن التقنية المستخدمة في التكنولوجيا الرقمية تُضيف للعرض المسرحيّ دلالات ومعاني أخرى يصعب تحقيقها في العروض المسرحية التقليدية.

ثالثاً: التوصيات:

وفقاً لما آلت إليه أدوات الباحثة من نتائج واستنتاجات تمخّصت عن التحليل واستشعار المؤشرات التي وقفت عليها الإطار النظريّ توصي الباحثة بالآتي:

ضرورة التفات مؤسسات الدراسات الأكاديمية العراقية بطرفيها المنتج والمستهلك إلى توجيه الأنظار باتجاه التكنولوجيا الرقمية لمواكبة التطور الحاصل في العالم المتقدّم، وهذا يكفل بإزاحة الجدران الصماء بين الثقافتين الأدبية والفنية من جهة والعلم والتكنولوجيا من جهة أخرى، وتقديم دراسات تخدم الحركة المسرحية في العراق.

رابعاً: المقترحات: (التكنولوجيا الرقمية وتركيب المشهد في العرض المسرحي العراقي).

قائمة المصادر والمراجع

1. أبو علي الفارسي. (1969). الإيضاح العضدي. الرياض: كلية الآداب.
2. ابراهيم أحمد ملحم. (2015). الرقمية وتحولات الكتابة النظرية والتطبيق. الأردن: عالم الكتاب الحديث للنشر والتوزيع.
3. احمد سعدون. (2007). الهولوكرام. تم الاسترداد من www.helegrams.be.ca.
4. باسم الاعسم. (2010). مقاربات في الخطاب المسرحي. دمشق: دار الينابيع.
5. جروتوفسكي. (1999). نحو مسرح فقير. (سمير سرحان، المترجمون) الشارقة: دار الثقافة والإعلام.
6. جلال جميل محمد. (2002). مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
7. جميل حمداوي. (2016). الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق. المغرب: نشر الألوكة.
8. جوليوس بورونتوي. (2004). الفيلسوف وفن الموسيقى. الاسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة.
9. سامي عبد الحميد نوري. (2011). قديم المسرح جديده وجديد المسرح قديمه. بغداد: مهرجان بغداد الدولي للمسرح.
10. شاكر عبد العظيم. (2009). تمظهرات ما بعد الحداثة في نصوص خزعل الماجدي/ المسرحية. بابل: جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، رسالة ماجستير.
11. ضياء الدين زاهر. (2007). التكنولوجيا وتأثيرها في تجديد النظم التعليمية. مصر: المركز العربي للتعليم والتنمية.

12. طارق اسماعيل محمد عبد اللطيف. (2008). التكنولوجيا الرقمية كعامل مؤثر في نمو الوعي التصميمي بالدول النامية. مصر: جامعة حلوان، مجلة علوم وفنون ودراسات وبحوث، ع1، مجلد20.
13. طارق الشريف. (1994). اتجاهات ما بعد الحداثة الفنية موقفنا منها. دمشق: مجلة الحياة التشكيلية، وزارة الثقافة، ع55.
14. عفيف بهنسي. (1997). من الحداثة الى ما بعد الحداثة في الفن. مصر: دار الكتاب العربي.
15. عماد هادي الخفاجي. (2016). تقنية الضوء الرقمي البديل في العرض المسرحي. بغداد: مكتبة الفتح.
16. مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب الفيروز آبادي. (2005). القاموس المحيط. بيروت: مؤسسة الرسالة.
17. مجموعة من المؤلفين. (1972). المعجم الوسيط. القاهرة: مجمع اللغة العربية.
18. محسن محمد عطية. (2003). التحليل الجمالي للفن. القاهرة: دار الفكر العربي.
19. محمد حسين حبيب. (2006). المصطلحات في التصميم. الأردن: مكتبة المجمع العربي للنشر.
20. مروان العطية. (2010). المعجم الوسيط. لبنان: دار غيدي للنشر والتوزيع.
21. مها انور الشمري. (2001). أثر استخدام تكنولوجيا الاتصال الحديثة في وسيلة هامة من وسائل الاتصال الجماهيري. القاهرة: اكاديمي الفنون، المعهد العالي للسينما.
22. نبيل الاظن. (2003). حدود المسرح. بيروت: ملحق لجريدة النهار.
23. نبيل علي. (2001). التقانة العربية وعصر المعلومات، رؤية لمستقبل الخطاب الثقافي العربي. الكويت: سلسلة عالم المعرفة.
24. نمير بييري. (1997). محاضرة في علم الجمال. بغداد: معهد الفنون الجميلة.
25. وسام مهدي كاظم. (2005). الضوء منظومة ديكورية في العرض المسرحي الحديث. بغداد: جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، رسالة ماجستير.
26. وفاء عبد السلام. (2012). الانعكاسات الاجتماعية للإنترنت كأحد أشكال التكنولوجيا الرقمية. مصر: جامعة حلوان، كلية الخدمة الاجتماعية.
27. وفلادامير ماركوف يافنشنكو ايفان. (1981). الهولوغرافيا. القاهرة: مجلة رسالة اليونسكو، ع38.

28. ياسين النصير. (2008). *أسئلة الحداثة في المسرح*. السليمانية: فرقة مسرح سالار.

29. Cole, T. (1963). *Director of Direction*. USA: Macmillan Publishing Company.

الملاحق



(2)

(1)



(4)

(3)



(6)

(5)



(8)



(7)



(10)



(9)



(12)



(11)

أعادة الإنتاج في النحت الحديث (فابيو فيالي إنموذجاً)

Reproduction in modern sculpture (Fabio Vialli)

م.د. نصير حميد عبود

Dr.Naseer Hameed Abbood

قسم التربية الفنية / كلية التربية / جامعة الكوفة

naseerh.abbood@uokufa.edu.iq

07806823760

كلمات مفتاحية : (اعادة , انتاج , نحت , حديث , فابيو , فيالي)

Keywords: (reproduction, modern , sculpture, Fabio, Vialli)

ملخص البحث

تناول البحث الحالي الموسوم: اعادة الانتاج في النحت الحديث الى التعرف على ظاهرة في النحت الحديث, تتجسد من خلال اعادة بعث للموروث الفني ويكون هذه البعث من خلال الاختيار والانتقاء للأنموذج أولاً، ومن ثم الزيادة عليه أو الإنقاص منه بما يراه الفنان اللاحق متماشياً مع رؤيته المعاصرة زمانياً ومكانياً، ومن ثم دراسة هذه الظاهرة في اعمال الفنان (فابيو فيالي)، وللوصول الى النتائج قام الباحث بتقسيمه الى أربعة فصول، تضمن الفصل الأول الإطار المنهجي للبحث وتمحور هذا الفصل في عرض مشكلة البحث و الحاجة اليه وهدف البحث و حدوده المكانية و الزمانية و الموضوعية، وكذلك تحديد المصطلحات . اما الفصل الثاني تضمن الاطار النظري للبحث اما الفصل الثالث فقد تضمن مجتمع البحث الذي تكون من 10 منجزات نحتية، وشملت عينة البحث 5 منحوتات. أما الفصل الرابع فقد تناول استعراض نتائج البحث، والاستنتاجات، فضلاً عن ذلك وتوصل الباحث إلى نتائج أساسية منها: 1- تحقق بناء العمل الفني على رؤى عمل اخر بنسبة (100%) ويعزو الباحث ذلك لكون عملية اعادة الانتاج تحتم ان يكون هنالك عمل سابق يصاغ على وفقه عمل لاحق. ومن اهم الاستنتاجات : 1- ان عملية اعادة الانتاج عملية واعية مقصودة يقوم من خلالها الفنان بإعادة بعث وتجديد المنجزات السابقة. 2- ان عملية اعادة الانتاج قد تكون لغايات تخص رؤية الفنان وفلسفته في معالجة قضايا معينة.

Abstract

The current research dealt with the tagged: reproduction in modern sculpture to identify a phenomenon in modern sculpture, which is embodied through a rebirth of the artistic heritage, and this resurrection is through selection and selection of the model first, and then increasing it or decreasing it according to what the subsequent artist sees in line with his contemporary vision temporally and spatially, and then studying this phenomenon in the works of the artist (Fabio Vialli), and to reach the results, the researcher divided it into four chapters. subject matter, as well as defining terminology. The second chapter included the theoretical framework of the research, while the third chapter included the research community, which consisted of 10 sculptural achievements, and the research sample included 5 sculptures. As for the fourth chapter, it dealt with reviewing the results of the research and the conclusions, in addition to that, and the researcher reached basic results, including: 1- The artistic work was built on the visions of another work by (100%), and the researcher attributes this to the fact that the process of reproduction necessitates that there be a previous work formulated According to a later work. Among the most important conclusions: 1- The process of reproduction is an intentional conscious process through which the artist re-creates and renews previous achievements. 2- The process of reproduction may be for purposes related to the artist's vision and philosophy in dealing with certain issues.

الفصل الاول الاطار المنهجي للبحث

أولاً - مشكلة البحث :

ظهرت بوادر الفن الحديث في النحت حوالي 1830م، على يد النحاتين الكبيرين اوغست رودان ، ومدراوا روسوا رغم التفاوت الكبير الذي قدمه كل منهما ، بواسطة منحوتات حديثة من خلالها ارسوا قواعد جديدة وأساليب فنية حديثة بدأت بالظهور ، وكانوا يميلون إلى استحداثها ويعملون على ارساء قواعدها وأسسها ، وقد نجح البعض منها في ذلك، وكانت هذه محاولة للتجديد والتغيير ومنهم ديغا (Degas) كما في عمل الراقصة الصغيرة ، ورينوار (Renoir)، عمل غسالة الملابس وغوغان (Gouguin)، كما في امرأة كاريبية ، دوشامب (Duchamp) عمل مجففة الأقدام ، وبيكاسو (Picassio) رأس امرأة. وغيرهم

إذا كان الفن الحديث هو قبل كل شيء هو وجهة نظر جديدة ، وان الفنان الحديث ينظر إلى العالم كما لو كان شيئاً لم يَرى من قبل وكأنه هو أول من وقعت عيناه على معالم الكون لهذا ظهرت الحركات الإبداعية المختلفة التي تميزت باتجاهات فنية وجدت لنفسها بوادر مشتركة في الوعي المتغير للزمن فتباين استقبال المتلقي للعمل الفني سواء كان ناقداً او متذوقاً.

هذا التحول في الفن في وجه نظر البعض قد اساءة الى الفن اكثر مما افادته. فلو استعرضنا تاريخيا المدارس الفنية والاساليب المتبعة في انشاء العمل الفني واخراجه فمن منحوتة ديفد و منحوتة بيتا لمايكل انجل وغيرها من الامثل الكثيرة من الاعمال الفنية النحتية او الرسوم الزيتية التي وضعت قواعد و شروط ممكن ان نطلق عليها صارمة في انتاج و اخراج العمل في ذلك العصر .الى العمل الفني الذي قدمه دوشامب (المبولة) او ان يقدم احدهم عمل فنيا عبارة عن صخرة (صخرة طبيعية بدون أي تغيير). من هنا نجد تحول كبير في القيم الجمالية للعمل الفني كما و نجد اراء مختلفة في الرؤية الجمالية له.

(فابيو فيالي) هذا النحات المعاصر وجد نفسه بإمكانياته العالية و مهارته اليدوية المتقنة محتار في اختيار موضوعا لعمله النحتي . لنجد في اعماله الغرابة تارة و التحدي تارة و الانتفاضة على الواقع تارة اخرى. ومن خلال اطلاع الباحث على اعمال النحات وجدت في اعماله من سمات الحداثة و الغرابة في المواضيع التي يقدمها اضافة الى اعمال مقلدة لاعمال نحتية كلاسيكية مثل فيينوس و بيتا و ديفيد وغيرها لكن بصيغة عرض جديدة لم تختلف في الهيئة للمنحوتة الاصلية لكن اختلفت

في بعض الاضافات. لذلك وجدت الباحثة ضرورة البحث و التقصي عن اسباب اعادة انتاج الاعمال الكلاسيكية من قبل النحات فابيو فيالي. ولهذا طرحت التساؤل التالي و لتبحث عن الاجابة عنه في بحثها هذا :ماهي الاعمال النحتية التي اعاد انتاجها النحات فابيو فيالي؟

ثانياً - أهمية البحث والحاجة اليه :

تكمن اهمية البحث الحالي بوصفه بحثا يفيد دارسي الفن التشكيلي (النحت) ودارسي النحت المعاصر.

ثالثاً - هدف البحث :

يهدف البحث الى: التعرف على اعادة الانتاج في النحت الحديث.

رابعاً - حدود البحث :

يتحدد البحث بالاتي :

الحدود المكانية : الاعمال النحتية التي صنعها النحات في إيطاليا.

الحدود الزمانية : الاعمال النحتية التي انتجها النحات فابيو فيالي في العقد 2010 - 2020 م.

الحدود الموضوعية : الاعمال النحتية التي اعاد انتاجها فابيو فيالي من اعمال نحتية سابقة.

خامساً - تحديد المصطلحات :

أولاً - اعادة الانتاج

التعريف الاصطلاحي : "ما يقوم به الفنان من إبداعات مبنية على رؤى لعمل فني آخر، قد يكون سابق له أو عمل متخفي يقوده إلى اكتشاف أشكال جديدة مستلهمة من الشكل الأصلي بحيث تضم قيماً جمالية وتعبيرية، ويمر الفنان خلال إعادة الصياغة بعمليات ابتكارية تقوده لذلك الاكتشاف الجديد" (الصفتي, 2016, ص224).

التعريف الإجرائي:

اعادة بعث وتجديد الاعمال الفنية (النحت) بصورة تعبر عن ذاتية الفنان اللاحق وقدرته الابداعية ومهارته في تقديمها بشكل حديث كاسر للملل والرتابة في الموروث الفني القديم.

"فن ملمسي يعطي اقتناعاً جمالياً حين نلمس الأشياء ونقبض عليها ، وهذا هو في الحقيقة ، الطريق الوحيد الذي نستطيع به أن نحصل على إحساس مباشر بالأبعاد الثلاثة لأي جسم" (البسيوني ، ص 41)
 "فن حفر أو قطع مادة ذات صلابة نسبية ... وإن ما يميزه باعتباره فناً ، هما مادته وتكنيكه". (هربرت 1986، ص 266)

الفصل الثاني الفن واعادة الإنتاج

مفهوم إعادة الإنتاج:

المقصود بإعادة الإنتاج ما يقوم به الفنان من إبداعات مبنية على رؤى لعمل فني آخر، قد يكون سابق له أو عمل متخفي يقوده إلى اكتشاف أشكال جديدة مستلهمة من الشكل الأصلي بحيث تضم قيماً جمالية وتعبيرية، ويمر الفنان خلال إعادة الانتاج بعمليات ابتكارية تقوده لذلك الاكتشاف الجديد (الصفدي، 2016، ص224)

. ويرتبط بمفهوم إعادة الانتاج في الفن بعدة مفاهيم تشير إلى نفس المضمون من هذه المفاهيم:

المحاكاة - Imitation : اصطلاح له مدلول عند فلاسفة اليونان يقود إلى "أن الفن يقوم على تقليد أوضاع الطبيعة والمطابقة لها والذي نطلق عليه في لغتنا الحديثة (الفن الممثل للطبيعة) إلا أن المدلول الحديث لا يشترط فيه تلك المطابقة الحرفية لصور الأشكال الذي لا يخرج الأشكال الفنية من صورتها الواقعية كما هو الحال في الإنتاج الفني للقرن التاسع عشر.(السمري ١٩٩٦ . ص ١)

النقل - Copy : يصف البعض أسلوب عملية النقل من الطبيعة بأن المبدع لا يكتفي بمحاكاة الطبيعة في شكل من أشكالها بل يخلق شكلاً جديداً وذلك بمحاكاة أشكال مختلفة وبالتآلف بين أهم نواحي هذه الأشكال ولا بد أن تكون هذه النواحي

المستعارة من الأشكال القديمة قد اكتسبت دلالة في ذهن المبدع (البيسوني 1994، ص 66).

التقليد - Imitation : التقليد هو ظاهرة يحاكي فيها الفرد نشاط فرد آخر، وتبدو هذه الظاهرة في الرسم على أن محاولة المحاكاة هي الالتزام بمظهرية الشكل المنقول نصاً وروحاً، تبعاً لحالة الناقل وهدفه ومدى وعيه بعملية النقل.

عملية إعادة الانتاج تساهم في التجديد وهي تتعامل مع عناصر الطبيعة في إعادة تحديد ابداعها بوصفها صورة متخيلة يقصدها الوعي على مستوى التخيل وهي ايضا تبدي على العمل الفني نوعا من الحداثة وهي نقطة مركزية ان كان الموضوع الرئيسي ظل وحده منفرد فقد يبعث الملل والرتابة (بوجمعة، ص 13).

إعادة التشكيل والصياغة تكون على تجديد أوضاع وحدات تقليدية مألوفة، كأن يقوم الفنان بتجديد أوضاع أرقام عددية مثلا، أو حروف أبجدية (شائعة ومعروفة)، كعناصر لعمل فني في تكوينات جديدة غير مألوفة، ويتحقق ذلك من خلال إعادة للصياغات المعروفة برؤى فنية مبتكرة، من خلال العمل بخامات مختلفة، مما يحدث تفاعل بين تعدد المستويات، وانتشار المفردات أو باستخدام قانون الحذف والإضافة، متخذا من علاقة التراكم بين المستويات والمفردات عنصر تشكيلي أساسي، بالإضافة إلى متغير اللون، وإضفاء قيم نابغة من توظيف اللون، وتوزيعه، وأساليب إضافته، مما يضيف على العمل جوا من الدرامية الناتجة عن ذاتية الفنان في العمل الفني باستخدام خامات مختلف (مصطفى 1984، ص 49).

فلسفة إعادة الإنتاج عند الفنان:

لكل فنان أسلوبه ومنهجه الخاص في التعبير عن موضوعاته، حيث يرتبط الفن بفلسفة الفنان ووجهة نظره التي تترجم الكون المحيط به، فالفنان دائم البحث عن الحقيقة الكامنة خلف الأشياء للكشف عن الجوهر الحقيقي لها، لذلك فهو يعبر عن شخصيته وفكره ووجدانه وفلسفته إبان أي عمل فني ينتجه، من هنا جاءت فكرة إعادة صياغة الأعمال الفنية لما تحمله تلك الأعمال من فكر وفلسفة خاصة بالفنان الذي أبدعها من حيث المضمون، مما دفع الكثير من الفنانين لإعادة انتاج بعض الأعمال لإبراز محتواها بفلسفة جديدة نابغة من فكر ووجدان الفنان الذي يقوم بإعادة انتاجها (زكي، ١٩٧٩م، ص 210).

تتضح الذاتية في أسلوب ترتيب أو صياغة عناصر العمل الفني في سعي الفنان للحصول على حلول تشكيلية جديدة ومبتكرة للوصول إلى أهدافه، ويعني ذلك أن الذاتية في هذه الحالة تخضع لعمليات فكرية متداخلة كالحذف والإضافة، وقد تكون غير محددة الخطوات، أو تسمح بتقديم خطوة على أخرى، وعنها تنشأ الأفكار التشكيلية الجديدة (قطب ، ص25).

ان مرحلة تقليد ونقل الاعمال الفنية مرحلة لا بد منها عند الفنان الناشئ، فهي بمثابة القنطرة التي يعبرها بحثا عن شخصيته الفنية وارساء لفكره كفنان اصيل، فالفنان يطلق على كشف صيغة جديدة لم يكن لها وجود من قبل اعادة صياغة شكل قديم بأسلوب جديد (بسيوني، , 2000، ص144).

اهتم العديد من الفنانين بأعاده صياغة اعمال سابقة، ولكن بفلسفة جديدة من حيث الشكل او المحتوى، فكانت اعادة الصياغة من اهم الروافد التي شكلت ملامح تجربة بيكاسو الفنية اللانهائية (حبيب، ص4).
(. والواقع ان تلك الجودة وذلك التفرد لم يأتيا مصادفة، وانما جاء نتاجا للبحث المستمر الواعي فيما خلفه تاريخ الفن من معطيات وما اسفرت عنه تجاربه البحثية في الشكل من نتائج ملتزما اثناء ذلك الى حد كبير، بمعنى ان الفن يأتي من الطبيعة كمثير اولي يتحول بعد المرور على ما يبدو في العمل الداخلي الى عناصر جديدة تؤلف ببناءات جديدة (بسيوني، 1995، ص40)

المبحث الثاني النحت الحديث

فن النحت هو احد جوانب الابداع الفني، وهو فن تجسدي يرتكز على انشاء مجسمات ثلاثية الابعاد، كما انه تنظيم منسق للكتل الموجودة في فضاء حقيقي؛ والعناصر التشكيلية في النحت هي (الكتلة، الفراغ، الخط، الخامة، النسيج) وعلى اثره فان وظيفة النحات هي تنظيم هذه العناصر في تكوين موحد، ويبدأ التنظيم لدى النحات بالمادة سواء كان حجر او خشب او معدن او طين وغيرها من المواد تمر بعمليات متعددة قبل ان تتخذ شكلها النهائي والذي هو نهاية العمل المنجز (نوبلر، 1987، ص71).

كذلك يعد النحت أحد جوانب الإبداع الفني وفرع من فروع الفنون البصرية، ويعد من الفنون القديمة قدم الإنسان، اذ انه اقدم من فن التصوير مثلاً، وذلك لان الانسان اقدر على التعبير النحتي عنه عن التعبير بالرسم، ويمكننا ان نجد نماذج

النحت في الحضارات القديمة باختلاف اشكاله من اكثر الفنون انتشاراً وتعبيراً عن الجو المحيط مع اختلاف الغرض من استخدامه, وعادة نجده كان يستخدم من النواحي الدينية للتعبير عن الآلهة, كما نجده اكثر انتشاراً ايضاً في عصر النهضة, ولكن في عصرنا هذا نجد ان فن النحت ليس له غرض الا الابداع الفني وخلق نوع من الحوار مع المتلقي ينتج عنه وصول رسالة معينة, وهذا يدعونا للبحث عن ماهية النحت(السيوفي, 2008, ص43).

مدارس النحت الحديث في القرن العشرين

المدرسة التأثيرية Impressionism



شكل (1)
رودان - the shade - 1880

ان رودان Rodin كما هو معروف سلمة عبر عليها النحت من الجمود والتقليدية الى القيم النحتية الحقيقية, والواقعية المعبرة, والديناميكية المفعملة بالحركة الغير مفتعلة – وهو ما كان ينقص العديد من الاعمال المكتملة ذات الطابع الكلاسيكي – وهذا ما وضع جلياً في عمله the shade شكل (1) كما توصل الى قيم جديدة اتبعتها من بعده جيلاً جديداً اسهم في تطويرها واكمال مسريه كما اثرت في اساليب الفنانين المعاصرين وفي طريقة صياغتهم وهداهم الى مفهوم جديد لفن النحت(السعيد, 2019, ص25).

المدرسة التعبيرية Expressionism

جاء هذا المصطلح كبديل لـ (ما بعد التأثيرية) وكان يرمز الى نزعة ما ضد التأثيرية التي انتشرت في عدد كبير من الدول الاوربية سنة 1905 حيث الأشكال الجديدة التي استخدمت تعبيرات وخط جديد عاطفي؛ بات هذا الاتجاه الجديد في الفن ثورياً لأن التعبيرية اصبحت مرادفاً للفن الحديث ويعتبر ارنست بلاخ Ernest barlach وليام ليمبروك Lehmbrok من اشهر نحائيي التعبيرية، فأهتم هذان الفنانان بالشكل الانساني، فكان لكليهما معنى الحداثة هو الابقاء على الصورة الادمية كصورة للإنسانية (Amy , 2002 , p7). كما في عمل الفنان وليام ليمبروك شكل (2).



شكل (٢)
وليام ليمبروك - شاب واقف
standing youth - 1913

التكعيبية Cubism

ينظر للتكعيبية كنقطة تحول عظمى في الفن الغربي على يد كل من بيكاسو وباراك عام 1907, فكلهما هجر الافكار التقليدية فكانت التكعيبية بمثابة التحرر من فكرة ان الفن هو نقل من الطبيعة تلك الفكرة التي سيطرت على فن التصوير والنحت منذ عصر النهضة (Harold , 1997, p15). كان التصوير التكعيبية طريقة للتعبير عن الاشكال ثلاثية الابعاد عن ثنائية الابعاد, وبذلك المجهود غير ضروري في النحت فمظاهر التكعيبية لم تكن سوى مظهر زخرفي (السعيد, ص28). كما في عمل بيكاسو النحتي رأس امرأة شكل (3).



شكل (٣)
بيكاسو - رأس امرأة - ١٩٠٩
برونز - معهد الفن في شيكاغو

المستقبلية Futurism

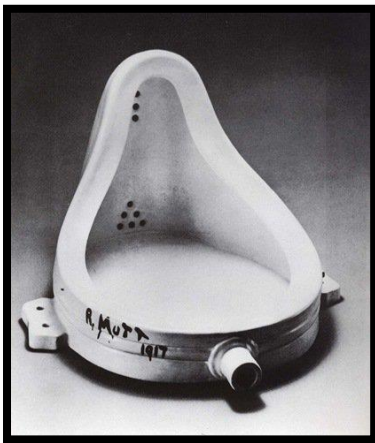


شكل (4)

امبرتو بوتشيوني - أشكال في

بدأت الحركة المستقبلية فيما بين عامي 1909 - 1915 وكان مؤسسها الشاعر الايطالي فلينيو مارينتي محاولاً نشر فلسفته ومبادئه التي تعكس مميزات ومظاهر العصر، حيث كان اساسها التعبير عن السرعة والعنف والحركة الدؤوبة ورفض الهدوء والسكون والثبات، ومن ثم انفصل النحت والرسم بشكل جزئي عن التكميلية بواسطة المستقبلين (جلال، 2002، ص21). في المانيستو الخاص بالنحت والذي تبع التصوير كتب بوشيني بان النحت يجب ان يعطي حياة للأشياء وذلك بجعل امتدادها في الفراغ ملموساً نظامياً تشكلياً حيث لا يوجد احد مقتنع بأن يوجد شيء ينتهي حيث يبدأ الاخر؛ وبناءً على هذا فنحن نقوم بعمل الأشياء منفردة، وننادي بالإلغاء التام والقاطع للخطوط المحددة والنحت المغلق (عبد الرحمن، 2008، ص63) وتظهر فلسفة الفنان امبرتو بوتشيوني في عمله شكل (4) من خلال الخطوط التي تعطي إحياءاً بالحركة.

الدادائية Dadaism



شكل (5)

مارسيل دوشانوب - المبولة - 1917

من اهم نحاتي الدادائية 1916 مارسيل دوشامب ويعد احد اهم فناني القرن العشرين حيث ساعدت اعمال دوشامب في ازدهار الفن الاوربي بعد الحرب العالمية الاولى، تحدى دوشامب الفكر التقليدي حول العملية الفنية وتسويق الفن ليس عبر الكتابة ولكن عبر افعال هدامة، ومشهور عنه قيامه بعمل فني لمبولة واسماه النافورة (Fountain) شكل (5) وهو عمل جاهز اشتراه من احد المتاجر لبيع الادوات الصحية (عبد الرضا 2015، ص63)

ما بعد الحداثة Post modernism

جاءت فنون ما بعد الحداثة للتعبير عن كل ما هو واقعي حقيقي ليعبر عن الحياة اليومية دون زيف أو مواريه لتثير المتلقي وتدعوه الى البحث داخل عالمه الحقيقي؛ فهو اقرار فكري لمتغيرات عدة في مجالات الحياة المختلفة منها البيئة الاجتماعية والتطورات العلمية ومفاهيم الحرية والديمقراطية، فكان هذا التيار بمثابة بوابة لدخول عصر جديد للفن تنتفي فيه كل الاعراف الفنية والتوجهات والاساليب المتعارف عليها سابقاً ليؤكد بأن الفن صفة بشرية لا تقتصر على نخبة معينة بل هو نشاط انساني متاح لكل الناس (السعيد، ص35-34)

مؤشرات الاطار النظري

أن ما يقوم به الفنان من إبداعات مبنية على رؤى لعمل فني آخر، قد يكون سابق له أو عمل متخفي يقوده إلى اكتشاف أشكال جديدة مستلهمة من الشكل الأصلي بحيث تضم قيمةً جماليةً وتعبيرية، ويمر الفنان خلال إعادة الانتاج بعمليات ابتكارية تقوده لذلك الاكتشاف الجديد.

الفن يقوم على تقليد أوضاع الطبيعة والمطابقة لها.

أن المدلول الحديث لا يشترط فيه تلك المطابقة الحرفية لصور الأشكال الذي لا يخرج الأشكال الفنية من صورتها الواقعية.

أن المبدع لا يكتفي بمحاكاة الطبيعة في شكل من أشكالها بل يخلق شكلاً جديداً وذلك بمحاكاة أشكال مختلفة وبالتألف بين أهم نواحي هذه الأشكال ولا بد أن تكون هذه النواحي المستعارة من الأشكال القديمة قد اكتسبت دلالة في ذهن المبدع.

أن محاولة المحاكاة هي الالتزام بمظهرية الشكل المنقول نصاً وروحاً، تبعاً لحالة الناقل وهدفه ومدى وعيه بعملية النقل.

أن عملية إعادة الانتاج تساهم في التجديد وهي تتعامل مع عناصر الطبيعة في إعادة تحديد ابداعها بوصفها صورة متخيلة يقصدها الوعي على مستوى التخيل وهي ايضا تبدي على العمل الفني نوعاً من الحداثة.

أن إعادة التشكيل والصياغة تكون على تجديد أوضاع وحدات تقليدية مألوفة، كعناصر لعمل فني في تكوينات جديدة غير مألوفة، ويتحقق ذلك من خلال إعادة للصياغات المعروفة برؤى فنية مبتكرة، من خلال العمل بخامات مختلفة، مما يحدث تفاعل بين

تعدد المستويات، وانتشار المفردات أو باستخدام قانون الحذف والإضافة، متخذاً من علاقة التراكب بين المستويات والمفردات عنصر تشكيلي أساسي، بالإضافة إلى متغير اللون وإضفاء قيم نابغة من توظيف اللون، وتوزيعه، وأساليب إضافته، مما يضيف على العمل جواً من الدرامية الناتجة عن ذاتية الفنان في العمل الفني باستخدام خامات مختلفة.

الفصل الثالث إجراءات البحث

أولاً - مجتمع البحث: ضم مجتمع البحث الحالي الأعمال النحتية في العصر الحديث للفنان (فابيو فيالي) وللفترة الممتدة بين عام 2018م إلى عام 2019م والتي حصل عليها الباحث بعد اطلاعه على ما هو منشور وموثق في حساب الفنان الشخصي على موقع (الانستغرام)، وحيث تم حصرها بـ (10) منحوتات رخامية.

ثانياً - عينة البحث: تم استخراج عينة البحث بالطريقة العشوائية وبنسبة 50% من مجموع مجتمع البحث وعليه تتكون عينة البحث من (5) أعمال نحتية.

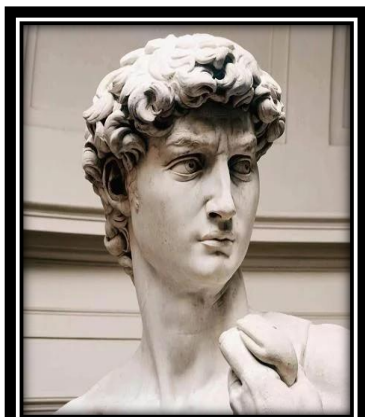
ثالثاً - منهج البحث: استخدم الباحث المنهج الوصفي في البحث لما يتناسب مع تحقيق هدف البحث ونوع المجتمع و وصف نماذج عينته .

رابعاً - أداة البحث: من أجل تحقيق هدف البحث قام الباحث لتحليل الأعمال النحتية متبعتاً الخطوات الآتية:

1. الاطلاع على الادبيات ذات الصلة بموضوع بحثه ليتسنى له التعرف على معايير التحليل.
2. الاعتماد على ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات.

خامسا - تحليل عينات البحث:

انموذج 1



يجسد المنجز مقطع من تمثال داوود شكل (6) يمثل الرأس مع تطعيمه ببعض النقوش الكتابية وحذف بعض من اعالي الرأس المتمثل بالشعر.

تحليل المنجز:



بنى الفنان منجزه على رؤى عمل فني آخر (تمثال داوود) فاستلهم من مقطع الرأس شكلاً جديداً يضم قيمةً جماليةً من حسن اداء وتمثيل وقيم اخرى تعبيرية مع لمسات ابتكارية المتمثلة بإضافة كتابات موزعة على انحاء الوجه وبالوان متفاوتة ما جعله يخلق شكل جديد مع الالتزام بمظهرية لإنموذج الاصل (الشكل المنقول) حيث ان قانون الحذف والاضافة ساهم في تجديد واعادة انتاج العمل الفني بصورة تبدي عليها نوعاً من الحداثة.

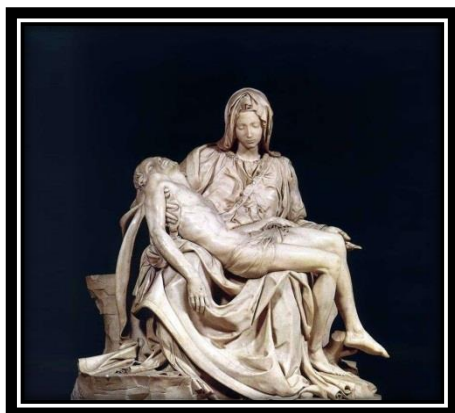
عينة (1)

اسم المنجز: Souvenir David

الفنان: فابيو فيالي

تاريخ الانجاز: 2019

انموذج 2



شكل (7) الإتمودج الأصل

اسم المنجز: بيتا (الرحمة)
الفنان: مايكل انجلو
تاريخ الانجاز: 1597
العائدية: كاتدرائية القديس بطرس - روما



عينة (2)

اسم المنجز: Souvenir Pietà
الفنان: فابيو فيالي
تاريخ الانجاز: 2019
العائدية: marmo bianco - ايطاليا

يصور المنجز امرأة تجلس على شيء مرتفع تضع على ثناياها شاب اسمر البشرة عاري ويوحى المشهد الى السيدة العذراء والسيد المسيح اشارتاً الى تمثال بيتا (شكل 7).

تحليل المنجز:

يتضح من خلال تكوين المجسم النحتي انه مبني على نمط عمل فني اخر (تمثال بيتا) فقد استلهم الفنان فكرته منه الا انه قد ابدع في خلق شكل جديد من خلال التلاعب بشخصية المسيح بجعله عارٍ تماماً كما تلاعب بالبنية اللونية الخاصة بالمسيح ايضاً فحول لونه الى اسمر مائل للحمرة, ليبدى على العمل الفني نوعاً من الحداثة لأنه اراد بذلك التعبير عن ذاتيته وكذلك بث رسالة في معالجة قضية معاصرة (العنصرية), وبذلك يكون الفنان قد استخدم قانون الحذف والاضافة ليساهم في خلق شكل جديد مع الالتزام بمظهرية الشكل المنقول (الأصل), فيكون العمل بعد اعادة انتاجه قد ضُمّن قيماً جمالية وتعبيرية نابعة من قدرة ومهارة الفنان في الاداء ونظرته في توظيف قضايا مهمة لمعالجة موضوعات سائدة ليثبت ذاتيته وقدرته الابداعية في مجال النحت مع قدرته على الابتكار والتجديد.

انموذج 3



شكل (٨) الإنموذج الأصل

اسم المنجز: فينوس إيثاليكا
الفنان: أنطونيو كانوفا
تاريخ الانجاز: ١٨٢٢ - ١٨٢٣ م
المكانية: The Met Fifth Avenue in Gallery 515

تصور المنحوتة فتاة شابة واقفة نصف عارية تستتر بوشاح تمسكه بيديها منسد الى اسفل قدميها، كتفاها مزينان بنقوش ملونه (وشم) وهي مقتبسه من عمل منجز سابقاً شكل (8).

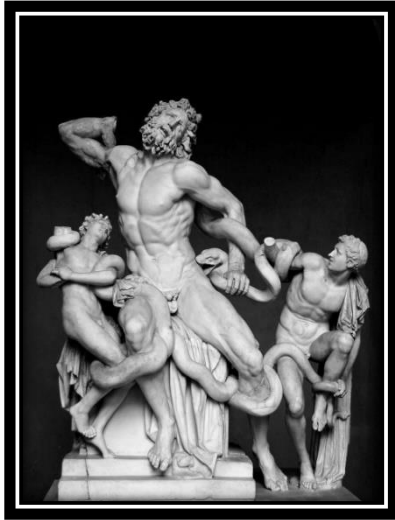
تحليل المنجز:

العمل الفني مبني بالكامل على رؤى عمل فني اخر واقرب ما يكون نسخة فهو لم يستلهم اشكال جديدة من الشكل الاصلي لكنه ضمن منجزه قيما جمالية بإدخال وتوظيف بعض الرسوم المزخرفة والملونة على كتفيها تعبيراً عن الحداثة وكسر النمطية في الموروث القديم، فعندما قلد الفنان اسلوب فنان سابق ووضع لمنحوتة معينة فانه قد خلق شكلا جديدا تبدي عليه نوعا من الحداثة. رغم ان الفنان التزم بمظهرية الشكل المنقول ولم يستخدم قانون الحذف الا انه حقق الابتكار من خلال تطعيم المنحوتة المعاد انتاجها بوشوم ليكون فنه ابداعي وذاتيته حاضرة.



عينة (٣)

اسم المنجز: Volumes
الفنان: فايو فيلي
تاريخ الانجاز: ٢٠١٩
المكانية: Senesi Contemporary Gallery London - لندن



شكل (9) الإنموذج الأصل

اسم المنجز: لاوكون وأبناؤه
الفنان: أجيساندر وأثينودوروس
وبولينوروس
تاريخ الانجاز: ----



عينة (4)

اسم المنجز: Laocoonte marmo
bianco
الفنان: فايبيو فيالي
تاريخ الانجاز: 2018
العائدية: Exposition Glvptothek

انموذج 4 منحوتة غير مكتملة تصور رجل عاري شبه واقف يغطي جسمه ونصف اطرافه برسوم ملونة ذات طابع حديث، يتضح من خلال المشهد ان الرجل في حالة صراع واضح من خلال هجوم افعى التي قد احاطت به، ويوجد بجواره مشهد لاطراف سفلية تبدو لشباب صغير، يشير العمل الفني الى مجسم نحتي قديم (لاكون وابناؤه) شكل (9).

تحليل المنجز:

استلهم الفنان فكرة العمل وموضوعه من عمل فني اخر تجسدت به العمليات الابتكارية من خلال تضمين المنجز قيماً جمالية تتمثل بحسن الاداء وجمال التماثل وقوة استحضار المنجز السابق وقيماً اخرى تعبيرية من خلال إضفاء طابع حداثوي بتزيين العمل بوشوم ملونة تملئ جسم المنحوتة جعلت منها ذات شكل جديد رغم انها تقلد وضع مجسم نحتي سابق، فالفنان التزم بمظهرية ذلك الشكل المنقول مع مساهمته في تجديده من خلال استخدام قانون الحذف والاضافة فالحذف واضح من ازالة بعض الاشكال الموجودة في المنجز الاصل والاضافة تظهر فن التلاعب في متغير اللون وتغيير ثيمة العمل حتى تبدي عليه نوعاً من الحداثة ويتحقق اعادة الانتاج وفق فلسفة الفنان ونظرته المعاصرة.

انموذج 5

منحوتة غير مكتملة الاطراف العلوية لامرأة واقفة نصف عارية زين بعض اعالي بدننها بنقوش ملونة (وشم), تتزر بوشاح يغطي اسفل البدن الى نهاية القدمين, وهي محاكاة لأنموذج سابق شكل (10).

تحليل المنجز:

المنجز مبني بالكامل على محاكاة عمل سابق دون استلهام شكل جديد من الشكل الاصلي الا انه قد تضمن قيم جمالية من خلال قوة الابداع في التشكيل والصياغة ودقة التماثل في تقليد وضع الاصل مع ابتكار لمسات عصرية وحديثة زينت المنجز اللاحق من خلال الوشم فرغم الالتزام بمظهرية الشكل المنقول الا ان الفنان ساهم في تجديده دون اللجوء الى قانون الحذف بل اعاد انتاجها بصورة تواكب الحداثة عندما ادخل تلك الالوان والزخارف ليكون اعادة الانتاج كاسر للرتابة والنمطية وباعث الموروث الفني القديم بصورة تواكب عصر الفنان وايضاً للتعبير عن فلسفة الفنان نفسه وذاتيته وقدرته الفنية بالمحاكاة والابداع.



شكل (١٠) الإنموذج الاصل

اسم المنجز: فينوس دي ميلو

الفنان: -----

تاريخ الانجاز: ١٨٢٠

العائدية: في متحف اللوفر - باريس



عينة (٤)

اسم المنجز: Venus

الفنان: فايو فيالي

تاريخ الانجاز: ٢٠١٨

العائدية: marmo bianco e pigmenti

الفصل الرابع/ النتائج - الاستنتاجات - التوصيات - المقترحات

أولاً - نتائج البحث:

في ضوء عملية التحليل توصل الباحث الى جملة من النتائج :

1. تحقق بناء العمل الفني على رؤى عمل اخر بنسبة (100%) ويعزو الباحث ذلك لكون عملية اعادة الانتاج تحتم ان يكون هنالك عمل سابق يصاغ على وفقه عمل لاحق.
2. تساووا ظهور كل من القيم (الجمالية والتعبيرية) حيث حققت نسبة (100%) ويعزو الباحث ذلك الا ان الفنان قد قصد منجزات ذات مكانه عالية في الموروث الفني والثقافي واستخدمها للتعبير عن خلجات الفنان وفلسفته ورؤيته المعاصرة.
3. ظهر استلهم اشكال جديدة من الشكل الاصلي بنسبة (80%) ويعزو الباحث ان اعادة الانتاج تتطلب الاحتفاظ بجوهرية العمل وعدم الانزياح عنه الا لتحقيق غاية لدى الفنان اللاحق.
4. ظهر الابتكار بنسبة (100%) وتعزوه الباحث الى ان ذاتية الفنان وقدرته الابداعية يجب ان تكون حاضرة عند اعادة الانتاج.
5. تقليد الاوضاع و الالتزام بمظهرية الشكل المنقول ظهرا بنسبة (100%) ويعزو الباحث ذلك الى ان جوهر اعادة الانتاج في النحت هو محاكاة اوضاع لمنحوتات سابقة محاكاة شكلية مطابقة.
6. تحققت المساهمة في التجديد بنسبة (100%) ويعزو الباحث ذلك لكسر النمطية والرتابة في ما هو سابق واعادة بعث مع تحقيق الجذب والانتباه لما هو لاحق.
7. تباينت نسبة استخدام قانون (الحذف والاضافة) بين (40% - 60%) على التوالي ويعزو الباحث ذلك الى ان الفنان قد يتلاعب بالبنية اليمية لأسباب الذاتية او تحقيق الابداع أو بث فكرة معينة.
8. متغير اللون ظهر بنسبة (20%) ويعزو الباحث ذلك الى ان عملية اعادة الانتاج تتطلب بالالتزام بمظهرية الشكل واللون عامل مهم في الابقاء على هيئة الاصل لكن قد يكون ذلك لتحقيق معالجة للعمل او لقضية معينة في العصر الحديث.

9. تحقق ظهور الحداثة في العمل الفني بنسبة (100%) ويعزو الباحث ذلك الى ان عملية اعادة الانتاج تتطلب لمسات معاصرة كون العمل المعاد بثه موجه لمتلقي حديث.

ثانياً - الاستنتاجات:

وفق نتائج البحث استنتج الباحث الآتي:

1. ان عملية اعادة الانتاج عملية واعية مقصودة يقوم من خلالها الفنان بإعادة بعث وتجديد المنجزات السابقة.
2. ان عملية اعادة الانتاج قد تكون لغايات تخص رؤية الفنان وفلسفته في معالجة قضايا معينة.
3. تزيين الاعمال بالزخرفة والوشم يجعل مصدر جذب وانتباه للمتلقين المعاصرين.
4. اعادة نشر الاعمال السابقة لتوعية الافراد على الارث الفني وتعريفهم على منجزات ذات قيم جمالية وتعبيرية من خلال اعادة احياء منجزات سابقة.
5. ان عملية اعادة الانتاج تحتم الالتزام بمظهرية الشكل المنقول من خلال تقلد وضع المنجز السابق كون ذلك يحافظ على تكوين رابط مقارن مع ما هو سابق.
6. اجراء بعض التعديلات على العمل المعاد انتاجه هي دليل على القدرة الابداعية لدى الفنان اللاحق.

ثالثاً - المقترحات:

يقترح الباحث اجراء الآتي:

1. البحث اكثر حول الفنان فابيو فيالي كونه يمثل ظاهر تستحق الدراسة.
2. نشر كتب وبحوث تخص ما هو مميز بمجال الفن التشكيلي ويشكل ظاهرة في العصر الحالي.
3. اجراء ندوات تخص الفن الحديث (المعاصر) وابرز ما يمثله.

رابعاً - التوصيات:

يوصي الباحث بدراسة الآتي:

دراسة جمالية الوشوم في منحوتات فابيو فيالي.

1. اعادة انتاج فن النحت العراقي القديم بأسلوب حديث.
2. اجراء دراسة حول اعادة الانتاج في النحت العراقي المعاصر.

الهوامش والمصادر:

1. البسيوني ، محمد : نحت الأطفال – دراسة مقارنة بالنحت الشعبي والنحت القديم والحديث ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، ب. ت
2. البسيوني محمود: أسرار الفن التشكيلي، عالم الكتب، القاهرة، ط ٣، 1994.
3. بسيوني، فاروق: قراءة اللوحة في الفن الحديث (دراسة تطبيقية في اعمال بيكاسو) دار الشروق، ط1، القاهرة، 1995 .
4. بسيوني، محمود: العملية الابتكارية، عالم الكتب، ط3، القاهرة، 2000 .
5. بوجمعة، عقيدة: اعادة انتاج العمل الفني لبعض اللوحات الفنية العالمية،.
6. جلال، محمد: النحت الحديث وكيف نتذوقه، هلا للنشر والتوزيع، ط1، 2002
7. حبيب، امانى احمد عبد المنعم: فاعلية برنامج قائم على اعادة صياغة الصورة الفوتوغرافية في تنمية المرونة لدى طلاب التربية الفنية، بحث منشور، كلية التربية النوعية، جامعة طنطا، بلا ت،.
8. زكي، هدى أحمد: المنهج التجريبي في التصوير الحديث وما يتضمنه من أساليب ابتكارية وتربوية، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٧٩م.
9. السعيد، دعاء جمال محمد: النحت بين الواقع الافتراضي وفلسفة النحات المعاصر، اطروحة دكتوراه، كلية الفنون التطبيقية، جامعة ديماط، 2019، ص25.
10. السمري أيمن الصديق على: إعادة صياغة الأعمال الفنية في التصوير الحديث كمصدر للإبداع الفني، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٩٦ .
11. السيوفي، فؤاد: النحت وصناعة التماثيل، علوم وفنون، دراسات وبحوث، المجلة العلمية لجامعة حلوان، 2008،.
12. الصفتي، هند عماد أحمد: إعادة صياغة مختارات من التصوير الحديث والمعاصر باستخدام تقنية الكولاج كمدخل لتنمية الشخصية الإبداعية لطلاب كلية التربية بالإسماعيلية، المجلة العلمية لكلية التربية النوعية، ع6، ج1، 2016.

13. عبد الرحمن, امينة صلاح الدين: مفهوم العمل النحتي في ضوء الاتجاهات الفنية المعاصرة, رسالة ماجستير, كلية الفنون التطبيقية, جامعة حلون, 2008,.
14. عبد الرضا, ايهاب احمد: الاتجاهات الفنية في تشكيل ما بعد الحداثة, بحث منشور, مجلة الاكاديمي, كلية الفنون الجميلة, جامعة بغداد, ع72, 2015,.
15. محمد اسحق قطب, المفهوم الجمالي لتناول الخامة في النحت الحديث وأثره على القيم التشكيلية والتعبيرية في أعمال طلاب كلية التربية الفنية,.
16. مصطفى الرزاز, أسس التصميم بين البنائي والإدراكي, مجلة دراسات وبحوث, جامعة حلوان, كلية التربية الفنية, 1984,.
17. نوبلر, ناتان: حول الرؤيا – مدخل الى تذوق الفن والتجربة الجمالية, دار المأمون للنشر والترجمة, بغداد, 1987,
18. هيربرت ريد : معنى الفن ، ط 2 ، ت: سامي خشبة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : 1986

19. Amy Dempsey , stles , schools , and movement (an encyclopedic guide to modern art) Thames & Hudson , London , 2002 , p70.
20. Harold Osborne & Ian Chilvers , the Oxford dictionary of art , Oxford University Press , New York , 1997.,

الطباعة الرقمية ومخرجاتها في التصميم الكرافيكي المعاصر
**Digital printing and its outputs in contemporary
graphic design**

م. د براء مهدي محسن
جامعة بغداد
كلية الفنون الجميلة

م. د علي محمد شواي غدير
الجامعة التقنية الوسطى
معهد الفنون التطبيقية

A.D. Baraa Mahdi Mohsen

A.D. Ali Mohammed Shaway

Baghdad University - Faculty of Fine Arts

Central Technical University

Institute of Applied Arts

077708818484

Emil:alishaway14@gmali.com

Keywords_digital_printing_graphic_design .

Research Summary:

Digital printing and its outputs are among the important necessities in achieving graphic design according to multiple digital techniques that achieve function and beauty, and it has an effective impact in achieving circulation. The relationship between digital printing and its outputs is a technical diversity in the extent to which printing achieves the possibilities at the level of form, clarity, accuracy, and the multiplicity of materials. The method of presentation are all factors that affect the aesthetics of digital printing and how to employ it on contemporary graphic work. Hence, we began by defining the research problem, which centered on the following question: What is the

role of digital printing and its outputs in contemporary graphic design. The first chapter also included the research objective:

1. Exploring digital printing and its outputs in contemporary graphic design..

The limits of the research included in the first chapter were limited to studying the Ithmaar Al-Nakhil Company and the Baghdad Municipality, while the second chapter included the theoretical framework. The first section dealt with (printing design and impact) and (contemporary printing outputs).

The third chapter dealt with the procedures that included the research community, the Nakheel Ithmaar Company and the Baghdad Municipality, and the fourth chapter included the most important results and conclusions.

الكلمات المفتاحية: الطباعة_الرقمية_التصميم_الكرافيك.

ملخص البحث:

تعد الطباعة الرقمية ومخرجاتها من الضرورات المهمة في انجاز التصميم الكرافيكى وفق تقنيات رقمية متعددة تحقق وظيفة وجمال ، وهو ذو اثر فاعل في تحقيق التداول ، فالعلاقة ما بين الطباعة الرقمية ومخرجاتها هي تنوع تقني في مدى ما تحققه الطباعة من إمكانيات على مستوى الشكل والوضوح والدقة وتعدد الخامات وطريقة العرض ، كلها عوامل تؤثر في جمالية الطباعة الرقمية وكيفية توظيفها على المنجز الكرافيكى المعاصر ، ومن هنا كان البدء بتحديد مشكلة البحث والتي تمحورت بالتساؤل الاتي ، ما هو دور الطباعة الرقمية ومخرجاتها في التصميم الكرافيكى المعاصر . كما تضمن الفصل الاول هدف البحث :

1. كشف الطباعة الرقمية ومخرجاتها في التصميم الكرافيكى المعاصر..

اما حدود البحث التي تضمنها الفصل الاول فقد اقتصر على دراسة شركة اثمار النخيل وامانة بغداد ، اما الفصل الثاني فقد اشتمل على الإطار النظري ، تناول المبحث الأول (التصميم والاثار الطباعي) و (المخرجات الطباعية المعاصرة) .

أختص الفصل الثالث بالإجراءات التي تضمنت مجتمع البحث شركة اثمار النخيل وامانة بغداد ، وتضمن الفصل الرابع أهم النتائج والاستنتاجات .

مشكلة البحث :

أن التطور الرقمي التقني أحدث تحول واسع على مستوى الطباعة ومخرجاتها التقنية المتعددة , اذ ما عادت الطباعة على ورق فقط ، إنما أصبحت عملية إنشائية تحتوي الكثير من مخرجات العمل ، اذ شكلت الطباعة الرقمية حضوراً وتحولات على مستوى انتاج الشكل الكرافيكي المعاصر، وهو ما يتطلع اليه التصميم من تنوع ابتداء من الفكرة حتى مرحلة التنفيذ ، بغية تحقيق ناتج جمالي مغاير يحقق بفعل العلاقات التقنية الرقمية واطهارها بخامات متنوعة اكثر تداولاً ، ومن خلال البحث الميداني الاستطلاعي على ما تم به من إنجازه في حقل التصميم الكرافيكي، ولما له من أهميه في اظهار القيم الجمالية والتقنية ، وعلى وفق ذلك وجد انه من المناسب ان تحدد مشكه البحث على التساؤل التالي :

ما هي مخرجات الطباعة الرقمية في التصميم الكرافيكي المعاصر .

أهميه البحث:

تقع اهمية البحث في ايجاد مقاربات للمخرجات الطباعية الرقمية في مجال التصميم الكرافيكي ، وفتح المجال أمام المعنيين في معرفة قيمة للطباعة وفتح نافذه علمية في التخصص .

وتكمن هدف البحث:

-كشف الطباعة الرقمية ومخرجاتها في التصميم الكرافيكي المعاصر .

حدود البحث:

1. الحد الموضوعي : دراسة الطباعة الرقمية ومخرجاتها في التصميم الكرافيكي المعاصر .

2. الحد الزمني : اعلانات مصرف الرافدين لعام 2022م ، لأنها تشتمل سنوات اصدار هذه المطبوعات ، وتركز على التنوع الطباعة الرقمية .

3. الحد المكاني : العراق - بغداد .

تعريف المصطلحات:

الرقمية في اللغة : من الرقم وهو في الاصل الكتابة والنقش والعلامة والختم وما يكتب على الثياب وغيرها من اثمان ، وفي علم الحساب رمز يمثل عدداً. (جميل صليبا ، 1982، ص619).

اصطلاحاً: الرقم عند بعض الفلاسفة هو الرمز الذي يعبر به عن بعض التصورات وتأويلاتها، فكل شيء رقم، اي علامة ترمز الى شيء كوني او امر إلهي. (جميل صليبا ، 1982ص619) اما الرقمي فهو صفة لكل ما تستخدم به الارقام لتمثيل الاعداد او البيانات او الرموز . (شوقي ضيف، 1995، ص62).

الطباعة الرقمية: تشير إلى كافة المعلومات في الطباعة الرقمية والتي تتكون بشكل بيانات في الكمبيوتر عبارة عن رقمين اثنين فقط هما (الصفحة , الواحد) ولكن بتتابعات مختلفة والذي يحفظ بشكل ملف إلكتروني يحتوي كل المحتوى المطلوب طباعته سواء كان لصحيفة أو مجلة أو كتاب أو مستند عادي، وبفضل التقنية الرقمية أصبحت هذه الطابعات قادرة على فهم هذا السيل من الأصفار والآحاد وترجمته إلى نصوص وأشكال ورسومات يمكن طباعتها. (محاسن، 1990، ص32).

المعاصر : لغوياً - " عاصر . يعاصر . معاصرة : عاش معه في عصر واحد " (اللغويين العرب ،م4، ص575.

اصطلاحاً : عرفها بهنسي بقوله إنها " تعني التقدم والتطور والتطلع نحو التجديد وتعني الإبداع " (بهنيسي ، 1984، ص35)

الفصل الثاني / الإطار النظري

المبحث الاول / التصميم والاثار الطباعي

تؤدي التقنية الطباعية وتطوراتها المتلاحقة تأثيراً كبيراً على مخرجات التصميم الكرافيكي، فقد تطورت وسائل وقوى الانتاج والخامات وتحولت الى فاعل اساس في اساليبه وطريقة عرضه، وكان لهذه الثورة ان حققت الانتقال الكبير من الصلب الى الاثري وعملت بفاعلية على حضور التقنيات الرقمية واستخدام الحاسوب في مفاصلها.

وعلى هذا الاساس تنوعت الانواع الطباعية وفسحت المجال لتعدد لم يكن مسبقاً على المستوى التاريخي للطباعة, ويمكن هنا تعريف بأهم الحقول الطباعة المعاصرة التي يعمل التصميم الكرافيكي على استثمارها.

1. الطباعة الرقمية

بعد التطور التقني الحاصل بالمجال التكنولوجي والطباعي ودخول التقنيات الرقمية في إدارة الأعمال، برزت الحاجة إلى نوع جديد من الطباعة المغايرة عن الأنواع الطباعية الرقمية، ان كلمة "رقمية" تحمل معاني عدة منها التحول من الطبيعة المادية إلى الهيئة الإلكترونية التي يفهمها الكمبيوتر وكذلك التحول من الهيئة التماثلية إلى الرقمية، ولكن ما الذي نعني هنا بالطباعة الرقمية ؟

"ان من ابسط التعريفات الخاصة بهذه النوعية من الطباعة هي الطباعة من ذاكرة رقمية مباشرة علي نوع من الخامات (My Printer، 1990، ص49) لقد أصبحت العملية الميكانيكية عملية إلكترونية بدون حبر أو بدون أجزاء متحركة، او نطبع على ملفات إلكترونية بدلا من الورق كما هو الحال عند تحويل الكتاب الورقي إلى رقمي، أو كما هو الحال عند تحويل المستندات إلى ملفات بصيغة PDF الشهيرة التي تجعل من الممكن فتح المستندات بنفس تنسيقها وتصميمها الأصلي على أي حاسب عبر شبكة محلية أو عبر الإنترنت, والسؤال كيف يحدث ذلك ؟

من المعروف أن كلمة رقمية تشير إلى الحقيقة المعروفة بأن كل بيانات الكمبيوتر هي في الأصل عبارة عن رقمين اثنين فقط هما الصفر والواحد ولكن بترتيبات مختلفة, سيكون لدينا نصا رقميا محفوظ في ذاكرة الكمبيوتر في صورة أصفار وأحاد كثيرة، وبدلاً من أن نلتقط صورة للنص أو المحتوى المطلوب طباعته، أصبح لدينا الآن ملف إلكتروني يحتوي كل المحتوى المطلوب طباعته سواء كان صحيفة، مجلة، كتاب، اعلان أو مستند عادي، على صورة ملف Word أو PDF أو PostScript (<http://www.maxforums.net>) ما يحدث في الطباعة الرقمية هو أنه يتم توصيل الكمبيوتر أو الحاسب بالطباعة التي تستقبل هذا السيل المتتابع من الأصفار والأحاد والتي تمثل النص أو المحتوى المطلوب طباعته، وبفضل التقنية الرقمية أصبحت هذه الطابعات قادرة على فهم هذا السيل من الأصفار والأحاد واعادة ترجمته إلى نصوص وأشكال ورسومات يمكن طباعتها. ومن هنا جاءت كلمة طابعة رقمية digital printer بمعنى أنها

قادرة على فهم وقراءة الأرقام وإعادة تحويلها إلى محتوى يمكن طباعته على الورق المادي.

هذا هو المفهوم العام لهذه النوع من الطباعة الذي أصبح، الوسيط الرقمي بين الحاسب والطابعة والقادر على التعامل والتحدث بنفس لغة الكمبيوتر، ولكنها في الوقت نفسه ما زالت محتفظة بنفس إمكانياتها الميكانيكية من حيث وجود الأحبار والاسطوانة والطبقة الحساسة للضوء وتتماثل نقاط الحبر الأصفر والأحمر التي يمكن وضعها على الورق بطرق مختلفة، فتكنولوجيا نفث الحبر على سبيل المثال تنشر نقاط الحبر الضئيلة ذات الحجم المتناهي في الصغر على امتداد الصفحة ثم تعود أدراجها مرة أخرى على نفس الصفحة لمطابقة الأصفر والأحمر في تيار البيانات الرقمية وعلى الأساس من هذا صار الاعلان يطبع وفق هذه التقنيات، والتعدد في الخامات المستعملة كافة تدخل وفق نظام طباعة رقمي ذات خصائص وإمكانيات فريدة لا يوجد مثيلاتها في التقنيات الطباعة التقليدية، وعليه يمكن تقسيم نظام الطباعة على قسمين :-

1- In Door: الطباعة الداخلية التي لا تتعرض للأحوال الجوية والتغيرات المناخية .

2- Out Door: تعنى الطباعة الخارجية التي تتحمل التغيرات الجوية والأحوال الجوية مثل اشعة الشمس والرطوبة و الأمطار .

والمقصود هنا الاعلانات ذات الاحجام الكبيرة مثل اعلانات المحال التجارية و اعلانات الطرق ذات الاحجام الكبيرة .

أ- طباعة داخلية In Door :-

تختلف مكنة طباعة (In Door) عن مكنات (Out Door) إذ يمتاز المطبوع بالدقة والجودة العالية بطبع الاعلانات الداخلية فقط لأنها لا تتحمل الظروف الخارجية وتتم عملية الطبع من خلال برنامج خاص بها موصل عن طريق الحاسوب وتمتاز الطبعة بدقة عالية الوضوح واحبارها مائية مذهبها بالماء واخرى احبارها ثابتة لا تذاب بالماء وتطبع على عدة خامات منها الورق اللامع والشفاف (Inkjet) Cloear SVA Glossy , والورق اللاصق (Self – Adhesive glossy photo) paper, والورق

بدون لمعان (Paper matt), وتطبع ايضا على خامات اخرى منها القماش . (1)

الورق اللاصق (stiker)

وهو نوع من انواع الورق متعدد الالوان والقياسات يستخدم لطباعة الاشكال والرسوم والكتابات الاعلانية ويعد اعلان داخلي وهناك ايضا خارجي، وتتم مرحلة عمل الاستيكر عن طريق برنامج تصميمي بالحاسوب موصل عن طريق كابل لجهاز كتر (بلوتر الخاص) بورق الاستيكر ويعمل على حفر الجزء المراد توضيحه ويستخدم لعمل الكتابات الاعلانية والصور التوضيحية، الشكل -1- ، يوضح جهاز كتر بلوتر الشكل-4- اعلان ستيكر مثبت على لوح بلاستيك.



شكل-1-

ب- الطباعة الخارجية Out Door طباعة الفلكس:

مادة بيضاء مصنوعة من المطاط وبعض المنتجات البترولية وهي "عبارة عن سطح

مصنع من مادة (بوليفيثيل كلورايد) (pvc) وملصق بشبكة من الانسجة المصنوعة من النايلون او البوليستر، وتستخدم الحرارة المرتفعة لجمع سطح pvc بالشبكة وهي طريقة معروفة باسم extruding (2) ويعد الفلكس من اقوى وامتن خامات الطباعة حتى وقتنا الحالى ويتميز بمقاومته للشد والضغط، مقاومته للعوامل الجوية في كل الظروف، تبدأ طباعة الفلكس عن طريق البرامج التصميمية بتوصيل جهاز الحاسوب بالطابعة وهي طابعات الرقمية الخاصة وتمتاز بجودة عالية عن طريق نظام CMYK وتطبع ابعاد

(1) مقابلة شخصية : غانم فاضل رشيد ،شركة لوي للطباعة والاعلان ،بغداد ،2012/9/29.

(2) <http://www.mg-sign.com>

- كبيره جدا تصل ل 10 متر عرض في 100 متر طول الشكل -2- يوضح طباعة الفلكس DGI قبل واثناء الطبع .
وتكون طباعة الفلكس على ثلاثة انواع :-
1. البئر: مادة بيضاء توصيفها مثل الفلكس تماما عدا انها تقل عنه في عدم مقاومته للعوامل الجوية .
 2. السايين الضوئي : ويستخدم للاعلان الخارجي الضوئي لاختراقه الضوء .
 3. الايكو ويعد من اجود الانواع ويمتاز بضمان (3).
- بعد طباعة الاعلان على مادة الفلكس يجب ترك مساحة 5 سم من ضمن التصميم (حول التصميم) في حال عملية شد الفلكس على الاطار خارجي ليكون قادرا على تحمل الضغط الذي ينتج عن شد الفلكس, ومع التقدم العلمي الذي شهدته صناعة مواد الفلكس اصبحت الاسعار في متناول صانعي الاعلانات كما اصبحت المادة قادرة على التأقلم مع احتياجاتهم اذ يستطيع صانع الاعلانات ان يطبع على الفلكس خطوط والوان وبسرعة عالية وقدرة كبيرة على تحمل التقلبات المناخية .



شكل -2- طباعة الفلكس

التخريم cnc. ماكينة تعمل بنظام التحكم الرقمي بالكمبيوتر Computer Numerical Control وتستخدم في عدة اغراض للحفر على الخشب وعلى الرخام والبلاستيك بمستوى واحد وتعتمد على خبرة وامكانيات القائم على العمل, تعمل هذه الماكينة في ثلاث اتجاهات في وقت واحد مما يجعلها تقوم بتصنيع اشكال ثلاثية الابعاد ويتم تسمية هذه الابعاد بالمحاور Z,y,x ويكون التحكم بها من خلال الحاسوب مما مكنها من تصنيع اشكال بالغة

(3) مقابلة شخيصة , عمار عباس , مطبعة الكوثر , بغداد , 2021/9/25.

التعقيد والدقة ويوجد منها بخمس أو ستة محاور و احجام مختلفة , الشكل - 3- .



شكل -3- جهاز التخریم CNC

عامل في احد مطابع بغداد يعمل على جهاز التخریم

تتكون المنظومة هذا الجهاز الرئيسية من صندوق تحكم خاص بتشغيل الماكينة ويتم توصيلة بجهاز الكمبيوتر عن طريق الكابل تعمل هذه الماكينة على برنامج Corel Draw (برنامج نقطي لا برنامج صوري يعتمد على الخط والنقطة)⁽⁴⁾

وتتم عملية التخریم بعد ان يتم الموافقة على الشكل الكتابي ونوعه واختيار اللون بعدها يذهب الشكل الكتابي الى عامل اختصاص يقوم بعمل يدوي يقوم بعملية لف وتدوير وتتم هذه العملية بالحرارة ومادة لاصقة لتشكيل الحرف الثلاثي الابعاد , ويمكن ان يكون اعلان كتابي ضوئي عن طريق وضع مصابيح صغيرة داخل الحرف الثلاثي مثبتة على قاعدة معدنية ويستخدم تخریم البلاستيك في اعلانات الخارجية وواجهات المباني والمحلات التجارية بنوعين المستوي والثلاثي الابعاد الشكل -4- .



شكل -4-

عامل في احد مطابع بغداد للـف الحروف

(4) مقابلة شخصية :ابراهيم عبد حسن , عامل حرفي , صناعة الاعلان الثلاثي الابعاد , بغداد ,

الطباعة الثلاثية الابعاد :

لم يعد الخيال في التصميم محاكاة وتحويل كل ما يخطر من اشكال متنوعة لتكون صورة طبق الاصل على ارض الواقع ، ومع التحول الرقمي قدمت الطباعة الرقمية الثلاثية الابعاد طرقاً جديدة في ممارسة وانتاج التصميم الجرافيكي منها تحويل الصور والعلامات التجارية الى نماذج ثلاثية الابعاد كأعمال تصميمية حقيقية تجسد موضوعاً او غرضاً معين فضلاً عن تجربة مواد جديدة في التصميم , وهو ما أسهم من إضافة بعد جديد آخر في مجال التصميم الجرافيكي.(Leung,2015) ، و الطباعة ثلاثية الأبعاد هي تقنية مبتكرة تمكنك من إنشاء المجسمات من خلال نموذج رقمي يحاكي الواقع ، وهو ينطوي على عملية أخذ النموذج الرقمي وترجمته إلى سلسلة من شرائح أفقية في لغة الآلة ثم طباعته عن طريق إضافة طبقات متعاقبة ودقيقة جداً (لا يتجاوز سمكها أجزاء من المليمتر) من المواد حتى يتم إنشاء المجسم ثلاثي الأبعاد باستخدام عدد من التقنيات المختلفة ، ساعدت المصممون على عمل تصميمات أكثر



شكل -5- طباعة ثلاثية الابعاد

تعقيداً وسرعة فضلاً على إظهار التفاصيل الدقيقة و المهمة داخل العمل التصميمي ، ومن أهم مميزات تقنية الطباعة ثلاثية الابعاد بما يلي :
(Sabrina,2017,p:62)

- 1- الحصول على نتائج أكثر احترافية في التصميم.
- 2- الانفتاح على مجالات وآفاق جديدة للإلهام والابداع في التصميم.
- 3- إمكانية استخدام مواد وأوزان مختلفة ومن ثم إضافة خصائص جديدة كالحجم والبنية واللمس.
- 4- أكثر تكيفاً واستدامة وتفاعلاً مع الجمهور.

ما يجعل الطباعة ثلاثية الأبعاد فريدة من نوعها في قدرتها على تصنيع أشكال صلبة كاملة ومعقدة حيث تستطيع طباعة (صناعة) المجسمات والأدوات بطرق لا محدودة، وبمختلف المواد والمعادن ، و دخلت الطباعة ثلاثية الأبعاد العديد من المجالات منها الفنية، والتراثية والاثريّة والألعاب وسيارات ومبانٍ ، الشكل -5- .

المبحث الثاني / الاساليب التقنية المتحركة في الاعلان

اولاً: التقنيات المتحركة في الاعلان :-

ينقسم الاعلان المتحرك على عدة انواع كثيرة الخامت تعمل وفق نظام تشغيل ميكانيكي خاص وبمنظومة الكترونية، وينقسم على :-

1- السكرولنك :-

وهو عبارة عن صندوق ضوئي يحتوي على شاشة عرض يعطي اكثر من اعلان في لوحة واحدة يصل من اعلان الى ثمانية اعلانات تعمل بنظام ميكانيكي من خلال احتوائه على (الة) دوارة تتغير وفق توقيت معين يمكن التحكم بيه يدويا عن طريق جهاز تحكم داخل الصندوق ويستخدم ورق (البالك لايت) لطباعة الاعلان لسهولة اختراقه للضوء الموجود داخل شاشة العرض ويكون كثيرة الاحجام والقياسات(5)، الشكل -6-.



شكل -6-

طرق عرض اعلانات السكرولنك

(5) مقابلة شخصية : غانم فاضل رشيد ، شركة لوي للطباعة والاعلان ، بغداد ، 2021/9/25.

2- الاعلان المنشوري الثلاثي :-

ويتكون من صندوق ثلاثي الجوانب يحتوي على زجاج بلاستيك يستقر عليها المطبوع " يتكون من اعمدة طولية مثلثة الشكل علي هيئة منشور بثلاثة اوجة تحمل ثلاث اعلانات وتدور هذه الاعمدة حول نفسها كل فترة زمنية معينة, (كل بضعة ثواني او دقائق) (حسنين شفيق، 2009، ص214) يتكون هيكل الصندوق من معدن وبداخله مصابيح موزعة بصورة متساوية ويستخدم ورق (البالك لايت) على سطح الزجاج لاخترقه الضوء وتكون حركة الاعلان حركة ميكانيكية يتحكم بها حسب درجات سرعه دوران الاعلان وهي متوافرة بحجم وقياسات مختلفة, الشكل 7- .



شكل-7-

اعلان منشوري

3- لوحة اعلانية ثلاثية الوجة :-

تتكون من لوح ثلاثية الشكل متساوية الطول والعرض مقسمة داخل اطار معدني لمجموعة من اللوحات ثلاثية الاشكال لتعطي ثلاثة اعلانات داخل اطار اعلاني واحد، وتستخدم لاغراض الدعايات والاعلانات الخارجية والداخلية لما تمتاز به من قوة وتعددية في الالوان وجذب للمتلقي من خلال حركتها الالية التي تعمل وفق نظام زمني محدد ويستخدم ورق الاستيكر ليغطي الألواح من جوانبها الثلاثة⁽⁶⁾ الشكل 8- .

(6) مقابلة شخصية : غانم فاضل رشيد , شركة لوي للطباعة والاعلان , بغداد , 2021/9/25.



شكل -8-

يمثل اعلان داخلي لمنتج ما داخل اطار اعلاني واحد ولكن بفترات زمنية مختلفة.

4- شاشات العرض :-

وتنقسم على نوعين هما :

1- شاشة عرض كتابي (ليد): وتتكون من مجموعة من المصابيح صغيرة الحجم كثيرة الالوان تعمل وفق منظومه الكترونية داخل اطار معدني مرتبطة بعضها ببعض بواسطة اسلاك كهربائية تبرمج من خلال الحاسوب وتتوفر بكافة الاحجام وتستخدم للاعلان الداخلي والخارجي الشكل -9-.

2- شاشات العرض الصوري LCED: وتكون شاشة عرض شبيهة بشاشة التلفزيون ولكنها مصممة للإعلانات الخارجية والداخلية , لما تمتاز به من قوة تحمل عامل المناخ وتتوافر باحجام كبيرة جدا تعمل بالطاقة الكهربائية وتبرمج عن طريق الحاسوب⁽⁷⁾ الشكل -

10-



شكل -10-

شكل -9-

مؤشرات الاطار النظري :-

1- حققت الطباعة الرقمية ومخرجاتها حضوراً معبراً عن حاجات وافكار العصر ، وهي عمليه تعكس الحاجات والضرورات التعبير والتداول المعرفي .

(7) مقابلة شخصية : غانم فاضل رشيد , شركة لوي للطباعة والاعلان , بغداد , 2021/9/25.

- 2- أن دقه الحروف والطباعة الرقمية ونظافة الطبع وتعدد الخامات كلها اساليب طباعية أظهرت تقنيات متطورة أسهمت في ظلها على جودة وجمالية المطبوع وصولاً الى تحقيق عامل الجذب.
- 3- أن تطور الطباعة أنعكس ايجابياً على كيفية استخدام التقنية الرقمية ومخرجاتها التقنية الحديثة والتي اعطت للتصميم الكرافيكي مردود ايجابي على مستوى الجمال والتقنية مما حقق غرض جمالي ووظيفي .
- 4- الاستغناء عن كثير من المراحل المتعددة التي كانت تستغرق وقت وجهد فني كبير.
- 5- دقة الطباعة و وضوحها أضافه تقنية وفرت امكانية جمالية عالية على مستوى انتاج الشكل من خلال وضوح ونقاء الاشكال والصور الطباعية .
- 6- وفرت المخرجات الطباعية الحديثة نقله نوعيه على مستوى الطباعة على جميع الخامات والاسطح وامكانية تحريكها تقنياً .

مجتمع البحث:

جمعت العينات عبر دراسة ميدانية في بغداد والتي تم الحصول عليها وتضمينها بما يتواءم مع دراسة البحث ، وقد تم اخذ النماذج بصورة قصدية شرط تمثيلها لحدود البحث الزمانية وتحليلها ، اما عينة البحث اعتمدت على المنهج الوصفي في تحليل العينات ، من أجل الوصول الى نتائج معلومة من الدراسة الوصفية ، والتي تتضمن وصف الظاهرة الراهنة وتركيب عملياتها عبر التحليل وتفسيره ، اما اداة البحث : أعتمد البحث على المؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري .



تحليل العينة:

نموذج (1)

اعلان مصرف الراجحي

النوع : اعلان مطبوع / نفذ على ورق و اعلان خارجي .

1- المعالجات التقنية التصميمية للصورة .

عبرت المعالجات التقنية للصورة عن فكرة واضحة تتطابق مع الصورة التي تمثل طبيعة الاعلان ، عبر اظهار فكرة الاعلان عن طريق عملية الدفع التي ميز بها المصمم بعملية الجمع ما بين الخدمة المقدمة (تجهيز السيارات بالوقود) والتي عبرها عنها المصمم عدد من الطرق الاظهارية اللونية لتؤدي دوراً فاعلاً في تحقيق نواتج جمالية تقع ضمن باب اظهار الصورة الرقمية بناتج جمالي ملفت .

2- المعالجات التصميمية الطباعية للصورة :

شكلت المعالجات التصميمية الطباعية نواتج من مجموع الانشاء الكلي للإعلان تحققت من خلال دقة الطباعة والمعالجات اللونية والشكلية التي صاغها المصمم والتعددية اللونية واللمسية التي حققت من خلال الطباعة لتحدث قيمة جمالية من خلال الاعتماد المركزي و وضع الصورة ضمن فضاء محدد المساحة والسيادة بقصد تحقيق الاثارة والشد البصري نحو المركز مع المؤثرات التقنية والمعالجات الطباعية التي ظهرت الاعلان في تحقيق أثر طباعي جيد .

نموذج (2)

اعلان مصرف الرافدين

النوع : اعلان مطبوع / نفذ على ورق وايضا نفذ اعلان خارجي .



1- المعالجات التقنية التصميمية للصورة .

اعتمد المصمم على التركيب المظهري للمفردات حيث توزعت تلك المفردات بصورة غير منتظمة من الناحية التكوينية ، حيث امتازت مفردات الاعلان بواقعية إظهاريه ولم تعالج بتقنية تخدم فكرة الاعلان (قروض ترميم وتأهيل المنازل) ، لم يحقق التنوع التقني اي معالجات على الاشكال والصور ولا على طريقة التنظيم حيث تعارض الفضاء الكلي مع الوحدات المستخدمة ، هذا الحدث غير متكافئاً بين الفكرة والمعالجات والتي جاءت بعشوائية وسببت خللاً في المنظر الشكلي وان المعالجات لم تحقق اي نتائج على الصورة .

2- المعالجات التصميمية الطباعية للصورة :

اثرت المعالجات الفنية للصورة على عدم إظهار الاعلان بصورة طباعية تبهر المتلقي وتشدد الانتباه من خلال استخدام صورة غير جيدة من الناحية الشكلية واللونية ، وذلك لم تحقق الطباعة الرقمية اي قيم جمالية ناتجة وفاعلة عن فكرة التصميم وطريقة الاظهار ، اذ لم ينوع المصمم من الصفات المظهرية للأشكال بسبب احادية الالوان ولم يحقق اي تبيان لوني عال وجودة طباعية ، كان يمكن للإعلان ان يؤثر تقنياً لو استخدمت بعض المعالجات التقنية للصورة بما تخدم فكرة الاعلان.

عينة (3)

اعلان مصرف الراجحي

النوع : اعلان مطبوع / نفذ على ورق
وايضا نفذ اعلان خارجي .



1- المعالجات التقنية التصميمية للصورة :

عبرت الصورة الاعلانية المستخدمة عن فكرة ترتبط بصورة رئيسية مع العنوان المطروح للإعلان وهي محاولة في مخاطبة الفئة المشمولة بطريقة مباشرة دلالية وهو هدف مهم في تحقيق الغرض الوظيفي ، حيث تم معالجة الاشكال ضمن فضاء محدد بمساحة وسيادة حجمية بقصد الإثارة والشد البصري نحو المركز مع اضافة المعالجات التقنية وتركيبها لتحقيق نوع من التحفيز وتحقيق رغبة تثبيت الصورة ولتدعم مرتكزات الفكرة رغم بساطة التكوين .

2- المعالجات التصميمية الطباعية للصورة :

تمكن المصمم من تحقيق تنوع اثار المتلقي في المتابعة وتنظيم الاشكال بطريقة تناظرية ، ولغرض تقديم الفكرة واستخدامه التنوع اللوني على الصورة من خلال اضافة مؤثرات ، حققت جذب بصري وإثارة الإنباه خاصة وان القيم اللونية شكلت محوراً سيادياً للشكل ، كل هذه المؤثرات التصميمية ساعدت في اظهار الشكل بدقة وطباعة فائقة من خلال تعزيز الفعل اللوني المتنوع كموائمة إظهاره حققت هذه المعالجات قيمة جمالية عززت من واقعية المطبوع والواقعة التي عبرت عنها فكرة الاعلان .

النتائج :

1- عدت الطباعة الرقمية مهمة في العملية الابداعية كونها أسهمت من نقل المطبوع من مستوى الى مستوى اخر محققه جماليات لونية وشكلية تجذب المتلقي .

- 2- استخدمت المعالجات التقنية في جميع العينات ولكن بنسب متفاوتة من الناحية الإخراجية والتي ركزت على طريقة الدمج الصوري والمعالجات اللونية ، وتحويل الصيغ اللونية لأعدادها الى عمليات الطباعة والتي بدورها تنتج جمالية للمطبوع .
- 3- ساهمت التقنية الرقمية في توظيف العديد من المعالجات التقنية على مستوى الصورة التي ظهرت بطريقة مركبة متعددة الاتجاهات والتي أوجدت تأثير حركي من خلال التغيرات الشكلية في الاعلان كما في نموذج رقم (1) .
- 4- يمثل اللون العامل التقني الذي يؤثر بشكل مباشر على نوع الخامات المستخدمة اثناء الطباعة .

الاستنتاجات :

- 1- امتازت الطباعة الرقمية ومخرجاتها بنتائج جمالية عالية مما عززت الجانب الوظيفي والجمالي للمنتج الكرافيكي .
- 2- حقق المتغير اللوني وتدرجاته الرقمية امكانية جمالية .
- 3- حققت الخامات تأثيراً كبيراً على جمالية المنتج الكرافيكي .
- 4- كان للطابعات الرقمية الحديثة الدور الفاعل والمؤثر ويعد من اهم المخرجات التي حققتها الطباعة والتي تتمثل بالدقة العالية وامكانية الطباعة على جميع الخامات والاسطح التي تعطي نتائج جمالية عالية .

المصادر:-

- 1- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج1، لبنان، دار الكتاب اللبناني، 1982م.
- 2- شوقي ضيف، معجم الحاسبات، مصر، مجمع اللغة العربية، 1995.
- 3- محاسن سليمان علي ، تكنولوجيا الطباعة ، دار المطابع الوطنية للنشر والتوزيع، مصر الاسكندرية 1990.

- 4- my printer , مجلة شهرية شاملة مختصة في عالم الطباعة في الشرق الاوسط ,السنة السادسة , العدد السابع والخمسون ,مايو 2009.
- 5- حسنين شفيق,التصميم الجرافيكي في وسائل الاعلان الحديثة والانترنت , دار فكر وفن للطباعة والنشر .ط1, 2009.
- 6- عفيف بهنسي: الفن الحديث في البلاد العربية ، دار الحرية للنشر والطباعة ، 1984 .
- 7- جماعة من كبار اللغويين العرب ، م 4 ، د . ت .
- 8- Sabrina Shulkowski (2017) 'Bringing Imagination to Life: A Study of the Impact of 3D Printing on Fashion Business' The American University of Paris.
- 9- Judy Leung (2015) Turning pictures into 3DmodelsRetrieved.

أثر استخدام استراتيجيتي التعليم المباشر والتعليم المستقل في تحصيل

طلبة المرحلة المتوسطة في مادة التربية الفنية

(المديرية العامة لتربية بابل نموذجاً)

المدرس المساعد ايهاب عبد الرزاق يوسف البستاني

ihab,985, @ yahoo.com

الكلمات المفتاحية: استراتيجيتي التعليم المباشر، استراتيجيتي التعليم المستقل، التحصيل، التعليم الاعتيادي

ملخص البحث

هدف البحث إلى:- (تعرف أثر استراتيجيتي التعليم المستقل والمباشر في تحصيل طلبة الدراسة المتوسطة من الجانب العملي والفني لمادة التربية الفنية) وللتحقق هدف البحث صيغت الفرضية الصفرية الآتية:-

لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى دلالة (0,05) في تحصيل الطلبة بسبب استراتيجيتي التعليم المباشر والمستقل، (المجموعة التجريبية التي تدرس باستعمال استراتيجيتي التعليم المستقل والمباشر) المجموعة الضابطة التي تدرس باستعمال الطريقة الاعتيادية في تدريس مادة التربية الفنية.

توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى دلالة (0,05) في تحصيل الطلبة بسبب استراتيجيتي التعليم المباشر والمستقل، بين (المجموعة التجريبية التي تدرس باستعمال استراتيجيتي التعليم المستقل والمباشر) المجموعة الضابطة التي تدرس باستعمال الطريقة الاعتيادية في تدريس مادة التربية الفنية.

ولتحقيق هدف البحث الحالي تم اعتماد عينة (90) طالباً لمجتمع مكون من (410) طالباً، موزعين على (6) مدارس متوسطة (مرحلة الثاني متوسط).

وللاجابة عن سؤال مشكلة البحث، تم استخدام التحليل الاحصائي لمعالجة النتائج المتمثل بالاختبارين (القبلي والبعدي)، إذ تم التأكد من صدق الاداة وثباتها بعد عرضها على مجموعة من المحكمين.

وتم رفض الفرضية الصفرية وتقبل الفرضية البديلة. تم استخدام تحليل التباين المصاحب (ANCOVA) ومعادلة شيفيه (Scheffe) للمقارنة بين علامات الطلبة:-

وجاء البحث بعدة توصيات من أهمها: (1- حث المدرسين بالاعتماد على استراتيجيات التعليم المستقل بشكل واسع في المدارس المتوسطة والاعدادية)، (2- تطبيق أساليب استراتيجيات التعليم المباشر بدرجة أقل في حال صعوبة تطبيق استراتيجيات التعليم المستقل)، (3- التنوع في استخدام الاستراتيجيات التعليمية الحديثة في تدريس مادة التربية الفنية)، (4- اهتمام المؤسسة التعليمية التربوية بضرورة إلمام مدرس مادة التربية الفنية باستراتيجيات التعليم المباشر والتعليم المستقل عند تدريس المادة). واقتراح الباحث ضرورة إجراء بحوث مماثلة على مراحل دراسية أخرى لمعرفة:- أثر استراتيجيات التعليم المباشر والتعليم المستقل في اكتساب مهارات في مواد دراسية أخرى. وانتهى البحث بالمصادر العربية والاجنبية والملاحق اللازمة.

Keywords: (Direct education strategy, Independent education strategy, Academic Qualification , Regular education).

Research Summary

The Goal of the research entitled ‘ The effect of direct learning and independent learning in the performance of intermediate stage students in the art education(Babylon Directorate of Education as an example)

The effect of the visual education strategy on academic qualification of secondary school students. (Dhi Qar Education Directorate as a module) is:

1. To know the effect of the visual education strategy on academic qualification of 2nd class of secondary school students).

To achieve the goal of the research , Null hypothesis is drafted as following :-

1. There are no statistically significant differences at the level of significance (0.05) in academic qualification due to the direct and independent education

- The results of the statistical analysis also showed the presence of statistically significant differences in favor of the independent education as a main strategy and the direct

education strategy as second rate , compared with the results related to the application of the regular education method - thus rejecting the null hypothesis and accepting the alternative hypothesis.

- The accompanying analysis of variance (ANCOVA) and Scheffe's equation were used to compare the students' marks.

- Therefore, the researcher recommended:-

1- Urging teachers to rely on the independent education strategy widely in secondary and high schools.

2- To reduce applying direct education strategy methods in case of difficulty of applying the independent education strategy.

3- The use of different modern education strategies in teaching Art Education

4- The educational institution shall concern about the need for the Art Education teacher to be familiar with the strategies of direct and independent education in teaching the Art Education.

The researcher suggested the necessity of conducting similar research on other classes of study to find out

-The effect of education strategy

The research ended Art Education and foreign sources and some appendices

الفصل الاول

مشكلة البحث واهمية والحاجة الية:-

اولا:- مشكلة البحث:

في النصف الثاني من القرن العشرين اتجهت المؤسسات التعليمية نحو تطوير الاستراتيجيات السابقة في تدريس المواد الدراسية في المراحل التعليمية المختلفة، متزامنة مع التطور الثوري للمعلومات وتقدم وسائل الاتصال، ومنح استقلالية

الحصول على معلومات اكبر، وتطوير أساليب التدريس عامة والدراسة المتوسطة خاصة ، ومن ضمنها التعليم المباشر، والتعليم المستقل، وكتبت الكثير من الرسائل والاطاريح لتقديم المقترحات في هذا المجال ، للتوصل الى النتائج المطلوبة في تحصيل الطلبة، ورفع مستواهم في مجال الفنون (العملي والفني)، ومنح مساحة أكبر من الحرية للحصول على المعلومات وفرزها وتدقيقها، لمعرفة احتياجات الطلبة واتجاهاتهم التعليمية .

ويذكر ان هذا النوع من التعليم منح فرصة جيدة للمتعلم (الطالب) بنشاط وحيوية، وبإمكانه بناء أو إنشاء أو تعديل الافكار لمعرفة تفاعله مع البيئة التعليمية.(الساعدي، 2013).

ويجد الباحث ان هناك عدة مجالات استخدمت المنصات التعليمية الجديدة،(وخاصة بعد جائحة كورونا كوفيد 19) والتي أعادة تشكيل التعليم المستقل عن بعد في تعليم الطلبة، والطريقة التي يتعلم من خلالها الطلبة للوصول الى المعلومات عبر العالم الذي يتطور باستمرار، ويتيح المدرس التعلم للطلبة من خلال مشاهدة اعمال فنية مصورة والتي لا يمكنهم مشاهدتها في التعلم الاعتيادي، وان يستمعوا عن بعد ، وعلى هذا الاساس فالعديد من الجامعات أصبحت تقدم محاضرات جامعية من خلال شبكة الانترنت(وخاصة ابان جائحة كورونا) حيث تمكن الطلبة من التواصل بشكل الكتروني مع العديد من الطلبة والاساتيز بشكل اسرع مما تقدمه الوسائل والاساليب التقليدية . (الرتيمي، والحسناوي، 2010)

وهكذا تطورت العملية التعليمية بأستخدام اساليب جديدة، والسماح للطلبة بالبحث عن المعلومات من مصادرها الاولية والخاصة ، أو تجريب أساليب وطرق جديدة في فهم المادة العلمية، لتوفير وقت للمدرس وجهده لتغطية وأكمال المنهج المدرسي . (سليم، 2009).

وبناء على ما تقدم، جاءت هذه الدراسة لتسليط الضوء على التحصيل العملي والفني في مادة التربية الفنية لدى طلبة الدراسة المتوسطة ، وذلك لقلّة الدراسات التي تناولت أثر استراتيجيتي التعليم المستقل والمباشر حسب علم الباحث.وفي ضوء ذلك تكمن مشكلة البحث الحالي التي يمكن صياغتها بالشكل الاتي:-

(ما مدى أثر استراتيجيتي التعليم المستقل والمباشر في تحصيل طلبة الدراسة المتوسطة في التحصيل العملي والفني لمادة التربية الفنية ؟)

كما جاءت هذه الدراسة لتطبيق استراتيجيتين تدريسيّتين في تدريس مادة التربية الفنية هما (التعليم المستقل و التعليم المباشر) ، كما تكمن مشكلة البحث في تعرف أثرهما في تحصيل طلبة الدراسة المتوسطة العملي والفني لمادة التربية الفنية

،وتماشياً مع ما دعت اليه وزارة التربية بالانتقال من طرق التلقين إلى الابداع وتفعيل الطرق التي تعمل على جذب الطلبة نحو التدريس الذي ينمي أنواع التفكير المختلفة). (وزارة التربية، 2002)

ثانياً :- أهمية البحث والحاجة اليه :- تكمن أهمية البحث الحالي والحاجة اليه بالجوانب الآتية:-

يسهم البحث الحالي في تقديم معلومات مفيدة تثري العملية التعليمية.
يسهم البحث الحالي في تعرف اثر استراتيجيتي التعليم المستقل والمباشر في تحصيل طلبة الدراسة المتوسطة في مادة التربية الفنية .

يسهم البحث الحالي في وضع الخطط اللازمة والعمل على تحقيقها.
ان البحث الحالي يسلط الضوء على أهمية استراتيجيتي التعليم المستقل والمباشر في تحصيل طلبة الدراسة المتوسطة العملي والفني لمادة التربية الفنية .

ان نتائج البحث الحالي ، تساهم في توجيه انظار المؤسسات التربوية نحو أهمية التعليم وفق استراتيجيتي التعليم المستقل والمباشر في تحصيل طلبة الدراسة المتوسطة .

يفيد البحث الحالي واضعي المناهج التربوية عامةً ، ومنهج التربية الفنية خاصةً، في دعم مناهجهم بالطرق والاساليب التي تدرج ضمن استراتيجيتي التعليم المباشر والتعليم المستقل.

ثالثاً :- هدف البحث:- يهدف البحث الى :-

(تعرف أثر استراتيجيتي التعليم المستقل والمباشر في تحصيل طلبة الدراسة المتوسطة من الجانب العملي والفني لمادة التربية الفنية) وللتحقق هدف البحث صيغت الفرضية الصفرية الآتية:-

1- لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى دلالة (0.05) في تحصيل الطلبة بسبب استراتيجيتي التعليم المباشر والمستقل ، (المجموعة التجريبية التي تدرس باستعمال استراتيجيتي التعليم المستقل والمباشر) المجموعة الضابطة التي تدرس باستعمال الطريقة الاعتيادية في تدريس مادة التربية الفنية.

رابعاً حدود البحث:-

الحدود الموضوعية :- استراتيجيتي التعليم المستقل والمباشر ، التحصيل .

الحدود المكانية :- المديرية العامة لتربية بابل.

الحدود الزمانية :- العام الدراسي (2022-2023 م)

خامساً:- تحديد المصطلحات:-

إستراتيجية التعليم المباشر:- عرفت (إستراتيجية التعليم المباشر): هي إحدى أقدم استراتيجيات التدريس وأكثرها استخداماً من قبل المدرسين أثناء الحصة، حيث يلجأ إليها المدرس في حال كان عدد الطلاب كبيراً، وفيها يكون المدرس المحور الرئيس في العملية التعليمية؛ فيقوم بتلقين الطلاب المعلومات، فيما يقتصر دور الطالب على الاستماع وتلقّي المعلومات فقط. (عفاف مصطفى، 2018)

إستراتيجية التعليم المستقل:- عرفت إستراتيجية التعليم المستقل بأنها:- هي إحدى استراتيجيات التعليم الفعال الذي يعتمد فيها المتعلم على ذاته دون الاستعانة بالمدرس كمصدر للمعلومات، إذ يقوم المتعلم باستخدام مصادر مستقلة وبجهد خاص من المتعلم ، ويتم البحث عن معلومات المادة العلمية وما يتعلق بها وبجهد خاص من المتعلم . (سعادة، وعقل، وزامل، وأبو موشتي عرقوب، 2011)

3- التعليم الاعتيادي:- عرف التعليم الاعتيادي:- (طريقة تقليدية في التعليم ، وهي الطريقة المتبعة بالمؤسسات التعليمية حالياً، والمتحكمة منذ القدم، والذي تعتمد على الحفظ والتلقين، ويكون فيها المدرس مصدر العملية التعليمية، والمسيطر على كيفية وصول المعلومات للطلبة وكيفية تقويم هذه المعلومات). (سعادة و آخرون , 2011) التعليم الاعتيادي (عرفه الباحث اجرائياً).

(التعريف الاجرائي للتعليم الاعتيادي) :-

وهو عبارة عن طريقة تقليدية في التعليم والمتبع قديماً، والذي يركز على الحفظ والتلقين، و يكون فيها المدرس مصدر العملية التعليمية و تقويمها.

الفصل الثاني - الاطار النظري .

المبحث الاول: - مفهوم استراتيجيه التعليم الاعتيادي، خصائصه، اساليبه، مزاياه.

مقدمة //

تعد استراتيجيه التعليم الاعتيادي أسلوب تعليمي شامل يشير الى مصطلح التعليم التقليدي، والمعروف أيضاً بالطريقة الاعتيادية في التعليم، وهي العادات القائمة منذ أمد بعيد في المدارس والتي يعدها المجتمع مناسبة للتقاليد التعليمية السائدة، فيرى العاملون في مجال التربية أن (التعليم الاعتيادي) احد الاساليب التقليدية المرتكزة على المدرس، و التي تعتمد على الحفظ والتلقين وعليه يجب التخلص منها تماماً، واتباع أساليب تعليمية مرتكزة على الطالب باستخدام طرائق قائمة على الواجبات .(عبد العزيز، 2010)

ونجد من الالباء والتربويون بالابقاء إستراتيجية التعليم لابنائهم، الامر الذي يعزز الاساليب التقليدية، فالهدف الاساسي للتعليم الاعتيادي هو أن تنتقل المهارات والحقائق والمعايير المتعلقة بالسلوك الاخلاقي والاجتماعي من جيل الى جيل ، ويرى البالغون أنها ضرورية للنجاح المادي والاجتماعي وهو ذات الوصف، الذي وصفه (جون ديوي Dewey John) بأنه " مفروض من أعلى ومن الخارج فيتوقع أن يلتزم به الطلبة بالاخلاص والطاعة عند تلقي تلك الاوامر الثابتة وأن يؤمنوا بها. والمدرسون هم الوسائل التي يتم بها نقل تلك المعرفة . (Beck, 2009)

وتكمن خصائص التعليم الاعتيادي بالطريقة التي تعتمد على الثقافة التقليدية للمجتمع والتي تركز على إنتاج المعرفة، ويكون المدرس فيها هو أساس عملية التعليم، ولا يحتاج التعليم الاعتيادي إلى تكاليف عالية في البنية التحتية، وتكاليف تدريب المدرسين والطلبة، كما لا يحتاج المدرس في التعليم الاعتيادي إلى مساعدين للقيام بنقل المعرفة إلى أذهان الطلبة في بيئة تعلم تقليدية ، ويكون موقف الطالب سلبياً ويعتمد على تلقي المعلومات من المدرس دون تدخل الطلبة في المكان والزمان ذاته، ويتم اعداده دون أي جهد في البحث والاستقصاء لأنه يعتمد على أسلوب المحاضرة واللقاء، و يشترط على المتعلم الحضور إلى المدرسة بانتظام طوال أيام الاسبوع، ويقبل أعمار دون أعمار أخرى ولا يجمع بين الدراسة والعمل .(رسلان، 2009)

لقد تنوعت أساليب التعليم الاعتيادي، فقد يتم الاسلوب التعليمي الاساسي وفق الطريقة الاعتيادية ويتجسد بالقراءة الشفهية البسيطة، حيث يجلس الطلبة بهدوء في أماكنهم ويستمعون إلى شخص تلو الآخر يقرأ عليهم الدرس، حتى يتم مشاركة الطلبة جميعاً بعد شرح بعض الامثلة و التدريبات، ويتجسد نشاط المدرس الاساسي في تخصيص الدروس والاستماع لتلك القراءات التي يدرسها الطلبة، ومع نهاية الوحدة الدراسية) يتم اختبار الطلبة وهكذا تتكرر العملية التي أطلق عليها) التخصيص، و الدراسة، والقراءة، والاختبار (

Nathenson, 1984) &..(Henderson

وهنا يركز المنهج على الاجابات اللفظية واعتماده على الحفظ دون بذل جهد لفهم المعنى والواجبات غير المتصلة أو المترابطة و الانطلاق لوقت الطالب ، كما يصر ذلك المنهج على تدريس المواد ذاتها عند المرحلة ذاتها ، اما الذين لا يتعلمون بالسرعة الكافية يرسبون، بدلا من السماح لهم بالمتابعة حسب سرعة فهمهم واستيعابهم الطبيعيين . (1998 Eisen)

ويرتبط التعليم الاعتيادي بعناصر من القهر والضغط والاجبار أكثر مما تقبله معظم الثقافات الان، فهو ينطوي في بعض الاحيان على استخدام العقوبات البدنية

للحفاظ على الانضباط في الصف التعليمي أو العقاب على الأخطاء، وترسيخ الدين واللغة في الأذهان، وفصل الطلبة حسب النوع والعرق والطبقة الاجتماعية، فضلاً عن

تدريس موضوعات مختلفة . (Guthrie & Klauda, 2014)

في حين برر المفكر (بونويل :1996م) في تطبيق أسلوب التعليم الاعتيادي على الطلبة صغار السن، إلى حاجة الطلبة في بداية حياتهم التعليمية إلى المعارف الأساسية في اللغة والعلوم والدين، ومتطلبات حصولهم على المعلومات بسرعة وبأسلوب مبسط، ولا يمكن تحقيق هذه المتطلبات إلا بتطبيق أسلوب التعليم الاعتيادي.

سلبات استراتيجية التعليم الاعتيادي ودور المدرس فيه .

أهم مساوئ التعليم الاعتيادي لتطبيقه على أعداد كبيرة من الطلبة داخل الغرفة الصفية نظراً للتكلفة المنخفضة لهذا الأسلوب من التعليم، وبالتالي عدم مقدرة المدرس على التواصل بشكل جيد مع طلبته بسبب العدد الكبير من الطلبة داخل الغرفة الصفية. و للمدرس دوراً مهماً في أسلوب التعليم الاعتيادي بل يشكل حجر الأساس فيه، فهو مصدر المعلومات الوحيد داخل الغرفة الصفية، والمبين والشارح للمعلومة المنهجية والمنظم والمتحكم بسير عملية التعليم والسلطة التي تحدد الصواب والخطأ من النواحي

العلمية والتربوية . (Schraw (Dennison, 1994

ويظهر دور المدرس من خلال أسلوب التعليم الاعتيادي من خلال أدائه الصحيح أمام المتعلم، وتصحيح أخطاء طلبته، الذي يحدده المدرس، لتحقيق غاية محددة من قبله أو من قبل واضعي المناهج المدرسية .

(أبو موسى والصوص، . 2014)

ويمكن للمتعلم المشاركة داخل الغرفة الصفية بالمعلومات التي تلقاها من معلمه بالطريقة وبالوقت اللذين يحددهما المدرس، لكن تبقى المهمة الأساسية للطالب في التعليم الاعتيادي هي وصوله لعالم النجاح في الاختبارات التحصيلية، سواء بقيت تلك المعلومات مرتكزة في ذاكرة الطالب أم لا وعلى الطالب أن يستمع لتوجيهات والتعليمات الموجهة إليه من قبل إدارة المدرسة لضبط سلوكه في أثناء عملية التعليم.

(Thome .2003)

وعلى المتعلم أن يلتزم بالمكان والزمان ضمن أسلوب التعليم الاعتيادي، ويشترط حضوره للمدرسة بانتظام طوال أيام الأسبوع، وأن يتواجد المتعلم مع أقرانه داخل الغرفة الصفية، وأن يستوعب المعلومات الموجودة ضمن المنهاج المدرسي بالطريقة والخطوات التي يبينها المنهاج، ضمن الوقت المحدد بالحصّة الدراسية، ويستمتع المتعلم لتوجيهات المعلم عن التجاوزات المتمثلة بمشاركتة في طرح الأسئلة على

مدرسه، وأن يلتزم بالتوجيهات والتعليمات الموجهة إليه من قبل إدارة المدرسة لضبط سلوكه في أثناء عملية التعليم . (Thome .2003)

المبحث الثاني :- استراتيجيات التعليم المباشر .

ان إستراتيجية التعليم المباشر تتشابه في المضمون مع أساليب التعليم الاعتيادي، إلا انها تختلف في كيفية التطبيق، وفي مستوى تدخل المدرس داخل الحصة الصفية، وفي مقدار تحكمه بالعملية التعليمية، فالمدرس يسيطر على العملية التعليمية بشكل كامل في التعليم الاعتيادي، في حين تكون سيطرته جزئية وأقرب إلى التوجيهات منها إلى الاوامر في إستراتيجية التعليم المباشر، فمقدار حرية المدرس في التعليم المباشر أكثر منها في التعليم الاعتيادي (Jaquith & Hathaway, 2012).

ولقد لخص (وقورة :2003م) خصائص التعليم المباشر، في تركيز هذه الاستراتيجية على بناء المهارات من المستوى الاقل إلى المستوى الاعلى، وربط الاهداف والمهارات مع عناصر الاختبار، والاهتمام بالتعليم الفردي أكثر من التعليم الجماعي، وتركيز المدرس على الطرق التقليدية للقياس كأوراق العمل والاختبارات المنهجية . ويلخص الباحث هنا العلاقة بين إستراتيجية التعليم المباشر، وبين النظريات السلوكية (المثير والاستجابة)، والنظريات المعرفية (جمع المعلومات)، ففي نظرية المثير والاستجابة تعالج المدخلات في عقل الطالب تبعاً لدور المدرس في تعديل السلوك، وذلك بإدارة تقنيات تعديل السلوك بالصف، و برمجة التعليمات على شكل نشاطات سلوكية. و ركزت نظرية جمع المعلومات على أسلوب حل المشكلات) وذكر موسيلي و ويتون (Whitton & Moseley 2013) ان عملية تخزين المعلومة و معالجتها مفيدة لبناء مهارات الطلبة وتنميتها بصورة عالية، و أن المدرسين يجب ان يستفيدوا من استخدام منظمات التقدم لسد الفجوة بين ما يعرفه المتعلم فعلا وبين الهياكل المعرفية، للمعلومات الجديدة، ويتمتع التعليم المباشر بأسلوبه الخاص به. ويرى الباحث ان تحديد أساليب هذه الاستراتيجية في تدريس موضوعات الدراسة ذات الطابع المعرفي المهارى وتوجيهياً في الصف، لذا يؤدي المدرس فيها دور أعلى من التعليم المستقل لذا يقال عن هذه الاستراتيجية أنها إستراتيجية موجهة من قبل المدرس ، ذلك ألن المدرس يكون مسؤولاً بدرجة كبيرة عن العملية التعليمية في الصف، إذ يتولى شرح المعلومات أو عرض المهارات على المتعلمين، ويطرح أمامهم التمارين والتطبيقات و يزودهم بتغذية راجعة لأدائهم، ويصحح أخطاء حلولهم. (زهران، 2011م)

من مزايا التعليم المباشر، أن هذه الاستراتيجية تصلح وتطبق بامتياز عند تدريس المواد الأدبية والعلوم الانسانية، إذ يتم تقديم معلومات أكثر بأقل وقت وجهد وتكلفة، كما تضمن هذه الاستراتيجية تسلسل والمعلومات وتكاملها، وسهولة التخطيط للتعليم المباشر من قبل المدرس. (برهوش، والعطوي، وتليالين، 2015)

ومن مميزات التعليم المباشر، حصول المتعلم على تغذية راجعة فورية، وتقليل الوقت اللازم لفهم المادة العلمية، وابتكار الطلبة طرقاً مستحدثة داعمة وان كانت غير بديلة لطريقة المدرس في طرح المادة العلمية واستيعابها. (الحفاوي 2013م)

لقد توقرت امكانية استخدام الطلبة لوسائل الاصال الحديثة، كإحدى مزايا التعليم المباشر، وكشكل من أشكال التعليم الالكتروني ضمن إستراتيجية التعليم المباشر، إذ يمكن المعلم قيادة عملية التعليم وتوجيهها، عن طريق دخول المعلم والطلبة إلى أحد المواقع الالكترونية التفاعلية، والتي من خلالها يتم ايضاح المادة العلمية ومناقشة تفاصيلها عن بعد، ودون الحاجة إلى حضور الطلبة إلى المدرسة. (الحفاوي 2013م)

ومن أساليب التعليم المباشر ضمن مسؤوليات المدرس الفردية و تشابه التعليم المباشر عند تطبيق القواعد تدرس المهارة ولكنها مملّة ومتأشبهه بالتعليم المباشر. انتقد (شاربونيو 2014 Charbonneaul) إستراتيجية التعليم المباشر و أساليبها، واكد بأن لا علاقة للتعليم المباشر باحتياجات الطلبة، فالطلبة لا يمكنهم حل المشكلات دون الرجوع إلى نصائح مدرسيهم، وشعورهم أن انشطة التعليم ليست ذات صلة بالحياة اليومية، وعدم وجود دافعية مهم نحو تطوير أنفسهم ذاتياً وضعف مقدرة الطلبة على التعليم خارج النطاق الزمني للتعليم لديهم، المتمثل بالصف الدراسي. وعد (نايت 2010: أن إحدى سلبيات هذه الاستراتيجية اعتماد تنمية تحصيل الطلبة للمعلومات والمهارات محل التدريس كمقياس لنجاحها و كفاءتها، وليس بمقدرتها تنمية عمليات التفكير العليا لديهم، لذلك تهتم بنتائج التعليم أكثر من كونها تهتم بأساليب التعليم، من خلالها يتم تعليم المتعلمين المعلومات و المهارات، ولا يتم تعليمهم كيف يستخدمون هذه المعلومات ليتعلموها بأنفسهم. (نايت: 2010)

دور المدرس في الدرس المباشر

أن الفرق بين التعليم المباشر والتعليم الاعتيادي يكمن في أن المدرس من خلال التعليم المباشر يكون الموجه للقدرات الطلبة في عملية البحث عن المعلومات دون التأثير في آرائهم وسلوكهم، بعكس التعليم الاعتيادي الذي يكون فيه المعلم هو المسيطر على اتجاهات الطلبة وسلوكهم والمؤثر الرئيس في آرائهم، والمتحكم في طريقة بحثهم عن المعلومات في أثناء عملية التعليم (المغير والزعلي، 2003)

حيث تكون الغاية من العملية التعليمية في التعليم المباشر تنمية قدرات و مهارات المتعلمين ، و ليس فقط تحصيلهم الدراسي كما هو الحال في التعليم الاعتيادي، ويكمن دور المتعلم في التعليم المباشر في الاصغاء الفعال، و طرح الاسئلة للتأكد من في الدرس بإعطاء ملاحظات تضيف معلومات وأفكار ، الاستيعاب، والاسهام و اراء جديدة للدرس و ممارسة المهارات المكتسبة تحت إشراف المدرس ومن ثم باستقلالية، و مهارات التقويم الذاتي ستخدمها و لمراقبة التعليم. (الجهني، 2005) و يمكن للمتعلّم أن يطبق وسائل و أساليب تربوية تدعم إستراتيجية التعليم المباشر المستخدمة من قبل المدرس لفهم المادة العلمية المطروحة، كالتكامل الرأسي والافقي عند قراءته للمادة العلمية، أو إتباع أساليب التواصل الالكتروني المباشر، ضمن غرف المحادثات المباشرة، أو مشاركة المدرس في طرحه للمادة العلمية عن طريق أوراق البحث والحصص التشاركية (كافي، 2009)

وقد لاحظ الباحث أن إستراتيجية التدريس المباشر و طريقة التدريس الاعتيادية تتفقان في كونهما متمركزتين حول المدرس و من ثم حل المتعلمين للاسئلة أو ممارستهم لتمرارين بشكل جماعي وأخيرا ممارستهم للتطبيقات بشكل فردي ومستقل في الصف ثم في البيت، ومن ثم تلقيهم تغذية راجعة من المدرس تتعلق بأدائهم في هذه الانشطة، و أنها تستخدم خصيصاً لتدريس موضوعات الد ارساة ذات الطابع المعرفي وذات الطابع المهاري ،وهي إستراتيجية موجهة من قبل المدرس ، ويقاس نجاح هذه الاستراتيجية بكفاءتها في تنمية تحصيل الطالب للمعلومات الصعبة الفهم بدون شرح مباشر من المدرس و تكون غير متاحة بسهولة لدي المتعلمين للاطلاع عليها في مصادر تعلم أخرى و تفيد عند تدريس أكبر كمية ممكنة من المعلومات أو المهارات في أقل زمن ممكن ، بينما طريقة التدريس الاعتيادية لا تلتزم بذلك و ليس لها سمات و خطوات محددة.

المبحث الثالث :- استراتيجية التعليم المستقل .

أن التعليم المستقل يوفر متعة للمتعلمين، وذلك لانهم يتعلمون ما يهتمون به، ودون حفظ للمعلومات التي ليس لها أهمية لديهم، ويفتح التعليم المستقل آفاقاً واسعة للتداول بينما يصبح المتعلم المستقل مفكراً ويحظى بحرية التعليم دون قيود، مستقلاً المتعلمين والمدرسين، ويتيح التعليم المستقل تحمل المتعلم لمسؤوليات الحصول على المعلومات، وعدم تقبل طبيعة الاخطاء في المعلومات الناتجة عن البحث، وتصبح لدى المتعلم الشجاعة الكافية لدراسة مجال اهتمامه دون الرجوع إلى المعلم ،و نلخص سلبيات التعليم المستقل:-

- عدم حصول المتعلم على تغذية راجعة فورية.
- افتقار هذه الاستراتيجية إلى التفاعل بين المتعلم والمعلم.
- ضرورة وجود تجهيزات حديثة مكلفة، وشبكة اتصالات جيدة ضمن هذه الاستراتيجية.

- التكلفة العالية لتكوين شبكة الاتصالات، ودعمها بالتجهيزات اللازمة وعد (هاي: 2011) Hay

-عدم وضوح الاساليب المتبعة في التعليم المستقل لدى المتعلمين من أبرز سلبياته، فالحرية غير المقيدة في طريقة الحصول على المعلومات، تؤدي الى تشتت المتعلم عن الهدف المنشود من بحثه عن المعلومة، وتبعده عن المصادقية والموثوقية في طبيعة المعلومات المتوفرة تبعاً للمعلومات التي حصل عليها، فبسبب الكم الهائل من الثورة التكنولوجية، ظهرت صعوبة الحصول على المعلومة بالشكل الصحيح ومن مصدر موثوق كسلبية ممكنة لهذه الاستراتيجية، كما أن عدم تدخل المدرس في طريقة الحصول على المعلومة وفي طبيعة المعلومات، أدى إلى ضعف فاعلية التغذية الراجعة لطبيعة المعلومات . (برهوش وآخرون :2015) ونستطيع ان نحدد دور المدرس من خلال إستراتيجية التعليم المستقل،عندما يقدم إطاراً عاماً لسير عملية التعليم المستقل دون التدخل في تفاصيله، وكذلك دورالمقوم والمصحح في معلومات الطلبة ، ولتحقيق ذلك فإنه يستحسن حسب رأي (جاكيث و هاثوي) **Hathaway & Jaquith:2012** على المدرس أن يقوم بتوفير الوقت الكافي والظروف المناسبة لممارسة التعليم المستقل، وذلك بتوفير الامور والانشطة والفعاليات الاتية :- (1- التهيئة و التحضير للتمارين الانشطة والفعاليات الهادفة والشاملة والمدرسة، من أجل التعامل معها من جانب المتعلمين)،(2-ايجاد بيئة تعليمية مناسبة، وتشجع المتعلمين على حب الاستطلاع والاستكشاف)،(3- توفير المصادر التعليمية المتنوعة والملائمة، من كتب ومعاجم ومراجع ونشرات ثقافية وعلمية ووسائل تعليمية مختلفة)،(4-العمل على ربط المعلومات ببعضها والعمل على توظيفها في حياة المتعلم اليومية)،(5-على المدرس ان يساهم في تشجيع المتعلمين على التعبير الحر والعمل على زيادة رصيدهم العلمي بالبراهين والنظريات والقوانين العلمية، وذلك من خلال خبراتهم التعليمية الهادفة)،(6-مساعدة الطلبة على اكتشاف ما يجهلونه من معلومات،خاصة اذا كان غير منهجية)

اما دور المتعلم في التعليم المستقل،فهي كثيرة ومختلفة ، كونه محور العملية التعليمية، والباحث الاساسي عن المعلومات، فإن كان دور المدرس يتمثل بعملية التوجيه عن بعد، فإن دور الطالب يصبح محورياً في تعلمه، فقد ذكر(نايت) ان لهذه

الادوار لها أبعاداً ممكن ذكرها على النحو الاتي :- (نايت ،2013 Tait & Knight)

1- تحديد أهداف الطالب لتعلمه.

الاختيار والتنظيم للمحتوى النظري والعلمي الذي يسعى من خلاله الطلبة لتحقيق الاهداف .

اختيار الاساليب والاستراتيجيات المناسبة والتي تناسب المحتوى النظري والعلمي وتساعد على تحقيق أهداف تعليمه

رصد الطالب و مراقبته لحثيثات عملية البحث والاستقصاء عن المعلومات للتأكد من صحتها.

الذاتي لعملية التعليم التي قام بها، لقياس مدى تحقيق الطلبة للأهداف المرجوة من تعلمهم، ومدى التقويم المقدرة التنظيمية لديهم،

فاعلية الاساليب والاستراتيجيات المطبقة ونجاحها. على أن الطالب لا يتخلى عن المدرس أثناء بحثه عن المعلومات، خاصة وأن المعلومات التي تم الحصول عليها في إستراتيجية التعليم المستقل، تحتاج إلى مراجعة ناقدة مستمرة من قبل المدرس لتقويمها وتصحيحها

فضلا عن كون التعليم المستقل يتطلب خبرة متدرجة بأساليب وطرق البحث، ولا يمتلك معظم الطلبة هذه الخبرة. (2009م : Rogers al. et)

الفصل الثالث / منهجية البحث واجراءاته

اولا:- وصف مجتمع البحث:

تضمن الفصل الثالث وصفاً لمجتمع البحث ومنهجية ، ثم وصف الاجراءات التي تم فيها اختيار عينة البحث ، وخطوات بناء أداة البحث ، واستخدم اسلوب الاختبار القبلي، والبعدي، كما تم التأكد من صدق الاداة وثباتها ، والمعالجات الاحصائية اللازمه لها. تم استخدام المنهج التجريبي لتحقيق هدف البحث و الاجابة عنه وعن فرضياته ، تم إعداد اختبار (قبلي وبعدي)، إذ قام الباحث بإعدادهما والتأكد من صدقهما، للمقارنة بين (استراتيجيتي التعليم المباشر والمستقل)، كما تالف مجتمع البحث من مرحلة الثاني متوسط ومن عدة مدارس مختلفة(وكما مبين في جدول رقم1) وكانت المدارس المذكورة تابعة للمديرية العامه لتربية (محافظة بابل) ، وهي: (مركز قضاء الحلة ، مركز قضاء المسيب ، مركز قضاء الهاشمية ، مركز قضاء المحاويل) ، والتي تمثلت بثمان مدارس متوسطة، وفي كل مركز مدرستان (انظر جدول رقم 2 ادناه) .

كما تم سحب عينة من تلك المدارس قصديا، وبذلك يكون مجتمع البحث (طبقي متعدد المراحل قصدي) وهو من المناهج الملائمة في مثل تلك البحوث ، كما تم تناول مرحلة دراسية معينة، وهي الثاني متوسط للبنين) و بنسبة(30%) لاحظ جدول (1) ادناه:-

جدول (1) يبين النسبة المئوية لتوزيع مجتمع وعينته البحث بحسب الصف الدراسي والجنس.

ت	الجنس	عدد افراد المجتمع للصف الثاني متوسط	عدد افراد المجتمع لكل صف	عدد افراد العينة للصف الثاني متوسط	النسبة المئوية للعينة
1	الذكور	410	50-55	90 %	30%

ثانيا: اختيار عينة البحث :

قام الباحث باختيار اعداد الطلبة حسب موقع المدارس الجغرافي في أفضية (محافظة بابل) وتمثل ذلك بالاقضية التالية: (قضاء الحلة ، قضاء المسيب ، قضاء الهاشمية ، قضاء المحاول) للتوصل الى اختيار عينة ممثلة تمثيلا كاملا لمجتمع البحث(لاحظ جدول رقم -2) ادناه:-

ثالثا:- أداة البحث :

لغرض تحقيق هدف البحث الذي ينص : (تعرف أثر استراتيجيتي التعليم المستقل والمباشر في تحصيل طلبة الدراسة المتوسطة من الجانب العملي والفني لمادة التربية الفنية)، تم تطوير (اختبار قبلي و اختبار بعدي)، في قياس تحصيل المرحلة الثانية متوسط لمادة التربية الفنية .

جدول رقم (2) اختيار عينة ممثلة تمثيلا كاملا لمجتمع البحث.

ت	المنطقة الجغرافية	اسماء المدارس المتوسطة	جنس المدرسة	عدد الطلبة كمجتمع بحث	عدد الطلبة كعينة بحث
1	مركز قضاء الحلة	متوسطة الجزائر للبنين	بنين	55	12

		متوسطة 14	بنين	55	12
		تموز للبنين			
2	مركز قضاء المسيب	متوسطة	بنين	50	11
		جرف الصخر للبنين			
		متوسطة	بنين	50	11
		المسيب للبنين			
3	مركز قضاء الهاشم ية	متوسطة	بنين	50	11
		المدحتية للبن ين			
		متوسطة	بنين	50	11
		الحمزة للبنين			
4	مركز قضاء المحاو يل	متوسطة النيل	بنين	50	11
		للبنين			
		متوسطة سيناء	بنين	50	11
		للبنين			
	العدد 4	العدد 8	بنين	410	90
	اقضية	متوسطة			

ان استراتيجيات التعليم المباشر والمستقل والتي أتمدت في هذه الدراسة، واجراء الاختبار البعدي في صورته النهائية من أربعة أسئلة، كما قي ملحق،(1) وتم تطبيق الاختبار البعدي بعد عرضه على لجنة من الخبراء والمحكمين *

ت	اسم الخبير	الشهادة	اللقب العلمي	الاختصاص الدقيق	مكان العمل
1	مكي عمران راجي	دكتوراه	استاذ	فلسفة الفنون التشكسالية رسم	جامعة بغداد
2	محمد علي علوان	دكتوراه	استاذ	فلسفة التربية التشكسالية رسم	جامعة بابل
3	صفاء السعدون	دكتوراه	استاذ	فلسفة الفنون التشكسالية رسم	جامعة بابل

4	علي شناوه وادي	دكتوراه	استاذ	فلسفة التربية الفنية	جامعة بابل
5	علي مهدي ماجد	دكتوراه	استاذ	فلسفة التربية الفنية	جامعة بابل
6	ناجح خلخال المعموري	دكتوراه	استاذ	علم النفس	جامعة بابل
7	علي حسين خلف	دكتوراه	استاذ/متمرس	مناهج وتدریس التربية الفنية	متقاعد
8	عارف وحيد الخفاجي	دكتوراه	استاذ/متمرس	فلسفة الفنون التشكيلية رسم	جامعة المستقبل
9	حامد مخيف المعموري	دكتوراه	استاذ/متمرس	فلسفة الفنون التشكيلية نقد	جامعة المستقبل

*- الخبراء

رابعاً : - صدق أداة البحث وثباتها:-

عمد الباحث حساب صدق أداة البحث والمكونة من اختبارين، أحدهما قبلي والآخر بعدي (لمحتوى مادة التربية الفنية) تم عرض الاختبارين على مجموعة من الخبراء والمحكمين، والمذكورة أسمائهم في (ادناه) و تم اعتماد رأي المتخصصين من أصحاب الكفاءات والخبرات العلمية من أساتذة الجامعات في مجال الدراسات التربوية، والتقويم، وعلم النفس، لتحديد مدى صدق الاداة وذلك بعرض الاختبار عليهم، وتضمن الاختبار اعداد اسئلة لتحقيق ذلك. وتم اعداد الاختبارين بما كان مناسباً. وتم بناء جدول المواصفات لبناء الاختبار التحصيلي البعدي لمادة التربية الفنية (ملحق رقم 1) ص33..

الفصل الرابع

اولاً:- عرض النتائج :-

اولاً: النتائج المتعلقة بالفرضية الصفرية الاساسية. من خلال اختبار المجموعة التجريبية التي تدرس باستعمال استراتيجيتي التعليم المستقل والمباشر، ولتحقيق ذلك تم تعرف دلالة الفروق بين مجموعات الدراسة (الضابطة والتجريبية)، وتم استخدام تحليل التباين المصاحب لعلامات الطلبة البعدي، باعتبار علامات الطلبة القبلي متغيراً مشتركاً وكما يبين الجدول (3) :-

النتائج المتعلقة بالفرضية الرئيسة: توجد فروق ذات دلالة احصائية :-
(عند المستوى $\alpha = 0.05$ في تحصيل الطلبة و يعزى ذلك الى استراتيجيتي (التعليم المباشر والمستقل). وللتحقق من صحة هذه الفرضية تم الكشف عن دلالة الفروق بين مجموعات الدراسة (التعلم الاعتيادي، التعليم المستقل، التعليم المباشر) تم استخدام

تحليل التباين المصاحب متغيراً مشتركاً، (**ANCOVA**) على علامات الطلبة البعيدة، باعتبار علامات الطلبة القبلية متغيراً مستقلاً ويبين الجدول (3) نتائج هذا التحليل :

انظر جدول (3)

مصدر التباين	مجموع المربعات	درجة الحرية	متوسط المربعات	قيمة (ف) الاحصائية	الدلالة الاحصائية	Eta square (2η)
الاختبار القبلي (المصاحب)	3ر15	1	3ر15	0ر23	0ر63	0ر00
طريقة التدريس (الاختبار البعدي المعدل)	334ر86	2	167ر43	12ر26	0ر00	0ر20
الخطأ	1351ر72	99	13ر65			
الكلي	17821ر00	102				

ان نتائج هذا التحليل (نتائج تحليل التباين المصاحب (**ANCOVA**) *على علامات الطلبة البعيدة، باعتبار علامات الطلبة القبلية متغيراً مشتركاً.

عند البحث على الاختبار البعدي نجد وجود دلالة احصائية عند مستوى (0, 05) لقيم **F** (26, 12) ، في تحصيل الطلبة ويعود السبب في ذلك الى استراتيجيتي التعليم المباشر والمستقل المتعلقة بأثر طريقة التدريس في تباين علامات الاختبار البعدي.

ان النتيجة تعني وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين متوسطات درجات المجموعات التجريبية والمجموعة الضابطة على الاختبار ككل، ولتحديد نسبة مساهمة طريقة التدريس في أداء أفراد العينة على الاختبار البعدي ، تم استخراج قيمة مربع ايتا (**square (2η**) لقياس حجم التأثير (**Size Effect**)، للتعرف إلى الدلالة العلمية أيضاً أن قيمة مربع ايتا (**2η**) بلغت (0, 20 . لفروق، ويبين الجدول (3) ذلك.

ولمعرفة مصادر هذه الفروق تم تطبيق طريقة شيفيه (**Scheffe**) (للمقارنات البعيدة ، الجدول رقم(4) يوضح ذلك ، المقارنات البعيدة على علامات الطلبة البعيدة تبعاً لمتغير مجموع المتوسط الحسابي التعلم الاعتيادي التعليم المستقل التعليم المباشر التعلم الاعتيادي 94, 47- 4, 98- 2, **

اما التعليم المستقل 41, 14 و التعليم المباشر 12.92 ، فهي ذا دلالة إحصائية عند مستوى الدلالة بلغ

(05, 0) يظهر من الجدول رقم (4) أن مصادر الفروق كانت بين التعليم الاعتيادي والتعليم المستقل لصالح التعليم المستقل بمتوسط حسابي (41, 14) بينما بلغ المتوسط الحسابي للتعلم الاعتيادي (2,24)، كما أظهرت النتائج وجود فروق بين المتوسطات الحسابية للتعليم المباشر والاعتيادي، و أن مصادر الفروق كانت لصالح التعليم المباشر بمتوسط حسابي (12,92) جدول (4) يبين نتائج تحليل التباين المصاحب (ANCOVA) على علامات الطلبة البعيدة

المجموعة	المتوسط الحسابي	التعليم الاعتيادي	التعليم المستقل	التعليم المباشر
التعليم الاعتيادي	94,9	(2.24) متوسط حسابي	47,4 *	98,2 **
التعليم المستقل	41,14			49,1
التعليم المباشر	92,12			

ثالثاً: اهم توصيات البحث الحالي:-

العمل على حث اعضاء الهيئة التدريسية على الاعتماد على استراتيجيتي التعليم في تحصيل طلبة مدارس المرحلة المتوسطة في مادة التربية الفنية والمواد الاخرى في العراق.

رابعاً: اهم مقترحات البحث الحالي:-

إجراء بحوث مماثلة على مراحل دراسية أخرى وعلى كلا الجنسين لمعرفة : أثر استراتيجيتي التعليم المباشر والتعليم المستقل في اكتساب المهارات لمواد دراسية أخرى.

المصادر العربية والاجنبية

اولاً:- المصادر العربية.

الاسطل، محمد زياد (2010 م) :أثر تطبيق استراتيجيتين للتعلم النشط في تحصيل مادة التاريخ لتنمية تفكيرهم الناقد، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الشرق الاوسط، عمان، الاردن.

أبو السمن، فاطمة سليم (2005 م): أثر تدريس العلوم الحياتية باستخدام إستراتيجية التدريس المباشر والاستراتيجية التطورية في تنمية التفكير الابداعي والادراك فوق المعرفي لدى الطالبات ، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الهاشمية، الزرقاء، الاردن.

أبو موسى، مفيد أحمد، والصوص، سمير عبدالسلام (2014 م): التعليم المدمج (المتمازج): بين التعليم التقليدي والتعليم الالكتروني، ط 1 ، عمان، الاردن: دار الاكاديميين للنشر والتوزيع

برهوش، هبة عبد الكريم، والعطوي، ليلي محمد، وتليلان، فدوى عيسى (2015 م): كتاب الحاسوب للصف التاسع الاساسي، ج 1 ، ط 1 ، وزارة التربية والتعليم ، الاردن. 61

رسالن، محمد (2002 م) المقارنة بين التعليم التقليدي والتعليم المفتوح، ورقة عمل مقدمة إلى كلية العلوم التربوية، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين.
رمبل، غريفييل (2003 م) إدارة نظم التعليم عن بعد، ط 2 ، القاهرة، مصر: المركز العربي للتعريب والترجمة والتأليف والنشر. —

زهران، مضر (2011 م) : التعليم عن طريق الانترنت، ط 1 ، عمان، الاردن: دار المنهل للطباعة والنشر.

الساعدي، عمار طعمة جاسم (2013 م) : أثر استخدام التعليم المستقل الصف الثالث المتوسط في الرياضيات وميلهم نحو دراستها"، مجلة البحوث التربوية .
سعادة، جودت أحمد، وعقل، فواز (2011م) التعليم النشط بين النظرية والتطبيق، عمان، دار الشروق للنشر والتوزيع

- سليم، ليلي محمد (2009 م) : تأثير إستراتيجية التعليم المستقل على تحصيل الطلبة من وجهة نظر معلمي اللغة الانجليزية في المدارس الحكومية الثانوية في طولكرم، دراسة ماجستير غير منشورة باللغة الانجليزية، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين. —

شاهين، عبد الحميد حسن (2011 م) : استراتيجيات التدريس المتقدمة و استراتيجيات التعليم وأنماط التعليم، بحث الدبلوم الخاص في التربية، غير منشور، جامعة الاسكندرية، مصر. —

الشنيفي، هيفاء عبد الله (2005 م) : أثر إستراتيجية التدريس المباشر لمهارات التفكير في تفعيل النشاط غير الصفّي للغة العربية وتحسين الاداء الكتابي لدى طالبات المرحلة الثانوية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الملك سعود، الرياض، السعودية. —

عبد العزيز، صفاء عباس (2010 م): التعليم عن بعد والجامعة المفتوحة، رسالة ماجستير غير منشورة، الخرطوم، السودان .
نايت، بيتر ت. (2010 م) : حين يكون المرء مدرساً في التعليم العالي، شحاته، وليد (مترجم)، ط 2 ، الرياض، السعودية: دار العبيكان للطباعة والنشر
وزارة التربية والتعليم (2002 .) : توصيات مؤتمر التطوير التربوي. المؤتمر الثالث، ط3 ، مطبعة وزارة التربية والتعليم، عمان، الاردن.
ثانياً : المصادر الاجنبية :

23- Cukurova, M. (2014), "An Investigation of an Independent Learning Approach in University Level Chemistry: The Effects on Students' Knowledge, Understanding and Intellectual Attributes", (Unpublished PhD Thesis), University of New York, New York, USA, (On-Line) (03/02/2016), available:

25- Henderson E. S., & Nathenson M. B. (Eds.) (1984), Independent Learning in Higher Education, 1st ed., USA: Educational Technology Publisher

26- Jacobs, D. M., & Michaels, C. F. (2007), "Direct Learning", Ecological Psychology Magazine, Vol. 19(4), pages 321-349, (OnLine) (31/01/2016), available:

سلطة المؤسسات الفكرية لما بعد الحداثة في التشكيل العالمي المعاصر
(نماذج مختارة)

م.م امانى كاظم هجول

جامعة البصرة/كلية الفنون الجميلة

//amani.kadhim@uobasrah.edu.iq

موبايل // 07707072370

**The authority of post-modern intellectual institutions in
the contemporary global formation
(selected models)**

Research Summary

Over the course of many centuries, art has been suffering under the weight of coercive and dominant intellectual authorities, all of which were derived from magical, religious, or philosophical beliefs, represented by the idealistic philosophy that was dominant in that period, so art in it was subject to religious or political authority and was riding on its side. Then We have entered the cusp of modernity and the philosophies and ideas that led to its emergence that were considered a response to idealist philosophy, such as materialism, existentialism, etc., in addition to the scientific data that began to appear and explain many phenomena and cancel many of the previous adoptions. All of this greatly influenced Western thought and what It was followed by a change that affected the wheel of art and displaced it in other directions, such as cubism, surrealism, and abstraction.

Until postmodernism came as a reaction to modernity, especially with regard to culture, identity, history, and

language, in addition to its skepticism of certainties and grand narratives, as postmodernism drew from modernist philosophies and ideas and added to them, so these ideas became the ruler of art until our present time, and still are. Contemporary art draws from the intellectual foundations of postmodernism, but with formulations that include the development and progress achieved by thought and science. Based on the above, the researcher sees the possibility of focusing on the following question: How did the authority of postmodernist intellectual institutions influence

الفصل الاول (الاطار العام للبحث)

أولاً: مشكلة البحث

على مدى قرون طويلة من الزمن ظل الفن يروح تحت وطأة سلطات فكرية قاهرة ومهيمنة، هي في مجملها مستمدة من المعتقدات السحرية أو الدينية أو الفلسفية متمثلة بالفلسفة المثالية التي كانت طاغية على تلك الفترة، فكان الفن فيها خاضعاً للسلطة الدينية أو السياسية وسائراً في ركابها. ثم دخلنا على أعتاب الحداثة وما أدى إلى ظهورها من فلسفات وأفكار كانت تعتبر رداً على الفلسفة المثالية، كالمادية والوجودية .. الخ، فضلاً عن المعطيات العلمية التي بدأت تظهر وتفسر العديد من الظواهر وتلغي الكثير من المتبنيات السابقة، كل هذا أثر بشكل كبير على الفكر الغربي وما تبعه من تغير أصاب عجلة الفن وأزاحها باتجاهات أخرى كالتكعيبية والسريرية والتجريدية. إلى أن جاءت ما بعد الحداثة كردة فعل على الحداثة لاسيما فيما يتعلق بالثقافة والهوية والتاريخ واللغة، فضلاً عن تشكيكها باليقينيات والسرديات الكبرى، إذ إن ما بعد الحداثة نهلت من الفلسفات والأفكار الحداثية وزادت عليها، فأصبحت هذه الأفكار حاکمة على الفن حتى وقتنا الحاضر، ولا زال الفن المعاصر ينهل من المتبنيات الفكرية لما بعد الحداثة، ولكن بصياغات تنطوي على ما وصل اليه الفكر والعلم من تطور وتقدم. وتأسيساً على ما سبق ترى الباحثة إمكانية التمحور حول التساؤل الآتي: كيف أثرت سلطة المؤسسات الفكرية لما بعد الحداثة على الفن الغربي المعاصر؟

ثانياً: أهمية البحث والحاجة اليه

- 1- تسليط الضوء على التأثيرات الفكرية لما بعد الحداثة على الفن الغربي المعاصر.
- 2- إمكانية الاستفادة منه من قبل المهتمين بدراسة الفن الغربي المعاصر، فضلاً عن أن هذه الدراسة تمثل إضافة معرفية للمكتبة.

ثالثاً: هدف البحث

يهدف البحث الحالي الكشف عن سلطة المؤسسات لما بعد حداثوية المهيمنة على الفن المعاصر

رابعاً: حدود البحث

- 1- الحدود الموضوعية: مصورات أعمال الفنانين الغربيين المعاصرين التي تتضح فيها سلطة التأثيرات الفكرية لما بعد الحداثة.
- 2- الحدود المكانية: دراسة الاعمال الفنية ضمن نطاق الفن الغربي المعاصر
- 3- الحدود الزمانية: 2023-2013

خامساً: تحديد المصطلحات

1- السلطة

لغة: تسلط: السلاطة، والسلاطة بمعنى القهر... ويشير الى ان السلطة يشتق منها السلطان، ويشق من السلطان السليط: بمعنى الحجة والبرهان. (1)

اصطلاحاً: يعرفها جان مينو بانها : " ممارسة نشاط ما على سلوك الناس اي القدرة على التأثير في ذلك السلوك وتوجيهه نحو الاهداف والغايات التي يحدها من له القدرة على فرض ارادته، ولن تكون وسائل للسلطة في تحقيق ذلك استعمال الاكراه فحسب ، فبإمكانها تأمين الطاعة وتحقيق الاهداف بواسطة الحظوة او الصيت او الموقع الاجتماعي وحتى بواسطة السلوك الذي يعده المجتمع سلوكاً فاضلاً فيرفعنا الى مرتبة النموذج او القدوة " (2)

(1) ابن منظور: لسان العرب ، تحقيق، عامر احمد حيدر ، دار الكتب العلمية ، لبنان ، مجلد 7 ، ط1 ، 2003 ، ص 361-362

(2) العيادي . عبدالعزيز : ، ميشيل فوكو، المعرفة والسلطة المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت ، ط، 1994 ، ص 44

المؤسسات: لغة: جمع مؤسسة مؤنث مؤسس وهو اسم مفعول من الفعل أسس يؤسس تأسيساً، فهو مؤسس، والمفعول مؤسس. (3) و"الأساس: قاعدة البناء التي يقام عليها وأصل كل شيء ومبدؤه" (4)

اصطلاحاً: عرفها جبران مسعود في معجم (الرائد) فقال: "جمعية أو معهد أو شركة أسست لغاية اجتماعية أو أخلاقية أو خيرية أو علمية أو اقتصادية". (5)

الفكرية: لغة: تنسب كلمة "فكرية" إلى الفكر، والفكر هو: إعمال الخاطر في الشيء، والتفكير هو: إعمال العقل في قضية من القضايا للوصول إلى الحقيقة فيها. (6)

اصطلاحاً: عرفه عبد الكريم بكار في أحد مقالاته بقوله: "هو إعمال الإنسان لإمكاناته العقلية في المحصول الثقافي المتوافر لديه بغية إيجاد بدائل أو حل مشكلات أو كشف العلاقات والنسب بين الأشياء" (7)

سلطة المؤسسات الفكرية اجرائياً: هو عملية تأثر الفنان بالنتاج الفكري للمرحلة التي يشتغل فيها اعماله الفنية، وبالنتيجة توجيهه نحو الاهداف والغايات التي يحددها من له القدرة على فرض ارادته الفكرية، متمثلاً بما انتجه الفكر الانساني، ولاسيما الغربي، من طروحات ما بعد الحداثة، والتي انتجت فيما يسمى اليوم بالفنون المعاصرة.

(3) احمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة ، عالم الكتب ، الرياض ، ط1 ، 2008 ، ص 91

(4) إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط ، دار الدعوة ، ص 17

(5) جبران مسعود: معجم الرائد ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط7 ، 1992 ، ص 705

(6) ابن منظور: لسان العرب ، تحقيق، عامر احمد حيدر ، دار الكتب العلمية ، لبنان ، ص 3451

(7) عبدالكريم بكار: مقدمات للنهوض بالعمل الدعوي ، دار القلم ، دمشق، ص 13

المبحث الاول

مفهوم السلطة ومرجعياتها الفكرية

تعد السلطة بمعناها الواسع، هي شكلاً من اشكال القوة، فهي الوسيلة التي يستطيع من خلالها الافراد أن يؤثروا على سلوك افراد آخرين، على العكس من القوة والتي تتميز عن السلطة، بسبب الوسائل المتباينة التي من خلالها يتحقق الإذعان أو الطاعة، فبينما يمكن تعريف القوة على أنها القدرة على التأثير على سلوك الآخرين، فإن السلطة يمكن فهمها على انها الحق في القيام بذلك، فالقوة تحقق الإذعان من خلال القدرة على الإقناع، أو الضغط، أو التهديد، أو الإكراه أو العنف، أما السلطة فهي تعتمد على (الحق في الحكم)، ويحدث الإذعان من خلال التزام اخلاقي ومعنوي من قبل المحكوم بأن يطيع، ورغم اختلاف الفلاسفة السياسيين حول الأسس التي تركز عليها السلطة، فانهم مع ذلك اتفقوا على انها ذات طابع اخلاقي ومعنوي (السلطة يجب ان تطاع) (8).

وبما أن ثمة سلطة في كل ظاهرة تتكشف فيها قدرة فرد على الحصول من فرد آخر على تصرف لم يتخذه بشكل عفوي، فإن وقائع السلطة لا تحصى، ولكن لكي ترتدي طابعاً سياسياً تقتضي ان تكون غايتها اجتماعية، فغايتها لا يمكن تقديرها إلا بارتباطها مع الجماعة، إن السلطة في جوهرها العميق، هي تجسيد للطاقة التي تثيرها في المجموعة فكرة نظام اجتماعي مبتغى، انها قوة يخلقها الوعي الجماعي تقوم مهمتها في أن واحد على تأمين ديمومة المجموعة وقيادتها في السعي نحو ما فيه خيرها وهي قادرة عند الحاجة على فرض الموقف الذي يفرضه هذا السعي على الأعضاء(9)، ونجد ان هذا المفهوم للسلطة يتضمن " القوة والفكرة " . وعليه تكون الحقيقة الجوهرية للسلطة ليس هي الأمر، وإنما هي تكمن في الفكرة التي توحياها.

وللاستزادة في التوضيح للمعنى والدلالات التي اتخذها مصطلح "السلطة" يمكن الاشارة في البداية الى التالي: فقد كتب مارتن لوتر في شرحه لتعاليم سفر الرومان: " على كل واحد أن يطيع السلطات (Authority) ... ولا ينبغي ان نقاوم السلطة بالقوة أو (بالعنف Gewalt)، بل بالاقرار بالحقيقة وحدها "، وهنا يظهر لفظ (غيفالت Gewalt) بمعنى القوة أو العنف، والتي استخدمت في العصر الوسيط للإشارة الى مجموع الأفعال المتصلة بممارسة السلطة الزمنية : كالتدبير و الحكم والتنظيم، ومن ثم تم ربط تلك الممارسة على نحو مباشر بدلالة (قدرة ، سلطة) وبالعكس من (قوة ، شدة) ولما كان لفظ (Gewalt) يتضمن استعمال القوة فقد امتد معناه، بسبب توسيع نطاقه،

8 اندرو هيوود، النظرية السياسية مقدمة، ترجمة لبنى الريدي، المركز القومي للترجمة، القاهرة ، 2013 ، ص 225 .

9 جورج بوردو، الدولة، ترجمة سليم حداد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 2002، ص 18-

الى حد انه صار يشمل فكرة العنف (الاستعمال الثوري) للقوة ضد السلطة (ماخت (Macht)، اي جنوح لفظ (Gewalt) بهذه الفكرة للدلالة على العنف (Violence) (قوة ، اكراه، شدة ، صلابة) بينما ينحو لفظ (Macht) نحو الدلالة على القدرة أو الاستطاعة (10).

وبذلك تكون كلمة (Macht) تعني (قوة، سلطة) والتي تقابل (Power) في استعمالها المعاصر، وتطابق ذلك واضح عند (ماكس فيبر): " كل امكانية تتيح لأحد، في سياق علاقة اجتماعية ما، ان يفرض إرادته على الغير بالرغم من وجود مقاومة، ولا يهم الأساس الذي تقوم عليه تلك الأمكانية" (11)، وبذلك نستطيع القول ان لفظ (Gewalt) يشير الى ممارسة الإرغام والقسر (بغض النظر اذا كان مشروعاً ام لا)، أما لفظ (Macht) فيقابل (قوة Power) ويحيل بصورة جوهرية الى استعمال الإرادة، وإقرار لغايات يتم السعي لتحقيقها، ويترتب على ذلك معنى السلطة المقترنة بالاعتراف والمشروعية.

إن مفهوم السلطة بوصفها علاقة بين الناس ينحدر من مصدرين هما: الأول، ان السلطة ظاهرة جمعية، والثاني، ان السلطة غير قابلة للتملك، فأية طريقة لإدراك مفهوم السلطة بالنسبة الى مجمل الحياة الاجتماعية تفترض مسبقاً وجود معيار لها، كما هو الحال في تعريف السلطة: (بكونها إحداث تأثير مقصود)، (قدرة شخص على التحكم في ردود فعل شخص آخر)، فالسلطة هنا تتطوي على مفهوم علائقي يؤكد العامل السيكولوجي (التأثير والتأثر)، إذ يعرفها (اوبنهايم): " كل من يقوم بعمل سلطة فإنه يقوم به بقصد التحكم في نشاطات الآخرين لتحقيق غرضه هو الخاص به، "ويراها (هارولد لاسويل)، هي عملية التأثير في سياسة الآخرين، بممارسة الحرمان الشديد عليهم أو التهديد به، لغرض امتثالهم الى السياسة المعروضة للتنفيذ (12).

وهناك من يرى أن مفهوم السلطة مرتبطة (بالبنية)، إذ إن (تالكوت بارسونز) يرى السلطة بأنها "القدرة على ممارسة بعض الوظائف لفائدة نظام اجتماعي مأخوذاً بكليته"، ويضيف بأن السلطة هي قدرة وحدة اجتماعية في تنظيم جماعي على ضمان تنفيذ الالتزامات التي اكتسبت صفة الشرعية، لكونها تعبير عن أهداف جمعية ويعاقب من يمتنع عن القيام بها، أما (ماكس فيبر) فيرى " المجموعة السياسية هي مجموعة سيطرة تطبق أوامرها على اقليم معين بواسطة تنظيم اداري يستخدم التهديد واللجوء إلى الإكراه

10 علي بن مخلوف ومحمد جناح، مفردات الفلسفة الاوربية الفلسفة السياسية، المركز العربي الثقافي، بيروت، 2012، ص 199 .

11 علي بن مخلوف ومحمد جناح، مصدر سابق، ص 200 .

12 صادق الاسود، علم الاجتماع السياسي (اسسه وابعاده)، مطابع وزارة التعليم العراقية، بغداد، 1990، ص 127-131 .

المادي". وبناءً على ذلك فإن عناصر السلطان السياسي هي: الأول، يتعلق بمجموعة السيطرة والتنظيم الإداري، فهو ينطلق من البنية الاجتماعية بوصفها مجموعة سيطرة، والثاني، يكمن في اللجوء إلى الأجير المادي، الذي هو وسيلة نوعية للعمل السياسي (13). أما نيتشه (14) فلم يحصر السلطة في العنف، فالسلطة عنده هي مفاهيم متداخلة في صميم الحياة الإنسانية وأن العلاقات في الغالب بين الأفراد هي علاقات سلطوية بغض النظر عن هدفها، فالسلطة من وجهة نظره لا تتواجد بشكل منفرد بل أنها متداخلة مع سلطات أخرى وهناك علاقات صراعية بين هذه السلطات (15)

وقد عرّفها (والتر بكلي) (16) أنها التوجيه والرقابة على سلوك الآخرين لتحقيق غايات جماعية، تعتمد على نوع من أنواع الاتفاق والتفاهم وتتضمن الامتثال الطوعي وهو التّطابق في التّوجه نحو نفس الهدف للطرفين. كما عرّفها (بيردروف) أنها قوة في خدمة فكرة يولدها الوعي الاجتماعي وتتجه هذه القوة نحو قيادة الجموع للبحث عن الصّالح العام. كما عرّفها أحمد زكي بدوي بأنها القوة الطبيعية أو الحق الشرعي في التصرف وإصدار الأوامر في مجتمع معين، ويرتبط هذا الشكل من القوة بمركز اجتماعي، يقبله أعضاء المجتمع بوصفه شرعياً، ومن ثم يخضعون لتوجيهاته وأوامره وقراراته. (17)

ويرى (ماكس فيبر) (18) أن السلطة هي احتمالية، أن قيادة ما تطاع من قبل مجموعة محددة، فالسيطرة هي وسيلة وغاية السلطة السياسية في آن واحد، فالسيطرة هي ميزة السلطة السياسية عند فيبر والتي تخولها ممارسة القهر والإلزام في إطار مشروع، فالعنف عند فيبر هو الوسيلة الطبيعية لممارسة السلطة، ذلك أن السلطة السياسية ليست حالة عرضية وإنما علاقة اجتماعية قوية تتميز بالمشروعية وإيمان أفراد المجتمع بواجب طاعتها. (19)

13 صادق الاسود، علم الاجتماع السياسي (أسسه وابعاده)، مصدر سابق، ص 136-137.

14 نيتشه، فريدريش فيلهيلم نيتشه Friedrich Nietzsche، 15 أكتوبر 1844، 25 أغسطس 1900، فيلسوف الماني.

15 جيل دولوز، نيتشه والفلسفة، ترجمة اسامة الحاج، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 2001، ص 66.

16 Walter Frederick Buckley، 1922-2006، عالم ومفكر اجتماع امريكي، اهم رواد النظرية البنائية الحديثة.

17 بدوي احمد زكي، كتاب معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، مكتبة لبنان، 1982، ص 31.

18 ماكس فيبر Maximilian Carl Emil Weber، عالم اجتماعي وفيلسوف الماني من مواليد 21 ابريل 1846 بمدينة ارفورت، كان عالما في الاقتصاد والسياسة، واحد مؤسسي علم الاجتماع الحديث ودراسة الادارة العامة.

19 صونية حداد ومريم عشي، دراسة تحليلية لظاهرة السلطة من منظور سوسيو-سياسي، مجلة جيل العلوم الانسانية والاجتماعية، ص 131.

أما فوكو فقد عمل على إيجاد تصور جديد للسلطة مخالفاً لما هو متعارف عليه فالسلطة عنده سارية في كل الاتجاهات وفي كل الخلايا الاجتماعية وهي عبارة عن علاقات القوى داخل هذا النسيج الاجتماعي في جميع الاتجاهات وعلى جميع الأصعدة السياسية والاجتماعية والاقتصادية، فهو يقول "إنَّ السلطة تعني بادئ ذي بدء علاقات القوى المتعددة التي تكون محايثة للمجال الذي تعمل فيه تلك القوى، مكونة لتنظيم تلك العلاقات، أنَّها الحركة التي تُحوّل تلك القوى وتزيد من حدتها وتقلّب موازينها بفعل الصراعات والمواجهات التي لا تنقطع". (20)

ولقد أشار المفكر الفرنسي (جورج بوردو) (21) إلى أنَّ السلطة هي "قوة في خدمة فكرة" ولقد جعل من الفكرة جوهر للسلطة، إذ أنَّ السلطة تسخر لتحقيق غايات المجتمع ولخدمته. (22)

وتناولت الفيلسوفة والمفكرة الألمانية (حنة أرنت) (23) مفهوم السلطة والدولة وذلك بالعودة إلى المفهوم اليوناني الذي يعني حكم الشعب أو سلطة الشعب، فهو عندها المفهوم الأصل الذي يجب على الجميع الرجوع إليه لأنه الأساس الذي بُنيت عليه الديمقراطية الأثينية، التي وجدت السياسة الأصلح والأنجح ودعت إلى الرجوع لها وربطها بالواقع الحالي من حيث أنَّ السياسة الحالية لم تستطع إدارة شؤون الشعب وقد عبّرت بقولها: "لا زالت المدينة اليونانية حاضرة بقوة في أساس وجودنا السياسي، كلّما نطقنا كلمة السياسة" (24)، فعبرت عن معنى السلطة بأنه: "قدرة الإنسان ليس فقط على الفعل، بل الفعل المتناسق والسلطة، لا تكون أبداً خاصية فردية بل أنَّها تعود إلى المجموعة وتظلّ موجودة طالما ظلّت المجموعة بعضها مع بعض" (25). وشدّدت حنة أرنت في محاولتها تعريف السلطة على تنوع حقوق ممارستها من حقوق سياسية

20 ميشيل فوكو، جينالوجيا المعرفة، ترجمة احمد السطاتي وعبد السلام بنعبد العالي، سلسلة المعرفة الفلسفية، دار موبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988، ص 164.

21 جورج بوردو (1905-1988) Georges Burdeau مفكر فرنسي واستاذ كلية القانون والعلوم في جامعة باريس.

22 أبو خاص، جودة محمد ابراهيم، المنظور الفلسفي للسلطة عند فوكو (دراسة في الفلسفة السياسية والاجتماعية) المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، الطبعة الاولى، 2017، ص 87.

23 حنة أرنت (1917-1992) Hannah Arendt من أكثر المفكرين تأثيراً في القرن العشرين، تم وصفها بالفيلسوفة ولكنها كانت ترفض هذا الوصف حيث أن الفلسفة تتعاطى مع الفرد في صيغة المفرد ومن ذلك وصفت نفسها بالمنظرة السياسية، هي من أصل يهودي ألماني هاجرت إلى الولايات المتحدة 1941 واصبحت جزءاً من الدائرة الثقافية وشغلت مناصب أكاديمية في جامعات مختلفة هناك، واشتهرت بأعمال كثيرة ولكن أهمها الأول (أصول الشمولية الذي كان عن النظام الستاليني والنازي عام 1951 أما الكتاب الثاني فهو (الوضع البشري) عام 1958.

24 علوش، نور الدين (2013) الفلسفة المعاصرة نماذج مختارة، دار الراية للنشر، عمان، ص 18. 6. حنة أرنت في العنف، ترجمة إبراهيم العريس، دار الساقي، 1996ء ص 39.

25 حنة أرنت، في العنف، ترجمة إبراهيم العريس، دار الساقي، 1996، ص 39.

وتربوية وعائلية، كما تنطوي السلطة عند أرنت على علاقة تفاوت مميزة فهي لا تقوم على المساواة ولا على التراتبية كما تنفي علاقتها بالقوة أو العنف. (26)

المبحث الثاني

المهيمنات الفكرية في فنون الحداثة :

تعد العملية الإبداعية نتاج للعقل والفكر الواعي ووليدة الإرادة الإنسانية، والعمل الإبداعي هو عمل بارع وواعي يتحقق من خلال الانسان، وكل عمل ابداعي ما هو نتاج فكري، ولا يمكن ان يرى النور دون ان تمسه عصا العقل البشري، ويخضع للتأمل والروية والإرادة والتصميم، دون ان ننكر ان الفنان يحتاج الى الخيال الإبداعي والاحلام والالهام، وهذا يأتي من خلال وعي متبصر داخل دائرة العقل. (27)

ومن المعلوم ان الفنون على العموم ومنذ ان عرف الفن تخضع لعدد من السلطات الفكرية التي تؤثر على نتاج الفنان، فآلية التطور لم تأت من فراغ، وانما مرت عبر مراحل منذ ان امسك الانسان الأول اداة وبدأ يخطط بها على جدران الكهوف، غير ان الفن في المجتمعات البدائية لا يمكن له النمو والبقاء الا من خلال اندماجه في أمور تعد بالغة الأهمية وضرورية بالنسبة لهذه المجتمعات، وعلى هذا الأساس فقد ارتبط الفن بممارسات السحر كسلطة فكرية حاکمة في ذلك الزمان، كونه وثيق الصلة بالمتطلبات الاجتماعية والاقتصادية لإنسان العصر الحجري القديم. (28)

ومع تطور المؤسسات الفكرية الحاكمة او المهيمنة او المؤثرة في النتاج الإنساني وعلى مر العصور، كالمؤسسات الدينية والسياسية والاجتماعية والثقافية، بدأ يبرز تأثيرها كسلطة مهيمنة على الفن، والى يومنا هذا.

ففي تتبعنا للفنون التشكيلية منذ مطلع القرن العشرين، ومع اول بوادر التغيير في الفنون وظهور مشروع (مانيّة) والذي قلّة من المشاهدين فهموا التغيير التاريخي فيه، اذ انه سيتطور فيما بعد لتصبح آلهة رافائيل وحوريات جورجيون عارضات أزياء، أو حتى عاهرات، إحداهن عارية، والأخرى عارية جزئياً، مسترخية في الغابة، فقد "التزم

²⁶ يريام ريفولت ،دالون سلطان البدايات بحث في السلطة، ترجمة: سايد مطر، مراجعة مورييس أبو

ناصر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت لبنان، ط2012، 1، ص: 51

(²⁷) مصطفى عبده ، مدخل الى فلسفة الجمال محاور نقدية وتحليلية وتاصيلية ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ص

(²⁸) بون، فرانسوا، عصور ما قبل التاريخ، بوتقة الانسان، المركز القومي للترجمة ، ترجمة سونيا محمود

مانيه بقناعات (تشارلز بودلير)، الشاعر والناقد الفني الكبير الذي حث الفنانين على رسم مشاهد من الحياة الحديثة وابتكار سياقات معاصرة لموضوعات قديمة مثل العري، لكن في اقتباساته الساخرة من مصادر عصر النهضة، ابتكر مانيه ما بدا انه إهانة واعية للتقاليد والأعراف الاجتماعية ال+مقبولة". (29)

اما ما بعد الانطباعية فقد اعتمدت في تقنياتها على الاكتشافات العلمية، في مجال الضوء، حيث يعد العلم احدى السلطات الفكرية، اذ عمد الرسامون إلى ضبط القيم اللونية بصورة منهجية وذلك عن طريق استخدامهم لضربات لونية مجزأة، فأصبحت الألوان ذات طبيعة تجريدية، فكان مزج الألوان يتم بصرياً أي في عين المشاهد "فالتقنية الجديدة القائمة على تجزئة القيم اللونية وتقابلها حسب منهج علمي قد تتطلب من المشاهد مشاركة فعالة وتسهم في الانتقال من اللوحة المعتبرة انعكاساً لعالم مرئي إلى اللوحة التي باتت مجرد مساحة قائمة بذاتها" (30) وهذا التوجه الجديد قاد فيما بعد إلى التجريد. وعلى هذا الأساس فان رسام ما بعد الانطباعية لم يخضع إلى ما كان سائداً في تلك الفترة وما سبقها من نقل للطبيعة على غرار التصوير الفوتوغرافي، ولم ينهمك في عملية النقل أو التمثيل بقدر تفكيره بخلق الشكل الدال إذ "ان خلق عمل فني هو مهمة جسيمة بحيث لا تترك مُنصرفاً لتصيّد شبه أو عرض براعة وكل تقدمة على مذبح التمثيل هي شيء مسلوب من الفن" (31) فما بعد الانطباعيين وضعوا نصب أعينهم ما كان يفعله البدائيون وذلك بتأكيدهم على عملية خلق الشكل. واذا ما عرجنا على المدرسة التكعيبية ولا سيما في تجربة (بيكاسو) نرى انه استلهم من طروحات علماء الرياضيات والهندسة من أمثال (بونكاريه) و (الان جوفريه)، وصاغ تجربته الفنية المتمثلة بالرسم التكعيبية، وقد اتضح ذلك بادئ الامر في لوحته (أنسات افنيون)، ويذكر عن ذلك (سالمون) بقوله " ان بيكاسو كان يتأمل في الهندسة، ويتابع سالمون بهذا الأسلوب العلمي قائلاً ان الأنسات مسائل عارية، ارقام بيضاء على خلفية سوداء، انه المبدأ الذي طرح ان الرسم = معادلة ... ومنذ ذلك الوقت اصبح الفن علماً لا يقل صرامة عن غيره من العلوم." (32) فالمؤسسة

(29) H.H.Arnason : History of modern art , p24,25

(30) محمود امهز : التيارات الفنية المعاصرة ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ، بيروت ، ط2 2009 ،

ص 83

(31) بل . كلايف : الفن ، ترجمة عادل مصطفى ، رؤية للنشر والتوزيع ، 2013 ، ص 85

(32) آرثر أي . ميللر : انيشتاين ، بيكاسو ، ترجمة عارف حديفة ، هيئة البحرين للثقافة والآثار ، ص 215

العلمية تعد من المؤسسات الفكرية المهمة التي رفدت الفن وشكلت سلطة حاكمة علىنتاجات الفنية للعديد من المدارس الفنية.

فيما كان انتشار الدادائية لا ينفصل عن نتائج الحرب العالمية الأولى، التي بدا أنها تؤكد إفلاس العقلانية في القرن التاسع عشر، اذ تم استخدام هذا المنطق لتبرير قتل وتشويه الملايين مما أثار ثورة بعض رجال العقل، يذكر تازار أن بدايات الدادائية لم تكن بدايات لفن، بل كانت بدايات لاشمئزاز، وعلى الرغم من أن الدادائيون اختلفوا في رؤاهم، الا انهم اتفقوا على أنه يجب أن يتم بناؤها حول حياة تستوعب بشكل أفضل السلوك البشري غير العقلاني.(33)

وقد نشأت حركة دادا في سويسرا قبيل نهاية الحرب العالمية الأولى وسلطت الدادائية الضوء على إخفاقات صانعي القرار الذين أخذوا العالم إلى الحرب، ومع ذلك استخدمت هذه المدرسة العبثية، مستلهمة ذلك من أفكار (نيتشه) بدلاً من الواقعية للإشارة إلى احوال الحرب، معلنة غضبها من سخافة الحرب والموت الجماعي الذي تسببت فيه، وكان فنانون الدادائية معادون للجمال عن قصد، باستخدامهم التراكيب الضوئية والأشياء المبتذلة والقمامة لعملهم المتناقض. (34)

اما السريالية فقد اعتمدت على نظريات (فرويد) والذي عد الفن هو نتيجة الغريزة وليس العقل، وهو مقيد باللاشعور، وهو عملية هروب إلى عالم الحلم واللعب وابتعاد عن تغيير الواقع، وبهذا المعنى فان الفنان لا يتحكم في نتاجه الفني بل أن نتاجه هو الذي يسيره، والفن عند فرويد هو على حافة العصاب، وهو مضطر إلى الابتعاد عن العالم الواقعي إلى عالم الخيال، والفن بهذا المعنى هو تعبير عن واقع الفنان نفسه بكل مكوناته السابقة وعلينا في نظر فرويد أن نرجع إلى الطفولة لنتبين الآثار الأولى للنشاط التخيلي. (35)

(33) William S. Rubin: Dada, Surrealism, and their heritage , The Museum of Modern Art: Distributed by New York Graphic Society, Greenwich, Conn. , 1968 , p 12

(34)German Art Between the World Wars

How German painting and performance changed in the aftermath of World War I

(35) مجاهد عبدالمنعم مجاهد ، فلسفة الفن الجميل ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ص 47-48

فيما كان الهدف الرئيسي للمستقبليين هو إلغاء الأشكال القديمة للثقافة وإظهار جمال الحياة الحديثة، فقد مارسوا كل شكل من أشكال الفن، سواء كان رسماً أو نحتاً أو تصميمياً جرافيكياً أو أزياء، تضمنت الأعمال المستقبلية الهامة في بيان (مارنيتي)، وكان بمثابة رفض للماضي واحتفال بالسرعة والآلات والعنف والشباب والصناعة، كما أثبت مارنيتي أن المستقبلية كحركة فنية من نوع تمجيد الحداثة وموجهة نحو تحرير إيطاليا من ثقل ماضيها، ومع ذلك، من الضروري ملاحظة أن التكعيبية لعبت دوراً رئيسياً في بناء وتطوير الأسلوب الفني الإيطالي المستقبلي، والمستقبلية كحركة فنية لعبت دوراً مهماً في التطور المبكر للفن في التاريخ، مما أدى إلى تقدم العديد من الحركات الفنية الأخرى.⁽³⁶⁾

وتستكشف الباحثة مما سبق ان الاحداث كالحرب العالمية الأولى، والفعاليات العلمية والثقافية والسياسية، افرزت افكاراً وانماطاً جديدة في كافة مناحي الحياة، واثرت على أسلوب الحياة وعلى الثقافة والفن، وكلها كانت تمثل سلطات فكرية حاكمة ومهيمنة ومؤثرة بقوة نحو التغيير.

المبحث الثالث

المهيمنات الفكرية في فنون ما بعد الحداثة

بما ان فترة ما بعد الحداثة هي احدى الفترات المهمة لا سيما في تأريخ الفن، فقد كان الفن فيها متأثراً بعدد من السلطات الفكرية التي هيمنت على تلك الفترة، والتي كانت في غالبيتها امتداداً لافكار الحداثة مع بعض التغييرات التي طرأت عليها، لاسيما بعد الحرب العالمية الثانية، وبزوغ نجم الولايات المتحدة الامريكية كقوة اقتصادية وسياسية وثقافية وهيمنتها على المشهد، في ظل اضمحلال وانزواء اوربا نتيجة لويلات الحرب.

على الرغم من تلمس بداية فلسفة ما بعد الحداثة عند كل من (نيتشه وماركس وفرويد وهايدغر)، حيث شكلت طروحاتهم الأسس الفكرية لحركة ما بعد البنيوية والتي هي بمثابة القاعدة النظرية لما بعد الحداثة، لكن عند تحديد زمني فكري لما بعد الحداثة، فان الكتاب المختصين بهذا الشأن لا يجمعون على تحديد واحد، بل تبرز العديد من

⁽³⁶⁾William Badoe & Frederick Boamah: Futurism In Conceptual Textile Art ,

Volume 22, 2021 – Journal of Urban Culture Research , P 229

الاجتهادات في هذا المجال، الا ان العديد من الباحثين يرجعها الى نهاية الحرب العالمية الثانية، لكون العالم دخل مرحلة جديدة بكل شيء سياسيا واقتصاديا وثقافيا وتكنولوجياً، وهناك اعتقاد عند البعض بان بداية ما بعد الحداثة اقترنت بظهور تكنولوجيا الحاسوب في بداية الستينيات كقوة مهيمنة على كافة نواحي الحياة الاجتماعية، اما (بودرياد) فيقرن ما بعد الحداثة ببروز الاعلام الجماهيري، فيقول : " نحن نعيش في عالم من الصور لكنها جميعاً صور زائفة، اننا ننقل الى عهد تكون الحقيقة فيه نتاج لقيم اجتماعية، ويكون العلم فيه مجرد تسمية نقرنها بانماط معينة من التفسير"(37)

ولم تات ما بعد الحداثة من فراغ بل كانت وليدة لمجموعة من المتغيرات الثقافية والفكرية والسياسية التي شهدتها العالم الغربي منذ الحرب العالمية الثانية التي اعتبرت في نظر البعض بداية لعصر ما بعد الحداثة، فقد وجدت ما بعد الحداثة ان الحداثة لم تنجح فيما دعت اليه، فلم تتحقق السعادة ولم يعم الامن في العالم، بل ازدادت الحروب والصراعات، وازداد الفقر وعدم المساواة، فضلاً عن الفقر والضحايا والأقليات المهجرة والمعذبين والمشوهين، "وما زعزع وخلخل الطروحات والأفكار الحداثية بشكل كبير في فرنسا هو الثورة الطلابية التي اندلعت عام 1968 والتي تعد المفصلة التاريخية والتي حولت مسمى ما بعد الحداثة من مجرد مصطلح مدون بالكتابات الفكرية والنقدية الى دائرة الوجود الحي والفاعل على ارض الواقع" (38)

ومن الواضح ان طروحات الحداثة بقيت مؤثرة في فكر ما بعد الحداثة، أي ان ما بعد الحداثة لم تنسلخ بشكل كامل عن الحداثة لتكون حالة خاصة ومستقلة، فعلى سبيل المثال ان فلسفة نيتشه كان لها تأثير في فترة الحداثة وما بعد الحداثة.

اما التفكيكية فكانت احدى مخرجات ما بعد الحداثة، والتي دعت الى نقد وتفكيك للمفاهيم السائدة، قامت على التشكيك وزعزعة كل يقين، وانطلقت من التشكيك في العلم ثم تحول إلى شك في كل شيء، شككت التفكيكية في العلاقة القائمة بين الدال والمدلول والمعنى المتولد عنهما وهذا ما لا يقبله المنطق، وإن شك التفكيكية في اللغة نتج عنه شك في كل قراءة أو تأويل للنصوص، وهكذا فتحت التفكيكية الباب على مصراعيه لتعدد القراءات، وقد تعسف التفكيك في الاحتكام إلى اللغة، وإقصائها للملابسات

(37) باسم علي خريسان: ما بعد الحداثة – دراسة في المشروع الثقافي الغربي، دار الفكر ، دمشق ، ط 1 ،

2006 ، ص 195-197

(38) تحرير علي حسين: فنون ما بعد الحداثة وتمثالاتها في التشكيل العراقي المعاصر ، أطروحة دكتوراه، كلية

الفنون الجميلة ، جامعة بابل، 2014 ، ص 38

الخارجية جميعاً، وإلغاء المؤلف والحكم عليه بالموت، ليصبح مجرد ناسخ فقط للأعمال الأدبية والفنية، كما وتم تجاهل مواهب الفنانين وفرديتهم وتمييزهم⁽³⁹⁾

أما ما يخص العلم باعتباره مؤسسة فكرية فاعلة في مجال الفن، فكما في مرحلة الحداثة فإن الفن في مرحلة ما بعد الحداثة نهل من الطروحات العلمية التي كانت في حالة تطور تقني هائل، فظهرت الفنون الرقمية والفن التفاعلي وغيرها الكثير، وترجع الجذور الأولى للفن التفاعلي إلى عشرينيات القرن الماضي، إلا أن التقنيات الرقمية بدأت في دخول هذا المجال في أواخر التسعينيات، ومنذ ذلك الحين بدأ هذا النوع من الفنون بالتطور وأنشئت له الكثير من المتاحف والأماكن التي تستوعب نتائج هذا الفن. (40)

بينما نجد أن تيار العولمة والذي برز بشكل جلي بعد انهيار الاتحاد السوفيتي نهاية الثمانينات، ونضج مؤسساتياً في منتصف التسعينيات، فيتجلى البعد الثقافي والفني فيه بسعي الولايات المتحدة الأمريكية إلى فرض نموذجها الثقافي، لا سيما ما يخص ثقافة الاستهلاك، وذلك كجزء من سياسة الهيمنة على العالم وبما يسمى أمركة العالم. "وقد تمثلت هذه الهيمنة باستغلال الثورة العلمية والتقنية وما صاحبها من قفزات كبيرة في تقنية الاتصالات ولا سيما في مجال الأقمار الصناعية واستخداماتها الواسعة، والتي تعمل على تقريب المسافات وتوحيد أنماط الحياة المادية والفكرية وذلك بدمج الدوائر الثقافية المختلفة وإنشاء فضاء ثقافي مشترك، أو قائم فوق الثقافات القومية، يسمح لمنتجات الثقافة الأمريكية أن تروج وتنافس منتجات الثقافات الأخرى إلى حد كبير." (41)

ويستشف الباحث مما تقدم، أن سلطة المؤسسات الفكرية لا تنتهي وتضمحل بمجرد انتهاء مرحلة ما، بل إنها تكون مكملية للمرحلة اللاحقة، وهذا ما تبين لنا في مرحلة ما بعد الحداثة، إذ أن مؤسسات الحداثة بقيت فاعلة ومؤثرة في نتائج هذه المرحلة الفنية، مع إضافة ومزاوجة ما هو جديد ومستحدث على الساحة الفنية العالمية، وسيستمر هذا التأثير والتأثر المتبادل مع الزمن.

(39) وليد، قصاب: مناهج النقد الأدبي الحديث، مصدر سابق ص: 201

(40) الفن التفاعلي، نظرة عامة، موسوعة اللغة العربية على الانترنت

(41) علي عطية، ومصطفى صاحب: ملامح العولمة في التشكيل العراقي المعاصر، بحث منشور في مجلة

جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد 27، العدد 6: 2019، ص416

مؤشرات الاطار النظري:

- 1- تعد السلطة بكافة أنواعها، السياسية والدينية والاجتماعية والاقتصادية، احدى الموجهات الرئيسية في صياغة الفنون عبر التاريخ.
- 2- تعد السلطات الفكرية احدى الينابيع المهمة التي ينهل منها الفن والفنانون أفكارهم، وعلى أساسها تصاغ الحركات والتيارات الفنية في كل حقبة من الحقب.
- 3- في فترة الحداثة ومع ظهور الانطباعية، بدأت تتشعب وتتعدد التيارات الفكرية ومعها تطورت وتنوعت الفنون.
- 4- في مرحلة ما بعد الحداثة برزت تيارات فكرية مستحدثة كالتفكيكية، والعولمة، والتطورات العلمية الهائلة لا سيما في الجانب الرقمي، وبمجمّلها أدت الى تطور الفنون لتتناسب وهذه التطورات.
- 5- شكلت الحرب العالمية الثانية وبروز الولايات المتحدة الامريكية طفرة نوعية هائلة في مرحلة ما بعد الحداثة، لاسيما في مجال الفنون، كونها اخذت تتسلخ من ثوبها الأوربي وتضطبع بالتأثير الفكري الأمريكي.

إجراءات البحث**أولاً: مجتمع البحث**

اطّلت الباحثة على مجموعة من المصورات الخاصة بمجتمع البحث لمجموعة من الفنانين الغربيين والتي حصل عليها من بعض المصادر المتوفرة، فضلاً عن تحميل بعض المصورات من شبكة الأنترنت، وكان مجموع ما حصلت عليه الباحثة (40) عملاً فنياً.

ثانياً: عينة البحث

قامت الباحثة باختيار مجموعة من الأعمال بطريقة قصدية من مجتمع البحث، وبما يتلاءم مع موضوع البحث، والمؤشرات التي توصل اليها في الإطار النظري، بغية الوصول إلى النتائج والاستنتاجات، وكان مجموع ما اختاره الباحث عينة لبحثه هو (4) أعمال فنية، وبواقع عمل واحد لكل فنان من الذين وقع عليهم الاختيار، وتم اختيار نماذج عينة البحث وفق المسوغات الآتية:

- 1- إنها ممثلة لموضوع البحث.
- 2- اختيار الأعمال الفنية ذات المصدرية المعروفة من قبل الفنانين.

- 3- اختيار الأعمال التي تكون ممثلة للمجتمع الأصلي والتي تقع ضمن حدود البحث.
- 4- استبعاد الأعمال غير الموثقة وغير الواضحة التصوير والمعلومات.

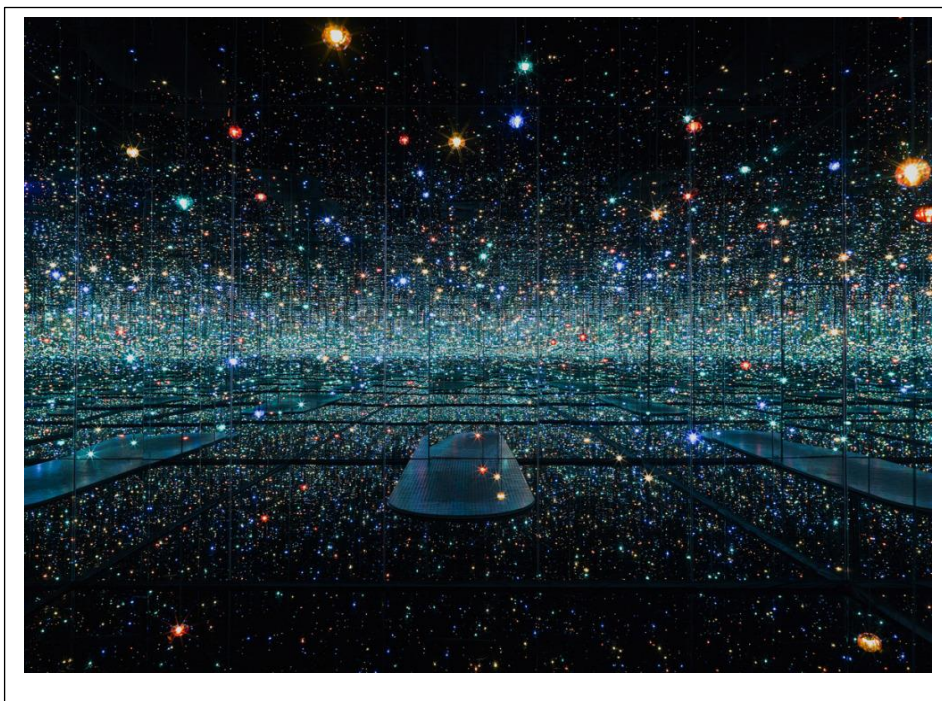
ثالثاً: أداة البحث

اعتمدت الباحثة على مخرجات الاطار النظري، فضلاً عن المؤشرات التي انتهى اليها الإطار النظري للبحث في الفصل الثاني، لتحديد ملامح الأعمال الفنية، وسماتها، وصفاتها، وكيفية اختيارها، والتي تكون ملائمة مع تحليلها على وفق الملاحظة الدقيقة لها.

رابعاً: منهج البحث

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي بطريقة تحليل المحتوى لنماذج عينة البحث تماشياً مع هدف البحث.

أنموذج رقم (1)



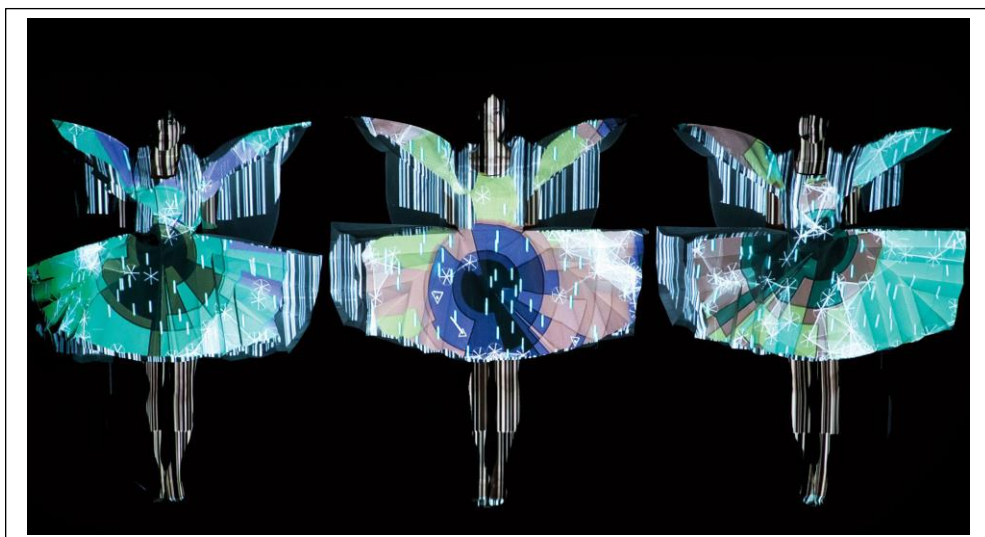
اسم العمل	اسم الفنان	نوع العمل	زمن الإنجاز
Infinity Mirror Rooms	يويائي كوساما	عمل تركيبى	2013

عاشت كوساما في نيويورك من 1958 إلى 1973 ، وانتقلت في دوائر الفن الطليعية مع شخصيات مثل (أندي وار هول) و(ألان كابرو)، قامت أثناء ذلك بشحن موهبتها وتطوير منحوتاتها، وإنشاء أعمال قائمة على التركيب. ⁽⁴²⁾ تستخدم كوساما في هذا العمل المرايا كأداة متعددة الانعكاسات، وذلك بتحويل التكرار المكثف، في عملها غرفة ما لا نهاية معكوسة، هي بيئة غامرة تعزز تجربة الخروج من الجسد، وتزيد من حواس المرء، وتنتج الوهم المتكرر من خلال استخدام الأضواء والمرايا، وعلى غرار النجوم

⁽⁴²⁾ <https://whitewall.art/art/yayoi-kusama-spreads-love-and-peace-at-david-zwirner>

في المجرات تتدلى مئات من أضواء LED وتومض بنمط إيقاعي يبدو أنه يعلق المكان والزمان، ويصبح الزائر جزءاً لا يتجزأ من هذا العمل حيث ينشط جسده في البيئة بينما يتلاشى في نفس الوقت في الفضاء اللامتناهي. وتبرز سلطة المؤسسات الفكرية لما بعد الحداثة في هذا العمل من خلال استخدام الفنانة لأعمال التجميع والتركيب والتي برزت في فترة ما بعد الحداثة، كذلك في استخدامها للتقنيات العلمية وذلك في تسخيرها للجانب الفيزيائي في استخدامات الانعكاس والضوء والتكرار، فضلاً عن ان العمل يستخدم أسلوب الصدمة والابهار للمتلقي، لا سيما عند الدخول في فضاء هذا العمل كمتلقي فعال وكما كان معمول في فنون فترة ما بعد الحداثة.

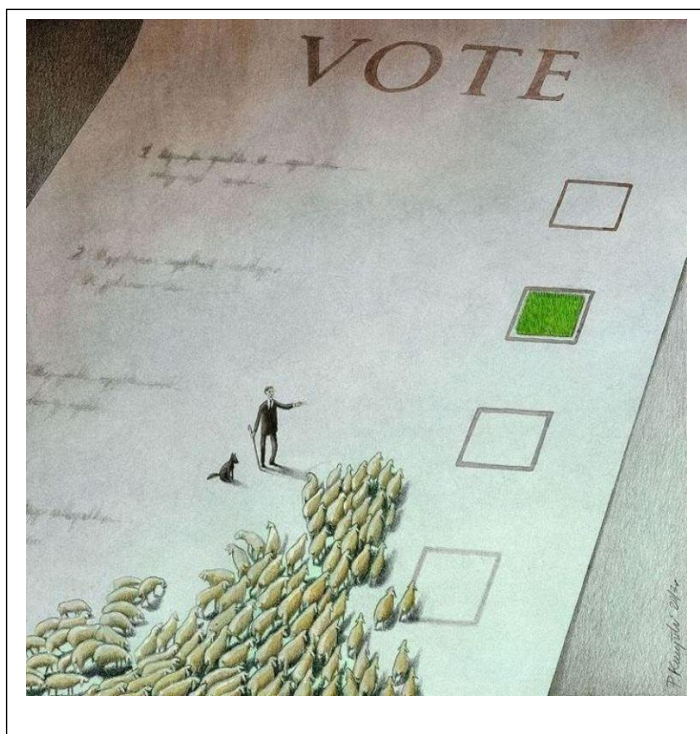
أنموذج رقم (2)



اسم العمل	اسم الفنان	نوع العمل	زمن الإنجاز
بدون عنوان	دايتو مانابي	عرض تفاعلي	2014

يقوم مانابي بإنشاء مشاريع مبتكرة في مجال الفن والتكنولوجيا، تستكشف عروضه الطرق التي يتفاعل بها أجسامنا مع التطورات في التكنولوجيا وتقترح أنواعاً هجينة محتملة بين الإنسان والآلة، في أعماله أجرى تجارب باستخدام أجهزة استشعار كهربائية عضلية لتحويل وجوه الناس إلى آلات، مع إضافة الصوت، وتركيب مصابيح LED للأسنان، ففي أحد المشاريع، يقدم مانابي في هذا العمل عرضاً تفاعلياً يجمع بين رسوم الفيديو والرقص المعاصر، ويستخدم مهاراته في الموسيقى والبرمجة لإنشاء سيناريوهات تغير مفهوم كيفية تفاعل أجسامنا مع التقنيات، وخلال عروضه يقوم بالتحكم في الموسيقى - بصفته دي جي - باستخدام النبضات الكهربائية من عضلات وجهه، حتى أنه قام بتركيب أجهزة استشعار تعمل على تشغيل الصوت ومعالجته. وتتجلى سلطة المؤسسات الفكرية لما بعد الحداثة في هذا العمل من خلال استلهامه للجانب العلمي في صياغة هذا العمل الفني والذي كان معمولاً به بصورة كبيرة في فترة ما بعد الحداثة، فضلاً عن استخدامه للتفاعل بين الآلة والإنسان في محاولة منه لصدم المتلقي واحداث الدهشة لديه، فضلاً عن الدمج بين الفن التشكيلي وعدد من البنى المجاورة الأخرى لخلق نوع جديد من الفن يشمل الفضاء والمحيط والجمهور وتوظيف التكنولوجيا والمكان وكما كان معمول به في فنون ما بعد الحداثة، وهنا تم توظيف العولمة كاحدى السلطات الفكرية لما بعد الحداثة وذلك من خلال الانتشار الكبير لهذه الفنون عبر الفضاء السبراني كونها فنون تعتمد بشكل كبير على هذا الفضاء وعلى التكنولوجيا المرتبطة به في صياغتها، وبهذا يتم الترويج عالمياً للأفكار المطروحة من خلال هذه الاعمال الفنية.

أنموذج رقم (3)



اسم العمل	اسم الفنان	نوع العمل	القياس	زمن الإنجاز
التصويت	باول كوزنسكي	الوان مختلفة على ورق	51 × 51 سم	2017

صوّر الفنان البولندي باول كوزنسكي المشهد من الأعلى ليبين لنا ما موجود على سطح الورقة كما في منظور عين الطائر، وفيه ورقة التصويت وفي الأعلى مكتوب بالانجليزية Vote للدلالة على موضوع واسم العمل، وما تحويه ورقة التصويت من اشارات ودلالات للتوجه نحو مربع الاختيار الواضح باللون الاخضر، فضلاً عن قطيع من الخراف يقوم بتوجيهها شخص او مرشح ما تابع لجهة سياسية معينة بواسطة كلب بجانبه الى مكان التصويت الذي يريده المرشح، ومن المعروف ان الكلب هو الذي يدير القطيع لخوفها منه. العمل يحمل بعدا سياسيا واجتماعيا واخلاقيا، صور لنا الحياة الواقعية والسياسية الملتوية بأسلوبه الساخر اللاذع وطريقة بعض السياسيين لجمع الاصوات في بعض الدول التي لديها مشاكل سياسية وانعدام التجربة الديمقراطية

واستغلال الفقراء واصحاب العقول البسيطة بسبب جشعهم ومحاولتهم الهيمنة على السلطة بكل الاساليب ، وهو موضوع خطير يواجه البشرية طرحه الفنان بأسلوب فكاهي مضحك لمعالجة قضايا المجتمع في عالمنا هذا. وتبرز سلطة المؤسسات الفكرية لهذا العمل في استخدام الفنان لاسلوب السخرية والتهكم التي كانت من ضمن مخرجات فنون ما بعد الحداثة، فضلاً عن السلطة السياسية والتي تناولها الفنان كاحدى السلطات المؤثرة في الفن سلباً او ايجاباً، وفي هذا العمل كان تأثير السلطة السياسية من خلال تتبع الفنان لجوانبها السلبية ومن ثم اسقاطها على العمل الفني.

أنموذج رقم (4)

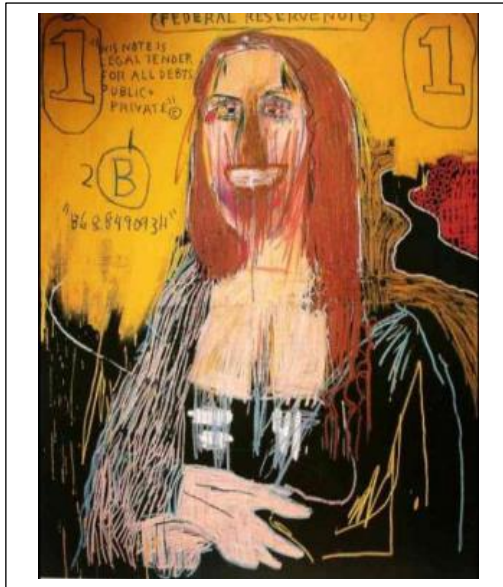


اسم العمل	اسم الفنان	نوع العمل	القياس	زمن الإنجاز
الموناليزا/ ليلة ملينة بالنجوم	بريان كساتي	زيت على لوح	18×24 بوصة	2023

قام الفنان الكندي باريان كساتي برسم هذه اللوحة الفنية مستوحياً موضوعها من عمليين لفنانين مشهورين هما ليوناردو دافنشي ولوحته الموناليزا، وفان كوخ ولوحته

ليلة مليئة بالنجوم، حيث عمد الفنان الى رسم الموناليزا في مقدمة اللوحة ولكن بصورة مشوهة ومختفية المعالم تقريباً الا من عين واحدة وفم صغير ومشوه، ثم قام الفنان برسم عدد من النجوم في خلفية اللوحة كإحياء منه للوحة فان كوخ المذكورة، دون التطرق منه الى بقية معالم اللوحة.

تتجلى سلطة المؤسسات الفكرية لما بعد الحداثة في هذا العمل من خلال استلهم عمل الفنان (باسكوايت) في لوحته الجيوكندا (1983) (شكل 5)، فقام الفنان كاساتي باستعارة مفردة الموناليزا ومفردة نجوم فان كوخ وادخالها في جو جديد، وذلك لانتاج دلالات جديدة وكما كان معمولاً به في فنون ما بعد الحداثة، اذ ان هذا التحوير هو عبارة عن سخرية من القيم الجمالية السابقة وتحويرها الى قيم معرفية جديدة ساخرة كتطبيق لما جاء به (نيتشه) في فلسفته العدمية (لا قيمة لكل القيم)، فضلاً عن قيام الفنان بتفكيك هذه الاعمال السابقة وإعادة صياغتها بأسلوب جديد تبعاً لمبادئ التفكيكية التي كانت من ضمن الفلسفات التي قامت عليها ما بعد الحداثة ولا زالت سلطتها قائمة في الفن المعاصر.



شكل (5) الجيوكندا – باسكوايت 1983

النتائج والاستنتاجات

النتائج ومناقشتها

من تحليل نماذج عينة البحث توصلت الباحثة إلى عدد من النتائج التي تخص موضوع الدراسة وهي:

- 1- لعبت السلطات الفكرية لما بعد الحداثة دوراً هاماً في صياغة أفكار الفن التشكيلي لنفس المرحلة – أي مرحلة ما بعد الحداثة – والتي الهمت بدورها، فيما بعد، فناني المعاصرة وانعكست في نتائجهم الفني التشكيلي. (كما في جميع النماذج)
- 2- شكلت السلطات الفكرية لما بعد الحداثة امتداداً وتكاملاً مع فترة المعاصرة، ولم تشكل قطيعة واضحة وبائنة معها، وعلى هذا الأساس كانت الاعمال التشكيلية المعاصرة في افكارها، تقليداً لنهج ما بعد الحداثة. (كما في جميع النماذج)
- 3- لعبت التقنيات –كونها تمثل سلطة فكرية- دوراً مهماً في صياغة المنتج التشكيلي المعاصر، كالتقنيات الفيزيائية وتقنيات الكمبيوتر، وكان هذا ناتج عن ما آلت اليه فنون ما بعد الحداثة من استخدامها للجانب التقني في صياغة أعمالهم الفنية، ومن ثم انتقال ذلك الى الفنون المعاصرة. (كما في النماذج 1 ، 2)
- 4- بعض الاعمال المعاصرة في صياغاتها التقنية والفكرية، كانت انعكاس مرآتي عن فنون ما بعد الحداثة، ما يعني ان السلطة الفكرية ما بعد الحداثة كانت مهيمنة عليهم بشكل اكبر. (كما في النماذج 3 ، 4)
- 5- شكل الفضاء السيبراني في فترة المعاصرة، لاسيما الاعمال المنتجة بواسطة التقنيات الحاسوبية، مصداقاً لفكرة العولمة لمرحلة ما بعد الحداثة، وذلك في سرعة وسعة انتشاره عالمياً. (انموذج 2)

الاستنتاجات

- 1- شكل العلم واحداً من اهم المؤسسات الفكرية التي قامت عليها فنون ما بعد الحداثة وامتد تأثيرها الى فترة المعاصرة مع فارق التقنية بين المرحلتين.
- 2- تداخلت فنون ما بعد الحداثة والمعاصرة في إنتاج الأعمال الفنية المعاصرة، والتي كانت مزيج من عدد من التقنيات التي تنتمي إلى الفترتين المذكورتين كونهما تداخلتا فكرياً وتقنياً.
- 3- لعبت المؤسسات الفكرية لما بعد الحداثة دوراً هاماً في بلورة المفاهيم التي قامت عليها الاعمال التشكيلية المعاصرة.

التوصيات

توصي الباحثة بدراسة أكثر تعمقاً في تأثير المؤسسات الفكرية لما بعد الحداثة على الحركات والاتجاهات الفنية المعاصرة وذلك من خلال رسالة ماجستير أو أطروحة دكتوراه.

المقترحات

1- العولمة كمؤسسة فكرية وتأثيرها على الفنون الالكترونية المعاصرة.

المصادر :-

- 1- ابن منظور: لسان العرب ، تحقيق، عامر احمد حيدر ، دار الكتب العلمية ، لبنان ، مجلد 7 ، ط 1 ، 2003 .
- 2- احمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة ، عالم الكتب ، الرياض ، ط 1 ، 2008
- 3- اندرو هيوود، النظرية السياسية مقدمة، ترجمة لبنى الريدي، المركز القومي للترجمة، القاهرة ، 2013 .
- 4- إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط ، دار الدعوة .1994.
- 5- بدوي احمد زكي، كتاب معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية ، مكتبة لبنان، 1982.
- 5- جبران مسعود: معجم الرائد ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط 7 ، 1992.
- 6- جورج بوردو، الدولة، ترجمة سليم حداد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 2002.
- 7- علي بن مخلوف ومحمد جنجار، مفردات الفلسفة الاوربية الفلسفة السياسية ، المركز العربي الثقافي، بيروت، 2012.
- 8- عبدالكريم بكار: مقدمات للنهوض بالعمل الدعوي ، دار القلم ، دمشق.
- 9- صادق الاسود، علم الاجتماع السياسي (اسسه وابعاده) ، مطابع وزارة التعليم العراقية ، بغداد، 1990
- 10 جيل دولوز، نيتشة والفلسفة، ترجمة اسامة الحاج، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 2001.
- 11- ميشيل فوكو، جينالوجيا المعرفة، ترجمة احمد السطاتي وعبد السلام بنعبد العالي، سلسلة المعرفة الفلسفية، دار موبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988.

- 12- علوش، نور الدين الفلسفة المعاصرة نماذج مختارة، دار الراية للنشر، عمان ، 2013.
- 13- حنه أرنت في العنف، ترجمة إبراهيم العريس، دار الساقى، 1996.
- 14- يريام ريفولت ،دالون سلطان البدايات بحث في السلطة، ترجمة: سايد مطر، مراجعة مورييس أبو ناضر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت لبنان، ط2، 2012، 1
- 15- مصطفى عبده ، مدخل الى فلسفة الجمال محاور نقدية وتحليلية وتاصيلية ، مكتبة مدبولي ، القاهرة .
- 16- بون، فرانسوا، عصور ما قبل التاريخ، بوتقة الانسان، المركز القومي للترجمة ، ترجمة سونيا محمود نجا ، ط 2013 .
- 17- العيادي . عبدالعزيز :، ميشيل فوكو، المعرفة والسلطة المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت ، ط، 1994 .
- 18- محمود امهز : التيارات الفنية المعاصرة ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ، بيروت ، ط2 2009 .
- 19- بل . كلايف : الفن ، ترجمة عادل مصطفى ، رؤية للنشر والتوزيع ، 2013 .
- 20- آرثر آي . ميللر : انيشتاين ، بيكاسو ، ترجمة عارف حديفة ، هيئة البحرين للثقافة والآثار .
- 21- مجاهد عبدالمنعم مجاهد ، فلسفة الفن الجميل ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة .
- 22- باسم علي خريسان: ما بعد الحداثة – دراسة في المشروع الثقافي الغربي، دار الفكر ، دمشق ، ط 1، 2006.
- 23- تحرير علي حسين: فنون ما بعد الحداثة وتمثلاتها في التشكيل العراقي المعاصر ، أطروحة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل، 2014 .
- 24 William S. Rubin: Dada, Surrealism, and their heritage , The Museum of Modern Art: Distributed by New York Graphic Society, Greenwich, Conn. , 1968
- 25 William Badoe & Frederick Boamah: Futurism In Conceptual Textile Art , Volume 22, 2021 – Journal of Urban Culture Research

إشكالية التنظيم في تصميم إعلانات الورش الإلكترونية

The Problem of Organization in Designing Electronic Workshop Advertisements

م.م بسام جاسم حسين بنانه

Bassam Jasim Hussain Banana

الجامعة التقنية الوسطى - معهد الفنون التطبيقية

Middle Technical University - Institute of Applied Arts

Email:bassambanana@mtu.edu.iq

ملخص البحث: تعد فترة مابعد الجائحة وانتشار (التعليم الإلكتروني) والإحتياج الكبير لعمل تصاميم إعلانات لورش التعليم الإلكتروني، إذ رافق هذا الانتشار الواسع العديد من الإخفاقات التنظيمية على المستوى التقني للتصميم فكراً وأداءً على مستوى أغلب المؤسسات التعليمية، وبما أن التنظيم هو الهيكل الذي يعتمد عليه التصميم هنا تأتي المشكلة التي يطرحها الباحث وهي فقدان الإعلان قدرته على إيصال الرسالة بشكل واضح، وعلى الرغم من وجود عدد هائل من التقنيات والأساليب والمؤثرات في البرامج الرقمية التي تعد كفيلاً لإظهار تصميم الإعلان الإلكتروني على أفضل مستوى، وهناك من المشتغلين الذين لا يجارون التطور الهائل في مجال التصميم والإعلان المنتشر حول العالم، وقلة متابعة بالمشتغلين المعروفين ذوي الخبرة، إذ يسلط البحث الضوء لكشف الأخطاء التي يقع بها بعض المصممين ذوي الإمكانيات الضعيفة في استخدام منظومة عمل لا تؤدي وظيفتها كاملة لإجراء الإعلان الإلكتروني وإحتياجاته، إذ تكمن مشكلة البحث فيما يأتي: هل يعد التنظيم إشكالاً في تصميم إعلانات الورش الإلكترونية، وهل يعي المشتغل بميدان التصميم تقنيات العمل للإعلان الإلكتروني، وجاء هذا البحث في أربعة فصول، إذ تناول الفصل الأول مشكلة البحث التي تتمثل بـ: هل يعد التنظيم إشكالاً في تصميم إعلانات الورش الإلكترونية، وهل يعي المشتغل بميدان التصميم تقنيات العمل للإعلان الإلكتروني، وكذلك أهمية البحث وهدف البحث وتحديد لبعض المصطلحات التي وردت في البحث، أما الفصل الثاني إحتوى الإطار النظري، وإشتمل الفصل الثالث عرضاً لإجراءات البحث وتحليل العينات، أما الفصل الرابع فقد تناول

النتائج التي اسفر عنها البحث والاستنتاجات وأنتهى الفصل بالتوصيات والمقترحات التي إفترضها الباحث، ويختتم الباحث بقائمة المصادر التي وردت في البحث.

الكلمات المفتاحية: 1- إشكالية 2- التنظيم 3- الإعلان الإلكتروني

Abstract: The post-pandemic period and the spread of (e-learning) and the great need to create advertising designs for e-learning workshops, as this widespread spread was accompanied by many organizational failures at the technical level of design, thought and performance at the level of most educational institutions, and since organization is the structure on which it depends. Design Here comes the problem posed by the researcher, which is that the advertisement has lost its ability to convey the message clearly. Despite the presence of a huge number of technologies, methods and effects in digital programs that are sufficient to show the design of electronic advertising at the best level, there are operators who do not keep up with the tremendous development in The field of design and advertising spread around the world, and the lack of follow-up by well-known and experienced operators, as the research sheds light on revealing the mistakes that some designers with weak capabilities make in using a work system that does not fully perform its function to conduct electronic advertising and its needs, as the problem of the research lies in the following: Is it Organization is a problem in the design of electronic workshop advertisements, and is the person working in the field of design aware of the working techniques for electronic advertising? This research came in four chapters, as the first chapter dealt with the research problem, which is: Is organization a problem in the design of electronic workshop advertisements, and is the person working in the field of design aware Working techniques for electronic

advertising, as well as the importance of research, the goal of the research, and a definition of some of the terms mentioned in the research. The second chapter contained the theoretical framework, and the third chapter included a presentation of the research procedures and sample analysis. The fourth chapter dealt with the results that resulted from the research and conclusions, and the chapter ended with recommendations and proposals that the researcher assumed it, and the researcher concludes with a list of sources included in the research.

Keywords: 1- Problem 2- Organization 3- Electronic advertising

الفصل الأول

مشكلة البحث: تعد فترة مابعد الجائحة وإنتشار (التعليم الإلكتروني) والإحتياج الكبير لعمل تصاميم إعلانات لورش التعليم الإلكتروني، إذ رافق هذا الإنتشار الواسع العديد من الإخفاقات التنظيمية على المستوى التقني للتصميم فكراً وأداءً على مستوى أغلب المؤسسات التعليمية، وبما أن التنظيم هو الهيكل الذي يعتمد عليه التصميم هنا تأتي المشكلة التي يطرحها الباحث وهي فقدان الإعلان قدرته على إيصال الرسالة بشكل واضح، وعلى الرغم من وجود عدد هائل من التقنيات والأساليب والمؤثرات في البرامج الرقمية التي تعد كفيلاً لإظهار تصميم الإعلان الإلكتروني على أفضل مستوى، وهناك من المشتغلين الذين لا يجارون التطور الهائل في مجال التصميم والإعلان المنتشر حول العالم، وقلة متابعة بالمشتغلين المعروفين ذوي الخبرة، إذ يسلب البحث الضوء لكشف الأخطاء التي يقع بها بعض المصممين ذوي الإمكانيات الضعيفة في إستخدام منظومة عمل لا تؤدي وظيفتها كاملة لإجراء الإعلان الإلكتروني وإحتياجاته، إذ تكمن مشكلة

البحث فيما يأتي: هل يعد التنظيم إشكالاً في تصميم إعلانات الورش الإلكترونية، وهل يعي المشتغل بميدان التصميم تقنيات العمل للإعلان الإلكتروني.

أهمية البحث: يمكن للمصمم الاستفادة من موضوع البحث لتحقيق إعلان إلكتروني أكثر تنظيماً في التنفيذ لوضوح الرسالة المعلنة.

أهداف البحث: المتمثلة بالتعرف على سبل تحقيق التنظيم في الإعلان الإلكتروني، والتوصل إلى معرفة نقاط الضعف الأساسية في تصميم الإعلان الإلكتروني.

حدود البحث:

موضوعياً: دراسة مشكلة التنظيم في تصميم الإعلان الإلكتروني.

زمانياً: إعلانات الورش الإلكترونية المنفذة عام 2023.

مكانياً: الإعلانات المنفذة حاسوبياً في بغداد، وتعد الإمكانيات التصميمية والمؤثرات المستخدمة في إعلانات هذه المدينة مبرراً كافياً للقيام بالبحث.

تحديد المصطلحات:

1- إشكالية Problem: لغةً هي من ((أشكل، إشكالا، وهي والأمر (التبس)) (جبران، 1967، ص3).

إجرائياً: يُعرفها الباحث بما يخدم موضوع البحث بأنها مجموع المشاكل والإخفاقات التنظيمية التي ترافق العمل التصميمي وتعني صعوبة ظهور عمل منظم وإنما رسالة إعلانية قلقة ومربكة وهذا لا يحقق هدف العملية الاتصالية للتصميم.

2- التنظيم Organizing: لغةً ورد في مختلف المعاجم كونه مشتقاً من المصدر ((نَظَّمَ: النَّظْمُ: التَّأْلِيفُ، نَظَّمَهُ يَنْظِمُهُ نَظْماً وَنِظَاماً وَنَظَّمَهُ فَانْتَظَمَ وَتَنَظَّمَ، وَنَظَّمْتُ اللَّوْلُوَ أَي جَمَعْتُهُ فِي السَّكِّ، وَالتَّنْظِيمُ مِثْلُهُ)) (أبن منظور، ص578)، وأشار "أرنهايم" إلى أن ((التنظيم عملية منهجية لتنسيق الكل بفعل ترتيب عناصره إلى ما يحقق معنى بشكل منظم ومنسق)) (Rudolf, 1969, P83)، وتشير "غادة" أن ((التنظيم هو الصفة التي تظهر النظام والترتيب في التصميم، وعندما تبدأ في عمليات تحديد المفردات المتفاعلة مع بعضها في تصميم معين، فإن ذلك يتم على وفق أساس تقني تنظيمي ومرتبطة بأساسيات الفكرة التي تصوغ طابع التنظيم وتقوده باتجاه معين ومن ثم تكون جميع العمليات التنظيمية والعلاقات الرابطة التي تعبر عنها محكومة بشروط الفكرة والنظام التصميمي)) (غادة، 2008، ص67).

إجرائياً: يُعرفه الباحث بأن التنظيم هو مجموع التفاعلات للمكونات والخواص فيما بينها لتحقيق هدف ما، يتخطى أهداف الأجزاء داخل الوحدة الكلية، لأن لكل جزء صفات معينة، تحقق كل منها أثراً فاعلاً في النتاج الكلي، ليحقق الموائمة في عملية الأداء

الموحدة للناتج، من خلال العلاقات التي يقيمها الترتيب البنائي لربط كل جزء بالآخر وبالناتج الكلي.

3- إعلانات الورش الإلكترونية Advertisements for Electronic Workshops

Workshops: ذكرت كلمة الإعلان في القرآن الكريم ست عشرة مرة نذكر منها قوله تعالى ((وَاللَّهُ يَعْلَمُ مَا تُسِرُّونَ وَمَا تُعْلِنُونَ)) [سورة النحل، الآية 19]، وذكرته "الحديدي" وأضافت بعداً آخر للإعلان هو ((الأساليب التي تستخدم للتعريف بما يراد عرضه)) [منى، 1999، ص24]، ويعرفه "عبد العالي معروز" بأن (الإعلان الإلكتروني ثورة لامثيل لها في تاريخ الإنسانية سمحت بإنتقال المعلومة عبر الضوء وبسرعة) [عبد العالي، 2014، ص33]، كما يرى "كين بندر" إنها ((التقنية الشائعة الإستخدام وبشكل متزايد بين مصممي الكرافيك، وبشكل خاص في عالم الإعلان، إنها الإعلانات التي يشترك فيها الضوء والبصر واللون، هي عبارة عن غاية تهدف إلى جذب الإنتباه من خلال تقديم مشهد أو صورة بطريقة تتحدى النماذج التي نتوقعها من حول العالم)) [Ken, 1998, P82].

إجرائياً: عرف الباحث إعلانات الورش الإلكترونية بأنها (الإعلان الذي يصمم ويُنشر رقمياً عبر فضاء الإنترنت أو مواقع التواصل الإلكترونية للترويج أو التعريف بتفاصيل كاملة عن إقامة محاضرة علمية أو ورشة عمل والإعلان عنها).

الفصل الثاني

المبحث الأول/ أولاً/ التنظيم الشكلي في تصميم الإعلان الإلكتروني: يعد ((التنظيم آلية إظهارية)) [نصيف، 2000، ص27] للعناصر الداخلة في الإعلان ضمن ((عملية بناء وتنظيم لعناصر ذات خصائص متنوعة ضمن علاقة تناسب الأجزاء مع الكل والكل مع الجزء وتحقيق علاقة ربط فاعلة متجانسة بانية لكل العناصر لفاعلية أدائها التعبيري والجمالي)) [سمهر، 2008، ص5]، وهناك أنواع للتنظيمات الشكلية منها:

1- التنظيم الشكلي المركزي: وهي إحدى أنواع العلاقات التي تحقق ترابطاً بين العناصر من أجل تحقيق سمة التكامل للهيئات والأشكال، فهو تنظيم متمركز حول ذاته والمتألف من عدد من الأشكال الثانوية المتمركزة حول الأشكال المركزية الأصلية السائدة وهذا التنظيم عبارة عن مركب مستقر، إذ يتألف من مجموعة من الفضاءات الثانوية التي تلتف حول مركزه ويكون الفضاء المركزي الموحد للتنظيم عموماً منتظماً في شكله وهو كبير بما يكفي لتجميع الفضاءات



شكل ١/ يبين التنظيم الشكلي المركزي والمتمركز في وسط الإعلان

والعناصر الثانوية المرتبطة، وله أنماط دائرية وأنواعها الإشعاعية والمغزلية والحلقية [عزام، 2001، ص96] كما في شكل 1.



شكل ٢/ بين التنظيم الشكلي الخطي

تعبيرية وجمالية لتحديد الهيئات الخارجية للأشكال ولما يحمله من أهمية كبيرة ومؤثرة لترابطه وتداخله مع بقية العناصر كما في شكل 2.



شكل ٤/ بين مركز التنظيم الشعاعي كمحور للأشكال

شعاعية [Ching, 1979, P201]، إذ يلاحظ أن التداخل والتطابق التام للمقاطع الشعاعية المرتدة نحو الخارج يعمل على إحداث تنظيم مركزي كما في شكل 4.

2- التنظيم الشكلي الخطي: وهو الترتيب الشكلي

الذي يأخذ طابعاً خطياً متماسكاً لتحديد الهيكل البنائي للتكوينات الأساسية في التصميم، وتكمن وظيفته للتأكيد وتوجيه بصر الراي لتلقي المعلومات وتحقيق الإتجاهية والحركة للربط بين الأشكال داخل التصميم، فضلاً لما يؤديه من تحديد للأشكال وتأكيداها خلال الإعلان الإلكتروني [لمى، 2003، ص19]، والتنظيم الخطي يعتمد النسق الأفقي أو الرأسي أو المائل لما تضيفه من دلالات

3- التنظيم الشكلي العنقودي: وهو تركيب بنائي

لعناصر الإعلان بطريقة عنقودية متسلسلة تكون قاعدتها من الأعلى إلى الأسفل، وتركز على تسلسلية الأجزاء بنمط تتشاكل فيه وحدات بناء الإعلان المتنوعة، وترتبط عناصر التصميم بهيكلية منظمة توضح الشكل العام للإعلان كأنه عنقود متدلي كما في شكل 3.

4- التنظيم الشكلي الشعاعي: ويتمثل بالتنظيم الذي

يؤسس على نقطة مركزية تدور حولها مجموعة من الفضاءات والأشكال، كما يتميز هذا النوع من النظام في العملية التصميمية بالإحياء الحركي معتمداً الإتجاهات الخطية بطريقة شعاعية وهو يجمع بين النظام المركزي والخطي، ويكون الشكل المهيمن فيه متمركزاً ناتجاً منه أنظمة طولية خطية تمت بطريقة



5- التنظيم الشكلي الشبكي: ويتمتع هذا النوع من التنظيم بالقدرة على توزيع الأشكال على وفق تنظيم خطي متقاطع أشبه بنظام الشبكة، ويحتوي على مفردات داخل



شكل ٥/ بين التنظيم الشبكي في البناء الشكلي

مجاله المرئي [ناثان، 1987، ص117]، وأن خاصية التقطيع للفضاءات داخل حدود الشبكة تعزز من مركزية هذا التنظيم وتحقق حركة مستمرة في المجال المرئي [Ching, 1979, P204]، وأن هذه العمليات تعمل على تعزيز البناء الشكلي للتصميم في بناء متماسك يساهم في تحقيق الوحدة، والتي تساهم في إظهار التنوع المطلوب كما في شكل 5.

ثانياً/ التنظيم اللوني في تصميم الإعلان الإلكتروني: يعد اللون هو الأساس في توجيه الرائي والمسؤول عن إرباك أو تناسق بنية العمل سواء كان اللون حار أم بارد مشبع أم باهت متدرج أم متداخل، إن الاستخدام اللوني في الإعلان الإلكتروني يعتمد سرعة الوصول وال جذب، لأنه ترددياً مشعاً له القدرة على تعزيز التنظيم بالإنسجام والترابط ضمن البناء الكلي للتصميم، إن التنظيم اللوني للإعلان يركز غالباً على (إسم الورشة وتأريخها والمنصة)، والمصمم هنا معني بالإنتمباه إلى أن الفكرة التصميمية بحاجة إلى تأسيس لوني مناسب متوافق مع تنظيماها الشكلية إذ يكفل بالنتيجة التحقيق الأفضل للتناسق [نصيف، 2000، ص50] كما في شكل 6.



شكل ٦/ بين التنظيم اللوني للأشكال والعناوين

ثالثاً/ التنظيم الحروفي للإعلان الإلكتروني: يعد النص من الثوابت المتغيرة حسب تنسيق الإعلان، وللتنظيم الحروفي أنواع هي:



شكل ٧

1- التنظيم الحروفي الأفقي: ذلك لإنسيابية كتابة وقراءة الحرف العربي أفقياً وأن أغلب التنظيمات الحروفية للإعلان الإلكتروني جاءت أفقية لتحقيق أعلى قدر من الوضوح عند القراءة، كما في شكل 7.

2- التنظيم الحروفي الإحاطي: وهي تنظيم الحروف بطريقة تحيط الأشكال والصور لإبراز الجزء المستهدف من الإعلان بواسطة الحرف وبطريقة ملفته كما في شكل 8.

3- التنظيم الحروفي الكُتلي: وهو توزيع الكُتل النصية على مساحة الإعلان بطريقة النصوص المُعلَّبة كما في شكل 9.

4- التنظيم الحروفي الفني: وهو أن تتمتع الحروف بكامل الحرية واللياقة للتعبير عن محتوى النص ويستخدم في الإعلان الذي يتطلب قوة جذب وتشويق بعيداً عن الرتابة والملل عند القارئ [بسام، 2013، ص 53] كما في شكل 10.



شكل ١٠

شكل ٩

شكل ٨

المبحث الثاني/ مكونات الإعلان الإلكتروني:

أولاً/ الخطوط الرقمية: وهي أنواع الخطوط

"Fonts" المنضدة بإستخدام الحاسوب عن طريق وحدة الإدخال ثم معالجتها برمجياً لتدخل كعنصر أساس وفاعل في التصميم عبر برامج التصميم، وذلك عبر محرك النظم وهي مكونات برمجية في نظم تشغيل الكمبيوتر أو البرامج، وتقوم بتحويل ترميز Unicode إلى أشكال حروف ورموز على الشاشة أو الورق باستعمال التوجيهات المضمنة في ملف Open Type [www.arabictype] كما في شكل 11، وأن كل عبارة

خطية "نصية" هي مجموعة من صور رمزية، كل منها يمثل حرفاً فردياً أو رقماً أو علامة ترقيم أو رمزاً آخر، تلعب المحارف الرقمية دوراً هاماً في صناعة الطباعة والتصميم الرقمي، إذ يمكن إستخدامها في تصميم الشعارات واللافتات والمواد الإعلانية والمنشورات والمطبوعات الأخرى، كما يمكن إستخدامها في تصميم النصوص والكتب الإلكترونية ومواقع الويب والتطبيقات الرقمية الأخرى، ويمكن أن يكون إنشاء محارف جديدة من خلال خوارزميات رياضية تأثير كبير على تصميم الإعلان الإلكتروني على النحو التالي:

ب	ARABIC LETTER BEH Unicode: 0628
ب	ARABIC LETTER BEH ISOLATED FORM Unicode: FE8F
ب	ARABIC LETTER BEH FINAL FORM Unicode: FE90
ب	ARABIC LETTER BEH INITIAL FORM Unicode: FE91
ب	ARABIC LETTER BEH MEDIAL FORM Unicode: FE92

شكل ١١ / مجموعات اليونيكود الخاصة بالحروف

والمحارف العربية

1- تنوع الخطوط: يمكن أن يوفر إنشاء المحارف في الخطوط الرقمية مجموعة متنوعة من الخطوط المختلفة والفريدة من نوعها، يتيح ذلك لمصممي الإعلانات الإلكترونية تنويع تجربة المتلقي وإختيار الخطوط المناسبة لأسلوب التصميم العام.

2- الابتكار في التصميم: يساعد إنشاء المحارف في الخطوط الرقمية على إضافة لمسة فريدة وإبداعية لتصميم الإعلانات الإلكترونية، ويمكن لهذه الخطوط الجديدة أن تمنح الإعلان الإلكتروني شخصية فريدة وتجذب إنتباه المتلقين.

3- تحسين قراءة المحتوى: يمكن لإنشاء المحارف في الخطوط الرقمية تحسين إمكانية قراءة محتوى الإعلان الإلكتروني، ويمكن ضبط الخطوط بدقة لتسهيل قراءة النص، الأمر الذي يمكن أن يساعد في تحسين تجربة المتلقي وزيادة الإستمرار في القراءة.

4- تحسين سرعة التحميل: قد يكون لإنشاء المحارف في الخطوط الرقمية تأثير إيجابي على سرعة تحميل الإعلان الإلكتروني، وذلك لأنه يمكن تعديل الخطوط لتصبح أصغر وأبسط، مما يجعل تحميل النص في الإعلان الإلكتروني أسرع، بشكل عام، يمكن أن يكون لإنشاء المحارف باستخدام الخطوط الرقمية تأثير إيجابي على التصميم الإعلان من خلال توفير تنوع الخطوط والابتكار في التصميم وتحسين إمكانية قراءة المحتوى وسرعة التحميل.

ثانياً/ الأشكال والرسوم والصور الرقمية: إن الصورة والشكل عبر الشبكات الإجتماعية والويب ونسبةً لتأثيرها على المشاهد تتشكل حولها دائرة التأثير الأكثر أو الأقل توسعاً [ريمي، 2018، ص62]، ويتم التعامل مع الأشكال والرسوم في الإعلان الإلكتروني معاملة الصور من ناحية الأهمية، وتتنوع مابين الأشكال المجردة البسيطة والرسوم التوضيحية والتي يحببها المصمم لقابليتها على كسر الجمود والرتابة في الإعلان الإلكتروني، ومن أكثر أنواع الصور تداولاً في الإعلان الإلكتروني هي الصور ذات تنسيق JPEG و GIF و PNG إذ يتحكم عاملاً الدقة والكثافة اللونية في تحديد الصور المستخدمة في بناء الإعلان غير أن تنسيقات الجيل القادم من الصور الرقمية متمثلة بتنسيقات الصور التي أتاحت مؤخراً، مثل تنسيق JPEG 2000 وتنسيق JPEG XR وتنسيق WebP، غالباً ما توفر ضغطاً أفضل من تنسيق JPEG أو PNG، وهذا يعني تنزيلاً أسرع وإستهلاكاً أقل للبيانات [أكرم، 2021، ص77]، كما أن الصور الرقمية لها نوعان وهي:

1- **الصور النقطية Bitmaps:** يتم تمثيل الصورة النقطية باستخدام مجموعة من النقاط الملونة (مربعات) وتسمى كل منها بكسل، حيث يتم توزيعها على شبكة، وهي تحدد أبعاد الصورة وحجمها التخزيني وعند تحرير صورة نقطية يمكن تغيير عدد البكسلات باستخدام برنامج معالجة الصور فيمكن تقليل عدد الألوان أو تقليل عدد النقاط المشكلة للصورة، ويؤدي هذا إلى تقليل الحجم التخزيني للصورة، كما ويقلل من وضوح الصورة، حيث تعرف هذه العملية بضغط الصور والرسومات Photo Image and Optimization .

2- **الصور المتجهة Vector Images:** تستخدم في رسم هذه الصور المنحنيات والمساحات الملونة باستخدام معادلات رياضية معينة، فما يميز هذا النوع من الصور الاحتفاظ بدرجة الوضوح عند تكبيرها أو تصغيرها بعكس الصور النقطية، وقد تكون هذه المساحات مملوءة بالألوان ثابتة مثل الأحمر والأخضر وغيرها من الألوان، أو الألوان المتدرجة التي تستخدم أكثر من لون في نفس المنطقة، كما ويمكن تغيير أبعاد الصورة دون أن يؤثر على جودة الصورة [www.electronics212.com]، ولهذه الصور عدة إمتدادات (صيغ) منها ملفات الصور ذات الإمتداد JPEG و GIF و BMP كما في شكل 12.

ثالثاً/ الألوان الرقمية: البكسل هو الوحدة التي يتكون منها اللون الرقمي، وهو الوحدة التي تتكون منها الصورة الرقمية التي نراها على الشاشة، وتشمل الكلمات والصور وغيرها، إن البكسل وحدة مصنوعة من الضوء فقط، وهي وحدة ثنائية الأبعاد لها ارتفاع وعرض فقط ولكن بدون عمق، وهي عبارة عن قطع ضوئية مربعة الشكل ليس لها حجم محدد، كلما زاد عدد البكسل في الصورة كلما أصبحت الصورة أكثر وضوحاً ونقاء وزادت دقة التفاصيل والعكس صحيح، ولكن كلما زاد حجمها ومساحة تخزينها، يتم تحديد حجم وحدة البكسل من خلال تحديد وظيفتها واستخدامها، تصطف وحدات البكسل في صفوف تسمى الراستر Rasters وهي تشكل صفوف البيانات في الصورة الفعلية [www.alwanforart.com]، ويعد اللون الرقمي (الضوئي) أكثر إثارة للعين لأن اللون الفيزيائي يكون تردده أطول من اللون الطباعي بالتالي هو أكثر إشعاعاً، إذ تحدد نظم الألوان في الحاسوب نموذج اللون المستخدم في عرض وطباعة الصور وهذه الانظمة هي (RGB – CMYK – HSB – LAB – Grayscale – Duotone)

الشفافية	الحركة	الحجم	الجودة	إمتداد الصورة
لا	لا	قليل	جيدة	JPEG
نعم	نعم	قليل	مقبولة	GIF
لا	لا	كبير	جيدة جداً	BMP

شكل ١٢ / مقارنة مميزات إمتداد الصور

إلا أن من أكثر الأنظمة اللونية إشرافاً على الشاشات هو نظام RGB لأنه نظام ضوئي فيزيائي، إن ألوان هذا النظام ذات إضاءة عالية أكثر مما

تستطيع الطباعة أن تتقبله [إيمان، 2007، ص100]، ولألوان أهمية كبيرة في الصورة والرسومات ولها عدة أنظمة أهمها:

1- **نظام الألوان الأبيض والأسود:** يتكون هذا النوع من الصور من ألوان أحادية اللون أبيض وأسود، حيث يمثل البكسل الواحد (1) بت.

2- **نظام الألوان الرمادي:** تتكون الصورة من درجات متفاوتة من التدرجات اللونية من الأبيض إلى الأسود، حيث يمثل كل بكسل (8) بت.

3- **نظام الألوان RGB:** تتكون الصورة من هذه الألوان مجتمعة بنسبة معينة لتنتج مجموعة متنوعة من الألوان قد تصل إلى 16,777,216 لون، ويمثل كل بكسل (23) بت، ويرمز اختصار RGB إلى ثلاثة ألوان في الطبيعة، هي الأحمر، والأخضر، والأزرق، كما في شكل 13.



شكل ١٣ / مقارنة الأنظمة اللونية

الفصل الثالث – إجراءات البحث

أولاً- منهجية البحث: إتبع الباحث طريقة التحليل الوصفي التي تعني تفتيت ووصف البيانات والمعلومات وتنظيمها في عناصر أساسية لغرض الحصول على إجابات للأسئلة التي إرتأها الباحث.

ثانياً- مجتمع البحث: تضمن مجتمع البحث إعلانات الورش الإلكترونية المنشورة في برامج التواصل الاجتماعي تحديداً، وتحدد بالإعلانات المنشورة بصفة منفردة، وتم أخذ الإعلانات المنشورة تحديداً في عام 2023 وقد جمع الباحث (15) إنموذجاً وإستبعد (5) إعلانات متشابهة الأفكار، وبهذا أصبح مجتمع البحث (10) أنموذج، تم إختيار (3) عينات من مجموع البحث الحالي، وذلك لحدثة الإعلانات وأساليبها المختلفة ورصانة علاقاتها التصميمية.

ثالثاً- عينة البحث: قام الباحث باختيار عينة قصدية ممثلة لمجتمع البحث بلغت (3) عينات، بعد أن قام الباحث بالإطلاع على المتوفر منها بعد أن صنف مجتمع بحثه بحسب الإشكالات التنظيمية التي تم التوصل إليها لغرض تحليلها ومناقشتها.

رابعاً- أداة البحث: تم إعتداد إستمارة محاور التحليل التي تم إستنباطها من القاعدة الفكرية والنظرية من مؤشرات الإطار النظري، التي يتم إعتماؤها في تحليل عينة البحث، وهذه المحاور تم تقسيمها على أربعة محاور رئيسة لتحليل العينات:

- 1- وصف الإعلان.
- 2- دور التنظيم الشكلي في الإعلان الإلكتروني.
- 3- العناصر التيبوغرافية والكرافيكية بين التقنية والتنفيذ.
- 4- التنظيم اللوني الإلكتروني ودلالاته التعبيرية.

تحليل العينات ومناقشتها

إنموذج رقم (1)

نوع الإعلان وسنة

النشر: دورة

إلكترونية/2023

الأبعاد: العرض

33.8 سم والإرتفاع

25.4 سم

عدد الألوان : ثلاثة

RGB

لاحقة الصورة :

JPEG

الحجم: 960 × 720 بكسل

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
الجامعة التقنية الوسطى
مركز التعليم المستمر

برعاية الأستاذ الدكتور عبد المحسن ناجي المحييين رئيس الجامعة التقنية الوسطى
وبإشراف الأستاذ المساعد الدكتور علي عبد الكريم المسفار مدير مركز التعليم المستمر

يقوم مركز التعليم المستمر / شعبة التطوير دورة الكترونية
وبالتعاون مع شركة PRAXILABS العالمية والحاضرة على عدة جوائز
كبرى، من جمهورية مصر العربية بعنوان:
المختبرات الافتراضية التفاعلية PraxiLabs
تهدف PraxiLabs والتي هي واحدة من تقنيات التعليم الإلكتروني التي
توفر فرص مكافئة لتعليم العلوم والهندسة والرياضيات للطلاب في كل
مكان من خلال محاكاة افتراضية تفاعلية ثلاثية الأبعاد لمختبرات العلوم.

تلقى المحاضرة
د. خديجة محمد البديهي

التاريخ: الاثنين-الخميس ١٥-١٨ / ٥ / ٢٠٢٣ الوقت : السادسة مساءً

باستخدام برنامج : FreeConferenceCall

مدير الدورة: د. هدى خورشيد شوكة / شعبة التطوير
مفكرة الدورة: السيدة فطر الندي محمود كاظم
ويمنح المشارك شهادة مشاركة الكترونية مجانية
مروان علي عياده إعلام مركز التعليم المستمر

تلقى المحاضرة
د. هبة علوي زيد

تلقى المحاضرة
د. هدى خورشيد شوكة الجادر
مركز التعليم المستمر

- 1- وصف الإعلان : هو إعلان إلكتروني عن إقامة دورة إلكترونية في مجال المختبرات الافتراضية التفاعلية.
- 2- دور التنظيم الشكلي في الإعلان الإلكتروني: ظهر الإعلان مفتقراً للأشكال وبلا مساحات لونية إذ ترك النص بوصفه كتلة مستطيلة للتعبير عن شكل المستطيل المستدير باللون الأحمر في وسط الإعلان، أما في الأعلى يمين ويسار الإعلان وضع المصمم شعارين وهما الجهة الراعية للدورة الإلكترونية وبشكل محاذي للزوايا لعمل نوع من الرسوخ والإستقرار البصري عند النظر للتصميم، أما في قاعدة الإعلان لم يضيفي المصمم أي شكل أو تكوين يعزز رسوخ الإعلان وثباته ماجعل الإعلان يبدو عائماً بدون إرتكاز، ويسمى هذا النوع بالتنظيم الشبكي أي جعل الصور والأشكال على شبكة من الخطوط داخل المجال المرئي وهو ماظهر في توزيع الصور على اليمين واليسار لعمل بناء متماسك يهدف لتحقيق الوحدة وإظهار التنوع.

3- العناصر التيبوغرافية والكرافيكية بين التقنية والتنفيذ: تم تنفيذ التصميم في الحاسوب ببرنامج Microsoft Office Word وهو برنامج للتنضيد وليس التصميم، كما تم وضع الصور بلا معالجات لونية أو مؤثرات أو حتى قص حدود الجسم بطريقة إحترافية وبلا إستخدام إطار يبرز مناطق الصور ويميزها، في حين أخذت العناصر التيبوغرافية بالتصاغر في تنظيم حروفي أفقي حتى وضعها المصمم بشكل مكس في وسط الإعلان بلا مراعاة للعنوانات الرئيسة والفرعية وهذا ما لم يوفق به المصمم، لكن تم إستخدام تأثير Drop Shadow في سطري الرعاية في أعلى الوسط ولأسماء المحاضرين إلا أنها تسببت بعدم وضوح ومقروئية النص لأنها إستخدمت بصورة غير مدروسة عبر الحجم واللون والموقع.

4- التنظيم اللوني الإلكتروني ودلالاته التعبيرية: إن الإستخدام اللوني في الإعلان الإلكتروني يعتمد سرعة الوصول وال جذب، إلا أن هذا الإنمذج ظهر باهتاً وغير منظم لونياً لإستخدام المصمم أرضية بيضاء ما جعل العناصر تطفو على مساحة التصميم وهو تعبير عن سوء توظيف النظام اللوني وإهمال دلالاته التعبيرية، كما أن التنظيم اللوني للإعلان الإلكتروني يركز دائماً على لون عنوان الدورة وموعدها والمنصة وهو ماجاء باهتاً وضعيفاً بالأخص عنوان الدورة جاء باللون الأحمر وبلا قيمة لونية عالية كذلك إستخدام المصمم لأكثر من لون في مساحة ضيقة كما الحال مع ألوان الصور التي طغت بإسلوب توزيعها على القيمة اللونية للنصوص.

إنمذج رقم (2)

نوع الإعلان وسنة

النشر: ورشة

إلكترونية/2023

الأبعاد: العرض 45سم

والإرتفاع 31.8سم

عدد الألوان : ثلاثة

RGB

لاحقة الصورة :

JPEG

الحجم: 1280 × 904

بكسل

1- وصف الإعلان: هو إعلان إلكتروني عن إقامة ورشة إلكترونية في مجال تصميم الإنتاج في الإعلان العراقي.

2- دور التنظيم الشكلي في الإعلان الإلكتروني: ظهر الإعلان مقسماً لثلاث مساحات إذ ترك النص بوصفه كائنات مستطيلة للتعبير عن شكل الفضاء المستطيل في الأعلى وأسفل يمين الإعلان، أما في الأعلى يمين ويسار الإعلان وضع المصمم تكوينين متقابلين (شعارين) وهما الجهة الراحية للورشة الإلكترونية وبشكل محاذي للزوايا لعمل نوع من التركيز والإتزان البصري أعلى التصميم، أما في وسط الإعلان أضاف المصمم صورتين متقابلتين على اليمين واليسار وهو ما يعزز موازنة الإعلان وثباته، ويسمى هذا النوع بالتنظيم الشكلي الخطي أي جعل الصور والأشكال تعتمد النسق الأفقي لما يحمله من ترابط وإتزان داخل المجال المرئي وهو مظهر في توزيع الصور على اليمين واليسار لتحقيق الإتجاهية والحركة للربط بين الأشكال والصور داخل التصميم.

3- العناصر التيبوغرافية والكرافكية بين التقنية والتنفيذ: تم تنفيذ التصميم في الحاسوب ببرنامج التصميم والرسم Corel Draw، كما وضع المصمم الصور بمعالجات لونية بتحويل صور المحاضرين إلى اللون الرمادي مع إستخدام تأثير Drop Shadow لإضفاء طابع العتامة لها وللصورة في أسفل يسار الإعلان وتم وضع صور المحاضرين بنصف دائرة كنوع من الحركة، في حين أخذت العناصر التيبوغرافية حجماً ثابتاً في تنظيم حروفي أفقي جامد بلا مؤثرات إذ تم تقسيم المساحة لنصفين أي كتلتين نصية وضعها المصمم بشكل مكس في أعلى منتصف التصميم بنفس الفونت وأسفل يمين الإعلان بلا مراعاة لعنوان الورشة الرئيسي وهذا ما لم يوفق به المصمم، ولم يستخدم المصمم أي تأثير فني نصي في الكتلة النصية العلوية والكتلة النصية السفلية لأسماء المحاضرين فقط تم تغيير حجم الفونت لإسماء المحاضرين كنوع من البروز وجاءت واضحة بلا صعوبات قرائية وهو مانجح به المصمم.

4- التنظيم اللوني الإلكتروني ودلالاته التعبيرية: جاء لون الإعلان ثلاثي بنظام RGB مشرقاً على الشاشة لأنه نظام ضوئي، إلا أن هذا الإنموزج ظهر بقيمة لونية معتمة وغير مشرقة لإستخدام المصمم مساحات لونية رمادية في النصف الأعلى أما النصف الأسفل رمادي غامق وهو ما جعل العناصر تركز على مساحة لونية قوية وواضحة، إلا أن التنظيم اللوني للإعلان الإلكتروني يركز دائماً على لون عنوان الورشة وموعدها والمنصة وهو ماجاء ضعيفاً لإستخدامه لون أسود موحد مع الكتلة النصية العلوية وبلا تمييز، كذلك إستخدام المصمم اللون الأبيض للكتلة النصية السفلية بدلالات الأفلام السينمائية الغامقة كون الإعلان عن تصميم الإنتاج السينمائي.

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
مكتب وكيل الوزارة لشؤون البحث العلمي بالتعاون مع جهاز الإشراف والتقويم العلمي

أمسية رمضان

مسار الأبحاث الموثوقة: كيفية نشر البحث في مجلات مفتوحة الوصول مجاناً أو برسوم مخفضة

Dr. Omar S. Dahham
 University of Baghdad

ZOOM
 You are invited to a Zoom webinar

ID: 924 4889 3878
Passcode: 785392

Friday 9:30PM-11:00PM
23 March 2023

A Pathway for Reliable Research: How to Publish Your Paper in Open Access Journals with No/Low Article Processing Charge (APC)

Scan me

إنموذج رقم (3)

نوع الإعلان وسنة النشر:

محاضرة إلكترونية/2023

الأبعاد: العرض 21.9سم

والارتفاع 25.44سم

عدد الألوان : ثلاثة RGB

لاحقة الصورة : JPEG

الحجم: 621 × 720 بكسل

1- وصف الإعلان: هو

إعلان إلكتروني عن

إقامة محاضرة

إلكترونية في مجال

نشر البحوث المجانية.

2- دور التنظيم الشكلي

في الإعلان الإلكتروني: جاء

الإعلان وفق نظام التنظيم الشكلي الشعاعي وهو يجمع ما بين التنظيم المركزي والخطي لأشكال والنصوص، إذ تمثل المحور المركزي للتصميم أعلى يسار الإعلان وما ينتشر منه من شعاع تمثل بشعار الجهة الراعية (وزارة التعليم) ويدور حول المركز العنوان الرئيسي للمحاضرة وصورة المحاضر بطريقة إتجاهية شعاعية تحيط المحور من الأعلى، أما في الوسط وأسفل قاعدة الإعلان وضع المصمم كتلتين شكلية موجبة Vector لإضفاء حركة بصرية لتوزيع العناصر عليها، أما على يسار وسط الإعلان أضاف المصمم صورة المحاضر وفي أسفل يمين الإعلان وضع رمز QR لتوزيع النقل داخل الإعلان، وتم توزيع جميع الأشكال بطريقة فنية تعزز الطاقة الحركية عبر المسارات والأشكال المرسومة لتماسك الأشكال والصور داخل الإعلان.

3- العناصر التيبوغرافية والكرافيكية بين التقنية والتنفيذ: تم تنفيذ التصميم في

الحاسوب ببرنامج التعديل الصوري Adobe Photoshop، كما وضع المصمم صورة المحاضر بمعالجات لونية جيدة بتحويلها إلى شكل دائري لعمل شكل حركي، في حين أخذت العناصر التيبوغرافية حجماً مختلفاً في تنظيم حروفي أفقي بلا مؤثرات إذ تم تقسيم المساحة إلى كتل نصية ووضعها المصمم بشكل موزع في أعلى يسار التصميم وفي الوسط وأسفل الإعلان كنوع من الابتكار في التوزيع والمغايرة، وظهر الإعلان

بأحجام نصية مدروسة وواضحة في توزيع الأهمية إذ ظهر العنوان الرئيسي بفونت واضح يعزز المقروئية والنصوص الأخرى أقل حجماً وأهمية، كما م يستخدم المصمم أي تأثير فني نصي في جميع الكتل النصية فقط تم التلاعب في حجوم النصوص ومحاذاتها كنوع من البروز، وجاءت العناصر التيبوكرافيكية مباشرة وواضحة بلا معوقات قرائية وهو مانجح به المصمم لتلافي صعوبات إيصال الرسالة بأسلوب مشوش.

4- التنظيم اللوني الإلكتروني ودلالاته التعبيرية: ظهر الإعلان وفق النظام اللوني الفيزيائي RGB براقاً على الشاشة لأنه نظام ضوئي، وظهر هذا الإنموذج بقيم لونية معتمدة ومشرقة في ذات الوقت لإستخدام المصمم مساحات لونية رمادية غامقة في الركن الأعلى وأخرى في المنتصف وهو ما جعل العناصر تتمركز على بقع لونية قوية وواضحة، وتم إحاطة هذه البقع بأشكال ذات لون برتقالي مُصفر لإضفاء نوع من التحديد والبروز اللوني، وهو ما ساعد الإعلان على عمل مغايرة لونية متناسقة وجميلة لإحتواء عناصر التصميم الداخلة، وعمل المصمم على تلوين النصوص بذات القيمة اللونية للون البرتقالي مع إضافة اللون الأبيض لعمل بيئة لونية منسجمة وغير مفككة دلالة معبرة على الغد المشرق والعزم والإستمرار في نشر البحوث وهو ما نجح المصمم في تحقيقه.

الفصل الرابع

النتائج ومناقشتها:- من الاطار المفاهيمي ومداخله النظرية والبنائية، فضلا عن ما جاء في تحليل العينات ومناقشتها، توصل الباحث الى جملة من النتائج لتحقيق اهداف البحث وكما ياتي:-

1- تم تأكيد مجموعة إشكاليات ولاسيما عدم إستخدام المصمم للتنظيمات الشكلية بصورة مباشرة وصحيحة ماسبب إرباكاً واضحاً في عملية تلقي المعلومات والبيانات الخاصة بالدورة الإلكترونية وهو ما ظهر واضحاً في إنموذج رقم (1).

2- تم إيجاد عدم توافق بين ماهو أساسي في الإعلان الإلكتروني وماهو ثانوي أي المبالغة في إستخدام الجانب الصوري للمحاضرين على جانب آخر أكثر أهمية وهو النصوص الكتابية التي جاءت صغيرة الحجم وبلا وضوح أو مقروئية كما في إنموذج رقم (1)

3- تم تأكيد وجود إستخدامات غير مدروسة للمؤثرات الصورية الكرافيكية بالرغم من وجود كم هائل من المؤثرات الرقمية التي تزيد من الأبعاد الجمالية والوظيفية وهذه نقطة تحسب على إبرازها ووضوحيتها كما في إنموذج رقم (1و2و3).

4- عدم الإيفاء بمتطلبات الجوانب الوظيفية القرائية في وضوحية الحروف من ناحية المؤثرات المستخدمة وعلاقاتها المختلفة كما في إنموذج رقم (1و2و3).

5- وجود إفتقار واضح للأشكال التي بدورها تضيف طابع الشد والحركة إلى الإعلان والذي من أساسيات عمله الشد والجذب وإثارة المتلقي وهو ما لم يظهر في إنموذج رقم (1و2).

6- ظهور ضعف في إستخدام المعالجات اللونية بالرغم من إستخدام نظام لوني مُشع وبراق (RGB) وهذا يرجع لإستخدام برامجيات حاسوبية غير مخصصة للتصميم وإستخدام عناصر الإظهار كبرنامج Microsoft Office Word كما في إنموذج رقم (1و2).

7- التركيز على المبدأ الإستدلالي للعناصر التيبوكرافيكية، وإتاحة الفرصة للتعبير عن وحدة التصميم، وعدت الوحدة هي المرتكز الأساس لتكامل جميع العلاقات في النتاج التصميمي كما في إنموذج رقم (4).

التوصيات:- بعد التوصل الى النتائج، يوصي الباحث بما يأتي:

1- التغيير بين الأنظمة الشكلية من ناحية علاقتها بالعناصر والبحث في مجال المتغيرات المؤثرة على عناصر الشد والجذب في الاعلان الإلكتروني .

2- الوقوف الى جانب العناصر التيبوكرافيكية في حالات التأثير على العلاقات التصميمية الداخلة في تصاميم الإعلانات الإلكترونية.

المقترحات:- يقترح الباحث القيام بدراسة الاتي:-

1- إدراكيات المصمم للجوانب الفاعلة في التصميم الرقمي.

2- المؤثرات الشكلية في تصميم الإعلان الإلكتروني.

قائمة المصادر:

- 1- جبران مسعود ، رائد الطلاب، معجم لغوي عصري ، ط ١١ ، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٦٧، ص3.
- 2- أبين منظور ، لسان العرب ج12 ، دار صادر ، بيروت ، ص578.
- 3- Rudolf Arnheim, Visual Thinking, London, 1969, P83.
- 4- غادة حسين العاملي ، المرتكزات الأساسية للتصميم والإخراج الفني ، بغداد ، دار المدى ، 2008 ، ص67.
- 5- القرآن الكريم ، سورة النحل – الآية 19.
- 6- منى الحديدي ، الإعلان ، القاهرة ، الدار المصرية اللبنانية، 1999، ص24.
- 7- عبد العالي معزوز ، فلسفة الصورة (الصورة بين الفن والتواصل) ، المغرب ، إفريقيا الشرق ، 2014، ص33.
- 8- Ken Pender, Digital Colour in Graphic Design, by Focal Press, 1998, P82.
- 9- نصيف جاسم محمد ، التصميم فكر وأفكار ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، 2000 ، ص27.
- 10- سمهر حكمت رشيد ، المرئي واللامرئي في التنظيم الشكلي لتصاميم الفضاءات الداخلية ، رسالة ماجستير ، بغداد ، 2008 ، ص5.
- 11- عزام البزاز و نصيف جاسم محمد ، أسس التصميم الفني ، دار الكتب للطباعة والنشر ، جامعة الموصل ، 2001 ، ص96.
- 12- لمى أسعد عبد الرزاق ، التنظيمات الشكلية في تصاميم البطاقات الإعلانية لمنتجات وزارة الصناعة والمعادن وامكانية تطويرها، رسالة ماجستير ، بغداد ، 2003 ، ص19.
- 13- Ching, Francis.D.K., Architecture from Space and Order, Van Nostrand company, New York, USA, 1979, P201.
- 14- ناثن ، نوبلر، حوار الرؤية ، مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1987 ، ص117.
- 15- Ching, Francis.D.K., ID, P204.
- 16- بسام جاسم حسين ، برامجيات التصميم الكرافيكي ودورها في التصميم والإخراج الفني للمطبوع ، رسالة ماجستير ، بغداد ، 2013 ، ص53.

https://arabictype.files.wordpress.com/2015/07/manual- -17
appendix-12-jul-2015.pdf

18-ريمي ريفيل ، الثورة الرقمية، ثورة ثقافية ، المجلس الوطني للثقافة والفنون
والاداب ، الكويت ، 2018 ، ص62.

19- أكرم عبد الستار محسن ، المعطيات الوظيفية للتنظيم الشكلي في تصميم
المواقع الإلكترونية للمؤسسات الإعلامية، رسالة ماجستير، بغداد، 2021،
ص77.

https://www.electronics212.com/2019/07/digital- -20
images.html

https://www.alwanforart.com/2022/08/Digital-Color- -21
Pixels-Raster-Vector.html

22- إيمان طه ياسين ، الأنظمة اللونية ودورها في تحقيق التنوع اللوني في اخراج
الاعلانات التجارية ، رسالة ماجستير ، بغداد ، 2007 ، ص100.

(خصائص التصميم الرقمي وقواعده في التصميم الداخلي)

(The Characteristics of Digital Design and Its Interior Design Rules)

م.م. رفيف جواد علي

Assistant Lecturer. Rafeef Jawad Ali

كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد

College of Fine Arts\ University of Baghdad

م.م. أحمد طالب جساس

Assistant Lecturer. Ahmed talip jassas

كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد

College of Fine Arts\ University of Baghdad

rafeefjawad1@gmail.com

الملخص: برزت التصميم الرقمي كإحدى الاتجاهات المؤثرة في الممارسات التصميمية الجديدة، لما تحمله من فكر يهتم بالعلاقة ذات الكفاءة المتبادلة بين المنظومة البنائية للوظيفة ومحيطها عبر تفاعل التقنيات الرقمية مع الفضاء التصميمي، لتحقيق التأثيرات التفاعلية في البيئة التصميمية وتعد عملية البحث عن الخصائص الرقمية للفضاءات التي تحقق أداءاً كفواً وفقاً لمفاهيم الذكاء الاصطناعي، كونها أحد أهم الإجراءات التصميمية المستقبلية، وعلى ذلك تحددت المشكلة البحثية هل لغة الاتصال التصميمي واضحة ومحددة لأثر استراتيجيات التصميم الرقمي والآلية الفعالة في قواعدها وخصائصها للشكل التصميمي المعاصر؟ إن عملية توفير هذه الآليات الرقمية ضمن الفضاء من أهم التحديات التي تواجه المصمم في عملية اتخاذ القرار بعد رابع للفضاء ضمن العملية التصميمية والعمل على توفير قواعد وخصائص شكلية ملائمة لشاغلي الفضاء القائمة على التفاعل الرقمي للبيئة المصممة والفضاء المادي في آن واحد وتعتبر كمفتاح للتصميم المستقبلي المتفاعل مع المستخدم، وتحدد هدف البحث في الكشف عن دور خصائص التصميم الرقمي وقواعده في النتائج التصميمي المعاصر،

ان البحث بشكل عام متمثل بالمعرفة المتوفرة التي تبلورت في بناء اطار نظري شمولي ودقيق حول التصاميم الرقمية والية تفاعلها وخصائص تصميمها.
الكلمات المفتاحية: الرقمية، التصميم الرقمي.

Summary: Digital designs have emerged as one of the influential trends in new design practices, because of their thought concerned with the mutually efficient relationship between the structural system of the job and its surroundings through the interaction of digital technologies with the design space, to achieve interactive effects in the design environment. **Is the design communication language clear and specific to enrich the digital design strategy and the effective mechanism in its rules and characteristics of the contemporary design form?**, The process of providing these digital mechanisms within space is one of the most important challenges facing the designer in the decision-making process after a fourth space within the design process and working to provide appropriate formal rules and characteristics for space occupants based on the digital interaction of the designed environment and physical space at the same time and is considered as a key to future design interactive with the user, and determines the goal of the research in and determines the goal of the research in **Reveal the role of design rules in digital design production in contemporary interior spaces and the impact of digital design properties in the interior space.** The research in general is represented by the available knowledge that crystallized in building a comprehensive and accurate theoretical framework about digital designs, their interaction mechanism and design characteristics.

Keywords: digital, digital design.

....."الفصل الأول".....

1-1 مشكلة البحث: يمثل التطور المعرفي الذي يمثل سمته الوجود الإنساني من أهم أدوات تشييد البناء التطوري، فلا بد من أن تنتج هذه الفلسفة انعكاساً للفكر الإنساني حيث تأخذ منه أهم أفكارها ومفاهيمها وأدواتها التعبيرية لإحداث تغيير تاريخي، وقد ظهرت عوالم جديدة للتجربة الإنسانية ووضعت مفاهيم جديدة للمعرفة والقيم، يجعل منها تحولاً عميقاً في بنية الحضارة ونظامها، إذ أحدثته الثورة الرقمية سمة التميز لعملية التصميم الداخلي المعاصر، إذ يعد التغير نحو تبني الإنموج الرقمي ضمن العملية التصميمية من أهم مراحل التقدم التقني في تاريخ التصميم بما أتاحه من إعادة قراءة لمفاهيم وتشكيل محددات التصميم ليتلاءم مع متطلبات العصر الجديد ومستجداته، إذ تمثل التصميم الرقمي حقلاً معرفياً ومفاهيمياً يمتاز بالحيوية والتجدد، لما تمتلكه من أبحاث وبرامجيات مهمة في بناء الفكري التصميمي المعاصر، ويرتبط تطور مفهوم لغة الاتصال التصميمي في الفضاءات الداخلية مع تطور وتقدم التقنية وتوظيفها في إنتاج التصميمي، إذا يمثل التفاعل بينهما حافظاً مهماً للمصممين نحو تقديم صيغ جديدة للتفاعل مع البيئة المحيطة وما تطرحه من محددات تؤثر في عملية التصميم الداخلي وبلورة مناهجه، وقد ساهمت التقنية الرقمية في ردف مفهوم التصميم الداخلي بما تطرحه من مفاهيم فاعلة ومؤثرة فضلاً عن ما تمتلكه الرقمنة من التطورات المتسارعة ضمن العمليات التصميمية والتي تتيح إمكانيات وتحديات جديدة ناتجة عن التصاعد المتسارع في تطور التصميم الرقمي ومما اظهرته من إمكانيات في التصميم خلال العقود الثلاث الأخيرة، وهو ما أسهم في إحداث تغييرات مهمة على مستوى التوجه الفكري التصميمي التي تهدف إلى إعادة تشكيل التصميم المعاصرة والتحول نحو امتلاك وسائل أكثر تعقيداً واتساعاً في التعبير والإنتاج عن ذي قبل، لتحقيق ما كان يُعد سابقاً أشكالاً معقدة وغريبة، وإسنادها إلى تركيز الاهتمام على توظيف التقنية الرقمية في تحقيق الخواص التعبيرية والبصرية للشكل التصميمي، والتي تؤثر بصورة عامة على الجوانب البيئية والاجتماعية والثقافية، ومما سبق تبلورت المشكلة البحثية فيمال يلي: **هل لغة الاتصال التصميمية واضحة ومحددة لأثر استراتيجيات التصميم الرقمي والآلية الفعالة في قواعدها وخصائصها للشكل التصميمي المعاصر؟**

2-1 هدف البحث: وعلى ضوء المشكلة البحثية، تحدد هدف البحث في الكشف عن دور قواعد وخواص التصميم الرقمي في الإنتاج التصميمي وتأثيرها في الفضاء الداخلي.

3-1 أهمية البحث: تكمن أهمية البحث فيما يأتي:

- يغني البحث الدارسين في مجال التخصص والتخصصات المناظرة لها بمعلومات معرفية تُساهم في رفد الفكر التصميمي فيما يخص تقنيات التصميم الرقمي وتعزيز معطياته.
- يسهم البحث برصد الشركات الخاصة المعنية بالتصاميم الرقمية بما يفيد في الخصائص التصميمية وقواعدها وتأثيرها على الشكل التصميمي.
- يرصد البحث بنتائج تفيد والمؤسسات الحكومية العاملة ضمنهما بما يتعلق بالرؤى الإستراتيجية في البنى التصميمية المستقبلية للفضاءات الداخلية المعززة بالتصميم الرقمي بما يخدم الجانب التصميمي للسنوات المقبلة.
- تزويد العاملين في المجال التصميم الداخلي بالإستراتيجيات الأساسية التي تعتمد عليها التصاميم الرقمية في تحقيق لغة الاتصال مع البيئية المصممة للفضاءات الداخلية.

4-1 حدود البحث:

- 1- حدود موضوعية: دور لغة التصميم الاتصالي في استخدام خصائص التصاميم الرقمية في الفضاء الداخلي والفاعلية المؤثرة في قواعد شكل الفضاء الداخلي.
 - 2- حدود زمنية: (2022) * ¹
 - 3- حدود مكانية: متحف المستقبل في دبي – الامارات/ شارع الشيخ زايد.
- 5-1 تحديد المصطلحات:** ورد مصطلح التصاميم الرقمية ويقصد منها ما سوف يتم تعريفه إجرائياً وحيثما يرد في متن البحث الحالي وكما يأتي:

تعرف الرقمية (لغة): اسم مؤنث منسوب إلى رَقْم، واجهة رقمية: واجهة تسلسلية تسمح بوصل المركبات للحواسيب، لغة رقمية: لغة تُعدُّ خصيصاً طبقاً لقواعد معينة لتستخدم في الحاسبات الإلكترونية كوسيلة للعمل بها. (احمد مختار، 2008، ص130)

وتعرف الرقمية (فلسفياً): هي عبارة عن التغيرات الثقافية التي ينتجها تقدم التكنولوجيا عن طريق شبكة الإنترنت، فهي آلية عمل تكنولوجيا المعلومات في تشكيل الطريقة التي يتفاعل فيها الأفراد، فيكتسب الفرد المعتقدات والمعارف من خلال التكنولوجيا، فهي التكنولوجيا المقنعة التي لا تنتهي، أي بمعنى آخر قدرة الأشخاص على استخدام أجهزة الحاسوب والخدمات الإلكترونية وقدرة الأفراد على إنجاز أعمالهم الشخصية والوظيفية باستخدام تكنولوجيا المعلومات (علي حسين علي وآخرون، 1999، ص410)

وتعرف الرقمية (اصطلاحاً): هو إيجاد طريقة لنقل البيانات التي تسمح بإيجاد مستوى مميز من الأداء إلى (الكومبيوتر)، إذ تتحول فيها الرموز الرقمية (الثنائية) التي تمثل

¹ *تاريخ افتتاح متحف المستقبل دبي

لغة (الكمبيوتر) (Binary Numbers) بوساطة محول رقمي يدعى (Digital Converter) 1 (Johanna Drucker. P347).

وفي تعريف آخر: هو مصطلح يتعلق بأي شيء مؤلف من نظام تشفير بوحدة ثنائية، وعادة يشير إلى نظم الشفرة الثنائية الكامنة في (الكمبيوتر)، أو تمثيل قواعد البيانات في شفرات ثنائية. (Gordan, Bob & Maggie. 2005. P215)

وتستخلص التعريف (الإجرائي) للتصميم الرقمي: هي عملية معرفية منظمة تتحول فيها الأفكار من عالمها الحسي إلى الوجود الفيزيقي، ضمن سلسلة من المعالجات الرقمية المستندة إلى قاعدة للبيانات، بمساعدة برمجيات التصميم الرقمي، وصولاً للنموذج الذي يحقق فعل العملية التصميمية.

"الفصل الثاني"

المبحث الأول: التصميم الرقمي والمؤثرات والمعطيات الفكرية للتصميم

1-1-2 مفهوم التصميم الرقمي: تزايد أهمية التصميم الرقمي في تطور التصميم منذ عقد التسعينيات من القرن العشرين، فهو من أبرز القضايا المؤثرة ضمن الطروحات المعاصرة في التصميم والعمارة إذ تسعى الرقمنة إلى إعادة النظر في أغلب الأنماط الفكرية الأساسية للتصميم، وأن النظر إلى التصميم بوصفه نتاجاً معرفياً ذو مفهوم متغير يتحدد عبر المصمم لما يمتلكه من أفكار جديدة تتلاقح مع ما موجود سابقاً للرجوع إلى أشياء موجودة يتم رؤيتها من منظور مختلف، وقد أمكن التمييز دور الحاسوب في التصميم يستند الموقف الأكثر شيوعاً على اعتبار الحاسوب أداة متطورة لتشغيل برامج تجعل بإمكان المصممين إنتاج أشكال متطورة والتحكم جيداً بتصورها، وبرغم ما تحققه هذه الأداة من تحسين على طبيعة التصميم التي تنتجها، فيدفع هذا التوجه نحو ضرورة استكشاف ما يمكن أدخاله من تقنيات البرمجة ضمن التصميم، وبما يؤكد أهمية اعتبار الحاسوب ليس مجرد امتداد للعقل، بل شريك في عملية التصميم ذي أساليب وقدرات مختلفة للتفكير، فهو بمثابة "الآخر" بالنسبة للعقل البشري وليس مرآة له (Menges, 2011, p: 78-85).

ويعمل نمط التصميم الرقمي على إيجاد نتاج جديد باستخدام نمذجة الحاسوب وعمليات البرمجة والمحاكاة والتخيل في إبداع أشكال افتراضية وإنشاءات مادية، في إشارة إلى جوانب التصميم المتعلقة بـ (التقانات الرقمية، والغلاف الرقمي)، نتج عن ذلك انتشار واسع لنتائج شكلية جديدة لما يوصف بـ "التصميم اللاقياسية" التي تهتم بالخطوط المنحنية، والتعبيرية، وإبراز دور التقانة في المجتمع، ولا تتضمن هذه التصميم المبتكرة رقمياً استخدام مواد فعلية بل تعتمد على مجموعة من الأعداد المخزونة بصيغة (الكمبيوترية) تستخدم لابتكار التمثيلات والمحاكاة التي تطابق ادائية المواد

والتخطيط في الأعمال المبنية. تتيح هذه التصميم القدرة لابتكار مدى متنوع من الاشكال المعقدة وذلك باستخدام البرمجة وخوارزميات الحواسيب، وأن التصميم الرقمي هي التوجهات المختلفة للتصميم المعاصر التي تُستخدم الوسائط الرقمية، ليس كأداة اظهار للتجسيد المادي فقط، بل كأداة توليدية لاشتقاق الشكل وتحولاته أيضاً، من خلال "عمليات مسندة التكرار". ويشير الى أن التصميمي تعيد قولبة ذاتها، ليغدو جانب منها تقصي تجريبي للهندسيات الطوبولوجية، وجانب اخر هو تنسيق حوسبي للإنتاج الروبوتي للمواد، واخر هو نحت حركي توليدي للفضاء (Kolarevic 2000, p. 251).

وقد تبلورت خصائص التصميم الرقمية بوصفها نمطاً جديداً من التصميم ينتج عبر الجمع بين المؤثرات التصميم الجديدة والتقانة الرقمية، كونها (أداة، او نظرية، او حقبة جديدة، او ثورة)؛ تعكس تأثير التقانة الرقمية على الفكر التصميمي ومنهجيته، وهي (نظرية) تساعد الفكر التصميمي في إعادة تعريف وهيكل المفاهيم التصميمية ضمن العالم الفيزيائي، لتظهر "نظرية الرقمنة" التي تُدخلنا، بفعل تغييرها لمناهج التصميم ونظريات الفضاء الى (حقبة جديدة) لها تأثير كبير على التصميم وعلى منظومة القيم الجمالية الجديدة؛ وهو ما يجعل منها (ثورة) تغير تاريخ الانسانية ونمط الحياة (Liu 2006, p.2).

أي ان التصميم الرقمي يتضمن إمكانيات يطرح الرقمنة بتصور وتجسيم ذو تنظيم للهندسيات المعقدة الاستثنائية التي يصعب تخيلها وحلها بدون التطبيقات الرقمية، ويمثل مفهوم التعقيد جوهر الثقافة الرقمية والسمة المميزة لتطور التصميم الرقمي، إذ تتعالق الرقمنة بمحتوى التصميم (القرارات التصميمية) والتنفيذ (مدخلات عملية التصنيع) لتعزيز دورها في التصميم وتحسينه بشكل كبير عبر إدخال الرقمنة للفضاء والنمذجة ثلاثية الابعاد، فضلاً عن توظيف برامجيّات الرقمية التي تسعى نحو توليد وتنظيم السطوح المعقدة؛ وهو ما مهد لظهور مفهوم الشكل الحر فالمشهد التقني الجديد غير مبالٍ بسيل الزمن والتغيرات التقنية للتصميم جلبت تغير في المقياس والتصميم والنسق داخل الفضاءات المصممة.

2-1-2 مؤثرات في التصميم الرقمي: يمكن استخلاص أهم المؤثرات المساهمة في

تحديد ماهية الفكر الرقمي الجديد بما يأتي:

- التشكل الرقمي والهندسيات الجديدة (اللاخطية واللا كمية): تشير الدراسة الى انتقال المفاهيم التصميمية من الابعاد الثلاثة للفضاء الديكارتي الى استمرارية رباعية الابعاد للتدخلات بين الفضاء والزمن والتي يمثلها فضاء النمذجة الرقمي، مما يؤثر الى ظهور أبعاد أخرى ومفاهيم أخرى لتصميم الفضاء الداخلي التي تمتلك إمكانيات مؤثرة تسهم في صياغة فكر تصميمي جديد، يمنح ذلك التصميم الرقمية فضاءً مطوياً

متعدد الأبعاد، وأن تكون ما هو أكثر من مجرد معالجة للهيئات والأشكال لتصبح مجالاً للأحداث والمؤثرات والعلاقات متعددة الأبعاد، ولم تعد الوسائط الرقمية تُستخدم في التصميم الرقمي المعاصر بوصفها أداة للإظهار والتجسيد المادي فقط، وإنما بوصفها أداةً لتوليد الشكل واشتقاق تحويلاته؛ وهو ما تناولته الدراسة ضمن مفهوم "التشكّل الرقمي"، يتضمن هذا المفهوم عمليات ابتكار وتحويل الشكل ذات الأسناد الحوسبي، وما يسند هذه العمليات من المفاهيم الحوسبية الأساسية (Kolarevic 2003, p. 15).

- **فلسفة الطيّ:** وتمثلت بفلسفة التي هدفت إلى وصف فكر الباروك وجمالياته، معيداً تقديم الطيّة كتركيب فضائي غامض يشكل فكرة (الفضاء) ما بعد البنيوي، ويظهر تأثير الطيّ من خلال انتاج عمارة تشكك بالأفكار الموجودة للفضاء المبني وجمالياته ومنفعته لاعطاء فضاءات جديدة. ويمثل هذه الفكر أيضاً نقداً للتفكيكية لتبتعد فيه التصميم عن التصاميم القائم على الصراع والتناقض نحو تطوير منطقٍ بديلٍ يؤكد سمات (الترابط واللا انقطاع) التي يحققه مفهوم الطيّ

- **المادية الجديدة:** تمتلك هذه الفلسفة مستويين من التحقق أولهما هو المستوى الذي يرتبط مع مفاهيم (اللا مادية أو الافتراضية) التي تتحقق مع تعددية الأبعاد لدى الفضاء الرقمي التي تجعله مناسباً في كل الاتجاهات، أما المستوى الثاني فيشير إلى ما أدت إليه أشكال التعبير التصميمي الجديد بجانب التطورات الحاصلة في علم المواد، من تجديد الاهتمام بالمواد وخصائصها وقدرتها على انتاج الجماليات والتأثيرات الفضائية المطلوبة، وأن المواد الجديدة المستخدمة لأبداع الفضاءات التصميمية توفر وبشكل غير مسبوق خصائص مادية وبصرية متغيرة ديناميكياً، إذ تلهم المواد قابلة للتشكّل كاللدائن والكونكريت المعالج ، بمعالجة شكلية غير مقيدة، وبذلك فهي قد وفرت تأويلاً جديداً لموقع التقانة في الثقافة والممارسة الرقميتين، مغيرة معايير الجمال والوظيفة المتألف عليها مسبقاً (Kolarevic 2003, p.4- p8).

يتضح مما تقدم أن الفكر التصميم الرقمي يتأسس على مجموعة من المفاهيم المادية الجديدة، والتشكّل الرقمي، والادائية، فضلاً عن الجمع بين تقانتي التصميم الفكري والانتاج الرقمي، وهي مفاهيم تتيح إمكانات جديدة نحو الاستكشاف المفاهيمي والمادي للتصاميم ، والتي تقوم على تأكيد فاعلية الرقمنة في الإلمام بالجوانب الشكلية والإنشائية والبيئية من التصميم.

2-1-3 المعطيات الفكرية للتصميم الرقمي: ان اهم خصائص البنية الفكرية

والمفاهيمية للتصاميم الرقمية، التي تعكس أبرز جوانب المضمون الفكري في التصميم الرقمي، فضلاً عن تحقيق الربط مع النماذج الفكرية التي تندرج فيما يلي:

1- البعد اللا مادي أو (المادية الجديدة): أن تطور التقانات الرقمية يؤثر في إعادة تشكيل تجربتنا للعالم الفيزيائي، ويعيد صياغة (مفهوم المادية) متجاوزاً استخدام المواد الملموسة فقط بل تعدى باتجاه الأسلوب الذي يختبر به الفرد العالم وينشئ تجربته الإدراكية، ولم يقتصر التعبير على الكيفية التي يعمل بها المصممون لإنتاج التصميم وحسب، وإنما تغيير المفهوم حولها فضلاً عن لغتها التعبيرية، وبذلك فإن تطور توظيف التقنية الرقمية في إنتاج التصميم يغير أحد أهم أبعادها الجوهرية، وهي سمتها المادية، ليتحقق بذلك الانتقال من التصميم التقليدي ذات الحضور المادي الى أخرى أكثر مرونة. (نوار 2009، ص. 116-117).

يتضمن (الانتقال من المادي الى اللا مادي) الإشارة الى كل ما هو متعلق بالتقانة المتقدمة او بالحاسوب، او كل ما هو خيالي ووهمي، أو كل الى ما يقع بين التجريد وما وراء الطبيعة، وتحقق ذلك بفضل أما أبداع لبيئات افتراضية هي تمثيل للواقع القائم أو الذي لا زال في طور التصميم، أو أبداع لبيئات وفقاً لمفهوم جديد للمادية متأثر بالرقمنة، ويتم تحقيق الإنتقال من المادي الى اللا مادي بواسطة تعزيز الواقع من خلال دمج مع الصورة، إذ اتسمت الحدود بين الواقع واللا واقع بالغموض حتى غدت "الصورة هي الواقع". وبذلك فالمصطلح يتضمن الإشارة الى (الواقع الافتراضي) بوصفه نتاجاً لهندسة (الخيال العلمي) التي تجمع بين التقنية الرقمية والعلم والفن لأقامه عوالم وهمية من صنع الخيال، فضلاً عن الإشارة الى ما يتمثل في العلاقة بين (فضاء البيانات) و(الفضاء الحقيقي) والتي تشير الى اللا مادية بوصفها خاصية لفضاء عملية التصميم الرقمي، في حين تشير دراسات أخرى اليها بوصفها خاصية للمادة البنائية أو للمنشأ نفسه (Mandour 2004,p.27). (Chun 2010,p.27).

أي ان التصميم الرقمية يتم عبر إسقاط لقيود المادية والتحرر من قوانين الطبيعة، وانعكاس ذلك على عملية التصميم الرقمي وتأثيره في تحديد مناهج أبداع الشكل العماري. فمن جهة تشير حالة (السيولة) الى الشد بين الشكل المرئي والأساس الحوسبي اللامرئي، بين الفضاء الواقعي والفضاء الإلكتروني، ويتركز اهتمام التصميم الرقمي على تجاوز هذه المسافة بين (الذهني-المادي) وإذابة الحدود بينهما من خلال تجاوز الحضور المهيمن لـ(المادية).

2- البعد اللا مقّيس: أشارت الدراسات إلى تزامن التحرر من قيود المادية مع الانتقال الى مفاهيم الهندسة اللا تقليدية ليتطافرا معاً في أحداث التغيير الأكثر عمقاً في التصميم والذي يتمثل ب مفهوم (الشكل الحر) الذي يعدّ من أهم خصائص التصميم الرقمي ، مرتبطاً على المستوى النظري مع شيوع مصطلح (التصميم غير المقّيسة) في وصف نتائج التصميم الرقمية، مما جعل مفاهيم (اللاخطية ونظريات التعقيد والفوضى، والطوبولوجيا والهندسة المعقدة، والتشكل الرقمي) بمثابة المصادر المعرفية لـ (الشكل الحر) الرقمي (Kolarevic, 2003,p: 48)

3- البعد التفاعلي: غيرت (التفاعلية) التصميم الى فضاء سائل، إذ أدت الأساليب التفاعلية للتواصل ضمن الثقافة الرقمية والسعي نحو فكر ذي سيولة متغيرة، الى ظهور شكل تصميمي يتقبل، بأسلوب يتصف بالسيولة، الاوضاع البيئية المتقلبة في الوقت الذي يبقى فيه على التفاعل مع المحيط (التفاعل بين الانسان والبيئة المادية المحيطة، وبين المبنى والبيئة الخارجية، وبين الأنسان والبيئة الخارجية). يجعل ذلك من (التفاعلية) جانباً مهماً من التصميم الرقمية إذ يمكن تحديد مستويين رئيسيين لها هما التفاعل المادي والذي يكون بين المستخدم والتصميم ويشير الى ما تمر به الأخيرة من (التشكل او عدم التشكل) بتأثير المستخدم والمحيط، في حين يتضمن المستوى الثاني الإشارة الى التفاعل بين شخص المصمم والحاسوب والذي ينتج عنه إبداع الأشكال التصاميم الرقمية (Chun 2010,p. 28).

كما ان البعد التفاعلي يعد الإنموذج الفكري للتصميم المستقبلي والذي تحدده التصاميم المعاصرة وضعاً جمالياً وأخلاقياً جديداً يتماثل مع ما أحدثته سمة (الشفافية) من تأثير في التصاميم الحديثة، فقد أوجدت (التفاعلية) تحديات جديدة في التصميم تمثلت بالانتقال (من الموضوع الى الذات) و(من تقييس الحاجات الى شخصنة الرغبات) و(من موضوعية الماكنة الى ذاتية المعلومات)، لتعكس في مفهوم (التفاعلية) التي يعرفها بأنها القدرة على إعداد وتنظيم المعلومات في هيئة شبكة من البيانات التي يتم معالجتها. ويحدد (Saggio) ثلاثة مستويات للتفاعلية تمثلت في: (التفاعلية المادية) وهي أول تلك المستويات وأكثرها تعقيداً والتي تشير الى تغير التصميم نفسها، إذ يتم تعديل البيئة المبنية وفقاً للمتغيرات الشعورية والحسية لشاغلها، ويتضمن المستوى الثاني (الجمع بين الواقعية والافتراضية) والتي تركز على قشرة المبنى فيما يدعى (خداعية وسائل الإعلام) والتي تم توظيفها لإعادة إحياء مواقع ومراكز مدن تاريخية. أما المستوى الثالث والأكثر شيوعاً فهو (التفاعل ضمن عملية التصميم) نفسها ليتم إبداع اسلوب ذي سيولة متزايدة لتحقيق أفضل تصاميم ممكنة لكل حين وتوصف قدرة التصميم على إحداث ما سبق من مستويات التفاعلية بـ (السلوك الذكي). (Saggio 2010, p.237-238).

إذ يمكن تحديد التفاعلية في التصميم بخصائص (التكيف، والاستجابة، والمواءمة)، وهو ما نجده متضمناً في إشارة تعريف (السلوك الذكي) الى المواد المركبة التي تمتلك قدرات على التحسس والتحفيز والسيطرة والذكاء، لتجعلها ذات قدرات تكيفية نحو المحفزات الخارجية من خلال الذكاء المدمج ضمنها. ويمكن برمجة هذا الذكاء من خلال تكوين هذه المواد، أو بنيتها الدقيقة، أو تكيفها لتوائم على نحو معين مع مستويات التحفيز المختلفة (Kolarevic 2003, p.51).

يتضح مما تقدم أن (مستويات التفاعلية) السابقة تؤكد أهمية الاعتماد على ما يحدثه الاستخدام المتزايد للبرمجيات من تأثير بالغ على الجانب المادي من التصميم، ودوره في أن يدفع بها نحو المجال الافتراضي الرقمي، والذي نجده في استعانة التصميميين بالنماذج الافتراضية لتطوير توجهات شكلية وإنشائية جديدة أتاحت الأماكنيات لتحقيق جماليات جديدة تتصف بدرجة عالية من التعقيد، فضلاً عن تحقيقها لمفهوم جديد للسطح لا يقتصر على قدرته في التغيير من خصائصه البصرية، وإنما التغيير على مستوى الشكل في سياق الاستجابة نحو المنطقيات الداخلية والمؤثرات البيئية الخارجية.

4- البعد الأدائي: يشير الى استحضار العلاقة بين الشكل والوظيفة. فالأداء هو: "تأدية عمل" أو "انجاز مهمة". وقد عالجت الطروحات التصميمية المعاصرة الارتباط ثلاثي الواجهة بين القوة (الحافز) والشكل (الاستجابة المادية) والأداء (القدرة الادائية، أو الاداء الانشائي) لتعيد تعريف الشكل ليس بوصفه "هيئة أو صورة لشيء مادي" بل بوصفه "التأثيرات المتعددة، والاضاع المحيطة، والتحويلات، التي تنبثق من العلاقة المتبادلة بين الجسم وبيئته، تلك العلاقة الديناميكية التي تتم بواسطة الذات، ومن خلال تطوير التراكب بين شؤون "التصميم" يظهر منهج اداتي، جاعلا الشكل والوظيفة اقل ثنائية وأكثر تعاوناً، بهدف تحقيق حلول تصميمية متكاملة، وان الفكري الاداء في عملية التصميم يتألف من ثلاثة أبعاد (Grobman, 2012, p:10) :

1. البعد التجريبي: ويركز على الادائيات القابلة للقياس والتي غالباً ما تتعلق بالبيانات الفيزيائية كالتمدد والحرارة وكمية الضوء. ولهذا البعد قابلية الترجمة الى لغة الحاسوب عكس البعدين الآخرين.

2. البعد المعرفي: يتعلق بالعمليات والوظائف الذهنية، ويركز على الاسلوب الذي يمكن ترجمته الى فضاء، والاسلوب الذي يمكن للفضاء أن ينقل الى المعرفة الانسانية.

3. البعد الادراكي: يتعلق بفكرة الادراك المنفعل (passive) ويركز على الاسلوب الذي يمكنه أن يترجم الى فضاء، والاسلوب الذي يترجم به الفضاء الى إدراك انساني.

(Bachman. 2007, p.28-29)

ان الدور الفاعل لمفهوم (الأدائية) في أدراك (التصميم) بوصفها شبكة من العمليات المتداخلة والمتشابكة والمتعددة المستويات، إذ تشكل (الثقافة والتقانة والفضاء) شبكة معقدة وفعالة من الترابطات بين مجموعة من البنيات المكونة والتي تؤثر على بعضها البعض، يلغي ذلك ثباتيه الشكل والبنية والقيم والمعنى لِيُنظر الى التصميم على أنها تتكون وتتشكل وتتحوّل بواسطة عمليات متواصلة ومؤقتة تتحدد بخصائص السيولة والوسائطية، وهو ما يُكسبها قدرةً على الاستجابة نحو الأوضاع الثقافية والاجتماعية والتقانية المتغيرة، بأن تعيد صياغة ذاتها لتكون (مؤشراً أو وسيطاً أو سطحاً بينياً) لأنماطٍ ثقافية، ويكون التنظيم الفضائي لهذه التصميم متصفاً بالتعدد والغموض، (Kolarevic 2005, p.205).

أن البعد (الأدائي) يتألف من الجمع بين خاصيتين جوهريتين في التصميم الرقمية عموماً، وعملية التصميم الرقمي خصوصاً، إذ يجمع بين (توليد الشكل وتعديله) وبين (التقييم التحليلي للشكل)، نتج عن هذا التراكب مفهوم (التشكّل الأدائي) والذي ساهم في انتقال الفكر التصميمي من (صنع الشكل) الى (إيجاد الشكل). يجعل ذلك (الأدائية) تحتوي ضمناً مفاهيم وقضايا رئيسية من أهمها (الطوبولوجيا، التقنيات التفاعلية) فضلاً عن أخرى متعلقة بالتصميم الرقمي (توليد الشكل وتحقيق الامثلية)، وأن (الأدائية) توفر إطاراً فكرياً لتصور الشكل التصميمي يجمع تحقيق الجوانب البيئية والوظيفية مع الجوانب الرمزية والخصائص البصرية، إذ يتم التأكيد على أن التصميم هي "نتاج الأداء"، وأن الأداء في التصميم ذو جانبين: جانب يكون فيه مفهوم الشكل وتصوره ذي أساسٍ صوري، وجانب آخر يعتمد على مفهوم الشكل وظيفي المنحى.

المبحث الثاني: خاصائص التصميم الرقمي وقواعد توليده اشكاله:

2-2-1 خصائص عملية التصميم الرقمي: غيرت التقانة الرقمية من كيفية تصور وتصميم وانتاج الابنية، إذ يفتح الامكانية لتوليد الوسائط الرقمية ابعاداً جديدة في التصميم، وبعد أن كانت المفاهيم القياسية والمعارية جزءاً من منطق ثقافي متأصل يكمن وراء الفكر التصميمي ومناهجنا التصميمية، وسواء في شكل التعبير العددي او في تجسيد المنظومة الانتاجية، فان هذه المفاهيم الراسخة تنشر ما يمكن تسميته بمنطق التكرار، الذي يتضمن تركيبة منطقية هي الوحدة القياسية (الموديول) وهي وحدة شكلية تتولد عبر اعادة الانتاج والتكرار وضمن النظام المعيارى الذي يعد امرا اساسيا في عصر التصنيع غير الممكن (Oxman,2006,p:232).

وبعد التصميم الرقمي مفهوماً ثورياً بفضل قدرته على تقديم بدائل ذات معنى ضمن منطق التكرار، وأن انتاج الابنية التي كانت تستند الى تجسيد الرسوم الورقية اصبحت الان تنجز من خلال المعلومات الرقمية، ضمن مفهوم التصميم ذو الوسائط الرقمية الذي

تتسم فيه التصميم بمستويات عالية من التعقيد، وتكون ذات استجابة أكثر ومرونة وحساسية نحو المتطلبات السياقية والتعبيرية، فضلاً عن قدرة النماذج الرقمية على الربط بين التصميم والتجسيد المادي حتى في مراحل التصميم الفكري (Menges, 2008, p.2).

وان خضوع الخصائص الشكلية الجديدة الناتجة عن التصميم الرقمي لتأثير الوسائل الحوسبية للبرامجيات الحالية التي تدعم انماطاً متقدمة من توليد الشكل تتفاوت من حيث الهندسيات المعقدة والطوبولوجية، والذي يمكنه التحفيز نحو التنوع والاختلاف الشكلي، بديلاً لاستراتيجيات تصميم التهجين والتجميع والتحويل (Menges, 2011, p.8)

ومن أبرز الأعمال للتصاميم الرقمية منها متحف غوغنهايم في بيلباو اسبانيا والذي يعد الحافز الأكبر لتنظير اتجاهات شكلية جديدة ويفترض مناهج تصميم جديدة، وبعيدا عن الحس ما بعد الحداثي بالتعقيد أو التهجينات المعقدة، فان غوغنهايم قدم تعقيد توجهات هندسية جديدة متحررة من شكلانيات مسبقة، كالشكلانيات اللغوية. فقد ظهر علم التشكل كتوليد، بوصفه عملية "ايجاد شكل" أو "الشكل المنبثق". (Oxman, 2006, p:234)

2-2-2 قواعد الذكاء الصناعي والرقمي: ويعتبر الذكاء الصناعي والرقمي من الأنظمة التي لها مقومات وخصائص لتكوين نسق اجتماعي يخضع لكل العمليات التي تخضع أليها الأنظمة الاجتماعية الأخرى، وان وظيفة الذكاء الخاصة تكمن في التحكم العقلاني في الإنسان والمادة والفضاء، فيكون الشكل رمزاً لهوية ذلك المجتمع، محدداً بذلك المستويات التكنولوجية الى مستويين بعد الفصل بين الغرض والفعل وهي:

1- المستوى النوعي: ويمثل قدرة النظام على التغير بالإضافة والحذف والتي تؤدي الى ظهور مساحة تختلف في مدياتها للتقييم الذاتي في أي مرحلة من مراحل التكنولوجيا ومن ثم اتاحة ممارسة الفعالية تبعاً لمنظور فكري وتحقيقاً لإرادة قصدية منها (الواعية وغير الواعية) مما يجعل من الحل التكنولوجي خياراً ذا معنى محدد يعكس قناعة الانسان في ان تكون مسيرة العالم في النشاطات التكنولوجية وفق خطة معينة دون غيرها.

2- المستوى الكمي: يخضع النظام التكنولوجي للتقويم وفق أسس الكفاءة لقياس ومقارنة مدى قدرته ، وتكون الكفاءة هي إحدى الصفات المميزة للأعضاء غير الطبيعية في حين لا يمكن إخضاع الأعضاء الطبيعية أو أدائها للاستبدال أو التغير، كما إن هذا النظام يحدد ملامح الواقع من خلال:

-ذاتية الاختيار: وهي تحرر الإنسان من عملية الفعل او بمعنى ادق تغير شكله واقتصار دوره في بعض الحالات على المراقبة، فقوى التكنولوجيا الدافعة تسعى بثبات الى السيطرة على كل شيء

- الوحدانية: رغم التنوع في المظهر الذي تتميز به مادية التكنولوجيا الرقمية، إلا أنها تظهر ذات خصائص بمعزل عن حقل الاستخدام، رغم المبدأ الارسطي القائل ان صفتها تتبع غايتها، إلا أنها هنا تتحدد بانها غير مرهونة بمسألة استقلالها، فالذكاء الاصطناعي ليست شراً أو خيراً لأن هذا يتبع مستخدمه (المبارك، عنان، 1992. ص 102)

- الشمولية: وهي ان النظام التي تعتمد اشكالية الوجود هو ذاته الذي تعتمد عليه التكنولوجيا الرقمية، وان التغير ينبع من التفاوت في عملية التكيف لكونها بشكل اساسي مظهر من مظاهر وجود الانسان، وبالتالي فإن التزامن في التكنولوجيا والتغير المادي سوف يكون تغييراً كاملاً في الموقف او الوضع الجسماني والافكار والقيم والمعتقدات والسلوك من الناس الذين سوف يتأثرون بهذه التغيرات ذات الطبيعة غير المادية. (المبارك، عنان، 1992. ص 122- 126)

- الاستقلال الذاتي: ويعد من أخطر الصفات التي يشهدها الوقت الحالي، وهو ما يعرف بتحقيق الغاية مهما بلغت، فليس المهم ان عملية الحماية والامن لم تكن مشروعة، بل المهم انها ناجحة

وعندما تتحقق الذكاء كنظام، فهي تتبع الصفتين في انها تتحقق من ماهيتها، أي انها تتحكم من خلال الرفض والقبول لتصل الى صفة التقليل، أي أنها ترفض ما لا يرتبط وجوهرها كنظام، وبهذا يقترب المعنى مما يعرف به النظام باعتباره الطريق في جمع المتشابهات والتفريق بين المختلفات بالطرد والعكس على التوالي كما يمثل الذكاء سبيلاً للكشف واظهار الماهيات والحقائق من خلال مستويين: ظاهراً ماهية الظواهر الطبيعية وبهذا يعيد الانسان تشكيل بيئته بأشكال جديدة، فيها اظهار ماهية الطبيعة الانسانية وقدرتها على التحرر وصنع حياة اعتماداً على مهارتها، فكل شيء موجود في الطبيعة سلفاً، وما يقوم به الانسان هو فقط محاولة للكشف واعادة الاستعمال ويمكّن القانون في هذه الظاهرة ولا يمثل اكتشاف الانسان لهذه الظاهرة مماثلاً لما يكتشفه انسان آخر، وهذا يؤدي الى اختلاف فيما يمكن تركيبه. (البيروتي، فواز عبد الحميد، 1993. ص 18)

وتبرز ماهية الذكاء الاصطناعي من خلال تحديد مقومات قطبيه المادي والفكري في فعل التصميم، فتتجسد ماهية القطب المادي في القابلية العملية او القدرة التكنولوجية لمجموعة معينة من البشر المتواجدين في زمان ومكان معينين على تنفيذ النتائج التصميمية. (الجارجي، رفعة. 1995)

وتصطدم محاولة وصف النظام التكنولوجي للذكاء الاصطناعي والرقمي التي تحديد مكوناته بالتداخل الحاصل بين خصائصها وصفات النظام الذي يعرف بالتوسعية والاستقلالية وبين الجوانب المتمثلة بالمرتكزات لقيام النظام والتي تحدد بأربعة

مرتكزات وهي: اعتبارات مفاهيمية، اعتبارات معرفية، اعتبارات تقنية، اعتبارات مادية (Baker, Geoffery. 1996. P292)

ولذا فإن أبرز مقومات التصميم الرقمي تتمثل بالمعرفة العلمية وبالمهارة التكنولوجية ، بما في ذلك المواد البنائية والوسائل التقنية وتوزيع العمل واساليه المتاحة في مرحلة محددة في التعامل مع الفضاء الداخلي، فهي بمجموعها وتفاعلها تشكل السبب المباشر لتحقيق الأفعال في المادة الخام وتغيير حالاتها لسد الحاجة اما ماهية القطب الفكري فتتجسد في الأبعاد المتنوعة للمطلب الاجتماعي لمجموعة المستخدمين للفضاء التي تدرك ضرورة القيام بالفعل التصميمي والنتاج للفضاء الداخلي وتطلبه لسد حاجات معينة للفضاء، ولذا فإن أبرز مقوماته تتمثل بالمتطلبات النفسية والجمالية والعاطفية والرمزية المهيمنة لدى المستخدم، فهي بمجموعها وتفاعلها تعمل على ادراك الحاجة وتحديد اهميتها، وبالتالي منحها قيمة تكون المحفز للأفعال، وعلاقة التواصل هي الوظيفة التي تقوم بها العناصر في النظام، وطبقا لهذا فإن التحليل البنائي يبحث عن مجموعة العناصر وعلاقتها المتشابهة، أما التحليل الوظيفي فهو يهدف إلى اكتشاف عمليات التواصل داخل النظام نفسه.

2-2-3 قواعد توليد الشكل في التصميم الرقمي: ان المناهج المتبعة لتوليد الشكل بواسطة برامجيات التصميم الرقمي، أن اهتمام المصممين يقع في جانبين ينظر الأول الى عملية توليد الشكل بوصفها عملية برمجة مباشرة لقيم شكلية مسبقة التحديد، في حين يهتم الجانب الثاني بالنظر إلى عملية التصميم بوصفه تقصي وكشف وتطوير لقيم شكلية جديدة، فقد أوضحت هذه الدراسات إمكانية تقسيم التصميم الرقمي الى مناهج تستدل على النتائج من قيم او مجموعة قيم، او مجرد تجميع او مشاركة لقيم او مجموعة قيم معطاة، احدهما يزيد من مجموع المعلومات وتحديدها، بينما يحتوي الاخر على نفس كم المعلومات الذي جهز به بدء يعتمد توجه التصميم بمساعدة الحاسوب على استراتيجية أساسها الموضوع لغرض دمج المعلومات ضمن تمثيلات رمزية ومناهج لتنظيم المعلومة، وبعبارة فان التوجه الحوسبي يمكن بيانات محددة من أن تكون مدركة ضمن تجريد أولي بشكل شفرات التي تدمج القيم والأفعال

2-2-4 منهج التصميم الرقمي: ولأجل تقصي خصائص توليد الشكل في عملية التصميم الرقمي التي عملت إلى تبني تقانة التصميم بمساعدة الحاسوب في ترك الوسائل التي أساسها الورقة ويتم تقسيم نماذج وهي كالآتي:

أولاً- الإنموذج الوصفي: ويمثل الجيل الاول من أنظمة CAD التي اتسمت بكونها وصفية من خلال توظيف برامج رسم ونموذج هندسية مختلفة، ويكون الاستخدام الشائع لهذا التصميم لمعالجة الاظهارات التخطيطية للشواخص الرقمية، فهو يمتلك اثرا نوعيا

ضئلا على التصميم مقارنة مع النماذج المتعارفة. اما اليوم ووفقا لتقنيات رقمية جديدة فقد وجدت علاقة جديدة بين الإنموزج الفيزياوي والاخر الرقمي بشكل عملية رقمية "ثنائية الاتجاهية" كما في منهجية التصميم لدى التصميمي حيث تزايد دمج غرض النمذجة الوصفية مع المنطق المادي وعمليات التصنيع. اذ يمكن الان توليد الإنموزج الفيزياوي من نماذج رقمية تسندها تقنيات معالجة مادية رقمية مختلفة. فالتقانة اليوم تتوسع لتتضمن تشكيلة من المناهج لعكس اتجاه المعلومات التقليدي: من الإنموزج البياني الى الإنموزج الفيزياوي، اذ يمكن الان الاستحواذ على الاجسام الفيزياوية وتحويلها الى نماذج فيزيائية وبالعكس. ولذلك تم تطوير الوظيفة الوصفية نحو دمج لا منقطع للمادي مع الافتراضي (Menges 2011, p:10-11).

ثانياً-إنموزج التوليد - التقييم: تطورت أتمتة التحليل والتركيب المندمجين في العقدين الأخيرين من خلال عملية المعالجات التحليلية للنماذج الهندسية، وترتبط هذه الانماط من العمليات التحليلية التقييمية مع تقدير الكلفة والسلوك الانشائي والاداء البيئي، أن توسع الهياكل البيانية المشتركة مع نمذجة المنتج يسمح لدمج برامج النمذجة والتقييم بمستوى انشاء متقدم عبر مراحل مختلفة للتصميم، واصبحت النماذج الرقمية الحالية تنبؤية وواضحة (Oxman 2006, p. 246).

2-2-5 منهج التشكيل الرقمي: لقد انتقل التصميم الرقمي بعيدا عن التجريدات الثابتة المتضمنة في مفهوم الاظهار الشكلي، وانتقلت شكلانيات التصميم الرقمي نحو المفاهيم الديناميكية التي تبتكر تعريفا جديدا لدور الاظهار نفسه، وانها تصوغ (تشكل) قواعد جديدة للتفكير التصميمي، ومثلما تحقق التحرر من منطق الاظهار التقليدي، فان نظرية التصميم الظاهرة قد حولت مفهوم الشكل الى مفهوم التشكيل ويستثمر التصميم الرقمي عمليات التشكل ذات الأساس النشوي حيث أن وسائط الاظهار الرقمي هي البيئة المخولة (المتحركة)، وبذلك فإن هذا النمط، وهو استبدال الطبيعة البصرية (التجسيمية) التجريبية للتخطيط ذي الاساس الورقي، عادة ما يتطور عبر التعديل الرقمي التفاعلي لعمليات تشكيل معينة، أن التقنيات الرقمية لتشكيل الهياكل والاشكال في عدة حالات ولذلك اصطلح عليه الإنموزج التشكيلي (المصدر السابق، ص. 249).

أولاً- إنموزج التشكيل الطوبولوجي: يعتمد التصميم الطوبولوجي على استغلال أشكال الطوبولوجيا والهندسة اللا اقليدية في ابتكار وسائط التصميم لأجل التشكيل، إذ ساهمت إعادة النظر في جعلها قاعدة شكلية للتصميم الرقمي، في اكتشاف امكانيات شكلية جديدة. ويمكن تعريف البنية الطوبولوجية بمدى متنوع من الاشكال المعقدة هندسياً تسندها تقانات برامجية جديدة فتحت عالما من امكانيات التلاعب الشكلي. وفي مثل وسائط التصميم الرقمي هذه فان الاحداثيات الثابتة لهياكل واشكال الوسائط الرقمية

التقليدية قد استُبدلت بتراكيب ديناميكية حوسبية تتضمن السطوح الطوبولوجية، أو السطوح الفائقة. بالإضافة الى ذلك، فإن التفاعل مع المعدلات الرقمية مثل عمليات النمذجة، يفتح تقنيات جديدة للأبداع والتلاعب التفاعلي لهيئات هندسية معقدة التصميم كما ويتشارك هذا التصميم مع جمع من المفاهيم النظرية التي تعود الى علم تشكّل التعقيد، والتعقيد الجذري (Rhizome) (Oxman 2006, p. 251).

ثانياً- إنموذج التشكيل الترابطي: ويعتمد هذا الأنموذج على مبادئ وتقنيات التصميم البارامتري والمكونات التوليدية التي توظف إمكانيات الهندسة الترابطية. ويتيح التصميم البارامتري إعادة ترتيب متغيرات البنية الهندسية، إذ يمكن وبسهولة تعديل العلاقات بين الأجسام من خلال تفعيل هذه المتغيرات والقيم التي يمكنها أن تولد تنويعات متعددة بينما ابقاء حالات العلاقة الطوبولوجية، وتوفر التقنيات الشكلية في النماذج الترابطية والبارامترية بيانات تدعم التصميم وتمكن من تحديد الخصائص التوليدية للبنية الهندسية ضمن الاطار المحدد للمستخدم، ويمكن توليد الهندسة اللا مقيسة المعقدة ضمن تقنيات التصميم البارامتري وصياغتها، يزود المصمم في هذا الإنموذج بالوسائل التفاعلية لكلا من النمذجة الشكلية والتقنيات الرقمية، حيث يتفاعل مع "ادوات داخلية مدمجة" باستخدام المناهج والادوات النصية التي تحقق حرية التصميم والسيطرة على نمطه ومستوى التفاعل مع وسائط الاظهار، ليصوغ ويحسن الهندسيات المعقدة فضلاً عن العمل على حل مشاكل اخرى (المصدر السابق، ص. 253).

ثالثاً- إنموذج التشكيل الحركي: تتطلب التوجهات نحو توليد الشكل التي تعمل تعريفاً جديداً لمفهوم الشكل يميزه عن التشكيل وهو ما يتحقق في هذا التوجه الذي يعد أنموذجاً للتصميم الديناميكي إذ يعتمد على التحريك، وتركيب الصور وغيرها من تقنيات النمذجة المعتمدة على الزمن والحركة والتي يمكنها تحقيق وفرة من الانيات المنفصلة المتعددة في استمرارية ديناميكية، والتي حررت الصورة من المفاهيم التقليدية للإظهار، لتقدم مفاهيم جديدة للفضاء والشكل الديناميكيين والتي انتجت انواع جديدة من التصاميم التفاعلية والديناميكية والمستجيبة. وكنتيجه للتوليد الطوبولوجي للشكل واستخدام تقنيات التركيب والتحريك، فقد ظهرت نظريات جديدة لتوليد الشكل في التصميم تقنيات النمذجة المعتمدة على الحركة التي ساهمت بإمكانية جديدة لعمليات التحريك لتوليد الشكل (المصدر السابق، ص. 254).

يتعامل المصمم ضمن بيئة مع التركيب الهندسي لأجسام مسبقة التصميم، وعملية توليد الشكل بينما تكون السمات الهندسية من العلاقات الانشائية (التركيبية) معرّفة، فإن النوعيات الشكلية غير معرّفة، وهكذا يمثل منهج التوليد عملية تصميم وتفاعل مع اليات معقدة تتعامل مع ظهور اشكال مشتقة من قواعد وعلاقات ومبادئ توليدية، إذ تعتبر

الاشكال والهيئات نتيجة لعمليات توليدية مسبقة التشكيل إلى جانب ذلك فإن التشكيل يعيق الاظهار الشكلي الواضح بالمفهوم التقليدي للفكر التصميمي البصري، حيث تتسم النماذج التوليدية للتصميم الرقمي بتوفير الاليات الحوسبية لأجل عمليات التوليد التي يتفاعل معها المصمم، حيث يكون للتفاعل اولوية رئيسية في هذا الإنموذج، فمن أجل توظيف تقنيات التوليد في التصميم تظهر الحاجة الى وحدة تفاعلية توفر للمصمم السيطرة والإمكانيات لاختيار الحلول المطلوبة (المصدر السابق، ص. 255).

يتضح مما سبق أن مفهوم التصميم الرقمي يؤكد على استخدام الوسائط الرقمية بوصفها أداة لإظهار التجسيد المادي فضلاً عن توليد واشتقاق الشكل وتحولاته أيضاً، وهو ما يتوافق مع ما أشارت السابقة ضمن مفهوم التشكل الرقمي وبدلاً من نمذجة شكل خارجي، تتيح عملية التصميم الرقمي للمصمم منطقاً توليدياً داخلياً يمكنه من إنتاج مدى واسع من الامكانيات التي يختار من ضمنها مقترحاً شكلياً يراه ملائماً لمرحلة التطوير اللاحق.

- **مؤشرات الإطار النظري:** استناداً إلى ما تقدم توصل البحث إلى مجموعة من المؤشرات والتي تتماشى مع هدف البحث وهي كالتالي:
- 1- التصميم الرقمي جزء من التطور الإنساني وفعاليات الإنسان الحياتية، وبالتالي يمتد مفهوم التصميم الرقمي مرتبط بالتطور الفكري والتطبيقي للتصاميم على امتداد الزماني والتنوع المكاني.
- 2- المؤثرات التصميم الرقمي التي تمتد التشكيل الرقمي والمهندسات الجديدة (اللاخطية واللا كمية) التي تستند الى عدد من المفاهيم الفلسفية وهي (فلسفة الطي، والمادية الجديدة) التي اخذت الجوانب الشكلية.
- 3- ان التصميم الرقمي يعتمد على خصائص ومفاهيم لتحقيق الربط مع النماذج الفكرية التي تشمل: (البعد اللامادي او المادية الجديدة، البعد اللا مقيس، البعد التفاعلي، البعد الادائي)
- 4- ان الفكر الادائي في عملية التصميم الرقمي تشمل ثلاثة ابعاد وهي: (البعد التجريبي، البعد المعرفي، البعد الادراكي).
- 5- قواعد الذكاء الصناعي والرقمي تحدد المستوى التكنولوجي الى مستويين بعد الفصل بين الغرض والفعل الى: (المستوى النوعي، والمستوى الكمي).
- 6- يتحدد نظام التصميم الرقمي من خلال: (ذاتية الاختيار، الوحدانية، الشمولية، الاستقلال الذاتي)
- 7- ان خصائص توليد الشكل الرقمي الحاسوبي تنقسم الى: (الانموذج الوصفي، والانموذج التوليد- التقييم)

8- ان مناهج التشكيل الرقمي التي تميز عملية التصميم تنفرع الى ثلاثة نماذج والتي هي: (التشكيل الطوبولوجي، التشكيل الترابطي، التشكيل الحركي)

الفصل الثالث

1-3 منهجية البحث: اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي لدراسة حالة سبيلاً في تحليلي العينة*، والذي يعد من المناهج العلمية المهمة فهو يعمل على تشخيص الظاهرة للبحث الحالي تشخيصاً دقيقاً لتحليل المعلومات بغية تحقيق هدف البحث وكونه الأنسب مع طبيعة توجيه البحث.

2-3 مجتمع البحث: بسبب تباين الشروط المطلوبة في مجتمع البحث والمتمثلة في الخصائص الرقمية حيث يوجد قسم من التصميم التي تتوفر فيها خصائص التصميم الرقمي والقسم الآخر تتوفر فيها لكن بحدود ضيقة وذلك بسبب قلة في الاستخدام الداخلي، لذلك سيشتمل دراسة الحالة البحث لمتحف المستقبل في دبي الذي يعتبر نموذجاً لتصميم الرقمية في الدول العربية حيث ترى الباحثة إن اختيارها لهذه العينة من مجتمع البحث هو السبيل لتلائمه مع التصميم الرقمية ولتنوع الشامل في الطوابق المصممة الذي سيخرج بنتائج تشمل تصاميم لفضاءات متنوعة ومختلفة وظيفياً دمجاً الذكاء الرقمي مع التصميم واستناداً لهذا تمثل مجتمع البحث والذي توزع في عدد طوابق والذي اشتمل المزج بين وظيفة الفضاء والتقنيات الرقمية في التصميم

3-3 عينة البحث: تم اعتماد دراسة الحالة للعينة لملائمتها للموضوع المثار، وقد جرى اختيار عينة تمثل النماذج للمتطلبات المعاصرة للمستخدمين وملائمة في استخدام التصميم الرقمي في الفضاء الداخلي ويبرز أسباب اختيارها أدناه:

1- تمثل لنا تصميم معرض المستقبل لمدينة دبي المنفذة المراعي للمتطلبات التصميم الذي يعتبر توجه جديد للتصاميم المستقبلية العربية.

2- تجسد نماذج العينة المختارة المواد والإنشائية والإكسائية التي بدأت تستخدم مواد تعاملت مع التقنية والذكاء الاصطناعي والرقمي مصنعة بتقنيات حديثة المستخدمة في التصميم المعارض الترفيهية التعليمية العربية، التي تقترن بالمنظومة الرقمية للفضاءات الداخلية.

3- اختيار معرض المستقبل لمدينة دبي كونها مشابه لبيئة المجتمع الثقافية ومقاربة للمؤثرات الاجتماعية للمجتمع المحلي.

وشكل نسبة العينات البحث 100% من مجتمع البحث الحالي.

4-3 أداة البحث: لتحقيق هدف البحث فقد تم استخدام أداة البحث التالية:

² المنهج الوصفي (في تحليل العينة)* محمد زكريا عناني، سعيد محمد رمضان. مناهج البحث وتحقيق النصوص. دار النهضة العربية للطباعة والنشر. 1999. ص17

إعداد استمارة محاور التحليل * 3 مستندة إلى مؤشرات الإطار النظري حيث شملت محاور متعددة ذات تفاصيل دقيقة تفي بمتطلبات البحث وتسهم في تحقيق هدفه.

المنهج: دراسة حالة:

3-5 وصف النموذج: تم تصميم متحف المستقبل بدبي من قبل شركة "كيلا ديزاين أركيكتيكت"، بينما قامت شركة "بيرو هابولد" للاستشارات الهندسية بالإشراف على عمليات بنائه، يبلغ مساحة المتحف 77 متر ويحتل المبنى مساحة 30.548م² وتم افتتاحه في 22 فبراير 2022، وبتكلفة إنشاء بلغت 500 مليون درهم إماراتي، يتميز المتحف بتصميمه ذو شكل البيضاوي المتزين بالحروف العربية وصمم ليقوم باستضافة أحدث التطورات في مجال التكنولوجيا والتصاميم والعمارة، كما ستتغير المعروضات داخله كل 6 أشهر، ليبقى بذلك متماشياً مع التغيرات التكنولوجية العالمية، وممنزج الشكل الخارجي بالخط العربي بثلاث اقتباسات لصاحب السمو الشيخ محمد بن راشد آل مكتوم والتي هي:

- "لن نعيش مئات السنين، ولكن يمكن أن نبدع شيئاً يستمر لمئات السنين"
 - "المستقبل سيكون لمن يستطيع تخيله وتصميمه وتنفيذه، المستقبل لا يُنتظر، المستقبل يُمكن تصميمه وبنائه اليوم"
 - "سر تجدد الحياة وتطور الحضارة وتقدم البشرية هو في كلمة واحدة: الابتكار"
- الفنان الإماراتي مطر بن لاجج هو من أبدع في تصميم الخط العربي للاقتباسات المخطوطة أو الكتابة على متحف المستقبل

التسلسل	وظيفة الفضاء	الفئة المستهدفة	الطابق
1	ابطال المستقبل	تعليم وترفيه الأطفال	الاول
2	مستقبلنا اليوم	كل المنتجات الرقمية والذكية في عصرنا الحالي	الثاني
3	الواحة	للاسترخاء	الثالث
4	مختبر إعادة تأهيل الطبيعة	لكل من مهتم بالطبيعة والكائنات الحية	الرابع
5	محطة الفضاء المدارية- أمل	لكل من مهتم بالفلك والفضاء	الخامس
6	حاص	فعاليات خاصة	السادس
7	قاعات الفعاليات	قاعات مؤتمرات او ندوات	السابع

³ * استمارة محاور التحليل ينظر إلى الملحق رقم (1)

3-6 تحليل الحالة:

1- تصميم المبنى: يعتمد هذا النموذج على مبادئ وتقنيات التصميم الرقمي والمكونات التوليدية التي توظف إمكانات الهندسة الترابطية، ويتيح التصميم الرقمي إعادة ترتيب متغيرات البنية الهندسية، إذ يمكن وبسهولة تعديل العلاقات بين الأجسام من خلال تفعيل هذه المتغيرات والقيم التي يمكنها أن تولد تنوعات متعددة بينما إبقاء حالات العلاقة الطوبولوجية، ويعد متحف المستقبل من الداخل والخارج من أكثر المباني تطوراً في العالم، بفلسفته التي تعمل على مبدا من تصميمه الفريد وطابعه المختلف والمتجسد بالشكل البيضي الكاسر للمألوف وتكون شكل منحني لا يحوي على زوايا ولا اعمدة في هيكلها الانشائي يدعم في الوسط بالسلام الممتزجة مع التصميم والذي مزج بروعة الخطوط العربية المنقوشة عليه، الذي يعتبر اول مبنى مغطى بالحروف العربية والتي استخدم في تنفيذه تقنية الطباعة ثلاثية الأبعاد في عمليات الإنشاء كتلة معدنية تمتزج فيها الفولاذ والزجاج ب1024 قطعة من الفولاذ ذات الصب المتقاطع والف القطع المثلثة الممتزجة بينها التي تعمل على تعزيز متانة المبنى، يعد عمل تصميم المأخوذ من شكل العين البشرية الى التعبير عن الرؤية المستقبلية والفراغ الموجود في وسط المبنى يدل على الافق البعيد وعدم وضع حدود للمستقبل، وتصدر التصنيف العالمي بأجمل واحداث المباني بشكلة الانسيابي الممزوج بالحروف الذي يعتبر اول مبنى بالعالم مصمم من كتابات العربية التي تغطي المبنى بالكامل اذ امتزجت به العبارات التي تعبر كلها عن المستقبل وكونت الحروف مزيج بين المقتم والمفتوح ليكون صلة وصل بين الداخل والخارج بدلاً من النوافذ التقليدية إذ عملت الحروف التي مزجت بين الخارج والتي تزين الفضاءات الداخلية والبهو الذي يمتزج به اللون الأبيض والحروف الممتزجة مع اضاءات الشمس الطبيعية والإضاءة الاصطناعية المعتمدة كلياً على الطاقة المتجددة ويوضح تميز التصميم وامتزاج الحروف مع الشكل الخارجي والداخلي للمبنى، وتميز التصميم بتصنيفه ضمن اجمل اربعة عشر متحف على مستوى العالم وبناءه الخارجي الذي تميز بقطع الفنية المصنعة كاملاً بالروبوتات التي استغرق تركيبها حوالي ثمانية عشر شهراً وتبلغ حجم اللوحات الخارجية 17600م² وهي مضاءة بأربعة عشر الف متر من الخطوط الإضاءة ومزينة باقتباسات الشيخ ممد بن راشد التي تعبر عن المستقبل والرؤية المستقبلية، وتميز نظامها التصميمي بمزج التقنيات الرقمية الذكية بأسلوب حاكي البيئة المحيطة ويمتزج معها البيئة المحيطة من خلال تجانس التعامل مع الاشعة الشمسية و طاقة الرياح حيث برز فيه انظمة العزل الحراري واهوائي والمائي، ويتميز تصميم المصعد من سبع طوابق كل طابق رحلة مختلفة ومتميز بأبعادها عن الطابق الاخر والتي سنذكرها فيما يلي:

2- محطة الفضاء المدارية- أمل: وتميز المصاعد الناقلة من وإلى الفضاء بتصميم مميز يمتزج فيها تجربة رحلة في مكوك فضاء ففي البداية يحوي المصعد من كل الجوانب شاشة رقمية كأنها انعكاس للنافذة تربط بين المصعد والعالم الخارجي بصورة افتراضية اذ تبدأ بالعد التنازلي وصوت يعلن بداية رحلة الاطلاق التي توحى كانه منطلق بمكوك فضائي تبدأ المشاهد الرقمية بعرض الرحلة حيث يهيا للمستخدم المصعد انه عدى الارض متوجه للفضاء وتشاهد الكواكب حوال شاغل المصعد بقراءة افتراضية لتجمع بين البعد المادي المخاطب للحواس والتي يسعى في هذا الطابق دراسة الطاقة وكيف ممكن ان تولد من الفضاء لتغذي الكوكب الارض والتي تعتبر الرحلة الاولى لمغامرة هذا المتحف، ان عمل التقانة الرقمية ذات البعد اللامادي الموظفة في محطة الفضاء المدارية غيرت التصاميم الرقمية الى الحضور المادي الاكثر مرونة اذ ان المستخدم في هذا الطابق الخامس يشعر المستخدم وكأنه في الفضاء اذ كون الفضاء كبعد مادي يصعب تطبيقه لكن المحاكات الرقمية عملت على ان توفر لمادة ولكن بتجسد في كونه جزءاً مادياً في الفضاء لكنه غير ملموس محاكياً للتطورات الفضاء مرتبطاً مع وكالة ناسا بالإضافة الى الابعاد المادية الاخرى المتوفرة في الفضاء التي تجعلك تعيش اجواء الفضاء كأول رائد فضاء وتقسيم الكواكب ومرتبطة بتقنيات رقمية ممكن ان تتحكم برؤية الكواكب والفضاء ولكن من ناحية الاضاءة العامة موظفه بصورة ضعيفة وان كان قصدية المصمم في توجيه النظر على المحطة الفضائية لا انه قلة التوازن بين الانارة العامة والموضوعية والفرق بينهما كفضاء عام قد يؤثر على حركة مستخدمى الفضاء وحتى فرق الاضاءة بين البهو والفضاءات سيؤثر تغير في شدة الاضاءة على المستخدم .

3- مختبر إعادة تأهيل الطبيعة: وان التصميم للفضاءات الداخلي لمختبر إعادة تأهيل الطبيعة الذي يقع في الطابق الرابع راع الى جانب ابعاد ديكارت الثلاثة البعد الرابع الذي يدل على الاستمرارية من خلال تداخل بين تصميم الفضاءات الداخلية وبين الزمن عن طريقة نمذجة رقمية امتزج مع الفكرة التصميمية للفضاء، حيث يشعر المستخدم انه وصل للأرض بامتزاج الرقمنة التي عكست الذكاء الاصطناعي لتجسيد غابات الأمازون الغابة الاستوائية في اول الفضاء وبعدها تجد الكائنات الحية من مئات السنين والتي تمتد المستقبل حسب دراسة العلماء فيحتوي على 2400 عينة لل DNA التي ارتبطت ببرامج رقمية ليسهل التعرف عليها من خلال الجهاز المخصص وتشير الى العينة التي تريد معرفتها ستكون معلومات عن نسل واسمه وأماكن عيشه ومعلومات تفيد عنها، حيث اعطى في تصميم مختبر إعادة تأهيل الطبيعة التي عملت على المزج بين عرض الكائنات الحية بطريقة متسلسلة في الفضاء وبين التكنولوجيا الرقمية التي

تعرض غابات الأمازون اذ تخترق بها البعد الرابع للفضاء، واما الجزء الاخر من الفضاء يضم مجموعة من النباتات والكائنات التي يعمل العلماء على تطويرها لتكون مختلفة جنياً لتعطي فوائد اكثر ومن الامثلة شجرة تكون مقاومة للحريق او من النماذج المعروضة ايضاً نباتات يكون فيها غذاء اكثر من النباتات الاعتيادية تكون معروضة على شكل حاضنات مزودة بتقنيات رقمية تحسب المدة وتعرض الاسم بالغتين العربية والاجنبية وتبقى بالحاضنة حتى الموعد اكمال الدراسات ويمكن زراعتها في ارض الواقع ونرى ايضاً ان الانارة العامة قليلة بالنسبة الى توظيف فضاء عام ويقصد من قبل الكثير من المستخدمين كون الفضاء عام وطريقة عرض الكائنات الحية التي اصبح التركيز عليها بالوان متدرجة مزجت طريقة العرض بين استغلال الامثل للمساحة لعرض اكبر قدر ممكن من الكائنات وبين بعض السليات كون جزء من الـ DNA المعروف مناسب مع هندسة جسم الانسان لكن التي تكون اعلى او اقل من مستوى الحرة سيصعب التعامل معها وخصوصاً ان المزج بين توظيف العرض والاضاءة الذي انعكس بدوره على الفضاء.

4- الواحة: فضاء الواحة الذي يقع في الطابق الثالث إذ يتفاعل التصميم فيه مع البيئة المحيطة من خلال ابعاد التصميم الرقمية التي سعى المصمم في تحقيقها بأسلوب يتصف بالسيولة حيث يتفاعل المستخدم مع المكان من لحضه دخوله لما يجده الزوار من فضاء الواحة الذي يعكس البعد الرقمي العالمي وامتزاجه في فضاء الذي يسمى فضاء الراحة ويتفاعل معه والذي يحاكي الحواس من خلال التركيز على المستخدم بالتأثر على استرخاء المستخدم وصحته وراحته اذ يمتزج بأجواء مختلفة وراحة نفسية بعزلة عن العالم الخارجي كما تتميز الارض بكونها طرية تعكس الاحساس المشي في مزرعة الثيل بنوع مستشعرات رقمية تتحرك بالاستجابة مع حركة القدم تعكس استراحة واسترخاء وايضاً تتمثل من خلال المستشعرات الحسية وزاوية للاسترخاء من خلال تجارب ذات تأثير على الجانب الحسي وعلى الرغم من استخدام اضاءة خافتة في هذا الفضاء الا انه الظرف الوظيفي يتطلب ذلك اذ ان الفضاء مخصص للاسترخاء ليس للعرض فاستخدام انارة خافتة تعكس تأثير اجابي على الفضاء.

5- مستقبلنا اليوم: ويعد التصميم في الطابق الثاني المتمثل بالتفاعل مع الوقت الحالي إذ يمتزج بأبعاد التصميم الرقمية التي سعى المصمم على تجسيد واقع التطور التكنولوجي للوقت الحاضر والمستقبل القريب وان طريقة العرض مريحة مراعيه فيه مسارات الحركة ومركز التصميم الرقمي على البعد النتاج الرقمي والتكنولوجي وتكون المعروضات متنوعة في الوظائف والاداء ما بين سيارات وروبوتات ومستقبل التنقل سواء كانت سيارات مبتكرة تعمل بالذكاء الرقمي دون التحكم بها او بدل طائرة للتنقل

وتعرض أيضاً حيوانات اليفة من المستقبل كروبوت الكلب الالي وكذلك بدلات الواقع الافتراضي التي تستشعر الواقع الافتراضي بكافة حواس الجسم وكذلك الأنظمة المستخدمة التي لها كيان ومقومات وخصائص، وهي بالتالي نسق اجتماعي لعرض المنتجات ذات الذكاء الرقمي في الوقت المعاصر او المستقبل القريب، فلها فسمتها المتحكمة الخاصة بها ولها معاييرها الموجهة (المعرفة والتكنولوجيا) وعرض القيمة الكمية والنوعية للذكاء الاصطناعي هي مؤشر علي فعالية المجتمع وقدراته ورغباته وخصائص توجهه الفكري والذي يحكم تعامله مع المحيط الذكي ولكن نجد طريقة عرض الدوارون في السقوف كون السقوف ممتزجة بالحرف المتميزة للتصميم الا انها طريقة عرض تؤثر على خلفية العرض على المعروضات على الرغم من كون الإضاءة متناسبة مع طريقة العرض ولا يوجد فارق كبير بينها وبين البهو

6- ابطال المستقبل: من خلال عملية المعالجات التحليلية للنماذج الهندسية، التي دعيت بالنماذج التخمينية، ترتبط هذه الانماط من العمليات التحليلية التقييمية مع تقدير الكلفة والسلوك الانشائي والاداء البيئي. اي أن توسع الهياكل البيانية المشتركة مع نمذجة المنتج يسمح لدمج برامج النمذجة والتقييم بمستوى انشاء متقدم عبر مراحل مختلفة للتصميم، واصبحت النماذج الرقمية الحالية تنبؤية إذ عمل تصميم الطابق الأول من المتحف على جزء المخصص للأطفال حيث ان أطفال اليوم هم مستقبل الغد فأعتمد التصميم على الألعاب المستقبلية التي تحمل في ثناياها الذكاء الرقمي ضمن نظام مستقبلي فمزج الألعاب مع التعليم اعطى الفضاء في ثنياء التعليم والترفيه بطريقة توظيف الذكاء الرقمي ليمتزج التعليم ليس للواقع الحالي فقط بل التطلع الى التعلم عن المستقبل حيث وزعت الإضاءة بطريقة ذكية وقسمت المساحة الى زونات متنوعة وراعى التصميم المواد المستخدمة في التصميم تكون خامات مخصصة للعب الأطفال

الفصل الرابع

4-1 نتائج البحث ومناقشتها:

يعد تحليل عينة البحث والمتمثلة بدراسة الحالة واعتماداً على ما توصلت إليه الدراسة من مفردات ضمن الإطار النظري توصلت الباحثة إلى النتائج الآتية:

- شخص تحليل دراسة الحالة المنتخبة، ان تطبيق مبادئ التصميم الرقمي يتم من خلال الادراك الادائي لشكل التصميمي للفضاء وكتلته وتفصيل غلافه الخارجي، مما يؤكد اهمية الدراسات التحليلية لمحاكاة وتحليل المستويات الادائية البيئية والانشائية للتصميم المقترح للوصول الى شكل التصميم الرقمي

- وساهمت دراسة الحالة من خلال خصائص التصميم الرقمي المتبع في تصميم الفضاءات ببرزت قابلية على التصميم وانتاج اشكال تتصف بدرجة عالية من الديناميكية والتعقيد الهندسي والمرونة والانسيابية والسيولة.
- أهمية توظيف القواعد الرقمية ضمن عملية التصميم، فقد أظهر تحليل دراسية الحالة المنتخبة في ضوء مفردات المفاهيمي لتحقيق التصميم الرقمي أهمية التداخل بين النواحي الشكلية والادائية ضمن الاستراتيجيات التصميمية وتوظيف إمكانات تقنية رقمية في عملية توليد الشكل وتحسينه.
- من خلال دراسة الحالة برز استخدام برامجيات تجمع ما بين توظيف الرقمنة في التصميم المعاصر توظيف ادائي كمؤشرات تصميمية تعكس أهمية الوعي بضرورة التوافق تصميم الفضاء الداخلي مع التصميم الرقمي.
- اظهر دراسة الحالة المنتخبة في ضوء تحقيق التصميم الرقمي الذي اتصاف اغلب فضاءاته بفاعلية توظيف نظم ووحدات بنائية يتم تصميمها ومعالجتها وتشكيلها وتعديلها رقمياً من خلال منهج النمذجة الفعالة.
- أوضح تحليل الحالات الدراسية المنتخبة، ان الجمع بين تقنيات التصميم الرقمي وطروحات في التصميم الذي من شأنه المضي بالنتائج التصميمي نحو مستوى ابداعي واخلاقي عال بما يطرحه من قضايا وروى تصميمية جديدة
- يتيح التصميم في الحالة المنتخبة الى التلاحم من تطوير لسيرورة التصميم ونتائجها الشكلي، وتحقيق التكامل بين التصميم والانتاج.

2-4 الاستنتاجات:

أسفرت نتائج البحث الحالي عن تحديد مجموعة من استنتاجات نهائية تتلخص وتبلور المعرفة النظرية المطروحة في الفصول السابقة كما تجيب عن التساؤلات للمشكلة البحثية بما يرتبط مع الهدف في وضع أساس معرفي يتمثل بالتصاميم الرقمي ودور في تصميم الفضاءات الداخلية المعاصر ويختم الفصل بالتوصيات والجهات المستفيدة، وكما يلي:

- إن للجمع بين الوعي بضرورة الرقمنة وتوظيفها ضمن سيرورة التصميم، والوعي بأهمية مطلب العصر واتجاهات التصميم المتوافق مع البيئة، دوره المهم في رفع المستوى الفكري والابداعي والاخلاقي للنتائج التصميم الرقمي المعاصر، من خلال طرحه لقضايا وروى تصميمية جديدة تعتمد توظيف الرقمنة ضمن المستوى المتاحف المستقبلية.
- إن تبني متحف المستقبل في دبي الرقمية كمنهج إذ اعتمد التصميم الرقمي ذو التوجه الأدائي هو من اهم مقومات تحقيق التفاعل بين المستخدم والفضاء المصمم، من خلال

الربط بين المعالجة الشكلية الرقمية ومتطلبات تحقيق وظيفة الفضاء، ويتضمن ذلك تأكيده على التداخل والتزامن بين توليد الشكل الرقمي وتحقيق كفاءة الأداء الوظيفي والبيئي والإنشائي، وتوظيفه لمتغيرات عملية الحوسبة (متمثلةً باليوتي توليد الشكل وتحسينه) في تحديد وصياغة نمط الاستجابة الشكلية نحو متغيرات الفضاءات الداخلية. ■ إن تركيز العمارة الرقمية على فاعلية توظيف نظم ووحدات بنائية يتم تصميمها ومعالجتها وتشكيلها وتعديلها رقمياً، يتيح قابلية تصميم وانتاج لأشكال ذات مرونة عالية على مستوى التشكيل والتركيب وتتصف بدرجة عالية من الديناميكية والتعقيد الهندسي والمرونة والانسيابية والسيولة، فضلاً عن سهولة تحليلها باستخدام تقانات التحليل البيئي ولأنشائي والوظيفي بهدف تعديل الشكل وتحسين خصائصه في ضوء هذه المتغيرات. ■ إن اتجاه التصاميم الرقمية نحو تضمين مفهوم الأدائية لتكون مقوماً موجهاً لعمليات التصميم والإنتاج الرقمي يجعل أهم مقومات تحقيق التصميم الرقمي تتحدد في تحقيق الأداء الكفوء بمستوياته الفاعلية الادائية والبيئية والإنشائية والمادية.

■ إن التصميم الرقمي يحفز الممارسة التصميمية نحو الاهتمام بالقضايا البيئية بمستوى اعلى من خلال المزج بين التقانات الجديدة والمفاهيم التقليدية لمتطلبات الفضاء الوظيفية، وتحقيق التصميم للتكامل بين التقنية الرقمية ومفهوم الإداء، ممترجاً مع الجوانب الوظيفية والجمالية، نحو تحقيق الاكتفاء الذاتي، من خلال التأكيد على تحقيق المبنى للاكتفاء الذاتي، والتنظيم الذاتي، وتوليد الطاقة المتجددة ذاتياً.

■ إن العمارة الرقمية تتمحور حول ثنائية (الشكل- الأداء) حيث تخضع خلالها عملية التصميم الرقمي لتأثير قوتين رقميتين هما النمذجة والمحاكاة، والتي تجعل هذه الثنائية من الخصائص المهمة للتصاميم الرقمية إذ تجمع بين عملية توليد الشكل الرقمي وعملية تحسين أدائه، وتساهم في تحديد آليات تحقيق التصميم الرقمي.

3-4 التوصيات:

- أسفرت نتائج واستنتاجات البحث يمكن إجمالها بما يأتي:
- ضرورة توفير مكتبة معلومات مخصصة للبحوث في مجال التصميم الداخلي تعمل على التطبيقات في مجال التصميم الرقمي وإدارة الكلفة في التصميم.
- يتوجب على المصممين عدم إهمال المتطلبات التصميم الرقمي عند التعامل مع تصاميم مستقبلي بكافة أشكاله وأحجامه ووظائفه وأخذها بنظر الاعتبار والتعامل معها جنباً إلى جنب مع المتطلبات الوظيفية والجمالية.
- إعداد مناهج دراسية للمراحل الأولية تعني بتدريس التصميم الرقمي وطرق تنفيذها واليات تفعيله في التصميم الداخلي لمواكبة التطورات السريعة في المستقبل.

- المصادر:

- 1- احمد مختار عمر. معجم اللغة العربية المعاصر. المكتبة الشاملة. طبعة الاولى. 2008.
- 2- البيروتي، فائز عبد الحميد؛ "التطور المعماري للبيت في بغداد خلال القرن العشرين"؛ اطروحة دكتوراه مقدمة الى قسم الهندسة المعمارية، جامعة بغداد، 1992.
- 3- الجادرجي، رفعة؛ "حوار في بنية الفن والعمارة"؛ رياض الرئيس للكتب والنشر، لندن 1995.
- 4- حمد زكريا عناني، سعيد محمد رمضان. مناهج البحث وتحقيق النصوص. دار النهضة العربية للطباعة والنشر
- 5- علي حسين علي وآخرون، الإدارة الحديثة لمنظمات الأعمال، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، 1999.
- 6- لمبارك، عدنان؛ "في فلسفة التكنيك"؛ سلسلة الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد، 1992.
- 7- نؤار سامي مهدي. الاغتراب والموضوع المعماري: دراسة في علاقة بين التفكيك والعمارة الرقمية. اطروحة دكتوراه غير منشورة. جامعة القاهرة، كلية الهندسة. مصر. 2009.
- 8- Bachman, Leonard (2007). Postindustrial Architecture, Dynamic Complexity and the Emerging Principles of Strategic Design. In: ARCC Journal of Architectural Research (Volume 4 /Issue 1)
- 9- Baker, Geoffery, H., " Design Strategies in Architecture"; E&FN. Spon, second edition, press, 1996.
- 10- Chun, Jae-Hoon (2010). A Study on the Characteristics of Digital Architecture Expressed in the Contemporary Fashion Works of Hussein Chalayan. In: Journal of the Korean Society of Clothing and Textiles (Vol. 34, No. 12 (2010)
- 11- Glynn, Ruairi; April 2005. Interactive Architecture: Building Spaces Between the Physical and Virtual.

12- Gordan, Bob & Maggie Gordan, The Complete Guide To(Digital Graphic Design), UK, Published by: Thames & Hudson, 2005.

13- Grobman & Neuman (2012). Performatism: Form & Performance in The digital Architecture.

14- Johanna Drucker& Emily Mc Varish, Ibid.

15- Kolarevic, branko (ed.) (2003) Architecture in the digital Age: Design and Manufacturing. Taylor & Francis Group, New York and London.

16- Kolarevic, Branko. (2000) Digital Morphogenesis and Computational Architectures.

17- Kolarevic, Branko & Malkawi, Ali M. ; (ed.) (2005) . Performative Architecture: Beyond Instrumentality. Spon Press.

18- Liu, Yu-Tung, 2006. FEIDAD digital architecture award.

19- Mandour, M. A. (2004), From Hard architecture to soft architecture: architecture form in the 21st century. In: 1st ASCAAD International Conference, e-Design in Architecture, Dhahran, Saudi Arabia.

20- Menges, Achim & Ahlquist, Sean; ed. . 2011. Computational Design Thinking. A John Wiley and Sons Ltd.

21- Menges, A. & Hensel, M. (2008). Introduction, In: Architectural Design (Versatility and Vicissitude: An Introduction to Performance in Morpho-Ecological Design) Vol. 78/No. 2, p.p. 6-11, John Wiley & Sons.

22- Oxman, Rivka, . 2006. Theory and Design in the First Digital Age, In: Design Studies 27 (2006) 229-265, Great Britain.

23- Saggio, Antonino (2010). Information is the Raw Material of a New Architecture. ACADIA 2010 Life in: formation.

24- Tagliabue, Jacopo; A New Kind of Philosophy: Manifesto for a Digital Ontology. Irreducibility and Computational Equivalence, H.Zenil (ed.), Springer Verlag.

اثر القدرات الابداعية في رسوم تلاميذ المرحلة الابتدائية

The effect of creative abilities on primary school students' drawings

م. م. شيماء جواد عبيد عمران

M. M. Shaima Jawad Obeid Omran

College of Fine Arts

كلية الفنون الجميلة

University of Babylon

جامعة بابل

Shamsshamsali25@gmail.com[07735056892](tel:07735056892)

الكلمات المفتاحية: القدرات الابداعية , الاثر, نظريات الابداع.

ملخص البحث

تناول البحث اثر القدرات الابداعية في رسوم تلاميذ المرحلة الابتدائية وتحددت مشكلة البحث الحالي بالسؤال : هل ساهمت رسوم التلاميذ في اكتشاف المفاهيم الابداعية والتي اشارت اليها نظريات الابداع ؟ اما الهدف من الدراسة كشف المفاهيم الابداعية في رسوم التلاميذ, اما الحدود الزمانية 2022-2023. وتضمنت الدراسة تعريفا لبعض المصطلحات منها الاثر, الابداع , المرحلة الابتدائية , اما الاطار النظري فتضمن القدرات الابداعية والتي تناولنا فيها مفهوم الابداع فهو حيث يعكس نصوص حوارية تعكسها ريشة الرسام , او من خلال نغمة موسيقية تناغي الروح وعلى هذا الشكل فانه يأخذ اشكالا عن طريق وسائل منها : الكلمة , اللون , النغمة , بحيث تخرج جملة من الابداعات وهدف واحد فالإبداع نوع من الفكر , والفن والادب, واهم الخصائص التي يركز عليها الابداع ثم مقومات الابداع اما المبحث الثاني فقد تضمن اتجاهات نظريات الابداع حيث تم تفسير الابداع من قبل رواد نظريات الابداع حسب عدة اتجاهات الاتجاه الاول التفسير على الاسس النفسية , اما الاتجاه الثاني التفسير على الاسس الفسيولوجية , أما الاتجاه الثالث التفسير على الاسس الاجتماعية, والابداع

في نظرية (جليفورد) , والمبحث الثالث تناول خصائص رسوم تلاميذ المرحلة الابتدائية, وتطرق البحث الى مفهوم الابداع يعتبر الابداع من الامور الهامة بالنسبة لجميع المنظمات التي تواجه بيئة تنافسية متغيرة وقد اصبح تشجيع الابداع والحث عليه في مقدمة الاهداف التي تسعى العديد من المنظمات الى تحقيقها من وقد اسفر البحث عن عدة مؤشرات فيما تناول الفصل الثالث اجراءات البحث وعينته ومنهج البحث وتحليل العينة، واداة البحث , كما تمثل الفصل الرابع بالنتائج, اضافة الى الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات فضلا عن المصادر والمراجع التي اعتمدها الباحثة.

key words:.. Creative abilities, impact, theories of creativity

Research Summary

The research dealt with the impact of creative abilities on the drawings of primary school students, and the problem of the current research was determined by the question: Did the students' drawings contribute to the discovery of the creative concepts referred to by theories of creativity? The aim of the study is to reveal creative concepts in students' drawings, as for the time limits 2022-2023. The study included a definition of some terms, including impact, creativity, and the primary stage. As for the theoretical framework, it included creative capabilities, in which we discussed the concept of creativity, as it reflects dialogic texts reflected by the painter's brush. Or through a musical tone that appeals to the soul, and in this way it takes forms through means including: word, color, tone, so that a number of creations emerge with one goal. Creativity is a type of thought, art and literature, and the most important characteristics on which creativity is based, then the components of creativity. As for the research The second section included trends in creativity theories, where

creativity was interpreted by the pioneers of creativity theories according to several trends: the first trend was interpretation on psychological foundations, the second trend was interpretation on physiological foundations, the third trend was interpretation on social foundations, and creativity in the theory of (Gulliford), and the third section. It dealt with the characteristics of primary school students' drawings, and the research touched on the concept of creativity. Creativity is considered one of the important matters for all organizations facing a changing competitive environment. Encouraging and urging creativity has become at the forefront of the goals that many organizations seek to achieve. The research has resulted in several indicators regarding The third chapter includes the research procedures, its sample, the research methodology, sample analysis, and the research tool. The fourth chapter also presents the results, in addition to the conclusions, recommendations, and proposals, as well as the sources and references adopted by the researcher

اولا: مشكلة البحث :

شهد العصر الحديث تطورات هائلة في كل مجالات الحياة في الفن والعلم والادب ,شمل كل المجتمعات في مشارق الارض ومغاربها نتيجة للتطور التكنولوجي الحديث في الجانب الايجابي والحروب العالمية في الجانب السلبي فقد شمل هذا التطور الاتجاهات التقنية , والصناعية والتعليمية على اعلى المستويات ,وقد شهدت اتجاهات الفن تطور المفاهيم ومنها المفاهيم الابداعية التي اشارت اليها نظريات الابداع ونظريات علم النفس التي ركزت على الجانب الابداعي التربوي والفني والتي كان لها تطبيقاتها التربوية في هذا المجال التي ساهمت باستيعاب كل ما هو جديد في هذا المجال وكان ذلك بمثابة ثورة عارمة في العلم والتربية , وبسبب هذا التطور فأصبحت هناك فجوة واسعة في هذا التطور بين الدول المتقدمة علميا والدول الاخرى. في ضوء ذلك ساهم الجانب التربوي والفني مساهمة فعالة في تطور الأبداع على اعلى

المستويات وقد ساهمت نظريات الابداع في مساندة المبدعين وخصوصا في المجال الفني والتربوي ووجدت اختبارات كثيرة لتحديد المبدعين وخصوصا في البلاد العربية وتوفير الفرص للمبدعين لتنمية القدرات الابداعية لهم ووسائل متطورة غير تقليدية، وهنا ساهمت الرسوم الفنية للطلبة في اكتشاف القدرات الابداعية للطلبة من خلال المقررات التربوية الفنية في المدارس التعليمية التربوية التي توجد فيها مادة الرسم وضمن حدود المقررات الدراسية واستنادا لذلك تحددت مشكلة البحث الحالي بالسؤال الاتي:

هل ساهمت رسوم التلاميذ في اكتشاف المفاهيم الابداعية والتي اشارت اليها نظريات الابداع ؟

ثانيا: أهمية البحث والحاجة اليه :

تتمثل اهمية البحث بما يلي :

1. يتناول البحث الحالي موضوعاً مهماً على مستوى الاتجاهات التربوية والفنية في مجال الابداع.
2. يشير البحث الحالي الى اهمية دروس التربية الفنية بكل مواضيعها وخصوصا موضوع الرسم للتلامذة .
3. يمكن ان يكون اضافة معرفية يرفد المكتبة العربية بمجال الاختصاص .
4. يستهدف البحث الحالي فئات عمرية في غاية الاهمية حيث ترتبط هذه الفئات بالجانب النفسي والاجتماعي للتلامذة.

ثالثاً: هدف البحث :

يهدف البحث الحالي الى:

كشف المفاهيم الابداعية في رسوم تلاميذ الصف الرابع .

رابعاً حدود البحث :

يتحدد البحث الحالي بما يأتي :

اولاً: الحدود الموضوعية : اثر الابداع في مادة الرسم للصف الرابع الابتدائي في احدى مدارس العراق.

ثانياً: الحدود الزمانية: 2022_2023.

ثالثاً: الحدود المكانية :مدرسة طه الامين الابتدائية للبنين في مركز محافظة بابل. مدينة الحلة.

خامساً: تحديد المصطلحات**1. الأثر: (Effect)****أ- لغة**

هو بقية الشيء , والجمع آثار , وخرجت في اثره أي بعده وتتبع أثره .
الأثر في التحريك , ما بقي من رسم الشيء , التأثير : اتباع الأثر في الشيء , وأثره في الشيء , ترك فيه أثراً , الآثار العظيمة الأثر في الأرض (ابن منظور , ب.ت, ص 25).

ب- الأثر اصطلاحاً

هو نتاج الفعل في الأشياء وله معان عدة:
المعنى الأول – النتيجة وأثرها في الشيء.
المعنى الثاني – الدلالة على الشيء.
المعنى الثالث – الأخبار عن الشيء ويطلق عليه كلام السلف.
المعنى الرابع – الحكم على الشيء من الفقهاء (صليبا, 1982, ص35) .

2- الإبداع (creativity)

أ- لغة (ان الإبداع يأتي من بدع الشي وابتدع اتي ببدعة , أي أوجده من لا شيء او من العدم او انشأه من غير مثال سابق , والإبداع (عند الفلاسفة) . ايجاد الشيء من عدم (المعجم الوجيز, 2000, ص40).

ب- الإبداع اصطلاحاً: يعتبر الإبداع من الأمور الهامة بالنسبة لجميع المنظمات التي تواجه بيئة تنافسية متغيرة وقد أصبح تشجيع الإبداع والحث عليه في مقدمة الأهداف التي تسعى العديد من المنظمات الى تحقيقها (العميان, 2010, ص389).

ج- التعريف الإجرائي للإبداع: قدرة التلميذ على التعبير الحر الذي يمكنه من اكتشاف المعوقات والمشاكل والمواقف التي تواجهه والتي من خلالها يتمكن من إعادة صياغة الخبرة في أنماط جديدة لتمكنه من تقديم أكبر عدد من الأنشطة الغير مألوقة , والتي تتميز بالمرونة والطلاقة بالنسبة للتلميذ , وبالتالي يعبر عنها من خلال رسمه بأشكال مختلفة والتي تكون نوعاً من القدرات الإبداعية.

3- المرحلة الابتدائية اصطلاحاً: Primary stage

هي المرحلة التي تعمل وفقاً لأحكام نظام المدارس , على تمكين جميع أطفال العراق ابتداءً من أعمارهم السادسة من العمر , من تطوير شخصياتهم بجوانبها الجسمية والفكرية والخلقية ليصبحوا مواطنين سليمي العقل والجسم , الخلق , والتعليم في العراق بالمجان وتزود وزارة التربية التلاميذ

بالكتب الدراسية والمواد التعليمية مجاناً، وتكون على ثلاثة أنواع، مدارس للبنين، ومدارس للبنات ومدارس مختلطة (وزارة التربية، 1978).

ب- المرحلة الابتدائية اجرائيا هي المرحلة الاولى والركيزة الاساسية من مراحل المدرسة تساعد الطفل وتضمن له الحد الأدنى من المهارات، والخبرات، التي تجعله مهياً للحياة وممارسة دوره كشخص منتج في المجتمع.

الفصل الثاني الاطار النظري المبحث الاول القدرات الابداعية القدرات الابداعية

هي مجموعة من الاساليب العقلية اهمها ثلاث مفاهيم هي (الاصاله، المرونة، الطلاقة) وهنا اكدت دراسات لعلماء في هذا المجال مثل (جيلفورد وهولاند). (Taylor, 1968, 76p).

- **الاصالة** عرفها (عبد الغفار) بانها القدرة على سرعة انتاج اكبر عدد من الاستجابات ذات الارتباطات البعيدة وغير المباشرة بالموقف المثير كما انها تقاس بالاختبار المستخدم في الدراسة (عبد الغفار، 1972، ص20).
اما (راجح) عرفها بانها قدرة الفرد على التجديد واعراضه عن الادعان للمألوف المعتاد (راجح، 1996، ص345).

- **المرونة** عرفها (عبد الحميد) انها القدرة على التحرر من القصور الذاتي وتمكنه من الدوران حول العقبات الداخلية والمزاجية والعقلية والخارجية والاجتماعية والبيئية (عبد الحميد، 1987، ص84).

عرفها جيلفورد: انها القدرة على انتاج افكار تنتمي الى انواع مختلفة من المفاهيم التي ترتبط بموقف معين (ابراهيم، 1977، ص22).

- **الطلاقة** عرفها فراج انها القدرة على انتاج اكبر عدد من الافكار الابداعية (فراج، 1969، ص197).

- وعرفها عبد الستار انها القدرة على انتاج اكبر عدد من الافكار الابداعية في وحدة زمنية ثابتة (ابراهيم، نفس المصدر، ص21).

وذكر (القيرواني) ان من مرادفات الابداع في اللغة العربية هي: الخلق والابتداع، الاختراع فالاختراع يعني في الاصل خلق المعاني التي لم يسبق اليها والاتيان بما لم يكن منها قط (القيرواني، 1994، ص453).

وترى الباحثة ان الابداع يعكس نصوص حوراية تعكسها ريشة الرسام، او من خلال نغمة موسيقية تناعي الروح وعلى هذا الشكل فانه ياخذ اشكالا عن طريق وسائل منها: الكلمة، اللون، النغمة، بحيث تخرج جملة من الابداعات بمحصلة واحدة وهدف

واحد فالإبداع نوع من الفكر , والفن والادب, فالإنسان مبدع لفكر, وادب وفن على نحو لا يشاركه فيه شخص آخر .

اهم الخصائص التي يركز عليها مفهوم الابداع

أ- أن الإبداع يتطلب قدرات عقلية تتمثل في التحسس ب المشكلات، والطلاقة، والأصالة،

والمرونة، ومواصلة الاتجاه نحو الهدف.

ب- أن الإبداع عملية ذات مراحل متعددة، ينتج عنها فكرة أو عمل جديد.

ج- أن جهد الإبداع وما ينتج عنه ليس بالضرورة أن يكون مادياً ملموساً، فقد يكون في صورة منتج أو فكرة أو رؤية معينة (الطيب , 1998, ص33).

د- أن جهد الإبداع وما ينتج عنه لا بد أن يكون ذا قيمة ملحوظة على مستوى الفرد، أو المجتمع.

هـ- أن الإبداع ليس ظاهرة فردية، وإنما يمكن ممارسته على مستوى الفرد والمجتمع والمنظمة.

و- يولد الإنسان وبداخله قدرة إبداعية، لكنها تبقى كامنة أثناء نضجه داخل ثلاثة أشياء، هي :

توجهاته، وسلوكه، والعمليات الخاصة بتفكيره.

ز- أن الإبداع سلوك إنساني لا يقتصر على فئة معينة، وإنما هو طاقة كامنة يتصف بها الأفراد

جميعهم بدرجات متفاوتة، تبعاً للعوامل الوراثية، والظروف الموضوعية التي يعيشها ويتفاعل معها الفرد، فتعمل على صقل قدراته الإبداعية وتنميتها.

ح- يمكن إدارة الإبداع وتنميته وتطويره، من خلال المهارات الأساسية للإبداع (عساف, 1995, ص78).

مقومات الابداع

1- الذكاء :هو حسيطة توليفات مركبة للعديد من القدرات مثل : التصميم والابتكار، وصياغة الأفكار، والاستنتاج، والتفسير، وتنمية المعتقدات وتحديد الغايات، ووضع الخطط، وبالرغم من تعقد الذكاء وغموضه فقد حاول البعض وضع تعريفات عامة له (Richard 1994, ص13).

2-الدافعية: للدافعية دور حاسم في عملية الإبداع، فالأشخاص المبدعون يتميزون بدافعية قوية

وطاقة عالية على المثابرة في العمل، وميل واسع للطلاب يظهر في الرغبة بالمعرفة وتنقسم الدافعية في الأداء الإبداعي إلى : دافعية خارجية، ودافعية داخلية، فالدافعية في الحالة الاولى تنبع من الظروف الخارجية لعملية الإبداع مثل الرغبة في الحصول على لقب او مكانه اجتماعية، أما الدافعية الداخلية فتنبع من الداخل من هدف مرسوم يظهر في الرغبة في البحث والمعرفة في اكتشاف الوقائع والأفكار الجديدة، وتبدو تلك الدوافع الداخلية في احساس الفرد المبدع بالحاجة إلى التحرر من الأفكار الشائعة والإحساس بالاستقلالية أو التخلص من الأفكار التقليدية ((الكسندر روشكا، 1989، ص71).

3- المناخ الاجتماعي: الإبداع في حقيقته عملية أقرب إلى الحوار المتبادل بين الأوضاع الثقافية

والاجتماعية السائدة في المجتمع، والتكوين النفسي والوجداني للفرد المبدع، وهو ما يعطى دلالة على وجود تأثير المجتمع والبيئة المحيطة، وما يسود المجتمع والبيئة من نظم ومناخ ثقافي واجتماعي فالإبداع الحقيقي لا يتم إلا في ظروف اقتصادية واجتماعية ملائمة (زينب، 1999، ص225).

4- الخيال الإبداعي: يفهم الخيال على انه القدرة العقلية النشطة على تكوين الصور والتصورات الجديدة، فلا يوجد إبداع بغير خيال، فكلما كان الخيال ممثلاً كان دليلاً على قدرة إبداعية كبيرة، والخيال الإبداعي بنائي يتضمن الكثير من عمليات التنظيم العقلية، ويشتمل على منظور زمني متفتح – فخلال النشاط الخيالي تمتزج صور وخبرات الأزمنة الثلاثة (الماضي، الحاضر والمستقبل ومن خلال هذا الامتزاج ينتج ذلك المركب الجديد الذي هو المنتج الخيالي الإبداعي المتميز (شاكر، 1995، ص226).

وترى الباحثة ان الإبداع أسلوب من اساليب التفكير الموجه والهادف , يسعى الفرد من خلاله الى اكتشاف علاقات جديدة , او يصل الى حلول جديدة لمشكلاته , او يخترع مناهج جديدة , او طرقاً جديدة او ينتج صوراً فنية جميلة من افكاره وخياله.

المبحث الثاني.....اتجاهات نظريات الإبداع

تم تفسير الإبداع من قبل رواد نظريات الإبداع حسب عدة اتجاهات هي:

1.الاتجاه الاول التفسير على الاسس النفسية

تبنت هذا الاتجاه نظرية التحليل النفسي على يد رائد هذا الاتجاه (سيجموند فرويد)عندما فسر عملية الإبداع على انه من اشكال التعبير عن الكبت النفسي الذي يعانيه الفرد وخصوصا عن طريق الفن , وان للغرائز المكبوتة دورا هاما وخصوصا

منذ مرحلة الطفولة تؤدي الى انجاز الاعمال الابداعية التلقائية حيث تتحول من هدف نفسي الى هدف اخر (السيد، 1971، ص88).

ان للغرائز قدرة على التسامي عند الانسان التي بدونها لاوجود للمجتمع ولاوجود للإعمال الانسانية . اما يونغ اتفق مع فرويد في عملية النظر الى اللاشعور فعند فرويد اللاشعور الشخصي وعند يونغ كان باتجاهين هما: 1- اللاشعور الشخصي 2- واللاشعور الجمعي الذي ينتقل بالوراثة الى الشخص وان هذا اللاشعور هو مصدر الاعمال الفنية الكبيرة.

اما ادلر فقد رفض وجهة نظر فرويد في تفسير الابداع على اساس التسامي فقد فسر ادلر الابداع على انه يأتي من عقدة الشعور بالنقص وخصوصا النقص العضوي الذي يدفع الشخص المصاب بهذه العقدة الى الية ما يسمى (التعويض) الذي يؤدي الى الابداع. اما نظرية (الجشطات) فقد فسرت نظرية الابداع على اساس العلاقات العامة التي تحدث بين الاجزاء والكليات وهي العلاقات القائمة في المجال الادراكي وحسب قوانين (الامتلاء والقرب، والتشابه والمصير الواحد، والاستمرارية والانغلاق). وبحدود هذا الاتجاه فقد تطرقت (النظرية الديناميكية الى عملية الابداع التي تقوم على حرية الاسلوب الناتجة عن ذات الشخص المبدع(سالم، 1985، ص222).

2.الاتجاه الثاني التفسير على الاسس الفسيولوجية

قام اصحاب النظريات الفسلجية ورائدهم بافلوف الذي فرق بين نظامين ومنظومتين هما:

1. المنظومة الحسية وهي التي تخص استخدام الحواس الخمسة في تلقي المعلومات والمثيرات من البيئة المحيطة .
2. المنظومات اللغوية ينفرد بها الانسان دون باقي الكائنات وهي ضمن ثلاث انماط (صالح، 1986، ص24).

1. النمط الاول هو المنظومة الاشارية الحسية وهي منظومة الادراك المجرد بواسطة نصفي الدماغ والمسؤولة عن المشاعر والعواطف والمخيلة والمسؤولة عن التفكير مثل الرسامين والموسيقيين والنحاتين.

2. النمط الثاني تقدم المنظومة اللغوية على المنظومة الحسية وهذا يختص بالأفراد الذين يتعاملون مع العلوم النظرية بمختلف الاختصاصات مثل المعادلات الرياضية والعلوم التي تستخدم الرموز.

3. النمط الثالث تكون لدى الافراد منظومات متوازنة ما بين الاتجاهات السابقة (جعفر، د.ت، 146).

3.الاتجاه الثالث التفسير على الاسس الاجتماعية

رأى اصحاب هذا الاتجاه ان هناك تفسير اخر للإبداع, وهنا يرى احد رواد هذا الاتجاه ان الفن ينبع من ذات المجتمع وهو بذلك يرفض مفهوم (الفن للفن) وان الفن هو بمثابة انجازا جماعيا وليس فرديا يخضع للمعايير الحضارية ذات الاصل الاجتماعي(سالم,مصدر سابق,ص47). وفي رايه ان للإبداع ثلاث اسس وهي ايضاح للنظرية الاجتماعية في هذا الاتجاه وهي :

1. التأثير الحضاري على البيئة والمجتمع والجنس ومفهوم الجمال.
2. التقاليد الاجتماعية الخاصة بكل مجتمع حسب التراث الفني وتقاليد.
3. الوعي الجمالي للمجتمع المسير للفنان وكذلك المعايير الجمالية السائدة , كما قام بعض العلماء بتفسير الابداع حسب الذات وان الابداع يحدث حسب دوافع ذاتية ومن هؤلاء العلماء

- 1-كولد شتاين : ان تحقيق الذات هو الدافع الاول للإبداع .
- 2-ماسلاو: يحدث الابداع نتيجة للحاجات الانسانية المحركة(صالح,مصدرسابق,ص247).
- يوجد تفسيراً اخر للإبداع على يد اصحاب النظريات المعرفية منهم 1.كروبي : يرى ان الانسان يلجا الى البيئة في عملية الابداع.2.دوتكن:يرى وجود شكلين في الادراك لعملية الابداع.
- الشكل الاول – اعتماد الادراك على التنظيم العقلي .

الشكل الثاني –تشكيل المجال الابداعي في دقة الادراك(عيسى,1979,ص90).

4.الابداع في نظرية (جليفورد)

يعتبر (جليفورد) رائد مدرسة (التحليل العاملي) في دراسته الابداع وقد قام بنشر بحوثه عام 1950 اضافة لعدد من الفروض في اتجاه التفكير الابداعي وحدد عدداً من المبدعين مثل (العلماء والفنانين والمخترعين والتقنين) وكان نتائج ابحاثه في ذلك الاتي وهي عوامل افتراضية وهي 1.الحساسية للمشكلات, 2- الطلاقة , 3-المرونة , 4-الاصالة.

وتوجد عوامل اخرى اشار اليها (جليفورد) منها ما يأتي :

- 1.اعادة تنظيم الادراك.
- 2.اعادة تحديد القدرات الابداعية.
3. البناء التصوري الذي يساهم في الابتكار والابداع, ثم تطرق (جليفورد) الى عدة عوامل اخرى لها دور فعال في الابداع وهي تخص الجانب العقلي في ميادين العلم والاختراعات وهي كالآتي 1. العوامل التي تشير الى القدرات المعرفية .

2.العوامل التي تشير الى القدرات الانتاجية .

3.العوامل التي تشير الى قدرات التقييم لدى الفرد (سوف,1959,ص352).

المبحث الثالث.....خصائص رسوم تلاميذ المرحلة الابتدائية

1-التلقائية : في رسوم الاطفال تعني ان رسوماتهم تخضع لعالمهم هذا وبالتالي لا تخضع لمنطق البالغين ,فالطفل يرسم بغفوية وحرية واسعة دون وجود عوائق تمنع من الافصاح عما يريد التعبير عنه ,لذا تأتي خطوطه مناسبة بسهولة ويسر , وافكاره متدفقة ومتنوعة ومعالجة بأكثر من طريقة , وتعليل ذلك ان تحكم الوعي للمنطق المؤلف لم يتدخل في تكوينه تدخلا كبيرا بعد(عثمان,1989,ص53).

2--التسطيح او عدم استخدام قواعد المنظور: فالطفل يبسط الشيء المرسوم ويفرد كل اجزائه بحيث يمثلها جميعا بنفس القدر من الاهمية مع خلو الرسم من المنظور (القريطي,2001,ص64).فالطفل لا يهتم الشكل المرئي بقدر اهتمامه بالمظهر الكلي لذلك واضح عند رسم الطفل السيارة نجدها بعجلاتها الاربعة وايضا نلاحظ الجزء العلوي من السيارة وعند رسمه لأي حيوان مثلا الفيل او القطة نجدها بأرجلها الاربعة . ويعني ذلك ايضا عدم استخدام الاطفال لقواعد المنظور في اثناء الدرس ويظهر ذلك عندما يختار الاطفال بمواضيع يجدون لها جانبين متشابهين يريدون ان يعبروا عنها في ان واحد (موسى ,1981,ص77).

3-الشفافية : سميت هذه المرحلة برسوم اشعة اكس لمأبين اتجاه الطفل وبينها من شبه ,فهو يرى من خلال السطوح سواء كانت شفافة او غير شفافة ,فعندما يرسم الطفل المنزل او السفن سوف يطلعك على ما بداخلها ,فالأطفال باتخاذ الشفافية وسيلة تعبيرية ينقلون لنا كثير من معارفهم وافكارهم , كما ينقلون لنا بعض الخبرات المثيرة ,وقد يتمسك الطفل بهذه الظاهرة سواء وضعت امامه نموذج ام لم تضع فهو يصر في كثير من الاحوال على استخدام ظاهرة الشفوف (البيسوي,1984,ص174).

4-المبالغة والحذف والتصغير: من مميزات هذه المرحلة ان الطفل يلجا الى المبالغة في الاشياء التي لها علاقة بانفعالاته المختلفة ,كما يحذف الاجزاء التي ليس لها اهمية كبرى بالنسبة له او يعبر عنها برسوم صغيرة ,فلو طلب من الطفل ان يرسم استاذة في الفصل لرأيناه يبالغ في رسمه ليظهر اكبر من أي شيء اخر في الغرفة , بينما زملائه في الفصل قد يحذفهم او يرسمهم بحجم اصغر . وعندما يطلب منه ان يرسم اباه يأكل لراينا يديه والوجه اكبر من بقية الاعضاء ,بينما المبالغة في الصغر تظهر على الارجل ,والطفل اذ يفعل هذا انما يريد تأكيد العناصر التي لها قيمة بالنسبة له ,ويقلل من العناصر التي لا يشعر بأهميتها في اثناء التعبير(مصطفى محمد عبد العزيز,2018,ص131).

5-التكرار: أن التكرار يعني ترديد رسم عنصر معين بتفاصيله الكاملة ، دون أصل الرسم ،ويظهر التكرار في رسومات الأطفال التي تزدهم بالعناصر أو الأشخاص كما هو الحال مع مشاهدي المسرح أو كرة القدم حيث يرسم الطفل شخصية المتفرج ثم يعتبر بقية المتفرجين مماثلين له في رسمهم بنفس الشكل حتى يملأ الفراغ ، "كما أن التكرار للطفل يعتبر تسهيل لعملية الرسم ، فالطفل عندما يشعر بإجادته لرسم شكل أو عنصر معين ،فانه يلجأ إلى تكراره وإعادة رسمه(البسيوني , محمود ,1975ص54).

6-الجمع بين المسطحات المختلفة في حيز واحد: يلجأ الطفل بأسلوبه في التعبير لكي يظهر صور الأشياء ,فاذا طلب منه رسم شيء او اراد التعبير عنه فانه يعبر عنه بوضعه المثالي أي الجمع بين وضع الامام والجانب في وقت واحد اي برسم العينين والانف عند رسم الوجه جانبيا . 7-الجمع بين الكتابة والرسم: التعبير عند الطفل ما هو الا لغة , ولهذا يحاول اظهار تعبيراته بأكمل صورها فهو عندما يرسم يكتب اسمها بجانبها .وكذلك الحال عند رسم الشمس او الانسان فهو يضيف الى موهبة الرسم قدرته على الكتابة(النعمي ,2018,ص23-26).

8-خط الارض :لا يترك الاطفال رسوماتهم معلقة في الفراغ وانما يستخدمون بعض الخطوط الافقية الموازية للحافة السفلى لورقة الرسم ,او الخطوط المائلة تحت الاشكال والرموز تعبيراً عن الارض التي تتركز عليها(القريطي,2001,ص81).

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري

- 1.تعددت نظريات علم النفس وتطبيقاتها التي تناولت مفهوم الابداع والابتكار.
2. اشار علماء النفس الى الجوانب الفنية والتربية الفنية في اكتشاف المبدعين من الاطفال.
- 3.اختلف علماء النفس وعلماء الاجتماع في نظرياتهم حول الابداع والابتكار , وكان لكل نظرية فرضياته في ذلك.
- 4.تم تفسير الابداع حسب منظومات لغوية وفلسفية ونفسية وفنية وكان لكل من هذه المنظومات اراءها الخاصة في التفسير.
- 5.ارتباط مفهوم الابداع بعملية الادراك العقلي في بعض الاحيان وخصوصا في التفسير لحالات الابداع المتميزة من خلال الرسوم .

الفصل الثالث : اجراءات البحث**اولا :مجتمع البحث :**

تحدد مجتمع البحث الحالي بتلاميذ الصف الرابع الابتدائي من الذكور في احد مدارس مركز محافظة بابل .

ثانيا : عينة البحث :

قامت الباحثة باختيار احدى مدارس مركز بابل وهي مدرسة (طه الامين الابتدائية للبنين) وكان العدد النهائي للعينة هو (71) تلميذ والجدول (1) يبين ذلك

جدول(1) يبين اعداد عينة العينة

الملاحظات	النسبة النوية	عدد التلاميذ	عينة الدراسة	المجموعة الدراسية
	32,39%	23	شعبة أ	الصف الرابع
	33,80%	24	شعبة ب	
	33,80%	24	شعبة ج	
	100%	71	المجموع	

ثالثاً: منهج البحث :

اعتمدت الباحثة المنهج التحليلي لرسوم التلاميذ واستخلاص النتائج .

رابعاً: اداة البحث :

استخدمت الباحثة اداة الملاحظة لتحليل الرسوم واستخلاص الرسوم ذات السمات الابداعية.

1. صدق الاداة تم للباحثة استخراج صدق الاداة الذي بلغ (86%) والذي يسمى صدق حسب معادلة Cooper.

2. ثبات الاداة قامت الباحثة باستخراج ثبات الاداة حسب معادلة (Scoote) فكانت نسبة الثبات بمعدل (84%).

خامسا: الوسائل الاحصائية :

1-النسبة المئوية % .

2-معادلة Cooper لحساب الصدق. (Cooper , 1963, p.271)

$$Pa = \frac{Ag}{Ag + Dg} \times 100$$

حيث ان Pa = نسبة الاتفاق

Ag = عدد مرات الاتفاق

Dg = عدد مرات عدم الاتفاق

(2) معادلة (Scoot) سكوت وقد استعملت في حساب ثبات الاداة (الامام,

1990, ص168)

$$(Ti=Po-Pe)/(1-P)$$

حيث ان:

Ti = معامل الثبات.

Po = النسبة الاولى (للمتفقين) .

Pe = النسبة الثانية (للمختلفين).

$$\frac{Ti=Po-Pe}{1-p}$$

جدول (2) يبين رسوم تلاميذ المرحلة الابتدائية من ذوي القدرات الابداعية

ت	الخصائص	التكرار	النسب المئوية	المتوسط الحسابي
1	استخدام الالوان حسب رغبة التلميذ	66	92,95	%76,05
2	تمييز هيئة واشكال الاشخاص في الرسم	70	98,59	
3	تحريك وسكون العناصر داخل الرسم	60	84,50	
4	وضعية العناصر المكونة للرسم	63	88,73	
5	كثرة وقلة التفاصيل	55	77,47	
6	استخدام الابعاد المنظورية في الرسم	49	69,01	
7	التعرف الذاتي للتلميذ في رسم الوحدات	64	90,14	
8	توزيع العناصر المكونة للشكل على اجزاء الورقة	63	88,73	
9	مدى استخدام الظل والضوء	60	84,50	
10	استخدام الاشكال الهندسية في الرسم	55	77,46	
11	تناسب حجم الوحدات مع حجم ورقة الرسم	52	73,23	
12	التعبير عن البعد والقرب	48	67,60	
13	احتواء الرسوم على الكتابات التوضيحية	65	91,54	
14	الرسم بإشكال غير واقعية	52	73,23	
15	تغليب الجنس الاخر	50	70,42	
16	اظهار اجزاء الوحدات وانصافها	48	67,60	
17	الية حركة الخطوط	47	66,19	
18	دقة رسم التفاصيل	41	57,74	
19	الجزء والكل في رسم الوحدات	44	61,97	
20	تغليب انواع الخطوط والالوان على غيرها	42	59,15	
21	حجم الفضاء قياسا الى حجم الوحدات	40	56,33	

جدول (3) وحسب المتوسط الحسابي للنسب المئوية
ظهر ان هناك اثر للقدرات الابداعية في رسوم التلاميذ في المرحلة الابتدائية والتي
حصلت على اعلى نسبة من المتوسط الحسابي مرتبة تنازليا وهي (10) خصائص

ت	الخصائص المميزة للابداع	النسبة المئوية	الدالة
1	تمييز هيئة واشكال الاشخاص في الرسم	98,59	دالة
2	استخدام الالوان حسب رغبة التلميذ	92,95	دالة
3	احتواء الرسوم على الكتابات التوضيحية	91,54	دالة
4	التعرف الذاتي للتلميذ في رسم الوحدات	90,14	دالة
5	وضعية العناصر المكونة للرسم	88,73	دالة
6	توزيع العناصر المكونة للشكل على اجزاء الورقة	88,73	دالة
7	تحريك وسكون العناصر داخل الرسم	84,50	دالة
8	مدى استخدام الظل والضوء	84,50	دالة
9	كثرة وقلة التفاصيل	77,47	دالة
10	استخدام الاشكال الهندسية في الرسم	77,46	دالة

في حين ظهرت (11) خاصية حصلت على نسبة مئوية تراوحت ما بين 73,23% الى

56,33% فهي على التوالي :

جدول (4) يبين الخصائص التي حصلت على ادنى من المتوسط الحسابي

ت	الخصائص التي حصلت على نسبة ادنى من المتوسط الحسابي	النسبة المئوية
1	تناسب حجم الوحدات مع حجم ورقة الرسم	73,23
2	الرسم بأشكال غير واقعية	73,23
3	تغليب الجنس الاخر	70,42

4	استخدام الابعاد المنظورية في الرسم	69,01
5	التعبير عن البعد والقرب	67,60
6	اظهار اجزاء الوحدات وانصافها	67,60
7	الية حركة الخطوط	66,19
8	الجزء والكل في رسم الوحدات	61,97
9	تغليب انواع الخطوط والالوان على غيرها	59,15
10	دقة رسم التفاصيل	57,74
11	حجم الفضاء قياساً الى حجم الوحدات	56,33

تحليل الخصائص المميزة للإبداع حسب الجدول رقم (2)

1- الفقرة الاولى حصلت على (98,95%) وهي فقرة دالة على الابداع فالتلميذ المبدع يستطيع التمييز ما بين هيئة واشكال الاشخاص حسب الجانب النفسي للتلميذ.

2- الفقرة الثانية حصلت على (92,95%) وهي فقرة دالة على الابداع حيث يستخدم التلاميذ المبدعين الالوان حسب رغباتهم الشخصية لاستخدام اللون الاحمر في الرسوم

3- الفقرة الثالثة حصلت على (91,54%) وهي فقرة دالة على الابداع لان التلميذ لا يترك الرسم دون ايضاح بالكتابات لإيصال وجهة نظرة حول وحدات الرسم وخصوصا الاشخاص .

4- الفقرة الرابعة حصلت على (90,14%) وهي فقرة دالة على الابداع حيث ان التلميذ المبدع يلجأ الى تصوراتهِ الذاتية حول الموضوع المرسوم مخالفاً بذلك بعض القواعد.

5- الفقرة الخامسة حصلت على (88,73%) وهي فقرة دالة على الابداع حيث يتعرف التلميذ المبدع بوضعية العناصر المكونة للرسم واماكن وجودها على مساحة الورقة.

6- الفقرة السادسة حصلت على (88,73%) وهي فقرة دالة على الابداع حيث يتعرف التلميذ المبدع بتوزيع العناصر حسب ما يراه مناسباً وليس حسب قواعد وجودها على ورقة الرسم.

7- الفقرة السابعة حصلت على (84,50%) وهي فقرة دالة على الابداع لقيام التلميذ بتحريك بعض العناصر دون اخرى على ورقة الرسم وحسب حالته النفسية اثناء الرسم.

8- الفقرة الثامنة حصلت على (84,50%) وهي فقرة دالة على الابداع لان التلميذ يتعامل مع الظل والضوء حسب خبرته الذاتية في هذا المجال .

9- الفقرة التاسعة حصلت على (77,47%) وهي فقرة دالة على الابداع حيث يتعامل التلميذ المبدع مع كثرة وقلة التفاصيل حسب الجانب النفسي والخبرة الذاتية للتلميذ.

10- الفقرة العاشرة حصلت على (77,46%) وهي فقرة دالة على الابداع بان التلميذ المبدع يستعين بالأشكال الهندسية لتلافي الأخطاء في الرسم.

وتبين ما يأتي 1-حسب جدول رقم (3) هناك عشر خصائص حصلت على دلالة معنوية للقدرات الابداعية في رسوم التلاميذ في المرحلة الابتدائية في الصف الرابع والتي حصلت على اعلى نسبة من المتوسط الحسابي مرتبة تنازليا وهي عشر خصائص وكما مبينة في الجدول , حيث تم تحليل الخصائص المميزة للأبداع حسب جدول رقم (3).

2- هناك احد عشر خاصية وحسب الجدول رقم (4) تبينت فيه خصائص التي حصلت على ادنى من المتوسط الحسابي وهي فقرات غير دالة احصائيا ولم تتميز فيها الخصائص المميزة للقدرات الابداعية في رسوم التلاميذ.

3-ان نتائج البحوث التربوية تتبين من خلال الجداول .

الفصل الرابع النتائج الاستنتاجات التوصيات المقترحات اولاً: النتائج

1. ظهر للباحثة ان رسوم الاطفال في المرحلة الابتدائية من بعمر (9) سنة تميزت بالقدرات الابداعية على الرغم من مستوى عمر التلاميذ وكالاتي :

1. استخدام اللون حسب رغبة التلميذ.

2. تحرك الاشكال في عدة اتجاهات .

3. تفاصيل الاشكال قليلة نوعا ما.

4. وجود العناصر في جميع اجزاء الرسم دون الرجوع للمنظور.

5. عدم استخدام الظل والضوء في الرسوم .

6. احتواء وحدات الرسم على الكتابات للتوضيح من قبل الطفل .

7. الاشكال المرسومة غير واقعية .

8. عدم استخدام الادوات الهندسية .

9. حجم العناصر لا يتناسب وحجم الورقة.

10. لم يراعي مفهوم البعد والقرب من قبل التلاميذ.

ثانياً: الاستنتاجات

1. تميز مفهوم الابداع والابتكار في الدراسات النفسية والفنية اكثر من باقي المفاهيم الاخرى في هذا المجال .
2. ظهر الابداع في كل المجالات العلمية والانسانية ولم يقتصر على اتجاه واحد في ذلك.
- 3- بين البحث الحالي ان الخصائص المميزة للابداع قد تم استخراجها من خلال الدلالة الاحصائية للفقرات وقد تم استخراج (10) فقرات مميزة للابداع من مجموع الفقرات .
- 4- تميزت عناصر الابداع في رسوم التلاميذ من خلال الاتي :
 - أ- استخدام الاشكال الهندسية بشكل واضح في الرسوم .
 - ب. يلجأ التلميذ الى رغباته الشخصية في استخدام الالوان.
 - ج. من مميزات الابداع في رسوم التلاميذ عينة البحث عدم الالتزام بقواعد الرسم مثل استخدام المنظور وحجم العناصر وتحريف الاشكال طبقا للحالة النفسية اثناء ممارسة الرسم .

ثالثاً: التوصيات

في ضوء النتائج والاستنتاجات توصي الباحثة بما يأتي:

1. ضرورة استخدام فن الرسم كوسائل مساعدة للجانب النفسي في تشخيص المبدعين.
2. ضرورة ان تكون مواضيع الابداع والابتكار ضمن المناهج الدراسية المقررة لطلبة الكليات ذات الاختصاص في الفنون والتربية الفنية .

رابعاً: المقترحات

1. دراسة مقارنة بين الطلبة المبدعين وغير المبدعين في المرحلة الثانوية .
2. علاقة الجانب الاجتماعي بعملية الابداع والابتكار.

المصادر

1. ابن منظور, جمال الدين محمد بن مكرم, لسان العرب, ج13, الجيزة, الموسوعة المصرية العامة للطباعة والنشر, القاهرة, (د.ت).
2. ابراهيم, عبد الستار: الابتكار والتفوق العقلي , دار النهضة العربية , القاهرة 1977.
3. البسيوني, محمود: سيكولوجية رسوم الاطفال, الطبعة الثانية, دار المعارف , مصر 1984, ص174.
4. البسيوني , محمود: اصول التربية الفنية, الطبعة الثانية , دار المعارف, القاهرة 1975.

5. حسن, مصطفى محمد عبد العزيز : سيكولوجية التعبير الفني عند الاطفال , مكتبة الانجلو المصرية , مصر , 2018.
6. جعفر , نوري : طبقة الانسان في ضوء نظرية بافلوف , مطبعة الاتحاد, بغداد(د.ت).
7. راجح , احمد عزت : اصول علم النفس , ط5, مكتبة مصر الجديدة , مطابع التقديم , القاهرة , 1996.
8. زينب محمود شقير: رعاية المتفوقون (الموهوبين والمبدعين), مكتبة النهضة المصرية, القاهرة, 1999.
9. السيد , عبد الحليم : الابداع النفسي , دراسة سيكولوجية , منشورات جماعة علم النفس التكاملية , دار المعارف بمصر , 1971.
- 10 سالم , محمد عزيز : الابداع الفني , مؤسسة شباب الجامعة للطباعة والنشر والتوزيع , القاهرة , 1985.
- 11 سويف , مصطفى : الاسس النفسية للإبداع في الشعر , منشورات جماعة علم النفس التكاملية , دار المعارف بمصر , القاهرة , 1959.
- 12 شاكر عبد الحميد: علم نفس الإبداع, دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع, القاهرة , 1995.
- 13 صالح , قاسم حسين : الابداع في الفن , وزارة الثقافة العراقية , بغداد , 1986.
- 14 صليبا, جميل: المعجم الفلسفي , ج1, دار الكتب اللبناني , بيروت , 1982.
- 15 الطيب, حسن أبشر: التفكير الابداعي. دمشق: دار الرضا للنشر , 1998 .
- 16 العميان, محمود سلمان :السلوك التنظيمي في منظمات الاعمال, دار وائل , عمان, 2010.
17. عبد الحميد, شاكر: العملية الابداعية في فن التصوير, عالم المعرفة , المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب , الكويت , 1987.
18. عبد الغفار, عبد السلام : التفوق العقلي والابتكار , ط2, دار النهضة العربية , القاهرة , 1972.
19. عثمان , عبلة حنفي: فنون اطفالنا, سلسلة كتب الامهات والاباء, مكتبة النهضة المصرية, القاهرة , 1989.
20. عساف, عبد المعطي :مقومات الإبداع الإداري في المنظمات المعاصرة, مجلة الإداري , 1995.
21. عيسى , عبد العزيز : الابتكار , عالم المعرفة , ط1, المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب , الكويت , 1979.

22. فراج, محمد علي: السلوك الانفعالي , ط1, دار المعارف في مصر, القاهرة 1969.
 23. القريطي , عبد المطلب : مدخل سيكولوجية رسوم الاطفال , الطبعة الثانية , دار الفكر العربي , القاهرة , 2001.
 24. القيرواني , ابن رشيق : العمدة في محاسن الشعر وآدابه, الكاتب العربي, دمشق, 1994.
 25. الكسندر روشكا: الإبداع العام والخاص, المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب عالم المعرفة, الكويت, العدد (١٤٤) ديسمبر, 1989.
 26. المعجم , الوجيز: مجمع اللغة العربية , وزارة التربية والتعليم , جمهورية مصر العربية, 2000.
 27. موسى , سعدي لفنة :سيكولوجية رسوم الاطفال خلال معركة قادسية صدام , مجلة البحوث التربوية والنفسية , العدد3 , بغداد , 1981.
 28. النعيمي , عبد المنعم خيرى واخرون : دليل معلم التربية الفنية للمرحلة الابتدائية , الطبعة الثانية , دار الوارث للطباعة والنشر , 2018.
 29. وزارة التربية العراقية , نظام المدارس الابتدائية , رقم (30) , مديرية مطبعة وزارة التربية , بغداد, 1978 .
- Cooper ,Janud ,Measurement and Analysis , 5th ed,HH
Rinehart and 1
Winston,NewYork ,1963,p,27.
2Taylor and Holland ,Cuifond ,Anderews,1968.
3Richard Gregory, seeing Intelligence, In jean, Khafla (ed)
what is intelligence Cambridge university prees:
Cambridge,1994. ,

وظيفة العلامات البيئية في النحت الأمريكي الحديث
(الفنان روبرت جلين) انموذجا

The function of environmental labels in modern
American sculpture
(Artist Robert Glenn) for example

م.م. كارزان احمد خضر Asst. Lecture. karzan Ahmed khudhur

جامعة صلاح الدين / كلية فنون الجميلة – قسم التشكيل

Salahaddin University / College of Fine Arts –

Department of Plastic Arts

Karzan.a.khudhur@su.edu.krd

موبايل / 07704494475 / 07504731583

د. سامي اسماعيل مصطفى

D. Sami Ismael Mustafa

جامعة صلاح الدين / كلية فنون الجميلة – قسم التشكيلي Salahaddin

University / College of Fine Arts - Department of Plastic Arts

Sami.mustafa@su.edu.krd

موبايل / 07504412210

Keywords: Sign, environment, function, sculpture, modernity.

Abstract

The research entitled (The function of environmental signs in modern American sculpture - the artist Robert Glenn as a model) dealt with the concept of the function of the sign provided by the environment of modern American sculpture, and the documentation of environmental concepts and the extent of that relationship with symbols and cultural content stemming from their intellectual roots in those sculptures, including the symbols they contain. The specificity of the spatial, temporal and cultural framework of sculpture. The environment provides a wide network of visuals that

American sculpture calls for compositionally and expressively. This requires deep research into concepts to reveal the specificity of the sign of the American environment and its production in the art of modern sculpture. The research includes four chapters in the interpretation and analysis of the research, as follows: In the first chapter, the methodological framework, the research problem was determined as follows:

1. What is the peculiarity of the American eco-label?
2. How was the environmental label reflected in American sculpture?

The importance of the research comes in clarifying the concepts of these environmental symbols of sculpture, and the goal of the research is to reveal the environmental signs in modern American sculpture, the limits of the research, thematic limits: environmental signs in modern American sculpture, the temporal limits: 1984 - 1994, the spatial limits: The United States of America. And the terms were defined, the sign, environment. As for the second chapter (theoretical framework), the first section is the conceptual dimension of the environmental sign. The second section is modern American sculpture. The third section is environmental signs in modern sculpture. The three chapters include selected samples, while the research methodology adopts the analytical classroom method. The fourth chapter includes the following results:

- 1- The sculpture (Las Collins Horses) represents a reaction to society, which was embodied through the idea of horses as an aesthetic image of the beauty of horses in general, and horses as a sculptural choice that represents the value of art,

and fulfills the artist's expressive desire for the symbolism of horses and environmental communication.

2- The artist used bronze in the horses of Las Collins and the struggle of lions and cows, as it is a soft-touch material with strong cohesion, stability, and endurance in a variety of environmental environments, and it can give its luster in reflections of light and shadow to achieve the pleasure of receiving.:

الكلمات المفتاحية: العلامة، البيئة، وظيفة، النحت، الحديث.
ملخص

تناول البحث الموسوم (وظيفة العلامات البيئية في النحت الأمريكي الحديث - الفنان روبرت جلين انموذجا) وفيها استخلاص لمفهوم وظيفة العلامة التي تقدمها بيئة النحت الأمريكي الحديث، وتوثيق المفاهيم البيئية ومدى تلك العلاقة بالرموز المحتوى الثقافي النابعة من جذورها الفكرية في تلك المنحوتات بما فيها من الرموز تتضمن خصوصية الاطار المكاني والزمني والثقافي للنحت. فالبيئة توفر شبكة واسعة من المراثيات التي يستدعها النحت الأمريكي تركيبيا وتعبيريا، وهذا يتطلب بحثاً عميقاً في المفاهيم للكشف عن خصوصية العلامة للبيئة الامريكية وانتاجها في فن النحت الحديث، ويتضمن البحث اربعة فصول في تفسير وتحليل البحث وعلى الشكل الآتي:

الفصل والاول الاطار المنهجي، مشكلة البحث تم تحديد مايلي:

1. ما هي خصوصية العلامة البيئية الامريكية؟

2. كيف انعكست العلامة البيئية في النحت الامريكي؟

اما اهمية البحث تأتي في توضيح المفاهيم لتلك الرموز البيئية للنحت، وهدف البحث هو الكشف عن العلامات البيئية في النحت الامريكي الحديث، حدود البحث، الحدود الموضوعية: العلامات البيئية في النحت الامريكي الحديث، الحدود الزمانية: 1984 - 1994 ، الحدود المكانية: الولايات المتحدة الامريكية، وتم تحديد المصطلحات، العلامة، بيئة، اما الفصل الثاني (الاطار النظري) المبحث الاول البعد المفاهيمي للعلامة البيئية، المبحث الثاني النحت الأمريكي الحديث المبحث الثالث العلامات البيئية في النحت الحديث،

اما الفصل الثالث فشتملة عينات منتخبة اما منهج البحث يعتمد المنهج الصفي التحليلي، أما الفصل الرابع ومنها النتائج التالية:

1- تمثل نحت (خيول لاس كولينس) كردة فعل حيال المجتمع والذي تم تجسيده عبر فكرة الخيول كصورة جمالية لجمالية الخيول بصورة عامة و خيول كاختيار نحتي تمثل قيمة الفنية، وتحقق رغبة الفنان التعبيري عن رمزية الخيول والتواصل البيئي.

2- استخدم الفنان مادة البرونز في خيول لاس كولينس و صراع الأسود و البقرات، كونها خامة ناعمة الملمس قوية التماسك والثبات والتحمل في أجواء بيئية متنوعة الاحتمالات ويمكن تعطي بريقها في انعكاسات الضوء والظل للوصول الى متعة التلقي.

الفصل الاول

أ: مشكلة البحث:

يتناول البحث الموسوم (العلامات البيئية الموظفة في النحت الأمريكي الحديث) والتي تبحث عن تلك العلامات التي يشتغل عليها تلك المفاهيم البيئية في اليات توظيفها في مكونات تلك العلامات التي تقدمها بيئة النحت الأمريكي الحديث، وتستطلع مقوماتها في ماهية تلك العلاقة بالرموز التي تتبنى جوهر التواصل الفكري والوظيفي في بناء شكل جمالي قائم على تذوق الفني ولامح ارتباطها الحسي والحركي بتلك واساليبها التعبيرية فيما يتضمن خصوصية الاطار المكاني الزماني والثقافي في بيئة تلك المنحوتات ضمن خصائص النحت الأمريكي الحديث. فالبيئة توفر شبكة واسعة من المرئيات التي يستدعها النحت الأمريكي تركيباً وتعبيراً، هذا البحث يتطلب بحثاً عميقاً في المفاهيم للكشف عن خصوصية العلامة البيئية الأمريكية وإنتاجها في فن النحت، وعلية يعرض البحث مشكلته بما يلي:

1. ما هي خصوصية العلامة البيئية الأمريكية؟
 2. كيف انعكست العلامة في النحت الأمريكي تركيباً ودالياً؟
- ب: أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث والحاجة اليه في كيفية عمل العلامة البيئية في المنحوتات الأمريكية الحديثة، لان معظم الاعمال النحتية في اعمال هذه العصر، تركز على علامات بيئية مختلفة قامت عليها حضارة كبيرة استمدت منها افكار ورؤى تاريخية من خلال المنحوتات، وهذا دليل مادي على عمق الحضارة واصول فن النحت من خلال عمق المعرفة المتوارثة ليومنا هذا. والحاجة اليه تأتي في مجال اضافة المعلومات التاريخية الفنية لتلك الفترة الزمنية. ومنها تعرفنا على العلامات البيئية في النحت الأمريكي الحديث، الاستفادة العلمية والفنية لطلبة المدارس الفنية من المعاهد والكليات ذات الاختصاص الفني وكذلك طلبة السيسولوجيا كمادة فنية واجتماعية تضيف لهم المعرفة.

ت: اهداف البحث:

يهدف البحث الى :

الكشف عن العلامات البيئية الموظفة في النحت الأمريكي الحديث

ث: حدود البحث:

1-الحدود الموضوعية : وظيفة العلامات البيئية في النحت الأمريكي الحديث للفنان روبرت جلين

2-الحدود الزمانية : 1984 – 1994م

3-الحدود المكانية : الولايات المتحدة الامريكية

ج-تحديد المصطلحات

1: العلامة (Sing)

لغويا:.. وردة في المعجم الوسيط " العلامة: الأعلومة. و العلامة ما يُنصب في الطريق فيُهتدى به. و العلامة الفصل بين الأرضين. والجمع : علام. العلامة (في الطب) : ما يكشفه الطبيب الفاحص من دلالات المرض. لعلامة : ما يُستدل به على الطريق من أثر " (مجمع اللغة العربية بالقاهرة, 1960, باب عين).

وذكره في معجم لسان العرب "من صفات الله عز وجل العليم والعالم والعلامة : قال الله عز وجل : وهو الخلاق العليم، وقال: عالم الغيب والشهادة، وقال : علام الغيوب، فهو الله العالم بما كان وما يكون قبل كونه، وبما يكون ولما يكن بعد قبل أن يكون، لم يزل عالماً ولا يزال عالماً بما كان وما يكون، ولا يخفى عليه خافية في الأرض ولا في السماء سبحانه وتعالى، أحاط علمه بجميع الأشياء باطنها وظاهرها دقيقها وجليلها على أتم الإمكان . وعليم، فعيلٌ : من أبنية المبالغة". (ابن منظور, 1290, باب عين).

فلسفياً: وعرفها سالم سليمان بانه " العلامة هي الشيء الدال على شيء آخر " علم العلامات: semiotics مشتق من الكلمة اليونانية semeion المأخوذة من sema وتعني ((علامة)) وعلم العلامات علم يعني بدراسة أنواع العلامات والاشارات وتضيفها بما في ذلك العلامات اللغوية. (" سالم سليمان، المعجم وعلم الدلالة، ص3)، علامة: (اسم)، الجمع: علامات الجمع: علام، العلامة: الأعلومة، العلامة: ما يُنصب في الطريق فيُهتدى به، العلامة: الفصل بين الأرضين، العلامة (في الطب): ما يكشفه الطبيب الفاحص من دلالات المرض، العلامة: سمة أو أمارة أو شعار تعرف به الأشياء، علامة النصر: إشارة باليد تشير إلى النصر أو التضامن أو الموافقة برفع إصبعي السبابة والوسطى على شكل حرف V، علامة مسجلة: إشارة يُشارُ بها إلى البضائع على أنها نوعيّة ومُميّزة دليل أو إشارة لوجود شيء في زمن سالف. " (مروان العطية, 2012, باب العين).

تعريف الإجرائي:.

الاعلامية علم يدرس استخدام الاعلامات في المجتمع وهذا العلم جزء من علم الاجتماع، يقودنا الى ان نفهم انظمة الاعلامات في الوسط الثقافي وكذلك تزيدونا من الصور الذهنية الانتاج المعنى التي تقربنا الى الحقائق المنتقية في عملية تبادل المعلومات الاجتماعية وما يعادلها من مفاهيم السياسية كضرورة وظيفية.

2- البيئة (environment)

لغويا:- "بيئة محيط، وسط وبخاصة مايؤثر على حياة الناس بئي محيطي، ضواحي المدينة جوار، أنها مجموعة العناصر الاصطناعية والطبيعية التي تُحيط بالكائنات الحية (الإنسان والحيوان والنبات)، وهي أيضاً المنزل والمكان الذي يسكن فيه الكائن الحي، وبشكل عام هي جميع الظروف الخارجية التي تؤثر في شيء معين."، (بدوي، 1996، ص352).

فلسفياً: ورده في المعجم الفلسفي البيئة بانها "الاشياء والظواهر المحيطة بالفرد، والمؤثرة فيه. تقول البيئة الطبيعية، او الخارجية، والبيئة الضوئية أو الداخلية، والبيئة الاجتماعية، والبيئة الفكرية. قال (كلود برنارد) : هناك بيئتان تؤثران في الكائن الحالي الاولى هي البيئة الكونية او الخارجية، والثانية هي البيئة العضوية او الداخلية. وتطلق البيئة بهذا المعنى على الزمان والمكان من جهة ما هما اطاران محيطان بالظهور الطبيعية. والبيئة مرادفة للوسط، يقال فلان في وسط القوم اي بينهم." (جميل صليبي، 1982، ص221-222).

إجرائياً:

مجموعة العناصر التي تشكل المنظومة التي تحيط بالإنسان بحيث تشكل عنده كعامل مؤثر في انتاج المعاني الشكلية من الافكار والصياغات التي تمثل البيئة المحيطة بالفنان، وعليه اختارة الباحث (روبرت جلين) وذلك لاعماله التي تمثل فن النحت الأمريكي الحديث.

الفصل الثاني

المبحث الاول: البعد المفاهيمي للعلامة البيئية:

أ- مفهوم البيئة ب- مفهوم علامة ت- انواع الاعلامات البيئية
أ- مفهوم البيئة

من خلال المصطلح وتركيباتها اللغوي نستخرج مفهوما متداركا لها معنا اكثر شموله عندما نتعرف علي جوهر البيئة بكل تفاصيلها وصياغاتها التعبيرية بأنه هناك بنى مشتركة بيئية تخرج بصياغة اكثر تكيفا وتأثيرا في الأشياء المحيط بنا، ولها تأثيرها

على ظواهر انتاج التنوع النحتي، فالبيئي عندما نتعامل مع المؤثرات المحطة ضمن الفضاءات الاجتماعية من حولنا، ما تعطينا اشتقاقات اخرى للبيئة والتي من اصل بيانات متنوعة ومنها، "فالبيئة بمفهومها الواسع الطبيعة الفيزيائية الى مختلف مجالات الوجود الانساني، وتتنوع بتنوع نشاط الانسان والذي يعد في جوهره جدال بين الانسان والطبيعة، وهو الذاتي أثر الحضارة الانسانية بأسرها" (ساعد هماش، 2017، ص 182)، ومصدرها من اصل المدارس التي تعنى تقويم وتفسير تلك الارتباطات من حيث علاقة البيئة بالمجتمع، فمفهوم البيئة من اشتقاقاتها شاملة وعامة ذات معانى تخذ بخصوصية ودقة معناها فمنها ما هو معروف و واضح في علاق البيئة الطبيعية بالعمل الفني، ومنها البيئة البشرية ودورها بالمؤثرات المحيطة بالمتغيرات الحاصلة من حولنا مثل البيئة الاقتصادية، وكلها تحيط وتحدد نمط العلاقة بينها وبين البيئة وما يليها أي تكوين بيانات متداخلة تحقق نتائج ما يخدم الطبيعة الإنسانية ومنها ما لها مدلولات تعد بنوع العلاقة البيئية ومستخدمها التي يتم تحديدها من خلال التنوع المجتمعي في إثارة النشاطات والفعاليات لها ارتباط بالإنسان. ولا بد من المعرف الشاملة للبيئة بصفات تحمل دلالات موضوعية ودورها من إمكانية استيعاب لتلك المفردات المستخدمة لمختلف مجالات البيئة بمفهوم واسع للحدود الطبيعة الفيزيائية في نشاطات الانسان والذي يعد في جوهر جدل الانسان وصراعه مع الطبيعة لإنتاج بيئة أكثر توافقا مع نشاطاته ورغباته وتطلعاته، الانسان في بناء حضارة حسب ما يرغب بتشكيلها عندما ينعكس على فضاء العمل ونوع المنتج، من نماذجها الموضوعية شكلاً ومعنى للتعبير عن نشاط معرفي وفني متأصل من واقع التراكم الثقافي والتاريخي، فنرى علاقة بين بيئة والمجتمع تتوجه لتكون أكثر شمولية في استيعاب افكاره لتكون مناسبة ومتوافقاً في رؤيته في خطى منهجية تتسم بصورة تليق بمستوى بيئته لتحقيق افضل النتائج، "فاذا صح القول ان بالمكان تخمين و معرفة المنحى العام لتطور العالم الراهن وعلى هذا الاساس معرفة التقدم التقني، فنحن لا نستطيع حتما تخمين المكتشفات الاساسية الجديدة الملموسة ونتائجها، الا أن المؤكد أن هذه المكتشفات ولا بد حادثة"، نسيم يارجي، 1997، ص30)، مما عرفنا من طبيعة البيئة علاقتها بالمحيط تنتج معنى اخر وهي في الاصل تأتى من معرفة سابقة، والمعرفة المنتجة من التقدم التقني لها اعتبارها من خلال الاكتشافات الاساسية لها سابقة من المواضيع والأحداث لها تاريخ في التقصي والبحث، فنرى العالم الجديد هي من نتاج ما سبقها بفضل العمل المستمر لتطوير تقنية البيئة والمتغيرات الواردة والحاصلة باستمرارية البناء لمستقبل أكثر وعياً ومنهجاً في رسم بيئة نظيفة مقننه تتصف بشكل فني وجمالي قابل للممارسات والتدخلات ما يليق بالتقدم الحضاري، والفن من الاسس المعتمدة في التواصل البيئي لما لها من قوة التعبير

في توثيق المتغيرات الحاصلة والتي تتعرض لها البيئية، والفكر من أولى المهام في وضع اللبنة الأساسية عندما يوظف الفنان فكره في استخدام الخامات لإنتاج نماذج بيئية معينة في فضاءات تتصف بحرية الحركة والتوازن النوعي والكمي، تظمن الى جانب وظيفتها الفنية لها من الجمال ما ينهض برسالة مجتمع في تقييم والتحليل عندما تكون الخامات المستخدمة قد خضعت للمعايير البيئية لتكون هي ذاتها تمثل مراحل الحياة والمكتشفات لما حدث ويحدث هنا الفن لها قيمتها في الوجدان عندما تكون حاملا لرسالة لها مخزى.

ب- مفهوم العلامة

العلامة عرفناها من خلال اللغة ويمكن اللفظة تكون قريبة من ممارساتنا اليومية للاستدلال على معنى شيء لشيء آخر، وهي تتبع نظام علمي قاصد لمعناها يحمل واقعاً مادياً ملموساً كذلك تتبع معنى خاص في معناها نحو تجريد، "العلامة لفظة متداولة حالياً للإشارة الى (العلاماتية)، نظرية العلامات او الى انظمة العلامات بشكل عام." (ف.بالم، 1985، ص3)، ومنها نستعلم بأن العلامة تعد كلفظ الى نظرية الاعلاماتية كنظام للغوي ترتبط بمعناها المقصود مثل السحاب تشير الى الرعد والبرق في معنى اشاري، وهناك علامات طبيعية وتقليدية يتعلق بحدث حاصل او شيء يتوجب عمله، من تعريفات العلامة (هي الشيء الدال على شيء آخر) ومنها نستنتج بأنه الشيء لها اماره دلت على تحديد الطريق لتعريف على شيء يوازي ذات الشيء بمعرفية بأنها شيء يوازي في خصوصيتها بنفس قوة والمعنى وتكون الدلالة علامة لها، ومصدرها من اصل الكلمة اليونانية (sema) وتعنى العلامة، وعلم العلامات والمختصة بدراسة انواع العلامة والأشارات وتصنيفها تعود لذلك المعنى لعلم اللغة كما جاء من مصدرها الفلسفي ضمن للفيلسوف الأمريكي (بيرس)، "باستطاعتنا أن ندرس أي شيء في هذا الكون- كالرياضيات والاخلاق والعادات والفلك والجاذبية والكيمياء والكلام- الا على أنها أنظمة سيميولوجية (أشاريه)". (سالم سليمان، 1428، ص3)، ويؤكد بيرس بأنها ثلاثة انواع من العلامة (العلامة الأيقونية، والعلامة الأشارية، والرمز) فالأيقونة تبني مدلولها عن طريق المحاكات، مثله صور الأشياء والرسوم البيانية والخرائط كذلك نماذج والمجسمات، اما العلامة الأشارية فتشير الى مدلول لعلامة تلازمه مثل الدخان دلالاتها وجود نار وهناك كذلك آثار الحيوانات والطيور الدلالة على وجود تلك حيوانات كآثار الحفر في الارض، وهناك آثار جرمية تدل على وجود جريمة مثل سكين ملطخ بالدماء، وشكل آخر من العلامات الدالة مثل زجاج مكسور امام واجهات المحلات تدل على وقوع حدث ما، وهناك دلالات اخرى لها علاقة اشارية في مجالات الطب دلالاتها وجد مرض ما على الجسم مثل بقع حمراء او ظهور نتوءات تشير الى اصابة مرضية، اما

الرمز فعالمايتها تأتي من ذاتها من خلال التعرف بين ما هو معلوم ومشار لها بين الناس (المجتمع) مثل اشارات المرور الضوئية، وعلامة صح وعلامة خط كذلك نوتات الموسيقى تتداول معرفتها بين المختصين في ذات الاختصاص وهناك رموز ضمن مفردات اللغة مثل كتاب، شجرة، وهناك شكل اخر للرموز تأخذ علامة من مصدرها كونها شكل اخر غير الصورة بل تكون بالصوت الدلالة لنوع استخدامها مثل صوت الأبواق والأجراس المتداولة بين افراد المجتمع، يمكن القول اذن "أن الاحالة على حالة معزولة معناه الاحالة على ما يمكن النظر اليه باعتباره قيمة مثلية، أو حجة تمتاك سلطة قوية لأنها تكون دائما مسبقة بتلك العلامة التي يطلق عليها في المنطق ((المكتم الكوني))، فعندما يوضع هذا المقوم بجانب الرمز((س))فانه يجعل هذا (السين) دالا على كل (السنيات الممكنة) "، (سعيد بنكراد، 2006 ص15)، فالإحالة هنا لها مقصديها للوصول الى شيء ذو قيمة لتكون نماذجاً لحالة لها شمولية وتكون الرمزية فيها عندما تنتمي لوضع ذات الاهتمام الجمعي لتكون اكبر واعمق من الاشارية، فالرمز دالا على شيء كأن تكون حرف معين او شكل محدد الملامح تأخذ بمعناها لتكون رمزيها دالاً جمعياً، واذا قلنا بأن فتاة في صورة معينة اشارة تحيل الى صورة كل الفتيات، وهذا نموذج في الفن غالبا ما تستخدم للإحالة الى عمقها الأشاري لمعنى اكثر دلالة وضمن الموصافات مثل استعراض معين للإشارة الى موضوع التباهي او المبالغة في اظهار جمالها، نموذج اخر الجندي ببيزته يمثل الجيش بشجاعة والقوة عندما يهبط له كل موصفات النموذجية فالدلالة هنا رمزيته القوة والشجاعة وتحيل الى قوة وطن، وكثير من النماذج الحياتية واليومية يستعين بها الفنان وخصوصا الفن التشكيلي عندما يوصل احالته المستوحاة من الشخصيات والحوادث، يستخرج افكاره من ذات الواقع في صورة فنية تحيل الى ذات الواقع البيئي يعرض فيها القدرات والإمكانات، التي تحدد خصائص المجتمع بعدما حدد موضوع العمل من جانبه الوظيفي الجمالي باستخدام مادة طبيعية فيها كل عناصر والمستلزمات ذلك التحول من المادة الى الفن الدال.

ت-انواع العلامات البيئية

الفن التشكيلي من الفنون كثيرا ما يستخدم فيها العلامات المرئية الرمزية الدالة بشكل شمولي ما بين والوظيفة والجمال، استنادا على الفكرة وبحضور عمقها الياحي من ذات البيئة شكلاً ومضموناً، فالمنجز الفني عبارة عن تجربة فنية تعكس رؤية الفنان للواقع ولكن بإطار دال على معنى اعمق، ولكل مجتمع انتاجه الفني من خلال رؤية الفنان لذلك الانتماء الاجتماعي من حيث البنية والشكل، "وهي تؤكد من البداية على أن العمل الفني صورة رمزية، لهدف اساس، هو التأكيد على أن العمل الفني شيء ما يبدع، وما كان العمل الفني صورة رمزية فان ما يبدع في الفن هو هذه الصورة الرمزية." (

راضي حكيم، 1986، ص32). فلكل فنان وموقعه وثقافته يمتاز بنوع منتجه الفني، فالشرق لها سحرها التكويني البيئي، من حيث موقعها الجغرافي وعمق تاريخها باختلاف اماكنها، ولا يختلف الغرب الا بشيء القليل حسب عمق تاريخها، فالبيئة فيها الكثير من البدائل لتكون مواضيع ذات دلالة فنية، لتسجل تلك الأحداث والمتغيرات المناخية ومنها ما ينعكس على البيئة في النواحي الفنية شكلاً ومضموناً، والاختلاف في التعامل مع الخامات كان تكون المادة الخام مختلفة من بيئة الى اخرى حسب تكوينها الجغرافي مثل الأحجار باختلاف احجامها وتكوينها و الرخام بتنوع الوانها وكذلك مختلف المواد الصلبة والأخشاب وكذلك التنوع من خامات مركبة و مستخرجة من بيئتها الطبيعية، فافن بتنوعها لن ولم تختلف باختلاف مادتها تبقى في حدود تعاملها الموضوعية، لها قيمة فنية من معناها تشخص بدلالات تلك البيئة، "للفن التشكيلي علاماته المرئية والرمزية التي تدمج جماليا لتخدم الفكرة وتعكس الحضور الذاتي في المنجز بكل تلونها ودلالاتها، والتجارب الفنية التشكيلية سواء في مراحلها الكلاسيكية في أوروبا أو الاستشرافية كتيار حمل الغرب إلى الشرق أو الحديثة والمعاصرة التي دمجت بين العالمين خصوصا التجارب الفنية التي تحاكي الموقف وتبحث في عمق القضايا الإنسانية." (بشرى بن فاطمة، 2017، عدد مقالة 11)، فالحضور الفني يعود الى رؤية الفنان لقراءة الواقع البيئي ونوع وكيان المجتمع ومعتقده الديني، فتحال التجربة الفنية من ذات الوقع البيئي من عمق القضايا الإنسانية، فالفنان يختلف من بيئة الى اخرى باختلاف مواضيعه المجسدة في الأعمال مستخدماً فيها الدال لشموليتها.

الرموز والعلامات تبنى على حضورها البيئي من محاكات الواقع الإنساني لتفسير وتوضيح وتعميق المعاناة بشكلها المطابق والمتناقض، ومن اشكالات البنية الحضارية مروراً الى التأثيرات الايديولوجية المنعكسة على المجتمع ونوع ثقافتها وكيانها السياسي والاجتماعي، وكذلك معتقدها الديني كنوع من الصراع القائم بمراحلها التاريخية وتحولاتها البيئية، لتكن مواضيع فنية لها شموليتها الدال لذلك الواقع محملة اشارات بصرية ذات معنى ودور تمثل فكرة كيان بيئي فيها كل الملامح للمراحل الاجتماعية والتاريخية، "ونحن نبدأ بالتسليم بأن الفن لا يزدهر الا في جو من الرحابة الاجتماعية والطموح الثقافي، ولكنه ليس شيئاً يمكن أن يفرض علي الثقافة شهادة لها بالعلو والقار وانما هو بحق شبيهه بشاره كهربائية تظهر في الحظة المناسبة بين قطبين متقابلين: أحدهما الفرد والثاني المجتمع، وتعبير الفرد في هذه الحالة رمز أو قصة مشروعان من الناحية الاجتماعية." (هربرت ريد، 2020، ص11)، فالعلاقة الوظيفية في المجتمع تختلف عن علاقة الفن بالمجتمع لتسمو عليه لان الفن وظيفته نقل الواقع بإطارها الشمولي لذلك الواقع، ويعتبر واقعاً فنياً لأنه تمثل رسالة وعمق وفكر لأكثر من مضمون

وموضوع فيها معالجات تظهرها بالعلامة والاشارة والأيقونة لتكون دالات لمضامين أكثر شمولية لا نها تحمل رسالة سامية فيها فلسفة العصر وبنيتها الثقافية والاجتماعية والدينية دون المساس بكتلة او كيان معين انما تحمل رؤية الفنان للموضوع المنتج مضافا اليها كل العناصر الفنية في صورة تحمل كل العلامات البيئية.

المبحث الثاني: النحت الأمريكي الحديث:

الفن الحديث شغلت مجال الفن الأمريكي وانتجت نماذج واشكال من بيئتها ولم تكن دخولها اعطاطيا بل جاءت من مجال الرؤيا الفنية الخالصة لتلك الفنون المجاورة، واستمدت تراثها الفني من فنون اوربا وبالخصوص من فناني تلك المرحلة بنقل افكار ومضامين وعناوين مختلفة اسمد الفنان المركي تلك التجارب و اضافها الى فنه، فما تلك النماذج الفنية الأ سمة أخرى من سمات العصر وهي الكشف عن خامات جديدة لم توجد من قبل وهذه الخامات الجديدة التي جاءت نتيجة النهضة التكنولوجية الكبيرة، وساعدت في استنباط أشكال وهيئات فنية جديدة وبخاصة في فنون النحت فالأشكال المعلقة في البيئة الطبيعية لتكون مصدر للتوثيق عن عناوين مختلفة لما يشكلها المساحات الطبيعية في المجتمع الأمريكي فالفضاءات الشاسعة والحدود المترامية شكلت ابعاداً لدى الفنان الأمريكي في تصوراتها ومنها نحت الحيوانات والخيول والبقر وكونها بنات المجتمع الأمريكي فلوحات وتصاميم رعاة الأبقار والخيول كظواهر بيئية تأثر الفنان الأمريكي في كيفية ادراكها لتشكل عناوين انتاجية فنية، " الفن البيئي عبارة عن مجموعة من الممارسات الفنية التي تشمل كلاً من الأساليب التاريخية للطبيعة في الفن وأنواع الأعمال الأكثر حداثة ذات الدوافع البيئية والسياسية."، (Steinman, Susan, 2014)، فالهواء والهياكل ذات الفراغات الكثيرة والمساحات الشاسعة التي تمثل بيئة امريكية ما يدعي حصول اجواء ومناخات تتشكل فيها التنوع الخامي بما يقابلها التنوع في التصورات لتلك البيئة من حيث نوع الحيوانات القاطنة قرب الإنسان من خيول التي تشكل حركة المجتمع كذلك تسمح تلك الفضاءات في التنوع المتوفر من انواع المعادن لمستخرجة من ذات البيئة كالحديد والبرونز والواجهات الزجاجية أو المعدنية أو الرخامية كلها من وحى الخامات الجديدة التي لم توجد إلا في العصر الحديث بفضل التطورات الصناعية، "في النحت أقصر طريق إلى البساطة والتعبير المباشر يكمن في إعادة تأسيس انضباط المواد. خصوصيات المادة الخام الحبوب الخشب الحجر، وملمس الحجر وصلابته، والصفات السطحية للمعدن - إذا تم احترامها، من شأنه أن يمارس ضبط النفس على النحات وأشكاله."، (Sweeney, 1984, p 7) ، البيئة بطبيعتها لها ملامح محددة من تلك الأصول والجذور الثقافية من ممارسات اجتماعية وفكرية تحملها تلك الترابط البني مع القواعد والسس الاجتماعية لتلك الوساط النامية في اوسع

صورها من الممارسات لنشاطات واعمال منها متوارثة ومنها ممارسة فتلتقي في بؤرة لتكوت نتاج فكري ذات معنى لها قيمة تتردد في تلك الوساط المعرفية في محيطها الثقافي وعلية يكون بناء جذور تتواصل لتلك المتوارثات البيئية ومنها فن النحت المريكي، "وسيلة التعبير الأساسية في النحت منذ بداية الزمن حتى القرن العشرين لقد كان القرن الرقم البشري. ومن حيث الشكل، المقدم منفرداً أو مجتمعاً، في العمل أو في السكون، فقد استكشف النحات عناصر النحت - الفضاء، والكتلة، الحجم والخط والملمس والضوء والحركة. ومن هذه العناصر الحجم والفضاء وتفاعلهما كانت تقليديا الشغل الشاغل للنحات."، (14Harry F, 2011, p)، تتوارى عندنا تستخرج المعاني ودلالاتها من تلك الوساط الثقافية على شكل برامج تستسقي مفاهيم نحتية وبخصوصية النحت المريكي نرى نماذج تسعى من خلالها البحث عن تراث وقيم متوارثة في صور منحوتات حديثة. لتوسع مفهومها لا فيها محتوى تنظيم الفكر والعلاقات والممارسات في تنظيم الحياة الاجتماعية، وما يعكس في الأعمال الفنية بكونها تخص ذاته الاجتماعي ما هو مرتبط ببيئته وما ينتج من اعمال تعود الى ذاته الفني، "يبدو من الضروري جدا وضع توصيف واضح لخاصية (صفات و مواصفات) ما هو عائد للسيسيولوجيا تحديدا - بصرف النظر عن الاهتمام بموضوعها." (ناتالى اينك، 2011 ص22). ومن الضروري عرض السيسولوجيا بصفتها الاجتماعية لها مجال البحث في اعماق وصفات وحدود المجتمع، وهذا ما بحث عنه علماء الاجتماع في التفسير والتحليل لصفات والمواصفات التي تخاص السيسولوجيا كقيمة معرفية لما هو واقع المجتمع، فتفسير أوجه التشابه و الاختلاف بين الثقافات الإنسانية تؤخذ بنظر الاعتبار للوصول لما هو تفسير سلوك افراد المجتمع وارتباطهم بقيم والتراث لتكون مادة دالة مؤثرة في نقل صورتها لما هو مدلول عن تلك السلوكيات لتشغل بها العلوم كمادة للبحث والتقصي باتجاه يركز على العلاقات الاجتماعية، فمنها العلاقات الاقتصادية والعلاقة السياسية وكلها منبعها في بينية السيسولوجيا أي بناء علاقات اجتماعية علمية، "السلوك الذى يسلكه المرء بالنسبة للمتطلبات والمستلزمات الاجتماعية، وحيال الجماعة التي ينتمي اليها أو ازاء الافراد الاخرين من أعضاء الجماعة والبيئة الاجتماعية."، (عدنان أبو مصلح، 2010، ص291)، وعليه سيسولوجيا الفن اوسع في مفهومها في تفسير تلك بنى لأنها توظف فكرة الفنان في ضم علوم اخرى لما هو اشم من سيسولوجيا الاجتماعية كونها تستخدم الفكر والثقافة والفن في تشخيص والتحديد الأبعاد الاجتماعية في اعمال تحميل الرمز والاشارة والأيقونة بناحياتها اللفظية والصورية والصوتية لما هو واقع الفني، لأن الفن اشم واسع وادق في تحديد الموضوع، وبطبيعة الفن يتعلق بما هو ثقافة ذات معاني متعددة القواعد والجذور التفسيرية بما تحميل في معالمها

حضارة وعمق التاريخ والتراث والقيم والعادات باختلاف طبقات المجتمع، وحدود معرفتها في ذلك الكيان الاجتماعي، الفن لها مهام في تحديد نطاق عملها بعدما اجرت عليها كل المراحل التي تحدد ملامحها وهدفها، والغاية منها "تطوير مختلف مذاهب سيولوجيا الفن حتى يومنا هذا بشكل غير متساوي، وذلك حسب تعلقها بالفنون التشكيلية والادب والموسيقى والفنون الاستعراضية." (ناتالي اينك، 2011، ص23-24)، ومن خلال الفن نراها لها ارتباطات حسب تصنيفها الفني مرتبط فكريا وزمنياً، التي تهتم بما هو في طبيعة الظواهر الفنية والتي هي تجارب الفنان المستمدة من الواقع المعيشي مستخرجاً منها ثقافته وعلمه بالفنون واللغة الاشارية التي يستنبط منها لتحويلها الى مادة فنية معبرة عن كل الابعاد والمضامين التي يستوحياها من عمق التراث الحضاري والتاريخي وبشكلها لتناسب الفكر بمستوى الزمن التي تحيل ابعادها لكل المستويات الفنية. "تعتبر المواد الأولية التي يستخدمها الفنان في عمله جميلة، لأنها أصلاً ذات صورة معينة، ولا يمكن لنفس هذا السبب ان تكون هذه المواد قابلة للتشكيل بأي شكل كان خلال العملية الفنية، فهي تفرض هذا الشكل وتقبل ذاك." (جان برتلمي، 2011 ص182)، فكل مجتمع ثقافتها التي يستنبط منها الاتجاه الفني، كذلك فن النحت في غايتها تحمل طبيعة الفنان وذلك المجتمع، فالفنان في الثقافة الامريكية هو فنان زمنه في تشخيص ذلك الواقع ويستخرج منها رؤيته لتحقيق غايته الفنية، ففن الأمريكي فن متعلق بالحضارة ومدى تطور بيئتها لتناسب استيعاب تلك متغيرات الزمانية والمكانية في اظهار ذلك النتاج النحتي الفني في اعمال يهتم بقضايا التي يطرحها لفهم مضمون التحدي امام المتغيرات في الفهم والادراك لما هو حادثوي يتناسب مع الحضاري، "وعنصر اخر من عناصر التمييز هو أن الحكم في حالة ادراك الجمال يتبع بالضرورة من ذات الموضوع ويقوم على طبيعة التجربة المباشرة." (سانتيانا، 2001، ص62)، بما هو متقدم في بيئته ضمن الحدود والسميات الخاصة بمفهوم الحداثة في النحت، كما هو في المجتمع الامريكي، فأن اهتمام الفنان بقضايا لها وقعها الميداني والحضاري كمردود في وجدان والحكم الاجتماعي ويترجم الى اعمال لمحاكات الانسانية وكذلك يكون مادة للتفسير والاستنباط لتلك المعاناة التي تحمل في جوهرها فكر لها ابعاد وتمثلات من العمق الحضاري والايديولوجية ماهي المعاناة الإنسانية بين الترهيب والترغيب، في صراح الحضارات والايديولوجيات، المقدسات الدينية، العنصرية والتسامح والتعصب، والوجدان ككيان، "تغطي الحقبة الحديثة في تاريخ الفن تقريباً القرنين التاسع عشر والعشرين، فخلال هذه الفترة وجد التذوق للفن من أجل الفن ذاته تعبيراً كاملاً عنه، وأصبحت الفنون هنا تعبر عن تعبر عن اهتمامات الفنانين، فلم تعد الفنون مرتبطة بالكنيسة او الدولة أو أي مؤسسة سياسة، لقد أصبحت لها وظيفتها

المستقلة, تعبر عن حاجات الفنانين والناس وتعكس طموحاتهم." (عبد الحميد، 2001، ص259)، الفضاء كبعد لتعمق والتفسير، قيم الفضيلة والوجدان الانساني، التحرر والانفتاح، كلها مواضيع ليكون بنية للعمال الفني، يبنها الفنان وفق المعايير ليتداخل فيها عناصر الفن والعلامات، اللون، الرمز، الايقونة، الاشارة، الحركة، الضوء، و كل عناصر الفن الاخرى التي تكون مادة بيد الفنان، الى جانب ثقافته ووعيه في تشخيص نوع عمله ومستواه ليصل الى الابداع، لذا يكون الاعمال تحمل قضية فيها رسالة انسانية في كل معانيها، فالفن في امريكا يعكس تلك المضامين والافكار التي ذكرت سابقا، كونها يتسم بنفس السمات الفنية لان الفن رسالة انسانية في جمع انحاء العالم، باختلاف الزمان والمكان والاتجاه الفني، كما هو في الاعمال الفنية الكلاسيكية و المعاصرة بما لها تأثير وعائديه مدارسها الفنية. وهنا الفن الامريكي استوحى افكاره الفنية المعبرة بكل مراحل الفن الكلاسيكية والواقعية والتجريدية والسريالية والفن الحديث والمعاصر، شكلت بنى في مفهوم واساليب النحت الامريكي الحديث .

المبحث الثالث: العلامات البيئية في النحت الحديث:

من مهام الفن الحدث هو تمحورها حول مضمون التجريد مبتعدا عن المباشرة، رغم كلها فنون تعبيرية لها مهام فنية تحمل في مواضعها رسالة ذات مخزى، الفنان هو الذي يشكل حيثياتها ليكون عمل معبر بشكلها المختلف ولخصوصية الفن أوجد التباين في النوع الفني من حيث الشكل والمضمون، كما في الفن الحديث، والتي تعد لها انماط وانواع، السريالي، التكعيبي، وانواع اخرى. ولهذه المدارس أساليب وتقنيات متعددة بين ما تنتجه من النماذج تتراوح متغيراتها بين الواقعية والكلاسيكية، ولو عدنا الى التجريدية فهناك ايقاع ذات خصوصية تتراوح بين متدرجات لونية، وكل لوحة تجريدية تتميز باقاعات لونية حتى يمكن القول اننا امامة تقسيم الفن الحدث، "الى فن تجسدي أو محاك للواقع كالقوطي الامريكي والى فن تجريدي كلوحة الابيض والاسود فإننا سنظل نجد تنوعا مدهشا في هذين الصنفين أو القسمين من أقسام الفن الحدث." (كلود سيرينسكى، 2016، ص16)، فيما اوجد الفن الحديث طريقها في الفن القوطي ذلك التدرج بين اللونين الاسود والابيض مجالا للإظهار فن البيئي بشكلها التجريدي من ناحية اكثر تقيما في ما مضى، اضافت للفن الحديث ابعادا فنية ترتقي بمواضيع البيئة لتكون اكثر فهما وادراكا واستيعابا لما هو مواضيع فنية يناغم والبيئة في تجسيدها.

من خاصية الفن الحديث هو ان يكون فن الحوار في عرض قدراته دون الفنون الأخرى في تفسير وتحليل البيئة وضع المعاني لتلك الأعمال ما بين الرسم والنحت ليناسب الفترة الزمنية التي تحمل وجهات النظر، فيها ملامح شخصية الفنان وتوجه الذاتي على مبدأ (الفن للفن)، رغم انها حاولت ان لا يشارك السياسة والدين في العمال

الفن الحديث ولتجريدتها، كونها متمرد بطبعته باحثاً عن الأصالة والمتغيرات لخلق عالماً غريباً عن ما سبقها من الفن، ولكن هنا يرى الفنانين من مرحلة الفن الحديث منهم، "و على سبيل المثال الفنان الروسي (فاسيلي كاندينسكي) شعر أن اللون مصحوباً بالتجريد يمكن أن يعبر عن الحقيقة الروحية الكامنة خلف المظهر العادي للأشياء والأوضاع، بينما عمل الفنان الألماني أوتو ديكس انتاج أعمال فنية ذات طبيعة سياسية صريحة تنتقد سياسات الحكومة الألمانية." (كلود سيرينسكي، 2016، ص19)، وهذا نوع من الفن لم يخرج من الفن الحديث الا وجهة نظر الفنان لما يراه من فنه نحو قضية تعنيه لان السياسة و الدين متداخلان مع الحياة الاجتماعية وبطروق فنية حديثة متأثراً بالواقع، ورغم أن الفن حديث بالضرورة لها اصالتها في اظهار نوعيها من الفنون السابقة بخصوصيتها في تشكيل معناها، ومن خصائص المضافة للفن الحديث هي الحماس للتقنية الحديثة على ايجاد متغيرات في اعادة تصور كل التقنيات الحديثة من تمجيد والسرعة كما هو في فن القرن العشرين، والتي فيها الدقة والسرعة الذي حصل في العصر الصناعي (التكنولوجي)، "وفي نفس الفترة ذاتها تقريبا كان الفنان الاسباني بابلو بيكاسو يضمن لوحاته قطعا من الصحف والمطوعات الاخرى في تقنية فنية جديد اشتهرت فيما بعد باسم الكولاج." (كلود سيرينسكي، 2016، ص21-22)، فالفن الحديث كما يرى فنانون هناك امتداد بين ازمان متباعدة بينها يعمل السمات ما قبلها من الناحية السياسية والدينية وموضعها، كون الفن الحديث يحتاج القضية الثقافة والوعي باختلاف مستويات الطبقات المجتمع، وكذلك يختلف من أمة الى اخرى حسب بيئتها، فالفن الحديث مرتبط بالثقافة الشعب وتوجهه الفكري والسياسي لا نها تطرح افكارها بطروق جديدة يتضمن في عرض مميز قابلة لتأثير، يحتاج وعي نحو ما هو حديث الى جانب شكلها الجمالي، قد يتداخل في نسيج الحياة اليومية كما في تصميم الاثاث والتصميم الداخلي الى جانب المتغيرات في الناحية الصناعية، وكل ما سبق فيها انجذاب ودهشة لما هو معروض او مصنع لفهم معناها، وبدورها يحتاج الفن الحديث الى وعي المتلقي وادراك نوع الجمالية التي يتداخل في نسيج الحياة اليومية وهذا مرتبط بثقافة الشعب وتوجهاته الفكري والعلمي، وتكوين سلوكها في تقبل الفن الحديث، كونها غاية و هدف الفن الحديث هو تشكيل وتكوين وتداخل لوني واظهار القيم الجمالية في مساحات ونسب فيها من التحريف اللوني يتناسق مع اهداف الفنون السابقة، والمستويات التعليمية وطروق توجهه الوعي والنمو البشري ماهي الا مساعدات الى تقبل الفن الحديث والانجذاب الى شكل المنتج المصنع، التي تتضمن من فهم معانها، "والفنان الحديثون يعرفون معرفة ذاتية ما يفعلون أكثر مما كان عليه فنانون عصر النهضة، الا أن هذا شيء طبيعي تمام بالنسبة للظروف." (برنارد مايرز، 1952، ص383)، فالفنون بتداخلها الزمني لم يكون منفصلا عن

الفن الحديث بخطابه نحو قضايا تهم المجتمع، ولكن طرق عرضها يتجه نحو اساليب تنحو نحو بيئة مختلفة يحتاج الى وعى ودراية بالفن و بدورها يستلقي من المتلقي ان يكون ذات وعى ثقافي لانتماؤه الى ذلك الكيان الاجتماعي المنتمي الي بيئته، فأنها ذات اهمية نحو فهم المتدخلات الفكرية في الفن الحديث.

مؤشرات الإطار النظري

- 1- ان العلامات المؤشرة في نحت الامريكي تعمل في محيط بيئة مشتركة ذات طبيعة بيئية ولها تأثير على النتاج الفني ضمن الفضاءات الاجتماعية.
- 2- ان جوهر البيئية في المنحوتات الامريكية بكل تفاصيلها وصياغاتها تمثل الخبرة والمران لدى الفنان روبرت جلين.
- 3- التنوع الدلالي لتلك المنحوتات بتفاصيلها الوظيفية والتعبيرية ما هو الا نشاط الفنان في جوهر ابداعه لتضمين الجدل بين الانسان والطبيعة.

الفصل الثالث

اولاً: منهج البحث:

اعتمد الباحث على المنهج الوصف التحليلي .

ثانياً : مجتمع البحث:

يمثل مجتمع البحث العينات المختارة التالية:(خيول لاس كولينس، الابقار، صراع الاسود) من اعمال (روبرت جلين).

ثالثاً: عينة البحث:

بعد ان حدد الباحث حدود بحثه (العلامات البيئية الموظفة في النحت الامريكي الحديث) ونظراً لكثرة اعمال (روبرت جلين) فتم اختيار عينات منتخبة من مجمل أعماله كعينات قصدية وفقاً للأسباب الاتية :

- 1-منح شهادة تقديرية من جامعة ماركو عن مجمل اعماله الفنية.
- 2-منح شهادة تقديرية من مدينة (LAS COLINAS) الخاص بنحت خيول لاس كولينس كعلامة على شارة المدينة كأيقونة، وكذلك وضعت على اعلى مكان في المدينة كأحدى رموز اعماله كقيمة فنية للمدينة وتكريماً للفنان.
- 3-ترمز عمل (لابقار) كأيقونة في مدينة تكساس تمثل احد النماذج المهمة الفنية لصورة الحياة بحركتها و عنفوانها من حيث التفاعل.
- 4-تمثل عمل (صراع الاسود) في مدينة اتلنتا من الناحية التشريحية لكيفية ابراز المعنى والدلالة لماهية الاسود كرمز للقوة وثبات الاجتماعي.

رابعاً : اداة التحليل :

بعد استكمال الإطار النظري حدد الباحث مجموعة من المؤشرات التي اعتمدها كأداة لتحليل العينات وكما يلي:

1-العلامات تعمل في محيط بيئة مشتركة ذات طبيعة فيزيائية ولها تأثير على الناتج الفني ضمن الفضاءات الاجتماعية البيئية.

3-ان جوهر البيئية بكل تفاصيلها وصياغاتها تمثل الخبرة والمران، وتشارك مع بنى بيئية أكثر تكيفاً وتأثيراً في الأشياء المحط بنا مع حيث العلامة البيئية.

4-التنوع الدلالي بتفاصيلها التعبيرية هو نشاط الانسان وهو جوهر جدال بين الانسان والطبيعة.

5-من مهام الفن الحديث هو تمحورها حول مضمون التجريد مبتعدا عن المباشرة.
خامساً: تحليل العينة:



عينة (1)

اسم الفنان: روبرت جلين

اسم العمل : خيول لاس كولينس

المادة : برونز

مكان : تكساس - امريكا

تاريخ الناتج : 1984

القياس : الحجم الطبيعي

الوصف: النصب عبارة عن ثلاثة

خيول يتحركون نحو بركة في محيط حديقة عامة يتمثلون في ذاتها حركة متتالية من فعل استمراري في وثوب يتسابقون بخطى مختلفة الحركة بتتابع من اولى الخطوات نحو المياه، ومنها يبرز فعل الأداء الحركي بالشكل الاتي: النظرة الأولية الى الهياكل البرونزية للخيول في تكوينها تولد لدى الفنان اسم لعمله (خيول لاس كولينس) ، فالهياكل البرونزية جسدت الخيول بالتوالي في حركة تظهر التفاعل لصورة الحصان في الواقع لتكون ممثلات لذات الواقع ولكن لها خواص في تمثل واقعاً فنياً فيها متعة جمال للمشاهد، من خلال التناسق بين الجسد والأقدام لكل حصان على حدة ، وبكوينها الإجمالي تجتمع في تناسق تمثل الاستمرارية واشكال تركيب العضلات البرزة في جسد وقدم كل حصان والتي تمثل فعل الحركة وتبرز في المنظر المواجه بشكل واضح في دلالة الاستمرارية والتفاعل لفعل الحركة، والنظر لذا النحت نشاهد الاختلاف بين الكتل

البرونزية في الحجم وتدل على فوارق في السرعة والزمن حينما تتباعد في حدود معينة وبتتابع وتناسق في سرعته حين يكون الارتفاع والانخفاض بين اقدام الحصنة وكأنها تتوالى في استمرارية وتتابع نحو المياه، صورة الجمال للهياكل البرونزية للأحصنة تعطينا جمال مطلق حر في ذاتها عندما تمثل الأحصنة صورة الجمال المثالي للطبيعة وصورة الأحصنة والوصول الى المياه، وتقاربها من بعضها تعطي التواصل والتقارب في جمع مثالي للتوافق والتناسق في بيئة طبيعية اجتماعية لتلك المخلوقات الجميلة والتركيب الهيكلي انطلاقة الى الوصول الى البحرة التي وطئت اقدام الخيول اليها وظهرت اقدام الخيول المياه لتلك البحيرة، وجمالية المكان تضم التناسق في ملتقى النحت المتمثلة (خيول لاس كولينس) وتركيبها الحركي مع الوصول الى بداية البحيرة.

التحليل: أنطلق الفنان من رؤية أمريكية من خلال رصد حركة الحضارة من جهة والفلكلور الأمريكي من جهة أخرى، بتفاعل بيئي وفني معرفياً ودلالياً، لتمثل تلك رموز بمعانها كقيمة في استحضر التاريخ لبعد حضاري متمثلة بالفن، من حيث توظيف الخيول الأمريكية التي كانت تستخدم لأغراض خاصة ولا زالت تشكل رمز معنوي من حيث القوة والأصالة والجمال في بيئة لها قيمها وعاداتها من موروثات شكلت في ذاتها دلالة لمعاني قيمة في المجتمع الأمريكي مثل الجمال المطلق، التناسق، القوة، الحرية، الطبيعة، السرعة والمتانة، وكذلك تمثل الأصالة في التقييم والتقويم الصناعي والمعرفي والتشخيصي كأيقونة. نحت (خيول لاس كولينس) للفنان النحات (روبرت جلين) تمثل الخيول بحركة في وسط بيئة صناعية تمثل واقع البيئة الطبيعية من حيث المادة والخواص التي تتناسب واسلوب النحات عندما وظف الخيول عنواناً لفكرته وشغاله خامة تليق بالفكرة من حيث المبدأ والتكوين، في تمثل صفة الواقعية بواقع فني يتسم برؤية الفنان لذلك البيئة المكونة لذات الفكرة، والتي ترمز لأصالة والقيم والقوة التي يتسم بها صفة الخيول، ويرى النحات (روبرت جلين) في نحته (خيول لاس كولينس) التي تمثل الرمز فيها تلك العلامات البنية والتي تتفق في صورتها الفكرية والفنية في النحت الأمريكي الحديث صياغتها وموضوعاً. تم تنفيذ العمل بأسلوب واقع فني، استخدم مادة البرونز كخامة لها مميزاتها الفنية والتقنية، حيث يمكن لفنان ان يضع لمساته الفنية بشكل يتناسب مع اللامسة مع خاصية المعدن حيث يمكن تنفيذ تلك المتغيرات لتستهض فكرة الفنان، وتلك الايحاءات ترمز الى صفات لما في الخيول لمعنى اعمق كما في فكرة فنان التي اوحى اليها من ذات النحت، حيث ترمز الحيسان الى القوة والجمال والصالة كمعاني يتصف بها الخيول، وتحول رمزيها كصفات الانسان، وادخلت بمعناها وقينتها للمنتج الصناعي، مثل القوة الحسانية في المحركات كذلك في المتانة في الاستمرارية، ويمكن ان تحسب التناسق في هيكل الحصان كصفات جمالية يتصف بها فعل الانسان

الشكلي، اما الصفة الجمالية فلها معيار خاص من حيث التشريح والبناء العضلي وكذلك التناسق والتركيب التكويني، الى جانب المعايير الجمالية، وكذلك يمكن للون ان يدخل في التقييم الجمالي، وهنا في النحت هناك صفة الحركة والتناسق بين مجموع الخيول في المنحوتة تمثل الديمومة والاستمرارية كمعنى من معاني الحياة. وكما يمكن ملاحظة صياغة الشكل والحركة، بالإضافة الى مهارة الفنان في العمل التي برزت التشريح بشكل واضح وصريح، تشريح يوحى بالتمركز العلامي والدلالي للخيل الأمريكي، وكما يمكننا تسليط الضوء على تركيبة الشعر وحركته في الهواء الطلق الذي أخرج العمل من مادة الخام الى تصور شعر حقيقي لحيوان في حالة حركة عنيفة ومستمرة باتجاه الامام، وكما أرتا الفنان الى الكيفية التي يبرز فيها عضلات الجسم وبفارق كبير عن عضلات جسد المهر، بالإضافة الى الصياغة العامة للشعر والذيل وحركة الجسد والالتواءات والنتوءات الموجودة بكامل تفاصيلها. ويشغل العمل فضاء يتناسب والفكرة، ان البيئة التي تم اشغالها لنحت (خيول لاس كولينس) تمثل ذات الواقع البيئي كما في المجتمع الأمريكي التي رمز اليها النحات (روبرت جين) لتكون تحمل ذات الصفات البيئية بشكل صناعي يليق بمادة والموضوع.

فان العلامات تعمل في محيط بيئة مشتركة ولها تأثير على الظواهر الطبيعية والاجتماعية المحيطة من حولنا في تناسق وتركيب الفكرة والخامة وكلها تتحول بفعل حركة الى علامات مشتركة من النحت (خيول لاس كولينس) من خلال الظواهر الطبيعية والمنعكسة على المجتمع، وكلما في العمل النحتي مستمدة من واقع بيئي، وصفة التعايش اوجدت المناخ المناسب لتحويل تلك الرموز البيئية الى عمل فني ومنها يعكس على شكل علامات تحمل في محيط بيئة مشتركة.

اما الظاهرة السيسولوجيا لها ملامح لتوسع مفهومها ضمن تنظيم الفكر والعلاقات والممارسات الاجتماعية، من حيث التركيب والتنسيق والتوافق في معاني ودلالات تدرك وتفهم كنها لها اصالة معرفة دال اجتماعياً، وتركيب سوسولوجى لها عمق زمني من حيث المعرفة ولها عمق مكاني من خلال الممارسات والتواصل اللغوي والأشاري في بنية وبيئة المجتمع المتوارث، فالرموز في المجتمع الأمريكي كما في المجتمعات الباقية تبحث عن الأصالة والقيم وترمز اليها من خلال مفردات يومية وتمثلها بصورة واشياء من داخل المحيط البيئي، كما صورها النحات (روبرت جين) بنحته (خيول لاس كولينس). ان جوهر البيئية بكل تفاصيلها وصياغاتها تمثل الخبرة وتشترك مع بنى بيئية أكثر تكيفاً وتأثيراً في الأشياء المحط بنا مع حيث العلامة، والتي تداول لتكون اشارة الى علامات ذات نظام يكد فيها فعل الانساني غاية في الاهمية الإدراكية وتكن بضرورة رابطة وثقة بيئية بعني الذي قصده فنان و مادته الفنية، حيث التناسق التركيبي في (خيول

لاس كولينس) كون الخيول مادة واقعية وخامتها البرونزية تمثل واقع فني، اما المعاني الرمزية فتتجسد بنضرة عامة لتلك التي تحملها صفاتها الاصلية. الرمز معنا دال مثل القوة، الجمال الشكلي، التناسق في التركيب ولهيكلي، كل الصفات العامة لشكل الخيل تحمل صفات رمزية في تناسق علامي طبيعي بيئي تقليدي التي تتعلق بحدثها او بسلوك معين. التنوع الدلالي جوهر نشاط الانسان، وهو جوهر جدال بين الانسان والطبيعة، فعليه الدلالة ينظر اليها كلغة ونظام علاماتي تمثل فيها القصد من دال والمدلول بمعنى الاشارة القصدية المدركة والمفهوم من الجانبين، فما يصدرها الطبيعة اصبحت علامات دالة يفهم ويدرك من قبل الانسان بالخبرة والتواصل فكل علامات الطبيعة تتعلق بشكلها وصورتها وضرورة تعطي اشارة قصدية، فصورة الشيء تمثل نفسها، وفي نفس الوقت توحى بمعنى اخر منفصل عن حقيقتها المادية الملموسة، لتكون واقعا حرفيا او تكون معنى لخواص اخرى اكثر تجريداً، فأنحت (خيول لاس كولينس) تمثل تلك الدلالات والقيم المعرفية كما في المجتمع الامريكي من حيث القيمة المعنوية المادية والشكلية والجمالية، لما لها من صفات دالة تعبر عن معنى ضمني يوحي بالخير، والقوة، والاستمرارية، والرشاقة، وتناسب في الاجزاء، والحركة في عموم الجسد والاقدام ترمز الاستمرارية والتواصل حينما برزت في اظهار كتل عضلية وميلان في اتجاه الرقبة والرأس وميلان شعر الخيول باتجاه حركة الهواء، هنا الرمز تمثل بيئة الحياة الطبيعية في زمانها ومكانها لتكون واقعا فنين بتكوينها ومضمونها.



عينة (2)

اسم الفنان: روبرت جلين

اسم العمل: الأبقار

المادة: برونز

مكان: تيكساس - امريكا

تاريخ الناج: 1993

القياس: الحجم الطبيعي

الوصف:

الوصف: النصب عبارة عن عدد من الأبقار في بيئة طبيعية تتوجه الى نحو بيئتها الطبيعية للرعي، في هذا التكوين النحتي تتصف في ابعاد مختلفة في واجهة الشكل العام تنقسم الى مقدمة تتسم بصور تمتد الى بركة ماء وتتوسط الصورة عدد من الأبقار تتجول

من مسيرها بخطوات ثابتة متلاحقة تتبع حركتها نحو بيئة تتفق ونوع مطلبها الطبيعي. وعليه تشكل بكيبتها حركة متعاقبة تتبع باتجاه آخر. فعليه يكون تشكيلها النحتي تتطابق مع اصليتها في الطبيعة التكوينية، تتوسط المنحوتات في تشكيل بيئي من خلال التقاسيم والأبعاد التكوينية في المقدمة صخور تتجمع حول بركة ماء ومن ابعادها الحولية اشجار دائمة الخضرة وتحيط البعض منها سور قديم البناء بما تتفق وأجواء الطبيعة الريفية.

التحليل: أنطلق الفنان من بناء فكرته الأبقار كونها تتوافق مع تشكيلها البيئي وكما يظهر في هياكل المنحوتات على أنها تتصف بعنوان المعيشة البيئية، فأجساد تلك المنحوتات من مادة البرونز. التي تتصف البريق واللمعان والملمس في تكوينها كخامة تتشكل عند صياغتها كونها قابلة للمرونة في العمل ومما يعطي في ذات الوقت جمالية في صياغاتها الفنية، ومن صفات مادة البرونز تتحمل كل الأجواء الطبيعية من متغيرات البيئة واحتمالاتها الطقسية ومتغيرا المناخ تلك الصفات تحملها نوع الخامة المطلق عليها البرونز. والمنحوتات بجمعها تتمثل صورة الواقع الطبيعي لذات البيئة الاجتماعية ومنها المجتمع الأمريكي التي تحتضن تربيتها في الواقع المعيشي، في رصدها لما تمثل صورة الواقع وتعطي تلك المنحوتات كانعكاس لمجريات الحياة الريفية واهميتها في التواجد البيئي، وما يتعلق بصفات المتداد الحضاري وتضيف عليها أمتداد علاقة الإنسان بحركة المجتمع وأبعاد وصور العيش وتواصلها المرحلي الزمني والمكاني من رؤية أمريكية من خلال رصد حركة الحضارة من جهة والفلكلور الأمريكي من جهة أخرى، بتفاعل ما بين القدم والعراقة واستمرارية التواصل المعرفي بأسلوب الحياة فتلك الكتل البرونزية المتمثلة الأبقار تعطي صفتين الهدوء والاستقرار لما يعطي من عطاء بين النسان وطبيعته البيئية انها لغة التواصل والاستمرارية لمفردات الحياة. وتحتوي معاني ودلالات ورموز تخلد الصفات والقيم بتفاصيل تستخرج منها المعاني والقيم التي ترسخت لدى الفنان بأنها من ضرورات التكوين الاجتماعي البيئي في استحضارها التاريخي لبعد حضاري متمثلة بالفن، حيث توظيف الأبقار الأمريكية التي كانت تستخدم لأغراض المعيشة واستثمارها بكل مافيها. ولا زالت تشكل قيمة معنوية وانتاجية في المجتمع الأمريكي، ولها صفات منها الهدوء وكثرة الإنتاج. وشكلها العام تكون كتلة متناسقة الأبعاد وتعطي شكلها كحجم ووزن ما لها من صفات تستقطب المشاهد حين ما يستمتع بحجمها وهدوئها رغم كتلتها. وتبقة ايقونة تمتلك صفات فنية يلجئ اليها الباحثون والفنانون لتصويراته لها كتوازن بيئي.

لجئ الفنان الى تعين نموذج الأكثر من الأبقار وذلك كونها تتمثل كصورتها من البيئة كواقع معاش لما يراها في طبيعتها المعيشية اتبع الفنان اسلوب الواقعية بنقل الواقع كما هو بكل صفاتها وتصويراتها الفكرية والجمالية والوظيفة، وكون المراد منها نقل الواقع

كونها تتمتع بالغة تواصل وبعدها عن المبالغة والتضخيم وكذلك تعطينها بعد مفاهيمي لمكان والزمان كحقائق تربط كل من يتلقاها دون المبالغة والتكثيف أو التشويه في الواقية كما تصورها الفنان في تشخيص الواقع عبر منحوتات الجواميس لاهميتها المعرفية اتجاه الطبيعة. وما تكرر عدد الأبقار من ذات النوع بمعنى المعيشة الجمعية والتوافق النوعي والحجمي واللوني التي تعني التواصل والاستمرارية مهما كانت هي في وئام واستقرار مع البيئة وتكوينها الطبيعي.

الخطاب العمل مايعطينا منحوتات الأبقار انما تمثل الصفات الغالبة لمعاني التي تمثلها ذات المجتمع المريكي فنحت الأبقار تواكب البيئة المريكية عبر تاريخها المتدد في غالب الولايات كصورة للمعيشة الفردية والشركات كواقع اقتصادي وتؤكد الحضارة وتواصلها اهمية الأبقار المرافق للأنسان كقيمة ، وهناك مجتمعات تحمل للبقير في تربيتها كنوع من التوافق المعيشي التمتع ربحا وافرا، اما ترميزها فتعود للتاريخ تواجدها بالقرب من المجتمعات وكون تحمل صفات الهدوء في الغالب وتعطي إنتاجية مما يساعد في تربيتها والتواصل في تكاثرها. وأختيار الفنان للنحت البقر كمرادفة للبيئة والتعايش في تشكيلها مع الطبيعة المشتركة . والمنحوتات في جوهرها تحمل دلالات لمعاني ذات قيم ومفاهيم التواصل والاستمرارية لما هو جوهر الحياة. ومات شير اليها ان نحوت الأبقار توثيق تاريخي للتواصل المعيشي في الفكر الأنساني منذ وجوده البشري للأثر البقاء النوعي لتلك الأبقار وكذلك نوع التعايش مع الأنسان في تكثيرها والعناية بها في حقول ومزارع تحت رعاية طبية وغذائية لاستمرار التنوع النوعي والحجمي لأهميتها في الحياة. ووجد الفنان انها تستحق توثيقا عبر عمل نحتي ومن مادة البرونز التي في صفاتها القوة والبقاء في اجواء الطبيعة والمعدن تعطي ذات الصفة.



عينة (3)

اسم الفنان: روبرت جلين

اسم العمل: صراع الاسود

المادة: برونز

مكان: اتلنتا - امريكا

تاريخ النتاج: 1994

القياس: 35 - 45

الوصف: الوصف: النصب عبارة عن هيكل نحتي متكون من أسدين متقابلين في حالة صراع، بارز فيها الوثوب وقد تعانقا في الرأسين ويظهر تقاسيم العضلات لكل منهما في اليدين والجسدين حيثو ابراز القوة والغضب في شكل الوجه والأسنان في النقضاض الواحد على الآخر والجسد الأول ثابت على القدمين في شدة العضلات وامتداد الذيل للتوازن وأبراز السيطرة أما المقابل فينقظ بالقبض على فك الأول من جهة الوجه مقاوماً قوة الأول واليدان متداخلتان للصراع والتوازن كما هو ظاهرأص في العينة، ويظهر قداماه مستلفتاً في تشكيل زاوية أثبات الجسد عليها للتوازن والذيل في حالة حركة مكملتاً باقي الجسد في ألتواز الكلي. وكلا الأسدين هناك ابراز واضح للقوة العضلية من خلال البروز العضلي الدال على صفات الأسد الشدة والضراوة في القتال. والنحت يتميز باللون البرونزي المائل الى السوادواقفة أو مسندة على قاعدة برونزية من نفس الخامة لتكون متكاملة في التصميم والجمال.

التحليل: الأسد كبير الحجم قياساً لمواصفاته بين الحيوانات الشرسة من مجموعة المسمات بالقطط، مما يعطيه صفات نوعية منها قوي البنية وكذلك يمتلك جسم طويل نسبياً ويمتاز بحجم رأسه كبير والذي يغطيه الشعر الطويل دون جسده والذي يتنوع لونه من الأصفر البرتقالي أو البني البرتقالي أو الرمادي الفضي إلى البني الغامق، فالأسد يمتلك المخالب هي التي تميزه دون غيره من الحيوانات الشرسة تظهر فيها الحدة مع الأنياب البارزة في الفكين للأنقضاض على فريسته أو للصراع على أمتلاك الأرض وامتلاك الأسرة والتي تفتك العدو بسرعة كذلك تمتلك قوة عضلية تمتد الى باقي الجسد، فالأسد في أي مواجهة أو معركة يرفض الاستسلام تماماً، ويحب المواجهة والشجاعة مع أي حيوان آخر. يبدأ الصراع وينتهي بكل شجاعة ولا ييأس

ولا يخشى الموت حيث يتسم الأسد بشكل قوي في الظاهر، مع وجود عينان مذهلة عند النظر لها.

استخدام الخامة من قبل الفنان لها خصوصية منها المتانة والدقة في الصب وسهولة في التشكيل الى جانب متانتها للجو وابتخلاف المواسم. والبرونز المادة المختارة مع تلك الصفات تمتلك انتاج شكل مميز تتصف بالوظيفة الفنية وتجمع لها صفات الفن من وجهة نظر جمالية حيث البريق واللمعان وانعكاسات الضوء عليها تعطيها صفات وبنية النحت ال وهي الأسد كونها تبرز المقاطع الجسدية ومنها بروز العضلات وتشكيل مقامها في القوة والتحدي في بنيتها الجسدية والبرونز اعطت تلك الملامح بصورتها الفنية مقابل ماتعطيها الخامة لمعانيها الدالة عليها. أمام موضوع المادة فهي الأسد وقتالها مع اقرانها في ابراز الصراع ما بين الأقوياء وتمائل في البعد الأثري والتاريخي لما تعنيه الأسود في جميع المحافل والعصور الممتدة في التأنيخ كونها ترمز للقوة والشدة والثبات، أما الفمدكرة من اختيار موضوع الأسد وتشكيلها من خامة البرونز جاءت من خلال العمق الحضاري والموروث الشعبي لدلالاتها الفكرية والموضوعية لما هو الأسد وما تعنيه أمام القضايا والمواقف المتعكسة مع الإنسان وترميزها كيان للمواجهة والتحدي كسلط الأسد في مواجهة الخصوم والأعداء كصراع من أجل البقاء للأقوى أو رمز للتحدي والثبات في مواجهة الضروف مهما كانت قاسية كون الأسد لا يعرف ولا يقبل الهزيمة بل التحدي والمقاومة والثبات من أجل البقاء للأقوى، أتبع الفنان أسلوب التقليدي والبسيط بمعناها الكبير والفهم والأدراك على جميع المستويات للمتلقين كمادة معروضة للجميع كونها تحمل مواصفات حيوانية معروفة بتمائل انساني بالتوازي الرمزي والمنطقي الواقعي والتي تعتبر مدرسة تقترب من الكلاسيكية بمعناها القدم والتواصل والقيمة والهدف لكل معانيها المتوارثة شكلا ومضموناً مع كل الحسابات الفكرية والموضوعية التقليدية فيها الوظيفة المعنوية وتحمل صفات جمالية من اللون والشكل والمظهر والأبعاد المتناسقة والمتوافقة ما يعطيها شكل بديع فيها متعة النظر والتأمل في تناسقها الحركي مع تناسق اطرافها و ابراز عضلاتها وذيله المنتصب كلها معاني دالة للخشونة والقوة والشدة ما يعطي المتلقي متعة البصر بقياسات بشرية أمام حيوان قوي وشرس. اما طريقة توظيف الملامح الشكلية ماهي الأ تكنيك احترافي للفنان في تشكيل مادته وفي التكوين العام تعطينا صورتها الملمسية مع اللمعان لخصوصية المادة المعدنية واساسها البرونز المميزة في طياتها وتشكيلها وتركيبها تحتاج الى الدقة كونها مادة واحدة في الصب والتشكيل دون اضافات كونها لاتقبل تركيبات أخرى لاتعطيها نفس جوهر الفكرة والتركيب لمادتها وعليه البرونز مادة مميزة باللون الذي باتت تعطي هيكل الأسود في تكنيك العمل عند ابراز صفات الأسد بالكامل مشخصة، والمميز في البرونز تبقى في

اجواء عامة كونها تتحمل التنوع المناخي والطقسي لقسواتها المعدنية في ثبات الشكل والموضوع لفترات طويلة دون المس بها، تحمل الأسد معاني واضحة عندما تقان بها الصفات والمعاني فيها القوة والثبات والبقاء والأصرار والتحدى والقول فيها الشجاعة والمقاومة المستمرة ولو امتدت بها الزمن في مواجهة الأعداء والمتحدين في المكان والزمان والسيطرة عنوان لها في التحدي، وظيفة الأسد في إعطاء مؤشرات من خلال العلامات التي تحملها وتتصف بها والتي اشاد بها الفنان في اختياره للأسد كونها عنوان بارز اجتماعياً والبيئية التي تتصف فيها الأسد انها البراري والقفار كونها حرة وتحب الأجواء المفتوحة مثل الغابات حيث الخضار الدائم والأجواء المفتوحة والفنان شخص الأسد لكل المعاني التي يتصف بها لتكون عنوان للحياة في مواجهة التحيد والنصب تبقى امام النظر في عنوانها وجمال منظرها.

الفصل الرابع

النتائج:

بعد ان تم تحليل العينات المختارة وعلى وفق المؤشرات كأداة تحليل, خرج الباحث بعدد من النتائج لتحقيق اهداف البحث وكما يلي:

- 1-تمثل نحت (خيول لاس كولنس) كردة فعل حيال المجتمع والذي تم تجسيده عبرة فكرة الخيول كصورة جمالية لجمالية الخيول بصورة عامة و خيول كاختيار نحتي تمثل قيمة الفنية، وتحقق رغبة الفنان التعبيري عن رمزية الخيول والتواصل البيئي.
- 2-شكل و وظيفة (خيول لاس كولنس) لمالها قيمة معرفة فنية في التعبير عن البيئة الطبيعية للمجتمع الامريكي لم لدور الخيول في تكوين بنية المجتمع قديما كعامل مساعد للترحال والتجوال في التنوع البيئي.
- 3-جسدت نحت (صراع الأسود) من الناحية الوظيفية كعطاء عن كيفية التكوين لهيكلها وهما في حالة الحركة وما الصراع الا جزء من التكوين البيئي حيث حركة الجسد وتشابك الأيادي بينهما والأقدام وكيف أستندت على ارضية ثابتة بمعنى الاصرار.
- 4-توظف نحت (صراع الأسود) في تمكين فكرتها من طرح الآراء لمعاني الثبات والتواصل من أجل البقاء للأقوى والسيطرة المحيطية في بيئتها الطبيعية .
- 5- العطاء الفني تمثل فكرة الفنان من حيث القيمة الجمالية الفنية عندما لامست انامله بوضع نحت البقرات في تصورها الطبيعي وفي بيئة نموذجية كصورتها الواقعية لتكون في مجال البصري متعة التلقي والتواصل البيئي .

6- استخدم الفنان مادة البرونز في خيول لاس كولينس و صراع الأسود و البقرات، كونها خامة ناعمة الملمس قوية التماسك والثبات والتحمل في أجواء بيئية متنوعة الاحتمالات ويمكن تعطي بريقها في انعكاسات الضوء والظل للوصول الى متعة التلقي. الاستنتاجات:

في نتائج البحث الحالي خرج الباحث بعدد من الاستنتاجات كما يلي :

1- استخدم النحات (روبرت جلين) نحت (خيول لاس كولينس) كشكل من اشكال التناغم البيئي بين الانسان وتعامله مع الخيول كتقارب في الأصالة والمعنى بتعايش في ذات البيئة.

2- يهدف الفنان (روبرت جلين) نحت (خيول لاس كولينس) كقيمة فنية من مادة البرونز في تجسد الحركة والتفاعل الحيائي باستمراريتها وتفاعلها من الناحية والشكلية والجمالية.

3- مبررات العمل لنحتي من ناحية الوظيفية تمثل القوة والعنفوان التي ظهرت بشكل متباين في نحت صراع السود، والجمالية في طرح موضوع الصراع من خلال الأسود تمت بتفاعلها كنموذج جمالي فني متعارف للمجتمع.

4- وضح نحت (صراع الاسود) في فضاء مفتوح كطبيعتها الحرة في بيئة تعناش وتعيش فيها لتمثل الأجواء المناسبة والمعادلة للطبيعة الحرة، وتكون مناسبة كقيمة فنية في بيئتها وما مادة البرونز الموظف لها كمعادل في تشكيل هيتها بأجل صورة فنية وتعطي للجمال فحوى التواصل .

5- تمثل نحت (البقرات) كمعادل لما هو واقع في بيئة وتمثل رمز و كعلامة بيئية من ناحية الشكل والمعنى في المجتمع الأمريكي، و تستخدم كواحدة من ممارسات البيئة والمعيشية تاريخاً وحظارياً، اما جمالياً فتمثل قيمة معرفية لصور الجمال في ذات البيئة. التوصيات:

على ضوء النتائج و الاستنتاجات التي توصل اليها الباحث يوصي بمايلي :

اضافة منهج علمي وفني يعتمد على خلق تكامل في العلاقة ما بين النحت والبيئة كخصائص يتم بموجبها تحديد عناصر التي تعتمد عليها بنية العمل النحتي كخصوصية في مجال الفن التشكيلي.

المقترحات : يقترح الباحث اجراء الدراسة الاتية :

العلامات البيئية الاجتماعية في النحت الكردي المعاصر. (نحت السلام والحرية نموذجاً).

مصادر

القواميس والمعاجم :

- 1- العطية, مروان, معجم الجامع, 2012, الناشر لدور النشر والجملة, القاهرة. مصر.
- 2- الفراهيدي, الخليل بن أحمد, المعجم: عربي عامة, 684م, قاهره, مصر.
- 3- حسين, طه, ابراهيم مذكور, شوقي ضيف, مجمع اللغة العربية بالقاهرة, 1960, القاهرة, ناشر معهد سويسري .
- 4- صليبيبا , جميل, المعجم الفلسفي, 1982, دار كتاب لبناني, بيروت – لبنان
- 5- منظور, ابن, المعجم: لسان العرب, 1300 هـ, دار صادر بيروت, بيروت, لبنان.
- 6- بدوي, د.محمد, المحط العربي, الناشر اكديميا, بيروت, لبنان.
- المصادر من الكتب العربية والمترجمة :
- 7- أبو مصلح , عدنان, معجم علم الاجتماع, 2010, دار أسامة الثقافي, الاردن – عمان.
- 8- اينك, ناتالى, سوسيولوجيا الفن, 2011, ترجمة رحسين جواد قبيسي, طبع : المنظمة العربية للترجمة, بيروت, لبنان.
- 9- برتلمي, جان, بحث في علم الجمال, ت: انور عبدالعزيز, 2011, القاهرة, الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- 10- بنكراد, سعيد, سمائيات الصورة الاشهارية, 2006, مطبعة افريقيا الشرق, المغرب- الدار البيضاء.
- 11- حكيم, راضي, فلسفة الفن عند سوزان لانجر, 1988, بغداد, مطبعة الدار الشؤون الثقافية العامة.
- 12- ريد, هربرت, الفن والمجتمع, 2020, ترجمة: فتح الياسين عبدالحليم, مطبعة شباب محمد, تركيا.
- 13- سليمان, سالم, المعجم وعلامة الدلالة, مطبعة كلية الآداب والعلوم الانسانية جامعة ملك عبدالعزيز, جدة.
- 14- سيرينسكى, كلود, الفن الحديث, ترجمة: احمد صالح غالب الفقيه, 2016, الناشر المؤسسة اليمنية للتنمية الثقافية.
- 15- ف.بالمر, علم الدلالة, ت: مجيد عبدالحليم الماشطة, 1985, بغداد, الجامعة مستنصرية.
- 16- مايرز , برنارد, الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها, 1952, ترجمة: سعد المنصوري – مسعد القاضي, مكتبة النهضة المصرية , القاهرة.

- 17- هماش, ساعد, سيسبولوجيا بيئة في ظل المدارس النظرية ولاتجاهات المفسرة, 2017, مطبعة جامعة الجزائر, الجزائر.
- 18- يارجي , نسيم, البيئة و حمايتها, 1997, منشورات دار علاء الدين, ديمشق.
- 19- سانتيانا, جورج, (2001), الاحساس بالجمال, ترجمة: د. محمد مصطفى بدوي, الناشر الهيئة المصرية للكتاب, القاهرة, مصر.
- 20- عبدالحميد, د. شاكرا, (2001), التفضيل الجمالي, الناشر: المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب, الكويت.
- 21- مصادر الكترونية :
- 22- Steinman, Susan. "WEAD, Women Environmental Artists Directory". WEAD, Women Environmental Artists Directory. Retrieved 3 February 2014.
- 23- Harry F, Guggenheim, 2011, Modern sculpture, Solomon R. Guggenheim Museum Library and Archives, New York, USA.
- 24- بن فاطمة , بشرى, 2017, مطبعة صحيفة فنون الخليج, سعودية, <https://artsgulf.com/articles/668202.html>
- 25- Sweeney, James Johnson, 2017, Alexander Calder, THE MUSEUM OF RN ART, NEW YORK, USA

جمالية تصاميم النقوش الجبسية
في المساجد العربية

Aesthetic designs of gypsum inscriptions
In Arab mosques

م. احمد حفزي حسن اللبان

Ahmed Hefzy Hassan Al-Labban

كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل / قسم التربية الفنية
التخصص الدقيق / تاريخ الفن

College of Fine Arts/University of Babylon/Department of Art
Education

Specialization: Art History

fine.ahmed.hufdhy@uobabylon.edu.iq

الكلمات المفتاحية: الجمالية، التصميم، النقوش الجبسية، المساجد العربية.

ملخص البحث

لقد عكست الفنون جانباً مهماً من حياة الإنسان وعبرت عن مستواه وظروفه التي عاشها معبراً عن حاجاته النفسية. ومع تطور الإنسان راح يضفي على أعماله الفنية مسحة جمالية باستخدامه تصاميم النقوش الجبسية في المساجد العربية كونها من الفنون الراقية التي توصل إليها الإنسان القديم في ذلك الوقت. ولذلك فإن الوحدات الهندسية في تصاميم النقوش الجبسية تتناغم مع المستوى العميق للفهم الجمالي، في نتاجات الفن عبر التاريخ، ومنها ما يتصل بتجارب الفن الإسلامي وتحديداً (في المساجد العربية) الذي شكّل هاجساً معرفياً متنامياً لدى الباحثين والمهتمين والمتذوقين لسبر أغوار الفكر المجرد (اللامرئي)، الذي نتج عن المنظومة العقائدية للدين الإسلامي الحنيف، لقد عبر الجمال في التصميم الداخلي للمساجد العربية بما يتضمنه من تصاميم النقوش الجبسية حيث أنها أظهرت من خلال تصاميمها خصوصيتها الجمالية في الانشاء الفني التصميمي وليكون بدوره الفكر الجمالي المعبر عن النكهة الحسية للتأمل والتخيل، ذات الأسبقية في التعبير عن التجريد، ويمكن للمصمم الداخلي ان يلمس نواحي هذا التطور في النقوش الجبسية من خلال ما طرأ عليها من تغيرات على هذا النوع في

التصاميم نتيجة للتطور العمراني للمساجد العربية، مما اعطت حرية للمصمم الداخلي في اضافة شيء من مخيلته الخاصة معتمداً بالدرجة الاساسية على (الحرفي) بما يمتلكه من مهارة فنية , وبما يتلاءم مع مساحة وحجم المحددات الداخلية المكونة للتصميم الداخلي للمساجد العربية , ولأهمية هذا الموضوع اراد الباحث صياغة مشكلة البحث بالتساؤل الاتي: **ماهي مقومات جمالية تصاميم النقوش الجبسية للمساجد العربية؟** بينما تأتي أهمية البحث في بيان مفهوم تصاميم (النقوش الجبسية) ومدى ارتباطها مع باقي محددات التصميم الداخلي للوصول الى مستوى عالٍ من الأبداع والابتكار , فضلا الى بلورة الوعي الجمالي للمصممين والحرفيين, وعلى ضوء ذلك ركز الباحث هدف البحث في الكشف عن مقومات جمالية تصاميم النقوش الجبسية في المساجد العربية وذلك من خلال دراسة (فاعلية جمالية البناء التصميمي لزخرفة النقوش الجبسية الإسلامية) و(سمات القدرة التصميمية في تذوق النقوش الجبسية), أما بالنسبة لحدود البحث فقد حدد من الناحية الموضوعية في دراسة النقوش الجبسية ودورها الجمالي في التصميم الداخلي للمساجد العربية, في حين تضمن حدوده المكانية والزمانية الفضاءات الداخلية للمساجد العربية الإسلامية (بغداد, المغرب ,الامارات) للفترة 1985م-2002م , بينما تضمن الفصل الثاني دراسة : اولاً, (النقوش الجبسية في الفكر العربي الإسلامي) ثانياً, (النقوش الجبسية الإسلامية ودورها التصميمي في الفضاءات الداخلية للمساجد) ثالثاً (زخرفة النقوش الجبسية في الفضاءات الداخلية للمساجد الإسلامية), رابعاً (فاعلية جمالية البناء التصميمي للنقوش الجبسية), خامساً (السمات التصميمية للنقوش الجبسية), أم الفصل الثالث فقد تخصص في تحديد موضوع اجراءات البحث والمتمثلة بمنهجية البحث المعتمدة على المنهج الوصفي التحليلي ,أما مجتمع البحث فقد تضمن على اطار المجتمع والمتمثل بـ(30) تصميم وتضمنت عينة البحث على الاسلوب الانتقائي القصدي مكونة من (ثلاث نماذج) وهي كالاتي:

النموذج الاول : مسجد أبي حنيفة النعمان – بغداد – العراق والنموذج الثاني : مسجد الحسن الثاني – المغرب والنموذج الثالث : مسجد الشيخ زايد – دبي – الامارات .
بينما تضمن الفصل الرابع استخلاص نتائج البحث والذي كان من أهمها اعتماد تصاميم النقوش الجبسية ضمن الفضاءات الداخلية سمة التجريد ضمن التصميم الداخلي للمساجد المنتخبة, محققةً بذلك مساحات واحجام حاملةً دلالات منظومات المعنى التعبيري ومضامين فكرية تعبيرية من خلال تبسيط ووضوح مفرداتها والذي ادت الى تعريف حدود الشكل مع دراسة طبيعة الناتج التصميمي الخاضع الى ترتيب معين والذي يبرز من خلالها الاحساس في كل أجزاء التصميم والتي كانت فيها

عناصر التكوين مرتبطة بعلاقات متوافقة مع النظام التصميمي المكون لها , مع التأكيد على مبدأ عدم مطابقة الطبيعية وتحويلها ضمن قوانين الايقاع الرياضي والهندسي المدروس . ومن ثم على الاستنتاجات واهمها: أن العمل التصميمي للنقوش الجسدية للنماذج المنتخبة يتسم بالمتعة الجمالية بسبب التأثير المنتظم لمكونات الفضاء الداخلي بينما برزت الوظيفة الجمالية بين وظيفة الاتصال والتي تكونت بين الشكل والمتلقي وكذلك بين وظيفة التعبير من خلال الرموز . وانتهى البحث الحالي على قائمة من المصادر العربية والانكليزية.

Keywords: aesthetics, design, gypsum inscriptions, Arab mosques.

Abstract

The arts reflected an important aspect of human life and expressed his level and conditions in which he lived, expressing his utilitarian needs. With the development of man, he began to give his artistic works an aesthetic touch by using the designs of gypsum inscriptions in Arab mosques, as they are among the fine arts that the ancient man reached at that time. Therefore, the geometric units in the designs of the gypsum inscriptions coincide with the deep level of aesthetic understanding in the art productions throughout history, including those related to the experiences of Islamic art, specifically (in Arab mosques), which constituted a growing cognitive obsession among researchers, interested and connoisseurs to explore the depths of abstract (invisible) thought. Which resulted from the doctrinal system of the true Islamic religion, beauty was expressed in the interior design of Arab mosques, including the designs of gypsum inscriptions, as they showed through their designs their aesthetic specificity in the artistic design

creation, and in turn the aesthetic thought expresses the sensual flavor of meditation and imagination, which takes precedence in expression About abstraction, and the interior designer can touch the aspects of this development in the gypsum inscriptions through the changes that occurred to them in this type in designs as a result of the urban development of Arab mosques, which gave freedom to the interior designer to add something of his own imagination, relying mainly on (the craftsman). With the artistic skill he possesses, and in a way that is compatible with the space and size of the internal determinants that make up the interior design of Arab mosques, and because of the importance of this topic, the researcher wanted to formulate the research problem with the following question: What are the aesthetic components of the gypsum relief designs for Arab mosques? While the importance of the research comes in explaining the concept of designs (gypsum inscriptions) and the extent of their connection with the rest of the determinants of interior design to reach a high level of creativity and innovation, as well as crystallizing the aesthetic awareness of designers and craftsmen. In light of this, the researcher focused the goal of the research on revealing the aesthetic components of gypsum inscription designs. In Arab mosques, through studying (the effectiveness of the aesthetic design structure for decorating Islamic gypsum inscriptions) and (the characteristics of the design ability in appreciating gypsum inscriptions). As for the limits of the research, it was determined from an objective aspect in studying gypsum inscriptions and their aesthetic role in the interior design of Arab mosques, in While its spatial and temporal boundaries included the

internal spaces of Arab Islamic mosques (Baghdad, Morocco, and the Emirates) for the period 1985 AD - 2002 AD, while the second chapter included a study of: First, (gypsum inscriptions in Arab Islamic thought) Second, (Islamic gypsum inscriptions and their design role in the internal spaces of mosques (Third (decoration of gypsum inscriptions in the interior spaces of Islamic mosques), Fourth (the effectiveness of the aesthetic design of the gypsum inscriptions), Fifth (the design features of the gypsum inscriptions), or the third chapter was devoted to defining the topic of the research procedures, which is represented by the research methodology based on the descriptive and analytical approach, As for the research community, it included a community framework represented by (30) designs, and the research sample included a selective, intentional method, consisting of (three models), which are as follows:

The first model: Abu Hanifa Al-Numan Mosque - Baghdad - Iraq, the second model: Hassan II Mosque - Morocco, and the third model: Sheikh Zayed Mosque - Dubai - UAE. While the fourth chapter included extracting the results of the research, the most important of which was the adoption of designs of gypsum inscriptions within the interior spaces and the characteristic of abstraction within the interior design of the selected mosques, thereby achieving spaces and volumes that carry the connotations of expressive meaning systems and expressive intellectual contents through the simplification and clarity of their vocabulary, which led to defining the boundaries of form with Studying the nature of the design product subject to a specific arrangement, through which the feeling emerges in all parts

of the design, in which the elements of the composition were linked to relationships compatible with the design system that composed it, with an emphasis on the principle of non-identity with naturalness and its modification within the laws of the mathematical and engineering rhythm studied. And then the conclusions. The most important of which is: The design work of the gypsum inscriptions of the selected models is characterized by aesthetic pleasure due to the regular influence of the components of the interior space, while the aesthetic function emerged between the function of communication, which was formed between the form and the recipient, as well as between the function of expression through symbols.

The current research concluded with a list of Arabic and English sources.

الفصل الاول

اولاً: مشكلة البحث :-

لقد تمتع الفن الاسلامي ليشمل الفكر الجمالي المعبر عن النكهة الحسية للتأمل والتخيل ، كما كان له الاسبقية في التعبير عن التجريد . هذا فضلاً عن كونه يمثل فناً يبحث عن الجمال المطلق وقد كان بروزه واضحاً في عمارة المساجد الاسلامية، من هنا كانت الابتكارات المعمارية في العالمين العربي والإسلامي ، تمثل خلاصات إبداعية غير مألوفة ، تقتزن بتواصل القيم الروحية السامية ، التي لا يمكن فصلها عن المناخ العقائدي والوجداني للإسلام ، وحدث أن شهدت المفردات المعمارية الإسلامية تكاملاً في طبيعة التشكيل البنائي كما يحدث بين القبة والمئذنة والأبواب والأعمدة وغيرها ، وعزز ذلك التكامل توظيف النقوش الجسدية على تلك المفردات ، توظيفاً متنوعاً من حيث المكونات والمتغيرات التقنية والأفكار والوعي بضرورة تنافذ الصيغ البنائية للوحدات الهندسية مع قيم الوحدة والتناسب والتماثل والتوازن والتكرار وإيجاد بعد تواصلية بينها ، لتأكيد فاعلية العلاقات الجمالية الرابطة بين العناصر والأسس التنظيمية ، والوقوف على اشتراطات الأثر الجمالي وخصوصية التعبير الهندسي .

لقد عبر التصميم الداخلي للمساجد العربية بما يتضمنه من تصاميم النقوش الجبسية عن الجمال فكرياً وروحياً ليس في المظهر الخارجي لهذه التصاميم فحسب بل وفي سر نشأتها وتكوينها حيث انها اظهرت من خلال تصاميمها خصوصيتها الجمالية في الانشاء الفني التصميمي وليكون بدوره الفكر الجمالي المعبر عن النكهة الحسية للتأمل والتخيل، ذات الاسبقية في التعبير عن التجريد، ويمكن للمصمم الداخلي ان يلمس نواحي هذا التطور في النقوش الجبسية من خلال ما طرأ عليها من تغيرات على هذا النوع في التصاميم نتيجة للتطور العمراني للمساجد العربية، مما اعطت حرية للمصمم الداخلي في اضافة شيء من مخيلته الخاصة معتمداً بالدرجة الاساسية على (الحرفي) بما يمتلكه من مهارة فنية , وبما يتلاءم مع مساحة وحجم المحددات الداخلية المكونة للتصميم الداخلي للمساجد العربية لذلك فقد عبر التصميم الداخلي لفضاء مُصلى المساجد الإسلامية بما يتضمنه من تصاميم النقوش الجبسية عن هذا الجمال فكرياً وروحياً لافي المظهر الخارجي لهذه التصاميم فحسب، بل وفي سر نشأتها وتكوينها حيث انها اظهرت من خلال تصاميمها خصوصيتها الجمالية في الانشاء الفني، والتي فرضت اعتماد اسس ومبادئ تأثرت بالواقع السائد من البيئة المحيطة بها ، فأصبحت تلك الحرفة ذات السمة الجمالية عن المهارات الابداعية التي افرزها عقل الانسان المسلم ضمن حدود مكانية وزمانية ترتبط بروح الامة الإسلامية , ويمكن للمصمم الداخلي ان يلمس نواحي هذا التطور في النقوش الجبسية من خلال ما طرأ من تغيرات على هذا النوع من التصاميم نتيجة للتطور العمراني للمساجد العربية، مما اعطت حرية للمصمم الداخلي في اضافة شيء من مخيلته الخاصة معتمداً بالدرجة الاساسية على (الحرفي) بما يمتلكه من مهارات فنية , وبما يتلاءم مع مساحة وحجم المحددات الداخلية المكونة للتصميم الداخلي للمساجد , ولأهمية هذا الموضوع اراد الباحث صياغة مشكلة البحث بالتساؤل الاتي:-

ماهي مقومات جمالية النقوش الجبسية في التصميم الداخلي للمساجد العربية؟

ثانياً: أهمية البحث والحاجة اليه:-

- 1- ان الدراسة الحالية تعزز من صلتنا بتراث الفن الاسلامي هذا فضلاً عن كونها تغني المعمار والمصمم في مجال الفن المعماري والتصميم الداخلي.
- 2- تسهم هذه الدراسة في التعرف على انواع تصاميم النقوش الجبسية ومدى ارتباطها مع باقي محددات التصميم الداخلي للوصول الى مستوى عالٍ من الأبداع والابتكار , فضلاً الى بلورة الوعي الجمالي للمصممين والحرفيين

3-يفيد البحث في بيان مفهوم تصاميم (النقوش الجبسية) بالنسبة للدارسين والباحثين في حقل التصميم الداخلي والمعماري ومالها في دور جمالي على المحددات الداخلية لفضاء مُصلى المساجد العربية.

4- يفيد البحث الحالي المهتمين بالمساجد العربية وطلبة الفن والباحثين المتذوقين من خلال الاطلاع على نتائج البحث والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات.

ثالثاً: هدف البحث :-

يهدف البحث الحالي الى الكشف عن مقومات جمالية تصاميم النقوش الجبسية في المساجد العربية وذلك من خلال دراسة :

المحور الاول (فاعلية جمالية البناء التصميمي لزخرفة النقوش الجبسية الإسلامية)

المحور الثاني(سمات القدرة التصميمية في تدنق النقوش الجبسية)

رابعاً: حدود البحث :-

- 1- الحد الموضوعي :- دراسة جمالية تصاميم النقوش الجبسية في المساجد العربية
 - 2- الحد المكاني :- دراسة الفضاءات الداخلية للمساجد العربية الإسلامية (بغداد , المغرب , الامارات)
 - 3- الحد الزماني :- دراسة المساجد المنفذة للفترة 1985م -2002م
- خامساً: تحديد المصطلحات :-**

النقوش الجبسية:

هي الطرز الفنية المتنوعة ذات الزخرفة النباتية والهندسية والكتابية والمنفذة على خامة الجبس ضمن عائر المباني الإسلامية كالقصور والمساجد والمدارس .(56، ص194). كما أنها تمثل الحرفة والمهارة العملية وهي أيضاً كل ما تقاس به القدرة (Ability) أضافةً لما تتميز به من الدقة والذكاء العام للحرفي ،(15، ص606).

الجمالية :

جَمَلٌ – جَمَلاً، اي بمعنى صار حسناً في صفاته ومعانيه وفي خلقه ، فهو جميل، وهي ايضاً جميلة (3، ص571)، هي تمثل ايضاً علم وفلسفة الجمال .. كما تمثل دراسة الشعور بجمال العناصر الكامنة في العمل الفني (55، ص255) ، فضلاً لما تمثله من وحدة العلاقات الشكلية بين الاشياء التي تدركها حواسنا ،(22، ص37).

التعريف الإجرائي : الجمالية : دراسة الموقف النظري للظاهرة الجمالية في النقوش الجبسية في المساجد العربية.

التصميم : هو العلم الذي يختص بدراسة الاسس والعناصر التصميمية ، كما يهدف هذا العلم الى تحسين الاداء الوظيفي والاغناء الجمالي لعناصر هذا الفضاء (2، ص23)

المسجد: بأنه ذلك المكان الذي يجتمع فيه المسلمون لأداء الصلوات, إضافةً الى احياء المناسبات الدينية. (25,ص15).

الفصل الثاني/ الاطار النظري

المبحث الاول:

المحور الاول : النقوش الجبسية في الفكر الإسلامي :-

يعرف الجبس النقي باسم (البورك) والذي يتكون من خلط نسبة من الجبس مع كميات من الكلس وقد عرف الجبس في العراق منذ القدم وقد كانت نقطة التحول قد بدأت منذ فترة سامراء العباسية إذ ابتكر الحرفي المسلم انواع النقوش التي اثرت في طبيعة تشكيل العديد من التكوينات الزخرفية المتنوعة(61، ص136) , إضافةً الى تأثير طرز سامراء بالنسبة لمُصلى المساجد المملوكية والتي تميزت بنماذج جمليه من النقوش الجبسية كما في قبة مُصلى مسجد سلطان قلاوون وكذلك في الاقسام الداخلية لجامع الأزهر في القاهرة،(13، ص114)

يعتبر الجبس نوعٍ من انواع الصخور الذي تم اكتشافه من قبل آلاف السنين .. ويعتبر الإغريق هم اول من اطلق اسم الجبس على هذه الخامة, واسمه الحقيقي(جبسم) (Gypsum) ، والمقطع (Ge) يعني باللغة الإغريقية الأرض.. وتعني كلمة Eypsum ايضاً صنع الشيء عن طريق خلطة(52، ص20) , كما ويعتبر الجبس من الخامات المقاومة والرابطة التي تساهم في متانة البناء وشد اجزائه في وحدة مترابطة وقوية،(61، ص136) ، كما يمكن العمل من هذه المادة اشكال فنية بهئيات نحتية او قواطع منخفضة الارتفاع بين الفضاءات للعزل الفضائي وقد تكون بتكوينات متدلّية من السقف أو بأشكال زخرفية متنوعة ,ومن المعروف ان هناك عدة طرق لتنفيذ تصاميم النقوش الجبسية على الجبس وهي كالآتي :

1. النقوش الجبسية بواسطة القوالب الجبسية الجاهزة(11، ص67) ، وقد استخدمت هذه الطريقة في ابراز جمالية العديد من العناصر المعمارية ضمن التصميم الداخلي لفضاء مُصلى المساجد الإسلامية ، فقد تم تصنيع تصاميم متنوعة من القوالب والمقرنصات الجبسية2.
2. النقوش الجبسية بواسطة النقش اليدوي بأسلوب الحفر البارز والغائر، (11، ص75).

3. النقوش الجبسية بواسطة الاطارات الجبسية أو (الكورنيشات) والتي استخدمت في تأطير مساحات واسعة من الجدران والسقوف وذلك عن طريق التعشيق أو التجميع وفق اشكال هندسية يتم تحديدها من قبل المصمم، (26، ص 65).
4. طريقة تعشيق أو تطعيم الزجاج والمرايا بالقوالب الجبسية ، (57، ص 86)
5. طريقة التلوين على الجبس بواسطة الألوان المائية والزيتية وباستخدام باودر اللون الذهبي مع الورنيش للحصول على خليط ذي كثافة لونية، (59، ص 15).

لقد عبر هذا الفن عن مستوى رقي الفنان المسلم ضمن حدوده المكانية والزمانية والتي ارتبطت بروح الامة الاسلامية (36، ص 58)، كما يمثل بدوره خلاصة انعكس الشخصية العربية المتصلة بالقيم والتعبير الفني ، لذلك فقد أستطاع المعمار والحرفي المسلم ، أن يبرز هذا التفاعل الفني من خلال الجانب الذي يتعلق ببناء المساجد ودور الامارة والقصور (27، ص 12) الى مبدأ المحاكاة والتحوير الشكلي النابعة من أدراك وتأمل في الفكر الفني الجمالي لمخيلة المعمار والحرف المسلم (17، ص 6) وكذلك من خلال عملية الاستنباط لنظرية الحرفة من خلال الشعور والخيال والادراك ، فضلاً عن الاستنباط المبني على عمليتنا الاشتقاق والاقتباس ، وهما بالنسبة للحرفين يعتبر نوعاً من الابتكار (8، ص 37)، بل واعتمدت أيضاً على مبدأ التطور كما في النقوش الجبسية لطرز سامراء (1، ص 38) .

المحور الثاني: النقوش الجبسية الإسلامية ودورها التصميمي في الفضاءات الداخلية للمساجد

أن أهم ما يميز الفن الإسلامي عن سائر الفنون الأخرى هو تنوع البيئات الجغرافية والمراحل التاريخية التي تطور وتجدد فيها على مر العصور (28، ص 77)، مما اتاح للمسلمين فرصة الاستفادة من الطرز المحلية المتنوعة، (14، ص 14)، إذ دفع المعمار والمصمم إلى التفكير الأعمق من خلال ما أنجزه من إبداع متميز لأنواع تصاميم النقوش النباتية والهندسية والخطية، كما في تصاميم السقوف والتي لها الدور المهم في تشكيل هيئة الفضاء الداخلي، فضلاً عن تحديده الى البعد العمودي للجدران (66، p.193) ، ويمكن التعامل معها أيضاً من خلال التغيير في المعالجات التصميمية (66، p.193) ، لذلك فأن هناك نوعين من السقوف ضمن الفضاء الداخلي وهما السقف الإنشائي والسقف غير الإنشائي (الثانوي) ، كما أظهرت تصاميم السقوف بنوعها الإنشائي والثانوي دوراً بارزاً في تعزيز المقومات الجمالية للفضاءات الداخلية الخاصة بالمساجد ، أذ برزت هناك عدة معالجات تصميمية متعددة للسقوف والذي اعتمدت بالدرجة الأساس على تنوع تصاميم النقوش الجبسية كالسقف

المنحني (شكل القبو)، والذي يساهم في توجيه عين المشاهد وذلك لما يمثله من مركز جذب بصري (67,p.77) و النقوش الجبسية ضمن السقوف ذات الأشكال الحرة وهي السقوف التي تمتاز في كونها متنوعة الأشكال في تصاميمها(63,p.211)، كذلك النقوش الجبسية ضمن تصاميم أنواع (القباب) كالقباب النصف كروية والمديبة والبيضوية والمضلعة، كما تنوعت النقوش الجبسية ضمن تصاميم (الجران) والتي تعتبر من المستويات العمودية الأكثر فعالية من الناحية البصرية لا سيما في تحديد الفضاء الداخلي، والتي تكون وظيفتها حمل السقوف (71,p.129). هذا بالإضافة إلى تحديد مظهر الفضاء بما يتضمنه من صفات مظهرية كما وتعتبر الجدران من أهم المحددات المؤثرة في تعريف الفضاء الداخلي وهي تنقسم إلى نوعين:- جدران إنشائية وجدران غير حاملة للأثقال والتي تستخدم للفصل بين الفضاءات(66,p.184)، كذلك اعتمد المصمم المسلم في معالجة الجدران الداخلية إلى مبدأ التكوين المجسم الإبعاد عن طريق استخدام التضييع والخسفات في الجدران مع استخدام العقود الصماء والفتحات بأنواعها إضافة إلى الأفاريز والمقرنصات (40، ص96) وذلك لإضفاء المقومات الجمالية للنقوش الجبسية وهذا يعتمد على ما يأتي :-

أولاً: تكسيه جدران الفضاء الداخلي بالنقوش الجبسية ضمن تقسيم مساحي مدروس لتحقيق أهداف تصميمية عدة تسهم في تحقيق تحديد ميزة الفضاء الداخلي والطرز والمرحلة التاريخية التي يعبر عنها كما يخفي الأخطاء المعمارية ، أو يضيف بعض التفاصيل(63,p.27) .

ثانياً: استخدام الفتحات في الجدار الواحد مع تكرارها وتنوعها مما يعطى طابعاً مميزاً لها(63,p.218) كما تهدف هذه الفتحات بما تتضمنه من النقوش الجبسية المخزومة والتي تدعى بـ (الشمسيات) إلى إحداث تواصل بصري ما بين الداخل والخارج فضلاً عن اظهار طابع الخصوصية لها مع توفير التهوية والإضاءة الطبيعية (60 ، ص63)، أما من الناحية الجمالية فإن المصممين أبدعوا في التصرف من حيث سعة النوافذ وارتفاعها ونوعية تصاميمها وفق مقتضيات النقوش الجبسية المتنوعة، وهذا يعتمد على اختيار تنوع تصاميمها الفنية من حيث مساحتها(2، ص285) وبأشكال مختلفة كالنوافذ ذات :- العقود المفصصة ، النصف دائرية ، المستقيمة ، المديبة ، والمنبطحة والتي كان لها دور كبير في العمارة الإسلامية لاسيما في عمارة المساجد (60، ص15) ، كما أظهرت تصاميم النوافذ دوراً كبيراً في التصاميم الداخلية للقباب الإسلامية، التي تدعى (القمریات) وهي فتحات شبيهة بالشمسيات فقد تكون مستديرة أو مربعة أو مثمنة ذات النقوش الجبسية الزخرفية الجميلة ، كذلك برزت تصاميم النقوش الجبسية في

تصاميم (المحاريب) المسطحة والمجوفة والمتعددة الاضلاع والمحاريب ذات تجويف قائم الزوايا والتجويف الدائري (18، ص150)، فضلاً عن تصاميم النقوش الجبسية بالنسبة للأعمدة والتي تمثل إحدى روافع التسقيف للمحددات المعمارية الداخلية كالقباب والعقود، ونتيجة للتطور الحضاري للمساجد العربية أستخدم المعمار المسلم أعمدة ذات طابع مميز في إنشائها ومنها الأعمدة الأسطوانية المضلعة حلزونياً كما في مسجد ابن طولون، بينما انتشرت الأعمدة المثمنة في عصر السلطان (قاتباي) في مصر (13، ص69)، كما عرف العالم الاسلامي انواعاً عديدة من تصاميم العقود من حيث تصاميم نقوشها الجبسية وخاصة في عمارة المساجد.. ولعل من اهمها العقد المستقيم المنبسط والنصف الدائري والعقد المدبب ذو المركزين وذو المراكز الاربعة والعقد المزدوج والمفصص والمحدب والعقد الذي تزين باطنه المقرنصات، وهي بتشكيلاتها ذات التصميم المجسم تمثل جزءاً من التراث المعماري الاسلامي الذي يحقق وظيفة عمارية والتي تتمثل في رفع ثقل البناء المسلط (42، ص39)، كما برز الابداع في تصاميم النقوش الجبسية بالنسبة للمنابر وهو المكان المخصص للخطابة، والذي يكون موقعه على الجهة اليمنى من المحراب ويعتبر كعنصر مهم في التصميم الداخلي لفضاء مُصلّى المساجد، ومكوناً مع المحراب وحدة وظيفية وجمالية مكملة لبعضها البعض. (32، ص110)، وقد أستخدم هذا النوع في منابر العراق خلال فترة العصر العباسي كما في منبر (مسجد ابو دلف) (245هـ-859م)، وكذلك في مساجد بغداد التراثية كمنبر مسجد (القبلاية، والوزير) (50، ص71)، حيث عكست نماذجها المتنوعة الخصوصية المميزة من خلال ما تملكه من سمة الإثارة والهيبة والقدسية للحفاظ على فعل الأنماء والهوية إلى تلك المساجد.

المبحث الثاني: زخرفة النقوش الجبسية في الفضاءات الداخلية للمساجد الإسلامية:-

أن الزخرفة بمفهومها العام هي عملية اضافة مفردات معينة الى التكوين الاصلي، الا أن هذه المفردات لا يشترط ان تكون مضافة فحسب بل ويمكن أن تكون هيكلية.. ففي الحالة الاولى نحصل عليها من اضافة مختلف المكونات الزخرفية (الهندسية والنباتية والكتابية)، أما في الحالة الثانية فتتكون من خلال ما يولده الشكل الأصلي من تأثيرات زخرفية، نتيجة العناصر المكونة لها، ايقاعات متنوعة (وعليه فالمفردة الزخرفية توظف تصميماً لتكون وحدة تكرر اساسية مع مراعاة التناسب والتوافق والانسجام بينهما) (48، ص23)، لذلك فقد ازدهرت الزخارف بأنواعها من حيث واتخذت لها خصائص امتازت بها على حد سواء من حيث تنوع تصاميمها وموضوعاتها وأساليبها في طريق الإخراج الفني لها ولعل من الاسباب التي أدت الى

نشوء هذا الفن هي أولاً: اعتبار الزخرفة عنصراً إيجابياً في العملية التصميمية، والتي ساعدت المصمم في محاولاته الأولى لإعطاء النظام والوضوح، (16، ص128)، كما تعتبر وسيلة لجلب الانتباه والتمييز بين جزء وآخر، فضلاً إلى توضيح الأسطح وتقسيمها إلى مساحات متناسبة ضمن، إيقاعات تسهل قراءة المبنى المعماري والفضاء (69، p.250) وثانياً: اظهار الأهمية الرمزية للمبنى، فضلاً عن استخدام العناصر الانشائية الداخلية كعناصر زخرفية للتقليل من حدة الصلابة فيها، ومن هنا تأتي ضرورة دراسة الزخرفة باعتبارها، من خلال:- أولاً التصنيف: حيث تمثل الزخرفة من الجاليات المهمة في التصميم الداخلي للمساجد بأنها إحدى أهم الفنون المكانية البصرية (21، ص30) وثانياً- المقومات: التي تحقق سمات العمل الفني ضمن رؤيا جميلة تتسم بالطابع الجمالي، (36، ص83). ولعل من أنواعها تصاميم النقوش الجبسية (بالزخارف النباتية) والتي تمثل أبهى الفنون الزخرفية نظراً لما تتمتع به من تنوعات تكوينية ذات سمة جمالية، ذلك لأن هيتها التصميمية تنطوي على سمات لها خصوصية في إنشائها الزخرفي، إضافة إلى التنوع في تكراراتها الموظفة ضمناً مع التصميم. (12، ص26)، أما من أهم خصائصها فهي تمتاز بأشكالها المتناظرة وعناصرها المتقابلة وتشكيلاتها المتداخلة والمتشابكة، كما أنها أدخلت في تصاميمها العديد من الكتابات القرآنية بالخطوط الإسلامية وكذلك صممت أيضاً داخل الأشكال الهندسية والمقرنصات، حيث برزت على شكل فروع دقيقة متشابكة أو أغصان مورقة متداخلة أو إزهار متنوعة، (6، ص138)، وعليه يمكن تصنيف الزخارف النباتية إلى الزخارف الكأسية الذي يكون قوامها الأغصان وتفرعاتها والزخارف الزهرية والتي تؤدي دوراً مساعداً للزخارف الكأسية، وقوامها الأزهار والأوراق، (38، ص19). أما النقوش الجبسية للزخارف الهندسية فقد برزت كأحدى الفنون الإسلامية كما في سقف مصلى مسجد الاخضر والمتكونة ضمن تشكيلات هندسية من مادة الجبس (43، ص75)، ولعل من أهم الأشكال الهندسية التي استخدمها الحرفي المسلم هي الدوائر المتماسة والمتجاورة والمربعات والمثلثات والمعينات إضافة إلى الأشكال النجمية كالمخمس والمسدس والذي تسمى بالأطباق النجمية، (8، ص115). كذلك برزت تصاميم النقوش الجبسية بالخطوط العربية وهي الكوفي والنسخ والثلث، لما لها من قابليات توظيفية زخرفية من خلال تنوع إشكالها وتراكيبها (39، ص80)، هذا فضلاً إلى قابلية الحرف العربي لاستيعاب الكمالات الزخرفية وفقاً للخامة المستخدمة، (45، ص3)، كما يمتاز التكوين الخطي بأنه ذات أساس قاعدي مستند إلى عملية النسبة والتناسب مع ضرورة تحقيق التوازن والتألف في التكوين الخطي، ويأتي ذلك من خلال توزيع العناصر الخطية بشكل متناسق مع بعضها البعض (28،

ص75)، كما ارتبط مفهوم الزخرفة أيضاً بالمقرنصات الإسلامية وذلك لما تتميز به من جمالية في نقوشها فكانت تلك المراحل الانتقالية التي شكلت دلالة واضحة على السمو والنبوغ والتفوق الذي وصل اليه المعمار المسلم (22، ص41)، ومن الملاحظ أن المقرنص هو اصلاً كتلة كروية يتألف من نصف قبة ثم تطور فأصبح عبارة عن إشكال متعددة من مجموعة من حنايا صغيرة متجاورة معقودة (24، ص194)، ونتيجة للتطور العمراني فقد عمد المعمار المسلم الى اعتماد النقوش الجبسية ضمن بواطن هذا النوع من المقرنصات بتصاميم هندسية ونباتية وذلك بنقشها بمستويات متباينة مما اضاف قيمة جمالية لفضاء مُصلى المساجد الإسلامية التراثية التي تم تطويرها.

المبحث الثالث: فاعلية جمالية البناء التصميمي للنقوش الجبسية

إن الجمال يعتبر من الصفات المرتبطة بالذوق وهو تعبير تتميز به جميع الفنون وبضمنها فن التصميم الداخلي، وانطلاقاً من ذلك فان الأهمية من استجابة المتذوق وحكمه الجمالي تعتمد على تجربة المصمم العملية في معرفته للعلاقات التصميمية ، وذلك بالاعتماد على التمسك بالتراث الإسلامي ،لذلك فإن جمالية التصميم الجيد هو السبيل للتعبير البصري عن جوهر الشيء للتأكيد على رسالة ما(34، ص24)، وذلك بالاعتماد بالدرجة الأساس على النظام في البناء التصميمي (71، ص444) وهذا يعني أن هذا النظام يساهم في بناء وتقييم النقوش الجبسية جمالياً وفق معايير تناسقها الكلي، فعلى مستوى العناصر التصميمية (البنائية التنظيمية) نجد أن دور الخط في العمل التصميمي الخاص بالنقوش الجبسية يرتبط بالدرجة الرئيسية بالاتجاه ،في حين تكمن أهمية في تحديد السيطرة على توجيه عين المتلقي، خاصةً في المساحات الكبيرة، (41، ص16) بحسب اتجاهاتها الافقية التي تعطي شعوراً بالثبات والعامودية التي تبعث احساساً باتجاهها الى الشموخ (44، ص35)، ولعل أهم مميزات أنواع الخطوط في تصاميم النقوش الجبسية هي : أولاً تساهم الخطوط في دمج أجزاء العمل التصميمي مما يعطي قيمة لكل فضلاً عن اظهار معاني مختلفة نتيجة تنوع اشكالها وعلاقتها ،أضافةً لما يمثلها من الحدود المستمرة للشكل او الكتلة . (41، ص12). ثانياً: تساهم الخطوط في تحقيق الجذب البصري من خلال العلاقات المتبادلة بينها وبين ما تحمله من قيمة لونية.(41، ص53). ثالثاً : تساهم الخطوط في تقسيم السطح الى مساحات ذات اشكال هندسية منتظمة، (53، ص23). أما الملمس هو ناتج العلاقة التبادلية بين ما يمكن ادراكه بصرياً او نتلمسه ، ومن المعروف ان الملمس الغائر والبارز صفة غالبية بالنسبة للنقوش الجبسية من خلال ما يأتي :- اختيار نوعية اتجاه الاضاءة(40، ص60-61) وكذلك اختيار

العلاقات اللونية بما تتضمنه من درجات لونية متنوعة ، (65,p.44) ، كما تخضع النقوش الجبسية بكل أنواعها وتكويناتها التصميمية ضمن تصاميم العناصر المعمارية الى المساحة والحجم ، فالمساحة هي الابعاد المرئية التي يمكن تقسيمها والاضافة عليها ، (68,p.97) بينما يمثل الحجم اشكالا متنوعة ويكون الاحساس به عن طريق البعد الثالث ضمن تكوين العمل التصميمي (41، ص62)، لذلك وظف المصمم المسلم هذان العنصران في تصاميم النقوش الجبسية معتمداً على التقسيم التالي أولاً: باستخدام الأشرطة المتنوعة وهي عبارة عن مساحات تحيط بالشكل التصميمي وبأحجام مختلفة والتي تنشأ بفعل التكرار المتناوب للوحدات التصميمية وقد تحيط بأبدان الأعمدة والمحاريب والقباب، وثانياً باستخدام المساحات الهندسية او شبه هندسية والذي تشكل مركز الجذب البصري للناظر وذلك بالاعتماد على المفردات والعناصر الزخرفية بأنواعها وأحجامها، وقد يقوم الفنان والمصمم بتقسيم مساحات ثانوية هندسية لأشغالها بأنواع الزخارف وبطريقة التوزيع المتناظر وجميع الاتجاهات، ولابد من الإشارة ايضاً الى ان من ابرز الخصائص الجوهرية في التصميم الداخلي للمساجد الإسلامية ، هو قدرة المصمم الداخلي على استيعاب خصائص الشكل والبيئة الداخلية وصولاً الى تصميم ذي شكل ومضمون، ذلك أن الشكل وحده هو الذي يجعل من الشيء المنتج "اثراً فنياً" (49، ص185) ، ولذلك يصف الشكل على أنه أعظم العناصر أهمية في الجمال، (16، ص23) لذلك تعتمد القيمة الجمالية للشكل في تصاميم النقوش الجبسية على المرتكزات (البنائية التنظيمية) الآتية:

أولاً- اختيار التكوين التصميمي المدروس للعناصر المعمارية ، وبذلك يستطيع المصمم تحديد نوع النقوش الجبسية ومواصفاتها ومميزاتها الجمالية لكل عنصر عماري .. وهذا ما تبرزه تعدد اشكال الأعمدة والقباب والعقود وغيرها وكذلك تعدد الأشكال الهندسية والنباتية بأنواعه .

ثانياً- دراسة علاقة التوازن بين الأشكال الموجودة ضمن الفضاء الداخلي (33، ص40) والتي تساهم على معادلة الأشكال والمفردات التصميمية داخل تكوين المساحات ، مع توزيعها بشكل يحقق الانسجام، (20 ، ص92) وذلك من خلال التوزيع المتساوي ضمن محددات العناصر المعمارية للمساجد وذلك بالاعتماد على ما يأتي:- أ. اتران شكلي (الجزء مع الكل) ضمن النقش الجبسي للعنصر المعماري (10، ص101) ب. اتران فضائي (للكل) ضمن تصاميم النقوش الجبسية للعناصر المعمارية حيث أنه يتم اعتماد النسب الهندسية ضمن المحاور الأفقية والعمودية، (20، ص93) ج-التوازن الشعاعي :-وهو التوازن الذي يتم فيه توزيع الوحدات

والمفردات التصميمية المرئية حول بؤرة مركزية إضافة الى انه يظهر متساوي بالحجم بغض النظر عن تشابه أو تنوع الأشكال(62، ص6).

ثالثاً- دراسة علاقة الايقاع والمقصود بها تكرار الشكل ضمن الفضاء التصميمي عن طريق التنويع في الوحدات التصميمية المستخدمة، (44، ص187) والمتكون من عدة انواع كالتكرار المتناوب، المتدرج، المتنوع، الدوراني(46، ص31).

رابعاً- دراسة علاقة السيادة والمقصود بها بروز هيمنة أحد الأشكال ضمن الفضاء المحدد لها، (44، ص187)، تبعاً لذلك فان المصمم والحرفي المسلم يعتمد على وسائل متعددة لتقوية مركز السيادة في تصاميم النقوش الجبسية، وهي على النحو الآتي:- سيادة الخط، الاتجاه، اللون الملمس، المساحة والحجم: (4، ص65).

خامساً- دراسة علاقة الوحدة والانسجام بين الأشكال الموجودة في الفضاء الداخلي لتظهر جميع اجزاء العمل التصميمي كوحدة واحدة ومنسجمة وليست كمجموعة أجزاء، (44، ص187) وفق المعطيات التالية:- علاقة الجزء بالكل، التقارب بين الكتل، الأشكال المنتظمة و المتكررة،(20، ص92).

سادساً- اعتماد دراسة التنوع في تقسيم السطح الى مساحات ذات اشكال هندسية ونباتية(8، ص98). وكذلك في تنوع العلاقات التصميمية وبساطة الأشكال (2، ص15).

سابعاً- كما ويمثل التناسب احدى أهم المفردات الرئيسية في النظام التصميمي، (297، p.67)، ومن الملاحظ ايضاً ان العلاقات التناسبية في تصاميم النقوش الجبسية تعتمد على العلاقة التناسبية في الوحدة التصميمية ضمن علاقة(الجزء مع الكل).

ثامناً- يرتبط الشكل التصميمي للنقوش الجبسية بمجموعة من الخصائص البصرية وهي..(الملمس، اللون، المساحة، الضوء والظل، ضمن علاقات متداخلة)، (54، ص15).

ولقد اعتمد الفن الإسلامي التجريد وذلك من مفهوم العمارة الإسلامية، كما واطب على جعل مساحات واحجام هذه العناصر حاملة دلالات ومضامين فكرية تعبيرية، (9، ص31)، لذلك أصبح على عاتق المصمم المسلم التحكم بتجريد النقوش الجبسية من خلال: أولاً - تبسيط مفرداتها(40، p.64)، مع التأكيد على مبدأ عدم مطابقة الطبيعية وتحويرها ضمن قوانين الايقاع الرياضي والهندسي المدروس(7، ص115)..ثانياً- التحقق خصائص التجريد من خلال التأكيد على منظومات المعنى التعبيري الدلالي، ثالثاً- وضوحه وبساطة الشيء المرئي يؤدي دوراً مهماً في تعريف حدود الشكل مع دراسة طبيعة الناتج التصميمي الخاضع الى ترتيب معين والذي يبرز

من خلالها الاحساس في كل أجزاء التصميم , (30، ص48) والتي تكون فيها عناصر التكوين مرتبطة بعلاقات متوافقة مع النظام التصميمي المكون لها، كما يكون للتدرج تأكيده ووجوده في توزيع تصاميم النقوش الجبسية وذلك بحسب الأهمية النسبية للعناصر وذلك لما تتضمنه من مكونات تصميمية، والتي تساهم على اظهار الفضاء الداخلي بتتابع منطقي ضمن البيئة الداخلية، ولابد من الإشارة الى أن لكل مصمم طابعه المميز كاعتماده معالجاته التصميمية والتقنية لتحقيق عوامل الشد الفضائي والتي تتضمن مثلاً تماس شكلين أو أكثر، (2، ص54) أو تراكم شكل على شكل آخر جزئياً أو كلياً مما يعطي إحساساً بالعمق الفضائي، (2، ص55)، كما تساهم علاقة التقارب على تحديد المسافات ما بين الأشكال والتي يمكن ادراكها ككل موحد، (62، ص6)، وذلك بتوزيع الوحدات والأشكال ضمن نظام مرئي متتابع، (37، ص32)، مع تحديد موقعها قياساً للفضاء الذي يتضمنها، ضمن المكان المناسب مما يعزز من قيمتها الجمالية كما ويضيف كفاءة تصميمية الى الفضاء الداخلي وهذا يعتمد على التخطيط المنظم في توزيع الكتل، (35، ص215)، كما يعتمد نجاح تصاميم النقوش الجبسية بمقدار كبير على مدى علاقتها مع تقنية التنفيذ لتصاميم المحددات الداخلية، كما ويجب أن تكون علاقة النقوش مع العنصر العماري (كشكل تصميمي) بحيث تكون متوافقة مع متطلبات الجمال الموضوعي لتكوين الفضاء الداخلي، كما يخضع التقسيم المكاني المدروس الى اختيار الأشياء التي تمتلك احجاماً تناسبية مقبولة (5، ص80). اذ يعتمد نجاحها بمقدار كبير على العلاقة بين مساحتها والمحددات الداخلية ضمن الفضاء الداخلي والتي تتلاءم مع نسب وواجهات المخطط العام للمسجد وأن هذا يعتمد على اختيار الشكل والمساحة المدروسة والتي تبدأ بفكرة التصميم وذلك بوضع العناصر والمفردات ضمن تنسيق منظم وموحد، (31، ص84). معتمدة على العلاقات التصميمية مع مراعاة قواعد النسب الصحيحة كما يراعي توزيع مراكز تناسب الجذب البصري للنقوش الجبسية تصاميماً بحسب مواقع العناصر المعمارية وبما يتلاءم مع الفضاءات الغير مشغولة بتصاميم النقوش الجبسية، كما يتم التقسيم المساحي للفضاء الخاص بالنقوش الجبسية الى شبكة من الخطوط (العمودية، الافقية، المائلة)، بالنسبة لواجهات الجدران والسقوف أو عن طريق تقسيم الفضاء الى محاور شعاعية كما في تصاميم النقوش الجبسية للقباب والاقبية ضمن الفضاءات الداخلية للمساجد.

مؤشرات الاطار النظري

1. يعتبر الجبس بالنسبة للنماذج المنتخبة من الخامات المقاومة والرابطة التي ساهمت في متانة البناء وشد اجزائه ضمن وحدة متراسة وقوية من التكوينات التصميمية الجبسية المتدلالية ضمن اشكال زخرفية متنوعة كالنقوش الجبسية بواسطة القوالب الجبسية الجاهزة وكذلك بأسلوب الحفر البارز والغائر وكذلك بواسطة أيضاً الاطارات الجبسية (الكورنيشات) والتي استخدمت في تأطير مساحات واسعة من الجدران والسقوف عن طريق التعشيق او التجميع وفق اشكال هندسية , ومن ثم تلوينها على الجبس بواسطة الألوان المائية والزيتية أو باستخدام باودر اللون الذهبي.
2. ساهم نظام البناء التصميمي للنماذج المنتخبة في بناء وتقييم النقوش الجبسية جمالياً وفق معايير تناسقها الكلي.
3. نجد أن دور الخط في العمل التصميمي الخاص بالنقوش الجبسية على مستوى العناصر التصميمية البنائية التنظيمية ارتبط بالدرجة الرئيسية بالاتجاه خاصة في المساحات الكبيرة بحسب اتجاهاتها الافقية التي تعطي شعوراً بالثبات والعامودية والتي تبعث احساساً باتجاهها الى الشموخ.
4. دراسة المصمم لمفهوم الحاجة الجمالية وذلك بالاعتماد على مثيرات حسية إدراكية , مما شكلت الرغبة الملحة لدى المتلقي في التمتع الحسي المباشر من خلال الألفة والانتماء , كما شكلت تلبية الحاجة الجمالية ثلاثة مستويات يمكن أن نعتبرها معايير سيكولوجية .
المعيار الحسي والذي يمثل (المتعة ، التذوق ، الاحساس بالراحة).
المعيار الوجداني والذي يمثل (الاحساس بالاطمئنان ، الاحساس بالرضا ، والعمق النفسي).
المعيار العقلي والذي يعتمد على:- (متعة الاكتشاف ، الاثارة الذهنية ، التوافق العقلي الذهني).
5. اختيار التكوين التصميمي المدروس للعناصر المعمارية ، وبذلك يستطيع المصمم تحديد نوع النقوش الجبسية ومواصفاتها ومميزاتها الجمالية لكل عنصر عماري وهذا ما تبرزه تعدد اشكال الاعمدة والقباب والعقود وغيرها وكذلك تعدد الأشكال الهندسية والنباتية بأنواعه .

6. دراسة علاقة التوازن بين الأشكال الموجودة ضمن الفضاء الداخلي والتي تساهم على معادلة الأشكال والمفردات التصميمية داخل تكوين المساحات ، مع توزيعها بشكل يحقق الانسجام، وذلك من خلال التوزيع المتساوي ضمن محددات العناصر المعمارية للمساجد.

7. عبر الفن الاسلامي عن مستوى رقي الفنان المسلم ضمن حدوده المكانية والزمانية والتي ارتبطت بروح الامة الاسلامية كما يمثل بدوره خلاصة انعكاس الشخصية العربية المتصلة بالقيم والتعبير الفني .

8. أستطاع المعمار والحرفي المسلم أن يبرز هذا التفاعل الفني من خلال الجانب الذي يتعلق ببناء المساجد ودور الامارة

الفصل الثالث

اجراءات البحث

اولاً: منهجية البحث

نظراً لطبيعة البحث فقد أعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي ,وهو احد مناهج البحث العلمي وذلك للتعرف عن مقومات جمالية تصاميم النقوش الجبسية في المساجد الإسلامية ,ذلك لان هذه الدراسة تتطلب معرفة بكافة تفاصيلها معتمداً بالدرجة الاساس على الاطار النظري وصولاً الى تحقيق شامل لهدف البحث وذلك من خلال دراسة (فاعلية جمالية البناء التصميمي لخرقة النقوش الجبسية الإسلامية) و(سمات القدرة التصميمية في تذوق النقوش الجبسية)

ثانياً:مجتمع البحث:

بعد قيام الباحث باستبعاد تصاميم النقوش الجبسية المتكررة والمتشابهة في الحدود المكانية للبحث , تكون مجتمع البحث من (30) تصميماً , منها (10) تصميم من مسجد (أبي حنيفة النعمان)- بغداد – جمهورية العراق, و(10) تصميم من مسجد (الحسن الثاني)- دولة المغرب, و(10) تصميم من لمسجد (الشيخ زايد)- دبي- دولة الامارات العربية المتحدة. وبعد جمع المعلومات تم تصنيفها حسب نوع الخامة (الجبس) الأساسية المستخدمة في التنفيذ

ثالثاً: عينة البحث :

بما ان الدراسة هي جمالية تصاميم النقوش الجبسية في المساجد الإسلامية, فقد تم اعتماد الباحث الاسلوب الانتقائي القصدي والمتمثلة بالفضاءات الداخلية للمساجد العربية, حيث كانت عينة البحث متكونة من (ثلاث نماذج) وهي كالآتي:

النموذج الاول: مسجد أبي حنيفة النعمان – بغداد – العراق والنموذج الثاني: مسجد الحسن الثاني – المغرب والنموذج الثالث: مسجد الشيخ زايد – دبي – الامارات

وقد تم اختيار هذه العينة وفقاً للمبررات الآتية :

(1) اعتماد التنوع في اختيار تصاميم النقوش الجبسية ضمن المحددات الداخلية للمساجد, فضلاً عن مستوى التنوع في استخدام تقنيات متنوعة في طريقة تنفيذها .

(2) ان هذه النماذج المنتخبة تم تصميمها بشكل مدروس على مستوى التصميم الداخلي للمساجد الإسلامية.

رابعاً: تحليل نماذج البحث

تحليل النموذج الاول: الفضاءات الداخلية لمسجد (أبي حنيفة النعمان) - بغداد - العراق

المحور الاول : (فاعلية جمالية البناء التصميمي لزخرفة النقوش الجبسية الإسلامية)



تحليل العمل:

لقد عبرت جمالية النقوش الجبسية بالنسبة للفضاءات الداخلية لمسجد (أبي حنيفة النعمان) عن مستوى رؤي المصمم المسلم النابعة من عملية

انموذج رقم 1	
مختلطة	نوع الزخرفة
جبس	نوع الخامة
إيقاعي	نوع التكوين
مسجد (أبي حنيفة النعمان) العراق	الموقع

الاستنباط الفكري لنظرية الحرفة من خلال "الشعور والخيال والإدراك فضلاً عن الاستنباط المبني على عمليتنا الاشتقاق للنقوش الجبسية، أذ دفع المعمار والمصمم إلى التفكير الأعظم من خلال ما أنجزه من إبداع متميز لأنواع تصاميم النقوش النباتية والهندسية والخطية، كما في تصاميم النقوش الجبسية للسقوف، فضلاً عن تحديدها الى البعد العمودي للجدران فضلاً عن النقوش الجبسية بالنسبة للأعمدة كما برز الابداع التصميمي للمنبر، من خلال ما تملكه من سمة الإثارة والهيبة والقدسية، كذلك أظهرت الزخرفة عنصراً ايجابياً في العملية التصميمية، والتي ساعدت المصمم في محاولاته الاولى لإعطاء النظام والوضوح ضمن ايقاعات تسهل قراءة الفضاء الداخلي ضمن رؤيا جميلة، أما من اهم الأشكال الهندسية فهي الخمس والمسدس والذي تسمى بالأطباق النجمية كما ارتبط مفهوم الزخرفة أيضاً بالمقرنصات الإسلامية وذلك لما تتميز به من جمالية في نقوشها، كما أظهرت النقوش الجبسية بأشكال زخرفية متنوعة كالتقالب الجبسية الجاهزة وكذلك بأسلوب الحفر البارز والغائر وكذلك بواسطة الاطارات الجبسية أو (الكورنيشات)، ومن ثم التلوين على الجبس بواسطة الألوان المائية. كما في الشكل (1)، (2) والذي اعتمد بالدرجة الأساسية على تنوع تصاميم النقوش الجبسية كالسقف المنحني كما في شكل القبو، والذي ساهم في توجيه عين المشاهد وذلك لما يمثله من مركز جذب بصري ولعل من أنواعها تصاميم النقوش الجبسية (النباتية) والتي تمتاز بأشكالها المتناظرة، والتي قوامها الأغصان وتفرعاتها الزهرية، كذلك برزت تصاميم النقوش الجبسية في تصاميم (المحاريب) المجوفة والمتعددة الاضلاع، كما في الشكل (3).

أما من الناحية الجمالية فإن المصمم أبدع في التصرف من حيث سعة نوافذ القبة النصف دائرية وارتفاعها كما في شكل (4)، وإن البناء التصميمي الجمالي للنقوش الجبسية يعتبر من الصفات المرتبطة بالذوق وذلك بالاعتماد بالدرجة الأساس على النظام في البناء التصميمي، فعلى مستوى العناصر التصميمية البنائية التنظيمية نجد أن دور الخط في العمل التصميمي الخاص بالنقوش الجبسية أعطي شعوراً بالثبات والشموخ، مما أعطي قيمة لكل من خلال العلاقات المتبادلة بينه وبين ما يحمله من قيمة لونية، والتي تداخلت مع الملمس الغائر والبارز ضمن ناتج العلاقة التبادلية معتمداً على اختيار نوعية اتجاه الاضاءة، كما وظف المصمم المسلم المساحة والحجم معتمداً على استخدام الأشرطة بفعل التكرار المتناوب للوحدات التصميمية والتي قد أحيطت بأبدان الاعمدة والمحاريب والقباب، بينما كانت القيمة الجمالية للشكل في تصاميم النقوش الجبسية تعتمد على المرتكزات (البنائية التنظيمية) وهي: دراسة علاقة التوازن من خلال معادلة الأشكال والمفردات التصميمية، وذلك بالاعتماد على

الاتزان الشكلي (الجزء مع الكل) والاتزان فضائي (للكل) والتوازن الشعاعي حول بؤرة مركزية. ودراسة علاقة الايقاع عن طريق التنويع في الوحدات التصميمية. ودراسة علاقة السيادة والمقصود بها بروز هيمنة أحد الأشكال ضمن الفضاء المحدد لها، ودراسة علاقة الوحدة والانسجام والتناسب كوحدة واحدة ومنسجمة، واعتماد دراسة التنوع في تقسيم السطح الى مساحات ذات اشكال هندسية ونباتية. كما الشكل(4) والشكل(5).

المحور الثاني(سمات القدرة التصميمية في تذوق النقوش الجبسية)

لقد اعتمدت النقوش الجبسية ضمن الفضاءات الداخلية سمة التجريد ضمن التصميم الداخلي، محققةً بذلك مساحات واحجام حاملةً دلالات منظومات المعنى التعبيري من خلال تبسيط ووضوحه مفرداتها , ضمن قوانين الايقاع الرياضي والهندسي المدروس, كما في شكل (2) , كما كان للتدرج تأكيده ووجوده في توزيع تصاميم النقوش الجبسية , ينظر للشكل (4),(6) , ولا بد من الاشارة الى أن دور المصمم كان واضحاً في ايجاد طابع مميز للتصميم من خلال اعتماد معالجاته التصميمية والتقنية والتي تضمنت تماس شكلين او اكثر وتراكب شكل على شكل اخر جزئياً أو كلياً مما أعطي احساساً بالعمق الفضائي , كما ساهمت علاقة التقارب على تحديد المسافات ما بين الأشكال, كما في شكل (3),(5), كما خضع التقسيم المكاني المدروس الى اختيار النقوش الجبسية التي تمتلك احجاماً تناسبية مقبولة , كما في شكل (1),(2) .

إن لتطوير القدرة التصميمية دورٌ بارز الأهمية في التعرف على مقومات جمالية النقوش الجبسية , لذلك فإن تلبية الحاجه الجمالية لها شكلت ثلاثة مستويات يمكن أن نعتبرها معايير سيكولوجية وهي المعيار الحسي والذي يمثل الاحساس بالراحة والمعيار الوجداني والذي يمثل الاحساس بالاطمئنان والعمق النفسي والمعيار العقلي والذي يعتمد على الاثارة الذهنية, كما في شكل (1), كما أن مستوى الادراك الحسي الجمالي للفضاء الداخلي (لمصلى المسجد) , كان يقع تحت العديد من المؤثرات العامة والتي يمكن إجمالها بما يأتي بإدراك مستوى الإبعاد القياسية ضمن علاقات المساحة والارتفاع , وبتأثير العنصر المختلف بالشكل المنفرد عن غيره من العناصر وينطبق هذا على الحجم والمساحة , وتوظيف القيم اللونية الفاتحة والالوان الباردة , كما في شكل (1),(5) وإدراك المستويات كأسطح افقية وعمودية واضحة المساحات من خلال تصاميم حافات محددة مختلفة عن المساحات المحاذية , ويكون للملمس تأثيره الادراكي الواضح, فاستخدام الجبس مثلاً بمساحات واسعة مثلاً يكون ذات تأثير

أدراكي واضح عن بقية الخامات ذات الخشونة، فضلاً على تأكيد المصمم الداخلي على التجربة الجمالية من خلال توفير ثلاثة عناصر رئيسية وهي:- الفنان المبدع ، العمل ، المتلقي ، وذلك بالارتباط (الروحاني) الديني في الفضاء الداخلي لمُصلى المسجد. كما في شكل (5)، كما يشكل الذوق الجمالي على نحو ما يُعتمد وجوده الحسي ودلالته المعنوية، و يمكن أن نستشعر ذلك بالتذوق (للجمال الفكري التجريدي) مثلاً من خلال النظر الى تصاميم النقوش الجبسية للقبّة والعقود في مُصلى المساجد ، كما في شكل (3)، (5)، وعليه كان الاعتماد على اساس الحكم (التقييم) الجمالي، ضمن عملية تحليلية نقدية، فضلاً عن تأثر الخبرة الجمالية للمصمم نتيجة ما نشعر به من متعة واكتشاف، بينما تميز التعبير الجمالي الفني للنقوش الجبسية، ضمن حقائق ومعلومات عن طريق التعبير بالمعنى الصوري الرمزي وهو ما يتمثل في تصاميم التكوينات الهندسية والنباتية، ذات التأمل والتخيل ، كما في شكل (2) .

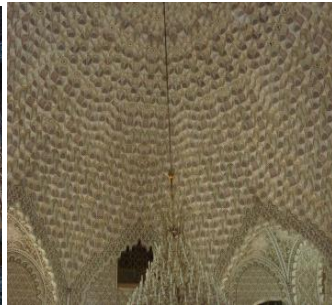
أن العمل التصميمي للنقوش الجبسية يتسم أيضاً بالمتعة الجمالية بسبب التأثير المنتظم لمكونات الفضاء الداخلي ذات الاحساس الممتع الراقي الجميل، بينما برزت الوظيفة الجمالية بين وظيفة الاتصال وكذلك بين وظيفة التعبير من خلال الرموز، مع التأكيد على الشعور بالاستمرارية داخل الفضاء الداخلي وهذا يعتمد على دقة تنفيذ تصاميمها والتي أكدت على سمات القدرة التصميمية في تذوق النقوش الجبسية.



شكل (3)



شكل (2)



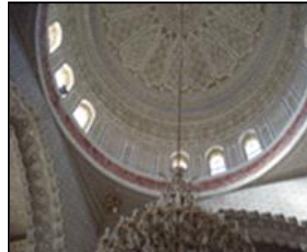
شكل (1)



شكل (6)



شكل (5)



شكل (4)

تحليل النموذج الثاني : الفضاءات الداخلية لمسجد (الحسن الثاني)- المغرب



انموذج رقم 2	
مختاطة	نوع الزخرفة
جبس	نوع الخامة
إيقاعي	نوع التكوين
مسجد (الحسن الثاني)- المغرب	الموقع

المحور الاول : (فاعلية جمالية البناء التصميمي لزخرفة النقوش الجبسية الإسلامية)

إن البناء التصميمي الجمالي بالنسبة للفضاءات الداخلية لمسجد (الحسن الثاني) للنقوش الجبسية يعتبر من الصفات المرتبطة بالذوق التصميمي وذلك بالاعتماد بالدرجة الأساس على النظام في البناء التصميمي, فعلى مستوى العناصر التصميمية البنائية التنظيمية نجد أن المصمم المسلم وظف المساحة والحجم معتمداً على أستخدم الأشرطة بفعل التكرار المتناوب للوحدات التصميمية والتي قد أحيطت بأبدان الاعمدة والمحاريب والقباب, كما في شكل (9), (10), (11), كما أن دور الخط في العمل التصميمي الخاص بالنقوش الجبسية أعطى قيمة لكل من خلال العلاقات المتبادلة بينه وبين ما يحمله من قيمة لونية , كما في شكل (9), (11), والتي تداخلت مع الملمس الغائر والبارز ضمن ناتج العلاقة التبادلية, مما أعطى شعوراً بالثبات والشموخ معتمداً على اختيار نوعية اتجاه الاضاءة, بينما كانت القيمة الجمالية للشكل في تصاميم النقوش الجبسية تعتمد على المرتكزات (البنائية التنظيمية) وهي دراسة علاقة الوحدة والانسجام والتناسب كوحدة واحدة ومنسجمة, ينظر للشكل (7), (8), كذلك اعتماد دراسة التنوع في تقسيم السطح الى مساحات ذات اشكال نباتية وهندسية, فضلاً عن دراسة علاقة التوازن من خلال معادلة الأشكال والمفردات التصميمية, وذلك بالاعتماد على الاتزان الشكلي (الجزء مع الكل) والاتزان فضائي (للكل) والتوازن الشعاعي حول بؤرة مركزية, ينظر للشكل (11), مع الاشارة الى دراسة علاقة

الايقاع عن طريق التنوع في الوحدات التصميمية ودراسة علاقة السيادة والمقصود بها بروز هيمنة أحد الأشكال ضمن الفضاء المحدد لها، كما في شكل (10)، كما أظهرت النقوش الجبسية بأشكال زخرفية متنوعة كالقوالب الجبسية الجاهزة وكذلك بأسلوب الحفر البارز والغائر وكذلك بواسطة الاطارات الجبسية أو (الكورنيشات) ، ومن ثم التلوين على الجبس بواسطة الألوان المائية، كما في شكل (12) ، كذلك أظهرت الزخرفة عنصراً ايجابياً في العملية التصميمية ،والتي ساعدت المصمم في محاولاته الاولى على اضافته النظام والوضوح ضمن ايقاعات تسهل قراءة الفضاء الداخلي، كما في شكل (10) ،ضمن رؤيا جميلة، ولعل من أنواعها تصاميم(الزخارف النباتية)التي تمتاز بأشكالها المتناظرة، والتي كانت قوامها الأغصان وتفرعاتها الزهرية، كما في شكل (5)،(6) كما ارتبط مفهوم الزخرفة أيضاً بالمقرنصات الإسلامية وذلك لما تتميز به من جمالية في نقوشها، كما في شكل (8)،(12) بينما كانت اهم الأشكال الهندسية هي الشكل الدائري والمربع والمخمس، كما في شكل (7)،(12)، اما من الناحية الجمالية فان المصمم أبدع في التصرف من حيث سعة نوافذ القبة والجدران النصف دائرية ، كذلك برزت تصاميم النقوش الجبسية في تصميم(المحراب) المجوف، كما في شكل (10) ،كما برز الابداع التصميمي في تصاميم النقوش الجبسية بالنسبة للأعمدة من خلال سمة الإثارة والهيبة والقدسية ، كما في شكل (12)، فضلاً عن تحديدها الى البعد العمودي للجدران ، كما في شكل (11) والذي اعتمدت بالدرجة الأساس على تنوع تصاميم النقوش الجبسية لها وللقبة المركزية، والذي ساهم في توجيه عين المشاهد وذلك لما يمثله من مركز جذب بصري ،كما عبرت جمالية النقوش الجبسية عن مستوى رفقي المصمم المسلم من خلال "الشعور والخيال والإدراك" فضلاً عن الاستنباط المبني على عمليتنا الاشتقاق للنقوش الجبسية النابعة من عملية الاستنباط الفكري لنظرية الحرفة، كما في شكل (8)، اذ دفع المعمار والمصمم إلى التفكير الأعرق من خلال ما أنجزه من إبداع متميز لأنواع التصاميم الخطية ،كما في تصاميم النقوش الجبسية للنوافذ ،كما في شكل (7).

المحور الثاني(سمات القدرة التصميمية في تذوق النقوش الجبسية)

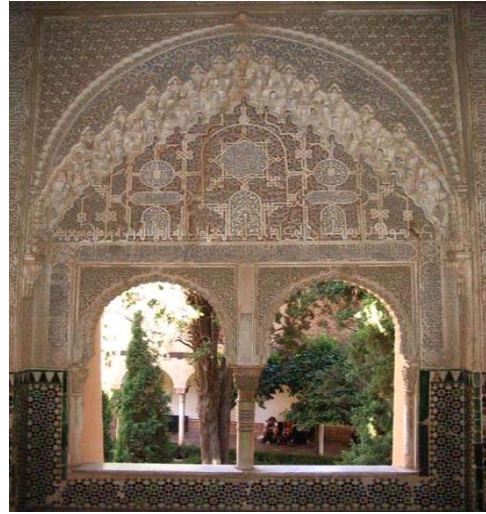
أن المستوى الادراك الحسي الجمالي للفضاءات الداخلية للنموذج المعتمد، كان يقع تحت العديد من المؤثرات العامة والتي يمكن إجمالها بتأثير العنصر المختلف بالشكل المنفرد عن غيره من العناصر وينطبق هذا على الحجم والمساحة مع إدراك مستوى الإبعاد القياسية ضمن علاقات المساحة والارتفاع ،فضلاً عن توظيف القيم اللونية الغامقة الفاتحة ، كما في شكل (9)،(11)، مع إدراك مستويات المحددات الداخلية

كأسطح افقية وعمودية واضحة المساحات من خلال تصاميم الكورنيشات كحافات محددة مختلفة عن المساحات المحاذية مع التأثير الإدراكي الواضح للملمس، وذلك باستخدام الجبس بمساحات واسعة مثلاً ذات التأثير الإدراكي الواضح عن بقية الخامات ذات الخشونة، كما شكل الذوق الجمالي التجريدي وجوده الحسي ودلالته المعنوية، ويمكن أن نستشعر ذلك في تصاميم النقوش الجبسية للقبّة والعقود في مُصلى المسجد، كما في شكل (8)، (12) أن العمل التصميمي للنقوش الجبسية يتسم أيضاً بالمتعة الجمالية بسبب التأثير المنتظم لمكونات الفضاء الداخلي، بينما برزت الوظيفة الجمالية بين وظيفة الاتصال وكذلك بين وظيفة التعبير من خلال الرموز، كما في شكل (9) مع التأكيد على الشعور بالاستمرارية داخل الفضاء الداخلي وهذا يعتمد على دقة التنفيذ للتصاميم والتي أكدت على سمات القدرة التصميمية في تذوق النقوش الجبسية. فضلاً عن تأثر الخبرة الجمالية للمصمم نتيجة ما نشعر به من متعة واكتشاف، بينما تميز التعبير الجمالي الفني للنقوش الجبسية، ضمن حقائق ومعلومات عن طريق التعبير بالمعنى الخطي والصورى الرمزي وهو ما يتمثل في تصاميم التكوينات الهندسية والنباتية، ذات التأمل والتخيل، كما في شكل (7) وعليه كان الاعتماد على أساس الحكم (التقييم) الجمالي، ضمن عملية تحليلية نقدية، وذلك بالارتباط (الروحاني) الديني في الفضاءات الداخلية، فضلاً على تأكيد المصمم الداخلي على التجربة الجمالية من خلال توفير ثلاثة عناصر رئيسية وهي التصميم المبدع، تنفيذ العمل، والمتلقي، ولا بد من الإشارة إلى أن للمصمم كان له دور مميز من خلال إيجاد طابع مميز للتصميم، من خلال اعتماد معالجاته التصميمية والتقنية والتي تضمنت تراكم شكل على شكل آخر جزئياً أو كلياً مع تماس شكلين أو أكثر مما أعطى إحساساً بالعمق الفضائي، كما خضع التقسيم المكاني المدروس إلى اختيار النقوش الجبسية التي تمتلك أحجاماً تناسبية مقبولة كما في شكل (12)، كما ساهمت علاقة التقارب والتدرج على تحديد المسافات في توزيع تصاميم النقوش الجبسية ما بين الأشكال، كما في شكل (9)، (12)، مع الأخذ بنظر الاعتبار اعتماد النقوش الجبسية ضمن الفضاءات الداخلية على سمة التجريد ضمن التصميم الداخلي، محققةً بذلك مساحات وأحجام حاملةً دلالات منظومات المعنى التعبيري من خلال تبسيط ووضوحه مفرداتها، ضمن قوانين الإيقاع الرياضي والهندسي المدروس، كما كما في شكل (8) وعليه إن لتطور القدرة التصميمية دور بارز الأهمية في التعرف على مقومات جمالية النقوش الجبسية، لذلك فإن تلبية الحاجة الجمالية شكلت عدة مستويات يمكن أن نعتبرها معايير سيكولوجية وهي المعيار الوجداني والذي يمثل الإحساس والمعيار

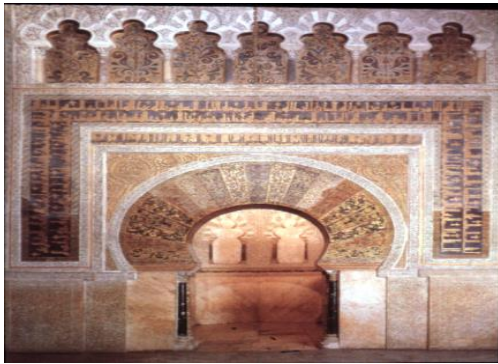
العقلي والذي يعتمد على الاثارة الذهنية والمعيار الحسي والذي يمثل الاحساس بالراحة ضمن التصميم الداخلي.



شكل رقم (8)



شكل رقم (7)



شكل رقم (10)



شكل رقم (9)



شكل رقم (12)



شكل رقم (11)

تحليل النموذج الثالث: الفضاءات الداخلية لمسجد (الشيخ زايد) - دبي - الامارات



انموذج رقم 3	
مختلطة	نوع الزخرفة
جبس	نوع الخامة
إيقاعي	نوع التكوين
مسجد (الشيخ زايد) - دبي - الامارات	الموقع

المحور الاول : (فاعلية جمالية البناء التصميمي لزخرفة النقوش الجبسية الإسلامية)

لقد برز الابداع التصميمي في تصاميم النقوش الجبسية بالنسبة للفضاءات الداخلية الخاصة بمسجد الشيخ زايد عن سمة الإثارة والهيبة والقدسية بالنسبة للأعمدة , كما في شكل (18), فضلاً عن تحديد البعد العمودي للجدران , كما في شكل (16), كما دفع

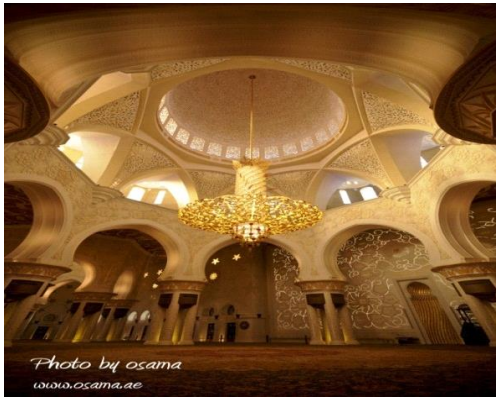
المعمار والمصمم إلى التفكير الأعرق من خلال ما أنجزه من إبداع متميز لأنواع التصاميم الخطية والنباتية , كما في تصاميم النقوش الجبسية للقبة المركزية، كما في شكل (13)، والذي اعتمدت بالدرجة الأساس على تنوع تصاميمها، والذي ساهم في توجيه عين المشاهد وذلك لما يمثله من مركز جذب بصري، والتي ساعدت المصمم في محاولاته الأولى لإعطاء النظام والوضوح كذلك أظهرت الزخرفة عنصراً إيجابياً في العملية التصميمية ضمن إيقاعات تسهل قراءة الفضاء الداخلي، كما في شكل (17) ضمن رؤيا جميلة، ولعل من أنواعها تصاميم (الزخارف النباتية) والتي تمتاز بأشكالها المتناظرة، والتي قوامها الأغصان وتفرعاتها الزهرية، كما أظهرت النقوش الجبسية بأشكال زخرفية متنوعة كالقوالب الجبسية الجاهزة وكذلك بأسلوب الحفر البارز والغاثر وكذلك بواسطة الاطارات الجبسية أو (الكورنيشات) ، ومن ثم التلوين على الجبس بواسطة الألوان المائية، كما في شكل (14) كما ارتبط مفهوم الزخرفة أيضاً بالمقرنصات الإسلامية وذلك لما تتميز به من جمالية في نقوشها، كما في شكل (18) ،بينما أظهرت أهم الأشكال الهندسية هي الخمس والشكل الدائري، كما في شكل (13)، كما عبرت جمالية النقوش الجبسية عن مستوى رؤي المصمم المسلم من خلال الاستنباط المبني على عمليتنا الاشتقاق للنقوش الجبسية لنظرية الحرفة من خلال الشعور بالخيال والإدراك الجمالي في التصرف من حيث سعة نوافذ القبة والجدران النصف دائرية ..إن البناء التصميمي الجمالي للنقوش الجبسية يعتبر من الصفات المرتبطة بالذوق وذلك بالاعتماد بالدرجة الأساس على النظام المدروس للبناء التصميمي ،فعلى مستوى العناصر التصميمية البنائية التنظيمية نجد أن المصمم المسلم اعتمد دراسة التنوع في تقسيم السطح الى مساحات ذات اشكال نباتية وهندسية، فضلاً عن دراسة علاقة التوازن من خلال معادلة الأشكال والمفردات التصميمية، وذلك بالاعتماد على الاتزان شكلي (الجزء مع الكل) والاتزان فضائي (للكل) والتوازن الشعاعي حول بؤرة مركزية , كما في شكل (18)، كما كانت القيمة الجمالية للشكل في تصاميم النقوش الجبسية تعتمد على دراسة علاقة الوحدة والانسجام والتناسب كوحدة واحدة ومنسجمة، كما في شكل (13)،(17)، مع الإشارة الى دراسة علاقة الايقاع عن طريق التنوع في الوحدات التصميمية ودراسة علاقة السيادة والمقصود بها بروز هيمنة أحد الأشكال ضمن الفضاء المحدد لها، كما في شكل (14)، كما أن دور الخط في العمل التصميمي الخاص بالنقوش الجبسية كان مميزاً كما في شكل (15)،(17)، مما أعطي قيمة لكل من خلال العلاقات المتبادلة بينه وبين ما يحمله من قيمة لونية، والتي تداخلت مع الملمس الغائر والبارز ضمن ناتج تلك العلاقة التبادلية ، مما أعطى شعوراً بالثبات والشموخ معتمداً على اختيار نوعية اتجاه الاضاءة ، بينما

وظف المصمم المساحة والحجم معتمداً على أستخدم الأشرطة بفعل التكرار المتناوب للوحدات التصميمية والتي أحيطت بأبدان الاعمدة والقباب, كما في شكل (13) (17), (18),

المحور الثاني) السمات الجمالية في تذوق النقوش الجبسية)

لقد حقق الذوق الجمالي التجريدي وجوده الحسي ودلالته المعنوية للتصميم الداخلي المعتمد, ذات التأثير الإدراكي الواضح عن بقية الخامات ذات الخشونة , والذي يمكن أن نستشعر ذلك في تصاميم النقوش الجبسية للقبة والعقود , كما في شكل (13), (14) والتي أكدت على سمات القدرة التصميمية في تذوق النقوش الجبسية, مع التأكيد على الشعور بالاستمرارية داخل الفضاء الداخلي وهذا يعتمد بالدرجة الاساس على دقة التنفيذ للتصاميم, فضلاً عن تأثير الخبرة الجمالية للمصمم نتيجة ما نشعر به من المتعة الجمالية بسبب التأثير المنتظم لمكونات الفضاء الداخلي, بينما برزت الوظيفة الجمالية بين وظيفة الاتصال وكذلك بين وظيفة التعبير من خلال الرموز, كما في شكل (18), بينما تميز التعبير الجمالي الفني للنقوش الجبسية, ضمن حقائق ومعلومات عن طريق التعبير بالمعنى الخطي والصوري الرمزي وهو ما يتمثل في تصاميم التكوينات الهندسية والنباتية, ذات المعنى التأملي والتخيلي , كما في شكل (17), (18), ولابد من الإشارة أن للمصمم كان له دور مميز من خلال ايجاد طابع واضح للتصميمية, من خلال اعتماده على معالجاته التصميمية والتقنية مما أعطي احساساً بالعمق الفضائي والتي تضمنت تراكب شكل على شكل اخر جزئياً أو كلياً مع تماس شكلين او اكثر, كما اعتمدت النقوش الجبسية ضمن الفضاءات الداخلية سمة التجريد ضمن التصميم الداخلي, من خلال تبسيط ووضوحه مفرداتها , ضمن قوانين الايقاع الرياضي والهندسي المدروس ومحققاً بذلك مساحات واحجام حاملةً دلالات منظومات المعنى التعبيري, كما في شكل (14), لذلك فإن تلبية الحاجه الجمالية شكلت عدة مستويات يمكن أن نعتبرها معايير سيكولوجية وهي المعيار الوجداني والذي يمثل الاحساس والمعيار العقلي والذي يعتمد على الاثارة الذهنية والمعيار الحسي والذي يمثل الاحساس بالراحة, وعليه فإن لتطور القدرة التصميمية دورٌ بارز الأهمية في التعرف على مقومات جمالية النقوش الجبسية, والتي تمتلك بدورها احجاماً تناسبية مقبولة التقسيم المكاني المدروس , كما في شكل (15), كما ساهمت علاقة التقارب والتدرج على تحديد المسافات في توزيع تصاميم النقوش الجبسية ما بين الأشكال, كما في شكل (14), (15), (16)

مع إدراك مستويات المحددات الداخلية كأسطح أفقية وعمودية واضحة المساحات من خلال تصاميم الكورنيشات كحافات محددة مع التأثير الإدراكي الواضح للملمس ، وذلك باستخدام الجبس بمساحات مناسبة ، وبذلك فإن المستوى الإدراكي الحسي الجمالي للفضاءات الداخلية ، أعتمد على تأثير العنصر المختلف بالشكل المنفرد عن غيره من العناصر وينطبق هذا على الحجم والمساحة مع إدراك مستوى الإبعاد القياسية ضمن علاقات المساحة والارتفاع ، فضلاً عن توظيف القيم اللونية الغامقة الفاتحة ، كما في شكل (17)،(18)، مع الأخذ بنظر الاعتبار تأكيد المصمم الداخلي على التجربة الجمالية من خلال توفير ثلاثة عناصر رئيسة وهي المصمم المبدع ، العمل التنفيذي والمتلقي، وعليه كان الاعتماد على اساس الحكم (التقييم) الجمالي، ضمن عملية تحليلية نقدية، وذلك بالارتباط (الروحاني) الديني في الفضاءات الداخلية للمسجد .



شكل رقم (14)



شكل رقم (13)



شكل رقم (16)



شكل رقم (15)



شكل رقم (18)



شكل رقم (17)

الفصل الرابع

أولاً: النتائج :

- 1- لقد عبرت جمالية النقوش الجبسية بالنسبة للفضاءات الداخلية الخاصة للمساجد المنتخبة عن مستوى رؤي المصمم المسلم ضمن حدوده المكانية والزمانية والتي ارتبطت بروح الأمة الإسلامية النابعة من عملية الاستنباط الفكري لنظرية الحرفة من خلال "الشعور والخيال والإدراك" فضلاً عن الاستنباط المبني على عمليتنا الاشتقاق والاقتناس للنقوش الجبسية.
- 2- التفكير الأعمق للمصمم من خلال ما أنجزه من إبداع متميز لأنواع تصاميم النقوش النباتية والهندسية والخطية... كما في تصاميم النقوش الجبسية للسقوف والتي،

لها الدور المهم في تشكيل هيئة الفضاءات الداخلية، فضلاً عن تحديده الى البعد العمودي للجدران من خلال التغيير في المعالجات التصميمية للنقوش الجبسية.

3- اعتمد المصمم المسلم في معالجة الجدران الداخلية على مبدأ التكوين المجسم الإبعاد عن طريق استخدام التضييع والخسفات في الجدران مع استخدام العقود والفتحات بأنواعها إضافة الى الافاريز والمقرنصات معتمداً على دراسة التقسيم المساحي المدروس ليحقق أهداف تصميمية ولعل منها إخفاء الأخطاء المعمارية مما أضاف مقومات جمالية للنقوش الجبسية.

4- أبدع المصمم الداخلي من الناحية الجمالية في التصرف من حيث سعة النوافذ وارتفاعها ونوعية تصاميمها وفق مقتضيات تصاميم النقوش الجبسية المتنوعة، كما أظهرت تصاميم النوافذ دوراً كبيراً في التصاميم الداخلية للقباب الإسلامية ،

5- استخدام المصمم المسلم أعمدة ذات تصميم مميز في إنشائها فضلاً عن تصاميم النقوش الجبسية والتي شكلت إحدى روافع التسقيف للمحددات المعمارية الداخلية للقباب والعقود.

6- أظهرت قدرة المصمم الابداعية في تصاميم النقوش الجبسية بالنسبة للمنبر وهو المكان المخصص للخطابة، حيث عكس الخصوصية المميزة من خلال ما تملكه من سمة الإثارة والهيبة والقدسية للحفاظ على فعل الانتماء والهوية إلى المساجد المنتخبة.

7- اضافت الزخرفة الجبسية للنماذج المنتخبة مفردات معينة الى التكوين التصميمي الاصلي ضمن ايقاعات متنوعة، من حيث تنوع تصاميمها وموضوعاتها وأساليبها في طريق الإخراج التصميمي، فضلاً عن توظيف المفردة الزخرفية تصميماً لتكون وحدة تكرر اساسية مع مراعاة التناسب والتوافق والانسجام بينهما.

8- أظهرت الزخرفة للنقوش الجبسية النباتية والهندسية عنصراً إيجابياً في العملية التصميمية للنماذج المنتخبة ، والتي ساعدت المصمم لإعطاء النظام والوضوح، ووسيلة أيضاً لجذب الانتباه والتمييز بين جزء وآخر فضلاً توضيح الأسطح وتقسيمها الى مساحات متناسبة ضمن ايقاعات تسهل قراءة المبنى المعماري والفضاء الداخلي مع اظهار الأهمية الرمزية للمبنى ، فضلاً عن استخدام العناصر الانشائية كعناصر زخرفية للتقليل من حدة الصلابة فيها ، هذا بالإضافة على هيئتها التصميمية التي تنطوي على سمات الخصوصية في إنشائها الزخرفي، إضافة الى التنوع في تكراراتها الموظفة ضمناً مع التصميم ، اما من أهم خصائصها فهي تمتاز بأشكالها المتناظرة وعناصرها المتقابلة وتشكيلاتها المتداخلة والمتشابكة.

9- أظهرت تصاميم المقرنصات الجبسية الإسلامية المراحل الانتقالية التي شكلت دلالة واضحة على السمو والنبوغ والتفوق الذي وصل اليه المصمم المسلم ، في

اعتماد النقوش الجبسية ضمن بواطن هذا النوع من المقرنصات بتصاميم هندسية ونباتية وذلك بنقشها بمستويات متباينة مما اضاف قيمة جمالية الى الفضاءات الداخلية للمساجد المنتخبة .

10- وظف المصمم المسلم المساحة والحجم في تصاميم النقوش الجبسية للنماذج المنتخبة معتمداً على أستخدم الأشرطة بفعل التكرار المتناوب للوحدات التصميمية والتي قد أحيطت بأبدان الاعمدة والمحاريب والقباب وكذلك باستخدام المساحات الهندسية او شبه هندسية والذي شكلت بدورها مركز الجذب البصري للناظر وذلك بالاعتماد على المفردات والعناصر الزخرفية بأنواعها وأحجامها.

11- أعتد المصمم في دراسة القيمة الجمالية للشكل ضمن تصاميم النقوش الجبسية للنماذج المنتخبة على المرتكزات

(البنائية التنظيمية) وهي دراسة علاقة التوازن, الايقاع, السيادة , الوحدة , الانسجام, التنوع, التناسب.

12- اعتمد المصمم المسلم في تصميم النقوش الجبسية سمة التجريد ضمن التصميم الداخلي للمساجد المنتخبة, محققاً بذلك مساحات واحجام حاملةً دلالات منظومات المعنى التعبيري ومضامين فكرية تعبيرية من خلال تبسيط ووضوح مفرداتها والذي ادت الى تعريف حدود الشكل مع دراسة طبيعة الناتج التصميمي الخاضع الى ترتيب معين والذي يبرز من خلالها الاحساس في كل أجزاء التصميم والتي كانت فيها عناصر التكوين مرتبطة بعلاقات متوافقة مع النظام التصميمي المكون لها , مع التأكيد على مبدأ عدم مطابقة الطبيعية وتحويرها ضمن قوانين الايقاع الرياضي والهندسي المدروس.

13- أظهر التدرج تأكيده ووجوده في توزيع تصاميم النقوش الجبسية وذلك بحسب الأهمية النسبية للعناصر، وذلك لما يتضمنه من مكونات تصميمية ، مما ساهمت على اظهار الفضاءات الداخلية المنتخبة بتتابع منطقي .

14- اعتماد المعالجات التصميمية والتقنية بالنسبة للنقوش الجبسية لتحقيق عوامل الشد الفضائي والتي تضمنت تماس شكلين او اكثر وتراكب شكل على شكل اخر جزئياً أو كلياً مما أعطي احساساً بالعمق الفضائي , كما ساهمت علاقة التقارب على تحديد المسافات ما بين الأشكال والتي يمكن ادراكها ككل موحد , وذلك بتوزيع الوحدات والأشكال ضمن نظام مرئي متتابع للنماذج المنتخبة.

15- أن المستوى الادراك الحسي الجمالي للفضاءات الداخلية المنتخبة ، يقع تحت العديد من المؤثرات العامة والتي أن إدراك مستوى الإبعاد القياسية ضمن علاقات المساحة والارتفاع المناسبة للمحددات العمودية والافقية كان اكثر فعالية على المتلقي

وذلك بحسب التكوين البنائي التصميمي لهما، وتأثير العنصر المختلف بالشكل المنفرد عن غيره من العناصر وينطبق هذا على الحجم والمساحة، وتوظيف القيم اللونية الفاتحة والالوان الباردة التي أعطت ادراكاً حسيّاً جمالياً بارتفاع السقف، وإدراك المستويات كأسطح افقية وعمودية واضحة المساحات من خلال تصاميم حافات محددة مختلفة عن المساحات المحاذية، وكان للملمس تأثيره الادراكي الواضح فأستخدم الجبس مثلاً بمساحات واسعة مثلاً أظهر ذات تأثير أدراكي واضح عن بقية الخامات ذات الخشونة.

16- تأكيد المصمم الداخلي على التجربة الجمالية التي تشمل الاستمتاع بما يتم أدراكه في الحاضر بعد أدراك الماضي من خلال توفير ثلاثة عناصر رئيسية. وهي:- (الفنان المبدع، العمل، المتلقي) كما أن هناك صورة في جعل المشاهد (المتلقي) يقضي وقتاً ممتعاً في الاستغراق في هذه التجربة وذلك بالارتباط (الروحاني) الديني في الفضاءات الداخلية للنماذج المنتخبة.

17- تأثر الخبرة الجمالية للمصمم الى حد كبير بالتذوق من خلال الاندماج مع موضوع جمالي معين مع مواصلة التفاعل معه نتيجة ما نشعر به من متعة واكتشاف وعليه كان الاعتماد على اساس الحكم (التقييم) الجمالي ضمن عملية تحليلية نقدية ذات اساس مرتبط بعلم الجمال والذي حاول من خلالها المصمم أن يلمس المواضيع والعناصر والخصائص الاساسية في تركيب الاثر الفني و التصميمي.

18- تميز التعبير الجمالي الفني للنقوش الجبسية للنماذج المنتخبة عموماً بالوحدة الكلية عن طريق وجود مادي، فهو تعبير معني بوسائله المتمثلة (بإثارة التأمل والتخيل) عن طريق التعبير بالمعنى اللغوي وذلك باعتبار ان الخط العربي هو اوسع تحقيقاً في الايضاح عن المطلوب وكذلك عن طريق التعبير بالمعنى الصوري الرمزي والذي يتمثل في تصاميم التكوينات الهندسية والنباتية ضمن البناء التكويني للعناصر المعمارية.

ثانياً: الاستنتاجات:

1. أن العمل التصميمي للنقوش الجبسية للنماذج المنتخبة يتسم بالمتعة الجمالية بسبب التأثير المنتظم لمكونات الفضاء الداخلي بينما برزت الوظيفة الجمالية بين وظيفة الاتصال والتي تكونت بين الشكل والمتلقي وكذلك بين وظيفة التعبير من خلال الرموز.
2. أراد المصمم المسلم من خلال تجربته في تصاميم النقوش الجبسية للنماذج المنتخبة التعبير عن الوظيفة الجمالية باعتبارها كوسيلة مميزة لجذب الانتباه

، فضلاً عن ملئ المساحات وتقسيمها بشكل مناسب مع إعطاء فرصة الابتكار لعناصر إنشائية بنائية ذات فاعلية متميزة داخل النظام البنائي بالنسبة للفضاءات الداخلية المنتخبة .

3. أضاف المصمم المسلم الإحساس بأهمية الأشياء وقيمتها وذلك لما يمثل من الفخامة والأهمية الرمزية للمبنى مع التأكيد على الشعور بالاستمرارية داخل الفضاءات الداخلية وهذا يعتمد بالدرجة الأساس على دقة تنفيذ تصاميمها فضلاً عن الشعور بأهمية الجهد المبذول في تكويناتها التصميمية والتي أكدت على سمات القدرة التصميمية في تذوق النقوش الجبسية.

ثالثاً: التوصيات: بعد إتمام متطلبات البحث الخاصة بالنتائج والاستنتاجات فان الباحث يوصي بما يلي:-

1- الاستفادة من البحث الحالي في الدراسات ذات التخصص المجاور لموضوع البحث الحالي كالأثار والهندسة المعمارية بما يوسع دائرة البحث الحالي الجمالية والمعرفية والتاريخية .

2- توثق الأساليب والتقنيات المتبعة في تصاميم الأشكال البصرية في الأضرحة الشريفة في مدينة الكوفة باعتبارها معالم حضارية وتاريخية مقدسة .

رابعاً:المقترحات : استكمالاً للفائدة المتوخاة من البحث يقترح الباحث إجراء البحوث الآتية :-

1- التنوع التقني في تصاميم الأشكال البصرية في المساجد الفارسية الإسلامية.

2- الأسس الفنية والتقنية للفن الزخرفي في المسجد النبوي الشريف .

3- نظم التناسب الشكلي واللوني في زخارف البلاط المزجج في مسجد ايا صوفيا .

المصادر

1. أحمد أحمد يوسف وزميله محمد عزت مصطفى :خلاصة تأريخ الطرز الزخرفية ، ط2 ، دار الكتب المصرية ، مصر ، 1948م.
2. أحمد حامد : التصميم الداخلي ،مجلة البناء السعودية ،العدد (45) ، السعودية ، 2003م.
3. أحمد رضا: معجم متن اللغة، مجلد (4) ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ، لبنان ، 1960م.
4. أحمد ظاهر حسين: جماليات المكان ، ط2 ، مكتبة النهضة ، بغداد ، 1988م.
5. أحمد كمال عبد الفتاح : أنواع المساجد ، مجلة البناء السعودية ، العدد (1) ، السعودية ، 1979م.

6. الأعظمي ، خالد خليل : الزخارف الجدارية في آثار بغداد، مطبعة الآفاق، بغداد ، 1981م.
7. آل سعيد ، شاكر حسن : الحرية في الفن، مطبعة الوحدة ، بغداد ، 1974م.
8. الأنفي ، ابو صالح : الفن الإسلامي - (اصوله، فلسفته ، مدارسه) ، دار المعارف ، مصر ، 1967م.
9. الألوسي ، شوكت توفيق : جماليات الاشكال المعمارية الإسلامية وانعكاسها في الرسم العراقي المعاصر، اطروحة دكتوراه ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 2000م
10. الأمام، عبد الكريم كاظم: تصميم تعليمي لقواعد التكوين في الفنون التشكيلية، أطروحة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1996م.
11. باكار ، أنريه : الحرف التقليدية الاسلامية في العمارة ، مجلد(2) ، مطبعة ساغدوس ، إيطاليا ، 1981.
12. بشير فارس : سر الزخرفة الإسلامية ، مطبعة المعهد القريشي للآثار الشرقية ، القاهرة ، مصر ، 1951م.
13. بلقيس محسن: تاريخ الفن العربي قبل الاسلام وبعده ،وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، بغداد ، 2000م.
14. الجادر، سعيد محمود : الزخرفة والمخطوطات عند المسلمين ، مركز البحوث والدراسات الإسلامية ، الرياض، السعودية ، 1988م.
15. جميل صليبي : المعجم الفلسفي ،بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية، مجلد(1)، دار الكتاب اللبناني، لبنان ، 1971م.
16. جولدي ، سينكلير: تذوق الفن المعماري ، ترجمة، د. محمد حسين، عمادة شؤون المكتبات ، جامعة الملك سعود، الرياض، السعودية، 1986م.
17. الحبيب ، بيده : الخلفية الفلسفية للزخرفة الإسلامية ، مجلة حروف عربية ، العدد (2)، تونس ، 2001م.
18. حسين مؤنس :المساجد،المجلس الوطني للثقافة والفنون،مجلة عالم المعرفة،العدد (37) الكويت ، 1980م.
19. الدجيلي ، نداء صباح:التقيم الجمالي للزخرفة في العمارة،رسالة ماجستير،كلية الهندسة المعمارية،الجامعة التكنولوجية، بغداد ، 1999م.
20. رافد عبد اللطيف: البيئة المكانية في مفهوم النظام،مجلة الهندسة والتكنولوجيا،مجلد 19، بغداد ،2000م .

21. الريحاي، عبد القادر: الأصالة والجمال في فنون العمارة والزخرفة العربية الإسلامية ، المجلة العلمية العربية، العدد (11)، السعودية ، 1977م.
22. ريد ، هربرت : معنى الفن، ترجمة : سامي خشبة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986م.
23. زكي محمد حسن : فنون الإسلام ، مكتبة النهضة المصرية ، مصر ، 1948م.
24. السامرائي ، أسماعيل محمود أحمد : قباب بغداد في العصر العثماني ، اطروحة دكتوراه ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، 1994م.
25. السامرائي ، يونس ابراهيم : تأريخ مساجد بغداد الحديثة ، مطبعة الامة ، بغداد ، 1977م.
26. سعيد عادل : الأبداع في خامة الجبس ، دار السلاسل ، الكويت ، 2004م.
27. السواد ، حيدر أسماعيل :تفسير نظام الزخرفة في العمارة الإسلامية ، رسالة ماجستير ، كلية الهندسة المعمارية ، الجامعة التكنولوجية ، بغداد ، 1997م.
28. السوداني ، أحمد: القيم الجمالية ومستويات الأبداع في الفن الإسلامي ، مجلة النور، العدد(48)، 1994م.
29. السوداني ، عبد الله : مهارات الخط العربي ، شركة الفنون للطباعة المحدودة ، بغداد ، 1980م.
30. شاكر مجيد : الأبداع في فن التصميم ، مجلة فنون إسلامية ، العدد(7) ، قطر ، 2005م.
31. الشال ، عبد الغني : مصطلحات في الفن والتربية الفنية ، مطابع جامعة الملك سعود،السعودية، 1984م.
32. الشيشتاوي ، حسن :الفن الإسلامي ، مجلة البناء السعودية ، العدد (1) ، 1979م.
33. شوقي أحمد : جمالية الشكل ،مجلة فنون إسلامية ، العدد (6) ، قطر ، 2005م
34. شوقي أسماعيل : الفن والتصميم ، مطبعة العمرانية ، مصر ، 1999م
35. شيرين أحسان شيرزاد : مبادئ في فن العمارة ، مكتبة اليقظة العربية ، بغداد ، 1985م.
36. صخر فرزات :مدخل الى الجمالية في العمارة الإسلامية،مجلة فنون عربية،مجلد 2،العدد(5)،دار وساط للنشر،المملكة المتحدة، 1982م.
37. صهيب جاسم:معالم الفن الإسلامي وتأثيراته المعمارية،مجلة التراث،العدد(10)،الإمارات،2006م.
38. ضياء جميل : زخارف الحرف اليدوية في العالم الإسلامي ، مجلة الفن الإسلامي العلمية ، العدد(15) ، 2001م.

39. ضياء شاكِر علي : المطلق والنسبي في الرقش العربي الإسلامي، اطروحة دكتوراه ، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد ، 1999م.
40. الطالب ، طالب عبد الحميد :خصائص العمارة الإسلامية،مجلة آفاق عربية،العدد(14) ، بغداد ، 1989م.
41. عبد الحميد يوسف أحمد : الزخرفة ، ط3 ، مطابع دار رمسيس ، القاهرة ، مصر ، 1979م.
42. عبد العزيز حميد:الزخرفة المعمارية(موسوعة حضارة العراق)، ج9، دار الحرية للطباعة،بغداد،1985م.
43. عبد العزيز مرزوق: العراق مهد الفن الإسلامي ،مديرية الثقافة العامة ، بغداد ، 1971م.
44. عبد الفتاح رياض:التكوين في الفنون التشكيلية ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، مصر ، 1974م.
45. عبد المحسن شيشتر : الوظيفة الزخرفية للحرف العربي ، جامعة حلوان ، مصر ، 1987م.
46. العتابي ، فرات جمال : واقع تصاميم الزخارف الهندسية المنفذة على الأجر في جوامع بغداد الأثرية ، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 2004م.
47. عزت حسن : الظواهر البصرية والتصميم الداخلي ، ط3 ، مطبعة الاهرام ، مصر ، 1982م.
48. علاء ياسين عبد الحسين:الفنون الزخرفية في العمارة العربية،مجلة آفاق عربية،العدد(8)،بغداد ، 1995م.
49. فيشر ، أرنيست : ضرورة الفن ،ترجمة : أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، 1971م.
50. القصيري ، أعتامد يوسف أحمد : مساجد بغداد في العهد العثماني ، اطروحة دكتوراه ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة ، مصر ، 1981م.
51. كمال عبد الباسط : أسس الأخراج ، ط1 ، منشورات جامعة بنغازي ، 1999م.
52. محمد علي عبد الله: الزخرفة الجبسية في الخليج،مركز التراث الشعبي ، مطبعة الدوحة ، قطر ، 1985م.
53. مصطفى سويف : الأسس النفسية للأبداع الفني ، دار المعارف ، مصر ، 1969م.
54. المعموري ، حمزة سلمان : الطاقة التفضيلية لتشكيل الكتلة والفضاء ، رسالة ماجستير ، كلية الهندسة المعمارية ، الجامعة التكنولوجية ، بغداد ، 1999م.

55. المهندس، كامل ومجدي وهبة: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، 1979م
56. ناجي معروف : المدخل في تأريخ الحضارة العربية ، ط1 ، مطبعة العاني ، بغداد ، 1960م.
57. نزيهة طالب: المشربيات والزجاج المعشق في العالم الإسلامي ، مجلة فنون عربية ، العدد (5) ، 1982م
58. *****: نقوش المساجد، موقع على شبكة الأنترنت،
59. نوري عيدان : الحرف الفنية ، مجلة التراث ، العدد (12) ، الإمارات المتحدة ، 1998م.الياور،
60. طلعت رشاد: النوافذ في العمارة العراقية، بحث منشور ومقدم الى كلية الأداب، جامعة بغداد، 1988م.
61. يوسف رواف : أنشاء المباني والمواد البنائية ، ط1 ، دار الامل ، الأردن ، 1985م.
62. يوسف شريف: الزخارف والزينة في العمارة العربية الإسلامية، مجلة الرواق، العدد (5) ، 1979م.

- 63- Allen, Phyllis Sloon: Beginnings of Interior Environment , Fith Edition , Burgess publishing Company , U.S.A., 1985.
- 64- Baker, Geoffrey : Design Strategies in Architecture , John wiley and Sons, 1980.
- 65- Bevin Marjories: Design Through Discovery, 3rd, Holt Rinehart and Winstan, New York 1977.
- 66- Ching , Francis .D.K: Interior Design , Van Nostrand Reinhold , 1987.
- 67- Ching , Francis .D.K: Architecture From Space and Order , Van Nostrand and Reinbold Company , Londen 1979.
- 68- Chistian , Norberg, Schulz : Intentions in Architecture, mit Press, Massachuetts Institute of Technology Caombridge, 1963.

- 69- Critchlow , Keith: Islamic Patterns, Thams, Hudson ,
London , 1979.
- 70- March L, and Steadman , Ph: The Geometry of
Envinonment, LTD, Canada , 1971.
- 71- Meiss Piever Van : Element of Architecture form (to
place) , Van Nostrand Rcinhotd , New York , 1990.

جماليات الأسلوب لمنمنمات بهزاد في ملحمة الشاهنامه Stylistic aesthetics of Behzad's miniatures in the Shahnameh epic

م . انعام عيسى كاظم عجام
كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل

M . Inam Eesa Kadhim Ajam

Fain Arts College

Babel University

07813325770

fine.inam.eesa@uobabylon.edu.iq

الكلمات المفتاحية : الجماليات - الأسلوب - المنمنمات - بهزاد- الشاهنامه .

ملخص البحث

يعنى هذا البحث بدراسة (جماليات الاسلوب لمنمنمات بهزاد في ملحمة الشاهنامه) وهو يقع في أربعة فصول جاء الفصل الأول لبيان مشكلة البحث التي تساءلت (ما هي جماليات الاسلوب لمنمنمات بهزاد ؟ وما هي ابرز الموضوعات التي تناولها بهزاد في ملحمة الشاهنامه؟) واهميته من خلال (دراسة مفهوم الاسلوب واشتغالاته في المجالات الفنية) وهدف البحث (تعرف جماليات الاسلوب لمنمنمات بهزاد في ملحمة الشاهنامه) وتضمن الفصل الثاني: الجماليات والمنمنمات الثقافية من خلال مبحثين عني المبحث الأول جماليات الاسلوب في فن المنمنمات وخصائصها ومميزاتها ، فيما عني المبحث الثاني بدراسة: مدارس فن المنمنمات، اما الفصل الثالث فقد تم اختيار عينة البحث البالغ عددها (4) أعمال فنية بصورة قصديه وانتهى الفصل الرابع الذي تضمن نتائج البحث وبرزها ، كان الفنان المسلم قادرا على إعطاء المشاهد إحساسا بالتجاور بين المكان والشكل ، لكنه لم يهتم بعمق الشكل وأبعاده المادية ، ومن ابرز الاستنتاجات : تأثير المحتوى الديني ، وخاصة الموضوعات المتعلقة بالمساجد والاعمار وكذلك الموضوعات المتعلقة بالمناسبات الدينية المختلفة، اما ابرز التوصيات الحاجة إلى نشر دليل يتناول الأبعاد الجمالية التعبيرية للفن الإسلامي ، وخاصة الفن الإسلامي المصغر.

Keywords: aesthetics - style - miniatures - Behzad - Shahnameh..

Research Summary

This research is concerned with studying (the aesthetics of style for Behzad's miniatures in the Shahnameh epic) and it is divided into four chapters. The first chapter came to explain the research problem, which asked (what are the aesthetics of style for Behzad's miniatures? What are the most prominent topics that Behzad addressed in the Shahnameh epic?) and its importance through (Studying the concept of style and its uses in the artistic fields) and the aim of the research (to know the aesthetics of style of Behzad's miniatures in the Shahnameh epic). The second chapter included: aesthetics and cultural miniatures through two sections. The first section dealt with the aesthetics of style in miniature art and its characteristics and features, while the second section concerned itself with studying: schools of miniature art As for the third chapter, the research sample, which numbered (4) artistic works, was intentionally selected, and the fourth chapter ended, which included the results of the research, most notably: The Muslim artist was able to give the viewer a sense of juxtaposition between place and form, but he did not care about the depth of the form and its physical dimensions, and among the most prominent conclusions is : The impact of religious content, especially topics related to mosques and ages, as well as topics related to various religious occasions. The most prominent recommendations are the need to publish a guide that addresses the expressive aesthetic dimensions of Islamic art, especially Islamic miniature art.

الفصل الأول

الإطار المنهجي للبحث

- مشكلة البحث

أن ممارسة الثقافة هي عملية مستمرة عبر التاريخ ودائمة التحول لكونها تسعى إلى استثمار وتطوير المعرفة باعتبارها نسقاً يتسلل الى العمل الابداعي ويمكننا توصيف المسالك الثقافية في هذا العمل لبعض المجتمعات الثقافية من خلال فنها وأدبها هي ممارسة تعمق النشاط البشري ، سواء كان فرديا أو اجتماعيا ، لكن هذا النشاط يتحول إلى إنتاج أو تكوين معرفة لغوية مشفرة تتوسع في الأنساق الثقافية وتتحول إلى تكوين فعال، وتشكل المنتجات المعرفية أيضا أفكارنا ومواقفنا ، أو طريقة تفكيرنا في بعض الأشياء خاصة بمجموعة أو فئة أو عرق معين ، لكنها مع ذلك تتقاطع وتتفاعل مع بعضها البعض بدلا من كونها منفصلة عن القطاعات المعزولة ، لهذا السبب في ممارسة اللغة المعرفية ، في بعض الأحيان يكون الإجراء المضاد مطلوبا ، وبالتالي ، ينشأ التكوين أو الأنساق الثقافية ، وهي صراعات ثقافية وحضارية ، هدفها هو الكشف عن النظام في سلوكهم الاجتماعي .

بالنسبة للثقافة الايرانية فقد تطورت منذ ظهور الدولة الفارسية في منتصف القرن السادس قبل الميلاد، وحتى وصول الصفويين وغيرهم، واستطاعت أن تخرج من هذه التجارب الطويلة والمعقدة بفن ، يتمتع بميزات خاصة ، ومن اهم الحقب في الفن الإيراني تمثل بالحقة السالمية .

وفي تلك المرحلة ظهرت الرسوم التوضيحية التي رافقت بعض الكتب العربية والإسلامية ، خاصة مقامات الحريري ومنمنمات الشاهنامه ، ثم أصبح هذا اللون من الرسم والتصوير فنا رائد في التصوير الاسلامي الذي تابعه باجتهاد الفنانون الذين مروا بمراحل تاريخية مختلفة ، في بغداد، وإيران وآسيا الصغرى.

ويمتاز فن المنمنمات بخصائص مميزة، وتشمل الجوانب التقنية الاسلوبية ونحن نعيش في عالم تتداخل فيه الرؤى و الثقافات لذا أصبح كل مجتمع يسعى الى صناعة جماليات و اساليب تتماشى مع معطيات تلك الثقافات الخاصة به ويعيد إنتاج تلك الثقافات ويشخص مساراتها فهناك ثقافات تقوم على الفعل التجريبي و التاريخي والأخرى تعمل على إزاحه تاريخيه ، وتُعد الجماليات في اسلوب المنمنمات من الفن و احد اهم الوسائط لنقل الثقافات وارساء انساقها الجمالية.

وتبلورت مشكلة البحث حول رصد جماليات الاسلوب للمنمنمات عند بهزاد ، وما تحمله تلك الجماليات من معاني ودلالات معلنة ومضمرة في التاريخ والثقافة الايرانية ومن هنا فقد صاغت الباحثة مشكلة بحثها بالتساؤل الآتي:

ما هي جماليات الاسلوب لمنمنمات بهزاد ؟ وما هي ابرز الموضوعات التي تناولها

بهزاد في ملحمة الشاهنامة؟**- أهمية البحث والحاجة اليه**

- 1- يسلط الضوء على دراسة مفهوم الاسلوب واشتغالاته في المجالات الفنية0
- 2- يدرس فن المنمنمات ومرجعياتها التاريخية خاصة في الفن الايراني وتحديد ملحمة الشاهنامة.
- 3- يمكن ان يغني المكتبة العربية بدراسة التنوع الاسلوبي للفنان بهزاد في رسم المنمنمات.
- 4- قد يفيد الباحثين والدارسين في المجالات التاريخية والفنية عل حد سواء وطلبات الدراسات العليا.

- هدف البحث :- يهدف البحث الحالي الى : تعرف جماليات الاسلوب لمنمنمات بهزاد في ملحمة الشاهنامة.

- حدود البحث :- يتحدد البحث الحالي الى

الحدود الزمانية : القرن الثاني عشر الى القرن السادس عشر.

الحدود المكانية : ايران

الحدود الموضوعية : دراسة اللوحات الفنية (المنمنمات) للرسم والمزخرف بهزاد باللغات الفارسية في ملحمة الشاهنامة.

رابعاً : تحديد المصطلحات :

الجمالية (Aesthetics) :

أ- في اللغة : - جاء في معنى الجمال بأنه (الحسن وقد جمل الرجل) (بالضم) (جمالاً) فهو جميل, والمرأة (جميلةٌ وجملاء) (والمجاملة : المعاملة بالجميل)(الرازي, 1981,ص111)

والجمال في (لسان العرب) بالضم التشديد أجمل من الجميل, وجمله أي زينه, والتجميل تكلف الجميل(ابن منظور : د ت, ص 126)

ب- اصطلاحيا

وردت كلمة (الجمالية) في قاموس (اكسفورد) على أنها : نظرية في التذوق أو أنها عملية إداك حسي. للجمال في الطبيعة والفن (Harold. 1998.p12)-الجمال- الجمالية عرفه (ريد): "انه وحدة العلاقات الشكلية بين العلاقات الشكلية التي تدركها حواسنا" (ريد, 1986,ص14)

- المنمنمات

أ- لغويا :

فجاء في تعريف و معنى منمنمة في معجم المعاني الجامع مُنَمَّمة هو (اسم)

والجمع : مُنَمَّنَات وتعني الثقافة والفنون و الرسم الدقيق مفصّل صورة أو رسم أو حرف زينيّ على مخطوطة مزخرفة (ابن عباس ، دت، ص 32)
ب- اصطلاحيا:

المنمنمة هي صورة مزخرفة في مخطوط وقد اشتهرت بها المخطوطات البيزنطية والفارسية والعثمانية والهندية وغيرها وتتواجد اقدم منمنمة للمدينة المنورة في العالم بدارة الملك عبد العزيز في الرياض وهي عبارة عن رسم وصور زخرفية مرسومة على مخطوطة للمدينة المنورة يعود تاريخا الى ما قبل 500 عام (دارة الملك عبدالعزيز تحتفظ بأقدم "منمنمة" في العالم وثقت للمدينة المنورة) (ويكيبيديا , 2011)
سادسا - نبذة تعريفية لكمال الدين بهزاد:

وهو كمال الدين بهزاد وهو مصور منمنمات من أهل هراة وقد درس التصوير على يد بير سيد أحمد التبريزي وعلى ميرك نقاش. عينه الشاه إسماعيل مديراً للمكتبة الملكية (كمال الدين ، 1982ص132) لفنان كمال الدين بهزاد ، على الرغم من الشهرة التي اكتسبها كرسام المنمنمات الأكثر شهرة في تاريخ الإسلام ، لم يشهد قط حلقة غير معروفة في تاريخ الفن البشري. وظل يعمل في هراة حتى سقطت على يد الشاه (الكتب المضيئة في العصور الوسطى ، 1842، ص45) .

الفصل الثاني

الجماليات والمنمنمات الثقافية

المبحث الأول : جماليات الاسلوب في فن المنمنمات وخصائصها ومميزاتها

اولا: جماليات فن المنمنمات

ان الجماليات هي فرع من فروع الفلسفة للتعامل مع الطبيعة والجمال وهي كذلك تعني الفن والذوق وقد تبين لدى الباحثون انها دراسة حسيه وذات قيمه جمالية .
 اصل كلمة Aesthetics يوناني (اغريقي) وكان يقصد بها العلم المتعلق بالإحساسات طبقا للفظ Aesthesi الفيلسوف بول فاليري قال : علم الجمال علم الحسائية وفي الوقت الحالي اصطلح البعض على تسميته كل تفكير فلسفي بالفن ، فألأستاطيقا فرع خاص بدراسة الحس والوجدان ، ينطلق بومجارتن من المماثلة التالية : كما انه قد وقع تحت عبارة منطق ، أي علم ما هو بيّن او المنطق ، من لفظة (Logilkos أي ماهو بيّن او المنطقي ، كذلك يمكن نحت عبارة (Aesthetic) ، أي العلم بالمحسوس من لفظة (aisth e tos) أي ماهو محسوس ولذلك فإن المعنى الحرفي او الأولى للفظه استاطيقا ، Aesthetics هو مرادف لما تعنيه لفظة sentio في اللاتيني أي الإحساس (الجرجاني ، 1984، ص43)
 ان تطوير موضوع البحث الجمالي ونشأة علم الجمال او علم الاستاطيقا علم

حديث النشأة ، انبثق بعد تاريخ طويل عتيق من الفكر الفلسفي التأملّي حول الفن والجمال ، وبهذا المعنى بعد علم الجمال علما قديما وحديثا في وقت واحد . لم تكن لدى اليونانيين معرفة في ذاته ولذاته ولكن اهتموا بالفن من حيث علاقته بالخير او دلالاته على الحقيقة لذا يقال ان مجال الاستيطقي The Aesthetic هو منطقة من البحث كانت ممتعة على اليونان ليس فحسب لانهم لم يعرفوا هذه الكلمة وانما أيضا لأنه لم تكن لديهم كلمة مرادفة لمفهوم (الفن الجميل) (كوسفين، 1968، ص10)

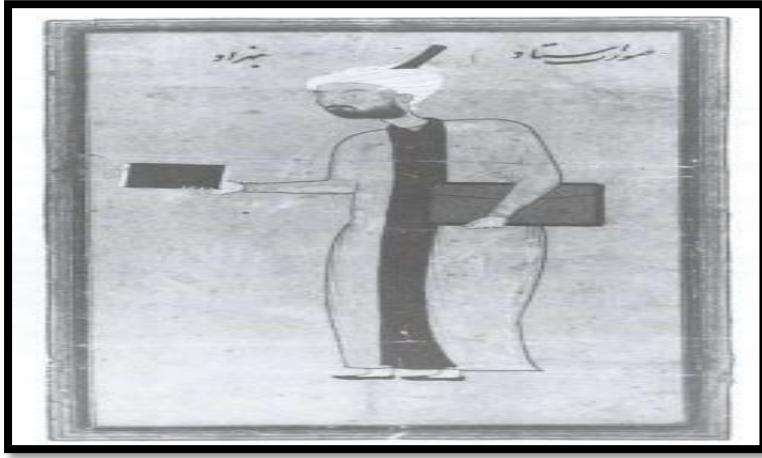


فسيفساء مصنوعة من الرخام في عهد المماليك في مصر

يشير مصطلح "الإسلامية" ليس فقط إلى الدين ، ولكن أيضا إلى الثقافة الإسلامية ، أو أي شكل من أشكال الفن في سياق الإسلام. يعتقد العديد من المسلمين أن محاولة تصوير البشر والحيوانات مسموح بها أو ربما محظورة (لويس معلوف: ص32) . أثر هذا الاتجاه على الفن مثل الفسيفساء والأرابيسك والخط الإسلامي والعمارة الإسلامية ، باستخدام الزخارف الزهرية بدلا من صور الأشخاص أو الحيوانات. ظهر الفن الزخرفي أيضا من خلال الأشكال والأنماط الهندسية وأنماط الأزهار والأرابيسك. يمكن أن يؤدي بعد ذلك إلى عبادة منحوتاته ، وفيها جوهر خلق الله ، حيث أن عبادة المنحوتات والأصنام محظورة بموجب الشريعة الإسلامية (مجدي ، 1987 ، ص23)

من خلال دراسة المشكلات والصور بناء على تحليل جماليات المنمنمات الثقافية ، قد يكون من المهم مناقشة مفاهيم الجماليات والمنمنمات الثقافية في ضوء علاقتها بموضوع الفن ، لأنها تستند إلى مبادئ التحليل الثقافي أو ، في بعض الأحيان ، على ما يسمى بالنقد الثقافي. من هذا الموقف ، يعتبر التفسير والتشريح الوسيلة الرئيسية لدراسة النصوص الفنية ، بالإضافة إلى آليات القراءة التي تتطلب معرفة متعمقة بإطار الخطابات الثقافية وأبعادها. المعرفية كذلك (كوسفين ، 1968، ص10) . وان جماليات فن المنمنمات ، الذي انتشر نتيجة لحركة البحث والترجمة ، العديد من الاتجاهات والثقافات مثل العربية والإيرانية والتركية والصينية والهندية والسلجوقية

وغيرها من التأثيرات ، تعريف فن المنمنمات الإسلامية هو فن الرسم وعرض النص المكتوب من خلال رسومات تتميز بالرسم الدقيق وصغر الحجم والتصميم . وقد تعددت أساليبها الفنية من خلال اللوحات المصغرة التي تعد الوسيط بين النص والقارئ ، ومن خلال هذه الصور يصل القارئ إلى أقصى معنى وتفصيل كما لو كان يروي قصة بمفرده. تعريف الفن المصغر وفقا لما هو موصوف في المناهج الدراسية ، فإن المنمنمات هي فن إسلامي قديم رائع عرف منذ العصور القديمة بفن التزاوج ، والذي يصور بدقة على صفحات أو صفحات العديد من الكتب المعجمية ، مثل البشر والحيوانات والخضروات. المنمنمات الإسلامية هي خطاب مرئي لتفسير مختلف الأحداث الثقافية والتاريخية والاجتماعية على الرغم من صغر حجمها ، (ابي خزام ، 2006 ، ص65) .



ثانيا : اساليب فن المنمنمات

من اهم اساليب فن المنمنمات هو فتح التوجه الغير المغلق واللامبالاة بالمساواة في الفضاء أي تبسيط وتسطيح العناصر في مخطوطة أو كتاب لملأ الفراغ ويختلف تصميم الرسومات الفنية الإسلامية بين هرمي ، دائري ، بيضاوي ، حلزوني ودائري لتوضيح الروح التي تؤثر على الفن الإسلامي. وكذلك هناك خصائص الفن الإسلامي اخرى وهو المصغر أن الرسم البشري خال من العواطف والعواطف خوفا من الوقوع في الشك في حظر التصوير الفوتوغرافي. الزخرفة الخطية هي واحدة من أبرز ملامح فن المنمنمات على الطراز الإسلامي (أبو صالح ، 1973 ، ص45). يتم مزجه مع رسومات مصغرة مع شخصياتهم الإسلامية وزخارف الخط. صورة مصغرة تتكون من عدة مواضيع مستقلة عدم مراعاة قوانين المنظور في اتجاه الخطوط الرأسية والأفقية وغيرها وقد يهيمن على فن المنمنمات عدم مراعاة الاتجاه والنسب التي تملأ الفراغ وتتميز جماليات المنمنمات الإسلامية بالعديد من الألوان ،

متمسكة بالنسب الطبيعية ، دون الالتفات إلى توزيع الظلال والضوء المسافة من كل ما هو واضح ، أو تجسيد لشيء ما ، يتميز الفن الإسلامي المصغر بأبعاد صغيرة الحجم . كما يتميز بدقة الرسم والزخارف اللونية ويوفر التكوين الفني والجمال عن فلسفة الفكر الإسلامي (اوليف جراير، 2007، ص103).

ومن ابرز الصور في فن المنمنمات الإسلامية وهو عدم وجود الظلال اما اللون فهو مصغرة ، وهناك نوعان من الانقسامات من الضوء والظلام أجزاء في الصورة. اما الوحدة فهي واحدة من أهم ميزات الصور المصغرة هي الترابط بين أجزائها. و أهم شي من هذه الاساليب هي السيولة فانه فائض من حيث الخطوط والألوان والأشكال. وكذلك البراعة في الأشكال والزخارف والوحدات الهندسية املاً الفراغات: بالألوان والرسومات والديكورات واما ميزت السيولة فأنها فائض من حيث الخطوط والألوان والأشكال (محمد ، صديق ، 2007، ص76) .

ثالثاً: ضرورة فن المنمنمات

لقد تكمن ضرورة الفن المصغر في نقل الأفكار والمعاني للقارئ مجازياً من خلال رسومات تتميز بالدقة وصغر الحجم وان الفن الإسلامي المصغر يحافظ على صور الحياة ومظهر البيئة.

وهذا الفن هو وسيلة لإلقاء الضوء على العادات والتقاليد والأحداث التاريخية والمعارك والحروب وتعزيزها. وقد تعكس المنمنمات مظهر الفن والعمارة وأسلوب الأزياء في ذلك العصر ومنذ أن اشتهرت الفترة الإسلامية بالفن المصغر ، أكد هذا النوع من الفن على القيم الجمالية والأخلاقية للإسلام (أبو صالح، 1973، ص46) ان المنمنمات الإسلامية هي مثال حقيقي على مرحلة الدعاية ، فن إدخال الحضارة ، لأنها تعرض مظاهر الحياة والعمارة والزي العسكري والظروف المناخية ، ليس فقط إبراز العادات والتقاليد وأشكال الملابس والفن وأنواعه المنتشرة في هذه الحضارة ، ولكن أيضاً تسليط الضوء على المساجد والمخطوطات والكتب وكل ما قد لا يتم تسجيله بالإضافة إلى تفاصيل المعارك والحروب. (ال سعيد شاكرك حسن ، 1988، ص31) .

المبحث الثاني

مدارس فن المنمنمات

لقد كانت هناك مدارس اشتهرت بفن المنمنمات فمنها:

1- المدرسة العباسية بـ (بغداد)

قام الفنانون الإيرانيون بتزيين القرآن الكريم بالتذهيب في القرن الأول للهجرة وزينوا حواشي الكتب بنقوش إسلامية وخطية وأنواع من الزخارف. ثم تطور هذا الإبداع ، وأصبحت النقوش الإسلامية والخطية أصلها وقواعدها المعروفة. توسعت

هذه النقوش في السلالات السلجوقية والمنغولية والتمورية ، وبدأت في تضمين نقوش على الفسيفساء والسجاد خارج مجال التذهيب للكتب. بعد إنشاء تصاميم ومنحوتات معروفة ، ظهر فن جديد- رسم صور وقصص ، ظهر معناها في منمنمات المدرسة العباسية كتب آرثر ثومببوب كتابا عن كليلة ودمنة ، وكتاب في علم الأدوية البيطري يسمى (داماتريا ميديكا) ، ومقامات الحريري لها رسومات بأسلوب منمنمات المدرسة البغدادية. في سياق قصة المدرسة العباسية (بغداد) باسل غري ، "باختصار ، من المستحيل تحديد فرق واضح بين المنمنمات الإيرانية" (كوسفين، 1968، ص19) .

يجب أن تبدأ دراسة الرسم الإيراني بنسخة من الخط العربي من العصر الفارسي ، ويجب إرفاق المدرسة العباسية بنسخة من الخط المذهب المزين بلوحات ذات أهمية جمعتها الخلافة العباسية في العاصمة بغداد. "عرفت إسبانيا هذا الفن منذ مئات السنين ، لكن شمال إفريقيا لم تشهد سوى النمط التنازلي له. عندما حكم البرامكة الدولة العباسية ، جاء العديد من الفنانين إلى بغداد وكرسوا المدرسة التي اشتهرت باسم مدرسة بغداد (بشر فارس، 1957)



ربما كان الاختلاف الوحيد الذي أحدثه الإيرانيون هو انسجام أعمالهم بعد حملة المغول على بلادهم ، ويبدو أنهم بحاجة إلى هزة خطيرة ليتمكنوا من نبلائهم من متابعتها من خلال تدجين فن جديد والقادمة من الشرق الأقصى .



2 - المدرسة المغولية:

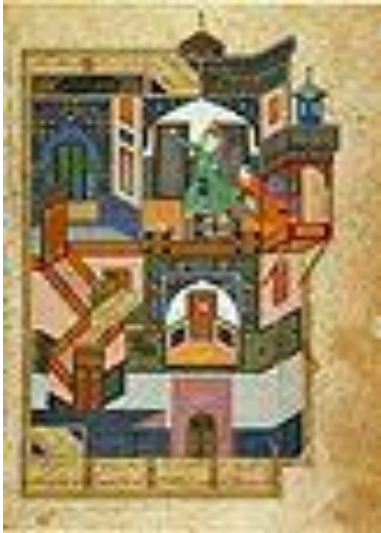
شهد هذا العصر التكامل الملحوظ لفن الرسم وأساليبه التقليدية ، فن المنمنمات من العصر السلجوقي ، بصرف النظر عن تأثير الرسم الصيني ، في عملية التكامل الإيراني البحت ، ظهر المركز الفني والمنتجات جديدة في تبريز وشيراز ومرة (التهانوي ، 1989، ص22) .

3- مدرسة هيرات:

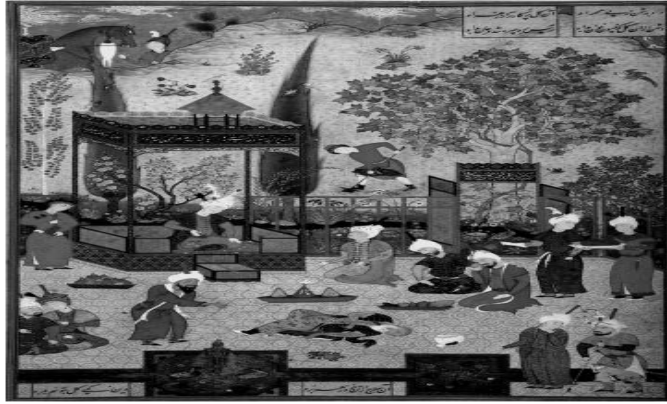
بعد فترة المغول ، ظهر عصر فني جديد في إيران ، يحمل اسم مدرسة هرات ، والمعروفة أيضا باسم مدرسة تيمور ومدرسة سمرقند بخارى. المعلم الحقيقي لمدرسة هرات ، والتي يعتبرها بعض أساتذة المنمنمات واحدة من أبرز مراحل تقدم الرسم الإيراني (بشر فارس، منمنمة دينية تمثل الرسول من أسلوب التصوير العربي البغدادي)

ولعل الأكثر ابداعا في تلك الفترة هو كمال الدين بهزاد الذي يطلق عليه بعض المستشرقين اسم هراتي التذهيب بلغ التذهيب والمنمنمات غايتها في هذه المدرسة وأصبحت هرات

مرزا يستقطب النخبة من فناني ذلك العصر ولعل ابرز اثار هذه المدرسة كتاب (خمسة نظامي) للفنان كمال الدين بهزاد (كل حين) لإسكندر سلطان (شاه نامه) لمحمد حركي (بوستان سعدي) لبهزاد وغيرها حيث تبين المنمنمات لبهزاد صورته الفنية في الأسفل (مدارس المنمنمات الايرانية , موقع الكتروني .2023) .

4- المدرسة الصفوية:

عندما ورثت السلالة الصفوية ، انتقل مركز الفن الإيراني من هرات إلى تبريز ، وظهرت علامات التغيير. خرجت اللوحات من إطارات ضيقة من الكتب على الجداريات ، نحو الطبيعة ، وأساتذة عظماء مثل رضا عباسي ، متميزين بشكل واضح عن المدارس المنغولية والتيمورية في آسيا من العصر الساسوفي كان لها تأثير كبير على فن الرسم وظهور الآثار الثمينة التي وزعتها المتاحف الإيرانية الدولية المنمنمات الإيرانية من العصر الصفوي لا شك أن هذا مكان رائع (موقع المنابر , 2009)



5- المدرسة المعاصرة:



بدأ عصر الازدهار بعد إنشاء مدرسة كمال المرك في عام 1908 ، وظهور أنماط الفن الأوروبي الحديث واهتمام الرسامين الإيرانيين بحماية النمط الإيراني من الضياع وتشجيع الفن الإيراني التقليدي تم إنشاء مدرسة فنية أخرى في عام 1930 ، وكان الفن المصغر (المنمنمات) أحد الفروع المدرجة في هذه المدرسة إلى جانب فروع الحرف اليدوية والفنون التقليدية ، وعقدت المدرسة امتحانا اختياريا في العام السابق لبدء الدراسة ، وكان حسين طاهر زاد وبهاد ، مؤسس الفنون التقليدية الحديثة في المدرسة الوطنية للفنون هادي التجويدي ، أحد رموز فن المنمنمات الإيراني ، تم اختياره كأول أستاذ للمنمنمات في مدرسة حديثة (فيس بوك ، 2014،ص45) .

تم تسمية المنمنمات الحديثة على اسم المعرض البلاستيكي للفنانة نوال عبد الرحيم وهو المعرض الثاني تتميز لوحاته بتبني فن الزخرفة الجميل والصعب ، والذي كان فنا قديما وتاريخيا شهدته العصور السابقة ، خاصة في عصر فن زخرفة المساجد والكنائس الغربية والمعابد الآسيوية في العالم الإسلامي ، ويعرف هذا الفن تحت تصنيف الفن التطبيقي وتطور من الزخرفة. أعطت اللوحات المعروضة بصمة خاصة للفنانة التي ، وقد وصفت أعمال الفنانة سابقا تصنيفها للنساء: في لوحاتها ، تم تصوير النساء ، وتم تصويرهن في مواقف مختلفة .

مؤشرات اطار النظري

- 1- ان فن المنمنمات الإسلامية هو فن الرسم وعرض النص المكتوب من خلال رسومات تتميز بالرسم الدقيق وصغر الحجم والتصميم.
- 2- إن المنمنمات هي فن إسلامي قديم رائع عرف منذ العصور القديمة بفن التزاوج ، والذي يصور بدقة على صفحات أو صفحات العديد من الكتب المعجمية ، مثل البشر والحيوانات والخضروات. المنمنمات الإسلامية هي خطاب مرئي لتفسير مختلف الأحداث الثقافية والتاريخية والاجتماعية على الرغم من صغر حجمها.
- 3- يمتاز فن المنمنمات بخصائص مميزة، وتشمل الجوانب التقنية الاسلوبية ونحن نعيش في عالم تتداخل فيه الرؤى و الثقافات.
- 4- وتُعد الجماليات في اسلوب المنمنمات من الفن و احد اهم الوسائط لنقل الثقافات وارساء انساقها الجمالية.
- 5- أَلَسْتَطَاقًا أو الجمال فرع خاص بدراسة الحس والوجدان انبثق بعد تاريخ طويل من الفكر الفلسفي التأملّي حول الفن والجمال.
- 6- من اهم اساليب فن المنمنمات هو فتح التوجه الغير المغلق واللامبالاة بالمساواة في الفضاء أي تبسيط وتسطيح العناصر في مخطوطة أو كتاب لملأ الفراغ ويختلف تصميم الرسومات الفنية الإسلامية بين هرمي ، دائري ، بيضاوي ، حلزوني ودائري.
- 7- من المهم مناقشة مفاهيم الجماليات والمنمنمات الثقافية في ضوء علاقتها بموضوع الفن ، لأنها تستند إلى مبادئ التحليل الثقافي او ما يسمى بالنقد الثقافي.
- 8- يعتبر التفسير والتشريح الوسيلة الرئيسية لدراسة النصوص الفنية ، بالإضافة إلى آليات القراءة التي تتطلب معرفة متعمقة بإطار الخطابات الثقافية وأبعادها.
- 9- وقد تعددت اساليب المنمنمات الفنية من خلال اللوحات المصغرة التي تعد الوسيط بين النص والقارئ ، ومن خلال هذه الصور يصل القارئ إلى أقصى معنى وتفصيل كما لو كان يروي قصة بمفرده.
- 10- عدم مراعاة قوانين المنظور في اتجاه الخطوط الرأسية والأفقية وغيرها وقد يهيمن على فن المنمنمات عدم مراعاة الاتجاه والنسب التي تملأ الفراغ وتتميز جماليات المنمنمات الإسلامية بالعديد من الألوان ، متمسكة بالنسب الطبيعية
- 11- يتميز الفن الإسلامي المصغر بأبعاد صغيرة الحجم . كما يتميز بدقة الرسم والزخارف اللونية ويوفر التكوين الفني والجمال عن فلسفة الفكر الإسلامي
- 12- اما الوحدة فهي واحدة من أهم ميزات الصور المصغرة هي الترابط بين أجزائها. و اهم شي من هذه الاساليب هي السيولة فانه فائض من حيث الخطوط والألوان والأشكال. وكذلك البراعة في الأشكال والزخارف والوحدات الهندسية

لملأ الفراغات: بالألوان والرسومات والديكورات واما ميزت السيولة فأنها فائض من حيث الخطوط والألوان والأشكال .

الفصل الثالث

إجراءات البحث

أولاً :مجتمع البحث:- نظراً لسعة مجتمع البحث وكثرة النتاجات الفنية وأعداد الفنانين في الرسم الاسلامي فقد اطلعت الباحث على مصورات عديدة للأعمال الفنية في المصادر الأيرانية لكون الفنان ايراني والملحمة فارسيه وكذلك ما توفر منها على شبكة الانترنت العالمية للإفادة منها بما يغطي حدود البحث ويحقق هدفه ، ويضمن للباحث رصد أكبر قدر من العينة التي تشتغل مع موضوعه البحث الحالي اطلع الباحث على جملة من البحوث والتعرف بالمنمنمات المنجزة في مدة حدود البحث الحالي.

ثانياً: عينة البحث :- قام الباحث باختيار عينة للبحث البالغ عددها (4) أعمال فنية تم اختيارها بصورة قصديه وقد تم اختيار عينة البحث وفقاً للمبررات الآتية :-

- أن تكون الأعمال المختارة ممثلة تمثيلاً وافياً لما يمثله الرسم الاسلامي للمنمنمات.
- شهرة الأعمال المختارة وانتشارها إعلامياً وأكاديمياً للفنان بهزاد .
- النماذج المختارة تمثل نتاج أشهر رسومات بهزاد لملمحة الشاهنامه.

ثالثاً : منهج البحث :- تم اعتماد المنهج الوصفي بأسلوب تحليل المحتوى في تحليل نماذج العينة.

رابعاً : اداة البحث : تم اعتماد مؤشرات الاطار النظري في تحليل نماذج العينة .



تحليل نماذج البحث

النموذج رقم (1)

اسم العمل : بلا عنوان

اسم الفنان: كمال الدين بهزاد

التاريخ: 1310م

القياس: لا يوجد.

العائدية: ايران أصفهان

الوصف والتحليل :

نموذج رقم (1)

منمنمة ملحمة شاهنامه

للفنان كمال الدين بهزاد حيث تشير الى اسفنديار يقاتل الذئب، لقد بينت ملحمة شاه نامه بهزاد الى فارس فوق جواده وهو يقاتل حيوانين بأشكال مركبة من خنازير برية احدهما له قرن ايل بدت الحماسة على الفارس الذي رفع سيفه ليقتل الذئب القريب منه بعد ان اصاب جسدي الحيوانين بضربات من نباله التي اخترقتهما يبدو المشهد في برية واسعة بين جبال مرتفعة وقد نمت هنا وهناك نباتات صغيرة واشجار بعيدة وظهرت في السماء سحبيات في سماء زرقاء ,

تعد مجموعة الرسوم لنسخة الشاهنامه التي انجزت في تبريز 110هـ/ 1310 م للفردوسي مثالا واضحا على بداية ظهور المميزات الفنية المتفردة لرسوم المدرسة الإيرانية ،ملء بالاساليب الفنية والنموذج الذي نحن بصده احد اعمال هذه النسخة المنجزة , والتي غالباً ما شجعت الموضوعات البطولية القتالية التي تبرز جانب الفروسية والشجاعة والإنجازات الحربية فالمشهد غني عن الوصف والتعريف بما يهم موضوعه الذي يندرج تحت الموضوعات التي تنال رعاية واهتمام الحكام والامراء المغول الذي حكموا في ايران أكثر من ثلاثة قرون بحكم سيطرتهم عليها وهي تذهب بنا الى مدى رعاية هؤلاء الحكام والامراء لإنجازات الاعمال الفنية التي كانت تثير فضولهم فتحاكي موضوعات اهتمامهم في الصيد والقتال و خوض غمار المخاطر التي تلبي روح القتال لديهم وترضي ذوقهم الا ان الواقع تنحى ليفسح المجال للمخيلة التي مثلت شكلي الذئبين الاسطوريين وبرموز تشير الى التوحش والقوة فالرسم عمد الى رسم الذئبين بحجم كبير يكاد يصل الى حجم الجواد وبرزت من فكي الذئبين انياب الخنازير وانبت في رأس الذئب الرمادي قرني أيل فضال عن حرص الرسام في اظهار مدى توحش هذين الحيوانين وذلك بإشارته الى المخالب الطويلة والعيون الغائرة هذه الاشارات التي وان كانت مستمدة من الواقع الا ان الرسام جمعها في شكل واحد بإضافات تزيد من قوة الشكل وطاقته في التعبير عن المضمون فهي اعطت احساسا بمدى المخاطر والمصاعب التي يواجهها البطل في مقابل تلك المخلوقات

الخارقة التي وهبتها الطبيعة صفات تتخطى قدرات مثالياتها من الذئاب في الواقع والتي تعيش في بيئة اقل ما يقال عنها انها متوحشة ، صعبة وقاسية مليئة بالأسرار والصخور المسكونة بالخوف فالشكال للهيئات المتخفية وراء اشكال أخرى وربما كانت تقف وراء سر العجائب برسوم هذه من الشاهنامة التي انجزت في تبريز 110هـ، 1310 م ، اذا احتوت رسوماتها عن اشكال متخفية الامر الذي يمكن ان يكسب هذا النسخة صفة ملحمية من الاشكال السرية.

نموذج رقم (2)



اسم العمل : بلا عنوان

اسم الفنان : كمال الدين بهزاد

تاريخ الانجاز: لم يتوفر تاريخ

دقيق

القياس: الطول 14سم

والعرض 21سم

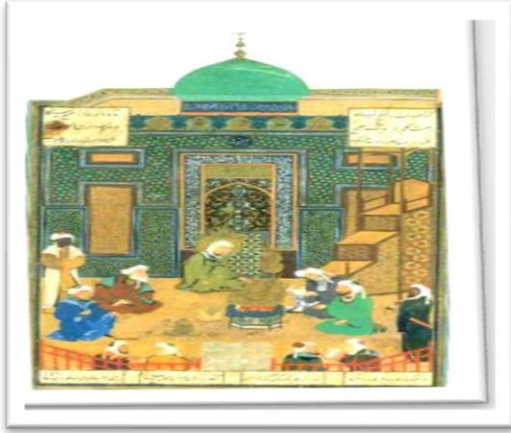
نموذج رقم (2)

الوصف والتحليل:

المنمنمات تمثل المجموع تتوزع مجموعات من الرجال في باحة المسجد بين النائم والنور وأولئك الذين يحلون محل عمال المجموعة المحددة ، يقودون جميع الحوارات والمناقشات تضع آلية القرآن الكريم مخطوطات تمهيدية في أعلى وأسفل المنمنمات ، وتحمل النص من الإشارة إلى القبة الخضراء والبوابة 3 في أعلى المشهد ، وتوزع بطريقة منضبطة ، وتأخذ جانبا مهما من السجود في بث الخطاب الديني في فناء المنصة وتشرح الدور القيادي الذي تلعبه.

إنه مكان رائع للبدء. الكتلة الأولى ، الكتلة الرئيسية ، تحتل المساحة الأمامية ، والأكبر ، بواجهة مصغرة ، 2 رجال يقفون عند بوابة المسجد وبجواره ، مما يدل على مقدمة لعمل الصلاة السلمية في الصلاة ، إلخ. تجدر الإشارة إلى أنه تم تقسيم الكتلتين بزواوية بسبب وجود هاتين الكتلتين المتساويتين نسبيا من المنمنمات ، لكن المنظور الهندسي المتمثل لنشا الصورة كان له خصوصيته المعتادة ، ومن ناحية ، تجدر الإشارة إلى أن تحديد حدود المنطقة بشكل عام في إظهار صور واقعية في اتجاه التصوير المدرسي السلمي الجمالي. إنه أبعد من ذلك من ناحية ، فإنه يؤيد وصف تفاصيل حدث تعبيرية أو رسامي. أراد فنان محاولاته هنا التعبير عن المحتوى الاجتماعي والديني. يمنع الضغط الديني ولادة رواية مرسومة بشكل حدسي بافتراض أبعادها الوظيفية وحدودها الموحية ، وإلى الحد الذي يمكن أن يأخذ فيه خيال الفنان درجته اعتمادا على قدراته الفنية ، يقدم الفنان شخصية دينية

من خلال منحها الهيبة والرغبة. لقد تم التعامل مع. وبالتالي ، فإن التصغير هو زيادة الوعي بوسائل تنظيمه وفقا للرؤية المتعلقة بأساليب المدارس الإسلامية الأخرى ، مثل العراق وسوريا وتيمور الشرقية .



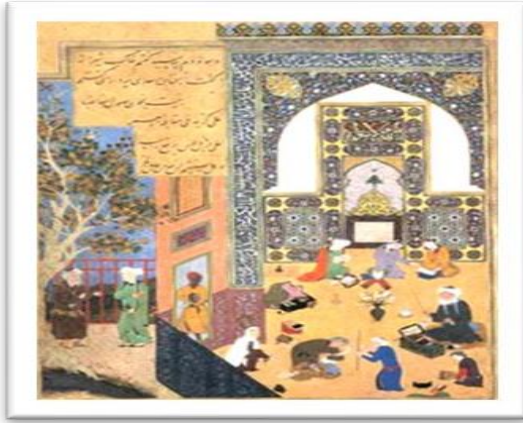
نموذج (3)

اسم الفنان : كمال الدين بهزاد
تاريخ الانجاز: لم يتوفر تاريخ دقيق
القياس: 12سم × 19سم

نموذج رقم (3)

الوصف والتحليل:

يتم عرض الأحداث بطريقة ما على الموضوع المصغر لموضوعها، تضم الجلسة مجموعات من الرجال من مختلف الأحجام والأجسام المختلفة ، المنصة المزينة بزخارف هندسية بالقرب منهم ، يتميز مركز المشهد بحجمه الكبير مقارنة بالرجال الموزعين من جانب إلى آخر ، وبقيّة الرجال في وضعية الجلوس ، وكذلك الهالة حول رأسه وعمامة بيضاء ، ويلاحظ أن الرجل في وضعية الجلوس والمشهد ثبت بحركة اليد أن تركيز رجال الدين الرئيسيين الصغار في وضعية الجلوس هو التركيز على الرجال في وضعية الجلوس – المحور الرئيسي والمهيمن للمشهد هو شيء مشابه للجو الديني والدروس وعلاقة رجال الدين بأتباعه ، والمنمنمات لها بعد تعبيرى فطري واضح ، وهي صورة المدرسة التيمورية الشرقية. مشاركة شكل الصورة ، وخاصة ملامح الوجه تم رسمه بزاوية تظهر 4 ، 3 من الوجه. لم يكن التكوين العام واضحا ، باستخدام خط رفيع في نهاية اللحية ، ولكن يمكنك رؤيته في فن التصوير الفوتوغرافي (المصغر) ، خاصة في مدرسة هيرا. من الضروري الانتباه إلى تفاصيل الزي ورسم طيات الملابس والنقوش الفضفاضة وإظهارها والتي يشبه تكوينها أسلوب المدرسة الهندية المغولية. والجدير بالذكر هنا أن الفنان اعتمد على تعريف المشهد بإطار من الخطوط الهندسية المستقيمة من اليسار والأسفل وجزء من الأعلى. والسبب في ذلك هو أن الفنان لم يستخدم بعض المشاهد خارج هذه الحدود الهندسية ، وهذا الترتيب يمكن أن يطبع التخطيط الأولي للعمل الفني.



نموذج (4)

اسم العمل : بلا عنوان

اسم الفنان: كمال الدين بهزد

تاريخ الانتهاء: لا يوجد تاريخ محدد

متاح

الحجم: 11 سنتيمتر*17.5 سنتيمتر

الوصف والتحليل:

نموذج رقم (4)

يظهر المشهد في الوسط اللون الأبيض وهو المحراب ظهر عرض للمسجد من الداخل والخارج ، بما في ذلك التفاصيل المعمارية للمسجد من الواجهة الداخلية ، وجلس مجموعة رجال مع العمائم البيضاء الفخمة ، وكثير مع الهياكل المختلفة التي تديرها منهم وتوزيعها على الحرم الجامعي للكتاب والمسجد. هناك مجموعة أخرى يمثلها الرجال. الأشكال هنا كلها محاطة بإطار من الخطوط المستقيمة الخطوط الهندسية التي تمثل المنظر الداخلي للمسجد ، وتميز بوابة المسجد باللون الأزرق يتضمن زخارف نباتية وخطوط مخفضة بسيطة ، وقد امتلأت المساحة الفارغة للشكل بزخارف ونقوش هندسية وبعض الزخارف النباتية البسيطة. يسمح لك استقراء ملخص السطح للمشاهد في الصورة بتحديد 3 وحدات هيكلية موزعة في الكتلة الرئيسية التي هي موضوع الحدث- الوحدة الثانية ممثلة بحشد من الرجال موزعين هنا وهناك في باحة المسجد ، الوحدة الثالثة تمثل البوابة الرئيسية للمسجد ، هذه الوحدات الثلاث الموضوع على سطح اللوحة المعالجة الفنية أثرت بشكل مباشر على توازن العمل الفني من اعتماد الفنان على الزخرفة ككل ، ولكن أيضا من ناحية ، جلبت هذه المنمنمة المنظمة في إنشاء المسجد الطاقة الرئيسية للفائدة الأساسية للحدث المروي من خلال التعبير عن السرد الجغرافي ، فهي تمثل البوابة الرئيسية للمسجد. مركز الجذب هو أساسا في النشا. يتم تمثيلهم من قبل الرجال لأنها تتحول إلى أيديهم.

الفصل الرابع

أولاً: نتائج البحث : أظهر التحليل في جماليات التوظيف المنمنمات للفنان بهزاد وفي مواضيع محددة تشمل:

1. من حيث الموضوع الجمالي : جسد الفنان بهزاد في منمنمات الشاهنامة تصوير الشخصيات الدينية. مثل العينة. (3 و 4). وتصوير الحكايات الشعبية والأساطير وتسجيل الأماكن الدينية (المساجد). مثل العينة (2 و 4). كما

- تميزت المنمنمة المصورة (السرد الديني) بإعطاء قيمة إرشادية أو رمز يشير إلى أهمية الشخص ومكانته الدينية إذ تُعد الجماليات في أسلوب المنمنمات من الفن واحد اهم الوسائط لنقل الثقافات وارساء انساقها الجمالية.
2. أظهر التحليل المفردات التكوينية المتمثلة في: الانتباه إلى تصوير تفاصيل الموضة وإظهار ثنيات الملابس كما في جميع العينات وكذلك تصوير النباتات والأشجار في الفضاء الطبيعي بدقة عالية.
- وإيلاء الاهتمام لتفاصيل المفردات المعمارية اما النوافذ والأبواب والأقواس والمباني. مثل رقم العينة (2،3،4) وحتى إذا تمت إضافة علامات وعلامات وظيفية (الهالات ، النيران المشتعلة) إلى تصوير الأشكال ذات الأحجام والأزياء والأحجام المختلفة
3. النمط: أظهر التحليل السمات الأسلوبية التي تمثلها: الرسومات على الإطار لا تتجاوز حدود التصوير بأيد متعددة ، كما في العينة (1،3،4) واستخدام النقوش والزخارف لملء الفراغ المحيط بالأرقام. مثل العينة (1،2،3،4)
4. في معظم نماذج العينات ، كان الفنان بهزاد قادرا على إعطاء المشاهد إحساسا بالتجاور بين المكان والشكل ، لكنه لم يهتم بعمق الشكل وأبعاده المادية ، لذلك كان شكله مصطفا مثل قطعة ورق مزدحمة مجاورة.
5. استخدام الألوان اللامعة ، واستخدام الوقت في ونام وثيق ، مما يعطي إحساسا بالتشبيه ، واقترب الاتجاه من الواقعية دون استخدام الظلال والضوء ، وظهر الاتجاه المتخيل على الملابس من خلال نماذج العينات.

ثانيا : الاستنتاجات :

- 1- تأثير المحتوى الديني ، وخاصة الموضوعات المتعلقة بالمساجد والاعمار وكذلك الموضوعات المتعلقة بالمناسبات الدينية المختلفة ، فمن اهم اساليب فن المنمنمات هو فتح التوجه الغير المغلق واللامبالاة بالمساواة في الفضاء أي تبسيط وتسطيح العناصر في مخطوطة أو كتاب لملأ الفراغ.
- 2- المخطوطات المدرجة في جميع الأعمال الفنية هي: بناء على الأسلوب الفني أو بيانات المستند الخاصة بهذه الرسومات، من خلال التفسير والتشريح الذي يعد الوسيلة الرئيسية لدراسة النصوص الفنية ، بالإضافة إلى آليات القراءة التي تتطلب معرفة متعمقة بإطار الخطابات الثقافية وأبعادها وهي المدرسة المهنية الوحيدة ذات الطابع الاسلامي.
- 3- يزين الفنان الديكور بإضافات غير واقعية. أظهرت هذه الرسومات مزجا في الفن الفارسية ، وبعض العناصر التي تنتمي إلى أصول أخرى ومن الأمثلة

على ذلك منغوليا.

4- وقد تعددت اساليب المنمنمات الفنية من خلال اللوحات المصغرة التي تعد الوسيط بين النص والقارئ ، ومن خلال هذه الصور يصل القارئ إلى أقصى معنى وتفاصيل

ثالثا : التوصيات:

استكمال متطلبات الدراسة الحالية وما ورد في النتائج والاستنتاجات التي أوصت بها الباحثة
يبدو مثل هذا :

1. ندعو الباحثين المتخصصين في فن المنمنمات الإسلامية إلى الجامعة وإجراء المحاضرات والبحوث في هذا المجال من أجل إعلام أكبر عدد ممكن من الطلاب المهتمين بدراسة هذا النوع من الفن.
2. الحاجة إلى نشر دليل يتناول الأبعاد الجمالية التعبيرية للفن الإسلامي ، وخاصة الفن الإسلامي المصغر.
3. تشجع الدراسة والبحث في فن المنمنمات الإسلامية لسبب انه يمثل العلامة البارزة للأمم عن فنون الإسلامية.

رابعا : المقترحات:

- 1- جدلية الحب والحرب بين منمنمات العصور الوسطى ومنمنمات شاهنامه
- 2- الوجود في ملحمة شاهنامه وتمثيلها في المنمنمات لكمال الدين بهزاد.

المصادر والمراجع

1. ابن عباس : معجم المعاني الجامع , دار العلم للملايين , بيروت , دت .
2. ابن منظور ، ابو الفضل جمال الدين : لسان العرب ج11 ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت، دت.
3. بشر فارس، منمنمة دينية تمثل الرسول من أسلوب التصوير العربي البغدادي، المعهد الشرقي الفرنسي لآثار، القاهرة، 1984.
4. بهزاد ، كمال الدين"الموسوعة العربية الميسرة. موسوعة شبكة المعرفة الريفية. 1965, مقالة نشرت بتاريخ: (2011م) 1423 هـ
5. التهانوي ، محمد علي : كشاف اصطلاحات الفنون ، ج2، دار الكتاب العربي ، القاهرة.

6. جيرمان، كلود، ولوبلان، ديمون، دلالات، ترجمة لوشن نور الهدى، دار الفاضل، دمشق.
7. جيرو، بيير: علم الإشارة – سيمويوتيك، ط: منذر العياشي، 2016.
8. دويولو، الكسندر بابا، جماليات الرسم الاسلامي، ترجمة وتقديم علي اللواتي، نشر وتوزيع مؤسسة عبد الكريم، تونس، 1912.
9. زياد الجيوسي، زخرف وجمال في منمنمات عصرية (2022م)
10. شولتز، روبرت: السيميائية والتفسير، سعيد الغانمي، 2014.
11. صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، ج1، ذوي القربى، للطبعة والنشر، مطبعة سليمان زاده، ط2، قم ايران، 2001.
12. عفيف بهنسي، جماليات الفن العربي، سلسلة عالم المعرفة.
13. كالكينز، روبرت جي. الكتب المضيئة في العصور الوسطى. إيثاكا، نيويورك: مطبعة جامعة كورنيل، 1983.
14. كوسفين، دار: النظرية الجمالية والنقدية والجدلية، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، مجلة السينما المصرية، العدد 18 ديسمبر، 1968.
15. لويس معروف: منجد في اللغة، الطبعة 37، مطبعة الغدير، 2018.
16. محمد بن ابي بكر الرازي: مختار الصحاح، دار الكتاب العربي بيروت، 1981.
17. هربرت ريد: معنى الفن، ط 2، ترجمة: سامي خشبة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986
18. وهبة، مجدي، وكامل المهندس: مجمع المصطلحات العربية في اللغة والادب، ط3، نسخة مختصرة ومنقحة، مكتبة لبنان، بيروت، 1988.
19. فيس بوك: مدارس في ن المنمنمات، 31 اغسطس 2014، <https://m.facebook.com/1519510068264732/posts/1524555094426896>
20. توفيق عبي: فن المنمنمات، 2-9-2009 موقع الالكتروني <https://www.maxforums.net/node/131598>
21. ويكيبيديا إكسترا: المنمنمات... صورة مزخرفة في مخطوطة، جريدة الوسط الالكتروني، العدد 3393 - الأربعاء 21 ديسمبر 2011، الرابط <http://www.alwasatnews.com/news/616291.html>
22. Harold Osbrne، The Oxford companion to Art، (4)، Qrent Britain، 1998، p. 12

الأكسيولوجيا في نصوص المسرح المدرسي Axiology and its representations in the texts of the school theater

م. حسام حسين عباس

Hossam Hussein Abbas

كلية الامام الكاظم (ع) - اقسام واسط

Imam Al-Kadhim (peace be upon him) College - Wasit
departments

lecwasit86@alkadhum-col.edu.iq

رقم الهاتف 07725102910

الكلمات المفتاحية: الرسائل الإقناعية، الأكسيولوجيا، المسرح المدرسي، القيم. **المستخلص:** شهد العصر الحالي نمواً متزايداً في المعارف والقيم الإنسانية في مجالات الحياة كافة، ومن المؤكد أن تلك المعارف والقيم لا تأخذ طريقها اليسير نحو النمو، من دون تربية واعية هادفة تسهم في تكوين الإنسان القادر على الارتقاء بحياته، فضلاً عن تكوين الاتجاهات والميول التي يكتسبها الفرد عبر غرس القيم التربوية والفنية.

وبناءً على ذلك حدد ألباحث مشكلة بحثه من خلال التساؤل الآتي: كيف يمكن أن تتمثل الأكسيولوجيا في نصوص المسرح المدرسي؟

اتبع ألباحث المنهج الوصفي- أسلوب تحليل، إذ تضمن مجتمع البحث الحالي من (12) نصاً مسرحياً لكتاب عراقيين معاصرين (فاضل الكعبي، عمار سيف، عمار نعمة جابر)، ولغرض تحقيق أهداف البحث اعتمد ألباحث تصنيف (وايت- الهيتي) المطور للقيم بوصفه ملائم للثقافة العربية.

إن القيم الخمس التي ظهرت ضمن القيم الأكثر أهمية وهي (الخبرة الجديدة – المعرفة والمعلومات – الصداقة – التصميم – الاخلاق)، أما بالنسبة للقيم الخمس الأخيرة فقد ظهرت (الطعام، استقلال الفرد، احترام الكبير، التضحية من أجل الوطن، الاقتصاد).

Keywords: persuasive messages, axiology, school theater, values

Abstract

The current era has witnessed an increasing growth in the human knowledge and values in all areas of life, and it is certain that these knowledge and values do not take its easy path towards growth, without a conscious, purposeful education that contributes to the formation of a person who is able to improve his life, as well as the formation of the trends and tendencies that the individual acquires across Institute educational and artistic values.

Based on that, the researcher has identified his research problem by the following question: How can Axiologia be represented in the texts of the school theater?.

The researcher used the descriptive approach- an analysis style, as the current research community included (12) theatrical text of contemporary Iraqi writers (Fadel Al-Kaabi, Ammar Saif, Ammar Nima Jaber), and for the purpose of achieving the research goals, the ethics approved the classification of (White-Hiti) developed for the values as appropriate For Arab culture.

The five values that appeared among the most important values are (new experience - knowledge and information - friendship - design - ethics). As for the last five values, (food, individual independence, respect for the great, sacrifice for the country, economy) appeared

الفصل الاول - التعريف بالبحث- اولاً : مشكلة البحث :

سعى التربويون الى غرس القيم والعادات التربوية لدى التلاميذ عن طريق المؤسسات التربوية، من خلال برامجهم التعليمية. وان المسرح الوسيلة الافضل لحسن التوجيه فهو احد الوسائل التعليمية (المحبة) في المجال التعليمي التربوي؛ "وذلك لاعتماده على مخاطبة حواس التلميذ دون الاختصار على واحدة منها كما يحدث في طرائق التدريس التقليدية، كما يؤكد علما النفس انه كلما ازداد عدد الحواس التي يمكن

استخدامها في تلقي فكرة معينة أدى ذلك الى دعمها وتقويتها وتثبيتها في ذهن المتلقي (هارف، 2015)، بغية ان يحظوا بالنمو الشامل المتكامل الصحيح.

وبما ان المسرح المدرسي، هو احدى المؤسسات الاجتماعية، والثقافية، والتربوية. ولكي يقوم المسرح المذكور بتحقيق اهدافه التربوية، فنحن بحاجة الى نُصوص متقنة من ناحية الكتابة للمسرح المدرسي بالأخص؛ كونها اساس عرض المعلومة المراد ايصالها الى التلميذ عن طريق خشبة المسرح. ومن اجل ذلك لابد من الاهتمام الجاد بهذا الموضوع من مبدعي هذا الفن النبيل، سواء من المؤلفين والمخرجين الذين يدركون معنى الطفولة جيداً، ويسعون للارتقاء بمخيلاتهم، فالخطاب الموجه لهم يجب ان يحتوي على القيم وذلك لأنها منظومة الحياة الاساسية، فالأخلاق تمثل محاكاة الروح الانسانية وتقويمها هو تنظيم للحياة البشرية، فالمجتمع بأمس الحاجة الى القيم. ومن هنا تظهر الحاجة الى توجيه الضوء على الأكسيولوجيا من حيث تناول القيم الاخلاقية، وانطلاقاً مما تقدم يرى ألبايت ضرورة تطوير الكتابة في نُصوص المسرح المدرسي لتسهم في بث القيم والتقاليد، فالكتابة للطفل هي جانب من الجوانب التربوية والمؤلف هو بالدرجة الاولى اب قبل ان يكون مؤلفاً مسرحياً، فالكتابة للأطفال تعد من الميادين الأكثر صعوبة وخطورة لمن يريد الدخول الى غمارها واداء التجربة فيها، وذلك لان هذا الميدان حساس ويحتاج الى الدقة والنباهة والتفكير العميق والادراك الواسع لخواص الطفل والتجاوب مع متغيراته الانفعالية والنفسية التي تدخل في دائرة الكتابة للأطفال على اختلاف مستوياتهم واشكالها ومضامينها واساليبها الأدبية والدرامية. فلا بد من الأبداع والانتباه في صياغة النص لكي يكون هناك توافق نفسي ولغوي بين مستوى الكتابة ومتلقيها من التلاميذ. وبناءً على ذلك حدد ألبايت مشكلة بحثه من خلال التساؤل الاتي: كيف يمكن ان تتمثل الأكسيولوجيا في نُصوص المسرح المدرسي ؟

ثانياً : أهمية البحث: تتجلى أهمية البحث في النقاط الآتية:

- 1- قد يفيد المؤسسات والدوائر التربوية والفنية المعنية بأدب وثقافة الطفل.
- 2- قد يسهم في تنشيط النقد العلمي لنصوص المسرح المدرسي، وتأشير المنطلقات العلمية التي يستند اليها النقد في تقديراتهم لنصوص المسرح المدرسي.
- 3- قد يفيد المسؤولين عن اعداد البرامج التدريبية لمعلمي ومعلمات التربية الفنية وباقي الاختصاصات، وضرورة تدريبهم على تأليف نُصوص مسرحية تسهم في اكساب التلاميذ القيم والمهارات الاجتماعية الضرورية لبناء شخصياتهم ومقدرتهم على التفاعل الاجتماعي مع الآخرين.

ثالثاً: هدف البحث : يهدف البحث الحالي الى :

الكشف عن الأكسيولوجيا في نصوص المسرح المدرسي

رابعاً : حدود البحث : يتحدد البحث الحالي :

1- الحد الزمني : نصوص في المسرح المدرسي مختارة لكتاب عراقيين معاصرين.
(فاضل الكعبي، عمار سيف، عمار نعمة جابر)

2- الحد المكان: جمهورية العراق.

خامساً : مصطلحات البحث :**أولاً/ الأكسيولوجيا (Axiology) :**

- عرفها (الحسيني، 2010) : هو العلم الذي يدرس المثل العليا والقيم المطلقة ،التي يسعى الإنسان لتحقيقها في حياته من خلال ثلاث قيم اساسية وهي قيمة الحق، التي يدرسها علم المنطق ، الذي يضع لنا قواعد التفكير السليم ، وقيمة الخير، التي يدرسها علم الاخلاق، الذي يضع قواعد السلوك الاخلاقي، وقيمة الجمال، التي يدرسها علم الجمال، الذي يوضح مقاييس الشيء الجميل، وينمي الذوق الجمالي لدى الإنسان. (الحسيني، المناهج والمنهجية - أنسنة البحث العلمي وأخلاقياته وسلوكياته المهنية. (الحسيني، 2010، صفحة 24) اما التعريف الاجرائي للاكسيولوجيا : هو علم يدرس قيم (الحق، والخير) والتي تساهم في بناء شخصيته التلميذ وتوازنه في المجتمع. (كريم، 2022، صفحة 14)

ثانياً/ القيمة (values) :

- عرفها (حسن، 2008) : بانها معيار اجتماعي ذات صفة انفعالية قوية وعامة تتصل من قريب بالمستويات الخلقية التي تقدمها الجماعة ويمتصها الفرد من بيئته الخارجية ويقوم منها موازين يبرز افعاله ويتخذها هادياً ومرشداً .
(عبد، 2008، صفحة 3) .

- التعريف الاجرائي للقيم : هو مجموعة من المعايير والاحكام تتكون لدى الفرد وتحدد له ما هو مرغوب فيه اجتماعياً، وتشير الى ما يتناسب مع عقائد الفرد والجماعة عن طريق نصوص المسرح المدرسي.

ثالثاً: النص :

- عرفه (الزبيدي، 1988) : ان النص "لا يكون بالضرورة رسالة تثبت باللغة الطبيعية ولكن يجب ان تكون رسالة تحمل معنىً متكاملأ، فقد تكون الرسالة رسماً او عملاً فنياً او مؤلفاً موسيقياً او بناءية". (الزبيدي، 1988، صفحة 19)

- اما التعريف الاجرائي : هو الكلمات المطبوعة والمخطوطة على شكل حكاية او قصة تحمل معنى متكامل تتمثل بـ(المعلومات، والمعارف، والقيم) تنقل التلاميذ عن طريق المسرح المدرسي.

رابعاً : المسرح المدرسي .

-عرفه(هاتف، 2008) بأنه: مسرح هواة غير ربحي، يتعامل مع مواهب الطلبة المتنوعة التي تقدم نشاطات تمثيلية ومسرحية تحت اشراف مدرس او مدرب فنون مختص امام الجمهور من الطلبة وذويهم وبإمكانيات بسيطة. ويتخذ هذا المسرح من المدرسة بيئة يستمد منها اهدافه وعناصره ومقوماته لتحقيق اهداف تربوية واجتماعية وثقافية". (هاتف، 2008،صفحة 6)

- اما تعريف المسرح المدرسي اجرائياً: مجموعة من النشاطات المسرحية التربوية التعليمية التي تقدمها فرقة من المدرسة (التلاميذ) وذلك لتحقيق الأهداف التربوية، وتقدم داخل المؤسسات التربوية، ويكون جمهورها من التلاميذ والكادر التعليمي واولياء امور التلاميذ، تحت اشراف معلم او مدرب مختص من داخل المدرسة.

الفصل الثاني - الاطار النظري

نظرية القيم (الإكسيولوجيا : Axiology) فلسفتها – طبيعتها – معاييرها.

تعد نظرية القيم (الإكسيولوجيا) احدى اهم الركائز الاساس في منظومة الحياة الإنسانية، ذلك لان القيم (حق، خير، جمال) تمثل محاكاة الروح الإنسانية وتقويمها تنظيم الحياة البشرية، فالمجتمع بأمس الحاجة الى الإكسيولوجيا بوصفها من اهم العوامل الرئيسة التي تقوي الروابط الاجتماعية.

تبدو نواة الإكسيولوجيا في نظرية المثل عند افلاطون، وتشير الى مباحث مؤلفات ارسطو (كالأداة او الالة – في المنطق والاخلاق والسياسة وما بعد الطبيعة) وابحث الرواقية والأبيقورية* في الخير الاقصى وتبدو في الفلسفة المسحية عند القديس (توما الا كويني) في توحيده بين القيمة العليا والعلة الاولى أي الله بوصفه كائناً حياً أزلياً (كانط Kant) لدراسة العلاقة بين المعرفة والقيم الخلقية والجمالية والدينية.

وفي القرن العشرين كان اول من استخدم لفظ "الإكسيولوجيا" (لأبي Paul LAPIE) في كتابه Logique de la Volonte وهارتمان Von Haitmann عام 1906 ،ثم تلاهما غيرهما من ألباحثين ، وكتب اول بحث اكسيولوجي منظم في هذا القرن (ايربان W.M. Urban) تحت عنوان " التقويم " 1909 Valuation وتلاه غيره من ألباحثين. (توفيق الطويل، دت، صفحة 303)

قد تقوم الاشياء وتُقدر بوصفها وسائل لتحقيق غايات ،وقد تقوم باعتبارها غايات في ذاتها فالأخير هو الذي يدخل في نطاق البحث الاكسيولوجي الفلسفي، وقد جرت عادة

الباحثين في نماذج القيم وصنوفها بان يردوها الى ثلاث هي الحق والخير والجمال وأضافه البعض التقديس الديني قيمة رابعة، ولكن من الفلاسفة امثال مونتاجيو Montague من يراوده الشك في اعتبار الحق قيمة ذاتية ، لان من الحق ما لا يقبل التقويم ،ومنه ما كان البعض يرى ان حب الحق _ دون مراعاة لما يترتب عليه من نتائج يجعل الحق قيمة ذاتية عليا وقد اخذ بهذا الرأي.

"واختلفت الآراء بشأن اصل القيم ومصدرها فقد ذهب رجال الدين الى ان المصدر الوحيد للقيم هو الله فهو الذي يقرر الافعال وهذا الرأي قال به اللاهوتيون ، واتجاه اخر يرى ان مصدر القيم هو الله والأنسان معا، واتجاه اخر يرد مصدر القيم الى المجتمع فقط ". (الرحمن.، 2008، الصفحات 96-97)

اما نظرت الفلسفة المثالية الى القيمة موجودة قبل وجود الأنسان وليس له دخل فيها ، وحددتها بثلاث قيم مطلقة ثابتة: الحق المطلق، والخير المطلق ، والجمال المطلق، وعلى اساس هذه القيم الثلاث تتحدد جميع القيم الحياتية، اما الفلسفة الواقعية فقد نظرت على ان القيم هي من نتاج الأنسان وخبراته ،وان الأنسان هو الذي يحددها ويضفي عليها معانيها حسب ظروفه واحتياجاته، ولكن الفلسفة البرجماتية لا تؤمن بوجود قيم مطلقة ، وقيمة القيم تحددتها الناحية النفعية ، واي فعل او سلوك اجتماعي تتحدد قيمته بنتائجه النفعية، ان اول من استعمل لفظ القيمة بالمعنى الفلسفي وعمل على نشره هو لوتز (Lotze) واللاهوتي ريتشل (Ritschel) ، كما نجم عن نجاح فلسفته نيتشة (Nietzsche) انتشار استعمال كلمة (القيمة) بين المثقفين ، ولكل مجتمع اسلوب خاص في النظر في الصفات والخصائص ، فكان لليونان اصطلاح يستخدمونه للإشارة الى الخصائص الصحيحة او الواجبة للإنسان الفاضل ، وفي المجتمعات البدائية كان هناك اتفاق عام حول الصفات التي يجب ان تتوافر في القادة والزعماء والصفات التي تجعل من الأنسان انساناً صالحاً او سيئاً ومحترماً او قليل الاهمية. (عاطف، 1977، صفحة 132)

"وقد ميز العلماء بين القيمة الحقيقية والقيمة الاعتبارية، ووضحوا ان القيمة الحقيقية مبنية على المنفعة كقيمة الارض ،اما القيمة الاعتبارية فتتمثل في قيمة الاوراق النقدية". (جميل صليبا، 1982، صفحة 213) "وتصنف القيم الى قيم ذاتية تخص الشيء في ذاته وقيم موضوعية تكون خارجة عن طبيعة الشيء" (مدكور.، 1983، صفحة 151)

واذ كانت القيمة اساسية فيمكن ان تتمثل في ثلاث : هي الحق والخير والجمال، فان كل قيمة منهما قد شكل البحث فيها فرعاً هاماً من فروع الفلسفة فقيمة الحق هي تمثل البحث في علم المنطق "logic" اما قيمة الخير فهي التي يتمحور حولها البحث في

علم الاخلاق "Ethics" اما قيمة الجمال فأنها تمثل محور البحث فيما يسمى بعلم الجمال "Aesthetics" او الاستاطيقا، وعلى هذا الاساس تم عنوانة هذا البحث بالمصطلح الفلسفي الأكسيولوجيا . والذي يتضمن :

أولاً : الحق

يعد الحق من المعاني الاولى التي لا يمكن تعريفها او التي لا فائدة في المحاولة من تعريفها ،اذ كل انسان يفهم المقصود منه ولا يحتاج الى من يبينه له، ومع هذا فان تتبع استعمالاته يكشف لنا عن تفسيرات متعددة له تدل على تشعب معانيه وغموضه" فمفهوم الحق له الصدارة في تاريخ الفلسفة لان الفيلسوف يبدأ في تفكيره في السؤال عن طبيعة الحق والبحث عن معيار للتمييز بين الحق والباطل ،وكانت مشكلة الحق قديمة منذ الفلسفة اليونانية ،عندما جعل بعضهم الحس معيار الصواب والخطأ، ومنهم من رفض الحس واثبت ان العقل مقياسا، وبعضهم الاخر انكر اليقين في العلم ورفض ايضا القول بوجود حق مطلق ووقفوا عند الاحتمال" (الطويل،

2000، صفحة 317) وهكذا نجد ان " ألباجثون اختلفوا في نظرتهن للمعيار الذي يمكن استعماله للتمييز بين الحق والباطل ،والمقاييس التي عرفت هي مقياس التطابق الذي قال به ارسطو وبعض ممن تبعه من الفلاسفة والمقصود به مطابقة الحكم للواقع ، وايضا مقياس الاتساق او عدم التناقض ويستعمل للاستدلال على مصداق قضية بالاستنباط العقلي ، ومقياس الترابط الذي دعا به المثاليون والمقصود به ان يكون الحكم متفقاً مع مجموعة الاحكام المعروفة، وايضاً مقياس الوضوح والمقصود به الاحكام الصادقة وتكون بعيدة عن الشك" (الطويل..، دت، صفحة 320) وبحسب رأي الفلاسفة المثاليين فان" الحق عندهم صفة عينية كامنة في طبيعة الاقوال وبالتالي يصبح الحكم بصواب القول او خطاه ثابتاً لا يتغير، اما مفهوم الحق عند الطبيعيين فيعد صفة يضيفها العقل الى الاقوال وهذه تكون متغيرة وتكون ايضاً مختلفة تبعا لمن يصدر الحكم وكذلك بتغير الظروف" (مذكور..، 1983، صفحة 73)، اما كانط فيرى الحق هو" نظام الواجبات القانونية والخاص بالعدالة فهي تفرض قسراً، اما الواجبات الاخلاقية لا تكون كذلك فالواجبات الاخلاقية تهتم بضبط النفس في الكائنات العاقلة وهي لا تطلب افعالا بل هي مرتبطة بالغايات التي وضعها الناس وهذه يجب ان تطاع لان عقلنا يأمرنا بان نلزم انفسنا بطاعتها ولا توجد سلطة يمكن ان تجبرنا على طاعتها " (الن، 2014، صفحة 204) والحق يأتي اما بأمر جامع او بأمر قطعي، حق الامر الجامع هو العدالة، وحق الامر القطعي هو الذي يعد اقوى انواع الحق، فهو حل ملزم يمكنه ان يلزم الآخرين، وينقسم الحق القطعي الى ما يأتي:

- الحق الايجابي: ينبعث من ارادة الإنسان وهذا الحق اما الاهي او انساني.

• الحق الطبيعي: فيوجد في طبيعة سلوك الإنسان فالحق الايجابي يكون بأمر ،اما الحق الطبيعي فانه قانون ، ويرى كانط ان الحق الطبيعي حق ايجابي صادر عن ارادة الله ،وبما ان الله قادر على ايجاد الحقوق الايجابية المنظمة للأمر فتعد جميع القوانين حقيقية" (المحمودي، 2007، صفحة 140)وبهذا يتلخص لنا من هذا كله ان الحقيقة تقوم على المطابقة في تنظيم القوانين تبعا للمنظور الذي نراه ومن خلال هذه المطابقة تكون ركيزتها ؛ ولا يمكن ان يكون لها وجود بدونها.

ثانياً: الخير: يعد الخير الصنف الثاني من اصناف القيم ، " وهو اسم تفضيل يدل على الحسن الذاتي وعلى ما يتضمنه السعادة واللذة والمال الكثير والعافية" (الموسوي، 2013، صفحة 491) ومن الفلاسفة من اطلق لفظة الخير على الوجود والنشر على العدم، وان معنى الخير هو يتضمن معنى الكمال واوضحوا ان الخير بذاته وليس صادراً عن فاعله. والخير يراد به عامة " كل ما يبحث على الرضا والاستحسان لكماله في نوعه او لملائمة او لفائدته او لاتفاقه مع الاوامر الالهية ويعد مفهوم الخير من المعايير الاخلاقية الكبرى وبحث الخير على العمل او الشيء في ذاته". (جميل صليبا، 1982، الصفحات 548-549) فالخير من وجهة نظر المثاليين "صفة كامنة في طبيعة الافعال ومن ثم تكون ثابتة لا تتغير بينما عند الطبيعيين هو صفة يخلعها العقل على الافعال وفقا للظروف المتغيرة ومن هنا كانت تختلف عندهم باختلاف الظروف والاحوال". (مذكور، 1983، صفحة 81)

فالإرادة الخيرة لا ترتبط بنتائج الفعل فهي خيرة في ذاتها حتى لو تحقق الافعال الخيرة التي تسعى اليها ، فهي تستمد قيمتها من المبدأ الاسمي الذي يوجهها وليس من نتائج الفعل، او ما تحققه من نجاح فهي ليست خيرة لأنها تجلب السعادة وتحقق منفعة لعدد من الناس، بل هي اطاعة القانون الخلقي او الواجب بغض النظر عن اي دوافع ورغبات". (المفرجي، 1985، صفحة 90) ويستعين كانط "بفكرة الواجب لان الارادة التي تعمل وفقا للواجب هي ارادة خيرة (عادل حسن عبد الرحمن، 2008، صفحة 47). كما يرى كانط" ان الافعال الانسانية التي تصدر عن ميل ورغبة او تحقق مصلحة شخصية هذه الافعال لا تكون خيراً، والافعال تصبح خيراً عندما تكون صادرة من اجل الواجب". (توفيق الطويل، د.ت، صفحة 331) فالإرادة الخيرة تعمل وفقاً لقانون الواجب بغض النظر عن اي باعث اخر فالشخص الذي يقوم بإنقاذ غريق يشرف على الهلاك قد لا يكون سلوكه هذا خيراً اذا قام بمساعدته من جانب الصداقة او القرابة او الاشفاق او اي ميل اخر لان هذه العواطف تفسد الفعل الخير فالشخص الذي يقوم بإنقاذ غريق يفعل من اجل الواجب فقط من غير اعتبارات اخرى ، ومعنى

ذلك فالواجب الاخلاقي لدى كائن لا يستند الى ميول او رغبات ولا الى عواطف انما يكون الفعل من اجل الواجب فقط.

اهمية القيم :

اهتم العلماء والفلاسفة بالقيم التربوية للفرد والمجتمع ، فالقيم ضرورية بالنسبة للإنسان في ممارسة حياته اليومية والسلوك الخاص به وبالمجتمع الذي يعيش فيه ، فهي تحافظ على اتزان المجتمع وتحميه من التفكك.

يقول جون ديوي " ان هدف التربية هو غرس الفضيلة في النفوس ومن اجل التنمية الخلقية للفرد والجماعة فان التربية تستمد اهدافها من القيم وعلى اساس هذه القيم يقوم الاختيار التربوي لنوع المعرفة والطرائق والاساليب وفي ضوء تلك القيم تتعين الانماط السلوكية". (عبدالله، 1425، صفحة 81) ممن هذا يتبين ارتباط القيم والتربية بعلاقة تبادلية تفاعلية فمن دون تربية يصعب غرس القيم وتنميتها، ومن دون القيم تصبح التربية عقيمة عديمة النفع والفائدة بل ربما تكون مضرّة لها.

اهمية القيم بالنسبة للفرد :

- 1- تحقق القيم التكيف والتوافق النفسي والاجتماعي للفرد - تعدل السلوك لان فقدان التوازن النفسي يؤدي الى فقدان السلوك.
- 2- تدفع الفرد لتحسين ادراكه ومعتقداته - تساعد على فهم من حوله وتعمل على اصلاح نفسيا وخلقيا وتوجهه نحو الخير.
- 3- تحقق للفرد الامان اذ يستعين بها على مواجهة ضعفه والتعبير عن ذاته.

(عبدالله، 1425، صفحة 83)

اهمية القيم بالنسبة للمجتمع:

- 1- تزود المجتمع بطبيعة العلاقات التي يجب ان تسود بين المجتمعات الاخرى وتحدد له اهداف وجوده.
- 2- تحمي المجتمع من انانية وذاتية الافراد ،وتجعلهم يفكرون في غايات واهداف سامية.

- 3- تزود المجتمع بقدر مشترك من الثقافة والتفكير وبالتالي تساعد على بناء الشخصية العامة المشتركة لجميع افراد المجتمع. (اماني احمد غنيم، 2007، صفحة 74)

تساعد المجتمع على مواجهة التغيرات السلبية التي تطرأ عليه ذلك لإعطاء بدائل حكيمة يسهل على افراد المجتمع والتعامل بها في المواقف المختلفة فيما بينهم. (العجومي، 2012، صفحة 12) وتأسيسا على ما تقدم فإن القيم من اهم دعائم البناء الاجتماعي وتماسكه وهي الركائز الاخلاقية للمجتمع، اذ تساعد على تنظيم

العلاقات الاجتماعية الايجابية بين افراده ولا يستقيم المجتمع بدونها لانه اذا فقدها يفقد اهم مقومات تماسكه وضمان اطمئنان الفرد والمجتمع وسير الحياة بطريقة منتظمة في طريق العدل والخير اذن لا تربية من دون قيم ايجابية تعمل على تكريسها ولا قيم من دون نظام تربوي يضمها ويقدمها ويسعى الى غرسها في المجتمع وفي شخصية الفرد.

تصنيف القيم التربوية:

وردت تصنيفات عدة للقيم بالرغم من اختلاف المفكرين – سنعرض بعض التصنيفات التي تحدد لنا الحقائق والمفاهيم والنظريات والتعرف على انواعها: ان تقديم تصنيف مانع للقيم مستحيل لاختلاف الاطر الفلسفية والفكرية لكل تصنيف من هذه التصنيفات، حيث تعددت اصناف القيم نظرا لاختلاف وجهات النظر واختلاف اهدافها ومقاصدها .

هناك العديد من التصنيفات للقيم منها :

اولا : تصنيف نيكولاس رجر (1969)

ثانيا : تصنيف شلر:

ثالثا: تصنيف شارلز مورس:

رابعا : تصنيف (وايت – الهييتي) المطور، والذي سوف يتبنى الباحث لتحقيق هدف البحث.

العلاقة بين القيم والتربية:

توجد علاقة وطيدة بين القيم والتربية "فقد كشفت الدراسات عن اهمية القيم في خلق بيئة تربوية مناسبة تحقق الكثير من فهم التلاميذ واستيعابهم، والتفاعل الجيد بين المعلم وتلاميذه، فالتربية في معناها الواسع هي العملية التي تمكن الإنسان من فهم وتقدير القيم، والتربية تستمد اهدافها من القيم، وعلى اساس هذه القيم يقوم الاختيار التربوي لنوع المعرفة والطرائق والاساليب في ضوء تلك القيم تعين الانماط السلوكية" (عبدالله، 1425، صفحة 74)، فالجماعات التي تشابه في انساقه القيمة اكثر تفاعلا من الجماعات المكونة عشوائيا وتبين في الدراسات والتجارب ايضا الدور الذي تؤديه القيم في تحديد طبيعة وشكل العلاقة بين المعلم والتلاميذ فتزيد التقبل من جانب المعلم نحو تلاميذه ويترتب على ذلك الاتي:

- 1-زيادة اهتمام التلاميذ بالعمل المدرسي.
- 2-زيادة ابتكار التلاميذ.
- 3-زيادة كفاءة التلاميذ في التحصيل الدراسي. (عبدالله، 1425، صفحة 74)

من خلال ما تقدم يتضح اهمية المؤسسات التربوية في تحديد القيم المراد غرسها في جميع التلاميذ من خلال تعزيز القيم الايجابية ومحو القيم السلبية عن طريق المؤسسات التربوية المتمثلة بكادرها التعليمي كلا من موقعه واستخدام جميع الوسائل والامكانيات المتاحة من اجل تحقيق الاهداف التربوية.

المبحث الثاني : المسرح المدرسي

وظائف المسرح المدرسي: تتحدد وظيفة المسرح المدرسي في الاتي :

- 1- الوظيفة التعريفية : نقل المعلومات والمعارف الى الطفل من خلال منظومة العرض ،مخطط حركي ومؤثرات بصرية وصوتية.
 - 2- الوظيفة التربوية : احدى ادوات بناء وترسيخ القيم التربوية السائدة والمستهدفة.
 - 3- الوظيفة الترفيهية : من خلالها يمكن ان يكون العرض المسرحي وسيلة فعالة لإسعاد الطفل والترفيه عنه وادخال البهجة والفرح في قلبه.
 - 4- الوظيفة الجمالية : من خلالها اذكاء حواس الطفل واشباعها وتنمية ذائقته واحساسه بالجمال والبيئة وموجوداتها.
 - 5- الوظيفة الوجدانية : أي اشباع الحاجات الوجدانية والعاطفية لدى الطفل.
- (هارف..، 2016)

ومن خلال ما تقدم نلاحظ أن المسرح المدرسي كجزء من المؤسسة التربوية له مقومات وخصائص وأن النجاح فيه يتم من خلال توظيفه للوصول إلى عقل التلميذ ووجدانه، لكي يتم التفاعل بينه وبين العرض المسرحي لتحقيق الهدف المرجو منه.

فن الكتابة للمسرح المدرسي: من اهم مقومات المسرح المدرسي وجود النص الجيد نفسيا وتركيبيا وهرميا للمستويات المختلفة لا عمار المشاهدين من الاطفال مع مراعاة الفروق الفردية في تقديم النص لان لكل مرحلة عمرية اهتمامات خاصة في موضوعات وتركيبات درامية معينة تختلف عن غيرها، ومن اهم هذه الصفات " ان لا تكون في نصها بعيدة عن تصورات التلميذ وعن عالمه ،اول ما يقتضيه المسرح المدرسي نص يتلائم مع قدراتهم ويكون نابضا بالحياة منيرا لخيال التلميذ وتفكيره ،وان "لا تكون مشاهدة وكأنها مألوفة يمكن للتلميذ ان يتوقع مجرياتها مقدماً وكأنها سلسلة من الافكار النمطية، ان يثير عواطفهم ويشبع رغبتهم في المعرفة ويستثير خيالهم ويدفعهم الى التفكير، ويغرس فيهم القيم الاخلاقية الفاضلة والسلوكيات القويمة بعيدا عن الموعظة والخطابة المباشرة". (ذياب...، 2008، صفحة 102)

عناصر بناء النص المسرحي الدرامي: ويشتمل النص المسرحي على عدة عناصر ومكونات فنية تتطلب من الكاتب جهداً في بلورتها وإيصالها وهي :

أولاً : الحكاية : هي الأساس الأول في تكوين النص ، ويكون أساسها التشويق ، وهي مجموعة من الحوادث مرتبة ترتيباً زمنياً ، وهي بحسب "فورستر" على الرغم من أنها أبسط التراكيب الأدبية، لكنها العامل المشترك والأهم بين جميع المكونات المعقدة في النص المسرحي ، والحكاية ليست الحكمة، ولكن قد تكون أساس لها ، إلا أن الحكمة كائن من نوع أرقى فيكون السؤال ، لماذا (أحمد نجيب، 1982، صفحة 64)، كما تعد الحكاية الهدف الذي يحاول الكاتب المسرحي الوصول إليه من خلال التركيز على العلاقة بين الأشخاص والاحداث والأفكار المطروحة ، وربط ذلك كله بعنوان المسرحية واسماء الشخصوطبقاتهم.(فتحي، 2003، صفحة1)

ثانياً: الثيمة او الفكرة الرئيسية : هي "الفكرة الرئيسية التي تتغلغل في هيكل العمل الفني كالدّم أنها موضوعه، والثيمة الدرامية هي المفهوم المجرد الذي يحاول المؤلف تجسيده من خلال تمثيله في شخصيات لها أقوال واحداث" (ابراهيم حمادة، 1985، صفحة 88) فالثيمة هنا تعني الفكرة او القضية التي يقوم المؤلف في طرحها من خلال النص المسرحي الذي يقدمه ،الفكرة هي البنية الأولى والاساسية في بناء أي نص دراما ،لذا فاختيار الفكرة من اهم واول عناصر كتابة النص المسرحي ؛وذلك لأنه لو لم يكن هناك قضية ما تشغل المؤلف يحاول طرحها لما كان هناك نص مسرحي ،فالفكرة محور ارتكاز أي نص مسرحي.

ولابد ان تكون تلك الفكرة واضحة ومحددة الأبعاد لدى المؤلف لكي يستطيع التعبير عنها من خلال شخوص المسرحية التي يُحملها الرسالة التي يود توجيهها بشكل غير مباشر من خلال قالب درامي يعتمد على بناء فني محدد، وأياً كانت الفكرة لابد وان يكون مؤلف النص ملم بجميع جوانبها وابعادها وتفريعاتها كي يستطيع الجمهور استيعاب ما يُحمّله المؤلف للنص المسرحي من خطاب موجه للجمهور يعبر عن رؤيته تجاه الموضوع او الفكرة المثالية في النص المسرحي.

ثالثاً : الشخصية : "ان لفظة (persona) والتي تعني في ترجمتها اللاتينية القديمة "القناع" واستخدمت هذه اللفظة قديماً بمعنى القناع عند الممثلين اليونانيين والرومانيين حينما استخدموه في عروضهم المسرحية لتحديد طبيعة الدور الذي يقومون به، كوميدي، تراجيدي، ساتيري، اضافة الى المكانة الاجتماعية وبيان حالات الشخصية العاطفية والعقلية المختلفة" (رضا غالب، 2001، صفحة 6) فالشخصية اذن هي

مصدر الحكبة التي يمكن ان تتطور من خلال الافعال والاقوال التي تصدرها الشخصية" (ابراهيم حمادة، 1985، صفحة 155) ومن خلال ما تقدم نصل الى ان الشخصية تعد بمثابة الوسيط الذي يُحمل بالمضمون الفكري الذي يعبر عن رؤية المؤلف في القضية التي يتناولها من خلال النص المسرحي الذي يكتبه، اذ يعبر المؤلف بشكل غير مباشر عن فكرته وخطابه الذي ينسجه داخل الحدث الدرامي للمسرحية من خلال الحوارات التي تدور بين الشخصيات على خشبة المسرح والمكتوبة على الورق في النص المسرحي.

رابعاً الحكبة : الحكبة بالعربية : حبك الثوب اي احكم نسيجه ،والحكمة عند ارسطو تعني اسطورة (mythos) ، وتعرف الحكبة على انها : احكام بناء النص بطريقة منطقية مقنعة لانها هي القصة في وجهها المنطقي ،ومفهومها ان تكون الحوادث والشخصيات مرتبطة ارتباطاً منطقياً يجعل من مجموعها وحدة متماسكة الاجزاء، ذات دلالة محددة وهي تتطلب نوعاً من الغموض الذي تتضح اسرارها في الوقت المناسب (احمد نجيب ..، 2000، صفحة 77)والحكمة في المسرحية هي التي تحول مسار الحكاية الى فعل مسرحي، فهي التي تشبك وقائع الحكاية في تعارض عنيف بين رغبات الشخصيات ،وان التسلسل المنطقي يقوم على اساس انه حدث كذا ولذلك حدث كذا (منطق السببية) في حين ان الرواية تأتي بتسلسل زمني، اي انه حدث كذا ثم حدث كذا ،هذا التسلسل المنطقي هو الذي يخلق التشويق لأنه هو الذي يصل بالحكاية الى منطقة حرجة تتازم فيها احوال الشخصيات ويبلغ الصراع ذروته، وعندها يسال المتلقي (ماذا سيحدث بعد ذلك) واذ يرى بعض النقاد هذا السؤال انطلاقاً من رؤية المنهج البريشتي يؤدي الى التعلق الزائد بالحكاية، مما يبعد المتلقي عن فهم مراميها (فرحان بلبل، 2003، صفحة 45)

خامساً: اللغة (الحوار): يعد الحوار التعبير الاساس في المسرحية ،ومنه يتكون نسيجه وهو الذي يعطيها قيمتها الادبية (احمد نجيب، 1982، صفحة 78) والحوار علم مستقل يوضح طريقة سير المسرحية مكتوبة بالتفصيل كونه النسق الطبيعي للكتابة المسرحية وهو ايضا الناتج الطبيعي لكل من التحضير والتفكير الذي يجري خلال تصوير كل من الشخصية او العقدة او تطوير كليهما معا (دريني، 1978، صفحة 217) ،كما في اللغة الدرامية ،وسيلة التفاعل واداة التواصل. (عزمي، 2005، صفحة 1)

معوقات المسرح المدرسي: هناك بعض المشكلات والمعوقات التي تواجه المسرح المدرسي في العملية التعليمية من اهمها:

- 1- غياب التخطيط العلمي.
- 2- تدني الثقافة المسرحية. (ابراهيم، 1994، صفحة 51)
- 3- قلة الامكانيات المادية.
- 4- قلة خبرة المعلمين بالإشراف على المسرح المدرسي.
- 5- عدم وجود مسرح مدرسي في معظم المدارس.
- 6- عدم وعي واقناع بعض المعلمين بأهمية استخدام النشاط التمثيلي في التدريس.
- 7- كثرة عدد الطلاب داخل حجرة الدراسة.
- 8- قلة الاساتذة الذين يدرسون مادة المسرح.
- 9- قلة النُصوص المسرحية مع صعوبة مسرحية المناهج. (رنا، 2012، صفحة 39)

مؤشرات الاطار النظري

- 1- يستدل على قيم الأكسيولوجيا من خلال انماط سلوكية تكون خاضعة لمبادئ ومعايير المجتمع.
- 2- تصنف القيم الى ذاتية تخص الشيء في ذاته، و موضوعية تكون خارجة عن طبيعة الشيء.
- 3- ينبعث الحق من ارادة الإنسان وهذا الحق اما الاهي او انساني.
- 4- الحق الطبيعي يوجد في طبيعة سلوك الإنسان فالحق الايجابي يكون بأمر ،اما الحق الطبيعي فانه قانون .
- 5- يتمثل الخير بما يبحث على الرضا والاستحسان لكماله في نوعه او لملائمة مع مبادئ المجتمع او لفائدته .
- 6- تحافظ القيم على اتزان المجتمع وتحميه من التفكك.
- 7- تحقق القيم التكيف والتوافق النفسي والاجتماعي للفرد و تعدل السلوك نحو الافضل
- 8- تنتقل القيم من جيل الى اخر عن طريق التربية والتنشئة الاجتماعية.
- 9- تحقق القيم للفرد الامان اذ يستعين بها على مواجهة ضعفه والتعبير عن ذاته.
- 10- يخلق المسرح المدرسي روح المنافسة والتعاون بين تلاميذ المدرسة من اجل الافضل وهذا الفعل يصب في جانب الخير.
- 11- ينقل المسرح المدرسي المعلومات والافكار والمفاهيم والقيم الى التلاميذ بلغة محببة ضمن اطر فنية .
- 12- المسرح المدرسي له دور في معالجة لكثير من الحالات النفسية كالخوف والخجل من مواجهة الآخرين.

13-يساعد المسرح المدرسي التلاميذ على الاحتفاظ بالمعلومات بنسبة عالية كونهم يستقبلونها بأكثر من حاسة (السمع والبصر).

الفصل الثالث - إجراءات البحث

أولاً : منهجية البحث : اعتمد ألباحث المنهج الوصفي في هذا البحث من خلال اللجوء الى أسلوب تحليل المحتوى بوصفه منهجية للبحث لأنه الأسلوب المنهجي العلمي الملائم والمناسب لخدمة اغراض البحث الحالي.

ثانياً : مجتمع البحث : يتكون مجتمع البحث الحالي من (12) نصاً مسرحياً لكتاب عراقيين معاصرين (فاضل الكعبي، عمار سيف، عمار نعمة جابر) وكما مثبت في الجدول أدناه.

جدول (1) يوضح مجتمع البحث

ت	اسم المسرحية	المؤلف	السنة
1	حسان والاميرة بان	فاضل الكعبي	2014
2	فخري والمصباح السحري	فاضل الكعبي	2014
3	الثعلب في مزرعة الارنب	فاضل الكعبي	2018
4	العبقري الصغير	فاضل الكعبي	2014
5	التخمة	عمار سيف	2014
6	الفتى والصورة	عمار سيف	2014
7	عفريت في زجاجة	عمار سيف	2014
8	درس في الطريق	عمار سيف	2017
9	قلادة الحكمة	عمار نعمة جابر	2013
10	احلام	عمار نعمة جابر	2014
11	الحاسوب	عمار نعمة جابر	2014
12	هلال وعيد	عمار نعمة جابر	2017

ثالثاً: عينة البحث : اختار ألباحث عينة عشوائية بلغت (3) نُصوص مسرحية بطريقة كتابة أسماء النصوص على قصاصات من الورق واختيار العينة من بينها بشكل عشوائي كما هو موضح في الجدول أدناه. جدول (2) يبين عينة البحث

ت	المسرحية	المؤلف	السنة
1	فخري والمصباح السحري	فاضل الكعبي	2014
2	قلادة الحكمة	عمار نعمة جابر	2013
3	الفتى والصورة	عمار سيف	2014

رابعاً: أداة البحث : لتحقيق هدف البحث كان لابد من وجود تصنيف ملائم يفي بأغراض هذا البحث ،لذلك اعتمد ألباحث تصنيف (وايت- الهيتي) المطور للقيم

بوصفه ملائم للثقافة العربية ويظهر القيم المتضمنة في مواد مكتوبة من نتاج الثقافة العربية ويظهر القيم بشكل تفصيلي فهو يتضمن قيماً أساسية تشتمل على قيم فرعية قابلة للتوسع. وقد تميز هذا التصنيف بالمرونة والشمولية فهو يمثل نظاماً كاملاً للقيم. وقد استخدم تصنيف (وايت الهييتي) في العديد من الدراسات التي اعتمدت تحليل محتوى صحافة وادب وبرامج الاطفال، مثل (دراسة الهييتي)⁽¹⁾، (دراسة جرجيس)⁽²⁾، (دراسة الشيباني)⁽³⁾، اذ انه من التصنيفات التي يشار اليها في ادبيات تحليل المحتوى، كتصنيف معياري مستوف لتلك المتطلبات، والتي على مدى الايفاء بها يعتمد فشل البحث او نجاحه.

تصنيف (وايت - الهييتي) المطور:

1- مجموعة القيم الاجتماعية :

- أ- وحدة الجماعة: الانتماء الى الجماعة والتعاون معها، المشاركة بدور فعال في نشاط الجماعة، الولاء، روح الفريق.
- ب- الظرف واللطف: شخصاً ظريفاً لبقاً (جيد الكلام، حسن اللسان) الصفات التي تجعل الفرد ذا صحبة محببة.
- ت- قواعد السلوك: مراعاة قواعد السلوك الاجتماعي، اللائق والمحترم اجتماعياً.
- ث- المماثلة (التشبه) : مجازاة الآخرين وموقفهم والتطابق معهم والمحاكاة والتقليد.
- ج- الكرم والعطاء: العمل بما يفيد الآخرين، المنح والعطاء ، عمل المعروف ، والايثار ، عدم الانانية، الشهامة، مساعدة الآخرين.
- ح- التسامح: التحمل ، السماحة، عدم توجيه اللوم، او الغضب او الحقد نحو الآخرين رداً على سلبياتهم، الحلم، عدم الانتقام او الكراهية والعداء ، او القسوة على من يسيء اليك، (حين يكون بالإمكان الرد على ذلك) ، اي العفو عند المقدرة.
- خ- حب الاسرة : حب الأب ، الأم، الاخوة ، الأبناء، بعضهم، لبعض ، حب المنزل وقضاء الوقت فيه مع الاهل، علاقات اسرية حسنة، الرغبة في ان يكون للفرد ابناء.

⁽¹⁾ خلف نصار محيسن الهييتي: القيم السائدة في صحافة الاطفال العربية ، قسم الادب في التربية وعلم النفس، كلية التربية، جامعة بغداد، 1977.

(2) عمام عبد الاحد جرجيس: القيم السائدة في مسرحيات الاطفال المقدمة على المسرح العراقي من الفترة 1980 - 1986، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1987. (رسالة

ماجستير غير منشورة)

(3) مروة شاكر رضا الشيباني: القيم التربوية والفنية في عروض مهرجان مسرح الطفل العراقي ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد، 2007. (رسالة ماجستير غير منشورة)

د- الصداقة : ان يكون للفرد أصدقاء، يقضي وقته مع اصدقائه ،ان يكون اجتماعي محب للاختلاط.

ذ- التعاون : مساعدة الآخرين بأعمالهم دون مقابل.

2- مَجْمُوع القيم الاخلاقية :

أ- الاخلاق : الالتزام بما يمليه الضمير ، الخير عكس الشر.

ب- الصدق : نقيض الكذب ،عدم اخفاء الحقيقة ،اهل للثقة ،حفظ المواعيد والاسرار ، الامانة ، الصدق بالقول والعمل.

ت- الطاعة: طائعا غير مكره ، انقاد، وافق ، الاستجابة لما يطلبه الافراد ذوو السلطة والمسؤولين ،اتباع القوانين والاحكام والنظم.

ث- الدين : الايمان بالله والرسول ،اي فكرة تنسم بأجلال الله والكتب المقدسة والرسول ، واحترام الشعائر الدينية ،الصلاة، الصوم ، العبادة، التردد على دور العبادة.

3- مَجْمُوعَة القيم الوطنية :

أ- الوطنية : الاهتمام بخير الوطن ومصلحته ورفاهيته وتقدمه ،الولاء للوطن ،الاخلاص، التضحية للوطن ،الروح الوطنية، الاعتزاز بالوطن، الحنين اليه، وصعوبة الإبتعاد عنه ، مصلحة الوطن فوق كل شيء ، العمل على ترسيخ وحدته الوطنية، الشعور بالمسؤولية الوطنية، وصيانة مصلحة الوطن، اسراره، حب الوطن.

ب- حقوق الإنسان : هي تلك الحقوق الاصلية في طبيعتها التي تمثل جوهر ولب كرامة الإنسان التي قامت على اساس ولادته حرا والمساواة بين جميع البشر بدون تمييز بسبب اللون او الجنس او العمر او اللغة او الدين كما له الحق التمتع بالحياة الحرة الكريمة.

4- مَجْمُوعَة القيم الجسمانية: الطعام: الاهتمام بالأكل والشرب الجوع والعطش.

أ- الراحة : الاسترخاء ،غياب التعب او الارهاق ،النوم ، الأبتعاد عن الجهد (جسميا وعقليا).

ب- النشاط: النشاط الجسمي (غير الذهني) والرياضة البدنية، الانطلاق والحياة النشطة خارج المنزل وفي الهواء الطلق.

ت- الصحة وسلامة الجسم: انتظام الصحة الجسمية ،الامن الجسمي الشفاء من المرض والاذى.

ث- الرفاهية : الرغد ،لين العيش، التنعم ،الدفع في البرد ،والبرودة في الحر

ج- النظافة :غسل الوجه، تنظيف اليد والثوب والجسم، انعدام القذارة والروائح غير المستحبة ،التخلص من النفايات و القاذورات

5- مجموعة القيم الترويحية (التسلية – اللعب) :

- أ- الخبرة الجديدة : الاستمتاع بأي نشاط يشمل التنويع أو التغير، قضاء اوقات في الهوايات واللعب ،الحفلات، السينما، التلفزيون، المسرحيات، والسباقات، السفرات.
- ب- الاثارة : المشاعر العنيفة التي تعتبر هدفا في حد ذاتها، الاثارات، المغامرات، المراهنة، قصص الرعب والخوراق.
- ت- الجمال : اللذة والسرور.
- ث- المرح: الضحك، المزاج، الدعابة، التظرف، ما يتصل ببعض الاشياء الهزلية او مسببات الضحك.

6- مجموع قيم تكامل الشخصية :

- أ- السعادة: الرضا، الفرح ،الابتهاج ، السرور ،القناعة، التفاؤل.
- ب- التحصيل والنجاح : النجاح والتفوق كما يظهر في العمل او المدرسة والنشاطات او التصرفات المختلفة : الطموح ،المثابرة من اجل التفوق.
- ت- السيطرة (التسلط) : السيطرة التسلط على الاخرين ،التأثير او النفوذ.
- ث- العدوان : الهدف الذي يقتضي السماح لوصوله او الهدف الذي يتضمن شعور الغضب او العداء، الشجار، الايذاء، التحطيم ،القسوة والشدة، الانتقام، التهديد بالقوة والوعيد، القتل.
- ج- القوة: هي كل اشارة الى قوة الجسم (حجم الجسم، قوة الجسم)
- ح- التصميم : المضي في الامر ،الشجاعة، مضي على راية بعد ارادته الشديدة، قوة الدوافع وخاصة في مواجهة صعوبة او خطر،قوة الارادة والمثابرة، الثبات، الحزم، الاصرار والصلابة، عدم التشكي والبكاء او التذمر، الصرامة، الرجولة، البسالة.
- خ- الحرص والانتباه : وتشمل جميع المظاهر السلوكية التي تستوجب الانتباه، الحذر، ضبط النفس والسيطرة عليها، الضبط والدقة والانتباه للتفاصيل، التخطيط، الاحاطة بالأمور، البرمجة.
- د- المظهر: المظهر الحسن، بهاء الطلة، جميل ،هياة او مظهر حسن، الملابس الجميلة والجديدة.

7- مجموع القيم المعرفية- الثقافية:

- أ- المعرفة (المعلومات): حفظ الحقائق، المعرفة، الكتب، التربية والتعليم، طلب العلم والدراسة.
- ب- الذكاء: القدرة العقلية، كل صفات العقلية الجديدة، مثل الفهم، الحكمة، الدهاء.

- أ- مجموع القيم العملية- الاقتصادية:
- ب- العمل: العمل بجد ورغبة، بذل الجهد، عدم الكسل، انجاز العمل بصورة جيدة ودقيقة، الانتاج الوافر، الاجتهاد والجد والمثابرة، احترام الزمن والمحافظة عليه واستغلاله في العمل واداء الواجب.
- ت- الاقتصاد: اعطاء قيمة للمستوى العالي للعيش، مستوى حياة مرتفع، النزعة العارمة للحصول على ثروة، الغنى، الجشع النزعة للحيازة.
- خامساً: وحدة التحليل:** استخدم ألباجث وحدة للتحليل في هذا البحث هي الفكرة، بسبب ملائمتها لطبيعة البحث في تحليل المحتوى وان(وايت) يعد هذه الوحدة" هي اساسية ومهمة للتحليل القيمي "(الربيعي، 1988، صفحة 80) ،كما "يعتبرها هُولستي" وحدة لا مفر من استخدامها في ابحاث القيم" (جرجيس، 1987، صفحة 61)
- وحدة التعداد :** سوف يستخدم ألباجث التكرارات وحدة للتعداد لحساب ظهور كل قيمة من القيم فضلا عن انه بواسطة التكرارات نستطيع ان نحدد قوة ظهور هذه القيم، فالقيم التي تأخذ تكرارا اكثر هي التي تكون اكثر اهمية، فضلا عن الدراسات السابقة قد استخدمت التكرارات وحدة للتعداد.
- سادساً: الصدق (Validty) :** ان تصنيف (وايت-الهييتي) المطور للقيم المتميز بالدقة والشمولية ووضوح الفقرات، وقدرتها على استخلاص القيم من المحتوى (A.Marray, 1967, p. 34)، هذه الاداة يتوافر فيها الصدق لكونها استخدمت في دراسات حلل بها محتوى مشابه لمحتوى هذه الدراسات وخرجت تلك الدراسات بنتائج معول عليها.
- سابعا: الثبات (Suability)** لغرض رفع درجة الثبات الى مستوى ونسبة معتدلة قام ألباجث بالإجراءات الاتية:
1. قام ألباجث بتحليل عينة من نصوص المسرح المدرسي- في ضوء تصنيف (وايت-الهييتي) المطور مع اساتذة لهم خبرتهم في هذا المجال.
 2. أجرى ألباجث جلستي عمل مع محلي الثبات* لبلورة اسس وقواعد التحليل بما ينسجم مع متطلبات المحتوى الخاضع للتحليل مع اجراء تحليل جماعي على ضوء القواعد ومعايير التحليل لغرض توضيح الصورة ومحاولة ازالة كل الاشكالات الواردة التي من الممكن ان تؤثر في خفض نسبة الثبات.
- ويشير بيرلسون الى اسلوبين في تحقيق الثبات والحصول عليه.
- (الاتساق بين المحللين: ويعني ذلك توصل المحللين الذين يعملان بشكل منفرد الى النتائج نفسها عند تحليل المحتوى نفسه، واستخدام التصنيف نفسه وخطوات وقواعد

*.(أ.م.د. فلاح الكنائي) و (م.م عمار القطي).

التحليل. والاتساق عبر الزمن: أي اتساق ألباجث مع نفسه عبر الزمن وذلك بالتواصل الى النتائج نفسها عن استخدام التصنيف نفسه في تحليل المحتوى نفسه، وباستخدام الاجراءات نفسها عند قيامه بالتحليل مدد زمنية مختلفة⁽¹⁾. وقد اعتمد ألباجث في استخراج ثبات التحليل الاسلوبين معا ، اذ قام محلان خارجيان متدربان** على عملية تحليل المحتوى بتحليل نموذج واحد من مجتمع البحث، وقد عمل المحلان بصورة مستقلة، ثم قام ألباجث بتحليل العينة نفسها مرتين متتاليتين وبفاصل زمني مدته (15) يوما بين التحليل الاول والتحليل الثاني لا يجاد اتساق ألباجث مع نفسه عبر الزمن، ولإظهار النتائج التي يحصل عليها من خلال التحليل استخدام ألباجث (مُعادلة هُولستي) :

جدول (3) نتائج ثبات لاستمارة تحليل المسرح المدرسي (الإكسيولوجيا)

الاداة	نوع التحليل	القيم	المعدل العام
ثبات الفترة تحليل الوقت	بين ألباجث نفسه	40	93.02%
	بين ألباجث والمحلل الاول	35	81.39%
	بين ألباجث والمحلل الثاني	39	90.69%
المعدل	88.36		

من خلال النظر الى نتائج الجدول (3) اعلاه يتضح ان معاملات الثبات هذه مؤشر جيد لصلاحية اداة البحث، لذلك يمكن الوثوق بتصنيف (وايت- الهيتي) واستخدامه لإظهار النتائج.

ثامناً: التطبيق الفعلي للأداة: قام ألباجث وللفترة من 2/1 ولغاية 2023/2/5 بتطبيق اداة التحليل على نصوص المسرح المدرسي وسيورد ألباجث كيفية تطبيق اداة القيم التربوية على جزء من عينة البحث.

تاسعاً: الوسائل الاحصائية: استخدم ألباجث الوسائل الاحصائية الاتية:

1. التكرارات.
2. النسب المئوية للمقارنة بين القيم الموجودة في نصوص المسرح المدرسي.
3. مُعادلة (هُولستي) لإيجاد معامل الثبات لاستمارة تحليل نصوص المسرح المدرسي

(1) عصام عبد الاحد جرجيس، المصدر السابق، ص72.

* * د. بلقيس علي شيرين و. م.م. زينب عبد الامير احمد.

والتعرف على الاتفاق بين المحللين.

$$R = \frac{2(C1.2)}{C1+C2}$$

اذ ان:

(C1.2) 2 = عدد الاجابات المتفق عليها من قبل المصححين:

C1 = عدد الاجابات التي انفرد بها المصحح الاول

C2 = عدد الاجابات التي انفرد بها المصحح الثاني

4. الوسط الحسابي المرجع

5. الوزن المثوي

الفصل الرابع - النتائج وتفسيرها

لغرض تحقيق هدف البحث وهو الكشف عن الأكسيولوجيا في نصوص المسرح المدرسي، تم تحليل عينات من نصوص المسرح المدرسي تكونت من (3) نصوص، وللإجابة عن هدف البحث، سيتم عرض الافكار القيمة التي كشف عنها التحليل والبالغ عددها (407) تكرار فكرة قيمة موزعة على (43) قيمة رئيسة في الجدول (4) المذكور لاحقا، وتترتب فيه القيم تنازليا بحسب اهميتها، بناء على ما حصلت عليه كل قيمة من تكرار، وقد عُد تكرار الوحدات القيمة لأي قيمة مؤشرا للأهمية المعطاة لها من نصوص المسرح المدرسي، فالقيمة التي تحصل على اكثر نسبة من التكرارات تكون قد اعطيت اهميته اكثر من تلك التي حصلت على نسبة اقل، وقد اشار وايت الى (ان اهمية القيمة تأتي من ارتباطها بتكرارها)⁽¹⁾. وقد عدت القيم الخمس الاوائل من هذا السلم، ممثلة للقيم الأكثر اهمية في نصوص المسرح المدرسي، لأن كلا منها قد حصلت على تكرارات اكثر من المتوسط.

جدول (4)

ترتيب التكرارات والوسط المرجح والنسب المئوية الأكسيولوجيا (الخير - الحق) مرتبة تنازليا بحسب اهميتها:

ت	القيم	التكرارات	الوسط المرجح	النسب المئوية
1	الخبرة الجديدة	193	2.68	89 %
2	المعرفة والمعلومات	127	2.67	89 %
3	الصداقة	119	2.47	82 %

(1) خلف نصار الهيتي، المصدر السابق، ص83.

4	التصميم	53	2.47	% 82
5	الاخلاق	50	2.41	% 80
6	الظرف واللطافة	48	2.15	% 72
7	وحدة الجماعة	46	2.115	% 71
8	الصدق	39	2.12	% 71
9	السعادة	37	2.12	% 71
10	السلوك الحسن	28	2.03	% 68
11	التحصيل والنجاح	27	2	% 67
12	التعاون	27	1.97	% 66
13	الذكاء	25	1.97	% 66
14	المرح	22	1.94	% 65
15	الحرص والانتباه	20	1.94	% 65
16	الامان	20	1.88	% 63
17	الطاعة	17	1.82	% 61
18	الرفاهية	17	1.765	% 59
19	العمل	15	1.735	% 58
20	النشاط	15	1.705	% 57
21	التسامح	14	1.65	% 55
22	العدوان	10	1.62	% 54
23	الجمال	9	1.585	% 53
24	حب الاسرة	8	1.56	% 52
25	القوة	6	1.56	% 52
26	الكرم والعطاء	6	1.47	% 49
27	النظافة	5	1.47	% 49
28	المحاكاة(المماثلة)	5	1.385	% 46
29	الاثار	4	1.38	% 46
30	الروح الوطنية	3	1.295	% 43
31	حب الوطن	3	1.265	% 42
32	السيطرة (التسلط)	3	1.265	% 42

33	العطف على الصغير	2	1.235	41 %
34	الدين	2	1.24	41 %
35	الصحة وسلامة الجسم	2	1.24	41 %
36	المظهر	2	1.24	41 %
37	الراحة	2	1.18	39 %
39	حقوق الإنسان	13	1.12	37 %
40	الطعام	1	1.12	37 %
41	استقلال الفرد	1	1.12	37 %
42	احترام الكبير	1	1.09	36 %
43	التضحية من اجل الوطن	1	1.06	35 %

يظهر لنا من الجدول (4) ان القيم الخمس التي ظهرت ضمن القيم الأكثر أهمية وهي (الخبرة الجديدة – المعرفة والمعلومات – الصداقة – التصميم – الاخلاق)، اما بالنسبة للقيم الخمس الاخيرة فقد ظهرت (الطعام، استقلال الفرد ، احترام الكبير ، التضحية من اجل الوطن ، الاقتصاد) .

نسبة (89%) من مجموع ما حصلت عليه مجموعتها من فكر قيمية وهذه الرتبة اهلتها لتحل مرتبة متقدمة ضمن القيم الأكثر أهمية في نصوص المسرح المدرسي. السبب يعزى الى ان التأكيد نابع من كونها قيمة مرغوبة ومهمة في المجتمع فالخبرة الجديدة و المعرفة والمعلومات قيمتان اساسيتان في رفع مستوى التلاميذ التعليمي والتربوي. وتأكيد هذه القيمة في هذا البحث يتفق مع ما اكدته صحافة الاطفال لدراسة (الهييتي -1977) واكدته ادب الاطفال لدراسة (جرجيس،1987)، وبرامج لدراسة (الربيعي-1988) وعروض مهرجان مسرح الطفل في دراسة (الشيباني،2011) لتعزيز نتيجة هذا البحث بخصوص هذه القيمة اذ احتلت مرتبة بين القيم السائدة فيها. يتفق التأكيد على هذه القيمة في هذا البحث مع ما اكدته ادب الاطفال لدراسة (جرجيس،1987) وعروض مهرجان مسرح الطفل في دراسة (الشيباني،2011) اذ احتلت هذه القيمة مرتبة بين القيم السائدة فيها، ولم تتفق مع دراسة (الهييتي-1977)، ودراسة (الربيعي) في هذه النتيجة.

السيطرة (التسلط):

ان تأكيد القيمة هو اظهار للتطور العلمي والتقني في المجتمع، لذلك تبدأ عملية التوجيه التربوي عبر النصوص المسرحية في ترغيب هذه القيمة وتأصيلها في نفوسهم.

الإستنتاجات:

في ضوء ما اسفر عنه البحث من نتائج توصل ألباحث الى الإستنتاجات الآتية:

1. تباينت نُصوص المسرح المدرسي من حيث التركيز على القيم التربوية فقد ركز بعضها على مجموعة محددة من القيم ولم يركز على باقي القيم.
2. التزمت نُصوص المسرح المدرسي باعتماد القيم التربوية السائدة في المجتمع والتأكيد عليها والترويج لها والدعوة الى الالتزام بها من التلاميذ بطريقة وعظيمة- فنية.
3. تميزت القيم الخمس الاولى بانها اكثر اهمية وتركيز في نُصوص المسرح المدرسي وهي (الخبرة الجديدة، المعرفة والمعلومات، الصداقة، التصميم، الاخلاق).
4. قل التركيز وبدرجة كبيرة على القيم الست الاخيرة (حقوق الإنسان، الطعام، استقلال الفرد، احترام الكبير، التضحية من اجل الوطن، الاقتصاد)
5. اهمل المؤلفون في نُصوصهم قيمة تربوية اساسية تتمثل بتنمية شعور التلميذ بالمسؤولية تجاه حب الوطن على الرغم من اهمية اعتمادها وتضمينها في النُصوص.

التوصيات:

1. حث مؤلفي المسرح المدرسي على التنوع في الموضوعات والافكار وتضمين اكبر عدد من القيم التربوية داخل كل نص مسرحي.
2. ادخال مؤلفي المسرح المدرسي في دورات تثقيفية في علم التربية وعلم النفس التربوي وفلسفة التربية وتوعيتهم بفلسفة الدولة العامة وبالفلسفة التربوية المعتمدة.
3. اطلاع المؤلفين على الحاجات الاساسية للتلاميذ بوصفهم اطفالاً وعلى الحاجات المرحلية التي تتعلق بالظرف العام الذي يمر به البلد وما تحتاج المؤسسات التربوية ايصاله للتلاميذ وتحقيقه وتنميته لديهم.
4. مراعاة جانب (الامتناع) و(التشويق) من المؤلفين.
5. فحص نُصوص المسرح المدرسي قبل عرضها وتقديمها للتأكد من طبيعة محتواها.
6. ضرورة التأكيد على القيم الوطنية والاخلاقية لغرض ترسيخها في تفكير وسلوك التلاميذ.
7. التركيز على القيم التي قل التأكيد عليها في نُصوص المسرح المدرسي لخلق انسجام بين منظومة القيم والاهداف التربوية التي ينشدها المجتمع وتسعى الى تحقيقها المؤسسة التربوية والتعليمية.

المصادر والمراجع العربية والاجنبية :

permeation the center .(1967) and henry A.Murray, Clgde
Clgde and henry A.Murray (eds.) "minata" im Klackhon
.New yourk Afred A.kanap .presonsli

ابراهيم حمادة. (1985). معجم المصطلحات الدرامية المسرحية. القاهرة: دار
المعارف .

ابراهيم، مذكور. (1983). المعجم الفلسفي. القاهرة: الهيئة العامة لشؤون المطابع
الاميرية.

احمد فياض المفرجي. (بغداد العدد 1, 1985). الحياة المسرحية في العراق.

احمد نجيب. (1982). فن الكتابة للأطفال. مصر : دار الكتاب العربي للطباعة
والنشر.

_____. (2000). ادب الاطفال علم وفن. مصر: دار الفكر العربي.

السيد علي المحمودي. (2007). فلسفة كانط السياسية (الفكر السياسي في حقلي
الفلسفة

اماني احمد غنيم. (غزة, 2007). المضامين التربوية في الرواية ثمانون عام بحثا عن
المخرج، في ضوء الدور التربوي لأدب الاطفال. رسالة ماجستير غير منشورة
الجامعة الإسلامية .

توفيق ابو علي الزيدي. (1988). اللسانيات في النقد العربي. تونس: الدار العربية
للكتاب.

توفيق الطويل. (2000). اسس الفلسفة. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.

توفيق الطويل دت. (دن). اسس الفلسفة. القاهر: مكتبة النهضة المصرية.

جميل صليبا. (1982). المعجم الفلسفي. بيروت: دار الكتب اللبناني.

حازم عزمي. (2005). المسرح بوصفه نظاما للعلامات.

حسن عبدالله. (3 6, 1425). القيم التربوية المتضمنة في النصوص الشعرية المقررة في ادب المرحلة الثانوية. رسالة ماجستير غير منشورة السعودية.

حسين علي هارف. (7 12, 2015). المسرح المدرسي. (الفن، المحاور)

_____. (12 7, 2016). مسرح الطفل. (الفن، المحاور)

رحيم ابو رغيف الموسوي. (2013). *لدليل الفلسفي الشامل*. بيروت: دار المحجة البيضاء .

رضا غالب. (2001). *المثلث البنائي لفن التمثيل*. القاهرة.

روجر م. بسفيلد ترجمة : دريني خشبة. (1978). *فن الكاتب المسرحي*. مصر: دار نهضة مصر للطباعة والنشر.

سعيد نبيل رشاد. (2004). *مدخل الى علم الجمال*. بيروت: دار الهادي.

سمية سلمان العجومي. (3, 2012). دراسة تحليلية للقيم المتضمنة في كتب التربية الاسلامية الاجتماعية وحقوق الإنسان للصف الرابع الاساسي بفلسطين. رسالة ماجستير غير منشورة ، صفحة جامعة الازهر كلية التربية قسم المناهج وطرق التدريس.

عادل حسن عبد الرحمن. (2008). القيم التربوية لإدارة الوقت في حياة الإنسان المسلم. رسالة ماجستير غير منشورة جامعة السودان.

عبد الرحمن، عادل حسن. (-, - 2008). القيم التربوية لإدارة الوقت في حياة الإنسان المسلم. رسالة ماجستير غير منشورة، صفحة 3.

عصام عبد الاحد جرجيس. (6 11, 1987). القيم السائدة في مسرحيات الاطفال المقدمة على المسرح العراقي من الفترة 1980-1986. رسالة ماجستير غير منشورة.

محمد عاطف غيث. (1977). *مقدمة في علم الاجتماع*. القاهرة: عالم الكتب.

محمد عبد العزيز السريع وتحسين ابراهيم بدير. (1994). *المسرح المدرسي في دول الخليج العربي الواقع وسبل التطوير*. الرياض: مكتب التربية العربي لدول الخليج.

هيثم الحلبي الحسيني. (2010). لمناهج والمنهجية - أنسنة البحث العلمي وأخلاقياته وسلوكياته المهنية. موقع عراق الغد، 1-5.

و.وود، - ترجمة: بدوي عبد الفتاح. (2014). كانط . المركز القومي للترجمة.

تأويل صورة الطير في لوحات الفنان علاء بشير
**Interpretation of the image of the bird in the paintings
 of
 the artist Alaa Bashir.**

الباحث: م. د. فؤاد يعقوب الجنابي

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

Ministry of Higher Education & Scientific Research

جامعة الكوفة / كلية التربية

University of Kufa / Faculty of Education

Department of Art Education

قسم التربية الفنية

الكلمات المفتاحية: (تأويل، صورة الطير، الفنان علاء بشير)

ملخص البحث

يتلخص البحث الحالي في دراسة تأويل شكل الطير في اعمال الفنان العراقي المعاصر (علاء بشير)، وللوصول الى اهداف البحث قسم الباحث بحثه الى اربعة فصول. تضمن الفصل الاول مشكلة البحث والتي انتهت بتساؤل طرحه الباحث : إذا كانت صور الحيوانات بشكل عام تقدم مقولتها على أنها ابلاغات فكرية وروحية ، فهل هناك خصوصية واعية لدى الفنان لتأسيس نظام من العلاقات التناسبية ما بين خصوصية المضامين الفكرية و الصور البصرية التي حملتها تلك الاعمال؟ وانتهى البحث بجملة من النتائج ، منها: تعد الطيور جزء من ثقافة الإنسان العامة وبمعنى يتجاوز السلوك الاجتماعي، العادات والممارسات بما في ذلك الأشكال التعبيرية ، كالفن والغناء والدين منذ آلاف السنين لهذا لجئ الفنان علاء بشير في تصويره للطير في موضوعات لوحاته . مخاطبا بذلك مكنونات المتلقي من موروث شعبي او ديني يثير فيه المشاعر. وهي غاية الفن. كذلك: اضاف علاء بشير الغراب الى اللوحة ليزيد الاجواء الكئيبة في لوحات اعطت لما يحمل الغراب صفة التشاؤم في الموروث الشعبي العراقي الذي ينتمي اليه الفنان.

Key Word: (Interpretation, image ,bird paintings, Alaa Bashir)

Summary:

The current research is summarized in the study of the interpretation of the shape of the bird in the works of the contemporary Iraqi artist (Alaa Bashir), and to reach the objectives of the research, the researcher divided his research into four chapters. The first chapter included the research problem, which ended with a question posed by the researcher: If the images of animals in general present their statement as intellectual and spiritual notifications, is there a conscious specificity of the artist to establish a system of proportional relationships between the specificity of the intellectual contents and the visual images carried by those works? The research ended with a number of results, including: Birds are considered part of human culture and in a broader sense of social behaviour, customs and practices, including expressive forms, such as art, singing and religion for thousands of years. Addressing the recipient's receptacles from a popular or religious heritage that evokes feelings in him. It is the purpose of art. Also: Alaa Bashir added the crow to the painting to increase the gloomy atmosphere in paintings that gave what the crow bears the characteristic of pessimism in the Iraqi folk heritage to which the artist belongs.

الفصل الاول

مشكلة البحث:

امتاز فنانو العراق الحديث بمهارتهم في نتاجهم الفني في شتى الفنون كالعمارة والنحت والرسم... وهذه الأخيرة التي يقوم عليها البحث قد امتازت بتنوع المواضيع التي كان يعالجها الفنان , مستخدماً طرقاً مختلفة لإظهار الأشكال في لوحاتهم , منها لوحات رسمت بأسلوب كلاسيكي و منها ما هو من مدارس الفن الحديثة.

ومن فناني العراق المعاصرين الذي تنوعت موضوعات لوحاته فقد ظهرت في لوحاته الأشكال مجسدة على السطوح اللوحة وبخاصة ما ظهر مجسماً بهيئات متعددة , ضمت أشكالاً بشرية في وضعيات مختلفة , و أخرى نباتية , ومنها ما تمثل حيوانات والطيور . وتحديدًا لموضوع البحث بما يتضمنه من أشكال حيوانية , بعضها يتداخل في تشكيلات لموضوعات معينة , وأخرى منفردة في تشكيلها , الأمر الذي دعا الباحث إلى تناولها لما تحمله من أبعاد فكرية اقتضت تشكيلها بهذه الصورة أو تلك , مع ما تحمله من قيمة جمالية في صورها التي جاءت عليها .

ويمكن ان نفهم تاريخ الفن عبر تصوير الإنسان للموضوعات الحيوانية بشكل عام والتي كان يتعامل معها , فتاريخ الفن التشكيلي يبدأ بنقوش رسامي الكهوف فقد رسم هؤلاء اشكال الحيوانات كالثور مثلاً بتفاصيل دقيقة , بقرون واجفان وحوافر رسمت بعناية تنم عن معرفة وان صنفت رسوماتهم ضمن ما عرف بالفنون البدائية , وفي بحثه المستمر , صور الإنسان البدائي حيوانات متعددة , ولعل الوسيلة والغاية من هذه الصور تعد اليوم غامضة , وكانت عرضة للتحليل والتأويل من قبل علماء الأركولوجيا والباحثين في مجال الآثار , فمنهم من فسر هذه المحاولات إلى غاية طقوسية وشعائرية , لاجئين الى ان الانسان القديم كانت لديه نظرة تعبدية و قدسية لبعض الحيوانات كدليل لتفسيرهم . الأمر الذي جعل الباحث يحاول أن يكشف النقاب عن تأويلات الاشكال الحيوانية بشكل عام و الطير بشكل خاص وفهم العلاقة بين صور هذه الطيور والإنسان , وإلى ماذا كان يروم عندما صورها في أعماله الفنية

في هذه الدراسة , يرى الباحث ضرورة التأكيد على الجانب الإبداعي الذي سجلته مخيلة الفنان علاء بشير في مجال الرسم ومقدار تماسك العلاقة وصدقها الشعوري بين الفنان وموضوعه الفني وقيمتها الجمالية , وبما ان الشكل الطائر شكّل مشهداً بصرياً مهماً من مشاهد الرسوم و كان يُحمَلُ بدلالات يكون لها أبعاد فكرية تدخل حيز لذلك كانت تعالج معالجات فنية , كانت هي الأخرى لها أبعاد جمالية . ومن هنا يتساءل الباحث : إذا كانت صور الحيوانات بشكل عام تقدم مقولتها على أنها ابلاغات فكرية وروحية

، فهل هناك خصوصية واعية لدى الفنان لتأسيس نظام من العلاقات التناسبية ما بين خصوصية المضامين الفكرية و الصور البصرية التي حملتها تلك الاعمال؟

أي هل اختيار شكل الطائر وتجسيده كان مبنياً على أسس فكرية محددة لتجسد بدورها بصور ذات أبعاد جمالية ؟ وكيف كانت هذه العلاقة العاملة على تحقيق تجسيد المضامين تعبيرياً وجمالياً ؟ وإذا كانت المضامين بمثابة مجموعة من الأفكار المجردة ، وهي تشغل حيزاً كبيراً في بنية الفكر الاجتماعي. وهنا تنشأ مشكلة البحث في تعرف التأويلات لصورة الطير في اعمال علاء بشير

اهمية البحث والحاجة اليه: تكمن اهمية البحث الحالي بدراسة و استعراض اعمال فنان عراقي معاصر تأويل صورة الطير في لوحات الفنان علاء بشير ولم يتطرق لها بحث سابق (على حد علم الباحث)

اهداف البحث : يهدف البحث الى تعرف تأويل صورة الطير في لوحات الفنان علاء بشير .

حدود البحث :

1. الحدود الموضوعية: أعمال علاء بشير التي تحوي شكل طير
2. الحدود الزمانية: الاعمال علاء بشير المنجزة من عام ١٩٨٠ حتى عام ٢٠٢٠
3. الحدود المكانية : الاعمال المنجزة في العراق بغداد .

تحديد المصطلحات و تعريفها :

التأويل (لغة و اصطلاحاً):

- التأويل : " المرجع والمصير , مأخوذ من: آل يؤول إلى كذا, أي صار إليه⁽¹⁾.
- التأويل: مشتق من الأول, فهو في اللغة: الترجيح ، كقوله أوله إليه رجعه. وعرفه (الرازي) انه : "تفسير ما يؤل إليه الشيء وقد (أوله) تأويلا و(تأوله) , و(آل) الرجل أهله وعياله و(آله) أيضاً أتباعه"⁽²⁾.
- التأويل: عرفه (ابن رشد) بأنه "إخراج دلالة اللفظ من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية, من غير أن يخل في ذلك بعادة لسان العرب في التجوز من تسمية

⁽¹⁾ جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور: لسان العرب ، ج 11 بيروت للطباعة والنشر ، بيروت 1956 ، ص 32 .

⁽²⁾ محمد بن أبي بكر الرازي: مختار الصحاح ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، 1981 ، ص 23 .

الشيء بشيبيه أو سبيه، أو لاجقه أو مقارنه، أو غير ذلك من الأشياء التي عدت في تعريف أصناف الكلام المجازي⁽²⁾³

- التأويل: يعرفه (ليننتز) بأنه: "مرادف للاستقراء، وهو البحث عن علل الأشياء للارتقاء منها إلى العلة الأولى، ما يسميه الفيلسوف استقراء يسميه اللاهوتي تأويلاً، والغرض من الطريقتين معرفة باطن الأشياء"⁽³⁾⁴.
التعريف الاجرائي :

بيان المحتوى الفكري لصورة الطير وآلية عمله ضمن السياق الفني الذي ظهر عليه في اعمال الفنان علاء بشير.

المبحث الاول: مقدمة في التأويل

تعني كلمة (Hermeneutique) التأويل ، فن تأويل النصوص وتفسيرها وترجمتها ، لاسيما النصوص المقدسة والكتابات اللاهوتية ، كما كان شائعاً في علم اللاهوت المسيحي ، وعليه يبين أوغسطين الهيبوني^{5**} ، إن الفكر ينتقل إلى المعنى الروحي، سواءً في فن التأويل اللاهوتي أو فن التأويل الانساني للعصور الحديثة، اذ يتعلق الأمر بتأويل صحيح للنصوص واستخلاص معنى تنطوي عليه. وعليه يسعى فن التأويل إلى الرجوع إلى المصادر الأصلية والبدائيات الأولى ، قصد الحصول على فهم اخر لمعنى اخترقته جملة الممارسات والأهواء والرغبات والمخادعات والمغالطات . وفن التأويل بهذا المعنى يحتمل كل الأوجه المعرفية والمنهجية والانطولوجية (الفهم ، المشاركة ، الحوار) . فضلاً عن أنه "يتمتع بقوة تطهيرية (forcePurificatrice) تجعله يحقق ويحدد المعنى في اللحظة الراهنة بأساليب أكثر حيوية وخلقة بعدما تآكل وتفكك وأخذ كرهان ولعبة لغرض الذات وتمويه الحقائق عبر تاريخه المتبعثر والمتشظي"⁽⁶⁾.

التأويل والتأويلية:

تحيلنا هذه الازدواجية المصطلحية، إلى طرح جملة من الأسئلة العالقة الخاصة بمصطلح التأويل ولبوسه مع مصطلح التفسير في الموروث العربي، الديني والأدبي،

⁽²⁾³ معن زيادة: الموسوعة الفلسفية العربية ، م 1 ، معهد الإنماء القومي ، بيروت، ط1، 1986، ص207

⁽³⁾⁴ جميل صليبا: المصدر السابق، ص234 .

^{5**} أوغسطين (354-430) : ويعرف أيضاً بأسم أورليوس أو غسطينوس وبأوغسطين الأيبوني . قديس من آباء الكنيسة المشهورين ، لاهوتي ، فيلسوف وكاتب كبير ، له مؤلفات (الاعترافات) و (مدينة الله) و (النعمة) . اليسوعي ، الأب لويس معلوف . مصدر سابق ، ص 85 .

⁶ غادامير ، هانس غيورغ : التفكيك وفن التأويل ، في: مجلة فكر ونقد مجلة ثقافية شهرية ، ت : محمد شوقي الزين دار النشر المغربية ، السنة الثانية ، العدد 16 ، فبراير 1999 ، المغرب ، الدار البيضاء ص 99 .

ثمَّ مصطلح التأويلية *Interprétation Hermèneutique* ولبوسه مع مصطلح الهرمينوطيقا (L Hermèneutique) في الثقافة الغربية، وأخيراً أهم الإشكاليات المطروحة في النقد العربي المعاصر، والمجهودات التي قام بها النقاد إزاء تبيينية هذه المصطلحات. وجلّ هذه الأسئلة نقدّمها في الإشكاليات الثلاثة الآتية:

الإشكالية الأولى: وفيها التباس مفهوما التفسير والتأويل في الموروث العربي، وقيل إن التفسير أهم من التأويل استعمالاً، بحث عدّ التفسير كشف لمعاني القرآن وبيان المراد على مستوى اللفظ والمعنى، في غريب ألفاظه تارة وفي معانيه وعدّ التأويل: كشف ما انغلق من المعنى، حيث قال البجلي: التفسير يتعلّق بالرواية والتأويل يتعلق بالدراسة.⁽²⁾⁷ أن كلمة تأويل كثيراً ما أطلقت الدلالة على مناهج المتصوفة والآخرين بالتفسير. والمصطلح عرفه القدماء كمهمة لشرح النصوص الدينية وإجلاء مكانها. وعدّ الصوفية التأويل، كل العبارة (الكلمة) من ظاهرها إلى باطنها معها الاعتماد على الإشارة لأنّ المسافة بين اللفظ والمعنى سمح لمجال القراءة بالتحرك والتأويل. ومن هنا، فإن التأويل الأصولي يهدف إلى إبداء حقيقة كلام الله الذي هو الظاهر، الباطن المحيط بكلّ شيء وإلى الدّفاع عن شريعته بالتأكيد على الطاعة المطلقة، كما أن التأويل عند أهل التفسير والسلف من أهل الفقه والحديث يعنى به معنى التفسير والبيان، وهو عند المعتزلة والجهمية وغيرهم من المتكلمين: صرف اللفظ عن ظاهره فهو مخالف للأصل بالحجة والدليل غير محرّف، وسواها من التعريفات⁽¹⁾⁸.

وبين المصطلحين تفسير وتأويل: فإن الأول فيه المفسر مطالب بالدراية الواسعة والمعرفة بالعلل ومظاهرها بغية اكتشاف العلة، والثاني المقصود به الكشف عن الدلالة الخفية للأفعال، وهذه الدلالة الخفية الباطنة لا تنكشف إلا من خلال "أفق" غير عادي هو العلم. ويقول مطاع الصفدي: "لا يمكن تأويل نص إلا باسترجاع السياق اللغوي والبيئي والانثربولوجي العام الذي نما وترعرع النص فيه."⁽²⁾⁹ أمّا مصطلح تأويلية، (*Heurneneutique*) في التحديد السيميائي لدى قريماس فهو مفهوم "يكتسي في علم الإعراضية (السيميائية) معنيين مختلفين بناءً على الافتراضات (التخمينات القاعدية اللاتي تستند إليها ضمناً أو بصفة مباشرة النظرية السيميائية...".

⁽²⁾⁷ بوخاتم، مولاي على: مصطلحات النقد العربي السيماءوي الإشكالية والأصول والامتداد، اتحاد الكتاب العرب، 2004 ص 225

⁽¹⁾⁸ بوخاتم، مولاي على: المصدر السابق، ص 225

⁽²⁾⁹ استراتيجيات التسمية، التأويل وسؤال التراث - مجلة الفكر العربي المعاصر - عدد 31/30.

1984. ص 4

أمّا مارتن هيدجر، فقد قسّم الهرمينوطيقا على أساس فلسفي، معتبراً الفلسفة هي أساس الوجود، وإنّ المهم هو أساس الفلسفة وجوهر هذا الوجود..

يقوم فن التأويل على مستوى مستجد من الموضوعات باتصال التمييز المنهجي الذي حدد في القرن التاسع عشر، والذي اتسع منذ ذلك الحين بين العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية، وإن هناك افتراضات مسبقة تكمن وراء هذه الثنائية، وإن هذه الافتراضات نشأت عن التقليد، ومن ثم فإنها يمكن أن تدحض أيضاً بالتأمل في التقليد، أي بمعنى إن هناك معاني ثابتة، وتأويلات اتفق عليها، تنتقل عبر التقليد. لكن حتى هذه المعاني المؤولة تقليدياً يمكن أن تؤول ثانية – تأويل التأويل – بالتأمل والإمعان، ذلك لعدم اكتمال التأويل وقابليته الدائمة للفحص، بوصفه تأويلاً مغلّفاً. وهنا يكمن هدف التأويل في الإبقاء على اللاتحديد، أي الاستمرارية في توليد المعاني، ومن خلال منظور كهذا بوسع التأويل أن يحلل النصوص بوصفها كيانات، ويحلل أيضاً الأجزاء والتفاصيل التي تكونها، وبمقدور تأويل تعلّقي أن يصف الثيمات والمعاني للنصوص مثلما باستطاعته وصف تراكيب وبنى التحديد واللاتحديد. (10)

دخل فن التأويل مع ظهور المناهج والأفكار الحديثة مدخلاً مغايراً لما عرف عند السابقين في تطبيقاته وآليات اشتغاله، إذ لم يعد مقتصرًا على النصوص الدينية فحسب، بل شمل جوانب المعرفة الأخرى، كالتاريخ وعلمي الاجتماع والأنثروبولوجيا، وعلم الجمال والنقد الأدبي والمسرح والفولكلور، فضلاً عن الاتجاهات السيميائية المتعددة. من هذه الاتجاهات أو الأفكار الحديثة الوجودية إذ إن هناك نشاطاً إيجابياً سمّي في كتابات الوجوديين – لاسيما كتابات (هيدجر) و (سارتر) – بأسم "الإسقاط" Projecting، "فالموجود البشري يقوم بعمليات إسقاط مستمرة لأن ذلك جزء من وجوده، من خروجه المستمر عن ذاته، فهو باستمرار يسقط ذاته على ما يحيط به" (11). هناك إسقاط للمعنى، فأى شيء يمثل أمام المتلقي، يراه ويسمعه على أنه "شيء ما"، ويحدد معانيه يعني إن لدى المتلقي إطاراً مرجعياً، أو مجموعة من الأطر المرجعية يضع فيها الموضوعات المختلفة التي تلّقي به في تجربته، إسقاط المعنى هذا يعدّه الباحث ضرباً من ضروب الفهم ومن ثم يشتمل على فعل من أفعال التأويل.

¹⁰ بوبنر، روديجر. الفلسفة الألمانية الحديثة، ت: فؤاد كامل، دار الشؤون الثقافية العامة،

1987 بغداد، ص 75. كذلك ينظر: مارغوليس، جوزيف. تأويل التأويل، ت: كوثر

الجزائري، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد 3، السنة 12، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد

1992، ص 58.

¹¹ ماكوري، جون: الوجودية، ت: أمام عبد الفتاح، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة 1986

، ص 188.

اتخاذ فن التأويل منحاً جديداً بدخول الاتجاهات السيميائية المتعددة . فمثلاً ينطلق التفكيكيون من لا محدودية المعاني التي يمكن أن تمنح للنص ، إذ إن منطلقها " كل نص لا يقبل أو لا يحتوي تأويلات مختلفة فقط ، ولكنه يقبل تأويلات متناقضة يلغي بعضها بعضاً. أي أن النص يمكن أن يقرأ بتجاوز لمعناه التواضعي والاصطلاحي ، وهذه القراءة هي نوع من اللعب الحر ، أو هي بمعنى آخر سوء قراءة لتتحول إلى سوء قراءات متعددة ، لأن النص عند التفكيكيين " ساحة تباينات لا بيانات ، ساحة تفجير المعاني لا حصرها "(12) . وهذا ما تجلّى بشكل جلي في خطابات دريدا وإيكو ورولان بارت ، والتي تبنيها فيها فكرة أن تؤول إشارة واحدة بأخرى ، ومن ثم تقديمها على إنها ارتداد لا نهائي، يمكن تسميته عملية توليد سيميائي لا محدود ، هذه هي مرجعيات التفكيكيين ، مرجعيات تستقي من تيارات فلسفية تهدف إلى تحطيم البنيات المتعالية بمختلف أشكالها وألوانها ، وإلى الأخذ بنسبية مطلقة قد تصل إلى العدمية . و مهما اختلفت مقولات التأويل الفكرية والنقدية ، باختلاف الأديان والأجناس والأمم والجماعات والأفراد والاتجاهات المتعددة ، فإن نشأة التأويل وصيرورته وإجرائه يرجع إلى مقولتين " أولاهما غرابة المعنى عن القيم السائدة ، القيم الثقافية والسياسية والفكرية ، وثانيهما بث قيم جديدة بتأويل جديد ، أي إرجاع الغرابة إلى الألفة ، ودس الغرابة في الألفة"(13) . إن المفهوم الجديد للتأويل وضع لغايات دينية وعقيدية ، ولعل من أهدافها الرد على مطاعن الطاعنين في الكتاب والسنة وتقويض تأويلات بعض الفرق فضلاً عما يبدو في ظاهره انه مُشكل ، سواء أكان الإشكال مصدره القرآن الكريم أم السنة النبوية الشريفة (14) ، ومحاولة كل أصحاب المذاهب الإسلامية وبخاصة في علم الكلام وفي التصوف ، إيجاد سند لأرائهم من كتاب الدين نفسه ، وطريق ذلك تأويل نصوص القرآن العظيم التي يرون ضرورة تأويلها حسب القواعد التي ذهبوا إليها ، فكان فلاسفة الإسلام كغيرهم من المتكلمين والمفكرين حاولوا التوفيق مع اختلاف في الطرق التي اصطنعوها والجهود التي خصصوها (15) . ولعل ما ذهبت إليه بعض الدراسات المعاصرة من أن تجعل التأويل مجرد موضوع للفحص النقدي يقتضي استحضار الفكر الفلسفي الذي يتأسس عليه التأويل ذلك أن هذا الفكر نفسه هو نتاج تأويل متباين

¹²فاضل ثامر : اللغة الثانية ، ط1 ، المركز الثقافي العربي ، بيروت 1994 ، ص 46-47 .

¹³ مفتاح ، محمد : التلقي والتأويل " مقاربة نسقية " ، ط1 ، المركز الثقافي العربي ، بيروت 1994 ، ص 218 .

¹⁴ (عودة ، أمين يوسف : تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية ؛ ابن عربي ، ص 24 .

¹⁵ (موسى ، محمد يوسف : بين الدين والفلسفة ، ص 48 .

ومتنوع⁽¹⁶⁾. وان بعض المهتمين بالدراسات النقدية والجمالية والتأويلية يؤكدون أن التأويل ، مفهوم جدلي يثير العديد من الإشكاليات، ترعرع في الفكر الديني ، وظل يتراوح بين الفوز بثقة المؤسسة الدينية تارة ، وسخطها تارة أخرى ، لان الفكر الديني أراد للتأويل أن يكون فكرة جمعية توسع احتمالات الفهم المقدس للخطاب كما تحفز فاعلية تقبل هذا الخطاب .

اما عند العرب المسلمين فقد فسروا كلمة (التأويل) على انه الرجوع بالنصوص إلى منطقاتها الأولى، أول الكلام وتأويله بمعنى : دبره ، قدره وأوله تأويلاً : بمعنى فسره ، كذلك : في الأصل ؛ الترجيح ، وفي الشرع ؛ صرف اللفظ عن معناه الظاهر ، إلى معنى يحتمله ، وعلى العموم فإن التفسير هو الإخبار عن أفراد آحاد الجملة ، أي الألفاظ والمفردات ، أما التأويل فهو الإخبار عن معنى الكلام ، وقيل التفسير ؛ أفراد ما انتظمه ظاهر التنزيل ، والتأويل ؛ الإخبار بغرض المتكلم لكلامه ، وقيل التأويل استخراج معنى الكلام لا على ظاهره ؛ بل على وجهه يحتمل مجاز أو حقيقة ، ومنه يقال : تأويل المتشابه ، وتفسير الكلام وضع كل شيء فيها موضعه ، والمفسر عند الفقهاء ؛ ما فهم معناه بنفسه ، والمجمل ؛ ما لا يفهم المراد به إلا بغيره ؛ وهكذا يتبين لنا أن التفسير قياس ، والقياس محاكمة عقلية. انشغل المفكرون والفلاسفة بمفهوم التأويل وأشكاله المتفاعل بين المدارس الإسلامية من فلاسفة ومتكلمين فليس هناك فكر كلامي وآخر فلسفي أو ما يسمى (كلام) و (فلسفة) ؛ بل هناك مدارس فكرية ومدارس كلامية وأخرى فلسفية ولكن الوشائج المتواجدة بين هذه المدارس قوية ، والتفاعل مستمر بينها وبين فروع كل مدرسة⁽¹⁷⁾ ، فقد انشغل المفكرون العرب والفلاسفة بأشكال التأويل ، لان عملية النشاط التأويلي من ضروريات الفكر ، فكل كائن يعير الانتباه إلى ما يحيط به من ظواهر الكون للتعرف على تفاصيل ما ظهر منها ، وتقوده للحصول على ما خفي من المعرفة وما بطن ، وإذا كانت الظواهر أو الأفعال أو ضروب السلوك لا تتلاءم مع ما يستنبطه من معارف وعادات وأعراف ؛ فإنه يلجأ إلى عملية تأويل الظواهر لجعلها منسجمة ومتناغمة مع معارفه الخفية ، وهذا يعني أن الكائن البشري يعتقد في شيء انه اصل وان هناك شيئاً ثانوياً يمكن أن يرجع إلى الأصل ، وبهذا الاعتقاد يعتمد إلى التأويل بطريق رد الغائب إلى الشاهد ، وعلى أن قدرة الكائن

¹⁶ () محفوظ ، عبد اللطيف : ملاحظات حول آليات تأويل النص السردي ، مجلة فكر ونقد ، ع 16 ،

المغرب ، 1999 ، ص 63

¹⁷ ()الالوسي ، حسام الدين : حوار بين الفلاسفة والمتكلمين ، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد

، 1986 ، ص9

البشري لها القابلية للتطوير ، والقدرة على التنمية غير المحددة ، وان امكانات الكون لا محدودة ، فالقدرات البشرية غير محيطة بكل شيء دفعة واحدة⁽¹⁸⁾. وعندما يذكر مصطلح التأويل تتجه المعرفة الاسلامية إلى مرحلة تاريخية سابقة، فقد عاش المفسر تداعيات مصطلح التأويل وتطوراته من خلال معطياته في النص القرآني، إذ كانت مناقشاته للآيات القرآن التي تقتضي التأويل احد الأسباب الكاشفة عن توجهاته العقائدية التي طالما تداعت ألقابها في علوم (القرآن الكريم) وتفسيره ، وقد أشارت المؤلفات المهمة بجانب التأويل إلى أن مادة البحث تنطلق من الأطار اللغوي الشائع الذي يقع فيه التأويل⁽¹⁹⁾ ، فمنذ بداية الدعوة الإسلامية بادر المسلمون لتدبر كتاب الله (القرآن الكريم) واستظهار آياته ، كان القرآن هو المعين الأول الذي نهلت منه الحياة الفكرية والعلمية وتفرعت عن تأويل مداليله شتى الاتجاهات الفكرية في الإسلام ، واصطبغت العلوم الإسلامية في نشأتها بأنماط تفسير آياته ، حتى أن الحياة الإسلامية كلها ليست سوى التفسير القرآني ، فقد نشأ الفقه من خلال النظر في قوانين القرآن العلمية ، ونشأ الكلام من خلال النظر فيه ككتاب الميثافيزيقيا ، ونشأ الزهد والتصوف من خلال النظر فيه ككتاب أخروي ، ونشأ علم السياسة من خلال النظر فيه ككتاب الحكم ، ونشأت علوم اللغة.... الخ ، فمناحي الفكر الإسلامي بأسرها انطلقت من القرآن الكريم وان لم تبق في مسارها التكاملي ومداراته التأويلية⁽²⁰⁾، فقد نشأت الفلسفة التأويلية بفعل ما استلهمه العقل المسلم من الكتاب الكريم⁽²¹⁾، إذ تنبه الباحثون إلى اثر القرآن الكريم في نشأة علوم النقد والبلاغة بصفه خاصة وحاولوا في أبحاث كثيرة الكشف عن هذا الأثر⁽²²⁾، وأن مفهوم التأويل، قد حظي بأهتمام الفقهاء والمتكلمين لارتباطه بالخطاب القرآني ، فهناك آيات من الذكر الحكيم يُدرك معناها من ظاهر لفظها وتركيبها دون الحاجة إلى تأويل ، في مقابل آيات أخرى تحتاج إلى أعمال النظر والفكر فيها. وقد كان لبعض الأحاديث النبوية الشريفة دور في لفت الأنظار إلى خطاب القرآن من جهة احتماله لعدة وجوه ، فقد وردت عن الرسول (ص) قال : " القرآن ذلول ذو وجوه محتملة ، فأحمله على أحسن وجهه"⁽²³⁾. و في (تفسير الميزان) بحث في مسألة التأويل

¹⁸(مفتاح ، محمد : التلقي والتأويل ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط2 ، 2001 ، ص 217.

¹⁹(الكفوي ، أبي البقاء : الكليات ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، 1998 . ص 261 .

²⁰(ينظر : الرفاعي ، عبد الجبار : دروس في الفلسفة الإسلامية ، ص 64 .

²¹(المصدر نفسه ، ص 60 .

²²(أبو زيد ، نصر حامد : العقلي في التفسير ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، ط2 ، 1983

، ص 5 .

²³(الزركشي ، بدر الدين محمد بن عبد الله : البرهان في علوم القرآن ، ت : مصطفى عبد القادر

عطا ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1 ، 1988 ، ص 2- 180 .

وتشابه الآيات ، فبعد توضيحه تقسيم الآيات القرآنية إلى مُحكمة ومتشابهة ، إذ انه فسر الآيات المتشابهة بارجاعها إلى الآيات المحكمة ، ورفع إجمالها وإبهامها ، وصرح بشمول التأويل للآيات المحكمة والمتشابهة معا وفي قول للرسول محمد (ص) للإمام علي بن أبي طالب (ع) "انك تقاتل على تأويله كما قاتلت على تنزيله" ,ويرى بعض المسلمين أن امر التأويل هو مخصوص لبعض آل بيت الرسول (صلى الله عليه وآله وسلم) ، يقول الامام الباقر (ع) : "كان رسول الله (ص) أفضل الراسخين في العلم ، وقد عُلّم جميع ما انزل الله عليه من التأويل والتنزيل وما كان الله لينزل عليه شيئا لم يعلمه تأويله هو واوصيائه من بعده يعلمونه كله" (24) ، وجاء عن الامام جعفر الصادق (عليه السلام) : نحن الراسخون في العلم ونحن نعلم تأويله ، وجاء عن محمد بن مسلم عن الامام جعفر الصادق (عليه السلام) انه قال : ان قُدام قيام القائم (عج) علامات بلوى من الله للمؤمنين ، قلت : وما هي ؟ قال : هذه الآية : قال تعالى (لنبلونكم بشيء من الخوف) (25) من تلقاهم بالاسقام (والجوع) بغلاء الاسعار (ونقص من الاموال) بالقحط (والأنفس) بموت ذريع (والثمرات) بعدم المطر (وبشر الصابرين) عند ذلك ، ثم قال : يا محمد تأويله (وما يعلم تأويله الا الله والراسخون في العلم) . (26)

ان لمصطلح التأويل في الفكر البلاغي بعد مهم ، ذلك من خلال علاقته التداخلية بالمجاز والتشبيه والحقيقة ، إذ يقول عبد القاهر²⁷ (*) أعلم ان الذي أوجب ان يكون في التشبيه هذا الانقسام، ان الاشتراك في الصفة (بين المشبه والمشبّه به) يقع مرة في نفسها وحقيقتها وجنسها ، ومرة في حكم لها ومقتضى " (28) . أي ان أهمية التأويل في الفكر البلاغي تظهر من خلال الربط بين المصطلحات البلاغية ، بوصف مقولة التأويل هي الوجه الآخر لمقولة المجاز . ويدرك الباحث من هذا البعد ، ان التقسيمات التي وضعها البلاغي كالحسي والعقلي والتخييلي تعتمد المرجعية الفكرية والتأويلية في فهم النص من خلال القياسات والقرائن الاجتهادية التي يعتمد عليها البلاغي في فهم السياق وتحديد نوعية خطابه .

²⁴ (الطبرسي ، ابي علي الفضل : مجمع البيان في تفسير القرآن ، ج3 ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1997 ، ص410 .

²⁵ (سورة البقرة : الآية 155 .

²⁶ (الخفاجي ، قيس الخفاجي : التأويل في القرآن الكريم ، ص 156 .

²⁷ (*) عبد القاهر الجرجاني : (ت1078) . لغوي من الأئمة ، من كتبه (العوامل المنة) ، (أسرار

البلاغة) ، (دلائل الإعجاز) .

²⁸ (الجرجاني ، عبد القاهر : أسرار البلاغة ، ط1 ، تحقيق : محمد عبد المنعم الخفاجي ، مكتبة القاهرة ، القاهرة 1972 ، ص 206-207 .

ولعل الجرجاني في طليعة من أوجدوا ارتباطاً وثيقاً بين مفهومي التأويل والمجاز ، فالتأويل عنده يولد مع مولد النص ، وهو فعالية أدبية وفكرية ينهض بها المتلقي ، القارئ للنص والباحث عن مدلولاته الجمالية وإيحاءاته الفكرية ، وعليه يمكن القول ، ان التأويل هو القراءة الدقيقة للنص ، وما يمنح التأويل دفقاً حيويّاً فاعلاً ومؤثراً في مجمل عملية التلقي الأدبي هو المجاز ، فلا ينفصل المجاز عن التأويل ، ولا يبتعد عنه ، واقتران المجاز بالتأويل يساعد على تحديد هوية الكلام الذي ينصرف التأويل المجازي إليه ، بالإضافة إلى ذلك فإن الكلام المجازي يسمح بالاتساع ، بل هو الفضاء الذي يتحرك فيه التأويل. اما أبو حامد الغزالي²⁹ يبدأ النظام التأويلي والمعرفي عنده من انفتاح النص نحو الوجود . فدلالة النص القرآني تتكشف في نظره ومن ثم تتأول من خلال المعراج الصوفي إذ يتصل الصوفي بخياله باللوح المحفوظ في عالم الملكوت ، فيستمد منه معرفة تكشف له جوهر النص ولباب دلالاته المستترة وراء الكلمات الملفوظة . وبذلك يكتشف ان ما هو ظاهر (موجود) في الإدراك الحسي ليس إلا صورة متخيلة للحقيقة المستترة في عالم الملكوت ، عالم الأرواح والمعاني والحقائق ، وبذلك " يمكن تمثيل حركة الانتقال المعرفي بوصفها حركة تبدأ من عالم الملكوت ثم إلى النصّ ومن النص إلى عالم الحس والشهادة . ويكون التأويل هنا فك شفرة النص من أجل فهم العالم الذي تمثل اللغة - ظاهر النص القرآني - تعبيره المجازي "(30). ويرى الغزالي بأن الحقيقة الصوفية ينبغي ان تكمل الشريعة (القرآن) ولا تتناقض معها ، اما (أبن رشد)³¹(*) يعدّ في طليعة الفلاسفة العرب ، تمسكاً ودفاعاً عن التأويل ، معرّفاً إياه: "اخراج دلالة اللفظ من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية، من غير ان يخل ذلك بعادة لسان العرب في التجوز، من تسمية الشيء بتشبيهه أو بسببه أو لاحقه أو مقارنه، أو غير ذلك من الأشياء التي عدت في تعريف أصناف الكلام المجازي".(32) فالتأويل عند ابن رشد يعني الخروج بالدلالة من الظاهر إلى الباطن ،ومرد هذا المعنى انقسام الشرع إلى ظاهر وباطن ، والسبب في ورود الظاهر والباطن في الشرع - من

[29] أبو حامد محمد الغزالي (1059-1111م) . ولد في طوس بخراسان ، درس علم الكلام في نيسابور على يد " الجويني " . من مؤلفاته : " مقاصد الفلاسفة " ، " تهافت الفلاسفة " ، " المنقذ من الضلال " ، " مشكاة الأنوار " ، " جواهر القرآن ودرره " . (كامل ، فؤاد وآخرون . مصدر سابق ، ص 286-287) .

[30] أبو زيد ، نصر حامد . الخطاب والتأويل ، ط1 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء 2000 ، ص 47 .

[31](*)ابن رشد : (1126م-1198م) . أبو الوليد محمد . ولد في قرطبة. درس الفقه والشعر والطب والرياضيات والفلك والفلسفة . اليسوعي ، الأب لويس معلوف . مصدر سابق ، ص 12 .

[32] ابن رشد . فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال ، تحقيق محمد عمارة ، (مصر : دار المعارف ، 1972) ، ص 32 .

وجهة نظر ابن رشد اختلاف الناس في فطرتهم وعقولهم، أي تباين طرائقهم في التصور والتصديق. ولا يمكن ان يؤدي النظر العقلي إلى مضاربة ما ورد به الشرع. وعليه كل ما نطق به ظاهر الشرع وأدى إلى مخالفة البرهان كان مما يقبل التأويل، "نحن نقطع قطعاً ان كل ما أدى إليه البرهان وخالفه ظاهر الشرع، فإن ذلك الظاهر يقبل التأويل على قانون التأويل العربي" (33). علاوة على ذلك ان التأويل عنده يجمع بين الشريعة والحكمة، وهو الطريق إلى استكشاف معقولية النص. ويتبين إن جغرافيا المعرفة التي يشتغل فن التأويل عليها في فحص النصوص داخلياً وربطها بسياقها العام خارجياً وأنه يطمح إلى مستوى العالمية كونه تجاوز الشكل التقليدي لفهم النصوص ومستويات الحقيقة التي تتضمنه إلى فهم الظواهر الاجتماعية والسلوكيات والأحداث التاريخية والإبداعات الفنية والجمالية. هذا التحول الذي شهده فن التأويل ابتداءً في فهم لا يرتبط بإدراك الحقيقة التي ينزوي إليها تصريح أو تأكيد بقدر ما يبحث عن خصائص كامنة في التعبير الذي بلوره هذا التأكيد أو التصريح. بعبارة أخرى أنه يميز بين فهم "محتوى الحق" وفهم "الغايات".

المبحث الثاني: الطير في الفكر والفن القديم

● الحيوانات في المجتمعات البشرية الأولى (المجتمعات البدائية):

أول علاقة للإنسان بالحيوان كانت مبنية على أساس الصراع المرتكز على صيد الحيوان لغرض توفير الغذاء. ولعدم وجود أدوات أو وسائل للدفاع عند الإنسان ضد الحيوانات المفترسة و الضخمة حينذاك في العالم القديم، فقد كان الإنسان يلجأ إلى الكهف للحماية ولا يخرج منه إلا بحثاً عن الغذاء، بدليل المواد الأولية التي خلفها لنا كأدلة على وجوده التي تبنى عليها الدراسة في الفترات الأولى لما قبل التديوين. كان محور الرسومات الرئيس هو الرسوم الحيوانية فكان رسم الانسان للحيوانات بكثرة ناتج ربما عن رغبة داخلية لديه في فرض نوع من السيطرة على الحيوانات حتى ولو كان ذلك من خلال رسم على جدار الكهف، قد يجعله يشعر بالسيطرة مما يدفعه إلى الإقدام على صيده دون إحساس بالخوف. وربما كان تصوير هذه الحيوانات راجع إلى رغبته في معرفة خصالها ومواطن الضعف فيها حتى يسهل عليه صيدها وتحديد الأدوات التي يمكن أن يستخدمها لهذا النوع من الحيوانات أو ذلك. و مما هو بَيِّن ان هذه الصور لم ترسم لغايات ترفيهية، ذلك ان العديد منها وجد في كهوف تحت

033 ابن رشد . مصدر سابق ، ص 8 .

الأرض يتعذر الوصول إليها في أماكن منخفضة ومعتمدة.⁽¹⁾³⁴ ولعل ما يطرح من تساؤلات على بساط البحث سيجد الإجابة لما ستكون عليه طبيعة تشكيلها ووضعيتها والتي سيستعرض الباحث بعضاً من نماذج هذه الرسوم الموضحة على جدران الكهوف ومنها ما هو في فرنسا وإسبانيا وبعض المواقع الأخرى في أفريقيا⁽²⁾³⁵، وما يطلق عليها بفن الصخور أو فن الصحراء، وما خلفته قبائل السان والشامانية^{(*)36}، ومن خلال عرض لبعض موضوعات الرسوم والنقوش التي جسدت أشكالاً حيوانية ظهرت في مناطق مختلفة، تتضح لنا أوجه التشابه والاختلاف للفكر البشري في هذه المناطق والعوامل الرئيسية التي أثرت فيه من بيئية وبشرية وذلك اعتماداً على الرسوم والنقوش التي حفظها لنا الزمن ويتناولها البحث بشيء من التقصي لما هي عليه من طبيعة تشكيل وفكر مرحلة.

صور الحيوانات في رسوم الكهوف:

ظل إنسان الكهوف منشغلاً بالصيد لتوفير غذائه مدة طويلة، خصوصاً وأن الحيوانات الوحشية كانت متوفرة بكثرة حول كهوفه بسبب وجود أجزاء كبيرة من العالم، خصوصاً شمال أوروبا، مغطاة بالجليد مما يجعل الحيوانات تتجمع في الأماكن التي توفر لها غذاءً كافياً ومأوى جيداً من الغابات الكثيفة، ومثل هذه المناطق كانت تتمثل في أماكن من جنوب أوروبا. وما إن بدء انحسار العصر الجليدي عن أواسط أوروبا نحو شمالها أدى إلى تأثيرين واضحين في المناطق المذكورة وهما: قلة الأمطار فيها، نتيجة لتغير الظروف المناخية بسبب انحسار الجليد. وهجرة الحيوانات من تلك المناطق

⁽¹⁾³⁴ بيرسي برادشو: وكانت الكهوف أول معارض الفن، ترجمة مي مظفر، مجلة فنون عربية، العدد 7، المجلد الثاني، السنة الثانية، 1982، ص 50-56.

⁽²⁾³⁵ ج. كي، زيريو: تاريخ أفريقيا العام، المنهجية وعصر ما قبل التاريخ في أفريقيا، المجلد الأول، جين أفريك، اليونسكو 1980، ص 671.

^{(*)36} الشامانية ظاهرة دينية تعتمد على الشامان الذي يقال إن لديه قوة خارقة لشفاء الأمراض. كلمة شامان مشتقة من اللغة السيبيرية، إحدى المناطق التي ما زال يعثر فيها على الشكل الكلاسيكي للقبائل. وهناك العديد من أشكال الشامانية منتشرة بشكل واسع في المجتمعات غير الحضارية في وسط آسيا وشمال أمريكا وجزر الباسيفيك بالقرب من أستراليا ونيوزلندا. والشامان هو أحد الأشكال المهمة والأساسية في الثقافات البدائية، لكونه شخص يحمل قوى روحانية ويجمع ما بين دور المعالج والكاهن والساحر والفنان بل حتى المتنبي بالأحوال الجوية. وظيفته الوصل ما بين العالم المعاش وعالم الأرواح، وبأماكن الشامان أن يصل عالم الأرواح بطرق عدة وأساليب مختلفة، فقد يستخدم التراتيل وقرع الطبول، أو قد يستخدم بعض العقاقير المهلوسة المستخلصة من النباتات كبعض أنواع الصبار أو حتى التنفس العميق أو الصيام والعزلة التامة. ومن الجدير ذكره بأن الثقافات التي يظهر فيها الشامان غالباً ما يكون لديها وجهة نظر ذات طبيعة مرتبطة بالحيوانات. ويجب على الشامان أن يكون من أعضاء القرية وغالباً ما تكون مهنة الشامان وراثية. (بارندر، جفري: المعتقدات الدينية لدى الشعوب، ترجمة د. إمام عبد الفتاح، مراجعة د. عبد الغفار مكاي، ص 236، ص 360).

باتجاه الشمال , مما أدى الى شعور انسان الكهوف بأن الخطر يحيط به نتيجة لقلّة الحيوانات المهيأة للصيد تدريجياً , بسبب الهجرة المذكورة.⁽¹⁾³⁷ وبهذا فان رجل الكهف بدأ يغير نفسه عقلياً ونفسياً للشروع بعلاقة جديدة بينه وبين الحيوانات التي تشكل غذاءه الرئيسي كما في توجهه نحو رسم الحيوانات على جدران الكهف, اذ بدء المفهوم التفسيري الخاص بالرسوم الكهفية يخضع لتفسيرات متعددة يمكن تلخيصها بأن الرسومات التي هي بمجملها حيوانية, تحوي على غايات سحرية, "ويذهب الافتراض أن الرجل البدائي يؤمن بأنه في حالة تجسده للحيوان إنّما يكسب قوة السيطرة عليه, وهي وسيلة ناجحة لاصطياده لأجل تأمين الطعام , لهذا فإن الفن البدائي كان فناً غرضياً ليس إلا"⁽²⁾³⁸. و بالرجوع الى دراسة البيئة المحيطة لإنسان العصر الحجري القديم الأعلى, يتضح لنا أن المجموعة الحيوانية التي عاصرتة قد ضمت فصائل مختلفة ومتنوعة, إلا أنه لم يجسدها بتنوعها هذا, بل انتقى منها البعض القليل وأهمّل الأخرى, وتركز انتقائه على مدى التأثير الذي يخلقه هذا الحيوان على حياته, إن كان تأثيراً اقتصادياً أو اجتماعياً أو نفسياً. ويعتقد المختصون بأن صيادي العصر الحجري القديم الأعلى, كانوا يحملون معهم تماثيل الحيوانات كصورة سحرية لجلب الحظ الجيد في عملية الصيد.⁽¹⁾³⁹

لقد ذهبت الشعوب والجماعات التي خطت هذه الرسوم واخذوا معهم أسرار رسوماتهم, الأمر الذي جعل خبراء التاريخ يفقدون الأمل في الحصول على حل حقيقي للغز الرسومات هذه في أجواف الجبال. ولم تكن هنالك طريقة ممكنة للحصول على التفسير المناسب والملائم , لأن من قام برسم تلك الرسومات قد انقرض , مما حدا بالباحثين في مجال تاريخ البشرية الى وضع تأويلات عدة لها ومتنوعة.⁽¹⁾⁴⁰ الصعوبة في ان تكتشف مصدر المعلومات لشعب ما عاش قبل آلاف السنين دون ان يدونوا سوى هذه النقوش, مما جعل العلماء ان يحيطوا علماً بتقاليد هذه الشعوب لتلك العصور الغابرة ومعرفة التطور الاجتماعي والاقتصادي والثقافي وفي نشوء العلاقة بين الانسان والحيوانات التي كانت موجودة في بيئته , متخذين هذه الرسوم كمصدر لنظرياتهم وتأويلاتهم حول هذه الشعوب, ليصبح الإنسان البدائي هو أول من استخدم الصورة

⁽¹⁾³⁷ للمزيد حول اثر المناخ راجع(براين فاغان: الصيف الطويل, دور المناخ في تغيير الحضارات , ترجمة د. مصطفى فهمي , الكويت 2007 , ص 67)

⁽²⁾³⁸ هربرت ريد : الفن والمجتمع , ت : فارس متري ظاهر , دار القلم , لبنان , بيروت , ص 22

⁽¹⁾³⁹ تانيا عبد البصير: رسوم الكهوف- انظمتها الشكلية ومرجعياتها الفكرية , اطروحة دكتوراه غير منشورة , جامعة بغداد , كلية الفنون الجميلة 2005 , ص 84.

⁽¹⁾⁴⁰: كيف يصنع الفن العالم , برنامج وثائقي عن تاريخ الفن , من انتاج الـ(BBC) , ديفد لويس وليام , عرض على قناة الجزيرة الوثائقية بتاريخ 2008/4/29. pm3:00

كمدونة لتاريخ حياته وأفكاره . إنه لمن المغربي حقاً لمن يحاول تفسير صور لعصر ما , ان يبحث في الإطار الطبيعي الذي انتزعت منه موضوعات هذه الصورة وعن موقعها في اقتصادياته واستراتيجياته الغذائية , ولكن العلاقة بين الانسان وموضوعات تصوره ليست دائماً على هذه الدرجة من البساطة . قد يكون التركيز على (الغزال) مثلاً في العصر النطوفي⁴¹(*) يعكس وضعاً اقتصادياً يعتمد على صيد هذا الحيوان , وهذا ما تؤكد الكميّات الكبيرة من عظامه في المواقع المكتشفة , غير ان قيام الانسان بتصوير حيوانات اخرى لا تدخل في نظامه الغذائي , يدل على ان الوسط الطبيعي و العلاقة النفعية مع الحيوان , لا يقدمان الا مدخلاً من عدة مداخل محتملة الخيار للحيوان الذي ترمز هيئته الخارجية الى إشارة قدسية , هو خيار فكري بالدرجة الأولى , وعلينا ان نبحت عنه في المجال الاعتقادي , لا في المجال الطبيعي فحسب⁴²(2).

كانت الخيول الموضوع الأكثر شيوعاً ضمن منحوتات العصر الحجري القديم الأعلى وقد لا يكون ذلك غريباً جداً بالنظر للسهولة النسبية التي يتمكن بها الإنسان من صيدها، فالحصان لا يشكل تهديداً مباشراً لحياة الإنسان في عملية صيده، لكونه لا يعد من الوحوش أو الحيوانات المفترسة والتي قد تبادر إلى الهجوم على الإنسان. لاقت الأشكال الحيوانية العديد من التأويلات التي فسرت رمزيّتها ودلالاتها بالنسبة لمشاهد تصوير العصر الحجري القديم , وكان لصور الحيوان في رسوم الكهوف للعصر الحجري ذات الأشكال الواقعية حضور كبير , وقد نجح الفنان في تصوير الحيوانات التي تعد مصدره الغذائي الرئيس وتمثل بالنسبة له واقعه الاقتصادي بشكل واقعي مقارب للشكل الطبيعي.

في الغالب ان هذه الرسوم تعتمد على مراقبة الانسان للحيوانات , فطبيعة هذه الصور إنما ترتبط بعين الانسان المراقبة دائماً لكونه ينتمي لمجتمع الصيادين. في بحثنا في رسوم الكهوف , نجدها لا تخرج عن تصوير الحيوانات ورحلات الصيد والصراع مع حيوان البيزون , ومحاولات صيد الخنزير والغزال و الحصان و الماموث. وتتمتع الصور بكل الخصائص الفنية

مرحلة عبادة الحيوانات: (Zoolatry . Animal worship)

⁴¹(*) عرفت بالثقافة النطوفية نسبة الى وادي نطوف- اول مواقعها المكتشفة بفلسطين- و انتشرت في سورية وفلسطين , واستمرت خلال الألفي العاشر والتاسع قبل الميلاد , وهي تمثل اولى الدلائل على الاستقرار في الأرض وسكن المواقع الثابتة على الارض بدل الكهوف , للمزيد راجع (فراس السواح: دين الإنسان , بحث في ماهية الدين ومنشأ الدافع الديني, ط1 , دار علاء الدين للنشر, دمشق, 2002 , ص161).

⁴²(2) فراس السواح: دين الإنسان بحث في ماهية الدين ومنشأ الدافع الديني, ط1 , دار علاء الدين للنشر, دمشق, 2002 , ص163.

تعد دراسة المعتقدات الدينية لدى الشعوب او الحضارات القديمة والحديثة , احد اهم الأسس التي تزيل الغبار عن النظم الخاصة بتلك الحضارة . فالمعتقدات هي التي تسبر غور الحضارات و توضح طبيعتها ومنهجها و سلوكها و لا نبالغ اذا قلنا ان المعتقد الديني هو اساس الحضارة و جوهرها . و من هنا ارتأى الباحث ان يتناول في بحثه علاقة الحيوانات بالمعتقدات الدينية عند بعض الحضارات القديمة , وما نراه عند بعض الأقوام من نظرة تقديس للحيوانات و التي تتخطى ذلك الى مرحلة العبادة .

عبادة الحيوان .. مرت بها البشرية وما زالت في بعض البقاع , كعبادة الدب عند الانسان القديم النياندرتال⁽¹⁾⁴³ و كأمة الهندوس في عصرنا الحالي مثلاً . وهي تعبر عن عوز في الإدراك و الوعي , بل انها مهما بلغت درجة تقنياتها , إلا أنها ما زالت منحلة الإدراك , ولم ترتفع إلى أبعاد من الرقي الذهني والعقلي الذي تمثله الديانات السماوية في ارقى وأروع صوره .

لدى الإنسان البدائي شعور خاص بالحيوانات , فقد عاش أسلافه معها . احترم الناس القدماء الحيوانات بسبب قدرتها بمواضع تميزها , علاوة على ما تحمله من مكر ؛ فقد قادهم تفكيرهم بأن حاسة الشم القوية والعيون الحادة النظر لمخلوقات معينة دلت على إرشاد روحي. مما جعلهم يميلون الى عبادة كل الحيوانات بشكل أو بآخر .

وكانت عبادة الحشرات وحيوانات أخرى مروجية بسوء تفسير القانون الذهني. واعتقد القدماء بأن الريح كانت تنتج بحركة أجنحة الطيور ومذاك تملكهم الخوف وعبدوا كل الكائنات المجنحة. فكثيرا ما يرمز لاله منسي او ديانة محمية بواسطة شكل حيواني, اذ صار الخروف حيوان التضحية مبكراً في الديانة التطورية , والحمامة رمزاً للسلام لدى العديد من الشعوب و الاقوام.⁽⁴⁴⁾ يرى ديورانت في (قصة الحضارة) ان الخوف اساس الطوطمية , أو انه أساس العبادة, ثم يأتي الفن في نهاية الأمر ليضيف نوعاً من الطمأنينة بتصوير هذه المخلوقات التي تعبد طمعا في قوتها واسترضائها, قد ظلت صفات الحيوانات لاحقة بالآلهة لا تبارحها , فان كثيرا من الآلهة كانت يوما ما الهة حيوانية. فتؤكد معظم الاديان القديمة الصلات بين البشر والطبيعة ولم تميز تمييزا شديدا بين الإنسان والطبيعة وبين الحيوان والجماد , و كانت ترى ان

⁽¹⁾⁴³ فرنسيس أ و ر: حضارات العصر الحجري , ط2, تعريب: د.سلطان محيسن, مطابع الف باء, دمشق, 1995, ص121.

(1) ⁴⁴ The Urantia Book ,PART III,THE HISTORY OF

URANTIA, These papers were sponsored by a Corps of Local Universe

Personalities acting by authority of Gabriel of Salvington P.946

كل شيء , حتى الصخور والأحجار, تسري فيه الحياة (هذا ما يطلق عليه بالارواحية^(45*) Animism), وكانت الكائنات الحيوانية تعد على وجه التأكيد " حية " كالبشر سواء بسواء , وكانت قبائل الصيد تطلق على نفسها اسم الدب او الجاموس شعورا منها بان ما يربطها بحيوانها الطوطم أقوى مما يربطها بالأغراب , زيادة على ذلك فان إيمانهم بان حيوانهم الطوطمي هو سلفهم.⁽²⁾⁴⁶ وبأكل حيوان طوطمي يمكن اكتساب الجوهر المقدس الذي يرمز إليه.⁽³⁾⁴⁷ والطوطم (totem) رمز تحترمه القبيلة البدائية , وتتحد معه في علاقة نسب , معتقدة انه يحميها من المخاطر , وتتفاعل عند رؤيته , وقد يكون الطوطم حيوانا أو نباتا أو جمادا⁽⁴⁾⁴⁸.

وان ما كان من الأشكال الحيوانية في مجال الرسم على الجلد البشري (الوشم) الذي يزين به الريفيون أجسامهم لم يكن مسألة عبثية , إنما هو فن قديم , يعود الى زمن الحياة البدائية عندما كان الناس يقدسون الحيوانات , فقد ظهر هذا الفن مع التقاليد والديانات الطوطمية⁽¹⁾⁴⁹ totemism).

و تظهر آثار طوطمية الحيوانات في أسماء الاشخاص والقبائل , فقد اعتقد الناس قديما أن التسمية بأسم الطوطم توحد فيه ; مما يعنيه – أي حامل الاسم – على مواجهة الأخطار بحماية طوطمية , ومن يسمى بالضبع قديما كانت الضباع تأنس إليه . وما زلنا نلاحظ وجود قبائل عربية تحمل اسماء حيوانات كقبيلة الحصان في البادية السورية والأسماء الحيوانية للقبائل العربية كثيرة منها بنو أسد وبنو ضبة.ومن الطواطم الحيوانية ما هو سمكي , بصورة خاصة في المناطق القريبة من المياه⁽²⁾⁵⁰. رمزية الحيوانات عند العراقيين القدامى:

*45 الارواحية (حيوية الطبيعة) هي الاعتقاد بقوة روحية في الأشياء, أي: اعتقاد أن للأشياء

أرواحاً مشابهة لتلك التي لدى الإنسان. ويعتقد أتباع الأرواحية أن الروح هي مبدأ الفكر والحياة العضوية في آنٍ واحد , وتهدف العبادة عند معتقديها إلى تزويد الحياة البشرية بمدد من القوة, وضمان بقاء الإنسان لأطول مدة. أما المرض والإعياء والفشل. فأعراض تدل على نقص القوة الحية .

⁽²⁾⁴⁶ كافين رالي: الغرب والعالم (تاريخ الحضارة من خلال موضوعات) , ج 1 , ترجمة د. عبد الوهاب محمد المسيري و د. هدى عبد السميع حجازي , مراجعة د. فواد زكريا , مجلس الثقافة الكويتية , 1985م, ص 254

⁽³⁾⁴⁷ اريك فروم : الانسان بين الجوهر والمظهر , ترجمة سعد زهران , مراجعة لطفي فطيم ,

مجلس الثقافة الكويتية, 1989م, ص 39

⁽⁴⁾⁴⁸ أكرم قانصو: التصوير الشعبي العربي , مجلس الثقافة الكويتية , الكويت , 1995م, ص 28-29

⁽¹⁾⁴⁹ أكرم قانصو: المصدر نفسه , ص 20

⁽²⁾⁵⁰ للمزيد راجع: صلاح الدين شروخ : نحن والطوطمية , في : مجلة الفيصل , العدد 117 , دار

الفيصل للنشر , الرياض , ص 30-34.

من الرموز الكثيرة والأكثر أهمية في العراق القديم ، هي صور الحيوانات لأنها تمثيل لما هو موجود في الحياة اليومية ومن تلك الرموز البقرة/ الحمامة/ الثور/ الأفعى. وارتبطت هذه الرموز بالنسق الثقافي الامومي أو ما تعارف عليه بنظام الإلهية المؤنثة/ وسلطة الأم الكبرى، بحيث صارت رموزها علامات مقدسة لا يمكن المساس بها أو التجاوز عليها، لذا أضفت عليه اللحظة السومرية ديانة الأم الكبرى قداسة وصفات عديدة مرتبطة بالآلهة الشابة المذكرة وأفضت به إلى منطقة الإخصاب والانبعث فصار رمزا للشباب وقوتهم وفتوتهم. ظل الثور مركزا للعمليات الحياتية كافة وليس الجنسية فقط وعلى الرغم من بقاءه وظيفيا وأسطوريا في ديانات الشرق القديمة كلها، فإن طاقته الدلالية انفتحت بسبب تآزرات أوجدتها العلاقة الرمزية/ الاتصالية مع الثور، اما قرون الثور فقد استخدمت رمزا للإلهية ، اذ نشاهد معظم صور الآلهة مرتدينا تيجان مقرنة، بزواج او باربع . في بلاد النهرين كانت هنالك آلهة كثيرة ولكل اله من الآلهة صفات خاصة به ، وبناءً على ذلك التعدد للآلهة العراقية القديمة بتأويلاتها الرمزية التي أثرت الفن بروحانية ممتلئة بالحياة ، فالفن الديني فن يشمل الدنيويات والمقدسات ، وإن المقدسات ذات الهيئة الحيوانية لها دلالاتها الرمزية التي تتحمل التأويل والتفسير و هي تقارب في تصويرها الطبيعة⁵¹⁽¹⁾ ، ويعرف الإله في الأعمال الفنية بغطاء للرأس ذي قرون حتى لا يبدو عاديا كأى رجل او امرأة و لا بد لكل اله ان يحمل رمزا يعين هويته مثل اله الشمس (شمش)(shamash) الذي يحمل بيده منشار البت والقطع ، او تراه واقفا فوق حيوان رمزي او بجواره ، كما نجد "مردوخ"^{52(*)} " يقف فوق نسر له راس حية او أسد"⁵³⁽²⁾ . نجد في بلاد ما بين النهرين عشتار البابلية في وضع عارٍ ضمن أنواع الحيوانات. وهناك السمكة الحورية والحمامة ، وكل هذه الرموز تلقى صدى في الدوافع النفسية والغرائز الإنسانية. ففي سوريا . تُعبد عشتار على هيئة امرأة نصفها الأسفل سمكة، وعشتار الكنعانية كانت تُدعى بحورية البحار. أما الحمامة فهي للبشارة أثناء طوفان نوح .

⁵¹⁽¹⁾ ثروت عكاشة: الفن العراقي القديم (سومر وآشور وبابل) ، ص 129 .

^{52(*)} لقد كان مردوك اله شمسي وان اسمه السومري هو (امار اوتو)(AMAR UTU) أي (ابن الشمس) أو(عجل الشمس الصغير السن) (في دراسة للاستاذ جاكوبسن نجده خالف الاعتقاد السائد حول اسم الاله مردوك و ترجمته فهو يرى ان اسمه ليس امار اوتو الذي ترجم ابن الشمس أو عجل الشمس الصغير انما هو كما يعتقد ان الاسم مردوك أو مروداك هو في الاصل اسم سومري و الرسم المختصر من اماروداك الذي يعني كما ترجمه الاستاذ المذكور "عجل العاصفة" فقد كان بالاصل الها للعواصف الرعدية جرى تخيله في هيئة ثور صغير يخور . وهو الذي قتل تيامة في ملحمة الخليقة البابلية وخلق السماء والارض من جسمها و يسمى احيانا مار دوكو (mar duku) أي ابن المسكن الطاهر ومردوك هو اله الخير والعمران.

⁵³⁽²⁾ جفري بارندر :المصدر السابق ،ص 17

هنالك رموز أخرى للحيوانات ظهرت في ما خلفته لنا الحضارة السومرية ؛ هي الأسود والفهود ؛ فالأسد وجد غالباً تطأه الالهة اينانا برجلها ، وهو هنا رمز قوتها⁽¹⁾⁵⁴. اذ يمثل الأسد الى رمزا للقوة. وكذلك والشجاعة ، فقد وجد في احد المعابد في مستوطن العقير (قرب بابل) على رسوم جدارية في واجهة المعبد ، يمثل المشهد زوجا من الفهود جلسا بوضعين متقابلين وفي حالة تهيج مرعب على جانبي بوابة المعبد⁽²⁾⁵⁵، من اجل حراسته نظرا لما يتميزا به من قوة وشراسة ترعب الداخلين الى المعبد ، ربما من اللصوص لحمايته . اما الثعبان عند السومريين ، و كانت مرتبطة بفكرة الخلود، حسب ما ورد ملحمة جلجامش الشهيرة ، اذ التهمت الافعى عشبة الخلود التي جاء بها جلجامش لصديقه انكيكو ، وفازت هي بالخلود حتى اصبحت رمزا له⁽³⁾⁵⁶. والافعى او الافعى ذات القرون هي رمز للاله السومري (نينجيزيدا)⁽⁴⁾. الاعمال الفنية التي تحمل صور الحيوانات نجدها تتميز بانها تحمل دلالة تعبيرية، بمعنى ان الصورة فيها لا تقتصر على اداء المعنى المطابق بل قد تؤدي الى معان أخرى، فقد تعني صورة الأسد مثلا للحيوان نفسه ولكنها قد تعني معنى رمزيا اخر كالقوة، ولكن الرمز يظل غامضا ومبهما اذ يمكن ان نرمز للقوة برمز اخر كصورة الثور مثلا، او نرمز بالأسد لشيء اخر غير القوة كالعظمة او الموت . ان الموت كان يمثل بصورة أسد عند سكان العراق القديم.و ان تصويرالأسد في عمليات صيده من قبل الملك ، ربما كان إجراءً دفاعياً بقدر ما كان رياضة ملكية ذلك لان الماشية كانت في حاجة الى حماية متواصلة⁽⁵⁾⁵⁷.

من المعتقدات البارزة لسكان بلاد القديم القدماء بأن آلهتهم تشبه الانسان من حيث الصفات المادية والمعنوية، فصنعوا لها التماثيل وأحاطوها بالقدسية، ولكن الملامح البشرية هذه غير كافية لإظهار شكل كل اله على نحو كامل، فضلا عن عدم قدرة هذه الاشكال على التعبير عن كل وظائف الإله واعماله وصفاته، ومن اجل ذلك جعل لكل اله عددا من الرموز كان بعضها ذات أشكال حيوانات معينة عدت خاصة بالإله. ان كل هذه الاشكال الحيوانية هي دليل قوي على اظهار قوى الطبيعة الخارقة، وللتعبير عن موقفهم من الحياة. وبتقسيم قوى الطبيعة الى قوى مهددة للحياة ، تمثلت برموز حيوانية تحوات الى أشكال ،كانت تعنى كإسقاطات رمزية في بنائية الفكر تخلص الى الاتصال بين مظاهر الكون والمضامين الفكرية الممثلة بالطابع السوسيولوجي ليثبت طلائع المعتقدات الدينية ولم تكن نسخاً لواقع معطى بل كشفاً تأويلياً لظواهر الحياة بما فيها من

⁽¹⁾⁵⁴ رينيه لابات : المعتقدات الدينية في بلاد وادي الرافدين ، ص272 .

⁽²⁾⁵⁵ زهير صاحب , وسلمان الخطاط : تاريخ الفن القديم في بلاد وادي الرافدين ، ص76 .

⁽³⁾⁵⁶ فيليب سيرينج : الرموز في الفن – الاديان – الحياة ، ص33 .

⁽⁵⁾⁵⁷ اندري بارو : المصدر السابق، ص123.

ميول ورغبات ومخاوف غدت رموزاً قدسية لارتباطها بنظم ومفاهيم وشعائر وطقوس ومعتقدات دينية، لذلك لم تكن هذه الحيوانات والنباتات عناصر مادية للطبيعة حسب بل كانت ايضاً رموزاً لمفاهيم علوية، وكان هذا ايضاً، وعلى اكثر احتمال هو السبب الذي استعملت فيه صورة الحيوان وشكله في عدد كبير جداً من الاعمال الفنية الرافدينية على اشكال الحيوانات الداجنة وعلى اشكال خصومها من الحيوانات المفترسة وكذلك الحيوانات التي تمتلك معدلاً كبيراً وسريعاً من التكاثر كالضفادع والاسماك ، واخيراً المخلوقات المركبة والتي تجمع قوة حيوانين وقد تفوق العراقيون في تجسيد الفن الحيواني نتيجة ارتباطهم الوثيق بالطبيعة على وجه الدقة، كما نرى ذلك في راس الثور الذهبي الذي يزين القيثارة الملكية⁵⁸ (1)

تصوير الطيور الفن العراقي القديم:

البوم (Owl):

من الطيور الليلية الجارحة التي يشيع وجودها في العراق قديماً وحديثاً. ظهر في العراق القديم في المخلفات الفنية من عصر لارسا على شكل تميمة⁽⁵⁹⁾

1. الحمام : ((Pigeon , Dove

اقدم ذكر للحمامة يعود الى قصة الطوفان , عندما ارسل نوح الغراب للبحث عن بر الامان , ولكنه طار و لم يعد , ثم ارسل اليمامة فعادت تحمل في منقارها غصن الزيتون عند اذ ادرك نوح ان الماء قد انحسر و ان شاطيء السلام بات قريب⁽⁶⁰⁾. وهذا ما نجده في اسطورة الطوفان البابلية , ففي اليوم السابع من الطوفان اطلق اوتنابشتم حمامة لاستطلاع المحيط⁶¹⁽²⁾ . هناك رمز سومري للالهة (نينمار) وهي ربة الطيور ، ويرمز لها بالطير او الحمامة ، وهي رمز السلام والخير.⁶²⁽³⁾ ظهر في العراق القديم مصوراً على المخلفات الفنية من عصر العبيد في الاربعية بأشكال طينية اعتقد ان لها علاقة بالالهة الام⁶³⁽⁴⁾.

⁵⁸⁽¹⁾ رحاب خضير العلواني : الأبعاد الفكرية والفنية للمصوغات السومرية، رسالة ماجستير، كلية التربية الفنية / جامعة بابل، 2003م ، ص46

⁵⁹ E. Douglas Van Buren: The fauna of ancient Mesopotamia as represented in art, pontificium institutum biblicum, piazzapilotta 35, Roma, 1939, p. 87.

⁶⁰⁽¹⁾ أكرم قانصو : التصوير الشعبي العربي , مصدر سابق , ص92-93

⁶¹⁽²⁾ فراس السواح: مغامرة العقل الاول - دراسة في الاسطورة - سورية وبلاد الرافدين - ط11، ص191

⁶²⁽³⁾ علي الشوك : الاساطير بين المعتقدات القديمة والتوراة ، دار اللام ، لندن : 1987 ، ص105 .

⁶³⁽⁴⁾ Mallowan , M. and Rose , J. , Excavation at tell Arpechiyan, Iraq , Vol.2 , 1935. p. 87

2. الدجاج: (Chickens)

لم يعرف الدجاج في العراق القديم حتى الالف الثاني ق.م (64) ، فقد ظهر ممثلاً على المخلفات الفنية من العهد البابلي القديم على احد الاختام الذي صور زوجين من الديوك (65).

3. العصفور: (Sparrow)

الطيور الصغيرة غير المحصية المصورة في العراق القديم لا يمكن مطابقتها بأي حقيقة، وربما حتى في فكر الفنان كانت على الاغلب طيوراً مقدمة للدلالة على التوطن المحلي او لملاً فراغ بدون أية محاولة لتدقيق الاصناف. و من مواضيع تصوير الطيور ، تم العثور عل وعاء مطلي من فترة تل حلف كان يفعم تشكيلها بالنشاط والحيوية في تصاميم الطيور، جاءت احياناً مفردة وغالباً كانت بأعداد كافية لتشكّل سرباً .

رتبة العصفوريات هي رتبة تضم أعداداً كبيرة من الفصائل والطيور ، أكبرها هي الطيور الغرابية وهي من الرتب والفصائل المعروفة في العراق. ظهرت الفصيلة العصفورية في العراق القديم مصورة على المخلفات الفنية في الفخاريات من عصر حلف ، واستمر تمثيلها حتى عصور متأخرة (66).

4. الغراب: (Crow)

الغراب رمز الى لئله (نركال) "وهو اله العالم السفلي ورب المرض والمعارك الدموية" (3)67.

يعد الغراب من الطيور آكلة اللحوم التي تنتمي الى الفصيلة الغرابية من رتبة العصفوريات . وهو من الطيور المعروفة في العراق. تتضح معرفته في العراق القديم من خلال تمثيله على المخلفات الفنية على احد الاختام الاسطوانية من تل اسمر التي تعود الى العهد البابلي القديم ، والذي يوضح فيه دوره في الفلاحة حيث صور فيه الغراب وهو يهبط على محراث يجره تنين (4)68.

5- النسر: (Eagle)

وهو من الطيور التي تنتمي الى رتبة الصقريات التي تضم أنواعاً متعددة من الطيور والمعروفة في العراق . بقيت التسمية العراقية القديمة لهذا الطائر مختلفة بين

⁶⁴ () ينتمي هذا الطائر الى فصيلة قائمة بذاتها تتميز بأجنحتها القصيرة التي لا تؤهلها للطيران ومنقارها الحاد القوي الذي يلتقط الحبوب .

⁶⁵ Ibid , p. 89 . ()

⁶⁶ Mallowan , Op. Cit. , p. 164 . ()

⁶⁷ (3) سامي سعيد الاحمد : المعتقدات الدينية في العراق القديم ، ص 32-33 .

⁶⁸ (4) Van Buren , 1939 , p. 83 .

النسر والعقاب . وإذا ما أردنا تحديد معنى هذه التسمية استناداً الى المخلفات الفنية في العراق القديم ، فأننا نجد ان نسبة تمثيل العقاب فيها كان أكثر من النسر . وربما يعود ذلك الى طبيعة النسر التي فضلت ان يكون مسكنها الجبال البعيدة من السهول المنبسطة⁶⁹ . (5)

عدة انواع تمت ملاحظتها على النسر في العراق . ولكن في الفن العراقي القديم فان الاجنحة المدورة وذيل قصيرة مستقيمة ومدورة تمت معالجتها على الأغلب بأسلوب غير معقد والتي تباعدت الى مارواء الطبيعة , هذا الأسلوب في التصوير جعل من الصعب التمييز بينها . النسر على العموم كان بارزاً , يحوم بجناحيه الممتدين فوق اثنين من الحيوانات او يمسك بظريهما.

ويعتقد العلماء ان اول محاولة لرسم العقاب كانت على فخاريات عصر حسونه في سامراء . في حين ظهر النسر من عصر جمدة نصر ممثلاً بشكل واضح على الاختام الاسطوانية وهو يرتفع بأجنحته. في التمثيل التشكيلي للنسر نجد في أوائل الصور في الفن العراقي القديم هي رأس طائر النسر والتي ربما كانت تمثل رأس صولجان – شكل (20)- , مصنوعة من الحجر عثر عليه في قرية نمريك , ويمثل أقدم نموذج للنحت المجسم مكتشف في العراق. يرجع تاريخه بحدود (9000) سنة قبل الميلاد.⁷⁰ (1)

اتخذ النسر رمزا للقوة في سومر . هناك خرافة بابلية تعزو امراض العيون الى عفريت او جني , ويذكر العراقيون ان الرياح الموسمية التي تهب عليهم من الجنوب الغربي محملة بالأتربة والغبار ترجع الى ذلك الجني , وقد صوروه على هيئة نسر برأس كلب ومخالب اسد , ولكي يبعدو شروره كانوا يضعون تماثيل منفرة امام منازلهم , وعندما يراها فانه يتحاشاها ولا يتسلل الى دورهم.⁷¹ (3)

E. Douglas Van Buren , 1939 , p. 104 . (5) ⁶⁹

WWW. ENCYCLOPEDIA OF IRAQI ART , MINISTRY OF ⁷⁰
CULTURE.org (1)

(3) ⁷¹ الصالح, عبد المحسن: الانسان الحائر بين العلم والخرافة , المجلس الوطني الكويتي للثقافة والفنون, الكويت , 1979م, ص78.



(شكل 21)

5. النعام (Ostrich)

ان الصنف المعروف في العراق القديم من النعام هو النعام العربية ، ظهر اول تمثيل لها على المخلفات الفنية من عصر فجر السلالات على احد الاختام الاسطوانية من المقبرة في كيش (3750 ق.م)⁽⁷²⁾، و ظهر على طبعة ختم اسطواني يعود للعصر البابلي الجديد. - الشكل (95) -.

7- النورس: (Gull)

طائر يتواجد قرب المياه ، وهو طائر مولع بصيد الاسماك . ظهر ممثلاً في العراق القديم على المخلفات الفنية في احدى طبعات الاختام في اور في مشهد صور فيه واقفاً يصطاد السمك خلف رجل يحمل هو ايضاً صيده من الاسماك .⁽⁷³⁾ من خلال هذا المبحث، يتضح لنا ان موضوع الحيوانات و علاقتها مع الانسان ومن خلال تصويرها في الفنون العراقية القديمة ، تبرز اهمية الحيوان في الفكر العراقي القديم ، و بسبب تأثير البيئة العراقية والتي بتنوعها من جبال وسهول وصحاري و مسطحات مائية، من بحيرات وانهار واهوار، جعلت العراق الارض ملائمة لاستيطان الكثير من انواع الحيوانات؛ مما كان له الداعي لأن يهتم العراقيون القدامى بالحيوانات ويضعوا لها التصنيفات و الجداول بأنواعها وأسمائها. اما من الناحية الفكرية فأن

⁷² E. Douglas Van Buren, 1939, p. 87.⁷³ E. Douglas Van Buren, 1939, p. 96.

الحيوانات أصبحت رموزاً للآلهة ، وكما اتضح ظهور دور للآلهة في مسؤوليتها عن الحيوانات , واتخاذ البعض منها رموز لها. المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:

1. تعد الطيور من الاسس الشكلية التي افادت منها الثقافة الانسانية عبر العصور، في جوانب عديدة منها عقائدية واقتصادية ورمزية وجمالية فضلاً عن كونها ذات جانب ترفيهي.
2. تمثلت الطيور في الأساطير والديانات في العديد من الثقافات منذ الحضارة السومرية القديمة ولغاية اليوم.
3. اتخذت بعض الحيوانات من الناحية الدينية رموزاً في تصويرها ، يتضح استخدامها الديني في صفات ونعوت الآلهة.
4. اليوم أصبح الغراب الرمز سيد كل شر، ونعيق كل داعية للقتل والإرهاب، والعدوان على حق الحياة للآخرين، ودلالة لكل شؤم، ودليلاً للموت وللمقابر ومن هنا ظل الغراب لدينا في ثقافتنا العربية ما قبل الإسلام وما بعده رمزا لكل شيء سيئ.

5. في تصوير الصراعات التي كانت تدور بين الخير والشر والتي تمثلت بالآلهة والوحوش و الحيوانات والتي بينت صورها القصص والروايات الاسطورية , كان قد نجح الفخار العراقي القديم من نقل هذا الصراع من خلال تجسيده لها بديناميكية مستمرة في اعماله الفخارية. اي ان الأعمال ظهرت بحركية توحى للمتلقي باستمرارية فعل الحدث بالرغم من سكونية الملامح البائنة على الهيئة العامة لصورة الحيوان في الغالب منها.
6. من خلال المواضيع والحكايات الاسطورية العراقية القديمة اتضح ان ظهور الحيوان مع الآلهة لم يكن اعتباطياً . وظهور الآلهة من الناحية الدينية مسؤوليتها عن حماية هذه الحيوانات وخصوصاً الحيوانات التي كان لها دوراً في حياة الانسان الاقتصادية.
7. كانت هنالك بعض الصور لأجزاء من حيوان , استعان بها الفنانون كرمز للحيوان او قوته او للآلهة التي يرمز لها ذلك الحيوان . كقرون الثور في اشارتها الى التأليه , كتصوير الآلهة بهيئة بشرية وبعده من القرون , وحيث كلما ازداد عدد القرون كلما ارتفع شأن الآلهة.
8. ان للعراقي القديم نظرة تأملية في الطبيعة وما فيها من حيوانات ، وقد وفق فكره للتمييز بين الحاجة لحيوان معين وبين الخوف من آخر. وقد اتضح ذلك من خلال المواضيع التي صورت الحيوانات التي عرفت ببيئته.

الفصل الثالث/إجراءات البحث

أولاً / مجتمع البحث : شمل مجتمع البحث مجموعة من اللوحات الزيتية التي رسمها الفنان وتمثل مجتمع البحث بـ (30) لوحة زيتية للفنان علاء بشير يحملن اشكال طيور متنوعة.

ثانياً / عينة البحث:

تم اختيار عينة البحث قصديا على أساس محددات فنية وضعها الباحث متوخيا بذلك الدقة وتمثيل الأعمال لهدف البحث وعلى وفق ما يأتي :

1 - احتوائها على صورة طير واقعية او تعبيرية او رمزية.

2 - تميز الأعمال المنتقاة في عينة البحث في الوضوح .

ثالثاً / طريقة البحث

انتهج الباحث المنهج الوصفي التحليلي في تحليل العينات.

رابعا /أداة البحث.

أعتمد الباحث مؤشرات الاطار النظري في تحليله للعينة.

خامسا /تحليل العينات

انموذج 1



لوحة زيتية تتوسطها فتاة في مهب

ريح بدون اذرع او مضمومة الى الخلف .

رافعة رأسها الى الاعلى مغمضة العينين .

يقف غراب على وجه الفتاة و كأنه يأكل

من وجهها . صور الفنان الفتاة بهيئة غير

مكتملة متعمدا ليكون التركيز على الرأس

الذي هو محور موضوع اللوحة وكأنها

حلم . اختيار الفنان طير الغراب و هي

من

يمثل المشهد علاقة ضدية بين مجموعة من

الثنائيات نستقريء منها اللذة والالم ، الحرية

والقيود العقلانية والغريزة وما الى ذلك، بيد

ان ما يحاول النص البصري البوح به هو

دلالة الغراب وعلاقته بالشر ضمن غربة قاحلة للمرأة وعدم تمكين وسلب حقوق ضمن

مجتمع معين، فالقيود والغربة والالم هي دلالات حققتها علاقات العناصر التشكيلية

الجمالية مع المفردات من الناحية الموضوعية، فالفضاء الموحش الذي شغل الجزء

الاظم من العمل يوحى بالاغتراب وفقدان الامل وخصوصا مع لون صحراوي يتجه

بنا نحو المجهول ، كما ان عدم امكانية الدفاع النفس صرح بها النص البصري عن طريق الذكاء الانشائي الذي ادغم فكرة وجود ذراعين مع ظلمة النصف السفلي من الخلفية والملابس، فضلا عن تسيد شكل انثوي يمثل صفات جمالية تكا تكون مثالية يحيط بها السمات التي ذكرناها سابقا ويمن اعادة التعبير عنها بطريقة اخرى كأن تكون ضغوطات وقيود اجتماعية فرضها الموروث والتقاليد على المرأة بشكل خاص . فغراب يفتأ عين فتاة دون ان تحرك ساكن يمثل رؤية عميقة امتزجت فيها مخيلة الفنان بواقع ملموس عبر عنه بمزيج سريلي تعبيري.

انموذج 2



لوحة سريلية . يتوسط اللوحة الزيتية هذه جذع انسان بدون اطرافه العليا وبصدر مفتوح ليكون قفص لطائر متكون من اربع قضبان عمودية و ثلاث قضبان افقية . الجسد بلونه المائل للارجواني وايحاء جفاف الجلد يعطي شعور بالجسد الميت . صور الرأس بشكل تجريدي، نصف الوجه ايضا يحوي شبك قفص . تتدرج ألوان اللوحة من الأعلى الى الأسفل بين اللون الأحمر الى

اللون الرمادي ليمثل الأرض. طائر محصور في القفص بلون فاتح يبرز في ظلام السجن الذي يعيشه و يخرج منقاره الى الخارج متطلع الى الأعلى . الطائر غير واضح الملامح اذ لا يميزه المتلقي ليعرف جنس هذا الطائر سواء كان حمامة او نورس او غراب ابيض. ليحيل المتلقي الى تاويله و خياله الذاتي (المتلقي)

يستوقفنا الفنان هنا ويستفز قدرتنا على الخيال والمنطق، نجد أنفسنا محكومين بسواده و تشاؤم الى تطلع للحرية من خلال حركة الطير الذي ينوي الخروج والتحرر. وتكتمل صورته المرئية بصورته الخيالية.

يمثل المشهد حضورا مائزا للطير اذ تغطي على الموضوع في معظم الأحيان رؤية تشاؤمية تصل إلى حد استشعار الموت وان هذا الطير روح المتوفي الحبيسة في صدره لا تستطيع الخروج .

إذا كان الطائر في القفص تمثل روح الانسان ، فهذا يدل على أن الشخص سيجد الراحة بعد ضيق الصدر. لأن القفص يفسر على أنه سجن وزنازة وضيق وحزن.

ان تأويل الطيور في القفص يدل على التعرض للضغوطات و الظروف الصعبة و غيرها من التفسيرات للرجل مثل طيور في القفص المفتوح او خروج الطير من القفص او هروبه.

الطير في القفص هي رؤيه تدل ان مضطر للقبول بالظروف الراهنه ، و اشارة ان عليه محاوله التقييم الجيد لهذه الأمور حتى يستطيع الخروج منها باقل الخسائر. من يرى ان الطير في القفص سوف يمر بفترة يستذكر بها مرحله ضغط على حالته النفسية حيث سوف يشعر بشعور الطائر الحبيس بشكل كبير.

ان تاويل المتلقي للطيور في القفص في يعني انه سوف يعمل على توجيه الناظر لمحور اللوحة وبالتالي هذا التفكير سوف يؤثر على تركيزه في بقية تفاصيل اللوحة

انموذج 3



لوحة تعبيرية تصور حذاء رجالي اسود بالي يذكرنا بحذاء فنسنت فان كوخ . (حذاء"، 1886)⁷⁴ . في هذه اللوحة ربما اعاد علاء بشير انتاج لوحة فان كوخ لكن بإضافة لمستة الخاصة الى الحذاء وهي الطير .

هذا الحذاء ينتمي للأرض. ينتمي الى الحقول. ينتمي للخنادق و المصانع ولساحات المعارك و قنوات الري. ينتمي لفلاح عاش قسوة الحياة . وطار قلبه عندما تحررت روحه لتستريح من العذاب . هذا الحذاء يُعاني معه ويطرب له ويحزن عليه .

ان وضع الطائر المتحرر الذي ينتمي الى السماء والغيوم مع حذاء واحد منفرد متشبث بالأرض .

أفرد الفنان مساحته الخاصة للطائر عزله في وجدانه عن باقي الطيور على الاشجار.

⁷⁴ احدى اهم لوحات الهولندي فنسنت فان كوخ .

وإذا كانت هذه اللوحة التعبيرية تقودنا و تحرك مشاعرنا بطرح التساؤلات ومنها ربط موضوع الطير مع موضوع الحذاء البالي. قد يشير الحذاء البالي هذا الى روح بشرية متهاكة تعبت من العمل والحروب و الصراع من اجل البقاء لتتحرر هذه الروح من خلال الطير .

لوحة علاء بشير تثير جملة من المعاني ابرزها يتعلق بذلك الصراع المتنامي ابدا بين اليأس الذي يُنزله الحذاء البالي وبين ما في صورة الطير من بصيص أمل في زوايا غرفة وهي جوف الحذاء.

نتائج البحث

1. لجئ الفنان علاء بشير في تصويره للطير ضمن موضوعات لوحاته . مخاطبا مكونات المتلقي من موروث شعبي او ديني يثير فيه المشاعر. وهي غاية الفن، ولما حمله شكل الطير من ارتباطات ضمن ثقافة أي شعب، وهنا تكون العلاقة مباشرة بين المتلقي والمنجز الفني الا ان الرسالة المباشرة تحمل شفرات خاصة بالفنان ذاته.

2. اضاف علاء بشير الغراب الى اللوحة ليزيد الاجواء الكئيبة في لوحات اعطت لما يحمل الغراب صفة التشاؤم في الموروث الشعبي العراقي الذي ينتمي اليه الفنان.

3. لم يجعل الفنان علاء بشير الطير ايقونة شكلية جمالية بل اتخذها ايقونة تعبيرية سيميائية في تصويرها ، يتضح ذلك من خلال شكل الطير بدون تفاصيل تشريحية و انما شكل مبسط يوحي للمتلقي انه طير.

4. ظهرت في منجزات الفنان علاء بشير مغايرة واختلاف لما سبقه فعلاقات الشكل الحيواني (الطير) في اللوحة تضيف للموضوع غموض او ارباك ذهني عند المتلقي .

5. ترتبط صورة الطير بالروح في لوحات علاء بشير من خلال تمركز الطير في لوحاته منطلق نحو التحرر من القيود ومحاولة الخروج من الاقفاص التي هي جسد الانسان .

6. صور الفنان الغراب وهو دلالة لكل شؤم في الثقافة والموروث الشعبي العراقي ودليلا للموت وللمقابر ومن هنا احال الفنان نظرة المتلقي التأملية بالنسبة لصورة الغراب في اللوحة وما علاقته بالموضوع اللوحة لدينا في ثقافتنا العربية ما قبل الإسلام وما بعده رمزا لكل شيء سييء.

الاستنتاجات

1. تعد الاشكال الحيوانية (الطيور) جزء من المحيط الثقافي للإنسان ، فضلا عن الأشكال التعبيرية الأخرى الغناء والعقائد منذ آلاف السنين. كما مثلت الطيور جانبا اقتصاديا هاما في حياة الشعوب وكذلك بعض جوانب الرياضة والترفيه وربما يمثل الإلهام الجزء الأهم كونه العمل الذي جعل الصانع يترك لنا ما وثناه من اثار ودلائل .
2. تمثلت الطيور ضمن الموروث الشعبي في العديد من ثقافات الشعوب بارتباطات اعتباطية . كدلالة الحمامة على السلام ، و ارتباط الغراب بالحزن و الفراق و الموت.

المختزل الشكلي عند كاند نسكي ودوره في اثراء الخطاب الاتصالي في تصميم الاعلان المطبوع

The formal shorthand according to Kand Niski and its role in enriching the communication discourse in the design of printed advertising

مدرس. رجاء إبراهيم جبار

. Rajaa Ibrahim Jabbar Teacher

الجامعة التقنية الوسطى - معهد الفنون التطبيقية - بغداد العراق

ragaagbaar@gmail.com

07704212570

د. بيداء صبيح صادق

D. Baydaa Sabeeh Sadiq

الجامعة التقنية الوسطى - معهد الفنون التطبيقية - بغداد العراق

م. تيجانية عدنان عبد الرحمن

Teegania Adnan Abd AL-Rahmaan

الجامعة التقنية الوسطى - معهد الفنون التطبيقية - بغداد العراق

ملخص البحث :-

تناول البحث الحالي مفهوم المختزل الشكلي عند كاندنسكي وآليات اثراءه للخطاب الاتصالي في تصاميم الإعلانات المطبوعة , وضم البحث بين طياته الفصل الأول مروساً بالهدف وهو التعرف على المختزل الشكلي ودوره في اثراء الخطاب الاتصالي لتصميم الإعلان المطبوع , فضلا عن الأهمية المُبتَغاة منه وحدوده الموضوعية والزمانية والمكانية وبعض التعاريف للمصطلحات التي وُردَ ذكرها في عنوان البحث, اما الفصل الثاني فقد شُيّدَ على مبحثين رئيسيين تخللهما بعض العناوين للمحاور الثانوية ومنها مفهوم المختزل الشكلي بشكل عام تلاه ماهية هذا المختزل عند كاندنسكي وتناول المبحث الثاني ايضاحاً للخطاب الاتصالي في التصميم ثم المختزل الشكلي والخطاب الاتصالي في تصميم الإعلان المطبوع. اما الفصل الثالث

فقد ضم الإجراءات المنهجية للبحث منها تحديد مجتمع البحث وعينته ثم تحليل النماذج المبحوثة .

وقد توصلت الباحثتان لجملة من النتائج منها :-

- 1- تم اعتماد اعلانات لمعارض الفنان التي تظهر على شبكة المعلومات الدولية , وهنا تم الاستفادة من خاصية التصفح العالمية للوصول الى هدف البحث
- 2 - اعتماد القيم الضوئية (الابيض والاسود) والقيم اللونية المتباينة في النماذج المبحوثة كافة .

اما الاستنتاجات فجاءت :-

- 1- التباين في تقنية الاظهار للتصميم الاعلاني مابين الرقمي والورقي حقق تعددية في تقنيات الاظهار.
- 2- اعتماد المختزل الشكلي الشكل الهندسي بشكل اساسي اضعف عنصر المرونة الذي تتسم به الاعمال الفنية , ورغم التركيز في الصياغة على الجانب التعبيري والوظيفي الا ان التصميم اتسمت ببساطتها .

ثم خُص البحث بتوصية من الباحثتان فضلا عن تقديم مقترح يُمكن دراسته , وقائمة المصادر كانت الخاتمة للبحث الحالي.

Research Summary :-

The current research dealt with the concept of the formal shorthand according to Kandinsky and the mechanisms for enriching the communicative discourse in the designs of printed advertisements. The research included within its folds the first chapter guided by the goal of identifying the formal shorthand and its role in enriching the communicative discourse of the design of printed advertising, as well as the importance sought from it and its objective, temporal and spatial limits and some definitions. For the terms mentioned in the title of the research, the second chapter was built on

two main sections, including some titles For the secondary axes, including the concept of the formal shorthand in general, followed by the nature of this shorthand according to Kandinsky, the second section dealt with an explanation of the communicative discourse in design, then the formal shorthand and the communicative discourse in the design of print advertising. The third chapter included the methodological procedures for the research, including defining the research community and its sample, then analyzing the researched models, The researchers reached a number of results, including:

1- Advertisements for the artist's exhibitions that appear on the international information network were adopted, and here the global browsing feature was used to reach the search goal.

2 - Adopting light values (black and white) and contrasting color values in all the models investigated.

As for the conclusions, they were:

1- The difference in display technology for advertising design between digital and paper has achieved pluralism in display techniques

2- Adopting the formal reduction of geometric shapes essentially weakened the element of flexibility that characterizes works of art, and despite the focus in the formulation on the expressive and functional aspect, the designs were characterized by their simplicity.

Then the research concluded with a recommendation from the two researchers, in addition to presenting a proposal

that could be studied, and the list of sources was the conclusion of the current research.

الفصل الاول

- أولا :- مشكلة البحث :

يمثل الخطاب الاتصالي نشاطا انسانيا ارتبط بالجانب الثقافي للحياة بتفاصيلها كافة في كل زمان ومكان وموقف , وبرز ذلك بوضوح في مجال الفن والتصميم , وفي عصرنا الحالي اصبح من ضروريات نتيجة التطور التكنولوجي والتقني الذي اسهم في تحقيق التواصل لفهم المعرفة ونشرها الى ارجاء العالم فمن خلال الفن نجد سرعة تداول صور اللوحات الفنية التي كان يصعب مشاهدتها الا في اروقة المعارض العالمية , او في تصميم الاعلان بأحدث التقنيات الرقمية والذي كان سابقا يصمم وفق تقنيات تقليدية , فكل ذلك نابع من حاجة الانسان الى التطور في خطابه الاتصالي وفي نفس الوقت المحافظة على ارتباطه بالماضي الذي يستمد منه الافكار بحسب ثقافته المعرفية , من هنا ظهرت مشكلة البحث التي تتلخص في التساؤل الاتي ما دور المختزل الشكلي في اثراء الخطاب الاتصالي في تصميم الاعلان المطبوع ؟

- ثانيا :- اهمية البحث :

تسهم اهمية البحث في تنمية قدرة الباحثين والعاملين في مجال الفن والتصميم نحو ابتكار اعمال فنية وتصاميم معاصرة بطرق مستحدثة في كلا المجالين .

-ثالثا :- هدف البحث :

التعرف على خصائص المختزل الشكلي ودوره في اثراء الخطاب الاتصالي في تصميم الاعلان .

-رابعا :- حدود البحث :

- الحدود الموضوعية : دراسة النتاجات المعاصرة لتصاميم الاعلانات التي يظهر فيها المختزل الشكلي المستمد من لوحات الفنان كاندنسكي .

- الحدود الزمانية : التصاميم المعاصرة للأعوام 2022 – 2023

- الحدود المكانية : تصاميم الاعلانات العالمية المتوفرة على شبكة الدولية للمعلومات (الانترنت) كونها اشمل لموضوع البحث .

- خامسا : تحديد المصطلحات :

الاختزال : "الاختزال الحذف، واختزل الشيء اقتطعه، وكان يقول أحدهم إذا أنشد بيتاً ولم يتذكر تمامه: كان عندي حُزلة هذا البيت، أي: تمامه، وانخزل في كلامه، انقطع (

1 ص، 406)

الشكل : هو " تنظيم عناصر الوسيط المادي التي يتضمنها العمل, وتحقيق الارتباط المتبادل بينها" (2 ص، 340)

التعريف الاجرائي :

المختزل الشكلي : هو البناء المدرك حسيا من خلال تناغم الاجزاء او الرموز شكلا ومعنى بتمثيله للبساطة في حد ذاتها ضمن التكوين او التصميم .
الخطاب : الخطاب بحسب أصل اللغة : " توجيهها الكلام نحو الغير للإفهام (3 ص، 7)

كما عرف الخطاب "بأنه عبارة عن لغة رمزية لها معنى دلالي تستخدم للتعبير عن البناء الاجتماعي للوقائع والأحداث (4 ص، 333)
الاتصال " العملية التي ينقل بمقتضاها الفرد القائم بالاتصال منبهات عادة ما تكون رموز لغوية لكي يعدل سلوك الافراد الآخرين مستقبلي الرسالة (5 ص، 7)

الخطاب الاتصالي : "هو لغة تتألف من وحدات بصرية يستخدمها المصمم تحمل معها رسالة ضمنية بلاغية الى المتلقي بقصد التأثير وايصال الفكرة والوصول الى هدفها (6 ص، 122)

التصميم : " العمل الخلاق الذي يحقق غرضه (7 ص، 5)
الاعلان : " عملية اتصال مدفوعة تستهدف اعلام شخص او اكثر والتأثير عليه (8 ص، 29)

الفصل الثاني

المحور الأول / مفهوم المختزل الشكلي :-

يمثل الاختزال اسلوب فني بصري يتم من خلاله اختصار او تقليل التراكيب في الفن وتجريدها واقتصارها على ابسط عناصره واكثرها اهمية , فهو تبسيط وتجريد الفن الى اساسياته لإيصال رسالة الى جهة محددة دون ان تؤثر في المعنى او الدلالة , مما يدعو المتلقي الى تخيل شيء غير مسبوق ولا يمكن تصوره الا من خلال الاختزال , ويتم ذلك (من خلال انشاء تركيبات واسعة النطاق لأشكال هندسية بسيطة ولوحات لونية تتجسد ضمن اعمال مبسطة تتضمن الضوء والحركة في شكل يركز على البساطة والوضوح والاقتصاد فيظهر في الفن كالقطع في قماش اللوحة الذي يغير مسار السطح المستوي محققا الاحساس بالعمق او يظهر في التصميم كما في الخط الراسي المنفرد الذي يوحي بالتوازن والانسجام على الخلفية البيضاء مما يسمح للمشاهد بالتركيز على الخط) (9) , وقد يظهر الاختزال مطلقا في الفن والتصميم وهنا يجسد (تعبيراً شكلياً) يبتعد عن التقليد للأفكار وهذا يمثل هدم للمعنى

وعلاقته الموضوعية او قد يكون غير مطلق وهنا سيعمل على اثاره اللاوعي للمشاهد باختزاله الحد الأدنى من المكونات والاشكال أي الاقتصاد للحصول على أقصى قدرا من الفوائد (10 ص، 30)، اما الشكل فهو وسيلة التعبير عن الفكرة وهو بمثابة المظهر الحقيقي للفن والتصميم ، اذ ان الفن والتصميم يمثلان (نظاما واسعا يهتم بالأبداع والوظيفة والتعبير والتكوين فضلا عن الترتيب للألوان والاشكال والخطوط والحركة وغيرها من الظواهر الحسية المعبرة عن افكارهم ومشاعرهم تجاه انفسهم وعالمهم وهذا ما يكسب الفنان والمصمم المهارة في كافة المجالات) (11 ص، 10) ، فالفن والتصميم يمثلان ارضية مشتركة للإبداع والوعي الجمالي والوظيفي والتعبيرات الذاتية التي تنقل القيمة الفنية الى المشاهد لتكسبه المعرفة اللازمة بالموضوع ، لاسيما الاختزال الشكلي الذي ظهر في كافة النتاجات الفنية لحضارات العراق القديم والحضارات التي تلتها ، واستمر استخدام هذا الاسلوب المبسط والمختصر للعناصر الشكلية بالظهور بأشكال متنوعة حتى (اعتبر حركة محددة في الفنون تزامنت مع التطورات في الفن الغربي بعد الحرب العالمية الثانية ، وبرزت بشكل أقوى مع الفنون البصرية الأمريكية في الستينيات وأوائل السبعينيات فظهرت بأشكال مختلفة من الفن والتصميم وبذلك يتم الكشف عن جوهر الموضوع أو أساسياته أو هويته عن طريق حذف أو تبسيط جميع الأشكال أو الميزات أو المفاهيم غير الأساسية). (12)

ويهدف الفنان او المصمم من خلال الاختزال في الأعمال الفنية إلى اكتشاف العناصر التصميمية للشكل المراد اخضاعه لآلية الاختزال فتظهر اشكالا جديدة متمازجة في ما بينها بعد ان تقصد المصمم ازالة بعض من تفصيلاتها . والمختزل الشكلي بمعناه العام (يعني استخدام مواد محدودة لخلق التأثير المطلوب ، وعادةً ما يستخدم المصمم في منجزه الاعلاني تشكيلات محددة ذات تصميم هندسي مبسط مجسدا تمثيلات هندسية بعيدة عن القيد والضيق نسبيا ، فيظهر تأثير البساطة عميق وذو مغزى) (13 ص، 7)

وقد يظهر (الاختزال تركيبيا وذلك عندما يختزل الشكل الى عناصر اقل من خلال عملية الحذف او القطع وهنا يمثل التجريد ، او قد يكون الاختزال دلاليا) (14 ص، 7) ، وذلك يتحقق من خلال اختزال الشكل الى دلالة بعنصر او حركة او لون واحد فقط كما في دلالات الالوان على ذاتها او دلالات الاشكال او الحرفيات ويلاحظ انه عندما يتم دمج شكلين او عنصرين فنيين (شكل او صورة او حروفيات .. الخ) وتصاغ بأسلوب مختزل سوف تظهر دلالات اعمق من دلالة الشكل الاصلي .

والفنان او المصمم هنا (لا يريد الفن او الحياة فقط بل ما يجمع بينهما وهو بذلك يبتغي صنع شيء فريد من خلال الدمج البسيط بين الاسلوب الذي يصاغ فيه الشكل والتطبيق في المادة البنائية) . (15 ص، 91)

وبناء على ما تقدم فالمختزل الشكلي عند صياغته في مجال الفن يركز على المعنى او الجانب التعبيري اما في مجال التصميم فهو يركز على الجانب الوظيفي , والاختزال هنا سيمثل دافعا ابداعيا يستهدف زيادة البساطة لاسيما في الوقت الحاضر وما يقابل الانسان من ضغط الحياة الذي بدأ بالبحث عما يسهل فهمه من افكار وما يوفر الراحة عند استخدامه من منتجات يفتننها وهذا ما يحدث الفرق نتيجة الشعور بأهمية المادة المقدمة .

المحور الثاني /المختزل الشكلي عند كاندنسكي :

كان فاسيلي كاندنسكي فناناً وعبقرياً موهوباً للغاية، متأثراً للغاية بالموسيقى التي غرس والديه حبها فيه في عمر مبكراً مما أثر لاحقاً على عمله فألهمته ليصبح رساماً ويغير الرسم إلى الأبد . (16 ص، 1) , وكان بالاضافة الى كونه رساماً كان ايضا نقاشاً على الخشب ومصمم مطبوعات حجرية ويُنظر إليه غالباً على أنه أحد أوائل رواد الفن التجريدي , ويعد أسلوب الاختزال الشكلي عند كاندنسكي او الفن البسيط بمثابة رد فعل ضد تعقيد واضطراب الحياة الحديثة والتي شعر بها هو والعديد من الفنانين بأنها أصبحت مجردة للغاية فسعوا إلى فلسفة الأشياء البسيطة وتطبيقها في بعض لوحاته ليستطيع الرائي فك رموزها ببسر ومع انتشار هذه الفلسفة تمكن بعض المهتمين بهذا الاتجاه الفني من تغيير رؤيتهم لهذا الفن بعد ما ادركوا انه (الفن) هو الأداة التي تهب الاشكال بعداً عند مشاهدته . ويعد كاندنسكي من ابرز من غيروا اتجاه الفن نحو (الاختزال والتبسيط حيث حاول بتقصيه عن الشكل واللون أن يعبر عن (الضرورة الداخلية) باعتماده على الأشكال المجردة وليس على نشأتها في الحقيقة , فاشتق منها أشكال أخرى غير موجودة , اما اللون فقد اصبح جزءا غير منفصل عن الشكل كونه مثل هدفا وغاية في الوقت نفسه، كما استعمل التفكير المنشوري للألوان والتدرج اللوني) . (17 ص، 90)

فاللون عند كاندنسكي قد مثل (قوة إيحائية ذات تأثير حقيقي وفعال ومقدرة في التعبير على الأحاسيس الداخلية، حيث إن الألوان عنده لها إمكانية بإصدار أصوات تشبه النغمات الموسيقية) (18 ص، 23) , اما بالنسبة لأسلوب الفنان فقد كان نابعا من (رغبته الداخلية التي تحدد الشكل وتفصل بين مجال الفن والطبيعة وهو بذلك يعمل على بناء اسس جديدة شكلا ومضمونا مع الفن منعتق من سطوة التصوير الطبيعي الذي ساد قرونا في اوربا باحثاً عن تكوين بناء جمالي حر يخاطب العواطف

والمشاعر والأحاسيس في بناء يستمد قوته من الدهشة الطفولية البدائية عند الانسان)
19 ص ، 481 – 482

ويلاحظ ان المصمم في تشكيلاته المختزلة في التركيب يعتمد الى عدة معالجات منها :

- 1- الكتل : توزيع الكتل اللونية في زوايا متعددة وتقسيم الزوايا الى قيم لونية متنوعة
 - 2- التناقضات : ينتقل من الكتل الى الخطوط ومن المحدد الى الغامض ومن الخطوط المعقودة الى العقد الملونة , كما تتباين الاشكال الملونة مع الخطوط .
 - 3- التدفق المفرط : ينتقل من اللون الى الخطوط ويبدأ بتقليل المحيط الكامل للشكل من خلال تأثير الفضاء على الشكل , كما ان التدفق اللوني يتجاوز حدود الشكل فيتخرج صوت الالوان على الشكل .
 - 4- المراكز : يحدد زاوية نموذجية للون محدد ثم يفصلها بخطوط سوداء لإظهار تركيبة خفيفة مع عدة الوان بحيث تستوعب بعضها الآخر .
 - 5- العناصر : عناصر الكتل الفاعلة تظهر بحركات رئيسية سريعة ومتدفقة وتتجه نحو الزوايا وتتعارض في الاتجاه , فالأشكال الاصغر تتدفق باتجاه والاشكال الاكبر في اتجاه آخر اما العناصر الساكنة فإنها تتدفق مع الخطوط المفتوحة , بالاضافة الى صفة الانتشار في التوزيعات . (20 ص ، 8 – 9)
- ان المعالجات الفنية للفنان تظهر انه قد اعتمد الاتجاه التجريدي التعبيري وهو ما يسمى (بالاموضوعية فهو لا يبدأ بالأصل الطبيعي وانما بالأشكال المجردة كالخط والمساحة واللون والملمس وتوافقات الالوان وتبايناتها بشتى الاشكال التلقائية التي تبعث في التعبير التجريدي) (21 ص ، 465) , ومما تقدم نلاحظ ان المختزل الشكلي بشكل عام ينبع من مفهوم الحكم على الصفات الفنية لمفاهيم متنوعة عن (البساطة والتي لوحظ أنها تتكرر في الفن والتصميم مما ينتج انظمة تفاعلية تعتمد على تحليل شامل للخطابات الاتصالية التي منذ نشوئها وحتى اليوم لا تزال نشطة وتستخدم خمس أفكار تظهر بشكل متكرر وتتمثل باستخدام الحد الأدنى من الوسائل والحد الأدنى من المعنى والحد الأدنى من الهيكل واستخدام الأنماط وإشراك المتلقي في العمل الفني) (22 ص ، 9) .



<https://www.wassilykandinsky.net/painting1896-1944.php>

المبحث الثاني / المحور الأول

الخطاب الاتصالي في الفن والتصميم :

الخطاب هو (فعل توجيه الكلام الى الآخر وبهذا يتم التركيز على معنيين في آن واحد الا وهو ضرورة وجود طرف آخر يحتاج إلى الفهم , ودور الخطاب هو الإفهام). (23 ص ، 3) , إذن فهو كلام يتبادل بين متخاطبين ومن ثم فهو تفاعل بينهما لتحقيق الاقناع , اما الاتصال فهو (يمثل ظاهرة انسانية متميزة لتحقيق التواصل بين الفرد والمجتمع للوصول الى التكامل الذاتي والاجتماعي) (24 ص ، 7) , وهنا نجد ان الشخص الذي يقوم بعملية الاتصال ينقل معه بعض المنبهات التي عادة ما تكون مرمزه وذات دلالات لغوية غايتها تحقيق تواصل اجتماعياً , ويتم ذلك من خلال توفر مجموعة عناصر منها (الهدف او الغرض من الاتصال , والمرسل وهو الفرد مصدر الرسالة , والرسالة وهي الافكار والمعلومات, والمستقبل وهو متلقي الرسالة , والتنشويش وهو كل العوامل المؤثرة على مغزى الرسالة سواء كانت عوامل خارجيه كالأصوات او حالة الجو, او عوامل داخلية وهي تشمل افكار المرسل فالتنشويش قد يغير معنى الرسالة الذي يفهم من قبل المستقبل , ووسيلة الاتصال وهي القناة وحلقة الوصل بين المرسل والمستقبل التي تنقل الرسالة, والتغذية الراجعة وهي رد الفعل الفوري من المستقبل على الرسالة , والاستجابة وهو سلوك المستقبل تجاه الرسالة وبيئة الاتصال وهو الوسط الذي تتم فيه عملية الاتصال) (25 ص 12 – 14) , فالخطاب الاتصالي هو (سلسلة من الصور والوحدات البصرية ينتجها الفنان (المصمم) يقصد بها التأثير على المخاطب وهو الجمهور لإبلاغه رسالة معينة , والهدف من ذلك تحقيق التواصل وصولاً الى الاقناع) (26 ص ، 57) ويظهر الخطاب الاتصالي بأشكال متنوعة كما في اللوحات الفنية او التصميم الاعلانية او مجال الازياء او الموسيقى... الخ من الفنون السمعية والمرئية , اما الخطاب الاتصالي في الفن والتصميم فهو يمثل فن عملي يستند على مبدأ العلم يتخذ من المعارف الإنسانية مادة له وفق أسلوب منمق اما الفن فيجمع هذه المعارف بشكل تطبيقي وفني لذا فالخطاب الاتصالي مفهوم يدخل ضمن دائرة هذه العلوم .

وإذا كان المرسل هو الفنان أو المصمم فينبغي ان يمتلك مهارة فنية تجعله قادرا على استثمار طاقة خطابية يوجهها للمتلقي وفق خبرة تتصف بالجانب المعرفي , و يتجسد الخطاب الاتصالي في تصميم الاعلان من خلال ما يؤديه المختزل الشكلي من دور جمالي ووظيفي في اثراء الفكرة التصميمية التي ترتبط بالرسالة الموجهة الى الجمهور من خلال تصميم الاعلان والذي بدوره يتحقق (اي الاعلان) من خلال عدة توظيفات تتمثل بتوظيف العناصر التي تبرز الشكل التصميمي كعنصر اللون وتأثيراته ومعانيه ورموزه التعبيرية وعنصر الملمس وتنوعاته الإظهارية للخامات المستخدمة والتي تجمع ما بين الحقيقي والوهمي والتي ترتبط بالوظيفة النهائية , وما يرافق ذلك كله من تقنيات فنية وتقنية لإظهار التصميم .

وبناء على ذلك فالفن والتصميم يتأثر بنوع الخطاب الاتصالي حتى وان كانت عناصره تقليدية وبسيطة الا ان التأثير القوي للبساطة مستمرا من خلال الممارسات الفنية المعاصرة , والتي يمكن رؤية إرثها في كل شيء بدءاً من الهندسة المعمارية وتصميم المنتجات وحتى الموضة والإعلان , لذا نجد ان العديد من الفنانين والمصممين يهتمون بالتركيز على مفهوم بساطة ويسر التصميم بغية الحصول على منجزات تصميمية تتصف بالوظيفة والجمال وتظهر عليها معالم الانسجام والتآلف .

المحور الثاني / المختزل الشكلي والخطاب الاتصالي في تصميم الاعلان المطبوع :-

يعد التصميم عمل اساسي للإنسان , فهو كلما أدى شيئا لغرض معين , فإنه في الواقع يصمم , وهذا يعني ان معظم ما يقوم به يتضمن قسما من التصميم , ويشغل المختزل الشكلي دورا مهما في الخطاب الاتصالي في الفن والتصميم من خلال رسالته الموجزة في المعنى والفاعلة التأثير في كلا المجالين وما تحققه في الاتصال الانساني والآلي الذي يظهر نتيجة المزج التقنية الرقمية كونها تمتلك إمكانية التخزين الفوري للتصميم وآلية استدعائها متى ما احتاجها فكر المصمم وبوقت قياسي , اما تصميم الاعلان فهو يعد نوعا مهما من الاتصال كونه يمثل اداءً قصدياً من المصمم يوجهه الى فئة معينة كما في بعض أنواع الإعلانات التي لا تبغي الهدف المادي مسعى لها.

فالإعلان هو أحد (وسائل الإعلام الجماهيرية التي تجعل الناس على قدم المساواة , وهو وسيلة الثقافة الشعبية من لافتات الشوارع الإعلانية إلى إعلانات الإنترنت إلى إعلانات التلفزيون التي نتواصل جميعنا من خلالها فهو بذلك يمثل رسالة محددة مصوغة للإعلام أو للإقناع أو للترويج أو للاستفزاز أو لتحفيز الناس لصالح علامة تجارية أو مجموعة , ويظهر الاعلان بعدة انواع منها إعلان الخدمة العامة» هو إعلان يسعى إلى دعم المصلحة العامة, اما الاعلان التجاري فهو يروج لعلامة تجارية او سلعة محددة) (27 ص ، 22) وترافق الاعلان عند تصميمه مجموعة من

العناصر الفنية كالشكل واللون والملمس والشعار التي تجذب الانتباه والنصوص (فالصور والرسوم تعدان عنصران أساسيان لجذب الانتباه لانهما يمثلان لغة عالمية يسهل فهمها (العقلية البصرية) فالصورة اكثر واقعية في التعبير عن الحدث مما يجعلها مقنعة لتأكيد الاعلان لاسيما ان كان مدعم بصور شخصيات مشهورة او جذابة او من طبقة معينة) (28 ص ، 223) , اما النصوص فيأتي (دورها في الحفاظ على الانتباه وتوجيهه نحو تحقيق الاهداف من خلال توفيرها الرسالة الكاملة بشكل ملخص وواضح ومقنع وصادق يسهل قراءته وبسيط يتلاءم مع حاجة المتلقي) (29 ص ، 2) , لذا فتصميم الاعلان ينبغي ان يكون مقنعا بحيث يتوافق مع ميول ومعتقدات المتلقي (بشكل غير مبالغ فيه مما يغير سلوك المتلقي نحو حالة او منتج معين وذلك بتوفير المعلومات الواضحة بسرعة وكفاءة له وبطريقة مباشرة دون محاولة التأثير عليه , ويتم ذلك من خلال الربط بين مجموعة من العناصر للوصول الى حالة الرضا) (30 ص ، 80) كما في التصاميم ادناه والتي تمثل اعلان لمنتجات متنوعة مستمدة من نتاجات فنان واحد .



مؤشرات الاطار النظري :-

- 1- يوصف المختزل الشكلي بأنه مفهوم مضاد للشكل الاصل , اذ يقوم وفق صياغة جديدة لمجمل العناصر التصميمية والعلاقات البصرية الرابطة بهدف إعلاء شأن التعبيرات الدلالية والطاقة الكامنة فيه.
- 2- إتسم المختزل الشكلي عند كاندنسكي بتعددية الاساليب المتضمنة للتقنيات الاظهارية له سواء كانت هذه الاساليب تُظهر الملمس أو اللون أو الحجم أو العمق الفضائي.

- 3- أثرى المختزل الشكلي الخطاب الاتصالي لتصاميم الاعلانات المطبوعة عبر ميله للاندماج الفني التقني في كافة العمليات التصميمية والفكرية التي خضع لها , بل إنه تخطى ذلك فأثرى موضوعة التصميم بنكهة معاصرة.
- 4- منظومات الثراء في المختزل الشكلي لأن ميزتها التجدد والاهتمام بالجانب الجمالي حتى لو غضت الطرف عن الجانب الوظيفي احيانا .
- 5- أصبحت التقنية الرقمية وبشكل فعلي عاملا " مشتركا " لمختلف تخصصات الفنون ومنها فن الاعلان أذ أخذت على عاتقها آليات النتاج الفني في عصر المعلوماتية.
- 6- وفّر المختزل الشكلي مدخل جديد للمتلقي من خلال التعرف على ثقافات العالم المتنوعة والمختلفة التي كان لها بالغ الأثر في تطوير مفهوم الجمال التقليدي والانزياح نحو اللامألوفية والتفرد .
- 7- يعتمد تصميم الاعلانات المطبوعة وفق آلية المختزل الشكلي على دوال تؤثر محورية البناء التصميمي الجديد والمعتمد على (اللون . الحجم . الاتجاه . الملمس . الفضاء) لتؤسس فكرة تصميمية عميقة تجعل من البلاغة الشكلية حقلاً استثمارياً لها .
- 8- يعمل خيال المصمم على اختزال التصورات , الثقافات , الرموز , الدلالات , الافكار , العقائد , والقيم الفنية ليُصيرها شحنة معبأة برسائل ومضامين إعلانية تتخذ من الابداع ركيزة أساسية لها .

الفصل الثالث / إجراءات البحث

أولاً :- منهجية البحث

اعتمدت الباحثتان المنهج الوصفي (تحليل المحتوى) وهو طريقة تُستخدم إذا كانت الغاية من إجراءات الدراسة وصف بعض الحالات أو الظواهر في المجتمع . (31 ص ، 24) ، للوصول نماذج العينات المبحوثة للوصول الى هدف البحث وإظهار النتائج .

ثانياً :- مجتمع البحث

يتكون مجتمع البحث الحالي من تسعة (9) تصاميم لإعلانات عالمية ترى الباحثتان توافقها لمفهوم المختزل الشكلي المستمد من لوحات كاندنسكي والمتوافرة على شبكة الدولية للمعلومات (الانترنت) إذ تم اختيارها بصورة قصدية وفق المسوغات الآتية :-

- 1- تُعتبر الأكثر انتشاراً على شبكة الانترنت.
- 2- تتضمن آلية مُبتكرة للبناء التصميمي الخاضع للمختزل الشكلي .
- 3- عدم توفر إعلانات على المستوى المحلي تُلائم موضوعة البحث.

ثالثاً :- عينة البحث

تم اختيار (4) نماذج تصميمية ، أي بنسبة (40%) من المجتمع الكلي وفق أسلوب العينة القصدية للوصول الى هدف البحث مع مراعاة ما يلي :-

- اختلاف التصميم في الاشكال وأساليب التنفيذ والطروحات التصميمية .
- أختيرت التصميم الاعلانية التي تمتلك أفكاراً برؤى تتخذ من المختزل الشكلي أسلوباً لها .

رابعاً :- أداة البحث

تحقيقاً لهدف البحث اعتمد تحليل النماذج المبحوثة على مؤشرات الاطار النظري , علاوة على ادبيات التخصص التي اتخذتها الباحثان بمثابة القاعدة العلمية لدراستهما.

خامساً :- التحليل :

نموذج 1

اعلان عن معرض للوحات
كاندنسكي في مركز كاندياني الثقافي
في ميستري ايطاليا للعام 2022 -
2023



الوصف العام :

الخامة المستخدمة : شاشة رقمية

من خلال الانترنت .

الالوان المستخدمة : اعتمدت القيم اللونية المتباينة والتمازجة مع بعضها البعض والمتضمنة تدرجات من اللون الاحمر والاصفر والبرتقالي فضلا عن بعض التدرجات الظاهرة من اللون الازرق.

تقنية التنفيذ : اظهر الكروني من خلال مواقع الانترنت على الشاشات الرقمية .

التحليل :

المختزل الشكلي : اعتمد المصمم التركيب الهندسي (المستطيل) بتدرجاته والنصوص المرافقة له بشكل عام في تصميم الاعلان باستثناء التشكيلات المعتمدة في لوحة الفنان والتي جمعت ما بين الهندسية والمرونة في التشكيل .

صياغة المختزل الشكلي : ركز المصمم على كلا الجانبين التعبيري باستخدام جزء من لوحة الفنان كاندينسكي لإيصال الفكرة بالإضافة الى الجانب الوظيفي من خلال النصوص الكتابية والفضاء المميز الحاي لها بقيمته الضوئية البيضاء ..

الخطاب الاتصالي : ان البساطة في صياغة التصميم جعلت الخطاب الاتصالي مقنعا لكون الفكرة مباشرة ولا تحتمل التأويل .

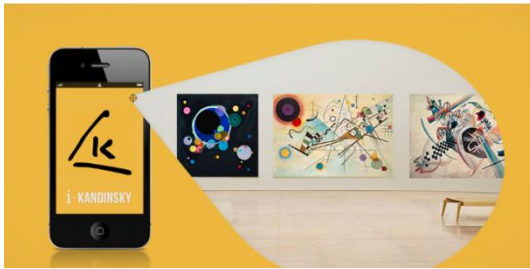
دور المختزل الشكلي : يظهر دور المختزل الشكلي بتغليب الجانب الوظيفي على الجانب الجمالي في تصميم الاعلان لان غاية الاعلان هنا هو توجيه رسالة عن المعرض للمتلقين وبشكل بسيط وواضح الا انه اتسم ببعض الرتابة .

عناصر تصميم الاعلان : اعتمد المصمم استخدام الصورة (لوحة الفنان كاندينسكي) وشكلاً هندسياً احتضن النصوص المرافقة للاعلان والتي تباينت في احجامها وتقنية اظهارها ما بين الملون والمفرغ الذي يظهر جزء من اللوحة خلفه وهو ما اضفى نوعاً من الاختزال الضمني في الاعلان .

الرسالة الاعلانية : ان الرسالة الاعلانية بدت فاعلة لكونها ستحقق منفعة مادية من الاعلان رغم ان اللوحات تمس الجانب التعبيري للمتلقين .

وسيلة الاعلان : تعتبر وسيلة الاعلان جماهيرية وفنوية محددة لكون الرسالة تم نشرها على شبكات الانترنت فهي جماهيرية , الا انها بالأساس موجهة الى فئة محددة في نفس الوقت الا وهو جمهور المتابعين لأعمال الفنان كاندينسكي , مما تقدم يلاحظ ان الصياغة التقليدية للمختزل الشكلي في تصميم الاعلان لم تحقق فاعلية جاذبة للنظر رغم ما ستحققه من منفعة مادية الا ان طريقة اظهارها تقليدية للغاية.

نموذج 2



اعلان "i-Kandinsky" عن تطبيق في الهاتف الذكي يسمح لزوار معرض بيزا فاسيلي كاندينسكي بتجربة واقعية تتجاوز الدليل الصوتي العادي , تورينو في ايطاليا .

الوصف العام :

الخامة المستخدمة : شاشة رقمية من خلال الانترنت

الالوان المستخدمة : الغالب هو الالوان المتباينة (الثلاثية) في الاطار العام المحيط باللوحات بالإضافة الى القيمة الضوئية السوداء و القيم اللونية المتباينة وتدرجاتها في اللوحات .

تقنية التنفيذ : اظهر الكتروني من خلال مواقع الانترنت على الشاشات الرقمية .
التحليل :

المختزل الشكلي : اعتمد المصمم التركيب الهندسي بشكل عام (المستطيل والشكل المنحني المغلق) الذي يضم اللوحات في تصميم الاعلان , اما التشكيلات المعتمدة في لوحة الفنان فقد جمعت ما بين الهندسية والمرونة في التشكيل بالاضافة الى الاختزال في النصوص وشعار الهاتف موضوع التطبيق الالكتروني .

صياغة المختزل الشكلي : ركز المصمم على كلا الجانبين التعبيري باستخدام مجموعة لوحات للفنان مع شكل الهاتف الذكي الذي ستعرض من خلال احد تطبيقاته لإيصال الفكرة بالإضافة الى الجانب الوظيفي من خلال النص والشعار والشكل المنحني المغلق الذي تظهر ضمنه والشكل الذي يضم كامل التصميم .

الخطاب الاتصالي : رغم البساطة في التصميم الا ان الصياغة الذكية للمصمم جعلت الخطاب الاتصالي مقنعا بشكل جاذب للنظر لكون الفكرة مبتكرة .

دور المختزل الشكلي : يظهر دور المختزل الشكلي من خلال تحقيقه لكلا الجانبين الوظيفي والجمالي في تصميم الاعلان وبشكل بسيط ومبتكر نتيجة توفر الوضوحية والمقروئية والاقناع .

عناصر تصميم الاعلان : اعتمد المصمم استخدام الصور (لوحات الفنان , والهاتف الذكي) والاشكال الهندسية (المستطيل , والمنحني المغلق) والنصوص والشعار المرافق للاعلان , ويلاحظ ان لون الخلفية ظهر مختزلا في الجزء المفرغ الذي تظهر من خلاله اللوحات موضوع الاعلان في التطبيق الالكتروني .

الرسالة الاعلانية : ان الرسالة الاعلانية بدت فاعلة لكونها ستحقق منفعة مادية رؤية اللوحات ومشاركة التطبيق .

وسيلة الاعلان : تعتبر وسيلة الاعلان جماهيرية وفئوية محددة ايضا لكون الرسالة تم نشرها على تطبيق رقمي على الانترنت فهي جماهيرية , الا انها ايضا موجهة الى فئة محددة في نفس الوقت الا وهو جمهور المتابعين للفنان , مما تقدم يلاحظ ان الصياغة المبتكرة في المختزل الشكلي لتصميم الاعلان حققت فاعلية جاذبة للنظر في طريقة اظهارها غير التقليدية .



نموذج (3) :

لوحة اعلانية عن معرض كاندينسكي
République في من قبل استوديو
في باريس 2022
الوصف العام :

الخامة المستخدمة : الازهار تم من
خلال استخدام خامة ورقية (لوحة
اعلانية) معالجة للعرض الخارجي

الالوان المستخدمة : اعتمدت الالوان المتضادة (الاحمر والازرق) مع القيمة
الضوئية البيضاء بشكل عام في اللوحة الاعلانية , باستثناء لوحة الفنان التي ظهرت
بنفس قيمها اللونية .

تقنية التنفيذ : طباعة الكترونية على خامة (فلكس)
التحليل :

المختزل الشكلي : اعتمد المصمم الشكل الهندسي بشكل عام (المستطيل) الذي تم
تنصيفه الى مقطعين يضم الاول لوحة للفنان والثاني النص المكتوب (اسم الفنان) ,
فكان الطابع الهندسي هو السائد في التصميم .

صياغة المختزل الشكلي : ركز المصمم على كلا الجانبين التعبيري باستخدام واحدة
من لوحات كاندينسكي بالإضافة الى الجانب الوظيفي المتمثل بالنص والشعار والشكل
الهندسي المنصف الذي يضم كامل التصميم .

الخطاب الاتصالي : ان البساطة التامة في التصميم جعلت الخطاب الاتصالي مقنعا
بشكل رتيب لكون الفكرة تقليدية تفتقر الى الابداع .

دور المختزل الشكلي : برز دور المختزل الشكلي من خلال تقدم الجانب الوظيفي
على الجانب الجمالي في تصميم الاعلان وهو ناتج عن الوضوح والمقروئية
المباشرتان اللتان قدمتا الاعلان بشكل بسيط سهل على المتلقي فهم فكرته .

عناصر تصميم الاعلان : اعتمد المصمم على استخدام (لوحة الفنان) والاشكال
الهندسية (المستطيل) والنص الكتابي بحجمه الكبير (اسم الفنان) والنصوص الثانوية
الصغيرة الحجم المرافقة له وشعار الاعلان , ويلاحظ ان لون الخلفية ظهر متناقضا
يجمع بين القيم اللونية الحارة والباردة وقد اختزل المساحة التي يشغلها النص بكتابة
اسم الفنان فقط وبحروف مقطعة الى عدة سطور تختلف بداية ظهورها عن الحروف
في كل صف .

الرسالة الاعلانية : ان الرسالة الاعلانية بدت فاعلة لكونها ستحقق منفعة مادية الا وهي زيارة المعرض.

وسيلة الاعلان : تعتبر وسيلة الاعلان جماهيرية وفئوية محددة ايضا لكون الرسالة تم نشرها من خلال لافتة في موقع عام فهي جماهيرية , الا انها ايضا موجهة الى فئة محددة في نفس الوقت الا وهو جمهور المتابعين للفنان , مما تقدم يلاحظ ان الصياغة تقليدية ولم تحقق فاعلية جاذبة للنظر في طريقة اظهارها.

نموذج 4

اعلان عن نسخة مطبوعة من ملصق متحف كاندينسكي (لوحة جدارية)



الوصف العام :

الخامة المستخدمة : تم الاظهار من خلال استخدام خامة ورقية (ملصق او بوستر) للعرض الداخلي
الالوان المستخدمة : اعتمدت القيم الضوئية البيضاء والسوداء للنصوص الكتابية والاحمر للخطوط الافقية في اعلى واسفل الملصق بشكل عام في اللوحة الاعلانية , باستثناء لوحة الفنان التي اظهرت بنفس قيمها اللونية .

تقنية التنفيذ : طباعة الكترونية (نسخة مكررة عن اللوحة)

التحليل :

المختزل الشكلي : ان الشكل الهندسي هو المعتمد بشكل عام فـ (المستطيل) الذي تضمن لوحة الفنان كاندينسكي بالإضافة الى الخطوط الافقية باللون الاحمر المرافقة له , اضفت الطابع الهندسي السائد في التصميم .

صياغة المختزل الشكلي : ركز المصمم على كلا الجانبين التعبيري باستخدام لوحة للفنان ذاتها التي وظفت على مساحة الفضاء العام للتصميم بالإضافة الى الجانب الوظيفي المتمثل بالنصوص الا انه اقل فاعلية لرتابته , وعليه فصياغة المختزل الشكلي كانت تقليدية جدا .

الخطاب الاتصالي : ان الفكرة المباشرة والبساطة التامة في التصميم جعلت الخطاب الاتصالي مقنعا وبشكل رتيب لكون الفكرة تقليدية تفقر الى أي جانب ابداعي .

دور المختزل الشكلي : ظهر دور المختزل الشكلي من خلال تقدم الجانب الوظيفي على الجانب الجمالي فالوضوح والمقروئية المباشرة التي قُدم الاعلان من خلالها اظهرته بشكل لوحة اكثر مما هو اعلان .

عناصر تصميم الاعلان : اعتمد المصمم استخدام لوحة الفنان والشكل الهندسي (المستطيل) المحيط باللوحة والنص الكبير الحجم (اسم الفنان) الممتد بشكل افقي والنصوص ذات الحجم الصغيرة المرافقة له في اعلى واسفل اللوحة فالاختزال ظهر في لوحة الفنان فقط .

الرسالة الاعلانية : ان الرسالة الاعلانية بدت فاعلة لكونها ستحقق منفعة مادية الا وهي ملصق تجاري يعلق بشكل لوحة على الجدار وهو يمثل تحفة فنية اكثر مما هو اعلان .

وسيلة الاعلان : تعتبر وسيلة الاعلان جماهيرية وفئوية محددة ايضا لكون الرسالة تم نشرها من خلال ملصق اعلاني في موقع عام (الانترنت) فهي جماهيرية , الا انها ايضا موجهة الى فئة محددة في نفس الوقت الا وهو جمهور المتابعين للفنان والذين يرغبون بشراء نسخة مقلدة عن الملصق الاصلي , مما تقدم يلاحظ ان الصياغة تقليدية ولم تحقق فاعلية جاذبة للنظر في طريقة اظهارها.

نتائج البحث :-

في ضوء ما جاء في هدف البحث وما أسفر عنه تحليل النماذج المبحوثة تم التوصل الى النتائج الآتية :-

1. تم اعتماد اعلانات لمعارض الفنان التي تظهر على شبكة المعلومات الدولية , وهنا تم الاستفادة من خاصية التصفح العالمية للوصول الى هدف البحث .
2. اعتماد القيم الضوئية (الابيض والاسود) والقيم اللونية المتباينة في النماذج المبحوثة كافة .

3. تباينت تقنية الاظهار للتصميم الاعلاني ما بين الالكترونية على الشاشات الرقمية في النموذج (1, 2) وما بين الورقية المعالجة ضد التقلبات الجوية في النموذج (3) والورقية في النموذج (4)

4. ظهر ان المختزل الشكلي اعتمد الشكل الهندسي بشكل عام في كافة النماذج موضوع البحث .

5. ان صياغة المختزل الشكلي قد ركزت على كلا الجانبين التعبيري والوظيفي في النماذج (1 , 2 , 4) اما في النموذج (3) فقد ركز المصمم على الجانب الوظيفي , ورغم ان كافة النماذج حققت الاقناع الا ان في (1 , 3 , 4) كان دور

- المختزل الشكلي رتبيا لبساطة ووضوحية التوزيع والصياغة ولم يظهر أي جانب ابداعي , باستثناء نموذج (2) فقد ظهر الابداع في المختزل الشكلي بأسلوب مبتكر .
6. ظهر الخطاب الاتصالي مباشرا واتسم بالبساطة للوصول الى الاقناع في النماذج (1, 3, 4) اما في النموذج (2) فقد ظهر الخطاب مبتكرا لانه جمع ما بين التقنية المتطورة واللوحات الاصلية لكاندنسكي في اظهار الاعلان .
7. حقق المختزل الشكلي دوره من خلال مراعاة المصمم للجانب الوظيفي على الجمالي في النماذج (1, 3, 4) اما في نموذج (2) فقد تم مراعاة كلا الجانبين .
8. اعتمد المصمم الصور (لوحات الفنان) والنصوص والرسوم بشكل تقليدي في النماذج (1, 3, 4)
9. ان الرسالة الاعلانية بدت فاعلة لتحقيق منفعة مادية في النماذج المبحوثة كافة .
10. ان وسيلة الاعلان في الانماذج كافة هي جماهيرية وان كانت موجهه بالاساس الى فئة محددة

الاستنتاجات :-

توصل البحث الى جملة من الاستنتاجات هي :

- 1- التباين في تقنية الاظهار للتصميم الاعلاني ما بين الرقمي والورقي حقق تعددية في تقنيات الاظهار
- 2- اعتماد المختزل الشكلي الشكل الهندسي بشكل اساسي اضعف عنصر المرونة الذي تتسم به الاعمال الفنية , ورغم التركيز في الصياغة على الجانب التعبيري والوظيفي الا ان التصاميم اتسمت ببساطتها .
- 3- ان الاسلوب المباشر للوصول الى الاقناع هو السمة العامة للخطاب الاتصالي وهو يفتقر الى الابداع , نتيجة دوره الذي يراعي الجانب الوظيفي اكثر من الجمالي .
- 4- اعتماده الصور والرسوم والنصوص بأسلوب تقليدي كعناصر في تصميم الاعلان يعد اخفاقا في جعل الرسالة الاعلانية فاعلة في تحقيق المنفعة المادية للاعلان .

التوصيات :-

توصي الباحثان بضرورة تعميق مفهوم المختزل الشكلي ومنظوماته اساساً معتمداً في مختلف مجالات التصميم الطباعي ومنها تصميم الاعلان المطبوع .

المقترحات :-

دراسة مفهوم المختزل الشكلي وآليات عمله للعناصر التصميمية ومتابعة تحقيق هذه الآليات للنتائج المُبتَغاة منها .

قائمة المصادر

- 1- الزبيدي، أبو الفيض محمد بن محمد بن عبد الرزاق (د.ت). تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: مجموعة من المحققين، دار الهداية، بيروت - لبنان، ج: 28 .
- 2- ستولنتيز ، جيروم : النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية ، ت : فؤاد زكريا ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1974 .
- 3- لتهانوي محمد بن علي ابن القاضي محمد حامد بن محمد صابر الفاروقي الحنفي، كشف اصطلاحات الفنون والعلوم، تحقيق علي دحدوح، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان. ط1، ج1، 1-أش، 1996 .
- 4- أميرة محمد محمد سيد ، تحليل الخطاب الإعلامي: مدخل نظري، مجلة علوم الإنسان والمجتمع، جامعة محمد خيضر- كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، مجلد (8)، عدد (3)، سبتمبر، 2019.
- 5- محمد فياض حسن : نظريات الاتصال ، كلية المستقبل ، قسم الاعلان ، ص 7
- 6- فؤاد احمد : الخطاب الاتصالي مابين الشكل والمضمون في الاعلان التجاري ، المجلة الدولية للعلوم الانسانية والاجتماعية ، العدد الخامس ، اغسطس 2018 ، ص 122 .
- 7- سكوت ، روبرت جيلام : اسس التصميم ، ت : عبد الباقي محمد ابراهيم وآخرون ، دار نهضة مصر للطبع والنشر .
- 8- معلا ، ناجي : الاصول العلمية للترويج التجاري والاعلان ، ط1 ، 1993 ، ص 29 .
- 9- a Brief History of Minimalism in Visual Arts
https://angelo.app › blog › the-bare
- 10- مروة محمد احمد حسن : تأثير الاختزال اللوني على الأعمال النحتية المعاصرة ، مجلة الفنون التشكيلية والتربية الفنية ، المجلد السادس ، العدد الثاني ، كلية التربية ، جامعة المينا ، يوليو 2022 م ، ص 30 .

- 11- Muyanja, Michael : Art and Design: A Comprehensive
 , Median Guide for Creative Artists , Department of Media
 laitos , 2011 .
- 12- .Wikipedia , Minimalism (visual arts)
- 13- Cedric VanEenoo : Minimalism in Art and Design:
 Concept, influences, implications and perspectives , Journal
 of Fine and Studio Art Vol , 2011 .
- 14- هدية فايز الرشيدى : الاختزال في اللغة , اطروحة دكتوراه , جامعة مؤته .
 2013 , ص 7
- 15- Jonathan W. Bernard : The Minimalist Aesthetic in the
 Plastic Arts and in Music , Perspectives of New Music ,
 JOURNAL ARTICLE , JSTOR COLLECTION , Vol. 31, No. 1
 (Winter, 1993) .
- 16- : Wassily Kandinsky: Visual Music , Heidi Elbers
 Essay Type: Research Paper
- 17- حمادي, عاد محمود, اللعب في الرسم الحديث, أطروحة دكتوراه غير
 منشورة, كلية الفنون الجميلة, جامعة بابل, ٢٠٠٤.
- 18- هيت وآخرون, الفن التجريدي (أصله ومعناه), ت: محمد علي الطائي, ك١,
 مطبعة اليقظة, بغداد, ١٩٩٨, ص ٢٣.
- 19- مروة عزت مصطفى محمد : الدالة الرمزية في الفن التجريدي للفنانين
 (كاندنسكي وموندريان) وانعكاسة على فنون ما بعد الحداثة الثراء مجال التصميم ,
 مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية المجلد 4, العدد 18, نوفمبر وديسمبر
 2019, ص 481 – 482
- 20- Kandinsky-Guggenheim:-Published by the Solomon
 R. Guggenheim new York 1945
- 21- الهنداوي , عادل جمال الدين وآخرون : استحداث تصميمات معاصرة
 بأسلوب الكولاج لاقمشة الاوبيسون من لوحات فاسيلي كاندنسكي , مجلة البحوث في
 مجالات التربية النوعية , مج 6 العدد 30 , 2020 , ص 465

- 22- VanEenoo : Minimalism in Art and Design: Concept, influences, implications and perspectives , Journal of Fine and Studio Art Vol , 2011
- 23- أمينة رقيق : بلاغة الخطاب المكتوب دراسة لتقنيات الحرف واللون والصورة في خطاب الدعاية التجارية , اطروحة دكتوراه , جامعة محمد خيضر-بسكرة , كلية للآداب واللغات , قسم الآداب واللغة العربية , الجزائر, 2014 .
- 24- كريمة احسن شعبان : الاتصال الخطابي وفن الاعلان , دار اسامة للنشر والتوزيع , عمان , الاردن , ط1 , 2015 , ص9
- 25- مهارات الاتصال, الجامعة الالكترونية السعودية , ط1 , 2012 , ص12 – 14
- 26- العاني , هند محمد سحاب : القيم الجمالية في تصاميم اقمشة وازياء الاطفال وعلاقتها الجدلية , اطروحة دكتوراه , جامعة بغداد , كلية الفنون الجميلة ص 57 .
- 27- لاندا , روبن : الاعلانات والتصميم ابتكار الافكار الابداعية في وسائل الاعلام , ت : صفية مختار , م : نيفين عبد الرؤوف , مؤسسة هنداوي للنشر , 2019 , ص 22 – 23
- 28- اميمة معراوي : تصميم الاعلان , الجامعة الافتراضية السورية , الجمهورية العربية السورية , 2020 .
- 29- طلعت عيسى : مذكرات في الاعلان كتابية وتصميم , الجامعة الاعلامية , كلية الاداب , قسم الصحافة والاعلام , غزة , 2009 .
- 30- احمد موسى قريعي : فن الاعلان والصورة الصحفية , المكتبة الاكاديمية , القاهرة , جمهورية مصر العربية, 2011 .
- 31 – موفق مظلوم الربيعي , اصول البحث العلمي , دليل الباحث في مجال التصميم , جامعة بغداد , 1999

الهايبير دراما و الصياغة الفنية لكوميديا النصوص القصيرة

Research title: Hyperdrama and the artistic formulation of short text comedies

د.إمال طاهر حسن الغديري

الاختصاص الدقيق للبحث: فنون سينمائية و تلفزيونية / سيناريو

موضوع البحث العام: الدراما السينمائية

موضوع البحث الدقيق: الهايبير دراما

اللقب العلمي:مدرس

مكان العمل:وزارة التعليم العالي و البحث العلمي /الدائرة الإدارية و المالية

البريد الالكتروني:szchtdcvb@gmail.com

الكلمة المفتاحية : الدراما السينمائية

cinematic drama: Keyword

المقدمة :

تتنوع البرامج و المسلسلات التلفزيونية بتنوع المواضيع التي تتناولها لكنها لا بد ان تحمل اهداف تقصد التثقيف او التعليم او التسلية او جميعها لجذب المتلقي على متابعة ما معروض امامه ، و أياً كان شكل البرنامج والقالب الفني التي تقع فيه فكرة البرنامج (درامي – غير درامي) فالأفكار و المعلومات المتضمنة في مضمونه و محتواه لها دور فعال في نجاح العمل من عدمه ، و عليه لجأ صانعو الاعمال تلك الى ابتكار أساليب متنوعة تتفق مع عصر الثورة الرقمية من جانب و ذائقيه الجمهور من جانب اخر ، وهنا ظهرت الدراما التشعبية او الهايبير دراما لتتفق مع رقمية العرض المرئي و برامج التواصل الاجتماعي التي لها الأثر المباشر في نجاح تلك الاعمال فمن خلال الدراما التشعبية يتعين على المتفرج ان يُعين ما يريد مشاهدته ، أي على سبيل المثال يختار احدى شخصيات العمل و موافقها داخل بنية النص الدرامي او مكان دارت فيه الاحداث او حدث معين دون غيره من الاحداث في نفس العمل الدرامي . هنا كان لأنواع الدراما دور فعال في هذا الجانب و الكوميديا منها بالتحديد، فان الخاصية الممتعة للكوميديا تعمل على تحقيق ارتياح عاطفي للجمهور من خلال اغتنام الفرصة لعرض النزاعات العدائية للمجتمع دون تدمير النسيج الاجتماعي و ربما تكون للمعارضة حرية في الكلام ضد القيم الاجتماعية و الأخلاقية وحتى السياسية لأنه استخدم الشكل الكوميدي المسلي المتبع منذ ارسطو. لذا و في هذا البحث نتطرق الى دراسة الهايبير دراما و الصياغة الفنية لكوميديا النصوص القصيرة .

وقد قُسم البحث الى ثلاث فصول ،تضمنت :

اولاً:الفصل الاول الاطار المنهجي الذي تناول منهجية البحث متمثلاً بمشكلة البحث و هدفه و أهميته فضلاً عن تحديد أهم المصطلحات التي وردت في عنوان البحث .

ثانياً: الاطار النظري ، و تمثل في المباحث الأتية :

المبحث الأول : و تضمن مفهوم الهايبر دراما و عناصر البناء الدرامي لها .

المبحث الثاني: دراما النصوص الكوميدية القصيرة تضمن هذا المبحث التعرف على دراما النصوص القصيرة والعناصر التي تساهم في معالجتها الدرامية. أيضاً الدراما الكوميدية - كوميديا الموقف .

المبحث الثالث : الهايبر دراما النصوص القصيرة و الصياغة الفنية لها، و كذلك التعرف على الأسس العامة للهايبر دراما.

اما الفصل الثالث فتضمن تحليل العينات (و هي نماذج من البرامج و المسلسلات التي تضمنت كوميديا الموقف وعرض النتائج و الاستنتاجات و اخيراً قائمة الهوامش و المصادر التي ضُمنت في البحث.

Abstract

Television programs and series vary with the variety of topics they cover, but they must carry goals intended to educate, educate, entertain, or all of them to attract the recipient to follow what is presented to him, and whatever the form of the program, i.e. the artistic template in which the idea of the program falls (dramatic - non-dramatic) The ideas and information included in its content and content have an effective role in whether or not the work succeeds, and accordingly, these business makers resorted to innovating various methods that are consistent with the era of the digital revolution on the one hand and the taste of the audience on the other, so most of them resorted to popular or hyper-drama to match With digital visual presentation and social networking programs that have a direct impact on the success of these works, through the hyperlinked drama, the spectator must specify what he wants to watch, i.e., for

example, one of the work characters and their positions within the structure of the dramatic text or a place where events took place or a specific event without Other events in the same dramatic work

. Here, the types of drama had an effective role in this aspect, and the comedic ones in particular. The interesting feature of comedy works to achieve emotional satisfaction for the audience by seizing the opportunity to present hostile conflicts to society without destroying the social fabric. The opposition may have freedom to speak against social and moral values because it was used The entertaining comedy form and this comedy distinction has been followed since Aristotle. Therefore, in this research, we discuss the study of hyper-drama and the artistic formulation of short-text comedies.

The research was divided into three chapters, which included:

First: The first chapter deals with the methodological framework, which dealt with the methodology of the research, represented by the problem of the research, its goal and its importance, as well as defining the most important terms that were mentioned in the title of the research.

Second: The theoretical framework, which is represented in the following investigations:

The first topic: the concept of hyper-drama and the elements of its dramatic construction.

The second topic: the drama of short comedic texts. This study includes identifying the drama of short texts and the elements that contribute to its dramatic treatment. Also, comedy drama and situation comedy.

The third topic: the hyper-drama of short texts and their technical formulation, as well as identifying the general foundations of high-drama.

As for the third chapter, it included the analysis of samples (which are samples of programs and series that included stand-up comedy, presentation of results and conclusions, and finally a list of margins and sources that were included in the research.

الفصل الأول / الاطار المنهج

مشكلة البحث :-

منذ نشأة الدراما عند الاغريق و ارسطو وتطورها في توال الحقب الزمنية و تبلورها بشكل مسرحية او رواية حتى وصولها الى السينما و من ثم التلفزيون ومن بعده قنوات التواصل الاجتماعي عبر الانترنت في انواعها التراجيديا و الكوميديا التي كانت تتفق بشكل او باخر بتطور الأساليب الاجتماعية و التقنيات التكنولوجية.

بحديثنا عن السينما نرى في بدايتها بشاشة واسعة ذات مقاسات معينة ليدخل التلفزيون أيضا بنفس نسب المقاسات لكن بحجم شاشة اصغر مقارنة بشاشة السينما ، لتدخل التقنية الرقمية و تصبح المشاهدة عبر الهواتف النقالة (احجام الشاشات فيها صغيرة) فكان المشاهد يذهب بشكل قصدي الى السينما و يدخل مكان العرض متبعا احكام المشاهدة المفروضة من قبل صالة العرض و لا يكون مخيرا في اختيار لقطات و مشاهد الفيلم او حتى اعادتها بل يتابع الفيلم من البداية الى النهاية بما يتخلله من إعلانات، و مختصر القول أي ان المتلقي السينمائي هو ملزم بالذهاب الى مكان العرض الدرامي و بالتوقيت المحدد له لكن الدراما التلفزيونية دخلت الى بيوت المتلقين و حددت القناة توقيت العرض الدرامي اما قنوات اليوتيوب و التواصل الاجتماعي فأتاحتا للمتلقي اختيار ما يريد مشاهدته بالتوقيت الذي يناسبه و هذه الخاصية تتفق بشكل كبير مع الهايير دراما* التي تمنح المتلقي النوع و الاتجاه و الوقت المناسب بالنسبة له لمتابعة القصة الدرامية ، لذا وفي هذا البحث نطرح التساؤل الآتي : ما هي الصياغة الفنية للهايير دراما في النصوص الكوميدية القصيرة؟

أهمية البحث و الحاجة اليه :-

ان عجلة التطور التكنولوجي الرقمي اثرت على تطور كافة جوانب الحياة المجتمع مغيرة نمط حياة شخوصه و كلما زاد التطور هذا كلما ترك اثر كبير على طبيعة حياة الناس و غدوا معتمدين عليه أي التطور بشكل كبير و لا يستطيعوا الاستغناء عنه باي

* الهايير دراما : ان الدراما الشعبية هي عمل درامي رقمي تم انشاءه داخل البنية الرقمية لجهاز الكمبيوتر ليس هذا المقصود فحسب بل التي يتم عرضها من خلال هذه البنية و هي تتبع قواعد اللغة الرقمية المستخدمة من قبل مستخدمي تلك التقنية التي لها ميزات معينة غير مألوفة في تقنية العرض العادية مثل القدرة على التحويل و التحريك و الميزات الأخرى المتعلقة بالسياق الرقمي الجديد وهذا المفهوم على الرغم من سهولة استخدامه من قبل المتلقي الا انه له دور فعال في ترويج و انتشار الاعمال الدرامية على مدى واسع جدا و بشكل عميق.

شكل من الاشكال و من اهم تلك التطورات التكنولوجية الرقمية مواقع التواصل الاجتماعي و برامجه المتنوعة فاصبح من خلال الاعتماد المتزايد على الإنترنت كأساس للتواصل عبر تلك البرامج ، أصبح استخدام منصات التواصل الاجتماعي جزءاً مهماً للتواصل اليومي واستقبال المعلومات لكثير من الأشخاص في العالم سواء كانت تلك المعلومات لأغراض تثقيفية او ترفيهيه او تعليمية او ربما لإضاعة الوقت و هناك من استفاد من تلك الوسائل و وظفوها لصالحهم بشكل فعال .لذا فان تلك المنصات الاجتماعية لها جانبين سلبي و إيجابي و هذا متوقف على كيفية توظيفها و استخدام ادواتها. ويتم عن طريق انشاء المستخدم لها حساب معين يمكن من خلاله التواصل على شبكات الانترنت لمشاركة المعلومات والأفكار و الآراء بطريقة مباشرة او من خلال اعمال فنية درامية مقروءة و مرئية متمثلة بالمسرحيات والأفلام والمسلسلات حيث يمكن لمعد المحتوى اختار ما يعرضه من موقف درامي او احد الشخصيات التي قد تنثير اهتمام المتلقي من خلال أداء معين او حدث درامي مميز في سياق الحبكة الدرامية و التي تكون بطبيعة الحال ذات زمن عرض قليل لذا لجأ بعض منتجي البرامج و المسلسلات الى انتاج اعمال درامية ذات موقف درامي واحد وغالبا ما تكون ذات طابع كوميدي ساخر من الواقع او ناقدا له ، لذا وفي ضوء ما تقدم فان أهمية البحث تكمن في بيان تأثير التكنولوجيا الرقمية على محتوى التواصل الاجتماعي في صياغة النصوص الدرامية بشكل عام والنصوص الدرامية القصيرة (الكوميدية) بشكل خاص من جانب و آلية صياغة لغة الانترنت المعروفة بالنص التشعبي المعروف بالهايبر دراما .

هدف البحث :

يهدف البحث الى الآتي :-

- 1- الكشف عن آلية عمل الهايبر دراما على مواقع التواصل الاجتماعي .
- 2- التعرف على الصياغات الفنية للأعمال الدرامية الكوميدية القصيرة.

منهج البحث :

ينهج البحث في هذه الدراسة الى منهج الوصفي التحليلي .

حدود البحث :-

يتحدد البحث الحالي في دراسة الاعمال الدرامية الكوميدية (القصيرة) المعروضة على القنوات الفضائية والمنتجة من قبل قنوات عربية للفترة من (2013- 2023) و المنتشرة على قنوات التواصل الاجتماعي و بشكل واسع و خصوصاً (You tube) ولأسباب التالية :-

- 1- انتشار مواقع التواصل الاجتماعي و بشكل واسع في معظم المجتمعات و ازدياد ثقافة استخدام الانترنت بين افراد المجتمع.
- 2- لجوء القنوات المنتجة للأعمال الدرامية لتسويق أعمالهم عبر تلك المواقع وبثها من خلال قنواتهم الرسمية على تلك المواقع الاجتماعية .
- 3- ان مشاهدة الاعمال الكوميدية و بالتحديد ذات المواقف الدرامي الواحد تثير الترفيه و المتعة عند المتلقين و خصوصاً انها تكون ذات زمن عرض قصير مقارنة بالأعمال الدرامية الطويلة .

تحديد المصطلحات :-

هايبير دراما: هو نص رقمي يتكون من مجموعات من النصوص المتصلة بروابط باستخدام بنية الانترنت في كتابة الدراما و التي يمكن من خلالها يتحول النص الخطي الى نص مجزأ غير متسلسل . (نهلة صادق و اخرون ، 2013:ص618) تعد كل من هذه الروابط المسيطرة على شبكة الانترنت عبارة عن كتلة مختلفة من الاعمال و النصوص التشعبية داخل كل كتلة يوجد مشهد مختلف عن الآخر و بالتالي بدلا من الترتيب الخطي للمشاهد يتم ترتيبها في الدراما المتشعبة في وقت واحد و يجب على المتلقي في هذه الحالة اختيار شخصية او مشهد معين لمعاينته ما يريد تلقيه من العمل الدرامي و يعد ذلك تعطل مفهوم النص الدرامي باعتباره له بداية و وسط و نهاية كما هو الحال في هذا النوع من الكتابة يتم عرض أدوارها في تشكيل وحدات متزامنة في هذه الحالة يقرأ الدراما بطريقة غير منظمة مع حرية اختيار كيفية قراءة النص و تشكيل معناه الخاص من تلقي المعنى الذي قصده المؤلف .

الكوميديا: هي عمل درامي يقوم الفعل فيها على تخطي سلسلة من العبارات و التي لا تحمل خطراً حقيقياً وتكون الخاتمة فيها سعيدة كما انها في الغالب تهدف الى التسلية عبر تضخيم الحدث و إعطائه شكلا غير طبيعي بحيث يستطيع المتفرج النظر الى هذا التضخيم الغير طبيعي بشكل طبيعي و عقلاني بكونه خارج الهدف و بذلك يشعر المتفرج بخوفه بكونها أي الكوميديا تتطلب منه موقف محاكاة لا خوف ولا شفقة (كلود كانوفا ، 2006: ص7-12) ان الكوميديا تختص بالسلوك و ليس علم الاخلاق الأخلاقية فيما يخص الخير والشر تعارضهما الاعمال الكوميديا التي تخص أمور الحياة و الموت و الخير و الشر .

التعريف الاجرائي للكوميديا: وهي نوع من الاعمال الدرامية و التي تستند الى عناصر البناء الدرامي اسوة بالأنواع الأخرى للدراما وحاملة في طياتها اهداف معينة تقصد ايصالها للمتلقين بشكل عام او فئة عمرية منهم ويتم تقديمها بطريقة هزلية غير جادة

لإضحاك المتلقي و ترفيهه كونها ذات طابع خفيف تهدف بطريقة عرضها الى احداث الشعور بالبهجة و السعادة .

الاعمال الدرامية القصيرة : و هي عمل درامي يتكون من فصل واحد او موقف درامي واحد و لا يزيد عن خمس فصول بمعنى ان زمن عرضه يتراوح بين عشر دقائق و خمسين دقيقة (بهاء الدين ، 2012:ص1255-1256) و يذكر كذلك الدرامي القصير هو الفيلم الذي يقل طوله على ثلاثة الاف قدم أي (33) دقيقة و يتضمن الرسوم المتحركة و الأفلام الهزلية و المواضيع القصيرة .

التعريف الاجرائي للعمل الدرامي القصير : و هو عمل درامي يقدم موقف انساني و اجتماعي في اطار معين (كوميدي – تراجيدي) و عادة ما يكون ذات زمن عرض قليل لا يزيد عن (30) دقيقة و يقدم من خلال عدد قليل من الشخصيات و تكون معظمها ذات تركيب بسيط و غالبا تكون نهايتها مفتوحة او مغلقة وفي كلا الحالتين تنتهي بمشهد يرضي المتلقي.

لفصل الثاني / الاطار النظري

المبحث الأول : مفهوم الهايبر دراما

دخلت التكنولوجيا الرقمية بخطاها السريعة منذ بداية الألفية الجديدة في كل مجالات الحياة الواسعة و تنفذت بشكل كبير و واسع في مجال الاعلام و الإنتاج السينمائي و بدأ الكثير صناع الدراما بكل أنواعها اللجوء الى تكنولوجيا الرقمية في انتاج الاعمال الخاصة بهم و لما هذه التكنولوجيا من ميزات تسهم في سهولة الإنتاج و العرض و لكن تواجهها بعض الصعوبات هي جذب انتباه المتلقي كما ذكرنا سابقا ان التلفزيون حافظ على خصوصية العوائل بدخوله الى بيوتهم لكن التقنية الرقمية تهدف خصوصية العائلة بالذات لتدخل الى الافراد فغدت مسالة الإمساك بالمتلقي أمر غير سهل بالمرّة لذا لجأ صناعي المحتوى الى انتاج اعمال درامية ذات الموقف الواحد وغالباً ما تكون تلك الاعمال كوميدية و ذات زمن عرض قصير و هم بذلك مراعي صغر حجم شاشة العرض (الهاتف المحمول – اللاب توب – الأياد) هذا من جانب و من جانب اخر كمية الإنتاج الواسعة التي يتم بثها ضمن قنوات التواصل الاجتماعي التي تكون خيارات متعددة للمتلقي و خصوصاً ان شبكة الانترنت الواسعة التي تضم جميع الثقافات و الأشخاص من جميع انحاء العالم ، فيكون الوسيلة المثلى للمتلقي للتواصل مع العالم بأكمله و الوسيلة التي تتم فيها انتاج تلك الاعمال التي اختلفت عن السابق . فغدت و ايسر و اسهل بكثير و لكن في حدود الصياغة الدرامية البسيطة اما فيما يخص

تسويق و انتشار تلك الاعمال الدرامية فتجنح نحو تطور تكنولوجيا و رقمي مستمر لذا فأسلوب العرض الدرامي تغير واصبح تفاعل المتلقي و ابدء رايه أمر أني و مباشر و اصبحت النصوص الدرامية تعرض بشكل تشعبيي بمعنى ان الدراما من نصوص مختلفة يتم عرضها في وقت واحد للمتلقي للاختيار ما يريده فيها سواء مشهداً او لقطة او مساراً معيناً للشخصية في الدراما ، نظراً لان هذه المشاهد تعرض في نفس الوقت فالمتلقي يختار ما يناسبه منه من خلال محرك البحث (Y tube - google)، فيمكن عن طريق الروابط مشاهدة المقاطع و المشاهد التي تحتوي على الموقف الدرامي المراد مشاهدته بدلاً من طريقة البحث التقليدية، اذ ليس على المتلقي سوى النقر فوق الروابط . لذا فالنص الرقمي او النص التشعبيي (هايبير دراما) "هو نص رقمي يتكون من مجموعات من النصوص المتصلة بروابط باستخدام هذه البنية في كتابة الدراما يتحول النص الدرامي الخطي الى نص مجزأ غير متسلسل "(نهلة و اخرون ،2013:ص618) فالروابط تلك تكون عبارة عن حزمات مختلفة من المقاطع و النصوص التشعبية فداخل كل حزمة يوجد مشهد مختلف و بالتالي بدلاً من الترتيب الخطي للمشاهد يتم ترتيب المشاهد في الدراما المتشعبة في وقت واحد و يجب على المتلقي في هذه الحالي اختيار شخصية او مشهد معين لمعاينته في الوقت المناسب له ، ففهوم النص الدرامي باعتباره له بداية و وسط و نهاية يتغير وفق مفهوم الهايبير دراما فيتم عرض أدوار الشخصيات و المشاهد التي تؤديها كما هو الحال في هذا النوع من الكتابة يتم عرض أدوارها في تشكيل وحدات متزامنة في هذه الحالة يقرأ الدراما بطريقة غير منظمة أي طريقة فيها حرية اختيار العرض و ابدء الرأي. و هكذا فان فكرة الشبكة تدمر الترتيب الكلاسيكي للنص (البداية و الوسط و النهاية) و تفتت النص بوضوح و ذلك من خلال تقديم التعددية بدلاً من ترتيب واحد للمشاهد و الاحداث على شبكة الانترنت (نهلة و اخرون ،2013:ص632) من خلال مفهوم الهايبير دراما يتم كسر قاعدة مفهوم السرد الكلاسيكية فتتيح للمتلقي مشاهدة موقف معين للشخصية او الحدث الدرامي و في أي وقت يرغب به فالتكنولوجيا مواقع التواصل الاجتماعي تحطم مفهوم التسلسل المنطقي للأحداث لذا لجأت بعض البرامج التلفزيونية الى انشاء اعمال درامية تكون خفيفة الظل و ذات حبكة بسيطة و تبين موقف درامي معين يصاغ ضمن اطار كوميدي .

ان الهايبير دراما يشترط وجود الانترنت لتحقيقه حيث يتحول النص الدرامي الى دراما الكترونية ينظر اليها من منظور الشبكة و تجمع كل المشاهد و الشخصيات في نوع من التعددية لذا فان النصوص و الدراما التشعبية لا يتم تسميتها بالثقافة الرقمية فحسب بل هي جزء أساسي من هذه الثقافة (توملينسون ، 2008:ص57-56) ، و

تشبه الهايبر دراما الحياة الواقعية أكثر من أي شكل سردي آخر لذا تراها أقرب الى السرد السينمائي او التلفزيوني و في ظل الثورة الرقمية فمكان العرض يكون مواقع التواصل الاجتماعي و طريقة انتشار تلك المواقع لا تكون بالغة الصعوبة بل بسيطة ليست سوى اتباع خطوات معينة .

تستمد تسميتها الهايبر (hyper) بمعنى فائق و ترابطي و بالتالي هي تجمع بين الدراما و النص الترابطي و تعري بالكلمة لتعبر بشكل افضل عن ماهيتها او تختلط مع أشياء و مفاهيم أخرى للدراما الترابطية الرقمية أي ان الفرق بين الهايبر دراما و الدراما التقليدية ان يختار المشهد الذي يود مشاهدته لان الدراما تنظم في شبكة من المشاهد تتابع بشكل متواز بينما تؤدي المسرحية التقليدية على المسرح او الفيلم السينمائي. في هذا الصدد يرى تسارلز ديمر ان الهايبر دراما على الدراما التي تعتمد على النص المترابط و التشعبات المتعددة من أجزاء الحبكة بحيث تمنح القارئ القدرة على اختيار المشهد الذي يرغب في مشاهدته ان الشخصيات التي يود يتبعها و بذلك فان النصوص الدرامية المكتوبة بشكل الدراما التشعبية للهايبر دراما لا تتحقق و لا توجد الا على جهاز الكمبيوتر (Charles Deemer، 2001: p10) لذا ارتبطت الدراما الرقمية بمواقع التواصل الاجتماعي لأنها تحطم القواعد التقليدية للدراما فيما يخص المعالجة الزمنية البنية الزمني لقصة البنية الدرامية المتكاملة فهو أي النص التشعبي او الهايبر دراما عرض مفتوح بحيث ممكن ان يشارك الشخصيات خارج كادر العمل الفني ليفسح المجال الى ابداء الراي و قد يأخذ به بنظر الاعتبار ، او تساهم التعليقات بارتفاع نسبة المشاهدات و انتشار المقاطع الدرامية .

عناصر البناء الدرامي في الهايبر دراما :

شهدت العقود ما بعد البث الفضائي للقنوات التلفزيونية ازدهارا كبيرا من الاعمال الدرامية سواء على مستوى الإنتاج او متابعة النص و اصبح المتلقي يبحث في الاعمال الدرامية التي تثير فيه متعة التشويق و الجمال و الترفيه في ان واحد و هذه بطبيعة الحال يدفعه الى ان يبحث عن قنوات تلبي رغباته و اهتمامه محاولاً بذلك كسر الملل و الضجر التي تسببه ضغوط الحياة و العمل . لذا كان لظهور الهايبر دراما بينائها و آلية صياغة الدراما فيها التي اتفقت مع ذوق و رغبة المتلقي عبر وسيط السوشل ميديا فبنائها الدرامي يختلف عن الدراما الكلاسيكية ، التي تكون بمقومها العام محاكاة لفعل تام في معظم تعاريفها و كذلك يكون الفعل ذات طول معلوم ، والطول المعلوم كما حدده ارسطو او المدى المحدود يتم التجاوز عنها في البناء الدرامي للهايبر دراما لان لا وجود للشخصية الرئيسية او الحبكة الأساسية لان الحدث يتفرع او يتغير في احتواءه

للموقف الواحد و ما دامت الشخصيات تشارك في الحدث و تحصل على القدر نفسه من الاهتمام و التركيز من قبل المتفرجين .

فتمثل الهايبر هنا الدراما اضطرابا في فكرة الحبكة الدرامية و التي لم يعتاد المتلقي لسنوات طويلة على هذا النمط الدرامي "فالنص التشعبي الذي يتصدى السرد و كل الاشكال الدرامية القائمة على الخطية و يدعو الى التشكيك في أفكار الحبكة و القصة الحالية منذ ارسطو الى الآن، فالهايبر دراما تتعدى ذلك التقليد الارسطي لكيان العمل الدرامي بكيته " (نهلة و اخرون ،2013:ص633) ، و ايضا يستطع المتفرج ان يشاهد العمل الدرامي كله او أجزاء مختارة منه اكثر من مرة باختلاف العرض المحدد من قبل القناة التلفزيونية او دور العرض السينمائي التي تحدد توقيت العرض مما تترتب على المتلقي تركيز و انتباه كبير و ان هناك بعض المحددات التقليدية للدراما الكلاسيكية ستفقد خواصها في الهايبر دراما، فكتاب الدراما التقليدية عادة ما يحافظ على حبكة رئيسية يبينها في بؤرة التركيز و الاهتمام ،اما الحبكة في الهايبر دراما فتكون من أجزاء كتل مختلفة من العمل و التي لا ترتبط بتسلسل او تطور تدريجي للحبكة، بل يتم ترتيب القصة في كتل من النص ،اذ نرى في كل كتلة يتم عرض جزء منفصل من السرد في هذا السياق يجب على المتلقي محاولة إيجاد قصة متماسكة من خلال ربط الأجزاء المختلفة من السرد(سباعي السيد ،2011:ص642) ، لاختلاف الهايبر دراما عن الدراما التقليدية المعتاد مشاهدتها و تلقيها ، فصياغة مراحل الحبكة الدرامية في النص التشعبي تكون مختلفة نوعا ما عن ما هو معتاد في الدراما رغم ان لديها نفس المراحل (بداية – وسط – نهاية) فالتسلسل التدريجي للأحداث يتم تخطيطه و استبداله بنص مشتت فتصبح النهاية عرضية (مفتوحة) اذا جاز تسميتها بدلا من كونها تدريجيا منطقيا او قرارا دراميا يرفض مفهوم الحل معتبرا إياه نمطا لمفهوم الهايبر دراما و هي اللا نهاية . فنرى في الدراما الكلاسيكية ان الصراع الدرامي يولد توتر و بالتالي لا بد من وجود حل مقنع لإنهاء هذا التوتر التي تتعرض له الشخصيات الدرامية ، اما في الهايبر الدراما رغم ان هناك صراع بين الشخصيات لكن لا يصل الى درجة من التوتر القصوى كما هو الحال في الدراما الكلاسيكية وبالتالي لا تكون النهاية مقنعة و جذرية بي تقصر على انهاء موقف النزاع بين الشخصيات.

فهي لا ترتبط بتطور متسلسل للأحداث ضمن الحبكة الدرامية بل يتم عرض موقف درامي واحد فقط و يترك للمتلقي حرية التخيل بما كان قبل هذا الموقف الدرامي أي قبل بدايته و ما تؤل له الاحداث ما بعد نهايته . فالدراما بمقومها العام محاكاة لفعل تام في معظم تعاريفها و كذلك يكون الفعل ذات طول معلوم – و الطول المعلوم كما حدده ارسطو او المدى المحدود يتم التجاوز عنها في البناء الدرامي للهايبر دراما ،لذا مهمة

الحبكة في الهاير دراما متمثل برحلة متشعبة حيث تواجه الشخصية الرئيسية الكثير من العقبات و قد تنجح الشخصيات او تفشل لكنها بطريقة او بأخرى سوف تتغير بواسطة تلك الرحلة ، ويكون المغزى من الرحلة الدافع التربوي.

المبحث الثاني: دراما النصوص الكوميدية القصيرة

دراما النصوص القصيرة

في بدايات الفن السينما كانت الأفلام لا تتعدى مدتها الثواني المعدودة ثم بدء زمن العرض يزداد شيئاً فشيئاً، لتتزايد بعد ذلك إلى دقائق قليلة، وظلت على هذا الوضع عدة سنوات لأسباب تقنية لا تسمح زيادة مدة العرض منها تتعلق بالتصوير السينمائي و التكاليف الاقتصادية المرتفعة له مما وضع الامر هذا صانعي الأفلام السعي وراء تقديم فكرة متكاملة في زمن عرض محدد و هذا ما حصل مع الاخوة لومير حيث كان فيلمهم الأول وصول القطار الى المحطة (لوميير ، فيلم القطار ، تم الاسترداد من الرابط) لا يحمل فكرة محددة سوى توثيق وصول قطار للمحطة و الركاب فيها في تلك الحقبة سنة (1886) و صولا الى فيلم جريفت ولادة امة سنة (1915) و رغم ان بعض أفلام المخرجين في بداية السينما لا يتجاوز الخمسة عشر دقيقة لكن في الوقت ذاته مكتملة الحبكة الدرامية، أخذين في الاعتبار أنهم كذلك كانوا موضوعين تحت ضغط آخر، وهو صمت أفلامه لحين تحريرهم من هذا الضغط عند دخول الصوت للسينما سنة (1927) .

ان الدراما بكل أنواعها و سواء كانت روائية طويلة ام قصيرة أبرز ملامح بناء الحدث الدرامي ونعني بالحدث الدرامي هنا بنية الحدث السردى الذي يتشكل من خلال بناء القاص لشخصياته بناءً درامياً متصلاً بمأساويتها أو بكوميديتها، من خلال الإيقاع الزمني للعمل الدرامي الصراع الدائر بين الشخصيات بواسطة الحوار الدرامي و الذي بدوره يحرك الاحداث نحو الذروة ثم الهبوط نحو الحل وهذا كله يتحدد بالمدة الزمنية المحددة لمعالجة الموضوع الدرامي ويتيح للكاتب التحكم بها، فالنصوص القصيرة تتيح للكاتب فرصة للدخول في صلب الموضوع بسرعة، مصطحبة معها التأثير، على العكس في الأفلام الطويلة فلها ميزة القدرة على تضمين وتطوير المزيد لذا هناك بعض العناصر التي تساهم في معالجة الدرامية للأعمال القصيرة :

أولاً: بنية الشخصية الدرامية:

تعد الشخصية المحرك الرئيسي للحدث الدرامي و التي يقع على عاتقها إيصال هدف العمل الدرامي وفكرته الى المتلقي ، وغالبا تنقسم الشخصية في الاعمال الدرامية الى رئيسية و الخصم ، فنجد في العمل الدرامي الطويل تكون العلاقة بين الشخصية الرئيسية و الخصم معقدة، فيكون البطل ذا مركز قوي يأهله للانتصار على نضيره

الخصم الذي يكاد يعادله في كل جوانب الفعل الدرامي ليكون الصراع بينهم متكافئ و متوازن بين الطرفين ليقنع المتلقي بمصادقية الصراع بين الاطراف و بمساعه الشخصيات الثانوية ، اما في العمل الدرامي القصير فتكاد تكون الشخصيات في مستوى واحد في الصراع أي الخصم او البطل لان زمن العرض يكون قليل مقارنة بالعمل الدرامي الطويل لذا يكون الصراع اخف وطئه فيقتصر على عرض موقف درامي واحد يبين فيه الشخصيات المتعارضة في الرأي او التصرف فالعلاقة بينهما اقل أهمية مما هي عليه في الفيلم الطويل، فشخصية الخصم لا يستخدم لتضخيم و توضيح ملامح الشخصية الرئيسية بل تبين الاختلاف المؤدي الى الصراع الدائر بينهم. ففى الاعمال الدرامية القصيرة تعمل على مراقبة الشخصيات لفترة وجيزة في معظم الأحيان، نحن نشاهدهم فقط أثناء التقائهم في صراع رئيسي واحد، ويضطرون إلى تجاوزه، وتركز النصوص في الاعمال القصيرة فقط على الشخصيات الأساسية التي لها غرض مباشر لمفهوم العرض الدرامي. أي أن الفيلم يركز فقط على لحظة واحدة مركزة ومكثفة من حياة الشخصية الرئيسية، ولا يتفرع إلى عدد من الشخصيات الثانوية و المساندة.

ثانياً: الإيقاع الزمني:

ان زمن العرض المحدد للعمل الدرامي يتيح للكاتب التحكم في إيقاع الاحداث الدرامية وآلية سردها و يميز الإيقاع الزمني الذي يميز بين زمنين هما: زمن الحكاية كما تجري عادة في الواقع وزمن الفعل الدرامي الذي يتجلى في الكيفية التي تستغرقه في النص الدرامي ، و الأخير يتم تحديده من خلال المشهد و الحوار الذي يجري بين الشخصيات الذي يتكا عليه الموقف الدرامي بوصفه النموذج الذي يتطابق فيه هذان الزمان، زمن القول وزمن الفعل أي أداء الشخصيات . وهنا يكمن الاختلاف الرئيسي بين الاعمال الدرامية القصيرة والطويلة. فلا يتعلق الأمر بالاختلافات الواضحة في الزمن والوقت، ولا يتعلق الأمر بعدد أقل أو أكثر من المشاهد واللقطات المصورة؛ بل يتعلق الأمر ببنية القصص، وكيف تؤثر هذه العناصر على الهيكل النهائي للعمل.

ثالثاً: الصراع الدرامي

الصراع الدرامي هو صراع بين رغبات الشخصيات و اراداتها ، تحاول فيه كل إرادة الانتصار على الإرادة الإنسانية الأخرى ، ونجد الصراع الدرامي في العمل الدرامي القصير يتمثل في الغالب في تصادم أفكار الشخصيات معتمداً على المفارقة الدرامية و تستخدم للقضاء على المظهر الزائف للشخصيات و للفصح عن تفكيرها ، و الآلية التي تتبعها المفارقة تكمن في الضحك الناتج عن التوتر الحاد، والضغط الذي يولد الانفجار و يوصل بالصراع الى الذروة ثم الحل . و تعد المفارقة احد العناصر

الأساسية للحبكة التي تحمل في طياتها الفكرة الرئيسية للعمل ، فالحبكة الدرامية تكون بمثابة عملية هندسية وبناء لأجزاء العمل للوصول إلى تحقيق تأثيرات فنية وانفعالية معينة.

مفهوم الكوميديا:

ان الدراما الكلاسيكية ذات ميل متزايد لاقتباس شخوصها من الحياة اليومية الاجتماعية وتقديمها ضمن اعمال درامية سواء في الكوميديا او الدراما العائلية البرجوازية و بمعنى اخر فان هذه المستويات الاجتماعية للشخصيات مصاغة بشكل كوميدي ، لذا فالكوميديا مرآة للحياة اليومية و عرضاً للواقع الخاص وكشفاً للسخرية الإنسانية، كونها ليست بالجنس الدرامي بل النقيض لجميع الاجناس الأخرى ولجميع السلوكيات التي حددها الحدث و التأمل و الاحاسيس و الانفعالات.

فالكوميديا تمثل الضد من الجاد في جميع اشكاله و ذلك لأنها حالة ثابتة من التضاد النظامي والاعتراض و الرفض حتماً الا ان تلك الحالة نقيضة للتجاوز و رفض الالتزام فهي في ذلك تسمح بتخفيف الاحساس بالسعادة و الحزن ممزوجاً معاً (et malheur mêlés¹:p171) فالكوميديا تعد احد المعطيات المباشرة للإحساس الجمالي ولا يمكن تعينها الا من باب الحدث او من خلال أساس مشترك للأوضاع المثالية و ليس من الصائب الحديث بالطبع عن الاشكال المتعددة و المتفرعة من شكل مشترك واحد في اتجاه الدراما و الجنس الجاد ان لم يكون المؤثر، ولكن على النقيض من ذلك فهي رغبة أيضاً في اتجاه الضحك و الموضوع الكوميدي سواء كان منحطاً او بذينا كما في الاعمال الدرامية الهزلية ام لطيفاً و مسلياً كما في كوميديا الحبكة وهذان الاحساسان في الحقيقية اتجاهين متضادين اللذين تأرجحت فيما بينهما الكوميديا على امتداد تاريخها في الاعمال الدرامية.

الكوميديا بين التنوع و المضمون:

ان صانع العمل الدرامي عند معالجته للنص يقوم تضمين إشارات في العمل ليوحي الينا بطريقة ما ان العمل المقدم ذات طابع كوميدي ويريدها ان تأخذ بهذا المأخذ لذا لا بد في هذا البحث ان نعرف ما هي الكوميديا و ما هي الإشارات التي توحى بان العمل المعروض كوميدي و من اهم تلك الإشارات هي :

1- العنوان و لكن ليس بشكل كبير و واسع لأنها تخبرنا بقدر كبير عن مضمون العمل الدرامي.

2- شخصيات العمل كان يكون نجم كوميدي معروف على مستوى معين ضمن الاطار الاجتماعي الذي يعرض فيه العمل يلعب الدور الأساسي في العرض قد فيستطع المتلقي

ان يخمن ان العمل الدرامي تجري احداثه في اطار كوميدي الا اذا كان صانع العمل يوهم المتلقي بشكل متعمد و الشخصيات ذات البعد الواحد الذين يمثلون انماطا كوميدية اما من الناحية الجسمانية او الناحية السيكلوجية يشحذون استجابتنا في الاتجاه المقصود و يسبب انتشار هذه الأنماط فهم يستخدمون هذه الأنماط بشكل منسق في الشخصيات الكوميدية مثل المتكاسل او قليل القيمة الاجتماعية و لكن مثل النماذج تفشل في ان تناسب أيا من الشخصيات الكوميدية معتمدة انماطا آلية متصلة في أدوار صغيرة و شخصيات إنسانية مرتبة بشكل كامل في الأدوار الكبيرة. و تحدد هذه الشخصية الكوميدية بذلك كائنا خالياً من كل سيرة ذاتية و تاريخية غير انه اذا كان هذا التعريف يبدو ملائماً لاحد أنواع المسرح الكوميدي مثل هزلية القرون الوسطى و الملهاة الارتجالية او مسرح الدمى من جهة ثانية مثل الميلودراما لأنه يعارض المقتضيات المسبقة نفسها للكوميديا الجادة للقرن التاسع عشر التي من خلال اهتمامها بالواقعية تبحث عن تجاوز خلال النمط داخل الفرد التي تصنع فيه سيرته الذاتية كائنا وحيداً و مفرداً و محدداً من خلال اندماجه في حيزه و عصره و مجتمعه الخاص (1) و تكون ذات صفات متضادة يستخدمان بالتبادل للتمييز و الصفات تجمع من اجل استحصال الضحك.

3- قد يخبرنا موضوع قصة الفيلم أيضاً بالمناخ الكوميدي فان الكوميديا تختزل الموضوع حتى التفاهة فنحن نجد في موضوع العمل الدرامي موضوعاً جاداً و لكن في اطار كوميدي و غالباً ما يحاكي الموضوع المجتمع و مشاكله الواقعية و تقديمها بطريقة تثير الضحك عند المتلقي، فتستند محاكاة الواقع الى مطلب عقلي يلغي كل اعتباطية وكل لا معقولة في ثلاث موضوعات الحكاية او الحبكة او الحدث و اخلاق الشخصيات المدمجة في الحدث ثم تجسيد هذا الحدث ، كان ارسطو قد عرف محاكاة الواقع يربطها بمفهومين اخرين هما المحتمل و الواقعي فمحاكاة الواقع الممكن تعريفه بذلك الحدث الذي وقع فعلاً اما المحتمل فهو الذي يعتقد المرء انه بوسعه الحدوث (كلود ، ماري، 206:ص11) ، و أياً كان فان الكوميديا بالتالي تعالج نتائج أخلاقية و اجتماعية دون ان تقلب النظام السائد في الدراما يجعل الخير و الشر نتيجة لتشويه او انحراف شخصية مفرد لهذا النظام لتتحدى قابلية المجتمع و تجعل التجربة الإنسانية ذات معنى .

فمن خلال المعالجة الكوميدية للعمل الدرامي والتي تعمل على مشاركة المتلقي المعرفة مع احد الشخصيات على حساب الشخصيات الأخرى فتصبح بشكل ما و كان

المتلقي شريك الشخصية الكوميديّة و التي تتصف بصفات غير متكاملة في المجتمع كان تكون من المغفلين او البلهاء او الاغبياء فيتعاطف معها المتلقين كونه لا يأخذ الكوميديا مأخذ الجد فهم لا يضحكون على شخص نشعر نحوه بالعطف و الشفقة و بمعنى اخر انه يمكن مقارنة ذلك بالرضى الذي نشعر به اذا سمح لنا ان نقع على مزحة يمزحونها مع شخص بعيد عن عطفنا ليولد فيه التوتر و يكون فيه السرور و الاستمتاع ضروريين له حيث يدل الضحك على انتقاء قصد الأذى في المشتركين فيه ، لذا فان الحدث الكوميدي يستبعد خطر الموت و جميع الاخطار الكبيرة الأخرى و كل ما يتعلق بهدم و إزعاجات الشخصية، (Bray، 193:1974) ليدخل الضحك و البهجة في نفس المتلقي باعتبارهما من الأهداف التي تسعى الكوميديا الى تحقيقها و يساعد على اماطة اللثام عن هذه الحالات الاجتماعية الغير ايجابية و يساعد على إصلاحها.

كوميديا الموقف:

تعرف كوميديا الموقف بانها بناء قصصي يقوم على صراع الشخصية داخل موقف درامي و يتميز بقلة الشخصيات الثابتة في كل حلقة و قلة عدد الأماكن الثابتة التي يدور فيها الحدث و يتم سرده بهدف كوميدي في نموذج متكرر و بنية سرد مغلقة ، (Pierre Corneille، 2021: p32) و تختلف كوميديا الموقف عن الأنواع الكوميديا الأخرى فبطبيعة الحال أي موقف درامي لا بد من ان تقوم به شخصيات ضمن زمان و مكان محددين و في طار معين تصوغها الحبكة الدرامية ضمن زمن عرض محدد ، أي بمعنى اخر ان الموقف الدرامي قائم على الشخصية و المكان و الحبكة و كذا الحال في كوميديا الموقف فنجد الحبكة فيها تنقسم الى ثلاث انواع وكما حددها تافلنجر وعلى هذا الأساس قسم أنواع الكوميديا الى ثلاث أنواع أساسية وهي :

اولاً/ كوميديا الفعل: الفعل الدرامي كما حدده ارسطو له بداية و وسط و نهاية و يجب ان يكون تام ذات طول زمني معلوم ، والنهائية يجب ان تكون المرحلة التي تنحل فيها الازمات و المشكلات التي طرحت في البداية و لان الكوميديا لها هدفها الخاص المتضمن اضحاك المتلقي ، لذا ففي هذا النوع من كوميديا ترسم الشخصية بشيء من السطحية حيث لا يتم التعمق في ابعادها ، اذ بوصف سماتها التي تستخدم في أداء الفعل فقط فيتم ذلك غالباً لقصر زمن عرض الفعل الدرامي ، وكما حددها د.جروت وهي:

- 1- تناشد العقل بدلا من العاطفة
- 2- مصدر الكوميديا تنبع من البشر بأخطائهم و عيوبهم الإنسانية .
- 3- تؤسس أولا للمعايير الاجتماعية السائدة و المستقرة .

4- تقوم الشخصيات بانتهاك او الخروج عن تلك المعايير الاجتماعية المستفزة فتثير الضحك .

5- فتعتمد أحيانا على الأفعال الميكانيكية للشخصيات من حيث تكرار الكلمات او الأفعال (دانسايجر، 2011:ص193) فتثير قدرا اكبر من الضحك .

6- ان لا يثير ادراك الموقف او الحدث أي مشاعر مؤلمة سواء الشخصيات المشاركة او الجمهور .

ثانياً/ كوميديا العائلة: وهي تتم في اطار الذي تدور فيه الاحداث و العلاقات ضمن اطار عائلي سواء كانت هدف العائلة ترتبط بأواصر القربى فعليا او تبدو اشبه بعائلة (ياقوت، 2019:ص27) والتي تهجو أخلاق سلبية معينة و تقوم بأداء أدوارها غالبا شخصيات تتصف بالغباء و الإهمال او تتصف بصفات يسخر منها المجتمع سواء كانت رئيسية ام ثانوية، و كلاها ليس ضروريا ان تكون احداها نقطة محورية في الفعل الدرامي كذلك الحل لا يقدم دائما بواسطة الشخصية الرئيسة فأحيانا يقدم بواسطة الشخصيات المساعدة او حتى العابرة . اذن فالشخصيات الاخرى سواء كانت شخصيات مساعدة فهي لا تقل أهمية عن الشخصيات الرئيسية في كوميديا الموقف فهم يقومون بمساندة الشخصية الرئيسية حتى تقوم بالفعل سواء كانوا من خلفائها او كانوا من خصومها فهم يساعدونها كي تقوم بالفعل و تصل الى هدفها و الخصوم يتصاعدون معها و يقفون عائقا في طريقها فتضطر البحث عن طريق آخر للحل الامر في كل الأحوال الذي يدفع بالحبكة الى الامام .

ثالثاً/ كوميديا درامية : كما يبدو من المصطلح ان هذا النوع من كوميديا الموقف يجمع بين الكوميديا و الدراما و المصطلح حسب صياغته شديد التحديد فهو يشير الى تلك الكوميديا الخاصة بتلك المحولات في أماكن ذات موضوعات درامية معتادة (مثلا أطباء و محامون) ففي حين يكون الأسلوب كوميديا بشكل واضح فان المواقف الدرامية – كالموت و الطلاق تعالج قضايا جادة او تلك الدراميات المحددة في أماكن درامية معتادة و التي مع ذلك تضع شخصياتها أحيانا و بشكل زائد عن الحد في مواقف غريبة او مستحيلة مما قد يرتبط بشكل كبير بكوميديا الموقف (Dramedy .Tv.lv ، 2008: p1 تم استردادها من الرابط) الشخصيات في هذا النوع من الكوميديا اكثر تركيبا مما هي عليه في الكوميديا العادية فهي مرسومة بعناية شديدة و مشاعرها متصارعة و دوافعها مركبة و ممزوجة وقد تحتوي في بعض الأحيان على شخصيات زائرة او عابرة فهي شخصيات تظهر تجاه بشكل غير منتظم خلال موسم او على طوال السلسلة حيث توجد ثلاث أنواع من الشخصيات العابرة في الكوميديا الدرامية :

- 1- الضيف النجم
 - 2- الدور الصغير لكنه ضروري
- الدور الضروري لكنه غير لازم بشكل ثابت (ياقوت، 2019:ص11) ، فهناك بعض الاعمال الدرامية الكوميدية تقدم موقف درامي و يكون الشخصية الرئيسية فيه ممثل نجم يستضاف من قبل معد تلك الدراما و يقدم دور صغير لكن يحمل في طياته اهداف كبيرة و مؤثرة في المتلقي . مما تقدم فهناك خصائص نوعية لكوميديا الموقف(ياقوت، 2019:ص16)
- 1- سلسلة كوميدية مكونة من حلقات و الحلقات تؤلف جميعها ما يسمى بالموسم و الذي يصل عدد حلقاته الى 22 حلقة و مدة كل حلقة 20 – 30 دقيقة تبعا لسياسة القناة الاعلانية .
 - 2- تعتمد كل حلقة على شخصية معينة داخل الموقف الدرامي و موضوع الحلقة يكون له صلة بالحياة اليومية .
 - 3- استعادة التوازن الذي اختل اثناء الحلقة في نهاية الحلقة .
 - 4- الاحتجاز في المكان شرط ضروري لاستمرار سلسلة و الشخصية التي تعود المكان الدرامي و قلة عدد الأماكن الأساسية و ثباتها على طول الحلقات، فالاطار المكاني يعد جزءاً من عملية خلق الجو العام و ليس سوى مجرد خلفية وظيفية للفعل الدرامي.
 - 5- لتصوير على خشبة او منصة مجهزة صوتياً، الكاميرا غالباً تعمل كأنها جدار رابع و تعزز الطابع المسرحي ، التصوير امام الجمهور حاضر في الاستديو وتوظيف التأثير الصوتي للضحك على الهواء مباشر .

المبحث الثالث : الهايبر دراما النصوص القصيرة

الهايبر دراما و الصياغة الفنية للنصوص القصيرة :

يطلق مصطلح الهايبر دراما عند (تشارلز ديمر) على الدراما التي تعتمد على النص المترابط، والتشعبات المتعددة بين أجزاء الحكمة، بحيث تمنح المتلقي القدرة على اختيار المشهد الذي يرغب في مشاهدته، أو الشخصيات التي يود أن يتتبعها. لذا يشترط وجود الهايبر دراما على الاجهزة الرقمية و من خلال لغة وصف الصفحات (HTML) (HyperText Markup Language) التي تستخدم لبناء صفحات مواقع الانترنت.

و نشأة هذا المصطلح من خلال المسرحيات المكتوبة في النص التشعبي الذي عرض قصة معينة مقسمة الى مشاهد تعرض في ان واحد ، وبهذا الصدد تصف الدكتورة هانا رودمان ، التي كتبت "Theactactor: a Hyperdrama" عام 1998 مع Dr Billy Smart ، عرفت بها بهذه الطريقة: " فالهايبير دراما هي مسرحية مكتوبة بالنص التشعبي ، يتم تحقيقها على عدة المستويات تحدث مشاهداتها في وقت واحد، وفي هذه الدراما هناك خمسة مواقع مختلفة حيث يتم تنفيذ الإجراء وتنقسم النصوص البرمجية للمواقع المختلفة إلى مستويات تمثل الفترة الزمنية للقطعة حوالي (45) دقيقة في الوقت الفعلي" (السيد، 2018:ص32) ، و تعد الهايبير دراما شكل من اشكال تجارب المسرح الحديث ، فمسيرياتها تتم وفق خطوط قصة مترامنة يتم تطويرها نحو الذروة من خلال المشاهد التي تعرض في آن واحد عبر مساحة العرض المخصصة لإداء المسرحية ، لذا يتوجب على الجمهور مشاهدة مشهد واحد من المسرحية ، اذ لا يستطيع مشاهدة المزيد بسبب العرض المتزامن لجميع مشاهد المسرحية ، لذا ليس الجميع يستسيغ هذا النوع من الدراما ، اما في عصر التكنولوجيا الرقمية يقوم صانعي هذا النوع من الدراما بتقديم عرضهم للجمهور المتابعين عبر الانترنت فيقدمون عرضهم بشكل تفاعلي غير مادي .

اما فيما يخص استخدام الهايبير دراما في الاعمال القصيرة التلفزيونية والسينمائية فأتاحت الثورة المعلوماتية والرقمية استخدام الهايبير دراما، والمؤثرات السمعية والبصرية بشتى انواعها من التطبيقات الرقمية الذي قدمت (الانتاج) الإلكتروني للمبدعين بنتاج اعمال درامية مستعين بالتقنية الرقمية وتطبيقاتها مما أحالت بالكاتب إلى ضرورة تعلم فنون تركيب وتحريك الصورة، والصوت، وفن الجرافيك و الأنيميشن، و كذلك التعرف إمكانية التأليف والايخراج. فمن خلال النص الترابطي hypertext الذي يتيح إمكانية استخدام التقنية الرقمية لإنجاز العمل الدرامي من قبل شخص واحد هو الذي يتحكم في مساراتها، أي لا يشاركه في عملية الكتابة أحد غيره، فهو الذي يؤلف النص ويخرجه وينفذه، ويطلق عليها بعض النقاد (تفاعلي) لأنه يحتوي على أكثر من مسار داخل النص، يسمح للمتلقي بالاختيار المسار السردية الذي يرغب به، فمؤثرات (multimedia) المختلفة من صورة وصوت و حركة و تدخلها ضمن البنية السردية نفسها، لتعبر عن العصر الرقمي و المجتمع الذي أنتجه هذا العصر. فالعرض التفاعلي للدراما أهميته تكمن في تعزيز دور المتلقي و الأخذ برؤية لتحسين انتاج العمل الدرامي ، فهذا مكن العديد من المتابعين مشاهدة تلك الاعمال و إبداء رأيهم مباشرة من خلال التعليقات .

لذا الهايبر دراما هي نوع من الدراما تختلف كثيراً عن الميلودراما و الدراما التسجيلية رغم ان الهايبر دراما تحافظ على العناصر الأساسية للدراما و تضع الشخصية الرئيسية في صراع مع الحكمة لأنها على تضاد مع النعمة الواقعية في الميلودراما وحقائق الواقع في الدراما التسجيلية و بهذا المعنى فان المبالغة و الخيال هما عنصران أساسيان في الهايبر دراما ، رغم ان تشابها مع الحدوته تشابها محدود فانهما يتشابهان في وجود وسيطرة صراع خلقي أساسي (دانسنجر ، 2011:ص257) ليس كل انواع القصص تصلح ان تكون هايبر دراما فالأحداث التاريخية والثقافية ليس بالإمكان إعدادها وفق الهايبر دراما فغالباً هذا النوع من دراما تتناول مواضيع قريبة من الخيال و الفانتازيا و يجب ان تكون ذات مغزى أخلاقي، فالعمل الدرامي القصير هو في الحقيقية شكل أكثر طبيعية للهايبر دراما عنه في العمل الدرامي الطويل الذي يتقيد بالشخصية والعلاقات الأكثر توافقاً مع الواقعية اما العمل الدرامي القصير فهو اشبه بالقصة القصيرة و القصيدة و الصورة الفوتغرافية و اللوحة التشكيلية شكل اكثر مجازية لذلك فانه يتكيف بسهولة مع الهايبر دراما (دانسنجر ، 2011:ص273) و خصائصها الفنية التي تعتمد على التعبير المجازي الدرامي و غالباً ما يكون ذات طابع كوميدي ساخر للموضوع الدرامي الذي يتم تقديمه و عرضه بهذا النوع الدرامي .

الأسس العامة للصياغة الفنية للهايبر دراما :

-هدف الهايبر دراما في الغالب هو وجود قصة تروى من اجل درس خلقي فالشخصية و الحكمة و الطابع كلها تقدم هذا الهدف الطاعي و قد يركز الدرس الخلقي على السلوك الشخصي و يمكن ان ينبع هذا الهدف من المعايير الاجتماعية و الجماعية، فهدف الهايبر دراما اكثر تعقيداً من باقي الاهداف الموجودة في انواع الدراما الاخرى ، فقد تسعى شخصية بسيطة (من حيث التكوين) الى تحقيق اهداف كبيرة .

- الواقعية الغير مهمة (رغم ان الحكايات الخلقية يمكن ان تقدم بشكل واقعي) فان الواقعية تعوق الإمكانيات الدرامية للهايبر دراما و يتطلب ان يكون الخيال الإيجابي او السلبي جزءاً لا يتجزأ من هذا النمط الدرامي.

-الطابع الشكلي و الجمالي، يجب ان يشتمل طابع الهايبر دراما على ما هو شكلي و خيالي و بمعنى آخر ، فان طابع الهايبر دراما بعيد عن واقعية الميلودراما بقدر ما تتخيل وربما ابعد مما تتخيل و حتى الامثلة الاكثر شكلية و جمالية من الاسلوب تمضي الى المبالغة في كثير من الاحيان.

-يكون صوت المؤلف خافتاً تماماً في الملودراما بينما يكون عالياً في الدراما التسجيلية ، لكنه يكون في الهايبر دراما قوياً و مفعماً بالحوية و العاطفة فهدف الهايبر دراما في النهاية هو الدرس الخلقي حيث تكون شخوصه وعاء لهذا الدرس ، ان هدف المؤلف

في الهايبر دراما هو اعطاء صوته القوي رغم ادماج المؤلف مع القصة ، فيرى الكاتب نفسه صاحب موقف خلقي يستكشف الاختيارات الخلقية و يحدد التحويلات او الاختراعات حول كيف نعيش نحن المتفرجين في العالم وهذا هو هدف الكاتب في الهايبر دراما ، ولكي يحقق ذلك فان عليه ان يسعى الى اكثر الوسائل جوهرية وهي بساطة الشخصية و الصراع و رحلة خيالية ، و جميعها سوف تتفاعل لتقدم الدرس الخلقي للمقترح.

- قضايا العصر، بسبب القصد الجاد للكاتب في الهايبر دراما يجب ان تعالج قضايا العصر بطريقة خاصة، اي بما يوحي به العمل الدرامي بمعنى يجب ان تعالج قضايا العصر بطريقة اكثر عضوية من الميلودراما و المعالجات تتضمن المعنى الذي قد يضيع مع الاهتمام السطحي بالقضايا المعاصرة كتحديات العصر.

- الشخصيات الرئيسية في الهايبر دراما لا تتميز عن الشخصيات الثانوية وحتى الخصم اذ ان كل شخوصها لهم نفس الأهمية الدرامية ، و تتواجد جميعها في مساحة الاداء مما يجعل الفروق بين انواع الشخصيات ، ان وجد ، تكون بسيطة لدرجة التساوي من حيث التكوين، و تستخدم شخوص الهايبر دراما وسيلة للقصة و ليس وسيلة من وسائل المشاهد لمعرفة الاحداث ، اذ ليس بالضرورة ان تهتم بعمق الشخصية ولكن من خلالها ممكن ان نفهم الشخصية و لماذا يفعل الفرد و يختار ما يقوم به.

- هناك خصائص و جماليات عناصر اللغة السينمائية و التلفزيونية التي تسود من الناحية الشكلية في الاعمال الدرامية ذات الحبكة المنفردة او دراما الموقف الكوميدي وهي (فلاح، 2001، ص47):

أ-تعتمد على تقديم ممثلين هواة او ناشئين في اغلب اعمالها وهي تستضيف الممثل النجم في حلقة من حلقاتها و ذلك لجذب الجمهور المتلقي.

ب-تكون اغلبها ذات حوار مقدم من خلال أصحاب البلد او أحيانا لهجة الفنان المستضاف.

ج- يكون الديكور و الأزياء و المكان و المكياج بسيط في القالب و غير مبالغ فيه حتى وان كان الموقف الدرامي يميل الى الغرابة عن الواقع او يتناول موضوع فنتازي.

د- زمن العرض بطبيعة الحال يكون قصير و مقتضب يتفق مع الموقف الدرامي المقدم ، فلا مجال للتنوع في السرد كنداعي او السرد الاسترجاعي او غيره من الأنساق السردية و يكون السرد التتابعي هو المسيطر عن بيئة العرض الدرامي .

هـ- ان اغلب سمات هذا النوع الدرامي يهدف الى كسر القاعدة في النصوص الدرامية المعتادة و جلب المتلقي الى بنية الحدث باعتباره جزءا يساهم في نجاح النص و ان كان التلميح احادياً.

الحبكة في الهايبر دراما كثيرا ما تقوم بأداء الوظيفة التعليمية من خلال المواقف الإنسانية التي تستند في تقديمها الى الاختزال وهو شكل جدي استخدمه ارسطو بان يتناول تقديم مواضيع تفترض المثالية عندئذ يختزل الافتراض الى هراء و بذلك يضمن بعض البدائل المضمونة لكن لا يحتاج الاختزال الى ان يقدم اغراضا تعليمية بشكل حصري، بل بالإمكان ان يختزل حالة اجتماعية واردة في المجتمع و يقدمها في اطار كوميدي .

مؤشرات الإطار النظري:

لقد توصل البحث إلى مجموعة من المؤشرات مستخلصة من الاطار النظري و التي تتماشى مع أهدافه فهذه المؤشرات اعتمدت معياراً في عملية تحليل العينات ، و خلاصة ذلك الآتي :

- 1- توظيف مفهوم اللانهاية السائد في الهايبر دراما في مشاهد كوميديا الموقف، بحيث لا تكون مقنعة وجذرية بل تقصر على انتهاء موقف النزاع بين الشخصيات.
- 2- الواقعية غير مهمة في الهايبر دراما و تستند في صياغة المواقف الدرامية غالباً الى الخيال الذي يسود هذا النمط الدرامي.
- 3- الهايبر دراما في الاعمال الدرامية القصيرة و دورها في تحقيق أهدافها المتمثلة في عرض موقف انساني يحمل في طياته درس خلقي.
- 4- آلية توظيف الصراع في الاعمال الدرامية القصيرة من خلال تصادم أفكار الشخصيات معتمدا على المفارقة الدرامية التي بدورها تفصح عن تفكير الشخصيات و بالتالي تولد الضحك الناتج عن التوتر الحاد بين الشخصيات.
- 5- دراما الموقف الكوميدي و تنوعها داخل الاعمال الدرامية القصيرة كما حددها تافلنجر
- 6- خصائص و جماليات عناصر اللغة السينمائية و التلفزيونية التي تسود من الناحية الشكلية في الاعمال الدرامية ذات الحبكة المنفردة او دراما الموقف الكوميدي.

الفصل الثالث: إجراءات البحث (تحليل العينات)

عينات البحث :

لأغراض هذه الدراسة اتخذ البحث عينات قصدية تتألف من اعمال درامية (برامج و مسلسلات) تتضمن مواقف درامية كوميديا معروضة على قنوات عربية و

أيضا على قنوات التواصل الاجتماعي (اليوتيوب) و تم اختيارها بشكل قصدي كون صياغتها الدرامية قريبة من موضوع البحث.

ان العينات المختارة في البحث تهدف الى :

1- تقديم كوميديا ساخرة تناقش تغيرات الاقتصادية والعادات الاجتماعية التي طرأت على المجتمع العربي و تنتوع فيها الأماكن والأزمنة.

2- عرض المواقف التي تواجه الإنسان بشكل يومي في حياته العادية و في اطار كوميدي.

3- استضافة بعض الفنانين المشاهير بضيافة النجوم الذين يجيدون فن المحاكاة والتقليد، ويبرعون بالمشاهد الكوميدية والمقتطفات الساخرة، من خلال الفقرات التي يدها فريق البرنامج.

و العينات هي :

العيينة الأولى/ اسم البرنامج : ساتردي نايت لايف بالعربي (Saturday Night Live) (ساتردي ، استردادها من الرابط)

النوع : كوميديا الموقف مقتبس من البرنامج الأمريكي SNL

تأليف : احمد سعد - احمد كامل - عمرو سكر- كريم النحاس- محمود رأفت - سارة مراد و اخرون

اخراج : عمرو سلامة- باسل مبارك- أحمد بسيوني- عمرو صلاح الدولة : مصر

عدد المواسم :13 ، عدد الحلقات في كل موسم (13-14) حلقة

تاريخ اول عرض :2017

هذا البرنامج يقوم على العرض المسرحي الذي يتطلب جمهور متفرج و يقدم مواقف درامية كوميدية مبنية على استضافة احد المشاهير في الوطن العربي و يكون احد شخوصها ، و اما الشخصيات الأخرى فهم من الوجوه الجديدة في الوسط الفني ، تحتوي الحلقة الواحدة من (3) الى (4) (Preks) استراحات معظمها يشارك فيها النجم المستضاف .

-توظيف مفهوم اللانهاية السائد في الهايبر دراما في مشاهد كوميديا الموقف، بحيث لا تكون مقنعة وجذرية بل تقصر على انتهاء موقف النزاع بين الشخصيات.

نرى في احد المواقف الدرامية التي تستضيف الفنانة منى زكي لديها محل لبيع الرجال حسب المواصفات المطلوبة من قبل الزبونة و تأتي الزبونات احدهن تريد واحد بمواصفات غريبة نوعا ما، و الأخرى تريد تغييره و الثالثة تريد استبداله وتخبرهم منى زكي ان منتجاتها تطابق السوق المحلي المصري ، ثم يأتي رجل و

بصحبه رجل اخر و يخبرها ان بضاعتهم جيدة و يريد المزيد، هنا الرجال الموجودين في المحل يصابون بحالة من الذعر و يغادون المحل فتلومه: منى زكي وتقول له: الم اخبرك بان تأتي بعد أوقات الدوام الرسمي. كونه من المثليين ،هنا نلاحظ ان نهاية الموقف اشارت لحالات الشواذ و تصدير الغرب لثقافة المثليين و دخولها للمجتمع الشرقي ، ففي هذا البرنامج انتقد تلك الحالات في اطار كوميدي ساخر، مما يستنتج المتلقي بان هذا المحل سيغلق لسوء سمعته المخالفة للعادات و التقاليد الاجتماعية الشرقية.

-الواقعية غير مهمة في الهايبر دراما و تستند في صياغة المواقف الدرامية غالباً الى الخيال الذي يسود هذا النمط الدرامي.

نشاهد في احد المواقف الدرامية ان هناك شاب يدعى محمد يهاجر الى المانيا و يحاول الحصول على إقامة ،يشترط الطبيب الكوني الالمانى المسؤول عن تجربة جهاز الناقل الجيني الزمنى دخوله وخضوعه لتجربة الناقل الجيني الزمنى من خلال جهاز و اللقاء بجده الألف ، تتحقق التجربة و عند عودته من هذه منها سوف يحصل على الإقامة في المانيا ، بالفعل يدخل هذا الجهاز و يرى جده الألف وهو من الفراعنة و يطلب منه الهجرة الى المانيا و يفعل جده ذلك بالفعل ، ثم يعود محمد عبر هذا الجهاز و يرى ان المانيا أصبحت من دول العالم الثالث و ان مصر أصبحت دولة عظمى ، في صياغة هذا الموقف الدرامي يسود الخيال في سرد احداثه و التطرق الى موضوع هجرة الشباب العرب الى دول الغرب لتحسين وضعهم الاجتماعي و يتم ذلك في اطار كوميدي ساخر.

- الهايبر دراما في الاعمال الدرامية القصيرة و دورها في تحقيق أهدافها المتمثلة في عرض موقف انساني يحمل في طياته درس خلقي.

نرى في احد الحلقات التي يستضيفون فيها الممثل عمر يوسف في موقف درامي تضمن موضوع مراجعة دوائر الدولة و الذي يبين فيه تقاعس وتكاسل بعض الموظفين في اداء عملهم و يتلکؤون على المراجعين بكثرة الأوراق و المستمسكان المطلوبة لإنجاز معاملاتكم ، لحين مراجعة الممثل عمرو يوسف و يدعي انه يمتهن السحر و يحاول عن طريقه جلب كل ما يُطلب منه من قبل الموظفة المختصة و لكن في النهاية تأجل اجراء المعاملة بعد (21) يوم و تعلل ذلك ان كان هو ساحر و يمتهن السحر فهي ليست ساحرة و لها القدرة على انجاز ما مطلوب منها بسرعة ممكنة ، هنا في هذا الموقف يكمن الدرس الخلقي وهو انتقاد الموظفين المتكئين في العمل وعدم تعاملهم الجيد مع المواطنين مسببين بذلك عرقلة في سير عملية انجاز ما مطلوب منه بالتالي لجوء المواطن لإعطاء رشوة لإنجاز ما مطلوب منه من معاملات.

- آلية توظيف الصراع في الاعمال الدرامية القصيرة من خلال تصادم أفكار الشخصيات معتمدا على المفارقة الدرامية التي بدورها تفصح عن تفكير الشخصيات وبالتالي تولد الضحك الناتج عن التوتر الحاد بين الشخصيات.

في مشهد تجلس ام سمير في المقهى مع ابنها منتظرة رؤية عروسة ابنها المستقبلية ثم تأتي برفقة أمها وتود ام سمير عدم الاتفاق على تلك الزيجة، لذلك تحاول الانتقاص منهم بطريقة غير مباشرة و تكلم اختها في الهاتف المحمول و تخبرها بان ام العروسة مريضة مرض عضال و ان ابنتها لم يخبروها بذلك فتنصدم ام العروسة و تدخل في حالة اغماء و ينتهي الموقف على هذا الحال. ان التصادم في هذا الموقف تمثل بين الشخصيتان ام سمير واهل العروسة و لكن بطريقة غير مباشرة و تكمن المفارقة هنا بان تخبر ام سمير ان والدة العروسة مريضة و ممكن ان تتوفى في أي وقت و بذلك قد افسدت الاتفاق على تلك الزيجة و حققت مآربها هنا تم الفصح عن تفكير شخصيات الموقف و شعورها الغير متوافق مع بعضها.

- دراما الموقف الكوميدية و تنوعها داخل الاعمال الدرامية القصيرة كما حددها تافلنجر

نشاهد في الموقف الدرامي التي تكون ضيفته الممثلة زينا ،سيدتان يقفان على شرفة منزلهم احدهما عزيزة و الاخرى سميحة يعملان على مشاكسة المارة و فشي اسرارهم و الجدال و التمر على عيوبهم و المشاجرة معهم كذلك . و حين ينفضوا المارة من امام اعينهم ، يضجرن و لا يجدن ما يسليهن (أي مشاكسة الاخرين) لذا يشاكسن بعضهن البعض و ينتهي الموقف على هذا ، هنا في هذا الموقف الدرامي الكوميدي هذا بين فيه الأخطاء الانسانية لبعض النساء في النم على الاخرين و المشاكسة معهم و هذا بطبيعة الحال يخالف القيم الاجتماعية السائدة في المجتمع الشرقي و التي قامت الشخصيات فيه الخروج عن تلك القيم بطريقة ساخرة تثير الضحك عند المتلقي.

-خصائص وجماليات عناصر اللغة السينمائية و التلفزيونية التي تسود من الناحية الشكلية في الاعمال الدرامية ذات الحبكة المنفردة او دراما الموقف الكوميدي.

في هذا الموقف نرى خالد (ظافر العابدين) ينتظر عروسه في قاعة الحفل و هو رجل شديد الوسامة اما عروسه فقبيحة الطبع و المنظر و لا يوجد أي تكافئ اجتماعي بينهم و يتضح في نهاية الموقف الدرامي هذا انها كانت متزوجة من ابن خالتها ولديها طفلان منه ، ثم يلتقي بشهناز صديقة العروسة وأيضا لا تقل قبحا عن صاحبها و يعجب بها اعجاب شديد و ينتهي الموقف على هذا الحال، هنا نجد في الموقف ان الممثلين المشاركين معظمهم من الوجوه الجديدة في الوسط الفني و احد ضيوفها النجم ظافر العابدين مما جذب الجمهور الحاضر(كون متخذ تقنية العرض المسرحي)

العرض و ايضا المتلقي عبر الوسائط المرئية اما الحوار المقدم فكان باللهجة المصرية ، والديكور و الاكسسوار و المكياج ذات طابع بسيط متفق مع الحكمة من جانب و زمن العرض من جانب اخر.

العينة الثانية / اسم العمل : هايبر لوب (تم استردادها من الرابط)

النوع : مسلسل كوميدي

تأليف : سامي الفليح – امانى السليمي

اخراج : اوس الشرقي

الدولة : السعودية

تاريخ اول عرض : 2019

عدد الحلقات : 30 حلقة

كل حلقة من حلقات المواسم تتكون من المواقف درامية يصل عددها من (خمسة الى سبع) مواقف في الحلقة الواحدة و كل موقف درامي يقع تحت عنوان معين مثل (دق الجرس- رحلة 771 – عيضة وظافر- 2 في واحد – ناري المرتزقة- انا و المدام – حكايات عربية – صبح الكلام – زحيفيش)

-توظيف مفهوم اللانهاية الساند في الهايبر دراما في مشاهد كوميديا الموقف، بحيث لا تكون مقنعة وجذرية بل تقصر على انتهاء موقف النزاع بين الشخصيات.

فنشاهد في الموقف الدرامي بعنوان دق الجرس تقف المعلمة و تدرس مجموعة من التلاميذ (المهملين) مادة الرياضيات و بالتحديد الأرقام الزوجية و تخبرهم ان رقم (4) زوجي ثم تسأل احد التلاميذ و يخبرها ان رقم (4) زوجها ، يثار غضبها و تخبره بان رقم (4) مجرد رقم و ليس انسان و يحاول احد التلاميذ التدخل و تصيح سوء فهم الطلاب و يخبرهم بان رقم (4) ليس زوج المعلمة بل المدير مما يثير دهشة المعلمة و ينتهي الموقف على هذا الحال ، هنا في هذا الموقف انتهى النزاع بين الشخصيات حول رقم (4) و ليس حول فهم الارقام الزوجية في مادة الرياضيات .

- الواقعية غير مهمة في الهايبر دراما و تستند في صياغة المواقف الدرامية غالباً الى الخيال الذي يسود هذا النمط الدرامي.

نشاهد في الموقف الدرامي المعنون رحلة (771) التي تدور احداثه على متن الطائرة حيث تدخل المضيفة و معها احد الركاب من مقصورة درجة رجال الاعمال و هو يرتجف خوفا لان لديه فوبيا من سقوط الطائرات و تم نقله الى الدرجة العادية في الطائرة لأنه ارعب ركاب الدرجة التي كان يجلس فيها، و لكن أيضاً يثير الرعب و الخوف لديهم يأتي كابتن الطائرة و يحاول قراءة رقعة دينية له يهدئ قليلا ثم يقرأ اسم الكابتن المعلق على قميصه و يقول له بان الطائرة التي سقطت ليلة امس كان قائدها

يحمل نفس الاسم فينثار الرعب لدى الركاب مرة أخرى و ينتهي الموقف ، ان الموقف الدرامي هذا شخوصه و مكانه واقعية لكن احداثه تميل الى الغرابة و خصوصا في نهاية الموقف حيث يستشف الركاب ان قائد الطائرة قد توفى سابقاً.

- الهابير دراما في الاعمال الدرامية القصيرة و دورها في تحقيق أهدافها المتمثلة في عرض موقف انساني يحمل في طياته درس خلقي.

نشاهد في الفقرة الدرامية بعنوان (عويضة و ظافر) و هم جالسين مع اصدقائهم و يتحاورون بشأن موضوع التبذير في الاكل و الولايم المبالغ فيها بين افراد المجتمع العربي بشكل عام و ينتقدان تلك الحالات و في اثناء ذلك يقدم لهم صديقهم المستضيفهم في منزله و جبة عشاء متواضعة ، هنا تثار حفيظتهم و يلومون صديقهم على هذه الوليمة المتواضعة و يرفضونها هنا صديقهم يذكرهم بكلامهم و يبين التناقض الذي هم فيه ثم يغضبون و يغادرون المكان . في هذا الموقف الدرامي تبين جانبين من المواقف الاجتماعية هما المنافقين في المجتمع و ظاهرة التبذير في المناسبات الاجتماعية و تم عرضهما باطار كوميدى ذا مغزى خلقي .

-آلية توظيف الصراع في الاعمال الدرامية القصيرة من خلال تصادم أفكار الشخصيات معتمداً على المفارقة الدرامية التي بدورها تفصح عن تفكير الشخصيات وبالتالي تولد الضحك الناتج عن التوتر الحاد بين الشخصيات.

في فقرة ناري المرتزقة نشاهد اثنان في مطعم جالسين يأكلون و يتحاورون حول زيارة احدهم الى الكيان الصهيوني (تل ابيب) وكيف كانوا سيئ الحالة المادية و اصبحوا اغنياء بعد ما اصبحوا مرتزقة ، ثم يتناقشون حول النفط في السعودية وكيف يمكن الاستفادة منه باسم الشعب العربي و يتضح في الأخير انهم مسيطرين على ثروة الغاز و يتقاسمون الايراد منه . من خلال هذا الموقف الدرامي يوضح الصراع بين مرتزقة الشعب العربي و الدول العربية الغنية بالنفط و إمكانية السيطرة على ثرواتها و المفارقة تكمن انهم مسيطرون على جزء من ثرواتها و يطمعون بالمزيد .

- دراما الموقف الكوميدي و تنوعها داخل الاعمال الدرامية القصيرة كما حددها تافلنجر

نرى في فقرة حكايات عربية في مسلسل هابير لوب اعرابيان يتقاتلان حول بئر حيث احدهم ينسبه للطحاطحة و الاخر للصاحصة و يأتي احد المارة ليحل النزاع بسخرية بينهم ليقسم البئر بعصاته فيكون الجانب الايمن للصاحصة و الايسر للطحاطحة و تصفى الأمور بينهم على هذا الحال حين ما يأتي زائر يريد ان يشرب من ماء هذا البئر فنرى احدهم يقول يجب ان يشرب من جزئي أولاً و الاخر يقول من جزئي انا و عليه يغادر الزائر مكان البئر دون ان يشرب و ينشب الصراع بينهم مرة

أخرى. هنا نجد ان زمان الحدث قبل مائتي سنة تقريبا و ذلك واضح من خلال زي الشخصيات اما المكان فهي الصحراء ، زمن العرض بطبيعة الحال كان قصير و مقتضب يتفق مع الموقف الدرامي المقدم ، فلا مجال للتنوع في سرد الاحداث كتداعي تاريخ الشخصيات المتصارعة لذا نرى ان الاحداث سردت بشكل تتابعي في بيئة العرض الدرامي .

- خصائص و جماليات عناصر اللغة السينمائية و التلفزيونية التي تسود من الناحية الشكلية في الاعمال الدرامية ذات الحبكة المنفردة او دراما الموقف الكوميدي.

نشاهد في فقرة (2 في واحد) نشاهد اثنان يعملون في خدمة عملاء الهواتف النقالة و يتصل بهم احد العملاء عنده مشكلة في اتصال هاتفه النقال و يحاولون المزح معه و السخرية منه ليتضح في النهاية انه مسؤول المؤسسة اللذان يعملان بها و يبخهم على فعلتهم تلك نلاحظ في الموقف الدرامي الكوميدي هذا ان احداثه تدور في الحياة اليومية المعاصرة و هي مشاكل الاتصال في الهواتف النقالة و قدمت نوع من المشاكل تلك في اطار كوميدي اذ عرض الشخصيتان اللذان يعملان في خدمة العملة في يتصرفان تصرفات ساخرة جداً و غريبة عن المعتاد في لحياة اليومية.

العينة الثالثة / اسم العمل: حامض حلو (تم استردادها من الرابط)

النوع: مسلسل كوميدي

تأليف: حسين النجار- محمد حنش- حسن الشمري

اخراج : اسامة الشرقي

الدولة : العراق

عدد المواسم :3

عدد الحلقات في كل موسم :30 حلقة

تاريخ اول عرض :2019

كل حلقة من حلقات المواسم تتكون من المواقف درامية يصل عددها الى سبع مواقف في الحلقة الواحدة و كل موقف درامي يقع تحت عنوان معين مثل (أبو الدراما – جاي و جذب – عبو – عاين يا – ام الصالون – على الكمر – سليمة الخياطة) .

- توظيف مفهوم اللانهاية السائد في الهايبر دراما في مشاهد كوميديا الموقف، بحيث لا تكون مقتنعة وجذرية بل تقصر على انهاء موقف النزاع بين الشخصيات.

نشاهد في الحلقة الأولى من العمل الدرامي حامض حلو الموسم الثالث في الموقف الدرامي المعنون (أبو الدراما) حيث يجلس سعدون مع زوجته ميسون يشاهدون فيلم على التلفاز و فجأة تسمع ميسون أصوات على سطح المنزل فتخبر سعدون ان هناك

لص يسرق أغراض البيت من على سطح المنزل يتفاجأ سعدون و يقف داخل الغرفة و يهتف و يهدد بالويلات التي تقع على اللص من قبله و ينادي والدته لتأزره في محنته بينما ميسون تلومه لتأخره بالقبض على اللص لتصل في الأخير الى نتيجة بانها تذهب للسطح وتحمل بيدها عصا فتجد ان هناك قط يصدر تلك الأصوات يهدأ التوتر بين الشخصيات و يتوقف الضجيج برهة ليعود مرة ثانية ويعود التوتر لسعدون و والدته ، لذا فالنهاية هنا في هذا الموقف الدرامي اقتصر على في الأول على انها التوتر الذي يمر به سعدون لاعتقادهم ان هناك قط على السطح و ليس لص لكن التوتر يعود مرة ثانية كون اعتقادهم كان خاطئ هنا النهاية الحدث بين الشخصيات لم يكن مقنع لحد ما بالنسبة للمتلقي حيث لم يتم القبض على اللص من قبل سعدون و لكن الاطار الكوميدي المقدم من خلاله الموقف الدرامي هذا جعل المتلقي يكتفي بهذا القدر من التفاعل في الاحداث بين الشخصيات .

- الواقعية غير مهمة في الهايبر دراما و تستند في صياغة المواقف الدرامية غالباً الى الخيال الذي يسود هذا النمط الدرامي.

معظم المواقف في مسلسل حامض حلو نجدها من الواقع بشخصها و زمانها و امانها و احداثها لكن مقدمة في اطار كوميدي ميل الى السخرية من الواقع فنجد في الموقف الدرامي المعنون (ام الصالون) خولة و مساعدتها يتحاسبون مع الزبونة بعد انتهاء عملية التجميل و التزين لها و لا تبالي تلك الزبونة بالأسعار المرتفعة للصالون، لكن عند بحثها في حقيبتها على محفظة النقود الخاصة بيها و تتعذر عن الدفع كونها نسيت محفظة النقود في سيارتها وتستأذن من خولة لتذهب و تجلب واياها النقود ، توافق خولة و تغادر الزبونة المحل و تتأخر في العودة تذهب تساعد للبحث عنها و تعود المساعدة لخولة صارخة لتخبر خولة بان الزبونة تلك هربت و لم تدفع الأجرة هنا ينتهي الموقف الدرامي بغضب خولة من مساعدتها لتوريطها بتلك الزبونة ان هذا الموقف ممكن حدوثه بالواقع لكن كوميديا الموقف تكمن هنا في أداء الشخصيات و لغة الحوار بينهم المأداة بلهجة البلد المنج للعمل (العراق) اضافت لمحة من الطرافة على الموقف الدرامي .

-الهايبر دراما في الاعمال الدرامية القصيرة ودورها في تحقيق أهدافها المتمثلة في عرض موقف انساني يحمل في طياته درس خلقي.

في الموقف الدرامي المعنون (عين يا) نرى الطبيب و احد المراجعات لجئت اليه لتتزل من وزنها كون ليلة عرسها قريبة و فستان العرس لا يناسب وزنها الحالي فعليها الانزال من وزنها ، لكي تستطع ارتداء فستان زفافها ، يقترح عليها عدة اقتراحات

للإنزال من وزنها كالرياضة و التقليل من الاكل او اجراء عملية جراحية ترفض المراجعة الاقتراحات جميعا ، لذا يلجأ الى أعطاها رقم الخياط ليكبر مقاس فستان الزفاف لها ، من خلال هذا الموقف الدرامي يعرض بصورة مجازية عدم الصبر التي تنتاب الكثير من الناس على تغير الحال نحو الأفضل و اللجوء الى الحلول السريعة و العقيمة التي لا تعالج المشكلة بصورة جذرية و لكن بصورة مؤقتة بحيث تبقى المشكلة الأساسية بدون حل.

- آلية توظيف الصراع في الاعمال الدرامية القصيرة من خلال تصادم أفكار الشخصيات معتمدا على المفارقة الدرامية التي بدورها تفصح عن تفكير الشخصيات وبالتالي تولد الضحك الناتج عن التوتر الحاد بين الشخصيات.

ف نجد في الموقف الدرامي المعنون (سليمة الخياطة) التي تعمل على فصال و خياطة الملابس للزبائن المنطقة السكنية التي تسكن فيها، فتأتيها احدى الزبونات و تسأل عن ثوبها هل أكملت خياطته ام لا . تجيبها سليمة نعم وتأتي به تتفاجأ الزبونة ان الثوب قد اتلفه و قرضه الفأر، تعاتب الأخيرة سليمة و تلومها و تتطلب إصلاحه، لكن سليمة ترفض و تخبرها ان موضة الثياب أصبحت هكذا في الوقت الحالي أي ان ثوبها اصبح يواكب الموضة (طبعاً هذا الامر غير صحيح) لكن تحاول الهروب من الموقف ، تقتنع الزبونة بالرأي و ينتهي الموقف على هذا الحال . نلاحظ في هذا الموقف الدرامي بان هناك تصادم بالأفكار بين سليمة الخياطة و الزبون فتحاور الأخيرة اقنان الزبونة بان تقصيرها كان في الحفظ على الثوب صدفة جيدة تأتت مع الموضة لتخفف التوتر بينها و بين الزبونة و ينتهي الموقف بإقناعها برئيتها .

- دراما الموقف الكوميدي وتتنوعها داخل الاعمال الدرامية القصيرة كما حددها تافلنجر

نرى في الموقف الدرامي المعنون (جاي و جذب) اربعة من الرجال متوسطي العمر جالسين في المقهى و تبادلون اطراف الحديث و يسردون قصص و احداث خيالية و غير منطقية و يكونون هم ابطالها وهم من قاموا بتلك الاحداث و في اخر الجلسة يشعرون بحرارة الجو و يغادرون المقهى تاركين صاحبها دون دفع حساب الشاي و القهوة ففي احدى المواقف يدعي احدهم ان ازنشتاين انه ابن عمه في الابتدائية وكان يساعده في الدراسة اما الاخر فكان أقارب المهندسة زها حديد و الآخر أقارب نابليون و يسردون مواقف البطولية التي تفوق بطولات تلك الشخصيات ان المواقف المسرودة غريبة و غير معقولة من قبل المتلقي مما تكون مصدر للكوميديا و الضحك له ، و ينتهي الموقف الدرامي في (جاي و جذب) بعبارة (يمكن حمت) و التي تدل باللهجة

العراقية على شدة المبالغة و الكذب في افعال الشخصيات فتكرار تلك الكلمة يثير قدراً من الضحك عند المتلقي .

-**خصائص وجماليات عناصر اللغة السينمائية و التلفزيونية التي تسود من الناحية الشكلية في الاعمال الدرامية ذات الحبكة المنفردة او دراما الموقف الكوميدي.**

هناك فقرة للموقف الدرامي في مسلسل حامض حلو معنونة (عبو) تتحدث عن شخصية شكلتها كاريكاتيري و تصرفاته عفوية يستقبل الكلام من الآخرين بمعناه الحرفي لا المجازي و بالتالي يصعب على الآخرين التعامل معه، ففي احدى المواقف نشاهد عبو تحدث مع خطيبته تخبره بانها تود العيش في منزل صغير فيذهب عبو في الحال ويأتي ببنت صغير جدا (لعبه) تتعصب عليه خطيبته و تحاول مرة اخرى توضيح ما تريد و خبره بانها تود ان تنجب اطفال و يقولون لها (ماما) فيأتي عبو بأطفال من الخارج و يطلب منهم ان ينادونها (ماما) هنا تتعصب عليه و تترك المكان . فنجد المشهد من الناحية الشكلية ذات ديكور و مكياج عبو بسيط و غير مبالغ فيه و يتناسب مع الموقف الدرامي الواقعي المقدم .

النتائج و الاستنتاجات

النتائج

بما إن البحث يهدف إلى الكشف عن آلية عمل الهايير دراما على مواقع التواصل الاجتماعي، والتعرف على الصياغات الفنية للأعمال الدرامية الكوميدية القصيرة ولما تمخض عنه الإطار النظري والاطلاع على مجتمع البحث و تحليل العينات المتعلقة في البحث فقد توصل البحث الى النتائج الآتية:

اولاً/ تنوع المعالجات الدرامية في الهايير الدراما المصاغة صياغة درامية كوميدية و جميعها تختتم باللانهاية و غالبا تكون سائدة في الهايير دراما بحيث لا تنهي الصراع جذريا بل تقصر على انهاء النزاع بين الشخصيات.

ثانياً/ ان عملية توظيف الحبكة البسيطة في الاعمال الدرامية الكوميدية ، أمر لا بد منه لإيصال الحدث بشكل متسلسل منطقي سهل التلقي من قبل الجمهور ، لذا فإن معظم عينات البحث كانت حبكتها من النوع البسيط (التقليدي) .

ثالثاً/ الية توظيف المواقف الإنسانية في الهايير دراما تعمل على تحقيق هدف العمل المتضمن درس خلقي يضمن احد القيم الاجتماعية السائدة في المجتمع العربي اما بتقديمه بطريقة ساخرة او انتقاده ضمن اطار كوميدي .

رابعاً/ الاحداث الواقعية والخيالية لها نفيس الدرجة من الأهمية في الهايبر دراما وصياغة احداثها الدرامية القصيرة و التي تستند الى آلية توظيف الصراع الدرامي من خلال تصادم الشخصيات بأفكارها و معتقداتها التي بدورها تفصح عن تفكيرها الذي يولد التوتر الحاد بينها و بالتالي يثير الضحك عند المتلقي.

الاستنتاجات

- البناء الدرامي للهايبر دراما غالبا معتمد تقديم ممثلين هواة او ناشئين و أيضا على استضافة نجم في عالم التمثيل او الرياضة و ذلك لزيادة عدد المشاهدات للبرنامج او العمل الدرامي .
- خصائص و جماليات عناصر اللغة السينمائية و التلفزيونية لها دور مميز في صياغة الكوميديا في الهايبر دراما فبساطة عناصر التكوين و صياغة الحوار الغير مركب و المفهوم لدى البلد المعد و المؤلف للعمل الدرامي كونه مقدم بلهجة البلد المنتج له .
- الهايبر دراما تستند غالبا الى نوعين في كوميديا هي الفعل و الدرامية التي لديها مجموعة من السمات تتفق بشكل و باخر مع مبادئها و اهدافها ، و ايضا يكون الأسلوب كوميدياً بشكل واضح في المواقف الدرامية المقدمة.

المصادر و المراجع

المصادر من الكتب:

- 1-توملينسون ،جون ، العولمة و الثقافة ، ترجمة إيهاب عبد الرحيم محمد، عالم المعرفة ،التسلسل (354) سنة 2008، الكويت .
- الدراما التشعبية الجديدة كيف تغير النصوص التشعبية في معايير السرد الدرامي للقصص الدرامية 29/يوليو/ 2011.
- 2-السيد ،سباعي ، الدراما الرقمية و العرض الرقمي تجارب (غربية و عربية) ، الهيئة العربية للمسرح دراسات (40) ، الامارات ، 2018
- 3-بات كوبر وكين دانسنجر ، كتابة سيناريو الافلام القصيرة ، المركز القومي للترجمة التسلسل(1798) ، القاهرة ،2011.
- 4-فلاح ،احمد القضاة في الاعلام المعاصر دار الفكر للنشر و التوزيع 2001،بيروت .
- 5-كانوا كلود ،ماري ،الكوميديا ، ترجمة علاء شطنان التميمي ط1 ، 2006 ،بغداد.
- 6-كلود كانوفا ،ماري ، الكوميديا ، ترجمة علاء شطنان التميمي ، سلسلة الكتب المترجمة ، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ،2006.

7- ماست ،جيرالد ، فن كتابة الكوميديا ، تر: مصطفى محرم، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، 2019 .

8- ياقوت ، فدوى ، السيت كوم ، روافد للنشر و التوزيع ، القاهرة ، 2019. المصادر باللغة الإنكليزية:

-Charles Deemer ,how do I number the pages,waldmam ,mark robert the spirit of writing :essays celebrating the writing life .NY:penguin Putnam 2001 print

Et malheur mêlés (Le Comique, Sedes, Paris, 1991). -
Le comique est une donnée 3---Immediate de la
conscience esthétique. La comédie, elle, ne se ...
Pierre Corneille,Trois Discours sur le poème
dramatique, Paris,2021

-R- Bray.la formation de la doctrine classique.neimpr.nizet paris,1974

المجلات و الدوريات :

-صادق ،نهلة و اخرون ، الهايبر دراما كنوع جديد من النصوص الدرامية ، مجلة
حوليات كلية الآداب عين شمس المجلد 41 اربل ، العدد (619) – يونيو، القاهرة ،
2013.

المعاجم:

-معجم المصطلحات السينمائية ، ترجمة و عرض خيرية البشلاوي ، الهيئة المصرية
العامية للكتاب ، القاهرة ، 2005، ص175
-موسوعة الشاشة الكبيرة ، بهاء الدين ،إسماعيل ، إنكليزي – عربي ، مكتبة لبنان
ناشرون ، بيروت ، 2012.

المصادر من الانترنت :

-w.google.com/search?q=فيلم+القطار+لوميير
Dramedy .Tv.lv.2008, http://ltviv.org dramedy ret.l 1 2016-
- https://ar.wikipedia.org/wiki/سَاطِردي_نال_سات_بالعربي
- <https://elcinema.com/work/2054194/> وكيبيديا
- https://ar.wikipedia.org/wiki/مسلسل_العراقي_حامض_حلو

أنواع الزمن في نصوص مسرح الطفل

Types of time in children's theater texts

Riyam Salim Kadhim

ريام سالم كاظم

أ.د. حبيب ظاهر حبيب

Prof.Dr.Habeeb Dhahir Habeeb

كلية الفنون الجميلة - جامعة واسط

Wasit University – College of Fine Arts

Reamsalim506@gmail.com

07806798869

الكلمات المفتاحية : الزمن ، النص ، مسرح الطفل.

ملخص البحث

يتضمن البحث دراسة (أنواع الزمن في نصوص مسرح الطفل) وقد اشتمل على أربعة فصول ، عني الفصل الأول لبيان مشكلة البحث وأهميته والحاجة اليه ، وهدف البحث وحدوده ، وتحديد اهم المصطلحات الواردة فيه ، وقد تناول هدف البحث (تعرف أنواع الزمن في نصوص مسرح الطفل).

وقد عني الفصل الثاني بالاطار النظري ، حيث تضمن الاطار النظري مبحثين ، المبحث الأول أنواع الزمن ، اما المبحث الثاني الزمن في مدركات الطفل بحسب المراحل العمرية ، وقد اشتمل الفصل الثالث على إجراءات البحث مجتمع البحث ، عينة البحث ، أداة البحث ، منهج البحث ، وتحليل عينة البحث البالغة (3) أنموذج ، اما الفصل الرابع فشمّل نتائج البحث ، والاستنتاجات ، ومن النتائج التي توصلت اليها الباحثة :

1-جسد عنصر الزمن اضرار الصراع على المتلقي من حيث بعده النفسي والبيولوجي كما في نص مسرحية لا تقل ككاو كاو.

2- يظهر الزمن الفيزيائي ويختزل ويكثف وجوده في النص المسرحي المقدم للطفل ، إذ يمكن أن تقدم أعوام في داخل حبكة لا يتجاوز زمنها أكثر أو أقل من يوما بحسب سير الزمن فهو متماثل مع الواقع ويوهم به لكونه مقتطعا منه الواقع

كما توصلت الباحثة من خلال النتائج الى جملة من الاستنتاجات منها :

1- يوهم الزمن في النص المسرحي الموجه للطفل من خلال قدرته الفائقة على الاختزال والتكثيف والانحسار لكي يسمح لبنيته بأن تؤسس وحدتها الكلية.

2- يقترن ادراك الطفل لمفهوم الزمن بتطور مدركاته العقلية.

Abstract

The research includes a study of (types of time in children's theater texts) and it included four chapters. The first chapter was devoted to explaining the problem of the research, its importance and need for it, the goal and limits of the research, and defining the most important terms contained in it. The goal of the research dealt with (identifying the types of time in children's theater texts) .

The second chapter was concerned with the theoretical framework, as the theoretical framework included two sections, the first section: types of time, while the second section was time in the child's perceptions according to age stages. The third chapter included the research procedures, the research population, the research sample, the research tool, the research methodology, and sample analysis. The research (3) is a model, while the fourth chapter included the research results and conclusions, and among the results reached by the researcher:

1- The element of time embodies the damage of the conflict on the recipient in terms of its psychological and biological dimensions, as in the text of the play Don't Say Like Kaw Kaw.

2- Physical time appears, and its presence is reduced and intensified in the theatrical text presented to the child, as years can be presented within a plot whose time does not exceed more or less than a day, depending on the flow of time. It is identical with reality and gives the illusion of it because reality is cut from it.

Through the results, the researcher also reached a number of conclusions, including:

1- It creates the illusion of time in the theatrical text directed at children through its superior ability to reduce, condense, and recede in order to allow its structure to establish its overall unity.

2-The child's awareness of the concept of time is linked to the development of his mental perceptions.

الفصل الأول :

أولا : مشكلة البحث

يعد الزمن من المتحولات التي زاملت تفكير الإنسان منذ أن أطلق أسئلته حول الوجود وما يحيط به من ظواهر كونية كالموت والولادة ، الليل والنهار ، تعاقب الفصول الأربعة ، كل هذه التحولات استقطبت تفكيره ، محاولا إيجاد الأجوبة لها وتفسيرها وأمام هذه المتغيرات التي تغطي جميع أشكال الطبيعة وتحيا داخل بنية زمنية محددة ، رغب الإنسان في فهمها ، فكان إنتاجه للأساطير التي تحدث مفهوم الزمن وتجاوزت ماديته وموضوعيته صوب إنتاج أنواع زمنية لا تنتمي إلى الواقع الحياتي الإنساني ، فكانت هذه الأساطير محاولة للإجابة عن تلك الأسئلة التي شغلت تفكيره ، وهذا ما يشكل أهمية العامل الزمني في تنظيم وتشكيل بنية الحياة. الزمن حقيقية أدركها الإنسان منذ القدم ، وهو كامن في وعيه وخبراته ، نظرا لاتصالها بانطباعاتنا وانفعالاتنا وأفكارنا

وللزمن مفاهيم وأنواع عديدة تختلف بحسب الفكر أو الفلسفة التي ينطلق منها ، ويعد النص المسرحي الموجه للطفل عالم تخيلي حتى لو كان محاكيا للواقع يعمل

المؤلف على توظيف أنواع الزمن لكن بصورة مختزلة ومكتنفة توهم الطفل بأن ما يشاهده امام حياة كاملة كالليل والنهار أو توالي الفصول أو أن الأحداث تسري في وقت معين كان يكون في المساء ، ولكل فن له بنيته الخاصة التي يظهر اشتغال الزمن فيها بحسب خصوصيته . فالزمن يشغل داخل النص المسرحي الموجه للطفل بصورة لا علاقة لها بما خارجه (الزمن الواقعي) وهو ما يعرف بالزمن الفني الذي يكون خاضعا للضرورة الدرامية ويحتوي على جميع أنواع الزمن الرياضي أو الفيزيائي أو النفسي أو البيولوجي والاسطوري ، وهو زمن يحدده سير النص بالوجهة التي يريد ، فيشتغل على الزمن الماضي أو المستقبل. كما أن كل لحظة أو حدث داخل النص ترتبط بما قبلها وتمهد إلى اللحظة اللاحقة.

وبناء على ما تقدم تتبلور مشكلة البحث بالسؤال التالي :

ماهي أنواع الزمن في نصوص مسرح الطفل ؟

أهمية البحث والحاجة اليه:

- 1- يفيد البحث الحالي الكتاب والمخرجين وعموم الفنانين الذين يتوجهون بنتائجهم الى الأطفال.
- 2- يفيد الباحثين والنقاد في دراستهم للأدب والنقد المسرحية.
- 3- رفد المكتبة لافتقارها هذه الموضوعات.

هدف البحث :

يهدف البحث الحالي الى

تعرف أنواع الزمن في نصوص مسرح الطفل ؟

حدود البحث :

الحد الزمني : نماذج مختارة من النصوص المؤلفة والصادرة بصيغة كتاب لمؤلفيها بين عام 2019-2021

الحد المكاني : جمهورية العراق.

الحد الموضوعي : دراسة أنواع الزمن في نصوص مسرح الطفل.

تحديد المصطلحات :

الزمن لغة : "الزمن والزمان اسم لقليل من الوقت وكثيره والجمع ازمن وازمان وازمنة ، وزمن زامن : شديد ، والاسم من ذلك الزمن والزمنة وازمن الشيء : طال عليه الزمان وازمن بالمكان : قام به زمانا ويقال زمان الرطب والفاكهة وزمان الحر والبرد ، ويكون شهرين الى ستة أشهر ويقع على الفصل من فصول السنة وعلى مدة ولاية الرجل. " (ابن منظور : ب ت ، ص 1867)

الزمن: اصطلاحا " الزمان الوقت كثيره وقليله. وهو المدة الواقعة بين حادثتين أولهما سابقة وثانيهما لاحقة، ومنه زمان الحصاد، وزمان الشباب، وزمان الجاهلية. وجمع الزمان أزمنة، تقول : السنة أربعة ازمنة، أي أقسام وفصول، وتقول أيضا، الأزمنة القديمة والازمنة الحديثة. والزمان فأساطير اليونانيين هو الإله الذي ينضج الأشياء ويوصلها الى نهايتها " (جميل صليبا : 1982 ، ص 636)

التعريف الاجرائي للزمن :

هو الحياة التي تجري داخل النص المسرحي الموجه للطفل وسلسلة اللحظات في داخل بنية النص.

النص :

النص : لغة "صيغة الكلام الاصلية التي وردت من المؤلف. ما لا يحتمل الا معنى واحد ، او لا يحتمل التأويل ، ومنه قولهم : لا اجتهد مع النص. (ج) نصوص وعند الأصوليين الكتاب والسنة ومن الشيء منتهاه ومبلغ أقصاه يقال بلغ الشيء نصه وبلغنا من الأمر نصه شدته. " (إبراهيم مصطفى وآخرون : 2004، ص 926)

النص : اصطلاحا " كل بناء يتركب من عدد من الجمل السليمة مرتبط فيما بينها بعدد من العلاقات. " (طه عبد الرحمن : 2000، ص 35)

التعريف الاجرائي للنص: نسيج من الكلمات المنظومة في التأليف والمنسقة في داخل النص الأدبي أو النتاج الفني والتي تكون خاضعة لمنطق الزمان وتحولاته وتقلباته.

مسرح الطفل : " مسرح موجه غايته تربوية وتعليمية ترفيهية أنه مسرح يعنى بترسيخ القيم الأخلاقية النبيلة كأهداف عامة للعرض المسرح وموجه نحو شريحة معينة من المجتمع وهم الأطفال الذي يحرص المسرح بعده ظاهرة ثقافية أن يسهم في بنائهم

وتطوير مدركاتهم الحسية /العقلية والارتقاء بذائقتهم الفنية /الجمالية." (حبيب ظاهر حبيب: 2013، ص15)

التعريف الاجرائي : مسرح موجه غايته تعليمية وترفيهية وتربوية ، يحتوي على شخصيات تصنع احداثا في زمن معين تفضي الى فكرة.

الفصل الثاني : الاطار النظري

المبحث الأول : أنواع الزمن

للزمن أهمية كبيرة في النصوص المسرحية الموجهة للطفل لدوره الأساسي فهو قوة ديناميكية تدفع الاحداث في النص الى التطور والنمو فبدون الزمن لا يمكن ان تستقيم النصوص لكونه أحد العناصر المهمة في تشكيل النص المسرحي فعلاقة الزمن بالنص علاقة مزدوجة ، فالنص يصاغ داخل الزمن والزمن يصاغ داخل النص حيث أن النص المسرحي " يحمل بداخله نوعين من الزمن ، أولهما الزمن الواقعي الحقيقي ، وهو زمن عرض المسرحية الذي يدركه المتلقي المشاهد ، وثانيهما هو الزمن الفني وهو زمن الأحداث المسرحية الخيالية ، وإذا كان زمن المسرحية العرض مرتبطا بإنتاج النص وتحويله الى صورة بصرية فإن الأمر يختلف مع النص المسرحي ، لأن فيه يمكن التعرف بعنصر الزمن من خلال إرشادات المؤلف المسرحية او من خلال حوار الشخصيات "(جين سعيد المقدسي: 2016، ص66) فالزمن يعمق الإحساس بالحدث والشخصيات لدى المتلقي الطفل حيث أن النصوص المسرحية الموجهة للطفل تركز على عنصر الزمن في تعميق معانيها وبناء شكلها وتكثيف دلالتها فهو ركيزة أساسية في كل النصوص. وما يميز نصوص مسرح الطفل هي الطاقة الإخبارية التي تتمثل في اختيار جوانب الأفعال المثيرة والمركزة في اقل زمن ممكن ، لان قدرة الطفل على التركيز تختلف باختلاف المراحل العمرية فمثلا: الأطفال بعمر (6-9) سنوات ينبغي للعرض المسرحي الموجه اليهم الا تزيد مدته على (9-12) دقيقة ، والأطفال بعمر (9-12) سنة من (30-12) سنة من (25-30) دقيقة ، وأطفال بعمر (12-15) سنة من (30-45) دقيقة "(محمد حامد أبو الخير: 1988، ص100) وترجع أهمية الزمن في البناء الدرامي للأحداث من تأطيره لأحداث النص المسرحي الموجه للطفل ، ويقدمها بتسلسل رياضي أو خيالي أو تاريخي فيمنح النص ، ألوانا من التشويق والايقاع ، والديمومة ، والسببية المنطقية ، والتعاقب ، وكونه يمنح النصوص شكلها الفني ، بالإضافة الى ما يؤدي بالنص المسرحي من الوحدة الفنية الجامعة حيث تظهر الشخصيات والاحداث في شكل إبداعي مغاير للواقع ،

فيؤطر الزمن أحداث النص المسرحي فيقدمها بتسلسل رياضي أو خيالي أو تاريخي، وتقسّم أنواع الزمن في نصوص مسرح الطفل الى :

الزمن الفيزيائي :

يعد الزمن الفيزيائي الزمن الأساس ، والقاعدة لجميع الأزمنة ومن خلاله يمكننا الحديث عن ازمئة أخرى ، فهو الزمن الرياضي ويمثل العد والترقيم وسيلة من وسائل الإمساك به و صفة من صفاته كذلك عنصرا من عناصره ، فالعدد يكشف حدوث الزمن في تجليات وهي الماضي والحاضر والمستقبل "اذ لا وجود للزمن دون روح تعدّه " (فرانك كرمود :1979،ص5) ، ويتمثل في سير الكون وكل ما فيها ، فالزمن الفلكي هو ترقيم للزمن الفيزيائي من خلال من خلال المظاهر الكونية كالنهار والليل وتعاقبهما ، ويمكن اعتبار الزمن الرياضي مجموعة من اللحظات او سريان متواصل للحظة فهو " العلاقة الزمنية بين الأشياء ولا يتأثر بإدراك المرء الحسي وهو بكلمات نيوتن الزمن الحقيقي الرياضي يجري بنفسه وبطبيعته وبصورة مطردة دون اية علاقة بأي شيء خارجي " (مندلاو : 1997،ص76) حيث ان جريانه يتخذ نمطا خطيا وذلك يرجع لان " الزمان كالخط له بعدا واحد فحسب وهو الطول وكما نستطيع ان نفكر في الخط بوصفه كيانا متصلا ، او بوصفه تتابعا من النقاط فبالمثل نستطيع ان نعتبر الزمان تتابعا من اللحظات او الأسباب المتصل للحظة واحدة "(كولون ولسن :1992،ص170) في الحياة فان الخطية تمتد بصورة افقية حيث لا نستطيع ان نقف على الماضي لنضعه بدلا عن المستقبل الذي لا يمكن ان يكون حاضرا وهو ما يمكن تجسيده في نصوص مسرح الطفل حيث يمكن استدعاء الماضي او المستقبل في اللحظة الحاضرة (الآن) .

الزمن النفسي (السيكولوجي):

وهو الزمن الكامن في الذات الإنسانية وينبع منها وتكون هي مقياسه ، ويختلف باختلاف الأنفس البشرية ، ويعرف الزمن النفسي بالزمن السيكولوجي "فالوقت السيكولوجي يتغير تبعا للظروف، وفي الواقع في مناسبات مختلفة لدى الشخص الواحد" (مندلاو :1997، ص138) والفترة الزمنية هي فترة ثابتة لكن صورة التعامل مع عنصر الزمن تحوله الصورة الموضوعية الى الصورة الذاتية، فالزمن النفسي متغلغل في داخل الانسان ويشعر به ، ويلتمس طبيعته حيث يؤثر على أفعال الانسان فيتعلق بالإنسان شعوريا ونفسيا فالحالة النفسية للإنسان تحدده لان هذا البعد الزمني " مرتبط في الحقيقة بالشخصية لا بالزمن حيث ان الذات اخذت محل الصدارة فيه "(سيزا قاسم :1978،ص77) وهذا الزمن النفسي لا يخضع لمعايير ثابت يمكن بها

قياسه لأنه " يشتغل في وعي الشخصية وحالتها النفسية الداخلية التي تعمل على تأطير الحدث والزمن وفق زمنها وحالتها النفسية " (فلاح محمود: 2020، ص132) حيث انه تعبير عن التجربة العاطفية للإنسان وطبقا لكل شخص واحساسه الداخلي فقد يشعر الانسان بأن الوقت يمر بسرعة واحيانا يشعر بأنه يمر ببطيء تبعا للحالة النفسية وما فيها من فرح وحزن " فكل انسان يحمل بداخله عداد نفسيا يغير الوقت على هواه بصورة مناقضة ومختلفة عن عدادات الأشخاص الآخرين وهكذا لا يوجد زمن واحد بل يوجد بقدر ما هناك من بشر وكل انسان يبدع معياره الخاص " (سمير الحاج شاهين: 1980، ص211) وهو مما يعني ان الزمن النفسي مختلف ويدرك باختلاف الناس وميولهم ونزعاتهم .

الزمن البيولوجي :

وهو الزمن الذي يبدأ مع بداية وولادة الكائنات الحية حتى مماتها " وهو زمن يجري في الاجسام الحية ، وفي خلاياها ، ويختلف من خلية الى أخرى ، ومن مخلوق الى اخر ، فالزمن البيولوجي ازمان مختلفة ، واجال شتى " (احمد شوقي إبراهيم: 2012، ص277) وهذا الزمن يقيس تطور الظواهر البيولوجية" فالوقت البيولوجي يقيس مدى النضج الجسدي للأجسام الحية ... فهو يقاس بمقياس داخل معدل نمو الجسم بيولوجيا " (مدحت محمد أبو النصر : 2015، ص38) فالزمن البيولوجي يعني التحول والتغير المستمر في الكائن الحي ، فالكائن الحي يولد ويعيش فهو مما يعني في تغير مستمر وهذا التغير يحال الى الزمن كذلك فأن " صورة الانسان في سن الثامنة والخامسة عشر والثالثة والعشرين وهلم جرا هي أجزاء ، او بالأحرى صورة في ثلاثة ابعاد لمخلوق ثابت غير قابل للتعديل ومكون من أربعة ابعاد ووجه الخلاف بين هذه الأجزاء يفسر التغيرات التي تحدث بتزايد في تركيب الفرد وهذه التغيرات عضوية وعقلية " (الكسيس كاريل : 1964، ص131) فهو اذن زمن خارجي وداخلي خارجي كونه ينعكس من خلال التغيرات التي تحدث في مظهر الكائن الحي وداخلي كونه ينبع من داخل جسم الكائن الحي.

الزمن الفني: وهو زمن ذو خصلة نوعية ، فهو زمن لا ينفي الأزمنة المذكورة لكنه يسعها جميعا ويتخذها وسيلة للإبراز ، ويعتمد على مسافتها الزمنية والفكرية الواسعة ، فالزمن الفني لا يعني الرقم الرياضي او الحسابي للزمن بصورة منتظمة ، ويشكل الزمن احد العناصر المهمة التي تستخدمها جميع الفنون فالزمن الفني "يعتمد النظام التوزيعي لهيكل المضمون ، بدلا من النظام التتابعي للزمن الطبيعي ، فيكون اكثر انفتاحا على غيره من الازمان تبعا لمنطقه الجمالي وعالمه الذاتي الخاص به ، وأن

محدودية الأرضية التي يشتغل عليها تجعله ذات بنية مضغوطة ومكتفة لا تحتوي على تفاصيل جزئية زائدة "(وسماء حسن الاغا: 2016، ص99) ويعتبر الفن " من وسائل الانسان للتغلب على الزمن ومواجهة الفناء ، فالأشواق الإنسانية ستصير الى عدم لولا الفن ، والحياة الإنسانية ستضيع ملامحها لولا الفن ، أن الفن بأوجهه المختلفة هو المحاولة الوحيدة الصادقة التي بذلها الانسان في هذا الكون اما هذه القوة التي لا راد لها لكي يقاوم الفناء والعدم "(مها حسن القصراوي : 2004 ، ص34) وقد اهتم الفلاسفة بوضع الزمن في الادب والفن حيث ميز ارسطو المسرح عن غيره من الفنون " فقد اعتبر المسرح عن غيره من الفنون والاجناس الأدبية من خلال الزمن فقد اعتبر المسرح فن الحاضر يقدم أفعاله اشخاص يعلمون على أنها تجري الان ، في حين تروي الفنون السردية ومنها الملاحم ما حصل بصيغة الماضي "(ماري الياس وحنان القصاب: 1997، ص238) والزمن في نصوص مسرح الطفل لا يكون زمنا واقعيا وانما هو زمن مرتبط بنطاق العمل الادبي فقد يكون من لحظات متناثرة او متناثرة او متتابعة لكنها ليست بصورة عشوائية وانما يوجد ترابط بينها " فالزمن الفني ذو علاقة مزدوجة مع النص فالنص يشتغل داخل الزمن بوصفه فكرة ، والزمن يصاغ داخل النص ويسهم اليات بنيته بوصفه مكان او وعاء يحتويه "(وسماء حسن الاغا : قراءات في النقد الفني، 2016، ص100) وهذا يعني ان الزمن المسرحي لا يمثل الاحداث بصورة واقعية وتتابعها وتسلسلها المنطقي ، وانما يوحي بها فيسهم في تكوين بنية فنية توحى وتوهم الطفل بالواقع.

المبحث الثاني:

الزمن في مدركات الطفل بحسب المراحل العمرية :-

تتكون المفاهيم لدى الطفل بصورة عامة ومنها مفهوم الزمن من خلال التجارب التي تعرض لها في حياته ، فالمفاهيم عامة لا تنشأ لدى الطفل بصورة تلقائية أو بصورة دفعة واحدة بل تتطور مع مرور الزمن ، ويرى بياجيه أن نمو المفاهيم ومنها مفهوم الزمن يمر بأربع مراحل وهي "(المرحلة الحسية الحركية (من الميلاد الى سنتين) ، ومرحلة ما قبل العمليات الإجرائية (من سنتين الى 7 سنوات) ، ومرحلة العمليات المحسوسة (من 7 سنوات الى 12 سنة) ، ومرحلة العمليات الشكلية (12 سنة فما فوق)" (اديب عبد الله محمد النواصة : 2013، ص102) فمفهوم الزمن من المفاهيم التي يوليها الطفل اهتماما بالغا ، وفيما يلي مراحل تطور مفهوم الزمن لدى بياجيه بحسب المراحل العمرية :

أولاً- المرحلة الحس حركية :

تمتد هذه المرحلة من " الولادة وحتى نهاية السنة من العمر ، ويعتمد الطفل في هذه المرحلة على استخدام الحواس المتعددة والافعال الحركية لاكتشاف العالم المحيط به ، والتعرف على الأشياء الموجودة فيه وفهمها. وتسمى هذه المرحلة بالمرحلة الحس حركية ، لان استراتيجيات التفكير والتعلم التي يستخدمها الطفل تعتمد على الاتصال الحسي المباشر بالأشياء " (عماد الزغلول:2010،ص244) تكون فكرة الزمن " فكرة ضعيفة ، فليست خبرة الطفل في هذه السن الباكر من الثراء بحيث تمكنه من أن يقدر الزمن تقديرا صحيحا ، فأكثر حياته في الحاضر ، رغبات تسعى الى الاشباع العاجل ، أمور في العالم الخارجي تستحوذ على اهتمامه وتدعوه الى فحصها والعبث بها ، اهتمامات خارجية متشعبة ، أما الماضي والمستقبل فاهتمامه بهما عابر ضئيل " (عبد المنعم البلجي: 1971،ص200) وهذا يعني أن الطفل لا يعي ولا يدرك الزمن كأقسام واضحة وانما كتسلسل متعلق بالأنشطة التي يقوم بها.

ثانيا - مرحلة ما قبل العمليات العقلية

وهي المرحلة الثانية من مراحل النمو المعرفي " تمتد هذه المرحلة من 2-7 سنوات وفيها تنمو بالتدرج الصورة المعرفية الداخلية للطفل عن العالم الخارجي وقوانينه وعلاقاته الكثيرة " (علي شاكرا الفتلاوي: 2010،ص38) ويصل الطفل في هذه المرحلة الى أدراك بعض المفاهيم الزمنية مثل أمس وغدا أن الطفل من عمر 2-3 سنوات مفاهيم متعلقة بالزمن مثل قبل والبعد ولاحقا وبسرعة وببطء وعند الثلاث سنوات يمكن للطفل استخدام مفردات زمنية مثل اليوم والامس وغدا ، الماضي والحاضر والمستقبل ، وعند اربع سنوات تضاف الى حصيلته اللغوية كلمات تعبر عن مفهوم الزمن مثل كلمة الصيف المقبل والصيف السابق والشهر ، وعند الأربع سنوات يكون الطفل قد اتقن اللغة ويستطيع ادراك المدلول الزمني لعبارة الأسبوع المقبل ، وفي السنة الخامسة يعي الطفل الكثير من المفاهيم الزمنية ، ويعرف ترتيب الاحداث خلال اليوم وعند الست سنوات تكون معرفته للزمن اكثر وتزداد ادراكه للمدة الزمنية) (ينظر :محمد صبري وهبة :ص2018،ص102) (ينظر : محمد صبري وهبة :ص2018،ص102). (ان الطفل من سن الثالثة وحتى تنتهي السنة السادسة يدخل في مرحلة الخيال المحدود او الخيال الايهامي ، لان الطفل يميل الى الاعتقاد الوهمي حيث يتخيل ذراع الكرسي حصانان يمتطيه ، كذلك فان الطفل لا يستجيب للقصص التي تجري احداثها في زمن خيالية لكنهم يستمتعون بالقصص الواقعية الممزوجة بالخيال ، فمن خصائص هذه المرحلة نشاط الطفل المتواصل وقصر مدى الانتباه).

(ينظر : هادي نعمان الهيتي: 1978، ص ص 22-29) تعرض لدى الطفل النصوص المسرحية والقصيرة الزمن والتي لا تستغرق زمن طويلا وتكون احداثها سريعة التتابع والتحويلات بحيث يؤدي كل حدث الى ما بعده.

ثالثا-مرحلة العمليات المحسوسة أو العيانية:

تمتد هذه المرحلة من عمر " السابعة الى الحادية عشرة في هذه المرحلة يبدو الطفل معقولا ومنظما في توافقه مع عالم الأشياء المحيطة به ، كما يكتسب مفهوما بدائيا عن الزمان والمكان والمنطق "(سيد محمد غنيم: 1976، ص104) اما بالنسبة لمفهوم الزمن في هذه المرحلة " تكون لديه مفاهيم محسنة عن مفهوم الزمن ففي عمر السبع سنوات يستطيع ان يخبرنا على الساعة كم دقيقة ، قبل وبعد الساعة يستطيع ان يخبرنا عن الفصل ، الشهر ، كم دقيقة توجد في الساعة ، وعند عمر الثمان سنوات تقريبا ، يتميز الطفل بالسرعة ، ويعرف تسمية الأشهر ويمكنه ان يقول في أي شهر نحن ، وعند التسع سنوات يصبح المعنى التطبيقي للوقت اكثر تطورا من ذي قبل"(محمد صبري وهبة: 2018، ص103) ونستخلص من هذا ان تفكير الطفل وادراكه لمفهوم الزمن متقدم اذا ما قورن بطفل مرحلة ما قبل العمليات فالمفاهيم لديه تكون متوازنة ويمكنه من إيجاد التسلسل والتتابع الزمني.(تبدأ لدى الطفل من سنة 6-8 سنوات مرحلة الخيال المنطلق فيتخيل ما وراء الظواهر الطبيعية شيئا غير مألوف ، فيجرح الى بيئة الخيال الحر والنصوص التي تجري احداثها في زمن خيالي عجائبي التي تظهر فيها الجنيات العجيبة والساحرات والقصص التي يلعب الزمن دورا أساسيا فيها تجاه البطل والفقرات الفوق المنطقية في الزمن)(علي الحديدي: 1988، ص85-87) فالطفل في نهاية هذه المرحلة اكثر إدراكا لمفهوم الزمن وانواعه اذا ما قورن بطفل في مرحلة الخيال الاليهامي.

رابعا - مرحلة العمليات الشكلية :

تبدأ هذه المرحلة من عمر " 11- 12 سنة وتصل الى حالة التوازن في حوالي 14-15 سنة ، وهي مرحلة بداية التفكير المنطقي عند الكبار. حيث يمكنه ان يتعامل بنجاح ليس فقط مع عالم الواقع المحسوس بل وأيضا مع عالم القضايا والمجردات "(سيد محمد غنيم: 1976، ص104) في هذه المرحلة يبدي الطفل " اهتماما بالمستقبل ، فالمراهق عند هذه المرحلة يمكنه التعامل بنجاح ليس فقط مع عالم الموجودات في الواقع وانما أيضا مع عالم الافتراضات "(محمد كامل يوسف: 2009، ص35) يعني ان الطفل في هذه المرحلة يدرك الزمن بصورته المجردة ويدرك الماضي والمستقبل والحاضر والتسلسل والتتابع ومفهوم الديمومة والفترة الزمنية . يميل الطفل من عمر

9-12 وتسمى مرحلة البطولة حيث يزداد لديه " الاهتمام بالحقائق حيث تستهويه قصص الشجاعة والمخاطرة والعنف والمغامرة وسير الرحلة والمستكشفين "(هبة محمد عبد الحميد: 2006، ص35) يعني ان الطفل يميل الى النصوص التي تعرض الزمن الواقعي والحقيقي كالقصص التاريخية التي يخوض فيها البطل المغامرات. فيما يدخل الطفل من عمر 12-15 المرحلة المثالية فيفضل أن تعرض لهم النصوص ذات الزمن الذي تمتزج فيه " المغامرة بالعاطفة وتقل الواقعية وتزيد المثالية عما هي عليه في مسرحيات الأطفال الأصغر سنا "(وينفرد وارد: 1986، ص148) يشتمل ادراك الطفل في هذه المرحلة على تحولات كبيرة فهو يستطيع ان يدرك تماما الزمن بصورته المجردة .

مؤشرات الاطار النظري :

- 1- الزمن عامل أساسيا ومحركا لتحولات الانسان النفسية والجسدية .
- 2- الزمن في النص المسرحي هو زمن مركب من أزمنة عدة يتم تداولها في النص المسرحي بعد تحويلها من مرجعياتها المختلفة.
- 3- الزمن عامل أساسي في جميع النتاجات ومنها النتاجات الفنية.
- 4- يظهر الإحساس الشخصي الذاتي بالزمن في المسرح من خلال شخصية البطل.
- 5- الزمن الفيزيائي هو زمن خارجي ذو مقياس ثابت (اليوم اربع وعشرين ساعة ، الساعة ستين دقيقة).
- 6- الزمن الدرامي هو زمن الانتقالات غير الخاضعة للضرورة المسرحية بقصد التكثيف والاختزال.
- 7- الزمن البيولوجي هو زمن النمو في جميع الكائنات.
- 8- يصل الطفل بعمر 2-7 سنوات الى إدراك بعض المفاهيم الزمانية مثل أمس غدا والان.
- 9- يستطيع الطفل بعمر الثلاث سنوات استخدام مفردات زمنية تحتوي على الماضي والحاضر والمستقبل .
- 10- يستطيع الطفل بعمر السبع سنوات أن يخبرنا عن الساعة كم دقيقة قبل وبعد الساعة يستطيع ان يخبرنا عن الفصل والشهر وعند الثمان سنوات يعرف تسمية الأشهر ، وعند التسع سنوات يصبح المعنى التطبيقي للزمن أكثر تطورا من قبل ، فخيال الطفل هنا منطلق يميل الى القصص التي تخرج عن عالمه ومحيطه.

11- يستطيع الطفل بعمر 11-12 سنة ان يدرك مفهوم الزمن بصورته المجردة فهو يدرك (الماضي والحاضر والمستقبل) وتتابع الاحداث وتسلسلها ، فهو يدرك المدلولات الزمنية للحوادث التاريخية أدراكه قبل هذه المرحلة لا يتعدى سوى حفظ تواريخ تلك الحوادث .

الفصل الثالث : إجراءات البحث

أولا مجتمع البحث : يتكون مجتمع البحث من نماذج مختارة من النصوص المسرحية المؤلفة والصادرة بصيغة كتاب لمؤلفيها ضمن حدود البحث الزمنية والمكانية (2019-2021).

ثانيا : عينة البحث : اختارت الباحثة عينة قصدية تكونت من ثلاث نصوص مسرحية متنوعة ، وذلك وفقا للمسوغات الاتية :

1- ملائمة العينات لمشكلة البحث وهدفه.

2- تجسد عنصر الزمن واضح في هذه العينات، ولغرض التنوع في العينات لملائمة الفئات العمرية ووعيتها وادراكها لعنصر الزمن.

، ادناه جدول نماذج العينة :

عنوان النص	اسم المؤلف	الفئة العمرية	سنة التأليف
كوميديا الارنب والشتاء	عمار سيف	6-9 سنة	2019
مصباح الامنيات	ايمان الكبيسي	9-12 سنة	2020
لا تقل كاو كاو	سحر الشامي	6-9 سنة	2021

أداة البحث: من اجل تحقيق هدف البحث فقد اعتمدت الباحثة على مؤشرات الاطار النظري بوصفها مجسات أدواته لتحليل عينة البحث.

منهج البحث : اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي لتحليل عينات بحثها.

نموذج العينة الاولى: كوميديا الارنب والشتاء

اسم المؤلف : عمار سيف

سنة النشر: 2019

دار النشر: مطبعة السيماء

ملخص المسرحية:

تدور أحداث المسرحية حول الأرنب المشاغب الذي يحب وينشغل باللعب والغناء بينما ينشغل جميع الحيوانات في فصل الخريف لجمع الطعام تحضيراً لفصل الشتاء حيث تغطي الثلوج الغابة كلها فيصعب على الحيوانات الخروج وجمع الطعام ، فيحاول الأرنب أشغال أصدقائه عن العمل وجمع الطعام والهائم بالعب معه والغناء ، الا أن أصدقائه السنجاب والعصفورة والأرنوبة يحاولون نصحه لكنه لا يستمع لهم ويستمر بالعب ليحل فصل الشتاء حيث تغطي الثلوج الغابة فيصعب على الارنب الخروج وجمع الطعام ليشعر الأرنب بالندم على ما فاتته من الزمن وأنه لم يستمع لنصح أصدقائه ويجمع الطعام ليستفاد منه في وقت الضيق ويطلب المساعدة من أصدقائه لتخبره الأرنوبة انها ستعطيه جزرة يومياً مقابل مساعدتها في تنظيف منزلها، فيوافق الأرنب على شرط الأرنوبة ويخبرها بأنه سيبقى مدينا لهم طوال حياته لأنه تعلم منهم شيء مهما وهو من جد وجد ومن عمل حصد.

التحليل

يشكل نص كوميديا الأرنب والشتاء نموذج لعملية التعاون والعمل بجد من أجل استثمار الوقت والتفكير في المستقبل ، من خلال الغابة ومجموعة الحيوانات التي تعمل بنشاط وجد في جمع الطعام في فصل الصيف وتخزينه للاستفادة منه في فصل الشتاء ، فالزمن كان سلساً ويحاكي فكر الطفل بطريقة مبسطة وهو ما يلائم الفئة العمرية المقدم لها هذا النص وتأصيل جانب استثمار الزمن في أوقات الرخاء من اجل التحضير لوقت الشدة ، بالإضافة الى غرس القيم عن طريق حوارات شخصيات السنجاب والأرنوبة والعصفور الذين كانوا يتحاورون معه بطريقة السخرية التي كانت نتيجة عدم تصديق كلامهم ونصحهم في فصل الصيف عندما نصحوه أن يجمع الطعام فيكون هذا النص دافعا للأطفال على الجدية واستغلال الوقت عمل مفيد يقوم بها في زمن الحاضر من أجل بناء مستقبلهم.

في هذا النص يحدد الكاتب زمن سير الاحداث في بداية المشهد ليكون فصل الصيف ، حيث يستخدم المؤلف ثيمات ومفردات يوظفها عبر حوارات الحيوانات مع الأرنب وتقديم النصح له تكون بمثابة تمهيد أو دلالة على التحول في الزمن من الصيف الى فصل الشتاء منها (الشتاء على الأبواب ، سوف يغطي ثلج الشتاء الغابة كلها ، يأتي الشتاء ويغطي الغابة كلها ، الشتاء قادم) حيث تتجلى صورة الزمن الفيزيائي في هذا

النص وهو ما يوهم الطفل بتسلسل زمن كرونولوجي يوحي بأن حياة كاملة تعرض امامه .

أن حوار الأرنب الذي يفتتح فيه المشهد الأول وهو يحدث نفسه ويتسائل ما بال أصدقائه يعملون من الصباح حتى الليل ، ان هذا الحوار يكشف عن تتابع زمن خطي رياضي ، أي ليل ونهار. يعمل المؤلف في بداية المشهد على توظيف تقنية التوقع بكثرة التي يتحدث المؤلف فيها عن أشياء في النص لها حقيقة التكهّن فيما سيأتي بعدها من أحداث حرة بالوقوع فتكون تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة يجري الأعداد لوقوعها فعلا. والاستباق في معرض البناء النصي يظهر في معرض الحديث عن الأشياء التي ستبدي الى أشياء لاحقة وذلك بطريقة تقريرية متوقعة مثل ذكر السنجاب الثلوج التي ستغطي الغابة ولم يستطيع الأرنب أن يجد الطعام ، ويمثلها أيضا توقع الحيوانات ما ستؤول اليه الأحداث وكيف سيكون حال الأرنب في فصل الشتاء وهو زمن المستقبل في ظل زمن حاضر يفضي بطريقة استشرافية يمهد له المؤلف ، فتكون غايته في هذه الحالة حمل المتلقي (الطفل) على توقع حادث ما أو التكهّن بمستقبل شخصية الأرنب، حيث ان حوار الأرنبة وكلامها ان الأرنب سوف يندم على ما يفعله ويقول في الحاضر، هو عملية تقرر استباقية الزمن الذي توقعت الأرنبة حدوثه في ظل زمن الحاضر وهو استباق ايحائي يحث الطفل الى التطلع على ما هو متوقع أو محتمل عن طريق هذه الإشارة تمهد لحداث لاحق مستقبلا.

وفي المقطع الحواري الذي يجمع العصفورة مع السنجاب تعود العصفورة الى نقطة ماضي وهي كيفية تغير السنجاب بعد ما كان مشاغب مثل الأرنب ويحب اللعب هذا المشهد الاسترجاعي يحاول أن يقدم احداثا ماضية لم ترد مباشرة ، فالحوار الذي يدور على لسان العصفورة يلحظ فيه حضور الزمن الماضي ألا أنها آنية تأثيرا وحضور تقدم كشفا مهما في بناء وتقديم شخصية السنجاب ، من حيث أنها أحداث سابقة وقعت وتلاشت ألا أن تأثيرها في الشخصية يمتد حتى الزمن الحاضر، لأنه ماض يمتلك طاقة قوية لما فيه من احداث مهمة تكشف عن هذه الشخصية وتغيرها مع الزمن ، يقوم الحوار هنا من خلال المشهد الاسترجاعي بالعودة من قمة الصراع الى أحداث وقعت خارج زمن النص فهذا الاسترجاع يؤدي دورا في تقديم ماضي السنجاب والسبب في تغيره ليصبح عما هو عليه الآن في الحاضر، بيد هذا الماضي له حضور فاعل في كشف سياق الأحداث فهو يكشف عن بعض الحقائق الغائبة التي تتعلق بماضي الشخصية ويكشف عن دواخل الشخصيات المتحاوره ويقدم هذا المشهد الحواري عبر

الاسترجاع في زمن الماضي حقائق وقعت فعلا لكن هيمنتها داخل النص تستمر وتؤثر في سير الحكمة داخل النص.

أن إزاحة فصل الصيف والتحول الى فصل الشتاء تتم عبر كلمات الارنب المحملة بالحزن والندم على ما فعله في الماضي وأنه لم يستمع الى كلام أصدقائه في التحضير لفصل الشتاء بعد أن اذاه الجوع ولم يستطيع أن يحصل على الطعام وهو إشارة الى تتابع زمن فيزيائي عمد المؤلف بالإيحاء على تتابعه من خلال حوار ، هذا الحوار هو بمثابة العتبة الفاصلة للتحوّل من الصيف الى الشتاء بالإضافة الى أن الكاتب عمد على توظيف الاسترجاعات فيه كنوع من الندم على الماضي وعدم استثمار الوقت.

نموذج العينة الثالثة : مسرحية لا تقل كاو كاو

تأليف : سحر الشامي

سنة النشر: 2020

دار النشر : دار المتن للطباعة والنشر

ملخص المسرحية :

تدور أحداث المسرحية الرئيسية حول (فرخ البط) الذي يرى العالم اول مرة بعد كسره الجزء العلوي من قشرة البيضة ، حيث يصاب بالصدمة بعد رؤيته ما يحدث حوله حيث القانون الغالب وهو السائد ، وهو رؤيته مشاهد من مطارادات الحيوانات الكبيرة لحيوانات اصغر ، فيصاب بخيبة أمل من العالم الخارجي ، فيرفض بصورة لا ارادية رؤية ما حوله والتمسك بالجزء العلوي من القشرة بالإضافة الى تحول كلامه بالمقلوب ، لتأتي الحلول بعد استعانة الام البطّة بصديقتها الاوزة لتقترح فكرة ذكية تخرج فرخ البطّة من عقده ، وذلك بأن تطلب من جميع الحيوانات التي تسببت في هذه الصدمة أن تقوم بمشهد عكسي أمام فرخ البط ، وهكذا تحل عقده.

تحليل المسرحية :

تبدأ مسرحية لا تقل كاو كاو في الصباح ولا يذكر هذا الصباح صراحة بل بشكل إشارة وهو حديث الديك بأنه صبح اليوم متأخر من النوم وسبب ذلك له احراجاً كبيراً مع حيوانات التي تعودت على صياحه كل صباح للذهاب الى عملها ، فمن الثيمات التي استخدمها المؤلف للإشارة الى الزمن (متى تخرج الى الدنيا ، الان، نهارك سعيد ، الامس)، أن وقوف البطّة في الحديقة الى جانب البيضة وهي تتردد عليها وتلقي

بنظراتها على البيضة تنتظر خروج فرخها ، وهي قلقة على ولدها لأنه لم يخرج من البيضة ، أن زمن الانتظار بالنسبة للبطة الام وهي في حالة قلق وتوتر لأن فرخها لم يخرج بعد من البيضة هو زمن نفسي داخلي ، وهو زمن بطئ في أوقات الانتظار و العسر وسريع في أوقات الفرح واللين ، ودليله حوار البطة الام مع البيضة وهي تقول متى تخرج الى الدنيا ، حتما سيكون أروع يوم في حياتي. أن الزمن البيولوجي مشار إليه بتكسر قشر البيضة وانتظار الام خروج فرخها ، ينمو يوما بعد يوم وهو طبيعي فالزمن يوما بعد يوم ، يشير الى تجمع الزمن الفيزيائي والبيولوجي أي ماض ، حاضر ، مستقبل . وهكذا يصبح الزمن الداخلي البيولوجي للزمن الشخصي ل(فرخ البط) هو السائد في أغلب أحداث المسرحية ، وهو يشكل هيكل ينتظم المسرحية من بدايتها حتى نهايتها ، ويتجلى بشكل إشارات تدل عليه ، ومن هذه الإشارات الكثيرة المفردة والمركبة هي انتظار الام تكسر قشرة البيضة ، وحديث الاوزة مع البطة بأنه لم يخرج بعد لأن لديه المزيد من العمل ليقوم به وهو إشارة الى ان فرخ البط لم يكتمل نموه بعد ، وبعدها تسكر البيضة ، وانتظار البطة خروجه بفرح لأن تكسر القشرة إشارة الى اكتمال النمو ، ثم التعاون الذي حدث بين البطة والاوزة وجميع الحيوانات الموجودة لأقناع فرخ البطة بالخروج . وهذا الزمن الخارجي الطبيعي يمثله ذهاب البطة الام لانشغالها بأمر ما وتكسر قشرة البيضة وخروج فرخ البط ليشاهد الحياة التي يمثلها الزمن الطبيعي الخطي ، وهو ظهور الحيوانات أمام الفرخ وصراعها ليرتعب ويعود الى البيضة ووضع الخطة من قبل الاوزة لإخراج فرخ البط ، حيث تم توظيفه كبنية معلوماتية توهم لطفل بتسلسل زمن واقعي طبيعي . وهكذا تتعادل القوى أي تتساوى الأزمنة ويصبح زمن التعاقب مساويا للزمن الفردي البيولوجي ، وبؤرة كل الأزمنة التي تنطلق من الان بكل مفرداتها التعاقبية والشخصية الداخلية لتشير أيضا هذه الأزمنة الى زمن اللحظة والحال والصراع والحدث والفعل . أن المسرحية تتكون من خمسة فصول وهي تقسيم لزمن المسرحية و وهذا التقسيم وهو تقسم للزمن الطبيعي ولزمن فرخ البطة الداخلي.

أن توظيف الكاتبة لعملية الاسترجاع ، وهو استرجاع البطة للأحداث التي جرت أمام صغيرها وهي صراع الحيوانات التي سببت الصدمة لصغيرها ورفضه الخروج من البيضة ، كذلك توظيفها للاستباق وهو التخطيط للمستقبل وإخراج فرخ البط وتجاوز الصدمة أن هذه العمليتان كلها ظروف وصدى للأن في تعاقبية السردية والشخصية.

البطة قصتي حزينة سأطلعك عليها:

الاوزة : لكي يتقبل ابنك الحياة عليك ان تفعلني امر كبير الان ، سأقول لك كيف.
المستقبل والآن قد حضرا في لحظة الحزن وهو حزن البطة على وضع ابنها وتذكر
سبب وضع صغيرها.
وعلى هذا يمكننا ان نخطط هيكلية الزمن في نص مسرحية لا تقل كاو كاو بشكل الاتي
:

ماضي وهو حاضر في - الان - مستقبل حاضر أيضا في (الان)

نموذج العينة الرابعة : مصباح الأمنيات

تأليف : أيمن الكبيسي

سنة النشر: 2021

دار النشر : دار الأداب والفنون

ملخص المسرحية

تدور احداث المسرحية حول مجموعة من الأصدقاء (الحيوانات) (الفيل) و(الحمار) و(الطاووس) و(وحيد القرن) ، يتعاهدون على أن يبقوا دوما أصدقاء في السراء والضراء ويتوحدون ضد الأعداء ومساعدة الآخرين ، ليشب بنينهم الخلاف حول من سيكون القائد ليأمر المارد الموجود في الفانوس السحري الذي أعطته لهم السمكة كعربون شكر لما قدموه لها من مساعدة وانقاذها من شباك الصياد ، فيقررون الاحتكام الى القرد قاضي الغابة حول اختيار القائد ، ويبلغهم القرد أن الأجدر منهم هو من يتحلى بصفاتهم جميعا فكل واحد منهم لديه صفات جيدة ويطلب منهم تطوير ذاتهم ليتحلوا بصفات القائد الجيد ، فيقرروا وضع الفانوس السحري لدى الثعلب الماكر مؤقتا بعد ان سمعوا بتوبته ، بينما هم يطورو من انفسهم ، فيستغل الثعلب ذلك ويسيطر على الغابة جميعا بمساعدة المارد ، بعدها يقرر الأصدقاء الذهاب الى القرد القاضي مرة أخرى واخباره بأن الثعلب الماكر قد استغل الفانوس السحري لمصلحته فيقرر القرد طرد الثعلب من الغابة ويخبرهم بأن يتخلصوا من المصباح من خلال القائه في النهر لانهم ليسوا بحاجة اليه ، ففي داخل كل منكم مارد ومصباح يحقق الحلم ، وبالعامل والاجتهاد تتحقق الاحلام ، فيفرح الطاووس لأنه سيقى الاجمل كما كان ، والحمار هو العطوف والحنون ، فيتفق الجميع على البقاء معا والتعاون في السراء والضراء.

التحليل:

في هذا النص اعتمدت المؤلفة على أنسنه الحيوانات لتبث ثيمتها وهي الصداقة والتعاون والخلود في الذكر عن طريق الفعل الطيب والاختلاف حول القيادية ومن يتولى قيادة المجموعة وأهمية الشكل والمضمون بالإضافة الى سوء الاختيار والاعتماد على الثعلب الماكر ليكون القائد ويمسك بمصباح الامنيات التي أعطتهم إياه السمكة كهدية وشكر على مساعدتهم لها وانقاذها من شباك الصياد والاحتكام الى القرد القاضي الذي طلب منهم رمي المصباح في النهر مؤكدا لهم أنه بالعمل والتعاون تتحقق الامنيات. الزمن في هذا النص هو زمن خطي رياضي عمدت الكاتبة الى الإشارة والايحاء بأن حياة كاملة تجري من خلال الأفعال والكلمات التي عمدت الكاتبة لتوظيفها للإيهام بالزمن الموضوعي الخارجي (الفيزيائي) ، تحدد الكاتبة زمن الأحداث التي تجري في المشهد الأول ليكون وقت النهار هو زمن بدء الأحداث في المشهد الأول ، وهو زمن اللعب والحب والتعاون بين حيوانات الغابة (الحمار)(الفيل)(الطاووس)(وحيد القرن) الذين يتعهدون على أن يكملوا بعضهم وأن يتوحدوا ضد الأعداء وتستمر صداقتهم في السراء والضراء ، ثم بعد ذلك يتحول الزمن من النهار الى الليل في نهاية المشهد الأول بعد يوم حافل باللعب وتشير الكاتبة الى انتهاء اليوم وحلول وقت الليل من خلال حوار الفيل :

الفيل: كان يوما ممتعا يا أصدقائي وهو إشارة الى انتهاء اليوم وحلول المساء.

ليتحول الزمن في المشهد الثاني الى المساء عندما يستمع الأصدقاء الى نداء يطلب المساعدة ليعلم الأصدقاء بأن السمكة وقعت في شباك الصياد وتطلب منهم المساعدة ليتقاعس بعض الأصدقاء عن مساعدتها لأن الوقت الآن وهو الحاضر هو وقت نومهم تشير الكاتبة الى هذا الزمن من خلال حوار الحيوانات منها شخصية الطاووس وحوارها بأنها تريد العودة للمنزل بعد انتهاء اليوم ، و وحيدة القرن بانه حان وقت نومه .

وبعد مساعدة الحيوانات للسمكة تخبرهم السمكة بأنها سوف تعود لهم غداً لتشكرهم مع أهلها هنا ينتهي المشهد الثاني برجوع الأصدقاء كلا لمنزله للخلود الى النوم ليتحول الزمن في المشهد الثالث الى وقت النهار وهو تجمع الأصدقاء عند النهر ينتظرون قدم السمكة وهو صباح اليوم التالي وهذا الزمن هو الذي يشكل أغلب الحكي في المشاهد الخمس المتبقية حيث تجري أحداث جميع هذه المشاهد في هذا الوقت. ، عمدت الكاتبة على توظيف الراوي متجسدة في شخصية الضفدع التي كانت تظهر في نهاية كل مشهد كنوع من التحول والانتقال من مشهد الى اخر بالإضافة الى ما تقوم به هذه

الشخصية من تشويق الطفل على تتبع مجريات الاحداث في المشاهد القادمة بالإضافة الى ما توفره من اختصار واستباق للزمن في مجريات الاحداث. حيث ، كذلك عمدت الكاتبة على تصاعد الاحداث في النص وذلك من خلال مصباح الامنيات الذي اعطته السمكة الى الحيوانات كعربون شكر لما قاموا لها من مساعدة وانقاذها من شباك الصياد ، ليدب الخلاف بين الأصدقاء ، وبذلك يكون هذا المصباح هو نقطة التحول بين الزمن الماضي عندما كانوا أصدقاء و يتعاونون جميعا وبين الآن وهو (الحاضر) وهم في صراع حول من سيكون القائد في زمن المستقبل ليأمر مار د المصباح لتحقيق ما يمتنون ، والتفكير والصراع حول المستقبل ومن منهم سيكون قائد المجموعة ودليله حوار الطاووس مع القرد الذي يمثل شخصية القاضي حول اختلافهم من سيكون القائد بينهم. فهذا الحوار هو إشارة الى المستقبل وتشويق الطفل من سيكون من بين الأصدقاء قائدا للمجموعة ، تعمل الكاتبة على توظيف الاستباق أو الاستشراف التمهيدي كتمهيد إلى أحداث قادمة سوف يقوم بها الثعلب وخصوصا أن الثعلب معروف بمكره بين حيوانات الغابة بعد أن قرروا الحيوانات انتخاب الثعلب مؤقتا ليكون هو القائد بعد أن أعلن توبته وصلحه ، هذه الحوارات تشوق الطفل حول أن أحداث مشوقة قادمة وتزيد من متابعة الطفل وترقبه للأحداث القادمة ، وتثير أسئلة لدى الطفل منها ، هل كان اختيار الأصدقاء للثعلب صائبا ؟ و هل سوف يعود الثعلب الى مكره كما كان في الماضي بعد أن أعلن توبته ويستولي على المصباح؟

أن زمن التلقي بالنسبة للطفل المتلقي لهذا النص وهو ما يلائم الفئة العمرية المقدمة لها هذا النص حيث ان الزمن يسري سريعا وذلك يعود الى ما يحتويه النص من عناصر التشويق والجذب خصوصا وأن الكاتبة عمدت الى توظيف التطلع لدى الطفل نحو مستقبل الأحداث القادمة .

الفصل الرابع :

نتائج البحث ومناقشتها:

1- يحقق الزمن الفيزياوي وجودا تعاقبيا متتاليا (ناميا) (بداية ، وسط ، نهاية) كما في نص كوميديا الارنب والشتاء في بنائها الخطي ونص مسرحية مصباح الامنيات.

2- يظهر الزمن الفيزياوي ويختزل ويكثف وجوده في النص المسرحي المقدم للطفل ، إذ يمكن أن تقدم أعوام في داخل حبكة لا يتجاوز زمنها أكثر او اقل من يوما بحسب سير الزمن فهو متماثل مع الواقع ويوهم به لكونه مقتطعا منه الواقع.

3- جسد عنصر الزمن اضرار الصراع على المتلقي من حيث بعده النفسي والبيولوجي كما في نص مسرحية لا تقل ككاو كاو.

4- يبتدأ الزمن الرياضي في النص ، بصيغة مؤشر ، اذ يشير اليه المؤلف عبر ارشاداته في بداية المشاهد كأن يذكر الوقت صباحا او مساء او يحدد الزمن في أي فصل من فصول السنة كما في نص مسرحية مصباح الامنيات حيث تحدد الكاتبة في بداية الفصل الأول الوقت الذي يبتدأ فيه المشهد او قد يكون في أي من فصول السنة كما في نص مسرحية كوميديا الارنب والشتاء حيث يشير المؤلف الى أن الاحداث تسري في فصل الخريف ، او قد تكون الإشارة اليه من في ثانيا الحوار او على لسان

5- تلعب الشخصية وخصوصا شخصية البطل دور رئيسي في تحريك وحدة الزمن كما هو الحال في شخصية الأرنب وهي شخصية البطل التي تدور حولها أحداث المسرحية وشخصية فرخ البط في مسرحية لا تقل كاو كاو .

الاستنتاجات

3- يوهم الزمن في النص المسرحي الموجه للطفل من خلال قدرته الفائقة على الاختزال والتكثيف والانحسار لكي يسمح لبنيته بأن تؤسس وحدتها الكلية.

2- يقترن ادراك الطفل لمفهوم الزمن بتطور مدركاته العقلية.

3- يوصف الزمن الاحاسيس بحسب المشاعر فمثلا زمن مخيف ، زمن احتفال ، زمن جميل وممتع ، وزمن الهم.

4- ان طبيعة الزمن تعتمد على بناء الحبكة وفعل الشخصيات وتدفق الاحداث .

5- تنصهر في الهيكل الزمني للنص المسرحي كل الأزمنة : الفيزياوي ، البيولوجي ، والتاريخي، النفسي في لحظه التلقي مكونة من زمنين ، زمن القراءة وزمن الاحداث في النص يندمجان بدورهما في زمن النص المسرحي.

قائمة المصادر

1- أبراهيم مصطفى وآخرون :المعجم الوسيط ، ط4، مكتبة الشروق الدولية ، القاهرة 2004.

2- أبين منظور : لسان العرب ، ط1، دار المعارف ، القاهرة ، ب.ت.

3- أحمد شوقي إبراهيم : موسوعة عالم الانسان ، ج2، دار نهضة مصر، القاهرة ، 2012.

4- أديب عبد الله محمد النوايسة ، ايمان طه : النمو اللغوي والمعرفي للطفل ، ط2، مكتبة المجتمع العربي ، عمان ، 2013.

- 5-جميل صليبا :المعجم الفلسفي –بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية ،ج1، دار الكتاب اللبناني ، مكتبة المدرسة ، 1982.
- 6-جين سعيد المقدسي ، نهوند القادري، رفيف رضا صيداوي، عزة سليمان : الزمن مقاربات وشهادات، تجمع البحوث اللبنانية ، الكتاب السابع عشر، بيروت، 2016، .pdf
- 7-حبيب ظاهر حبيب :القيم الدراماتيكية في مسرح الطفل ،ط1، دار الجواهري ،بغداد ،2013.
- 8-سمير الحاج شاهين : لحظة الأبدية ،ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1980.
- 9-سيد محمد غنيم : النمو النفسي من الطفل الى الراشد ، عالم الفكر ، المجلد 7، العدد ، 3، الكويت 1976.
- 10- سيد محمد غنيم : علم النفس من الطفولة الى المراهقة ، عالم الفكر ، المجلد السابع ، العدد الثالث ، الكويت ،1976.
- 11- سيزا قاسم : بناء الرواية ، ط1، مكتبة الاسرة ، القاهرة ، 1978.
- 12- طه عبد الرحمن : في أصول الحوار وتجديد علم الكلام،ط2، المركز الثقافي العربي ،المغرب ،2000.
- 13-عبد المنعم البلجي : النمو النفسي ، ط5، دار النهضة العربية ، بيروت ،1971.
- 14-علي الحديدي : في ادب الطفل ، ط4، مكتبة الانجلو المصرية ، مصر ،1988.
- 15-علي شاكرا الفتلاوي : سايكولوجية الزمن ، ط1، دار صفحات للدراسات والنشر الأردن ، 2010.
- 16-عماد الزغول : نظريات التعلم ، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، 2010.
- 17-فرانك كرمود : الإحساس بالنهاية، ترجمة : عناد غزوان إسماعيل ، جعفر صادق الجليلي ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، 1979.
- 18- فلاح محمود : الشخصية المهمشة ، ط1، دار الخليج ، الأردن ، 2020.
- 19- الكسيس كاريل : الانسان ذلك المجهول ، ترجمة : عادل شفيق ، الدار القومية للطباعة والنشر ، 1964.
- 20- كولون ولسن : فكرة الزمان عبر التاريخ ، ترجمة : فؤاد كامل ، مراجعة : شوقي جلال ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت ، 1992.
- 21- ماري الياس ، وحنان القصاب : المعجم المسرحي ، ط1، مكتبة لبنان ، بيروت ،1997.

- 22- محمد حامد أبو الخير : مسرح الطفل، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، 1988.
- 23- محمد صبري وهبة : التربية النفس حركية للأطفال ذوي الاضطرابات النمائية ، دط، مكتبة الانجلو المصرية ،مصر ،2018.
- 24- محمد كامل يوسف : الخبرات التربوية المتكاملة لرياض الأطفال ، ط1، دار النشر للجامعات ، القاهرة ، 2009.
- 25- مدحت محمد أبو النصر : إدارة الوقت ، ط3، المجموعة العربية للدراسات والنشر ، القاهرة ، 2015.
- 26- مندلاو : الزمن والرواية ، ترجمة : بكر عباس ، مراجعة : احسان عباس ، ط1، دار صادر ، بيروت ، 1997.
- 27- مها حسن القصراري : الزمن في الرواية العربية ، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، عمان ، 2004.
- 28- هادي نعمان الهيتي : ادب الطفل ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1978
- 29- هبة محمد عبد الحميد : ادب الأطفال في المرحلة الابتدائية ، ط1، دار الصفاء للنشر والتوزيع ، عمان ، 2006.
- 30- وسماء حسن الاغا: قراءات في النقد الفني، دار اليازوري للطباعة والنشر، الأردن، 2016.
- 31- وينفرد وارد : مسرح الأطفال ، ترجمة :محمد شاهين الجوهري ، المطبعة العصرية ، بغداد، 1986.