

مجلة فنون جميلة

(العدد الخامس)

© 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 الإيداع 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 الخامس
تاريخ الطبع: 2024
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

رئيس التحرير
مدير التحرير
تقنيات مسرحية
تربية تشكيلية

أ.د سامي علي حسين
أ.م.د. قاسم جليل مهدي

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 / م . م . أمنية محمد جاسم
متابعة الموقع الالكتروني / ريم كريم محسن
امين الصندوق / محمد جاسم زناد
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 قاسم جليل مهدي	مدير التحرير	تربية تشكيلية	جامعة واسط/ كلية الفنون الجميلة	qalhossaind@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 فاضل عرام لازم	عضو	تربية فنية	جامعة واسط/ كلية الفنون الجميلة	flazem@uowasit.edu.iq
9	أ.م.د ميسم هرمز توما	عضو	موسيقى	جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة	Maysamtoma16@gmail.com
10	أ.د حسني محمد سليمان أبو كريم	عضو	تصميم/فنون جرافيك	كلية الفنون الجميلة/ جامعة الزرقاء /الأردن +	Husni_a_k@hotmail.com
11	أ.د قيس بهنام ماجد	عضو	تصميم صناعي	جامعة البورك للعلوم /الدنمارك	shawikaiss@yahoo.com
12	أ.م.د انديرا حمدي عبد اللطيف راضي	عضو	مسرح	المعهد العالي لأطارات الطفولة / تونس	Dr.andiraradhi@gmail.com
13	أ.م.د عبد الله محمد علي الشيخ	عضو	إذاعة وتلفزيون	جامعة اب/ اليمن	Alshekh.abdall@gmail.com

المحتويات

الصفحة	العنوان	الاسم	ت
28-1	قراءة خطاب الفن الشعبي وفقاً لإطروحات رومان انغاردن	أ.د فاطمة لطيف عبد الله م.م محمد محسن كريم	1
55-29	الوظيفة والتنظيم المكاني ودورهما في تعزيز الارجونومك المعرفي للفضاء الداخلي	م . د . وسام صالح حمد الموسوي	2
86-56	دور التربية الفنية في تنمية الحس الجمالي لدى متعلمي المرحلة المتوسطة في العراق	م.د. جواد كاظم حنوش النجار	3
111-87	البعد الحكائي والدلالي للمنظومة الرمزية الراهدينية وتمثلاتها في الفن العراقي المعاصر	المدرس الدكتور صلاح هادي يشن	4
128-112	الاستدعاء في الاعلان الكرافيكي المعاصر	م. د علي محمد شواي غدير م. د براء مهدي محسن	5
154-129	فاعلية الذكاء الاصطناعي لبناء أنموذج مقترح للزي وأشتغالاته في العرض المسرحي	أ.م.د فرزدق قاسم كاظم	6
178-155	الخطاب الاتصالي عبر مكونات الفضاء الداخلي في المقاهي التراثية	ا.م. د . وسام حسن هاشم	7
198-179	الحفر الفني في تونس	أمل الهاني	8
218-199	جماليات الحلي الخزفية في الحضارة المصرية القديمة	م.م. ثائر حاتم هاتف	9
237-219	(توظيف ارشادات المؤلف في عروض المسرح المدرسي)	م.م طه عبد الوهاب عبدالله	10
270-238	أساليب التعبير في اعمال اورلان	المدرس المساعد اسراء مهدي جيجان الجوقلي	11
293-271	توظيف شخصية الطفل البطل في عروض المونودراما الموجهة للطفل	م. حسام حسين عباس	12
318-294	توظيف الوسائط المتعددة في إنشاء العروض المسرحية الموجهة للأطفال	حوراء كريم طعمة أ.د حبيب ظاهر حبيب	13
338-319	التمثيلات الفلسفية للفوضى الخلاقة في ديكوياج زهور الفنانة ماري ديلون	سهام عبادة حسين الطائي	14
363-339	قصيدة العلامة في العرض المسرحي الموجه للأطفال اعمال المخرج حسين علي صالح انموذجا	علي سعد حسين أ.د سامي علي حسين	15
378-364	الخطاب التربوي في الدراسات البحثية لعروض مسرح الطفل (دراسة حسين كاظم جاسم انموذجا)	نجلة زويد خلف أ.م.د قحطان عدنان	16

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 بملكيتة 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 المستتلة 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 (-----)-----
اتعهد 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 (---
-----) و اقر 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

الجامعة: الكلية: رقم الهاتف: الأمل:
ختم الكلية او القسم التوقيع

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 أخرى 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 .

قراءة خطاب الفن الشعبي وفقاً لإطروحات رومان إنغاردن

Reading the discourse of pop art according to the theses of Roman Ingarden

أ.د فاطمة لطيف عبد الله

م.م محمد محسن كريم

جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة

المديرية العامة لتربية واسط

Prof. Dr. Fatima Latif Abdullah
Karim

Asst. Lecture. Mohammed Mohsen

University of Babylon/College of Fine Arts
Directorate of Wasit Education

General

fine.fatima.lateef@uobabylon.edu.iqmohammed.kareem.fineh77@student.uobabylon.edu.iq

الكلمات المفتاحية: قراءة، الفن الشعبي، رومان إنغاردن.

ملخص البحث

لقد تناول البحث الحالي دراسة (قراءة خطاب الفن الشعبي وفقاً لإطروحات رومان إنغاردن) وتضمن البحث أربع فصول , تناول الفصل الاول الاطار المنهجي للبحث متمثلاً بمشكلة البحث والتي تمحورت بالتساؤل الآتي : (كيف تتم قراءة خطاب الفن الشعبي وفقاً لإطروحات رومان إنغاردن)؟, كما اشتمل الفصل الاول على اهمية البحث والحاجة اليه فضلاً عن هدف البحث الذي يرمي الى التعرف على تعرّف قراءة خطاب الفن الشعبي وفقاً لإطروحات رومان إنغاردن فضلاً عن ذلك احتوى الفصل الاول على حدود البحث وتحديد مصطلحاته.

اما الفصل الثاني فقد تضمن الاطار النظري للبحث ومؤشراته. اشتمل الاطار النظري على ثلاثة مباحث, تناول المبحث الاول مفهوم القراءة ما بين الإنتاج والتلقي. في المبحث الثاني تناول الباحثان خطاب الفن الشعبي , اما المبحث الثالث فقد استعرض فيه الباحثان إطروحات رومان أنغاردن, وانتهى الاطار النظري بالمؤشرات التي توصل اليها الباحثان. تضمن الفصل الثالث اجراءات البحث المتمثلة بمجتمع البحث وعينة البحث التي بلغت (2) أنموذجاً فنياً فضلاً عن منهجية البحث واداته , وطريقة اعدادها والتأكد من صدقها وثباتها فضلاً عن الادوات والوسائل الاحصائية التي استخدمها الباحث , وانتهى الفصل الثالث بتحليل عينة البحث..

أحتوى الفصل الرابع على نتائج البحث وأستنتاجاته والتوصيات والمقترحات. وكان من أبرز نتائج البحث:

1. تنوعت طروحات (إنغاردن) في نتاجات الفن الشعبي، من خلال القراءة الحوارية بالأستناد الى مبادئ (رومان إنغاردن) بما تحمله من بواعث إشتغالية والتي أحدثت بدورها تحولاً في أساليب الفهم والتلقي ومستحدثاتها الدائقية، ما أعطى منطلقاً لإبتكار نصوص اثرائية تتسم بالفراة والدهشة، وتعتمد في الوقت ذاته طروحات عدة كالثقافة الاستهلاكية والتقنيات التكنولوجية والمزج بين القيم والمستهلك كما في نماذج عينة البحث.

2. قدم خطاب الفن الشعبي إنفتاحاً غير مسبوق على مستوى الاستعارة وتوظيف مفردات تم ترحيلها من تيارات سابقة لتعطي معنى مغايراً عن أطرها الخارجية من خلال قراءتها وفقاً لإطروحات (إنغاردن) كما في نماذج عينة البحث، فكانت مهمة القارئ هي التركيز على العلاقة القائمة بين الماضي والحاضر من ثم إنزياحها لتشكّل بحضورها الجديد إنعكاساً لمقتضيات العصر وفي الوقت ذاته تعطي هوية لذاتها بحيث يمكن إعادة قراءتها بلغة جديدة تتوافق مع معطيات العصر.

ومن أبرز الإستنتاجات:

1. بينت الدراسة تنوع القراءات لخطاب الفن الشعبي الذي ينطوي على نصوص بصرية مختلفة من حيث البناء والتشكيل بين فنان وآخر لإيصال رسالته الفكرية والجمالية الى المتلقي، ولخلق نوع من التواصل عبر التعالق بين الأفكار، والرؤى المفاهيمية عبر آليات إشتغال مختلفة ومتباينة.

2. أعطى الفنان الشعبي حرية للمتلقي في تفسير النص وذلك عبر آليات الإشتغال على النصوص البصرية المعاصرة، فالمكنون الذي يختزنه النص هو بمثابة إشارة فكرية، لتترك المجال لمتلقيه لفتح شفرته، والغوص في معنى النص البصري.

وأنتهى البحث بأهم التوصيات والمقترحات والمصادر.

Keywords: reading, pop art, Roman Ingarden.

Research Summary

The current research has dealt with the study of (reading the discourse of popular art according to Roman Ingarden's theses) and the research included four chapters. The first chapter dealt with the methodological framework of the research represented by the research problem, which centered on the following question: (How is the discourse of popular art read according to Roman Ingarden's theses)? It also included The first chapter focuses on the importance of research and the need for it, as well as the goal of the research, which aims to identify and read the discourse of popular art according to Roman Ingarden's theses. In addition, the first chapter contains the limits of the research and defines its terms.

The second chapter included the theoretical framework of the research and its indicators. The theoretical framework included three sections. The first section dealt with the concept of reading between production and reception. In the second section, the researchers discussed the discourse of popular art. As for the third section, the researchers reviewed Roman Ingarden's theses, and the theoretical framework ended with the indicators that the researchers arrived at. The third chapter included the research procedures represented by the research community and the research sample, which amounted to (2) technical models, as well as the research methodology and its tools, the method of preparing it and ensuring its validity and reliability, as well as the statistical

tools and methods that the researcher used. The third chapter ended with an analysis of the research sample.

The fourth chapter contained the research results, conclusions, recommendations and proposals. Among the most prominent results of the research were:

1. Ingarden's proposals varied in the productions of popular art, through dialogic reading based on the principles of Roman Ingarden, with its practical motives, which in turn brought about a shift in the methods of understanding and reception and their gustatory innovations, which gave a starting point for creating enriching texts characterized by uniqueness and amazement, and based on At the same time, there are several propositions, such as consumer culture, technological technologies, and the combination of values and the consumer, as in the research sample models.
2. The discourse of popular art presented an unprecedented openness at the level of metaphor and the use of vocabulary that was carried over from previous trends to give a meaning different from its external frameworks by reading it according to Ingarden's theses, as in the models of the research sample. The reader's task was to focus on the relationship that exists between the past and the present. Then it was shifted to form, with its new presence, a reflection of the requirements of the era and at the same time give an identity to itself so that it can be reread in a new language that is compatible with the givens of the era.

Among the most prominent conclusions:

1. The study showed the diversity of readings of popular art discourse, which involves different visual texts in terms of construction and formation between one artist and another to

convey his intellectual and aesthetic message to the recipient, and to create a type of communication through the interrelation between ideas and conceptual visions through different and disparate mechanisms of operation.

2. The popular artist gave the recipient freedom to interpret the text through the mechanisms of working with contemporary visual texts. The content that the text contains is an intellectual signal, leaving room for the recipient to open its code and delve into the meaning of the visual text. The research ended with the most important recommendations, suggestions and sources.

الفصل الأول / الإطار المنهجي للبحث

مشكلة البحث

بقي ميدان الفن مستقلاً ومتفرداً بذاته. لأنه العنصر المخاطب للوجدان والمشاعر خطاباً مباشراً ، فانتتهت النظريات الجمالية إلى افتراض يقول أن مادة الفن تنامت تماشياً ووعي الذات. فباتت هذه المؤشرات دافعاً لظهور الفكر الظاهراتي على يد مؤسسه (هوسرل). إذ نادى بالعودة إلى الأشياء ذاتها إلى جوهر وجودها، في التعامل معها وفهمها. إلى مضمونها الباطني دون الاعتماد على الفروض العلمية أو التداولية المسبقة عنها. فأحدثت تغييرات فكرية نهبت الوعي الإنساني إلى وجود هوة يتطلب ردمها للوصول إلى الأشياء في ذاتها لأجل فهمها موضوعياً. فوجدت حيزاً لها باعتبارها محاولة تسعى إلى سد الهوة وبالتالي العودة إلى إدراك ما انتهت الذات إلى عدم فهمه.

ما يميز الفنون المعاصرة هو تلك التحولات الحاصلة في طبقات العمل الفني، بنيته النمطية والأسلوبية، الأدائية والمعرفية معاً، حتى انتهى إلى جمعه لأكثر من لون فني واحد. يحتمل أكثر من قراءة تأويلية جمالية كما هو في الفن الشعبي الذي يجمع بين القيم والمستهلك، وتفرد التقنية والاستعاضة عن المعنى المباشر بالرموز والايقونات والدلالات الكتابية والتي تعمل على المتلقي مباشرةً.

إن القراءة الجمالية المبنية على آلية تأويل قد طُرحت من قبل (انغاردن) الذي يرى أن للعمل الفني إربع طبقات تتفاعل فيما بينها ليكون المعنى هو حصيلة التفاعل بينها ، والذي يبنى من خلال الفهم الذاتي والشعور القصدي تجاه العمل الفني وبطريقة يتم فيه

استبعاد المفاهيم المسبقة وتبدي طريقة لإنشاء خطاب الفن الشعبي وصولاً إلى إدراك المعنى. يمكن للباحثان القول بأن خطاب الفن الشعبي ما هو إلا ظاهرة جمالية، على المتلقي ممارستها بعد التحرر من المفاهيم المسبقة ليبدأ نقطة خبرته الذاتية الخاصة، فتصبح مشكلة البحث الحالي تتمحور في محاولة التأسيس لقراءة جمالية نقدية لخطاب الفن الشعبي من خلال طروحات (إنغاردن) التي حاول من خلالها أن يؤسس علماً تأويلياً لمعرفة الأساس الوجودي للعمل الفني، أي بديته وأسلوب وكذلك معرفة الأساس الجمالي له من خلال الخبرة الجمالية، وعمليات الفهم والإدراك التي يقوم بها المتلقي لينتج عنها المعنى الدلالي. لذا تتركز مشكلة البحث بالاجابة عن التساؤل الاتي: (كف تتم قراءة خطاب الفن الشعبي وفقاً لإطروحات رومان إنغاردن)؟

أهمية البحث والحاجة إليه : تتضح أهمية البحث الحالي بالآتي:-

- 1 تسليطه الضوء على طروحات (إنغاردن) وتتبع اشتغالاتها على خطاب الفن الشعبي، ابتداء من طبقات العمل الفني ووحداته الجمالية وانتهاء بالفاعلية التأويلية القصدية لمتلقي العمل الفني وصولاً للمعنى.
2. يكشف آلية الإرسال والاستقبال القصدية للفن الشعبي بوصفه نشاطاً إنسانياً معبراً من خلال تفاعل مختلف وسائل الإدراك والعملية النفسية والوجدانية للمتلقي مع الخصائص الجمالية الدلالية للفن الشعبي.
3. يفيد البحث الحالي نقاد الفن ومتذوقيه والمختصين في مجال فلسفة الفن والجمال من خلال الاطلاع على ما وصل اليه البحث من نتائج جمالية ومعرفية.

هدف البحث

يهدف البحث الحالي إلى تعرّف قراءة خطاب الفن الشعبي وفقاً لإطروحات رومان إنغاردن.

حدود البحث

يتحدد البحث الحالي بالآتي:

1. الحدود الموضوعية: قراءة خطاب الفن الشعبي وفقاً لإطروحات رومان إنغاردن
2. الحدود الزمانية: (1959-1964)
3. الحدود المكانية: النتاجات الفنية في الولايات المتحدة وأوروبا والمحفوظة في المتاحف أو ضمن المقتنيات الخاصة للفنانين أو المنشورة على شبكة الانترنت.

تحديد المصطلحات

- الخطاب في اللغة :

ورد في كتاب (لسان العرب) لابن منظور بأنه : "الخطاب والمخاطبة : مراجعة الكلام ، وقد خاطبه بالكلام مخاطبةً وخطاباً ، وهما يتخاطبان ، وفصل الخطاب : أن يفصل بين الحق والباطل ويميز بين الحكم وضده" (ابن منظور ، 1988 ، ص856).

- الخطاب اصطلاحاً :

ورد تعريف الخطاب في كتاب كشف مصطلحات الفنون بأنه "توجيه الكلام نحو الغير للإفهام ثم نقل الكلام الموجّه نحو الغير للإفهام ، وقد يعبر عنه بما يقع به من التخاطب". (التهانوي : محمد علي بن علي، 1996، ص5).

- يعرف الباحثان قراءة خطاب الفن الشعبي اجرائياً وبما يتلاءم وموضوع البحث:

(هي امتدادات معرفية للخطابات الجمالية المضمرة في نتاجات الفن الشعبي والتي تعكس جانباً ما أو جوانب عدة من الحياة الإنسانية، يتم ارسالها من قبل الفنان بقصدية عالية لتأسس في ذهن المتلقي عبر فعاليته القرائية).

الفصل الثاني / الإطار النظري والدراسات السابقة

المبحث الأول

مفهوم القراءة ما بين الإنتاج والتلقي

يمثل الميل الى قراءة النتاجات الجمالية قراءة معرفية احدى توجهات النقد الفني الحديث الذي بدء مع ظهور البنيوية على الساحة النقدية، ذلك أنها حولت الاهتمام من العمل الفني ومبدعه الى الاهتمام بالمتلقي وهو ما يعني الأيدان بتعدد القراءات واختلافها وتنوعها في إنتاج المعنى، وهي بهذا تعمل على إضفاء مزيد من التأويلات، لتصبح القراءة تشبيهاً وإسهاماً فاعلاً في إنتاج معانٍ أخرى تضاف إلى ما يحتويه العمل الفني من معانٍ. فالقراءة عملية رافقت العمل الفني على امتداد تاريخه الجمالي، وبذلك أصبحت منهجاً مقترحاً يعمل على إنتاج معطيات جديدة تضيف على دور المتلقي مزيداً من الفاعلية والتفاعل بوصفه الطرف الثالث من أطراف عملية الإبداع القرائي، فالقراءة عملية إبداع

مستمر ومتجدد وفاعل يعيد صياغة العمل الفني صياغة جديدة للكشف عن مسارات معرفية متقدمة فيه.

تعد القراءة الفنية نشاطاً جمالياً تركز إلى الاستعداد الذاتي للمتلقي والذي عادة ما يعمل على تنميتها بوصفها وسيلة اتصال جمالية لا يمكن الاستغناء عنها يتعرف من خلالها على مختلف المعارف والثقافات، وبالتالي فهي خبرة أدراك شيء ملموس في العالم ومحاولة التعرف على مكوناته وفهم هذه المكونات ووظيفتها ومعناها (قاسم، سيزا، 2014، ص192). وعليه فالقراءة الجمالية في جوهرها ترجمة لمجموعة من الأنظمة البنائية ذات علاقة فيما بينها، وترتبط بدلالات إحالية معينة، وهي عملية اتصال تتطلب سلسلة من المهارات، وآلية تفكير معقدة، تشمل تفسير للعناصر والاسس الفنية والدلالات وفقاً لخبرة المتلقي الذاتية. وبناءً على ذلك فإن القراءة تتضمن عمليتين متصلتين هما:

الأولى (ميكانيكية): ويقصد بها رؤية المتلقي للأنظمة البنائية والتشكلات الجمالية للعمل الفني عن طريق الجهاز البصري.

الثانية (عقلية): يتم خلالها تفسير المعنى، وتشمل الفهم المباشر والفهم غير المباشر (فهم ما بين السطور) والاستنتاج والتذوق، والاستمتاع، والتحليل، ونقد المادة المقروءة، وإبداء الرأي فيها (شيفرد، بيتر، جريجوري ميتشل، 2006، ص11). ويرى الباحثان بأن هاتين العمليتين يرتبطان ارتباطاً حتمياً مع بعضهما إذ أن الأنظمة البنائية لا يمكن أن تُدرك بوصفها مادة جمالية بحتة بل بوصفها موضوعاً للفهم يشكل في نفس الوقت معادلاً نفسياً لما آلت إليه الذات في كافة مراحلها التاريخية، لذلك تجمع عمليتي القراءة هذه فعل التعرف والفهم وما يليهما من أفعال معرفية ودونهما يتحول فعل القراءة إلى فعل آلي ينتهي إلى فعل تلقي بسيط، في حين أن القراءة التي تمر بهاتين العمليتين والتي يمكن للباحثين أن يطلقوا عليها قراءة إنتاجية لا تتوقف عند حدود إنتاج المعنى بل أن الذات تقوم باستنساخ معرفتها وهويتها ومن ثم تسقطها في ماثلات مادية. وهي بهذا المعنى عملية بحث عن الذات في ذاتية النص ومنها إلى ذاتية المؤلف ومن ثم الرجوع إلى الذات الثقافية الكبرى التي تنتمي إليها الذات.

تطور مفهوم القراءة وأتسع ليشمل فهم الأفكار المتضمنة في مختلف أنواع النصوص الفنية وتناولها بالنقد وأبداء الرأي والاستنتاج والحكم عليها. وأصبحت القراءة بهذا الوصف عملية تفكير لا تقف عند استخلاص المعنى، ولا عند تفسير الرموز وربطها بالخبرة السابقة، ولا عند التفاعل مع النص، بل تتعدى ذلك كله إلى حل المشكلات التي يطرحها النص ذاته سواء كانت نفسية أم فنية أم جمالية، وأصبحت عملية عقلية انفعالية تشمل تفعيلاً للقدرات المعرفية للمتلقي (شحاته، حسن، السمان، مروان، 2012،

ص134). فالقراءة هي الولوج في ثنايا النص المغلق لتجعله محايداً ومنفتحاً على كل الاحتمالات والتفسيرات وتقبل كل تأويل محتمل فهو نص يبيح التأويل والتفسير ضمن حدود ذهنية معينة على عكس النص المفتوح الذي لا يستطيع القارئ ان يستخدمه مهما كان مفتوحاً ولا يقبل التأويل وان هذا الانفتاح يجعل دور القارئ محدوداً لا يستطيع تجاوزه، فالنص المفتوح يحدد مشروعاً مغلقاً لقارئيه (الروبلي، ميجان، سعد البازعي، 2000، ص181). على هذا النحو تصبح القراءة عملية مركبة، مؤلفة من عدد من العمليات المتشابكة التي يقوم المتلقي بها للوصول إلى المعنى الذي قصده الفنان تصريحاً أو تلميحاً، واستخلاصه وإعادة تنظيمه والإفادة منه وهذه الممارسة هي عملية تطبيق الخبرات المعرفية وتوظيفها في التعامل مع النتائج الفني لاستخراج المعنى منه (كانسي، أشرف، 2010، مقالة على الانترنت). وعليه يرى الباحثان بأن القراءة عملية تركيبية تجمع بين مختلف الأنشطة المعرفية وإنها نشاط يتم تعلمه بشكل متسلسل فالمتلقي يتعلم كيف يوفق بين العناصر الفنية والوحدة البنائية لفكرة العمل الفني ثم يركب ذهنياً مجموعة الصور التي يواجهها ليتمكن من إدراكها جمالياً، ومن هنا فإن المتلقي يقرأ لا باستخدام عينيه فحسب بل في تفعيل قوى العقل والحدس، وعلى قدر المعرفة السابقة تكون لديه القدرة على تحليل وتنبؤ المعنى والقدرة على الفهم والاستيعاب. إن قراءة النتاجات الفنية تستلزم قدراً كبيراً من تدخل الوعي بل أكثر من ذلك فهي عملية ذهنية تقوم على ترجمة كل عنصر بنائي والتعامل معه على أنه شفرة دلالية، لذا فهي عملية واعية، ومركبة ومعقدة ذات مراحل ومستويات متعددة، منها: المستوى الأول حسي يعتمد على المدركات الحسية وفاعليتها في الانتباه إلى المعطيات المادية للنتاج الفني ويمكن أن نطلق عليه مستوى الإدراك البصري. أما المستوى الثاني فينطوي على عملية ذهنية وهي التعرف على الطبيعة السيميوطيقية للعمل الفني، أي أنه على الرغم من انتماءه إلى عالم الواقع المادي إلا أنه ذو طبيعة خاصة، إنه "علامة" أي ينتمي إلى نظام سيميوطيقي له جانب مادي وآخر معنوي وهو الدلالة، ويمكن أن نطلق عليه مستوى التعرف. أما المستوى الثالث فهو مستوى فك شفرة العلامات، ويتطلب درجة كبيرة من التعلم فليست الدلالة معطى من معطيات العمل الفني أو صفة من صفاته، ولكنها تسند إليه بفعل الاصطلاح والمواضعة، ويمكن أن نطلق عليه مستوى الفهم. ومن المحتمل أن تتوقف عملية القراءة عند مستوى فك شفرة العمل الفني، ولكن في أحيان أخرى تكون هذه الدلالة مبتورة أو مراوغة وعندئذ لا بد من محاولة معرفة إذا ما كانت هذه الدلالة تنطوي على مستوى أعمق يحتاج إلى عملية تفسير، أي قد تكون الدلالة المتعرف عليها غير كاملة ولذا لا بد من البحث عن شفرة جديدة تكمل الشفرة الأولى وتوصل إلى المعنى، ويمكن أن نطلق عليه مستوى التفسير (قاسم، سيزا، 2014، ص193). تبعاً لذلك يرى الباحثان أن قراءة

الاعمال الفنية هي فعل معرفي بولوفيني، يجمع بين مادية العناصر وأحتمالات المعنى ليؤطرها ضمن فكرة فلسفية أو قضية ذاتية، لا يمكن أن تكتمل إلا بتفاعل كلي بين البنى الفنية والبنى المعرفية لدى المتلقي وهو ما يشكل أشكالية قراءاتية يجد المتلقي ذاته حلاً لها عند تمكنه من إعادة إنتاج العمل الفني برؤية ذاتية مُسندة للعمل الفني ذاته ووفقاً لعلاقة جدلية بين القارئ والمقروء وما يتم أستقرائه في العمل الفني ذاته.

إن مغامرة القراءة منذ أن وجدت هي عملية تقرير مصير العمل الفني إذ إن مصيره وقيمه تتحدد حسب استقبال المتلقي له، أي أن العمل خاضع خضوعاً تاماً لمتلقيه. فالعمل ليس له وجود إلا عندما يتحقق وهو لا يتحقق إلا من خلال المتلقي (بارت، رولان : نقد وحقيقة، 1994، ص94). وقراءات المتلقي على عدة أنواع هي:

أولاً: القراءة الإسقاطية: يسقط المتلقي فيها ما تخزنه ذاكرته من أفكارٍ وقيم وانفعالات وكبت على ما يقرأ من اعمال وبشكل يهيمن فيه على العمل الفني هيمنةً شبه كاملة حتى لا نلمح في القراءة صوتاً غير صوت المتلقي نفسه والإسقاط أيضاً طريقة في قراءة الاعمال الفنية تهتم بحياة الفنان أو المجتمع أو شيء آخر يهم الناقد (شولز، روبرت، 1977، ص163). ويرى الباحثان بأن في هذا النوع من القراءة يجد المتلقي لنفسه ميكانيزم قراءاتي يشبع رغبته في التسلط على النص والتحكم في أبنية المعنى المضمره وهو بذلك إنما يمارس لعبة الاخفاء والاستكشاف الدلالي بينه وبين النص لتصبح عملية القراءة عملية أمتاع معرفية إن لم نقل عالم متع دلالية متجددة، يشكل الفهم أساساً وعماداً رئيس لها.

ولا تقر هذه القراءة باستقلالية المقروء عن ما يحيط به بل تراه وثيقة فكرية أو شهادة على الواقع والحياة. وتقدم هذه القراءة صورة جاهزة عن بناء العمل الفني وتطوره على مستوى الشكل ومستوى الأفكار والرؤى وقد توصف بأنها الصورة التقليدية للقراءة المنغلقة التي تكشف عن ذاتها وخلفيتها (يقطين، سعيد، 1989، ص80).

ثانياً: القراءة التعليقية: نوع آخر من أنواع القراءة قائمة على منهج محدد ونظرية نظامية متخصصة لا تعني بمدلولات العمل الفني أو بما يريد أن يقوله بل تعني ببنائه الداخلي وصياغته الفنية أما المتلقي فإنه يسقط نفسه في الآخر إلى حد يكون فيه في وضع التحدث بأسمه.. وأن يصور العمل بتجاهل تام لنفسه. وإذا كان المقروء في القراءة الإسقاطية وثيقة فكرية تجعل من صاحب ذلك المقروء مثالياً أو مادياً (إبراهيم، عبد الله، ب.ت، ص12). فإن التعليق جاء رد فعل على ما تقدم ليجعل من العمل الفني كياناً قائماً بنفسه. وإذا كنا نشهد علو صوت المتلقي في الإسقاط فإنه يتضاءل في التعليق لتماميه مع العمل الفني والتحامه به فلا يهم المتلقي الاتفاق مع مبدع العمل الفني أو معارضته بل يسعى

لإظهار قدرته في الاستغراق فيه والتماهي معه حتى لا يعود هناك فارق بين فهم المتلقي والفنان من خلال الشرح والكشف والتحليل والتركيب واستخلاص الحقائق الجمالية والعلاقات الكائنة في وحدة شمولية مستبعداً حقائق التاريخ أو حقائق السيرة الذاتية للفنان (الربيعي، محمود، 1975، ص14). وفي هذه القراءة يبقى المتلقي متمسكاً بمقولة الفن للفن لأنه بذلك ينقل صورة موضوعية عن العمل الفني فهو نقطة البدء ونقطة الانتهاء معاً وما على المتلقي إلا توضيح شكل العمل الفني وبنائه من دون أية نظرة تحمل حكماً معيارياً. لكن ذلك لا يعني الطمس التام لهوية المتلقي في ثنايا العمل الفني بل إن هويته ملتحمة معه ومع مبدعه و برؤية عميقة ووعي ثاقب ذلك أن القراءات الكثيرة سلاحاً ضد صاحبها وتحوله إذا لم تصاحبها عملية امتصاص وبروز للشخصية إلى صدى للآخرين، فالقارئ التعليقي ليس سلبياً بل يكتسب خبرته وتجاربه عبر نسيان نفسه وإنكارها من أجل منحها للعمل (تومبكنز، جين، 1999، ص107).

ثالثاً: القراءة الحوارية: وهي قراءة تفاعلية نتيجة لفاعلية الفعل القراءاتي ذاته وهو حصيلة للتفاعل بين المستويات الدنيا التي تنطلق منها القراءة المتصاعدة عن طريق تحويل المكونات الفنية وترجمتها إلى علامات دلالية وبين المعطيات العليا المتبلورة في الإستراتيجيات النازلة عن طريق تقديم الافتراضات حول العمل الفني والوصول مباشرة إلى الدلالة (حبيبي، ميلود، 1985، ص170). والحوارية واحدة من أنواع التأويل التي آمن بها (بلانشو) ودافع عنها (باختين) "إذ أن كلاً من الهويتين ثابتة وأكيدة فليس هنالك اندماج ولا تماء حيث تأخذ المعرفة شكل حوار فيه أنت مساوية لأنا لكنها في الوقت نفسه مختلفة عنه" (باختين، ميخائيل، 1996، ص138). بينما رأى (جورج بوليه) في العملية القرائية "حواراً بين ذاتين ذات المؤلف وذات المتلقي وليست ذات المؤلف هي الذات المحددة تاريخياً ووجودياً وإنما هي ما يتشكل في بقية العمل الفني حيث يكون لها دورها في وعي الظواهر" (خضر، ناظم عودة، 1999، ص105). ولأجل أن يكشف القارئ آليات الحوار في الأعمال الفنية فإنه يستعين بسلسلة من الإشارات والتوجهات التي تساعده على إعادة البناء وتأسيس المعنى ، أي أن القراءة الحوارية هي نوع من السعي إلى إعادة تداولية الخطاب الفني من قبل المتلقي تحت ضغط العمل الفني نفسه (خرماش، محمد، 1999، ص24). وعليه يرى الباحثان أن القراءة الحوارية تكشف ما لا تكشفه المستويات القراءاتية (الإسقاطية والتعليقية) فإذا كانت القراءة الإسقاطية تفرض هوية المتلقي على العمل الفني ومبدعه والتعليقية تموه هوية كل من المؤلف والمتلقي معاً داخل العمل الفني ، فإن القراءة الحوارية تفترض تفاعل الهويتين معاً سواء داخل القارئ الواحد أو بين القراء بعضهم بعضاً. وعلى هذا النحو تأخذ القراءة طابعاً تواصلياً بين الذاتي والموضوعي في التجربة الجمالية، كما إن نجاح القراءة كما يرى

الباحثان مرتبط بمهارات ومكتسبات المتلقي، إذ إن العمل الفني دائماً يوجه سؤال للمتلقي بهدف إثارة قدراته المعرفية والثقافية المختلفة، والتي تمكنه من فتح مغالق الخطاب الفني وإنارته بتلك القدرات، لذلك تستند منظومة الفعل القراءاتي لإنتاج المعنى الى ركنين يتمثل الاول في العادات القراءاتية المتجذرة عند المتلقي والتي تصنع ذوقه وأحكامه وكل ما يتبعها من أعراف، فيما يتمثل الثاني بالسياقات النصية والاجتماعية والتي تمكنه من ربط الدلالات بعضها ببعض وهو ما يشكل الخبرة الجمالية المنبثقة من الواقع والتاريخ والثقافة.

المبحث الثاني/ خطاب الفن الشعبي

بشكل عام يشير الخطاب الى ذلك المفهوم الأبرز المتداول كثيراً في ممارساتنا الحياتية اليومية، الذي نستطيع أن نصفه بأنه بشكل أو بآخر مرتبط بالمقاصد اللغوية، سواء أكان على مستوى المشافهة والحوار أم على مستوى التصوص الكتابية، وفي الحقيقة أنه ليس كذلك، إذ هناك ثمة فوارق تفصل ما بين المحكي المسموع وما بين النصي المقروء، وإن فهم الخطاب كثيراً ما ترتبط وبنحو متساوٍ بين كليهما، نتيجة لارتباط المفهوم أساساً بعلاقات التواصل والتفاعل الخارجي مع (الأخر)، وهي لا تكاد تنفك بالفعل عن ممارساتنا الحياتية اليومية. لكن هذا الاقتران الذهني وإن كان هو الذي يمثل حدود التداول والشائع إلا أنه في حدوده الأخرى يقتصر بالمعنى وبالصورة وبالحركة وبالحجم والحيز الذي يحتله في الزمان والمكان، بل ويقتصر في كل شيء يمكن لحواسنا أن تصل إليه ولعقولنا أن تفكر به. إذاً فهو بهذا المعنى أكثر شمولية من تلك المقاصد اللغوية (المحكية أو النصية)، إنه يتعداها إلى أنماط من العلاقات التواصلية غير تلك التي تلتزم ببنية اللغة المجردة (Dariusz Galasinsk) ، ChrisBarker 2001.p62 . وعلى هذا النحو أصبح الخطاب أكثر سعة من الأشياء، لأنه فيها ويتعداها. وهو جامع لكل الأفكار بل وقادر على نموها وتوليدها بصيغ أخرى، يرتبط بالمجتمعات والأفراد، بالمعارف والشرائع، وله القدرة على تحديد الهويات وبيانها؛ لأنه يأتي قبلها، هو الذي يحدد ما نكون عليه، ولا نحدد (نحن) ما يكون هو عليه، وإن حدث؛ فذلك يستتبع نتائج معطياته. إذ لا شيء هناك أت من العدم، وإنما هي نتائج إثر نتائج، وتجريب يستدعي قواعده في الأداء، فالخطاب " هو ما نصارع من أجله، وما نصارع به وهو السلطة التي نحاول الاستيلاء عليها "(فوكو، ميشيل، 2007، ص9). إن الخطاب بمفهومه البسيط عبارة عن كلام أو رسالة مطروحة من مرسل الى متلقي، يصبح للشفرة الموجه من قبل المرسل ذات أثر وتأثير وأقناع معينة على المتلقي نفسياً وعقلياً لكي يميل الى تفكير المرسل ويندمج بأفكاره ويتعاطف معه إذ قد يعيش "حالة توتر تؤدي به الرغبة في

توصيل الرسالة بدقة عالية، إذ يمتلك الخطاب وظيفة تحديد العلامة بين الطرفين، وهذه الوظيفة تحمل في طياتها انفعالات ذاتية وفيها مواقف عاطفية ومشاعر واحاسيس" (محمد، بلاسم وآخرون، 2012، ص191). وبذلك يعد الخطاب نظاماً تواصلياً يعتمد على مرسل ومتلقي ورسالة ودور المتلقي فيها هو استقبال الرسالة وتحليلها وتفكيكها لأجل تفسيرها أو فهمها سواء كان النص واضحاً لا يحتاج إلى تأويل أو تفسير أو خطاب آخر عميق البنية يحتاج إلى بحث في ما وراء النص من أجل الوصول إلى أعماقه وإلى المعنى الكامن بداخل النص أي تحليل وفك شفرات ورموز النص للوصول إلى الفرضيات والميول الفكرية والمفاهيم فتحليل الخطاب عبارة عن "محاولة للتعرف على الرسائل التي يود النص أن يرسلها ويضعها في سياقها التاريخي والاجتماعي وهو يضمن في داخله هدف أو أكثر وله مرجعية أو مرجعيات، وله مصادر يشتق منها مواقفه وتوجهاته" (زيد، احمد، 2007، ص21-22). وعليه يرى الباحثان أن المتلقي لم يعد متلقي سلبي بل أصبح يصنع خطاب آخر لذلك الخطاب يتحاث معه فأصبح الخطاب بهذا المفهوم اشبه ما يكون بشبكة عنكبوتية يمتد لكل مجالات الحياة بما فيها التكنولوجيا والتصميم والطب والازياء والعمارة والفنون. لقد تم كسر الحدود الفاصلة بين الفن والحياة الشعبية البسيطة عبر تبني الأشياء والمفردات الاستهلاكية والرموز والعلامات التي تدخل في صلب احتياجات المجتمع يوماً برفيعها ومبتذلها، جميلة كانت أم قبيحة وأمتد ذلك فشمّل حتى صور السيارات والمراكب والسفن والعلم الأمريكي، وعلب الطعام الجاهز أو قناني المشروبات الغازية وصور المشاهير ومن أبرزها صور (مارلين مونرو) شكل (1،2،3). إضافة إلى ذلك فقد تزامن خطاب الفن الشعبي مع ظاهرة (موسيقى البوب) وروحية شباب الخمسينيات المندفع المتحمس وأصبح هذا الفن جزء من صورهِ العصرية الحديثة بوصفه نوعاً من تقبل الواقع الاجتماعي المعاصر، فهذا الفن إعادة تقديم بصري للأشياء والاحداث التي يعيشها انسان عصر ما بعد الحداثة(الفن الشعبي، 2004، مقالة على الانترنت).



شكل(3)



شكل(2)



شكل(1)

تميز خطاب الفن الشعبي بأنه جمع أكثر من جنس فني فقد وف اصوات الضجيج في مؤلفاته الموسيقية كأصوات المراكب والأخبار في الاذاعة، واصوات المحركات إضافة الى توظيف ما هو متاح من مواد استهلاكية، فأصبح العمل الفني متضمناً كل شيء واي شيء، فأصبح العمل الفني مهجناً يضم اجناس فنية متعددة نابعة عن التجريب والاختبار، شأنه شأن الثقافات والاحداث والمجتمعات الهجينة، وكان هدف الفنان من ذلك كله هو تعميق الإحساس بأهمية الفن في الواقع وأشراك اكبر عدد ممكن من الحواس في عملية الاستمتاع والالتذاذ واللعب وأثارة الاندهاش والانبهار (Myron, Robert, Ibid, 188p).

على خلاف التعبيرية التجريدية ذات النزعة الوجدانية لجأ الفن الشعبي الى التحرر في التعبير والانجاز، رافضاً كل ما هو وجداني او ذاتي ليتجه نحو عالم الطبيعة والحياة الاجتماعية المعاصرة (امهر، محمود، 1981، ص264). عبر تجسيد ورسم اشكال الحياة الاجتماعية الاعتيادية اليومية بأغراضها المتنوعة والتي تعمل كعلامات مادية جاهزة، تحيل الى بنية المجتمع الاستهلاكي والى نمط الحياة الامريكية، وهو ما أدى الى ولادة ردود افعال ضد (التعبيرية التجريدية) بزعامه (روبرت روشنبيرغ) (وجاسبر جونز) (روي لختنشتاين) (كلاس اولدنبرغ) (جيمس روسينكويست) (وتوم ويسلمان) (وجورج سيكال) وعلى الأخص (اندي وار هول) ومن ردود الافعال هذه كان ولادة فن البوب مع بداية عقد الستينات، خلق هؤلاء الفنانين صوراً للحياة الامريكية الواقعية، والعادية وبسطوها بطريقة مستقلة للإعلام الامريكي (John. A. Walker, Ibid, p5). وعد بعض النقاد فن البوب فناً عابراً سريع الزوال بعناصره الطبيعية شديدة الاتقان، ولكنه بقى واستمر حقبة طويلة نتيجة اتسامه بالنشاط والحيوية وامتلاكه الاثارة والفردية، وايضاً للحدث والتجديد من اجل ذاتيته المتمثلة في المنتجات الاستهلاكية وافكاره البارعة ووسائله الجديدة المحققة للأهداف والاعراض من المنتجات بالجمالة على نمط واحد والاشياء الرخيصة الشائعة رديئة النوعية وعلى بعد البصيرة والتأني المزعج في الحقيقة اعتمد فن البوب على كل الاشياء التي تعلمنا كراهيتها وعدم ملائمتها لأي عمل فني خالص (حمزة، محمد، 2001، ص10).

استعمل الفنان (روبرت روشنبيرغ) (R. Rauschenberg) في لوحته التي أنجزها عام (1950) عناصر مختلفة أراد بها أن يخلق صورة للثقافة والفن والمجتمع بمعنى جديد، وحاول (جاسبر جونز Jasper Johns) استعمال الأشياء التي تستعمل في الحياة اليومية والمألوفة من أجل أن يصنع بها صوراً تجمع بين تلقائية الحياة والعنصر غير المتوقع الذي يدهش المشاهد، ويثير انتباهه. وهكذا حاول فنانو البوب أن يشكلوا من كل المتناقضات التي يختبرها الإنسان في حياته الاجتماعية اليومية عالماً فنياً مثيراً

للتهمك، ولقد استعمل (روشنبرج) المشاهد والصور الفوتوغرافية، وصور المجالات في لوحاته من أجل أن يفتح المشاهد بواقع الحقيقة الاجتماعية والانساق الثقافية السطحية التي تحكمه عبر وسائل الاعلام، على الرغم من الصور الفكاهية الشائعة وتحديده للأشكال المرسومة بالأسود (سمث، ادوارد لوسي، 1995، ص263). كما استعمل (روشنبرج) وبهدف التقرب من الواقع الصور الفوتوغرافية والالصاق بحسب الطريقة التي اتبعها قبله الدادائيون، ويؤكد في قول له: "ان اللوحة تكون أكثر واقعية اذا تكونت من عناصر العالم الواقعي" (امهز، محمود، مصدر سابق، ص265). فادخل الى اللوحة اشياء حقيقية مثل مخدة او فراش منبوش او نسر محنط، أو كرسي، جاعلاً منها موضوعاً قائماً بذات ان استعماله لأشياء واقعية ومبتذلة لتأكيد واقع نشكل نحن جزء منه بحيث يصبح الشيء حدثاً لا رمزاً، وهنا تتحول الذات الى الشيء/ المادة (سمث، ادوارد لوسي، 1995، ص264). شكل (4،5).



شكل(5)



شكل(4)

المبحث الثالث/ أطروحات رومان أنغاردن

ولد (انغاردن) في بولندا، فيلسوف ومنظر أدبي تتلمذ (إنغاردن) المولود في كراكوفيا على يد (تواردوسكي) في لفوف قبل أن يصبح تلميذاً لـ(إدموند هوسرل) وأحد اتباع الظاهراتية المتحمسين لاستخدامها اسلوباً في البحث. وقد تناول الطروحات الظاهراتية في كتابيه الضخمين: عمل الفن الأدبي ومعرفة عمل الفن الأدبي ، ليحدد طبيعة وجود المواضيع الادبية. يقسم (إنغاردن) طروحاته الى جزئين مختلفين : يتناول الأول بنية النتاج الفني وطبيعة وجوده. ويتناول الثاني المناهج المختلفة للمعرفة التي ينطوي عليها النقد الفني والتلقي. فهو يأخذ بمبدأ القصدي حتى نهايته في تناول القراءة من خلال هويتها الثنائية التي يجسمها الفعل الذاتي والبنية الموضوعية(راي ، وليم، 1987، ص36). عمد (رومان إنغاردن) الى تعديل مفهوم (التعالي) عند (هوسرل) والذي قصد

به ، أن المعنى الموضوعي أي الخالي من أي معطيات مسبقة ينشأ بعد أن تكون الظاهرة معنى محضاً في الشعور، أي بعد الارتداد من عالم المحسوسات الخارجية المادية إلى عالم الشعور الداخلي الخالص. أما (إنغاردن) فقد قصد به أن العمل الفني يحتوي باستمرار على بنيتين، بنية ثابتة يسميها نمطية وهي أساس الفهم، وأخرى متغيرة يسميها مادية، وهي تشكل الأساس الأسلوبى للعمل، بينما المعنى فهو نتيجة نهائية للتفاعل بين بنية العمل وفعل الفهم، وهذا التعديل الذي أوجده (إنغاردن) أصبح مركزاً أساسياً لأغلب الاتجاهات التي تنضوي تحت رداء (هوسرل)، (هيدغر)، (سارتر)، (ميرلوبونتي)، (غادامير) (صالح، بشرى موسى، 2001، ص34-35). يرى الباحثان بأن (إنغاردن) قد عمد إلى تحويل المتلقي إلى بنية معرفية ذو منظومة إدراكية متكاملة توازي في فاعليتها اشتغالات العمل الفني بما يحويه من عناصر وأسس فنية ودلالات أحيائية، سيميائية في الغالب، أي أنه قد قابل الفعل الجمالي بفعل معرفي قرآني موازي له. وهو هنا يجعل من العمل الفني مادة استهلاكية على المستوى الجمالي ينقل المتلقي قيمتها ويقدم ثرائها مرة أخرى عبر هضمها وتمثلها كمادة معطاة للفكر والروح متجاوزاً معطيات المدركات الحسية من أيهام ومحاكاة وتقليد.

أن كلاً من البنيتين لدى (إنغاردن) تقوم على:

• بنية ثابتة (نمطية): وهي أساس الفهم ، إذ تتألف هذه البنية من طبقات تؤثر كل منها في الأخرى، فالطبقة الأولى تضم عناصر العمل الفني، أما الطبقة الثانية فتشمل جميع وحدات المعنى (الدلالات)، والطبقة الثالثة تتمثل فيها الأهداف (فلسفة العمل الفني)، ويرى أن إجمالي هذه الطبقات المكونة للبنية الأولى تحقق تناعماً متعدد الأصوات وقد ربطه (إنغاردن) بالقيمة الجمالية للعمل الفني.

• بنية متغيرة (مادية): وهي تشكيل الأساس الأسلوبى للعمل الفني ، فالمعنى هو حصيلة التفاعل بين بنية العمل وفعل الفهم ، والمهم بالنسبة لـ(إنغاردن) في رؤيته هذه على وجه الخصوص هو إدراك أن تلك الطبقات والأبعاد إنما تشكل البنية المخططة لفكرة العمل الفني. على هذا النحو يرى الباحثان أن (إنغاردن) قد أخرج العمل الفني بما يحمل من معانٍ من دائرة القطب الأحادي القراءة والإنتاج، فهو- أي العمل الفني- لم يعد وحده المسؤول عن المحمول الدلالي (المعنى) بل مسؤولية بناءه أصبحت شراكة قرآنية بين الأقطاب الرئيسية (العمل+المتلقي) المؤسسة والمنتجة له. وهو بذلك عمل على فتح منافذ العمل الفني على التعدد الثقافي والتباين الفكري والتنوع لمختلف المتلقين. ويتضح ذلك جلياً في خطابه النقدي الذي جاء تحت عنوان (العمل الأدبي والفني عام 1930) إذ تركز نظرية (إنغاردن) القرآنية على إطار يقدمه للقارئ ويحتوي على نقاط أو مواضع

فراغ أو إيهام يقوم القارئ بملئها وتسمى تلك المناطق الفراغة تجسيدات وهي تمثل جوهر الخلاف بين بنية العمل الفني وما يضيفه القارئ إليه (حمودة، عبد العزيز، 1998، ص323-324). وهذا التعديل الذي أوجده (إنغاردن) أصبح مرتكزاً أساسياً لمختلف الاتجاهات. المفهوم الثاني الذي عدله (إنغاردن) هو مفهوم (القصدية) أو الشعور القصدى الآني، والذي أكد من خلال تعديله له على أن المعنى يتكون من خلال الفهم الذاتي والشعور القصدى الآني تجاهه، فيتم إبعاد المفاهيم المجردة والافتراضات السابقة، لبناء نظام معرفي لإدراك الظواهر أساسها الذات يكون فيها المعنى نتاجاً للفهم، لذا افترض (إنغاردن) أن فعل الإدراك في تداخل مستمر مع موضوعه يتم فيه تأجيل ما تعنيه المقومات الأساسية للظاهرة والتركيز بالمقابل على الظاهرة التي علقت في الشعور بوصفها بنية دالة (عبد الله، فاطمة لطيف، أحمد محمد عبد الأمير، 2011، ص3). إذ يقول (إنغاردن) إن العمل الفني يقوم على أفعال قصدية من قبل مبدعه تمنح المتلقي فرصة للتعايش معه بوعيه. وتعني المعايضة هنا نوعاً من التداخل عبر التجربة القرائية بين الفنان والمتلقي. ذلك أن العمل لا يأتي كاملاً من مبدعه، بل هو مشروع دلالي وجمالي يكتمل بالقراءة النشطة التي تملأ ما فيه من فراغات (الرويلي، ميجان، سعد البازعي، 2002، ص321). وعليه يرى الباحثان إن (أنغاردن) جعل من المتلقي ركناً أساسياً في إدراك العمل الفني، وأعطى لهذا الإدراك أساساً موضوعياً ومادياً فالمتلقي يملأ فراغات العمل الموجوده فيه والتي تجعله مكتملاً من حيث المعنى. كما أنه جعل من فعل الفهم أساساً وركيزة رئيسة في أرساء وجود العمل الفني جمالياً ونقدياً. وتجمع الحوارية المقامة بين المتلقي والعمل الفني بين البعد الجمالي للعمل (طبقاته)، والبعد الزمني (ما هو خارج عن العمل) والذي يمثل الفترة الزمنية التي ألقت بها سياقات وأنظمة العمل الفني البنائية، إذ يتحد هذان البعدان ليمثلا مواقع تثير الإيهام لدى المتلقي، وبالمقابل يحوي العمل الفني بالوقت ذاته على العديد من المواقع الواضحة، عندها يأتي دور المتلقي في نقل مواقع الإيهام من اللاتحديد إلى التحديد معتمداً في ذلك على خبراته وقدراته الإبداعية بحيث يكون المعنى خلاصة تلك العلاقة بين المُدرك والمُدرك، أي أن المُدرك غير مكتف بذاته، وبمعنى آخر فإن (إنغاردن) يشير إلى تأكيد نزوعه إلى أن المُدركات لا يتحقق معناها بوجودها (أي يصبح ملموساً بالإدراك) إلا من خلال المتلقي (خضر، ناظم عودة، 1997، ص82).

يؤكد (إنغاردن) على أن البنية الجوهرية للعمل الفني تكمن في أنها بنية غير متجانسة ومتكونه من طبقات متعددة. وتتميز هذه الطبقات عن بعضها البعض في المادة والوظيفة، بحيث إن المواد المشكلة لكل طبقة تختلف عن مواد الطبقة الأخرى (إنجاردن، رومان، 2007، ص67-68).

ويمكن أجمال هذه الطبقات على الشكل التالي:

1. طبقة صوتيات الكلمات = الصياغة الصوتية
2. طبقة وحدات المعنى
3. طبقة الموضوعات المتمثلة
4. طبقة المظاهر التخطيطية (توفيق ، سعيد، 1993، ص410).

مؤشرات الاطار النظري

1. القراءة عملية معرفية معقدة تدخل فيها القوى الادراكية في حوار جدلي واسع يشتمل على فهم الأفكار المتضمنة في العمل الفني ومن ثم إعادة إنتاجها وإصدار الحكم عليها. وعليه فهي عملية تفكير لا تقف عند استخلاص المعنى أو عند تفسير الرموز وربطها بالخبرة السابقة ، بل تتعدى ذلك كله إلى حل المشكلات التي يطرحها العمل الفني ذاته سواء كانت ذاتية أم موضوعية.
 2. القراءة عملية تركيبية تجمع بين مختلف الأنشطة المعرفية عبر نشاط متسلسل، فالمتلقي يتعلم كيف يوفق بين العناصر الفنية والوحدة البنائية لفكرة العمل الفني ثم يُركب ذهنياً مجموعة الصور التي يواجهها ليتمكن من إدراكها جمالياً ومن ثم يعيد إنتاج المعنى ، ومن هنا فإن المتلقي لا يقرأ باستخدام عينيه فحسب بل في تفعيل قوى العقل والحدس ، وعلى قدر المعرفة السابقة تكون لديه القدرة على تحليل وتنبؤ المعنى والقدرة على الفهم والاستيعاب.
 3. أن خطاب الفن الشعبي يتصف بطابع كلي شامل يتغذى من التحليل الفعلي للنص ليصل الى اعلى مستويات متراكبة من الفهم، وتختلف دلالات ومعاني الخطاب باختلاف السياق التداولي سواء كانت اجتماعية، سياسية، واقتصادية الخ.
 4. أن العمل الفني لدى (إنغاردن) يتكون من بعدين متميزين، الأول يتكون من أربع طبقات وهي : طبقة (المواد الأولية) وتضم العناصر الفنية، وطبقة وحدات المعنى وتضم دلالات العمل الفني ، والطبقتان الثالثة والرابعة تتكونان من أهداف مشكلة (فلسفة العمل الفني) وأوجه مخططة (أنماط بنائية مشفرة) تظهر من خلال تلك الأهداف. أما البعد الثاني، والذي يطلق عليه بالبعد المؤقت فيضم سياق العمل الكلي من حيث الشكل والمضمون والدلالات. وبعد ذلك يتم أدراك ماهية العمل الفني من قبل المتلقي من خلال تركيب وتشكيل تلك المكونات الأساسية التي يقوم عليها العمل الأدبي، أي عن طريق فكرة تشكيل تلك الطبقات والأبعاد.
- الفصل الثالث/ إجراءات البحث

أولاً / مجتمع البحث: نظراً لسعة نتاجات الفن الشعبي تعذر على الباحثان إمكانية حصره إحصائياً، لذا تم الاعتماد على ما متوفر من مصورتين أخذت من المصادر ذات العلاقة، فضلاً عن المواقع الإلكترونية على شبكة الانترنت.

ثانياً / عينة البحث: تم اختيار عينة البحث البالغ عددها عمليتين فنيين بالطريقة القصدية، وبما يحقق هدف البحث الحالي المتمثل بـ (تعرف قراءة خطاب الفن الشعبي وفقاً لإطروحات رومان إنغاردن). وتم الاختيار وفقاً للمسوغات الآتية:

- تشكل العينة المختارة تشظياً وتحولاً شاملاً في تلقي النصوص الجمالية الفنية من حيث تباين وتنوع الأساليب الادائية وآلية اشتغال طروحات إنغاردن في النص البصري الفني، وبما يتيح الفرصة لإمكانية تحديد ملامح العلاقة الجدلية بين النص ومثليه.
- تباين سنوات انتاجها وتنوع هوية وثقافة منتجها.
- احتواء العينة المختارة، على سمات فنية يمكن دراستها وتحليلها وفقاً لآلية تحقق هدف البحث الحالي وتمكن الباحثان من الوصول الى نتائج علمية موضوعية.

ثالثاً / منهج البحث

اعتمد الباحثان المنهج الوصفي وبأسلوب تحليل المحتوى الكيفي منهجاً لبحثهما.

رابعاً / تحليل العينة

إنموذج (1) الفن الشعبي

إسم الفنان: بيتر بلاك.

عنوان العمل: باب الفتيات.

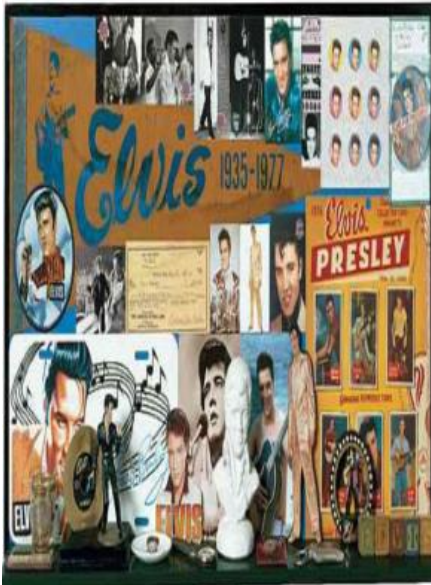
تاريخ الانتاج: 1959.

الخامة أو المادة: الطباعة الرقمية على الورق +

كولاج صور مختلفة.

الابعاد: مجهول.

العائدية: مجموعة خاصة.



يضم العمل الفني صور بأحجام مختلفة لـ(ألفيس آرون بريسلي) وهو مغني وكاتب أغاني وممثل أمريكي راحل ويعتبر أحد أهم الرموز الثقافية في القرن العشرين. وزعت المفردات والأشكال والعلامات في هذا النموذج على مختلف أجزاء العمل الفني، إذ نقل وجسد (بلاك) صور شخصية عديدة للمطرب الأمريكي بأوقات زمنية متعددة. مع كتابة اسم (ألفيس) على الجانب الأيسر الأعلى من العمل الفني وبجانبه تاريخ ولادته ووفاته، إضافة إلى كتابة اسمه في منتصف يمين اللوحة.

لقد أصبح العمل الفني يركن إلى صفة الفن الخليط الذي يجمع بين مختلف أشكال الالتصاق والصور الفوتوغرافية وصور الجرائد والمجلات ففي هذا النموذج يستعمل (بلاك) الصور كرموز شفوية ومرئية للتواصل مع المتلقي، إذ شكلت مجموع الصور في هذا العمل الفني علامات وإشارات بحيث يتطلب من المتلقي ربط الأحداث مع بعضها البعض عبر هذه الصور وذلك بتوظيف موضوع من الواقع اليومي لحياة مغني الروك الشهير وذلك لردم الحاجز أو الفجوة بين الفن والحياة ولخلق نوع من التآلف بين المواد غير المتجانسة لترتفع مكانتها من حقل الاغتراب إلى حقل اللفة إذ تمثل الاقتراب من الواقع المجتمعي، فالمتلقي يواجه عملاً فنياً يعج بمختلف الأشكال الطباعية وتكمن مهمته في ترتيب وتنسيق وتنظيم تلك الصور. لقد كرر الفنان الصورة بشكل متكرر لنفس الشخصية وكأنه يسرد حكاية لرمز شعبي أمريكي وكان لحضور اسم (الفيس) ومفردة الزمن في العمل الفني يبدو حضوراً جلياً باعتبارها فترة الحياة المعاشة لرسم حدود معينة للمتلقي ولجذب الانتباه إلى فترة تاريخية واجتماعية معينة وهنا يجد الباحثان مقاربة معرفية مع طروحان (إنغاردن) تمثلت بمفهوم التعالي عبر البنية النمطية، والتي تتألف بدورها من طبقات تؤثر كل منها في الأخرى، طبقة الصياغات الصوتية اللغوية والتي بدأ فيها (إنغاردن) تحليله للبنية النمطية للعمل الفني باللغة، على اعتبار أن اللغة هي التي توفر الإطار الخارجي الذي يضم جميع الطبقات اللاحقة. وفي هذه الطبقة تتشكل عناصر العمل الفني إذ ساعدت التقنية الطباعية في هذا العمل إلى جعل الفنان أكثر حرية في إنشاء وتكوين عمل فني يكسر القيم التقليدية وتكوين موضوع غير مألوف يستسقي مضمونه من الواقع الاجتماعي والثقافي مما ولد لدى المتلقي مفهوم الصدمة والغربة وقراءة هذا العمل قراءة إسقاطية فيسقط المتلقي ما تخزنه ذاكرته من أفكار وقيم وانفعالات وكبت على ما يقرأ من أعمال. أما طبقة الموضوعات المتمثلة فقد سعى (بيتر بلاك) إلى تجسيدها عبر جعل العمل الفني محملاً بالدلالات وحقلاً للبحث عما يخزنه المتلقي من معاني عبر سلسلة من الصور، ليتحول النص مع الفن الشعبي من نص محمل بالرموز في التعبيرية التجريدية إلى نص معرفي منتج عبر تاريخية الأحداث المرفقة ليلتقي أفق توقع القارئ مع أفق الفنان للوصول إلى المعنى وملئ الفجوات عبر

طبقة المظاهر التخطيطية فالمعنى هو حصلة التفاعل بين بنية العمل وفعل الفهم وهذا ما أكد عليه (إنغاردن). أما طبقة المظاهر التخطيطية تمثلت هنا كطبقة قائمة بذاتها في بنية العمل الفني. فهي لا تتولد من خبرات أي ذات نفسية، بل تمتلك أساسها المتأصل وجودياً بشكل كامن في الموضوعات المتمثلة التي تسقطها الجمل ووحدات المعنى بواسطة حالات الأشياء. ومع ذلك فإن وجودها الكامن في الموضوعات المتمثلة يمكن أن يتم تحققه في مظاهر عيانية متنوعة من خلال خبرات القراء المختلفة. وبعبارة أخرى يمكن القول بأن القارئ يقوم بملء أو تعيين المظاهر التخطيطية بتفاصيل مستمدة من خبرته السابقة بالمظاهر العيانية المحددة سلفاً داخل هذا العمل.

يرى الباحثان أن العمل الفني الحالي لا يمكن فهمه من قبل المتلقي الا بإسترجاع أو إعادة إنتاج قراءته قراءة حوارية بين المتلقي والعمل لفك شفراته ، أي أرجاعه الى حالة ذهنية وإعادة قراءة مخرجاته الشكلية وفق معايير قراءاتية تتلائم مع طروحات (إنغاردن) لكون هذا العمل يحوي على مقارنة معرفية لمفهوم القصيدة لدى (إنغاردن) من حيث عناصره ومخرجاته الشكلية وما تتضمنه الاشكال والصور من أحداث ورموز تاريخية لشخصية (الفيث) والتي تحيل المتلقي بناءً على شعوره القصدي الزماني الى زمان اللحظة والمشاعر التي عايشها مع هذا المطرب في زمن الشباب، وبالتالي تصبح هناك عملية انتقال من الثابت الى المتحول، والمقصود بالثابت هنا هو تشكل العمل الفني كنتاج مادي جمالي معرفي في حيز الوجود، سعى المتلقي الى إعادة فهم وهيكله هذا الثابت وإعادة قراءته وفق منظومته الذهنية مع وجود معرفة مسبقة بالصور الملصقة على السطح التصويري وربط تلك الاحداث مع بعضها البعض وبالتالي التقاء أفق الفنان مع أفق المتلقي لتجنب سوء الفهم، فهي قراءة حوارية بين المتلقي والفنان والعمل الفني. علاوةً على ذلك يحيل هذا العمل الفني يحيل المتلقي الى مكان معين من خلال أستعراض الفنان بقصيدة منه لصور (الفيث) بأماكن متعددة مما يحيل المتلقي من خلال شعوره القصدي المكاني الى أمريكا والحفلات الموسيقية المقامة هناك.

إنموذج (2) الفن الشعبي

إسم الفنان: ريتشارد هاميلتون.

عنوان العمل: داخلي.

تاريخ الانتاج: 1964.

الخامة أو المادة: الطباعة الرقمية

على الورق.

الابعاد: 69.7 x 56 سم.

العائدية: ستوديو كيلبرا، لندن.



يُعد هذا المنجز التصويري مثلاً لفن البوب ارب والدي إربط مد نسائه بوظيف الصور الفوتوغرافية والصور المطبوعة والذي مثل توجهات الفنان (هاميلتون). يتألف العمل من مفردات ومواد من الحياة المعاصرة على المستويين الشكلي والمضاميني وبتجميع هذه المفردات يتشكل هذا الخطاب فمن الناحية الشكلية يصور العمل الفني فتاة ترتدي أزياء الستينيات تقف على سجادة تركية أمام المدخل المؤدي إلى غرفة الطعام. وخلفها مرآة في إطار مزخرف تظهر انعكاساً لعمل فني صغير مؤطر. تم إخفاء جزء من رف الكتب ومزهريّة الزهور والباب المزدوج المغلق بواسطة مربع كبير يتكرر في شكل لوحة قماشية تحتوي على صورة تلفزيونية تظهر فيها مجموعة من الشخصيات. على يسار العمل تصبح الصورة مجردة بشكل متزايد مع ظهور منطقة رتيبة من اللون الأصفر ومقسمة بمتوازي أضلاع من اللون الأحمر الداكن، مما يوحي بسجادة.

يمكن للباحث القول بأن العمل الفني الحالي يمثل حالة التقاء فكري لمحاولة الغاء المعنى السطحي أو البنية السطحية ومحاولة البحث عن معنى مختلف ومغاير بتجميع الأشياء مع بعضها البعض في هذا الخطاب التجميعي (هاميلتون) هنا يهدم ويقوض ويدمر معنى الأشياء المستقلة بذاتها، لبناء مخرجات شكلية متواشجة في البنى النمطية والمادية التي يرنو إليها وذلك بالاستناد الى منظومة المتلقي القراءاتية الذي يعتبر القارئ الثاني بعد الفنان. وعليه فإن أعمال (هاميلتون) تمتلك صفة التهجين وقواعد حرة للتفرد بميزة الاصالّة باستخدام المواد الجاهزة والصور الفوتوغرافية وكل ما هو غير مألوف على حقل الفن لبناء وأنشاء منظومة خطاب تجريدي تستدعي آلية قراءاتيه معينة من قبل

المتلقي لقراءتها، من خلال التوفيق بين العناصر الفنية والوحدة البنائية لفكرة العمل الفني ثم يُركب ذهنياً مجموعة الصور التي يواجهها ليتمكن من إدراكها جمالياً. إذ يقوم المتلقي بقراءة هذا العمل قراءة تعليقية لجعل منه كياناً قائماً بنفسه. فلا يهم المتلقي الاتفاق مع مبدع العمل الفني أو معارضته بل يسعى لإظهار قدرته في الاستغراق فيه والتماهي معه حتى لا يعود هناك فارق بين فهم المتلقي والفنان من خلال الشرح والكشف والتحليل والتركيب. وعليه يرى الباحثان أن مفهوم التعالي لدى (إنغاردن) إنما يتجلى وبشكل واضح من خلال تفاعل البنى النمطية والمادية لبناء المعنى وذلك بتفكيك العناصر الفنية والاسس التنظيمية للعمل الفني من قبل المتلقي وفق آلية قراءاتية محايدة للواقع وذلك لبناء نوع من المقاربة المعرفية مع طروحات (إنغاردن). إذ تعد لوحة (هاميلتون) اسلوباً أو نسقاً إبداعياً يزاوج بين عناصر تكوينية مختلفة، إذ لا يستبعد حضور أشياء متنوعة وسطوح لونية بطريقة لا تقليدية من حيث اللون أو الشكل أو التلاعب بالأبعاد بقواعد حرة. إن هذا التداخل الحاصل في العمل الفني بين الأنساق البصرية والإدراكية تؤدي بالنتيجة إلى تعدد مراكز الأنساق من جهة، وتعدد الدلالات من جهة أخرى. وهذا ما عمدت إلى إحداثه الأساليب الأدائية لفن البوب، إذ يُعد عنصر التشثيت بمثابة غاية أو نتيجة لتشثيت ذهن المشاهد، بمعنى أن لوحة البوب تحاول تعويد المشاهد على نمط جديد من التدوّق يتنافى مع القراءة التقليدية للموضوع. فلوحة (هاميلتون) تدلنا على طريقة إصغاء جديدة، إذ لا توجد محاولة لقول شيء ما، وفي المقابل لن توجد محاولة لفهم شيء مما يقال، وبهذا يتداعى الخطاب التجميعي وتسقط حلقة الوصل القائمة بين الفنان والمتلقي، على الرغم من وجود عناصر تشخيصية واقعية، وهذا يعود إلى وجهة نظر (هاميلتون) في أن اللوحة تكون أكثر واقعية إذا تكوّنت من عناصر العالم الواقعي، فكثيراً ما نشاهد أشياء حقيقية مثل (قطع الاثاث أو المخدة أو الأريكة) دون أن تحدث تلك الأشكال نسقاً علائقياً تنتج عنه دلالات موضوعية بعينها، فأفق المتلقي يأخذ حداً واسعاً في تشييد قراءة جمالية لا نمطية وغير ملزمة بأي معنى جاهز.

كما يرى الباحثان العمل الفني الحالي يدعم الإطاحة بوحدة العمل الفني كبنية متكاملة، إذ تحل محل رصانة البناء، هشاشة الموضوع المقروء من خلال أشكال غير مترابطة والعابثية في آن معاً، علاوة على ذلك التداخل اللاعقلاني أو اللاواعي أو التفائي الحاصل في الأساليب الأدائية والتقنيات التي زجّ بها الفنان في لوحته، فتتداخل تقنية الكولاج مع تقنية المساحات اللونية المتجاورة مع الأسلوب التصميمي الهندسي لتبدو اللوحة كرنفلاً من الأشكال والألوان يبحث عن مناسبة لوجوده على الشاكلة المعروضة في اللوحة، وليكون الشكل تمركزاً يزيح المعنى المنطقي ويدمره. لقد طور (هاميلتون) هذه التجربة باستخدامه لمفردات من البيئة الواقعية أكثر تعبيراً عن الواقع، ولتصبح بمجرد اجتماعها

بمكونات الرسم، حدثاً أنياً يتيح للمتلقي ان يكون جزءاً منه، من خلال مشاركته في تلك الأشياء المجمعة، التي تثير لديه نوعاً من التفكير الحالم يدعوه للانضواء فيه، ولأن خاصية هذا العمل تثير لدى المتلقي انفعالاً بقيمة المادة وكيفية تشكيلها، فان العمل يدعوه لخوض تجربة الابداع الخلاق التي مارسها الفنان، ليعيد المتلقي من خلالها تجربة التركيب ولكن بفعل تأويلي يعمل على تدفق صور المخيلة التي لا يمكن ان تكون ثابتة او ساكنة وهذا ما اكد عليه (إنغاردن) عبر الآليات الإجرائية التي يوظفها المتلقي من اجل تحقيق الغاية الجمالية التعيين (التحقيق) هي آلية ملأ الفراغات التي تظهر أثناء القراءة، نتيجة البنية التخطيطية للعمل الفني، التي تستدعي الجهاز المعرفي للقارئ (الإيقاع، المعاني، الإيحاءات البلاغية، العلامات الدالة، الرموز...)، وهذا ما يدعوه (إنغاردن) الخبرة الجمالية، فخاصية التجميع والتي تعد قيمة فنية تستثير التصورات الخيالية على نحو مثير وحافز، لتستمر هذه الخبرة التخيلية بتكرار التجربة وإعادة الترتيب التراكمي او الاختزالي لهذه المفردات، لتصل الصورة في النهاية الى اشارات لأشياء متنوعة يخلقها عنصر الصدفة التي تمنح الشكل تركيباً جديداً وخصائص واضحة.

الفصل الرابع / النتائج والاستنتاجات

من خلال تحليل نماذج عينة البحث، توصل الباحثان الى جملة من النتائج تحقيقاً لهدف البحث تم تصنيفها على النحو الاتي:

1. تنوعت طروحات (إنغاردن) في نتائج الفن الشعبي، من خلال القراءة الحوارية بالاستناد الى مبادئ (رومان إنغاردن) بما تحمله من بواعث إشتغالية والتي أحدثت بدورها تحولاً في أساليب الفهم والتلقي ومستحدثاتها الدائقية، ما أعطى منطلقاً لإبتكار نصوص اثرائية تتسم بالفرادة والدهشة، وتعتمد في الوقت ذاته طروحات عدة كالثقافة الاستهلاكية والتقنيات التكنولوجية والمزج بين القيم والمستهلك كما في نماذج عينة البحث.

3. حرص الفنان على تشييد نتاجات فنية تسعى الى تحطيم نمطية القوانين والمعايير الكلاسيكية، مما جعل منظومة خطاب الفن الشعبي ومخرجاته الشكلية بعيدة عن الأطر التقليدية بل تتخذ الهيئة الفنية صورة مجازية مغايرة للمألوف عبر اختراق الرؤية التقليدية وإعادة تشكيل النتاج وفق الأسس القائمة على العلاقات الكلية المجردة، هذا من جانب، من جانب آخر سعى الفنان الى خلق جدلية بين التلقي والنص، ومن خلال قراءة خطاب الفن الشعبي من قبل المتلقي ينبثق المعنى، وهذا ما أكد عليه (إنغاردن)، فمهمة القارئ

- حسب (إنغاردن) أن يصهر الافاق (المتلقي والنص) وهذا لا يتحقق ما لم يكن النص الفني يعج بالرموز والاشارات والشفرات والانزياح الدلالي كما في نماذج عينة البحث.
4. ينشط خطاب الفن الشعبي في تفعيل مفاهيم (إنغاردن) من خلال القراءة عبر تفعيل علاقة الكل بالاجزاء ويظهر في جميع النماذج. إذ تعد المفاهيم التي طرحها (إنغاردن) كالتعالي والقصدية الأداة الفاعلة في فك الشفرة النصية، من خلال إسقاط ذات المتلقي على النص البصري لإنتاج معنى (ذاتي-موضوعي) عبر سلسلة تأويلات ممكنة.
5. قدم خطاب الفن الشعبي إنفتاحاً غير مسبوق على مستوى الاستعارة وتوظيف مفردات تم ترحيلها من تيارات سابقة لتعطي معنى مغايراً عن أطرها الخارجية من خلال قراءتها وفقاً لإطروحات (إنغاردن) كما في نماذج عينة البحث، فكانت مهمة القارئ هي التركيز على العلاقة القائمة بين الماضي والحاضر من ثم إنزياحها لتشكّل بحضورها الجديد انعكاساً لمقتضيات العصر وفي الوقت ذاته تعطي هوية لذاتها بحيث يمكن إعادة قراءتها بلغة جديدة تتوافق مع معطيات العصر.
6. بالاستناد الى طروحات (رومان إنغاردن) والتي تعد آليات التلقي في قراءة خطاب الفن الشعبي، إذ تنوعت هذه الآليات تبعاً لمعنى النص فتارة نرى قراءة المتلقي للنص ترتبط بتذوقه للنص من دون المشاركة، أي الاكتفاء بتذوق النص البصري، وتارة أخرى يكون المتلقي مشاركاً، بحيث يكون وجوده فاعلاً داخل النص كما في نماذج عينة البحث.
7. تتم قراءة وإعادة إنتاج خطاب الفن الشعبي من ذلك التفاعل الجدلي القائم بين البنية النمطية والبنية المادية، إذ تفعل البنية النمطية القوى المعرفية عبر طبقات العمل الفني، أما البنية المادية فتفعل وتعمق الإحساس والشعور بها. وهكذا نلاحظ ذلك الارتداد والتبادل الحوارى بين هذه البنى الذي يؤدي في النهاية إلى إعادة إنتاج العرض ومعناه في كل قراءة.
- الاستنتاجات:

3. بينت الدراسة تنوع القراءات لخطاب الفن الشعبي الذي ينطوي على نصوص بصرية مختلفة من حيث البناء والتشكيل بين فنان وآخر لإيصال رسالته الفكرية والجمالية الى المتلقي، ولخلق نوع من التواصل عبر التعالق بين الأفكار، والرؤى المفاهيمية عبر آليات إشغال مختلفة ومتباينة.
4. أعطى الفنان الشعبي حرية للمتلقي في تفسير النص وذلك عبر آليات الإشغال على النصوص البصرية المعاصرة، فالمكنون الذي يخزنه النص هو بمثابة إشارة فكرية، لتترك المجال لمتلقيه لفتح شفرته، والغوص في معنى النص البصري.

5. كشفت الدراسة إنَّ الفنان يستعمل مفردات ، وتقنيات متداولة في الواقع ، فهو قادر على تحفيز وجمع اطراف اتصال مع المتلقين ؛ ما يفتح باب التأويل على مصراعيه ، فضلاً عن تعدد القراءات في النص الفني .
6. اتجه الفن الشعبي نحو إعلاء شأن الخامة، وسلطتها في توجيه سلطة الجمال الفني إلى الدرجة التي تزامم المعنى ليشهد الأخير تقدماً في إطار لعبة التشكيل، وهذا بفعل تجريب التقنيات المتنوعة التي عززت حضور المتلقي، لما يحمله النص البصري من شفرات تفتح الفضاء لتعدد المعاني.

التوصيات

1. تشجيع طلبة الفنون التشكيلية للاطلاع والتجريب على التجارب المعاصرة في فنون التشكيل لفتح آفاق الخيال والمخيلة من خلال استثمار التجارب ذات الفعل القراءاتي، وأستحداث دروس تطبيقية على مستوى الخامة ، والأداء ، والتقنية.
2. حث طلبة الفنون الجميلة على زج المتلقي والمتذوق في النص البصري عن طريق إنتاج نصوص بصرية تضيف إلى وجود قراءة تفاعلية، وتتخذ طابع الحوارية وإنتاجها في واقعهم المعاش سواء في الفضاء الخارجي، أو الفضاء الداخلي، ليتسنى للفنان أن يكون على مسافة قريبة من المتلقي وأن يستبعد عن الفن ظاهرة اغترابه، بحيث يكون المتلقي على تواصل مع النص المنتج.
3. استثمار طروحات (إنغاردن) لتنمية التفكير الناقد لدى الطلبة وتضمين المناهج هذه الممارسات من التفكير.
4. ضرورة إطلاع دارسي الفن ونقاده التشكيليين لما آلت إليه الدراسة، ليتسنى معرفة طروحات (إنغاردن) في الفن.

المقترحات

استكمالاً لهذا البحث الحالي يقترح الباحثان إجراء دراسة بعنوان:

1. قراءة التشكيل العربي المعاصر وفقاً لإطروحات رومان إنغاردن.
2. جدلية البنى النمطية والمادية في التشكيل المعاصر.

المصادر

1. إبراهيم، عبد الله: المتخيل السردى مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت.

2. ابن منظور : لسان العرب , طبعة دار الجيل ودار لسان العرب , مج 2 , بيروت , 1988.
3. إنجاردن , رومان: العمل الفني الأدبي , ت: أبو العيد دودو , منشورات مخبر للترجمة والمصطلح , جامعة الجزائر , 2007.
4. باختين, ميخائيل: المبدأ الحوارى, ت:فخري صالح, ط2, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, بيروت, 1996.
5. بارت, رولان : نقد وحقيقة, ت: منذر عياشي, مركز الإنماء الحضارى, ط1, 1994.
6. التهانوي : محمد علي بن علي : كشاف اصطلاحات الفنون , المجلد الثاني , مكتبة لبنان , بيروت , 1996.
7. توفيق , سعيد: الخبرة الجمالية: دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتي, المؤسسة الجمالية للدراسات والنشر والتوزيع , بيروت , 1993.
8. تومبكنز, جين: نقد استجابة القارئ من الشكلائية الى مابعد البنيوية, ت: حسن ناظم, علي حاكم, المجلس الأعلى للثقافة, مصر, 1999.
9. حبيبي, ميلود: النص الأدبي بين التلقي وإعادة الإنتاج من أجل بيداغوجيا تفاعلية للقراءة والكتابة, مقال في مجلة آفاق, اتحاد كتاب المغرب, ع06, 1985.
10. حمزة, محمد, فن الجماهير البوب او الواقعية المثالية الجديدة, المجلس الاعلى للثقافة, 2001.
11. حمودة, عبد العزيز: المرايا المحدبة من البنيوية الى التفكيك, ط1, المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب , سلسلة عالم المعرفة , الكويت , 1998.
12. خرماش, محمد: مفهوم القارئ وتفعيل القراءة, مجلة الأقلام, وزارة الثقافة والارشاد العراقية, ع5, العراق, 1999.
13. خضر , ناظم عودة: الأصول المعرفية لنظرية التلقي , ط1 , دار الشروق للنشر والتوزيع , عمان , الأردن , 1997.
14. راي , وليم: المعنى الادبي من الظاهراتية الى التفكيكية , ت: يوثيل يوسف عزيز , ط1, دار المأمون للترجمة والنشر, بغداد , ١٩٨٧.
15. الربيعي, محمود: حاضر النقد الأدبي مقالات في طبيعة الأدب, ط1, دار المعارف, مصر, 1975.
16. الرويلي , ميجان , سعد البازعي: دليل الناقد الادبي , ط3, المركز الثقافي العربي , الدار البيضاء- المغرب , 2002.
17. زيد, احمد: صورة من الخطاب الديني المعاصر, دار العين للنشر والتوزيع, القاهرة, مصر, 2007.

- 18.شحاته، حسن، السمان، مروان: المرجع في تعليم اللغة العربية وتعلمها، ط1، مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة، مصر، 2012.
- 19.شولز، روبرت: البنيوية في الادب، ت: حنا عبود، ط7، اتحاد الكتاب العرب، 1977.
- 20.شيفرد، بيتر، جريجوري ميتشل: القراءة السريعة، ت: أحمد هوشان، ط1، 2006.
- 21.صالح ، بشرى موسى: نظرية التلقي أصول وتطبيقات ، ط1 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب ، 2001.
- 22.عبد الله ، فاطمة لطيف ، أحمد محمد عبد الأمير: طروحات (إنغاردن) في العرض الدرامي الراقص ، مجلة جامعة بابل-العلوم الإنسانية ، المجلد 19 ، العدد 4 ، 2011.
- 23.الفن الشعبي: مجلة بيت الفن، 2004، على الموقع الالكتروني. [www. tshkeel. com. pop](http://www.tshkeel.com.pop)
- 24.قاسم، سيزا: القارئ والنص العلامة والدلالة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2014.
- 25.كانسي، أشرف: القراءة: تعاريف وأنواع ووظائف، متديات الأستاذ، مقالة منشورة على شبكة الانترنت بتاريخ، 2010/6/7. للمزيد ينظر. <https://www.profvb.com/vb/t33087.html>
- 26.محمد، بلاسم وآخرون: قراءات وافكار في الفنون التشكيلية، ط1، دار مجد لاوي للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، 2012.
- 27.يقطين، سعيد: انفتاح النص الروائي (النص - السياق)، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1989.
- 28.Myron ,Robert: Modern art in America،op,cit.
- 29.John. A. Walker، Art since pop. Ibid.
- 30.Chris Barker، Dariusz Galasinski، Cultural Studies and Discourse Analysis: A Dialogue on Language and Identity-Cultural Studies، SAGE، 2001.

الوظيفة والتنظيم المكاني ودورهما في تعزيز الارجونومك المعرفي للفضاء الداخلي Function and spatial organization and their role in enhancing cognitive ergonomics of interior space

م . د. وسام صالح حمد الموسوي

Wisam Saleh Hamad Almusawy Dr.

البريد الالكتروني: aimusawyw@mtu.edu.iq

مكان العمل: معهد الفنون التطبيقية Instituted of applied art middle

هاتف: 07726065906

الملخص

ناقش البحث متغيرات الوظيفة والتنظيم المكاني في تصميم الفضاء الداخلي من خلال التعرض لمتغيرات الموضوع في تحديد ماهيات العناصر الثلاثة قيد الدراسة والتي قد تم تحديدها من خلال تساؤل المشكلة البحثية ((كيف يمكن لعملية دمج الوظيفة بالتنظيم المكاني ان يؤثر بالارجونومك المعرفي للمستخدم؟ والى أي مدى تؤثر هذه المتغيرات الثلاثة (الوظيفة والتنظيم المكاني والارجونومك المعرفي) في تكوين فضاءات تعزز من راحة المستخدم ورفاهيته؟)) وبيان اهميتهم وارتباطاتهم المعرفية. اذ طرح متغيرات الموضوع من خلال دراسة طبيعة العمليات المعرفية والتي تحدد بالانتباه والذاكرة والادراك, وتحديد ماهية الارجونومك المعرفي, ودراسة مبادئ التصميم الوظيفي والتي تم تحديدها على وفق مبادئ تصميمية محددة. فضلا عن التعرض الى ماهية ونظريات التنظيم المكاني والتي شملت مبادئ اساسية للتنظيم. وبعدها تم التطرق العناصر الاساسية المؤثرة على الارجونومك المعرفي والتي تم تحديدها باللون والعناصر الطبيعية والاثاث وعمليات تنظيمه والتخطيط المكاني والتناول وكذلك العناصر الفنية والجمالية الموظفة في تصميم الفضاء. وبعدها تم تحديد الاجراءات العملية للبحث, وتم تحديد انموذجين عالميين لتحليلهما بوصفهما دراستي حال. وبعد عمليات التحليل تم التوصل الى عدد من النتائج وكان اهمها :

1. ظهرت النماذج في قدرتها على تعزيز الارجونومك الفيزيائي من خلال اختيارات التنظيم المكاني للاثاث على وفق عمليات التخطيط الوظيفي لعناصر الفضاء والخصصة المكانية للوظائف ولكافة نماذج العينة ونسبة 100%.

2. كان لقدرة النماذج على التغير والتكيف مع المتطلبات الاستخدامية متمثلاً في قدرة الفضاء على تغيير أماكن الموجودات بشكل يسمح بإعادة التنظيم المكاني والتخصيص الوظيفي ولكافة نماذج العينة وبنسبة 100% .
ومن ثم تم تحديد عدداً من المبادئ التوجيهية العملية والتي يمكن للمصممين الاستفادة منها في تحديد وظائف الفضاء وكيفية تنظيمة لتعزيز الارجونومك المعرفي لشاغليه.
الكلمات المفتاحية: الوظيفة, التنظيم المكاني, الارجونومك المعرفي, الفضاء الداخلي.

Abstract

The research investigated the interplay between function and spatial organization within interior space design, emphasizing their significance and cognitive relationships Which was determined by asking the research problem ((How can the process of integrating function and spatial organization affect the user's cognitive ergonomics? And to what extent do these three variables (function, spatial organization, and cognitive ergonomics) affect the formation of spaces that enhance the user's comfort and well-being?)). It delved into the subject variables, elucidating their fundamental essence and cognitive interconnections. The study scrutinized cognitive processes, which hinge on attention, memory, and perception, thereby characterizing cognitive ergonomics. Furthermore, it examined the principles governing functional design, rooted in specific design tenets. It also explored spatial organization theories, encompassing core organizational principles. Subsequently, the study probed the fundamental elements influencing cognitive ergonomics, encompassing color, natural elements, furniture, organizational processes, spatial planning, as well as art and aesthetic elements integral to space design. The research then established practical procedures, identifying in-depth analysis of two global case

studies. The analysis reached a number of results, the most important of which were:

1. The models demonstrated their ability to enhance physical ergonomics through the choices of spatial organization of furniture according to the processes of functional planning of space elements and spatial privatization of functions for all models of the sample at a rate of 100%.
2. The ability of the models to change and adapt to usage requirements was represented by the space's ability to change the locations of assets in a way that allows for spatial reorganization and functional customization for all models of the sample by 100%. After comprehensive analysis, the study yielded numerous findings and conclusions. Finally, it laid out practical guidelines to assist designers in defining the spatial functions and optimizing organization to enhance the cognitive ergonomics of its occupants.

Keywords: function, spatial organization, cognitive ergonomics, interior space.

مشكلة البحث

يلعب التصميم الداخلي دوراً مهماً في حياة الناس، إذ إن نتاجاته من الفضاءات الداخلية التي تصمم وفقاً لخصائصها الوظيفية وقيمها الجمالية وإساليبيها الاستخدامية في الحركة والتناول، ينتفع بها شاغلوا الفضاء على أصعدة مختلفة في حياتهم اليومية. فالمصمم الداخلي لا يهتم بتكوين فضاءات ممتعة للمستخدم فقط، وإنما تتلائم مع شاغليها على المستوى الفسيولوجي والسيكولوجي والسيكولوجي.

وتبرز من بين هذه المهام متغيرات الوظيفة والتنظيم المكاني بأهميتهما القصوى والتي تتيح لشاغلي الفضاء من أداء فعاليتهم اليومية بيسر وضمن أطر تفاعل تجلب لهم الراحة والمتعة. فالوظيفة الجيدة والمخصصة للفضاء المحدد والتنظيم المكاني المدروس يشتركا في العديد من المنافع التي يحصل عليها المستخدم من الفضاء. إلا أن علاقة الوظيفة بالتنظيم المكاني ودورهما في تعزيز الأرجونومك المعرفي لم تأخذ مجالها في دراسات التصميم الداخلي، إذ اقتصرَت الدراسات المختلفة على دراسة الوظيفة بشكل

منفصل او التخطيط المكاني بشكل منفصل, وبحالات محددة تمت دراسة علاقة الوظيفة بالتنظيم المكاني في تصميم الفضاء الداخلي, الا ان الدراسات لم تتطرق الى كيف ان الوظيفة والتنظيم المكاني لهما دور مهم في تعزيز الارجونومك المعرفي, والذي يمكن ان يقود الى تكوين فضاءات تعزز من الراحة والمتعة ورفاهية الحياة لشاغلها. وعلى وفق ذلك فان سؤال البحث يمكن ان يتحدد بالتالي:

- كيف يمكن لعملية دمج الوظيفة بالتنظيم المكاني ان يؤثر بالارجونومك المعرفي للمستخدم؟ والى أي مدى تؤثر هذه المتغيرات الثلاثة (الوظيفة والتنظيم المكاني والارجونومك المعرفي) في تكوين فضاءات تعزز من راحة المستخدم ورفاهيته؟

أهمية البحث

تتحدد أهمية البحث في:

- مساهمته في تطور المعرفة الفكرية للتصميم الداخلي من خلال التأكيد على دور الارجونومك المعرفي في تشكيل تجارب إيجابية لمستخدمي الفضاء, فضلا عن بيان العلاقات والترابطات بين الارجونومك المعرفي وبين الوظيفة والتنظيم المكاني.

- توفر الدراسة اطارا عمليا يمكن المصممين الداخليين والمعماريين من انشاء فضاءات داخلية تعزز من رفاهية وراحة وانتاجية شاغلها. من خلال تقديم مبادئ توجيهية للمصممين والمعماريين تمكنهم من تكوين فضاءات مدروسة بشكل جيد وتملك القدرة على تحسين التجربة الكلية لشاغلها.

هدف البحث

- تحديد الارتباطات والانماط بين الوظيفة والتنظيم المكاني والارجونومك المعرفي.

- تطوير مبادئ توجيهية عملية قابلة للتنفيذ تساهم في تكوين فضاءات تحقق التكامل بين النفعي والجمالي, وتعزز من الارجونومك المعرفي والتجربة الحياتية لشاغلها.

حدود البحث

الحد الموضوعي: دراسة الوظيفة والتنظيم المكاني ودورهما في تعزيز الارجونومك المعرفي لشاغلي الفضاء الداخلي.

الحد المكاني: فضاء منزل متمثل بغرفة معيشة من شركة Ikea في (دلفت , هولندا), وفضاء صحي متمثل بغرفة انتظار المراجعين لعيادة Mayo في (فلوريدا, الولايات المتحدة الامريكية)

الحد الزمني: زمن اجراء عملية التحليل للفضاءات المذكورة في 2023 /10/16.

تحديد وتعريف المصطلحات

الوظيفة: تشير الى الغرض او الفعاليات التي يصمم الفضاء ليؤديها. وهي تتضمن الاستخدامات او المتطلبات العملية التي تفقد خيارات التخطيط والتنظيم والتصميم الكلي للفضاء الداخلي (24Ching, 2014, p). وتعرف بانها: "إنشاء الإعدادات التي يمكننا من خلالها تشكيل وأداء أدوارنا وهوياتنا" (166.Perolini, 2011, p). ومن هذا المنطلق، وعلى وفق طروحاتنا المعرفية في سياق البحث فان التعريف الاجرائي للوظيفة هو: المتطلبات العملية والادائية للفضاء والتي تتحدد على وفق المهام التي يؤديها شاغله بفعل التنظيم المكاني للعناصر المكونة ودور كل منها في افهام المستخدم بنوع الفعاليات التي يمكن ان يؤديها في حدود الفضاء.

التنظيم المكاني: التخطيط والتنظيم المقصود للعناصر المادية في داخل الفضاء لتكوين بيئات وظيفية وممتعة جمالية وصديقة للمستخدم (Hudson & Zelinsky, 2016, 302p). ويعرف كذلك بانه: "الترتيب والتنظيم المقصود للعناصر في الفضاء لتحسين وظيفته وقيمه الجمالية. ويتضمن ذلك القرارات حول كيفية تخطيط وموضع وعلاقات الأثاث والخصائص المعمارية ومسارات الحركة والتي تساهم في مجملها في التصميم الكلي للبيئة الداخلية" (233 Piotrowski, 2011,p). ومن ثم، فان تعريفنا الاجرائي للتنظيم المكاني هو: العملية الإبداعية لتخطيط وتنظيم العناصر المكونة لوظيفة الفضاء والتي تساهم في تخصيصه الوظيفي المحدد وتعلم المستخدم بماهية الفضاء وكيفية التفاعل معه.

الارجونومك المعرفي: "تصميم وتنظيم الأنظمة والبيئات لتحسين العمليات المعرفية الإنسانية، مثل الإدراك والذاكرة والانتباه واتخاذ القرارات وحل المشكلات" (483Wickens et al., 1997, p). ويتم تعريفها أيضا بانها: "دراسة تصميم البيئات والأنظمة والتي تسهل المهام والعمليات المعرفية. وتركز على تحسين التفاعل بين الانسان والتكنولوجيا، بوضع الحساب لمناح مثل معالجة المعلومات واتخاذ القرار والذاكرة وحل المشكلات. وتهدف في جوهرها الى تكوين واجهات اتصال وبيئات لتحسين أداء وقدرات الناس المعرفية" (136Wickens, et al, 2021, p). واستنادا الى التعريفات السابقة والى منطلقاتنا البحثية، فان التعريف الاجرائي للارجونومك المعرفي هو: العمليات العقلية التي يقوم بها المستخدم في تفاعله مع الفضاء لكي يولد معنى لمتغيراته وتركيبته وطبيعته الوظيفية من خلال إدراك ومعالجة المعلومات حول كيفية وأسباب ومعنى التنظيم المكاني للعناصر المكونة له. الدراسات السابقة

دراسة Kim و de Dear (2013), والمعنونة (الرضا في فضاء العمل: مقايضة الخصوصية والتواصل في المكاتب ذات المخطط المفتوح) Workspace satisfaction: The privacy-communication trade-off in open-plan offices, والمنشورة في Journal of Environmental Psychology, عدد 36, ص ص: 18-26.

في دراستهما حول الفضاءات المكتبية، قام (Kim و de Dear) بالتحقق من تكامل التنظيم المكاني والتصميم الوظيفي. ووجدوا أن التنظيمات المكانية والترتيبات الوظيفية جيدة التصميم أثرت بشكل إيجابي على الرضا العام لشاغلي الفضاءات المكتبية. اكدت الدراسة على أهمية مبادئ التصميم التي تركز على المستخدم في تعزيز الوظيفة والتنظيم المكاني في فضاءات مكان العمل.

المناقشة: اكدت الدراسة المذكورة على أهمية تنظيم أماكن العناصر المكونة لوظيفة الفضاء في المكاتب المفتوحة, وركزت على عنصرين متشابهة مع الدراسة الحالية (الوظيفة والتنظيم المكاني), الا ان دراستنا تركز على دور الوظيفة والتنظيم المكاني في تعزيز الارگونوميك المعرفي للمستخدم. وفي حين ان الدراسة المذكورة ركزت على عامل رضا المستخدم عن التنظيم المكاني لوظائف العناصر المكونة للفضاء المكتبي, فان دراستنا تركز على الارگونوميك المعرفي والذي يتضمن عمليات عقلية ونفسية متنوعة, فضلا عن الاختلاف بين الدراستين كان من خلال تأكيد الدراسة المذكورة على الفضاءات المكتبية, في حين ان دراستنا تناقش أنواع مختلفة من الفضاءات التي يتفاعل معها المستخدم (منزلي ومكتبي وصحي).

استعراض ادبيات البحث

العمليات المعرفية البشرية

لتحديد ماهية الارگونوميك المعرفي علينا ان نتساءل أولا عن ماهية الجوانب المعرفية الإنسانية وماهية مبادئ الأداء المعرفي ذات الصلة عندما ندرس تفاعل المستخدم مع الجوانب التقنية للفضاء الداخلي؟

يوفر علم النفس المعرفي التجريبي والتطبيقي معرفة هائلة حول حدود وقدرات النظام المعرفي البشري, والعوامل التي تؤثر على الأداء المعرفي للناس (Neubauer, 2018). ولكن ما يهمنا هنا لدراسة الارگونوميك المعرفي, هو تحديد العوامل التي تتأثر بمتغيرات السياق الفضائي, والتي سنحددها بـ: (الانتباه والذاكرة والادراك).

أولاً: الانتباه: هو قدرة الانسان على التركيز على شيء معين, ويعمل الانتباه عندما تكون الاحداث وعناصر المثيرة للانتباه على شكل متكرر ومنتظم. وعندما تكون

العناصر المثيرة ذات تردد منخفض فان مستويات الانتباه تقل, وقد تؤدي الى انخفاض الاهتمام (Bohgard, 2009).

ثانيا: الذاكرة: هي عملية تخزين المعلومات والخبرات والتجارب والقواعد في الدماغ. وتقسم الى الذاكرة طويلة المدى والذاكرة قصيرة المدى. الذاكرة قصيرة المدى. اذ تسمح لنا الذاكرة القصيرة المدى في تخزين المعلومات عن السياق البيئي (الفضاء) مؤقتا لتمكننا من فهم الأنماط والعلاقات بين الأشياء, ومعالجتها ذهنيا وتخزينها في الذاكرة الطويلة المدى لكي تصبح بعد ذلك معرفة ثابتة ((Kroemer and Granjean, 1997. 180 p).

ثالثا: الإدراك: هو قدرة الانسان على تلقي المعلومات من البيئة وربطها بالمعنى المحدد لها. وتعتم العملية الإدراكية للأشياء على المعرفة السابقة والخبرات والتجارب السابقة بالأشياء والاحداث, وتشمل أيضا عمليات التفسير والتصنيف للمعنى والعناصر المدركة (Berlin & Adams, 2017, p91).

الارجونومك المعرفي

يهتم الارجونومك المعرفي بتأثير عناصر البيئة المحيطة على العمليات المعرفية للإنسان مثل الإدراك والذاكرة والانتباه وعمليات صنع القرار (Wickens et al, 2004). وفي سياق التصميم الداخلي فان الارجونومك المعرفي يهتم بكيفية تأثير عناصر التصميم الداخلي (الأثاث, المحددات العامودية والافقية, الانارة, مسارات الحركة) على التجارب المعرفية للمستخدمين.

وبالعودة الى التعريف الأساس للارجونومك في انه: "المعرفة بالقدرات والقيود والخصائص البشرية ذات الصلة بالأدوات والانظمة والبيئات اللازمة لاستخدام امن ومريح, ويهدف الى زيادة الإنتاجية عن طريق تقليل اجهاد المستخدم" (Hollnagel, 1997, p1170). اذ نرى من خلال التعريفين السابقين ان الارجونومك المعرفي يركز على تقليل الاجهاد على مستخدم الفضاء الداخلي على المستويين الفيزيائي والمعرفي. ما يهمننا في سياق البحث الحالي هو الجانب المعرفي للارجونومك وكيف تؤثر عناصر التصميم على الجهد المعرفي للمستخدم, ونسعى الى إيجاد أساليب وصيغ تقلل من هذه الاجهاد عبر متغيرات الوظيفة والتنظيم المكاني للفضاء.

تركز الارجونومك المعرفي على الطريقة التي نفكر بها بدلا من الطريقة التي نتصرف بها (الارجونومك الصناعي). ولذلك فان الارجونومك المعرفي تتطلب منا ان نتعلم كيفية قياس التوافق بين العقل والعمل, واستخدام اوصاف القياس مثل: التوتر والاضطرابات وقلة الدعم وصعوبات التفاعل (Hollnagel, 1997, p1171).

فالارجونومك المعرفي يدرس الادراك الخاص بالافراد عند تفاعلهم مع البيئات التي يحيون فيها، وذلك لزيادة رفايتهم ومعرفة مدى جودة البيئة التي يحيون فيها (Christy & Duraisamy, 2020, p.435). اذ "تشتمل الرفاهية على نتائج نفسية مثل عدم الشعور بالضيق والقلق والإرهاق العاطفي، ونتائج فسيولوجية مثل ضغط الدم وأمراض القلب والإرهاق الجسدي العام" (Koirala & Bhattarai, 2022). علاوة على ذلك، فان "رفاهية المستخدم تتحدد بالنتائج الإيجابية مثل الرضا والسعادة والرغبة في البقاء في الفضاء" (DiPietro et al, 2020).

مبادئ التصميم الوظيفي: فهم كيفية تصميم الفضاءات الداخلية لوظائف محددة تعد الوظيفي في التصميم عموماً والتصميم الداخلي على وجه الخصوص جزءاً لا يتجزأ من العمليات الإجرائية والمنهجية للتخصص. اذ انها تتحدد في تكوين فضاءات مخصصة لوظائف محددة وتخدم أغراض معينة لتلبية الاحتياجات المختلفة لشاغلي الفضاء، اذ ان التصميم المدروس لوظيفة الفضاء يضمن ان التصميم يحقق ويعزز سهولة الاستخدام والراحة الجسدية والعقلية والنفسية للمستخدم. ويتحقق البعد الوظيفي في تصميم الفضاء الداخلي على وفق منطلقات المهام والتخصيص الفضائي على وفق المتغيرات التصميمية التالية:

1. التوافق مع وظائف محددة

يدور هذا المفهوم حول تصميم الفضاءات الداخلية لتحقيق الأغراض المقصودة منها. اذ يعد التوافق مع وظائف محددة أمراً أساسياً في تعزيز الارجونومك المعرفي داخل الفضاءات الداخلية. عندما يتم تصميم الفضاءات لدعم الوظائف المقصودة منها، يختبر شاغلوها انخفاض العبء المعرفي، حيث يمكنهم بسهولة التعرف على المناطق المختلفة والتنقل فيها داخل المساحة (Norman, 2013). كما يأخذ التصميم القائم على الوظيفة في الاعتبار القدرة على التكيف. غالباً ما يمكن إعادة تشكيل الفضاءات المتوافقة مع وظائف محددة أو إعادة توظيفها لاستيعاب الاحتياجات المتغيرة، مما يجعلها أكثر تنوعاً بمرور الوقت (Ching, 2014).

2. الارجونومك الفيزيائي

يتضمن تصميم الفضاءات والأثاث لاستيعاب الأبعاد البشرية وأنماط الحركة والراحة. على سبيل المثال، في بيئة المكتب، توجه مبادئ التصميم المريح اختيار الكراسي القابلة للتعديل، والمكاتب على ارتفاعات مناسبة، والإضاءة المناسبة لمنع الإجهاد وتعزيز الإنتاجية (Hedge, 2018).

3. تقسيم الفضاءات وتنظيمها

يسهم التقسيم الفعال في تعزيز سهولة الاستخدام ودعم الأنشطة أو الاحتياجات المحددة المرتبطة بكل منطقة. على سبيل المثال، في مطعم ما، يتم تخصيص مناطق منفصلة لتناول الطعام وخدمة البار ومناطق الانتظار، حيث يتم تصميم كل منطقة وفقاً لمتطلبات المستخدم المعني (Piotrowski & Rogers, 2011).

4. المرونة والتكيف

تعمل الفضاءات القابلة للتعديل والتكيف بسهولة على تعزيز قدرتها على الاستخدام على المدى الطويل. على سبيل المثال، تتيح أنظمة الأثاث المعيارية والحواجز القابلة للتحريك تحويل الفضاءات بسرعة لتلائم الأنشطة المتنوعة أو المتطلبات المتغيرة (Alexander et al, 1977).

5. إمكانية الوصول والتصميم الشامل

يضمن الاهتمام بإمكانية الوصول في تصميم الفضاءات الداخلية أن الأفراد ذوي القدرات المتنوعة يمكنهم التنقل والاستفادة من البيئة بشكل مريح. تعمل مبادئ التصميم الشامل على تعزيز الشمولية من خلال مراعاة عوامل مثل إزالة الحواجز، واستخدام لافتات واضحة، وتوفير إضاءة مناسبة للأشخاص ذوي الإعاقة. ويتيح ذلك المشاركة المتساوية ويعزز سهولة استخدام المساحة بشكل شامل (Preiser, Ostroff, & Smith, 2000).

6. الإضاءة والصوت

توفر أنظمة الإضاءة المصممة بشكل جيد إضاءة كافية للمهام المحددة، مع خلق أجواء وجذب بصري. يمكن أن تؤثر مستويات الإضاءة المناسبة ودرجة حرارة اللون وتوزيع مصادر الضوء على الحالة المزاجية والراحة البصرية واليقظة. يجب على المصممين أخذ هذه العوامل في الاعتبار لإنشاء بيئات تعزز الرفاهية والإنتاجية والأداء المعرفي الأمثل (Veitch et al, 2008). بالمثل، يمكن أن الاهتمام بالعوامل الصوتية، مثل امتصاص الصوت والتحكم في الضوضاء، يعزز الراحة ويدعم التواصل الواضح داخل المساحة (Heschong, 2003).

نظريات التنظيم المكاني: دراسة كيفية تأثير التنظيمات على أنماط الحركة والتعاون والكفاءة

تشمل نظريات التنظيم المكاني في المساحات الداخلية أطراً ومبادئ مختلفة توجه ترتيب العناصر وتخطيطها داخل مساحة معينة. توفر هذه النظريات للمصممين أساساً مفاهيمياً لإنشاء بيئات وظيفية وممتعة من الناحية الجمالية وفعالة. تعد نظريات التنظيم المكاني جانباً أساسياً من التصميم الداخلي، حيث تستكشف كيفية تأثير ترتيب وتكوين العناصر

داخل المساحات الداخلية على أنماط حركة شاغليها وتعاونهم وكفاءتهم الشاملة. ومن هذه النظريات أو أنظمة التنظيم لعناصر الفضاء الداخلي هي:

1. التأثير على أنماط الحركة

يتيح فحص أنماط الحركة داخل المساحات الداخلية للمصممين تحسين تخطيط وترتيب العناصر لتعزيز تجربة المستخدم ووظائفه. من خلال فهم كيفية تحرك الأشخاص بشكل طبيعي عبر الفضاء، يمكن للمصممين وضع الأثاث ومسارات الحركة والنقاط المثيرة للاهتمام بشكل استراتيجي لتسهيل التنقل البديهي. على سبيل المثال، تؤكد نظرية التداول على إنشاء مسارات تداول منطقية وفعالة داخل الفضاء. ويتضمن ذلك النظر في تدفق الحركة والعلاقة بين المناطق المختلفة، مثل المداخل والمخارج والمناطق الانتقالية. من خلال التخطيط الدقيق لوضع هذه العناصر، يمكن للمصممين تقليل الازدحام وإنشاء انتقالات سلسة، مما يضمن تجربة حركة سلسة للمستخدمين (Radford, 2013).

2. تعزيز التعاون

من خلال تحديد مواقع محطات العمل والمناطق المشتركة ومساحات التفاعل الجماعي بشكل استراتيجي، يهدف المصممون إلى إنشاء بيئات تشجع التواصل ومشاركة الأفكار والعمل الجماعي بين شاغلي الفضاء (Brown and Katz, 2017).

3. المستخدم مركز التصميم

يتضمن التصميم الذي يركز على المستخدم إجراء بحث للحصول على نظرة ثاقبة لسلوكيات المستخدمين ودوافعهم ومتطلباتهم. من خلال اكتساب فهم عميق لاحتياجات المستخدمين وتفضيلاتهم، يمكن للمصممين إنشاء مساحات مصممة خصيصًا للمستخدمين المستهدفين. تشمل الاحتياجات المعرفية عناصر مثل سهولة الاستخدام ومعالجة المعلومات وإيجاد الطريق. يأخذ المصممون في الاعتبار عوامل مثل اللافقات الواضحة والتخطيطات البديهية والتنظيم المنطقي للعناصر لدعم العمليات المعرفية للمستخدمين وتسهيل التنقل الفعال داخل المساحة (Hildebrand, 2016).

4. المرونة والتكيف

يجب تصميم المساحات لاستيعاب الاحتياجات والوظائف المتغيرة مع مرور الوقت. يعد الأثاث المتنوع والأقسام المتحركة والتخطيطات المعيارية من الاستراتيجيات الشائعة لضمان القدرة على التكيف (Hassanpour, 2018). أحد الأساليب لتحقيق المرونة هو استخدام أثاث متعدد الاستخدامات. يختار المصممون قطع الأثاث التي يمكن إعادة تشكيلها أو إعادة توظيفها بسهولة لاستيعاب الأنشطة والترتيبات المكانية المختلفة (Hildebrand, 2016).

عناصر التصميم المؤثرة على الارجونومك المعرفي وعلى تجارب مستخدمي الفضاء

يعد تحديد عناصر التصميم التي تؤثر على الارجونومك المعرفية وتجارب المستخدمين أمراً ضرورياً لإنشاء مساحات داخلية تعزز الراحة والإنتاجية والرفاهية. ومن العناصر المؤثرة في الارجونومك المعرفي هي:

1. سيكولوجية اللون

تتمتع الألوان بالقدرة على إثارة استجابات نفسية وعاطفية مختلفة، والتي بدورها تؤثر على العمليات المعرفية والمزاج والرفاهية العامة (Kwallek et al., 2006). من خلال النظر في علم نفس الألوان، يمكن للمصممين إنشاء بيئات تدعم الراحة المعرفية، وتعزز الإنتاجية، وتثير الحالات العاطفية المرغوبة.

2. التصميم البايوفيلي

يعترف التصميم الحيوي بالارتباط البشري الفطري بالطبيعة ويسعى إلى دمج العناصر والأنماط والعمليات الطبيعية في البيئة المبنية. وقد ثبت أن هذا النهج يعزز الأداء المعرفي، ويحسن الرفاهية، ويعزز الشعور بالهدوء والتواصل مع المناطق المحيطة (Browning et al., 2014). إذ يؤثر التصميم البايوفيلي على الارجونومك المعرفي وعلى تجارب شاغلي الفضاء من خلال: مناظر الطبيعة، الضوء الطبيعي، الأشكال والأنماط الحيوية، النباتات الحية والفضاءات الخضراء، والمواد الطبيعية.

3. الاثاث والتخطيط

يأخذ المصممون في الاعتبار الوظائف المقصودة للمساحة ويطبقون مبادئ الارجونومك المعرفي لتحسين ترتيب عناصر الأثاث (Ching, 2014). من خلال مواءمة الأثاث مع الارجونومك المعرفي، يعمل المصممون على تحسين سهولة الاستخدام وتعزيز سير العمل الفعال ودعم العمليات المعرفية للمستخدمين. أحد الاعتبارات المهمة في تخطيط الأثاث هو ترتيب أسطح العمل ومناطق التخزين. و يأخذ المصممون في الاعتبار أنماط الحركة البشرية ويتأكدون من أن وضع الأثاث يسمح بسهولة التنقل ويقلل من العقبات أو العوائق (Dul & Neufeld, 2019).

4. التخطيط المكاني والتداول

يمكن أن يؤثر تصميم المساحة وتنظيمها على أنماط الحركة وإيجاد الطرق والتفاعلات الاجتماعية والراحة العامة. يجب على المصممين مراعاة الاعتبارات المكانية لإنشاء بيئات تعزز الكفاءة وسهولة التنقل والاتصال الاجتماعي والأداء المعرفي الأمثل (Kwok & Yu, 2020).

5. الفن والجماليات

يؤثر دمج العناصر الفنية (اللوحات وانية الزهور والعناصر الفنية) وأنظمة الألوان والعناصر الجمالية على الحالة المزاجية والرفاهية العاطفية والأداء المعرفي. يجب على

المصممين مراعاة الجوانب المرئية للبيئة لإنشاء مساحات تعزز التجارب الإيجابية وتعزز الإبداع وتدعم الأداء المعرفي الأمثل. إذ يمكن أن يكون للأعمال الفنية والمحفرات البصرية في المساحات الداخلية تأثير عميق على تجارب شاغلي المبنى والارجونومك المعرفي. إذ تشير الأبحاث إلى أن التعرض للفن يمكن أن يثير استجابات عاطفية إيجابية، ويقلل من التوتر، ويعزز الرفاهية العامة (Hartig et al., 2014).

3. اجراءات البحث :

1.3 منهج البحث: اعتمد الباحث المنهج الوصفي (دراسة حالة) لتحليل عينة البحث, وذلك لكونه المنهج الأنسب في تحديد خصائص وعناصر الوظيفة والتنظيم المكاني للفضاءات الداخلية وبيان دورها في تعزيز الارجونومك المعرفي للمستخدم.

2.3 مجتمع البحث: تم اختيار عددا من الفضاءات الداخلية المعروفة والمصنفة على وفق طبيعتها الوظيفية, والتي مثل كل منها حالة دراسة منفصلة, والتي تحددت بالتالي:

ت	اسم الفضاء	نوع الفضاء	البلد
1.	Google Workspace	فضاء مكتب	كاليفورنيا, الولايات المتحدة الأمريكية
2.	Ikea Living Rooms	فضاء منزل	ديلفت, هولندا
3.	Mayo Clinic Waiting Rooms	فضاء صحي	فلوريدا, الولايات المتحدة الأمريكية

وقد تم اختيار هذه الفضاءات بالتحديد لتكون مجتمعا للبحث للأسباب التالية:

1. تميزها التصميمي وشهرتها الكبيرة على مستوى العالم.
2. دراستها كفضاءات داخلية من قبل العديد من الباحثين في موضوعات مختلفة.
3. كبر مساحاتها وتنوعها مما يمكننا الاختيار منها لتكون مناسبة لهدف البحث وطبيعة المشكلة التي انطلق منها.

3.3 عينة البحث: تم اختيار انموذجين من مجتمع البحث وبنسبة 66.6% من المجتمع الكلي وتمثل في (فضاء صحي: Mayo Clinic Waiting Rooms), و (فضاء منزلي: Ikea Living Rooms), وقد تم اختيار هذين الانموذجين للأسباب التالية:

1. صفاتها التصميمية مما يمكن تحليلها بشكل موضوعي وفقا لمحاور التحليل المحددة.
2. تنوع متغيراتها التصميمية بما يتناسب مع العناصر التصميمية المراد تحليلها على وفقها.
3. تناسبها مع متغيرات البحث من الوظيفة والتنظيم المكاني والارجونومك المعرفي.

4.3 أداة البحث: تم اعداد استمارة لتحليل نماذج العينة احتوت على المحاور الرئيسية والفرعية والتي تم اشتقاقها بالاعتماد على طروحات الاطار النظري. (ملحق 1).

5.3 صدق الأداة: بعد اعداد استمارة التحليل, تم عرضها على عدد من الخبراء¹ في التخصص الدقيق, وبعد بيان الملاحظات تم اجراء التعديلات واعداد الاستمارة بصورتها النهائية.

6.3 الوسائل الحسابية: استخدمت معادلة النسبة المئوية (الجزء×100/الكل), لحساب نسب تحقق محاور الأداة (استمارة التحليل) في تصميم نماذج العينة.

7.3 وصف وتحليل عينة البحث

1.7.3 الانموذج (1) غرفة المعيشة من IKEA



غرفة معيشة من ايكيا

<https://www.ikea.com/nl/en/rooms/living-room/gallery/flexible-fashionable-favourites-pub1d0d68e1>

¹ خبراء صدق استمارة التحليل:

1. أ . د . رجاء سعدي لفته / جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة / تصميم داخلي .
2. أ . م . د . محمد حسن حياوي / الجامعة التقنية الوسطى / تصميم صناعي .
3. م . د . اياد طارق نجم / كلية الفارابي الجامعة / تصميم داخلي .

أولاً: الوصف

ت	الوصف	التوصيف
1	اسم الانموذج	Ikea Living Rooms
2	البلد	ديلفت, هولندا
3	عناصر التصميم	اثاث, انارة سقفية, انارة عامودية, وحدات خزن, نباتات, شبابيك, عناصر تكميلية, ابواب
4	العناصر الفنية	لوحات, انية زهور, رفوف عرض
5	اللون	البرتقالي, الرمادي الغامق, الرمادي الفاتح, بني فاتح مصفر(الجدران)

ثانياً: التحليل

1. الوظيفة ومتطلباتها في تصميم الفضاء الداخلي

يعرض الانموذج خصائص وظيفية محددة بالطبيعة الكلية للفضاء في كونه (غرفة معيشة) مما يتحدد بخصائص وظيفية نابغة من تنظيم الاثاث والعناصر التاثيثية من الانارة والشبابيك (الضوء الطبيعي), في كونها تعزز التفاعلات الاجتماعية من جانب في تنظيم الأثاث بجهتين متقابلتين مما يعزز الحوار والتفاعلات الاجتماعية. فضلاً عن استخدام الانارة العامودية في حالات العمل المركز او القراءة. كما ان استخدام وحدات التخزين عزز من الخصائص الوظيفية المحددة للانموذج في إيجاد أماكن لتخزين الحاجيات الشخصية والمنزلية, واستخدام ارفف لعرض اللوحات الفنية والكتب والعناصر التزيينية. والتي تحدد كل منها في تقديم تحديد وظيفي مدمج في التركيبة الكلية للفضاء.

يسند الفضاء المتطلبات الارگونومية الفيزيائية من خلال اعتبارات الراحة والانثروبومترية التي صممت المقاعد على وفقها والتي كانت متناسبة مع حجم وإمكانات المستخدم الفيزيائية, مما عزز من متطلبات الراحة والسلامة. فضلاً عن ان عناصر التخزين والارفف والاضاءة كانت في مجملها مصممة وفقاً لمتغيرات الوصول والتناول والإفادة الوظيفية منها وتناسبها مع الابعاد الفيزيائية للمستخدم.

تحددت البنية التكوينية وعناصر التنظيم الخاصة بها في توزيع العناصر المكونة للفضاء على وفق تنظيمات اتاحت كل منها متغيرات وظيفية تتبع من عمليات التخصيص والتنظيم المكاني للوظائف. اذ تمثلت المساحة الرئيسية بوحدات الجلوس (كونها غرفة معيشة) ومبدأ الفضاء المفتوح, والذي أتاح إمكانية تنقل سهلة من وإلى الفضاء فضلاً

عن وحدات التخزين التي اتاحت جزءا من الفضاء لتخزين الأشياء, مما تاح ان يكون الفضاء سهل الوصول والحركة.

كان لاستخدام الأثاث القياسي وتقسيماته التي يمكن إعادة تنظيمها دورا مهما في جعل الفضاء مرنا في متغيراته التنظيمية, مما أتاح مرونة في تنظيم وحدات الأثاث ومرونة في تغيير التنظيمات المكانية لها. فضلا عن وحدات الارفف ووحدات التخزين والتي يمكن تغيير اجزائها في منظومة واحدة او في تكوينات منفصلة مما يتيح حرية في تنظيم وحدات الأثاث بما يمكن المستخدم من تغيير البنية التنظيمية لعناصره ليتكيف مع متطلبات الاستخدام والتفاعل مع الفضاء.

يتيح الفضاء ومبدأ الفضاء المفتوح إمكانية استخدامه من كافة أنواع المستخدمين أيا كانت طبيعتهم واحتياجاتهم الحياتية. فضلا عن تباين المدخلات الحسية للأثاث مثل الالوان البراقة وملصقات بريل لإمكانية استخدام وحدات التخزين من قبل المستخدمين ذوي الإعاقة البصرية.

تستخدم في تصميم وحدات الأثاث نوعية من الأقمشة تساهم في امتصاص الصوت, وكذلك الستائر وأنواع السجاد والمفروشات المستخدمة في تصميم عناصر الفضاء. فضلا عن تنوع الأنواع المستخدمة من وحدات الإضاءة بين السقفية والعامودية والمنضدية والتي تتيح إمكانية اضاءة جيدة للفضاء. كما ان استخدام النوافذ الكبيرة الحجم نسبيا يعد من الحلول الجيدة لإدخال واستغلال الضوء الطبيعي.

2. التنظيم المكاني ومتغيراته التصميمية في الفضاء الداخلي

يتميز الأنموذج بتصميم على وفق مبدأ الفضاء المفتوح والذي يتيح إمكانية حركة جيدة من وإلى الفضاء. اذ تم التنظيم المكاني للأرائك بشكل استراتيجي للسماح بسهولة الحركة والوصول الى أجزاء مختلفة من الفضاء. ويوفر تصميم الانموذج خيارات معيارية من الأثاث والتي تتيح المرونة في ترتيب الأثاث. وهذه المرونة تتيح التعاون بين شاغلي الفضاء من خلال السماح بتغيير التنظيم المكاني للأثاث وترتيبه بأشكال متقابلة مما يسمح بالتعاون والتفاعل الإيجابي بين شاغلي الفضاء.

يتيح تصميم الفضاء من مكوناته نظم ترتيب الأثاث إمكانية سهولة الوصول والاستخدام لكافة أنواع المستخدمين باختلاف متطلباتهم واحتياجاتهم في التفاعل مع الفضاء. اذ ان عمليات التنظيم وسهولة الاعدادات الخاصة بعناصر الفضاء يتيح إمكانية تطويع الفضاء لكافة الاعدادات المختلفة والمستخدمين المختلفين.

3. العناصر التصميمية ودورها في تعزيز الارجونومك المعرفي

استخدمت الألوان الحيادية في المحددات العامودية من الفضاء مما يتيح امكانية بروز العناصر التاثيئية وتقليل الجهد المعرفي الناتج عن استخدام الألوان الحارة. اذ ان الألوان

الحارة تركزت على تصميم الأثاث والذي كان نقطة تمركز في تصميم الانموذج لتحقيق الشد البصري ولكن من دون اجهاد البنية المعرفية والادراك المعرفي للمستخدم. فضلا عن ان التداخل بين استخدام الألوان الحيادية في تصميم الجدران ووحدات التخزين بين الألوان الحارة في تصميم الارائك خلق نوعا من التباين المعرفي لزيادة القيمة الجمالية للفضاء.

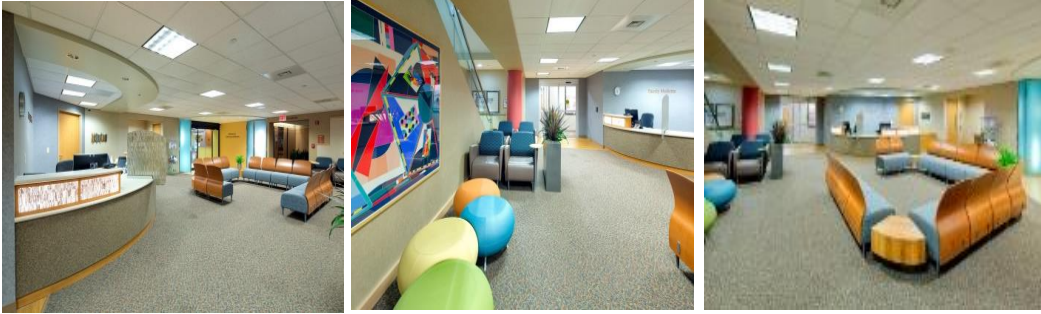
كان لاستخدام المواد الطبيعية مثل الخشب في تصميم اثاث الفضاء دورا مهما في ربط الفضاء بالعناصر الطبيعية, الا ان عملية طلاء هذه المواد قلل من مدى ارتباطها بالعالم الطبيعي. فضلا عن ان استخدام النباتات الطبيعية في تزيين الفضاء عزز من خصائص التصميم البايوفيلي, اذ ان استخدام النباتات الطبيعية في داخل الفضاء يضيف لمسة من الطبيعة الى الداخل. كما كان لاستخدام الضوء الطبيعي في اضاءة الفضاء دوره المهم في تعزيز عناصر التصميم البايوفيلي, اذ يعزز الضوء الطبيعي من الارجونومك المعرفي من خلال تأثيره على المزاج والوضع العام النفسي للمستخدم.

أتاح تصميم الأثاث والعناصر المكونة للفضاء, بتصميمها وطبيعتها التركيبية القدرة على ان يتم تنظيمها بأشكال متعددة حرية في الحركة والتدفق الحركي لشاغلي الفضاء ويعزز من الارجونومك المعرفي من خلال اتاحة الفرصة للمستخدم في التحرك بحرية في داخل الفضاء. فضلا عن ان قدرة الأثاث على التنظيم وإعادة التنظيم, أتاح إمكانية التخصيص في داخل الفضاء من أماكن التخزين الى أماكن للقراء والتي كانت أيضا قبلة للتعديل في أنظمة التخطيط والتنظيم المكاني, مما حسن من الارجونومك المعرفي للمستخدم عبر اتاحة الفرصة له لان يكون قادرا على تنظيم تخطيط الفضاء بأشكال مختلفة.

ان إمكانية العناصر التصميمية المكونة للفضاء, وتصميمها القابل للتعدد أتاح إمكانية تخطيط مكاني مختلفة, فضلا عن سهولة استخدامها والوصول اليها والتعامل معها بسهولة, مما يعزز من الارجونومك المعرفي ويقلل من الجهد المعرفي والفيزيائي. فضلا عن ان عملية التخطيط المكاني كونت نقاط تركيز بصري ميزت قطع الأثاث والعناصر الأخرى احدها عن الآخر عبر متغيراتها التصميمية وموادها والألوان المستخدم فيها, مما عزز من الارجونومك المعرفي ومن إمكانية استخدام الفضاء وعناصره التصميمية ببسر وسهولة.

تمثلت الخصائص الفنية في تصميم الفضاء في اللوحات الفنية والرفوف وانية الزهور والنباتات والتي مثل كل منها متغيرا شكليا وبصريا عزز من القيمة الجمالية للفضاء والذي ساهم بشكل مباشر في تعزيز الارجونومك المعرفي من خلال توفير بيئة محفزة بصريا ومعرفيا مرضية جماليا.

2.7.3 الانموذج (2) غرفة الانتظار في عيادة Mayo



غرفة الانتظار في عيادة Mayo

<https://www.eapc.net/project/mayo-clinic-health-system-family-medicine-residency-clinic/>

أولاً: الوصف

ت	الوصف	التوصيف
1	اسم الانموذج	Mayo Clinic Waiting Rooms
2	البلد	فلوريدا, الولايات المتحدة الامريكية
3	عناصر التصميم	اثاث, وحدات جلوس, وحدات استراحة غير قياسية, انارة سقف, شبابيك, مداخل (أبواب), نباتات, منضدة استعلامات
4	العناصر الفنية	لوحات, انية نباتات, رفوف عرض العاب الاطفال
5	اللون	الأخضر المصفر, البني, الأصفر, الأزرق, البرتقالي المصفر

ثانياً: التحليل

1. الوظيفة ومتطلباتها في تصميم الفضاء الداخلي

يتميز الانموذج بوحدة استراحة مختلفة منها ما هو عام في وسط الفضاء ومنها ما هو خاص في جانبي الفضاء. اذ يتيح الأثاث في مجمله إمكانية تخصيص وظيفي محدد عبر متغيرات الأثاث التي تتميز بسهولة التنقل بينها واستخدامها. فضلاً عن ان الأثاث في الجهات الجانبية تتيح للمراجعين بامتلاك خصوصية فردية نوعاً ما في حالات الحاجة الى العزلة النسبية وفقاً لطبيعة المريض. كما ان تخصيص الوظائف شمل مكتب الاستعلامات والتحديد الوظيفي على مستوى الخصوصية الوظيفية وعلى مستوى البنية الهيكلية والذي تميز بوجود منضدة نصف دائرية تفصل فضاء الاستعلامات عن الفضاء العام للمراجعين.

توفر عناصر الأثاث الخاصة بالجلوس من أجل الانتظار اسنادا جيدا لعملية الجلوس والانتظار وذلك لتصميمها الارجونيومي المحسوب واسنادها لجسم المستخدم، فضلا عن أسلوب التجنيد الخاص بها والذي حقق الراحة الاستخدامية عند الجلوس لفترات طويلة نسبيا. وكذلك الحال فيما يخص الكراسي على جانبي الفضاء والتي كانت موفرة للراحة عند الاستخدام. الا ان عناصر الأثاث من المقاعد غير القياسية والتي لم تحوي على مسند ظهر، لم توفر راحة في الاستخدام وذلك لأنها لم تصمم وفقا للاعتبارات الارجونية وانما كانت تعبيراً تصميمياً جمالياً، وبالتأكيد هي مصممة للاستخدام لفترات قصيرة.

حقق الفضاء نوعاً من المرونة والتكيف من خلال احتوائه على أنواع مختلفة من مقاعد الاستراحة، اذ يوفر هذا التنوع خصوصية في التكوين الوظيفي للفضاء مما يولد خيارات وظيفية مختلفة. فضلا عن ان التحديد الوظيفي لاماكن الجلوس وفر مساحات مختلفة لتعزيز الخصوصية الفردية للمراجعين مما يحقق نوعاً من الانفصالية عن الفضاء الكلية في حالات الاستشارة الخاصة في غرفة الانتظار. فضلا عن ان احتواء الفضاء على ارفف لاحتواء العاب مخصصة للأطفال كون تحديدا وظيفيا اخر في تصميم الفضاء مما يعزز الخصوصية والتنظيم المكاني والارجونومي للمعرفي للمستخدمين.

ظهر تصميم النموذج على وفق متغيرات ومتطلبات إمكانية الوصول، اذ ان الفضاء المفتوح والمساحات الخالية امام المداخل حقق سهولة في التنقل بين عناصر الفضاء من الموجودات من الأثاث والعناصر الأخرى، فضلا عن ان تصميم عمليات التنظيم المكاني للفضاء ولدت حرية في حركة المستخدم داخل الفضاء وسهولة في التنقل منه واليه. كما ان أنظمة تصميم اثاث العيادة والمساحات الخالية بينها ولدت حرية في تنقل المرضى من مختلف الأنواع سواء كانوا يسيرون بصعوبة او بمساعدة احد او على الكراسي المتحركة. اذ تم وضع اعتبارات التصميم الشامل للفضاء ليكون سهل الاستخدام من قبل كافة أنواع الناس، مما حقق الراحة والسهولة في استخدام الفضاء وعزز من الراحة الجسدية والفكرية والنفسية للمستخدم.

حقق النموذج الاعتبار الوظيفية للفضاء من خلال المتغيرات المختلفة لعناصر الإضاءة والتي كانت متناسبة مع الخصائص الوظيفية للفضاء على وفق نطاقات مختلفة منها ما هو مخصص للمراجعين ومنها ما هو مخصص لطاقتهم العمل. اذ ان اعتبارات الضوء ولدت شعورا بالراحة للمستخدم من خلال انظم التخصيص العام والمكاني للفضاء. الا ان النموذج لم يضع في الحسبان مدخلات الضوء الطبيعي مما ولد شعورا بالانغلاق ونقصا في الراحة النفسية والمزاجية للمراجعين. كما اتن الفضاء عزز من الخصوصية والراحة الفردية للمراجعين من خلال اعتبارات العزل الصوتي وتقليل

الضوضاء باستخدام مواد عزل صوتي في الجدران والسقوف مما قلل من الضوضاء وعزز من الارجونومك المعرفي للمستخدمين.

2. التنظيم المكاني ومتغيراته التصميمية في الفضاء الداخلي

كان لنمط التنظيم المكاني لوحداث الاثاث والعناصر المكونة للفضاء دورا مهما في التأثير الإيجابي على أنماط الحركة. اذ ان تصميم مسارات الحركة والتنظيم المكاني لعناصر الأثاث ولد انسيابية في التدفق الحركي لمستخدمي الفضاء, مما قلل من احتمالات الخطأ او الارباك وتعزيز الفهم الادراكي لوظائف الفضاء الكلي. وهو ما عزز من الارجونومك المعرفي للمستخدمين وحقق أنواع من الراحة والتعزيز الناتج عن كفاءة وضوح مسارات الحركة.

كان لتصميم الأثاث والتنظيم المكاني لها دورا كبيرا في تعزيز التعاون بين المراجعين من المرضى فيما بينهم وبين طاقم العمل الخاص بالعيادة. اذ ان تنظيم الأثاث في الجزء المركزي من الفضاء وعلى جانبيه ومركزية فضاء الاستعلامات, أتاح لطاقم العمل من السيطرة على وجود المستخدمين ومواجهته بشكل مباشر وتنظيم حالات المرضى على وفق المواعيد المحددة لهم مما مكن طاقم العمل من التواصل المباشر بينهم وبين المراجعين.

ان عملية تنظيم عناصر الفضاء وتنظيم مسارات الحركة بالتركيز على راحة المراجعين كان وفقا لاعتبارات السهولة في الوصول الى أماكن الاستراحة وسهولة الانتقال بينها وبين غرف الفحص. اذ ذلك حقق نوعا من الراحة للمستخدمين على وفق انواعهم وحالاتهم المرضية المختلفة. كما ان احتواء الفضاء على مقاعد جانبية أتاح للمراجعين من الحصول على بعض الخصوصية في الجلوس والانتظار انطلاقا من حاجتهم الى الخصوصية على وفق حالاتهم المرضية. فضلا عن ان الفضاء كان يحوي على منطقة خاصة بالأطفال تحوي العابا وفضاء مفتوحا لحركتهم لتقليل جهدهم المعرفي وتوترهم في وجودهم في صالة الانتظار.

3. العناصر التصميمية ودورها في تعزيز الارجونومك المعرفي

حقق الانموذج مبادئ التصميم الخاص بالارجونومك المعرفي من خلال استخدام تركيبة من الاختيارات اللونية التي عززت الراحة النفسية للمراجعين ولطاقم العمل. اذ ان استخدام الوان الأصفر المخضر والازرق والبني في تصميم المحددات العامودية, حقق نوعا من التباين المريح بين الاختيارات اللونية وولد بيئة مريحة لهم. فضلا عن ان اختيار الوان الأحمر والبرتقالي بشكل لمسات في تصميم الأثاث حقق نوعا من التباين الادراكي وعزز من القيمة الجمالية الكلية للفضاء.

ولدت الاختيارات التصميمية لعناصر الفضاء من النباتات دورا مهما في تقليل الجهد المعرفي لشاغلي الفضاء وعزز من مستويات الراحة الاجمالية لهم, الا ان ذلك كان قاصرا نتيجة لعدم استخدام الضوء الطبيعية ليكون احد العناصر المهمة في اضاءة الفضاء, فضلا عن غياب الشبائيك ودورها في ربط الداخلي بالخارج وعناصره الطبيعية من المناظر الطبيعية التي كان يمكن ان تعزز الارگونوميك المعرفي.

ولدت عمليات التوزيع المكاني للأثاث , والتصميم المريح له, والاختيارات بين الأماكن العامة والمقاعد التي تمنح المستخدم الخصوصية تعزيزا للراحة النفسية والبدنية والفكرية وتعزيز الحالة المزاجية للمراجعين, من خلال عمليات تنظيم الأثاث وتخطيط الترتيب الكلي له.

مكنت عمليات التنظيم المكاني والتخصيص الوظيفي لعناصر الفضاء من سهولة وحرية في حركة المستخدمين وكذلك طاقم العمل في متابعة المرضى. اذ كانت التخصيصات الوظيفية واضحة وميسرة في التعامل معها. وكذلك وضوح هذه المناطق بين تلك الخاصة بالمراجعين وتلك الخاصة بطاقم العمل وكذلك المناطق الخاصة بحركة ولعب الأطفال. اذ مكنت عمليات التخطيط المكاني لمسارات الحركة وكذلك العناصر المكونة للفضاء من تعزيز راحة المراجعين ورفاههم الفكري والنفي والبدني.

استخدمت انية الزهور واللوحات الفنية في تعزيز الارگونوميك المعرفي لمستخدمي الانموذج من خلال استخدام لوحات ذات موضوعات فنية تجريدية تمكن المستخدم من اطلاق خياله لتعبيراتها الفنية وتاويلاته الخاصة, مما يولد حالة من الالها تقلل من التأثيرات المرضية للمستخدم وتعزز من راحته النفسية. كما ان انية النباتات ولدت فصلا مخصصا لبعض المساحات في الفضاء الكلي وعززت من البعد الجمالي الكلي للفضاء, مما ولد نوعا من التعزيز المعرفي للارگونوميك وتقليل الجهد المعرفي للمستخدم.

4. النتائج

1. حققت النماذج المختارة توافقا مع الوظائف المحددة وفقا لاعتبارات الوظيفة والتخطيط المكاني, والتي كانت متماثلة مع صيغ التخصيص الوظيفي للفضاء ومتغيراته المكانية ووظائفه وتنظيماته التخطيطية ولكافة نماذج العينة وبنسبة 100% , وقد ظهرت النماذج في قدرتها على تعزيز الارگونوميك الفيزياوي من خلال اختيارات التنظيم المكاني للأثاث على وفق عمليات التخطيط الوظيفي لعناصر الفضاء والخصخصة المكانية للوظائف ولكافة نماذج العينة وبنسبة 100%.

2. تميزت النماذج بقدرتها على التحديد والتخصيص الوظيفي لاماكن الفضاء وفقا لعمليات التحديد المكاني للوظائف على وفق اعتبارات الوظيفة المحددة والتي تمثلت

صيغها من خلال البعد التنظيمي والتوظيف المكاني للأثاث في داخل الأماكن المحددة من الفضاء الكلي ولكافة نماذج العينة وبنسبة 100%. وكان لقدرة النماذج على التغير والتكيف مع المتطلبات الاستخدامية متمثلاً في قدرة الفضاء على تغيير أماكن الموجودات بشكل يسمح بإعادة التنظيم المكاني والتخصيص الوظيفي ولكافة نماذج العينة وبنسبة 100%.

3. تحققت خصائص إمكانية الوصول والتصميم الشامل في تصميم النماذج عبر المتغيرات التصميمية وتوزيع العناصر بما يتيح إمكانية استخدام الفضاء من قبل المستخدمين بكافة أنواعهم ومتطلباتهم الحياتية ولكافة نماذج العينة وبنسبة 100%.
4. تمثلت صيغ العزل الصوتي في تصميم النماذج بقدرتها على تقليل الضوضاء الخارجية وكذلك السيطرة على الأصوات الداخلية في السيطرة على حالات الصدى ولكافة نماذج العينة وبنسبة 100%.

5. ظهرت سمات التوظيف الجيد لعناصر الضوء الطبيعي والصناعي في تصميم الانموذج (1) عبر استغلال التوزيع الأمثل لعناصر الإضاءة الصناعية واستخدام شبابيك كبيرة نسبياً لإدخال الضوء الطبيعي وبنسبة 50%. ولم يتحقق ذلك في تصميمي الانموذج (2) لاعتماده على الإضاءة الصناعية وغياب التوظيف الخاص بالإضاءة الطبيعية لعدم وجود شبابيك في تصميم الانموذج وبنسبة 50%. وكان التأثير على حركة المستخدم ذو خصائص جيدة في تصميم النماذج عبر اتباع مبدأ الفضاء المفتوح وتنظيم الأثاث والعناصر المكونة للفضاءات بشكل يسمح بحرية الحركة والتنقل بين متغيرات الفضاء ولكافة نماذج العينة وبنسبة 100%.

6. ظهرت التنظيمات المكانية لعناصر الفضاء بكونها معززة للتخصيصات الوظيفية للأماكن التي تشغلها، انطلاقاً من التركيز على تحقيق متطلبات المستخدم في الراحة والاستمتاع بالفضاء ولكافة نماذج العينة وبنسبة 100%.

7. كان للاستخدامات اللونية دوره المهم في تعزيز الارجونومك المعرفي للمستخدم عبر استخدام مزيجاً من الألوان الباردة والألوان الحيدانية مما عزز من حالات الاسترخاء والراحة، فضلاً عن استخدام الألوان الحارة بلمسات قليلة لتعزيز الارجونومك المعرفي وخلق نوعاً من التباين الإدراكي لزيادة الاستمتاع بالفضاء، ولكافة نماذج العينة وبنسبة 100%.

5. الاستنتاجات

1. تمثلت قدرة النماذج في نجاحها وتعزيزها للارجونومك المعرفي من خلال الاستخدام الأمثل لعمليات التحديد الوظيفي للفضاءات وتخصيص كل مكان من الفضاء بوظيفة محددة تعزز من قيم وإمكانية تفاعل شاغلي الفضاء مع الفضاء

- ومتغيراته التصميمية المختلفة. إذ ان عمليات التحديد الوظيفي تتيح للمستخدم اختبار شعورا بالراحة والانجاز وبان الفضاء كان قادرا على اسناد فعالياته اليومية ببسر وسهولة.
2. كان لقدرة الفضاءات على تعزيز الارگونومك الفيزياوي ومن ثم, الارگونومك المعرفي ناتجا عن الحسابات الدقيقة لطبيعة الاثاث والعناصر الاخرى التي يتفاعل معها المستخدم فيزيائيا, وتناسبها مع قدراته الجسدية واسنادها لفعالياته البدنية. إذ ان الراحة الجسدية هي المدخل الاول الى الراحة النفسية والفكرية ومن ثم التعزيز الامثل للارگونومك المعرفي وزيادة رفاهية المستخدم في الفضاءات التي يتفاعل معها.
3. ان قدرة الفضاءات على امكانية التقسيم والتنظيم الامثل للوظائف عبر متغيراتها المكانية, يتيح لشاغلي الفضاء بالقيام بوظائف محددة في كل مكان من اماكن الفضاء, وهذا بدوره يخلق نوعا من التعدد الوظيفي المخصص للفضاء, مما يساهم في تعزيز الفعاليات اليومية التي يقوم بها المستخدم في الفضاء ومن ثم, زيادة انتفاعه من الفضاء وتعزيز رفاهيته وسد احتياجاته.
4. تتيح قدرة الفضاء على المرونة في تخصيص الفضاء واعادة تنظيمه دورا مهما في زيادة راحة المستخدم. إذ ان مطاوعة الفضاء للتغير والتكيف وفقا لمتطلبات الحاجة التفاعلية في الفضاء يتيح للمستخدم اختبار شعورا بالسيطرة على الفضاء ومن ثم, نوعا من الراحة والاستمتاع بمتغيراته المرنة والتكيفية.
5. قدرة الفضاء على السيطرة على متغيرات ومديات الصوت ان كان من الخارج الى الداخل او العكس عبر استخدام مواد تساهم في العزل الصوتي او تكون قادرة على امتصاص الموجات الصوتية سواء اكانت الخارجية ام الداخلية, يتيح لشاغلي الفضاء اختبار شعورا بالراحة والطمأنينة, ويمنحهم إحساسا بالخصوصية مما يزيد من مستويات تعزيز الارگونومك المعرفي لهم.
6. استخدام توليفة جيدة ومدرسة بعناية في توظيف الضوء الطبيعي والصناعي يتيح للمستخدم السيطرة على الفعاليات اليومية وتحديد اضاء مركزة على نوع الفعالية عبر تحديدات الاضاءة الصناعية. ومن جانب اخر فان توظيف الضوء الطبيعي يتيح للمستخدم اختبار شعورا بايو فيليا يمنحه اختبار نوعا من الارتباط بالعالم الطبيعي ويحدث تداخلا بين نظام الفضاء الداخلي والعالم الخارجي, مما يعزز من غنى تجربته الحياتية ويمنحه شعورا بالاسترخاء.
7. تعزز حرية حركة المستخدم في داخل الفضاء نم راحته الجسدية والمعرفية. إذ ان قدرة الفضاء على اسناد الفعاليات اليومية بكافة متغيراتها, تتيح له حرية في

القيام بفعاليات متعددة وتمنحه شعورا بالألفة والرضا عن الفضاء وسياقاته المكانية وتنظيماته لموجودات الفضاء. مما ينعكس بشكل جيد على تعزيز الارجونومك المعرفي.

6. مبادئ توجيهية عملية لتعزيز الارجونومك المعرفي في تصميم الفضاء الداخلي
 1. تحديد الوظائف والتخصيص المكاني: تحديد الوظيفة العامة للفضاء ونوع الوظائف الضمنية التي يحويها عبر متغيرات الأثاث والتخصيص المكاني لتلك الوظائف بين الوظيفة العامة والوظيفة الثانوية. اذ ان تقسيم الفضاء الى مناطق محددة للوظائف يحدد طبيعة الوظيفة العام والوظيفة الثانوية. ويمكن ان يكون ذلك باستخدام قطع الأثاث كعناصر تحديد وظيفي للاماكن او باستخدام السجاد لتحديد الوظيفة او باستخدام القواطع المتحركة لزيادة الخصوصية الوظيفية.
 2. احتياجات المستخدم والتفاعل الاجتماعي: تحديد الاحتياجات الدقيقة لشاغلي الفضاء على مستوى المنفعة المطلوبة من الفضاء وعلى مستوى اسناد الفضاء للتفاعلات اليومية مع الافراد الاخرين. اذ يمكن ان يتحقق ذلك ن خلال تنظيم الأثاث ليكون مقابلا لبعضه الاخر مما يساهم في تعزيز التفاعل الاجتماعي وتسهيل الحوار.
 3. الارجونومك الفيزيائي والتخطيطي: اختيار الأثاث وتنظيمه بشكل ارگونومي مما يتيح حرية في الحركة وسهولة في التنقل بين عناصر الفضاء وبين الاماكن الوظيفية المحددة في الفضاء. واستخدام اثاث يمكن تعديله وتغيير ابعاده وارتفاعاته وطريقة تركيبه بما يساهم في اسناد الأثاث لكافة الأشخاص على اختلاف متغيراتهم البدنية والحجمية. فضلا عن التأكيد على ان الحركة بين مناطق الفضاء يكون بشكل يسير ومناسب للاختلافات الجسدية لكافة أنواع المستخدمين (كبير الحجم, معاق, حامل, قصير جدا)
 4. التخطيط المكاني: تخطيط مناسب لاماكن الأثاث ووحدات الانارة العامودية ووحدات الخزن والعرض, يتيح لان تكون الوظائف متناسبة مع بعضها الاخر. اذ ان عمليات التخطيط المكاني للوظائف ينبغي ان يكون ضمن حدود القدرة الأساسية للفضاء على استيعاب الوظائف. فعلى سبيل المثال فان تخطيط أماكن الفضاء لان تكون حاوية على أماكن للجلوس واخرة للعب الأطفال ومكان لتناول الطعام فان هذا قفي حدود المقبولية لنوع الوظائف وتناسبها مع بعضها. كما ان عملية التخطيط هذه ينبغي ان تشمل تخطيطا لمسارات الحركة بين هذه الفضاءات وان تكون واضحة ودالة ولا تسبب إعاقة في الحركة والتنقل.

5. موضوعة الأثاث: اعتمادا على الوظيفة التي يحددها المكان, فان اختيار وتنظيم الأثاث ينبغي ان يكون انطلاقا من الوظيفة. ففي غرفة المعيشة على سبيل المثال ينبغي ان تكون قطع الأثاث مقابلة لبعضها الاخر لتشجيع التفاعلات الاجتماعية, في حين في أماكن عمل او مكان الحاسوب, ينبغي ان تكون عملية تنظيم وموضوعة قطع الأثاث سائدة للفعاليات التي يقوم بها المستخدم. اذ غالبا ما يفضل ان تكون قطع الأثاث قابلة للتعديل وتسمح بإمكانية تغيير التخطيط لتكون مناسبة لتغير الفعاليات اليومية على مستوى المستقبل واختلاف التفاعلات الاجتماعية.
6. المرونة والتكيف والشمولية: استخدام عمليات تنظيم مكاني ووظيفي بشكل يسمح بتطور متطلبات المستخدم, وذلك بان تكون عمليات التنظيم المكاني مرنة في متغيراتها تسمح بإعادة التنظيم بسهولة. فضلا عن قدرتها على استيعاب أنواع مختلفة من المستخدمين. واستخدام قطع من الأثاث تسمح بتخزين الفائض ن الموجودات وسهولة الوصل اليها عن الحاجة او بتغير أنماط الوظيفة او تغير الحاجات المستقبلية او الاجتماعية.
7. تصميم الإضاءة: استخدام أنواع من الإضاءة يسهل تكييفها مع الوظائف المختلفة التي يقدمها الفضاء. وذلك يكون باستخدام أنواع مختلفة ن أنواع الإضاءة (المركزة, والعامة, وإضاءة المهام) والتي يمكن تعديلها او تغيير اسقاطاتها بما يسهل من عملية القيام بوظائف مختلفة.
8. الاعتبارات الصوتية: استخدام مواد تسمح بالعزل الصوتي بما يتناسب مع معايير الخصوصية التي يطلبها المستخدم في حالتي انتقال الصوت من الخارج الى الداخل وبالعكس. اذ ان ذلك يساهم في تعزيز الارجونومك المعرفي وزيادة استرخاء وطمأنينة المستخدم.
9. الالوان والمواد: اختيار الوان ومواد تتناسب مع الطبيعة الوظيفية للفضاء. ففي الفضاءات التي يود المستخدم ان يكون مسترخيا فيها فان استخدام الألوان الباردة والحيادية, اما في الفضاءات التي يراد فيها زيادة التركيز وتشجيع الابداع فان الألوان النابضة والحارة تزيد من حالات التحفيز الذهني.

المصادر

- Alexander, C., Ishikawa, S., Silverstein, M., Jacobson, M., Fiksdahl-King, I., & Angel, S. (1977). A Pattern Language: Towns, Buildings, Construction. Oxford University Press.
- Berlin, C. and Adams, C. (2017) Production Ergonomics: Designing Work Systems to Support Optimal Human

- Performance. Pp. 83–106. London: Ubiquity Press. DOI: <https://doi.org/10.5334/bbe.e>. License: CC-BY 4.0
- Bohgard, M. (Ed.) (2009). *Work and Technology on Human Terms*. Stockholm: Prevent. ISBN 978-91-7365-058-8
- Brown, G. Z., & Katz, D. (2017). What Is Interior Design? In *Interior Design for the Curious* (pp. 1-8). Curious Academic Publishing.
- Browning, W. D., Ryan, C. O., & Clancy, J. O. (2014). 14 Patterns of Biophilic Design: Improving Health & Well-Being in the Built Environment. Terrapin Bright Green LLC.
- Ching, F. D. K. (2014). *Interior Design Illustrated*. Wiley.
- Christy, D., & Duraisamy, D. S. (2020). Ergonomics and employee psychological well-being. *International Journal of Management*, 11(3), 435-438.
- DiPietro, R. B., Moreo, A., & Cain, L. (2020). Well-being, affective commitment and job satisfaction: influences on turnover intentions in casual dining employees. *Journal of Hospitality Marketing & Management*, 29(2), 139-163.
- Dul, J., & Neufeld, D. (2019). *Ergonomics for beginners: A quick reference guide* (3rd ed.). CRC Press.
- Hartig, T., Mitchell, R., de Vries, S., & Frumkin, H. (2014). Nature and health. *Annual Review of Public Health*, 35, 207-228.
- Hassanpour, K. (2018). *Flexibility in Architecture and Urban Design*. Routledge.
- Heschong Mahone Group. (2003). *Windows and Offices: A Study of Office Worker Performance and the Indoor Environment*. California Energy Commission.
- Hildebrand, G. (2016). *Interior Design: A Critical Introduction*. Bloomsbury Publishing.

- Hollnagel, E. Cognitive ergonomics: it's all in the mind, *Ergonomics*. 1997, VOL. 40, NO. 10, 1170- 1182.
- Hudson, J., & Zelinsky, J. (2016). *Interior Design Handbook of Professional Practice*. McGraw-Hill Education.
- Kim, J., & de Dear, R. (2013). Workspace satisfaction: The privacy-communication trade-off in open-plan offices. *Journal of Environmental Psychology*, 36, 18-26.
- Kroemer, K. H. E. & Grandjean, E. (1997). *Fitting the Task to the Human: A Textbook of Occupational Ergonomics*. London; Bristol, PA: Taylor & Francis.
- Kwallek, N., Lewis, C. M., & Robbins, A. S. (2006). Effects of office interior color on workers' mood and productivity. *Perceptual and Motor Skills*, 102(1), 35-36.
- Kwok, P. S., & Yu, A. T. W. (2020). The role of spatial hierarchy in enhancing the learning experience in higher education environments. *Frontiers in Psychology*, 11, 190.
- Neubauer, S., Hublin, J.J., Gunz, P. (2018): The evolution of modern human brain shape. *Science Advances* 4(1), eaao5961.
- Norman, D. A. (2013). *The design of everyday things: Revised and expanded edition*. Basic Books.
- Perolini, P. A. (2011). Interior Spaces and the Layers of Meaning. *Design Principles And Practices: An International Journal*, 6(5), 163–174.
- Piotrowski, C. (2011). *Professional Practice for Interior Designers*. Wiley.
- Piotrowski, C., & Rogers, E. (2011). *Designing Commercial Interiors*. John Wiley & Sons.
- Preiser, W. F., Ostroff, E., & Smith, K. H. (2000). *Universal Design Handbook*. McGraw-Hill.

- Radford, A. (2013). The visual language of spatial planning: Exploring forms and meanings of built form. Taylor & Francis.
- Veitch, J. A., Charles, K. E., Farley, K. M., & Newsham, G. R. (2008). A model of satisfaction with open-plan office conditions: COPE field findings. Journal of Environmental Psychology, 28(3), 278-291.
- Wickens, C. D. Gordon, S.E. Liu, Y. (1997). An Introduction to Human Factors Engineering. Addison Wesley Longman, Inc.

الملاحق

ملحق (1) استمارة التحليل

ت	المحور الاساس	المحور الفرعي	مناسب	مناسب نوعا ما	غير مناسب	الملاحظات
1	الوظيفة ومتطلباتها في تصميم الفضاء الداخلي	التوافق مع وظائف محددة				
		الارجونوميك				
		الفيزيائي				
		تقسيم الفضاءات وتنظيمها				
		المرونة والتكيف				
		إمكانية الوصول والتصميم الشامل				
2	التنظيم المكاني ومتغيراته التصميمية في الفضاء الداخلي	الإضاءة والصوت				
		التأثير على أنماط الحركة				
		تعزيز التعاون				
3	العناصر التصميمية ودورها في تعزيز الارجونوميك المعرفي	المستخدم مركز التصميم				
		سيكولوجية اللون				
		التصميم البيوفيلي				
		الاثاث والتخطيط				
		التخطيط المكاني والتداول				
		الفن والجماليات				

دور التربية الفنية في تنمية الحس الجمالي لدى متعلمي المرحلة المتوسطة في العراق

The Role of Art Education in Developing the Aesthetic Sense of Secondary School Learners in Iraq

م.د. جواد كاظم حنوش النجار

Assist.Lect.) Dr. Jwad Kadhum Hanush Alnajar

جامعة صلاح الدين-اربيل/ كلية الفنون الجميلة

Salahaddin University-Erbil/ College of Fine Arts

jwad.najjar@su.edu.krd

الكلمات المفتاحية: التربية الفنية، تنمية الحس الجمالي ، المرحلة المتوسطة.

ملخص البحث:

هدف البحث الحالي الى التعرف على الدور الذي تلعبه التربية الفنية في تنمية الحس الجمالي لمتعلمي المرحلة المتوسطة في العراق، وذلك لأهمية هذا الفرع وهو صنف متضمن في الاتجاهات الحديثة في التربية والذي يسهم في تكوين شخصية المتعلم وتطوير ذكائه الإبداعي والفني، وكذلك التركيز على تطوير الجانب الفني وتنمية الحس الجمالي **ل**حياة المتعلمين في المرحلة المتوسطة، والقدرة على الحوار والتواصل والإنتاج، واكتساب كفاءات في إطار القيم الجمالية.

لتحقيق هدفنا البحث اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي، وكذلك قام الباحث بأعداد أدوات الدراسة والتي هي: الاستبيان الخاص بالبحث من اجل التعرف على آراء أفراد العينة حول تعرف دور التربية الفنية في تنمية الحس الجمالي لدى متعلمي المرحلة المتوسطة في العراق، وقد تكونت عينة البحث الحالي من (50) من المعلمين والمعلمات يقومون بتدريس مادة التربية الفنية. جاءت أهم النتائج والتي توصل اليها الباحث، حيث أن التربية الفنية لها دور إيجابي في تنمية الحس الجمالي لدى متعلمي المرحلة المتوسطة في محافظة كركوك بالعراق، وبأهمية نسبية (78.03%). كما وجاءت الاستنتاجات الى أن مادة التربية الفنية تعمل على إعطاء الفرص للمتعلمين لاكتشاف البيئة من حولهم والتفاعل معها ومع الأقران، وعلى تنمية الإلهام والابتكار والعمليات العقلية عندهم، وتوصل للبحث لعدد من التوصيات والمقترحات.

Keywords: Art Education, Developing Aesthetic Sense, Secondary School**Abstract**

The aim of the research is to identify the role of art education in developing the aesthetic sense among Secondary school learners in Iraq, due to the importance of this branch of modern education, which contributes to forming the learner's personality and developing his creative and artistic intelligence. It also aims at focusing on developing the artistic side and the aesthetic sense of learners at the secondary school in addition to developing their communication and production abilities to acquire qualifications within aesthetic values. To achieve the research objectives, the researcher used the descriptive analytical method, and prepared study tools consisting of: A questionnaire to identify the opinions of the sample members about identifying the role of art education in developing the aesthetic sense among Secondary school learners in Iraq. The research sample consisted of (50) male and female teachers of the art education subject. the most important results that researcher has achieved is that art education has a positive role in developing the aesthetic sense among students. Secondary school learners in Kirkuk Governorate, Iraq, with relative importance (78.03%) The conclusions were: The art education subject works to give opportunities to learners to discover the environment around them and interact with it and with peers, and to develop their inspiration, innovation and mental processes. There are then recommendations and suggestions.

الفصل الأول: الإطار العام للبحث

المقدمة :

تعمل التربية بشكلها العام على تنمية الجوانب المعرفية والعقلية للأفراد وتشكل شخصية الفرد المتعلم لتجعله قادراً على التفكير والاحساس، ومن ضمن فروع التربية تلعب مادة التربية الفنية دوراً فاعلاً لتنمية الحس الجمالي لدى الأفراد المتعلمين وتنشئتهم بطريقة تمكنهم على تذوق وحب الجمال وتقديره في كل مظهره وأشكاله، وذلك لان الشعور بالجمال من نعم الله سبحانه وتعالى التي انعم بها على الإنسان، كما ان تربية الجوانب الوجدانية تسهم كثيراً في تقويم الاخلاق وهي جزء اساسي في مراحل العملية التعليمية، حيث هناك علاقة ما بين الجوانب الجمالية ومشاعر السكينة والطمأنينة والمعاملة الحسنة وجمال وادب السلوك، وكذلك هناك تأثير ملحوظ ومباشر في تنمية السلوك الانساني والابتعاد عن العنف.

أن التربية والجمال أساس الوجود الإنساني في المجتمعات المتحضرة، وهما وجهان لعملة واحدة، فمعظم الحضارات التي سادت كان أساسها سلامة التربية الفنية للإنسان، بدءاً من مرحلة الطفولة التي تعد من المراحل الأساسية في تكوين شخصية الأفراد وحتى المرحلة الجامعية ومابعدھا، حيث إنها تغرس البذور الأولى لمقومات الشخصية المستقبلية لكونها مرحلة تكوين، إذ تتشكل فيها العادات والاتجاهات وتحدد مسارات النمو وتظهر الميول والمهارات، حيث جاءت نظريات التربية الحديثة لتوصي بأهمية هذه المرحلة باعتبارها الأساس، وأن مادة التربية الفنية وادواتها التعليمية هي وسيلة، لأننتاج الافكار ورعايتها وعملية الابتكار تغيرت تبعاً لأهداف التربية، من مجرد تلقين وتحفيظ للقواعد إلى اهداف اكثر عمقا ترتبط بتنمية شخصية الفرد الخاصة وكذلك النواحي المختلفة الاخرى الجسمية والعقلية والانفعالية والخلقية، ولذا فإن التربية الحديثة تولي اهتماما كبيراً للتربية الفنية والصحية والبيئية في التعليم، وإعطائها الاولوية في بناء المناهج التربوية الحديثة.

أولاً- مشكلة البحث:

يعد الجمال من أسرار القدرة الإلهية ومن الدلائل المهمة عليها، وهو يمكن ادراكه بادوات الاحساس المتمثلة بالحواس، فالشعور الداخلي يمكن ترجمته في عبارات أو إشارات معينة، لينتقل ويظهر في لغة الجسد من خلال الملامح والتقاسيم، كما ويحدث الإحساس بالجمال في كيان الإنسان من خلال التوافق بين الحس البشري والجمال الخارجي من خلال المدركات الحسية لديه، كما وتهدف التربية إلى تحقيق النمو المتكامل لدى المتعلم في النواحي الجسمية والنفسية والاجتماعية من اجل تحقيق التوافق بينه وبين مجتمعه وهذا الهدف يتطلب القيام بجهود كبيرة من قبل المؤسسات التربوية والمجتمعية

من خلال إتاحة الفرص للمتعلم لممارسة عدد من الأنشطة والخبرات التي تؤهله لاكتساب المعلومات والاتجاهات التربوية.

فلمهارات العملية من حيث كونها تشكل جوانب أساسية من مكونات العملية التعليمية الحس الجمالي وهو يعد مؤشرا يدل على مستوى معين من الإدراك أو الذكاء ويشير إلى قدرة الفرد على تنظيم وترتيب الأشياء المحيطة ببيئته، وبهذا يعد المعلم أحد الركائز الأساسية في العملية التربوية والدافع الأساسي لتحفيز المتعلمين فردود أفعالهم تأتي استجابة لما يستعمله المعلم من طرائق التدريس ووسائل تعليمية ملائمة لتحقيق أهداف المادة فضلاً عن هيئته داخل الصف، المشكلة التي تواجه المتعلم تتبلور بعدم تمتع المعلم بالحس الجمالي ضمن الموقف التعليمي الذي ينعكس سلباً على استيعاب المتعلمين للمادة الدراسية كونه يؤدي ذلك إلى عدم قدرته على تنظيم البيئة الفيزيائية وعلى تنظيم عرض المادة ، وكذلك الفوضى في عرض الوسيلة التعليمية مما يؤدي إلى عدم إدارة الصف من قبل المعلم بشكل فعال.

لقد لاحظ الباحث تهميش أهمية مادة التربية الفنية وتأثيرها على المتعلمين والتي تعاني بعض النقص ضمن المنظومة التربوية، أو يمكن أن نقول الكثير من النقص، وأيضاً تقديم معلومات عنها للاستفادة منها في مجال التربية الحديثة وتعليمهم على النحو السليم . كما سلط الباحث الضوء على موضوع مهم جديد، يمكن العمل عليه ميدانياً، وفي مختلف مراحل نمو وتكوين شخصية المتعلم ، لكننا اتجهنا برغبتنا إلى المرحلة المتوسطة في المدرسة، وذلك بدافع الميل إلى عالم المرافقة وحبنا له والرغبة في العمل معهم. فأجرينا بهذا النوع من البحوث من أجل بيان العلاقة بين التربية الفنية وتنمية الحس الجمالي لدى متعلمي المرحلة المتوسطة ويمكن تلخيص مشكلة البحث في سؤال البحث الآتي:

مالدور الذي يمكن ان تلعبه مادة التربية الفنية في تنمية الحس الجمالي لدى متعلمي المرحلة المتوسطة في العراق؟

ثانياً- أهمية البحث:

تتضح أهمية البحث من خلال الناحية النظرية والعملية في الآتي:

1. أهمية البحث النظرية:

تأتي وتتبع أهمية البحث الحالي من أهمية الموضوع الذي يعالجه من خلال التعرف على دور التربية الفنية في تنمية الحس الجمالي لدى متعلمي المرحلة المتوسطة في العراق، وهي كالآتي :

- لقاء الضوء على أحد فروع التربية الحديثة، الا وهي التربية الفنية والتي تساهم بشكل كبير في تكوين شخصية المتعلم خاصة في المرحلة المتوسطة لأجل تطوير ذكائه

الإبداعي والفني، إذ يمكن أن يساعده على إشباع حاجاته النفسية والاجتماعية وإعطاءه فكرة ليحسن اختيار النشاط المناسب لمليء أوقات فراغه.

- يعد الحس الجمالي من أهم المقومات التي يجب أن يتمتع بها المتعلمين وبخاصة متعلمي المرحلة المتوسطة في العراق.
- تأتي أهمية الحس الجمالي بوصفه أحد الجوانب المهمة التي يجب أن يتمتع بها المعلم وانتباهه إلى تنظيم البيئة الفيزيائية كل ذلك من الممكن أن يعكس ما يتمتع به المعلم من حس جمالي هذا بدوره يؤثر على المتعلمين لما له من دور مهم في ترتيب وتنظيم البيئة الفيزيائية للحجرة الصفية، فالله سبحانه وتعالى منح الإنسان القابلية على إدراك الجمال والاستئناس به.

- كذلك تأتي أهمية الفئة المستهدفة في البحث الحالي والتمثلة بفئة من متعلمي المرحلة المتوسطة الذين هم في ميدان التكوين والتشكيل والتطبيع الاجتماعي.
2. أهمية البحث العملية:

تنطلق أهمية البحث من أنها:

- تنسجم وبشكل كبير مع الاتجاهات الحديثة للتربية والتي تسعى إلى تفعيل أهمية دور التربية الفنية في تنمية الحس الجمالي لدى متعلمي المرحلة المتوسطة في العراق.
 - تساعد نتائج هذا البحث المسؤولين في وزارة التربية للوقوف على الواقع الفعلي لدور التربية الفنية في تنمية الحس الجمالي لدى الطلبة في جميع مراحل التعليم.
 - ينسجم مع المناهج التربوية ويشكل استجابة للتوجهات المحلية للاهتمام وتفعيل دور التربية الفنية في تنمية الحس الجمالي و لإكسابهم المهارات التي تساعدهم في توظيف التربية الفنية لتنمية الحس الجمالي لدى متعلميهم وتنمية التفكير الإبداعي لديهم.
 - تفتح المجال للباحثين للقيام ببحوث في المستقبل تعنى وتهتم بدراسة دور التربية الفنية في مراحل تعليمية مختلفة ووفق متغيرات أخرى.
- ثالثاً- هدفاً للبحث:

يسعى البحث الحالي إلى تحقيق الهدفين الآتيين:

- التعرف إلى دور التربية الفنية في تنمية الحس الجمالي لدى متعلمي المرحلة المتوسطة في العراق.
 - التركيز على تطوير الجانب الفني وتنمية الحس الجمالي في حياة المتعلمين في المرحلة المتوسطة، والقدرة على الحوار والتواصل والإنتاج، واكتساب كفاءات في إطار القيم الجمالية.
- رابعاً- حدود البحث:

يقتصر البحث الحالي على الآتي:

1. الحد الموضوعي: تنمية الحس الجمالي.
 2. الحد المكاني: المديرية العامة للتربية في محافظة كركوك.
 3. الحد الزماني: العام الدراسي (2023-2024)
 4. الحد البشري: معلمي ومعلمات التربية الفنية.
- خامساً- تحديد المصطلحات:

1. الحس الجمالي (Sence of Beauty):

عرفه كل من :

عرفه بدير (1992) بأنه: "هو الانطباع الذي تحدثه حواسنا بالنسبة لرؤيتنا للأشياء، وهو متضمن إعجابنا بطبيعة الأشياء عقلياً وشعورياً". (بدير، 1992: 205)

وقد تبني الباحث تعريف ثروت عبد المنعم (1981) "هو تعبير الفرد وميله إلى ماهو جميل من ناحية الشكل والتوافق والتنسيق".

وقد عرف الحس الجمالي من قبل الباحث إجرائياً بأنها الدرجة التي يحصل عليها معلمي ومعلمات التربية الفنية بوساطة استجابتهم على استبيان الحس الجمالي.

2. التربية الفنية (Art Education):

هي "التربية الفنية تعني كمفهوم الوسيلة التربوية التي يمكننا أن نربي أطفالنا من خلالها وذلك بالتعامل المباشر مع خامات الفن وأدواته المختلفة، وللتربية الفنية، مجالات متعددة مثل الرسم والتلوين والتصميم والتشكيل والنسيج والطباعة والأشغال الفنية، وبشكل عام تشمل كل أنواع الفنون والأنشطة التي يمارسها الطفل". (ابراهيم، 2014، 19-20)

هي عملية تربوية اجتماعية تسهم إيجابياً في تكوين المتعلم حسب قدرته وميوله الفنية بما ينسجم وطاقاته التعبيرية الفنية نحو خدمة مجتمعه وارتباطه ببيئته، مما تجلعه في وضع يمكنه من التفاعل بما يحيط به". (حسن، 2018، 37)

وقد عرف الباحث (التربية الفنية) إجرائياً بأنها عملية تربوية-اجتماعية تعمل على كشف المواهب وصقل القدرات الخاصة من خلال التعامل مع ثقافة المجتمع البصرية خلال عمليات التمييز والتحليل والترجمة والتذوق في الإنتاج الفني.

الفصل الثاني: الإطار النظري

قسم الفصل الثاني إلى ثلاث مباحث. تناول (المبحث الأول) التربية الفنية من خلال توضيح مفهوم التربية الفنية، أهميتها وأهدافها لدى المتعلم، وكذلك محاور التربية الفنية. أما المبحث الثاني فتناول: التربية الجمالية والحس الجمالي من حيث خصائص الجمال وسماته، والتربية الجمالية، أهداف التربية الجمالية والحس الجمالي والبيئة.

والمبحث الثالث: تناول الدراسات السابقة من حيث عرضها والتعقيب عليها وتوضيح أوجه التشابه، وأوجه التمايز وأوجه الإفادة، والصعوبات التي مر بها البحث. وسيقوم الباحث بالبحث في كل محور بشيء من التفصيل.

المبحث الأول: التربية الفنية

-التمهيد:

التربية الفنية وسيلة من وسائل اكتشاف شخصيات المتعلمين لكونها تطلق العنان له كي يعبر عن نفسه، ومن هذا التعبير يتضح للباحثين نمط المتعلم هل هو اجتماعي سوي، أم هو انطوائي، أو غير ذلك؟ مما يعد اكتشافاً لحالة الطفل، وذلك من خلال رسمه أفراد أسرته، فالمبالغات هي التي تحدد مدى علاقة الوالدين بالمتعلم، كما تفصح عن الأسلوب التربوي المتبع من قبل الأسرة معه .

ومن هذا المنطلق يتأكد دور التربية الفنية في تكوين شخصية المتعلم، وذلك لكونها نسقا من أنساق السياسة والتخطيط لتربية الطفل، فمن خلالها نكتشف سمات الشخصية وميولها وكيفية إشباعها، كما يمكن إثراء مدركاته بمفردات ذات ثقافات قومية، غير أنها إلى جانب ذلك تعد بمثابة أسلوب علمي للكشف عن الحالات المرضية نفسيا وعلاجها .

1. مفهوم التربية الفنية :

مر مفهوم التربية بمراحل كثيرة حتى وصل إلى المفهوم الحالي كان أولها "الفن والتربية"، أو الفن من خلال التربية(الحيلة،1998، 37). فهي تعتمد إلى اكتشاف الموهوبين ورعايتهم بوسائل متنوعة، من أهمها ملاحظة أهمية تطور الأداء وجوانب الإبداع فيه، فضلاً عن أهم الاختبارات التربوية العالمية(رمضان وآخرون،2010، 12).

فالتربية الفنية هي "التعبير عن فكرة أو موضوع بواسطة وسائل التنفيذ العديدة وهي التي تمتع العين، وتوقظ العاطفة، وترتقي بالاحاسيس، وتنوي الذوق الجمالي، تعمق القيم وتعالج قضايا العصر، وتعمل على حل المشكلات، وتوضح المفاهيم، وهي التي تسعى إلى بناء شخصية الفرد وتكاملها فكريا واجتماعيا واقتصاديا وقوميا.(عبد الحليم و محمد علي،2007، 9)

تسهم التربية الفنية في تغيير سلوك المتعلم، من خلال تدريبه على ما ينفع من المهارات والعادات وكذلك تزويده بالمفاهيم والمعلومات وإكسابه الميول والاتجاهات عن طريق ممارسة الفن واستغلال خامات البيئة لإنتاج أعمال فنية" (السعود،2010، 41). فمن

خلال ممارسة الفن ينمو الفرد في رؤيته الفنية، وفي إبداعه الفني، وفي تمييزه الجمال وتذوقه من خلال تذوقه "الخطوط، والمساحات، والأحجام، والكتل، والألوان، تعكس الطابع المميز لشخصيته (الحيلة، 1998، 20).

2. أهمية وأهداف التربية الفنية لدى المتعلم .

- أهمية التربية الفنية لدى المتعلم:

تشير الدراسات التربوية والنفسية على أن المتعلم ينمو نمواً تدريجياً حسب مراحل عمرية تطورية، وتلعب كل من التنشئة الاجتماعية والتربوية دوراً هاماً في تشكيل سلوك المتعلمين، ولطالما كانت التربية الفنية هي إحدى الوسائل الهامة في تهذيب السلوك، فهي لا تقل أهمية عما يتعلق بتنشئة أطفالنا اجتماعياً وخلقياً وتربوياً وروحياً وفنياً، حتى تكتمل تربية المتعلمين التربية الصحيحة وذلك كون أهداف التربية عموماً هي تحقيق نمو المتعلم بشكل متوازن ومتكامل من جميع النواحي الجسدية والعقلية والاجتماعية والانفعالية، والوصول إلى حد مناسب من المهارات الأساسية والمعارف والاتجاهات التي تمكن المتعلم بناء مستقبله وإعداده لمتابعة دراسته وتوفير الفرص التربوية له، ليتمكن من التفاعل مع المجتمع ويتميز من بين أقرانه.

فلا بد إذن للتربية الاستعانة بكافة المواد التعليمية بشكل متوازن، لأن فقدان إحداها أو تواجدها بشكل جزئي أو غير مؤثر سينعكس على تنشئة المتعلم انعكاساً واضحاً، ومن هذا المنطلق فهي جزء من الكل، يسعى لتكامل نمو المتعلم بشكل طبيعي يتفق ويتلاءم مع محيطه المعرفي ومن النواحي الجسمية والعقلية والوجدانية النفسية والخلقية. (سبيتان، 2012، 143)

وجاءت أهمية التربية الفنية كأحدى مجالات المعرفة الإنسانية، والتي يحصل عليها من خلال مداخل المعرفة الحسية المختلفة، فقد أكدت العديد من فلسفات ونظريات العمليات الإدراكية المعرفية في الفن على جانب الحسي، حيث أكد كل من "راسل" و"لوك" أن معرفة الإنسان بالعالم الخارجي مستمد من الإدراك الحسي. (بياوي، 2014، 38)

- أهداف التربية الفنية :

كذلك تنطلق التربية الفنية من فلسفة بناء المتعلم ليكون مبدعاً يمتلك الإحساس من خلال ربط الفن بمقومات ثقافية تحيط بالمتعلم وإغناؤه بعلاقات جمالية من خلال تحسسه وتفاعله مع البيئة المحيطة به وتفهمه لحضارته وحضارات الشعوب الأخرى، وإدراكه للعلاقات بين الفن والإنسان. (الحيلة، 1990، 101)

ومن أهم أهداف المرتبطة بالتربية الفنية :

- تعريف المتعلمين بدور التربية الفنية في حياة الناس اليومية.

- اكسابهم مهارة الرسم الفني والمجرد.

- إدراكهم لأهمية الألوان واستخداماتها الكثيرة في مجال التربية الفنية.
 - تنمية التذوق الفني لدى المتعلمين بالنسبة للإعمال الفنية الدقيقة.
 - تعريفهم بأسس ومقومات التربية الفنية.
 - بيان الدور الذي تلعبه التربية الفنية في تقوية أواصر الصداقة والمحبة بين الشعوب.
 - تعرف المتعلمين على الفنون المختلفة للشعوب والأمم الأخرى قديماً وحديثاً .
 - تشجيعهم على الاستخدام اللامحدود لحواسهم المختلفة .
 - تشجيعهم على مزاولة العمل الفني.
 - تطوير الجانب الثقافي والاجتماعي عن طريق التأقلم مع المتغيرات الخارجية.
- (سعادة، 2005، 100-102)

3. وظيفة التربية الفنية في تحقيق أهداف التربية.
- من المفيد الإشارة إلى القيم الخاصة بالتربية الفنية والمهمة للمتعلمين من اجل إيجاد السبل والوسائل الملائمة للتعامل معهم لتحقيق الأهداف والتي هي :
- التعبير الفني باللغة التشكيلية: يمارس المتعلم التعبير الفني من خلال الخط واللون والحجم، ويستخدم ذلك كوسيلة للتنفيس عن الذات وعن انفعالاته ومشاعره الكامنة.
 - تنمية الناحية الوجدانية: ينمي العمل الفني فيه الشعور بالقيم الجمالية الكامنة في العناصر الطبيعية أو الأشياء المصنوعة، وتذوقها واختيار البديع منها، وتكوين معيار شخصي يميز المتعلم من خلاله بين الجميل وغيره.
 - تنمية قدرات المتعلمين على الملاحظة الدقيقة: من خلال الفن يتمكن المتعلم من التمييز بين الأشكال المختلفة ومسمياتها، وكذلك الألوان واختلافاتها ودرجاتها، مما ينمي لديه القدرة على الملاحظة الناقدة والدقيقة.
 - توثيق الروابط الإنسانية: إن مشاركة المتعلم في الحوار والنقاش حول ما تم إنجازه من أعمال فنية قام بها هو أو أحد زملائه، فإنه يدرك بصورة مباشرة أو غير مباشرة أن للعمل الفني جانبا إنسانيا في توثيق الروابط الإنسانية، كما أن التشجيع والتحفير الذي يقدمه الأهل أو المعلم خلال هذا الحوار مع المتعلمين وهم يعملون، ستدخل الطمأنينة إلى نفوسهم ويدفعهم إلى العمل برغبة وحماس. إضافة على ما سبق فإن عرض أعمال المتعلمين الفنية من رسومات وغيرها في الصف أو في ردهات المدرسة سيخلق حوار فيما بينهم أيضا، ويشجع المتفوقين منهم، ويدفع ذوي الإمكانيات المحدودة إلى بذل الجهود.

- اكتساب المهارة العلمية: إن التربية الفنية مادة علمية، ومن خلالها يتحرر المتعلمين من قيود الدروس النظرية إلى حيث يزاولون مختلف الأنشطة في جو من الحرية. كما وتكسب التربية الفنية المتعلمين بعض المهارات في مجالات واعمال فنية كاستخدام وسائل التنفيذ والتلوين، وتزودهم بالقدرة على استعمال بعض الأدوات، كالمقص والمشرط والألوان والورق والفرشاة.
- توظيف التربية الفنية في مواد تعليمية أخرى: لا شك أن دراسة المواد العلمية تحتاج إلى خبرة بالعمل الفني لتوضيحها وإدراكها وفهمها، فالعلوم الطبيعية أو الفيزيائية يمكن توضيحها عن طريق الرسم أو تنفيذ بعض التجارب أو عمل بعض الوسائل التي تحتاج إلى مهارة فنية، كما أن مادة الرياضيات تعتمد على تخطيط الأشكال وتوضيحها، وقد لا يكون هذا إلا بالرسم أو الأعمال اليدوية أو بالمجسمات المصنوعة من الخامات المناسبة، كما أن المصورات الجغرافية لا يمكن تحقيقها إلى عن طريق الإتقان اليدوي في المجالات الفنية المختلفة، إضافة إلى ذلك فإن اللغة العربية تعتمد على الفنون بمجالاتها المختلفة مثل الخطوط المختلفة من خط النسخ والكوفي والديواني وفي موضوعات التعبير أو إخراج المجلات الجدارية أو الأنشطة الأخرى المتعلقة باللغة. (سبيتان، 2001، 143-145)

4. محاور التربية الفنية:

التربية الفنية ضرورة أساسية للمتعلم لارتباطها بالبيئة الاجتماعية فمند القدم والفن متلازمان ومترابطان ويرجع ذلك إلى ارتباط الإنسان ببيئته الطبيعية واحتياجاته منها لتحقيق أهدافه الاجتماعية، ويستكثر بعض الناس الدور العظيم الذي يقوم به الفنان المربي لخدمة المتعلم والبيئة من حوله، حيث أنه يستطيع أن يحرك المجتمع من حوله، ويثير في المتعلم المشاعر ويدفعه إلى تذوق ما في هذا الكون من جمال، بما يملك من وسائل لا يستطيع غيره أن يمتلكها إنه يملك الخبرة الفنية والعلمية التي هي أساس القدرة والكفاية والتمكن وحسن التوجيه. والتربية الفنية لها فروع التي لاغنى للمتعلم في مراحل تعليمه المختلفة أن يسلك هذه الفروع ويتعاطف معها ويعالجها مما يدفعه إلى مزيد من النمو والانطلاق وبلوغ النتائج المنشودة وهذه الفروع هي التعبير الفني، الرؤية الفنية، التصميم الابتكاري، الأشغال والتراكيب الفنية، والتذوق الفني وتاريخ الفن. (عبد الحليم وعلي، 2007، 61)

1. التعبير الفني للمتعلمين

يعتبر التعبير الفني للمتعلمين لغة يعبرون بها عما يدور في أنفسهم بل ويمكن الاعتماد عليها واستخدامها مفتاحاً لتربية اجتماعية شاملة وقد نظمت إحدى المجالات الأمريكية

تجربة عن مدى تعبير الرموز اللفظية عن المعنى (نشرت نتائجها في عام 1948)، حيث افصحت هذه النتائج عن أن الوصف اللفظي مهما كان دقيقاً فإنه لا يمكن أن يعبر تعبيراً كاملاً، وعلى هذا الأساس فإنه يحتاج في الغالب إلى ما يسانده كالأصوات والألوان والرسوم.

وما دام المتعلم كفرد يعتبر عضو في الجماعة الإنسانية ويتفاعل معها، فيجب التسليم بأن أساليبه التعبيرية هي أداة من أدوات التكيف الاجتماعية والتي لها تأثير في الفنون الحديثة، حيث اعتبرها بعض الباحثين جذور لبعض الرؤية الفنية، فالمتعلم "ينظر إلى الأشياء ويفكر فيها ويتعامل معها بطريقة غير تقليدية، فهو يعبر عن انفعالاته بطريقة تشبه انفعالات الفنان المبدع لا سيما في التفكير الخيالي الجامح الذي يسيطر عليه، والذي يمكن اكتشافه وملاحظته من خلال النشاطات التي يقوم بها. (محمد، دون سنة، 29-30)

كما ان التعبير الفني يعتبر مفيداً للتعلم فهو يساعده على الاتصال بالآخرين من حوله من خلال رسومه وأعماله الفنية المختلفة التي تمكنه من ارسال مشاكله ومكوناته النفسية .

2. الرؤية الفنية

أكرم الله سبحانه وتعالى الانسان بنعمة البصر ليرى ما حوله من مخلوقات لينعم بها ويتذوق جمالها ويحمد الله على هذه النعم التي سخرها له وأمرنا الله سبحانه أن ننظر ونتأمل إلى الزخرف حولنا من مخلوقات وأشكال متنوعة في السماء والأرض وما عليها، وعندما نتأمل الطبيعة وندرسها نعجب من قدرة الخالق سبحانه وتعالى من كثرة التفاصيل والأنظمة الكثيرة المتنوعة والمتناغمة والمتشابكة أحياناً والمنفصلة أخرى والمتكررة بغير ملل. (عبد الحليم وعلي، 2007، 67)

3. التصميم الابتكاري:

التصميم الابتكاري هو أحد فروع أو محاور التربية الفنية التي تعمل على صياغة الأعمال الفنية بعيدة عن روح التقليد، حيث أنه يرتقي ويعمق الرؤية الجمالية مما يؤدي بالتعلم إلى القدرة على الخلق الفني والتفاعل مع الأشكال والعناصر تفاعل تكراري أو تماثل غير ممل أو توازن غير محل كل ذلك في إطار من الاختزال الواعي الذي يتسم بالصبغة الهندسية والنظم المحسوبة.

4. التشكيل الفني :

هو المحصلة لمجموعة الفنون العملية التي تتجاوز القواعد الآلية القديمة ولا تعترف بالقيود إلا في أدنى الحدود، ومن خلاله تتفجر الطاقات لتندمج في التجربة العملية

المباشرة والتعامل مع الخامات والخامات المساعدة المستخدمة للمعالجة والحوار حتى نصل إلى روابط واضحة وإلى صياغة وتركيب عمل فني متميز. (عبد الحليم وعلي، 2007، 75)

فالتشكيل الفني هو أحد أنواع الفنون البصرية التي تصور الجمال عبر عدة أشكال، سواء كنت رسومات، نقوشات و منحوتات تتطلّب مهارة و تقنية عالية في صناعتها، ويعد فناً راقياً الهدف منه إبراز الجمال فقط دون أي استخدام عملي له.

5. التذوق الفني

يعتبر التذوق الفني جزء من التذوق الجمالي العام، فهو يهتم بتذوق الأعمال الفنية بكافة المجالات الفنية من موسيقى وسينما ومسرح وفنون تشكيلية مختلفة، ولكل منها يحتاج إلى قدر خاص من الثقة الفنية والوعي أو التدريب لكي يمكن لعملية التذوق الفني أن تنمو بصورة صحيحة لدى المتذوقين. (الحيلة، 1990، 91)

فالتذوق الفني والجمالي نشاط إنساني يقوم به الإنسان البدائي والشعبي والمتحضر في كل زمان ومكان، فهو لا تختص به فئة أو طائفة دون أخرى، فالإنسان حينما يجلس في رحاب الطبيعة الشاعرة أو حينما يرى مشهداً جميلاً أو يسمع شعراً أو موسيقى أو يرى لوحة فنية أو عملاً فنياً تشكيلياً، فهو يحس بجمال الخطوط وتناسقها أو بالألوان وتوزيعها ودرجاتها وبالأضواء المنعكسة وما يقابلها من ظلال توافق وانسجام وتوزيع وتنغيم وكلها عوامل تساعد المتذوق في تربية مشاعره وتعميق قدراته وإثراء حياته، فالتذوق ليس علم بقدر ما هو عادة مكتسبة بالمخالطة السليمة والمعايشة الطويلة. (عبد الحليم وعلي، 2007، 78)

- خصائص الجمال وسماته

الإحساس بالجمال هو إحدى القيم الإنسانية الكبرى التي عملت الأديان عقيدة، ومعاملات على إحيائها وتزكيتها وتربيتها في نفس الفرد والمجتمع حتى يستقيم أمر الوجود الإنساني وحضارته، وحتى يستقيم الفكر الإنساني في نظرته إلى ماضيه، وتطلعه إلى مستقبله وتقديره لحاضره وواقعه.

- التربية الجمالية

إن التربية الجمالية هي نتيجة تلاحم بين التربية وعلم الجمال، ومن خلالهما تعني التربية الجمالية "الطرق والوسائل التي تتخذها الإدارة التعليمية لتنمية الحس الجمالي لدى الطفل من خلال العمل الفني". (شعبان، 2016، 37)

كما ويقصد بها الجانب التربوي الذي يرقق الوجدان وينمي شعور الفرد ويجعله مرفه الاحساس ومدرّكاً للتذوق الجمالي كما تعني التربية الجمالية "إيجاد الحس الجمالي لدى الناشئين، وتدريبهم على ترقية هذا الحس حتى يشعر الإنسان بما يحيط به من جمال

الكون وجمال الحياة الإنسانية، بل جمال الإنسان نفسه في خلقه وخلقته وأقواله وأفعاله، لأن الإنسان الحق –المستقيم على فطرة الله- أجمل ما خلق الله، وأكرم على الله من كثير من خلقه.

ويعرف جون ديوي John Dewey التربية الجمالية بأنها "ترمي إلى إنماء عاطفة الجمال الكامنة في النفس وذلك عن طريق تقديرنا وإنتاجنا للجمال"، لأن التربية الجمالية فضلاً عن تنميتها القدرة على تقدير الجمال تعمل على تشجيع الأفراد على الابتكار والإبداع شريطة أن يتوفر فيهم هذا الاستعداد.

أهداف التربية الجمالية:

- تنمية الشخصية من كافة نواحيها ومحاولة الارتقاء بمشاعرها .
- تنمية حواس الفرد وذكاؤه .
- الإثراء الجمالي والوجداني .
- تنمية الأخلاق .
- تنمية التذوق الجمالي ومحاولة اكتشاف ميول الافراد ومهاراتهم.
- اشغال وقت الفراغ بالتسلية والاستمتاع.
- تنمية الانتماء والوحدة الاجتماعية .
- تنمية القدرة على الإبداع . (سعود، 2010، 23)

الحس الجمالي:

يعتبر القرآن الكريم مصدر مهم لتربية الإنسان تربية جمالية ، وقد ورد عن رسول الله صلى الله عليه وآله وسلم(أن الله جميل ويحب الجمال) والإحساس بالجمال والميل نحوه مسألة فطرية متجذرة تحيا في أعماق النفس البشرية ، فالنفس الإنسانية السوية تميل إلى الجمال ، وتشتاق إليه وتنفر من القبح وتتأى عنه بعيداً.(خلف، ٢٠٠٧)

والإحساس بالجمال هو الشكل الأول الذي تحقق فيه العلاقة النفسية بين الكائن الحي والوسط المحيط به ، لكونه المصدر الأول لكل معارفنا عن العالم ، لأن المعرفة تبدأ من الحواس (Al-Fiqi,1994,p150)، وهو أول خطوة للإدراك السليم ، وينشأ مباشرة من انفعال عضو حساس، وتأثير مراكز الحس بالدماغ كالإحساس بالألوان والأصوات والروائح

(راجع، ١٩٧٣: ١٩). أما الإدراك فيضطلع بتفسير المثيرات وصياغتها في صور يمكن فهمها. (فيكون إحساس--- إدراك <--- سلوك) (السليتي ، ٢٠٠٨، ١٥٠).

أن لغة مرحلة الطفولة المبكرة هي لغة الإحساس وفيها يتفاعل الطفل مع العالم بالانتقال من إحساس لإحساس آخر، والطفل يتلقى هذه اللغة من خلال حواسه الخمس.

(Mustafa,1999,p122)

ومن الجدير بالذكر ان اللون والشكل والتنظيم هي أكثر مكونات الحس الجمالي تلاماً وتناسباً مع مرحلة طفل ما قبل المدرسة (طفل الروضة).

(إبراهيم ، 16، 1997-22) (بدير، 1992، 206)

اذ يعد اللون العنصر الأكثر أهمية في إضفاء صفة الجمال على الأشياء (صالح، 2008، 85) ويعد أول خاطف لبصر الطفل ، وهو عامل رئيس ومهم في شد انتباه الطفل ، والطفل يتحسس الألوان التي يحبها وينسجم معها ، فعين الطفل تشعر بتقارب وتنافر الألوان ، فتتأسق الألوان ينمي لدى الطفل الصغير الإحساس بالجمال.

(Fahjan,2012,p45))

وهو وسيلة لبناء الشكل وأصبح هدفاً في حد ذاته (Al-Aghbari ,2000,p.86) والشكل هو توزيع المساحات في الصورة وفقاً لنقاط متعددة منها صغر وكبر المساحات بالنسبة للمساحة الكلية للصورة وموقعها بالنسبة لحدود إطار الصورة (Al-Fahad, 2001,p79) أما التنظيم فيعني التناسق بين مجموعة من العناصر أو الوحدات المترابطة والمتفاعلة مع بعضها سواء في الصورة أو في البيئة المحيطة بالفرد (الحيلة ، ٢٠٠٨: ٢٢)

وتتحقق العلاقات الجمالية من اللون والشكل والتنظيم، ويرى بارسون (1987,Parson) أن هناك أربع مراحل لارتقاء الحس الجمالي إذ تظهر المرحلة الأولى بين سن (4-8) سنوات وفي هذه المرحلة تعرف الخصائص الجمالية للشيء بواسطة خبرة الطفل الذاتية، وفي هذه المرحلة يحدد الحس حكم الفرد فما هو جميل هو ما أحبه ، والمرحلة الثانية التي تأتي بعد سن الثامنة إلى الرشد فأن الطفل يعتمد على مجموعة من القواعد والتقاليد ولا تعتمد خصائص العمل الفني من وجهة نظر الفرد الخاصة به، أما المرحلة الثالثة فتبدأ من مرحلة الرشد إذ يتعرض الفرد لصراع بين القواعد المختلفة التي تستخدم لتقييم العمل الفني، ويتم تقييم العمل الفني بناء على محكات رئيسة شكلية تمثل الأسلوب والمكون ، وفي المرحلة الرابعة تتعلم الصفات الجمالية لخصائص شائعة ومتاحة في العمل الفني ذاته وتعتمد كلياً على صفات المشاهد.

(Alkhafaf,2005,p54) ويؤكد (Stanley J Ahmann , 1975,p200) انه يمكن في المنزل والروضة والمجتمع على حد سواء أن نجعل الإحساس بالجمال أكثر أتساعاً ، بأخبار الأطفال أين توجد الخبرة الجمالية وكيف تكون جمالية فالطفل حين يتفاعل مع بيئته المنزلية ، وحين يوسع دائرة الطفل مع بيئته في الروضة ثم مع المجتمع ككل ، أنما يتدرج في اكتساب مقومات الجمال في سلوكه .

ويمكن أن نقسم بيئة الفرد الثقافية إلى :

- بيئة الطفل داخل المنزل

البيت هو العالم الأول الذي توضع فيه البذور الأولى في تكوين العاطفة الجمالية في نفس الطفل متى توافرت فيه تلك الروح وتردد في جوانبه صدى الذوق السليم ولا يمكن أن يكون المنزل مهبطاً للجمال إلا إذا تحققت فيه وسائل النظافة ودقة النظام وحسن التنسيق وحسن الاختيار. ان نظام الحياة المنزلية وما يحيط بالطفل من أثاث و أدوات له أثر كبير في تكوين الاتجاهات الجمالية عنده فالمنزل النظيف المحاط بالصور الجميلة ، والأزهار المنسقة والحياة المنظمة يساعد الطفل على الإحساس بالجمال أن صبغ المنزل بالصبغة الجمالية لا يحتاج مطلقاً إلى سعة في الثروة بل هو في الواقع يتوقف على ما لدى أفراد من ذوق سليم وما طبعوا عليه من التنقيف والتهذيب، فالطفل الذي ينشأ في منزل روعيت فيه مبادئ التنسيق الجمالي فلا شك أن مثل هذا الطفل سيكون سعيداً حقاً لأنه نشأ في بيئة تتحسس الجمال ، فيستطيع بهذا الطابع منذ البداية ان يسهم في عملية التجميل ويصلح ما قد يعترى المظهر الجمالي من خلل ، هذا وليس جمال منزل الطفل هو كل شيء في تنشئة الطفل تنشئة جمالية لكن هناك أموراً أخرى كطريقة التربية المنزلية نفسها فلها أثر كبير في ذلك الأعداد الذي يجعله يحب الجمال ويقدره ، فيكون كل ما يتصل به جميلاً ، فالألفاظ التي يسمعا يجب أن تكون منتقاة والأعمال التي يقوم بها الكبار أمامه يجب أن تكون مهذبة .

بيئة الطفل خارج المنزل

تعد الروضة والمدرسة من مؤسسات التنشئة الاجتماعية الرسمية اذ تأتي بعد الأسرة في هذه العملية، فهي الميدان الثاني الذي يسهم في غرس الحاسة الجمالية وهي تسعى أساساً إلى رعاية ونمو الطفل بشكل متوازن من النواحي الجسدية و العاطفية والاجتماعية و العقلية و الاخلاقية، بالإضافة الى تطوير معلوماته لجعله أكثر قدرة على المواصله في تعليمه في المراحل اللاحقة وكذلك تنظيم أوقات لعبه وطعامه وراحته وتعليمه وكذلك تعليمه قواعد النظافة وكيفية التعامل مع الآخرين وتنمية المهارات الفنية والجمالية لديه.

(Al-Smadi et al.,2009, p.158-159).

كما تعتبر هذه المؤسسات التعليمية سببا اساسيا في توفير الجمال حول المتعلمين بحيث تكون مثالا في جمال التنسيق وحسن الترتيب ودقة النظام والنظافة مهما كانت عليه من بساطة في البناء وقلة في الاثاث فتصبح نموذجا يحتذيه المتعلم لاعتقاده انها المثل الأعلى فالأبنية التعليمية الجميلة الجذابة في بساطة وعدم تعقيد وما فيها من رسوم وصور لوسائل الإيضاح تساعد على غرس الحاسة الجمالية، فتتناسق الألوان في كل ركن وجزء من البنايات يسهم في تنمية الحس الجمالي للطفل.

كما إن البيئة الطبيعية بشقيها الطبيعي والمشيّد تضم المباني السكنية ونظمها والمزارع والغابات والحدائق والمنتزهات وحيوانات البيئة وطيورها والسكان والموقع الجغرافي

والأنهار والبحار وغيرها من المظاهر البيئية الجغرافية، وتتأثر خبرة المتعلم الجمالية بالبيئة التي يعيش فيها لان لكل بيئة جمالياتها. وللحي أو المنطقة أهمية كبيرة ولاسيما أنها تأتي بعد المنزل الذي يتلقى منه العادات والتقاليد ممثلاً ذلك في تشكيل السلوك الذاتي الذي تقوم به الأسرة، وكذلك يمكن للمتعلم إن يشارك في تجميل الحي الذي يعيش فيه من خلال المحافظة على نظافة الشوارع وتزيينها، وهذا بدوره يؤدي إلى تنمية النواحي الجمالية لديه. كما تعد الحقائق من الأماكن المهمة في إثراء الفكر وتنمية الحس الجمالي، فإن وجود الأشجار والورود في الحديقة يؤدي إلى تفتح ذهن إلى كل ما هو جميل مما يؤدي إلى الهدوء والاستقرار الانفعالي. (Al-Athawi,2011,p350-352)

الدراسات السابقة ومناقشتها:

وفيما يلي سيتم عرض الدراسات العربية والأجنبية على النحو التالي:
 أولاً: دراسة عباس(2023) بعنوان "الحس الجمالي لدى مدرسي التربية الفنية في المرحلة المتوسطة وعلاقته بالإدارة الصفية"
 يهدف البحث إلى تعريف الحس الجمالي لدى مدرسي التربية الفنية وعلاقته بالإدارة الصفية وتكونت عينة البحث من (95) من المدرسين والمدرسات وتوصلت إلى النتائج التالية:

- يوجد فرق دال إحصائياً عند مستوى دلالة (0.5) بين متوسط الحس الجمالي والمتوسط الفرضي لمقياس الحس الجمالي.
- ويوجد فرق دال إحصائياً عند مستوى دلالة (0.5) بين متوسط درجات الإدارة الصفية والمتوسط الفرضي لمقياس الإدارة الصفية.
- يوجد علاقة إحصائية عند مستوى دلالة (0.5) بين الحس الجمالي والإدارة الصفية.

ثانياً: دراسة العيناوي وآخر(2011) بعنوان "الحس الجمالي لطفل الروضة"
 هدفت الدراسة إلى قياس الحس الجمالي لدى أطفال الروضة وتعرف دلالة الفروق في الحس الجمالي لدى أطفال الروضة وفق متغير النوع (ذكور- إناث) ومتغير المرحلة العمرية (روضة- تمهيدي) ولتحقيق أهداف البحث قامت الباحثة بإعداد مقياس الحس الجمالي لدى اطفال الرياض واتبعت المنهج الوصفي التحليلي وقد توصلت الدراسة إلى أن أطفال عينة البحث لديهم حس جمالي عالي ولا توجد فروق ذات دلالة إحصائية لدى أفراد عينة البحث وفق متغير النوع (ذكور- إناث) ،ولكن هناك فروق ذات دلالة إحصائية لدى عينة الفحص لصالح اطفال مرحلة التمهيدي في الحس الجمالي.

ثالثاً: دراسة Ali (2023) بعنوان "تدريس الفن في ضوء تكنولوجيا التعليم وأثرها في تنمية الذوق الجمالي لدى طلاب المرحلة الإعدادية"

Teaching Art on the Light of Educational Technology and its Impact on developing the Aesthetic Taste of Middle School Students

هدفت الدراسة إلى معرفة أثر تكنولوجيا التعليم على تدريس الفن و قياس فاعلية تدريس الفن في تنمية الذوق الجمالي لدى طلاب المرحلة الإعدادية ، أما بالنسبة لمنهج البحث الحالي فقد اتبعت الباحثة المنهج التجريبي لأنه الطريقة العلمية الأنسب لتحقيق هدف البحث. تم اختيار عينة عشوائية من مدارس المرحلة المتوسطة ممثلة بـ (مدرسة النمارق للبنين - دراسة صباحية) وعددها 350 طالباً. وخرجت الباحثة بمجموعة من النتائج وهي: 1- طلاب المجموعة التجريبية متفوقون لأنهم اكتسبوا مفاهيم فنية من خلال الثقافة الفنية وقياس مدى فعاليتها بعد تطبيق اختبار الذوق الجمالي. فاعلية المفاهيم الفنية لدروس الفن هي (0.84) وهي فكرة جيدة.

رابعاً: دراسة Shalan (2020) بعنوان "دور معلمي التربية الفنية في تنمية الوعي الوجداني للطلاب"

The Role of Art Education Teachers' in Developing Emotional Awareness of Students

هدفت الدراسة إلى التعرف على دور معلمي التربية الفنية في تنمية الوعي الوجداني لطلاب المدارس الحكومية الأردنية للعام الدراسي (2020/2019) واستخدمت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي، وتكونت العينة من (430) طالباً ، وتوصلت النتائج إلى وجود فروق فردية في مستويات الوعي العاطفي لصالح فئة الاناث مقارنة بالذكور، وأوصت الدراسة بمراعاة ضرورة الاهتمام ببرامج ومقررات التربية الفنية من خلال فعالية الخطط التربوية لما لها من أثر في تحفيز ورفع درجة وعي المتعلمين، وتدريب كل من المعلمين والطلاب على تطوير مهاراتهم الفنية باستخدام التكنولوجيا في دراساتهم وتخصصاتهم لمواكبة الحداثة وأبرز التقنيات في مجال الفنون، وتحفيز إنتاجية الطلاب والمعلمين معاً من خلال وضع قائمة لمعايير الجودة التي تسهم في إعداد وإنتاج الفنانين بمختلف فروعهم الفنية.

خامساً: دراسة Hassan (2018) بعنوان "الاستجابة الجمالية وعلاقتها بالقلق الاجتماعي لدى طلبة المرحلة الإعدادية"

Aesthetic response and its relationship to social anxiety among middle school students

هدفت الدراسة إلى بيان العلاقة بين الاستجابة الجمالية والقلق الاجتماعي لدى طلاب المرحلة الإعدادية؟ واستخدمت الباحثة أداتين: مقياس الاستجابة الجمالية ومقياس القلق الاجتماعي. تم تطبيق المقياسين على العينة وكانت النتيجة كالآتي: "لا توجد علاقة بين الاستجابة الجمالية والقلق الاجتماعي" كما وأوصى الباحث: تخصيص ساعات إرشادية يتم فيها الحوار والمناقشة التربوية والنفسية بشكل مباشر لمعرفة الاهتمامات. ومعاونة الطلاب ، والعمل على بث روح الأمل والتفاؤل فيهم ، كما اقترح إجراء دراسة حول الاستجابة الجمالية وعلاقتها بالتعبير الفني لدى طلاب المرحلة الإعدادية.

التعقيب على الدراسات السابقة

أوجه التشابه والاختلاف: سعى البحث الحالي إلى التعرف على الدور الأساسي للتربية الفنية في تنمية الحس الجمالي لدى متعلمي المرحلة المتوسطة في العراق . والبحث الحالي كغيره مما ذكر في أغلبية الدراسات السابقة فقد اتبع المنهج الوصفي التحليلي كمنهج يعد مناسباً لمثل هذه الدراسات، كما واتباع البحث الحالي بعض الأدوات البحثية المتمثلة باعتماد الاستبانة كأداة للدراسة والقيام بتطبيقها على عينة البحث، وقد اختلف هذا البحث مع دراسة عباس(2020) بهدف البحث وهو تعرف الحس الجمالي عند مدرسي التربية الفنية وعلاقته بالإدارة الصفية واتباعها المنهج الوصفي الارتباطي، واستخدامها مقياسي الحس الجمالي والإدارة الصفية، وتشابهت الدراسة مع البحث الحالي بمتغيري الحس الجمالي ومعلمي التربية الفنية والمرحلة التعليمية. اختلف البحث الحالي مع دراسة العيناوي وآخر(2011) بالمرحلة التعليمية والعينة المستهدفة وتشابه معها في المنهج المتبع والأداة المستخدمة والنتائج. تشابه البحث مع دراسة Ali(2023) في المرحلة التعليمية ومتغيري مادة الفن وتنمية الحس الجمالي واختلف معها في المنهج والأداة المستخدمة وهو الاختبار. وتشابه البحث مع دراسة Hassan (2018) في المرحلة التعليمية ومقياس الاستجابة الجمالية واختلف معه في المتغير الثاني وهو القلق الاجتماعي ومقياسه، وتشابه البحث مع دراسة Shalan(2020) في تعرف دور معلمي التربية الفنية والمنهج المتبع واختلف معها في العينة المستهدفة و المتغير الثاني وهو الوعي الوجداني.

أوجه التمايز: تميّز البحث الحالي عن غالبية الدراسات السابقة في تعرف دور التربية الفنية في تنمية الحس الجمالي لدى متعلمي المرحلة المتوسطة من وجهة نظر معلمي التربية الفنية أنفسهم في العراق وحجم العينة.

الفصل الثالث منهجية البحث وإجراءاته

يتضمن هذا الفصل الإجراءات المتبعة في تحديد مجتمع البحث واختيار العينة ، وخطوات إعداد استبيان الحس الجمالي والتطبيق النهائي للاستبيان على عينة البحث مع تحديد الوسائل الإحصائية المستخدمة للتوصل إلى نتائج البحث وفيما يلي تفصيل ذلك :

- منهج البحث:

للكشف عن العلاقة بين التربية الفنية وتنمية الحس الجمالي، اتبع الباحث المنهج الوصفي التحليلي الذي يعد من أهم المناهج المستخدمة في مجال البحوث الإنسانية والاجتماعية، ذلك أنه يقوم على وصف الظواهر والأحداث وجمع الحقائق والمعلومات والملاحظات عنها ووصف الظروف الخاصة بها وتقرير حالتها كما توجد عليه في الواقع (درويش، 2018، 66-72).

المجتمع الأصلي: يتكون مجتمع البحث الحالي من جميع معلمي التربية الفنية في مدارس المرحلة المتوسطة التابعة للمديرية العامة للتربية / محافظة كركوك.

- عينات البحث:

1. عينة البحث السيكمترية:

تكونت عينة البحث السيكمترية من (25) معلماً ومعلمة من معلمي التربية الفنية بمحافظة كركوك، تم اختيارهم عشوائياً، بحيث تم استخدام هذه العينة للتحقق من صدق أداة البحث وثباتها.

2. عينة البحث الأساسية:

تم تطبيق استبيان الحس الجمالي على عينة البحث المكونة من (50) معلماً ومعلمة للتربية الفنية بمحافظة كركوك، موزعين على النحو الآتي (30) معلم من الذكور، و(20) معلمه من الإناث.

أداة البحث وخصائصها السيكمترية:

- استبيان الحس الجمالي: قام الباحث بإعداد استبيان للمتغير التابع الحس الجمالي، بعد الاطلاع على العديد من الدراسات والأبحاث ذات الصلة بالموضوع ومنها دراسة: (عباس، 2023) و(العيانوي وآخر، 2011) وتكون الاستبيان بصورته النهائية من (20) بند، ويُجاب على البنود على وفق مقياس ليكرت الخماسي وللتحقق من صدق وثبات المقياس قام الباحث بالإجراءات الآتية:

أولاً: الحكم على صدق وثبات أداة البحث:

أ- صدق أداة البحث: وهو يمثل درجة قدرة الاستبيان على قياس ماتم وضعه للقياس هدفا البحث كونه يشير إلى مدى تلبية الاستبيان للأغراض والاستعمالات التي عد وصمم من أجلها، ويُعدّ الصدق الشرط الأول والأهم من شروط صلاحية الاستبيان وللتحقق من صدق أداة البحث تمّ استخدام صدق المحكمين، وصدق الاتساق الداخلي.

- صدق المحكمين: يهتم صدق المحكمين بالمراحل الأولى للبحث وخصوصاً في مرحلة عملية جمع البيانات، ويتعلق بالدقة الحقيقية للعبارات التي تصف ما يلاحظه الباحث ويفحصه؛ فاختيار اللغة للتعبير عن المعلومات، واختيار البيانات ذات العلاقة يُشكّل في الحقيقة جوهر هذا المفهوم للصدق ومن أجل التحقق من صدق المحكمين لمحتوى بنود الاستبانة تمّ عرضها على مجموعة من السادة المحكمين، وذلك لاعطاء ملاحظاتهم وتعديلها أو حذف وإضافة بعض بنودها، ومدى علاقة كل بند من بنودها للهدف الذي وضعت من أجله، واقتراح ما يسهم في إظهار الاستبانة بالصورة القابلة للتطبيق، حيث تمّ إجراء التعديل اللازم في ضوء ملاحظات المحكمين، حتى خرجت الاستبانة في صورتها النهائية.

- الصدق البنائي (صدق الاتساق الداخلي): يُعدّ الصدق البنائي أحد مقاييس صدق الأداة الذي يقيس مدى تحقق الأهداف التي تريد الأداة الوصول إليها، وقد تمّ التحقق من صدق الاتساق الداخلي للاستبانة من خلال حساب الارتباطات الداخلية، وإيجاد معامل الارتباط بيرسون بين درجة كل بند من بنود الاستبانة، والدرجة الكلية للاستبانة، وذلك بعد تطبيق الأداة على عينة استطلاعية مكونة من (15) معلماً ومعلمة من غير عينة الدراسة الأساسية، وكانت النتائج وفق الآتي:

جدول (1) معامل الاتساق الداخلي بين درجة كل بند والدرجة الكلية للاستبانة

رقم البند	معامل بيرسون	احتمال الدلالة	رقم البند	معامل بيرسون
1	0.813 ^(**)	000.	11	0.718 ^(**)
2	0.744 ^(*)	000.	12	0.853 ^(**)
3	0.663 ^(**)	000.	13	0.873 ^(**)
4	0.726 ^(*)	000.	14	0.877 ^(*)
5	0.765 ^(*)	000.	15	0.807 ^(**)
6	0.888 ^(**)	000.	16	0.759 ^(**)

0.675 ^(*)	17	000.	0.834 ^(**)	7
0.872 ^(**)	18	000.	0.781 ^(**)	8
0.761 ^(*)	19	000.	0.813 ^(**)	9
0.897 ^(**)	20	000.	0.669 ^(**)	10
* الارتباط دال عند مستوى دلالة (0.05) ** الارتباط دال عند مستوى دلالة (0.01)				

يبين الجدول (1) أنّ ترابط البنود الدالة على كل بند من بنود الاستبانة بالدرجة الكلية للاستبانة تراوحت بين (0.663) و(0.897)، وهي قيم (من جيدة إلى مرتفعة)، وتدل على اتساق داخلي (صدق الارتباطات الداخلية) لبنود كل بند من الاستبانة بالدرجة الكلية للاستبانة.

ب- ثبات أداة الدراسة:

بهدف التوصل إلى دلالات ثبات الاستبانة وفاعلية بنودها، تمّ حساب معامل ثبات الاستبانة باستخدام معادلة ألفا كرونباخ (Cronpach Alpha)، حيث بلغت قيمة معامل الثبات بهذه الطريقة (0.876)، مما يدل على أنّ أداة البحث تتسم بدرجة عالية من الاتساق الداخلي والموثوقية، أي أنها ذات ثبات جيد ومقبول لأغراض الدراسة، بعد ذلك تم عرض الاستبيان على مجموعة من الخبراء والمحكمين للوقوف على مدى جاهزيته للتطبيق.

ثانياً: إجراءات تطبيق البحث والمعالجة الإحصائية:

بعد الانتهاء من عملية توزيع الاستبانات، تمّ تفريغها على الحاسب الآلي باستخدام برنامج (الرمزة الإحصائية للعلوم الاجتماعية SPSS). وأهم القوانين والاختبارات التي تمّ استخدامها في الإجابة عن أسئلة البحث واختبار فرضياته:

1- المتوسط الحسابي والانحراف المعياري، والأهمية النسبية: ان معيار الحكم على متوسط الاستجابات وفقاً لمقياس (ليكرت) هو:

$$\text{طول الفئة} = (\text{درجة الاستجابة العليا} - \text{درجة الاستجابة الدنيا}) / \text{عدد فئات الاستجابة}$$

$$\text{طول الفئة} = (5 - 1) / 5 = 0.8$$

وبناءً على ذلك اعتمد التوزيع المغلق وحددت المجالات الآتية:

الجدول (2) التوزيع المغلق لمجالات سلم ليكرت (المعيار المعتمد)

المجال	الدور	الأهمية النسبية
1 – 1.8	ضعيف جداً	(20-36)%
1.81 – 2.60	ضعيف	(36.2-52)%
2.61 – 3.40	متوسط	(52.2-68)%
3.41 – 4.20	مرتفع	(68.2-84)%
4.21 – 5	مرتفع جداً	(84.2-100)%

بناءً على معطيات الجدول رقم (2) إذا وقعت قيمة المتوسط الحسابي للبند ضمن المجال (1-1,8) فهي تقابل درجة الموافقة "ضعيف جداً" وإذا وقعت في المجال (1-81,602) فإنها تقابل درجة الموافقة "ضعيف"، أما إذا وقعت ضمن المجال (2-61,403) فإنها تقابل درجة الموافقة "متوسط"، وإذا وقعت ضمن المجال (3-41,20) فهي تقابل درجة الموافقة "مرتفع"، كذلك إذا وقعت ضمن المجال (4-21,5) فإنها تقابل درجة الموافقة "مرتفع جداً".

2- اختبار الوسط الحسابي One-Sample Statistics لقياس الفرق بين متوسط إجابات أفراد العينة عن المتوسط الفرضي (3)، والممثل لمتوسط تدرجات سلم ليكرت الخماسي.

ثالثاً: التحليل والمناقشة:

من أجل التعرف على دور التربية الفنية في تنمية الحس الجمالي لدى متعلمي المرحلة المتوسطة في محافظة كركوك في العراق من وجهة نظر المعلمين، تم حساب المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية، والأهمية النسبية لكل بند من بنود الاستبانة، وفق الآتي:

الجدول (3) إجابات أفراد عينة الدراسة حول دور التربية الفنية في تنمية الحس الجمالي لدى متعلمي المرحلة المتوسطة ممثلة بالمتوسط الحسابي والأهمية النسبية

الرقم	البنود	الع	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	الأهمية النسبية %	درجة الأهمية
1	يهتم المتعلمون بمظهري وبأناقتي.	50	3.45	0.86	69	20

2	يراعي المتعلمون الاهتمام بمظهرهم.	50	4.0 4	1.0 03	80.8	8
3	يراعي المتعلمون الترتيب والتنظيم في جلوسهم داخل الصف.	50	4.0 1	0.8 43	80.2	9
4	يهتم المتعلمون بنظافة البيئة الصفية.	50	4.1 2	0.6 12	82.4	7
5	يشارك المتعلمون في تزيين الجدران داخل الصف.	50	4.1 3	0.8 22	82.6	6
6	يهتم المتعلمون بتناسق ألوان اللوحات الإعلانية داخل ممرات المدرسة.	50	3.6 5	0.9 21	73	15
7	يشارك المتعلمون بحملات تنظيف جماعي داخل المدرسة.	50	4.1 5	0.7 48	83	5
8	يشتت انتباههم عدم ترتيب البيئة الصفية.	50	4.2 6	0.6 39	85.2	4
9	يهتم المتعلمون بتناسق الألوان داخل البيئة الصفية.	50	3.6 7	0.5 64	73.4	14
10	يهتم المتعلمون بإعداد الوسائل التعليمية داخل البيئة الصفية.	50	3.9 4	0.7 26	78.8	10
11	يهتم المتعلمون بترتيب ونظافة أثاث الغرفة الصفية.	50	4.2 8	0.9 73	85.6	3
12	يظهر المتعلمون ثقتهم بأنفسهم.	50	3.7 7	0.9 21	75.4	11
13	يعكس المتعلمون الحس الجمالي لديهم بترتيبهم واهتمامهم بدفاترهم.	50	4.7 5	0.6 87	95	1
14	يتحكم المتعلمون بانفعالاتهم في البيئة الصفية.	50	3.5 5	1.0 76	71	18
15	يظهر المتعلمون استقلالهم وشخصيتهم بأرائهم وقراراتهم.	50	3.6 9	0.8 18	73.8	13
16	يبيد المتعلمون انزعاجهم من الفوضى في البيئة الصفية.	50	3.7 1	0.7 71	74.2	12
17	يظهر المتعلمون مواهبهم في تنظيم وترتيب البيئة الصفية.	50	4.3 3	0.7 66	86.6	2
18	يعكس المتعلمون أحاسيسهم ومشاعرهم بمواقف مختلفة في البيئة الصفية.	50	3.6 1	0.7 36	72.2	16

17	71.8	0.9 42	3.5 9	50	19	يترجم الحس الجمالي من خلال الإبداع والتجديد في البيئة الصفية.
19	70.2	0.7 24	3.5 1	50	20	ييدي المتعلمون القدرة على حل المشكلات التي تصادفهم في البيئة الصفية والمدرسة.

يبين الجدول رقم (3) أنّ إجابات أفراد العينة على بنود الاستبانة قد حصلت على أهمية نسبية مرتفعة جداً ومرتفعة، كون قيم متوسطاتها الحسابية تقع ضمن المجالين (4.20-5) و(3.41-4.20) كما هو موضح في الجدول رقم (2)، وجاءت العبارة رقم (13) والمتضمنة أنّ المتعلمون يعكسون الحس الجمالي لديهم بترتيبهم واهتمامهم بدفاترهم في المرتبة الأولى بأهمية نسبية (95%). ويعزى ذلك إلى إدراك الطلاب لأهمية التربية الفنية كمقرر تعليمي سواء كان نظرياً أو عملياً، وتزداد القدرة لديهم على إظهار القيم الإبداعية في مادة التربية الفنية وغيرها من المواد الدراسية الأخرى، حيث باستطاعة الطلاب ممارسة الأنشطة الفنية داخل المدرسة وخارجها، وذلك من خلال الأعمال الصفية و المدرسية والمنزلية التي لا تخلو غالباً من الإبداع والتطوير وجاءت العبارة رقم (17)، والمتضمنة أنّ المتعلمون يظهرون مواهبهم في تنظيم وترتيب البيئة الصفية في المرتبة الثانية بأهمية نسبية (86.6%)، وجاءت العبارة رقم (11)، والمتضمنة أنّ المتعلمون يهتمون بترتيب نظافة أثاث الغرفة الصفية في المرتبة الثالثة بأهمية نسبية (85.6%) ويعزى ذلك لإحساسهم بالجمال حيث يتكون وعيهم عندما يرحب الإنسان ويستجيب لما حوله من مؤثرات في بيئته الخارجية كنظام، بحيث تكون استجابته لهذا النظام هي في تنظيم وترتيب البيئة الصفية والاهتمام بترتيب ونظافة أثاث الغرفة الصفية، وجاءت العبارة رقم (8)، والمتضمنة أن انتباه المتعلمين يشتهه عدم ترتيب البيئة الصفية في المرتبة الرابعة بأهمية نسبية (85.2%) ويعزى ذلك إلى ازدياد الحس والوعي الجمالي لديهم مما ينعكس إيجاباً على شعورهم بأهمية الترتيب والتنظيم للبيئة المحيطة بهم سواء كانت في الغرفة الصفية أم المدرسية أم المنزلية، وجاءت العبارة رقم (7) والمتضمنة أنّ المتعلمون يشاركون بحملات تنظيف جماعي داخل المدرسة في المرتبة الخامسة بأهمية نسبية (83%) ويرجع سبب ذلك إلى أن الاهتمام بالتربية الفنية وتفعيل دورها يجعلهم أكثر حرصاً على جعل كل شيء حولهم يبدو نظيفاً منظماً فيه الكثير من الإبداع والابتكار حتى ينعكس ذلك على هندامهم شكلهم ومظهر الذين يحيطون بهم، أما العبارة رقم (1) والمتضمنة أنّ المتعلمون يهتمون بمظهر المتعلم وأناقته فقد جاءت في المرتبة الأخيرة بأهمية نسبية (69%) ويمكن تفسير ذلك كما أشرنا سابقاً أن الإحساس بالجمال وازدياد الوعي به يجعل الطلاب يركزون على أدق التفاصيل وأبسطها.

اختبار فرضية البحث:

للتحقق من هدف البحث أفترض الباحث الفرضية الآتية: لا يوجد فرق ذو دلالة إحصائية بين متوسط إجابات أفراد العينة فيما يتعلق بدور التربية الفنية في تنمية الحس الجمالي لدى متعلمي المرحلة المتوسطة وبين المتوسط الفرضي.

الجدول (4) نتائج اختبار الوسط الحسابي لدور التربية الفنية في تنمية الحس الجمالي

One-Sample Statistics

N	Mean	Std. Deviation	Std. Error Mean	الأهمية النسبية %	معامل الاختلاف %
50	3.9016	72.661	10.276	78.03	18.62

One-Sample Test

Test Value = 3				
T	Sig. (2-tailed)	Mean Difference	95% Confidence Interval of the Difference	
			Lower	Upper
8.774	0.00	0.9016	6.951	1.1081

يبين الجدول رقم (4) أنَّ قيمة المتوسط الحسابي العام لبنود الاستبانة ترتفع عن المتوسط الفرضي (3)، وبفرق معنوي بلغ (0.9016)، وتقع ضمن المجال (3.41-4.20)، وتقابل شدة الإجابة بدرجة مرتفعة على مجالات مقياس ليكرت، ومعامل اختلاف (18.62%) يدل على تجانس إجابات أفراد العينة، وبما أنَّ احتمال الدلالة $P = 0.000 < 0.05$ فإنَّ هناك فرق موجب بين المتوسط العام لدور التربية الفنية في تنمية الحس الجمالي لدى متعلمي المرحلة المتوسطة وبين المتوسط الفرضي (متوسط مقياس ليكرت 3)، وبالتالي يمكن القول أنَّ التربية الفنية لها دور إيجابي في تنمية الحس الجمالي لدى متعلمي المرحلة المتوسطة في محافظة كركوك بالعراق، وبأهمية نسبية (78.03%).

بناءً على ما تقدم:

تُعَدُّ التربية الفنية من المواد المهمة في حياة المتعلم، بل لا تقل أهميتها عن المواد الأخرى، كونها تعمل على بناء شخصية المتعلم محور العملية التعليمية، إذ يسهم تدريس الفن للمتعلمين، في تعليمهم بشكل مكتمل فهناك مجالات عديدة، لا يتم تعليمها أو إدراكها، إلا عن طريق تعلم الفن، وذلك بسبب العمليات التي يمارسها الفرد المتعلقة بالتعبير الفني، إذ تعمل مادة التربية الفنية على إعطاء الفرص للمتعلمين لاكتشاف البيئة من حولهم والتفاعل معها ومع الأقران، وتعمل على تنمية الإلهام والابتكار والعمليات العقلية

عندهم، وتتميز هذه الطرق بالتعلم عن طريق العمل واكتشاف الذات والتعلم بالاكتشاف والتعلم الذاتي، كما أنّ التربية الفنية تتجه إلى الاهتمام بالبناء المعرفي والوجداني والاجتماعي والمهاري للمتعلمين تبعاً لقدرات كل منهم، مع تقديم حلول لمشكلاتهم الحياتية الفنية والعملية، تلك التي تواجها الاتجاهات الجديدة في طرق التدريس وأساليب التعلم والوسائل والوسائط التعليمية والخامات والأدوات والأنشطة؛ فالتربية الفنية لا تقل عن غيرها من المواد الدراسية، فترتبط بداية من العمليات العلمية في تصميم وإعداد وتقديم العمليات الإنتاجية والإبداعية، والاعتماد على التعليم √ للتفكير العلمي √ الذي يجب أن يكون كنة عمليات التطوير حتى يصبح التعليم √ للتميز √ وليس للتمييز. كما تسهم التربية الفنية أيضاً في تنمية قدرات المتعلمين على (الملاحظة والتمييز والإدراك بين المثيرات الحسية-المسية-البصرية)، كما تلعب دوراً مهماً في الإيضاح العلمي والفني لمفاهيم (الشكل، واللون، والحجم، والكتلة، والعمق، وقيم السطوح) وغيرها من المفاهيم المرتبطة بالتشكيل البصري، إلى جانب الفكر التربوي المسير للتطورات العالمية المرتبطة بالتقدم العلمي في جميع جوانب الحياة، والتي تحكمها الوظيفة.

رابعاً -توصيات الدراسة ومقترحاتها:

وفقاً للنتائج التي توصل إليها البحث الحالي يقترح الباحث مجموعة من التوصيات والمقترحات يمكن تلخيصها بالآتي:

- الاهتمام بالمعلمين والمعلمات عن طريق توفير المستلزمات الأساسية التي تساعد على ازدياد الحس الجمالي للمعلم.
- توفير البيئة الصفية الملائمة لدعم المعلمين في الصفوف،
- تدريب المعلمين (التربية الفنية) عند إعدادهم في الكليات والمعاهد على تنمية الحس الجمالي من خلال دروس نموذجية.
- المقترحات:
- اختبار دور التربية الفنية في تنمية التفكير الإبداعي.
- إجراء دراسات مشابهة عن تنمية الحس الجمالي وعلاقتها ببعض المتغيرات لطلبة المدارس.
- بناء برنامج تدريبي لتنمية الحس الجمالي للمعلمين الحديثي العهد بمهنة التعليم.
- ضرورة إقامة ورش عمل ودورات تدريبية لمعلمي التربية الفنية (معلمو رياض الأطفال- المرحلة الأساسية- المرحلة المتوسطة) لإكسابهم المهارات التي تساعد في توظيف التربية الفنية لتنمية الحس الجمالي لدى متعلميهم وتنمية تفكيرهم الإبداعي.

المراجع العربية :

1. الحيلة ، محمد محمود، التربية الفنية وأساليب تدريسها، دار النشر والتوزيع ، ط1، عمان،الأردن:1998.
2. الحيلة ، محمد محمود، التربية الفنية وأساليب تدريسها، دار المسيرة ، ط3 عمان، الأردن:2008.
3. عبد الحليم، زينب محمد و محمد علي، ثناء علي، "تدريس التربية الفنية"، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع:2007.
4. السعود، خالد محمد، مناهج التربية الفنية بين النظرية والبيداغوجيا، ج 1 ، دار وائل للنشر، ط1: 2010 .
5. سبيتان، فتحي، أسس تربية الطفل، الجنادرية للنشر والتوزيع، ط1: 2012م.
6. بياوي، مراد حكيم، هندسة المعرفة وانقرائية الصورة الالكترونية لإثراء الثقافة الفنية في التربية، عالم الكتب:2014م.
7. سعادة جودة أحمد، صياغة الاهداف التربوية التعليمية في جمع المواد الدراسية ، دار الشروق، ط1، عمان، الاردن :2005.
8. الشنطاوي، عصام والعبيدي، هاني، أثر التدريس وفق نموذجين للتعلم البنائي في تحصيل طلاب الصف التاسع في الرياضيات. المجلة الأردنية في العلوم التربوية. 2 (4): 2006.
9. درويش، محمود، مناهج البحث في العلوم الإنسانية. القاهرة: مؤسسة الأمة العربية للنشر والتوزيع:2018.
10. ابراهيم، وفاء، الوعي الجمالي عند الطفل، مطابع الهيئة المصرية، مصر:1997م.
11. بدير، كريمات محمد عبد السلام، الإحساس بالجمال وعلاقته بدافع الانتماء الوطني لطفل ما قبل المدرسة، ج1، مؤتمر الطفل السنوي الخامس، القاهرة:1992.
12. العيناوي ، أمل داوود سليم و الفريداوي، وفاء حسن عيسى، الحس الجمالي لطفل الروضة، جامعة بغداد، كلية التربية للبنات، مجلة البحوث التربوية والنفسية، العدد الحادي والثلاثون:2011.
13. رمضان، مرفت محمد وآخرون، دليل المتعلم إلى كتاب التربية الفنية، ط2، وزارة التربية والتعليم العالي، الإمارات المتحدة: 2011.
14. حسن، أحمد، الثقافة التكنولوجية ودورها في تنمية الفكر الإبداعي والتقني لدارسي الفنون-بحث منشور-المؤتمر العلمي التاسع-كلية التربية الفنية-جامعة حلوان:2006.

15. حسن، عبد المنعم، القياس والتقويم في الفن والتربية الفنية"، مركز الكتاب الأكاديمي: 2018.
16. سعود، خالد محمود، طرائق تدريس التربية الفنية بين النظرية و البيداغوجية، ط1، ج 2، دار وائل للنشر،الأردن: 2010.
17. شعبان، عبير عبد الله، التربية الجمالية ودورها في تنمية الشخصية الإبداعية، المجلة العلمية لكلية التربية النوعية، العدد السادس أبريل، ج1: 2016.
18. خلف، بشير، الحس الجمالي ونعمة التدوق: 2007.(شبكة الانترنت www.Forum.Sedty.com [Bachirkhelef . Maktoobblog . com](http://Bachirkhelef.Maktoobblog.com))
19. عبد الفتاح، فوقية، علم النفس المعرفي بين النظرية والتطبيق، دار الفكر العربي: 2005.
20. راجح ، أحمد عزت ، أصول علم النفس، الطبعة، ط. 9 ،المكتب المصري الحديث الاسكندرية، مصر: 1973.
21. السلتي □ فراس، استراتيجيات التعلم والتعليم، عالم الكتب الحديث ،الطبعة 1، الأردن: 2008.
22. ابراهيم، وفاء، الوعي الجمالي عند الطفل، مطابع العينة المصرية، مصر: 1997.
- المراجع الأجنبية:
23. Ali, Ahmed Adnan.(2023)Teaching Art on the Light of Educational Technology and its Impact on developing the Aesthetic Taste of Middle School StudentsJournal of Tikrit University for Humanities2023, Volume 30, Issue (3) الجزء(1). Pages 446-465.
24. Hassan,Naglaa Khudair.(2018). Aesthetic response and its relationship to social anxiety among middle school students,journal of the college of basic education , Pages 251-368 علمي / 102 2018, Volume 24, Issue
25. Shalan ,Yasmin Sameer.(2020). The Role of Art Education Teachers' in Developing Emotional, Awareness of Students,Journal of Education and Practice www.iiste.orgISSN 2222-1735 (Paper) ISSN 2222-288X (Online) Vol.11, No.5, 2020
26. Al-Fiqi, Abdel-Mumin (1994) Contemporary School Administration, Benghazi, Garyounis University Publications

- Mustafa, Salah (1999) School Administration in the .27
Light of Contemporary Administrative Thought, Dar Al-
Merikh, Riyadh
- Al-Fahad, Ikhlas Ali Hussein. (2001). Evaluating the .28
kindergarten child's experiences in health and safety using
illustrations, unpublished Master Thesis, College of
Education for Girls, University of Baghdad.
- Fahjan, Nasr Khalil (2012) The role of school .29
administration in enhancing intellectual security among high
school students in the governorates of Gaza and ways to
activate it, Department of Foundations of Education, College
of Basic Education, Islamic University, Gaza.
- Al-Aghbari, Abdel Samad (2000) School .30
administration and the contemporary planning and
organizational dimension, Beirut, Arab Renaissance House.
- Alkhafaf, Eman Abbas. (2005). "The effect of artistic .31
activities on the aesthetic growth of a kindergarten child,"
Journal of Educational and Psychological Sciences, p. 54.
- Stanley J Ahmann , O'clock MD . (1975) . Measuring .32
and Educational Achievement ; 2nd. Edition ; Boston London.
- Al-Smadi et al., Muhareb Ali Muhammad, Hamed .33
Muhammad Ali Daoum, Ammar Abdullah Freihat, (2009).
The reality of teachers' practice of maintaining order and
managing classes from the teachers 'point of view
themselves, Educational and Psychological Research
Journal, No. 23, Amman
- Al-Athawi, Amal Daoud Salim, Al-Faridawi, and Wafa .34
Hassan Issa (2011). Aesthetic sense of a kindergarten child,
University of Baghdad, College of Education for Girls, Journal
of Educational and Psychological Research, No. 31.

ملحق رقم(1)

يبيّن أسماء السادة الخبراء والمحكمين الذين استعان بهم الباحث

ت	الاسم	اللقب العلمي	الاختصاص	مكان العمل
1				
2				
3				
4				
5				
6				

ملحق رقم(2)

استبيان الحس الجمالي

ت	الفقرة	دائماً	أحياناً	أبداً
1	يهتم المتعلمون بمظهري وبأناقتي.			
2	يراعي المتعلمون الاهتمام بمظهرهم.			
3	يراعي المتعلمون الترتيب والتنظيم في جلوسهم داخل الصف.			
4	يهتم المتعلمون بنظافة البيئة الصفية.			
5	يشارك المتعلمون في تزيين الجدران داخل الصف.			
6	يهتم المتعلمون بتناسق ألوان اللوحات الإعلانية داخل ممرات المدرسة.			
7	يشارك المتعلمون بحملات تنظيف جماعي داخل المدرسة.			
8	يشتت انتباههم عدم ترتيب البيئة الصفية.			

9	يهتم المتعلمون بتناسق الألوان داخل البيئة الصفية.		
10	يهتم المتعلمون بإعداد الوسائل التعليمية داخل البيئة الصفية.		
11	يهتم المتعلمون بترتيب ونظافة أثاث الغرفة الصفية.		
12	يظهر المتعلمون ثقتهم بأنفسهم.		
13	يعكس المتعلمون الحس الجمالي لديهم بترتيبهم واهتمامهم بدفاترهم.		
14	يتحكم المتعلمون بانفعالاتهم في البيئة الصفية.		
15	يظهر المتعلمون استقلالهم وشخصيتهم بأرائهم وقراراتهم .		
16	يبدى المتعلمون انزعاجهم من الفوضى في البيئة الصفية.		
17	يظهر المتعلمون مواهبهم في تنظيم وترتيب البيئة الصفية.		
18	يعكس المتعلمون أحاسيسهم ومشاعرهم بمواقف مختلفة في البيئة الصفية.		
19	يترجم الحس الجمالي من خلال الإبداع والتجديد في البيئة الصفية.		
20	يبدى المتعلمون القدرة على حل المشكلات التي تصادفهم في البيئة الصفية والمدرسة.		

البعد الحكائي والدلالي للمنظومة الرمزية الرافدينية وتمثلاتها في الفن العراقي المعاصر

The narrative and semantic dimension of the Mesopotamian symbolic system and its representations in contemporary Iraqi Art

المدرس الدكتور صلاح هادي بشن

salah hadi bashen

مكان العمل: تربية بابل/ متوسطة المباهلة المختلطة

Work place: Education of Babylon \ Medium mixed
mubahala

البريد الإلكتروني: salah.2023.1969@gmail.com
رقم الهاتف : 07801506145

ملخص

غالباً ما يكون التعبير الفني هو عملية نقل فكرة او حوار في الذهن يعكس صور الحدث المحيط، فالحكاية تستعرض صورة معينة سواء كانت حقيقية او تخيلية أو حدث معين تعكس فيها صور تاريخية لتصبح بعد ذلك في الفن سطوح تشكيلية لها من الرموز ما تعكس تلك الصور من تأريخ او أرث حضاري او اسطوري فقد وصل الفن العراقي القديم الى ذروته المثالية ، في حين يتلخص المبحث من عرض لمفهوم الحكاية وتمثلاتها في الرسم العراقي المعاصر بعد قراءة ابعادها الفكرية والدلالية للمنظومة الرمزية الرافدينية.

وقد احتوى البحث على اربعة فصول ، اهتم الفصل الأول بالإطار المنهجي للبحث ، متمثلاً بمشكلة البحث والتي تتحدد بالسؤال الاتي: ما البعد الحكائي والدلالي للمنظومة الرمزية الرافدينية وتمثلاتها في الفن العراقي المعاصر.

كما احتوى الفصل على أهمية البحث والحاجة إليه ، وهدف البحث المتمثل التعرف على (البعد الحكائي والدلالي للمنظومة الرمزية الرافدينية وتمثلاتها في الفن العراقي المعاصر) . فيما اقتصرت حدود البحث على دراسة الفن العراقي للعقد الخمسيني

والستيني (1956-1965). وانتهى الفصل الأول بتحديد أهم المصطلحات الواردة في البحث .

أما الفصل الثاني : فقد احتوى على مبحثين تمثل الإطار النظري ومؤشراته وانتهاءً بالدراسات السابقة ، إذ تناول المبحث الأول دراسات حول الحكاية والدلالة مفاهيمياً. ودرس المبحث الثاني: تمثلات المنظومة الرمزية وبعدها الحكائي في الفكر العراقي القديم.

أما الفصل الثالث : فقد اشتمل على إجراءات البحث ، عن طريق مجتمع البحث المتاح والذي تم جمعها من قبل الفنانين و مواقع الانترنت. واسباب الاختيار لنماذج العينة والتي تم تحليلها الممثلة بـ(3) نماذج.

أما الفصل الرابع فقد تضمن جملة من النتائج والاستنتاجات ، فضلاً عن التوصيات والمقترحات ، ومن النتائج التي توصل إليها الباحث :

1- أظهرت الاعمال الفن العراقي بعداً حكاينياً بتمثيل واسلوبية معاصرة وبطرق اظهرها مختلفة.

2- المنظومة الرمزية للفن العراقي القديم وابعادها الحكائية هي مصدر الهام لدى الفنانين.

كما توصل الباحث إلى جملة من الاستنتاجات نذكر منها:

1- تضمن البعد الحكائي مجالات ذاتية وعاطفية واجتماعية لها اثرها على الفنون الكلمات المفتاحية :

الحكاية , الدلالة , المنظومة الرمزية , الفن العراقي المعاصر

Summary

Artistic expression is often the process of conveying an idea or dialogue in the mind that reflects images of the surrounding event. The story presents a specific image, whether real or imaginary, or a specific event in which historical images are reflected, which then become in art formative surfaces of symbols that reflect those images from history. Or a cultural or mythological heritage. Ancient Iraqi art has reached its ideal peak, while the topic boils down to a presentation of the concept of the story and its

representations in contemporary Iraqi painting after reading its intellectual and semantic dimensions of the Mesopotamian symbolic system.

The research contained four chapters. The first chapter was concerned with the methodological framework of the research, represented by the research problem, which is determined by the following question: What is the narrative and semantic dimension of the Mesopotamian symbolic system and its representations in contemporary Iraqi art .

The chapter also included the importance of research and the need for it, and the goal of the research is to identify (the narrative and semantic dimension of the Mesopotamian symbolic system and its representations in contemporary Iraqi art). While the limits of the research were limited to studying Iraqi art of the fifties and sixties (1956-1965). The first chapter ended by defining the most important terms included in the research

As for the second chapter: it contained two sections representing the theoretical framework and its indicators, ending with previous studies, as the first section dealt with studies on the story and its significance conceptually

The second section studied: the representations of the symbolic system and its narrative dimension in ancient Iraqi thought .

The third chapter: It included research procedures, through the available research community that was collected by artists and websites. The reasons for choosing the sample models that were analyzed are represented by (3) models.

The fourth chapter included a number of results and conclusions, as well as recommendations and proposals. Among the results reached by the researcher:

1 _The works of Iraqi art showed a narrative dimension through contemporary representation and style and in different ways of presentation.

: The researcher also reached a number of conclusions, including

1_ narrative dimension includes subjective, emotional, and social areas that have an impact on the arts key words :

The story, significance, symbolic system, contemporary Iraqi Art

الاطار المنهجي الفصل الاول

اولا : مشكلة البحث

يعد الفن رافدا من روافد العلم والمعرفة ومرآة تعكس الافكار والاحداث ويعتبر وسيلة للتعبير عن فضاءات مختلفة كالمشاعر الإنسانية او رؤى عقلية او بسبب تأثيرات من قبل احداث محايدة كالتطور والتكنولوجيا وافكار ومفاهيم , فنجد ان (الدراسة التاريخية للفنون تكشف بأن الفن لغة إنسانية تخاطب العقل والخيال والوجدان وهو بمثابة الانعكاس المادي لحضارات الشعوب ووعاها وفكرها) (الزغابي, 1990, ص8) وقد اكتسب الفن العراقي قيم جمالية ودلالات مفاهيمية كبيرة على أثر قراءة ودراسة تاريخ الحضارة العراقية القديمة , وما يتمتع به من نصوص قصصية واساطير وملاحم لها الصدى الكبير في الفكر والمعرفة والفنون والتي ظهرت معالمها في الرسم الاوربي كبرج بابل وملحمة كلكامش , ونرام سين , وسيرجون ...الخ من الابطال والقصص وما تحمل من مقومات مجتمعية, والتي أثرت بشكل كبير على الشخصية العراقية. وكان الفنان العراقي المعاصر له السبق في تقديم فن له سمات حكاية تظهر معالمها بالفنون القديمة , كصيد الاسود والمعارك , ومسلات القانون والافئنة وغيرها من القصص التي اثارته مخيلة الفنان العراقي نجد ان الفنانين العراقيين يحاولون ماثقتها معاً, من اجل تحقيق هويتهم الخاصة وموقعهم المتفرد في خضم حركة الفن التشكيلي المعاصر في العالم, وتحقيق معادلة التوفيق بين الارث الرافيديني وبين مسابرات الفن المعاصر وتطلعاته الحداثوية .والتي اعتبرت حافز اساسيا في تغير وتحول الفن العراقي عن مجرى الأساليب القديمة . ومن خلال ماتقدم يستطيع الباحث ان يحدد ويلخص مشكلة البحث الحالي والتي تتجلى عبر إشكالية تتحدد بالسؤال الآتي :

- ما البعد الحكائي والدلالي للمنظومة الرمزية الرافدينية وتمثلاتها في الفن العراقي المعاصر ؟
- ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه:
- تتجلى أهمية البحث و الحاجة اليه بالنقاط التالية :-
- 1- يمثل البحث عملية تتبع جمالي وقيمي للبعد الحكائي وما تأثيره على الفنان المعاصر وذلك بتسلط الضوء على النخب الفنية العراقية .
 - 2 - يتيح فهماً أوسع للعلاقة بين الفنان وأثره الرافديني وما يحوي من حكايات لها مقومات اجتماعية لها بعدها الفكري في المجتمع المعاصر.
 - 3- يتيح أرضية للتعريف بطبيعة التشكيل العراقي المعاصر بالخصوص الاعمال التي لها علاقتها بطبيعة البناء الفكري للفن العراقي القديم , ودراسة العلاقة لتلك المفاهيم المشتركة بينهما.
- ثالثاً: هدف البحث
- يهدف البحث الحالي إلى :
- التعرف على (البعد الحكائي والدلالي للمنظومة الرمزية الرافدينية وتمثلاتها في الفن العراقي المعاصر) .
- رابعاً : حدود البحث
- يتحدد البحث الحالي بالآتي :
- الحدود الموضوعية : دراسة الفن العراقي القديم وابعاده الحكائية وانعكاساته ومدى أثره على الفن العراقي المعاصر وذلك من خلال استقراء قيمه الفكرية والفلسفية والاجتماعية وتطبيقاته.
 - الحدود المكانية : تتمثل الحدود المكانية في بلد العراق
 - الحدود الزمانية : يتحدد البحث الحالي بدراسة بعض نماذج الاعمال ذات الطابع الرمزي للفنون القديمة ورمزيتها في الفن العراقي للعقد الخمسيني والستيني (1956- 1965) .

خامساً: تحديد المصطلحات :

1-البعد :

لغة: البعد في اللغة (خلاف القرب وهو عند القدماء امتداد بين الشيئين ، وقد جعل المتكلمون البعد امتداداً مفروضاً أو في نفسه صالحاً لأن يشغله الجسم) (صليبا ، 1977 ، ص137)

اصطلاحاً (مصطلح تصوير فضائي ، أقتبس من الهندسة ، ويستعمل في جل المفاهيم الإجرائية المستعملة في السيميائية)(علوش ، 1985 ، ص51)
البعد اجرائياً: عملية رؤية الاشياء الغير مرئية في النص الفني والكشف عنها.
2-الحكاية.

لغة : لحكاية : (ما يُحكى ويُقصُّ، وَقَعَ أو تُخَيِّلَ). (almaany.com) اصطلاحاً:

فالحكاية كمصطلح دالة على(المنطوق السردى، أي الخطاب الشفوي أو المكتوب الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث، وبمعنى آخر: تدل كلمة حكاية على سلسلة الأحداث الحقيقية والتخيلية التي تشكل موضوع الخطبة (الخطاب)، ومختلف علاقاتها (من تسلسل وتعارض وتكرار)(مصطفى ، ب ت، ص35)

لا بد من تحديد مفهوم للحكاية التي يعرفها (هنري لميتر Henri le Maitre بأنها : "قصة حقيقية احياناً وخيالية او عجيبة أحياناً أخرى)(البزاز، 2010 ، ص92).
الحكاية اجرائياً: ما يقص من حادثة خيالية أو حقيقية تستند إلى المخيلة بصورة أساسية كتابة كانت أو شفاهاً.

الدلالة لغة :

-دَلَّه على الشيء يَدُلُّه دَلًّا ودلالةً . فَأَنْدَلَّ : سدده إليه ودلته فاندلَّ ، والجمع أدله وإدلاء والاسم الدَّالُّه أو الدلالة (ابن منظور ، ب ت ، ص1006)
- الدلالة:

لغة : بأنها : الدليل ما يُستدل به ، والدليل الدالُّ أيضاً وقد (دَلَّه) على الطريق(الرازى ، ب ت، ص 186)
اصطلاحاً

ان كلمة الدلالة Semantics مشتقة (من اليونانية Semian- الاشارة. وهي تخبرنا عن تكون الاشارات وعن القوانين التي تسيّرّها)(بير ، 1992 ، ص25).
(دل – على) وهي نفسها مشتقة من (Sema) دال وقد كانت في الأصل تدل على كلمة معنى⁽¹⁾. كذلك هي العلم الذي يدرس المعنى، وموضوعه يكون أي شيء وكل

شيء يقوم بدور العلامة والرمز.. وايضاً هي الوسيلة التي يتم من خلالها ربط الشيء والكائن والمفهوم الحدث بعلامة قابلة لان توحى بها) (غيرو، 1986، ص15-16).
الدلالة اجرائياً: أن يجد العقل علاقة ذاتية مترابطة ومتلازمة بين الدال والمدلول كدلالة الخجل باحمرار الوجه
- الرمز اصطلاحاً :

جاء تعريف الرمز في الموسوعة الفلسفية : (هو علامة تدل على شيء ما له وجود قائم بذاته فتمثله وتحل محله) (مجموعة من العلماء السوفيت 1981، ، ص488) . وجاء معنى الرمز في معجم المصطلحات الأدبية بأنه (كل ما يحل محل شيء آخر في الدلالة عليه لا بطريق المطابقة التامة؛ وإنما بالإيماء أو بوجود علاقة عرضية أو متعارف عليها، وعادة يكون الرمز بهذا المعنى شيئاً ملموساً يحل محل المجرد، ومثال ذلك الرجل الهرم كركز الشتاء) (عياد، 1994، ص144). كما ورد في المعجم الفلسفي بأنه (علامة يتفق عليها للدلالة على شيء أو فكرة ما ، ومنه الرموز العددية والرموز الجبرية ويقابل الحقيقة الواقعية ، والرمزي نسبة إلى الرمز ومن الكتابة الرمزية أو التصوير الرمزي ، والرمزية نسق من الرموز للدلالة على معاني خاصة أو التعبير عن حقائق ومعتقدات ومنه الرمزية الفنية والرمزية الأدبية) (مذكور، 1979 ، ص92) ويعرفه (مايرز) بأنه : (إشارة مرئية إلى شيء غير ظاهر بوجه عام مثل فكرة أو صفة) (مايرز، 1965 ، ص54).

(البعد الحكائي ودلالته الرمزية) إجرائياً:
(نتاج فني يعبر عن افكار أثرت وتركت أثراً بعقل ووجدان الفنان وفق فضاءات رمزية لها دلالتها الفكرية بأدوات متنوعة).

الاطار النظري

الفصل الثاني

المبحث الاول :الحكاية والدلالة مفاهيمياً

أولاً:الحكاية

تعد الحكاية عند في المصطلح الادبي هي القصة المروية التي يتناقلها عامة الناس ضمن مجتمع واحد(فيحكيها كبار للصغار، وتتناقلها الأجيال حتى تصبح موروثاً شعبياً متعارفاً عليه. ثم إن الحكاية هي موروث شفوي بخلاف القصة والرواية اللتين تكتبان كتابة من دون أن يكون لهما أثر سابق. ويوضح جبران مسعود القصة مبيناً مغايرتها للحكاية قائلاً: "القصة هي الأحداث التي تكتب، أو بالأحرى هي حكاية نثرية طويلة

تسرد واقعة أو جملة وقائع من الخيال أو الواقع، أو منهما في آن معاً". بينما الرواية تعبر عن الفن الأدبي المنشور الذي حل محل القصة الشعرية الطويلة عندما نشأت المدن، وتحولت من الشكل المسموع إلى الشكل المقروء) (مؤذن، ب ت، ص 96). وقد ذهب (فولكوف)^(2*) إلى أن الحكايات يمكن تجزئتها إلى موتيفات متنوعة كخصال الأبطال والأشياء وعددهم وأفعالهم. كذلك فإنه أعطى لكل موتيف علامة متعارف عليها، مع التمييز بين الموتيفات الجزئية المتشابهة) (فلاديمير، ب ت، ص 69). ومن أنواع الحكايات هي الحكايات الخرافية، وأن (كلها أو بعضها ذات أصول متعددة، ونظرت مدرسته إلى هذه الحكايات على أنها حكايات تنسم بطابع معين من البدائية والتوحش يجعل تاريخها ممعنا في القدم) (الكساندر، ب ت، ص 40) وقد توصل إليه (تيلور)^(3*) بالأصول المتعددة للحكايات الخرافية من خلال دراسته لأصول الحضارة واللغة والعادات والعقيدة في العالم في أن (هناك تشابهاً بين التصورات الدينية القديمة عند سكان القارات القدماء الذين لا يمكن أن يكونوا قد أثر بعضهم ببعض. وأرجع (تيلور) معتقداتهم تلك إلى التصورات البدائية القديمة والتي ما تزال تعيش بكل تفصيلاتها في العقيدة الشعبية المعاصرة وفي الوسوس والتقاليد) (فردريش، ب ت، ص 38-39) وجد الألماني (هانز ناومن)^(4**) أن (من الممكن أن تهجر الآداب الشعبية، ويمكن لها أن تستقل أيضاً. وأن الأفكار الدينية لا تظهر في الطقوس فحسب بل في الحكايات الخرافية والشعبية أيضاً. وأن الحكاية الخرافية والحكاية الشعبية إذا تضمنتا موضوعاً دينياً فستسمى حينئذ بـ(أساطير الآلهة). وأن كلاً من هاتين الحكايتين إضافة إلى الحكاية البطولية تتداخل فيما بينها، وأن هذه الثلاثة وإن لم تكن بالغة في القدم إلا أنها تمثل نتاجاً من حكايات الإنسان المغرق في البداية) (فردريش، ب ت، ص 39). وأن ما يميز (بعضها عن بعض هو أسلوب تحديد كل واحدة منها للزمان والمكان، والشخصيات الإنسانية، أو التاريخية وطريقة ذلك التحديد أيضاً. ولم يجد (ناومن) أن

*2 - ألكيندر فولكوف (1914-1982) استاذ في الادب الروسي، عمل كمدرس في تعاونية

بقرته خلال خمسين عاما نشر مذكراته بعنوان مزرعة في موسكو (فرانثيسك، ب ت، ص 185)

*3 - ادوارد تيلور (1832-1917م) : عالم بريطاني في أصل الأجناس البشرية، من أنصار مذهب النشوء والارتقاء، اهتم بالأساطير الميثولوجية المقارنة ودرس عرقيات عدة شعوب مكسيكية. له (اناهوك والمكسيك والمكسيكيين) و (الثقافة البدائية). (هتشنسون، ب ت، ص 110)

**4 - هانز ناومن (1886-1951) : عالم فولكلور ألماني بارز له (ثقافة المجتمع البدائية) و (

خصائص الفولكلور عند الألمانية) . (<https://ar.wikipedia.org/wiki>)

هناك ضرورة تُلجئ إلى الاعتقاد بأنَّ الحكاية الخرافية ممثلة لعصر قديم ، بل يكفي أن تكون موضوعاتها قديمة. فمن الممكن أن يتسرب موضوع قديم إلى حكاية خرافية في عصر متأخر نسبياً. كذلك اعتقد (ناومن) أنَّ الحكاية الخرافية تستمد تصوراتها دائماً من البدائية ، أي المجال الفكري الذي لا يعني عنده مرحلة زمنية قابلة للتحديد الزمني وليست هي كذلك خاصية لهذه الحضارة أو تلك، بل يمكن أن نفهمها بوصفها حالة عقلية أو روحية تتمثل في صورة ما في كل مكان وزمان (فردريش، ب ت، ص 40) ثانياً: الدلالة .

يعد علم الدلالة (بمثابة علم تفسير معاني الدلالات والرموز والاشارات، حيث يهتم بدراسة انظمة العلامات دراسة منظمة ومنظمة، وقد تبلور هذا المفهوم في بداية القرن التاسع عشر بوصفه ظاهرة لفهم العالم وتفسيره ودراسة الانظمة الاشارية المختلفة في الثقافة العامة، ويدرس علم السيميولوجيا على اساس انه النظام السيميوطيقي، وكلمة الدلالة أو السيميانتيك Semantique مشتقة من الاصل اليوناني سيميو اي علامة، ويرجع مصطلح السيميولوجيا^(5*) الى العالم فردناند دي سوسير اما مصطلح السيميوطيقا^(6**) فيرجع الى العالم الامريكي شارل ساندرز بيرس، وقد كان الاثنان اساساً لانطلاق الجهود لتأسيس هذا العلم الجديد الذي يقوم على دراسة انظمة التواصل البشري)(محمد ، 1996، ص7)

ويعرّف علم الدلالة بأنه (علم أو نظرية المعاني ويعد غاية الدراسات الصوتية والصرفية والنحوية، وان لعلم الدلالة علاقة وطيدة بها، اذ لا يكاد علم يخلو من الجوانب الدلالية فيه، ويطلق عليه ايضاً علم المعنى، وقد تتفق تعريفات علم الدلالة على انه علم لغوي حديث، يبحث في الدلالة اللغوية ويلتزم فيها حدود النظام اللغوي والعلامات اللغوية، وان مجال دراسة المعنى اللغوي على صعيد المفردات والتراكيب، ويقال فيه ايضاً انه العلم الذي يدرس المعنى، او فرع من علم اللغة يتناول نظرية المعنى، او ذلك الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توافرها في الرمز حتى يكون قادراً على حمل

^{5*} السيميولوجيا (semiology) مصطلح منقول عن الانكليزية وهو بدوره منقول عن الاصل اليوناني (semion) ويترجم المصطلح الى العربية احياناً بعلم الاشارة وفضل معظم الباحثين العرب ترجمتها (السيميولوجيا). ينظر (نفادي ب ت، ص 46)

^{6**} السيميوطيقا: السيمولوجيا (السيميوطيقا) تعني علم او دراسة العلامات (الاشارات) دراسة منتظمة ويفضل الاوربيون مفردة السيمولوجيا التزاماً بالنسبة السوسيرية⁹⁵ اما الامريكيون فيفضلون السيميو طيقا التي جاء بها المفكر (بيرس). ينظر (الرويلي ب ت، ص 106)

المعنى) (عمر, 1982, ص11) والرمز "متعدد السمات, غير مستقر حيث يستحيل رسم كل مفارقات معناه, فهو علامة تحيل الى موضوع وتسجل طبقاً لقانون ما, والرمز وسط تجريدي للإشارة الى عالم الأشياء) (علوش, 1985, ص102) ونجد ان التعريف الاول للدلالة هو ذلك العلم الذي (يدرس المعنى بصورة عامة من دون ان يتبنى نظرية معينة, في حين يشير التعريف الثاني الى وجود نظرية للمعنى وهذا العلم يتناول هذه النظرية بأبعادها المختلفة, اما التعريف الثالث فيفترق عن الاثنين بأنه ينظر الى الوحدة الدلالية بوصفها رمزاً مثيراً, ويبحث في كيفية حمل هذا الرمز لمعناه, وفي التعريف الاخير نجد ان الرمز الذي يدل على المعنى هو اوسع من المفردات اللغوية فهو يشمل العلامات المختلفة من خطوط واشارات باليد وايماءات وغيرها فكل هذه الرموز تحمل معاني) (ابن جني, ب ت, ص80). لذلك اهتم علم الدلالة (بدراسة الرمز بصوره المختلفة وانظمتها المعقدة, وركز على اللغة من بين كل تلك الانظمة لأنها اكثر الانشطة الاجتماعية اثراً في حياة الفرد, واعطيت هذه الاهمية له لان موضوعه الاساس المعنى, فبدونه لا تكون هناك لغة) (السعران 1997, ص70-80).

وأن استخدام الرمز في الفن يرجع إلى العصر الحجري القديم , لهذا (يعد إنسان هذا العصر المصدر الأول للممارسات الرمزية حيث قام باستخدام الرمز في أولى محاولاته لمخاطبة الطبيعة , فقد كان يمارس عملية الصيد وطريقة الاختفاء من الفريسة أو الاختفاء من الأعداء بتقليد حركات وأصوات تلك الحيوانات أو ارتداء أوراق الأشجار والجلود , إذ يتخذ الرمز في الممارسات الحيز الأكبر , فهو بهذه العمليات يقوم باتخاذ رمز للحيوان أو الشجرة وما إلى ذلك) (يونغ , 1984 , ص23- 25) وان الدلالة تبحث بـ) قضية المعنى وتشغل الاختصاصات جميعاً فهي حاضرة في الفنون وعلم النفس والاجتماع, والانثربولوجيا, والاقتصاد, والصحافة والادب وغيرها, وتلقى عناية بالغة في عصرنا بكل انحاء العالم مما جعل هذا العلم نقطة التقاء لأنواع من التفكير الانساني) (عمر, 1982, ص16).

وفي ضوء دراسة المعنى من المهم بجعلها (القضية التي يتم خلالها ربط الشيء والكائن والمفهوم والحدث بعلامة لأن توحى بها, فالغمامة علامة تدل بأن هناك مطر, وتقطيب الحاجب علامة الارتباك والغضب , وكلمة حصان علامة الانتماء الى

فصيلة الحيوان، فالعلامة^(7*) اذن هي منبه او مثير يدفع بدوره الجسد الى الانفعال مما يؤدي الى بروز صورة ذاكرية لمثير اخر لان اللغة عندهم عبارة عن سلوك) (جيرو , 1986, ص15).

فقد اشار العالم اللغوي سوسير^(8**) بان اللغة هي (نظاماً من الاشارات التي تعبر عن الافكار وشبهها بنظام الكتابة وبالطقوس الرمزية او العلامات العسكرية غير انه رأى ان اللغة اهمها لانها اعم واشمل من العلامات، فهي النظام الوحيد الذي تتحقق دلالاته على مستويين، في حين لاتمتلك العلامات سوى بعد دلالي واحد، قد يكون اشارياً بلا دلالة مثل التحيات، او يكون بعداً في دلالة القول بلا بعد اشاري مثل انماط التعبير الفني) (سوسير, 1988, ص34). وهذا يعد في صلب الموضوع الفني الذي يشير بان (هناك دلالات نفسية تثيرها الرموز في العمل الفني. فاذا كانت الدلالة قضية نفسية، ذلك لان كل شيء يحدث في النفس، لان العلامة مثير يربط مثيراً اخر بصورته الذهنية، اي ان العلامة هي الاشارة الدالة على ارادة ايصال معنى ما، تعد مادة محسوسة ترتبط صورتها المعنوية في ادراكنا بصورة مثير اخر تنحصر مهمته في الايحاء تهيوً للاتصال) (جيرو, 1984, ص31).

الفصل الثاني

المبحث الثاني

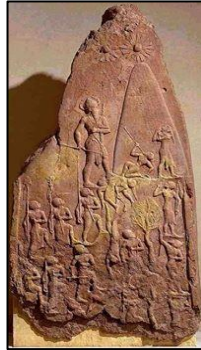
المحور الاول : تمثلات المنظومة الرمزية وبعدها الحكائي في الفكر العراقي القديم
اولاً: الأكديون.

نجد ان البعد الحكائي بفاعلية الرمز التي امتلكتها الحضارة الاكديّة لها توظيفاً الاكثر اثاره نجدها في اثار الحرب كعمل فني مؤسس وهي (مسلة النصر للملك نارام سين عثر عليها في مدينه سوسه اخذت كغنيمة حرب من اكد الموجوده حالياً في متحف اللوفر في فرنسا) ((gilgameshiq/status حيث يفسر الشكل (1) قصة

^{7*} العلامة: حدث مدرك، يشكل دليلاً منتجاً لمباشرة ما، وهو مفهوم أساسي في السيميائيات يمثل اشياء، بصفة بديل ويمكن لـ(العلامة) ان تكون طبيعية، عرفية، اعتبارية، وتمتلك العلامة قيمة. ينظر (علوش، 1985، ص158)

^{8**} فيلسوف لغوي سويسري وعالم في علم الاجتماع وضع عدة نظريات للدراسات الاجتماعية واللسانية وبشر بولادة (علم العلامات)، جمعت محاضراته بعد وفاته 97 قبل طلابه ووضعت بعنوان (درس الاسنية والبنوية الحديثة). ينظر : (رافيد، 2002، ص35-37)

السلطان نرام سين وانتصاره , ويلاحظ " فيها المقاتلين وهم يتسلقون الجبل معه من اجل تعقب العدو, ونشاهد نرام سين الذي صور بحجم جنوده مرة ونصف مرتدياً غطاء الرأس الخاص بالآلهة , قد ظهر وهو يتقدم جنوده) (شحيلات , 2011, ص292), فأغلب الاعمال في فترة الاكديون لها بعد حكاوي قصصي يوضح الاحداث والمواضيع حدثت آنذاك في اعمال نحتية , وهو اسلوب نادر في جميع الحضارات في توظيف الواقع الى حكاية تجتمع في رقم طيني .



شكل (1)

ومن جهة اخرى نجد هناك اعمال تصف (سرجون الاكدي الذي أسس الحضارة الاكديّة فقد قاد الكثير من الحملات العسكرية واحتل الكثير من الأراضي حتى وصل الى الخليج العربي) (الموسوي, 2017 ص28). تلك الاحداث وثقت كقصص وحكايا لها ابعادها الفكرية والثقافية في توثيق امور الدولة والقانون. مما جعل من حضارة وادي الرافدين ان تتمتع بنتاج فني هائل له آليات اشتغال الرمز فيه بشكل متفوق , وذو(مكانة خاصة في تاريخ الآداب البشرية, لأنه يمثل أولى محاولات الإنسان للتعبير عن الحياة وقيمها بأسلوب الخيال والفن , وهو متميز عن غيره , سواء من ناحية الأساليب وطرق التعبير , أو من ناحية الموضوع والمحتوى , وكذلك من ناحية الأخيلة والصور الفنية) (طه, 1975, ص8) . فالبعد الحكائي له فاعلية رمزية اعطت صوراً للحرب والقوة والسلطة في الحضارة الاكديّة فنشاهد صور القتل ومهارة القادة الاكديين في الحروب. انظر شكل(2) .



شكل (2)

ثانياً: الآشوريون.

نجد ان هناك تمثلات للمنظومة الرمزية في اعمال الفن العراقي القديم ومنها المنحوتات الآشورية حيث نجد هناك بعدحكائي عند التأمل قد عكس سمات العصر بمنظومته الرمزية والاسطورية في الاعمال والتي امتازت بالهيات التركيبية الممتزجة بين جنسين الادمية والحيوانية والتي عثر عليها في المناطق الآشورية والتي تعد من أروع ما تم الكشف عنه من نماذج المنحوتات في العراق ، وايضاً بضخامتها ذلك بسبب اعتقاد الآشوريين بأن (الآلهة الحامية ليس بالضرورة ظهورها بالهيئة البشرية ... مما جعل من هيئة منحوتات الحيوانات المركبة أسوداً كانت أم ثيراناً وبأجنحة النسر ، هي أشد قوة وأكثر ملاءمة لمفهوم الحراسة والحماية لذا أكدوا على الهيئة الحيوانية المركبة) (مورتكارت ، 1975، ص 370) .

ومن خلال الوعي الذي امتلكه الآشوريون (جعلهم يترجمون المعاني والرموز كحكاية وتمثيلها بصور ومنحوتات توازي مفهوم الفكرة لمعنى القوة والسلطة والحراسة مما يعكس قدرتهم التعبيرية. بتحويل اللغة والمعاني وبعدها الحكائي الى اعمال نحتية فنية لها قيمتها الفكرية في تاريخ الفن العراقي في كما في شكل (3) ولحكايات الصيد التي كان يتمتع بيها الآشوريون انعكست في النحت البارز الذي ، مثل مشاهد الصيد وهي الرياضة التي تولع بها الملوك الآشوريين ، منها مشاهد الصيد المنحوتة (الأسد واللوبة الجريحين) كما في شكل (4) ومطاردة الخيول الوحشية وغيرها من القطع الفنية المشهورة) (شحيلا، 2011، ص 366)



شكل (4)



شكل (3)

ثالثاً: البابليون .

كان للدلالات الفكرية والفلسفية الدور الكبير في تفعيل المخيلة وتنامي الصور الذهنية لتصوير الحكاية والتي تمثلت في جانب العمارة البابلية (وكان لبرج بابل الوقع

الخاص للمنظومة الرمزية وآليات اشتغالها في البنية الهندسية والمعمارية، ولها مدلول عقائدي والديني من خلال التعبير عن الروحي وتقديس المكان فبرج بابل يُعرف ، باعتباره " الأثر الرائع الذي يُعد من عجائب العالم القديم وقد حمل اسم (تين - ان - كي E-temen-an-ki)^{9*} أي برج دعائم السماء والأرض والذي لهم كبار فناني الغرب في تصور ذلك الصرح .كما في شكل(5) .وقد شيد في كل بابل أكثر من خمسين زقورة اتخذت النسق المعماري لبرج بابل(غرلي , 2018, ص163). ومن المآثر المعمارية لهذا العصر(القصر الملكي، الذي بني في زمن(نبوبولاصر) وقد جدد (نبوخذ نصر)، ووسع مساحته. وحصّنه بكتلة من الأسوار السميكة، والتي تشكل متاهة أمام المتوجه نحو قاعة العرش، وأخيراً من روائع هذا العصر جنائن بابل المعلقة، وهي إحدى عجائب الدنيا، وقد أمر (نبوخذ نصر) ببنائها في الشمال الشرقي لمدينة بابل إرضاء لزوجته الميمنية، وكانت المياه تصلها بقنوات محكمة وقد زرعت فيها أشجار النخيل، ونمت تحت ظلالها الأشجار المثمرة والأزهار. جنائن بابل المعلقة زمن (نبوخذ نصر) كما تخيلها الفنان) (غرلي, 2018, ص163) انظر شكل (6) فهي بين كل (عجائب الدنيا السبع المشهورة التي ورثناها من العالم القديم، نجد أن الجنائن المعلقة لم تخلف لنا غير بقايا ضئيلة وأخبار مبتسرة، فكان من الصعب ان يتخيل المرء ما كانت عليه من سناء وبهجة في أيامها الغابرة وهي صورة خيالية مستوحاة حالتها وشكلها آنذاك بالاعتماد على أطلال زقورة المعبد البابلي (البرج المدرج) فوضعت صورة خيالية لها تظهر فيها الجنائن في حلة قشبية من الأزهار والأوراد التي تزين مدرجاتها والأشجار التي تظللها، ولم يهمل ساقية الماء جار تدور حول سطوح مدرجاتها فتلطّف جوها ونرطب نسيمها فيصنع منها حدائق غناء تليق بزوجة الملك نبوخذ نصر، أعظم ملوك الأرض في تلك الأزمان)(فرنسيس, 2017 , ص283) .



^{9*} - تين - ان - كي E-temen-an-ki: وهو اسم الزقورة التي كان يستقر فيها مردوخ في مدينة بابل، والتي بنيت في حوالي 600 ق م، في عصر الأمبراطورية البابلية الثانية، واعتبرت في ذلك الوقت سابع أطول بناء، وحسب بعض الألواح الاثرية التي أكتشفت في مدينة أوروك كان يبلغ طول هذا المعبد حوالي 91 م/ ينظر : موقع الويكيبيديا الموسوعة الحرة.

المحور الثاني : دلالة الحكاية في الرسم العراقي المعاصر
يعد الفن العراقي المعاصر منظومة ثقافية وفكرية لها فاعلية رمزية في التوظيف من خلال التصور وسبر اغوار تلك المعرفة لتكوين حكايات متنوعة مما جعل من الفن العراقي (متنوع الاتجاهات بالاساليب وبتقنياته الفنية مختلفة ويرجع ذلك بسبب ارتباطه بمرجعياته الفكرية, واصالة فنونه فحضارة العراق القديم اخذت حيزاً فكرياً وتقنياً وفنياً واضحاً في وعي العقل العراقي (الفنان) وهذا مايجعل من الفن له بعد حكاوي تمثلت في الفن وباليات واشتغالاته في فهم منظومته الرمزية وابعادها الحكائية مما أثرى الفن وتنوع طرق انتاجه من حيث الأشكال و الأفكار و التقنيات المستخدمة) (آل سعيد, 1994, ص 229). فكانت للفنون السومرية والأكدية والآشورية والبابلية لها آثارٌ مهمةٌ تدل على المستوى الرفيع للفن القديم وهذا ما تمثل وانعكس في الفن العراقي المعاصر والذي حمل هوية جمالية متميزة.

حيث نجد ان البعد الحكائي والدلالي للمنظومة الرمزية وآلية اشتغالها ونلاحظه في رسوم جواد سليم والتي امتازت بهوية محلية واضحة قصص وحكايا بغدادية والتي تحمل تأثيره بالخطوط والمواضيع الموجودة في الاختام السومرية , واشجار المقدسة لدى الآشوريون , كما في شكل (7) , (فهو يذهب لبحث عن حلول جديدة في الفن ... ويتناول موضوعات انسانية عامة , واغلبها مستمدة من الارث الرافديني ليصل في أعماله الى تخوم التجريد) (الناصرى, 2005, ص79). فقد نفذ اعماله بطريق اشبه بالاشكال الموجودة في الاختام الاسطوانية. لهذا (يصبح العمل الفني لديه وثيقة نفسية لا موضوعاً جمالياً) (ستولنتز 1974 , ص 128).



شكل (7)

فأخذت حكايات (جواد سليم) التشكيلية تأخذ (الأسلوب التجريدي ومن جهة فقد أضاف اكتشاف للقيم الجمالية التراثية التي بلورتها في أسلوبه بالذات ومن جهة أخرى, يكشف لنا بدوره عن موقفه الثقافي الانساني كفنان مبدع استطاع ان يحفظ بتوازنه ما بين حضارته و الحضارة العالمية معاً) (آل سعيد, 1991, ص174)

ونجد البعد الحكائي في اعمال (جماعة بغداد للفن الحديث)^(10*) عام 1951 والتي(اصدرت في بيانها الاول في استلهم الفنون السومرية والآشورية والاسلامية ولاسيما مقامات الحريري عند (جواد سليم) في ابتكار بغدادياته...وأما الفنان شاكر حسن آل سعيد نجد في تجاربه الحرف العربي. وعند الآخرين طارق مظلوم وكاظم حيدر وسعدي الكعبي وحמיד العطار ومحمد عارف ورافع الناصري وضياء العزاوي)(كامل, 2008, ص10).

ومن ابرز ماقدم بتلك الفترة اعمال لها تأثير بالإرث الفكري والحضاري اعمال لها ابعاد حكائية نجدها في اعمال الفنان (طارق مظلوم) فقد (أختص بالارث الحضاري الآشوري فقد نفذ تلك الحملات التي شنّها الآشوريون بتمثيلهم للحس الجغرافي وبشكل جداريات..فعمدوا الى عمل نسخ اولية عن المشاهد المراد تنفيذها على المنحوتات الجدارية وسواء أكان ذلك يتم من قبل فنان آشوري يرافق الحملة) (علي, 2018, ص67)



شكل (8)

مؤشرات الاطار النظري

- 1- الحكاية نص مروي كقصة يتناقلها الأجيال حتى تصبح موروثاً شعبياً متعارفاً عليه في المجتمع.
- 2- الحكاية لها تأثير نفسي في الفرد .

*10 - جماعة بغداد للفن الحديث هي مجموعة فنية عراقية تأسست في بغداد على يد عدد من رواد

الفن العراقي ومن أبرزهم شاكر حسن آل سعيد وجواد سليم ومحمد الحسني في عام 1951م، كما إنضم لها نخبة من التشكيليين والمعماريين والفنانين العراقيين فيما بعد ومنهم الفنان محمد غني حكمت والرسامة نزيهة سليم.أصبحت الجماعة بعد ظهورها مركز إشعاع فكري للفنانين العراقيين في

عقدي الستينات والسبعينات من القرن العشرين،⁽¹⁰²⁾همت في وضع لبنات جديدة إلى صرح الفن

العراقي الحديث المعاصر (<https://ar.wikipedia.org/wiki>)

3- القصة هي الأحداث التي تكتب، تسرد واقعة أو جملة وقائع من الخيال أو الواقع.

4- الحكايات يمكن تجزئتها إلى موتيفات متنوعة كخصال الأبطال والأشياء وعددهم وأفعالهم وقرائنها رمزياً .

5- تتنوع الحكايات الى اسطورية خرافية ,وايضاً تحكي عن التصورات البدائية القديمة, والتاريخية ,والواقعية.

6- الدلالة علم يدرس المعنى وأن الوحدة الدلالية توصف بأنها رمزاً مثيراً.

7- علم دراسة المعنى يبحث في كيف حصل الرمز لمعناه, والمعنى يشمل العلامات المختلفة من الخطوط والاشارات .

8- الفن العراقي القديم له منظومة فكرية وله الكثير من الرموز والاشارات .

الفصل الثالث

اطار مجتمع البحث

اولاً: مجتمع البحث :

يشمل مجتمع البحث مجموعة من الاعمال الفنية التي تخص اساليب الفن العراقي في العقد الخمسيني بدايات الريادة والسنتيني والتي تميزت في اختيار ثلاثة اتجاهات واساليب عراقية, شاكر حسن آل سعيد , وخالد الرحال وفائق حسن متنوعة الظهور, في بعدها الحكائي وبما امتازت بمخيلة لها تحريضات بصريّة تعتمد على تأمل المتلقي وقراءة العمل والتعامل معه كحكاية لها ابعادها الفلسفية والفكرية والنفسية ولأجل اتمام اجراءات البحث وتحقيق هدف البحث فقد اعتمد الباحث في اختيار جميع نماذج العينة وفق مسوغات التي تُعنى بموضوعة البحث.

ثانياً: عينة البحث : لغرض تحقيق هدف البحث في التعرف على (البعد الحكائي والدلالي للمنظومة الرمزية الرافدينية وتمثلاتها في الرسم العراقي المعاصر). فقد اتبع الباحث الاسلوب القصدي لأختيار العينة على اساس مسوغات ومحددات فنية وضعها الباحث للوصول الى نتائج اكثر علمية و موضوعية بإختيار (3) نماذج توضح كيفية تمثل البعد الحكائي في العمل الفني وبأشكال مختلفة ومتنوعة ووفق المسوغات الآتية .

تم اختيار نماذج العينة بما يتيح للباحث فرصة الاحاطة بـ(البعد الحكائي والدلالي للمنظومة الرمزية الرافدينية وتمثلاتها في الفن العراقي المعاصر) فضلاً على ما تتمتع

به هذه الاعمال من شهرة وفق محسوبية واهمية الفنان وبما يغطي على باقي الفنانين من نفس البلد .

2- النماذج المختارة متباينة وفق اشكال وتنوع الحكاية واسبابها وتنوع اساليبها الفنية مما يتيح المجال وبشكل اثرائي لمعرفة آليات اشتغال (البعد الحكائي والدلالي للمنظومة الرمزية الرافدينية) متجانساً مع ما انتهى اليه الاطار النظري ومن توصيفات مفاهيمية حول موضوع البحث.

3- ظهور الملامح العامة التي تميزت بها صور الحكاية والتي تولد خصائص متنوعة في المنجز البصري.

4- منحت النماذج للباحث فرصة الاحاطة بتأثير البعد الحكائي والدلالي للمنظومة الرمزية الرافدينية في اعمال الفنانين في المجتمع العراقي .

ثالثاً: منهج البحث : لقد اعتمد الباحث على المنهج الوصفي (تحليل المحتوى) في تحليل عينة البحث , كونه يعد الأسلوب الاقرب لموضوعة البحث و الوصول الى النتائج .

رابعاً: أداة البحث : اعتمد الباحث على مؤشرات الاطار النظري كمحكات رئيسة للتحليل لنماذج العينة .

خامساً: تحليل نماذج العينة :

انموذج (1) :

الفنان : خالد الرحال

اسم العمل : تأمل رافديني

تاريخ العمل : 1956

قياس العمل : 70 × 90 سم .

10 سم سمك



المادة : نحت بارز

الوصف: العمل عبارة عن نحت بارز بتكوين له دلالات رافدينية من خلال استخدام لرمزية الشمس من الجهة اليمنى العليا , واهمية حيوان الثور في الزراعة وتظهر من

الجانب الايسر من النحت عائلة عراقية قديمة تظهر من خلال تكوين الهيئة للعمل من رجل وامرأة وولد , وطفل .

التحليل :

يظهر الفنان (خالد الرحال) في عمله النحتي البارز احدى حكايات السومريون ومشاكل العائلة في الزراعة واهمية الثور في المجتمع الزراعي لما له اهمية في الحرث والذي يظهر من الجانب الايمن من العمل وهو يقف على شكل مستطيل له نقاط لها رمزيتهما لقطع من الاشجار, وتظهر رمزية الشمس وأهميتها في بلاد وادي الرافدين , والى الجانب الايسر من الناظر تظهر عائلة عراقية الاب والام والصبي والطفل وهما يقفان في مساحة زراعية , فمجموع الايقونات تسرد بنا حكاية رافدينية , تعكس التأثير بالارث العراقي القديم , وأهمية علاماته الرمزية ودلالاتها في الفن , فجعل من الفنان (خالد الرحال) ان يستوحي ذلك من الفن الرافديني ومكانة الثور في الزراعة واهمية العائلة ورموز اخرى منها الرموز السماوية كالشمس, فهو يشترك بنتاجة الفني مع ما يحيط به من مظاهر الحياة مع التكوينات الشكلية الرمزية ليروي لنا حكاية في عمل نحتي له من والدالات الرمزية ماتكفي لاطهار تأثيره بالفن العراقي القديم .

انموذج (2) :



الفنان : فائق حسن

اسم العمل : الصيادون

تاريخ العمل : 1961

قياس العمل: 80 × 100سم

المادة : زيت على كنفاص

الوصف :

يتكون العمل من سطوح ملونة باللون الازرق وتدرجاته الازرق الغامق يشكل الفضاء العام للعمل والازرق الفاتح يظهر بنية النهر وتظهر هيئة على شكل شخص تمثل الصيادون الثلاثة باللون الابيض وتظهر سمكة معلقة بشبكة الصيد المنشورة على اعواد .

التحليل :

يقدم الفنان (فائق حسن) فضاء لوني يسرد حكايات الالباء والاجداد حيث الصياد ونهر دجلة وهو يعمل ليلاً ليجلب الى عائلة اسماك من اجل العيش , يتكون العمل الفني من مساحة غامقة قريبة الى اللون النيلي الغامق جداً وينتسطة مساحات زرقاء دلالة رمزية لزرقة المياه اما الاشخاص والشباك فهي توضح انعكاس ضوء القمر عليهما فتظهر بهذا الشكل باللون الابيض , هنا تظهر عبقرية فائق حسن في توظيف اللون فنجد , في عملة الفني أهمية الموروث الشعبي بحكاياته حول مهنة الصيد وبشكل تجريدي لكنه يعطي شكلاً اقرب الى الواقعية من خلال ترتيب مساحات وسطوحه التجريدية المتناغمة بين اللون الازرق والافوايت بتنفيذ بسطح له ذا بعدين , الصيادون والشباك هي ايقونة العمل الفني , وبشكله العام هناك فاعلية للرمز ودلالة بان هناك تواصل مع تاريخ العراق وماظهر من اهمية الصيد في العراق القديم فقد ظهرت اعمل فيها صيادون وشباك واسماك في اعمال نحّية من الطين , فالعمل يعكس بشكل او بآخر البعد الحكائي للصيد العراقي في الفن السومري والشباك والاسماك وحتى طريقة رسم الاشكال .

أنموذج (3)

الفنان : شاكر حسن آل سعيد

اسم العمل :

تاريخ العمل : 1965

قياس العمل: 85 × 100سم

المادة : زيت على كنفا



الوصف:

يتكون العمل من مساحات لونية متزاخمة من الجهة اليمنى من الناظر لتظهر مجموعة من الفلاحين وهي متجه صباحاً الى الحقل , والتي ظهر شروق الشمس من الجهة اليسرة , وسنبلة لرمزية الارض وتظهر القرية من بعيد .

التحليل :

يطالعنا الفنان (شاكر حسن) بعملة المتكون من جانبيين الاول نشاهد مجموعة من الاشخاص والفلاحين وتسير بعدهم النساء , وتعلو الاشخاص (المسحاه) او الكرك الذي يستخدم في حراثة الارض, والعمل عبارة عن سطوح شبه هندسية ملونة , ومن الجانب الاخر نشاهد بيت وشمس ونبته, وارض بشكل اشربة , فقد ادرك شاكر حسن اهمية فاعلية الرمز في الاتجاهات التجريدية بابعادها الروحية, لذا ارتكز انتاجه على التأمل والتي حاول من خلالها التأمل الصوفي وهذا ما قدمه السومريون في التركيز على الارض والفلك والانسان كمقدس , فالعمل ذا رمزية تدعوا للتأويل المستمر في ضوء الاجواء العراقية الريفية, فالترتب للاشخاص هو تأثير بالفن الاشوري والسومري من خلال مشاهدة ترتيب الاشخاص والارجل وادوات الحفر , فالعمل يعكس لنا موضوع حادث أي عناك حكاية لها ابعادها النفسية والاجتماعية في تنظيم امور القرية او المدينة.

الفصل الرابع

نتائج واستنتاجات وتوصيات ومقترحات

اولاً- النتائج :

من خلال ما تقدم من عملية تحليل نماذج لعينة البحث توصل الباحث إلى عدة نتائج منها:

- 1- أظهرت الاعمال الفن العراقي بعداً حكاياً بتمثيل واسلوبية معاصرة وبطرق اظهرت مختلفة كما في جميع النماذج.
- 2- المنظومة الرمزية للفن العراقي القديم وابعادها الحكائية هي مصدر الهام لدى الفنانين كما في جميع النماذج.
- 3- فعل الطين والنحت البارز اظهر فاعلية رمزية مرتبطة بالفن العراقي القديم وتمثل ذلك بشكل تجريدي وبهيئة حكاية لعائلة قروية عراقية وبهيئة رمزية تدعوا للتأويل المستمر كما في نموذج (1).
- 4- المهن الموجودة في المجتمع العراقي هي عبارة عن قصص وحكايات تمثلت بشكل تجريدي له تعبير اشبه بالواقعي , وسر حكايات مهنة الصيد كما في نموذج (2).
- 5- البعد الحكائي له شكل تعبيرى وبهيئة ترتيبية كأنه ختم اسطواني سومري كما في نموذج (3)

ثانياً - الاستنتاجات :

- من خلال ما تقدم من نتائج توصل الباحث إلى الاستنتاجات الآتية :
- 1- هناك بعد حكاوي في الفن العراقي المعاصر .
 - 2- تضمن البعد الحكائي مجالات ذاتية وعاطفية واجتماعية لها اثرها على الفنون .
 - 3- اوضح البعد الحكائي في الفن العراقي القديم أهمية التجارب الفنية العراقية الحديثة .

ثالثاً -التوصيات :

- في ضوء ما أسفر عنه البحث من نتائج واستنتاجات ، واستكمالاً للفائدة المرجوة منه ، يوصي الباحث بما يأتي :
- 1- تشجيع طلبة الدراسات العليا على تقصي الحكاية ودلالاتها الرمزية في موضوعات الفن العراقي
 - 2- ضرورة إطلاع دارسي الفن والنقد لما انتهى إليه البحث، لما يحقق معرفة بآليات اشتغال الحكاية واثرها الجمالي في الرسم العراقي المعاصر .
 - 3- الاستفادة من البحث الحالي في اضافة مشروع علمي يفيد في الدروس النظرية والعلمية .
- رابعاً - المقترحات :

- بعد استكمال متطلبات البحث . يقترح الباحث إجراء الدراسات الآتية :
- 1- البعد الحكائي لموضوعة الحرب في فنون بلاد الرافدين وانعكاسها في الرسم العراقي المعاصر .
 - 2- حكايات الموروث العراقي وتمثلاته في الرسم العراقي المعاصر.

المصادر

*- القرآن الكريم

- 1- ابن جني, ابو الفتح عثمان: الخصائص, تحقيق: محمد علي النجار, عالم الكتب, بيروت .
- 2- ابن منظور ، أبو الفضل جمال الدين : لسان العرب م2-6، دار تصنيف صادرة ، بيروت ، ب ت

- 3- آل سعيد، شاكِر حسن: مقالات في التنظير والنقد الفني ، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1994.
- 4- البزاز، توفيق عزيز عبد الله: بحوث في اللغة والأدب، ط1، دار زهران، عمان، 2010م.
- 5- بير جيرو، علم الاشارة والسيميولوجيا، ت. منذر عياشي، دار طلاس، للترجمة والنشر، 1992.
- 6- جيرو، بيار: السيميائ، ت: انطوان ابو زيد، منشورات عويدات، بيروت، 1984.
- 7- جيرو، بيار: علم الدلالة، ت: انطوان ابو زيد، منشورات عويدات، بيروت، 1986.
- 8- رافيد ران، س: البنيوية والتفكيك، ط1، ت: خالد حامد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2002.
- 9- الرويلي، ميجان والبازعي سعد: دليل الناقد الادبي، ط2، المركز الثقافي العربي.
- 10- الرازي ، محمد بن أبي بكر : مختار الصِّحَاح ، المؤسسة الحديثة للكتاب ، لبنان (طرابلس) ، ب ت.
- 11- الزغابي ، زغابي : الفنون عبر العصور، ط1 ، الكويت ، 1990 .
- 12- السعران ، محمود: علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، ط2، دار الفكر، القاهرة، 1997.
- 13- الموسوي ، هاشم عبود: العمارة و حلقات تطورها عبر التاريخ القديم ، 2017 .
- 14- الزغابي ، زغابي : الفنون عبر العصور، ط1 ، الكويت ، 1990 .
- 15- سوسير، فرديناند: علم الدلالة العام، ت: يؤيل يوسف عزيز، مراجعة: مالك يوسف المطليبي، دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، 1988.
- 16- شحيلات ، علي ، عبد العزيز الياس الحمداني : مختصر تاريخ العراق (تاريخ العراق القديم) ، ج4، العصر الآشوري ، 2500- 650 ق م ، دار الكتب العلمية ، بيروت .، 2011.
- 17- شحيلات ، علي ، وعبد العزيز الياس الحمداني : مختصر تاريخ العراق (تاريخ العراق القديم) 1-6 ج6، دار الكتب العلمية ، بيروت .
- 18- صليبا ، جميل : العجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة ، 1977 .
- 19- طه باقر : ملحمة كلكامش ، سلسلة الكتب الحديثة (78) ، دار الحرية للطباعة ، بغداد : 1975 .

- 20- علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985.
- 21- علوش، سعيد : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، ط1 ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، الدار البيضاء ، 1985.
- 22- علي ، ياسمين عبد الكريم محمد :العلاقة بين المشهد الفني والنص المسماري في ضوء المنحوتات الآشورية، ط1 ، دار المنهل للطباعة والنشر ، 2018.
- 23- عمر، احمد مختار: علم الدلالة، مكتبة العروبة للنشر والتوزيع، الكويت، 1982 .
- 24- عياد ، عليّة عزت : معجم المصطلحات اللغوية والأدبية ، ألماني ، أنجلزي عربي ، المكتبة الأكاديمية ، القاهرة ، 1994.
- 25- غرلي ، عماد محمد :الفنون الحربية في الشرق الأدنى القديم: منذ الألف الثالث ق.م. إلى الألف ط1، دار النهضة العربية ، بيروت ، 2018.
- 26- غيث ،عاطف:قاموس علم الاجتماع ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة ، 1979،
- 27- غيرو ، بيار : علم الدلالة ، ط2 ، ت : أنطوان أبو زيد ، منشورات عويدات، بيروت ، 1986
- 28- فرانثيسك سيرس : مزرعة في موسكو حكايات روسية ، ت : عبد السلام باشا ، دار صفصافة للطباعة والنشر.
- 29- فردريش فون ديرلاين : الحكاية الخرافية ، م.س.ذ .
- 30- فرنسيس، بشير يوسف : موسوعة المدن والمواقع في العراق – ج1، ط1 ، الكتاب لتد للطباعة والنشر ، لندن ، 2017 .
- 31- فلاديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية، م. س. ذ.
- 32- الكساندر هجرتي كراب: علم الفولكلور، م. س. ذ.
- 33- كامل ، عادل : الرسم المعاصر في العراقي (مراحل التأسيس وتنوع الخطاب) منشورات الهيئة العامة السورية ، وزارة الثقافة ، دمشق ، 2008.
- 34- لويس معلوف : المنجد في الأعلام ، م.س.ذ، ص167 . و هتشنسون : معجم الأفكار والأعلام ، م.س.ذ .
- 35- مايرز ، برنارد : الفنون التشكيلية وكيف ننذوقها ، ترجمة سعد المنصور ومسعد القاضي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، 1965 .
- 36- مجموعة من العلماء السوفيت : المجموعة الفلسفية المختصرة ، ط3 ، ترجمة سمير كرم ، دار الطليعة ، بيروت ، 1981 .

- 37- محمد , عزام: النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي للادب, منشورات وزارة الثقافة, سوريا, 1996 .
- 38- مصطفى عطية جمعة: السرد في التراث العربي.
- 39- مدكور , إبراهيم : المعجم الفلسفي , الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية , القاهرة , 1979 .
- 40- مؤذن , أحمد درويش, وآخرون: الأدب الشفهي العربي في ماردين.
- 41- مورتكارت , انطون: الفن في العراق القديم , ت : عيسى سلمان , وسليم طه التطريتي , بغداد , 1975.
- 42- نفاذي, السيد: السيميوطيقا وعلاقتها بالفلسفة والعلم عند كارناب, مجلة عالم الفكر, م31, ع1, المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب, الكويت.
- 43- يونغ , كارل غوستاف : الإنسان ورموزه , ت : سمير علي , دار الشؤون الثقافية العامة , منشورات وزارة الثقافة والأعلام , بغداد , 1984.

الاستدعاء في الاعلان الكرافيكي المعاصر

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

Email:alishaway14@gmali.com

ملخص البحث:

يشكل التصميم الكرافيكي فضاءً واسعاً تجتمع فيه دلالات وعلامات وإشارات إيحائية تحيلنا إلى فكرة في الفضاء التصميمي على وفق سياقات تصميمية مبتكرة ونتيجة التطور الذي يعيشه المصمم اليوم والتي جعلت من الاعلان التجاري يمر بمجموعة من الاستدعاءات على مستوى الشكل والتعبير وطريقة العرض ، التي مهدت إلى تقابل ما بين الاستدعاء والتحول الذي ولد بعداً دلاليًا ووظيفيًا وجماليًا ، أسس بدوره خطاب بصري استطاع أن يخرق قواعد اللغة والشكل الجمالي وصولاً إلى التغريب إذ جعلت من الاعلان التجاري يحقق توسعاً على مستوى العالم ، ومن هنا كان البدء بتحديد مشكلة البحث والتي تمحورت بالتساؤل الآتي ، ما هي الكيفيات الاستدعاء في الاعلان الكرافيكي المعاصر. كما تضمن الفصل الأول هدف البحث :

1- التعرف على الاستدعاء والية التخيل في الاعلان الكرافيكي المعاصر.

أما حدود البحث التي تضمنها الفصل الأول فقد اقتصر على دراسة شركة (Vanish) لأزاله البقع من الملابس ، أما الفصل الثاني فقد أشتمل على الإطار النظري ، تناول المبحث الأول (التصميم والية التخيل)، أما المبحث الثاني (مفهوم الاستدعاء في الاعلان الكرافيكي المعاصر) و (دلالات الصورة البصرية) .

أختص الفصل الثالث بالإجراءات التي تضمنت مجتمع البحث لشركة (Vanish) تحليل نماذج العينات وفق تحليل المنهج الوصفي ، وتضمن الفصل الرابع أهم النتائج والاستنتاجات .

الكلمات المفتاحية _ استدعاء _ التخيل _ الاعلان _ الكرافيكي .

مشكلة البحث :

يملك حقل التصميم الكرافيكي فضاءً واسعاً تتعالق فيه دلالات وعلامات إيحائية ، مهمتها نقل معلومات محددة برمز وأشكال وصور تحيل الى شيء ما ، هذه الوسائط مهدت الى الاستدعاء والتخيل في الاعلان والتي بدورها ولدت بعداً دلاليًا ، فضلاً عن بعده الوظيفي و الجمالي ، هذه الثنائية وجدت مناخها في الحقل التصميمي لتحقيق بعض من البلاغة الجمالية والتي جعلت من التصميم صناعة من نوع خاص ، وان فحص هذا المجرى الجمالي سوف يكون واحد من اهم مرتكزات عملية الاستدعاء والوقوف على انتاج وسائط بصرية ، وان أهمية هذه الدراسة تقوم على فك الشفرات الجمالية والدلالية معاً ، ومما جعل من التصميم الكرافيكي وسيلة من الوسائل الأكثر فاعلية في إظهار القيم الجمالية والوظيفية ، وعلى وفق ذلك وجد انه من المناسب ان تحدد مشكته البحث على التساؤل التالي : ما هي كيفيات الاستدعاء في الاعلان الكرافيكي المعاصر .

اهمية البحث :

تمثل الدراسة إسهاماً معرفياً لبيان الاستدعاء والية اشتغاله في دائرة الحقل البصري ، ويسهم في إغناء المكتبة التخصصية في عرض مفاهيم وأفكار معاصرة .

هدف البحث :

التعرف على الاستدعاء والية التخيل في الاعلان الكرافيكي المعاصر.

حدود البحث:

الحد الموضوعي: الاستدعاء والية التخيل في الاعلان الكرافيكي.

الحد الزمني: تصاميم الإعلانات التجارية الصادرة عام (2018-2019). والتي صدرت من وكالة (Betc) لإنتاج الاعلاني ، المنشورة على الانترنت وفقاً للمبررات الاتية.، أنها الأكثر انتشاراً في العالم ،انها معنية بآلية انشاء العمل .

الحد المكاني: لشركة (Vanish) في البرازيل والتي صدرت من وكالة^{1*}(Betc) لانتاج الإعلان.

تحديد المصطلحات:

1- الاستدعاء:

لغةً: ((الاستدعاء كلمة مشتقة من فعل دعا يدعو استدعى ، اذ نقول دعا الرجل دعواً : ناداه والاسم الدعوة ، ودعوت فلاناً أي صحت به واستدعيته او نقول تدعى قوم : دعا بعضهم بعضاً حتى يجتمعوا)). (ابن منظور، 1981، ص1385-1386)

إجرائياً:- هو عملية استحضار واستدعاء تقوم على المقاربات الشكلية تعتمد على قواعد التركيب البصري وهي تمثل شخص او فكرة او شئ عن طريق الخطاب البصري يقترح الاستدعاء ارتباطاً خاصاً او نقطة تشابه .

الاطار النظري / الفصل الاول

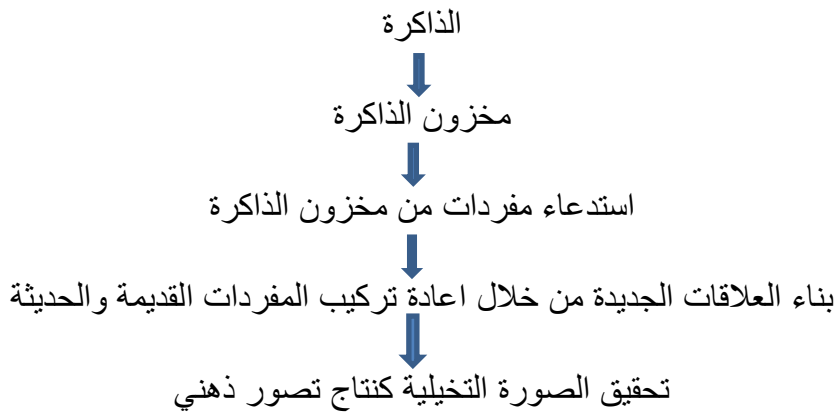
اولاً - التصميم والية التخييل :

تعد الصورة التخيلية في الاعلان الكرافيكي هي نتاج الخيال الابداعي القادرة على استفزاز كينونة الاشياء الواقعية وتحويل فوضى الاشياء الى انسجام ، فهي " عملية دمج وتركيب واعادة تركيب بين مكونات الذاكرة الخاصة بالخبرات الماضية وكذلك الصور التي يجرى تشكيلها وتكوينها خلال ذلك في تركيبات جديدة " (شاكر ، 2005، ص12)، فهي " صياغة فكرية يجرى بواسطتها تمثيل المعاني تمثيلاً مبتكراً جديداً وبما يجعلها معبرة " (غاتشيف، 1990، ص24)، بوصفها صيغه أحوالية تضيف للعمل التصميمي من خلال تحويل غير المرئي من المعاني الى محسوس وتقوم ما هو غائب الى نوع من الحضور بوصفها تمثل تمثيلاً ذهنياً لشيء مدرك وصولاً الى تحقيق فذ وفريد للصورة من خلال قدرة المصمم على توظيف الوسيط المناسب لأعاده أنتاج تكوين شكلي جديد ، وتأتي الصورة " لفعل ابداعي لا شعوري بصفه جزئية وتعمل عملها في ذهن المتلقي من دون وعي منه في قليل او كثير ، ويرجع تعقيدها الى تلك الحقيقة عينها الماثلة في

^{1*} تمت ترجمة النص من الإنجليزية-BETC هي وكالة إعلانات فرنسية تأسست في باريس عام 1995. اسم الشركة هو Erra ، Babinet و Tong Cuong ، الأعضاء المؤسسين. صممت الوكالة حملات خاصة للعملاء مثل الخطوط الجوية الفرنسية وإيفيان ولاكوست وكانال بلس ، وتم التصويت لها باعتبارها الوكالة الأكثر إبداعاً لثماني سنوات متتالية [ويكيبيديا \(إنجليزية\)](#)

عدم وضوح معانيها على نحو مباشر ، اي ادراكها لا يتم الا عن خطوات من خلال مبادرات ومرجعيات وتخمينات وتساؤلات " (جميل،1983،ص546)، فالصورة التخيلية لها طريقتها الخاصة في عرض مضامينها مقترنة بأشكالها فيكتسب حينذاك العمل التصميمي مناخاً مفعماً بالتئام بين شكله ومضمونه بإطار موحد ، يلفت الانظار الى طبيعة المضمون في عرضه واسلوبه منسجماً مع سلسلة الاشكال المركبة من خلال اسلوب المصمم الذي يعتمد على انعكاسات الخبرة التصميمية لدية وصياغة نظام تفكيره القائم على وعي التجربة وما يرصده من خبرات متميزة يستقيها من الحياة والمعرفة الثقافية والتغذية البصرية .

أن الهدف والمعنى من المصمم أن يكون أداة تغير وبناء لا أداة نقل ومحاكاة ، " فالصورة الذهنية فيها تستطيع ان تحدد بعض العلائق الارتباطية التي تبنى وتؤسس مادة التخييل وبنيتها وهذه العلائق هي المفردات المخزونة في الذاكرة أو خزين الذاكرة كماً ونوعاً وعملية استحضار مادة الذاكرة وتخزينها كمفردة أو كمفردات في دائرة بنية التصور واخيراً العمليات التركيبية للمفردات القديمة المخزونة والمفردات المستحدثة هذا ما يشكل اليه التخييل" (بلاسم،2004،ص175)، يمكننا ان نوضح ذلك في الرسم التحليلي الاتي :



مخطط-1- من اعداد الباحث

فالصورة التخيلية تمكن المصمم من تحقيق أفكاره وما يمزجها من فكرة يتصورها ويدخلها في الحيز البصري بنسق فني مشاكس وهذا ما توكده أهمية التخييل في التأثير على الصورة من حيث تحولاته المستمرة ، وهذا التحول للتخييل يمر من خلال الاستدعاء

ومجاورته من العلاقات التي تؤدي الى تحول جديد يتحقق سواء بالقبول او الرفض بين الفكرة وامكانات تحقيقها أي الصورة وشروط التخيل التي تعرض بدورها نظم تحقيق الصورة المتخيلة في التصميم وارتباطها بالمعنى او بما توحى اليه .



شكل-1- (<https://www.pinterest.com>)

في الشكل -1- اعلان عن مجموعة من مستحضرات العناية بالرجل شكل المصمم نوعاً من المفارقة من خلال تخيله ما الذي يحدث اذ استخدم الرجل هذا المنتج ، أذ استدعى المصمم مجموعة من النساء بطريقة مبهجة على الاماكن التي يستخدم بها المنتج كدلالة على الفعل الذي يفعله ، أذ حمل الاعلان مفهومين مفهوم أشاري عبر الرسالة الاتصالية البصرية المتخيلة التي وصف بها الشكل وعلاقته بالمعنى المفهوم الذهني ، اما المفهوم الثاني هو الاستدعاء الشكلي التي احدثها وردت فعل المتلقي الذي يجعل منه يتساءل عن اسباب ذلك التغير .

ويرى الباحث أن هذا الحدث و التحديات التي تواجهها الصورة التخيلية في الاعلان في صراعها مع الذات ومع العوامل المؤثرة على تحولاتها ما هي الا تمثل حقيقة التحديات العاصفة بفن التصميم والاعلان التجاري بوجه التحديد لما له من مكانة كبيرة على مستوى الثقافة والمعرفة للأشياء ، في امكانياتها التي تقود الى تطابق الواقع الذي يمتزج بروحية المصمم وتصوره للتصميم الذي يسعى الى تصويره ، فالتصميم كأي لغة يحاول المصمم أفعال أفكاره من خلال الصورة التخيلية المستحدثة والمتضمنة معنى مركب من الاستدعاء ومجاورته في التصميم .

المبحث الثاني

أولاً - مفهوم الاستدعاء في الاعلان الكرافيكي المعاصر .

يعيش العالم اليوم في مرحلة من التحولات التقنية والرقمية والتي جعلت من الاعلان التجاري يمر بمجموعة من التحولات على مستوى الشكل والتعبير وطريقة العرض ، اذ تمدد التصميم الكرافيكي على مساحات شاسعة و تنوعت حقوله وأساليبه فصار يمارس في كل مكان ويؤثت كافة الاحتياجات والمتطلبات وليأخذ مكانته ليكون منظومة شكلية ناتجة بفعل و وعي تركيبي داخل وسائط الحقل البصري ، ضمن اليات وأداءات يشترطها أسلوب التصميم من ضواغط وأسس ، وليكون الاستدعاء أحد تلك الضواغط التي تؤسس فاعلية خارطة الانجاز الشكلي في الاعلان التجاري المعاصر ، أذ يعد الاستدعاء نوعاً من التعبير الدلالي الذي يقوم على المشابهة " اذ أنها تواجه طرفاً واحداً يحل محل طرف آخر ويقوم مقامه لعلاقة اشتراك شبيه بتلك التي يقوم عليها التشبيه " (جابر، 1973، ص201) بمعنى أكثر وعياً لطبيعة الشكل وعلاقته بالخيال ، والاستدعاء في مفهومه العام هو رؤية بصرية فكرية للمصمم تؤثر في تقديم خطابة البصري بطريقة بلاغية ليتجاوز بها على مألوفية المشهد البصري وكسر مفاهيم الثبات والتوقع ، ولا بد أن تكون العلاقة بينهما علاقة مشابهة دائماً ، بوجود قرينة لفظية أو حالية مانعة من ارادة المعنى للمشبه به او المشبه ، والغرض منها هو ايضاح الفكرة وابرار الصورة البلاغية بمظهر جميل يؤثر في العاطفة والخيال " (مجدي وهبة، 1980، ص27) لتساعد المصمم على رؤية العالم الموضوعي والمتخيل و ادخالها ضمن مآكنه التحليل الذهني ، من خلال تحكمها بالخطاب كلغة وفكر وتصور وتخيل لتعد عاملاً " رئيسياً في الحفز والحث ، وأداة تعبيرية ومصدراً للترادف وتعدد المعنى ومتنفساً للعواطف والمشاعر الانفعالية الحادة ووسيلة لملء الفراغات ".(يوسف، 1997، ص11)

أن الاستدعاء في الاعلان استعارة حسية مرئية على اعتبار ان التصميم يعني بالشكل المرئي المحسوس ، حيث يشكل من مجموعة من استدعاءات خارجية مجاورة للمعنى ، يتم دمجها وفق رؤية فنية تصنعها مخيلة المصمم وذلك بعد اجراء عمليات تحويلية في الاشكال المستدعاة لضمان اختلاف وعلى كافة المستويات (الشكلية - صياغية - مضامينية) حتى لا يقع المصمم في شرك المألوف أو التجميع المبهم ، ولذا فإن استدعاء الاشكال والعلامات والاشارات من الواقع ربما يذهب الى مناطق عميقة " لا يسمح بها الكلام المباشر ، ولا تقوم بها التشبيهات " (شاكر اللعبي، 1988، ص55) لأنها مفردات بصرية لا تعتمد على النص فقط وانما تعتمد على لغة بصرية في الفضاء

التصميمي ، من خلال قدرتها على قول معان عريضة شاملة لا تقولها الخطابات المباشرة ، عبر استدعاء وتحويل وتحايل الية التحليل و اعادة التركيب برؤى صياغية مغايرة غير مألوفة ، تحقق نوع من العلاقات ومنطق تحويلي مغاير وحيوي يفعل نظام الاختلاف الشكلي ولا" يمكن قولها الا عن طريق استدعاءات لماحة الى معنى جوهري في كينونتها ، وأن استدعاء اشارة او رمز يمكن ان يبني كيانا تصميمياً يؤشر الى فعل صناعي او اجتماعي في الحياة " (شاكر اللعبي، 1988 ص57)، هذا الاختلاف والمغايرة عمل على ادخال دلالات جديدة في الحقل البصري الكرافيكي بفعل تلك الدوال التركيبية الخاضعة للتحليل والبناء العلاقي المختلف ، هذا ما أسهم في نتاج منجز كرافيكي معاصر ، وهو ما يشكل جوهر التصميم الذي يعمل على قوة واستدلال الفكرة وفهما ومن ثم التواصل ، ليكون الاستدعاء هو المحرك البصري لتمثيل وأحالة الافكار الى واقع مرئي ومقروء ضمن انساق بصرية ، " فالاستدعاء الجيد او الناجح هو الذي يحقق ضرباً من المعرفة الكشفية وتثري العالم وتجدد روابطنا به " (عاطف، 1984، ص281) ، من خلال مغايرة الشكل والمبالغة به وصولاً الى تكامل الفكرة ومن خلال الخبرة التصميمية المجتمعة لذاكرة المصمم " وملكة الخيال فضلاً عن المعرفة ونتاج عملية التفاعلية تتحول الى صور جمالية معبرة ، تمثل الخاصية الرئيسة في التصميم الذي يعبر عنه بعنصر من الشكل اذ يمثل الصياغات النهائية لكل عمل تصميمي ، أي تأكيد التماثلات بين الاحداث او منتجات مرحلة معينة ويسعى الى نسيان الفوارق بينها " .(اوستن، 1979، ص154)

هذه العمليات المركبة أخذت تأخذ مداها الواسع لتستهدف سلطة الخطاب البصري وتغير من تأنيث الخطاب ببناءات شكلية مغايرة تبتعد عن الواقع وتعمل على تأسيس لغة مدججه بالمعالجات البنائية والتقنية في الشكل التصميمي المعاصر الذي بات يتجاوز ظواهر الاشياء والانتقال الى ما وراء المظاهر للبحث والسعي عن بنية مغايرة ، ومن خلال تجسيد الواقع المحسوس الى أشكال خيالية داخل فضاء منظم بمعنى بلاغي ، فالاستدعاء أداة المصمم لتفعيل الخيال و المغايرة مع الواقع ، " فالاستدعاء يخلق فرصة لإدخال هذه العناصر اللازمة ويسعى للبحث عن أوجه الاتفاق بين المظاهر المختلفة واكتشاف علاقات التشابه " (عاطف، 1984، ص281) ، من خلال ثنائيتان الواقع والخيال والحقيقة والوهم ، وهي علامات مؤشرة تؤدي دوراً بمعنى تحرر الشكل من فعل المحاكاة الواقعية لتحيله الى رؤية مغايرة معاصرة تتسم بالغزابة من خلال مساحة المصمم للتعبير وخلق عوالم مفترضة التصنيع لتشكيل شكلاً جديداً يحتوي على ثنائيتان الوظيفة والجمال ، " لذلك فإن الدعوة الى الشكل هي أشاره حداثوية واحدة عزا فيها الحداثيون ظهور علم جمالي جديد " (محموعة من النقاد، 2009، ص60) ، فجمال

الاستدعاء الشكلي ناتج تعالق العناصر وترتيبها برية جمالية معاصرة تتخذ من الشكل المستدعى مساراً لها في التشكيل والتكوين يقترب من طبيعة الانساق الخيالية ، ليكون الشكل معبر عن الشعور بفعل التلقي من خلال رد الفعل في جمع علاقيتين في واحد ، في الشكل -2- اعلان لمنتج غذائي (صلصة حارة) انه فقط صورة لشكل مركب استثمر المصمم الاستدعاء من خلال الجمع ما بين ضدين هما الغذاء والسلاح في ان واحد ، ليحيل الى أن المنتج حار من خلال تأويل المنتج على هيئة قنبره يدوية بلون طبيعي من اصل المنتج (طماطم) وليوصل الى المتلقي نفس شعور التفجير عند استخدامك للمنتج (فجر أحساسك).



شكل-2- (<https://www.pinterest.com>)

ليحدث هنا الشكل انحرافاً على مستوى التلقي والتغريب من خلال استعادة الشكل بطريقة ازاحة عن المؤلف عن مرجع المنتج (طماطم) ليبقى الاعلان مبني على تصور خيالي في استدعاء شكل قائم على تصور خيالي حقق شكل خارج المؤلف والعادي ليحاكي الشكل صورة في الذهن .

ومما سبق يرى الباحث ان الاستدعاء في الاعلان التجاري أداة تعبيرية ومحفزة كونها تتسم بمساحة واسعة بحرية أداء الافكار بصورة واضحة لتشكل علاقة جدلية للمتلقي بصورة مغايره عما كان يشاهد الاشياء المؤلفه ، فالاستدعاء الشكلي حقق فاعلية في اغناء الحقل البصري الكرافيكى بمعان وتشويقات بصرية ليعتلي التصميم والاعلان بمرتبته تتعالى على الوجود المادي للأشياء بفكرة خيالية لتتحرك خارج الایحاءات المؤلفه ، من خلال التقنية الرقمية التي أسهمت في تبني تحولات أسست خطاب بصري

معاصر خرق قواعد اللغة والشكل الجمالي وصولاً الى التغريب حيث جعلت من الاعلان التجاري قابل للاستهلاك والتداول .

ثانياً- دلالات الصورة البصرية :-

تعد الصورة الاعلانية في التصميم قوة اتصال بالغة الشراء اذا ما احسن بناؤها وتوظيفها ، ومصدر قوتها في كونها نص مفتوح على اللغات قاطبة وهيه ثريه بقدر انفتاحها على قراءات كثيرة فالصورة "وسيط أساسي يستكشف به المصمم تجربته ويتفهمها وبهذا تكون الصورة شيئاً لا يمكن الاستغناء عنه باعتبارها وسيلة حتمية لأدراك نوع متميز من الحقائق الكامنة في جوهر التجربة الانسانية " (غاتشيف،1990،ص38) وهذا ما يذهب اليه الفيلسوف (جون ديوي) من ان الصورة " تجعل الاشياء قابلة للمعرفة وانها العنصر العقلي القابل للفهم في موضوعات العالم وانها حينما تتحرر من تحديات الوظيفة تغدو عامل مهم في الخبرة الحوية الجمالية " (جابر عصفور،1973،ص195) ، لما تحتويه من قدرة على الكشف عن العلاقات الكامنة والجمع بين العناصر والمتباعدة " إذ إنها ابداع ذهني لا يمكن ان تنشأ عن تشابه بل عن اعادة تنظيم واعى لواقعين بعيدين عن بعضهما " (روجرز،1990،ص132) ، لأنها تساعد على تشكيل الاعمال البصرية ومن ثم تذوقها فضلاً عن وظيفتها في الاعلان وهذا ما استمرها الاستدعاء من خلال الجمع وتقريب المسافات بين واقعين مجتمعين وعلى هذا النحو يؤثت الاستدعاء الصورة التخيلية للإعلان



شكل-3-(<https://www.pinterest.com>)

وليهيئ فرصة يتجلى بها الخطاب التخيلي المتحقق بفعل وسائط الاظهار الحديثة ، في الشكل -3- اعلان للجيش الابيض لقد شكل المصمم صور اعلانية من الحدث الاعلى في العالم العاملون في الصفوف الاولى لمحاربة فايروس كورونا ، فقد شكل المصمم نوعا من المفارقة في الجمع ما بين واقعين مختلفين فقد استدعى المصمم صورة العامل في المجال الطبي وهو خالع الماسك الخاص به ليظهره بمنظورين من خلال الاثر الذي تركه الماسك من المدة الزمنية التي يعملها بها العامل ، ليستبدل الاثر المعروف الواقعي بأثر اخر استدعى به ايقونات العالم الخارق من أبطال افلام مارفل الخيالية ، (سلسلة افلام) ليوفر الاستدعاء طاقة دلالية بصرية عندما شبهم بالأبطال الخارقين ليحدث أنحرف بالتلقي وفي التغريب ، وان الشكل الانساني العامل بالصحي أعيد واستعيد بطريقة ازاحة عن المؤلف في مرجع صورة العامل الصحي ، شكل -4- الاشخاص الخارقين والافنعة الخاصة بهم التي استدعها المصمم في محاكاة الصورة الاعلانية .



شكل-4-(<https://www.pinterest.com>)

مؤشرات الاطار النظري :

- 1- يشكل الاستدعاء أساساً موضوعياً لبناء المنظومات الشكلية من خلال التعبير وطريقة العرض .
- 2- الاستدعاء يعد نوعاً من التعبير الدلالي الذي يقوم على المشابهة إذ أنها تواجه طرفاً واحداً يحل محل طرف آخر ويقوم مقامه لعلاقة مشتركة .
- 3- تعمل اللغة البصرية في الاعلان كوسيط أساس لتوصيل الافكار من خلال المعنى المباشر وغير مباشر من خلال المعنى الظاهر والكامن.

مجتمع البحث:

جمعت العينات عبر دراسة استطلاعية لشركة (Vanish) في البرازيل والتي صدرت من وكالة (Betc) المنشورة على شبكة الانترنت 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 ، اما اداة البحث : أعتمد البحث على المؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري .

تحليل العينات

أنموذج (1)

الاستدعاء في الاعلان :



اعتمد الاعلان في خطابة على صورة واقعية ذات معنى مباشر من خلال عملية التغير التي أحدثها المنتج بصورة الاعلان من خلال استدعاء شكل صوري يمتاز بوظيفة موضعية (ماكدونالد) و المنظف (vanish) والقائم على المفارقة بين التنظيف وأزالة

البقع من الاشياء ، هذا المنظف له قدرة لك تنظيف فعالة ومميزة للغاية ويزيل البقع بشكل نهائي ، تميز الاعلان ببنية ذات دوال أيقوني صورة لأشهر وجبة سريعة (أصابع بطاطا) حاول المصمم بثها بطريقة من خلال طريقة المعالجة الرقمية التي بدت بطمس معالم جميع الصورة الايقونية لون المنتج والنصوص والعلامات جميعاً لتكشف

لنا عن مساحات خالية من كل شي بمعنى مباشر ما الذي يمكن ان يحدثه ذلك المنتج لجميع البقع والتصبغات ويزيلها بشكل نهائي وأمن كإشارة .

دلالات الصورة :

لم يحقق الاعلان اي دلالة بصرية من خلال عدم توافق الاشكال البصرية التي أضعفت من الاعلان ولم توافق وتتطابق مع المضمون فضلا عن عدم توازن في الخواص الدلالية مع بعضها ، اذا لم يحمل الاعلان اي بعد دلالي مباشر ، فمن خلال الاشكال المربكة التي أستدعها المصمم لم نستطيع أن نلتمس دلالات اشارية تحيلنا الى معنى ثابت مره تحيلنا الى غسل العقول بالمنتج ومره اخرى هجوم المنظف (الفايروسات) على العقل ، لم يميز هذا الاعلان اي قراءة بصرية ولا جمالية ولا تلازم لفظي بين المعنى والعلاقة التي تقم على ذلك المعنى (منظف ملابس) الذي من المفروض أن يقوم المصمم على إظهار ذلك المعنى الذي يقوم به المنتج .

أنموذج (2)

الاستدعاء في الاعلان :



مثل العرض الصوري للإعلان على معنى غير مباشر عندما أستدعى المصمم بيئة مبهمه تراها مختبر طبي مره أو طبيب او ملابس نوم لم يوفق المصمم في توجيه خطابه البصرية بمعنى مباشر ، أذ ظهر التوظيف الصوري بصورة مربكة لتعطي اكثر من احياء واستخدام اكثر من شكل وألوان مختلفة داخل بنية التصميم حاول المصمم من أستدعاء اكثر من شكل بغية التغير والخروج عن المألوفيه ولكنه لم يتوفق في تحقيق معنى بلاغي ، ولم يحقق بعد علامي ودلالي من الناحية الشكلية للإعلان اذ لم يحقق علاقة المنتج بالفضاء مع طبيعة المنتج بمعنى لم يتوافق الشكل

المصمم مع دلالات المعنى الصوري لموضوع الاعلان ، فضلاً عن عدم التوازن البصري في تنظيم المفردات الشكلية داخل الفضاء التصميمي والتباينات المتنوعة في

الحجم واللون لمفردات التصميم ، ويمكن ان نحدد مستوى المعنى من خلال غياب فكرة المقبول لصالح الا مقبول.

دلالات الصورة :

يتوفر هذا الاعلان على المتغير الدلالي من خلال استدعاء ايقونة الطبيب وأحالتها الى معنى آخر من خلال استمداد هيئته من هيئة المنتج المدرك للمتلقي عبر الجمع ما بين مكونات ملابس الطبيب و بياض المنتج والتعلق في ما بينهما هذا التعلق ساعد في تفعيل الدلالة من خلال التوحيد اللوني وطمس المعالم كبديل بصري لمعنى مضمون المنظف و ليحقق تطابق شكلي مع المضمون .

وليسجل فعلاً تصميمياً يمر بنسق من العلامات المقاربة في حياة الطبيب الفعلية النقاء والصفاء ومعالجته الامراض ليتقابل مع المنظف في نقائها ومعالجته للبقع التي يتركها المريض ليكون الاعلان أحد وسائل التنظيم الجمالي وحافزاً في إيصال دلالاته .

أنموذج (3)



الاستدعاء في الاعلان :

أستند الاعلان على توظيف شكل صوري في فضاء ابيض مع صورة المنتج في أسفل الاعلان مع نص كتابي ، حيث أتسم الاعلان بمسار قرائي ذات معنى مباشر من خلال الفضاء الابيض الذي استدعائه المصمم

مع شكل لون الملابس للشكل الايقوني (طبيب) وطمس معالم الملابس لصالح المنتج حيث ساهم هذا الفضاء الابيض في سهولة قراءة النص البصري في تركيز العين على نقطة التلاشي الذي أحدثه المنتج ما بين الخلفية البيضاء و الملابس البيضاء في نقطة جذب بصري من خلال تموضع الدال الايقوني الصوري مع الخلفية البيضاء الذي مثل منطلقاً أساس في بنائية الاعلان والذي أنتج حركة بصرية أنتجت فعل في ذهن المتلقي ما الذي فعله ذلك المنتج في ملابس الشكل لينتج إشارة لما يستطيع أن يفعله ذلك

المنتج في طمس معالم الملابس لصالح البياض الذي يحدثه هذا الفعل هو نوع من التصدع البصري في الاعلان .

دلالات الصورة :

يتوفر الاعلان على الدلالة من خلال استدعاء الشكل الايقوني واحالته الى معنى دلالي اخر من خلال استثمار استعارة شكلية لمنتج غذائي لصالح فعل المنتج والتغير الحاصل في بنيته الشكلية ، هذا المتغير الدلالي حدد بطريقة مغايرة من خلال طمس معالم العلبة ولون البطاطا الى صالح المنتج بطريقة قصدية ليحقق نوعاً من المفارقة الدلالية والشكلية معاً ثم الرسالة الاتصالية البصرية كون الاعلان المعاصر يمتلك حقل معرفي ويمثل وسيلة تأثير واقناع لدى المتلقي والتي غالباً ما يستثمرها في بث رسالة بصرية بطريقة بلاغية الهدف منها تحليل وأعاده تركيب الاشكال لمعاني جديدة .

النتائج :

- 1- اتسم الإعلان التجاري في خطابة على صورة ذات معنى مباشر من خلال عملية التغير الذي أحدثها المنتج وما يمتاز من وظيفة موضوعية .
- 2- شكل الاستدعاء دوراً قوياً في تعزيز المنتجات وايصال الفكرة بشكل اسرع الى الجمهور فهو ذات تعبير وظيفي وجمالي الى المنتج او العروض المقدمة من قبل الشركة او المؤسسة .
- 3- عدم الوضوح في الإعلان من خلال التأكيد على هوية المعلن عنه من خلال العلامة التجارية وهو شكل من ضعف يسهم في التقليل من أستيعاب الأعلان فضلاً عن ذلك المتغير الدلالي غير قصدية مما اضعف الإعلان وعدم تطابق مع الشكل والمضمون.

الاستنتاجات :

- 1- ان الاستدعاء في الاعلان يقوم على انشاء بنى بصرية توليفيه قائمة على مرتكزات الدلالة تحمل ابعاداً فكرية جمالية تسهم في فهم بنائية الخطاب الكرافيكي .
- 2- ان الاستدعاء يحمل طابع ايحائي يقوم على المعنى بصورة دلالية .
- 3- ان كسر المألوفيه المعتادة في الاعلان الكرافيكي هو لإظهار الفكرة والدلالة البصرية والتي بدورها تحقق جذباً بصرياً يسعى فيه المصمم على جمع العناصر من خلال استدعاء الصور والاشكال المتنوعة .

المصادر:

- 1- مجدي وهبة : كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب ، مكتبة لبنان ، ط2، بيروت ، 1980.
- 2- يوسف ابو العدوس ، الاستعارة في النقد الادبي الحديث ، ط1، عمان ، 1997.
- 3- شاكرا العيبي ، الصورة بوصفها بلاغة ، دار الصباح، بغداد، 1988.
- 4- عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه ، الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر، 1984.
- 5- اوستن وارين ، رينيه ويلك ، نظرية الادب ، ت: محي الدين صبحي ، م: حسام الخطيب ، المجلس الاعلى لرعاية الفنون والادب والعلوم الاجتماعية ، ط1، لبنان ، 1979.
- 6- مجموعة من النقاد : اتجاهات في النقد الادبي الحديث ، ت : محمد درويش ، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد ، ط1-2009.
- 7- غاتشيف، غورغي، الوعي والفن، تر: نوفل نيوف، الكويت، مطابع الرسالة، 1990.
- 8- روجرز، فرانكلين، الشعر والرسم، تر: مي مظفر، بغداد، دار المأمون، 1990.
- 9- شاكر عبد الحميد ، عصر الصورة ، عالم المعرفة ، الكويت 2005.
- 10- ابن منظور ، لسان العرب ، ج36، دار المعارف القاهرة ، 1981.
- 11- الشرقاوي، أنور محمد ، الأساليب النفسية في علم النفس ، مجلة على النفس ، ع1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989.

Sources:

- 1-Majdi Wahba: Kamel Al Mohandes, A Dictionary of Arabic Terms in Language and Literature, Library of Lebanon, 2nd Edition, Beirut, 1980.
- 2- Yusef Abu Al-Adous, Metaphor in Modern Literary Criticism, 1st Edition, Amman, 1997.
- 3- Shaker Al-Oaibi, Image as Rhetoric, Dar Al-Sabah, Baghdad, 1988.
- 4- Atef Gouda Nasr, Imagination, Its Concepts and Functions, The Egyptian General Book Organization, Egypt, 1984.
- 5-Austin Warren, Rene Wilk, Theory of Literature, T: Mohieddin Sobhi, M: Hossam Al-Khatib, The Supreme

- Council for the Care of Arts, Literature and Social Sciences, 1st edition, Lebanon, 1979.
- 6- A Group of Critics: Trends in Modern Literary Criticism, T: Muhammad Darwish, Dar Al-Ma'moun for Translation and Publishing, Baghdad, 1-2009 edition.
- 7-Gachev, Georgy, Consciousness and Art, tr.; Nawfal Nayouf, Kuwait, Al-Risala Press, 1990.
- 8-Rogers, Franklin, Poetry and Painting, TR; May Muzaffar, Baghdad, Al-Ma'moun House, 1990.
- 9-Shaker Abdel Hamid, The Age of Image, The World of Knowledge, Kuwait 2005.
- 10- Ibn Manzoor, Lisan Al-Arab, vol. 36, Dar Al-Maarif, Cairo, 1981.
- 11- Al-Sharqawi, Anwar Muhammad, Psychological Methods in Psychology, Journal of the Self, Part 1, The Egyptian General Book Organization, 1989.
- Recall in Contemporary Graphic Design**
A.D. Ali Mohammed Shawa..... Central Technical
University- Institute of Applied Arts
Baraa Mahdi Mohsen Baghdad University -
Faculty of Fine Arts
Research Summary:
Research Summary:
Graphic design constitutes a wide space in which connotations, signs and suggestive signs gather that refer us to an idea in the design space according to innovative design contexts and as a result of the development that the designer is experiencing today, which made the commercial advertisement go through a set of calls at the level of form, expression and method of display through

the integration of forms and symbols that paved the way A confrontation between the summoning and the transformation that generated a semantic, functional and aesthetic dimension, which in turn established a visual discourse that was able to violate the rules of language and aesthetic form, leading to alienation, as it made the commercial advertisement achieve expansion at the world level, and from here it was started by defining the research problem, which centered on the following question, What Is the call in contemporary graphic advertising. The first chapter included the aim of the research:

1- Detecting the recall in the contemporary graphic advertisement.

As for the limits of the research included in the first chapter, it was limited to the study of the Palm Fruits Company and the Municipality of Baghdad. As for the second chapter, it included the theoretical framework.

imagination)

The third chapter concerned the procedures that included the research community of (Vanish) company, and the fourth chapter included the most important results and conclusions.

فاعلية الذكاء الاصطناعي لبناء أنموذج مقترح للزي وأشتغالاته في العرض المسرحي

Effectiveness of AI to build a proposed of costume and functions in theatrical performance

أ.م.د. فرزدق قاسم كاظم

Assistant Professor Dr.Farazdaq Qasim Kadhim

جامعة البصرة كلية الفنون الجميلة

Farazdaq.qasim@yahoo.com

الكلمات المفتاحية : تعتمد الدراسة على الكلمات المفتاحية التالية، (فاعلية، الذكاء الاصطناعي) .

خلاصة البحث

أن النمو المتسارع في مجال الابتكار التكنولوجي قد شكل منعرجا مهما في تسخير ذلك بمختلف مجالات حقول المعرفة الاخرى، فكان الذكاء الاصطناعي احدها، والذي فتح الباب امام تطوير مختلف سبل الحياة للانسان على صعيد مستوى تقنيات التعليم والتعلم له، وحل المشكلات التي تقف في طريقه، ولما كان الفن احد تلك السبل التي تحتاج الى فاعلية الذكاء الاصطناعي لتأسيس بؤر انطلاق جديدة يستطيع من خلالها الفنان ان يبتكر وسائل تساعد على تاطير الزمن واحداثه ضمن بوتقة المكان، (الآن، هنا)، بمعنى استطاعت الفنان بشكل عام والمسرحي بصورة خاصة ان يردم الفجوة القائمة ما بين الماضي والحاضر والمستقبل، الماضي قراءة والحاضر حضورا والمستقبل تصورا ولاجل تحقيق ذلك يمكن الافادة من فاعلية تقنيات الذكاء الصناعي في بناء منظومة جمالية للعرض المسرحي حيث يصبح الزي المسرحي مركزها بسبب ارتباطه الاساس وملازمته للممثل/ الشخصية بارتدائه حين اداء الدور، والذي بوساطة الذكاء الصناعي الذي يمكن المصمم من التغلب على صعوبات تصميم الزي احيانا واختصار الزمن وتوفير الجهد من جهة ومن جهة اخرى فان الذكاء الاصطناعي يحرر الممثل/ الشخصية من ربة تغيير الزي وثقله اثناء العرض المسرحي تلك الالية الفاعله واشتغالها يمكن من ايجاد عملية خلق وابتكار لدى المصمم ويبقيه ضمن حقل التنوع في انموذج الزي المسرحي الواحد وتبديل التصميم عبره مع

تبدل حال الشخصية الدرامية اثناء العرض، لذلك كانت فلسفة هذه الدراسة تقوم على ايجاد انموذج مقترح لفكرة بناء وتشكيل زي مسرحي يعمل و يرتبط بفاعلية بالذكاء الاصطناعي لاجل تعزيز أشتغالاته في العرض المسرحي، ومن هنا قام الباحث بتقسيم بحثه الى اربعة فصول، الفصل الاول (الاطار المنهجي)، الذي شمل مشكلة البحث والحاجة اليه، والتي حددها بالسؤال التالي، ماهي الية بناء انموذج مقترح لفكرة زي مسرحي يرتبط ويعمل بالذكاء الاصطناعي عبر تقنية الواي فاي واشتغالاته، ويمكن للمصمم او الممثل ان يتحكم بتغيير شكله صوريا اما عبر جهاز الكمبيوتر او عبر جهاز تحكم محمول مما يتيح مساحة جمالية كبيرة لاشتغالاته دلاليًا؟ ولعدم وجود دراسة سابقة على هذه الدراسة والمتخصصه في بناء انموذج مقترح لزي مسرحي يعمل بالذكاء الاصطناعي، مما يسرع من عملية الابداع وتفوقها بما يتوافق ومطيات النص المسرحي ورؤيا الاخراج، وتفاعل المتلقين مع ذلك لهذا كانت الحاجة قائمة للدراسة الحالية، ايضا ضم هذا الفصل، اهمية الدراسة واهدافها وحدودها وتعريف لا اهم المصطلحات الواردة في عنوانها وهي، (الفاعلية، الذكاء الاصطناعي)، بينما الفصل الثاني (الاطار النظري)، فقد ضم، المبحث الاول، مفهوم الذكاء الاصطناعي ... جدلية الفلسفة والعلم . المبحث الثاني، فاعلية الذكاء الاصطناعي وانعكاساته التطبيقية في الفنون، ايضا شمل هذا الفصل اهم المؤشرات التي تمخضت عن الاطار النظري، اما الفصل الثالث، فقد احتوى على الجانب التطبيقي، ويمثل في بناء انموذج مقترح لفكرة انشاء وتكوين زي مسرحي يعمل بالذكاء الاصطناعي واشتغالاته في العرض المسرحي، بينما الفصل الرابع قد احتوى على نتائج البحث ومناقشتها ومنها، 1 . حقق الذكاء الاصطناعي (AI)، قفزة كبيرة في تصميم الزي المسرحي وتنفيذه خلال العرض المسرحي مما وفر اختزال الزمن والجهد للمصمم، وكما في تطبيق (Midjourney) او (AIDA) . والاستنتاجات ومنها، 1 . يستمد انموذج الزي المسرحي المقترح والعامل بالذكاء الاصطناعي (AI)، قوة اشتغاله الدلالي من اليات التبدل والتغيير بواسطة الدايودات العضوية لصورة الزي المسرحي والتوصيات، وهي، 1 . ان يدرس الذكاء الاصطناعي (AI)، ضمن حقل مفردات الدراسة الاولى وفي الدراسات العليا كاحد متطلبات تخرج الطالب بوصفه لغة المستقبل، وبعدها تم تثبيت قائمة بالمصادر،

Keywords: The study is based on the following keywords (effectiveness, artificial intelligence).

Research summary

The rapid growth in the field of technological innovation has constituted an important turning point in harnessing this in various areas of other knowledge fields. Artificial intelligence was one of them, which opened the door to developing various ways of life for humans at the level of teaching and learning techniques for them, and solving the problems that stand in their way. Art was one of those methods that needed the effectiveness of artificial intelligence to establish new starting points through which the artist could devise means that would help him frame time and its events within the crucible of place, (now, here), meaning that the artist in general and the theater in particular were able to bridge the existing gap between The past, the present, and the future. The past is read, the present is present, and the future is imagined. In order to achieve this, we can benefit from the effectiveness of artificial intelligence techniques in building an aesthetic system for the theatrical performance, where the theatrical costume becomes its center because of its basic connection and attachment to the actor/character by wearing it when performing the role, which is mediated by artificial intelligence that enables the designer By overcoming the difficulties of designing a costume at times, shortening time and saving effort on the one hand, and on the other hand, artificial intelligence frees the actor/character from the burden of changing the costume and its weight during the theatrical performance. This effective mechanism and its

operation enable the designer to create a process of creation and innovation and keep him within the field of diversity in the costume model. One theatrical and changing the design through it with the change in the state of the dramatic character during the show. Therefore, the philosophy of this study was based on finding a proposed model for the idea of building and forming a theatrical costume linked to the effectiveness of artificial intelligence in order to enhance its work in the theatrical show. Hence, the researcher divided his research into four chapters: Chapter The first (methodological framework), which included the research problem and the need for it, which was defined by the following question: What is the mechanism for building a proposed model for the idea of a theatrical costume that is linked and works with artificial intelligence via Wi-Fi technology, and the designer or actor can control changing its appearance visually either via a computer or via a device? Portable control, which provides a large aesthetic space for its semantic work? Due to the lack of a previous study on this study, which specializes in building a proposed model for a theatrical costume that works with artificial intelligence, which accelerates the process of creativity and its excellence in accordance with the requirements of the theatrical text and the directing vision, and the interaction of the recipients with that. This is why the need existed for the current study. This chapter also included the importance of the study. Its goals, limits, and definition of the most important terms contained in its title, which are (effectiveness, artificial intelligence), while the second chapter (theoretical framework), the first section, included the concept of artificial intelligence... the dialectic of

philosophy and science. The second topic is the effectiveness of artificial intelligence and its applied implications in the arts. This chapter also included the most important indicators that emerged from the theoretical framework. As for the third chapter, it contained the applied aspect, and is represented in building a proposed model for the idea of creating and configuring a theatrical costume that works with artificial intelligence and its functions in the theatrical presentation. While the fourth chapter contained the research results and their discussion, including: 1. Artificial intelligence (AI) has achieved a major leap in designing theatrical costumes and implementing them during the theatrical show, saving time and effort for the designer, as in the (Midjourney) or (AIDA) application. The conclusions, including: 1. The proposed theatrical costume model, which is powered by artificial intelligence (AI), derives the power of its semantic function from the mechanisms of change and transformation by means of organic diodes for the image of the theatrical costume and recommendations, which are, 1. To study artificial intelligence (AI), within the field of primary study vocabulary and in postgraduate studies, as one of the student's graduation requirements as the language of the future, and then a list of sources was installed,

الفصل الاول

الاطار المنهجي

أولاً. مشكلة البحث والحاجة اليه :-

من المعلوم لدينا ان الانسان يعتبر الكائن الوحيد عالي الذكاء بسبب ما يملكه من عقل عالي الانشاء والتكوين والذي من خلاله يستطيع التفاعل مع الاخر وفق منطق التعلم والتفكير ولان التواصل يعد من المفاهيم المحورية الذي تدور حوله الدراسات المعاصرة وما يترتب عليها من نتائج واستنتاجات بحكم طبيعة الانسان البدنية والسايكولوجية هما ما يحتمان عليه التزود بالمعلومات دائما حتى يتسنى له الحياة وسط بيئته ومع حركة الزمن تشكلت لديه بنى جديدة تلبي ايضا احتياجاته ففي العصر الحالي استطاع ان يؤسس انظمة فكرية ذكية ومعقدة تجنح نحو التكامل في علاقاتها، ومنها الذكاء الاصطناعي (AI)، الذي مثل انعكاسا لوعي انساني متقدم يريد به ان يحاكي طابعه الوجودي ليقود المرحلة المستقبلية لما بعد التكنولوجيا الساكنة والتي تتمتع بالحركة والتفكير الذاتي لصناعة سلوك اكثر جدية /غير مرن في التعامل مع الاخر خاضع لقانون الالة، بيد ان ذلك لايعني بقاءه بعيدا عن سلطة العقل الانساني وحكمه، فهو من يزوده بالخوارزميات التي تمنح الحياة الالية التي يستفاد منها في اختزال الزمن وانجاز اكثر من مهمه في ان واحد وغيرها من الافعال كالفنون السمعية والبصرية والتي تتطلب زمنا وجهدا مضاعفا لانتاجها لكن مع وجود الذكاء الاصطناعي اصبح بالامكان توفي كل ذلك واختزاله لاقل القليل، فالمسرح بوصفه بوتقة يمكن للفنون الاخرى ان تصهر داخلها ابداعاتها وتجاربها قد استعان بالمنظومة العلمية ومنها الذكاء الاصطناعي لتقديم رؤى جمالية يمكن لها ان تحقق اهدافها الفكرية وقرائنها الفلسفية للمتلقي بصورة يمكن له من خلالها التعرف على بناء وبنية المنجز التقني المعزز بالطروحات الفكرية ذات الدلالات التي تقوده جدلية يمكن من خلالها استقرار وجوده بمفهوم الان، وعليه لا بد له من التوقف امام ما يحدث حتى ينظر بطريقة مختلفة لجزيئات العرض المسرحي بصيغة جديدة، فالازياء ضمن منظومة الذكاء الاصطناعي هي ليست كما كانت سابقا بل على العكس اصبحت تتسم بالمرونة التكنولوجية التي تسمح لها بالتعبير العميق من خلال تفاعلها مع الفعل الدرامي بكل مجرياته اثناء العرض المسرحي، لذلك لا بد من الوقوف عند هذا الجانب حتى نجيب عن السؤال الذي يطرحه البحث من خلال المشكلة والمتمثل بالتالي، ماهي الية بناء النموذج مقترح لزي مسرحي يرتبط ويعمل بالذكاء الاصطناعي، ويمكن للمصمم او الممثل ان يتحكم بتغيير شكله سوريا اما عبر جهاز الكمبيوتر او عبر جهاز تحكم

محمول؟ بعيدا عن الية التبديل المادي الفعلي للزي، وبما ينسجم ويتناسب مع مكون الشخصية الدرامية اثناء العرض ؟ اما الحاجة اليه فتكمن من خلال الاضافة الجديدة والمبتكرة في تصميم الزي المسرحي (انموذج واحد فقط)، يمكن ان يستجيب لكل التغيرات في الشكل سواء على صعيد الفصال واللون والخامة مما يمنحه قوة تعبيرية وجمالية اثناء العرض المسرحي .

ثانيا. اهمية البحث :

تكمن اهمية البحث في انه يفيد المشتغلين بالفنون ومنها المسرح خصوصا المصممين للزي المسرحي، كذلك ممكن الافادة منه في مجالات الحياة الاخرى منها العسكرية وغيرها .

ثالثا. اهداف البحث :

يهدف البحث الى التعرف على الية بناء انموذج مقترح لانشاء زي مسرحي يعمل بتقنية الذكاء الاصطناعي اثناء العرض المسرحي، و اشتغالاته .

رابعا. حدود البحث :

يتأسس البحث على وفق الحدود التالية :

1 . الحد الزمني : 1 / 9 / 2022 وهو زمن تولد الفكرة المبتكرة لانشاء زي مسرحي يعمل بتقنية الذكاء الاصطناعي يستجيب لاوامر التغيير والتبدل حسب متطلبات الفعل الدرامي والاحداث للشخصيات فوق خشبة المسرح .

2 . الحد المكاني : مدينة البصرة / جامعة البصرة / كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون المسرحية .

3 . الحد الموضوعي : تقديم دراسة حول فكرة مبتكرة لبناء انموذج مقترح لزي مسرحي يعمل بتقنية الذكاء الاصطناعي واشتغالاته الفكرية والجمالية في العرض المسرحي .

خامسا. تحديد المصطلحات :

1 . الفاعلية : (effectiveness)

أ . (لغة) :

"فاعلية (اسم)،

الفاعلية، وصف لكل ماهو فاعل،مصدر صناعي من فاعل مقدرة الشيء على التأثير
 ("الزمخشري، معجم، منشور على موقع، المعاني، د ت)،
www.almaany.com .

ب. (اصطلاحاً) :

فاعلية المخ (علوم النفس)، النشاط الفسيولوجي للمخ ومنه العمليات العقلية كالتفكير
 ("الزمخشري، معجم، منشور على موقع، المعاني، د ت)،
www.almaany.com .

التعريف الاجرائي : الفاعلية، هي قدرة المخ على خلق تكوينات عقلية مبتكرة نتاجها
 التفكير لتأليف نشاط متقدم جديد هدفه التواصل والتفاعل مع الآخر .

2 . الذكاء الاصطناعي (AI) :

أ . (لغة) : بما ان المصطلح مركب من كلمتين ولأجل الوصول الى تعريف المصطلح
 في اللغة العربية كان لابد من تعريف الكلمتين كلا على حدة ومن ثم توحيدهما في
 تعريف واحد يلبي متطلبات البحث ومساره.

الذكاء : كلمة اصلها الاسم (ذكاء)، في صورة مفردة مذكر وجذرها (ذكو)، وجذعها
 (ذكاء). (الابادي، قاموس، منشور على موقع، المعاني، د ت)،
www.almaany.com .

الاصطناعي : كلمة اصلها الاسم (اصطناع)، في صورة مفردة مذكر وجذرها
 (صنع)، وجذعها (اصطناع)، وتحليلها (ال + اصطناع+ي) . (الرازي، قاموس،
 منشور على موقع، المعاني، دت)،
www.almaany.com .

ب . (اصطلاحاً) :

1 . هو قدرة "آلة او جهاز ما على اداء بعض الانشطة التي تحتاج الى ذكاء مثل
 الاستدلال الفعلي والاصلاح الذاتي" (عبد الحميد، قاموس ، منشور على موقع،
 المعاني، دت)،
www.almaany.com .

2 . هو " الذكاء الذي تبديه الآلات والبرامج بما يحاكي القدرات الذهنية البشرية وأنماط عملها، مثل القدرة على التعلم والاستنتاج ورد الفعل على أوضاع لم تبرمج في الآلة ومن خلالها يمكن صنع برامج قادرة على اتخاذ قرار حقيقي" (بونييه، 1993، ص ص 11-13) .

التعريف الاجرائي : هو امكانية الآلة / الكمبيوتر، وقدرتها على التعامل والتفاعل والتواصل مع المواقف بصورة ذكية وإيجاد الحلول للمشكلات التي تعترض طريق الإنسان بفعالية ودقة عالية، مما يتيح له فرصة للتغلب على الصعوبات بأقصر وقت ممكن وإنتاج شيء جديد، كل ذلك يتم من خلال خوارزميات مرنة خاصة تزود بها الآلة / الكمبيوتر بواسطة المستخدم / المصمم .

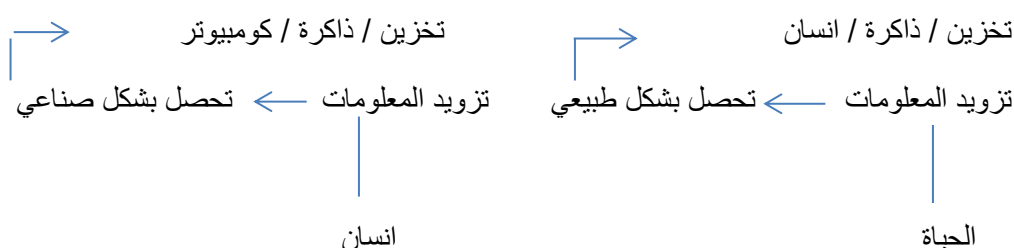
المبحث الاول

مفهوم الذكاء الاصطناعي ... جدلية الفلسفة والعلم

ان العقل الانساني منذ خلقه اصبح مبرمجا لمنطقية الاوامر المعطاة، والمبنية على متسلسلة الفعل ورد الفعل، وهنا يصبح الدماغ هو الاداة الفسيولوجية التي تقوم " بجمع المعلومات الواردة من الاعضاء الحسية، حيث تستخدم هذه المعلومات بعد ذلك من اجل تحديد الافعال التي سينفذها الكائن الحي" (XXX، مقال، منشور على موقع، ويكيبيديا بتاريخ 2023)، (<https://ar.wikipedia.org>)، الذي يتفاعل من خلالها مع المحيط خاصته بدقة، بالتأكيد هذه الفعالية المعقدة تتطلب منظومة عمل متكاملة تبنى وفق منطق رياضي مشفر يقع في مصفوفة عدية متسلسلة، وهذا ما قال به (فيثاغورس 570 – 495 ق.م)، سابقا اذ اعتقد ان عالم الحس باشكاله المختلفة ماهو الا عبارة عن نظام عددي مسؤول عن هندسة الاشكال المادية وبنائها الخارجي الداخلية جماليا، فمثلا، الشجرة تتألف من سياق عددي يؤلف الجذر والساق والاوراق والثمار في ترابط تام "ان العدد مبدأ الوجود" (غالبا، 1981، ص 8)، ان هذا المبدأ مصدره الرقم (1) الذي يعد نقطة بداية الوجود الثابتة والتي تتبع منها جميع الصور والاشكال المادية التي تنتشر في الكون، ان ذلك يعني ثابت الوجود وانتسابه له وهو من يمنح الاشكال خوازميتها العددية التي تتألف منها صورتها من ناحية فمثلا، التشكيل العددي لصورة جذع شجرة الصنوبر يختلف تماما عن التأليف العددي لصورة جذع شجرة النخيل وهكذا بالنسبة لباقي الاشياء الاخرى، ومن خلال ذلك يمكن للفكر/العقل الرياضي ان يبلور العلاقة بين جزئيات الكون على اعتبار انها علاقة

رياضية تجمع بين المكونات لاجزائها، ان هذا الفهم / التفكير الالي، هو الذي يجعل من الانسان قادرا على التمييز بين صور الاشكال في الطبيعة، لقد ظل العقل والتفكير العقلي مهيمنا على المحور الفلسفي وبعيدا نوعا ما عن العلمي فترة من الزمن الى ان جاء الفيلسوف العالم (رينيه ديكارت 1596 – 1650)، الذي سار على طريق العقلانية والتي تؤكد على " ان المعرفة تكتسب عن طريق العقل / الفكر" (كوتنغهام، 1997، ص14)، وهذا ما حققه في مقولته الفلسفية التي اسست لمبناه الفلسفي " انا افكر اذا انا موجود" (سوريل، 1985، ص125)، لقد قرن ديكارت وجود الانسان/ حياته، بالتفكير، هذا التفكير الذي يبنى وفق متسلسلة الاستنباط الفلسفي للوصول الى بنية الحقيقة العميقة / النتائج والتي كان منطق الفلسفة سبيلها في الاساس، ان هذا الطرح كان قد مهد الطريق امام التفكير الفلسفي حتى يقترب بصورة طبيعية بالتفكير العلمي التجريبي لتأسيس واقع الحياة ومتطلباتها الالية اذ نجد ذلك جليا وواضحا بما قدمه واكده الفيلسوف العالم (تشارلز بابيج 1791 – 1871)، عندما " ابتكر مفهوم الكمبيوتر القابل للبرمجة (...)، وذلك في عام (...)، 1822 وقد اسماه الاله التحليلية (...)، والذي كان يحتوي على ذاكرة قادرة على تنفيذ الاوامر وحفظ النتائج التي يتوصل اليها" (xxx، مقال، منشور على موقع، ويكيبيديا بتاريخ 2023، <https://ar.wikipedia.org>)، وهذا يعني ان ميكانيكا الصناعة والعمل لجهاز الكمبيوتر تكاد تقترب من ميكانيكا عمل العقل الانساني مع بقاء الاختلاف بينهما بالتشكيل الحي لصالح الانسان والالي لجهاز الكمبيوتر، مما يمنع تشابه المطابقة في الامكانيات العقلية الكبيرة للانسان والبرمجية المحدودة وفق سياقها الا من ناحية اشتغالهما المتشابه، ففي جهاز الكمبيوتر "ان الكمبيوتر لا يستطيع ان يتناول سوى الارقام، فعلى المستوى القاعدي يتكون الكمبيوتر من نبائط ثنائية، ولا يمكن لهذه النبائط ان تتخذ الا احد وضعين اتفق على ان يرمز لهما ب (صفر او 1)، وقد ادى اختيار هذين الرمزتين الرقميين الى انتشار الفكرة القائلة ان الكمبيوتر لا يستطيع ان يفهم سوى (نعم او لا)، وانه لا يستطيع تمييز ظلال المعنى بينهما" (بونيه، 1990، ص ص13-14)، ان تلك الثنائية التي يعمل بها الكمبيوتر تقترب جدا من الالية الثنائية التي يعمل بها دماغ الانسان، مع بقاء فرق الامكانيات بينهما فالانسان يتمتع بالاطلاق بينما الكمبيوتر ينحصر بالمحدودية، بالتاكيد ان لمثل هذا الفرق بينهما اي الانسان والكمبيوتر قد استوجب فرقا في الذاكرة لدى كل منهما على اعتبار ان الذاكرة هي من اهم الفعليات العقلية المعرفية التي تنظم حياة الانسان ويعتمد عليها اذ بدونها لا يمكن له ان يتعلم مالم تكن موجودة " فهناك صلة وثيقة بني الذاكرة والتعلم، فكل تعلم يتضمن ذاكرة، فإذا لم يتم تذكر شيئا من اخلربة السابقة فال

يمكن تعلم أي شيء" (الثبتي، 2012، ص14)، فهي أي الذاكرة تعتبر مخزن للمعلومات المدونة فيها والتي يمكن استدعاؤها حين العمل والموقف الذي يتطلبها، فالذاكرة تشكل العمود الفقري لميكانيكا عمل الانسان بوصفه كائن بايولوجي وايضا لجهاز الكمبيوتر بوصفه جهاز يعتمد تقنية التخزين للمعلومات بطريقة ميكانيكية الية بواسطة المبرمج / المستخدم ، فيكون عمله موضوعي بواسطة خارجية ويكون بمثابة المستنير لذاكرة الكمبيوتر حيث يكون زمنها اختياري وهذا بعكس عمل ذاكرة الانسان لشروطها الذاتية والموضوعية ولزمنها المعزز بالظرف، " أن الإنسان يستطيع تغيير استراتيجيات تجهيز المعلومات خلال عمليات التجهيز أو المعالجة ذاتها حيث يرمز الإنسان المعلومات ويعاقلها ويخزنها اعتماداً على بنائه المعرفي وما تم تعلمه واكتسابه" (الزيات، 2006، ص133)، ان الية العمل/ تخزين المعلومات لدى الانسان تلك بمفهومها تختلف عن الية العمل/ تخزين المعلومات في جهاز الكمبيوتر بينما يتم تزويد وتخزين المعلومات المركزة ايجابا في ذاكرة الانسان ولتي تزيد من قدرته على التعلم تتم بصورة طبيعية فان تلك العملية بالنسبة لجهاز الكمبيوتر تخزن بمجموعها دون استثناء لانها تحصل بشكل غير طبيعي بمعنى ان من يقوم بها اي تخزين المعلومات في الذاكرة هو الانسان وكما قي الترسيمة ادناه،



بالتأكيد ان هذه الية العمل لاتتوقف عند حد تزويد وتخزين المعلومات بين الانسان وجهاز الكمبيوتر بل تتعداها الى طبيعة الفعل والتفاعل مع الاحداث الحاصلة ما بين الاثنين، ومع مرور الزمن وتطور علوم التكنولوجيا قد بزغ جيل جديد من اللغات التفاعلية، الكتابية / الصوتية / الصورية / الحركية، والتي تمثل فعل التداول والتواصل المشترك ما بين الانسان وجهاز الكمبيوتر من خلال التأسيس أنموذج متقدم من برمجيات الكمبيوتر وتطبيقاته مما يخلق فرص جديدة لاليات التفكير وسط النظام الاجتماعي والذي اراد من خلاله مغايرة ما موجود والسائد*، فكان جهاز الكمبيوتر هو الحدث الرابط " المجتمع بمؤسسة التقدم العلمي والتكنولوجي" (هابرماس، 2003 ، ص 43)، وعند هذا يكون قد صنع وعزز استراتيجيات جديدة الهدف منها الاستخدام الواسع فيما بعد للتقدم التكنولوجي في شتى مجالات الحياة، ضمن مرتكز

وجدل الفلسفة والعلم في المجتمع وبناءه ومع اتساع رقعة التطور العلمي بمرور الزمن وانفتاح الفلسفة على العلوم الطبيعية بمدياتها الجديدة لوضع حلولاً منطقية لمشكلات الانسان المعاصر وهذا ماكشفه الفيلسوف العالم (الفردنورث هوايتهد 1861 – 1947)، بقوله "ان الواجب الرئيسي لفلسفة العلم الطبيعي هو تقديم تصور عن الطبيعة، بطريقة تجعل هذا التصور واقعا مركبا للمعرفة وتوضح الكيانات الرئيسية والعلاقات الرئيسية التي تقوم بينها بطريقة تؤسس وفقها كل قوانين الطبيعة، الا ان هذه الكيانات وتلك العلاقات يجب ان تكون كافية للتعبير عن كل العلاقات التي يتصور اقامتها بين الكيانات الموجودة بالفعل في الطبيعة" (عويضة، 1995، ص33)، هذا الجدل والتفاعل ما بين الفلسفة والعلم ادى الى ظهور العديد من النظريات والمخترعات ومنها الذكاء الاصطناعي ففي عام (1956) وفي مؤتمر دارتموث كان الظهور العلني لهذا المصطلح امام حاضري المؤتمر من خلال عالم الكمبيوتر (جون مكارثي 1927 – 2011)، بيد ان التجارب على برمجيات الكمبيوتر قد سبقة هذا التاريخ بالتاكيد وتحديدا في عام (1950)، عندما قدم العالم (الان ماتيسون تورينغ 1912-1954)، بتقديم ما عرف باختبار تورينغ Turing test، ظلت الابحاث مستمر ضمن هذا الحقل مع تقدم الزمن فقام العالم (انتوني اوتنجر 1929-2022)، من جامعة كامبريدج بتصميم تجربة محاكاة من خلال جهاز الكمبيوتر لعملية التسوق التي يقوم بها الانسان في اكثر من متجر، وذلك لقياس قدرة الكمبيوتر على التعلم، والتي عدت اول تجربة ناجحة في العالم لما يعرف بتعلم الالة" (المهدي، 2021، ص106)، الذي عززه سابقا عالم الكمبيوتر (ارثر صموئيل 1901-1990)، في طروحاته الفكرية عام (1959)، والتي اراد من خلالها ان تكون الاله/ الكمبيوتر قادرة على التعلم وتطوير ذاتها عبر برامجيات وخوارزميات مرنة يمكن لها ان تتفاعل مع الانسان وايجاد الحلول للمشكلات التي تعترض طريقة بصورة انية وذاتية وبنفس الدرجة من التعليم التعلم (التعلم العميق)، وهكذا دثب العلماء على ابحاثهم المتجهه باتجاه الانسان ببعده المادي والروحي وايضا الفلاسفة كذلك اللذين بحثوا لايجاد الاجابة عن الاسئلة الكبرى للعصر والانسان ومشكلات العصر والانسان الكبرى . فالذكاء الاصطناعي له مستويات مختلفة يحددها العلماء وفق قاعدة الاستجابة والتفاعل ومن ثم الفاعلية وهي "1. الذكاء الاصطناعي الخاص بالالات التفاعلية Reactive Machines وهو ابسط انواع الذكاء الاصطناعي، لافتقاره على التعلم من الخبرات السابقة او التجارب الماضية لتطوير الاعمال المستقبلية، واكتفائه التعامل مع التجارب الحالية لاخراجها بافضل شكل ممكن، 2. الذكاء الاصطناعي ذو الذاكرة المحدودة Limited Memory الذي يستطيع تخزين بيانات التجارب السابقة لفترة زمنية محدودة، 3.

الذكاء الاصطناعي القئم على نظرية العقل Theory of Mind والذي يستطيع فهم الآلة للمشاعر الانسانية، والتفاعل مع الاشخاص والتواصل معهم ، 4. الذكاء الاصطناعي ذو الادراك الذاتي Self-Awareness الذي يشير الى الكثير من التوقعات المستقبلية التي يصبو اليها، بحيث يتكون لدى الآلات وعي ذاتي ومشاعر خاصة تجعلها اكثر ذكاء من الكائن الانساني "(المهدي، 2021، ص110)، لذا فان "الذكاء الاصطناعي بصيغته المتداوله ماهو الا نظام يمكن انشاءه يمكن ان يستجيب للاوامر الموجهة له من خلال البيانات المحفوظة في الجهاز الآله/ الكمبيوتر/الروبوت وبممكن له ان يستخدمهما للحالة المعطاة له تنفيذا والتفاعل معها وله القدرة على التعلم من خلال الاستحداث لبرمجيات جديدة عبرة اليات معقدة مما موجود عنده في الذاكرة من المعادلات الخوارزمية فيه، "(بونيه، 1993، ص11)، وهذا ما اكده (هوارد غاردنر 1943 - .)، حينما قال "ان الذكاء يمثل قدرة (...)، معينة تستلزم وجود مجموعة من المهارات لحل المشكلات والتي تمكن من خلق نتاج فاعل يكون مناسباً في سياقه (...)، وان الذكاء ليس ثابتاً وانما يتطور ويكبر عن طريق التعليم المناسب" (GARDNER، 2016، P12)، وهذا مايمكن ان يعمل فيه الذكاء الاصطناعي بمفهومه الواسع ويتطور ذاتياً تبعا للمعطيات المزود بها وهذا ماقدمه العالم الفيلسوف (نيك بوستروم 1973- ...)، في كتابه (الذكاء الفائق المسارات والمخاطر والاستراتيجيات)، لمفهوم الذكاء الاصطناعي هو " ذكاء يتجاوز بدرجة كبيرة الاداء المعرفي للانسان في جميع مجالات الاهتمام" (postrom.1983.p35)، مما يقدم المساعدة الفائقة للانسان .

وتأسيساً على ماتقدم يمكن للباحث حصر الآتي،

1 . من خلال جدل الفلسفة والعلم يخلق الابتكار (الذكاء الاصطناعي)، كون هدفهما معاهو البحث عن المشكلات وتشخيصها والتي تعترض طريق الانسان في المكان والزمان هنا / الان ، ومن ثم ايجاد الحلول لها حتى يحقق الانسان الاستقرار والتقدم في كل شيء ومنها الفن المسرحي .

2 . يعتبر العقل / المعالج، هو المسؤول عن تجميع المعلومات والبيانات والصور في الانسان والآله / الكمبيوتر/ الذكاء الاصطناعي حيث يتحول كل ذلك الى الذاكرة وهي تكون المسؤولة عن الية التخزين لها، حتى يمكن للانسان او الآله/ الكمبيوتر/الذكاء الاصطناعي، استدعائها حسب الموقف والحاجة عند الطلب، وهنا تكون الذاكرة هي المسؤولة المباشرة عن التعلم والتعليم في كل منهما، هذه العملية عند الانسان تتم

بصورة طبيعية مباشرة بينما في الاله/الكمبيوتر / الذكاء الاصطناعي تتم بصورة غير مباشرة وغير طبيعية .

3 . الذكاء الاصطناعي هو نظام يمكن تكوينه من خوارزميات وبيانات ومعلومات وصور، يتم انشائها بطريقة رياضية مرنة وفق معادلاتها بواسطة العلماء والمبرمجين، ويمكن من خلالها، اي للاله/الكمبيوتر/الروبوت، ان تستجيب للأوامر المعطاة وتتفاعل معها وتطور نفسها ذاتيا عن طريقة التعلم مما يساعدها ذلك على التعامل مع المواقف الجديدة وهذا مايعرف بالتعلم العميق .

المبحث الثاني

فاعلية الذكاء الاصطناعي وانعكاساته التطبيقية في الفنون

يشكل الذكاء الاصطناعي (AI) بؤرة ارتكاز في الحياة المعاصرة لما يمتلكه من قدرات فائقة لها السبق في نسج متطلبات حاجيات الانسان وتلبيتها، ان سبب ذلك هو اتساع رقعة العمل التي يستخدم فيها، لان الذكاء الاصطناعي (AI)، اصبح الاداة الفاعلة من خلال تلك المنصات والتطبيقات المرتبطة فيه وتعمل بمعيته كمجسات الكترونية مساعده لتغذيته بالمعلومات والمتطلبات أذخال/أخراج عبر جهاز الكمبيوتر، والتي تتم بواسطة المستخدمين من العلماء والمبرمجين والفنانين والكتاب والمصنعين، والذين وجدوا ظلتهم في ايجاد مسارات جديدة للابداع والابتكار من خلال الذكاء الاصطناعي (AI)، وذلك لتمرير وانشاء الكثير مما كانوا يصبون اليه من اجازات علمية وفنية، فمثلا، موقع (Unscreen)، الذي يعمل بالذكاء الاصطناعي (AI)، فيه العديد والكثير من التطبيقات والادوات المساعدة والمتخصصه في تشكيل وتكوين الصور السينمائية، حيث يمكن من خلاله لصانعو الافلام/المخرجين والتقنيات/المصممين، الاستفادة منه حين تصوير لقطات ومشاهد افلامهم وتنفيذها، لان في مثل تلك المواقع تتوفر امكانيات كبيرة منها مثلا، التحكم بخلفية اللقطة / الصورة السينمائية وازافة مؤثرات زمنية ومكانية جديدة لها او حذف وتعديل الغير مناسب منها لطبيعة الاحداث الدرامية والتحكم في كل ذلك واكثر، وبهذا يكون المشاهد يرى حين التقديم جميع الاحداث والاماكن كانها الحقيقه على شاشة السينما، وهنا يكون الذكاء الاصطناعي (AI)، قد اختزل تكلفة الانتاج وزمن تصوير اللقطة والمشهد وقدم الخيال بعيدا عن فيما اذا كان المشهد يصور خارجيا في اماكنه الواقعية الحقيقية، ايضا قد تم الاستغناء عن الخلفية الخضراء العازلة/ الكروما، لاضافة المؤثرات على مشاهد

الاحداث، كما يمكن لصانعو الفنون البصرية الاخرى الافادة من موقع الذكاء الاصطناعي (AI) هذا، ان مايقدمه الذكاء الاصطناعي من وفرة تقنية وتكنولوجيا للفنان/المصمم جاهزة التعامل بفعالية انما يقدم نتائج فنية مميزة لكل ما يريده الانسان /الفنان/المصمم منه وهكذا يتحرك صانعو البرمجيات المعلوماتية والتطبيقات الالكترونية لتوفير تلك الارضية/المساحة، التي يتغذى منها الفن/المحتوى والتي تمر عبر نافذة الذكاء الاصطناعي (AI) اصلا بمستوياته التي جهر بها، ايضا هناك، (Midjourney)، " وهو موقع خاص للذكاء الاصطناعي التوليدي، يعمل بالية التعلم العميق، صادر سنة (2022)، عن شركة تحمل نفس الاسم وهو لازال في مرحلته التجريبية، مهمته العمل عن انشاء العديد من المهام ومنها صور فنية من خلال تحويل نص الكلمات/الوصف الحوارى للمراد انجازه وتحويله الى صور" (xxx، مقال، منشور على موقع، ويكيبيديا بتاريخ 2024، <https://ar.wikipedia.org>)، لذلك يمكن الاستفادة منه مستقبلا- بعدما يتم تطويره وتنشيطه نهائيا كتطبيق خارج مرحلة التجريب - في انشاء رسومات وصور/ تصميمات فنية مما يطلب منه ويمكن لها ان للزي المسرحي والذي يقرره/ يجسده المصمم حين التصميم والمتخيل لما يراه مستندا في ذلك الى ما طرحه كل من معطيات النص الدرامي ورؤيا المخرج وبعد ذلك يمكن نقله كصورة على الزي المسرحي الذي ترتديه الشخصية الدرامية وفق اليات وبرمجيات تقنية تعمل بالذكاء الاصطناعي(AI)، وفي هذه الاثناء يكون الممثل قد تحرر فعليا من عملية تبديل/ تغيير الزي خلال العرض المسرحي والتي تتطلب منه زمنا وجهدا، ان تلك العملية / تغيير الزي، ان حدثت امام المتلقين فهي تدخل ضمن نسق عروض المسرح الملحمي وهي تقع ضمن تقنية التغريب، ويمكن لها ايضا ان تحصل مايبين مشهدا واخر خلال عروض المسرح الطبيعي والواقعي، كما يوجد موقع اخر يعمل بالذكاء الاصطناعي (AI)، وهو باسم Hotpot " وهو موقع (...)، يحتوي على عدد من خيارات تحرير الصور بطريقة ذكية، مثل تلوين الصور بالابيض والاسود وترميم الصور المخدوشة، وازالة الخلفية من الصور والتشويش التلقائي للوجه" (Oppenlaender, 2022, p192)، ان هذا الموقع يمكن له ان يساعد المصمم في اعادة تشكيل الصور واعادة انتاجها من جديد بمستوى عال يقترب بها جدا من محاكاة الفنانين وابداعهم، فهو اي الذكاء الاصطناعي هنا يستطيع خلق المقاربات الفنية للاساليب التصويرية لفناني الفوتوغراف والرسامين التشكيليين عبر احداث المؤثرات المناسبة على الصورة بابعادها الجمالية، وهكذا يمكن توظيف كل ذلك في انتاج تصميمات صورية للشخصيات بازائها المختلفة بشكل يتوافق مع مايطالبه المصمم منه للعرض المسرحي ويمكن ان يعكس كل ذلك على خامة الزي الذي يرتديه

الممثل / الشخصية للوصول الى الشكل النهائي لصورة المسرحية كاملة بما فيها من تقنيات بصرية اخرى حيث يستطيع خلق العلاقات الافتراضية فيما بينها وفق الاحتمالات التي يقدمها الذكاء الاصطناعي (AI)، حتى تتوافق مع معطيات النص الدرامي والمخرج يتوافق قبل تنفيذها فوق خشبة المسرح، . كما يمكن للمصمم من استخدام تطبيق (AIDA)، الذي يعمل بالذكاء الاصطناعي يساعد مصمم الازياء بعمل مايريده من تصميمات بسرعة عالية ودقة فائقة، بالتأكيد فان هذا التطبيق لم يكن الوحيد الخاص بتصميم الازياء بل هناك العديد من التطبيقات والمنصات الالكترونية العاملة بتقنية تعلم الاله للذكاء الاصطناعي (AI)، وكما بينهاها سابقا، وكذلك هناك مواقع ويب اخرى تعمل بالذكاء الاصطناعي مثل (منصة جدول، نظام ديزاينوفيل)، ان الذكاء الاصطناعي (AI)، يوفر مساحة كبيرة لابداع مصمم الازياء من خلال تقليل الجهد والزمن لخلق نماذج كثيرة يستطيع المصمم التعديل والاضافة عليها بسرعة انية وفق توارد الافكار لديه للوصول بتصميم الزي الى الهدف المطلوب ذلك لان الذكاء الاصطناعي (AI)، له " القدرة على تحليل كميات هائلة من البيانات ومن ثم اقتراح تعديل التصميم فبامكان المصمم ان يختار الاقتراحات المناسبة له والتي قد تعتمد التعديل من خلال الالوان والخطوط وتوزيع الكتلة في فضاء الخامة كل ذلك يمنح تصميم الزي البعد الدلالي المتفق مع احداث العرض المسرحي لايتم هذا الا من خلال قراءة البيانات وتحليلها بشكل عميق". (الطواني وعشميل، 2022، ص6) ، مما يوفر مساحة لفاعلية اشتغالات الزي الذي يستقبل الاشارة عبر تقنية الواي فاي ويحولها الى صورة عبر الشرائح الالكترونية الدقيقة والتي يكون عمادها الدايودات العضوية الدقيقة والمزروع على كل مساحة خامة الزي مما يحقق بعدا جماليا للزي يتواصل المتلقي معه اثناء العرض المسرحي .

وتأسيسا على ماتقدم يمكن للباحث حصر الاتي،

1 . يمكن ان يؤدي الذكاء الاصطناعي (AI)، المتوفر ضمن موقع (Midjourney) وغيره، دورا هاما في تصميم الزي المسرحي المقترح وتشكيله واشتغالاته ضمن نسق العرض المسرحي .

2 . يبنى انموذج الزي المسرحي المقترح الكترونيا من خلال الشرائح الدقيقة والمؤلفة من الدايودات العضوية وتزرع في كامل بنية الخامة كقطعة واحدة وربطها في برامج الذكاء الاصطناعي من خلال الكمبيوتر وعبر تقنية الواي فاي .

3 . يعمل الزي المسرحي المقترح بشكل كلي عام وايضا يمكن تفعيل اي جزء منه لخلق تأثير الفعل الدرامي على الشخصية مباشر مما يتيح مساحه جمالية وفكرية للمتلقي لقراءة اشتغالاته الدلالية .

ما اسفر عنه الاطار النظري

1 . يمكن ان يؤدي الذكاء الاصطناعي (AI)، المتوفر ضمن موقع (Midjourney) وغيره، دورا هاما في تصميم الزي المسرحي المقترح وتشكيله واشتغالاته ضمن نسق العرض المسرحي .

2 . يبنى انموذج الزي المسرحي المقترح الكترونيا من خلال الشرائح الدقيقة والمؤلفة من الدايدوات العضوية وتزرع في كامل بنية الخامة كقطعة واحدة وربطها في برامج الذكاء الاصطناعي من خلال الكمبيوتر وعبر تقنية الواي فاي .

3 . يعمل الزي المسرحي المقترح بشكل كلي عام وايضا يمكن تفعيل اي جزء منه لخلق تأثير الفعل الدرامي على الشخصية مباشر مما يتيح مساحه جمالية وفكرية للمتلقي لقراءة اشتغالاته الدلالية .

4 . من خلال جدل الفلسفة والعلم يخلق الابتكار (الذكاء الاصطناعي)، كون هدفهما معاهو البحث عن المشكلات وتشخيصها والتي تعترض طريق الانسان في المكان والزمان هنا / الان ، ومن ثم ايجاد الحلول لها حتى يحقق الانسان الاستقرار والتقدم في كل شيء ومنها الفن المسرحي .

5 . يعتبر العقل / المعالج، هو المسؤول عن تجميع المعلومات والبيانات والصور في الانسان والاله / الكمبيوتر/ الذكاء الاصطناعي حيث يتحول كل ذلك الى الذاكرة وهي تكون المسؤولة عن الية التخزين لها، حتى يمكن للانسان او الاله/الكمبيوتر/الذكاء الاصطناعي، استدعائها حسب الموقف والحاجة عند الطلب، وهنا تكون الذاكرة هي المسؤولة المباشرة عن التعلم والتعليم في كل منهما، هذه العملية عند الانسان تتم بصورة طبيعية مباشرة بينما في الاله/الكمبيوتر / الذكاء الاصطناعي تتم بصورة غير مباشرة وغير طبيعية .

6 . الذكاء الاصطناعي هو نظام يمكن تكوينه من خوارزميات وبيانات ومعلومات وصور، يتم انشائها بطريقة رياضية مرنة وفق معادلاتها بواسطة العلماء

والمبرمجين، ويمكن من خلالها، اي للالة/الكمبيوتر/الروبوت، ان تستجيب للاوامر المعطاة وتتفاعل معها وتطور نفسها ذاتيا عن طريقة التعلم مما يساعدها ذلك على التعامل مع المواقف الجديدة وهذا مايعرف بالتعلم العميق .

الفصل الثالث

اجراءات البحث

اولا. مجتمع البحث : يتألف مجتمع البحث من انموذج التصميم التجريبي للزي المسرحي المقترح والمبتكر المقترن بالذكاء الاصطناعي واشتغالاته، والذي يمثل فكرة انبثقت سنة 2022/ 9 / 1 لدى الباحث .

ثانيا . منهج البحث : اعتمد الباحث على المنهج التجريبي، لانتاج انموذج مقترح للزي المسرحي يعمل بالذكاء الاصطناعي .

ثالثا . ادوات البحث : اعتمد الباحث على ماجاء به الاطار النظري من مؤشرات و معلومات بالاضافة الى الوثائق المعرفية والفيلمية التي اطلع عليها، كما استعان الباحث بمحركات الذكاء الاصطناعي من مواقع وتطبيقات وادوات فاعلة الكترونية من خلال الشبكة العنكبوتية الدولية للانترنت كاداة بحث هدفها انتاج انموذج المقترح المبتكر للزي المسرحي .

رابعا . طريقة اختيار عينة البحث : يضع الباحث فكرة الهدف العام من مشروع البحث في تقديم خطة مقترحة لانشاء انموذج للزي المسرحي يعمل بتكنولوجيا الذكاء الاصطناعي (AI)، مما يوفر مساحة جمالية لاشتغالاته في العرض المسرحي .

خامسا . عينة البحث : تمثل الجانب التطبيقية لمراحل بناء انموذج المبتكر والمقترح للزي المسرحي وبيان مدى اشتغالاته في العرض المسرحي ، ويتكون من ثلاث مراحل هي،

المرحلة الاولى : مرحلة تشكيل انموذج الزي المسرحي / التصميم بواسطة الذكاء الاصطناعي وكما يأتي،

أ . تحليل النص المسرحي : والتي يقدم فيها المصمم قراءة واعية للنص المسرحي لاستخراج الصفات العامة للزي لكل شخصية وحسب ما جاء في المعطيات/المعلومات الواردة داخل النص وبجميع احوالها .

ب . رؤيا المخرج / فكرة زي العرض، اذ يقدم المخرج للمصمم وصفا دقيقا على الورق لصورة الزي المسرحي المقترح لكل شخصية درامية على حده مستندا فيها الى طراز وفلسفة العصر وايضا ابعاد تلك الشخصيات .

ت . شخصية الممثل / الابعاد الواقعية : اذ يقوم المصمم بحصر الصفات الخارجية العامة البايولوجية لشخصية الممثل مثل (الوزن، الطول، لون البشرة، وغيرها) وكذلك ملاحظة البعد السايكولوجي المتمثل بالافعال وردودها .

3 . تصميم الزي بمساعدة الذكاء الاصطناعي : بما ان التصميم هو مسار الابتكار الجمالي الذي يخلقه المصمم للزي المسرحي وبمساعدة الذكاء الاصطناعي، والذي يتطلب دقة عالية تتناسب وتقنيات الاداء الدرامي للشخصية فوق خشبة المسرح وما يستغرقه ذلك من كلفة انتاج عالية وجهد تصميم وزمن تغيير يحتاج الممثل اثناء مسار العرض المسرحي لذلك يمكن الاستعانة بفاعلية الذكاء الاصطناعي في تحقيق ذلك الامر بدأ من التصميم وحتى التنفيذ خلال العرض المسرحي مما يوفر امكانية الاختزال لكل ماذكر اعلاه، فمثلا، تصميم منصة (Midjourney) ومنصة (AIDA)، وتطبيقاتهما وادواتهما المساعدة في ذلك العمل، هاتان المنصتان يعملان بتقنية الذكاء الاصطناعي ولديهما القدرة على انجاز الكثير من الخدمات ومنها تصميم الازياء المسرحية فبمجرد مايقوم المصمم بتضمين المنصة وصفا لمايريد من شكل الزي عن طريق كتابة ذلك في الحقل المخصص له في المنصة واعطاء امر التنفيذ على الكمبيوتر يبدأ الذكاء الاصطناعي باظهار العديد من تصميمات الازياء بشكل صور يمكن للمصمم منها ان يختار مايريد وحسب متطلبات العرض والتي يمكن تنفيذها لاحقا .

المصمم / ادخال المعلومات / البيانات الذكاء الاصطناعي / Midjourney / AIDA
صور الزي المسرحي

المرحلة الثانية : مكونات الزي المسرحي نموذج المقترح / التأليف والتشكيل .

1 . خامة الزي المسرحي : تتألف من القماش المرن الغير قابل للانكماش والتجعد وباللون الابيض الناصع الغير عاكس للضوء .

2 . شرائح الكترونية : وتكون مصنعة من الدايودات العضوي (OLEDs)، والتي هي اختصار لجملة (Organic Light emitting diodes) ، تزرع هذه الشرائح الالكترونية وتثبت ضمن نسيج خامة الزي المسرحي وتغطيه بمجموعه.

3 . فصال الزي المسرحي : يحدد فصال الزي المسرحي بشكل بسيط مثلا (طويل،قصير،اكمام طويلة ام قصيرة)، وحسب طبيعة الشخصية ودورها الدرامي من قبل المصمم هذا الفصل يمثل الارضية التي سوف تستقبل التشكيلات الجمالية لموديلات التصميمات الاخرى والتي يمكن التحكم بها وتغييرها حسب حال الشخصية الدرامية وفعل الحدث فوق خشبة المسرح .

4 . وحدة التحكم الرئيسة : وهي من يتحكم بالية عمل الزي المسرحي، تكون بمعية المستخدم وتتألف من،

أ . اللوحة الام : وهي التي تجمع القطع الالكترونية معا من خلال وصلات دقيقة لنقل الاشارات الالكترونية فيما بين تلك الاجزاء لاداء المهام .

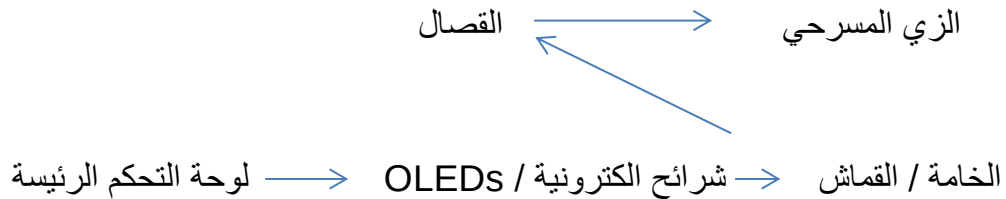
ب . المعالج (CPU) : يجهز الزي المسرحي بوحدة معالجه مركزية (CPU)، مهمتها معالجة الاشارات الالكترونية وهي تعمل كما الدماغ لدى الانسان .

ت . الذاكرة المركزية : وهي شريحة الكترونية يزود بها الزي المسرحي، مهمتها تزويد المعالج بالمعلومات، وتكون على قسمين " الاول، ذاكرة دائمة وهي للقراءة فقط، الثاني، ذاكرة مؤقتة وهي ذاكرة الوصول العشوائي " (XXX. مقال، منشور على موقع، ويكيبيديا بتاريخ 2023)، [/https://ar.wikipedia.org](https://ar.wikipedia.org) .

ث . مؤقت الكتروني : يستخدم لقياس الزمن والظروف الاخرى لعمل منظومة الزي المسرحي .

ج . وحدة الطاقة المركزية : وهي التي تزود المنظومة كاملة بالطاقة الكهربائية .

7 . مفاتيح التشغيل الرئيسي : ويستخدم لتفعيل بدء عمل الزي المسرحي بكامل منظومة .



المرحلة الثالثة : أنموذج المقترح / الية عمل الزّي المسرحي / الاشتغال في العرض المسرحي .

العرض المسرحي

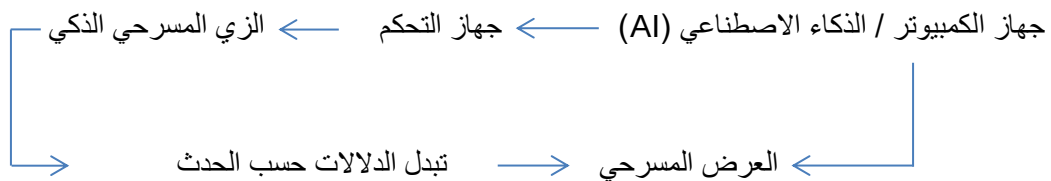
ان العرض المسرحي هو الحصييلة النهائية لجهد متواصل للعاملين عليه طيلة فترة التمرينات، بالتاكيد هدف كل أولئك هو تحقيق رؤيا الاخراج ضمن نسق الاطار العام الجامع لفعل التحقق فوق خشبة المسرح، بمعنى ان يتكامل كل الجهد لاجل ذلك بدءا من فعل الممثل واداءه مروراً بتقنيات العرض ومنها تصميم الزّي المسرحي واشتغالاته في اثناء العرض المسرحي وتفاعله مع مكونات العرض السمعية والبصرية الاخرى وفعل الشخصية خلال تقدم الاحداث، ولما كان الزّي المسرحي جزءا حيويا يقدم الكثير من المعلومات والدلالات المرتبطة بالشخصية الى المتلقي، ولجل ان يتحقق كل ذلك يحتاج الى الكثير من الجهد والوقت والمال اثناء العرض وخلالها، وحتى يتم اختزال كل ذلك وتوفير المساحة للممثل من التواصل المباشر دون حيلة اداء تمثيلي للوصول الى مايريده الفعل الدرامي ان ينجز، يقترح الباحث زيا مسرحيا من نوع اخر تم بيان مكوناته اعلاه اما اشتغالاته فهي كالآتي،

1 . الزّي المسرحي الذي يمثل الانموذج المقترح وهو ما ترتديه الشخصية الدرامية حيث يتشكل من فتحت الراس و الاكمام وطولهما وطول الزّي بصوره عامه وحسب فكر المصمم، دون اي ملمح دال على الزمان / العصر والمكان / البيئة .

2 . يفعل الزّي المسرحي / التشغيل، والذي هو في الاساس مرتبط بمنصة / تطبيق (Midjourney) او (AIDA) والعاملة بالذكاء الاصطناعي (AI)، مثلا، حيث له القدرة على اضافة اللون كاساس للخامة، مثلا، اذا كان اللون الاحمر هو المطلوب فان الذكاء الاصطناعي (AI)، يضيف ذلك اللون الى الزّي الذي ترتديه الشخصية مباشرة مع المؤثرات الاخرى من خطوط وزخارف والتي يكون المصمم قد حددها بالاتفاق مع المخرج سابقا .

3 . عندما تبدأ شرائح الدايودات العضوبة بالعمل فان المتلقي يرى صورة الموديل بالوانه وفصاله كاملا دون تشويه او ارباك في التنفيذ . كذلك يمكن هنا ان يحقق المصمم تاثير ما على الزي، ولنقل مثلا ان الشخصية تتعرض لاطلاق نار اثناء العرض وكجزء من الفعل الدرامي، فان بإمكان الذكاء الاصطناعي (AI)، بيان ذلك عب ابراز اللون الاحمر دلالة الدم على الزي المسرحي بسهولة ويسر .

4 . يرتبط جهاز التحكم الخاص بالزي المسرحي بجهاز الكمبيوتر ومنه في منصة (Midjourney) عن طريق تقنية (WIFI)، والتي تنقل البيانات والمعلومات من والى الزي المسرحي لاسلكيا،



ينتقل الزي المسرحي الذي يعمل بالذكاء الاصطناعي (AI)، الى مرحلة جديدة حيث يمكن ان يستوعب كل ما ياتي على خيال المصمم ورؤيا الاخراج حتى يصل بهما الى الاحدود خصوصا مع التطور الكبير الذي تشهده ساحة التكنولوجيا والعلوم الذكية ومنها الآلات القادرة على التعلم من خلال التفاعل مع الانسان والتي ستصل الى مرحلة معقدة التكوين والتشكل في المستقبل القريب، وهي مرحلة الروبورت الذكي، بمعنى يمكن ان نرى مصمم او مخرج آلة / روبورت وربما حتى ممثل روبورت بالتأكيد هذا طموح العلماء العاملين في هذا المجال والذي يرتفع بالانسان الى درجات اعلى وهنا يكون قد وصل الى فكرة افكار العلم .

الفصل الرابع

نتائج البحث ومناقشتها

- 1 . حقق الذكاء الاصطناعي (AI)، قفزة كبيرة في تصميم الزي المسرحي وتنفيذه خلال العرض المسرحي مما وفر اختزال الزمن والجهد للمصمم، وكما في تطبيق (Midjourney) او (AIDA) .
- 2 . استطاع الباحث / المصمم من خلال فكرة انموذج المقترح لتصميم الزي المسرحي من توفير مساحة جمالية يتحقق من خلالها الاشتغال الدلالي للزي اثناء العرض المسرحي ، كما في انموذج فكرة الانشاء والتكوين للزي المسرحي .
- 3 . قلل انموذج فكرة الزي المسرحي المقترح، من كلفة الانتاج للعرض المسرحي .
- 4 . وفرت فكرة انشاء وتكوين الزي المسرحي المقترح والتي تعمل بالذكاء الاصطناعي (AI)، بؤرة ارتكاز جديدة لخيال المخرج والمصمم من خلال الية التصميم والتنفيذ، لان يمكن لقطعة زي واحدة ان تخلف الالاف من الموديلات وحسب متطلبات العرض المسرحي .
- 5 . اتسم تصميم الزي المسرحي انموذج الفكرة المقترح بمرونة الاشتغال من خلال الديودات العضوية المزروع في جسم خامة القماش بالكامل والمتصل بالذكاء الاصطناعي (AI)، عبر تقنية (WIFI)، للعمل، مما يتيح للمصمم من تفعيل اي جزء منها وحسب ما يتطلبه الحدث الدرامي للعرض المسرحي .

الاستنتاجات

- 1 . تعتبر فكرة تصميم الزي المسرحي كانموذج مقترح مبتكر يعمل بالذكاء الاصطناعي (AI)، نقلة نوعية وعلمية تفتح الباب امام مستقبل المسرح .
- 2 . يستمد انموذج الزي المسرحي المقترح والعامل بالذكاء الاصطناعي (AI)، قوة اشتغاله الدلالي من اليات التبديل والتغيير بواسطة الدايدوات العضوية لصورة الزي المسرحي .

التوصيات

- 1 . ان يدرس الذكاء الاصطناعي (AI)، ضمن حقل مفردات الدراسة الاولى وفي الدراسات العليا كاحد متطلبات تخرج الطالب بوصفه لغة المستقبل .

المصادر والمراجع

الكتب والمعاجم والقواميس .

- 1 . بونيه، آلان، الذكاء الاصطناعي واقعه ومستقبله، ترجمة، علي صبري فرغلي، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، 1993 .

- 2 . ينظر، بونيه، المصدر السابق .

- 3 . جورج، بينويت، يجب ان يكون الهدف النهائي للذكاء الاصطناعي هو اختفاء العمل، حوار مع نيك بوستروم، ترجمة، امال علاوشيش، جامعة الجزائر، 2017 .

- 4 . الحلواني، فاتن فاروق و سندس عمر، فاعلية الذكاء الاصطناعي لاثراء التصميم الابداعي للشخصيات الكرتونية، بحث منشور في المجلة الدولية للذكاء الاصطناعي في التعليم والتدريب، 2022 .

الزمخشري،

- 5 . الزيات ، فتحي مصطفى، الاسس المعرفية للتكوين العقلي المعرفي وتجهيز المعلومات، ط2، مصر، دار النشر للجامعات، 2006 .

- 6 . سوريل، توم، ديكارت – مقدمة قصيرة - ، ترجمة، احمد محمد الروبي، ط1، القاهرة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، 1985.

- 7 . التبيثي ، عادل بن عياض، عمليات الذاكرة لدى طلاب المرحلة الثانوية، رسالة ماجستير غير منشورة، مقدمة الى جامعة ام القرى، 2012 .

- 8 . عويضة ، كامل محمد، الفرد نورث هوايته-فيلسوف العلم والعلماء-، ط1، بيروت، دار الكتب العلمية، 1995 .

- 9 . غالب، مصطفى، فبثاغورس، بيروت، منشورات مكتبة ودار الهلال، 1981 .

10 . كوتنغهام، جون، العقلانية، ترجمة، محمود منقذ الهاشمي، ط1، حلب، مركز الانماء الحضاري، 1997 .

11 . المهدي، مجدي صلاح، التعليم وتحديات المستقبل في ضوء فلسفة الذكاء الاصطناعي، بحث مقدم الى كلية التربية، جامعة المنصورة، جمهورية مصر العربية، دت .

12 . هابرماس، يورغن، العلم والتقنية ك"ايدولوجيا"، ترجمة، حسن صقر، ط1، المانيا، منشورات الجمل، 2003

13 . موسى، عبد الله و احمد حبيب بلال، الذكاء الاصطناعي ثورة في تقنيات العصر، ط1، القاهرة، المجموعة العربية للتدريب والنشر، 2019 . ص15 .

المصادر الاجنبية

1 Oppenlaender. Jonas - University of Jyvaskyla 2022(The Creativity of Text-to-Image Generation

2 . Gardner, Howard, Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences,2011

3 . Bostrom,nick,superintelligence,newyork,2014 .

شبكة المعلومات الدولية (انترنت)

1 . الزمخشري، ابو القاسم محمود، معجم المعاني الجامع- معجم عربي عربي- منشور على الرابط التالي، www.walmaany.com ، دت .

2 . الفيروزابادي،المحيط ، منشور على الرابط التالي، www.almaany.com ، دت .

3 . الرازي، ابو بكر محمد، مختار الصحاح، منشور على الرابط التالي، www.almaany.com ، دت .

4 . عبد الحميد، احمد مختار، قاموس اللغة العربية المعاصرة، منشور على الرابط التالي، www.almaany.com ، دت .

- 5 . XXX، جهاز احساس، منشور على الرابط التالي،
<https://ar.wikipedia.org> د ت .
- 6 . XXX، تشارلز بابيج، منشور على الرابط التالي،
<https://ar.wikipedia.org> د ت .
- 7 . xxx. ذاكرة حاسوب، منشور على موقع، ويكيبيديا بتاريخ (2023)،
[/https://ar.wikipedia.org](https://ar.wikipedia.org)

الخطاب الاتصالي عبر مكونات الفضاء الداخلي في المقاهي التراثية

Communication discourse through the components of the internal space in heritage cafes

ا.م.د. وسام حسن هاشم / كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد

Prof. Dr. Wissam Hassan Hashim / College of Fine Arts / University of Baghdad

wisam.hashim@cofarts.uobaghdad.edu.iq

مستخلص البحث

يشكل الفضاء الداخلي بيئة مكانية لحياة الناس وأنشطتهم عبر مباني فردية ومجموعاتها وميادينها وطرقها والحدائق والملاعب والقرى والمدن بأكملها. كل فضاء داخلي له غرض محدد للمعيشة أو العمل، الترفيه أو التعليم، التجارة أو النقل الخ، لتحقيق السلامة والامان والراحة وتلبي رغبات وحاجات مستخدمي الفضاء الداخلي وقادرة على إثارة المشاعر والحالات المزاجية لديهم هذه هي الصفات التي تجعل العمارة والتصميم الداخلي فناً، وكأي نوع من الفن يرتبط التصميم الداخلي ارتباطاً وثيقاً بحياة المجتمع وآرائه وأيديولوجيته.

ويرتبط بحثنا الحالي ب الفضاء الداخلي في الجانب التواصل في الظروف الاجتماعية والثقافية المتجددة نوعياً والمرتبطة بعمل قوانين عولمة العلاقات الثقافية العالمية يتضمن البحث الحالي على مشكلة التي تبلورت من خلال التساؤل الاتي: "ماهي اليات الخطاب الاتصالي الفاعلة عبر مكونات الفضاء الداخلي في المقاهي المحلية؟ وركزت اهمية البحث على تسليطه الضوء على العلاقة ما بين الخطاب والاتصال وما تشكله من تأثيرات على بنية الفضاء الداخلي للمقاهي المحلية بينما هدف البحث الحالي الى: الكشف عن الفضاءات الداخلية التي شكل الخطاب فعلا اتصاليا عبر مكونات الفضاء الداخلي للمقهى تضمن الاطار النظري من مبحثين الاول : الخطاب والاتصال في الفضاء الداخلي والمبحث الثاني : المكونات في التصميم الداخلي بينما اعتمد البحث اجراءات البحث من خلال مجتمعه المتمثل بالمقاهي العربية ومنهج دراسة الحالة لوصف وتحليل نموذج البحث ووصل الى نتائج احصائية اهمها: حققت المحاور الاول

(الخطاب التصميمي في الفضاء الداخلي للمقاهي) والمحور الثاني (مكونات الفضاء الداخلي للمقاهي) متحقق جيد وبنسبة 79.5% لكل منهم بينما حقق المحور الثاني (العلاقات بين التصميم ومستويات الاتصال الأخرى الاجتماعية والتقنية) متوسط وبنسبة 61.5% وحقت المحاور جيد في مجملها وبنسبة 73.5% واستنتاجات أهمها: 1. يعتمد الخطاب التصميمي في الفضاء الداخلي للمقاهي من خلال العلاقات بين التصميم القائم مع مستويات الاتصال المتحققة بفعل المكونات التراثية والتقنيات المستحدثة دون تشويه للطابع التراثي المحلي للمقهى 2. يحمل التصميم داخلي في تجسيده المادي نوعاً من الرسائل ، و في كثير من الأحيان أكثر من الرسائل البسيطة حول الغرض النفعي ، إلى الرسائل المعقدة والرمزية

Abstract

Indoor space forms a spatial environment for people's lives and activities across individual buildings, groups, squares, roads, parks, playgrounds, villages and entire cities. Each interior space has a specific purpose for living, working, entertainment, education, trade or transportation, etc., to achieve safety, security and comfort and meet the desires and needs of users of the interior space and able to arouse their feelings and moods These are the qualities that make architecture and interior design an art, and like any type of art, interior design is closely related to the life, opinions and ideology of society.

Our current research is related to the internal space in the communicative aspect in qualitatively renewed social and cultural conditions associated with the work of the laws of globalization of global cultural relations.

The current research includes a problem that crystallized through the following question: "What are the effective mechanisms of communication discourse through the components of the internal space in local cafes The importance of the research focused on shedding light on the

relationship between discourse and communication and the effects they constitute on the structure of the internal space of local cafes, while the current research objective to: Detecting the internal spaces that the discourse formed a communicative act through the components of the internal space of the café included the theoretical framework of two sections The first: discourse and communication in the internal space and the second topic: components in interior design While the research adopted research procedures through its community represented by Arab cafes and the case study approach to describe and analyze the research model It reached statistical results, the most important of which are: the first axis (design discourse in the internal space of cafes) and the second axis (components of the internal space of cafes) achieved good by 79.5% each, while the second axis (relationships between design and other levels of social and technical communication) achieved an average of 61.5% and the axes achieved good in their entirety by 73.5.

The most important conclusions are: 1. The design discourse in the interior space of cafes is adopted through the relationships between the existing design with the levels of communication achieved by the heritage components and the technologies developed without distorting the heritage character² The interior design carries in its physical embodiment a kind of message, and more often than simple messages about the utilitarian purpose, to complex and symbolic messages.

مشكلة البحث:

تعد المقاهي التراثية جزءاً مهماً من التراث الثقافي في العالم العربي تتميزت المقاهي المحلية التراثية بأسلوبها المعماري وفنائها الذي يحاكي التصميم التقليدي، وتعكس تقاليد الضيافة والتواصل الاجتماعي في المجتمعات المحلية. تعتبر المقاهي مكاناً للاجتماع وتبادل الأفكار والحوارات، وكذلك للاستمتاع بالمشروبات والأطعمة التقليدية، طالما كانت المقاهي مكاناً للاحتفاظ بالتراث والثقافة المحلية اذ عادة ما تكون المقاهي التراثية مركزاً للحياة الاجتماعية والثقافية حيث يجتمع الناس للتحدث والاستمتاع بالأجواء هذه المقاهي التي تعد أحد المعالم السياحية الشهيرة في العديد من البلدان وتشكل جزءاً لا يتجزأ من الهوية الثقافية لها.

يحقق تبادل المعلومات والأفكار تواصل فعالاً فهما واضحا لأدوارهم ومسؤولياتهم. في داخل الفضاء الداخلي عن طريق أشكال مختلفة من التواصل في الفضاء الداخلي، اذ يعد التواصل جانباً مهماً في التصميم الداخلي يضمن نقل الأفكار بشكل فعال وتحقيق الاهداف التصميمية وتلبية رغبات شاغلي الفضاء

يشير الخطاب في التصميم الداخلي إلى اللغة المرئية والمكانية التي يستخدمها المصممون الداخليون لتحقيق أفكارهم ومفاهيمهم التصميمية ويتضمن انشاء فضاء داخلي متماسك فكرياً ومادياً، والخطاب وسيلة اتصالية فاعلة بتأثير السياق الثقافي والاجتماعي والتعبير عن قيم وتطلعات المجتمع، وخلق شعور بالهوية في المقاهي المحلية وتشكيل الفضاء الداخلي والطريقة التي تتفاعل بها مع محيطنا ومن ذلك برزت مشكلة البحث الحالي من خلال التساؤل الاتي:

"ماهي اليات الخطاب الاتصالي الفاعلة عبر مكونات الفضاء الداخلي في المقاهي المحلية؟

اهمية البحث:

تتمثل أهمية البحث بما يأتي:

- تسليط الضوء على العلاقة ما بين الخطاب والاتصال وما تشكله من تأثيرات على بنية الفضاء الداخلي للمقاهي المحلية.

- يسعى البحث الحالي ابراز الجوانب الوظيفية والتأريخية والحضارية، وارساء الأسس العلمية والفلسفية في فهم التصميم الداخلي كونه خطاب مرئي .

هدف البحث: يمكن تحديد هدف البحث بـ:

- الكشف عن الفضاءات الداخلية التي شكل الخطاب فعلا اتصاليا عبر مكونات الفضاء الداخلي للمقهى . حدود البحث:

تكون حدود البحث كالآتي :

1. الحدود موضوعية: الفضاءات الداخلية التراثية للمقاهي التي تعد ذاكرة اجتماعية للمجتمع المحلي ماديا وفكريا.

2. الحدود المكانية: الفضاءات الداخلية للمقاهي التراثية في الوطن العربي

3. الحدود الزمانية: للفترة من 1920_1970

1-5 تعريف المصطلحات:

الخطاب لغة

يعرف الخطاب لغويا : أحد مصدري فعل (خاطب) يخاطب مخاطبة وخطابا ، وهو يدلّ على " توجيه الكلام لمن يفهم" (الانصاري، 1998، صفحة 72) ، كما ويعرف الاتصال اصطلاحيا بأنه التواصل أو التعبير عن الأفكار بالكلمات المنطوقة (<https://www.merriam-webster.com/dictionary/speech>) وعرف ايضا بأنه القدرة على التحدث، أو نشاط التحدث، أو قطعة من اللغة المنطوقة (<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/speech>) المكونات لغة:

مُكوّنات : (اسم مُكوّنات) : جمع مُكوّن كوّن: (اسم مُكوّن) : اسم المفعول من كوّن مُكوّن : (اسم كوّن) : فاعل من كوّن مُكوّن: (اسم الجمع) : مُكوّنات. ما يُستعمل لتكوين شيء ما، عنصر مُكوّنات الحَيَاة : عَنَاصِرُهَا، مُقَوِّمَاتُهَا

(<https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/>)

وعرف اصطلاحا : جزء يتحد مع أجزاء أخرى لتكوين شيء أكبر (<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/compon> sent#google_vignette) كما وعرف بأنه:العنصر، المكون، المكون، المكون يعني أحد أجزاء أو الكل المعقد، ينطبق العنصر على أي جزء من هذا القبيل وغالبا ما يشير ضمناً إلى بساطة غير قابلة للاختزال (<https://www.merriam-webster.com/dictionary/component>).

المبحث الاول: الخطاب والاتصال في الفضاء الداخلي

اولا: الخطاب في التصميم الداخلي

يمثل الخطاب التواصل ضمن إطار معين من العلاقات بين المكانة والدور، يمكن تمييز الأنواع التالية من الخطاب المؤسسي السياسي والدبلوماسي والإداري والقانوني والعسكري والتربوي والديني والصوفي والطبي والتجاري والإعلاني والرياضي والعلمي والمسرح والمعلومات الجماهيرية.

حيث أن المؤسسات الاجتماعية تختلف اختلافا كبيرا عن بعضها البعض ولا يمكن اعتبارها ظواهر متجانسة، بالإضافة إلى أنها قابلة للتغيير تاريخيا، ويمكن أن

تندمج مع بعضها البعض وتنشأ كأصناف ضمن نوع أو آخر، إذ عند نمذجة الخطاب التصميمي، يمكن تمييز أربع مجموعات من السمات (Mikhailova, 1999, p. 76):

1. السمات التصميمية للخطاب
2. سمات الوظيفية
3. سمات نوع الخطاب
4. السمات المشتركة

لوصف مكونات الخطاب التصميمي ومكوناته وانعاساته من خلال عناصره (Slyshkin, 2000, p. 36):

1. المشاركون: مستخدم الفضاء الداخلي أو شاغليه
 2. التفاعل الزمكاني في الفضاء الاجتماعي للتصميم
 3. الأهداف: الغايات الادائية والجمالية للتصميم
 4. القيم: مجموعة من المحددات التصميمية بفعل العادات والتقاليد والقيم السائدة
 5. الاستراتيجيات: خطط التي يروم الوصول له المصمم او المؤسسة التصميمية
 6. المواد: المفردات التصميمية التي يمكن توظيفها في التصميم
 7. المصادر المرجعية: التصاميم السابقة من طرز واتجاهات تصميمية او فنية
 8. الصيغ الخطابية: الاساليب والتقنيات التصميمية والتنفيذية
- يجذب الخطاب العلمي تقليدياً، المشاركون في الخطاب منهم المصممون، في حين أن السمة المميزة لهذا الخطاب هي السعي لتحقيق المساواة بين اطراف العملية الاتصالية، بمعنى أنه لا أحد يحتكر الحقيقة، إذ انه لاحدود للمعرفة، والحقيقة هي أن المهمة ليست فقط الحصول على المعرفة وتقييمها وايصالها الى المتلقي بل تحقيق التفاعل الايجابي والتحقق من ردود افعاله في الخطاب التصميم.
- الخطاب في العمارة التصميم الداخلي

الخطاب بالمعنى الضيق (كنص أو محادثة) كقاعدة عامة، يتم تحديد المكون اللفظي فقط للفعل التواصل، في هذا السياق يشير مصطلح الخطاب إلى (نتاج) مكتمل أو مستمر لعمل تواصل، أو نتائجه المكتوبة أو الكلامية أو التصميمية، والتي يتم تفسيرها أو تاويلها من قبل المتلقي. أي أن الخطاب بمعناه العام هو نتاج لعمل تواصل بصورة عامة وتواصل بين المصمم والمستخدم أو شاغل لفضاء بصورة خاصة، الخطاب كفعل اجتماعي هو الأكثر تجرّداً لمفهوم الخطاب عندما يشير إلى فترة تاريخية محددة أو مجتمع اجتماعي أو ثقافة بأكملها عن طريق القياس مع المفاهيم الاجتماعية لـ التكوين الاجتماعي أو النظام الاجتماعي، ومن أجل إعطاء تعريف عام

للخطاب التصميمي يميزه عن سواه من الضروري مراعاة ماياتي (Ginzburg, 1984, p. 92):

1. ماهي اهداف التصميم الحالي.
 2. ما هي محددات التصميم الحالي .
 3. وماهي تقنيات الاضهار والاخراج التصميمي.
 4. ما هي العلاقات بين التصميم ومستويات التأثير الاخرى الاجتماعية والتقنية.
- إن تحديد الخطاب التصميمي يجعل من الممكن تحديد السمات ذات الصلة لمواقف التواصل الاجتماعي والثقافي، وأنواع اطراف التواصل وطرق تنظيم التواصل يفتح آفاقاً لهذا التواصل، ففي علم النفس الاجتماعي، تمت دراسة هذه الأنواع من التواصل بتفاصيل وتم الكشف عن الخصائص الظرفية والأدوار للمتلقين في مثل هذا الخطاب التصميمي.

ثانياً: نماذج الاتصال في الفضاء الداخلي
مفهوم عملية الاتصال

يمكن اعتبار الاتصال شكلاً من أشكال النشاط الذي يقوم به الأشخاص ، والذي يتجلى في تبادل المعلومات والتأثير المتبادل والخبرة المتبادلة والتفاهم المتبادل بين الشركاء، اذ يوصف الاتصال بأنه نشاط ثنائي الاتجاه للناس ، يتضمن العلاقة بينهم ، والتعاطف وتبادل العواطف. يمكن للتواصل أن يحل مشاكل مختلفة: تبادل المعلومات ، والتعبير عن مواقف الناس تجاه بعضهم البعض ، والتأثير المتبادل ، والتعاطف ، والتفاهم المتبادل. تتيح لنا وظائف الاتصال المتعددة هذه إبراز الجوانب التالية للتواصل

(Grushevitskaya & Popkov ., 2002, p. 81):

- معلوماتية : حيث يعتبر الاتصال نوعاً من الاتصالات الشخصية التي تتبادل المعلومات بين المتصلين .
- تفاعلي : حيث يتم تحليل الاتصال باعتباره تفاعل الأفراد في عملية تعاونهم.
- المعرفية : عندما يتصرف الشخص كموضوع وموضوع للمعرفة الاجتماعية والثقافية.
- اكسيولوجية: وتشمل دراسة الاتصال كعملية لتبادل القيم.
- معياري : يكشف عن مكان ودور الاتصال في عملية التنظيم المعياري لسلوك الأفراد ، وكذلك عملية نقل وتعزيز الصور النمطية للسلوك.
- السيميائية : حيث يعمل الاتصال كنظام إشارة محدد وكوسيط في تشغيل أنظمة الإشارات المختلفة .

- عملي : حيث ينظر إلى عملية الاتصال على أنها تبادل لنتائج الأداء والقدرات والمهارات والقدرات.
- ولتحقيق التواصل والتفاعل يسعى الافراد عادةً إلى تحقيق أهداف محددة تشمل الأهداف الرئيسية للتواصل عادةً ما يلي:
- تبادل ونقل المعلومات.
- تكوين المهارات والقدرات لأنشطة اجتماعية وثقافية ناجحة.
- تكوين موقف تجاه الذات ، تجاه الآخرين ، تجاه المجتمع ككل.
- تبادل الأنشطة والأساليب والوسائل والتقنيات المبتكرة.
- تغيير الدافع السلوكي.
- تحقيق اهداف وجدانية .

يتم تحديد الطبيعة الهادفة للتفاعل بين الناس من خلال موضوع اتصالاتهم. بناءً على هذا المعيار ، يتم تمييز أنواع الاتصال مثل العلاقات الشخصية ، والتجارية ، والمهنية ، والعلمية ، والسياسية ، والمعلوماتية ، والمتعددة الثقافات ، وما إلى ذلك. وبناءً عليه ، تعتمد أساليب التفاعل بشكل مباشر على الأهداف التي يتم السعي إليها أثناء الاتصال ، وعلى خصائصها. التنظيم ، المزاج العاطفي للمستخدم الفضاء ، مستوى ثقافتهم. نماذج الاتصال في التصميم الداخلي

يجسد التصميم الداخلي أسس نظرة المجتمع للعالم ومبادئه الجمالية ومثله الجمالية ويعتبر إحدى أهم وسائل تأسيس أيديولوجية معينة من خلال البيئة التي تنظمها بشكل واضح ومباشر وتؤثر باستمرار على مشاعر الإنسان ووعيه وسلوكه وبالتالي فإن الجمالية لا تعمل كنوع من "البنية الفوقية" اذ يعد خلق القيم الجمالية جزءاً ضرورياً من الهدف الاجتماعي للتصميم الداخلي.

يعمل التصميم على توحيد أنماط النشاط والعلاقات الإنسانية المتأصلة في مجتمع معين، وهذا وحده يخدم غرض التنشئة الاجتماعية للفرد، وفي الوقت نفسه يمكن أن تجسد مثلاً معينة أخلاقية وجمالية، مما يمنحها موضوعية مقنعة وملموسة كوسيلة اتصال فاعلة من خلال ما نقلته عبر العصور من المثل الإنسانية للعصر الحديث (Kukushin, 2011, pp. 7-10).

اعتماداً على العوامل المختلفة التي سبق وان تم ذكرها ، من المعتاد التمييز بين عدة نماذج للتواصل : (Grushevitskaya , T. G, 2002, p. 12)

1. يعتبر النموذج الخطي الأكثر استخداماً للاتصال بمثابة إجراء يقوم فيه المصمم بترميز الأفكار والاهداف التصميمية على شكل تمثيلات شكلية للمتلقي وهو هنا مستخدم او شاغل الفضاء الداخلي باستخدام الفضاء الداخلي كقناة اتصالية فاعلة بعد أن تجاوزت

على أنواع مختلفة من "الضوضاء" ، أو التداخل ، فإن الاتصال يعتبر ناجحًا. يلفت هذا النموذج الانتباه إلى بعض النقاط المهمة في عملية الاتصال. هذا هو تأثير الفضاء الداخلي كقناة التي يتم من خلالها استقبال الرسالة وعلى رد فعل المتلقي، كما أن النموذج الخطي يلفت الانتباه إلى "الضوضاء" وأنواع التلوث الحسي الذي يؤثر في المتلقي (مستخدم اوشاغل الفضاء)، وهو التداخل الذي يشوه عملية التلقي وتشمل المؤثرات المادية في الفضاء الداخلي وأخرى نفسية ترتبط بالحالة الجسدية أو العاطفية للمتلقي التي تمنعه من إدراك الرسالة بشكل مناسب. لكن هذا النموذج له عيب - فهو يعتبر الاتصال عملية أحادية الاتجاه تنتقل من المصمم إلى المتلقي.

2. نموذج المتزامن: يمثل الاتصال كعملية إرسال واستقبال متزامن للمصمم من مجموعة من المتلقين في ذات الوقت. أي لحظة زمنية معينة ، يمكننا تلقي وفك تشفير رسالة شخص آخر ، والرد عليها ، وفي نفس الوقت ، يتلقى الشخص الآخر رسالتنا ويستجيب لها. وبالتالي ، لا يمكن فصل فعل الاتصال عن الأحداث التي تسبقه وتتبعه. يلفت هذا النموذج انتباهنا إلى حقيقة أن الاتصال هو عملية يقوم فيها الأشخاص بتكوين علاقات من خلال التفاعل المستمر مع بعضهم البعض. يصف هذا النموذج عمليات الاتصال بشكل أفضل بكثير من العملية الخطية.

3. نموذج تفاعلي أو دائري للتواصل بين الأشخاص: إنها ليست مجرد عملية إرسال رسالة من المصمم إلى المتلقي ، حيث يقوم خلالها الأول والثاني بفك تشفير المعلومات. عنصر مهم في هذا النموذج هو التغذية الراجعة. هذا هو رد فعل المتلقي على الرسالة ، والذي يتم التعبير عنه في رد فعل المتلقي وتفاعله مع المصمم ، ويتكون الاتصال من العناصر التالية: المرسل (المصدر) - الترميز - الرسالة - القناة - فك التشفير - المستلم - التغذية الراجعة.

يتم ملاحظة مجموعة من التداخلات المختلفة المتمثلة بـ (الضوضاء) (التلوث) والذي يمنع الاتصال الفعال، فضلا عن تتميز فعالية الاتصال وفهم المعلومات المنقولة وفقاً لمعناها الأصلي وممكن ان نفصلها كما يأتي: (Brunov, 1987, p. 61)

- المرسل (المصدر) - منشئ الرسائل ، وهنا هم المصمم او المؤسسة
- التشفير - تحويل الرسالة إلى تمثيلات شكلية.
- رسالة - معلومات ، فكرة ، من أجلها يتم الاتصال. يتكون من رموز ويمكن أن يكون شكليا مرئيا.
- القناة - مسار الإرسال المادي للرسالة ، الوسيلة التي يتم بها إرسال الرسالة. وهنا الفضاء الداخلي.

• فك التشفير - فك تشفير الرسالة ، والتي قد تكون مناسبة إلى حد ما نتيجة لمؤثرات مختلفة تتعلق المصمم والمتلقي ومرجعياته.

• المستقبل - المتلقي الذي يتم إرسال الرسالة إليه. يمكن أن يكون مستخدم أو شاغل الفضاء.

• ردود الفعل - تسبب الرسالة المستلمة نوعاً من رد الفعل لدى المتلقي ، لأنه نتيجة للتواصل ، خضع لتغييرات في المعرفة والمواقف والسلوك، في الوقت الحالي، يُنظر إلى التصميم الداخلي على أنه وسيلة تعكس ما هو اجتماعي. وفي إطار هذا المنهج، يركز علم اجتماع على التأثير الثقافي والفلسفي لوسيلة الاتصال .

في نظرية وسائل الاتصال ونظرية الرموز، الفكرة الرئيسية هي عدم تجزئة المادة والمعنى، من ناحية أخرى، توظيف الطرق المختلفة للتواصل تشكل وعينا الذاتي ونظرتنا للعالم ومكانتنا الاجتماعية (Die Einheit , , 1981, p. 84)

تعد جميع وسائل العالم البشري والوعي الذاتي متكافئة بشكل أساسي، ولكنها ليست متماثلة، وبالتالي غير قابلة للتبادل، يعمل التصميم الداخلي على مستوى ما قبل اللفظي، كونها وسيلة اتصال ما قبل الوعي فهي تخلق فضاءاً يشكل فكرة مستخدم أو شاغل الفضاء الداخلي عن العالم وعن نفسه وعن المجتمع من خلال حدود الفضاء الداخلي، سيكون من الممكن أن نرى بوضوح الخصوصية الأساسية للتصميم الداخلي و جوهره عبر النسب والعلاقات بين الكتل والأحجام ، وفي الخطوط والأشكال المحددة ثقافياً، إذ أنها تثير بعض المشاعر والتصورات والأفكار مع الأخذ بالاشتراطات التصميمية، فهي وسيلة اتصال معقدة، لا ينشأ معناها فيما يتعلق بأهميتها المادية وإلى جانب هذا، ينبغي مراعاة خصوصية التفسيرات والإجراءات المتأصلة في الفضاء الداخلي ذاته (Delitz , 2008, pp. 113-121).

المبحث الثاني : المكونات في التصميم الداخلي

تشير المكونات في التصميم الداخلي إلى وحدات معيارية قابلة لإعادة الاستخدام تشكل نظاماً أو تطبيقاً، ويمكن تصميم هذه المكونات وتطويرها بشكل مستقل، ومن ثم دمجها لإنشاء أنظمة أكبر، إذ يسمح هذا النهج بمزيد من المرونة وقابلية التوسع وتتمثل :

(Alpatov, 2014, p. 42)

1. المكونات البصرية: وتشمل الأشكال، الألوان، النماذج، الصور، والخطوط.
2. المكونات السمعية: وتشمل الأصوات، الموسيقى، والتأثيرات الصوتية.
3. المكونات الحركية: وتشمل الحركة، الانتقالات، والتأثيرات الحركية.
4. المكونات التفاعلية: وتشمل الأزرار، الروابط، النماذج التفاعلية، والأدوات التفاعلية.

5. المكونات النصية: وتشمل النصوص، العناوين، الوصف، والمحتوى الكتابي.
 6. المكونات الثلاثية الأبعاد: وتشمل النماذج الثلاثية الأبعاد والتأثيرات ثلاثية الأبعاد.
 7. المكونات الرمزية: وتشمل الرموز، الرموز المعتمدة، والرموز الخاصة.
 8. المكونات البيانية: وتشمل الرسوم البيانية، الرسوم البيانية البيانية، والرسوم البيانية البيانية.
 9. المكونات البيئية: وتشمل الخلفيات، البيئات، والمشاهد البيئية.
 10. المكونات الاجتماعية: وتشمل الرموز الاجتماعية، الرموز الاجتماعية، والرموز الاجتماعية الاجتماعية.
- عند تحديد بنية معيارية للتصميم الداخلي يمكن تحديد المكونات جيدة التكوين وعزلها وتصميمها وتطويرها واختبارها، ويمكن اختبار هذه المكونات بشكل فردي ودمجها تدريجياً لتكوين النظام بأكمله، علاوة على ذلك، يمكن تطوير بعض هذه المكونات بحيث تكون قابلة لإعادة الاستخدام، وخاصة المكونات المشتركة التي تشمل العناصر التالية (Krinsky & Lamtsov, 1984, p. 32):
1. الأثاث : بما في ذلك الطاولات والكراسي والأرائك والأسرة وخزائن الملابس وما إلى ذلك.
 2. الألوان : اختيار الألوان للجدران والأسقف والأرضيات والأثاث والإكسسوارات.
 3. الإضاءة: بما في ذلك الضوء الطبيعي من خلال النوافذ، والضوء الاصطناعي من خلال أنواع الانارة الكلاسيكية والحديثة
 4. المنسوجات : بما في ذلك الستائر والمفارش والوسائد والسجاد وما إلى ذلك.
 5. المكملات : بما في ذلك اللوحات وإطارات الصور والمزهريات والشموع والمنحوتات ذلك الساعات والمرايا والكتب والمجوهرات وغيرها من العناصر الزخرفية
 6. التنظيم الفضائي : توزيع المساحة ووضع الأثاث والتنظيم الحركي المناسب.
 7. المواد : اختيار المواد اللازمة لتزيين الجدران والأرضيات والأسقف والأثاث وما إلى ذلك.
 8. التقنيات : تكامل المعدات وأنظمة الصوت والفيديو والمنزل الذكي وما إلى ذلك.

9. العناصر الطبيعية : استخدام النباتات والزهور والأحجار والخشب والمواد الطبيعية الأخرى لخلق الراحة والانسجام.

اجراءات البحث

أعتمد البحث منهج دراسة الحالة ، لكونه يتوافق مع طبيعة المجتمع المبحوث، والمسار البحثي لموضوع البحث المتمثل بـ (الخطاب الاتصالي عبر مكونات الفضاء الداخلي في المقاهي التراثية).

مجتمع البحث:

ضم مجتمع البحث الحالي دراسة الفضاءات الداخلية للمقاهي التراثية العربية .

عينه البحث:

تم اختيار عينة البحث الحالي قصديا

كما اعتمد الباحث وضع مسوغات حددت أسباب اختياره القصدي لنموذج عينة

البحث وهي:

1. مقهى فهيم الممثلة تم تاهيلها بما يحقق المسار البحثي وهدف الدراسة.
 2. يتم توظيفها بنشاطات ثقافية مختلفة داخل وخارج الفضاءات الداخلية
 3. تمثيل النموذج يحقق أكبر قدر من نقل واقع حال الفضاءات الداخلية للمقاهي .
 4. الحصول على موافقات الجهة المالكة للمقهى
- أداة البحث:

اعتمد الباحث على عدد من الطرائق والمصادر التي تخدم العملية البحثية منها:-

1. الادبيات التي تناولت موضوع الازاحة بصورة عامة وفي التصميم والعمارة بصورة خاصة.
 2. استخدام وسيلة المقابلة اجراها الباحث شخصا من خلال قيام الباحث بأجراء مقابلات شملت اصحاب ورواد المقهى من المعاصرين للمقهى حيث أمكن عن طريقها الحصول على البيانات والمعلومات بصورة مباشرة ودقيقة وذلك لتحقيق أهداف البحث.
 3. الادبيات المختصة في مجال الفضاءات التاريخية وتاهيلها
 4. المعلومات المنشورة على شبكة المعلومات الدولية (الأنترنت) والموثوق بها موقع المقهى الرسمي.
- لتحقيق أهداف البحث تم تصميم الاداة البحثية ، اذ قام الباحث بتصميم الاستمارة وفق التالي:

وبذلك تكون الاستبانة الاولى جاهزة لعرضها على الخبراء المختصين .

صدق الأداة البحثية:

بعد ان قام الباحث ببناء استمارة استبانة اولية بالاعتماد على المؤشرات المستخلصة من الإطار النظري ومؤشراته وتم عرضها على مجموعة من الخبراء المختصين في مجال التصميم الداخلي^{1*} للتأكد من سلامة الاستبانة منهجيا ومدى تحقيقها لهدف البحث وبعد الحذف والاضافة والتعديل، وكما يلي:

المحور الاول: الخطاب التصميمي في الفضاء الداخلي للمقاهي (3) محاور اولية: السمات في الخطاب التصميم ومكونات الخطاب ومكوناته وانعاساته في التصميم واعتبارات الخطاب التصميمي

المحور الثاني: العلاقات بين التصميم ومستويات الاتصال الاخرى الاجتماعية والتقنية ويشمل (4) محاور اولية: العلاقات بين التصميم ومستويات الاتصال الاخرى الاجتماعية والتقنية والأهداف الرئيسية للتواصل في المقاهي ونماذج الاتصال

المحور الثالث: اعتبارات الخطاب التصميمي ويشمل (8) محاور اولية: المكونات البصرية والمكونات السمعية والمكونات الحركية و المكونات التفاعلية والمكونات النصية والمكونات الثلاثية الأبعاد ثانوية والمكونات البيئية، المكونات الاجتماعية , وبهذا اكتسبت اداة البحث صدقها الظاهري واصبحت جاهزة لتحليل نماذج العينة البحثية لتحقيق اهداف البحث الحالي

الوصف والتحليل انموذج الدراسة

الوصف

يقع مقهى فهيم قبالة ساحة التل في طرابلس شمال لبنان، لصاحبه فهيم اغا وقد حل محل مقر البنك العثماني عام 1906، في الطابق الارضي اما الطوابق العليا فهي قصر مصطفى عز الدين الذي كان من رواد المقهى، شكّل مقهى فهيم ملتقى للعائلات الطرابلسية العريقة وشهر شخصياتها التي خصص المقهى لكل منهم زاوية خاصة لكل منهم , وفي أيام الانتداب الفرنسي فقد استحوذ الطابع السياسي المعارض على المقهى فيصبح مكاناً للمعارضة السياسية، كما كان المقهى ملتقى كبار التجار والمثقفين والسياسيين ، واشتهرت قصصا عديدة في الادب الشعبي الطرابلسي وبطولات أبنائها، مثل عائشة البشنتانية التي قاومت المستعمر، وفوزي القاوقجي الذي شارك في الثورات العربية، اشتهر المقهى كتجمع لابرز الادباء والشعراء والصحفيين وازدهرت أعمال المقهى الى ان حلت الحرب الأهلية اللبنانية في سبعينيات القرن المنصرم

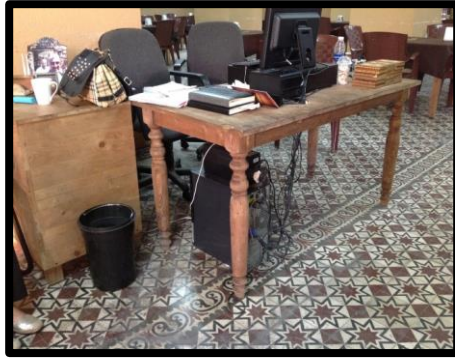
* : 1

1. اد علاء الدين كاظم الامام/ قسم التصميم الداخلي/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد.
2. اد رجاء سعدي لفته / قسم تصميم داخلي/- كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد
3. ا.م.د محمد جار الله توفيق /قسم تقنيات التصميم الداخلي/ كلية الفنون التطبيقية/ الجامعة الوسطى



يتألف المقهى من فضاء فضائين متصلين احدهما موازي للواجهة على طول المبنى بعمق 4 امتار من الجهة اليمنى وبعرض 5 امتار من الواجهة اما الجزء الثاني فيمتد الى نهاية البناية في الطابق الارضي ,تشكل الواجهة من اربع شبابيك يفصل بينهما اعمدة البناية ويتوسطها مدخل 3 امتار يتألف من بوابة ذات ضلفتين يقابله شباك

مقوس يمتد من الارض للسقف يتزين بالزجاج الملون الفضاء الداخلي يتألف من العقود المقوسة تحمل سقف المقهى والارضية من البلاط المحلي التراثي يتوسط المقهى منضدة صاحب القهى ويقابله مناضد اعداد المشروبات والاراكيل .وبجانبه فضاء الجوقة الموسيقية تنتشر الاثاث المحلي والمقتنيات التراثية فضلا عن الازياء التراثية لعمال المقهى .



التحليل

ارتبط الخطاب التصميمي بسمات الفضاء الداخلي للمقاهي المحلية المرتبطة بالتقاليد الانشائية وتقنيات البناء التقليدي التي تنتمي للطراز الاسلامي العثماني كما في الشكل()



الشكل () يبين طراز المبنى الذي يحوي مقهى فهم

اعتمد على المسافة البينية بين عناصر الفضاء الداخلي ورواد المقاهي ومدى انعكاسه في التصميم الداخلي , على وفق الاعتبارات التصميمية التي كانت شرطا ضاعطا في تصميم المقهى التراثي منها ما يتعلق بالمنظومة القيمية والعادات والتقاليد السائدة وما



انعكس على السلوك الجمعي لرواد المقهى, اذ وظف المصمم الرسالة التصميمية في تفعيل مستويات الاتصال بين المقهى والمتلقي عبر مكونات الفضاء الداخلي وبشروط اجتماعية وفعل التقنيات السائدة, لاسيما ارتباط المقهى بالاحداث التي تحصل فيه او تدور في فلكه التي كونت السمات المرجعية له.

تختلف الفضاءات الداخلية للمقاهي شكليا او مرجعيا في طرازها الا انها تشترط في الاداء الوظيفي بصورة عامة مع الاختلاف في الجزئيات الادائية لكل منها بفعل خصوصية المكان, اذ حقق المقهى بفضائه الكلي والفضاءات المكونة له تكاملا ادائيا ووظيفيا وجماليا, بفعل التفاعل الزمكاني في الفضاء الداخلي للمقهى التي تعد مثيرات لرواد المقهى وتحقق صلة الحاضر بالماضي فضلا من كونها فسحة للتواصل الاجتماعي

عبر تفاعل رواد المقهى فيما بينهم او مع العاملين فيه او النشاطات الفنية والثقافية القائمة فيه.

تعتمد المحددات التصميمية الانشائية كشرط ضاغط في تصميم الفضاء الداخلي للمقهى والالتزام بالمعايير القياسية مع الحفاظ على خصوصية الاثاث المحلي ,وتوظف الطرز واتجاهات تصميمية او فنية في التصميم الداخلي للمقهى للحفاظ على ارتباط المقهى بالعمارة المحلية التقليدية من جهة والحفاظ على ادائية وخصوصية المقهى من جهة اخرى فضلا عن اعتماد الاساليب والتقنيات التصميمية والتنفيذية السائدة التي لم تؤثر في استدامة الفضاء الداخلي والحفاظ على خصوصيته.

اعتمد تحقيق اهداف التصميم وظيفيا وجماليا وتعبيريا بالاستخدام الرشيد الواعي لكل الامكانيات المتوافرة للمصمم دون التأثير على القيمة التاريخية للمبنى.

يتبادل رواد المقهى المعرفة الاجتماعية والثقافية من خلال ما يفرضه المقهى من تنظيم للسلوك النمطي بفعل ادائية المقهى والتفاعل من خلال والمهارات والقدرات ورغبات وجدانية تعززها النشاطات القائمة فيه ,وتتميز المقاهي المحلية بوجود اكثر من نموذج اتصال فتارة يكون خطي وتارة يكون متزامن وتارة اخرى يكون تفاعل بفعل تنوع النشاطات القائمة في المقهى والاختلاف بين رواد المقهى.



اعتمدت الصور كمكونات بصرية توثق مرحلة تاريخية من تاريخ المدينة كمكملات تصميمية في الفضاء تحقق غايته كخطاب تصميم فاعل يحقق رغبات رواد المقهى, فضلا عن الرسوم مؤثر بصري لاسيما البورتريت للدلالة على شخصيات رائدة في المدينة فضلا عن شواهد معمارية

تاريخية في المدينة, توافرت المكونات التفاعلية البصرية كلوحات الدلالة في المقهى واخرى ارشادية فضلا عن توافر مساحات اعلانية في داخل المقهى وعلى واجهته, كما وتم توظيف وحدات انارة تحمل طابع تراثي في المقهى وارتبطت بفاعلية من الجانب

الوظيفي كوحدة انارة وجانب شكلي يتوافق مع الخطاب الاتصالي للمقهى



التراثي، فضلا عن المقتنيات التراثية من المشتركات في المقاهي التاريخية ارتبطت الاجهزة السمعية منذ ظهورها مع تطور المقاهي وكانت جزءا اساسيا فيها من خلال اجهزة الاسطوانات التراثية والحديثة فضلا وجود فضاء مخصص للحفلات الموسيقية والغنائية .

يعد التوافق الحركي من خلال

الفضاءات الانتقالية من المدخل الى النشاطات الرئيسة للمقهى فضلا عن المجالات الحركية بين المناضد والمقاعد اثرا كبيرا في التواصل بين رواد المقهى وعناصر المقهى تعد المقتنيات التراثية من المشتركات في المقاهي التاريخية ,من خلال مكونات ثلاثية الابعاد ومنحوتات ومقتنيات تراثية تنتشر في المقهى ,حققت النباتات الطبيعية في مدخل المقهى اغناء وتوصلا بيئيا طبيعيا مع البيئة المحيطة فضلا عن المشاهد الحضرية التي تحقق تكاملا مع العمارة المحلية والجاورة وتحقق وتغني الهوية المحلية للمقهى, فضلا عن الرموز المكانية والازياء التراثية التي يرتديها عمال المقهى والادوات التراثية المستخدمة في المقهى

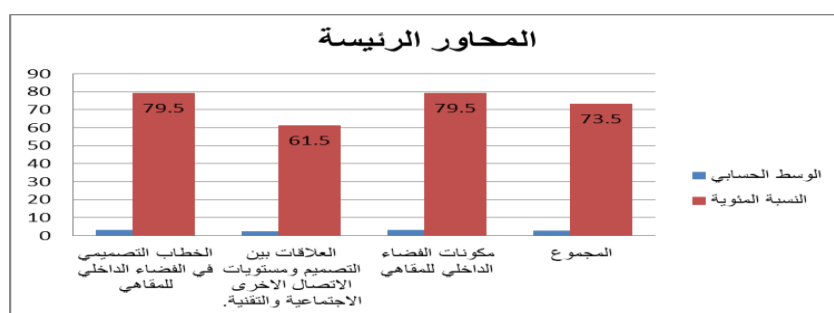


نتائج الدراسة

بعد ان قام الباحث بتحليل احصائي لنموذج عينة البحث توصل الى النتائج الاتي:

1. حققت المحاور الاول (الخطاب التصميمي في الفضاء الداخلي للمقاهي) والمحور الثاني (مكونات الفضاء الداخلي للمقاهي) متحقق جيد ونسبة 79.5% لكل منهم بينما حقق المحور الثاني (العلاقات بين التصميم ومستويات الاتصال الاخرى الاجتماعية والتقنية) ومتوسط ونسبة 61.5% وحققت المحاور جيد في مجملها ونسبة 73.5. كما في الجدول رقم (1).

	المحاور الرئيسية	الوسط الحسابي	النسبة المئوية
1	الخطاب التصميمي في الفضاء الداخلي للمقاهي	3.18	79.5
2	العلاقات بين التصميم ومستويات الاتصال الاخرى الاجتماعية والتقنية.	2.46	61.5
3	مكونات الفضاء الداخلي للمقاهي	3.18	79.5
	المجموع	2.94	73.5

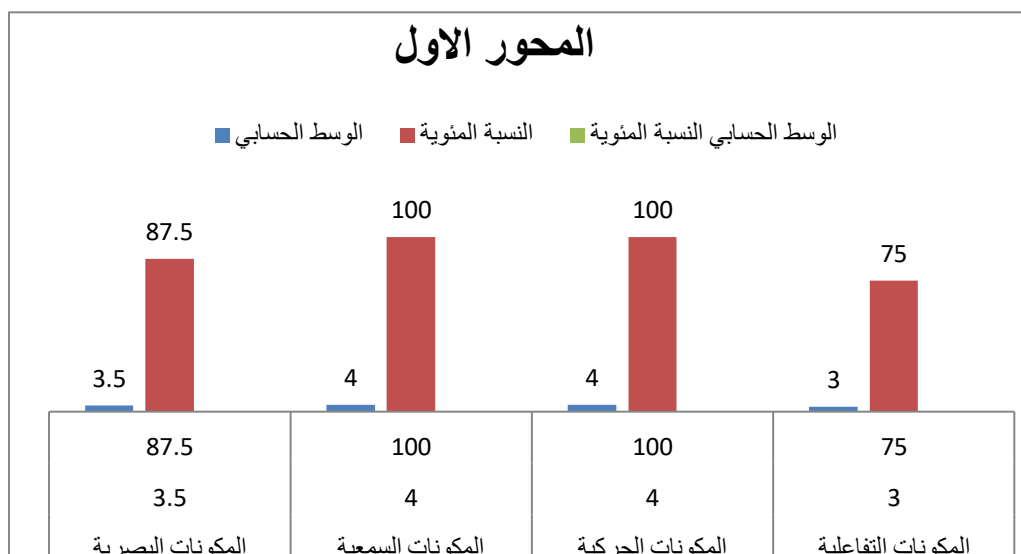


الشكل (1) يبين المخطط البياني للمحاور الرئيسية

2. حقق المحور الاول (الخطاب التصميمي في الفضاء الداخلي للمقاهي) متحقق جيد ونسبة 79.5% وقد جاء المحور الثانوي الاول اولاً (محور السمات في الخطاب التصميم) على متحقق جيداً ونسبة 87.5%, بينما جاء المحور

الثانوي الثاني ثانياً (مكونات الخطاب ومكوناته وانعاساته في التصميم من خلال) على متحقق جيد وبنسبة 76.5% كما في الجدول رقم (2).

	المحاور الثانوية	الوسط الحسابي	النسبة المئوية
1	السمات في الخطاب التصميم	3.5	87.5
2	مكونات الخطاب ومكوناته وانعاساته في التصميم من خلال	3.06	76.5
3	اعتبارات الخطاب التصميمي	3	75
	المجموع	3.18	79.5

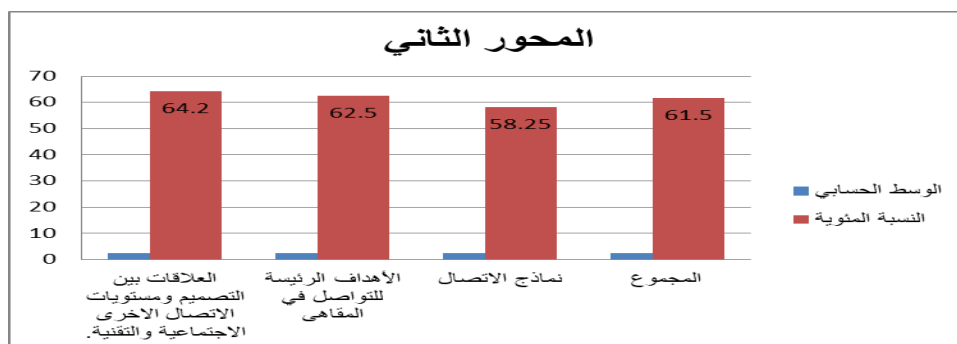


الشكل (ي)بين المخطط البياني للمحاور الرئيس الاول

3. حقق المحور الثاني (العلاقات بين التصميم ومستويات الاتصال الاخرى الاجتماعية والتقنية.) متحقق جيد ونسبة 61.5% وقد جاء المحور الثانوي الثاني اولاً (الأهداف الرئيسة للتواصل في المقاهي) على متحقق متوسط ونسبة 62.5%, بينما جاء المحور الثانوي الاول ثانياً (العلاقات بين التصميم ومستويات الاتصال الاخرى الاجتماعية والتقنية.) على متحقق متوسط ونسبة 64.2% كما في الجدول رقم (3)

المحاور الثانوية	الوسط الحسابي	النسبة المئوية
1 العلاقات بين التصميم ومستويات الاتصال الاخرى الاجتماعية والتقنية.	2.57	64.2
2 الأهداف الرئيسة للتواصل في المقاهي	2.5	62.5
3 نماذج الاتصال	2.33	58.25
4 المجموع	2.46	61.5

الشكل (ي)بين المخطط البياني للمحاور الرئيس الثاني

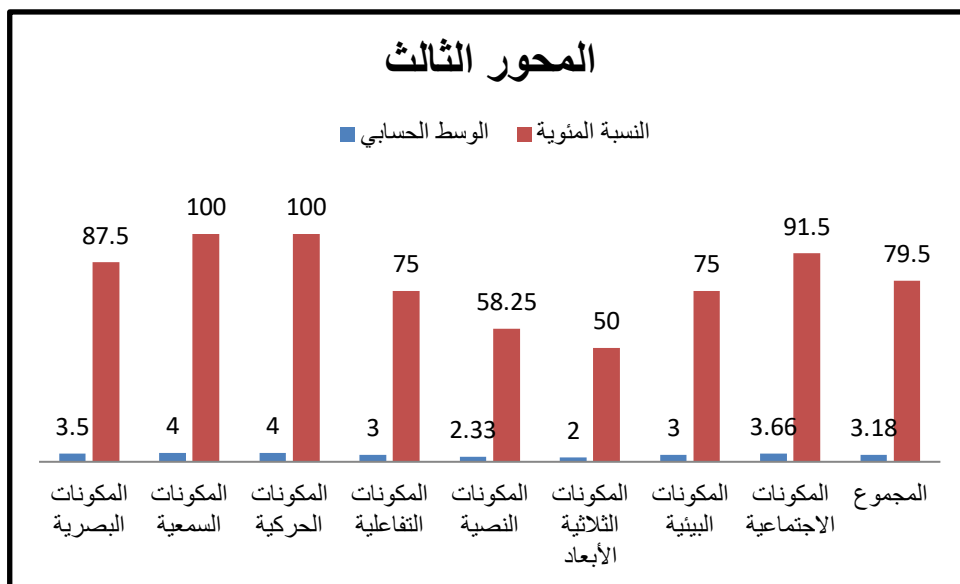


4. حقق المحور الثالث (اعتبارات الخطاب التصميمي.) متحقق جيد ونسبة 79.5% وقد جاء المحور الثانوي الثاني والثالث اولاً (المكونات السمعية) (المكونات الحركية) على متحقق متوسط ونسبة 100%, بينما جاء المحور

الثانوي الثامن ثانيا(المكونات الاجتماعية) على متحقق متوسط ونسبة
المكونات الاجتماعية % كما في الجدول رقم (4)

المحاور الثانوية	الوسط الحسابي	النسبة المئوية
المكونات البصرية	3.5	87.5
المكونات السمعية	4	100
المكونات الحركية	4	100
المكونات التفاعلية	3	75
المكونات النصية	2.33	58.25
المكونات الثلاثية الأبعاد	2	50
المكونات البيئية	3	75
المكونات الاجتماعية	3.66	91.5
المجموع	3.18	79.5

الشكل (يبيّن المخطط البياني للمحاور الرئيس الاول



بعد ان قام الباحث بعرض النتائج توصل الى جملة من الاستنتاجات الاتية:

استنتاجات

1. يعتمد الخطاب التصميمي في الفضاء الداخلي للمقاهي من خلال العلاقات بين التصميم القائم مع مستويات الاتصال المتحققة بفعل المكونات التراثية والتقنيات المستحدثة دون تشويه للطابع التراثي المحلي للمقهى
2. يحمل التصميم داخلي في تجسيده المادي نوعاً من الرسائل ، و في كثير من الأحيان أكثر من الرسائل البسيطة حول الغرض النفعي ، إلى الرسائل المعقدة والرمزية .
3. ترتبط السمات في الخطاب التصميم بالمكونات المادية والفكرية للمقهى وانعكاساتها في رواد المقهى وتفاعلهم السلوكي فيه.
4. يفسر شاغل فضاء المقهى كمتلقي الرسالة التصميمية بشكل شخصي وفق خلفيته الثقافية ومرجعياته الاجتماعية ويقوم بتفسيرها وتاويلها تبعاً لذلك ويبني عليها رد فعله وسلوكه في فضاء المقهى.
5. إن البيئة المادية بأكملها ، على وجه الخصوص البيئة الداخلية ، هي مجموعة من الأعمال التواصلية التي تنفذ بعض النماذج التواصلية.
6. يجب أن تعود التصاميم الداخلية أولاً وقبل كل شيء بفوائد ليست بالضرورة اقتصادية فقط ، ولكن أيضاً فوائد روحية أو ثقافية ، وتثير مشاعر مختلفة مرتبطة بالخطاب الاتصالي في فضاء المقهى.
7. يرتبط التصميم الداخلي اليوم بقدرته على التكامل مع المقاهي التاريخية ، وإجراء خطاب اتصالي مع الماضي ، ونقل روحيته وأسلوبه الفريد .
8. يقترن الاتصال التصميم للمقهى بالمتكامل فكرياً وفيزيائياً ويلبي كل الحاجات والمتطلبات والرغبات لرواد المقهى
9. الخطاب الاتصالي التصميم في المقاهي فعلاً تكاملياً بين عالم فيزيائي موضوعي وبيئة طبيعية واجتماعية كلية في داخل الفضاء الداخلي للمقهى.
10. يظهر التواصل لرواد المقاهي من خلال السعي لتطوير النشاطات الاجتماعية والتواصل والتغيير في النشاطات داخل فضاء المقهى.
11. يكون السلوك الاعتيادي لرواد المقهى هو الحالة السائدة للأفراد بصورة عامة فضلاً عن السلوك الناتج الصراعات التي مايكون سببها الاختلافات في فهمهم لدور الفرد الافراد المشتركين بنشاط في فضاء المقهى بسبب الاختلاف في ميول واتجاهات رواد المقهى.

12. تمثل الحاجة التي توفرها المقاهي اليوم نقطة المثابة للحاجات المتجددة للفرد بفعل التغيير ويدفع الى اشباعها من خلال مقاهي تؤمن تلك الحاجات وتتوافق مع خطا التغيير
13. يظهر الصراع بين جيل الامس المتعلق بالقيم والمحافظة عليها وجيل اليوم الذي يدفع بالأبداع والتجديد , فكلما استجاب الفضاء الداخلي لهذا التغيير كلما تسارعت وتيرة التغيير في المجتمع , وينعكس ذلك على حيوية الفضاء الداخلي للمقهى.

المصادر

1. ابن منظور الانصاري. (1998). لسان العرب. القاهرة: دار المعارف.
2. Die Einheit , d. (, 1981). *Grundlinien einer Asthesiologie des Geistes*. . Frankfurt: Schriften. Hg. v. G.
3. N Brunov. (1987). *Essays on the history of architecture*. mosco.
4. Alpatov, M. (2014). *History of architecture in selected passages*. Moscow: Vrunov.
5. G.G. Slyshkin . (2000). *linguistic and cultural concepts of precedent texts in consciousness and discourse*. Moscow.
6. Grushevitskaya , T. G. (2002). *Fundamentals of intercultural communication*. Moscow.
7. H. Delitz . (2008). *Architecture in the social dimension*.

8. Krinsky , V., & Lamtsov, I. (1984). *Elements of architectural and spatial composition*. Turkus M.A.
9. Kukushin, V. (2011). *Methodology and techniques of architectural*. Novocherkassk: . NGMA.
10. M Ginzburg. (1984). *Style and era. Problems of modern architecture*. Moscow.
11. Mikhailova, E. (1999). *Intertextuality in scientific discourse*. Volgograd
12. T. G Grushevitskaya ، و V. D Popkov . (2002). *Fundamentals of intercultural communicationr*. Sadokhin: universities / Ed. A. P. Sadokhin.
13. www.merriam-webster.com/dictionary/speech.
14. https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/component#google_vignette.
15. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/speech>.
16. <https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar>
17. <https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar>
18. <https://www.amazon.com/Component-Based-Development-Visual-Clayton-Walnum/dp/1572319344>
19. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/component>
20. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/speech>

الحفر الفني في تونس:

إمكانات التقنية وتنوع المضمون

د. أمل الهاني

باحثة في علوم الفنون وممارساتها.

اختصاص نظريات الفن التشكيلي / تونس

يعتبر الحفر الفني في تونس مرحلة هامة في تاريخ الفنون التشكيلية التونسية، جمع بين فئات عمرية مختلفة وأجيال تميّزت في كل مرة بالإضافة والإبداع. لقد قدّمت المحفورة التونسية على امتداد قرنين على التوالي منذ 1960 وحتى ما بعد سنوات الألفين، نسيجاً تشكيليّاً مخضرماً بين النوازع الذاتية للفنان وبين التأثيرات الخارجية من فنّانين ومدارس تشكيليّة. نركّز في هذه الدراسة على مجموعة الحقّارين الناشئين على أيادي الجيل المؤسّس للحفر الفني في تونس خاصة منذ بداية القرن الواحد والعشرون، مبرزين أهمّ التصورات التشكيليّة والتوجّهات الفكرية والجماليّة التي ميّزت هذه المجموعة.

شهد الحفر الفني التونسي في السنوات الأخيرة الماضية نشاطاً تشكيليّاً واسعاً تظّهر ذلك في العروض الفرديّة وخاصّة الجماعيّة التي تميّز بها ثلّة من الحقّارين التونسيين، وذلك تزامناً مع بدايات القرن الواحد والعشرون، لقد عرف هذا الاختصاص في تونس على الرّغم من قلّة حضوره وندرة ممارسيه تنوّعاً كبيراً في الأساليب والتقنيات والتوجّهات الفكرية، وقد سبق وأن نال هذا النّوع من الفنّ التفاتة بعض النّقاد والفنّانين والطلبة الدارسين في معاهد الفنون الجميلة بتونس، على إثر بروزه في ستّينات القرن الماضي مع إبراهيم الضحّاك، تليه مجموعة متميّزة من الحقّارين أبرزهم محمد بن مفتاح والهادي اللّبان وخليفة شلتوت وقويدر التريكي وفوزية الهيشري، ذلك أنّ الإنتاج الكميّ للمحفورات كان متفاوتاً بين الفنّانين من حيث المشاركة والمواظبة وعلى مستوى التجديد والاستمرارية، وممّا لا شكّ فيه أنّ هؤلاء الرّائدين في مجال الحفر الفني قد خلّفوا فسيفساء جماليّة تكشف عن تنوّع في المواضيع والخامات التشكيليّة، لقد عرف الحفر الفني التونسي منذ الستّينات تنوّعاً في التقنيات بين الحفر الغائر والبارز والمسطّح،

ولامست المواضيع المطروحة مدراس فنية وتوجهات ورؤى ذاتية، فحضرت التجريدية والسرالية والرسومات التشخيصية المبسطة والمحورة.

ونعود مع فناني الجيل الناشئ المتشبع بتجربة السابقين والحامل لتطلعات فنية جديدة من خلال المحفورة المشحونة بسحر التقنية وفردة الشكل والمضمون. ونختار ثلّة من الحقّارين اللذين اتخذت تجاربهم خصوصية وفردة تشكيلية، وهم نبيل الصوابي وكمال عبد الله وعبد الحميد الثابوتي ورشيدة عمارة ورائيا ريدان وناجي الثابتي وباكّر بن فرج. وإنّه ومن خلال تتبّع مسيرة الحفر التونسي في السنوات الأخيرة الماضية التي رافقت بدايات القرن الواحد والعشرون، فإنّه من الملاحظ وجود تطوّر في مستوى التعاطي مع التقنية من خلال التنوع في الأساليب والانزياح نحو المزج التقني بإضافة الرّسم والتصوير الخطّي وغيرها من الاختصاصات الأخرى، إلى جانب طغيان بعض المواضيع والتوجهات التشكيلية على أخرى، لقد ساهمت هذه السنوات المتتالية في بلورة خصوصية تشكيلية ميّزت المحفورة التونسية على اختلاف ممارسيها واختلاف توجهاتهم.

إنّ البحث في تجربة الحفر الفنّي التونسي ممتعة ومضنية في ذات الوقت، تجمع بين تبيان فوارق التقنيات ومؤثراتها وسحر الأحبار وفردة الإنجاز، إذ لابدّ من الاعتراف بقوة التقنية وقدرتها على خلق خصوصية جمالية توازن بين حذق التقنية في الالتزام بالقواعد والقوانين والمراحل الدقيقة في عملية الحفر، وبين مجالات الإبداع اللامتناهية التي توفّر لها محفورة بتقنية الحمضية المنقوشة أو المساحية أو محفورة بتقنية اللينيلوم أو المونوتيب وغيرها من الأنواع العديدة.

الإشكالية:

تتنزّل إشكالية هذه الدراسة في استبيان أهم ما آلت إليه المحفورة التونسية في القرن الواحد والعشرون على المستوى الفكري والجمالي والتقني بمعالجة المضامين التشكيلية

والاشكاليات التقنية وحول مدى تطوّر هذا النوع من الفن في تونس مع الجيل الناشئ الذي تتلمذ على أساتذة ورّواد الحفر الفنّي.

فهل يعدّ الحفر الفنّي اليوم تكرارا لما سبقه من الجيل الرائد؟ أو نلتمس فعلا تطورات أسلوبية وتقنية معاصرة؟

سيكون بحثنا في رصد أبرز تصوّرات التشكيلية والأسلوبية للحفر الفنّي، وطرح أهمّ المواضيع والتوجّهات الفكرية والإحالات الجمالية.

المنهجية:

نتطرّق في هذا الدراسة إلى أربعة أجزاء محورية، يتمثّل الجزء الأوّل في معالجة التصوّرات الجمالية لتمثّلات القبح في المحفورة ودور التقنية في التأثيرات التراجيدية التي يخلفها العمل الفنّي. نتناول في الجزء الثاني تأثير المرجعيات الأسطورية في المحفورة التونسية. نطرح في الجزء الثالث موضوع الهوية من خلال اعتماد لغة العلامات والرموز التراثية، ونهتمّ في الجزء الرابع بالانفتاح التقني في الحفر الفنّي. وتحتوي الخاتمة على جملة الاستنتاجات التي آل إليها هذا البحث.

1. تمثّلات القبح في الحفر الفنّي:

لقد مثّل فعل التشويه والفنك بالجسد والملاح أسلوبا تشكيليّا بارزا في الحفر الفنّي التونسي، خاصة مع محمد بن مفتاح والهادي اللّبان وقويدر التريكي في الفترة التأسيسية، ثمّ برز فيما بعد، في أعمال كل من عبد الحميد الثابوتي ورشيدة عمارة وكمال عبد الله ورائيا ريدان. إنّ فعل التحريف والتشويه والتغيير في قسّمات الوجوه والتحوير في شكل الأجساد الأدمية وتصوّر الكائنات الهجينة المركّبة والوجوه المحوّرة بين الإنساني والحيواني أو النباتي والإنساني أو إلى غير ذلك من التراكيب المؤلفة لأعضاء كائنات مختلفة الجنس والنوع، إنّما هو شكل من الأشكال التعبيرية الحرّة الناتجة عن تصوّرات خيالية، والشكل الهجين المولّد للقيح هو صورة مغايرة للجميل المعروف بتناسب

الأشكال ودقة المنظور وتكريس الجانب الحكائي القائم على النسخ وإعادة التصوير المطابق للطبيعة، وهو مفهوم كلاسيكي دعا إليه أفلاطون ضمن فلسفته القائمة على عالم المثل، ثم تطوّر مفهوم الجميل ليصبح أكثر شموليّة وكونيّة في ارتباطه بالذوق والادراك الحسيّ والأحكام الفرديّة الخالصة تجاه الإحساس بما هو جميل، من هنا يأتي القبيح كمفهوم ليس بمعاكس للجميل ولكن كبعد آخر لجماليّة الصورة ودرجة أخرى من الاستيعاب والادراك باعتباره يخلف ردود فعل مختلفة كالذهشة والخوف والسخرية... إنّ القبيح هو مفهوم متعدّد الدلالات والرّموز والتعريفات، يمكن أن يكون حاملاً للصورة الكوميديّة أو التراجيديّة أو المرعبة أو الساخرة...

يقدم عبد الحميد الثابوتي كائنات ووجوه هجينة التكوين، توحى بصورة الوحوش أو السحرة، تتماهى بين الشكل الأدمي والحيواني، تحمل ألواناً قائمة وتفاصيل مرعبة ومخيفة، يقدم الثابوتي في العمل عدد 1 المسمّى بـ "تحنيط" محفورة بتقنية الحمضية المساحيّة والتي أفرزت جسماً بنيّ اللون على مساحة بيضاء وقد اختلفت درجات البنيّ المجسّد لهيئة وحش مخيف بعينان سوداوان غائرتان يتوسّطهما بؤبؤي عينيّن بنيتين وأنف محوّر وفم أسود مفتوح وقد سقطت جميع أسنانه ماعدا اثنتين متباعدتين، بينما في العمل عدد 2 المسمّى بـ "القناع" وقد اعتمد فيه الفنان تقنيات مزدوجة للحفر، فتميّز باستعمال الحبر الأسود وتباينه مع المساحات الفارغة البيضاء وقد ساهم الاستعمال المكثّف للخط في رسم تفاصيل وملامح الوجه في إبراز خصوصيّة هذا البورتري الذي تميّز ورغم شاكلته المرعبة ببثّ شعور الضعف والحزن، حيث العينان مغلقتين والفم مفتوح يئنّ ويستغيث والفضاء معتم ومخيف وذو ترهات سوداء ورمادية مقسّمة بطريقة هندسية ومتراكبة الواحدة وراء الأخرى وكأنّه كهف مهجور، في حين يتطلع هذا الوجه الكئيب بعينيّن مطموستين إلى خارج الفضاء علّه يجد منفذاً.



صورة عدد (2)، عبد
الحميد الثابوتي، حمضية
منقوشة ومساحية، 26*32



صورة عدد (1)، عبد
الحميد الثابوتي، تحنيط،
حمضية مساحية، 21*31

تتجاوز محفورة عبد الحميد الثابوتي قواعد الصورة الكلاسيكية ولا يُعتبر البورتري في أعماله تقديمًا حكايًا للملامح، بل يريد عبر تشويهها وتغييرها إخراج الإشعاعات الروحية والنفسية التي بداخلها والتي تعبّر عن ذواتها ومكنوناتها: "وتجدر الإشارة إلى أنّ غاية الفنان في هذا المشروع ليس توليد القبيح أو البحث عنه بقدر ما هو مشروع تجاوز ماثولية الأشياء واختراق طبيعية الطبيعة، وهنا يظهر الفعل الإنساني من خلال الفنان في تقديم صياغة جديدة لعالم الأشياء والماهيات والمفاهيم".¹

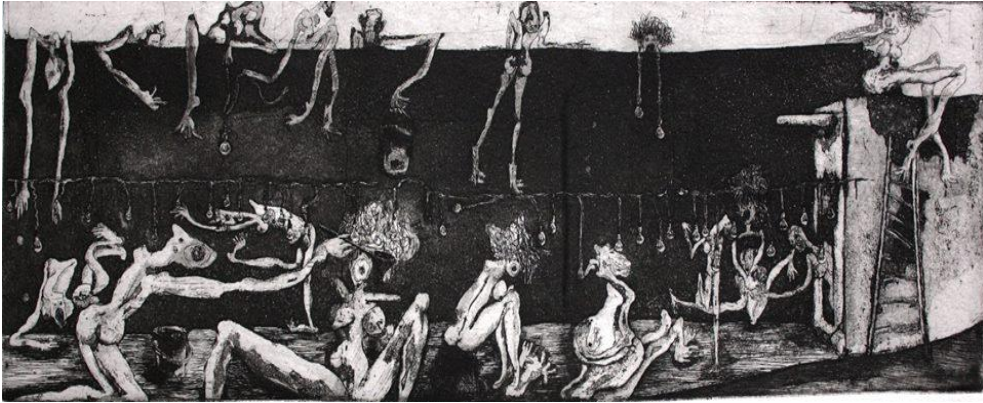
تداول رشيدة عمارة تفاصيل الوجوه والأجساد المشوّهة عبر أجواء سريالية حاملة وأشكال بسيطة مركّبة وتصميم غرائبيّ يجمع بين عناصر مختلفة ونشاز تركيبيّ يفوق التصوّر الواقعي للفضاء، يحتكم الجسد في أعمالها إلى مجموعة من الدلالات حيث ينتج حركات وحالات وجدانية فهو جسد متعب، منهك وهزيل قد حوّرت في شكله ورسمته غالباً بدون ملامح واضحة، وبشعر مجعّد، كثيف ومشعث، تصقل الجسم حدّ الهزال. يتظهر القبيح من خلال إحياءات وتعبيرات الجسد المرهقة، ويتوغّل عبر تقاسيم الجسد ويتسرّب من خلال الوجدان الساكن في تفاصيل الوجوه. تداول رشيدة عمارة الوجوه

¹ قوبعة (خليل)، "جمالية القبيح في الفن الحديث"، مجلة الحياة الثقافية، وزارة الثقافة التونسية، عدد 58، سنة 1999، ص 122.

والأجساد المتشحة بالشجن، الحاملة لتساؤلات وحيرة وقلق تجاه زمن قاسي ومربك وقد تلاشت فيه معالم الحب والأمن والجمال، تُقدّم ملامحا ممزوجة بالألم والتعب، وهي حالات تعبّر عن المعاناة الداخلية التي يعيشها الإنسان، هذه الكائنات المتوحّشة أو الوحوش الأدميّة هي مرآة عاكسة لتشرذمات الذات في الأزمنة المعاصرة التي تحمل أوجاعا وأرواحا مثقلة بهمومها وآلامها.

يقترّب الفضاء في محفورة رشيدة عمارة إلى الرّكح المسرحي حيث يتكوّن المشهد من مجموعة من العناصر المتوزّعة على أرضيّة من أمام جدار أسود وكائنات تصرخ بأفواه مفتوحة، ويمرّ خيط الأسلاك الكهربائي من وسط الرّكح ضاربا نصف الفضاء، وسلّم مهترئ على اليمين وسطول موزّعة على الأرجاء وكائنات متسلّقة وأخرى شاخصة بأنظارها إلى الأمام... لا ينأى في أن يكون الفضاء أيضا مصدرا للقلق والعيول، إنّه شكل آخر من أشكال القبيح وصورة صادمة لكائنات شبه أحياء في تصادم وتشنّت جنوني، وفي حالة من الهذيان. إنّ مسرحية فضاء المحفورة هو تذكير بمسرح القسوة لأنتونين آرتو في طريقة توزيع الشخصيات واختيار ديكور واكسسوارات المشهد الهجين والأصوات الصارخة وعجائبية التركيبية المتنافرة للأشياء. إنّ مفهوم القسوة في أعمال أنتونين آرتو قد "ترتّب عليه التركيز في الخلق البصري، والابتكار لبصريّات تتمثّل فيها الطاقة المرعبة التي لا تقاوم فيكون الإنسان حيالها في موضع التهديد والاستهداف وانحسار الحرية هو أمام ضغطها الذي لا يقاوم"². تجتمع مظاهر القبح بين مسرح المحفورة لرشيّدة عمارة ومسرح القسوة لأنتونين آرتو، في إبراز الشرور والعنف، واستفزاز الناظر عبر إثارته نفسيّا واستدراجه لركح المشهد المتفجّر قسوة، والتنقيس الذاتي الحرّ عبر حالات من الصراخ والعيول.

² النخيلة (حسن عبود)، "خطاب الصورة الدرامية"، دار الامان- الرباط، دار الفكر للنشر والتوزيع، صفحة 78.



صورة عدد (3)، رشيدة عمارة، داخل الجدار، حمضية منقوشة ومساحية، 67*44 صم، 2012

يَتَّخِذ مفهوم القبح في محفورات كمال عبد الله بعداً آخر، حيث يصبح الوجه والجسد معياراً للجمال المثالي من خلال فعل التشويه والتحريف، ويستند في إبراز هذه الرموز على تقنيات الحفر الغائر التي تساعده في استخراج الخطوط والحركات والملاحم، فالتقنية تشكّل تأثيراً مميّزاً على طبيعة التعابير والقسمات التي تتألف منها الوجوه. تختزن صورة البورتري في أعماله صفات الكمال والألوهية، وكأنّ هذا البورتري الأنثوي، الحامل لقرط في الأذن اليسرى وزهرة في الأذن اليمنى، هو آلهة تتوحد فيها صفات الحسن والجمال وتجتمع فيها مظاهر القوة والكمال، لقد أصبح التفكير في المرأة في محفورات كمال عبد الله شكل من أشكال العبادة والممارسة الصوفية وتأمّل في كينونة الذات الناشدة لهذه القيم السامية، يكتب الفنان عن المرأة في أعماله فيقول:



صورة عدد (4)، كمال عبد الله، حمضية
منقوشة ومساحية، 35*25 صم، 2012

و إمرأتي... "
 خرافة في الذاكرة
 يكفي طرفها لإسكار
 النبيذ
 ولم تكن تصادق على
 قواليب الحبّ الجاهز
 والجسد المتدلي على
 أطراف الأسرة
 كانت تؤمن بالله الواحد
 وحيني إليها كان
 "3 تدرّبا على الألوهية

ينتمي مفهوم القبح في أعمال كمال عبد الله إلى فلسفة نيتشه التي تؤسّس للجمال من خلال مظاهر القوة والنخوة وتعزّف القبح بكلّ ما هو تمثيل للضعف والعجز: "وبإمكاننا أن نقيس بالديناموميتر (مقياس الديناميكية) مفعول القبح. فحيثما يغدو المرء منهرا، يستشعر حتماً قرب شيء "قبيح". فإحساسه بالقوة، وإرادة القوة لديه، وشجاعته ونخوته كلها تنهار مع القبح، وتعرف ارتفاعاً مع الجمال ... وفي كلتا الحالتين نستطيع أن نستنتج الأمر نفسه: تكون بواكير الحالة (الذائر والإرهاصات) متراكمة بكمية هائلة داخل الغريزة. "4. لقد التجأ كمال عبد الله في التعبير عن الجميل في تجسيد مظاهر القوة والسموّ تاركاً كل المضامين الكلاسيكية التي تقدّم الجمال في صورة متكاملة الصفات ومتقنة التصوير عبر الأبعاد والمقاييس.

كما تحليل أعماله إلى فلسفة كانط الجمالية والذي يرنو بالجمال إلى درجة أسمى من كل ما هو ظاهري أو ميتافيزيقي، وهو لا يمثل حقيقة مطلقة يتفق عليها الناس عامّة، بل يعتبره

³ عبد الله (كمال)، مقطع من قصيدة منشورة على موقعه بشبكة التواصل الاجتماعي، بتاريخ 01-مارس-2014.

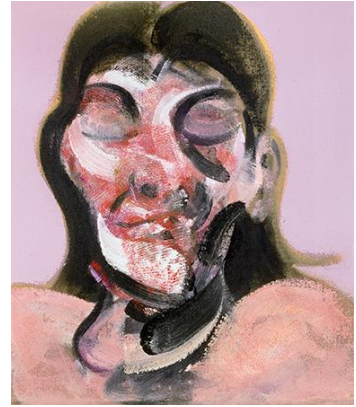
⁴ بادغيش (أحمد)، الفنّ والجمال عند نيتشه، مقال منشور على موقع ساقية الإلكتروني:

<http://www.saqya.com/%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%86-%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%AC%D9%85%D8%A7%D9%84-%D8%B9%D9%86%D8%AF-%D9%86%D9%8A%D8%AA%D8%B4%D9%87/>

شيء غير ملموس، نحسّه بطريقة فردية، حيث يستشعر كل فرد فينا إحساسه بالجمال من خلال رؤيته الخاصة للأشياء ويتمثل ذلك في الأفعال والنشاطات والميزات التي يتمتع بها الإنسان: "ثم الفلسفة النقدية لكانط التي تحاول حلّ هذا التناقض. فتحت طريق جديد، مقارنة جديدة للجمالية، بالتصريح على أنّ الجمال ليس شيئاً حقيقياً، وليس شيئاً ظاهرياً، وليس شيئاً ميتافيزيقياً. هو فقط عن طريق فعل، نشاط، وضعيّة تميّز الروح الإنسانية ومنها نستطيع أن نكتشف الجمال. إذا نزعنا هذه الميزة الخاصّة، فإننا ننزع الجمال."⁵ وتتأتّى هذه المقاربة في إطار تقديم كمال عبد الله لصورة المرأة التي يعتبرها الأكثر جمالا وسمواً، وإنّ فعل الفكّ والتحوير في الوجه لا يمثّل طريقة احتجاج، إنّما هو اعتراف بقديسيّتها ورفعته. تمثل عمليّة التشويه في أعمال كمال عبد الله متنفساً تشكيليّاً للتعبير الذاتي الحرّ الذي تفرزه المادّة وتغذيّه الروح وفي هذا السّياق إحالة لأعمال فرنسيس بايكن والتي تنطلق من نفس المبدأ وهو التشويه للملامح والجسد والتحوّل من الصورة النمطيّة إلى الصورة المشوّهة، يشوّه بايكن وجوهه ويفتك بها تعبيراً منه عن وحشيّة الواقع وشراسته، بينما يبحث كمال عبد الله بإزميله عن الصورة الحقيقية للجمال التي ترتسم في خياله وتُحفر على صفائحه. وبين هذا وذاك نرى صورتين مختلفتين للبورترتي، حيث يحاول بايكن عبر فرشاته وألوانه المساس باللحم في الوجه، وكأنّه بيديه يغرس أصابعه ويفتك بالوجه ويطوّعه بحثاً عن شكل آخر أو عن رأس آخر لهذا الوجه، وفي هذه الصورة عدد (5) يعترينا إحساس بالشفقة والحزن تجاه هذه التشوّهات المرعبة، حيث يبرز بايكن وجهها بألوان اللحم الحيّ والعارى والناضب والمتفجّر ألماً على مساحات اللوحة القماشية، في حين يركّز كمال عبد الله على تقاسيم الوجه فيبرزها غليظة بخطوط كثيفة ومتشعّبة، يحفرها على الصفائح بحثاً عن صورة المرأة المثاليّة التي تجسّد القوّة والشموخ، ومن هنا فإنّنا نستنتج أنّ "ليس ثمة مشاعر في

⁵ Cassier (Ernest), *Ecrits sur l'art – Passages*, les éditions du cerf Paris 1995. P123, l14 : Puis la philosophie critique de kant tente de résoudre cette contradiction. Elle ouvre une voie nouvelle, une nouvelle approche de l'esthétique, en déclarant que la beauté n'est pas une chose réelle – qu'elle n'est une chose physique, ni une chose métaphysique. C'est seulement par une fonction, une activité, une attitude caractéristique de l'esprit humain que nous pouvons découvrir la beauté. Si nous supprimons cette fonction spécifique, nous supprimons la beauté. »

لوحات بيكن. ثمة أحاسيس أي غرائز تداعبنا مرّة وتفترسنا مرّة أخرى. إنّه المرور من إحساس إلى آخر... لا شيء غير سلسلة من الحركات من أجل البحث عن أفضل إحساس⁶ ، في حين لا نجد غرائز في أعمال كمال عبد الله، بل هناك شعور بالقوّة ينبثق من ملامح تلك المرأة الشامخة والمتشبّعة بذاتها، ومن هنا تختلف الأبعاد الفكرية والجمالية لكل من الفنّانين فيرسم ويحفر كل منهما القوى الخفية الكامنة في الوجوه البشرية عبر التشويه والتقطيع والفتك بالملامح.

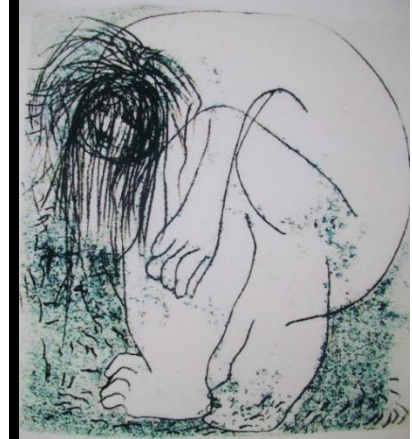


صورة عدد (5)، فرانسيس بايكن، دراسة لهنريتا موراس
Etude d' Henrietta Moraes، 35,5 * 30,5 صم،
1969

تتجلى صورة الجسد الأنثوي في محفورة رانيا ريدان في شكل هجين التكوين كالوحش القادم من أساطير القدامى، يتشكّل شيئاً فشيئاً عبر رسومات خطّية رقيقة وزهد في اعتماد اللون والشكل، لا تهتم الفنّانة بكثرة العناصر والتفاصيل بقدر ما تركّز على ضخامة الكائن الوحيد المحتلّ كامل المساحة البيضاء، كائن بدين ومننفخ، وشعر كثيف ومشعث. تحاور رانيا ريدان كائنات سريالية الشكل والمظهر ويتجسّد القبح من خلال استدعاء الغريب الأسطوري، كائنات تعود بنا إلى وحوش الكهوف والمغارات وعصور غابرة مليئة بالسحر والأساطير، الغريب في شكله، المثير لانطباعات الدهشة والرّعب والإعجاب، ولعلّ رانيا ريدان قد استطاعت من خلال القبيح فرض الطريف.

⁶ بن شيخة المسكيني (أم الزين)، "فنّ البورتري"، مقال منشور على موقع معابر الإلكتروني:

http://maaber.50megs.com/issue_january15/art1.htm



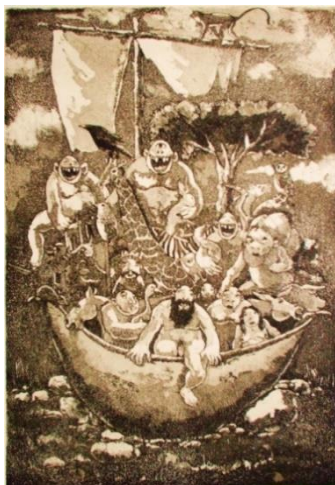
صورة عدد (6)، رانيا ريدان، مونوتيب،
50*65صم، 2005

ينبري القبح في أبهى تجلياته من خلال تفعيل تقنية الحفر الغائر، كالحمضيات المنقوشة والمساحية والابرة الجاقّة واعتماد الأحبار القاتمة والسوداء في إثارة المشهد الدرامي الذي غدّاه السواد الحالك والفويرقات الرماديّة لتتشاقّات الأسود وآثار الخطوط الخشنة والرقيقة والمساحات الأحاديّة للأسود في خلق بعد تراجيدي مأساوي من خلال التلاعب بنسبة التدرّجات الضوئيّة بين الأسود والأبيض وإثارة الخطوط التي أتت متنوّعة السمك والصلابة والليونة حسب معطيات الشكل والتركيب. وتمثّل تقنية المونوتيب أسلوباً من أساليب الحفر المسطح التي لا تعتمد على الآلة الكابسة واستعمال الأحماض بقدر ما تكون عمليّة الطباعة عبر الضغط اليدوي هي المرحلة الأساسيّة في التقنية.

II. المرجعية الأسطورية والقصة الشعبية

لم يختلف حقّارو الجيل الناشئ عن حقّاري الجيل المؤسّس في استحضار العلامات والرموز الأسطورية في المحفورة التونسية. لقد كان جيل التأسيس على اختلاف أساليبهم وتصوّراتهم التشكيلية قد اهتموا اهتماماً بالغاً بكل ما هو غرائبي متخطّي للواقع، وتظهر جلياً هذه التأثيرات في أعمال كل من نبيل الصوابي وكمال عبد الله، إذ يفرد الصوابي جزءاً من محفوراته في الاهتمام بالقصة الشعبيّة الموغلة في الذاكرة الجماعية، ويعود في ثلاث محفورات إلى تجسيد قصة سفينة نوح الحاملة للسكان والحيوانات والهاربة من الطوفان الذي حلّ بالبلاد في استبشار بولادة إنسانيّة جديدة، ثمثّل المحفورات عدد (7) و(8) و(9)

مشاهدا لسفن تعجّ بالنّاس والحيوانات السابحة في عرض البحر، يقدّم نبيل الصّوابي المشاهد الثلاثة بتقنية الحفر الغائر، وتتكوّن المحفورات من وجوه متشابهة وسفن متشابهة وحشد من الحيوانات المختلفة بمسحة سريالية وفضاءات شبيهة بالحلم .



صورة عدد (8)، نبيل الصّوابي،
الرحلة النهائية، حفر غائر،
2008



صورة عدد (7)، نبيل الصّوابي،
الرحلة النهائية، حفر غائر،
2001



صورة عدد (9)، نبيل الصّوابي، بدو، حمضية منقوشة
ومساحية، 2005

تحتوي المحفورة عدد (10) لكمال عبد الله، بعنوان تحولات دونكيخوتية على تقسيم هندسي للفضاء الصغير، هناك مستطيل أبيض في الأسفل وفارسا بحصانه وناعورة، وكائن في الأعلى مقلوب على رأسه وكائنات أخرى مجنحة، طائرة أو مترجلة، ورأس كبير يتوسط الفضاء، تدور الأحداث في هذا التقسيم حول شخصية دونكيشوت الأسطورية، ذلك الفارس المتشبث بحصانه الهزيل أسفل المحفورة، ودونكيشوت هو رمز الفارس المغوار الحامل لسيفه والممتطي حصانه وهو يجوب العالم ويقتل الوحوش ويتغلب على الكوارث، وينصر الضعفاء أينما كانوا ويتغلب على الظلم أينما حلّ. هذه الشخصية المتمردة والمتجاوزة لواقعها، تؤمن بأن صفات القوة والمروءة هي السبيل في تجاوز الصعوبات والمخاطر، وتبين الأسطورة أنّ الموقف الدونكيخوتي نسبة إلى دونكيشوت هو "الموقف المغالي والمبالغ به واللامتحقق سوى في مخيلة صاحبه كإمكانية شبه مستحيلة. إنّ حالة من الفصام بين الواقع والمثال، وهو اندفاع متهوّر، لكنه نزيه، نحو مثل أعلى شبه وهمي لدحر الشر أو الظلم أو الفساد والانحطاط في المجتمع والعالم، وغالبا ما يتحطم هذا الاندفاع النزيه "الفروسي" على الصخرة الصلبة للواقع الموضوعي الراسخ"⁷. يتجدّد دونكيشوت مع كل نفس ثوري وكل ذات مقاومة وثائرة ضد الظلم والفساد، لقد اصطدم دونكيشوت الفارس الفاشل الذي اعتقد في قوّته نصره ضدّ الظلم والظالمين بضعفه وقلة حيلته. يعيد كمال عبد الله الأسطورة حفرا على صفائح الزنك والمعدن، وهي صورة تراجيدية مأساوية وطريفة في ذات الوقت وتعبّر عن كل من يحمل فينا نفسا "دونكيشوتيا" نائرا لا يستسلم للقهر والظلم، يواصل رحلة شاقّة ومضنية ويحمل الأمل أينما ذهب.

⁷ ميغل (د ثربانتس). ترجمة رفعت عطفة. دون كيخوت دلامنتشا. دار ورد للطباعة والنشر والتوزيع سورية-دمشق.



صورة عدد (10)، كمال عبد الله،
متحولات دونكيخوتية 2، حمضية
مساحية، 23*34 صم، 2015

III. صورة الهوية في علامات تراثية

يحتلّ موضوع الهوية مكانة هامة في تاريخ الحفر الفني التونسي، وقد برز من الجيل الريادي كل من إبراهيم الضحاك وفوزية الهيشري وخليفة شلتوت في الاستلهام من العناصر المحلية الغزيرة رموزا وعلامات لتشكيل المحفورة، لقد اختلفت الرؤى والتصورات في التعبير عن الهوية واجتمعت المخيلة في الاستلهام من الرموز الراجعة إلى عبق الحضارة وأصول التاريخ. ويعتبر ناجي الثابتي وباكّر بن فرج من أبرز الحفّارين اللذين تأثروا بما خلفه رواد الحفر الفني، فقد اهتموا اهتماما بالغاً بموضوع الهوية في تقديم أعمال ذات طابع محليّ معاصر في تصورات تشكيلية وأسلوبية مغايرة. لقد وظّف ناجي الثابتي الرموز المحلية مثل الأشكال الزخرفية المستعملة في المعمار التقليدي والحجارة الجبلية المتأتية من عمق الريف والرموز البربرية. يستعيد الزمن الماضي صلب الحاضر في هوس تركيبّي للأشكال والعناصر ذات الدلالات والرموز. بينما يعتمد باكّر بن فرج على أسلوب تجريدي قائم على تنقية واختصار الشكل، وعلى التكثيف والاشباع اللوني والطرح الغزير المتوالد للعلامة التراثية. أعماله شبيهة بفسيفساء لونية أو سجّاد مصنوع بكرات من خيوط النسيج، هناك إشباع في اللون والشكل من خلال خاصية الكثافة والتراكم والتراكب.



صورة عدد (12)، باكر بن فرج، الوحدة،
تقنيات مزدوجة، 100*100 صم، 2007



صورة عدد (11)، ناجي الثابتي، بلا
حدود، حفر على خشب ومواد أخرى،
140*110 صم، 2004

IV. الانفتاح التقني في الحفر الفني:

لئن عرفت التجربة التأسيسية حفاظا وتأصيلا للتقنيات الكلاسيكية للحفر الفني، فإنّ تجربة الجيل الناشئ قد نالت من القديم والمعاصر، حيث دأبت مجموعة من الحفّارين على التقنية العريقة للحفر مثل كمال عبد الله ونبيل الصوابي وعبد الحميد الثابوتي، بينما ذهب فنانون آخرون نحو التحديث والبحث التقني، فطُرأت على المحفورة تغييرات جذرية خاصة مع تجربة كل من ناجي الثابتي وباكر بن فرج. لقد اتخذت هذين التجريبتين مسارا تصاعديًا متطورًا في التعاطي مع التقنية، إذ تشكّلت رؤية مغايرة في استيعاب شكل المحفورة الجديد القائم على الانزياح والمزج التقني الجامع بين أساليب الحفر وتقنيات دخيلة كالرسم والقص والتلصيق والتغيير في المحامل. ولئن تعتبر فوزية الهيشري من جيل المؤسسين التي باشرت بتحديثات على المحفورة كإضافة تقنية التلوين. إلّا أنّنا نشهد اليوم ثورة في مجال الحفر الفني وذلك تماهيا مع الحسّ الفني العام المتأثر بكثافة اللون وضخامة العمل وفراة الأسلوب.

لقد وظّف ناجي الثابتي تقنية الحفر التقليدي في بداية مشواره الفني واشتغل خاصة على الحفر الغائر، ثم اتخذت تجربته انزياحا تقنيا قائما على تضخيم أحجام العمل الفني في اعتماد صفائح خشبية كبيرة والابتعاد كلياً عن الأحجام الصغيرة التي توفّرها المحفورة. لقد خيّر الثابتي الحفر المباشر على صفائح الخشب العملاقة وتلوينها بمواد وأدوات رسم مختلفة كالأكريليك والدهن الزيتي والتحرّر نهائياً من سلطة المحفورة الصغيرة الخاضعة لمحدودية الحجم ونوعية المادة وعسر التقنية وهو ما يمكنه من التعبير بأكثر حرية وأكثر طلاقة بعيداً عن الإشكاليات التقنية والجمالية التي يتعرّض إليها أثناء ممارسة الحفر: "صحيح أنني تخصصت في فنّ الحفر وأنا مسكون به ومأخوذ بسحره لما يوفّره من ثراء تشكيلي وتأثيرات خطية ولونية قلّما وفّرتها تقنية أخرى، إلا أنني في المقابل أجد حواجز عديدة تمنعني من إشباع رغبتي في ممارسة هذه التقنية، فالحفر سواء على الخشب أو الزنك أو الرصاص يتطلب الكثير من الصبر والتضحية والمعاناة وبمجرّد تجاوزي لكل هذه الحواجز وخاصة عدم امتلاك آلة طباعة (Presse) سألتصق أكثر بفنّ الحفر⁸". أصبحت لوحة الثابتي الجامعة لأصول الحفر والمعالجة بالألوان ومواد أخرى مختلفة هي اللوحة الأصل. ويعود اليوم إلى الرسم ولكن بروح الحفر، قد استطاع شيئاً فشيئاً اكساب خصوصية فردية ميّزت أعماله، لقد نسخ الثابتي أسلوبه في الحفر والتلوين على لوحاته القماشية الخالية من معدّات الازاميل والمنافيش والصفائح الصلبة، لقد جعل من لوحته القماشية صورة أخرى لصفائح الخشب المحفور الملون وأصبحت القماشية إحالة للمحفورة.

⁸ الثابتي (ناجي)، "صلي بالموسيقى والشعر والقصة وطيدة"، مجلّة الإتحاف، العدد 145، 1 مارس 2004، تصدر في سليانة - تونس.



صورة عدد (14)، ناجي الثابتي، علامات
الحاضر، أكريليك وحبر على قماش،
2015، 93*150 صم،



صورة عدد (13)، ناجي الثابتي،
انتماءات، حفر على خشب ومواد
أخرى، 57*80 صم، 2010

تنقسم تجربة باكر بن فرج إلى مرحلتين أساسيتين، تمثل الأولى المرحلة التقليدية والتي يحافظ فيها على الأساليب والتقنيات الكلاسيكية للحفر. أما المرحلة الثانية وهي الأكبر والأشمل والأضخم في مسيرته الفنية وهي مرحلة الانزياح التقني، لقد وظّف باكر بن فرج الحفر لصالح الرسم والرسم لصالح الحفر، والتلصيق من أجل إبراز مؤثرات الحفر، إنّه يمرّ بادئ ذي بدء بكل المراحل الحرفية للحفر ابتداءً من مرحلة تحضير الصفيحة ثم الحفر ثم الطّبع ثم السّحب، يقوم بتنظيمها وتوزيعها وتلصيقها على القماشة وفق مبدأ التراكم والتجاور والتوازي والتقاطع. يذهب باكر بن فرج بالحفر إلى أبعد ما يكون، ويفجّر طاقات لا نهائية في اللعب على إمكانات التقنية، طرح جريء في التعامل واعتراف مبطن بغزارة التقنية في خلق المبتكر والجديد، إنّه فنّان: "مارق على نواميس الحفر الدّارجة، مارق على التصوير اللوني. مارق على المسحوبة التي دأب على تقديسها في مقتبل مسيرته. مارق على سراط الذاكرة الجماعية حين يخترق السيمولاكر في وعينا ومدرّكنا. مارق على نواميس التناقض والجدل كما يعرفان بديهيًا. إنّ تعريف الشيء لا يأتي إلا من خلال مخبر التجريب الإنزياحي. لذلك المنجز مع باكر والذي

كان في البداية ممارسة للحفر الغائر الغير مباشر، يأتي لتمظهر مستحدث قائم على التراكم اللامتناهي للمسحوبات. تناغم لوني وتراكب تشافي، سفر في العلامة ... دغدغة للذاكرة... لحظة التجلي للخرق التقني. إنه الإنزياح.⁹



صورة عدد (15)، باكر بن فرج، صورة
ظلية (silhouette)، تقنيات مزدوجة،
200*130صم

الخاتمة:

لقد مثّل الحفر الفني التونسي في القرن والواحد والعشرون مع الجيل الناشئ، مساراً مشحوناً بتجارب وتصوّرات متنوّعة ومسكوناً بهاجس التطوير والاختلاف، لكنّ ذلك لا ينفى تأثير هذه الفترة بملامح التجربة الريادية التي شهدتها الحفر منذ ستينيات القرن الماضي مع ثلّة من الفنّانين اللّذين خلّفوا عصارة تجربة ثريّة في المفردات والرّموز، وفتحوا المجال لجيل جديد من بعدهم سائر على خطاهم بل ومتقدّم بأشواط، وهو ما يندّر بأنّ الحفر الفنّي التونسي

⁹ عبد الله (كمال)، "ذاكرة السيمولاكر في الممارسة التشكيلية للحفر الفني بتونس". الندوة العلمية الدولية: الفنون التشكيلية بتونس، مسيرة أجيال ورهانات استيطيقية وثقافية، أيام 24-25-26 أكتوبر 2019 بمدينة العلوم بتونس.

على الرغم من الزحف البطيء في الإنتاج والاقبال على حدّ سواء، إلاّ أنّه قد سجّل بوادر حركة فنيّة قيّمة على مستوى الشكل والمضمون. لقد أثّرت التجربة الرّياديّة في مسار الفنّانين اللاحقين تأثيراً مهماً وبارزاً، من خلال معالجة بعض القضايا في علاقة بجماليّات القبح والمرجعيات الأسطورية والرموز التراثية، غير أنّنا نشهد طرحاً أسلوبياً وجماليّاً مغايراً، يكتسي صبغة ذاتيّة وخصوصيّة تشكيليّة مع كلّ فنان.

لقد مثّلت التقنيّة التقليديّة والانفتاح التقني عنصرين أساسيين في تكوين المشهد العام للحفر الفنّي التونسي، حيث سجّل في جزء منه نقلة نوعيّة في تحديث السّبل التقنيّة التي من شأنها أن تعزّز من قيمة هذا الاختصاص وقد تخلّص من التبعيّة التقليديّة في الممارسة، وأصبحنا اليوم لا نخاف على اضمحلال هذا الفنّ وزواله، حيث سجّل سعياً وبحثاً في التجريب التقني نحو الابتكار والمعاصرة. لقد عرف الحفر الفنّي في القرن الواحد والعشرون تطوّراً وثراءً على المستوى التقني، آمليّن بذلك أن يحظى باهتمام أكبر على المستوى النقدي، وعلى مستوى انتشار المعارض المتخصّصة في الحفر في هذا النهج التطويري المعتمد على المزج التقني وخلق إمكانات تعبيرية مخالفة للتقليدي، وفي ذات الوقت يكون النضال من أجل المحافظة على عراقة المحفورة التقليديّة هو في حدّ ذاته ردّ فعل واعتبار لأصوليّة هذه التقنيّة.



د. أمل الهاني

باحثة في علوم الفنون وممارساتها. اختصاص نظريات الفن التشكيلي

تونس

المراجع:

1- اللواتي (علي)، كتالوج معرض الحفر الفتي (مجموعات متحف الفن

الحديث) أبريل – أكتوبر 1988، مركز الفن الحي لمدينة تونس – البليدير، نشر وزارة

الثقافة.

2- مجلة الحياة الثقافية، وزارة الثقافة التونسية، عدد 58، سنة 1999.

3- النخيلة (حسن عبود)، "خطاب الصورة الدرامية"، دار الامان- الرباط، دار الفكر للنشر

والتوزيع.

4- بادغيش (أحمد)، الفن والجمال عند نيتشه، مقال منشور على موقع ساقية، 31-ديسمبر

2014.

[http://www.saqya.com/%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%86-](http://www.saqya.com/%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%86-%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%AC%D9%85%D8%A7%D9%84-%D8%B9%D9%86%D8%AF-%D9%86%D9%8A%D8%AA%D8%B4%D9%87/)

[%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%AC%D9%85%D8%A7%D9%84-](http://www.saqya.com/%D8%A7%D9%84%D8%AC%D9%85%D8%A7%D9%84-%D8%B9%D9%86%D8%AF-%D9%86%D9%8A%D8%AA%D8%B4%D9%87/)

[9%D8%B9%D9%86%D8%AF-](http://www.saqya.com/%D8%A7%D9%84%D8%AC%D9%85%D8%A7%D9%84-%D8%B9%D9%86%D8%AF-%D9%86%D9%8A%D8%AA%D8%B4%D9%87/)

[%D9%86%D9%8A%D8%AA%D8%B4%D9%87/](http://www.saqya.com/%D8%A7%D9%84%D8%AC%D9%85%D8%A7%D9%84-%D8%B9%D9%86%D8%AF-%D9%86%D9%8A%D8%AA%D8%B4%D9%87/)

5- بن شيخة المسكيني (أم الزين)، "فنّ البورتري"، مقال منشور على موقع معابر، 4 (كانون

الثاني) يناير-2015.

http://maaber.50megs.com/issue_january15/art1.htm

6- ميغل (د ثريانتس). ترجمة رفعت عطفة. دون كيخوت دلامانتشا. دار ورد للطباعة

والنشر والتوزيع سورية-دمشق.

7- عبد الله (كمال)، قصيدة، منشورة على موقعة بشبكة التواصل الاجتماعي 01-مارس-

2014.

8- عبد الله (كمال)، "ذاكرة السيمولاكر في الممارسة التشكيلية للحفر الفتي بتونس". الندوة

العلمية الدولية: الفنون التشكيلية بتونس، مسيرة أجيال ورهانات استيطيقية وثقافية، أيام

24-25-26 أكتوبر 2019 بمدينة العلوم بتونس.

9- مجلّة الإتحاف، العدد 145، 1 مارس 2004، تصدر في سليانة – تونس.

10- Cassier (Ernest), *Ecrits sur l'art – Passages*, les éditions du cerf Paris 1995.

جماليات الحلي الخزفية في الحضارة المصرية القديمة

The aesthetics of ceramic ornaments in the ancient Egyptian civilization

م.م. ثائر حاتم هاتف

thaerhatem2@gmail.com

07801368088

وزارة التربية / مديرية تربية بابل

ملخص البحث

البحث الحالي يتكون من أربعة فصول، أهتم الأول منها ببيان مشكلة البحث والتي تحددت بالإجابة عن التساؤل الآتي: ماهي جماليات الحلي الخزفية في الحضارة المصرية القديمة ؟

وأهمية البحث والحاجة إليه ثم هدف البحث المتمثل في : تعرف جماليات الحلي الخزفية في الحضارة المصرية القديمة .ثم حدود البحث وتحديد المصطلحات

فيما اشتمل الفصل الثاني على مبحثين الأول : الفخار والخزف المصري القديم

الثاني : صناعات الحلي في الحضارة المصرية القديمة

ثم المؤشرات التي انتهت إليها الأطار النظري ،فيما شمل الفصل الثالث اجراءات البحث المتمثلة في مجتمع البحث ، وعينة البحث ، واداة البحث ، ومنهج البحث ثم تحليل عينة البحث البالغة 5 نماذج من الحلي الخزفية المصرية القديمة ، أما الفصل الرابع فاحتوى على نتائج البحث ومنها:

1. تهيم على الزخارف الخاصة بالحلي الخزفية التراكيب الهندسية والخطوط والدوائر والحزوز ، جنباً الى جنب مع الاشكال الحيوانية مثل الافاعي والخنفساء وغيرها .
2. كانت بعض انواع الحلي تصاغ خصيصاً للاطفال وتصنع بأحجام تناسب اجسامهم وهذا يدل على شيوع لبس الحلي وقوة الايمان بقدراتها كتمائم وحروز لحفظ الاشخاص وجلب الحظ الجيد لهم.

والاستنتاجات ومنها : 1- يرتبط اختيار الخزافين للون الازرق الفيروزي باعتقاد متوارث بقدرة هذا اللون على طرد الشر وحفظ الناس من عيون الحاسدين والحاقدين . وكذلك التوصيات والمقترحات وفهرس مصادر البحث وملخص البحث باللغة الانكليزية .

الكلمات المفتاحية: جماليات الحلي، النحت الخزفي، الحضارة المصرية القديمة.

Research Summary

The current research consists of four chapters, the first of which is concerned with a statement of the research problem, which was determined by answering the following question: What are the aesthetics of ceramic ornaments in the ancient Egyptian civilization?

And the importance of the research and the need for it, then the research goal represented in: Knowing the aesthetics of ceramic ornaments in the ancient Egyptian civilization. Then the limits of the research and defining the terms

The second chapter included two topics, the first: ancient Egyptian pottery and ceramics

Second: Jewellery industries in the ancient Egyptian civilization

Then the indicators that the theoretical framework ended with, while the third chapter included the research procedures represented in the research community, the research sample, the research tool, the research method and then the analysis of the research sample amounting to 5 samples of the products of contemporary Iraqi formation. The fourth chapter contained the results of the research, including:

1. The decorations for ceramic ornaments are dominated by geometric structures, lines, circles and grooves, along with animal shapes such as snakes, beetles, and others.
2. Some types of jewelry were specially formulated for children and made in sizes that suit their bodies.

And the conclusions, including: 1- The potters' choice of the turquoise blue color is linked to an inherited belief in the ability

of this color to expel evil and save people from the eyes of the envious and haters.

As well as recommendations, suggestions, index of research sources and a summary of the research in English

Keywords: aesthetics of jewelry, ceramic sculpture, ancient Egyptian culture.

الفصل الاول : الاطار المنهجي للبحث

أولاً: مشكلة البحث:

يمثل حب الجمال والفن والرغبة في صناعة الأشياء الجميلة فطرة انسانية اصيلة خلقها الله لدى الانسان لكي يتم مشيئته السامية في تعمير الارض وصنع الاشياء التي تساعد في حياته وازدانة لمسات الابداع والجمال عليها ، فالإنسان يحب ان يقوم بتجميل ملابسه واثاث منزله وكذلك جسده حيث وجد فن الوشم على الجسد منذ اقدم العصور ، كما تعلم الانسان صناعة الحلي التي يزين بها جسده من ابسط الاشياء التي تتوافر في بيئته من الاحجار الملونة او ريش بعض الطيور الجميلة او صنع العقود حول رقبتة من الازدانة ومن اسنان الحيوانات المفترسة او العقود حول معصميه من القواقع او الزهور ، وقد كانت لهذه الانواع المختلفة من الحلي البسيطة اغراض سحرية او وظائف روحية تتمثل في حماية الانسان من الشرور او المرض او من الحيوانات المفترسة والاعداء ، ومع تطور الصناعات اليدوية التي يقوم بها الانسان اهتدى الانسان الى تشكيل الطين وتجفيفه ثم طوره الى صناعة الالوان الفخارية المختلفة ثم عمل الخزف الملون الذي تستخدم في تراكيب الحلي المختلفة من عقود واساور واقراط وخلائل تكون مصنوعة كلياً من الخزف الملون او بصناعة اجزاء منها تربط بالخيط او الاسلاك المعدنية او الالياف لغرض التزيين بها محلي ذات الوان مبهجة وعبرة عن تائم تبعد الاذى عن الناس ، وقد تنوعت وتخصصت صناعة الحلي الخزفية مع مرور الزمن فصار هناك خزافون مختصون في صناعة الخزف متعدد الاشكال والالوان ، كما اصبحت هناك انواع من الحلي المخصصة للنساء او الرجال او الاطفال وحتى الحيوانات مثل الخيول والابل والابقار حيث توضع في اعناقها انواع من القلائد الخزفية الملونة التي تعلق فيها الاجراس او الحروز المكتوبة لحمايتها من العين والحسد ، ثم اصبحت صناعة الحلي الخزفية تصنف بحسب المراتب الاجتماعية فهناك اجزاء خزفية تدمج مع المصوغات الذهبية او الفضية او النحاسية بحسب ثروة الاشخاص ومكانتهم الاجتماعية ، وفي الحضارة المصرية القديمة نشأت صناعة الحلي الخزفية في عصور مبكرة وانتشرت بين الناس وتنوعت اشكالها واغراضها وتصاميمها من عصر لآخر ومن صانع لآخر ، فكانت الحلي الخزفية شائعة بين الطبقات الفقيرة في المجتمع ، اما طبقات الملوك والامراء والاثرياء وكهنة المعابد فكانوا يرتدون الحلي الذهبية الثمينة المطعمة باجزاء من الخزف المزجج بالوان مختلفة وباشكال هندسية او عضوية جميلة ، من هنا

يمكن تلخيص مشكلة البحث الحالي بالتساؤل التالي : ماهي جماليات الحلي الخزفية في الحضارة المصرية القديمة ؟
ثانياً: أهمية البحث والحاجة اليه :

- 1- يعرض البحث الحالي بدايات صناعة الخزف المصري القديم وتطوره .
 - 2- يقدم البحث الحالي عرضاً لتاريخ وأنواع الحلي الخزفية في الحضارة المصرية القديمة .
 - 3- يفيد الباحثين في أنواع الحلي المصرية القديمة وطرق صناعتها وخاماتها الأساسية.
- ثالثاً: هدف البحث: تعرف جماليات الحلي الخزفية في الحضارة المصرية القديمة .
رابعاً: حدود البحث :

- 1- زمانية : 3100 ق.م بداية عصر الاسرات – 667 ق.م الغزو الاشوري لمصر.
 - 2- موضوعية : الحلي المصرية القديمة المصنوعة من الخزف او المطعمة بالخزف .
 - 3- مكانية : مصر .
- خامساً: تحديد المصطلحات :

- 1- الجمالية : لغة : الجمال: الحُسْن، وقد جمل الرجل بالضم جمالا فهو جميل والمرأة جميلة (الرازي, 1983, ص111) .
- 2- اصطلاحاً: عرفه صليبا: الجمالية: صفة تلاحظ في الأشياء وتبعث في النفس سروراً ورضاً (صليبا, 1987, ص40).
- 3- وردت في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة انها: نزعة مثالية تبحث في الخلفيات التشكيلية، وتختزل جميع عناصر العمل الفني في جمالياته (Osborne, 1988, P12).
- 4- الحلي لغة : حلي ، يخلو ، المصدر الحلاوة ، وحلي الطعام: كان حلوا(الفيروزآبادي, 1980, ص116).
- 5- الحلي اصطلاحاً : مايتزين به من الحجارة والمعادن المصوغة (أحمد, 2018, ص64) .

الفصل الثاني : الاطار النظري للبحث

المبحث الاول : الفخار والخزف المصري القديم

تعد نتاجات الفخار والخزف من ارقى الفنون التي عرفتھا الانسانية وسارت مع الحضارات منذ القدم كما استطاع الفنان ان يثبت انه قادر على ان يحقق احتياجاته ويعبر عن نفسه من خلال الاشكال الخزفية والفخارية من اللمسات الفنية التي يتركها على سطوح الاشكال وعلى مر العصور نجد ان الفنان المصري حاول استخدام الخامات البيئية في تشكيلاته الفنية , فتشكيل الطين هو اول عمل يتجه اليه عقل الانسان الذي

يعيش على الفطرة لتشكيل الاواني التي يحتاجها في حياته اليومية (مجموعة كتاب, 2020, ص77).

بدأ المصريون في صناعة الفخار منذ عصر الدولة القديمة بحدود 4000 قبل الميلاد واتبع الفخارون المصريون القدماء تقنية صناعة الفخار يدويا اي البناء اليدوي للاشكال دون الاعتماد على العجلات الدوارة حيث تكشف العديد من القطع الفخارية المستخرجة من اثار مصر القديمة الى اتباع الفخارين تقنية البناء اليدوي بالاشربة فيما كانت الخزارف في كثير من الأحيان بسيطة وكانت الأنماط عادة عبارة عن تصميمات هندسية بسيطة او حروز او خربشات عشوائية بواسطة الادوات الحادة على السطوح الطينية (السعيدى, 2018, ص295).

وقد بدأ الخزفيون المصريون استخدام عجلة الفخار في الفترة ما بين 2600 قبل الميلاد و 2500 قبل الميلاد حيث تعتبر هذه الفترة الزمنية بمثابة العصر الذهبي للمملكة القديمة وفيها سمحت عجلة الخزاف بزخارف وتزيينات أكثر اتقاناً واتساقاً مما أدى الى تطور الخزارف وتنوعها الى جانب اتساع حجم الانتاج الفخاري بواسطة عجلة الفخار (لوكس, 1991, ص34) .

الخزف من الفنون التي نالت قسطاً وفيراً من الجهود والعناية في عهود فراعنة مصر وقد سجل المصريون القدماء في مقابر بنى حسن التي اكتشفت في منطقة المنيا بمصر رسوماً تخطيطية توضح الطرق العلمية التي استعملت لتشكيل الاواني الفخارية (لوكس, 1991, ص34) .

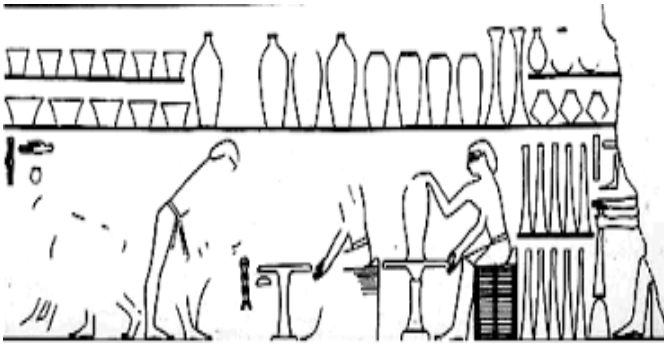
ويعتبر وادي النيل من اقدم الاماكن التي مارس فيها الانسان صناعة الفخار وذلك لان النهر يحمل في مائه الغرين الذي يترسب سنة بعد اخرى في مختلف مناطق الوادي وقد امكن الحصول على طينات ممتازة لتشكيل الفخار في اماكن متعددة وعلى اعماق مختلفة لذلك كانت الطينيات التي استعملت محملة بأكسيد الحديد واليه يرجع لون المشغولات الفخارية الحمراء لان طمي النيل يحتوي على نسبة كبيرة من اكسيد الحديد . وهناك لوحة جدارية من مقابر حسن توضح الطرق العملية التي اتبعها الخزاف المصري القديم في تشكيل اوانيه الفخارية وحرقها فيظهر العمال في يسار اللوحة يدوسون الطينيات بالاقدام ويلبهم العمال يقومون بتشكيل الاواني على عجلة الخزاف وفي اسفل الصورة العمال يقومون بحرق الاطيان في الافران المعدة لذلك (اليومي, 2018, ص3-4).



مراحل صناعة الخزف
مقطع من رسم جداري
في مقابر حسن
مصر الوسطى

تعتمد المعلومات المتوفرة
عن طبيعة وتنظيم صناعة الفخار
المصري القديم على رسومات
المقابر والنماذج والبقايا الأثرية
لورش الفخار ومن سمات تطور

الخزف المصري أن طرق الإنتاج الجديدة التي تم تطويرها بمرور الوقت لم تحل تماماً محل الأساليب القديمة ، بل وسعت الذخيرة بدلاً من ذلك ، بحيث أصبح لكل مجموعة في نهاية المطاف تقنية التصنيع الخاصة بها ، فقد استخدم الخزافون المصريون مجموعة متنوعة من تقنيات الزخرفة والزخارف يرتبط معظمها بفترات زمنية محددة مثل إنشاء أشكال غرائبية وهندسية ، والزخرفة بالشقوق ، وعمليات الحرق المختلفة ، وتقنيات الرسم على الفخار (محمد, 2021, ص236).



تصوير إنتاج الخزف
في عصر الدولة القديمة
مصطبة تي دي

يعد فهم المواد
الخامات أمراً ضرورياً
لفهم تطوير وإنتاج
وتصنيف الخزف

المصري في علم الآثار المصري ، ويعتبر التمييز بين طين النيل وطين المارل أمراً أساسياً، كما يمكن اعتبار مخاليط نوعي الطين على أنها مجموعة ثالثة ، وطين النيل هو نتيجة تآكل المواد الموجودة في الجبال الإثيوبية ، والتي تم نقلها إلى مصر عن طريق النيل ، حيث ترسب هذا الطين على ضفاف النيل في مصر منذ أواخر العصر الجليدي بسبب الفيضان من الناحية الكيميائية يتميز هذا الطين بمحتوى عالٍ من السيليكون ومستوى عالٍ من أكسيد الحديد ويحتوي على العديد من حبيبات الرمل والحجر (صالح, 1962, ص89).



إناء خزفي نمط أبيض مبطن

ويتم العثور على طين المارل أو الطين الصحراوي على طول وادي النيل ، من إسنا إلى القاهرة في الواحات وعلى أطراف دلتا النيل ،

وهو حجر أصفر أبيض موجود في رواسب الحجر الجيري نشأت رواسبه في العصر الجليدي عندما قام نهر النيل الأصلي وروافده بترسيب هذا الطين في ما كان في السابق صحراء ، ويحتوي طين المارل على مجموعة من أنواع الطين بناء على مادته الأساسية ، وبشكل عام فيه نسبة أقل من السيليكون ومحتوى أعلى بكثير من الكالسيوم (رشدي، 2013، ص213).



إناء من طين المارل من الأسرة الأولى

كما وجد تمثال لخزاف مصري جالس امام عجلته وذلك في حوالي الاسرة السادسة في الدولة القديمة ، وهو يبين بوضوح ان المصريين القدماء قد استخدموا العجلة دولاب الفخار (Doherty, 1152015, P).

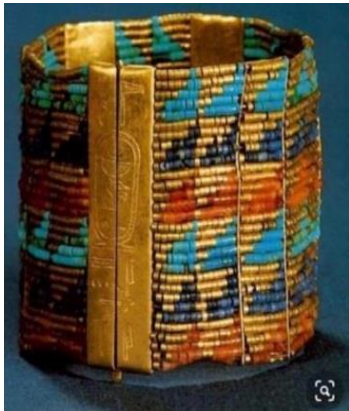


تمثال الخزاف المصري

المبحث الثاني : صناعات الحلي في الحضارة المصرية القديمة
يمثل حب الجمال والتزيين بالحلي فطرة انسانية اصيلة لذلك أبدع الانسان قديما وحديثا في

صنع الحلي وتنويعها ، فمنذ بداية عصور ما قبل التاريخ استخدم الإنسان ما وجدته في الطبيعة مثل المحار والقواقع والعظم والطين المحروق ليصنع منها حلي بسيطة، وعلى مر العصور استخدم خامات أخرى مثل الفيروز والعقيق بالإضافة للذهب الذي كان يحصل عليه من منطقة الجبال التي تقع بين النيل والبحر الأحمر في مايدعى وادي الحمامات بينما كانت الفضة قليلة وغالبا ما كانت تستورد من الخارج (حسن, 2019, ص170) .

تنوعت الخامات والالوان التي استخدمها المصري القديم في صناعة الحلي من عصر لآخر ففي عصور ما قبل التاريخ استخدم الاصداف والخرز والعاج ومخالب الحيوانات وعظامها ثم استخدم احجارا كريمة ونصف كريمة فضلا عن الذهب ، اما في عهد المملكة الوسطى (2050-1710 ق.م) فقد بلغت الصياغة ذروتها واطهر المصري القديم تحكما كبيرا وقدرة فائقة في تصنيع المعادن ومزج معدن ثمين مع معدن اخر وابدع ماوصل اليه فن صياغة الحلي في الدولة الوسطى الصديريات وعصابات الرأس والتيجان والمرايا والاحزمة وقد صنعت جميعها من الذهب المطعم بالاحجار الكريمة ذات الزخارف النباتية ، وفي عصر الدولة الحديثة (1782-1570 ق.م) انفتحت مصر على الحضارات الاسيوية مما ادى الي اخراج قطع لازالت تبهر ابصار زائريها في متاحف العالم (الهادي, 2020, ص478) .



سوار من الذهب والاحجار
الكريمة الاسرة 18

كما تميزت حلي العصر الحديث بالتطعيم بالزجاج الاحمر والعقيق والفيروز والزجاج الازرق واستعمال غطاء الرأس الذي يعد تطورا للزهو التي تتخلل الظفائر فهناك بعض التيجان تكونت من ثمانمائة

وخمسين زهرة صغيرة من الذهب المرصع مما يتيح لها المرونة ويكفل استدارتها حول الرأس والتدلي فوق الاكتاف، فقد اعتاد الملوك في الدولة الحديثة تكريم كبار رجال الدولة وذلك بمنحهم مايسمى ذهب الشجاعة وهو عبارة عن قلائد ثقيلة من اقراص من ذهب الشجاعة يهديها الملك الى رجاله ومن معهم من نسائهم ، وقد امتازت هذه الحلي بثقل وزنها فقد عثر في العصور المتأخرة على عقود فضية وذهبية خالصة عل شكل كرات وكذلك اقراط في شكل اطواق كبيرة وصديريات ثقيلة مطعمة بأحجار مختلفة الالوان وتحمل تصميماتها معاني رمزية ، فضلا عن استخدام القلادات العريضة ذات الصفوف العديدة من لون واحد او الوان متعددة (الهادي, 2020, ص479).



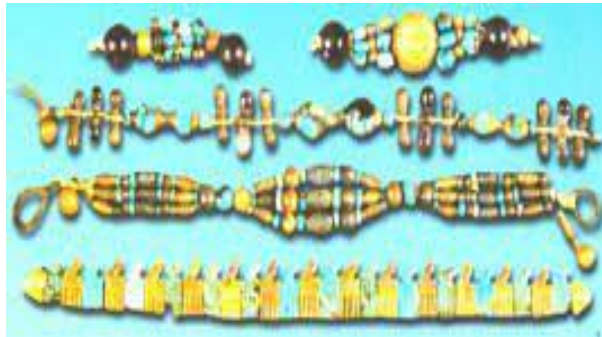
قلادة صدرية من الذهب
والاحجار الكريمة عثر
عليها بمنطقة اللاهون بمصر

اقبل المصريين منذ اوائل العصر الحجري الحديث على صناعة الحلي , وخاصة ما كان منها من الخرز , وما زالوا يرقون بصناعتها , حتى بلغوا من ذلك مستوى رفيعا في عهد الاسرات (1580-1050 ق.م) ويشهد بذلك ما كان لهم من مهارة فائقة وبراعة كبيرة في تنسيق الوان الخرز معا ودقة نظمه , ولم يكن المصريون يصنعون الحلي ليزينوا بها صدورهم ومعاصمهم فحسب , وانما كانوا يتعوذون بها ايضا في بعض الاحيان على الاغلب , بل ان العقود من الخرز الطبيعي او المصنوع كانت في الاصل اشبه بتمائم , ولقد عثر في مرمدة بنى سلامة (4800 ق.م) على معلقات في الحلي منها ما هو من الحجر على شكل قطع هندسية الاشكال من حجم صغير , ومنها ماصنع من سن الخنزير البري (حسن, 2019, ص176) . فكان الغرض من حملها جلب منفعة او منع مضرة , ومن عهد البداري (4000 ق.م) عثر على تميمتين من العظم يظن ان احدهما تمثل رأس ظبي او غزال والاخرى رأس برنيق (الفهد, 1976, ص104). ومنذ اوائل العصر الحجري الحديث اخذ المصريون يصنعون الخرز وقد صنعوه في بداية الامر من العظم والعاج او المحار , او الفلspar الاخضر , وكذلك على شكل اقراص او انابيب قصيرة , اما في عهد البداري فقد صنعوه من احجار مختلفة اهمها العقيق الاحمر , والفيروز , وحجر سيلان , واليشب الاحمر والاخضر , والكلسيت الابيض او الاخضر واحجار اخرى ذات طلاء زجاجي ذو لون ارزق يمل الى الاخضرار (ماك كراوس, ص93) .

ومنذ عهد مرمدة بنى سلامة صنع سكان وادي النيل الاساور من العاج , وكانت حلقات بسيطة وفي عهد البداري كانت تصنع من العاج او القرون وكانت الاساور من العاج عريضة لها اطار او اطاران بارزان في وسطها , بجانبين محدبين او مقعرين وكان بعضها يحلى بازرار بارزة او يرصع بخرز من حجر زجاجي , وفي عهد نقادة الاولى والثانية كانت الاساور تصنع كذلك من العاج والقرن والصدف والعظم والجلد والنحاس واغلب هذه الاساور صغير , مما قد يشير الى انها كانت مجرد تقدمات للميت اي مجرد نماذج , كان يعتقد في فائدتها في العالم الثاني , وهي قليلة العرض فارغة من اية حلية , الا بعض أساور من النحاس عثر عليها في ابو صير كانت تحليها صور الحيوان (صالح, 1962, ص160).

وفي عهد البداري تم صناعة الحلي الخزفية وسبب الاهتمام بها يرجع قبل كل شيء الى اهتمامهم بصناعة الخرز ومحاولتهم الاهتداء الى البديل الرخيص للفيروز

واللازورد ، وما حفظ من حلى عهد بداية الاسرات قليل لايفي لتكوين صورة تامة المعالم عما احرزه الصناعات من تقدم ، ولكن لحسن الحظ عثر بمحض المصادفة على اربعة اساور ، وجدت في شق في احد جدران مقبرة ملكية تخص الملك المدعو (خنت جر) احد ملوك اوائل الاسرة الاولى (3050ق.م) ، وكانت تحيط بعظام معصم الملكة على مايرجح وقد وجدت في حالة سليمة حتى انها لتكشف عن ترتيب نظمها وقد تم تطعيمها بقطع خزفية كثيرة (شكري, 1951, ص9).



حلي مقبرة خنت جر

وكانت الأحجار التي تستخدم في صناعة الحلى يتم اختيارها طبقا لصلابتها وندرتها ولونها، كما كانت الألوان ترتبط بدلالات معينة مثل العقيق البرتقالي المحمر الذي يرمز للقوة ، أما الأمازونيت الأخضر والتركواز فيرمزان للنساء بينما اللازورد يرتبط بالسماء والحياة التي يمنحها النيل، كما كان يشب بألوانه المتعددة لجلب الحظ وطرد الأرواح الشريرة والحماية من لدغات الأفاعي، وقد استخدمت كذلك الأحجار نصف الكريمة الصلبة في عمل خرزات والتمايم بينما استخدمت الأحجار الناعمة مثل الحجر الصابوني في تطعيم الحلى لسهولة نحتها (كذلك, 2020, ص214).

كما تعبر نوعية الحلى المستخدم عن الطبقة الاجتماعية، فالذهب يعبر عن الثراء للطبقة العليا، بينما تعبر الفضة عن الطبقة المتوسطة وكانت الرمزية فيهما دافعا لاقتنائهما فالذهب يرمز للخلود فلونه لا يتغير مع مرور الزمن ويعتبر جسد الآلهة ، بينما الفضة تعتبر عظم الآلهة حيث ترمز إلى القمر وزهرة اللوتس (فياض, 2021, ص89).

وكانت للألوان التي تطعم بها الحلي معان دالة بالنسبة لمعتقداتهم ، فعلى سبيل المثال يمثل اللون الأزرق الحماية من العين الشريرة أو الحاسدة، واللون الأخضر يفيض بالرخاء والحيوية ويعيد الشباب، وكانت حشرة الخنفساء (الجعران) تصنع من الخزف الأخضر أو الأزرق أو أحجار شبة كريمة، فقد كان القدماء يعتقدون أن التمايم التي يلبسونها في الصدريات توفر لهم الحماية والحراسة، وكانت تلبس في الأعضاء التي يعتقد تعرضها للأخطار مثل الرقبة، والرسغ، ومفصل القدم، والأصابع والوسط (شعبان, 2018, ص209) .

وما تزال الأساور أكثر الحلي انتشارا في مصر حتى الان ، وهى تلبس في الرسغ، وكان من أجمل الأساور تلك التي تم العثور عليها في مقابر أميرات الأسرة الثانية عشرة، أما الخلخال فيلبس في القدم وقد عرف المصري القديم الأساور والخللاخيل منذ عصور ما قبل التاريخ وكانت تصنع من مواد مختلفة كالعظم والخشب والجلد والشعر ثم عملت من خرزات في خيوط منظومة، وكانت هذه الخرزات تصنع وكانت ترصع بأحجار شبة كريمة أو بالزجاج، وكانت تستعمل في الحياة اليومية كحلي للترزين أو للحماية بحسب اعتقادهم، أو توضع مع المتوفى في حجرة الدفن، أو كانت تصور على الجدران أو على أسطح التوابيت، أو يلبسها المتوفى نفسه. (محرم، 2020، ص40) كما انتشرت حلي الرأس المصنوعة من أكاليل أغصان الشجر، وأعواد الزهور واستخدمت شرائط القماش لربط الشعر كزينة أو كي لا يعيق الرؤية أثناء العمل، وقد صنعت بعد ذلك باروكات وقلنسوات كشعر مستعار من مجدول الكتان، وأحيانا من الصوف أو الشعر الحقيقي، وزخرفت بوردات من الذهب مطعمة بأحجار شبة كريمة، أو بزجاج ملون أو الخزف (صابر، 1965، ص72).

ولقد عرفت المرأة المصرية القديمة لبس الأقراط منذ عصر الانتقال الثاني (قراية عام 1650 ق.م) وقيل إن أول من لبس الأقراط من الملوك هو تحتمس الرابع (1410 ق.م) حيث ظهر ذلك من حلمة أذن موميائه المثقوبة، وكانت هذه الأقراط من الذهب أو من الذهب المطعم بالخزف (تادرس، 2012، ص187).

المؤشرات التي انتهت إليها الاطار النظري :

- 1- يمثل حب الجمال والفن وصناعة الاشياء الجميلة فطرة انسانية خلقها الله لجعل الانسان يصنع الاشياء الجميلة فيعمر الارض .
- 2- نشأت حضارة مصر القديمة بحدود 3100 ق.م فظهر مفهوم الدولة وكان المصريون يقدرون الزينة الشخصية وحتى تماثيلهم المقدسة تزين بشكل جميل بقطع المجوهرات والحلي .
- 3- عرف المصريون صناعة الفخار والخزف من اطيان النيل المختلفة وصنعوا دولا ب الخزاف ووثقوا طرق عملهم في الرسوم الجدارية في المقابر القديمة .
- 4- كانت حلي الذهب والنحاس والأحجار الكريمة لافراد العائلة المالكة والعائلات النبيلة تصاغ من قبل الصناع المحترفين اما عامة الشعب فيلبسون حلي الخزف والقواقع والاشخاب الملونة وغيرها واسنان الحيوانات.
- 5- حملت الحلي افكارا ومعتقدات تتعلق بدفع الضرر والحسد والمرض عن الناس كما عدت جالبة للحظ الحسن فكانت تمثل تمانم وتعاويذ مختلفة .
- 6- ادخل المصريون على الخزف تقنيات الزخرفة والزخارف بالاشكال الحيوانية والهندسية والزخرفة بالشقوق وعمليات الحرق المختلفة وتقنيات الرسم على الفخار.

- 7- حملت الحلي المصرية القديمة معاني رمزية فالذهب يرمز للخلود لان لونه لا يتغير بمرور الزمن ويمثل جسد الآلهة بينما الفضة تعد عظم الآلهة التي ترمز إلى القمر وزهرة اللوتس .
- 8- ادخلت انواع من الاحجار الثمينة والرخيصة في صناعة الحلي المصرية مثل العقيق الاحمر والفيروز وحجر سيلان واليشب الاحمر والاخضر والكلسيت الابيض او الاخضر واحجار اخرى ذات طلاء زجاجي لماع .
- 9- تطورت صناعات الحلي المعدنية الثمينة والخزفية البسيطة مع تطور الحضارة المصرية حتى بلغت اشكالا معقدة التراكم والتصاميم تعبر عن الابداع الفني وتطور الذائقة الجمالية .
- 10- اعتاد الملوك الفراعنة اهداء الامراء والقادة العسكريين وزوجاتهم انواع من الحلي الثمينة المطعمة باجزاء خزفية تقديرا لمكانتهم وخدماتهم للدولة والملك .

الفصل الثالث : إجراءات البحث

- أولاً: مجتمع البحث : نظرا لكثرة اعداد الحلي الخزفية او المطعمة بالخزف في الفنون المصرية القديمة فقد تمكن الباحث من احصاء (117) انموذجا من الحلي المصرية الخزفية او المطعمة بالخزف والتي تمثل بمجملها مجتمع البحث الحالي .
- ثانياً: عينة البحث : قام الباحث باختيار عينة بحثه الحالي والبالغة (5) نماذج بطريقة قصدية تقوم على اختيار انواع من الحلي التي تزين جسد الانسان من (الاقراط والقلاند والاساور والخواتم والخلاخليل) بواقع نموذج واحد لكل نوع من الحلي .
- ثالثاً: اداة البحث : اعتمد الباحث المؤشرات التي انتهى اليها الاطار النظري بوصفها موجّهات عامة لعملية تحليل العينة .
- رابعاً: منهج البحث : اتبع البحث المنهج الوصفي بأسلوب التحليل .
- خامساً : تحليل العينة :
- انموذج رقم (1)



العمل :خاتم خطوبة
المواد :سيراميك ازرق فيروزى
التاريخ : بحدود 1070 ق.م
العائدية : متحف المتروبوليتان \ امريكا

المصدر :

<https://www.pinterest.com/pin/268456827759914753/>

هذا العمل الخزفي هو عبارة عن خاتم خطوبة مصنوع بطريقة مبسطة فهو عبارة عن حلقة تحولت في واجهتها العليا الى واجهة مستطبية الشكل نقشت عليها رموز باللغة الهيروغليفية تشير الى ان الفتاة مخطوبة الى شخص ما ، فضلا عن نقوش اخرى ذات دلالات طقوسية تكمن اهميتها في كونها تساعد على حفظ الفتاة وخطيبها من اعين الحاسدين ومكر الاشرار ، فالخاتم مصمم بحيث يلبس في اصابع اليد ويكون عنوانا واضحا امام الناس بان الفتى او الفتاة التي تضعه في يدها مخطوبة او انها غير متاحة لمشروع الزواج لاي شخص اخر ، وقد عمد الخزاف الى وضع الاشارات والرموز الكتابية داخل نطاق محدد بخط محيطي خارجي واضح لغرض التاكيد على النص المؤلف من حروز وعلامات يفترض ان تكون مقروءة بشكل واضح للآخرين ، ويأتي اختيار الخزاف للون الازرق الفيروزي انطلاقا من اعتقاد قديم متوارث يشير الى قدرة هذا اللون على طرد الشر وحفظ الناس من عيون الحاسدين والحاquدين ، لذا فان لهذا الخاتم قيمة شهرية تعلن عن ارتباط رسمي وشرعي بين الفتى او الفتاة مشفوع بموافقة عائلتي الشاب والشابة من جهة ، وتسهم في ابعاد الشر والاذى عنهم ، وذلك يعني تكامل الوظائف الشكالية والمضمونية بحيث يكون للمنجز الخزفي قيمتين جوهريتين الاولى وظيفية استعمالية ، والثانية اعتقادية وفكرية تبعث الاطمئنان الروحي والنفسي والامان لدى الخطيبين ، كما ان لهذه الاعمال الخزفية البسيطة قيم جمالية مقبولة على نطاق شعبي واسع بحيث يعمل الناس على اقتنائها وتداولها باعتبارها من اساسيات التقاليد الشعبية المتبعة في السياق الاجتماعي رغم بساطتها وتواضع قيمتها المادية فهي ذات دلالات معنوية وروحية راسخة في نفوس المجتمع المصري القديم .

انموذج رقم (2)



العمل : سوار معصم
المواد : خزف ازرق فيروزي
التاريخ : بحدود 1550 ق.م
العائدية : متحف القاهرة

المصدر

:

<https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/40839>

يمثل العمل الخزفي اسطوانة مجوفة ذات سمك قليل مؤلفة من حافتين دائريتين علوية وسفلية تحصران بينهما نطاق عرض مزخرف ياشكال مفرغة داخل القالب الخزفي هي عبارة عن تراكيب مبسطة ومختزلة لاشكال اشجار وصور للاله الفرعوني

حورس المصور بجسم انسان وراس صقر وبعض العناصر الزخرفية المنفذة من اجل اشغال الفراغات وترصين الجوانب التصميمية للشكل الخزفي ، كما ان هذه الاشكال والرموز لا تخلو من دلالات رمزية تتعلق بالجوانب الاعتقادية الراسخة في الديانات المصرية القديمة التي تؤمن بفكرة الحياة بعد الموت وامكانية الانتقال الى عالم اخر سرمدى برعاية الالهة المحبة للبشر والتي تساعدهم على العبور الى عالم الخلود ، فقد كانت بعض الحلي المزودة برموز الاله حورس تصنع خصيصا لاغراض الدفن ، او تلبس اثناء الحياة للمحافظة على من يرتديها اثناء رحلته الغامضة الى العالم الآخر ، وهذا النوع من الحلي ذات التعاويذ الحارسة والحامية تلبس عادة للاطفال او الاشخاص الضعفاء او معتلي الصحة للحصول على معونة ومساندة الاله حورس ، وهذه الحلية الخزفية ذات طابع تصميمي مميز لانها مؤسسة على اشكال طولية محصورة بين شكلين دائريين من الاعلى والاسفل ، كما تلعب المساحات المفرغة داخل التكوين دورا حيويا في اضافة نمط من الاختلاف والتنوع داخل البنية الصلبة للشكل الخزفي الاسطواني من خلال كسر الرتابة في العناصر المكررة وبث الحيوية في الايقاع الفني الرتيب للاشكال ذات الاتجاه العمودي بحيث تتم موازنتها بواسطة الفراغات الداخلية التي تفصل بين شكل واخر .



انموذج رقم (3)

العمل : خلخال اقدم طفل
المواد : سيراميك فيروزي
التاريخ : 1200 ق.م
العائدية : متحف القاهرة

المصدر :

Rosenthal Renate; Jewelry of the Ancient World, -
Lerner Publications Company,U,S,A,1975, p26

كانت بنية المجتمع المصر القديم قائمة على اساس التنظيم الطبقي الذي يفصل بين طبقة المترفين المتنفيدين من الملوك و كهنة المعابد وقادة الجيش وبين بسطاء الناس من الفلاحين والحرفيين والاجراء الذين يعملون بقوت يومهم ، ومع ذلك فقد كان الجميع يتشاركون في اهتماماتهم الجمالية ومعتقداتهم الروحية وطقوسهم الدينية التي تتم ممارستها من قبل الجميع لتحقيق رضا الالهة والحصول على رعايتها من اجل تهيئة

الظروف المعاشية الجيدة وتوفر الخيرات وحفظ الناس من الامراض والكوارث التي تبثها الهة شريرة يدفع الناس واذاها بالتعاويز الحارسة الطاردة للشرور ، وهذا الخلخال المصنوع من الطين المزجج باللون الفيروزي مغلق بدون امكانية فتحه وذلك لانه يوضع في اقدام الاطفال ومزين بنقش زخرفي على هيئة افعى مطوية صور جسدها على شكل تعرجات نحو الاعلى والاسفل وهي من الرموز الحارسة التي توضع في الحروز المصممة لحماية الاطفال او النساء ، لان الافعى ترتبط عند اغلب الشعوب القديمة بدلالات والبقاء والتجدد المستمر لكونها تنسلخ عن غطاء جسدها وتترك جلدها فاصبحت رمزا للخلود ، وبذلك ترتبط في العقلية الانسانية البسيطة بقدرتها النادرة على حفظ الارواح وان تمنح الخلود للناس لذا توضع صورتها في الحلي الزهيدة والثرينة على حد سواء كما يتم تصويرها بقدر عالي من الدقة والاتقان لغرض ضمان مباركتها للأشخاص الذين يحملون صورتها ويحتفون بها ، وهذا الخلخال يمتاز بدقة عالية في التصنيع والتلوين بما يؤكد حرفية ومهارة الخزافين وحرصهم على تنويع جهودهم الفنية بانجاز اعمال ذات قيمة جمالية وفنية مميزة الى جانب قيمتها العقائدية التي يفهمها جميع الافراد من مختلف المستويات والفئات الاجتماعية باعتبارها تعاويز وعلامات ذات اثر حقيقي فعال في حياتهم ومستقبلهم ومصيرهم في حال موتهم وانتقالهم الى العالم الآخر .

انموذج رقم (4)



العمل : قطعة مفردة

من قرط نسائي

المواد : خزف ازرق

فيروزي مع اطار معدني

بحدود 1800 ق.م

المصدر: اية الله ناجي فتح الله شهاب الدين :

التجريب بالخامات الخزفية لاستحداث حلي

مستوحى من الفن المصري القديم ، رسالة

ماجستير منشورة، قسم التربية الفنية،كلية التربية

النوعية، جامعة المنوفية ، مصر ، 2022، ص23

لقد تزين المصريون المصريون القدماء بانواع مختلفة من الخواتم والأقراط والأساور والصدريات والقلائد والتيجان والمشدات والتمايم والتي كان اغلبها يرافق الافراد في طقوس الدفن والممارسات الطقسية ، الامر الذي كان يفرض على صانعي الحلي مهارات التصنيع وتوافر الخامات وانخفاض التكاليف الى جانب الجمالية والذوق الفني ، فكانت هذه الحلي الخزفية البسيطة تصنع بنفس القدر من الاهتمام والعناية التقنية التي تصنع بها الحلي الذهبية او الفضية او المطمعمة بالاحجار الكريمة ، فقد كان لكل

طبقة من طبقات المجتمع مستواها المادي وان تشاركت كل الطبقات في المستوى الفني والجمالي حيث تم اعتماد نفس الاشكال والبنى التصميمية في الحلي الخزفية والهيبة على حد سواء ، وفي حين تميزت الحلي الثمينة بارتفاع تكايفها فانها تضمنت كذلك اجزاء خزفية ملونة بالوان مختلفة مع هيمنة اللون الازرق الفيروزي لما له من طابع طقوسي عقائدي يفيد في دفع الضرر عن الشخص الذي يرتديه ، وهذا القرط يتميز بطابع الاناقة في التصميم الذي يشابه التماثم العراقية القديمة المسماة (سبع عيون) حيث يحتوي التكوين الواسطي لهذا القرط الخزفي على سبعة اشكال دائرية محاطة بنقاط صغيرة والى جانبها خطوط تحاك مياه النيل الجارية الامر الذي يجعلها ترتبط بالجانب الروحي النابع من قيمة الرقم (7) المميز بين الارقام الاخرى وصلته النفسية والعقائدية حيث تنسب اليه قدرات سحرية وروحانية عظيمة كما يعد جالبا للحظ والفأل الطيب لمن يحمله وحاميا لمن يحتمي به وهي صفات مستمدة من جوانب واسقاطات خيالية واسطورية شائعة في العصور القديمة والحديثة والمعاصرة على حد سواء .



انموذج رقم (5)

قلادة نسائية

خزف ملون بالازرق الفيروزي والبنى

التاريخ : بحدود 2000 ق.م

العائدية : متحف جلينكرون | بنسلفانيا |

امريكا

رابط المتحف |

https://in.poppy.edu.vn/egyptian-beaded-necklace-qkvpc6zs/#google_vignette

يمثل هذا العمل الفني قلادة طويلة مصنوعة من خيوط محاطة باعداد كبيرة من الخرز الخزفي الملون باللون البنى الفاتح ، تنتهي بشكل خزفي يتوسط مسافة القلادة وهو عبارة عن شكل الخنفساء السوداء الكبيرة منفذة بالطين المزجج بلون الازرق الفيروزي ، فيما تنتشر على باقي مسافة الخيط اشكال الخنفساء بلون فيروزي وبحجم اصغر وهي موزعة على مسافات ثابتة من بعضها على جهتي الخيط بحث تتقابل كل اثنين من هذه الاشكال مع بعضها في حال قيام المرأة بوضع القلادة حول عنقها فتكون الخنفساء الكبيرة في وسط القلادة من الامام وتنتشر باقي الاشكال على جهتي اليمين واليسار من حولها ، وتمثل الخنفساء السوداء الكبيرة المسماة (الجعران) لدى المصريين

حشرة محبوبة ومقدسة وذلك لقدرتها على الاختباء داخل الرمال في الصحراء او في التراب في الاراضي الزراعية ثم تظهر من جديد بعد فترة ، الامر الذي جعل المصريون ينسبون اليها القدرة على الموت والنبعث للحياة من جديد ، فحازت بذلك على مكانة عظيمة ومقام رفيع ذو صفات دينية وعقائدية ، فكانت اشكال الجعران تنفذ على التوابيت الملكية وفي الحلبي الذهبية وفي الاحجار الكريمة لانها تعطي للمصريين القدماء دليلا على امكانية الانبياث من جديد بعد الموت ، اما اللون الازرق الفيروزي فهو يمثل سمة لازمة لهذه الانواع من المصنوعات البسيطة زهيدة الاثمان لتلبية الحاجت النفسية والروحية لدى عامة الشعب من الفقراء والبسطاء والاجراء الذين لايتمكنون من اقتناء الحلبي الذهبية او الفضية ، فتصبح انواع الحلبي الخزفية مرغوبة بشدة لكونها تعطي الناس شعورا بالامان والاستقرار النفسي بسبب احتواؤها على الرموز الاكثر اهمية في حياة وخيال المصريين القدماء وقدراتها العجائبية في حماية حاملها وابعاد الشرور والالام والاحزان عنه وعن عائلته وممتلكاته .

الفصل الرابع : النتائج ومناقشتها

نتائج البحث :

- 1- تحمل الحلبي الخزفية قيم فنية وجمالية وقبول واسع كونها من التقاليد الشعبية الراسخة في السياق الاجتماعي رغم بساطتها وتواضع قيمتها المادية فهي ذات دلالات معنوية وروحية راسخة في نفوس المجتمع المصري القديم . كما في انموذج (1، 2، 3، 4، 5)
 - 2- تمثل الحلبي الخزفية قيمة اشهارية تعلن عن ارتباط رسمي وشرعي للمتزوجين وتكامل الشكل مع المضمون والوظيفة الاستعمالية مع الاعتقادية التي تبعث الاطمئنان الروحي والنفسي لدى الناس . كما في انموذج (1، 2، 4، 5)
 - 3- تهيمن على الزخارف الخاصة بالحلي الخزفية التراكيب الهندسية والخطوط والدوائر والحزوز ، جنبا الى جنب مع الاشكال الحيوانية مثل الافاعي والخنفساء وغيرها . كما في انموذج (1، 2، 3، 4، 5)
 - 4- كانت بعض انواع الحلبي تصاغ خصيصا للاطفال وتصنع باحجام تناسب اجسامهم وهذا يدل على شيوع لبس الحلبي وقوة الايمان بقدراتها كتمائم وحروز لحفظ الاشخاص وجلب الحظ الجيد لهم . كما في انموذج (3)
 - 5- يضع الخزافون تصاميم خاصة على درجة عالية من الدقة والاتقان التصميمي عن ادخال الاجزاء الخزفية في الحلبي مع مراعاة القيم اللونية والتناسق الشكلي للاجزاء المختلفة المكونة للحلي . كما في انموذج (4، 5)
- الاستنتاجات :

- 1- يرتبط اختيار الخزافين للون الازرق الفيروزي باعتقاد متوارث بقدرة هذا اللون على طرد الشر وحفظ الناس من عيون الحاسدين والحاقدين .

- 2- تتنوع اشكال الحلي الخزفية حسب موضعها من الجسد وتزداد قيمتها المادية بحسب تعقيد تصاميمها الفنية وكثرة وندرة المواد الداخلة في تصنيعها .
- 3- تشير بعض الاشكال الزخرفية والرموز والعلامات الموجودة على الحلي الخزفية استخداما في انواع مختلفة من الطقوس الدينية والسحرية التي كانت شائعة في مصر القديمة .
- 4- تتم صناعة الحلي الخزفية والاجزاء الخزفية المعدة للتطعيم مع الحلي بكثير من العناية والحرص لكونها تحتل مكانة متميزة مع المعادن النفيسة كالذهب والفضة او تكون هي الانفس في الحلي المتواضعة .

التوصيات :

- 1- يوصي الباحث بتوفير الكتب والمراجع المترجمة عن صناعات الحلي في الحضارات القديمة .
- 2- اقامة ندوات بحثية خاصة حول الحلي في حضارات العراق القديمة وارتباطاتها العقائدية والسحرية.
- 3- تفعيل وتطوير تجارب صناعة الحلي الخزفية في مشاغل كليات الفنون الجميلة في الجامعات العراقية .

المقترحات

يقترح الباحث باجراء الدراسات التالية :

- 1- جماليات الحلي الخزفية في حضارات العراق القديم .
- 2- دلالات الاشكال الحيوانية في الحلي الخزفية المصرية القديمة .

المصادر والمراجع

المصادر العربية

1. احمد عامر باسم : احكام زكاة الحلي في الفقه الاسلامي،مجلة الهداية،مجلد40،العدد350،وزارة الشؤون الاسلامية،البحرين،2018.
2. البيومي محمد البيومي : أنماط فخارية من مشهد صناعة الفخار في جبانة بني حسن مقبرة أمنحات،مجلة مركز الخدمة للاستشارات البحثية واللغات،مجلد20،العدد58،كلية الاداب،جامعة طنطا،2018.
3. تادرس خليل حنا : أحلى الأساطير الفرعونية،كتابنا للنشر ، لبنان ،2012.
4. حسن سليم : موسوعة مصر القديمة،ج2، في مدنية مصر وثقافتها في الدولة القديمة والعهد الاهناسي، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2019.
5. حواس زاهي: 100 حقيقة مثيرة في حياة الفراعنة، دار نهضة مصر، القاهرة، 2016.
6. خادم سعد : الصناعات الشعبية في مصر، دار المعارف، 1957.
7. الفيروزابادي: القاموس المحيط، ج1، تحقيق محمد العرقسوسي،الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1980.
8. الشريف امل:شجرة الكون،ج1،دار نشر يسطرون، القاهرة، 2015.

9. شنياتي محمد البشير: دراسات في التاريخ والاثار القديمة بالجزائر وبلاد المغرب، مؤسسة كنوز الحكمة، الجزائر، 2017.
10. شعبان عبير عبد الله: نموذج مقترح لوحدة انتاج تذاكر سياحي خزفي مستمد من التراث المصري، المجلة العلمية لكلية التربية النوعية، العدد 15، ج1، مصر، 2018.
11. شكري محمد انور: الحلى وادوات الزينة في عصور مصر الاولى، مطبعة ودار الكتاب العربي، القاهرة، 1951.
12. صابر محمد: مصر تحت ظلال الفراعنة، مكتبة الامجلو مصرية، القاهرة، 1965.
13. صالح عبد العزيز: حضارة مصر القديمة واثارها، مكتبة الانجلو مصرية، القاهرة، 1962.
14. الفهد سامي حمد: المصوغات في مصر القديمة، مجلة كلية الاداب والتربية، العددين 9-10، جامعة الكويت، 1976.
15. فياض محمد محمد: ساعتان مع الفراعنة، وكالة الصحافة العربية، القاهرة، 2021.
16. كذلك محمد محمد: السحر في مصر القديمة، نشر خاص القاهرة، 2020.
17. كريم سيد: المرأة المصرية في عهد الفراعنة، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1999.
18. لوكس الفريد: المواد والصناعات عند قدماء المصريين، ط3، ترجمة زكي اسكندر، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1991.
19. ماك كراوس ستانفورد: الحياة في مصر القديمة، ترجمة محمد عرفات، كامبرج بوكس، لندن، 2001.
20. مجموعة كتاب: ومضات في التذوق وتاريخ الفن، وكالة الصحافة العربية، القاهرة، 2020.
21. محرم كمال: عادات فرعونية باقية في مصر الى الان، وكالة الصحافة العربية، القاهرة، 2020.
22. محمد حسن بشرى عناد: تقنية صناعة الفخار في مصر القديمة (3100-1058)، مجلة لارك، مجلد 4 العدد 34، كلية الاداب، جامعة بغداد، 2021.
23. الهادي هدى عبد الرحمن محمد: الدور الفني الديني والسحري للحلي وادوات الزينة عبر العصور المصرية القديمة (دراسة تشكيلية وجمالية) مجلة العمارة والفنون العلوم الانسانية -المجلد الخامس - العدد الرابع والعشرون، جامعة حلوان، القاهرة، 2020.

المصادر الأجنبية :

24. C.L.R.Williams, Gold and silver jewelry,Doby press,newyork,1924.
25. Doherty Sarah; The Origins and Use of the Potter's Wheel in Ancient Egypt (Archaeopress Egyptology), Archaeopress, Oxford, UK,2015
26. Mboya Diborah:Jewels of Morocco,Bloomington,U.S.A,2007
27. Osborne, Harold, The Oxford Companion To art, great Britain,1988,p12

(توظيف ارشادات المؤلف في عروض المسرح المدرسي)

Employing the author's instructions in school theater performances

م.م طه عبد الوهاب عبدالله

Taha Abdel Wahhab Abdullah

كلية الفنون الجميلة / جامعة ديالى

m.a.taha@uodiyala.edu.iq

07721987687

الكلمات المفتاحية : ارشادات المؤلف – المسرح المدرسي

ملخص البحث :

يعد مفهوم الإرشادات المسرحية من المفاهيم التي تمتلك دوراً كبيراً في بلورة رؤية المؤلف المسرحي، لأنها ترشد المتلقي القارئ والمخرج والممثل إلى تكوين تصور واضح عن المسرحية واجوائها وذلك إلى جانب الحوار الذي يشغل حيزاً كبيراً من النص ، وإنّ المسرح المدرسي واحدٌ من المسارح التي يكتب لها نصوص درامية تحمل خصائص قد لا تتوفر في نصوص المسرح التقليدي، إذ تخاطب فئات عمرية محددة ومتفاوتة الإدراك والحس العقلي. تكونت دراسة الباحث من أربعة فصول تناول في الفصل الاول الإطار المنهجي، حُددت في هذا الفصل حدود البحث: التي تجسدت مكانياً بـ(محافضة ديالى_مدارس مديرية تربية ديالى) وزمانياً(العام الدراسي 2015-2022). وتضمن الفصل الثاني الإطار النظري: والذي احتوى على مبحثان ، تناول المبحث الأول: الإرشادات المسرحية ، فيما تناول المبحث الثاني: المسرح المدرسي، وتضمن الفصل الثالث منهجية البحث واجراءاته اذ اتبع الباحث (المنهج الوصفي التحليلي) الذي تتضمن مجتمع الدراسة المتكون من ستة عروض مسرحية وتم اعتماد أحد هذه العروض المسرحية من قبل الباحث كعينة قام بتحليلها على وفق منهجية الوصف الشامل لها مع تحليل محتواها المتوافق مع هدف البحث . اما الفصل الرابع فقد تكون من مجموعة النتائج والاستنتاجات والمقترحات التي جاءت استكمالاً لدراسة الباحث ومنها من إرشادات المؤلف المسرحي

عالج المخرج احداث حكاية المسرحية ، في مكان وزمان واحد فلم تكن اي افتراضات مكانية وزمانية اخرى.ومن استنتاجات البحث نص المؤلف الارشادي هو نص يكتب لكي يفصل شكل الفعل الدرامي للعرض المسرحي.

Research Summary:

The concept of theatrical instructions is one of the concepts that has a major role in crystallizing the vision of the playwright, because it guides the recipient, the reader, the director, and the actor, to form a clear perception of the play and its atmosphere, in addition to the dialogue that occupies a large portion of the text, and the school theater is one of the theaters for which scripts are written. A drama that carries characteristics that may not be available in traditional theater texts, as it addresses specific age groups with varying perceptions and mental senses. The researcher's study consisted of four chapters, in the first chapter of which he dealt with the methodological framework. In this chapter, the boundaries of the research were defined: which were embodied spatially in (Diyala Governorate - Diyala Education Directorate schools) and temporally (the academic year 2015-2022) The second chapter included the theoretical framework: which contained two sections. The first section dealt with: theatrical instructions, while the second section dealt with: school theatre. The third chapter included the research methodology and procedures, as the researcher followed (the descriptive analytical method), which included the study population consisting of six theatrical performances and The researcher adopted one of these theatrical performances as a sample, which he analyzed according to the methodology of its comprehensive description, while analyzing its content that is compatible with the research objective. . As for the fourth

chapter, it consisted of a group of results, conclusions, and proposals that came as a continuation of the researcher's study, including from the playwright's instructions. The director dealt with the events of the story of the play, in one place and time, and there were no other spatial or temporal assumptions. Among the conclusions of the research is the author's guiding text, which is a text written in order to detail the form The dramatic act of theatrical performance.

الفصل الاول:

❖ أولاً : مشكلة البحث :

نظراً لوجود نصوص فيها إرشادات مختصره بدرجة كبيرة، وإرشادات أخرى يعتدل المؤلفون في توظيفها من خلال العروض المسرحية المدرسية، وإرشادات مسرحية يظهر بها الإسهاب والإطالة بهدف التوضيح والتنبية والتأكيد ، إلا أنه لا يمكن رصدها إلا في النص الدرامي المقروء، أما خلال العرض المسرحي المدرسي فتذوب تلك الإرشادات داخل الرؤية البصرية المرئية، ونظراً لأهمية توظيف إرشادات المؤلف في عروض المسرح المدرسي، ارتكزت مشكلة دراسة البحث حول طرق وأساليب توظيف إرشادات المؤلف في عروض المسرح المدرسي ، وترجمة الإرشادات المسرحية الخاصة بالممثلين والمناظر والحركات الأساسية التي تنمي إحساس التلميذ بطبيعة الشخصيات ودلالاتها والطبيعة المكانية ، فالمسرح المدرسي أحد الأنشطة الجمالية التي تساعد على التنمية العامة للتلاميذ، مما يشبع احتياجاتهم الأساسية، بالإضافة إلى ما سبق فإن العناصر الفنية للمسرح المدرسي تتكامل مع بعضها البعض لكي يخرج العرض المسرحي في صورة فنية جذابة تحقق الاتصال المنشود بين العرض المسرحي والمتلقي(التلميذ). فالنص المسرحي له أكثر من تأويل، والمؤلف هو الذي يمتلك المعنى الافتراضي، والمخرج لديه معناه الافتراضي، ويقومان بإعادة صياغته وتأويله على وفق رؤيتهم. ونظراً لأهمية وظيفة إرشادات المؤلف في العروض المسرحية المدرسية ومالها من أبعاد تربوية هادفة وبما يتفق مع مدركات التلميذ العمرية، والتي تسهم في إغناء التلميذ بكل ما هو جميل لجميع العروض المسرحية. وبناءً على ما سبق يمكن استخلاص مشكلة الدراسة في السؤال الآتي: توظيف إرشادات المؤلف في عروض المسرح المدرسي؟

❖ ثانيا: أهمية البحث :

تتجلى أهمية البحث في النقاط الآتية :-

1 - يرفد بالمعلومات كل المؤسسات الاكاديمية الفنية والعاملين والمهتمين في مجال المسرح المدرسي , والمؤلفين .

2 - يكتسب هذا البحث أهميته من كونه قد يشكل مرجعاً للباحثين والدارسين من طلبة كليات الفنون الجميلة، قسم التربية الفنية ، في مجال المسرح المدرسي.

❖ ثالثا: هدف البحث :

يهدف البحث الحالي الى التعرف على توظيف ارشادات المؤلف في عروض المسرح المدرسي .

❖ رابعا: حدود البحث :

يقصر البحث الحالي على مايلي :-

1. الحدود المكانية:(محافظة ديالى- مدارس مديرية التربية العامة في ديالى)

2. الحدود الزمانية : 2015- 2022 .

3. الحدود الموضوعية : عروض المسرح المدرسي.

❖ خامسا: تحديد المصطلحات :

أولاً: الإرشادات: هي عملية مساعدة يقدم فيها العون من المرشد الى المسترشد . المرشد هو المخطط للعملية الارشادية وهو شخص مؤهل تأهيلا علميا متخصصا بغرض تقديم المساعدة . (الياس , 1997,ص22).

ثانيا : المسرح المدرسي: " هو مجموعة النشاطات المسرحية للمدارس التي تقدم فيها فرقة المدرسة اعمالاً مسرحية لجمهور يتكون من زملاء والاساتذة واولياء الأمور وهي تعتمد أساساً على إشباع الهوايات المختلفة للطلاب كالتمثيل والرسم والموسيقى وكل ذلك تحت اشراف مدرب التربية المسرحية " (هارف ، 2010 ، ص13) .

الفصل الثاني

المبحث الاول: الإرشادات المسرحية

أولاً: مفهوم الإرشادات المسرحية:

تمثل الإرشادات المسرحية في النص الدرامي الذي يكتبه المؤلف الإطار الرئيسي الذي يتضمن التوجيهات الأساسية العامة، وبعض المقترحات الإخراجية التي تسهم في رسم صورة العرض المسرحي، من قبل المخرج والفنيين في عمل تقنيات العرض المسرحي، لكي تتماشى مع الإخراج والتمثيل ، التي تفسر رسائل المؤلف في النص المسرحي.

فهي تسمية تُطلق على أجزاء النص المسرحي المكتوب التي تُعطي معلومات تُحدد السياق أو الظرف الذي يُبنى فيه الخطاب المسرحي، وهذه الإرشادات تغيب في العرض كنص لغوي وتحوّل إلى علامات مرئية أو سمعية" (الياس: 1997, ص22).

في السابق كانت تطلق مسميات عديدة ومتنوعة على الإرشادات المسرحية) منها ما كانت تحمل أسم (ملاحظات الكاتب، أو إرشادات الخشبة ، أو الإرشادات الإخراجية، أو النص الثانوي، أو التوجيهات المسرحية ، أو النص الفرعي، أو النص المرافق)، فطريقة كتابة (الإرشادات المسرحية) في البنية الدرامية غالباً تكتب (بين قوسين)

و تعد الإرشادات المسرحية من الدلالات التي تساعد علي فهم النص؛ فهي بداية نظم دالة تكمل بعضها البعض، وتساعد على فهم نوايا الكاتب تجاه معرفة الشخصية , عمرها, مكانتها الاجتماعية ، ملابسها وملامحها, أننا عندما نقرأ مسرحية ما، فإننا نتعرف إلى هذه الإرشادات من قبل المؤلف المسرحي.

فضلا عن إن النص الدرامي هو نص أدبي بالدرجة الاولى، فهو كغيره من النصوص الادبية الأخرى يقوم على مجموعة من العناصر التي تكون هيكلية وهي ما تعرف بأجزاء النص المسرحي ومن أهمها الحوار، الذي يعد الركيزة الأساسية، ونص الإرشادات المسرحية، التي كانت موضع تجاهل خاصة من قبل النقاد الذين يمتلكون القدرة على الإقناع الأدبي والذين كانوا يعدونها شيئاً لا ينتمي إلى بنية المسرحية الأدبية، لأنها من مهمة المخرج الذي عليه ضرورة ابتكار نصه الفرعي الخاص به"(الحلاسي:2018,ص74).

يرى (مارتن أسلن) أن النص الارشادي في البنية الدرامية يحمل فعلاً إيمائياً أساساً، وكذلك يرى بأنّ (الإرشادات المسرحية) بنية " مكملة للبنية الأدبية للمسرحية وأنها توحى بوظائف هامة جدا في بنيتها الدلالية لكنها تحتل مكانة ثانوية بالنسبة للحوار "(استون, دبت,ص107).

ثانياً: ارشادات المؤلف في كتابة المسرحية التعليمية:

هناك مجموعة من المفاهيم المتفق عليها بالنسبة لتوظيف المسرح المدرسي في العملية التعليمية عامة والتي لابد ان يؤمن بها كل من يرغب في كتابة المسرحية التعليمية وهذه المفاهيم لاتعد دستوراً ثابتاً جامداً في هذا المجال فهي تخضع لعوامل التطور مثلها مثل كل المبادئ والمفاهيم التي تميز الاعمال الابداعية , لذلك نرى اليوم أن اهم القواعد الارشادية للمؤلف المرتبطة بالعروض المسرحية المدرسية تتضمن التالي:

1- تستمد العروض المسرحية المدرسية عناصرها من مصادر المناهج الدراسية والنظم التعليمية وتوظف لمساعدة المعلمين على تحقيق مزيد من التفسير والفهم للموضوع الدراسي التي تناولته المسرحية المدرسية.

2- المسرحية التعليمية لابد وان تأتي كنتاج للمشاركة الفعالة بين الفنانين والتلاميذ والمعلمين والمؤلف ويتم ابداعها في ورش عمل جماعي تسبق ابداعها وتلحق بجلسات نقاش ومتابعة لتطويرها وتصحيح اي قصور يظهر بها بعد الكتابة.

3- يمكن استخدام كافة الاساليب والأجناس والمناهج الدرامية المعروفة في فنية كتابة المسرحية , لكتابة المسرحية التعليمية , وإن كان الاسلوب الواقعي هو الاكثر شيوعاً واستخدام .

4- يمكن في صياغة المسرحية التعليمية المدرسية الاستخدام المجازي لبعض الاحداث التاريخية , الكوميديا , الخيال العلمي , الميلودراما, الاستعراضات أو أي عنصر فني آخر يساعد على تحقيق الاحداث

5- اعتبار المسرحية التعليمية عنصراً من عناصر المسرح المدرسي فهي تجمع بين الوسيلة التعليمية وخصوصية الكتابة المسرحية .

6- حتى لو كان هناك اختلافاً في الهدف العام بين كل من المسرح الذي يسعى للمتعة والتسلية والتعليم الذي يسعى الى اكساب المعرفة الاكاديمية الا ان العمليتين في النهاية تتشابهان بشكل كبير في هدف اساسي عام تقديم الخبرة الحياتية وتسهيل الفهم لذلك لابد

وان يكون هناك توازن في استخدام عناصر المسرح والعناصر التعليمية بمعنى ان الاكثار في التعليمية ومناقشة العناصر الدراسية قد يضعف بناء المسرحية التعليمية المدرسية ويفقدها القدرة على جذب الطلبة . هذه اهم القواعد الاساسية لكتابة المسرحية التعليمية المدرسية وكما تتبع في الفرق العالمية (كمال الدين ,2004,ص122) .

ثالثا: وظائف الارشادات المسرحية في النص الدرامي المدرسي:

1- تحديد الزمان والمكان : أي مؤشرات الفضاء الدرامي: فتجيب عن أسئلة رئيسية ومحورية مثل: من- وأين- ومتى وهذا يعني أن هذه الإرشادات تحدد سياق التواصل أو الإبلاغ، وتحدد البعد التداولي أو الشروط الملموسة لفعل الكلام(حمداوي ,1998,ص196).

2- تعريف الشخصية ووصفها: من خلال ذكر أسماء الشخصيات الخاصة بأدوار الممثلين ووظائفها داخل العمل الدرامي، وتحديد أبعادها الاجتماعية و الجسدية والنفسية، وذلك من خلال الارشادات خارج او داخل الحوار في النص الدرامي.

3- وصف المشهد : حسب تحديده داخل النص الدرامي أو خارج النص الدرامي(حلاسي:2018,ص53-54).

4- تحديد الاضاءة من خلال ذكر وظائفها ودلالاتها في النص المسرحي.

وهذا يعني ان دور الارشادات المسرحية لا يقف عند حد التعليق الحوار وشرحه أو عند تقديم المساعدة للمخرج والممثلين والتقنيين لانجاز العرض وانما يتجاوز كل هذا ليثبت ان المسرح من اكثر الفنون تعقيدا وثراء لانه نقطة التقاء كل وسائل التعبير ولان اساسه يقوم على الجمع بين جميع انواع الفنون والهدف هنا من جمع الفنون هو خلق عمل درامي متكامل , يستطيع من خلال الشخصيات المسرحية ونبرات اصواتهم والديكور والاضاءة ان يقود الجمهور الى حالة من الرضا ولا يكفي المؤلف المسرحي ان يجمع بين مختلف عناصر هذه الارشادات , وانما عليه ان يخلق بينهما مجموعة من العلاقات (لوليدي:1998,ص196)

المبحث الثاني :المسرح المدرسي

أولا – مفهوم المسرح المدرسي :

" نعني بالمسرح المدرسي الفرقة المسرحية التي تضم طلبة موهوبين من مختلف المدارس التابعة للقضاء أو المحافظة الذين يعملون خارج نطاق المدرسة ودوامها الرسمي والتي تشرف عليها مديرية النشاط المدرسي في التربية وتكون الفرقة مختلطة ويقودها مشرف فني مختص ينظم فعاليتها ويخرج اعمالها وتضطلع دوماً بالانتاجات الكبيرة الضخمة التي تحتاج الى كادر بشري ومكان عرض ثابت كالتمسرح التابع لمديرية التربية ويرصد لانتاجها مبالغ ترصد على وقت عروضها وما تحتاجه من ديكور وملابس وأعلان ودعاية "(عبد الرزاق وعوني ، 1980، ص66) . فضلا عن ان المسرح المدرسي عد بانه "مجموعة العروض المسرحية التي تقدم داخل المدرسة لمجموعة طلبة المدرسة الواحدة أو مدارس عديده تقدم هذه العروض في مناسبات معينة أو من دون مناسبة ويتبنى إخراجها مدرب فني أو مشرف فني تابع للنشاط المدرسي ، أو يقوم بإخراجها مدرس أو معلم " (البياتي ، 2005، ص).

وعد المسرح المدرسي من أقرب الفنون المحببة إلى نفوس الطلبة لتعاطفهم المباشر مع كل مايجري فوق خشبة المسرح ، وليس غريباً أن يكون حب الطالب للمسرح شديداً فالمسرح يعد وسيط باهر من وسائط الثقافة ، ففيه الحوار والحركة والألوان والموسيقى وفيه الجمال ، فبهذا يعد المسرح أكثر الوسائط الثقافية تأثيراً على المتلقي فيمكن وصف المسرح بأنه الوسيط المناسب المتوافق مع مزاج الطالب وطبيعته (يوسف ، 2007، ص26) .

ثانياً: مميزات النص المسرحي المناسب لعروض المسرح المدرسي :

1. الاختيار المناسب للحكاية التي تهيء للفعل الدرامي .
2. ان يراعي المؤلف المسرحي المرحلة العمرية سواء للطلاب المشاهد أو في العمل الفني نفسه .
3. العمل على زيادة خيال ومدرجات الطالب من خلال ارشادات المؤلف في النص المسرحي المعد للعرض (أحمد ، 2009، ص170).
4. أن يراعي المؤلف المسرحي دور الحكواتي (الراوي) الذي يكون غالباً رجلاً طاعناً في السن أو مهرجاً .
5. أن يحتوي النص المعد من قبل المؤلف المسرحي على عنصري الخير والشر والصراع بينهما وإنتصار الحق على الشر في النهاية .

6. أن يراعي المؤلف في النص المسرحي الحوار البسيط والفكرة الهادفة غير المعقدة (النواصرة ، 2010، ص120) .

7. وضوح الحدث الرئيس والتركيز على إظهار وتحديد أبعاده ثم تأتي الأحداث الفرعية مدعمة له .

8. البعد عن الوعظ المباشر إذ ينبغي أن تصاغ الأفكار والمشكلات صياغة فنية تمتع نفوس الطلبة إذ تتسلل منها القيم والأفكار الى وجدانهم دون أن يشعروا أنهم أمام درس وعظ وإلا فقدت المسرحية قيمتها الفنية وأثرها التربوي (حنورة ، 1989، ص163) .

ثانياً: عناصر بناء العروض المسرحية المدرسية :

1- الفكرة (البذرة):

إن لكل مسرحية فكرة أو أساساً تستند عليه ويحاول المؤلف المسرحي ان يبرهن عليها بإرشاداته من خلال الأحداث والأشخاص الذين يختارهم ليمثلوا هذه الفكرة التي تسيطر على نسج العمل الفني كله . (الدسوقي ، 397، ص1962) وتكمن أهمية الفكرة الأساس بأنها تنصدر أهداف المسرحية والتعرف على رسالتها أو موضوعها الذي يرمي المؤلف تحقيقه من خلال إرشاداته لعمله الفني ، فلا بد للمسرحية من موضوع يختاره الكاتب الذي قد يكون نابعا من واقع الحياة المعاصرة ، أو فكرة أسطورية أو من وحي الخيال أو ثمرة تجربة شخصية ، فالفكرة هي القاعدة الأساس التي تبني عليها العناصر الأخرى للمسرحية.(عفانة واحمد ، 2008، ص97) وإن قيمة الفكرة الأساس تتوقف على عدة أمور هي : أصالة العقل الذي أبدعها ، قوة الملاحظة عند مبدع الفكرة (الدسوقي ، 40، ص1962) . ومن أجل أن يؤدي المسرح دوره في تصوير الواقع كان على المؤلف المسرحي أن يمتلك رؤية خاصة تعكسها أعماله إذ ان عليه اكتشاف الفكرة الأساس ومعرفة الهدف من المسرحية ومن ثم يقدم المسرحية بفكرتها الأساس مع شيء من التجديد والابداع .

وأياً كانت الفكرة الأساسية في المسرحية ، فإن وضوحها وضوحاً كاملاً في ذهن الكاتب أمر ضروري ، حتى لا تضيع العلاقة بين أحداثها وحتى لا تخرج غامضة ، وبين الحدث الأساسي الذي يمثل عمودها الفقري ، الذي تتجمع حوله التفاصيل والمواقف " . (الحسيني ، 2006، ص293)

2- الحبكة : هي الأحداث المترابطة المتتابعة زمنياً ومتسلسلة منطقياً ، تتمحور حول

الصراع الذي تواجهه الشخصية الرئيسية . (الطائي ، 2012 ، ص 103

(

كما تعد الحبكة من العناصر المهمة في المسرحية كونها تقدم لنا موضوع المسرحية وحكايتها وفعلها الفاعل الذي يفسح المجال للشخصيات أن تلعب أدوارها المختلفة ، لذا فإن المؤلف المسرحي يهتم كثيراً بالحدث في مسرحيته ويحاول أن يبني حبكة بشكل جميل ومؤثر . (هارف ، 2011، ص 6)

3- العقدة : هي الذروة لتعاقب الأحداث وتحرك الشخصيات ، وفيها تصل المسرحية الى نقطة حاسمة معقدة ، وفي هذا الموضع الذي تصل فيها الأزمة الى قمته يزداد الاهتمام لدى المتلقي ، ويزداد التأثير الانفعالي وللعقدة في المسرحيات المدرسية مميزات ، منها : واضحة يمكن للطلاب متابعتها ، مثيرة لعواطف الطلبة وتشد انتباههم ، أن تكون بعيدة عن التعقيد والغموض . (عفانة وأحمد ، 2008 ، ص 108)

4- الشخصيات : هي العماد الرئيسي للنص والاحداث وجميع العناصر الاخرى ، وإذا أصابها الوهن فسينعكس ذلك على النص برمته . (شواهين وآخرون ، 2009 ، ص 31)

لا يمكن أن تكون هناك مسرحية بدون وجود الشخصيات ، فهي التي تنطق بالحوار وتخلق الأحداث بوساطتها وتنقل الفكرة والهدف ، فعندما يرسم المؤلف شخصياته في حدود معينة ، فإنه يحدد لكل شخصية مهمة معينة في الحوار والفعل ، فمن خلال الفعل والقول سواء كان فعل نفسي أو عضلي أو كليهما في عملية الصراع يتبين الفكرة أو الهدف الذي رمى إليها المؤلف المسرحي . (فريد وسامي ، 1980 ، ص 148-149)

5- الحوار: هو الجدل المتبادل بين شخصين أو أكثر ضمن زمان الخطاب ومكانه والكلمات التي تنطق بها الشخصيات ، ومفتاح النص المسرحي ، والأداة الوحيدة للتعريف بالشخصيات وبيان الصراع الذي يدور بينها . ومن وظائف الحوار أنه يعمل على تطوير الحبكة ، والكشف عن افكار الشخصيات وعواطفها وطبائعها (الطائي ، 2012 ، ص 107)

6- الجو النفسي العام : يعد الجو النفسي أحد العناصر الأساسية لبناء النص المسرحي ، وينشأ من مجرد الشروع بالعمل المسرحي إذ انه يمنح الطالب المتلقي مشاعر وأحاسيس جديدة تؤثر في حالته تاركاً انطباعات متجانسة مع بعضها ومن ثم تمنح الطالب المتلقي فرصة لربح ما يشعر به من تداعيات نفسية وما يعرض أمامه من عمل مسرحي . (فريد وسامي : 1980 ، ص 180)

مؤشرات الاطار النظري

- 1- إن الارشادات المسرحية هي مجموعة من والتوجيهات التي يقدمها المؤلف المسرحي في النص الدرامي الموجه الى الطلبة، وينبغي منها ان تكون معيناً للمتلقي القاريء في فهم النص.
- 2- تنطوي الارشادات المسرحية في المسرح المدرسي على امكانية تحديد زمان ومكان العرض المسرحي الموجه للطلبة.
- 3- تسهم الارشادات المسرحية في تحديد أبعاد الشخصية (الاجتماعية والجسمانية والنفسية) داخل العرض المسرحي المتزامن مع الحوار.
- 4- تعد الاضاءة والازياء والمكياج والمناظر وحركة الممثل في إرشادات المؤلف صورة مرئية ناطقة تدعم التواصل والتفاعل بين المتلقي. والعرض المسرحي

الفصل الثالث

منهجية البحث وإجراءاته :-

اولاً: مجتمع البحث:-

يتكون مجتمع البحث من (6) عروض مسرحية التي شكلت جدلية بين ارشادات المؤلف وتقنية العروض المسرحية، في مديرية تربية محافظة ديالى بين عامي (2015م- 2022م) وقد مسرحت تلك العروض الارشادات المسرحية على شكل عروض مسرحية على خشبة المسرح من قبل الطلبة. اختار الباحث واحدة من هذه العروض المسرحية المدرسية كعينة لبحثه .

جدول مجتمع البحث

ت	اسم المسرحية	المؤلف	المخرج	السنة
1	حكاية الديك الصباح	حسين علي هارف	عباس حكمان	2023
2	نشط والعناصر الاربعة	مقداد مسلم	طه حسين	2023
3	ايام الاسبوع الثمانية	صلاح حسن	امير سامي	2022
4	الذئب المزيف	جمال الرزي	علي متعب	2017
5	الطائر والثعلب	ناطق خلوصي	سعد حاتم	2017
6	أنا الاسد	مثال غازي	امير اديب	2017

ثانياً: عينة البحث:-

اعتمد الباحث في اختيار عينة البحث على الطريقة القصدية ، وذلك لأنها شكلت أثراً واضحاً في عملية توظيف الارشادات المسرحية, بأسلوب درامي يحاكي قصص من عالم الخيال، وكذلك كونها تحمل تأثيراً في الخطاب المسرحي للطلبة في المسرح المدرسي. ولتوفر التسجيلات على الأقراص الليزرية (CD) لتلك العينة .

عينة البحث:

اسم المسرحية : حكاية الديك صياح

تأليف : حسين علي هارف

إخراج: عباس حكان

ثالثاً: منهج البحث:-

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي وذلك لأنه يتفق مع اجراءات البحث.

رابعاً: أداة البحث:

اعتمد الباحث على الأدوات التالية في تحليل عيناته:-

1. المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري.
2. المشاهدة العينية لبعض العروض المسرحية المدرسية.
3. الأقراص الليزرية أل (CD).

خامساً: تحليل العينة

مسرحية : حكاية الديك(صّياح)

تأليف : حسين علي هارف

إخراج : عباس حكان

فكرة المسرحية:

تدور احداث المسرحية حول ديك اسمة (صَيّاح) ذكي ونشط ، يحب الصياح بصوت عال كل صباح، ولكن صياحه العالي والمستمر سبب ازعاج للملك الذي يفسد عليه نومه ، فعمل الملك على ايجاد حل لإسكات صياح الديك في المملكة، فسمع (صَيّاح) بهذا القرار فتتكر بزي صيدلاني وذهب للملك، وقدم الحل له بأن يعطي دواء لجميع الديكة ليتم اسكاتهم، وبعدما قدم الديك (صَيّاح) كل ما لديه من افكار استطاع ان يجذب الملك له وينفذ كل ما يقوله الديك (صَيّاح) ، وبعد عدة شهور عم الكسل والفقر والخراب في المملكة بسبب ترك جميع الناس اعمالهم وعم الكسل والخمول بسبب عدم صياح الديكة كل صباح، بعد ذلك طلب الملك الصيدلاني (الديك صياح) ليقدم له حلا لما حل بالمملكة من خراب، فأشار له الصيدلاني (الديك صياح) بان يقوم بأبعاد افراد حاشيته غير الكفوئين، وان يطلق سراح جميع الديكة لتعود الحياة مرة اخرى للمملكة، وبالفعل نفذ الملك نصائح الصيدلاني، وبذلك استطاع (صَيّاح) ان يهزم الملك ويعود صوته يصدح من جديد كل يوم ليعبر عن ارادة الناس ضد السلطة الحاكمة.

شخص المسرحية:-

- 1- الديك: الذكي، جميل الهيئة يقود المسرحية فهو محرك الاحداث و الراوي
- 2- الملك: يحب النوم،كسول ، متقلب المزاج ، مستبد.
- 3- الوزير والحاجب: اتباع الملك، انتهازيان وذوي مواقف متذبذبة
- 4- الملكة: زوجة الملك ومحبة له .

تحليل المسرحية:

التحليل وفق ارشادات المؤلف في نص العرض المسرحي :

إن هذا النص واحد من نصوص المسرح المدرسي، وكتبت ليقدم الى مسرح الدمى، اي ما يتم توظيفه من قبل ارشادات المؤلف المسرحية يتم تطبيقها على دمي متحركة، بدأ المؤلف المسرحي بوضع المفاتيح الاولى الى المتفرج من خلال كشف ابعاد الشخصيات التي تقود احداث المسرحية المدرسية، فبدأ بالشخصية المركزية التي تدير كل عناصر النص المسرحي لكونها هي مركز انطلاق فكرة الموضوع المراد ارساله الى المتلقي في هذه المسرحية، فقد وصف كل شخصية بما تتميز من صفات خاصة بها، نجد المؤلف

المسرحي يبدأ بشرح الشخصيات ويكشفها بصورة ارشادية تعرف القارئ والمخرج والممثل بالشخصيات، يبدأ بوصف شخصية الديك (صياح) بالذكاء وبجمال الهيئة وراوي قصة المسرحية المدرسية ومركز الاحداث ، وكذلك وصف الشخصية المضادة له شخصية الملك الذي وضع المؤلف المسرحي صفاته العامة بصيغة ارشادات مبسطة يتيح الى المشاهد والقارئ تصورهما، وصف المؤلف الشخصية بأنها متقلبة المزاج مستبده وكسوله فكل هذه الصفات التي تم طرحها ارشاديا كانت هي بالحقيقة مجمل ما تم اظهاره لتلك الصفات داخل منظومة مسرحية تحمل عنصر الصراع بين قوة العقل والذكاء المتمثلة بشخصية الديك (صياح) ومع قوة الاستبداد والكسل المتمثلة بشخصية الملك، فعند توصيف المؤلف بشكل ارشادي يقتصر على القارئ المتلقي التأمل في ابعاد هذه الشخصية وقدرة فك الفجوات في سلوك تلك الشخصيات، فيستمر المؤلف في تفصيل باقي عناصر المسرحية من الشخصيات فيمزج بين شخصيتين هما (الوزير والحاجب) اللذان تمتزج وتتقارب بعض الصفات فيما بينهم فيصف تلك الشخصيتين ارشاديا بانهما انتهازيين في الطرح والرأي اي شخصية متذبذبة، داخل هذا النص المسرحي، وكذلك كتب المؤلف ارشادات تخص شخصية الملكة التي تكون شخصية تابعة الى زوجها وخاضعه الى ما يتم طرحه من قبل الملك.

عند بداية الشروع بالمشهد الاول يضع المؤلف المسرحي ارشادات تخص بداية العرض فيقول:

" يدخل الديك (صياح) بنشاط.... ويبدأ بالصياح

هنا يتم وضع ما يسمى بإرشاد المؤلف الذي يكون خارج المتن وخارج اطار العرض فهو استهلال للدخول والبدء بالمشهد المرئي للعرض المسرحي، يضيف المؤلف المسرحي حوارا ارشاديا يكشف عن شخصية الديك (صياح) بصورة دمية، فهو يجعل من متن الحوار اسلوب يكشف عن الشخصية بأسلوب درامي داخل متن حوارى وهذا النوع ما يطلق عليه في الارشاد داخل متن الحوار.

" الديك صياح: عي عي عيوووو... (يكرر الصيحة) صباح الخير اعزائي التلاميذ الملاح. ما احلاكم هذا الصباح.

اعرفكم بنفسى انا الديك (صياح). اطلع كل صباح. واصبح ايذانا ببدا يوم عمل جديد بإشارة منى يستيقظ الناس وينهضون ويتوجهون بنشاط الى اعمالهم... ولهذا فهم يحبونني. بالمناسبة. هل انتم تحبونني ايها التلاميذ؟ هل تحبون صوتي الجميل... هل تودون سماع صوتي وانا اصيح بطريقة موسيقية.. عي عي عيووو

هنا هذا النوع من ارشادات المؤلف التي تتم بدرجة عالية من التقنية الدرامية حيث تذيب في داخله بعض الصفات للشخصية وبعض الصفات الى الحدث المكاني والزمني ، وبعض الصفات الى عنصر الصراع فهذا النوع من ارشاد المؤلف المسرحي يكون داخل متن الحوار المسرحي وذائب فيه اي لا يحتوي على اقواس او عبارات تدل على انه شكلا حواريا متعارف عليه من قبل الدارسين في مجال المسرح الذين يعدون بان النص المسرحي الارشادي هو نص يكتب بشكل معلوم اما يسبق المشهد الدرامي او يكون داخل المتن الحواري مفصول بفواصل تميزه عن النص الحواري، كشف المؤلف المسرحي شكلا ارشاديا يحمل صورة تقنية يفرضها على منظومة العرض ، نجد المشهد الاول هو مشهد افتتاحي يحتوي ارشاد الى المشاهد التلميذ على الاستمتاع ومتابعة ما يتم مشاهدته لاحقا، فنجد عند توصيفه الى معنى بان ما يحدث امامهم هو عرضا يروي حكايته الديك (صياح).

انا صاحب صوت صداح.... عي عي عيووو، والان يا أعزائي التلاميذ ! انتم تتفقون معي اننا معشر الديكة نعمل بنشاط وهمة من اجل الناس ونحثهم على العمل و النشاط ولهذا فالكل يحبنا! ويحب سماع صياحنا كل صباح...لكن تاريخنا القديم نحن معشر الديكة يروي قصة لنا. عن عدو كان كاره جدا لنا! كان هذا العدو يكره صياحنا ويكرهنا.. ولم يكن هذا العدو الكاره شخصا عاديا. أتدرون ماذا كان يعمل؟ سأقول لكم. كان ملكاً! نعم ملكاً. وسأروي لكم حكاية هذا الملك الذي يكره الديكة... ولكن ما رأيكم ان تشاهدوها بأنفسكم ايها التلاميذ؟ ما رأيكم؟ (نسمع ردود التلاميذ) لا.. لا.. نعم.. نعم

إن الارشاد المسرحي يدعم الشخصيات ويكشف ابعادها ويدعم الحدث وينمي تطوره ويضيف بعدا دلاليا الى الزمان والمكان ويعطي بعدا مادي الى تصور ما يوجد على الخشبة، ولو ابتدأنا في اتباع ما تم توظيفه ارشاديا في هذا النص من قبل المؤلف نجدها ارشادات الاخر كشف الحالة التي تظهر عليها الشخصية فنجد تسبق كل حوار يقوم بتأديته شخصية الملك مقطع ارشادي مثل (مذعورا - باستنكار - يصرخ - بانزعاج كبير - صارخا - بغضب)، كل هذه المقاطع من الكلمات وضعها المؤلف قبل نطق الحوار لتلك الشخصية لكي تمكن من يؤدي هذه الشخصية بان يتصور سلوكها الاجتماعي وحالتها النفسية داخل هذا النص.

يظهر من خلال النص والعرض أن الديك (صياح) يؤدي دورين: دور ارشادي بشخصية الراوي ، ودور شخصية الديك (صياح) ذكي ونبه يحاول انقاذ اقرانه الديكة من الهلاك، فيكتب المؤلف نص ارشادي يحمل شيء من التنبؤ الى الاحداث.

: يدخل شخص بهيئة متكررة غريبة يرتدي قبعة غريبة ونظارات تكاد تخفي معالم وجهه...
سيتبين لنا فيما بعد انه الديك صياح

هنا اعطى المؤلف المسرحي صفة ثانية الى شخصية الديك (صياح) فهنا يكون نصا ارشادي فيه دلالة خداع، فعندما يكون الحوار ارشادا وتوصيف البعد المادي للمظهر الخارجي للشخصية، توصيفا يغير من سير الحدث الدرامي هنا وهذه الميزة الاخرى بتغيير مجرى الحدث الدرامي، فتقوم الارشادات بأجراء نقطة تحول في بنية الحدث فيبدأ الحل بدخول شخصية الراوي الديك(صياح) بتغيير سلوك الملك ونظرته الى الديكة

الديك صياح: (يدخل بحذر) السلام عليكم : ايها التلاميذ- ما هذا- لا احد (يقترّب من الجمهور) هيا يا أعزائي التلاميذ؟ الم تعرفوني؟ تأملوني جيدا ؟ ها؟ من انا؟ بالضبط ...
انا الديك (صياح)!

جيد انكم عرفتموني ايها التلاميذ رغم تنكري ولكن المهم هو ان لا يعرف حقيقتي لا الملك ولا الملكة ولا حاشيته! الآن ستبدأ حيلتي التي اخبركم عنها! هص. هص. هص يبدو ان الملك والملكة قادمان.

وصف المؤلف المسرحي مكان حدوث حكاية المسرحية ارشاديا داخل مملكة وشخصياتها من عالم تلك المملكة. ، وان ما تم انتاجه اخراجياً تم الاشاره اليه ارشادياً لكون المخرج أنشأ فضاء يتقارب مع منظومة النص الارشادية وحولها الى عناصر مرئية. إن الارشادات المسرحية ما هي الا صورة من صور المشهد الدرامي الذي يتم انتاجه من قبل المخرج على شكل حياة مجسده على خشبة المسرح فان ما تم توصيفه سابقا من ابعاد الشخصية الخاصة بشخصية الملك كالانفعال السريع والغضب والحزن كل هذه تم انتاجها بشكل افعال يجسدها على الخشبة من قبل شخصية الممثل. وإن شكل الارشادات هي شكل من اشكال الدلالة التي تفسر معاني صورية يتم ترجمتها من خلال رؤية فنية من قبل المخرج ، ففي هذا العرض تم ترجمة الارشادات بأسلوب فيه حرفية ناتجة عن تجربة المخرج في هذا المجال وتمكنه من انتاج عرض متكامل فيه كل الرسائل التي يطمح بها، وهي رسائل تثقيفية وترفيهية ، ان المسرح المدرسي واحد من اهم ميادين تطبيق الاسس الجمالية والرؤى في معالجة هذه المسرحيات اخراجياً فان ما تم مشاهدته هو مزج بين عالم الكوميديا الساخرة وبين عالم المتعة والغناء الذي طغى به العرض.

الفصل الرابع

نتائج البحث ومناقشتها :

- 1- اعتمد المؤلف المسرحي على إرشادات تكون داخل الحوار وداخل النص اي ان يكون الحوار الدرامي ارشاد بصيغة عرض مباشر عن طريق شخصية الراوي.
 - 2- كتب المؤلف المسرحي لكل شخصية في النص المسرحي ارشادا خاص بها قبل الدخول بالمسرحية.
 - 3- أعتمد المؤلف المسرحي في المسرحية (حكاية الديك صياح) على توظيف دور شخصية الراوي في النص لكي يرسل من خلاله الارشادات من النص الى الخشبة بأسلوب الحكاية.
 - 4- تبلورت رؤية المخرج من خلال إرشادات المؤلف المسرحي في جعل جانبا من العرض يتضمن خطابا ذي رسالة سياسية ظاهرة بصورة مرئية، عبر اظهار كسل السلطة الحاكمة من خلال سلوك الملك واتباعه.
 - 5- بإرشادات المؤلف المسرحي عالج المخرج احداث حكاية المسرحية ، في مكان وزمان واحد من داخل المملكة فلم تكن اي افتراضات مكانية وزمانية اخرى.
- الاستنتاجات:

- 1- نص المؤلف الارشادي هو نص يكتب لكي يفصل شكل الفعل الدرامي للعرض المسرحي، وشكل الحدث ومكان حدوثه وزمن وقوعه، فهي بالأصل توجيهات اخراجية داخل النص الادبي.
 - 2- أن المسرح المدرسي يتكون من مجمل العناصر الدرامية من فكرة المسرحية والحوار والزمان والمكان والصراع كل تلك العناصر يتم اكتشافها من خلال الارشادات التي يضعها المؤلف المسرحي ويجسدها المخرج مرئيا.
 - 3- إن اهمية المسرح المدرسي تمثلت في بعض المحددات التثقيفية والاجتماعية والترفيهية والتعليمية والتربوية ، التي يتم تقديمها بصورة مرئية في العرض المسرحي.
- التوصيات :

1- تطوير الذائقة الفنية لدى طلبة المدارس من خلال الاعتماد ولاهتمام بإرشادات وتوجيهات المؤلف من قبل مخرج النص المسرحي، في المسرح المدرسي وجعله عنصر أكثر فعالية في استراتيجية مديرية التربية.

المصادر:

1. احمد , سيري معوض : قواعد وأساس تصميم الازياء , عالم الكتب , القاهرة 1998,
2. الامام , مصطفى محمود وآخرون : التقويم والقياس , وزارة التعليم العالي والبحث العلمي , جامعة بغداد , 1999 .
3. الجراح , هاني يوسف : فعاليات المسرح المدرسي وتقنياته , ط1 , دار يافا العلمية للنشر والتوزيع ,الأردن، 2009.
4. الحيلة , محمد محمود , طرائق التدريس العامة , ط3 , عمان , دار المسيرة , 2007 .
5. الربيعي , محمود داود , طرائق تدريس التربية الرياضية وأساليبيها , ط1 , دار الكتب العلمية , بيروت , 2011 .
6. ريان , فكري حسن , التدريس أهدافه أسسه أساليبه تقويم نتائجه تطبيقاته , ط4 , عالم الكتب القاهرة مصر , 2004 .
7. الزاملي , علي عبد جاسم وآخرون , مفاهيم وتطبيقات في التقويم والقياس التربوي , ط1 , مكتبة الفلاح , الكويت , 2009 .
8. سري , محمد جاسم : مبادئ الاحصاء التربوي مدخل إلى الاحصاء الوصفي والاستدلالي , ط2 , وزارة التعليم العالي والبحث العلمي , جامعة بابل , كلية التربية الرياضية , دار الطيار للطباعة , بابل , 2011 .
9. الشمري , هدى علي جواد , طرائق تدريس التربية الاسلامية , ط1 و دار الشروق للنشر والتوزيع , الأردن , 2005 .
10. شواهين , خير وآخرون : المسرح المدرسي في العلوم ومهارات التفكير , ط1 , عالم الكتب الحديث , اربد , الأردن , 2009.
11. الظاهر , زكريا احمد وآخرون : مبادئ القياس والتقويم في التربية , ط1 , مكتبة دار الثقافة , عمان , 1999 .
12. عبد الرحمن , أنور حسين وعدنان حسين شهاب , الأنماط المنهجية وتطبيقاتها في العلوم الانسانية والتطبيقية , ط1 , مطابع شركة بغداد , 2007 .

13. عبيدات , ذوقان وآخرون : البحث العلمي وأدواته وأساليبه , ط1 , دار الفكر , عمان , 1988 .
14. العتوم , منذر سامح , طرائق تدريس التربية الفنية ومناهجها و ط1 , دار الميسرة للنشر والتوزيع , الأردن , 2007 .
15. عفانه , عز واسماعيل, التدريس المسرح , ط1 , دار المسيرة , عمان , 2008 .
16. العليمات , علي مصطفى : مسرح ودراما الطفل , ط1 , دار وائل للنشر , الأردن , عمان , 2015 .
17. نجد مؤسسة الرياض : الشامل في تدريب المعلمين , ط1 , دار الوراق , السعودية , الرياض , 2003 .
18. نعمه , أنطوان وآخرون , المنجد في اللغة العربية المعاصرة , ط2 , دار المشرق , بيروت , 2001 .
19. النواصرة , جمال محمد : اضواء على المسرح المدرسي ودراما الطفل_ , ط2 , دار الحامد للنشر والتوزيع , عمان , 2010.
20. هارف , حسين علي , نحو مسرح صفي , ط1 , دار الينابيع للنشر , سوريا , 2010 .

- 1.Copper, Jau, Measurement and Analysis , New York ,5th ed,P,Melt Rineh art , Winston , 1963
- 2.Marten pna1d Statistical and statistical methods , 3rd e , dint, 3.Philippines copyright, Addison Wesley Puplish in Company , London, 1982.

أساليب التعبير في اعمال اورلان

Methods of expression in the works Orlan

المدرس المساعد اسراء مهدي جيجان الجوقلي

Assistant Lecturer Israa Mahdi Chichan AL Joqulai

مكان العمل: جامعة واسط / كلية الفنون الجميلة

Work place: Wasit University\ College of Fine Arts

البريد الإلكتروني: Asraamch@uowasit.edu.iq

رقم الهاتف : ٠٧٧٤٩٨١٦٨٠٠

ملخص البحث:

تناولَ البحث الحالي موضوعَ (أساليب التعبير في اعمال اورلان) ، وقد احتوى البحث على أربعة فصول ، اهتمَّ الفصل الأول بالإطار المنهجي للبحث ، متمثلاً بمشكلة البحث التي تحدت بـ (ما اساليب التعبير في اعمال اورلان ؟) ، كما احتوى الفصل على أهمية البحث والحاجة إليه ، وهدف البحث المتمثل بـ (التعرف على اساليب التعبير في اعمال اورلان) ، وحدوده ، ثم تحديد اهم المصطلحات الواردة فيه . أما الفصل الثاني: فقد احتوى على ثلاثة مباحث ، تناول المبحث الأول الاسلوب والتعبير والذي تضمن دراسة مبسطة عن الاسلوب والتعبير، وعلاقة المادة بالتعبير. أما المبحث الثاني ، فقد تناول فنون ما بعد الحداثة، واقتصر على اساليب التعبير لمدارس وحركات هي: (التعبيرية التجريدية، فن البوب آرث، الواقعيين الجدد، الفن السوبريالي، الفن البصري، الفن الحركي، فن الحد الأدنى، الفن المفاهيمي، فن الاداء، حركة الفلوكسس فن الفعل- الأحداث، الحركة التبديلية) . وتناول المبحث الثالث اورلانا لتجربة والاسلوب. فيما أختص الفصل الثالث بإجراءات البحث والذي تضمن مجتمع البحث المتمثل باعمال الفنانة (اورلان) والتي تم اختيار (3) نماذج منها اختياراً قسدياً مثلت عينة البحث لغرض تحليلها على وفق المنهج الوصفي التحليلي (تحليل المحتوى)، وتنتهي هذه الدراسة بعرض أهم النتائج التي تَصَمَّنُها الفصل الرابع ، والخروج بالاستنتاجات المهمة ، وأخيراً التوصيات والمقترحات .

الكلمات المفتاحية :- (الأسلوب ، التعبير ، ما بعد الحداثة)

Abstract

The current research dealt with the topic (Methods of expression in the works Orlan), the research contained four chapters. Research and the need for it, and the aim of the research is to identify (Methods of expression in the works of the artist Orlan and the modalities of her work). As for the second chapter: it contained two topics; The first topic dealt with style and expression, which included a simplified study of style and expression, and the relationship of matter to expression. As for the second topic, it dealt with the arts of postmodernism, and was limited to the methods of expression of schools and movements, which are: (Abstract Expressionism, Pop Art, Dadaism, Neorealists, Supreya Art, Visual Art, Kinetic Art, Minimalist Art, Conceptual Art, Performance Art, Fluxes Movement, Action-Event Art, Body Art, Transmutational Movement). As for the Third topic it dealt with Orlan experience and style .

As for the third chapter, it was concerned with the research procedures, which included the research community represented by the works of the artist Orlan, in which 3 models of her works were selected to represent the research sample for the purpose of analyzing it according to the analytical descriptive approach (content analysis). Finally, This study concludes by presenting the most important research results, hypothesis and proposals that included in the fourth chapter.

Keywords (style , expression , postmodern)

الفصل الأول (الإطار المنهجي للبحث)

مشكلة البحث :

بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية عام 1945م ، ظهرت ما بعد الحداثة لإعلان عصر انبعاث جديد ضد مفهوم التنوير وثقافته، إذ تختلف هذه الحقبة عن سابقتها باختلاف الأساليب والتقنيات الفنية المبتكرة التي تلاعب فيها الفنان بالنتاج الفني . شكلت من خلالها تيارات فكرية وثقافية تبلورت في الغرب ، مشيرة بذلك الى التغيرات التي حدثت في النصف الثاني من القرن العشرين من حيث المعرفة والتقنية والأسلوب الفني وفق محاور تتقاطع وتتراكب ، وهي بذلك تتخلى عن المركزية وإقامة تلاعب بين اصناف التعبير والتفاعل الكامل بين الشكل والحرف (بهنسي ، د.ت، ص83) .

إن اساليب التعبير تتغير وفق متغيرات الفكر والفكرة وطبيعة الاداء الفني لها. فضلاً عن الذات (الفنان) المنجز للعمل الفني (الحو، 2007، ص 6). فكل عصر سيماته الفكرية والجمالية والفنية المرتبطة إلى حد ما بحقبة معينة من الزمن، وتتجلى في الأساليب ، والتي ترتبط بأنماط وممارسات مختلفة وقراءات متعددة و لأن ما بعد الحداثة " تسعى إلى تأصيل النص وانفتاحه وإنكاره للحد والحدود ، مما يجعله يقبل التأويل المستمر والتأطير المتحول أبداً ، وينجم عن هذه النصوصية لا نهائية النص ، ولا محدودية المعنى ، وتعدد الحقائق بتعدد القراءات" (الرويلي ، 2002، ص143). والأسلوب عُدَّ تعبيراً عن ذات فردية لها حريتها في التصرف بالاحتمالات الجمالية. إنه سمة فردية مُمَيَّزة ، وأداة فنية معبرة .

وقد اتسمت اساليب التعبير في فنون ما بعد الحداثة بخلط الوسائط أو الخامات. حيث شهدت أمريكا فيض من آليات الفكر التجريبي الجديد ، والحيوية، والاندفاع التلقائي، حاملاً للمنظومة الإشارية والرمزية . فقد واجهتنا (اورلان) بفكرة نيتشة عن "فرد يصنع من نفسه عملاً فنياً" ، إذ قَدِّمَتْ اساليب التعبير باختصاصات متعددة ونتائج متنوعة قرابة اربعين عاماً ، بما في ذلك التصوير الفوتوغرافي والرسم والنحت والطاقة التحريكية والفيديو، واعمال مطبوعة بفن الجسد تظهر فرداً يتصارع والمتطلبات المعيارية والدينية والجنسية، إذ استخدِمتْ جَسَدَها كمكان ... أبرَزَتْ فيه قيمة الدم والجروح ، وانتقدتْ المؤسسات الدينية والسلوكيات النسوية المتكررة كما في عملها المشهور " قبله (الفنانة)، واضافت لجَسَدِها مُزدِرات حية فوق قوسي الحاجبين... الخ ، حيث تعد ظاهرة فريدة من نوعها، انها مشهورة بشكل اساسي لأنجازاتها في العمليات الجراحية في سلسلة " التجسد الجديد للقديسة اورلان" (1990-1993) ، ولها عدة انجازات حولت الفنانة أثناءها وجهها لحالة ابعدها عن

أصول علم الجمال التقليدي، فقد أثرت وبشكل كبير على الجمهور والنقاد ، إذ لها دور رائد في مجال التغيرات الجسدية . إن قبولاً كهذا لهذه الممارسات خارج النطاق الفني يبرهن على ملاءمتها لبعض طرق العلاقة بالجسد في الثقافة الغربية الراهنة (مارزونا , 2012, ص252-255). من خلال ما سبق يُمكن حصر مشكلة البحث بالتساؤل الآتي : ما أساليب التعبير في أعمال أورلان ؟

أهمية البحث والحاجة إليه : يُعدّ هذا البحث مجس نقدي يعمل على قراءة المُنجز الفني ويعمل على فك اللبس بين الأعمال والأساليب التعبيرية الفنية، وتوضح أهمية البحث في المساهمة بتسليط الضوء على رؤية جديدة وريادة في التقديم (للتغيرات الجسدية). ويتيح أرضية للتعريف بطبيعة الفكر الفلسفي الما بعد حدثي بموضوعة التعبير في تأسيس المعاني وعلاقته بطبيعة البناء الفني الجديد، ودراسة العلاقة لتلك المفاهيم المشتركة بينهما. كذلك يُمثّل فهماً وأنموذجاً للعديد من الفنانين الذين يحملون سمات فكرية مُقاربة لسمات فنون ما بعد الحداثة. وسمات متفردة مُغايرة للنظم السائدة. ويفيد البحث المشتغلين في المؤسسات الأكاديمية المتخصصة بالفن والثقافية والباحثين والدارسين والنقاد التشكيليين.

هدف البحث: يهدف البحث الحالي إلى : (التعرّف على أساليب التعبير في أعمال أورلان).

حدود البحث : تحدد البحث الحالي بدراسة موضوعة أساليب التعبير , وتمثلاتها في أعمال أورلان , للمدة من (1974 - 2000) , والمنفذة في الولايات الأمريكية المتحدة بمواد مختلفة .

تحديد المصطلحات

الأسلوب لغوياً: الأسلوب هو "طريقة عمل، وسيلة تعبير عن الفكر، بواسطة الكلمات والتركيبات" (سعيد علوش، 1984، ص66). أساليب: "طريقة ونمط: أسلوب عيش. طريقة ومذهب: أسلوب في التفكير، في معالجة مشكلة. طريقة تعبير خاصة بشخص، طريقة في كتابته: لكل أديب أسلوبه الخاص في الكتابة". فن: "أخذنا في أساليب من القول، أي فنون متنوعة" (الكاتب مجهول، د.ت، ص685). الأسلوب: الطريق، ويقال: "سلك أسلوب فلان في كذا : طريقته ومذهبه. وطريقة الكاتب في كتابته". والفن . يقال : "أخذنا في أساليب من القول : فنون متنوعة" (إبراهيم مصطفى، 1385هـ، ص441). ويطلق على الجهة ، فيقال " للسطر من النخيل : أسلوب ، وكل طريق ممتد فهو أسلوب ، والأسلوب الطريق والوجه والمذهب ، يُقال : أنتم في أسلوب سوء ، وجمع أساليب، والأسلوب الطريق تأخذ فيه ، والأسلوب الفن ، يُقال : أخذ فلان في أساليب من القول أي في أفانين منه" (ابن منظور، د.ت، ص 456) .

الأسلوب اصطلاحاً: الأسلوب هو "كيفية تعبير المرء عن أفكاره، وعلى نوع الحركة التي يجعلها في هذه الأفكار. والأسلوب لا يختلف باختلاف الكتاب فحسب، بل يختلف باختلاف العصور أيضاً" (صليبا، 1982، ص 81). والأسلوب "وسيلة تعبير عن الفكر، بواسطة الكلمات والتركيبات... والأسلوب عند (بارت)، لغة خاصة، تغوص في الميثولوجيا الشخصية، والسردية للكاتب" (سعيد علوش، 1984، ص 66). ويعرفه (شوبنهاور) بأنه: "ملامح الفكر" (المسدى، ص 41). ويعرفه (هيغل): "هو ما به تتكشف شخصية الذات التي تتظاهر في طريقة التعبير عن نفسها، أو هو نمط الأداء أو التنفيذ الذي يأخذ في اعتباره شروط المواد المستخدمة وكذلك متطلبات التصميم والتنفيذ مع مراعاة قوانين هذا الفن" (هيغل، 1978، ص 412).
الأسلوب اجرائياً: هو إظهار شخصية الذات في طريقة التعبير عن ملامح فكر الشخصية نفسها.

التعبير لغوياً: جاء في (الرائد) تفسير كلمة التعبير بـ "عبر: أي اظهر الافكار والعواطف بالكلام والحركات" (جبران مسعود، 1981، ص 412). وجاء في لسان العرب في باب (عبر): "عبر الرؤيا عبراً وعبرة وعبرها: فسرها وأخبر بما يؤول إليه أمرها... وعبر عما في نفسه. اعرب وبيّن" (ابن منظور، 1955، ص 529). وفي (المورد) "التعبير (Expression): اسلوب التعبير أو وسيلته.... تعبير عن المشاعر". (البلبكي، 1977، ص 329).

التعبير اصطلاحاً: وقد عرف (صليبا) التعبير بأنه "عملية الاعراب عن شيء بإشارة أو لفظ أو صورة أو نموذج، فالإشارات والالفاظ تعبر عن المعاني، والصور تعبر عن الأشياء، وكل نموذج يعبر عن الاصل الذي اخذ منه" (صليبا، 1982، ص 301). والتعبير عند (براهام) هو "عصارة بدائرة تعمل بها عدة قوى لتحليل انظمة التعبير وأشكاله اذ ان التعبير هو البحث عن السمات المهيمنة الاساسية المتحركة في النماذج، فيصبح نظام التعبير انعكاس لأنظمة العلاقات التي ترتبط بشكل جدلي وتحفز إحداها الأخرى على فك شفرات الرموز الفنية التشكيلية" (هاف، د.ت، ص 35 - 37).
التعبير اجرائياً: هو إظهار شيء بإشارة أو لفظ أو عناصر شكلية تخلق صورة مرئية على سطح بصري، تنتج هذه الصورة بواسطة فعل التفكير، الذي بدوره يهيئها كصورة عقلية قبل إخراجها بشكلها المحسوس؛ كإشارات أو إيماءات أو الفاظ أو أشكال على سطوح بصرية.

أساليب التعبير اجرائياً: هي إظهار المُنْتَج بواسطة وسائل تعبير مختلفة ومميزة تُشير لذات الفنان، وتختلف طرق الإظهار من فنان لآخر نتيجة لاختلاف الفكر، ووسائل

مُستخدمة مسؤولة عن إخراج الصور الذهنية، وجعلها محسوسة كإشارات أو ألفاظ أو إيماءات، أو أشكال مرئية .

الفصل الثاني) الإطار النظري

المبحث الأول : الأسلوب والتعبير

أولاً // الأسلوب: شَغَلَ مصطلح الأسلوب مساحات مختلفة في جوانب مختلفة من الحياة, وقد شاع استخدامه وتداوله في حقل الفنون, وقد عرف (Culture) الأسلوب بأنه الانسان ذاته (موري ، 1982، ص68). والأسلوب له مفهوم قديم يعود الى بداية الفكر الادبي في اوربا، حيث اندرج مفهومه تحت علم الخطابة . فقد استخدم (أرسطو) كلمة (Lexis) (في اللغة ،او كلمة style)) تعني في اللغة الاغريقية عموداً (هاف، كراهام، 1985، ص23). وجاء معنى الأسلوب بأنه هو الانسان نفسه , ونجد قول (كومت دي بافون 1707- 1778 م) عالم تاريخ طبيعي , قوله حول الأسلوب. والمرقم (Stylus) .

أداة مستدقة الرأس للكتابة على الواح الشمع . ولذلك فكلمة أسلوب في الاصل كانت تعني طريقة خاصة للكتابة واتسع مدلولها لوصف الفنون والموضة والسلوك. ويوصف الشخص بأن يتمتع بأسلوب خاص في المشي أو الوقوف أو الجلوس (هتشون، 2007، ص27). وهناك نوعين من الأسلوب الأول يدعى بالأسلوب (التكلفي (Mannerism) وهو مايطرأ على الأسلوب الفني من تكلف أو غلو وكسر القواعد الكلاسيكية للرسم



شكل 1

والنحت والعمارة . وأهم خواص الأسلوب (التكلفي) المبالغة في إظهار القوى العضلية . او اطالة شكل الشخص كما في اعمال (أميدو مودلياني) (شكل رقم 1) واستعمال للألوان الصارخة . وقد تمت صياغة هذا المصطلح على يد (جورجيو فاساري (Giorgio Vasari) وقام أساساً على الاعجاب بـ(مايكل انجلو). وما تلا ذلك من افراط في محاكاة تكويناته الفنية وتحريف مقصود لأشكاله خلال (1520- 1575) م ... ، وفي الرسم أو فن العمارة , يقوم الرسام أو المهندس المعماري

المتكلف بالتأثير على المشاهد الذي يحاول فهم الأنماط التي حركتها اللوحة أو العمارة , ويُستعمل المصطلح للدلالة على اساليب مماثلة في فنون أخرى وفي بلدان أخرى , مثل اعمال النحات الايطالي (جيامبولوجنا) والرسام الاسباني (آل جريكو) (هتشون، 2007، ص27-30). أما الثاني يدعى بالأسلوب (الفني) وهو قدرة الفنان ووسيلته للوصول إلى التكوين و التركيب والتأليف بين العناصر داخل نتاجاته الفنية . ويختلف الاسلوب في أداء العمل الفني من فنان إلى آخر على الرغم من ثبوت العناصر والأسس والقواعد الفنية فضلاً عن انتماءاتهم إلى المدارس الفنية المختلفة لأن الاسلوب في تكوين الهيئة يُميز شخصية ذلك الفنان (عبد المنعم حسين , 2018 , ص25) . ويرتبط مفهوم الاسلوب الفني لدى الفيلسوف (هربرت ريد) " بشخصية الفنان التي تخضع الى سلسلة من الاختيارات الذاتية"(عدنان مبارك، 1973، ص48). وعلى سبيل المثال فقد تم استخدام اساليب وطرق مختلفة في فنون ما بعد الحداثة ، منها أسلوب (البصم) (الطبع) لـ(إيف كلاين) كما في (شكل رقم2) والتي لها جذور في عمق التاريخ ، فقد مارسها الإنسان البدائي لأول مرة عن طريق المصادفة (شكل رقم3) ، فقد لاحظ بشكل عفوي انطباع أقدامه على أرضية الكهف (الترابية أو الطينية)، أو انه شاهد طبعة كفه الملوثة بدم حيوان على جدار الكهف مما دفعه إلى مُزاولة هذه العملية مرات ومرات (عبد الكريم عبد الله، 1973، ص42).



شكل 3



شكل 2

وحيثما ينجز الفنان عمله الفني " فانه يسعى الى تنظيم عناصر الشكل الفني وفق أسس التكوين الفني باختيار علاقات مناسبة ومقبولة وفق قواعدها لطرح خطابه الفني والذي يكون اسلوباً متميزاً بعده . او هو طريقة خاصة لاختيار وتنظيم عناصر الفن " ، ويصف (ابن خلدون) الاسلوب بأنه " المنوال الذي تنسج عليه التراكيب ، او القالب الذي يفرغ فيه . ولا يرجع الى الكلام باعتبار افادته كمال المعنى من خواص التركيب الذي هو

وظيفة البلاغة والبيان ، يرجع الى صورة ذهنية" (صلاح فضل ، 1989 ، ص 84) ، والاسلوب "يحول الذكري إلى تعبير، ويحول المادة إلى شكل ، فيشير للفن" (أمهز، 1981، ص7). وبهذا يصبح الاسلوب نابغاً أساساً من " عوامل عدة مؤثرة فيه فالخبرة والتجربة التي تؤسس على البحث الدائم في الحصول على المعرفة كاملة لبنية المنجز الفني ومن تحديد العناصر التي تحدد التحول والتركيز عليها ومن ثم تحديد الاسلوب الفني وبتوالي الاعمال الفنية وتراكم الخبرات يتضح الاسلوب الفني للفنان" (جنان محمد احمد، 1995، ص32). وهناك صلة وثيقة بين التفكير والتعبير الذي لا يمكن فصلهما، وكل تلك الصور الذهنية يخرجها الخيال على شكل قالب ، تتعكس على تفكير وشخصية واسلوب صاحب الخيال (ابو ملحم، 1968، ص5). وفي القرن الثامن عشر ، عدّ الاسلوب وسيلة للتعبير ولم يعد مرآة تتعكس فيها الاشياء الخارجية فقط (ستاندال، 1983، ص5). وأيضاً جاء في تفسير الاسلوب " ان الافكار تشكل وحدها عمق الاسلوب... لان الاسلوب ليس سوى النظام والحركة وهذا ما نضعه في التفكير"(جيرو ، 1994، ص30) .

ثانياً// التعبير: جاء في مفهوم التعبير الفني بأنه " ذلك الفعل الذي يسلط الضوء على أسرار ومكونات موضوع يدور في خلد الإنسان، وقد يُراد لهذا الإيضاح أن يكون مؤثراً فيقدم على شكل قصيدة أو عمل نحتي أو لوحة أو عمل مسرحي.... الخ، وقد يمتلك التعبير دلالات عديدة ... منها الدلالة الجمالية في العمل الفني وهو الذي يفصح عن العلاقة بين الفنان والموضوع، وهو مظهر من مظاهر تحكم الفنان بوسائطه أن يتعامل وجدانياً مع الموضوع، ... بل يكشف لنا عن بعده الوجداني بنسق جمالي محدد يفسر العملية الإبداعية من خلال معايشة التجربة الإبداعية، يبدأ الفن بالحافز الجمالي وثمره هذا الحافز هو التعبير الفني" (محمد صفاء حمودي، 2009) .

والتعبير هو الأسفار الخارجي عن المشاعر والعواطف الداخلية، وهنا يجب أن نفرق بين (التعبير والتعبيرية) ، ف(التعبيرية) هي اتجاه في الفن يبحث بشكل اساسي في الذات وليس لها فهم غير هذا. أما (التعبير) في العمل الفني كما هو في المنحوتات والأعمال الفنية الأخرى هو محصلة تفاعل الفكرة سواء كانت موضوعية أم روحية أم صوفية أم كونية ، مع روحية المادة الأزلية، كل ذلك ينصهر في بودقة واحدة بتفاعل دينامي وصولاً لعملية التعبير، فلا تعبير دون ما هو فكري، ولا تعبير دون رؤية ناشطة في استنطاق الخامات ولا تعبير ألا بتفاعل ذلك كله من مكونات العمل الفني (محمد صفاء حمودي ، 2009) .

فالتعبير الفني لم يمثل نقلاً مباشراً من الطبيعية، بل يستثمر الصورة والمشاهد مما يوحى له من أفكار قد هضمها وأضاف إليها أحساسه وشعوره ثم صاغ هذه الأفكار صياغة

جديدة مبتكرة معتمداً على تجاربه وخبراته الفنية التي تداولها الفنان "الفن تعبير عن الواقع وليس تسجيلاً له" (جرار، 2015، ص53).

يعد التعبير أحد أساسيات الإبداع الفني و يسלט الضوء على أسرار ومكونات أو موضوعات تسكن مخيلة وذهن الفنان , الذي يسعى إلى أن يكون تعبيره مؤثراً فيقدم على شكل قصيدة أو عمل نحتي أو لوحة أو عمل مسرحي , فالتعبير هو سبيل الفنان للإفصاح عن افكاره وعواطفه ، أو هو لغته الخاصة التي تحمل نسقاً فريداً لا يقتصر على نقل ومحاكاة أبعاد الواقع الملموس، بل يكشف لنا عن عمقه الوجداني وفق انساق بنائية محددة تفسر العملية الإبداعية عبر معاشية التجربة الجمالية، ويبدأ الفن بالحافز الجمالي وثمره هذا الحافز هو التعبير الفني(الكيف، 2016، ص7) .

إن لفظ تعبير من أكثر الألفاظ تداولاً إلا أنه في المجال الفني يكتنفه الغموض إذ يشيد لفظ تعبير إلى عملية الخلق في العمل الفني التي تؤدي إلى ظهور العمل أو إلى سمة كامنة في العمل ذاته . والتعبير تلك الرؤية التي صورت الكل الشامل في تجسيد الفعل الإنساني فهو " عملية الخلق الفني أو سمة كامنة في العمل ذاته فتصبح القدرة التعبيرية للعمل الفني هي الأفكار والانفعالات التي توجد التعبير أكثر من مجرد رؤية أنه الإحياءات التي تتبع ، وتلتحم تلك الصور والأفكار المعبرة وكأنها صورة مرموزه تعبر عن فكرة ما "، لا بد من الإشارة إلى إن الانفعال ضروري لفعل التعبير ودلالاته لأن له دوراً كبيراً في نشأة الفعل التعبيري وتطوره (جيروم، 1974، ص377، نقلاً عن الكيف، ص7). وعلى سبيل المثال، فعند " تأملنا لأعمال (ليوناردو) لن نلجأ الى تناول أكثر أعماله شعبية مثل الجيوكوندا او العشاء الأخير. فتكفينا لوحة عذراء الصخر أو العذراء مع القديسة حنة و المسيح، كما في (شكل رقم4، 5) في الوفاء بالغرض تماماً كي ندرك كيف تخطى تعبير الفن الكلاسيكي عن الإرادة ، من خلال تسجيل الأفعال الحركية الى التعبير عن النوازع الداخلية والطبائع النفسية. اذا طالعنا وجه الملاك في اللوحة ، او وجه القديسة حنة في اللوحة الثانية لأدركنا على الفور مدى نجاح ليوناردو في التعبير عن أبعاد الجوانية العميقة للنفس البشرية ، في مجملها الكلي ، وأيضاً في فيض تفصيلاتها من تنوع في مشاعر الحنو الأموي، مع التعاطف الممزوج

بالفرح والاشفاق من المصير المنتظر للطفلين يسوع ويوحنا. وتعتقد سبل الحياة، فيتسرب الشك الى قلب الانسان وتشل تلقائية الفعل الحي. وهكذا تكشف جماليات فن ليوناردو في نسب وتقاطيع الوجوه وحركة الاطراف والاوزاع الجسيمة عن طبيعة السمات الباطنية للنفس ، وهي تعكس الانسجام والتناغم التام بين ميولها الداخلية ومظاهرها الخارجية في نسب الوجوه ، ولفاتها وأشارتها التعبيرية المختلفة (باسيليوس ، 2018، ص211) .

ونجد التعبير من خلال الفن لدى (هربرت ريد) هو أن " تكون محاولاته في التصوير ليست قائمة على وقائع الأشياء كما هي في الطبيعة ولا أي تصور مجرد يستند على الوقائع أنها تستند على الانفعالات الإنسانية" (حسن محمد حسن، 1977، ص157) . وللتعبير وجهان الأول " هو الموضوع المائل أمامنا بالفعل، أو الكلمة أو الصورة أو الشيء المعبر،- اما الوجه - الثاني هو الموضوع الموحى به أو الفكرة أو الانفعال الإضافي أو الصورة المولدة أو الشيء المعبر عنه. ويوجد هذان الوجهان معاً في الذهن، ويتألف التعبير من اتحادهما" (سانتيانا، د.ت ص214) . فالتعبير هو "البحث عن السمات المهيمنة الأساسية المتحركة في النماذج، فيصبح نظام التعبير انعكاس لأنظمة العلاقات التي ترتبط بشكل جدلي وتحفز إحداها الأخرى على فك شفرات الرموز الفنية التشكيلية" (هاف، 1985، ص35-37) .



شكل 5



شكل 4

ثالثاً// علاقة المادة بالتعبير

هناك علاقة بين (المادة والتعبير) فالمادة تنطوي على تعبيرية خاصة بها ، ووظيفة الإبداع وفقاً لرؤية الفنان هو إظهار العمل الفني من خلال تجلي المظاهر الحسية في المادة، فالمادة الأولية التي يتصف بها العمل الإبداعي شكله الخارجي خاصة ، يعتمد بدرجة كبيرة على المادة المستخدمة (برتليمي، 1964، ص183). لهذا نجد الفنان يختار مادته " ويتعاطف معها، لأنه يدرك أن كل مادة لها إمكانية خاصة بها في التعبير،

وهذه المواد يتم معالجتها وتوظيفها لخدمة التعبير من دون أن يعني ذلك أنها تفقد طابعها وأسلوبها المُميّز" (بروكر، 1995، ص117).

المبحث الثاني : اساليب التعبير في فنون ما بعد الحداثة

اتسم النصف الثاني من القرن العشرين بدخول عدة مواد وخامات كان ينظر إليها سابقاً على أنها خارجة عن مجال الفن لدرجة أنها لم تستحق أي اعتراف يذكر، احدثت تغيرات جوهرية كبيرة ، فكانَ للتجريب مع المواد الأولية أهمية عظيمة في فن ما بعد الحداثة، إذ كان الأساس في هذا هو جعل هذه المواد أداة تعبير في حد ذاتها. فأمتدّ الرسم إلى ابعاد من حدود القماش، بل إلى ابعاد من الشيء الفني ذاته، ليشغل أو يخلق وسطاً أو فضاءً للوجود اليومي، محشوراً بأشياء مألوفة مصنوعة من مواد مهملّة، وأُعترف أخيراً بمناداة (مارسيل دوشامب) (بأن العمل الفني ينبغي ان يكون حقيقة ذهنية لا شيئاً يُحاكي شيئاً آخر) (باونيس ، 1990، ص258). ولقد ظهرت مع بداية الستينات سلسلة من الحركات الفنية الثقافية – اساليب تعبير مختلفة – واحدة تلو الاخرى، و بوتيرة متسارعة، فقد اعقت التعبيرية التجريدية اتجاهات مثل : (فن البوب آرت ، والفن البصري ، والفن الحركي، والفن الذهني (المفاهيمي)، وفن التجميع، وفن التقليلية، وفوق الواقعية السوبريالية) وغيرها. إن جذور هذه الحركات كانت معروفة، في الدادائية والمستقبلية والسريالية، إلا أنها مثّلت إعادة تغيير وتقويم لهذه الافكار، وإن الاختلاف الرئيسي هو إن معظم الانبعاثات الاسلوبية لهذه الحركات، كان الهدف منها هو تطوير الشكل وتعظيمه في الوقت الذي تقلل من شأن المضمون أو تنبذه كلياً (سميث، 1995، ص8) .

- اساليب التعبير في التعبيرية التجريدية (Abstract Expressionism)

نجد ان اساليب التعبير في هذه الحركة تؤكد بأن " الفن اتجه اتجاهاً مختلفاً عن الفن الحديث بكل حركاته ، متوجهاً إلى حركات جديدة سميت بحركات ما بعد الحداثة

" (الطفيلي، 2008، ص138 –

139). فأساليب التعبير في التعبيرية التجريدية وعلى سبيل المثال الفنان (جاكسون بولوك)، قد استخدَمَ طريقةً خاصة في أسلوبه، كما في (شكل رقم 6) (بلا عنوان)، وطريقةً للتعبير مختلفة " المسماة بـ) تقنية التقطير) ووسائل خاصة ، مثل



شكل 6

المالج، الرمل، الزجاج المسحوق، أعواد الخشب، السكاكين، والألوان السائلة، وتقوم تقنيته الخاصة على أن يحمل الفنان علب الألوان بعد أن يثقبها ثم يمررها فوق اللوحة، ويقوم بتحريكها" (مولر، 1988، ص317).

- أساليب التعبير في الفن الشعبي (Pop. art)

يُقدم فن (البوب آرت) أساليب جديدة في التعبير من خلال المعالجات الشكلية والبنائية بشكل مختلف فحاول ادخال " الحياة اليومية في التشكيل الفني وهكذا دخل الفن العديد من الأشياء الجاهزة و المصنعة غير الجمالية أصبحت ظاهرة فنية لها أهميتها ، و نضجت بشكل تام في فن ما بعد الحداثة " (أمل نصر، 2005، ص6) .

لقد لجأ (البوب آرت) إلى رسم أشكال الحياة وحركتها الاعتيادية ، بأغراضها المتنوعة ، والتي تعمل كعلامات مادية جاهزة تُحيل بُنية المجتمع الاستهلاكي إلى نمط الحياة الأمريكية، وبهذا تفجرت ردود أفعال ضد (التعبيرية التجريدية) بزعامة(روبرت روشنبيرغ) ... ومن ردود الأفعال هذه، كانت ولادة فن البوب مع بداية عقد الستينيات، إذ ابتكر هؤلاء الفنانون صورا للحياة الأمريكية الواقعية والعادية ، وبسطوها بطريقة مستقلة لوسائل الإعلام الأمريكية (الحاتمي، 2007، ص175). لقد كتب



شكل 7

(مارسيل دوشامب) إن هذه (الدادائية) التي يدعونها بـ (البوب)، هي طريقة جديدة تخرج وتعيش على ما أسسه (الدادائيون)، و أحد الجوانب المميزة لفن البوب، هي البرودة الظاهرة، وغياب التعليق على مادة الموضوع الذي ترسمه أو تصوّره، " إن (البوب آرت) بالمفهوم الأمريكي ، ليس سوى إعادة تقييم بصري للأشياء والأحداث التي يعيشها الإنسان الأمريكي" - كما في (شكل رقم7) للفنان (روشنبيرغ)-

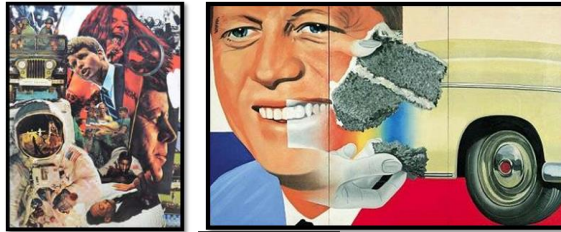
"وتحديد الجزء الهام من صياغته اليومية، دون طرح أية مشكلة تتعلق بها أو تُعبّر عنها"، وقد جاء هذا التباين في المفهوم الفني ل (البوب آرت) في أوروبا

وأمریکا، إذ أن تباين الظروف الاجتماعية والشروط الذهنية، ينعكس بشكل واضح في هذا الموقف المتناقض من (البوب آرت) الذي تجلّى بأشكال مختلفة في كلتا القارتين (الحاتمي، 2007، ص175). فأساليب التعبير في فنون ما بعد الحداثة قد تميزت بالتفاعلية فأعادَتْ خَلَقَ العمل الفني بما يضمن مشاركة المتلقي الذي أوجدت له حضوراً فاعلاً معنوياً وحسياً داخل العمل الفني بحيث يصبح المتلقي بتفاعله مع العمل الفني جزءاً لا يتجزأ منه وبذلك زادت قابلية العمل الفني للتفسيرات المتعددة هذا وقد

ابتكرت اتجاهات ما بعد الحداثة مُعطيات جديدة للتوليف البصري، من خلال الغاء المسافات بين الشكل ومادته وطبيعة الشكل وآلية الإخراج .

- اساليب التعبير في الواقعيين الجدد

لقد سارَ عمل (الواقعيين الجدد) في خطٍ مُوازٍ لعمل (روشنبيرغ وجونز) ، بعدما أنضمَّ إليهم (روزنكويست) و



شكل 8

(جيم داين) و (وارهول) ، وكان هُهم تقاسم الافتتان بالأشياء العادية، فكان (روشنكويست) مفتونًا بتعميم الشخصيات السياسية والثقافية في وسائل الإعلام كما في (شكل رقم 8, 9) في رسوماته على لوحة الإعلانات، و قام (روشنكويست) بإنشاء الكولاج باستخدامه لصور مقطوعة من سياقها الأصلي قام بتكييفها لِتُناسب المقياس الضخم بأسلوب واقعي للصور. واسلوبه في التعبير هو الجمع بين الصور المنفصلة من خلال تقنيات المزج والتشابك والتقاطع، بالإضافة إلى مهارته في تضمين التعليق السياسي والاجتماعي باستخدام الصور الشعبية

(<https://www.theartstory.org/artist/rosenquist>).

- اساليب التعبير للفن السوبريالي (Superrealism art)

إن انتقال اساليب التعبير من فن (البوب) إلى (السوبريالية) عزّز من انتقائها للصور واختيارها للموضوعات، التي تشمل المناظر الطبيعية والمدن والسيارات وواجهات المحلات، وهدفها ملء مساحات الصورة بحضور واقعي مُقنع ، شأنها شأن فن (البوب)، الذي ما أن ينتهي العمل بصورته حتى يصبح ظاهرة تجارية. وسيلتهم المباشرة هي الآلة مثل الكاميرا، والشرائح المنقولة إلى الشاشة، وبفضلها يكتشف الفنان



شكل 10

في الواقع ما يعجز عنه بالعين المُجَرَّدة، وتُمكنه من الذهاب في عملية نقل هذا الواقع إلى دَرَجَة من الدقة، بحيث تُثير الدهشة، وتمنح المُتلقي انطباعاً بواقعية مُفرطة ذات ملامح سحرية، وإن استخدام الفنان لهذه العناصر المرئية بكثير من اللامبالاة، لا يُعبّر عن شيء سوى عن عملية الإدراك البصري في أقصى ما يُمكن أن تُسجّله العين البشرية استناداً إلى الصور الفوتوغرافية (الحاتمي، 2007، ص192-193). ومن اساليب التعبير للفن السوبريالي عمل (فتاة زرقاء على مصطبة موقف السيارات) كما في (شكل رقم 10) للفنان (جورج سيكال) (الماشطة، 2009، ص110).

- اساليب التعبير في الفن البصري (Op art)

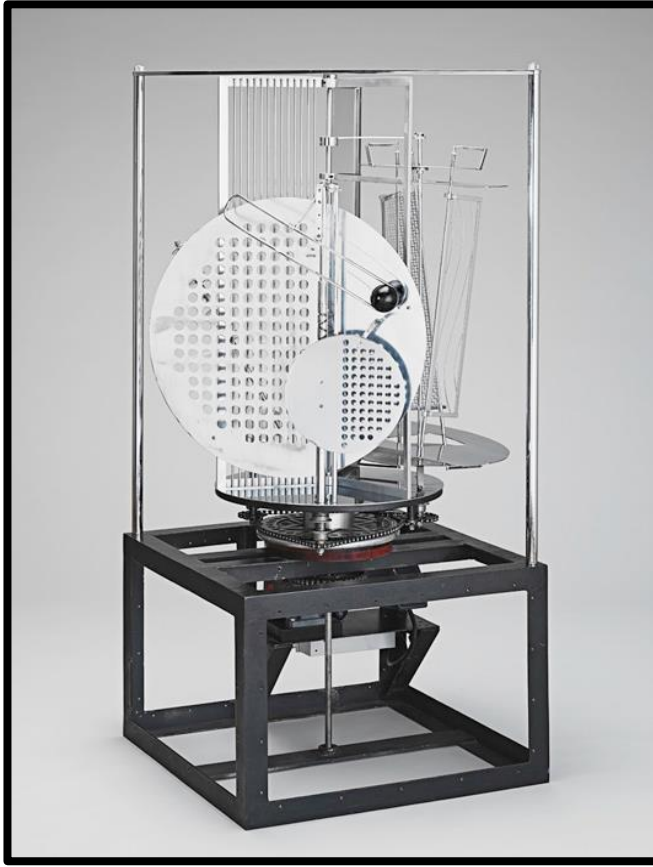
تميّزت اساليب التعبير في الفن البصري بطرح الأشكال التجريدية الهندسية، من خلال " الاعتماد على التأثيرات المرئية المحتدمة أو البراقة ، التي تنشأ عن تنظيم



شكل 11

الأشكال والخطوط. إذ تتطلب الأعمال تفاعل مباشرة مع المشاهد، لأن عيني المشاهد تشكلان جزءاً حيوياً من مكونات العمل، ومع ذلك فاللوحة في الفن البصري يمكن أن تبدو أنها تتحرك أو تتغير للعمليات التي تحدث داخل نظام الرؤية ذاته " (نيكولاس، 1988، ص22). فالتعبير يعطي "المشاهد انطباعاً لاحقاً للرؤية ، ويعطي

اللوحة صيغة جديدة تختلف عن العناصر الداخلة في تركيب اللوحة، فالرسم الذي يعيش بوساطة التأثيرات البصرية يوجد في عين الناظر وذهنه فهو يكتمل عند النظر إليه" (المناصرة، 2003، ص121-122) (شكل رقم 11).



شكل 12

- اساليب التعبير في الفن الحركي (Kinetic art) منذ نهاية القرن التاسع عشر لجأت السينما إلى الحركة ، الشديدة الصلة بالفن، من حيث هي وسيلة تمثيل، وكانت عبارة " حركي " قد استخدمت للمرة الأولى عام (1860) لوصف ظواهر الحركة في الفيزياء والكيمياء، إذ توصل (موهولي ناجي) إلى ابتكار جهاز لم يكن مجرد آلة متحركة ، بل أداة قياس للضوء تعطي الظلال أهمية الشيء نفسه (أمهز، 1996، ص366). فأساليب التعبير اختلفت في

التعبير عن العمل الفني كما في (شكل رقم 12). بدأت محاولات نقل الحركة في العمل التشكيلي ، من مجال الإيهام المنظوري إلى المجال الواقعي والفعلي مع بداية العشرينات ، و ارتبطت بالأعمال ذات الطابع الاختياري للمستقبلين و (مالفيتش) و((دوشامب) خاصة ، كما ارتبطت من جهة ثانية بأفلام الصور المتحركة (أمهز، 1996، ص365-366) .

- اساليب التعبير في فن الحد الأدنى (Minimalism art)

فتحت التجريدية لأجيال لاحقة مداخل تجريبية تجريدية واسعة وصلت إلى حد اختزال أدنى في فن الحد الأدنى التي اهتمت ليس فقط بنفي الملامح والأشكال التمثيلية، ولا حتى التبيسط إلى الحد الأدنى، ولكن الاعلان عن موت الرموز والكنائيات



شكل 13

– أصبحت أساليب التعبير للفن الحد الأدنى – وقد تسقطها العلاقات المجردة على وجه المتلقي وتقديم أعمالهم باعتبارها أشكالاً خالصة بريئة من أي تأويل أدبي واستعاري، ويُحدث الفنان (لوسيا فونتانا) شقوقاً عنيفة على سطح قماش الرسم. كما في (شكل رقم 13) ليفتح افاقاً رمزية جديدة للرؤية، رمزية من حيث كونها تعبيراً عن فتح طاقات، لتوصيل الهواء إلى ما هو أمام وما هو وراء اللوحة لأول مرة في تاريخ فن التصوير. الذي تعددت بحوثه في التعبير عن العمق الإيهامي والخداعي، هذه شقوق حقيقية بلا رموز أدبية

و لا تحسينات جمالية (أشرف أبراهيم، 2015، ص168).

- اساليب التعبير في الفن المفاهيمي (Conceptual art)

ويُعرف الفن المفاهيمي أحياناً بـ(المذهب التصوري)، هو فن تشترك فيه المفاهيم أو الأفكار في الأعمال التي يكون لها الأولوية على الاهتمامات المادية والجمالية التقليدية. ويمكن لأي فرد ببساطة إنشاء العديد من أعمال الفن التصوري، والتي تُسمى أحياناً بالأعمال المركبة عن طريق اتباع مجموعة من التعليمات المكتوبة (https://ar.wikipedia.org/wiki/فن_تصوري). نجد ان اساليب التعبير في الفن المفاهيمي يعتمد على (الفكرة / المفهوم) كعنصر أساسي يقوم عليه العمل الفني و يكون لها الأسبقية في التمثيل على أي عناصر جمالية أخرى للعمل . فالأولى بالطرح والمناقشة هي الفكرة. والفكرة هنا هي موضوع العمل الفني، على عكس كافة مدارس الفن التشكيلي، المفاهيمية لا تهتم بتمثيل بشر أو مشاهد طبيعية أو لحظات الحياة اليومية أو ما إلى ذلك من المواضيع . الفكرة هي الهدف وهي الموضوع ، لذلك، فإن المفاهيمية تستعين في معظم الأعمال باللغة لاستعراض الفكرة المستهدفة بشكل أوضح (مجلة إلكترونية، ما هو الفن المفاهيمي). قام (جول سوليت) بأسلوب تعبير عن فكرة وهي : (المُكعب المدفون الذي يحتوي على كائن مهم ولكن قليل القيمة) قام بدفنه في حديقة محلية ، لكن هذه الصور، التي تُشير مرة أخرى إلى فكرة السلسلة أو العملية وان الفكرة حُدثت بالفعل. دون رؤية الحدث الذي

Performance art - اساليب التعبير في فن الأداء))

فأصبح مُصطلح (فن الأداء) معروفاً وأصْبَحَ "محبيا للجمهور والاعلام وارتبط بالفن المفاهيمي واستمد من فن الحدث والفن البيئي وفن الرقص , ليتحول جسد الفنان إلى الموضوع والمحرك للعمل ويصبح الفعل والموضوع شيء واحد وتصبح معدات المشاعر اوتوماتيكيا هي نفسها معدات الفعل " لِيُشكِلَ هذا الفن خطاباً وظاهرةً محفزة للتفاعل الاجتماعي (بلاسّم محمد , سلام جبار , 2015ص 59 - 60) .

[254]

لفناني الأداء والجمهور في حدث لا يُمكن تكراره أو التقاطه أو شراؤه , واختبرت فنانة الاداء (مارينا ابراموفيتش) قوة احتمالية جسدها بعروض تحريضية أمام الجمهور كما في (شكل رقم 15) (https://en.wikipedia.org/wiki/Performance_art&prev=).

- اساليب التعبير في حركة الفلوكسس فن الفعل (الأحداث)



شكل 16



إن اساليب التعبير في حركة (الفلوكسس) لها غاية "إطلاق الفرد من كل عوامل الكبح المادية والعقلية والسياسية، فقد أكدت (الفلوكسس) على فعالية الفن أكثر من التأكيد على نهاية الإنتاج الواقعية لموضوع الفن، وبالذات بعد سن ذروة (الفولكس) في مهرجانها عام 1963 – 1965، والذي جمع الشعراء والراقصين والناحيتين والموسيقيين والرسامين" ... بمعنى أن العمل الفني يُساوي المادة، كما نجد أن حركة (الفلوكسس) تهدف إلى إطلاق الفرد من كل عوامل الكبت المادية والعقلية والسياسية، وبهذا تتجسد الممارسة العبيثية في نقدها لكل ممارسات المجتمع البرجوازي، لأن حركة (الفلوكسس) ضد الفن وكل ما يتعلق



شكل 16

بالاتجاهات المتداولية ، إذ أن أعضاء هذه الحركة رفضوا الأهداف الجمالية البحتة ، بمعنى أن حركة (الفلوكسس) كـ (الدادائية) تحت على الفوضى والتجريب. كما في (شكل رقم 16) للفنان (ستيوارت بريسلي) فقد قدم الفنان جَسَدَهُ كخامة في العمل الفني. وهو مستقل على ظهره في غرفة قذرة ، ويحيط به ما يُشبه الدماء وسوائل أخرى، وقد تلوّثت ملابسه بتلك السوائل، مما يشير إلى أن جَسَدَ الفنان يُعد مادة العمل الفني، إذ نجد أن العمل يؤكد على مفاهيم الفُبح والعَبَث والسُخرية والرفض ,

أي رفض الواقع و العقل ، فقد تحوّل الجمال إلى (فكرة) و (احتجاج) في الوقت ذاته على الطبقة البرجوازية وعلى الأنظمة والقواعد السائدة ، وهذا يؤكد أن

حركة (الفلوكسس) تسعى إلى التحرر من كل أنواع الكبت الجسدي والسياسي والاجتماعي (الحاتمي، 2007، ص256) .

- اساليب التعبير في حركة التبديلية (Altermodern)

بالنسبة لهذه الكلمة فقد تم تعريفها من قبل (نيكولاس بورريود) بأنها المحاولة لوضع الفن المصنوع في هذا العصر في سياقهِ الصحيح ، المُتفق مع المضمون العالمي المعاصر، ليتم تمييزه عن التقييس والتجارة، من خلال استغلال التكنولوجيا المعاصرة استغلالاً فني في بناء المنحوتات التي تدمج عناصر (واقعية) و(سريالية) بأجزاء ومكونات (الآلة)، إن فني (التبديلية) يبحّثون عن (الحداثة الجديدة) التي تترجم القيم الثقافية المهمة للجماعات الثقافية المختلفة، وربطهم بشبكة العالم، وعملية إعادة التحميل للحداثة بالنسبة للقرن (الواحد والعشرين) قد يصح تسميتها بـ(التبديلية الحديثة)، هذه الحركة التي ارتبطت باختلاط الأعراق والأنساب في العالم الحديث مع الحكم على الذات. كما تفترض احتمالية التفرد في هذا العالم الخاضع للتقييس المُتصاعداً. (التبديلية) يمكن تعريفها بأنها عبارة عن فنان بأفكار تمتاز بحداثة غير اعتيادية في عالم معاصر يمتاز بـ(الحداثة) كذلك

((Equipo Cronica and Wittily Nostalgic | pop art painting rxE .
فأساليب التعبير في هذه الحركة هو فن مصنوع بالاندماج مع التكنولوجيا كما في (شكل رقم (17 , 18) .



شكل 18



شكل 17

- المبحث الثالث : اورلان التجربة والاسلوب

أورلان فنانة فرنسية (ميراي سوزان فرانسيت بورت) ولدت في 30 مايو 1947 في سان اتيان , تبنت اسم (اورلان) في عام 1971 والذي كانت تكتبه دائماً بحروف كبيرة , تعيش وتعمل في لوس انجلوس ونيويورك وباريس . تعد (اورلان) فنانة متعددة الاختصاصات , تواجهنا بعنف بفكرة (نيتشة) عن "فرد يصنع من نفسه عملاً فنياً" . فهي مشهورة بشكل اساسي لإنجازاتها في العمليات الجراحية في سلسلة (التجسد الجديد للقديسة اورلان) (1990-1993) , انجازات حولت الفنانة اثناءها وجهها حتى ابعاده عن أصول علم الجمال التقليدي , لا بل قلبت الجمهور , والنقد ,



شكل 19

ولها مُنافسون في جميع انحاء العالم ولكنها تقوم بدور الرائدة في مجال التغييرات الجسدية . إن قبولاً كهذا لهذه الممارسات

خارج النطاق الفني يبرهن على مُلاءمتها لبعض طُرق العلاقة بالجسد في الثقافة الغربية الراهنة (مارزانو , 2012 , ص252). وقد اصرت (اورلان) على مهاجمة (الطبيعة الأم) "الوجه الذي لديك هو شيء

لا يمكنك فعله" , أي الوجه الطبيعي ليس من صنع الانسان ,

فأرادت التمرّد على تلك القوانين من خلال اجرائها للعمليات الجراحية , وهذه الجراحة "عكس الدوافع التقليدية للجراحة التجميلية" , لم تُكّن هذه العمليات محاولة لجعلها تبدو أصغر سناً أو أكثر جمالاً. فقد تعبت من الطُرق التي تُقيد بها معايير الجمال المجتمعية للنساء . وضعت (اورلان) على وجه التحديد لجعل نفسها أقل جمالاً وأصرت قائلة "كل عملي ضد الصورة النمطية" (https://news.artnet.com/exhibitions/orlan-interview). وقد "أنجزت

سبع عمليات جراحية ناجحة. تحول وجهها إلى تجسيد مشوه الخلقة بالخدّين المنفوختين , والشفّتين المطليتين للغاية بمساحيق التجميل, وبالشعر الأصفر من جهة و الغامق من الجانب الآخر. يستطيع الكائن البشري، بالجراحة التجميلية أن يبتكر من جديد جسماً منسقاً للاستيهام, لا بل أيضاً, بمعارضة للجمال المقولب, يستطيع أن ينتج تشوهاً للخلقة

ويتحدى المجتمع على هذا النحو" (الحسن, 2014, ص226) كما في (شكل رقم 19).

ومن اشهر اساليبها في التعبير هو (التهجين الذاتي) (كما في (شكل رقم 20)



شكل 21



شكل 20

ويعد القطعة الرئيسية في مسيرتها الفنية... فقد اثرت هذه التغييرات الجسدية وما زالت تؤثر بالمخيلة . وراء التعاطف أو النفور اللذين يمكن ان نشعر بهما تجاه هذه الانجازات , وقد تكون اكثر اعمالها الفنية تأثيرا . ولا يمكن تلخيص الانتاج الفني لـ (اورلان) بهذه الانجازات / العمليات الجراحية فقط , بل لها العديد من النتائج الفنية المتنوعة وتشمل (التصوير الفوتوغرافي, والرسم , والنحت , والطاقة التحريكية , والفيديو) (مارزانو, 2012, ص 252) كما في (شكل رقم 21 , 22 , 23 , 24) . حيث ارادت (اورلان) ان تكون ساخرة في فنها ويعتمد فنها بدقة على قدرتها بـ (اثاره الجدل) .



شكل 24



شكل 23



شكل 22

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:

1. الأسلوب هو سمات خاصة وفريدة في العمل الفني يتميز بها الفنان عن غيره. والأسلوب هو هوية الإنسان ذاته .
2. الأسلوب الفني هو قدرات الفنان ووسيلته للوصول إلى التركيب والتأليف بين العناصر داخل نتاجه الفني. ويختلف من فنان الى آخر.
3. يعد الأسلوب مهارة أدائية تشوبها لمسات من التقليد له ملامح مشتركة يخالف التكنيك لان التكنيك ذاتي وهو طابع الفنان الفريد في الإبداع وصياغة الأثر الفني.
4. يظهر الأسلوب من خلال الشكل الفني المُعبر عن ذات الفنان وفرادة تجربته .
5. التعبير الفني هو فعل يسلط الضوء على أسرار ومكونات موضوع يدور في خلد الإنسان.
6. التعبير هو محصلة تفاعل الفكرة سواء كانت موضوعية أم روحية أم صوفية أم كونية، مع روحية المادة. ينصهر بتفاعل دينامي وصولاً لعملية التعبير.
7. يمتلك التعبير دلالات عديدة الجمالية منها ويفصح عن العلاقة بين الفنان والموضوع .

8. التعبير هو الأسفار الخارجي عن المشاعر الداخلية ,فهو سبيل الفنان للإفصاح عن افكاره وعواطفه ويكشف لنا عن عمقه الوجداني وفق انساق بنائية .
9. لا تعبير دون ما هو فكري ، وبدون رؤية ناشطة في استنطاق الخامات ولا تعبير ألا بتفاعل ذلك كله من مكونات العمل الفني.
10. هناك علاقة بين المادة والتعبير وتنطوي المادة على تعبيرية خاصة بها .
11. يعتمد العمل الفني بدرجة كبيرة على المادة المستخدمة, فالفنان يختار مادته ويتعاطف معها، لأنه يدرك أن كل مادة لها إمكانية خاصة بها في التعبير.
12. إن فنون ما بعد الحداثة جعلت من المواد أداة تعبير في حد ذاتها .
13. رفضت أساليب التعبير في فنون ما بعد الحداثة الحدود بين الأشكال العالية والهابطة للفن ويؤكد على الآثار الأدبية والفنية ذات الطبيعة الساخرة , الكولاج , المعارضة , التهكم , المفارقة ,... التشظي أو التفكيكية .
14. اتخذت أساليب التعبير في (التعبيرية التجريدية), آلية جديدة في التعبير من خلال اللون المعبر عن الانفعالات المتمثلة بتمثيلات قد تكون شبيهة بالأشكال والإشارات .
15. تميزت أساليب التعبير في فن (البوب) من خلال المنعاجات الشكلية والبنائية بأشراك الأشياء الجاهزة غير الجمالية والمصنعة في الحياة اليومية في العمل الفني .
16. تنوعت أساليب التعبير في (الواقعيين الجدد) وذلك باستخدام صور فوتوغرافية بالحجم الطبيعي للشخصيات السياسية والثقافية مع دمجها بالمواد المستهلكة .
17. أحيا فنانون ما بعد الحداثة اساليب التعبير بالانتقال من الانفعال والتلقي الى المشاركة والفعل فتغير الشكل في الفن.
15. إن اساليب التعبير قد تحولت وتتنوع بفعل التصورات العلمية والاكتشافات التكنولوجية.
16. اعتمد أسلوب التعبير في (الفن السوبريالي) على انتقاء الصور واختيار الموضوعات بحضور واقعي مقنع وباستخدام وسائل مباشرة ميكانيكية كالآلة الفوتوغرافية الكاميرا والصور الفوتوغرافية ,والشرائح المنقولة الى الشاشة .
17. اعتمدت أساليب التعبير في (الفن البصري) على التأثيرات المرئية البراقة , والتي تنشأ عن تنظيم الأشكال والخطوط وعيني المشاهد تشكلا جزئياً من مكونات العمل .

18. أسلوب التعبير في (الفن الحركي) هو وصف لظواهر الحركة في الفيزياء و محاولة نقل الحركة في العمل التشكيلي ، من مجال الإيهام المنظوري إلى المجال الواقعي والفعلي .
19. اهتم أسلوب التعبير في فن (الحد الأدنى) بنفي الملامح والاشكال التمثيلية , والاعلان عن موت الرموز والكنائيات والعمل الفني خال من أي تأويل أدبي أو استعاري.
20. أساليب التعبير في (الفن المفاهيمي) تعتمد الفكرة والمفهوم كعنصر أساسي في العمل الفني , فالفكرة تصبح آلة تصنع الفن.
21. تعد أساليب التعبير في (فن الاداء) متعددة التخصصات تقليدياً. قد يكون الأداء إما كتابياً أو غير مشفر أو عشوائياً أو مدبراً بعناية أو تلقائياً أو مخططاً له مع مشاركة الجمهور أو بدونها.
22. تحت أساليب التعبير في حركة (الفلوكسس) فن الفعل (الأحداث) على الفوضى والتجريب ورفض الأهداف الجمالية البحتة مع اشراك جسد الفنان كخامة في العمل الفني.
23. أساليب التعبير في حركة (التبديلية) بوضع الفن المصنوع بسياقة الصحيح باستغلال التكنولوجيا المعاصرة استغلالاً فني في بناء المنحوتات التي تدمج عناصر واقعية وسريالية بأجزاء ومكونات الآلة .

الفصل الثالث

(إجراءات البحث)

مجتمع البحث: بعد أن قامت الباحثة بإجراء دراسة استطلاعية لما منشور ومُتيسر من أعمال الفنانة (اورلان) والتي تم الحصول عليها كمنشورات من وسائل ومواقع الانترنت، ونظراً لكثرة اعداد المجتمع، فقد تم أخذ (ثلاث) نماذج وتحليلها كونها تمثل نماذج لباقي عينات المجتمع، وتُغطي هدف البحث الحالي.

منهج البحث: اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي (تحليل المحتوى) في تحليل عينة البحث ، كونه يهتم بوصف الظاهرة وصفاً دقيقاً، وهو أسلوب من أساليب التحليل المُرتكز على معلومات كافية، تخص ظاهرة أو موضوع مُعين ضمن فترة زمنية محددة، ثم تفسيرها بطريقة موضوعية، للوصول إلى تعميمات مقبولة، بما ينسجم مع ما مُعطى من الظاهرة أو الموضوع.

عينة البحث : قامت الباحثة باختيار عينة للبحث بلغ عددها (ثلاث) نماذج وتحليلها كنماذج لباقي عينات المجتمع , وبصورة قصدية وفقاً للمسوغات الآتية :

1 تنوع الاعمال التي تناولتها عينة البحث .

2 استبعاد المتكرر والمتشابه منها .

3 اعتماد الاعمال الأكثر شهرة وانتشار .

اداة البحث: اعتمدت الباحثة على الملاحظة في تحليلها للعينات، من خلال الكشف عن العناصر البصرية للأشكال والألوان والخطوط والملامس والفضاءات، وباعتماد على المؤشرات وما تحوي من توصيفات لمعنى (الاسلوب)، و(التعبير)، و(الأساليب التعبيرية لفنون ما بعد الحداثة)، والتي انتهى إليها الاطار النظري، بوصفها اداة للبحث الحالي وبألية تعتمد (المنهج التحليلي الوصفي).

تحليل العينات :



أ نموذج (1)

عنوان العمل : العدد الهندسي، رقم 21 باب مع مرآة

سنة الانتاج: 1974

القياس: 180X150 سم

المادة: زيت على خشب وأشياء الميلايين

حاولت الفنانة في هذا العمل الفني ان تستثمر مُعطيات الإحساسات البصرية ،من خلال استخدام التضاد اللوني والاحساسات البصرية من الاشكال الهندسية , فنجد مشهدية العمل بشكل عام هو لونين الاصفر (الكرمي) او البرتقالي المصفر مع اللون الازرق , ثم نجد هناك لونين احدها الاسود بشكل مربعات في وسط العمل الفني , واللون الاحمر الموزع على جانبي العمل احدها بشكل دائرة حمراء بينما يتخذ الشكل الاخر خط عمودي بشكل سلسلة يتوسطها لون ابيض, تأتي المساحات الهندسية والتقاطعات بشكل مائل لتعطي دلالة تختلف عن الوسط والذي شكل بشكل افقي , ونجد خطان متعرجان بشكل عموي يقسم العمل الى ثلاث مجموعات هندسية , وخطان ابيضان يتقاطعان بشكل عمودي في الجزء الاعلى والوسط من العمل الفني. فهذا الاتجاه التشكيلي يُفتش عن الأثر الذي يتركه المشهد المُصوّر على عين المشاهد عبر منظومته الإدراكية، بما يعطي دلالة الى اسلوب الفن البصري والذي يتقصّى الإيهامات البصرية المُضلّلة للعين , بهذا الاسلوب تخلق (اورلان)، علاقات جدلية بين رؤية موضوعية

ورؤية ذاتية اعتمدت على الخصائص البصرية للعين فهي قريبة للأعمال المبكرة التي ظهرت في الستينيات، للفن البصري والذي ساد فيها اللون الأبيض والأسود، بهذا الأسلوب والتشكيل عززت (اورلان) قيمة معظم التأثيرات البصرية المتداخلة والتي تبدو وكأنها تعريف بحراكية العلاقات البنائية الغامضة، واعطت قيمة للون وطبيعة تشكيل المساحات الهندسية وتكوينها إضافة إلى التقنيّة التي تُعدّ بنية مُحركة للفعل البصري ويمكن القول بأن أسلوب التعبير في هذا المنتج هو ظاهرة بصرية اعتمدها اورلان في تجربتها في ذلك الوقت في العمل الفني وعدّتها أسلوباً تعبيرياً معرفياً وفنياً للخيط البصري، وبهذا الأسلوب يتشكّل الإطار العام لبناء المنتج البصري ضمن أسلوب هندسي وترتيب رقمي للأشكال الهندسية والذي يأخذ (رقم 21)، وايضا اضافت في أسلوبها استخدام اشياء اخرى مثل مادة الميلامين وهو "مركب كيميائي له ميزات تدخل في علم الكيمياء مثلا استخدام المحاليل المائية للميلامين هو (فورمالدهيد) الذي يدخل في صناعة ألواح الخشب المضغوط أو الخشب الرقائقي وكذلك في صناعة الورق وصناعة النسيج. اعتمدت (اورلان) في طرحها لهذا الأسلوب بالتعبير عن ظاهرة معينة للنظام البصري ضمن آليات التحليل والتركيب للبنى مُتعدّدة الأشكال من مربعات والمساحات الزرقاء التي تشير الى الشكل الهندسي المثلث، إضافة بعض الأشياء مثل مادة الميلامين بالضافة الى طرح فكرة المشاركة المعرفية مع المتلقي أي التبادل بين بين الفنان والمُشاهد لتجد تفسيراً تطوّرياً ضمن تضمينات تتعلّق بالثقافة مثلا النتاج الذي يُقدّمه الفنان من إحساسات بصرية مع التفاعل الفكري لطروحات ومفاهيم حول الحركة ضمن الفن البصري، حيث وضحت (اورلان) بأسلوبها الاقرب الى الفن البصري والتجريد الهندسي، أهمية العلاقة بين العين الإنسانية والشيء التشكيلي، والأشكال التجريدية الهندسية، تعتمد بطبيعتها على التأثيرات المرئية المُخدمة أو البراقة، التي تنشأ عن تنظيم الأشكال والخطوط، كما نجدها في تعبير (اورلان) في أسلوبها الفني.



أنموذج (2)

عنوان العمل: قبلة الفنان

سنة الانتاج: 1977

القياس: 70X170 سم

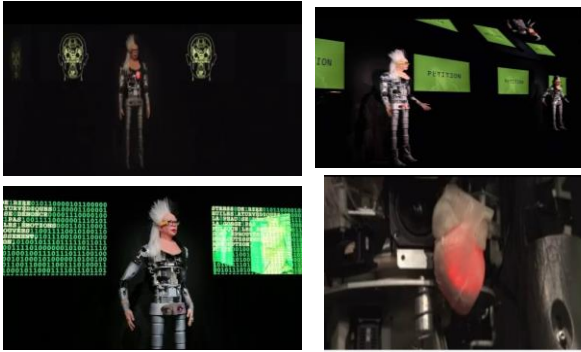
المادة: صورة فوتوغرافية أسود وأبيض، قاعدة خشبية،

زهور، حروف بلاستيكية، كرسي، موسيقى تصويرية

استخدمت الفنانة (أورلان) بهذا الأسلوب تعبيراً آخر من أحد أنواع اساليبها المتبعه فقد استخدمت (الوسائط المتعددة) في هذا العمل التركيبي، والذي يتكون من قالب نحتي نصفي عاري مكتوب عليه باللغة الانكليزية، مسند على كرسي، يتقدم العمل في الوسط باقة ورد بيضاء، والى الجانب الايسر للمتلقي خمسة شموع بيضاء وطويلة قد تم اضافتها، ونجد خلف الشموع تمثال للقديسة (أورلان) وبمتابعة نقدها للمؤسسة الدينية وللسلوكيات النسوية المكررة، حققت الفنانة في العام 1977 انجازاً في المعرض الدولي للفن المعاصر (fiac) الذي أثار غضب وانفعال الجمهور. أكسبها هذا الانجاز، قبلة الفنانة اتساع شهرتها الى خارج النطاق الفني. (أورلان) التي أرادت ابراز التركيب النحتي في ابداعها، باعت قبلاتها لهواة الفن المهتمين. وقفت خلف صورة لنصفها الاعلى العاري، واقترحت على العابرين أن يتلقوا احدى قبلاتها أو اشعال شمعة موضوعة في اسفل أيقونة للقديسة (أورلان)، وذلك مقابل خمسة فرنكات. واضعة سلوكيات المرأة المتكررة بعلاقة القديسة والمومس و(الفنانة) واضعة إياهم في اطار مؤسساتي، انجزت (أورلان) "إزالة صفة الأقلية" التي تسائل ملائمتهم. وبهذه المناسبة قُشرت قائلة " باستخدام جسدي كمادة بناء أبحث مجدداً سوق الفن وأطالب بحق النساء في التصرف بجسدهن بحرية" (مارزانو، ميشيلا، 2012، ص254).



تبرز اورلان بممارساتها المتعددة ، التي تمثل الاهتمام الذي أبداه الفنانون المعاصرون بالأداء وإمكانيات استخدام أجسادهم كوسيلة للإبداع . أثناء استجوابها للعروض الفني و الموضوعية ، فأسلوب التعبير الذي قدمته (اورلان) هو من احد انواع الاساليب الفن المفاهيمي الذي يعتمد على (الفكرة / المفهوم) كعنصر أساسي يقوم عليه العمل الفني . دأبت هذه الفنانة على نطاق دولي دائماً على جعل مظهرها وهويتها يلعبان من أجل إعادة اختراع نفسها من خلال العمل المستمر لـ " النحت الذاتي" فيكون لها الأسبقية في التمثيل على أي عناصر جمالية أخرى للعمل. فالأولى بالطرح والمناقشة هي الفكرة. الفكرة هنا هي موضوع العمل الفني فهي تجلس خلف صورة لها تمثال نصفي العاري ، وتبيع القبلات للزوار أو تدعوهم لتقديم شمعة لصورتها. أصبحت الفكرة في هذا العمل التركيبي هي الهدف وهي الموضوع، لذلك، طبقاً لاسسس التقديم للفن المفاهيمي فقد استعانت بالوسائط المتعددة في التقديم لاستعراض الفكرة المُستهدفة بشكل أوضح فقد أدمجت الفن بالحياة من خلال تقديم طروحاتها الفكرية في السلوكيات الي تخص النساء واستخدمت جسدها كمادة بناء لسوق الفن بهذه الفكرة تحاول (اورلان) التحرر من القيود الاجتماعية والثقافية ، والتخلص من القيود التي تعيق الفن. ليس من الفن بحد ذاته ، بل من أشكاله التقليدية وطرق استهلاكه ، بمعنى ان الفنان يجب ان يقدم عمله الفني لا كسلعة ممكن الاستفادة منها بل الأساس في ذلك هو الفكرة والمفهوم. فقد اصبح الفكرة عند (اورلان) آلة تصنع الفن .



أنموذج (3)

عنوان العمل: طاقة تحركية

سنة الانتاج: 2018

القياس: أبعاد متغيرة

المادة:

تطالعنا الفنانة (اورلان) في اسلوبها الادائي والتي تعبر به عن موضوعة جديدة من اعمالها، والذي يتكون النموذج من عدة صور من العمل الفديوي من اجل الاحاطة بالموضوع حيث نشاهد العرض والتي تحاول به وضع الفن المصنوع في سياقة الصحيح، ومواكبة العصر، وما يتطلبه المجتمع المعاصر وهي ترتدي زي (الانسان الالي)، تقوم به وكأنها آله، ويصاحب العرض تأثيرات صوتية وصورية، كما نشاهد في خلفية العمل، وأختلاف صورة العمل حاولت (اورلان) استغلال التكنولوجيا المعاصرة في توظيف مادتها الفنية، واستغلالها في انشاء وتكوين وبناء منحوتاتها التي تدمج عناصر واقعية، المتمثلة بوجهها وجزء القلب بشكله الواقعي، ويحتوي بداخله ضوء، وباجزاء ميكانيكية ومكونات (الالة)، و(سريالية) فهي بهذا الاسلوب اقتربت من ان فنان (التبديلية)، بأسلوب التعبير هذا ترجمت للقيم الثقافية المهمة للجماعات الثقافية المختلفة لفناني (التبديلية)، وربطهم بشبكة العالم، وهذا الاسلوب في التعبير يعتبر دمج المفهوم للفن مع التكنولوجيا المتخصصة، باعتبار ان الفن اصبح موضوع من اجل صناعة الفن. فقد أحييت (اورلان) اساليب التعبير بهذا العرض بالانتقال من الانفعال والتلقي الى المشاركة والفعل اصبح المنتج الفني مختلف من خلال التكنولوجيا، ودمج الجسد باجزاء اخرى، سعة فضاء العمل فهي تبحث عن الحداثة الجديدة

فهي تقدم رؤية الفن المندمج مع التكنولوجيا من منظور مختلف من خلال السير عبر بيئة حداثوية ومعاصرة فهي تحاول بأسلوب التعبير ان تصنع تصميم لعمل مميز، وتسلب الضوء على مدى اهمية الثقافة الكبيرة. ان الأشياء الصناعية الجاهزية والاستهلاكية والتكنولوجية الرقمية والضوئية والصوتية تدخل في الفنون كفكرة ومفهوم بان الجسد يغدو استهلاكياً، بل يندمج ويتشياً، مثله مثل الأشياء الأخرى من السلع اليومية الاستهلاكية. تمارس (اورلان) في اسلوب تعبيرها المبتكر ضمن اسلوبها (الطاقة التحريكية) لتهب أشكالاً أدائية حركية تصاحبها تأثيرات صوتية وضوئية.

الفصل الرابع

نتائج البحث:-

- 1- قدمت الفنانة حالات واساليب متنوعة من خلال العرض .
 - 2- اعتمدت اورلان اسلوب التأثيرات المرئية ومشاركة عيني المشاهد في التشكيل البصري كما في نموذج (1) .
 - 3- اعتمدت اورلان اساليب التعبير بفعل التصورات العلمية والاكتشافات التكنولوجية كما في نموذج (2 , 3).
 - 4- استخدام الفنانة الاشياء الجاهزة والمواد المختلفة ظهرت كسمة اسلوبية كما في نموذج (2).
 - 5- قدمت الفنانة اسلوب تعبيرى يعتمد الفكرة والمفهوم كعنصر أساسي في العمل الفني كما في نموذج (2) .
 - 6- قدمت الفنانة اسلوب التعبير الادائي و استخدمت الجسد كسلعة اسلوب وتعبير مبتكر كما في نموذج (2, 3).
- الاستنتاجات :-

- 1- اختلاف وتنوع اساليب التعبير لدى الفنانة اورلان .
 - 2- احتوت اساليب التعبير لدى اورلان مفاهيم فلسفية عبثية وفوضى جسد جراحي, دمج تكنولوجي .
 - 3- اساليب التعبير لدى اورلان مفتاح لفهم الثقافة الحديثة والحرية في تقديم اعمال باي سمة ووصف.
- التوصيات :-
- في ضوء ما أسفر عنه البحث من نتائج واستنتاجات ، واستكمالاً للفائدة المرجوة منه ، توصي الباحثة بما يأتي :

- 1- تشجيع طلبة الدراسات العليا على تقصي المفاهيم الفلسفية والفكرية لأساليب التعبير لدى اورلان.
 - 2- ضرورة إطلاع دارسي الفن والجمال والنقد لما انتهت إليه الدراسة ، لما يحقق معرفة بآليات اشتغال اساليب التعبير بشكل عام واساليب التعبير لدى الفنانة اورلان.
 - 3- الاستفادة من البحث الحالي في إغناء الدروس النظرية فلسفة الفن وعلم الجمال في كليات الفنون الجميلة.
 - 4- ضرورة تشجيع ودعم إصدار الكتب بخصوص اساليب التعبير قي فنون مابعد الحداثة .
- المقترحات :-

بعد استكمال متطلبات البحث . تقترح الباحثة إجراء الدراسات الآتية :

- 1- اساليب التعبير في الرسم العراقي المعاصر .
- 2- اساليب التعبير في فنون ما بعد الحداثة.
- 3- التهجين الذاتي في اعمال الفنانة اورلان
- 4- الخصائص الفكرية في اعمال الفنانة اورلان.

المصادر:-

- 1- ابن منظور : لسان العرب ، ج 1 مادة (سلب) ، القاهرة ، ب.ط ، الدار المصرية للتأليف والترجمة .
- 2- ابن منظور، لسان العرب، بيروت، دار لسان العرب، المجلد الرابع، 1955.
- 3- اشرف ابراهيم: الفن بناء ، دور الفن في الارتقاء بالمجتمعات الحديثة، ب.ط ، دار ابن رشد للنشر، 2015.
- 4- ابو ملح ،علي : في الاسلوب الادبي ، ب.ط ، المكتبة العصرية للنشر، بيروت ، 1968.
- 5- أمل نصر : مشاركة في الإبداع كيف نتلقى الفن المعاصر ، جريدة الفنون ، شهرية فنية تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ع 52 ، الكويت ، كانون الثاني 2005 .
- 6- أمهر، محمود: التيارات الفنية المعاصرة، ط1 ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ، القاهرة، 1996.
- 7- أمهر، محمود: الفن التشكيلي المعاصر ، التصوير (1870 – 1970) ، ب.ط ، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، 1981 .
- 8- بهنسي، عفيف: الفن في اوربا من عصر النهضة حتى اليوم ،المجلد الثاني، ط1، دار الرائد اللبناني، الحازمية-لبنان ، د.ت .
- 9- بهنسي ، عفيف: من الحداثة الى ما بعد الحداثة في الفن ، ط1 ، دار الكتاب العربي ، دمشق ، 1997.
- 10- بروكر ، بيتر: الحداثة وما بعد الحداثة، تر : عبد الوهاب علوب ، ب.ط ، منشورات المجمع الثقافي ، ابو ظبي ، 1995.
- 11- البعلبكي، منير: المورد، بيروت، ب.ط ، دار العلم للملايين، 1977 .
- 12- باونيس، الآن : الفن الاوربي الحديث ، تر: فخري خليل ، دار المأمون ، بغداد ، 1990.
- 13- باسيلوس، ناجي موسى: البعد التاريخي لجماليات الفن التشكيلي ومفهوم الفن وتحولاته قراءة تاريخية، ب.ط ، الدار للطباعة والنشر ، 2018.

- 14- برتلمي, جان: بحث في علم الجمال، ت: انور عبد العزيز، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة ، 1970.
- 15- بلاسم محمد ، سلام جبار : الفن المعاصر اساليبه واتجاهاته ، ط 1 ، مكتب الفتح للطباعة ، بغداد، 2015 .
- 16-جيرو، بيير :الاسلوبية ، تر:منذر عياش ،ط1، مركز الانتماء القومي ،لبنان ،1994.
- 17- جنان محمد احمد : تطور الاسلوب عند الفنان فائق حسن ، رسالة ماجستير غير منشورة كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1995.
- 18- جرار، امانى غازي: فلسفة الجمال والتذوق الفني(تربية الحس الجمالي) ب.ط ، دار اليازوري للطباعة والنشر،2015.
- 19- جيروم، ستولنتيز: النقد الفني، تر: فؤاد زكريا، ب.ط ، مطبعة عين شمس ، القاهرة:1974.
- 20- جبران مسعود : الرائد، بيروت، 1981 .
- 21- حسن محمد حسن: الاسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر، ب.ط، دار الفكر العربي، مصر، 1977.
- 22- الحاتمي ،آلاء علي عبود سعيد:الأبعاد المفاهيمية والجمالية للدائنية وانعكاساتها في فن ما بعد الحداثة، رسالة ماجستير غير منشورة،جامعة بابل كلية الفنون الجميلة، 2007.
- 23- الحسن ، صلاح هادي بشن : المسخ وتحولاته في الرسم الأوربي، جامعة بابل كلية الفنون الجميلة اطروحة دكتوراه غير منشوره، 2014.
- 24- الحلو ، سامر جاسم : اساليب التعبير في نصب الجندي المجهول في العالم، رسالة ماجستير غير منشورة ،جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 2007.
- 25-الرويلي ، ميجان ، وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ط 1 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، 2002 .
- 26- سانتنيانا، جورج: الاحساس بالجمال، تر: محمد مصطفى بدوي، ب.ط، الانجلو المصرية القاهرة ، د.ت .
- 27- سميث ، إدوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، تر : فخري خليل ، ب.ط ، دار المأمون للطباعة والنشر ، بغداد ، 1995 .
- 28- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، منشورات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، 1984.

- 29- صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، ج1، ب.ط، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1982 .
- 30- الطفيلي، مهدي عبد الأمير إسماعيل : الأبعاد الأسلوبية والتقنية في رسوم التعبيرية التجريدية ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، 2008.
- 31- عبدالمنعم حسين : القياس والتقويم في الفن والتربية الفنية، ب.ط ، مركز الكتاب الاكاديمي، 2018.
- 32- عدنان مبارك: الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث على ضوء نظرية هيربرت ريد، ب.ط ، دار الحرية ،بغداد، 1973.
- 33- الكاتب مجهول:المنجد في اللغة العربية المعاصرة، مر: مأمون الحموي وآخرون، ب.ط ، دار المشرق، بيروت، د.ت .
- 34- الكيف، حسن عمران كيف حمزه: سمات التعبير في رسومات بيكاسو للمرحلتين الزرقاء والوردية، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، 2016.
- 35- المناصرة، عز الدين: لغات الفنون التشكيلية ، ط 1 ، دار مجدلاوي ، عمان ، 2003 .
- 36- مولر ، جوزيف أميل : الفن في القرن العشرين ، تر : مها الخوري ، ط1 ، دار أطلس ، دمشق ، 1988 .
- 37- الماشطة، انوار صباح عبد الغفار: الأبعاد الفكرية والجمالية في الرسم السوبريالي، جامعة بابل كلية الفنون الجميلة ، رسالة ماجستير غير منشورة، 2009.
- 38- مارزانو، ميشيلا: معجم الجسد، تر: حبيب نصر الله نصر الله، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 2012.
- 39- مصطفى، إبراهيم وآخرون: المعجم الوسيط، ج1، ط2، مكتبة المرتضوي، دار الدعوة للنشر، 1385هـ .
- 40- موري ، مدلتون : معنى الأسلوب ، تر: صالح الحافظ ، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد الأول وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد و 1982 .
- 41- المسدي، عبد السلام : الأسلوبية والنقد الأدبي، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد1، وزارة الثقافة والإعلام،بغداد، 1982.
- 42- محمد صفاء حمودي: مفهوم التعبير الفني، 11/12/2009
38=http://www.alfnonaljamela.com/topic_show.php?id=2009
- 43- نيكولاس، ويد:الأوهام البصرية فنها وعلمها، تر:مي مظفر، ط، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1988 .

44- هاف, كراهم: الاسلوب والاسلوبية, تر: كاظم سعد الدين, ب.ط, دار افاق عربية للصحافة والنشر بغداد 1985.

44- هتشنون: معجم الأفكار ولأعلام, تر: خليل راشد الجيوشي, ط1 بيروت, 2007.

45- هاف, كراهم: الاسلوب والاسلوبية, ت: كاظم سعد الدين, دار افاق عربية للصحافة والنشر, 185.

46- هيجل : فكرة الجمال , ت: جورج طرابيشي , دار الطليعة للترجمة والنشر , بيروت , 1978 .

47. Equipo Cronica and Wittily Nostalgic | pop art painting
2https://goo.gl/V9arx

/فن_تصوري48.https://ar.wikipedia.org/wiki/

49.https://translate.google.com/translate?hl=ar&sl=en&u=https://en.wikipedia.org/wiki/

50.https://www.theartstory.org/artist/rosenquist-james/artworks

51.https://www.wikiart.org/en/sol-lewitt/buried-cube-containing-an-object-o

توظيف شخصية الطفل البطل في عروض المونودراما
الموجهة للطفل

Employing the character of the child hero in
monodrama shows
Directed to the child

م. حسام حسين عباس

كلية الامام الكاظم (ع) - اقسام واسط

Lect. Hussam Hussein Abbas

Imam Al-Kadhim (peace be upon him) College - Wasit
departments

رقم الهاتف 07725102910

lecwasit86@alkadhum-col.edu.iq

الكلمات المفتاحية: الطفل البطل، المونودراما، المسرح الطفل.
المستخلص: يعد المسرح بصفة عامة ملئاً بالتخصصات الإبداعية وفقاً لمناهج ومذاهب مختلفة ولكل منهج اتجاه، ولأسيما المسرح المونودرامي تعد المونودراما. شكلاً من أشكال المسرح بوصفها تمتلك خصائص قد تختلف في بعض جوانبها عن المسرح الدرامي ذي الشخصيات المتعددة إذ أن المونودراما لا بد لها من خصائص فنية وتقنية تمتلك عناصر النجاح على وفق مرجعيات الأدبية والفنية.
وبناءً على ذلك حدد ألباحث مشكلة بحثه من خلال التساؤل الآتي: هل وظفت شخصية الطفل البطل في عروض المونودراما الموجهة للطفل؟

اتبع ألباحث المنهج الوصفي- أسلوب تحليل، إذ تضمن مجتمع البحث الحالي من عروض مهرجان محترف ميسان المسرحي لمونودراما الطفل 2016 الذي أقيم في مدينة العمارة، ولغرض تحقيق هدف البحث (الكشف عن شخصية الطفل البطل في عروض المونودراما الموجهة للطفل) اعتمد ألباحث: اعتمد الباحث في التحليل على مؤشرات الإطار النظري. وكانت من أهم النتائج التي توصل إليها البحث هي:

- 1- أن شخصية الطفل البطل تحمل الكثير من القيم الأخلاقية والتربوية منها الوفاء، وحب الوطن، والأهل وكذلك السير في طريق الحق. أما الاستنتاجات كانت أهمها:

1-أن أتسام شخصية البطل بالشجاعة في الأمور المهمة التي تعزز قوة شخصية الطفل وتساعد في بنائها .

Keywords: child hero, monodrama, child theatre.

Theater in general is full of creative specializations according to different approaches and doctrines and each approach has a direction, especially monodramatic theatre. Monodrama is a form of theater as it possesses characteristics that may differ in some aspects from dramatic theater with multiple characters. Monodrama must have artistic and technical characteristics that possess the elements of success in accordance with literary and artistic references. Accordingly, the researcher defined his research problem through the following question: Has the character of the child hero been used in melodrama shows directed at children? The researcher followed the descriptive approach - a method of analysis, as the current research community included performances from the Maysan Theater Festival for Children's Monodrama 2016, which was held in the city of Amara. In order to achieve the aim of the research (revealing the character of the child hero in melodrama performances directed at children), the researcher relied on the indicators of the theoretical framework in the analysis. The most important findings of the research were:

1- The character of the heroic child carries many moral and educational values, including loyalty, love of the country and family, as well as walking in the path of truth.

most important conclusions were: 2- The character of the hero is characterized by courage in important matters that enhance the strength of the child's character and help build it.

الفصل الأول – التعريف بالبحث

مشكلة البحث:

تعد مرحلة الطفولة اللبنة الأساس في تكوين شخصية الانسان وفي هذه المرحلة يميل الطفل الى تقليد الآخرين سواء كانوا شخصيات من الواقع او شخصيات يشاهدها الطفل في التلفاز أو الموبايل او من خلال مشاهدة الطفل للعروض المسرحية، اذ بعد مشاهدة الطفل لبعض الأفعال والحركات التي يقوم بها البطل ينجذب الطفل لهذه الشخصية ويبدأ باستقبال افكار تترسخ في داخله وتتحول الى سلوك ولكن قد لا تتوافق هذه الافكار والقيم مع المجتمع ومبادئه بسبب اختلاف المجتمعات والبيئة وغيرها من الظروف وبما ان العروض المسرحية غالبا ما تعرض في نفس المجتمع والرقعة الجغرافية للطفل المتلقي فمن خلال هذه العروض بصورة عامة ومن خلال شخصية البطل بصورة خاصة يستطيع المؤلف والمخرج ان يضح الافكار التي تساعد في تربية الطفل وتعليمه وب نفس الوقت يستطيع خلق قدوة للأطفال يقتدون بها، فالمسرح فن جماعي يتضمن مجموعة متنوعة من الفنون الفردية لتوصيل رسالة الى المتلقي، ولكن المونودراما تعمل بألية مغايرة عن المسرح الاعتيادي رغم وجود نفس العناصر لكن ليس نفسها على خشبة المسرح فهناك فرد واحد فقط يطرح ما يريد على المتلقي الجالس أمامه فيكون هو البطل. ومن خلال هذا حدد الباحث مشكلة البحث بالتساؤل الآتي: هل وظفت شخصية الطفل البطل في عروض المونودراما الموجهة للطفل؟

أهمية البحث : تتجلى أهمية البحث في كونه يسلط الضوء على شخصية البطل الطفل في العروض المونودراما الموجهة للطفل وهذا في حد ذاته سيعود بفائدة للدارسين والعاملين في:

- 1- مديريات النشاط المدرسي .
 - 2- الباحثين والمهتمين في مجال مسرح الطفل .
 - 3- كليات ومعاهد الفنون الجميلة .
- هدف البحث: يهدف البحث الحالي الى :
- الكشف عن شخصية الطفل البطل في عروض المونودراما الموجهة للطفل
- حدود البحث :
- الحد الموضوعي : العروض المونودراما الموجهة للطفل .
- الحد المكاني: العراق – محافظة ميسان- العمارة.
- الحد الزماني : مهرجان محترف ميسان للمونودراما الطفل 2016.
- مصطلحات البحث:

أولاً: التوظيف: التكيف الشكلي والاهمال التدريجي لكل الاشياء غير الضروري التي لا تملك اي صلة بعملية التوظيف وبالتالي سوف نصل الى نتائج ملائمة للهدف " (النجار ج.، 2004، صفحة 12)

لذلك فان الباحث يعرف التوظيف اجرائيا بانه: مجموعة من الانشطة المتسلسلة والمترابطة الفاعلة التي يقوم بها الممثل (الطفل البطل) من اجل ايصال الرسالة للمتلقي سعياً وغاية في التأكيد على البعد التعليمي التربوي والجمالي لذلك.

ثانياً: البطل:

تعريف البطل في (معجم مصطلحات الادب): "شخصية اسطورية قد تكون من سلالة الالهة حسب اعتقادات الديانات الوثنية والمشاركة لها قوة خارقة ومهارة تميزها عن البشر مثال ذلك هرقل واخيل في الاساطير اليونانية القديمة". (مجدي، 1976)

مجدي، وهبة. معجم المصطلحات العربية في اللغة والآدب , كامل المهندس, مكتبة لبنان , كبيروت 1976,

اما التعريف الاجرائي: للبطل هو الطفل الذي تتوفر فيه صفات القيادة من شجاعة واقدام وصدق وهو الذي يكون على استعداد تام بالتضحية بنفسه من اجل نصره الخير.

ثالثاً: الطفل البطل : هو الممثل البطل الصغير الذي يتحلى بسمات البطولة من شجاعة و اقدام وتحدي وتضحية .

رابعاً: المونودراما: عرفتها (ماري الياس) مصطلح مسرحي يعني دراما الممثل الواحد. وهو منحوت من الكلمتين اليونانيتين (Drama Monos الفعل الواحد)، في بعض الاحيان يستعمل تعبير مشابه هو عرض الشخص الواحد (One Man Show) .

(حسن، 1997، صفحة 493)

اما تعريف الباحث الاجرائي للمونودراما :هي احد الفنون الدرامية المسرحية القائمة على ممثل واحد يسرد الحدث عن طريق الحوار وهو المسؤول عن إيصال رسالة المسرحية ودلالاتها جنباً إلى جنب عناصر المسرحية الأخرى.

الفصل الثاني - الإطار النظري

المبحث الأول : مقومات العروض المسرحية الموجهة للطفل.

نظراً للأهمية التي يقدمها مسرح الطفل من حيث التربية والتعليم والتسلية للأطفال فقد كثرت الدراسات عنه من حيث نشأته وأنواعه والفئات العمرية التي يقدم لها وكثر العاملين في هذا المجال وكون هذا المسرح مقدم للأطفال الذين هم نواة المستقبل فهو يختلف عن مسرح الكبار في كثير من النواحي الفكرية والجمالية وحتى في وسائل

العرض والاداء التمثيلي أخذين بالاعتبار اختلاف المستوى الإدراكي للفئات المقدمة والمتلقية للعروض المسرحية .

مفهوم مسرح الطفل:

يُعد مسرح الطفل واحد من اهم العناصر في تكوين وبناء شخصية الطفل وتنمية قدراته العقلية لما يملكه هذا المسرح من ادوات تستطيع التأثير على الطفل وعلى سلوكه ايضاً

هناك الكثير من الآراء ووجهات النظر حول مفهوم مسرح الطفل فهناك من يرى ان مسرح الطفل هو " أحد الوسائل التعليمية والتربوية الذي يدخل في نطاق التربية الجمالية والتربية الأخلاقية فضلاً عن مساهمته في التنمية العقلية الى جانب اهتمامه بالتعليم الفني للنشء منذ مراحل تكوينهم الاولى داخل المدرسة وخارجها لما له من اثر مهم في استثارة خيال الطفل وتنمية مواهبه وقدراته الابداعية " (مسعود، 1986، الصفحات 38-39) فمن خلال مشاهدة الاطفال على اختلاف فئاتهم العمرية عروض مسرح الطفل الموجهة لهم ستنمو وتتطور الذائقة الجمالية مما يساعد كثيراً في بناء شخصياتهم وتهذيب سلوكهم وايضاً تطوير مواهبهم الفنية سواء كانت في المسرح او في مجال اخر ولأن عروض المسرح الطفل غالبا ما تحتوي على الخيال والفتناتزا بصورة مبسطة خالية من عمق الرموز لتتناسب مع عقلية الطفل وادراكه فأن هذه العروض ستتمى بصورة أو بأخرى خيال الطفل وتجعله خيلاً خلاقاً مبدعاً كما يعد مسرح الطفل وسيلة فاعلة في نقل الافكار والقيم التربوية للطفل عن طريق نصائح وحكم وعبر تكون ضمن مشاهد العرض المسرحي احيانا على شكل نثرية كالقصص وغيرها، وأحيانا اخرى عن طريق الأغاني أو الاناشيد التي يقوم الممثلون بتأديتها؛ فأن هذه النصائح والرسائل التربوية رغم بساطتها ولكن لها تأثير كبير في نفس الطفل وشخصيته بل البعض منها سيخلد في ذاكرته اكثر من اي شيء اخر يصادفه في حياته.

اذ يعد مسرح الطفل ذي الأهمية الاكبر من بين وسائط ادب الطفل من ناحية التأثير وتلقين الطفل وهذا ما أكده الكثير من الباحثين اهمهم (مارك توين)¹ في قوله "إن كتب الاطفال لا يتعدى تأثيرها العقل، وقلما تصل اليه بعد رحلته الطويلة الباهتة، ولكن حين تبدأ الدروس رحلتها من مسرح الطفل، فإنها لا تتوقف في منتصف الطريق،

¹ * مارك توين واسمه الحقيقي "صمويل لانغهورن كليمنس" هو كاتب أمريكي ساخر عرف برواياته مغامرات (هكليري فين) التي وصفت بأنها "الرواية الأمريكية العظيمة" ولد مارك توين في 30 نوفمبر عام 1835 في مدينة فلوريدا، ولاية ميزولاي، في عائلة متواضعة، ان توين معروفاً ليس فقط بكتابات الساخرة والهجائية ولكن واشتهر أيضاً بوجهات نظره المتطرفة تجاه الإمبريالية، الدين المنظم، والحقوق المدنية كان شخصية مشهورة جداً وكان صديق مع الرؤساء، والصناعيين البارزين، وحتى الملوك الأوروبيين: What Is Man?، The

بل تمضي إلى غايتها " (فوزي، 1998، صفحة 89) وفي قول الباحث المختص في ادب الاطفال (مارك توين) دلالة على أهمية مسرح الطفل كوسيلة للتعليم تكاد تفوق الوسائل الأخرى المستخدمة في تعليم الطفل مثل كتب المناهج والقصص وحتى الاناشيد وذلك لأن مسرح الطفل يجمع بين كل هذه الاصناف داخل اطار عنوانه مسرح الطفل فهو يحاكي الاطفال على اختلاف مستويات ادراكهم عن طريق المرئي والسمعي والموسيقى والحركة، وهذا من شأنه أن يرسخ الأفكار في ذاكرة الطفل لمدة اطول بكثير من الافكار الموجودة في الوسائل الاخرى .

أنواع مسرح الطفل

هناك انواع مختلفة من العروض المسرحية الموجهة للطفل كلها تُحاكي الطفل بصورة مبسطة يستطيع من خلالها استيعاب فكرتها و مضمونها واختلفت الآراء في تقسيم مسرح الطفل فهناك من قسمه من ناحية الممثلين الذين يقدمون العرض الى مسرح الطفل أي مسرح يقدمه ممثلين كبار أو صغار أو الاثنين معا ، وهناك تقسيم لنوعية عروض مسرح الطفل من حيث وسائل العرض والمحاكاة الى عدة انواع هي: (الباجلان، 2011، صفحة 110=111)

1. مسرح تمثيلي: وهو المسرح الذي يقوم فيه الكبار والاطفال او الاطفال فقط بتمثيل الادوار والشخصيات في عروض مسرحية موجهة خصيصا للطفل وهذه الادوار مبنية على قيم ثقافية وتعليمية توعوية وفي نفس الوقت فيها الكثير من التسلية والمتعة ويكون فيه التمثيل بسيط وملئم لإمكانيات الاطفال الفكرية والجسدية.
2. مسرح العرائس: وفي هذا المسرح تكون العرائس على انواعها هي من تمثل الشخصيات حيث يتم تحريكها بالخيوط أو بوسائل اخرى ويقوم الاطفال او الكبار بتأدية حوارات واصوات العرائس وهو نوع مسلي بالنسبة للأطفال .
3. خيال الظل: هو احد انواع مسرح الطفل تُقدم فيه عروض تُحاكي قصص ومشاهد قريبة للأطفال وهناك عدة انواع من مسرح خيال الظل فهناك البسيط الذي يعتمد على قطع قماش بيضاء تختفي خلفها الشخصيات ويكون خيالها هو الذي يُحاكي الاطفال ويجذب انتباههم، وهناك، النوع الحديث الذي يعتمد على استخدام الاشعة فوق البنفسجية وارتداء القفازات ذات الالوان المشعة مع مراعاة ارتداء الممثلين للملابس السوداء حتى لا تظهر اجسادهم في الظلام ويبقى التركيز على الاجزاء المضيئة فقط .
4. مسرح الدمى: تكون فيه شخصيات العرض عبارة عن دمي يقوم بتحريكها اللاعبين من خلف الستار من خلال فتحة تكون موجهة مباشرة الى الجمهور ويعتبر هذا النوع من اكثر انواع مسرح الطفل محبب لدى الاطفال لعدة اسباب منها ميل الاطفال

للفنتازيا والخيال وحبهم للدمى والحوارات في مسرح الدمى أغلب الاحيان تكون مسجلة مسبقا أي لا تكون حوارات مباشرة حتى لا يتشتت اللاعب بين تحريك الدمى واداء الصوت .

5. المسرح التعليمي: وهو المسرح الذي يؤديه الطلاب تحت اشراف استاذ المادة وهذا المسرح يعلم الطلاب اساسيات التمثيل والاخراج ولكن بطريقة مبسطة وتوجد الكثير من النصوص لهذا النوع وبالإمكان ايضاً اعداد بعض المواضيع من المناهج وتحويلها لعروض مسرحية حتى يسهل فهمها وتخلد في ذاكرة التلميذ وتسمى هذه العملية بـ(مسرحة المناهج) وهي عملية مفهومة جداً للأطفال .

عناصر النصوص المسرحية الموجهة للطفل

أن مسرح الطفل لا يختلف كثيراً في الاطار الخارجي لكتابة النصوص عن نصوص مسرح الكبار ولكنه يختلف معه في المضمون الداخلي لهذه النصوص من حيث الافكار والقيم الجمالية والتربوية وذلك يرجع الى اختلاف مستوى الادراك بين الجمهور والممثلين في المسرحين .

و أهم العناصر التي يجب أن يراعيها الكاتب المسرحي عند كتابته مسرحيات الأطفال : (نجيب، 1991، الصفحات 89-96)

1-الفكرة أو الموضوع: لابد للمسرحية أن يكون فيها موضوع خاص أو فكرة يهدف الكاتب من خلال كتابته الى توصيلها وقد تكون هذه الفكرة من الحياة الواقعية أو من وحي خيال الكاتب، وكلما كان الكاتب واضحاً في طرح فكرة العمل كلما كانت المسرحية قابلة للفهم بالنسبة للأطفال، ويجب مراعاة مستوى ادراك الجمهور من الاطفال في صياغة الفكرة والموضوع في المسرحية .

2-الشخصيات: تعتبر الشخصيات تابعة للموضوع فمن خلالها يحاول الكاتب أن يعبر عن الاحداث التي تدور في المسرحية، ويراعي الكاتب في رسمه للشخصية تطابق الفعل والحركة والحوار في الشخصية حتى تكون شخصية واضحة المعالم، ويركز الكاتب على أبعاد الشخصية النفسية والاجتماعية والجسدية فهذه الأبعاد مترابطة وتؤثر بعضها على الآخر، وفي المسرحيات يجب أن يتوفر الوضوح والتشويق وكذلك مراعاة إمكانية أداء الأطفال لهذه الشخصيات .

3-الصراع: من أهم العناصر في المسرحية ويعتبره البعض المظهر المعنوي للمسرحية الذي من خلاله يتصاعد الحدث والصراع هو الذي يولد الحركة الدرامية في العرض، وهناك عدة أنواع من الصراع منها الخارجي أي صراع البطل مع شخصية أخرى، وصراع داخلي أي صراع البطل داخل نفسه، وفي مسرحيات الاطفال يجب أن يدور الصراع حول مواضيع تناسب اهتمامهم حتى يستطيعون التفاعل معه.

4- الحدث الدرامي: هو نشاط حركي وحواري يدور حول فكرة المسرحية الرئيسية وتكون قمة أو ذروة هذا النشاط تحقيق فكرة المسرحية، وهو يقوم على أساس وترتيب محكم من الأسباب والنتائج، وفي البناء الدرامي لمسرحيات الاطفال يكون كلما قل عدد فصول المسرحية كان أفضل و يجب أن يبتعد البناء الدرامي عن التعقيد او التشابك بالأحداث .

5- الحوار: هو الأداة الرئيسية في التعبير عن المسرحية فمن خلاله تتضح الشخصيات و نواياها ويشكل الحوار مع الصراع والحركة العناصر الثلاث التي تميز المسرحية عن القصة و غيرها من الاجناس الادبية، والحوار في مسرح الطُفل يجب أن يراعي مستوى ادراكهم اللغوي والفكري.

المبحث الثاني - مفهوم البطولة والبطل

البطولة من المواضيع المهمة التي اختلف الكثير من العلماء والفلاسفة والمؤرخين في تفسيرها؛ وذلك نظرا للأهمية التي تملكها، فالبطولة هي العامل الاساسي في نشر الخير والحق وهي السبب في ما تعلمناه من مبادئ سامية وقيم فاضلة فلولا تضحية الأبطال ومجازفتهم وبطولاتهم لسيطر الشر على الحق وساد الجهل واضمحل العلم، رغم الاختلاف الكبير في الآراء حول مفهوم البطولة ولكن هناك معايير أساسية تكاد تكون مشتركة بين كل هذه الآراء والاختلاف الرئيسي يكون من ناحية المجتمعات مثلا قد يرى العرب أحد ابطاله بطلا بينما يراه الغرب غازي، وقد ترى فرنسا نابليون بونابرت بطلا وطني وقد نراه نحن غازي مستعمرا، اذا فالاختلاف يكن في وجهات نظر المجتمعات التي يلد في الكاتبين والمؤلفين، وقد ورد تعريف البطولة عند (جميل صليبة) بأنها "هي صفة البطل، وهي الشجاعة، والسماحة، والاقدام، والتفحم في الأمور العظام، ورباط الجأش، وصلابة العود، وشدة الخلق، واحتقار الموت، والجود بالنفس في سبيل الحق" (صليبا، 1982، صفحة 212). يقترن مفهوم البطولة بالبطل فلولا وجود البطل لا توجد البطولة فالبطل ليس فقط الشخص الخارق جسمانيا وعضليا انما تكتب البطولة في التضحية والحكمة والذكاء وعدم الخوف أو الاكتراث للموت فهو عنصر أساسي ومهم في الحياة .

أما البطل اختلفت الآراء في نظرية أو مفهوم البطل ونشأته، فهناك من يرى أن الإغريق هم أول من وضعوا الأسس والقواعد لنظرية البطل في التاريخ وكان البطل عند الاغريق في بادئ الأمر هو البطل الاسطوري الذي يتميز بصفات خارقة للطبيعة وكان بعض الابطال يمتازون بصفة تميزهم عن باقي الناس مثل وقوف لآلهة معهم ودعمهم أو قد يعتبرون هم من نصف آلهة ولكن مع تطور تفكيرهم بدأ الإغريق يجردون تاريخهم من الاساطير والخرافات وانتقلت البطولة عندهم من البطل الإله الى البطل

الانسان، وكذلك الرومان ساروا على خطى الاغريق في تقديس البطل وفي القواعد والاسس التي وضعوها حول مفهوم البطل فقد أقتبس الرومان أثر غزواتهم للإغريق الكثير من الافكار والمعتقدات منها نظرية البطل أو الرجل العظيم" (النجار، 1964، صفحة 30) .

وهناك بعض الآراء ترجع نشأة نظرية البطل الى العهد العراقي القديم والتي تعود الى ملحمة كلكامش وذلك البطل الاسطوري الشجاع التي تجسدت فيها صفات البطولة والتضحية ورحلة البحث هذه الملحمة العظيمة التي لازالت خالدة في الادب وهناك من يرى انها سبقت ملحمة كلكامش ففي العصور السومرية وجدت نصوص تشير الى كلمة البطل أو الرجل العظيم" (نصيف، 2006، صفحة 145) ان هذه الاختلافات في نشأة نظرية البطل مفهوم البطل تدل على أهمية هذا الموضوع فقد قام الكثير من المؤرخين بالبحث والتقصي حول النشأة الاساسية لنظرية البطل، وتختلف حتى وجهة نظر الحضارات القديمة في تفسيرهم للبطل فكل حضارة ترى في مواصفات خاصة بها تختلف عن الحضارة الاخرى فهو " الملك المؤله في مصر، وهو المحارب الشجاع في اسبرطة، وهو السياسي أو القائد المنتصر في أثينا، وهو القاهر الفاتح في أوربا" (النجار، 1964، صفحة 28) . أي كما ذكرنا سابقا كل حضارة لها صفات خاصة بالبطل الذي يخلدونه أو يقتدون به فهو قد يتصف بالشجاعة وقد يتصف بالحكمة وقد يتصف في استخدام كل الوسائل التي تمكنه من الدفاع عن مملكته وقد يتصف بالقوى الخارقة ودعم الآلهة ، من ذلك فان البطل هو من يخلد في الذاكرة نتيجة قيامه بفعل أو امتلاكه صفات جعلته مميزاً ليخلده التاريخ وهذا لا يعني طبعاً أن كل من يخلده التاريخ يعتبر بطلاً فهناك من يخلد لأعماله السيئة ويبقى مثال للشر وهناك من يخلد لبطولاته ونصره للخير .

الشخصية في العروض المسرحية الموجهة للطفل

تعد الشخصية عنصراً أساسياً من عناصر العرض المسرحي الموجهة للطفل كما هو الحال بالنسبة لعروض مسرح الكبار بصورة عامة، فهي التي من خلالها يستطيع المؤلف أن يعبر عن أفكاره ومواضيعه عن طريق الحوار أو الحركة أو الإيماءات أو حتى العزف والغناء والرقص التي تُقدمه الشخصية، وتختلف شخصيات مسرح الكبار عن شخصيات مسرح الطفل في كثير من النواحي منها تركيب الشخصية وتكوينها سيكولوجياً وفسيولوجياً، ففي مسرح الكبار اغلب الشخصيات بحاجة الى دراسة وتعمق حتى يستطيع الممثل تأديتها وذلك نظراً لمستوى ادراك الممثلين وامكانياتهم في مسرح الكبار، بينما في مسرح الطفل غالباً تكون الشخصيات بسيطة غير معقدة وتتناسب مع الفئات العمرية للأطفال حتى يتسنى لهم فهمها والاندماج معها فأًن الطفل بصورة عامة

تجذبه الشخصية أكثر من القصة ويتفاعل معها ولكن تختلف الشخصيات في مسرح الطفل من حيث صعوبة أدائها فهناك شخصيات يستطيع الجمهور الاطفال فهمها ولكن يصعب عليه القيام بتمثيلها فهي بحاجة الى تقمص وتغيير في الصوت واحترافية أكثر في التمثيل فيجب في هذه الحالة على المخرج أن يختار ممثلين كبار لأداء هذه الادوار للأطفال ، أما اذا كان النص مكتوب ليقوم الأطفال بأدائه فيجب أن يراعى في ذلك إمكانيات الاطفال اللغوية ومستوى استيعابهم للشخصيات وكيفية القيام بأدائها وكيفية توظيف خيالهم معها مثل قيام الطفل بأداء دور رجل كبير في السن أو القيام بدور أرنب فهذه الادوار رغم بعدها عن شخصية الطفل الواقعية ولكنها تستثير خياله ويتفاعل معها (نجيب ا.، 1991، صفحة 257).

وفي كلا المسرحين يختلف تعامل المخرجين في إظهار الشخصيات على خشبة المسرح فكل مخرج مسرحي أسلوبه الخاص وتياره الذي يسير عليه فهناك من يخرج الشخصية كما كتبها المؤلف وهناك من يتعمق في دواخلها ويجسدها مركزا على ابعادها النفسية والجسدية والاجتماعية وهناك من يخرجها مركزا فقط على الجسد وغيرها الكثير حسب اسلوب الاخراج الذي يتبعه المخرج وفي مسرح الطفل يجب أن تكون الشخصيات واضحة وأقل تعقيد وان تكون مظاهرها دالة عليها أي مظهرها واضح انها شريرة أم خيرة بحيث يستطيع الطفل أن يميزها لكي لا تختلط عليه الأمور وتكون شخصية غير مركبة، والاطفال غالبا ما تستهويهم شخصيات الابطال النبلاء والشخصيات النسائية الشجاعة ويحبون انتصار الخير على الشر وهم لا يفرقون كثيرا بين المسرحيات التي شخصياتها أطفال أو كبار (الهييتي، 1977، صفحة 319).

وشخصيات مسرح الطفل لا يشترط فيها ان تكون شخصيات بشرية فمن الممكن جدا ان تكون شخصيات حيوانية يكون ابطالها حيوانات مثل الاسد او الغزال والارنب وايضاً قد تكون شخصيا خرافية مثل الغولة أو غيرها من الشخصيات الخرافية وقد تكون شخصياتها شخصيات جماد كل هذه الشخصيات شرط ان تكون منسجمة مع الفئة العمرية للأطفال فهناك اختلاف في تقبل الاطفال للمسرحيات حسب الاختلاف في اعمارهم حيث تختلف المواضيع والمضامين ايضاً ويجب على المخرج ان يراعي اختيار النصوص التي فيها شخصيات تتناسب مع عمر الجمهور ، وهناك صعوبات كثيرة قد تواجه الممثلين في تأديتهم لبعض الادوار ومن هذه الادوار مثلاً الادوار التي تُقدمها الممثلات للأطفال فمن ان الصعوبة ان يوجد النمط الملائم للفتيات الذي يقوم بهذه الادوار وفي نفس الوقت ان يؤدي ادوار الفتيات الممثلين فمهما كان الممثل متقناً للدور ومهما كان المكياف والازياء مناسبة للدور الا ان الاطفال يلاحظون ذلك ويندمجون مع المسرحية وعند اكتشاف الاطفال بأنهم منخدعو بهذه النقطة يحرقون هذا الدور وقد يخل بالبنية التربوية

للعمل ايضاً، ومن الادوار أو الشخصيات الصعبة ايضاً شخصية الولد أو الفئات التي يكبر في فصول المسرحية المختلفة أي يُتقدم بالعمر تدريجياً مع احداث المسرحية في الاداء والفهم ايضاً بالنسبة للأطفال وكذلك شخصيات الحيوانات والجماد فهمي بحاجة الى طبقات مختلفة من الصوت والكثير من العمل على المكياج والازياء والديكور (الهييتي، 1977، صفحة 316).

والشخصيات في مسرح الطفل تقسم ايضاً الى عدة أقسام شخصيات أساسية وشخصيات ثانوية وفقاً للنص المكتوب من قبل المؤلف وطريقة اخراج المخرج للمسرحية ويفضل في مسرح الاطفال أن يشترك الكبار مع الصغار في التمثيل أو التمثيل يقدمه الكبار لأن الاطفال عندما يقدمون أدوار البطولة قد تصيبهم عقدة النجومية وقد تبقى الشخصية معهم حتى في الحياة الطبيعية ولا يفضل ايضاً أن يكون اختيار الممثلين الاطفال حسب تناسبهم مع شكل الشخصية بل ويعتبر هذا الشيء خطأ كبير بحق الطفولة لأنه سيؤثر فيما بعد على تعامل الاطفال معهم ويؤثر ايضاً على شخصيات الاطفال (الهييتي، 1977، الصفحات 313-314). أي يجب على المخرج في مسرح الطفل ان يراعي كل هذه الأمور لأنها قد تؤثر سلباً على الاطفال وتكون سبباً في تشويه شخصياتهم مما قد يساهم في دخولهم في معاناة و أزمات في المستقبل أو قد تصل حتى الى كرههم للمسرح .

الطفل البطل في عروض مسرح الطفل

يعد البطل في المسرح بصورة عامة سواء كان في مسرح الكبار أو مسرح الاطفال هو الشخصية الأساسية في المسرحية وتبنى المسرحية وحبكاتها على الاحداث التي تدور معه على طول المسرحية ويختلف نوع البطل حسب اختلاف انواع المسرحيات وحسب فئات الجمهور الذي تُقدم له العروض فالطفل في مسرح الطفل يختلف عن البطل في مسرح الكبار من حيث الصفات والافعال وغيرها الكثير من الأمور ،ويجب ان يراعي الكتاب والمؤلفين في مجال كتابة أدب الاطفال من قصص ومسرحيات الكثير من النقاط وخاصة في بناء الشخصيات وبالأخص شخصية البطل أو ما تسمى بالشخصية الأساسية فيجب أن تكون هذه الشخصية واضحة ويتحدد مواقفها فالطفل عندما يشاهد العرض فهو يشاهده لأول مرة لذلك يجب ان يتعرف على الشخصية ويجب أن تكون هذه الشخصية حية أمامه ومتفاعلة وغير باهتة حتى يستمر تركيز الطفل معها، ويجب أن تكون الشخصية طبيعية أي تدل حواراتها وافعالها على طبيعتها ولا يحبذ أن تناقض حوارات الشخصية أفعالها فمن غير المنطقي أن تكون حوارات الشخصية عن شيء لا يشابه أفعالها كأن تكون حوارات عن التضحية والشجاعة والافعال بلا تضحية ولا شجاعة فأن هذا الأمر من شأنه ان يخرج الطفل من اجواء المسرحية ويدخله في دوامة الأسئلة عن هذا التناقض وكذلك قد تؤثر فيه هذه الشخصية

المتناقضة حتى الى بعد العرض، فشخصية الملك مثلا تكون مشابهة لشخصية الملك التي يعرفها الطفل وشخصية الحلاق مشابهة للشخصية الواقعية التي يعرفها الطفل مع مراعات تبسيط هذه الشخصية، ومهما كانت نوعية هذه الشخصيات إنسانية أو حيوانية أو نباتية أو جماد أو خرافية فيجب ان تكون الشخصية قريبة للحياة الطبيعية وتكون صفاتها الفردية مرسومة بوضوح ودقة حتى ترسخ في ذاكرة الطفل وقد تكون قدوة يقتدي بها الطفل مثل شخصية السندباد والشاطر حسن، وعلاء الدين والمصباح السحري وجحا وغيرها من الشخصيات التي كانت ولا زالت تؤثر في شخصيات الاطفال ويتمنون أن يخوضون نفس المغامرات التي خاضها ابطال هذ الاعمال (السيد، 2000، الصفحات 24-43). أي يجب على المؤلفين الذين يكتبون لمسرح الطفل أن يراعون ما سبق ذكره من ناحية بناء الشخصية مثل وضوح الشخصية و قربها لواقع الأطفال وانضباط تصرفاتها وفعالها لأن هذه الأمور هي التي تساعد في جذب الاطفال الى العروض المسرحية الموجهة لهم وهي التي تجعل نصوص واعمال مسرح الطفل مستوفية لوظيفتها وهناك بعض المخرجين يقومون بأعداد النصوص ونقلها من مجتمع الكاتب الى المجتمع الذي تعرض فيه العروض المسرحية واذا قاموا بذلك فيجب عليهم ايضاً مراعاة هذه النقاط كي تكون شخصية البطل والشخصيات الاخرى قريبة للجمهور من الاطفال وتكون قادرة على خلق الاندماج بينها وبين الجمهور .

أن شخصية البطل في العروض المسرحية الموجهة للطفل ايضاً تختلف من مسرحية لأخرى وحسب نوعية المسرحية فهناك مسرحيات كوميدية وهناك تراجيدية وحسب الفترة التي كتبت فيها المسرحية وباعتبار ان المسرحية الموجهة للطفل نوع من انواع ادب الاطفال وتعتمد بالأساس على كتابة المسرحية أي التأليف فأن " المراحل التي مرت بها الكتابة في أدب الاطفال لها تأثيرها في إظهار الابطال في المسرحية على سبيل المثال كان الاطفال ابطال القصص والنصوص المسرحية شديدي البراعة و الاصرار عما يرتحلون أو يعسكرون أو حتى عندما يقومون بحل الجرائم وغالبا ما كانوا يتركون بدون اشراف عليهم من قبل من هم أكبر منهم وكان أدب الاطفال بصورة عامة يصور الطفولة كمرحلة متحررة من القلق والاضغوطات أي تكون شخصيات ابطاله الاطفال غير قلقين بل شخصيات لا تعاني الكثير من الصعوبات ولا العقبات القوية في طريقها وهذا الشيء دعم الإحساس بالحنين الى الطفولة أي أن يحب الاطفال المرحلة التي هم فيها ولا يتطلعون لمراحل أخرى وقد تجلى ذلك في أعمال مثل بيتر بان و ويني الدبوب و الريج في أشجار الصفصاف وهذا كله ناتج عن تأثر الكتاب بالفترة التي كانوا يمرون فيها بين الحربين العالميتين" (رينولدز، 2012، صفحة 30)

أن هناك الكثير من القراءات التحليلية للنصوص الكلاسيكية الموجهة الطفل مثل أليس في عالم العجائب و بيتر بان تشير إلى أن مؤلفيها كانوا قادرين على استكشاف الكثير من الجوانب في أنفسهم أثناء كتابتها وهذا الشيء الذي لم يتمكنوا منه أثناء كتابتهم للكبار ،وقد أشارت أيضاً هذه القراءات أن المؤلفون يسعون الى مخاطبة الجيل اليافع لأنهم يرغبون في خلق الجيل الصاعد من خلال تشجيعهم على رؤية الأمور من منظور جديد يختلف عن الثقافة السائد في الكتابة لأدب الأطفال وايضاً لتزويدهم بطرق جديدة للتفكير و التصرف جديدة رسمياً وتساعدهم في تخطي الأزمات في المستقبل (رينولدز، 2012، صفحة 45). أي أن هؤلاء الكتاب كانوا يميلون لخلق الجيل الذي هم يطمنون أن يروه في المستقبل أو قد يقومون من خلال كتاباتهم بتقديم الحلول للمشاكل التي كانت تواجههم في الماضي عن طريق شخصيات الاطفال الابطال في نصوصهم أملين أن لا يقع فيها الجمهور من الاطفال وبنفس الوقت ضح الخبرة في الحياة الى الاطفال من خلال هذه النصوص ولكن بطرق تتناسب مع أعمارهم ويستطيعون فهمها والتعامل معها

يؤكد الكثير من المتخصصين في مجال مسرح الطفل من كتاب ومخرجين وممثلين من الكبار على عدد من الأمور التي يجب على الكتاب في مجال نصوص مسرح الطفل وأدب الأطفال بصورة عامة مراعاتها خاصة في ما يخص شخصية البطل لأنه المحور الأساسي الذي تدور حوله المسرحية ولأنه نقطة الجذب الرئيسية بالنسبة للطفل ومن هذه الأمور أن لا يظهر الأبطال بمستوى يفوق المستوى الواقعي للأطفال المشاهدين أي يجب أن لا يظهرون مثاليين تماماً ولا نقص فيهم لأن الأطفال اذا قارنوا هذه الشخصيات في الواقع الذي يعيشون فيه قد يصيبهم ذلك بإحباط وخيبة أمل، وكذلك يرى البعض منهم أنه من الخطأ أن تكون النصوص قائمة على بطل مركزي واحد بس ينصحون بأن تكون في النصوص أكثر من بطل واحد مثل صديق البطل حتى يتسنى لهم معرفة العديد من الصفات، كما وأكدوا أن الكاتب يجب ان يراعي التكوين الجسدي لشخصية البطل وأن يتناسب هذا التكوين مع شخصيته وأفعاله وأن يراعي الكاتب التكوين النفسي لهذه الشخصية أي أن تكون شخصية متزنة غير مضطربة يسهل على الاطفال فهمها والاندماج معها و يحبذ أن تكون هذه الشخصية شجاعة ومضحكة من أجل أفعال الخير لأنها تؤثر بالطفل ويجب أن يأخذ منها الطفل الصفات الحسنة لأن مسرح الطفل بالأساس هو مسرح يجب أن لا يخلوا من القيم الجمالية والتربوية (السيد، 2000، الصفحات 43-44) أن ما ورد ذكره يجب مراعاته في اختيار نصوص مسرح الطفل وبالأخص من يتعلق بشخصية البطل الطفل الذي يكون داخل النص والذي يندمج الاطفال معه بصورة أو بأخرى وعلى المخرج أن يختار ممثلين يستطيعون تجسيد هذه الصفات لأن

الأطفال يندمجون مع العرض لا مع نص العرض وهذا العرض يجب أن يكون محكم من حيث العناصر الخاصة به ومن هذه العناصر الممثل فإذا كان الممثل غير متمكن من لعب الشخصية المناطة له لا تصل فكرة المسرحية ولا الشخصية إلى المتلقي بصورة واضحة وقد يستطيع المتلقي فهمها، ومن خلال ملاحظة الباحث لعروض مسرح الطفل وكذلك قراءاته للنصوص الخاصة بمسرح الطفل تبين أن أغلب عناوين المسرحيات تحمل أسماء شخصيات أبطالها مثل مسرحية اليس في بلاد العجائب وبيتر بان والصبي الخشبي والكثير من المسرحيات وأن دل ذلك على شيء فهو يدل على اهتمام و انجذاب الأطفال إلى شخصية البطل في العروض والتركيز في أدق تفاصيلها لذلك يراعي المؤلفين هذه النقطة المهمة كوسيلة جذب للأطفال لمشاهدة عروض مسرح الطفل .

المبحث الثالث / المونودراما. مفهومها . خصائصها:

هي احد الفنون الدرامية المسرحية التي تطورت واتسعت رقعتها خلال القرن العشرين والقائمة على ممثل واحد يسرد الحدث عن طريق الحوار وهو المسؤول عن إيصال رسالة المسرحية ودلالاتها جنباً إلى جنب عناصر المسرحية الأخرى.

يعود أول نص مسرحي يصنف كمونودراما مكتمل الشروط الفنية إلى الفيلسوف والمفكر الفرنسي (جان جاك روسو) وكان ذلك عام ١٧٦٠م، على نصه (يجماليون)؛ ولكن أول من أطلق مسمى مونودراما على نصه (مود Maud)، بدأت نصوص المونودراما تتكاثر ويرتفع لها الصوت فكتب (تشيخوف) نصه الشهير (مضار التبغ) ووصفه بالمونولوج في فصل واحد، وكتب الفرنسي (جان كوكتو) نصه (الصوت الإنساني)، وكتب (يوجين أونيل) نصاً مونودرامياً بعنوان (قبل الإفطار)، بينما كتب (صموئيل بيكيت) (شريط كراب الأخير) والذي اعتنى بالمونودراما ووجدها أنسب الأشكال المسرحية للتعبير عن العنصرية والتي تقوم على عزلة الفرد واستحالة التواصل الاجتماعي، هذا الاحتفاء بفن المونودراما من قبل كتاب مسرحيين معروفين، فتح الباب لتقبل هذا النوع من الفن المبتعث من زمن الإغريق والاشتغال عليه من قبل كتاب ومخرجين وبالأخص من ممثلين، ويتجلى الاهتمام بهذا الفن عالمياً بتخصيص مهرجانات تلتقي فيها الفرق التي تقدم عروض المونودراما، وأشهرها مهرجان ثيسبيس العالمي للمونودراما في ألمانيا الذي يقام سنوياً. وعلى المستوى العربي يعد مهرجان الفجيرة الدولي للمونودراما " (مهرجان الفجيرة الدولي للمونودراما، 2007) هو الأشهر خاصة بعد حصوله على التصنيف الدولي من الهيئة العالمية للمسرح، ولكن ثمة مهرجان في كل بلد عربي للمونودراما، ففي سوريا هناك مهرجان اللاذقية للمونودراما، وفي الكويت مهرجان للمونودراما، وكذلك في بغداد ومصر والمغرب وعكا الفلسطينية و في السعودية. " (الحايك، 1430 هـ) ومن المهرجانات التي اقيمت بالعراق هو

مهرجان محترف ميسان للمونودراما الموجه للطفل عام 2016 ، وقد شارك فيه اربع محافظات (البصرة، ذي قار، كربلاء، ميسان) شهدت منافسات على جوائز عدة، وفيما عدّ فنانون وكتاب ان المونودراما يمكن ان تخلق جيلاً واعياً يؤدي بدوره الى تطوير المسرح العراقي.

الخصائص التي تفترق فيها المونودراما عن المسرحية متعددة الشخصيات وهي كما يأتي: (القصص، 2012، الصفحات 173-175)

1- التركيز على الفرد، وهذا منظور تنعدم فيه فرصة الجدل عن طريق التنوع ، وبالتالي ينعدم الحوار ، ويقيم الممثل الجدل مع نفسه.

2- العزلة، لأن ظهور الممثل الواحد على خشبة المسرح لمدة ساعة أو أكثر يخلق هذا الإحساس لدى المتفرج مهما كان موضوع المسرحية ، ومهما استخدمت مؤثرات صوتية.

3- تعتمد الحركة الدرامية فيها على تطور الصراع النفسي المركز بين ما كان و ما كان يمكن أن يكون، وبين التوقع والتحقيق ، وغالبا ما تتمتع بالكثافة الشعورية التابعة من تركيز الحدث في شخصية واحدة تلح على وجدان المتفرج طول فترة العرض.

4- عدم القدرة على الفعل لأنه قائم من جانب واحد ، مما يجعل التركيز اما على الماضي بما يرويه من حدث و أيضا الحلم فما يريد أن يفعل .

5- الصراع النفسي من أهم سمات المونودراما لأن الحدث المتصاعد يكون من خلال فرد واحد يجادل ذاته و بهذا فالصراع داخلي نفسي.

6- الاهتمام بالخلاص الفردي على الخلاص الجماعي، لهذا تغرق في الذات متناسية المحيط الواقعي فهي رسالة للخلاص الفردي وانغلاق النفس على ذاتها .

7- تفتقر المونودراما للحس النقدي، فهي في الأغلب تعرض هم الفرد دون الالتفات للمجتمع وحينما تنظر للمجتمع تراه من منظور ذاتي ومن ثم فهي لا تطرح إمكانية التغيير الاجتماعي.

ومما تقدم يرى الباحث أن مسرح المونودراما منذ حضوره كمظهر مسرحي درامي قد اعتمدت على الممثل الواحد الذي يقدم شخصيات متعددة ولا يشترط في التقديم ان يكون في قاعات مغلقة اذ يمكن لتلك أن تقدم في اماكن مختلفة كما ان الممثل المونودرامي يعتمد على الارتجال المشفوع بالحركات والايماءات والاشارات، اذ ان في بعض العروض كان الممثل يتجه نحو التهريج وهذا ما نراه في شخصية (المهرج) و (البهلوان).

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري :

- 1- تكون شخصية الطفل البطل في عروض المونودراما الموجهة للطفل واضحة المعالم .
 - 2- أن لا تفوق شخصية الطفل البطل في عروض المونودراما الموجهة للطفل المستوى الواقعي للأطفال أي يجب أن لا تكون الشخصية مثالية تماما وانما تقع بمشاكل بسيطة ويتعلم الطفل من أخطاءها و حلولها.
 - 3- تكون شخصية الطفل البطل في عروض المونودراما الموجهة للطفل طبيعية حيث تتوافق حواراتها مع أفعالها ولا تتناقض إلى لسبب واضح .
 - 4- تمتاز شخصية الطفل البطل في عروض المونودراما الموجهة للطفل بالأخلاق الحميدة والشجاعة الإقدام والتضحية.
 - 5- يعد الارتجال من اهم صفات ممثل المونودراما في العروض الموجهة للطفل.
 - 6- توظيف الايماءة والحركة جزء من ادوات الممثل البطل في عروض المونودراما
 - 7- تنسم شخصية الطفل البطل في عروض المونودراما بالتوافق بين الأبعاد الثلاث النفسية والاجتماعية والجسدية .
- الدراسات السابقة : لم يعثر الباحث على دراسات سابقة مشابهة لموضوع بحثه حيث لم يجد دراسة تعنى بشخصية الطفل البطل في عروض المونودراما الموجهة للطفل .
- الفصل الثالث- منهجية البحث واجراءته
- اولاً: منهج البحث: اتبع الباحث المنهج الوصفي- اسلوب تحليل المحتوى لكونه اكثر المناهج العلمية ملائمة مع اجراءات البحث الحالي.
- ثانياً: مجتمع البحث: يتكون مجتمع البحث الحالي من العروض المقدمة في مهرجان محترف ميسان المسرحي لمونودراما الطفل 2016 الذي اقيم في محافظة ميسان- مدينة العمارة، كما مبين في الجدول رقم (1).

جدول رقم (1) يبين مجتمع البحث

ت	اسم المسرحية	اسم المؤلف	اسم المخرج
1	لعبتي المفضلة	أحمد حسان	فكرت جاسم
2	حلم وردي	جاسم المنصوري	عبد الحسن نوري
3	محطات	رسل الزبيدي	محمد غازي
4	قطعة سكر	وسام القربلي	حمزة محمد الفيحان

عينة البحث : أختار الباحث عينة البحث الحالي (مسرحية لعبتي المفضلة) بصورة قصدية، وقد اخذ الباحث بنظر الاعتبار بعض الامور التي تخدم بحثه في اختياره لهذه العينة منها :

- 1- البطولة في هذه المسرحية للطفل وهذا ما يتيح للباحث تحقيق هدف البحث .
 - 2- توفره هذا العرض المسرحي على مواقع الأنترنت .
 - 3- حصول الباحث على النص المسرحية من مدير المهرجان .
- ثالثاً: أداة البحث : اعتمد الباحث في التحليل على مؤشرات الاطار النظري .
- رابعاً: وحدة التحليل: استخدم ألباحث (الفكرة) كوحدة للتحليل في هذا البحث بسبب ملائمتها لطبيعة البحث.

خامساً: تحليل عينة البحث :مسرحية (لعبتي المفضلة)، تأليف: أحمد حسان ، اخراج: فكرت جاسم ، تمثيل: محمد علي حسين ، إنتاج : فرقة أنكيديو للفنون المسرحية ، مكان العرض: قاعة النشاط المدرسي /محافظة ميسان ، سنة العرض : 2016 .

قصة المسرحية: تتمحور أحداث المسرحية حول طفل يتيم أسمه حيدر يروي لنا خلال المسرحية الحوادث التي فقد فيها أهله (أمه، أباه، أخاه جعفر)، فهو في بداية المسرحية يدخل الى خشبة المسرح وهو يلعب بالبالون ويردد (أصعد، أصعد، هيا أصعد أنك لعبتي المفضلة) وبعدها يجلس قرب قبر أخيه ويبدأ بسرده الذكرى التي استشهد فيها والداه، حيث كانوا ذاهبين الى زيارة أبا الأحرار الإمام الحسين (عليه السلام) هو وجعفر وأمه وأبيه ويحدث انفجار يستشهد في والداه ويبقى فقط هو وأخاه جعفر على قيد الحياة، يعده أخاه جعفر بأنه لن يتركه أبداً لأنه كل ما لديه في الحياة ولكن الأقدار شاءت أن لا يفعل، حيث يروي لنا حيدر بعدها كيف أستشهد جعفر، حيث كان يشاهد أخاه وهو يلعب كرة القدم ويرaug الجميع بمهارة ويسجل هدفين في تلك المباراة ويطلب من الجميع رفع علم العراق للاحتفال بالأهداف وبعدها يدخل صنف الشر والظلام (داعش) ويقتل الكثير من الأبطال من ضمنهم أخاه جعفر ويبدأ البطل بالبحث عنه حتى يجده ملقياً على الأرض وهو يحتضر وشفتاه ترتجفان وبعدها يفارق الحياة، وبعد كل هذه المعاناة وخسارة الوالدين وكذلك الأخ الوحيد يطلب حيدر من الله عز وجل أن يساعده في لقاء أو رؤية أهله وهو متعب ويدعوا ويخلد الى النوم وفي المنام يرى أهله في مكان جميل فيها أشجار جميلة وطيور ويرى أهله جالسين قرب شجرة يحاول الاقتراب منهم أكثر وأكثر وهم مبتسمين يدعونه الى التقرب منهم، فيسألهم لماذا تركتموني ورحلتم ؟، يجيبونه: أنه العشق، فيبدأ بالصراخ: العشق، العشق، أنا أيضاً عاشق مثلكم، فيخبرونه أنه في عمره البقية وأمامه الكثير ويطلبون منه أن يبقى مستمرا على هذا العشق، وبعدها يستيقظ من الحلم وهو يعطي لأهله وعدا بأنه لن يركع أبداً ما زال حياً ويحمل علم العراق وبعدها يحمل الكرة التي كان يلعب بها جعفر حين كان حياً، يحملهم ويقول الشمس لن تغيب في بلادي أبداً وعلم العراق يبقى يررفر عالياً، ويخرج وهو حامل الكرة والعلم

تحليل العرض : يفتح ستار العرض ومنظر المسرح يكون فيه الكثير من الرموز حيث استطاع المخرج أن يشعر الجمهور بأنهم يشاهدون ملعب لكرة القدم باستخدامه الهدف في منتصف المسرح وكرة قريبة من الهدف و بعض الحشائش الاصطناعية على ارضية منتصف المسرح ورايات باللون الأحمر في زوايا المسرح دلالة على الرايات الموجودة في ملاعب كرة القدم التي تحدد الملعب وتحدد المكان الذي تنفذ منه الركنيات ولكن في ملاعب كرة القدم دائماً تكون هذه الرايات صفراء اللون أو مقسمة الى لونين أحمر وأصفر، وباستخدام المخرج والسينوغراف لهذا الديكور استطاعوا أن ينقلوا المتفرجين الى مكان اللعب، وفي مقدمة وسط المسرح يوجد قبر وضع عليه بعض الزهور وعلم العراق أول ما يتبادر في ذهن المشاهد أنه قبر لشهيد دافع عن وطنه وهذه هي الدلالة التي يريد ايصالها المخرج وقت وصلت للمتفرج بسهولة ولكن قد لا تصل الى الطفل المتفرج بسهولة لأننا كما نعرف أنه مستوى أدراكه أقل من أدراك الكبار وخاصة للرموز والدلالات، إذن منظر العرض المسرحي يضم ملعب كرة القدم وقبر في نفس الوقت وهذا ما يطرح تساؤل في ذهن المشاهد لماذا الملعب والقبر معاً ؟ قد يرمز المخرج إلى أن الحياة لعبة نحقق من خلالها الأهداف التي نسعى لتحقيقها وهي نفسها التي فيها ندفن، ولكن بالنسبة للطفل المشاهد قد لا يدرك هذه الدلالة أيضاً بل وقد تشوه عليه منظر العرض لأنه لا يستطيع أن يربط بين القبر وملعب كرة القدم في مكان واحد، يدخل الممثل محمد علي حسين بدور(حيدر) وهو يلعب باللون لونه وردي ويتراقص معه ويضربه الى الأعلى وهو يردد : (أصعد، أصعد ، هيا أصعد يا صديقي ،أصعد أنك لعبتي المفضلة)، وفجأة ينفجر باللون، وكأن هذا اللون كان يمثل حلم الطفولة أو الأمل الوحيد لهذا الطفل الصغير وخاصة لون اللون الوردي يرمز الى الأمل والحلم، وهنا استطاع المخرج والممثل من تجسيد فكرة الكاتب وإيصالها الى المتلقي، يبدأ الممثل بألقاء الحوارات بصوت واضح وفهم واضح لمعالم الشخصية التي يقوم بلعبها وهو يروي الاحداث التي حدث معه هو جالس قرب قبر أخيه ويناشده، وهنا المخرج قسم المسرحية الى ثلاث مشاهد حتى يسهل على الممثل الصغير الأداء وكذلك يقلل عليه الجهد، في الجزء الأول كان يروي لنا الممثل كيف أستشهد أباه وأمه وهم كانوا معا ذاهبين الى زيارة أبا الاحرار الامام الحسين (عليه السلام) وحدث انفجار وقتها راح ضحيته الأب والأم وبقي حيدر وأخاه جعفر على قيد الحياة، بين لنا الممثل أماكنه جميلة في الأداء وانسجام واضح بين الحركة والصوت والإحساس فكانت نبرته تتحول بين الحزن والغضب والعتب وصور لنا الحوار بالأداء وكأنه يعرض أمامنا حيث ساعدته الموسيقى في ذلك، بعدها يتكلم حيدر عن حالته هو وأخاه جعفر بعد فقدهما والديهما في الانفجار استطاع الممثل أن ينقلنا الى أجواء المسرحية والحوارات التي

دارت بينه وبين أخاه الشهيد وكيف قطع أخاه له وعدا بأن لا يتركه ولكن من خلال أداء الممثل وطريقة ألقائه المليئة بالحزن في هذا المشهد بين لنا بأن الاقدار شاءت أن لا يفعل أي أن أخاه سيتركه أيضا وجلس قرب قبر أخيه وبدأ بالصراخ وهو يعاتبه أخاه على تركه وبعده عم الظلام في المسرح، بدأ المشهد الثاني من المسرحية ببقعة ضوء مسلطه على الممثل وهو يجلس قرب أخيه ويخاطبه عن ذكرى حدثت بينهم ومع المشهد خلفية موسيقى حزينة تضيف مع الإضاءة اجواء للممثل وللمشاهد أيضا، بدأ حيث يروي لنا كيف أخذه أخاه الى الملعب ووقتها كان أخاه ماهراً في المراوغة وسجل هدفي وطلب من الجمهور رفع علم العراق عند الاحتفال بالنصر وتحقيق الأهداف أستطاع المخرج من خلال توظيف الموسيقى والاضاءة والديكور مع الممثل أن يجسد فكرة الكاتب على خشبة المسرح وقد أبدع الممثل في تأدية هذا المشهد فقد أستخدم جسده استخداما مناسباً ليصور لنا هذا المشهد بكل وضوح وصور لنا كيف أستشهد أخاه على يد قوات الشر والظلام (داعش) كذلك صور لنا الانهيار النفسي بعد فقدان كل أفراد عائلته وكأنه ملئ باليأس ولكنه بعدها رفع يده الى الاعلى ودعا من الله عز وجل أن يساعده أو يمكنه من رؤية أهله وبعد كل هذا التعب والإرهاق خلد الى النوم وانتهى المشهد الثاني كذلك مع عتمة الظلام، يبدأ المشهد الثالث بإضاءة باللون الازرق والبنفسجي الفاتح دلالة على الحلم في هذا المشهد وهذا توظيف مناسب للفصل بين الواقع والحلم في العمل المسرحي ويبدأ حيدر وهو يجسد لنا ما رآه في الحلم وكيف كان أباه وأمه وأخاه جعفر في مكان جميل في طيور جميلة وأشجار وهنا يصف الجنة بدت ملامح التعب تظهر على الممثل في هذا المشهد، وكانت عائلته تجلس تحت شجرة جميلة وطلبوا منه أن يقترب منهم وهو بدأ بالاقتراب فسألهم : لماذا تركتموني ؟

فأجابوه: (أنه العشق) وهنا الكاتب يقصد بالعشق هو عشق أهل البيت الكرام عشق الحق وعشق الوطن، بدأ حيدر بالصراخ (العشق، العشق، أنا ايضا عاشق مثلكم)، فأجابوه: في الحياة بقية. وعليه أن يكمل حياته ويستمر في حبه وإخلاصه لوطنه ولإمام الحسين (عليه السلام)، وبعدها أستيقظ من الحلم وهنا لم تكن الإضاءة موفقة حيث يجب أن تفصل الإضاءة بين الحلم والواقع ولكنها رغم استيقاظه بقيت كما هي الألوان مع تشغل الإضاءة الفيزيائية، عندما استيقظ حمل الكرة وعلم العراق ووعد أهله بأنه لن يركع أبدا وهنا اتضحت ملامح البطولة في شخصية الطفل البطل أي أنه رغم فقدانه لأهله ولكنه بكل شجاعة وبسالة مستمر في حياته ومستمر في حب وطنه ومستمر في السير في طريق الخير والحق.

أن العرض بصورة عامة كان عرضا مميزا وهذا التميز يحسب لجميع كادر العمل فالمؤلف كان متمكنا في كتابة نص المسرحي وتساعد أحداثها وتلائمها مع البيئة الواقعية

وايضا متمكنا من زرع القيم والمبادئ الحسنة في النص ونشر الروح الوطنية وحب الوطن، ولكن بعض الشفرات كانت فيها القليل من العقيد وحتى المخرج لم يستطع تبسيطا للأطفال، وكذلك طول النص بالنسبة للممثل الطفل أيضا يشكل صعوبة وقد كان واضحا في تلكا الممثل في بعض الكلمات نتيجة صعوبة لفضها لغويا بالنسبة له وكذلك بسبب الارهاق من طول النص، بالنسبة للمخرج أيضا كان متمكنا من نواحي كثيرة منها اختيار النص وأيضا اختيار ممثل موهوب في الاداء وحتى أعداد النص ولكن كان الجهد كبيرا على الممثل وكان يجب على المخرج أن يراعي بعض النقاط التي من شأنها أن تقلل الجهد على الممثل، السينوغرافيا بالنسبة للديكور كان موقفا ولكن كما ذكرت سابقا كن يكون سببا في تشويه منظر العرض بالنسبة للمشاهد الطفل، وبالنسبة للإضاءة فلم تكن على نسق ثابت وفيها بعض الاخطاء التي يجب مراعاتها وكذلك الموسيقى لم تكن موفقة وبحاجة الى رعاية أكثر، أما بالنسبة للممثل فقد كان بارعا في لعب الدور من جميع النواحي النفسية والاجتماعية والجسدية وكان ألقاه واضح إلا في بعض الكلمات كانت مخارج الحروف عنده غير واضحة وخاصة في النهاية بسبب الجهد والتعب وجسد دور البطولة والشجاعة والاصرار بشكل ملفت للأنظار.

الفصل الرابع

أولا : نتائج البحث : تبين من نتائج التحليل ان شخصية الطفل البطل (حيدر) في عرض المونودراما المسرحي (لعبتي المفضلة) كانت :

- 1- تحمل الكثير من القيم الأخلاقية والتربوية منها الوفاء، وحب الوطن، والأهل وكذلك السير في طريق الحق .
- 2- تتسم بالشجاعة و الإصرار.
- 3- متوافقة في أبعادها التي رسمها المؤلف وجسدها المخرج عن طريق الممثل وحركاته وانفعالاته .
- 4- قريبة من الواقع العراقي أي قريبة من الأطفال العراقيين الذين يشاهدون العرض .
- 5- لغة الطفل البطل الممثل (محمد علي) في بعض الجمل والكلمات غير واضحة وفيها مخارج حروف مبهمه .
- 6- شخصية البطل الممثل (محمد علي) مرهقة في المشاهد الأخيرة من المسرحية مما أثر ذلك على انفعالاته و حركته على خشبة المسرح .
- 7- الشخصية (البطل) في الأداء عاطفية في بعض المشاهد مما جعلها تنفعل في الأداء في مشاهد لا تستحق الانفعال .
- 8- رغم تفاؤل البطل في المسرحية ومواجهته للأحداث الصعبة ومحاولة تعديها ولكن المسرحية كانت متشائمة وسوداوية .

- 9- لم يكن المخرج موفقا في دراسته للألوان و مدلولاتها في العرض .
- ثانيا : الاستنتاجات: بناءً على نتائج البحث توصل الباحث الى الاستنتاجات الآتية:
- 1- أن أتمام شخصية البطل بالشجاعة في الأمور المهمة التي تعزز قوة شخصية الطفل و تساعد في بنائها .
- 1- أن توافق الأبعاد الثلاث في رسم الشخصية (النفسية، الاجتماعية، الجسدية) خاصة في شخصية البطل ، من شأنه أن يجعلها واضحة المعالم بالنسبة للأطفال المشاهدين .
- 2- قرب شخصية البطل من واقع الاطفال المشاهدين و بيئتهم يجعلهم متفاعلين أكثر ومتعاطفين مع هذه الشخصية بل وقد تكون هذه الشخصية قدوة لهم.
- 3- أن النصوص الطويلة تكون صعبة الحفظ بالنسبة للمثل الطفل وهذا من شأنه أن يرهق الطفل الممثل في الاداء وقد يؤدي ذلك الى خروجه عن التمثيل المتقن في العرض .
- 4- أن اختيار نصوص تتكلم عن الشهادة والموت والقتل قد يكون سابقاً لمرحلة الطفولة وقد يكون تأثيره سوداويًا على الاطفال .
- 5- أن مسرحيات المونودراما التي تركز على ممثل واحد قد تكون من أكبر الأخطاء التي يتم ارتكابها بحق الممثلين الاطفال فارتكاز المسرحية على ممثل واحد يكثر الجهد على الممثل وكذلك قد يكون له عقدة النجومية المبكرة .
- ثالثا: التوصيات: وفي ضوء النتائج والاستنتاجات يوصي بالآتي :
- 1- على المؤلف والمخرج في عروض المونودراما الموجهة للطفل ادخال الحركات مع الحوار وتقليل الحوارات حتى يسهل على الممثل الطفل القيام بها .
- 2- أن تكون عروض المونودراما الموجهة للطفل مناسبة للفئات العمرية المقدمة لها .
- 3- التقليل من التشاؤم في العروض المونودراما الموجهة للطفل وخاصة في مشاهد الموت وخلق عالم جديد بعيد عن هذه الاجواء ذات الطابع السوداوي بالنسبة للأطفال
- 4- أن تحتوي العروض على الكوميديا ولو بجزء بسيط حتى لا يصاب الطفل بجانب من الملل .
- 5- أن تتوفر أرشفة لجميع عروض المونودراما وبتصوير ثابت وواضح وبدون ضوضاء حتى يستطيع الباحثين دراسة العينات بسهولة .

رابعاً : المقترحات :

- 1- يقترح الباحث دراسة سمات الشخصية الشريرة في نصوص مسرح الطفل .
قائمة المصادر والمراجع
مهرجان الفجيرة الدولي للمونودراما، . (2007).
ابراهيم حمادة. (1972). معجم المصطلحات المسرحية. القاهرة: دار الشعب.
احمد نجيب. (1991). ادب الاطفال علم وفن. القاهرة: دار الفكر العربي.
جميل صليبا. (1982). المعجم الفلسفي. بيروت: دار الكتاب اللبناني.
جواد كاظم حنوش النجار. (2004). انموذج تعليمي لتوظيف الموروث الحضاري
لبلاد الرافدين في تصميم الاقمشة . ديالى، العراق: كلية التربية الاساسية
رسالة ماجستير غير منشورة.
حسين فوزي النجار. (1964). التاريخ والسير. القاهرة: الدار المصرية للترجمة
والتأليف.
صباح حمودي نصيف. (2006). البطل دراسة المفهوم فلسفيا . مجلة السياسة
والدولية بغداد، صفحة الاصدار الخامس، الجامعة المستنصرية.
عباس الحايك. (1430 هـ). المونودراما. خصائصها. واشكالية التلقي. مجلة قوافي،
العدد 26.
عويس مسعود. (1986). مسرح الطفل في التربية المتكاملة للنشء. مصر: الهيئة
العامة المصرية للكتاب.
عيسى فوزي. (1998). ادب الاطفال (الشعر. مسرح الطفل. القصة. مصر: نشأة
المعارف الاسكندرية.
كنعان احمد علي. (3 7، 2011). أثر المسرح في تنمية شخصية الطفل. مجلة جامعة
دمشق-المجلد 27-العدد الأول.
كيمبرلي رينولدز. (2012). أدب الاطفال مقدمة قصيرة جدا ترجمة: ياسر حسن.
القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة.
مارية الياس وحنان قصاب حسن. (1997). المعجم المسرحي ط1. بيروت: مكتب
لبنان ناشرون.
مجد القصص. (2012). المونودراما: مسرح الشخص الواحد مقال ورد في الفرق
بين المونودراما كنص والنصوص المسرحية العادية. [http://kufa-](http://kufa-edu.yoo7.com/t152-topic)
[edu.yoo7.com/t152-topic.](http://kufa-edu.yoo7.com/t152-topic)
محمد السيد. (2000). الادب القصصي للطفل (منظور اجتماعي نفسي). الاسكندرية:
مؤسسة حورس الدولية.

- ميادة مجيد الباجلان. (العدد الرابع عشر نيسان، 2011). خصائص تكوين المنظر في عروض مسرح الطفل. دراسات تربوية، الصفحات 110-111.
- هادي نعمان الهيتي. (1977). أدب الاطفال (فلسفته، فنونه، وسائطه. بغداد: وزارة الاعلام.
- وهبة مجدي. (1976). معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب. بيروت: مكتبة لبنان.
- ينظر: أحمد زلط. (1994). ادب الطفولة بين كامل الكيلاني ومحمد الهراوي. مصر: دار المعارف، القاهرة.

توظيف الوسائط المتعددة في إنشاء العروض المسرحية الموجهة للأطفال

Employing multimedia in creating theatrical performances directed at children

أ.د حبيب ظاهر حبيب

حوراء كريم طعمة

Prof.Dr.Habib Zahir Habib Hawraa Kareem Thoma

جامعة واسط _ كلية الفنون الجميلة

Wasit University _ Faculty of fine Arts

رقم الهاتف 07702398056

الايمل hwak1492@gmail.com

الكلمات المفتاحية : توظيف _ الوسائط المتعددة _ مسرح الطفل

ملخص البحث

تسهم الوسائط المتعددة في تشكيل العرض المسرحي المعاصر بوصفه وسيلة حديثة , وفنية , وجمالية , وفكرية لإيصال الموضوع بشكل متكامل فضلا عن كونها ترتبط ارتباطا وثيقا بالرؤية الإخراجية والإبداعية , وتقدم نماذج متنوعة ذات دلالات متعددة من حيث انتقالها ودفعها لعجلة العلاقات المتمثلة بتوضيح اشكال الوسائط المتعددة (الصور, والرسوم الثابتة , والرسوم المتحركة , والصوت , والمؤثرات الموسيقية , والفيديو المسجل) والصراع الدرامي على وفق الإدراك الحسي والعقلي , وأثرها في العرض المسرحي من حيث انعكاساتها واشتغالاتها .

تكون البحث من أربعة فصول هي : الفصل الأول: الإطار المنهجي الذي احتوى مشكلة البحث الذي تبلور في السؤال الآتي: كيف وظفت الوسائط المتعددة في إنشاء العروض المسرحية الموجهة للأطفال؟ .

وعليه يهدف البحث الى التعرف على كيفية توظيف الوسائط المتعددة في إنشاء العروض المسرحية الموجهة للأطفال . أما الفصل الثاني _ (المبحث الأول) :تناول البحث مفهوم الإدراك الحسي للطفل , عمليات الادراك الحسي , العوامل المؤثرة في الادراك الحسي , مراحل التطور الإدراك الحسي , اشكال الإدراك, تضمن المبحث الثاني :تطور

الوسائط المتعددة , وعناصرها خصائصها وأهميتها, وظائفها. وتناول الفصل الثالث _ تحليل عرض مسرحية التفاحة المضينة وعرضت نتائج البحث منها

١- وظف عرض التفاحة المضينة الوسائط المتعددة لغرض لفت انتباه المتلقين الاطفال للصور, والرسوم المتحركة والثابتة التي ترمز الى مدينة الملكة الذهبية وتوضح أجواءها

٢- وظفت الوسائط المتعددة في بناء الديكور من خلال توظيف الوسائط التي شكلت العنصر الأساسي في انشاء فكرة العرض وهي (الفيديو المسجل) وبهذا العرض اندماج الافتراضي بالواقع وساعده على مخاطبة الإدراك الحسي/العقلي والذي وظف وسيط الفيديو الذي يرمز الى الحصان وايضا وظف الوسيط للتركيز من خلال اشارة المخرج الى تشكيل الصور المصورة والرسوم الثابتة .

3- تهدف الوسائط التي وظفها المخرج في الخطاب البصري إلى جذب انتباه المتلقين لتسهم في التعبير عن الأفكار والمفاهيم والأشكال وتوضيح العلاقات وتفسيرها وكانت الإشارات في مشهد الطالب الذي لم يستطيع النظر والذي جلس تحت شجرة التفاح لكي يعالج النظر وكان توظيف الوسائط في هذه العينة أكثر فعالية أثناء العرض وإثارة التفاعل من قبل المشاهدين الاطفال.

الاستنتاجات

١- ساعدت الوسائط المتعددة على ابتكار أسلوب جديد، وتجريب كل ما هو حديث في العصر من التكنولوجيا، التي أثرت في وجود الإنسان وأفصحت عن الرؤية الإخراجية وهذا يوضح أهمية الوسائط التي فتحت المجال أمام المخرج المسرحي للابداع والتميز.

٢- يتناسب توظيف الوسائط المتعددة مع مدركات الطفل الحسية لكونها توفر له جوا نفسيا يتوافق مع تطلعاته إلى عالم مدهش يختزل المعلومات المعطاة ويحقق أبعادا درامية على المستويين السمعي والبصري.

Research Summary

Multimedia contributes to the formation of contemporary theatrical presentation as a modern, artistic, aesthetic, and intellectual means to communicate the subject in an integrated manner, in addition to being closely linked to the directorial and creative vision, and it presents various models with multiple connotations in terms of its transmission and push to the wheel of relationships represented by clarifying the forms of multimedia (images), , still graphics, animation, sound, musical effects, and recorded video) and dramatic conflict according to sensory and mental perception, and their impact on the theatrical presentation in terms of their repercussions and functions.

The research consisted of four chapters: Chapter One: The methodological framework that contained the research problem, which was crystallized in the following question: How were multimedia employed in creating theatrical performances directed at children?.

Accordingly, the research aims to identify how to employ multimedia in creating theatrical performances directed at children. As for the second chapter - (the first section): The research dealt with the concept of the child's sensory perception, the processes of sensory perception, the factors affecting sensory perception, the stages of sensory perception development, the forms of perception. The second section included: the development of multimedia, its elements, characteristics, importance, and functions. The third chapter dealt with the analysis of the performance of the play The Bright Apple, and the results of the research were presented from it

1-The illuminated apple display used multimedia for the purpose of drawing the attention of the child recipients to the images, animations and stills that symbolize the Golden Queen's civilization and illustrate its atmosphere.

2-Multimedia was used in building the décor by employing the media that formed the basic element in creating the idea of the show, which is (recorded video). In this show, the virtual merged with reality and helped it address the sensory/mental perception. The medium was used to symbolize the horse, and the medium was also used to focus on During the director's reference to the formation of pictorial images and still drawings.

3-The media that the director employed in the visual discourse aimed to attract the attention of the recipients to contribute to the expression of ideas, concepts, and shapes, and to clarify and interpret relationships. The references were in the scene of the student who could not see and who sat under the apple tree in order to treat his vision. The employment of media in this sample was most effective during The presentation and arouse interaction from child viewers.

Conclusions

1-Multimedia helped innovate a new style and experiment with all that is modern in the era of technology, which affected human existence and revealed the directorial vision. This demonstrates the importance of media that opened the way for the theatrical director to create and excel.

2-The use of multimedia is compatible with the child's sensory perceptions because it provides him with a psychological atmosphere that is compatible with his aspirations for an amazing world that reduces the information given and achieves dramatic dimensions on the audio and visual levels.

الفصل الأول

الإطار المنهجي

مشكلة البحث والحاجة اليه

تعد وظيفة الوسائط المتعددة في انشاء مسرح الطفل من الاتجاهات الإخراجية الحديثة على المستوى (السمعي , والبصري , والحركي) في صياغة الإنشاء رؤية جمالية , وفنية , وفكرية متطورة , وتنتمي بطبيعة الحال الى التقدم التكنولوجي في قطاع الوسائط المتعددة , والذي ينعكس بشكل مباشرة على ثقافة الجمهور والاطفال , وعلى غرار ذلك تسعى هذه الاتجاهات الإخراجية للإفادة من (البرامج الحاسوبية التي تستخدم للنصوص الكتابية والصوت والصور والرسومات الثابتة , والمتحركة , وحركة النصوص , والافلام الفيديو) وهذه الوسائط قادرة على الانسجام والتوجه العام للجمهور , ومن هنا يبرز السؤال وتجلياته المعرفية في (كيفية توظيف الوسائط المتعددة في العروض الموجهة للأطفال ؟)

ثانياً: أهمية البحث: يفيد الباحثين والمشتغلين في جانب مسرح الطفل على المستويين النظري والتطبيقي .

ثالثاً : هدف البحث : الكشف عن توظيف الوسائط المتعددة في إنشاء العروض المسرحية الموجهة للأطفال

رابعاً : حدود البحث

1_ الحدود المكانية : مهرجان الحسيني الصغير (كربلاء المقدسة)

2_ الحدود الزمانية : 2023

3_ الحدود الموضوعية : توظيف الوسائط المتعددة في إنشاء العروض المسرحية الموجهة للأطفال .

خامسا: تحديد المصطلحات

1_ التوظيف (لغة)" وطف الوظيفة من كل شيء : ما يقدر له في كل يوم من رزق أو طعام , وتوظيف شيء على نفسه توظيفا الزمه إياه"(ابن المنظور: 1956, ص126) اصطلاحا : التوظيف هو: "الاهتمام بما تحمله العمليات العقلية والخصائص المميزة للشخص وتقوم به في الشؤون العلمية للحياة"(اونيل ولیم : 1987 , ص108) اجرائيا: هو نسق اجتماعي واحد كل عنصر فيه يؤدي وظيفة محددة ويؤكد كذلك على ضرورة تكامل الاجزاء في اطار الكل .

2_ الوسائط المتعددة لغة : "تعرف الوسائط من الوسيط , (وسط) الشيء بسطه وسطا , صار في وسطه يقال وسط القوم , ووسط المكان فهو واسط : جعله في الوسط الواسطة : ما يتوصل به الى شيء وسط الشيء ما بين طرفيه وهو منه"(جميل صليبا : 1983, ص1031).

اصطلاحا :الوسائط تعني "بأنها استخدام مجموعة من الوسائط مثل الصوت والصورة أو فيلم قصير بصورة مندمجة ومتكاملة من أجل تحقيق الفاعلية في عملية التدريس والتعليم والمسرح "(عفانة: 2005, ص87) .

اجرائيا :هو مصطلح واسع الانتشار يشير الى استعمال ودمج عدة وسائط مختلفة (النص والصوت والرسومات والصور الثابتة والمتحركة والفيديو المسجل والتطبيقات التفاعلية لتقديم المحتوى بطريقة تفاعلية لتحقيق هدف محدد.

مسرح الطفل

مسرح الطفل: " تسمية تطلق على العروض التي تتوجه للجمهور من الأطفال واليافعين ويقدمها ممثلون من الاطفال او من الكبار، وتتراوح في غايتها بين التعليم والامتعاع كما يمكن أن تشمل التسمية عروض الدمى، التي توجه عادة للأطفال)"حنان قصاب وماري الياس: 2006، ص41)

عرفته وينفريد وارد " وسيلة لإيصال التجارب السارة إلى الأولاد والبنات تجارب توسع مداركهم وتجعلهم أكثر قدرة على فهم الناس (وينفريد وارد: 1986، ص46)

عرفته عواطف إبراهيم وزميلتها بأنه: " وسيلة لإيصال التجارب والخبرات السارة إلى الأطفال بنين وبنات ،تجارب توسع مداركهم وتجعلهم أكثر قدرة على فهم أنفسهم وذويهم بفضل ما تثير فيهم من التساؤلات التي تزكي فيهم روح البحث والتنقيب والكشف لاستطلاع ما يشكل عليهم فهمه) "عواطف إبراهيم محمد وهدي محمد قناوي: 1984، (ص20)

اجرائيا : فن درامي شامل يسهم في تنمية الطفل عقليا وفكريا واجتماعيا , ويحمل منظومة من القيم التربوية والأخلاقية , ومتمما للعملية التعليمية والمناهج الدراسية.

الفصل الثاني الإطار النظري

المبحث الأول :مفهوم الإدراك الحسي

يُعد مفهوم الإدراك الحسي من العمليات العقلية المهمة في التعلم، والتذكر، والتفكير وغيرها من العمليات المعرفية، وهو الأثر النفسي الذي ينشأ مباشرة من تنبيه حاسة، أو عضو حاس وتؤثر بالمراكز الحسية في الدماغ مثل : الاحساس بالالوان، والاصوات، والروائح، والذوق، والحرارة، والبرودة "إذ أن عملية الإدراك تعطي معاني للمثيرات الحسية المختلفة التي ترد إلى المخ عبر أجهزة الإحساس وقنواته الرئيسية، فالفرد يحتاج الى سماع الاصوات ورؤية الأشياء، وشم الروائح، ولمس الاجسام، وتذوق الاطعمة وغيرها من المثيرات، ولكن جميع هذه المثيرات الحسية في ذاتها تعد قليلة الاهمية، ولا تكسب أهميتها الكبيرة إلا من خلال عملية الادراك" (يوسف سليمان: 2011، ص75) أي أن الإدراك الحسي هو العملية التي يتم من خلالها تنظيم وتفسير الانطباعات التي تتكون عن طريقها حواسهم الخاصة من أجل اعطاء معاني مع ذلك فإن الادخال لحسي الخام ليس كافيا إذ أن عليهم أيضا معالجة البيانات الحسية لأجل جعلها منطقية لفهم العالم من حولهم فالحواس المادية هي الرؤية، والسمع، واللمس، والذوق، والشم، والطريقة التي يستخدم الحواس لمعرفة الالوان، والشكل، وشدة الصوت، والضوء، والظلام، والحرارة، والرائحة.

ثانيا: العمليات الادراك الحسي :ان الادراك الحسي عملية معقدة تتضمن ثلاث عمليات رئيسة هي:(ينظر: مريم هاشم حميد: 2020، ص78)

1-العمليات الحسية : (يتضمن الادراك الحسي تنبيه للخلايا المستقبلية بالمنبهات الفيزيكية الواقعة عليها من العالم الخارجي، ويمكن أن الادراك الحسي أكثر من حاسة، وإنما تنبه

في الغالب عدة حواس معا , حيث انك لا ترى الشيء فقط بل تراه, وتسمعه, وتشمه, وقد تلمسه) مثال ذلك حينما ترى احد الاشخاص يشوي قطعة من لحم فأنتك ترى اللحم على النار, وتسمع صوت شواء لحم , وتشم رائحه لحم المشوي .

2_العمليات الرمزية: (وتعني بها الصورة الذهنية والمعاني التي يثيرها الاحساس فينا فالمنبهات تترك اثرا في الجهاز العصبي ويصبح هذا الاثر بعد ذلك بديلا, او رمزا للاحساس او الخبرة الاصلية) فحين يتذكر الانسان وجه صديق له فانه سيحضر في ذهنه صورة الصديق لكنها تكون في الغالب صورة خاطئة غير واضحة التفاصيل .

3_العمليات الوجدانية: (وان للأدراك الحسي ايضا ناحية وجدانية فإننا لا نرى الشيء فقط او نتذكر الخبرات السابقة المرتبطة به ,وانما نشعر ايضا بحالة وجدانية معينة ازاءه فقد تسر لرؤية الصديق او لا تسر ,وقد تفرح, او تغضب, وقد تشعر برغبة في التقرب اليه او الابتعاد عنه), وكل ذلك يعتمد على هذه الناحية الوجدانية التي تثيرها فنيا رؤية شيء ما ,كما يعتمد على خبرتك السابقة بهذا الشيء. يرتبط (الادراك) و(الاحساس) ارتباطا وثيقا لذا لا يمكن الحديث عن عملية (الادراك) بمعزل عن عملية (الاحساس) ولكنهما ليس عملية واحدة حيث توجد فرق بين العمليتين فإن الاحساس عملية فيسيولوجية تتمثل في استقبال الاثارة الحسية من العالم الخارجي وفي حين (الادراك) هو عملية تفسير إعطاء المعاني الخاصة به .

العوامل المؤثرة في الادراك الحسي

يتأثر (الادراك) بعدد من العوامل الداخلية التي تربط بطبيعة المثيرات الحسية التي يتعامل معها الفرد في البيئة, وعدد اخر من العوامل الخاصة بالفرد نفسه ويتفاعل العوامل الخارجية مع العوامل الذاتية ليتكون نظام متكامل يحكم عملية (الادراك) ويوجهها بطريقة معينة .

اولا :العوامل الداخلية :وهي العوامل التي ترجع الفرد المدرك نفسه, وتتعلق بدوافعه وميوله واهتمامه وعلى أربعة أقسام:

1_الدوافع: (أي توجيه انتباهنا الى الاشياء والمواقف الاحداث الملائمة لاتباعها كلها وتتأثر بدوافع الفرد ورغباته, وهي من أبرز محرك الادراك المثير ,مثلا نجد الفرد جائع في طريق عام يكون اكثر انتباها الى اللافتات الموجودة على واجهات المطاعم وينتبه ,وكذلك الروائح الاطعمة من تلك المطاعم وان الشخص العاطل عن العمل ويبحث عن عمل يكون أكثر انتباها الى اعلانات الوظائف الشاغرة في الصحف او في الاذاعة

او التلفزيون وغيرها) (ينظر : يوسف سليمان عبد الواحد, 2011, ص92) غالبا ما يسعى الافراد الى تفسير الكثير من الظواهر او المثيرات اعتمادا على مدى وجود دافع, او حاجة لديهم فالفرد الجائع ينزع الى تفسير الاشياء المثيرات لاسيما منها اشياء ترتبط بالطعام وهذا لما يدرك الصورة الغامضة التي تعرض عليها على انها اشياء مرتبطة بالطعام .

2_التوقع) :يعد التوقع من العوامل المهمة التي توجه الادراك إذ تصبح التوقعات بمثابة موجهات للبنى العقلية التي تشارك في تحقيق الفهم للمثيرات القادمة حيث التركيز على هذه المثيرات في وجود هذه التوقعات) ينظر: عدنان يوسف العتوم واخرون:2004ص106) يتأثر الادراك بالجوانب النفسية والعوامل الذاتية لدى الفرد , ويلعب الادراك دورا بارزا في عملية الاحساس واذا يغلب انتباه الفرد عن المثيرات والمواقف وكذلك تقلل مستوى التركيز فيها وانه الامر التي يؤدي الى تفسير غير موضوعي .

ثانيا :العوامل الخارجية :وهي العوامل التي تتعلق بموضوعات العالم الخارجي ,اي انها عوامل ترتبط بخصائص المثيرات البيئية, اي أنها مستقلة عن التفكير الانساني المدرك واتجاهاته وميوله, واهتمامه, وتشمل الخصائص المادية, والنفسية للمثير التي تؤثر في ماهية الادراك ,ويطلق عليها(قوانين الادراك)او(مبادئ التنظيم الادراكي) ,وهي القضية الاساسية (في نظرية الجشطالت) وهي قضية الاهتمام في كلية الادراك, لكي يحدث نتيجة الادراك الكلي للموقف وليس لإدراك اجزاء الموقف " ان هذه العوامل في نظرية الجشطالت مبادئ تنظيم الادراكي والتي يتم من خلالها تمكين الافراد من فهم الاشياء وتمييزها:

1_عامل التقارب :يتم إدراك المؤثرات الحسية المتقاربة في الزمان والمكان على انها تنتمي الى مجموعة واحدة "فكلما كانت مجموعة العناصر اكثر تقاربا فهي تدرك على انها تنتمي الى مجموعة واحدة وهذا يسهل تخزينها وتذكرها لاحقا فان الاصوات التي تسمع في زمان, ومكان محدد تدرك على انها تنتمي الى مجموعة واحدة" (عدنان يوسف العتوم , مصدر سابق, ص31) هو يمثل في المثيرات اذا كانت على شيء من القرب, والانتظام فأن الشكل ينتمي الى الوحدات المتقاربة في وحده كلية واحدة وهذا يعني ان المنبهات الحسية المتقاربة في المكان, والزمان تبدو في مجال ادراكنا وحدة مستقلة محدده وصيغة بارزه

2_ عامل التشابه: "يسهل الادراك الاشياء المتشابهة الاكثر من غيرها من الاشياء المتباينة وفقا لخاصية التجميع, او التصنيف, فأن الاشياء التي تشترك في خصائص معينة مثل الالوان, والحجم, او الشكل, او التركيب, او الاتجاه, والسرعة غالبا ما يتم ادراكها على انها تنتمي الى مجموعة واحدة بحيث يكون اكتسابها وتذكرها بشكل اسرع من الاشياء المتباينة" (زغلول عماد عبد الرحيم: 2007, ص128) ويشمل في المثيرات المتشابهة من حيث اللون, والشكل, او التركيب, او الشدة, او السرعة, تنزع الى ان تجمع وتتوحد معا في نمط او انماط محددة, بحيث يتم ادراكها على انها مجموعة, او مجموعات متشابهة تنتمي الى صنف واحد مثال على ذلك سلسلة من النغمات العالية يدعو بعضها البعض في مجال الادراك وكذلك النغمات المختلفة,

3_ عامل الشمول: ويعني ان السياق الذي يشمل كل العناصر في الشكل يكون اكثر فاعلية للتنظيم الادراكي من اي سياق اخر, كما ان عامل الشمول كعامل يميل الى ان يتحكم في عدد من الموضوعات المدركة التي يتحدد معناها وفقا للسياق المحيط بها او التنبيهات التي سبقتها او تصاحبها, فان الكلمة او الجمل في اللغة المنطوقة يتحدد معناها في ضوء السياق الذي ترد فيه .

ثالثا: العوامل الذاتية: وهي العوامل الخاصة بالفرد المدرك التي تنعكس على مدى فاعلية وموضوعية الادراك , والعوامل الذاتية تعمل بشكل متفاعل مع العوامل الخارجية خاصة بموضوع الادراك, ليصقل كلاهما عمليه الادراك, كما أن هذه العوامل المؤثرة على الادراك تتشابه الى حد ما مع العوامل الذاتية المؤثرة في الانتباه ومن اهم العوامل الذاتية: (ينظر : عدنان العتوم : مصدر سابق , ص116)

1- الحاجات الفسيولوجية و النفسية :ان عدم اشباع الحاجات الفسيولوجية كالطعام والشراب, او الحاجات النفسية مثل الامن, والانجاز, وقد تؤثر سلبا على قدرة الفرد في تحقيق الادراك الفعال المثيرات الحسية فمن المعروف ان عدم اشباع هذه الحاجات يولد درجة من التوتر, والضيق لدى الافراد مما يعيق استقباله ومعالجته للمثيرات الحسية .

2_ الحالة المزاجية والانفعالية للفرد: تؤثر الحالة المزاجية والانفعالية للفرد في الادراك حيث توجه الانفعالات والادراك ليصبح منسجما مع احساس الفرد بالفرح, والحزن, والغضب, وتؤثر المواقف الانفعالية التي يمر بها الفرد كالقلق, والخوف, وغيرها في طريقة ادراكه للمواقف والمثيرات التي تواجهها ان الحالات الانفعالية غالبا ما تصرف انتباه الفرد عن المثيرات والمواقف التي تقلل مستوى التركيز فيها الى تفسيرها على نحو غير موضوعي .

مراحل تطور الادراك الحسي

وهي المراحل التي طرحها (جان بياجيه) لتطور الإدراك الانساني وهي في نظريته لتطويع قدرات الطفل الادراك الحسي وتعلم البيئة, وان هذه المراحل تغير الابنية العقلية بما يتضمنه من خطوط وصور جمالية ونتيجة هذه المتغيرات المستمرة يزداد تعقيدها مع نمو إدراك الطفل وتختلف أبنية الادراك العقلية اختلافا كبيرا من مرحلة لأخرى, ميز بياجيه بين مراحل عدة يمر بها نمو الادراك العقلي, او المعرفي عند الاطفال .

1-مرحلة التطور الادراك الحسي الحركي : هي " تمتد منذ الميلاد وحتى سن السنتين تقريبا وفيها يكتسب الطفل بعض المهارات السلوكية البسيطة عن طريق تفاعل منعكساته الفطرية مع البيئة الخارجية" (محمد زيدان حمدان : 1997, ص11). يبدأ الطفل في مرحلة من مراحل النمو باكتشاف العالم والبيئة المحيطة به باستخدام حواسه وحركته الجسدية, اي أنها المرحلة التي يبدأ فيها الطفل بجمع المعلومات من تجارب مختلفة مثل: وضع اللعب في فمه والتفريق بين الاشخاص والاشياء .

2-مرحلة ما قبل العمليات :وهي (من عمر 3 _6 سنوات) ويبدأ الطفل في هذه المرحلة استعمال اللغة في التعامل مع البيئة , والسؤال والجواب لأشباع الفضول الادراكي بالتعلم ومع هذا لا يستطيع ادراك الاشياء خلف الواقع الحسي المباشر الذي يتعرض له حواسه كذلك الشكل, واللون, والحجم, وان الطفل في هذه المرحلة يدرك ويتعلم ما يشاهده في الواقع وان الخبرات الحسية التي يستقبلها بحواسه, وكما في المرحلة السابقة (ينظر: كفاح يحيى العسكري, 2021, ص136) تعطي هذه المرحلة الفترة بين نهاية السنة الثانية, والسنة السابعة ويعدّها بياجيه مرحلة انتقالية غير مفهومه على نحو واضح, لأنها لا تتسم بمستوى ثابت واضح من حيث النمو المعرفي. ويبدأ العقل بالعمل والتفكير الرمزي عند الطفل ثم التفكير الحدسي فيختلف في نظراته وتصرفاته ويميل الى المنطقية لان العقل يبدأ بالمشاركة مع المرحلة الحركية .

ثالثا -مرحلة العمليات المادية :وهي مرحلة إدراك المنطقي الحسي وهي من (عمر 7_11 سنة) يستطيع الطفل هنا انتاج التفكير المنطقي من خلال الخبرات الواقعية التي يعيشها, ويدركها (تبدأ هذه المرحلة بانهاء المرحلة السابقة من عمر سبع سنوات إلى نهاية السنة الحادية عشرة, ويستطيع أن يفرق بين الوقت الماضي والحاضر ويصنف الاشياء بحسب ال والشكل, وتظهر مفاهيم اكتساب مثل: الكل والجزء, والكم, والكيف, والمقارنة.

رابعاً :مرحلة التفكير المجرد :وهي (مرحلة التطور الادراكي المنطقي الرمزي والذي يبدأ من (سنة12)وتكون بداية هذه المرحلة البراعم الاولى لفكر الطفل التأملي النظري اي انه يصبح قادرا على التفكير المنطقي والتجريد وراء المعلومات والظواهر المباشرة,) (ينظر : ابو جادو , مصدر سابق , ص 88) في المرحلة الاخيرة (الادراك الرمزي) ويتحدد بعقل الطفل من الواقع المباشر ويبدأ بتعلم وتحصيل ما وراء الواقع من المفاهيم والعلاقات والحلول النظرية البحتة (تغطي هذه المرحلة الفترة العمرية التي تزيد عن 12 سنة الى بداية المراهقة, ويظهر في هذه المرحلة الاستدلال المجرد الرمزي, وفي هذه المرحلة يستطيع معظم الاطفال وضع فرضيات واختيارها .

اشكال الادراك الحسي

إن الاحساسات هي عبارة عن تجارب شعورية , الحواس ,وتتميز بوجود مستقبلات طرفية لها في الجسم ,وتنقل الاحساس الى الياف عصبية خاصة ,ومنها الى مسارات عصبية خاصة لتصل الى نهاية الامر الى مركز الادراك, ويتفاعل الجهاز العصبي مع البيئة المحيطة به لابد من جهاز ينقل إليه المعلومات عن هذه البيئة , وينقسم اشكال الادراك الى

اولاً :الادراك الحسي البصري : يعد الادراك البصري من أهم العمليات الحسية التي لها أهمية كبيرة في تكوين الادراك , اذ تسير سلسلة الاستقبال البصري ابتداء من دخول الطاقة الضوئية الى العين حيث يتم تحويلها الى فعل او نشاط ينتقل الى العصب المسؤول في المخ عن الابصار ثم تفسير كمرئيات وتتكون الصورة في المخ .ذلك ان حاسة البصر من اهم حواس الانسان , فأغلب معارفنا بواسطة البصر وتدرک العين الصورة المعكوسة اولاً , ثم تعدلها عندما تصل الى مراكز الادراك البصري في المخ ,وتستطيع العين تجميع الاشياء وكذلك الالوان من خلال وجود الاضاءة التي تساعد الرؤية "(هانز مايكل :2009,ص14) يشير الادراك البصري الى العمليات العقلية التي تتم بها معرفتنا بالعالم الخارجي , وكذلك عن طريق الوعي بالمنبهات الحسية البصرية ,فهو نوع من الاستجابة للمنبهات الخارجية, لا من حيث هي الاشياء والالوان الحسية فقط ,بل ايضا الرموز ومعاني ايضا .

ثانياً :الادراك الحسي السمعي الادراك السمعي هو اعطاء معنى للمثيرات السمعية التي تصل الى المراكز السمعية بالمخ في ضوء الخبرات السابقة للفرد عن طريق التميز بين أصوات الحيوانات, وكذلك التميز بين اصوات الافراد الحواس "الادراك السمعي يحتل السمع مكانه هامه في ادراك الانسان خلال احداث حياته اليومية وبفضل السمع يستطيع

الانسان التميز بين الناس وتجنب المخاطر واللغة المنطوقة هي ميزه إنسانية منحها الله للبشر لتساعدهم على التكيف والتعلم" (عدنان يوسف العتوم : مصدر سابق , ص111) أن للإدراك السمعي اهمية كبيرة للبشر, وان اعتماد المتعلمين من الناس على الادراك السمعي لغرض التعلم, وكذلك الاعتماد على الحواس الاخرى المجتمعة اعتبار حجم المعلومات البصرية التي تصل الى الدماغ تفوق حجم المعلومات السمعية لتؤكد اهمية السمع في تحقيق الفهم والادراك, وكذلك تكيف البشر بشكل كلي على السمع المتطور وكذلك يستطيع ان يعوض النقص في الابصار.

ثالثا : الادراك الحسي الحركي ان للإدراك الحسي الحركي اهمية كبيرة في قدرة الفرد على الدقة التمييز بين الخصائص المكانية , والزمانية للحركة وتحديد العلاقات الزمانية في العمل الحركي , تتناسق الحركات بعدد من العمليات المعقدة, وهذا يعتمد على التنسيق الدقيق في تقليص واسترخاء العضلات . " أن الادراك الحسي الحركي هو عملية حركية فعالة حساسة للبيئة فمن ناحية مفهومه النفسي ليس سوى رد فعل اتجاه عدد من المؤثرات الخارجية , والتي تعطينا الدليل على الانسجام الحاصل بين الكائنات الحية وبين التي تعيش فيها تلك الكائنات , اما من ناحية مفهومه السلوكي النفسي, فليس سوى المعرفة التي تحصل عليها بفعل مؤثر خارجي مباشر مبني على مدى احساسنا وانفعالاتنا, كالالوان, والوزن, والحجم الى غير ذلك (غالب مصطفى : 1980, ص12) ان الاحساس قد يطول عادة اكثر من ذلك فانه يتخطى الادراك الى الزمن الذي فيه, وان قدرة الطفل على الاستجابات للمثيرات المحيطة التي يشملها من قبل الاعصاب الحسية الى مثير الدماغ

المبحث الثاني

الوسائط المتعددة

يُقصدُ بالوسائط المتعددة نوع من برامج التكنولوجيا المتطورة , التي تُمكنُ المستخدمَ بوصفه مُرسِلاً من إعداد ملفات تتضمن معطيات ومعلومات معينة , وتنسيقها في أشكال مختلفة , إذ يقوم مبدأ عملها على الجمع ما بين الصورة والصوت والفيديو , والرسوم المتحركة , ومن ثَمَّ إرسالها إلى جمهور معين بوصفه مُتلقيًا , وذلك في سبيل تحقيق بيئة تفاعلية تشمل الطرفين المُرسِلَ والمُتلقيَ ضمن مناخ تفاعلي يحقق تأثيرات متبادلة ما بين الوسائط المتعددة , وهذه الوسائط تعطي للإنسان المزيد من التواصل والتفاعل مع مجالات الحياة المختلفة , منها التعلم والتدريب , والفنون , والثقافة وغيرها.

لقد انطلق لفظ (الوسائل المتعددة) مع (ريجيس دوبيرييه) في كتابه (السلطان الفكري) في فرنسا عام 1979 حيث تتكون من لفظتين هما الوسيط , والعلم والترجمة بعلم الوسائط والوسائطية , ويريد دوبيرييه أن يكون باحثا علميا عابرا للحدود ومكسر الحواجز ومفكرا , واهتم بالميدولوجيا على أساس بناء أشكال التواصل, وأثره في تجسيد الوسائط في المسرح , والوقائع الوسيطية "بعد ما عرف تطور الوسائط عبر العصور التاريخية , وأن المحاولات العديدة للدمج بين الأحداث التي يسردها من جهة وبين المتلقيين من جهة أخرى , قد تحقق الغرض الذي أقام من أجله هو إيصال رسالة بشكل واضح ومؤثر في سماع المتلقيين" (منصور عمايري: 2012, ص12) لقد تطورت الوسائط وتداخلت النصوص فيها , وكُشِفَتْ من خلالها العلاقات القائمة بين نصّين أو أكثر , واستُخدِمَت الوسائطية للدلالة على تنظيم المعلومات لإنتاج المعنى , وكذلك التبادل بين الوسائل في المسرح , وأصبحت الوسائط التي تمثّل عصرنا الحالي عصر الصورة وعصر الثقافة , وهي التي اختصت بدراسة الوسائط التي تحمل الرسالة والمضمون الفكري , إذ وجدت الوسائط المتعددة اهتماما واضحا , وكذلك تُعدُّ نظامًا فكريًا مع قدرته في تيسير العمل بأسلوبه وأدواته الخاصة , من خلال وسائط التكنولوجيا الحديثة يُرسيخُ الفنان أفكاره عبر الوسائط المختلفة لإنجاز عمله "دوبيرييه حاول دراسة الوسائط التي تصبح فيها فكرة " (ريجيس دوبيرييه: 1996, ص11) وهو لا يهتم بالتبادلية ما يزيد من قوة العرض وخبرة المتلقي التي يهتم بها علم الدلالات , وأيضا لا يهتم بالمادة الوسيط , ولا يعطي أهمية لها كونه يرغب في التحدث عن الطباعة بدلا من النصوص , وعن وصف الحروف بدل الدلالة وعن الوسائل التفعيل أكثر من التحديث , وفعل الوسيط هو الفكرة المستمرة لكي يصحح الانسان , وحاول دوبيرييه أن يستطيع العودة الانسانية التي توهم العصر لان البشر يصنع الادوات التي تجسد الرغبات , ولهذا دعا دوبيرييه الى ضرورة استخدام الوسائط المتعددة التي فيها فكرة . "و في دراسة عن الوسائط الاتصال قسم (مارشال ماكلوهان) (هذه الوسائط الى الوسائط (الساخنة) وسائط(باردة)"(جوليان هلتون : ص258) وقد تابع ماكلوهان هذه الفكرة بشكل أكثر تعمُّقا ليعرف أهميتهما التكنولوجيا , مما جعله يطور فكرة الاتصال الحديث, ووصف الوسائط الساخنة مثل الشرائط الفلمية , والراديو, الاذاعة بأنها وسائط تفترض التلقي السلبي تماما وتسمح للمتلقي بالمشاركة في إنشاء معنى الرسالة ودلالاتها , اما الوسائط الباردة مثل التلفزيون , والهاتف , والكلام , فتمثل وفق هذا النظام وسيلة اتصال باردة على العكس من الشرائح الفلمية , فهي تعتمد اعتمادا كبيرا على مشاركة المتفرجين ,

تطور الوسائط المتعددة

إن سهولة التعاطي مع برامج الوسائط المتعددة التي لا يحتاج مستخدميها إلى خبرات واسعة في مجال الحاسوب والإلكترونيات , ويتم دمجها , وتخزينها , ونقلها (جعلت من التقنية التي تحملها الموائمة و سمحت بيبث المادة الإعلامية أو الثقافية أو التعليمية عبر العديد من الحوامل والشاشات والتلفزيون والكمبيوتر والبرامج انطلاقاً من قاعدة الوسائط المتعددة وتستثمر طاقتها التوصيلية والتعبيرية والجمالية) (ينظر: نصير الدين , 2015, ص32) قد يحرص المستخدمون الوسائط على استثمارها من خلال توظيفها بالطريقة التي تمكنهم من تسخير فاعليتها خدمة لمُنجزهم الإبداعي , والتحكم بمستوى تلك الفاعلية بما يتناسب مع ثقافة المتلقي التي تتلاءم مع سرعة استيعابه. إن مستويات تطور الوسائط المتعددة من خلال تتبع مراحل تطورها تم وفق الآتي :

أنواع الوسائط المتعددة

1_ الوسائط المتعددة الخطية : (تتدخل فيها عناصر الوسائط المتعددة وتقدم بشكل عام على الشاشات ولا يتطلب مشاركة نشطة , لأنها غير تفاعلية , ويسمى خدمة المشاهد) مثل مشاهدة عروض التلفزيون والسينما .

2_ الوسائط المتعددة اللا خطية : تتداخل فيها عناصر الوسائط المتعددة أدوات تتيح التفاعل والتحكم والاختيار في بناء المعرفة , وفيها يتحول متلقي الخدمة من مُشاهد الى مُستخدم) (ينظر: كريمة احمد محمود , 2021, ص372) مثل المواقع الإلكترونية وتطبيقات الهواتف بأنواعها , وكافة البرمجيات التفاعلية وتقنيات الافتراضي.

عناصر الوسائط المتعددة

تحتوي الوسائط على مجموعة من العناصر المتفاعلة التي تعمل في منظومة تكاملية , وبهدف تحقيق الاتصالية والتعليمية والتعبير عن الموضوعات بصورة أفضل وتوظيفها , وان مكونات الوسائط لابد من فهم كل مكون على حدة وكيفية التعامل معها.

اولا : النص (text) : يعد النص من أهم عناصر الوسائط لأنه أساس نجاح الرسالة او الفكرة , فالتطبيق الجيد ينقل الفكرة الجيدة باستخدام أقل عدد من الكلمات والجمل وبلغة مبسطة ومفهومة , والتي يشمل النصوص المطبوعة والنصوص الممسوحة ضوئياً والنصوص الإلكترونية , والنصوص التشعبية "ان استخدام النص أكثر الوسائط في الصحيفة الالكترونية المخزونة في ذاكرة الحاسبة ويتكون من الكلمات والارقام والرموز وعلامات الترقيم "(لؤي الزعبي : 2020, ص29) لابد من استخدام النص المكتوب وإضافة نص مسموع أو صور وتتكامل معه الايصال المعاني , وان معظم المشروعات

تستخدم الوسائط , لأنها الطريقة المؤثرة في توصيل الأفكار والمعلومات التي تمد المستخدم بالتعليمات ولا يمكن أن تُسجَّل البرامج للوسائط بدون نصوص مكتوبة المستخدمة .

ثانيا : الصورة الثابتة : وهي إحدى عناصر الوسائط وتستخدم مختلف أشكالها في نقل وتوصيل المعلومات بصورة أسرع من الكلمات المكتوبة , إذ "تعد الصورة الثابتة مُكوِّنا مهما من عناصر فضاء الوسائط المتعددة فعدم وجود صور ثابتة في الوسائط يعد أهم عيوبها "(ينظر: لؤي الزعبي , مصدر سابق, ص36) فاستخدام هذه الصور الثابتة يتيح للمتلقّي التأمل في تكويناتها وتفصيلاتها وتترك أثرا في نفس المشاهد , وإضافة صور ثلاثية الأبعاد يتم تخزينها بالصورة الثابتة بأشكالها المختلفة وتنقل الصورة المختلفة من المتلقّي الى آخر, وهي الصورة الواضحة , وكذلك تزامن ظهورها مع اللغة المنطوقة وعدم احتوائها على تفاصيل كثيرة تشتت انتباه المتلقّي, وإن الصورة الثابتة لها أهمية في العملية الاتصالية , لأنها تساعد المشاهد لاسيما الاطفال على تكوين المفاهيم , والصور العقلية المناسبة الدقيقة من خلال تعبيرها عن الواقع المحسوس , فضلا عن تقريب المعلومات الى أذهان المتلقّين فيسهل إدراكها

ثالثا : الصورة المتحركة : إنّ الصورة المتحركة تظهر في شكل لقطات فلمية متحركة سُجِّلَتْ بطريقة رقمية تمنح المشاهد متعة العرض الواقعي , فتوضح الأشياء التي قد يستطيع أن تراها بطريقة مباشرة "ان الصورة المتحركة تشمل كاميرا الفيديو الرقمية وعروض التلفزيون المسجلة وبرامج إنتاج الفيديو ومكتبات الفيديو على الانترنت"(نبيل عزمي: 2011, ص139) لان كل هذه الوسائط تعمل على أهمية الصورة المتحركة في الوسائط المتعددة , لأنها تُظهر الأحداث والمهارات التي تعتمد على الحركة , فيضيف الفيديو على موضوع الإحساس بالواقعية ولفت الانتباه , وإظهار الدوافع والعواطف من خلال الدراما .

رابعا : الرسومات : هي المرئيات التي تُشاهدُ على شاشات الكمبيوتر سواء كانت رسومات متحركة أو خطية , وتنتج إما بطريقة يدوية عن طريق الرسم , وإما التصميم من خلال برامج الكمبيوتر

خامسا: الصوت يعتبر الصوت من أكثر عناصر الوسائط المتعددة استخداما , وتتضمن تلك المُكوِّنات الكلام المنطوق المُسجَّل , والموسيقى , والتأثيرات الصوتية , ويمكن استخدام برنامج مُسجِّل الصوت المصاحب لعرض الصور المتحركة , وكذلك للتنبيهات , وأجهزة تسجيل الصوت , السَّماعات , وحدة توليد الصوت , وكارت الصوت

"فالصوت وخاصة الموسيقى يؤثر بشدة في العملية التفاعلية" (نائل حجازي: 1998، ص55) لأنه يشد الانتباه ويسهل الحفظ ويعزز الصوت ، وإضافة الصوت إلى تطبيقات تلك النظم يضيف قيمة فعالة إليها من خلال إحساس المستخدم بمحتوى المعلومة المُنتجة ووصولها في شكل يمكن استيعابه ، ومساعدة المستخدم العادي على التفاعل ، حيث أن عرض الوسائط بدون صوت يجعلها ذات بعد واحد ويكون الصوت تماثلًا أو رقميًا .

سادسا_ المؤثرات الصوتية : يُقصدُ بالمؤثرات الصوتية الأصوات التي تحاكي الواقع الحقيقي مثل أصوات الرياح والأمطار وأصوات الحيوانات ، وتعتبر المؤثرات الصوتية من أفضل طرق التواصل مع المستمع وتقريبه من عالم الواقع ، كما أنها تعطي عروض الوسائط المتعددة بُعدًا جماليا (وتستخدم المؤثرات الصوتية لأغراض عديدة منها الإحياء بالمكان، والإحياء بالوقت والإحياء بالحالة النفسية، الإحياء بالحركة مثل حركة الدخول والخروج ، وان الأصوات الموسيقية تصاحب المثيرات البصرية التي تظهر على الشاشة، ويمكن أن تكون عن نبرات صوتية تعمل كمؤثرات خاصة) (حسنين شفيق: 2010، ص56) فالمؤثرات الصوتية تلعب عدة أدوار في أثناء عرض البرنامج ، حيث تهَيئُ مناخ الاتصال والتعلم في بداية العرض ، وتدعم مشاعر المستخدم ، وقد تُوضِّحُ له نقاطا معينة في محتوى البرنامج بالإضافة إلى فهم الرسالة والمعلومة المقدمة.

سابعا_ الموسيقى : تعتبر الموسيقى مؤثرا سمعيا يُستخدَمُ للتعبير عن حالة معينة داخل البرنامج ، وتغلب على حالة من الصمت أو للدلالة عن موقف معين ، فهي توفر جوا مناسباً داخل البرامج "لتخزين ملفات الصوت والموسيقى الحديثة بطريقة رقمية تسهل استخدام الموسيقى أيضا للتعبير عن الحالة النفسية مثل : حالات الحزن والفرح والغضب والدهشة وغيرها من الحالات " (لؤي الزعبي : مصدر سابق ، ص55) وتنطلق الموسيقى ذات الجودة العالية من سماعات الجهاز ، بينما يواصل المستخدم عمله الطبيعي على الجهاز، وتمتاز الموسيقى الحديثة بسهولة تحميلها ونقلها عبر الانترنت من دون تأثير على جودة الصوت ، كما تمتاز بأنها تحتاج الى مساحة تخزين أقل من الطرق السابقة

ثامنا : الفيديو يعتبر الفيديو من أهم العناصر تأثيرا في نُظُم الوسائط المتعددة بما يُضيف من تمثيل للبيانات في شكل الواقع الحقيقي يمكن مشاهدته ، وبالتالي إحساس المستخدم بالأبعاد الحقيقية وثبوت الفكرة داخل ذاكرته وسهولة استيعابها "ويقوم عرض صور الفيديو ضمن وسائط العرض على نظام تسجيل ونقل المعلومات بطريقة تحويل الصور البصرية إلى إشارات كهربائية تناظرية و ثم تحويلها إلى إشارات رقمية للتعامل معها

من خلال الكمبيوتر وإذاعتها في نفس الوقت وتسجيلها على شريط الفيديو" (أريك هول سينجر: 2003, ص84) ان الفيديو الرقمي له علاقة وثيقة بالوسائط المتعددة , إذ يمكن نقل صورة حية من الفيديو إلى شاشات الكمبيوتر ودمجها ضمن برامج الوسائط المتعددة , وإن لقطات الفيديو تحتاج إلى إمكانيات ضخمة وسرعة عالية وسعة تخزين أكبر , وإن لقطات الفيديو عبارة عن مجموعة من لقطات مصورة يتم تشغيلها بسرعة معينة لتراها العين مستمرة الحركة.

خصائص الوسائط المتعددة

إن خصائص الوسائط المتعددة تقوم على التكامل والاتصال بين أكثر من وسيط (نصوص , صور , صوت , موسيقى , رسوم المتحركة , ولقطات فيديو) تُقدّم بواسطة الحاسبة لتنمية الأفكار والمهارات لدى المتلقي , ومن هذه الخصائص (ينظر: اسامه احمد وحماة محمد , 2009, ص320)

1_ التفاعلية : وتعني قدرة المتلقي على التحكم في سير العرض والتواصل الثنائي بينهما "إن عملية التفاعل ترجع أساساً إلى تنوع عناصر الوسائط وسهولة التحرك داخل البرنامج) كذلك يجب أن تُراعى هذه النقطة عند تصميم وإنتاج البرنامج فيستطيع المتلقي أن يختار بين البدائل أو جزئياً ويعطي المستخدم متعة للحكم فيما يُعرض عليه بدلاً من استسلامه للمتلقي فقط , وإن أهمية التفاعل التأكيد على الاهتمام عند تصميم الوسائط.

2_ التكاملية : تعمل الوسائط المتعددة على ضرورة تحقيق مبدأ التكامل بين مجموعة العناصر المختلفة المكوّنة لها وخصوصاً إذا لم يكن هناك تنافس في استخدام هذه الوسائط (فالتكاملية شرط ضروري لنجاحها في تأدية دورها بدقة) ان اختيار الوسائل المناسبة من صوت , والصور , ورسوم متحركة , ورسومات خطية وموسيقى ومؤثرات صوتية تظهر ذلك على هيئة خليط أو مزيج من التكامل متجانس مرتبط يحقق مجموعة من الأهداف المحددة .

3-التنوع : (تعمل الوسائط على توفير مجموعة من العناصر التي تساعد على توضيح المحتوى أمام المتلقي لتحقيق الأهداف المنشودة . وذلك لكي يُجسّد فيها كل ما يناسبه ويتوافق مع قدراته , وتتمثل هذه الخيارات في الأنشطة , وكذلك تعدد مستويات المحتوى وتعدد الأساليب .

4_ سرعة الأداء والمرونة : تُعدّ من أقوى وأسرع البرامج في استدعاء المعلومات , وهي إحدى الخصائص المهمة في برامج الكمبيوتر متعددة الوسائط , حيث يمكن التحكم

في عناصر الوسائط , اي أن إجراء تعديلات على العرض في التصميم أو الإنتاج وإمكانية الحذف والإضافة والتغيير عند الحاجة)

أهمية الوسائط المتعددة

للسائط المتعددة أهمية كبيرة , فهي تساعد على الربط بين الأفكار والمعلومات والبيانات المختلفة من خلال عرضها بأكثر من شكل وصوره سواء كانت رسومات أو نصوص أو غيرها من الوسائط , بوصفها وسائل تساعد المتعلم والمتلقي على بلوغ الأهداف بدرجة عالية من الإتقان , وكذلك توصيل الأفكار والمفاهيم والمهارات الفنية المختلفة إلى أذهان المتلقين بأفضل صورة ممكنة وبأسرع وقت . ويمكن تلخيص أهمية الوسائط بالنقاط التالية : (ينظر: براهيم الفقي: 2011, ص28

1_ تساعد الوسائط المتعددة المتلقي على إنماء المعاني , والربط بين المعلومات من حيث عرضها في أشكال متنوعة .

2_ تنمّي في المتلقين بعض الاتجاهات والسلوكيات المرغوب فيها , وتساعد على تحقيق الأهداف التربوية والمعرفية والوجدانية والحركية .

3_ تنقل بعض الوسائط المتعددة الوقائع والأحداث التي يموج بها العالم إلى داخل المسرح مهما كان البعد المكاني لهذه الأحداث.

4_ استخدام الوسائط المتعددة في إنتاج المواد التعليمية وعرضها بأساليب مختلفة , واستخدام الانترنت بشكل فعّال من خلال الروابط والموصّلات التشعبية.

وظائف الوسائط المتعددة :

خلقت الوسائط في العصر الحالي نظاما ثقافيا عالميا جديدا ينسجم مع طبيعة البشرية لعصرنا الحالي , وأن من هذه الوظائف منها: (ينظر: بيرنار كاتولا, 2012, ص154_100)

1_ جمع المعلومات القريبة وضبطها , إذ تُؤدّ الوسائط مثيرات ثقافية أو قد تكون شكلا من أشكال الرقابة , ويعد امتداد الوسائط عنصرا حاسما في ذلك .

2_ تعد الوسائط بجميع أنواعها ذات فاعلية في اشتغالها للمثيرات الفعلية.

3_ أفادت اغلب الفنون من فاعلية الوسائط المتعددة في تغذية تراثها وتقاليدها.

4_ منحت الوسائط المتعددة الفنان لغة العصر الذي ينتمي إليه , وسخرت له جميع الإمكانيات التقنية باتجاه العوالم الإبداعية الجديدة فهي قادرة على إدهاش الجمهور المنشغل أساسا بتطوراتها السريعة .

المؤشرات ما أسفر عنه الإطار النظري

1 - يقوم الإدراك بنقل الأفكار والقيم ، ويرتبط ارتباطاً وثيقاً بعملية الاحساس والتركيز والانتباه ومن ثم التفكير.

2_ تعالج الانظمة التمثيلية على وفق رؤية البرمجة اللغوية وتتولى مهام التحول تتمثل في كفاءات خاصة بكل الحواس البصرية والسمعية والحركية .

3_ يخلق الإدراك البصري صورة عقلية من خلال التركيز على الصور والخرائط والأفلام من أجل استيعابها وفهمها , وامتلاك القدرة على التوافق بين البعد من أجل التحكم بحركة الجسد والتعامل بمهارة الأشياء المحيطة للتعبير عن النفس .

4_ تساعد الوسائط المتعددة في إدراك وفهم العرض من خلال الفيديو, والصور المتحركة, والثابتة , والصوت والموسيقى فالوسائط تحفز التفكير البصري عن طريق الأدوات التي تمتلكها.

الفصل الثالث

اجراءات البحث

اولاً :- مجتمع البحث : يتكون مجتمع البحث من العروض المسرحية الموجهة للأطفال في مهرجان الحسيني الصغير لعام 2023 الدورة السابعة .ولقد اختارت الباحثة العينة بطريقة قصدية

جدول العينة

ت	المسرحية	الدولة	المؤلف	المخرج	السينوغرافيا	مكان العرض
1	التفاحة المضيفة	ايران	علي رضا أفائي	علي رضا أفائي	علي رضا أفائي	البيت الثقافي
2	الصندوق العجيب	الجزائر	روضة سالمى	فيصل دين	فيصل دين	البيت الثقافي
3	شهاب وسر الكتاب	العراق	حسين علي صالح	حسين علي صالح	سهيل البياتي	البيت الثقافي

النموذج مسرحية التفاحة المضئية

حكاية المسرحية

كان هنالك مدينة جميلة وكان أهل المدينة سعداء وبعيدين عن الحزن ولكن في هذه المدينة الجميلة والأرض الملونة , لم يكن هنالك ضحك لفترة من الوقت بسبب سقوط الملكة الذهبية في فخ وأصيبت بمرض خطير مما زاد من المحنة ، واستدعى الملك الحكيم لوصف العلاج الى الملكة بأن العلاج تفاحه في بستان جميلة خلف الجبال البعيدة , وهي شبه الحديقة ملونة ، ولكن هنالك شجرة تحمل تفاحه واحدة فقط ، وطلب الحكيم وقال لهم أريد منكم العثور على هذه التفاحة وهي تفاحة المعجزة وطلب منهم زراعتها في المدينة ، سمع الأمير بهذا وذهب على الحصان مسرعا مارا بالأنهار ومشى بين عدة طرق حتى وصل إلى بستان التفاح وأخذ تفاحة المعجزة بين أيديه بوجه سعيد ، ووصل الى قرية الملكة ، وأعطاهها للملكة الذهبية وفرحت الملكة عندما رأت التفاحة ورأت من جديد الحياة السعيدة وأيضا فرحه الحكيم عندما سمع أن العلاج وصل للملكة الذهبية ، فقال لهم الحكيم الوصفة ولم تنتهي بزراعة التفاحة علينا زراعة البذور لنحصل عليها إلى الأبد وذهبوا إلى زراعتها والزرع لم يكن باسم أحد بل كل شخص له الحق بها وهي شجرة المعجزة وفرحو بها ، وبعد مدة من الوقت نمت شجرة التفاح واستخدموها أهل المدينة علاجا لهم ، فهناك شخص لم يستطع النظر وجلسة تحت شجرة التفاح وعندما سقطت عليه التفاحة استطاع النظر واستطاع أن يقرأ الكتاب والكلمات بصورة واضحة وبعد مدة أتت سيدة عند الشجرة وتحمل طفلها وهي تشتكي منه بسبب البكاء الشديد الذي لا يهدئ أبدا وهو في حالة من هلع والبكاء المستمر وقال لها الشخص الأول الذي كان يعاني من ضعف النظر اقتربي من هذه الشجرة واحصلي على تفاحه واحدا من هذه الشجرة هي الكفيلة لحل هذه المشكلة واخذت السيدة من هذه الشجرة تفاحة واحدة وجعلت هذه التفاحة الصغيرة ان يهدئ وينام وبعد ذلك تهافت سكان المدينة على هذه الشجرة لقطفها وثم ظهور شخصيتين من قريتين مختلفتين وكل شخص منهم يحاول الحصول على هذه التفاحة خدمة لمصالحهم الشخصية وفي المشهد الثالث ظهرت دمية خشبية بالقرب من الشجرة وهي تلهو مع الشجرة يسودها الفرح والسرور ، وبعد ذلك عادت شجرة التفاح ، ورجعت إلى قلب شجرة الأم ، وعادت إلى الحياة لتبث الأمل والفرح في قلوب الناس من جديد ، التفاحة تدل على أن الله - سبحانه وتعالى - في كل واحد منا تفاحة حمراء تدل على السلام والمجد والتفاؤل التي تتمثل بقلوبنا.

تحليل العينة

اعتمد المخرج (علي رضا أقائي) على أسلوب مغاير في إنشاء بنية العرض , وتختلف تماماً عن الأسلوب التقليدي وجمع بما هو واقعي وتعبيري , فقد اعتمد على الوسائط المتعددة وتوظيفها في مشاهد العرض من أجل الحصول على التفاعل طوال فترة العرض , في المشهد الأول يبدأ العرض بمؤثرات موسيقية تدل على أجواء المدينة سعيدة , ويسلط وسيط الإضاءة الكاشفة على شكل بقعة كبيرة للصور المرئية والسمعية من خلال أحداث المشهد , إذ وظف تقنية جهاز (الإسقاط الضوئي) وتوصيلها بجهاز الكمبيوتر التي هي عبارة عن شاشة خلفية بيضاء تعكس لنا الصورة والرسوم ويتم تحريكها بسهولة , ووظف الرسوم ذات الأبعاد الثلاثية , وصور الثابتة بأحجام , وأشكال مختلفة , وألوان جميلة تشير بالدلالة على بيوت المدينة أو القرية الجميلة والتي كانوا يسكنون فيها (هي مدينة الملكة الذهبية عندما كانت سعيدة) , فوظف المؤثرات الموسيقية ذات الألحان المحببة التي تدل على أن المدنية سعيدة وجميلة والتي وظفت لضرورة الأحداث البصرية والسمعية لتصب في عالم الطفل , وسعى هذا المشهد إلى توسيع إدراكهم وإكسابهم خبرات معرفية , وتطوير ملكاتهم العقلية والحسية , وبعد حزن القرية بسبب مرض الأميرة أصبحت المدينة سوداء وتمثلت بالصور الثابتة والمتحركة وتنوعت الخطوط الأفقية والعمودية للأشكال , والصور الثابتة لتصوير القرية وانسجامها مع الحزم الضوئية (شماسية باللون الأبيض والأسود) وكان المخرج يريد إظهار دلالة رمزية لهذا المشهد لكي يوحي بحقيقة بناء منظر مسرحي معبر لمفردات الرمزية المكثفة والمليئة بالدلالات والإيحاءات وهو يجعل تلك المفردات المنتقاة من البيئة التي تحملها من تشابكات في العلاقات العامة المتمثلة بالمجتمع , وتوظيف وسيط الفيديو المسجل لتشيرنا إلى مكان وزمان بستان التفاح الجميل التي وصل إليها الأمير لكي يجلب تفاحة المعجزة , وكان تصوير البستان عبارة عن صور ثابتة ورسوم ملونة والتي تم مزجها بقطعات فيديو مسجل واقعي لصورة البستان الذي يقع خلف الجبال , وكذلك انسجامه مع المؤثرات الموسيقية , واستمره المشهد لوسيطين (الصوتي والصوري) وصور لنا المدينة بالصورة الثابتة والرسوم المتحركة وبدرجات لونية مختلفة حتى أصبحت حياة المدينة جميلة مثيرة الإحساس الخيالي عند جمهور الاطفال المشهد والتي حققت هذه الوسائط , وما تحمل من الالوان والاشكال مختلفة لبلورة فكرة التفاعلية في العرض , وفي المشهد الثالث وظف المخرج شخصيات حقيقية , تغيير سلوكهم وإحساسهم , والمتعة مع إثارة الجوانب الفكرية والجمالية في إيصال المعلومة للمتلقي أكثر تأثيراً في العملية التربوية وكانت الدمية في هذا المشهد قريبة من ذات الطفل فهي تؤدي دوراً كبيراً في مجالات تربوية , للتعبير عن الإحساس , والمشهد الرابع كانت قريتين الأولى (عبارة

عن رسوم متحركة بالوان بيضاء وصفراء , وانسجامها مع أجهزة مصابيح ليدي مع التشكيلات البصرية التي توحى لذلك وتم تصوير القرية الأولى , والقرية الثانية عبارة عن صور ثابتة ملونه والتي تم دمجها مع الموسيقى وهناك فاصلا بين القريتين خط احمر) , إذ وظف المخرج الصور والرسوم المتحركة والدمى لتحقيق مشهد الحرب وبكل العناصر البصرية المختلفة بتقنية المونتاج , حيث تم تركيب صور ثابتة من خلال شاشة العرض بهدف تحريك الادراك العقلي للمتلقي وكسر الايهام حيث نقلت الشاشة الصور المدنية برموز الدلالة على الجانب المأساوي للحرب والموت , فعملت هذه التقنية على تجاوز المؤلف على مستوى الشكل , والمضمون من خلال ابتكار العالم الافتراضي ودورة التسجيل الصوتي واندماج الاحساس بالصور العقلية المترتبة في ذهن المتلقي والتي تكون مثيرة ومشوقة , ليكشف لنا الحالة الإبداعية الغير محدودة لحظة المرور من العالم الحقيقي إلى العالم الافتراضي وذلك عن طريق الوسائط , ومن جانب آخر ساهمت الوسائط على تمكين المخرج في هذا العرض من نقل البيئة المحلية والثقافية التقليدية إلى أكبر ثقافة وعمل في سبيل تقديم خطاب مسرحي جديد ومغاير. لذلك وظف الوسائط المتعددة بشكل صحيح وكان العمل صامتا بلا كلام واقتصر بمقطوعات عربية.

الفصل الرابع

اولا : النتائج ومناقشتها

1_ من خلال عرض مسرحية التفاحة المضيفة للمخرج (أفائي) تبين لنا وظائف الوسائط لفظية منها وظيفة التركيز وهي محاولة لفت انتباه (المتلقين الاطفال) وكان التركيز لفظي للجمهور الاطفال في بداية العرض المسرحي للصور والرسوم المتحركة , والثابتة التي ترمز الى المدينة الجميلة (مدينة الملكة الذهبية) التي تم عرضها عن طريق جهاز الاسقاط الضوئي واعتمده المخرج على معطيات النص المطلوب.

2- توافرت امام المخرج والمصمم في هذه العينة مجالات عديدة وفتحت افاق واسعة ومتعددة في بناء الديكور من خلال توظيف الوسائط التي شكلت العنصر الاساسي في بناء فكرة العرض وهي اساليب (تقنية فيديو السينمائية) على اعتبار , ان ما يعرض في الشاشة يكون غير حي وهو منفصل عما هو حي وبهذا المشهد تم الاندماج والايهام بالواقع وساعده على مخاطبة الادراك العقلي , واستخدم المصمم شريطا سينمائيا على الشاشة الخلفية لفضاء المسرحي مثل شريط الحصان الذي يركض , وحدث في هذا المشهد وظيفة (التركيز) وهي اشارة او رمز للحصان الجامح التي كانت وسيلة الامير للوصول الى بستان التفاح لكي يجلب التفاحة الى الملكة الذهبية المريضة , وايضا وظيفة

التركيز في هذا المشهد من خلال اشارة المخرج الى تشكيل الصور المصورة , والرسوم الثابتة التي تشير الى بستان التفاح خلف الجبال البعيدة التي أثارت جذب انتباه الاطفال

3- توجد (وظائف غير لفظية) في هذا العرض وهي وظيفة الاشارات التي وظيفها المخرج كمثيرات صامتة في الخطاب البصري من اجل جذب انتباه المتلقي ويكون الاكثر قدرة على التعبير عن الافكار والمفاهيم والاشكال وتوضيح العلامات وتفسيرها وتكون الاشارات في المشهد (الطالب لم يستطع النظر والذي جلس تحت شجرة التفاح لكي يعالج النظر، والطفل الذي يبكي بشدة، وكذلك الجندي المصاب) وايضا الرموز في هذا المشهد (رمز الصندوق الذي فيه معدات الحرب) وكانت هذه الاشارات في هذا العرض اكثر فعالية اثناء العرض وتحرير الادراك الحركي والتفاعل من قبل المشاهدين، وان في هذا العرض ثلاثة واربعين حركة اشارات غير لفظية (هي حركات اليدين والذراعين والرأس والوجه والعين والشفنتين واستخدامها في المواقف التي تعطي مفرداها أو مجموعة منها معنى الحرب وتوضيح الفكرة أو الإشارة المحفزة أو تنبيه وتعزيز الاستجابة لدى المتلقي (الطفل)).

ثانيا: الاستنتاجات

١- ساعدت الوسائط المتعددة على ابتكار أسلوب جديد، وتجريب كل ما هو حديث في العصر من التكنولوجيا، التي أثرت في وجود الإنسان وأفصحت عن الرؤية الإخراجية وهذا يوضح أهمية الوسائط التي فتحت المجال أمام المخرج المسرحي للابداع والتميز.

٢- يتناسب توظيف الوسائط المتعددة مع مدركات الطفل الحسية لكونها توفر له جوا نفسيا يتوافق مع تطلعاته إلى عالم مدهش يختزل المعلومات المعطاة ويحقق أبعادا درامية على المستويين السمعي والبصري.

المصادر

- 1_ ابن المنظور: لسان العرب , ط2(دار الطليعة للنشر والتوزيع , بيروت), 1956
- 3_ بياتريس بيكون فالان: المسرح والصور المرئية , ترجمة: سهير الجمل , ج1(مطابع المجلس الاعلى للآثار , القاهرة), 2004
- 4_ شذى عبد الباقي وآخرون : اتجاهات حديثة في علم النفس المعرفي , ط1(دار الميسرة , عمان), 2011,
- 5_ مريم هاشم البدرى: علم النفس العام التربوي ط1 (كلية الامام الكاظم , واسط) 2020
- 6_ كفاح يحيى العسكري وآخرون : نظريات التعلم وتطبيقاتها التربوية , ط1(تموز للطباعة والنشر والتوزيع , دمشق), 2021
- 7_ غالب مصطفى , الادراك , ط1(دار مكتبة الهلال , بيروت), 2011,
- 8_ عدنان يوسف سلمان , الفروق الفردية في العمليات العقلية والمعرفية , ط1(دار الفكر والنشر , عمان), 2011,
- 9_ زغول عماد عبد الرحيم : علم النفس المعرفي , ط1(دار الشروق للنشر), 2007,
- 10_ محمد زيدان حمدان , نظريات التعلم , ط1(دار التربية الحديثة), 1997,
- 12_ اونيل اوليم : بدايات علم النفس الحديثة , ترجمة : شاكر عبد الحميد (دار الشؤون العامة , بغداد) 1987
- 13_ جميل صليبا: المعجم الفلسفي , ط(دار الكتب اللبناني , بيروت) 1983
- 14_ عفانه عزو اسماعيل سالم : الوسائط(دار النشر عين الشمس , مصر), 2005,
- 15_ منصور عمايري وآخرون: المسرح والوسائط, ط1(منشورات المركز الدولي), 2012,
- 16_ ريجيس دوبيريه : محاضرات في علم الاعلام : ترجمة فؤاد شاهين , ط1(دار الطليعة , بيروت), 1996
- 17_ جوليان هلتون : نظرية العرض المسرحي , ط1(دائرة الثقافة والاعلام , الشارقة)
- 18_ غنام غنام , مستويات التعبير اللغوية (دار الثقافة والاعلام), 2006,

التمثيلات الفلسفية للفوضى الخلاقة في ديكوباج زهور الفنانة ماري ديلون

The aesthetics of display in the decoupage technique ,as an example

سهام عبادة حسين الطائي

Seham obada Hussein AL-Tie

جامعة القادسية / كلية الفنون الجميلة

AL Qadisiyah University /College of Fine Arts

Seham.altaie@qu.edu.iq

ملخص البحث :

يتلخص البحث الحالي المكون من اربعة فصول : وكان الفصل الاول يتكون من مشكلة البحث والتي كانت : ماهي جماليات الاظهار في تقنية الديكوباج زهور الفنانة ماري ديلون انموذجاً ؟ وهدف البحث هو : تعرف جماليات الاظهار في تقنية الديكوباج زهور الفنانة ماري ديلون، وقد كانت الحدود الزمانية: ما بين (1772-1782) م . اما الفصل الثاني : فكان في مبحثين : المبحث الاول : تقنية الديكوباج – الجذر التاريخي ،اما المبحث الثاني: نبذة تاريخية عن حياة الفنانة الفنانة ماري ديلون. وقد لخصت الباحثة ما اسفرت عنه المباحث السابقة بمؤشرات للآطار النظري، وبعد البحث لم تجد الباحثة اي دراسة سابقة مشابهة للدراسة الحالية. اما الفصل الثالث : فقد تم اختيار مجموعة من نماذج للعينه بالطريقة العشوائية المنتظمة لكون المجتمع متجانس، فأصبح العدد النهائي (5) نماذج لعيينة البحث من المجتمع الاصلي البالغ قدره (100) ، وتم تحليل النماذج للعينات بشكل وصفي وشكلي، اما الفصل الرابع : فقد تضمن النتائج ، والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات . وكانت من بين النتائج التي توصلت اليها الباحثة هي كما يأتي :

- 1-تميزت جميع اعمال الفنانة (ماري ديلون) بالخلفية السوداء ليبرز شكل النبتة والزهرة والتأكيد عليها كعنصر اساسي في العمل التصويري
- 2-تميزت اغلب اعمال الفنانة بالاعتماد على خامات في متناول اليد ورخيصة الثمن وبتقنية التلوين بالالوان المائية على قصاصات من الورق.

- 3-نوعت الفنانة في اشكال وانواع الزهور في اعمالها، الا ان التقنية واحدة وهي الديكوباج فن التلصيق او التجميع .
- 4-تقنية الديكوباج حققت تنوعا من حيث الخامة والالوان مما ادى الى اعلاء في القيم التشكيلية والملمسية منها وكما حقق ثراء بصريا مع ايجاد الحلول التجريبية. ومن الاستنتاجات ما يأتي:
- 1- مهدت الفنانة للحدادة على اعتبارها نزعاً لكل ما هو مضاد ومتناقض، فكانت الفنانة هي الرائدة في مجال الديكوباج والكولاج للفنانين الذين جاءوا من بعدها بعدة قرون.
- 2-ان التحولات الفكرية والعلمية للحقبة الزمنية التي عاشتها الفنانة باتجاه نزع التغيير من المؤلف الى المختلف دعت الى تأكيد المراكز الدلالية والمرجعية وبؤر المعاني. الكلمات المفتاحية: (الديكوباج ، تقنية، الزهور، تلصيق)

Abstract:

The current research consists of four chapters: The first chapter consisted of the research problem, which was: What are the representations of creative chaos in the flower decoupage by artist Mary Dillon? The aim of the research is: to identify representations of creative chaos in the decoupage of flowers by the artist Mary Dillon. The time limits were: between (1772-1782) AD. As for the second chapter: it was in two sections: the first topic: applying creative chaos to the art of decoupage specifically, while the second topic: flowers by artist Mary Dillon. The researcher summarized the results of the previous investigations with indicators of the theoretical framework. As for the third chapter: A group of samples was chosen in a systematic, random way due to the fact that the population is homogeneous. The final number became (5) models for the research sample from the original population, amounting to (100), and the models for the samples were analyzed in a descriptive and formal manner. As for the fourth chapter: it included Results, conclusions, recommendations and proposals. Among the results reached :by the researcher

were as follows All of the artist Mary Dillon's works are characterized by a black -1 background to highlight the shape of the plant and flower and to emphasize .them as an essential element in the pictorial work Most of the artist's works are characterized by relying on readily available -2 and cheap (messy) materials and using the technique of painting with .watercolors on scraps of paper The artist varied the shapes and types of flowers in her works, but the -3 .technique is the same, which is decoupage, the art of collage or assembly The decoupage technique achieved diversity in terms of materials and -4 colors, which led to an increase in plastic and tactile values, and it also .achieved visual richness with the creation of experimental solutions

Keywords: (decoupage, creative chaos, flowers, collage)

الفصل الاول: اولاً-مشكلة البحث :

عند البحث عن لغة بصرية بخامة شيقة تخرج عن التقنية التقليدية ، من اجل اكتشاف طرق تعبيرية جديدة تنمي قدرات الادراك والرؤية الجمالية ، نجد الفن الراقي المعروف بمحاكاة الطبيعة خير مثال على ذلك ،وعبر عملية اندماج ابداعي بين الخامة والفنان وامكانيات الطرفين، وتحت عباءة الفن ينبثق فن تجميعي من اشياء بسيطة ، لكنها بيد الفنان تتحول الى ابداعات مبهرة ، بارزة مجسمة من زخارف وازهار، وعلى الرغم من كونها تقليدا للواقع وكأنها حقيقية طبيعية ، الا ان الابداع الحقيقي يكمن في تجسيد الفكرة من فنانة في القرن الثامن عشر، سبقت اقرانها ، لتبتكر أسلوباً جديداً ، وهو فسيفساء من تلصيق الورق ، الا انه يعرف حالياً بالديكوباج كتقنية تلصيق ، او تشكيل بصري، وهو تمهيداً فيما بعد للكولاج المعروف بدمج عدة قطع من خامات متنوعة. ومن هنا تحدد الباحثة مشكلة البحث بالإجابة عن السؤال الآتي:

ما هي جماليات الاظهار في تقنية الديكوباج زهور الفنانة ماري ديلون انموذجاً؟

ثانياً- أهمية البحث والحاجة اليه:

تتجلى أهمية البحث الحالي في تحديد جماليات الاظهار في تقنية الديكوباج زهور الفنانة ماري ديلون انموذجاً ، وأهمية البحث الحالي تلبي بعض الحاجات:

1- حاجة الفنانين التشكيليين على وجه الخصوص وطلبة العلم والفن على وجه العموم ومتذوقين الفن للتعرف جماليات الاظهار في تقنية الديكوباج زهور الفنانة ماري ديلون انموذجاً.

2- يسهم في رفد المكتبة الفنية التشكيلية العراقية بجهد جمالي، ثقافي، لخدمة المختصين.

اما أهمية البحث فتكون بما يأتي:

1-تنمية المهارات اليدوية ، ومهارات البحث والتجريب فضلا عن تنمية القدرات الجمالية لمحاكاة الواقع ودقة تفاصيله ولإدراك جمال المخلوقات وعظمة صانعها .

2-تنمية قدرات ومدارك الافراد على دراسة تاريخ الفنانين واستنتاج المعاني تتطلب اهتماما بالغا بتنمية قدرات الفرد .

3-تنوع المثيرات الحسية والبصرية او الاكتشاف والتجريب وممارسة تقنيات متنوعة، فتقنية الديكوباج هي الاقرب للإيضاح الفني وللمفاهيم المرتبطة بالتشكيل البصري.

ثالثا- هدف البحث: يهدف البحث الحالي: الكشف جماليات الاظهار في تقنية الديكوباج زهور الفنانة ماري ديلون انموذجاً.

رابعا- حدود البحث:

1- الحدود الزمانية: تتحدد الفترة الزمنية - القرن الثامن عشر (1772-1782)

2- الحدود المكانية: تشمل الاعمال الفنية الاوربية للفنانة الانكليزية ماري ديلون.

3- الحدود الموضوعية: الاعمال الفنية لديكوباج الزهور في اعمال الفنانة ماري ديلون.

خامسا- تحديد المصطلحات:

1-جماليات **Aesthetic**: لغويا: جمال :جمالها فائن، اي حسنها وبهاؤها (1، 2013)

اصطلاحا: صفة تلحظ في الاشياء وتبعث في النفس سرورا ورضا(2008، 2) والمقصود بها طبيعة التجربة الجمالية وسيكولوجية الفن وانماط التعبير الفني. (3، 2002، ص19).

2-الاظهار **Bringing**: لغويا: هو الايضاح والبيان(4، 1979، ص471)، يقال أظهر الرجل الشيء يظهره إظهارا اذا بينه ووضحه(5، ص197)،

اصطلاحاً: يأتي بمعنى الكشف والابراز (1984، 6، ص487)

3-التقنية (Technique) : لغوياً: كلمة (Technique) بأنها عمل الفنان الذي يتمثل في الوساطة المادية والطريقة التي يعمل بها أو معالجة المادة التي يستخدمها ، وهي مشتقة من الكلمة الإغريقية (Tekhnikos) (تخنيكوس) (P. 1965، 7، 162) تكنولوجيا (Technology) سمة الإنتاج أو حصيلة المعرفة الفنية أو العلمية المتعلقة بإنتاج السلع والخدمات بما في ذلك إنتاج أدوات الإنتاج وتوليد الطاقة واستخراج المواد الأولية (8).

اصطلاحاً: هي معالجة التفاصيل الفنية من قبل الكاتب أو الفنان – البراعة الفنية – الطرائق التقنية – طريقة لانجاز غرض منشود (9، 1977، ص954). والتقنيات (بالجمع) اسم للطرق العملية المحددة التي يزاولها الأفراد للحصول على نتائج معينة (Technique 10، ص330) كما وردت كلمة في المعجم الفلسفي بأنها جملة المبادئ والوسائل التي تعين على انجاز أو تحقيق غاية والكلمة هي من أصل يوناني هو (Techen) ومعناها الصناعات والفن (11، 1979، ص53). وإن كل نتاج فني يتطلب تقنية ، وتتكون التقنية من عمليات يدوية وآلية متعددة ، تتعامل مع المواد الأولية ، وذلك لتشكيل وتنظيم هذه المادة الأولية بما (يلبي مقاصد فنية محددة) (P: 965، 12، 1976)

4-الديكوباج: (Decopage) لغوياً: هي كلمة فرنسية الاصل يقصد بها فن قص ، ولصق الورق على الاسطح المختلفة بطريقة فنية . (13، 2009، ص11) واصطلاحاً: تطلق (موسوعة (MSN Encarta على فن القص واللصق للورق الملون مصطلح (Decopage) وتعرفه بأنه طريقة تزيين زخرفي ، يتم خلالها التصميم من قطع الورق المطبوع ويتم لصقها على قاعدة مستوية ثم طلاؤها بالورنيش. (13، 2009، ص89) . وهو فن مناسب لكافة شرائح المجتمع بسبب بساطته وسهولة تعلمه، وهذا ما يجعله من الفنون المناسبة لتنمية الادراك الجمالي والتشكيلي للأفراد ، فضلاً عن مساحة الحرية التي يتركها لخلق الابتكارات وتحقيق ذاتية وكيان الانسان الفنان ، لبساطته ونتائجه المذهلة ، فهو من الفنون الراقية لتمييزه وفرديته ومكانته التي يصعب تكرارها بين الفنون، والديكوباج يتيح المجال الاوسع مقارنة بغيره من الفنون للتعبير عن خوالج النفس، وتعبيرات الفرد ، فهو ميدان رحب لتعدد الرؤى ، والتقنيات، والخامات ، واساليب التنفيذ، وبحرية تامة . (14، 1997، ص26) وهو من الفنون التشكيلية ونوع من الكولاج والفنون الورقية. (15، 2014، ص269).

التعريف الاجرائي: الاظهار في تقنية الديكوباج: هو: فن قص ولصق على الاسطح المختلفة بطريقة فنية تعمل على تجسيد الافكار بطلاقة ، وسلاسة وليونة، فتنتمي الافكار اثناء العمل ، وتفسح المجال للتجريب عبر التشكيل المباشر، فتقنية الديكوباج هي الاقرب للإيضاح الفني وللمفاهيم المرتبطة بالتشكيل البصري لاطهار الشكل المنتظم الواقعي للزهور باستخدام الورق الملون بالالوان المائية من قبل الفنانة الانكليزية ماري ديلون والتي تعد رائدة في هذه التقنية الفنية(تقنية الديكوباج).

الفصل الثاني: المبحث الاول: تقنية الديكوباج، الجذر التاريخي :

ان الديكوباج والكولاج هي فنون تجميعية من مواد بسيطة واعادة خلقها الى اعمال ابداعية. (16، 2008، ص50) فن الديكوباج (Decopage)): الكلمة فرنسية الاصل خير مثال عليها فيقصد بها فن قص ولصق الورق على الاسطح المختلفة بطريقة فنية، وكما تطلق (موسوعة (MSN Encarta على فن القص واللصق للورق الملون مصطلح (Decopage) وتعرفه بانه طريقة تزيين زخرفي ، يتم خلالها التصميم من قطع الورق المطبوع ويتم لصقها على قاعدة مستوية ثم طلائها بالورنيش. (13، 2009، ص11، 89) وهو يعمل على تجسيم الافكار بطلاقة ، وسلاسة وليونة، فتنتمي الافكار اثناء العمل ، وتفسح المجال للتجريب عبر التشكيل المباشر. وهو فن مناسب لكافة شرائح المجتمع بسبب بساطته وسهولة تعلمه، وهذا ما يجعله من الفنون المناسبة لتنمية الادراك الجمالي والتشكيلي لجميع الأفراد ، فضلا عن مساحة الحرية التي يتركها لخلق الابتكارات وتحقيق ذاتية وكيان الفرد ، لبساطته ونتائجه المذهلة ، فهو من الفنون الراقية لتمييزه وفرديته ومكانته التي يصعب تكرارها بين الفنون، فهو ميدان رحب لتعدد الرؤى ، والتقنيات، والخامات ، واساليب التنفيذ، والحرية التامة ، فينمي الادراك بالعلاقات التشكيلية والمهارات الفنية، عبر توظيف عناصر التصميم المتعددة من مساحة و اللون وفراغ وخطوط متراكبة او متوالية العناصر بتجسد طرق ومفاهيم التصميم والتكوين فضلا عن خامة الورق التي تمتاز بكونها خامة متيسرة المنال وسهلة الاستخدام ومرنة التوظيف لتعزيز الافكار الثرية ، وبأشكالها المتعددة والوانها وملامسها فهي تؤكد القدرة على التجديد والتغيير والاضافة والتنوع والابتكار لخلق طابع جمالي مزين للحياة التي يعيشها. فاصبحت التعبيرات الفنية لدى الافراد ترتبط بنوعية الخامات، ومدى قدرتهم على اكتشاف امكانياتها، وعلى ذلك يرتبط موضوع التعبير بخصائص الخامات ايضا.(14، 1997، ص26) وفن التزيين (الديكوباج) يعتقد انه بدأ في شرق سيبيريا، حيث استخدمته القبائل البدوية لتزيين القبور، وانتقل هذا الى الصين ، وعُرف وقتها باسم فن الانسان الفقير ، اذ قامت الطبقات الفقيرة حينذاك بقص القصاصات ولصقها

على اثاثهم، في حين انه عند اكتشافها كان يُعتقد بانها قطع اثاث مرسومة باليد، لكن مع مرور الوقت وبظهور المعدات الحديثة والتي تكشف بالأشعة عن عمر الاشياء وقيمتها، حينها ظهرت المفاجئة بأن هذه الرسوم هي مجرد قصاصات ملصقة تم عملها بتقنية واحترافية عالية.

اما من ناحية التنوع الاسلوبي والتقني لفن الديكوباج : فيعد هذا الفن من الفنون التي تتيح مساحة لا نهائية للإلهام، فهو خاضع وقادر على الاثارة الفكرية، وتنشيط الخيال من خلال ايجاد علاقة بين الفنان والخامة. وهو من الفنون التي تتيح فهما أعمق للقيم التشكيلية ، وتنمي الادراك والفهم الواعي للغة التشكيلية ، "فالعامل به حس تصميمي متميز فهو لا يصور الواقع وانما يتحدث عن نفسه وعن خلق الاشياء ، حيث يقدم للمشاهد عدة عوامل محتملة" ، فيتميز هذا الفن بانه واسع المجال وله تقنيات متعددة وهذا ما جعله من الفنون الخصبة للتجريب والابداع فالديكوباج: يعتمد على القصاصات الورقية فقط من كراسات او الاوراق الملونة ولصقها على اسطح مختلفة من اجل تغيير مظهر الاشياء وجعلها تبدو اكثر جاذبية. واول من اشتهرت به الفنانة ماري ديلاني(تلصيق الورود) اما انواعه : الديكوباج ثلاثي الابعاد:- هو عبارة عن فن صناعة صور ثلاثية الابعاد بتركيب عدة طبقات من الرسم الاصلي ، بحيث تلصق كل طبقة فوق الاخرى بطريقة متتالية لتعطي بروزا للرسم. وايضا الديكوباج الهرمي:- ويعرف باسم البيراماج (Pyramage) وهو شبيه بالديكوباج ثلاثي الابعاد غير ان الطبقات الاعلى تكون اقل حجما وبشكل متتابع. وهناك عدة انواع للديكوباج منها (الديكوباج الحراري، وديكوباج البارز، وديكوباج القماش، وديكوباج الشموع، وغيرها) وعادة تعني كلمة ديكوباج كافة الانواع السابقة مع مقص وبرؤية فنية واحساس قوي بالموضع والوان متوقعة، فهو عمل فني يدوي قد يكون بسيطا او معقدا.(2021، 17 ص153، 154) اما المونتاج: يعتمد تنسيق الصور وهم يعني ايضا بتنسيق الملفات او بعض الطوابع البريدية ، لكن لا بد ان يكون هذا التنسيق متميز بالدقة العالية والكفاءة كي يعطي شكلا متميزا وجذابا، ومن الممكن ان يتم استخدامها على الجدران او على البراويز ، ثم تلميعها بالوارنيش. بينما الكولاج: هو نوع من الديكوباج لكنه اوسع منه لكونه يدمج اكثر من مادة اثناء عملية التلصيق، ويسمى هذا النوع عادة بالميكس ميديا (خلط الوسائط) ، اي انه يتم صنع لوحة من مواد مخلوطة، وليس من اداة واحدة فقط، اي دمج الاشياء العديدة كالخيوط وقطع الخشب والجلود او اصداف وريش او مواد خردة وغيرها. وقد اشتهر به عالميا الفنان(بيكاسو) و(براك)(18). وفي الخلاصة فان الكولاج هو خلط بالوسائط المختلفة وليس الورق فقط كما في الديكوباج ، وايضا يتميز الاخير بان يستخدم للفن وليس للتزيين والفائدة التصميمية. وقد تبين وعبر اطلاع الباحثة

ان هناك فنون بصرية اخرى تتداخل مع المصطلح لكنها لا تصنف من انواع الديكوباج هي : (الفوتومونتاج، السمبلاج، الفروتاج-الاباكلاج)

المبحث الثاني : نبذة تاريخية عن الفنانة (ماري ديلاني)

هي ماري جرانييل ، السيدة ديلاني (1700-1788) فنانة انجليزية وكاتبة رسائل، اشتهرت برسم النبات والتطريز وبتصميم فسيفساء الورق ، بدأت الفنانة ماري بانتاج تصاميم الديكوباج، وبشكل ازياء لسيدات المجتمع ، واستخدمت في اعمالها الالوان والمناويل الورقية لانتاج هذه القطع الفنية، واطلقت عليها اسم الموزائيك الورقية. (19، 2005، ص8-9) اما حياتها : ولدت ماري جرانييل وكانت جدها اصغر ارستقراطي من حزب المحافظين في (ويلتشير) وتزوجت في سن 17 عاما من (الكسندر بنداريفيس) النائب البرلماني، والذي توفي بعد زواجه منها بالأربع سنوات، لم تكن ثرية ولم تشغل مناصب الا انها كانت شخصية مؤثرة في بريطانيا الجورجية بحكم علاقاتها وصديقة مقربة من الدوقة (بورتلاند) وللفنانة ديلاني كتاب تم نشره (حياتها وزهرتها- روث هايدين) موجود في المتحف الوطني – مكتبة مورغان الشكل (1) لكتابها، وكذلك الشكل (2). وكما كانت كاتبة غزيرة الانتاج، وتأثرت بعمل (صمويل ريتشاردسون)، وكتبت رواية ، ماريان، التي رسمتها، الشكل (3) وكما صممت الفنانة فستانا مذهلا من البلاط الملكي، معقدا ورقيقا من الازهار على الساتان الاسود، وهو يعد بدايات رائعة للفن التصويري لاحقا، الشكل (4) لتتور من الساتان مطرزة بازهار برية، وكانت طالبة شغوف في علم النبات وعلم الحيوان والعلوم الطبيعية، وفي سن الاثنتين وسبعون من عمرها، بدأت ماري ديلاني العمل الذي سبب شهرتها الدائمة باسم (فلورا ديلانيكا)- مايقارب (1000) ملصقة نباتية اكملتها في عقدها الثمانين، وكانت تطلق عليها (الفسيفساء الورقية) فكانت معقدة وحساسة بنفس الوقت وبشكل لا يصدق، وبمستوى مذهل وبمنهى الدقة وجمال التفاصيل، مع الاحتفاظ بالخطوط الجميلة والرشيقة ، فكانت البداية بالديكوباجات الزهرية واول عمل لها في خريف العام 1772 فكتبت لابنة اختها قائلة بتواضع : " لقد ابتكرت طريقة جديدة لتقليد الزهور". وقد شجعته الدوقة (بورتلاند) ، وكما كان من اشد المعجبين باعمال ديلاني هو: الفنان (السير جوشوا رينولدز)، وعالم النبات السير جوزيف بانكس)، حين ذكر : "بأنها المقلدات الوحيدة للطبيعة التي رآها على الاطلاق، والتي يمكن ان يجرؤ من خلالها على وصف أي نبات نباتاً دون ادنى خوف من ارتكاب خطأ". وكانت ديلاني امرأة نموذجية في مجتمع القرن الثامن عشر، تتمتع بالانجازات ، تتمتع بالهواية ، واتقنت فن الرسم الياباني وكذلك التطريز والتحدث بالفرنسية والعزف على القيثارة ، فضلا عن انها كاتبة شاملة ، متعددة المواهب، محبة

لكل شيء جميل تتأرجح بين الاعمال اليدوية الى الازياء، وبين الابرة والفلسفة. وهذا يتضح في اعمالها لديكوباج الزهور كما في عملها بعنوان (قنطورس سيانوس 1779) الشكل (5)، والعمل الاخر بعنوان (كيسوس فور موسوس 1778) الشكل (6)

ملهمة الفنانين: يعتبرها البعض انها اول فنانة مجمعة للوسائط المختلطة، لانها استخدمت الطلاء والورق والزهور، وهي اشياء تعد جديدة لم يتم رؤية مثل اعمالها من قبل تستخدم الفنانة فن التلصيق (الديكوباج) في اعمالها الاوراق، وخلفية مغسولة بالحبر الهندي، ثم تتم معالجتها لجعلها لامعة، وتصيغ وتعمل الكولاج بنفسها، وتطلق عليها بالفيسفساء، وبعد وفاتها 1788 تركت ارثا غير عادي من الرسومات والحروف وتحديدا (985) زهرة ورقية، فهي رائدة وبمثابة مقدمة لشكل فن الكولاج الذي تبناه العديد من الفنانين. اما سر انجذاب الفنانة ماري للزهور والورود في اعمالها، فهو استعارة للسعادة واشباع الذات، فالوردة كائن حي جدير بالحب وهي رمز للجمال في كل الثقافات والحضارات وكما تحرم تجارتها. وفي الزهرة الروح والجمال، وان تهدي زهرة فهو ضربا من السحر لا يقاوم. (20، 2018، ص25-26) وحسب (سارتر) اذ يقول: " ففي الزهرة مثلا يتمثل كثير من مظاهر التوازي والانسجام في الالوان والانحناءات المنتظمة، حتى ليلبث ذلك ان يغرينا بالبحث عن شرح غائي لكل هذه الخصائص...ولكن هذا هو عين الخطأ، فجمال الطبيعة لا يقارن في شيء بجمال الفن". (21، ص51) وبحسب فلسفة الجمال الخاصة باندرية لالاند Andre Lalande وهو ان للوردة دور اخر غير استنبات السعادة، يكمن في اشباع الذات، وهو يوافق رأي "بول فولكي Paul Foulquie" في ربطه للسعادة بالاشباع والتفريق بينها وبين اللذة، حيث يستعمل مفهوم السعادة للتعبير عن حالة الاشباع التام، وهنا تتميز السعادة عن اللذة وهي غير تامة، وليست خاصة بتميز الانسان وحده، فالحيوان يحس باللذة لكنه لا يبلغ السعادة. (22، 1962، ص74) أي ان سارتر يعتبر الجمال في الطبيعة كامن في ذات الشيء دونما التركيز على الخصائص المشكلة له، كما يتضمن هذا ردا على مقولة (هيجل): بأن الجمال في الفن اسمى من الجمال في الطبيعة، على اعتبار ان الاخير يكون متجلى وواضح في حين اننا نتكلف استنطاقه في العمل الفني. (23، 2021، ص321) اذا فالوردة تستنبت فينا السعادة لانها هوية تراجيدية، بدليل اننا لا نهديها الا لنعبر ونكفر عن خطيئتنا، كما ان الوردة ملاذ المغترب وأسنه، فلانها تفتتنا جمالا" لان الجمال بسمتها، والجمال رسالتها. (20، 2018، ص53) وكما نلاحظه في ديكوباجات الفنانة ماري، الاشكال (7، 8، 9، 10، 11، 12، 13، 14، 15، 16، 17، 18، 19)

مؤشرات الاطار النظري:

1- الديكوباج يتيح المجال الاوسع مقارنة بغيره من الفنون للتعبير عن خوالج النفس، وتعبيرات الفرد ، فهو ميدان رحب لتعدد الرؤى ، والتقنيات، والخامات ، واساليب التنفيذ، وبحرية تامة .

2- ان فن الديكوباج والكولاج هي فنون تجميعية من مواد بسيطة واعادة خلقها الى اعمال ابداعية.

3-ان(بابلو بيكاسو) احد اشهر فناني القرن العشرين، بقوله عن مفهوم الفوضى الابداعية:" ان العمل الفني يبدأ كعمل من اعمال التدمير الابداعي قبل البناء.

4- ان الفنانة (ماري ديلون) قد ابتكرت طريقة جديدة لتقليد الزهور، وهي تقنية الفسيفساء على حد قولها وتسميتها، وهو حاليا يعرف بفن الديكوباج.

5- ان فن الديكوباج واسع المجال وله تقنيات متعددة وهذا ما جعله من الفنون الخصبة للتجريب والابداع

6-للازهار وظيفة غاية في الاهمية وهي انها تستنبت السعادة في النفوس.

7- للازهار وظيفة اشباع الذات حسب سارتر الذي يعتبر الجمال في الطبيعة كامن في ذات الشيء دونما التركيز على الخصائص المشككة له.

8 ان الجمال في الفن اسمى من الجمال في الطبيعة.

9- الديكوباج يعرف طريقة تزيين زخرفي ، يتم خلالها التصميم من قطع الورق الملون ويتم لصقها على قاعدة مستوية ثم طلائها بالورنيش حاليا، اما مسبقا، فكانت المواد ابسط بكثير لخلق جمالا اكثر ابداعاً.

الدراسات السابقة ومناقشتها: بعد البحث والتقصي وما توفر من المصادر عن دراسات سابقة قد تكون ذات علاقة مباشرة غير مباشرة لم تجد الباحثة أي تشابه أو أي دراسة تمس الدراسة الحالية التي تختص بالبحث الحالي أو تصب في نفس موضوع البحث (جماليات الاظهار في تقنية الديكوباج زهور الفنانة ماري ديلون انموذجاً).

الفصل الثالث: أولاً : مجتمع البحث :

بعد حصر اعمال الفنانة (ماري ديلون) إحصائياً وفيما يخص الزهور تحديداً (100 عمل ديكوباج للزهور، فقد اعتمدت الباحثة على مصورات للأعمال الفنية الخاصة بالفنانة والإفادة من الأعمال الفنية المنشورة على شبكة (الانترنت) والمصادر والمراجع الموجودة بالمكتبات، والتي عن طريقها يمكن تحقيق هدف البحث الحالي .

ثانياً : عينة البحث :

نظراً لكثرة الأعمال الفنية المنتجة ضمن حدود البحث الحالي في المجتمع الأصلي وتغطية جميع الأعمال الفنية لهذه الفنانة ، فقد ارتأت الباحثة اختيار عينة البحث بشكل عشوائي ، بحسب الطريقة العشوائية المنتظمة، لكونه مجتمع متجانس، وبما يحقق هدف البحث ، وقد تم اختيار عينة البحث الحالي ، وبواقع (خمس) نماذج .

ثالثاً : منهجية البحث:

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي لتحليل محتوى عينة البحث الحالي.

رابعاً : تحليل عينة البحث:

أنموذج (1)

الشكل () لماري ديلاني بعنوان حصان الكستناء 1776

التقنية: فن تلصيق- الديكوباج

الخامة: تلوين باتلالوان المائية

المتحف البريطاني

مجموعة من الاوراق

التحليل:

استخدمت الفنانة ماري ديلون قصاصات من الورق وقد لونتته باللوان المائية، وتلصيق بتلات عديدة لاضهار طابع ملمسي في التعبير عن تفاصيل الازهار العديدة الصغيرة وكونها متوائمة باتجاه واحد يخلق شيئاً من الديناميكية الحركية ، وان هذا الترديد الملمسي واللوني حققت به الفنانة (ماري ديلون) اتزاناً بصرياً مما يخلق ثراءً ملمسياً متميزاً .

نجد التضاد الشكلي واللوني والحجمي للعناصر فضلا عن التضاد بالقيمة فقد عزز وضوح الاشكال عن الارضية وبالتالي وضوح الشكل النباتي للزهرة وتناسب وسيادة الزهرة وحسب حجمها وقيمتها اللونية المتوازنة والمنسجمة مع باقي اجزاء النبتة مما اعطاها قوة جذب بصري لسحب انتباه المتلقي اكثر من موضوع الرسالة المعلن عنها . وان استخدام الفنانة للبتلات الكثيرة العدد وتلصيقها الواحدة فوق الاخرى لأجل اظهار القيم الظلية ، مما اضى على العمل احياءات بالعمق في اظهار البعد الثالث، مع بروزه عن الخلفية وعدم تسطيحه باستخدام التدرج بالقيمة اللونية في اخراجه كما عززت المادة الخام تضادها اللوني عن الارضية او الخلفية السوداء فعزز وحدته وتوازنه وعدم اختلافه.

وظهور أشكال عديدة من الاوراق الملونة والمتوازنة وتحويلها من شكلها العام و تماثل توزيع اجزائه وتنويعها الى الانسجام والتناسب والتوازن والتماثل والتناظر في بعض اوراق النبتة او وريقات الزهرة ذاتها.

انموذج(2)

اسم العمل : بانكراتيوم ماريتينوم،

سنة الانتاج: 1778

التقنية :تلصيق -الديكوباج

الخامة: اوراق ملونة بالألوان المائية

المكان: المتحف البريطاني

التحليل:

استعملت الفنانة (ماري) في هذ الانموذج النظام المحوري المتمثل في توزيعها للعناصر المكونة للزهرة من خلال وضع الافرع وتوزيع الاغصان . كما استعملت الاشكال المرسومة فكانت موفقة في اظهارها لوحدة هذه الاوراق مع الشكل الاساسي من استعمال اللون الاحمر ودرجاته بشكل متجانس وقيمة الاشكال في الزهرة منه مع اختلاف واضح في قيمة الاوراق مع الخلفية او الارضية. كما استعملت الفنانة التكرار والتباين اللوني المتمثل بالألوان الاساسية وناتج المزج اللوني للأشكال المكونة للزهرة وتكرار الخطوط وقيمتها اللونية وتناسب احجامها وقياساتها وتباينها عن الارضية

ساعدت على بروز الزهرة في الفضاء الحاوي لها وظهر التنوع من خلال وضعية الوريقات المستعلة كما برزت الزهرة بسيادة لونية وقيمة وحجم تلك الزهرة عن وضعية الغصن ساعدت على ظهور شكل العنصر الاساس الا وهو الزهرة بشكل متوازنا رغم تركيز الثقل اللوني فيها كما ان ظهور اكثر من شكل للأوراق بتدرج لوني لم يشنت العمل وتوفيق الفنانة في استعمالها لإسلوب المحاكاة والتقليد الواقعي للزهرة .

انموذج(3)

اسم العمل : ألو بير فولياتا

سنة الانتاج: 1780

التقنية :تلصيق -الديكوباج

الخامة: اوراق ملونة بالألوان المائية

المكان: المتحف البريطاني

التحليل :

استخدمت الفنانة تقنية تلوين بالألوان المائية لقصاصات ورقية للشكل النباتي (الزهرة)، مع لصقها على خلفية سوداء، واضفاء الظلال كما ان الفنانة وظفت تقنية التجسيم لإضفاء الواقعية على العمل التصويري (الديكوباج)، من اجل الوصول الى هذا الانطباع(الانطباع بالواقعية). حاولت الفنانة ان تجد من خلال هذا العمل الحركة المعبرة ولتدرج اهميتها جاء ترتيبها المتداخل ضمن خلفية موحدة، كما وجاءت الوحدة هنا متحركة لوجود سلسلة متناسقة من الاوراق فضلا عن ابراز الشكل المركزي وهو الزهرة وباتجاه واحد اما اوراق النبتة الاخرى باتجاهات مختلفة . مما اضى تنوعا مقصودا يكسر الرتابة المعهودة.

اعتمدت الفنانة (ماري ديلون) على التكرار في توزيع العناصر المكونة للنبتة من اوراق وزهرة فضلا عن تكرار القيم الضوئية واللونية والاتجاهية للأشكال وتباينها وتضادها عن الخلفية كما ان استخدامها التدرج الحجمي والتباين اللوني في اخراج الرسوم اضاف جمالا وتنوعا.

وان الاعداد الكبيرة من البتلات المستخدمة في هذا العمل وتجميعها وتلوينها ومن ثم تلصيقها ومن عدم التماثل في توزيع العناصر المكونة للنبات الى شكل متوازن للعمل

التجميعي واحتوائه على فضاء واحد فضلا عن تأثير نوع الخامة على جمالية ولفت الانتباه وقوة جذبته بالتالي عدم الرتابة والملل في تكرار القيم اللونية المستعملة في اخراجها للعمل مع تحقق الجانب الجمالي

انموذج (4)

اسم العمل : هيليانثوس أنوس (زهرة الشمس العظيمة)

سنة الانتاج: 1782-1772

التقنية: تلصيق -الديكوباج

الخامة: اوراق ملونة بالالوان المائية

المكان: المتحف البريطاني

التحليل :

ان زهرة الشمس والتوازن في الشكل النباتي ككل من اوراق وساق وزهرة في علاقة منسجمة، فضلا عن بروز الشكل شكل النبتة التي تحمل الزهرة، لكون وضع الخلفية السوداء، استخدمت الفنانة (ديلون) التقنية الحديثة كفن ديكوباج في حينها وكانت موفقة في إخراج العناصر النباتية لتنوعها وتعددتها فضلا" عن التناسب الحجمي المدروس ، ونوع الخامة الصقيلة السوداء للأرضية المستخدمة أضيفت للتصميم قيمة جمالية ووضوح فعال لعناصره المستخدمة ، كما ان تنوع الاشكال الورقية اسهم في تناسق العمل زيادة على توازنه غير المتماثل.

يحتل الشكل المركزي شكل الزهرة في العمل هذا كمحور المركز البصري للديكوباج وهو عبارة عن هيئة مركزية بلون اصفر، وتم وضع تفاصيل المادة الكتابية بطريقة يسهل عملية قراءتها بالانتقال البصري إلى تفاصيل الشكلين وبين الوجه الثاني الذي أعطى صفة تماثلا محوري، إضافة إلى استخدام اشكال عضوية نباتية معبرة عن منشاء الدواء وتباينه، واستخدام علاقة التراكب، مما أدى إلى تحقيق وحدة للعمل مع تنوع في إظهارها ويعد الأسلوب الواقعي في اظهار الاشكال بالوان متباينة معها.



انموذج (5)

اسم العمل : روزا غاليسيا

سنة الانتاج: 1782

التقنية: تلصيق -الديكوباج

الخامة: اوراق ملونة بالألوان المائية

الموقع : المتحف البريطاني

جاء استخدام التقنية الكولاج وبالتلوين المائي كأرخص ألوان مع الصمغ البسيط التكوين من بياض البيض ولكن بشكل مدروس باستخدام تقنية الإظهارات الصورية بأسلوب واقعي، ومع الحس الفني والجمالي إذ ركزت أكثر على إظهار الجانب الجمالي كديكوباج حالياً وكفسيفساء كما اسمته الفنانة.

وتحددت الابداعية في استخدام الفنانة للتباين الحجمي واللوني بشكل موفق في إظهارها للزهرة بالتالي اكدت وحدته، فضلاً عن استخدام الألوان الحارة بأشكال نباتية(كالإزهار) وإعطائها الأولوية في السيادة لتقديم الألوان الحارة وارتداد الألوان الباردة وتراجعها في الأهمية.

وان طريقة الفنانة في نمذجة الزهور والنباتات بصور دقيقة وجميلة فقد كانت تستخدم الفنانة قطع دقيقة من الورق والصاقها على خلفية سوداء صلبة، وبناء كل جزء من النبتة ، واحيناً يتجاوز العدد 200 بتلة ورقية لكل زهرة، واستخدمت الفنانة قطعاً صغيرة الحجم بوضعها على قطع أكبر منها بالحجم لخلق التظليل والعمق، واجزاء محسنة بالألوان المائية، ولان الابداع لا يعرف المستحيل فالفنانة بأبسط الاشياء واقلها تكلفة واستعمال ما هو ممكن ومتوفر فمن المحتمل ان يكون الغراء المستعمل في التلصيق هو بياض البيض او الدقيق والماء، وهذا يعد نشاطاً عصرياً في ذلك الوقت

الفصل الرابع: النتائج:

- 1-تميزت جميع اعمال الفنانة (ماري ديلون) بالخلفية السوداء ليميز شكل النبتة والزهرة والتأكيد عليها كعنصر اساسي في العمل التصويري
- 2-تميزت اغلب اعمال الفنانة بالاعتماد على خامات في متناول اليد ورخيصة الثمن وبتقنية التلوين بالألوان المائية على قصاصات من الورق.

- 3-نوعت الفنانة في اشكال وانواع الزهور في اعمالها، الا ان التقنية واحدة وهي الديكوباج فن التلصيق او التجميع .
- 4-تقنية الديكوباج حققت تنوعا من حيث الخامة والالوان مما ادى الى اعلاء في القيم التشكيلية واللمسية منها وكما حقق ثراءً بصرياً مع ايجاد الحلول التجريبية.
- 5-اهتمت الفنانة بدقة التفاصيل مع اتقان الجانب الزخرفي والثراء الحسي الصادق لإيصال الفكرة التعبيرية.
- 6-تميزت اعمال الفنانة بانها تحول من الفوضى الى لوحات من الاستطيقا بمعناها الحقيقي معتبرةً الجمال هو موضوع الفنون الجميلة ومبدعها الفنان.
- 7-انفردت الفنانة (ماري ديلون) بتقنية الديكوباج لإبداع الزهور فأحدثت الدهشة والانبهار في عصرها بأجمل من الواقع ، باعتمادها في لغتها الشكلية مبادئ تجريبية وجمالية.
- 8-اعتماد الفنانة خلق اشياء جميلة، نمط جديد فيه طابع زخرفي ، والابتعاد عن الرتابة لكونها تحمل طابعا خبراتي عملي وعلمي وفلسفي خاص بحياة وفكر الفنانة.
- 9-التنوع بالألوان وانواع الزهور، بما احدث تحولا في طبيعة النتاج الفني، فكانت الاحتمالات الشكلية جديدة ومبتكرة، موظفة لأشكالها النباتية بالاستسقاء من جمال الطبيعة.
- 10-يتميز فن الديكوباج بانه واسع المجال وله تقنيات متعددة وهذا ما جعله من الفنون الخصبة للتجريب والابداع.

الاستنتاجات:

- 1- مهدت الفنانة للحداثة على اعتبارها نزعة لكل ما هو مضاد ومتناقض، فكانت الفنانة هي الرائدة في مجال الديكوباج والكولاج للفنانين الذين جاءوا من بعدها بعدة قرون.
- 2-ان التحولات الفكرية والعلمية للحقب الزمنية التي عاشتها الفنانة باتجاه نزعة التغيير من المؤلف الى المختلف دعت الى تأكيد المراكز الدلالية والمرجعية وبؤر المعاني.
- 3-ان الحقائق الاساسية التي يمكن التصريح بها عن الطبيعة تعتمد بشكلٍ ما على اعتبارات ابداعية.

التوصيات

استناداً لما تبين من نتائج واستنتاجات توصي الباحثة بما يأتي : -

- 1- ضرورة اطلاع دارسي الفنون والباحثين على نتاج كل فنان ومميزات فنه وفكره وعصره . لا لغرض التقليد والنقل بل لمعرفة ما تحمله من قيم تعكس طبيعة

المجتمعات التي ترعرت فيها هذه الفنون كي تزداد فهما حول طبيعة اشتغال ونشوء تلك الفنون لتلك المجتمعات .

2- استحداث درس نظري تطبيقي لطلبة الفنون الجميلة، تدرس فيه تأثير الافكار الفلسفية للمجتمع في الفن، وخاصة كيف تظهت المفاهيم الفكرية في المجتمعات الغربية والعالمية.

المقترحات

استكمالاً لمتطلبات البحث، تقترح الباحثة اجراء البحوث الآتية :

- 1-المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الزهور في فن الرواد العراقي.
 - 2-التطور لتقنيات الديكوباج واثره على المفاهيم الجمالية في الفن العربي .
- المصادر:
- 1-ابو العزم، عبد الغني: المعجم الغني، ج1، مؤسسة الغني للنشر، 2013.
 - 2-الاصبهاني، محمد بن ابراهيم: معجم المعاني الجامع، دار الكتب العلمية، 2008
 - 3- عبد الحميد، شاكر: التفضيل الجمالي-دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، سلسلة عالم المعرفة ، مطابع الوطن، الكويت، 2002.
 - 4- ابن فارس، احمد، معجم مقاييس اللغة، ج1، دار الفكر، دمشق_ سوريا، 1979
 - 5- الرازي، محمد: مختار الصحاح ،الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، مكتبة لبنان ، 1873 ،
 - 6- الزبيدي، مرتضى: تاج العروس ، دار احياء التراث العربي، بيروت-لبنان، 1984.
 - 7- Mills, John Fitz Maurice: The Pergamon Dictionary of Art, Pergamon Press, London, 1965
 - 8-مجموعة من الباحثين : المختار من صحاح اللغة ، القاهرة- مصر، ب، ت.
 - 9-البلعكي ، منير : قاموس المورد ، إنكليزي – عربي ، ط 1 ، دار العلم للملايين ، 1977 .
 - 10-صليبيا ، جميل : المعجم الفلسفي ، الشركة العالمية للكتاب، بيروت،لبنان، 1994
 - 11-مجمع اللغة العربية : المعجم الفلسفي ، القاهرة -مصر، 1979.
 - 12) Encyclopedia of World Art: Vol. XIII, McGraw-Hill Book Inc., London, 1976.
 - 13- عبد العزيز، مصطفى محمد: سيكولوجية التعبير عند الاطفال، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 2009.

- 14- الحسيني، نبيل :عمق الثقافة في رسوم الاطفال، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 1997.
- 15- البياتي، حسين عبيد جبر: طرائق تدريس التربية الفنية، ط1، الدار المنهجية للنشر والتوزيع، عمان- الاردن، 2014.
- 16- المرواني، عبد القادر: نظم المعلومات في الدول المتقدمة، ط1، مكتبة العبيكان، الرياض السعودية، 2008.
- 17- محمد ، غنوم: مجلة الفنون التشكيلية والتربية الفنية-الدمج بين فن الديكوباج واسلوب العقد والربط في استحداث وحدات اضاءة للاطفال، المجلد الخامس ، العدد الثاني، جامعة المينا، مصر، 2021.
- 18- موقع ويكيبيديا.
- 19- Colette George (2005), Fresh Ideas in Decoupage, Cincinnati ,OH: North Light Books, Page 8-9.Edited
- 20- الكوني، ابراهيم: روح البعد المفقود، ط1، دار سؤال، لبنان،-بيروت، 2018.
- 21-سارتر، جان بول: ما الادب؟ ، تر: محمد غنيمي هلال ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، الفجالة، القاهرة، ب ت.
- 22-Paul Fouluie ,Dictionnaire de la langue philosophique,puf,1962,p74.
- 23- خالدي، ابو بكر وعلي ملاحى: النزوع الفلسفي الجمالي في رواية روح البعد المفقود لابراهيم الكوني، مجلة القارئ للدراسات الادبية والنقدية واللغوية، المجلد 4، العدد 3، 2021.

الاشكال:



الشكل (3)



الشكل (2)



الشكل (1)



الشكل (6)



الشكل (5)



الشكل (4)



Mary Delany



Mary Delany Citrullus, Zygianicum (Hexand) to Monogynia; Asphodel Lily, 1778



Graveling (Galenthus Nivida) by Mary Delany (1700-1788)
Collage of colored papers, with bodiprotus and wire
recessed on black ink background (1777)
British Museum



Mary Delany, 1778, painted and cut paper.

الشكل (10)

الشكل (9)

الشكل (7)

الشكل



الشكل (13)



الشكل (12)



الشكل (11)



الشكل (16)



الشكل (15)



الشكل (14)



الشكل (19)



الشكل (18)



الشكل (17)

قصدية العلامة في العرض المسرحي الموجه للأطفال

اعمال المخرج حسين علي صالح انموذجا

The intentionality of the sign in the theatrical
presentation that directed to children the works
director hussen ali saleh

أ.د سامي علي حسين

علي سعد حسين

sami@uowasit.edu.iqaldalylwan@gmail.com

الكلمات المفتاحية (القصدية ، العلامة)

ملخص البحث:

ان من المفاهيم المهمة التي اكد عليها الكثير من المختصين والباحثين لموضوع العلامة هو قصدية العلامة في العرض المسرحي ، حيث ان الكون عبارة عن عالم من العلامات التي تتربط فيما بينها بوشائج وصلات تحكمها قيم ومعايير ومقاييس ومبادئ مستمدة من مجتمع معين ، فتشكل كل مجموعة من هذه العلامات نظاما محكما يعمل وفق أليات ونظم معينة ينتج من خلالها معاني ودلالات يدركها ويفهما افراد هذا المجتمع ، اما العلامات المسرحية فهي عبارة عن عناصر تستخدم قصديا لأقامه التواصل بين منظومة العرض المسرحي والمتلقي ، ومن خلال ذلك ورد التساؤل عن دور (قصدية العلامة في العرض المسرحي). وذلك ما حاول الباحث الاجابة عنه في بحثه ، فافتضت الضرورة وفق لمشكلة البحث ان تحدد اهداف البحث الحالي في التعرف على قصدية العلامة في العرض المسرحي ، ولتحقيق الاهداف من هذه الدراسة توجه الباحث لدراسة ذلك عبر اربعة فصول، تضمن الفصل الاول توضيح لمشكلة البحث واهميته فضلا عن هدفه وختم الباحث هذا الفصل بالمصطلحات التي لها علاقة بعنوان البحث واهدافه ، اما الفصل الثاني فقد تضمن عرض للإطار النظري والمؤشرات التي اسهرها عنها ، فجاء هذا الفصل متكون من ثلاث مباحث تناول الاول منها (العلامة المسرحية) وتناول الثاني (قصدية العلامة في رؤى المخرجين) اما الثالث فتناول (قصدية العلامة وخاصية التوليد) ، اما الفصل الثالث (اجراءات البحث) فقد شمل على مجتمع البحث وعينة ومنهجه وتحليل العينة ،

وتضمن الفصل الرابع ، النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات وختم الباحث بحثه بقائمة المصادر التي اعتمد عليها .

Keywords (intentionality, sign)

The intentionality of the sign in a theatrical performance is one of the key ideas that many experts and researchers have emphasized when discussing the topic of signs. Since the universe is made up of signs that are connected to one another through ties and links that are governed by standards, values, measurements, and policies derived from particular societies, each group of signs constitutes an intricate system that functions in accordance with particular mechanisms and systems in order to produce meanings and connotations that are understood and perceived by the members of that society. Theatrical signals are components that are purposefully employed to create a dialogue between the recipient and the theatrical presentation system. This brought up the subject of what (the intentionality of the sign in the theatrical presentation) should be done. According to the research problem, it was vital to specify the goals of the current study in order to determine the intentionality of the sign in the theatrical performance, since this was the question the researcher attempted to address in his investigation. The researcher looked at this through four chapters in order to meet the study's goals. The purpose and significance of the research challenge were explained in the first chapter. The phrases used by the researcher to wrap up this chapter are associated with the title of the study and its goals. Regarding the second chapter, this came with a presentation of the indicators and theoretical framework he discussed. The chapter is divided into three pieces. The first

portion discusses the theatrical score, and the second section discusses how the filmmakers intended for the music to sound. Regarding the third, it addressed both the generating property and the intentionality of the sign. In the third chapter, which dealt with research processes, the research community, sample, methodology, and sample analysis were all covered. The findings, recommendations, conclusions, and suggestions were all covered in the fourth chapter. The researcher provided a list of the sources he used to wrap up his investigation.

الفصل الاول

الاطار المنهجي

اولا : مشكلة البحث :

يسخر العالم والوجود والحياة بألوان واشكال من العلامات بوصفها رموز ودلالات ، ومن ثم شهدت الدراسات الادبية الفنية الحديثة ظهور مفاهيم استندت الى الابعاد الفلسفية لمفهوم العلامة ووجودها القصدي في اي منجز ادبي او فني معين ، والعلامة ليست جديدة في الحقل الانساني ولكنها اتخذت مسارات واتجاهات في الحقل المسرحي الذي يحتوي على كم كبير من العلامات التي شكلت الجوانب الجمالية والدلالية فيه وهذه العلامات لا تتوقف عند معنى معين بل تتحول وتتحوّل أثناء العرض ، ولقد اشار الكثير من الدارسين في المسرح الى ان للعلامة قصدية معينة ولقد ذهب المشتغلين بفن المسرح بعيدا بتوظيف وموائمة قصدية العلامة الرموز بالعرض المسرحي حيث جعلوا العرض المسرحي مجردا من دلالات وعلامات ورموز القصدية الهادفة الى بناء العملية التعليمية فضلت تدور في فلك الشكلية والبصرية وكل الغالية من ذلك الإبهار على مستوى الابصار ، فالعرض المسرحي يسعى الى خلق الاتصال والتواصل بين المجتمعات ويحاول خلق وترسيخ القيم والافكار وغرسها في سلوك الافراد كنوع من الرسالة التربوية التي يقدمها فن المسرح للمتلقى ، اذ ارتبط العرض المسرحي ارتباط وثيقا بالعلامة وقصديتها على خشبة المسرح من حيث تطور الفنون المسرحية واستخدام قصدية العلامة في العرض التي اصبحت من ضمن الادوات التي تستخدم لأقامه التواصل بين عناصر العرض المقصودة التي تعني المتلقي وتثير وعيه وتحرك مشاعره

الاجيائية ، لذا وجد الباحث ان يصيغ مشكلته وعلاقتها بالعرض المسرحي ومدى تضمنه قصدية العلامة المرسومة بعلامات معرفية وليس بناء شكلي خالي من القصد ومن خلال ما جاء يحدد الباحث مشكلة بحثه بالسؤال الاتي : ما مفهوم قصدية العلامة في العرض المسرحي ؟

ثانيا : اهمية البحث :

تتجلى اهمية البحث كونه يفيد الدارسين في المجال المسرحي والتربوي كمعاهد وكليات الفنون الجميلة والكليات التي تدرس هذه المفاهيم وكذلك يرفد المكتبة ببحوث جديدة .

ثالثا : هدف البحث : يهدف البحث الحالي الى التعرف على قصدية العلامة في العرض المسرحي .

رابعا : حدود البحث :

1_الحدود الموضوعية : يدرس البحث الحالي قصدية العلامة في العرض المسرحي .

2_الحدود الزمانية : 2000_2021.

3_الحدود المكانية :مسارح مدينة بغداد .

رابعا : تحديد المصطلحات :

1_القصد لغة :

ورد القصد في مختار الصحاح "اتيان الشيء وبابه ضرب تقول (قصده) وقصد له وقصد اليه كله بمعنى واحد و(قصده) قصده اي نحى نحوه " . (محمد بن ابي بكر الرازي ، 1986، ص224) .

القصد اصطلاحا :

جاء القصد في المعجم الفلسفي "هو القصد الذي اشار اليه الفلاسفة المدرسيون في القرون الوسطى والفلاسفة الظاهريون والوجوديين في العصور الحديثة فالفلاسفة المدرسيون يطلقون لفظة القصد على اتجاه الذهن نحو موضوع معين والفلاسفة

الظاهريون والوجوديون يطلقون لفظ قصد على تركيز الشعور في بعض الظواهر النفسية " . (جميل طليبا ، 1982 ، ص194).

القصد اجرائيا :

هو نهج يسار عليه لإيصال المعنى الدلالي للعلامة ومن دونه تكون العلامة مجرد شكل .

2_ العلامة لغة :

ورد مفهوم في المعجم الوسيط "هي ما يستدل به على الطريق من اتر" . (مجمع اللغة العربية ، 2008 ، ص624) .

العلامة اصطلاحا :

عرف (دو سوسير) العلامة بأنها "المركب من الدال والمدلول بحيث انه يستحيل تصور العلامة دون تحقق الطرفين اي ان تغير يعتري العلامة دون تحقق الطرفين بل ان كل تغير يعتري الدال يعتري المدلول والعكس بالعكس " . (عادل فاخوري ، ص11_ص12) .

العلامة اجرائيا :

هي اشارة فارقة بين شيئين متباينين ، فالعلامة تدل وتعنى للشيء او تشير اليه ويمن استخدام العلامة للدلالة على اكثر من شيء .

الفصل الثاني

الاطار النظري

المبحث الاول

العلامة في العرض المسرحي

ان العرض المسرحي هو "لحن موسيقي سيمفوني متكامل ، كاتب نواته الموسيقية هو (المؤلف) ، وقائد الأوركسترا هو (المخرج) والعازفون هم (الممثلون) . والعملية الاتفاقية التي تجسدها مرحلة تشكيل الاصوات في مرحلة انتاج الكلام ، هي ذاتها مرحلة العملية الاتفاقية التي يتشكل من خلال العرض المسرحي اثناء التدريب للمسرحية . وتعمل الانساق العلاماتية للعرض المسرحي اسنادا الى اليتها الخاصة ، وهي اليات

تفرضها قصدية انتاج الدلالات التي يحملها العرض" . (احمد شرقي ، 2016 ، ص50) .

تتولد المعاني على خشبة المسرح بواسطة عدد من النظم وهي خمسة نظم للاتصال "النظم الاولى الكلامية (اللغة) و(البصرية) و(السمعية) ، والنظم الثانوية (الشمية) و(اللمسية) " . فتساهم جميع عناصر العرض في خلق المعنى الدلالي ، فأن معنى العرض يتغير مع كل تفعيل(جون وايتيمور ، مسرح ما بعد الحداثة، 2021، ص13) . وقصد جديد وبنى بشكل مختلف من قبل كل متلقي على حدة بسبب تفريق المتلقي لكل البنى والتكوينات فهو نفسه يساهم في انتاج معنى العرض . " فتوظيف العلامة على خشبة المسرح يعطي قيما ودلالات اعظم مما هي في الحياة الواقعية وهي ميزات توظيف العلامة ولا تتحدد قيمتها في نفسها وانما تتحد بالنسبة لموقعها الدلالي في داخل مجال دلالي معين باشتغالها كنسق دلالي موحد وخلق اتصال مسرحي علاماتي وهذا الاتصال القائم على التفكير لا يتم في فراغ وانما يتم من خلال العلامات وقد يتجاوز ذلك الى ان يصبح عملية ابداعية تتوفر فيها البنية الجمالية" . ان (اسعد عبد الرضا حسين ، 2019، ص143) . العلامة في العرض تعمل في سيرورتها التواصلية وتمثل القصد بمفهومه الواسع الذي هو مصدر واساس العلامة .

ان مهمة العلامة داخل العرض المسرحي هي توجيه الرسائل ضمن ترتيب متصاعد ويجب ان تكون واضحة ومحددة ، اي ان عملية ترتيب العلامات المسرحية تكون اطار جامع لكل الانظمة وان العلامة العاملة ضمن هذا الاطار تحتاج الى ترتيبها هرميا بطريقة تساعد في ضبط المعنى ، فالمسرح مثل اللغة يمكنه ان يبرز او يغرب عناصر معينة في الاخر اج كوسيلة لخلق اختلاف الدلالة . (ينظر _ اسلن مارتن ، 2004، ص143) . حيث ان علامات العرض المسرحي لا تفهم بقصديتها الدلالية عند انتقالها الى ثقافة اخرى ولكن هذا الامر لا يلغي الجوانب المشتركة بين الثقافات مثل العلامات الانسانية او دلالة اللون فالعرض المسرحي "هو وحدة صغيرة يمكن من خلالها مراقبة البنية الثقافية ، التي في داخلها تظهر صور الذات ، التي تصاغ وتقدم من قبل اصحابها او من قبل الغرباء عنها" . ففي (اريكا فيشر ليتشه ، 2012، ص355) . العرض المسرحي يمكن ان نرى دوال متعددة لمدلول واحد ، فعلى سبيل المثال يمكننا الدلالة على المطر عبر خيال الظل ، وهنا يستخدم عنصر الاضاءة ويمكن ان يرتدي الممثل معطف واق من المطر (الازياء) ويمكن ان ينفط الممثل الماء من ملابسه (الحركة) او يكفي ان يظهر بشعر مبلول (التسريحة) . اي اننا نستطيع ان نستخدم اكثر من دال ينتمي الى منظمات علامية مختلفة لإيصال مدلول واحد وهو المطر . (ينظر _ زياد

جلال_ 1995، ص26). ولكي يكون العرض المسرحي ذا قدرة على إيصال العلامات النابعة من التجربة الانسانية بكل ابعادها فعلى الرسالة (منظومة العرض المسرحي) ان تنظم بشكل فني دلالي على المستويين الدلالي والتعبيري من خلال الاستعداد النفسي لدى المتلقي عبر العمليات الفنية التي تشكل علامات متتالية وتوظفها كمفردات دلالية ايصالية حيث انه "عندما يقوم المشارك في عمل تواصل... باستقبال رسالة جمالية فان بوسعه ان يفضي عليها معاني عديدة طبقا لاستراتيجية في التلقي وظروف حالات التواصل". (صلاح فضل، 1995، ص20، ص21). ويقول بعض الباحثين ان هناك نوعين من العلامات: الاول "علامات مقصودة" ويطلق عليها تسمية المؤشرات مثل الدخان يشير الى النار، والثاني (غير مقصودة) ويطلق عليها تسمية اشارات مثل النار كإشارة على وجود شخص في الغابة وهو وجود مادي. ومن الممكن ان تكون العلامة مؤشر او اشارة (لفظية او غير لفظية) كالإشارة الى شيء من دون لفظ بل يعبر عنه من خلال الايماءة او الاشارة، فالعرض المسرحي يتميز بكثافة علاماته اللفظية وغير اللفظية". (احمد شرجي، مصدر سابق، ص53). ان اشتغال العلامة المسرحية ينطلق من نقطة تحول النص المسرحي الى عرض مسرحي تشتغل فيه العلامات نظاما متداخلا من خلال تفاعل جميع عناصر منظومة العرض المسرحي انطلاقا من النص وحتى اخر عنصر منها حيث تكون بحاجة الى "مهام فنية خاصة تستطيع ان تؤلف بين عناصر هذا الفن المتنشعة من قصة وممثل ومسرح وجمهور وحوار... حتى يصل... الى عمل فني متناغم". (محمد زكي العشماوي، 1994، ص41).

منظومة العرض المسرحي بين الدلالة والقصد :

1_ الممثل :

يعد الممثل عنصراً أساسياً ومهماً في عملية تحويل النص المسرحي الى حركات ذات دلالات صورية مسرحية على خشبة، فالممثل هو العنصر الحي الوحيد الذي يستطيع إيصال الافكار والدلالات والرموز والعلامات والمعاني التي يحتويها النص الى المتلقي، "فهو منتج وحامل المسرحية في الوقت نفسه، فهو يشفرها ويبرجها على خشبة المسرح على هيئة علامات وبيانات رمزية معالجة تدفقاته الشعورية ورغباته بوصفه فاعلا داخل عملية اكتشاف قرينه او الاخر كي يجعله يتحدث" (محمد كريم الساعدي، 2013، ص54).

اضافة الى ما تقدم فهناك عنصرا رابعا يعتبر ذا اهمية في التعبير الجسدي للممثل وهي الايماءة التي تعد " حركة موضوعية ولها دلالات ومعاني متحركة، فحركة صغيرة بالأصابع قد تؤدي معنى معين يغني عن الكلام، وحركة صغيرة من الراس والكتف قد تكون لها دور في توضيح الكثير من المقاصد والتعبير عن المشاعر " (بدري حسون فريد، 1980، ص46) .

فدلالة حركة الممثل تختلف تباعا لأفعال الشخصية المسرحية فالحركة المستقيمة تكون للأفعال القوية والبسيطة اما الحركة المنحنية فهي دلالة على تعدد العلاقات بين الشخصيات اما الحركة الثالثة المتعرجة فدلالاتها تكون في حالات الشك والتردد. (ينظر _ هينج نيلمز، 1961، ص171، ص173) . فالممثل يعد " وحدة ديناميكية لمجموعة كاملة من العلامات انها تحمل ما يمكن ان يكون جسد الممثل وصوته وحركاته، وايضا عدة اشياء من قطع الملابس حتى المنظر المسرحي (....) وعموما فان الممثل يجعل المعاني تتمركز حوله وقد يفعل ذلك الى حد انه بأفعاله يمكن ان يحل محل كل حوامل العلامات " (اللين استون ، جورج سافانا ، 1991، ص144) .

2_ الاضاءة :

ان الضوء بشكل عام يشكل علامة حيث ان ضوء الشمس هو علامة على النهار وكذلك ضوء القمر هو علامة على الليل، لكن التطور الذي حصل بعد اختراع المصباح الكهربائي شكل طفرة في استخدام الضوء كعلامة مثل علامات المرور والعلامات التي توجد في الاجهزة الكهربائية ، اما بالنسبة للمسرح فان استخدام الاضاءة لم يتبلور نظريا ذلك لحدثة دخول علم العلامات الى مجال الفنون المسرحية (ينظر _ رياض شهيد الباهلي، 2009، ص69) .

ان الاضاءة المسرحية عبارة عن وسائل تجعل المشاهد يرى الموضوع او العرض المسرحي بطريقة واحدة، يتجه بتحديد نواتج ازمنة الاثر الدلالي وتفاعليتها بواسطة لعبة الامتلاءات والفراغات والضوء والظل والمنحنيات والخطوط المنكسرة والزاوية ذات الانحناءات المتنوعة" وهو اما حركية او اشارية تتحول الى خيالات يسميه بمشروع الفهم والتفسير " (برت ، ر ، تل ، دت ، ص14، ص15) .

ان الدور المهم الذي يميز الاضاءة على خشبة المسرح هو انها تفسر دور الممثل لإيصال المعنى الكامل الى المشاهد وتوهل البيئة التي يقصدها المخرج والمؤلف للمسرحية" والمشكلة تكمن في ايجاد علاقات ترابطية بين مجموعة الخطوط والاشكال

والتكوينات والالوان والتراكيب والعلامات التي لا تأتلف الا بوجود الضوء". (جلال جميل محمد، 2007، ص22).

وخلاصة فإن الاضاءة عنصر فني مهم في اظهار العرض المسرحي فهي "لغة فنية بصرية تعتمد الضوء والظل واللون، تصمم بقصدية فنية وفكرية ودرامية لإضفاء دلالة، او حالة نفسية محددة ومقصودة، اذ تهدف الى خلق جو مسرحي ودرامي محدد يعيش فيه الممثلون والمتفرجون حالة مسرحية ذات معنى". (زينب عبد الامير احمد، 2018، ص121).

3_المنظر المسرحي :

ان المنظر المسرحي هو من العناصر الرئيسية في منظومة العرض المسرحي كونه يسهم في رسم بيئة تناسب احداث المسرحية وتعيش فيها الشخصيات فهو "المنظر الذي يقام على خشبة المسرح، يتكون من مجموعة من التركيبات الخاصة المصنوعة من الخشب والقماش او البلاستيك او من خامات اخرى كي تعطي شكل لمكان واقعي او خيالي، على ان ترتبط إيحائيته بمضمون النص المسرحي، فالمنظر هو الوحدة الفنية التي تعطي للعمل المسرحي قيمته الجمالية والرامية". (نبيل عبد الهادي واخرون، 2001، ص130).

ان المنظر المسرحي يخلق جو المكان الذي تدور فيه الاحداث الدرامية سواء كانت منزل او حديقة او غير ها فالمنظر هو "البيئة التي تحتضن تقديم العرض الدرامي من الناحية المكانية فلا بد له من ان يكون متميزا من حيث الشكل ويحرك المشاعر والاحاسيس لدى المتلقي لغرض استثارته في الصورة التي يعبر عنها" (جبار جودي العبودي، 2016، ص55).

فالمنظر يعبر بشكل دلالي وجمالي عن المعاني والعلامات المقصودة، من خلال البناء التركيبي للعناصر المتداخلة، فتمثل تلك العناصر والقطع الوحدات التي تشكلت في حيز فضاء العرض لتوليد صورة الشكل وقيمه الدلالية والفنية من خلال فكرة وقصد المصمم، ومتفاعلا مع الرؤية الاخراجية، اذا فهو يساهم في اثارة عاطفة المتلقي عن طريق التفاعل مع الافكار والدلالات التي ادت الى ظهور الصورة المسرحية التي تكونت من مجموعة العناصر، وهذه الاثارة والتفاعل الحسي ما بين المتلقي والمنظر المسرحي ما كان لها ان تنمو في ظل غياب المعنى، فلكي يصل العمل المسرحي وكذلك صورته الفنية من المتلقي فلا بد من وجود حلقة وصل حسية ودلالية تحمل علامات مقصودة بين المرسل والمتلقي وبين العمل الابداعي والمستمتع به، فبدون التفاعل بين

المتلقي والصورة المسرحية يصبح من غير الممكن الارتقاء بالعمل الفني الى الجماليات والدلالات والعلامات ، فالهدف من المنظر المسرحي هو اىصال العلامات والدلالات وكذلك التعبير عن الانسجام والتناغم ، فهو ساحة للحركات الايقاعية المعبرة ، واخيرا فالمنظر المسرحي يستمد طاقته الشكلية الدلالية من خلال تفاعل عناصر العرض مع التأثير لدى المتلقي الذي يتولد من خلال الانسجام والتناغم مع ما يقدم من صورة منظريه مبدعة ومؤثرة على خشبة المسرح . (ينظر _ المصدر نفسه ، ص55 _ ص56 _ ص57) .

4_ الازياء :

ان للزي المسرحي دور دلالي مهم في العرض المسرحي وله علاقة خاصة بجسد الممثل حيث تبرز اهميته عندما يخرج الممثل على خشبة المسرح وهنا يعلم المتلقي المكانة الاجتماعية للشخصية فيما اذا كانت تمثل دور (ملك، فلاح، عامل.....)، ويبرز ذلك ايضا من خلال شكل الزي ولونه والخامة التي صنع منها، وكذلك فان الزي المسرحي يرمز الى المكان والزمان الذي تجري فيه احداث المسرحية، وان اهم وظيفة للزي هو ابرازه الافعال البشرية على الخشبة المسرحية. (مدحت الكاشف ، 2006 ، ص204) .

المبحث الثاني

الاساليب الاخراجية بين الدلالة والقصد

1_ كوردين كريك :

وهو مخرج ومصمم انكليزي ، يعيد من اهم مصلحي المسرح في تنظيراته لفن الاخراج ، كانت افكاره تتشابه الى حد كبير مع افكار ابيا ، حيث اخضاع عناصر المنظومة المسرحية لأرادة المخرج ، كان يؤكد على الاضاءة في خلق الجو العام للعرض المسرحي، كان يرى ان المسرح هو امتداد للرقص والتمثيل الايمائي فلا بد من اعطاء الدور الفاعل للتأثير البصري (الصورة) بدل الكلمة . (ينظر _ جون رسل تيلر ، 1990 ، ص146 ، ص147) .

كان كريك رسام ومصمم بارع مما جعله ان يقوم بتصميم كل جزء من عناصر منظومة العرض المسرحي محاولا بذلك "توظيف القيم الرمزية والشاسييهات العالية

والمناظر المفعمة بالهرمونية اللونية ، والكتل الكبيرة مستعينا بالإضاءة لتحقيق عنصر التجسيم وكأنه يثري الحياة بصيغة الابهار" . (حسين علي كاظم ، دت ، ص45) .
لقد استثمر (كريك) اللون كونه احد عناصر منظومة العرض المسرحي في التفاعل واثارة الاحاسيس لدى المتلقي ، وكذلك يكون المفسر للعوالم النفسية للنص ، فهو سعى الى استخدام اللون الواحد والتدرجات اللونية له فيقول بهذا الامر "عليه ان يختار قبل كل شيء ان يختار الالوان التي تبدو له منسجمة مع روح المسرحية نابذا الالوان الاخرى غير المنسجمة". (اريك بينتلي ، دت ، ص55) .

اعتمد كريك على العلامات والدلالات في ابداعه لتصميماته ورؤيته الاخبارية في تشكيل صورة العرض المسرحي فقال "اني لا أَرْضى لمناظري ان تكون الرواية هي مصادرهما الوحيد ، بل ينبغي ان يكون هذا المصدر من الفكرة الشاسعة التي تثيرها الرواية في خيالي او الروايات التي نفت فيها الشاعر نفسه". (ادورد جوردن جريج ، 1960، ص49) . فكان كريك يرى "ان الجمهور يهفوا الى الرؤية اكثر مما يهفوا الى الاستماع ، ويلم بالاحساس العامة للعمل المسرحي خلال القيم الرمزية التشكيلية ، لا من خلال معاني الكلمات" فالمسرح عنده هو اتاحة رؤية للمتفرج ، فيرى العرض المثالي هو عبارة عن رقصة رمزية في ملابس مسرحية رمزية وبينة رمزية . (ينظر _ سعد اردش ، 1979، ص70) .

لقد اكد كريك على ضرورة التجكّم الصارم في جسد الممثل ، ففكر باستبدال الممثل البشري بالماريونيت او الممثل الدمية ، فستهدف جسد الممثل للوصول الى التعبيرية ، فقد بدأ ينفي صفة الابداع عن الممثل الحي وقال ان التمثيل ليس فنا ولهذا من الخطأ التحدث عن الممثل بوصفه فنان. (ينظر _ ادورد جورن جريج ، 1960 ، ص75) .
ان كريك لم يحقق مبتغاه في هذا الموضوع ، الابعد عن قام بالبحث في الجسد الانساني وقدرته التعبيرية الدلالية بالتفاعل مع عناصر منظومة العرض الاخرى عى خشبة المسرح ، فنسأ كريك مسرح يخاطب به المشاعر والاحاسيس من خلال العلامات والدلالات التعبيرية لجسد الممثل ، ذلك الامر ادى به الى العودة للصيغة الاولى من الرقص والتمثيل الصامت ، فبذلك يستطيع الممثل ان يؤثر بالمتلقي الذي بدوره دوما عن عرض مسرحي محمل بالدلالات والمعاني والعلامات ، فهو اكد على ان فن المسرح ليس في لعب الممثل ولا في النص المسرحي ولا في الاخراج ولا في الرقص ، انما هو ينبع حقا من العناصر التي تكون الاشارة ، والعلامة و ، والدلالة التي هي روح فن الممثل ، والكلمات وهي جسم النص المسرحي ، والخطوط والالوان هي الوجود الحقيقي للمنظر المسرحي ، والايقاع هو روح الرقص ... سيأتي يوم لا يجد المسرح فيه نصوص ، وانما يضطر الى ابداع الاعمال النابعة من فنه هو ؟؟؟. (ينظر سعد اردش

، 1979، ص117). ووفقا لتلك المنطلقات والافكار التي جاء بها كريك ادت الى ان يطلق على مسرحه مسرح الجسد الذي ساد العالم في القرون الاخيرة من القرن العشرين ، كما لابد من الاشارة الى ان كريك ممهدا لما يعرف بالتغريب عند (برشت) ، على اعتبار ان السوبر ماريونيت كفكرة تعد وسيلة للتغريب تهدف الى نزع الشيء من سياقه المعتاد ووضعه في بيئة تخالفه حتى يتسنى ادراك الشيء على حقيقته . (مدحت الكاشف ، 2006، ص86) .

لقد اطلق كريك على المؤلف الجيد تعريف بأنه "الذي يعرف مخاطبة حاسة البصر اسرع واكثر تأثيرا من مخاطبة اي حاسة اخرى" (جيمس روز افنز ، دت ، ص67) .

2_ أدولف أيبا:

مخرج ومصمم مسرحي سويسري أثرت تنظيراته وتصاميمه في اساليب الاخراج في العديد من التجارب الاخراجية ،درس الموسيقى لكنه سرعان ما تحول الى المسرح عن طريق اوبرات (فاغنر) ، فنطلق بفكرة فاغنر حيث افترض الهدف الاساسي للإنتاج المسرحي هو الحدة الفنية اعتقد ايبا ان الممثل هو الوسيط بين الفعل الدرامي والجمهور وان عنصر الايهام المنظري لا يتم الا بحضور الممثل الحي فبذلك ابتغى ان يخلق التجانس بين جميع العناصر مع الممثل . (ينظر سامي عبد الحميد ، 2000، ص50) .

اكّد (ايبا) على الانسجام والترابط بين عناصر العرض المسرحي، فعد العلاقة بين تلك العناصر تمثل مهارة المخرج وسعة خياله وعمق فكرة في تشكيل الرمز والعلامات والدلالات، فالمخرج هو المسؤول عن كل عناصر منظومة العرض المسرحي من بداية اول عنصر وهو النص الى اخر جزء من تلك المنظومة متميزة بوحدة فنية متكاملة، وازافة الى ذلك اكد على اهمية الانسجام للممثل ذي الابعاد الثلاثة مع تلك العناصر للمنظومة المسرحية، وهو حدد العناصر الدلالية في المشهد المسرحي التي يجب ان تكون موجودة بكل عمل مسرحي في اربع وسائل وهي مرتبة بشكل الاتي " اولها الممثل يتبعه التنظيم المكاني، ثم الاضاءة ثم المسطحات المرسومة". (المصدر نفسة ، ص51). (لقد اكد) ايبا (على اهمية المناظر المحملة بالعلامات والدلالات موزا بذلك يجب ان يكون" هناك علاقة سببية بين الاشكال في الفضاء تلك الاشكال التي يمتاز بعضها بالسكون وبعضها بالحركة" (حسين علي كاظم ، دت ، ص31) . لقد رفض المنظر المرسوم وفق قواعد المنظور الذي ساد في فترة الواقعية وعمد الى اعتبار الشكل ذا الابعاد الثلاثة على خشبة المسرح ولكي يحقق تلك المجسمات الثلاثية الابعاد

استطاع ان يجعل من قيمة الضوء والظل قيمة ذات اهمية كبيرة في خلق التجسيم الدلالي لكي يصبح البعد الثالث حقيقي، ان الحدس لدى (ابيا) لما يقوم به كل من عنصري الضوء والموسيقى حيث اعتبر نقطة تحول اساسية في بناء صورة العرض البصرية تحمل العلامات ذات الدلالات الواضحة وايصالها الى المتفرج ببسر (ينظر _ المصدر النفسه ، ص31 _ص33) . . لقد اخذ (ابيا) ينحو منحا اخر في نقل الحياة الى خشبة المسرح باعتبارها مكان محسوس يستطيع فيه الممثل ان يتنقل بحرية وتكون هذه الحرية مقصودة من حيث الدلالة والرمز والعلامة ويرى (ابيا) " انه بدون جسد الممثل يصبح الفضاء لا نهائي من جديد (بعد ان تم تحويله لفضاء مسرحي بجسد الممثل) ان الجسد يخلق المكان" (اصلان اوديت ، 1970، ص622) . لقد اقترح (ابيا) مبدأ " انه على السينوغرافيا ان تكون نظام من الاشكال والاحجام الحقيقة التي تلزم الممثل بان يجد حلول تشكيلية معبرة" (سعيد الناجي ، دت ، ص22) .

ولتحقيق هذا المبدأ دعا المخرجين الاعتماد على العنصر الاساسي في المسرح وهو الممثل، وان يكون هناك علاقة بينه وبين السينوغرافيا علاقة جدلية ممتدة تشمل كل مكونات العرض المسرحي فكلما كان الشكل الدرامي قادر على ان يملأ دور الممثل فكان له الحق في ان يفرض شروط التأثير عبر مبدئ الحركية الذي يحقق البعد الثالث للأبعاد الدلالية والقصد العلاماتي. (ينظر المصدر نفسه ، ص22 _ص23) . وخلاصة لما جاء فان المسرح بالنسبة له هو المكان الذي نستطيع فيه ان نرى الحدث لا ان نسمعه فنقول " اننا لن نحاول ان نعطي صورة مخادعة للغابة بل نستقد تصورا للإنسان داخل مناخ الغابة" (سعد اردش ، 1979، ص111) . اي بمعنى انه ليس نقل للواقع وانما احياء بالرمز والدلالة والعلامة.

المبحث الثالث

القصدية وخاصة توليد العلامة

ان العلامة في المسرح تقسم حسب قدرتها التوليدية الى علامات اصطلاحية وعلامات مصاحبة ف" العلامات الاصطلاحية هي تلك التي يقصد العرض توليدها ضمن نظام معين، اما العلامات المصاحبة، فهي علامات طفيلية غير مقصودة، تترافق مع العلامات الاصطلاحية، وهذا يعود الى القدرة التوليدية للعلامة . (زياد جلال ، 1992، ص41) .

ونعني بالقدرة التوليدية للعلامة هو "الاقتصاد الفائق لوسائل الاتصال ، بمعنى مخزونا صغيرا يمكن التنبؤ به من الدوال يستطيع ان ينتج بنيات دلالية غنية". (كير ايلام ،

1986 ،ص245) . فيمكن لعلامة واحدة ان تعطي عدت دلالات متنوعة بفعل قدرتها التوليدية .

وفي ضوء ما تقدم يمكن ان نقول. ان المعنى الدلالي انه ليس محايداً للشيء وليس منبثق من مادته ، انما يكون ولید ما تضيفه الممارسة الانسانية الى ما يشكل المظهر لا يحيل على اي شيء اخر سوى ذاته ، وهذا يعني ان التعرف على العلامة في الواقع شيء وان التوليد والتنوع الدلالي شيء اخر ، حيث ان التعرف على العلامة من حيث الحجم والشكل واللون والصفة لا يقود وحدة الى انتاج دلالة ما ، حيث ان خاصية التوليد والتنوع تكون مرتبطة بموقع العلامة والشيء ضمن العلاقات الانسانية ، كونها خزان للقيم وبؤرة للحالات الوجدانية وذاكرة للأحداث. (سعيد بنكراد ، 2012 ، ص224) .

وهذا لا يعني ان صناعة المعنى الدلالي في العرض المسرحي لا يتحقق ألا عبر العلامات التي تنطوي على انفتاح الصورة ، او صعوبة ادراك الشكل وثم الصعوبة في ادراك المضمون ، هي الاقرب الى ادراك المتلقي اثناء استخدام التوليد والتنوع في طرح المعنى الدلالي حيث ان استخدام المخرج ل"تلاحم صورتين بواسطة التوليف بحيث تنتج عند مقابلة احدهما بالأخرى صدمة سيكولوجية في ذهن المتفرج هدفها تسهيل التصور وهضم الفكرة التي يريد المخرج التعبير عنها". (مارتن مارسيل ،دت ،ص92) .

فالعرض المسرحي لابد ان يقوم بإضفاء لون جديد من الحياة اليومية على خشبة المسرح ويقوم بتوليد للعلامات وتنوع للمعاني فالمسرح " ليس مؤسسة منعزلة وأنا نستطيع أن نرتجل الموضوعات اليومية وهدف هذا الارتجال ليس تغيير عناصر اساسية في القصة ، ولكن ادخال الحياة على الحقائق المجردة ، الهدف ان نتجاوز الخبر ونعطي القصة وجهنا انسانيا". (اوجستو بوال ،دت ،ص264) .

ان المسرح في العصر الحديث اصبح من الادوات المهمة في جميع جوانب الحياة ومنها ، (الاجتماعية، التربية ، التعليم) ، فتطلب ذلك الى ان تكون قيادة مؤهلة ، فلم تعد وظيفه المخرج وعناصر المنظومة المسرحية بشكل خاص ولا وظيفه العرض المسرحي بشكل عام مقتصرة على نقل كلمات النص او دلالاته من حالتها المثالية على الورق الى حالة مادية على الخشبة ، وإنما تفسير النص وخلق علامات وتغييرها الى ما هو اكثر نفعا وبناء . (ينظر _ عثمان عبد المعطي ، 2009 ، ص31) .

ان الصورة المسرحية هي نتاج لفاعلية الخيال وتلك الفاعلية لا تعني النقل او النسخ من الواقع الى خشبة المسرح ،وانما التوليد والتشكيل واكتشاف العلاقات بين الظواهر

وكذلك الجمل المتضادة والمتباعدة في وحدة دلالية واحدة، فالمحتوى الحسي للصورة المسرحية هو إعادة تشكيل العلامات والدلالات والرموز التي تجعل من تلك الصورة قادرة على ان تجمع الاحاسيس المتباينة وتمزجها وتولف بينها في علاقات جديدة لا تكون خارج حدود الصورة بحيث لا يمكن فهمها وتفسيرها او تقديرها الا بفهم الخيال ذاته بوصفها نشاط ذهني يتخطى المدركات الحرفية، فالصورة لا تثير في ذهن المتلقي صوراً بصرية فقط وانما تثير فيه صور لها صلة بكل الاحساسات الممكنة التي يتكون منها نسيج الادراك الانساني ذاته، فهي تكون نتيجة لتعاون كل الحواس وكل الملكات وقيمتها لا ترجع في انها تحاكي الاشياء او تجعلنا نمثلها، وانما تجعلنا نرى الاشياء في ضوء جديد وخلال علاقات جديدة تخلف فنيا وعيا وخبرة جديدة . (ينظر _ جبار عصفور ، 1983 ، ص309 _ ص310) . فالصورة المسرحية لابد ان تساهم في عملية الاقناع لدى المتلقي ولابد ان تؤثر فيه عن طريق شرح المعنى وتوضيحه، فهي تحقق نفس الغاية عن طريق التوليد والتعددية للمعنى وان الصلة بين التوليد وتنوع العلامات والشرح والتوضيح صلة وثيقة، كون ان التنوع للعلامات وخاصية التوليد وسيلة من وسائل تقريب المعنى وشرحه وتوضيحه عندما يراد بها مجرد تمثيل المعنى وتجسيده على خشبة المسرح فيصبح التخيل كالمحقق والمتوهم كالمتيقن، فبذلك تصبح الصورة ذات اسلوب مميز من اساليب التأثير في المتلقي . (ينظر _ المصدر نفسه ، ص343) . الان الخيال البحث والاحساس الذي يتصوره الفنان وحدهما غير قادران على ترك حالة من التفاعل لدى المتلقي، انما عليه ان يدرك العناصر التي يجسدها في العرض المسرحي ، وان هذا الاحساس يفشل في اثاره المتلقي عندما يكون مجرد نقل للتصور، فعليه ان لا ينقل الطبيعة او جانب من الحياة نقلاً حرفياً وفوتوغرافياً طبق الاصل فهذا الامر في العرض المسرحي يقلل من عملية استثارة ردود الافعال لدى المتلقي، وانما على الفنان وبالخصوص اثناء العرض المسرحي ان يعيدوا ترتيب فقرات الحياة وتوليد صور جديدة، فالعرض هو ليس من خلق الطبيعة وانما من ابداع الفنان . (ينظر _ الكسندر دين ، 1975، ص15، ص16) .

ان مسرح ما بعد الدراما (ما بعد الحداثة) ، يزيل من خلال جمالياته وقصدياته الحدود التقليدية ما بين الانواع حيث يعيد صياغة كل جزء من عناصر منظومة العرض المسرحي، حيث يركز على التوليد والتعددية من خلال الغموض والتزامن في استخدام العلامات، فسحب المتفرج الى اقصى طاقات الفهم والادراك ، فعناصر المنظومة المسرحية لم تكن مرتبطة بالتوجهات النفسية لتصور الواقع من خارج المسرح وانما تبقى داخل حدود مظاهر لفت الانتباه التي تدعم استقبالا خاصا بها دون ان تعطي

انطبعا من الوهلة الاولى باتصالهم ببعضهم . (مجموعة الباحثين ، 2012 ، ص12 _ص13) .

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري

1_ ان العلامة المسرحية ، هي تفسير لرؤى المخرج الدلالية التي تبدأ من لحظة قراءته لنص المسرحي وتنتهي بالنشاط التفسيري للعرض المسرحي من قبل المتلقي ، فهي تشكل تأويلا منصفا لنظام العرض المعقد وشفراته المختلفة التي تكون العرض منها سهلة الفهم والعرض الاخر يتطلب من المتلقي قدرة وكفاءة لأدراكها وفهما .

2_ تتشكل خصائص العلامة للعرض المسرحي بحسب فهم المتلقي ، لأنها تمتلك القدرة على تحقيق عدة وظائف داخل العرض ، فهي تحدد مكان الحدث وزمانه وابعاد الشخصيات وطبيعة العرض (تراجيدي ، كوميدي) .

3_ تساهم عناصر منظومة العرض المسرحي، (النص، الممثل، المنظر، الازياء، الموسيقى، الإكسسوار) في تنوع العلامات وتحولها على خشبة المسرح، فكل عنصر من هذه العناصر طريقته الخاصة في خلق المعنى الدلالي بما يلئم متطلبات المشهد.

4_ تنوعت العلامات وفق اختلاف واتجاهات واساليب المخرجين واخذت سماتها وعناوين اساليبها من خلال تعدد تلك الاتجاهات، حيث ركز المخرجين في تنظيمهم للمشاهد على اللغة المسرحية، فهم يرون ان لكل عرض لغته الخاصة التي تساهم في بناء الصورة الكلية للمشهد.

الفصل الثالث

اجراءات البحث

اولا/ مجتمع البحث:

يتكون مجتمع البحث من اعمال المخرج حسين علي صالح في عروض مسرح الطفل والتي عرضت للمدة ما بين (2000_ 2023) على مسارح العاصمة بغداد _ وكربلاء_ وتونس اذ حدد الباحث مجتمع بحثه ب(14) عرض مسرحي .

ثانيا/ عينة البحث:

تم انتقاء العينة الموضحة في الجدول رقم (2) من قبل الباحث بالطريقة القصدية لمطابقتها مع اهداف البحث الحالي وحدوده الزمانية والمكانية والموضوعية ولتوفر المادة المسرحية مسجلة صورة وصوت .

ت	اسم العرض	المؤلف	سنة العرض	مكان العرض
1	ورود وسر العنقود	فالح حسين العبد الله	2015	المسرح الوطني

فكرة المسرحية : تدور الاحداث عن الاميرة الصغيرة المدللة التي لا تتبع ارشادات والدها وتتعب اصدقائها، وكانت الاميرة تخالف الجميع ولا تلتزم بالإرشادات التي تخص النظافة وهي عدم الاستحمام وعدم تفريش الاسنان ولا تلتزم ايضا بالنصائح الاخرى كالنوم المتأخر وعدم الاستيقاظ المبكر والاضراب عن الطعام ، فبسبب العادات السيئة والسلبية يصيبها مرض تفقد بسببه سمعها وقدرتها على النطق ، ولكي يصلوا الى العلاج تشرع الخادمة لهم ان يتواصوا مع حكيم الانهار السبعة عبر الانترنت ، وقام الحكيم بنصحهم على زيارة غابة الادغال السبعة من اجل العثور على الفاكهة السحرية ، فتبدأ رحلة الاميرة الصغيرة مع اصدقائها (المهرج والقطة بسبس) بالبحث عن الغابة السحرية وفاكهتها السحرية ، وعند وصولهن الى الغابة حل الظلام فيصادفهم الاسد ملك الغابة وحاميها الذي كان يعاني من دخول عظمة في فمه فطلب منهم ان المساعدة ، فنقوم الاميرة بإخراج العظمة من فمه جزاء لهذا العمل الحسن سيقابلهم بحراستهم حتى مجيء الصباح وظهور الفاكهة السحرية ، ومع مرور الوقت تظهر الفاكهة السحرية والتي هي عبارة عن (عنقود عنب) ، فتقوم الاميرة بقطفها ووضعها في حقبيتها ، ثم يعودوا الى المملكة واثناء عودتهم يصادفهم (المتسول) المسكين الجائع ، فتحزن عليه الاميرة وتعطيه عنقود العنب فيشكرها ويظهر لها امتنانه ، وعند وصولهم الى المملكة يقوم المهرج بأخبار الملك والخادمة عن المغامرة التي خاضها سويا وعن تضحية الاميرة بالعنقود فيصيب الجميع بالإحباط والخيبة والحزن ، وفجاءة تقوم الخادمة بالبحث داخل حقيبة الاميرة فتجد حبة عنب فيها وتأكلها الاميرة وتشفى من دائها الذي اصابها بسبب عدم الالتزام بالنظافة وعدم الاصغاء للإرشادات ، وبهذه العلامات وتحولاتها جسدت المسرحية فكرة للأطفال (المتلقين) ان يهتموا بنظافتهم وان يصغوا لإرشادات الاب وكذلك من هو اكبر منهم سناً واعطت درسا مهما في التضحية والعطاء ومساعدة المحتاجين .

قصيدة علامات العرض

المشهد الاول :يبدأ هذا المشهد بستار مغلق ، وتبدأ الشخصيات الرئيسية بالظهور على خشبة المسرح واحدة بعد الاخرى لبيان الابعاد الشخصية لكل واحدة منها ، وتكون العلامات وقصدها حاضرة مع ظهور كل شخصية ، فتصاحب ظهور شخصية (الملك) بقعة ضوء تتبع تحركاته على الخشبة وكذلك الموسيقى التي كانت حاضرة ايضا للدلالة على النشاط والحيوية واهمية الرياضة ، ثم تبدأ الموسيقى بالتحول مع تحول الحوار الى شكوى من تصرفات الاميرة المدللة، اما بالنسبة للزي فكان علامة بارزة بالنسبة لمدرجات وابصار الاطفال (المتلقين) ، بأن هذه الشخصية التي امامه هي شخصية ملك من خلال العلامات التي وظفها المخرج وهي التاج والرداء الفاخر والالوان الزاهية التي كان يرتديها ، ثم بعد ذلك يتحول كل من الازياء والموسيقى اثناء ظهور شخصية (الاميرة) لتدل على الشخصية وبالإضافة الى ذلك كانت الازياء التي ترتديها الاميرة (الفسان الابيض)، والاغنية التي تغنيها كانت كلماتها واضحة ودالة على انها كسولة والا تحب النظافة، وبعد ذلك تظهر الشخصية الاخرى وهي شخصية (المهرج) التي صاحبته موسيقى مليئة بالبهجة والسرور، وكذلك الازياء كانت متقطعة للدلالة على الاحتفال والمفاجئات التي تكون مصاحبة للمهرج ، وكان الوجه مرسوم بالمكياج والازياء كانت بالألوان المبهجة ويرتدي معها القبعة الخاصة به ، وثم تظهر الشخصيات الاخرى التي كانت تحمل دلالات وعلامات ايضا ، لتبين وتكشف الشخصيات للأطفال (المتلقين) ، وبعدها تتحول من شخصية لأخرى على جميع عناصر منظومة العرض (الاداء التمثيلي ، الازياء ، الازياء)

المشهد الثاني : في المشهد الثاني تفتح الستارة مع بقعة ضوء وردية اللون على سرير الاميرة وسط المسرح ، وهذه علامة على الراحة والاسترخاء ، وبالإضافة الى هذه العلامة يأتي صوت صياح الديك لتدل هذه العلامة على طلوع الفجر أو طلوع الفجر ، فيظهر الملك وهو مرتدي زي رياضي ويمارس التمارين الرياضية كدلالة على نشاط الملك وحيويته وتبقى العلامة البارز وهي التاج على رأسه ليبين المخرج انه الملك ، ومع هذه العلامات يحمل الصافرة التي كان يوجه بها الشخصيات الاخرى ، وهذه العلامة جاءت للدلالة على قيادة الملك وزعامته عليهم ، ساهمت هذه الحركات والايماءات في التعبير عن دواخل الشخصيات مما ادى الى تفاعل الأطفال (المتلقين) مع الشخصيات فتحقق الجذب والانتباه من خلال التعاطف مع شخصية الملك التي اطرت بالحركات والموسيقى فأظهرت مظاهر تربوية اهما حدث الاطفال على الرياضة وصحة الابدان، فبينت العلامات في هذا المشهد للأطفال (المتلقي) وكذلك ردود الالافعال

التي قام بها الممثلين فنرى انهم يحتفلون مع قرارات الملك تارة وينتفضون تارة اخرى من خلال ادائهم التمثيلي .

المشهد الثالث :تبدأ احداث هذا المشهد بظهور الاميرة ومعها الخادمة وهي مرتدية زي مختلف للدلالة على الاستحمام ، ثم يدخل كل من (المهرج والقط بسبس) وهما يرقصان ويحلمان بيدهما الفرشاة والمعجون ، وكانت العلامات تكمن في الحركات والايماءات التي يؤديها الممثلين بالفرشاة والمعجون ، ثم تهرب منهم الاميرة وهي دلالة لرفضها لتنظيف اسنانها ، فكانت الاغنية تحمل قيم تربوية من الكلمات التي تحمل نصائح وقيم جمالية وكذلك تحمل دلالات جعلت العلامات تتفاعل مع بعضها البعض ، ثم تقوم الاميرة بأسقاط صحن الطعام من يد الملك كدلالة الاضراب عن الطعام ، فينتج عن هذه التصرفات السيئة دخول المرض الى الاميرة الصغيرة الذي ادى الى فقدانها السمع والنطق ،في هذا المشهد نلاحظ ان العلامات جاءت مركزة ودقيقة لأن هذا المشهد هو نقطة التحول بالنسبة للأميرة فكانت العلامات حاضرة اثناء عملية دوران السرير مع الموسيقى الصاخبة ، فمن خلال العلامات التي وظفها المخرج في هذا المشهد حققت الجانب التربوي والتعليمي والجمالي كونه يهدف الى تحقيق تغير في سلوك الاطفال جماليا وكذلك فنيا من خلال تشجيعه على النظافة والاكل الصحي ، وقد وُصف المخرج المشهد الرابع :في بداية هذا المشهد وظف المخرج صوت يدل على الالة للدلالة على التواصل الالكتروني الذي اشارت اليه الخادمة اثناء مرض الاميرة للتواصل مع حكيم الادغال السبعة ، ثم تتحول الاضاءة الى اللون الاخضر من اجل الدلالة وايصال فكرة التحول حيث عملت على بيان الحدث ، وتتحول قطع الديكور الى غابات الادغال ، فيظهر الحكيم وهو يرتدي الزي الابيض ويتكلم بوقار ، فلعب تحول العلامات من القصر الى الغابة دورا في ابراز مكان المشهد المسرحي، ومن خلال تحول العلامات يتحقق البعد التعليمي والتربوي والجمالي من خلال ايقاظ مخيلة الطفل بالصورة التي تحولت عن طريق الفضاء المتخيل فأصبحت معالم الصورة اكثر وضوحا للأطفال (المتلقين) ومتناسبة مع مدركاته العقلية والبصرية كي تصبح لديه فكرة واضحة وربطها بالشكل بواسطة تحول اللون والمنظر فساهمت هذه التحولات في تحفيز مخيلة الطفل ، فتحولات العلامة وتعددتها كان له الاثر البارز للتعبير عن الدلالات التي اراد المخرج ايصالها الى الأطفال (المتلقين) عن طريق التحول التعليمي والجمالي لعناصر منظومة العرض

المشهد الخامس :في هذا المشهد تلعب الاضاءة والمنظر المسرحي الدور الاساسي في تحول العلامات ودلالاتها ، حيث ان المخرج استطاع من خلالها ان يشوق الاطفال

من خلال نقلهم الى عالم خيالي وكذلك شدهم لتتبع الاحداث مع تنقل الاميرة وأصدقائها بين قطع الديكور التي كانت عبارة عن اشجار وشلالات وصخور وسيقان لنباتات فهذا التحول ادى الى رسم صورة الغابة في مخيلة الاطفال ، وكذلك التحول الذي حدث في الاداء التمثيلي للأسد من حالة الاسد المريض الى الاسد القوي الذي توعده حماية الاميرة واصدقائها كرد للجميل الذي قدمته له الاميرة ، ثم بعد ذلك يتحول الديكور في هذا المشهد ففي منتصف المسرح تتدلى شباك من اعلى المسرح وهي تحمل الفواكه المختلفة ومن ضمنها العنقود السحري الذي يكمن فيه شفاء الاميرة فتتحول العلامات بعد قطف الاميرة للعنقود من خلال الموسيقى والاضاءة لتعطي دلالة ان الهدف تحقق . من خلال تحول العلامات في هذا المشهد اكد المخرج على ان يصير الاطفال المتلقين السعي والبحث على اهدافهم وتحقيقها وكذلك مساعدة الآخرين .

المشهد السادس: في هذا المشهد تبدأ مظاهر التعب والارهاق على الاميرة واصدقائها من التي بينها المخرج من خلال تحول الموسيقى والاضاءة وكذلك المنظر المسرحي الذي جرده من قطع الديكور للدلالة على انهم في طريق العودة للمملكة ، ثم يدخل المتسول وهو مرتدي زي ممزق وطريقة المشي الهزيلة وكلامه الضيف كانت علامات تدل على الفقر والجوع والحاجة ، فيقوم كل القط والمهرج بعدم الرغبة في مساعدة المتسول كان واضح من خلال طريقة الكلام وكذلك الاداء التمثيلي ، ولكن الاميرة الصغيرة تقوم بمساعدة من خلال اعطائه عنقود العنب العجيب الذي خاضت الاميرة واصدقائه من اجله مغامرة مليئة بالمخاطر ، وهنا اعطى المخرج الانطباع الحسن عن الاميرة حيث اكد على صفة الايثار ، وهذا التحول في العلامات قدم دلالات تربوية وجمالية تحمل في طياتها الطيبة في داخل الانسان ، فحث المخرج الاطفال (المتلقين) على المساعدة والتضحية بأعز ما يملك ، فضلا تنمية جانب حب الآخرين .

المشهد السابع: في المشهد الاخير ، يعيد المخرج الأطفال (المتلقين) الى اجواء القصر ، من خلال تحول الديكور بالإضافة الى الاداء التمثيلي من قبل الملك والخادمة فنراهم في حالة من الترقب وهم بانتظار الاميرة واصدقائها ، مع عودتهم يتحول صوت الموسيقى من المغامرات الحزينة التي بدورها كانت علامة على الاحباط التي حاطت بأجواء العرض بعد فشلهم بالمهمة التي اوكلها لهم الملك على حسب ظنهم ، ثم فجاءة تبحث الخادمة في الحقيبة وتعث على حبة العنب التي فيها سر الشفاء ،فتتحول الاجواء من الحزن والاحباط الى حالة الفرح والسعادة والتفاؤل ، حقق هذا التحول الذي جاء في الاداء التمثيلي ، ان العلامات التي وظفها المخرج في هذا المشهد المخرج من خلال التحول الذي اعطى دلالة رمزية من يفعل الخير ويساعد الآخرين سوف يحصل جزاء هذه الافعال بالخير .

الفصل الرابع

اولا : النتائج :

1_ اعتمد العرض المسرحي على التكوينات في الديكور بالإضافة الى ازياء الممثلين ، باعتبارها عناصر قصدية العلامة في هذا العرض المسرحي بشكل مترابط ومنسجم كلوحة مسرحية تشكل العرض المسرحي .

10_ شكل تحول العلامات البعد الفكري والدلالي من خلال التحولات التي اعتمدها المخرج في صياغة وتشكيل العرض من خلال منظومة العرض ، بالتكوينات التي تجسدت عبر الحركة وتحول الصور التي كونها الممثلون في فضاء العرض التي تحولت في عدة مشاهد من خلال اللون وقطع الديكور والحركة التي حملت دلالات رمزية لقصدية العلامة في هذا العرض المسرحي ، فساهمت هذه التحولات في تأسيس صورة العرض.

ثانيا :الاستنتاجات

1_ اعطت العلامات دلالات تربوية من خلال تحولاتها التشكيلية والتركيبية في تكون المشهد المسرحي .

2_ ان اللقصد في منظومة عناصر العرض عوامل عديدة منها الجذب والفهم ، نتيجة لتغير خصائص العلامة عن طريق الحركة او الموضوع او الاتجاه ، بحسب مستوى الالهية والوظيفة والقدرة التعبيرية .

ثالثا : التوصيات

1_ إقامة ورشات تهتم بالعلامات المسرحية وعلاقتها بالعرض المسرحي .

2_ ادخال قصدية العلامة في العروض المسرحية .

رابعا : المقترحات

1_ اثر قصدية العلامات في تركيب الصورة المسرحية للعرض المسرحي .

2_ جدلية قصدية العلامة واثرها في خلف الاستجابة لدى المتلقي.

المصادر والمراجع

- 1_ احمد شرقي: ثقافة العرض المسرحي ، ط1 ، بغداد ، دار ومكتبة عدنان ، 2019
- 2_ احمد شرقي سيميولوجا المسرح : (اللغة ، المرجع ، الثقافة) ، بغداد ، دار ومكتبة عدنان ، 2016
- 3_ ادوارد جوردن جريج: في الفن المسرحي، تر: درني خشبة، ط2، القاهرة، مكتبة الاداب، 1960
- 4_ اريك بينتلي: نظرية المسرح الحديث
- 5_ اريكا فيشر ليشته: جماليات الاداء _ نظرية في علم جمال العروض ، ط1 ، تر: مروة مهدي ، القاهرة ، المركز القومي للترجمة ، 2012
- 6_ اسعد عبد الرضا حسين :تعددية الوظائف الدلالية في العرض المسرحي العراقي ، ط1 ، دمشق ، دار الفنون والاداب للطباعة والنشر ، 2019
- 7_ اسلن مارتن : مجال الدراما _ كيف تخلق العلامات الدرامية المعنى على المسرح والشاشة ، تر: سباعي السيد ، القاهرة ، وزارة الثقافة ، 2004
- 8_ اصلان اوديت: فن المسرح، تر: سامية احمد اسعد، ج2، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1970
- 9_ الكسندر دين: اسس الاخراج المسرحي، تر: سعدية غنيم، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1975
- 10_ الين استون، جورج سافانا: المسرح والعلامات، تر: سباعي السيد، القاهرة، مطابع المجلس الاعلى للآثار، 1991
- 11_ اوجستو ابوال: العاب للمثليين وغير الممثلين، تر: الحسين علي يحيى، القاهرة، وزارة الثقافة

- 12_ بدري حسون فريد، سامي عبد الحميد: مبادئ الاخراج المسرحي، الموصل، دار الكتب للطباعة والنشر، 1980
- 13_ بريت، ر، تل: التصور والخيال، تر: عبد الواحد لؤلؤة، بغداد، دار الرشيد
- 14_ جبار جودي العبودي: السينوغرافيا _ المفهوم، العناصر، الجماليات، 2016
- 15_ جبار عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط2، بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر، 1983
- 16_ جلال جميل محمد: مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007
- 17_ جميل صليبا: المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية، لبنان، دار الكتاب اللبناني، 1982
- 18_ جون رسل تيلر: الموسوعة المسرحية، تر: سمير عبد الرحيم الجلي، ج1، بغداد، دائرة الاعلام، 1990
- 19_ جون وايتيمور : الاخراج في مسرح مابعد الحداثة، تر: سامي عبد الحميد، ط1، العراق، دار الآداب والفنون، 2021
- 20_ رياض شهيد الباهلي: سيمياء الضوء في المسرح، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 2009
- 21_ زياد جلال: مدخل الى السيمياء في السرح، عمان، 1992
- 22_ زينب عبد الامير احمد: مسرح الدماء، مسرح الدمى _ دلالات سيميائية _ تربوية، العراق، الدار الجامعية للطباعة والنشر، 2018

- 23_ سامي عبد الحميد: ابتكارات المسرحين في القرن العشرين، بغداد، مكتبة الفتح، 2000
- 24_ سعد اردش: المخرج في المسرح المعاصر، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، 1979
- 25_ سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ط2، اللاذقية، دار الحوار للنشر والتوزيع، 2012
- 26_ صلاح فضل: الاساليب الشعرية المعاصرة، ط1، بيروت، دار الادب، 1995
- 27_ عادل فاخوري: تيارات في السيمياء، ط1، لبنان، دار الطليعية للطباعة والنشر
- 28_ عثمان عبد المعطي: عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، ط1، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 2009
- 29_ كير ايلام: العلامات في المسرح _ انظمة العلامات، تر: سيزا احمد قاسم، نصر حامد ابو زيد، القاهرة، دار الياس المصرية، 1986
- 30_ مجمع اللغة العربية: مجمع الوسيط، ط4، مصر، مكتبة الشروق الدولية، 2008
- 31_ مجموعة من الباحثين: مسرح ما بعد الدراما _ سلسلة دراسات الفرجة (15)، المركز الدولي لدراسة الفرجة، 2012
- 32_ محمد بن ابي بكر الرازي: مختار الصحاح، ط1، بيروت، مكتبة لبنان، 1986
- 33_ محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي والادب المقارن، القاهرة، دار الشروق الاولى، 1994
- 34_ محمد كريم الساعدي: المسرح والتلقي البصري (دراسة في المسرح واليات التلقي البصري عند الصم والبكم) ط1، البصرة مكتبة الفنون والآداب للطباعة والنشر، 2013،

35_ مدحت الكاشف: اللغة الجسدية للممثل، مصر، مطابع التجارة، 2006

36_ نبيل عبد الهادي وآخرون: الفن والموسيقى والدراما في تربية الطفل، ط1، عمان، دار صفاء للنشر والتوزيع، 2001

37_ هيننج نيلمز: الاخراج المسرحي، تر: ايمن سلامة، القاهرة، مكتبة الانجل المصرية، 1961

الخطاب التربوي في الدراسات البحثية لعروض مسرح الطفل
(دراسة حسين كاظم جاسم انموذجاً)

**Educational discourse in research studies of children's
theater performances
(The study of Hussein Kazem Jassim as a model)**

Zwaid Khalaf Najlah

نجلة زويد خلف

Dr. Qahtan Adnan

أ.م.د قحطان عدنان

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة واسط / كلية الفنون الجميلة
قسم التربية الفنية / تربية مسرحية

07725158912

العنوان الإلكتروني / najla.zwaid@gmail.com

الكلمات المفتاحية (الخطاب التربوي، الدراسات البحثية، مسرح الطفل)

ملخص البحث

يعد المسرح التربوي من الاشتغالات المهمة داخل المنظومة التعليمية، كونه يلعب دوراً مهماً في صياغة العنصر الرئيس في عملية التعليم وهو المتعلم، اذ يعمل على صياغة الطفل والتلميذ والطالب وتغيير ايدلوجياتهم من خلال الخطاب المسرحي التربوي ، اذ تمحورت مشكلة البحث المتمركز في التساؤل الاتي: (ما دور الخطاب التربوي في الدراسات البحثية لعروض مسرح الطفل)؟ اما الاطار النظري فتضمن مبحثين، الاول: مفهوم الخطاب التربوي، والثاني: المسرح التربوي في الدراسات البحثية، أما الفصل الثالث: فقد تضمن استعراض منهجية البحث، والفصل الرابع: فقد عرضت فيه نتائج البحث وظهرت جملة من الاستنتاجات، واختتمت الدراسة بالمصادر.

Keywords (educational discourse, research studies, children's theatre)

Research Summary

Educational theater is considered one of the important works within the educational system, as it plays an important role in formulating the main element in the education process, which is the learner, as it works to formulate the child, the pupil, and the student and change their ideologies through educational theatrical discourse, as the research problem centered on the following question: (What is... The role of educational discourse in studies, As for the theoretical framework, it included two sections, the first: the concept of educational discourse, and the second: educational theater in educational research studies. The third chapter included a review of the research methodology, and the fourth chapter: the results of the research were presented and a number of conclusions emerged, and the study concluded with sources.

الفصل الاول: الاطار المنهجي

أولاً: مشكلة البحث

إن الخطاب يحمل أثراً فعالاً ينتج لنا جملة من الدراسات، فالمسرح واحد من العلوم العلمية التي أصبحت ميداناً للتجربة الإنسانية، وإن الهدف منه تطوير مهارات العمل في تأسيس الخطاب، فلا بد أن تكون هناك بعض التوجيهات للذين لهم الدور في العملية التعليمية والتربوية كي نقيس مدى فاعلية هذه الدراسات ودورها في كيفية وضع بعض النقاط والمهام والوظائف لرصد الخطاب المسرحي التربوي، إذ تمثل الدراسات البحثية مصدراً للمعرفة ومستودعاً للممارسات والخبرات السابقة، إذ تتطلب اطلاعاً على كافة المستجدات لتقديم المعرفة والمعلومات الجديدة، وطرح النماذج الجيدة من الاشتغالات المعاصرة التي يمكن أن تكون موجهة لاتخاذ القرارات التصحيحية والعلاجية المتعلقة بالعملية التربوية والتعليمية، لإحداث التطوير التربوي وفاعليته للعملية التربوية والتعليمية، ففي هذه الدراسات يمكن توجيه الجهات المختصة على النقاط الإيجابية لرفع

فاعلية المستوى الأدبي والثقافي من خلال تقوية وتنشيط اللغة بمسرح الطفل والمدرسي ومسرح المناهج، ومن هنا ظهرت مشكلة البحث الحالي المتمثلة بالإجابة على السؤال الآتي: ما دور الخطاب التربوي في الدراسات البحثية لعروض مسرح الطفل؟

أهمية البحث:

تتجلى أهمية البحث الحالي في الآتي:

1. قد يفيد البحث الحالي مدرسي مادة التربية الفنية في المدارس والمعاهد وكلليات الفنون الجميلة في تأسيس خطاب العرض.
2. الإفادة من هذه الدراسة في إجراء المزيد من البحوث والدراسات المستقبلية.
3. رفد المكتبات والمؤسسات التعليمية بالأطر النظرية حول علاقة الدراسات البحثية التربوية وفعاليتها وعلاقتها في خطاب العرض المسرحي التربوي.

هدف البحث:

يهدف البحث الحالي الى التعرف على (الخطاب التربوي في الدراسات البحثية لعروض مسرح الطفل (دراسة حسين كاظم جاسم انموذجاً)).

حدود البحث:

1. الحدود الموضوعية: الخطاب التربوي في الدراسات البحثية لعروض مسرح الطفل (دراسة حسين كاظم جاسم انموذجاً)
2. الحدود الزمانية: (2022)
3. الحدود المكانية: جامعة واسط/كلليات الفنون الجميلة/ قسم التربية الفنية.

مصطلحات البحث:

1. الخطاب اصطلاحاً:

عرفه (حسن) بأنه "كل لغة أو كلام مرسل من مصدر ما (متكلم، مرسل) الى جهة (مخاطب، متلق) وذلك بالمفهوم العام للكلام أو اللغة وسواء كان ذلك كلمة مكتوبة أو صورة أو صوتاً أو رمزاً أو أشاره أو غير ذلك من وسائل التعبير التواصلية" (محمود شال حسن، 199، ص96).

وعرفه (يوسف) بأنه "الخطاب الذي يفصح عن نفسه من خلال ما يسجله الناقد من نص او مجموعة نصوص أو ممارسة وضعت لمساءلة موضوع بعينه انطلاقاً من قراءة معينة" (علي حسين يوسف، 2014، ص22).

كما عرفه (يونس) بأنه "توجيه الكلام نحو الغير للإفهام في الأحكام، والخطاب بأنه اللفظ المتواضع عليه المقصود به إفهام من هو متهيئ لفهمه" (محمد محمد يونس، 2016، ص16).

2. التربية اصطلاحاً:

عرفها (مذكور) بأنها "تبليغ شيء إلى كماله أو كما يقول المتحدثون تنمية الوظائف النفسية بالتمرين حتى تبلغ كمالها شيئاً فشيئاً فنقول رببت الولد أي قويت ملكاته، ونميت قدراته، وهذبت سلوكه حتى يصبح صالحاً للحياة، في بيئة معينة ونقول تربي الرجل إذ أحكمته التجارب وأنشأ نفسه بنفسه" (إبراهيم مذكور، 1983، ص82) .

و عرفها (عطية) بأنها "إصلاح، رعاية، إنماء، تكيف، ملائمة، تغيير في الاتجاهات، تعديل في السلوك، صقل، تكوين، وتشكيل الشخصية، تنظيم، تأسيس، تطوير، تشجيع، استثارة، توعية، تهيئة للحياة" (عطية خليل عطية، 2012، ص10).

تعرف الباحثة الخطاب التربوي إجرائياً:

هي رسالة أو رؤية يبثها المرسل ضمن منظومة سمعية وبصرية وحركية، عبر أدواته، وبقية العناصر التي تحملها تلك الأدوات، بالاعتماد على الملفوظ المسموع والمرئي في مكان وزمان معلوم داخل مؤسسة تعليمية.

الفصل الثاني — الاطار النظري

المبحث الاول

مفهوم الخطاب التربوي

لقد شكل الخطاب بناءً فكرياً له قواعد محددة زمانياً ومكانياً تنظم في داخلها وحدات وتكون من خلالها نسيج وهيكله تعطي فكرة مجردة سواء اكان خطابها لفظي ام غير لفظي يتسم بسمته التواصلية بمجموعته والتي تكشف عن قيمته الجوهرية التي تميز من خلالها ومصادقة على بياناته بما تحمله من قوة مؤسسية لها قدرة كبيرة على توجيه تصرفات الافراد وافكارهم، فقد سعى "(هاريس) الى تحليل الخطاب بنفس التصور ولأدوات التي يحلل بها الجملة، بدءاً اهتم في اشتغاله بتحليل الخطاب انطلاقاً من مسألتين، اولهما توسيع حدود الوصف اللساني الى خارج ما هو جملة وهذه مسألة لسانية محضة، اما المسألة الثانية، فتتعلق بالعلاقات الموجودة باللغة والثقافة والمجتمع. وقد عرف الخطاب بانه ملفوظ طويل او هو متتالية من الجمل تكون مجموعه منغلقة يمكن من خلالها معاينه بنية سلسه من العناصر، بواسطه المنهجية التوزيعية وبشكل يجعلنا نطل في مجال لساني محض" (سعيد يقطين، 1997، ص17)، اذ يرى (ميشال فوكو) أن الخطاب بنية قائمة بذاتها ونظام مستقل "والخطاب هو الفيصل بين حدود البنيات فكل وحدة بنيوية سواء كانت زمانية ام حضارية أم ثقافية أم سياسية أم أدبية، والقائمة لا تنتهي - تحتوي على وحدة خطابية او تشكيل خطابي، بتعبير فوكو وهي وحدة لها ممارسات وأساليب وطقوس خطابية واحدة وبقدر ما تستقل بذاتها عن البنيات

الغريبة عنها، تتداخل مع أساليب وطقوس خطابات البنيات المجاورة" (ميشال، فوكو، 1990، ص50) .

يعد الخطاب نسقاً من العلامات الدالة الخاصة بالأفراد أو المجموعات أو الموضوعات، وكل نسق من هذه الأنساق الخطابية لها سماتها الخلافية تميزها عن غيرها من الأنساق، وهذه السمات هي التي يقوم بضبطها الخبير الخطابي أو المختص في تحليل الخطاب، إذ يشكل بناء مغلق من الآليات ومجموعة من القواعد الدلالية الكتابية والشفوية والعلامية العامة، ويشكل المصطلح الأساسي في الجهاز الفلسفي والنظري لفكر ما بعد البنيوية بالرغم من أن العديد من الدارسين التقليديين المتشبهين بالقديم يرجعونه إلى البنيوية، لذلك لم يعد النقد في ظل "الخطاب مقتصرًا على تحديد علاقات النص البنيوية الداخلية، بل يهتم بالبحث عن صلات النص العضوية بالكيانات الخارجية ودورها في العملية الدلالية، إذ يعد "الخطاب التربوي هو النبع الأول والبداية الصحيحة لأي نشاط أبدعي تكتمل ملامحه في المستقبل ويكتسب الرصانة والأصالة والإبداع، ولكي يحقق أهدافه المتمثلة في تنمية الشخصية الشاملة للتلميذ وفي خلق الوعي الفني والثقافي لكافة الأطفال والمراحل الدراسية" (الطائي، محمد إسماعيل، 2011، ص14) .

إن الخطاب التربوي يعد من الخطابات البالغة الأهمية كونه يحقق أهدافاً تعليمية رصينة، إذ يعمل على إضفاء الطابع الترفيهي وكسر النمطية التعليمية التي تمر بها مؤسساتنا التعليمية الرتيبة والتي تجعل من المتعلمين مقبولين، داخل هذه المنظومة التربوية فتحتاج إلى معالجات خارجية عن السياقات التقليدية، إذ أصبح التركيز ينصب نحو هذا النوع من الخطاب في الأمم المتطورة كونه أداة تعليمية مباشرة، وقد يكون الخطاب التربوي من خلال مزج المسرح بالتربية بصيغة عرض فني متكامل يتم تقديمه، مما يجعل الخطاب المسرحي التربوي من الضروريات التي ينبغي تفعيلها بإدخال الأنماط المختلفة للمسرح التربوي منها المسرح المدرسي، ومسرح الطفل، ومسرح المناهج وغيرها من الآليات الاشتغالية التي تحدد صيغ مفهوم الخطاب المسرحي التربوي محققاً بذلك البعد التربوي والتأثير السلوكي عند المتعلمين فضلاً عن أنها تدخل السرور لنفس المتعلم، إذ أن الخطاب التربوي يعد وسيلة جيدة لتقديم المواد الدراسية في مسرحيات مشوقة وبمبسطة المعاني تلائم قدرة الطفل العقلية وتقوي ذاكرته للمواقف التعليمية من خلال مسرح المناهج التي تزين المواد التعليمية بحلة جديدة مسرحية يكون الأطفال هم أبطالها وشخصياتها" (الربيعي، كريم حميدي، 2014، ص64) .

أن مفهوم الخطاب التربوي لا يمثل المرح والتسلية فحسب، وإنما تعدى ذلك ليصبح علاجاً فعالاً عن طريق اللغة وحركة الجسد وإيماءات الوجه أيضاً، فضلاً عن يعد من اهم الوسائل المستخدمة لتحقيق الذات وتنمية الروح في العديد من الظواهر النفسية التي بمقدور معالجتها ومنها الانطواء وعيوب النطق وقلة الحركة، اذ ان الخطاب التربوي هو عمل مكتوب للعرض المسرحي فهو يجمع بين النص أي اللغة المكتوبة والدلائل والعلامات التي يولدها العرض المسرحي بتدخل وتضافر عوامل متعددة منها ما هو سمعي وما هو بصري، فالخطاب المسرحي التربوي (يقوم على الثنائية (نص، عرض) وإذا كان النص جعل من المسرح فناً أقترب من بعض الأجناس الأدبية، فالعرض جعل منه جزءاً ونوعاً من فنون العرض التي تقوم أساساً على الإنجاز والأداء، كي يعبر هن التصورات والأسس الفكرية الفلسفية والمشكلات الاجتماعية) (باتريس بافي، 2015، ص556).

المبحث الثاني

يعد المسرح التربوي نشاطاً مسرحياً يدخل في ضمن حدود المنظومة التعليمية المدرسية بأسلوب تعليمي وتربوي تثير مدركات المتعلم، كما يعد شكلاً من اشكال المسرح الموجه للمتعلمين الاطفال الذي يعمل على اثاره مجساتهم الحسية من خلال مشاهدة العروض التي تحمل ابعاداً تربوية تعمل على ترك اثر في ذاتية المتعلم وتعالج سلوكياتهم، فضلاً عن اكتسابهم المهارات الفنية والتراكبات من المعلومات المختلفة والمعارف المحددة في ضمن المستوى العمري، اذ يسهم المسرح التربوي في "تنشئة جيل ذو شخصية وقدرات ابداعية، جيل مثقف يمتلك مبادئ وقيم اخلاقية، فضلاً عن ان المسرح يعد نشاطاً اجتماعياً تكاملياً يتحقق من خلال اتحاد مجموعة من العناصر تتضافر جميعاً لإنتاج التجربة المسرحية، فالمسرح هو المكان الذي تلتقي فيه الفنون جميعاً لأنه مدرسة ومؤسسة ومعلم ومربي غير انه فن التفاعل والمشاركة" (رنا راضي ياسين عزوز، 2022، ص60-61)، اذ ان لفكرة الدرامية اهميتها في المسرح التربوي اذ "تنمي لدى التلاميذ شعوره بالمواطنة ويبتعد عن اجواء العنف والتخويف والترهيب وتنمي لدى التلميذ الشعور بالثقة وحسن المظهر تميزه بالذكاء والقدرة على الابتكار والابداع والارتجال وحب الاستطلاع والاكتشاف وان تكون واضحة المعالم سليمة البناء وكذلك تدعو التلميذ الى الابتعاد عن الافعال العدوانية والاندفاعات الحمقاء كالسرقة والغش واي سلوك منحرف والتحلي بروح المرح والفرحة والحيوية" (العامري، كريم محمد حسين، 2013، ص108).

ان المسرح التربوي ليس مجرد وسيلة تواصل بين المعلم والمتعلم بل انه يعد وسيلة فاعلة اجتماعياً وتربوياً لها دور رئيس في عمليات الفهم للمتعلم، فضلاً عن انها تعمل

على تنمية مدركات المتعلم الحسية والتأثيرات السيكولوجية التي تمر بها المسرحية من صراعات واحداث قصصية ومعالجات تربوية تعليمية من خلال الاداء كون المسرحية التربوية مبنية على نص تربوي يحدث تأثيراً بالمتلقي (المتعلم) ومعالج سلوكي لشخصية المتعلمين، كما انه يعمل على اصفاء الطابع الترفيهي وكسر المألوفية النمطية التعليمية وادخال التجدد والبهجة السرور لذات المتعلم، اذ ان القيم التربوية لها تأثير مباشر وعلمي لدى التلاميذ في حياتهم الاجتماعية وفي الحالة العاطفية والنفسية، كما ان هناك "انماطاً واشكالاً وانواعاً متعددة للمسرح التربوي منها المسرح المدرسي ومسرح الطفل التي اختلفت بحسب الفكرة المراد تقديمها تربوياً أو تلك التي اختلفت بمسرحية المناهج وهي جميعها تصب في هدف تعليمي تربوي واحد هو نقل رسالة تعليمية فكرية للمتعلم بطريقة مغايرة عن المألوف والتي تسهم بتنمية قدرات المتعلم فكرياً وعلمياً وسوف نتطرق لتوضيح هذه الانماط كل على حده" (اسراء حسين نجم. 2020، ص74) .

أولاً: المسرح المدرسي

ان المسرح المدرسي يعد نشاطاً يساعد الطلبة على "اكتشاف بيئاتهم واعطاء الفرصة لكل منهم ليتعلم ما يريد تعلمه بوجود الموهبة او غيابها إذ ايجابيات الحالة لاتعد ولا تحصى فيما التحفيز نحو التفكير واتخاذ القرارات والعمل بكامل القدرات، وذلك يعزز دوافع التفكير عند الطلبة من جهة ويحرر قدراته من جهة اخرى كما يثبت قناعاته بالمسؤولية عن بيئته" (تحرير جاسم كاطع، 2009، ص60)، فقد حرص "المسرح المدرسي منذ نشأته الاولى على تقديم مسرحيات ذات مضامين دينية او اجتماعية او سياسية عملت على تعميق او اصر الاتصال مع الآخرين دون وسيط سوى وسائط المسرح نفسه، الا ان النشاط المسرحي المدرسي لم ييسر على منهج ومسار واضح، بل كان يتفاوت في نضجه ومعالجاته على وفق الحقب الزمنية التي مر بها" (ايفان علي هادي بيرم، 2003، ص14)، اذ يلعب المسرح المدرسي "دوراً مهماً ومتميزاً اذ يلجأ الى مخاطبة عقل وحواس المتلقي (الطالب) بشكل مباشر، مما يجعله اشد تأثيراً وخطراً في هذا المجال، فهو يعد أحد المظاهر الحضارية الذي يساهم مساهمة فعليه وأساسية في عملية البناء الاجتماعي، كما وتبرز أهميته على عدة مستويات منها ما هو فكري وثقافي ومنها ما هو توجيهي وتعليمي" (ايفان علي هادي بيرم، 2003، ص17).

ثانياً: مسرح الطفل

ان مسرح الطفل يعمل على الجانب التربوي بدرجة كبيرة كون المراحل العمرية المستقطبة تستجيب وتتأثر بمدركاتهم السمعية والمرئية والذي يؤكد بدوره على ترك اثر سوي في سلوك المتعلم، لان عملية طرح السلوكيات غير نمطية والمعتاد داخل المنظومة التعليمية وهنا يجد المتعلم طريقة تحمل لعب ومتعة في استجابته للأحداث وهذا ما يؤكد

المسرح التربوي، إذ إن مسرح الطفل يعد "أحد أدوات تشكيل ثقافته، ومن خلال تفاعل الطفل مع ما يعرض أمامه يعبر عن فرحته بشتى الوسائل ويبدأ بالحديث عن البطل الذي نال إعجابه والمفارقات والمصاعب التي مرَّ بها بطله المحبب حال انتهاء العرض" (ذكرى عبد الصاحب عبادي، 2009، ص65)، إذ يهدف مسرح الطفل إلى "تنمية الحس الجمالي لدى الطفل والارتقاء بتذوقه لعدد من الفنون، إذ إن العرض المسرحي التربوي لا يقتصر على التمثيل، إنما يتعداه إلى المناظر حيث الرسم والزخرفة والموسيقى والحركات الإيقاعية وغيرها من الفنون المؤلفة في العرض إضافة إلى الجانب الأدبي حيث الحكاية والحوار مما ينمي القدرة على التعبير وهذا بدوره يؤدي إلى تنمية ذائقة الطفل الجمالية" (الحميري، كاظم جبارة سلطان. 2005، ص51-52)، محققاً في ذلك ثنائية "التوجيه التربوي والنفسي بطريقة تجمع بين المتعة والفائدة وإيصال الثقافة والآداب إلى الأطفال هي الأبرز في عمل هذا المسرح. وبذلك يشترك مع مسرح الكبار في حمل الرسالة التربوية إلى المجتمع، إلا إن مسرح الطفل أكثر تخصصاً؛ لأنه يتعامل مع شريحة مؤثرة وواسعة في المجتمع" (الطائي، صادق عبد الصاحب محمد، 2017، ص11)، كما إن شخصيات مسرح الطفل كثيرة ومتنوعة فهي "متكافئة مع مخيلة الطفل بما يتخيله من الأبطال والسحرة والحيوانات القوية، ومسرح الطفل بدوره فن انسنة الظواهر الحياتية والطبيعية وكائناتها الحية والجامدة على حد سواء الحياة تدب غامرة في شخوص مسرح الطفل من خلال تجسيدها بجانبها الفكري والإنساني، لتنتقل إلى الطفل المتلقي مبادئ الحياة وديناميتها في التعامل والتبادل والإستزادة بطريقة جمالية خلقة ممتعة كي يستوعبها ذهن الطفل ويركز ذهنه" (ذكرى عبد الصاحب عبادي، 2009، ص93).

ثالثاً: مسرحة المناهج

تعد مسرحة المناهج من الانماط الحديثة في التربية كونها تستعمل المسرح كوسيلة ناقلة للسلوكيات السوية تعمل على مساعدة المتعلم وتوعيته وتثقيفه وإحالة قاعة الدرس إلى فضاء مسرحي مقوضاً السياق النمطي في نقل المواد الدراسية وصناعة جو تملئه الحيوية والنشاط والمرح، إذ إن الكثير من المواد الدراسية تحتاج إلى "وسائل أخرى في تقديمها للطلبة غير تلك الوسائل التقليدية التي يتعامل معها الأستاذ عادة وكانت مسرحة المناهج إحدى أهم الطرق الضرورية والفعالة في داخل المؤسسة التعليمية (المدرسة) هدفها تسهيل المواد العلمية الصعبة والمعقدة الفهم للمتعلم، ويرتبط هذا النمط من أنماط المسرح التربوي ارتباطاً ملاصقاً بالمسرح المدرسي إذ إن هذين النمطين عادة ما تكون صيغة تقديم العرض المسرحي فيهما داخل (المدرسة-الصف)" (إسراء حسين نجم، 2020، ص80)، كما إن هذا النوع من المسرح "يعتمد على المسرحيات المعبرة والذي

ترافقه ورشات عمل بأسلوب درامي مع الطلبة تعد خصيصاً للمدارس من قبل مختصين في مجال التربية والمسرح ويعتمد هذا النوع على تقنيات مسرحية عادية قد يسهل عرضها في أي قاعة دراسية، ويتم عرضها على مراحل عمرية محددة لمحاولة معالجة موضوعات تقع ضمن المنهج الدراسي أو بعض الأمور الاجتماعية أو الحياتية وتكون ذات علاقة بتطوير الطالب واهتماماته" (علي عبد الصاحب عبد. 2021، ص75).

كما إن العناصر السينوغرافية تساعد في بناء صورة العرض المسرحي التربوي، من خلال تشكيل فضاء لوني تساند الشخصية الدرامية على المسرح، إذ تعمل هذه العناصر على إبراز أداء الممثل وتعميق الخطاب البصري وما يتركه من أهمية في صناعة تشكيل العرض في المسرح التربوي من خلال تفاعل وانسجام الممثل مع السينوغرافيا، إذ إن كل عنصر من هذه العناصر له مدلوله وأهميته من حيث اشتغاله، فكل من (الإضاءة، الديكور، الماكياج، الموسيقى، المؤثرات الصوتية، الازياء، الإكسسوارات) تحمل دلالات أوسع عمقاً من خلال اشتغال العناصر مع بعضها البعض، وذلك من أجل تحريك المدركات الحسية السمعية والبصرية في ذاتية المتعلم، لذا ترى الباحثة أهمية كل عنصر من عناصر السينوغرافيا لما تحمله من دور دلالي على الممثل كونه علامة وحاملاً للعلامات الدالة.

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري

1. يتحقق خطاب المسرح التربوي من خلال إدخال الأنماط الرئيسية (المسرح المدرسي، مسرح الطفل، مسرح المناهج)، التي تحدد مفهوم الخطاب المسرحي التربوي داخل المؤسسة التربوية أو خارجها بأسلوب حيوي للطلبة المتعلمين يساعد في تشكيل وزيادة وعيهم ثقافياً وعلمياً ونفسياً وسلوكياً.
2. إن للفكرة الدرامية أهميتها في المسرح التربوي كونها تنمي لدى التلاميذ شعوره بالمواطنة وابتعد عن أجواء العنف والتخويف والترهيب وتنمي الشعور بالثقة وتميزه بالذكاء والقدرة على الابتكار والابداع والارتجال وحب الاستطلاع والاكتشاف وإن تكون واضحة المعالم سليمة البناء.
3. تكمن أهمية خطاب المسرح التربوي بأنه يستطيع إيصال الرسالة أو الهدف التربوي بطريقة ممتعة لترسيخها في ذاكرة المتعلم (الطالب) وذلك من خلال صناعة جو نفسي جديد للطلاب بطريقة مغايرة عن أجواء المدرسة بالرغم من أنه لم يغادر البنية التعليمية.
4. يُشكل حضور سينوغرافيا العرض جانباً مهماً في التأثير البصري، إذ تمنحه ديناميكية أدائية، وخطاباً جمالياً وتربوياً دالاً يؤثر في ذات المتعلم.

5. يستند الخطاب المسرحي التربوي الى عناصر السينوغرافيا (الاضاءة، الموسيقى، المؤثرات الموسيقية، الازياء، الماكياج، الديكور) وتساند الممثل في ادائه.

الفصل الثالث

منهجية البحث وإجراءاته

أولاً : منهج البحث

تقوم الباحثة بعرض منهجية البحث بدءاً من مجتمع بحثها وعينته, كما اتبعت الباحثة منهج البحث الوصفي بأسلوب تحليل المحتوى في دراستها لملاءمته مع مسار البحث وهدفه.

ثانياً: مجتمع البحث

بغية تحديد مجتمع البحث أجرت الباحثة دراسة مسحية بهدف حصر الدراسات البحثية التربوية والتي تلامس بحثها، عبر تقصّيها أرشيف مكتبات كليات الفنون الجميلة مراعيةً في ذلك حدود بحثها.

ثالثاً : عينة البحث

اختارت الباحثة (1) دراسة بحثية جرى اختيارها بطريقة قصدية، بوصفها عينةً للبحث، وفقاً للمسوغات الآتية :

1. توافر الأقراس المضغوطة CD والورقية للدراسة.

2. المشاهدة العيانية من قبل الباحثة لجلسة المناقشة.

3. توافر شروط الدراسة بما ينسجم وهدف البحث.

رابعاً : أداة البحث

لتحقيق هدف البحث الحالي المتمثل بـ(الخطاب التربوي في الدراسات البحثية لعروض مسرح الطفل)(دراسة حسين كاظم جاسم انموذجاً)، قامت الباحثة ببناء أداة لقياس الهدف معتمدةً على الادبيات ومؤشرات الإطار النظري.

خامساً: تحليل العينة

عنوان الدراسة: سوسيولوجيا القيم الاخلاقية وعلاقتها بخطاب المسرح التربوي (مهرجان الحسيني الصغير انموذجاً)

اسم الباحث: حسين كاظم جاسم محمد (2022)

تحليل الدراسة

لقد اسس باحث الدراسة خطابة التربوي من خلال إدخال الأنماط الرئيسية (المسرح المدرسي، مسرح الطفل، مسرح المناهج)، التي تحدد مفهوم الخطاب المسرحي التربوي داخل المؤسسة التربوية أو خارجها بأسلوب حيوي للطلبة المتعلمين يساعد في تشكيل وزيادة وعيهم ثقافياً وعلمياً ونفسياً وسلوكياً، فقد قدم في دراسته البحثية في المسرح المدرسي الذي يعتمد هذا النوع على نصوص مسرحية يقوم المدرس باختيارها من الكتب المدرسية إن وجد أو من خلال مصادر أخرى ترتبط بأمور حياتية تسهم في إغناء المنهاج وتحاول معالجة بعض القضايا السياسية والاقتصادية والاجتماعية والأخلاقية يمثل هذا النوع من المسرحيات ويخرجها طلبة المدارس وبإشراف المدرس، وتشاهد من قبل الطلاب والمدرسين وأهالي الطلبة، وغالباً ما ينحصر في تقديم هذا النمط (المسرح المدرسي) في المراحل الثانوية، ليكون دافعاً ويشجع الطلاب على التأليف المسرحي ومحاولة تنمية مواهب الطالبة الفنية وتطوير تلك المواهب من خلال الكتابة والإخراج والتمثيل، الذي يقدم مسرحياته داخل الأبنية التعليمية بالمدارس، ويقوم بالتمثيل فيه طلاب من المدارس بمراحلها المختلفة كهواة، ويشرف عليه مشرفون من داخل المدرسة أو من الإدارة التعليمية التابعة للمدرسة، ويحضر عروضه التلاميذ وذويهم.

إن المراحل العمرية تحدد كيفية التعامل مع طبيعة العرض وخطابه التربوي، على وفق عملية الإدراك للمتعلم وانها تتحدد بثلاثة مراحل يمر بها المتعلم، وانها: الخيال، من (6-12)، ومرحلة المغامرة والخيال من (13-15)، ومرحلة بناء الشخصية والاتجاهات من (16-18)، وان هذه المراحل العمرية لم يتطرق لها باحث الدراسة، مما يشكل عبئاً في كيفية طرح الخطاب المسرحي التربوي والى اي فئة عمرية يتم الاستجابة لها، فضلاً عن ان اختيار النص في المسرح التربوي والشروع في اخراجه يفضل الأخذ بعين الاعتبار على التركيز على الفكرة الرئيسية وبصورة مباشرة سواء كان عرض (مدرسي، طفل، مسرح المناهج) واستخلاصها وشرحها بطريقة سلسة ومفهومة للمتعلمين، والذي ايضاً لم يتطرق اليه باحث الدراسة مما يشكل ضبابية في البنية التركيبية لتأسيس الخطاب المسرحي التربوي، كون ان للفكرة الدرامية اهميتها في المسرح التربوي كونها تنمي لدى التلاميذ شعوره بالمواطنة وبيتعد عن اجواء العنف والتخويف والترهيب وتنمي الشعور بالثقة وتميزه بالذكاء والقدرة على الابتكار والابداع والارتجال وحب الاستطلاع والاكتشاف وان تكون واضحة المعالم سليمة البناء.

النتائج ومناقشتها

1. ظهر الى حد كبير تأسيس خطاب المسرح التربوي من خلال إدخال الأنماط الرئيسية (المسرح المدرسي، مسرح الطفل، مسرح المناهج)، مما أسست مفهوم الخطاب المسرحي التربوي داخل المنظومة التربوية أو خارجها بأسلوب حيوي للطلبة المتعلمين يساعد في تشكيل وزيادة وعيهم ثقافياً وعلمياً ونفسياً وسلوكياً، مما شكل عبئاً في تحديد البنية التأسيسية للخطاب التربوي.
2. إن المراحل العمرية تحدد كيفية التعامل مع طبيعة العرض وخطابه التربوي، على وفق عملية الإدراك للمتعلم، فلم تظهر في ضمن طروحات وتأسيسات باحثين الدراسة، مما شكل عبئاً في كيفية طرح الخطاب المسرحي التربوي والى اي فئة عمرية يتم بث الدلالات والمعاني الفكرية والتي من خلالها يتم الاستجابة لها.
3. ان لفكرة الدرامية اهميتها في المسرح التربوي، فلم تظهر في ضمن طروحات وتأسيسات باحثين الدراسة، مما شكل ضبابية في البنية التركيبية للتأسيس النصي للخطاب المسرحي التربوي، كونها تنمي لدى التلاميذ شعوره بالمواطنة وبيتعد عن اجواء العنف والتخويف والترهيب وتنمي الشعور بالثقة وتميزه بالذكاء والقدرة على الابتكار والابداع والارتجال وحب الاستطلاع والاكتشاف.
4. ان الخطاب المسرحي التربوي يستند الى عناصر السينوغرافيا، فقد ظهر في الدراسة البحثية، مما منحته ديناميكية أدائية، وخطاباً جمالياً وتربوياً دالاً يؤثر في ذات المتعلم، فلم يظهر في ضمن طروحات وتأسيسات باحث الدراسة الا طرحة لعنصر الازياء، مما شكل ضعفاً في بنية التأسيس للخطاب التربوي، كون العناصر تعمل بعلاقات ارتباطية تفاعلية تحقق كلية العمل ولا تعمل منعزلة.
5. ان أهمية خطاب المسرح التربوي بانه يستطيع ايصال الرسالة أو الهدف التربوي بطريقة ممتعة، وقد ظهر في الدراسة البحثية، وذلك لترسيخ الخطاب التربوي في ذاكرة المتعلم (الطالب) وصناعة جو نفسي جديد للطلاب بطريقة مغايرة عن أجواء المدرسة بالرغم من أنه لم يغادر البنية التعليمية.

الاستنتاجات

1. يتمحور المفهوم الاشتغالي للمسرح التربوي على وفق انماط (المسرح المدرسي، مسرح الطفل، مسرح المناهج)، والتي تحدد مفهوم الخطاب المسرحي التربوي.
2. ان انسجام الممثل وتفاعله مع سينوغرافيا العرض يسهم في تشكيل صورة لزمان احداث العرض ومكانها.

3. تشكل المراحل العمرية للمتعلم المحور الرئيس في عملية الاستجابة للخطاب التربوي، وإرسال الدلالات التربوية والرسائل على وفق المستوى الإدراكي والعقلي للمتعلم.

4. إن الخطاب التربوي في مسرح الطفل لا يخلو من جانب المتعة والضحك لصناعة جو مليء بالحيوية والمحبة والسعادة تنتقل المتعلم إلى منطقة الاستجابة للخطاب التربوي.

التوصيات

1. دعم مكاتب معاهد وكليات الفنون الجميلة بالبحوث والمراجع والمصادر ودراساتها النقدية، لما تثيره من فائدة ورصانة علمية تدعم المتعلم وتؤسس له رؤية قرآنية واضحة في مجال الخطاب المسرحي التربوي.

2. إدراج العروض التربوية في ضمن المهرجانات السنوية لقسم المسرح لما تحمله هذه العروض من خصوصية أدائية وجمالية وتفعيل الجانب الإيماني، فضلاً عن إيفاد المتعلمين/ الممثلين المتميزين إلى مهرجانات دولية وعربية للاطلاع على الثقافات المسرحية الأخرى وتحقيق التطور في تأسيس الخطاب التربوي.

3. إنشاء ورش مسرحية تخصصية في المسرح داخل المؤسسات التعليمية والفنية، هدفها إقامة دورات في المجالين العملي والنظري تكون محورها المسرح التربوي وأنماطه، وكل تفاصيل البناء الخارجية والداخلية للممثل وعلاقتها مع السينوغرافيا.

المصادر

1. إبراهيم مذكور، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1983.
2. اسراء حسين نجم، توظيف الخامات في السينوغرافيا ودلالاتها (المسرح التربوي نموذجاً). (رسالة ماجستير)، جامعة واسط، كلية الفنون الجميلة، قسم التربية الفنية، 2020.
3. ايفان علي هادي بيرم. واقع المسرح المدرسي في العراق وسبل النهوض به، (رسالة ماجستير)، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، قسم التربية الفنية، 2003.
4. باتريس بافي، معجم المسرح، ترجمة: ميشال، خطار، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2015.
5. تحرير جاسم كاطع. التوظيف الفني والتربوي للموسيقى والغناء في عروض المسرح المدرسي. (رسالة ماجستير)، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم التربية الفنية، 2009.
6. حسن، محمود شال، نحن والبث الفضائي، دراسة الآثار النفسية والاجتماعية. العدد 2، 1999.
7. الحميري، كاظم جبارة سلطان، الابعاد التربوية لشخصية الام في نصوص مسرح الاطفال. (رسالة ماجستير)، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، قسم التربية الفنية، 2005.
8. ذكرى عبد أصحاب عبادي، عمل منظومة الماكياج في تجسيد شخصيات مسرح الطفل، (رسالة ماجستير)، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم المسرح، 2009.
9. الربيعي، كريم حميدي، المسرح التربوي وسيلة من وسائل التعليم في رياض الاطفال، مكتبة الفنون والادب للطباعة والنشر، البصرة، 2014.
10. رنا راضي ياسين عزوز. دور الأساليب الفنية في تكوين المشهد المسرحي لعروض المسرح الجامعي كلية الفنون الجميلة/ جامعة واسط إنموذجاً، (رسالة ماجستير)، جامعة واسط، كلية الفنون الجميلة، قسم التربية الفنية، 2022.
11. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ط3، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1997.
12. الطائي، محمد إسماعيل، المسرح التربوي، ط1، مكتبة الجيل العربي، الموصل، 2011.

13. الطائي، صادق عبد الصاحب محمد، التوظيف التربوي والفني لشخصية الراوي في عروض مسرح الطفل. (رسالة ماجستير)، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم التربية الفنية، 2017.
14. العامري، كريم محمد حسين، القيم لتربوية والفنية في نصوص الاوبريت المدرسي، رسالة غير منشورة، جامعة بغداد، 2013، ص108.
15. عطية خليل عطية، أسس التربية، ط1، دار البداية ناشرون وموزعون، عمان، 2012.
16. علي حسين يوسف، إشكاليات الخطاب النقدي العربي المعاصر، ط1، الروسم للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد 2014.
17. علي عبد الصاحب عبد. توظيف الفضاء اللوني في عروض المسرح التربوي. (رسالة ماجستير)، جامعة واسط، كلية الفنون الجميلة، قسم التربية الفنية، 2021.
18. محمد محمد يونس، تحليل الخطاب وتجاوز المعنى، ط1، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، 2016.
19. ميشال، فوكو، مسيرة فلسفية، مركز الانماء القومي، 1990، د. ب.