

مجلة فنون جميلة

(المؤتمر العلمي الأول / كلية الفنون الجميلة)

© 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: المؤتمر العلمي الأول
تاريخ الطبع: 2023
رقم الإيداع في المكتبة الوطنية 2541 بتاريخ 2022/1/9
P-ISSN:2790-7252
E-ISSN:2790-7260

هيئة تحرير مجلة فنون جميلة

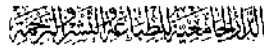
جامعة واسط/ كلية الفنون الجميلة
جامعة واسط/ كلية الفنون الجميلة

تقنيات مسرحية
سمعية ومرئية

رئيس التحرير
مدير التحرير

أ.د سامي علي حسين
أ.م.د علي مولى سيد

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



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

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

أعضاء هيئة التحرير

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

المحتويات

ت	الاسم	العنوان	الصفحة
1	أ.د . حبيب ظاهر حبيب	خصائص الواقعية السحرية ومقارباتها مع مسرح الاطفال وتوجهات مسرح الراشدين/ الكبار	26-1
2	ا.د فراس علي حسن الكناني م.د مصطفى عبد اللطيف	بناء مقياس للاستجابة الجمالية لطلبة معاهد الفنون الجميلة	57-27
3	أ.د. محمد أسماعيل الطائي م.أنور محمد زكي يونس	التقنية الرقمية في عروض مسرح الأطفال	76-58
4	د . احمد مزهر داخل	التكوين الخطي بين القاعدة والتطبيق (خط الثلث انموذجا)	100-77
5	ر. أبحاث د. كريم عواد بريسم أ.م. د. جواد كاظم محمد	سيكلوجية الالوان وتأثيرها في الدوافع التي تؤدي الى السلوك المنحرف نتيجة المتغيرات المجتمعية الحديثة	143-101
6	أ.م.د جواد كاظم الموسوي أ.م.د هديل هادي عبد الامير	التحولات التعبيرية في بنية التصميم الرقمي المعاصر	182-144
7	أ.م. د . حسن هادي حسن	التحول الاسلوبي في طرز زخارف سامراء بين العقيدة والتوظيف بحث مقدم الى المؤتمر العلمي الاول لكلية الفنون الجميلة / جامعة واسط	215-183
8	ا.م. د . حسن هادي عبد الكاظم الغزالي	جدلية المحمود والمذموم في التصوير الاسلامي	250-216
9	أ.م.د عامر سالم عبيد	فاعلية التدريس التبادلي في تنمية مهارات طلبة قسم التربية الفنية في مادة فن الجداريات	282-251
10	أ.م.د عبد الكاظم علي خلف	تفاعلات عناصر النسق بين الرسم والتصوير الفوتوغرافي (دراسة وسائطية)	297-283
11	ا.م.د قاسم جليل مهدي	تفاعلية الفنون في عصر التسارع الرقمي (منطلقات ما بعد الحداثة بين الفكر والفن)	330-298
12	ا.م. د. ميادة مجيد أمين الباجلان	المعالجات الدرامية في مسرحة المناهج التعليمية (عالم الفيتامينات) انموذجا	332-348
13	أ.م.د محمد صبيح محمود م. وضاح طالب دعج	فاعلية المسرح المدرسي في تنمية مهارات المحادثة الشفوية باللغة الإنكليزية لطلاب معهد الفنون الجميلة	349-371

372-401	جماليات تكنولوجيا الصورة الافتراضية في الفن الرقمي المعاصر	أ.م.د هديل هادي عبد الامير	14
402-427	استراتيجية التعلم الالكتروني لتنفيذ الزخرفة النباتية وتنمية السلوك الاستكشافي في ضوء النظرية الترابطية الحديثة	م.م. اسماء عبد احمد	15
428-462	التوظيف الجمالي للتكنولوجيا في تشكيل مابعد الحداثة	م.م. بسام عدنان جاسم أ.د. شوقي مصطفى علي الموسوي	16
463-483	الهجين الثقافي في نصوص يوسف العاني المسرحية	م. محمد علي ابراهيم الاسدي أ.م.د. حارث حمزة عبد اليمه الخفاجي	17
484-502	دور الموسيقى والمؤثرات الصوتية في بنية الفيلم السينمائي	أنيس حمود معيدي	18
503-537	توظيف البرمجيات التطبيقية في تصميم الملصقات التربوية الوقائية	بهاء علوان عوده الحسن خديجة خليل ابراهيم المحنة	19
538-561	التصميم الذكي في تنسيق المساحات الخارجية	فنن حمودي خزعل	20

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 الاستتال 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 بملكيتها الفكرية للبحث المرسل للنشر مع موافقته على كافة حقوق الطبع والتوزيع والنشر الورقي والالكتروني للمجلة , كذلك يشير في حال ان البحث قد قدم 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 مسئل 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- تنويع 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 كافة اذا تبين خلاف ذلك .

مع خالص الاحترام والتقدير

الأميل:

رقم الهاتف:

الكلية:

الجامعة:

التوقيع

ختم الكلية او القسم

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

اخلاقيات النشر في مجلة فنون جميلة

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

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

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

دليل المؤلف Author Guideline

أدناه الشروط والمتطلبات الواجب مراعاتها من قبل الباحث للنشر في هذه المجلة بشرط ان لا يكون البحث قد نشر او سينشر في أي مجلة 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 المرسلة للنشر في مجلة فنون جميلة

1-ملء استمارة التقويم المرسلة 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 المرسلة 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 .

خصائص الواقعية السحرية ومقارباتها مع مسرح الاطفال وتوجهات

مسرح الراشدين/ الكبار

Characteristics of magical realism and its approaches to children's theater

Adult Theatre

أ.د . حبيب ظاهر حبيب

Prof. Dr . Habeeb Dhahir Habeeb

جامعة واسط – كلية الفنون الجميلة

Wasit University - College of Fine Arts

07713873660

dr_habibhabib@yahoo.com / habib1962habib@gmail.com

الكلمات المفتاحية: مسرح الاطفال – مسرح الاسرة – الواقعية السحرية – مسرحية
شبيك لبنيك – مسرحية لا تقل كاوكاو – مسرحية اميرة الاحلام

مستخلص البحث

للاواقعية السحرية مقاربات مع عروض مسرح الطفل من حيث أن هذه العروض يغلب المزج في أحداثها بين الخيال والواقع، وفي الوقت نفسه تعد الواقعية السحرية اتجاه له حضور واسع في الاعمال المسرحية الموجهة للراشدين/الكبار، وعليه يؤشر وجود: عامل مشترك بين عروض مسرح الطفل وعروض مسرح الراشدين/الكبار. تكون البحث من اربعة فصول، تضمن الفصل الاول مشكلة البحث، الذي تتبلور في السؤال الآتي: ما هي خصائص الواقعية السحرية التي يشترك بها ، وينطوي عليها مسرح الاطفال ومسرح الراشدين وتشكل عوامل مشتركة بينهما؟ وعليه يهدف البحث الى تعرف: الخصائص الواقعية السحرية ومقارباتها في عروض مسرح الطفل وتوجهات مسرح الراشدين وتشكل عوامل مشتركة بين الاطفال والكبار. تناول الفصل الثاني في المبحث الأول: مفهوم الواقعية السحرية والفنون تستهدف المجتمع ، وفي المبحث الثاني: العرض المسرحي الموجه للأسرة ، وموضوع الاسرة

والمراحل العمرية ، وموضوع أهمية الخيال وحدوده فيما يقدم للطفل والراشد ، وانتهى الفصل بمؤشرات الإطار النظري:

1- التطلع لحضور الهدف التربوي/ التعليمي الشامل لأفراد الاسرة في عالم يمتزج فيه الواقعي بالخيالي.

2- استذكار وانعاش روح الطفولة الكامنة بداخل الكبار

3- توحيد اللحظة الجمالية قيم العرض المسرحي الدرامية (قيم المضمون وقيم الشكل) من جهة وتوحد الجمهور (الراشدين والاطفال) في عملية التذوق.

تناول الفصل الثالث تحليل ثلاثة عروض مسرحية متنوعة هي (شبيك لبيك) و (لا تقل كاوكاو) و (أميرة الاحلام) وفي الفصل الرابع عرض الباحث نتائج ومنها:

1- تضمنت نماذج العينة الثلاث هدفا تربويا واضحا من خلال طرح الفكرة الرئيسية للعرض.

2- قدمت نماذج العينة الثلاث شكلا فنيا حافلا بتنوع الشخصيات والمناظر والازياء.

3- حفلت العروض الثلاث (عينة البحث) بأحداث وصراع التزم بإيقاع متصاعد ، بعيدا عن الرتابة والملل وملينا الاثارة والتشويق، وصولا الى نهايات تلبي توقعات المتلقي.

ومن اهم الاستنتاجات

1- تناغمت نماذج العينة مع روح الروح الانسانية في جميع مراحلها العمرية التي تهفو الى رؤية الواقع بصيغة غير تقليدية، وبما يجعل ما يشغف اليه المتلقي محور نتاجه الفني.

2- الأخذ بخصائص الواقعية السحرية تعني محاكاة صورة فنية تتجلى بالمزج ما بين عالم الواقع وعالم الخيال، فالإنسان عموما يريد رؤية العالم على وفق بصيرته أكثر مما يريد أن يراه يبدو فعلا وواقعا.

key words:Children's theatre, family theatre, magical realism, the play Shabik Labik, a play no less than Cocoa - A dream princess play

Research abstract

Magical realism has similarities with children's theater performances in that these performances tend to mix fantasy and reality in their events. At the same time, magical realism is a trend that has a wide presence in theatrical works directed to adults, and accordingly indicates the presence of: a common factor between children's theater performances and children's theater performances Adults/adults. The research consisted of four chapters, the first chapter included the research problem, which crystallized in the following question: What are the characteristics of magical realism that children's theater and adult theater involve in it and constitute common factors between them? Accordingly, the research aims to identify: the characteristics of magical realism and its approaches in children's theater performances and adult theater trends, and they constitute common factors between children and adults.

The second chapter dealt with the first topic: the concept of magical realism and the arts targeting society, and in the second topic: theatrical performance directed to the family, the subject of the family and the age stages, and the issue of the importance of imagination and its limits in what is presented to the child and the adult, and the chapter ended with the indicators of the theoretical framework:

1- Aspiration to attend the comprehensive educational/educational goal for family members in a world where the real and the imaginary mix.

2- Recalling and reviving the spirit of childhood latent within adults

3- The aesthetic moment unites the values of the dramatic theatrical performance (values of content and values of form) on the one hand, and unites the audience (adults and children) in the process of tasting.

The third chapter dealt with the analysis of three various theatrical performances, which are (Your Eye for Beck), (Don't Say Cocoa) and (Princess of Dreams). In the fourth chapter, the researcher presented results, including:

1- The three sample models included a clear educational objective by presenting the main idea of the presentation.

2- The three sample models presented an artistic form full of a variety of personalities, scenes and costumes.

3-The three performances (the research sample) were filled with events and conflict that adhered to an escalating rhythm, away from monotony and boredom and full of excitement and suspense, leading to endings that meet the expectations of the recipient.

One of the most important conclusions

1- The samples of the sample were in harmony with the spirit of the human spirit in all its stages of life, which yearns to see reality in an unconventional way, and in a way that makes what the recipient craves for the focus of his artistic production.

2- Adopting the characteristics of magical realism means simulating an artistic image that is manifested by mixing between the world of reality and the world of imagination.

Man in general wants to see the world according to his insight more than he wants to see it appear in reality.

الفصل الاول: الاطار المنهجي:

مشكلة البحث والحاجة إليه:

تعد جماليات العمل الفني وبجميع أنواعه مصدر جاذبية المتلقي، الى حدود التماهي معه، والجماليات تحتل – من ضمن ما تحتل من معاني - معنى ما يختص به هذا العمل الفني وما يتفرد به دون غيره، من هنا جاء البحث في خصائص الواقعية السحرية. فالخصائص التي تحتويها الواقعية السحرية في بنيتها تعد عناصر جمالية تدفع المتلقي الى التفاعل مع العمل الفني.

يوجد فصل عملي بين المسرح الموجه للأطفال وذلك المسرح الموجه للكبار، بناء على ما يختص به كلا النوعين مثل: التصدي لموضوعات ومعالجات تصح للكبار وتحجب عن الاطفال ، وطبيعة اللغة بحسب ضيق أو سعة القاموس اللغوي، وضرورة وجود عناصر الفكاهة والابتعاد عن الأوضاع المأساوية العميقة، وتحاشي مشاهد الدم والعنف وغيرها من المحظورات على الاطفال ، والمباحات على الراشدين/ الكبار، قد يستدعي هذا الفصل – الواقع فعلا – بحث عن عوامل مشتركة وحلول عملية لما يمكن ان يجعل الاطفال والراشدين يندمجون بعرض مسرحي واحد ذي جماليات على مستوى الشكل والمضمون تستهدف جميع المراحل العمرية ويتفاعلون معها على أساس من المتعة والادراك.

يستند البحث الى فرضية: أن للواقعية السحرية مقاربات مع عروض مسرح الطفل من حيث أن هذه العروض يغلب المزج في أحداثها بين الخيال والواقع، وفي الوقت نفسه تعد الواقعية السحرية اتجاه له حضور واسع في الاعمال المسرحية الموجهة للراشدين/الكبار، وعليه يؤشر هنا – مبدئيا- وجود: عامل مشترك بين عروض مسرح الطفل وعروض مسرح الراشدين/ الكبار.

ولغرض التعرف على خصائص الواقعية السحرية ومقارباتها مع العرض المسرحي الموجه للطفل وتوجهات مسرح الراشدين/ الكبار، تم الشروع بهذا البحث، الذي تتبلور مشكلته في السؤالين الآتيين:

- ما هي خصائص الواقعية السحرية التي يشترك بها ، وينطوي عليها مسرح الاطفال ومسرح الراشدين وتشكل عوامل مشتركة بينهما؟

- إذا ما تم التوصل الى عوامل مشتركة بين مسرح الاطفال ومسرح الكبار، هل يمكن إنشاء عروض مسرحية جامعة للفئات العمرية كافة بعيدا عن الفصل الحاد بين الاطفال والكبار.

تتجلى الحاجة إلى هذا البحث من خلال تسليطه الضوء على المقاربات بين الواقعية السحرية والعروض المسرحية الموجه للطفل وتوجهات مسرح الراشدين، بغية التوصل الى عرض جامع تحضره الفئات العمرية كافة، ليتأسس العرض المسرحي الموجه للأسرة، الذي يعد – بتقدير الباحث - ضرورة يحتمها العصر الحالي بما فيه من وسائل جعلت افراد الأسرة يعيشون منفصلين رغم أنهم يعيشون تحت سقف واحد.

أهمية البحث:

1- يفيد البحث الكتاب والمخرجين وعموم الفنانين الذين يتوجهون بنتائجهم الى الأطفال والكبار على حد سواء .

2- يفيد الباحثين والنقاد في دراستهم للأدب والعرض المسرحي.

هدف البحث :

يهدف البحث الحالي الى

تعرف: الخصائص الواقعية السحرية ومقارباتها في عروض مسرح الطفل وتوجهات مسرح الراشدين وتشكل عوامل مشتركة بين الاطفال والكبار.

حدود البحث:

1- الحدود الزمانية: 2015- 2021

2- الحدود المكانية: جمهورية العراق – العاصمة بغداد

3- الحدود الموضوعية: العروض المسرحية الموجهة للأطفال وتقدم فكرة تهم عموم افراد الاسرة.

تحديد المصطلحات:

الواقعية السحرية (Magic Realism) :

يعرفها سامي خشبة بأنها: " جمع بين دلالات (الواقعية) الخاصة، باستخدام عناصر من الواقع الاجتماعي الحسي والمرئي، في تكوين احداث وشخصيات العمل الفني، وبين عناصر تنتمي الى عالم (الذهن) والخيال – المناقض والمعاكس للعالم الواقعي الحسي "(سامي خشبة: 1997، ص148-149)

جاء التعريف في (دليل الناقد الادبي) " في 1925 استعمله الالمانى فرانز روه في عنوان كتاب ناقش فيه بعض خصائص وتوجهات الرسم الالمانى في مطلع القرن ، ثم تواصل استعماله فيما بعد في حقل الفن التشكيلي بوجه خاص ، وكان استعماله في ذلك

الحقل للدلالة على نوع من الرسم القريب من السورالية حيث تكون الموضوعات المرسومة والأشياء قريبة في غارتها من عوالم الحلم وما يخرج عن العالم المألوف من رموز وأشكال". (ميجان الرويلي وسعد البازغي: 2002، 348) ويعرف " مصطلح الواقعية السحرية أي الجمع بين عنصرين مهمين هما الواقع والfantasy " (حامد أبو احمد: 2008، ص24) يتبنى الباحث تعريف سامي خشبة لشموليته.

" الجمالي Aesthetic : هو المنسوب الى الجمال، تقول الشعور الجمالي، والحكم الجمالي، والنشاط الجمالي، وهذا الأخير عند بعضهم لعب، أو الهية خالية من الغرض، تقوم على طلب الجمال لذاته، لا لمنفعته أو خيريته " (جميل صليبا: 1982، ص409)

مسرح الاسرة Family theatre: لم يجد الباحث تعريفا لهذا المصطلح، مما حدا به أن ينحت تعريفا خاصا بالبحث وهو: العرض المسرحي المناسب فكريا وفنيا لكل الفئات العمرية (الأطفال والراشدين) والذي يقدم معطيات تربوية يمتزج فيها الواقعي والخيالي.

مسرح الطفل Child theatre of: العمل المسرحي الموجه للأطفال والذي يراعي متطلبات خصائصهم ويهدف إلى غاية جمالية وتربوية وتنقيفية ("مصطفى تركي السالم: 1998، ص13)

مسرح الطفل: " تسمية تطلق على العروض التي تتوجه للجمهور من الأطفال واليافعين ويقدمها ممثلون من الأطفال أو من الكبار، وتتراوح في غايتها بين التعليم والامتناع 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 تركز فيهم روح البحث والتنقيب والكشف لاستطلاع ما يشكل عليهم فهمه " (عواطف إبراهيم محمد وهدى محمد قناوي: 1984، ص20)

التعريف الإجرائي: يتبنى الباحث تعريف (مصطفى تركي السالم) لـ (مسرح الطفل): لسببين:

- 1- انه تعريف يغطي العروض المسرحية الموجهة للأطفال لجميع فئاتهم العمرية.
- 2- ان هذا التعريف أخذ بمتطلبات وخصائص الاطفال وحدد لمسرح الطفل غايات ثلاث: جمالية وتربوية وتنقيفية، وهذه الغايات تمثل الاهداف الشاملة لكل ما يمكن ان يقدم للطفل من فعاليات.

مسرح الراشدين/ الكبار Adult theatre : لم يجد الباحث تعريفا لمسرح الراشدين/الكبار، وعليه تم نحت تعريفا لمسرح الراشدين/ الكبار استنادا الى تعريف (الرشد) التالي:

الرشد: " تعني النضج، وهو صيغة تم اتفاق علماء النفس على انها السمة الاساسية المميزة للكبار، ومن ثم فالرشد لا يشير الى مرحلة عمرية معينة بقدر ما يشير الى اتصاف صاحبه بالنضج العقلي وحسن التصرف بالأمور" (سامي نصار محمد وزميله: 2000، ص19)

وعليه يعرف مسرح الراشدين/الكبار بأنه: العروض المسرحية ذات الاتجاهات الاسلوبية المختلفة، وتقدم للمراحل العمرية لما بعد الطفولة، التي توصف بنضج المdrكات الحسية والعقلية.

الفصل الثاني: الإطار النظري

المبحث الأول: المشترك الجمالي للواقعية السحرية وحضورها في المجتمع

أولا: مفهوم الواقعية السحرية

انتشر اتجاه الواقعية السحرية وذاع صيتها في الادب في جنس الرواية تحديدا، ولم تقتصر على الادب الروائي بل امتدت الى الاجناس الادبية الاخرى وانواع الفنون التشكيلية والدرامية. وتتداخل خصائص الواقعية السحرية مع خصائص أساليب أخرى، مثل السريالية وغيرها. وقد ارتبط مصطلح الواقعية السحرية " في نشأته الاولى بإحدى حركات التحديث في الفنون التشكيلية- وخصوصا في فن التصوير – في المانيا بعد الحرب العالمية الاولى، وذلك قبل ان يستعيرها النقد الادبي الامريكي والاوربي في الستينيات، ويستخدمها لوصف تيار الرواية –والقصة- الجديد،

والمعاصر. بدأ كتاب أمريكا اللاتينية منذ الأربعينات -على الأقل- ينتبهون الى أهمية العناصر الذهنية (من أساطير وخرافات ومعتقدات شائعة في تكوين تصور شعوبهم عن واقعها وعن العالم، وعنهم نقل الروائيون اليابانيين، الذين انتبهوا الى أهمية الخيال الفردي في صنع تصور خاص " (سامي خشبة: 1997، ص148-149)

تمتد جذور الاتجاه الى الواقعية السحرية في الادب العربي والادب المترجم في الكثير من الحكايات ومن أمثلتها المشهورة حكايات ألف ليلة وليلة وحكايات كليلة ودمنة لـ (بيديبا) وترجمها ابن المقفع " ومما يجدر ذكره هنا أن الواقعية السحرية لها صلة قوية بثقافتنا وتراثنا، خاصة إذا عرفنا أن معظم ممثلي التيار تحدثوا عن شغفهم بحكايات (الف ليلة وليلة) وتأثيرها الكبير عليهم، لدرجة أن الكاتب الأرجنتيني الشهير خورخي لويس كان يحمل كتاب الليالي معه -ضمن بضعة كتب أخرى- أينما حل " (حامد أبو احمد: 2008، ص2) كما قد تمتد الى الكثير من الحكايات الشعبية في كثير من البلدان، وفي العصر الحديث " ظهرت الواقعية السحرية في أمريكا اللاتينية في فترة متقدمة من القرن العشرين، ويتضح هذا من الاسماء التي مثلت هذا الاتجاه ، وهي - عادة - تتركز في ستة هم: اليخو كاربنثير، وميجيل أنخل أستورياس، وخورخي لويس بورخيس، وخوليو كورتاثار، وخوان رولف، وجابرييل جارتيا ماركيز " (حامد أبو احمد: 2008، ص29) يمكن تلخيص ما تختص به الواقعية السحرية بالنقاط الخمس التالية:)

1. ان وجود الواقعي العجائبي هو الاساس في ظهور أدب الواقعية السحرية.
2. الواقعية السحرية هي أكثر من أي موقف إزاء الواقع، ومن ثم يمكن التعبير عنها في أشكال شعبية أو مثقفة، وفي أساليب مصوغة بدقة أو عامية، وفي أبنية مغلقة أو مفتوحة.
3. في الواقعية السحرية يتواجه الكاتب مع الواقع ويحاول أن يسبر غوره، وأن يكتشف ما هو سري في الأشياء، وفي الحياة، وفي الأفعال الانسانية.
4. في الواقعية السحرية نجد الاحداث الرئيسية ليس لها تفسير منطقي أو سيكولوجي.
5. في الاعمال ذات التوجه الواقعي السحري نجد الموقف في غير حاجة الى تبرير ما هو سري في الاحداث (ينظر: حامد أبو احمد: 2008 ، ص43-44)

الواقعية السحرية ليست واقعية اجتماعية وليست سريالية وليست اسطورية ، انها تجمع الواقع بالخيال والحكاية الاجتماعية بالأحداث الفانتازيا وذات روح شعبية . وهي تتوافق مع العجائبي وما فوق الواقع وهذا جل ما يريده الطفل وقد وجد الكتاب ضالتهم

في مقاربات مع الواقعية السحرية وأهمها هو عدم وجود حاجة لتبرير الفعل وعرض أسبابه، ففي الواقعية السحرية :

" يرسم القاص تفاصيله رسماً موعلاً في البساطة والالفة مما يزيد من حدة الاصطدام بالغريب والمستحيل الحدوث حين يجاوره ويتداخل فيه. ومن الأمثلة الكثيرة على ذلك قصة لبورخيس عنوانها (كتاب الرمل) يحكي فيها قصة تبدو عادية عن رجل يحب الكتب ويهوى جمع النادر منها، إلى أن جاءه رجل غريب وباعه كتاباً عجيباً له بداية ولكن ليست له نهاية هو كتاب الرمل. ويصف بورخيس تصفحه للكتاب ودهشته منه وصفاً شديد الواقعية، لكن ما يصفه يظل غريباً حقاً، إذ أنه يطالع صفحة لها رقم محدد وبعد أن يغلق الكتاب يجد نفسه عاجزاً عن العثور على تلك الصفحة. ثم تتكرر التجربة مرة تلو الأخرى والنتيجة لا تتغير. إنه واقع سحري فعلاً، لكن الكاتب لا يرسمه للإمتاع فقط، وإنما للإحياء بفكرة فلسفية أو مجموعة أفكار منها أن العالم الذي نراه مألوفاً فيه قدر كبير من الغرابة " (ميجان الرويلي وسعد البازغي: 2002، ص348)

وتعد هذه العوالم مصدر شغف للكبار/ الراشدون وفي الوقت نفسه يهفو إليها الأطفال لأنها تمثل جانباً من العالم الذي يعيشون فيه، ذلك أن الأطفال يعيشون جزءاً من وقتهم في عالم من وحي خيالهم

ثانياً: الفنون تستهدف المجتمع

جميع الفنون لا تريد البقاء حبيسة الجدران، وبلا شك هي – أي الفنون- ومبدعيها (الفنانون) تستهدف جمهوراً عريضاً، أو في أضيق الحدود تستهدف فئة محددة من المجتمع، وذلك انطلاقاً من أن الفنون ظاهرة اجتماعية بالدرجة الأولى، والفن المسرحي من الفنون التي تولي اهتماماً بالغاً بالجمهور منذ نشأته وإلى العصر الحاضر، لأن العرض المسرحي بصورته العامة هو الفن الذي يحرص على أن يشاهده الجمهور الأوسع الآن وهنا ويتوخى التفاعل والتأثير " فالمسرحيات الأكثر التزاماً بالحياة الجمعية تقابل الدرامات الحقيقية، وأعمال الخلق الفعلية. ومع ذلك فإنها ليست من عالم المسرح، إذ أنها تكتمل بإنجاز شخص. فإنها مختلفة جداً. ولكنها تستخدم الجمال لكي يحقق أهداف مجموعة أو فرد " (جان دوفينيو: 1976 ص21)

وان العلاقة بين الفنان والمجتمع علاقة عضوية ، ذلك انه يعيش في المجتمع ويتحسس ما مشاكله وظواهره ويعمل على تمثيلها في اعماله " فالفنان يعتمد على المجتمع – وهو يحصل على نغمته وإيقاعه وقوته من المجتمع الذي هو عضو فيه. إلا ان الشخصية الفردية لعمل الفنان انما تعتمد على ما هو أكثر من أولئك الثلاثة : فهي

تعتمد على ارادة محدودة تسعى الى التشكل، تكون هي نفسها انعكاسا لشخصية الفنان، وليس هناك فن ذو دلالة يخلو من أثر لفعل تلك الارادة الخلاقة. وقد يبدو ان هذا سوف يوقعنا في تناقض معين، فإذا لم يكن الفن - كلية- هو نتاج الظروف المحيطة به " (هربرت ريد: 1998، ص166) وخير دليل على ان الفن نتاج ثقافة المجتمع وظروف المحيطة بالفنان هي تلك الاعمال الممتلئة لعصرها اعمال شكسبير التي عرضت قدمت في زمنه والتي كانت مليئة بالسحرة والاشباح والصراع حول السلطة والملك وغالبا ما تنتهي بالقتل، لقد جسد شكسبير صورة مجتمعه في تلك العروض، وهذا هو محور الدراسات الاجتماعية للفنون، إذ " تهتم سوسيولوجيا المسرح بدراسة المسرح من الناحية الاجتماعية، وهي تبحث في مختلف أنواع العلاقات التي تربط بين الممارسة المسرحية والمجتمعات التي تشكل الارضية التي ظهرت فيها. كما أنها توسع هامش ما يدخل في إطار المسرح ليشمل مختلف أشكال التعبير الاحتفالية الجماعية [...] دراسة الوظائف الاجتماعية للمسرح (الترفيه والتثقيف) ووضع الظاهرة المسرحية ضمن ظروف انتاجها (ارتباط المسرح بتركيبة المجتمع وبالنظام القائم وبالأيدولوجيا) والدور الذي تلعبه هذه الظاهرة في السياق الاجتماعي العام " (حنان قصاب وماري الياس: 2006، ص256-257)

استنادا الى ما تقدم يمكن الخوض في البحث عن خصائص العرض المسرحي الجامع لكل فئات المجتمع من الأطفال والفنّان والراشدين، ويأمل البحث أن يجد في الواقعية السحرية كاتجاه جمالي قد يكون شاملا لتوجهات فئات المجتمع كافة.

وهنا لا بد من ملاحظة : ان الاطفال هم محور الاهتمام الاقوى من قبل الراشدين، إذ أن جل ما يبتغيه الراشد هو تقديم الرعاية بجميع أشكالها الى الطفل، وفي الوقت نفسه يكون الراشدين محور تطلعات الاطفال وأملهم، إذ أن جل ما يرغب الطفل فيه هو الارتقاء الى فعل الراشد، فالعلاقة بين الاطفال والراشدين هي علاقة وجود وان الفنون ومنها العرض المسرحي يمكن ان تتوجه الى المجتمع بفئاته كافة.

الهدف الاساسي للفنون والآداب الموجهة للأطفال والراشدين يتمثل في نقطتين رئيسيتين هما:

- 1- الاسهام في تكوين ثقافة المجتمع من خلال تنمية الحس الجمالي وترسيخ القيم الجمالية.
- 2- دعم وتعزيز القيم التربوية والاجتماعية وجعلها منهجا سلوكيا فعليا يتبعه أفراد المجتمع.

ولا يمكن تحقيق النقطةتين أعلاه ما لم يتم العمل على توفير أساس صلب من وسائل اقناع الطفل والراشد بأن يتلقى ويتفاعل مع ما يقدم له، ويأخذ به كهدية وهي واحدة من الهدايا الأحب والأقرب الى نفسه.

ومن أهم الوسائل لتقديم ما يحبه الانسان لأنه كامن في ذاته ويتطلع الى رؤيته متجسدا خارج ذاته هو العالم الذي يمتزج فيه الواقع بالخيال بأحداثه وشخصياته وقدراته، ولكن هذا المزج لا يكون بالقدر نفسه وبدرجة متساوية للفئات العمرية كلها، بل يكون على وفق درجات متباينة، مع التركيز على المعادلة الوسط الشاملة للموضوعات والافكار التي تقدم لكل الفئات العمرية.

المبحث الثاني: متغيرات مفهوم الخيال في العرض المسرحي الموجه للأسرة:

اولا : الاسرة والمراحل العمرية:

تعرف الاسرة ببساطة ووضوح بأنها : مجموعة من الافراد تربطهم آصرة الأبوة والامومة والاخوة وغيرها من أشكال القرابة، يجمعهم سقف واحد/ وحدة سكنية ، وهي ضرورة انسانية، يعمل الانسان تلقائيا على تكوينها كوحدة أساسية في بناء المجتمع، وذلك انطلاقا من كون الانسان كائن اجتماعي بالفطرة، ينهل الفرد من الاسرة تربيته وثقافته، ويمكن تقسيمها الى نوعين:

- 1- الاسرة البسيطة الصغيرة: وهي النوع الشائع المكون من الاب والام والاولاد.
 - 2- الاسرة المركبة الكبيرة: وهي النوع الأقل شيوعا في العصر الحالي – وتتكون من الاب والام والاولاد والبنات وزوجاتهم وأولادهم وبناتهم والاجداد.
- وبهذا الخصوص يفضل العودة الى النوع الثاني بقصد التماسك العائلي وتوارث ثقافة التقاليد والاعراف والموادئ والقيم، وبناء الروح الثقافي الجديد على الأصل المتوارث، مع الأخذ بالاعتبار نسبة اندثار القديم. وهذه الاسرة الكبيرة – وبلا أدنى شك – تكون أكثر إثراء في مجالات الثقافة كافة لأفرادها من تلك الاسرة البسيطة الصغيرة التي تكون فقيرة ثقافيا، وفي كلا النوعين ينعكس الاثراء والفقر على مناشط أفراد الاسرة في جميع نواحي حياتهم الآنية والمستقبلية.

التربية بمجملها عملية تنمية للإنسان، وهي اجراءات مستمرة طوال الحياة، بمعنى ان التربية لا تقتصر على مرحلة الطفولة، لذا فالأسرة بأفرادها كافة يحتاجون العمل التنموي المصطلح على تسميته بـ (التربية) ومن هذا المبدأ (التربية مستمرة لمراحل حياة الانسان كلها) نقول ان التربية الجمالية ركن أساس في عملية التربية، وإن تم ضمان السعي لقيام هذا الركن بالصورة الامثل يتم ضمان قيام الاركان الاخرى بالصورة الامثل أيضا، وبالعكس، إذا خرب السعي نحو التربية الجمالية تداعت الاركان الاخرى وانهارت.

المصدر الأساس للجماليات الكامنة في الحياة ورسمها لحياة المستقبل هي المدرسة بالتزامن مع ما جادت به الأسرة الجميل خلال سن ما قبل المدرسة للطفل، مع الأخذ بالاعتبار أن جماليات الأسرة هي التأسيس الأولي للجمال في ذات الطفل بما تحويه من:

- 1- مشاعر الحنان الموهوبة بلا مقابل: ويبدأ هذا الحنان منذ اللحظات الأولى للولادة مروراً إلى عمر التمرد (المراهقة) ومن ثم إلى عمر الاستقلال (الانفراد بالسكن وإنشاء حياة اجتماعية خاصة بالزواج أو بدونه)
- 2- نمو الطفل بناء على نموذج الوالدين: ينشأ الطفل وفي إدراكه انموذج يريد أن يكونه وأكثر هذه النماذج قرباً له هما الوالدان وخصوصاً خلال فترة الطفولة المبكرة (من الولادة وحتى عمر خمس سنوات) على الأقل، وقد يستمر نمو النموذج الوالدي حتى مرحلة المراهقة، وحينها قد يتم استبداله بالمعلمين أو شخصيات ناجحة وعظيمة أخرى، وربما يخترع الطفل شخصيات من خياله بناء على ما يريد أن يكونه مستقبلاً، وغرس ما يريد أن يكونه الطفل مستقبلاً، يأتي - في كل الأحوال - كنتاج للتربية الوالدية.
- 3- معايشة التجارب الوالدية وقصص البيت: تجربة نشوء العائلة وعلاقاتها التي عايش تفاصيلها الطفل بدقة، تجربة عمل الوالدين، تجربة المواقف المفرحة والحزينة، تجربة النجاح والفشل، تجربة الدعم والتحفيز، تجربة الانهيار والاحباط والافلاس، وغيرها. كما أن قصص الأحداث التي تروى بين الحين والآخر على لسان الوالدين تكون جزء مهم في تكوين الطفل، لأنها صادرة من أوثق الناس بالنسبة إليه، ومن ثم تتمركز كحقيقة في مدركاته.
- 4- نظام البيت والاشكال التي يفتح الطفل عينيه عليها: عادة لكل بيت نظامه المعيشي، بدأ من ساعة الاستيقاظ ومواعيد الطعام وطبيعة الملابس وحتى ساعات النوم ومشاهدات برامج وافلام التلفاز متابعة وسائل التواصل الاجتماعي والاهتمامات المشتركة - قد تتشابه العوائل في هذا النظام ولكنها تختلف في تفاصيله - هناك درجات من الصرامة وقدر من الحرية التي قد تصل حد الفوضى في النظام البيئي، وهذا ينعكس على الاشكال المتواجدة في البيت مثل ترتيب الاثاث وما يعلق على الجدران من لوحات وتصفيف الملابس والوانى وترتيب الاغطية على السرير وغيرها.
- 5- تراث البيت وذاكراته: مدى الاعتزاز والتقدير بتراث العائلة الموروث من قبل الوالدين ينتقل تلقائياً إلى الطفل، ومدى المحافظة على ذكريات الوالدين أنفسهم وتقديرها يتركز في وعي الطفل، ويتشكل عملياً في سلوكه.

من هنا نفهم أن الطفل يستند في تكوينه الجمالي الى ما منح إليه من المصدر الاول وهو البيت أو التربية الجمالية الوالدية ، وهي التي تحدد ميوله المستقبلية.

كثرت تقسيمات المراحل العمرية للإنسان وتعددت بحسب توجهات الدراسات ومتطلباتها، فبعضهم جعل المراحل كثيرة، والبعض الآخر اقتصرها بمراحل قليلة، ومن التقسيمات المهمة ما جاء به " يونج الذي جعلها أربع مراحل هي:

- الطفولة وتمتد من الولادة حتى 12 سنة.
- الشباب وتمتد من سن 12 حتى 40 سنة.
- الكهولة وتبدأ من سن 40 سنة حتى 65 سنة.
- الشيخوخة من 65 سنة حتى نهاية الحياة. "(سامي نصار محمد وزميله:

(2000، ص21)

عمد الكثير من الباحثين الى تقسيم الطفولة الى مراحل، ولكل مرحلة خصائصها ويتم كتابة نصوص وانتاج اعمال فنية توجه الى هذه المرحلة دون تلك المرحلة، وقد شاع هذا الامر كثيرا وعمل الادباء والفنانون في ضوء ما كتبه علماء النفس والاجتماع من خصائص تنفرد بها كل مرحلة عمرية من مراحل الطفولة.

تكمن أهمية مرحلة الطفولة في كونها المرحلة الأهم في تكوين الشخصية المستقبلية لهذا الطفل الانسان، فما يكتسبه الفرد في طفولته هو الاساس الذي يبنى عليه فتوته وشبابه وحتى كهولته، ويفترض أن تمنح الأهمية الكبرى من العناية بالطفل بجميع أشكالها للسنوات المبكرة " لأن ما يكتسبه الطفل في سنوات عمره الاولى من معلومات وعادات واتجاهات وقيم ومثل يؤثر في تكوين شخصيته وأفكاره وقيمه واتجاهاته في المستقبل بدرجة يصعب تغييرها او تعديلها فيما بعد " (أحمد نجيب:

(1979، ص45)

الأولى: مرحلة الواقعية والخيال المحدود(4-5سنوات):

يذهب الأطفال إلى الرياض خلال هذه المرحلة ، ومتهيئون لدخول المدرسة ، ومن عنوان المرحلة يتضح اختلاط الواقع مع الخيال المحدود بالبيئة التي يعيش فيها الطفل. وخلالها (يكون خيال الطفل حادا، ولا يستجيب الأطفال في هذه الفترة للقصص الخيالية ولكنهم يغرمون بالقصص الواقعية الممزوجة بشيء من الخيال التي تكون شخصياتها من الحيوان أو الجماد ناطقة متحركة)(ينظر: هادي نعمان الهيتي: 1978، صص22-29) تعرض لهؤلاء لأطفال مسرحيات الدمى القصيرة، وأن تأخذ شكلا مقاربا إلى اللعب وأن تكون مضامينها تربوية اجتماعية محصورة في نطاق البيئة بقصد التعرف مواقف الحياتية المختلفة .

الثانية: مرحلة الخيال المنطلق (6-8 سنوات):

يميل الطفل في هذه المرحلة " التخيل فيما وراء الظواهر الطبيعية التي خبرها بنفسه فيتخيل شيئاً غير مألوف في بيئته ، ولهذا يجنح إلى بيئة الخيال الحر التي تظهر فيها الجنيات العجيبة والساحرات والعماليق والأقزام والخور وغيرها من الشخصيات الغريبة التي تتضمنها القصص الخيالية كقصص ألف ليلة وليلة وأساطير الشعوب " (علي الحديدي: 1976، ص98) ويفضل الكثير من المؤلفين الكتابة لهذه المرحلة " لأنهم يجدون في القصص الخرافية مادة خلابة للمسرحيات. فالرياح السحرية، والأقزام، والرجال الصغار الذين يستطيعون تحويل القش إلى ذهب ، وإلام العفريتة التي تحول ثمار القرع إلى عربات، مادة تسبي عقول الأطفال في سن السادسة والسابعة والثامنة " (وينفريد وارد: 1986، ص147) ويكاد يجمع المختصون والباحثون في العلوم التربوية والنفسية على أن الطفل في السنة السادسة من العمر يتأهل لدخول المدرسة، لأنه قادر على تعلم القراءة والكتابة وفهم واستيعاب الدروس.

الثالثة: مرحلة البطولة (9-12 سنة):

يذهب الطفل خلال هذه المرحلة باتجاه الواقع، وفي الوقت نفسه تبقى لديه ترسبات من المرحلة السابقة. البطولة: " هي المرحلة التي ينتقل فيها الطفل نحو الاهتمام بالحقائق، حيث تستهويه قصص الشجاعة والمخاطرة والعنف والمغامرة وسير الرحالة والمكتشفين، هذا فضلا عن القصص الهزلية والقراءات المبسطة وكتب المعلومات " (هبة محمد عبد الحميد : 2006، ص35) أن إدراكهم للمادة الدرامية المعروضة لهم قد أصبح أوسع حتى إنهم يستطيعون المشاركة الفاعلة في التمثيل.

الرابعة: المرحلة المثالية (12-15 سنة):

يكون الأطفال خلال هذه المرحلة عاطفيين جدا وعلى درجة عالية من الحساسية لذا تسمى هذه ويسمى بـ (الرومانسية) ويدخل الطفل مرحلة المراهقة، ويريد دخول عالم الكبار/ الراشدين ويتمثل بصفاتهم، وفي المسرحيات التي تعرض لهم " يحسن أن تمتزج المغامرة بالعاطفة، وتقل الواقعية وتزيد المثالية عما هي عليه في مسرحيات الأطفال الأصغر سنا " (وينفريد وارد : 1986، ص148) يرغب أطفال مرحلة المثالية بالاستقلال باختياراتهم الشخصية ويرفضون ما يتصورونه قيودا أسرية واجتماعية لذا لابد من مسابرتهم في اختياراتهم إن رغبوا بمشاهدة بعض عروض مسرح الكبار، التي يرى الكبار أنها تناسبهم.

الخيال هو الرابط الذي يجمع جميع أفراد الأسرة من كل الفئات العمرية (أطفالا وراشدين) وتعد الطفولة هي الأكثر ثراء في ملكة التخيل وكلما تقدم الإنسان بالعمر

يأخذ الاهتمام بالواقع بالتزايد ، ويلاحظ إن أكثر مرحلة عمرية يقترن بها وينفتح خلالها خيال الطفل على أشده هي المرحلة الثانية: الخيال المنطلق (6- 8 سنوات). فالطفل في هذه المرحلة يكمل ما ينقصه من فهم بصور متخيلة من تأليفه، ويعوض النقص الحاصل في قدراته بامتلاكه قوى فائقة من محض تصوراته ، وأن الطفل في المرحلة الأولى يريد فهم البيئة التي يعيش فيها ويكون ملتصقا بها في حين انه في المرحلة الثانية يهفو للخروج من البيئة المحدودة إلى عوالم أبعد وأكثر انفتاحا، لأنه قد وصل إلى حالة من التساؤل والبحث عما وراء بيئته، ويرنو إلى أجواء جديدة ملؤها الإثارة والتشويق حيث اللامألوف وغير المتداول كامن فيها.

ثانيا: أهمية الخيال وحدوده فيما يقدم للطفل والراشد:

الخاصية الأهم في الاتجاه نحو الواقعية السحرية سواء تلك الموجهة للأطفال أو الراشدين وهو ما يميل اليه الجميع، هو هذا المزج الجمالي بين ما يعيشه الفرد في واقعه وبين ما يتخيله / يتصوره، لأنه مهما بلغ الانسان من العمر عبر تخطيه لمراحل عمرية، يبقى عنصر الخيال هو أهم ما يميزه عن ما عداه من الكائنات وتكمن أهمية الخيال بالآتي: الخيال ملكة للاستمتاع والهروب والابداع ، إذ يذهب الفرد لتغييرات في أوضاعه و/أو أوضاع غيره من الناس المحبين لديه أو غير المحبين ويشمل الامر الاشياء والحاجات وكل تفاصيل الحياة بحسب ما يريد الفرد المتخيل.

ويمكن تأطير حدود الخيال في الآداب والفنون الموجهة للطفل بالنقاط التالية:

1- الخيال ضرورة ولازمة لا بد من وجودها في ما يوجه للطفل من آداب وفنون لأنه يضيف جانبا جماليا.

2- بقدر ما يفرض الخيال عوالم جديدة وجذابة، بقدر ما يجب تجنب ما يثير الفزع والاضطراب النفسي لدى الطفل وقد يؤرق الراشدين.

3- قد يفضي التداخل بين عالم الخيال وعالم الواقع والحقائق في الآداب والفنون الى تشويش وصعوبة في فض الاشتباك بين الواقع والخيال ما لم يتم التأكيد على الفصل الواضح ما بين الواقعي والخيالي أو التأكيد على ان مجريات هذا الادب وذاك الفن إن هي إلا عالم مفترض، ومن الأهمية بمكان استطلاع انطباعات عينة من الاطفال قبل اشهار العمل الادبي او الفني لعموم الاطفال.

ان ما يوحد الكبار والاطفال في تذوقهم للعمل الفني (العرض المسرحي) هو القيم التي تتضمنها رسالة العرض والتي يفترض ان تحوز على رضاهم وتفاعلهم سواء كانوا كبارا أم صغارا، والقيم نوعان مندمجان مع بعضهما هما (المضمون والشكل)، فلا مضمون بلا شكل ولا شكل بلا مضمون، وتوحداهما اللحظة الجمالية التي تعني " الاحساس او الشعور الذي يعتري المرء بقيمة العمل الفني، فهي خبرة مشتركة بين

الفنان والمتلقي، وهي بذلك تقع في صميم الرسالة الفنية بينهما، أي أنها مناط عملية الإبداع وعملية التذوق كليهما، ولا يمكن لتلك اللحظة – أو ذلك الشعور- أن يتحقق إلا بتجسد العمل الفني مائلا – بوصفه وسيطا- بين المبدع والمتلقي على حد سواء، ومن ثم فاللحظة الجمالية هي الصفة الجوهرية في عملية التذوق، وهي كذلك الاصل الذي تنبثق منه عملية التفسير وتعود اليه " (جمال مقابلة: 2006، ص8) فإذا ما تم العمل في ضوء اللحظة الجمالية الجامعة للأطفال والراشدين يتم التوصل الى اطار جامع يوحد الاسرة بمختلف فئات افرادها العمرية ويتشكل جمهور العرض على اساس الأمور المشتركة بين عموم الاسر ويتشارك أفراد الاسرة والمجتمع في تكوين ثقافة جمالية توحدهم ، وعليه " يمكن ان يتشكل الجمهور بشكل عفوي من خلال نقاط التقاء تجمع بين أفراد تلقائيا، او نتيجة لاهتمام مقصود بخلق جمهور محدد كما يحصل في المراكز التابعة للمراكز الثقافية او في المسرح العمالي او المسرح المدرسي حيث تتحدد تسمية هذه الاشكال المسرحية من خلال نوعية الجمهور الذي تتوجه اليه. " (حنان قصاب وماري الياس: ص159) وذلك من منطلق تقديم عروض مسرحية لجميع افراد الاسرة من حيث الفكرة /المضمون ، وجاذبة للأطفال من حيث الشكل (تكوين فضاء العرض : الاضاءة والمنظر والازياء) وان يتقبله ويفهمه الاطفال بلا شك يتقبله الراشدون ويفهمونه من حوار وشخصيات ... وغيرها ، بغية إعلاء وترصين موضوعة على درجة من الأهمية وهي : ثقافة الاسرة الجمالية ، والابتعاد عن التوجهات الثقافية الاحادية الاتجاه نحو فئة عمرية/ اجتماعية محددة التي باتت نزوعا – ينطوي على شيء من التطرف - الى تخصص دقيق ويفرق افراد الاسرة ، بالطبع امر التخصص لا ينطوي على خطأ بقدر ما هو يساعد على تجزئة حادة ودعوات لجعل الثقافة بفروعها العديدة تذهب الى التفرع ، فالأدب - مثلا – تفرع الى أدب أطفال، وأدب كبار(راشدين) وأدب نسوي، وتم تصنيف القصة أو الرواية أو المسرحية أو الشعر بحسب هذه الفئات الى (أطفال وكبار ونساء) وكذلك الفنون تبعت هكذا تصنيف.

وبقدر ما يقترح الباحث هنا مفهوما – فيه شيء من الجدة - بقدر ما هو محاولة لجمع الاشتات في مصطلح واحد، وهذا المصطلح هو : ثقافة الأسرة. الذي يعني : الثقافة بكل أشكالها وأنواعها المتوجهة الى النواة الاساسية في التكوين الاجتماعي، والتي تعنى بعموم القضايا والتطلعات والمعالجات لعموم أفراد الأسرة والتأكيد على أفكار التصالح الاجتماعي بصور من السعادة والسرور.

مؤشرات الإطار النظري:

تتجلى توجهات اعضاء الاسرة كافة للعرض المسرحي المبني على وفق خصائص الواقعية السحرية بما يلي:

- 1- التطلع لحضور الهدف التربوي/ التعليمي الشامل لأفراد الاسرة في عالم يمتزج فيه الواقعي بالخيالي.
- 2- اسهام الكبار بالدور الرقابي على الاعمال الفنية، خشية وجود كلمات خادشة او افعال او غير لائقة او محضورة لمن هم دون سن البلوغ.
- 3- النهل من مصدر موحد (العرض المسرحي) للتربية الجمالية وهذا يؤدي الى مقاربات في تنمية الذوق الفني بين الراشدين والاطفال.
- 4- توحد اللحظة الجمالية قيم العرض المسرحي الدرامية (قيم المضمون وقيم الشكل) من جهة وتوحد الجمهور (الراشدين والاطفال) في عملية التذوق.

الفصل الثالث: إجراءات البحث

مجتمع البحث العروض المسرحية المقدمة على مسارح العاصمة بغداد وقد اختار الباحث عينة قصدية تكونت من ثلاثة عروض متنوعة لمؤلفين ومخرجين لهم حضور واسع وخبرة كبيرة ، ادناه جدول نماذج العينة :

عنوان العرض	المؤلف	المخرج	سنة العرض
شبيك لبيك	حسين علي هارف	حسين علي هارف	2015
لا تقل كاو كاو	سحر الشامي	مهند ناهض الخياط	2019
اميرة الاحلام	فالح العبدالله	حسين علي صالح	2021

عينة البحث:**النموذج الاول : مسرحية (شبيك لبيك)**

قدم هذا العرض صورة درامية عن أهمية العلاقات الأسرية وإعلاءها فوق كل القيم المادية ، وقد تجلى ذلك بفكرة التي قالت : أن الأموال والذهب يجمد المشاعر في حين المحافظة على العلاقات الإنسانية تجعل الحياة. ويمكن إيجاز فكرة العرض بجملة قالها الأب التاجر : (الذهب ليس كل شيء في الحياة) وهذا يعطي درساً بليغاً لجميع أفراد الاسرة بالعمل على تنمية علاقاتهم وتجميل مشاعرهم أكثر من العناية بالجوانب المادية.

يعد التاجر الغني ما يمتلكه من نقود وذهب ، يفاجئه حكيم بدخوله عليه، ويخبره أن الطعام جاهز وابنته تنظره ليتناولوا الطعام سويا، يزجر التاجر الحكيم لأنه قطع عملية استمتاعه بعد النقود والذهب التي يفضلها على تناول الطعام، تدخل زينه وتسأل أباها التاجر: قل لي من تحب أكثر ، أنا أم الذهب؟ وبعد تردد وتفكير يقول التاجر: أنت أم الذهب ؟ الذهب لا لا بالطبع احبك يا ابنتي. تطلب البنت زينة من أبيها الخروج معها للتمتع بالهواء الطلق حيث الأزهار، يخرج معها على مضض.

زينة تنبه أبيها إلى جمال الأزهار ، الأب يجيبها : وما قيمة هذه الأزهار يا ابنتي؟ لو كانت الأزهار من ذهب حقا لكان حبها قد وجب. تبتئس زينة لقول أبيها وتعبّر عن حزنها ، يعود الأب التاجر الى عد النقود والذهب، ويتمنى لو كان كل شيء في الدنيا ذهب. الإضاءة تومض وتتلون مع موسيقى الترقب، صوت ضحك قوي، التاجر يخاف ويخبئ صندوق الذهب، يظهر المارد - وهو شخصية الوحيدة التي جسدها ممثل وليس دمية - ضاحكا وبحركات سريعة يذهب إلى التاجر الخائف، ويعرض عليه خدماته قائلا: شبيبك لبيبك المارد بين يديك. يتقدم المارد من التاجر ويطلب منه ألا يخاف ويخبره بأنه قد سمعه يتمنى أن يكون كل ما في الدنيا ذهباً وأنه رهن إشارة يديه.

يصحو التاجر على هاجس جعل كل ما يلمسه ذهباً، فبمجرد أن يلمس ملابسه تتحول إلى ذهب وكذلك الكرسي والحذاء وغيرها، يفرح بذلك، ولكنه يشكو من أن الأشياء أصبحت ثقيلة، يقرر الذهاب إلى الحديقة ليحول الأزهار إلى ذهب لتفرح ابنته بها، وبمجرد أن يخرج مع الموسيقى ، يدخل الحكيم حاملا الفطور وينادي عليه، وبعد قليل يدخل التاجر مسرورا لأنه حول الأزهار إلى ذهب، يستغرب الحكيم من الأشياء في الغرفة التي تحولت إلى ذهب، يقول له التاجر: لا عليك اذهب ناد ابنتي. يخرج الحكيم، يلمس التاجر الفطور فيتحول إلى ذهب، يتساءل كيف سيأكل؟ تدخل زينة باكية لتشكو أمر تحول أزهار الحديقة إلى ذهب، ينصت المارد إلى حديث زينة وأباها ويتسلل إلى داخل إطار مسرح الدمى، الأب يقول لها محاولا تهدئتها وإقناعها ، الأب التاجر يقبل ابنته فتنحول إلى ذهب، يتحسر التاجر ويندم على فعلته ويبكي، ينادي على خادمه حكيم الذي يأتي مسرعا.

التاجر ينادي على حكيم، الذي يدخل ومن خلفه الطبيب، يستفسر التاجر الأب عن حال ابنته، يخبره الطبيب بأنها قد تحجرت ولا يستطيع فعل شيء لها ، يخرج حكيم والطبيب، يبكي التاجر لأنه خسر ابنته ويعزو السبب إلى المارد الذي منحه قوة اللمسة الذهبية، يبكي التاجر نادما على حبه للذهب، ويعترف بخطئه، يتعاطف معه المارد،

يعطيه إبريقا ويخبره بأن يذهب إلى النهر للاغتسال ثم يملأ الإبريق من ماء النهر ويرش على كل ما تحول إلى ذهب فيعود كما كان عليه

التاجر: تعلمت أن الذهب ليس هو كل شيء في الحياة.

المارد: وسعادة الإنسان ليست في الذهب، بل في الحب والسلام، شببك لبيك، سعادتك بين يديك.

اختيار حكاية وشخصيات وأجواء لا تمت بأي صلة إلى حياة الطفل الواقعية، ولكن هذه الحكاية والشخصيات والأجواء تحتمل كثير من المقاربات مع المنحى الخيالي، وهناك جدلية واضحة في مسألة الخيال والواقع في هذا العرض، إذ إن جميع الشخصيات تنتمي إلى عالم الخيال (الدمى والشخصية الإنسية الوحيدة / المارد) ولكنها جميعا تسلك سلوكا إنسيا حيا بالصوت والحركة وإلى حد ما بنقل المشاعر والانفعالات، وبذلك تقترب نفسيا في أحداث معينة/محددة من المتلقي الصغير وتقلص المسافة الجمالية بين العرض والمتلقي من خلال تعاطف المتلقي، ومن أبرز تلك الأحداث: تحول شخصية زينة /بطلة العرض إلى تمثال ذهبي، الذي يدفع المتلقي للتعاطف مع شخصية زينة .. وقد نأى المؤلف/المخرج بأحداث العرض عن الواقعية، فقد اعتمد على أحداث خيالية/ غير المنطقية وقدرة خارقة امتازت بها شخصية المارد، فاللمسة الذهبية التي وهبها المارد للتاجر هي قدرة خارقة، بل إن ظهور المارد نفسه يعد أمرا غير طبيعي

تعاني شخصية زينة بطلة النص/ العرض من شعور ان ابيها لا يوليها الاهتمام المطلوب ولا بمنحها مقدار من الحب بقدر ما يهتم ويحب النقود والذهب، مما استدعى تلقين الأب درسا بواسطة قوة خارقة تمثلت بشخصية (المارد) الذي يلبي رغبة الأب الجشع بأن يعطيه قدرة على تحويل كل ما يلمسه ذهباً، والقدرة الفائقة الخارقة تمتع بها الأب من خلال ما يهبه المارد له، ولغرض حل الصراع يقوم المارد بمنح الأب قدرة على ارجاع ما تحول الى ذهب الى طبيعته الاولى.

لا يوجد في هذا العرض الفاظ خادشة للحياء أو داعية للعنف ولا يتضمن افعال غير منسجمة مع القيم الاجتماعية السائدة، ويركز على هدف تربوي للآباء تحديداً – ويمكن ان يعمم لجميع أفراد الأسرة – بالعمل على تنمية مشاعرهم والافصاح عن عواطفهم لبعضهم.

ثمة لحظات جمالية توحد مشاعر الجمهور منها: الاثارة الحاصلة لحظة تحول ابنة التاجر الى تمثال ذهبي، وهي لحظة تشويق الى ما سيؤول اليه امرها وتعد ذروة

الصراع بين التاجر ونفسه ، ولحظة الانفراج حين تحررها (ابنة التاجر) من حال التمثال الذهبي الى وضعها الطبيعي. الاحداث في مجملها تولد شفا وحنينا الى للعيش في عالم الخيال المتداخل مع الواقع وهذا يسهم بالحفاظ على روح الطفولة لدى الجميع.

النموذج الثاني: مسرحية (لا تقل كاكاو)

الفكرة والعوالم التي انشأها المخرج بناء على نص المؤلفة تتوافق الى حد كبير مع ذائقة الكبار والصغار لما فيها من دعوة للعيش بسلام وانهاء لكل اشكال العداء

تفرح البطة عندما ترى صغيرها (فرخ البط) وقد كسر قشرة البيضة واخرج رأسه منها ، ولكنه لا يريد الخروج من البيضة لأنه بمجرد أخرج رأسه من قشرة البيضة رأى الديك يحاصر الفأر ويريد التهامه ، ورأى الهر يطارد الديك ليسد جوعه به ، يفر الديك هاربا ، ثم يأتي الكلب ليحاول النيل من الهر ، إلا أنه يهرب ويركض الكلب خلفه ، يخاف فرخ البط من هول ما رأى ويقول: كاكاو، ما هذا الذي رأيته؟ وما هذا الذي سمعته؟ هل هذا هو العالم الجديد (بحزن) مستحيل ، مستحيل.

تطلب البطة منه الخروج من البيضة نهائيا ، يقابلها بالرفض ، تسمع كلامه مقلوبا مثل: صوت البط الطبيعي (واك واك) الفرخ يقول (كاو كاو) تقول له أمه أخرج ، بدل ان يقول : لا اخرج. يقول (اخرج لا) وهكذا أصبح يقلب الكلمات وفي عينه حول ، نتيجة الصدمة التي تلقاها عندما شاهد الحيوانات أحدهم يطارد من الآخر يريد أكله انه عالم مخيف مليء بالعداء ، حتى أن الفرخ الصغير لا يريد تعلم السباحة والقراءة والكتابة وتعجز المعلمة الاوزة عن تعليمه ، ولا يعالج ازمة فرخ البط إلا عندما تتشاور البطة مع الاوزة على استدعاء الحيوانات التي صدم فعلها فرخ البط ويتفقون معهم على إظهار الود والوئام والمحبة والسلام امام فرخ البط ، وحالما يشاهد الفرخ ذلك يخرج من البيضة ويستعيد القدرة على الكلام بصورة طبيعية ويحتفل الجميع ويعم الفرخ .

تكمن بطولة (فرخ البط) في أنه اتخذ موقفا من الأحداث التي تجري أمامه عندما قرر ألا يخرج من البيضة وانعكس ما رآه على قدرته على النطق السليم ، ونتيجة هذا الموقف ، ولغرض اعادة نطقه الطبيعي للكلمات عملت الحيوانات على تغيير سلوكها العدائي إلى سلوك مسالم ، مما يثير حماسة المتلقي وتطلعاته للتوحد مع مشاعر هذا البطل.

تجلى الهدف التربوي للعرض لقد ادرك (فرخ البط) ومعه الجمهور بمختلف فئاته العمرية الحاضرة الخطر المحدق في حال استمر الصراع والعداوة بين الكائنات جميعا ، لذا يتحتم عليهم معالجة الامر بالحسنى دائما ، وكان الانسجام بين الحوار المبسط والمضمون الموجه للإنسان اينما كان وفي كل الازمان من جماليات هذا العرض التي يتذوقها المتلقي الطفل والراشد وتسهم في تكوين لحظات جمالية يعيشها الجميع تتوحد خلالها مشاعرهم.

النموذج الثالث : مسرحية (اميرة الاحلام)

ي طرح العرض فكرة اساسية هي : عندما يتكاسل الانسان سيجني تداعيات سلبية ، وذلك عبر جدلية الثنائيات: النشاط والكسل ، النوم والعمل ، الواجبات والملل.

بدأ العرض بحلم الشخصية المحورية (فراس) وهو يبارز وحشا بالسيوف ، وبعد عناء ومكابدة يتفوق وتتصر قدرة (فراس) الرياضية/ الجسدية على الوحش. بعد هزيمة الوحش ، يعود (فراس) الى نومه واحلامه ، يدق جرس المنبه ، وتحضر الى المسرح (شخصية الساعة/المنبه) يدور جدل مشوق ملؤه الحركة الرشيقة واللياقة العالية بين (فراس) و(الساعة/المنبه) في إطار كوميدي ممتع ، يصر (فراس) على النوم والكسل والاستمتاع بالأحلام ، تظهر شخصية (أميرة الاحلام) بصورة تملأ فضاء المسرح بأجواء حلمية ، إذ كانت الاطلالة من عمق المسرح والنزول من أعلى نقطة ، مع الاضاءة الملونة وأزياء الأميرات المحبب للأطفال ، ومهمتها الاساسية : ان تهب الأحلام للجميع أثناء الليل ، ولكنها تعمل استثناء لبطل المسرحية (فراس) وتهبه حلما خلال النهار داخل حلمه ، يدور الحلم الجديد حول العطلة أو ما يمكن تسميته (اللا عمل) ويؤيد (فراس) في رغبته في عالم (العطلة) شخصية (سيد الكسل) الذي تتجلى قدرته بجعل (فراس) يعيش في عالم معطل ، وعندما يجوع (فراس) ويذهب بمعية الكسل لإحضار الخبز من الفرن ، يصطدم بالتعطيل الذي تمناه وحققته له اميرة الاحلام ، يطال الكسل (الفران) المستثمر للعطلة بالنوم ، فلا يوجد خبز ليشتريه فراس الجائع ، الشخصية الوحيدة التي لم تعطل وتستسلم للكسل هو اللص الذي يريد سرقة كل ما يملك (فراس) وهنا يتبلور الصراع ويتصاعد بين مجموعة (فراس) والمنبه والفران) ومجموعة (الاص وصيد الكسل) مما يجعل الفران يستعين بكلمات سحرية ، حالما تقال الكلمات بوجه اللص يجمد ويكف عن عدائه لفراس وأصدقائه ، ويترك الاستحواذ على ممتلكات الآخرين.

ولم تظهر مقاومة فراس لشخصية اللص إلا بالتردد والقلق ولم ينتصر فراس على اللص إلا بالاستيقاظ من كابوس العطلة الدائمة والكسل المقيت ، وهكذا ينتهي العرض باستيعاب (فراس) للتجربة التي خاضها عبر الحلم الذي وهبته إياه اميرة الاحلام وهو: ان التعطيل وحب النوم يقود الى مصاحبة الكسل، وتجعل اللصوص يسرحون ويمرحون ولا فكاك من ذلك إلا بالانتباه للساعة والتقيد بمواعيد الدراسة والعمل ، و لجأ المخرج إلى النهاية المتناغمة مع عالم الطفل والتي تعد من ضرورات عروض مسرح الطفل وهي: انتصار (فراس) على الكسل ورفض الوضع المعطل المستمر، بفعل حكمة اميرة الاحلام، وليكون مشهد ختام العرض احتفاليا : أغنية يرقص على إيقاعها الجميع.

الفتى فراس شخصية واقعية ومن الطبيعي ان يكون مثل بعض الفتيان المحبين للنوم والكسل ولكنه خلال النوم يأخذ المتلقي بعوالم الحلم/الخيال بقصد معالجة حالة الكسل ومساوئه ويدفعه الى الحيوية والنشاط ، ولا يقتصر امر المعاناة من حالة الكسل على الاطفال بل يمتد الى بعض الراشدين وتشكل تبعات الكسل ازمة للكثيرين ، اما الذين يتمتعون بالنشاط فإن مشاهدتهم للعرض تدهم بطاقة اضافية لأن العرض اعطاهم تنبيهها وتحذرا مضادا للكسل. ومما قد يجمع المتلقين من لحظات جمالية هو مشاهدتهم لأميرة الاحلام المحاطة بمقاربات الشخصيات التي تظهر بالأحلام من حيث الشكل ، فضلا عن تمتعها بقدرة منح الاحلام للناس وهو امر جديد ينطوي على غرابة مدهشة ، وثمة امر آخر يوحد مشاعر الجمهور هي الترقب لكيفية تخلص بطل العرض (فراس) من حال الكسل والتعطيل المحيط به والانتقال الى حالة النشاط ، تستثير هذه المشاعر ذكريات الطفولة لدى الحضور الراشدين ، وبذات الوقت تثير صورة الكسل المتلقين الاطفال وتبقى راسخة في وعيهم.

الفصل الرابع

عرض النتائج ومناقشتها:

1- تضمنت نماذج العينة الثلاث هدفا تربويا واضحا من خلال طرح الفكرة الرئيسية للعرض ، فقد كانت فكرة النموذج الاول (إعلاء قيم العلاقات الاسرية فوق الامور المادية) وفكرة النموذج الثاني (انهاء كل اشكال العداء ومظاهر العنف والعمل على العيش بسلام ووثام) أما فكرة النموذج الثالث فقد طرح فكرة (محاربة الكسل والتعطيل والحض على الحيوية والنشاط).

2- لم تتضمن النماذج العينة الثلاث أي فعل او حوار خارج المنظومة الاخلاقية والقيمية للمجتمع ، ولا حتى بالإحياء القابل للتأويل.

3- قدمت نماذج العينة الثلاث شكلا فنيا حافلا بتنوع الشخصيات والمناظر والازياء ، يتضح ذلك من خلال تعدد شكل الشخصيات في النموذج الاول (شبيك لبيك) بين الدمى وشخصية الممثل ، وأنسنة الشخصيات الحيوانية (البطة و فرخ البطة والديك والفأر والهر والكلب) بتصميم ازياء واقنعة موحية بنوع الحيوان بدقة ، وكذا فعل المصمم لأزياء شخصيات النموذج الثالث (أميرة الاحلام) الذي عمل على أنسنة بعض الشخصيات مثل شخصية الكسل وشخصية الساعة/المنبه ، وابقى على ملامح الشخصيات الانسانية الموحية بباطنها حين منح بطل المسرحية مكياجا تجميليا وازياء ، وعمل المصممون على مناظر واضاءة دعمت شكل العرض ليتوافق مع المضمون مما اسهم في انتاج اللحظات الجمالية الموحدة لمشاعر الجمهور.

4- حفلت العروض الثلاث (عينة البحث) بأحداث وصراع التزم بإيقاع متصاعد ، بعيدا عن الرتابة والملل وقريبة من الاثارة والتشويق ، وصولا الى نهايات تلبي توقعات المتلقي ، اذ انتهى عرض (شبيك لبيك) بعودة الاشياء التي صارت ذهبا الى طبيعتها مع ندم التاجر/الاب على فعلته ، وانتهى عرض (لا تقل كاوكاو) بتصالح الحيوانات والعيش الكائنات بسلام ، وانتهى عرض (اميرة الاحلام) بالقضاء على الكسل واللصوص ، وجميعها نهايات سارة لأحداث وصراعات خيالية ، وتتوافق هذه النهايات مع القيم الاجتماعية /الانسانية في الواقع.

الاستنتاجات

1- اسلوب الواقعية السحرية في عروض مسرح الطفل تفرضه خصائص مرحلة الطفولة، إذ أنه بحكم طبيعة الاطفال العقلية/ الحسية وتكوينهم النفسي، يميلون الى المزيج الخيالي / الواقعي، وكذلك الحال عند الراشدين لأن الخيال جزء من التكوين العقلي للإنسان في المراحل العمرية كافة.

2- تتاغمت نماذج العينة مع روح الروح الانسانية في جميع مراحلها العمرية التي تهفو الى رؤية الواقع بصيغة غير تقليدية ، وبما يجعل ما يشغف اليه المتلقي محور نتاجه الفني.

3- الأخذ بخصائص الواقعية السحرية تعني محاكاة صورة فنية تتجلى بالمزج ما بين عالم الواقع وعالم الخيال، فالإنسان عموما يريد رؤية العالم على وفق بصيرته أكثر مما يريد أن يراه فعلا وواقعا.

- 4- يسهم العرض المسرحي وجميع الفنون بإضافة تربوية تدفع باتجاه تنمية أفراد الأسرة وتعزيز خبراتهم الجمالية بمختلف مراحلهم العمرية.

قائمة المصادر

- 1- أحمد نجيب، المضمون في كتب الأطفال، دب، دار الفكر العربي، 1979.
- 2- جان دوفينيو: سوسيولوجية المسرح- دراسة على الظلال الجمعية، ترجمة: حافظ الجمالي، دمشق، مطبعة وزارة الثقافة، 1976.
- 3- جمال مقابلة: اللحظة الجمالية – محاولة فهم نقدية، الكويت، مجلة عالم الفكر، المجلد 35، العدد 1، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، يوليو – سبتمبر 2006.
- 4- جميل صليبا: المعجم الفلسفي – بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية، ج1، بيروت، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، 1982.
- 5- حامد أبو احمد: في الواقعية السحرية، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، 2008.
- 6- حنان قصاب وماري الياس: المعجم المسرحي، ط2، بيروت، مكتبة لبنان- ناشرون، 2006.
- 7- سامي خشبة: مصطلحات فكرية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مهرجان القراءة للجميع 1997.
- 8- سامي نصار محمد وزميله: اتجاهات جديدة في تعليم الكبار، الكويت، مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع، ط1، 2000.
- 9- علي الحديدي: في أدب الأطفال، القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية، ط2، 1976.
- 10- عواطف إبراهيم محمد وهدى محمد قناوي: الطفل العربي والمسرح، القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، 1984.
- 11- مصطفى تركي السالم: الإلقاء في مسرح الطفل- بناء نظام مقترح، أطروحة دكتوراه غير منشورة، بغداد، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1998.
- 12- ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الادبي – إضاءة للأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا pdf، ط3، الدار البيضاء-المغرب، المركز الثقافي العربي، 2002.
- 13- هادي نعمان الهييتي: أدب الأطفال – فلسفته وفنونه وسائطه، بغداد، وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، 1978.
- 14- هبة محمد عبد الحميد: أدب الأطفال في المرحلة الابتدائية، عمان، دار الصفاء للنشر والتوزيع، ط1، 2006.

- 15- هريبرت ريد: معنى الفن، ترجمة: سامي خشبة، القاهرة، مهرجان القراءة للجميع، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
- 16- وينفريد وارد: مسرح الأطفال، ترجمة: محمد شاهين الجوهري، بغداد: الجامعة المستنصرية، المطبعة العصرية، 1986.

بناء مقياس للاستجابة الجمالية لطلبة معاهد الفنون الجميلة

Constructing a scale for the aesthetic response of students of fine arts institutes

ا.د فراس علي حسن الكناني

م.د مصطفى عبد اللطيف

Mustafa Abdel Latif Abdel Hamid

Pro.Dr. Firas Ali Hassana

Mustansiriya University - Iraq - Baghdad / College of Basic Education / Department of Art Education

firasa30@uomustansiriyah.edu.iq

الكلمات المفتاحية: الاستجابة الجمالية , التربية الجمالية والتذوق الفني في معاهد الفنون الجميلة , بناء المقاييس الفنية .

ملخص البحث:

في اطار البحث عن تفاعلية تدريس الفنون الجميلة وتعرف تأثيرها في استجابات الطلبة الجمالية , لما للفن والجمال من اهداف تربوية وتعليمية , ياتي البحث الحالي الذي يهدف الى بناء مقياس للاستجابة الجمالية وفق السياقات العلمية الخاصة ببناء المقاييس النفسية, وتجريبه على عينة من طلبة معاهد الفنون الجميلة لتعرف مستوى الاستجابة الجمالية لديهم.

استعمل الباحثان المنهجين الوصفي والتجريبي , وقاما ببناء مقياس للاستجابة الجمالية يتألف من 45 فقرة, وتم التحقق من صدقها واتساقها الداخلي وثباتها , وبعد استكمال اجراءات البناء تم تطبيقه على طلبة المرحلة الثانية في معهد الفنون الجميلة / الكرخ الثانية للعام الدراسي (2022-2023), وتم حساب درجات استجاباتهم على فقرات المقياس وفق مقياس التصحيح الخاص به , لتظهر النتائج وجود دلالة احصائية وان طلبة المعهد يتمتعون بقدر جيد من الوعي الفني انعكس ايجابيا على اجاباتهم على فقرات المقياس , يوصى الباحثان باعتماد المقياس في دراسات تجريبية اخرى لفاعليته في تحقيق الغرض منه , ويقترحان اجراء دراسة لتعرف استجابة طلبة المرحلة الجامعية وفقا لفقرات المقياس .

Keywords: aesthetic response, aesthetic education and artistic appreciation in fine arts institutes, building artistic standards.

Research Summary:

Within the framework of the search for the interaction of teaching fine arts and knowing its impact on the aesthetic responses of students, because of the educational and educational goals of art and beauty, the current research aims to build a measure of aesthetic response according to the scientific contexts related to building psychological measures, and experimenting with it on a sample of students of fine arts institutes to know their level of aesthetic response.

The researchers used the descriptive and experimental approaches, and they built a measure of the aesthetic response consisting of 45 items, and its validity, internal consistency, and stability were verified. Calculating the scores of their responses to the items of the scale according to its correction scale, so that the results show that there is a statistical significance and that the students of the Institute have a good amount of technical awareness that reflected positively on their answers to the items of the scale. The researchers recommend that the scale be adopted in other experimental studies for its effectiveness in achieving its purpose, and they suggest conducting A study to know the response of undergraduate students according to the items of the scale.

الفصل الاول: الاطار المنهجي

مشكلة البحث :

يشهد عصرنا الحاضر تطور معرفي وتأثيرات نفسية نتيجة الضغوط النفسية والتوجهات السلوكية في الفن والتربية الفنية بفضل اجهزة وبرامج التواصل وشبكات النت , والذي بات يُشكل بُعداً أساسياً ومهماً من ابعاد المعاصرة والحدثة التي نعيش, لما له من تأثير بتراكم المعرفة, ومكانة بالغة الاهمية في التواصل المعرفي, والمثاقفة العلمية بمختلف مفاصل الحياة, لذا عصرنا الحالي يحتاج الى اعداد انسان متطور قادر على استثمار ما حباه الله عز وجل به من قدرات عقلية , قال تعالى : ((وَلَقَدْ كَرَّمْنَا بَنِي آدَمَ وَحَمَلْنَاهُمْ فِي الْبَرِّ وَالْبَحْرِ وَرَزَقْنَاهُمْ مِنَ الطَّيِّبَاتِ وَفَضَّلْنَاهُمْ عَلَى كَثِيرٍ مِمَّنْ خَلَقْنَا تَفْضِيلًا)) (الاسراء , الاية 70) , وما تتولد لديه من انماط للتفكير والاستجابات تساعده في تكيف ظروفه, وحاجاته مع التغيير الذي يحدث ببيئته والافادة منه ايجابيا, حتى يساير ويتصف بالتغير والتطور السريعين, فيستطيع ان يجاري الجديد في مجاله.

وفي هذا السياق يرى الباحثان اننا اليوم في عصر العولمة نقف امام تحديات في فحص وقياس استجابات الطلبة النشاطات والتطلعات التربوية , ولما كان للفن والجمال من اهداف تربوية وتعليمية , يجد الباحثان ضرورة استعمال المقاييس المناسبة والتي تتمتع بالخصائص السيكمترية التي تضمن نتائج صحيحة يعتد بها في الكشف عن مديات تحقق اهداف الفن ومنها الاستجابة الجمالية, التي اصبحت الشغل الشاغل للفن مع ظهور الاتجاهات الحديثة التي ترى موت المؤلف والاهتمام بقراءة المتلقي وانطباعاته التي تتولد لديه من خلال معايشة العمل الفني ومحاولة تفسيره والاستمتاع به في ظل رؤيته ومفاهيمه الخاصة , فالتجربة الجمالية مطلب فني هام , وفي هذا السياق يأتي البحث الحالي الذي تحددت مشكلته في عدم وجود مقياس للاستجابة الجمالية ' يتناسب والبيئة العربية, او يتوافق مع متطلبات البحث العلمي, اذ لحظ الباحثان اعتماد الكثير من الدراسات مقياس مثل كرافس للحكم الجمالي وللتذوق الفني وللإستجابة الجمالية, برغم عدم وجود صورة واضحة له الامر الى دفع الباحثان لمحاولة بناء مقياس للاستجابة الجمالية وفق السياقات العلمية الخاصة ببناء المقاييس النفسية, واعتماده لطلبة معاهد الفنون الجميلة.

اهمية البحث:

توفر معاهد الفنون للمتعلم ممارسة مهاراته الفنية, واستعمال قدرات الطالب الذاتية من طريق مواقف تشجعه على الابتكار والتعبير المرتكز على الاستجابات المنفردة

والخبرات المكتسبة كجزء من العملية التعليمية فهي مؤسسات تعليمية تسعى لتحقيق الاهداف التربوية والتعليمية وتنمية التذوق الفني وبناء الحس والوعي الجمالي لدى الطلبة, كما تعد الاستجابة الجمالية من الاهداف الاساسية في تعليم الفنون وتحقيق التفاعلية بين المعلم والمتعلم , وميدان البحث فيها يرتبط بظهور الفن ذاته .

مما تقدم يرى الباحثان ان أهمية البحث الحالي تتجلى بنقاط عديدة ابرزها الآتي:-

1. أهمية المقاييس النفسية التي تقيس الجوانب السلوكية للمتعلمين ومتذوقي الفن.
2. أهمية التربية الفنية والتذوق الفني بوصفهما لغة وتربية جمالية.
3. أهمية الاستجابة الجمالية بوصفها محورا هاما بالعمل الفني.
4. أهمية عينة البحث المتمثلة بطلبة معاهد الفنون الجميلة , كونهم رسل للفن .
5. قد يفيد المقياس الباحثين في مجالات الفن والاستجابة الجمالية.
6. قد يمهّد البحث الحالي الى ابحاث اخرى بنفس المجال .
7. قد يسهم البحث الحالي في تسليط الضوء على بعض الامور والخطوات العلمية اللازمة لبناء المقاييس الفنية.

هدف البحث :

يهدف البحث الحالي الى :

بناء مقياس للاستجابة الجمالية لطلبة معاهد الفنون الجميلة.

حدود البحث :

الحدود الموضوعية : يتحدد البحث الحالي بموضوع الاستجابة الجمالية وما يرتبط بها من مفاهيم نفسية وفنية.

الحدود المكانية : المعاهد الفنية في العراق – محافظة بغداد .

الحدود الزمانية : العام الدراسي 2022- 2023 م.

الحدود البشرية : طلبة معاهد الفنون الجميلة .

تحديد وتعريف المصطلحات :

قام الباحثان بتحديد المصطلحات المهمة وقاما بتعريفها وكالاتي:

اولا:- المقياس :

عرفه (عبده , 1999) بأنه : اداة لجمع البيانات في موضوع محدد , بشكل استمارة تتضمن عدد من الفقرات او الجمل الخبرية يطلب من عينة من المفحوصين الاجابة عليها . (عبده , 1999,ص 161)

ثانيا:- الاستجابة الجمالية :

1 : عرفها(برلين 1974)بأنها: سلوك ، يمتد في معظم استجاباتنا وينعكس في إحساس بالاستمتاع بالجمال يؤدي إلى درجة ما من تقبل أو رفض الموضوع الذي أثار فينا الإحساس بالجمال . ويثير فينا احساس عديده مثل الإحساس بالسرور، والنشوة ، والمتعة...الخ، أو حتى رغبة المتلقي في رؤية المثير الجمالي مرات عديدة. (Berlyne،،1974,p140)

2 : عرفها(ريد 1975) بأنها : ((استعداد للإحساس باكتمال حادثة ما في خبرتنا باعتبارها صحيح ومناسبة فتشكل ما أطلق عليه اسم العامل الجمالي في الادراك الحسي)).(ريد،1975،ص،71)

3 : عرفها(ستولينتز 1981) بأنها : تجربة نقبل فيها موضوعاً ونستمتع به لذاته فحسب فلا نستخدمه اداة لأغراض علمية ولا نسعى لاستخلاص معرفة منه ولا نهتم بنتائجه من حيث الخير والشر.(ستولينتز، 1981،ص557)

4 : عرفها(عبد الحميد ،2001) بأنها :عملية مركبة تشتمل على مقارنات، وتمييزات، واختيارات بين البدائل الجمالية المتاحة ، ويتم التعبير عنها من خلال تعبيرات لفظية أو اختيارات سلوكية معينة.(عبد الحميد ، 2001 ،ص 72)

5 : عرفها (احمد،2008) بأنها: القدرة على تنظيم ادراك المتلقي للجمال داخل اطر استيطيقية يحملها المتلقي في مجاله النفسي وان الاستجابة للجمال في الفن كامنة في كل شخص وقابلة للنمو. (احمد،2008،ص199)

مناقشة تعاريف الاستجابة الجمالية:

مما تقدم يتضح في الاستجابة الجمالية الاتي:

- 1- شمول الاستجابة الجمالية على المفاضلة بين الموضوعات الجمالية المعروضة على المتلقي .

2- تؤكد الجانب الايجابي من موقف المتلقي الذي يتسم بالقبول والاستمتاع دون الإشارة الى احتمال الرفض او النفور من الموضوع الجمالي .
التعريف الاجرائي للاستجابة الجمالية :
 هي الدرجة التي يحصل عليها طلبة معهد الفنون الجميلة نتيجة استجابتهم على اختبار الاستجابة الجمالية الذي صممه الباحثان لاغراض البحث الحالي.

الفصل الثاني :الاطار النظري والدراسات السابقة

المبحث الاول : المقاييس في البحث العلمي:

في حياتنا اليومية يقال أننا نقيس و نستخدم بعض المعايير لتحديد الوزن أو الطول أو بعض السمات الأخرى لجسم مادي.نقيس أيضاً عندما نحكم على مدى إعجابنا بأغنية أو لوحة أو شخصيات أصدقائنا. نحن ، بالتالي ، نقيس الأشياء المادية وكذلك المفاهيم المجردة. فالقياس مهمة معقدة ومتطلبة نسبياً ، خاصة عندما يتعلق الأمر بظواهر نوعية أو مجردة.

مفهوم القياس:

القياس هو عملية تخصيص الأرقام للأشياء أو الملاحظات, والقياس هو عملية تعيين جوانب مجال ما على جوانب أخرى ، ومستوى القياس هو دالة للقواعد التي بموجبها يتم تعيين الأرقام. من السهل تعيين أرقام فيما يتعلق بخصائص بعض الكائنات ، ولكن من الصعب نسبياً فيما يتعلق ببعض الأشياء مثال ذلك قياس أشياء مثل التوافق أو التفضيل أو الذكاء أو الاستجابة الجمالية أقل وضوحاً بكثير ويتطلب اهتماماً أكبر بكثير من قياس الوزن أو العمر البيولوجي للفرد, وما شابه امر يتطلب من الباحث ان يكون متيقظاً بشأن هذا الجانب أثناء قياس خصائص الأشياء أو المفاهيم المجردة.

مصادر الخطأ في مقاييس البحث العلمي:

يجب أن تكون مقاييس البحث العلمي دقيقة ولا لبس فيها في الدراسات البحثية مثالية ومع ذلك لا يتم تحقيق هذا الهدف بالكامل في اغلب الاحيان, عليه يجب أن يكون الباحث على دراية بمصادر الخطأ في مقاييس البحث العلمي. فيما يلي المصادر المحتملة للخطأ في مقاييس البحث العلمي:

(أ) المستجيب :بالخصوص في المقابلات قد يكون المستجيب متردداً في التعبير عن مشاعر سلبية قوية أو من الممكن أنه قد يكون لديه القليل جداً من المعرفة, كما تؤدي

العوامل العابرة مثل التعب والملل والقلق وما إلى ذلك إلى تقييد قدرة المستفتي على الاستجابة بدقة وبشكل كامل.

(ب) الموقف: قد تأتي العوامل الظرفية في الموقف مؤثرة على نتائج المقاييس فيمكن أن تضع ضغطًا على الاستجابة، على سبيل المثال يكون المستجيب مترددًا في التعبير عن مشاعر معينة.

(ج) أداة القياس: يمكن للقائم بإجراء المقابلة تشويه الردود عن طريق إعادة صياغة الأسئلة أو إعادة ترتيبها. قد يؤدي سلوكه وأسلوبه ومظهره إلى تشجيع أو تثبيط ردود معينة من قبل المستجيبين.

(د) الأداة: قد ينشأ خطأ بسبب استخدام الكلمات المعقدة والمعاني الغامضة بما يتجاوز فهم المستجيب وما إلى ذلك، هي بعض الأشياء تؤدي لأخطاء بالقياس.

ويمكن تحسين الموثوقية بالطريقتين التاليتين:

- (1) من طريق توحيد الظروف التي يتم إجراء القياس في ظلها .
- (2) من طريق توجيهات مصممة بعناية للقياس مع وجود تجانس بالمجموعات، واستخدام أشخاص مدربين ومتحمسين لإجراء البحث.

تقنية تطوير مقاييس البحث العلمي

تتضمن تقنية تطوير مقاييس البحث العلمي عملية من أربع مراحل، موضحة بالشكل أدناه:



شكل 1 يبين خطوات تقنية تطوير مقاييس البحث العلمي

ويقصد بتطوير المفاهيم أن الباحث يجب أن يتوصل إلى فهم للمفاهيم الرئيسية المتعلقة بدراسته، وتكون هذه الخطوة أكثر وضوحًا في الدراسات النظرية مقارنة بالدراسات الواقعية، حيث غالبًا ما تكون المفاهيم الأساسية مثبتة بالفعل.

أما خطوة تحديد أبعاد المفهوم فتتطلب الخطوة من الباحث تحديد أبعاد المفاهيم التي طورها في المرحلة الأولى. ويمكن إنجاز هذه المهمة إما عن طريق الاستنتاج، أي من خلال اعتماد نهج حدسي إلى حد ما أو عن طريق الارتباط التجريبي للأبعاد الفردية بالمفهوم الكلي و / أو المفاهيم الأخرى.

وفي خطوة اختيار المؤشرات يؤدي استخدام أكثر من مؤشر إلى استقرار الدرجات كما أنه يحسن صحتها.

وفي خطوة تكوين الفهرس ندمج المؤشرات المختلفة في ثبوت واحد مفهرس وفق اليات الدراسة .

وجد الباحثان ان الخطوات العملية لبناء المقاييس النفسية يمكن تحديدها بالاتي:

1. تحديد الغرض من بناء المقياس
2. تحديد الاطار النظري للمقياس
3. تحديد مجالات المقياس
4. صلاحية مجالات المقياس واستقلالها
5. تحديد الاهمية النسبية لكل مجال
6. إعداد الصيغة الأولية لفقرات المقياس (خطوات الاعداد)
7. اعداد تعليمات المقياس
8. التجربة الاستطلاعية للمقياس
9. تطبيق المقياس على عينة البناء لأغراض التحليل الاحصائي
10. تاكيد موضوعية الاستجابة للمقياس
11. تصحيح المقياس

12. استخراج الاسس العلمية للمقياس ويتم بالاتي:

اولاً: الصدق : ويكون اما صدق المحتوى, او صدق البناء (عن طريق : القدرة التمييزية للفقرات , الاتساق الداخلي), او باستخراج الصدق العاملي

ثانياً: الثبات (الاستقرار): ويوجد باعادة الاختبار , او عن طريق التجزئة النصفية

او بواسطة معامل الفا كرونباخ.

المبحث الثاني : مفهوم الاستجابة الجمالية :

يعد مجال الاستجابة الجمالية والتذوق الفني مجال ثري, يتطلب منا البحث في الجوانب النفسية واء علماء النفس التي ابرزها ان الاستجابة مرتبطة بالمشير نوعه وقوته.. كما علينا ان لا نهمل ميادين الحياة والوعي والفن والنقد والتذوق والتفضيل, فالاستجابة قد تعني الرؤية الفنية الصحيحة للعمل مع احتمالية ان يكون العمل بصري كالفنون التشكيلية او سمعي كالفنون الموسيقية والسردية او كليهما كالمسرح والسينما والاعمال التلفزيونية , وعلى هذا الاساس يرى الباحث للوصول لفهم وافي عن الاستجابة الجمالية لزوم تقسيم وتعرف العوامل المؤثرة في الاستجابة الجمالية وكالاتي :

اولا : العوامل النفسية واء علماء النفس (الاساس النفسي) :

بدأ الاهتمام بالمعرفة الإنسانية منذ عهد الإغريق من خلال مناقشتهم لطبيعة واصل المعرفة كأفلاطون وأرسطو وكانت هذه المناقشات الجدلية فلسفية في المقام الاول من حيث طبيعتها , وكان الموقفان المفسران لها يعبران عن التجريب والفطرة .

وخلال القرون السابع عشر والثامن عشر والتاسع عشر اشتد الجدل بين الفلاسفة الإنكليز حول النظرة الواقعية للملاحظة والتجريب وبين الطرف الآخر من الفلاسفة المؤيدين لوجهة النظر الفطرية، وكانت هذه المناقشات تقوم على أساس فلسفي واستمر الجدل والمناقشات الفلسفية مدة طويلة تطورت خلالها علومها بشكل ملحوظ مثل الفلك والطبيعة، والكيمياء، والأحياء إلا أن هذا التطور لم يصاحب أية ملاحظة لتطبيق المنهج العلمي لفهم المعرفة الإنسانية ولم يجد هذا الفهم مكاناً. حتى نهاية القرن التاسع عشر حيث كان يبدو قبل ذلك أن الطبيعة الإنسانية غير قابلة للتحليل العلمي، وكان علم النفس معرفي يتمركز حول الذات والأساطير والأبحاث المشوشة نحو

طبيعة النفس البشرية. وخلال أكثر من مائة عام الأخيرة ثم الوقوف على أن المعرفة الإنسانية يمكن أن تكون موضوعاً للدراسة العلمية أكثر من كونها تأملات فلسفية.

ففي ألمانيا أسس فونت عام 1879 أول معمل لعلم النفس وكان هذا العلم هو علم النفس المعرفي مقارنة بالفروع الرئيسية الأخرى لعلم النفس الأخرى لعلم النفس، وقد استخدم فونت و تلاميذه وجانب كبير من علماء النفس طريقة الاستبطان وهي طريقة منهجية، وكان الفاحصون من ذوي التدريب العالي المستوى يقدمون التقارير عن مضمون الشعور لديهم من خلال ظروف أو شروط تجريبية . بعناية ودقة، وكان الاعتقاد السائد هو أن عمل الذهن يجب أن يكون مفتوحاً للاختبار أو الملاحظة الذاتية، وقد اعتقد (فونت وآخرون) بأن الاختبار الذاتي المكثف سوف يكون قادراً على تحديد الخبرات الأولية الأصلية التي ينشأ منها التفكير، لذلك كان على عالم النفس ان يبدأ ببناء نظرية موجهة إلى اعتبار محتوى أو مضمون التقارير الاستبطانية الذاتية وقبل نهاية القرن التاسع عشر حاول علماء النفس الألمان استخدام طريقة الاستبطان لدراسة الاستجابات والعمليات الذهنية (introspection). لقد انشغل علماء النفس الأمريكيين الأوائل فيما قد أطلقوا عليه اسم (الاستبطان) لأنه لم يكن علم النفس الاستبطاني لدى فونت مقبولا بدرجة كبيرة في أمريكا*، وفي أوروبا قدمت المعامل (المختبرات) أنماطاً مختلفة من تجارب الاستبطان بالوقت الذي كان يتم فيه تجاهل عملية الاستبطان خلال القرن التاسع عشر، وقد بدأ واضحاً من تجارب المعامل المختلفة أن هذه الطريقة لا تعطي رؤية واضحة بالنسبة للأعمال أو العمليات التي تتم في الذهن ولم يكن الكثير من الأعمال المهمة في الوظائف العقلية واضحة بالنسبة للخبرة الشعورية، وفي القرن العشرين ولعدم الصلة والتناقضات الواضحة في طريقة الاستبطان فقد تم بهما وضع اسس الثورة السلوكية واهتمامها الكامل بالسلوك الظاهر مفسرين الاستجابة بالمشيرات ورافضين التفكير بالعمليات العقلية ليتشكل علم النفس المعرفي والذي يؤكد ان الاستجابات لديها عدد من المكونات تعمل كعوامل تؤثر فيها هذه يمكن تلخيص أبرزها بالاتي :

* الاستبطان لدى الأمريكيين لم يكن بمعنى التحليل الدقيق والمكثف لمحتويات الذهن كما فعل الألمان، فانشغل العديد من علماء النفس الأمريكيين في ذلك الوقت بموضوع التعليم كما أن الحاجة كانت موجهة إلى علم نفس الطفل، فقد طور عالم النفس الأمريكي «إدورد تورانديك» Edward Thorndike نظرية في التعليم والتي كانت متضمناتها قابلة للتطبيق مباشرة في المواقف والظروف التعليمية المدرسية حيث كانت الخبرة الشعورية لديه مجرد أقنعة زائلة يمكن تجاهلها بدرجة كبيرة، وكانت تجاربه تجري على حيوانات دون مستوى البشر مثل القطط والحيوانات تنتم ضمن التزامات خلقية أقل من الإنسان بالنسبة لعملية التجريب

1. **الانتباه:** الانتباه كما يراه أبو طالب "هو تركيز الشعور في شي ما" (أبو طالب 1990: ص 206) مع ملاحظة أن المرء لا ينتبه إلى لما يهمله , فحواسنا تستقبل أعداداً هائلة من المثيرات الحسية أثناء قيامنا بنشاط ما، ولو ركز على جميع المثيرات التي تلتقطها حواسنا لتعذر علينا إنجاز أي سلوك نسعى للقيام به. ورغم أن الكائن البشري دائم الجمع للمعلومات إلا أنه وفي الظروف الطبيعية انتقائي جداً، إذ هو ينتقي كمية ونوعية المعلومات التي يختار التركيز عليها، إن الطاقة التي يملكها الإنسان لمعالجة المعلومات محددة بمستويين هما الحسي ويمثل الإدراك الحسي وعن طريقه يتم اكتشاف المثيرات، والمعرفي ويمثل التحصيل المعرفي والعوامل الثقافية الضاغطة. فإذا فرض علينا في أي وقت عدد زائد من الإثارات الحسية أو ألزمتنا أنفسنا بمعالجة كمية زائدة من الأحداث والمعلومات فإن ذلك سيقود إلى عجز واضح في مستوى الأداء بسبب زيادة العبء الذهني ومحدودية سعة نظام معالجة المعلومات. إن الآلية التي يستخدمها الإنسان من أجل تعرضه لمشكلات العبء الزائد هي الانتباه إذ يركز في هذه العملية على كمية مع ومحدودة من المثيرات الحسية، وقد وضع كل من بوزنر وسنايدر في 1975 في نظريتهم مفهومين للانتباه الأول الانتباه التلقائي ويرتبط بمفهوم الترميز من خلال عرض المثيرات، والثاني الانتباه الشعوري الذي يمكن أن يرتبط بالمواضيع ذات الخصائص الأكثر أهمية (شذى عبد الباقي وزميلها، 2011: ص 112) , ويرى الباحث أن الاستجابة الجمالية تتدرج ضمن الانتباه الثاني الشعوري كونه يشعر ويعالج الرموز والمعلومات التي قد توجد في الأعمال الفنية مهما كان نوعها وصولاً لمرحلة الإدراك الواعي.

وقد جاء في كتاب علم النفس الفني لأبو طالب، أن للانتباه ثلاثة مراتب هي

- البؤرة وهي المرتبة التي يمثلها الموضوع الذي يشغل الاهتمام لدى الفرد.
- هامش الشعور ويحتوي على عناصر أقل أهمية من المراقبة الأولى.
- شبه الشعور ويحتوي من العناصر ما لا يشعر به الإنسان لكن لا يؤثر به.(أبو طالب , 1990: ص 206)

2. **الإدراك :** وهو مرحلة متقدمة تتطلب وعي، إذ يعني الإدراك الكيفية التي تتم فيها تفسير الإشارات الحسية والكشف عنها. أو العملية التي يقوم بها الفرد لتفسير المثيرات، ويتطلب في هذه المرحلة من الفرد أن يكون ذو كفاية حسية تمكنه من استقبال الإشارات من البيئة المحيطة وأن تكون شدة المثيرات الحسية كافية ليكون

الفرد قادراً على وعيها ومن ثم تفسيرها، على بأن الإشارات الحسية ليست محدودة وليست ثابتة وهي تتغير بتغير المشهد، كما أنها تتباين بالشكل واللون والحجم والأهمية والموقع ويتطلب الإدراك تنظيماً مستمراً وتفسيراً مرناً وتغير هذه الانطباعات ويرى الباحث ان هذه الاشارات يمكن ان تعادلها الرموز في الاعمال الفنية , مثل اللون باللوحة المرسومة او النبر بالموسيقى ..الخ.

3. التعرف على النمط : يدرك المثير البيئي على أنه جزء من نمط كلي له معنى، فالأشياء التي نحس بها، نراها أو نسمعها أو نتذوقها أو نشمها أو نلمسها هي دائماً جزء من نمط كلي من مثير حسي. ففي سلوك القراءة مثلاً على القارئ أن يتوصل إلى نمط له معنى من مجموعة من الخطوط التي لا معنى لها دون عملية القراءة، ومن خلال تنظيم المثيرات المكونة للحروف والكلمات وبالأستعانة بمحتويات الذاكرة يتوصل القارئ إلى المعنى، وتتم هذه العملية من خلا أجزاء قليلة من الثانية (1998 Ashcraft) وتقدم نظرية الجشتالت Gestalt Theorie تفسيراً مناسباً لعملية الاستجابة أو التذوق الفني ، فالمبدأ الأساس في النظرية الجشتالتية هو " الكليات التي تتسامى فوق المجموع الكلي للأجزاء المكونة لها أو تتجاوزه " والجشتالت كل مترابط الأجزاء بإتساق أو إنتظام ، والأجزاء مترابطة ترابطاً حركياً فيما بينها وما بين الكل ذاته ، وكل جزء له دوره ووظيفته التي تتطلبها طبيعة الكل. (حجاج، 1983، ص233 - 236).

4. تمثيل المعرفة: التمثيل المعرفي هو عملية استخلاص المعلومات من الخبرات الحسية وترميزها وتنظيمها وضمها إلى ما هو مخزون في الذاكرة، إذ يتمثل كل فرد المثيرات البيئية بطريقة مختلفة عن الآخرين وهذا يسبب بعض الإشكالات في عمليات الاتصال. إن ما تراء ونسمعه ونشمه ونتذوقه ونتمثله في ذاكرتنا أمر مغاير إلى حد ما لما لدى الآخرين ولكن درجة التشابه في تمثّلنا لمفردات البيئة كافية لتساعدنا على التعايش مع بعضنا البعض فقد حظي موضوع التمثيل الداخلي للمعرفة باهتمام العلماء والباحثين في علم النفس المعرفي، وبعد أحد الموضوعات البارزة في هذا المجال.

5. التخيل أو التصور الذهني: وهو شكل من أشكال التمثيل المعرفي، إذ يكون الفرد صوراً ذهنية وخرائط معرفية لكثير من المثيرات البيئية التي يصادفها كالمباني والشوارع والتضاريس والمباني والأشخاص والأحداث، ومن خلال الخرائط المعرفية التي يمتلكها الفرد يستطيع أن يستدعي معالم عامة متسلسلة في ترتيب له معنى ويحولها إلى كلمات عندما يريد أن يصف مكاناً أو موقع الشخص آخر، كما أنه يحول هذه الخرائط المعرفية إلى صور للمدن والأماكن والمواقع ويستخدمها أثناء استجاباته

وأدائه الأنشطة اليومية ويستعين بالصور الذهنية كذلك في زيادة كفاءة عدم انه المعلومات وبالتالي في تحسين السلوك والتعائيش.

ثانيا : العوامل الفنية الجمالية (الاساس الجمالي) :

العمل الفني هو المنبه او المثير الحسي الذي يستثير انتباهنا ويجعلنا نفسر العلاقات للوصول للإدراك , ولا يخفى ان للفن دور كبير في حياة الفرد حيث يكون بمثابة لغة رئيسة فمن خلاله يتم نقل الأفكار والإحساس الى المحيط الخارجي والكثير من التربويين اهتموا بالرسوم باعتباره لغة غير ناطقة . (الضويحي,2003: ص34) وقد وردت للفن تعاريف عدة على لسان مختلف العلماء :

- الفن تعبير عن انفعال * .
- الفن تعبير عما يثير الفنان في العالم الخارجي .
- الفن هو الطبيعة من وجهة نظر الفنان.
- الفن لغة اتصال ولا بد من تعلم رموزها كي نستطيع فهم المعاني المندرجة تحتها.
- تشير " موسوعة الفلسفة " إلى أن الفن يشتمل على كل الأنظمة أو المجالات الابداعية مثل: الشعر والدراما والموسيقى والرقص والفنون البصرية. وتشمل الفنون البصرية على كل النشاطات الابداعية، التي تسعى إلى توصيل رسالتها - ايأ كانت - من خلال مخاطبة أشكال فنية أساساً، كما أنه يمكن تقسيم الفنون البصرية إلى ثلاث فئات رئيسية هي: التصوير والنحت والعمارة.
- تعريف هربرت ريد للفن: قال ريد ان الفن " محاولة لابتكار اشكال سارة، وهذه الاشكال تقوم باشباع احساسنا بالجمال، ويحدث هذا الاشباع خاصة عندما نكون قادرين على تذوق الوحدة والتآلف الخاص بالعلاقات الشكلية فيما بين ادراكاتنا الحسية ."

أكثر تناول على لانه قادر تشكيلية ، بصرية قيم إلى الأحاسيس تجسيد بدور فعال في الفن قام العصور مر وعلى * مرئية . (شوقي,1999) استعارات إلى ليحولها والأحلام، والخوف كالآلم الإنسان خصوصية في المشاعر

• يرى الفيلسوف المعاصر اروين ايدمان أن طبيعة الفن هي تفسير الحياة، وتقديم خبرة جديدة حولها، وقد ذكر أن الفن هو الاسم الذي يطلق على العملية الكلية الخاصة بالذكاء والتي من خلالها تقوم الحياة التي تعي شروطها جيداً بتحويل هذه الشروط إلى تفسير يثير الإهتمام على نحو كبير (شاكر عبد الحميد ، 2001).

ومهما كان الاختلاف في تعريف وتحديد معناه , فلا شك ان الفن يكشف القيم الجمالية , ويضع معايير لهذه القيم (البسيوني,1985,ص15).

ويرى تولستوي الفن "لا يخرج عن كونه أداة تواصل عن طريق الاتحاد العاطفي أو التناغم الجمالي" (ابو طالب , 1990: ص 215) تتحقق مع التجربة الجمالية أو التذوق الفني, حيث ان الفن ظاهرة عضوية قابلة للقياس وشأنه شأن التنفس من حيث ان له عناصر ايقاعية , وشأنه شأن الكلام من حيث ان له عناصر تعبيرية تتخبط بعمق في العملية الواقعية للدراك والعمل الجسمي (هربرت ريد , 1975, ص29) ويرى بسيوني إن التذوق هو الإستجابة الوجدانية لمؤثرات الجمال الخارجية ، وهو يتضمن القبول والنفور، المتعة والتأفف ، الإقدام والإحجام ، أي إنه حركة فاعلة للتأثر والتأثير بمواقف الحياة ، والمواقف التي تثير الذوق وتدعو لممارسته ، ليست مقصورة على مجالات الفنون بأنواعها ، بل تدخل فيها كل مواقف الحياة (بسيوني،1986،ص49) وعلى الرغم من أن التذوق كقوة شخصية مبتكرة لا تقلد ، فهو ايضا قابل للإنتقال من شخص الى آخر بالتعليم ، وهو قابل للتهذيب والنمو بوساطة مطالعة الأدب أو روائع الفن . (غريب،1983،ص70) ونحن في التأمل الفني لانتعامل الامع افراد ، فالمعرفة العلمية تعنى بما هو مشترك بين عدد كبير من الأشياء في حين أن التأمل الجمالي لايهتم الا بالزهرة ، بالكائن الحي ، والتأمل الفني يحترم عناصر الشيء الذي يتأمله ، وطريقة اجتماع بعضها الى بعض، وعندما نتأمل ، فاننا ندع الأشياء والكائنات تحيا كما تتبع امام حواسنا ، وكأنما تتبعث بفطرتها المشرقة التي كستها اياها القوة المجهولة التي تنبجس هي منها. (الدروبي،1971،ص69)

انطلاقا مما تقدم يؤكد الباحث اننا نستطيع تلمس الأثر التربوي والتعليمي الذي يتركه التذوق الفني من خلال عدة نقاط ابرزها الاتي :

- 1- تكوين شخصية للمتعلم ، فالتذوق الفني يعتمد على حرية المتعلم في اختيار النص الملائم له بعيدا عن التعصب.
- 2- إسهام التذوق الفني في كشف الرؤية الفنية للتجربة الفنية وتقريبها الى الناس، عندما يجعل منها مضمونا فنيا ذا بعد أخلاقي وإجتماعي. (غزوان، 1985، ص52)
- 3- مساعدة التذوق الفني للمتعلم ليكون إيجابيا نشطا، يشعر بقيمة الفن ويجعله قادرا على توظيفه في التعبير ونتاج الاعمال الفنية. (التميمي، 2001، ص24)

الدلالات والمؤشرات من الاطار النظري :

1. ضرورة ان يستند القياس في البحث العلمي للدقة والموضوعية .
2. هناك خطوات محددة لبناء مقاييس البحث العلمي لا يمكن تجاوزها.
3. الاستجابة الجمالية قدرة موجودة لدى الكل بنسب متفاوتة .
4. يمكن ان نقاس الاستجابة الجمالية عن طريق سلوك الافراد واهتماماتهم .
5. يمكن تنمية الاستجابة الجمالية بتعريف المتعلمين معلومات فنية وثقافية تزيد من قدراتهم على اظهار التذوق الفني .
6. التربية الجمالية فهي التي تعنى وتهتم بالجمال وعملية التاثر والتاثير بالفن والعمل الفني.
7. البعد الجمالي للاستجابة الجمالية يشتمل على (عمليات التقويم والتفضيل والإيقاع والميول) وهي عمليات يمكن تدريسها وتضمينها وقياسها اثناء التدريس.
8. البعد الوجداني يعبر عن درجة الرضا أو الميل إلى الإنفعال بالعمل الفني.
9. كل الحواس تتساوى في إحداث الإحساس الجمالي وبالتالي في تكوين الخبرة الجمالية.
10. إستعداد الشخص وتأثره بالعمل الفني دون سواه من النتاجات او المواقف المختلفة، يؤكد وجود مستويات للاستجابة الجمالية.

ثانيا : الدراسات السابقة :

1- (دراسة الطائي وكاظم مرشد : 2012): (الاستجابة الجمالية وعلاقتها بسمات شخصية طلبة كلية الفنون الجميلة/جامعة بابل)

هدفت هذه الدراسة الى: الكشف عن العلاقة بين الاستجابة الجمالية كما يقيسها مقياس (كرافس) وسمات الشخصية (الاجتماعية، المسؤولية، السيطرة ، الاتزان الانفعالي) كما يقيسها مقياس (جوردن البورت) لدى المتلقين

العينة: تكونت عينة الدراسة من من طلبة كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل للعام الدراسي (2010-2011) الدراسة الصباحية البالغ حجمها (376) طالب وطالبة.

منهج البحث: المنهج التجريبي.

مكان البحث: العراق.

أداة البحث: مقياس كرافس Graves للاستجابة الجمالية , مقياس جوردن البورت لقياس سمات الشخصية.

الوسائل الاحصائية: الحقيبة الاحصائية .

اما اهم النتائج: وجود علاقة ايجابية ذات دلالة معنوية عند مستوى (0,05) بين الاستجابة الجمالية وسمات الاجتماعية لدى عينة البحث عموماً واوصت باستخدام مقياس الاستجابة الجمالية في قبول الطلبة المتقدمين الى الكلية.

2- (دراسة [العنكوشي، حليم صخيل](#) وزميلته, 2014): (التفضيل الجمالي لخصائص المثير المرئي لدى طلبة معهد الفنون الجميلة في الديوانية)

هدفت هذه الدراسة الى تعرف: مدى امتلاك طلبة معهد الفنون الجميلة في الديوانية التفضيل الجمالي بالنسبة لخصائص المثير المرئي، وطبيعة الفروق بينهم في هذا التفضيل تبعا لمتغير الصف الدراسي .

العينة: تكونت عينة الدراسة من طلبة معهد الفنون الجميلة في الديوانية.

منهج البحث: المنهج التجريبي.

مكان البحث: العراق.

أداة البحث: مقياس التفضيل الجمالي (المكون البصري) الذي أعدته سعاد ريوان ٢٠٠٨.

الوسائل الاحصائية: الحقيبة الاحصائية .

اما اهم النتائج: طلبة معهد الفنون الجميلة يمتلكون مستوى عالياً من التفضيل الجمالي.

مناقشة الدراسات السابقة:

من خلال الدراسات السابقة توصل الباحث الى:

1- تنوعت اهداف الدراسات السابقة وذلك لتنوع الاغراض التي وجدت لأجلها فقد هدفت (دراسة الطائي وكاظم مرشد : 2012) الكشف عن العلاقة بين الاستجابة الجمالية كما يقيسها مقياس (كرافس) وسمات الشخصية (الاجتماعية، المسؤولية، السيطرة ، الاتزان الانفعالي) كما يقيسها مقياس (جوردن البورت) لدى المتلقين وهدفت (دراسة [العنكوشي، حليم صخيل](#) وزميلته: 2014) للتعرف على مدى امتلاك طلبة معهد الفنون الجميلة في الديوانية التفضيل الجمالي بالنسبة لخصائص المثير المرئي، وطبيعة الفروق بينهم في هذا التفضيل تبعاً لمتغير الصف الدراسي , اما البحث الحالي فقد هدف إلى بناء مقياس الاستجابة الجمالية لطلبة معاهد الفنون الجميلة.

2- توزعت العينات التي أجريت عليها الدراسات كدراسة (الطائي وكاظم مرشد : 2012) فطبقت على طلبة الكلية اما (دراسة العنكوشي، حليم صخيل وزميلته: 2014) فطبقت على طلبة معهد الفنون وتنقق هذه العينة مع عينة البحث الحالي .

3- تعددت ادوات البحث المستخدمة في الدراسات (دراسة الطائي وكاظم مرشد : 2012) فقد استخدمت مقياس كرافس Graves للاستجابة الجمالية , ومقياس جوردن البورت لقياس سمات الشخصية. اما (دراسة [العنكوشي، حليم صخيل](#) وزميلته: 2014) فاستعملت مقياس التفضيل الجمالي.

4- ينفرد البحث الحالي بموضوعه بناء مقياس للاستجابة الجمالية.

جوانب الافادة من الدراسات السابقة :

1- تحديد مشكلة البحث والحاجة اليه.

2- تحديد المصادر والادبيات المهمة.

- 3- اختيار منهج البحث والتصميم التجريبي.
- 4- تحديد الخطوات العريضة لمتطلبات البحث الحالي .
- 5- الموازنة بين نتائج البحث الحالي والدراسات السابقة.

الفصل الثالث

إجراءات البحث :

منهجية البحث: يهدف البحث الحالي لبناء مقياس الاستجابة الجمالية لدى طلبة معهد الفنون الجميلة, لذا اعتمد الباحثان المنهج الوصفي التحليلي للتوصل إلى تحقيق أهدافهما الحالية .

مجتمع البحث: تمثل مجتمع البحث الحالي بطلبة معاهد الفنون الجميلة تم اختيار طلبة معهد الفنون الجميلة في بغداد الكرخ , اختاره الباحثان قصديا لقربه من سكنه وتعاون ادارة المعهد مع الباحث, استحصل معلوماته من المديرية العامة لاعداد المعلمين, و**جدول 1** يبين تفاصيل مجتمع البحث وعينته

المجموع الكلي	قسم التصميم				قسم السينما	قسم الخط	قسم التشكيلي				قسم المسرح		قسم الموسيقى	المرتبة
	المنشآت	البناء	البناء	في	السينما	الخط	الخط	الخط	الخط	الخط	الخط	الخط	الموسيقى	
120	23				25	27	29				17		18	الثالثة
169	38				35	33	38				30		20	الثانية 22-21
132	20				23	24	26				27		15	الثانية 23-22

جدول 1 يبين تفاصيل مجتمع البحث وعينته

عينة البحث:

اشتمل مجتمع البحث الحالي طلبة من اقسام المعهد الاتية : (الموسيقى , المسرح , الفنون التشكيلية , الخط والزخرفة , السينما , التصميم) , وقد قسمت العينة بحسب اجراءات البحث ومتطلباته الى الاتي:

أ-: العينة التحليل الاحصائي الخاصة بفحص الادوات اللازمة للبحث:

تحددت عينة الطلبة الخاصة بفحص الادوات اللازمة للبحث بالمرحلة الثانية للعام الدراسي (2021-2022) ، والبالغ عددهم (169) كما موضح بالجدول (1) واستثمرت لفحص اداة البحث والتجريب الاستطلاعي لها .

ب-: العينة الخاصة بتطبيق المقياس والتثبت من فاعليته:

تحددت بطلبة المرحلة الثانية في قسم الفنون التشكيلية للعام الدراسي (2022-2023) والبالغ عددهم بشكلها الاولي (26) ، وبعد الاستبعاد احصائيا فقط وفقا لإجراءات التكافؤ اصبحوا (24) طالبا وفقاً لما مبين في الجدول (1) .

بناء مقياس الاستجابة الجمالية:

بحث الباحثان عن اختبار او مقياس للاستجابة الجمالية ولم يجدا الا مقياس كرافس لقياس الاستجابة الجمالية* , الذي عثر الباحث على اشارات له , مما اضطره للبحث عن النسخة الاصلية , وبعد التداول مع المشرف تم الاتفاق على انه لا يصلح للبحث الحالي , كونه مقياس تشكيلي , ويغفل كثير من جوانب العمل الفني الاخرى لذلك عمل الباحث لبناء مقياس خاص بالبحث الحالي يقيس الاستجابة الجمالية وفقا لخطوات بناء الاختبارات والمقاييس وكالاتي:

1. **تحديد المفهوم:** تم ذلك بالاطلاع على الدراسات السابقة والأدبيات ذات الصلة بموضوع البحث الحالي من أجل تحديد مفهوم الاستجابة الجمالية.

2. **صياغة الفقرات:** من طريق توجيه استبانة مفتوحة إلى مجموعة من التدريسيين في التربية الفنية وطرائق تدريسها (الملحق 1) وثم صياغة الفقرات والتي بلغ عددها بشكلها الاولي 46 فقرة , وبعد أن حصل الباحث على آراء الخبراء

سمي هذا المقياس باسم واضعه ويستخدم لقياس الاستجابة الجمالية في مجال الفنون التشكيلية ، ويتألف هذا المقياس من (32) فقرة تتضمن كل منهما صورتين تتوافر في احدهما واحد او اكثر من عناصر التكوين الفني ، (التوازن ، الوحدة ، التضاد ، الهيمنة ، التوافق ، التدرج ، التكرار ، التناوب)*

وملاحظاتهم عدّلت بعض الفقرات وأعيد صياغة بعضها ، وحذفت فقرة من الفقرات لأنها لم تحصل على نسبة الموافقة التي حددها الباحث بـ (80%) من مجموع الخبراء الكلي ، وبذلك بلغ عدد الفقرات بشكلها النهائي (45) فقرة .(الملحق 2)

3. **عدد بدائل الاستجابة :** تتطلب طريقة ليكرت أن يحدد الطالب استجابته على كل عبارة من عبارات المقياس بتأشير احد البدائل التي أمامه , وقد وجد الباحث أن وضع ثلاثة بدائل للاستجابة (نعم دائماً , أحياناً , لا مطلقاً) أمام كل عبارة من عبارات المقياس يعد أبسط صور البدائل للاستجابة على المقياس , وهو مناسب لطلبة المعهد , فضلاً عن أن ليس هناك تأثير لعدد الصور المختلفة لبدائل الاستجابة على صدق وثبات مقياس الاستجابة المصمم على وفق طريقة ليكرت كما اشار المحكمين .

4. **تصحيح المقياس ودرجته الكلية:** أعدّ الباحث المقياس وحسب توجيهات المحكمين وزع الدرجات على بدائل الاجابة كالآتي : (نعم دائماً وتحصل على 3 درجات, أوافق احياناً وتحصل على درجتين, لا مطلقاً وتحصل على درجة واحدة) (الملحق 2)

وعوملت الفقرات المتروكة والأخرى التي تحمل أكثر من اختيار واحد معاملة الفقرة غير الصحيحة ، وقد زوّد الباحث الاختبار ببعض التعليمات التي من شأنها مساعدة الطلبة عند الإجابة على مفردات الاختبار ، وهي :

- تحديد الهدف من المقياس .
- الإشارة إلى عدد بدائل الاستجابة أزاء كل فقرة .
- التنبيه على قراءة كل فقرة بعناية ودقة .
- وضع مثال يوضح كيفية الإجابة عن المقياس واختيار بديل واحد يتفق مع رأي الطالب .
- التنبيه على ضرورة الإجابة عن جميع الفقرات .
- الإشارة إلى انه لا توجد إجابة صحيحة وخاطئة وإنما إجابة الطالب هي المطلوبة .
- الاجابة تكون على أوراق المقياس نفسه .

5. عدد فقرات المقياس :

ان مقياس الاستجابة الجمالية صمم بطريقة ليكرت يشتمل على مجموعة من العبارات التي تقيس الأبعاد المختلفة لموضوع الاستجابة الجمالية كما حددتها الادبيات, ومن خلال اطلاع الباحثان على عدد من المقاييس وجدت أن فقراتها تراوحت بين (30 – 50) فقرة ولقد ارتأ أن يكون المقياس (45) فقرة بصيغته الأولية, وصيغت عبارات المقياس بحيث تمثل السلوكيات المختلفة للاستجابة الجمالية .

6. صدق المقياس:

بغية التثبت من صدق المقياس الذي أعده الباحث ، عرضه على مجموعة من المحكمين في التربية الفنية وطرائق تدريسها والعلوم التربوية والنفسية والقياس والتقويم، لإبداء آرائهم وملاحظاتهم وطلب منهم إبداء آرائهم بمدى صلاحية المقياس من حيث :

- صياغة عباراته وصلاحية أبعاده .

- مدى مناسبته لأعمار العينة المستهدفة .

- تحديد العبارات التي تحتاج إلى تعديل أو حذف أو إضافة .

وفي ضوء ما ورد من ملاحظات الخبراء الأفاضل فقد عدلت صياغة بعض الفقرات , وعدت الفقرات صالحة إذا حازت نسبة اتفاق (80%) فأكثر من نسبة آراء الخبراء , الذين عرض عليهم المقياس , علماً انه لم تحذف أية فقرة من الفقرات . وبهذا الإجراء تم التحقق من صدق المحتوى للمقياس .

7. التطبيق الاستطلاعي للمقياس:

بهدف الحصول على مقياس يمتاز بالصدق ولغرض تحديد مدى تجانس فقراته في قياسها للسمة المراد قياسها , فان الاتساق الداخلي هو الذي يحقق ذلك وأساس هذا الأسلوب إيجاد العلاقة أو الارتباط بين أداء المستجيب على المقياس بأكمله وإجابته عن كل فقرة من فقراته التي يتكون منها(معوض , 1984, ص:176) , أو لكونه يبين مدى تجانس فقرات المقياس بحيث تقيس كل فقرة البعد السلوكي ذاته الذي يقيسه المقياس بأكمله , ومدى كون القوة التمييزية للفقرة مشابهة لقوة المقياس التمييزية , وقدرته على إبراز الترابط بين فقرات المقياس وبذلك فان اتساق الفقرات يعد مؤشراً

من مؤشرات صدق البناء (الظاهر وآخرون , 1999 , ص: 134-137). وللتحقق من هذا النوع من الصدق فقد جرى تطبيق المقياس على عينة استطلاعية ، طَبَّقَهُ الباحث على عينة التحليل الاحصائي من طلاب الصف الثاني لمعهد الفنون الجميلة قسمي التشكيلي والخط والتصميم بلغ عدد أفرادها (80) طالباً ، وبعد تصحيح إجابات الطلبة ، بوبت البيانات في جداول خاصة ، وحسب معامل الارتباط بين درجات الطلبة على كل فقرة من فقرات المقياس ودرجاتهم الكلية على المقياس كله ، وباستعمال معامل ارتباط بيرسون (Pearson) وجد إن نتائج القيم الإحصائية لمعاملات الارتباط تقع بين (0,33 - 0,74) وكما بالجدول الاتي :

جدول (2) يبين معاملات ارتباط الفقرة مع الدرجة الكلية لمقياس الاستجابة الجمالية في مادة التربية الجمالية والتذوق الفني للعينة الاستطلاعية

رقم الفقرة	معامل الارتباط	رقم الفقرة	معامل الارتباط	رقم الفقرة	معامل الارتباط
1.	0,59	16	0,71	31	0,55
2.	0,70	17	0,51	32	0,49
3.	0,69	18	0,37	33	0,33
4.	0,40	19	0,45	34	0,55
5.	0,55	20	0,63	35	0,45
6.	0,49	21	0,70	36	0,33
7.	0,33	22	0,45	37	0,45
8.	0,68	23	0,33	38	0,33
9.	0,74	24	0,36	39	0,36
10.	0,58	25	0,57	40	0,57
11.	0,53	26	0,68	41	0,45

0,33	42	0,57	27	0,46	12.
0,51	43	0,63	28	0,52	13.
0,37	44	0,70	29	0,33	14.
0,45	45	0,45	30	0,48	15.

وبناءً على ذلك حذفت فقرة من فقرات المقياس استناداً لما يراه (Ebel) من أن الفقرة الجيدة ينبغي أن لا يقل معامل ارتباطها عن الدرجة الكلية عن (0,3) وذو دلالة إحصائية عند مستوى (0,05) (Ebel,1972,p:557) وبذلك فقد بلغت فقرات المقياس (45) فقرة ينسجم تمييزها (الصدق التمييزي) مع تمييز المقياس كله (متسقة داخليا) . وقد بلغ مدى الزمن المستغرق للإجابة عن فقرات المقياس (40) دقيقة . وعلى أساس هذا الإجراء تحقق للمقياس مؤشراً من مؤشرات صدق بنائه , وبذلك فان للمقياس مؤشرين للصدق , صدق محتواه والآخر الصدق التمييزي (الاتساق الداخلي) والذي يعد احد مؤشرات صدق البناء .

8 : ثبات المقياس :

تم التحقق من ثبات المقياس من خلال اتساقه الداخلي , فالاتساق الداخلي ما هو إلا الثبات في الأداء على جميع فقرات المقياس , فإذا كان معامل الارتباط بين فقرات المقياس موجباً فانه يمكن اعتباره متجانساً وإذا كانت جميع الفقرات غير مترابطة ارتباطاً موجباً فيما بينها فانه يمكن اعتبار المقياس غير متجانس حتى وان بدت فقراته وكأنها تقيس نفس الخاصية . (دوران, 1985, ص: 161-163) وللتحقق من الاتساق الداخلي للمقياس , استعمل معامل كرونباخ الفا (Cronbach Alpha) , إذ انه أكثر مقاييس الثبات شيوعاً في حساب معامل الثبات , وذلك على العينة الاستطلاعية ذاتها (بلوم و آخرون , 1983 , ص: 120) . وبعد استعمال إجراءات معادلة ألفا (α) بلغ معامل الثبات (0,86) وتعد هذه القيمة على درجة جيدة من الاتساق والثبات للمقياس , مما يعني امكانية الاعتماد على المقياس للحصول على النتائج .

الفصل الرابع

أولاً: عرض النتائج

بما ان البحث الحالي يرمي إلى بناء مقياس للاستجابة الجمالية لطلبة معاهد الفنون الجميلة. قام الباحثان باعداد مقياس للاستجابة الجمالية يتالف من 45 فقرة, كما تبين في اجراءات البحث, و بعد التأكد من صلاحيته طبقها على مجموعة البحث في معهد الفنون الجميلة في بغداد / الكرخ الاولى قسم الفنون التشكيلية / المرحلة الثانية للعام الدراسي (2022-2023) والبالغ عددهم (24) ، فكانت درجات اجابتهم على المقياس وفقاً لما مبين في (الملحق 3) متباينة الامر الذي يؤكد وجود فروق في الاستجابة الجمالية للطلبة, يعزوه الباحثان لاختلاف تحصيلهم وخلفياتهم العلمية والفروق الفردية فيما بينهم التي انعكست على استجاباتهم ل فقرات المقياس .

الاستنتاجات :

من خلال نتائج البحث الحالي يستنتج الباحثان الاتي:

1. ان المقياس جاهز للتطبيق .
2. ان للمقياس قدرة على قياس الاستجابة الجمالية حسب نتائج البحث وتطبيقه على عينة من طلبة المعهد.

التوصيات:

يوصي الباحثان باعتماد المقياس بصورته الحالية.

المقترحات :

يقترح الباحثان الافادة من المقياس الحالي في اجراء دراسات اخرى لتعرف اثر دروس الفن في بناء الاستجابة الجمالية وفق المقياس الحالي.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

1. أبو حطب، فؤاد وسيد أحمد عثمان – بحوث في تقنين الاختبارات النفسية – مكتبة الأنجلو المصرية – القاهرة – 1977م.

2. أبو طالب، محمد سعيد – علم مناهج البحث – كلية الفنون الجميلة – دار الحكمة – بغداد – جامعة الموصل – 1990م.
3. _____ — علم النفس الفني – كلية الفنون الجميلة – دار الحكمة – بغداد – جامعة بغداد – 1990م.
4. الإمام ، مصطفى محمود ، وآخرون : القياس والتقويم ، دار الحكمة للطباعة والنشر ، بغداد ، 1990 م .
5. الرصيص , محمد (1995) : النقد الفني في نظرية الفن بوصفه مادة دراسية في التربية الفنية , مطبوعات المعرض السنوي العامة الفنية الثامن عشر لطلبة وطالبات كلية التربية جامعة الملك سعود , الرياض, السعودية.
6. سمارة، عزيز وآخرون – مبادئ القياس والتقويم في التربية – الأردن- عمان – الطبعة الثانية – دار الفكر - 1989م.
7. الطائي, منى وكاظم مرشد مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية مجلد 2/ العدد/1 حزيران 2012 .
8. عميرة، إبراهيم البسيوني، وفتحي الديب- تدريس العلوم والتربية العملية- مصر- القاهرة-دار المعارف- الطبعة العاشرة- 1983م.
9. العنكوشي، حليم صخيل وزميلته: مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية , جامعة القادسية - كلية التربية مج12, ع1,2, ص 276/251, 2014.

الملاحق

ملحق (1) اسماء السادة الخبراء

ت	السادة الخبراء	اللقب العلمي	الشهادة	الاختصاص
1	عبد المنعم خيرى حسين	أستاذ	دكتوراه	تربية فنية
2	صالح احمد الفهداوي	أستاذ	دكتوراه	طرائق تدريس الفنون
3	ماجد نافع الكنانى	أستاذ	دكتوراه	طرائق تدريس الفنون
4	عامرة خليل	أستاذ	دكتوراه	طرائق تدريس الفنون
5	حسين محمد علي الساقى	أستاذ	دكتوراه	تربية فنية
6	عطيه وزه عبود	أستاذ	دكتوراه	طرائق تدريس التربية الفنية
7	محمد عبد الكريم المحمداوي	استاذ	دكتوراه	قياس وتقويم
8	كريم حواس علي	أستاذ	دكتوراه	طرائق تدريس الفنون
9	زهور جبار	استاذ مساعد	دكتوراه	طرائق تدريس تربية فنية
10	محمد صبيح محمود	أستاذ مساعد	دكتوراه	طرائق تدريس التربية الفنية
11	علياء محسن	استاذ مساعد	دكتوراه	التربية الفنية
12	فاتن جمعة	استاذ مساعد	دكتوراه	التربية الفنية
13	ميثم كاظم ناجي	أستاذ مساعد	دكتوراه	قياس وتقويم

ملحق 2

مقياس الاستجابة الجمالية بصورته النهائية
عزيزي الطالب.....

تتكون هذه الاستبانة التي بين يديك من (45) فقرة تمثل (استجابتك في مادة التربية الجمالية والتذوق الفني) .يتوقع منك معرفتها وممارستها أثناء تعلمك للمادة. المطلوب منك قراءة كل عبارة بتأن ثم الإجابة عنها كما موضح في المثال التالي:

درجة الاستجابة الجمالية			الفقرات
نعم دائماً	أحياناً	لا مطلقاً	
	√		1. أركز إثراء تعلمي التربية الجمالية والتذوق الفني على المعنى العام أكثر من التفاصيل.

عند وضع إشارة (√) في المكان المخصص فإن هذا يعبر عن درجة استجابتك الجمالية لهذه الفقرة . شكراً لك عزيزي الطالب هذا التعاون .

الاسم:

العمر:

الباحثان

د. فراس علي حسن

م. مصطفى عبد اللطيف عبد الحميد

ت	الفقرات	درجة الاستجابة الجمالية		
		لا مطلقا	احيانا	نعم دائما
1.	معرفتي لسبب دراستي التربية الجمالية والتذوق الفني يساعدني في وضع اهداف محددة قبل ان اقوم بتعلم المواضيع الفنية			
2.	استفاد من معرفتي بالفن لاكتشاف العلاقات القائمة بين أجزاء الاعمال الفنية.			
3.	تساعدني معرفتي باهمية التذوق الفني على التركيز اثناء دراستي المواد الفنية على المعلومات الجديدة محاولا استيعابها.			
4.	الخبرة التي اكتسبها في الصف وما يجري فيه من حوار تفيدني في ممارسة التذوق الفني			
5.	في مادة التربية الجمالية اقوم بالتركيز على الموضوعات الأكثر أهمية من وجهة نظري			
6.	يساعدني فهمي للجمال في توجيه جهودي في التركيز على موضوعات معينة .			
7.	يعني لي الجمال الأنسان وابداعه .			
8.	عندما يطلب مني نقد لوحة فنية أول شيء اقوم به هو الانتباه لواقعية العمل .			
9.	احرص على زيارة المعرض الفنية لكي اكون اتجاه جمالي .			
10.	استمتع بمراجعة المادة المقررة في التربية الجمالية والتذوق الفني			
11.	أضع أسئلة حول المواضيع الفنية وأجيب عليها.			
12.	احرص على فهم القيم التي لها علاقة بالمادة الفنية .			
13.	اخشى مناقشة الامور الجمالية لشعوري بأنني قد لا امتلك الوعي الفني			
14.	اقوم بمناقشة مواضيع مادة التربية الجمالية			

			ومفرداتها الفنية مع زملائي	
15.			لا اشعر بالإرباك إثناء جوابي على سؤال في التربية الجمالية والتذوق الفني	
16.			عندما يطلب من تحليل مضمون عمل فني انتهي من اداء المهمة التعليمية بسرعة	
17.			اختبر قدراتي الذاتية في مادة التربية الجمالية والتذوق الفني	
18.			ما يجري في الدروس من حوار لا يفيدني في ممارسة التذوق الفني	
19.			اتجنب زيارة المعرض الفنية	
20.			المشاركة في المهرجانات والمعرض عملية متعبة	
21.			ابتعد عن الخوض في حور الآخرين حول الفن والتذوق الفني	
22.			اقويم قدراتي الفنية الذاتية عن طريق المشاركة في المعارض او المهرجانات الفنية	
23.			إتقان ما أتعلمه من دروس التربية الجمالية والتذوق الفني .	
24.			الخص دروس التربية الجمالية والتذوق الفني .	
25.			احاول الإجابة عن أي أسئلة تتعلق بالمادة الفنية مهما كان مصدرها	
26.			أتباهى من حين لأخر بدراستي التربية الجمالية والتذوق الفني.	
27.			اقوم بتصحيح فهمي للمعلومات الفنية وأتخلى عن أخطاء الأداء	
28.			اناقش زملائي في المواضيع الفنية	
29.			ادرس المادة الفنية بتركيز واهتمام واربطها بمعلوماتي السابقة	
30.			استنبط كل ما هو جميل في البيئة المحلية	

31.	أقدر جمال الأعمال الفنية المنتجة من باقي المتعلمين.		
32.	أحدد العناصر الأساسية في العمل الفني.		
33.	أمتلك القدرة على التذوق في العمل الفني.		
34.	أحافظ على نظافة مكان العمل الفني.		
35.	أمتلك القدرة على التمييز بين الألوان المتوافقة والمتباينة في المنتج الفني.		
36.	أعمال الطلبة ليست بمستوى الفني والجمالي		
37.	أفهم العلاقات الجمالية في المنتج الفني للمتعلمين.		
38.	أتمتع بمستوى الإحساس الفني.		
39.	ألدي مرونة في توليد الأشكال وتغيير الأفكار.		
40.	أعبر عن آرائي الخاصة بجودة العمل الفني.		
41.	أهتم بالمعرفة حول مفاهيم الفن.		
42.	ألا أجد علاقة بين دراستي التربوية الجمالية والتذوق الفني		
43.	أقادر على اتخاذ القرار في قبول أو رفض العمل الفني.		
44.	أعمال زملائي فنية وذات مستوى عال		
45.	أقرأ الكتب الفنية مملة وتحتاج لوقت طويل		

ملحق (3)

درجات طلبة عينة البحث في مقياس الاستجابة الجمالية

ت	درجات الطلبة	ت	درجات الطلبة
1	88	13	42
2	46	14	80
3	90	15	94
4	89	16	94
5	78	17	90
6	46	18	58
7	86	19	96
8	67	20	50
9	89	21	87
10	67	22	46
11	90	23	80
12	67	24	48

التقنية الرقمية في عروض مسرح الأطفال Digital technology in children's theater shows

أ.د. محمد أسماعيل الطائي

Prof Dr. Mohammed Ismail Altai

جامعة الموصل / كلية الفنون الجميلة

University Of Mosul / College Of Finearts

م.أنور محمد زكي يونس

Assistant Professor. Anwer Mohammed Zaki Younus

جامعة الموصل / كلية الفنون الجميلة

University Of Mosul / College Of Finearts

dr.mohammadismaeel54@gmail.com

anwermoh.e123@gmail.com

الكلمات المفتاحية : التقنية الرقمية . مسرح الأطفال .

ملخص البحث :

يتناول البحث الحالي التقنية الرقمية وأهميتها في العروض المسرحية الموجهة للأطفال ، لأنها من أهم الوسائل التعليمية التي تساهم في عملية تنمية الجوانب العقلية للمتلقي ، والتي لايمكن الاستغناء عنها في التعلم والفن على حد سواء ، وهي تقنية حديثة تعمل على إيصال الموضوع بشكل متكامل ، فضلاً عن كونها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالرؤية الإخراجية ، وتقدم نماذج متنوعة ذات دلالات متعددة متمثلة بأشكال السينوغرافيا، وتحقيق المتعة والخيال والتشويق بطرق ملائمة للقدرات الخاصة بكل مرحلة من المراحل العمرية (الطفل)، مما يجعل الصورة المسرحية أكثر جمالاً ووضوحاً في مسرح الأطفال .

وقد تكون البحث من أربعة فصول ، وتضمن الفصل الأول مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه ، فتحددت مشكلة البحث في الإجابة عن الاستفهام الآتي كيف تم توظيف التقنية الرقمية في عروض مسرح الأطفال ؟ كما تضمن هدف البحث التعرف على التقنية الرقمية في عروض مسرح الاطفال ، فيما اقتصر حدود البحث على العروض المسرحية المقدمة في كلية الفنون الجميلة ، ونتهى الفصل بتحديد المصطلحات وتعريفها اجرائياً .

وتضمن الفصل الثاني الاطار النظري الذي قسم إلى ثلاثة مباحث ، تناول الأول مفهوم التقنية الرقمية ، ودرس الثاني التقنية الرقمية في المسرح ، ودرس الثالث التقنية الرقمية في مسرح الأطفال ، خاتماً الاطار النظري بالمؤشرات.

فيما تناول الفصل الثالث (إجراءات البحث) مجتمع وعينة وأداة البحث التي أعتمدها الباحثان في تحليل عينة البحث ، واما الفصل الرابع فقد تضمن النتائج والاستنتاجات وينتهي بقائمة المصادر .

Keywords : digital technology. Children's Theater.

Abstract :

The current research deals with digital technology and its importance in theatrical performances directed at children, because it is one of the most important educational means that contribute to the process of developing the mental aspects of the recipient, which cannot be dispensed with in learning and art alike, and it is a modern technology that works to communicate the topic in an integrated manner, as well as being it It is closely related to the directing vision, and provides various models with multiple connotations of forms of scenography, and achieving fun, imagination and suspense in appropriate ways of the capabilities of each stage of age (child), which makes the theatrical image more beautiful and clear in the children's theater.

The research may be from four chapters, and the first chapter included the problem of research, its importance and need for it, so the research problem was determined in answering the following question, how was the digital technology employed in the children's theater shows? The research goal also included identifying digital technology in the performances of the children's theater, while the research limits were limited to theatrical performances presented at the Faculty of Fine Arts, and the chapter ends with defining and defining terms.

The second chapter included the theoretical framework that was divided into three topics, the first dealt with the concept of digital technology, the second study of digital technology in the theater, and the third study of digital technology in the children's theater, concluding the theoretical framework with indicators.

While the third chapter (research procedures) dealt with a community, sample, and research tool that the researchers adopted in analyzing the research sample, and the fourth chapter may include results and conclusions and ends with the list of sources.

الفصل الاول (الأطار المنهجي)

مشكلة البحث :

أحدثت التكنولوجيا منذ دخولها عالم الفن إلى اليوم تغييرات واسعة في الممارسة المسرحية ، فأصبحنا نعيش في عالم تسيطر عليه وسائل الاتصال الحديثة التي هيمنت على عملية الاتصال اللغوي والمعرفي وفي كل المجالات الاجتماعية والثقافية والتعليمية ، بما توفره التقنية الرقمية من امكانيات فائقة التحقق ، لمعالجة وتجسيد الرؤية الابداعية للمخرج ، وربط اداء الممثل بالوسائل التقنية لتحقيق الاداء بصور جمالية ، لمالها من دور فعال في احداث تغيير في الصورة البصرية والفنية للعرض ، وفتح المجال واسعا أمام الفنانين لخلق فضاءات رحبة للإبداع في مسرح الأطفال ، وامتزجت فيها مختلف الأشكال والألوان والايفاعات والمؤثرات السمعية والبصرية في العرض ، بما يتيح للمتعلم (الطفل) بكل مستويات التعليم الاستفادة من هذه الوسائل والادوات التقنية المعاصرة ، والتي تعد احد الركائز الاساسية في مسرح الاطفال ، والوسيلة التعليمية التي تحدث اتصالاً مباشراً مع المتلقي ، وعليه كان هذا البحث من أجل الوقوف على التأثير الكبير الذي أحدثته التقنية الرقمية في مسرح الأطفال ، وكيف استثمارها المخرجون من أجل خلق عالم ملئ بالسحر والخيال على خشبة المسرح ، ومما تقدم حددت مشكلة البحث بالسؤال الآتي: (كيف تم توظيف التقنية الرقمية في عروض مسرح الأطفال).

أهمية البحث والحاجة إليه :

تتجلى أهمية البحث الحالي في كونه يقدم مفهوماً معرفياً وجمالياً لآليات توظيف التقنية الرقمية ، بديلاً عن السينوغرافيا التقليدية بالمعالجة التقنية ، من أجل تحقيق متعة الفهم والإدراك بطريقة تثير خيال المتعلم حول الأهداف التربوية والتعليمية لمسرح الاطفال .

لذلك تكمن الحاجة في أنه يعد جهداً معرفياً ، بما يفيد المخرجين في توسعة خيارات معالجاتهم التقنية ، وكذلك المصممين في تطوير امكاناتهم الابداعية ، والباحثين والدارسين والمهتمين في مجال مسرح الاطفال .

هدف البحث : يهدف البحث الحالي التعرف على التقنية الرقمية في عروض مسرح الاطفال .

حدود البحث :

- 1 . الحدود الزمانية : (2019) .
- 2 . الحدود المكانية : كلية الفنون الجميلة / جامعة الموصل / العراق .
- 3 . حدود الموضوع : التقنية الرقمية في عروض مسرح الأطفال / مسرحية رحلة أنموذجاً .

تحديد المصطلحات :

أولاً – التقنية / لغوياً :

تعرف في (قاموس الصحاح) التقنية على إنها ((تقن ، إتقان الأمر ، إحكامه)) (العليلي، 1974، ص 143).

وعرف (أكرمى) التقنية على إنها ((أسلوب فني في استعمال الأدوات والقواعد الفنية الجمالية والصناعية)) (أكرمى ، 1998، ص 496).

وأما (معلوف) فقد عرف التقنية وهي كلمة واحدة على إنها ((ما يختص بفن أو بعلم ، وهي جملة الأساليب أو الطرائق التي تختص بفن أو مهنة)) (معلوف ، ب ت ، ص 63).

– التقنية / اصطلاحاً :

ويعرف (سعيد علوش) التقنية بأنها ((طريقة الاجراءات الضرورية لتنفيذ العملية الفنية ، أو طريقة تنفيذها)) (علوش ، 1984 ، ص 36).

التعريف الإجرائي :

التقنية (وهي وسائل تكنولوجية متعددة في وسائل العرض السمعية والبصرية تتحول دلاليًا ، وترتبط بكل أشكال الاتصال والتواصل مع المتلقي) (الطفل) بشكل مؤثر وفاعل ، وقادرة على انتاج فضاء جمالي في مسرح الاطفال) .

ثانياً — الرقمية / لغوياً :

يعرف في (المعجم الوسيط) الرقمية بأنها ((رقم ، يرقم ، ترقيماً ، ونقول يرقم النص أو صفحات الكتاب ، أي جعل لها أرقماً)) (العطية ، 2010 ، ص 601) .

— الرقمية / اصطلاحاً :

ويعرف (نبيل علي) الرقمية وهي ((امكانية تحويل جميع المعلومات الى مقابل رقمي ، فحروف الألفباء التي تصاغ بها الكلمات والنصوص ، يعبر عنها بأكواد رقمية ، تتأطر هذه الحروف رقماً بحرف ، والأشكال والصور يتم مسحها الكترونياً لتتحول الى مجموعة هائلة من النقاط المتراسة والمتلاحقة يمكن تمثيل كل نقطة من هذه النقاط رقمياً)) (نبيل ، 2001 ، ص 77) .

التعريف الإجرائي :

الرقمية (وهي عملية تحويل الصور والأشكال والمقاطع الموسيقية الى أرقام ، ضمن فضاء افتراضي واجهته شاشات الحاسوب ، وهو يدخل كإوسيط أساسي في عملية الإبداع والتلقي لدى الطفل ، باعتباره وسيطاً أساسياً في صناعة الصورة المسرحية في مسرح الاطفال) .

ثالثاً — مسرح الاطفال :

تعرف (ماري ألياس) مسرح الاطفال Children's Theatre ، على أنه ((تسمية تطلق على العروض التي تتوجه لجمهور من الاطفال واليافعين ويقدمها ممثلون من الاطفال أو من الكبار ، وتتراوح في غايتها بين الترفيه والامتناع . كما يمكن أن تشمل التسمية عروض الدمى التي توجه للأطفال)) (ألياس ، 2006 ، ص 41) .

التعريف الإجرائي :

مسرح الاطفال (وهو أحد الوسائط الفاعلة في تنمية الاطفال [عقلياً ، وعاطفياً ، وجمالياً ، ولغوياً ، وثقافياً] ، وهو أحد أدوات تشكيل ثقافة الطفل . فهو ينقل للأطفال من خلال التقنيات الرقمية مزايا جمالية وتربوية ، ضمن أطر فنية حافلة بالصور والموسيقى والغناء والرقص) .

الفصل الثاني (الاطار النظري)**المبحث الاول : مفهوم التقنية الرقمية :**

تعد التقنية الرقمية في الأصل كلمة إغريقية تتكون من شقين (Techno) وتعني الفن ، والحرفة والصيانة (Logy) وتعني العلم والدراسة ، وتعرف التقنية بأنها الطريقة التي يستخدمها الناس في اكتشافاتهم واختراعاتهم ، لتلبية الحاجات في مختلف

المجالات التي يستخدمها الناس في اكتشاف الأمراض ونقصد بذلك التقنية الطبية ، وهذه التقنية أستخدمت في الأصل في الحاسبات الآلية ثم تطورت بعد ذلك فيمختلف أنواع الاتصال ، ويتم ((التعبير بموجبها عن المعلومات في شكل سلسلة من الاشارات ، والحروف والصور والرسوم والاشكال والاصوات رموزاً تتكون من الرقمين صفر وواحد))(مكاوي ، 2000، ص146) ، وتعتمد على معطيات التقنية الرقمية في بناء وسائط معالجته الفنية للصور والمؤثرات الصوتية ، التي تحتوي على الكثير من المعاني التي يعرفها ويدركها الانسان ، ويتم الحصول عليها عن طريق معالجة البيانات الرقمية والتي تبني على المنطق الرقمي صفر وواحد ، وتسهم التقنية الرقمية في عملية ((الترفيه العائلي المتواجد ضمن إطارات رقمية متعددة، وحل الإعلام التكنولوجي محل الإعلام التقليدي، وكافة المنشورات على شبكة الإنترنت ، وألعاب الفيديو بالإضافة لأجهزة الستيريو الشخصية والمحمولة وغيرها))(الريس، 2004، ص 13). عن طريق تطبيق المبادئ العلمية في تيسير عملية التعلم والتعليم، وتسمح التقنية الرقمية بزيادة فرص الوصول للمعلومات بشكل أسهل وأكثر فاعلية من الوسائل التقليدية ، وتصبح عملية تلقي المعلومات أكثر بساطة وتشويق مع توفير الكثير من الوقت والجهد ، وتستخدم التقنية الرقمية في عملية الاتصال او استرجاع المعلومات في الوقت المناسب ، وهناك أنواع للتقنية التي يتم عن طريقها نقل المعارف والخبرات والتعلم .

أولاً : أنواع التقنية الرقمية :

1 . تقنية الحاسوب :

يمثل الحاسوب قمة التطور التكنولوجي لما يتميز به من سرعة ودقة في نقل وتسجيل المعلومات ، مما جعله يقتحم جميع الميادين بما فيها المسرح ، حيث استثمره المخرجين في عملية صناعة العروض المسرحية وفي تشكيل مختلف الصور المسرحية ، اذ يعتب المتحكم الكترونيا في جميع العناصر والوائط (اعابيدة ، 2005 ، ص 48).

2 . تقنية الإسقاط الرقمي (الداته شو) :

تعرض الصور من شاشة تقليدية على شاشة أو جدار، وهي الشكل المثالي والأكثر استخداماً لتقديم العروض المسرحية و الاجتماعات ، كبديل سينوغرافي للمنظر التقليدي في العرض وما يوفره من خيارات ابداعية لمقاربة الرؤية الارجاجية بوساطة الانشاءات الرقمية استناداً الى الخصائص المتحققة في تصميم منظومة من الافتراضات للعالم المسرحي (هابرماس ، 2003 ، ص 57).

3 . تقنية السبورات الذكية :

تعد من أشهر تقنيات التعلم الحديثة المستخدمة في المدارس ، وهي أجهزة حاسب آلى بشاشات كبيرة فائقة الوضوح يتم التحكم بها ، عن طريق اللمس، وقد سببت ثورة في وسائل وتقنيات التعليم ، وتستخدم في الفصول الدراسية أو الاجتماعات والمؤتمرات والندوات، ويتمكن المستخدم حفظ وتخزين وطباعة وإرسال المحتوى الذي تم عرضه للآخرين .

4 . تقنية التابلت :

تتميز هذه التقنية بسهولة نقلها واستخدامها فى أى مكان ، والاحتفاظ بالعديد من مصادر التعلم التفاعلية والكتب الإلكترونية ، يجعل القراءة سهلة من على الأجهزة اللوحية ، وتعد أهم أنواع التقنيات الحديثة في التعليم وواحدة من أهم أدوات التعلم .

5 . تقنية الواي فاي :

تعد هذه التقنية من أهم أنواع التقنيات الحديثة في الوقت الحالي ، فأصبحت هي التقنية المثلى التي يمكن خلالها التواصل على جميع الوسائل الحديثة، سواء كانت لأجهزة الهواتف المحمولة، أو حتى لأجهزة الحاسوب، وأصبحت هي التقنية الحديثة المسؤولة عن استقبال وإرسال الرسائل، ولا يمكن التعامل على جميع البرامج الإلكترونية إلا من خلال تفعيلها (الرئيس ، 2004، ص 17 – 19) .

ثانياً : خصائص التقنية الرقمية :

- أ . التقنية علم تطبيقي يسعى لتطبيق المعرفة .
- ب . التقنية هادفة تهدي للوصول الى حل المشكلات .
- ت . التقنية عملية تشتمل على مدخلات وعمليات ومخرجات .
- ث . التقنية تشمل جميع العمليات الخاصة بالتصميم والتطوير والادارة .
- ج . التقنية عملية ديناميكية في حالة من التفاعل المستمر بين المكونات (مكاي ، 2000، ص 148) .

ثالثاً : مميزات التقنية الرقمية :

تعد التقنية الرقمية ذات سرعة كبيرة من شأنها ان تكون ذات قيمة كبيرة من أجل الحصول على معلومات مهمة قد يحتاجها المستخدم ، وبالتالي يكون نقل المعلومات لها دوراً تربوياً وتعليمياً مؤثراً ، وفاعلاً في جذب الانتباه نحو مكونات المحتوى المعروض ، ومن هذه المميزات نذكر .

- 1 . درجة نقاوة الصورة العالية .
- 2 . سرعة الوصول الى المادة المطلوبة في الوسط التخزيني الرقمي .
- 3 . العمر الافتراضي للوسائط الرقمية اكبر بكثير من الوسائط التماثلية .

4 . سرعة وسهولة المعالجة والمونتاج لأن التقنية الرقمية تمكنك من رؤية الإشارة الصوتية على شاشة الحاسوب وبالتالي تستطيع معرفة أين يمكن أن تقطع أو تصنف أو تعدل .

5 . التقنية الرقمية مرتبطة بشبكة وبالتالي كل شخص له مهمة محددة ويعني اختصار الزمن والجهد ، وربط الأجهزة الرقمية مع بعضها سهل التواصل مع الآخرين .

6 . الرسائل الصوتية يمكن تسجيلها عن طريق الهاتف من قبل المراسلين وتظهر في الحال للمستخدمين (أسماء ، 1005 ، ص 18) .

وأن التفاعل بين التقنية الرقمية والعناصر الأخرى أصبح مهماً ، ولا يمكن الاستغناء عنه في عملية الابداع ، لان التقنية الرقمية تحمل لمسات متطورة توظف جمالياً في العرض المسرحي ، وهو ما أسهم في أحداث نقلة نوعية في المسرح .

المبحث الثاني : التقنية الرقمية في المسرح :

اعتمد المسرح منذو القدم على تقنيات التشكيل الصوري ، لأنها لغة فنية مركبة تخاطب المتلقي بصرياً وفكرياً ، فالعرض المسرحي لا يتكامل خطابه بالدلالة اللغوية فقط ، فأصبح هناك تفاعل بين التقنية الرقمية والمتلقي الذي يتفاعل مع التشكيل البصري وفضاءاته ، لان الثورة التكنولوجية التي حدثت أعطت المسرح فضاءات جديدة للعمل فيها ، من خلال ((قراءة العلاقات الايقونية مع كل مفردات العرض المسرحي من إضاءة وديكور وموسيقى وجسد الممثل وصوته ، ومن ثم تكوين علاقات جديدة مع هذه المفردات تتحرك في حدود الفضاء)) (البلوشي ، 2007 ، ص 5) ، وأن جميع هذه العناصر المدعومة بالتقنية الرقمية تشكل منظومة فنية واحدة ، وهذه المنظومة تكون متكاملة في تكوين فضاءات العرض المسرحي ، من خلال عرض الصور والاشكال الهندسية المختلفة ، وتوظيف التقنية الرقمية يعتمد على الجانب البصري بالاضافة الى الجانب السمعي ، لتشكيل صورة العرض المسرحي لأن ((الصورة الرقمية تراهن على تقديم المعنى ، كما تقضي على المتلقي نوعاً من الانتباه أو اليقظة ، كما تراهن على ايصال المتعة الذهنية والمتعة البصرية ، من خلال الصور التشكيلية أو الصور الشعرية)) (الشمري ، 2017 ، ص 22) ، واصبحت التقنية الرقمية مهمة جداً ولا يمكن الاستغناء عنها في العرض المسرحي ، واسهمت في أحداث نقلة نوعية كبيرة في المسرح المعاصر .

— روبرت ويلسون (*) :

لقد اعتمد (ويلسون) في مسرحه على استخدام التقنية الرقمية في الشكل المنظوري والفراغ المسرحي ، من خلال استخدامه التقني لكل عناصر السينوغرافيا ، وصور من خلالها بان المسرح هو عالم تسير فيه الأحداث

وفقاً لمبادئ وقوانين تختلف عما في الواقع ، معتمداً على نوعية خاصة من المهارات في تصوير عروضه وصياغة شكلها البنائي، فالأماكن التي يعمل فيها (ويلسون) تكون أماكن فسيحة وواسعة، لكنها مقسمة إلى أجزاء صغيرة تتم فيها المشاهد، مما يوفر له آفاقاً رحبة تمكنه من الحركة بحرية، مثلاً ((ارض خالية مفتوحة ذات آفاق عريضة ، تحيط بها السماء بنجومها المتناثرة، وهناك أبنية ومنشآت ذات طابع معماري جميل مستخدماً فيها تأثيرات الإضاءة واللوحات الفاتنة التي تشبه اللوحات الزيتية)) (كونسل ، 1998 ، ص 274) ، ويمتلى بمركبات وعناصر ايقونية تشبه الأحلام وصورها الحقيقية المحملة بأحاسيس ذات صور رمزية ، واندفع الصوت من المكان بعيداً عن الحركة نفسها وبصورة مجسمة كما في مسرحية (ملك اسبانيا) ، كما أن تأثير مثل هذه الأساليب المستحدثة على الجمهور كان يعتبر أكثر من مجرد تناعم جمالي وانسجام فكري وفني بين المتلقي وأفكار العرض المسرحي ، والتي اعتبرت الأساس في صياغة تقنيات العرض المسرحي الحديث وأساسه الرؤية السينوغرافية المتطورة المكتشفة ، واما مسرحية (أرض خصبة) فقد استخدم التقنية الرقمية في عملية ربط الماضي بالحاضر بين الحرب العالمية الاولى بالوقت الحاضر ، من خلال الخطاب البصري الذي يركز فيه عن طريق التقنية الرقمية وجعل خشبة المسرح عبارة عن بناية من الضوء واراد ان يقدم للجمهور بان الحياة التي يمر بها الانسان سوف تتكرر نفسها (كونسل ، 1998 ، ص 284 – 309) .

– جون تيج (**):

لقد مكنت التكنولوجيا الحديثة الفنانين من صياغة مفاهيم جديدة للفن عن طريق استخدام مختلف أنواع التعبيرات لكي يعلنوا من خلالها الثورة على الشكل التقليدي ، ولقد اعتمد (جون تيج) على استخدام التقنية الرقمية في مسرحه ، وهو مسرح (الواقعة أو الهايبنينج) (***) ، وهي تقنيات سينوغرافية مختلفة في مسرحياته كتقنية ((الأفلام السينمائية والرقص والقراءات الشعرية والنثرية والموسيقى ولغة الإشارة والإيماءة ، مؤكداً على العناصر البيئية والإخراجية في العرض ، كتوزيع الصوت في أماكن متفرقة في المسرح حتى يدخل المشاهد في (بيئة) مسرحية تلغي البعد التقليدي بين خشبة المسرح والصالة)) (سمير ، 1970 ، ص 77 — 78) ، وهو كسابقه في إعطاء الحرية للمتفرج في اختيار الزاوية التي يرغب منها مشاهدة العرض ، كما أعطى لممثليه بعض الصفات التي يجب الالتزام

ولا يجب الخروج عنها ، وتجسد أفعالهم وحركاتهم في اطار التكوينات البصرية المتعاقبة ، من خلال استخدام الافلام الرقمية التي تتسجم مع روح العرض المسرحي .

المبحث الثالث : التقنية الرقمية في مسرح الاطفال :

إن مسرح الأطفال في الآونة الأخيرة بات يعتمد على التطور التكنولوجي (التقنية الرقمية) على المستوى الحسي والبصري (السينوغرافيا) ، وهي واحدة من أكثر العناصر التي تؤدي إلى خلق فضاء مسرحي يأخذ الطفل إلى عوالم ساحرة مليئة بالكتل والتكوينات والألوان البراقة ، بواسطة استخدام جهاز (الداتا شو) لإثارة انتباه المتلقي ، وخلق استمرارية التواصل مع مجريات العرض المسرحي ، وتوظيف المناظر الرقمية من أجل الارتقاء الجمالي للعرض المسرحي الذي يستهدف (الأطفال) ، ويتفاعل مع هذه المتغيرات الرقمية من أجل صناعة الدهشة البصرية ، وتختلف وتتوحد لتناسب تنوع المتلقين وأختلاف قدراتهم العقلية الخاصة بكل مرحلة من المراحل العمرية (الطفل) من خلال توظيف ((التقنية الرقمية تساعد المتلقي على التعلم بكفاءة وفاعلية ، لأنه يشبه البيئة الحقيقية بالصوت والصورة والحركة ، وتصور المشهد البصري بالاشياء والكائنات الحقيقية على نحو مبهر من خلال استخدام التكنولوجيا ، وعرض هذه العناصر والمكونات في عالم الكروني افتراضي)) (السلامي ، 2018 ، ص 23) ، الذي يعتمد على معطيات التقنية الرقمية في بناء معالجته الفنية للضاءة والمنظر والمؤثرات الصوتية بما يثري رؤية المخرج جمالياً وفنياً ، عن طريق المزاجية بين التقنية الرقمية وعناصر العرض ، والتي تسهم في تحقيق الأهداف التربوية والتعليمية ، من خلال المزج بين الجانب السمعي والمتعة البصرية التي تسمح للأطفال المشاركة والتواصل مع العرض المسرحي .

— خصائص التقنية الرقمية في مسرح الأطفال :

- 1 . التفاعل : تتيح التقنية الرقمية للطفل بيئة تفاعلية تعطي له فرصة التعامل مع العالم الحقيقي ، كما تقدم الوسائل التي تربط بين الطفل وغيره .
- 2 . التكيف : تتيح التقنية الرقمية للطفل بيئة تغير في المحتوى ، والاساليب المقدمة لكل طفل حسب قدراته وامكانياته .
- 3 . التنوع : تقدم التقنية الرقمية ادوات اتصال متنوعة ، بشكل يتوافق مع ميول واتجاهات واستعدادات الاطفال .

- 4 . التحرر من قيود المكان والزمان : تتيح التقنية الرقمية الفرصة لتخطي حواجز الزمان والمكان ، والوصول الى المعلومة مهما كان موقعها .
- 5 . تنوع الحواس المستخدمة : تتيح التقنية الرقمية اكثر من حاسة ، فيمكن مشاهدة الصور الثابتة أو الفيديو أو الرسوم المتحركة ، أو الرسوم الثابتة بابعادها المختلفة أو سماع الصوت .
- 6 . سهولة وتعدد طرق التقديم : تتيح التقنية الرقمية طرقاً متنوعة ، لاكساب الطفل المعارف والمعلومات والافكار بصورة سريعة وسهلة (Dennis . 2019. 79-80) .

— مميزات التقنية الرقمية في مسرح الأطفال :

- للتقنية الرقمية العديد من المميزات التي تسهم في تحقيق الأهداف التربوية ، لأنها بيئة تفاعلية قائمة على التطور التكنولوجي نذكر منها .
- أ . التحكم في الحيز حيث تسمح لنا التقنية الرقمية بعرض الصور المتحركة ، برؤية بعض الظواهر الطبيعية في حالة تصغير أو تكبير ، ورؤيتها من قريب جداً أو من مسافات بعيدة ، الامر الذي يسهل على الطفل معرفة الاشياء مهما بلغ بعده عنها .
 - ب . الحركة تتميز التقنية الرقمية عن غيرها من الوسائل البصرية الاخرى ، بقدرتها على تصوير المفاهيم التي تعتبر الحركة أساساً لاتقانها .
 - ج . تعديل الوقت تتيح التقنية الرقمية التحرك خلال المكان بما يسمى الوقت المعدل ، حيث يمكننا أن نقطع بعض الأحداث والوقائع والشخصيات المختلفة ، والتي تدخل في البناء الدرامي في غضون دقائق معدودة .
 - د . أساليب الانتقال بين اللقطات هناك من الأساليب التقنية الانتقال بين لقطات العرض ، والتي لا تتوفر في وسائط أخرى ، بحيث يمكن الاتعانة بها للتأثير في الأطفال وتوجيه دوافعهم التربوية (سهير، 2020، ص 229 — 248).
- وللتقنية الرقمية أهمية كبيرة في تجسيد وتطوير العمل المسرحي، من أجل صناعة سينوغرافيا تستطيع أن تصنع الدهشة البصرية للمتلقي (الطفل) في عروض مسرح الأطفال ، عن طريق المزوجة بين برمجيات الكمبيوتر وسينوغرافيا العرض المسرحي ، ولا سيما على المستوى الحسي والبصري ، والمؤثرات الصوتية ومقاطع الفيديو، من أجل نقل المضامين التربوية التي تساعد على تنمية شخصية الطفل .
- #### أسفر الإطار النظري عن عدة مؤشرات وهي كالآتي :
- 1 . أن التقنية الرقمية وسيلة ابدعها العقل البشري ، لأنها أنتجت أساليب فنية جديدة .
 - 2 . تجسيد خصائص التقنية الرقمية الذي يجسد قدرة على الاستغناء عن الواقع ، من خلال خلق واقع افتراضي جديد يؤدي الى ظهور صور تشبه الواقع .

- 3 . استخدام الاسقاط الضوئي (الداتا شو) لتأسيس بيئة العرض وتحويله الى اكثر من مكان ، وبث أشكال وتكوينات وصور في العمل المسرحي .
- 4 . تميزت التقنية الرقمية بالانسجام والتفاعل من ناحية الاداء الحركي وتنقلها بين المشاهد ، من أجل ابراز التشكيلات البصرية الذي يسعى المخرج في اثاره حواس المتلقي في مسرح الأطفال .
- 5 . تداخل الصور الرقمية في تشكيل سينوغرافيا العرض من المفردات الاساسية التي يلجا اليها المخرج لتشكيل الصورة المسرحية في مسرح الأطفال .
- 6 . شكلت عملية توظيف التقنية الرقمية في العرض المسرحي محطة جديدة ومتطورة في خلق الخطاب البصري والسمعي الموجه للأطفال وتفعيلها في مسرح الأطفال .

الفصل الثالث (اجراءات البحث)

أولاً : مجتمع البحث :

يتكون مجتمع البحث من عينة واحدة وهي مسرحية (رحلة) التي قدمت في مدينة الموصل لسنة 2019.

ثانياً : عينة البحث : لغرض تحقيق اهداف البحث اختار الباحثان العينة قصدياً وهي مسرحية (رحلة) تأليف النص : حيدر الشطري ، وأخراج : محمد اسماعيل لما لها من تقاربات تتوافق مع مريدات البحث اعتماداً على المسوغات الآتية :

- 1 . احتواء هذه العينة على توظيف التقنية الرقمية بشكل مكثف .
 - 2 . توفر اقراس هذه العينة لدى الباحثان .
- ثالثاً : أداة البحث: اعتمد الباحثان على المؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري كأداة للبحث.

رابعاً : منهج البحث : اعتمد الباحثان على المنهج الوصفي (التحليلي) في تحليل عينة البحث وذلك لملائمته هدف البحث .

خامساً : تحليل العينة :

مسرحية رحلة****

تأليف : حيدر الشطري

إخراج : محمد أسماعيل

ملخص العرض :

تدور أحداث العرض بشكله التجريدي بأستعمال تطبيق عبر جهاز الهاتف النقال يستخدمه فتى مع صديقته الفتاة حيث يثير فضولهما هذا التطبيق ، ويودان أن يجرباه حيث ينتقل الى مدينة الأحلام ، وهي في زمن المستقبل البعيد مدينة طغى عليها التطور حتى وصل درجته السلبية على سكان هذه المدينة ، واصبح كل مواطن بهذا

البلد غارق في عالم التكنولوجيا تحت تأثير الروبوتات ، ويتفاجئان (الفتاة والفتى) بحال هذه المدينة من المؤامرات والأحداث تتوالى ، وبعد ذلك تظهر الشخصيات الجديدة كشخصية الطائر (التويتر) الذي يكون له دور في نقل الأخبار ، وكذلك تظهر شخصية الشجرة التي تشكو لهم حال المدينة وأهلها الى أن يتفق الجميع من أجل الخلاص من سلطة التكنولوجيا .

تحليل العرض :

اعتمد المخرج في عرضه رحلة على التقنية الرقمية ، وما تحمله من تكنولوجيا متطورة من الاجهزة الضوئية والسمعية بالاطافة الى المؤثرات البصرية (الداتا شو) لخلق بيئة تتلاءم مع أحداث العرض ، وبث أشكال وتكوينات وصور بحيث تشكل بها أغلب المشاهد والتي كانت تتحرك وليست ثابتة ، تمزج بين عوالم متباعدة وتقديمها في عرض مسرحي تقني ، ولقد وظف المخرج الصراع ما بين التكنولوجيا والإنسان ، ورغبة الإنسان بالرجوع الى بداياته الاولى من عمر البشرية ، حياة التصالح والانسجام واللاحروب ، بينما عالم التكنولوجيا يسعى الى سحق الإنسان والخلاص من كل ما يعيق تطوره التقني تحت تأثير (الروبوتات)، من خلال تقنية الهاتف النقال كجهاز رقمي ينضم ويرتبط بالعديد من الاجهزة الرقمية عبر تطبيق(تويتر) ، والتي تحتوي على توليف الحزمة الضوئية من البرامج التي تتحكم بالإنسان ، وأنقل من خلالها (الفتاة والفتى) الى مدينة الأحلام عبر هذا التطبيق ، والتي تعمل على اراحة عاملي الزمان والمكان، وما يعانيه الإنسان والأشجار من القهر والدمار بسبب الحروب وسيطرة التكنولوجيا على العالم ، ويبرز دور التقنية الرقمية التي تركزت على أحداث العرض المسرحي ، من خلال البرمجيات لجذب انتباه المتلقي (الطفل) واثارته وتحقيق المتعة والابهار لديه، وكانت التقنية الرقمية حاضرة بالعرض بكل شيء .

وسعى المخرج في عرض رحلة الى هدم فكرة الحرب تحت تأثير الروبوتات وتبني فكرة المحبة والسلام ، من خلال التقنية الرقمية التي تبث صور نتجت عن صراع الشخصيات وطبيعة العلاقة القائمة بينهما وبين عناصر العرض، وخلق الفواصل الزمنية بين الماضي والحاضر(المستقبل) وتحويله الى اماكن حيه تعيش فيها الشخصيات وفق رغباتهم ، فهو يتخذ من الخيال محطة تأسيسية جديدة ومتغيرة ومتحولة ذات ابعاد جمالية غير تقليدية ترفض الحرب ، من خلال مجموعة الانساق الجمالية وفق منظومة علامات متوافقة داخل نسق تميز بدقته ليحرك لدى المتلقي (الطفل) روح الانتماء الى العرض المسرحي .

وارتبطت بموجهات متعددة باستخدام التقنية الرقمية (الداتا شو) ، وأجهزة الموسيقى التي كانت تستلم الصوت عبر جهاز (الحاسوب) ، والاضاءة الباهرة التي وزعت في جميع مناطق فضاء الخشبة ، وان الضوء كان عاملاً متحركاً ومؤدياً يوازي أداء الممثل بجميع عناصره ، وكان الفضاء حيوي متحرك غير ساكن متجاوز الطبيعة في الحياة ، فالموسيقى والغناء والمؤثرات الضوئية والحركات الراقصة تجسد مدينة الأحلام بكل أبعادها، وهذه الأحداث البصرية والسمعية لتصب جميعاً في عالم الأطفال ، وإيصالها إلى مداركهم ومستوى خبراتهم في التذوق الجمالي والوعي المعرفي من جانب ، وتطوير ملكاتهم العقلية والحسية من جانب آخر .

وتعكس التقنية الرقمية في مسرح الأطفال كل ما يحلم الطفل به ، ولا سيما الجانب المتعلق باللعب ، إذ تحولت أغلب الأحلام إلى حقائق ملموسة عن طريق تطبيق في جهاز الهاتف ، وتوظيف الكثير من تقنيات الذكاء الاصطناعي لخلق مانطق عليه العالم الافتراضي للأطفال ، إذ يساعدهم على التفاعل مع شخصيات العرض ، ويخلق مناخاً تعليمياً ويساعد الأطفال على تعلم العديد من المهارات ومنها الفنية والاجتماعية ، كما تقد التقنية الرقمية مزيداً من التفاعل بين الاطفال والحاسوب (الداتا شو)، إذ تقدم الشخصيات الافتراضية (الروبوتات ، وتويتر) العديد من المهارات التي بدورها تحقق أهداف العرض الموجه للأطفال .

الفصل الرابع

أولاً : النتائج :

- 1 . لقد منحت التقنية الرقمية بفضل وسائلها المختلفة (الحاسوب ، والداتا شو) مسرحية رحلة ، لغة بصرية وجمالية جديدة ، أسهمت في تجسيد مختلف الافكار والرؤى الاخراجية في مسرح الأطفال .
- 2 . امتلاك المخرج في مسرحية رحلة بفضل التقنيات الرقمية ، قدرة على تشكل المنظر المسرحي بطريقة أكثر تأثيراً وأبهراً في نفسية المتلقي (الطفل) .
- 3 . استخدام تقنية (الداتا شو) اضافة جمالية وفرت تقنية الحاسوب ، واعتمده العرض كأساس ومنطلق لعرض (رحلة) .
- 4 . تقنية الصوت والاضاءة والوانها المستخدمة أثرت جمالياً في إيصال الصور المسرحية في (رحلة) ، وأهداف العرض في مسرح الأطفال .
- 5 . حقق توظيف التقنية الرقمية حالة من الأشباع النفسي للأطفال ، فضلاً عن التلقائية واللعب وساهم في تعزيز الجو الاحتفالي وحقق المتعة لدى المتلقي (الطفل) .

ثانياً : الاستنتاجات :

- 1 . ساهمت التقنية الرقمية في اختزال الكثير من الوقت والجهد ، وكذلك تعطي جغرافية للمكان الذي يهتم المتلقي (الطفل) ويمنحه الطمانينة في مسرح الأطفال .
- 2 . تسهم التقنية الرقمية في استثمار كأداة فنية وجمالية في تعددية الصور الرقمية في مسرح الأطفال .
- 3 . تلعب التقنية الرقمية الجزء الأكبر في تشكيل فضاء خشبة ، ويمكن الاستفادة منها في تكوين السينوغرافيا التي تحتاج الى وقت في تبديلها في عروض مسرح الأطفال .
- 4 . أن مسرح الأطفال بكافة أنواعه يمثل شكلاً من أشكال الفن الإنساني الرفيع ، والتقنية الرقمية تلعب دوراً كبيراً في رفع مستوى الأطفال تربوياً وفكرياً .

ثالثاً : التوصيات :

- 1 . يوصي الباحثان بضرورة توسعة وتعميق دور التقنية الرقمية في الساحة الفنية الدرامية ، وبدورها التاريخي والثقافي بمختلف العصور، ولأسيما في مسرح الأطفال .
- 2 . ضرورة أسهام التقنية الرقمية في تجديد أفكارهم وتطوير قابليتهم في التحليل والاستنتاج وتعميمها في المسرحيات والأعمال التلفزيونية التي تهتم في تنشآت الأطفال .
- 3 . العمل على عقد ورشات تعليمية وتدريبية تهتم بالتقنية الرقمية ، وتوظيفها في مسرح الاطفال .

رابعاً : المقترحات :

يقترح الباحثان اجراء الدراسة الاتية :

- 1 . دراسة التقنية الرقمية في عروض المسرح التربوي .

إحالات البحث

- (1) العلايلي ، الشيخ العلامة عبد الله : قاموس الصحاح في اللغة والعلوم (تحديد صحاح العلامة الجوهري والمصطلحات العلمية الفنية للمجامع والجامعات العربية) ، أعداد وتصنيف : نديم مرعشلي ، ط1 ، دار الحضارة العربية ، بيروت ، 1974 ، ص 143.
- (2) أكرمي ، حسن سعيد : معجم المغني الوجيز ، ط1 ، مكتبة لبنان ، بيروت ، 1998 ، ص 496.
- (3) معلوف ، لوئيس : قاموس المنجد في اللغة ، مطبعة الغدير ، دمشق ، ب ت ، ص 63.

- (4) علوش ، سعيد : المصطلحات الادبية المعاصرة ، المكتبة الجامعية ، المغرب ، 1984 ، ص 36 .
- (5) العطية ، مروان : المعجم الوسيط ، ط1 ، دار غيدي للنشر والتوزيع ، لبنان ، 2010 ، ص 601 .
- (6) علي ، نبيل : التقانة العربية وعصر المعلومات (رؤية لمستقبل الخطاب الثقافي العربي) ، ط1 ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، 2001 ، ص 77 .
- (7) ألياس ، ماري وحنان قصاب حسن : المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض) ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ، 2006 ، ص 41 .
- (8) مكاي ، حسن عماد : تكنولوجيا المعلومات والاتصال ، الدار العربي للنشر والتوزيع ، القاهرة ، 2000 ، ص 146 .
- (9) الرئيس ، ريم مصطفى : الاتصالات الرقمية ، ط1 ، مكتبة المجتمع العربي ، عمان ، 2004 ، ص 13 .
- (10) اعابيدة ، حسام : استخدام الحاسوب في المكتبات ومراكز التعلم ، ط1 ، دار الصفاء للطباعة والنشر ، عمان ، 2005 ، ص 48 .
- (11) هابرماس ، بورغن : العلم والتقنية والتكنولوجيا ، ط1 ، دار الجمل ، لبنان ، 2003 ، ص 57 .
- (12) الرئيس ، ريم مصطفى : الاتصالات الرقمية ، المصدر السابق ، ص 17 – 19 .
- (13) مكاي ، حسن عماد : تكنولوجيا المعلومات والاتصال ، المصدر السابق ، ص 148 .
- (14) حافظ ، أسماء حسين : تكنولوجيا الاتصال والاعلام التفاعلي في عصر الفضاء الالكتروني المعلوماتي والرقمي ، الدار العربية للنشر والتوزيع ، القاهرة ، 2005 ، ص 18 .
- (15) البلوشي ، عبدالغفور بن احمد : الاتجاهات التجريبية في التأليف واستخدام التكنولوجيا ، مهرجان القاهرة الدولي ، القاهرة ، 2007 ، ص 5 .
- (16) الشمري ، محمد كاظم : جماليات التقنية الرقمية في العرض المسرحي ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، بابل ، 2017 ، ص 22 .
- (*) روبرت ويلسون : ولد عام 1941 في أمريكا ، تعلم في شبابه التصميم الداخلي للمسرح والعمارة كما مارس فن الرسم بالزيت ، أسس عام 1978 مسرحه الجديد الذي

أطلق عليه ستيفان برخت مسرح الرؤى، فخرج عام 1970 أول مسرحياته وهي (نظرة الأصم) بالاشتراك مع الموسيقار ريموند اندروز (Raymond Andrews) والذي كان أصم وأبكم وأول ممثل شارك في التمثيل معه، أخرج عام 1976 مسرحية اينشتاين على الشاطئ وفي 1979 أخرج مسرحية الموت والدمار لديترويت، وقد عمل ويلسون مع العديد من الكتاب من ضمنهم الألماني هينر مولر (Muller) والكاثولز (Knowles) والذي كان الممثل الثاني في فرقته المسرحية والذي كان يعاني أيضاً من تعطل ذهني وتبلد في أفكاره منذ ولادته. (Heiner Muller) والكاثولز (Knowles) والذي كان الممثل الثاني في فرقته المسرحية والذي كان يعاني أيضاً من تعطل ذهني وتبلد في أفكاره منذ ولادته.

(17) كولن ، كونسيل : علامات الأداء المسرحي (مقدمة في مسرح القرن العشرين) ، ترجمة : أمين حسين الرباط ، مراجعة : أ. د. عبد الحميد إبراهيم حسين ، وزارة الثقافة / مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، القاهرة ، 1998 ، ص 274.

(18) ينظر : المصدر نفسه ، ص 284 – 309.

(**) جون تيج : فنان من رواد المسرح الطليعي الأمريكي ، فهو مؤلف موسيقي أولاً ورجل مسرح ثانياً ، أخرج العديد من المسرحيات الموسيقية ، وله الفضل في إدخال الكمبيوتر في التأليف والعرض المسرحي ، قدم عروضه المسرحية في مسرح (اللكولن سنتر) ، وهو شبه مسرح قومي – أمريكي إضافة إلى مسارح أخرى .

(***) الواقعة أو الهابينينج : هو مصطلح يختلف عن الحادثة ، فالحادثة هي فعل يحدث نتيجة وجود سبب منطقي له ، لكن الواقعة هي فعل يجمع عناصر كثيرة من الخبرات الحسية ، ولا يتقيد بمنطق معين ولكنها يجب أن تقوم على تتابع من نوع معين . ينظر: سرحان ، سمير : تجارب جديدة في الفن المسرحي ، دار المعرفة ، بيروت ، 1970 ، ص 74 .

(19) المصدر نفسه ، ص 77 – 78 .

(20) السلامي ، عامر : أثر تقنيات مسرح الطفل في تنمية التذوق الجمالي ، مجلة الطفولة والتنمية (الامارات) ، العدد (23) ، لسنة 2018 ، ص 23 .

(21) Dennis E : Childrens Theater . A Brief Pedagogical Approach. 2019. isbn 79-80 .

(22) فرج ، سهير حمدي : تكنولوجيا انتاج الفيديو والتلفزيون التعليمي ، مكتبة نانس ، دمياط ، 2020 ، ص 229 – 248 .

(****) مسرحية (رحلة) عرضت على قاعة المسرح التجريبي لكلية الفنون الجميلة — جامعة الموصل سنة 2019.

المصادر

- (1) اعايدة ، حسام : استخدام الحاسوب في المكتبات ومراكز التعلم ، ط1 ، دار الصفاء للطباعة والنشر ، عمان ، 2005 ، ص 48 .
- (2) البلوشي ، عبدالغفور بن احمد : الاتجاهات التجريبية في التأليف واستخدام التكنولوجيا ، مهرجان القاهرة الدولي ، القاهرة ، 2007 ، ص5 .
- (3) الرئيس ، ريم مصطفى : الاتصالات الرقمية ، ط1 ، مكتبة المجتمع العربي ، عمان ، 2004 ، ص 13 .
- (4) السلامي ، عامر : أثر تقنيات مسرح الطفل في تنمية التذوق الجمالي ، مجلة الطفولة والتنمية (الامارات) ، العدد (23) ، لسنة 2018 ، ص 23 .
- (5) الشمري ، محمد كاظم : جماليات التقنية الرقمية في العرض المسرحي ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، بابل ، 2017 ، ص 22 .
- (6) العطية ، مروان : المعجم الوسيط ، ط1 ، دار غيدي للنشر والتوزيع ، لبنان ، 2010 ، ص 601 .
- (7) العلايلي ، الشيخ العلامة عبد الله : قاموس الصحاح في اللغة والعلوم (تحديد صحاح العلامة الجوهري والمصطلحات العلمية الفنية للمجامع والجامعات العربية) ، أعداد وتصنيف : نديم مرعشلي ، ط1 ، دار الحضارة العربية ، بيروت ، 1974 ، ص 143 .
- (8) أكرمي ، حسن سعيد : معجم المغني الوجيز ، ط1 ، مكتبة لبنان ، بيروت ، 1998 ، ص 496 .
- (9) ألياس ، ماري وحنان قصاب حسن : المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض) ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ، 2006 ، ص 41 .
- (10) حافظ ، أسماء حسين : تكنولوجيا الاتصال والاعلام التفاعلي في عصر الفضاء الالكتروني المعلوماتي والرقمي ، الدار العربية للنشر والتوزيع ، القاهرة ، 2005 ، ص18 .

- (11) سرحان ، سمير : تجارب جديدة في الفن المسرحي ، دار المعرفة ، بيروت ، 1970 ، ص 74 .
- (12) علوش ، سعيد : المصطلحات الادبية المعاصرة ، المكتبة الجامعية ، المغرب ، 1984 ، ص 36 .
- (13) علي ، نبيل : التقانة العربية وعصر المعلومات (رؤية لمستقبل الخطاب الثقافي العربي) ، ط1 ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، 2001 ، ص 77 .
- (14) فرج ، سهير حمدي : تكنولوجيا انتاج الفيديو والتلفزيون التعليمي ، مكتبة نانس ، دمياط ، 2020 ، ص 229 — 248 .
- (15) كولن ، كونسيل : علامات الأداء المسرحي (مقدمة في مسرح القرن العشرين) ، ترجمة : أمين حسين الرباط ، مراجعة : أ . د. عبد الحميد إبراهيم حسين ، وزارة الثقافة / مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، القاهرة ، 1998 ، ص 274 .
- (16) معلوف ، لوئيس : قاموس المنجد في اللغة ، مطبعة الغدير ، دمشق ، ب ت ، ص 63 .
- (17) مكاوي ، حسن عماد : تكنولوجيا المعلومات والاتصال ، الدار العربي للنشر والتوزيع ، القاهرة ، 2000 ، ص 146 .
- (18) هابرماس ، بورغن : العلم والتقنية والتكنولوجيا ، ط1 ، دار الجمل ، لبنان ، 2003 ، ص 57 .

(19) Dennis E : Childrens Theater . A Brief Pedagogical Approach. 2019. isbn 79-80 .

التكوين الخطي بين القاعدة والتطبيق (خط الثلث انموذجا)

Calligraphy configuration between the rule and the application ('the third calligraphy' as a model)

د . احمد مزهر داخل

Dr.Ahmed Mazhar Dakhel

كلية الفنون الجميلة / جامعة واسط

College of Fine Arts / University of Wasit

amazher@uowasit.edu.iq

الكلمات المفتاحية : التكوين الخطي , القاعدة والتطبيق

ملخص البحث :

ضم البحث أربعة فصول , اشتمل الفصل الأول منها على مشكلة البحث وأهميته , والأهداف , والحدود , ومصطلحات البحث .

أما الفصل الثاني فقد تضمن أربعة مباحث تناول المبحث الأول خط الثلث , واسس التكوين الخطي , فيما تناول المبحث الثاني انظمة التكوين الخطي , ومن خلال هذه المباحث ظهرت مؤشرات الإطار النظري .

أما الفصل الثالث فقد تضمن إجراءات البحث , حيث اعتمد الباحث المنهج الوصفي , كونه الانس في تحقيق النتائج , وتكون مجتمع البحث من (3) عينات قصدية , تناولها الباحث كعينات للتحليل , كونها تتصف خصائصها مع اجراءات البحث الحالي

1 – لم تتحقق مراعاة اصول وقواعد الخط العربي وضوابطه في جزء من العينات , حيث جاءت لتأشر تصرفا متجاوزا للمقاييس السليمة التي وصل اليها تاريخ الخط العربي وخصوصا الثلث .

2 – لم يراع الترتيب في تتابع كلمات النصوص المعتمدة , فضلا عن اغفال بعض الحروف وتضخيمها او تصغيرها بصورة لا تنطبق مع قواعد واسس التكوين الخطي .

وفي ضوء هذه النتائج توصل الباحث إلى مجموعة استنتاجات منها :

- 1 – للتكوين الخطي اسس ونظم اصبح الالتزام بها يثبت اصول التكوينات الخطية .
- 2 – لعل دراستنا للعينة قد اثبتت ان بعض الخطاطين لا يلتزمون بقواعد التكوين الخطي , وانما تسوقهم بذلك وجهات نظرهم الشخصية , او اهوائهم الفردية

Research Summary :

The research included four chapters, the first chapter of which included the research problem, its importance, objectives, limits, and research terms

As for the second chapter, it included four topics. The first topic dealt with the Third calligraphy and the foundations of calligraphy composition, while the second topic dealt with calligraphy composition systems. Through these topics, indicators of the theoretical framework appeared

As for the third chapter, it included the research procedures and relied on a comparison table between the shapes of the letters of 'the Copy and patch' scripts as a research tool. Some results appeared through the theoretical framework and the comparison table, incl

1 - Observance of the principles and rules of Arabic calligraphy and its controls was not achieved in part of the samples, as it came to indicate behavior that transcends the sound standards reached by the history of Arabic calligraphy, especially the third .

2_The order was not taken into account in the sequence of the words of

the texts that are used, as well as the omission of some letters and their enlargement or zeroing in a manner that does not apply to the rules and foundations of calligraphic composition . Under the light of those results ;

The researcher reached into several groups of conclusions :

1- calligraphy formation has foundations and systems, and adherence to them proves the foundations of calligraphy formations .

2- Perhaps our study of the sample has proven that some calligraphers do not adhere to the rules of calligraphic composition, but are driven by their personal views, or their individual whims .

الفصل الاول

مشكلة البحث

نال الخط العربي عناية كبيرة من الخطاطين المبدعين , حيث انه يمثل رؤية فنية مستقلة بذاتها تتجلى في اعمال كبار الخطاطين , فضلا عن تميزه في تعدد انواعه واشكاله وتسمياته كل حسب قاعدته التي تشير الى مدى التطور والرقى الذي بلغته عبقرية الفنان المسلم .

ويعد خط الثلث من ابرز واهم الخطوط اللينة , كونه يتمتع بمميزات تختلف عن باقي الخطوط الاخرى , حيث مرونة الحرف التي تقبل قياسات متعددة , كما يتمتع ببخاصية المطاوعة في تكيف شكله وفق التراكيب التي ابتدعها الخطاطون مع الحفاظ على قاعدة رسم الحرف , ومن الضروري ان يستند التركيب او التكوين الخطي الى مرجعيات وقواعد علمية وفق نظرية ذات اسس ومفاهيم فنية يجب مراعاتها اثناء عمل التكوينات الخطية , ويمكن التساؤل هنا في الاتي :

(هل ان هذا المستوى النظري ياخذ به بشكل دقيق في اللوحات الخطية التي يدخل التكوين الخطي ضمنها) .

و وفقا لهذه المقدمة صاغ الباحث عنوان بحثه :

— (التكوين الخطي بين القاعدة والتطبيق) خط الثلث انموذجا ,

اهمية البحث

تكمن اهمية البحث الحالي بالنقاط الاتية :

- 1 — قد يساهم البحث في اضافة جديدة لمناهج الخط العربي .
- 2 — ومن الممكن ان يفيد الطلبة المتدربين في دراسة الخط العربي .

اهداف البحث

يهدف البحث الحالي الى :

تعرف قواعد التكوين الخطي ومدى تطبيقها في اللوحات الخطية المنجزة بخط الثلث .

حدود البحث

الحد الموضوعي / التكوينات الخطية

الحد الزماني / من (1285 هـ - 1430 هـ)

الحد المكاني / العراق , سوريا , مصر , تركيا

تحديد المصطلحات

التكوين : لغة

ورد بشأنها الآية الكريمة (وَإِذْ يَرْفَعُ إِبْرَاهِيمُ الْقَوَاعِدَ مِنَ الْبَيْتِ وَإِسْمَاعِيلُ) (سورة البقرة , الآية 127)

عرفها ابن منظور بقوله القاعدة اصل الاسس , والقواعد : الاسس , وقواعد البيت اساسه (ابن منظر , ص 138) .

التكوين : اصطلاحا

عرفه (مالنز) (وضع عدة اشياء معا , بحيث تكون النهاية شيئا واحدا , وان ايا من هذه العناصر يساهم مساهمة فعالة في تحقيق العمل النهائي , بحيث يكون كل شيء

في موضع محدد ويؤدي الدور المطلوب والحيوي من خلال علاقته بالمكونات ()
مالنز فردريك , ص 226) .

كما عرفه بلماز انه (يرتبط التكوين بالطريقة التي تترابط فيها الاجزاء , ولكن
بشكل اكثر عمومية) (F.Beilman-p . 26)

فيما عرفه (بهية) بان التكوين الخطي هو (بنية تصميمية قوامها الحروف
والكلمات والحركات الاعرابية و التزيينية في هيئة جمالية قد تكون مقروءة وفق نص
محدد او غير مقروء بوصفها تشكيلات حروفية لأغراض التزيين الجمالي والظهور
الفني) (عبد الرضا بهية , محاضرة 2010) .

التطبيق:

عرف (يعقوب) هو (احد مكونات برنامج تأهيل الدارسين لفترة زمنية محددة ,
وهو الصورة الذهنية التي تتكون لدى الفرد على المدركات الحسية) (يعقوب نشوان
, ص 127)

الفصل الثاني

المبحث الاول / خط الثلث :

يعد خط الثلث من الخطوط العربية اللينة , ويعد على رأس الخطوط المنسوبة
وهو الأساس والمنطلق لهذه الخطوط , وان اغلب الخطوط اشتقت منه , (فهو في
العصر الأموي وأوائل العصر العباسي الشكل المعروف للخطوط الموزونة والتي
أطلق عليها فيما بعد الخط الكوفي) (يوسف دنون , ص 4)

ولخط الثلث مكانة خاصة عن الخطاطين كونه يعد من أصعب الخطوط وبه تقاس
الإمكانية الفنية و المهارية وقدرته على استخدامه في الكتابات لآيات الذكر الحكيم ,
فضلاً عن انه يمثل العنصر الجمالي والدلالي لدى المسلمين في العمارة الإسلامية
كالجوامع والأماكن المقدسة فضلاً عن عناوين الكتب والمؤلفات المهمة .

اسس التكوين الخطي

يعد التكوين الخطي في حقيقة الامر بمثابة واحد من المجالات التي توظف فيها فن
الخط العربي خارج الاطار الوظيفي للبحث لاغراض القراءة , وذلك لتحقيق اهداف
جمالية فنية بحتة , ولعل التكوين الخطي كان من الخيارات الفنية التي عول عليها
الفنانون الحرفيون وانجزوا اعمالاً ذات طابع حرفي , لم يتم مراعاة البعد او التسلسل

القرائي للنص في اكثر الاوقات , وصولا الى تحقيق منجز جمالي يرتكز على عنصر الحرف وبكل خصائصه التشكيلية لتحقيق عنصر جمالي حيث تركز القيمة الجمالية في التراكيب الخطية على التكامل , من خلال التعرف على (اهم الاسس والاعتبارات التي تبني على رفع التدوق الفني والجمالي والحسي) (عبد الرضا بهية , 2010 , ملزمة محاضرات)

وقد تعددت الاسس وفق المعيار الجمالي وعلى النحو الاتي

1 - التوازن :

قال الله في محكم كتابه العزيز (وَأَقِيمُوا الْوَزْنَ بِالْقِسْطِ وَلَا تُخْسِرُوا الْمِيزَانَ)_- (الرحمن : اية 9)

والتوازن هو شرط ملزم للتكوين الجمالي الممتع اي موازنة الجزء الموحدة في الحقل المرئي او الحالة التي تتعادل فيها القوى المضادة , او هو توزيع وحدات العمل الفني بحيث يكون لها مركز ثقل اساسي في التراكيب الخطية , ومنه تنفرع التوازنات في فضاء التركيب , ويدل التوازن على الاستقرار في العمل الفني بتنظيم عناصر التركيب وترتيبها وادماجها فيه , (وهذا المفهوم انتقل الى الفن ومنه الى ميدان الخط العربي واصبح ضرورة يتطلبها التكوين الخطي) (عبد الرضا بهية , ص 152 , 1997) .

وقد صنف التوازن الى اربعة انواع هي :

أ - التوازن الشكلي : يتحقق هذا التوازن من خلال وضع القوى او جاذبية المتعارضة بشكل متناظر على جانبي المحور . كما في الشكل (1)



الشكل (1)

ب - التوازن المحوري : وفيه تنظم الجاذبية المتعارضة على جانبي المحور بصيغة يتحقق معها التشابه , ولكن دون تطابق او تماثل تام (شكل 2)



(شكل 2)

ج - التوازن المركزي (الشعاعي) : يتم تنظيم الكتل الخطية عن طريق المحاور الشعاعية , حيث يمتاز التراكب في الحركة الاستدارية , وفيه يتم التركيز على تماثل جوانب التركيب حول نقطة محورية تقع في مركز العمل الفني بحيث يتحقق التوازن لو دار التركيب حول مركزه .



(شكل 3)

د - التوازن اللاشكلي (الوهمي) : يعد التوازن غير المتماثل هو توازن وهمي , نشعر به دون ان يظهر بشكل صريح وواضح للعين , وفيه يتم ترتيب العناصر بشكل حر وهو لا يعتمد على محور او نقطة مركزية يتم بناء العمل الفني حولها , كما في (الشكل 4) .



(الشكل 4)

2 - السيادة : وتعني التأكيد أو التمييز أو الهيمنة على مجموعة من العناصر المحيطة به في التصميم التي من الممكن تحقيقها عن طريق الخطوط الموجهة بالأوان أو الشكل أو الحجم أو الملمس أو الموقع , وغياب العنصر السيادي يجعل العمل الخطي غير مترابط ذو اتجاهات متعددة , أو غير مستقرة , وهناك في اللوحات الخطية وسائل متعددة يمكن من خلالها تحديد نقطة السيادة أو تعزيزها , كالسيادة النوعية من خلال تنوع الخطوط , أو عن طريق التباين , أو عن طريق التفرد (الانعزال الفضائي) . (الشكل 5)



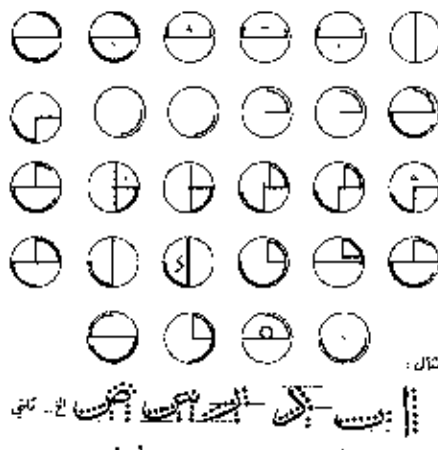
(الشكل 5)

3 - التكرار : وهو سلسلة من الأشكال أو الحروف أو التركيب الخطية المتشابهة لإعادة كتابتها دون اضافة , ويطلق عليها (التكرار الرتيب) ويكون خالي من التنوع , اما التكرار المتناوب فيكون اكثر تعقيدا من السابق , ويكون ما بين الحركة والسكون , وبهذا تتغير الوحدة المتكررة وتنبأين . (شكل 6) .



(شكل 6)

4-التناسب : يعني ان جميع الحروف لها نسب , وهذه النسب تشكل علامات مرتبطة ومنسجمة لجميع الحروف , وبهذه النسب ينشأ التناسب , لذلك يمكن القول بان جميع الحروف العربية متناسبة هندسيا , وذلك من خلال اعتماد النسبة الفاضلة التي وضع اسسها ابن مقلة الوزير (لخط الثلث) وارجاع جميع الحروف لشكل الدائرة والتي قطرها العمودي حرف الالف والافقي حرف الباء , ولذا سميت بالنسبة الفاضلة كما في (الشكل 7) .



(الشكل 7)

5-الانسجام : ان الانسجام داخل العمل الفني يعني وحدة العمل ككل من حيث الصياغة والاسلوب , وهو يساعد على ربط العناصر الموجودة في التركيب الخطي بعضها مع بعضها الاخر , للحصول على وحدة الموضوع المتماسكة , ويدخل الانسجام على جميع اجزاء المنجز الخطي من خامة ولون وعناصر التراكيب الخطية المتكونة من الحروف والكلمات .

6-الوحدة : وتعد في مجال الخط العربي هي تعبير واسع يشمل عناصر متعددة منها وحدة الشكل , ووحدة الاسلوب , ووحدة الفكرة , ووحدة الهدف , ولغرض تحقيق الوحدة في التركيب او التكوين لابد من ربط العناصر الخطية وانشاء علاقات متوازنة بينها , حيث ان (الوحدة هي الرابط بين عناصر التركيب مجتمعة معا , وهي النوعية التي تجعل العناصر وكأنها منتمية الى بعضها البعض , ويمكن ان تظهر من خلال وحدة الشكل العام) (ليلي باغي , ص 359) .

7-النسق : يعد النسق من اهم العوامل المنظمة لعناصر التكوينات الخطية , وللنسق (اتجاهات تختلف وتتعدد حسب ما يفترضه التركيب الخطي , فمنها النسق الافقي , والنسق العمودي الصاعد والنازل والمائلة صعودا , والمائلة نزولا و المراتبية والدائرية والحلزونية) (الحمامي , نجوى صديق , ص 77) .

8-التضاد : ويقصد به الاختلاف في عرض الوحدات الداخلة في التركيب الخطي ومحتوياته بطريقة تجعل التراكب لافتا للنظر , وينشأ التضاد من خلال جميع العناصر , كاللون والحجم والفضاء والاتجاه , فضلا عن انواع الخطوط المستخدمة في المنجز الخطي , (الشكل 8)



(الشكل 8)

المبحث الثانيانظمة التكوين الخطي :

1- التكوين السطري التتابعي (الشريطي المزدوج) : ويكون هذا التكوين على شكل سطر كتابي وذي مستوى واحد وتكون وظيفته قرائية كالكتابة الاعتيادية , حيث تأتي فيه كل كلمة بعد التي سبقتها دون تراكم , مع المحافظة على التسلسل القرائي , وبشكل تتابعي (هو قدرة الخطاط على جعل المتلقي ينظر إلى نقطة بداية معينة ثم ينتقل من هذه النقطة إلى نقطة أخرى ثم ثالثة وهكذا بطريقة تتابعية وبنفس الإيقاع التتابعي الذي يهدف إليه الخطاط بما يخدم العمل الخطي). (نعمة اسماعيل , ص 121) (الشكل 9)



(الشكل 9)

2- التكوين السطري الخفيف : يمتاز هذا التراكم بتحقيق الجانب الوظيفي والجمالي معا , وفيه تنظم الكلمات والحروف على مستويين , اي سطر مزدوج , يتكون من سطرين متداخلين , (يستخدم في تزيين الجوامع , وبخاصة الاماكن العالية كالقباب او واجهات المساجد , ويمكن ان يطلق عليه تركيب السطر الخفيف) (اياد الحسيني , ص 60) (الشكل 10)



(الشكل 10)

3- التكوين السطري الثقيل : وفيه تنتظم الكلمات والحروف في ثلاثة مستويات او اكثر بصورة متداخلة ومتشابكة بتداخل حروف النص فيها بينها مكونة (التراكب الثقيل) , اضافة الى الخطين الوهميين اللذين يمسان الحروف المنتصبة والحروف النازلة , مكونة بذلك شكلا مستطيلا منسجما في توزيع الحروف والكلمات خاضعا لاصول وقواعد التراكب الخطي , ويعد من اصعب انواع التراكيب السطرية . كما في (الشكل 11)



(الشكل 11)

4- التكوين الهندسي : ويعد هذا النوع من التركيب المهمة , التي تعكس مدى امكانية الخطاط الفنية , ومكنته العالية في خط الثلث وكيفية انشاء التراكيب والتكوينات التي تأخذ شكلها من الاشكال الهندسية , التي تتمثل في شكل المثلث والدائرة والمربع

والشكل البيضوي والبيضي , فضلا عن الشكل الكمثري , والمقصود به (شكل الخط الخارجي لمجموع الحروف والكلمات التي تحويها الجملة) (ابداع الحسيني , ص 62) كما في (الشكل 12)



(الشكل 12)

5- التكوين الايقوني (التشخيصي) : ويعد هذا المتغير نوعا اخر من انواع التراكب الخطي في فن الخط العربي ويضم فيه هيئات ادمية او زهور او ثمار او هيئات طيور وحيوانات , من خلال تحديد الشكل الخارجي للكائن , ومن ثم توظيف الحروف والكلمات بتراكيب غير مألوفة , ويمتاز هذا التراكب بصعوبة القراءة , فضلا عن اعتماد الاشكال التي تدل على النص المعتمد للكتابة , والبعض من الاشكال لا ترتبط مع النص , وهذا اقل ابداع من سابقه , كما في (الشكل 13) و (الشكل 14)



(الشكل 13)



(الشكل 14)

مؤشرات الاطار النظري

- 1 – تمتاز التراكيب الخطية بتطبيق قواعد التكوين الخطي المتناظر والمتبادل والمتوازي .
- 2 – ينبغي ان تكون جميع عناصر التكوين يحكمها عنصر التوازن .
- 3 – تتحقق السيادة عن طريق اللون والشكل والحجم والملمس .
- 4 – تمتاز بنية التكوين الخطي بكونها ذات اساس قاعدي راسخ .
- 5 – بساطة التركيب تجعل القراءة اللغوية ذات طابع وظيفي اكثر من ماهو جمالي , او الاثنين معا .

الفصل الثالث

منهجية البحث : اعتمد الباحث المنهج الوصفي لأغراض التحليل كونه الأنسب لتحقيق أهداف البحث.

مجتمع البحث : يتكون مجتمع البحث من (3) عينات , سيتناولها الباحث كعينات قصدية , كونها تتصف خصائصها مع اجراءات البحث الحالي

عينة البحث: اتبع الباحث طريقة الاختيار القصدي في انتقاء العينات الممثلة لمجتمع البحث والتي عكست خصائصه الجمالية , حيث تؤدي ذلك إلى وضوح في النتائج وتغطي مجتمع البحث كونها تشتمل على الخصائص الجمالية في خط الثلث .

طرق جمع المعلومات استعان الباحث في جمع المعلومات النظرية والعملية التي ترتبط بأهداف البحث بما يأتي:

- 1- الاستعانة بالكتب والمجلات ذات العلاقة بصلب الموضوع كمصادر للبحث .
- 2- الاستعانة بأدبيات الاختصاص من رسائل و اطاريح , فضلا عن المتاحف والمكتبات العامة .
- 3- أرشيف الباحث والأصدقاء الفنانين المتخصصين في مجال الخط العربي و الزخرفة .

تحليل العينات



عينة (1)

الوصف العام :

- 1 – النص (ومن يعظم شعائر الله فإنها من تقوى القلوب) سورة الحج اية (32)

2 - الخطاط / صلاح شيرزاد

3 - البلد / العراق

4 - سنة الانجاز / 1429 هـ

التحليل

الهيئة العامة للتركيب , اعتمد الخطاط فيها على المغايرة في العمل الفني , حيث عمل على تقسيمه الى جزئين , الاول تكوين حر تصاعدي , والثاني تكوين هندسي دائري , فضلا عن غياب عنصر التوازن , مما انعدمت صفة التكافؤ بين قوى اجزاء العمل الفني , والفضاء الكبير الناتج من خلال توزيع الحروف والكلمات , فيما تحققت السيادة في العمل الخطي من خلال اظهار مستوى الخطوط وفق احجام مختلفة , واضفاء طابعا ذا حجم اكبر والمتمثل بالمقطع (ومن يعظم شعائر الله) مما جعل ذلك اظهار هيمنة هذا النص على المقطع الاخر من النص , كما اغفل الخطاط عن كتابة كلمة (ذلك) , اما فيما يخص الفضاء فقد عمد الخطاط على خلق فضاء واسع لاحتضان الشكل الدائري مما اضى ذلك سيادة الشكل الدائري من خلال موقعها في اعلى وسط العمل .



عينة (2)

الوصف العام :

- 1 – النص (ان الشيطان لكم عدو فاتخذوه عدوا) سورة فاطر , اية (6)
- 2 – الخطاط / سعيد النهري
- 3 – البلد / فلسطين
- 4 – سنة الانجاز / 1428 هـ

التحليل

اعتمد الخطاط التكوين الهندسي (البيضوي) في تشكيل الهيئة العامة للشكل , باعتماد النظام السطري الخفيف , فضلا عن تحقق التوازن من خلال التوزيع المتناسق فيما بين الحروف والكلمات وبصورة متعادلة , اخفق الخطاط في تحقيق التتابع بين كلمات النص , مما افقد ذلك العمل الفني سلامة التسلسل القرائي , مما احدث لبسا في سهولة القراءة , وقد اعتمد الخطاط على الحركات الاعرابية والترينية على انشاء وغلق الشكل البيضوي , فيما عمد على استخدام حرف العين الملفوف , واعطاه السيدة من خلال موقع الحرف , فضلا عن بيان امكانيته الخطية عبر اعتماد هذا الشكل الملفوف الذي يعد من اصعب اشكال الحروف .



عينة (3)

الوصف العام :

- 1 – النص (خلق الانسان من علق) سورة العلق , اية (2)
- 2 – الخطاط / محمد النوري
- 3 – البلد / العراق
- 4 – سنة الانجاز / 1426 هـ

التحليل

استطاع الخطاط من تحقيق التوازن الجزي للعمل ككل , حيث عند على كتابة حرفي الخاء في كلمة خلق , وحرف العين في كلمة علق , بالشكل الملفوف , الذي اعطى بدوره توازن طرفي العمل , فضلا عن المكنة التي اظهرها الخطاط من خلال الحفاظ على القواعد والاصول الخطية لخط الثلث , مبينا مكنته الخطية , معتمدا التكوين السطري الخفيف , كما تم تحقيق التسلسل القرائي السليم عبر التوزيع المناسب لمواقع الحروف والكلمات التي اعطت بدورها السلامة اللغوية .

الفصل الرابع

نتائج البحث ومناقشتها

نتائج العينة الاولى ومناقشتها

من خلال التحليل ظهرت نتائج العينة الاولى كالتالي :

غياب عنصر التوازن , كما تحقق عنصر السيادة , كما لم يتم تساوي المسافات الفاصلة بين الحروف والكلمات , تخالف هذه العينة مؤشرات الاطار النظري في الفقرة (3) , واتفقت مع الفقرة (4) من المؤشرات نفسها

بصورة متعادلة , فضلا عن عدم تحقيق التتابع القرائي للنص , كما لم يتم اشغال المساحات الخارجية للشكل بالحروف بل كانت عن طريق الحركات الاعرابية والترينية , اتفقت هذه العينة مع مؤشرات الاطار النظري في الفقرة (2) واختلفت في مع الفقرات الاخرى .

نتائج العينة الثانية ومناقشتها

من خلال التحليل ظهرت نتائج العينة الثانية كالتالي :

تم تحقيق التوازن بصورة متعادلة , الا انه انعدم تحقيق التتابع القرائي للنص , كما لم يتم اشغال المساحات الخارجية للشكل بالحروف بل كانت عن طريق الحركات الاعرابية والترينية ,

, وتبين امكانية الخطاط المتواضعة من حيث التعامل مع اصول الخط العربي وقواعده , فضلا عن افتقاد عنصر التناسب الشكلي ما بين الحروف وفضاءاتها , وغياب عنصر الانسجام والتناسق , اتفقت هذه العينة مع مؤشرات الاطار النظري في الفقرة (2) واختلفت في مع الفقرات الاخرى .

نتائج العينة الثالثة ومناقشتها

من خلال التحليل ظهرت نتائج العينة الثانية كالتالي :

لم يتحقق عنصر التوازن , وغياب العنصر السيادي , كما لم يتم تحقيق تناسب النص وفقا للقواعد كما هي , فضلا عن اخفاق الخطاط في اغلاق الشكل الخارجي مع وجود فراغات واضحة بين الحروف والكلمات , حيث اختلفت هذه العينة مع مؤشرات الاطار النظري في الفقرة (3 , 4)

ومن خلال ما تقدم من تحليل لجميع العينات ظهرت نتائج اضافية واضحة كالآتي :

1 – لم تتحقق مراعاة اصول وقواعد الخط العربي وضوابطه في جزء من العينات , حيث جاءت لتأثر تصرفا متجاوزا للمقاييس السليمة التي وصل اليها تاريخ الخط العربي وخصوصا الثلث .

2 – لم يراع الترتيب في تتابع كلمات النصوص المعتمدة , فضلا عن اغفال بعض الحروف وتضخيمها او تصغيرها بصورة لا تنطبق مع قواعد واسس التكوين الخطي .

3 – عدم التقيد بالوضاع الاتجاهية المتمثلة بالحروف والكلمات , وقد تكتب بعض الحروف والكلمات معكوسة .

4 – حاول بعض الخطاطين ترجيح البنية الشكلية على حساب البعد القرائي , ولم يلتزم بالتتابع السليم للنص , مما ادى الى صعوبة في قراءة النص من قبل المتلقي .

الاستنتاجات :

يستنتج الباحث مما تقدم في ضوء نتائج البحث ما يأتي :

- 1 – للتكوين الخطي اسس ونظم اصبحت الالتزام بها يثبت اصول التكوينات الخطية .
- 2 – لعل دراستنا للعينة قد اثبتت ان بعض الخطاطين لا يلتزمون بقواعد التكوين الخطي , وانما تسوقهم بذلك وجهات نظرهم الشخصية , او اهوائهم الفردية .
- 3 – الالتزام بالقواعد الخطية واسس التكوين تساهم في اخراج المنجز الخطي بأبهى صورة , فضلا عن تنمية القدرات الشخصية , مما يتحقق من خلاله القيمتان الوظيفية والجمالية .

التوصيات :

- من خلال النتائج التي توصل اليها الباحث يوصي بما يأتي :
- 1 – تثبيت القواعد واسس التكون الخطي في المناهج الدراسية للمؤسسات التي تعنى بدراسة فنون الخط العربي .
 - 2 – كما ينبغي ان تراعى تلك القواعد في التطبيقات العملية في كافة الدورات المفتوحة للخط العربي .
 - 3 – ضرورة تشكيل لجان في المعارض والمحافل الخطية لفرز اللوحات التي تفتقر الى اسس وقواعد التكوين استبعاده من تلك المعرض .

المقترحات

- 1 – اجراء دراسة مماثلة لتكوينات الخطوط الاخرى .
- 2 – اجراء دراسة مقارنة بين اساليب التكوينات الخطية بين المدارس المختلفة .

المصادر

القران الكريم

- 1 – ابن منظور , محمد بن كرم , لسان العرب المحيط , معجم لغوي , مج 3 , اعداد يوسف خياط ونديم مرعشلي , دار لسان العرب , بيروت , دت
- 2 – الحسيني , اياد حسين , التكوين الفني للخط العربي وفق اسس التصميم , دار الشؤون الثقافية , بغداد , 2002 م
- 3 – الحمامي , نجوى صديق , البناء النسقي للإيقاع في فن الرسم , مجلة الاكاديمي , مج 6 , وزارة التعليم العالي والبحث العلمي , جامعة بغداد , كلية الفنون الجميلة , بغداد , 1998 م
- 4 – عبد الرضا بهية , التكوين الخطي (ملزمة) محاضرات للصف الثالث , قسم الخط العربي والزخرفة , كلية الفنون الجميلة , جامعة بغداد , 2010 م
- 5 – ليلي باغي , المنسوجات وتصميم الازياء , ط1 , منشورات جامعة القدس المفتوحة , عمان , 1995 م

6 – مانز فردريك , الرسم كيف نتذوقه ؟ عناصر التكوين , ط 1 , دار الشؤون الثقافية العامة (افاق عربية) , بغداد , 1993 م

F.Beilman – scen Design – nenyork : harpenand rov , 1983 ,
7- p 26

8- .نعمة إسماعيل , فنون الشرق الأوسط , القاهرة , دار المعارف , 1977 م

9 - يوسف ذنون , خط الثلث والمخطوطات ,مجلة حروف عربية , ع 6 , 1 2005 م

م

سيكولوجية الالوان وتأثيرها في الدوافع التي تؤدي الى السلوك المنحرف نتيجة
المتغيرات المجتمعية الحديثة

**The psychology of colors and its impact on the motives
that lead to deviant behavior as a result of modern
societal changes**

ر. أبحاث د. كريم عواد بريسم

أ.م. د. جواد كاظم محمد

وزارة العدل / جامعة واسط

R. Research Dr. Karim Awad Prism,

M.D.Dr. Jawad Kazem Muhammad

Ministry of Justice

University of Wasit

jkadhim@uowasit.edu.iq

kareem.kk6665@gmail.com

07831013276

07714757940

الكلمات المفتاحية: السيكلوجية، الدوافع، السلوك المنحرف.

ملخص البحث

يتكون البحث الحالي من أربعة فصول ، اذ تناول الفصل الأول الاطار المنهجي (المشكلة، الأهداف، الأهمية، المصطلحات)، وتحددت مشكلة البحث بالتساؤلات الآتية:

1. هل ان هناك علاقة بين المتغيرات المجتمعية والسلوك المنحرف ؟
 - هل ان الاقدام على السلوك المنحرف يكون وراء قصد او وظيفه ما ؟
 2. ما فاعليه وسائل الحد من الاقدام على السلوك المنحرف ؟
- وهدف البحث الى:

1. التعرف على اهمية سيكولوجية الالوان وتأثيرها في الدوافع التي تؤدي الى السلوك المنحرف نتيجة المتغيرات المجتمعية (سياسية , اقتصادية , اجتماعية , ثقافية) التي تؤدي الى السلوك المنحرف .

2. تشخيص مدى فاعلية المؤسسات الإصلاحية في الحد من الاقدام على جرائم السلوك المنحرف .

وتضمن الفصل الثاني الاطار النظري بشكل ثلاث مباحث وتناول الفصل الثالث إجراءات البحث حيث اتبع الباحثان منهج المسح الاجتماعي وقاما بتصميم أدوات البحث من استمارة الاستبيان والمقابلة الشخصية تم التوصل الى اهم النتائج والتي تضمنها الفصل الرابع حيث جاءت اهم النتائج

1. تبين ان اعلى نسبة من مرتكبي جرائم السلوك المحرف كانت من الفئات العمرية الشابة , فقد بلغت (30) مبحوث وبنسبة (70%) من حجم العينة الكلي , ويعزى ذلك الى ان أصحاب السلوك المنحرف يبلغ ذروة نشاطهم وحيويتهم خلال تلك المرحلة من العمر فتوافر لديهم الفرص والامكانيات والجرأه للاندفاع في النشاط الاجرامي لما يتوفر لديهم في هذا السن من صفات جسمانية قد لا تتوفر في مراحل العمر الاخرى , فضلاً عن الفجوة بين الواقع والطموح .

2. تبين ان (80%) من افراد العينة كان مستوى تعليمهم منخفضاً ومن خلال ذلك يمكن القول ان هناك علاقة طردية بين انخفاض مستوى التعليم وبين ارتكاب الجريمة , فكلما كان التعليم منخفضاً كلما كان الميل لارتكاب الجرائم اكثر , والعكس صحيح .

3. تبين ان (75 %) من حجم العينة يسكنون في العشوائيات , في حين كانت نسبة (25%) من عينة البحث يقيمون في سكن مشترك مع العائلة , ويعد ذلك من العوامل المساعدة التي تؤثر على السلوك .

4. تبين ان (85%) يشعرون بالندم لايداعهم في السجن نتيجة السلوك المنحرف وارتكابهم الجرائم . وتلك النتائج ذات مضمون ايجابي يعكس فهما ووعياً لما الت اليه حالهم بعد ايداعهم في المؤسسة الإصلاحية كما يتم عن رغبة حقيقية في الاستجابة لطبيعة البرامج الإصلاحية الرامية الى التعديل في السلوك الاجرامي وعدم العود الى الجريمة بعد انتهاء مدة الحكم .

Keywords: psychology, motives, deviant behavior

Summary

The current research consists of four chapters, as the first chapter dealt with the methodological framework (the problem, objectives, importance, terminology), and the research problem was identified by the following questions:

1. Is there a relationship between societal variables and deviant behavior?
2. Is the act of deviant behavior behind a purpose or a function?
3. What is the effectiveness of the means to curb deviant behaviour?

The research aims to:

1. Recognizing the importance of color psychology and its impact on the motives that lead to deviant behavior as a result of societal variables (political, economic, social, cultural) that lead to deviant behavior.
2. Diagnosing the effectiveness of correctional institutions in reducing the incidence of deviant behavior crimes.

The second chapter included the theoretical framework in the form of three topics, and the third chapter dealt with the research procedures, where the researchers followed the social survey method and designed the research tools from the questionnaire form and the personal interview. The most important results were reached, which are included in the fourth chapter, where the most important results came

1. It was found that the highest percentage of perpetrators of deviant behavior crimes was from the young age groups, as it reached (30) respondents, at a rate of (70%) of the total sample size. They have the opportunities, capabilities and audacity to rush into criminal activity because of the physical characteristics available to them at this age that may not be available in other stages of life, in addition to the gap between reality and ambition.

2. It was found that (80%) of the respondents had a low level of education, and through this it can be said that there is a direct relationship between the low level of education and the commission of crime. The lower the level of education, the greater the tendency to commit crimes, and vice versa.
3. It was found that (75%) of the sample size live in slums, while (25%) of the research sample lived in shared housing with the family, and this is considered one of the contributing factors that affect behavior.
4. It was found that (85%) feel remorse for being imprisoned as a result of deviant behavior and committing crimes. And those results have a positive content that reflects an understanding and awareness of what happened to their situation after their placement in the correctional institution, as it is done out of a real desire to respond to the nature of reform programs aimed at modifying criminal behavior and not returning to crime after the end of the sentence.

الفصل الاول

اولاً / مشكلة البحث :

السلوك المنحرف مشكله اجتماعية رافقت المجتمع منذ بداياته وهي من اخطر انواع المشكلات الاجتماعية التي واجهته عبر مراحل التاريخ وتظهر خطورته على المجتمع من جانبين هما :

- 1- هي حالة تدفع بعض الافراد الى السلوك المنحرف كبديل عملي بعد ان ضاقت بهم سبل الاستمرار في الحياة لعدم تحقيق طموحاتهم .

2- وليدة للمتغيرات المفاجئة والعميق على مستوى التنظيم الاجتماعي متمثله بالمتغيرات (الاجتماعية , السياسية ,الاقتصادية و الثقافية) التي تؤدي الى عدم التوازن بين حاجات الفرد والوسائل المتاحة .

ومن هنا تبرز مشكلة البحث للتعرف على العوامل المباشرة وغير المباشرة المسببة للسلوك المنحرف

وتحاول الاجابة على اهم التساؤلات وهي :

5. هل ان هناك علاقة بين المتغيرات المجتمعية والسلوك المنحرف ؟

6. هل ان الاقدام على السلوك المنحرف يكون وراء قصد او وظيفه ما ؟

ج - ما فاعليه وسائل الحد من الاقدام على السلوك المنحرف ؟

ثانيا / أهمية البحث :

ان سيكلوجية الالوان من حيث مكوناتها وتأثيراتها النفسية اسهمت في الحد من الدوافع التي تؤدي الى السلوك المنحرف نتيجة لتعرض الافراد الى الضغوط النفسية (ابراهيم , 1987 , ص 324) واصبحت سمه الحياة المعاصرة اذ تعد من الموضوعات المهمة والحيوية التي تستقطب فكر واهتمام العديد من الباحثين في مجالات الطب , علم النفس , التربية , علم الاجتماع فضلا عن سلوك الافراد داخل المجتمع . اذ تعد هذه الدراسة

1- اضافته نظرية في مجال علم النفس الجنائي كونها بدأت من حيث انتهت الدراسات الأخرى .

2- تقدم تصور علمي يمكن ان يساعد راسم السياسة الجنائية في فهم نقاط القوة والضعف في برامج اصلاح المجرمين في المؤسسات الإصلاحية .

3- المساعدة في معرفة أنماط الدوافع التي تؤدي الى السلوك المنحرف عن طريق تشخيصها والوقايا منها .

4- تسهم هذه الدراسة في جانبها الميداني على تشخيص مواطن الخلل لمشكلة المتغيرات

المجتمعية التي تؤدي الى السلوك المنحرف ووضع اهم التوصيات للحد منها .

واكدت العديد من الادبيات النفسية في هذا المجال , ان معظم الافراد يعانون من الخوف و الضغوط النفسية غير المبرر من مختلف الموضوعات , والمواقف الاجتماعية اثناء تفاعلهم مع

الاصدقاءهم او زملائهم في اماكن العمل (بحر , 2009 ,ص 14)

ومن كل مما سبق تنبثق اهمية البحث الحالي من كونه يبحث في ظاهرة اجتماعية بالغه كظروه تبين المتغيرات المجتمعية وما لما من نتائج سلبية على الفرد والمجتمع . تمكين ان تقدم مسحا للانتشار الضغوط النفسية ومالها من خطورة في الاقدام على السلوك المنحرف

فضلا عن ذلك يعاني الافراد من ذوي الضغوط النفسية من نقص في الكفاءة المتمثلة في المعرفة والخوف وتنظيم الانتباه , وفي ترميز وتفسير المعلومات , والتعاطف , وتنظيم السلوك الحركي واللفظي (Beidel,2007;46-53)

ثالثاً / اهداف البحث :

يهدف البحث الحالي التعرف على :

- 1- التعرف على اهمية سيكلوجية الالوان وتأثيرها في الدوافع التي تؤدي الى السلوك المنحرف نتيجة المتغيرات المجتمعية (سياسية , اقتصادية , اجتماعية , ثقافية) التي تؤدي الى السلوك المنحرف .
- 2- معرفة الأنواع الأكثر انتشارا الجرائم الاقدام على السلوك المنحرف .
- 3- تشخيص مدى فاعلية المؤسسات الإصلاحية في الحد من الاقدام على جرائم السلوك المنحرف .
- 4- معرفة اهم الوسائل المتاحة التي تقلل من اثاره الدوافع للاقدام على السلوك المنحرف.

رابعاً: حدود البحث:

الحدود الزمانية: مابعد 2003

الحدود المكانية: وزارة العدل / دائرة الاصلاح العراقية (السجون العراقية)

خامساً: تحديد المصطلحات :

يعد تحديد المصطلحات العلمية ذو اهمية بالغه في البحث العلمي اذ من واجب الباحثان ان يعمل عند صياغته المشكلة على تحديد المفاهيم التي يستعملها وكلما اتسم هذا التحديد بالدقه والوضوح سهل على القراء ادراك المعاني والأفكار التي يريد الباحثان التعبير عنها . لمعرفة الرموز اللفظية اللغوية التي تعبر عن المرتكزات الأساسية للدراسة التي تستطيع من خلالها رسم صورة واضحة عن الموضوع . واهم المفاهيم التي تتناولها هذه الدراسة :

أولاً: سيكلوجية الالوان (Color psychology)

يعتمد علم نفس اللون على التأثير النفسي والعاطفي للون على الرؤى في جميع جوانب الحياة حيث أن هناك بعض الأعمال الذاتية للغاية التي يمكن أن تضيف لوناً إلى علم النفس ، وهناك أيضاً بعض العناصر المقبولة والمثبتة وتذكر أن التفسير والمعنى والإدراك سيختلف أيضاً بين الثقافات المختلفة.(بريسم، 2021، ص412).

ثانياً : التأثير

يعرف التأثير الى رد فعل يتمثل في انعكاسات معينه ليدل عليها والتي تترتب على ذلك الفعل , وما يترتب عليها من ابعاد واثار تظهر في جوانب الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية هو فعل له تأثيراته المتعلقة في حالة الفوضى والتشطي الثقافي والاختراق (عبدالكافي ، 2006، ص104) اما التعريف الاجرائي للتأثير : هي مجمل ردود افعال افراد المجتمع على المتغيرات التي تطرأ على المجتمع التي يكون لها تداعيات سلبية وايجابية تسهم بدورها في تقليل او زيادة نسبه الجرائم التي تؤدي الى السلوك المنحرف.

ثالثاً : الدوافع

عرفها ابن خلدون هي الحاجات الطبيعية للكائن البشري منها الحاجة للاجتماع مع بني جنسه وله ايضا غريزه المقاتله , العدوان , الغضب والتدمير, لكن الانسان ميزه الله بالعقل , وهذا ما يميز عن الكائنات الاخرى .

وعرفها العالم (هيل) ان هناك نوعين من الدوافع

- أ- دوافع فطرية اولية , ترتبط بالحاجت البيولوجيه مثل (الطعام , الشراب , النوم)
- ب- دوافع ثانوية متعلمه ترتبط بالبيئه ويعرفها الباحثان اجرائيا : بانها تعبر عن الطاقة (النفسية) داخل الانسان والتي توجد سلوكه وتصرفاته وتنشأ نتيجه علاقه الفرد بالآخرين في الجماعة والمجتمع .

رابعاً : السلوك المنحرف deviant behaviour

اختلفت النظرة الى السلوك المنحرف بأعتباره سلوك اجرامي يختلف باختلاف العصور والمجتمعات وهذا الاختلاف دفع ماكسويل (maxwell) الى القول بأن الاجرام هو عمل نسبي غير قابل للتعريف بصورة عامه ومطلقة ولهذا ظهرت تعريفات عده للجريمه منها

- أ- الجريمة الاجتماعية : الجريمة من الناحية الاجتماعية هي السلوك المنافي للنظم الاجتماعية (العرف والتقاليد) في المجتمع (علي , 1969,ص10)

ب- مفهوم الجريمة نفسيا : هي تعبير عن طاقة الانفعالية التي لم تجد لها مخرجا (اجتماعيا) فادت الى سلوك لايتفق والاضاع التي يسمح بها المجتمع (خليفه , 1995,ص31) ويعرفها الباحثان اجرائيا : هي خروج الفرد عن قواعد النظام الاجتماعي والعرفي ومخالفا لاحكام قانون معين ينص على عقاب مرتكبيه .

خامساً : الانتحار

تبني العديد من العلماء تعاريف عده لمفهوم الانتحار وذلك حسب توجهاتهم العلمية اذا يعد هرم السلوك المنحرف ويمكن تعريفه من:

- أ- من المنظور الفلسفي عرفه (بيار جاني p. janet) بانه موت يحدث لضرورة اخلاقيه فالمنتحر هو شخص يبحث عن الهروب من الحياة ببساطة .
- ب- من المنظور المعرفي :عرفه العالم بلاشر بانه اي سلوك يبحث ويسعى لحل مشكلة موجوده بالفعل بالأعتداء على حياة الفرد .

ج - من المنظور الاجتماعي : عرفه العالم اميل دور كايم هو كل حالات الموت التي تنتج بصورة مباشرة او غير مباشرة من فعل إيجابي او سلبي يقوم به الضحية ذاته وهو يدرك نتيجة هذا الفعل (Durkheim , 1892 , p55)

ويعرفه الباحثان اجرائيا : هو فعل يحتوي على الاصرار والقصد في انهاء الحياة مهما كانت الاسباب الدافعة وراء هذا السلوك سواء كانت اجتماعية او نفسية او مرضية بسبب صراعات داخلية . هدفها اىذاء الذات باسلوب تتدخل فيه كل المتغيرات المجتمعية وعوامل اخرى .

نلاحظ من خلال هذه التعريف انها تشترك في ان الانتحار فعل يحتوي على القصد والنية في تحصيل الموت مهما كانت الأسباب الدافعة وراء هذا السلوك سوى كانت (اجتماعية , اقتصادية , سياسية) او (مرضية) أسبابها صراعات نفسية التي تؤدي الى ارتكاب جرائم القتل، تعاطي وتجارة المخدرات.

سادساً : المتغيرات (variables)

المتغير يرتبط (بالمفهوم) اي ليس هناك تعريف وحيد للمتغير وسمي متغير لانه يشير الى شيئا ما قد يأخذ قيما مختلفه ويحدد المتغير المفهوم او المؤشرات . ويجعل بالتالي الظاهرة قابلة للقياس , وباختصار المتغير ميزه خاصة باشخاص او باشياء او بأوضاع مرتبطة بمفهوم , والتي يمكن ان تأخذ قيما متنوعة (انجرس , 2006, ص168) . كما يعرف المتغير انه صفة محدده لعدد من القيم او الخصائص وتشير البيانات الاحصائية التي يقوم بها (الباحثان الى مقدار الشيء او الخاصيه او الصفة على انها متغير (عمر , 1990 , ص40)

ويعرض الباحثان اجرائيا بانها الخاصيه المتغيرة بطبيعتها , كالعمر , المستوى العلمي , او الخواص التي تظهر بدرجات متفاوتة حسب الظروف.

سابعاً : مجتمعية (societal)

هو مصطلح اجتماعي عند العالم (كلير) يشير الى جماعة تعاونية تسعى لتوفير متطلبات بقائها كما يشير الى الملامح التنظيمية لهذه الجماعة (الجوهري , 1983, ص204)

ويعرفه ميشيل على انه جملة افكار واعتقادات تتحول الى افعال بين مجموعة من

الاشخاص , والجماعات المنظمة والمرتبطة تترافقها تجهيزات مادية ومعنوية تتمحور حول هدف معين لتغييره نحو الافضل (ميتشل , 1986, ص226) وعرفه (غيث) مصطلح المجتمعي على انه (الفعل الاجتماعي لافراد والجماعات الذين يندمجون في علاقات بنائية, وظيفية واجرائية في المجتمع الانساني (غيث, 1979, ص575)

وتعرف المتغيرات المجتمعية اجرائيا :هي الاسباب (الاجتماعية الاقتصادية , السياسية , والثقافية) التي تلعب دورا في احداث مباشرة وغير مباشرة في الجماعات والافراد وتؤدي الى حدوث مشكلات على الافراد والجماعات وتؤثر على الدوافع التي تؤدي الى جرائم السلوك المنحرف.

الفصل الثاني

المبحث الأول

النظريات المفسرة للدراسة

تعددت الاتجاهات النظرية المفسرة لظاهرة السلوك المنحرف بشكل عام ، ولا شك ان المنطلقات النظرية مرتبطة بعضها ببعض الآخر ، فنظريات الإدمان ما هي الا تفسيرات نظرية خرجت من الاتجاهات النظرية المفسرة للسلوك الانحرافي بشكل عام ، وللسلوك الإدماني على وجه الخصوص خاصة في الاتجاهات النفسية والاجتماعية.

وبشكل عام يمكن القول ان النظريات المفسرة لظاهرة السلوك المنحرف تتمحور في ثلاثة اتجاهات رئيسة وعرضها هنا للإيضاح ولكن الواقع الفعلي ان بعض المداخل متداخلة في جوانبها التفسيرية وهي:

1- المنظور الطبي :

يشير هذا المنظور ومن خلال عدة مداخل نظرية الى ان المدمن انسان وقع فريسة سهلة لتغيرات فسيولوجية بسبب الإدمان ولا يجد نفسه الا متجها الى تعاطي المخدر حتى في حالة الاكتئاب بسبب نقص المادة نفسها ، كما ان العقاقير المخدرة تحدث تغيرات واضطرابات في حركة ووظائف اعضاء الجسم وعلى هذه الحالة الجديدة يشعر الفرد بالضيق اذا عاد لحالته الطبيعية او اجبر على الامتناع المؤقت عن المخدر او الاقلاع عنه . (العشماوي ، 1994 ، ص193).

ويرى ميلر Miller 1996 ان المنظور الطبي يكون اكبر واشد نتيجة التفاعلات الكيميائية داخل الجسم وما زال الاختلاف قائما بين المنظورين الطبي والنفسي في مفهوم الإدمان ، اذ يطرح تساؤل مهم الا وهو هل هناك اختلاف في الاعتماد بين المخ او الرأس وايهما يسبق الاخر وما زال مثل هذا التساؤل مطروحا للباحثين حتى الان.

وتشير النظريات الفسيولوجية الى العلاقة الوثيقة بين التعاطي والنشوة التي يحدثها المخدر، ومع الاستمرار في التعاطي ثم الزيادة في الجرعة لاجل الوصول الى مستوى الانتعاش، او النشوة التي عهدها الجسم من المخدر.

حيث تدخل المادة الاساسية في تركيب المخدر في المراحل الاساسية للتمثيل الغذائي والحيوي داخل خلايا جسم الانسان وبهذا يصبح ذلك النوع ضرورة للجسم ويصعب الاستغناء عنه ، بحيث اصبح هناك اعتماد عليه في الجسم وفي اداء وظائفه الطبيعية ، كما ان هناك مداخل نظرية متخصصة في عقار الأفيون والمورفين ، والتي اشارت الى انه يوجد داخل جسم كل انسان نظام اتصال فسيولوجي ينتج مواد افیونية طبيعية داخل التكوين البشري لحاجة الجسم اليها في تخفيف الآلام الجسدية والنفسية ، وكذلك فان وجود الاحماض الامينية في مخ الانسان يوقف

افراز المورفين ويكون الجسم قد اعتمد على الهيروين للقيام بوظائفه ما يؤدي الى حدوث الإدمان.

وقد اقترح لودنج Lodwing عام 1974 النظرية النفسحيوية psychobiological factors Theory والتي ترى ان اساس الادمان هو اشتياق او اشتهااء للمادة المخدرة بما له من طبيعة نفسية ومعرفية وفسيولوجية وسلوكية وعصبية متعددة الابعاد فضلا عن تداخلها مع عوامل اخرى كالاعتمادية ،

وكلما ازدادت شدة الاعتمادية وزادت اللهفة او الاشتياق زادت احتمالية الاستمرار على تعاطي المادة المخدرة .

وبالتالي الرؤية الرئيسية هي ان العوامل البيولوجية لها دور كبير في حدوث الإدمان لدى الشخص حيث وجد ان تعاطي بعض انواع المخدرات يمكن ان تثير كثيرا من خلايا المخ المعروفة بمراكز الثواب ، ما يخلق لدى المدمن اعتمادا بيولوجيا على الخدر . (الغريب ، 2006 ، ص 71).

2- المنظور النفسي :

بشكل عام يقوم المنظور النفسي على فرضية ان القلق النفسي والاحباط الناجم عن تراكم الخبرات السالبة في حياة الفرد النفسية تلعب دورا كبيرا في بدء التعاطي ، فاذا استمرت وزادت فانها تساعد على الاستمرار بل والمبالغة في التعاطي ويصبح الفرد فريسة للعقار الذي قد يظن انه المخلص الوحيد من الآلام النفسية ، او وسيلة اشباع حاجات لا تشبع الا بتعاطيه لهذا المخدر حيث لتركيبية الشخص دور مؤثر في الميل او الاعتمادية على سلوك معين ، فالشخصية قلقة التحمل للضغوط الاجتماعية ، او التي لديها نزعة قلق والشخصية سريعة التأثر او المنقادة ، يمكن ان تتجه الى الإدمان عند مواجهتها لاية مشكلة او عند تأثرها بالاصدقاء . (الباز ، 1999، ص33) .

وترجع مدرسة التحليل النفسي Theory Psychoanalytical أن الاصل في ظاهرة الإدمان هو تحقيق النشوة والسرور عن طريق المخدر او بعبارة اخرى التخفيض من حالة الاكتئاب التي يعاني منها المدمن وليس مجرد ازالة التوترات الفسيولوجية الناشئة عن تأثير المخدر ، فالاتجاهات الشخصية لتعاطي المخدر مشحونة بشحنات انفعالية شديدة وتفسر مدرسة التحليل النفسي الإدمان بانه :

- أ. تعبير وظيفي لذات عليا ناقصة.
- ب. هو تعويض عن احباط شديد ينتج عن حرمان من اشباع بعض الحاجات الاساسية.
- ج. ناتج عن تنشئة اجتماعية ناقصة او خاضعة.
- د. سلوك شخصي يشكل عصابا.
- هـ. سلوك يعبر عن فقد المعايير الاجتماعية (الغريب ، 2006 ، ص 72) .

كما اورد عكاشة (1992) بعض الاسباب النفسية الموجودة لدى المدمن :

- أ. وجود مرض نفسي مثل القلق ، والاكتئاب ومحاولة الشخص علاجه نفسه بعديا عن الذهاب لطبيب نفسي.
- ب. ضعف تكوين الشخصية وزيادة الاعتمادية التي ترتبط بالميول الفمية.
- ج. سلوك مستمر باحث عن اللذة والاستمتاع الفوري.
- د. العناد والرغبة في المقامرة المدمرة لوجود عدوان موجه ضد الذات.
- هـ. الاحباط وغياب الهدف واشتداد المعاناة في ازمة الهوية التي يبحث فيها الفرد والمراهق بالذات عن نفسه وعن هدفه.
- و. القابلية للاستهواء بواسطة رفقاء السوء.
- ز. وجود افكار خاصة مثل زيادة الطاقة الجنسية بواسطة تعاطي المخدرات والسلوك الصحيح . (الغريب ، 2006 ، ص73) .

كما يفسر الإدمان سلوكيا بالعائد الذي يحدثه التعاطي والذي يدفع بالمتعاطي لان يكرر التجربة مرة اخرى، ثم مرات عديدة بحيث يحول العائد دون تفكير في عدم الامتناع عن تعاطي المخدر وبهذا يحدث الإدمان .

وفي ضوء المنظور النفسي فان هناك سمات لاستعدادات سلوكية للإدمان منها :

- أ- صعوبات في التحكم في الادراكات.
- ب- صعوبات في مواجهة الضغوط بما فيها من مشكلات تحمل الاحباط.
- ج- نمط سلبية السلوك الاعتمادي على الغير مثلا.
- د- التمرکز حول الذات مع انماط سلوكية انانية ذاتية مثل كثرة المطالب والاستحواذية.
- هـ - سلوك مضاد للمجتمع . (الغريب ، 2006 ، ص79) .

3- المنظور الاجتماعي :

يرى هذا الاتجاه ان الإدمان والعود للإدمان يتم تفسيره على اسس من البيئة الاجتماعية والتنشئة الثقافية لبعض المجموعات في المجتمع ، وان ثمة ضغوطا اجتماعية تدفع الناس الى الانحراف بشكل عام بما في ذلك تعاطي وادمان المخدرات .

و من اهم النظريات الحديثة :

أولاً : نظرية الحاجة الى القوة : Need Power Theory :

هي من النظريات الحديثة في تفسير السلوك المنحرف من منظور التقييم الشخصي للمجرم لنفسه ، حيث ترى ان السلوك المنحرف بحد ذاته يعد شكلا في تحقيق القوة الاجتماعية الامر الذي يؤدي الى حالة من القلق تدفعه الى (القتل ، الانتحار ، تجارة وتعاطي المخدرات) ، بحيث يكون بمثابة تعويض للفرد عن قوته الاجتماعية بقوة مصطنعة يشعر بها اثناء تحقيق الغاية في نفسه . (الدخيل ، 2005 ، ص 46) .

ثانياً : نظرية التفاعل بين الشخص والموقف Person Situation Interaction :Interaction Theory

اشارت نظرية تفاعل الشخص والموقف Person Situation Interaction Theory والتي اقترحها ليتمان Litman مع اخرين 1977 والتي ترى ان السلوك المنحرف يكون نتيجة تفاعل عدد من العوامل والتي منها: الموقف ، درجة خطورة الموقف ، مدى ادراك الفرد للموقف ، مدى ما يحمله

الموقف من مثيرات ، مستوى التفاعل بين الشخص والموقف ، مهارات التأقلم مع الموقف ، القدرة على التصرف في الموقف ، مستوى العجز الذي يشعر به الفرد داخل الموقف . (الدخيل ، 2005 ، ص 90) .

وفي نفس الاطار توصل لودونج Ludwing واخرون ١٩٧٤ الى ان محور الاهتمام الرئيس في قضية السلوك المنحرف والذي يتناول مخدرات مثلاً والادمان عليها هي ظاهرة الاشتياق والاشتهاء للمادة الادمانية بما للمدمن من طبيعة نفسية ومعرفية وفيزيولوجية وسلوكية وعصبية متعددة الوجة ، هذا بالاضافة الى عامل الاعتمادية والتي يراها لودونج Ludwing عامل رئيس الادمان ، وكلما زادت الاعتمادية وزادت اللهفة او الاشتياق زادت احتمالية الادمان بكل اشكاله ومراحل هذه من اخطر صفات اصحاب السلوك المنحرف . (الغريب ، 2006 ، ص 77) .

ثالثاً : نظرية التقليد :

وهي من اهم نظريات المنظور الاجتماعي ، أذ يرى عالم الاجتماع تارد Tarde 1904 مؤسس نظرية التقليد ان الانحراف ظاهرة اجتماعية تتكون تحت تأثير البيئة

الاجتماعية وتشكل جزءا من النشاط الاجتماعي وتعتمد نظرية تارد على ثلاثة قوانين اساسية هي:

- أ- يقلد الافراد بعضهم بعضا بدرجة تتفاوت طرديا وشدة الاختلاط .
- ب- يتجه مسار التقليد من اعلى الى ادنى طبقيا ومهنيا ، فالطبقات الاجتماعية الادنى منزلة تقلد الطبقات الاعلى منها في الرتبة والتصنيف على السلم الهرمي الاجتماعي والاقتصادي.

يطلق تارد على الجزء الثالث من قانون التقليد اسم "قانون التداخل" والذي يعني انه حين يوجد

نمطان او وسيلتان مختلفتان يمكن استخدام واحدة منهما لتحقيق نتيجة معينة ، فيكون هناك ارتفاع في نسبة استخدام الوسيلة الجديدة التي تحل محل القديمة. (الغريب ، 2006 ، ص85).

المبحث الثاني

النظريات النفسية والاجتماعية المفسرة للسلوك المنحرف

أولاً : نظرية الاختلاط التفاضلي Differential mixing theory

تتدرج نظرية الاختلاط التفاضلي تحت فئة النظريات النفسية الاجتماعية المفسرة للسلوك المنحرف . فهي تضع في اعتبارها الاتجاه النفسي والاتجاه الاجتماعي , محاولة بذلك تحقيق التوازن بين العوامل الفردية والعوامل الاجتماعية عند دراسة السلوك المنحرف . و تنظر النظريات النفسية الاجتماعية الى الشخصية الانسانية باعتبارها المتغير الوسيط الذي يكشف عن جوانب البناء الاجتماعي وما يباشره من اثر في الشخصية الانسانية وانعكاس ذلك الاثر على ما يقوم به الفرد من افعال وما يتسم به من خصائص وسمات . (الدوري ، 1984 ، ص120) .

فالنظرية النفسية الاجتماعية تذهب الى ان الشخص ذو السلوك المنحرف (المجرم) انسان عادي وسوي سواء من جهة النمط الجسماني او العقلي او جهة نمط الشخصية وان لديه الدوافع نفسها التي تؤثر في سلوك الشخص السوي من جهة فكرته عن الصواب والخطأ , كما انه قد يعيش في مجتمعي مفكك يميل الى خلق الانحراف بين افراده فمناطق الجريمة والانحراف تسودها القيم التقليدية والقيم الاجرامية

معا , ومن ثم , يتعرض الافراد لكلا النمطين من القيم (السمري ، 1992 ، ص58). , وهنا لا تصبح الجريمة – في رأي سذرلاند – مجرد فعل عشوائي ولكنها فعل منظم الى حد كبير , يعد نتاجاً لعملية منظمة تخضع لمجموعة من القواعد والمعايير , لذلك يرفض سذرلاند مفهوم التفكك الاجتماعي لتفسير الجريمة , ويأخذ بمفهوم الجماعة المتباينة التنظيم Differential Group Organaization , ويرجع رفض سذرلاند لمفهوم التفكك الاجتماعي الى ان المفهوم يجعل نمط التفاعل بين حاملي القيم الاجرامية نمطاً غامضاً غير واضح المعالم (E,H Setherland and (D,R Cressey, 1970 , p75)

وتتضح نظرية سذرلاند عن المخالطة الفاصلة من خلال القضايا الاتية :

- 1- يعد السلوك الاجرامي سلوكاً متعلماً وكتسباً فهو لا يورث فالشخص الذي لم يدرّب على الجريمة لا يمكنه ابتكار او ممارسة السلوك الاجرامي تماماً مثل اي مهنة او وظيفه تحتاج الى تدريب ومران عليها قبل اكتساب خبراتها
- 2- يتم تعلم السلوك الاجرامي من خلال عملية الاتصال مع اشخاص اخرين يمارسون ذلك النمط من السلوك الاجرامي ومن خلال ذلك الاتصال يتم اكتساب المهارات والحركات والاشارات المتعلقة بذلك السلوك الاجرامي (الحديثي ، 1995 ، ص102) .
- 3- يتم تعلم السلوك الاجرامي من خلال التفاعل مع اشخاص تقوم بينهم علاقات وثيقة وهذا يعني ان وسائل الاتصال غير الشخصية كالسينما والصحف تلعب دوراً ضئيلاً في نشر الجريمة واكتساب مهارات السلوك الاجرامي
- 4- تتضمن عملية تعلم السلوك الاجرامي كلا من :
 - أ- فن ارتكاب الجريمة الذي يكون احياناً معقداً و احياناً سهلاً .
 - ب- مبررات السلوك الاجرامي ودوافعه .
- 5- يتم تكوين الاتجاه نحو الدوافع من خلال نفع او عقم القواعد القانونية فقد تحيط بالفرد مجموعة تنتظر الى القواعد القانونية اما على انها قواعد ينبغي مراعاتها , ومن ثم يجب الالتزام بها , او على انها قواعد عقيمة لا ينبغي اتباعها ومن ثم فهي تشجع على مخالفته تلك القواعد
- 6- ينحرف الشخص ويرتكب السلوك المنحرف اذا رجحت كفة الاراء المحبذه لانتهاك القواعد القانونية على الاراء الناهية عن انتهاك القواعد القانونية ذلك

هو جوهر المخالطة الفاصلة الذي يشير الى التفرقة بين المخالطة السوية , والمخالطة المنحرفة.

- 7- تختلف المخالطة الفاصلة من جهة التكرار والدوام والاسبقية والعمق . وهذا يعني ان الارتباط بالسلوك الاجرامي وكذلك بالسلوك السوي يتباين في تلك الاعتبارات . فالاسبقية تعني في رأي سذرلاند ان السلوك السوي الذي يتم من اكتسابه في مرحلة الطفولة المبكرة يستمر طوال الحياة , وهنا تبدو اهمية الاسبقية من خلال تأثيرها على الفرد حينما يقف موقف الاختيار بين نمطي السلوك السوي والسلوك المنحرف . (السراج ، 1976 ، ص 108) .
- 8- تتضمن عمليه تعلم السلوك الاجرامي – عن طريق الاتصال بالنماذج الاجرامية – كل الميكانيزمات التي تتضمنها أي عملية تعلم اخرى , ومعنى ذلك ان عمليه التعلم – في حد ذاتها – ليست مجرد عملية تقليد او محاكاة لنمط معين من السلوك سواء كان ذلك السلوك سلوكا سوياً او سلوكاً منحرفاً
- 9- يعد السلوك السوي والسلوك المنحرف تعبيراً عن حاجات ورغبات واحدة (السمري ، 1992 ، ص 150) , اتضح من تلك القضايا ان السلوك الاجرامي كأى سلوك اخر يعد سلوكاً مكتسباً للتعلم عن طريق المخالطة والاتصال بأنماط السلوك الاجرامية مع الابتعاد عن انماط السلوك السوية اذ يعتمد اكتساب الفرد وتعلمه للسلوك الاجرامي على مدى تزايد درجة تعرضه واتصاله للأنماط السلوكية الاجرامية . وخاصة داخل نطاق الجماعات التي تتميز بدرجة عالية من الاتصال والتفاعل والعلاقات القوية

وتؤكد القضايا السابقة على ان التعلم هو العامل الاساس في تفسير السلوك الاجرامي ويغفل ذلك التأكيد من جانب نظرية المخالطة الفاصلة على اهمية التعلم دور الظروف الاجتماعية المحيطة بالفرد وما قد يصيب الفرد من قصور بيولوجي او ما قد يعتبره من اضطراب نفسي قد يدفعه الى ارتكاب السلوك الاجرامي (الدوري ، 1981 ، ص 320) .

ثانياً : نظرية التفكك الاجتماعي (Disorganization) of social : theo

عرف التفكك الاجتماعي بأنه خلل او تعطل في الوظائف التي تقوم بها الوحدات الاجتماعية كالجماعة او النظام الاجتماعي او المجتمع المحلي على اساس ان التفكك هو " مفهوم شامل يشير الى ظواهر اجتماعية وثقافية كثيرة مثل تناقض وصراع المعايير الثقافية والى الضعف الذي يصيب قواعد السلوك والمعايير , ويشير ايضا الى صراع الادوار الاجتماع الامريكي ثورستن سيلين Sellin Thorsten ويبدو ان

سيلين قد استوحى هذه النظرية من واقع المجتمع الأمريكي الذي عاصره , وكذلك من المجتمعات التي عاصرها ولم يعايشها , بل طرقت مسامعه الظواهر الاجرامية , اذ ارجع الظاهرة الاجرامية الى التفكك الاجتماعي الذي يعد السمة المميزة للمجتمع المعاصر , وذلك من خلال المقارنات العديدة بين المجتمعات الحضرية والمجتمعات الريفية التي وجد فيها انخفاضاً في حجم الظواهر , ونتيجة لتلك المقارنات ربط سيلين " التفكك الاجتماعي " بالمجتمع المتحضر ونادى بوجوب تحقيق الترابط الاجتماعي بوصفه الوسيلة الافضل في الحد من هذه الظاهرة . وعليه فقد اعتمد سيلين على جملة من الادلة منها , ان الانسان في المجتمع الريفي يعيش حياة ريفية خالية من التعقيد المسبب للظاهرة الاجرامية وكذلك شعوره بالراحة والامان والاستقرار والحنان والتسامح الذي يلقاه

في ذلك المجتمع , على العكس من حياة المدن الحديثة حيث تفتقر الى وجود مثل هذه المعاني الانسانية البديعة (حبيب ، 1990 ، ص 123) .

وكذلك تتسم المجتمعات المتحضرة بتعدد الوحدات الاجتماعية وكبر حجمها وايضا تعدد المؤسسات الاجتماعية الامر الذي يؤدي الى تعدد ولايات الفرد وبالتالي يزيد من احتمال وقوع الصراع والتنافر بين قواعد السلوك (بهنام ، 1961 ، ص 127) .

وبمرور الزمن يكون هذا البعد سبباً لضعاف الروابط الاجتماعية بين الافراد لهذا يصاب الفرد بالعزلة والوحدة ويشعر بعدم وجود من يقف الى جانبه في السراء والضراء ومن جراء ذلك يتقل كاهله بالالتزامات التي يصعب عليه تحقيقها وتزيده قلقاً وعدم استقرار لهذا ترتفع نسبة ارتكاب الجرائم اشباعاً للرغبات المتعددة والشهوات المتجددة (عبد الستار ، 1978 ، ص 48) . اما كوهين cohen فقد اكد العلاقة بين التفكك الاجتماعي والسلوك الانحرافي مشيراً الى ان الجناح والاضطرابات الاخرى الشابهة محصلات لاسلوب توافق الفرد ازاء الصراع الكامن عندما يفشل في انجاز ما تتوقعه ثقافته (جابر ، ، ص 257) . ويؤكد ايضا ان ازدياد حجم السكان في المجتمعات المتحضرة ونتيجة التطور والعوامل الجاذبة والمغريه فيها و كل ذلك يزيد من نسب

الجريمة على العكس من الريف , وقد استخلص عدد من الباحثين الفكرة التي تقول كلما ازدادت

الكثافة السكانية للمدينة ارتفعت نسبة الجريمة فيها (ابراهيم ، 1988 ، ص 125)

ان هذه النظرية ترى ان التفكك الاجتماعي يتناسب طرديا مع حجم الجريمة وانماط السلوك الاجرامي , وهذا الافتراض مبني على بعض الافكار التي تؤكد ان عدم القدرة على الانسجام والتكيف الاجتماعي يحدث عند حصول تغير اجتماعي سريع ومفاجى ناتج عن النمو الحضري والتحديث . (الساعاتي ، 1951)

فاذا ما اصاب المجتمع بالتفكك فانه لا يستطيع اخضاع سلوك افرادة لقواعد الضبط الاجتماعي الذي يمكن ان تمارسه المعايير التقليدية ⁽²⁾ , ونتيجة لذلك فان حالة الاضطراب سوف تسود الحياة الاجتماعية خاصة عند فقدان وسائل الضبط هذه سيطرتها وتأثيرها على سلوك افراد المجتمع . (إبراهيم ، 1999 ، ص 31) . وكذلك فقدان المجتمع في تركيبه المعاصر الكثير من تطور وحداثه . (حبيب ، ص 127) اذ لاجرح يحول بين الفرد وبين ارتكابه الجريمة .

وتبين تأثير التفكك الاجتماعي من خلال كون الجرائم ترتكب في المناطق الحضرية التي تعاني اصلا من عملية تفكك مستمرة خاصة في المناطق النامية كالعراق بسبب التغيرات المستمرة , كذلك ما حصل في المجتمع من تفكك جراء الحروب الطويلة والعقوبات الاقتصادية الدولية اذ عجزت القيم عن توجيه الافراد .

ثالثاً : نظرية التوافر والاستهداف :

لا يمكن تصوريا ان يقوم السلوك المنحرف (الاعتماد) دون ان يقترن بمادة معينة يعتمد عليها . ومن ثم يبرز سؤال يفرض نفسه مودها هل كل مادة يتناولها الانسان باي صورة من التناول (بالبلع او بالشرب او بالتدخين او بالاستنشاق او بالحقن) والخطوة الاولى للاجابة عن هذا السؤال هي ان بعض المواد فقط هي القادرة على استثارة الاعتماد ويطلق على هذه المواد في مجموعها (المواد النفسية)

وهي مواد لها من الخصائص الفارماكولوجية ما يجعلها قادرة اذا ما تناولها الانسان او الحيوان على التأثير في نشاط المراكز العصبية العليا وهو النشاط التي اصطلحنا على تسميته في حالة الانسان بالعمليات النفسية . (الغريب ، ص 77) .

والخطوة الثانية لاكمال الاجابة على السؤال هي ان بعض الماد النفسية هي القادرة على استثارة الاعتماد في حين ان بعضها عاجز عن هذه الاستثارة ومن امثلة ذلك ما يطلق عليه في الطب النفسي المهدئات الصغرى التي تتميز بخاصية الاعتماد في حين المهدئات الكبرى لاستثثير الاعتماد .

وهنا سنتكلم عن مجموعة العوامل اللصيقة بالمواد الادمانية التي تتدخل في تشكيل ظاهرة

التعاطي ونبدأ بعامل التوافر . (سوفيف ، 1996 ، ص 69) .

وتشير الكثير من القرائن الى ان الدرجة التي تتوافر فيها مادة مخدرة غير مشروعة في المجتمع تعد عاملا مهما في شيوع الاقبال عليها ولو على سبيل التجريب ، ويمكن القول بناء على ذلك ان درجة توافر المادة في مجتمع منما تعد مؤشرا لنوع من التوازن بين العرض والطلب ، وفي الوقت نفسه ، فأن العرض والطلب يتأثران بالقوانين والنظم والعوامل الاقتصادية الفاعلة في المجتمع ، ومعنى ذلك في نهاية الامر ، انه مع وفرة المادة في المجتمع يزداد الاقبال على تعاطيها ، ومع انكماش المتوافر منها يقل الاقبال على تعاطيها ، ومع ذلك ، فهذه العلاقة صادقة في حدود معينة لا تتعداها ، فاذا تصور البعض ان التقدم نحو القضاء على وجودها تماما يمكن ان يكون طريقا الى القضاء على التعاطي والادمان فهذا وهم لا يسانه تاريخ كثير من المحاولات المماثلة في مجتمعات عدة ، هذه عن المواد المخدرة غير المشروعة ، اما عن المواد المخدرة المشروعة ، مثل بعض المواد المخدرة "البنزوديازيبينات مثلا" فتتأثر درجة توافرها في المجتمع بالاسلوب الذي يكتبه الاطباء في كتابة وصفاتهم لمرضاها ، فالتساهل الشديد في الاذن باستعمال هذه المواد يتيح مزيدا من الفرص لتسربها غير المأذون ، ومن ثم الى وفرتها في السوق غير المشروعة.

كما ان عامل الثمن يعد من العوامل التي تتدخل ايضا في تشكيل مشكلة التعاطي ، وقد تتدخل باشكال متنوعة ، منها تعديل معدلات الانتشار بالعمل على زيادتها او تقليصها ، وتلجأ الحكومات احيانا فيما يتعلق بالمواد المشروعة قانونا "المحدثة للادمان" كالكحوليات الى آلية زيادة الضرائب على هذه المواد بوصفها جزءا من سياسة مرسومة للحد من انتشارها ، وهي سياسة تأتي ببعض النتائج الايجابية ، ولكن من الواضح انه لا يمكن القول بجدواها على اطلاقها ، فقد تترتب عليها آثار جانبية اسوأ كثيرا " من جهة ما تفرزه من مشكلات في الصحة العامة " من آثارها المطلوبة . (الجبوري ، 2007 ، ص 49) .

ويمكن عد عامل القوانين والقواعد المعمول بها في المجتمع من العوامل المهمة الداخلية في مفهوم التوافر ، فقد لجأت اليها معظم الحكومات في مدد تاريخية للتأثير في معدلات انتشار التعاطي لكثير من المواد المحدثة للادمان ، كما في القوانين التي شرعها المشرع العراقي ، فأول تشريع للمخدرات شهده العراق كان بالرقم

"١٢" لسنة ١٩٣٣ ومن ثم اعقب ذلك قوانين اخرى، وكل قانون يأتي يعدل القوانين السابقة بما يتلاءم وحجم مشكلة المخدرات ، فالقانون رقم "٤٤" لسنة ١٩٣٨ والذي وسع تجريم المواد المخدرة لكنه لم يعر انتباها لتشديد العقوبة ، وبعد ذلك جاء قانون المخدرات رقم "٦٨" لسنة ١٩٦٥ وتعديلاته المستمرة والذي شددت فيه العقوبة ضد المروجين ومساعدتهم حتى وصلت العقوبة الى الاعدام والأشغال المؤبدة والغرامات الكبيرة.(شعبان ، 1984 ، ص86) .

وما يزال الجدل محتدما في داخل الدوائر العلمية والطبية والقانونية بشأن المدى الذي يمكن الوصول اليه في الاستعمال المجدي للقانون في الحد من انتشار المواد المخدرة ، وبشأن الكيفية التي يجري بها تأثير القانون في هذا الصدد.

المبحث الثالث

التأثير السيكلوجي للالوان

اللون صفة طبيعية من صفات الأشياء وهو عنصر علمي كما هو عنصر تنظيمي، وهو جزء من حياة الإنسان ولا يمكن إنكار تأثير الألوان وما للون من قوى كامنة لها قدرة على مناقضة الطبيعة في تغيير مظهر التكوينات والأشكال. كما تستطيع الألوان المحيطة تغيير إدراكنا للزمن فكل لون تأثيرات نفسية على المزاج والسلوك

و إن اللون هو ذلك التأثير الفسيولوجي الناتج على شبكية العين ، اذ ليس له أي حقيقة إلا بارتباطه بأعيننا التي تسمح بحسه وإدراكه بشرط وجود الضوء . فلا نستطيع إدراكه إلا بواسطة الضوء الواقع عليه ثم انعكس إلي أعيننا . اذ لم يعد اللون بنفس المفهوم التقليدي على أنه طبقة من الطلاء أو مادة للزينة و الزخرفة ووسيلة للتسلية ، و أصبح عاملاً مؤثراً في حياة الانسان العاطفية و حالته المزاجية .

تأثير الألوان

قد تؤثر الألوان على الناس فتكشف عن طبيعتهم سواء أرادوا ذلك أم لم يريدوا ، فانتعاش العين يؤثر بالتالي على الجهاز العصبي. فاللون الأحمر يقترن بالعاطفة ويرمز إلي الإثارة ، بينما يرمز اللون الأزرق إلي الحزن والكآبة. و نجد أن الشخص الانطوائي يفضل اللون الأزرق ، أما الشخص الودود المسالم فيحب اللون البرتقالي.

والشخص المتزن الحكيم يختار اللون الأخضر ، أما الشخص المحافظ فيحب اللون الأزرق ، اللون الأرجواني هو اللون المحبب للشخص المتعالي

تأثير الألوان على نفسية الانسان : التأثير السيكولوجي (color psychological effects)

تؤثر الألوان على النفس بإحساسات مختلفة بعضها مباشرة و الآخر غير مباشرة بشكل يتغير تبعاً للشخص ذاته و يرجع مصدر ذلك لتجارب سابقة و انطباعات متولدة من تأثير اللون.

أ - الإحساس بالسخونة أو البرودة
وهو إحساس سيكولوجي بالسخونة عند رؤية ألوان الأحمر والبرتقالي والأصفر والإحساس بالبرودة عند رؤية الأزرق والأخضر .

ب - الإحساس بالمرح أو الحزن
الألوان الغامقة عادة ما تبعث على الملل و الحزن عكس الألوان الفاتحة المبهجة الأكثر ديناميكية.

ج - لكل لون في الألوان تأثيره على النفس
تأثير الألوان يختلف من لون لآخر فالأزرق و الأخضر من الألوان التي تبعث الهدوء أما الأصفر فهو مبهج و جاذب للانتباه و الأحمر مثير و الأرجواني يعطي الإحساس بالحزن و لا يفضل استخدامه في المسطحات الكبيرة أما البرتقالي فهو دافئ ومثير.

د - التأثير الوزني للألوان
الأسطح ذات الألوان الباردة الفاتحة تظهر للعين أخف وزناً من الألوان الساخنة والقائمة.

هـ - التأثير المكاني للألوان
الألوان الباردة تظهر و كأنها ترتد معاً يعطي الإحساس باتساع الحيز في حين أن الألوان الساخنة نجدها تتقدم و تعطي تأثيراً بقصر المسافة و بالتالي الإحساس بضيق الحيز.

تؤثر الألوان على النفس فتحدث فيها إحساسات ينتج عنها اهتزازات بعضها يوحى بأفكار تريحنا وتطمئننا و الأخرى نضطرب منها و هكذا تستطيع الألوان أن تعطينا الفرح و المرح أو الحزن و الكآبة و تقسم التأثيرات السيكولوجية إلي تأثيرات مباشرة و أخرى غير مباشرة ، أما التأثيرات المباشرة فهي ما تستطيع أن تظهر شيئاً ما أو تظهر تكويناً عاماً بمظهر المرح أو الحزن أو الخفة أو الثقل ، كما يمكن أن نشعرنا ببرودته أو سخونته ، أما التأثيرات الثانوية أو غير المباشرة فهي تتغير تبعاً للأشخاص ويرجع مصدرها للترابطات العاطفية و الانطباعات الموضوعية و غير الموضوعية المتولدة تلقائياً من تأثير اللون.

الألوان و الخداع البصري

أن الألوان لها تأثير سيكولوجي يسبب الخداع البصري بالنسبة للمساحات و الحجوم خصوصاً تأثيرها على ديكور المنزل أو الأماكن بصفة عامة

فالألوان الباردة وعلى الأخص الزرقاء الفاتحة للقيمة تظهر و كأنها ترتد مما تعطي تأثيراً باتساع الحيز في حين أن الألوان الساخنة نجدها تتقدم و تعطي تأثيراً بقصر المسافة بينها و بين الراي و بالتالي بضيق الحيز.

يمكن استغلال هذا التأثير بأحداث خداع للنظر ينتج عنه تكبير أو تصغير ظاهري للأبعاد فمثلاً يمكننا أن نزيد الإحساس باتساع غرفة صغيرة بطلاء حوائطها بالألوان الباردة الفاتحة . كما يمكننا جعل الحجرات الكبيرة تبدو أضيق من حقيقتها باستخدام الألوان الدافئة لطلاء حوائطها كذلك لتحسين مظهر صالة ضيقة وطويلة يمكننا دهان حائطها المواجهة بلون أغمق من لون الحوائط الجانبية المطلية بلون بارد وفتح القيمة كما يمكن الإحساس بزيادة ارتفاع أسقف الحجرات أو انخفاضه حسب التأثير المطلوب

تأثير الألوان النفسي على الحالة المزاجية و النفسية للإنسان

اللون الأحمر

أنه لون النار و الدم ، فهو يسبب الإحساس بالحرارة و إن إشعاعاته القريبة من منطقة تحت الحمراء في المجموعة الطيفية تتغلغل بعمق في أنسجة جسم الإنسان. إن اللون

الأحمر يزيد من الانفعال الثوري ، ولهذا فانه يسبب ضغطاً دموياً قوياً و تنفساً أعمقاً ، إن اللون الأحمر هو لون الحيوية و الحركة فهو ذو تأثير قوي على طباع و مزاج الإنسان

اللون البرتقالي

لون التوهج والاحتدام والاشتعال . إنه لون سطوع يوحي بالدفع ، كما يوحي بالإثارة وقد يكون له تأثير مهدئ لبعض الأشخاص في حين يراه البعض الآخر مسبباً للتوتر

اللون الأصفر

لون ضوء الشمس، إن التجارب السيكلوجية قد برهنت على انه لون المزاج المعتدل والسرور، انه مركز نورانية شديدة في مجموعة ألوان الطيف. انه لون محرك منهض للأعصاب و لو أن بعض الألوان الصفراء الساخنة قادرة على تهدئة بعض الحالات العصبية الشديدة، فيستعمل أحيانا لعلاج بعض الأمراض العصبية

اللون الأخضر

لون الطبيعة، منعش مهدئ يوحي بالراحة، إذ يضيف بعض السكينة على النفس ويسمح للوقت أن يمر سريعاً ويساعد الإنسان على الصبر، لذا فقد استعمل في معالجة بعض الأمراض العقلية مثل الهستيريا وتعب الأعصاب.

اللون الأزرق

هو لون السماء والماء ، إنه منعش شفاف يوحي بالخفة ، حالم ، قادر على خلق أجواء خيالية ، إن التوتر العضلي يتناقص تحت تأثير الضوء الأزرق ، لذا فهو قادر على تخفيض ضغط الدم و تهدئة نبض القلب و التنفس السريع. و في المجال العاطفي يوحي هذا اللون بالسلام. وقد دلت التجارب أن هذا اللون أكثر الألوان تهدئة للنفس.

اللون الأرجواني

لون مهدئ يوحي قليلاً بالحزن ، من خواصه انه رقيق رطب

التأثير العضوي (الفسولوجي) للألوان

يتعدى تأثير الألوان في بعض الحالات التأثير النفسي (السيكولوجي) السابق ذكره إلي تأثير فسيولوجي ينتج على جزء أو مجموعة أجزاء من الجسم ففي دراسة تم الوصول الى ان اللون له تأثير مباشر على تقوية الذاكرة و تتكون مجموعة الألوان الاساسية

ذات التأثير الفسيولوجي من اربعة ألوان و هم الأحمر، الأزرق، الأصفر و الأخضر و لهذه الألوان خصائص فمثلاً :

اللون الأخضر

إنه لون مسكن، مهدئ في حالات سرعة الغضب وفي حالات الأرق والتعب، فهو يخفف ضغط الدم، وعلى العموم فهو لون ذو تأثير مسكن ولا يتسبب عنه أي ردود أفعال ضارة.

اللون الأزرق

ذو تأثير حسن في علاج بعض أنواع الروماتزم كما أنه فعال في معالجة مرض السرطان ، إن اللون الأزرق مسكن بوجه عام و لو أن التعرض له بكثرة يسبب بعض الوهن.

اللون البرتقالي

لون محث محرك يزيد طفيفاً نبضات القلب ، ليس له تأثير على ضغط الدم و لكنه يعطي إحساساً بالراحة و المرح كما يساعد و يسهل حركة الهضم عند الإنسان.

اللون الأصفر

لون منشط لخلايا الفكر ، و لذا يستعمل في طلاء حوائط أماكن العمل ، فعال في حالات العجز الذهني ، كما أنه فعال فسيولوجياً في حالات مرض السل ، إذا أن هذا اللون مضاد لنشاط هذا المرض ، بعض الدرجات الصفراء يمكن أن تهدئ حالات عصبية معينة.

اللون الأحمر

لون ساخن مثير ، يزيد حالات الالتهاب ، كما يريد من الميل إلى الإثارة ، قادر على التوغل داخل أنسجة الجسم يزيد من التوتر العضلي و بالتالي يزيد من الضغط الدموي.

اللون البنفسجي

يؤثر هذا اللون تأثيراً حسناً على القلب و الرئتين و الأوعية الدموية كما يزيد من مقاومة أنسجة الجسم

اللون و الدين

أعطت كثير من الديانات لتأثير الألوان قيمة خاصة واتخذت له دلالات رمزية.
1-الأصفر : لون مقدس في الصين والهند وكذلك المسيحيين الأوروبيون وأستخدمه قدماء المصريين رمز للإله رع إله الشمس

2- الأبيض : لون مقدس في العصور القديمة لإله الرومان فكان يضحى له بحيوانات بيضاء وكذلك المسيح يرمز في ثوب الأبيض لطهارته وتفاؤله وكذلك بالنسبة للمسلمين فيرتدوا في الحج والعمرة اللون الأبيض
3-الأخضر : يمثل في العقيدة الإخلاص والخلود والتأمل الروحي وهو لون الكاثوليك المفضل فهو لون عيد الفصح ويرمز للبعث وكذلك لون التعميد Baptism، ويرتبط لدي المسلمين بلون الجنة والنعيم.

4- الأحمر : يرمز في الديانات الغربية إلي الاستشهاد في سبيل مبدأ أو دين وهو رمز لجحيم في كثير من الديانات

5- الأزرق : ويمثل مكانة خاصة في العبرية فهو لون الرب يهوه ألوانهم المقدسة

الفصل الثالث

الاجراءات العلمية والمنهجية للدراسة

نوع الدراسة

اولا : نوع الدراسة :

ان دراستنا الميدانية تحاول جمع الحقائق عن سيكولوجية الالوان و تأثيرها في الدوافع التي تؤدي الى السلوك المنحرف نتيجة المتغيرات المجتمعية الحديثة

وهي بذلك تستجمع كافة مواصفات الدراسة الوصفية التي تهدف الى تقديم عرض دقيق للخصائص العامة لوضع اجتماعي ما , سواء اكان هذا العرض مبني على افتراض مسبق ام لا ومن الطبيعي ان لا يتم ذلك الا من خلال التصنيف الواعي للبيانات المجمعة عن ذلك الوضع بشكل يفصح عن العلاقات الكامنة فيها (الفول ، 1982، ص157) وعلى الرغم من ان الطابع الوصفي هو الطابع العام لهذه الدراسة الا انها لاتخلو من التحليل الذي طال مجموعة الحقائق المستحصلة من خلال استنتاج ماتوفر من النتائج الاحصائية , وهي بذلك دراسة وصفية تحليلية

ثانيا : تحديد منهج الدراسة :

يعرف المنهج بأنه "اسلوب او الطريقة التي يستعين بها الباحثان لدراسة المشكلة موضوع البحث (إبراهيم ، 1985 ، ص39) ، اذ يستعمل من اجل الكشف عن الحقيقة في العلوم بواسطة حزمه من القواعد العامة تهيمن على سير العمل وتحدد عملياته حتى يصل الى نتيجة معلومة (بدوي ، 1977 ، ص105) ، فالمنهج وفق تصوير الباحثين في العلوم السوسيولوجية : هو الطريق الذي يتبعه الباحثان للوصول الى الحقيقة الموضوعية ، وان اغفاله : يعني ضياع جهد

الباحثان اولا وضياع للحقيقة التي تسعى الدراسة للوصول اليها ثانيا ورغم تعدد المناهج وتنوعها الا ان طبيعة الدراسة واهدافها تحتم على الباحثان احيانا اختيار منهجا معينا دون الاخر ، وفي احيان اخرى قد تتطلب الدراسة اكثر من منهج ، وقد استعمل الباحثان في هذه الدراسة منهج المسح الاجتماعي للوصول لتحقيق اهداف الدراسة

منهج المسح الاجتماعي

استعملت الدراسة منهج (المسح الاجتماعي) والذي يمكن بواسطته الوصول الى الحقائق المطلوب اثباتها ، لانه يعد من الاساليب البحثية التي تطبق فيها خطوات البحث العلمي تطبيقا علميا في دراسة مشكله اجتماعية ما ، ويعرف (منهج المسح الاجتماعي) بأنه عبارة عن دراسة للجوانب المرضية للاوضاع الاجتماعية القائمة في منطقة اجتماعية جغرافية محدده وهذه الاوضاع لها دلالة اجتماعية يمكن قياسها وموازنتها باوضاع اخرى يمكن قبولها بمثابة نموذج بقصد تقديم برامج للاصلاح الاجتماعي (العتابي ، 1991 ، ص55)

وقد تكون الدراسات المسحية على نطاقا واسعا او ضيق فقد تمتد الى عدد من للوحدات ، او المناطق ، وقد تدرس نظاما في مدينه من المدن وقد تجمع البيانات من كل عضو من العينة او من عينة منتقاة بدقة . وقد تختص البيانات التي تجمع بعدد هائل من العوامل المتعلقة او ببند قليلة منتقاة (دالين ، 1969 ، ص341) ويعتمد الباحثان في اختيار مفردات مجتمع الدراسة على احدى الطريقتين الاتيتين

1- طريقة المسح الشامل (Total Survey)

وهي الطريقة التي يقوم الباحثان عن طريقها بدراسة شاملة لجميع مفردات المجتمع

2- طريقة العينة (Sample Survey)

3- هذه الطريقة غالبا ما يلجأ اليها الباحثون عندما يكون مجتمع الدراسة كبيرا , فيعتمد على الباحثان اختيار مفردات ذلك المجتمع فيكتفي بدراسة عدد محدد من المفردات (عينه) ثم يحاول بعد ذلك تعميم نتائج الدراسة على المجتمع الكلي , وقد اعتمد الباحثان على هذه الطريقة لكون مجتمع الدراسة كبير , ومن الصعب دراسته بطريقة المسح الشامل

مجالات الدراسة

وتصميم العينة الاحصائية , وسائل جمع البيانات

تضمن المبحث الثاني في دراستنا الحالية ثلاثة محاور اساسية ضم المحور الاول تحديد مجالات الدراسة , اما المحور الثاني فيضم تصميم العينة الاحصائية , واما المحور الثالث فقد ضم وسائل جمع البيانات

المحور الاول : تحديد مجالات الدراسة

لكل دراسة اجتماعية ثلاثة مجالات اساسية ينبغي على الباحثان تحديدها وتوضيحها عند اجراء

اي دراسة , وهذه المجالات تتمثل بالمجال البشري والجغرافي والزمني ويمكن توضيح المجالات الثلاثة لدراسنا بما يأتي

1- المجال البشري : ويقصد به تحديد مجتمع الدراسة او مجموعة الاشخاص الذين ستجري عليهم الدراسة وقد اعتمدت الدراسة او مجموعة الاشخاص الذين ستجري عليهم الدراسة وقد اعتمدت الدراسة على عينة مكونه من (100) نزيل من نزلا الرشاد في بغداد تم اختيارهم بالطريقة العشوائية البسيطة .

2- المجال المكاني : ونعني به البيئة او المكان المحدد التي ستجري فيها الدراسة وقد تم اختيار موقف الرشاد في بغداد مجال مكانيا لاجراء البحث

3- المجال الزمني : ونعني به تحديد الوقت الذي استغرق في اعداد الدراسة في جانبها الميداني والنظري من تاريخ 2022/10/1 لغاية 2023/3/1

المحور الثاني : العينة Sample

في مجموعه جزئية من المفردات الداخلة في تركيب المجتمع , يجري عليها البحث والعينة الاحصائية هي تلك التي تختار بشكل يجعلها ممثلة للمجتمع الاصلي تمثالا صحيحا حيث يستطيع الباحثان ان يستخلص من دراسة العينة نتائج تصلح للتعبير عن المجتمع باكملة , ويجب ان يكون حجمها مناسباً بحيث تتوفر فيها صفه تمثل مجتمع البحث بدرجة معقولة من الدقة (بدوي ، 1980، ص364)

وان من غير اليسير على الباحثان في كثير من البحوث الاجتماعية القيام بدراسة مجتمع او جماعه بصورة شاملة والقيام بدراسة كل افرادها لان ذلك يستغرق الكثير من الجهد والوقت والامكانيات لذا فالباحثان يكتفي باختبار مجموعه افراد (العينة) بحيث يمكن ان نعم الملاحظات التي سناخذ عنها على كل المجموعة السكانية نفسها , وان تكون ممثله لها (غيفلون ، 1986 ، ص 27)

ونعني بحجم العينة في بحثنا هذا هو اختيار مجموعه الاشخاص من مجموع مجتمع البحث وهؤلاء الاشخاص يكونون العينة التي يهتم الباحثان بفحصها ودراستها وتلك العينة المختارة من مجتمع الدراسة يجب ان تكون ممثله له في مزاياه الديمغرافية والاجتماعية والحضارية والفكرية (الحسن ، 1982، ص 19)

ويتوقف تحديد حجم العينة على اعتبارات عدة اهمها درجه تجانس او تباين وحدات مجتمع البحث في خصائصه وصفاته وعلى دقة المعلومات التي يروم الباحثان معرفتها اضافة الى ذلك الامكانيات المادية والبشرية والزمنية المتوافرة او المتاحة للباحث (الحسن ، 1982، ص 167)

وقد وجدنا ان مجتمع الدراسة نزلأء الرشاد في بغداد مجتمعا شبه متجانس من ناحية تشابه افراده في بعض الظروف الاجتماعية والسلوكية حيث يعيش جميعهم بعيدا عن اسرهم الطبيعه

وفقدانهم للجو الاسري العام وتساويعهم من جهة الخدمات المقدمة لهم كالاباء والإقامة والاستحقاقات من طعام وملابس حيث يخضعون لانظمة ولوائح وتعليمات السجون العراقية الخاص بالنزلاء بيد ان هناك بعض الاختلافات كالحالة الاجتماعية ومستوى التعليم والمستوى الاقتصادي ونوع الجريمة ... الخ وتتالف عينة الدراسة من (100) مبحوث خلال مدة الدراسة الميدانية في الرشاد في بغداد (دائرة الاصلاح العراقية) وتم اختيارهم بطريقة (العينة العشوائية البسيطة)

المحور الثالث : وسائل جمع البيانات :

1-الاستمارة الاستبائية Questionnaire

وهي الوسيلة العلمية التي تساعد الباحثان على جمع الحقائق والمعلومات من المبحوث خلال عملية المقابلة , وهي التي تلزمه بالنقد بموضوع البحث المزمع اجراءه , وعدم الخروج عن اطره العريضة ومضامينه التفصيلية ومساراته النظرية التطبيقية (الحسن ، 1982 ، ص65) حيث ينقسم الموضوع او الظاهرة الى المشكلة المدروسة الى موضوعات وظواهر ومشكلات فرعية , وكل مشكله فرعية الى عدة نقاط . وبذلك يضمن الباحثان معالجة جميع المسائل المتصلة بالبحث , وتأسيسا على ذلك فان عدد الاسئلة المطروحة في الاستمارة غير محدد (الجواهري ، 1982 ، ص172) فالذي يحدده هو موضوع البحث ومدى تغطية الاسئلة للجوانب المختلفة التي يتوزع عليها الموضوع . ويقسم الباحثان الاجتماعي عادة اسئلته الى صنفين متميزين : اسئلة مفتوحة واسئلة مغلقة " واسئلة مغلقة " الاسئلة المفتوحة هي التي تسمح للمبحوث بالادلاء جواب طويل ومعلل , غير محدد , اما الاسئلة المغلقة فهي التي تحدد اجابة المبحوث ب(نعم) او (لا) دون اطالة في الشرح او تعليل . (دخيل ، 2006 ، ص172)

ولمصطلح الاستبيان مرادفات عدة في اللغة العربية , كالاستفتاء , والاستفتاء , وهي جميعا وسيلة واحدة لجمع اوليانات , وهي توزيع بطريقتين , فاما ان ترسل بالبريد الى مجموعة من المبحوثين , او تنتشر على الصحف والمجلات او الاذاعة والتلفزيون ليجاب عليها ثم تعاد الى الباحثان او الهيئة المشرفة على البحث بواسطة البريد ايضا , ويسمى هذا النوع من الاستبيان ب الاستبيان البريدي , اما النوع الاخر من الاستبيان فهو الذي يسلمه الباحثان الى مبحوثة باليد , غير البريدي , بانه قليل التكليف , ويضمن اجابة المبحوثين على جميع اسئلة الاستبيان , وخلق جو الثقة بينهم وبين الباحثان لكي تحقق ردود صادقة ودقيقة (حسن ، 1971 ، ص261) وفي الدراسات الاجتماعية غالبا ما يجد الباحثان نفسه مضطرا لاستخدام الاستبيان (المقابلة) في جمع البيانات الاستمارة الاستبائية , لاسيما حينما تكون غالبية المبحوثين اميين او من ذوي الثقافة المحدودة , ويكون هذا الاستخدام ايضا , اداة اساسية للتفاعل الاجتماعي , ولها اهمية كبيرة في

جمع البيانات , فمن خلالها يتفحص الباحثان اغوار المبحوثين لكي يتعرف على الجوانب المتعددة للظاهرة موضوع البحث . (محمد ، 1988 ، ص146)

ولقد صممت للدراسة التي نحن بصددھا , استمارة استبائية وقد مرت عملية تصميم الاستمارة الاستبائية بمراحل متعددة .

أ-مرحلة اعداد استمارة الاستبائية :

قام الباحثون باعداد فقرات الاستمارة الاستبائية بشكلھا الاولى اعتمادا على الدراسات والبحوث النظرية والميدانية ذات الصلة بموضوع الدراسة وعلى الجانب النظري للدراسة , كما اعتمد الباحثان على خبرته الميدانية المتواضعة خلال عمله كباحث في السجون العراقية لمدة من الزمن , فضلاً عن فريق من الأطباء الاختصاص في مراض النفسية والعقلية وعدد من الباحثين النفسيين في مدينة الرشاد الطبية، وتضمنت الدراسة عدة أسئلة مفتوحة موجهة الى مجموعه من نزلاء , وكان الغرض من صياغة الأسئلة المفتوح هو اعطاء الفرصة للمبحوثين في الاجابة عليها بصدق وصراحة ومنحهم الثقة في التصريح والبوح عما يدور في دواخلهم , وتمت صياغة السؤال كالاتي " ماهي الدوافع والاسباب التي تقف وراء ارتكابك للجريمة ؟ وفي ضوء اجابة المبحوثين , تمكن الباحثان من صياغة الفقرات فيما يتعلق بانواع الجرائم والاسباب الكامنه وراء حدوثها للنزلاء , وفي ضوء ذلك تم وضع فقرات استمارة الاستبيان التي احتوت على (45) سؤالاً.

ب-اختبار صدق المقياس (validity)

ويقصد به : تجربة صلاحيات فقرات الاستبانة واكتشاف مدى ملائمتھا قبل تطبيقھا على افراد مجتمع الدراسة (محمد ، 1988 ، ص46) و يتم بعد ذلك عن طريق عرض فقرات الاستبانة على عدد من المختصين في مجال البحث لابداء وجهات نظرهم بشأن مفردات استمارة الاستبيان . (محمد ، 1988 ، ص39)

وقد عرض الباحثان فقرات الاستبانة على مجموعة من الخبراء والمختصين بالعلوم الاجتماعية و النفسية وقد حصل المقياس نسبة 90% لذا فان الاستمارة تتسم بالمصادقية وقادرة على قياس الامور التي تخدم هدف البحث .

ج-اختبار الثبات :

يشير مفهوم الثبات (Reliability) الى اتساق اداه القياس وامكانية الاعتماد عليها وتكرار استعمالھا لقياس الظاهرة ذاتھا (ملحم ، 200 ، ص237) . فقدره المقياس على اعطاء النتائج نفسها اذا ما اعيد تطبيقه على المجموعة نفسها , ان صحة المقياس تعتمد على ثبات نتائجه , ولجل التأكد من ثبات استمارة الاستبائية , قام

الباحثان بتطبيق الاستبانة على عينه مكونه من 10 مبحوثين من موقف الرشاد في بغداد وجرى تطبيق استمارة الدراسة عليهم وترميز استمارة كل مبحوث برمز معين (1,2,3,000) وبعد (15) يوما تم تطبيق الاستمارة ذاتها عليهم مرة ثانية , وقد رمزت الاستمارة , ثم وضعت لكل استمارة مبحوث (أ , ب , ج , ...) الذي حصل

عليه في التطبيق الاول , بعدها قام الباحثان باستعمال معامل ارتباط حسب معادلة (سبيرمن) التي دلت على ان قيمة معامل الثبات هو (90) , وهذا يوضح ان الاستبانة تحظى بدرجة عالية من الثبات , مما ساعد الباحثان على اعتماد الاستمارة بصيغتها النهائية لجمع المعلومات والبيانات من مجتمع الدراسة وبذلك اصبحت استمارة الاستبيان جاهزه للتطبيق على عينه الدراسة , كأداه رئيسيه في الجانب الميداني , وقد تم تقسيم الاستمارة الى قسمين اساسين من المعلومات القسم الاول الذي يحتوي على البيانات الاساسية الخاصة بالعمر والمستوى التعليمي والانحدار الاجتماعي ونوع العمل ... الخ , اما القسم الاخر فقد احتوى على البيانات المتعلقة بموضوع الدراسة

1-المقابلة المعمقة Depth Interview

تعد المقابلات التي يقوم بها الباحثان مع المبحوثين من اكثر الادوات استعمالا وشيوعا في الدراسات السوسيولوجية والنفسية , اذ ان معظم البحوث في الوقت المعاصر قد اعتمدت على المقابلات المعمقة مع المبحوثين (حافظ , 1981 , ص63) , والمقصود بالمقابلة المعمقة هي مقابلة حرة او مفتوحة بين شخص قائم بالمقابلة وبين المبحوث ولا يتقيد الباحثان فيها بشكليات الاعتماد على كشف الاسئلة المعدة مسبقا , وانما يترك الحرية للمبحوث ان يتحدث بحريته (غامري , 1982 , ص86) . كما يعرف "بنجهام" المقابلة بانها " المحادثة الجادة الموجهة نحو هدف محدد وليس مجرد الرغبة في المحادثة لذاتها , ويحتوي هذا التعريف على ان الشخصين يكونان في موقف مواجهة مباشرة وان وسيلة الاتصال تسير نحو هدف معين , يحاول الباحثان منها استثارة المبحوث للدلاء ببعض المعلومات التي تعبر عن ارائه ومعتقداته او اصول خبرته ودرايته بظواهر اجتماعية معينة (العثماني , 2002 , ص118) . فالمقابلة هي تفاعل لفظي او لغوي بين الباحثان والمبحوث الهدف منه الاجابة على تساؤلات معينة وصولا الى هدف او اهداف البحث ذاته (حافظ , 1981 , ص64) , كما ان نجاح المقابلة يتوقف الى حد بعيد على اهتمام المبحوثين بالموضوع بحيث يشعرون انهم يؤدون عملا مفيدا , ومن ثم استثارة دوافعهم للاستجابة للاسئلة وهذا امر ضروري عند اجراء المقابلة (حافظ , 1981ص66)

وعموما فالمقابلة لها ثلاثة اركان او عناصر متميزة هي :

- الباحثان القائم بالمقابلة Interviewee
- المبحوث Interviewee
- موقف المقابلة

وقد لجا الباحثان الى اداة المقابلة الفردية لاستقاء قدر كبير من المعلومات التي يمكن التعرف على صدقها ولصعوبه تحقيق مقابلات جماعية في مجتمع السجن لتخوف النزلاء من الاعلان عن ارائهم امام بقية النزلاء الاخرين ، ان استعمال الباحثان للمقابلة يرجع لكونها اداة لا يستغن

ي عنها الباحثان في اغلب الاحوال , لانها تضمن الحصول على معلومات من المبحوث من دون ان يناقش غيره من الناس او يتأثر بأراهم وبهذا تكون الاراء التي يدلي بها اكثر تعبيراً عن رايه الشخصي . (حسن ، 1971 ، ص332)

2-الملاحظة البسيطة : (Simple Obssservation)

ان الملاحظة البسيطة تعني : ان يكتفي الباحثان بالنظر والاستمتعا في موقف معين , الى مبحوثة دون التدخل او التأثير في نوع الاجابات , وهذه الاداة في الحقيقة مكملية للاداة (المقابلة) , من حيث انها هيأت لنا فرصة التعرف على ظروف الحالات المدروسة , ومدى تاثيرها في نوع الاجابات عن الاسئلة المطروحة داخل الاستبانة

تبويب وتحليل البيانات الاحصائية

يعد جمع الاستثمارات الاستبائية للدراسة , قام الباحثان بترتيبها وتنسيقها بصورة واضحة بينت قراءة مدلولاتها اذ تتعدم الفائدة من جميع البيانات اذا لم تنظم وتنسق بصورة جيدة (العتابي ، 1991 ، ص 106) , وقد مرت هذه العملية بثلاثة مراحل هي :

1- التدقيق :

هي العملية التي تجري بعد القيام بجمع البيانات لغرض مراجعتها وفحصها فقد قام الباحثان بمراجعته الاستثمارات الاستبائية في مرحلتين : الاولى : مراجعة ميدانية , اذا جرت مراجعة سريعة للاستثمارات للتأكد من اكتمال

البيانات جميعا وعدم وجود اخطاء فيها , اما الثانية : فهي المراجعة المكتبية , وفيها تكشف الاخطار التي لم تكشفها المراجعة الميدانية

2- التفريغ والترميز :

بعد ان اكمل الباحثان مرحلة (التدقيق) تمت عملية تفريغ البيانات يدويا وتحويل الاجابات الخاصة باسئلة الاستبانة الى رموز وارقام واعدادها للعرض , والاستفادة منها من خلال وضعها في جدول احصائية .

3- تكون الجداول الاحصائية :

بعد الانتهاء من مرحلة (التفريغ وترميز البيانات) وضعت لها نسب وارقام في جداول احصائية , اذ يعتمد على هذه الجداول في عرض الادلة والنتائج التي توصل اليها . (العتابي ، 1999 ، ص111)

وقد استعمل الباحثان عدد من الوسائل الاحصائية وهي :

أ- النسبة المئوية / (Percentage)

واستخدمت لمعرفة القيمة النسبة لاجابات المبحوثين كذلك في تحديد حجم عينة الدراسة . والقانون على النحو الاتي :

الجزء

$$N = \frac{100 \times \text{الكل}}{100}$$

ب- الوسط الحسابي / (Arithmeetic mean)

وهو اوسط المتوسطات واكثرها تداولاً واهم مقاييس النزعه المركزية ولاستخراج قيم الوسط الحسابي نستعمل القانون الاتي (الشافعي ، 1971 ، ص66)

$$S = \frac{100 \times \text{الكل}}{M \times J \times K}$$

حيث ان

S = الوسط الحسابي

S = كل قيمة من القيم (الفئة)

ت- قانون التناسب

يستخدم هذا القانون لمعرفة صدق الاستمارة الاستثنائية اذ يقوم باحتساب النسبة المئوية لكافة الخبراء وتقسيمها على عددهم لكي يحصل الباحثان على معدل .
النسب المئوية التي حصل عليها , فاذا كانت النسبة (70%) صعودا فان المقياس يتسم بالمصادقية بينما اذا كانت اقل من ذلك فعليه الرجوع للخبراء وتعديل بعض الاسئلة والقانون على النحو الاتي

مج س

س =

ن

ث- قانون قياس الترابط المرتبي (سبيرمن) :

يستعمل لاعادة الاختبار للتحقق من ثبات المقياس لاستمارة الاستثنائية و القانون على النحو

الاتي (حمودي، 1992 ، ص193) :

6 × مج ف2

س = 1-

ن (ن - 2 - 1) ن

الفصل الرابع

أولاً : نتائج الدراسة :

1- تبين ان اعلى نسبه من مرتكبي جرائم السلوك المنحرف كانت من الفئات العمرية الشابة , فقد بلغت (30) مبحوث ونسبة (70%) من حجم العينة الكلي , ويعزى ذلك الى ان أصحاب السلوك المنحرف يبلغ ذروة نشاطهم وحيويتهم خلال تلك المرحلة من العمر فتوافر لديهم الفرص والامكانيات والجراه للاندفاع في النشاط الاجرامي لما يتوفر لديهم في هذا السن من صفات جسمانية قد لا تتوفر في مراحل العمر الاخرى , فضلاً عن الفجوة بين الواقع والطموح .

- 2- تبين ان (80%) من افراد العينة كان مستوى تعليمهم منخفضا ومن خلال ذلك يمكن القول ان هناك علاقة طردية بين انخفاض مستوى التعليم وبين ارتكاب الجريمة , فكلما كان التعليم منخفضاً كلما كان الميل لارتكاب الجرائم اكثر , والعكس صحيح .
- 3- تبين ان (75 %) من حجم العينة يسكنون في العشوائيات , في حين كانت نسبه (25%) من عينة البحث يقيمون في سكن مشترك مع العائلة ، ويعد ذلك من العوامل المساعدة التي تؤثر على السلوك .
- 4- اتضح ان الفقر والعوز المادي كان العامل المساعد في الدفع الى السلوك المنحرف , وكانت نسبة المبحوثين ممن كان دافعهم العوز المادي (80%) من عينة البحث , في حين اسهمت المشكلات العائلية في اقدام مانسبته (20%) على ارتكاب الجريمة .
- 5- تبين ان (85%) يشعرون بالندم لايداعهم في السجن نتيجة السلوك المنحرف وارتكابهم الجرائم . وتلك النتائج ذات مضمون ايجابي يعكس فهما ووعيا لما الت اليه حالهم بعد ايداعهم في المؤسسة الاصلاحية كما يتم عن رغبة حقيقية في الاستجابة لطبيعة البرامج الإصلاحية الرامية الى التعديل في السلوك الاجرامي وعدم العود الى الجريمة بعد انتهاء مدة الحكم .

ثانياً : التوصيات :

- 1- توجيه وسائل الاعلام , فضلاً عن المؤسسات الحكومية الى خلق حالة من الفهم والتعاون وتبادل الأفكار ومعالجة الأسباب المجتمعية التي تؤدي الى دوافع الانتحار .
- 2- إقامة ندوات ومؤتمرات لتوعية المواطن بخطورة الدوافع التي تؤدي الى الانتحار والاثار النفسية والفسولوجية على الفرد والمجتمع .
- 3- الاستفادة من الدراسة الحالية في توعية (الاسرة ، مدراء المؤسسات ، مدراء المدارس) بخطورة الدوافع التي تؤدي الى الانتحار .
- 4- تنظيم فعاليات اجتماعية ، ثقافية ، مهنية في المؤسسات الحكومية تفسح المجال للعاملين الى المشاركة فيها من اجل اثبات الدور لتحقيق الذات . من خلال الأنشطة التي تقوم بها المؤسسات .
- 5- انشاء جمعيات تعاونية لاقامة فعاليات اقتصادية وورش عمل مدعومة من الدولة تفسح

المجال للعاملين فيها الى المشاركة في رأس المال والارباح للقضاء على العوز المادي للعائلة العراقية .

ثالثاً : المقترحات :

- 1- على الحكومة تأسيس مراكز للبحوث التربوية والنفسية ورفدها بأخصائيين في مجال العلوم التربوية والنفسية وعلم الاجتماع . في مراكز المحافظات والاقضية والنواحي , للوقوف على المشكلات المجتمعية , والمساعدة في وضع الحلول المناسبة لها .
- 2- على الحكومة تأمين موارد مالية من خلال انشاء صندوق وطني لمعالجة المشكلات المجتمعية . بسبب التدهور الاقتصادي للعائلة العراقية وما تسببه من اثار سلبية .
- 3- العمل على التوسع في انشاء الملاعب الرياضية وصالات بناء الجسم والياقات البدنية وإقامة المسابقات من خلال تخصيص مالي للاعضاء العاملين فيها .

المصادر و المراجع

القرآن الكريم :

الكتب العربية :

1. ابراهيم ، عبد الوهاب . (1985م) اسس البحث الاجتماعي ط1، مكتبة نهضة الشرق
2. إبراهيم ، كرم نشأت ، (1999 م) . مشكلة المخدرات في الوطن العربي ، مجلة دراسات اجتماعية ، السنة الأولى ، العدد (3 - 4) ، بيت الحكمة ، بغداد .
3. انيس ، إبراهيم ، (1987 م) . المعجم الوسيط ، دار أمواج بيروت ، ط 2 .
4. الباز ، راشد ، (1999 م) . الأداء المهني لمدمني المخدرات ، مجلة شؤون اجتماعية ، العدد (62) ، جمعية الاجتماعيين ، الشارقة ، دولة الامارات العربية المتحدة .
5. بحر ، امتثال خضر ، (2009م) . التحكم الذاتي وعلاقتها بالقلق الاجتماعي والتحليل الدراسي لدى طلبة معاهد اعداد المعلمين والمعلمات ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية / ابن رشد ، جامعة بغداد .

6. بدر الدين ، علي ، (1969 م) . الجريمة والمجتمع ، دار الكتاب العربي ، القاهرة .
7. بدوي ، احمد زكي.(1980م). معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية , بيروت , مكتبة لبنان .
8. البناء ، حياة خليل وعبد الخالق ، احمد محمد ومراد ، صلاح أحمد (2006م) . القلق الاجتماعي وعلاقته بالتفكير السلبي التلقائي لدى طلاب من جامعة الكويت
9. ، دار نفسية ، م(16) ع (2)، 312-291 . القاهرة ، رابطة الاخصائين النفسيين المصرية .
10. جابر ، سامية محمد ، (1988 م) . الانحراف والمجتمع ، دار المعرفة العربية ، القاهرة .
11. الجبوري ، عبد الرزاق عبدالله سعيد ، (2007 م) . تعاطي المخدرات لدى الاحداث (الأسباب والمعالجات) ، رسالة ماجستير غير منشورة كلية الاداب ، بغداد .
12. الجواهري ، محمد واخرون . (1982م). دراسة علم الاجتماع , ط4, القاهرة , دار المعارف .
13. الجوراني ، عدنان ماردي جبر ، (2003م) . سلوك المحافظة لدى الآباء وعلاقته بالقلق الاجتماعي لدى الأبناء ، (رسالة ماجستير غير منشورة) كلية التربية ، الجامعة المستنصرية .
14. الجوهري محمد ، (1978 م). طرق البحث الاجتماعي ، ط1 ، مطبعة المجد ، مصر .
15. حافظ ، ناهدة عبدالكريم. (1981 م) . , مقدمة في تصميم البحوث الاجتماعية , مطبعة المعارف .
16. الحديثي ، مساعد ، (1995 م) . مبادئ علم الاجتماع الجنائي ، ط1 ، مكتبة العبيكان .
17. الحسن ، احسان محمد . (1982م). الاسس العلمية المناهج البحث الاجتماعي , دار الطليعة للطباعة والنشر .
18. الحسن ، احسان محمد . الاسس العلمية لمناهج البحث العلمي , مصدر سابق .
19. الحسن ، احسان محمد, زيني ، د. عبدالحسين . (1982م). الاحصاء الاجتماعي , دار الكتب للطباعة والنشر جامعة الموصل .

20. حسن ،عبدالباسط محمد .(1971م). اصول البحث الاجتماعي ,مكتبة الانجلو المصرية ,القاهرة .
21. حمودي ،سعدى شاكر.(2000م) . علم الاحصاء , وتطبيقاته في المجالين التربوي والاجتماعي , مكتبة دار الثقافة للنشر والتوزيع , عمان .
22. دالين ، ديو بولدب فان. (م1969). مناهج البحث في التربية وعلم النفس , القاهرة , مكتبة الانجلو المصرية .
23. الدخيل ، عبد العزيز ، (2005 م) . ادمان الكحول في المملكة العربية السعودية ، الرياض ، مؤسسة الملك خالد الخيرية .
24. دخيل ،عبدالعزیز .(2006م). معجم ومصطلحات الخدمة الاجتماعية , دار المنهج للنشر والتوزيع , الاردن .
25. الدوري ، عدنان ، (1984 م) . أسباب السلوك الاجرامي ، الكويت ، ذات السلاسل
26. رضوان ، سامر جميل (2001م). دراسة ميدانية لتقنين مقياس القلق الاجتماعي على عينات سورية ، مجلة مركز البحوث التربوية ، جامعة قطر ، العدد التاسع عشر
27. الساعاتي ، سامية حسن ، (1982 م) . الجريمة والمجتمع ، بحوث في علم الاجتماع الجنائي .
28. سامية حسن الساعاتي ، (1983م) . الجريمة والمجتمع ، دار النهضة العربية ، بيروت .
29. سامية محمد جابر ، (1988م) . الانحراف والمجتمع ، الإسكندرية ، دار المعرفة الجامعية .
30. السراج ، عبود ، (1986 م) . علم الاجرام والعقاب ، ط1 ، الكويت .
31. السكري ، احمد شفيق ، (2000 م) . قاموس الخدمة الاجتماعية والخدمات الاجتماعية ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية .
32. سويف ، مصطفى ، (1996 م) . المخدرات والمجتمع (نظرة تكاملية) ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت .
32. الشافعي ، د.عبد المنعم.(1971م) . الطريقة الاحصائية في العلوم الانسانية والطبيعة ، دار النهضة العربية ، القاهرة .
33. شعبان ، صباح كرم ، (1984 م) . جرائم المخدرات ، دراسة مقارنة ، بغداد ، مكتبة افاق عربية .

34. عبد الخالق ، جلال ، (1995م). الدفاع الاجتماعي من منظور الخدمة الاجتماعية ، المكتب العلمي للكمبيوتر والنشر والتوزيع ، الإسكندرية .
35. عبد المقصود ، أماني ، (2006م) . فاعلية برنامج معرفي سلوكي للتغلب على القلق لدى عينة من طالبات الجامعة السعودية ، مجلة كلية التربية ، ع (30) الجزء الثاني ، مكتبة زهراء الشرق ، (9-52) .
36. عبود السراج ، (1986م). علم الاجرام والعقاب ، بدون دار طبع ، دمشق .
37. العتابي ،جبر مجيد حميد . (1991م) . طرق البحث الاجتماعي , دار الكتب للطباعة والنشر , جامعه الموصل .
38. العثماني ،وسام.(2002م). المدخل الى الانثروبولوجيا , الاهالي للطباعة والنشر والتوزيع , دمشق .
39. العشماوي ، السيد متولي ، (1994 م) . الجوانب الاجتماعية لظاهرة الإدمان ، المركز العربي للدراسات الأمنية والتدريب ، الرياض .
40. غامري ، محمد حسن.(1982م). : المناهج الانثروبولوجية , المركز العربي للنشر والتوزيع , الإسكندرية .
41. الغريب ، عبد العزيز بن علي ، (2006 م) . ظاهرة العود للإدمان في المجتمع العربي ، الرياض ، جامعة نايف العربية للعلوم الأمنية ، مركز الدراسات والبحوث .
42. غيث ، محمد عاطف واخرون ، (1979م)، قاموس علم الاجتماع ، الهيئة المصرية للكتاب .
43. غيفليون رودولف ، ماتلون بنيامين.(1986م).البحث الاجتماعي المعاصر "مناهج وتطبيقات " ترجمة د. علي سالم , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , ط2 .
44. الفوال ، صلاح مصطفى . (1982) . علم الاجتماع , المفهوم والموضوع والمنهج , دار الفكر العربي , القاهرة .
45. محمد ، محمد علي.(1983). علم الاجتماع والمنهج العلمي , دار المعرفة الجامعية , الإسكندرية .
46. محمد ،محمد علي . (1988م). علم الاجتماع والمنهج العلمي ,دراسة في طرائق البحث واساليبه ,دار المعرفة الجامعية ,الاسكندرية .
47. محمد شلال حبيب ، (1990م) . أصول علم الاجرام ، ط2 ، دار الحكمة ، بغداد .

48. محمد عارف ، (1981م) . الجريمة في المجتمع ، نقد منهجي لتفسير السلوك الاجرامي ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ص427 .
49. معمريّة ، بشير (2009م) . القلق الاجتماعي – المواقف المثيرة ، نسبة الانتشار والفروق بين الجنسين وبين المراحل العمرية ، (رسالة ماجستير منشورة) ، مجلة شبكة العلوم النفسية ، ع (21-22) ، قسم علم النفس ، جامعة الحاج لخضر .
50. معن خليل عمر ، (1983م) . الموضوعية والتحليل في البحث الاجتماعي ، بيروت ، دار الافاق الجديدة .
51. ملحم ، سامي محمد. (2000) . القياس والتقويم في التربية وعلم النفس ، الميرة للنشر والتوزيع والطباعة ، عمان .
52. منى يونس بحري ود. نازك عبد الحليم قشيطات ، (2001م) . العنف السري ، دار صفاء للنشر والتوزيع ، عمان .
53. ميتشل ، ينكين ، (1986 م) . معجم علم الاجتماع ، ترجمة احسان محمد الحسن ، بيروت ، دار الطليعة .
54. ناجي محمد هلال ، (2013 م) . جريمة المرأة في المجتمع ، ط1 ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة .
55. وردة ، بلحسيني (2011م). النماذج المعرفية لتفسير الرهاب الاجتماعي تضارب ام تكامل ، دراسات نفسية وتربوية ، تطوير الممارسات النفسية والتربوية ، ع(6)، (103-125) .
56. انجرس موريس ، (2006م) . منهجية البحث العلمي في العلوم الإنسانية تدريبات عملية ، ترجمة بو زيد صحراوي واخرون ، دار القصة للنشر ، ط2 ، الجزائر .
57. Agervold ,M., and Mikkelsen, G. E. (2004) Relationships between bullying psycho-soial work environment and individual Stress reactions . Work ,stress, 18(4), 336 – 351 .
58. E.H. Setherland and D.R. Cressey , Principles of Criminology 6.ed .
59. Baron , R. A. , & Neuman , J. H. (1996) . Workplace violence and workplace aggression :

- Evidence on their relative frequency and potential causes . Aggressive Behavior , 22, 161-173 .
- Beidel , D. C. , Turner , S. M., Young , B. J. , .60
Ammerman , R. T. , Sallee, F. R. , & Crosby , L. (2007) . Psychopathology of adolescent Social phobia
Journal of psychopathology and Behavioral Assessment , 29(1) ,46-53 .
- Brodsky CM. The harassed worker . Toronto .61
(Canada) : Lexington Books; 1976 .
- Cortina, L. M. , Magley , V . J., Williams, J. H., .62
and Langhout, R. D. (2001) Incivility in the workplace :
Incidence and impact . Journal of Occupational Health
Psychology, 6, 64-80 .
- Einarsen , S., & Skogstad , A. (1996) . Bullying .63
at work : epidemiological findings in public and private
organizations. European Journal of Work and
Organizational Psychology, 5(2), 185-201 .
- Einarsen, S., Matthiesen , S. B., & Skogstad , A. .64
(1998) . Bullying , burnout and well-beingamong
assistant nurses. Journal of Occupational
Health and Safety – Australia and New Zealand .65
, 14 263-268 .
- Elkind , d. (2005) : Audience anxiety behavior in .66
children and adolescents , Developmental
Psychology, 15, 38-44 .
- Kashdan , T., & Steger , M., (2006) . Research .67
article expanding the topography of social anxiety ,
Association of Psychological Science , 17(2) , 120 –
128 .

- Leymann , H. (1990a). Mobbing and .68
psychological terror at workplaces . Violence Vict ,
5(2), 119-126 .
- Nielsen , M. B., Skogstad , A. , Matthiesen, S. .69
B., Glaso , L., Schanke , M. A., Notelaers, G., and
Einarsen S. (2009) The prevalence of bullying in
Norway : Comparisons across time and estimation
methods. European Journal of work and
Organizational Psychology , 18 (1) , 81-101 .
- Nolan , H. M., & Walters, K. S. (2000) .70
anxiety scale for adolescents : normative data and
further evidence of construct validity. Journal of
Clinical Psychology , 29, 360-371 .

التحولات التعبيرية
في بنية التصميم الرقمي المعاصر
**Expressive transformations in the architecture of
contemporary
digital design**

أ.م.د جواد كاظم الموسوي

جامعة واسط / كلية الفنون الجميلة

أ.م.د هديل هادي عبد الامير

جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة

Assistant Professor.Doctor

Jawad Kazem Al-Moussawi

Wasit University-College of Fine Art

Assistant Professor.Doctor

Hadeel Hadi Abdul-Ameer

Babylon University-College of Fine Art

الكلمات المفتاحية: التحولات، التعبيرية، التصميم الرقمي المعاصر
مستخلص البحث:

إن التحولات التعبيرية لتجسيد بنية موضوعية لنتاج تصميمي رقمي معاصر وفق أداء وظيفة وتعبير بأشكالها ارتبطت مع الفلسفة المعاصرة للتصميم كفن وأداة وهدف وليستمد مقوماته من الواقع المعاش ويعمل كمنظومة مؤلفة من وحدات وعناصر لبناء يرتبط بعلاقات ليظهر ما يحمله من افكار نحو فعل مؤثر يحققه المصمم في إظهاره. وللوصول الى النتائج المرجوة من خلال دراسة مدى الارتباط الشكلي والتعبيري للبنية التصميمية الرقمية من منطلق التحولات التي بدأت ولا زالت في الحركات الفنية المعاصرة، والكشف عن التحولات التعبيرية في بنية التصميم الرقمي المعاصر وفق المتغيرات الجديدة التي تسهم في إظهار قيمه التصميمية .

تضمن البحث الحالي من اربع فصول وتضمن الفصل الاول منه على مشكلة البحث التي انتهت بالتساؤل الاتي (ما تأثير التحولات بالاتجاهات والحركات الفنية لإظهارية وظيفية وتعبيرية لبنية التصميم وفق مفهومها الفلسفي، وعلاقتها بالتصميم الرقمي المعاصر؟ وتضمن الفصل الثاني بالاطار النظري من خلال مبحثين تناول المبحث

الاول: (المبحث الاول / تقنيات الرسم الرقمي المعاصر. وتناول المبحث الثاني المبحث الثاني: تطبيقات التصميم الرقمي المعاصر بين الرؤى والانسجام) وانتهى الفصل بالمؤشرات والدراسات السابقة. اما الفصل الثالث فقد تناول اجراءات البحث من خلال مجتمع البحث واختيار عينة البحث بطريقة قصدية غير احتمالية. وبلغ عدد نماذج العينة (5) خمس نموذجاً منتخبة لأغراض التحليل من مجتمع البحث الكلي. اما الفصل الرابع فقد تضمن مجموعة من النتائج والاستنتاجات وختم البحث بالمصادر العربية والاجنبية.

KEYWORDS: TRANSFORMATIONS, EXPRESSIONISM, CONTEMPORARY DIGITAL DESIGN

SUMMARY OF THE RESEARCH:

The expressive transformations to embody an objective structure of a contemporary digital design output according to the performance of a function and expression in its forms were associated with the contemporary philosophy of design as an art, a tool and a goal, and to derive its components from the lived reality and to work as a system consisting of units and elements of a building linked to relationships to show what it carries of ideas towards an influential act achieved by the designer in its manifestation. And to reach the desired results by studying the extent of the formal and expressive connection of the digital design structure in terms of the transformations that have begun and are still in the contemporary artistic movements, and to reveal the expressive transformations in the structure of contemporary digital design according to the new variables that contribute to showing the design values

The current research consisted of four chapters, and the first chapter included the research problem, which ended with the following question (What is the effect of transformations in artistic trends and movements for the functional and expressive manifestation of the design structure according to its philosophical concept, and its relationship to contemporary digital design. The

second chapter included the theoretical framework through two chapters dealing with the first topic: (The first topic / contemporary digital drawing techniques. The second topic dealt with the second topic: design applications Contemporary digital m between visions and harmony) and the chapter ended with indicators and previous studies. As for the third chapter, it dealt with the research procedures through the research community and the selection of the research sample in an intentional, non-probabilistic way. The number of sample models (5) was five selected for analysis purposes from the total research community.

As for the fourth chapter, it included a set of results and conclusions,
The research concluded with Arab and foreign sources

الفصل الاول - الاطار المنهجي للبحث

اولاً: مشكلة البحث

تعد تجارب الفن (ومنها التصميم) ، ظاهرة شمولية تؤلف الطابع الجوهري لخصوصية الأشياء والظواهر الفنية والثقافية والاجتماعية ، ضمن مكونات المشهد الإنساني ، عبر تاريخه الطويل ، ابتداءً من نتاجات الكهوف وطرق تنظيم المعيشة وتصميم البيوتات والأراضي الزراعية ، ومروراً باكتشاف اللغة الإشارية والصورية كوسيلة للتفاهم بين البشر ، وانتهاءً بما آلت إليه الحضارات القديمة في العراق ومصر واليونان من تطورات فنية ، وكذلك ما شهدته المراحل التاريخية المتعاقبة وصولاً إلى العصر الحديث .

فما يحتويه فن التصميم من مرجعية تضرب بجذورها عمق التاريخ ، هو إستكناه لما يمكن أن ينتج إنعكاساً شعورياً لتنامي وتكامل التحولات المعرفية للتجربة الإنسانية في الفن ، من خلال دلالات البحث عن جوهر الجمال وقيمه المتبدية في بناءات العمل الفني شكلاً ومضموناً . وما قدمته حضارة العراق القديم من نتاجات فنية ، كانت تصطبغ بطابع التصميم ، هو إنعكاس حقيقي لما يمكن أن تنطوي عليه إستجابات الواقع الفكري والفني من معطيات بنائية وجمالية في طرق التصميم والتنظيم . إن مظهرية التصميم تشكل إنتفاعاً ذهنياً وإدراكياً ، والإعجاب به هو إنتفاع جمالي ، والإستفادة القرائية والبصرية منه هو إنتفاع وظيفي وهو الأهم ، خاصة وإن الناتج التصميمي لا بد وأن

يكون محققاً لهدف إتصالي يحقق الفائدة المرجوة ..، ويتناغم التصميم مع حواس الفرد وإنشغالاته اليومية ، إذ إن الهدف الإنتقاعي لايمكن الإستغناء عنه في أي ناتج تصميمي سواء أكان إنتفاع إستعمالي أو غيره ، إذ إن الأول يعد هدفاً يعول عليه كثيراً من أجل النجاح للمؤسسة أو السلعة ذاتها والثاني معولاً عليه في حال تقديم ناتج تصميمي يتوخى فيه الجمال تحت إسم التصميم .

ان التطور العالمي الذي يشهده عصرنا الراهن من خلال التغيرات السياسية والاجتماعية والادولوجيات وتفجر المعلومات وتطور التقنيات فضلاً عن العولمة الغربية الأمريكية في مختلف أنحاء العالم لاسيما موضوع حوار الحضارات، كلها مؤثرات ضاغطة على المصمم الرقمي العالمي بصورة عامة، فهي ضاغطة في السياسة والدين ومرجعيات الحضارة بمختلف توجهاتها ودلالاتها الثقافية والسياسية والاجتماعية، لاسيما أنّ المصمم هو جزء من المجتمع ، وهو أول من يتأثر بأي مشكلة تواجه بلده ، مجتمعه ، عقائده، وهو يتأثر مكانيا بها، فهو أبّن زمان للحظة معينة ، لديمومة ما ، لحالة وضعية .. لازمة او قد تكون طارئة .. الخ، فهو يتصور ويضع حلولاً افتراضية قد تكون تلك الحلول صائبة او خاطئة، كذا هو المكان ، فهو الموضع الذي يبحث المصمم فيه مشكلته وكيفية التأثير في الرأي العام او المجتمع عامة، فضلاً عن كون المكان سمة محلية أو وطنية تميز حضارة ومعتقدات أي وطن في العالم، والمكان في ذهنية المصمم هو الموضع اللامتناهي والمتعدد المفردات والتأويلات، والمكان تنفيذياً هو الفضاء الواقعي والمحدد بالطول والعرض (الملصق)، ليترجم المصمم أفكاره الذهنية على فضاء الملصق. وتحديد العنصر المرئي او الثابت وبيان الدلالة الفنية للتعبير داخل بنية التصميم الرقمي يمكننا من تأويله وتفسيره من خلال معرفة غير المرئي الذي سيحدث مستقبلاً في زمان ومكان مجهولين او بالعكس لذلك فقد وضعت الباحثة عدة افتراضات تسعى لتحقيقها وتحويلها الى حقائق والتي تتضح بصيغة تساؤلات، وكما يأتي:

1. هل يحدد التحول التعبيري البعد الوظيفي والجمالي من خلال بنية التصميم الرقمي المعاصر؟
2. هل هناك ترابط في التحولات التعبيرية في بنية تصميم فكرة المنجز التصميم الرقمي المعاصر؟
3. هل حقق المنجز التصميم الرقمي المعاصر أهدافه الاتصالية من حيث تفعيل دلالات التعبير استناداً الى مكوناته الاساسية ؟ لذلك وتأكيداً على ماورد أعلاه ، ترى الباحثة أنّ هنالك علاقات ناشئة بين الحقائق الموضوعية القائمة والتي تم أستعراضها أعلاه من جهة وبين افتراضات الباحثة المطروحة من جهة أخرى.

أهمية البحث: تتجلى أهمية البحث الحالي .

1. تسليط الضوء على التحولات التعبيرية في بنية التصميم الرقمي المعاصر، وإدراك جوانبه الجمالية والوظيفية وتوجيه رسالة معينة تتميز بالتأثير والتأثر في المتلقي، بما تحقّقه من تفاعل مادي وتعبيري وتوجيهي من خلال بنية التصميم الرقمي المعاصر.

2. يمثل البحث قراءة تحليلية لمعطيات التعبير ومحمولاته الدلالية في بنية التصميم الرقمي المعاصر، مما يتيح للباحثين والمتخصصين، الاطلاع على خصوصية العلاقة بين فن التصميم الرقمي وبين صياغاته ومعالجة أبنيته الاشتغالية.

3. أن تحديد متغيرات التحولات التعبيرية في بنية التصميم الرقمي المعاصر يشكل معادلة مهمة في معرفة مايفكر به المصمم العالمي من حيث الرؤية والتصور، وتركيب الموضوع وتحليله وأهدافه فضلاً عن وظائفه وتحولاته التعبيرية.

4. يجعل البحث الحالي أهمية في دلالات وتفسيرات التعبير في البنية التصميمية وتحديد تأثيراتها في المتلقي، والتي تساهم في تسليط الضوء على المقدرة الفكرية وبناء التصورات عند المصممين واختلاف تلك القدرات وأنعكاساتها على وسائل الأظهار فضلاً عن التقنيات الحديثة في تنفيذ التصميمات الرقمية المعاصرة، وفاعلية الحدث واللحظة عند المصمم وماتؤول به عاكساً ذلك من خلال التصميم الرقمي المعاصر.

أما الحاجة الى البحث الحالي تكمن في ان تحديد الدلالات التعبيرية باتت من القضايا او المشاكل التي تواجه التأويل والتفسير لمنطقية اختيار العناصر البنائية والرموز المشخصة وتحديد معايير استخدام تلك الرموز أو العناصر وفق تتابع زمكاني، يجمع بين الحالة المطروحة ويساهم في إبراز دلالاتها أفتراضيا، والتي يكون للمصمم بمختلف توجهاته وديانته وبلده وغيرها، تفسيراً وغاية يراد منها الوصول الى تطبيق وترويج حالة معينة للرأي العام و من ثم تحقيق الوظيفة والهدف المفترضين من خلال تفعيل التحولات التعبيرية لمتغيري الزمان والمكان من أجل الوصول الى تحقيق تلك الأهداف

هدف البحث : يمكن تحديد هدف البحث في :-

الكشف عن التحولات التعبيرية في بنية التصميم الرقمي المعاصر 0

حدود البحث :

1 – الحدود الموضوعية : دراسة التحولات التعبيرية في بنية التصميم الرقمي المعاصر من خلال نتاجات الفن والتصميم الرقمي المعاصر.

2 – الحدود الزمانية : المدة الزمنية من (2005) الى (2017)

3 – الحدود المكانية : التصميمات العالمية المطبوعة الصادرة ، (من أوروبا وآسيا وأمريكا وأفريقيا)

تحديد المصطلحات

أولاً- التحول- لغة- مفهوم التحول

"التحول عرفه الرازي بانه: التنقل من موضع الى موضع" (الرازي، محمد ابن ابي بكر عبد القادر، 1982، ص 163).

عرف التحول بانه: "حول / تحول: وتحول عن الشيء زال عنه الى غيره يحول مثل تحول من موضع الى موضع حال الى مكان اخر اي تحول. وحال الشيء نفسه يحول حولاً بمعنيين يكون تغييراً ويكون تحولاً" ابن منظور ، القاهرة ، ص 432) وتم تعريفه فلسفياً بانه: كما جاء تعريف التحول بانه " الانتقال من رموز او دلالات في الوعي الى مخاضات فاعلة بعمليات تؤدي الى تحقيق متغير في نظام الدلالة" (فرمان ، عاصم، مصدر سابق، ص 96).
ويعرف لالاند التحول بأنه: " الانتقال من صورة إلى صورة" لالاند، اندريه، الموسوعة الفلسفية، ج3، ت خليل احمد خليل، منشورات عويدات ، ط2، (بيروت، 2001)، ص 148.

. إما التعريف الإجرائي لمفهوم التحول في التصميم الرقمي المعاصر , فإن المتحول نظام يعتمد على التناسقية بين الانساق الثابتة والسائدة من مفردات وانظمة تؤسس العمل الجمالي وتصل به الى مرحلة الابداع والابتكار بالاعتماد على المضامين الفكرية والنااتج او الاثر الفني المبتكر.

التعبير/ لغة: expression

- ورد في (المعجم الوسيط): (عَبَّرَ) عما في نفسه وعن فلان: اعرب وبين في الكلام.(عَبَّرَ) الرؤيا فسرّها وبابه كَتَبَ و(عَبَّرَهَا) أيضاً تعبيراً و(عَبَّرَ) عن فلان ايضاً اذ تكلم عنه واللسان يُعبر عما في الضمير.مصطفى ابراهيم وآخرون، 1978، ص 53.

ورد في (المنجد في اللغة): (يقول عبّر الرؤيا: فسّرّها. معلوف، لويس: المنجد في اللغة ،بيروت، ب.ت، ص33. وجاء في (المورد) التعبير: اسلوب التعبير أو وسيلته تعبير عن المشاعر)(البعلبكي، منير، 1977، ص329).ورد في (منجد الطلاب): (عَبَّرَ- عبّرأ، حزن وسالت عبرته- العين: دمعت)عبراً وعبوراً). ورد في(المعجم الفلسفي): (اظهار الشيء والافصاح عنه بعبارة تبرز الافكار والمشاعر). ابراهيم مذكور: المعجم الفلسفي، المصدر نفسه، ص48.

2- التعبير/اصطلاحاً:

هي كلمة تدل على ردود الافعال الوجدانية المباشرة. وإن النظام أو القيود التي يحقق الفنان الشكل عن طريقها هي نفسها وسيلة تعبير (ديوي, جون: 1963, ص111) وعرفه (جورج سانتيانا) بأنه: (مصطلح يعبر عن كل ما هو مكبوت في دواخل الاشياء وهو ذو حدين الحد الاول: هو الموضوع المائل امامنا بالفعل, أي الكلمة أو الصورة أو الشيء المُعبر, والحد الثاني: هو الموضوع الموهي به أو الفكر أو الانفعال الاضافي أو الصورة المولدة أو الشيء المعبر عنه ويوجد هذان الحدان معاً في الذهن ويتألف التعبير من اتحادهما) (سانتيانا, جورج: ب.ت, ص214). وورد في المعجم الفلسفي لـ(صليبا): (بأنه هو عملية الاعراب عن الشيء بإشارة أو لفظ, أو صورة أو نموذج فالإشارات والالفاظ تعبر عن المعاني والصورة عن الاشياء وكل نموذج هو يعبر عن الاصل الذي اخذ منه, ويطلق التعبير ايضاً على الوسائل التي يعتمد عليها المرء في نقل افكاره وعواطفه ومقاصده الى غيره). (جميل صليبا: 1977, ص201). وورد في (معجم المصطلحات الادبية المعاصرة): (هو بنية نهائية, ويدخل تصميم التعبير في علاقة مع (تصميم المضمون) ويسبق منطقياً تمييز التصميمين عند (يلمسليف) وتقسيم كل واحدة منهما الى شكل وجوهر, ويمثل شكل التعبير موضوع دراسة خاصة بالنسبة لجوهر التعبير) (سعيد علوش: معجم, 1985, ص145)

التعريف الاجرائي للتعبير: هو الافصاح عن فعل وجداني يحمل طابعاً نفسياً ووجدانياً وينطوي على وسائل عدة, في نقل الافكار والدلالات والانفعالات والمواقف الحياتية والمشاعر المكتتزة في ذاكرة الخزاف, عبر الاسلوب, الاشكال والمضامين التقنية, فضلاً عن عناصر البناء (الخط و اللون و التقنية و الحجم و الملمس و الفضاء).

البنية:

أ. البنية في اللغة :

(البنية) في اللغة هي " البنيان " أو هيئة البناء ، وبنية الرجل فطرته ، تقول : " فلان صحيح البنية " . صليبا ، جميل : ، 1973 ، ص217 .

وكلمة بنية تتطوي على دلالة معمارية ترتد بها إلى الفعل الثلاثي (بنى ، يبني ، بناء ، بناية ، وبنية) ، وقد تكون بنية الشيء في العربية هي " تكوينه " ، ولكن الكلمة قد تعني أيضاً الكيفية التي شيد على نحوها هذا البناء ، أو ذلك. سانتيانا, جورج: ب.ت, ص214.

أما بالنسبة لمفهوم البنية في اللغات الأجنبية ، فإن كلمة (Structure) بمعنى (يبني) ، أو (يشيد) . وحين تكون للشيء (بنية) في اللغات الأجنبية ، فإن ذلك يعني أنه ليس بشيء غير منتظم ، له (صورته) الخاصة و(وحدته) الذاتية ، وكلمة

(البنية) تحمل معنى المجموع ، أو (الكل) المؤلف من ظواهر متماسكة . إبراهيم ، زكريا : د . ت ، ص 32 .

البنية : هي تكوين الشيء وقد تعني الكيفية التي شيد على نحوها هذا البناء ، أو ذلك ، فنحدث عن بنية المجتمع ، أو بنية الشخصية أو بنية اللغة . إبراهيم ، زكريا ، د . ت ، ص 32 .

وللبنية تعريفات عدة حسب آراء الفلاسفة ، إذ عرفها (جان بياجيه) بأنها نسق من التحولات له قوانينه الخاصة علماً بأن من شأنها النسق أو يظل قائماً ويزداد ثراء بفضل الدور الذي تقوم به تلك التحولات نفسها دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تمزج عن حدود ذلك النسق ، أو أن تهيب بأية عناصر أخرى خارجة عنه . إبراهيم ، زكريا : د . ت ، ص 32 .

التصميم Design

جاء تعريفه بأنه ((جهد منظم لخطة هادفة ، ووظائف محددة ، يستهدف تجميع العناصر التي تخدم الهدف النهائي من وحدة كلية متكاملة)) إسماعيل شوقي : الفن والتصميم ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، القاهرة ، 1999 ، ص 7 . وعرفه النشال بأنه " عملية تنظيم العناصر المرئية للهيئة الفنية ويرتبط بعلاقات مع وسائل التنظيم بحيث تتلائم كلها لتحقيق جوانب فنية منجز مبني على التنظيم وبناء العلاقات البصرية معتمداً على الشكل وصفاته المظهرية " Alan , pipes. 1992 , P 10.

الفن الرقمي (Digital Art):

هو المجموع الحاصل من تفاعل الذكاء الاصطناعي والفضاء الافتراضي والذات المبدعة. بمعنى آخر ليس الفن والإبداع عملية انفرادية تستملي من الذات المبدعة قواعدها ومعاييرها بقدر ما هي عملية إبداعية تفاعلية بين الفنان والآلة (الحاسوب) والمتفرج. هو فن لا مادي أو فن خلى من السند المادي، فلا حاجة لمواد أو لوسائط مادية، مادام كل شيء يُنقل عبر صفحات إلكترونية وإلى رسوم بيانية. (عبد العالي معزوز: ، 2014، ص34)

فالفن الرقمي هو الفن المنشأ بواسطة الحاسوب بشكل رقمي، ومن الأمثلة على الفن الرقمي الصور المأخوذة بواسطة الماسح الضوئي أو الصور المرسومة ببرامج الرسم باستخدام الفأرة أو لوحة الرسم. البيانات الرقمية (الكتابة وأشرطة الصوت والصورة وغيرها) لا تعد فناً رقمياً إلا أنها قد تدخل في تعديل أو إنشاء عمل ما مما يمكن أن يطلق عليه فناً رقمياً wikipedia.org/wiki/Digital_art فهو فن قائم على

استخدام جهاز الحاسوب بإنتاجه من خلال استخدام الخصائص التقنية العالية لهذا الجهاز واستغلال هذه الخصائص في تصميم وإنتاج فن مميز يحمل عدداً من الخصائص المضافة على مستوى الأداء والتنفيذ والعرض. السعدي، بهاء علي: ، 2006، ص9. ويعد الفن الرقمي من الفنون التي يستخدم الحاسوب في إنتاجها، بذلك فهو تقنية إنتاج فنية قبل أن يكون اتجاه أو حركة فنية معاصرة. Joseph & (Nalven, JD Jarvis:, 2005, ch1, p73)

التعريف الاجرائي: الفن الرقمي

هو الفن المنجز بواسطة الحاسوب والذي تستخدم فيه أساليب الانتاج عن طريق الوسائط الرقمية والبرامج المعدة مسبقاً لهذا الغرض.

الفصل الثاني / الاطار النظري

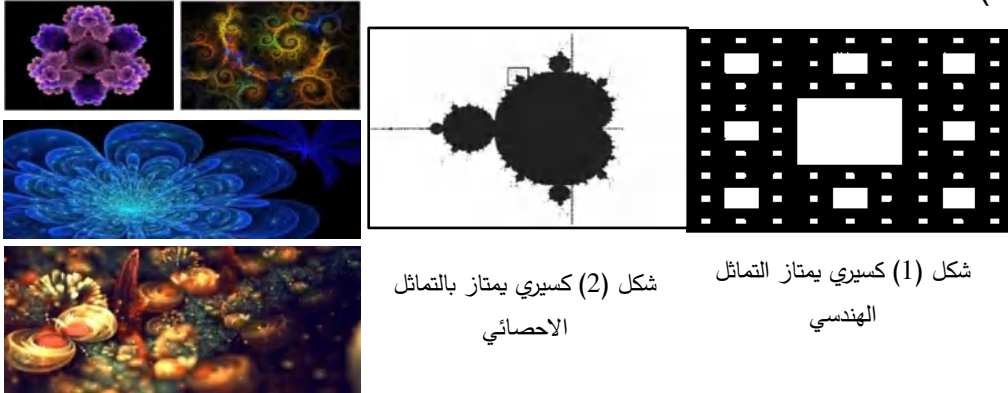
المبحث الاول / التحولات التعبيرية في تقنيات الرسم الرقمي المعاصر:

منذ بدء الثورة الصناعية وإدخال التكنولوجيات الجديدة في مجالات الحياة المختلفة، قد ولدت تطور بعض التكنولوجيات من خلال أول عملية تصوير فوتوغرافي تستخدم على نطاق عريض، وهي Daguerreotype، وهذه العملية الميكانيكية التكنيكية والضوئية قد دخلت باريس في عام 1839. ويبدو أن العلم والفن يتشاركان برغم التعقيدات المتزايدة وفي "عام 1946 تم اختراع الحاسوب الأمريكي المبني على نظام العد العشري (إينياك) وكان أول حاسوب إلكتروني ذي أغراض عامة لأداء مهام حسابية صعبة"، ويعد إشارة بدء الثورة الرقمية. ويستعرض الباحثان اهم التحولات التعبيرية في تقنيات الرسم الرقمي المعاصر وهي كالآتي:

1. تقنية الرسم الكسوري Fractals:

الرسم الكسوري في الفن والتصميم الرقمي، أذ توجد أنواع كثيرة رائعة ومرحة تحفز الخيال، ولكن عدداً قليلاً جداً يفعل ذلك مع الأسلوب المعقد للفن الكسوري. ومن خلال الحسابات الرياضية للأجسام الفراكتالية التي يتم عرضها بصرياً يتحقق الفن الكسوري، مع استخدام التحولات المشابهة ذاتياً التي يتم إنشاؤها والتلاعب بها مع خصائص هندسية محددة مختلفة لإنتاج أشكال متعددة من شكل في أنماط متناقصة متكررة. يبدو تقني للغاية وليس فني، صحيح، ولكن هذه المعادلات تخلق بعضاً من أكثر الأعمال الفنية إلهاماً وفتنة لتبرز في الساحة الفنية الرقمية. www.smashingmagazine.com/2008. الكسيريات (Fractals) هي أشكال ذات تولدية واستمرارية، "إن البعد هو مقياس كمي من التشابه الذاتي والحجم. البعد يخبرنا كم عدد القطع الجديدة التي يتم العثور عليها عند فحص الشكل بدقة

أكبر" p7, 1998, Larry s. Liebovitch, تنتج اشكال عشوائية ذات ألوان موزعة بشكل عشوائي يقوم الفنان باختيار التكوين أو المساحة التي يراها مناسبة كعمل فني من حيث هيئة وتوزيع الأشكال وتناسق الألوان. الفراكتلات (Fractals) تختلف عن الفوضى (Chaos). الفراكتلات هي اشكال هندسية مماثلة ذاتيا، في حين إنّ الفوضى هي نوع من السلوك الديناميكي الحتمية، لا يمكن التنبؤ بها. ونجد من إنّ الفراكتلات والفوضى بأنهما يقتربان بشكل طبيعي، على الرغم من أنها مفاهيم مختلفة. مما يكسب الرسوم الرقمية تكوينات ذات جمالية فريدة من نوعها، شكل (1)، (2)، (3). (Feldman, David 2012, p5.P.)



شكل (3) نتاجات فنية كسبريات

شكل (2) كسيري يمتاز بالتماثل
الاحصائي

شكل (1) كسيري يمتاز التماثل
الهندسي

2. تقنية الرسم الرقمي Digital Painting:

إنّ هذه التقنية كالرسم التقليدي بالألوان المائية والألوان الزيتية، إلا أنها تطبق بشكل رقمي ويستخدمها الفنان لما لها من جمالية تتنافذ مع الرسم الرقمي، وتعتبر تقنية الرسم الرقمي من أشكال الفن المولد بالحاسوب computer generated art ، إلا أنه يختلف عن غيره، وذلك كونه لا يستخدم المعادلات الرياضية بل يستخدم الفنان الكمبيوتر كأداة، وبرامج معالجة الصور وأجهزة الإدخال (مثل الفأرة و القلم الرقمي) ولوح الرسم كمعدات لينشئ العمل الفني الرقمي مباشرة على الحاسوب، الرسم على الكمبيوتر ليس حول الأدوات التي يمكن استخدامها مع برنامج التلاعب بالصورة، بل يجب أن ترسم وتلون، وبإتقان استخدام معدات العمل الفرش ولوح الرسم، وممارسة الرسم كثيراً تجعل الفنان يتقن العمل جيداً، شكل (4) Bur, Susanna: 2013, p10.

3. تقنية الكولاج الرقمي Digital :collage



شكل (4) موناليزا - كانانك [Zeugma Mona](#)

تعد تقنية الكولاج الرقمي تقنية رقمية مستوحاة من التقنية التقليدية والتي تقوم على استخدام مواد مصنعة، مطبوعة، أو موجودة، إن عملية الكولاج الرقمي تستخدم تقنيات الإدخال الصوري التي تدخل الصور الواقعية، ويقوم الفنان بالرسم عليها وتقطيعها وإعادة تركيب القطع وفق ما يراه مناسباً ويخدم جمالية العمل الفني الرقمي، شكل (5).



يوجد الكثير من طرق دمج الصور باستخدام (Photos Compositing) الأدوات الحديثة في مجال الحاسوب كالكاميرا الرقمية والماسح الضوئي لإدخال الصور شكل (4) وتحويلها إلى الصيغة الرقمية، ليتسنى للفنان فيما بعد تقطيعها وإصاقها مع بعضها، تتم عملية تقطيع

الصورة الرقمية وإصاقها. باستخدام برامج المعالجة الصورية مثل برنامج الفوتوشوب (Adobe Photoshop)، إذ يعد أداة رائعة تمتاز بالعديد من الإمكانيات والأوامر المباشرة التلقائية ولكن عملية دمج الصور تتطلب جهد وكذلك يجب ان يكون لدى الفنان فكرة عن الهدف المطلوب الوصول اليه، ويقوم بالتخطيط لكيفية تنفيذ العمل الفني، وإظهار قدرته الإبداعية شكل (6) .

، LoCascio, Ted:, 2006, p71

4. تقنية المونتاج الرقمي Digital :Montage



شكا (6) Oscar The two ways of life by

في صيف 1857، قام المصور أوسكار ج. ريغلاندر (Oscar G. Rejlander) السويدي المولد، بعمل ما يثبت بانه أصعب

تصوير فوتوغرافي لم يصنعه أحد من قبل، عمل في الاستوديو الخاص به في إنكلترا، قام (ريغلاندر) باختيار 32 صورة سلبية زجاجية (Glass Negative) لصناعة طبعة واحدة عظيمة. نتيجة هذه الطبعة والتي سميت (طريقا الحياة) (The Two Ways of Life)، شكل (93) هي أول مثال لما يعرف اليوم (بالمونتاج الصوري) أي التلاعب بالصور (Photo manipulation). Brinkmann, Ron. Op. cit., p93

إذ تستخدم الوسائط الرقمية في (المونتاج الرقمي) وهذا ما يجعلها تختلف عن الطريقة التقليدية، ويتم استخدام الصور الجاهزة المأخوذة بواسطة الكاميرا الرقمية والماسح الضوئي وإدخالها إلى الحاسوب بأجهزة الإدخال وتحويلها إلى الصيغة الرقمية، تتم عملية تقطيع الصورة الرقمية وإصاقها ويتم التلاعب بهذه الصور باستخدام برامج المعالجة الصورية مثل برنامج الفوتوشوب، إذ يعد أداة رائعة تمتاز بالعديد من الإمكانيات ولكن عملية التلاعب بالصور تتطلب وجود فكرة يحاول الفنان تطبيقها، لتكوين عمل فني رقمي متكامل جمالياً، LoCascio, Ted: Op. cit., 2006, p71. إنَّ عملية تصميم المونتاج الرقمي تكمن في أن يكون تركيب مكونات العمل الرقمي منسجمة ومتألّفة مع بعضها، إذ تم استخدام أنظمة الكمبيوتر وبعض البرامج المتخصصة للتعامل مع الصور ودمجها في صورة واحدة لا تظهر عليها عمليات الدمج، فإنَّ المونتاج الرقمي، هو دمج بين صور من مصدرين على الأقل، لإنتاج نتيجة متكاملة وصورة لا تدل على أنَّها تكونت من عدة مصادر وعناصر، شكل (7)، (8) إذ يربط تصميم المونتاج المواقف الواقعة في نفس الوقت وهو يجعل الأشياء جنباً إلى جنب دون أن تكون هنالك صلة في الزمان والمكان الواقعيين، وهذا يؤدي إلى وهم جزئي وجمالية فنية، إذ يتضح التأثير الفعلي وتأثير الصورة فيشعر المشاهد أن سياق المشهد مختلف من حيث الزمان والمكان ولكنها تتسم بالتناسق والانسجام.



شكل (8) الاحتباس الحراري - ماريو سانشيز نيفادو Mario Sánchez



شكل (7) أضواء (رع) إله الشمس (نفرتيتي) لمصر - ماكس ميتنكوف Max Mitenkov

5. تقنية الفيكتور الرقمي Digital Vector:

يعد نوع من الرسومات الاتجاهية، والتي تعتمد على الاتجاهات والمحاور الرياضية، وهي تختلف عن البيكسل التي تعتمد عليه الأنواع السابقة، ويستخدم فيه القلم الرقمي كأداة أساسية للرسم، وهو فن يتصف بالبراعة والدقة مهما تم تكبير الصورة، شكل (9). الشرع، رؤى محمد: الصيغ ، 2014، ص¹²⁷



شكل (9) موناليزا – Lorenzo Vizin

المبحث الثاني: تطبيقات التصميم الرقمي المعاصر بين الرؤى والتحول

1. الفن الرقمي ثلاثي الأبعاد 3D:

هي رسومات تستخدم تمثيل ثلاثي الأبعاد للبيانات الهندسية. ثم يتم التلاعب بهذه البيانات الهندسية من قبل أجهزة الكمبيوتر عن طريق برامج رسومات الكمبيوتر المتخصصة ل(D3) من أجل تخصيص العرض والحركات والمظهر. غالباً ما يشار إلى رسومات الحاسوب ثلاثية الأبعاد ب(نماذج ثلاثية الأبعاد). ونموذج (D3) هو تمثيل رياضي للبيانات الهندسية التي ترد في ملف البيانات. النماذج الثلاثية الأبعاد، يمكن استخدامها في عرض الرسوم المتحركة، وأشرطة الفيديو، والأفلام، والتدريب، والمحاكاة، والتصورات المعمارية أو لعرضها كصور ثنائية الأبعاد، شكل (10).

Flatpyramid:, 2008, p97



شكل (10) أغنوس دي- don bergland

2. برنامج 3دي ماكس (3D Max):

هو برنامج (تصميم) وتحريك وإخراج للكائنات ثلاثية الأبعاد، أول إصدار 1990، ويستخدم في أعمال عرض التصميمات، للألعاب، للأفلام وللأعمال التلفزيونية. والكائنات التي يمكن انشاؤها مثل الهندسية (ثلاثية البعد) مثل الكائنات الأساسية كالمكعب والكرة والهرم، أو الكائنات المتقدمة كالكائنات المنطقية وأنظمة الجزيئات وغيرها.



شكل (11) نافذة برنامج 3دي ماكس 3D

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

والأشكال (ثنائية البعد) والتي هي عبارة عن خطوط أو منحنيات مثل المستطيل أو الدائرة، وتكون هذه الأشكال في الفضاء الثنائي البعد، أو ثلاثي البعد مثل شكل اللولب. والإضاءة توجد منها أنواع متعددة مقارنة للإضاءة في الواقع، ويعد من أقوى برامج التصميم الثلاثي الأبعاد، شكل(11). (www.lynda.com/3ds)

3. برنامج 4دي سينما (4D Cinema):

هو برنامج رسومات ثلاثية الأبعاد يقوم بعمليات التحريك والإضاءة والأكساء والإخراج ويستخدم في تصميم الجرافيك والألعاب وأيضاً التصميم الهندسي والمعماري والديكور وتصميم أفلام الانيميشن. ويعتبر البرنامج الأهم والأشهر وسط برامج إعداد الشخصيات الكرتونية، وهو من أهم البرامج التي تدعم الانتاج السينمائي في انتاج الافلام ثلاثية الأبعاد، يمتاز بسهولة الاستخدام ويتمتع البرنامج بالقوة والسرعة، لوحة



شكل (12) نافذة برنامج 4دي سينما

الأدوات الموجودة، والتي يمكن من خلالها صنع أي شكل هندسي، مثل المكعب والكرة والمثلث والمخروط، وغير ذلك من الأشكال، وبعد صنعها يمكن تحريكها في كافة الاتجاهات أو تغيير حجمها. يمكن كذلك خلق Null Object أو نقطة صفر وخلق عدد من الأشكال المتصلة بها، أو كذلك يمكن خلق شكل وجعله يتصل بشكل آخر بحيث يصبح الشكل الآخر هذا هو تابع للأول وبالتالي يتحرك معه في كافة الاتجاهات، شكل(12). (<https://mafhome.com>)

4. برنامج الزبي برش (Z Brush):

يهتم هذا البرنامج بالتصميم الثلاثي الابعاد، ويعمل على نظامي وندوز و ماك و أول اصدار 1999، ويتم تنصيب هذا البرنامج كإضافة لبرامج 3دي ماكس وسينما 4دي



شكل (12) نافذة برنامج زبي برش Z Brush

، إذ يستخدم الزبي برش كأداة للتصميم الرقمي لإنتاج الشخصيات ثلاثية الابعاد بشكل دقيق جداً يزيد على عشرة ملايين طبقة والتي تدخل في انتاج الالعاب والافلام ثلاثية الابعاد، وتستخدم هذه الطبقات لتمكين الفنان من سهولة الغاء او اضافة الطبقة التي يستخدمها في حالة حصل أي خطأ، يتضمن زبي برش خواص عديدة فريدة من نوعها للمساعدة في تصميم الاشكال وتركيبات السطوح (الطبقات)، لفرش ثلاثية الابعاد يأتي زبي برش بعدد من الفرش ثلاثية الابعاد للتصميم مع تنصيبه كما ان هناك العديد من فرش التصميم ثلاثي الابعاد من الممكن تحميلها بواسطة الإنترنت.

(<https://ar.wikipedia.org/wiki>) وتتضمن كل فرشة العديد من الخواص التي يمكن تغييرها وتعديلها الطلاء المتعدد يسمح للمستخدم بالطلاء فوق الأجسام دون الحاجة المسبقة إلى تعيين طلاء خاص بها، شكل(12) .

(www.zbrushcentral.com)

5. فن الهولوكراف



شكل (11)

تشكل معرضاً من الافكار التي اضحت جزءاً من التقدم العلمي والتقني المعاصر. ان المبدأ التقني في هذا الفن يتمثل بتوفر مصدر ضوئي (حزمة ليزيرية) ولوحة فوتوغرافية وجسم معين، و توفر طبقة سميكة حساسة للضوء توضع على سطح

اللوحة، اذ يضاء الجسم من خلال حزمة ضوئية ليزيرية تنعكس على سطح اللوحة التي تلتقي هي ايضاً حزمة ضوئية عرضية تأتي من المصدر نفسه، اذ تتقابلان هاتان الحزمتان الضوئيتان فتصوران شكلاً معيناً على اللوحة وهذا ما يسمى بفن (الهولوكراف) الذي ينتج من خلال التفاعل الذي يحدث بين الاشعة الضوئية وبين الشكل الاصلي (الجسم).

وهنا يرى المشاهد الموجود خلف الهولوغراف نسخة بارزة من الجسم وهذا الوصف لعملية تكوين الصورة واظهارها يتيح لنا فهم جيد لمصطلح (الهولوكراف) وهو طريقة للتسجيل الكامل للمعلومات الخاصة بمجال الاشعاع الذي يرسل حقيقة الشكل كما موضح في الشكل اعلاه. (www.zbrushcentral.com)

ان مصطلح (هولوكراف) اشتقه العالم الفيزيائي (دنس جابور) من اللفظتين اليونانيتين (هولو) وتعني "كامل" و (كرافيك) وتعني (خطوط)، وقد اقترح (جابور) اول طريقة للحصول على صورة مجسم من خلال حزمة ضوئية تسلط عليه وتعكس الصورة على سطح اللوحة، غير ان عدم وجود مصدر ضوئي مناسب (بقوة الليزر) احدث مشكلة في استخدام هذه الطريقة واظهار ملامحها على سطح اللوحة.

ان عملية اكتشاف الحزمة الضوئية (الليزر) الذي يعتبر مصدراً ضوئياً متماسكاً اتاح الفرصة امام الفنانين لتحقيق هذا النوع من الفنون. (www.zbrushcentral.com)

لقد وفرت الابحاث والدراسات التي اجريت في مجال استخدام (الضوء الليزري) من التقدم خطوة حاسمة بفضل الاعمال التي انجزها العالمان الأمريكيان عام 1962 (امين ن. ليث وجوريس اوبانتكس) وكذلك الباحث الروسي (يوري دينسول)، اذ اثبتت هذه التجارب اهمية استخدام المصدر الضوئي (الليزر) بعد تعديل التصميم الذي وضعه (جابور) عام 1948، فمن خلال نتائج تلك التجارب اصبح بالامكان تسجيل وتصويب صورة ذات ثلاثة ابعاد لجسم يعكس ضوءاً تلقاه من مصدر يعكسه على سطح اللوحة بحيث ان الاشعاعات التي تحدث تعطي انطباعاً لجسم واقعي.

أضحت الصورة الرقمية في العصر الحديث ظاهرة أخذت بالرسم المعاصر إلى طور جديد من الفن، أصبحت فيه التكنولوجيا المعاصرة ومنها (الحاسبة) تشكل عنصراً مهماً في نشوءه واستمراره، فهي الأداة والوسيلة المعاصرة للرسم التي مكنت الرسام من الاستغناء عن أدوات الرسم التقليدية والتوجه نحو نوع جديد من الرسم، حيث أضافت للرسم الرقمي حتمية اكتسابه نوعاً آخر من المهارة في مجال المعرفة التقنية بأصول الرسم الرقمي، إذ إن الحاسبة أصبحت أداة الفنان وهي العنصر المساعد في العمل "فالتطور أو التكنولوجيا لا يمكن أن تصنع أعمالاً فنية، إلا بعد أن تكون يد

الفنان قد عمدت إليها للتعبير عن ما هو مألوف في العالم الواقعي بطرق مستحدثة. (فخرية خلفان 2007، ص 337) ولا يمكننا قبول دعوى البعض بَعْدَها منافساً للرسم أو هي من ينجز العمل فهي أولاً وأخيراً نتاج عقل الإنسان أوجدها لتسهيل له كثيراً من أمور حياته ومنها مجال إبداعه الفني، "فالتكنولوجيا المنبثقة عن العلم والمتداخلة معه هي قبل كل شيء، ناتج إنساني واجتماعي، ولن يصبح لها ذلك الاستقلال الذاتي المزعوم إلا في ضوء نظرة خيالية مغرقة في التشاؤم أو التفاؤل، لا تقيم وزناً لتأثير المجتمع في نوع الانجازات العلمية التي تحقق فيه" فؤاد زكريا، 1990، ص142.

مع انتقال العديد من الفنانين إلى الرسم الرقمي إذ إنهم وجدوا في هذا الفن إمكانية أن يبتدعوا أشكالاً لا نهائية من اللوحات الفنية التي تتحد فيها الرؤية الفنية والخيال بالقدرات التقنية العالية للكمبيوتر، ليحققوا نقلات فنية في العمل التشكيلي لم تكن لتتحقق بدون توافر هذه التكنولوجيا فقد أعطت هذه التقنية مساحة واسعة للفنان للحركة ضمن دائرة عمله (الرسم) وأعطت له خيارات عديدة نظراً لما توفره له من أدوات



شكل (13)

وإمكانات جاهزة وبرامج متخصصة هي دائماً في تطور للوصول بالفنان لتقديم ما هو احترافي وجديد دائماً وربما كانت هذه التقنيات متسارعة بالشكل الذي أصبحت فيه وفي وقت وجيز تؤسس لفن رسم رقمي بات ينافس الرسم التقليدي في منجزاته المتعددة وتقنياته الواسعة. (شيرين ثراين- بندارفيز، 2008، ص73)

ومكنت تقنيات الرسم الرقمي الرسام من استعمال أكثر من نوع واحد من فرش الرسم كانت غير قابلة التحقيق في الرسم التقليدي، (كاستخدام نوعين من الفرش مثل قلم Airbrush وقلم الباستيل، حيث يمكن الانتقال بسرعة بين نوعين من الفرش وبين لونين مختلفين) أو أي أنواع أخرى من أدوات الرسم الزيتية أو المائية أو الفحم ... وغيرها في اللوحة نفسها، كما في شكل (13) (موقع الفنون الجميلة، أثر برامج الكومبيوتر على الفن وتطبيقاته، 2009/7/9).

(http://www.alfnonaljamela.com) , إذ استخدم الرسام (Pascal Raimbault) نوعين من الفرش المتوافرة في برنامج (Corel Painter) وهي بخاخة الرسم (Airbrush) في رسم الخلفية في حين رسم شكل المخلوق بفرشاة الباستيل الزيتي (Round Oil Pastel).

كما أعطت بعض برامج الرسم الرقمي كالـ(Photoshop) للفنان إمكانية صناعة فرشته بنفسه كما في الأشكال (13, 14, 15) إذ قام الرسام بتكنولوجيا تحويل صورة فوتوغرافية إلى فرشاة رسم يستخدمها في لوحته.



شكل (16)



شكل (15)



شكل (14)

● تقنية التصميم الرقمي Digital Design Technique



شكل (17)

وهي تقنية انبثقت من تقنيات الرسم التقليدية، كالرسم التقليدي بالألوان المائية والألوان الزيتية، إلا أنها تطبق هنا بشكل رقمي. تعتبر تقنية الرسم الرقمي من أشكال الفن المولد بالحاسوب computer-generated art ، إلا أنه يختلف عن غيره، في تفصيلاته، وذلك كونه لا يستخدم ترجمة الحاسوب للنموذج، أو المعادلات الرياضية التي تقضي إلى أشكال فنية بل إن الفنان يستخدم آليات الرسم التقليدية لينشيء اللوحة الرقمية مباشرة على الحاسوب، وذلك عن طريق أجهزة الإدخال المعدة لهذا الغرض (مثل الفأرة و القلم الرقمي) و التي تتيح للفنان الجو المقارب لتقنية الرسم التقليدية. كما في شكل (17).

1- تقنية الكولاج الرقمي Digital collage Technology



شكل (18)

تعد تقنية الكولاج الرقمي تقنية رقمية مستندة إلى تقنية تقليدية، تقوم هذه التقنية التقليدية على أساس تطبيق مواد مصنعة، مطبوعة، أو موجودة، مثل قطع صغيرة من جريدة أو نسيج أو ورق حائط.. الخ، على حامل أو قطعة من القماش المحضر للرسم، و

بشكل متعدد كذلك يمكن إضافة الرسم معها، تحاكي هذه التقنية تقنية الكولاج التقليدية ، التي تعتمد في انشاء تكوين فني بشكل كلي أو جزئي من لصق قطع ورقية أو قماش أو مواد أخرى تلتصق على سطح معين ، . peter & linda murray dictionary 1989 ,p.56

وقد استثمرت تقنية الكولاج الرقمي الأدوات الحديثة في مجال الحاسوب كالكاميرا الرقمية و الماسح الضوئي لإدخال الصور و تحويلها إلى الصيغة الرقمية ، ليتسنى للفنان فيما بعد ، تقطيعها و إلصاقها مع بعضها، كما يطلق على هذه العملية في بعض الأحيان ، بعملية تجميع الصور * (Photos Compositing) . كما في الشكل (18)

● تقنية المونتاج الرقمي (Digital Montage Technique)

يمكن تكوين تعريف للمونتاج الصوري بشكل عام ، وهو إنتاج الأعمال الفنية من خلال إلصاق شرائح الصور بعضها فوق بعض للخروج بنتيجة تختلف عن الصور الأصلية ، وهي تقنية تشبه تقنية الكولاج، الا إن النتيجة ضمن تقنية المونتاج يجب ان لا تدل على تغييرات حصلت فيها نتيجة مزج الشرائح، أي ان النتاج الفني لهذه التقنية لايدل على حدوث عملية مزج لمجموعة من المكونات، و يتم ذلك من خلال تدخل الفنان بمعالجة النتيجة النهائية ، و حذف و معالجة كل مناطق الإلصاق. اما بالنسبة



لتقنية المونتاج الرقمي فهي تقنية تحاكي تقنية المونتاج التقليدية، إلا ان الوسيط المادي للصور التي يتم المزج بينها هو الوسيط الرقمي، حيث يتم إدخال الصور بشكل مباشر من الواقع عن طريق اجهزة الادخال الصوري، ليتم التعامل معها بشكل رقمي كما في الشكل 19, 2006, Compositing p. 27.

ron m. Brinkmann : Digital

الشكل (19)

مكنك بعض برامج التصميم الرقمي من إضافة بعض التأثيرات للوحة مما أعطت الرسام مساحة واسعة للعمل ضمن محيط الرسم الرقمي كما في الشكل (20) بعنوان (Alien face) للرسام (Carlos Cabrera)، إذ استُخدم في هذا العمل فضلاً عن بعض أنواع فرش الرسم المتوافرة في برنامج (Photoshop) استخدام أداة التمويه

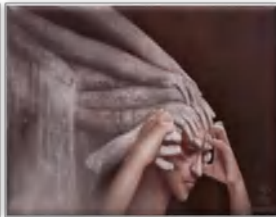
* التجميع هو دمج صورتين رئيسيتين على الأقل من اجل إنشاء نتيجة مدمجة ، ينظر .:

المتوافرة على يسار نافذة البرنامج فضلاً عن إضافة بعض تأثيرات التدريجات اللونية والمبين آليتها في الفلم المتوافر داخل القرص المرفق مع الرسالة. انحسرت إلى حد ما الموضوعات التقليدية قياساً بالإنتاج الكبير للموضوعات الأخرى (الخيالية والفتنازية وصور المخلوقات Creatures) إلا إنها لم تنتهي بالضرورة (فمع انتشار الكمبيوتر واستخداماته في أغلب فروع الحياة المختلفة، حيث أضاف أبعاداً جديدة للإبداع وللخيال الفني لم تكن موجودة) (ماهر راضي, 2008, ص13)

, وهنا مجموعة لأعمال بعض الرسامين الرقميين فيها الحس الخيالي والفتنازي، شكل (22) بعنوان (prometheus) للرسامة (Lauren K. Cannon)، شكل (23) بعنوان (stormy horizon) للرسام (Daniel Dociu)، شكل (24) بعنوان (ربيع عربي) للرسامة (أمل سعود)،



شكل (23)



شكل (22)



شكل (21)



شكل (20)

من خلال ما تقدم نجد ان تلك التحولات التعبيرية في النظم والتفسير للتشبيه تعود إلى نوع وتركيب الأشكال الموظفة و علاقتها بمرجع التشبيه , فضلاً عن اختلاف أو تشابه السمات المظهرية بين الأشكال الناتجة من الصيغة التشبيهية والمرجع التشبيهي التي استلهمت منه .

مؤشرات الإطار النظري

1. ان الفن المنجز بواسطة الحاسوب والذي تستخدم فيه أساليب الانتاج عن طريق الوسائط الرقمية والبرامج المعدة مسبقاً لهذا الغرض .
2. ظهرت التحولات التعبيرية في عملية تقطيع الصورة الرقمية وإصاقها ويتم التلاعب بهذه الصور باستخدام برامج المعالجة الصورية مثل برنامج الفوتوشوب .
3. ظهرت التحولات التعبيرية بقدرة الهولوكراف على ابداع صورة مرئية مزدوجة لجسم ما في استخدامات متعددة الاغراض.
4. مكنت بعض برامج التصميم الرقمي من إضافة بعض التأثيرات للوحة مما أعطت الرسام مساحة واسعة للعمل ضمن محيط الرسم الرقمي
5. يستخدم الضوء والالوان الشفافة أي يمكن التصرف (بأصل الصورة) اظهار الوان حسب رغبة الفنان اظهار الظلال.
6. إن عملية الكولاج الرقمي تستخدم تقنيات الإدخال الصوري التي تدخل الصور الواقعية
7. - التخطيط الضوئي الهولوكرافي هو فانوس السحري على نطاق اكثر تنظيمياً
8. ان التحولات التعبيرية للرسام الرقمي هي من خلال التوليف بأنظمة الألوان الرقمية
9. تعددت تحولات التعبيرية في برامج الرسم الرقمي وتطورت بشكل مستمر بإعطائه إمكانيات وتقنيات واسعة وجديدة تساعد على تطوير أدائه باستمرار, وتوسع من دائرة الخيال والإبداع لديه.
10. تعددت أساليب التحولات التعبيرية على عرض الرسوم الرقمية فمنها ما يتم عرضه بصورة أشعة ضوئية من خلال شاشات عرض خاصة, والبعض الآخر يتم عرضه عن طريق طباعة الرسم الرقمي على قماشة الرسم (الكنفاس) أو على الورق الخاص بذلك.
11. تعد تقنية الكولاج الرقمي تقنية رقمية مستندة الى تقنية تقليدية .

12. ان التحولات التعبيرية اللاقمية من خلال إعداد اللوحة الرقمية يشبه إعداد إي لوحة تقليدية فالأداء الحر للفنان هو نفسه في كلا المجالين لكن الذي اختلف فقط هو أدوات العمل.

13. نشأت في ظل التقنية الرقمية في مجال الرسم نقلة نوعية فنية مكنت الرسامين الرقميين من أن يبتدعوا أشكالاً لا نهائية من اللوحات الفنية, فالإمكانيات التقنية المتعددة التي تقدمها لهم برامج وأدوات الرسم جعلت الرسام الرقمي يسرح بخياله ويُقدم شتى الموضوعات التي لم يُطرق لها باب قبل الآن.

الفصل الثالث / إجراءات البحث

أولاً : مجتمع البحث

يشتمل مجتمع البحث أعمال فن التصميم الرقمي المعاصر الواقعة ضمن الحدود الزمانية للبحث (2005-2017) سيما تلك التي تضمنت تحولات تعبيرية واضحة ، فهو مجتمع واسع استطاع الباحثان يحصل على (50) عملاً ومن مصادر مختلفة (مواقع الشبكة العالمية للمعلومات (الانترنت) التي تعنى فن التصميم الرقمي المعاصر، و المواقع الشخصية للفنانين وصلات العرض الخاصة بالفن الرقمي)، ويرى الباحثان أنّ ما حصل عليه من أعمال كافٍ لتمثيل مجتمع البحث تمثيلاً يحقق أهدافه المرجوة.

ثانياً : عينة البحث

اختار الباحثان (5) خمسة إنموذجاً وبصورة قصدية لتمثيل عينة البحث ونظراً لسعة مجتمع البحث وتنوع اساليب فنانيه، فقد استعان الباحثان بأراء مجموعة من الأساتذة الخبراء* في اختيار نماذج عينة البحث أعلاه وفقاً للمسوغات الآتية:

1. انها تغطي الحدود الزمانية للبحث.
2. تتضمن العينة تحولات تعبيرية جمالية واضحة بالتصميم الرقمي المعاصر مما يسهل عملية دراستها وتحليلها بما ينسجم مع هدف البحث الحالي.
3. انها تنوعت في موضوعاتها وفي حدودها المكانية، الأمر الذي جعله أكثر شمولاً في تعميم نتائجها.

ثالثاً : اداة البحث

اعتمد الباحثان على المؤشرات المعرفية والجمالية التي أسفر عنها الإطار النظري، كأداة في تحليل نماذج عينة البحث.

* 1- أ.د. ساهرة عبد الواحد حسن – اختصاص تصميم طباعي- كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل

2- أ.د. محمد علي علوان – اختصاص فنون تشكيلية - رسم – كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل

3- أ.د. خضير عباس دلي – اختصاص تصميم – كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل

رابعاً: منهج البحث

اعتمد الباحثان على المنهج الوصفي التحليلي، في تحليل نماذج عينة البحث، ويرى فيه المنهج الأكثر ملائمة لطبيعة البحث ومجرباته.



خامساً : تحليل العينة

انموذج (1)

اسم العمل : تحولات

Morphs

اسم الفنان : جانيت بارك

(Janet Parke)

تقنية التنفيذ : تقنية الكسيرات

سنة الإنجاز: 2000

تعد هذه اللوحة المنفذة بتقنية الكسيرات، شكلاً تجريدياً متكوناً من تكرار مجموعة من العناصر، مكونة سلسلة تلتف بشكل حلزوني متجهة إلى عمق اللوحة الذي يتخذ من زاوية اللوحة في أسفل اليمين مركزاً له.

عند تحليل هذه اللوحة إلى المركبات المكونة لها والتي يمكن إيضاحها في الشكل (أ) يمكن استنتاج مجموعة الصفات المتعلقة بالتكوين العام للخطوط و تطبيق اللون و توزيعه، كهندسية الخطوط ودقة التكرار للأشكال المعقدة التركيب مع الحفاظ على خصائصها عند تصغيرها بشكل متسلسل و كثرة الدرجات اللونية في هذه اللوحة، الامر الذي يعكس و بشكل واضح الآثار الرياضية الهندسية لتقنية الكسيرات على هذا العمل.

من خلال ملاحظة دقة و تعقيد التكوينات ضمن هذا العمل يمكن ان نستنتج ان آلية تكرار الشكل المتكون من كتلة الخطوط الموضحة في الشكل السابق و الية تكوين الشكل نفسه هي الية رياضية تقوم على أساس إسقاط مجموعة من نتائج المعادلات بشكل رسومي، مما كون لنا أشكالاً ذات طابع هندسي، تجمع ما بين التعقيد ودقة التكرار و قابلية التعديل على المستوى الضمني و على المستوى العام. من خلال تتبع آلية تجسيد الخطوط و الأشكال النهائية و مكونات هذه اللوحة ومن خلال دراستها و آلية تشكيل العمل الكسيري، يمكن ان نستنتج ان هذه التقنية بتحولاتها التعبيرية تبتعد

عن إمكانية محاكاة الواقع يقابل ذلك إمكانية عالية في الإنشاء الزخرفي منشأها وجود قابلية التكرار المصحوب بتغيير في بعض الخصائص كدرجة اللون و المكان و الحجم في هذه التقنية، الامر الذي ينتج عنه ميل و اقتراب كبير من التكوينات الزخرفية. ان الخصائص اللونية لأجزاء العمل الفني هي في حالة من التكرار و التابع حيث ان التغير في اتجاه توزيع اللون و القيمة اللونية تتناسب مع الاتجاه العام للشكل، نستنتج من هذا ان هنالك نوعاً من التناسب المفروض بنظام معين تفرز عملياته أشكالاً ذات خصائص مشتركة، أي ان العمل الكسيري يحتوي نظاماً داخلياً يقوم هذا النظام بتحديد بنية و هوية هذا العمل، حيث يعمل هذا النظام على تنظيم سير العمليات ضمن العمل الفني و يقوم بتحويل و تكييف المدخلات الخارجية ليعيد صياغتها ضمن نظام العمل الفني الكسيري، يستند نظام العمل الكسيري الى أساس رياضي يحدد سياقات العمل و مجرياته يتكون العمل بصورة عامة من شكل متداخل تم تكريره و تصغير حجمه و تدويره على محور بدرجات متعاقبة ليظهر لنا العمل بهذه الهيئة. ان العمل الذي نراه هو وليد سياق معين قام الفنان بإدخاله على شكل مجموعة من الحسابات قد تكون مجهولة النتيجة إلا أنها، رياضياً، ذات صفة استمرارية توالدية.

وعند التحولات التعبيرية لهذا العمل فان جميع التقنيات الرقمية و غير الرقمية تمتلك سياقاً خاصاً يعمل على إنتاج العمل ، إلا ان المميز في تقنية الكسيريات و ما يمكن تلسمه بشكل مباشر ضمن النتاج الفني الكسيري، ان السياق المحدد يعمل ضمن امكانية توليد الأسطح و الأشكال الهندسية و التوزيعات اللونية، تقابلاً مع غيرها من التقنيات كتقنية المونتاج التي قد تستثمر في كل مرة صوراً و توزيعاً لونياً خاصاً يؤثر على السياق العام للعمل الفني النهائي و يحيل إلى تحديد سياق أكثر عمومية لهذه التقنية من خصوصية إنتاج أشكال زخرفية ذات تماثلات غاية في الدقة.

إنموذج (2)



اسم العمل: بوذا 15 دقيقة من

الشهرة Buddha's 15

Minutes of Fame

اسم الفنان: ج د جارفيس - ميريام

لوزادا JD Jarvis-Myriam

Lozada

تاريخ الانتاج: 2008

الحجم: 208 KB

الدقة: 540×432

النوع: مونتاغ رقمي Digital Montage

مكان الانتاج: أمريكا- نيو مكسيكو America- New Mexico

الوصف العام:

يصور هذا المنجز مشهد يضم مجموعة من الصور تم استدعاؤها من تمثال بوذا، فإن الأشكال وُضعت بشكل أفقي بثلاثة صفوف متكونة من خمسة عشر شكلاً وبأحجام وقياسات متساوية متشابهة من حيث الشكل وتفاصيله، لكن ركز الفنان على اللون



شكل (24) مارلين مونرو- آندي
مارك هام، 1967

والتباين اللوني. وقد تجسدت بشكل عام بتوزيع مشابهاً لتوزيع لوحة آندي وارهول (مارلين مونرو). سجل الفنان فيها التكرار والتشبيه للحياة العصرية، إذ تعمل التكرارات لغرض تحويل العمل إلى بضاعة سوقية تُعبّر عن حيادية ميكانيكية شبه عدمية، بطريقة مقاربة لما طبقه وارهول في طبع الصور بصورة مُتتالية، كما في صورة (مارلين مونرو - 1967) شكل (24)، إذ أراد في هذه الصورة

أن ينقل إلى العمل ميكانيكية الشعارات الدعائية، التي جسدها وارهول بفعل تكرارها لتتطبع في الذهن، مما يؤكد ارتباط تلك الموضوعات بالحياة المعاصرة. ويلاحظ أن الاستعارة جزئية ولكن بروى وصياغة جديدة. ورغم التقارب بين الطريقة التقليدية في التنفيذ التي رسمت بها لوحة مارلين مونرو إلا أن التأثير مختلفاً وواضحاً فإن الاستعارة لتمثال بوذا شكل (25) والذي يمثل مؤسس الديانة البوذية، فهنا تحمل الاستعارة صيغة رمزية لكون الشبه غير مباشر، فأنها تعتمد على السياق الثقافي



شكل (25) بوذا
مؤسس ديانة

للديانة البوذية فالأثر أصبح مستهلكاً فالدور الذي كانت تلعبه هذه المفردة في سياقها الثقافي القديم وما تحمله من إضافات، إذ إنه بذلك استطاع إضفاء جماليات جديدة بإضافة المفردات التي غيرت الفضاء بما ينسجم مع السياق الثقافي الجديد. وقدم الفنانان شكلاً جديداً من خلال توظيف تقنية المونتاج الرقمي في إنتاج هذا العمل من خلال آليات الحذف والإضافة والإختزال في العلاقات الشكلية واللونية باستخدام برمجيات الحاسوب التي تتوفر العديد من الاختيارات والمميزات كدمج المفردات في بيئة متنوعة، وفرت للفنان إمكانية التعبير لزيادة وضوح الفكرة وإبراز مقاصده في بنية ابتكارية في العمل الفني، مما يذهب بالمتلقي إلى البحث في الخزين المعرفي من أجل اكتمال عملية الربط بين الأشكال وكيفية تأدية الشكل وقدرته للتعبير عن المضمون، ليحقق هدف الفنان الجمالي للاستعارة من خلال تحقق الإتصال مع رؤية المتلقي. وتتأسس بنية العمل هنا تبعاً لتعدد المراكز، مما يُفعل من ثقافة الاستهلاك وتسويق الفن، إذ إنها تدور في جوهرها حول التوجهات بشكلها المباشر نحو السلعية، والتوجهات العدمية الجديدة. وقد تم التركيز على التقنيات التي طبق فيها اللون والصفات المظهرية والقيم اللونية الموجودة في الصورة التي عولجت فنياً بالاختزال، ثم إحداث تباين لوني ما بين الصور والفضاء الأساس. ما أثمر عن تنوع شكلي سببه تقنية المعالجة الرقمية. وساهم هذا بإحداث لا مألوفية في تحقيق القيم اللونية وسبب عدم الانتظامية في عموم التنظيم الشكلي النمطي. إن استئثار التباين بين القيم اللونية هو الأكثر تحقيقاً للقيم الجمالية في العمل الفني. وبين التجانس الدلالي للمعنى المحمول شكلياً ولونياً وحجمياً، وبالتالي فإن جمالية تكرار النسق البصري الخاص بحضور الشخصيات وطريقة توزيعها التي تشبه إلى حد ما فن البوب آرت في هذا النتاج الرقمي، ونتيجة لذلك فإن النظرة الأمامية للشخصيات تعطي تقابلاً بين الانفتاح والانغلاق الدلالي بصورتها الكلية، وتطرح انطباعاً بصرياً لهيمنة البنية المتخيلة بين تعميق مستوى الخطاب الديني وبين الإفصاح عن جوهر الحقيقة المدركة حسياً أو ذهنياً، حسب طبيعة الاستعارة الجمالية للأشكال في التصميم الرقمي وتحولاتها التعبيرية فيها.



إنموذج (3)

اسم العمل: العشاء الأخير

FU*PB

اسم الفنان: ستيفن مينغل

Stephen Mingle

تاريخ الانتاج: 2011

القياس: 60.96 × 96.52 سم

النوع: مونتاج رقمي - رسم

رقمي - Digital Montage

Digital Painting

مكان الانتاج: أمريكا- اريزونا America- Arizona

الوصف العام

يصور هذا المنجز مشهداً لوحه ليوناردو دافنشي (العشاء الأخير) وقد وضعت في القسم الأعلى من اللوحة، ويظهر خلف شخصية السيد المسيح شكل مكون من دوائر يمثل نقطة مركزية بالنسبة إلى هذا العمل الفني، وفي منتصف العمل يظهر لون أسود منتعبل ليس له هيئة معينة ويبدو كأنه يسيل من أسفل الطاولة للوحة العشاء الأخير ولكن يوجد شكل يبدو وكأنه أرجل للأخطبوط ممتدة الى الأسفل وإلى تحته توجد عدة أشكال ومنها يوجد شكل لشعار شبيهة بالزهرة أخضر اللون وحوله بعض الحروف ، وإلى أسفله شعار آخر سمائي اللون لشركة شبكة تواصل اجتماعية، وبالقرب منها على اليمين رجل يرتدي ملابس وقاية صفراء أما في الجهة اليسرى توجد امرأة بعيدة تستلقي على الأرض، وقد استخدم الفنان ستيفن لتنفيذ هذا النتاج تقنيات متنوعة تداخلت معاً لتظهر في عمل فني مختلف. إذ وظف ستيفن الرسم الرقمي والكولاج الرقمي ليضيف على منجزه قيم جمالية جديدة.



شكل (27) الهدف جاسبر



شكل (28) شعار شركة بريطانية للبترول



شكل (29) تويتر- شبكة التواصل الاجتماعية



شكل (30) ملابس وقاية

التحليل:

شكل (26) العشاء الاخير - ليوناردو دافنشي
1495-1498

ويلاحظ أن الفنان قد استعار لوحة الفنان دافنشي (1452-1519) بشخصها وحركاتها وتعبيراتها ولكن برؤى وصياغة جديدة لا تخرج عن تكوينها العام، ورغم خروج الفنان عن الطريقة التقليدية في التنفيذ التي رسمت على أثرها لوحة دافنشي الكلاسيكية إلا أن التأثير لا زال

واضحاً ورغم أنها أضافت تغييرات تمثلت بالحذف في خلفية العمل، كما أن الفنان تقيّد بشكل واضح بالمنظور العام للعمل والتكوين الفني للمشاهد فعند مقارنتها بلوحة الفنان دافنشي (العشاء الاخير 1495-1498) شكل (26)

نرى أنّ الفنان قد وضع الشخصيات كما في لوحة دافنشي ووزعها وهي تبدو منشغلة بالحديث مع بعضها مع إبقاء على مركزية شخصية السيد المسيح بالنظر لوجود يهوذا الاسخريوطي دليل على الشر واستهدافه للسيد المسيح، وما جاء به ستيفن من وضع علامة الهدف خلف السيد المسيح، شكل (27) يظهر كمركز للجذب البصري لتبدو وكأنها تحيط بشخصية السيد المسيح دليل على أنه أراد من استهداف مقتل السيد المسيح والذي أحدث أموراً سيئة منها انتشار الآفات والمساويء في المجتمع، أما الأبواب والنوافذ فقد عمد الفنان إلى اختزالها وحذف أجزاء منها. إنّ الإستعارة تكمن بشكل واضح في عمل الفنان من خلال استعارته للوحة العشاء الأخير للفنان دافنشي. لم تكن الإستعارة مباشرة تماماً، أي لا تمثل محاكاة مباشرة فما حصل من تغيير جعل المعنى العام فضلاً عن التكوين مختلفاً ليتناسب مع السياق الثقافي المعاصر. فقد جعل الفنان من اللون الأسود المنتشر دلالة على الشيء السيء، وما يؤكد ذلك هو وجود أذرع الاخطبوط وكأنه يحاول ان ينشر سمومه على العالم الواقعي، وأن الشعار الشبيه بالزهرة شكل (28) هو عبارة عن شعار تابع لشركة بريطانية للبتترول، من هنا نرى أنّ الفنان قد حاول تجسيد دلالة من خلال استعارته لهذه المفردات وجعلها بهذا السياق، لمحاولته القيام بإيصال الفكرة إلى المتلقي بأن هذه الشركة تسبب الدمار من خلال التسرّب النفطي الذي تتسبب به، وكذلك أية مشاكل أخرى تسبب الضرر بالبشرية، و بوضعه شعار تويتر شكل (29) لشركة شبكة التواصل الاجتماعية، أي إنّ كل شيء سينتشر بسرعة كما تنتشر الاخبار في وسائل التواصل الاجتماعي، ويضع الرجل وهو يرتدي ملابس الوقاية الصفراء شكل (30) ليضع أساساً يجب أن نحذر من التلوث

الحاصل ونأخذ الحذر والحيطه، وأنه يعد أقرب بالبعد منظورياً، لكن الفنان قد وضع امرأة شبه عارية مستلقية بعيداً غير مبالية بما يحصل وكأنه يمثل شركة البترول بكونها غير مبالية بالضرر الذي ستسببه للبشر والأرض، وقد جعلها الفنان كأنها صحراء قاحلة لا حياة فيها.

جاء استخدام أسلوب الرسم الرقمي مع المونتاج الرقمي إلى أحداث غير مألوفة في العمل الفني وهذا ما أعطاه ميزة مختلفة، وأن التنوع التقني بأفضل أثر من خلال المعالجات الفنية للمفردات المستعارة وإضفاء فعل حركي وإحداث عمق فضائي لغرض جذب الانتباه. إن الأثر التنوعي الحاصل في العمل الرقمي هو في السيادة والتنوع وفي استخدام اللامألوفية، أظهر قيمة جمالية متفردة للاستعارة تحيلنا من عالم المثل إلى العالم الواقعي البشع. وأن الغرض الرئيسي من الاستعارة لتحقيق مقاربات بين المفردات المختلفة لأىصال الفكرة وتقريبها إلى المتلقي والتعمق بدلالاتها من خلال أحداث التفاعل المباشر مع المتلقي، فإنّ الفنان يقوم بأنثقاء المفردات المستعارة وكيفية تجسيدها من خلال آليات الحذف والإضافة في بنية العمل الرقمي وأحالتها إلى علاقات جديدة بصياغة ناتجة عن تلاحم الأشكال المستعارة، بما يخدم هدف الفنان لتحقيق الغرض الجمالي والدلالي، ليكون نقطة جذب مهمة تولد إيهاماً بصرياً مثيراً لاهتمام المتلقي من خلال التحولات التعبيرية، فإنّ الهدف من الدمج والتهجين هو تحقيق الاتصال وإيصال الفكرة التي تؤثر في المتلقي.



إنموذج (4)

اسم العمل: مستقبل

مصر Future

Egypt

اسم الفنان: أليكس

رويز Alex Ruiz

تاريخ الانتاج:

2011

الحجم: MB3.0

الدقة: 1756×3800

النوع: رسم رقمي Digital Painting

مكان الانتاج: أمريكا- هوليوود America- Hollywood

الوصف العام:

يمثل هذا العمل الرقمي استدعاء لمفردات من الحضارة المصرية (الاهرامات، وتمثال أبي الهول) في أسفل اللوحة، والجو العام لهذا العمل يصور أشكالاً غريبة أشبه بالبنائيات العائمة في منتصف اللوحة وكذلك تظهر أجزاء حديدية مقطوعة من البنائيات على جوانب العمل، كما تغطي عليه الألوان الخضراء والصفراء، وأما القمر في أعلى

العمل فيشد المتلقي لكونه لوناً متبايناً مع الجو العام للعمل، كما يظهر أن هنالك تركيزاً ضوء على الجزء الوسطي من العمل والذي يوجد فيه تمثال أبي الهول ويتسم العمل ببنية خط لينة بحيث أحيطت الأشكال بخطوط مرنة إنسيابية، في حين عولجت بنية اللون بأسلوب ظهر على شكل كرنفال لوني، من خلال تنوعها وبقيم لونية عالية مشبعة جعلت من العمل يصطبغ بالطابع السريالي.



شكل (30) تمثال أبو الهول
والاهرامات

استعار الفنان تمثال أبي الهول والاهرامات شكل (30) من الحضارة المصرية، وتعاطى معها بصورة بعيدة عن المحاكاة ليجعلها أقرب للواقعية، فالمقابلة ما بين الأصل والنسخة يتم استدعاؤه عن طريق علاقات المماثلة وهذه العلاقات يحاول الفنان عن طريقها بناء أشكاله المستعارة في الوقت الذي يلعب طابع التطور الذي حققه الفنان من خلال تجسيده لهذه البنائيات الضخمة حول هكذا آثار مهمة، دوراً بالغاً في التعبير عن صورة العصر والتعبير عن هدف الفنان في رؤية مستقبل مصر. التي تمثلت

بثقافة الفنان المعاصرة وعن طريق إعادة صياغة هذه الاستعارات وتركيبها وفق رؤية الفنان وتأثره بمجتمعه وأحاسيسه وكذلك تأثره بالتراث الحضاري القديم. ويمكن الفنان من خلال التحولات التعبيرية بالخروج عن المألوف والتفرد في طرحه لموضوعة العمل الفني من خلال استخدامه لتقنية الرسم الرقمي وتفوقه برسم الخطوط وتوزيع الأشكال والألوان ليضفي على العمل تنوعاً وانسجماً لونياً وتناغماً في بنائية العمل، من خلال ما تقدمه تقنيات الفن الرقمي من سهولة في التلاعب والإضافات باستخدام طبقات لونية وملمسية مختلفة لإضفاء الأبعاد الجمالية الشكلية، وكذلك نجد الدقة المتناهية في التفاصيل القريبة فإن الأشكال ليست مجرد بنايات من خطوط بسيطة بل هي عبارة عن مجموعة من الخطوات المعقدة التي يتميز بها الفنان في استخدامها بأعماله الفنية ليظهر مدى مهارته وخبرته المتناهية لخلق العديد من الأشكال التي تبدو مألوفة ولكنها بالوقت نفسه تحمل صفات غير مألوفة مما يجعلها تثير انتباه المتلقي للتعمق أكثر في هذه الأشكال، بينما يضفي الفنان على الأشكال البعيدة طبقات لونية ضبابية تمنح إحساساً بصرياً بالبعد المنظوري كما نرى مهارة الفنان أليكس في منح الأشكال منظوراً وأبعاداً، والتركيز اللوني الضوئي لخلق التأثير وشد انتباه المتلقي ليحقق الهدف المرجو من العمل الفني الرقمي.



إنموذج (5)

اسم العمل: سيرس CIRCE

اسم الفنان: ريك سيمبسون Rick Simpson

Simpson

تاريخ الانتاج: 2016

الحجم: 2.54×50.8×40.64 cm

النوع: مونتاج رقمي - رسم رقمي

Digital Montage- Digital painting

مكان الانتاج: أمريكا- نيويورك America- New York

الوصف العام:

يتكون هذا العمل من مجموعة من الأشكال البشرية المشوهة إلى حيوانات وفي مركز العمل الفني امرأة تمثل استدعاء (لسيرس)، وتمسك بين يديها جمجمة، وعلى رأسها مجموعة من القرون كالتاج، وحولها في الأعلى أسماك تبدو كأنها تطير. وتمحورت



شكل (31) سيرسيا - المرأة



شكل (32) سيرس، مصور - مذبح

كل التفصيلات حول المرأة (سيرس)، والتي تعد مفردة مستعارة من الخزين المعرفي للإنسان لكون المفردة المستعارة تعود إلى الأساطير الإغريقية شكل (31)، (32) والتي تعدّ آلهة السحر في الاساطير اليونانية القديمة، تشتهر سيرس بمعرفتها الواسعة لصنع الجرع والأعشاب. واستخدامها للعصا السحرية، لتحول أعدائها، أو من أساء لها، إلى وحوش برية، يستثنى من هذا التمحور طبعاً الاستعارة بكونها تمثلت بتوزيع أشكال ذات دلالة معاصرة.

استخدم الفنان تقنية المونتاج الرقمي من خلال استخدامه لصور جاهزة والتي تظهر في وجوه الأشخاص مع التلاعب بها وتشويهها باستخدامه تقنية الرسم الرقمي لإضافة مفردات مرسومة غير جاهزة تمثل ما يحاول الفنان ان يقدمه للمتلقي من عمل فني جديد يحمل دلالات تعبيرية تشد انتباهه وتثير لديه الفضول لمعرفة الخبايا والاسرار الكامنة خلف هذه الاشكال الغريبة التي تبدو أشكال من الخيال، فالسمك الموزع في أعلى اللوحة يمثل جذباً بصرياً، فإنه يشكل توزيعاً متفرداً وغير مألوف، فإن النظر إليها يثير لدى المتلقي إحساساً بالرعب والرهبة من أشكالها لكونها تبدو كالوحوش وتمتلك أسناناً مدببة وزعانف علوية كالأسماك وعيون واسعة مخيفة دلالة على السحر والشعوذة. أما اشكال الرجال المتحولين حول المرأة (سيرس) عمد الفنان بإظهارها بحالة من الضعف والوهن دلالة على قوة هذه المرأة وجبروتها، فإن كل نظرات عيون الرجال موجهة نحوها ويبدو عليهم الحزن والعبوس والترجي، وأن الأشخاص يحيطون بالمرأة بطريقة تظهر قوتها وتسلطها ويؤكد ذلك استخدام الفنان برسمه شكل الجمجمة بين يديها فإنّ الفنان يحاول أن يبين للمتلقي مدى هذه القوة وكأنّ سيرس تمثل الموت لأي شخص بين يديها، فإنّها تسلب منه روحه. وإنّ التنظيم الدلالي للمفردات المستعارة استدعى معالجة هذا الفضاء الذي يحتويها ببناء عالم نجد فيه تجسيدا للخيال وارتباطاً بالواقع، أي إنه عالم خاص حدده الفنان وفق معطيات الفكرة التي استعدها الفنان من الخزين المعرفي والأساطير القديمة بتحويلات تعبيرية، وذهب الفنان في بناء فكرته من الرواسخ القديمة وتجسيدها باستخدام التقنيات الحديثة للحاسوب والبرمجيات المعدة لهذا الغرض، وتم الجمع بين الواقع والخيال بتوليفة غرائبية جمالية لتؤدي غرضها الاتصالي مع المتلقي بأثارة الغرابة والغموض التي تجذب انتباه المتلقي ليحقق الهدف الجمالي لتحول التعبير في تقنية التصميم الرقمي (مونتاج رقمي - رسم رقمي) من خلال في تطور للوصول بالفنان لتقديم ما هو

احترافي وجديد دائماً وربما كانت هذه التقنيات استهداف العواطف والأحاسيس وإحداث التفاعل مع المتلقي من خلال التأثير عليه لتحقيق هدف الفنان من الاستعارة بخليطاً بين الواقع والخيال.

الفصل الرابع

أولاً: نتائج البحث ومناقشتها

توصل الباحثان خلال بحثهما إلى جملة من النتائج بما يتناسب وهدف البحث وهي كما يأتي:

- 1- أدت التحولات التعبيرية من خلال التقنية الرقمية دوراً كبيراً في إضفاء جانب جمالي على العمل الفني من خلال الاستعارات باستدعاء نصوص سابقة أو معاصرة تجاوز حدود المؤلف، وهذا ما ظهر في جميع نماذج العينة.
- 2- تحققت التحولات التعبيرية من خلال استعارة الفن الرقمي أعمال فنية تعود لحقب سابقة. منها من الحضارات القديمة والاساطير كما في النماذج (2)، (4)، ومنها ما ينتمي إلى عصر النهضة كما في النماذج (3) وما ينتمي إلى الفن الحديث كما في النماذج (1)، ومنها ينتمي إلى فنون ما بعد الحداثة كما في النماذج (5) إذا تحققت التحولات التعبيرية بالجمع بين أكثر من استعارة تعود كل واحدة منها إلى حقبة فنية وإعطائها بعداً جمالياً جديداً يشد انتباه المتلقي وإثارة دهشته.
- 3- تحققت التحولات التعبيرية في التصميم الرقمي من خلال النقل الحرفي للأشكال المستعارة والسياق الذي يحتويها بل أضفى عليها الإضافات ليمنحها جماليات مغايرة لجمالها الأصل بهدف التعبير عن موقفه وتفاعله مع واقعه ووصف أحاسيسه من خلال مدركاته وتجاربه وقوته التعبيرية التواصلية مع الإرث الفني، وكما ظهر في جميع نماذج العينة.
- 4- حقق الفنان الرقمي التحولات التعبيرية ومن خلال الاستعارة رغبته في الابتكار والتوسع الدلالي باستخدام أكثر من برنامج وأكثر من تقنية لإنتاج أعمالهم الفنية. وكما ظهر في جميع نماذج العينة.
- 5- تمثلت التحولات التعبيرية بالإضافات والتغييرات والألوان التي أحدثها الفنان في الفن الرقمي على الأشكال المستعارة، سواء أكانت في ذاتها أو في الفضاء الذي يحتويها، لتنظيم المفردات وفق بناء للمؤلف للجذب البصري ولإثارة عواطف المتلقي، وفي جميع نماذج العينة تضمن رسالة مفادها أنّ الشكل الأصل أصبح مستهلكاً بصورته القديمة ولا يناسب الواقع المعاصر.
- 6- تمثلت التحولات التعبيرية بجمع الفنان بين عالمين مختلفين، عالم الثقافة سابق (العالم المستعار منه) وعالم ثقافة معاصر باستخدام تقنيات رقمية أضفت على

منجزه الفني سمات جمالية جديدة تواكب روح العصر وتقدمه التكنولوجي. وقد ظهر ذلك في جميع نماذج العينة.

7- تحققت التحولات التعبيرية من خلال الخصائص الدلالية التي أوحى بها المفردات التي استعارها الفنان الرقمي في بنيتها وسياقها الجديدين منحت الشكل الفني قيمة تعبيرية جمالية متناسبة مع العصر فالشكل المستعار أصبح مدلول يعمل كدال ليمثل مدلول آخر وكذلك هي تعكس القيم التي تحويها الثقافة الجديدة وتؤثر فيها في الوقت ذاته، وشمل جميع نماذج العينة.

8- تحققت التحولات التعبيرية بالبنية الدلالية عند الفنان الرقمي غنية وذات قوة تعبيرية تواصلية، فهذه البنية المعقدة تُرمز وتُفكك ترميز كل ما يمكن التعبير عنه، للوصول إلى أقصى درجات الاتصال وإحداث الشد البصري وهذا ظهر في كل نماذج العينة.

9- ظهرت التحولات التعبيرية في الاستعارات الحاصلة في الأعمال الفنية الرقمية، بصيغتها الرمزية أكثر منها إلى الأيقونة. وهذا ظهر في كل نماذج العينة.

10- تحققت التحولات التعبيرية بتأثر نتائج الفن الرقمي بمعطيات البحث الجمالي والاسلوبي، ووفقاً للعملية التنظيمية في ربط الأشكال ، وتقنيات مختلفة في العمل الفني الرقمي، ظهر ذلك واضحاً في أغلب نماذج عينة البحث، كما في النماذج (2)،(4)

11- ظهرت التحولات التعبيرية بتنوع طبيعة الأشكال ضمن نتائج الكولاج الرقمي ومن خلال اعتمادها على المدخلات الصورية الخارجية المختلفة، إذ تتنوع ما بين المدخلات المباشرة من الواقع بشكل مسبق تقليدياً كالتخطيط على ورق واخذ صورة له بجهاز السكانر، أو مدخلات صور من الكاميرا الرقمية أو مدخلات رقمية كالرسم المباشر بالحاسوب أو بالقلم الإلكتروني. كما في النماذج (1)،(3)،(4)

12- تحققت التحولات التعبيرية بنتائج المونتاج الرقمي بإمكانية كبيرة في محاكاة الواقع والتلاعب بها، وذلك من خلال تمكن تقنيات الفن الرقمي والبرامج المعدة، بتنفيذ إدخال للمفردات بطريقة ابداعية، ضمن الامكانيات التي يتمتع بها الفنان وما يوفره الحاسوب، لتحقيق غرض الفنان وفق رؤية جمالية. كما في النماذج (1)،(2)،(3)،(4)،(5)

ثانياً: الاستنتاجات

استناداً إلى نتائج هذه الدراسة توصل الباحثان إلى الاستنتاجات الآتية:

- 1- إن التغيير في القيم الجمالية أدى بفنان الفن الرقمي الى استعارة أشكال سبق انتاجها، لأن ما يبحث عنه الفنان ليس الجودة المبتكرة، بل إثارة الدهشة والصدمة لدى المتلقي.
- 2- إن المفردات المستعارة في الفن الرقمي تستدعي من الخزين المعرفي الإنساني سيما في حدود صناعة المعاني وتأويلها وبما يتماشى مع الواقع المعاصر الذي يعيشه الفنان.
- 3- تقترن جماليات العمل الفني الرقمي، بتحقيق الاستعارة وارتباطها بالفكر والذهن والتجربة، بعملية تنظيم وتنسيق جمالي منفرد.
- 4- تتمتع نتائج الفن والتصميم الرقمي بإمكانيات توفر للفنان حرية التعامل مع المفردات المستعارة في عمله الفني الرقمي، كالتراجع، والإضافات، والتكثيف، والاختزال، وتعدد أنواع الأدوات وتطبيق اللون ومزجه بشكل بسيط، وإعطاء مساحة للجو العام متناسقة ومنسجمة للمفردات المستعارة في المنتج الفني الرقمي.
- 5- تتطلب نتائج الفن الرقمي تحليل بنائي ضمن نسق جمالي يوضح آليات البناء وتراكب المساحات والأشكال.

ثالثا: التوصيات

استكمالاً لما ورد في البحث الحالي يوصي الباحثان بما يأتي:

1. إجراء عمليات تحديث مستمر لمناهج دراسات الفنون الجميلة، إذ لا يوجد كتاب منهجي يتحدث عن الفنون الرقمية، فيما عدا الجهد المبذول من الكادر التدريسي، وتضمنين المقرر الدراسي مواضيع تعنى بكيفية استخدام الحاسوب في إنتاج العمل الفني وأهم البرمجيات المستخدمة في إنتاج العمل الفني الرقمي مع التأكيد على جماليات وأثرها جذب المتلقي بشكل يتناسب مع التطور التكنولوجي المعاصر.
2. استحداث مواد تطبيقية تعنى بالفن والتصميم الرقمي المعاصر.

رابعا: المقترحات

استكمالاً لما ورد في البحث الحالي يقترح الباحثان العناوين أدناه لتحقيق الفائدة المرجوة من البحث:

1. الأبعاد المفاهيمية في نتائج الفن الرقمي المعاصر.
2. التحولات التعبيرية في نتائج الفن الرقمي الاسيوي المعاصر .

المصادر

1. إبراهيم ، زكريا : مشكلة البنية ، مكتبة مصر ، دار مصر للطباعة ، د . ت .
2. ابن منظور ، جمال الدين محمد بن مكرم الانصاري، لسان العرب، الجزء الثاني، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والانباء والنشر ،
3. إسماعيل شوقي : الفن والتصميم ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، القاهرة ، 1999 .
4. البعلبكي، منير: المورد، دار العلم للملايين، بيروت، 1977
5. جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج1، الهيئة العامة للطابع الاميرية، القاهرة، 1977،
6. ديوي، جون: الفن خبرة، ت: زكريا ابراهيم، مراجعة: زكي نجيب محمود، دار النهضة العربية، القاهرة، 1963
7. سانتيانا، جورج: الاحساس بالجمال، ت: محمد مصطفى بدوي، الانجلو المصرية، القاهرة، ب.ت،
8. السعدي، بهاء علي: جمالية الصورة في فن الحاسوب، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، 2006.
9. سعيد علوش: معجم المصطلحات الادبية المعاصرة، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985.
10. صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج1 ، ط1 ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1973.
11. عبد العالي معزوز: فلسفة الصورة، الصورة بين الفن والتواصل، افريقيا الشرق، المغرب، 2014،
12. علي طالب: الصيغ البنائية للنظم الهندسية في الطبيعة كمصدر للتصميم الرقمي، رسالة ماجستير غير منشورة / جامعة حلوان ، جمهورية مصر العربية ، 2014.
13. فخرية بنت خلفان اليحيائية، موقع التراث في الفن التشكيلي في ظل التحديات الثقافية، المؤتمر العلمي الدولي الأول لكلية الآداب والعلوم الاجتماعية، التحديات الاجتماعية والثقافية واللغوية في العالم العربي حاضراً ومستقبلاً، مسقط- سلطنة عمان، جامعة السلطان قابوس، مجلد 1، 2-4 ديسمبر 2007
14. لالاند، اندريه، الموسوعة الفلسفية، ج3، ت خليل احمد خليل، منشورات عويدات ، ط2، (بيروت، 2001)،

15. ماهر راضي، فكر الضوء، منشورات وزارة الثقافة، دمشق- سوريا، 2008،
16. مصطفى ابراهيم وآخرون: المعجم الوسيط، ج 1، ط 3، مكتبة المرتضى،
1978.
17. معلوف، لوئيس: المنجد في اللغة، بيروت، ب.ب.
18. موقع الفنون الجميلة، أثر برامج الكمبيوتر على الفن وتطبيقاته،
2009/7/9.
19. http://www.alfnonaljamela.com/topic_show.php?id=6
20. Brinkmann, Ron: the art and science of digital
compositing, Op. cit.,
21. Painting, Bureau, Jörg, Digital ⁽¹⁾Bur, Susanna: Enjoy
Werk Verlag, 2013, u. Susanne Bureau Punkt
22. ⁽¹⁾Feldman, David P.: Chaos and Fractals, An
Elementary Introduction, Oxford University Press, United
Kingdom, 2012.
23. Alan , pipes : prodaction for graphic Desijn King
cooyright , Manchester , U.K . 1992 .
24. Britannica 2006 Ultimate Reference Suite DVD .
25. Flatpyramid: 2D and 3D Computer Graphics, read
online from scribd, 2008, p1.
26. <https://en.wikipedia.org/wiki/Daguerreotype>
27. <https://mafhome.com/> أساسيات برنامج سينما فور دي-cinema-
4d/
28. [https://www.lynda.com/3ds-Max-training-tutorials/138-
0.html](https://www.lynda.com/3ds-Max-training-tutorials/138-0.html)
29. [https://www.smashingmagazine.com/2008/10/50-
phenomenal-fractal-art-pictures/](https://www.smashingmagazine.com/2008/10/50-phenomenal-fractal-art-pictures/)
30. LoCascio, Ted: Combining Images with Photoshop,
Op. cit., 2006,.
31. LoCascio, Ted: Combining Images with Photoshop,
Wiley Publishing, Inc., Indiana, 2006,.

- Nalven,Joseph & JD Jarvis: Going Digital: The .32
Practice and Vision of Digital Artists, 2005,
peter & linda murray , dictionary of art and artist , .33
penguin books , 6th edition , London : 1989 ,
ron m. Brinkmann : Digital Compositing , Op. Cit .34

التحول الاسلوبي في طرز زخارف سامراء بين العقيدة والتوظيف بحث مقدم الى المؤتمر العلمي الاول لكلية الفنون الجميلة / جامعة واسط

أ.م.د. حسن هادي حسن

A.M.Dr .Hassan Hadi Hassan

جامعة واسط – كلية الفنون الجميلة

University of Wasit - College of Fine Arts

hasanhadi@uowasit.edu.iq

الكلمة المفتاحية : التحول ، الاسلوب ، زخارف سامراء
ملخص البحث :

لم يكن من المتيسر على الفنان المسلم بعد كل ما الفه من انواع التجارب والمعطيات الزخرفية التي قامت عناصرها وطرزها وابنيها التصميمية المختلفة المشارب والاصول تبعاً للميول والتوجهات الفكرية والثقافية الخاضعة للمكان والزمان اللذان اولداها ، ضمن المراكز الحضارية الكبرى السابقة لظهور الاسلام ، ان يتجاوز تلك الانماط والطرز العلامية ، أو ان يحيد عنها باتجاه اعادة صياغة جديدة تضمن له المحافظة على المضمون الفني والروحي المستقرين في وجدانه بمعية دين التوحيد والوحدة الذي جاءت به الرسالة المحمدية الشريفة ، إلا ان يكون قد بلغ من قوة التشكيل ، والحس الجمالي ، وحنس الابداع ما مكنه من ان يتجاوز تلك القوالب الخبروية السابقة ، لتستقر مخرجاته الزخرفية على نماذج شكلت البنيات الرمزية فيها تحولاً اسلوبياً جديداً ، ومساراً متقناً دل وبصورة لا تقبل الشك على نبوغ ومهارة هذا الفنان ، ومستوى الوعي الجمالي الذي يمتلكه ليستتبط من خلاله تلك المعطيات التجريدية الزخرفية التي وسمت بطرز زخارف سامراء ، تبعاً للحاضرة التي احتضنت تلك الطرز والتي شغلت مكانها كعاصمة للدولة الاسلامية رداً من الزمان وبالتحديد في القرن الثالث الهجري وهي مدينة سامراء .

Keyword : Transformation, style, Samarra motifs

Abstract

It was not possible for the Muslim artist, after all the types of experiences and decorative data he was familiar with, whose elements, styles, and design structures were

based on different stripes and origins according to the intellectual and cultural tendencies and orientations subject to the place and time that gave birth to them, within the great civilizational centers that preceded the advent of Islam, to go beyond these iconic styles and styles. Or to deviate from it towards a new reformulation that guarantees him the preservation of the artistic and spiritual content that is stable in his conscience along with the religion of monotheism and unity that the honorable Muhammad an message came with, unless he has reached the power of formation, the aesthetic sense, and the intuition of creativity that enabled him to transcend those. The previous anecdotal templates, so that his decorative outputs settled on models in which the symbolic structures formed a new stylistic transformation, and an elaborate path that undoubtedly indicated the genius and skill of this artist, and the level of aesthetic awareness that he possesses to derive through him those decorative abstract data that were characterized by the patterns of Samarra decorations, according to the present Which embraced those styles and which occupied its place as the capital of the Islamic state for a long period of time, specifically in the second century Hegira, which is the city of Samarra.

الفصل الاول (الاطار المنهجي)

مشكلة البحث :

بان التحول الاسلوبي للزخرفة الاسلامية في مراحلها الاولى منذ ان احتكت البنية الفكرية للفنان المسلم مع مثيلاتها ضمن البقاع الجغرافية التي امتد نفوذ الاسلام اليها ، لتتزاوج عن نماذجها الاولى التي الفتها الجزيرة العربية التي كانت بمثابة المنبع والحاضنة للدعوة الاسلامية الشريفة ، باتجاه مقتربات متأثرة بصورة او بأخرى بالأنواع التي اطلع عليها ومارسها الفنان المسلم والتي هي في الواقع مزيج من

الخبرات والابتكارات والنماذج المنسلة من حاضنات واستنباطات متباينة دخلت الى ارض العرب عبر الاختلاط الثقافي والحضاري الذي انتجته الفتوحات الاسلامية ، ومنذ ذلك الحين ترجمت الانامل الفنية العربية جملة من الانجازات الزخرفية بعناصرها وانواعها وطرزها المختلفة مع بداية شيوع هذا النوع من انواع الفنون لدى المسلمين .

ومما لا شك فيه فان بحث الفنان المسلم واشتغالاته ضمن منطقة الفن وتحوله باتجاه نبذ المعطيات المادية والتأكيد على الجوانب الروحية ، كان متماشياً مع ما جاء به الخطاب القرآني في حثه الدؤوب على اهمية تفعيل الجانب الروحي كما في قوله جل وعلا : ﴿ أَفَمَن شَرَحَ اللَّهُ صَدْرَهُ لِلْإِسْلَامِ فَهُوَ عَلَى نُورٍ مِّن رَّبِّهِ فَوَيْلٌ لِلْقَاسِيَةِ قُلُوبُهُمْ مِّن ذِكْرِ اللَّهِ أُولَئِكَ فِي ضَلَالٍ مُّبِينٍ ﴾ (الزمر/22) لاستحصال القيم المحفزة والداعمة للمعنى الانساني بصيغته المثالية حتى يستعلي حينها على باقي المخلوقات التي كرمه الله عليها ﴿ وَلَقَدْ كَرَّمْنَا بَنِي آدَمَ وَحَمَلْنَاهُمْ فِي الْبَرِّ وَالْبَحْرِ وَرَزَقْنَاهُمْ مِّنَ الطَّيِّبَاتِ وَفَضَّلْنَاهُمْ عَلَى كَثِيرٍ مِّمَّنْ خَلَقْنَا تَفْضِيلًا ﴾ (الاسراء/70) ، وعبر عملية العروج تلك ستمتهن كل الرغبات والدوافع والمكانم الحسية ذات المنبع المادي ليتجلى الجوهر الروحي الاصيل الذي ميز الكائن العاقل عن باقي المخلوقات جميعاً ، ومن جانب آخر فان التوجه العام للشارع المسلم وهو يعيش حالة النزوع نحو الكف والابتعاد عن كل ما خلفته الاهواء الجاهلية من ادران ومعاقل للسقوط والانحطاط اثر نهمها بالجري وراء الملذات والكوامن الحسية والمادية مستنزفة الجانب الروحي لإنسان ذلك العصر ، وصولاً الى حد تجريده من ابسط محمولاته الانسانية ، فاصبح يلهث وهو في خضم تلك البيئة الموبوءة خلف ما يشبع رغباته وملذاته غير معتبر لأي رادع منطقي داخلي بل وحتى خارجي ، حتى عمت الفوضى واختلطت الانساب ، ووذنت الارواح البريئة ، ومع مجيء الاسلام ابطلت كل تلك الممارسات المرفوضة وشرعت الاحكام والروادع والنواهي عبر النصوص القرآنية الكريمة لتقويم حياة الانسان وجره باتجاه الثبات على فطرته الاولى التي فطره الله عليها ﴿ فَأَقُمْ وَجْهَكَ لِلدِّينِ حَنِيفًا فِطْرَةَ اللَّهِ الَّتِي فَطَرَ النَّاسَ عَلَيْهَا لَا تَبْدِيلَ لِخَلْقِ اللَّهِ ذَلِكَ الدِّينُ الْقَيِّمُ وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لَا يَعْلَمُونَ ﴾ (الروم/30) ، وحرصاً من المشرع المسلم على استمرار وديمومة تلك التعاليم وعدم الانجراف مرة اخرى وراء الاشكالات الجاهلية ، خصوصاً وان الاسس الفكرية والروحية لم تكن عند الكثيرين بتلك المتانة والصلابة التي تقف رادعاً بوجه اي حافز يؤلب قرائن السوء ، عليه صدرت الفتوى الفقهية في حدود القرن الثاني الهجري بتحريم تمثيل كل ذي روح سواء برسمه او نحته ، حتى لا تُشكل تلك النتاجات على عقيدة الضعفاء من سواد الناس ممن لم تتمحي صور الجاهلية

القريبة من نفوسهم ولم تتجذم نوازعها من صدورهم ، واستمرت تلك النواهي الفقهية عبر خط الشروع بالدعوة الاسلامية وتعاليمها متلازمة وبقوة معها حتى نحت الفنان المسلم عن التفكير في المساس باي من الموجودات الروحية وتمثيلها خوفا من الوقوع في الشبهة ، وما اطلق عليه بتحريم تشبيه ذوات الارواح كان من القوة في التأثير ما دفع الفنان المسلم للبحث في صيغ ومبتكرات فنية جديدة تبعده عن الوقوع في ذلك الشرك ، فاستلهم اثرها مقوماته الزخرفية بصيغها واساليبها وابتكاراتها المجردة لتتوب عن باقي معطياته الفنية ، فاضحت الزخرفة بعد ان اخذت تتلبس بهويتها الاسلامية منفذاً للتحوّل نحو تجربة فنية مقبولة من قبل الشارع المسلم ويمكنها ان تلبي حاجاته الجمالية والوظيفية من ناحية ، ومن ناحية اخرى تتساب وعبر تلك التراكمات الفنية المبتكرة مجموعة من القيم والافرازات الروحية التي تعكسها الطبيعة التجريدية لهاؤم النماذج ، فخالطت تلك المرموزات الزخرفية المجردة مفاهيم العقيدة الاسلامية في اخص تعاليمها وعباداتها ، حتى اضحت نسيجاً بنيوياً يعبر وبروح صوفية عن اواصر الصلة المتينة التي تربط العبد بالخالق .

ومع انتشار وشيوع الفن الزخرفي في ارجاء العالم الاسلامي ظهرت عبر العصور والبقع الجغرافية لتلك الحواضر طرز متباينة كان اغلبها يدور في فلك المقتبسات المستمدة من اصول فنية غير اسلامية ، ولم يجري استنباط حقيقي لتلك الاساليب الفنية وبحسب الباحثين في هذا الفن من المستشرقين إلا مع ظهور مدينة سامراء ضمن الخارطة الاسلامية كمركز ثقافي وحضاري والتي احتضنت ضمن انشاءاتها المعمارية انساق بنائية مبتكرة من الطرز الزخرفية الاسلامية المسماة بطرز زخارف سامراء ، لتشتبع بعدها وتنتشر في بقاع عدة من الحواضر الاسلامية كدلالة على اصالة وتمايز تلك الانواع والاساليب ومهارة وعبقورية مبتكريها .

ومن خلال تلك المقدمة نستشف المشكلة التي كانت من وراء تبني موضوعة البحث والتي يمكن ايجازها بالتساؤل الآتي : كيف جمعت طرز زخارف سامراء عبر تحولاتها الاسلوبية ما بين العقيدة والتوظيف ؟

أهمية البحث والحاجة إليه :

تظهر الدراسة الحالية والتي سلط الضوء من خلالها على جانب مهم من جوانب الفنون الاسلامية ألا وهي الفنون الزخرفية بأنواعها واشكالها وطرزها المختلفة التي انتجتها يد الفنان المسلم في مدينة سامراء حاضرة الخلافة الاسلامية ، واهم الجوانب المتعلاقة بالمعطيات الدينية والوظيفية التي ارست تلك الطرز اسسها

ضمن فترة العصر العباسي الاول ، لذا ستكون هذه الدراسة بمثابة دليل فني وتاريخي على تلك الطرز والاساليب تهم في مجملها الباحثين والدارسين في ميادين التاريخ والآثار والفنون الاسلامية ، بصورة عامة ، والفنون الزخرفية منها بصورة خاصة .

هدف البحث :

الكشف عن التحول الاسلوبي في طرز زخارف سامراء ما بين العقيدة والتوظيف .

حدود البحث :

الحدود الزمانية : القرن الثالث الهجري

الحدود المكانية : مدينة سامراء الاسلامية .

الحدود الموضوعية : دراسة مقتربات التحول الاسلوبي لطرز زخارف سامراء في جانبي العقيدة والتوظيف وما تركته تلك النماذج المنتقاة من تأثيرات كبيرة وتحولات متباينة في المعطيات الشكلية الزخرفية ، ضمن حدود القرن الثالث الهجري .

تحديد المصطلحات :

التحول :

لغة :

- التحول لغة يأتي بمعنى التنقل من موضع الى موضع ، ومنه قوله تعالى : ﴿ لَا يَبْغُونَ عَنْهَا حِوَلًا ﴾ (الكهف/108) .. والتحول ايضاً : الاحتيال من الحيلة .. واحال الرجل بمعنى اتى بالمحال وتكلم به (محمد بن ابي بكر الرازي، 1986، ص125)
- والتحول بمعنى الانتقال من حال الى حال ، وتحول عن الشيء بمعنى انصرف عنه ، وفلاناً تحول بالنصيحة والوصية والموعظة بمعنى توخى الحال الذي ينشط فيه لقبول ذلك ، ومنه ((كان الرسول يتحولنا بالموعظة)) (مجمع اللغة العربية ، 2004 ، ص209) .
- تحول الرجل بمعنى انتقل الى مكان آخر ، وتحول مجرى النهر أي انتقل الى موضع آخر ، وتحول عنه اي انصرف الى غيره ، وتحول في الامر بمعنى أخذ فيه بحيلةٍ ودهاء ، ونقطة التحول اي المرحلة الحاسمة (مجموعة من اللغويين ، 1986 ، ص235) .

اصطلاحاً :

- وفي الاصطلاح يقع التحول على قسمان : التحول في الجوهر وهو حدوث صورة جوهرية جديدة تعقب الصورة الجوهرية القديمة ، كانقلاب الحي الى ميت ، او تبدل الماء بالتحليل الى عناصره الاولى ، أما التحول في الاعراض فهو تغير إما في الكم (كزيادة ابعاد الجسم المتنامي) ، أو في الكيف (كتسخين الماء) ، أو في الفعل (كانتقال الشخص من موضع الى آخر) (جميل صليبا ، 1982 ، ص259) .
- والتحول في المنطق هو عملية استبدال قضية أو معادلة جبرية بقضية أو معادلة مكافئة لها ... وفي المنطق ايضاً يأتي التحول اثر عملية استبدال حدود منظومة اولى بحدود ثانية تتطابق معها بكيفية تواطئية وعكسية ... وفي الهندسة يعني التحول جعل شكل ما يتطابق مع شكل آخر طبقاً لقانون معين (اندرية لالاند ، 2001 ، ص1480) .
- وعملية التحول في الادب تأتي بمعنى انعطاف مباغت في الموضوع ، أو النص ، أو الشخصية الرئيسية والذي من شأنه أن يغير مسار النص ، الذي سيفاجأ به المستمع أو المشاهد ... وتكمن براعة الاديب في هذا التحول المفاجئ ، اذ قد يبلغ القمة الفنية في الاداء (محمد التونجي ، 1999 ، ص233-234) .
- وايضاً يأتي التحول بمعناه العام بمعنى انتقال مجموعة من القيم والمفاهيم الفكرية والادبية من طابع معين الى آخر يخالف السمة الغالبة على الطابع الاول (سمير سعيد حجازي ، د.ت ، ص203) .
- وعملية التحول في علم النفس تحيل الى عملية يلجأ فيها الأنا الى حل الصراع النفسي في الشخصية عن طريق تحويله الى عرض جسمي ، وكأن الشخص هنا بدلاً من ان يعبر عن صراعاته تعبيراً نفسياً خالصاً يحوله الى تعبير جسمي وتتم هذه العملية على مستوى اللاشعور (فرج عبد القادر طه وآخرون ، د.ت ، ص104) .

التعريف الاجرائي للتحول :

وهو مجموع التحولات الكمية التي طرأت على نمط الزخرفة الاسلامية في صيغها وانماطها المقتبسة لتحيل الى أعراض تكوينية جديدة ليس في خصائصها الشكلية الجمالية والوظيفية ، بل حتى في جوهرها ومضمونها المتعلق مع اسس الدين الاسلامي الحنيف ضمن مبدئي التوحيد والوحدة .

الاسلوب :لغة :

- الاسلوب في اللغة هو الطريقة المختلفة من شخص الى آخر في معالجة المشكلة (جماعة من كبار اللغويين العرب ، 2003 ، ص633) .
- والاسلوب نهج خاص في الكتابة والتعبير عن الافكار ، او في الفن والعمارة ، أو الحياة عموماً ، ويأتي بمعنى الطريق والشموخ بالأنف (جبران مسعود ، 1992 ، ص74) .
- والاسلوب هو الطريق ، ويقال سلكت اسلوب فلان أي طريقته ومذهبه ، وأخذنا في اساليب من القول أي في فنونه المتنوعة ، ويأتي أيضاً بمعنى الصف من النخل (مجمع اللغة العربية ، 2004 ، ص441) .

اصطلاحاً :

- وفي الاصطلاح يطلق الاسلوب عند الفلاسفة على كيفية تعبير المرء عن افكاره ، وعلى نوع الحركة التي يجعلها في هذه الافكار (جميل صليبا ، مصدر سابق ، ص80) .
- والاسلوب في الازمنة القديمة كان يشير الى الحرف الذي يستعمله المرء لحفر افكاره في الشمع ، فلكل أمرئ طريقته في استعمال الاسلوب ، كما يكون لكل منا حرقه أو كتابته (اندرية لالاند ، مصدر سابق ، ص1341) .
- والاسلوب في الادب هو الطريقة التي يتم كتابته به ، فالأسلوب لا يشير الى ما يقال ، ولكن كيف يقال ، وهو ايضاً الطريقة المميزة للتعبير في النثر أو الشعر ؛ أي كيف يقول المؤلف اشياء معينة ، فينطوي تحليل الاسلوب على فحص اختيار الكاتب لكلماته وتقنياته واشكال جملة وفقراته وايقاعاته ، أي كل جوانب لغته وطريقته (صافية زفندي و رفيق سليمان ، 2022 ، ص606) .
- يطلق الاسلوب في علم الجمال على ما يميّز به فنان او عصر معين من طراز خاص (مجمع اللغة العربية ، 1983 ، ص13) .
- ولعل المؤرخ الطبيعي والرياضي وعالم الكون الفرنسي (جورج بوفون) (1707-1788م) هو الذي احوال الاسلوب منحاً ذاتياً حينما قال : بان الاسلوب هو الرجل ليربط قيم الاسلوب الجمالية بخلايا التفكير الحية والمتغيرة من شخص الى آخر في مجال الابداع (فيصل الاحمر ، 2010 ، ص324-325)

- كما يحيل الأسلوب في معناه البسيط الى الطريقة المدركة للتعبير في الكتابة او الحديث ، كما في وسائل الاداء في مجال الرسم او الكتابة او الحديث (كاتي وايلز ، 2014 ، ص633)

التعريف الاجرائي للأسلوب :

وهو طريقة عمل ، أو وسيلة ، أو ممارسة في الاداء الذاتي المميز للفنان العراقي المسلم المتعلق بطريقة استنباطه لعناصر وتكوينات طرزه الزخرفية المتوالية بأشكالها الثلاث في مدينة سامراء الاسلامية .

الاسلوبية :

لغة :

- الاسلوبية لغة هي علم دراسة الاساليب الكلامية (جماعة من كبار اللغويين العرب ، 2003 ، ص633)

- وهي درس موضوعه دراسة الاساليب ، وميزات التعبير اللغوية (سعيد علوش ، 1985 ، 114) .

اصطلاحاً :

- والاسلوبية في المصطلح العام تشير الى الدراسة التي تستهدف الكشف عن السمات المميزة للكلام عامة ، وفنون الابداع القولي خاصة (بسام قطوس ، 2006 ، ص104) .

- والدراسة الاسلوبية هي دراسة لغوية محضة ، تدرس الخامات اللغوية من حيث دلالاتها الاضافية مهما تكن طبيعة النص الذي تدرسه ، سواءً ان كان مأخوذاً من الأدب ، أو العلم ، أو الادارة ، أو شؤون الحياة العادية (شكري محمد عياد : 1992 ، ص33) .

- كما تعد الاسلوبية مسلكاً اجرائياً يعمل على مقارنة الخطابات الادبية خصوصاً (صابر محمود الحباشة : 2011 ، ص37) .

- واشير الى الاسلوبية بانها الدراسة التي تستعمل العمل الادبي او الفني كسند ، أو كإطار لنتيج تحليل افعال اللغة الشعرية ، وتكتسي هذه العلاقة الاخيرة اهميتها انطلاقاً من هذه النظرية ، واعتباراً لعموميتها ولتمثيليتها البنيوية بالنظر الى النسق الشامل للغة ما (جورج مولينييه ، 1996 ، ص146) .

- وتعرف الاسلوبية أو (علم الاسلوب) بانها علم يُعنى بكل ما يتعلق بالأسلوب ، ويكشف عن الخصائص المميزة للتعبير المكتوب والمنطوق والمرئي ، وقد اصبحت الاسلوبية جسراً يربط علوم اللسان بالإبداع الفني الادبي (محمد كريم الكواز ، 1426هـ ، ص68) .

التعريف الاجرائي للأسلوبية :

- وهي علم دراسة الاسلوب الفني ، والذي يهتم بالكشف عن السمات الاسلوبية وتحولاتها عند الفنان الاسلامي المزخرف .

الزخرفة :

لغة :

- وردت في القرآن الكريم في سورة (الزخرف/34-35) ، وسورة (يونس/24) ، وسورة (الانعام/112) ، لتشير الى الزينة المضافة على الاشياء ، أو الزينة الطبيعية التي تبرز في ألوان الارض ونباتاتها ، وايضاً في زخرف القول ، اي الكلام المنمق (محمد مرتضى الزبيدي ، 1965 ، ص379-380) .
- وقد جاء تعريفها : بأنها الذهب والزينة وكمال حسن الشيء ، والزخرف من القول : حسنه بترقيش الكذب ، والزخرف من الأرض : ألوان نباتها (الطاهر احمد الزاوي ، 1984 ، ص273) .

اصطلاحاً :

- والزخرفة اصطلاحاً : هي عملية تكييف وتحويل العناصر الطبيعية من نباتية وحيوانية و آدمية ، وابعادها عن صورتها الأصلية لتحقيق غايات ومآرب واهداف يقبع خلفها البحث عن الترسيم الجمالي المبتكر لتلك العناصر ، واعطاء تكويناتها المجردة ابعاداً دلالية جديدة (خالد حسين ، 1983 ، ص56) .
- وعرفت ايضاً على انها : من الآثار الفنية الجمالية في حياة الانسان ، ويعود منشؤها الى الموقف المناهض لتمثيل عناصر الواقع والابتعاد عن هيناته الموضوعية ، ومنها التجأ الفنان المسلم الى العناصر الهندسية والعمارية والكتابية ، فافرج طاقاته الكامنة فيها (علاء الدين احمد العاني ، 1983 ، ص123) .
- وقيل عنها بأنها : ليست مكوناً انشائياً ولا وظيفياً بل هي شيء يضاف الى ما هو انشائي أو وظيفي ، وقد تكون غير مفيدة تقنياً إلا أن غرضها هو إضفاء الجمال على الأشياء (حسن هادي حسن ، 2012 ، ص8)

- وكذلك عرفت : بأنها جمع بين الصناعة والفن الجميل والغاية منها هو تجميل محيط الإنسان ، ورفع لمستوى تذوقه (سوسن عاهد الزغبى وآخران ، 2010-2011 ، ص13) .

- وتم تعريفها بصورة شاملة على انها : أشكال (هندسية ، ونباتية ، وكتابية ، و آدمية) ، تحمل في طياتها نزعة تجريدية ، وقد تكون مركبة من شكلين أو أكثر يراعى فيها التكرار ، والتقابل والتناظر ، تأتي منفصلة ، أو متداخلة بعضها ببعض الآخر لتعبر عن مضامين فكرية – عقائدية ، أو لتحيل الذائق إليها ، وتكون أما غائرة ، أو بارزة على السطح ، ويمكن تنفيذها على عدة خامات ، أو أي مادة قابلة أو صالحة لتشكيلها (ضاري نظهر صالح العامري ، 2007 ، ص21-22) .

التعريف الاجرائي للزخرفة الاسلامية :

وهي مجموعة العناصر والاشكال المحورة والمجردة عن مظاهر الطبيعة والتي ظهرت في سامراء ، سواءً منها الهندسية او النباتية والمعدة لتحلية اجزاء الابنية المعمارية ومظاهرها المختلفة والمحفورة على مختلف الخامات لإكسابها طابعاً جمالياً ذي بعد عقائدي .

الفصل الثاني (الاطار النظري)

المبحث الأول :

مفهوم الاسلوب والتحويلات الاسلوبية .

عززت الرؤية الذاتية في الصياغة والتأليف والنمذجة المتميزة والمبتكرة من التحول الواعي نحو المقومات والاساليب والتقنيات والرؤى الذاتية التي تكمن من وراء تبني الذات المنتجة منهجاً وطريقاً يختلف باختلاف اتجاهاتها الفكرية والنفسية والفلسفية ... ، فعدت تلك التحويلات الفردية من اخص خصائص ما عرف بمصطلح الاسلوب ، فكل تجربة ذاتية في مختلف ميادين الحياة تتبلور عبر نظم وآليات تعود بالنتيجة الى جهة معرفية معينة تتشكل امكاناتها التنظيمية والتركيبية بصورة متباينة عن مثيلاتها ضمن نفس المجال او الاختصاص ، بحيث تكون تلك الامكانات ملاصقة لهويتها وانتمائها الزماني والمكاني .

وبالنتيجة فان خواص ومقومات الاسلوب كمصطلح لا تقتصر على اتجاه معين او امكانية محددة انما تكون شاملة لكل مظاهر ومقومات الحياة ، كأن تكون في الحديث ، او في الرسم ، أو النحت ، أو حتى في طريقة التعامل مع الآخر (هوجو مونتييس ، 1983 ، ص193) . كما ويتضمن الاسلوب كل الظروف المنسوبة الى الفكرة

المطروحة لخلق التأثير الكامل الذي ينبغي ان تخلقه تلك الفكرة ، فهو طريقة غير تقليدية في استخدام الاشكال الفنية تخرج عما هو مألوف ، فضلاً عن كونه اتجاه مميز لتكوين العلاقات للمدرك الشكلي (رولف ستاندال ، 1983 ، ص69) . ولقد بقيت القوالب الاكاديمية سائدة كآلة للنقد والتقويم حتى القرن الثامن عشر اذ عُدّ الاسلوب وسيلة للتعبير عن التجربة الذاتية التي عناها الفنان ، ولم تعد مجرد مرآة تنعكس فيها الاشياء الخارجية وتُصور الذات ، وقد عارض العالم الطبيعي (بوفون)^(*) هذا التقليد المتوارث عن مفهوم الاسلوب ليعيد قلوبته باتجاه الانسان ليصبح الاسلوب هو الانسان ، وان الافكار بحسب رأيه هي أساس الاسلوب ، وهو ليس سوى النظام والحركة التي نجعلها لأفكارنا (روجر فولر ، 1982 ، ص6) .

وحين التوغل في البنى والمقتربات الوجودية التي تكمن من وراء ارساء اسس ومقومات الاسلوب ضمن الكيان المنتج ، ستتاهت الى معارفنا جملة من المؤشرات والمعطيات التي ترتبط بشتى القدرات والممارسات التي تحتازها الشخصية المبدعة ، فخصائص وسمات الاسلوب لا تتشكل اثر معتركات ادراكية او تحليلية او شعورية مكتفية بذاتها ومنعزلة عن باقي الابنية الوجودية للكانن لذاته ، فهي ليست من الخواص التي تسجل انتمائها الى جهة مكتسبة للمعارف ضمن الكينونة الانسانية لتبقى مقترنة في حيثياتها البنائية والتركيبية والابداعية بصورة عامة بتلك الجهة دوناً عما سواها ، كون الهوية الاسلوبية تمتد بجذورها داخل الذات المبدعة لترتبط كل اسس البناء الفكري والحسي والمادي والوجداني معاً في اطوار تكونها ونشونها وتمايزها لتكون هي الانسان بحد ذاتها ، وعليه يمكن (تحليل الاسلوب وارجاعه في صيغته الوجودية الى عدد من السمات الاساسية والفرعية ، بعضها جوهري نموذجي والآخر اختياري قابل للتغيير ، ولا تشمل السمات والتحويلات الاسلوبية تلك السمات التي تدركها الحواس بطريقة مباشرة فحسب ، انما تشمل ايضاً الافكار والمعتقدات ، كما تشمل انواع الاتجاهات والرغبات الوجدانية) (توماس مونرو : 1972 ، ص192) .

ومن خلال اشتراك تلك المقومات الوجودية للذات المبدعة – من حسية وعقلية ووجدانية - في تكوين واعطاء الاسلوب صفاته الابداعية ستتشكل في النهاية ملكة دافعة ومكاملة في ديناميكيتها لمعطيات الاسلوب وتلك الصفة الذاتية هي ما يمكن ان يطلق عليها بالرؤية ، والرؤية في معناها العام لا تحيد الى مفهوم سطحي يمكن ان يحتازه الفرد اعتماداً على حاسته الباصرة فحسب ، انما هي خلاصة مفاهيمية وحسية

(*) وهو المؤرخ الطبيعي والرياضي وعالم الكون الفرنسي (جورج بوفون) (1707-1788م) ، الملقب بالكونت (دي بوفون) ، ويعد مقاله الشهير (حديث عن الاسلوب) من اهم ما كتب في تاريخ الاسلوب (مدلتون امري ، 1968 ، ص7) .

وادراكية ووجدانية تؤسس لحضور المعنى الوجودي العام للإنسان حينما يتطلع الى نمذجة افكاره المترابكة اثر الخزين المعرفي المؤسس للخبرة الذاتية ، لتتفاعل مع الجانب الحسي والوجداني بقدر ارتباطهم بنشاط المخيلة والحدس المعرفي ، لتنتج في النهاية ما يعرف بالرؤية الذاتية التي تتولد اثر تداخل وتشاكل تلك المواضع الوجدانية ، وبالطبع فليس هناك مناص من التأثيرات او المرجعيات الضاغطة التي تتوازي في مؤثراتها مع رؤية الفنان وخبراته وميوله الحدسية ونوازعه السيكلوجية ، وهي ما تعرف بضواغط البيئة والمجتمع ، فرؤية الفرد المبدع بصورة عامة ، او الفنان بصورة خاصة لا تعتمد في اشكالها ومواضعاتها على الجوانب او المؤثرات الداخلية فحسب ، إنما تشترك فيها الجوانب السياقية التي أقرت مؤثراتها مع بداية اللوحات الاولى للفكر الناقد ، فكل عمل او نتاج فني وبمختلف اتجاهاته وتخصصاته المكتوبة او المسموعة او البصرية ، لا يمكن تجاهل المؤثرات والضواغط الخارجية او السياقية المحيطة به وعلى اختلاف العصور والامكنة ، وعليه نجد حضور تلك المؤثرات مرة اخرى وبقوة بعد نفي وجودها كلياً من قبل بعض الاتجاهات والمدارس النقدية الحداثية ، لتؤكد على طابعها العام وموداها الوجودي المؤثر في الكينونة المنتجة ، وعلى اختلاف المراحل التاريخية .

فبالأسلوب لدى الفنان يتوضح وتتحدد عناصره الفنية عن طريق توالي الاعمال وتراكم الخبرات مما ينتج عنه اتساع في الرؤية الفنية وزيادة الثقافة ، ومنها يكون الدافع للتحويل الاسلوبي (جورج كوبلر ، 1984 ، ص53) ، والاخير بأية حال ليس زينة ولا زخرف كما يعتقد بعض الناس ، كما انه ليس مسألة تكنيك ، انه مثل اللون في الرسم ؛ انه خاصية الرؤية تكشف عن العالم الخاص الذي يراه كل منا دون سواء (صلاح فضل ، 1998 ، ص96) ، كما يرجع للبيئة والثقافة الاجتماعية دورهما المؤثر في تكون الاسلوب ، فعليهما تجري الافعال والاحداث انطلاقاً من اولى خطوات الفعل الانساني نحو تلك المراجع (اخلاص ياس السامرائي ، 2006 ، ص82) ، والفنان انسان في مجتمع يتفاعل معه من خلال ما يرغب ويحب ويدرك وينفعل ويتخيل ويفكر ، وما الى ذلك ، فمادته او مرجعياته تلك تؤثر فيه ويؤثر فيها ، فضلاً عما يحمله من صفات شخصية موروثة خاصة به ، فيسعى الفنان بعدها لخلق اسلوبه الخاص بعوالم وعناصر متميزة تحمل هدفه الفكري والفلسفي والجمالي (ر. بوسكيه و ر. فاتيه ، 1969 ، ص361) .

واذا انتقلنا الى التحول الجديد الذي طرأ على مفهوم الاسلوب الذي بدأ استعماله منذ القرن الخامس عشر ، والموسوم بمصطلح الاسلوبية سنجد ان الأخير لم يظهر الا في بداية القرن العشرين ، أي انه وخلال القرون الفاصلة بين المصطلحين كان يوجد

مصطلح الأسلوب فقط ، والذي يفسر بانه النظام والقواعد العامة مثل أسلوب المعيشة ، أو الأسلوب الموسيقي ، أو الأسلوب الكلاسيكي في الملابس والأثاث ، أو الأسلوب البلاغي لكاتب ما ، ولكن بعد ظهور الأسلوبية اقتضت الدراسة على الحقول الأدبية وإن امتد بعض الدارسين الى الفنون الجميلة عامة (احمد درويش ، 1998 ، ص16) . وتعود جذور وارتباطات الأسلوبية بالبنوية والارث النظري الذي تركه الشكلايون الروس فضلاً عن ارتباطها باللسانيات في صيغتها السوسيرية (نسبة الى دي سوسير عالم اللغة السويسري) (صابر محمود الحباشة ، مصدر سابق ، ص37) ، فالنظرية الأسلوبية تقوم على اساس فرضية منهجية مؤداها ان المدلول الواحد يمكن التعبير عنه بدوال مختلفة ، مما يؤدي الى تعدد الاشكال التعبيرية ، على الرغم من وحدة الصورة الذهنية ، وان المقارنة الأسلوبية هي الوسيلة الوحيدة لكشف الخصائص المميزة لكل شكل تعبيرى ، أو استعمال فني أو لغوي (محمد كريم الكواز ، مصدر سابق ، ص68) .

وعليه حينما نتبنى مبدأ المقاربة بين الاصطلاحين او المفهومين (الأسلوب والاسلوبية) نجدها وبالرغم من تباعدهما الزماني وآلياتهما المنهجية المختلفة إلا ان الدرس الأسلوبى يشكل بداية لتأسيس نظرية اسلوبية ، أو هو خطوة نحو الدرس الأسلوبى ، فالأخير ليس جديداً ، وانما هو نشاط مارسه جميع المعارف التي اتخذت من الخطاب ميداناً لها ، وتجلت ملامحه في الدراسات الأدبية والبلاغية والنقدية والشروح الشعرية ، وان تكن هذه التجارب لم تتمكن من تأسيس الأسلوبية علماً مستقلاً إلا انها اسست لوجوده (يسام قطوس ، مصدر سابق ، ص104-105) .

ومن خلال عمليات الاطلاع والاحتكاك لأفكار الفنان النابعة من خبراته ومن احساساته خلال نشاطاته ، وكذلك من مشاركته للآخرين في الافكار ، هؤلاء الذين يعيشون معه والذين اتوا قبله ، وهذه الافكار بالنتيجة ستتغير وتؤثر فيه وفي أسلوبه (شاكر عبد الحميد ، 1987 ، ص124) . وتبعاً لتلك المؤثرات يمكن تقسيم الأسلوب الى قسمين :

أولاً : أسلوب الحقبة (الفتري) .

إن الأسلوب عموماً يقترب بحقبة معينة ومكان معين وجماعة معينة ، أو فنان معين كأسلوب فردي يعتمد على شخصية الفنان الواحد إذ هو أسلوب فرعي ينظمه أسلوب أوسع منه (أسلوب الحقبة) مثل الأسلوب الكلاسيكي والرومانتيكي والرمزي الذي يتمثل في مختلف الأشكال وفي مختلف الأماكن والأزمنة وهي ما يصطلح على تسميتها بـ(الأساليب الكبيرة) (توماس مونرو ، مصدر سابق ، ص2929) .

فعند دراسة الأسلوب الفردي نسعى إلى فهم العمل أو الدافع الكلي الخلاق للفنان الفرد , أما في دراسة أسلوب الحقبة فيمكننا التوصل إلى ذلك التجريد غير الواضح والمتناقض ذاتياً (كراهام هاف ، 1985 ، ص57).

وينظر إلى الأسلوب أو الطراز على إنه فكري أو تاريخي لكونه يظهر أساساً أو كلفة في فترة معينة من التاريخ , مثل عصر النهضة , أو عصر أسرة سنج (sung) في الصين , والأسلوب الفكري أو التاريخي يسمى ويحدد بالإشارة بنوع خاص إلى فن تلك الفترة مثل (طراز عصر النهضة) , أو(طراز لويس الخامس عشر) أحياناً تسمى الأساليب أو الطرز التاريخية على أساس القومية أو الشعب , مثل الطراز الياباني , الطراز الهندي , أو نسبة إلى ديانة معينة مثل الطراز البوذي أو الإسلامي... وهكذا تتكون طرز تاريخية من النوع القومي أو من النوع الديني , أو من أنواع أخر(توماس مونرو , مصدر سابق , ص100) .

ثانياً: الأسلوب الفردي (الشخصي) .

وفيه يقترن الأسلوب بماهية الشخصية المبدعة , بانفعالاتها وتداعياتها الاسقاطية سيكولوجيا والكيفيات الخاصة بمعالجاتها الفنية إذ يعرف الأسلوب بأنه شخصية الفنان ذاته . بل هي – أنا الفنان- متجسدة في ثانيا عمله الفني لوناً وخطاً وشكلاً وملماً وفضاءاً , وموضوعاً , وتقنيةً , وتعبيراً.. وقد يلزم بعض الفنانين مفردات أسلوبية تتسم بالبنائية العالية في حين يتسم آخرون بديناميكية التحولات الأسلوبية بين أسلوب وآخر , أو تحولات بينية ضمن مسارات الأسلوب الواحد ويقترن ذلك في حقيقة الأمر بجملة من المرجعيات والمؤشرات المعقدة الوجدانية منها والثقافية والبيئية والوظيفية , وعلى مستوى النضج والتحول الفني . فكما أنَّ الأساليب التي يتسم بها الناس عموماً تمتاز بتفردات كل منهم وخصوصية سلوكياتهم . نجد هناك خصوصية أسلوبية في عالم الكتابة والفن (داليا عبد الستار شعابث ، 2009 ، ص22) .

المبحث الثاني :

الزخرفة الاسلامية بين التقليد والابتكار :

عند الحديث عن فنون الزخرفة الاسلامية سوف نتصدر هذا الموضوع وبصورة تلقائية الاشكالية العقائدية التي وجهت صوب نتاجات الفنان المسلم والتي جاءت بالصد مع ما افرزته البنى الفكرية الوثنية التي بقي التخوف قائماً من استمرار

برائتها وآثارها النفسية حتى بعد تثبت دعائم الاسلام واستقراره ومن ثم توسع دولته الفتية حتى اضحى اتساعها الجغرافي يترامى بالاتجاهات الاربعة ، وفحوى هذه الاشكالية هو مفهوم التحريم الذي اعتمد في صدر الاسلام ، وبدأت معه عملية تصويب الانجازات الفنية المختلفة من قبل المشرع الاسلامي بتفعيل هذه السنة وابعاد تلك النتائج عن التشبه بخلق الخالق ، عبر تجاوز طرق التواصل المباشر لكل ماله صلة بأنماط الوجود الحي ، فاستتب الفنان المسلم بعد تزايد الدور الرقابي عليه من الداخل والخارج ومن خلال خبرته ومراسه وتناصه مع التحويرات الزخرفية للأقاليم الجديدة التي دخلها الاسلام واحتكاكه بباقي الفنانين من تلك البقاع المشتغلين بتلك الفنون ، وبما تكون لديه من ملكة الاقتباس والتمثيل ومن ثم التحوير والتركيب آليات اسلوبية متفردة انتجت معطيات منظومة فنية زخرفية جديدة قوامها التأصيل الثقافي لصالح الحضارة والفنون الاسلامية ، فأُست تلك الاشكال والتركيبات والمكونات بمثابة هوية ثقافية بكل ما امتلكته من رؤية وابتكار واسلوب اظهر لعناصرها الفنية ، لترتبط بعد ذلك بمزايا الفن الاسلامي ، بل وتهيمن على مقدراته ونتاجاته ، حتى استحق هذا الفن ان يكنى من قبل بعض مكتشفيه من المنقبين والآثاريين المستشرقين بعد اطلاعهم على شواهد ومقتنياته بـ (الفن الزخرفي) ، كون صلة التتميط بين انواعه واشكاله ونماذجه كانت تلقي عند المحور التشكيلي والتركيبى والتمثيلي (الاسلوبي) لذلك الفن .

ولم يكن من السهل على الفنان المسلم وهو في خضم تلك المؤثرات المتباينة ان يتحول ببنائه الفكرية والابداعية عن جملة من تلك الاسقاطات الاسلوبية ليمتهن ويتجاوز الكثير منها على حساب ما وصلت اليه نباهته الفنية ومقدرته الاسلوبية من مستوى استطاع به ومن خلاله ان يتصرف بالمعطيات والتكوينات تلك والتي تعود في اصولها ومرجعياتها الى حضارات وثقافات متباينة ، بان يستطرد محتواها الكلي ليحيله الى منتج ذي هوية وطابع خاص يستطيع من خلاله فتح بابا التواصل على مصراعيه مع حضارته ومفاهيمه العفائية ، وبالتحديد مع هويته الاسلامية ، وبمعنى آخر فان الفنان المسلم وفي الفترة التي اشبع بها من الاحتكاك ومزاولة معطيات فنية زخرفية ذات بنية اسلوبية مقدرة مسبقاً ، ومتخمة باستقراءات واستنباطات معتققيها ومزاوليها من الثقافات المختلفة ، وهي في الاساس منتحية منحى التغريب المنعزل في اصوله ومقوماته المفاهيمية عن مواضع البيئة والثقافة والمفاهيم الاسلامية ، فقد اقام ماهيات فنية استنباطية ليست مقطوعة تماماً عن مقدماتها المؤثرة ، انما هي في الواقع امتداد ذي منحى استعاري مختلف ، اسس مبادئه واساليه ذلك الفنان ليكون حلقة الوصل بين ما اعتنقه من جانب فني تجريدي يتماشى والاحكام الفقهية الضاغطة

من ناحية تلك الممارسة الجمالية ، وبين التحول الفكري العقائدي المتمثل بمبادئ التوحيد والوحدة ممن اشاع اصولها ومرجعياتها المفاهيمية الدين الاسلامي الحنيف ، فاضحت تلك الممارسات الفنية بمثابة منحى فكري متحول باتجاه خدمة الاغراض الفنية والجمالية والمفاهيمية لذلك الفن ، لتعطي تلك الاتجاهات التحولية بعد ذلك اكلها بان تفوقت على مرجعياتها من ناحيتي الكم والكيف ، إثر توالي وتباين الطرز المستنبطة عبر العصور والمراحل المنشقة عن الفن الاسلامي والمتخلفة عنه .

ومما تجدر الاشارة اليه ان فن الزخرفة الإسلامية استمد مكانته من نزوع أربابه إلى تخليد وحدانية الله فأصبح فناً معززاً مرغوباً فيه ، ينشد فيه المسلم واسطته للتعبير عما انطبع عليه من خلال تذوقه للجمال الذي حُظر عليه التعبير عنه بواسطة تصوير الموجودات ذوات الارواح ، وإجمالاً فالفنون الزخرفية الإسلامية بأنواعها المختلفة يعود الفضل في نشوئها ، وازدهارها إلى علاقتها الصحيحة بالدين الإسلامي وكتاب الله (فيليب حتي ، 1991، ص164) ، وعليه فان وحدة العقيدة المتمثلة بالدين الإسلامي كانت هي الأساس الذي جمع بين ثناياه الآليات الاسلوبية التي تحققت مع المدارس الفنية الزخرفية التي سبقتها وأبرز فيها سمات التشابه المشترك ، وقد نتج عن هذا التحول الاسلوبي فناً جديداً تميز عن الفنون التي سبقتها ، وحتى التي جاءت من بعده (عبد المعز شاهين شاهين ، 1994، ص138) ، ولعل من اهم ما يميز الفنون الاسلامية هو تنوعها الكبير ، إلا انها وفي الوقت ذاته تمتاز بوحدها وتلك هي صفة اصلتها الاسلوبية ، فذلك الوحدة تبلغ من القوة والتماسك ما يجعل مظاهرها المختلفة تتحدر تدريجياً لتلتقي بمصب واحد لتستمد روحها من الهام واحد مهما تباينت عناصرها ، او تنوعت اشكالها ، أو تعددت خاماتها ، على انه وكما ذكرنا سابقاً من ابرز ما يميز الفن الاسلامي انه فن زخرفي ، فقد تناص الفنان المسلم مع كل ما وقع عليه نظره من عناصر طبيعية سواءً اكانت نباتية ، أم حيوانية ، أم آدمية لتحقيق اساليبه الزخرفية الاصلية ، فقد كيّف هذه العناصر وجردها عن شكلها الطبيعي (محي الدين طالو ، 1986، ص68) ، وهذا النمط من الاسلوب ألا وهو مخالفة الطبيعة وعدم تمثيل او تصوير ذوات الارواح يعود مصدره الى العزم على الفرار من مظاهر العالم لحقارتها ولشبهتها ، وكذلك الرغبة في طي الطاقة البشرية تحت اداء إنما هو تجريدي بالطبع (بشر فارس ، 2017، ص15) . فمقتضى الحال في عمليات الاظهار المبنية على اسس ومقومات تستلّب معها عيانية الظواهر المتحققة في عالمها المحسوس ، لم يكن ليتحقق ضمن مشخصات النتاج البصري للفنان المسلم لولا تلك النظرة الدونية من قبله للعالم المادي ، فكل ما يتمظهر ضمن مسوغات هذا العالم إنما هو بالنتيجة تقليد للأصول والمعالم الابدية المتجلية في عالمها المابعدى او السماوي ،

وذلك بالتحديد ما آل اليه المفهوم المعرفي والجمالي الافلاطوني ، فكل ما هو مقر ضمن المشروع الحسي في عالمه المادي انما يكون مصيره الى الزوال والعدم ، وبالنتيجة فان تلك المظاهر على وفرتها وملاصقتها الوجودية للكائن العاقل ، وانعكاسها المباشر في آلاته الحسية ، فهي بالنتيجة تتقاطع مع مفاهيمه العقلية التي ترنوا الى العوالم الميتافيزيقية المعبر عنها ضمن الخطاب القرآني المجيد وبأكثر من شاهد ، ومنها قوله جل وعلا : ﴿ قُلْ أُوْنَبِّئُكُمْ بِخَيْرٍ مِّنْ ذَٰلِكُمْ لِلَّذِينَ اتَّقَوْا عِنْدَ رَبِّهِمْ جَنَّاتٌ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ خَالِدِينَ فِيهَا وَأَزْوَاجٌ مُّطَهَّرَةٌ وَرِضْوَانٌ مِّنَ اللَّهِ وَاللَّهُ بَصِيرٌ بِالْعِبَادِ ﴾ (آل عمران 15) ، وذلك بالتأكيد هو الدافع الاكبر الذي تتحى معه الفنان المسلم عن تمثيل ومطابقة الواقع المادي ، وابرار خصائصه ومكوناته ومظاهره كما تتجلى وتتعكس عبر آله الباصرة ، فهو اذن منطلق ومنحى روحي حدسي يستلزم تفعيل الجانب الروحي على حساب الجانب المادي للوصول الى مقتربات فكرية تمس فحوى المضمون العقائدي وغاياته التطهيرية .

وتبعاً لتلك الممارسات الفنية الزخرفية شاعت وضمن العصور الاسلامية المتلاحقة مجموعة من الاساليب او الطرز البنائية للتشكيل الزخرفي انواع وعناصر مختلفة يمكن تقسيمها وبحسب انتماءاتها المظهرية المجردة الى :

- 1- الزخارف النباتية (شكل/1) : يقوم هذا النوع من الزخارف على مبدأ التكرار والتجريد الذين شاعا في أنواع الزخرفة العربية الإسلامية ، فكانت النباتات بكل تفاصيلها من أوراق ، وأغصان ، وعناقيد ، وأوراد تمثل الوحدة الزخرفية والاسلوبية الشائعة في التشكيلات الزخرفية تلك ، ثم اصبحت محمولاتها المتشابكة والمتشعبة تلك مهاداً أو جزءاً مكماً ومتداخلاً مع انواعها المختلفة وعند ذلك اطلق عليها تسمية زخارف التوريق أو الارابيسك (شاكر حسن آل سعيد ، 1988، ص202) .
- 2- الزخارف الهندسية (شكل/2) : جاء ميل الفن الزخرفي عموماً نحو التجريد وذلك عن طريق صياغة المظاهر الطبيعية بأسلوب هندسي ، بمعنى ان الأشكال الهندسية المتواجدة ضمن تشكيلات هذا النوع من الزخارف لا تمثل صيغاً رياضية ، بل هي أشكال تجريدية احوالت الى نماذجها الطبيعية (اكرم قانصو ، 1995، ص110) .
- 3- الزخرفة الكتابية (شكل/3) : إن قيمة الخط ومكانته عند المسلمين هو ذروة الشرف والتقدير لأنه لغة القرآن ، فاستفادوا تبعاً لذلك من قدرته على التشكيل لان فيه اللبونة والتمائل والتناظر وتعدد المساحات وتنوع الوحدات ، كما انه يحتفظ في ذات الوقت بتجريدته الذاتية كنص قابل للقراءة ، ولكن على أساس تحويره إلى لغة زخرفية بحتة ، وذلك عن طريق الاعتماد في صياغته مع وحدات زخرفية اخرى (عبد الحسين علاء ياسين ، 1995، ص49) .

4- الزخارف الآدمية (شكل/4) والحيوانية (شكل/5) : لم يتفاعل الفنان المسلم مع أشكال الحياة ليحاكيها في فنه وإنما كان يبتعد عن تشبيهها قدر الإمكان إيماناً منه بحرمة تمثيلها بتفاصيلها لتتقى سريرته تجاه الخالق الأوحد لذا لم يكن يرسم هذه الكائنات وأولها الإنسان لذاتها ، وإنما يتخذ منها بأسلوبيته المنفردة عناصراً زخرفية يكيّفها ويحوّرها بحيث يحقق أغراضه الجمالية البحتة من خلالها (ابو صالح الالفي ، 1969، ص117) .

المبحث الثالث :

مقاربات التحول الاسلوبي لطرز زخارف سامراء واسهاماتها العقائدية والوظيفية :
 اتسمت جل التشكيلات الزخرفية التي كان منشؤها العياني الاول في العصر الاموي ، بغض النظر عن الشواهد النظرية للمؤرخين التي اقرت بوجود فن زخرفي في الفترة التي سبقت ظهور الاسلام واستمرت تبعاتها النتاجية لتلتقي مع العصر الاسلامي مع بدايات ظهوره في الجزيرة العربية ومن ثم امتداده الى بقية بقاع العالم الاسلامي لما بعد الفتوحات ، إلا أن تلك الشواهد لم تؤيد ظهور طراز زخرفي موحد يعتد به ضمن تلك الفترة الجاهلية ، عليه فان الدارسين والباحثين في الفنون الزخرفية الاسلامية ينطلقون في ابحاثهم ودراساتهم من اولى التشكيلات الزخرفية التي لا تزال الكثير من شواهدا شامخة لحد الآن في بادية وحضر بلدان الشام ، الحاضنة الجغرافية لكل ما آلت اليه مخلفات ونتاجات وشواهد العصر الاموي ، والذي يمثل قمة التواصل والاتصال الحضاري والثقافي للأمة الاسلامية الناشئة مع مجاوراتها من الحواضر التي مَصّرَها الاسلام ، ممن كان يقبع معظمها تحت وطئة الإمبراطوريتين البيزنطية والساسانية .

فقد اقتبست الفنون الاسلامية في بداية نشأتها وتكونها من اساليب الفنون الساسانية والبيزنطية والقبطية والصينية ولكنها بعد ان ازدهرت وقوى سلطانها اقامت لها صروحاً فنية من الاساليب الزخرفية الاصلية لتعكس بعدها مبدأ التأثير بتلك الحضارات فاضحت هي السبابة في ذلك (زكي محمد حسن ، 1938 ، ص50) .
 ولعل تلك المؤثرات كانت هي الاخرى مساراً وتبعاً لاصول سابقة ، فعندما يتاح لنا التتقيب عن الاسس الفنية التي اضطلعت بها الحضارات السابقة ، نجد بانها تتوارث عائدياتها الحضارية والفنية والثقافية ممن سبقها او ممن تنتمي باصولها اليه ، فمن المعروف ان الحضارة اليونانية قد اخذت الكثير من الحضارتين العراقية والمصرية ، وبالأخص الحضارة العراقية القديمة وهو ما اثبته المؤرخ العالمي (وول ديورانت) حينما قال : بأنه من العراق لا من مصر جاء اليونان الجوالون الى دويلات مدنها

بالقواعد الأساسية لعلوم الرياضيات والفلك والطب والنحو وفقه اللغة وعلم الآثار والتاريخ والفلسفة ، ومن دويلات المدن اليونانية انتقلت هذه العلوم الى روما ، ومنها الى الاوربيين والامريكيين ، وليست الاسماء التي وضعها اليونان للمعادن ، وابراج النجوم والموازين والمقاييس ، ولآلات الموسيقى ولكثير من العقاقير ، ليست كلها الا تراجم لأسمائها البابلية الى اليونانية (ول ديورانت ، ج1 ، 1988 ، ص262) ، وحتى في الآلهة فعشتار البابلية هي استارثي عند اليونان ، وهي النموذج الذي صاغ اليونان على امثاله آلهتهم أفروديت ، والرومان فينوس (المصدر السابق ، ج2 ، ص215) . وبعد ان آلت التركة اليونانية الى روما تحولت بعد افولها وعبر امتدادها نحو الشرق الى ما عرفت بالإمبراطورية البيزنطية الى باقي المدن التي رزخت تحت سيطرتها وهما الشام ومصر ، لتعيد تلك الحضارة صياغة وتنشيط دعائمها الفنية والثقافية عبر الشاميين والاقباط الذين اقتبسوا الكثير من تلك الاصول ومارسوها كطرز شاعت ضمن حدودهم الجغرافية ، وفي قمة ثرائها وعطائها الحضاري اعطت الحضارة العراقية القديمة الكثير من اشاعاتها الحضارية للبلاد التي احتكت بها او التي جاورتها امثال الحضارة الساسانية التي اقتبست منها الكثير .

فقد اخذت الوحدات الزخرفية الساسانية الكثير من مثيلاتها من النمط الآشوري (احمد احمد يوسف و محمد عزت مصطفى ، ب.ت ، ص30) ، فضلاً عما ظهر من الحشوات الزخرفية والوان التزجيج من الازرق السماوي ، والاخضر السندسي ، والاصفر الذهبي ، والاحمر الخمري ، والتي لا تختلف عما كان شائعاً ضمن الاعمال الآشورية التي سبقتها (ابو صالح الالفي ، 1969، ص52) . وايضاً طلاء الجدران ومن ثم زخرفتها من قبل الساسانيين والتي تعود هي الاخرى الى اصول آشورية (عبد المعز شاهين ، 1994، ص137) ، فقد اشتهر العراق منذ العصور القديمة بالزخرفة المعمارية المنفذة على الجص ، فبلاد الرافدين غنية بحجر الكلس الذي يحرق ويسحق ويطحن للحصول على تلك المادة ، وهو في البدء استخدم كداعم اساسي في البناء ثم تحول كمادة لطلاء الجدران ايضاً ، بعدها زينت هذه الجدران بالرسوم المائية ، ولاحقاً ظهرت الزخارف المحززة ثم المحفورة على الجص ، ومن اقدم الزخارف الجصية التي اكتشفت في العراق تعود الى مدينة آشور جنوب الموصل ، والى مدينة الوركاء قرب السماوة جنوب العراق ، واستمرت تلك الزخارف بالتطور وصولاً الى العهد الاسلامي الذي استمر فيه العراقيون على ما كانوا قد اعتادوا عليه في زخرفة الابنية بالجص وتشهد على ذلك المخلفات الاثرية التي ترجع الى عصر اسلامي مبكر في البصرة والحيرة وغيرها من مدن العراق ، وفي نهاية القرن الثاني للهجرة كشفت حفائر اثرية في موقع (اسكاف بني جنيد) والتي تعرف خرائبها اليوم بـ(سماكا) عن

بقايا مسجد وقصر زين بهو الاستقبال والايوان فيه بزخارف جصية (شكل/6) متطورة تعتمد بشكل اساس على الموضوعات النباتية التي تحصرها وتؤطرها اشرطة ذات زخارف هندسية (عبد العزيز حميد ، 1985 ، ص371-373) ، (فن الحفر على الجص هو من الفنون المعروفة في العراق قبل الاسلام وقد حظي باهتمام كبير في العصر الاسلامي) (عيسى سلمان وآخرون ، ج2 ، 1982 ، ص52) .

وما طرز زخارف سامراء التي تمثل موضوعة البحث إلا امتداد لذلك الارث الحضاري والمعماري الذي تعود اصوله الى ازمان بعيدة ، وقد ارتتينا الشروع في التمهيد لتلك الاصول الحضارية لإبعاد الكثير من الآراء التي تخوض في تبعية أي اثر او شاهد او دليل فني وجد على هذه الارض المعطاء او غيرها من الحواضر الاسلامية ، لترجع به الى اصول ساسانية او بيزنطية او قبطية ... ، اعتماداً على اراء أما غير مدروسة ، أو غير محايدة .

وعلى العموم فقد مثلت طرز زخارف سامراء الاسلوب العباسي باجلى مظاهره وافصح مميزاته الصريحة التي كانت اساسا للزخارف العربية الاسلامية بالنماذج الجصية المكتشفة في عمائر مدينة سامراء التي كانت على هيئة وزرات تغطي الجدران من الداخل الى ارتفاع المتر تقريباً في قصر (الجوسق الخاقاني) و (بلكوارا) و (العاشق) ، والمعروف ان الخليفة المعتصم انشأ هذه المدينة عام 221هـ / 836م ، واكمل بناؤها وزاد اتساعها ثم هجرت في مدة قصيرة لا تتجاوز سبعة واربعين عام (836-883م) بقيت سامراء خلالها مقرا لثمانية من الخلفاء (م.س.ديماند ، 1982 ، 91-92) .

وتدرجت تلك الاساليب في عدة مراحل متتالية من التطور اطلق عليها اصطلاح الطراز الاول والطراز الثاني والطراز الثالث ، وحصل التحول الاسلوبي ما بين تلك الطرز خلال فترة لا تزيد على الربع قرن تبعاً للحاجة الشديدة للاقتصاد في الوقت والجهد الذي تتطلبه عملية تغطية الجدران بالزخارف بفعل حركة العمران السريعة في المدينة آنذاك ، والتي فرضت على الفنانين تلبية المطالب المتزايدة للبناء والزخرفة ، فلبأوا الى محاولة التبسيط التي ادت الى ظهور الطرز المذكورة التي تباين بعضها عن بعض من ناحية العناصر والمميزات الفنية واسلوب التنفيذ (عبد العزيز حميد وآخرون ، 1982 ، ص74) .

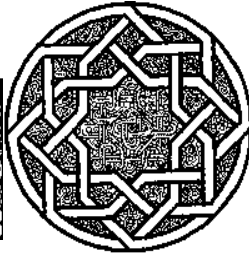
فالطراز الاول تغلب على عناصره اوراق العنب الخماسية والثلاثية الفصوص المتجهة نحوى الاعلى ، مع عناقيد عنب ثلاثية الفصوص تتدلى الى الاسفل ، تفصل بين تلك العناصر عروق ملتوية دائرية ، فضلا عن باقي العناصر الزخرفية من كيزان الصنوبر والمراوح النخيلية ، وقد حصرت تلك العناصر النباتية التي تمثل

اجزاء نبات العنب داخل اطر هندسية سداسية الشكل (م.س. ديماندا ، مصدر سابق ، ص93) ، أما الطراز الثاني فنجد هناك تحول اسلوبي واضح عما سبقه ، وبالنتيجة فقد اصبحت الاشكال المحفورة اكثر تجريداً وابتعاداً عن مثيلاتها في الطبيعة ، اذ دفعت الحاجة الى الاقتصاد بالوقت والتكاليف نتيجة كثرة زيادة الطلب وتوسع العمران الى تبسيط الاشكال والابتعاد عن الخوض في تفاصيلها وكبر حجمها واقتضاب الارضيات فيما بينها وتحولها الى اخاديد ضيقة حلزونية الشكل قليلة العمق ، وتحولت العناصر الى وحدات مستقلة بنفسها بعد انعدام الاغصان والفروع الحلزونية (فريد شافعي ، 1994 ، ص419) ، أما التحول الاسلوبي الاكبر والاطهر فقد تحقق في الطراز الثالث الذي تجرد تماماً بعدما اصاب التحوير الشديد عناصره الزخرفية ليستلها بصورة تامة عن مرجعياتها في الطبيعة ، فتلاصقت العناصر بعد انعدام الارضيات تماماً واصبحت ذات قطاعات محدبة وجوانب مشطوفة اضفت عليها شيئاً من الظلال والتجسيم .. وقد تم تنفيذ الزخرفة وخلافاً لطرزها السابقة المحفورة باليد ، عن طريق القوالب ، وتلك الطريقة من الحفر المشطوف والانتاج بالقوالب هي طريقة شبه صناعية ادت الى الاقتصاد في الجهد والوقت والتكاليف ، وذلك لسهولة تكرار الوحدات الزخرفية على السطح وسرعة تنفيذها الذي اقتضته ظاهرة التوسع العمراني في مدينة سامراء (عبد العزيز حميد وآخران ، مصدر سابق ، ص76) .

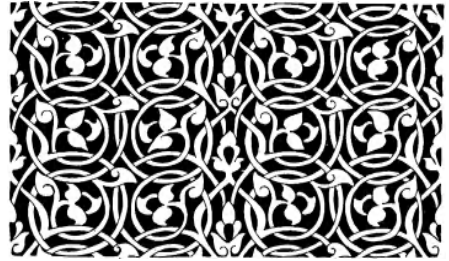
وباستعراض تلك المقاربات المظهرية والادائية للطرز الزخرفية الثلاث يتبين وبشكل قاطع مقدار التحول الاسلوبي الذي ألم بتلك التكوينات الجمالية تبعاً لتزايد الطلب وشيوع مظاهر التحلية والتزييق لتشمل جميع اجزاء العمائر بنوعها المدني وحتى الديني في مدينة سامراء الاسلامية ، كما وان مبدأ التحول الشكلي باتجاه اسلوب التجريد ، والذي جانب تلك التشكيلات الزخرفية وبمراحله المتعاقبة لم يكن دخیلاً على معطيات التوجه الفعلي للفن الزخرفي الاسلامي ، كونه ومنذ البوادر الاولى لظهور تشكيلاته اعتنق ذلك الفن مبدأ التجريد كسياق عام بحكم التشريعات الفقهية التي حجّمت بل والغت دور التشكيل الواقعي ضمن انساقه البنائية المعتمدة في نتاجاته كافة ، حرصاً منها للحفاظ على الطابع العام المواكب لمسار العقيدة ومنحائها الملنّزم .



شكل 3/



شكل 2/



شكل 1/



شكل 6/



شكل 5/



شكل 4/

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري :

- (1) يستند مبدأ الأسلوب وبصورة جوهرية على الجانب الذاتي للإنسان ، وما يحتازه من امكانيات فكرية وخيالية لخلق معطى يتوافق مع ميول واتجاهات ومؤثرات وخبرات الشخصية المقترن بها .
- (2) تنتمى القدرات الحسية والفكرية والعقائدية في خلق وتشكيل السمات والتحويلات الأسلوبية التي تكون لصيقة بالذات المبدعة ، بل اشير إليها بانها هي الذات بعينها .
- (3) تعود مقتربات الأسلوب الى مفاهيم وروى رافقت الفكر الناضج منذ ازمان بعيدة ، الا انها لم تتحول الى مسار نظري ممنهج الا مع دخول الأسلوبية معترك الدراسات النقدية وخصوصاً مع ظهور ما يعرف بالدراسات النقدية الحديثة التي بدأت مع ظهور البنيوية .
- (4) انشطرت مواصفات الأسلوب والتحول الأسلوبي الى اتجاهين احدهما سمي بالأسلوب الفكري ، والذي يختص بدراسة التحويلات الأسلوبية خلال الحقب او الفترات التاريخية أو الاتجاهات القومية او الدينية ، والآخر سمي بالأسلوب الفردي او الشخصي والذي اتجه بالتركيز على دراسة الشخصية المبدعة والمميزة بمؤشرات اسلوبية جديدة .
- (5) اقترنت الزخرفة الاسلامية ومنذ المؤثرات الاولى التي رافقتها بالتحول نحو صفات التجريد ، كونها الانسب في مفارقة الموانع والمحرمات الفقهية التي ابعدت الفنان المسلم عن تشبيه او محاكاة ذوات الارواح ، ومن جهة ثانية فان صفات او مظاهر التجريد كانت بمثابة آليات للتواصل والتلاحم مع مبادئ الدين الاسلامي الحنيف الذي يشيخ بنظر الانسان المسلم عموماً عن ظواهر العالم المادي والحسي الفاني لتوثيق صلاته الروحية بالعالم الابدي الاخروي .
- (6) تفرعت المبتكرات والتكوينات الزخرفية في اصولها الشكلية الى نباتية ومنها زخارف الارابيسك ، وهندسية ، وكتابية ، واخرى جردت الهيئات من ذوات الارواح من صفاتها وملامحها الواقعية لتحيلها الى انواع من الزخرفة الآدمية والحيوانية .
- (7) رافقت مظاهر التحول الأسلوبي السريع لطرز زخارف سامراء عوامل الانشاء والاعمار والازدهار الحضاري الذي شهدته هذه المدينة ابان نشوئها وتطورها السريع وخلال فترة زمنية قصيرة ، فازداد الطلب على تلك النتاجات مما حدا بالفنان المسلم الى ابتكار طرق جديدة اكثر ملائمة وسرعة في اخراج نتاجاته تلك ، باعتماده الأسلوب التجريدي البحت لتتحول معه تلك الطرز في مراحلها الاخيرة الى مجرد قوالب بتعيينات شكلية مبسطة وبطرق حفر مبتكرة .

الفصل الثالث (إجراءات البحث)

أولاً : مجتمع البحث :

- 1) اشتمل مجتمع البحث على الاشكال الزخرفية باختلاف انواعها واشكالها وطرزها والتي دخلت ضمن النتاجات الفنية التي رافقت مراحل ظهور وتطور اساليب الزخرفة الاسلامية .
- 2) اعتمد الباحث في تجميع نماذج مجتمع البحث على ما وجدته من المصورات الملحقة مع المصادر العربية ، والأجنبية ، اضافة الى اعتماده على المصورات المتوفرة على شبكة المعلومات العالمية (الانترنت) .

ثانياً : عينة البحث :

تم اختيار نماذج مصورة مثلت الطرز الثلاث لـ زخارف سامراء ، وتم اختيار عينة البحث كونها شكلت محور البحث ومجال دراسته .

ثالثاً : أداة البحث :

اعتمد الباحث المؤشرات النظرية التي انتهى اليها الاطار النظري مستثمراً المقولات الجوهرية منها والتي تسهم في اغناء التحليل وتوجيهه الوجهة العلمية الصحيحة .

رابعاً : منهج البحث :

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عينة البحث الحالي .



خامساً : تحليل العينة

نموذج (1) :

اسم الزخرفة	الطراز الزخرفي الاول
المكان	سامراء
العصر	العباسي
التاريخ	القرن الثالث الهجري

يُظهر النموذج الحاضر من العينة لوح زخرفي او شريط طولي لزخرفة منقوشة على الجص مثلت البؤرة الوسطية لأشكالها زخارف نباتية من اوراق وثمار واغصان العنب وانصاف مراوح نخيلية وكيزان صنوبر القريية نوعا ما من الواقع ، وقد احيطت تلك التشكيلات النباتية بأشكال وهيئات هندسية من اشطرة سداسية ومثلثة ومستطيلة ملئت بتفاصيل هندسية من خطوط متكسرة وحببات دائرية .

المحتوى الزخرفي الذي مثلته عينة الطراز الاول لم تؤثّق صلتها بعد في جانبها التواصل مع المعالجة التجريدية الصرفة في عمليات الانشاء والنمذجة ضمن اصولها الاسلامية ، فكل المواضع العينية المطبقة ضمن القالب البنائي الحاضر لم تركز على سياق محدد بقدر تضمينها لمجردات عولجت معها المقاربات الحسية النباتية بصورة مفصلة شكلا ومهمشة مضموناً ، فهي وبتأثير نوازع التحريم لم ترتقي الى مرتبة التطابق او المحاكاة مع مرجعياتها ، فاقترنت مضامينها على معاني مجازية غير مطابقة للواقع ، محاولة الابتعاد ومن خلال رؤية واسلوب الفنان المسلم من ناحيتي الشكل والمضمون عن روابطها الحسية .

والمؤشرات المباشرة التي عكسها النموذج الحاضر انما تعطي مدلولاً عن معطيات التحول الاسلوبي الذي حدا بتلك الرموز ، او بالأحرى باصولها واسسها الانشائية الى ان تتشكل بقرينة مستتبطة لا ترتقي او لا تتواصل مع نماذجها التاريخية الا بكونها مثلت جانباً من جوانب الاستخدام الوظيفي والجمالي والتزويقي للاماكن التي تتواجد فيها ، وبصورة مطلقة فان المؤثرات البيئية والثقافية والعقائدية قد ظهرت او قوّمت المعطى العياني العام لهذه الزخرفة لتحيلها الى مدرك اسلوبي مميز يمثل اولى درجات التحول ضمن هذا الفن في جانبه الاسلامي .

فالرؤية الفنية المرتكزة في نواحيها الانشائية على مبادئ عقائدية صارمة قد ظهرت واضحة للعيان ، جراء التهميش المتعمد للطابع الحسي الذي عكسته تلك النماذج ، فليست المحمولات الفكرية او الوجدانية بخافية في مؤثراتها ضمن التكوينات الحاضرة ، بل لم تستقر مسارات التحول الاسلوبي لتلك التشكيلات الا بمعية مآلات عقائدية ثابتة وواضحة في مؤسساتها ومراحل بنائها الصحيح للشخصية المسلمة .

نموذج (2) :



اسم الزخرفة	الطراز الزخرفي الثاني
المكان	سامراء
العصر	العباسي
التاريخ	القرن الثالث الهجري

العينة الحاضرة تمثل احدى التشكيلات الزخرفية التي تعود للطراز الزخرفي الثاني من طرز زخارف سامراء ، وقد مثلت مرموزاتها تكوينات شكلية اقتصر على اشكال دائرية ولوبية متداخلة ومتشابكة . فصلت بينها قنوات محفورة لتعطيها اشكالها وتميزها عن المهاد المتداخل معها من جهة ، ولتكتل عناصر تلك التكوينات ضمن مساحات محاطة بحدود هندسية .

عمد الفنان المسلم في تصويره لنماذجه البنائية الزخرفية ضمن طرازه الثاني الى مجانية الآليات التجريدية وبصورة اكثر حضوراً وممارسة مما وجدناه في الطراز الاول ، مما شكل تحولاً اسلوبياً واضحاً في هذا الطراز عما سبقه ، فالبنية الفكرية التي امتلكها الفنان المسلم قد اهلته الى ان يسير اغوار التجديد والتحوير على رموزه الزخرفية ويستل من تفاصيلها اكثر واكثر ليحتاز معها اسلوباً يثبت انتماؤه الى المعالجة التجريدية ، فاصل المحور البنائي والتصميمي لهذه النتاجات في عمومها نجده قد اقيم على مرتكز عقائدي لا يقيم وزناً ولا اعتباراً للمحمولات الحسية في وجودها الواقعي ، كونها تمثل عالماً فانياً وزائلاً لا يعطي لمن يتبنى محاكاته وتفضيله سوى ان يحرم من ملذات العالم الاخروي الابدية ، وهذا الانجراف المادي انما يركز بكيفياته على ماهيات حسية بحتة ، ليس لها اي صلة بالجانب الروحي الذي خص الخالق جل وعلا الانسان او الكائن العاقل به .

أما في الجانب الوظيفي فلم يتوانى الفنان المسلم من التمسك بالإحالات الجمالية التي تعكسها تلك الرموز الزخرفية ليبني منها منظومة استهلاكية تسد حاجات الفرد

ضمن بيئته المعاشة ، ليوالكب مديات التطور والتوسع العمراني والبنائي والسكاني الذي شهدته مدينة سامراء بعد تأسيسها على يد الخليفة المعتصم ، وقد شملت ابعاد التحول الاسلوبي ضمن هذا الطراز الابقاء على الخطوط العامة لعناصر وتكوينات الزخرفة في طرازها الاول ، مع محاولة جادة في استلاب القوالب البنائية لتلك العناصر من مقوماتها الطبيعية وبصورة اكثر صرامة وحضوراً من السابق ، فاضحت تلك المفردات تعيش حالة من الترقب الوجودي خوفا مما سيلحقه بها الفنان المسلم من خسائر مادية في نسيجها البنائي الظاهر . وتلك التحولات الاسلوبية الواضحة انما تشير وبصورة مؤكدة الى مقدار الملكة الفنية المميزة التي احتازها الفنان المسلم ليصل وخلال فترة قصيرة الى تلك النتائج الاسلوبية المبهرة .

نموذج (3) :



اسم الزخرفة	الطراز الزخرفي الثالث
المكان	سامراء
العصر	العباسي
التاريخ	القرن الثالث الهجري

الشكل الزخرفي الحاضر في العينة موضوعة التحليل يمثل لوحاً زخرفياً من مادة الجص نقش عليه خطوط لولبية واشكال هندسية من مستطيلات ومعينات متكررة ومستمرة الى ما لانهاية دون أي قطوعات او حدود تحجب من حركتها ، إلا تلك التي تحيط بالشريط او الافريز لغرض تحجيم ابعاده تبعاً للمحل او الجدار الذي يشغله .

يظهر النموذج الحاضر قمة ما وصلت اليه البنية التحليلية والتركيبية للفنان المسلم ، فقد اصبح جلياً للقارئ والمنتبع والباحث في اصول واشكال وتباينات تلك الانواع او الطرز الزخرفية وبصورة قاطعة بان حدود الابداع للبنية الفكرية لذلك الفنان قد اجتازت مراحل لم يصلها معه احد ، مستثيراً بقبس الواعز العقائدي قبل كل شيء ، والذي بنى لهذا الانسان صرحاً معنوياً وروحياً رصيناً مكنه من الولوج الى اعماق روحه التي افاض الله بها عليه ، ليطلع على المفاهيم الحدسية التي ارسى معها مهاراته الفنية واضفى عليها مقوماتها الابداعية التي لا تحدها حدود ، وبالتالي اضفت

تلك الاستنارات الروحية تجليات مظهرية واضحة على طرازه الحاضر ، فلم يكتفي الفنان هنا بمجرد سلوك اتجاه التجريد وتبني منطلقاته ، انما تعداه الى تحول عام في طريقة التشكيل وتقنية الحفر ، فانتج اسلوباً يمتزج فيه الطابع الجمالي الوظيفي المتمثل باستحداث طريقة لصب القوالب تمكنه من تجاوز مراحل طويلة من الجهد والعمل الشاق ، وذلك لسد الحاجة المتزايدة لتلك النتائج المميزة .

فاضحت مظاهر التحول الاسلوبي على اوجها في هذا الطراز كون الفنان المسلم استنبط آليات تقنية وتشكيلية مبتكرة وغير مسبوقة ، وبالطبع فان ما افضت اليه عمليات التحوير والتجريد والتصنيف انما تزامنت مع ما آلت اليه مفاهيمه العقائدية في جانبها الروحي ، فوصل بتلك المفاهيم الى قمة الشعور الحدسي الذي مكنه من اخراج هيئاته ومكوناته الزخرفية بحلتها تلك . ولا جدال فان تعميق جانب الرؤية الروحية ضمن حقلها التطويري العقائدي قد افضى الى ترصين نسق شعوري ينحى منحاً جوهرياً في تثبيت معالم الوحدة البنائية والمفاهيمية والروحية ما بين الشكل والمضمون .

الفصل الرابع (اجراءات البحث)

أولاً : نتائج البحث :

- (1) اتسمت آليات التحول الاسلوبي بسيرورتها المتعاقبة بدءاً بالطراز الاول وانتهاءً بالطراز الثالث ، على مقتربات شكلية مدروسة بدقة وعناية فكت ارتباطها بجملة الاصول الزخرفية السابقة عليها .
- (2) اعطت التكوينات الزخرفية المبتكرة واقعاً فنياً ينم عن نبوغ نوعي في البنية التشكيلية الزخرفية للفنان المسلم الذي استطاع وخلال فترة زمنية محدودة من الاسهام بتحول اسلوبي مبهر في مجال التشكيل الزخرفي .
- (3) امتلكت التكوينات الزخرفية للطرز الفنية الثلاث طاقة معنوية خلاقة من خلال اسهاماتها البنائية المتباينة والتي نحت باتجاه التجريد لتشكل محوراً تأويلياً يتضافر بكل دلالاته مع المنظومة العقائدية للدين الاسلامي الحنيف .
- (4) حملت نماذج العينة تحولات اسلوبية متدرجة ومتقاربة في الشكل العام وطريقة أو آلية الحفر ، بعكس العينة (3) التي خرجت تماماً عن المسار التنظيمي والبنائي والتقني الذي افناه في النماذج السابقة .
- (5) اقتصرت الاشكال والانواع الزخرفية في جميع نماذج العينة على الاشكال النباتية والهندسية ، دون اي ادخالات نوعية اخرى .

- (6) سلك التحول الاسلوبي في نماذج العينة مساراً تجريدياً متدرجاً من قريب الشبه نوعاً ما بالمرجعيات الواقعية في العينة (1) ، الى تجريدي تماماً ولا يمت بصلة الى اي من التشبيهات الموضوعية التي تعود اليها نماذجها المبتكرة كما في العينة رقم (3) .
- (7) اتجهت كل نماذج العينة في جانبها التنفيذي الى كونها معمولة بطريقة الحفر على خامة الجص ، وقد وظفت نماذجها البنائية المستتبطة على جدران الابنية الدينية والمدنية على حد سواء .

ثانياً : الاستنتاجات :

- (1) لم تجانب الكثير من الدراسات التاريخية والفنية والآثرية الدقة والامانة حينما ارجعت التحولات الاسلوبية المبتكرة في طرز زخارف سامراء الى اصول ومرجعيات خارجية لم تكتسب صفة الاصاله في ابتكاراتها الزخرفية تلك اعتمادا على اراء غير مدروسة او غير محايدة .
- (2) اكتسبت طرز زخارف سامراء صفاتها ومقوماتها البنائية والاسلوبية من جذور واسس نبئت على ارض العراق بعدما كانت صفة التزيين والتزيين للأبنية المعمارية منتشرة في انحاء هذه المعمورة منذ القدم .
- (3) يرجع المعطى الاسلوبي لنسق التجريد بجذوره الى مقومات وضواغط دينية وعقائدية اسهمت بدورها البنى المفاهيمية على تعميق سياقاته الحضورية في انواع واجناس الفنون .
- (4) يستند الفكر الفلسفي للنتاج الفني الزخرفي الاسلامي في طرز زخارف سامراء على مجموعة اشراقات عقائدية تتعاضد في نشوئها وتكوينها ما بين قطبي الوجود المادي والروحي .

المصادر

- (1) القرآن الكريم .
- (2) ابو صالح الالفي : الفن الإسلامي ؛ اصوله ، فلسفته ، مدارسه ، دار المعارف ، مصر ، 1969.
- (3) أحمد أحمد يوسف ، و محمد عزت مصطفى : خلاصة تاريخ الطرز الزخرفية والفنون الجميلة ، دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ب . ت .
- (4) احمد درويش : دراسة الاسلوب بين المعاصرة والتراث ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، 1998 .

- (5) اخلاص ياس السامرائي : التطور الاسلوبي في رسومات الفنان سعد الطائي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2006 .
- (6) اكرم قانصو : التصوير الشعبي العربي ، سلسلة عالم المعرفة ، ع203 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1995 .
- (7) اندريه لالاند : موسوعة لالاند الفلسفية ، مج3 ، ط2 ، منشورات عويدات ، بيروت- باريس ، 2001 .
- (8) بسام قطوس : المدخل الى مناهج النقد المعاصر ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الاسكندرية ، 2006 .
- (9) بشر فارس : سر الزخرفة الاسلامية ، مؤسسة هنداوي ، المملكة المتحدة ، 2017 .
- (10) توماس مونرو : التطور في الفنون، ج2، ت : محمد علي أبو درة وآخرون ، مر: احمد نجيب هاشم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1972، ص192.
- (11) جبران مسعود : معجم الرائد اللغوي ، ط7 ، دار العلم للملايين ، بيروت- لبنان ، 1992 .
- (12) جماعة من كبار اللغويين العرب : المعجم العربي الاساسي ، دار لاروس ، القاهرة ، 2003 .
- (13) جميل صليبا : المعجم الفلسفي ، ج1 ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت- لبنان ، 1982 .
- (14) جورج كوبلر : نشأة الفنون الانسانية – دراسة في تاريخ الاشياء ، ت : عبد الملك الناشف ، المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر ، بيروت ، 1984 .
- (15) جورج مولينييه : تاريخ الاسلوبية ، ت : عز الدين العامري و عبد المنعم الشنتوف ، مجلة الفكر العربي ، ع85-86 ، السنة 17 ، معهد الانماء العربي ، بيروت لبنان - طرابلس – ليبيا ، 1996 .
- (16) داليا عبد الستار عبد المحسن شعابث : تحولات الاسلوب في رسوم جواد سليم ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، 2009 .
- (17) ر. بوسكيه و ر. فاتيه : الانسان في المجتمع المعاصر ، ت : مصطفى كامل ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1969 .
- (18) روجر فولر : نظرية اللسانيات ودراسة الادب ، ت : سلمان الواسطي ، مجلة الثقافة الاجنبية ، ع1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1982 .

- (19) رولف ستانداال : مفهوم الاسلوب ، ت : لمياء عبد الحميد العالي ، مجلة الثقافة الاجنبية ، ع1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1983 .
- (20) زكي محمد حسن : في الفنون الاسلامية ، مطبوعات اتحاد اساتذة الرسم ، مصر ، 1938 .
- (21) سعيد علوش : معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1985 .
- (22) سمير سعيد حجازي : معجم مصطلحات الانثروبولوجيا والفلسفة وعلوم اللسان والمذاهب النقدية والادبية ، دار الطلائع للنشر والتوزيع والتصدير ، القاهرة- مصر ، د.ت .
- (23) شاكِر حسن آل سعيد : الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1988 .
- (24) شاكِر عبد الحميد : العملية الابداعية في فن التصوير ، سلسلة عالم المعرفة ، ع109 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1987 ، ص124 .
- (25) شكري محمد عياد : مدخل الى علم الاسلوب ، ط2 ، المشروع للطباعة ، مصر ، 1992 .
- (26) صابر محمود الحباشة : الاسلوبية التداولية – مدخل لتحليل الخطاب ، علم الكتب الحديث ، اربد- الاردن ، 2022 .
- (27) صافية زفكي و رفيق سليمان : معجم مصطلحات اللسانيات (نظرية والتطبيقية) ، المركز الديمقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية ، ألمانيا- برلين ، 2022 .
- (28) صلاح فضل : علم الاسلوب – مبادئه واجراءاته ، دار الشروق ، القاهرة ، 1998 .
- (29) عبد الحسين علاء ياسين : الفنون الزخرفية في العمارة العربية : مجلة آفاق عربية ، ع1-2 ، السنة العشرون دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1995 .
- (30) عبد العزيز حميد : الزخرفة في الجص ، من كتاب حضارة العراق ، ج9 ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1985 .
- (31) عبد العزيز حميد وآخران : الفنون الزخرفية العربية الاسلامية ، جامعة بغداد ، 1982 .
- (32) عبد المعز شاهين : ترميم وصيانة المباني الأثرية والتاريخية ، مطابع المجلس الأعلى للآثار ، مصر ، 1994 .

- (33) عبد المعز شاهين : ترميم وصيانته المباني الاثرية والتاريخية ، مطابع المجلس الاعلى للآثار ، مصر ، 1994 .
- (34) عيسى سلمان وآخرون : العمارات العربية الاسلامية في العراق ، ج2 ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، 1982 .
- (35) فرج عبد القادر طه وآخرون : معجم علم النفس والتحليل النفسي ، ط1 ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت- لبنان ، دت .
- (36) فريد شافعي : العمارة العربية في مصر الاسلامية ، ط2 ، القسم 2 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1994 .
- (37) فيصل الاحمر : معجم السيميائيات ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت ، 2010 .
- (38) فيليب حتي : العرب ؛ تاريخ موجز ، دار العلم للملايين ، بيروت - لبنان ، 1991 .
- (39) كاتي وايلز : معجم الاسلوبيات ، ت : خالد الاشهب ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت- لبنان ، 2014 .
- (40) كراهام هاف : الاسلوب والاسلوبية ، ت : كاظم سعد الدين ، دار آفاق عربية ، بغداد ، 1985 .
- (41) م.س.ديماند : الفنون الاسلامية ، ت: احمد محمد عيسى ، ط3 ، دار المعارف ، القاهرة ، 1982 .
- (42) مجمع اللغة العربية : المعجم الوسيط ، ط4 ، مكتبة الشروق الدولية ، مصر ، 2004 .
- (43) مجموعة من اللغويين : المنجد الابددي ، ط5 ، دار المشرق ، بيروت- لبنان ، 1986 .
- (44) محمد التونجي : المعجم المفصل في الادب ، ط2 ، ج1 ، دار الكتب العلمية ، بيروت- لبنان ، 1999 .
- (45) محمد بن ابي بكر الرازي : مختار الصحاح ، طبعة مدققة ، مكتبة لبنان ، بيروت ، 1986 .
- (46) محمد كريم الكواز : علم الاسلوب مفاهيم وتطبيقات ، منشورات جامعة السابع من ابريل ، بنغازي - الجماهيرية الليبية ، 1426هـ .

- (47) محي الدين طالو : الفنون الزخرفية ، ط2 ، دار دمشق للطباعة والنشر ، دمشق ، 1986 .
- (48) مدلتون امري : معنى الاسلوب الادبي ، المكتبة العصرية ، صيدا - بيروت ، 1968 .
- (49) وول ديورانت : قصة الحضارة - الشرق الادنى ، ت : محمد بدران ، ج 1-2 ، مج 1 ، دار الجيل ، بيروت - لبنان ، 1988 .

جدلية المحمود والمذموم في التصوير الاسلامي

The dialectic of the praiseworthy and the reprehensible in Islamic photography

ا.م. د. حسن هادي عبد الكاظم الغزالي

A.Pr.d. Hassan Hadi Abdul Kazem Al-Ghazali

كلية الفنون الجميلة – جامعة القادسية

College of Fine Arts - Al-Qadisiyah University

hassan.alghazali@qu.edu.iq

07813459990-07801295138

ملخص البحث :

يعنى البحث الحالي بدراسة (جدلية المحمود والمذموم في التصوير الاسلامي) فقد تضمن هذا البحث اربعة فصول احتوى الفصل الاول على مشكلة البحث واهميته والحاجة اليه وهدفه وحدوده وتحديد المصطلحات الواردة فيه فقد تناولت مشكلة البحث الفن بوصفه اداة لتهديب النفس البشرية , والارتقاء بها الى اعلى مراتب التعبير الجمالي والقيم المحموده . ان القيم المحموده متغيرة ومتنوعة ومختلفة بحسب كل مجتمع وتركيبه وطريقة ممارسته لسلوكياته . اذ يعد التصوير الاسلامي احد الفروع المهمة في الآثار الاسلامية بوجه عام وفي الفنون الاسلامية بوجه خاص فالتصوير الاسلامي يمدنا بلمحة قيمة غاية في الاهمية في الحياة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية خلال العصور الاسلامية . لتتجلى مشكلة البحث من خلال التساؤلات الاتي :

هل كان للفنان الدور الرئيسي في اظهار تلك الافعال المحمود مرة والمذمومة مرة اخرى ام هي مجرد تصورات تمثل الواقع المعاش في ذلك الزمن ؟ وكيف تمثلت الافعال المحموده والافعال المذمومة في المنمنمات الاسلامية التي مثلت حقبة زمنية من العصر الاسلامي ؟

هدف الدراسة الحالي الى : التعرف على جدلية المحمود والمذموم في التصوير الاسلامي.

وقد اقتصرت حدود البحث على دراسة النتائج الفنية من (الحقبة الزمنية الممتدة من القرن السابع الهجري حتى القرن العاشر الهجري) بسبب ازدهار الفن الاسلامي . في العراق وايران وتركيا والهند . التي حصل عليها الباحث من مجموعة المنمنمات (الاسلامي) الموجودة في الكتب والمجلات وشبكة الانترنت . وتم تعريف عدة مصطلحات من هذه دراسة .

بينما اشتمل الفصل الثاني على الاطار النظري وما اسفر عنه من مؤشرات , ليعتوي على مبحثين وهي كالآتي :

المبحث الاول : المحمود والمذموم في الفكر الاسلامي ، والمبحث الثاني : مقاربات المحمود والمذموم في مدارس التصوير الاسلامي في حين احتوى الفصل الثالث على اجراءات البحث , وتضمنت مجتمع البحث والبالغ (50) منمنمة , وعينة البحث التي تم اختيارها بالطريقة القصدية وبلغت (4) منمنمة من التصوير الاسلامي للمدارس الرئيسية والمهمة .

اما الفصل الرابع فقد تضمن نتائج البحث , الاستنتاجات , التوصيات , والمقترحات , ومن النتائج التي توصل اليها الباحث هي :

1_ التقوى وهي من اهم واعظم الافعال المحمودة التي يجب ان يتحلى بها الانسان المسلم , ويشير خلق التقوى الى الخوف من الله تعالى باجتناب ما نهى عنه من افعال منكرة ومذمومة واتباع ما امر به .

2_ تمثل الصلاة قوة محمودة اخلاقية عظيمة , وفي هذه القوة مدد , أي مدد لضمير المؤمن , يقويه على فعل الخير وترك الشر والمنبوذ من الافعال المذمومة , ومجانبة الفحشاء والمنكر ومقاومة الجزع عند الشر والمنع عند الخير فهي تغرس في القلب مراقبة الله تعالى ورعاية حدوده .

3- الاحتيال والسرقة والكذب والفحشاء افعال مذمومة نهى عنها الله سبحانه وتعالى في القرآن الكريم , فهي تؤدي بصاحبها الى الهلاك والغضب الالهي . وأشار الباحث الى مجموعة من الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات ذات العلاقة بموضوع البحث .

Research Summary

The current research is concerned with the study of (the dialectic of the praiseworthy and the reprehensible in Islamic photography). aesthetic and commendable values.

Praiseworthy values are variable, diverse, and different according to each society, its composition, and the way it practices its behaviors. As Islamic painting is considered one of the important branches in Islamic antiquities in general and in Islamic arts in particular, Islamic painting provides us with a very valuable insight into the social, economic and cultural life during the Islamic ages .

The limits of the research were limited to studying the artistic results from (the time period extending from the seventh century AH until the tenth century AH) due to the flourishing of Islamic art. In Iraq, Iran, Turkey and India. obtained by the researcher from the collection of miniatures (Islamic) found in books, magazines and the Internet. Several terms were defined from this study

While the second chapter included the theoretical framework and the resulting indicators, to contain two topics, as follows: The first topic: the praiseworthy and the blameworthy in Islamic thought, and the second topic: the approaches of the praiseworthy and the blameworthy in the schools of Islamic photography, while the third chapter contained the research procedures, and included the research community and amounted to (50) miniatures, and the research sample that was chosen by the intentional method and amounted to (4) miniatures from Islamic portrayal of the main and important schools.

As for the fourth chapter, it included the research results, conclusions, recommendations, and suggestions

الفصل الاول : الاطار المنهجي للبحث

اولا : مشكلة البحث :

ان الفن " هو التعبير الجمالي عن فكرة او ذوق معين , وهو ميدان جد واسع وثرى يشمل عدة مجالات منها الرسم المسرح , الموسيقى, فن العمارة , التصميم , النحت ... الخ , فكل هذه فنون لها ميادينها الخاصة بها, وهناك من يعرف الفن بكونه النشاط الانساني الذي يحمل دلالات الوجدان والاحساس والشعور فهو (بصمة النفس الانسانية) , ولعل الوظيفة الرئيسة للفن هي تهذيب النفس البشرية وتطهيرها من كل الافعال المذمومة والتخلي بالأفعال المحمودة , ومن ثم الارتقاء بها الى اعلى مراتب التعبير الجمالي والقيم النبيلة ومنذ القدم عبر الفن عن الهوية وفي معظم المجتمعات القديمة الكبرى كانت تعرف هوية الانسان من خلال الاشكال الفنية التعبيرية التي تدل عليه كما عاداته وافعال الخير من الصدق والامانة والمرؤة والشجاعة والكرم مثلما ظهرت نماذج ملابسه , وطرزها , وزخرفة الجسم , وتزيينه , وعادات الرقص , او من الاحتفالية , او الرمزية الجماعية الاشاراتية والعمارة الاسلامية واشكالها الفنية فكان الفن موثقاً عادلاً لتلك الافعال المحمودة والمذمومة ولكل ما يحيط به في ذلك الزمان , فكانت الاحتفالات , والرقص يعبران عن سير اجدادهم واساطيرهم حول الخلق , او مواعظ ودروس تنقيفية . الكثير من الشعوب كانت تتخذ من الفن وسيلة لنيل العون من العالم الروحاني كما جاء في الفن العراقي القديم و المصري القديم حيث اتبنت الفنان القديم جدارته في التعبير عما يحيط به من مظاهر الحياة وموضوعاتها الكثيرة التي عاش فيها وتأثر بها واثّر فيها وظهرت الافعال المحمودة وافعال الخير والشر في جدارياته ورسوماته على الصخور وعلى سطوح الاواني واللوحات التذكارية وانطلق الفنان يسجل صورا متعددة لما احبه وما عاش فيه من مظاهر بيئته . وكذلك استطاع ان يوظف كل الخامات والوسائل المتاحة , والمفاهيم الحديثة لخلق تجربة فنية عراقية في الاتجاه المعاصر للتحرر من أي معايير كلاسيكية من التصوير , وقدم مجموعة من القيم التي يمكن اكتشافها في اعماله الفنية الحسية والرمزية والوظيفية والتعبيرية , مرتبطة بعناصر العمل الفني كالتكوين والتقنيات والخامات والخطوط والالوان والافكار بفرادة وقوة .. وجاء ايضا في الفن الاسلامي حيث قام الفن الاسلامي على اسس من الفنون التي كانت سائدة في البلاد التي فتحها العرب واخذ منها القيم التي تناسب التعاليم الاسلامية والقيم الاخلاقية ومن هذه الفنون الفن الساساني والبيزنطي والروماني والهندي وفنون الصين وان الفن الاسلامي لم يأخذ كل ما صدفه من فنون الحضارات من موضوعات وعناصر بل وقف منها

موقف الفاحص والناقد , وقد حصل الفنان المسلم على ذلك عن طريق تقسيم وتحليل تلك الاشكال فنراها مرة متشابكة واخرى متداخلة واحيانا متلاصقة . ويعد التصوير الاسلامي احد الفروع المهمة في الاثار الاسلامية بوجه عام وفي الفنون الاسلامية بوجه خاص فالتصوير الاسلامي يمدنا بلمحة قيمة غاية في الاهمية في الحياة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية خلال العصور الاسلامية في تلك الاقطار المترامية في المشرق والمغرب الاسلامي , وذلك ان الكثير من المناظر والمشاهد التصويرية التي وردت في الصور الجدارية او في المخطوطات الاسلامية , انما هي تسجيل للبيئة العربية والاسلامية وما يسودها من حياة يومية او حوادث تاريخية مر التصوير الاسلامي بمراحل متعددة لكل مرحلة عواملها المؤثرة فيها وظروفها وبيئاتها , ويمكن حصرها في مدارس اربع رئيسية المتمثلة بمدرسة بغداد للتصوير الاسلامي و رائدها يحيى بن محمود الواسطي والمدرسة الفارسية للتصوير الاسلامي و رائدها كمال دين بهزاد و المدرسة العثمانية للتصوير الاسلامي والمدرسة الهندية المغولية للتصوير الاسلامي .

وهنا تكمن مشكلة البحث بعدة تساؤلات تمت صياغتها من قبل الباحث : و منها هل كان للفنان الدور الرئيسي في اظهار تلك الافعال المحمود الممتثلة في فعل الخير والصدق والامانة والايثار بالنفس والشجاعة التي تجلت في المنمنمات الاسلامية على نفس الخط ظهور الافعال الغير محمودة والمنبوذة والمذمومة في عرفنا الاجتماعي وعقيدتنا الاسلامية , ام هي مجرد تصورات تمثل لا تمثل الواقع المعاش بل هي من وحي القصص والخيال والاساطير المعروفة في تلك الفترة ؟ اما ان الفنان كان صادقاً ومحايذاً في نقل تلك الافعال والعادات الاجتماعية بجديتها الايجابية والسلبية مثلما كان حريصا في نقل الطراز المعماري والملابس التي كانت منتشرة في وقته ؟

ثانيا : هدف البحث :

يهدف البحث الحالي الكشف عن جدلية المحمود والمذموم في التصوير الاسلامي .

ثالثا : اهمية البحث والحاجة اليه :

1_ تهتم الدراسة الحالية بتسليط الضوء على اهمية التصوير الاسلامي والافادة من توثيقه للأفعال المحمودة والمذمومة في العقيدة الاسلامية عن طريق جمع المفاهيم العامة والتقاء الافكار على اساس ملاحظة وفهم قصص التصوير الاسلامي .

2_تأتي أهمية البحث الحالي في كونه يتناول موضوعاً لم ينل نصيبه من الدراسة بالقدر الكافي رغم أهميته التاريخية في حياة الفرد والمجتمع فهو يتناول قيم الأفعال المحمودة والغير محمودة بمنظور اسلامي .

3_ يتضمن البحث الحالي قضية مهمة لمعرفة العادات والتقاليد التي كانت سائدة قبل مئات السنين واثار العقيدة الاسلامية في تلك العادات والطقوس اضافة للمظاهر الايجابية والسلبية في مجتمعاتهم .

اما الحاجة للبحث فهي تكمن في ان هذا البحث لم يدرس سابقا بصورة دقيقة على حد علم الباحث لذا سوف يقوم الباحث قدر الامكان ملئ هذا الفراغ المعرفي والانساني والاجتماعي .

رابعاً : حدود البحث :

الحدود الموضوعية : مجموعة المنمنمات الاسلامية الموجودة في الكتب والمجلات وشبكة الانترنت ذات العلاقة بالحدود الزمانية : الحقبة الزمنية الممتدة من القرن السابع الهجري حتى القرن الحادي عشر بسبب ازدهار فن المنمنمات الاسلامية (التصوير الاسلامي) .

الحدود المكانية : العراق _ ايران _ تركيا _ الهند .

خامساً : تحديد مصطلحات وتعريفها :

1- (الجدل) Dialectic

أ- في القرآن الكريم : قال تعالى (وجادلهم بالتتي هي أحسن) صدق الله العظيم (النحل جزء من الآية 125) .

أما كلمة الجدل ومشتقاتها فقد وردت في تسعة وعشرين موضعاً من كتاب الله تعالى، منها على سبيل المثال لا الحصر ما يلي: يقول الله تعالى: (وجادلوا بالباطل ليدحضوا به الحق فأخذتهم فكيف كان عقاب) (غافر، الآية : 5) ويقول الله تعالى: (ولا تجادل عن الذين يختانون أنفسهم إن الله لا يحب من كان خواناً أثيماً) (النساء، الآية : 107) .

ب - لغة : جاء في لسان العرب ما ملخصه " الجدل : شدة الفتل ، والجدلية : الارض لشدتها درع جدلاء ومجدولة : محكمة النسيج ، الجدل : اللدد في الخصومة والقدرة عليها ، يقال رجل جدل : اذا كان اقوى في الخصام" (1) .

ويعرفه جميل صليبا في (المعجم الفلسفي) الجدل فن الحوار والمناقشة هو الذي يحسن السؤال والجواب والغرض منه الارتقاء من تصور الى تصور (2) .

الجدال (اصطلاحاً) :

الجدال : هو حديث يجري بين شخصين أو أكثر، لإفحام الطرف الثاني أو إقناعه بفكرة معينة تغلب عليه الخصومة والتربص والتعصب للرأي ، والمجادلة في علم المناظرة : هي المناظرة لا لإظهار الصواب وإنما لإلزام الخصم (3) .

الجدلية : يرتبط اسمها أو موضوعها بالجدل وهو الديالكتيك ، ومعناه فن المناقشة والحوار وهو معنى يحمل صفتين الأولى لغوية والثانية منطقية ، تنظر الجدلية الى الطبيعة بما فيها نشوء طبيعة الخلق والطبيعة الانسانية كونها مشروطة ومتغيرة تاريخياً (4) .

التعريف الاجرائي للجدلية : هي نوع من انواع والنقاش والمحاورة يعتمد بها عنصر الاستدلال في تحليل عناصر المفارقة بين عنصرين مثل الافعال المحمودة والافعال المذمومة .

2- المحمود في القرآن الكريم : قال تعالى (وَمِنَ اللَّيْلِ فَتَهَجَّدْ بِهِ نَافِلَةً لَّكَ عَسَىٰ أَن يَبْعَثَكَ رَبُّكَ مَقَامًا مَّحْمُودًا) (سورة الاسراء الاية 79) .

أ . المحمود لغة : حمِدَ يَحْمَدُ ، حَمْدًا ، فهو حامد ، والمفعول مَحْمُودٌ وَحَمِيدٌ ، حمِدَ الشَّيْءَ : رضي عنه وارتاح إليه حَمَدَهُ عَلَى كَرَمِهِ : شكرَهُ وَأَثْنَى عَلَيْهِ وَاِفْعَالُهُ محمودة ، حمِدَ الله: أثنى عليه وشكرَ نعمته : الرَّاضُونَ بِقَضَاءِ اللَّهِ ، الشَّاكِرُونَ لِأَنْعَمِهِ .

ب . المحمود اصطلاحاً : المحموده شرعا هي قوة القلب وعزيمة النفس في طاعة الله ، وهي القوة التي يتصف بها كل منهم في مقاما محمودا ، فالمحمودة افعالهم اقوى وأحب إلى الله من المذمومة افعالهم ، كما ان قوة البدن ليست محمودة لذاتها ، بل لا تحمد إلا إذا كانت معينة على طاعة الله سبحانه (5) .

المحمودة اجلائياً : وهي الافعال الحسنة أي اخلاق القول والفعل التي تمثلت في فكر الفنان المسلم وتجسدت في اعماله الفنية في التصوير الاسلامي .

3- المذمومة : القرآن الكريم (قال تعالى (لَّا تَجْعَلْ مَعَ اللَّهِ إِلَهًا آخَرَ فَتَقْعُدَ مَذْمُومًا مَّخْذُولًا) (سورة الاسراء الآية 22) . وقوله تعالى(لَوْلَا أَن تَدَارَكَهُ نِعْمَةٌ مِّن رَّبِّهِ لَنُبِذَ بِالْعَرَاءِ وَهُوَ مَذْمُومٌ) (سورة القلم الآية ٤٩) .

أ . مذمومة في اللغة العربية : جمع: (ذ م م) . (مفعول من ذم) . :رَجُلٌ مَذْمُومٌ :- : مَعِيبٌ عَلَيْهِ، وَمَلُومٌ. مَذْمُومَةٌ كلمة أصلها الاسم (مَذْمُومٌ) في صورة مفرد مذكر وجذرها (ذم) وجذعها (مذموم) وتحليلها (مذمومة) (6) .

ب . المذمومة اصطلاحاً : وهو كل فعل يتعارض مع القيم المحموده من الافعال والاقوال ومنها الكذب ، والسرقه والاحتتيال ، والنميمة ، والفتنة ، والبهتان ، والفحشاء ، وعقوق الوالدين وغيرها (7) .

المذمومة اجرائياً : وهي كل الافعال الغير محموده التي سادت في زمن ظهور فن المنمنمات الاسلامية واستطاع الفنان المسلم من تجسيدها في منمنماته الفنية

الفصل الثاني ... الاطار النظري والدراسات السابقة المبحث الاول مفهوم الافعال المحموده والمذمومة

المحور الاول : الافعال المحموده والمذمومة في الدين الاسلامي

لقد حث الاسلام على مكارم الاخلاق وداعا الناس الى الفضيلة والخير , بل ان الاديان السماوية كلها كانت دعوة هادفة الى تحرير الانسان من العقائد السابقة وارشاد الى الفضائل فالخلق الكريم والاستقامة والفضيلة اساس من اساس السعادة . وهدف من اهداف الرسالات السماوية ، ولقد تربي المسلمون الاولون على الاخلاق الاسلامية فكانت قلوبهم نظيفة وايديهم طاهرة ووجوههم مشرفة بنور الايمان فلما فتحت لهم البلاد وخضع لهم العباد لم يأخذهم الغرور ولم تلهيهم الدنيا عن الآخرة لم يخرجوا عن طاعة الله , بل حفظوا الامانة واحسنوا القيادة وسهروا لمصلحة الرعية وكانوا نجوما ساطعة في تاريخ البشرية كل ذلك يرجع الى ان القرآن الكريم يدعو الى مكارم الاخلاق ويحث على الفضيلة والخير وينهى عن الشر . قال تعالى (ان الله يأمر بالعدل والاحسان وايتاء ذي القربى وينهى عن الفحشاء والمنكر والبغى يعظكم لعلكم تذكرون) (سورة النحل الآية 90) واذا تأملنا الآيات القرآنية التي خاطبت الانسان وايقظت ضميره واثارت شعوره ونظرنا فيما فيها من الاوصاف الفاضلة والأخلاق الحسنة , فإن القرآن يرسم للإنسان طريق الخير في الحياة ويدفعه الى السير فيه

ويعمل لإبعاده عن الشر. فאלله خلق الانسان وهو يعلم ما يصلح للإنسان وما لا يصلح له (8) .

يرى الباحث ان المكانة الانسانية العليا الذي تتميز به الافعال المحمودة هي ليس من الامور المستجدة على الانسان بل هي جاءت مع ظهور الدين الاسلامي ، ولكن الافعال المحمودة نتيجة تفسخ العلاقات الاجتماعية والانسانية ، نسبة الى التطور التكنولوجي والرقمي الذي شهده الانسان في الحياة المعاصرة ، او نتيجة ما افرزته الحروب بين الشعوب والمدن والقبائل وبين ابناء القبلية نفسها ، فضلاً عن الافعال المذمومة التي يقيمها الانسان بحق نفسه والمقربين له ، بل اننا نجد الاهتمام بالافعال المحمودة ونبذ الافعال المنبوذة ولد مع بني ادم في اول صراع بين الحق والباطل عرفته البشرية وبعدها وثقته الحضارات الموعلة في القدم مثل حضارة وادي الرافدين وحضارة وادي النيل وحضارة اليونان .

واذا اردنا التركيز على مفهوم القيم والافعال المحمودة والمذمومة التي تمثلت في جانب مهم من جوانب الفن الاسلامي وهو فن التصوير المتمثل بالمنمنمات الاسلامية التي كانت المرآة العاكسة لكل هذه الافعال المحمودة والمذمومة من خلال السرد القصصي فيها لابد ان نركز على اهل المؤشرات التي جاءت بالخطاب الديني الذي مثله القرآن الكريم وفضلاً عن الفكر الفلسفي الاسلامي .

ومن آيات القرآنية عن الافعال المحمودة لسيدنا محمد : قال تعالى في سورة القلم: (وَإِنَّكَ لَعَلَىٰ خُلُقٍ عَظِيمٍ) (سورة القلم – الآية 4) وقال تعالى في سورة الأحزاب : (لَقَدْ كَانَ لَكُمْ فِي رَسُولِ اللَّهِ أُسْوَةٌ حَسَنَةٌ لِّمَن كَانَ يَرْجُو اللَّهَ وَالْيَوْمَ الْآخِرَ وَذَكَرَ اللَّهَ كَثِيرًا) (سورة الاحزاب - الآية 21) ، وقوله تعالى في سورة الجمعة (هُوَ الَّذِي بَعَثَ فِي الْأُمِّيِّينَ رَسُولًا مِنْهُمْ يَتْلُو عَلَيْهِمْ آيَاتِهِ وَيُزَكِّيهِمْ وَيُعَلِّمُهُمُ الْكِتَابَ وَالْحِكْمَةَ وَإِنْ كَانُوا مِنْ قَبْلُ لَفِي ضَلَالٍ مُّبِينٍ) (سورة الجمعة – الآية 2) .

وقوله الله تعالى في سورة فصلت (وَلَا تَسْتَوِي الْحَسَنَةُ وَلَا السَّيِّئَةُ ادْفَعْ بِالَّتِي هِيَ أَحْسَنُ فَإِذَا الَّذِي بَيْنَكَ وَبَيْنَهُ عَدَاوَةٌ كَأَنَّهُ وَلِيٌّ حَمِيمٌ) (سورة فصلت – الآية 34) . ان الآيات القرآنية مثلت الافعال والقيم المحمودة و الاخلاق الحسنة والتي تمهد للسلام والمحبة والامان بين الناس جميعاً دون تفرقة بين عرق ودين ودون النظر إلى جنس أو لون ، لأن كل البشر سواسية عند ربهم ، فالتعامل بمحبة واحسان واحترام الجميع لا يأتي إلا من العادات المحمودة والتي دعا إليها الله ورسوله سواء كان في القرآن الكريم أو في السنة النبوية الشريفة التي جاء فيها اهمية الأخلاق المحمودة في الدين الإسلامي ، فقد حرص رسولنا الكريم على الإشارة إلى كل هذه العادات والافعال

المحمودة والتي تتمثل في مجموعة الأحاديث النبوية الشريفة والتي توضح أن الأفعال المحموددة ماهي الا الاخلاق الحسنة التي تميز بها الدين اذ قال الرسول الاعظم صلى الله عليه واله وسلم : " ما من شيء في الميزان أثقل من حسن الخلق " . وقوله صلى الله عليه واله وسلم : " إن الرجل ليدرك بحسن خلقه درجات قائم الليل صائم النهار " . وقال صلى الله عليه واله وسلم : " حسن الخلق وحسن الجوار يعمران الديار ويزيدان في الأعمار " (9) .

المبحث الاول ... المحور الثاني : الأفعال المحموددة في الفكر الفلسفي الاسلامي .

بدءاً لابد من الإشارة إلى دور الفلسفة اليونانية المؤثرة على الفكر الفلسفي الاسلامي ولاسيما طروحات (افلاطون) و(ارسطو) .

افلاطون والاخير الاسمي :

قسم الفيلسوف (افلاطون) الأفعال المحموددة الى ثلاثة اتجاهات رئيسة فالأول يسعى الى البحث في الخير الاسمي اما الثاني فيذهب الى تحقيق الخير الاسمي في بكل اجزائه ممهد الطريق الى الفضائل والأفعال المحموددة ، اما الاخير فوظيفته تحقيق الخير في الدولة ومؤسساتها . اذا يرى (افلاطون) ان الأفعال المحموددة والحسنة تمنح السعادة ، فالخير هو الطريق الى السعادة بل هو السعادة ، لأنه يعتبر فائدة ونفع للإنسان كما جاء من قبل في اراء استاذة (سقراط) اذا يرجع السعادة الى عمل الخير وكل الاشياء التي تتحقق النفع للإنسان و كلما ابتعدت النفس البشرية عن الجسم والأفعال المذمومة التي تشوه النفس الانسانية تحققت السعادة الروحية التي لا يشعر بها الى من صفا قلبه ونفسه (10) .

الاخلاق المحموددة لدى ارسطو :

كما هو الحال لدى (افلاطون) في رأيه بالأفعال المحموددة ومدى تأثيرها على نقاء النفس البشرية ، اكد (ارسطو) ان الأفعال المحموددة هي الاخلاق الحسنة بصفة عامة والغاية منها جلب النظام الذي يضمن الحياة الكريمة والسلام ، وقد جاءت اغلب طروحاته الواقعية متقاربة مع فلسفة الفكر الاسلامي فهو (المعلم الاول) و ابرز فلاسفة الحضارة اليونانية وضوحا في تبين الغاية من الاخلاق ولا تقتصر هذه الميزة على هذا المجال فحسب ، بل نجدها في كل ابداعاته الفلسفية الاخرى ، ولعل هذا هو السبب الرئيس الذي جعل فكره يحظى باهتمام الكثير من المفكرين والفلاسفة من بعده

, ومن مختلف الحضارات , بل ان تأثيره امتد الى فلاسفة الاسلام ومن بينهم (ابن رشد) الملقب بـ (الشارح) . كما يؤكد (ارسطو) في " ان الافعال المحمودة وتحصيل السعادة كلها الفاظ متعددة تدل على معنى واحد فحسب " (11) .

لذا يرى الباحث ان الفلسفة اليونانية تركز على فكرة السعادة كونها المحصلة من الافعال المذمومة والتعاسة والحزن تكون نتيجة الافعال المذمومة وهذا ما انعكس لاحقا على الفلسفة الاسلامية كون الفلسفة اليونانية من اهم المرجعيات الفلسفية التي اعتمدها الفكر الفلسفي الاسلامي .

ثانيا : القيم الاخلاقية في الفكر الاسلامي :

ان مفهوم الاخلاق في نظر الاسلام عبارة عن مبادئ والقواعد المنظمة للسلوك الانساني التي يحددها الوحي لتنظيم حياة الانسان وتحديد علاقته بغيره على نحو يحقق الغاية من وجوده في هذا العالم على اكمل وجه , ويمكن ان نختم كلامنا هذا بان الدين بأصليه العظيمين _ القران والسنة _ كان سنداً قوياً و اساساً متيناً يستقى منه الفكر الاسلامي كل اصالة اخلاقية . اذن وبعد ان تعرفنا على الاخلاق في القرآن والسنة نحاول التعرف عليها عند بعض الفلاسفة المسلمين .

ابو نصر الفارابي والافعال الفاضلة :

لقد اخذ (ابو نصر الفارابي) المثير من افكار فلاسفة اليونان وخاصة فلسفة (افلاطون) و (ارسطو) وحاول التوفيق بينهما في الاخلاق والسياسة و المنطق والطبيعيات , وسار الفارابي على نهجهم في اعتبار الاخلاق والافعال المحمودة فرعاً من فروع السياسة , فالأفعال المحمودة تعني (دراسة السلوك الفردي المؤدي الى اكتساب الفاضل وتحصيل السعادة لكل فرد من افراد المجتمع , بينما تعنى السياسة بدراسة كيفية تحصيل السعادة للجميع باسره فغاية الاخلاق والسياسة اذن واحدة) للأخلاق في نظر الفارابي شان كبير يشبه دور علم المنطق , (فكما ان علم المنطق يضع قوانين للمعرفة فكذلك علم الاخلاق يضع القوانين الاساسية التي ينبغي ان يسير عليها الانسان في سلوكه .

فيقول في ذلك " ان الافعال المحمودة والفضائل الاخلاقية : هي التي بها يتوخى بها الانسان فعل الخير , وتوخي افعالها متوقف على استعمال غيرها من الفضائل , فكل فضيلة خلقية لابد لها من فضيلة فكرية سابقة لها توجهها وكلما اكتملت الفضائل الفكرية كانت الفضائل الخلقية مرتبطة بها اشد واقوى " (12) .

الافعال المحمودة لدى ابن سينا :

تأثر (ابن سينا) بمن سبقوه في آراءهم الفلسفية بالأفعال المحمودة والاخلاق الحسنة والفضائل وتعميمها والافعال المذمومة (الرذائل) ومدى القضاء عليها بالنصح والتوعية والارشاد , اذا توقع ان منهج الكمال الذي يقود الفرد الى السعادة في الدنيا والاخرة تكمن في تجنب الانسان كل ماهو مذموم من افعال فيقول ابن سينا " المعنتي بأمر نفسه , المحب لمعرفة الفضائل وكيفية اقتنائها لتركو بها نفسه ومعرفة الرذائل وكيفية توقيها لتتطهر عنها نفسه , المؤثر لها ان تسير بأفضل السير فيكون قد وفى انسانيته حقها من الكمال المستعد به للسعادة الدنيوية والاخرية , يجب عليه تكميل قوته النظرية بالعلوم المحصلة المشار الى غاية كل واحد منها في كتب احصاء العلوم , وتكميل قوته العلمية بالفضائل التي أصولها العفة والشجاعة , والحكمة , والعدالة المنسوبة كل فضيلة منها الى قوة من قواه , وتجنب الرذائل التي بإزائها تشوه النفس الانسانية وبالتركيز على العلم نصل الى السعادة " (13) .

التصوف والافعال المحمودة لدى ابي حامد الغزالي :

عبر (الغزالي) عن الافعال المحمودة والقيم الاخلاقية ومفهومها متأثراً بالأخلاق والنشأة التي نشأ بها (الغزالي) , ولا سيما انه كتب معظم كتبه بعد مرضه , واضطراره مفارقة العراق ثم عودته الى الحجاز حاجاً ثم في نهاية المطاف استقر به المقام في طوس حيث لازم بيته هناك الى ان توفي , وفي هذه العزلة كتب ما كتب في الاخلاق وتأثرت كتاباته الاخلاقية اذا تميزت كتاباته بعدة امور مهمة منها ما ورثه عن ابيه من نزعة الصوفية , والعزلة لمدة عشر سنوات , لها ما لها من الاثر في تكوين نفسه وتكييف مزاجه , والتأثير في كتبه . " ويعرف (الغزالي) حسن الخلق بأنه : " اصلاح القوى الثلاث قوة التفكير وقوة الشهوة , وقوة الغضب وفي موضع اخر يعرفها : "فعل ما يكره المرء " مصداقاً لقوله تعالى : (وعسى ان تكرهوا شيئاً وهو خير لكم وعسى ان تحبوا شيئاً وهو شر لكم) (14) .

يرى الباحث ان (الغزالي) انطلق في تعريف الافعال المحمودة والاخلاق الحسنة وكيف يصل الى صفاء النفس الانسانية من مبدأ التخلي عن كل ماهو مذموم والتخلي بكل ماهو محمود وبالتالي يسهل عليه التجلي والظهور وهو منتهى السعادة التي يبتغيها الانسان . حيث يرون ان التصوف هو : الخلق مع الخلق والصدق مع الحق " وقيل : ان من اوتي الخلق فقد اوتي اعظم المقامات " .

المبحث الثاني مقاربات المحمود والمذموم بمدارس التصوير الاسلامي .

اولا : مدرسة بغداد في التصوير الاسلامي :

تعد المدرسة العراقية اساس المدرسة العربية في التصوير الاسلامي اضافة الى مراكز اخرى ظهر فيها فيما بعد في ومصر بلاد الشام والاندلس وقد نسبت الى هذه المدرسة مجموعة من المخطوطات العربية التي تناولت المواضيع الطبيعية والطبية والعلوم مثل علم الحيوان والادبيات وكان اغلب التنفيذ من قبل فنانين من المسيحيين الذي اهتموا في القيم الاخلاقية في هالات النور المدورة التي كانت تستخدم حول الرؤوس والاشخاص في بعض المصورات كما بروز الطابع العربي المتميز بوجوه الاشخاص حيث تبدو عليهم مسحة عربية وتغطي وجوههم لحي سوداء وانف اقنى (15) وتميزت مصوراتها بالواقعية والمبالغة في زركشة الملابس بالأزهار والطريقة الاصطلاحية في رسم الاشجار وهناك رسوم جاءت لتحاكي الطبيعة واسلوب الشفافية في رسم العمائر حيث يظهر المصور ما يدور داخل الحجر من خلال حذف الرسام الجزء الامامي للحجز , وتظهر شفافية النهر من خلال الاشياء الموجودة فيه كالأسماك كما في الشكلين (1) و(2) .

والمجاذيف وقد مال الرسام الى التسطيح وعدم التجسيم في الصورة كذلك لم يراعي المنظور فكانت ترسم بمنظور من الاعلى والجمع بين المشهدين في صورة واحدة وكذلك اظهر الشخص المهم اكبر حجما من الذين يحيطون به واستخدام العيون في التعبير والاصابع في الاشارات وقد وفق في رسم الحيوان ولا سيما الابل والخيل وابدعت في رسم حجوما .

كما استعملت المدرسة العراقية بالألوان الزاهية والبراقة اذا ما توظف درجات اللون الواحد بل فضل استخدام اللون الصافي ولونت الخلفيات باللون الذهبي , وترسم طيات الثياب على شكل الامواج المتكسرة او تجمع الديدان الباسطة في التعبير عن اشكال البيوت والضمور من خلفية العمل .

وقد نجح الواسطي في ان يكون واقعيًا في تصويره وان يضفي الحياة على تصوراتهِ ويحيلها الى مرجع حافل بالحياة اليومية في عصره الواقع وان تصاويره اقرب في اسلوبها الى اللوحات الكبيرة منها الى المنمنمات ويكاد مؤرخو فن التصوير الاسلامي يجمعون على ان اسلوب (الواسطي) هو اكمل مثال لمدرسة بغداد التصويرية فقد اجاد التعبير بريشته عن كل الحالات النفسية واستطاع التميز بين مختلف الشخصيات (16) .

وقد اعتنى (الواسطي) عناية خاصة في تصوير مجالس الولاية والقضاة ورسمها فرسم أربعة عشر منمنمة لها وجميع هذه المنمنمات وبرزت امكانيات (الواسطي) في حشد ما يزيد على سبعين شخصاً في منمنمة واحدة ، وقد تمتد على صفحة احيانا او على صفحتين مع الحفاظ على التنوع الكبير في سحن الوجوه والصيغ والملابس واغطية الرأس ولم ينسى (الواسطي) النساء في تصاويره الجماهيرية فيظهرن في معظمهن يشاركن الحشد في استماع والمشاركة او الفرح والحزن كما في الشكلىن (3) و(4) . (17) .

ثانياً : المدرسة الفارسية للتصوير الاسلامي :

استمدت المدرسة الفارسية الكثير من مدرسة الواسطي وتناصت مع الكثير من المنمنمات التي نفذها رائد المدرسة الفارسية المصور الايراني (كمال الدين بهزاد) والذي انفرد فيما بعد بدقة الاداء والعناية برسوم الاشخاص والواقعية المتجلية في الاعمال والحركات ، والتي بدت تصاويره كأنها لوحات فسيفساء تتناسق مكوناته الفنية وتمتاز منمنمات (بهزاد) بخيال واسع وحرية اكثر من منمنمات (الواسطي) فقد كانت تصاويره الفنية قريبة لرسم كل جماعة في بطابع يعبر عن وجدان الفنان وتبدو موهبته في رسم الاشخاص حال تأملنا وجوههم ومقدرة على رسم العماثر والمناظر الطبيعية ولا سيما الاشجار المثمرة وتميزت اعماله بأبداع التراكيب منها ودقة الزخرفة وانسجامها مما يشهد بأن بهزاد كان مصورا رائعا كما في الشكلىن (5) و (6) . وهكذا اصبحت اللوحة تحتوي على عناصر واقعية وعلى عناصر متخيلة وعلى عملية دمج وتآلف بينهما وازدادت قدرة الفنان على التعبير وتحسن ادائه لرسم الاشخاص والاشكال والنباتات (18) ، وقدم الفنانون ما هو جديد في مجال التعبير الفني العربي سواء من حيث المواضيع او الاشكال لكن الهدف ظل واحدا وهو خلق لوحة لها طابعها العربي الاسلامي ومن اهم المخطوطات التي نممت في تبريز في هذه المرحلة كتاب (الشاهنامة الفردوسي) وذلك في العام (1330 _ 1336 م) وكانت الالوان في التصوير الفارسي اشبه بالانغام في الموسيقى حيث التوافق الهارموني ومع ان التصوير الفارسي لم يكن مكرساً لخدمة الدين كما ظهر في منمنمات الواسطي التي صورت العادات والشعائر والطقوس الدينية في العراق ، الا انه هز المشاعر الروحية بالإشارات القدسية ، وعرض المواعظ والافعال المحموده والعبر التي شاعت في المصادر الصوفية ونبذ كل الافعال المذمومة التي نهى عنها الدين الاسلامي ولكن ليس بمستوى النهي عن كل ما هو مذموم في المدرسة العراقية (19) .

ثالثاً : التصوير في المدرسة التركية :

مثل ما استفادت المدرسة الفارسية من المدرسة العراقية فقد قامت المدرسة التركية على اكتاف الفنانين الايرانيين الذين كان يستقدمهم سلاطين الاتراك , ومنهم المصور (شاه قولي) الذين عمل في بلاط (سليمان القانوني) ومنهم ايضا (ولي جان التبريزي) الذي عمل في البلاط العثماني عام 1578 , واستخدم الاتراك الفنانين الاوروبيين حيث استخدم السلطان (محمد الثاني 1480 م) المصور الايطالي (جينتلي بليني) الذي رسم صورة للسلطان موجودة الان بالمتحف الوطني بلندن وتمتاز المدرسة التركية باستعمال الوان الذهب والفضة بكثرة ويظهر في الصور الملابس والعناصر التركية (20) .

كما نلاحظ مخطوطة (سليمان نامة) في ظهور التأثير التركي بشكل الملابس التركية المختلفة في العصور الاولى وقد امتازت رسوم هذه المدرسة بالتركيز على الوان محددة منها الاصفر والاخضر على الاغلب , كما ازدهرت هذه المدرسة وعرفت بغزارة الانتاج نتيجة كثرة القصور للسلطين العثمانيين الذين شجعوا على هذا النوع من التصوير الاسلامي الذي يبرز به الطابع الاسلامي والمخطوطات النادرة في كتاباتها وزخرفتها وتجليدها وتذهيبها , كما صور في هذه المدرسة كتاب (سير الانبياء) حيث صور فيه النبي وال بيته في مواقف مختلفة أما ابرز الموضوعات التي صورت فكانت تمثل مناظر القتال والحصار ورسوم الاسلحة والعناصر ذات السقوف المنحدرة التي كانت شائعة في تركيا , وتمتاز الرسوم الادمية بالقرب من الطبيعة الى حد كبير يبدو انها رسمت بأسلوب الرسوم الشخصية وخاصة صور الرجال بملابسهم المختلفة والموضوعات الطبيعية المتعددة التي تمثل رجال الدين وحفلاتهم الدينية , وتمتاز الرسوم الادمية في تلك الصور بالوجه المستدير والأنوف الحادة والعيون المنحرفة (21) , وقسم علماء الآثار الاسلامية التصوير العثماني الى ست مراحل مميزة حيث امتازت الفترة الاولى بعدة مخطوطات منها مخطوطة (الوردة والبلبل) تأليف بديع الدين التبريزي المؤرخ (860_1455م) ويحتوي المخطوط على خمس صور تبين التأثير التركماني وان كانت المميزات التركية ورسوم الزهور , ومن أوضح مميزات هذه الفترة هو استخدام المصور الحصون والعناصر في خلفية الصورة والتي اصبحت في الفترة التي بعدها من الموضوعات الشائعة في التصوير العثماني . وقد امتازت صور (السليمان نامة) ومخطوطة (حديقة السعادة) بعرض فريد ومتميز للموضوعات وفي طريقة تنظيم صفوف الرسم الادمية وتوضيح حركاتهم وقد حرص المصور على تزيين اطفال

المسلمين بتلوين ملابسهم اما الاطفال غير مسلمين فقد جعل ملابسهم حمراء كما حرص على ابراز حالة الخوف والعزلة على وجوههم كما صورت اهل البيت عليهم السلام في اغلب المعارك ومنها مقتل الامام الحسن عليه السلام بالسهم ، واستشهاد الامام الحسين عليه السلام كما في الشكلين (7) و (8) . وحرص المصور العثماني اظهار الابعاد الثلاثية للرسوم الادمية عن طريق الظل والملابس وامتازت الرسوم الشخصية بأنها لم تكن قاصرة على اهل البيت و السلاطين وكبار القوم , بل امتدت لتشمل عامة الناس مثل الراقصات والمغنيات (22) .

رابعاً : التصوير الاسلامي في الهند: ظهرت والمدرسة الهندية المغولية تأثرت تأثراً كبيراً بالمدرسة الايرانية ، اذ تظهر منمنمات هذه المدرسة بالتأثر ببهزاد وكان الامبراطور يجمع لهم نماذج من اعمال المصورين الايرانيين للسير على نهجها , ومنذ القرن السادس عشر بدأت هذه المدرسة تكسب ذاتية خاصة , وان الصورة الهندية كان يعمل عليها اكثر من فنان ويوقع على الصورة وقد زاد الاهتمام في هذه الصور ومحاولة اظهار البعد الثالث اكثر مما بدا التصوير الايراني الى جانب استعمال الوان هادئة , وزادت العناية برسم الصور الشخصية ، فقد كان اغلبها في وضع الجلوس وجانبي وتمتاز بإتقان رسم اليدين والعناية برسم الملابس (23) . ان هذه المدرسة لم تنقل الافعال المذمومة بل صورت اغلب مشاهدتها حياة الملوك والنساء والقصور ماعدا تركيز على الحروب التي كانوا يعتقدون انها من الافعال المحموده لمحاربة الخارجين عن القانون للعثمانيين ومبادئ الدين الاسلامي ولكن هناك من صور بعض اعمال السحر والشعوذة والتحويلات في النسق الفني كما في الشكلين (9) و (10) ، ولكن اغلب تصاويرها تعمل اعمال الخير والجمال والحق وظهرت الملابس التي تعبر عن شخصية الهندية سواء كان من الملابس الرجال او النساء وامتازت ثيابهن بالألوان الزاهية والمزركشة وظهور الطراز المعماري الهندي واضحاً في خلفيات الصور في المدرسة المغولية الهندية وخاصة عند تصوير الخلفية على هيئة مساجد التي تميزت بقبابها ومآذنها الهندية ، وهذا ينقل لنا دور هذه المدرسة في نقل مآثر ومبادئ الدين الاسلامي والعمارة الاسلامية ومن الطبيعي ان نقل هكذا مشاهد دينية يصب في الافعال المحموده ومن من القيم الاخلاقية التي نادى بها الدين الاسلامي (24) .

ومن اشهر رسامي هذه المدرسة (بابر) الذي تميز اسلوبه بالدقة المتناهية والاسلوب المميز والمخيلة الفنية الواسعة في نقل الاحداث والافعال المحموده والمذمومة في ذلك الزمان ، كما ذاعت شهوة عدد كبير من المصورين الهنود الذين

برعوا في تصوير الحيوان والنبات ومن اعلام مصوري الصور الشخصية (ابو الحسن) الذي لقب بلقب (نادر الزمان) وكذا مير هاشم ومحمد فقير الله خان وقسم علماء تاريخ الفنون ، فقد برز اهل الهند في المحافظة على روح فن المنمنمات العربية الاسلامية والتي وصلت الى اقصى درجات التعبير الفني من حيث المهارة والقدرة على الاختصار والتعبير وخلق الاجواء المعبرة عن المنمنمات (25) .

المؤشرات التي انتهى اليها الاطار النظري :

- 1- ان الافعال المحمودة والقيم والاخلاقية هي محددات وضوابط لسلوك الناس ، ترتبط بالكرامة الانسانية ، وتميز النوع الانساني عن غيره من المخلوقات ، كما ترتبط بمتطلبات الاجتماع الانساني والعيش المشترك .
- 2- ان الافعال المحمودة مثل الخير والصدق والامانة وبر الوالدين والامر بالمعروف والنهي عن المنكر لا تخضع للقياس المادي ، وانما تعني التربية الروحية ، والتوجه بكل عمل صالح الى الله مستمدين منه السعادة والخير والصحة والخلق الطيب والسماحة ، والحفاظ على القيم الانسانية .
- 3- ان الافعال المحمودة في نظر افلاطون هي العمل الحق على ان يكون صادرا عن معرفة صحيحة بقيمة الحق ، هذا هي الفضيلة الفلسفية التي تقوم على الروية والتفكير ، وعلى فهم المبدأ الذي ينبثق عنه السلوك كما تصور (سقراط من قبله ان الافعال المحمودة هي كل ما يصدر عن النفس الانسانية من خير يصل بالفرد الى السعادة والنفعية في نفس الوقت .
- 4- حث الدين الاسلامي على مكارم الاخلاق ودعا الناس الى الفضيلة والخير والاحسان ونبذ كل فعل مذموم مثل عقوق الوالدين والسرقة والكذب والاحتيال والبهتان والنميمة والنفاق والدجل ، بل ان الاديان السماوية . كلها كانت دعوة هادفة الى تحرير الانسان من العقائد السابقة وارشاده الى الفضائل . فالخلق الكريم والاستقامة والفضيلة اساس من اساس السعادة وهدف من اهداف الرسالات السماوية والافعال المذمومة تصل بالفرد الى الهلاك في الدنيا والاخرة .
- 5- زخرت السنة النبوية بكل الطرق السليمة التي تؤدي بالنفس البشرية الى ترك الهوى ونبذ كل ما هو مذموم وسلوك الطريق المستقيم والافعال المحمودة كقول الرسول محمد (ص) "من سن سنة حسنة فله اجرها واجر من عمل بها الى يوم القيامة " .

- 6- ارتبطت الاخلاق عند الفارابي بمسألة النفس ارتباط مباشر فكل ما يتعلق بالفعل المحمود والاخلاق والفضيلة طريقاً للسعادة واللذة المذمومة والفحشاء والرذيلة طريقاً للشر والهلاك ، فيجب على الانسان حسن الضن بربه . ولا بد لمن يستخلف على العباد من ان ينهي عن الرذائل " كالظلم والتجديف ، والخساسة ، والجهل ، وقلة الدين ، وحب الفساد .
- 7- الاخلاق عند ابن سينا ترتبط بسعي الانسان للوصول الى الكمال في اكتساب العلم والفضيلة ، وله منهج وطرق واساليب لاكتساب الفضائل والاخلاق الحميدة ، وللتخلص من الرذائل والاخلاق الذميمة .
- 8- يرى الغزالي ان الافعال المحمودة هي من الخلق وانها راسخة في النفس تصدر عنها الافعال الخيرة بسهولة ويسر من غير تكلف وحاجة الى فكر وتأمل فهو روعي وفطري تارةً و تارة اخرى مكتسب يمكن تربيته ، بمعنى ان الخلق له وسائله واساليبه .
- 9- ان فن المنمنمات (المصورات) صوراً تسجيلية للحياة والافعال المحمودة ، والمذمومة ، والبيئة ، والعادات والمعتقدات والطقوس ، والاحداث التاريخية ، والعمارة ، والزري ، والفنون ، فضلاً عن قيمتها الدينية المحملة بالقيم الاخلاقية والفنية والمعرفية والجمالية التي تطورت عبر التاريخ .
- 10- تعد المدرسة العراقية اساس المدرسة العربية في التصوير الاسلامي التي اثر في مراكز اخرى ومختلفة في العالم الاسلامي ، التي اهتم الناس في ذلك العصر لما امتازت به من تصوير دقيق للحياة الاجتماعية وبث للأفعال المحمودة والقيم الاخلاقية ، بما فيها من مفارقات ونوادر وطرائف ، ووجد فيها الفنانون مادة موحية للتعبير الروحي والمعرفي والجمالي والاخلاقي المتمثل في الدين الاسلامي وعن قضايا عصرهم وطقوسه الدينية ولم يغفل عن الافعال المذمومة مثل الاحتيال .
- 11- ازدهر فن التصوير في ايران وكان ميدانها في البداية توضيح كتب التاريخ ودواوين الشعر. والقصص بالصور الصغيرة ذات الالوان الزاهية والجميلة ، والتي يظهر فيها الاسلوب الشعبي الواقعي ودور التربية في تهذيب الناس وزرع القيم الاسلامية واهتم في اظهار النساء اللاتي يقمن بأعمالهن المنزلية في الخيام وهو الذي ارادته العقيدة الاسلامية ولكنه ايضا سجل العديد من الافعال المذمومة كالقتل وارتكاب الفحشاء .
- 12- اعتمدت مدرسة التصوير العثمانية بعد استقرار السلاطين الاتراك في عاصمتهم الجديدة القسطنطينية على المصورين الاوائل الذين قدموا للعمل

في للقسطنطينية , فقد شغف السلاطين العثمانيين كل الشغف بالمشاهد التي تصور القيم الروحية والاخلاقية والجمالية و حياة الترف لدى السلاطين .

13- اثبتت الامبراطورية المغولية في الهند بجميع الفنون , على نشوء المدرسة المغولية الهندية للتصوير الخطوط المعبرة والمهارة في تناغم الالوان وشيوع العاطفة الحادة في مصوراتها والافعال المحمودة والمذمومة , فضلا عن الروح الواقعية والخيالية في آن واحد وركزت على التحولات في النسق الفني والمخيلة والسحر , من اجل ان تكون المنمنمة في خدمة الموضوع وتجميله والتعبير عن القصة بشكل متكامل مع احداثها ذات الابعاد الدلالية .

الدراسات السابقة : من خلال اطلاع الباحث وعلى حد علمه لم يجد دراسة تخص جدلية المحمود والمذموم وهو هدف البحث ولكن هناك دراسات كثيرة في ما يخص التصوير الاسلامي ولا يمكن حصرها .

الفصل الثالث اجراءات البحث

اولا : مجتمع البحث :

اطلع الباحث على ما منشور ومتيسر من المنمنمات , التي انجزت خلال الحقبة الزمنية الممتدة من القرن السابع الهجري حتى القرن العاشر الهجري اي القرن الثالث عشر الميلادي حتى القرن السادس عشر الميلادي , وقد جمع الباحث (60) منمنمة من المصادر العربية والفارسية والعثمانية والهندية والاجنبية (من كتب ومجلات متخصصة) وكذلك من شبكة الانترنت , والافادة منها بما يغطي هدف البحث الحالي .

ثانيا : عينة البحث :

قام الباحث باختيار عينة البحث , البالغ عددها (4) منمنمة فنية , لكل مدرسة منمنمة واحدة بصورة قصدية ومن ثم ترتيبها وفقا لزمان ظهورها وهي مدرسة بغداد ومن ثم المدرسة الفارسية والمدرسة العثمانية والهندية .

ثالثا : طريقة البحث :

اعتمد الباحث المنهج الوصفي (تحليل المحتوى) مع الافادة من القراءة التأويلية في تحليل عينة مع البحث , علاوة على ما توصل اليه الباحث في المؤشرات التي انتهى اليها الاطار النظري تماشياً مع هدف البحث .

— { 235 }

وبحركات مختلفة على ارضية من العشب والنباتات الصغيرة , حدد الواسطي العمل من الاعلى بثلاثة اسطر من الكتابة العربية وبخط النسخ .

التحليل :

المنمنمة تصور فرسان يستعدون لاستقبال واحد من اكبر الاعياد الاسلامية وهو عيد الفطر المبارك فهذه المنمنمة تمثل قيمة الخير والاخلاق فمن الافعال المحموده هو الاحتفال بيوم العيد وهو من اهم اعياد المسلمين بعد صيامهم لشهر رمضان فعيد الفطر السعيد , اذ يفرح المسلمون في صبيحة العيد بأنهم أتموا عبادة الشهر الكريم , من صيام , وصلاة , وصدقات على اكمل وجه , وبما يرضي الله تعالى وهذه قيم محموده مثلها الفنان المسلم افضل تمثيل لتحكي الاجيال اللاحقة عن اهتم المسلمين بذلك الوقت بالصيام والعيد , فهذه التصويرة زودتنا بصورة حية وواقعية عن الحياة اليومية في القرن الثالث عشر الميلادي. كما تفادى (الواسطي) الرتابة الناجمة عن التكرار , فالليبارق والابواق تبرز في اعلى وفي اتجاهات مختلفة , وهكذا تؤلف مضادة للخطوط الافقية ورسوم الحيوانات والراكبين , وقد جلس الطبال في مكان اعلى من كل الآخرين وبذلك يخرج عن استقامة خط الوجوه , في حين يشكل البغل بأذنيه الطويلتين مفارقة لطيفة بالنسبة الى الخيول فالمشهد من الناحية الاساسية مستقر لأنه غني بالألوان والحركة الكامنة .ويغلب على المنمنمة عبارات من الخط العربي في اعلى المنمنمة , "ولقد وفق (الواسطي) في رسم الجموع واتقان رسوم الخيول الي تتشابه الي حد كبير مع رسوم الخيل في صور مخطوط كتاب البيطرة هذا فضلاً عن دقة الملاحظة في رسم الاعلام والتنويع بينهما من حيث الاحجام والعبارات المسجلة عليها كعبارة التوحيد وعدم الشرك بالله (لا اله الا الله) (وبعضها سجلت عليها آيات من سورة الاخلاص) (قل هو الله احد الله الصمد) فالتوحيد سمة اخلاقية وسمة محموده من سمات الدين الاسلامي بعد ما كان العالم يغرق في تعدد الالهة والجل والظلام والافعال المذمومة والفحشاء وغيرها .

فقد حقق (الواسطي) علاقة التطابق بواسطة الاتجاه فاتجاه الاشخاص وبناء تكوين المنمنمة هو واحد مما يحقق لتطابق في التصميم وهذا ما يكسب المنمنمة وحدة تصميمية عامة التكرار هنا هو تكرار جزئي يعمل ضمن المنمنمة ككل من خلال تكرار بعض العبارات (لا اله الا الله) وهي تمثل قيمة عليا اخلاقية عظيمة عند المسلمين وهنا نجح الواسطي في اظهار القيم المحموده للدين الاسلامي ومبادئه واطهر السعادة والصفاء الروحي للنفس البشرية الغاية التي اكد عليها اغلب فلاسفة المسلمين

وقبلهم اليونان ، فقد تمثلت السعادة عند الجموع في هذه التصويرة بعد اتمام المسلمين صيام شهر الطاعة والمغفرة .

انموذج العينة رقم (2) .



اسم العمل : بناء مسجد
المدرسة : الفارسية للتصوير الاسلامي
اسم المؤلف : الشاعر الفارسي أبو القاسم الفردوسي
اسم الفنان والخطاط : كمال الدين بهزاد
مكان العمل : متحف الفنون الجميلة في بوسطن .
القياس : 470ملم × 600ملم .
الخامة : الوان مائية معتمدة على ورق .

الوصف العام :

تتألف التصويرة من ستة عشر شخصاً يتخذون اوضاع مختلفة بالسطح التصويري كلا حسب عمله يحتوي العمل على (16) شخصا بوضعيات مختلفة كلا حسب عمله وشبه مبعثرة منهم من يقص الخشب ومنهم من يصمم ويتحاور ، ورسم فيل في الاسفل من اللوحة ، يوجد باب في اعلى اللوحة (من الزاوية البعيدة) وفي وسطه رجل حاملا عصاه وكأنه المسؤول عن اتمام البناء وحث العمال على الاستمرار في العمل . رسمت عربة في وسط اللوحة من الاسفل يجرها حصان (مرقط) وفي داخلها الواح من الخشب ، او الورق ، واسفل منها رجلان متقابلان لا نزال الخشب ، او الورق من العربة ، ورسمت اللوحة بأحبار ملونة على الورق وباستطالة عمودية .

التحليل :

لدور العبادة والمساجد مكانة عظيمة عند المسلمين ، وهي تقتزن بركن عظيم في الاسلام ، وهو الصلاة العلاقة بين الرب والعبد ، فلا اسلام من غير صلاة ، ولا شك ان من يقيم الصلاة لا بد ان يعظم الافعال المحمودة ويترك الافعال المذمومة كون الصلاة تنتهي عن الفحشاء والمنكر ، الفنان هنا ايضاً نجح في ايصال فكرة العبادة والاهتمام ببناء المسجد والهمة العالية عند الاشخاص ماهي الا فعل محمود فهناك

فضل عظيم لبناء المساجد وتشبيدها ورعايتها والحافظ عليها وان بناء المساجد هيه قيمة اخلاقية محمودة وعظيمة ، وهناك عدة نصوص تحدثت حول فضل بناء المساجد ورعايتها والاهتمام بها ، سواء من القرآن الكريم او من السنة النبوية ، فقد قال سبحانه مبينا فضل بناء المساجد وعمارته : (انما يعمر مساجد الله من امن بالله واليوم الآخر واقام الصلاة واتى الزكاة ولم يخش الا الله فعسى اولئك ان يكونوا من المهدين) {سورة التوبة : 18} ، كما نلاحظ ايضا المنمنمة تعاون الشخصيات فيما بينهم لبناء المسجدة التعاون هو التآزر بين البشر ، والتكاتف لتحقيق غاية انسانية نبيلة وهذا مقام محمود وليس مذموم فالمذموم هو التفرقة والبغضاء الحقد والنفاق وعدم الالفة والمودة فكل هذه الخصائل والسمات نهى عنها الدين الاسلامي بل اغلب الاديان نهت عنها ، فالدين اساس التراحم بين الناس ، واصل بقائهم وتعايشهم واستقرارهم ، وهو خلق جميل وقد حث ديننا الحنيف على التعاون المحمود في اكثر من موضع كقول تعالى : { وتعاونوا على البر والتقوى ولا تعاونوا على الاثم والعدوان } { سورة المائدة : 2 } فالتعاون هو قيمة سامية عليا اخلاقية وفعل محمود ونبيل يحث عليها ديننا الحنيف حيث تكمل القوة في تعاون الافراد فيما بينهم ، وتكاتفهم . وقد نجح بهزاد في التصميم واستخدام الالوان ومعالجتها ومقاربة النزعة الطبيعية من عمل البناء وحافظ على الخطوط الهندسية ، وتطبيقها كزخارف تكميلية لعناصر التشكيل الداخلي لعمله كي يحكم عملية التكوين ، واتسم العمل بمغزى شبه بالقصة كحدث اجتماعي عام ، اتصف العمل بدقة التنفيذ والمهارة في رسم الأشخاص وفي توزيعهم ، وفي التعبير عن حركاتهم بحيوية ونشاط ظاهرين ، استخدم الالوان الحمراء ، والوردية ، والصفراء أي درجات اللون الأحمر والأصفر وتخالطها وتجاريه في نجاح جمالية العمل لديه ، وحافظ على السحنة الفارسية والعمامة ورسم الحيوانات من حصان وفيل داخل العمل كانت الحركات للأشخاص معبرة ايما تعبير لمتطلبات العمل ففي الاعلى من المنمنمة من يقص الخشب ، وفي الوسط من يرسم ويصمم وفي الأسفل من يعمل لتجهيز مواد العمل ، وحتى حركة الفيل جاءت لتعبر عن دوره في عملية البناء ، اتسم العمل بمجملته بمسة ارسنقراطية في اللون ونظراته وجماليته في توزيعه ومزجه وقد كرر الوانه الزاهية ، اضاف في عمله الرجل ذا البشرة السمراء ، وهي اضافة جديدة في عملة الفني .



انموذج العينة رقم (3) .

اسم العمل: ابراهيم يضحى بأب .
المدرسة : العثمانية للتصوير الاسلامي .
اسم الفنان والخطاط : محمد بن سليمان فضلي .

مكان العمل : المكتبة البريطانية ، لندن .
القياس : 360ملم × 510ملم .
الخامة : احبار على ورق .
سنة الانجاز : 1594 م .
الوصف العام :

تمثل المنمنمة العثمانية هذه حدث ديني مهم ومعروف لكل الاديان السماوية

جمع ما بين الواقع والمثال الالهي ، وهو تضحية النبي ابراهيم عليه السلام بولده اسماعيل عليه السلام ، صور الفنان الحدث من خلال استلهم الخطاب الديني المقدس بفضاء يتألف من الاشجار والنباتات في الوسط رجل واقف يغطي رأسه بعمامة بيضاء محطة بشعلة من النار يمثل (ابراهيم) عليه السلام وهو يمسك صبيًا جالسًا مقيد الايدي ومعصوم العينين ، يرتدي هو كذلك عمامة بيضاء ومحاطة راسه بشعلة من النار يمثل (اسماعيل) عليه السلام هذه الهالة من النار تمثل القدسية والتميز للأنبياء والرسل والملائكة ، ويظهر من جهة يسار التصوير اثنان من الملائكة بوضع الطيران بأجنحة كبيرة وهي تحمل صحن كبير ، اما من جهة يمين التصوير يظهر ملك طائر وهو يحمل ويبيديه الاثنان (جدي) وهو قربان الى سيدنا اسماعيل عليه السلام ويزين المشهد من الاعلى والاسفل اشربة كتابية للحدث الذي مثلته التصويرة الاسلامية هذه .

التحليل :

لا شك ان الفنان المسلم برع في تصوير قصة التضحية والفداء وبر الوالدين والطاعة العمياء لهم من جانب سيدنا اسماعيل عليه السلام ، والحب الالهي من قبل سيدنا ابراهيم عليه السلام الى ربه وتنفيذ الرؤية التي شاهدها، امتثالاً لأمر الله عز وجل ، وبالتالي العطف الالهي والرحمة الالهية النازلة من السماء والمبلغة بالملائكة والفداء بالكبش المشهد ينير المشاعر ويحرك الاحساس ، ليجسد بذلك موقفاً عظيماً فتح له مجالات خياله الواسع بتصوير اللامرئي الديني (الملائكة) وهي تنزل من

السماء بأمر (الله) عز وجل , ومدى طاعة الانبياء للأمر (الله) عز وجل من جهة اخرى استطاع المصور تحقيق عنصر جذب انتباه المشاهد الشخصية البطالين في المشهد النبي ابراهيم وولده اسماعيل (عليهما السلام , واعطاءهما الالهية في الحدث الديني من خلال احاطة راسيهما بشعلة من النار واحتلالهما المركزية في المشهد فضلا عن اغلاق القضاء حولهما من خلال حركة الملائكة من اليمين واليسار والمتجهة نحوهما ليطلق بذلك حبكة وحالة من الصراع النفسي للشخصيتين وصل الى ذروته , ضمن ترتيب وتعاقب للأحداث بدأ من تأهب النبي (ابراهيم عليه السلام لذبح ولده (اسماعيل عليه السلام , ثم الى انبعاث المعجزة الالهية المخلصة بنزول الملائكة ومعهم الفداء , يتضمن ذلك حوار دراميا تشكيلها بين الشخصيات الواقعية والمتخيلة ضمن حالة من التشويق والترقب الذي زاد فكرة الحدث المحتفظة بوحدة موضوعها المتناسك شكلا ومضموما . العمل الفني ظهرت به العديد من الافعال المحمودة ولم تظهر فيها افعال مذمومة سوى عملية الهم بالذبح ولكن هذه بحكمة الهية ارسلت للملقي قيما محمودة – الفداء – بر الوالدين وعدم معصيتهم – الشجاعة – الامتثال للأمر الالهي وبالتالي الرحمة الالهية التي وسعت كل شيء من خلال الفداء بالكبش .

انموذج العينة رقم (4)

وصف العام :



اسم العمل: فلك نوح (ع) .

المدرسة : الهندية للتصوير الاسلامي

اسم الفنان : عهد اكبر

مكان العمل : ولترز جاليري واشنطن .

القياس : 290ملم × 490ملم .

الخامة : احبار على ورق.

سنة الانجاز : 1690 م .

الوصف العام :

تصور المنمنمة الابداع الفني للفنان

المسلم في تمثيل قصة سفينة نوح عليه السلام

حيث قسم الفضاء الى قسمين الاول مثل السماء والآخر مثل البحر الذي تصوف فوقه

السفينة واطاف طيور في السماء وحيوانات مثل التماسيح الهائلة وقد لون البحر تقريبا

لون السماء نفسه , اما الجزء الاساسي السفينة الكبيرة التي قام بصناعتها سيدنا نوع (ع) حيث تبدأ من اعلى العمل الى الاسفل من حيث تبدأ برابية حمراء بأعلى السفينة متصلة بحبال بيضاء ونرى ان للسفينة اربعة طوابق كل طابق يحتوي على اشكال واشخاص وحيوانات ونلاحظ في الطابق الاول الاعلى شخص يمسك حبال السفينة يستند على شراعها الذي لون باللون الاحمر والابيض وفي الطابق الاول قد ملاه الفنان بأشكال الطيور والطاووس والبط اضافة الى ذلك توجد في وسط الطابق قبة صفراء متمركزة توحى بانها قبة اسلامية وهناك سياج يحيط بهذا الطابق مزين بشرط من الزخارف الهندسية ويليه الطابق الثاني فقد برح الفنان بظهور اشخاص يرتدون لباس اسلاميا ويظهر شخص ذو لحية مرتكزا في وسط الطابق الثاني للسفينة مجسدا شخصية النبي نوح (ع) مع وجود هالة صفراء محاطة حول راسه ، ونشاهد امرا لافتا للنظر في الطابق الرابع باتجاه الاسفل اولاد نوح ارتدى كل واحد منهما ملابس الاول باللون الابيض والثاني باللون الاخضر وهما في صراع مع الشيطان (ابليس)

التحليل :

نلاحظ في هذه التصويرة منظراً مبدعاً لما ذكر في القران الكريم عن قصة النبي نوح (ع) حيث قص الله لنا قصة النبي نوع (ع) وكيف كان يريد حث الناس الى عبادة الله سبحانه وتعالى ولكن قومه اعرضوا عنه فبدأوا بأستهزاء وعدم الاكتراث الى ما يقوله فأمره الله تعالى ببناء سفينة كبيرة يضع فيها من كل المخلوقات زوجين اثنين وبعض من قومه الذين امنوا به في هذه السفينة لان الرحلة ستكون طويلة وخطيرة ، وان المياه سوف تعلو علوا كبيرا تصل الى ارتفاع الجبل .

هنا تظهر الافعال المحموده والاخلاقية التي تمثلت بنوايا سيدنا نوح عليه السلام في حفظ البشرية والحيوانات من خطر الطوفان سمات منها الصبر والاجتهاد والتأمل والعطف وكلها سمات محموده بالوقت الذي ظهر هناك افعال مذمومة خصوصا من ولد نوح الذي عصا امر ابيه (عقوق الوالدين) من اخطر الافعال المذمومة في المجتمع على العكس من الامتثال وبرا الوالدين الذي حصل بين سيدنا ابراهيم عليه السلام وابنه اسماعيل عليه السلام ، فالفنان قد صور لنا قصة اجتماعية ذات دلالة دينية من خلال الاحداث التي عمد ان ينقلها بأتقان وعناية في اخراج المشهد التصويري بعلاقات بنائية واضحة خلال مضامينها الشكلية الروحية والدينية التي ارتبطت بالعقيدة الاسلامية التي توحى بالأيمان بالله واليوم الآخر المعبرة بدلالات الشكل للموضوع المعروض والمضمون الديني الذي جسد الاحداث وبالعلاقات

المرتبطة بوعي ايمانية متجانسة اجتماعيا لتدل توافق المضمون الروحي والديني للشكل وجدانيا وما يخرج هذا الشكل من معاني تاريخية واجتماعية دينية تجمع بين التأمل في احداث هذه القصة والخلاص من الكفر , اضافة الى تسليط الضوء على النبي نوح (ع) للإصلاح في هذه الامة التي بعث الله تعالى اليها . ان القضية دينية وقد كلف النبي نوح(ع) بها من اجل ترسيخها والطبور حول القبة تشبه عالما صغيرا يشبه عالمنا وهو الالتجاء الى الله تعالى في المحن ونزولا الى طابق الثاني عمد الفنان الى جعل شخصية النبي نوح (ع) في وسط هذه السفينة بدلالة الاهمية الروحانية والامر المهم لهذه الشخصية العظيمة وهو في وضعية الجلوس موجها اصحابه الذين امنوا معه عن كيفية وصول السفينة الى بر الامان وانقاذ المخلوقات والناس من الهلاك فهو المخلص في هذه السفينة وامامه شخص يحمل كتابا في يده يتحدث مع النبي في امور تخص السفينة واحداثها ، فكل من التزم بقرار سيدنا نوح (ع) قد نجى ومن عصا هلك .

الفصل الرابع ... النتائج ومناقشتها والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات :

كشفت هذه الدراسة عن جملة من النتائج توصل لها الباحث , استنادا الى ما جاء به الاطار النظري , علاوة على ما تقدم من تحليل عينة البحث , وتحقيقا لهدف البحث , وهي تعرض على الوجه الاتي :

- 1- برزت الافعال المحمودة من خلال المجاهدة والرياضة الروحية للنفس البشرية المتمثلة بالصيام والصلام وبالتالي تفرز منابع السعادة والاحتفال وهو ما ظهر في نموذج العينة رقم (1) .
- 2- ظهرت القيمة الاخلاقية التقوى وهي من اهم واعظم القيم التي يجب ان يتحلى بها الانسان المسلم , ويشير خلق التقوى الى الخوف من الله تعالى باجتناب ما نهى عنه واتباع ما امر به والامتثال الى امره , وتظهر هذه القيمة في مجمل عينة البحث .
- 3- افرزت بنية المشهد التصويري في نتاجات التصوير الاسلامي موضوعات واقعية واستثمر المصور الاسلامي الدلالات التعبيرية للترغيب في مشاهد الاحتفالات الدينية والمناسبات الروحية عند المسلمين , كما في العينتين (1) و(2)
- 4- تمثيل الصلاة قوة محمودة واخلاقية عظيمة , وفي هذه القوة مدد , أي مدد لضمير المؤمن , يقويه على فعل الخير وترك الشر , ومجانبة الفحشاء والمنكر ,

- ومقاومة الجزع عند الشر والمنع عند الخير , فهي تغرس في القلب مراقبة الله تعالى ورعاية حدوده وتظهر هذه القيمة في العينة (2) .
- 5- حاول المصور الاسلامي الترغيب في فضل بناء المسجد وهو اكثر الاماكن التي تحقق الراحة النفسية والصفاء الروحي حيث الهدوء والسكينة والرحمة , الافعال المحمودة التي تحقق السعادة , كما العينة (2) .
- 6- تجلت الافعال المحمودة والقيمة الاخلاقية التعاون وهي من الصفات الحميدة التي يتحلى بها الانسان , فبه يصبح المجتمع نسيجاً واحداً متكافلاً ومرتبلاً كما تمثل في مجمل عينة البحث .
- 7- ان للعدل والمساواة قيمة محمودة في اغلب الاديات السماوية والارضية ولها اهمية كبيرة بالإسلام حيث انه قيمة من قيم الاسلام والتي يجب ان يتحلى بها كافة البشر حيث ان الله تعالى حرم الظلم على نفسه وعلى عباده وهو ما ظهر في معظم نماذج عينة البحث .
- 8- اظهر الفنان المسلم حالة الترغيب بالجنة وحسن العاقبة من خلال كل الافعال المحمودة التي يظهر فيها الامتثال الى الخطاب الديني المقدس بهدف نيل السعادة والجنة وخوفاً من النار والهلاك كما في مجمل عينة البحث .
- 9- ظهرت الافعال المحمودة بالقيمة الاخلاقية لطاعة الوالدين وقد جعل الله بر الوالدين وطاعتهم من افضل الاعمال بعد توحيد الله سبحانه وتعالى , ويظهر العكس في العصيان الذي واجهه سيدنا نوح عليه السلام فكان فعلاً مذموماً .
- 10- ظهرت الافعال المحمودة و القيم الاخلاقية مثل الصبر وهي خصلة من ابرز وارقي الخصال الكريمة وصفة من الصفات النبيلة التي تدل على قوة الايمان وصدق اليقين , وتظهر هذه القيمة في نماذج العينة 2 و 3 و 4 .
- 11- ظهرت الافعال المحمودة القيمة الاخلاقية العفة خلق ايماني رفيع للمؤمن , وثمرة من ثمار الايمان بالله تعالى العفة دعوة الى البعد عن سفاف الامور وخذش المروءة والحياء العفة لذة وانتصار على النفس والشهوات وتقوية لها على التمسك بالأفعال الجميلة كما في العينة .
- 12- افرزت المشهد عن القيمة الاخلاقية القدوة الحسنه وهو من يحتذى بفعله ويكون اسوة حسنة ومثلاً لسلوك الآخرين كما في نماذج العينة .

الاستنتاجات:

- 1- تحفل نتاجات التصوير الاسلامي برؤية جمالية خاصة , تميزها من غيرها من النتاجات , لما تكتسبه من طابع اشتغالي يعتمد على خصائص الفن

- الاسلامي , ويأخذ بنظر الاعتبار الاطار الفلسفي والعقائدي للدين الاسلامي وأثره على المنجز الفني وهذا بكونه فن ديني تأثر بالعقيدة وبأوامر الدين ونواحيه حيث التزم الفنان المسلم بما جاء بالكتاب والسنة .
- 2- يعتمد الفن الاسلامي على مبدأ التوحيد. وهو العامل المشترك بين جميع الفنانين المسلمين وجميع الاشكال الفنية في مناطق العالم الاسلامي كافة . وحيث ان التوحيد هو المبدأ الجمالي , فان مما ينبني على ذلك ان هدف الفن الاسلامي هو التأكيد على الترابط التوحيدي بين الدين والفن .
- 3- ساعد أسلوبا الترغيب والترهيب المتبعين في السرد القصصي القرآني على تهيئة الاسباب النفسية والاجواء الفكرية للمصور الاسلامي وبسببها تم انتاج صور فنية ابداعية , يرمي من ورائها الى تبصير العقول واحياء القلوب وتهذيب النفوس وتعزيز القيم السامية , الامتناع عن الصفات الرذيلة .
- 4- ان الفن الذي يتسم بأنه فعل محمود كونه تطهير للنفس البشرية من خلال التخلي ثم التحلي ومن بعد ذلك التجلي قيماً اخلاقية هو الفن الذي بسببه يتم التوجيه الى القيم الايجابية في المجتمع ويعمل على اشاعة الالفه والمحبة والمودة والتعاون بين المكونات المجتمع عاملاً على الارتقاء بفكر وذوق الانسان وتحرير النفوس وتعديل السلوكيات واطلاق طاقات الانسان.

التوصيات

- 1- الاهتمام بدراسة الفن الاسلامي ومضامينه الاخلاقية والدينية والفكرية والاجتماعية والتربوية , ضمن مقررات المناهج الدراسية لطلبة كليات الفنون الجميلة في العراق .
- 2- ضرورة تفعيل دور المؤسسات التعليمية والثقافية والفنية في الدول الاسلامية , بجميع التراث الاسلامي , وبشتى معالمه الفنية والادبية والثقافية والحضارية , واعادة ما تم سرقته والاستيلاء عليه من قبل الدول الغربية في اثناء الحقب الاستعمارية وحملات التنقيب والحروب والاحداث المختلفة .

المقترحات

- 1- القيم المحموده والمنبوذة في المظاهر الاجتماعية المنبثقة من الفن الاوربي الحديث .
- 2- تمثلات الخير والشر في فنون ما بعد الحداثة .
- 3- جماليات تمثل الخطاب المقدس في الفن العراقي الحديث .

الهوامش :

- (1) ابن منظور ، ابو الفضل جمال الدين : لسان العرب ج2، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت : 1956، ص 228.
- (2) صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج 1 ، ذوي القربة والنشر، مطبعة سليمان زاده ، ط1، قم ، ايران 2: 2005 ، ص 390.
- (3) المصدر نفسه ، ص390-391.
- (4) كوسفين ، دار: النظرية الجمالية والنقدية والجدلية ، تر: مجاهد عبد المنعم ، مجلة السينما المصرية ، عدد 58، ديسمبر، 968 ، ص : 5 .
- (5) عبد المنعم، محمود عبد الرحمن : معجم المصطلحات و الألفاظ الفقهية ، المجلد الاول ، دار الفضيلة للنشر والتوزيع ، السعودية ، 1999 ، ص 173 .
- (6) الفيروز ابادي : القاموس المحيط ، تصحيح الشيخين نصر الهوريني ومحمد قطة العدوي. مطبعة بولاق ، مصر ، 1982 ، ص 369.
- (7) الحنبلي، ابو عبد الله : الإبانة عن شريعة الفرقة الناجية ومجانبة الفرق المذمومة ، دار الراية للنشر والتوزيع ، دمشق ، المجلد 1 ص 2192 .
- (8) العبار، موزه احمد راشد : القيم الاخلاقية بين الفكرين الاسلامي والغربي في عصر العولمة ، الدار العالمية للنشر ، ط 1 ، 2008، ص117.
- (9) المصدر نفسه ص 118-119.
- (10) بدوي ، عبد الرحمن : من الفلسفة اليونانية الى الفلسفة الاسلامية ، ديوان المطبوعات الجامعية ن الجزائر ، 1983، ص 204 .
- (11) ت. ج ، دي بور : تاريخ الفلسفة في الاسلام ، نقله للعربية وعلق عليه محمد عبد الهادي ابو ريده ، الدار التونسية للنشر ، ص294.
- (12) بدوي ، عبد الرحمن : موسوعة الفلسفة ، ج 1 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت 1994، ص 455.
- (13) ابن سينا : في علم الاخلاق ، ضمن تسع رسائل في الحكمة والطبيعات ، تحقيق : حسن عاصي، 1986، ص 115.
- (14) مبارك ، زكي : الاخلاق عند الغزالي ، منشورات المكتبة العصرية ، بيروت ، 1980، ص 47 .
- (15) هادي ، بلقيس محسن : تاريخ الفن العربي الاسلامي ، طبع بجامعة بغداد ، العراق ، 1990 ، ص 136-137.
- (16) ديمانند ، م . س: الفنون الاسلامية ، دار المعارف ، مصر ، 1982، ص 42-43.

- (17) عبيد , كلود : التصوير وتجلياته في التراث الاسلامي , ط 1 , المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع , بيروت . 2008,ص155 .
 - (18) حسني , ايناس : التلامس الحضاري الاسلامي , عالم المعرفة , الكويت , 2009 . ص76-78.
 - (19) محمد , سعاد ماهر : الفنون الاسلامية , مكتبة الاسرة , مصر . 2005 . ص 393 – 394 .
 - (20) الالفي , ابو صالح : الفن الاسلامي (اصوله , فلسفته , مدارسه) دار المعارف , القاهرة , 1998, ص 246-247.
 - (21) هادي , بلقيس محسن : تاريخ الفن العربي الاسلامي , المصدر السابق , ص 154-156.
 - (22) محمد , سعاد ماهر : الفنون الاسلامية , المصدر السابق , ص 248 .
 - (23) عكاشة . ثروت : التصوير الاسلامي المغولي في الهند , الهيئة المصرية العامة للكتاب , 1995 . ص17.
 - (24) المصدر نفسه . ص 18 .
 - (25) الشريف , طارق : فن المنمنمات في الحضارة العربية والاسلامية , مجلة الحياة التشكيلية , العدد49, مطابع وزارة الثقافة , دمشق , 1993, ص 93.
- المصادر :**

القرآن الكريم

- (1) ابن منظور , ابو الفضل جمال الدين : لسان العرب ج2, دار بيروت للطباعة والنشر , بيروت : 1956.
- (2) ابن سينا : في علم الاخلاق , ضمن تسع رسائل في الحكمة والطبيعات , تحقيق : حسن عاصي , 1986.
- (3) الالفي , ابو صالح : الفن الاسلامي (اصوله , فلسفته , مدارسه) دار المعارف , القاهرة , 1998.
- (4) بدوي , عبد الرحمن : من الفلسفة اليونانية الى الفلسفة الاسلامية , ديوان المطبوعات الجامعية ن الجزائر , 1983.
- (5) بدوي , عبد الرحمن : موسوعة الفلسفة , ج 1 , المؤسسة العربية للدراسات والنشر , بيروت 1994.
- (6) ت. ج , دي بور : تاريخ الفلسفة في الاسلام , نقله للعربية وعلق عليه محمد عبد الهادي ابو ريدة , الدار التونسية للنشر .

- (7) حسني ، ايناس : التلامس الحضاري الاسلامي ، عالم المعرفة ، الكويت ، 2009
- (8) الحنبلي، ابو عبد الله : الإبانة عن شريعة الفرقة الناجية ومجانبة الفرق المذمومة ، دار الراية للنشر والتوزيع ، دمشق ، المجلد 1 .
- (9) ديمانند ، م . س: الفنون الاسلامية ، دار المعارف ، مصر ، 1982.
- (10) الشريف ، طارق : فن المنمنمات في الحضارة العربية والاسلامية ، مجلة الحياة التشكيلية ، العدد 49، مطابع وزارة الثقافة ، دمشق ، 1993.
- (11) صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج 1 ، ذوي القربة والنشر، مطبعة سليمان زاده ، ط 1، قم ، ايران 2: 2005 .
- (12) العبار، موزه احمد راشد : القيم الاخلاقية بين الفكرين الاسلامي والغربي في عصر العولمة ، الدار العالمية للنشر ، ط 1 ، 2008 .
- (13) عبدالمنعم، محمود عبدالرحمن : معجم المصطلحات و الألفاظ الفقهية ، المجلد الاول ، دار الفضيلة للنشر والتوزيع ، السعودية ، 1999.
- (14) عبيد ، كلود : التصوير وتجلياته في التراث الاسلامي ، ط 1 ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت . 2008.
- (15) عكاشة . ثروت : التصوير الاسلامي المغولي في الهند ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1995 .
- (16) الفيروز ابادي : القاموس المحيط ، تصحيح الشيخين نصر الهوريني ومحمد قطة العدوي. مطبعة بولاق ، مصر ، 1982 .
- (17) كوسفين ، دار: النظرية الجمالية والنقدية والجدلية ، تر: مجاهد عبد المنعم ، مجلة السينما المصرية ، عدد 58، ديسمبر، 968 .
- (18) مبارك ، زكي : الاخلاق عند الغزالي ، منشورات المكتبة العصرية ، بيروت ، 1980 .
- (19) محمد ، سعاد ماهر : الفنون الاسلامية ، مكتبة الاسرة ، مصر . 2005 .
- (20) هادي ، بلقيس محسن : تاريخ الفن العربي الاسلامي ، طبع بجامعة بغداد ، العراق ، 1990 .

الاشكال



شكل رقم (2) رسم للواسطي مرافق للمقامة
الدمشقية من مقامات الحريري، عام 1237 م.

شكل رقم (1) رسم للواسطي مرافق للمقامة
الفراتية من مقامات الحريري، عام 1237 م.



شكل رقم (4) الشيخ يشكو ولده للقاضي

شكل رقم (3) الواسطي - ابا زيد الهلالي
والحارث في قرية البخلاء



شكل رقم (6) تنفيذ كمال الدين بهزاد جيش
تيمور لنك



شكل رقم (5) تنفيذ كمال الدين بهزاد - بناء
قصر الخورنق ، وهي محفوظة في المتحف
البريطاني



شكل رقم (8) عثمانية - استشهاد الامام الحسين
(ع) على فراش الموت تنفيذ محمد بن سليمان
فضلي. متحف ايسر ليري للآثار الإسلامية
والتركية - اسطنبول.



شكل رقم (7) عثمانية - الحسن (ع) على فراش
الموت تنفيذ محمد بن سليمان فضلي. متحف
ايسر ليري للآثار الإسلامية والتركية -
اسطنبول.



شكل رقم (9) منمنمة من المدرسة الهندية



شكل رقم (10) منمنمة من المدرسة الهندية

فاعلية التدريس التبادلي في تنمية مهارات طلبة قسم التربية الفنية في مادة فن الجداريات

The effectiveness of reciprocal teaching in developing the skills of art education students in mural art

أ.م.د. عامر سالم عبيد

Assistant Professor. Doctor. Amer Salem Obaid

جامعة تكريت - كلية التربية للعلوم الإنسانية

Tikrit University - College of Education for Humanities

dr.amiral.salami@tu.edu.iq

الكلمات المفتاحية:

الفاعلية، التدريس التبادلي – المهارة - طلبة قسم التربية الفنية - فن الجداريات.

مستخلص البحث

على الرغم من تطور التعلم والتعليم واتخاذ أشكالاً مختلفة على وفق اختلاف نظرياته، لكن تدريس المواد التربوية والفنية في قسم التربية الفنية لازال قائماً على استخدام طرائق التدريس التقليدية القائمة على الحفظ والتلقين وقلة استخدام الاستراتيجيات والأساليب والطرق الحديثة.

وفي ضوء نتائج الدراسات التي أشارت إلى أن التدريس التبادلي من استراتيجيات التدريس التي تتضمن تفاعل الطلبة أثناء سير العملية التعليمية والتي من خلالها يتمكن من تنمية مهارات الفهم والتفكير لدى الطلبة لكونه يقوم على بعض من المهارات التي تؤكد على البحث والاستدلال وتنبئ جدلاً متابوياً بين المعلم والطالب مروراً بالتلخيص والاستفسار والتنبؤ والتوضيح، الأمر الذي شجع الباحث للتفكير في ضرورة اعتماد آليات علمية وعملية لتدريس مادة فن الجداريات لطلبة المرحلة الثانية بقسم التربية الفنية باستخدام التدريس التبادلي . يتكون هذا البحث من أربعة فصول، يتناول الفصل الأول منه مشكلة البحث والأهمية وهدف البحث إذ يهدف هذا البحث إلى التعرف على (فاعلية التدريس التبادلي في تنمية مهارات طلبة قسم التربية الفنية في مادة فن الجداريات) وحدود البحث وتحديد مصطلحاته، أما الفصل الثاني فسيخصص للإطار النظري الذي يشتمل على ثلاثة مباحث أولهما يتناول التدريس التبادلي، والمبحث الثاني سيتحدث عن المهارة، أما المبحث الثالث فسيتناول فن الجداريات. وسيتناول الفصل الثالث المنهجية وإجراءات البحث إذ تكون مجتمع

البحث من (58) طالباً وطالبة أما عينة البحث فتكونت من (20) طالباً وطالبة والمنهج التجريبي الذي استند عليه الباحث واختبار الأداء المهاري وأما الفصل الرابع فاختص بتفسير النتائج، إذ ظهر أنَّ هناك فرق ذو دلالة إحصائية عند مستوى (0,05) ولصالح المجموعة التجريبية وهذا يدل على فاعلية استخدام التدريس التبادلي في إتقان الأداء المهاري للطلبة في مادة فن الجداريات. وأما بالنسبة للاستنتاجات فكان منها:

- 1- يعد تعليم استراتيجيات التدريس التبادلي من الطرق التدريبية الفاعلة التي أثبتت جدارتها في تدريس مهارات فن الجداريات وذلك لكونها تسمح للمتعلمين بالحوار والنقاش مع المعلمين والتوصل إلى الأهداف المنشودة.
- 2- ظهر أثر الخطط التدريبية في تنمية مهارات الطلبة في فن الجداريات على الرغم من وجود تصورات خاطئة يحملها عدد من أفراد المجموعة التجريبية حول كيفية اختيار وتنفيذ مهارات فن الجداريات. ثم قام الباحث بعرض التوصيات وختم البحث بقائمة المصادر.

key words: The effectiveness - of reciprocal teaching – skill
- art education students - mural art

Abstract

Despite the development of learning and teaching and taking different forms according to the different theories, the teaching of educational and artistic subjects in the Department of Art Education is still based on the use of traditional teaching methods based on memorization and indoctrination and the lack of use of modern strategies, methods and methods.

And in the light of the results of the studies that indicated that reciprocal teaching is one of the teaching strategies that include student interaction during the course of the educational process, through which we can develop the understanding and thinking skills of students because it is based on a set of through By summarizing, inquiring, predicting and clarifying, Which encouraged the researcher to think about the necessity of adopting scientific and practical mechanisms to teach the art of murals for students

of the second stage in the Department of Art Education using reciprocal teaching. of which research, its objective and its hypothesis. :- (There is no statistically significant difference at the significance level (0,05) Between the average scores of the students of the experimental group in the skill performance test (pre and post) and its limits and definition of terminology skill performance deal with the presentation and interpretation, conclusions, and recommendations.

1- Teaching reciprocal teaching strategies is one of the effective training methods that have proven their worth in teaching the skills of mural art, because they allow learners to dialogue and discuss with teachers and reach the desired goals.

2- The effect of the training plans appeared on the development of students' skills in the art of murals, despite the existence of misconceptions held by a number of members of the experimental group about how to choose and implement the skills of mural art. Then the researcher presented the recommendations and concluded the research with a list of sources.

مشكلة البحث

تطوّرت فكرة التدريس التبادلي بناءً على الأفكار الأولية التي وُضعت (فيجويسكي) والتي ذكر فيها أنّ التفاعل الصّفي وما يتضمّنه من مشاركة جماعية له تأثيرٌ فاعلٌ في العملية التعليمية ، إذ يتميّز التدريس التبادلي بإكساب الطلبة مهارات إدارة الحوار البناء مع الآخرين سواء الزملاء أو المعلمين واحترام الرأي الآخر، ويتمّ شحذ البناء المعرفي للمتعلم عن طريق تطبيق استراتيجيات التساؤل والتلخيص والتوضيح والتنبؤ، ورصد أهداف العملية التعليمية خلال مرحلة التعلم، أخذين بعين الاعتبار قدرات الطلبة، إذ تُنمّي هذه الاستراتيجيّة ثقة الطالب بنفسه، وتدعو الطالب ليصبحوا (معلمين) مما ينعكس إيجابياً على إدراك الطالب لعناصر فنّ الجداريات وفهمها بطريقة سهلة، كما يُساعده في تقييم عمله وتقويمه ، فالمُتعلم في قسم التربية الفنيّة

يحتاج دوماً إلى تقويم كل عنصر من عناصر عمله الإبداعي لا سيما في ما يتعلق بفن الجداريات ، وإن هذه العملية تحتاج إلى تنمية من نوع خاص لأهميتها وصعوبة إتقانها، مما يدعو لاستخدام استراتيجيات تُنمّي قدرة الاستيعاب والفهم والتفكير لأهمية هذه المادة ، كونها تجذبنا إلى عالم مُثير تعمل فيه حاسة البصر، وعلى وفق ما تقدّم لا تتيح الطرائق والاستراتيجيات التقليدية المُتبعة في تدريس مادة (فنّ الجداريات) تنمية مهارات الطلبة في هذه المادة .

لقد تأكدت مشكلة هذا البحث من خلال ما قام به الباحث من دراسة استطلاعية على عينة من طلبة الصف الثاني - قسم التربية الفنية تم توجيه عدد من الأسئلة أجابوا عنها (ملحق رقم 3) وبعد فرز البيانات وجد أنّ هناك ضعفاً في إمكاناتهم في فنّ الجداريات فضلاً عن عدم معرفتهم بتنفيذ مهارات فنّ الجداريات .

وبناءً على ما تقدّم تبلورت مشكلة البحث الحالي بالتساؤل الآتي:
(هل هناك فاعلية للتدريس التبادلي في تنمية مهارات طلبة قسم التربية الفنية في مادة فنّ الجداريات؟).

أهمية البحث

تتبع أهمية البحث من أهمية (التدريس التبادلي) وإمكانية الإفادة منه في تنمية مهارات طلبة قسم التربية الفنية / المرحلة الثانية في مادة فنّ الجداريات لما يمتلكه من خصوصية تربوية ، من هنا فإن أهمية البحث الحالي تتجلى في النقاط الآتية :-

1- قد يُسهم في تشجيع المُدرسين على استخدام طرائق واستراتيجيات حديثة وزيادة إدراكهم بأهمية استخدامها.

2- ستمهد دراسة مادة (فنّ الجداريات) للطلاب التعرف على مكونات وخصائص هذه المادة .

3- يُعد البحث الحالي جهداً متواضعاً قد يُفيد الباحثين في دراساتهم اللاحقة.

4- يُعد هذا البحث استمراراً للبحوث التي تناولت موضوعات طرائق التدريس الحديثة.

5- قد يُساعد المعلمين والمُشرفين ومُعدي الدورات التربوية في تنويع أساليب التدريس لديهم مما يُساهم في تحقيق أهداف تدريس مادة فنّ الجداريات .

6- يُفيد مراكز التعليم المستمر في إقامة دورات تدريبية على هذه الاستراتيجية.

هدف البحث وفرضيته:

يهدف البحث الحالي إلى التعرف على (فاعلية التدريس التبادلي في تنمية مهارات طلبة قسم التربية الفنية في مادة فن الجداريات).

ولتحقيق هدف البحث تم صياغة الفرضية الصفرية الآتية :- (ليس هناك فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى دلالة احصائية (0,05) بين متوسط رتب طلبة المجموعة التجريبية في أداء الاختبار المهاري القبلي والبعدي)

حدود البحث:

يحدد هذا البحث في:

طلاب المرحلة الثانية (الدراسة المسائية) قسم التربية الفنية- بكلية التربية للعلوم الإنسانية، بجامعة تكريت في السنة الدراسية 2022م-2023م.

تحديد المصطلحات:

أولاً: التدريس التبادلي:

يُعرفه الباحث إجرائياً:

" طريقة تدريس تعتمد على المناقشة والحوار ما بين المعلم والطلبة من جهة وما بين الطلبة أنفسهم من جهة أخرى، وتقوم على المشاركة الموجهة والمنافسة الجماعية في مناقشة العمل يستخدمها المعلم في تدريس مادة فن الجداريات لطلبة المرحلة الثانية في قسم التربية الفنية (المجموعة التجريبية) ، مطبقاً الاستراتيجيات الفرعية (التنبؤ، التساؤل، التوضيح ، التلخيص".

ثانياً: الأداء المهاري

يعرفه الباحث إجرائياً :

" قدرة المتعلم وكفاءته في أداء تقنيات مادة فن الجداريات والتي يتطلب أدائها معالجة وتدريب وتنسيق معلومات وتدريب سبق تعلمها باستخدام التدريس التبادلي ويتم الكشف عن هذه القدرة من خلال ما تنتجه المقاييس الاختبارية (التحصيلي المعرفي – المهاري)"

ثالثاً: فن الجداريات:

يعرفه الباحث إجرائياً:

" تشكيل ذي بُعدين أو ثلاثة من أشكال وتكوينات فنية على وفق تقنيات معينة تتخذ من الجدار أرضية له وبمواد ثابتة أو متحركة على سطوح معمارية أو ثابتة في الفضاءات الخارجية والداخلية. شرط أن تكون الحجوم أكبر من حجوم اللوحات الاعتيادية. "

رابعاً: قسم التربية الفنية :

يُعرف الباحث قسم التربية الفنية إجرائياً بأنه:

" القسم الذي يختص بتصريح مُدرّسي ومُدّرّسات مادة التربية الفنيّة ومُدّة الدراسة تكون فيه لمدة أربعة أعوام ".

الإطار النظري:

المبحث الأول: التدريس التبادلي:

يُفترض بالمدرسين أن يجعلوا من البيئة التعليمية ذات نظام اجتماعي ينسجم بإجراءات ديمقراطية وعمليات علمية وأن مسؤوليتهم الأولى هي إثارة دوافع المتعلمين ليعملوا في مجموعات صغيرة يتعلم الأفراد داخلها عن طريق تفاعلاتهم الاجتماعية اليومية الواحد مع الآخر، وقد أكد العالم (باندورا Bandora) في نظريته إلى " أن التعلم يعتمد في جانب كبير منه على ملاحظة الإنسان لسلوك غيره من الناس، وسميت نظريته التعلم بالاقتراء أو المحاكاة". (محمد، 2004، ص233)

وتتطلق هذه النظرية من افتراض رئيسي مفاده "إن الإنسان كائن يعيش ضمن مجموعات من الأفراد يتفاعل معها ويؤثر ويتأثر بها، بما في ذلك سلوكيات الأفراد الآخرين وعاداتهم واتجاهاتهم، ويعمل على تعلمها من خلال الملاحظة والتقليد" (الزغلول، 2003، ص126) وعلى وفق هذه النظرية فإن الأفراد باستطاعتهم تعلم عدد من الأنماط السلوكية لمجرد ملاحظة سلوك الآخرين، إذ يُعدّ هؤلاء الآخرون بمنزلة نماذج يتم الاقتداء بسلوكياتهم.

أمّا عالم النفس (هربرت ثيلين Hirbirtelly) فقد أكد على إجراءات أكثر دقة لمساعدة الطلبة في العمل ضمن جماعات لحل المشكلات المعرفية، إذ يقول " إن الدراسة ينبغي أن تكون معملاً أو مختبراً أو ديمقراطية مصغرة هدفها بحث المشكلات الاجتماعية والمسائل المعرفية المهمة ". (جابر، 1999، ص84) وأكد (ثيلين) على عدّة نقاط رئيسة " هي:

1- الإنسان كائن اجتماعي يعقد مع الآخرين القواعد والاتفاقات الاجتماعية، والحياة الاجتماعية لا يمكن للإنسان أن يعمل فيها من دون تعاونه مع الآخرين .

2- قاعة الدرس تُشبه المجتمع الكبير، من حيث نظامها الاجتماعي وثقافتها ومعاييرها، ويجب أن يعكس النمط التعليمي فيها نمط التعامل في المجتمع، وهذا يتطلب عدم محاولة تعلم المعرفة في أي مجال دراسي من دون العملية الاجتماعية.

3- يرفض ثيلين نظام الصف (الكلاسيكي) التقليدي الذي يعمل على تحضير الراحة والهدوء للمدرس، ويود تحسينه من خلال تنظيم فعاليات الدرس على أنه ديمقراطية مصغرة إذ يتفاعل الطلاب ويتشاركون ويتبادلون

الآراء ويعملون على وفق مجموعات تسعى لتحقيق أهداف معينة. (ملحم، 2006، ص243)

كما ذكر العالم (فيجوتسكي 1978 Vgostsky): " إنَّ الأمرَ الأكثرُ أهميةً لترسيخ المعنى لدى المتعلم هو تفاعله مع الآخرين، ويرى أن الوظائف العقلية تتشكّل تدريجيًا عبر سلسلة من التفاعلات الاجتماعية وتحديدًا في محيطه الاجتماعي – الثقافي ويتحقق النمو من خلال مشاركة الفرد في مختلف الأنشطة الاجتماعية والثقافية، وعن طريق الإفادة من الأدوات التي يوفرها له المحيط الثقافي ولاسيما الحوار والمناقشة بين المعلم وطلّبه في الفصل الدراسي ". (الربيعي، 2008، ص19)

فتحصيل المعرفة على وفق هذه النظرية يتم من خلال التفاعل بين المعلم والطلّاب وبين الطّلاب بعضهم مع البعض الآخر كعملية اجتماعية ثقافية لتوجيه تفكيرهم وتكوين المعنى، فالمعرفة تتحصّل في البداية من خلال تفاعل اجتماعي للمتعلم مع فرد أكثر معرفة ومعلوماتية منه، ثم بعد ذلك تُبنى كنشاط ذاتي.

وقد ثبّنى " كلّ من (بالينكسار وبراون 1984 Palincsaran and Brown) استراتيجية تدريسية سمّوها استراتيجية التدريس التبادلي والتي تعتمد بصورة كبيرة على التحدث الشفهي بين الطّلاب على شكل مجموعات تعاونية من جهة وبين الطّلاب والمعلم من جهة أخرى وتنتقل مسؤولية التّقدّم في النقاش عن قصدٍ إلى الطّلاب ". (ملحم، 2006، ص242)

ففي التدريس التبادلي " تتم مواصلة الدعم من قبل المعلم لطلّبه عند البدء في أداء واجباتهم ويتضاءل دعمه لهم كلّما استمروا في الاكتساب والتعلّم ". (طعيمه ومحمود، 2006، ص44)

فمن دون الدعم المقدّم من المعلمين والرفاق الأكثر معرفة لا يتمكّن الطّلاب من الصّعود والوصول إلى مستويات مُرتفعة ومتقدّمة من المعرفة، وهذه الاستراتيجيات تُعد ذات قيمة وناجحة " إذ تحتوي كلّ من هذه المجاميع على طّلاب ذو قدرات مُتباينة ينجزون مهام تعلّم مختلفة لغرض تحسين فهمهم للموضوع وكل عضو في المجموعة المختلفة لا يكون عليه أن يتعلّم ما يجبُ عليه تعلمه فقط، ولكن عليه أن يُساعد زملاءه الآخرين في مجموعته على أن يتعلّموا، وبهذا يمكن خلق جو من الاكتساب والمعرفة والاستمتاع في التّعليم. (محمد، 2004، ص516)

والاهتمام بهذا الأسلوب من التّعليم يعود بالفائدة على الطلبة من خلال التحدّث في موضوعات مُتعددة، كما أنّ التعلّم يحصل في أجواء نموذجية خالية من القلق والتشجّع وتزداد فيه دافعية الطلبة للتعلّم بشكل كبير.

الاستراتيجيات الفرعية للتدريس التبادلي

التدريس التبادلي يتناول استراتيجيات يُوظفها المُدرس في شكل مُتوالٍ تُسلم كلٌ منها الأخرى، وهذه الاستراتيجيات أربع، هي : (التلخيص، التنبؤ، التساؤل، الإيضاح) وفيما يأتي توضيح لكل منها:

1- استراتيجية التنبؤ (Predicting Strategy) :

ويُقصد بهذه الاستراتيجية تعبير الطلبة عن افتراضات لما يُمكن أن يكونَ تحتَ هذا العنوان من أفكار، وتتطلب من الطالب أن يطرح فروضاً مُعينة حولَ ما يُمكن أن يتضمّنه الموضوع وتُعد هذه الفروض بعد ذلك بمثابة هدف يسعى الطالب لتحقيقه، سواء بتأكيدِها أو رفضها " ويُعدُّ التنبؤ أيضاً استراتيجية تُساعد الطالب على تقسيم كل موضوع إلى عدد من الموضوعات الفرعية ، وهذا كُلّه يُمكن أن يكون دليلاً يستطيع بوساطة فهمه أن يتم معرفة ما يرد في كل موضوع، وتتضح مهارة هذه العملية من خلال اعادة الطلبة لما لديهم من معارف سابقة وربطها بما يستجد لديهم من معارف جديدة، وكذلك في قابليتهم على تقويم ونقد الأفكار الواردة للمؤلف، بالإضافة إلى استئارة مُخيلتهم ".(اكسفورد، 1996، ص106)

وبإمكان المُعلم مُساعدة طلبته ليتوقعوا ما يتناوله من أحد المواضيع من خلال قراءة عنوانه الأصلي أو العنوان الفرعي.

2- استراتيجية التساؤل (Questioning Strategy):

المُتعلم الحاذق هو الذي يتمكن من صياغة وطرح عددٍ من الأسئلة الجيدة عن الموضوع ، وعندما يُدرك الطالب قبل البدء في عملية القراءة إنَّ كلاً منهم عليه أن يُجيب عن مجموعة من الأسئلة في أثناء قراءته لهذا الموضوع أو ذاك، فإنَّ هذا التطبيق من شأنه تنمية إدراكهم للأفكار المهمة في موضوع القراءة، وهذا الإدراك يُساعد الطالب كثيراً في فهم الموضوعات التي تُقدّم لهم " فهذه الاستراتيجية (استراتيجية لتساؤل) تحتوي صياغة الطالب لمجموعة الأسئلة التي تُحدد المعارف المهمة في النص، وتُحدد أفكار النص، ومواضيعه الفرعية، بهدف استكشاف سياق النص على نحوٍ أعمق، بما يُسهّم في بناء المعنى الذي هو الغاية من القراءة بصفةٍ عامة ". (الحيلة، 2003، ص147)

وتبرز أهمية استراتيجية التساؤل في أنها تساعد على الفهم، إذ يركز الطلبة على تكوين مجموعة من الأسئلة التي ترتبط بالفكرة الرئيسية للموضوع، أو التفاصيل الواردة فيه، وطرح مجموعة من الأسئلة التي تسعى للتحقق من قدرة الطالب على وضع استنتاجات بناءً على ما ورد في الموضوع.

3- استراتيجية التلخيص (Summarizing Strategy):

تعني هذه الاستراتيجية قدرة الطالب على تحديد المعلومات المهمة في الموضوع وصياغة أهم النقاط بلغتهم الخاصة، وهذا يتطلب أن يقوم الطالب بفهم ما يقرأه من خلال تنشيط الخلفية المعرفية لديه حتى يحدث ترابطاً للمعارف حول الموضوع، مما يفسح المجال أمامه لفهم وإدراك العلاقات بين أجزاء الموضوع .

" هذا التدريب يُفيد الطلبة بزيادة كفاءتهم في تدوين الملاحظات والتركيز على الأجزاء المهمة، ويكونُ بتسليط الضوء على النقاط الرئيسية باستعمال الألوان المختلفة، أو بوضع خطوط، أو باستعمال نوعي كتابة (كتابة كبيرة أو صغيرة) ليتمكن الطلبة من إعادة صياغة ما درّسوه، وإيجازه بلغتهم الخاصة وهذا يدرّبهم على تمثيل المادة وتكثيفها، والتمكّن من اختيار الأفكار المهمة الواردة فيها، وتحقيق التكامل بينها وبين ما سبق من أفكار (محمد، 2009، ص5) " ، فالتلخيص أحد استراتيجيات ترتيب المدخلات وإيضاحها لغرض فهمها عن طريق معرفتها وجعلها في سياق مكثف أقلّ من الأصلي، وهو يتطلب مهارات أكثر من تدوين المعلومات، ويتطلب جهداً لتكثيف المعلومات وتجميع وتنظيم الأفكار تمهيداً للحصول على أفكار جديدة.

4- استراتيجية التوضيح (clarifying Strategy):

هذه الاستراتيجية تُساعد الطلبة على مراقبة فهمهم لما قرأوه، فضلاً عن تحديد المشكلات التي تواجههم في قراءة وفهم الموضوع " فاستراتيجية التوضيح تُساعد الطلاب في التغلب على بعض الصعوبات أو المشكلات التي تواجههم في أثناء القراءة، فعندما يستطيع الطلاب تحديد الكلمات الصعبة أو غير الواضحة بالنسبة لهم، فإنهم يتبعون مجموعة من الاستراتيجيات التي تسعى إلى التغلب عليها، ومن ثمّ يُغير الطالب من طريقة قراءته، ومن تعامله مع الصفحة المطبوعة، بما يسهّل له فهم الموضوع " (ملحم، 2006، ص245)

مزايا التدريس التبادلي:

هناك مزايا متعددة للتدريس التبادلي أجمالها (الهاشمي والدليمي، 2008) " بما يأتي :

- 1- يُنمي المهارات الاجتماعية.
- 2- يزيد من التحصيل الدراسي.
- 3- يُنمي دافع الإنجاز لدى الطلاب.
- 4- يُنمي الوعي القرائي .
- 5- إيجاد التفاعل الاجتماعي المتبادل بين المتعلم والمعلم.
- 6- يُمكن استعمال هذه الاستراتيجية في مواقف تعليمية متعددة.

7- يزيد المشاركة الجماعية في الصف للطلبة باستعمال خطواته المختلفة". (الهاشمي والدليمي: 2008: ص 134)،

أسس التدريس التبادلي:

حدّد (عبد الباري، 2009) مجموعة من الأسس التي يستند عليها التدريس التبادلي " منها:

1- استراتيجية تحوي مجموعة من الاستراتيجيات الفرعية (التنبؤ، التساؤل، التوضيح، والتلخيص) تهدف جميعها إلى تحسين الفهم القرائي.

2- إنّ الجهد الأكبر في هذه الاستراتيجية يتوقف على أداء الطالب ونشاطه الواعي.

3- دور المدرس أساسي في استراتيجية التدريس التبادلي المتمثل في نمذجة الاستراتيجيات أمام طلابه، ثمّ تقديم الدعم والمساندة ليتمكن الطلاب من تنفيذ الاستراتيجيات الفرعية على الوجه الأكمل، علاوة على تقديمه للتغذية الراجعة.

4- تنشيط معارف الطالب السابقة، وربط المعلومات الجديدة بالمعلومات القديمة.

5- إنّها استراتيجية تصلح للمجموعات الكبيرة والمجموعات الصغيرة.

6- إنّها استراتيجية تصلح لجميع النصوص الكتابية (أدبية أو علمية) نصوص صغيرة الحجم أو كبيرة الحجم.

7- ليس لهذه الاستراتيجية نقطة بداية بمعنى أنّها لا تبدأ باستراتيجية معينة دون غيرها وإنّما للقارئ الحرية الكاملة في البدء بأي استراتيجية يرغب بها ومن ثمّ

تكملة الاستراتيجيات الأربع. (عبد الباري، 2009، ص 163)

دور المدرس في استراتيجية التدريس التبادلي

للمدرس دور أساسي في التدريس التبادلي، أجزته (محمد، 2009) " بما يأتي :

1- المساهمة في دعم الأنشطة لدى المتعلم.

2- المساهمة في تثبيت المعنى لدى الطلبة.

3- يسهم في تنظيم المواقف التعليمية للطلبة.

4- يسهم في تقديم التعزيز للطلبة عند احتياجهم إليه.

5- المساهمة في نمذجة خطوات الاستراتيجية للطلبة". (محمد، 2009، ص

(17)

دور الطالب في التدريس التبادلي

كما أنّ للمدرس دور في التدريس التبادلي، فإنّ للطالب أيضاً دور تلخصه (محمد، 2009) "بما يأتي :

- 1- يسهم في تنظيم المواقف التعليمية وأنشطتها مع المعلم.
- 2- ربط المعلومات القديمة بما عندهم من معلومات جديدة.
- 3- التلخيص لما يقرأونه وتحديث المعلومات الأكثر أهمية.
- 4- التحوار مع المعلم فيما لا يتعرفون عليه.
- 5- القدرة على توليد معارف جديدة عن المواضيع مع إمكانية تطبيقها.

(محمد، 2009، ص 17)

المبحث الثاني : المهارة:

تعني المهارة " العملية التي يمارسها الشخص بواسطة الوظيفة الأدائية، وتكون لدى الفرد خبرات في مجال مُحدد من مجالات الحياة ، ومعرفة جذورها بالإضافة إلى قدرته على إتمام العمل الموكل له بكل دقة، وهي تتكوّن (أي المهارة) من مجموعة كبيرة (من العناصر منها ما ترتبط بالعمليات العقلية كفهم الموضوع ، ومنها ما ترتبط بالعمليات الإدراكية كقدرة تركيز الشخص ذهنياً ومنها ما ترتبط بالعمليات الانفعالية كقابليته الحماسية عند أداء المهارة " (مطلس ، 1997، ص31) .

إنّ كلّ عملية في التعليم تتطلّب أنواعاً من المهارة، وتكوين هذه المهارات يتطلّب عملاً منظماً، يقوم به المعلم والمتعلم لتمييزها، وبهذا يكسب صفة المهارة ليكون ماهراً في مجال تخصّصه، عملياً وفنياً، وهذا بالطبع يعود إلى الكفاءة التي يتمتع بها الطالب في أداء مهارته، وبهذا يرتفع مستوى الطلبة بعد ممارستهم لعمل المدرس فيكتسبون المهارة والدقة في العمل خلال حياتهم الدراسية " (الجبوري ، 2012، ص192) .

إنّ مهارة الطالب يُمكنها أن ترتقي من خلال الانسجام الذي يحتوي قوة التفكير واليد في تنفيذ عمل فنيّ متكامل- والمهارة بهذا المفهوم هي " استعمال المعارف بطريقة فاعلة وبقدرة جيدة على اكمال أي عمل فني. وتشتمل المهارة على السرعة للإفادة من الوقت وسهولة الإنجاز والمرونة في إكمال منجز عقلي سواء أكان منجزاً فنياً أم عملياً، لهذا فاكساب المهارة يتطلّب من المتعلم والمعلم إمكانية على التدريب المستمر ، كما أن مشاهدة الفنانين وهم ينجزون أعمالهم أمراً سهلاً فنمو المعارف والمعلومات من خلال البرامج التدريبية أمر لا بد منه لإعداد المتعلمين وزيادة قدراتهم بواسطة انتباههم أثناء تدريبهم وممارستهم على إنجاز الأعمال بأنواعها.

(حيدر ، 1992، ص2)

إنّ مهارة الأداء تُوجب على من يمارسها بأن تكون له خبرة في مجال المهارة، لكي يصل إلى هدفه، فالمتعلم حين يقوم بأداء المهارة باستطاعتنا أن نعتبره فرداً ماهراً، وذلك لأنّ مهارة الأداء تُعد من المهارات التي تستوجب استعمال عضلات دقيقة، مثل أصابع اليد والكف أو الساعد، وكثيراً ما يُرافق ذلك استعمال حاسة البصر واليد بشكل

مُنسجم). (حنون ،2002، ص19) من خلال ما تقدّم يتّضح للباحث بأنّ المَهارة تتكوّن من عدّة مكونات منها عقلية، ومنها إدراكية، ومنها انفعالية، ومنها أدائية.

المبحث الثالث: فن الجداريات

كانت البدايات الأولى لفنّ الجداريات منذ القدم، حينما بدأ الإنسان بالرسم قبل أن يتعرف على الكتابة وقبل تمكّنه من تشييد بيت له أو صنع ملابس له، فرسم على جدران الكهوف وأسقفها رسوماً غاية في الروعة، كما أنّ حياة الإنسان قد مرّت منذ بدايتها بمراحل تطور تم تسميتها بالعصور الحجرية وذلك نسبة إلى ما كان يستخدمه إنسان ذلك العصر من مواد صُنعت من الحجر، علماً إنّ الإنسان في ذلك العصر عاش لمُدّة تصل إلى 20 ألف عام قبل الميلاد وهي المدة التي تعود إليها الرسوم الجدارية في الكهوف (يان، 1994، ص27)

فنحن لا نعرف الكثير عن إنسان العصر الحجري كعيشته في داخل الغابات أو على سفوح الجبال أو داخل الكهوف أو بالقرب من مجاري الأنهار يجمع الطعام ويصانده الحيوانات ضمن بيئة قاسية تعرض من خلالها للظروف الصعبة ولأنواع متعددة من الوحوش الضارية، يبحث عن مكان يأويه من ظروف بيئته أو كهف يعيش فيه هو وأولاده، لذلك عمد إلى صنع العدد التي يحملها معه أثناء ذهابه للصيد. وهكذا بدأ الإنسان في العصر الحجري فطرياً إلى الرسم بطريقة بسيطة حينما طبع كفه على جدار الكهف، فقد وجدت في أغلب الكهوف آثار الكُفوف، إذ وضع الصياد يده إزاء الجدار، ويعتقد بعض الباحثين بأنّ لهذه الطريقة في الرسم معنى سحرياً أو ربّما تكون عبارة عن توافيق يتركها بعض من زوّار هذه الأماكن. ثم أن إنسان العصر الحجري لاحظ بعض التراكيب الحجرية الموجودة في الكهف، فبدأت هيئتها وشكلها يشبه شكل بعض الحيوانات التي يصيدها، فأفاد الفنان الصياد من أشكال السطوح غير المنتظمة لجدران الكهف، وكذلك من تقعراتها هنا وهناك أو من بعض حافاتها التي أثارت مخيلة رسّام ما قبل التاريخ، لذا فإنّ الباحثين يعدّون إنّ أقدم الرسوم التي جسدها الإنسان الأوّل كانت بسبب تجربة إدراكه للتشابه الموجود بين هيئة جدران الكهف وشكل الحيوان الذي كان يصيده، فهي بذلك تعدّ تجربة تتّصف بالإعجاز والسحر. إنّ تخطيط الإنسان في العصر الحجري القديم على الصُخور كان بدافع من رغبته في إعطاء وجود حقيقي لهذه الرؤية، وهكذا استمرّ الإنسان الأوّل بهذه الطريقة حتّى ظهرت الصور الظليّة أقرب إلى الكمال والألفة بالنسبة له وبشيء من المعالجة الشكلية بقدر إمكاناته وأدواته البدائية، وقد قام ببعض المحاولات لأجل التقريب بين الشكل من شبيهه فعندما يشاهد تقعرًا في جدار الكهف ويبدو له وجه الشبه مع حيوان ما فسرعان ما يقوم بتخطيط صورة ذلك الحيوان (حيدر ،٢٠٠٢، ص ٤٧٥) إذ أنّ

الأشكال الصخرية بتكويناتها الخشن وباختلاف خطوطها وألوانها أوحى للإنسان القديم بصورة الحيوانات وبأوضاعها التي يصعب الوصول إليها أحياناً، وقد تمكن إنسان العصر الحجري من استعمال الفرشاة التي صنعها من شعر الحيوانات أو من لحاء الأشجار من أجل السيطرة على هذه الرسوم وجعلها أكثر قرباً لهيئة شكل الحيوان.

أسلوب تنفيذ المشاهد وطريقة تلوينها:

حفلت بلاطات الملوك لا سيما " البلاط الآشوري بعدد كبير من الفنانين، إذ يُعرض المشروع الفني المزمع تنفيذه عليهم، وبعد اختيار الأفضل يتم تقسيم الجدار إلى عدد من المربعات الهندسية المتشابهة المتساوية المساحات بواسطة عدد من الحبال بعد غمسها باللون" (صاحب، 2013، ص369)، زينت موضوعاتها على ارتفاع حوالي نصف متر عن الأرض وهو الجزء المُرقت لجعله إطاراً مناسباً للوحة من الأسفل لتلافي الرطوبة ولتكون بداية المشاهد من مستوى مناسب للناظر وإلى ارتفاع يصل إلى حوالي ثلاثة أمتار ونصف المتر (الجادر، 1991، ص449). نُفذت الأشكال في المشاهد برسم خطوطها الخارجية العريضة أولاً بألوان مميزة كالألوان الأحمر والأسود، إذ رُسمت معظم الأشكال بالحجوم نفسها، إذ أخفت الأشكال القريبة الأشكال البعيدة وكانت سمة تغييب البعد الثالث موجودة في رسومهم. (صاحب، 2013، ص373) وفي رسم الأشكال البشرية لجأ الفنان إلى رسم خط عمودي يُحدد الطول، تقطعه عدد من الخطوط الأفقية التي تُعين الأجزاء الرئيسية لجسم الإنسان، ومن ثم لُوئت المساحات الداخلية للأشكال بالألوان المرغوب فيها، في حين لُوئت الأرضيات بألوان فاتحة أسهمت في إبراز معالم المشاهد وحفقت انسجاماً مع ألوان المشاهد الأساسية ففي رسوم (دور- شروكين) كانت ألوان الأرضيات زرقاء، أما في جداريات قصر (بارسب) فقد تُركت أرضياتها بلون الطلاء الطيني من دون تلوين، ويبدو أن لاستخدام الألوان أسراراً خاصة ومفاهيم وتأثيرات نفسية واجتماعية، إذ أن تأثيرها يكمن في مقدار ما يخلقه اللون من انسجام تشكيلي ومُتعة وبهجة للناظر (الجادر، 1991، ص448)، ففي بعض الأحيان كان الفنان يقوم بمضاعفة طبقات الطلاء على سطوح الجدران لزيادة كثافة ألوانه أو يقوم بمزج اللون الأبيض بألوان المغرة الحمراء لاستخراج اللون الوردي وهذا يدل على مقدرتهم بتحليل الألوان التي تؤكد على أهمية الأساليب الفنية (صاحب، 2013، ص370) ولأن الألوان قد وضعت على طبقة رقيقة من الملاط فقد اختفت، فيما عدا في خرسباد ونمرود وتل الأحمر إذ استُخدمت عدة أجزاء منها أو نُقلت إلى المتاحف، والرسومات الجدارية من هذا النوع ذات جذور عميقة في بلاد الرافدين (رو، 1984، ص469)، وكم يرجع سبب نفث الأجزاء

المُلونة بالأزرق بعد اكتشافها بقليل إلى افتقارها للمادّة الدهنيّة التي كانت تُستخدم لتثبيت الألوان وإذابتها (عكاشة، ب. ت، ص506) وبذلك يمكن القول إنّ للرسم الجداري أسلوبان، أولهما : الرسم بخطوطٍ سوداء قبل التلوين. ثانيهما: تحديد أشباح الكائنات الحيّة في الصورة باللون الأحمر دون استخدام اللون الأسود إلاّ لتثبيت الخطوط الخارجيّة المهمّة واستخدام اللون الأسود والأحمر والأزرق في رسم تلك الكائنات دون استخدام اللون الأخضر والأصفر للذين لا نجد لهما أثراً إلاّ في خلفيّة اللوحة أحياناً(عكاشة، ب. ت، ص506)، أمّا الصور المختلفة عن بعضها اختلافاً كبيراً فقد كانت تفصل عن بعضها البعض بشريطٍ من الزخارف، لذلك فقد كانت للرسوم المنفذة على الجدران دوراً كبيراً ومؤثراً في الجانب الإعلامي(أندرية، 1987، ص159) فقد كانت تُنفذ بأساليبٍ غاية في الدقة والجمال، كما كان لها الدور الكبير في إضفاء المزيد من الهيبة والضحامة على قاعات القصور الملكيّة ، والتي بذل فيها الفنانون الآشوريون جهداً كبيراً لكي تظهر تلك الأماكن لائقة بمقام الملوك حين إقامتهم فيها(شيت، 2000، ص112).

يمكن تقسيم الرسوم الجداريّة في العصر الآشوريّ الحديث إلى قسمين أساسيين تنوعت فيهما مشاهد الرسوم الآشوريّة، وهي:

أولاً: الرسوم الجداريّة في عصر الإمبراطوريّة الآشوريّة الأولى(911 – 745 ق.م):

لم يصلنا الكثير من الرسوم الجداريّة الكاملة من هذا العصر، وما وصلنا كانت عبارة عن جزءٍ ليزخرفة هندسيّة باللونين الأحمر والأزرق في إحدى القاعات الخلفيّة في القصر الشمالي الغربي لآشور ناصر بال الثاني(القرن التاسع قبل الميلاد) في نمرود (سعيد، 1985، ص278)

كما وصلنا من هذا العصر الرسوم الجداريّة المزججة من حصن الملك شلمنصر الثالث في نمرود والتي استخدم فيها أسلوبٌ تجميع أجزاء اللوحة المرسومة على الآجر والمزججة بواسطة الحرق، في العُرف على الجدار لتتشكّل منظراً مُستقلاً يبدو وكأنّه لوحة مُعلقة على الجدار، وتتكوّن هذه الجداريّة من (38) صفّاً أفقيّاً من الآجر المزجج باللون الأصفر عموماً مع رسم الشخوص عليه باللون الأسود وإضافاتٍ أخرى بالأزرق والأبيض والأحمر، يبلغ ارتفاع اللوحة حوالي (4 م)، (سعيد، 1985، ص279)

ثانياً: الرسوم الجداريّة في عصر الإمبراطوريّة الآشوريّة الثانيّة (745 – 612 ق.م):

كشفت التنقيبات الأثريّة عن عددٍ من الرسوم الجداريّة في موقعين هامّين هما :

1- قصر تل بارسب في تلّ الأحمر.

بعد النهضة الآشورية التي حدثت أواسط القرن الثامن قبل الميلاد " بنى الملك تجلاتيليزر الثالث قصراً ريفياً خاصاً به في تلّ بارسب على نهر الفرات في سوريا. إذ استُبدلت التماثيل برسوم جدارية على الصخر وقد رُسمت التصاميم باللون الأحمر والأزرق والأسود على خلفية من الجص الأبيض (لويد، 1993، ص288) توزعت الرسوم بين قاعات العرش الملكية وغرف الاستقبال وممرات القصر وغرف الحمامات (صاحب، 2013، ص358)، وقد ثبت استحالة فصلها عن الجدران لكونها مرسومة على طلاء طيني خفيف يتعرّض للانهيّار عند أوّل لمسة (صاحب وسلمان، 1987، ص202)، وأشار (تورو دانجان) إلى ارتفاع مستوى الرسّامين في هذه النّصاوير ، وكفاءة تكوين المشاهد، وهاتان السّمتان هما اللتان وهبتا النّصوير الجداري في العصر الآشوري الحديث مكانة توازي مكانة لوحات النقش البارز الجدارية خلال العصر نفسه (عكاشة، ب.ت، ص504).

ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ هذه الرسوم قد بُعثت مؤخراً عن طريق نشر مُستنسخات أنجزها الرسّام (لوسيان كارفو) والتي كانت مخزونة في متحف اللوفر لعدة سنوات ولم تسلم من هذه الرسوم الأصلية سوى بعض القطع، فقد كانت الأهمية التاريخية لهذا القصر تكمن في رسوميّه الجدارية المختلفة التي ألقت الضوء على الفترة الغامضة من تاريخ الفنّ الآشوري، وبخاصّة فنّ العصر الآشوريّ الحديث (مورتكات، 1971، ص395)

ولا بدّ لنا من الإشارة إلى أنّ مواضيع الرسم الجداري تتطابق إلى حدٍ كبير مع مواضيع النحت البارز.

وقد بلغ الفنّ الآشوريّ الحديث أوج نُضجه في لوحات تل بارسب، إذ وصلنا من قصر الملك تجلاتيليزر الثالث العديد من الرسوم الجدارية تحمل مواضيعاً مُتعددة والتي تدلّ على القدرة على الرؤية الشاملة للتصميم ومهارة التعبير النّصوري للمشهد الذي وزّع على جدران حجرة بأكملها ارتفاعاً وعرضاً، ورُسمت أشكالاً أسطورية مجنّحة لحماية المداخل بدلاً من تماثيل الثيران المجنّحة (سعيد، 1985، ص280)

كما تُصور مشاهد أخرى أحداثاً عن حياة الملوك الرسميّة، فقد كان الملوك حريصون على إحلال العدالة وعقد الاجتماعات المهمة وسماع الشكاوي، وتقبّل الولاء والجزية من الشعوب المغلوبة، إذ يظهر الملك في مشهد بجلسة مهيبه وراءه عددٌ كبير من الجنود المُدججين بالسلاح والذين انتظموا على هيئة طابورٍ طويلٍ خلف عرش ملكهم، كما رسّم الفنان الآشوريّ الأشكال البشرية بحريّة تعبيرية فريدة من نوعها (صاحب، 2013، ص360)

كما تُعبر إحدى اللوحات عن غلظة المحاربين الآشوريين، إذ غالباً ما كان الآشوريون يقتلون أسراهم، فهنا نرى أحد الجنود يُمسك بأسير من شعر رأسه وهو يوشك أن يقطع رأسه بسيف قصير، دون أن تأخذه به شفقة على الرغم من ضراعة امرأة بأكية، كما نرى عدداً من الأسرى يجرون عربة شدوا إليها كالبهائم (بارو، 1980، ص123)، وعبر الآشوريون في رسومهم عن ولعهم بالحياد الجميلة واقتناء الملوك للأصيل منها (عكاشة، ب. ت، ص508)، إذ امتلأت جدران غرفة العرش في قصر تل بارسب برسوم الخيول وهي في الاصطبلات الملكية أو تُصور وهي في حالة تأهب (بارو، 1980، ص124)

وفي لوحات جدران قاعة العرش نجد أزواجاً من الحيات التي شددت على ظهورها السروج وزينت رؤوسها بالريش ونهأت للركض، غير أن جنود الملك يُسكون بها بقوة ويكبحون جماحها حتى يسهل على الملك امتطائها (عكاشة، ب. ت، ص508)، فقد رسم الفنان خطوطه الخارجية باللون الأسود، ولونت المساحات الداخلية للأشكال بالبني تارة وبالأزرق تارة أخرى، وعمد إلى تحريك قرونها الملثوية على شتى الاتجاهات باللونين الأزرق والأحمر (صاحب، 2013، ص367) إلى جانب ما ذكرناه فقد تم الكشف عن رسم جداري في قصر الملك تعذر نقله من مكانه فاستنسخه أحد المتخصصين في عدة صور نُعد اليوم من الوثائق الهامة (عكاشة، ب. ت، ص506) ويشكل الرسم الجداري تحولاً مهماً في أسلوب الأداء والمعالجة بنسق الرسوم الجدارية، فقد هُندس الرسام تكوين جداريته، بأن قطع فضاءها التصويري إلى تسعة مربعات متساوية تفصلها خطوط سودّ وزرقّ وخمر.

2- قصر سرجون الآشوري في خرسباد (54):

أوجدت الجفريات التي تمت في قصر سرجون الثاني رسوماً كثيرة ونفيسة جداً تُبين حالات الآشوريين في الحرب والولائم والصيد والتقاليد الدينية، ولولا الرسام (فلاندن) الفرنسي الذي نقلها نقلاً متقناً لفقدت برمتها (مكاي، 1961، ص133)، ومن الألواح التي تعود إلى قصر سرجون الآشوري لوحة مرسومة على جدار قاعة القصر ارتفاعها (12.8م) مرسومة على أرضية من الجص، حُدّت شخوصها وحافاتها باللون الأسود، يتضمن المشهد قوس كبير المساحة، مؤطر بثلاثة أشرطة لونية، تحصر بداخلها وعلى أرضية زرقاء صافية، مشهد تعبدي، يؤدي أدواره ثلاث شخصيات أهمها الإله آشور الذي وقف بثبات على دكة بيضاء اللون وأمسك بيده اليمنى الحقة والصولجان، في حين بارك بحركة يده اليسرى نائبه على الأرض الذي بادراً بإيحاءات طقوسية إزاء مَعْبُودِهِ، على وفق تمتمة أحد الكهنة الكبار في زاوية المشهد، وقد استعرض الملك قوته البدنية بجذعه العلوي الممثل بوضعية شبيهة أمامية، في حين أغلق

الإله وكاهنه الأعلى فضاء الحوار ليحصرا الملك بينهما، إذ مثلاً بوضع جانبية صحيحة، بوضع متقابل حفاظاً على سرية الحوار الطقوسي في أعلى المشهد(صاحب، 2013، ص357).

إجراءات البحث:

بما أن البحث الحالي يهدف إلى (تعرف فاعلية التدريس التبادلي في تنمية مهارات طلبة قسم التربية الفنية في مادة فن الجداريات) لذلك يتوجب اختيار تصميم تجريبي يلئم لهدف البحث وإجراءاته وتحقيق النتائج المرجوة .

مجتمع البحث:

تكوّن مجتمع البحث الحالي من طلبة قسم التربية الفنية-المرحلة الثانية – بكلية التربية للعلوم الإنسانية بجامعة تكريت والبالغ عددهم (58) طالباً وطالبة وكما موضح في الجدول (1).

جدول رقم (1) مجتمع البحث

الصف الدراسي	طلاب	طالبات	المجموع
المرحلة الثانية	31	27	58

التصميم التجريبي:

اعتمد البحث الحالي المنهج التجريبي، وعليه فإن الأمر يتطلب اختيار تصميم تجريبي ذو الضبط الجزئي لعينة واحدة ذات الاختبارين القبلي والبعدي كون هذا التصميم يتلاءم مع مريدات البحث الحالي الذي يهدف إلى تعرف فاعلية التدريس التبادلي في تنمية مهارات طلبة قسم التربية الفنية في مادة فن الجداريات، والجدول رقم (2) يوضح ذلك.

جدول (2) التصميم التجريبي الذي إعتده الباحث

المجموعة	العينة	الاختبار القبلي	المتغير المستقل	الاختبار البعدي
التجريبية	20	إختبار الأداء المهاري	التدريس التبادلي	الاختبار الأداء المهاري

عينة البحث:

اختار الباحث عينة عشوائية من طلبة الصف الثاني – قسم التربية الفنية بلغ عددهم (20) طالباً وطالبة بواقع (10) طلاب و (10) طالبات، واختيار قاعة (3) لتدريب المجموعة التجريبية.

تكافؤ المجموعة: تم تكافؤ المجموعة التجريبية من حيث :

1- العمر الزمني محسوباً بالأشهر .

2- الاختبار القبلي .

بعد ذلك قام الباحث بضبط متغيرات البحث التي يمكن أن يكون لها تأثير في سير التجربة وهي:-

متغيرات البحث:

تم تحديد متغيرات البحث على النحو الآتي:

1- المتغير المستقل، ويتمثل بالتدريس التبادلي .

2- المتغير التابع، وهو المتغير الذي يمكن ملاحظته وقياسه والمتمثل بإتقان الأداء المهاري لطلبة قسم التربية الفنية لمادة فن الجداريات.

مراحل إعداد الخطط التدريبية بأسلوب التدريس التبادلي:

قام الباحث بتصميم خطط تدريبية تتضمن مهارات مادة فن الجداريات باستخدام التدريس التبادلي، والبالغ عددها (4) خطط وكما في الملحق رقم (2) .

الدراسة الاستطلاعية:

بهدف الوقوف على حاجات ومتطلبات الطلبة في مهارات فن الجداريات، لذلك قام الباحث بتوجيه مجموعة من الأسئلة الاستطلاعية الى (30) طالباً وطالبة من طلبة المرحلة الثانية وكما في الملحق رقم (3) بهدف الوقوف على مدى امتلاكهم لهذه المهارات، إذ تضمنت الاستبانة الاستطلاعية الأسئلة الآتية:

1- هل سبق لك أن قمت بتصميم جدارية؟

2- هل سبق لك أن نفذت جدارية؟

3- ما الفرق بين فن النحت والجداريات؟ .

4- ما هي الصعوبات التي تواجهك في تنفيذ الجدارية ؟

5- ما هي مقترحاتك لتطوير مهارات فن الجداريات؟

تحديد خصائص الفئة المستهدفة:**تنظيم المادة:**

بما أن مادة الجداريات من المواد التي تستند إلى الجانب العملي في تدريسها فقد قام الباحث بتصميم (4) خطط تدريبية كل خطة منها تشمل تقنية من مهارات مادة فن

الجداريات باستخدام التدريس التبادلي موجهة لطلبة المرحلة الثانية في قسم التربية الفنية .

إجراءات تطبيق الخطط التدريبية لمهارات فن الجداريات:

تحديد الأهداف التعليمية وصياغتها سلوكياً:

الأهداف السلوكية:

بما أن مادة الجداريات من المواد التي تستند إلى الجانب العملي في تدريسها للإرتقاء بالجانب المهاري لدى الطلبة فقد قام الباحث بتحديد (20 هدفاً) سلوكياً مهارياً بواقع: الخطة الأولى (5 أهداف)، الخطة الثانية (5 أهداف)، الخطة الثالثة (5 أهداف)، الخطة الرابعة (5 أهداف).

إختبار الأداء المهاري

قام الباحث بإعداد إختبار مهاري على وفق إستخدام التدريس التبادلي يهدف من خلاله قياس قدرة أفراد العينة على تنفيذ متطلبات هذا الأسلوب، تحقيقاً لأهداف البحث الحالي، وقد تضمن هذا الإختبار سؤالاً يعمل على وفقه المفحوص ضمن المجموعة الواحدة ، ويتم قياسه باستخدام إستمارة تقويم الأداء المهاري التي تم إعدادها لهذا الغرض.

سؤال الإختبار المهاري :- طلب الباحث من المتعلمين ما يأتي :

(نفذ عملاً جدارياً على وفق خطوات الأداء المهاري) ؟.

إستمارة تقويم الأداء المهاري

لغرض قياس الأداء المهاري لأفراد الفئة المستهدفة في مجال إستخدام مهارات فن الجداريات التي يهدف البحث الحالي إكسابها لطلبة قسم التربية الفنية، تم تصميم إستمارة تقويم الأداء المهاري للمهارات المطلوبة التي يستخدمها المتعلم في مهارات فن الجداريات، وتم تحديد مقياس خماسي كمعيار لتحديد الدرجة التي يحصل عليها المتدرب في أداء مهارات التدريب ،وبذلك تكون الدرجة الكلية التي يحصل عليها المتدرب تساوي (70) درجة.*

صدق الخطط التدريسية وإستمارة التقويم :-

إعتمد الباحث الصدق الظاهري وتقويم مكونات الخطط الدراسية وإستمارة تقويم الأداء المهاري من حيث نوع الأسئلة المحددة في الإختبار، وكذلك فقرات إستمارة التقويم وكيفية صياغتها ومدى وضوحها لغرض إستخدامها من قبل الملاحظين الذين يعتمدهم الباحث في عملية التقويم.

* ينظر الملحق (4) استمارة تقويم الأداء المهاري لمهارات التدريب.

تم عرض الخطط التدريسية ، وإستمارة التقويم بصيغتهما الأولية على مجموعة من الخبراء ذوي الإختصاص المعتمدين في هذا البحث والبالغ عددهم (5) خبراء يتوزعون على إختصاصات التربية الفنية، القياس والتقويم، الفنون التشكيلية، طرائق التدريس(ملحق رقم (1) وقد أخذ الباحث بجميع الآراء والملاحظات، وعمل على تصحيح المطلوب من إستمارة التقويم وتم إعادتها إلى بعض الخبراء للحصول على إتفاق تام حول صلاحيتها، وبذلك أصبحت الإستمارة جاهزة للتطبيق.

ثبات الإستمارة :-

قام الباحث بإيجاد معامل الثبات لإستمارة التقويم التي حددها لتحقيق متطلبات الإختبار المهاري، إستعان الباحث بإثنين من الملاحظين* تم تدريبهما على مكونات الإستمارة وكيفية العمل بهما لغرض مشاركتهما في تقويم الأداء المهاري لأفراد العينة المستهدفة ووضع الدرجات لكل متدرب. لذلك إستعمل الباحث معادلة (هولستي HOISTI) لإستخراج معامل الإتفاق بين الملاحظين والباحث، وكما موضح بالجدول(3)

جدول (3) معامل ثبات إستمارة تقويم الأداء المهاري

ت	الباحث		المعدل
	م1	م2	
(1)	0.84	0.86	0.86
(2)	0.85	0.85	0.85
(3)	0.82	0.84	0.84
المعدل العام			0.85

ومن خلال نتائج الجدول (3) يظهر إنَّ معامل الثبات لمهارات فن الجداريات ومهارات التدريب يساوي (0.85) وهذه النتيجة تعطي مؤشراً جيداً لصلاحية الإستمارة وبذلك تصبح جاهزة للتطبيق.

المعادلات الإحصائية

1- إختبار مان وتتي لقياس الفرق بين الاختبار المهاري القبلي والبعدي.

2- معادلة هولستي لقياس ثبات استمارة التصحيح.

عرض نتائج البحث وتفسيرها:

* اعتمد الباحث على الملاحظين المدرجة اسماءهم ادناه في تقويم الاداء المهاري لأفراد عينة البحث وهم :
1- محمد وجين – طالب دكتوراه تربية فنية .
2- زكي رحيم حمود – ماجستير تربية فنية .

للتحقق من صحة الفرضية الأولى إستعمل (الباحث) إختبار (مان وتتي) نوع العينة الواحدة ذات الاختبار القبلي والبدي للتعرف على الفروق في الأداء المهاري لعينة البحث التجريبية في تمثيل متطلبات الإختبار المهاري (فن الجداريات) بعد دراستهم لمحتوى الخطط التدريبية، والجدول (4) يوضح ذلك :

جدول رقم (4) يوضح القيمة المحسوبة والقيمة الجدولية للأداء المهاري لأفراد العينة في مهارات فن الجداريات قبلياً - بعدياً

الدرجة المرحلة الثانية - قسم	المجموعة التجريبية	العينة	مجموع الرتب	متوسط الرتب	قيمة مان وتتي		درجة الحرية	مستوى الدلالة (0.05)
					المحسوبة	الجدولية		
البدي	20	604,50	30,22	10,87	5,500	127	18	دالة لصالح المجموعة التجريبية
	20	215,50	10,87					

من خلال ملاحظة الجدول (4) يظهر إنَّ هناك فرق ذو دلالة إحصائية عند مستوى (0,05) ولصالح المجموعة التجريبية وهذا يدل على فاعلية إستخدام التدريس التبادلي في إتقان الأداء المهاري للطلبة في مادة فن الجداريات.

الإستنتاجات :-

- 1- يعد تعليم استراتيجيات التدريس التبادلي من الطرق التدريبية الفاعلة التي أثبتت جدارتها في تدريس مهارات فن الجداريات وذلك لكونها تسمح للمتعلمين بالحوار والنقاش مع المعلمين والتوصل إلى الأهداف المنشودة.
- 2- ظهر أثر الخطط التدريبية في تنمية مهارات الطلبة في فن الجداريات على الرغم من وجود تصورات خاطئة يحملها عدد من أفراد المجموعة التجريبية حول كيفية اختيار وتنفيذ مهارات فن الجداريات.
- 3- الخطط التدريبية المعدة في البحث الحالي أثبتت أثرها في تنمية مهارات أفراد المجموعة التجريبية لدى استخدامهم لمهارات فن الجداريات وتقويمها على وفق استمارة الأداء المهاري.

التوصيات :-

من خلال ما توصل له الباحث من نتائج واستنتاجات تمكن من صياغة التوصيات الآتية :-

- 1- استخدام التدريس التبادلي باعتباره طريقة جيدة لتنمية مهارات الطلبة في مادة فن الجداريات لكونها من المواد الفنية ذات الطبيعة المهارية في قسم التربية الفنية.
- 2- الإعتماد على المحتوى التدريبي المصمم في البحث الحالي في المؤسسات التعليمية ذات العلاقة (كليات ومعاهد الفنون الجميلة وكليات التربية) التي تُدرّس فيها مادة (فن الجداريات) لثبوت أثره في تنمية مهارات الطلبة.
- 3- تدريب معلمي ومعلمات التربية الفنية على استراتيجيات (التدريس التبادلي) لتطوير مهارات المتعلمين في مادة فن الجداريات .

المقترحات:-

يقترح الباحث إجراء الدراسات الآتية:

- 1- تصميم نموذج لتدريس مادة فن الجداريات في ضوء مهارات ما وراء المعرفة.
- 2- فاعلية التعلم التعاوني في تدريب طلبة المرحلة الثانوية على فن الجداريات.

المصادر

1. أكسفورد، ربيكا، استراتيجيات تعليم اللغة، ترجمة: محمد عجور، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، مصر، 1996م.
2. أندريه، فالتير، ولينتنسن، هاينس، آشور المدينة الهلنستية، ترجمة: عبد الرزاق كامل حسن، بغداد، 1987م.
3. بارو، أندريه، بلاد آشور، ترجمة: عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، بغداد، 1980م.
4. جابر، عبد الحميد جابر، استراتيجيات التدريس والتعليم، ط1، دار الفكر العربي، القاهرة، 1999م.
5. الجادر، وليد، الفنون التشكيلية، موسوعة الموصل الحضارية، مج1، الموصل، 1991م.
6. الجبوري ، حسين محمد جواد، منهجية البحث العلمي مدخل لبناء المهارات البحثية ، ط1 ، دار الصفاء للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، 2012م.

7. حنون, يعرب, التعليم الحركي بين المبدأ والتطبيق, مكتبة الصخرة, بغداد, 2002 م .
8. حيدر, جعفر موسى, نظرة تحسبية لاستخدام الحقائق التعليمية والتدريبية في التعليم التقني والمهني, المجلة العربية للتعليم التقني, العدد/2, العراق, 1992 .
9. حيدر, جعفر موسى, نظرة تحسبية لاستخدام الحقائق التعليمية والتدريبية في التعليم التقني والمهني, المجلة العربية للتعليم التقني, العدد/2, العراق, 2002 م .
10. الحيلة, محمد محمود. طرائق التدريس واستراتيجياته, ط3, دار الكتاب الجامعي, عمان , الأردن, 2003م.
11. الربيعي, عادل كامل شبيب, أثر التدريس على وفق نظرية فيكوتسكي في التحصيل والتفكير العلمي لدى طلاب الصف الثاني متوسط في مادة الفيزياء(رسالة ماجستير غير منشورة), كلية التربية-ابن الهيثم, جامعة بغداد, 2008م.
12. رو, جورج, العراق القديم, ترجمة: حسين علوان حسين, بغداد, 1984م.
13. الزغلول, عماد. نظريات التعلم. دار الفكر العربي, القاهرة, 2003م.
14. سعيد, مؤيد, الرسوم الجدارية منذ أقدم العصور, حضارة العراق, ج3, بغداد, 1985م.
15. شيت, أزهار هاشم, الدعاية والإعلام في العصر الآشوري الحديث, أطروحة دكتوراه غير منشورة, جامعة الموصل, 2000م.
16. صاحب, زهير, اللبوة الجريحة, ط1, بغداد, 2013م.
17. صاحب, زهير, والخطاط سلمان, تاريخ الفن القديم في بلاد وادي الرافدين, بغداد, 1987م.
18. طعيمة, رشدي احمد ومحمود محمد الناقة, تعليم اللغة إتصالياً بين المناهج والاستراتيجيات, دار الفكر العربي, القاهرة, 2006م.
19. عبد الباري, ماهر شعبان, استراتيجيات فهم المقروء (أسسها النظرية وتطبيقاتها العملية), ط1, دار المسيرة للنشر والتوزيع, الاردن, 2009م.
20. عكاشة, ثروت, تاريخ الفن العراقي القديم(سومر, بابل, آشور)بيروت, ب. ت.
21. لويد, سيتون, آثار بلاد الرافدين, ترجمة: محمد طلب, ط1, دمشق, 1992م.

22. محمد، محمد جاسم . نظريات التعلم ، ط1، مكتبة دار الثقافة للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، 2004م.
23. محمد، نورا ابراهيم غريب. التدريس التبادلي، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، 2009م.
24. مطلس ، عبد محمد ، تحليل المناهج، مركز منار ، صنعاء، 1997م.
25. مكاي، دورتي، مدن العراق القديمة، ترجمة: يوسف يعقوب مكنوي، ط2، بغداد، 1961م.
26. ملحم، سامي محمود. سيكولوجية التعلم والتعليم، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، 2006م.
27. مورتكات، أنطون، الفن في العراق القديم، ترجمة: عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، بغداد، 1980م.
28. الهاشمي، عبد الرحمن عبد وطه علي الدليمي، استراتيجيات حديثة في التدريس، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2008م.
29. يان، أثيللك، الفن عند الإنسان البدائي، ترجمة: جمال الدين الخضور، دار الحصاد للنشر والتوزيع، سوريا، ١٩٩٤م.

ملحق (1)

أسماء السادة الخبراء

ت	اسم الخبير	الدرجة العلمية	التخصص الدقيق	مكان العمل
1.	منير فخري الحديشي	أستاذ دكتور	تربية فنية (طرائق تدريس التربية الفنية)	هيئة التعليم التقني/مركز تطوير الملاكات
2.	ماجد نافع عبود الكناني	أستاذ دكتور	تربية فنية (طرائق تدريس)	كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد
3.	عبد المنعم خيرى حسن	استاذ دكتور	قياس وتقويم	كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد
4.	اخلاص ياس خضير	استاذ دكتور	فنون تشكيلية	كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد
5.	حيدر خالد	استاذ دكتور	فنون تشكيلية	كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد

ملحق (2)

الخطط التدريبية لمهارات فن الجداريات

خطة تدريس (1)

التعريف بفن الجداريات

الهدف التعليمي : تعريف المتدربين بفن الجداريات ويتوقع فهمها .

الأهداف السلوكية : يتمكن المتعلم بعد أن تعرف على فن الجداريات أن

يكون قادراً على أن:

1-يعرف فن الجداريات.

2-يبين السطوح التي استخدمها الإنسان الأول لجدارياته .

3-يحدد البدايات الأولى لفن الجداريات.

4- يوضح الرغبة التي دفعت الإنسان للرسم على جدران الكهوف.

5- يبين المغزى المُعتقد لهذا النوع من الرسم

طريقة التدريس: التدريس التبادلي- استراتيجية التنبؤ
استراتيجية التنبؤ: تساعد الطالب على تقسيم عنوان الموضوع إلى موضوعات أصغر فرعية وغيرها، كل هذا يمكن أن يُعد مؤشراً يستطيع من خلال فهمه توقع ما يرد في الموضوع، وتكمن مهارة هذه العملية في استرجاع الطلبة لما لديهم من معلومات سابقة وربطها بما يستجد أمامهم من معلومات جديدة في هذا الموضوع، فضلاً عن استثارة مخيلتهم.

الوسائل التعليمية : سبورة - مخططات توضيحية .

العرض:

التعريف بفن الجداريات وتوضيح وظيفته، والتعريف بالبدايات الأولى لهذا الفن والحاجة التي دعت الإنسان إلى استخدام جدران و سطوح الكهوف كسطوح لفن الجداريات وتعطى فرصة لكل فرد بالمشاركة.

أنشطة وفعاليات تعليمية

فعالية (1)

أمامك مجموعة من الاسماء بين دورها في الجداريات :

1- سطوح الكهوف

2- جدران الكهوف

3- صيد الحيوانات

خطة تدريس (2) أسلوب تصميم المشاهد

الهدف التعليمي : تعريف الطلبة بتصميم المشاهد وكيفية عرض المشروع الفني المزمع على عدد من فناني البلاط لاختيار التصميم الأفضل ويتوقع فهمها والتميز بينها.

- الأهداف السلوكية :** يستطيع الطالب بعد تعرفه على تصميم المشاهد ومعرفة خصائصها يكون قادراً على أن:
- 1- يختار التصميم المناسب للمشهد المطلوب .
 - 2- يبين معنى التصميم وما يتضمنه من أفكار.
 - 3- يتعرف على القيم الجمالية في التصميم.
 - 4- يحدد نوع التصميم.
 - 5- يحدد علاقة التصميم بخصائص ومميزات المكان الذي يوضع فيه.

طريقة التدريس: التدريس التبادلي – استراتيجية التساؤل
استراتيجية التساؤل: تتضمن صياغة الطالب مجموعة الأسئلة التي تحاول تحديد المعلومات المهمة في التصميم، وتحديد أفكاره، وموضوعاته الفرعية، بما يسهم في بناء المعنى الذي هو الغاية من تصميم المشهد بصفة عامة .
الوسائل التعليمية: الحاسوب – وسائل تعليمية سمعية .
العرض :

التعريف بالتصميم وكيفية التحسس به من خلال دراسة مشهد المشروع الفني المزمع تنفيذه والتعرف على خصائصه ومميزاته ومعرفة القيم الفكرية والجمالية وما يتضمنه التصميم من معاني وأفكار وأحاسيس.
أنشطة وفعاليات تعليمية

فعالية (2)

ما العلاقة التي تربط التصميم مع؟

- 1- خصائص ومميزات المشهد
- 2- القيم الفكرية والجمالية للمشهد

3- ما يتضمنه المشهد من معاني وأفكار وأحاسيس.

خطة تدريس (3) أسلوب تنفيذ المشاهد

الهدف التعليمي : تعريف الطلبة بأثر أسلوب تنفيذ المشاهد في فن الجداريات ويتوقع فهمها .

الأهداف السلوكية : يستطيع الطالب بعد تعرفه على أثر أسلوب تنفيذ المشاهد في فن الجداريات أن يكون قادراً على أن:

- 1- ينفذ المشاهد المطلوبة.
- 2- يطبق الأسلوب المناسب لكل مشهد.
- 3- يطبق تمارين تصميم عدة نماذج لمشهد واحد .
- 4- يعدّل التصميم بما يتناسب مع المشهد.
- 5- يقوم بتنظيم عملية التنفيذ بحسب الأولويات .

طريقة التدريس: التدريس التبادلي – استراتيجية التلخيص
استراتيجية التلخيص: تفيد الطلبة بزيادة كفاءتهم في تدوين الملاحظات والتركيز على الأجزاء المهمة، ويكون بتسليط الضوء على النقاط الرئيسية باستعمال الأسلوب المناسب لتنفيذ المشاهد، ليتمكن الطلبة من إعادة صياغة ما درسوه، وإيجازه بمهارتهم الخاصة وهذا يدرّبهم على تكثيف المادة والتمكن من اختيار الأفكار المهمة الواردة فيها، وتحقيق التكامل بينها وبين ما سبق من أفكار .

الوسائل التعليمية : الحاسوب – صور توضيحية - وسائل تعليمية بصرية .
العرض:

التعريف بأسلوب تنفيذ المشاهد وكيفية إزالة التوتر بتطبيق بعض تمارين الاسترخاء للإحساس بالراحة والدافعية، والحصول على المرونة الكافية لإزالة التصلب في عضلات الجسم، والتهيئة لاختيار الأسلوب المناسب لتنفيذ المشاهد.

أنشطة وفعاليات تعليمية

(3) فعالية

أمامك مجموعة من الأنشطة جسدها عملياً فقط:

- 1- تطبيق تمارين الاسترخاء للحصول على المرونة الكافية، وإزالة التصلب في عضلات الجسم.
- 2- تهيئة المستلزمات المناسبة لتنفيذ المشهد.
- 3- تنفيذ المشهد بحسب المراحل المتسلسلة.

خطة تدريس (4)

أسلوب تلوين المشاهد

الهدف التعليمي : تعريف الطلبة بأسلوب تلوين المشاهد وكيفية تلوين الجداريات ويتوقع فهمها والتمييز بينها.

الأهداف السلوكية : يستطيع الطالب بعد تعرفه على مخارج الحروف

وكيفية إيصال المعاني والمشاعر يكون قادراً على أن:

1-يجهز الجدار للتلوين.

2-ينفذ مزج الألوان الرئيسية للحصول على الألوان الثانوية .

3-ينفذ مزج الألوان الثانوية للحصول على الألوان الثلاثية .

4- يلون بشكل سليم وجميل.

5-يعبر من خلال اللون عن المشاعر والأحاسيس .

طريقة التدريس: التدريس التبادلي - استراتيجية التوضيح

استراتيجية التوضيح: تساعد الطلاب في التغلب على بعض الصعوبات أو المشكلات التي تواجههم في أثناء التلوين، فعندما يستطيع الطلاب تحديد الألوان التي يصعب مزجها أو غير الواضح لديهم كيفية استخراجها بالنسبة لهم، فإنهم يتبعون مجموعة من الاستراتيجيات التي تسعى إلى التغلب على هذه الصعوبة، ومن ثم يغير الطالب من طريقة أدائه، ومن تعامله مع الألوان، بما يسهل له فهم الطريقة الصحيحة لمزج الألوان لاستخراج اللون المناسب.

الوسائل التعليمية : صور توضيحية – نماذج مجسمة - وسائل تعليمية سمعية .
العرض:

التعريف بأسلوب تلوين المشاهد وكيفية تلوين الجداريات وكيفية تجهيز الجدار،
التعريف بالألوان الرئيسية والتمييز بينها وبين الألوان الثانوية، والتلوين بشكل
سليم وجميل والتعرف على كيفية نقل المشاعر والأحاسيس والتعبير عنها لونياً.

أنشطة وفعاليات تعليمية

فعالية (4)

أمامك مجموعة من الأنشطة قم بتطبيقها :

- 1- جهّز الجدار للتلوين .
- 2- إستخرج الألوان الثانوية من خلال مزج الألوان الرئيسية.
- 3- إستخرج الألوان الثلاثية من خلال مزج الألوان الثانوية.
- 4- لوّن الجدارية بشكل سليم.
- 5- عبّر عن المشاعر والأحاسيس لونياً.

ملحق (3)

جامعة تكريت
كلية التربية للعلوم الانسانية
قسم التربية الفنية

عزيزي الطالب
عزيزتي الطالبة

دراسة استطلاعية

تحية طيبة

يقوم الباحث بإجراء بحث علمي يهدف إلى التعرف على (فاعلية التدريس التبادلي
في تنمية مهارات طلبة قسم التربية الفنية في مادة فن الجداريات) .

للتحقق من هذا البحث لجأ الباحث إليكم للتعرف على الصعوبات التي تواجهكم في تنفيذ مهارات فن الجداريات ضمن دروس التربية الفنية من خلال الإجابة على التساؤلات الآتية :

هل سبق لك أن قمت بتصميم جدارية؟

هل سبق لك أن نفذت جدارية؟

ما الفرق بين فن النحت والجداريات؟ .

ما هي الصعوبات التي تواجهك في تنفيذ الجدارية ؟

ما هي مقترحاتك لتطوير مهارات فن الجداريات؟

مع الشكر والتقدير

الباحث

عامر سالم عبيد

ملحق (4)

استمارة تقويم الأداء المهاري في تنفيذ متطلبات فن الجداريات للمرحلة الثانية

ت	الفقرات	ممتاز 5	جيد جداً 4	جيد 3	متوسط 2	ضعيف 1
1	يحدد المعاني والأفكار التي يتضمنها المشهد					
2	يتعرف على القيم الجمالية في المشهد					
3	يبين السطوح التي استخدمها الإنسان الأول لجدارياته					
4	يطبق تمارين الاسترخاء					
5	يصمم أكثر من نموذج للمشهد الواحد					
6	يختار التصميم المناسب للمشهد المطلوب					
7	تهيئة المستلزمات المناسبة لتنفيذ المشهد					
8	يجهز الجدار للتخطيط					
9	تخطيط المشهد على الجدار					
10	يجهز الجدار للتلوين					
11	يستخرج الألوان الثانوية من خلال مزج الألوان الرئيسية					
12	يستخرج الألوان الثلاثية من خلال مزج الألوان الثانوية					
13	يلوّن الجدارية بشكل سليم					
14	يعبر عن المشاعر والأحاسيس لونياً.					

الدرجة العليا : $70 = 5 \times 14$ الدرجة الدنيا : $14 = 1 \times 14$

تفاعلات عناصر النسق بين الرسم والتصوير الفوتوغرافي (دراسة وسائطية)

Interactions of elements of layout between painting and photography (media study)

أ.م.د عبد الكاظم علي خلف

Assist.Prof. Abdulkadhim Ali Khalaf

جامعة واسط/ كلية الفنون الجميلة

Wasit University/College of Fine Arts

akhalaf@uowasit.edu.iq

07811352200

الكلمات المفتاحية: النسق ، الميديا، التصوير ، الرسم ، الوسائط الميديوية

ملخص البحث :

تناول البحث الحالي (تفاعلات عناصر النسق بين الرسم والتصوير الفوتوغرافي)، فدرس تأثير الرسم والتصوير الفوتوغرافي على بعضهما البعض، لكن التركيز الرئيسي ينصب على تقنيات الاقتراض من الرسم عن طريق التصوير وبالعكس، عبر التفاعل الميديوي. اشتمل البحث الحالي على أربعة فصول، تضمن الفصل الأول منه تحديد مشكلة البحث بالتساؤل التالي (ما هي كيفيات التفاعل الميديوي بين الرسم والتصوير الفوتوغرافي؟) و من ثم بيان أهدافه و أهميته، وكذلك تضمين حدود البحث الزمانية (١٩٩٠ - ٢٠٢١) و المكانية في اوربا و الولايات المتحدة الامريكية وتلخصت الموضوعية في دراسة الوسائط و تفاعلاتها في انساق التأثير بين الرسم و التصوير الفوتوغرافي. فيما اشتمل الفصل الثاني على بحثين > تناول الأول منهما الصورة الفوتوغرافية و اشتغالاتها في عصر التحول الثقافي. فيما ذهب المبحث الثاني لدراسة الاستعارة الوسائطية بين الرسم و التصوير الفوتوغرافي، ومن ثم عرض اهم ما اسفر عنه الاطر النظري من مؤشرات. و جاء الفصل الثالث ليستعرض إجراءات البحث و تحديد عيناته و تحليلها. و يأتي الفصل الرابع لعرض النتائج و الاستنتاجات و المصادر.

Keywords: layout, media, photography, painting, multimedia

Abstract

The current research examined the effects of drawing and photography on each other, but the main focus is on borrowing techniques from painting by photography and vice versa, through media interaction. The current research included four chapters, the first chapter of which included identifying the research problem with the following question (What are the modalities of the media interaction between drawing and photography?) and then a statement of its objectives and importance, as well as including the temporal limits of the research (1990-2021).

And spatial in Europe and the United States of America and objectivity in the study of media and its interactions in the format of influence between drawing and photography. The second chapter included two sections> the first of which dealt with the photograph and its work in the era of cultural transformation. The second section went to study the media metaphor between drawing and photography, and then presented the most important indicators resulting from the theoretical atlas. The third chapter reviewed the procedures of research, specimen and analysis. The fourth chapter presents the findings, conclusions and sources.

الفصل الأول

مشكلة البحث

في وقت ولادة التصوير الفوتوغرافي، سيطر على الجماليات الرأي القائل بأن العمل اليدوي وحده هو الذي يمكن أن يكون فناً. إن صورة الواقع، التي تم الحصول عليها بمساعدة الأساليب التقنية، لا يمكنها حتى المطالبة بمثل هذه الحالة. وعلى الرغم من أن المصورين الأوائل، الذين انجذبوا نحو فن الصورة، أظهروا قدراً كبيراً من البراعة التركيبية لتصوير الواقع، لذا فإن التصوير الفوتوغرافي لم يتناسب مع نظام القيم الاجتماعية كفن لفترة طويلة.

نشأت باستمرار خلافات نظرية حول التصوير الفوتوغرافي: هل يمكن مقارنتها بالرسم من حيث القيمة الفنية؟ أليس التصوير الفوتوغرافي لوحة منحطة، لأي تقنية تحل محل الحرفية؟ والعكس صحيح، أليس التصوير الفوتوغرافي نوعاً حديثاً من الرسم يتولى وظائفه ويعمقه، وتعديلاً للرسم في حضارة فنية يغير الأهمية الثقافية والجمالية للرسم التقليدي؟ لكن هذا ليس أكثر من معارضة ظاهرتين للحياة الفنية، نوعين من الفن، ينجذبان بوضوح نحو بعضهما البعض ويتفاعلان مع بعضهما البعض.

ظلت المقاربات بين الرسم والتصوير الفوتوغرافي سببا عائقا في دخول الصورة عالم فنون الحداثة، غير أن الصورة الفوتوغرافية أقرب إلى تصورات ما بعد الحداثة التي انفتحت عن كل إمكانيات التفكير والتركيب، وهي اليوم حزمة من الطبقات والشرائح وهي أكثر مرونة وطواعية بحيث يمكن من خلالها هدم وتحطيم وتفكيك معنى معين وبناء آخر موازي ومغاير له، وتقويض المسافة بين الأصل والصورة. وإعادة تأهيل الصورة واصلها بالتصميم والرؤية الفنية. (عطوان، ٢٠١٣، ص ٣)

ارتبط مصطلحا التصوير والرسم تاريخيا من حيث المعنى، غير أن اسبقية التصوير تحددت في التجسيم والتشكيل (صَوْرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُورَكُمْ) [غافر ٦٤] أي: جعلكم على صورة معينة. أما في عصرنا الحالي ارتبط التصوير بالفوتوغراف والصورة الرقمية، وهو ما نصبو لدراسته وعلاقته مع فن الرسم من خلال التعرف على التفاعلات بين عناصر النسق. وما يهمننا هو آثار البنية الثقافية للابتكار التقني وبالأخص الرقمنة والتغيير الذي أحدثته الصورة الرقمية في مفهوم الفن.

إن محاولة النفاذ في عوالم النواقل أو الوسائط وانماطها المادية والرمزية اللذين يشكل اقترانهما كونا ميديولوجيا من خلال زمان وفضاء معينين محددا تقنيا، هو ضرورة للبحث عن القيمة الإنسانية للمخترعات التقنية، إذ أصبحت عروض الصورة الميديوية

ومعالجاتها الرقمية تقابل او توازي عروض القاعات والمتاحف العالمية التي ما زالت تتعامل مع النتاج الفني المنفذ بالوسائل التقليدية. مما سبق يمكننا تلخيص مشكلة البحث بالتساؤل التالي:-
ما هي كفايات التفاعل الميديوي بين التصوير الفوتوغرافي والرسم المعاصر؟

أهمية البحث والحاجة اليه:

تكمن أهمية البحث الحالي في فهم الوسائط الميديوية الحديثة واليات اشتغالها وتفاعلها والتي يمكن توظيفها من اجل بناء اللوحة التشكيلية. وكذلك دراسة توظيف الصورة الفوتوغرافية في فنون ما بعد الحداثة، وتسمح لدارسي ومتذوقي الفنون والمختصين بهذا الميدان الاطلاع على العلاقة البنائية التي تمثل بنية هذا التوظيف.

هدف البحث

التعرف على الكفايات المحددة تقنيا وتفاعلاتها المساهمة في تأثير التصوير على الرسم وبالعكس.

حدود البحث

المكانية: الولايات المتحدة الامريكية واوروبا

الزمانية: ١٩٩٠ - ٢٠٢١

الموضوعية: عناصر النسق وتفاعلاتها بين الرسم التصوير الفوتوغرافي في فنون ما بعد الحداثة.

تعريف المصطلحات

عنصر: قال ابن سينا: العنصر الاسم الاول للموضوعات، فيقال عنصر للمحل الاول الذي باستحالته يقبل صوراً تنتوع بها كائنات عنها. ويقول الخوارزمي: العنصر هو الشئ البسيط الذي منه يتركب المركب كالحجارة، والقراميد والجذوع التي يتركب منها القصر، وكالحروف التي يتركب منها الكلام، وكالواحد الذي يتركب منه العدد، والعنصر في المنطق أحد افراد النوع او الصنف، ومعنى ذلك كله ان عناصر الاشياء اجزائها البسيطة، وعناصر اللغة الفاظها وعناصر المعرفة مبادئها وعناصر المثلث خطوطه وزواياه.(صليبا، 1980، ص111)

اجرائيا العناصر هي مفردات لغة التشكيل التي يستخدمها الفنان . وسميت بعناصر التشكيل نسبة إلى إمكانياتها المرنة في اتخاذ أي هيئة مرنة وقابليتها للاندماج والتآلف والتوحد مع بعضها لتكون شكلاً كلياً للعمل الفني.

النسق: "النسق لغة، ما كان على نظام واحد في كل شيء (عبد، ١٩٩١). نَسَقَ الشيء، نظمته". (المنجد، ٨٠٦)

"في الفلسفة و العلوم النظرية، جملة أفكار متآزرة و مرتبطة يدعم بعضها بعضاً". (المعجم الفلسفي، ١٩٨٣، ٢٠٠-٢٠١)

عرفه أدبث بأنه "نظام ينطوي على استقلال ذاتي، يُشكل كلا موحداً، وتقترن كليته بآنية علاقاته التي لا قيمة للأجزاء خارجها" (كيرزويل، ١٩٨٥، ٤١٥)

وعرفه (نيكولاس): بأنه "الكل الذي يتكون من أجزاء متداخلة فيما بينها، ومعتمدة على بعضها البعض". (لومان، ٢٠١٠، ١١).

اجرائيا النسق هو ما يتكون من مجموعة من الأجزاء أو العناصر التي تتفاعل فيما بينها وتعمل معا لإظهار منجز مختلف و بوسائط مختلفة اما ان تكون بسيطة او معقدة.

الفصل الثاني

المبحث الأول

الصورة الفوتوغرافية و اشتغالاتها في عصر التحول الثقافي

إنّ السؤال المهم في علم الجماليات هو: هل بإمكان أي فنان باحث أن يصرف النظر عن الآلة التي تساعده في الإنتاج الفني؟ والتصوير الفوتوغرافي هو احد هذه الآلات المساعدة و كيف أثرت فيه؟

هنالك عموماً جدل كبير حول التطور التقني الذي استخدمه كبار الفنانين، ومن أشكال هذا الجدل، جدل حول استخدام المنظور الخطي والبصريّات في الفن. و يتفق معظم مؤرخي الفن بان استخدام المنظور الخطي في الفن بدأ في عصر النهضة بينما اختلفت الآراء حول تاريخ واكتشاف الشخصية المبتكرة لفكرة التصوير الفوتوغرافي والبصريّات في الفن، ويشير البعض انه بدأ في وقت متأخر جداً عن بداية استخدام المنظور الخطي وربما كان ذلك في القرن السابع عشر (yeh,p6) .

لقد اثرت الثورة الصناعية تأثيراً قوياً على الحياة الإبداعية و كذلك الأدبية، اذ خضع الانسان منذ ذلك الوقت الى سيطرة الآلة، و اصبح مفهوم الحداثة قائماً على مدى الارتباط بمظاهر العصر . وان التقنيات الحديثة تستحوذ بالطابع العقلاني الرياضي والواقعية المادية على الفنان إلى درجة أنه أصبح خصماً للقيم التقليدية

والتي قوامها الإنسان والطبيعة والمجتمع. وبالتالي لم يترك الفنان لنفسه فرصة كافية لكي يتساءل عن انتمائه، هل هو ينتمي للأشياء أم ينتمي للمثل. (بهنسي، ١٩٩٧، ص ١٠)

تنشأ أي تقنية دائماً كاستجابة لطلب يتشكل في المجتمع. بهذا المعنى يمكن القول أن التصوير الفوتوغرافي قد نشأ كتكنولوجيا بصرية لأنه يتناسب مع مفاهيم وحاجات اجتماعية ناشئة تتعلق بالأفكار الزمنية الحديثة حول الفرد، وذلك في سياق المراكز النامية الخاصة بالمدن والمفاهيم الحديثة حول التقدم التكنولوجي والميكنة ونهوض المؤسسات البورجوازية في الدولة الحديثة. (شاكر، ٢٠٠٥، ٢٣٦) أن التغيير في فهم وظيفة المصور وإدراك طبيعة الصورة لم يكن منفصلاً عن التحولات الثقافية والمعرفية وسياقاتها هذا من جانب، أما الجانب الآخر فهو التحولات التكنولوجية، إذ لا يمكن عزل حرفة التصوير عن باقي الممارسات الإبداعية والتي مرت بأشكال من التغيير في مظاهرها ضمن التحولات الثقافية التي شكلت الوعي البشري. وحظيت الصورة الفوتوغرافية باستقبال طيب من قبل الجانب الليبرالي اليسار الذي صرح أنصاره: سوف نرى بالتأكيد الصور الجميلة، التي ظلت حكرًا على صالونات الأغنياء العاشقين للفن، تزين حتى البيوتات المتواضعة للعامل والفلاح". (دوبري، ٢٠٠٧، ص ٢٩٤)

في التصوير الفوتوغرافي، على الرغم من حقيقة أنه يعمل بالواقع الخالص، من المهم أن تكون قادراً على تقديم الواقع ليس كإطار مباشر من الطبيعة، ولكن كمرآة يمكنك من خلالها رؤية الوجه، أو بالأحرى روح خالقها. غيرت العين الفوتوغرافية التي لا يمكن أن تشبع، الإمكانات التعبيرية التي كانت حبيسة في كهف أفلاطون، وكذلك غيرت عالمنا كله؛ فقد علمتنا رمزا بصريا جديدا، وغيرت تصوراتنا، ووسّعتها حول ما هو جدير بالنظر إليه، وكيف نملك حق الملاحظة. (سونتاغ، ٢٠١٣، ٧)

يختلف مظهر المصور في أنه يلاحظ في الأشياء والظواهر مثل هذه العلامات والسمات التي تسترعي انتباه معظم الناس. يعتقد ليو تولستوي أن الموهبة هي القدرة على رؤية الأشياء في الأشياء التي لا يراها الآخرون. ولكن في الوقت نفسه، فإن القدرة على الرؤية تعني القدرة على التجاهل أو التخطي أو الحذف أو، من منظور التصوير الفوتوغرافي، إخفاء غير المهم.

إن التصوير الفوتوغرافي، مثل أي ظاهرة كبرى، ظهر في العالم، أثر على كل شيء تقريباً مرة واحدة، وبشكل حاسم للغاية. لقد دمج التصوير الفوتوغرافي بين الفن والعلم كما فعل المنظور، ولكن من خلال التقديم أيضاً لأداة علمية ميكانيكية مناسبة. إن الفوتوغرافيا بطرائق عدة هي التكنولوجيا البصرية التي أسهمت في الإعلان عن

عصر الحداثة. وبلغه فوكو فان التصوير الفوتوغرافي قد نشأ كوسيط مناسب عندما جعلت اشكال الخطاب الخاصة بالعلم والقانون والتكنولوجيا والحداثة دوره الاجتماعي امرا ممكنا وضروريا. (شاكر، ٢٠٠٥، ٢٣٧).

المبحث الثاني

الاستعارة الوسائطية بين الرسم والتصوير الفوتوغرافي

ان التحولات الكبيرة في الفنون التشكيلية في القرن التاسع عشر نتيجة الثورة الصناعية ظهرت بشكل تيارات فنية عديدة سعت الى تغيير المفاهيم والقيم في الاتجاهات والتيارات الفنية السابقة لها. وساعد في ذلك التحول الابتكارات والاكتشافات العلمية مثل الكهرباء والطاقة وأجهزة اللاسلكي والتصوير الفوتوغرافي وغيرها. وبذلك كانت المقاربات بين التطور التكنولوجي والفن سببا في ظهور بعض التيارات الفنية ومنها الانطباعية والتعبيرية والتجريدية والسريرية الخ. وبذلك فأن (الرسم) قد أوجد تحديا صريحا من خلال واقعية وسيط جديد تطور من تجارب قرون عديدة مضت، وهو الفوتوغرافيا. (سنثيا فريلاندا، ٢٠١٩، ٣٥).

أنجبت طبيعة التصوير الفوتوغرافي إلى حد كبير الزخم لتحرك الرسم نحو التجريد، مما أدى إلى ظهور جميع "المذاهب" التي ميزت فن القرن العشرين. وكان التصوير الفوتوغرافي هو الفن الحديث الذي كان عليه أن يثبت قيمته مقابل التقاليد الطويلة والمتطورة للغاية للرسم الغربي. فقد جاء التصوير الفوتوغرافي ليزعزع مكانة الرسم التي كان يحتلها. وقد ساهم اكتشاف النموذج الدايجيري (daguerreotype) في ثلاثينيات القرن التاسع عشر في توضيح الصورة، ثم جاءت جهود (هنري فوكس تالبوت - Henry Fox Talbot) في اكتشاف الصور السلبية (negatives)، فأصبحت آلة التصوير الفوتوغرافي ليست مجرد مساعد للرسم وإنما أداة مستقلة بذاتها تنتج لوحات فنية، وصار بالإمكان انتاج نسخا متعددة لنفس الموضوع. (الهام، ٢٠١٨، ص ٣١)

وقد أثرت الصورة الفوتوغرافية على نطاق كبير، أكبر من مجرد تغيير في المظهر المرئي للصورة الفنية. والتغيرات التي طرأت على اللوحة هي جزء من منظومة أوسع، من التي يسرتها الكاميرا المظلمة والمنظور الخطي، وأن التغيير في التقنيات والمواد قادت في تغيير موضوع وأسلوب اللوحة، وتأثرت اللوحة، ليس فقط بسبب التطورات التقنية في مجال التصوير الفوتوغرافي، ولكن أيضا من التغييرات في الآراء الفلسفية وفي التفكير في الصور التي رافقت هذه التطورات (Kriebel, 2007, 49). يعتقد تولستوي أن الموهبة هي القدرة على رؤية الأشياء في الأشياء التي لا يراها الآخرون. ولكن في الوقت نفسه، فإن القدرة على الرؤية تعني القدرة

على التجاهل أو التخطي أو الحذف أو من منظور التصوير الفوتوغرافي، إخفاء غير المهم.

لقد حرّر التصوير الفوتوغرافي الرسم من وظيفته النفعية. والذي كان، حتى في عصر النهضة، أحد أهم مهام الرسم. يمكن القول أن التصوير الفوتوغرافي ساعد في تطوير الرسم، وساهم في التعرف الكامل على خصوصيته الفريدة. لكن التصوير الفوتوغرافي استوعب أيضاً الكثير من الخبرة التي امتدت لقرون في تطوير الفنون الجميلة. إن رؤية العالم "في الإطار" هي تراث الرسم، وإطار الصورة هو أول لوحة مصورة للواقع في تاريخ الثقافة. تقصير وبناء المنظور، قدرة المشاهد على "قراءة" صورة كصورة مستوية للفضاء ثلاثي الأبعاد - كل هذا يشكل التراث الثقافي الذي ورثه التصوير الفوتوغرافي من الرسم.

ان كثيراً من الفنانين قد وظفوا الصورة الفوتوغرافية في أعمالهم الفنية. وان المتعارف عليه أن التصوير الفوتوغرافي لم يلغ دور الفن والفنانين، وان العين المبدعة للفنان وأبحاثه قد ساعدت على ابتكار آلة الغرفة المظلمة والرسم المنظوري والذي في النهاية قد طور إلى التصوير الفوتوغرافي.

(Photography, 2012,29)

الفرق بين الرسام والمصور هو بالفعل في وضع البداية. دائماً ما يعتمد الرسام الذي يرسم صورة على مستطيل، أي لوحة قماشية على نقالة. هذا هو مجاله، حدود عالمه، في الدفينة التي يزرع فيها، إذا جاز التعبير، "النباتات والحيوانات" في العالم بأسره. يقوم المصور بكل شيء بالطريقة المعاكسة تماماً. لا يحتاج إلى زراعة أي شيء، فكل ما يحتاجه موجود بالفعل في العالم. ويحتاج فقط إلى العثور على العدسة واختيارها واستخدامها "لقص" الجزء المطلوب من صورة العالم المحيط.

لم يعد الفن في التيارات الحديثة ملتزماً بموضوعات معينة أو أساليب ثابتة، فمثلاً كانت الفيزياء أحد العلوم التي تبناها الفنانون الانطباعيون في تسجيل انعكاس الضوء وتغيراته في رسم الطبيعة كما فعل (مانيه). أو اعتماد الزمن في تحوير البنى بشكل هندسي كما في تكعيبية (براك وبيكاسو) وغيرها من الانتقالات في الرسم الحديث.

شهد القرن العشرين تغيرات واسعة في الفن لأسباب عدة أهمها ما مر به العالم من حربين كبيرتين اثرت بشكل مباشر على الفن، وقد عبر فنانون هذه المرحلة برفضهم للحروب باستخدام وسائل متعددة، بين ما هو متاح من مواد أولية متوفرة وبسيطة، ومن جانب آخر الارتكاز على الآليات التقنية كإحدى وسائل الرفض للكلاسيكيات القديمة، لذلك تبدلت وسائل التعليم وتغيرت مفرداتها. فكانت الانتقال الأوسع في فنون ما بعد الحداثة في الرسم عبر التوجه في استخدام وسائط غير الفرشاة والألوان، فكان

صب الألوان بشكل مباشر من العبوات أحد هذه الاختلافات كما فعل الفنان (جاكسون بولوك) او باستخدام بدائل للفرشاة والألوان كاستخدام مواد من الطبيعة كالرمل او مصنعة كالزجاج والحديد. الا ان ذروة الاختلاف وبداية التلاقح في الرسم والتصوير الفوتوغرافي كانت على يد الفنان (أندي وار هول) الذي ادخل التصوير الفوتوغرافي والمطبوعات كجزء من العمل الفني. اذ اقترح تحويل صيغة الاستنساخ الالي الى فن، فطبع الصورة الفوتوغرافية باستخدام الشاشة الحريرية على سطح اللوحة. (علوان، ٢٠٠٦، ١٥٢). لذا استعار (وار هول) تكرار النسخ ولكن بصيغة يدوية بدلا من استخدام أجهزة النسخ والتصوير. لذلك ارتبطت حركة ابوب آرت ومنذ نشأتها بالتصوير الفوتوغرافي.

و هنا يمكننا القول ان قيمة الأثر الفني لا تتوقف على طبيعية الوسائل التقنية التي يستعين بها الفنان، بل تعتمد أولا وأخيرا على طريقته في توظيفها جماليا. فكما انه ليس صحيحا ان التحول من العمل اليدوي إلى العمل الآلي يؤدي حتما إلى تدهور قدرات الفنان الروحية، فلا يصح القول أيضا بان استخدام الأساليب التقنية الحديثة في الفن تعني بالضرورة هبوطا في كفاءتها. (هاوزر، ٢٠٠٨، ٣٥٣)

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري

1. تظهر التقنيات كاستجابة لمتطلبات المجتمع في شتى المجالات وبالأخص في الفنون.
2. مرت حرفة التصوير بأشكال من التغيير في مظاهرها ضمن التحولات الثقافية التي شكلت الوعي البشري. وهي بذلك لا تختلف عن باقي الممارسات الإبداعية.
3. تغيرت موضوعات و أساليب اللوحة الفنية بسبب التغيير في التقنيات والمواد. وخاصة ما رافق الصورة الفوتوغرافية.
4. اتجهت فنون ما بعد الحداثة نحو الاستنساخ الدقيق للواقع في محاولة للتغلب على معطيات الصورة الفوتوغرافية، و بالعكس اتجهت الصورة الفوتوغرافية نحو تشكيل اللوحة الفنية حسب بنائية اللوحة الفنية.
5. احدثت عملية انتاج الصور الفوتوغرافية ثورة في فنون ما بعد الحداثة مثل ثورات اللوحة التشكيلية في فنون الحداثة، و السبب هو التطور التقني لانتاج الصورة او الطباعة الحريرية او الصورة الرقمية.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

أولاً : مجتمع البحث :

قام الباحث بجمع ما يخدم بحثه من مصورات للأعمال التشكيلية والفوتوغرافية والمحصورة ضمن الحدود الزمانية للبحث (١٩٩٠-٢٠٢١) من المصادر والكتب وشبكة الانترنت من الاعمال التي تنتمي الى تيارات ما بعد الحداثة، حيث بلغ مجموعها ٤٠ عملاً فنياً.

ثانياً : عينة البحث:

قام الباحث باختيار عينة بحثه بصورة قصدية بعد ان صنفها وفقاً لتيارات ما بعد الحداثة وضمن حدود البحث وبواقع ٣ عينات من اصل ٤٠.

ثالثاً : أداة البحث

من أجل تحقيق هدف البحث، اعتمد الباحث على المؤشرات التي انتهى إليها البحث في الإطار النظري.

رابعاً: منهجية البحث

إعتمد الباحث، المنهج الوصفي لتحليل نماذج عينة البحث الحالي، من خلال التعرف على الكيفيات المحددة تقنياً وتفاعلاتها المساهمة في تأثير التصوير على الرسم وبالعكس.

خامساً: تحليل العينات

عينة رقم (١)

الطريق الى مناهاتن

ريتشارد ايستس

الولايات المتحدة الامريكية

زيت على بورد

٧٦ X ٥٠ سم

١٩٩٥



يصور الفنان ريتشارد ايستس مشهداً من مشاهد الحياة اليومية للمجتمع و يظهر المشهد بقسمين داخلي و خارجي لشخص جالس في احدى عربات القطار على الجانب الأيمن للعمل و تأخذ نافذة عربة المترو المساحة اليسرى الأكبر للعمل حيث تظهر مدينة مناهاتن و بعض بناياتها، يخترق ضوء الشمس نافذة العربة يغطي مقعد العربة و جزءا من الشخص الجالس. وقد برع الفنان في التحكم بأسلوب أضاء اجزاء اللوحة حيث سطوع الشمس في المنظر الذي يصور داخل عربة القطار.

يظهر في العمل مساهمة التصوير الفوتوغرافي في إعطاء المنظور الأهمية الكبرى من خلال منظور التصوير الجانبي بالعدسة الواسعة، و التي نفذها الفنان بتقنية الرسم السوبريالي، وفي هذا الخصوص تمثل الصورة الفوتوغرافية منبع الإلهام الحقيقي للفنان السوبريالي الذي يقوم باختيار صورة أو التقاطها بنفسه في اوضاع مهياة تماما لاعطاء اكبر قدر من التركيز على الواقع بأدق تفاصيله ويعمل الرسام على اختيار الالوان التي تتضمن البنى الهندسية وحركات الاشخاص بوضع يمثل انشاءً تصويرياً متكاملأ يسعى الفنان الى التحكم بعنصره ويقوده من حيث مقدار الانارة واتجاهات الظلال ومقدار الالوان الظاهرة في الصورة. ان تقنيات الرسم السوبريالي تعتمد بالدرجة الاولى على الدقة المتناهية في نقل جزئيات الصورة الواقعية. معطيات اللوحة تمثل صراعا داخليا لدى الفنان بين عالمين احدهما ساكن (داخل العربة) و الاخر متحرك بسرعة (خارج نافذة العربة)، بين التقليدي و المعاصر، غير انه رغم مجاراته للصورة الواقعية في التنفيذ، ترك مساحات غير مكتملة لخطوط المنظور الممتدة من اسفل اليسار و اعلى اليمين في محاولة لتمييز الرسم عن الصورة الفوتوغرافية و بيان امكانياته الفنية بتقنية ترك المساحات البيضاء على أرضية اللوحة.

عينة رقم (٢)

الشيء الحقيقي

بانكسي

انكلترا

طباعة برشاش رذاذ الالوان على جدار

٢٠٠٥



يصور العمل شابا يحمل بيده باقة من الورد و يضع لثاما على وجهه و تتحرك يده الأخرى الى الامام مرتفعة في حركة انفعالية و كأنه يرمي الباقة على اشخاص امامه في استعارة لصورة متظاهر يرمي زجاجة حارقة او حجارة. انجز العمل بطريقة الطبع الكرافيتي على جدار بواسطة قالب و من ثم تحديد بواسطة رشاش رذاذ الألوان باللون الأسود حيث وظفت خاصية الظل و الضوء اثناء الطباعة على جدار رمادي.

اشتغالات الفنان (بانكسي) تعتمد تقنيات معاصرة في انجاز اعماله الفنية تمثلت بتوظيف الصورة الفوتوغرافية من خلال عمل قالب جاهز على قطعة كرتون او ورق حيث تقطع الأجزاء المراد طلاءها بواسطة رشاش رذاذ ملون. تثير الأمكنة مخيلة الفنان و تحفزه للعمل على سطوحها كما يظهر في معظم اعماله على جدران المدت المختلفة، مستفيدا من القيمة المكانية و المساحات المختارة للجدران و مؤثرات ملمسها التي ترتبط بالعوامل المناخية و ما تركته عليها العوامل البيئية. يصور الفنان الشكل البشري من خلال الأثر الكرافيتي احادي اللون كجزء من حركة بعلاقات مكتملة ترتبط بجوهرية الصورة الفوتوغرافية المنقولة بوساطة هذه التقنية، و هي خيار الفنان في الابتعاد عن التقليد في الرسم و التصوير الفوتوغرافي و الدمج بينهما في آن واحد. من خلال توظيفه للصور الفوتوغرافية الجاهزة والمستولى عليها من الكتب او الصحف او تلك التي صاغها الفنان بنفسه، فان (بانكسي) قد حول استعمالها التوثيقي الأصلي وتحويلها الى إشارة من خلال اقضاء طابعها الايقوني، بانجاز فن سريع الإنتاج، مؤقت و يتلاشى بسرعة عبر الاعتماد على مواد سريعة الزوال (رشاش الرذاذ الملون) وتصويره فوتوغرافيا.

عينة رقم (٣)

APRES (IV)

كريستيان بولتانسكي

فرنسا

صورة فوتوغرافية مطبوعة على قماش شفاف

١٤٠ x ١٩٠ سم

2017



يتكون العمل الفني من صورة فوتوغرافية لفتاة شابة طرأت باطار اسود و تركز على قاعدة ثابتة، تظهر الفتاة مبتسمة و قد تم استقطاع أجزاء من البورتريه، وتظهر مطبوعة بالوان محايدة الأبيض و الرمادي بديلا عن الأسود لتمييز المناطق الظلية.

ان معظم الصور الفوتوغرافية التي يوظفها (بولتانسكي) في فن التجهيز هي بالأسود والأبيض، اذ يقوم بطباعتها بإحجام مختلفة على قماش شفاف في محاولة لتقليل درجة وضوح الصورة وزيادة التمويه.

تتنوع الوسائط عند (بولتانسكي) فقد تكون صوراً فوتوغرافية قديمة ليست من إنتاجه بل تعود الى اشخاص اخرين و بين الورق والمعالجات الضوئية التي تختلف بمصادرها بين الطبيعي و الصناعي. . وقد فعلت التقنية مع التكوين من خلال تنظيم الخامات والمواد بسياق يتناسب وآلية اظهاره. ان العمل يحوي مواداً مختلفة تمثل صورة فوتوغرافية أحادية اللون (اسود وابيض)، وقماش شفاف، بالإضافة الى الإنارة، كنوع من التلاعب بالظلال والانعكاسات الملانة لطبيعة الخامة الشفافة للصور المستخدمة لتمنح الأشكال جمالية فنية واختلافات لونية وحركة بصرية.

من خلال توظيفه للصورة الفوتوغرافية بحث الفنان في تجهيز العمل عن التأثير العاطفي للصورة القديمة المرتبطة بذكريات مرتبطة بالطفولة. اذ يقدم معادلاً تشكيمياً من خلال توظيف الصورة الفوتوغرافية للشخصية المجهولة لديه ومعالجتها و استحضارها لاعادة انتاجها بصورة تجهيزية ومتخيلاً نموذجاً لشخصيات تحيل المتلقي الى ذكريات غير معهودة لإثارة الوجدان و العاطفة.

الفصل الرابع

النتائج و الاستنتاجات

النتائج

1. تنوعت الخامات المستخدمة في الاظهار في اللوحة التشكيلية و جاورها في ذلك الصورة الفوتوغرافية وعمليات اظهارها من خلال الطباعة على القماش او على الجدران او بالضوء و غيرها من الخامات المختلفة.
2. قدم التطور التقني دوراً مهماً على حد سواء في انتاج اللوحة التشكيلية و الصورة الفوتوغرافية في فنون ما بعد الحداثة.
3. ارتكزت معظم فنون ما بعد الحداثة على الصورة الفوتوغرافية وتوظيفها او إعادة انتاجها بتقنيات مختلفة.
4. قدمت الصورة الفوتوغرافية حلولاً وسائطية جديدة في فنون ما بعد الحداثة تختلف عن النماذج المعتادة والاليات المعتمدة في الفنون التي سبقتها.

الاستنتاجات

1. قادت الاليات المتبعة في انجاز الاعمال الفنية في الاتجاهات الفنية المختلفة التصوير الفوتوغرافي الى إعادة النظر في انجاز الصور و اعتماد السياقات الفنية في انتاج اللوحة التشكيلية.

2. مثلما حاول الفنانون مجازاة مطابقة الواقع كما فعلت الصورة الفوتوغرافية، فان المصورين الفوتوغرافيين و خاصة في فنون ما بعد الحداثة حاولوا مجازاة الفن التشكيلي بإعادة صياغة الصورة و محاولة الاعتماد على تقنيات مختلفة فظهر التصوير الرقمي و فن الضوء و الهالوجرام و غيرها من التقنيات.
5. ان التطور التقني الحاصل في انتاج العمل الفني يرافقه تطور في انتاج الصورة الفوتوغرافية.

التوصيات

يوصي الباحث بما يأتي:

- 1- العمل على ترجمة و اصدار المطبوعات التي تتناول مفهوم النسق و تفاعلاته و اشتغالاته في الفن.
- 2- تفعيل دراسة التحولات في المنجز الفني لتنمية الجانب النقدي عند الطلبة و الباحثين.

المقترحات

- 1- نسق الصورة الالكترونية و اثرها في تحولات اللوحة التشكيلية المعاصرة.
- 2- تحولات النسق الفني في المنجز التشكيلي المعاصر.

المصادر

● القرآن الكريم

- 1- اديث كيرزويل: عصر البنيوية من ليفي شتراوس الى فوكو، تر: جابر، عصفور، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٥.
- 2- ارنولد هاووزر: فلسفة تاريخ الفن، ت: رمزي عبده جرجس، المركز القومي للترجمة، ميراث للترجمة، القاهرة، ٢٠٠٨.
- 3- الهام صبحي: الرسم والفوتوغراف حوارية الشكل، دار الفتح، بغداد، ٢٠١٨.
- 4- جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ط١، ج٢، منشورات ذوي القربى، ١٩٨٠.
- 5- حسن عطوان: جمالية توظيف الصورة الفوتوغرافية في فنون ما بعد الحداثة، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بابل، ٢٠١٣.
- 6- داود عبده، وآخرون: المعجم العربي الأساسي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، توزيع لاروس، ب.ت.
- 7- ريجيس دوبريه: حياة الصورة وموتها، ت: فريد الزاهي، دار المأمون، ط١، العراق، ٢٠٠٧.
- 8- سنثيا فريلاندر: نظرية الفن، تر: سعيد توفيق، ط١، دار الرؤية، الرياض، ٢٠١٩.

- 9- سوزان سونتاغ : حول الفوتوغرافيا، تر: عباس المفرجي، ط ١، دار المدى، بيروت، ٢٠١٣.
- 10- شاكر عبد الحميد : عصر الصورة، عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٥.
- 11- عفيف البهنسي: من الحادثة إلى ما بعد الحادثة في الفن، ط:1، دار الكتاب العربي، دمشق، 1997.
- 12- محمد علي علوان، عباس القره غولي: جماليات التصميم في رسم ما بعد الحادثة، أطروحة دكتوراه، غير منشورة، جامعة بابل، كلية التربية الفنية، فنون تشكيلية، رسم، ٢٠٠٦.
- 13- المنجد في اللغة والأعلام، ط 42، دار المشرق، بيروت، ب.ت.
- 14- نيكولاس لومان: مدخل الى نظرية الأنساق، تر: يوسف فهمي حجازي، منشورات دار الجمل ببغداد، ٢٠١٠.
15. Ka Kei, Yeh : Undergraduate Research Opportunity Programme in Science Vermeer's Camera ,ldid.
16. Kriebel, S.T: Theories of Photography- A Short History, in J. Elkins , New Yor, Routledge, 2007.)
17. Photography - California State University, Northridge, Chapter 5, 2012.)

**تفاعلية الفنون في عصر التسارع الرقمي
(منطلقات ما بعد الحداثة بين الفكر والفن)
(Postmodern starting points between thought and art)**

ا.م.د قاسم جليل مهدي

Dr.Qassim Jalil Mahdy

جامعة واسط / كلية الفنون الجميلة

Wasit University Fain Arts college

qalhossainy@uowasit.edu.iq

الكلمات المفتاحية : ما بعد الحداثة ، الفكر ، الفن ، تقنيات ، مفاهيم معاصرة .

ملخص البحث :

يتضمن البحث دراسة المنطلقات التي برزت بعد عام 1945 والتي تشكلت ضمن مفهوم (ما بعد الحداثة) ، اذ تتخذ تلك المنطلقات الجانب الفكري من جهة والجانب الفني من جهة اخرى؛ بوصف إن ما بعد الحداثة هي تدمير لما جاء من مرتكزات للحداثة وما يرتبط بها وفق البعد العقلي، فكانت ما بعد الحداثة تهتم بمبدأ التشكيك في الأفكار والقيم المرتبطة بأشكال الحداثة التي تؤمن بالنقد والابتكار، إذ تؤكد الحداثة على وجود فجوة واضحة بين الفن والثقافة الشعبية، بينما لا تضع ما بعد الحداثة نمطاً واحداً من الفن أو الثقافة، بل ترتبط بالتعددية والاختلاف والتخلي عن الأفكار التقليدية ، الامر الذي جعل هناك طروحات فكرية مختلفة تتعالق مع النتاجات الفنية ذات الطابع المنشط والمختلف والمغاير والرؤية التفكيكية وما يرتبط بعالم الاستهلاك والعولمة .

لقد شمل البحث اربعة فصول عني الفصل الأول بـ(مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه ، إذ تمثلت مشكلة البحث من خلال التساؤل الاتي : كيف تجلت منطلقات ما بعد الحداثة بين الفكر والفن ؟ .

ويهدف البحث الى (تعرف منطلقات ما بعد الحداثة بين الفكر والفن) ، كما اشتمل الفصل الاول على حدود البحث وتحديد مصطلحاته) .

اما الفصل الثاني فقد اشتمل على مبحثين (الاول ما بعد الحداثة المنطلق والفكر ، والمبحث الثاني تجليات ما بعد الحداثة في الفن) .

كما تضمن الفصل الثالث على (مجتمع البحث وعينته ومنهج البحث وأداته وتحليل العينة البالغة ثلاثة نماذج) ، والفصل الرابع تضمن نتائج البحث والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات)،

Keywords: postmodernism, thought, art, techniques, contemporary concepts.

Research Summary

The research includes the study of the starting points that emerged after 1945 and which were formed within the concept of (postmodernity), as these starting points take the intellectual side on the one hand and the artistic side on the other hand; Describing that postmodernism is the destruction of what came from the foundations of modernity and what is associated with it according to the mental dimension, so postmodernism was concerned with the principle of questioning the ideas and values associated with the forms of modernity that believe in progress and innovation. Modernity emphasizes the existence of a clear gap between art and popular culture, while postmodernism does not develop a single style of art or culture, but rather is associated with pluralism, difference and abandonment of traditional ideas, which made there are different intellectual proposals related to artistic productions of a fragmented, different and heterogeneous nature. And the deconstructive vision and what is related to the world of consumption and globalization.

The research included four chapters, the first chapter concerned me with (the research problem, its importance and the need for it, as the research problem was represented by the following question: How did the starting points of postmodernism manifest between thought and art?

The research aims to (identify the starting points of postmodernism between thought and art), and the first chapter included the limits of the research and defining its terminology).

As for the second chapter, it included two sections (the first is postmodern starting point and thought, and the second topic is the manifestations of postmodernism in art).

The third chapter included (the research community and its sample, the research methodology and its tools, and the analysis of the sample amounting to three models), and the fourth chapter included the research results, conclusions, recommendations and proposals

الفصل الاول

اولا : مشكلة البحث :

ارتبطت ما بعد الحداثة في بعدها التاريخي والمرجعي والسياقي بتطور الرأسمالية الغربية ما بعد الحداثية اجتماعياً، واقتصادياً، وسياسياً، وثقافياً، كما ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بتطور وسائل الإعلام ، وجاءت كرد فعل على البنيوية اللسانية ، والمقولات المركزية الغربية التي تحيل على الهيمنة والسيطرة والاستغلال والاستلاب، وقد استهدفت تقويض الفلسفة الغربية، وتعرية المؤسسات الرأسمالية التي تتحكم في العالم، وتحتكر وسائل الإنتاج، وتمتلك المعرفة العلمية، وعملت على انتقاد اللوغوس والمنطق عبر آليات التشكيك والتشتيت والتشريح والتفكيك . فضلاً عما جاء من معطيات عقلانية الحداثة وكل مسمياتها القيمية التي قامت ما بعد الحداثة بتدميرها وتقويضها ، كل هذه المنطلقات تشكلت ضمن طروحات فكرية جاء بها مفكرين كالاختلاف والتفكيك لدى جاك دريدا ومفهوم الخطاب والسلطة لدى ميشيل فوكو وهيمنة الصورة لدى جيل دولوز والعالم الافتراضي والخيالي عند بودريار وغيرهم ، الامر الذي دعا أن تكون هناك طروحات فنية يرتبط بها ذلك الفكر ومنطلقاته كما ظهر لدى جاكسون بولوك وجان دوبوفيه وطروحات الفن المفاهيمي وفن البوب ارت. لذا تتجلى مشكلة البحث الحالي بالتساؤل الاتي :

كيف تجلّت منطلقات ما بعد الحداثة بين الفكر والفن ؟ .

ثانيا : اهمية البحث والحاجة اليه :

تتجلى اهمية البحث من خلال دراسة المرتكزات والمنطلقات التي جاء بها مفكرو ما بعد الحداثة ومدى تأثير تلك الطروحات (المنطلقات) على فناني ما بعد الحداثة والتي تعد ثورة على ما جاء من نتائج فنية حداثوية ظهرت وفق مقتضيات العصر ، فضلاً عن أن البحث يفيد الدارسين في مجال الفنون والباحثين ضمن فكر ما بعد الحداثة .

ثالثاً : هدف البحث :

يهدف البحث الحالي الى :

تعرف منطلقات ما بعد الحداثة بين الفكر والفن .

رابعاً : حدود البحث :

- 1- الموضوعية : دراسة منطلقات ما بعد الحداثة بين الطروحات الفكرية والنتائج الفنية.
- 2- الزمانية : (1954 – 1995) .
- 3- المكانية : الاعمال الفنية المنتجة في اوربا وامريكا .

خامساً : تحديد مصطلحات البحث :**الفكر (Thought)****الفكر لغة :**

- الفكر والفكر: إعمال الخاطر في الشيء . والفكرة : كالفكر وقد فكر في الشيء والفكر فيه وتفكر بمعنى (ابن منظور ، 1956 ، ص65).
- فكر وأفكر في الأمر : أعمل الخاطر فيه وتأملهُ (كرم البستاني وآخرون : المنجد في اللغة والإعلام ، ص591) .
- الفكر جمع (أفكار) : تردد الخاطر بالتأمل ولتدبر بطلب المعاني ، ما يخطر بالقلب من معانٍ (المنجد الأبجدي ، ص769).
- (فكر) : اعمال العقل في امر نحله او ندركه ، اعمال العقل في الاشياء. للوصول الى معرفتها، ويطلق المعنى العام على كل ظاهرة من ظواهر الحياة العقلية (مسعود ، جبران ، ص 305) .

الفكر اصطلاحاً:

- الفكرة هي التصور الذهني ، أو هي حصول صورة الشيء في الذهن والفكرة عند (أفلاطون) هي النموذج العقلي أو المثال ، أو الصورة العقلية المجردة التي لا تندثر ولا تفسد، وهي الوجود الحقيقي، والأولى هي في اللغة العربية إبدال لفظة الفكرة

بلفظ المثال، أو الماهية العقلية ، للدلالة على هذا المعنى . والفكرة عند فلاسفة القرن السابع عشر هي الصورة الذهنية المطابقة لموضوعها ، وهي من جهة ما هي تصور ذهني، مقابلة للعاطفة والفعل ، كما أنها من جهة ما هي تصور جزئي مقابل للحقيقة ، لأن الحقيقة لا تكون إلا كلية (جميل صليبا ، 1982، ص157) .

– فالفكر عملية معرفة تتم عن طريق المفاهيم أو التصورات ، لأننا في التفكير إنما نقيم علاقة ما بين مفهوم أو تصور ما بعده محمولاً ، وبين تمثل جزئي يكون منه بمثابة الموضوع(زكريا إبراهيم ، ب.ت ، ص81) .

الفن لغة :

– فلان- فنان : كثر تفننه في الامور ،فهو مِفَنٌ، وفنان . وهو التطبيق العملي للنظريات العلمية بالوسائل التي تحققها ، ويكتسب بالدراسة والمرانة. او جملة القواعد الخاصة بحرفة او صناعة. او جملة الوسائل التي يستعملها الانسان لإثارة المشاعر والعواطف وبخاصة عاطفة الجمال ، كالتصوير والموسيقى والشعر . او مهارة يحكمها الذوق والمواهب (مصطفى ، ابراهيم وأحمد حسن الزيات وآخرون ، 1989 ، ص703) .

الفن اصطلاحاً :

– الفن تعبير عن المشاعر الانسانية والاحاسيس البشرية من خلال الخطوط والالوان المتجانسة ، والتعبير عما في الخيال بأنغام والحن موسيقية ، والتعبير عما يجري في الحياة وإعادة صياغته وترتيبه وتقديمه للناس (كوفحي ، قاسم محمد ومحمد يوسف ، 2008 ، ص14-15) .

– ويعرّف الفن تعريفاً أكثر بساطة بأنه محاولة لخلق اشكال ممتعة ، ومثل هذه الاشكال تشبع إحساساً بالجمال ، وإحساسنا بالفن والجمال إنما يشبع حينما نكون قادرين على أن نندوق الوحدة او التناغم بين مجموعة من العلاقات الشكلية من بين الاشياء التي تدركها حواسنا (ريد ، هربرت ، 1998 ، ص10) .

ما بعد الحداثة :

– هو ترجمة لمصطلح (post Modernism) وتستخدم كلمة (Most modernity) للدلالة على نفس الشيء. وأحياناً يطلق على مصطلح ما بعد الحداثة (ما بعد البنيوية) (Most Structuralism) باعتبار ان فلسفات ما بعد الحداثة ظهرت بعد ظهور (الفلسفة البنيوية) ويترادف هذا المصطلح مع مصطلح التفكيكية وللتميز بينهما يمكن القول (ما بعد الحداثة) هي الرؤية الفلسفية العامة إما التفكيكية

فتمثل إحدى ملامح وأهداف هذه الفلسفة. تقوم بتفكيك الإنسان. وهي استراتيجيات لقراءة النصوص (التريكي , فتحي, 2003 , ص 81).

- وتمثل ما بعد الحداثة ثورة على الحداثة التي قامت باسم العقل لتحرير الإنسان والوصول به الى ارقى مستويات الإدراك والمعرفة. وتمثل ما بعد الحداثة ايضاً رفض للعقلانية والأنوار وعدتها من مسميات العبودية. فالعقل لم يعد جوهرًا خالصاً بل أصبح يوصف بأنه فاعلية فكرية أكثر مما هو حقيقة ما ورائية (المشهداني , ثائر سامي هاشم رشيد , 2003 , ص 32).

الفصل الثاني

الاطار النظري والدراسات السابقة

المبحث الاول : ما بعد الحداثة المنطلق والفكر

يعد مصطلح (ما بعد الحداثة) من أهم المصطلحات التي شاعت وسادت منذ خمسينات القرن العشرين، ولم يهتد أحد إلى تحديد مصدر مصطلح ما بعد الحداثة بشكل قاطع .. فهناك من يرجعه إلى المؤرخ البريطاني (آرنولد توينبي) عام 1954 ، وهناك من يحيلها إلى ناقد الثقافة (ليزلي فيدلر) ويحدد زمانها بعام 1965 علماً إن هناك مؤشرات تفضي إلى تداول مثل هذا المصطلح قبل هذه التواريخ بكثير كما في استخدام (جون واتكنز - تشابمان) لمصطلح (الرسم ما بعد الحداثي) في عام 1870 وظهور مصطلح ما بعد الحداثة عند (رودولف بانفتز) في عام 1917 (الرويلي ، ميجان ، وآخر ، 2000 ، ص 137) . وترتبط تسمية (ما بعد الحداثة) بالمستوى الأول بالتحويلات السوسيولوجية التاريخية التي داهمت المجتمعات الغربية المتقدمة منذ منتصف القرن العشرين والتي تمثل أساساً في ظهور ما أسماه السوسيولوجيون بـ(المجتمع الاستهلاكي) أو (مجتمع الوفرة) (سبيلا ، محمد ، 2005 ، ص 111) ؛ إذ أصبح الاستهلاك يتسم بسمة الاستخدام لمدة واحدة وتهمل الحاجة ، تحت شعار الكوجيتو الاستهلاكية " أنا أستهلك إذن أنا موجود " (براديري ، مالكولم ، وجيمس ماكفاريت ، 1990 ، ص 31) . لذا أصبح الاستهلاك هدفاً رئيسياً لمجتمع ما بعد الحداثة ، إذ يكون الإنتاج الغزير قد أحدث تحولاً في المجتمع ، والثورة الصناعية غيرت المعايير الأخلاقية والثقافية والجمالية لدى المجتمع ، وأصبح الهدف الأساس إشباع رغبات حاجات أوساط شعبية استهلاكية وتلبية طلباتها المعيشية إذ أمسى الإنتاج نوعاً من الترفيه ، فالفرد يبحث عن رفاهيته في وسطه التكنولوجي الذي يتسم

بغزارته وتشعبه، فالمجتمع يتجه نحو الرفاهية الكاملة (سامي أدهم ، 1994 ، ص14) .

إنّ ما بعد الحادثة ثورة على الحادثة التي أدعت باسم العقل تحرير الإنسان والوصول به إلى أرقى مستويات الإدراك والمعرفة ، إذ أنّ ما بعد الحادثة رفضت هذه العقلانية وعدتها عامل عبودية ومعاناة وهي ذات علاقة بنيوية . أو إنّ ماهية الشيء تتوقف على علاقته بسواه ، فالعقل لم يعد جوهرأ خالصاً بل أصبح يوصف بأنه فاعلية فكرية أكثر مما هو حقيقة ما ورائية وهي تعتمد مناهج حفرية تفكيكية(حرب ، علي ، 2000 ، ص88) . ولما كان منطق الحادثة الفلسفية قائم على ما هو (جديد وموحد ومتعقل) ، فان منطق ما بعد الحادثة قائم على ما هو (زائل ومتشذر ومنفصل وفوضوي ومهمش) ، إنها الحادثة في نهاياتها القصوى (الشيخ ، محمد ، وياسر الطائري ، 1996 ، ص180) . هذا العداء بين مفاهيم الحادثة ومفاهيم ما بعد الحادثة يجعل الثانية ردة فعل عنيفة على الأولى ، غير إنّ هنالك من يقول إنّ الثانية ما زالت امتداداً طبيعياً للأولى وليس خروجاً عليها كما يعتقد ذلك الفيلسوف الألماني (هابرماس) (الرويلي ، ميجان ، وآخر ، مصدر سابق ، ص143) . لذا ان ما بعد الحادثة تمثل جملة من الاستراتيجيات المتشابهة إذ هي تعميق لمسار الحادثة ، أو هي سرعة ثانية للحادثة ، بمعنى إنها استمرار لمنطق الحادثة ولعمقها الصائر ، حيث هي نقد مستمر وتجاوز مستمر لذاتها (سبيلا ، محمد ، 2005 ، ص115) . الامر الذي يجعل منها – ما بعد الحادثة - تمتاز بوصفها عصر التنوع والاختلاف والتشظي والتفتت ، والذي يؤكد عليه المفكرين إلى إنّ التشظي واللاتحديد والتحفظ الشديد من كلية وشمولية الخطاب ، تلك هي السمات المميزة لفكرة ما بعد الحادثة (الشيخ ، محمد ، وياسر الطائي ، 1996 ، ص11) .

إن ما بعد الحادثة مفهوماً لا يمثل نمطاً ثقافياً فحسب، بل استمرار النقد المدمر للأنموذج العقلاني الذي بدأ مع (ماركس، ونييتشة، وفرويد)، اذ اعلن هؤلاء المفكرون ، والذين يسمون بـ(فلاسفة التشكيك) صراحة تبرئتهم من العقلانية رغم الصيت الذي لفت به نفسها فسعى كل واحد بطريقته الخاصة لتعرية هذه العقلانية ورصد احداثها ومشاريعها(الكبيسي ، محمد علي ، 1993 ص76) . كما ان هنالك اتجاهين فيما يخص ما بعد الحادثة ، الاتجاه الأول يؤيد القول بما بعد الحادثة وحلول عصرها ، والثاني يرفض هذه التسمية ويعدها بدعة . الاتجاه الأول المؤيد ، (ميشيل فوكو) ، (وجاك دريد) ، و(فرانسوا ليوتار) ، هؤلاء اعلنوا نهاية الحادثة أي انتهاء عصر الانساق والنظريات الفلسفية الشمولية الكلية عن الانسان ، والعالم ، ومفاهيم العقل ، والعقل الفعال ، واضحى التفلسف يتضمن كل لون من ألوان التفكير ، في سبيل

المحافظة على الممارسة الفنية والعلمية والتفكيرية العامة ، ورفض كل ديكتاتورية فكرية . الاتجاه الثاني المعارض فيمثله (يورغن هابرماس ، 1929) وفريدريك جامسون ، 1934) إذ يرى هابرماس (الناقد والفيلسوف) ان التظهير لما بعد الحداثة ردة فعل يائسة ضد التنوير (التركيكي ، فتحي ، ب ت ، ص6) .

ف(نيتشة) أسهم بتقويض الأسس العقلانية السائدة في طروحات (الحداثة) بوصفها استعارات مفاهيمية ميتة ، مأخوذة من النمط اللغوي السائد ، فكان لتمرد (نيتشه) وثورته على اللغة أثرها الفاعل فيما بعد لـ (دريدا) هدماً لسلطة الكلمة في معقلها اللغوي ، وذلك ليعيدها إلى مكانها الأصلي المختلف ، بعدما أسقط منها صفتها المرجعية المحصنة بالتمركز العقلي ، ليجد أنّ اللغة هي مجموع اختلافات ، فاللغة هي الأثر الذي يتركه الاختلاف الآخر . فتصبح اللغة شيئاً مغايراً بذاته ، لأنها محكومة بانتظام نسقي يريد ان يقول شيئاً آخر مغايراً أو مختلفاً عن الذي نريد قوله إلى هذا يعزو (دريدا) المشكلة ، فيردها إلى مرجعية اللغة في تمركزها العقلي الصارم ، ليبدو عزمها ككيان منفصل عتاً ، وإن كانت تنطق بلساننا ، إلا إنها تبقى شيئاً آخر مختلفاً عن ما نفكر به (نجدي ، نديم ، 1999 ، ص91).

كما ينظر (نيتشة) ان لا قيمة للقيم ، اذ تعد نسبية تخضع للتغيير والتبديل ، وإنّ المعايير التي يقيسون بها الأمور ليست معايير أزلية ثابتة فهي فرضت عليهم بالقوة ، لا سلطان لهم عليها ، وهذه المعايير صنعها الإنسان لهدف معين ، وبإمكانه أن يبدلها إن شاء أن يضع لنفسه هدفاً آخر. وما كان ذا قيمة أصبح مع مجيء الحداثة عدماً إذ تفقد القيم كل معنى وحقيقة ، وتبقى الذات بوصفها سلطة(توما ، عزيز ، 1999 ، ص30) . وفي ذات السياق يقول الناقد (والتر داربي Walter Darby) " ان ما بعد الحداثة لا تحمل قيماً عقلانية ، بل هي فوضوية في قيمتها وذات معالم غير منظمة تعتمد في شكلها على النهج الذاتي " (شيرزاد ، شيرين احسان ، 1997 ، ص194) .

كما يعد (جاك دريدا) الفيلسوف المدمر لمركزية العقل والكلمة بإسقاطهما من الموقع الذي أنبتت عليه مناهج الفلسفات السابقة ، ذلك إن فلسفة (اللامركز) هي لإعادة التفنيس عن موقع تخضع فيها الكلية للعبة الاختلاف والتمايز التي يدعوها (الأثر) ، حيث أن الحرف يستمد وجوده من اختلافه عن حرف آخر ، كذلك كل كلمة تستمد وجودها من اختلافها عن كلمة أخرى ، ولكن سلسلة الاختلافات لا تعود إلى أي أصل ، بل هي الشرط لوجود كل دال ومدلول وكل أصل .

إن جوهر التفكيك عند (دريدا) هو غياب المركز الثابت للنص (العمل الفني) ، إذ لا توجد نقطة ارتكاز ثابتة يمكن الانطلاق منها لتقديم تفسير معتمد أو قراءة موثوقة بها بل أنّ ما هو مركزي أو جوهري في قراءة ما يصبح هامشياً في قراءة أو قراءات

أخرى (اللعب الحر للغة)(حمودة ، عبد العزيز ، 1998 ، ص10) . لذا سعى (دريدا) في منهجه التفكيكي لما بعد حداثي إلى تفكيك المعنى وان النص (العمل الفني) ليس ساحة بيانات بل ساحة تباينات وانه مجال للتوتر والتعارض وحيز للتبعثر والتشتت والتهميش ، وذلك حيث يتولد دوماً عن القراءة تفكك البنى وانفجار المعنى ونشطي الهوية (حرب ، علي ، 1993 ، ص21) .

وبذلك يعمل (جاك دريدا) على تدمير مركزية العقل والكلمة وهو لا يقر بالفلسفة الا صيرورة وباللغة الا استعارة وبالإنسان الا عالماً من اللاوعي والاختلاف .. ولديه ان الثنائيات محض أسطورة.. وهو يقصي المركز واللوغوس والنظام والحضور والكوجيتو ويؤكد الخرافة والجنون والهامش واللاشعور والتبعثر والغياب واللاأصل واللاتاريخي .. وبلاشك ان هذه الاستراتيجيات لها حضورها الفاعل في اشتغالات حركات فن ما بعد الحداثة والتي تحاول جُلها نفس المرجعيات النسقية العقلية لتوغل في الجنون نفسه .. والتبعثر والخنثية في فن خليط لا يعرف التجانس أبداً(ال وادي ، علي شناوة ، 2012 ، ص191) .

أما الفيلسوف الفرنسي (ميشيل فوكو) فيتميز خطابه الفلسفي بكونه خطاباً يقوّض دعائم وأسس الفكر الفلسفي التقليدي حتى بدايات القرن العشرين ، فهو نتاج الحركة الفكرية في الأدب والفلسفة والفن والتي انتشرت في الفترة الممتدة ما بين الحربين العالميتين والتي فتحت آفاقاً جيدة ورؤى متميزة في التعبير والتدبير(الزين ، محمد شوقي ، ب ت ، ص130) . اذ إنّ (فوكو) ينتمي إلى حقبة ما بعد الحداثة ، جيل (الاختلاف والمغايرة)* ، لذلك فهو لا يوجه اهتمامه الأساسي نحو القضايا الكبرى التي شغلت الفلسفة ، بل يؤكد الهامشي والمبعد والمنبؤ الذي يرى فيه القضية الأساسية للفلسفة الجديدة والانقلاب المعرفي الجديد (فوكو ، ميشيل ، 1986 ، ص21) .

لذا من مميزات خطاب (فوكو) بأنه بلا مركز فكله سطح ويرفض كل دافع للبحث عن أصل أو موضوع متعال يمكنه أن يمنح معنى خاصاً للحياة البشرية ، إنّ بحث (فوكو) سطحي بشكل متعمد وهذا يتفق مع الهدف الأكبر لمفكر همه أن يزيل الفرق بين السطوح والأعماق ، والمراكز والهوامش (ستروك ، جون ، 1996 ، ص206) . فخطاب (فوكو) يشغل بحدود السطح .. وهو خطاب يغادر المركز ابداً ويرفض البحث بكل ما هو متعال وهكذا الخطاب البصري ما بعد الحداثي لا يجد

* الاختلاف والمغايرة : هذا المفهوم التقويضي يكاد يكون اهم المصطلحات التي سگها دريدا على الاطلاق , فقد خصّه وحده بمقال طويل يحاول فيه توضيح هذا (اللاشيء) الذي هو اساس كل شيء وبدونه لا وجود ولا معرفة. للمزيد ينظر : ميجان الرويلي ,سعد البازعي : دليل الناقد الادبي. المصدر السابق ,ص161.

وراء السطح الا السطح ذاته ولا يجد وراء التجربة سوى التجربة ذاتها .. خطاب يغادر الهوية والمعنى المحدد ولا يشتغل على أسلوب محدد، بل تنتشر فيه الأساليب وتنتشئ التقنيات اذ ان مضامينه لا هوية فيها و اذا كان هناك من هوية ما فهي هوية تقوم على التيه والتبعثر والارادي والجنون (ال وادي ، علي شناوة ، المصدر السابق ، ص192) .

كما يحدد الفيلسوف المعاصر (ياكوب تاوبس Jacob Taubes) سمات مابعد الحداثة بالميل الى أسلوب التشظي والتفتت والتفكير في كوارث الدنيا وفواجعها . وان ما بعد الحداثة كما يرى (علي حرب) ثورة على الحداثة التي ادعت باسم العقل تحرير الانسان والوصول به الى ارقى مستويات الادراك والمعرفة ، فما بعد الحداثة رفضت هذه العقلانية والانوار وعدتها عامل عبودية ومعاناة وهي ذات علاقة بنبوية . او ان ماهية الشيء تتوقف على علاقته بسواه ، فالعقل لم يعد جوهرأ خالصاً بل اصبح يوصف بأنه فاعلية فكرية اكثر مما هو حقيقة ماورائية وهي تعتمد مناهج حفرية تفكيكية(حرب ، علي ، 2000 ، ص88) .

وقد لخص (رولان بارت Roland Barthes) * في مقال له (من العمل الى النص) نشر عام 1971 ، استراتيجية التفكيك فيما يخص مفاهيم اللغة ، والمبادئ المتداولة في الساحة النقدية – التي يمكن اسقاطها على فن مابعد الحداثة وهي:

- 1- ان النص / العمل الفني ، بعكس العمل التقليدي ، يتم اكتشافه فقط من خلال نشاط لانتاج اللغة –الشكل .

- 2- يقوم النص /العمل الفني بتحدى حدود العقلانية ، والقراءة وقواعدها ، متخطياً كل الانواع والهرميات التقليدية .

- 3- النص / العمل الفني يقوم بممارسة عملية تأجيل لانتهائية للمدلول عن طريق عملية اللعب الحر المشتت للدوال ، وهي عملية لا يمكن تمحورها حول مركز او اغلاقها .

- 4- لما كان النص / العمل الفني يتكون من مقتطفات و اشارات واصداء ولغات ثقافية –لمؤلفين/فنانين مجهولين ولا يمكن تتبعها – فانه يحقق جمعية للمعنى لا يمكن اختزالها ، معنى لا يحاسب على اساس الحقيقة بل الانتشار .

* رولان بارت Roland Barthes : ولد في شاربور 1915 ، نشأ في باريس ، نال الشهادة في الدراسات الكلاسيكية في جامعة السوربون سنة 1939 بعد الحرب الثانية ، درس في جامعتي بوخارست والاسكندرية ، منذ عام 1960 درس في الكلية العلمية للدراسات العليا وفي سنة 1976 اصبح استاذاً في علم السيميولوجيا الأدبية في كوليج دي فرانس .

- 5 – كتابة كلمة (المؤلف) / الفنان لم تعد تشير الى الأبوّة أو الخصوصية بل أصبحت مثاراً للسخرية ، ان المؤلف/ الفنان الذي لم يعد يبدأ النص/العمل الفني أو ينهيه يستطيع ان يزور النص / العمل الفني باعتباره ضيفاً عليه فقط .
- 6- القارئ يفتح النص/العمل الفني ويحركه -ينتجه -في عملية اشتراك لا استهلاك .
- 7- النص / العمل الفني مرتبط باليوتوبيا وباللذة (الجنسية) (حمودة ، عبد العزيز ، 1998 ، ص349-350) .

ومما سبق يمكن الإشارة الى المبادئ الأساسية التي ترتبط بفكر ما بعد الحداثة بعد نقدها العنيف لمبادئ الحداثة :

- 1- سعت حركة ما بعد الحداثة الى تحطيم السلطة الفكرية القاهرة للأنساق الفكرية الكبرى المغلقة ، والتي عادت ما تأخذ شكل الإيديولوجيات ، على أساس أنها تقدم تفسير كلي للظواهر ، قد ألغت حقيقة التنوع الإنساني وانطلقت من حتمية وهمية لا أساس لها .
- 2- ان ما تدعو إليه ما بعد الحداثة العلاقة بين المؤلف والنص والقارئ ، أي بمعنى ان المؤلف لا ينبغي ان يقدم نصاً مغلقاً محملاً بالأحكام القاطعة زخراً بالنتائج النهائية ، والتي تقوم على وهم مبناه ان المؤلف يمتلك اليقين ويعرف الحقيقة المطلقة ، بل عليه ان يقدم نصاً مفتوحاً ، يتاح من خلاله للقارئ ان يشارك بفاعلية عبر عملية التأويل في كتابة النص.
- 3- هناك في المشروع الحداثي تقابل بين فئتين (الذات والموضوع) ، وتدعو حركة ما بعد الحداثة – في جانبها التشكيكي – الى إلغاء الذات الحديثة ، وذلك لثلاثة أسباب : الأول ان هذه الذات من اختراعات عصر الحداثة . والثاني ان أي تركيز على الذات يفترض وجود فلسفة إنسانية يعارضها المفكرون ما بعد الحداثيين . اما الثالث انه لو قلنا بوجود الذات ، فذلك يفترض وجود موضوع ، وما بعد الحداثة ترفض هذه الثنائية بين الذات والموضوع .
- 4- لحركة ما بعد الحداثة أفكار جديدة حول التاريخ والزمن ، فما يتعلق بالتاريخ كمدخل لعدد من العلوم الاجتماعية ، فالحركة تقلل من أهميته ولا ترى سوى كونه شاهداً على الاستمرار ، او وسيلة للبحث عن الجذور ، اما الزمن فيرفض أصحاب الحركة أي فهم تعاقبي او خطي للزمن ، وهذا الفهم يعدونه قمعياً لأنه يقيس ويضبط كل أنشطة الإنسان ، ويقدمون مفهوماً آخر يتمثل بعدم الاتصال والفوضوية .
- 5- ترى حركة ما بعد الحداثة ان السعي الى الحقيقة كهدف او كمثال إحدى سمات الحداثة التي يرفضونها ؛ بوصفها تحيل في فهمها الى النظام والقواعد والقيم والمنطق والعقلانية ، وكل هذه مقولات مرفوضة .

6- ترفض ما بعد الحداثة كل عمليات التمثيل والمحاكاة والمحاكاة ، واستمدت في نقدها ذلك من طروحات نيتشة وهایدجر ومن فلاسفة معاصرين أمثال بارت وميشيل فوكو (جيمسون ، فريدريك ، 2000، ص10-15) .

المبحث الثاني : تجليات ما بعد الحداثة في الفن

إن منطلقات وطروحات ما بعد الحداثة انما تشغل ضمن اللا مألوف والخارق والمبتذل والمتشطي والمهمش.... وغيرها من المفاهيم التي تبتعد عن الممارسة الفكرية الواقعية ، ولعل ذلك يتجسد في نتائج انما هي مخاضات لتلك المفاهيم الصارخة ، وقد كانت للكثير من الحركات الفنية الاثر البارز في نهوض ما يسمى بـ(ما بعد الحداثة) .

فـ(الدائنية) بوصفها حركة حداثوية تعد رد فعل على الحداثة والعقل ، اذ تعد ذات توجهات تقويضية عابثة ، والدائنيون قد مهدوا للشاذ والمخنت والمختل عقليا وتحطيم المركز والتهميش وان لهذه مقارباتها واشتغالاتها مع طروحات (جاك دريدا) في إستراتيجيات التفكير و تنظيرات (ميشيل فوكو) وان لهذا انعكاساته المباشرة في فنون ما بعد الحداثة مع اقتران ذلك بالسوداوية والتشاؤمية والخنثية التي تقوم على تلاقح خليط من الخامات والمواد المختلفة وانتلاف للأشياء غير المألوفة في تكوينات من التغريب لنتائج فنية تشغل مع العابر من الاشياء (ال وادي ، علي شناوة ، 2010 ، ص46) ، كما في نتائج (مارسيل دوشامب) ، حيث الجاهز والعابر ، ويعد أول من عبر عن هذا الاتجاه الدائني مابين عام (1912 – 1914) حين تخطى عن الفرشاة واللوحة والتصوير الزيتي ليصل عام (1914) إلى أول عمل اسماه (المصنوعات الجاهزة Ready Made) عبارة عن حاملة قناني ، واخذ نسخة مطابقة للموناليزا وأضاف عليها شارباً وعرضها في عام (1920) بعنوان (L .H .O.O.Q .) (مولر ، جي ، وفرانك أيلغر ، 1988، ص121)، كما في الشكل(1).

وتتلخص طروحات (السريالية) في التعبير عن خواطر النفس في مجراها الحقيقي ، بعيدا عن كل رقابة يفرضها العقل ودون أي حساب للاعتبارات الأخلاقية او الجمالية ، ثم الأيمان بسلطان الأحلام المطلق والعمل على أحلال هذا المذهب مكان كل مذهب آخر في حل جوهرية من مشكلات الحياة (نيوماير ، سارة ، 1987، ص185-186) . ويرى (ماكس ارنست) " أن هدف الفنان السوريلي ليس أن يخلق نوعا من الصلة الودية بينه أو بين الوعي ثم انه يصور مضمونه بطريقة واقعية أو وصفية ... بل أن هدفه أن يحطم السود الفيزيائية والسايكولوجية معا ، بين الوعي

واللاوعي ، بين العالم الداخلي والعالم الخارجي " (ريد ، هيربرت ، 1989 ، ص 256) . الشكل (2) .

لذا ان فنون ما بعد الحداثة شكلت أساليب بل حركات متعددة كـ(التعبيرية التجريدية Abstract Expressionism) التي ظهرت في مدينة نيويورك في الأربعينيات من القرن العشرين، وأكدت على التعبير الشخصي ، العفوي ، القيم الفنية الحرة ، المعالجات التقنية للرسم ، التمثيل الذاتي للرسم ، الرسم بسرعة التأكيد على المشاعر والأحاسيس والإيماءات وكيفية الرس بتلقائية ، وعرفت أيضا بـ (الآلية) لتجنبها المراقبة العقلانية ، أو (البقية) إشارة إلى شكل البقعة على سطح اللوحة ، كما أطلق عليها أيضا في أمريكا اسم (التصوير العقلاني) أو (التصوير التحركي) أو (الحركي) وثمة عبارات ومصطلحات أخرى لها دلالاتها الخاصة داخل هذه الحركة الشاملة مثل (الصور – الجدار ، اللوحات البنيوية، اللون الواحد ، التصوير اللغوي)(www.artcyclopedia.com).

إن ابرز ما يميز (التعبيرية التجريدية) يتمثل بـ(اللاموضوعية) وذلك لطابعها التجريدي العام وتخطيها الأشياء المرئية (العالم الموضوعي) ، فيما كان (اللاشكلي) هو التعبير الذي يجمعها ، لكون هذا الفن لا يرتبط في مفهومه العام ، بشكل أو إشارة ، بقدر ما يرتبط باللون وتقنية وجوده المعبر عن الانفعالات مباشرة ؛ بوصف ان اللاشكلي يتمثل بالرفض لكل مشروع ، لكل تداول ، لكل فكرة مسبقة ، والاستسلام للمزايا غير المنظورة للحركة والمادة ، ولعل ما يرفضه الفنان اللاشكلي هو أولاً مفهوم اللوحة كأنعكاس ، أو تكرار للواقع أو النموذج ، كما يرفض أي شكل من أشكال التمثيل أو النقل (التقليد) ، هذا الرفض الذي يصبح هيكل اللوحة وجسدها (امهز، محمود، 1981، ص 203- 204) ، هذا الرفض إذا أضيف إلى الإحاطة بكل تقاليد وتراث إنتاج اللوحة ، فإنه سيشكل منهجاً وموقفاً عديماً ، وهو بذلك يتفق في كون ما بعد الحداثة في الفن ، نشاط يسعى إلى تدمير القواعد وتجاوزها وخرق الحدود المتعارف عليها في الفنون والنظريات الجمالية والثقافية والفنية السابقة، وهو نشاط يتولد من أزمة انعدام اليقين - الحقيقة ، ويسعى عامداً إلى خلخلة فرضيات الفن وقواعده (كاي ، نك ، 1999 ، ص 26) ، وهي بمجموعها شروط تنطبق على التعبيرية التجريدية التي جعلت نيويورك عاصمة الفنون في العالم خلال الأربعينيات ، وهيمنت شخصيات بارزة على مجال الرسم في نيويورك خلال الأربعينيات وبداية الخمسينات ، من أهمهم (جاكسون بولوك Jackson Pollock) (*) ، وقد انطلق

(*) جاكسون بولوك (1912 – 1956) : رسام أمريكي ولد في (دايومينغ) لعائلة تعمل في مجال الزراعة ، أنجذب بشدة إلى الرسامين المكسيكيين . في عام 1930 انتقل إلى نيويورك للدراسة في

إلى الأسلوب الذي صار خير ما يعرف به اليوم : التجريد الحر غير الملترزم ، القائم على تقنية تقطير الألوان على قماشة الرسم ، وهو يصف ذلك : " رسمي لا يأتي في مسند اللوحة ، أفضل أن أثبت القماشة غير المحدودة على حائط صلب أو على الأرض بالمسامير ، بهذه الطريقة أستطيع أن أدور حولها ، استغلها من الجهات الأربع . مكنت بعيداً عن أدوات الرسم المألوفة ، مثل المسند والباليت والفرشاة وغيرها ، إنما أفضل الأعواد والمالجات والسكاكين والصبغ السائل المقطر أو الطلاء الثقيل مع الرمل ، والزجاج المهشم ، أو أية مواد غريبة أخرى مضافة ، حين أكون في الصورة لا أعني ما أنا فاعل . . لا تحذوني مخاوف من اللجوء إلى التغيير ، تحطيم الصورة الذهنية ، لأن للوحة حياة خاصة بها . أنا أحاول أن أجعل الحياة تنبثق من خلال اللوحة " (لوسي ، سميث إدوارد ، 1995 ، ص 26-27)، ولغرض إظهار التمرد والعنف ابتكر (بولوك) تقنية خاصة به اسمها (التقطير Dripping) وهي تقوم على أساس أن يحمل الفنان علب الألوان بعد أن يتقنها ، ثم يمررها على سطح اللوحة ويهزّها ، وهو بذلك يذكرنا بما فعله (اندرية ماسون) (مولر ، جوزيف أميل ، 1988، ص 317) . كما في الشكل (3) .

أما (وليم دي كوننغ (*) Willem de Kooning) فإن أسلوبه ينحو إلى التأكيد على مكونات التعبيرية التجريدية على حساب التجريد ، إنه يتعامل مع الصورة الذهنية التي تبدو كأنها تنهض من نسيج الصبغ ، ثم لا تلبث أن ترتد ثانية إلى الفوضى والعشوائية التي تمنحها شكلاً لوهلة . كما احتفظ (دي كوننغ) لفترة طويلة بأسلوب يلتقي مع العضوية الآلية (الآلية البريتونية) التي مارسها السرياليون من قبل ، لكن آلية التنفيذ تقود هنا ، من خلال شبكة الخطوط المتداخلة والمساحات اللونية المتباينة ، إلى ولادة مجموعة من الأشكال لا تتفصل كلياً ، بالرغم من غموضها وغموض المدى الذي ترتبط به ، عن الأشكال الحية ، إنسانية أو حيوانية ، كما أن هذه الخطوط وهذه

رابطة طلاب الفن ، وقد عمل هناك مع (توماس هاروت بينتون) رسام المناظر الطبيعية الأمريكي ، إذ كان الأخير مهتم بدراسة مبادئ فنون عصر النهضة ، حيث فتنت تلك الفنون (بولوك) وقد رسم عدة اسكتشات فيها ، توفي عام (1912) في حادث سيارة ، للمزيد ينظر : كروندين ، روبرت م : موجز تاريخ الثقافة الأمريكية ، ت : مازن حماد ، مراجعة : أحمد يعقوب ، الأهلية للنشر والتوزيع ، عمان ، 1995 ، ص 380 – 381 .

(*) وليم دي كوننغ (1904 – 1997) : وهو الأوروبي الذي حمل عالمه إلى المدينة ، وكافح للحصول على صوته الأمريكي الخاص ، واقتسم (بولوك) زعامة الريادة الفنية للسنوات التي سبقت (1950) وأعقبها . ولد (كوننغ) في هولندا عام (1904) ، وعمل بجد في مؤسسة لتعليم الفنانين ومصممي الديكور التجاريين في (روتردام) ، هاجر إلى أمريكا ، وقد أعلن على الملأ أنه يدين إلى كل من (ليستزكي) و (ثاتلين) و(كاندنسكي)، ومن بين كل الحركات مال إلى التكعيبية ، كما تأثر بـ (مارسيل دوشامب) . للمزيد ينظر : كروندين ، روبرت م : موجز الثقافة الأمريكية ، المصدر السابق ، ص 384 – 385 .

المساحات اللونية لا تلغي الحضور الإنساني ولو من خلال بعض أجزاء الجسم الإنساني كالعين أو الفم أو أي إشارات أخرى (أمهز ، محمود ، المصدر السابق ، ص 208) ، كما في الشكل (4) .

اما (جان دوبوفيه Jean Dubuffet) (*) فقد اتبع اسلوب (الصورة – الحائط) القريبة من المشاهد الطبيعية كما نراها على الجدران القديمة المتآكلة ، فيما تأثر بتقنية العجينة السمكية ، وكذلك برسوم الأطفال والفن البدائي والكتابات على الجدران والأرصعة والعلامات العابرة ، وقد ورث عن الدادائية الأخطاء المفتعلة وبعض مظاهر العبثية / العدمية (أمهز ، محمود ، المصدر السابق ، ص 219)، وهو يقول : " في كل أعمالي ، كنت دائما ألجأ إلى الطريقة نفسها ، إنها عبارة عن جعل تصوير الأشياء الممتلئة تعتمد كثيراً على نظام من الضرورات الذي يبدو هو الآخر غريباً ، هذه الضرورات تمليها أحياناً السمة النافرة والخرقاء للمادة المستعملة ، وأحياناً بسبب المعالجات الرديئة للأدوات ، إنها باختصار قضية إعطاء المتلقي انطباعاً صادقاً بأن منطقاً غريباً مربعاً تحكم في رسمها ، منطقاً أخضع له كل شيء" (سميث ، ادوارد لوسي ، المصدر السابق ، ص 76 – 77) . كما يقول : " أريد أن أكون كأنني ولدت توّاً ، لا أعرف شيئاً عن أوروبا بتاتاً ، لا أعرف شيئاً من الأعراف والحقائق والقيم السائدة ، أن أكون بدائياً تقريباً " (باونيس ، ألان ، المصدر السابق ، ص 256) ، وهو بذلك إنما يعلن نفسه عديمياً بوضوح ، من خلال تخطيه منظومة القيم التي تحكم مجتمعاً بالكامل ليعيش هو بمنظومة القيم والأعراف والحقائق الذاتية ، وليأتي بفن هو فن هروب ، يقابل الحضارة الصاخبة الصناعية والمدنية في القرن العشرين ، يصف حياة هادئة في عالم قروي بسيط ، يحن فيه إلى الحياة البدائية ، وهذه الحاجة إلى الانفلات من النظام الذي فرضه العصر التقني الحديث (مولر ، أميل جوزيف ، المصدر السابق ، ص 314) ، وهي الفكرة التي استند عليها الدادائيون ، والذي يتبنى عفوية خارج تاريخ التمثيلات وانفتاحاً على الفن اللاإحترافي وعلى التعبير التخطيطي للمرضى العقلين (هامر ، مالكولم وجان شارل كورديه ، 2006 ، ص 5) ، كما في الشكل (5) .

(*) دوبوفيه (1901 – 1985) : ولد في فرنسا عام 1901 في مدينة (لي هامز) ، انتقل إلى باريس حيث درس الفن لوقت ، وشغل نفسه في الأدب والموسيقى واللغات ، في عام (1924) تخلى عن الرسم وقضى العقدين التاليين من حياته في تجارة الخمر ، ولم يرسم حتى سنة (1942) ، وبعد سنتين أقام معرض في باريس ، حيث عرض مثل (كلي) صور المنازل ، الحياة اليومية ، وكأنها مرسومة من قبل أطفال ، ثم أقام عام (1946) معرض آخر ، ولكنه بدأ يعمل بمواد جديدة ويضع عجينة ، واستمر بعطائه بعد ذلك . للمزيد ينظر :

www.artgallery.com

اما (الفن الشعبي (Pop art) حركه فنيه ظهرت في انكلترا وأمريكا خلال الخمسينيات من القرن العشرين , كان فنانونها يركزون اهتمامهم على الصور الاعتيادية للثقافة الشعبية مثل لوحة الإعلانات التصميمية , ومواضيع الفكاهة , وتصميمات الصحف والمجلات لطباعيه ومنتجات الأسواق , وهذه الحركة تهدف إلى تعزيز هذه الثقافة ونشرها عبر وسائل الإعلام والاتصال الجماهيري من فنانها ريتشارد هاملتون واندري وار هول و روي ليشنتشتاين و كلايس أولد ينبرغ وجاسبر جونز وروبرت روشنبيرغ وديفيد هوكني و الن جونز .

ولعل ما يميز (البوب) كما يفهمه الفنان الأمريكي (روي ليشنتشتاين Roy Lichtenstein) (*) هو استعماله (لما كان محققاً ، مع الإصرار على الوسائل الأكثر تداولاً والأقل جمالية والأكثر زعقاً لملاحم الإعلام) أي بمعنى العودة على الصعيد الفني إلى الصورة التي استخدمتها وسائل الإعلام ، الصورة الفوتوغرافية في الصحافة والمجلات المصورة والتلفزيون (أمهز ، محمود ، المصدر السابق ، ص 261) .

ويمكن تصنيف الفن الشعبي إلى شقين ، أحدهما إنكليزي ، والآخر أمريكي ، إذ انبثق الأول – الإنكليزي – من الثقافة الشعبية في البيئة الحضرية المتغيرة باستمرار بالتطور الصناعي للإنتاج الاستهلاكي الشعبي ، مقابل فن الطبقات الراقية ، إذ أن البيئة الصناعية تعمل على خلق تجربة واسعة يمكن أن تتدرج فيها المنتجات الصناعية ، بحيث تكتسب صبغة جمالية ، بمعنى أن العادات التي درجت عليها العين بوصفها واسطة للإدراك قد تغيرت تغيراً تدريجياً بطيئاً نتيجة تَعَوُّدِها على الأشكال المميزة للمنتجات الصناعية ، والموضوعات القائمة في الحياة العصرية (ديوي ، جون ، 1963 ، ص 571). فيما مثل الثاني – الأمريكي – من إعادة تقييم بصري للأشياء والأحداث التي يعيشها الإنسان الأمريكي ، وقد بدأ لجزء هام من حياته دون طرح أي مشكلة تتعلق بها أو تعبر عنها . ومن هنا هذا التباين في المفهوم الفني (البوب أرت) في أوروبا وأمريكا ، إذ أن تباين الظروف الاجتماعية والشروط الذهنية ينعكس بشكل واضح في هذا الموقف المتناقض الذي تجلّى بأشكال مختلفة في كلا القارتين .

(*) ليشنتشتاين (1923 – 1997) : رسام أمريكي ، ولد في نيويورك ، درس في جامعة ولاية (أوهايو) في (1950) ، كان مصمماً على أن يكون أول من يعرض في مدينة نيويورك ، كان يغلب على عمله الأول أسلوب التعبيرية التجريدية . للمزيد ينظر : www.artgallery.com

ويُعد (روبرت روشنبيرغ Robert Rauschenberg) (*) عَرَّاب البوب في أمريكا ، وقد رسم في أوائل الخمسينات سلسلة من الرسوم ، بيضاء كلها ، وخالية إلا من ظل الناظر نفسه ، وبعدها رسم سلسلة رسوم سود كلها ، ولم يكن أي من هذين الأمرين تطوراً فريداً ، فالرسم الإيطالي (لوشيد فرنثانا) سبق أن رسم نفس الموضوع عام 1946 ، وعرض الرسام (يف كلاين Yves Klein) أولى صوره أحادية اللون عام 1950 ، وبعد هذه التجارب ، بدأ (روشنبيرغ) بالتحرك نحو (الرسم الخليط) وهو نسق إبداعي يخلط فيه السطح المصبوغ مع أشياء متنوعة مثبتة على السطح أحياناً ، تتطور إلى أشياء ثلاثية الأبعاد بقواعد حرة . في الستينات أيضاً قام بنشر صورتين (فينوس روكوبي) لـ(فيلاسكويز) و (فينوس أمام مرآتها) لـ(روبنز Rubens) ، إلا أنه استخدم الصورتين بطريقة مختلفة تماماً ، إذ يجري رسم الأصل على شاشة من حرير ، لكن على أرضية من خليط فيه كل شيء (شاحنات ، طوافات ، مفاتيح سيارات) ، إن ما فعله (روشنبيرغ) هو ببساطة إعادة إنتاج ، والتي هي الصفة التي تميز فنان ما بعد الحداثي العدمي ، الرافض (أو عملياً المدمر) كل المعايير الثابتة للحكم الجمالي بوصفها معايير سلطوية ، لكي لا يتبقى للحكم ما بعد الحداثي غير إمكانية للحكم على مشهدية المشهد لا أكثر (هارفي ، ديفيد ، 2005 ، ص 79-80) . ويرى (روشنبيرغ) إن اللوحة تكون أكثر واقعية إذا تكونت من عناصر العالم الواقعي ، إذ أدخل الفنان إلى اللوحة أشياء حقيقية (مخدة أو فراش مشعث ، نسر محنط ، دجاجة ...) جاعلاً منها أحياناً ، كما في (عنزته) المشهورة ، موضوعاً قائماً بذاته ، للتأكيد على حالة راهنة والتثبيت من واقع تشكل جزء منه ، وهنا كما يشير (كيج) ، يصبح الشيء حدثاً لا رمزاً (أمهز ، محمود ، المصدر السابق ، ص 266 – 267) ، كما في الشكل (6) .

أما (أندي وارهول Andy Warhol) (*) أكثر فناني البوب غموضاً ، قد بدأ نشاطه كرسام في مجالات الدعاية والإعلانات ، إذ يرجَّح أن في هذه السنوات

(*) روشنبيرغ : ولد في بورت آرثر في تكساس عام (1925) ، يُعد أهم فنان (بوب) أمريكي ، درس الفن في معهد مدينة (كنساس) للفترة من (1946 – 1947) وفي أكاديمية جوليان (Academie Julien) في باريس عام (1947) ، وفي حدود عام (1960) استعمل ، مثل رسامين آخرين ، السلسكرين بشكل متزايد ، فضلاً عن الصور الفوتوغرافية وورق الصحافة الجرائد في عمل لوحاته . للمزيد ينظر : www.artgallery.com

(*) وارهول (1928 – 1987) : الفنان الذي مثل من خلال أعماله حركة (البوب آرت) عن طريق ربطها بالثقافة الشعبية ، ولد في بيتسبورغ ودرس في معهد (Garnegie) للتكنولوجيا ، رحل إلى نيويورك في عام 1952 ، وهو الفنان الوحيد الذي عرض في عدة قاعات ودور عرض في

الاختبارية في المجال التجاري قد دفعه نحو فن (خام) و (دون أسلوب سابق) ، ذي طابع حيادي لا يحمل تأثيراً أو عاطفة ، ثم انتقل إلى مجال الفن الصافي عن طريق الموضوعات نفسها ، إنما بطريقة جديدة تعتمد على التكرار مرات عديدة مع بعض التعديل للنموذج الواحد (قنينة الكوكاكولا ، بطاقات بنكية ، علب حفظ المواد الغذائية ، صور شخصيات بارزة أو نجوم) (أمهر ، محمود ، المصدر السابق ، ص 266 – 267) ، ساعياً مع آخرين ، ومن خلال تبني رؤية عدمية تهدف إلى خلخلة قيم الفن الحديث المسيطر ، ووضع بديل أساسي محلها ، حيث تبني وعلى سبيل المثال فكرة (صفائح حساء كامبل) ، كموضوع للحياة الجامدة ، ويقول (وارهول) : " أؤمن بالفضاء والفراغ ، وأنتج أشياء تسمى فناً ، في الحقيقة ما زلت أنتج أشياء بالية للناس لكي يقدرونها ويخصصون لها أماكن وفضاءات ، هذه الفضاءات يجب أن تبقى فارغة ، على سبيل المثال أساعد الناس لتبديد أو إضاعة الفضاء المخصص مع أن ما أريد فعله في الحقيقة هو مساعدة الناس لتخريب الفضاء " (الجزائري ، محمد ، 2002) ، كما في الشكل (7) .

أما الفن البصري (Op Art) فقد مهدت لهذا الفن ظروف التطور الفني في الخمسينات ودفعت إليه من جهة ثانية ، نجاحات التطور العلمي والتكنولوجي في الستينات وما رافقه من تحول مفهوم الإنسان لعلاقته بالعالم وفي مفهومه للكون والسرعة والزمن ، هذا فضلاً عن متطلبات الحياة الجديدة والاقتصاد الاستهلاكي ووسائل الدعاية والنشر والتلفزيون .

إن بيئة هذا الفن لا يحدّها المكان والزمان ، والتي تنفّلت في مستويات بصرية تكاد تنتظم في عقد لحني لا ينتهي يبدو دور الفنانين البصريين ابتداءً بـ (جوزيف ألبرز Josef Albers) (*) و (فيكتور فازاريلي Victor Vasarely) (*) مروراً بـ (بريدجت رايلي Bridget Riley) و (لورانس بونز Lawrence Poon)

بداية الستينات ، وتميزت لوحاته المعروضة بتعدد ألوانها وبريقها . للمزيد : www.artchive.com.

(*) ألبرز (1888 – 1976) : رسام ، وهو أيضاً من المعلمين الأوائل في (الباهواوس) الألمانية والتي أحدثت ثورة من خلال جمعها للفنون الجميلة بالحرف والصناعات الفنية والجمال بالوظيفة والنفعية ، ودرس أيضاً في المدرسة الملكية للفنون في برلين للفترة (1913 – 1915) وغيرها من المعاهد والمدارس الفنية . للمزيد ينظر :

www.nationalgalleries.org/collectionsartist_search.php .

(*) فازاريلي (1908 – 1997) : رسام فرنسي من أصل هنغاري ، درس في (بودابست) ، واستقر في (باريس) عام (1930) . عمل كفنان تجاري عام (1940) ، وفي تلك المدة ، أصبح مهتماً بالتأثيرات والخدع البصرية ، واستخدم استكشافاته في هذا المجال في لوحاته عام (1943) . وهو يُعدّ أباً للفن البصري . للمزيد ينظر :

www.nationalgalleries.org/collectionsartist_search.php .

واخرون ، يبدو دورهم مقتصرأ على تعرية العصب البصري لمؤثرات الشكل واللون بحيث يتمتع الناظر بالحرية في استقراء العمل بالقدر نفسه الذي يتمتع به الفنان حين قيامه بعملية الخلق الإبداعي.

لذا فمن خلال الحياة اليومية وتخمتها الاستهلاكية وهوس الوفرة المقترن بالإنتاج التقني المدار ذاتياً ثم تمييط الحياة ، تتشكل سمات عصر التكنولوجيا ، (فازارلي) مثلاً يكتشف ويفحص ذلك العالم ، بل الكون المعقد والميكانيكي والتكنولوجي والصناعي والحسابي الآلي ، الذي تخلقه وسائل الإنتاج الكبيرة الحجم ، ثم تلك المواد الجديدة (شتى أنواع المعادن والزجاج واللدائن .. الخ) ، ومن كل هذا يستخرج الفنانون فناً جديداً متكوناً من الأشكال والألوان والمواد والمناهج والصفات التجارية المنظمة في شروط جديدة ، فمثلاً في مفهوم ما يسمى بمادة الإصدار (المادة الأصل) تُعامل المواد كمواحد حقيقية وليس إنتاجاً متكرراً (Reproduction) أو نسخاً لأصل واحد ، فنشاط أنصار الفن الحركي (Kinetic Art) يعتمد على الربط بين عناصر المكان والضوء والحركة من أجل خلق ما اسماه (فازارلي) بـ(الجمال التشكيلي / الحركي الجديد المثير للأحاسيس في ذات الوقت) .

www.qendil.org/woman3/showthread.php?mode=hybrid&t=550-65k

إن أعمال الفن البصري تتطلب تفاعلات أكثر مباشرة مع المشاهد ، نظراً لأن عيني المشاهد تشكلان جزءاً حيوياً من مكونات العمل ، ويمكن القول أن اللوحة في الفن البصري يمكن أن تبدو إنها تتحرك أو تتغير للعمليات التي تحدث داخل نظام الرؤية ذاته(ريد , نيكولاس، 1988 ، ص22) .

ويُعد (فازارلي) أحد أبرز فناني هذه الحركة ، إذ حدد مبدأ الوحدة الفنية على أساس أن الخلفية والشكل يتألفان من توترات متقابلة داخل هذه الخلفية ، بحيث تكمل بعضها بعضاً ، وهنا جعل المربع ، العنصر الأهم في الهندسة المعمارية ، وزاد عليه أشكالاً أخرى ، علاوةً على عمل اللون داخل كل عنصر أو وحدة ، إذ يقدم عدداً لا حصر لها من إمكانيات التمازج ، بفضل تناقضه أو تناغمه مع الألوان المجاورة وما ينتج عن ذلك من تداخلات لونية(أمهز ، محمود ، المصدر السابق ، ص 243) . كما في الشكل (8) .

ويؤكد الفن المفاهيمي (Conceptual Art) على الحدسي ، إذ يتضمن كل العمليات الفكرية دون أن يكون له أي هدف ، وهو لذلك متحرر من المهارة الحرفية لدى الفنان، أي أن الفكرة تصبح الهدف الحقيقي والفعلي ، بدلاً من العمل نفسه ، وهو

تيار يبالغ في رفضه للجمال ، وفي رفض كون الفنان رساماً أو نحّاتاً ، ويعتمد الرؤية الفكرية تجاه شيء معين للتطلع إليه على أنه عمل فني (عطية ، عبود، 1985 ، ص 197) .

بذلك تخطى الفنان المفاهيمي ، الفن نفسه من أجل رؤية جديدة للواقع الذي كان الفنان قد عمد في السابق إلى تحويله وصياغته من جديد ، فالواقع يصبح هنا المجال الأساسي لمقابلة جمالية ، بعد أن اختصرت المسافة لأقصى درجة بين الفن والحياة ، وتحرر الفنان من كل الوسائل وتوجه مباشرة لاكتشاف نفسه والعالم ، ويتحرره من الأشكال التقليدية للفن والتوجه نحو العمل المباشر بمادة العالم ، إنما يقدم الفنان إدراكاً جديداً لهذا العالم ومفهوماً جديداً للفن .

وقد مهد (مارسيل دوشامب) لهذا الفن من خلال أشياءه الجاهزة (Ready made) وهنا تتضافر جهوده مع جهود كل من (إيف كلاين) و (بييرو مانزوني Piero Manzoni) ، والذي مثل نشاطهما همزة الوصل ما بين عدمية الدادائية بكل مراحلها ، وعدمية الفن المفاهيمي ، وقد بات ذلك واضحاً من خلال أعمال هؤلاء ، إذ ترك (كلاين) للمصادفة أن تفعل فعلها ، من خلال أجسام العاريات المبللة باللون الأزرق الذي اخترعه بنفسه ، أو مهاجمة (مانزوني) لسلطة الفن وإدعاءاته ، بإعلاء شأن الإنسان إلى مستوى (الفن – العمل) ، وعده فناً لكل كائن وكذلك العالم ، وفي هذه الحالة حيث أن كل إنسان هو فنان (وهذا ما يذكرنا بالسفسطائيين) ، فإن كل ما ينتج عنه أو يخرج منه هو عمل فني (أمهز ، محمود ، المصدر السابق ، ص 293) ، وهو ما دفعه إلى أن يضع برازه في علب معدنية ويعرضها للبيع ، بعد أن كتب عليها (فضلات فنان المحتوى الصافي (30 غم) محفوظة بشكل طبيعي ، وفي مكان آخر تحمل علبة تحمل توقيع الفنان ورقمها ، لأن هذه العلب مرقمة خشية التزوير ! (المسيري، عبد الوهاب ، وفتحي التريكي ، المصدر السابق ، ص41) ، كما في الشكل (9) .

اما (جوزيف كوزوث Joseph Kosuth) (*) فاعماله تعد الرائدة في الاستدلال على الفن المفاهيمي ، إذ يصور عمله (واحد وثلاث كراس) عام (1965) ، هذا العمل متكوّن من كرسي حقيقي وصورة فوتوغرافية للكرسي ، فضلاً عن مادة مكتوبة ومأخوذة من قاموس توضح ما هو الكرسي، حقيقة أن الشكل الطبيعي لم

(*) كوزوث : فنان أمريكي ، ولد عام (1945) ، ارتبط بمجموعة (الأنجلو – أمريكية) للفن المفاهيمي والمعروفة بـ(فن ولغة) ، ومن أعضائها الآخرين (تيري أتكينسن) و (أيان بيدن) و (جارلس هاريسون) ، وفي عام (1969) آمن أن اللغة خير وسيلة في لغة الفن ، وقد تبنى مع باقي المجموعة الأنجلو – أمريكية طرق الفلسفة التحليلية البريطانية بشكل أولي . للمزيد :

www.huntermuseum.org/FrameForCollections.aspx

يكن يتقاطع لتمثيله كمفهوم ([www.alkhaleej.ae/articles/show-](http://www.alkhaleej.ae/articles/show-article.cfm?val9)) كما في الشكل (10).

كما يندرج تحت الفن المفاهيمي ما يدعى (الفن اللغة)، وهناك نوع آخر هو (فن الأرض) ، والذي ينعكس من خلال النحت في الطبيعة نفسها ، والذي يتخطى قاعدة العرض ليشمل العالم، ليعبر الفنان عن رغبته للدخول جسدياً في العالم ، بالانتقال من (الشيء) إلى (اللوحة) إلى المدى المحيط به ، مستبدلاً إطار اللوحة بإطار الوجود الذي يقدم له مدى تشكلياً لا حدود له ، ويتيح له القيام بتجربة حقيقية ومباشرة من العالم(أمهز ، محمود ، المصدر السابق ، ص 302 – 303) ، كما في الشكل (11).

أما النوع الثالث من الفن المفاهيمي ، فهو (فن الجسد Body Art) ، إذ يعتمد الجسد مادة أساسية للعمل الفني ، مكرساً حالة الانحراف بالفن بأبعاده عن صيغته التقليدية ، ويتخلى بذلك الفنان عن كل المقاييس الجمالية والأخلاقية ، فالعمل الفني المتمثل بحركات تشبه بعض الممارسات الطقسية البدائية أو الحفلات الدينية ، يقتصر على الحياة نفسها التي تحولت إلى عمل فني ، وأصبح الفن هو الحياة ، ومن خلال تخطيه جميع المقاييس والمفاهيم الفنية ، يقوم بعمل تحريضي ويحرك الجمهور بعنف ، فهو يرفض وينفي كل القيم القديمة الجمالية والأخلاقية الملزمة ، المتضمنة في الممارسة الفنية أو يفترض أنها تنتسب إليها(أمهز ، محمود ، المصدر السابق ، ص 306) ، كما في الشكل (12) .

كما ان هناك نوعا اخر يدخل ضمن الفن المفاهيمي يتمثل بـ(فن الحد الأدنى Minimal Art) ، ويسمى أيضاً الفن الاعتدالي ، فهو أقرب إلى النحت من الرسم ، مع تأكيده على أن الفن ما بعد الحدائث قد تداخلت فيه الأجناس الفنية ، وليكون ذلك الفن أقرب إلى الفنون الأدائية من غيرها ، بمعنى أنه يشترك مع العمل المسرحي في كثير من الجوانب ، إذ يسعى لتشكيل فني لا يمكن اختزاله بأي حال من الأحوال أو تفسيره ، هو نفسه العامل الذي يكثف الطابع المسرحي لهذا الشكل(كاي ، نك ، المصدر السابق ، ص 49).

إن فنانون الحد الأدنى ينطلقون من التحولات الشكلية ، كما حصلت في مجال التصوير والتي تتمثل بتحول المدى الفضائي (أو زواله) ، كنتيجة للتركيز على سطح اللوحة والتخلي عن علم المنظور ، هذا التطور الذي سيقود (في نظرهم) إلى التخلي تدريجياً عن مظاهر التصوير الخاصة لعالم المادة (المساحة وقاعدتها) ، وتوضيغها مع جماعة (الحوامل والمساحات)(أمهز ، محمود ، المصدر السابق ، ص 296)، ويمكن القول أن العمل التشكيلي الذي ينتمي إلى مذهب الحد الأدنى في

الفن ، يُثير فينا وعياً حاداً بالزمن الذي نقضيه أمامه وننفقه في تأمله ، وذلك لأن تأثيره يعتمد على تنامي وعي المشاهد بنفسه في حضور العمل ، وإدراكه لحضوره الذاتي ، وحالته الشخصية في مواجهة العمل(كاي ، نك ، المصدر السابق ، ص 40)

اما السوبريالية (Superrealism) باعتراضها على الانطباعات المادية والبصرية والتجريد وتنقيف الفن ، فانها تدعو لقراءة جديدة للواقع وتسعى لأن تبذل إدراكنا البصري للمرئي وما لا تراه العين، باكتشاف المعطيات التي يمكن أن تقدمها الصورة الفوتوغرافية ، ومن هنا كانت محاولتها لتخطي الإحساسات المباشرة التي تربط الإنسان بالطبيعة ، بالدخول إلى هذه الطبيعة والتعرف إلى جزئياتها اللامرئية(أمهر ، محمود ، المصدر السابق ، ص 297) .

ويُعد (ريتشارد إيستز Richard Estes) (*) أحد أهم الرسامين السوبرياليين ، ويكمن سحره في الدقة المتناهية التي يبدو معها أنه يعيد إنتاج الملامح ، إذ يعتمد على بناءات هندسية محاكاة بعناية من النوع الذي يندر أن تكشفه الكاميرا ذاتها(سميث ، ادوارد ، المصدر السابق ، ص 87) ، وهو عندما يصور واجهة أحد الأبنية القديمة من القرن التاسع عشر ، لا قيمة لها في نظر التخطيط المدني الحديث ، إنما يريد أن يؤكد على أهميتها كشاهد على الوعي التاريخي ، ويقوم بتصويره محال بيع الزهور ، صور مصغرة عن الطبيعة التي فقدتها المدن الكبرى ، وهو بذلك يعبر ضمناً عن رفضه لذلك الواقع المعاش ، كما أنه يعيد تقييم الشعور بالاغتراب كظاهرة إنسانية ، من خلال الصور التي يقدمها لنا عن محطة البنزين من طراز الباروك(أمهر ، محمود ، المصدر السابق ، ص 387) ، كما في الشكل (13) .

اما الفن الكرافيتي (*) (Graffiti Art) فقد ظهر كانعكاس مباشر لوضع اجتماعي أقل ما يقال عنه بأنه بئس ، يعاني منه الإنسان / الفنان من الكبت والحرمان

(*) إيستز : رسام أمريكي ، ولد عام (1936) ، درس في معهد الفن في شيكاغو ، رحل إلى نيويورك عام (1956) وعمل في الإعلان والدعاية والنشر ، أقام معرضه عام (1968) على قاعة (ألين ستون) في نيويورك ، يُعد أحد مؤسسي السوبريالية مع الفنانين (مالكوم مورلي) ، اتسمت أعماله بأنها مأخوذة من فعاليات الحياة اليومية في مدينة (دويلرز) . للمزيد ينظر :

www.en.wikipedia.org/wiki/Richard_Estes

(*) الكرافيتي (Graffiti) : هي نوع من فنون ما بعد الحداثة ، مشتق من الكلمة الإيطالية (Graffiato) وهي اسم مفعول ، مشتق من الفعل (Graffiare) وتعني خدش ، أي إزالة طبقة من السطح الخارجي لجدار ما لإظهار الطبقة الداخلية ، وهي مرحلة من الفن ظهرت في حقبة ما قبل التلوين ، مثال ذلك الجداريات في الكهوف أو في مصر القديمة أو مدنية (بومباي) الهندية ، ويعرف الفن الكرافيتي الحديث ، بأنه الأعمال التي تحتوي رسوم أو علامات أو إشارات أو أنماط من الشخبة أو الرسائل الكتابية أو بطاقات التعريف الشخصية ، والمصبوغة على قطع من السطوح

والفقر المدقع ، ليأتي احتجاجه عبارة عن تعبيرية فنية رافضاً كل الأنظمة والقواعد والأعراف الاجتماعية ، إلى حد اتهامه بالتدمير والتخريب ، مما جعل هذا الفن يقف في مواجهة السلطات الحكومية وسلطات المؤسسة الفنية (المشهداني ، ثائر سامي هاشم رشيد ، 2003 ، ص 188) ، مما استدعى بتلك السلطات أن تتخذ بعض الإجراءات للحد منه ، كالسجن والغرامات النقدية ، وكذلك منع بيع أصباغ السبري (الرذاذ) (Spray Paint) لمن تقل أعمارهم عن ثماني عشرة سنة (عبد الملك ، بدر ، 1997 ، ص 170 – 176) ، من هنا كان ارتباط الكرافيتي بمصطلح (التخريبية Vandalism) ، إذ يشكل الكرافيتي لدى بعض الاختصاصيين جزءاً من النمط السلوكي التخريبي المتطرف ، وهو أمر يمكن إرجاعه إلى الارتباط الوثيق بين فن الكرافيتي وثقافة الشباب.

إن الفن (الكرافيتي) فن يوظف الحروف والكلمات والأفكار .. فن سرعان ما يجد ضالته على سطوح من جدران انفاق المترو .. وداخل عربات القطارات وواجهات الابنية ، يشبه الاكلات السريعة في مطاعم شعبية رخيصة الثمن .. فن يخاطب الجميع دون تكليف ما ، او حواجز ما ، لينتج بذلك جماليات جديدة تقوض كل مسلمات الجماليات التقليدية ، تقليعة جديدة من الجمال ، مثل أي من فن الموضة ، فن تتداخل فيه الابعاد السايكولوجية ، والشخبطة وصخب عنفوان الاشياء ، فن تتداخل فيه الكلمات والحروف بفن الرسم والتصميم . اذ يوظف بذلك انواع من الاساليب والتقنيات . فن يعبر عن كل انواع الصراع والضغوط الاقتصادية والاشكالات الثقافية ويكشف كل أساليب السلطات القمعية .. فن آني وسريع يقترن بالحالة والتعبير العفوي ويؤسس له عبر مسميات فنون البيئة المحيطة ، والفنون البيئية وفن الجدار ، اذ يغدو الجدار واقع حال لفن جديد ينشر عليه كل انواع الغسيل ، وكل آهات هذا الداخل ، وكل التحريضات ازاء هذا الخارجي. فن تشترك فيه حفريات وتنشيطات شكلية وجماليات لا شكلانية وتجريدات وخطوط كرافيكية واشكال حيوانية وسيل من السيميائيات ، واحرف وتراكيب لكلمات تفصح عن اشياء عديدة ، فن دادائي الأصل إذ يحرض عادة بروح من التمرد (ال وادي ، علي شناوة : بين الفكر والنقد والتشكيل البصري ، المصدر السابق ، ص 472) ، كما في الشكل (14) .

الخارجية لجدار ما أو القطارات أو عربات النقل أو السيارات والمرسومة بشكل متعمد وبدون موافقة: للمزيد ينظر :

Stowers, George and C. Goldman: Graffiti Art; An Essay concerning the recognition of same from of Graffiti as Art. In: www.graffiti.org/fag/stowers.htm .

مؤشرات الاطار النظري

- 1- يعد الاستهلاك هدفاً رئيسياً لمجتمع ما بعد الحداثة ، اذ يكون الإنتاج الغزير قد أحدث تحولاً في المجتمع ، والثورة الصناعية والتكنولوجية غيّرت المعايير الأخلاقية والثقافية والجمالية لدى المجتمع.
- 2- ينماز عصر ما بعد الحداثة بالتنوع والاختلاف والتشظي والتفتت ، والذي يؤكد عليه المفكرين .
- 3- ينظر (نيتشة) ان لا قيمة للقيم ، وأن النسبية تخضع للتغيير والتبديل ، وإنّ المعايير التي يقيس بها المجتمع لمختلف الأمور ليست معايير أزلية ثابتة فهي فرضت عليهم بالقوة .
- 4- إن فلسفة (اللامركز) هي لإعادة التفتيش عن موقع تخضع فيها الكلية للعبة الاختلاف والتمايز.
- 5- سعى (دريدا) إلى تفكيك المعنى وان النص (العمل الفني) ليس ساحة بيانات بل ساحة تباينات وانه مجال للتوتر والتعارض وحيز للتبعثر والتشتت والتهميش .
- 6- يؤكد (فوكو) في خطابه للنص بأنه بلا مركز فكله سطح ويرفض كل دافع للبحث عن أصل أو موضوع متعال يمكنه أن يمنح معنى خاصاً للحياة البشرية ، إنّ بحث (فوكو) سطحي بشكل متعمد وهذا يتفق مع الهدف الأكبر لمفكر همه أن يزيل الفرق بين السطوح والأعماق .
- 7- ترفض ما بعد الحداثة كل عمليات التمثيل والمثابرة والمحاكاة ، واستمدت في نقدها ذلك من طروحات نيتشة وهايدجر ومن فلاسفة معاصرين أمثال بارت وميشيل فوكو .

الفصل الثالث

اولاً: مجتمع البحث :

يضم مجتمع البحث المنجزات الفنية التشكيلية المنتجة في امريكا واوروبا ، لمرحلة مابعد الحداثة المرتبطة بحدود البحث من 1954 – 1995 ، إذ تم رصد الانجازات التشكيلية من خلال عدة مصادر ، من ضمنها الكتب الفنية وعلى نحو اوسع مواقع الشبكة الالكترونية الخاصة بالفنانين انفسهم ، والمواقع الفنية الخاصة بالفن المعاصر وفن مابعد الحداثة .

ثانياً: عينة البحث :

تم اختيار عينة البحث بصورة قصدية وبالغة (3) نماذج فنية تتناسب مع طبيعة هدف البحث ، وتم الاختيار وفقاً للمبررات الآتية :

- 1- تتضمن العينة المفاهيم الفكرية التي تناولتها طروحات ما بعد الحداثة .
- 2- تتضمن طروحات تقنية ومعالجائية مختلفة وفقاً لمتطلبات الحركة الفنية المعاصرة .

ثالثاً: منهج البحث :

اعتمد الباحث المنهج الوصفي وفق أسلوب تحليل المحتوى كونه مناسباً لتحقيق هدف البحث.

رابعاً: اداة البحث :

لغرض تحقيق هدف البحث اتبع الباحث المؤشرات التي انتهى اليها الاطار النظري كونها محكات رئيسة لتحليل عينة البحث .

خامساً: تحليل عينة البحث :**أنموذج(1) الفن الشعبي**

إسم الفنان: روبرت راوشنبرغ.

عنوان العمل: رجل مع حذاء أبيض.

تاريخ الانتاج: 1954م.

الخامة أو المادة: مواد مختلفة.

الابعاد: مجهول.

العائدية: لوس أنجلوس متحف الفن المعاصر.

قام راوشنبرغ ببناء خطابه البصري التشكيلي من خلال استخدام مواد مستهلكة ، اذ نلاحظ الصندوق الخشبي في الاعلى يحتوي على صور فوتوغرافية ملتصقة على جوانب الصندوق ، وكذلك قصاصات من الصحف

وعبر استخدام تقنية الكولاج ، اما في اسفل العمل نلاحظ صندوقاً مجوفاً يتضمن دجاجة محنطة وقماش متدلي الى الاسفل وكذلك يحتوي على صورة رجل يرتدي بدلة بيضاء مع حذاء ابيض .

إن هذا العمل وفق بنيته التكوينية يتضمن جانبين الاول تقني يعتمد أسلوب الفن الشعبي والآخر فكري له دلالاته التي ترتبط بمنظومة ما بعد الحداثة . اذ نلاحظ الفنان راوشنبرغ قد افاد من المؤلف ضمن بيئته الاستهلاكية ليتحول الى بناء جمالي



ومعطى غير مألوف يندرج تحت معطيات فكرية لما بعد الحداثة . لذا إن عمله يمتزج بين الاحداث والظواهر الاكثر تداولاً في الحياة المعاشة ليقدم بدلها رؤية تشكيلية جديدة تغاير كل ما هو زمكاني ، انه يبحث في رؤيته التي ترتبط بعالم التخيل من جهة وعالم الواقع من جهة اخرى وكلاهما يمتزج برؤية الفنان الوجدانية وهي رؤية ذات طابع ذاتي تساير كل ما له علاقة بعالم ما بعد الحداثة عبر التشظي والعبث والمهمش ، وهنا يؤسس راوشنبرغ لخطاب بصري يعتمد على اللامركزي عبر تعدد المراكز .

لذا اراد الفنان تطبيق منطلقات مابعد الحداثة التي تعتمد اللاعقلي واللامنطقي والاستهلاكي وهذا يعد إشارة بالغة من الفنان لتوضيح معطيات نيتشة وميشيل فوكو ، اذ ان الاخير يؤكد على بناء الانسان الجديد عبر تعدد الهويات ، اذ لا يوجد انسان نسقي انما كيان له تعدديات مختلفة من الامزجة .

غن هذا المنجز التشكيلي يمتلك بين طياته رؤى معالجاتية وتقنية وفنية لا تبتعد عن مفهومية الفن الشعبي ومعطياته ، اذ ان كل مبتدل ومهمش وما يرتبط بعالم الاستهلاك جاء به الفنان ليكون مرتكزاً تقنياً وفنياً لتوضيح الرؤية الذاتية ، فالقماش والورق والمجسمات والصور ما هي إلا تثبيت للرؤية التي تستند الى فكر ما بعد الحداثة ، فالجمع والتركيب لهذه الثيمات تعد رؤية في تجسيد ثقافة شعبية عبر الكشف عن دلالتها التي تبتعد عن التقليد والمحاكاة الكلاسيكية بقدر ما هناك بث لمنطلقات ما بعد الحداثة .

أنموذج (2) الفن الكرافتي

إسم الفنان: جان ميشل باسكويات.

عنوان العمل: الموناليزا.

تاريخ الانتاج: 1983م.

الخامة أو المادة: زيت على كانفاس.

الابعاد: 120 x 100.

العائدية: مجموعة خاصة للفنان.



يمثل هذا العمل البصري موضوعاً مهماً وهو (المونوليزا) وهي برؤية الفنان الذي يطمح ان يكون عمله مصدراً جمالياً يغاير المؤلف ، إذ جاءت رؤيته ان يشتغل على التشويه وإعطاء طابعاً معاصراً يغاير الرؤية

الحدثية ، لذا نلاحظ إن ملامح الشخصية مشوهة ووضع الفنان خطوطاً والواناً على الوجه والجسد ، وفي خلفية اللوحة اللون الاوكر مع بقعة حمراء واخرى سوداء مع وجود بعض الكلمات والرموز والارقام .

إن الفنان هنا لا يريد ان يطرح تجسداً محاكطائياً لشخصية المونوليزا انما يريد ان يبيث رؤيته الذاتية التي تنتمي لفكر ما بعد الحدث ، ورؤيته المعالجاتية والتقنية هي التي قادته ان يمتلك القدرة في الحرية لبث ما يبغى إليه ، فهو يبتعد عن توثيق القيم الجمالية الكلاسيكية وبالتالي يبتعد عن القيمة وقترب مما دعا إليه نيتشة في أنه لا قيمة للقيم ، وهي بدايات لفكر ما بعد حدثي يعتمد التناقض والاختلاف والتشتت والتفكيك .

لقد وظّف الفنان حريته في التعبير ليكون التشويه في ملامح الشخصية هو الطابع الاكثر التزاماً في توثيق رؤيته ما بعد الحدثية ، إذ قام بالحذف والاضافة الامر اذ جعل من العمل انموذجاً مشوهاً لا يطابق الحقيقة ذات الطابع المثالي ، انه يعتمد في قصديته الى تغيير القيم المثالية وبذلك نجد الفنان يتجه نحو المفارقة والتناقض عبر البث المعالجاتي الذي يريد ايصاله الى المتلقي؛ بوصف إن كل معطيات ما بعد الحدثية كالتشطي والهدم والعبث والاختلاف ما هي إلا انموذج لمنطلق ما بعد الحدثية ومفاهيمه ، لذا نلاحظ التهديم للمثالية الحدثية في هذا العمل والذي يطرح ايضا انموذج لتعدد المراكز من جهة والسخرية والعبث من رؤية تقليدية ومعطى عقلائي من جهة اخرى ، وهذا ما يحيل الى مفهوم التمرد والفوضى والرفض لكل ما هو وعقلي ، بل ليجعل رؤيته هذه تمثل نسفاً لكل ذائقة جمالية سابقة لهذه الشخصية التي اعطت صدى واسعاً للمتلقي عبر مشاهدته وتأملاته لها .

أنموذج (3) الفن الرقمي

إسم الفنان: نام جون بايك.

عنوان العمل: فايبر أوبتيك.

تاريخ الانتاج: 1995م.

الخامة أو المادة: مواد مختلفة.

الابعاد: مجهول.

العائدية: مركز سيجونج

للفنون الاستعراضية ، كوريا الجنوبية.



العمل الفني يمثل روبوت يتكون من اجهزة تلفزيون وقطع مختلفة من الحديد ، والروبوت يستقر على دراجة نارية .

إن الفنان استخدم اجهزة وادوات استهلاكية وهي ادوات مبتذلة استطاع الفنان توظيفها بطريقة جديدة ، إذ إن رؤية الفنان التشكيلية اعطت للفنان الحرية في طرح رؤيته التي تكاد تكون غير مألوفة وسط النتاجات الفنية التقليدية ، وهذه الرؤية ترتبط بعالم المعاصرة والمتغيرات وفق تطورات تكنولوجية ، لذا نلاحظ ما يدعو اليه الفنان لطروحات اعلانية وفق الدمج بين الشكل العام للموضوع الدراجة والانسان الالي الروبوت وبين الاجهزة والمواد التي جمعت العمل الفني ، وهذه تعد بمثابة رسالة اعلانية وتواصلية مع الاخر لبث النتاجات المعاصرة الى المتلقي بطريقة جديدة توحى بالصدمة والدهشة ، الامر الذي يجعل هذا العمل يرتبط بمفاهيم فكرية معاصرة تمثل منطلقات للفنان في طرح رؤيته .

إن الفنان في منجزه البصري الذي يمثل ردة فعل للمتلقي عنده مشاهدته له ، يجعل الاخير يتأمل ويحاور حيثيات العمل ليصل في نهاية المطاف الى وجود كتلة ضمن فضاء العرض تمثل تواصلاً وإعلاناً لشيء استهلاكي ، لكن طريقة التنفيذ والمعالجة التقنية تمثل رؤية غير تقليدية ، اذ نشاهد الفلم والجهاز والآلة كل واحد منها له اشتغالاته الخاصة لكنه تحول بفعل منظومة الفنان التخيلية الى أنموذج معاصر له اثراً دعائياً ، وهنا بدء الفنان باشتغالات التحول من المعطى التقليدي الى معطى غرائبي يحتضن مدلولات جديدة .

إن الفنان هنا استعاض عن الانسان المثالي الحقيقي بالإنسان الالي الروبوت ليقدم لنا خطاباً بصرياً دعائياً واعلانياً لمنظومة استهلاكية جديدة ؛ على اعتبار ان الانسان الحقيقي له منظومته النسقية العقلانية ، أما الانسان الالي اصبح له نظاماً واشتغالات ترتبط ببيئة الانسان الحقيقي ويمكن استبدال الحقيقي بما هو غير حقيقي ليمثل معطيات معاصرة جديدة ، فالاختلاف والاغتراب والفوضى والتشتت والتناقض تمثل لغة فكرية ما بعد حداثية يمكن أن تتدرج ضمن نتاجات فنية معاصرة ، فضلاً عن اليومي والزائل والاستهلاكي بل وتوظيف كل ما هو جاهز من خلال رؤية الفنان التي تعاصر التكنولوجيا وتتماشى مع فكر ما بعد الحداثة .

الفصل الرابع

اولا : النتائج :

بعد تحليل العينة ولتحقيق هدف البحث توصل الباحث الى جملة نتائج تتمثل بالآتي :

- 1- إن الطروحات الفكرية والفلسفية لما بعد الحداثة تجلّت في نتاجات الفن المعاصر عبر منطلقات مفاهيمية كالنثضي والتفكيك والاختلاف والتمرد والفوضوي وهي تعد مفاهيم ترتبط بطبيعة الحياة المعاصرة وتبدلاتها ومتغيراتها ذات الارتباط التكنولوجي بما يسهم في تغيير طبيعة الرؤية التقنية والمعالجات للناتج الفني كما ظهر في جميع نماذج العينة .
- 2- سعى فنان ما بعد الحداثة الى توظيف المهمش والمبتذل والاستهلاكي الذي يقع ضمن حدود الحياة اليومية ، إذ يمزج بين اللا مألوف والاغتراب وهذا ما يشكل صدمة ودهشة للمتلقى من خلال ممارسة الفنان في التلاعب الحر للعمل الفني وعبر تحوير الاشكال واستبدالها بما هو جديد كما جاء في جميع نماذج العينة .
- 3- اعتماد فنان ما بعد الحداثة على عالم الرقميات المعاصرة من خلال زج الاشياء عبر منظومة الفنان التخيلية للخروج برؤية جديدة تفصح عن ذات الفنان الفكرية والمعرفية والفنية ، والتي تستند الى عدم وجود مركزية واحدة بل الى تعدد المراكز بذلك هو رفض وتمرد لكل ماهو تقليدي وعقلاني كما جاء في جميع نماذج العينة .
- 4- تعد السخرية والتهمك من منطلقات ما بعد الحداثة والتي تجسدت في انموذج (2) والذي يروم فيه الفنان الى سخريته من كل القيم الكلاسيكية والقواعد الثابتة ، وينطلق نحو التشويه لكل معطيات الحياة المعاصرة .
- 5- يعد التجميع والاصاق كرؤية تقنية تستند الى الذات وريتها نحو خلق نتاج جمالي معاصر كما ظهر في انموذج (1 ، 3) ، اذ تمكّن الفنان من دمج اشياء من الواقع المبتذل وإعادة تركيبها بطريقة جديدة تتعلق بمفاهيم ومنطلقات ما بعد الحداثة كالهامشي والمبتذل والزائل والعبثي .

ثانيا: الاستنتاجات :

في ضوء نتائج البحث توصل الباحث الى الاستنتاجات الآتية:

- 1- إن المنطلقات التي جاءت مع ظهور ما بعد الحداثة تجلّت في الفن والتي واضبت على مسابرتها مع الفكر بشكل مستمر ومتطور وفقاً لأحداث حياتية معاصرة ذات نزعة انسانية تجعل من الفنان يبتغي في رؤياه لخلق نتاجات فنية تعد بمثابة خطابات ارشالية وتواصلية واعلانية .

- 2- تختلف المنطلقات في هويتها مع هوية الفنان ومتطلبات بيئته الفلسفية والاجتماعية والنفسية والسياسية والاقتصادية ، الامر الذي يجعل نتاجاته تخترق المؤلف وتحتضن الرؤية الجمالية وفق بنائية التكوين لإيصالها الى المتلقي .
- 3- يعد التقدم العلمي والتكنولوجي الضاغط الرئيس لدى فنان ما بعد الحداثة من خلال ما يحدثه ذلك التقدم من صراع داخلي مع الفنان من جهة وخارجي مع متطلبات متسارعة في النمو والتطور يشهدها المجتمع عامة ورؤيته الثقافية والمعرفية ، وهذا ما يجعل من ذلك الصراع ونتاجاته الفنية منطلقات ذات محتوى فكري ومعرفي معاصر .

ثالثاً: التوصيات:

- في ضوء ما أسفر عنه البحث من نتائج واستنتاجات واستكمالاً للفائدة والمعرفة يوصي الباحث بما يأتي:
1. إستحداث موضوعات دراسية ضمن مناهج المقررات الدراسية ، للتعريف بماهية منطلقات ومفاهيم ما بعد الحداثة .
 2. ضرورة إطلاع دارسي الفن سيما التشكيليين على مفاهيم فكرية معاصرة تسير النمو والتطور العلمي والتكنولوجي .
 3. ضرورة نشر بحوث ومقالات فنية ترتبط بكل المفاهيم التي ظهرت بعد عام 1945 وهي مفاهيم ما بعد حداثة .

رابعاً : المقترحات:

يقترح الباحث إجراء الدراسات الآتية:

1. جدلية مفاهيم ما بعد الحداثة وقيم الحداثة في الفن المعاصر .
2. مفاهيم ما بعد الحداثة في الفن القديم دراسة تحليلية .

المصادر

1. ال وادي ، علي شناوة : النقد الفني والتنظير الجمالي ، دار صفاء للنشر والتوزيع ، الاردن ، 2010.
2. ال وادي ، علي شناوة : بين الفكر والنقد والتشكيل البصري ، اعداد : رياض هلال الدليمي ، دار الرضوان ومؤسسة الصادق للنشر والتوزيع ، الاردن ، 2012.
3. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور : لسان العرب ، ج5 ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ، 1956.

4. امهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، بيروت، 1981.
5. براديري، مالكولم، وجيمس ماكفاريت، الحداثة، ج2، ت: موفق حسن فوزي، دار المأمون، 1990.
6. التريكي، فتحي: الحداثة وما بعد الحداثة، ط1، دار الفكر المعاصر، 2003.
7. التريكي، فتحي: الفلسفة الشديدة، مركز الانماء القومي، بيروت، ب.ت.
8. توما، عزيز، الحداثة، ما بعد الحداثة، كتابات معاصرة، العدد 37، بيروت، 1999.
9. الجزائري، محمد: اندي وار هول: لاشيء وراء لوحاتي، جريدة الزمان، ع1377، مؤسسة الزمان للصحافة والنشر، بغداد، 29 / 11 / 2002.
10. جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج2، دار الكتاب اللبناني، بيروت- لبنان، 1982.
11. جيمسون، فريدريك: التحول الثقافي، كتابات مختارة في ما بعد الحداثة، ت: محمد الجندي، مراجعة: فاطمة موسى، اكااديمية الفنون وحدة الاصدارات، بيروت، 2000.
12. حرب، علي، الحداثة وما بعد الحداثة، قلب السؤال وتغيير مفهوم الإمكان، مجلة البحرين الثقافية، العدد 3، المجلس الوطني للثقافة والفنون، المنامة، البحرين، 2000.
13. حرب، علي، نقد الحقيقة (النص والحقيقة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993.
14. حمودة، عبد العزيز: المرايا المحدبة من البنيوية الى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت، 1998.
15. ديوبي، جون: الفن خيرة، ت: زكريا ابراهيم، مكتبة مصر، القاهرة، 1963.
16. الرويلي، ميجان، وآخر: دليل الناقد الأدبي، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2000.
17. ريد، نيكولاس: الأوهام البصرية فنها وعلمها، ت: مي مظفر، دار المأمون للنشر، بغداد، 1988.
18. ريد، هربرت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، ت: لمعان البكري، مراجعة: سلمان الواسطي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989.

19. ريد ، هربرت : معنى الفن ، تر: سامي خشبة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، 1998 .
20. زكريا إبراهيم : كانت والفلسفة النقدية ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ب.ت.
21. الزين ، محمد شوقي ، تأويلات وتفكيكات ، ط1، نشر المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، بيروت ، لبنان ، ب.ت.
22. سامي أدهم ، ما بعد الحداثة (انفجار عقل أواخر القرن) ، ط1 ، دار كتابات ، بيروت ، 1994 .
23. سبيلا ، محمد ، الحداثة ، وما بعد الحداثة ، مركز دراسات فلسفة الدين ، توزيع : دار الكتاب العربي ، شارع المتنبى ، بغداد ، 2005.
24. ستروك ، جون ، البنيوية وما بعدها ، من ليفي شتراوس إلى دريدا ، ت : د.محمد عصفور ، عالم المعرفة ، الكويت ، 1996.
25. الشيخ ، محمد ، وياسر الطائي ، مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة ، ط1 ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، 1996.
26. شیرزاد ، شیرین احسان : الاسلوب العالمي في العمارة ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1997 .
27. عبد الملك ، بدر : الإنسان والجدار ، دار المدى للثقافة والنشر ، دمشق ، 1997 .
28. عطية ، عبود : جولة في عالم الفن ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1985 .
29. فوكو ، ميشيل ، الحوار – المعركة ، ت: مصطفى كمال ، مجلة بيت الحكمة ، ملف خاص عن فوكو ، العدد الأول ، المغرب ، سنة أولى 1986.
30. كاي ، نك : ما بعد الحداثة والفنون الأدائية ، ت : نهاد صليحة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط2 ، 1999.
31. الكبيسي ، محمد علي / ميشال فوكو ، تكنولوجيا الخطاب ، تكنولوجيا السلطة ، تكنولوجيا السيطرة على الجسد ، دار سیراس ، تونس ، 1993 .
32. كرم البستاني وآخرون : المنجد في اللغة والإعلام ، ط 23 ، دار المشرق ، بيروت ، لبنان .
33. كوفحي ، قاسم محمد ومحمد يوسف : نظريات فنية ، عالم الكتب الحديث ، الاردن ، 2008 .

34. لوسي ، سميث إدوارد : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، ت : فخري خليل ، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1995.
35. مسعود ، جبران : رائد الطلاب . دار العلم للملايين ، بيروت ، ب ت .
36. المشهداني ، ثائر سامي هاشم رشيد : المفاهيم الفكرية والجالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية التربية الفنية ، 2003.
37. مصطفى ، ابراهيم وأحمد حسن الزياد وآخرون : المعجم الوسيط ، ج1-ج2 ، دار الدعوة للطباعة والنشر ، تركيا ، 1989.
38. المنجد الأبجدي : الطبعة الثانية ، دار المشرق ، المطبعة الكاثوليكية ، ب.ت.
39. مولر ، جوزيف أميل : الفن في القرن العشرين ، ت : مهة فرح الخوري ، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر ، دمشق ، 1988.
40. مولر ، جي ، وفرانك أيلغر ، مئة عام من الرسم الحديث ، ت : فخري خليل ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1988.
41. نجدي ، نديم : بيان الأطياف ، ط1 ، الناشر ، دار الفارابي ، لبنان ، 1999.
42. نيومايير ، سارة : قصة الفن الحديث ، تعريب رمسيس يونان ، سلسلة الفكر المعاصر ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1987.
43. هارفي ، ديفيد : حالة ما بعد الحداثة ، ت : محمد شيا ، المنظمة العربية للترجمة ، ط1 ، بيروت ، 2005.
44. هامر ، مالكولم وجان شارل كورديه : فن الرسم الحديث : ت : عدنان محمود محمد ، جريدة الأسبوع الأدبي ، ع 998 ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 18 / 3 / 2006.
45. Stowers, George and C. Goldman: Graffiti Art; An Essay concerning the recognition of same from of Graffiti as Art. In:
46. www.huntermuseum.org/FrameForCollections.aspx
47. www.alkhaleej.ae/articles/show-article.cfm?val=105269
48. www.en.wikipedia.org/wiki/Art_Language
49. www.en.wikipedia.org/wiki/Art_Language
50. www.en.wikipedia.org/wiki/Richard_Estes

- .51 www.graffiti.org/fag/stowers.htm
- .52 www.qendil.org/woman3/showthread.php?mode=hybrid&t=550-65k
- .53 www.artchive.com
- .54 www.artgallery.com
- .55 www.artcyclopedia.com

المعالجات الدرامية في مسرحة المناهج التعليمية (عالم الفيتامينات) نموذجاً Drame processors in the spread of educational curricula (vitamins world) model

ا.م. د. ميادة مجيد أمين الباجلان

A.P.D. Mayada Amen Al-Bajlan

وزارة التربية- تربية نينوى

Institute of Fine Arts

Mayadameme68@gmail.com

009647704596764

الكلمات المفتاحية : الدراما , المسرحية التعليمية, مسرحة المناهج .

الملخص :

يعد الدراما التعليمية لمسرح الأطفال من أهم وسائل التربية والتعليم والترفيه, كونها وسيلة جذب مباشرة يتفاعل معها المتلقي (الطفل) في إيصال المعلومة للمحتوى المنهاج الدراسي وتوعيته في كيفية تحويل المادة التعليمية الى متن درامي بطريقة غير تقليدية عبر اللعب الدرامي, لذا يعنى هذا البحث بدراسة (المعالجات الدرامية في مسرحة المناهج التعليمية) ويقع في أربعة فصول: يتضمن الفصل الأول الاطار المنهجي للبحث, مشكلة البحث المتمركزة على الاستفهام الآتي: ما المعالجات الدرامية في مسرحة المناهج التعليمية ؟ وتكمن أهمية البحث في المعالجات الدرامية في مسرحة المناهج التعليمية في مسرح الأطفال, ويهدف الى اثراء الثقافة المعرفية لدى المتلقي (الطفل), والبحث يفيد المهتمين والمختصين في مجال نشر ثقافة فن مسرح الطفل, والعاملين في المؤسسات التعليمية التربوية, أما حدود البحث فقد اقتصر على المسرحية (عالم الفيتامينات) للكاتب (حسين علي هارف) واختتم البحث بتحديد المصطلحات, في حين تناول الفصل الثاني (الاطار النظري) بمبحثين, عنى الأول: (الدراما التعليمية وجماليات التلقي), فيما عنى الثاني: (المعالجات الدرامية في مسرحة المناهج), وأثرها الذي يسهم في عملية التشويق في الإحساس والانتباه والإدراك للدراما التعليمية, وأختتم البحث بالمشورات التي أسفر عنها الاطار النظري.

وخصص الفصل الثالث لإجراءات البحث, حيث حددت بالطريقة القصدية في اختيار العينة التي تم تحليلها على وفق المنهج الوصفي التحليلي, واحتوى الفصل

الرابع على النتائج التي توصلت اليها الباحثة وأختتم بمجموعة من التوصيات والمقترحات, وقائمة المصادر والمراجع, والملاحق, فضلا عن ترجمة الملخص باللغة الانكليزية

Keywords: drama, spring curriculum, educational theater.

Abstract:

The summary is the educational drama of the theater of the world's most important education and entertainment, being a direct attraction that interacts with the receiver (child) in the delivery of information and the awareness of the curriculum content.

It contains four chapters: Chapter one includes the methodological framework for research, the research problem centered on the question: What are the dramatic treatments in a curriculum theater? The importance of research in dramatic therapies lies in the curriculum theatre of the children's theatre. The aim is to enrich the cognitive culture of the recipient (the child). Research benefits interested and specialists in spreading the culture of the art of children's theatre, and the personnel of educational institutions.

The search was limited to the play (the vitaminary world) for the writer (Hussein Ali Harf) and concluded the search for the identification of the terms, while taking the second chapter (theoretical framework), the first: (Educational drama and the collection of receiving), the second: (Dramatic processors in the spread of curricula), their impact on the thrill of the thrill in the sense of vulnerability and attention and perception of educational drama, and concluded the search for theoretical resorts.

The third chapter of the research projects, which was identified in the stomach method in the selection of the sample analyzed on the analytical transparent approach, and the fourth chapter contained the findings found by the researcher and concluded with a range of recommendations as well as the list of sources, references, and the complaint, as well as translating summary in English.

الفصل الأول / الاطار المنهجي

أولاً. مشكلة البحث :

الدراما التعليمية من أهم وسائل التنقيف والتربية، والتعليم، فهي وسيلة اتصالية معرفية تجسد الأبعاد الاجتماعية والثقافية والبيئية للواقع، عبر التواصل المباشر والمتلقي (الطفل) تعمل بشكل متكامل لتنمية الجوانب النفسية وبناء المهارات المعرفية وإثراء الخبرات لدى الطفل بأسلوب فني جمالي، وتميل الى عدم الرتابة، ويعمل على شد انتباه الطفل والإبقاء على تركيزه لفترة أطول، في إيصال محتوى المنهاج الدراسي وتوعيته في كيفية تحويل المادة التعليمية الى متن درامي بطريقة غير تقليدية عبر اللعب الدرامي باستغلال عنصر الدهشة وتوفير مساحات جمالية تحاكي أو تغازل أفق التوقع تتماهى والمستوى العقلي والنفسي للطفل لذا يمكن أجماله في مشكلة البحث المتمركزة على الاستفهام الآتي: ما المعالجات الدرامية في مسرحة المناهج التعليمية ؟

ثانياً. أهمية البحث والحاجة إليه :

تسعى الأمم الى تنشئة الطفل تنشئة صحيحة سليمة في تكوين شخصيته التي تسهم في بناء مجتمعه وانتماؤه ونظراته الايجابية نحو الحياة، ويعد المسرح التعليمي أحد أهم الوسائل الفاعلة في تشكيل ثقافة الطفل في بث المعلومات القيمة والصحيحة والتي تساهم في التربية، والتعليم، وتنمية الأطفال عقلياً، والنشء الصحيح بصفاتها وسيلة تعليمية تعمل على كيفية تحويل المادة التعليمية الى متن درامي، صراع، حبكة، والتي يتم ايصالها عن طريق اللعب الدرامي تقدم من خلال مسارح المختلفة، الدمى والعرائس، والقمازيه، والمارونيت، وخيال الظل، والمسرح السيكلوجي العلاجي(السايكودراما)... وغيرها من المسارح التعليمية في نشر ثقافة المسرح

التربوي من خلال ما يراه المتلقي (الطفل) من وسائل جذب وإثارة، فيتفاعل معها بطريقة جمالية جاذبة تحقق التشويق، والمتعة الجمالية والفكرية، وتفيد هذه الدراسة التربويين، والعاملين، والدارسين، والباحثين في حقول التربية والتعليم ومسرح الطفل التربوي .

ثالثاً. هدف البحث :

يهدف البحث الحالي الى المعالجات الدرامية في مسرحية المناهج التعليمية .

رابعاً. حدود البحث :

أ. الحدود الزمانية : 2020

ب. الحدود المكانية: العراق- بغداد

ج. الحدود الموضوعية: مسرحية (عالم الفيتامينات) .

خامساً. تحديد المصطلحات:

الدراما : يعني (الفعل، وتطلق على كل الأعمال المكتوبة للمسرح مهما كان نوعها) (الياس: 1984, ص 194) .

(المعالجة الدرامية) هي: (البناء، والتوسيع، وتطوير الفعل الدرامي للقصة التابعة والخاضعة للحبكة الرئيسية) .

(المسرح التعليمي) : تعرفه (وارد) (المسرح الموجه للأطفال وملتمزم بتقديم أفكار جديدة وإخراج شيق، جمهوره من الصغار وتعريفهم بألوان مختلفة من الفن)(وارد: 1986, ص 12) .

وعرفه غالي (المسرح التعليمي) (المسرحية التي تحدث تأثيراً تعليمياً وتربوياً في المتلقي وخاصة شريحة الأطفال والطلبة من الفتيان والفتيات في مدارسهم، وهي تعتمد على عدة عناصر أدبية(الحكمة، الشخصيات، الحوار) بجانب الى تقنيات العناصر الأخرى للسمعية والبصرية للبناء المسرحي)(غالي: 2014, ص 11) .

التعريف الاجرائي : (المسرح التعليمي) : (نشاط درامي تعليمي يهدف الى التأثير المباشر للمتلقى(الطفل) وإثراء ثقافته المعرفية والتربوية والتعليمية بطريقة جاذبة مشوقة ومثيرة في رؤية فنية متكاملة خالية من الرتابة والتعقيد) .

(مسرحة المناهج): هي (استخدام المسرح المدرسي في عرض المناهج التعليمية وتيسير سهولة فهمها بطريقة جذابة وممتعة) (غالي: ص 2014, ص 10) .

التعريف الاجرائي لمسرحة المناهج:

(نشاط درامي تفاعلي تشاركي, ووسيلة للثقافة والمتعة يقوم بأدائه مجموعة من الطلاب داخل غرفة الصف بأشراف معلم المادة التعليمية تعود الفائدة على شخصية الطالب وعلى فهم المنهاج المدرسي) .

الإطار النظري: المبحث الأول: الدراما التعليمية وجماليات التلقي

الفن شكل من أشكال الوعي الاجتماعي والاجتماعي لذا نجد الشعوب والأمم المتحضرة تسعى مجاهدة الى أعلاء قيمة فنونها بكل أنواعها, وأشكالها, ويعد فن المسرح أحد وسائل التعبير الفني والجمالي له اسس ودلالات تعبيرية متنامية في الشكل والمضمون وفق منظومة بث الرسالة لبنية الحدث الدرامي والألعاب المسرحية وفق المعطيات الفكرية والجمالية بفعل المحاكاة التي يبثها الخطاب المسرحي التعليمي له مدلولاته الفكرية والحسية في إستجابة الحواس لما تراه أو تسمعه, ل(المدرّك الذهني) و(الإدراك الفكري) ما تستقبله الحواس للعملية العقلية المعرفية في تكاملية الخطاب الفني الجمالي وفق ديناميكية متفاعلة تحمل كل المعاني الانسانية الباعثة على العواطف النفسية للروح والذات في اقامة التواصلية الفاعلة وعلاقة تفاعلية مباشرة مع المتلقي .

يحمل الخطاب المسرحي رسائل ومضامين تنطوي في ذاتها دوافع انسانية قصدية ترتكز على قيم حسية وإدراكية، تحمل أفكارا ورؤية شمولية تتعلق بالحقائق والمعلومات وايصال النافع منه من أجل التأثير في الآخر المستقبل لذلك الخطاب, ومن أجل ترسيخ متقدم لثقافة تنطوي على كل ما هو نافع ومفيد في الحياة ولإثراء الثقافة المعرفية لدى المتلقي(الطفل) للتفكير الصحيح الابداعي بلغة ابداعية الكامن في التعبير الفني الباعثة على الإثارة والجذب التشويق, ووظيفة الفنان(التربوي) أن يعبر ما يراه ناجحا ونافعا مدافعا عن فكرته فيما يطرحه في ادامة الذائقة في التعامل مع المعطى الفكري والجمالي ليخلق صفة التفاعل والتواصل, وتربية الحس والوجدان ورؤى يبني المتلقي(الطفل) تذوقه على أسس جمالية صحيحة .

يرتكز الابداع الحقيقي في البحث عن أفكار ورؤى مبتكرة جديدة وفق أسس ومعايير ودلالات ومعالجات تتكفل بإيصال وتواصل للرسالة المعرفية, ووفق

النظريات المعرفية والخبرات المهارية للمنجز المعرفي الثقافي, اذ يكتسب الفنان من خلال التعلم والمهارة في استعمال أدواته المعرفية والقدرات الابداعية والثقافية, الفكرية, والجمالية, والقدرات الأدائية, والاطلاع الواسع والاثراء العلمي بما تميزه عن الآخرين للخطاب الثقافي من خلال الخبرة والتجربة, فالحمل الجيد يجسده الفنان باستخدام هذه الأسس والمعايير في اظهار الفكرة التي يسعى لتحقيقها وفق زمكانية العمل وآلية طرحها, وتتوقف العملية الاتصالية ما بين (المرسل) المادة الفكرية المقدمة, وما بين المرسل اليه (المتلقي) على اصال الأفكار المعرفية للمتلقي الطفل لفهم هذه الرسالة ليقوم بدوره قراءة وفهم مضامين الخطاب المعرفي الثقافي الفني, وعنصرا مشاركا وفعالا, ويتم ذلك عن طريق : (نوبلر: 1987, ص 17)

- استعداد المتلقي (الطفل) لتحسس وإدراك المادة المقدمة له .
 - التجربة والمعرفة التي تساعد على خلق حالة من المتعة الفكرية والجمالية .
 - يستند موقف المتلقي (الطفل) لتعلم الفكرة على الفهم والادراك .
- يسعى مؤلفي أدب الأطفال الى تجسيد الأهداف التربوية بأسلوب شيق جمالي, فتتولد رؤى جديدة يكتمل فيها الوعي منسجما مع المواضيع المطروحة للخطاب المسرحي الجمالي تحقق التلاقح المباشر ذات معامل أكثر ايجابية وتفاعلية في نقل الخبرات والمعارف بطريقة ابداعية فكرية وجمالية, وبلغة تتسم بالبساطة والسلاسة والجمال, ومن أهم هذه المرتكزات هي: (الكعبي: 2009, ص 33)
- التشويق : وهي من العناصر الهامة في تشخيص الأبعاد الجمالية وإبهار الطفل والامتناع في أدب مسرح الطفل .
 - التفاعل : عن طريق مخاطبة وتنشيط حواس الطفل, ولتحقيق الأثر الجمالي والمعرفي لاستبيان المفاهيم والرؤى عبر عناصره الشكلية للمحتوى والمضمون .
 - الخيال : قدرة العمل المسرحي على التحليق بمخيلة المتلقي (الطفل) نحو آفاق بعيدة يحفز مهاراته ومواهبه نحو الابتكار
 - الإيهام : قدرة العمل المسرحي على خلق الإيهام بين اللعب المسرحي واللعب الطفولي بتحفيز الحواس والمهارات للاستمتاع والمؤانسة .
 - المرح : توظيف المواقف الضاحكة للحكايات الطريفة وذلك لإدخال الفرح والبهجة والسرور في قلب المتلقي الطفل فضلا عن الموسيقى والأغاني .
 - الإثارة : تجسيد عنصر الإثارة في سير الأحداث متناسبة مع تلقائية الطفل وذائقته الفنية, .

• **التنوع :** تشكل الشخصيات المسرحية الانسانية, والشخصيات المؤنسة حيوانية, نباتية, جمادية, فانتازية.. وغيرها من الشخصيات المحببة الى الطفل من أهم عناصر مرتكزات التشكيل الدلالي والمعرفي للقصة أو الحكاية معتمدة على دلالات معرفية مستمدة من واقع الطفل ومحيطه, تدفع بالسيرورة, والمعادل الموضوعي على أداء أدوارها وتعزيز مواقفها .

يعد المسرح أقوى عوامل استثارة المتلقي(الطفل), يجعل من الأطفال الصغار يقومون بتجسيد الأدوار والمشاهد في مدارسهم يسهم بشكل رئيسي في تكوين محصلة ثقافية لدى الطفل منذ الصغر باعتباره مصدر الهام له, لما يتسم من بساطة التعبير بلغة سهلة وقريبة الى اليه تلبي حاجاته النفسية, والاجتماعية, والثقافية, والأخلاقية تجذب انتباهه, ويسهم في تنشيط الخيال والتصور, ويطلق العنان لخيالاتهم وطاقاتهم الابداعية والجمالية بصيغة المرح والتسلية .(الطائي, 2020, ص 167) .

تعد التربية من ضروريات الحياة الإنسانية يساعد الإنسان على البقاء, والتكيف, والانسجام بما يتناسب وثقافة المجتمع, ومتطلباتها لمواجهة الحياة تماشياً مع متطلبات العصر, فالتربية عملية يكتسبها الصغار من الكبار, والأطفال بحاجة العناية والتربية لتحقيق النمو المتكامل للفرد قادرين على التعايش في مجتمعهم, وأن الأهداف التربوية والتعليمية تمثل ثقافة الأمة وقضاياها, لذا من الواجب أن يكون الهدف التربوي:(احمد: 1984, ص 55)

- 1- عاما لكل شرائح المجتمع ومستوياتهم الثقافية والاجتماعية .
- 2- يشمل جميع نواحي الحياة الاجتماعية, والثقافية, والاقتصادية, والسياسية .
- 3- التوافق والانسجام, والتوازن بين الجوانب الحياة المختلفة .
- 4- أن يكون واقعياً, ومرناً يتوافق ويتغير وفقاً لتغيرات الظروف والأحوال .
- 5-صالحاً, متطوراً ومستمرّاً ومسائراً لثقافة المجتمع الذي يدفع للأمام نحو التطور والازدهار .

أن تنمية القيم وغرسها وتعزيزها في المجتمع تقع على عاتق المؤسسة التعليمية والمحافظة على التراث الثقافي من خلال التنشئة الاجتماعية التربوية, والتدريس المتمثل بالتعليم وتنوير الأفكار من خلال التعليم وتنقيته من الشوائب, واستعمال النصح والارشاد, والموعظة المدعومة بالإقناع عن طريق المسرح المدرسي والذي

بدوره يتفاعل المتلقي (الطفل) مع الآخرين (الطلاب) في نقل الأنماط الاجتماعية السلوكية للعملية التربوية .

ترى الباحثة ان المسرح هو الحياة، وتغيير مجتمع، فهو الأداة الحيوية الفاعلة في تهذيب وتطوير ووسيلة لمحاربة كل الاشياء السلبية الغير صحيحة، وابرار القيم الايجابية النبيلة، تترك أثرا في النفس ويحاكي ما يخيف المتلقي (الطفل) من مرض، خوف، قلق.. وغيرها، ليحيا حياة لائقة في المجتمع، هو وسيلة سحرية لها الدور في تنمية الوجدان يحاكي خياله ويرفع حساسيته، بهدف تطوير مهاراته وتنمية قدراته، بروح القيم، والحياة الكريمة، اذ يحمل الفنان على عاتقه مسؤولية الارتقاء بمجتمعه، اذ لابد البحث عن بدائل وفضاءات جديدة للنص الدرامي المكتوب والعرض السينوغراف بروح المرح والتسلية وللخروج من الأطر التقليدية والارتقاء في المستوى المطلوب .

المبحث الثاني: المعالجات الدرامية في مسرحية المناهج

يشكل المسرح مرتكزاً معرفياً ثقافياً، وجمالياً كونه وسيلة من وسائل التواصل الإنساني، ينقل الخبرات الإنسانية والقيم الثقافية والمعارف والاتجاهات، للارتقاء بمستويات المتلقي الفكرية، والتربوية، والخيالية، والجمالية فضلاً عن جوانب التسلية والمتعة، بأسلوب شيق ممتع يحمل المتلقي (الطفل) إلى فضاءات غاية في الأهمية لتسهيل إيصال المعنى له، ولا يقتصر مفهوم مسرح الطفل على الوظائف التربوية والجمالية، بل يتعداها إلى أنه فن له خصوصيته ولغته الخاصة ذات دلالات ثقافية في بث رسائل بلغة تواصلية الصورة والصوت، والتي تسهم في افهام المتلقي(الطفل) .

يسهم مسرح الطفل التعليمي بوصفه شكلاً درامياً، يهدف إلى تنمية وبناء شخصية الطفل تربوياً، واجتماعياً، وثقافياً، وجمالياً، بتصدير القيم والخبرات واغناء فكره بالمرتكزات الفكرية والجمالية، يحقق من اشباع رغبات المتلقي في التقليد والمحاكاة والتعبير، فينقله من شكله النظري الى شكل عملي ملموس، ويساعد على اكتساب المعارف والمهارات بشكل يتناسب بمختلف فئاتهم العمرية، وحياتهم العصرية، ولمسرح التعليمي للأطفال أهداف منها :

- **الهدف التربوي :** ضمن اطار التربية والتعليم لإيصال المعنى والدوافع والتوجه السليم في السلوكيات الايجابية، وتجسيد القدرات في اطار مسرحي مشوق .
- **الهدف الاخلاقي :** يسعى الى بث العديد من القيم الأخلاقية، ومفهوم الخطأ والصواب، والعدل والصدق، والحق والباطل... وغيرها من القيم النبيلة، والتأكيد على القيم الدينية، والوطنية، وتنمية حب الوطن والانتماء والتعرف بحقوق الفرد وواجباته .

- **الهدف العلمي :** تقديم وتوضيح المواد العلمية الدراسية في عروض مسرحية جاذب ومؤثرة, ميسرة الفه, والاعتماد على التفكير والعاطفة والاندماج لتزيد من قوة التركيز والتذكر .
 - **الهدف الاجتماعي :** تنمية روح الجماعة, وتعويد المتلقي الطفل على كيفية الاندماج في الجماعة, والاهتمام بقضايا المجتمع, وروح التعاون والمشاركة الفعلية, وعلاج بعض مظاهر السلوك (الخوف, الخجل, الارتباك, القلق, الانطواء) .. وغيرها التي تعطل التوافق الاجتماعي, وادراك الأطفال معنى الحياة والتكيف معها, واكتشاف القادة واعداهم لتحمل المسؤولية .
 - **الهدف النفسي:** جعل الطلاب من خلال مشاهدتهم المسرح المدرسي في اظهار عواطفهم وأحاسيسهم لكي يعبروا عما في داخلهم من كبت واطلاق السرور والثقة بالنفس, وتحقيق اشباع رغباته المكبوتة .
 - **الهدف الفني :** تنمية الذوق الفني والجمالي والتدريب على ممارسة الاستماع والمشاركة في تحقيق المتعة الحقيقية .
- المدرسة لها الدور الكبير في عملية التكوين والتنشئة الاجتماعية, لذا يوظف مسرحية المناهج من قبل التربويين في استخدام المسرح بشكل فعال في توضيح المواد الدراسية بشكل يتلاءم مع مدركات الأطفال للمواضيع المنهجية بهدف التعليم ووسيلة لأفهام الطفل التلميذ مواد الدرس المعتمدة على التمثيل, فهي وسيلة لإيصال المعرفة والعلم واثارة حواس المتلقي لحاستي (البصر, والسمع) للصور والصوت المسرحي المعبر للحركة, والايماة, والتكوين, والتشكيل, والايقاع, فضلا عن المؤثرات والموسيقى والاناشيد القادرة على مخاطبة حواسه وادراكه, وروح اللعب المنظم مسرحيا للمناهج التعليمية .
- أهم الخطوات الصحيحة لإعداد مسرحية للأطفال (الطلاب)**
- الخطوة الأولى:** صياغة الهدف(الفكرة) من المناهج الدراسية المقررة من قبل المعلم أو المشرف, واستثمار الطلاب الذين يمتلكون الحس الكتابي .
- الخطوة الثانية:** اختيار الطلاب المتميزين وميولهم في المشاركة الفاعلة للعمل المسرحي .
- الخطوة الثالثة:** التأكيد والتشجيع على حماس الطلاب ومناقشة أفكارهم واقتراحاتهم .
- الخطوة الرابعة:** اعطاء مشرع العمل المسرحي التعليمي أهمية بالغة .
- الخطوة الخامسة:** التحضيرات اللازمة للعمل المسرحي في اختيار تحديد الديكور, والإضاءة, والازياء, والاكسسوار, واختيار المؤثرات والأناشيد بالتعاون بين المعلم وطلابه .

الخطوة السادسة: أن تتوفر عناصر المتعة والتشويق للكوميديا الهادفة، والتراجيديا البسيطة في تأجيح أساسهم، وعواطفهم .

الخطوة السابعة: أن يتصف حوار المسرحية التعليمية بمميزات: (غالي: 2014، ص 23)

- أ- بسيط، وسهل ، وغير معقد .
 - ب- قصر الجمل مع مراعاة توزيع الحوار بين طلاب المسرحية .
 - ت- أن يكون حوارا فاعلا في تداخل الشخصيات يؤدي الى استمرار الحركة المسرحية في نمو الأحداث وتنامي الصراع .
 - ث- أن يكون الحوار بناء تؤدي كل جملة الى تطور سير الأحداث الى الأمام .
- يوظف الكاتب في نصوصه المسرحية بكل أشكاله وأساليبه برؤية ابداعية جمالية بكل مقوماته ومعطياته وإمكانياته الأدبية، والتربوية، والأخلاقية تسود ثقافة مجتمعية في تعليم الصغار بحصيلة معرفية تستقر الى أذهانهم، يترك أثرا مهما في زيادة وعي الطلاب، وان استمتاعهم بالتمثيل المسرحي يقودهم الى استكمال ثقافتهم، واتساع آفاق حياتهم يتيح لهم الفرصة لتلقي المعرفة بسلس ليعم الخير، والعطاء، والجمال بقيم متطورة هدفها خدمة التعلم والثقافة لرشد جيل جديد يخدم الحاضر والمستقبل .

تؤدي المؤسسة التعليمية(المدرسة) دورا هاما في التنشئة والتعليم تقوم على أساس التفاعلية والتشاركية بين (المعلم)و(الطلاب) ولكي تؤدي المدرسة دورها عليها بالتزام القضايا الآتية :

- 1- الاهتمام بتوفير القضايا المتنوعة والمواقف العملية لممارسة وتنمية القيم التربوية والتعليمية للأطفال .
- 2- الاهتمام باتجاهات الأطفال ومشاعرهم وتفكيرهم، وميولهم، واحترام آرائهم وتعديل سلوكهم في تنمية القيم السلوكية .
- 3- الاهتمام بالأنشطة المدرسية المتنوعة، وتدريب الأطفال على قدراتهم، وتنظيم السلوك الناجح، والمهارة العالية والقوة الصالحة .
- 4- الاهتمام بالجوانب الفنية والجمالية لمختلف جوانب الحياة، وإحساسه مساعدته على السؤال .
- 5- الاهتمام بالمكتبة المدرسية وتشجيع الطلاب(الأطفال) على القراءة في اختيار مواضيع ومحتوى تناسب أعمارهم وأفكارهم .

6- الاهتمام بالجوانب النفسية، البيئية والاجتماعية المدرسي القائم على المحبة، والألفة، والثقة، والتعاون، والتشجيع ... وغيرها .

تلعب المدرسة دوراً هاماً ورائعاً والتأثير في تنمية قدرات الطفل ودمجهم في ثقافة مجتمعهم، و(المعلم) خير قدوة يقتدي به الطفل(الطالب) نتظافر في سبيل تقديم القيم التربوية الخالصة، والأسس السليمة في اكتساب الكثير من القيم الإيجابية ومحاربة القيم السلبية من الانحراف النفسي، والانحلال الأخلاقي، والجسدي، والاجتماعي، تعتمد على نشر المبادئ الجيدة والمواقف الحياتية بصورة مبسطة ومناسبة، محبة تفتح أفعال القلوب والعقول فيكتسب الطفل الثقة بنفسه، والسعادة، والطمأنينة، وبذلك تتحقق أهداف التربية والتعليم الصحيح، وتنمية التفكير العلمي الإيجابي الصحيح وتكمن في: (كرم الدين، 2003، ص 25) .

1- تهيئة ومساعدة الطفل المتلقي(الطالب) في اكتساب العلوم والمعارف كافة والمبادئ الصحيحة المرتبطة ببيئته .

2- تنمية ميول الطفل العلمية واشباع حاجاته ورغباته واحترام سؤاله وحب استطلاع.

3- تربية وتنمية حواس الطفل المتعلم، وتدريبه على مختلف العلوم والمعارف المختلفة.

4- تدريب الطفل المتعلم على استخدام أنماط التفكير في استخدام العمليات العلمية المختلفة ومساعدته في البحث للتساؤلات، والبحث، والتفسير، والاكتشاف، والاستنتاج، والابتكار... وغيرها .

5- تنمية ذكاء وعقل الطفل، والخيال العلمي، وبناء شخصيته، واكتساب الاتجاهات العلمية التي تجعله قادراً على العلم والتفكير، والتخيل .

6- اكتساب الطفل مجموعة القيم السلوكيات الصحيحة القادرة على مساعدة وحماية نفسه من البيئة وحولها .

أن الأطفال هم جزء من التكوين الانساني للمجتمع وثقافته واعداد الطفل اعدادا كاملا في بناء مجتمع سليم، ومواطن صالح مواكبا للحضارة، فهم رجال المستقبل وأمانه، لذا يجب غرس القيم التربوية والتعليمية في نفوس أطفالنا من خلال العروض المسرحية التي تتجسد هذه القيم في سلوكهم، تضيء خبرات ومعاني جديدة، وتنمية

الجوانب الجمالية للحياة من أجل التعايش السلمي والعيش الرغيد والتعليم الصحيح والتربية .

ترى الباحثة بما أن المسرح هي وسيلة للثقافة والمتعة, يؤدي دورا مهما في عملية التعلم, وركنا أساسيا في تكوين شخصية الطفل, يتأثر بها الأطفال, فتكون جزءا في شخصيته في اشباع دافع الطفل, وحبه للاستطلاع, والكشف والمعرفة, فهي وسيلة تعليمية في إيصال المعلومات التربوية, فأن توظيف الدراما التعليمية في المدارس هي أداة تدريسية هامة, ووسيلة في إيضاح المواد الدراسية بطريقة مسرحية ممتعة للحركة, والحوار, والتشويق, والمعلومات من صميم المادة العلمية التي يتم التصدي لمعالجتها, وتساعد الطالب في بناء المهارات, وقدراتهم المعرفية, وتلعب دورا فاعلا في تنمية(الذهنية) ومخاطبة وتحريك مشاعره الى جانب وجدانه الانساني, فضلا عن المتعة والاثارة .

المؤشرات

- المسرح هو الحياة والأداة الفاعلة في تهذيب وتطوير ووسيلة لمحاربة كل الاشياء السلبية في المجتمع .
- يسعى مؤلفي أدب الأطفال الى تجسيد الأهداف التربوية بأسلوب شيق ولغة تتسم بالبساطة والسلاسة والجمال .
- يعد المسرح أقوى عوامل الاستثارة والالهام, يسهم بشكل رئيسي في تكوين محصلة ثقافية لدى الطفل منذ الصغر .
- يركز مسرح الطفل على استعمال نقل الخبرات المعرفية والادراكية في بث رسائل ودلالات ثقافية واجتماعية,
- يحمل الخطاب المسرحي رسائل ومضامين تتطوي على الدوافع الانسانية التي تركز على القيم الحسية والإدراكية .
- تتوقف عملية الخطاب الاتصالية للأفكار المعرفية ما بين (المرسل) المادة الفكرية المقدمة, وما بين المرسل اليه(المتلقي) الطفل .
- المدرسة لها دور كبير في التنشئة, لذا يوظف مسرح المناهج بشكل يتلاءم مع مدركات الأطفال للمواضيع المنهجية .

الفصل الثالث : إجراءات البحث

أولاً : مجتمع البحث : تعرض الباحثة في هذا الفصل الاجراءات التي تتبعتها لتحقيق هدف البحث اعتمدت في بنائها على المسرح التعليمي التربوي لمسرحية المناهج .

ثانياً : عينة البحث : لغرض تحقيق أهداف البحث اختارت الباحثة العينة بشكل قصدي للعرض المسرحي المقدم للأطفال لتمثل مجتمع البحث في مسرحية(عالم الفيتامينات) للكاتب (حسين علي هارف) المقدمة على مسارح بغداد 2020 .

ثالثاً : أداة البحث : اتخذت الباحثة المؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري كأداة للبحث .

منهج البحث : اعتمدت الباحثة على المنهج الوصفي التحليلي لغرض التحليل وصولاً لتحقيق أهداف البحث، والكشف عن حقائق العلمية والموضوعية التي تبنى على أساسها مرتكزات المسرح التعليمي للأطفال .

رابعاً: تحليل العينة :

مسرحية: عالم الفيتامينات

تأليف واخراج: حسين علي هارف

سنة العرض : بغداد 2020

ملخص الحكاية : عن المسرحية وأفكارها

مسرحية(عالم الفيتامينات)(مسرحية المناهج التعليمية) حكاية تعليمية تربوية ارشادية ترفيهية عبر حكاية بسيطة لها الدور الكبير في نفوس وتربية الأطفال, في اطار فني مسرحي مشوق وممتع, يزوج بين (الغناء , والرقص , والكوميديا) والمضامين التربوية للمادة العلمية .

عدت المسرحية بالصراع الدائم بين الثنائيات المتناقضة (الفيتامينات والجراثيم) حيث (تستهدف مجموعة من الأمراض)(الجراثيم) بقيادة السيد(وباء) لتدهم عيادة الطبيب(شافي مفيد نافع) ومساعدته السيد(طبوط) اذ يعمل الطبيب(شافي) مجاهدا للقضاء على هذه الأمراض المعدية والخطيرة, فتحدث مواجهة بين هذه المجموعة(الأمراض) وبين(طبوط) مساعد الطبيب والذي يكشف لهم سر

الفيتامينات التي يصفها الطبيب للناس للقضاء عليهم, فيتم أخذ (طبطوب) كرهينة لهم لحين تسليم عدوهم الجديد(الفيتامينات) فيقرر الطبيب(شافي مفيد نافع) باستدعاء صديقه(سيد الحليب) الذي يلعب دورا في التصدي لهذه الأمراض من خلال استعانتة بفريق (الفيتامينات) .. وتستمر بنتامي الأحداث وصراعا حيث تدور نزلات الملاكة بين أعضاء فريق (الفيتامينات) وأعضاء فريق (الأمراض), فيتمكن من الفوز كل من:

- فيتامين (C) على مرض (الاسقربوط) والقضاء عليه .

- فيتامين (D) على مرض (الكساح) والقضاء عليه .

- فيتامين (B) على مرض (فقر الدم) والقضاء عليه .

وهكذا لبقية الفيتامينات الأخرى ويبدأ فريق (الأمراض) بالتهالك والانسحاب فيما بدأ فريق (الفيتامينات) بالفرح والسعادة, والرقص, وهم ينشدون فرحين محاولين اشراك الأطفال الصغار (الطلاب) في المشاركة التفاعلية معهم .

تدعو المسرحية الى المحبة والتعاون, وانتصار الخير على الباطل, واهتمام الطفل بواجباته, والاعتناء بنظافته وبممتلكاته, والتعرف والاهتمام على كل ما هو مفيد ونافع, تدور أحداثها بين مجموعة من الشخصيات النباتية المؤنسة، طيبون محبوبون ويتعاونون على الخير والاصلاح من خلال هذه الحكاية التعليمية في توظيف الاداء المسرحي لبيان أهمية (الفيتامينات) ومكونات الغذاء الصحي للإنسان بأسلوب تعليمي في اكتساب المعلومات المنهجية تركز في أذهان المتلقين(التلاميذ) بشكل سلس سريع, ودائم .

عمد الكاتب(حسين علي هارف) أن تكون المسرحية من فصل واحد باعتبارها عمل تعليمي تربوي موجه لفئة الأطفال (مرحلة الابتدائية) والعمل المسرحي عبارة عن منظر جميل لمجموعة من أنواع الشخصيات النباتية (الفاكهة) المحببة للأطفال ليسهل تلقي المعلومة من قبل الأطفال ببسر مع إضفاء طابع الجمال على الصورة وتقريبها لأذهان الأطفال المتلقين تجعل منه منشوقا لتلقي المعلومة وهو يتابع سير الاحداث يحقق له المتعة والمتابعة, والمشاركة الفعلية . (انظر الى الصور في الملحقات)

استمد الكاتب مادته من المادة العلمية لمناهج الكتب المدرسية على مستوى معيار الفكر, فضلا عن خبراته التراكمية والمعرفية بأسلوب مبسط وواضح للشخصيات المحببة والقريبة تتفق مع واقع وفئة الأطفال , ووعيمهم الفكري, في ايصال المشاعر

والاثارة المطلوبة تحمل أهدافا تربويا وتعليميا برؤية معاصرة لمستويات اللغة, والحبكة, والصراع, والشخصيات, اذ تمكن الكاتب والمخرج من رسم خطوط الصراع الدرامي التي تنسم بالحركة المستمرة والجاذبة التي بدورها تحفز الأطفال الى التفكير في اتخاذ المواقف الايجابية(الخير, البطل, القوة).. وغيرها ضد المواقف السلبية الغير متوافقة للشخصيات الشريرة(المرض, العدوى, الفايروس)... وغيرها,

قدمت المسرحية بمستوى وبلغة عربية فصحي قريبة من لغة الأطفال بطابع فانتازيا فقد أحتوى النص على البساطة والوضوح في أحداثه, تحمل قيما أخلاقيا, وتربويا, وجماليا في تحقيق أهدافها الفكرية مما جعل النص أكثر جمالا وتشويقا, اذ امتاز العمل بمجموعة من المواقف التي كشفت عن حالات سيئة ومقيدة كالغش والخداع, وامتزج الخير والشر والحق والباطل وتنتهي بانتصار الانسان الايجابي لصالح الخير والفضيلة, وفضائل الأخلاق والمواقف الطيبة والروح الإيجابية في التعاون والاحترام ..مما تولد نشاط الحركة الفكرية والجمالية في حب العمل والتفاني وتأدية الواجب ومكامن الأخلاق والتفاني وروح التعاون وتقبل الآخر من خلال تفاعل الشخصيات الدراماتيكية وتجاوزها وتداخلها بشكل مباشر مع المتلقين (الأطفال) في السؤال والجواب يجعل من المتلقي المشاركة الفعلية التواصلية ينشد الى متابعة الأحداث بشغف, وهذه العملية بحد ذاتها هي تعليمية تثقيفية فضلا عن المتعة والترفيه.

تري الباحثة تأكيد المسرحية على دور العلم في تمرير المادة العلمية بانسيابية من خلال تقديم المشاهد المختلفة, وحل المشكلات والتصدي لها بقالب كوميدي فانتازيا بأسلوب يعتمد التشويق وإشاعة المرح من روح المواقف الدرامية الأقرب الى قلب المتلقي(الطفل), بهدف تعزيز حالة الفرح وزرع السعادة والبسمة أذ قدم المؤلف قيمة أساسية أراد بها مخاطبة عقول الأطفال في تعزيز روح العلم مفادها أننا بالعلم والمعرفة نستطيع أن نتغلب ننتصر ونحارب الأفكار والأخلاق السيئة, وأن العلم هو أساس بناء مجتمع وحضارة الأمة .

النتائج

- جاءت فكرة العمل المسرحي (عالم الفيتامينات) معبرة للصيغة الدرامية التي أراد بها المؤلف في إيصال الشكل والمضمون لفكرة المعبرة المتنامي للأحداث .
- عبرت فكرة العمل عن القيمة الجمالية والفكرية الكامنة في جماليات النص المعبر الحاملة لدلالات القيم التربوية والتعليمية, فضلا عن اثارة ذهن المتلقي(الطفل) .

- حملت الشخصيات الدرامية المتنوعة دلالات جمالية وفكرية في الاداء المعبر واللعب الدرامي المتنامي في نقل المعلومات والأحداث .
- أكدت المسرحية على دور العلم في حل المشكلات والتصدي لها من روح المواقف الدرامية الأقرب الى قلب المتلقي(الطفل) .
- أضفت بيئة المنظر المسرحي التعليمي للجانب البصري الحركي بجانب العناصر السمعية أداة عامل تشويق وجذب وإبهار في العملية التفاعلية والتشاركية .
- نقلت معطيات عمل علم الفيتامينات بنسق علاماتي وبأجواء فنتازيا الحدث من الكينونة الواقعية إلى مديات خيالية ساعدت على اندماج وشد انتباه المتلقي(الطفل) وتوسيع مدركاتهم الحسية والجمالية .
- اسهمت اللغة العربية الفصحى دورا كبيرا في تعلم الأطفال مفردات زادت من قاموسه المعرفي والدلالي .
- أضفت العمل بطابع كوميدي هادف في ادخال حالة الفرح والسرور والمتعة الى الأطفال, وكسر الملل والرتابة والتعقيد, ساعدت على اندماج الطفل بلهفة على سير الأحداث الدرامية .

التوصيات

- تعزيز دور العلم في عروض مسرح الطفل للإسهام في ديمومة العرض المسرحي التعليمي في توفير مساح وقاعات مخصصة في المدارس التعليمية .

المقترحات

- دور مسرحية المناهج في ترسيخ القيم التعليمية والتربوية والجمالية للطلاب الابتدائية

المصادر

- 1- أحمد, ضياء,(1984), سيكولوجية الطفل, دار الفضل للنشر والتوزيع, عمان .
- 2- الطائي, محمد اسماعيل, انور محمد(2020) توظيف الموروث الشعبي في نصوص مسرح الأطفال, مجلة فنون البصرة, العدد: 19, البصرة .

- 3- الكعبي، فاضل:(2009) , مسرح الاطفال دراسة في الابعاد الدلالية والتقنية لمسرح الاطفال، ط1، دار الثقافة والاعلام، حكومة الشارقة، الامارات العربية المتحدة .
- 4- الياس، ماري، (1984)، المعجم المسرحي، لبنان .
- 5- كرم الدين، ليلي، (2003)، استراتيجيات وبرامج تنمية التفكير العلمي عند الأطفال، جامعة المنصور، مركز رعاية وتنمية الطفولة، القاهرة .
- 6- غالي، مالك نعمة، وآخرون، (2014) المسرح المدرسي، المديرية العامة للمناهج، ط 2، العراق .
- 7- نوبلر، ناثن، (1986)، مدخل الى تذوق الفن والتجربة الجمالية، تر: فخري خليل، دار المأمون للتجربة والنشر، بغداد .
- 8- وارد، وينفريد، (1986) مسرح الأطفال، تر: محمد شاهين، المطبعة العصرية، بغداد .

الملحقات



فاعلية المسرح المدرسي في تنمية مهارات المحادثة الشفوية باللغة
الإنكليزية لطلاب معهد الفنون الجميلة

**The effectiveness of school theater in developing oral
conversation skills in the language English for
students of the Institute of Fine Art**

أ.م.د محمد صبيح محمود / التربية الاساسية/ الجامعة المستنصرية

Prof.Dr.Muhammad Sabih Mahmoud

Basic Education/Al-Mustansiriya University

م. وضاح طالب دعج* / تربية ديالى

M. Waddah Talib Daaj / Diyala Education

Muhammm.edbs@uomustansiriyah.edu.iq

Waddah80talib@gmail.com

الكلمات الافتتاحية: المسرح المدرسي – المحادثة الشفوية

ملخص البحث:

وتتلخص مشكلة البحث بالسؤال التالي:

((ما فاعلية المسرح المدرسي في تنمية مهارات المحادثة الشفوية باللغة الانكليزية
لطلاب معهد الفنون الجميلة؟))

وهدف البحث الى :

- 1- تنمية مهارات المحادثة الشفوية باللغة الإنكليزية لدى طلاب معهد الفنون الجميلة للبنين.
- 2- معرفة فاعلية المسرح المدرسي (النشاط التمثيلي) في تنمية مهارات المحادثة الشفوية باللغة الانكليزية لطلاب معهد الفنون الجميلة.

ولتحقيق هدفنا البحث تم صياغة الفرضية الصفرية الآتية:

(لا يوجد فرق ذو دلالة معنوية عند مستوى دلالة (0,05) بين متوسط درجات عينة المجموعة التجريبية في مهارات المحادثة باللغة الانكليزية في الاختبار المهارى القبلي ومتوسط درجاتهم في الاختبار المهارى البعدي)

ولتطبيق البحث الحالي اتبع الباحثان المنهج التجريبي وتحديدًا (التصميم التجريبي ذو العينة الواحدة ذات الاختبار القبلي والبعدي) إذ بلغت عينة البحث (20) طالباً من طلاب قسم المسرح في معهد الفنون الجميلة للبنين في ديالى ، إذ خضع افراد العينة الاصلية الى تجربة استمرت مدة التجربة (8) أسابيع ، قام الباحثان ببناء أداة لبحثهما متكونة من (25) فقرة، لها اربع مستويات التقويم هي (جيد - متوسط - مقبول- ضعيف) استخرج لها الباحثان صدق الأداة باستخدام الصدق الظاهري وذلك بعرضها على مجموعة من الخبراء في تخصص اللغة الإنكليزية والمسرح، كما تم استخراج ثبات التحليل، (بمساعدة اثنان من الملاحظين بالإضافة الى احد الباحثين) وحصلت نسبة اتفاق بلغت (88%) تقريباً الموضوعية ، أما لوسائل الإحصائية فقد تم استخدام عدة وسائل لمعالجة بيانات البحث منها (t-test) ومعامل ارتباط بيرسون.

واسفرت نتائج البحث، عن فاعلية المسرح المدرسي في تنمية مهارات المحادثة باللغة الإنكليزية، وخرج الباحث بمجموعة من الاستنتاجات منها: فاعلية المسرح المدرسي في تنمية مهارات المحادثة الشفوية باللغة الإنكليزية ،وصاغ الباحثان عدد من التوصيات والمقترحات.

key words: school theater - oral conversation

Research Summary:

The research problem is summarized in the following question:

((What is the effectiveness of school theater in developing oral conversation skills in English for students of the Institute of Fine Arts))?

The aim of the research is:

1. Developing oral conversation skills in English among students of the Institute of Fine Arts for Boys.
2. Knowing the effectiveness of school theater (acting activity) in developing oral conversation skills in English for students of the Institute of Fine Arts.

To achieve the objectives of the research, the following null hypothesis was formulated: (There is no significant difference at the level of significance (0.05) between the average scores of the experimental group sample in English speaking skills in the pre-skill test and their average scores in the post-skill test)

To apply the current research, the researchers followed the experimental approach, specifically (experimental design with one sample with pre- and post-test) as the research sample reached (20) students from the theater department at the Institute of Fine Arts for Boys in Diyala, as the members of the original sample underwent an experiment that lasted for the duration of the experiment (8) weeks, the researchers built a tool for their research consisting of (25) items, having four levels of evaluation are (good - medium - acceptable - weak) The researchers extracted the sincerity of the tool using virtual honesty and that Presented to a group of experts in the field of English language and theater, the stability of the analysis was also extracted, (with the help of two observers in addition to one of the researchers) and an agreement rate of (88%) was obtained approximately objectivity, as for the means of statistics, several means were used to process research data, including (t-test) and Pearson's correlation coefficient.

The results of the research resulted in the effectiveness of school theater in developing conversational skills in English, and the researcher came out with a set of conclusions, including: The effectiveness of school theater in developing oral conversation skills in English, and the researchers formulated a number of recommendations and proposals.

الفصل الاول (التعريف بالبحث)

اولاً- مشكلة البحث

يسعى الكثير من الباحثين والمهتمين في العملية التعليمية مؤخراً لاستثمار كل الامكانيات والوسائل التي من شأنها أن تجذب المتعلم نحو تعلم أفضل في ظل التطور التكنولوجي الهائل بل ومحاولة تحقيق المتعة اثناء اكتساب المعلومات كي تزداد نسبة الاحتفاظ بها ، "فالعملية التعليمية لا تتم إلا بتطافر مجموعة من العناصر التي تؤدي بمجملها إلى تحقيق الاهداف ، فالعلاقة بين كل من الاهداف التعليمية والأساليب المختارة للتعليم والتعلم علاقة جوهرية ، يتم من خلالها تحديد اي الطرائق او الاستراتيجيات انسب وافضل في الوصول الى تحقيق الاهداف ، إذ يعد النشاط المسرحي المدرسي جزءاً من منهج المدرسة الحديثة، فهو يساعد على تكوين عادات ومهارات وقيم وأساليب لازمة لمواصلة التعليم وللمشاركة في التنمية الشاملة، ومن هنا تتجلى أهمية المسرح المدرسي وفاعليته في رفع مستوى تحصيل المتعلمين.

فهو واحد من بين الوسائل التي تسهم في احداث تغير مرغوب في سلوك المتعلم هذا من ناحية ، والمتعة والبهجة التي يخلقها اذا ما استخدم بشكل سليم من ناحية اخرى، كونه يسهم في تنمية مهارات المتعلمين ليصبحوا أكثر إيجابية وتفاعلاً وفهماً، لذا تم استثمار ما يقدمه المسرح المدرسي من مجالات قد تساعد في تطوير مهارات المحادثة كون المسرح يعتمد على الحوار والحركة بالدرجة الاساس، وبما أن طلاب معهد الفنون الجميلة يعانون ضعفا واضحا في المحادثة باللغة الانكليزية برز في تدني مستوى تحصيلهم في تلك المادة بشكل عام، ولكون معهد الفنون الجميلة معنيا في احدى واجباته بتطوير قدرات الطلاب في مجالات المسرح والتمثيل من خلال قسم الفنون المسرحية فقد حاول الباحثان تحقيق ذلك أيضا من خلال استثمار عروض في المسرح المدرسي لتطوير قدرات المحادثة الشفوية في اللغة الانكليزية من خلال

اعمال مسرحية عالمية رصينة ، مثل اعمال شكسبير . لذا نجد ان مشكلة البحث تطرح السؤال الاتي:

(ما فاعلية المسرح المدرسي في تنمية مهارات المحادثة الشفوية باللغة الانكليزية لطلاب معهد الفنون الجميلة؟)

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه :

تبرز اهمية البحث الحالي في الاتي:

- أ- يسهم البحث الحالي في زيادة اشراك المتعلم بالدرس، اذ سيكون الطالب هو الفاعل الاكبر في عملية تقديم المعلومة، بينما يكون المدرس (موجها وميسرا لعملية التعلم)
- ب- يسهم البحث الحالي في زيادة قدرة الطلاب على التلفظ الصحيح في اللغة الانكليزية
- ت- يقدم البحث الحالي المادة الدراسية بطريقة أكثر تقبل لما يوفره المسرح من متعة وبهجة.
- ث- يسهم البحث الحالي في تطوير مهارات التمثيل المسرحي لدى طلاب معهد الفنون الجميلة.
- ج- يساعد البحث الحالي في زيادة قدرات المتعلمين على التواصل بشكل أكثر فاعلية.

ثالثاً: هدف البحث:

1. تنمية مهارات المحادثة الشفوية باللغة الإنكليزية لدى طلاب معهد الفنون الجميلة للبنين.
2. معرفة مدى فاعلية المسرح المدرسي في تنمية مهارات المحادثة الشفوية باللغة الانكليزية لطلاب معهد الفنون الجميلة.

رابعاً: فرضية البحث:

ولتحقيق هدف البحث تم صياغة الفرضية الصفرية الاتية:

لا يوجد فرق ذو دلالة معنوية عند مستوى دلالة (05,0) بين متوسط درجات عينة المجموعة التجريبية في مهارات المحادثة باللغة الانكليزية في الاختبار المهارى القبلي ومتوسط درجاتهم في الاختبار المهارى البعدي

خامساً: حدود البحث:

اقتصرت حدود البحث على:

1. الحد الزمني: العام الدراسي 2022-2023
2. الحد المكاني: معهد الفنون الجميلة للبنين في ديالى
3. الحد الموضوعي: دراسة فاعلية المسرح المدرسي في تنمية مهارات المحادثة الشفوية باللغة الانكليزية لطلاب معهد الفنون الجميلة .

سادساً: تعريف المصطلحات**1. الفاعلية:**

عرفه الباحثان إجرائيا: هو الناتج المتبقي من استخدام المسرح المدرسي في تنمية مهارات المحادثة الشفوية في مادة اللغة الانكليزية لدى طلاب معهد الفنون الجميلة وقياسه وفق اداة البحث.

2. المسرح المدرسي:

عرفه اللوح بأنه: "مسرح تربوي تعليمي يتم في البيئة المدرسية سواء كان مادة دراسية تخضع لعملية التدريس وهذا يتم بالفصل الدراسي، او كان نشاط يتحرر من طابع الدرس النظامي ويشمل كل الانشطة التي تحددها المدرسة ومجاله المؤسسة التربوية أيا كان شكلها". (اللوحي، 2005، ص45)

عرفها الباحثان إجرائيا: بأنه اسلوب يتخذه المدرس لتقديم مادة دراسية يكون دوره منظم ومرشدا وموجه بينما يكون الطالب هو مشاركا في تقديم المعلومات من خلال تأدية ادوار تمثيلية تعرض داخل المؤسسة التعليمية

3. المهارة:

عرفها كاظم بأنها: " قدرة الفرد على أداء عمل معين بسرعة واثقان وكفاءة". (كاظم، 2012، ص13)

4. المحادثة شفوية:

عرفها نجوى وايمان بأنها: هي القدرة على الاتصال بالكلمات بين الطالب وزميلاتها مصحوبة بالسلوك اللغوي. (الخصاونة وايمان، 2012، ص184)

عرفها الباحثان اجرائيا بأنها: "قدرة الطالب على اللفظ الصحيح للكلمات الموجودة في الحوار المسرحي المقدم باللغة الانكليزية مصاحبا للفعل المسرحي المطلوب ويمنح تقديرا وفق اداة البحث.

الفصل الثاني (الإطار النظري ودراسات سابقة)

المبحث الاول: الاداء الشفوي

اولا: مفهوم التحدث

يمثل التحدث واحدا من اهم المهارات اللغوية التي يكتسبها الانسان بعد عملية الاستماع للغة ومحركاتها من خلال الوسط الاجتماعي الذي يعيش فيه، " وهذه المهارة هي المظهر الحقيقي لخلق تواصل جيد بين الفرد والجماعة اللغوية التي ينتمي إليها ، كما انها إحدى العناصر المهمة في عملية اكتساب السلوك الاجتماعي لا من خلال قدرة الفرد على نقل المعلومات والافكار والخبرات إلى الآخرين فحسب ، بل من خلال تكوين المفاهيم كمعاني للوحدات اللغوية المختلفة التي يتعلمها عن طريق اتصاله بالآخرين ، ومحركاته لأنماط الاداء اللغوي الشفوي.(عبد الباري، 2011، ص89)

ثانياً: أهمية المحادثة الشفوية

أن تعليم اللغة يتوخى بالدرجة الأولى جعل الطالب قادراً على التعبير السليم حديثاً وكتابةً، فاللغة منظومة متكاملة للتفاهم والتداول والتواصل بين البشر ، ويشمل هذا الجانب الوظائف الاجتماعية للغة ، باعتبارها أكبر وسيلة للتفاهم بين البشر على مر العصور ، فهي جانب مهم في حياة الإنسان لا يمكن الاستغناء عنه في كافة مجالات الحياة الاجتماعية سواء للفرد او للمجتمع، وهي بهذا تقوم بتأدية سلسلة متداخلة ومتكاملة من الوظائف الاجتماعية المهمة وتشبع بذلك حاجات الفرد والمجتمع على السواء بطبيعة الحال على دراسة اللغات ومحاولة الكشف عن المؤثرات العامة لتطور اللغة ونموها في المجتمعات الإنسانية.(عبد الباري، 2011، ص99)

وتعد عملية التحدث أي تعبير المتعلم عن ذاته وعن رغباته والتواصل معهم غاية رئيسية من درس اللغة بصفة عامة، فالتعبير هو الغاية وجميع الفروع اللغوية الأخرى وسائل معينة لهذه الغاية، فالقراءة تزود القارئ بالمادة اللغوية، وألوان المعرفة والثقافة، وكل هذه اداة للتعبير، والمحفوظات والنصوص كذلك منبع للثروة الادبية، وذلك يساعد المتكلم على إجادة الأداء، وجمال التعبير، والقواعد وسيلة لصون اللسان والقلم عن الخطأ في التعبير (إبراهيم، 1996، ص145)

وتتجلى اهمية المحادثة والشفوية فيما يحققه من فوائد في الحياة عامة ومنها:

أ. يستمد التعبير الشفوي أهميته من كونه كلام يسبق الكتابة في الوجود، فنحن تكلمنا قبل أن نكتب، ومن ثم يُعد التعبير الشفهي مقدمة للتعبير الكتابي وخادماً له.

ب. التعبير الشفهي مهم؛ لأننا نتكلم أكثر مما نقرأ أو نكتب ...

ت. يميل الكثيرون إلى استقبال اللغة استماع أكثر من القراءة، فإنهم يفضلون ارسالها كلاماً أكثر من كتابة.

ث. التعبير الشفهي يصلح للمتعلمين بمستوياتهم المختلفة، كما انه يعد عنصر أساسي للتعلم، فعن طريقة يكتسب المتعلم المعلومات.

ج. التعبير الشفهي يسهم بشكل كبير في تحريك الذهن، وترجمة الافكار، والتدريب على ممارسة اللغة واستخدام الألفاظ والنطق بها.(فضل الله،

2003، ص50-51)

ثالثاً: الفرق بين الكلام والمحادثة الشفوية:

يشير الكثير من الباحثين والمتخصصين في ميدان اللغات إلى وجود فرق كبير بين الكلام والتحدث، فهم يرون أن الكلام عمل وفعل، واللغة حدود هذا العمل، والكلام سلوك، واللغة معايير هذا السلوك، ... والكلام يحس بالسمع نطقاً والبصر كتابة، واللغة تفهم بالتأمل بالكلام، والكلام قد يكون فردياً لكن اللغة لا تكون إلا اجتماعية. (يوسف، 1990، ص54)

والكلام في النحو هو ما تتركب من كلمتين أو أكثر وله معنى مفيد مستقل، وعليه فإن الكلام قد يكون حديقاً شفويّاً أو كتابياً، ومن ثم فإنه اعم واشمل من التحدث الذي يقتصر على الجانب الصوتي للغة دون الكتابة، اما التعبير الشفوي فكلمة التعبير تدل

على الكلام ... الذي يجمع بين المنطوق والمكتوب، غير أن إضافة كلمة الشفوي يجعله مقتصرأ على جانب المشافهة فقط دون الكتابة؛ لهذا نجد ان التعبير الشفوي يتضمن على نفس الخطوات والمراحل التي يمر بها فن التحدث وهي:

- التفكير قبل البدء في الحديث، وذلك بتحديد الأفكار الرئيسية التي يرغب المتحدث في النطق بها ونقلها للآخرين.
- التوسع في استخدام مزيداً من المفردات اللغوية التي تعين على إفهام المستمع للمعنى الذي يريده المتحدث.
- التوسع في استخدام المزيد من المفردات اللغوية.
- النطق بالكلمات بلهجة صحيحة، وبمزيد من الثقة ودون خوف او قلق.(عبد الباري،2011، ص106)

رابعاً: العلاقة بين الاستماع والتحدث :

أن من الواضح وجود ترابط وعلاقة بين الاستماع والمحادثة الشفوية ، اذا أن كلا من المستمع والمتحدث يمران بالمراحل العقلية نفسها التي يمر بها الآخر لكن بطريقة عكسية، حيث أن المستمع يقوم باستقبال الكلمات مفردة او مركبة ثم يقوم العصب السمعي بنقل هذه الجمل إلى مركز اللغة في الفص الأيسر؛ ليحدد دلالة هذه الجمل ويفهم معناها ، وهذه العملية هي ما يقوم بها المتحدث ، بيد أنه يبدأ بتحديد التصورات العامة التي يريد نقلها إلى المستمع ، ثم يختار لها القالب اللغوي الذي يحقق له هذه الغاية ، ثم ينتقي الاصوات الحاملة لهذه الكلمات ، ثم تأتي عملية النطق كعملية نهائية ، ... فلا يمكن للمتكلم أن يكتسب اللغة إلا من خلال استماعه لهذه اللغة في البداية ، فالاستماع الجيد يسهم في اثراء الحصيلة اللغوية للمتكلم ، وهذه المفردات تمكن المستمع من بناء الجمل والعبارات للغة المسموعة بشكل سليم.(فكري 2009،ص18)

خامساً: العلاقة بين التحدث والقراءة:

أن للمحادثة الشفوية علاقة قوية بالقراءة، اذ أن من المنطقي ان يكون المتحدث الجيد قارئ جيد، كما أن للقراءة دوراً كبيراً في نمو اللغة الشفوية المتعلم، علاوة على أن التحدث بطلاقة يزيد من استعداد المتعلم للقراءة.

سادساً: العلاقة بين التحدث والكتابة:

تبرز العلاقة بين التحدث والكتابة في أن كلا منهما مهارة من مهارات الإنتاج اللغوي، غير أن الأول فن عماده الكلمة المنطوقة والثاني عماده الكلمة المكتوبة، وإن قدرة المتعلم على المحادثة الشفوية تسهم بشكل واضح في تطوير القدرة على الكتابة من ناحية الاملاء والمعنى، وهذا ضعف يلاحظ في طلاب معهد الفنون الجميلة في اللغة الانكليزية.

سابعاً: أهداف المحادثة الشفوية:

1. تقوية لغة المتعلم وتتميتها وتمكينه من التعبير السليم عن حاجاته وخواطر نفسه شفويًا وكتابيًا.
2. تنمية لغة الحديث والحوار بين الأطفال وتذليل صعوبات النطق وتقويم الأخطاء الشائعة.
3. تنمية التفكير وتنشيطه وتنظيمه والعمل على تغذية خيال المتعلم بعناصر النمو والابتكار

(الخصاونة وإيمان، 2012، ص185)

المبحث الثاني: (المسرح المدرسي)

لاشك ان المسرح المدرسي والتعليمي له " دورا هاما في تحويل المادة التعليمية من مادة جافة الى سهلة واكثر مقبولة لدى المتعلمين كونه يسهم في مساعدة المتعلم لاستيعاب بيسر ومتعه احيانا، ... " ويحول النشاط التمثيلي حجرة الدرس الى ميدان علمي وثقافي وترفيهى محبب إلى النفوس تنقل عن طريقة المادة العلمية في صورة شائعة وجذابة مما ييسر عملية الاستيعاب والفهم . (على، ماجدة، 1998، ص10)

لذا فالمسرح المدرسي يعد من أفضل طرائق التدريس، حيث انه يعتمد على النشاط التمثيلي الذي يقوم به المتعلم من خلال تقمصه دورا معيناً في موقف من اجل تحقيق هدف تعليمي محدد"، وتكمن اهمية المسرح التعليمي في تدريب المتعلم على التعبير الحر الصادق عن أنفسهم وتطوير ما لديه من معان خلال ارتجاله لأدواره المعبرة عن رغباته وأفكاره أو مشاعره الشخصية، وكذلك تنمية الثروة اللغوية للمتعلم وتدريبه على فن الاستماع وادبه". (موسى، 1992، ص7) (ملص، 1986، ص13)

ولهذه الاهمية للمسرح فإن من أهم أهداف المسرح التعليمي تنمية مهارات التواصل الشفوي من خلال تنمية قدرات الطلبة على التعبير من خلال الكلال والحركة

والإشارة، والإيماءات، ونقل الأفكار، والجرأة الأدبية وحسن الاستماع مما يمكن النشاط التمثيلي أن يحقق جوانب كبيرة من الأهمية من بينها إيجاد التفاهم والحب والثقة بين المعلم والمتعلم ، وإذا ما تحققت هذه الجوانب فإنها تسهم إسهاما كبيرا في التحصيل الدراسي للمتعلمين ، فيقبلون على المواد يتعلمون منها برغبة وشغف ، وإذا كان النشاط التمثيلي للطفل يستخدم لتنمية قدرات الطفل ومهاراته وتفاعله مع الآخرين ، وتكيفه مع البيئة ، فإن استخدامه كوسيلة في المجال التعليمي يؤدي إلى نتائج ايجابية بالغة الأهمية يلمسها كل من يمارس هذا النشاط مشرفا أو معلما لأنه أداة ناجحة لاكتشاف مضامين المناهج المدرسية والتعرف عليها بطريقة أكثر فعالية.(ملص، 1986، ص189-190)

عناصر المسرح المدرسي:

يعتمد المسرح المدرسي على عدة عناصر تتمثل في لآتي:

- 1-المعلم: الذي يتطلب منه القيام بمهمة مزدوجة فهو يقوم بدوره كمعلم لمادة دراسية معينة وفي الوقت نفسه يقوم بدور المخرج أثناء قيامه بإدارة الخبرات المسرحية، فالمعلم هنا يصبح في التدريس المسرحي مخططا ومرشدا وموجها ومخرجا.
 - 2-الطالب: يصبح مشاركا ايجابيا ومتفاعلا أي محور العملية التعليمية.
 - 3-المادة العلمية: وتعتبر المادة الخام التي يقوم بتحويلها إلى عمل مسرح على هيئة مواقف وانشطة حوارية يقوم المتعلم بتمثيلها لتحقيق اهداف تعليمية بالأصل.
- بيئة التدريس: وهي المناخ الذي يقضي فيه التلاميذ معظم الوقت وتمثل بيئة المسرح التمثيلي في داخل المدرسة سواء في الصف او قاعات معدة للتمثيل، حيث يسهم المتعلم في إعداد المؤثرات وتجهيزها، ويعتبر النشاط اللغوي وسيلة الاتصال الاساسية في التدريس المسرحي فهو يسهم في تنمية المهارات اللغوية وزيادة المعجم اللغوي عند المتعلم مما يثري حصيلته اللغوية. (موسى، اخرون ،1992، ص32)

عناصر المسرح المدرسي:

ويشمل برنامج المسرح المدرسي عناصر أساسية منها:

1. الحركة: وهي الفعل الخلاق الإبداعي مثل حركات الرقص، وتؤدي الحركة إلى تنمية العقل والحواس، ويمكن تصنيفها إلى عدة تصنيفات بحيث يخضع كل تصنيف للموضوع الذي تنتمي إليه الحركة في المسرح.

2. التعبير: يرتبط التعبير بالإلقاء، ومن ثمة تأتي علاقته بالنطق والصوت، حين يعود بنا هذا العنصر إلى جهاز الإصالة الذي رأينا أنه هو جهاز التنفس إلا أنه يرتبط بالصوت للتلفظ بالحوار، وإلقاء كلماته، ومقتضيات التلفظ ومقاماته من حركات جسدية مما يجعله مرتبطاً بالتعبير الجسدي، وهو وسيلة اتصال بين الذات والآخرين كما يساعد على التقارب والتواصل والمحبة.

3. التشخيص: يقصد به الأداء الفردي أو الثنائي أو الجماعي مما يجعله أقرب إلى المونولوج/ المناجاة أو الديالوج / الحوار. ويقوم التشخيص على عنصرين أساسيين هما: تصوير شخصية الدور والامتلاء بها والعيش فيها التعبير عما يقدم ووسيلة الإلقاء بين الكلمة والإيماء والحركة.

4. الحوار: عنصر أساسي في الكتابة الدرامية، ويرتبط ارتباطاً كبيراً بالنص الدرامي، وهو من عناصر البرنامج المسرحي الخاص بالمدرسة القائم على لعب الأدوار والارتجال مما يجعله مكملاً للتشخيص وفن التمثيل. (اكويندي، 1994، ص180)

دراسات سابقة

دراسة (يونس، عبد العظيم 2000 م)

الموسومة (استخدام مدخل مسرحية المناهج في تحقيق أهداف وحدة تدريسية في النحو لتلاميذ الصف الأول الإعدادي). ولقد تم اختيار عينة عشوائية من تلاميذ الصف الأول الإعدادي وتم تقسيمها إلى مجموعتين والتي كان عددها (69) تلميذاً وتلميذة. واستخدم الباحث المنهجين الوصفي والتجريبي، واستخدم اختبار (t-test). وكان من بين نتائج الدراسة: تفوق مدخل مسرحية المناهج على الطريقة المعتادة في الدراسة الحالية لأن مدخل المسرحية يزيد الانتباه البصري والدافعية لدى التلاميذ. وكانت من أهم توصيات الدراسة ما يلي: ضرورة التنسيق بين وزارة التربية والتعليم ووزارة الثقافة والإعلام، بهدف مسرحية المناهج، والاستفادة من وسائل الإعلام تربوياً وتعليمياً إلى أقصى درجة ممكنة.

دراسة (جانب الله 2001)

الموسومة (أثر استخدام النشاط التمثيلي في تنمية بعض مهارات التعبير الشفوي لدى تلاميذ الصف الأول الإعدادي بسلطنة عمان) هدفت إلى دراسة أثر استخدام النشاط التمثيلي في تنمية بعض مهارات التعبير الشفوي لدى تلاميذ الصف

الأول الإعدادي بسلطنة عمان. وكانت عينة الدراسة من (50) تلميذاً للمجموعتين التجريبية والضابطة. واستخدم الباحث المنهج التجريبي. وكان من نتائج الدراسة وجود اثر فعالا للنشاط التمثيلي في تنمية مهارات التعبير الشفوي لدى تلاميذ الصف الأول الإعدادي وأن له أثره الايجابي الواضح في ارتفاع مستواهم في مهارات التعبير الشفوي. وأوصت الدراسة بضرورة مسرحة بعض دروس اللغة العربية والقصص المقررة على التلاميذ، وتوزيع أدوارها المناسبة عليها لتمثيلها والإفادة منها.

دراسة (دحروج 2006 م)

الموسومة (أثر استخدام المسرح في تعليم مهارات متضمنة في منهاج اللغة العربية على تحصيل تلاميذ الصف الأول الأساسي). وهدفت هذه الدراسة إلى الكشف عن أثر استخدام المسرح في تعليم مهارات متضمنة في منهاج اللغة العربية على تحصيل تلاميذ الصف الأول الأساسي بخان يونس. وتكونت عينة الدراسة من (80) تلميذاً وتلميذة في الصف الأول الأساسي بمدينة خزاعة مكونة من شعبتين ضابطة وتجريبية كل مجموعة تتكون من (40) تلميذاً وتلميذة. استخدمت الباحثة المنهج التجريبي: والأساليب الإحصائية الآتية: اختبار "ت" والمتوسط الحسابي والانحراف المعياري ومربع ايتا. وكان من بين نتائج الدراسة ما يلي: تفوق المجموعة التجريبية على المجموعة الضابطة في أربع مهارات من مهارات اللغة العربية وهي: (مهارة التمييز السمعي، ومهارة التمييز البصري ومهارة التحليل ومهارة التركيب). وأوصت الدراسة بضرورة الاهتمام بمسرح الدمى في تدريس جميع المواد فيحصر النشاط الحر والأنشطة المنهجية، وبضرورة توفير مسرح للدمى مختلفة الأشكال والألوان لكي تكون ميسرة لاستخدام المعلم.

دراسة (الخصاونة، ايمان 2009)

الموسومة (فاعلية الدراما المسرحية في تنمية مهارات المحادثة الشفوية لدى طالبات المرحلة الابتدائية). وهدفت الدراسة الى التحقق من فاعلية الدراما المسرحية في تنمية مهارات المحادثة الشفوية لدى طالبات المرحلة الابتدائية. وقد تم تصميم برنامج تدريبي يستند على الصحة اللغوية والتمييز السمعي والوضوح والتركيب والتحليل الممسرح. كذلك فقد تم استخدام المنهج شبه التجريبي، حيث تم تطبيق اختبار قبلي وآخر بعدي على مجموعتين متكافئتين من طالبات المرحلة الابتدائية بواقع (31) طالبة في المجموعة التجريبية (31) طالبة في المجموعة الضابطة. وقد أشارت النتائج إلى وجود فروق ذات دلالة إحصائية بالمحاور الثلاثة الأساسية، وهي محور الصحة

المغوية، التمييز السمعي، والوضوح والتركيب والتحليل بين الاختبار القبلي والاختبار البعدي لصالح البعدي يعزى للبرنامج التدريبي المبني على الدراما المسرحية، وكانت نتائج هذه الدراسة أثر في توجيه القائمين على العلمية التربوية للاستفادة من الدراما بوصفها استراتيجية حديثة تستخدم لإكساب مهارات اللغة العربية .

الموازنة بين الدراسات لسابقة

وبالمقارنة مع الدراسات السابقة تتميز الدراسة الحالية بالآتي:

1. **الاهداف** هدفت دراسة (عبد العظيم، 2000) بهدف معرفة أثر استخدام مدخل مسرحية المناهج في تحقيق أهداف تدريس النحو. بينما كان هدف دراسة (جانب الله 2001) دراسة أثر استخدام النشاط التمثيلي في تنمية بعض مهارات التعبير الشفوي لدى تلاميذ الصف الأول الإعدادي بسلطنة عمان ، اما دراسة (دحروج 2006 م) فقد هدفت إلى الكشف عن أثر استخدام المسرح في تعليم مهارات متضمنة في منهاج اللغة العربية على تحصيل تلاميذ الصف الأول الأساسي بخان يونس وكان هدف دراسة (الخصاونة ،ايمان 2009) التحقق من فاعلية الدراما المسرحية في تنمية مهارات المحادثة الشفوية لدى طالبات المرحلة الابتدائية بينما كان هدفا الدراسة الحالية أ. تنمية مهارات المحادثة الشفوية باللغة الإنكليزية لدى طلاب معهد الفنون الجميلة للبنين. ب. معرفة مدى فاعلية المسرح المدرسي (النشاط التمثيلي) في تنمية مهارات المحادثة الشفوية باللغة الانكليزية لطلاب معهد الفنون الجميلة .
2. **مجتمع الدراسة:** كان المرحلة الاعدادية مجتمع لدراسة كل من (عبد العظيم 2000) و (جانب الله 2001) بينما كان مجتمع دراسة (دحروج 2006) مرحلة التعليم الاساسي، ومجتمع دراسة (الخصاونة وايمان 2009) كان المرحلة الابتدائية، اما الدراسة الحالية فقد كان مجتمعها طلاب معهد الفنون الجميلة.
3. **حجم العينة:** دراسة (عبد العظيم ،2000) كانت عينتها (69) طالب وطالبة، ودراسة (جانب الله، 2001) فقط كانت (50) تلميذ وتلميذة، وكانت عينة دراسة (دحروج 2006) (80) تلميذ وتلميذة اما دراسة (الخصاونة وايمان 2009) فقد كان حجم عينتها (62) طالبة بينما كان حجم العينة الحالية (20) طالب.
4. **الجنس:** شملت دراسة كل من (عبد العظيم 2000) و(جانب الله 2001) و(دحروج 2006) على الذكور والاناث، بينما اقتصرت دراسة (الخصاونة وايمان 2009) على الاناث، اما الدراسة الحالية فقد اقتصرت على الذكور.

5. **منهج الدراسة:** استخدم الباحث في دراسة (عبد العظيم 2000) المنهجين الوصفي والتجريبي، بينما استخدم الباحثون في الدراسات الأخرى والدراسة الحالية المنهج التجريبي.

6. **اداة البحث:** كانت اداة البحث في دراسة كل من (عبد العظيم 2000) ودراسة (جاء الله 2001) ودراسة (دحروج 2006) (الخصاونة وإيمان)، الاختبار التحصيلي بينما اما الدراسة الحالية فاستخدمت الاختبار المهاري وفق اداة البحث

الفصل الثالث (اجراءات البحث)

اولاً: لتصميم التجريبي: استخدم الباحث المنهج التجريبي من اجل تحقيق هدفي البحث وتحديد التصميم التجريبي ذا الاختبار القبلي والبعدى.

ثانياً: مجتمع البحث وعينته: طلاب معهد الفنون الجميلة للبنين في ديالى البالغ عددهم (150) طالب وتم اختيار عينة البحث ومن قسم المسرح المرحلة الثانية البالغ عددهم (24) طالب، تم استبعاد (4) طلاب منهم بسبب الغياب المتكرر، ومن ثم تم اختيار عينة استطلاعية بطريقة عشوائية من طلاب الاقسام (الموسيقى، الرسم، الخط، التصميم) وكان عددها (30) طالب، استفاد الباحث من العينة الاستطلاعية لمعرفة الوقت الذي تحتاجه كل مهارة ولإيجاد ثبات الأداة

جدول (1)

يمثل مجتمع البحث المكون من طلاب معهد الفنون الجميلة للبنين

المرحلة الثانية قسم المسرح للعام الدراسي 2014-2015

مجتمع البحث	العينة الاستطلاعية	العينة التجريبية	المستبعدون وسبب الاستبعاد	العينة التجريبية النهائية
150	30	24	4 الغياب المتكرر	20

ثالثاً: خطط الدروس: تم إعداد خطط تدريسية من اجل تدريس مهارات المحادثة الشفوية، ضمن مادة اللغة الانكليزية اشتملت ثمان خطط تم تقسيم المهارات عليها وفق اجراءات المسرح المدرسي وتم عرضها على الخبراء لاستخراج الصديق الظاهري، وقد درس افراد عينة البحث مدرس اللغة الانكليزية في معهد الفنون الجميلة للبنين بعد

توضيح اهداف البحث من قبل الباحث، وتم اعداد خطط البحث باللغة العربية مدعمة بألفاظ الانكليزية مراعاة لقدرات الطلاب.

رابعاً: اداة البحث: نظراً إلى عدم وجود أدوات جاهزة أو مقياس جاهزة لقياس مهارات المحادثة الشفوية باللغة الانكليزية، لذا قام الباحث ببناء اداة لقياس هذه المهارات كما في ملحق (1) اذ تكونت من (25) فقرة ومقياس من اربعة مستويات (جيد-متوسط-مقبول-ضعيف) وعطي للأداء الجيد (أربع درجات) والمتوسط (ثلاث درجات) والضعيف (درجة واحدة) وبهذا تكون أعلى درجة يحصل عليها الطالب (مئة درجة) وأقل درجة (خمس وعشرون درجة)

أ- صدق الاداة: تم استخراجها بالصدق الظاهري من خلال عرضه على مجموعة من الخبراء في العلوم التربوية والنفسية وطرائق التدريس واللغة الانكليزية ، وتم استخراج نسبة اتفاق الخبراء باستخدام معادلة (كوبر) وبلغت (86%) وتعد هذه نسبة جيدة.

ب- ثبات الاداة: تم بطريقة الاختبار واعادة الاختبار على العينة الاستطلاعية المكونة (30) طالب من قسم الموسيقى المرحلة الثانية وذلك يوم الاحد 2022/9/25 واعيد تطبيقه بعد (7) على العينة ذاتها في يوم الاحد 2022/10/2 وهي مدة مناسبة اذ ينصح (الشايب، 2009) بأن لا تقل الفترة الزمنية بين التطبيق الاول والتطبيق الثاني عن اسبوع. (الشايب، 2009، ص261)

ثبات التحليل: لتجنب الذاتية قام ثلاث من الملاحظين بتقييم الاداء (*) الباحث والملاحظ الاول وبين الباحث والملاحظ الثاني وبين الملاحظ الاول والملاحظ الثاني، بعد ان قام الباحث بتدريب الملاحظين على كيفية استخدام الاداة اثناء اداء الطلبة للمهارات المطلوبة. وبعد معالجة النتائج بواسطة معامل ارتباط بيرسون وبلغت نسبة الارتباط بين الباحث والملاحظ الاول (85،0) وبين الباحث والملاحظ الثاني (84،0) وبين الملاحظ الاول والثاني (88،0) كما في جدول (2) وهي قيم ثبات عالية، ويعد مؤشراً جيد الصلاحية المقياس على وفق ما اشار اليه كوبر من ان الثبات إذا كانت نسبته (85،0) فأكثر هو ثبات جيد (Cooper، 1963، p72)

(*) م. * زهير احمد كاظم مدرس اللغة الانكليزية في معهد الفنون الجميلة للبنين * عبد سلمان صالح معهد المعلمين

جدول (2)

ثبات التحليل

85,0	الباحث والملاحظ الاول
84,0	الباحث والملاحظ الثاني
88,0	الملاحظ الاول والملاحظ الثاني
86,0	المعدل العام للثبات

خامساً: اجراء الاختبار القبلي: لغرض تعرف قدرة الطلاب في تأدية مهارات التمثيل الحركية، وقبل البدء بالتجربة تم اجراء الاختبار القبلي يوم الثلاثاء الموافق (2022/10/4)

سادساً: تطبيق التجربة: بعد أن تحقق الباحث من صدق الاداة وثباتها وأكمل كل الاجراءات الخاصة بتطبيق التجربة شرع في تنفيذها على عينة البحث يوم الخميس الموافق (2022/10/6) واستمرت لغاية يوم الاربعاء الموافق (2022/12/8)، بواقع (8) اسابيع

سابعاً: الاختبار البعدي: بعد الانتهاء من تطبيق التجربة تم اجراء الاختبار المهاري البعدي لعينة البحث يوم الاحد الموافق (2022/12/11) في نفس مكان اجراء التجربة ومن قبلها الاختبار القبلي كمحاولة لضبط المتغيرات التي قد يحدثها المكان.

ثامناً: الوسائل الاحصائية: استخدم الباحث برنامج (Spss) وتم الاستفادة من المعادلات الاتية: معادلة كوبر 2. معامل ارتباط بيرسون 3. الاختبار التائي للعينات المترابطة

الفصل الرابع (عرض النتائج ومناقشتها)

اولا - عرض النتائج ومناقشتها: وضع الباحثان الفرضية الصفرية الاتية:

((لا يوجد فرق ذو دلالة معنوية عند مستوى دلالة (05,0) بين متوسط درجات عينة المجموعة التجريبية في مهارات المحادثة باللغة الانكليزية في الاختبار المهاري القبلي ومتوسط درجاتهم في الاختبار المهاري البعدي)) ولتحقق من صحة الفرضية قام

الباحثان باستخدام الاختبار التائي (t-test) للعينات المترابطة على العينة البالغ عددها (20) طالب لاستخراج قيمة (t) وكما موضح

جدول (3)

يوضح الوسط الحسابي والانحراف المعياري للفروق وقيمة (ت) المحسوبة والجدولية

بين الاختبارين القبلي والبعدي

الاختبارات	وحدة القياس	الوسط الحسابي للفروق	الانحراف المعياري للفروق	قيمة ت		الدلالة
				محسوبة	جدولية	
مهارات المحادثة الشفوية باللغة الانكليزية	درجة	9,13	58,6	44,9	09,2	معنوية

درجة الحرية (19) ومستوى الدلالة (0,05)

يبين الجدول (3) الاوساط الحسابية والانحرافات المعيارية للفروق في نتائج اختبارات افراد عينة البحث في الاختبارين القبلي والبعدي لمتغير البحث وقيمة (ت) المحسوبة، والقيم كما وضح في جدول (3) تثبت وجود فروق معنوية لصالح الاختبار البعدي، كون القيمة المحسوبة (44,9) أكبر من الجدولية (09,2) بذلك نرفض الفرضية الصفرية ونقبل الفرضية البديلة.

وتعود هذه الفروق المعنوية لصالح الاختبار البعدي إلى استخدام (النشاط التمثيلي) من خلال فعاليات مسرحية تنفذ ضمن المؤسسة التعليمية وهو المسرح المدرسي، لما يوفره من امكانيات تسهم في تنمية القدرات الالقائية وتعزيز ثقة الطالب بنفسه كون المسرح يعتمد على الحوار والحركة بالدرجة الاساس.

وهنا تتطابق نتائج الدراسة الحالية مع نتائج معظم الدراسات السابقة في التأكيد على دور المسرح المدرسي في رفع مستوى التحصيل المهاري والمعرفي لدى المتعلمين.

ثانيا-الاستنتاجات: في ضوء نتائج البحث، توصل الباحث الى الاستنتاجات الاتية:

- أ. ان لاستخدام الفعاليات المسرحية في عرض المادة العلمية دور مهم في ظهور نتائج ايجابية في التعلم بشرط اتقان الاعداد الجيد للدروس من قبل المدرس.
- ب. يسهم العمل المسرحي في تعلم أكثر فاعلية في تعلم المحادثة باللغة الانكليزية كونه يسمح لطالب بالتعديل وتكرار المحاولة الخاطئة دون ان يتعرض الى السخرية من زملائه وهذا يشكل عنصر باعتبار ان العمل المسرحي قابل الاعداد والتكرار في حالة تقديم اداء خاطئ او اداء لا يعجب المخرج .
- ت. ان احساس المتعلم بقيمة دوره في عملية التعلم تجعله فاعلية ودافعية في تحقيق تعلم أفضل.

ثالثاً: التوصيات

- في ضوء نتائج البحث الحالي يوصي الباحث بالتالي:
1. اعتماد ما يوفره المسرح المدرسي (النشاط التمثيلي) من ايجابية في زيادة دافعية المتعلم نحو التعلم
 2. ضرورة دعم وزارة التربية للمؤسسات التعليمية التابعة لها من مدارس ومعاهد بالكوادر المتخصصة بمجال المسرح وتوفير المستلزمات الاساسية التي يحتاجها المسرح المدرسي من قاعات واجهزة.

رابعاً: المقترحات

- في ضوء نتائج البحث الحالي يقترح الباحث ما يلي:
1. اجراء دراسة مماثلة في مواد دراسية اخرى وعلى عينات أكثر
 2. اجراء دراسة مماثلة في مراحل دراسية اخرى في معاهد الفنون الجميلة

المصادر

1. إبراهيم، عبد العليم، الموجه الفني لمدرسي اللغة العربية، ط17، دار العارف، مصر، 1996.
2. أكويندي، سالم، ديداكتيك المسرح المدرسي، ط 12، دار الثقافة، المغرب. 1994
3. جاب الله، علي سعد، اثر استخدام النشاط التمثيلي في تنمية بعض مهارات التعبير الشفوي لدى تلاميذ الصف الاول الاعدادي، مجلة علمية محكمة، العدد(68)، كلية التربية، جامعة عين شمس، مصر، 2001.
4. الخصاونة، نجوى احمد وايمان احمد العكل، فاعلية الدراما المسرحية في تنمية مهارات المحادثة الشفوية لدى طالبات المرحلة الابتدائية، المجلة الدولية التربوية المتخصصة، المجلد(1)، العدد 40، ايار، 2012.

5. الشايب، عبد الحافظ، اسس البحث التربوي، عمان دار الاوائل للنشر، 2009.
6. عبد الباري، ماهر، مهارات التحدث العملية والاداء، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، 2008.
7. على، فتحي وماجدة زيان ، أثر مسرحية المناهج في فهم تلاميذ المرحلة الابتدائية وتحصيلهم في النحو ، مهارات اللغة العربية ، مجلة دراسات في المناهج وطرق تدريس ، الجمعية المصرية للمناهج وطرق التدريس، العدد التاسع والاربعون، مايو، 1998.
8. فكري، إيهاب ، فن الكلام، ط5، دار دون للنشر والتوزيع، القاهرة، 2009.
9. كاظم ، وضاح طالب دعج، برنامج تدريبي لإكساب طلبة المرحلة الإعدادية مهارات الصوت والإلقاء ،كلية التربية الاساسية ،جامعة ديالى، العراق 2012،
10. اللوح ، احمد حسن ، فعالية برنامج مقترح باستخدام المسرح التعليمي لتنمية مهارات التواصل الشفوي لدى طلاب الصف السابع الاساسي في ضوء مدخل التواصل اللغوي ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ،جامعة عين شمس ، الاقصى، 2005.
11. موسى، عبد واخرون، الدراما والمسرح وفي تعليم الأطفال ، عمان ،دار الامل للنشر والتوزيع، 1992.
12. ملص ،محمد ، أثر نشاط الطفل التمثيلي في التربية " رسالة الخليج العربي المملكة العربية السعودية، العدد السابع عشر ، السنة السابعة. 1986.
13. موسى ، واخرون ،الدراما والمسرح في تعليم الاطفال ، دار الامل للنشر والتوزيع ، عمان ، 1992.
14. يوسف ، جمعة سيد، سيكولوجية اللغة والمرض العقلي، عالم المعرفة، العدد 145، المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب ، الكويت، 1990.
15. Cooper،Janud، Measurement and Analysis ،New York 5th ed،phelt Rineart and Winston 1963.

الملاحق
ملحق (1)
يوضح اداة البحث

ت	الفقرات	صغير	مقبول	متوسط	جـ	جـ
1	أن يميز الطالب بين صوت الحرف ولفظه					
2	ان يلفظ الطالب الحروف المتفقة لفظا واسما					
3	ان يعرف الطالب الحروف التي تكتب ولا تلفظ					
5	ان يطبق الطالب لفظ حرف (A) بصوت (o) اذا تبع بـ (l) او (u) او (w) (Tall- طويل)					
6	أن يطبق الطالب لفظ حرف (A) بصوت (أ) (Ant- نملة)					
7	أن يطبق الطالب لفظ حرف (A) بصوت الالف مفخما اذا تبع بحرف (R) (Car- سيارة)					
6	ان يطبق الطالب لفظ الطالب حرف (A) بصوت (الفتحة بالغة العربية) (Apple- تفاحة)					
7	ان يلفظ الطالب حرف (A) بصوت الالف المقصورة اذا تبع بحرف (y) (Play- يلعب)					
8	ان يطبق الطالب لفظ حرف (E) بصوت (الفتحة بالغة العربية) (Pen- قلم حبر)					
9	أن يعرف الطالب الكلمات التي يلفظ فيها حرف (E) عندما يقع في نهاية الكلمة (He-هو-She-هي-bee نحلة-be يكون-See يرى-catastrophe كارثة - الفاصلة العليا Apostrophe)					
10	أن يعرف الطالب التغيرات التي يحدثها حرف (E) في المعنى واللفظ نهاية الكلمة (بانوي tub - انبوب)					

					(tube	
					ان يعرف الطالب لفظ حرف (I) بصوت كالكسرة بالعربية (Sin- خطيئة)	11
					ان يعرف الطالب متى يلفظ حرف (I) بصوت (أي) (خط Line	12
					ان يعرف الطالب متى يلفظ حرف (O) بصوت (أو)(صندوق Box	13
					ان يعرف الطالب لفظ حرف (U) بصوت (اه) (فنجان Cup	14
					ان يعرف الطالب لفظ حرف (U) بصوت اوو (يضع Put	15
					ان يعرف الطالب لفظ حرف (U) بصوت أوو(فرو Fur	16
					ان يعرف الطالب لفظ حرف (C) بصوت (سي) اذا جاء بعده (y,l,e) (سينما Cinema	17
					ان يعرف الطالب لفظ حرف (C) بصوت (ك) (بلاستيكي Plastic	18
					ان يعرف الطالب لفظ حرفي (CC) بصوت (كاف مشددة) (accountable- مسؤول)	19
					ان يلفظ الطالب حرفا (ph) بصوت (F) (F-phrase- عبارة)	20
					ان يلفظ الطالب حرفي (sh) ينطقان بصوت شين (shadow- ظل)	21
					ان يلفظ الطالب الحروف (tion) بصوت (شن) اذا جاءت وسط ونهاية الكلمة (option- اختيار)	22
					ان يلفظ الطالب الحرفان (ch) بصوت (تش) (chair- كرسي)	23
					ان يلفظ الطالب الحرفان (ch) بصوت (ك) (character- شخصية)	24
					ان يلفظ الطالب الحروف (sion) حسب الكلمة مرة بصوت (شن) ،(session- جلسة)ومرة بصوت (جن) (revision- مراجعة)	25

ملحق (2)

يعرض قائمة بالسادة المحكمين

وكانت الاستشارة (أ) في مجال المسرح بينما الاستشارة (ب) في اللغة الانكليزية

ت	اسم المحكمين	التخصص	درجاتهم العلمية	مكان العمل	نوع الاستشارة	
					أ	ب
1	ناظم كاظم جواد	قياس وتقويم	أ.م	كلية التربية الرياضية / جامعة ديالى	×	×
2	نوال حسن الفاعوري	طب اللغة الانكليزية	ا.م.د	الجامعة العربية المفتوحة / الاردن / عمان	×	×
3	سيف سعد عزيز	علوم تربوية ونفسية	أ.م.د	معهد الفنون الجميلة / ديالى	×	
4	عمار فاضل حسن	طزت التربية الفنية	أ.م	كلية الفنون الجميلة / ديالى	×	
5	وعد علي الهاجري	فنون مسرحية	م.د	كلية الفنون الجميلة / ديالى	×	
6	حسن فلاح حسن	لغة انكليزية	أ.م	الكلية التربوية المفتوحة / ديالى	×	
7	عمر قاسم علي	طب التربية الفنية	م.م	كلية الفنون الجميلة / ديالى	×	
8	عبد سلمان صالح احمد	انكليزي	مدرس	معهد الفنون المعلمين / ديالى	×	

جماليات تكنولوجيا الصورة الافتراضية في الفن الرقمي المعاصر

Aesthetics of Virtual Image Technology in Contemporary Digital Art

أ.م.د. هديل هادي عبد الامير

Assistant Professor.Doctor Hadeel Hadi Abd Alameer

جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة

Babylon University-College of Fine Art

fine.hadeel.hadi@ubabylon.edu.iq

الكلمات المفتاحية : التكنولوجيا -الجمالية- الصورة الرقمية- الواقع الافتراضي – الفن الرقمي

مستخلص البحث :

أن الصورة جوهر الفنون البصرية ، وعلى الرغم من حاجة بعض الفنون إلى الكلمة والصوت للتعبير عن الأشياء ، إلا أن الصورة خلقت لغة جديدة استحوذت على طاقة البصر ، فاعتقلت عقله ومخيلته ، وتطور الأمر في تفاعل اللامرئي في الصورة واللاوعي للإنسان ، تغيرت حياة العالم ، فأزالت القيود واخترقت الحدود وكشفت الحقائق ، وكما هو معروف فإن الأسئلة هي جوهر المعرفة ، والصورة هي ملتقي الفنون وهي العقبة التي يقف عليها المتلقي قبل أن يدلف إلى العالم اللامرئي للعمل الفني ومن ثم الواقع المعاش .

ومن عصر الكهوف إلى عصر الصورة والمعاصرة شهدت الصورة ارتفاعاً في حضورها لتكون اليوم من أهم وسائل الاتصال وأول وسيلة لإرسال المعلومات، مع الفارق في المستوى القيمي فهي تقع بين الفاصل "المرئي واللامرئي، وبين المعقول والمحسوس" وفي نهاية الستينات ظهر أسلوب توظيف الصورة الافتراضية ، فبعد هجر طويل لمعالم الواقع والأساليب التشخيصية وبعد الإمعان في التغريب ، والتجريد والإثارة ، فالصورة تواجه الواقع بعقلية المراقب والمدرّك لكل الجزئيات والتفاصيل ، معبرة عن التوتر الناتج عن الاختبار الواعي للمظاهر الواقعية . وتتحول الصورة الافتراضية إلى وسيط لغوي ثم إلى ثقافي لترتقي إلى التواصل العالمي. وتأتي مهمة

المتلقي الذي يقرر تقمصه لتلك الصورة أو تجاوزها نحو عوالم جديدة. وبالتكرار تتبوأ الصورة موقعاً مهيمناً في ذاكرة التلقي. وبعد أن كان الفنان يعبر عن دواخله وذاته وآلامه وأفراحه في أعماله الفنية أصبح من شروط انتمائه إلى عصر الوسائط هي الإعلان عن الآخر والبحث في ذوات المتلقين عن ثيمة يستطيع عن طريقها إثارة انتباه جمهور المتلقين الذين من المفترض أن يكونوا ذوي لغات وميول وانتماءات متنوعة. منذ إطلالة القرن العشرين والعالم الفني يشهد تحولات وانزياحات تتجه نحو تجديد أنظمة فنية تعبر عن وجهة نظر مبدعيها، وتحدد مسارات نسقية ترتبط بالتنوع الثقافي الذي شهدته الساحة الفنية فظهرت أعلام ثقافية كانت السبب في إحداث مقدمات من الجدل الفني بدأ مع ظهور الكاميرا الفوتوغرافية وصولاً إلى الشاشة الرقمية التي توافقت مع التطورات العلمية والتكنولوجية وصولاً إلى المعلوماتية، المؤطرة بمسميات عصور الحداثة، وما بعد الحداثة، وبعد ما بعد الحداثة، وصولاً إلى عصر الصورة.

يتضمن البحث الحالي من اربع فصول تناول الفصل الاول منها الى مشكلة البحث التي انتهت بالتساؤل الاتي (ماهي اشتغالات تكنولوجيا الصورة الافتراضية في الفن الرقمي المعاصر) اما هدف البحث فقد تتحدد بـ(الكشف عن جماليات تكنولوجيا الصورة الافتراضية في الفن الرقمي المعاصر) اما حدود البحث فقد تناولت الموضوعية منها بـ(دراسة جماليات الصورة الافتراضية في الفن الغربي المعاصر من خلال النتاجات الفنية للفن الرقمي لفن الهولوغرام والواقع الافتراضي والفنون الرقمية للخيال العلمي) اما الحدود الزمانية تتحدد من (2000-2004) والحدود المكانية في (امريكا ، اوروبا) وتم تحديد وتعريف المصطلحات بـ(الجمالية والصورة الافتراضية والفن الرقمي المعاصر) اما الفصل الثاني فقد تناول الاطار النظري وتحدد بمبحثين تناول المبحث الاول (المخرجات المعاصرة في الفن الرقمي المعاصر) اما المبحث الثاني فقد تضمن (الاختراق التكنولوجي الفوتوغرافي وتداخل الفنون الرقمية المعاصرة) وتم تحديد مؤشرات الاطار النظري. اما الفصل الثالث فقد تضمن اجراءات البحث من خلال مجتمع البحث الذي تحدد بأطار الاعمال الفنية لـ(50) عمل فن رقمي معاصر اما عينة البحث فقد تم تعيين عينة قصدية بواقع (3) عمل فني رقمي معاصر ، وتم تحديد منهجية البحث بمنهج (تحليل المحتوى) بتحليل عينة البحث . اما الفصل الرابع فقد توصلت الباحثة بنتائج البحث والتي تضمنت بالاتي: تحققت جمالية تكنولوجيا الصورة الافتراضية من خلال التقانات الفائقة والوسائط المتعددة التي تتيح الاتصال الفوري في كل الفضاء الشاسع. كما توصلت الباحثة الى مجموعة من الاستنتاجات البحث ومن اهمها . فاستعانت الصورة الافتراضية

بالتكنولوجيا الرقمية التي لها أهمية عالمية لإيصال الرسالة الإشهارية والدعائية. اما اهم المقترحات للبحث الحالي فتقترح الباحثة بالدراسة حول (جمالية تقنية الصورة في الفن الغربي المعاصر) وبهذا ختم البحث بمجموعة من المصادر.

Keywords: technology - aesthetic - digital image - virtual reality - digital art

Research abstract :

The image is the essence of the visual arts, and despite the need of some arts for the word and the sound to express things, the image created a new language that captured the energy of sight, so it arrested his mind and imagination, and the matter developed in the interaction of the invisible in the image and the subconscious of man, so it changed the life of the world, and removed the restrictions It penetrated borders and revealed facts, and as it is known, questions are the essence of knowledge, and the image is the crossroads of arts, and it is the obstacle that the recipient stands on before entering the invisible world of the work of art and then the lived reality.

And from the age of caves to the age of the image and the contemporary, the image witnessed an increase in its presence, to be today one of the most important means of communication and the first means of sending information, with the difference in the value level, as it lies between the separator "the visible and the invisible, and between the reasonable and the tangible." At the end of the sixties, the method of employing the virtual image appeared. A long abandonment of the features of reality and diagnostic methods, and after a thorough examination of alienation, abstraction and excitement. The virtual image is

transformed into a linguistic medium, then into a cultural one, to rise to global communication. And the task of the receiver who decides to reincarnate that image or transcend it towards new worlds. By repetition, the image occupies a dominant position in the memory of reception. And after the artist was expressing his inner self, his pains and joys in his artistic works, it became one of the conditions for belonging to the era of media, which is to announce the other and to search in the recipients for a theme through which he can arouse the attention of the audience of recipients who are supposed to be of diverse languages, tendencies and affiliations. Since the beginning of the twentieth century, the artistic world has been witnessing shifts and shifts that tend towards the renewal of artistic systems that express the point of view of their creators, and define systematic paths linked to the cultural diversity witnessed by the art scene. Cultural flags emerged that were the reason for creating introductions to the artistic debate that began with the advent of the photographic camera and reached the digital screen. Which coincided with the scientific and technological developments leading to informatics, framed by the names of the eras of modernity, postmodernity, post-postmodernism, and the age of the image.

The current research includes four chapters. The first chapter dealt with the research problem, which ended with the following question: (What are the functions of virtual image technology in contemporary digital art) The goal of the research was determined by (discovering the aesthetics of virtual image technology in contemporary digital art). As for the limits of the research, it has I dealt with objectivity, including (a study of the aesthetics of the virtual image in

contemporary Western art through the artistic productions of digital art for hologram art, virtual reality, and digital arts for science fiction). As for the temporal borders, they are determined from (2000-2004) and the spatial borders in (America, Europe). The terms were identified and defined. B (aesthetic, virtual image and contemporary digital art). As for the second chapter, it dealt with the theoretical framework and was defined by two topics. The first topic dealt with (contemporary outputs in contemporary digital art). As for the second topic, it included (phototechnological penetration and the overlap of contemporary digital arts) and the indicators of the theoretical framework were identified. As for the third chapter, it included the research procedures through the research community, which was defined by the framework of the artworks of (50) works of contemporary digital art. As for the research sample, an intentional sample was assigned by (3) contemporary digital artworks. By analyzing the research sample. As for the fourth chapter, the researcher reached the results of the research, which included the following: The aesthetics of virtual image technology were achieved through high-tech and multimedia that allow instant communication in all the vast space. The researcher also reached a set of research conclusions, the most important of which are: The virtual image used digital technology, which has global importance, to deliver the advertising and propaganda message. As for the most important proposals for the current research, the researcher proposes a study on (the aesthetic image technique in contemporary Western art), and this concludes the research with a set of sources.

الفصل الاول

اولا / مشكلة البحث :

تكون ثقافة العولمة هي ثقافة الصورة الهجينة فككت الصلة بين الثقافة والمكان، وأتاحت أشكال معقدة وجديدة من الثقافة ، فظهرت أشكالاً فنية هجينة عن طريق الدخول في سلسلة من عمليات التثاقف* بالاستعارة والاطلاع والتبادل المستمر بين تلك الثقافات المختلفة بعد عصر الحديد والبرونز، وتعد الثورة التكنولوجية التي بدأت بالازدهار الكبير منذ النصف الثاني من القرن الماضي إحدى أهم نتائج التطور الكبير للوعي و الفكر الإنساني، و هي ثمرة جهد وعمل مضمّن بذله الإنسان طوال مسيرته ليرتقي بحضارته إلى أعلى المستويات، فقد مثل جهاز الحاسوب إحدى إبداعات الإنسان وواحدة من أهم مفردات ثورته. وجاء اليوم عصر المعلومات لتمتثل عبقرية هذا العصر في إحداث تغييرات مؤثرة على الصعيد العالمي أسهمت في إدخال الدول الكبرى بصراع مستمر للسيطرة على تلك المعلومات التي تتحكم بالعالم، واعتماد ثقافة شمولية عن طريق خلق تأسيسات أيديولوجية تجد ذاتها بالتأرجح بين العالمية والمحلية ويتم توجيهها بتوظيف الشبكة العنكبوتية التي تصل إلى أقصى بقاع الأرض التي تعد نتاج تطور تكنولوجي وثقافي واجتماعي، وتأخذ حيزاً رئيساً في عالم اليوم لأستحواذها على مجالات الاتصال والتواصل عن طريق السيطرة على وسائل الإعلام والمعلومات وتوفير الكثير من الخدمات. ولا سيما بعد انتشار الحاسبات الشخصية واجهزة الموبايل وسهولة امتلاكها، لتصبح الشبكة العنكبوتية المؤثر والمكمل للعناصر الاتصالية. إذ يستند الفن الرقمي الى اساس تقني، يقوم بإكسابه خصائصه ومميزاته، حيث تمثل التقنية الرقمية، المادة و الوسيط الاساسي لإنتاج العمل الفني الرقمي، تشمل التقنية الرقمية، اليات انتاج و تكوين و معالجة العمل الفني الرقمي، وهي عبارة عن مجموعة من المكونات المادية (Hardware) و مكونات برمجية (Software)، تعمل ضمن بيئة رقمية، وتوفر الإمكانية لإنتاج أعمال الفن الرقمي يستند الفن الرقمي التشكيلي على بنية تقنية تقوم برسم ملامح ذلك الفن من خلال العلاقة التقليدية بين جماليات النتاج الفني والتقنيات المتبعة لإنتاجه. وهذا يخلق نوعاً من الجدل من خلال مدى ملائمة ما تقدمه تقنية من التقنيات لحاجة العمل و ما يرغب الفنان في تحقيقه من خلالها. فهل للتقنية الرقمية دور في صياغة مفاهيم جمالية جديدة، تميز هذا الفن عن غيره من الفنون؟ وهل لكل تقنية من تقنيات الفن الرقمي التشكيلي خصائص جمالية يفرضها تطبيق تلك التقنية دون الاخرى؟ وما نسبة دور الفنان الى دور الحاسوب في انتاج العمل الفني الرقمي بشكل عام وضمن كل تقنية؟ ومن هنا تكمن مشكلة البحث

في التساؤل الاتي . ما جماليات تكنولوجيا الصورة الافتراضية في الفن الرقمي المعاصر؟

ثانياً: أهمية البحث و الحاجة إليه : تتلخص أهمية البحث الحالي بتكوين قاعدة معرفية للفن الرقمي، و يفيد البحث طلبة الفنون و الفنانين و النقاد، و المشتغلين على الحاسوب، من مهندسين و فنانين.

ثالثاً: هدف البحث

يهدف البحث الحالي إلى:تعرف جماليات تكنولوجيا الصورة الافتراضية في الفن الرقمي المعاصر.

رابعاً:حدود البحث

يتحدد البحث الحالي بمايأتي:

- 1- الحدود الزمانية: يتحدد البحث الحالي زمانياً بين العامين 2000-2004، و ذلك لما تمثله هذه الحقبة من خلاصة للتطور الحاصل ضمن التقنية الرقمية.
- 2- الحدود الموضوعية: أعمال الفن الرقمي ثنائي الأبعاد. المنفذة ببرامج الرسم الرقمي.
- 3- الحدود المكانية: صالات العرض العالمية، صالات العرض الافتراضية على الانترنت.

تحديد المصطلحات : الجمالية (Aestheticism)

أ. في القرآن الكريم

قال تعالى { وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ } [النحل : 6]
 ب. لغة : جاء في معنى (الجمال) الحُسْن وقد (جَمَلَ) الرجل بالضم (جَمالاً) فهو (جَمِيل) والمرأة (جميلة) و(جَملاء) أيضاً بالفتح والمدّ (الرازي ، ص 111) . ووردت كلمة الجمال في كشاف اصطلاحات الفنون لـ(التهاوني) بمعنى " الحسن وحسن الصورة والسيرة " . (التهاوني ، 1963 ، ص348)

وردت في (دائرة المعارف البريطانية - نشرة وليم بينتون) بأنها : الدراسة النظرية لأنماط الفنون ، وهي تُعنى بفهم الجمال وتقصي آثاره في الفن والطبيعة ، وتتفرد بدراسة الظاهرة الجمالية وما تمثله من أهمية في الحياة الإنسانية من حيث البحث في :الأعمال الفنية بأنواعها من جهة وصفها وتحليلها ومقارنتها فيما بينها .و السلوك الإنساني والخبرة في توجههما نحو الجمال . وتركز(الجمالية) اهتماماتها في الكشف عن الحقائق الخاصة بالفنون والعمل على تعميمها (وليم بنتون، 2000 ، ص5).وعُرّف الجمال أيضاً انه الانسجام الحاصل بين الأجزاء المتناسقة معاً بنسبة

، وعلاقة من الدقة بحيث لا مجال هناك لإضافة شيء آخر أو تغييره أو إزالته (عبد الجبار مندیل ، 1982 ، ص42 . والجمالية دراسة لا تشير إلى الجميل فحسب ، ولا إلى مجرد الدراسات الفلسفية لما هو جميل ، ولكن تشير إلى مجموعة المعتقدات حول الفن والجمال ومكانتهما في الحياة. (جونسون ، 1978 ، ص 12

ج . إجرائياً الجمالية : مدى الاتساع الفكري والجمالي في بنائية العمل الفني فهي التناسق والانسجام بين عناصر العمل الفني ، دون إخلال في التناغم الجمالي في الفن الرقمي المعاصر

(الصورة) لغة: يَرَدُّ معنى الصورة في اللغة بأن "الصورة بضم حرف الصاد هي الشكل والهيئة والحقيقة، وقد تستعمل الصورة بمعنى النوع والصفة كما ترد في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته وعلى صفته". (نور الدين النادي وآخرون ، 2009، ص13)

أ. **(الصورة) اصطلاحاً:** تعرف الصورة بأنها "شكل مادي (قشرة ظاهرية) من (خط ولون وخامة وتقنية) يتكون بـ(ترتيب الأجزاء المشكلة للهيئة المادية بجانب مرئي)" (سلام جبار ، 2003، ص14. (وتعرف الصورة بأنها (المادة الأساسية للرسم وهذه المادة الأساسية تتأسس على معان مهمة نلزمنا بنقل العالم صورياً، بمعنى إن قول الرسم هو قول بصري حيث تتحول وسائل الإدراك والتخيل والمعرفة مجتمعة إلى صورة ثم تتحول هذه الصورة إلى حسية "أيقونية تطابقية") (بلاس محمد ، 2008، ص76).

ب. **(الصورة الافتراضية) اصطلاحاً:**

الصورة الافتراضية "هي تمثيل صورة ثنائية البعد باستخدام نظام العد الثنائي على شكل أصفار وواحدات". (موقع <http://ar.wikipedia.org>)

ج. **(الصورة الافتراضية) إجرائياً:**

الصورة الافتراضية: هي اللوحة التي تنشأ باستخدام برامج الرسم في الحاسبة، أو أحد أجهزة الإدخال المرتبطة بالحاسوب.

تكنولوجيا الصورة الافتراضية **إجرائياً:** هو التفاعل الحاصل بين تقنيات الفن الرقمي مع بعضها البعض من حيث اشتغالها مع بعضها أو إلغاء أحدها الآخر والذي تحدده النتيجة الجمالية لتطبيق هذه التقنيات كلاً أو فراداً ضمن الفن الرقمي المعاصر.

الفصل الثاني

المبحث الاول / جمالية المخرجات المعاصرة في الفن الرقمي المعاصر

من (المعروف إن التكنولوجيا الرقمية في التجارب العالمية المعاصرة قد أعادت الاعتبار لمدارس الفن مما يجعلنا نظن إن وعي الفنان وإدراكه سابق للتقنية، وإن "كل أثر فني يستمد جذوره من الاتجاه العام للتطور ومن الطريق التي مهدتها له الآثار السابقة" (آرنولد هاووزر، 1968، ص 135).

وما ظهور الصورة الرقمية في الوقت الحاضر إلا نتيجة تطور وعي وإدراك سابق كان له بدايات منذ الانطباعية والانطباعية الجديدة، والتتقراطية يعد مفهوم الصورة (The Image)* مفهوماً ذا شمولية واسعة، والصورة على أنواع عدة تبعاً لتصنيفها، ومن هذه الأنواع (الصورة الرقمية) وهي صورة معالجة بجهاز الحاسوب، وتتكون من وحدات صغيرة تصل إلى ملايين عدة من المربعات التي تدعى عناصر الصورة أو البكسلات (Pixels)، (بسمه صباح، عناصر تكوين الصورة الرقمية.. تعريـف البكسـل (pixel) ونتـائـج تطـوراتـه،

2007. <http://www.alfnonaljamela.com>

فضلاً عن إن الصورة الرقمية هي دالة منفصلة ثنائية الأبعاد (two dimensional function) تحدد بشكل مصفوفة. (Torsten Seemann, , 2002, p.17.) ان التقدم هو الظاهرة المرتبطة بالتكنولوجيا، و تاريخ التكنولوجيا و التقدم باعتبارهما متوازيين يمثلان حركة التطور التي يشهدها العالم، و يعد الفن الرقمي احد الأمثلة المهمة لهذا التطور التكنولوجي الكبير الذي اخذ يخطوا خطوات كبيرة خاصة في الخمسين عاماً الأخيرة بعد تتويجها بجهاز الحاسوب، و الذي بدوره فتح المجال واسعاً أمام اشد تفاصيل التكنولوجيا صعوبة وأكثرها تعقيداً. ويمكن وضع تعريف للفن الرقمي يشمل ما يحتويه هذا المجال من تفاصيل ضمنية جعلت منه مجالاً واسعاً و رحباً للتجارب الفنية الحديثة، ذلك بأنه الفن الذي يستخدم الحاسوب في إنتاجه، بذلك فهو تقنية إنتاج فنية قبل أن يكون اتجاهاً أو حركة فنية معاصرة، بدأ الفن الرقمي منذ البدايات الأولى لتطور الجانب الرسومي في الحاسوب، كما دخل الفن الرقمي حيز الفنون التشكيلية مع أول معرض شعبي لفن الحاسوب أقيم في عام 1965 في شتوتغارت، ألمانيا، و أقيم بعدها في السنة نفسها في معرض (هورد وايز في نيويورك)، كانت هذه الخطوات بدايات ملامسة الحاسوب لأبواب الفن، و بنهاية الستينات اجتاز الفن الرقمي عتبة الانتشار بكافة أنواعه التي نراها اليوم. (Nalven ,

(Joseph & 2005, ch1, p3) حيث يقوم الفنان ومن خلال الحاسوب بالدمج بين تقنيات تكنولوجيا إنتاج الصورة الرقمية و البرامج المعدة مسبقاً لهذا الغرض، وأجهزة الإدخال و الإخراج، و بتفاعل هذه المفردات مع بعضها يمكن إنتاج عمل فني رقمي متكامل، من حيث الإنتاج و التعديل و الإخراج الفني. (إد ، دون ، 2006، ص116). يمكن وصف التقنية للصورة الافتراضية الى حد يومنا هذا بأنها غير قابلة للحوار، فهي لا تفكر ، اذ ان الآلات لحد يومنا هذا هي آلات ذات فكر محدد مطلب تم تلقينه لها، إلا إن أعمال الفكر وتشغيله تقنياً يفرز لنا فكراً تقنياً هو الفكر الفاعل اليوم، (اوزياس ، جان ماري، 1983، ص25) فمن خلال التفاعل بين آليات الفكر و الجانب التقني يتولد لدينا مستوى جديد من مستويات الفكر و التطبيق، وهو ما قام الفن الرقمي بالاستفادة منه لينتج عنه فن له خصوصية، فن يستثمر ما توفره هذه التقنية من مميزات و إمكانيات. كل شيء ممكن في الفن، و وظيفة العلوم و التكنولوجيا هي اللحاق به ومجاراته، حين يجلس الفنان الرقمي أمام شاشة متكونة من نقاط رقمية ليفعل مايفعله الفنان دائماً، يصبح مثلاً حياً للحلم التكنولوجي المسمى (Cyborg) (شكل رقم 1)، (Nalven , Joseph & JD Jarvis : Going Digital , Op. cit, p.)وهي كلمة مشتقة من الدمج ما بين مصطلحي (Cyber) و معناها رقمي و (Organic) ومعناها عضوي ، يمكن ان يوصف (السايبورغ) بأنه اكبر تفاعل ممكن بين الإنسان و الآلة و الذي يسمح بتداخل تרכيبي كبير بين الإنسان و المكننة و الذي ينتج عنه زيادة هائلة في الامكانية البشرية المصحوبة بالمقدرة الانسانية على التفاعل و تفعيل هذا التناغم.



مشهد من فيلم الخيال العلمي (فرترز لانغ) يظهر فيه أول مشهد لإنسان مندمج مع آلة (سايبورغ) (Cyborg) شكل (1)

و بدراسة هذا التأثير في بنية المقدرة الانسانية ضمن مجال الفنون، يمكن التوصل إلى أن التطور التكنولوجي قد لعب دوراً كبيراً في مجال تنمية و مضاعفة بل و خلق روح جديدة للمنتج الانساني المجرد. وطرح الفن الرقمي الكثير من المفاهيم الجديدة و التي لم تكن فاعلة في التقنيات الفنية التقليدية، من هذه المواضيع موضوع فردانية العمل الفني، ان افضل من عرف دور الفردانية في العمل الفني هو والتر بنجامين* (Walter Benjamin)، في مقالته (العمل الفني في زمن اعادة الانتاج الميكانيكي *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*) ، حيث تم التركيز الكثير من الانتباه على تصور ان تميز العمل له علاقة بفردانيته (Bentkowska anna & other:2005, p36) الامر الذي له علاقة مباشرة بما توفره التقنية الرقمية من إمكانية إعادة إنتاج العمل الفني الرقمي بعدد غير محدود و بمطابقة يمكن ان يقال فيها انها مطلقة، الأمر الذي أثار موجة من الاستفهامات حول أصالة و فردانية العمل الفني الرقمي، إلا أن الموضوع تمت الإجابة عنه على أساس أن العمل الفني الرقمي يحمل قيمته في إنشاء العمل و تكوينه بغض النظر عن إمكانية تعدد إنتاجه، و هو بذلك يقترب من العمل الموسيقي، (Bentkowska anna & other:2005, p37) فالعمل الموسيقي يستمد قيمته من إنشائه لا من خلال عدد النسخ التي يمكن انتاجها منه، و تعتمد جودة التنفيذ و جودة النسخة على الآلية و الأجهزة المتبعة في الإنجاز، بما إن كل إصدار له حالة متساوية بسبب كونه يبدو متشابهاً تماماً، إن التغيير قد حدث في الواقع، لكن فقط في مرحلة إنجاز العمل كأداء معتمد على شخصية الجهاز الذي يقوم بذلك، أي انه لا يوجد تراكم تتابعي، كل أداء لديه علاقة متساوية بالنظام المبني عليه. (Bentkowska anna & other:2005, p38) من خلال ذلك يمكن القول بأن العمل الفني الرقمي يحمل من القيمة الفنية ما يحملها أي عمل فني تقليدي بل وقد يتعدى على الاخير من حيث كونه يضيف للفنان مجموعة من الإمكانيات المتنوعة التي تمتاز بالمرونة.

أما الموضوع الثاني و الذي تم طرحه أيضاً ضمن موضوع قيمة العمل الفني الرقمي و هو دور الفنان في إنتاج العمل و نسبة هذا الدور إلى دور الحاسوب، حيث إن هنالك من يتوقع إن صناعة الفن الرقمي هي عملية تسلية ميكانيكية لا تتطلب المزيد من المعرفة، أو إن الإدخال الفني في النتاج الرقمي هو ضغط مفتاح (الفن) (Art Key) و الانتظار في حين يقوم الحاسوب بجميع العمل، و بعدها تتم عملية الاختيار بشكل بسيط ، إن هذا الفهم المنقوص يعيق استكشاف النتائج الرقمية الفريدة التي تنتج بواسطة النظام الرقمي. (Nalven, Joseph & JD Jarvis,2006, p92.)

* والتر بنجامين (1892-1940): ناقد أدبي و مترجم و كاتب مقال و فيلسوف الماني ماركسي،

استناداً إلى التقدم المذهل في الـ(50 سنة الماضية) للعلم و التكنولوجيا وفي عامها الخمسمائة في البحث عن صناعة الذكاء الاصطناعي (الحياة المشابهة لحياة البشر) ، قد أخفقت في ذلك حتى وقتنا هذا، مقارنة بما وصلت إليه التقنية الحديثة من دعم للادب و المخيلة الصورية (خاصة في الخيال العلمي و المافوقية)، ولقد ساهمت التقنية الرقمية في خلق واجهة للتفاعل بين التطور البيولوجي و التكنولوجي⁽¹⁾ (Nalven, Joseph & JD Jarvis : 2006, p92) ، وذلك من خلال إتاحة المجال للخيال بان يتحول الى حقيقة جزئية، حقيقة ذات طابع شكلي، قد يساهم في إحالة المتلقي و الفنان في الوقت نفسه الى نوع من المصادقية التي تحمل في طياتها استشراق أمل لمواضيع قد تعد مافوقية في زمانها.

منذ مطلع الستينيات كان الهدف المسيطر في مجال الرسم بالحاسوب هو انتاج صورة محاكية لتأثيرات صورة الكاميرا الفوتوغرافية. (Strothotte , Thomas & Stefan: 2002, p27.) و كان هذا الهاجس يمثل منتهى ما يصبوا اليه الجانب الرسومي الرقمي، حيث كانت البدايات الاولى للرسم الرقمي هي بدايات بعيدة بشكل كبير عن ما هي عليه الآن إذ كانت المحدودية تتمثل في الجانبين أي المكونات المادية و المكونات البرمجية للحاسوب.

ان التطورات التي حصلت ضمن السبعينات و الثمانينات من القرن العشرين قادت الى جعل التقنية الرقمية أكثر شمولية في تطبيقاتها أصبح لدى الفنان أخيراً أجهزة أكثر قرباً منه، اجهزة تمكنه من اجراء عمليات لم يكن يستطيع ان يقوم بها، مثل ادخال ودمج الصور مباشرة من دون الحاجة إلى تصميم رمز (code) خاص، وبمساعدة واجه التفاعل لسطح المكتب صحبت معها طوراً جديداً في مجال تطوير الفن الرقمي الحالي (Nalven, Joseph & JD Jarvis : 2006, p92). من خلال دراسة التقنية الرقمية التي تنتج العمل الفني الرقمي يمكن دراسة اثر الجانب الجمالي وسياقاته الضمنية على نوع و آلية اشتغال النظام التكويني للعمل الفني، حيث ان للسياق التقني بشكل عام أهمية ودوراً أساسياً في تحديد آليات بناء العمل و التصرف المباشر بالفكرة المجردة التي يحملها الفنان، والذي يؤثر بالتالي بشكل مباشر على القيمة الجمالية للنتاج الفني الأمر الذي نجده بشكل واضح من خلال الفروق الجلية بين نتائج كل تقنية و آلية من آليات الإنتاج الفني.

ان العمل الفني الرقمي هو نتاج لتقنية قد تقترب أو تبتعد أو تحاكي تقنيات الإنتاج الفني التشكيلي التقليدية، بذلك فهي تحمل في طيات نتائجها خصوصياتها و مميزاتها

التي تنفرد بها و تجعل من العمل الفني المنتج من خلالها هوية لها، ومثاراً لما تحمله من خصوصية في صياغة العمل ضمن سياقاتها.

وتتكون التقنية الرقمية كغيرها من التقنيات من مجموعة من التقنيات الضمنية وكما سنتعرف عليها لاحقاً، ان هذا الاختلاف و الخصوصية لكل قسم من أقسام تقنية الفن الرقمي التشكيلي في تطبيق العمليات الضمنية و مجريات سياقات العمل ضمنها ينتج عنها تغيير في الناتج النهائي لكل تقنية يتميز عن التقنية الأخرى تبعاً لتبدل آليات العمل و طرق التنفيذ لكل تقنية من تقنيات الفن الرقمي التشكيلي. تتوفر في تقنيات الفن الرقمي إمكانية عالية في مشابهة المظهر للعديد من التقنيات التقليدية ، لذلك فمن الصعب القول إن هذا العمل أنجز رقمياً أو ماهي الدرجة التي لعبتها الأدوات الرقمية في إنتاج العمل الفني. يستند الفن إلى أساس انتقاء الفنان للموضوع و آلية طرحه ، فالفن بهذا المعنى يعتمد على وجود اختبارات كثيرة في الموقف، و يكون على المرء الاختيار بينها، (اسعد، يوسف ميخائيل: 1986، ص85) هذا على صعيد أفكار الفنان يقابل ذلك على الصعيد التقني نوع من الاختيارية قد تفرضه تقنية من التقنيات سواءً التقنيات التقليدية و الرقمية، و يختلف هذا التأثير على الطرح من تقنية إلى أخرى، كما يختلف تفعيل هذا التأثير من فنان إلى آخر، فالتقنية هي مجموعة الحلول التي يستخدمها الفنان في إنتاج عمله، و هذا الاستخدام هو استخدام حر يعود إلى مدى استيعاب الفنان لفكرة العمل و للجانب التطبيقي في التقنية.

● التقنية الرقمية

يستند الفن الرقمي الى اساس تقني، يقوم بإكسابه خصائصه ومميزاته، حيث تمثل التقنية الرقمية، المادة و الوسيط الاساسي لإنتاج العمل الفني الرقمي، تشمل التقنية الرقمية، اليات انتاج و تكوين و معالجة العمل الفني الرقمي، وهي عبارة عن مجموعة من المكونات المادية (Hardware) و مكونات برمجية (Software)، تعمل ضمن بيئة رقمية، وتوفر الإمكانيات لإنتاج أعمال الفن الرقمي. إن الحاسوب هو الجهاز الرئيس في عملية إنتاج الأعمال الرقمية و ان بيئة العمل الرقمي التي يوفرها الحاسوب ومن خلال ملحقاته هي بيئة توفر للفنان الرقمي إنتاج الأعمال الفنية، حيث تعمل أدوات و ملحقات الحاسوب على توفير الإمكانيات اللازمة للفنان لتكوين ما يرغب في إنشائه، من حيث إدخال المدخلات الجاهزة أو تمكين الفنان من الوصول الى الشكل في صيغته الرقمية ليتسنى له التعامل معه، أي إن هنالك نوعاً من الوساطة بين العمل الفني و الفنان ذلك لأن هذا العمل الفني هو في صيغة افتراضية، كما ان هذا

التعامل يختلف من تقنية إلى أخرى و من أجهزة إلى أخرى، وفقاً لملاءمة احتياجاتها ووفقاً للتطور التقني. (Nalven, Joseph & JD Jarvis : 2006, p96)

• مفهوم الصورة الرقمية (Digital Image Concept)

أ- تمثل الصورة الرقمية العنصر الأساسي في تكوين العمل الفني الرقمي، فهي تمثل المكون وهي النتيجة النهائية للعمل الفني الرقمي، يتعامل الفن الرقمي مع الصورة الرقمية بشكل مباشر ومن خلال الحاسوب، أي إن الصورة الرقمية وبصيغتها الرقمية هي مجموعة من المفاهيم والعلاقات الرياضية، تكون وتتقل إلينا من خلال مجموعة من الوسائط الرقمية المتخصصة في التعامل مع الصور الرقمية وإحالتها إلى مجموعة من الأنظمة لتتمكن الحواس البشريّة من التقاطها كمكون مادي أو كتغير في خصائص مكون مادي، يمكن تقسيم مصدر إنشاء الصورة الرقمية إلى مصدرين هما: صورة مولدة بشكل كامل في الحاسوب (Computer-Generated Image) وهي الصورة التي تنشأ رقمياً بشكل كامل، وبعده طرق و أدوات* سنأتي عليها لاحقاً. (Brinkmann , Ron :1999, P84)

الصورة المحولة إلى الحالة الرقمية (Digitized Image) وهي الصورة التي تلتقط من الواقع من ثم تحول إلى الصيغة الرقمية و يتم هذا التحويل عن طريق أجهزة الإدخال الصوري كالكاميرا الرقمية (Digital Camera) ، أو الماسح الضوئي (Photo Scanner)، و التي سنتعرف عليها لاحقاً.

فيما يعتمد البعض إلى توسيع التقسيم أعلاه في تحديد مصدر الصورة الرقمية إلى ثلاثة أنواع تضيف إلى التقسيم السابق قسماً جديداً كما يأتي: (Brinkmann , Ron :1999, P86)

أ- الرسم اليدوي أو العناصر المولدة بشرياً (Human-Generated Elements): يمثل هذا القسم أنواع الأشكال المرسومة بشكل يدوي، يشمل الرسم اليدوي بالطرق التقليدية والتي يتم تحويلها في ما بعد إلى الحالة الرقمية، أو الرسم المباشر في الحاسوب بطريقة تشبه الطريقة التقليدية و التي توفرها مجموعة من المكونات البرمجية (Software) ومجموعة من المكونات المادية (Hardware)، و التي صممت و طورت لهذا الغرض.

ب- صور مولدة في الحاسوب (Computer-Generated Image): يقصد بها الصور التي تم توليدها ضمن الحاسوب بشكل كامل، عن طريق تعريف مجموعة من

* تعني هنا استخدام الخوارزميات أو الادوات البرمجية و أنظمة الرسم الجاهزة لتكوين الصورة بشكل رقمي تام ضمن الحاسوب كذلك استخدام ادوات الإدخال المتعلقة بعملية الرسم داخل الحاسوب مثل القلم الرقمي و الفأرة و التي سنفرّد لها مساحة لاحقاً.

الخوارزميات من خلال الفكر البشري، تدخل إلى الحاسوب لإنجاز تلك العناصر، أي أنه لا يوجد تدخل مباشر من قبل المنفذ لتنفيذ الشكل عن طريق واجهة تفاعلية بينه وبين الشكل في هياته الرقمية، وإنما يتم الأمر بشكل غير مباشر عن طريق مجموعة من الأوامر البرمجية التي تتكون من خلالها أشكال مبنية على أساس هندسي.

ت- الصور المأخوذة من مصادر أخرى (Scanned Images): وهي الصور التي يقوم المستخدم بإدخالها إلى الحاسوب أي تحويلها إلى الحالة الرقمية، عن طريق أجهزة الإدخال الصوري المختلفة* و المصنعة لهذا الهدف، حيث أن هذا الصور في الأصل صور موجودة على هيئة نسخة أي صورة فوتوغرافية عن الواقع أو من الواقع بشكل مباشر.

المبحث الثاني / الاختراق التكنولوجي الفوتوغرافي وتداخل الفنون الرقمية المعاصرة

إزاء الأيديولوجيات والثقافات التي فرضتها الوسائل الحديثة للاتصالات وتطور المشروع الرقمي وتضخم الحضور الجماهيري. أسهم الانترنت في إحداث هزة عنيفة في مجال الحقل الاتصالي وفتح المجال لظهور منظومة معقدة من المؤسسات التي تسيطر على المعلومات وتضطلع بمسؤولية تحويل تلك المعلومات إلى أدوات تتحكم بالواقع وتوجه الرأي العام عن طريق التحوار والتواصل المستمرين، وتوفير المغريات التي تحفز على إظهار الآراء والمجاهرة بها وفسح المجال للحرية وتقمص الأدوار المختلفة. وبهذا تكون "المعلومات أحد أكثر موارد الأمة خطراً... كون المعلومات هي شريان الحياة الذي تعتمد عليه القرارات السياسية، والاجتماعية، والخاصة بأنشطة الأعمال". (كيث، فريد، 1999، ص97). وتلك المعلومات تحتاج إلى الشبكة الرقمية لتتخطى كل الحدود وتصبح رقمية عالمية. تتفوق على المعلومات التي تقدم بالوسائل الإعلامية الأخرى. إذ يفرض الانترنت مفهوماً مختلفاً للانتشار عن طريق غزارة ما موجود من معلومات وسرعة بثها وتناقلها وانتشارها. وشهد النصف الثاني من القرن العشرين الاندماج "بين تكنولوجيا الحواسيب الالكترونية واستعمالها في تخزين واسترجاع خلاصة ما أنتجه الفكر البشري بأسرع وقت ممكن وفي أقل حيز متاح، وتكنولوجيا الأقمار الصناعية التي ساعدت على نقل الرسائل بشتى صورها عبر الدول والقارات بشكل فوري". (حسن عماد مكاي، وليلى حسين السيد: ص106). وبهذا يتصف الانترنت بسمه الكونية (Globalization) أي بوصفه

* هنالك العديد من أجهزة الإدخال مثل الكاميرا الرقمية و الماسح الضوئي و التي تنقسم بدورها الى العديد من الأنواع و الأصناف سنأتي الى شرحها لاحقاً ضمن قسم أجهزة الإدخال.

منظومة اتصالية عالمية تتخطى الحواجز والقوانين، وصار من ضروريات المجتمعات المتمدنة ساعد عليه توافر الحاسبات الشخصية ومعرفة أستمعالمها من قبل الفرد ليدخل إلى الواقع الافتراضي الكوني المثير. إذ لا وجود لفضاء جغرافي، فالعالم منفتح تغزوه الثقافات المختلفة والتي لها تأثيرات واسعة من قبل إرادة المهيمن التي تُبث عبر تلك الوسائل الإعلامية. وهنا يتعرض المتلقي إلى الغزو الرقمي نتيجة التواصل والاتصال الكوني الذي يسهم بقوة في إحداث تغيرات في وعي المتلقي من دون أن يدري في بعض الأحيان.

لقد ادى الفوتوغراف كتقنية معاصرة دورا كبيرا في مسارات الفن فكانت عبارة عن خطاب حرفي وتقني وان تحديد (الفوتوغرافيا) سيكون لاحقا باستثماراتها للواقع، لكن بتعبير فني معاد وتخضع الواقع الى عمليات تقليص في اطار محدد. شكل (2، 3، 4) وبصيغة اخرى في مقابل هذا (واقع تقني) أي خطاب حرفه تقابل يبنني على خاصيات علاقية.. أي كما يسميه (بارت) خطابا ادراكيا.



شكل (4)



شكل (3)



شكل (2)

وهو ما ساد في فنون اليوم، اذ تبادلت الصورة واللوحة معطيات كل منها ثم اصبحت الفوتوغرافيا (تداوليا) بديلا هجيناً يحوي التقنية المعاصرة مع الاحتفاظ بخصائص العمل الفني. (قدور عبد الله ثاني، 2008، ص 30) وهكذا لم تتوقف تقنية الفوتوغراف في حدود التطبيقات التقنية العادية. اذ تمددت الى الفوتوغراف الرقمي.



شكل (5)

مما جعل امكانيات هذا الاتجاه تحاول القبض عن المسكوت عنه في الوقائع الانسانية. وظهرت اعمال فنية تستثمر هذه الطاقة التقنية الكبيرة وقدراتها التحويلية في فنون (الهولوجراف) وهي صور تلتقط باشعة الليزر حيث تظهر صورا بابعاد ثلاث يمكن رؤيتها من زوايا متعددة. فقد وظف الطبيب (رولف جومبرج) صور الرنين المغناطيسي لمرضاة

وحولها الى لوحات فنية طليعية مستعينا بجهاز كمبيوتر متطور مع اجهزة الاشعة لاعداد لوحات فنية للجسد البشري. وقد اقام لها عدة معارض في باريس وقد اشتملت الاعمال على صور ثلاثية الابعاد بالالوان للجسد البشري.(الطواجي، محمد، صور الـرنين المغناطيسي للمرضى، لوحات فنية china%20radio%20international mht/Mhtml:file//D /بحوث شكل (5)

واحدثت هذه التقنية اتجاها في الفن الذي يعتمد على البعد الثالث ليس من جانب وهمي يحده منظور العمل.. بل من جانبه التجسيمي اذ يحقق بعدا سينقل الفن فيما بعد الى مديات اخرى..

وبتقنيات الحاسوب الذي ادى الى خلق وسائط (الوسيط الجاهز) وبامكانات الذكاء الصناعي او ما يطلق عليه (السبرنطيقا) كانت البداية مع هذا الاتجاه عام 1950 مع الامريكي (لوبومسكي) في لوحته (اوسيلون oscillon) وهي لوحة على شكل موجات الكترونية يبتها انبوب الكاثود. واصبحت فيما بعد واحدة من قواعد اللغة البصرية في المدارس. تكون فيها الصورة اساس التعبير، وسميت افلام (الثري دي ماكس) بالايحائية والمتحركة Animation. شخصيات حية تصنع بنظام الحاسوب المعقد، واول ظهور لهذا الفن كان في فترة الحرب الباردة بين روسيا والولايات المتحدة وتم تطوير البرنامج واستعمالاته الفنية في انجاز برنامج photoshop لاجراء اعمال فنية ابتداء بفلم حرب النجوم. ثم بدا عمل لوحات فنية عن طريق هذا البرنامج واستمر التطور الى حد اليوم. (Clori AK. Fiero, p. 157) وبذلك دخلت التقنيات التي جعلت الفن يعيش في عصر اكثر تعقيدا من ناحية العرض والانتاج في عصر المعلومات التي افرزت فنون غير تلك التي عرفها العصر الصناعي او اليقين العلمي. وهذا الوضع الغير مسبوق اثر تأثيرا كبيرا في كل اوجه الفنون. اذ نسجل من بضعه سنوات اكتساح الوسائط الرقمية لكل مجالات الابداع، فقد اتاح الانفتاح والتلاقح بين الفنون والتكنولوجيا الحديثة خطوات وطفرات من خلال حركات فنية متعددة.وبدا العمل الفني يوصف بالصعوبة التي تحيط بالمعنى وان تصنيفه ربما يكون غير ذي جدوى عند اتساع رقعة تقنيات التعبير وتمازجها.ونظرا لاستعمال ادوات تبدو غير متجانسة ومنها الحوامل التقليدية والوسائط الحديثة مثل الفيديو والحاسوب والجوال والليزر وشاشات البلازما والالت التصوير الرقمي وغيرها. فان تقنيات كهذه اوجدت فنونا لا حصر لها. كفن الفيديو (vidio Art) شكل(6) وفن الشاشة شكل (7).



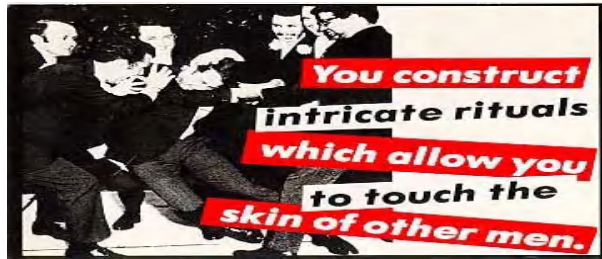
شكل (7)



شكل (6)

وعلى هذا الاساس يعد فن القرن العشرين وبداية القرن الواحد والعشرين هو نشوء الثورة الحقيقية لاستخدام المعلومات في الفن اضافة الى النفايات والمخلفات الصناعية والخردة والموجودات (found of object) وان الهدف كما يبدو لهذا التوظيف هو التحرر الكامل لحدود الاستخدام التقني في الفن، فمع تعدد الوسائط اتيح للفنان الحرية الكاملة في التعبير وانتقل الفن من (الاستوديو الى الورشة). (Clori AK. Fiero:1999 p. 157.)

لقد اقامت الفنانة (باربرا كروجر) (Barbara kruger) (شكل 8) ثلاث تجهيزات واسعة النطاق عام 1989-1991 وفي هذه الاعمال نقلت الفنانة الكلمات والصور بشكل مباشر الى سطوح المعرض حتى اصبح كل التجهيز كنص مكتوب بالابيض على ارضية حمراء، ان كل الجوانب اليسار واليمين وعند قراءة النص يستدعي المشاهد كلمات بشكل لا شعوري يعاونه احساسه بالخبرة القبلية بحقيقة العالم. والتجهيز بالكامل يصبح له صوت، كما للهندسة المعمارية، والطرق.. كل الاشياء تتكلم. (Clori AK. Fiero:1999 p. 158.)



شكل (8)

لقد اعد الفنان (جيفري شاو) (Jeffry Show) عمل المدينة الواضحة 1999 يستطيع المشاهد فيه ان يركب دراجة ثابتة واعطاء امر بالقيام برحلة داخل تجهيز متخيل لواقع مدينة مكونة بالكومبيوتر جرافيك ثلاثي الابعاد يتجول المشاهد داخل النص

المكون من الكلمات والجمل على طول جوانب الشوارع مستخدماً تصميمات أساسية لمدن حقيقية، كمنهاتن وامستردام والهندسة المعمارية المكونة لهذه المدن حيث تستبدل بالتشكيلات النصية، اختيار أحد الطرق يكون اختيار للنص وتشكيلاته، وإن الرحلة داخل المدن تكون رحلة قراءة ترتبط حركتها بعجلة القيادة والدواسات الخاصة بالدراجة وتعطي المشاهد القدرة على التحكم بالجهة والسرعة. كما في شكل (9) و شكل (10) (Clori AK. Fiero:1999 p. 158..)



شكل (10)



شكل (9)

من خلال ماسبق الحديث عنه من تنوع في التطبيقات و الوسائط البرمجية و المادية تظهر امامنا مجموعة من الأطر العامة لأنتاج العمل الفني يمكن ان نسميها تقنيات الفن الرقمي التشكيلي، حيث ان تكوينها الداخلي قد يقترب أو يتلاقى مع مجموعة من التقنيات التشكيلية التقليدية.

مؤشرات الاطار النظري

أسفر الإطار النظري لهذه الدراسة عن عدة مؤشرات نتلخص بما يأتي:

- 1- يستند الفن الرقمي التشكيلي بشكل أساسي على الصورة الرقمية.
- 2- هنالك ثلاثة مناشيء للصورة الرقمية، تحدد بالتالي طبيعة تلك الصور من حيث التكوين و التفاصيل، هي :

أ- صورة مولدة بشكل كامل في الحاسوب (Computer-Generated Image)

ب- الصورة المحولة إلى الحالة الرقمية (Digitized Image)

ج- الرسم اليدوي أو العناصر المولدة بشرياً (Human-Generated Elements)

تستند الصورة الرقمية ضمن الفن الرقمي في الوقت الحالي على نوعين أساسيين هما : أ – الصورة الحيزية ب- الصورة الاتجاهية .

- 3- أصبح جزء من مرسوم الفنان يقع ضمن حيز جهاز الحاسوب فالفرش وباليته الرسام ولوحته أصبحت توفرها له الحاسبة الالكترونية أو أحد توابعها من الأجهزة التقنية الأخرى (مثل iPad) وتقنية (Fluid Paint).
- 4- اختزل الرسم الرقمي بتقنياته المتنوعة مساحة العمل فأصبحت أدوات العمل أخف وأسهل حملًا.
- 5- تعد برامج الرسم الرقمي كلها تقنيات, وعند الحديث عن أي برنامج للرسم فهو حديث عن تقنية رسم رقمية جديدة.
- 6- يطلق مصطلح الصورة الرقمية على أي صورة تنشأ من خلال الحاسبة أو أحد توابعها وأجهزة المسح الضوئي والكاميرات الرقمية يستند كل من أنظمة التمثيل الصوري الى نظام أو مجموعة أنظمة لونية.
- 7- يحتوي الحاسوب على مجموعة من أجهزة الإدخال و الإخراج و تكون هذه الاجهزة مقسمة الى أجهزة إدخال و إخراج صوري ، و اجهزة ادخال و اخراج بياني.
- 8- تتنوع الاعمال الفنية بمختلف الاتجاهات فمنها التجريدي والتعبيري والسريالي والبورتريت والواقعي.
- 9- يمكن ان نطلق على العمل الفني تسمية (الايهام الواقعي او التخيل الحقيقي).
- 10- يظهر العمل الفني وكأنه مجسم حقيقي (صورة مجسمة) حيث تتلاشى صفة التسطيح من اللوحة وتبدو بصورة واقعية.
- 11- تعمل اجهزة الادخال و الاخراج على إضفاء الصفات الخاصة للعمل الفني الرقمي من خلال آلية التدخل في عملية انتاجه.

الفصل الثالث اجراءات البحث

أولاً: مجتمع البحث : نظراً لإتساع مجتمع البحث و كثرة عدد الأعمال الفنية فيه، عمدت الباحثة الى وضع مجموعة من المحددات لتحديد عدد نماذج مجتمع البحث التي استطاع الحصول عليها من المصادر و الشبكة العالمية للمعلومات، وهي مجموعة من المحددات تحقق أفضل تمثيل ممكن للمجتمع الواقعي وتصب في خدمة هدف البحث ، وهي كما يأتي:

- 1- اعتماد أعمال الفنانين المعاصرين الذين لهم سيرة ذاتية ضمن موقعهم الشخصي على الانترنت و التي تسمح بالتعرف على مستوى مشاركات الفنان و مدى حضوره.
- 2- اعتماد أعمال الفنانين المعاصرين المؤثرين في وسط الفن الرقمي و لهم حضور في اغلب مواقع الانترنت المهمة و المختصة بالفن التشكيلي بشكل عام و

المواقع المختصة بالفن الرقمي بشكل خاص، وبشكل خاص المواقع التي تمثل متاحف وقاعات عرض فعلية في الواقع.

3- اعتماد الأعمال التي تبرز فيها التقنية المنفذة بها بشكل دقيق يمكن من دراسته ومن خلال هذه المحددات تم احصاء مجتمع البحث و الذي بلغ قدره (25) عمل فني للفن الرقمي المعاصر.

ثانياً: عينة البحث

من اجل الحصول على أفضل تمثيل لمجتمع البحث اعتمدت الباحثة على اعمال ثلاثة فنانين، بواقع عمل لكل منهم وقد تم اختيارها من خلال السادة الخبراء (*) ليكون مجموع النماذج ضمن عينة البحث (3) نموذجاً.

ثالثاً: منهج البحث:

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي لتحليل عينة البحث كونه المنهج الأنسب لتحقيق هدف البحث.

رابعاً: اداة البحث:

اعتمدت الباحثة على مؤشرات الإطار النظري كمجسات لأداة للبحث، إضافة إلى تحليل عينة البحث.

خامساً: تحليل عينة البحث

نموذج : 1

اسم العمل : June 05

اسم الفنان : كارين بيتنكورت

(Karen Bettencourt)

تقنية التنفيذ : تقنية الكولاج

الرقمي

سنة الإنجاز: 2000

تحليل العمل:



تمثل هذه اللوحة تطبيقاً لتقنية الكولاج الرقمي، تتكون اللوحة من مجموعة التكوينات و المفردات التصويرية منها الشكل الرئيسي في اللوحة لفاتة تحمل زهوراً بيديها، تبدو الفتاة بانها من زمن اقدم من زمننا الحاضر استناداً الى طبيعة الملابس، وصور لنص

مكتوب بشكل يدوي يمثل جزءاً من رسالة بحروف عربية، يحيط بالعمل بأجمعه جدار بني مائل إلى اللون الأحمر مكون من عدة قطع.

عند دراسة اللوحة و تفاصيلها يتضح إنها تتكون من صور فوتوغرافية تم التقاطها لتفاصيل واقعية، كالرسالة و الجدار و كذلك صورة الفتاة تم إدخالها و التعامل معها بصيغتها الرقمية، تم ذلك من خلال امكانية تقنية الكولاج الرقمي وما تمتلكه من أدوات إدخال هي في تطور مستمر، استطاعت ان تؤدي عملية الالتقاط من الواقع بشكل عالي الدقة و تحويله إلى صيغة رقمية تمكن الفنان من التعامل معها من خلال سهولة إمكانية التعرف على الحدود الفاصلة للمكونات التشكيلية ضمن هذا العمل، يتضح لنا ان الفنان لم يعتمد الى التدخل في تفاصيل هذه المدخلات ودمجها مع بعضها و انما عمل على توظيفها كما هي من خلال اقتصاصها و إعادة تنظيمها ضمن فضاء العمل و صياغة ما يدور بفكرة من تفاصيل وافكار .

سمحت تقنية الكولاج الرقمي بسهولة تحويل المفردات الداخلة ضمن العمل الى صيغة نصف شفافة تجعل من بعض قطع العمل مساحات و اشكالاً يمكن رؤية الاشكال الاخرى من خلالها مما وفر امكانية عكس التفاصيل التشكيلية و التفاصيل المتعلقة باللون ، حيث ان الشكل الذي تم تحويله الى صيغة النصف شفاف يتأثر -إضافة الى تداخل الشكل الخلفي معه – بالصيغة اللونية للشكل في الخلفية، يمكن ملاحظة ذلك و بوضوح ضمن هذه اللوحة بالشخصية الرئيسية، حيث تم تحويل النصف العلوي و الذي يبدأ برقبة الشخصية و ينتهي بأعلى الرأس الى صيغة النصف شفاف مما عكس التفاصيل الشكلية للخلفية و كذلك قارب بين اللون الاصلي للفتاة و اللون العام للخلفية، قام هذا التطبيق بإنشاء نوع من التوحيد بين عناصر العمل بحدود معينة- و للجو العام في هذه اللوحة.

على مستوى الخط يمكن ملاحظة ان العناصر المكونة لهذا العمل احتفظت و بدقة عالية بدقة خطوطها و مكوناتها حيث ان تقنية الكولاج عملت ضمن هذه اللوحة على اساس التمثيل الحيزي للعناصر البصرية و هي الصيغة ذاتها التي تستخدمها الكاميرا الرقمية مثلاً في تكوين الصورة الرقمية من الواقع حيث يقوم هذا النظام بالتعامل مع المعلومات المدخلة بصورة كتلية، مما ولد نوعاً من التوافق بين التقنية و الصور المستخدمة و الحفاظ على مكوناتها.

ان مثل هذه التقنيات قادت لاحقاً الى الاختلاط والتقابل بين الفن التشكيلي وفن السينما وقد استعار الاثنين من احدهما الاخر قابليات التركيب بين ما هو حسي وخيالي. بين الصورة الملموسة والموهومة. فكان ان انجزت اعمال غاية في الغريب، لكنها تشكل

معرضاً من الأفكار التي اضحت جزءاً من التقدم العلمي والتقني الرقمي المعاصر. مما يتمثل في جماليات تكنولوجيا الصورة الافتراضية في الفن الرقمي المعاصر.

أنموذج : 2

اسم العمل : هروب الشيطان
من الجحيم (Satan

(Escaped From Hell

اسم الفنان : ويرنر هورنغ

(Werner Hornung)

تقنية التنفيذ : تقنية المونتاج

الصور الرقمي

سنة الإجازة: 2003



تحليل العمل :

تمثل هذه اللوحة مثلاً لتقنية المونتاج الرقمي لتكنولوجيا الصورة الافتراضية ، ويتكون المنجز البصري من عدد كبير من المفردات التشكيلية تتنوع ما بين أشكال بشرية و أشكال أدوات، و أشكال حيوانية، يبرز من هذه الأشكال الرئيسية في هذه اللوحة وجه لامرأة جرت عليه الكثير من التحويرات و الإضافات المعقدة حتى طالت الكثير من تفاصيله، و شكل لإناء صنع القهوة و يدان تمسكان بهذا الإناء ، تتطاير من اناء صنع القهوة الكثير من المكونات التشكيلية وهي مصغرات لمزيج من العناصر منها البشرية و الحيوانية و غيرها، ليكون لدينا عمل يمتاز بتداخله و كثرة عناصره و تعقيد تفاصيله. ويستند هذا المنجز البصري إلى مجموعة من الصور الفوتوغرافية للواقع كذلك هنالك وجود لصور تم إنتاجها في الحاسوب كصور الصحون الطائرة اما عن طريق الرسم بتقنية الرسم الرقمي أي مباشر، أو عن طريق الرسم بواسطة برامج الرسم ثلاثي الأبعاد، يوضح لنا هذا امكانية تقنية المونتاج الرقمي في الاستفادة من الصور الواقعية و ادخالها ضمن العمل الفني مع امكانية الحفاظ على دقة تفاصيلها، كذلك يوضح امكانية تقنية المونتاج الرقمي في الاستفادة المباشرة أو المسبقة من التقنيات الرقمية الاخرى كتقنية الرسم الرقمي أو تقنية الكسيرات.

ان المحافظة على طبيعة الخط المكونة للأشكال والصور التي يتم الاستفادة منها ضمن عمل المونتاج الرقمي، و التي يمكن ملاحظتها ضمن هذه اللوحة من خلال اشكالها

المتعدد كشكل وجه المرأة الكبير في الوسط و شكل الكفين و الاناء الذي بينهما، دلالة على إمكانية تقنية المونتاج الرقمي الكبيرة في التعامل مع الصور المدخلة، حيث تعتمد معظم البرامج المخصصة للمونتاج الرقمي على التعامل مع الصور الواقعية بصيغتها التي تم الالتقاط وفقها و هي صيغة التمثيل الحيزي للعناصر البصرية مما يضمن بقاء الشكل باقرب ما يمكن الى صيغته الاولى من حيث الخطوط و الالوان و التفاصيل المتأثرة بذلك.

على مستوى اللون يمكن ملاحظة غلبة اللون الرمادي على معظم تفاصيل اللوحة، في حين إن لكل صورة ضمن العمل صيغة لونية خاصة بها واقعياً مما يشير إلى إمكانية تقنية المونتاج وجمالية تكنولوجيا الصورة الافتراضية في الفنون الرقمية في إعادة تشكيل البنية اللونية لكل صورة من الصور الداخلة في العمل و بالتالي للعمل ككل، لقد تمت الاستفادة من هذا التغيير في مجالين الأول توحيد الجو العام للصورة لإخفاء عمليات التركيب التي حصلت، و الثاني إبراز إشكال معينة من خلال تغيير الصيغة اللونية لها لإعطائها الصدارة في الأهمية ضمن التكوين العام فيما يخص الملمس يمكن ملاحظة أن تقنية المونتاج الرقمي استطاعت المحافظة على الملمس الإيحائي للأشكال الذي اكتسبته من خلال تحويلها الى صورة ثنائية الأبعاد أول الأمر في التعبير عن الخامة الأصلية لكل شكل، الأمر الذي جعل للعمل خصوصية تكوينية تساهم في إضفاء مسحة من المصادقية التشكيلية.

أنموذج رقم (3)



اسم العمل : hypostasis

اسم الفنان : جيوفاني اورايما

تقنية التنفيذ : تقنية المونتاج الرقمي

سنة الإنجاز: 2007

تحليل العمل:

تعتبر هذه اللوحة مثالا لتقنية المونتاج الرقمي، يتكون العمل من جزء من شكل لوجه بشري يطوف في السماء طرأت عليه مجموعة من التحولات، محاط بسماء غائمة تعلو سطحاً لمسطح مائي يمكن اعتباره محيطاً نظراً لانتساع افقه.

من خلال القراءة الأولية للوحة يتضح أنها تستند إلى عدة صور واقعية تم التقاطها بشكل مباشر من الواقع عن طريق أجهزة الإدخال الصوري أو بشكل غير مباشر عن طريق أجهزة التصوير غير الرقمية و تحويلها بعد ذلك إلى الحالة الرقمية، الأمر الذي تتيح تقنية المونتاج الرقمي، يمكن التأكد من ذلك من خلال دقة التفاصيل للشكل الرئيسي و هو الوجه و كذلك دقة وواقعية الأشكال في الخلفية، يحيل ادخال الصورة الواقعية في تفاصيل العمل، المتلقي الى نوع من المصادقية، وهو تثبيت للمشهد الواقعي و الذي سيمتزج ضمن العمل من خلال تقنية المونتاج الرقمي بمجموعة من الإضافات التي تجعل منه واقعاً متحولاً كما في شكل الوجه البشري وما طرأ عليه من عمليات تجزئة و تحريك مع الحفاظ على واقعيته من حيث الإنشاء و إضافة المصادقية على تجزئته من حيث دقة الشكل، وهو واقع يختلف عن الواقع الذي تتم المحاولة للوصول إليه فهو واقع مباشر طرأت عليه التعديلات، أي انه يختلف عن ذلك الموجود في الرسم الرقمي أو التقليدي حيث ان في التقنيتين الأخيرتين تكون محاكاة الواقع فيهما محدودة و مقيدة يمكن قياسها بنسبة اقتراب محددة ، إضافة إلى كونها تقتصر على فئة من الفنانين، أي إن المحاكاة في تقنية الرسم الرقمي لا يمكن أن تنقل الواقع المباشر و إنما ترتقي المحاكاة التقليدية لتمثل نسبة معينة في مقياس اقترابها من الواقع.

من خلال ماسبق ترى الباحثة بان هناك معايير جمالية تمزج مابين معايير التصوير الفوتوغرافي وباقي تقنيات الإضافة و التعديل كالرسم الرقمي، حيث تتوفر في هذا العمل مجموعة من الأسس الجمالية كالمحاكاة المباشرة للواقع، و تصوير مرّن للميتافيزيقا، المطعمة بالواقع بشكل متقن. يمكن تقييم دور الحاسوب في تقنية المونتاج الرقمي بأنه الدور الأكبر نسبياً في انجاز العمل مقارنة مع بقية التقنيات، كتقنية الرسم الرقمي، حيث ان للحاسوب هنا مجموعة من الإسقاطات - بالتأكيد غير بناء العمل رقمياً فهي صفة مشتركة بين جميع نتاجات العمل الرقمي- كإمكانية تغيير اللون و إمكانية تحديد نوع الظل ومكانه و درجته. وعلى صعيد اللون يمكن ملاحظة تكيف ألوان الأشكال مع بعضها بدقة والتعبير عن الاندماج بين العناصر يتضح من خلال التقارب اللوني وانعكاس ألوان الكتل على بعضها البعض كذلك لون القطع المتناثر و التفكيكيات الحاصلة في شكل الوجه البشري كلها دلائل على الإمكانية اللونية التي تتمتع بها تقنية المونتاج الرقمي والتي توفر للفنان المرونة و الدقة في التعبير و نقل الإحساس. ان ماتوفره تقنية المونتاج الرقمي من إمكانيات تطبيقية و مرونة في إنجاز العمل الفني له انعكاس كبير في عدم تقييد خيال الفنان و تحديد العناصر التي يستطيع رسمها و إنما تعطيه المجال الواسع في تحديد نوع و ماهية هذه التفاصيل التي

تدخل في تكوين الصورة الفنية التي يصبو الفنان التعبير عنها، فبالإضافة إلى إمكانية إدخال الواقع يمكن ومن خلال تطبيقات تقنية المونتاج الرقمي الحوار معه و بالإضافة عليه على كل المستويات التشكيلية، كما تمكن هذه التقنية الفنان من استنساخ وتحويل المفردات البصرية من حالة إلى أخرى كما حصل مثلاً في انعكاس شكل القطع المتناثرة على سطح المحيط وكيف امتزجت تلك الانعكاسات بتموجات هذا السطح المائي وبكل دقة مما يحيل الى حالة من الثقة بين المتلقي و العمل الفني ومصادقية في التعبير. مما يتمثل في جماليات تكنولوجيا الصورة الافتراضية في الفن الرقمي المعاصر.

الفصل الرابع

النتائج و الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات

من خلال ما سبق التطرق إليه في الإطار النظري و من خلال تحليل عينة البحث استطاعت الباحثة الخروج بمجموعة من النتائج و الاستنتاجات و التوصيات، و هي كما يأتي:

أولاً : النتائج:

1. توفر التقنية الرقمية مجموعة إمكانيات لإنشاء أعمال فنية في مجال الفن، وهذه الإمكانيات هي تقنيات بينها جدل يعتمد على التطوير العلمي للحاسوب و البرامجات والذي انعكس على تطور المنجز الفني و بالخصوص التشكيلي منه. كما في جميع نماذج البحث
2. تحققت جمالية تكنولوجيا الصورة الافتراضية من خلال محاكاة العديد من تقنيات الفن الرقمي التقنيات الفنية التقليدية، مضيئة عليها لمسات في التفاصيل تتفرد بها يصعب على الفنان القيام بها باستخدام التقنيات التقليدية. كما في جميع نماذج البحث
3. تسمح التقنية الرقمية بمختلف أنواعها بإنتاج العمل الفني و عرضه بعدة طرق، أهمها و أكثرها انتشاراً هي طباعتها على خامة ورقية أو قماش، لتنتج عملاً فنياً تشكيمياً يمكن وضعه بمصاف النتائج التشكيلية التقليدية هذا إضافة لما توفره التقنية الرقمية من طرق إخراج تتفرد بها عن التقنيات التقليدية كالعرض على الشاشة و عن طريق العارض الرقمي مما يخلق قيم جمالية لها خصوصيتها للعمل الفني. كما في جميع نماذج البحث
4. تمثلت جمالية تكنولوجيا الصورة الافتراضية من خلال نتائج تقنية الرسم الرقمي بميلها إلى الأشكال العضوية ينبع ذلك من اليات الانشاء المرتبطة بهذه التقنية

مما يكسب تلك الاعمال قيمة جمالية خاصة تتنافس القيم الجمالية في النتائج الفنية للتقنيات التقليدية. نموذج (2،1)

5. تحققت جمالية تكنولوجيا الصورة من خلال تطبيق الألوان و الظلال ضمن تقنية الرسم الرقمي هو تطبيق جمالي حر يعتمد، إضافة إلى رؤية الفنان، الإمكانيات المهارية التي يتمتع بها الفنان، وما يوفره الحاسوب من تقنيات في تدعيم هذه الحرية، نموذج (1،3)

6. تمتلك تقنية الفنون الرقمية إمكانية جعل القطع الداخلة في التكوين الفني بشكل نصف شفاف و بدرجات كثيرة الامر الذي يوفر امكانية تكوينة يترتب عليها انعكاسات لجمالية العمل ككل. نموذج (3، 2)

7. توفر تقنية الرسم الرقمي إمكانية تكرار غير محدود و سهل التطبيق للأشكال ضمن العمل مع الحفاظ على دقة العناصر و الأشكال كما هي، مما يمكن الفنان و يعطيه المرونة في التأكيد على عنصر و أو مجموعة عناصر كما يمكنه من تكوين ايقاع للعمل. نموذج (2، 1)

ثانياً: الاستنتاجات

1- تحاكي تقنية الرسم الرقمي تقنية الرسم التقليدي، وبذلك فهي تتوافق مع المعايير الجمالية للرسم التقليدي بشكل عام، مضيئة إليها مجموعة من الخصائص كإمكانيات التراجع، و تطبيق اللون و مزجه بشكل بسيط.

2- تنفرد تقنية الكسيرات بنوع جمالي خاص كونها لا تقابل أية تقنية تضاهيها ضمن التقنيات الرقمية والتقليدية، يمكن من خلالها انتاج اعمال تتسم بمجموعة من الخصائص الجمالية و الامكانيات التطبيقية التي تتميز بها تقنية الكسيرات.

3- تحاكي تقنية المونتاج الرقمي تقنية المونتاج الصوري التقليدية من حيث المبدأ، الا ان تقنية المونتاج الرقمي تتميز بجملة من الخصائص و التي اكتسبتها من خلال استغلال جزء كبير جداً من مميزات التقنية الرقمية لإنجاز اعمالها، الامر الذي وفر إمكانيات هائلة لإنتاج أعمال يصعب أو يكاد يكون مستحيل الحكم عليها بكونها صورة فوتوغرافية مباشرة أو نتاج لتقنية المونتاج الرقمي.

ثالثاً: التوصيات: توصي الباحثة بتضمين المناهج الأكاديمية تدريس التقنية الرقمية وبضمنها التقنيات الفنية الرقمية التشكيلية، لمراحل الدراسة الأولية كافة.

رابعاً: المقترحات

1. اجراء دراسة حول الاثار الجمالية لتقنية الكولاج الرقمي في الفن الرقمي المعاصر

2. اجراء دراسة حول تطبيقات التقنية الرقمية في الفن المعاصر.

المصادر

1. إد ، دون : مدخل الى فلسفة التكنولوجيا، ترجمة أ.د. فريال حسن خليفة ، مراجعة أ.د. محمد مصطفى الشعيبي، ط2، مكتبة مدبولي، 2006،
2. أرنولد هاووزر، فلسفة تاريخ الفن، تر: رمزي عبده جرجس، الهيئة العامة للكتب والأجهزة العلمية، القاهرة، 1968،.
3. اسعد، يوسف ميخائيل: سيكولوجية الإبداع في الفن و الأدب، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، القاهرة:1986.
4. اوزياس ، جان ماري: الفلسفة و التقنيات ، ترجمة الدكتور عادل العوّا ، ط2، منشورات عويدات بيروت -باريس ، بيروت:1983
5. بسمة صباح، عناصر تكوين الصورة الرقمية.. تعريف البكسل (pixel) ونتائج تطوراتها، موقع الفنون الجميلة
6. بلاسم محمد، الفن التشكيلي قراءة سيميائية في أنساق الرسم، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2008، ص76.
7. التهانوي ، محمد علي الفاروقي : كشف اصطلاحات الفنون ، ج1، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، مطبعة السعادة ، مصر ، 1963.
8. جونسون ، ر. ف : الجمالية ، ت : عبد الواحد لؤلؤة : منشورات وزارة الثقافة والفنون ، دار_____
- الحرية للطباعة ، بغداد ، 1978.
9. سلام جبار جواد، جدل الصورة بين الفكر المثالي والرسم الحديث، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة، 2003،.
10. شاكر عبد الحميد، عصر الصورة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2005، ص8-20.
11. عبد الجبار منديل : الإعلان بين النظرية والتطبيق ، مطبعة الإرشاد ، بغداد ، 1982.
12. قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في اشهر الارساليات البصرية في العالم، مؤسسة الوراق للطباعة والنشر، عمان 2008،.
13. كيث، فريد، هـ: الخصوصية في عصر المعلومات، مؤسسة الاهرام، القاهرة، ط1، 1999.
14. نور الدين النادي وآخرون، التصوير الفوتوغرافي، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2009

15. وليم بنتون : الجمالية ، ت : ثامر مهدي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2000 ،

16. Nalven , Joseph & JD Jarvis: Going Digital: The Practice and Vision of Digital Artists, 2005, ch1

17. Strothotte , Thomas & Stefan Schlechtweg: NON-PHOTO-REALISTIC COMPUTER GRAPHICS, Morgan Kaufmann Publishers, Usa : 2002,.

18. Torsten Seemann, Digital Image Processing using Local Segmentation, Ph.D., Monash University, Australia, 2002,

19. Brinkmann , Ron : the art and science of digital compositing, Morgan Kaufmann, USA:1999, P14 .

20. http://www.alfnonaljamela.com/test_personal/read_info.php?id=13

* هنالك العديد من أجهزة الإدخال مثل الكاميرا الرقمية و الماسح الضوئي و التي تنقسم بدورها الى العديد من الأنواع و الأصناف سنأتي الى شرحها لاحقاً ضمن قسم أجهزة الإدخال.

الحلواجي، محمد، صور الرنين المغناطيسي للمرضى، لوحات فنية

* 1- أ.د. مكي عمران راجي – أستاذ رسم – كلية الفنون الجميلة - جامعة بابل

2- أ.د. تحرير علي حسين- أستاذ رسم – كلية الفنون الجميلة – جامعة البصرة

3- أ.د. خضير عباس دلي – أستاذ تصميم - كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل

4- أ.د. عادل سعدي علي- أستاذ تصميم - كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل

5- أ.د. ساهرة عبد الواحد – أستاذ تصميم - كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل

وقد تم اختيار الاعمال على اساس القيم الجمالية التي تتمتع بها الأعمال المختارة و الممثلة بشكل أفضل للتقنية المنجزة بها.

* إن العلاقة المتداخلة بين الحضارات المختلفة، أنتجت عملية (المثاقفة Acculturation) التي أصبحت احد المصطلحات المطروحة بشدة في السنوات القليلة الماضية، بوصفها احد نتائج الدراسات عبر الحضارية، التي بدورها

تمثل احد روافد العولمة. ينظر: جمال نجيب التلاوي: المثاقفة عبد الصبور
واليوت دراسة عبر حضارية، ت: ماهر مهدي وحنان الشريف، دار الهدى للنشر
والتوزيع، ط1، 2005،

استراتيجية التعلم الالكتروني لتنفيذ الزخرفة النباتية وتنمية السلوك الاستكشافي
في ضوء النظرية الترابطية الحديثة

**e-learning strategy for the implementation of plant
decoration and the development of exploratory behavior
in the light of the modern associative theory,**

م.م. اسماء عبد احمد

Asmaa Abd Ahmed

مديرية تربية الرصافة الأولى/ بغداد

Directorate of Education Rusafa first Baghdad

2023

asmaabd820@gmail.Com

الكلمات المفتاحية : استراتيجية التعلم الالكتروني , الزخرفة النباتية , السلوك
الاستكشافي , النظرية الترابطية الحديثة .

ملخص البحث:

يهدف البحث الحالي تعرف استراتيجية التعلم الالكتروني لتنفيذ الزخرفة النباتية وتنمية السلوك الاستكشافي في ضوء النظرية الترابطية الحديثة , ولتحقيق هدف البحث وضعت الفرضيتين , ويتحدد البحث الحالي بعينة من طلبة الصف الثاني متوسط للعام الدراسي 2021-2022 , واعتمد البحث التصميم التجريبي المسمى تصميم المجموعتين المستقلتين ذات المتغير المستقل الواحد, وتم تحديد عينة للدراسة , وكافأت الباحثة بين طلبة مجموعتي البحث احصائياً باستخدام الاختبار التائي لعينتين مستقلتين في المتغيرات العمر الزمني محسوباً بالشهور الخبرة السابقة , الجنس) وتم اعداد اختباراً تحصيلياً وكذلك مقياساً للسلوك الاستكشافي وتم حساب صدقهما وثباتهما , ومن القوى التمييزية , ومعاملات صعوبة الفقرات , وقد وجدت فروق ذي دلالة احصائية بين متوسط درجات , التحصيل , المعرفي والمهاري لطلبة مجموعتي البحث, ولمصلحة طلبة المجموعة التجريبية الذين درسوا مادة الزخرفة النباتية بطريقة استراتيجية التعلم الالكتروني كما وجدت فروق ذات دلالة احصائية بين متوسط درجات , السلوك الاستكشافي , لطلبة مجموعتي البحث, ولمصلحة طلبة المجموعة التجريبية الذين درسوا مادة الزخرفة النباتية بطريقة استراتيجية التعلم الالكتروني, وفي ضوء النتائج التي توصل اليها البحث الحالي استنتجت الباحثة عدداً من الاستنتاجات والتوصيات .

Keywords: e-learning strategy, plant ornamentation, exploratory behavior, modern associative theory

Abstract:

The current research aims to identify the e-learning strategy for the implementation of plant decoration and the development of exploratory behavior in the light of the modern associative theory, and to achieve the goal of the research, the two hypotheses were put forward, and the current research is determined by a sample of second grade students average for the academic year 2021-2022, and the research adopted the experimental design called the design of the two independent groups with a variable The independent one, and a sample was selected for the study, and the researcher rewarded the students of the two research groups statistically by using the t-test for two independent samples in the variables: chronological age calculated in months, previous experience, gender). Paragraphs, and statistically significant differences were found between the average scores of achievement, knowledge, and skills for the students of the two research groups, and for the benefit of the students of the experimental group who studied plant ornamentation using the e-learning strategy method. And for the benefit of the students of the experimental group who studied decoration In the light of the results of the current research, the researcher concluded a number of conclusions and recommendations.

الفصل الأول : الإطار المنهجي للبحث :

أولاً : مشكلة البحث والحاجة إليه:

إن الاستخدام الواسع والسريع للتكنولوجيا وتغير طبيعة التعلم تغيراً جذرياً , جعل من نظريات التعلم التقليدية كالسلوكية والمعرفية والبنائية في موقف صعب , إزاء تفسير عمليات تعلم غير تقليدية تعتمد في الأساس على وسائل التكنولوجيا الحديثة.

ومع اعتماد العالم اجمع على وسائل الاتصال الحديثة والاستخدام الواسع للتكنولوجيا لدعم استمرار العملية التعليمية عن بعد ولحل تلك الازمة , لذا اتجهت الباحثة لمواكبة هذا التطور والتحول العالمي , والعمل على تفعيل استراتيجيات التعلم الالكتروني كمنطلق لتدريس الزخارف الفنية لاستكمال مسارات العملية التعليمية بعدها من أهم طرق واساليب التعلم عن بعد وإكساب الطلبة المعلومات الدقيقة والمتخصصة والمهارات المرتبطة بأهداف المقرر الدراسي والالزمة لتنفيذ زخارف فنية مستحدثة ذات قيم جمالية ووظيفية , وذلك في ضوء السلوك الاستكشافي ومبادئ ومفاهيم النظرية الترابطية الحديثة والتي تعتمد على (الاتصال – البحث – المعرفة) واستقبال وإرسال المعلومات , والقدرة على التواصل الاجتماعي عبر الشبكات الالكترونية والجمع بين الأطر التعليمية والاجتماعية والتكنولوجية بما يحقق الهدف من التعلم الترابطي الاتصالي .

كما إن غياب كثير من مثيرات السلوك الاستكشافي في الموقف التعليمي مثل الغموض، التناقض، الجدة ، التعقيد يمثل حجر عثرة في طريق العملية التعليمية حيث احتواء الموقف التعليمي على العناصر السابقة يساعد المعلمين على إثارة اهتمامات الطلبة وبالتالي إثارة السلوك الاستكشافي لديهم مما يعود بالفائدة على العملية التعليمية ،وعلى الطلبة على حد سواء (مهدي و مصيلحي، 1990:118) ومن خلال اطلاع الباحثة على أعمال الطلبة شخصت وجود مشكلة البحث التي تكمن في النقاط الآتية :

- 1- ضعف متباين في اداء طلبة قسم التربية الفنية في مجال الزخرفة النباتية نظرياً وعملياً، بسبب قلة الوقت المخصص لمادة الخط العربي والزخرفة .
- 2- عدم قدرة الطالب على كيفية البدء بتنفيذ العمل الزخرفي من أين يبدأ والى أين ينتهي بما يتعلق بمهارة تنفيذ الزخارف.
- 3- قلة الدراسات التي تناولت هذا الموضوع في المجال التربوي الفني.

وهذا ما دفع الباحثة الى تحديد موضوع دراسته والتي ستدعم وتطور طلبة ومعلمي التربية الفنية في مادة الخط العربي والزخرفة.

وانطلاقاً مما سبق تتحدد مشكلة البحث في التساؤل الآتي : كيف يمكن تفعيل استراتيجيات التعلم الالكتروني كمنطلق لتنفيذ الزخرفة النباتية وتنمية السلوك الاستكشافي في ضوء النظرية الترابطية الحديثة بما يكسب الطلبة المعلومات والمهارات اللازمة لتنفيذ اعمال فنية ذات قيم جمالية ؟

ثانياً : اهمية البحث والحاجة اليه:

إن كل شخص بإمكانه أن يتعلم ولكن لا يمكن لكل شخص أن يصبح معلماً ناجحاً ،لذا من المهم جداً أن يعمل على اكتساب المعارف والمعلومات الضرورية لأعداده بشكل متكامل ليكون معلماً ناجحاً ، إذ أصبحت الأهداف الراهنة لتدريس المواد لا سيما الفنون لا تقتصر على الجانب المعرفي فحسب وإنما تعدته إلى الجوانب الأخرى الوجدانية والمهارية مما يدعو إلى تبني ،قيماً جمالية جذابة إلى جانب أهدافها النفعية" (يوسف، ب ت : 15). ولما كان قسم التربية الفنية معنياً بإعداد مدرس تربية فنية يعول عليه في تربية نشأ ذو حس وذوق فني وجمالي سليم، وهذا دعى الى ضرورة إعداد هذا المدرس إعداداً يصل إلى مستوى عال و دور فاعل ومهام تربوية فنية تؤهله للقيام بما أوكل إليه ولعل ذلك لا يتأتى إلا بتيسير أساس ثقافي وفني معادل للأساس الذي سيأسسه عند قيامه بتأديته مهامه في تدريس النشأ "إذ لا يقتصر ذلك الإعداد الحدود الضيقة التي لا تتيح له الإلمام بما هو حاصل عالمياً من تطورات فنية وثقافية ذات صلة وثيقة بمجال تخصصه" (القرز، 2008:4). ولهذا فأن طريقة التدريس تعد من مستلزمات التعليم الناجح فهي أداة تعليمية ينظم بها سلوك المتعلم وأنشطته المعرفية والمهارية إذ تتكامل مع الوسائل التربوية الأخرى المحققة للأهداف التعليمية المنشودة. (محمد ، 1991: 14)، ويشير Maw&Maw,1962 الى اهمية السلوك الاستكشافي في التعلم ، حيث يعتبر أن السلوك الاستكشافي من العمليات الاساسية للفهم في مواقف التعلم ، ويضيف بأن الشخص ذو السلوك الاستكشافي المرتفع يميل باستمرار الى أن يفهم وأن يعرف وأن يسأل من أجل مزيد من المعرفة ويظهر كذلك درجة عالية من الانتباه وفي احدى الدراسات طلب ماو وماو من الطلبة مشاهدة بعض الصور وطرح الأسئلة عن هذه الصور ومن خلال ذلك اكتشف ماو وماو أن اسئلة الطلبة ذوي السلوك الاستكشافي المرتفع قد زادت عن تلك التي طرحها الطلبة الأقل في السلوك الاستكشافي كما أن أفكارهم كانت اكثر استقلالية كذلك وجد أن الطلبة ذوي السلوك الاستكشافي المرتفع يكتسبون قدراً من المعلومات يفوق اقرانهم من ذوي السلوك الاستكشافي المنخفض كما وأكتشف أن قدرات الطلبة من ذوي السلوك

الاستكشافي المرتفع لا تتوقف على اكتساب قدر أكبر من المعلومات بل يسترجعون هذه المعلومات أيضا بصورة أفضل (المغازي، 2000:62) وفي الاتجاه الآخر تأتي أهمية تنفيذ الزخارف النباتية بأنها تكسب الطالب مهارات في التصميم والتخطيط والتلوين، وتدخل الزخارف في الكثير من الفنون كالخط العربي وفنون التشكيل والتصميم بأنواعه والأبنية العمرانية والمساجد وغيرها "وأغلب الأشياء التي ذكرناها حاوية على زخارف نباتية فالطبيعة التي خلقها الله قادت هذا الإنسان إلى أشكال لا تعد ولا تحصى من الشكل الجميل وهذا الإنسان قد حور هذه الأشكال وزادها جمالا في الرسم والنحت والعمارة ودخلت الزخرفة في كل هذه الفنون" (حسين، 1983 : 47).

وبناءً على ما سبق تتحدد أهمية البحث في الجوانب الآتية :

- 1- تطوير العملية التعليمية من خلال تفهم مدى العلاقة بالتغيرات والاتجاهات العالمية وفق مفاهيم التعلم الإلكتروني، يعد كمنطلق لتطوير مهارات واستراتيجيات التدريس بمجال الزخارف الفنية .
- 2- الكشف عن اهم استراتيجيات التعلم الإلكتروني , كمحاولة للابتعاد عن النمطية الثابتة في العملية التعليمية وتفعيل امكانات التعلم عن بعد .
- 3- إلقاء الضوء على إحدى نظريات التعلم الحديثة كالنظرية الترابطية كتوجه فكري يسهم في زيادة فاعلية استراتيجيات التعلم الإلكتروني ويفيد في ايجاد بدائل جديدة للتعلم تعد كمنطلق لتدريس الزخارف الفنية .

ثالثاً : هدف البحث

تفعيل استراتيجية التعلم الإلكتروني لتنفيذ الزخرفة النباتية وتنمية السلوك الاستكشافي في ضوء النظرية الترابطية الحديثة

رابعاً : فروض البحث

لتحقيق هدف البحث وضعت الباحثة الفرضيتين الصفريتين الآتيتين:-

1- الفرضية الأولى:-

(لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى دلالة (0,05) بين متوسط درجات طلبة المجموعة التجريبية الذين ينفذون الزخرفة النباتية على وفق استراتيجية التعلم الإلكتروني ، ومتوسط درجات طلبة المجموعة الضابطة الذين ينفذون المادة نفسها بالطريقة الاعتيادية المتبعة، في الاختبار المعرفي البعدي).

2- الفرضية الثانية:-

(لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى دلالة (0,05) بين متوسط درجات طلبة المجموعة التجريبية الذين ينفذون الزخرفة النباتية على وفق استراتيجية التعلم الالكتروني ، ومتوسط درجات طلبة المجموعة الضابطة الذين ينفذون المادة نفسها بالطريقة الاعتيادية المتبعة، في السلوك الاستكشافي).

خامساً : حدود البحث

1- يتحدد البحث الحالي في طلبة الصف الثاني متوسط للدراسة النهارية للعام الدراسي 2021-2022.

سادساً : تحديد المصطلحات

1- استراتيجية التعليم الالكتروني E- Learning Strategies

عرفها (زيتون, 2005): تلك الاجراءات التدريسية التي يخططها القائم بالتدريس مسبقاً لتعينه على تنفيذ التدريس في ضوء الامكانيات المتاحة, وتقديم المحتوى التعليمي للمتعلمين بما يحقق الاهداف التعليمية , والتي يتم بها نقل وتقديم المحتوى التعليمي وفق خدمات الانترنت ووسائل التكنولوجيا الحديثة (زيتون, 2005: 5).

2- الزخرفة:-

1-أولاً: لغة:-

أ-(ز خ ر ف) زخرف: زخرفة: زينة وكل حسنة، يقال زخرفة القول :حسنه بترقيش الكذب (أبو عمر، 2003: 589)

ثانياً: اصطلاحاً:-

عرفها كرسنوفر درسز بأنها:-"هي الشيء الذي يضاف للأشياء النافعة المعدة للاستعمال فيجعلها ويجعلها مقبولة، من خلال وضع كميته من الجمال عليها لا تملكه بطريقة أخرى"

(ورد في الأسدي، 1990: 5).

3- الزخارف النباتية:-

1-عرفها داود (1996) بأنها:-

" تكوينات فنية مترابطة تشكل من حركة غصن نباتي أو غصنين أو أكثر متفرعة مع تحويراتها الملحقة بها بأسلوب تجريدي" (بهية، 1996: 47).

4- السلوك الاستكشافي Exploratory Behavior

عرفه كل من:

1-(Maw&Maw,1964) : ميل يديه الفرد نحو الأشياء الجديدة أو الغربية أو المتناقضة في بيئته فيستجيب لها باستكشافها والتعرف عليها (سلامة1985:78:0

التعريف النظري :نظراً لأن الباحثة قد اعتمدت على نظرية ماو وماو (Maw&Maw,1964) إطاراً مرجعياً لدراسته الحالية فإنه قد تبنى تعريفه كتعريف نظري

5- النظرية الترابطية Connectivisims theory

عرفها سيمنز (Siemens,2004): وهي نظرية تسعى الى توضيح كيفية حدوث التعلم في البيئات الالكترونية المركبة وكيفية تدعيمه بواسطة التكنولوجيات الحديثة (البائع, 2016: 3).

الفصل الثاني

اطار نظري ودراسات سابقة

استراتيجية التعلم الالكتروني

تختلف خطط ادخال المعلوماتية في التعليم في التعليم تبعاً لاختلاف الدول , ولذلك فإن التوجه حالياً هو الانتقال من تدريس علوم الحاسب الآلي نحو الاهتمام بالتخطيط لزيادة التدريس المعتمد على المعلوماتية عبر المناهج الدراسية (المحيسن, 1996: 23).

استراتيجية التعلم المبرمج

تعتمد هذه الاستراتيجية على البرمجيات التفاعلية التعليمية عبر شبكة الانترنت اذ يتم تقسيم المقرر او المنهج الدراسي الى وحدات صغيرة توضع على شكل صفحات متتابعة ومتراصة ومصممة مسبقاً , ويتفاعل معها المتعلم من خلال الاجابة على بعض الاسئلة التي يتلقاها من خلال البرنامج , مما يساعده على الانتقال بين محتويات المنهج التعليمي خطوة بخطوة. (مصطفى ومحمد , 2010: 3). ويمكن الاستفادة من هذه الاستراتيجية في مجال الاشغال الفنية اذ يمكن تقسيم المقرر على وحدات متتابعة لبناء الخبرات والمهارات الفنية والتقنية بطرائق متدرجة ومتراصة , مما يساعد الطلبة في الحصول على المهارات اللازمة لتنفيذ أعمالهم الفنية .

استراتيجية المحاضرة الالكترونية

يتم من خلال هذه الاستراتيجية تقديم المحتوى التعليمي للطلبة عبر ملفات الصوت والصورة, أو مقاطع الفيديو أو النصوص الكتابية, مع إتاحة بعض الروابط المرتبطة

بموضوع المحاضرة وتحميل ملفاتها عبر شبكة الانترنت وإرسالها للطلبة إعادة مشاهدتها مرة أخرى في أي وقت . (عزمي, 2008: 359).

ويمكن الاستفادة من تلك الاستراتيجية في مجال الزخارف النباتية لما تحققه من إمكانية الاتصال المباشر والمتزامن مع الطلبة عبر الوسائط والتطبيقات التكنولوجية الحديثة وبما يخدم أهداف ومحتويات المقرر التعليمي .

استراتيجية حل المشكلات إلكترونياً

تعمل هذه الاستراتيجية على تنمية القدرة على التفكير في حل المشكلات واكتساب العديد من طرائق التفكير العلمي والابتكاري والناقد, كما تنمي بعض المهارات والقدرات العقلية مثل التفكير والادراك والتذكر (مصطفى ومحمد , 2010: 3). ويتم تطبيق تلك الاستراتيجية من خلال طرح مشكلة بحثية ما على الطلبة عبر صفحة المقرر , ويطلب منهم توظيف ما تم تعلمه لحل المشكلة بشكل فردي , ويستطيع كل طالب مناقشة المعلم بواسطة البريد الإلكتروني أو من خلال الحوار المباشر , ويمكن تطبيق تلك الاستراتيجية في مجال اعمال الزخرفة النباتية والإفادة منها في تنمية مهارات الطلبة وقدرتهم على التفكير الابداعي وفق اسلوب حل المشكلات .

استراتيجية التكاليفات

تعتمد هذه الاستراتيجية على تحديد التكاليفات المطلوبة من الطلبة وموعد بداية ونهاية تقديمها وعرضها على صفحة المقرر, وتعدّ تلك الاستراتيجية احد اهم الاستراتيجيات التي يمكن الاعتماد عليها في مجال الزخارف النباتية اذ يتم فيها تحديد عدد من المهام والتكاليفات في مجال اعمال الزخارف النباتية .

استراتيجية التعلم التعاوني الإلكتروني

تقدم وفق هذه الاستراتيجية للمتعلمين فرص التعاون مع بعضهم البعض من اجل تحقيق هدف تعليمي ما , ونتيح الفرصة للتفاعل بين المتعلمين ويقوم المعلم بدور المراقبة والإشراف .

استراتيجية التعلم الموجه ذاتياً

تستند هذه الاستراتيجية على الحوار الفردي والتفاعل بين المعلم والمتعلم فقط دون مشاركة باقي المتعلمين , من خلال مناقشة ثنائية عبر غرف ونظم الحوار الفردي المختلفة على شبكة الانترنت , مثل البريد الإلكتروني ويمكن لمعلم الفنية استخدام تلك الاستراتيجية في مجال الزخارف النباتية للتواصل مع من يحتاج الى مساعدة او توجيه فردي من الطلبة عبر غرف الحوار المختلفة.

المناقشات الجماعية الالكترونية

تعتمد هذه الاستراتيجية على التفاعل بين المعلم والطلبة او بين الطلبة فيما بينهم من خلال اجراء الحوار بطريقة تزامنية عبر شبكة الانترنت Chatting ولا يشترط تواجدهم على الشبكة في نفس الوقت (مصطفى, ومحمد , 2010: 2). ويمكن تطبيق هذه الاستراتيجية في مجال الزخارف النباتية من خلال المناقشات الجماعية وإتاحة الفرصة للطلبة للحوار والعصف الذهني حول موضوع ما يتم طرحه اثناء المحاضرة الالكترونية , مع حثهم على البحث والاطلاع من خلال تكليفهم بعمل بحث حول موضوع يرتبط بالمقرر ثم مناقشته وطرح أهم المعلومات المرتبطة به .

الزخرفة :

أصل الزخرفة ومدلولها:-

فيما يخص الزخارف النباتية فقد تأثر العنصر النباتي بالزخارف الإسلامية كثيراً بانصراف المسلمين عن استلهاهم الطبيعة وتقليدها تقليداً كاملاً، فاستخدموا الفرع والورقة والزهرة البعيدة عن الشكل واللون الطبيعي لتكوين زخارف تمتاز بما فيها من تكرار وتنوع وتقابل وتناظر ويسود فيها مبدأ التجريد والرمز. "وقد ارتبطت علاقتنا التجريد والتحوير معاً في التصميم الزخرفي وهذا ما نلاحظه في الفنون الإسلامية، إذ اهتدى المسلمون إلى الفكر التجريدي وأصبحوا مبتكرين فيه" (المفتي، 1997 : 11) .

الزخارف النباتية:-

إن الزخارف النباتية التي تسمى عادةً بفن التوريق، تعتمد بالأساس على زخارف متكونة ومشكلة من الأغصان النباتية و أوراق النباتات المختلفة ومن الزهور المنوعة، شكلها الفنان المزخرف بأساليب متعددة من إفراذ وتقابل وتعانق، وفي الكثير من الأحيان تكون الوحدة في هذه الزخرفة تتكون من مجموعة من العناصر النباتية، متداخلة ومتشابكة ومتناظرة ومتكررة بصورة منتظمة . تتألف بنية الزخارف النباتية من مفردات تجريدية وتحويرية مستوحاة من أشكال النباتات المنتشرة في الطبيعة.. سواء كانت كلية الأوصاف الشكلية أو جزئية العناصر الزخرفية التفصيلية للعروق (الأغصان) والورود والأزهار والأوراق (عبد الله، 2001: 72). و تصنف الزخارف النباتية بحسب نوع الوحدة الزخرفية المعتمد عليها في كل تكوين زخرفي إلى ثلاثة أنواع :

1.المفردات الزخرفية الزهرية : تحتوي الزخرفة الزهرية، على الأزهار والأوراد ذات الصفات المظهرية المتنوعة من الشكل واللون والحجم، ومفردات أخرى تلحق

- بالأغصان استوحى الفنان المزخرف أشكالها مما تتضمنه الأزهار الواقعية مثل الأوراق والبراعم (الأعظمي، 1980: 15) .
- 2.المفردات الزخرفية الكأسية : أن هذا النوع من الزخارف النباتية، جسدها المزخرف بأسلوب تحويري الشكل من كأس الزهرة الواقعي، وهو أحد المكونات الأساسية في الزخارف الكأسية، ويشكل كأس الزهرة البسيط بأنواعه المختلفة، النقل الأكبر في البناء المظهري لبنية الزخرفة الكأسية .
- 3.المفردات الزخرفية الغصنية: تخضع إلى نظم وأساليب فنية تحكمها في عملية التنظيم وطريقة التوزيع عبر (التوازن والتناظر والتداخل والتشابك في الغصن الواحد أو بين الأغصان المتعددة) (نعمة، 2004 : 55) .

مفهوم السلوك الاستكشافي

استخدمت العديد من المصطلحات والتعريفات لوصف مفهوم السلوك الاستكشافي (Ainley,1987,p.53) منها البحث عن الجدة ، والبحث الحسي ، وحب الاستطلاع كل على حدة على الرغم من وصف كل منها لبنية متشابهة (Colins,2000,p.16)

ويؤكد بياجيه أن حماسة الفرد والسلوك الاستكشافي متطلب أساسي في البناء المعرفي حيث أن السلوك الاستكشافي يدفع الفرد لاكتساب المزيد من المعلومات والبحث عن مثيرات جديدة ،كما أشار أيضا إلى كل من السلوك الاستكشافي الحسي والمعرفي ، ويرى أن الخبرات المكتسبة عن طريق بحث الفرد بنفسه عن المعرفة وسلوكه الاستكشافي يزيد النمو المعرفي لديه نتيجة بناء معرفة جديدة (Ginsburg & Opper,1988,p.120)

نظرية ماو وماو Maw & Maw (1964)

تناول ماو وماو السلوك الاستكشافي على أنه تفاعل بين الفرد وبيئته ، وأنه سمة أحادية يتمتع بها جميع الافراد والاختلاف بينهم يكون بالدرجة ، ويرى (Ball,1977) أنه من خلال استعراض دراسات ماو وماو المتعددة وبرامج البحث الشاملة وبطارية الاختبارات الموضوعية التي وضعها لقياس السلوك الاستكشافي من وجهة نظر المعلم ، والطالب للوصول إلى تقدير كمي للظاهرة لوحظ انه أرسى خلفية واضحة للسلوك الاستكشافي حيث استخدمت أدواته في كثير من الدراسات المهمة بهذا المجال (المغازي ،2000:25)كما أكد ماو وماو على أهمية السلوك الاستكشافي كدافع رئيسي للتعلم ، والابتكار والصحة النفسية كما يمثل حاجة رئيسية لتدريب القدرات المعرفية (الشرقاوي ، 1983 : 172)

النظرية الترابطية الحديثة (نشأتها – مفهومها – مبادئها)

نشأتها : ظهرت نظرية المعرفة المجتمعية (الترابطية) التي تحمل في جوهرها صفة الاتصالية , وتسعى جاهدة للتغلب على القيود المفروضة على نظريات المعرفة التقليدية كالسلوكية والمعرفية والبنائية واستخلاص اهم عناصرها البارزة في الأطر الثلاث (التعليمية – الاجتماعية – التكنولوجية) بهدف استحداث نظرية جديدة ودينامية لبناء التعلم في العصر الرقمي" (البائع, 2016: 1), ولقد اقترح العالم سيمنز (Siemens,2004) النظرية الترابطية connectivisims وتعد تلك النظرية من النظريات التي ترتبط بالتطور التكنولوجي المعاصر, وتسعى لوضع التعلم عبر الشبكات في إطار ترابطي اجتماعي فعال " كما انها تعمل على التكامل بين التطبيقات التربوية لمبادئ النظريات المتعددة كالشبكات Net Works والتعقيد complexity والتنظيم الذاتي self – Organization ونظرية الفوضى Chaos وجميعها نظريات تتجه لتفسير التعلم في العصر الرقمي الراهن, وتعتمد تلك المعرفة على عنصرين اساسيين وهما المعرفة ذاتها ومدى تنوعها بالعمل وكذلك مدى القيام بالمهام المطلوبة وبالطرائق المناسبة (سرحان, 2017: 2).

مفهومها : تفترض هذه النظرية ان المعرفة موزعة من خلال شبكات " وإن الشبكة تتكون من عقدتين على الاقل مرتبطتين ببعضهم البعض فلا يتم تحصيل المعرفة وبالتالي التعلم إلا ببناء معرفة جديدة وليس باكتسابها فقط , وتؤكد على إن الشخص لكي يكون متعلماً لابد ان يكون لديه القدرة على أن يرى تلك الوصلات بين مصادر المعلومات المختلفة , مما يمكنه الحصول عليها بأسرع الطرق وبالتالي تكون لديه القدرة على بناء المعرفة , كما ترى النظرية ان " التعلم يحدث بطرق ووسائل متعددة كالمقررات الدراسية المكتوبة على شبكة الانترنت ورفعها عبر اليوتيوب , وكذلك البريد الالكتروني وشبكات التواصل الاجتماعي , البحث على شبكات الانترنت والمنصات التعليمية والجامعات المفتوحة , البرامج والتطبيقات المختلفة , والمواقع والمننديات المتخصصة (البائع, 2016: 2). وبالرغم من ان النظرية الترابطية لا تعتبر نظرية متكاملة الاركان إلا إنه "يمكن عدّها امتداداً للبنائية الاجتماعية والتي يتم فيها بناء المعرفة لدى المتعلمين من خلال الانخراط في تفاعلات اجتماعية واسهامها في توظيف التطبيقات الاجتماعية في التعليم وظهور تطبيقات متعددة في مجال التعليم الالكتروني (بروق, 2021: 4).

التعلم الالكتروني في ضوء النظرية الترابطية وتفعيله كمنطلق لتنفيذ الزخارف النباتية

من خلال العديد من البرامج والتطبيقات عبر شبكة الاتصالات العالمية , تم توظيف النظرية الترابطية في عمليات التعليم والتعلم الالكتروني , فمن خلال تلك التطبيقات تمكنت العديد من المؤسسات التعليمية كالجامعات انشاء بيئة تعليمية الكترونية, تتضمن كافة الاعضاء من معلمين وطلبة بغرض عرض البرامج والمقررات واستكمال المحتوى التعليمي , كما اتيح من خلالها امكانية الحصول على آخر المستجدات والمعلومات بشكل فوري كبدء تسجيل الطلبة ومعرفة مواعيد دفع الرسوم الدراسية أو مواعيد الامتحانات ونتائجها الخ.. . وقد شكلت تلك البرمجيات اهمية كبرى في عملية الاتصال المباشر بين الطالب والمعلم, اذ يتضح ذلك في مجال الفن وخاصة مجال تنفيذ الاعمال الفنية والزخرفية اذ اعتمدت الباحثة على بعض البرمجيات والتطبيقات في عرض محتويات المقرر الدراسي والموضوعات المراد ارسالها للطلبة بشكل دوري وتلقائي , وحثهم على المشاركة والتفاعل من خلال الحوار والنقاش , والالتزام بتنفيذ المهام والتكليفات المطلوبة كتنفيذ مجموعة من الزخارف النباتية وفق ما تم ارساله من صور ومقاطع للفيديو يتضح بها العديد من الافكار والمهارات الاساسية التي يتم الاعتماد عليها عند تنفيذ الزخارف النباتية وتلوينها , مع اتاحة الفرصة للطلبة للبحث والمعرفة عن المعلومات والمهارات التي تدعم معارفهم الذاتية . اذ ترى النظرية الترابطية بضرورة اعتماد المتعلم على نفسه في الحصول على المعرفة في ظل التحول الرقمي .

الفصل الثالث

منهج البحث

اتبعت الباحثة في إجراءات بحثها المنهج التجريبي ذا الضبط الجزئي ، وذلك لملائمته لأهداف البحث، وهو من أدق أنواع البحوث العلمية التي يمكن أن تدرس العلاقة بين متغيرين (التابع والمستقل) (الجابري, 2011: 308)

: التصميم التجريبي:-

اعتمد البحث على التصميم التجريبي المسمى بتصميم المجموعتين المستقلتين ذات المتغير المستقل الواحد، في هذا النوع من التصميم التجريبية تكون إحدى المجموعتين هي (المجموعة الضابطة) وفيها لا معالجة للمتغير المستقل (الطريقة الاعتيادية) والمجموعة الأخرى هي (المجموعة التجريبية) التي تتعرض للمتغير المستقل (استراتيجية التعلم الالكتروني) وكلتا المجموعتين يقاس تحصيل الطلبة فيهما

في المتغيرين التابعين وتقارن نتائجهما، فإن كان للمتغير المستقل أثرٌ، ستحصل فروق بين المجموعتين.

مجتمع البحث:

يشمل مجتمع هذا البحث طلاب الصف الثاني متوسط في المدارس المتوسطة والثانوية النهارية للبنين في محافظة بغداد للعام الدراسي 2021-2022 في مديرية تربية الرصافة الاولى.

عينة البحث

بعد أن تم تحديد المدرسة المتوسطة وهي العدالة للبنين قامت الباحثة بزيارتها وذلك لإجراء التجربة فيها، وقد اختارت شعبتين بشكل عشوائي لتمثل مجموعتي التجربة في البحث. وبلغ عدد أفراد مجموعتي البحث (100) طالباً بواقع (49) طالباً في شعبة (و)، و(51) طالباً في شعبة (ز)، وبعد أن تم استبعاد بيانات الطلاب الراسبين إحصائياً لاحتمال امتلاكهم الخبرة في المادة الدراسية من العام الماضي والبالغ عددهم (12) طالب مع الموافقة لهم بالسماح في الدوام في مجموعتي البحث ، وبذلك بلغ عدد أفراد عينة الطلاب في مجموعتي البحث بعد الاستبعاد (88) طالباً، بواقع (44) طالباً في كل شعبة.

ضبط التكافؤ بين مجموعتي البحث:-

لغرض ضبط بعض المتغيرات الدخيلة التي قد تؤثر في التجربة تم تكافؤ المجموعتين الضابطة والتجريبية في البحث الحالي في عدد من المتغيرات وكما يأتي:

1- متغير الجنس:-

تمت الموازنة بين المجموعتين في هذا المتغير إذ بلغ عدد الطلبة في المجموعة التجريبية (22ذكور) و(22إناث) يقابلها في المجموعة الضابطة (20ذكور) و(24إناث)

2 متغير الخبرة السابقة:-

من أجل تعرف الخبرات السابقة التي يمتلكها الطلبة لجأت الباحثة إلى إجراء اختبار تحصيلي معرفي قبلي لطلبة المجموعتين (التجريبية، الضابطة) فضلاً عن إجراء تقويم للأداء المهاري في هذا الموضوع ، وذلك باستخدام استمارة تقويم الأداء المهاري (الملاحظة)

جدول (1)

المتوسط الحسابي والانحراف المعياري والقيمة التائية المحسوبة والجدولية لمتغير
الخبرة السابقة لطلاب مجموعتي البحث

مستوى الدالة 0,05	القيمة التائية		درجة الحرية	الانحراف المعياري	المتوسط الحسابي	العدد	المجموعة
	الجدولية	المحسوبة					
غير دالة	1,980	1.354	86	5.854	20.093	44	التجريبية
				7.291	22.110	44	الضابطة

ويتضح من خلال الجدول اعلاه القيمة التائية المحسوبة (1.354) عند مستوى دلالة (0,05) وهي اصغر من القيمة التائية الجدولية (1.980) ، فان هذا يعني إن المجموعتين (ت،ض) متكافئتان في عدم امتلاكهما للمهارات التي تتطلبها موضوع الزخرفة النباتية.

العمر الزمني محسوباً بالأشهر:

حصلت الباحثة على البيانات الخاصة بهذا المتغير من الاستمارة التي وزعت على طلاب مجموعتي البحث (التجريبية والضابطة)، ظهر أن المتوسط الحسابي للمجموعة التجريبية (157.103) وانحراف معياري (3.647)، في حين بلغ المتوسط الحسابي للمجموعة الضابطة (158.160) وانحراف معياري (3.984)، وباستعمال الاختبار التائي لعينتين مستقلتين ظهر أن القيمة التائية المحسوبة بلغت (1.173)، وهي أصغر من القيمة التائية الجدولية البالغ (1,980)، عند مستوى دلالة (0,05) وبدرجة حرية (86) وهذا يدل على أن مجموعتي البحث متكافئتان إحصائياً في متغير العمر الزمني . وجدول (2) يوضح ذلك:

جدول (2)

الوسط الحسابي والانحراف المعياري والقيمة التائية المحسوبة والجدولية لطلاب
عينة البحث (التجريبية والضابطة) في متغير العمر الزمني

المجموعة	عدد العينة	الوسط الحسابي	الانحراف المعياري	درجة الحرية	القيمة التائية		مستوى الدالة (0.05)
					المحسوبة	الجدولية	
التجريبية	44	157.103	3.647	86	1.173	1,980	غير دالة
الضابطة	44	158.160	3.984				

مستلزمات البحث :-

1-المادة التعليمية :-

حدّدت الباحثة المادة التعليمية التي ستقوم بتدريسها، المقرر تدريسها لطلبة الصف الثاني المتوسط .

2-الأهداف السلوكية :-

تم صياغة (25) هدفاً سلوكياً لقياس الخبرات المعرفية حول الزخارف النباتية و قد عرضت على نخبة من الخبراء و المتخصصين في طرائق التدريس و القياس و التقويم .

4-الوسائل التعليمية :-

لما تتمتع به الوسيلة التعليمية من اهمية في عملية التعلم ، فقد استعين بما هو متيسر منها للتدريس للمجموعتين التجريبية والضابطة :-

5-الخطط التدريسية :-

قد أعدت الباحثة أنموذجين لخطة تدريس مفهوم، ثم حددت الأهداف التعليمية (للوحدات) التي تتكون منها الخطط الدراسية المعدة في هذا البحث على ضوء حاجات الطلبة وخصائصهم وبعد موافقتها مع ما يفترضه المنهج الدراسي ثم اشتقت منها بعد ذلك الأهداف السلوكية وذلك لكل مجموعة من المجموعتين التجريبية والضابطة.

5-ضبط المتغيرات الدخيلة :-

أ-العوامل المؤثرة في السلامة الداخلية للتصميم التجريبي :-

1- اختيار أفراد العينة :-

يعد اختيار أفراد العينة من الخطوات المهمة للبحث، وقد استطاعت الباحثة السيطرة على هذا العامل من خلال عمليات التكافؤ الإحصائي واتضح ان طلبة المجموعتين متكافئين فيها.

2- عمليات النضج :-

حاولت الباحثة ضبط هذا العامل من خلال توزيع الوقت على مجموعتي البحث بالتساوي حتى نهاية التطبيق ، لكي لا يكون لهذا العامل اثر في نتائج التجربة .

3- الاندثار التجريبي :-

هذه التجربة لم تتعرض طوال مدة اجرائها الى مثل هذا الأثر عدا حالات الغياب الفردية التي كانت تحدث في مجموعتي البحث ، وهي حالة طبيعية وبنسب ضئيلة جدا بين المجموعتين .

4- اداة القياس :-

تمت السيطرة على هذا المتغير باستعمال الباحثة أداة قياس موحدة لمجموعتي البحث (التجريبية والضابطة) وامتازت الاداة بالموضوعية والصدق والثبات .

5- الحوادث المصاحبة :-

لم تتعرض التجربة في هذا البحث الى اي حادث او ظرف طارئ يعرقل سيرها ويؤثر على المتغير التابع بجانب اثر المتغير المستقل ، لذ تمت السيطرة على اثر هذا العامل .

أدوات البحث:-**أولاً- الاختبار التحصيلي المعرفي:**

قامت الباحثة بإعداد اختبار تحصيلي معرفي تكوّن من (25) فقرة من نوع الاختبارات الموضوعية" لكونها من أكثر الاختبارات شيوعاً واستخداماً لقدرتها على قياس مدى كبير من القدرات المعرفية والمهارية ،فضلاً عن قدرته على قياس المهارات المعرفية للطلبة" (عودة1998) .

الصدق:-

قامت الباحثة بعرض الاختبار التحصيلي المعرفي على مجموعة من الخبراء الاختصاص في الخط والزخرفة والقياس والتقويم وطرائق التدريس والتربية الفنية، للتحقق من مدى صلاحيتها للغرض الذي وضعت من أجله فحظي باتفاقهم التام عليه.

التحليل الإحصائي لفقرات الاختبار ألتحصيلي المعرفي:-

قامت الباحثة بتطبيق الاختبار التحصيلي المعرفي على عينة استطلاعية مكونة من (100 طالباً وطالبة) من طلبة الصف الثاني المتوسط ، وذلك لغرض تعرف مدى تمييز الفقرات المكونة للأسئلة التي وردت في الاختبار وكذلك تعرف معامل الصعوبة والسهولة. وبعد ذلك تم تصحيح أسئلة الاختبار بإعطاء درجة واحدة لكل إجابة صحيحة و (صفر) لكل إجابة خاطئة، وقد تمت معاملة البيانات المفقودة أو التي اختار فيها الطالب أكثر من اختيار معاملة الإجابة الخاطئة ، وكان متوسط الوقت المستغرق للإجابة عن فقرات الاختبار 25 دقيقة .

ولغرض الكشف عن مستوى الصعوبة والتمييز لفقرات الاختبار التحصيلي قامت الباحثة بالإجراءات الآتية :-

-مستوى صعوبة الفقرة :-

قد تم حساب مستوى صعوبة الفقرات للاختبار فوجد انها تقع بين (0,34) – (0,65)، وبذلك تعد جميع الفقرات مقبولة من حيث مستوى صعوبتها .

2-القوة التمييزية للفقرات :-

وقد تم حساب معامل تمييز الفقرات للاختبار فوجد انها تتراوح بين (0,45) – (0,93) وبهذا تعد جميع فقرات الاختبار جيدة .

3-فعالية البدائل الخاطئة :-

تم ترتيب إجابات الطلبة عن فقرات الاختبار من متعدد على مجموعتين (عليا) و(دنيا)، وبعد حساب فعالية البدائل الخاطئة لفقرات سؤال الاختبار من متعدد، وجدت الباحثة إن البدائل الخاطئة كانت بين (0.32 -، 0.25 -) وقد جذبت إليها عددا من طلبة المجموعة الدنيا أكثر من طلبة المجموعة العليا، وبهذا تم إبقاء البدائل الخاطئة كما هي دون إجراء أي تغيير .

9- ثبات الاختبار :-

عند استعمال الباحثة طريقة ألفا كرونباخ بلغ (0,92) ، وهو معامل ثبات عالٍ.

وبهذه الإجراءات فانه يمكننا الاطمئنان إلى أن الاختبار يتمتع بقدر كاف من الموضوعية والصدق والثبات والتمييز ، على نتائجها .

ثانيا: مقياس السلوك الاستكشافي:

تم اعتماد مقياس السلوك الاستكشافي لـ (جاسم، 2018) المعتمد على نظرية ماو ماو 1964 والذي عرفه بأنه (ميل يبيده الفرد نحو الاشياء الجديدة او الغريبة او المتناقضة في بيئته فيستجيب لها باستكشافها والتعرف عليها).

علما ان بدائل الاجابة لكل فقرة ثلاثية التدرجات : (تنطبق علي دائما وتعطى 3 ، تنطبق علي احيانا وتعطى 2، لا تنطبق علي وتعطى 1) وان عدد فقرات المقياس هي 38 فقرة .

■ التحليل الإحصائي لفقرات مقياس السلوك الاستكشافي. (Items Statistical Analysis)

1- القوة التمييزية للفقرات : تم اعتماد الاختبار التائي اذ ان القيمة التائية المحسوبة تعد مؤشرا لتمييز كل فقرة عن طريق مقايستها بالقيمة الجدولية والبالغة (2.00) عند مستوى دلالة (0.05) ودرجة حرية (52). وفي ضوء هذه الاجراء لم يتبين وجود فقرات لا تميز بين الافراد في المجموعتين وتم الابقاء على جميع الفقرات الوسائل الاحصائية :-

أستعمل البرنامج الإحصائي (SPSS) لمعالجة البيانات بدقة والوسائل التي استعملت هي :-

1- الاختبار التائي لعينتين مستقلتين :

استعمل للتحقق من :-

أ- تكافؤ المجموعتين التجريبية والضابطة . والتمييز لمقياس السلوك الاستكشافي.

ب- المقارنة بين متوسطات درجات المجموعتين في التحصيل وذلك لاختبار فرضية البحث .

6- معامل الصعوبة :-

استعملت هذه الوسيلة في حساب معامل الصعوبة لفقرات اختبار المعرفي .

4-معامل التمييز :-

استعملت هذه الوسيلة لإيجاد معاملات القوة التمييزية لفقرات اختبار المعرفي .

5-معادلة فعالية البدائل الخاطئة :-

استعملت هذه الوسيلة لإيجاد فعالية البدائل الخاطئة لفقرات اختبار المعرفي .

6-معادلة ألفا - كرونباخ (a):-

استعملت هذه الوسيلة لحساب ثبات اختبار تحصيل مادة طرائق التدريس .

الفصل الرابع

الفرضية الاولى: والتي نصت على انه (لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى دلالة (0,05) بين متوسط درجات طلبة المجموعة التجريبية الذين ينفذون الزخرفة النباتية على وفق استراتيجية التعلم الالكتروني، ومتوسط درجات طلبة المجموعة الضابطة الذين ينفذون المادة نفسها بالطريقة الاعتيادية المتبعة، في الاختبار المعرفي البعدي).

حسبت الباحثة المتوسط الحسابي والانحراف المعياري لطلاب مجموعتي البحث، فكان متوسط درجات طلاب المجموعة التجريبية (16,068) بانحراف معياري قدره (4,406) ، في حين بلغ متوسط درجات طلاب المجموعة الضابطة (13,727) بانحراف معياري قدره (3,322) ، باستعمال الاختبار التائي (t-test) لعينتين مستقلتين.

ظهر أن القيمة التائية المحسوبة بلغت (2,814) وهي أكبر من القيمة التائية الجدولية البالغة (1,98) عند مستوى دلالة (0,05) ودرجة حرية (86) مما يدل على وجود فرق دال احصائياً بين نتائج مجموعتي البحث في الاختبار المعرفي ولصالح المجموعة التجريبية وجدول (4) يوضح ذلك .

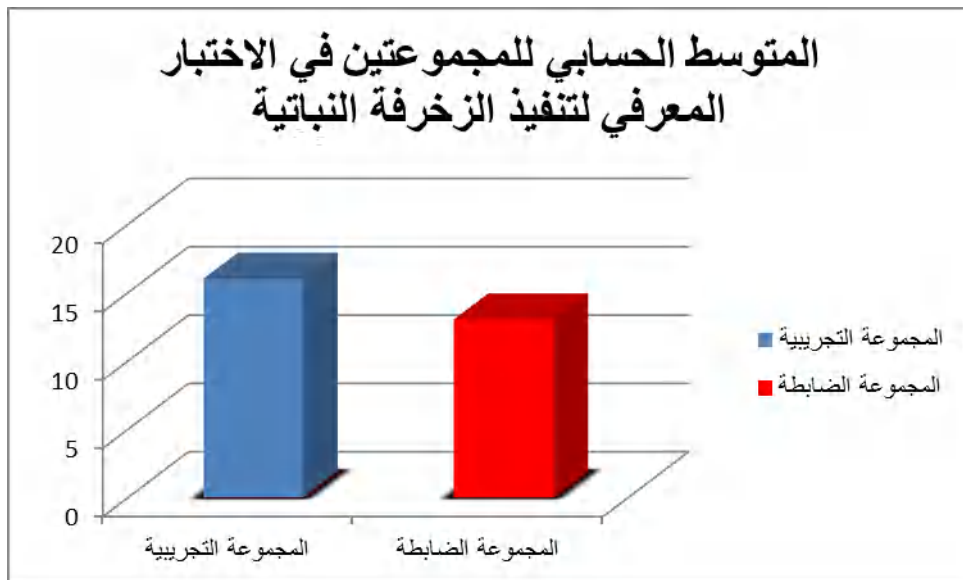
جدول (4)

المتوسط الحسابي والانحراف المعياري والقيمة التائية المحسوبة والجدولية والدلالة الاحصائية لدرجات طلاب مجموعتي البحث في الاختبار المعرفي البعدي

المجموعة	العدد	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	درجة الحرية	القيمة التائية		مستوى الدلالة 0,05
					المحسوبة	الجدولية	
التجريبية	44	16,068	4,406	86	2,814	1,98	دالة لصالح التجريبية
الضابطة	44	13,727	3,322				

وعليه ترفض الفرضية الصفرية ، وهذا يؤكد أفضلية التدريس باستراتيجية التعلم الالكتروني لتنفيذ الزخرفة النباتية على التدريس بالطريقة التقليدية في زيادة التحصيل المعرفي لدى طلاب الصف الثاني المتوسط في الاختبار المعرفي وبذلك تُرفض الفرضية الصفرية التي تنصُ على أنه: لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى دلالة (0,05) بين متوسط درجات طلبة المجموعة التجريبية الذين يدرسون الزخرفة النباتية بـ(باستراتيجية التعلم الالكتروني)، ومتوسط درجات طلبة المجموعة الضابطة

الذين يدرسون الزخرفة النباتية بالطريقة الاعتيادية المتبعة، في الاختبار المعرفي البعدي، أي إن هناك فروق ذات دلالة إحصائية ولصالح المجموعة التجريبية .، ويمكن ان نمثل هذه الفروق بالشكل الاتي الذي يبين متوسطات المجموعتين في اختبار المعرفي البعدي:



الفرضية الثانية: والتي تنص على انه (لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى دلالة (0,05) بين متوسط درجات طلبة المجموعة التجريبية الذين ينفذون الزخرفة النباتية على وفق استراتيجية التعلم الالكتروني ، ومتوسط درجات طلبة المجموعة الضابطة الذين ينفذون المادة نفسها بالطريقة الاعتيادية المتبعة، في السلوك الاستكشافي).

حسبت الباحثة المتوسط الحسابي والانحراف المعياري لطلاب مجموعتي البحث، فكان متوسط درجات طلاب المجموعة التجريبية (83,66) بانحراف معياري قدره (2,569) ، في حين بلغ متوسط درجات طلاب المجموعة الضابطة (64,98) بانحراف معياري قدره (2,473) ، باستعمال الاختبار التائي (t-test) لعينتين مستقلتين.

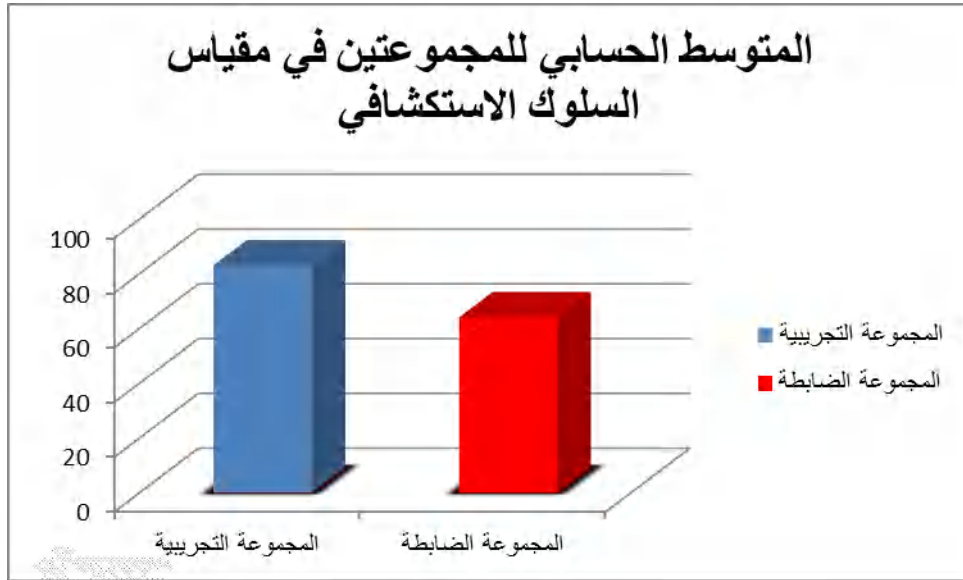
ظهر أن القيمة التائية المحسوبة بلغت (34,749) وهي أكبر من القيمة التائية الجدولية البالغة (1,98) عند مستوى دلالة (0,05) ودرجة حرية (86) مما يدل على وجود فرق دال احصائياً بين نتائج مجموعتي البحث في مقياس السلوك الاستكشافي وجدول (5) يوضح ذلك .

جدول (5)

المتوسط الحسابي والانحراف المعياري والقيمة التائية المحسوبة والجدولية والدلالة الاحصائية لدرجات طلاب مجموعتي البحث في مقياس السلوك الاستكشافي

مستوى الدلالة 0,05	القيمة التائية		درجة الحرية	الانحراف المعياري	المتوسط الحسابي	العدد	المجموعة
	الجدولية	المحسوبة					
دالة لصالح التجريبية	1,98	34,749	86	2,569	83,66	44	التجريبية
				2,473	64,98	44	الضابطة

وعليه ترفض الفرضية الصفرية وهذا يؤكد أفضلية التدريس باستراتيجية التعلم الالكتروني في تنمية السلوك الاستكشافي في ضوء النظرية الترابطية الحديثة على التدريس بالطريقة التقليدية في زيادة السلوك الاستكشافي لدى طلاب الصف الثاني المتوسط في مقياس السلوك الاستكشافي وبذلك تُرفض الفرضية الصفرية التي تنصُ على أنه: لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى دلالة (0,05) بين متوسط درجات طلبة المجموعة التجريبية الذين درسوا (باستراتيجية التعلم الالكتروني)، ومتوسط درجات طلبة المجموعة الضابطة الذين يدرسون بالطريقة الاعتيادية المتبعة، في تنمية السلوك الاستكشافي، أي إن هناك فروق ذات دلالة إحصائية ولصالح المجموعة التجريبية .. ويمكن ان نمثل هذه الفروق بالشكل الاتي الذي يبين متوسطات المجموعتين في مقياس السلوك الاستكشافي:



تفسير النتيجة

أظهرت نتيجة البحث تفوق طلبة المجموعة التجريبية الذين درسوا مادة الزخرفة النباتية باستراتيجية التعلم الالكتروني على طلبة المجموعة الضابطة الذين درسوا بالطريقة التقليدية المتبعة. وقد يعزى ذلك إلى ان الاستراتيجية مكنت الطلاب الخجولين من المساهمة والمشاركة من خلال اعطاء مجال للنقاش وتحفيز للمشاركة بعكس ما هو موجود بالطريقة لاتقليدية كما إنها طريقة تشجع الطلاب على الاعتماد على أنفسهم في العمل لان فيها مجالا لزراع الثقة بالنفس عن طريق إدارة المجموعة ولان الطالب هو الذي يبحث عن المادة بنفسه مما يؤدي الى زيادة السلوك الاستكشافي لديهم:-

الاستنتاجات

في ضوء نتائج البحث التي توصل إليها الباحث يضع الاستنتاجات الآتية:-

- 1- تساعد هذه الإستراتيجية المتعلم في استعمال المعلومات والمعارف وتوظيفها في مواقف التعليم المختلفة، وتحقيق تعليم أفضل بزيادة قدرته على التفكير بطريقة تنمي مهاراته واتجاهاته الايجابية نحو المادة.
- 2- تركز استراتيجية التعلم الالكتروني على الدور الإيجابي للمتعلم من خلال المشاركة الفاعلة في الدرس. مما أدى الى امتلاك طلبة المجموعة التجريبية درجة عالية من السلوك الاستكشافي

3- زيادة دافعية الطلاب في إستراتيجية التعلم الالكتروني أكثر من الطريقة التقليدية.

ثانياً: التوصيات:-

في ضوء النتائج والاستنتاجات التي توصل إليها البحث يمكن الخروج بالتوصيات الآتية:-

- 1- ضرورة الاعتماد على إستراتيجية التعلم الالكتروني في التدريس.
- 2- الاهتمام بإستراتيجيات التدريس الحديثة التي ترمي إلى تنمية القدرات العقلية والنفسية والمهارية لدى الطلبة ومنها إستراتيجية التعلم الالكتروني.
- 3- تشجيع المدرسين والمدرسات على الاهتمام بتعليم المهارات العملية بوصفها نشاطاً فنياً يساعد في انتقال التعلم إلى حيز التطبيق في الحياة العملية.

المقترحات

- استكمالاً لما توصل إليه البحث الحالي تقترح الباحثة ما يأتي:
- 1 - اجراء دراسات مشابهة للدراسات الحالية على عينات ومراحل عمرية مختلفة مثل طلبة الاعدادية و الجامعة.
 - 2 - اجراء دراسة بعنوان أثر إستراتيجية التعلم الالكتروني في متغيرات تابعة أخرى مثل (الدافعية، والاتجاه والميول نحو المادة الدراسية، وغيرها).
 - 2- اجراء دراسة العلاقة بين السلوك الاسكشافي ومتغيرات اخرى مثل الكفاءة الذاتية والمسؤولية الاجتماعية.

المصادر

- الباتع , حسن عبد العاطي(2016). الاتصالية نظرية في العصر الرقمي , مجلة المعرفة <http://www.almareth.net/show-content-sub.m5&ID> =
- أبو شعيرة، خالد، وثائر غبار: علم النفس التربوي وتطبيقاته الصفية ، مكتبة المجتمع العربي، عمان 2009.
- أبو عمر ،شهاب الدين: ،المنجد ،مراجعة وتصحيح :يوسف البقاي ،دار الفكر بيروت 2003.
- بروق, عواد (2021). النظرية الترابطية ومتطلبات العصر الرقمي, شبكة تعليم جدي , <http://www.new-educ.com>
- بهية ،عبد الرضا داود ، الأسس الفنية للزخارف الجدارية في المدرسة المستنصرية ،رسالة ماجستير ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد، 1989 م .

- حسين خالد : الزخرفة في الفنون الاسلاميه ، وزارة الثقافة والإعلام دار التراث الشعبي – بغداد 1983.
- الأسدي ، اسعد غالب : الزخرفة في العمارة الإسلامية ، رسالة ماجستير ،كلية الهندسة ، جامعة بغداد ، 1990 م .
- الأعظمي ، خالد خليل: الزخارف الجدارية في اثار بغداد ، دار الرشيد للنشر، بغداد 1980م.
- الدرايسة ، محمد عبد الله : الزخرفة الإسلامية، مكتبة المجتمع العربي - عمان، 2008م.
- سرحان، عماد(2017). نظرية الترابطية (تواصل حتى تعلم وتعمل) .
www.tealum.org
- سعادة،جودت احمد ،وآخرون : التعلم التعاوني ،نظرياته وتطبيقاته ودراسات ،دار وائل للنشر،الأردن عمان 2008.
- سلامة ،ابراهيم احمد ، (1980) : (مناهج البحث في التربية البدنية ، دار المعارف ، القاهرة
- الشعراوي ، علاء محمود (1997) : حب الاستطلاع وعلاقته بالتوافق لدى عينة من تلاميذ الصف الثالث بالحلقة الاولى من التعليم الاساسي ، مجلة كلية التربية بالمنصورة ، العدد 33 ، يناير
- طالو، محي الدين : الفنون الزخرفية ، ط2، دار دمشق ،1986م.
- العلي، احمد عبد الله (2005). المكتبات المدرسية اهدافها وبرامجها وكيفية تطويرها ، دار الكتاب الحديث ، القاهرة .
- عبد الله أبو راشد: السجاد والكليم التقليدي في العالم الإسلامي، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية، استانبول، 2001.
- عبد الأمير ،وسام كامل : أساليب تصميم الزخارف النباتية في واجهات الحضرة العباسية ، رسالة الماجستير(غير منشورة) ، كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد 2003م.
- عبد الحميد ،احمد : الزخرفة ،مطابع دار رمسيس ،القاهرة ،ب ت

- عبد الرسول، سليمة: الأصول الفنية لزخارف القصر العباسي، بغداد، وزارة الثقافة والإعلام، المؤسسة العامة للآثار والتراث، 1980.
- القزاز، عبد الهادي مهدي : التكوين في الرسم الحديث وتوظيفها ،في تحصيل طلبية قسم التربية الفنية، رسالة ماجستير (غير منشورة) جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة 2008.
- كبة، شامل عبد الأمير : اللون النظرية والتطبيق، مطبعة الأديب البغدادية، 1992.
- محمد ، داود ماهر ومجيد مهدي محمد : أساسيات في طرائق التدريس العامة ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة الموصل ، 1991.
- محمود ، مؤيد محمد، أثر التعلم التعاوني في تحصيل طلاب المرحلة المتوسطة وتفكيرهم الرياضي، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الأساسية، الجامعة المستنصرية 2005.
- مصطفى، جمال ، ومحمد ، السعيد (2010) استراتيجيات التفاعل الالكتروني ، مجلة التعليم الالكتروني، العدد السادس .
- مرزوق، محمد عبد العزيز، العراق مهد الفن الإسلامي ، وزارة الثقافة والأعلام، بغداد، 1976.
- المفتي، أحمد: فن الزخرفة والتوريق، ط1، دار دمشق، 1997.
- الملاح، ثامر (2001). النظرية الاتصالية <http://kenanoline.com/userrrp> .
- المليجي ، علي (2000). التقنية في الفنون التشكيلية ، دار حورس، القاهرة .
- مهدي ، عباس (1987) : الذكاء والتفوق في النفس والمجتمع 0 ط1 ، بغداد ، مطابع الثورة للصحافة والنشر 0
-
- النوري، أمين عبد الزهرة ياسين: تنوع التكوينات الزخرفية النباتية في واجهات العتبات المقدسة العراقية، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 2006.
- نعمة ، زينا رحيم: التكوينات الزخرفية لآبواب المراقد المقدسة في العراق رسالة ماجستير (غير منشورة) ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد 2004.
- يوسف عبد الحميد : الزخرفة، مطابع دار رمسيس، القاهرة، ب ، ت

- Beswik , D.& Tallmadge ,G.(1971);Re - examination of two Learning style studies in the light of the cognitive process theory of curiosity. Journal of educational psychology.Vo1.62-45.
- Collins , Robert (2000) : Measurement of Curiosity as a Multidimensional, Personality Trait .
- Ginburg , H& Sylvia opper .(1969) piaget's Theory of intelligence development an introduction prentice – Hall Inc . English Gliffs , New York.
- Siemens, G.(2005). Connectivism , A Learning theory for <http://www.digitalage.er.dt.ac.za./bistream/handle/123456789/69/Siemens-2005-connectivisim- A-learning-for digital-age.pdf>9 sequence=1&1a allowed=y.

التوظيف الجمالي للتكنولوجيا في تشكيل مابعد الحداثة

The aesthetic employment of technology in the formation of postmodernism

م.م. بسام عدنان جاسم

r r.Bassam Adnan Jasim

أ.د. شوقي مصطفى علي الموسوي

Pr.Dr. Shawky Mustafa ali Mousawe

كلية الفنون الجميلة/جامعة بابل

Fine arts college Babylon university

Bassamadnan1985@gmail.com

الكلمات المفتاحية : توظيف- جمالي – تكنولوجيا - تشكيل – مابعد الحداثة

ملخص البحث:

ألقت التكنولوجيا بظلالها ،على الفن المعاصر بصورة عامة في موضوعاته وأساليبه وأدواته المشتركة في عملية الإنتاج ، وبالتالي أصبح للفن المعاصر تأثيراً واضحاً بالتطور التكنولوجي ، أسهم في توظيف الفنانين لها في الحقل البصري ، فتمظهر كماً ونوعاً في الشكل و المضمون ، لما تحمله التكنولوجيا في طياتها من أفكار ومفاهيم وأدوات وخامات جديدة .. فقد شهد نهاية القرن العشرين وبدايات القرن الواحد والعشرين تطوراً هائلاً في مجال الفنون التشكيلية ، واكب ذلك التقدم التكنولوجي العلمي الهائل في شتى مجالات الحياة ، الأمر الذي أدى الى تغيير زوايا الرؤية للصورة والعمل الفني على حدٍ سواء ، وبالتالي انتاج انماط جديدة للأعمال الفنية توزعت الى اتجاهات فنية وفكرية حديثة ذات مضامين جمالية معاصرة خارجة عن المألوف ، ناتجة من حصيلة دمج الفن بالعلم وادخال الأجهزة الذكية والحساسة كأداة مساعدة في التعبير الجمالي .

وستتألف الدراسة الحالية من أربعة فصول ، سيعنى الاول بالاطار المنهجي للدراسة والمؤلفة من فرشة معرفية ثقافية لمفهوم التكنولوجيا وآليات الاشتغال في الفن المعاصر التي تحدد مشكلة البحث وأهميته والحاجة اليه بحدود الهدف الموسوم بـ (تعرف التوظيف الجمالي للتكنولوجيا في تشكيل مابعد الحداثة) ضمن المدة المحصورة (2000 – 2008م) وما تمخض عن عصر التقنية من اتجاهات واساليب فنية معاصرة والتي

ستتحدد بالاتجاهات التالية حصراً : (الفن البصري، ، فن الفيديو، ، فن الحاسوب الرقمي ، فن الضوء).بينما تضمن الفصل الثاني على الاطار النظري والدراسات السابقة والمتضمن مبحثين رئيسيين : الاول جاء تحت عنوان (مفهوم التكنولوجيا في الفكر الفلسفي المعاصر) الذي سلط الضوء على المداخل المنهجية والاصطلاحية للتكنولوجيا وفلسفتها الجمالية في حدود الفن والعلم والصناعة . بينما المبحث الثاني سيكون (الخصائص الاسلوبية للتيارات الفنية المعاصرة مابعد حداثة) والذي سيسلط الضوء على أهم السمات والخصائص التقنية للمدارس الفنية المعاصرة وآليات الاشتغال في الفن ..وصولاً الى المؤشرات المعرفية للاطار النظري .

بينما جاء الفصل الثالث (اجراءات البحث) والذي تضمن مجتمع البحث البالغ عدده (50) نموذجاً تم التحصل عليها من العديد من المصادر والكتب والموسوعات الفنية المعاصرة والذي سيقصر على الاتجاهات التالية : الفن البصري ، فن الفيديو، فن الحاسوب الرقمي... فضلاً الى اختيار أربعة نماذج فنية رائعة للتحليل . وصولاً الى الفصل الرابع المخصص لعرض النتائج والاستنتاجات وفي نهاية الخلاصة سيتم ارفاق الاستنتاجات و التوصيات والملاحق والمصادر العربية والاجنبية والمخلص باللغة الاجنبية .

Keywords: Employment - Aesthetic - Technology - Shaping – Postmodern

Summary:

Technology has cast a shadow on contemporary art in general in its subjects, methods and tools involved in the production process, and thus contemporary art has become clearly affected by technological development, which contributed to artists employing it in the visual field, so it appears in quantity and quality in form and content, because of what technology carries with it. New ideas, concepts, tools and raw materials .. The end of the twentieth century and the beginning of the twenty-first century witnessed a tremendous development in the field of plastic arts, and this accompanied the tremendous scientific technological progress in various fields of life, which led to a change in the angles of view for both the image and the artwork, and thus

Producing new styles of artwork distributed into modern artistic and intellectual trends with contemporary aesthetic contents that are out of the ordinary, resulting from the outcome of merging art with science and introducing smart and sensitive devices as an aid in aesthetic expression.

The current study will consist of four chapters. The first will be concerned with the methodological framework of the study, which consists of a cultural knowledge brush of the concept of technology and the mechanisms of working in contemporary art that define the research problem, its importance and the need for it within the limits of the goal marked by (knowing the aesthetic employment of technology in the formation of postmodernism) within the confined period (2000). - 2008 AD) and what emerged from the era of technology in terms of contemporary artistic trends and methods, which will be determined by the following directions exclusively: (visual art, video art, digital computer art, light art). While the second chapter included the theoretical framework and previous studies, which included two main topics: the first It came under the title (The Concept of Technology in Contemporary Philosophical Thought), which highlighted the methodological and idiomatic approaches to technology and its aesthetic philosophy within the limits of art, science and industry. While the second topic will be (the stylistic characteristics of postmodern contemporary artistic currents), which will shed light on the most important features and technical characteristics of contemporary art schools and the mechanisms of working in art .. down to the cognitive indicators of the theoretical framework.

While the third chapter came (research procedures), which included the research community of (50) models obtained from many sources, books, and contemporary art encyclopedias, which will be limited to the following directions: visual art, video art,

digital computer art... in addition to choosing Four great technical models for analysis. Down to the fourth chapter dedicated to presenting the results and conclusions, At the end of the summary, the conclusions, recommendations, appendices, Arabic and foreign sources, and the summary in the foreign language will be attached.

الفصل الأول: الاطار المنهجي للبحث أولاً: مشكلة البحث والحاجة اليه :

يعيش العالم المعاصر ثورة تكنولوجية عميقة في ميدان المعلومات والاتصال يتضاءل أمامها كل ما تحقق من عدة قرون سابقة، ولعل أبرزها الاندماج الذي حدث بين ظاهرتي تفجر المعلومات وثورة الاتصال الخامسة*، مما كان لها أثرها الكبير على الفن بصورة عامة في محتواه وأساليبه والمتغيرات المشتركة في عملية الإنتاج ، وقد تأثر الفن بالتطور التكنولوجي بشكل ملحوظ ، والذي انعكس على كم ونوع المضمون وطبيعة العمل الفني وآلية إنتاجه ومظهره النهائي، وعناصره التكوينية ، فقد شهد نهاية القرن العشرين وبدايات القرن الواحد والعشرين تطوراً هائلاً في مجال الفنون التشكيلية تطوراً واكب ذلك التقدم التكنولوجي الهائل في شتى مجالات الحياة ، الأمر الذي أدى الى تغير الرؤية للصورة والعمل الفني ، وبالتالي ظهرت انماط جديدة للأعمال الفنية حملت في طياتها اتجاهات فكرية حديثة ومضامين فلسفية وتشكيلية معاصرة تحدثت قدرات الفنان العادية ليخرج بفنه الى مستوى يليق بمتطلبات هذا العصر.

فقد تحقق في الفن المعاصر العبور من المتعالي والنخبوي ، بحدود عصر التكنولوجيا (media) الى مفاهيم تستمد طاقتها من الحياة والواقع من خلال ردم الهوة بين الفن والحياة واقصاء الحدود بين الثقافات المختلفة، اوعطاء الامكنة قيمتها

* يمكن تمييز تطور الاتصال خلال خمس ثورات أساسية ، تتمثل الثورة الأولى في تطور اللغة ، و الثانية في الكتابة، و الثالثة بأختراع الطباعة في منتصف القرن الخامس عشر على يد العالم الألماني (غوتنبرغ)،وبدأت معالم ثورة الاتصال الرابعة في القرن التاسع عشر من خلال اكتشاف الكهرباء والموجات الكهرومغناطيسية والتلغراف والهاتف والتصوير الضوئي والسينمائي ، ثم ظهور الراديو والتلفزيون في النصف الأول من قرن العشرين ، اما ثورة الاتصال الخامسة فقد اتاحتها التكنولوجيا في النصف الثاني من القرن العشرين من خلال اندماج ظاهرة تفجر المعلومات وتطور وسائل الاتصال وتعدد اساليبه. للمزيد ينظر ايضاً: جمال ، أبو شنب: العلم والتكنولوجيا منذ المرحلة الابتدائية وحتى الان، ب ت، دار المعرفة الجامعية ، القاهرة، مصر،ص76.

المفاهيمية والتقنية والثقافية ، بتحويلها لأفضية عرض بصري تلغي الاشتراطات الوظيفية والتوظيفية التي نادت بها فنون مابعد الحداثة ، لتتسع الى دائرة تفاعل وجودية واجتماعية تقوض مفهوم الداخل في الخارج وبالعكس في حقل التداول الفني، وبناءً على هذا التوجه والمنطلق وهذه الظاهرة لايمكن التغاضي عنها او تناسيها اذا ماترقنا الى اشتغالات التكنولوجيا لفنون مابعد الحداثة ، وعليه يمكن ان تؤسس مشكلة البحث وفق التساؤل الاتية: ما هي جماليات التوظيف للتكنولوجيا الحديثة واشتغالاتها في فنون مابعد الحداثة ؟

ثانياً : أهمية البحث والحاجة إليه :

تكمن أهمية البحث الحالي بالاتي :

- 1- يسلط الضوء على مخرجات التكنولوجيا وهيمنتها واشتغالها في فنون مابعد الحداثة.
- 2- يستشرف البحث الحالي أهمية التكنولوجيات المتطورة الادائية والتقنية ودورها في الفنون المابعد الحداثوية ، كمعطيات لرشد المجال الأكاديمي وتطويره وفق السياقات العصرية.
- 3- يفيد البحث المختصين والباحثين والعاملين في مجال الفنون بعده دراسة تخصصية في ميداني الفن والتكنولوجيا.

ثالثاً: هدف البحث:

يهدف البحث الحالي الى: تعرّف جماليات التوظيف للتكنولوجيا في تشكيل مابعد الحداثة

رابعاً: حدود البحث: يقتصر البحث الحالي على دراسة اليات توظيف التكنولوجيا في تشكيل مابعد الحداثة كحدود موضوعية ؛للفترة الزمنية المحصورة (2000 – 2010م) وبحدود الاتجاهات الفنية: (الفن البصري، فن الواقعية المفرطة (سوبريالزم) ، فن الفيديو، فن الضوء) في آسيا و اوربا و أمريكا .

خامساً: المصطلحات البحث وتعريفها:

1) الجمالية : لغة : يعرف الجمال جماعة من اللغويين الكبار على انه : صفة تلفظ في الأشياء ، وتبعث في النفوس سروراً وإحساساً بالانتظام والتناغم ، وهو أحد المفاهيم الثلاثة التي تنسب إليها أحكام القيم (الجمال والحق والخير).(المعجم العربي،1989،ص 264)

الجمالية : اصطلاحاً: معنى الجمالية في قاموس (Oxford) إنها : نظرية في التذوق ، أو إنها عملية إدراك حسي للجمال في الطبيعة والفن ... وايضا يأتي معنى الجمالية بأنها : محاولة لخلق أشكال ممتعة، ومثل هذه الأشكال تشبع إحساسنا بالجمال وإحساسنا بالجمال إنما يشبع حينما نكون قادرين على أن نتذوق الوحدة والتناغم بين مجموعة من العلاقات الشكلية بين الأشياء التي تدركها الحواس . (1998, P. 12 ,Oxford)

وبعد اطلاع الباحثان على التعاريف السابقة للجمالية والاستفادة منها ، قام الباحثان بتكوين تعريفاً اجرائياً للجمالية يتناسب مع هدف البحث : هي عملية ادراك الجمال لانتاج أشكال وصور وعروض مؤقتة تحتفي بتوظيف التكنولوجيا في الفن فتبعث في النفس متعة نفسية نشعرنا بالسعادة لحظة تفاعلنا مع مجموعة من العلاقات التكوينية الشكلية لفنون ما بعد الحداثة).

(2) التكنولوجيا (technology):

لغوياً: ويعرف المعجم العربي الأساس التكنولوجي بأنها تكنولوجيا – تكنولوجيا : تقنية ، أسلوب الإنتاج أو حيلة المعرفة الفنية او العلمية المتعلقة بآنتاج السلع والخدمات . (المعجم العربي، 1988، ص201)

اصطلاحاً : يشير قاموس أكسفورد الى تعريف التكنولوجيا (technology) بأنها معرفة أو استخدام الفنون الميكانيكية والعلوم التطبيقية . (Oxford,2000,p936) ويعرفها السعدي : يتكون من كلمتين ذات أصل يوناني هما (Techno) وتعبّر عن الثقة والاتقان والفن والصناعة (Loges) وتعبّر عن الدراسة العملية للفنون ، بمعنى الدراسة أو العلم وبذلك يبدو أن اصطلاح التكنولوجيا في الأصل اللاتيني انما يعبر عن علم الفنون والصناعة أي العلوم بنوعها (البحث والتطبيق). (سعدي، 1992، ص259) اما في اللغة الإنجليزية فكلمة (technology) تعني علم دراسة الصنائع، وكلمة (technique) تعني أسلوب المهنة والصناعة (التقنية) ، اما كلمة (technologie) فهي كلمة حديثة نسبياً ، ويقصد بها علم الفنون والمهن التي تعني علم دراسة الصنائع. (الأكياي، 1989، ص22) وتعرف ايضاً هي مجموعة المعلومات التي تتعلق بكيفية تطبيق نظرية أو اختراع ، أي انها الجانب التطبيقي للعلم ويطلق عليها في الاصطلاح الدارج (حق المعرفة)، وهناك من يربط التقنية مع الصناعة. (خليل، 1986، ص63)

اجرائياً : يتبنى الباحثان تعريف (خليل) للتكنولوجيا كونه يتفق وهدف البحث .

(3) مابعد الحداثة (post modernism):

عرفها الزبيدي: النتاجات الفنية التي جاءت بعد الحرب العالمية الثانية وهي خليط من الفن التقليدي وفن اللافن anti-art وفن الصدفة art of chanc وتنقسم الى مابعد الحداثة الى مابعد حداثات مختلفة بمجموعتها العام يشكل ما بعد الحداثة العامة. (الزبيدي، 2012، ص72) كما عرفها محمد سبيلا: نزعة فوضوية وعدمية فاعلة باستمرار خصوصاً إصرارها على هدم الفواصل بين اشكال الابداع البشري في المجالين المعرفي والابداعي . (أبو اصبع، 2000، ص49) ويعرف (ليوتار) ما بعد الحداثة " هي أسلوب الفكر يبيدي ارتياباً بالأفكار والتصورات والتقدم أو الانعكاف كفكرة الحقيقة والأطر الأحادية والسرديات الكبرى أو الأسس النهائية للتفسير ". (ليوتار، 1994، ص23-24) أما (بيتر بروكر) فيعرف ما بعد الحداثة بأنها " تقتزن بالثقافة الدنيا وتهاجم فنون الماضي وتحاكيها بالسخرية وترتبط بالتفكيك والنزوع الى الاستهلاك بالتلفاز ودوائر المعلومات " . (بروكر، 1995، ص13)

اجرائياً : يعرفها الباحثان اجرائياً بانها : [اسلوب فني معاصر يربط أو يمازج بين فلسفة العصر الجديد التكنولوجي وانماط الحياة الاجتماعية وانظمتها الاقتصادية ضمن مجتمع صناعي استهلاكي اتصالي معلوماتي متعدد الاجناس يسهم في انتاج عروض مؤقتة في الفن المعاصر] .

المبحث الأول : مفهوم التكنولوجيا في الفكر الفلسفي المعاصر .

- تمهيد فلسفي :

أدت الثورة الصناعية وما صاحبها من تقدم تكنولوجي الى احداث تغييرات جوهرية ومهمة في نمط المعيشة و النظم الاجتماعية ، فقد مثل التطور التكنولوجي دافعاً للعلم والفن من الناحية التحفيزية والتطويرية فأن كل الثورات السابقة في التكنولوجيا ، الطاقة البخارية ، الكهرباء ، السيارات وتكنولوجيا المعلومات والاتصالات تطلبت تعديلاً هائلاً وملاءمة كبيرة في الصناعة والمجتمع . (يعقوب، 2019، ص72)

من المنطوق ان يكون المدخل الأفضل للتعريف بالتكنولوجيا من خلال المفكرين الذين تناولوها بشكل خاص عن طريق جملة من القضايا التي من الممكن أن تفضي الى إرساء مفهوم التكنولوجيا وعلى وجه الخصوص التي ميزها الفيلسوف الأمريكي (دون اد) في كتابة (مدخل الى فلسفة التكنولوجيا) التي هي تاريخ التكنولوجيا ، فلسفة

التكنولوجيا ، تطور التكنولوجيا ، علاقة التكنولوجيا بالثقافة ، علاقتها بالعلم ، ومشكلات التكنولوجيا ، وهذه القضايا مجتمعة تحمل إمكانية التعبير عن التكنولوجيا كمفهوم يتيح إمكانية رصد أكبر جزء من القضايا ، فقد تناوبت تعريفاتها ما بين كونها حرفة ، وما بين كونها مؤسسة على العلم ، علماً أن " وجود التكنولوجيا سابق لكل من وجود الفلسفة والعلم". (آد دون ، 2006، ص5) وعلى كل حال ان عصر التكنولوجيا الغربية في منتصف القرن العشرين لم تأت من فراغ فقد سبقت مجموعة متحولات العلمية والفكرية والاجتماعية والاقتصادية والفنية ، وقد تطور المفهوم ليعرف انه " التطبيقات العملية للنظريات العلمية" وقد اكتسب هذا المعنى في اللغة الإنكليزية عام (1706) ، وفي اللغة الألمانية (1728) بغرض التمييز الحادث بين العلم والتكنولوجيا ، بين النظرية من ناحية وتطبيقها في صورة منتجات مصنعة من ناحية أخرى . (مجموعة مؤلفين، 2018، ص48)

ومن الطبيعي ان يختلف المفهوم تبعاً لاختلاف الزمكان ، فيلاحظ ان هنالك من يصل الى ابعاد من كونها مجرد تطبيقات عملية لتكون " تنظيمياً للمعرفة الإنسانية بهيئاتها العلمية متضمنه المفاهيم الاجتماعية والظروف البيئية" . (ذياب، 1979، ص5) وهنالك فرق بين الاستخدامات الشائعة لكلمتي التكنولوجيا والتقنية، بحيث ان الكلمتين تشير الى ثلاثة مجالات هي (الفن ، العلم ، الصناعة) يتضح مما تقدم الفرق بين التقنية والتكنولوجيا .. فالتقنية جزء من التكنولوجيا ، وهناك فرق بين كتابة تاريخ التكنولوجيا وتاريخ التقنيات ، فتكنولوجيا العصر الحجري تتمثل بالآلات والادوات البسيطة التي استخدمها الانسان في حينه بهدف تخفيف جهده الجسدي والعقلي ، وهذا التخفيف يتناسب وتفكير الانسان في تلك المرحلة، وهذا هو مفهوم التقنية الأحادية. (ريد، 1990، ص85) كذلك تم التفريق ما بين (التكنيك Technique والحرفة Metier والأسلوب style) ليصل الى ان التكنيك هي الحرفة وقد اتخذت معنى أكثر علمية ، ومعنى اخر أكثر عمقاً من الحدس ، ومن ثم يفضي (التكنيك) بصورة أكثر خصوصية الى الأسلوب ، اما (الحرفة) فهي الجانب المادي من الفن وهي الممارسة التقليدية العادية التي يمكن تعلمها في حين ان التكنيك حرفة متكيفة متطورة تطوراً مستمراً . (لالو، 2010، ص152) أما الأسلوب فهو نفسية الفنان وميوله ونزعاته والتراكيب النفسية التي جعلت أدواته التشكيلية تتشكل بطريقته الخاصة . (علي، 2008، ص18) اما التقنية كلمة مترجمة من الأصل الفرنسي (Technique) وتعني الناحية التنفيذية في الفن . (عبد العزيز، 1978، ص3) فمفهوم التقنية يتعلق بالتجربة الأدائية، وتكمن غايتها بالسعي للتغيير والتحول كما هو مفروض سابقاً، هي وسيلة من أجل تحقيق غايات لهذا التصور الأدائي للتقنية يوجه كل الجهد لوضع الانسان

في علاقة صائبة مع التقنية، فالاستعمال الجيد يؤدي بنا الى إنهاء وسيلة تسعى للتغيير عن مجرى ما هو متعارف ومتفق عليه، هذه هي النقطة الجوهرية في هذه المحاولة. (يعقوب، 2019، ص77) اما الاغريق فقد استعملوا كلمة (techne) تدل على الحرف اليدوية والفن ، اما كلمة (technites) اطلقت على الفنانين والصناع الحرفيين . (هيدجر، 2003، ص108) وقد استعملت التكنولوجيا للوصف للمعالجات النسقية ، في دراسة الفنون مثلاً، كالنفعية او الالية ، وربما كلمة (Tekhne) تعنى الفن أو اتقان صنعة معينة . (مجموعة مؤلفين، 2018، ص48) اما (هيدغر) فقد أشار الى ان كلمة تكنولوجيا منذ عصر (افلاطون) ارتبطت بكلمة (علم) فبالثالي ترتبط التكنولوجيا بالمعرفة ، بينما (أرسطو) يميز على أن فلسفة التقنية تحاول أيضاً، بالإضافة للتقليد، إيجاد ما لم تقدمه الطبيعة، وأضاف أن التقنية والطبيعة شيئين مختلفين، فالطبيعة دوافع داخلية للحركة والتولد أما التقنية فتتحرك أو تولد ماعلى عوامل خارجية تتحكم به ، فهذا يبين ان التكنولوجيا في جوهرها عمل فني. (بسطاويس، 2007، ص50-51) بينما نجد ان "التقنية والتكنولوجيا والكمال لا تتفصل احدهما عن الأخرى" كما في الانتقال من العربة التي تجرها الخيل الى السيارات ، أي من تقنيات وتكنولوجيات بسيطة الى اكثر تعقيدا ضمن اطار فكرة النقل تتجلى فيه مقولة (الكمال) الذي يمثل الأقوى والاسرع والأفضل. (اولسن، 2017، ص214) فهناك ثلاث مراحل مرت بها التكنولوجيا هي القديمة وحديثة ومعاصرة حسب التقسيم الذي قدمه عالم الاجتماع والفيلسوف الامريكي (مومفورد) فكانت الأولى تقترن بالادوات البسيطة كانت تتمثل في مركب الماء والرياح والخشب والاحجار التي امتدت تقريبا مع (10000 ق م الى 1750) بحيث أصبحت الطبيعة أداة من أدوات نشاطة يكمل بها النقص العضوي لديه ، والثانية تكنولوجيا ما قبل التاريخ حيث البخار والفحم والحديد (1750 الى 1850)، اما التكنولوجيا الجديدة وهي الكهرباء مع السبيكة (مكونات توليفية اصطناعية) تمتد منذ خمسينيات القرن التاسع عشر وحتى الان . (مجموعة مؤلفين، 2018، ص50) كذلك تؤكد الكتب الخاصة بتاريخ التكنولوجيا وفلسفتها " لم تكن تبدأ قصة الانسان على ظهر الأرض حتى ظهر هو بدوره بصنع الأدوات والاشياء التي وجدت مع بقاياه وهكذا اظهر الانسان نفسه وفي وقت مبكر على انه الانسان الصانع ". (يعقوب، 2019، ص79) وهذا يؤكد تمرل التكنولوجيا وفق السلم التطوري له خصوصاً مع مراحل الانتقال والخروج من الكهف الى اكتشاف النار ، والانتقال الى مرحلة الزراعة ، اذ كانت الأدوات والانسان يكمل احدهما الآخر ويتطور بتطوره تبعاً ، وهكذا مع هذه المرحلة من حياة الانسان وصولاً الى زمن الحضارات ما قبل اختراع الكهرباء. يأتي هذا المفهوم كفكرة الفلسفة الديكارتية عن الكوجيتو (انا افكر اذن انا موجود)

لتصبح التكنولوجيا الجديدة ليست الا شكلاً من التكنولوجيا في التاريخ الممتد لهذا الامر ، بدعم من رأي اخر للفيلسوف الفرنسي (برجسون) الذكاء هو ملكة صناعة الأشياء الاصطناعية خاصة أدوات صناعة الأدوات وكذلك ملكة التغيير اللامحدود للصناعة. (مجموعة مؤلفين، 2018، ص80)

التكنولوجيا في الفكر الفلسفي المعاصر.

اتسع مصطلح التكنولوجيا وأصبح هناك جيلاً جديداً من الفلاسفة الاوربيين يطلق عليهم أسم (فلاسفة التكنولوجيا) فلا بد من الإشارة الى بداية ورود المصطلح (فلسفة التكنولوجيا) حيث استعمله المفكر الالماني وعالم الجغرافي التكنولوجي (ارنست كاب) لأول مرة عام 1877 في كتاب فلسفة التكنولوجيا ،الا انه بعد هذا الكتاب تقريباً بمائة عام ، أصبحت اخيراً فلسفة التكنولوجيا معروفة ومصنفة داخل الفلسفة في أمريكا الشمالية .(اد دون، 2006، ص20) إن التطور الهائل الذي واكب التكنولوجيا قلب المعادلة، فمع بداية العصر الحديث راودت الإنسان فكرة السيطرة على الطبيعة، قد عبر الفيلسوف الانكليزي (فرانسيس بيكون) عن هذه الرغبة في عبارته الشهيرة " لا يمكن السيطرة على الطبيعة إلا بالخضوع لها والخضوع يقتضي فهمها عن طريق اكتشاف القوانين التي تحكمها وابتكار الأدوات التقنية الأولية وصنع الآلات التقنية الحديثة. (الطائي، 2011، ص198) من هنا يمكن تلخيص طبيعة العلاقة من خلال التصور الديكارتية، فقد دعا ابو الفلسفة الحديثة الفرنسي (ديكارت) إلى ضرورة الإهتمام بالفلسفة العلمية عوض الفلسفة النظرية، وذلك من أجل السيطرة على الطبيعة، لكن إذا قارنا هذا التصور بتصوير الطبيب الانثروبولوجي وعالم النفس الفيلسوف الروماني (موسكوفيتشي) ، بالنسبة إليه إن التكنولوجيا ليست مضادة للطبيعة كما هو الشأن بالنسبة لديكارت، بل هي جزء منها، أي هي الوجه الآخر للتطور الذي حصل في العالم الطبيعي ككل، فالأشياء التي حولها الإنسان إلى صناعات آلات هي جزء لا يتجزأ من الطبيعة وليست غريبة عنها و إن كل ممارسة إنسانية، بما هي إنسانية، لا يتولد عنها ما هو مصطنع أو ماهو مضاد للطبيعة، بل إنها تتخبط بشكل توافقي في حركة الكون المادي نفسه". بعبارة أخرى، إن الإنسان يؤسس فنه وطبيعته، بالطريقة نفسها. (الطائي، 2011، ص201) وبحسب الفيلسوف الأمريكي البراغماتي (جون ديوي) نجد ان الإنسانية حققت تقدماً تكنولوجيا في العصر الحاضر وسببهُ هو بحث المفكرين عن اسباب الأعمال في نطاق التجربة ورفض كل الأفكار التي تتعالى على الطبيعة في هذا العصر المتقدم ، والاتجاه بالكلية الى الخبرة. (الكحلاني، 2003، ص197)

ويتوقف عالم الاجتماع والفيلسوف الالماني (هابرماس) عند الحداثة التكنولوجية او العلمية ، وذلك في سياق نقده للاتجاه الوضعي ، فالوضعية في نظره هي الميل الى

تحنيط العلم يتحول معها الى قدرة هائلة على تقديم إجابة لكل سؤال ووضع حلول لأي مشكلة أو قضية. (هابرماس، 1995، ص407)

وايضاً بروز نظرية المجتمع (مابعد الصناعي) او (المجتمع المبرمج مابعد الصناعي) والذي عمل على تطويرها مفكرين امثال الامريكي (دانيال بل) الذي يرى ان العالم دخل اليوم عصرأ تاريخياً تكنولوجياً جديداً اطلق عليه اسم (العصر مابعد الصناعي) ويتميز هذا العالم بالأهمية التي صارت تحظى بها الثقافة وفي ذلك يقول " ان لمن نتائج اندحار الاخلاق الدينية وارتفاع الدخل الفردي ارتفاعاً كبيراً ان تبوأ التكنولوجيا في نصف القرن الأخير المكانة الأولى في الاشراف على التغيير داخل المجتمع مما جعل الاقتصاد يركن الى ممارسة دور تابع يتولى من خلاله مهمة اشباع الحاجات الجديدة للثقافة " . فضلاً الى الفرنسي (الان تورين) الذي استعاد الفكرة ذاتها ليقول " لم تعد التقاليد الدينية او الاجتماعية هي القوى المسيطرة في عالم اليوم بل اضحى الأمر موكولاً في ذلك الى وسائل الاعلام والتكنولوجيا والاسواق ، لقد صرنا نرزخ اليوم تحت وطأة عالم ضخم من الرموز والمعلومات والخبرات المادية والخدمات الانتاجية، وهو مايعني ان المجال لم يعد مفتوحاً امام تلك الحكايات الكبرى التحريرية". (الشيخ، 1996، ص17)

فقد أصبح العالم أشبه بقريبة كونية على حد تعبير الكاتب الكندي (مارشال ماكليوهن) فمن خلال التقدم في وسائل الاتصالات (التلفزيون، الأقمار الصناعية، شبكة التليفونات، أجهزة الفاكسات) يرتبط الناس مع بعضهم البعض .

المبحث الثاني : الخصائص الاسلوبية للتيارات الفنية المعاصرة مابعد الحداثة .

احتفت ما بعد الحداثة بأنموذج التشظي التشتييت والتقريرية كمقابل لشموليات الحداثة وثوابتها، وزعزعت الثقة بالأنموذج الكوني . ويؤكد (زيجمونت باومان) أحد أهم الرواد في ما بعد الحداثة قدرة ما بعد الحداثة على كشف زيف الافكار القائمة ، وتكذيب أنماط التفكير القديمة عندما تصف قدرتها التدميرية القائمة على الاستهلاك والتقويض التام والتفكيك التام لكل ما هو قائم ، فما بعد الحداثة لا تسعى لاحتلال حقيقة محل أخرى أو نموذج للحياة محل اخر ، وإنما تعد نفسها حياة من دون حقائق مطلقة ومعايير ومثل عليا تماماً كما تفعل (البراجماتية)

فكل التغيرات الجذرية التي طرأت في السنوات الأخيرة على أساليب العالم الغربي في الرؤية والمعرفة والتعبير نتجت بدون شك نتيجة التقدم الهائل في وسائل

الاعلام والاتصال والتواصل الجماهيري وتطور نظم المعلومات في العالم، وان هذه التطورات الهائلة والمتلاحقة للتكنولوجيا انعكست على حياة الانسان المعاصر وكان لهذا التطور انعكاسه ايضاً في مجال الفنون البصرية ، وقد ظهرت هذه الفنون مع بداية المجتمع الاستهلاكي مع الثورة التكنولوجية في أوائل الستينات وكذلك اكتمال المؤسسات الإعلامية الضخمة في التكوين ومع تزامن الموقف النقدي لفناني تلك الفترة ضد قوة سيطرة تلك المؤسسات في تصنيع الثقافة والتعليم على مستوى العالم والتي خرج منها (فن الفيديو، وفن الفوتوغرافيا المفاهيمية ، وفن الرسوم المتحركة والفنون الرقمية التفاعلية) وبلاشك يدرك العاملان في مجالات بنوعها ان الاسهامات الكبرى التي احدثتها ثورة التكنولوجيا في الفنون كانت في خدمة أفكار الفنانين سواء اكانت اشتغال مباشر ام غير مباشر حيث حدثت نقلة نوعية حقيقية في مجال الفنون سواء من ناحية المادة المعروضة او طريقة العرض والتنفيذ حيث لم يقتصر دور التكنولوجيا كما يظن الأغلبية على استخدام الوسائل التقنية او ماله علاقة بالخامات والأدوات او حتى تقنيات العلم الحديث مثل الكاميرات والوان الليزر والجرافيك وغيرها بل تعددت اكثر من ذلك . (المعموري، 2018، ص465)

فالتكنولوجيا قوة محررة للإنسان عن طريق تحويل الأشياء الى أدوات ولكنها بدلاً من ذلك حولت البشر الى أدوات وأصبحت عقبة في طريق التحرير، فلقد أصبح العلم واصبحت التكنولوجيا بفضل ماتحققه من وفرة إنتاجية وما تتيحه من تلبية وأشباع لحاجات الفنان بل هي المصدر الالهامي الرئيسي في تاريخ الفن الحديث منذ ظهورها الذي كان مع بداية الانطباعية والتكعيبية والسريالية والمستقبلية الذي أصبحت القاسم المشترك لفنون ما بعد الحداثة بمختلف اتجاهاتها الفنية من (الفن البصري ، السوبريالية، فن الفيديو، فن الضوء، فن الكمبيوتر ، فن الانترنت، فن التجهيز التفاعلي ...)

الفن البصري (op art) :

حاول الفن البصري مع نهاية الخمسينيات ، استثمار معطيات الإحساسات البصرية والأثر الذي يتركه المشهد في عين المشاهد والايهامات البصرية المظلمة للعين، ظهرت في الخمسينيات تيارات فنية جديدة تجمع بينها عناصر مشتركة وتلتقي عند أهداف متشابهة وقد سميت بعدة أسماء مختلفة : (كـ البنى المبرمجة)، (الفن الحركي)، (الفن السبراني) ويكمن المنطلق الأساسي لهذه التيارات الفنية في محاولة الفنان أن يستثمر معطيات الإحساسات البصرية . . وهكذا نجد أن الفن البصري قد وضع في حسابه ، أن الأعمال اعتمدت على الخصائص البصرية للعين، والأب المؤسس لهذه الحركة ، هو الفنان الهنكاري (فيكتور فازاريلي) ، الذي قدم أعمالاً

تدخل ضمن مصطلح الـ (أوب) منذ بداية الخمسينيات ، إذ أثرت الحركة في أوروبا أكثر مما أثرت في أمريكا ، في حين أن الأعمال المبكرة التي ظهرت في الستينيات ، ساد فيها اللونان الأبيض والأسود كما في الشكلين (1،2) .. فضلاً عن أعمال الرسامة الانكليزية يريجيت لويز رايلي وأعمالها التجريدية ، كما في الشكلين (3 ، 4) .



شكل (4)

شكل

شكل (2)

شكل

امتلك الفن البصري تفسيراً تطورياً ضمن تضمينات تتعلق بالثقافة ، والتي تعمل على تأسيس الطبيعة الجوهرية للفن البصري ، والذي يبحث في تعديل اللون والخط والمنظور. فالفن البصري موجه إلى عين المشاهد ، فالذي يُميّز الفن البصري عن الأشكال الأخرى من الفن ، هو أنه يأخذ مادة موضوعه ، ويعتمد في مبدأ عمله على ظاهرة معينة للنظام البصري ، الذي يمر عادةً وبصورة سريعة ، من دون ملاحظة أحياناً . ويمكن القول أن الفن البصري يقوم على مبدأ (التبادل) بين الفنان والمشاهد ، نتيجة لما يقدمه له الفنان من إحساسات بصرية ، كما أن هناك طروحات ومفاهيم حول الحركة ضمن الفن البصري ، إضافة إلى أهمية العلاقة بين العين الإنسانية والشيء التشكيلي ، إذ تبحث عن علاقة تربط الصورة والحركة والزمن. وقد تميّز الفن البصري (Op Art) عن غيره من الأشكال التجريدية الهندسية ، باعتماده على التأثيرات المرئية المحتدمة أو البراقة ، التي تنشأ عن تنظيم الأشكال والخطوط، إذ تتطلب الأعمال تفاعلات أكثر مباشرة مع المشاهد ، لأن عيني المشاهد تُشكّلان جزءاً حيويّاً من مكونات العمل ، ومع ذلك فاللوحة ، في الفن البصري ، يمكن أن تبدو أنها تتحرك أو تتغير للعمليات التي تحدث داخل نظام الرؤية ذاته. (سميث، 1995، ص150)

(الواقعية الفائقة أو -المفرطة) (Superrealism):

هي إحدى المحصلات النهائية لتعلق الفن بالتكنولوجيا، وتسمى ما فوق الواقعية والواقعية المفرطة والواقعية الإعلامية ، وواقعية الصورة ، وتكون قريبة جداً من التصوير الفوتوغرافي . وقد إستخدم فنانوها عناصر تشكيلية، هي من الوضوح والصفاء بقدر ما هي معبرة وذات دلالة، وسائلهم المباشرة ميكانيكية: الآلة الفوتوغرافية الكاميرا ، والشرائح المنقولة الى الشاشة وبفضلها يكتشف الفنان في الواقع ما يعجز عنه بالعين المجردة وتمكنه من الذهاب في عملية نقل هذا الواقع الى درجة من الدقة بحيث تُثير الدهشة، وتمنح المُتلقي انطباعاً بواقعية مفرطة ذات ملامح سحرية، وإستخدام الفنان لهذه العناصر المرئية بكثير من اللامبالاة، لا يعبر عن شيء سوى عن عملية الإدراك البصري في أقصى ما يمكن أن تسجله العين البشرية استناداً إلى الصور الفوتوغرافية. وعندما تعتمد الصورة الفوتوغرافية كمصدر لها لا أن تنقلها كما هي وإنما تعيد انتاج الحقيقة بدقة أكثر مما بوسع العين التقاطه . (يعقوب، 2019، ص123) فأعمال الرسام الأمريكي (اسيتس) توحى وكأنه "قد ابتعد عن القواعد السوبريالية بدرجة من التنظيم الخفي الذي يفرضه على تكويناته، وكلما ازداد المرء تمعنا في عمله بدا له بوضوح اكبر انه يعتمد على بناءات هندسية محاكاة بعناية من النوع الذي يندر أن تكشفه الكاميرا لذاتها" شكل (5) . (جبرا، ب ت، ص252) فقد استعان الفنان بتكنولوجيا الكاميرا بصور فوتوغرافية دقيقة جداً بأحجام كيلوبايت عالي ، أما الفنان الأمريكي (رالف كوينز Ralph Goings) فقد كانت لديه قدرة غريبة على إثارة الانتباه على أشياء، فبعد أن أصبحت "الهامبرغر تمثل رمز نموذجي للانتشار الحضري والثقافة الملائمة" لعصر ما بعد الحداثة. بحث (رالف) عن إمكانية استغلال ما موجود بمطاعم الأكلات السريعة، من خلال توظيف أشياء غير متوقعة والتي تختفي وسط الفوضى البصرية الموجودة في تلك المطاعم. فأعماله تمثل "البساطة في رسم المواد ذات الاستعمال اليومي كقناني الصلصة وعبوات الملح والفلفل وحاملة المناديل شكل (6) .



شكل (6)



شكل (5)

فن التفاعلي (Interaction art) :

هي إحدى الاتجاهات لفنون مابعد الحداثة التي اهتمت بمشاركة الجمهور ليكون أكثر تواصلاً مع الفن والعمل الفني ، ويعتمد فن التفاعل على قدرة الفنان في تنسيق العمل وإنتاجه ليترك العمل تأثيره على المشاهد المتلقي من خلال جذب الانتباه ودوره أن يكون مكتشف أو مشاهد فقط ، فالحركة تعد واحدة من أهم التحولات الفنية التي مست النظام البنائي للعمل الذي بات يعتمد بالضرورة على الشبكة التوليدية كما مست آليات التلقي له والتي اختلفت بدورها تبعاً لطبيعة دور المتلقي تجاه العمل الفني، الذي اختلف هو الآخر باختلاف الوسيط التواصلية لكل عمل ، إذ تنوعت الآليات بين آليات حسية ، حركية ، ادائية ، صوتية ، تطبيقية ، ما يؤكد فاعلية نشاط المتلقي والتكنولوجي في إنتاج الأعمال الفنية ، ففي عمل الفنان (كريستوفر جوبسون) شكل (7) يظهر الجمهور مشاركاً في إنتاج العمل من خلال اشتغال الوسائط التكنولوجية التي صاحبت العمل من أسلاك ضوئية متدلية من أسفل السحابة تعمل على خلق علاقة بين الجمهور ونظام تشغيل العمل ، فبالتالي خلق نظام تواصلية للمتلقى مابين المصابيح والأسلاك التي تلفت انتباهه فتثير لديه تساؤلات عن ماهية العمل والكيفية التي يعمل بها نظام العمل ، فيحاول المتلقي سحب الأسلاك المضاءة هنا نجد أن التكنولوجيا أصبحت القاسم المشترك لتحقيق الغاية من فكرة الفنان هو كيف يشترك العمل مع المتلقي . (فادية، 2015، ص106) فالعمل يبقى مفتوح يتقبل مشاركة المتلقي إذ أن العمل يكتمل إنتاجاً من خلال دخول المتلقي إلى العمل ومشاركته في إنتاج الصورة النهائية التي يظهر عليها العمل والتي أسسها الفنان مسبقاً في مخيلته واكمل نتاجها المتلقي باشتغال الوسائط التكنولوجية.



شكل (7)

فرضت التقنية الحديثة المستخدمة في مجال الفن في ظل التطور التكنولوجي الحاصل في العالم ضرورة أن يكون المتلقي متحكماً في النظام البنائي للعمل الفني ،

لان دوره يجب ان يتناسب مع عصره يعتمد على اليات وتقنيات علمية متطورة ، عرف هذا النوع (بالفن التوليدي)، الذي يستعين بالنظم الحاسوبية الخوارزمية ، فالمتلقي اصبح بحاجة الى امتلاك آليات تلك التقنيات شأنه في ذلك شأن المبدع الفنان لان العمل التجهيزي المابعد الحداثوي فرض شروطاً جديدة للتلقي كأن يجيد التعامل مع الحاسوب الاليكتروني ومعرفة لغته وامتلاك مهارات التصفح كما في عمل الفنان الامريكي (جولان ليفين) شكل (8) الذي يوظف فيه مجموعة من (الأنظمة البرمجية) والتي تسمح للجمهور بخلق وأداء الرسوم المتحركة من خلال أجهزة حاسوب وبرامج معالجة ، فوظيفته في هذه الاعمال هي التواصل مع شاشة الحاسوب وباستخدام برامج معالجة معدة مسبقاً ، فالمتلقي هنا لا يستطيع التعامل مع مثل هذه الاعمال الا اذا كان قادراً على استخدام تقنيات الحاسوب التي يحاول من خلالها رسم مايجوب في خياله على شاشة الحاسوب وتنتقل هذه الرسوم الى شاشات كبيرة ، اذاً أصبحت التكنولوجيا هي الحافز لتحقيق غاية الفنان باشارك المتلقي وبعده العنصر الأساسي لبناء العمل الفني ، كما ظهرت اعمال أخرى ضمن هذا النوع من الالية التواصلية يكون فيها دور المتلقي من النوع التفاعلي الذي انقسم بدوره الى نوعين آلية حسية لاتغير من الصورة النهائية للعمل شكل(9) وأخرى حركية. (فادية ، 2015، ص107) شكل(10)

فن الفيديو (Video art):

شهد الفن انبثاق عدة مجالات او اتجاهات فنية ، ففي ظل التطور التقني، للتصوير الفوتوغرافي ، في الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين ، ظهر (فن الفيديو) ويشير الفنان البريطاني (ميك هارتي) احد فناني الجيل الاول ، ان مصطلح (فن الفيديو) يستعمل لوصف الفن الذي يستعمل على حد سواء أجهزة وعمليات التلفاز والفيديو ، ويمكن ان يتخذ أشكالاً عديدة كالتسجيلات أو الصور الحية التي تبث في صالات العرض أو أماكن أخرى أو موزعة على نحو اشربة أو أقراص ليزيرية مدمجة (CD)، او عروض يتم تضمينها ببيانات صور الفيديو في بعض الأحيان . تعود جذور هذا اللون من الفن الى اربعينيات القرن العشرين وتحديدًا مع ظهور (التلفاز) عام 1945، ثم التجارب التي جرت في الخمسينيات والستينيات حول تطوير أنظمة البث التلفازي وتقنية تسجيله (أي تسجيل الصورة والصوت معاً) وكانت البدايات الأولى للتجارب الفنية على هذه التقنية في الولايات المتحدة وفرنسا وعلى الرغم من ان الفنان الالمانى (وولف فوستيل) كان قد اصبح اول فنان تتضمن اعماله في عام 1968 في معرض (SMOLIN) في نيويورك لهذه الحركة الفنية فقد اثث معرضه معرض (https://oss.adm.ntu.edu.sg/jnai002) شكل (11) بأجهزة تلفاز حقيقية مزودة

بعروض مباشرة الى المتلقي ، ومن الفنانين الذين برزوا في هذه الحركة الفنان الكوري (نام جون بايك) كما في الشكل (12) صاحب المقولة الشهيرة "فعل مارسيل دوشامب كل شيء ما عدا الفيديو" ففي عام 1965 قام بتصوير موكب البابا (بولس السادس) بكاميرا سوني الفيديوية المحمولة وعرضه في متحف نيويورك ، والفنان الفرنسي (فريد فوريسست) شكل(13) .



شكل (13)



شكل (12)



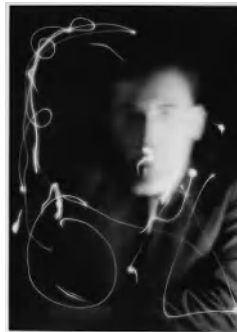
شكل (11)

فن الضوء أو نيون آرت (or Lumia Art Neon Art)

لقد كانت للطاقة الحركية للأجرام والكواكب حافزاً للبحث في مفصل الذرات والخلايا المجهرية ، وتفعيل دراسة نظريات السلوك الجزيئي الضوء وحركة الفوتونات ، التي كانت من مخرجاتها ما عرف باسم (الرسم الضوئي) الذي يعود جذره الى عام 1889 مع العالم الفيزيولوجي الفرنسي (ايتان جول ماري) والفنان المصور والمخترع الفرنسي (جورج ديمني) الذين اجتمعا على البحث في علم وظائف الأعضاء لدراسة حركة البشر والحيوانات ، فتوصلا الى تقنيات لتصوير الحركات المتسلسلة نتج عنها اول عمل معروف بأسم الرسم الضوئي بعنوان (مسيرة مرضى) شكل(14) فكان اول فنان يوظف أكتشاف هذه التقنية في انتاج اعمال فنية هو الفنان الامريكي (ماي راي) عام 1935، الذي قام بأستعمال مصباح صغير برسم سلسلة دوامات عشوائية في الفضاء اسمها (كتابة الفضاء) (السوقي،2016) شكل (15)



شكل (14)



شكل (15)

وفي الفترة مابين عام 1930-1940 قام الامريكي(جون ميلي) على تطوير عملية التصوير الضوئي للحركة المتتابعة لدراسة حركة الراقصين والموسيقيين والفنانين من ضمنهم (بيكاسو، هنري ماتيس) وهم يحركون مصباح صغير في الفضاء ليرسموا تشكيلات من الخطوط الضوئية شكل (16 - 17) وقد تطورت هذه التقنية اليوم بدخول ضوء الليزر وتقنيات التصوير الرقمي التي اتاحت تكوين اشكال متنوعة وبألوان متعددة (السوقي 2016) الذي اصبح فيما بعد من اهم السمات المدنية، أو ما يميز المدينة المعاصرة في الغرب، على النظم الضوئية الثابتة والمتحركة وذلك لإعطاء تأثير الحركة الواقعية من خلال سرعة ويعتمد استخدام المصابيح الكهربائية وأنابيب النيون وأشعة الليزر واستخدام أجهزة الضبط والتوزيع. و تطورت هذه التقنية استخداماً في الدعايات والاعلام غرضها لدعم المنتجات الاستهلاكية شكل(18).



شكل (18)



شكل (17)



شكل (16)

وهناك بعض البرمجيات خواصها تعالج وتنشأ الاعمال الفنية كـ (الفوتوشوب) الأشهر و(آرت ستيديو) ومن بين فناني الصور ذات البعدين الامريكي (جاك يانجرمان) الذي نفذ موضوعا واحدا وأشكال مختلفة فاستخدم وظيفة الرسوم التخطيطية بالكمبيوتر التي مكنته من خلال الاسلوب الالكتروني من تغير الالوان والتكوينات وقد ادى ذلك الى منحه العديد من الاختبارات المتعدده التي يمكنه العمل من خلالها شكل (19) (فن الحاسوب مقال الكتروني) ومن فناني الابعاد الثلاثية الامريكي (ديفيد ام David Em) الذي استخدم الحاسوب كاداة تصميم لانتاج صور الخداع البصري ثلاثية الابعاد وفي عام 1986 نجح(ديفيد) في تنفيذ مجموعة من المشاهد الطبيعية الرقمية وقد استوحاها من الرسوم التوضيحية الطوبوغرافية حيث تعد تجسيدا للجوانب الجمالية كما انها تتصف بارتفاع المستوى التقني خلال مراحل التنفيذ الفني، (السامرائي، 2004،ص70)وعلى هذا الاساس فان الحاسوب يعد بمثابة اداة معاونه شكل (20).



شكل (20)



شكل (19)

كما انتشر فن الكولاج الرقمي على نطاق واسع في القارة الأفريقية الذي سمي بفن الكولاج الرقمي الأفريقي والتي تضمنت من صور ومقاطع فيديو وصوت وأعاده أنشاء صور أنثوغرافية من عصر ما قبل وبعد الاستعمار، حتى أصدر (أفركان ديجتل أرت) موقع وفضاء أبداع يضم جماعات ومصدر ألهام لفنانين العالم وفرصة الاتصال بهم.⁽¹⁾ شكل (21 - 22)



شكل (22)



شكل (21)

وقد حوّل الخيال التفاعلات الرمزية وبصورة سريالية إلى (سيمولاكر) عن طريق فن (التليماتك TelematicArt) وهو كفن يعد بمثابة نقلة نوعية تطويرية اشتغلت ما بين الأداء والفيديو والحاسوب والإنترنت. إذ يعتمد دمج الحاسوب مع الاتصالات السلكية واللاسلكية فضلا عن الأداء ويعد (الآن مينك وسيمون نورا) أول من استخدم هذا المصطلح في أواخر السبعينات لوصف طريقة الكمبيوتر في نقل المعلومات، ويمثل عمل الحلم الذي عمد فيه الفنان (بول سيرمون) إلى وضع سريرين في مكانين منفصلين ومزودة بشاشات وكاميرات فيديو تكون مهمتها البث المباشر لإسقاط صورة

عالية الدقة للشخص الثاني على سرير الشخص الأول في محاولة لجلب صورة الشخص الرقمية وليست المادية. كما في الشكلين (23- 24) (جبار واخر، 2015، ص 156)



شكل (23)



شكل (24)

المؤشرات التي أسفر اليها الاطار النظري .

- 1- ساهمت التكنولوجيا في التغذية الثقافية واعتبرت هي المحرك والاساس في ارتقاء المعيشة بوجه عام والنظم الاجتماعية بوجه خاص عن طريق العلم والفن .
- 2- فرضت التكنولوجيا واقعاً جديداً لحياتنا وأفرزت رؤى جديدة صاحبها متغيرات فكرية وعلمية انعكست بشكل أو بآخر على الفنون كافة ، ومنها الفن التشكيلي .
- 3- اثرت التطورات التكنولوجية في الوحدات الكلاسيكية حتى اصبحت جميع الامكنة مسموحة وكذلك الازمنة مما اعطى الفنان ومخيلته مساحة واسعة للانتقال من زمن لآخر او من مكان لآخر.
- 4- ساهم التطور التكنولوجي في تلبية حاجات مخيلة الفنان الفكرية والفنية بل تعدتها ، الى ان بعض الاكتشافات التكنولوجية التي ساهمت بها النظريات العلمية أوجدت أساليب واستخدامات جديدة .
- 5- تعد التكنولوجيا فهي أنشطة متميزة تظهر وتوثر ضمن بنية اجتماعية تضيف أعباء ضاغطة تملي باستمرار تغييراً في الاشكال والعلاقات الإنسانية ، فتخلق أوضاع جديدة وغير متوقعة .
- 6- ارتبط استخدام الوسائط التشكيلية بين جميع الفنون بالاستفادة من التطور التكنولوجي من اجل التوصل إلى أهم اساليب التعبيرية والقيم المبتكرة التي يستخدمها فناني الحداثة لكي نتوصل من خلالها مداخل الفن الجديد .
- 7- ساهمت ظهور الكاميرا بخلق أساليب جديدة في الفن .

- 8- اتسمت اتجاهات ما بعد الحداثة بالتنوع والنزوع نحو أساليب وتنوعات غير مألوفة فقد الفن فيه جنسه وجماله وأصبح اللافن وللاجمال هاجسا ينزع إليه كل فنان فالفن يُعد الفن ممارسة اجتماعية مرتبطة بنزعات الإنسان وجنوحه نحو قيم الجمال، يتأثر بروح الزمن الذي يعيش فيه، وهو مؤرخ صادق لعصره . لذا تعتمد القيم الجمالية على أدوات الفنان المحيطة به في كل عصر من خلال التقدم والتكنولوجيا.
- 9- يعد التفاعل مع الجمهور أحد خصائص الفنون التي اثنت بالتكنولوجيا وأبرزها ، فن التفاعلي وفن التوليدي وفن الأنترنت والفنون الرقمية وفن التليماتيك.
- 10- وجدت التكنولوجيا غايتها في النحت باستخدام النيون على شكل إعلانات تجارية وصناعية ، حتى أصبحت ذات إمكانية بفن تأثير الضوء وبشكل رئيس ضوء أنابيب النيون ، حتى أخذت تدخل الميكانيكية في حركة اشكال الضوئية فضلا عن حركة الضوء نفسها بإيقاعات متنوعة.

الدراسات السابقة ومناقشتها: بعد اطلاع الباحثان لم يجدا دراسة سابقة .

اجراءات البحث

أولاً: مجتمع البحث: وجد الباحثان صعوبة في حصر المجتمع ، لكبره ، لذا قاما الباحثان بجمع مايسطيع من مصورات الاعمال الفنية الورادة في شبكة الانترنت والرسائل والاطاريح ، المنجزة ضمن المدة الزمنية (2000-2010) فضلا عن مقاطع الفيديو الخاصة ببعض المنجزات الفنية ، فقد اشتمل مجتمع البحث، التي بلغ عددها (50) عملاً فنياً والمتكونة من مواد واجناس مختلفة.

ثانياً: عينة البحث: تم اختيار عينة البحث الحالي وقد بلغ عددها (4) بطريقة قصدية ، ضمن حدوده لتغطية الاتجاهات والأساليب الفنية المعاصرة المتمثلة (الفن البصري ، الواقعية المفرطة ، فن الفيديو، فن الضوء) .

ثالثاً: أداة البحث : من أجل تحقيق هدف البحث، إعتما الباحثان أسلوب تحليل المحتوى والوصفي مستفيد مما أسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات .

رابعاً : منهج البحث : اعتمدا الباحثان في تحليل عينة بحثه على المنهج الوصفي التحليلي ، فهو الأنسب للتحليل، ولأنه يخدم أغراض البحث والمعول عليه في تحقيق هدف البحث.

خامساً: تحليل عينة البحث:

نموذج (1)

فن البصري :

اسم الفنان : جيسز رافاييل سوتو

اسم العمل : تكوين

تاريخ الإنتاج :2000

الخامة و المادة : طباعة سلك سكرين

القياس: 50×49 سم

العائدية : متحف ودشن سكيلرنز



هذا العمل عبارة عن شكل هندسي منفصل الى جزئين الجزء العلوي طلي باللون الأسود والجزء السفلي باللون الرمادي بينما تشغله خطوط متشابكة ذي حافات حادة بلونين البنفسجي والرمادي الفاتح بمعنى أن الخطوط المستخدمة محددة تحديداً دقيقاً بحافات حادة ، ان التكوين يمثل مجموعة من الاشكال الهندسية المنتظمة والمتجاورة ، تتخللها علاقات تبادلية تاخذ طابعاً حركياً عمودياً افقياً تزامنياً بنفس اللحظة الزمانية والمكانية ، تخلق نوع من البناء المترابط والمتحرك في فضاء العمل. وقد استطاع الفنان تأكيد ذلك من خلال اللعب بالألوان الأحادية الذي يربك المتلقي ويجعله يلاحق تنظيمات الخطوط الشكلية ويثير التساؤل حول سطلة اللون والقياس لنفس المربع بمجرد النظر الى ما يجاوره من أشكال متشابهة بهندسيته وقياسها لكنها مختلفة باللون، عمد الفنان على جعل الخطوط ذات حركات انكسارية الى خط واحد حاول الانفلات خارج اطار المجموعة لمنح شكل الخط امتداد فضائي اوسع. يقصي استقراره ويمنح العمل طاقة حركية وتعبيرية تشد المتلقي وتربك رؤاه ليشكل ذات متفاعلة مع العمل الذي يكتمل من خلال ايهام عين المتلقي. فكان الغرض من هذا هو احداث صدمات سريعة توحى للعين بنوع من الخداع البصري الذي يوهم المشاهد بواسطة التكرار الهندسي الذي يشعرون بالانزاع والاستقرار والثبات او البطيئة من جهة وبالحركة من جهة أخرى ، الفن البصري يعتمد على مقدرة بالتقنيات الطباعية ومعرفة متقدمة بكيميائية الاصباغ وفيزيائية العلاقات اضافة الى العلوم الرياضية والسايقولوجية والفسيولوجية اضافة الى علوم الحاسوب ليكون الفنان ملماً بتوظيف تكنولوجيا العلوم وسحبها الى خارطة الفن التشكيلي، (فرسوتو) استعار بتكنولوجيا العلم لينجز عمله

البصري بتقنية السينوغراف وهو نوع من الطباعة الحديثة باستخدام عملية الطباعة الحبرية والتي تحتاج الى تجهيز كامل من المواد الحساسة لاتمام العملية ، لتتناسب مع خلال تفعيلها والية إظهار السطح التصويري فبدت فية الاشكال وكأنها تتحرك حركة بطيئة وتتغير على الرغم من سكونها في الواقع اذ تمتاز العناصر المكونة بالعمل الفني بعلاقات متبادلة وذلك لتساوي النسب ما بين الاشكال والألوان في العمل والذي يحدث إحساسا بالتذبذب البصري منطلقا من النظرية الفسيولوجية للبصريات التي تقول "بأن شبكة العين تحتوي على عدد كبير من الجزيئات اللونية اذ يشمل كل جزء منها هي نتيجة العلاقة القائمة بين الضوء وشبكية العين " وهذه النظرية التي أحدثت انقلاباً خاصة في الفن السينمائي الملون ، اذن فهو أسلوب العصر الجديد ويعد كنقطة أساسية في الفلسفة التكنولوجية الجديدة لانه يحوي الكثير من الخيال الناتج من التنوع اللوني والذي يمكن ان يتحد مع العقلانية الهندسية فأثار الرسم البصري ماهو الى تطبيق للنظريات الفيزيائية يمكن العثور على اشتغالاتها في اعمال الانطباعية الجديدة والمستقبليين كما ان له صلات مع البحوث النفسية لاسيما نظرية (الاستطارة) وبهذا تحول فن الرسم الى منظومة من العلاقات العلمية والفنية وتحول معنى اللوحة من عمل تشكيلي الى منجز بصري.

ان عمل (سوتو) هو كتعبير عن الحراك الإجتماعي والتقدم التقني المتسارع والحركة الديناميكية الدائبة التي تميزت بها تكنولوجيا الآلات والمكانن المتطورة في عصر ما بعد الصناعة واللاهات وراء ما هو منتج حديثاً ، فلولا عامل السرعة والحركة لما توصل هذا الإنسان الى أروع الأفكار التقنية والتكنولوجية المتمثلة بالعقل التقني (الأدوات) في خطوة منه لفرض سيطرته على الطبيعة . فالسرعة والحركة هي سمة من سمات فكر ما بعد الحداثة ، ان مبدأ عمل الفن البصري يستند الى مفاهيم علمية حديثة حول آليات الابصار وتداخل الصور عند الانسان وتعد هذه الاعمال من ثمار التطور العلمي والتقني الذي صاحب الثورة الصناعية ومكن الانسان من معرفة الكثير عن نفسه وقابلياته ، وقد استفاد فنانون الفن البصري من عملية التبدل الحاصل في رؤية وفهم المتلقي للعمل الفني في ابداع اعمال فنية ذات صبغة تفاعلية تحرك ذهن المشاهد وتبعث الفضول في نفسه لمراجعة اللوحة ومحاولة اكتشاف الغازها ورؤيتها من اكثر من زاوية ولاكثر من مرة ، وبذلك اصبح العمل الفني بمثابة أحجية يتوجب حلها واصبحت تشغل المتلقي بإسلوب بنائها المتحول وتراكيبها المعقدة المتداخلة والتي تؤدي احداها الى الأخرى.

نموذج (2)

فن السوبريالالية:

اسم الفنان : ريتشارد
ايسنر

اسم العمل : خط تكتس

تاريخ الإنتاج : ٢٠٠٥

الخامة و المادة : زيت
على كانفاسالقياس: 96 سم ×
١٥٤ سم

العائدية : مجموعة خاصة

تصور لوحة (ايسنر) حافلة لنقل الركاب بمقاعدھا الزرقاء والتي تبدو شبه خالية وأعمدتها ونوافذھا الزجاجية الكبيرة التي تطل على احد شوارع المدينة ، والمشهد بأكمله منظور من عين ناظر يقف داخل الحافلة ، فيما يبدو على يمين اللوحة مشهد لشارع تجاري بأبنيته العالية التي تجمع بين الطراز القديم والحديث ، وتضم مجموعة كبيرة للافتات والإعلانات التجارية بكتابات وصور مختلفة الأحجام والألوان وينفتح المشهد على الفضاء والحياة العامة بكافة تفاصيلها ، فيما حركة الحياة الطبيعية في شوارع المدينة ، حيث تجمع عدة أشخاص على الرصيف .

إن فكرة التضاد هذه هي في صميمها تمثل واقع الحياة المعاصرة بكل تناقضاتها وتداخلاتها ، من خلال وجود البنايات القديمة الطراز بجانب البنايات الحديثة ذات الواجهات الزجاجية التي تعكس الفضاء المحيط وتنتفتح على ثقافات متعددة من ضمن توجهات عمارة ما بعد الحداثة ، إذ إن الخطاب الذي طرحه (ايسنر) يحاول التحدث بلغة العصر التكنولوجي ليؤسس لذائقة ذات نزعة عالمية فالعمل الفني هو تريد لطبيعة البنية البصرية التي يعيشها المجتمع ما بعد الصناعي حيث السرعة والحركة وعدم الثبات والتبدل السريع وتأكيد الهامشي واليومي والعرضي، كما أن العمل نفسه يقدم تأكيداً على ثقافة الصورة والإعلان التي تعد من أهم وسائل التكنولوجيا المعاصرة ، فاللوحة تمثل صورة متحركة تنتفتح على الفضاءات المختلفة والحياة العامة في

المجتمعات المتقدمة ، حيث الإعلانات التجارية التي تنتشر في كل مكان لتعلن عن سلعة ما وتدعو المشاهد إلى اقتنائها ، وهو تأكيد لثقافة الاستهلاك في المجتمعات الرأسمالية أو ما يعرف بمجتمعات الوفرة ، فقد نفذ (استيس) الوحدات التكوينية وفق معادلة بنائية تعتمد مبدأ التناظر والتوازن ، من خلال توظيف الفضاء والأشكال والألوان والخطوط لتحقيق تلك المعادلة. وتفعيل انفتاح المكان ومحاولة تحديده بخطوط تمثل اطار النافذة ليكون اطار المنظر، مع التلاعب بالانعكاسات الشكلية من خلال الزجاج لتحقيق الجاذبية البصرية وإكمال تناظر جزئي المشهد، فمن الممكن أن تكون الاشكال غير موجودة خلف الزجاج ولكن الفنان أوحى بحضورها لإجراء بعض التعديلات في المشهد البصري وذلك بايهام المتلقي بوجودها منعكسة على الزجاج من اتجاهات أخرى لأجل مصلحة التكوين وجمالية العمل، سعى الفنان الى توظيف تكنولوجيا الصور الفوتوغرافية لتنفيذ التفاصيل الدقيقة في العمل وتحقيق الواقعية العالية وبمساعدة تقنيات الالة الطباعية الحديثة (أوف سيت) ، والتي تساعده على التركيز وتوسيع مدركاته الحسية من خلال تزويده بمعلومات اكثر مما تراه العين، مع اقضاء تاثيرات دواخل الفنان في العمل الفني تجاوبا مع اخر ما توصل اليه العالم المعاصر من تطورات تقنية والتي تتمثل بهيمنة الالة الفوتوغرافية على المجتمع الحديث ، وقد اكتسب الفنان مهارته التقنية وخبرته في المجال الطباعي نتيجة عمله في بداية حياته في مجال الاعلانات والتصوير الفوتوغرافي، فالفنان السوبريالي يعتمد في مرجعياته على الصور الفوتوغرافية الايقونية للحياة الحديثة فهو يراقب ويتجول حول الأشياء للبحث عن التجديد، ويلتقط الصور الفوتوغرافية. لبحث عن شيء يستوقفه ويثيره ، ومع التكنولوجيا الجديدة في الكاميرا والمعدات الرقمية، اتجه الفنان المعاصر نحو تصوير أدق التفاصيل وبدخوله إلى التفاصيل الدقيقة يحمل الفنان السطح بعداً جمالياً لم يكن موجوداً سابقاً فهو الآن يستعيز بواسطة العدسات المكبرة عن وظائف المجهر والتلسكوب وشرائح السلايدات في تعويض ما لا يستطيع أن يراه في إبصاره الطبيعي لذلك وجب على الفنان السوبريالي ولضبط دقة التفاصيل أن ينجز أعماله غالباً بأحجام كبيرة، هذا من الناحية التقنية لذلك فإن معظم أعمال إتجاه الواقعية المفرطة تعتمد على استثمار الصورة الفوتوغرافية ومن ثم تمثل عملاً توثيقياً يتصف بالديمومة نوعاً ما لمضاهاته للواقع، كما إنها كانت تمثل رد فعل تجاه مجمل تيارات ما بعد الحرب كالفن اللاشكلي والفن المفاهيمي والدادائية الجديدة، ومن ما تقدم نجد ان (استيس) ، متفقاً مع راي (بول فاليري) (1871-1945) الذي اكد على انفصام العلاقة بين الفنان والعمل الفني والمشاهد تأكيداً على أهمية (الشكل) واقضاء العاطفة ، لينظر الى الفن بمعزل عن التاريخ ويرفعه الى عالم المطلق، للوصول بالفن الى درجة المثال

الذي تشكل عناصره، وحدة واحدة تتجاوز الزمن، وتكون الأشكال ذات مرجعيات واقعية بيئية مستمدة من الحياة العصرية لتعكس الواقع الاقتصادي والاجتماعي المتأثر بالتطورات الصناعية والتكنولوجية في محاولة لظهور اشكال المدن الحديثة بصورة براءة والتي تتفوق بجمالياتها الانجازية على صورتها الواقعية، لتشكل استقرارات بصرية عن واقع يهتم بالتكنولوجيا والتجارة والسوق وتراجع المركز وهيمنة الهامش وتنتقل الى المتلقي لتشعره بحياة تهتم بالالة والمادة وتسحق انسانية الانسان.

إن موقف الفنان من الآلة ، وما توصلت اليه الكاميرا الفوتوغرافية من دقة في التصوير التي أصبحت تسجل الصور من واقع العالم الذي يعيش فيه الفنان والتي سعى من خلالها لتوظيفها في فنه يمر عبر فهمه واستيعابه للمجتمع ما بعد الحداثي ، والنتيجة أن أصبحت (الكاميرا) كتكنولوجيا متقدمة وليدة رحم المجتمع الصناعي ، والصورة الفوتوغرافية والسلايدات هي الخامة أو الوسيلة المصنعة تقنياً والمعبرة عن واقع المجتمع الإستهلاكي والرأسمالي وتوجهاته الإعلامية والدعائية فضلاً عن تشكيل خطابه المتمثل ببيئة المجتمع الغربي ، لقد إلتقى (الذاتي بالموضوعي) والثاني يتمثل بنسخة الواقع الفوتوغرافية البعيدة كل البعد عن الزمان والمكان(تداخل الأزمنة والامكنة) ، أما الأول فيتضح من خلال إختيار الفنان لهذه الصورة ، وبعد ذلك ينصب (الذات والموضوع) في بودقة واحدة ، إذ إن عمله هذا يحمل العديد من المضامين التي تؤكد فوضى الحياة بمظهرها الاستهلاكي والعولمي ، فالحافلة بوصفها رمزاً صناعياً ما هي إلا تأكيد على تطور النظام الرأسمالي ، وطبيعة الحياة المعاصرة التي تحتفي بالآلة ، فالسيادة هنا للآلة التي تنسיד العمل الفني على حساب القيم الإنسانية ليتحول الإنسان إلى جزء صغير من العمل الفني يتضاءل وجوده أمام مظاهر الحياة المادية الهائلة .

نموذج (3)

فن الفيديو التفاعلي :

اسم الفنان : كولن ليفن و زيكري
ليبرمان

اسم العمل : مجددة تسلسل الوجوه

تاريخ الإنتاج: 2007



الخامة و المادة : شاشة - كاميرا - حاسوب

القياس: 60×50سم

العائدية : مقتنيات الفنان الخاصة

عبارة عن شاشة مستطيلة الشكل ترتبط بحاسوب مزود ببرنامج معد خصيصاً لتعديل الصور الحية الواردة من الكاميرا الفيديوية، مع إمكانية تخزين صور سابقة يقوم البرنامج بمزجها مع الصور الحية المتحركة وبشكل مستمر، مع ملاحظة ان الشاشة تنقسم على ثلاثة حقول عرضية تضم جزء من قسم معين لسلسلة وجوه متجورة تختلف أزمنة التقاطها لتعرض في عرض فيديو واحد يضم المقاطع الفيديوية لأشكال الوجوه التي تم تسجيلها سابقاً مع تصوير فيديو حي للوجه الحاضر أمام العمل معاً في الوقت نفسه .

تكمن آلية العمل الفني وطرق اشتغاله في الجمع بين تقنيات البرمجة المعلوماتية وطرائق الطرح الفني الجمالي في بؤرة توحد بين عناصر اشتغال الاثنين لطرح نتاج معرفي فني/علمي جديد، إذ يبدو تمازج الحقول المعرفية واضحاً من حيث التعامل التقني الحديث لإخراج العمل الفني بصيغة علمية ذات قيم جمالية فنية مثيرة، ففكرة العمل تدور حول إعادة إنتاج الصور الواقعية المسموعة والمتحركة وتركيبها في أشكال جديدة تبنى على أساس (الأصل والتحريف)، وفكرة العمل وتقنياته تعتمد على اخذ مقاطع فيديوية قصيرة تصور وجه المتلقي المواجه لكاميرا العمل الفني وتسجل الحركات والتعابير التي يقوم بها، ثم تخزن لتعرض فيما بعد على شاشة العمل العرضية، وينقسم أسلوب العرض على الشاشة بين ثلاثة حقول، يعرض الحقل العلوي الأجزاء المصورة لجبهة المتلقي أما الحقل الوسطي فيعرض الأجزاء المصورة لعيني المتلقي، بينما خصص الحقل السفلي لعرض الأجزاء المصورة لأنف وفم المتلقي، فيحتوي الحقل الواحد على بث فيديوي لعدة وجوه من ضمنها وجه المتلقي، لكن العرض الفيديوي لوجه المتلقي هنا يكون عرضاً حياً آنياً ، (live video show) ، بينما تكون الوجوه الأخرى هي وجوه سبق تخزينها من قبل عبر تجارب سابقة لمتلقين آخرين مع العمل الفني، وهنا يلعب البرنامج (Custom Software) المعد للعمل الفني بدوره من حيث التلاعب بالمعطيات المنقولة من آلة الكاميرا ، اذا يقوم بتحريك حقول الشاشة الثلاث يميناً او يساراً وبشكل عشوائي علماً ان الوجوه تتحرك مع استمرارية العرض الفيديوي لكل وجه ، تصبح فكرة العمل هي التلاعب بالأشكال من خلال حركة وتمازج الوجوه مع بعضها البعض بسبب حركة المتلقي فتتغير هياكل

هذه الوجوه بأستمرار تبعاً للإيعاز وحركة المتلقي بالتمازج مع الحركات المخزنة للمتلقين السابقين ، فالحركة هنا أصبحت حركة حوارية مابين تفاعلية المتلقين السابقين والجدد محققاً ذلك هي اشتغالات التكنولوجيا الحديثة لتحقيق التشاركية بالعمل الفني ، فالعمل الفني قد ادمج بين واقعين او بين مدتين وزمنيتين (الماضي والحاضر) لطرح واقع جديد يحمل قيماً ومعطيات مدتين وبشكل جديد دائم التغير، ومن الجدير بالذكر ان آليات اشتغال العمل الفني من حيث تخزين الصور وإعادة تركيبها في الحقيقة مشابهه للعمليات العقلية التي تحدث في الذهن البشري الذي يقوم بتنظيم أو تركيب الصور الجديدة من خلال عمل الذاكرة التي تخزن الصور السابقة ومن ثم يقوم الخيال بإعادة تركيب تلك الصور بشكل إبداعي جديد، وهكذا ينقل الفنان آليات اشتغال خياله فسيولوجيا إلى آليات اشتغال فعلية تحققها التكنولوجيا العمل الحديثة لأخراج نتاج فني تتوفر فيه مزايا التجديد وعناصر الابداع ، ان فكرة العمل تسير على مبدأ (التشويه) لواقع الأشكال الأصلية وتحريفها للوصول إلى صياغة شكلية جديدة تختلف عن الأصل لكنها تعتمد عليه، من حيث استخدام عناصر وتراكيب الواقع الأصلي لتركيب هياكل جديدة تحمل صفات وقيم الشكل القديم وحبكة وامتياز الشكل الجديد، فتعمل تقنيات العمل بهذا أسلوب على استثارة خيال المتلقي لاستيعاب الواقع الجديد ومحاولة تجسيده وتخيله بما يتلاءم ووعيه بهدف التوصل لصور تحمل قيماً مقارنة لما يطرحه العمل الفني من قيم وأفكار وثقافة ترتبط بتقنيات علمية حديثة ومفاهيم جمالية مبتكرة، وتراكم الأشكال المتحركة في العمل الفني إنما يجعل الخيال المرتبط بها خيلاً جديداً لا يكرر ما ورد من قبل، من حيث أنه يحرك المتلقي (المشارك) لادراك الأشكال بوصفها مختلفة عن العالم المكاني للإدراكات البصرية التي يعيش فيها، ومن ثم ينبغي عليه ان يرى هذا العالم الجديد من خلال عين عقله التي تتمثل في خياله، ليحتسب ذلك التلاعب بالأشكال والهياكل أسلوباً يستخدم هنا لتحقيق هذا التغيير للمواضع في الواقع.

لضرورة وجود مجموعة متلقين يتزود العمل الفني منهم بمجموعة معطيات بصرية حركية ، يصبح من البديهي معرفة قدرات العمل الفني على خلق بيئة اتصالية يكون فيها المتلقي طرفاً فاعلاً، فالمتلقي المواجه للعمل الفني لا يكف عن محاولة تغيير تعابير وملاحم،

نموذج (4)**فن الضوء :**

اسم الفنان : ماساكي فوجيهاتا

اسم العمل : غرفة خاصة

تاريخ الإنتاج: 2008

الخامة و المادة : مصابيح فلوريسنت –

كرسي – اسلاك كهربائية - تلفزيون

القياس: غير معروف

العائدية : متحف بوشكين الحكومي للفنون الجميلة

يظهر العمل الفني على شكل تجهيز ضوئي يتخذ شكل الكوخ بواسطة مصابيح (الفلوريسنت) البيضاء، فضلا عن كرسي متشكل من مصابيح (الفلوريسنت) وهو كذلك داخل الكوخ، إلى جانب تلفاز خارج حدود الكوخ لكنه بمواجهة الكرسي، ويلاحظ ان الفنان لم يخفي أسلاك التوصيل الكهربائية بل استثمارها على حالتها الوظيفية لتصبح جزءاً من تكوين العمل الفني، كما وتتراوح إضاءة المصابيح بين الاشتغال والانطفاء وبشكل متناوب مستمر ووفق برمجة مسبقة أعدها الفنان، ويعرض التلفاز برامج تلفزيونية متنوعة يصاحبها الأصوات طبعاً للإيحاء ربما لطبيعة غرفة المعيشة بحالتها اليومية كما تبدو عليه في تكنولوجيا عصر الاتصالات والترفيه القائم حالياً في المجتمعات المعاصرة لوسائل الإعلام الجماهيرية ان توظيف مصابيح (الفلوريسنت) في الأعمال الفنية ليس بالأمر المستحدث هنا، حيث كان الفنان (دان فلاغن) ذا خبرة واسعة في حقل الفن الضوئي منذ سبعينات القرن العشرين وله تجارب واسعة في هذا الجانب وبالأخص بمصابيح الفلوريسنت، لكن في عمل (غرفة خاصة) لم توظف المصابيح بشكل مستقل أو ثابت بل ادخلها الفنان في صياغة جديدة صياغة مصحوبة بحركة تخلقها تناوب الأضواء بين الانطفاء والاشتغال، إلى جانب ان هذا المصابيح لم تبين على أشكال هندسية بالضرورة لطبيعة مصباح (الفلوريسنت) بل قام الفنان بتجهيزها وتركيبها بصياغة فنية مختلفة تعكس حالة اجتماعية في الحياة هذا وأضاف الفنان كذلك تقنية جهاز التلفاز الذي أضاف عنصر

جذب آخر (صوتي/ صوتي) من خلال العرض التلفازي المستمر والذي يدخل في حبكة مع بقية مركبات العمل

العمل الفني والذي من شأنه ان يدعم العلاقات التشكيلية للوصول إلى رؤية جمالية متميزة، تأخذ التقنية منها الدور الأساسي في إظهار البنية العامة للعمل الفني، فبواسطة تناوب حركة الأضواء والعرض الفيديوي ووفق إعداد برمجي مسبق من قبل الفنان استطاع من خلالها إيصال الفكرة التي يستهدف إظهارها للوجود في حيز عمله الإبداعي المعمول بوسائط تقنية علمية وبطريقة مبتكرة تجمع المعرفة العلمية الوظيفية بالتقنية الحديثة مع الرؤية الجمالية والقدرة الإبداعية على خلق كل جديد. من الملاحظ انه وبالرغم من استعانة (ماساكي) بوسائط عصر التكنولوجيا لكن صياغة عمله الفني توحي إلى انه يحاول إعادة بناء وضعية معينة وبشكل قريب لأطلال كوخ متروك، فالعمل يوحي إلى الفراغ أو النسيان أو الانعزال ثم الوحدة ان صح القول، وهي مشاعر مرتبطة باستفحال عادة إيمان الإنسان على ممارسات خاملة لأمألفية لا إنتاجية سببها المتابعة السلبية غير المنظمة لأجهزة الإعلام الجماهيري، ففقدان الهدف حين الارتباط بعادات وممارسات مع وسائط معينة ينتهي لان يكون ذلك الوسيط هو هدف مفرغ من القيمة، وهو ما حاول الفنان إيصاله ربما في صياغة عمله بهذا كيفية، ان الشكل العام لبنية العمل الفني يدفع المتلقي له إلى خلق أوضاع متخيلة مشابهه للواقع، لكن الواقع الجديد هنا واقع مفترض مستقبلي مغاير عن المعتاد في الحياة، فهو محمل بقيم ومفاهيم فكرية تكشف ثقافة الإعلام والفوضى والتفكك ووفق منظومة تخيلية تأويلية تحقق أو تعلي من جمالية الأشياء والتراكيب الفوضوية.

النتائج والاستنتاجات

اولاً : النتائج :- توصل الباحثان إلى جملة من النتائج أهمها :

- 1- اشتغلت التكنولوجيا بآلياتها عبر مفهوم التواصل والتلقي الذي يؤكد على الدور الفاعل الذي يحققه المتلقي في علاقته المتبادلة والمشاركة بين المتلقي والعمل الفني .
- 2- توظيف التكنولوجيا جمالياً في تمثيل الحركة والزمن داخل العمل الفني، من حيث دقة أداء الأجهزة في تمثيل النشاط الفعلي ، لزيادة التأثير والتأثير الذي يجعل منه ذا طبيعة شكلية متحولة حسبما تقتضي فكرة العمل الفني البصري .

3- ان اشتغال تكنولوجيا الميكانيك الدقيقة أضاف بعداً جديداً في تمثيل الحركة والزمن داخل العمل الفني، من حيث دقة أداء تلك الأجهزة في تمثيل الحركة والنشاط الفعلي داخل العمل، لزيادة التأثير على الشكل ونقله من الحالة الساكنة إلى استقلالية الحركة والذي يجعل منه ذا طبيعة شكلية متحولة حسبما تقتضي فكرة العمل الفني البصري ، وكما هو واضح في نموذج عينه البحث (1).

4 - لعبت التقنيات العلمية الحركية دوراً فاعلاً في تنشيط آليات التخيل لدى المتلقي، من حيث سحبه للدخول في آليات الترقب للأنبي والتوقع للتالي، لتنتقل آليات عمل خياله إلى أبعاد جديدة ، كما هو الأمر في النموذج (1) و (3).

5- ساعدت مميزات تكنولوجيا العلم للوسائط المستثمرة في العمل الفني على إحداث تغيرات كمية ونوعية على طبيعة البيئة التواصلية والنشاط الاتصالي بين المتلقي والعمل الفني، من حيث توفير عنصر الإثارة البصرية التي تعمل على تحفيز وسحب حواس وإدراك المتلقي نحو العمل الفني و الاستمتاع بأحداثه، كما هو واضح في نموذج (1-3-4) .

6- تم التوظيف الجمالي لتكنولوجيا المعلومات والبرامج فأسهمت في تسهيل التعاملات الفنية ، و غيرت من جودة الصورة الفنية بل وازادت من قيمة المحتوى فيها، تعبر عن تنوع وتحرر تقني وجمالي كما في النموذج رقم (4).

7- عمل التطوير الحاصل على تقنيات (الكاميرا والتصوير) الرقمي الفوتوغرافي والفيديوي على إضافة أساليب ووسائط على العمل الفني ، حيث قلبت موازين انتاج الواقع من خلال تسجيل وتوثيق الواقع متحركاً او ثابتاً او نقله بشكل مباشر وحي الى مادة العمل الفني ليعاد انتاجه بشكل تقني فني مبتكر يغير من الواقع الأصلي إلى واقع ابداعى جديد كما في نموذج رقم (2).

8- اشتغلت التكنولوجيا بآلياتها عبر مفهوم التواصل والتلقي الذي يؤكد على الدور الفاعل الذي يحققه المتلقي في علاقته المتبادلة والمشاركة بين المتلقي والعمل الفني ،حيث اصبح للمتلقى دورين رئيسين : الأول- علاقة المتلقي بالعمل تتحقق بمستويين أ- مستوى مباشر يتحقق بتفاعل المتلقي مع العمل الفني عبر توظيف اليات حركية (نموذج 3) ب- مستوى غير مباشر يتحقق عبر توظيف آليات حسية ادراكية عن طريق الذهن (نموذج 1) فكلاهما يحققان مفهوم (المتلقي المتفاعل والمشارك-والادائي).

9- اصبح الإهتمام بتكنولوجيا الصورة الفوتوغرافية والرقمية هو سمة من سمات الفكر الإستهلاكي لإرتباطها بوسائل الدعاية والإعلان المتمثلة بالسينما والتلفزيون والمجلات المطبوعة كما في النماذج جميع نماذج العينة.

10- استثمر الفنان السوبريالي تكنولوجيا التصوير والطباعة في إنجاز أعمال غاية في الدقة لمحاكاة روح المدينة الصناعية المعاصرة متمثلة بتصوير الآلات والبنىات. وظهر ذلك جلياً في النموذج (2) .

ثانياً: الاستنتاجات :-استناداً الى نتائج البحث توصل الباحثان الى بعض الاستنتاجات.

- 1- أجمعت فنون مابعد الحداثة على الجدة والتغيير عن طريق تعدد الأساليب والخامات والتقنيات داخل الاعمال الفنية وبهذا تكون حقلاً لتداخل اجناسي بأستثمار مدخلات التكنولوجيا .
 - 2- اصبح التوظيف الجمالي للتكنولوجيا أسس منطقية علمية تجمع بين المعالجة الجمالية والعلمية معاً، وينطلق من العمل على تجريب وتطبيق المزايا التقنية والعلمية لإنتاج فن إبداعي جديد ومبتكر.
 - 3- تستخدم التقنية العلمية في الفن التشكيلي بشكل رئيس كعامل جذب وإثارة، بسبب طبيعة تلك التقنيات ومزاياها المتنوعة والمتجددة في الطرح المتفوق والمثير وعلى الصعيد (السمعي والبصري)، والتي قد تحدث نوعاً من المفاجئة لوعي المتلقي ثم أسراً لحواسه.
 - 4- أصبح طرق التواصل بين المتلقي و العمل الفني المطروح بتكنولوجيا الوسائط المتعددة ، تواصلاً حراً منفتحاً لا يرتبط بقواعد فنية أو اجتماعية، .
 - 5- أصبحت الفنون المعاصرة تتجه نحو الوسائط والمعدات التكنولوجية وتبتعد عن الطابع التقليدي للفنون ، كلما تقدم التطور العلمي والتكنولوجي، فقد إتجهت الأعمال الفنية من ناحية التكنيك إلى وصف واستخدام أدوات الحياة المعاصرة ومظاهرها وصولاً إلى أعلى مستويات التقدم التكنولوجي للفترة الحالية، وذلك باستخدام التقنيات الحديثة لإنجاز الأعمال الفنية.
 - 6- أصبح المختبرات التكنولوجية ومجالسة الحاسوب في كثير من الفنون المعاصرة كبديل عن الاستوديو يماشي التطور والتحولات في زمن السرعة والأحداث التي يحاول الفن طرحها.
- المصادر والمراجع :**

القرآن الكريم .

1. أبو اصبع ، صالح ، وآخرون: الحداثة ومابعد الحداثة ، منشورات جامعة فيلاديفيا، عمان،الأردن،2000.
2. احمد ، فادية عقيل: تحولات النظم البنائية في تشكيل مابعد الحداثة، رسالة ماجستير غير منشورة ،جامعة البصرة كلية الفنون الجميلة ، 2015.

3. اد، دون: مدخل الى فلسفة التكنولوجيا ، تر: فريال حسن خليفة، مكتبة مدبولي ط2 ، القاهرة ،2006.
4. الاكياي، يوسف، عبد الهادي:النظام القانوني لعقود نقل التكنولوجيا في مجال التبادل الدولي، القاهرة، 1989.
5. اولسن ، جان كير برج، واخران: موجات جديدة من فلسفة التكنولوجيا، تر:شوقي جلال، الهيئة العامة لشؤون المطابع الامريكية ، ط1، 2017، القاهرة .
6. بروكر، بيتر ، الحداثة وما بعد الحداثة ، ت : عبد الوهاب ، مراجعة جابر عصفور ، منشورات المجمع الثقافي ، ابو ظبي ، الامارات العربية المتحدة ، 1995..
7. بسطاويس ، رمضان: الجمال ، كتب عربية للنشر الالكتروني ، 2007.
8. جبار، سلام، وبلاسم محمد: الفن المعاصر أساليبه واتجاهاته، مكتبة الفتح، 2015.
9. جماعة من كبار اللغويين العرب : المعجم العربي الأساسي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، توزيع لاروس، 15 حزيران 1988.
10. جمال ، أبو شنب: العلم والتكنولوجيا منذ المرحلة الابتدائية وحتى الان، ب ت، دار المعرفة الجامعية ، القاهرة، مصر.
11. خليل ، جلال احمد: مشكلة نقل التكنولوجيا ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، 1986.
12. ذياب ، طه، تايه: و سامي مظلوم صالح: التكنولوجيا المعاصرة ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1979.
13. ريد ، هربت : معنى الفن، ترجمة سامي خشبة، ط2 ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1986 .
14. ريد ، هربت: معنى الفن، ط1، دار المأمون للطباعة ، بغداد ، 1990.
15. الزبيدي، طارق ،قصي: التعبيرية التجريدية ،دار الكتب والوثائق، بغداد ، 2012.
16. السامرائي ، أياد ذياب حميد : تقنيات أساليب الرسم واستخدامها في العملات الورقية العراقية ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد ، 2004 .
17. سعدي ، نصير، بو جمعة: عقود نقل التكنولوجيا في مجال التبادل الدولي ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992.
18. سميث ، ادوارد: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، ت:فخري خليل، دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد، 1995.

19. السوقي ، عبد الغني : الفن الضوئي ، مقال نشر بتاريخ 7-2-2016، عبر موقع اكااديمية هبة للفنون ، عبر الرابط <http://www.hebah.sa>
20. الشيخ ، محمد، ياسر الطائي: مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة، دار الطليعة للنشر، القاهرة، 1996.
21. الطائي ، معن : الفضاءات القادمة الطريق الى بعد ما بعد الحداثة، أروقة للدراسات والترجمة والنشر ، القاهرة، ط1، 2011.
22. عبد العزيز، احمد فؤاد: تكنولوجيا الرسم، مطبعة جامعة بغداد، اكااديمية الفنون الجميلة، بغداد، 1978م.
23. علي ، وطفة : مقاربات في مفهومي الحداثة وما بعد الحداثة ، مجلة فكر ونقد ، ب.ت .
24. علي ، احمد ، عباس : المعالجات الأسلوبية والتقنية في الرسم التكعيبي وأثرها في فنون الحداثة، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة ، 2008.
25. فن الحاسوب واتجاهاته مقال منشور ب ت [/https://hisour.com/ar/computer-art-17927](https://hisour.com/ar/computer-art-17927)
26. الكحلاني ، حسن محمد : فلسفة التقدم ، دراسة في اتجاهات التقدم والقوى الفاعلة في التاريخ ، مكتبة مدبولي ، 2003.
27. لالو ، شارل: مبادئ علم الجمال (الاستطيقا) تر: مصطفى ماهر، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية ، القاهرة ، 2010.
28. ليوتار ، جان فرانسوا: الوضع ما بعد الحداثي: ت: احمد حسان ، ط1 ، دار شرقيات ، القاهرة، 1994
29. مجموعة مؤلفين: موجات جديدة في فلسفة التكنولوجيا، ت: شوقي جلال، القومي للترجمة، ط1، القاهرة، 2018.
30. المعموري ، حمدي كاظم : جماليات الفنون البصرية في ضوء المستجدات التكنولوجية ، بحث نشر بتاريخ 18-7-2018 ، شبكة المؤتمرات العربية ، إسطنبول ، تركيا.
31. هابرماس، يورغن: القول الفلسفي للحداثة، ت، فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1995.
32. هايدجر، مارتن: كتابات أساسية، ت: إسماعيل المصدق ، ج1، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة ، 2003.

33. يعقوب ، فؤاد: التضاف بين الفنون المعاصرة ومابعد التكنولوجيا، أطروحة دكتوراة غير منشورة ،جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، 2019، ص 72.
34. (Thompson, Della, “ The Pocket Oxford Dictionary of Current English “, Oxford University Press, New York, United States, 2000.
35. Harold Osborne, The Oxford Companion To Art, Great Britain, 1998,
36. <https://oss.adm.ntu.edu.sg/jnai002/elektronischer-de-coll-age-happening-raum-by-wolf-vostell>

الهجين الثقافي في نصوص يوسف العاني المسرحية The Cultural Hybrid in Youssef Al-Ani's Theatrical Texts

م. محمد علي ابراهيم الاسدي

Mohammad Ali Ibrahim al-Asadi

جامعة واسط – كلية الفنون الجميلة

University of Wasit - College of Fine Arts

أ.م.د. حارث حمزة عبد اليمه الخفاجي

A. Prof. Dr. Harith Hamzah Abd alyema Al-Khafaji

جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة

University of Baghdad -College of Fine Art

moibrahim@uowasit.edu.iq

hareth.h@cofarts.uobaghdad.edu.iq

الكلمات المفتاحية: الهجين، الثقافي، المسرح، النص، يوسف العاني.

يُعنى البحث بدراسة (الهجين الثقافي في نصوص يوسف العاني المسرحية)، عن طريق قراءة النصوص المسرحية بوصفها متغيراً قرائياً لما تفرزه الثقافة في اسنادها لتشكل الهجنة الثقافية على وفق اشتغالها ضمن معيار فلسفي وجمالي ونقدي داخل اطار النص المسرحي، وبذلك تشكل الأدوات التحليلية النقدية لمفهوم الهجين الثقافي في سياق النصي المسرحي من منطلق سيوسوتقافي، فالمحمولات الثقافية المترجمة والمتأثرة في ذهن المؤلف هي أداة من الادوات التأليف الدرامي في ارسال الصورة الثقافية عن طريق شبكة من العلاقات في البنية الداخلية للنص المسرحي، فلا بد من تثبيت المفهوم على وفق المعيار النقدي والجمالي ضمن مساحته عمل المفهوم في للنص المسرحي.

اصبحت ظاهرة التهجين وفي الوقت المعاصر متلازمة مع الاعمال فنية في فعلها فضلاً عن ارتكازه على محمولات ثقافية للمجتمع الاصلي والمتأثرات الثقافية المرسلّة من المجتمعات الأخرى، فالباحث يحاول الإحاطة والإمساك بالجزر التأسيسي لمصطلح التهجين في النصوص الفنية العراقية عن طريق اخذ النصوص المسرحية للكاتب العراقي يوسف العاني وبيان انعكاسات المفهوم على المستويين المفاهيمي والتطبيقي في النص المسرحي، فيطرح الباحث التساؤل الاتي: ما هو مفهوم الهجين الثقافي في نصوص يوسف العاني المسرحية ؟

Keywords: Hybrid, Cultural, Theater, Text, Youssef Al-Ani.

Abstract

The research is concerned with studying (**cultural hybrid in the Iraqi theatrical text**), by reading the theatrical texts as a reading variable of what culture produces in its assignment to form cultural hybrids according to their operation within the framework of the theatrical text, and thus constitute critical analytical tools for the concept of cultural dough in The context of the theatrical text is from a sissothave standpoint, the cultural implications that are interconnected and affected in the author's mind are one of the tools of the dramatic composition in sending the cultural image through a network of relationships in the internal structure of the theatrical text.

In the contemporary time, the phenomenon of crossbreeding has become associated with artistic works in their action in order to avoid its dependence on the cultural predicates of the original society and the cultural influences sent from other societies, so the researcher tries to capture and capture the foundational root of the term hybridization in Iraqi artistic texts by taking the texts of the play by the Iraqi writer Yusuf Al-Ani and explaining the implications The concept at the conceptual and practical levels in Abnas theater. The researcher raises the following question: What is the concept of cultural hybridization of the Iraqi theatrical text?

الفصل الاول / الإطار المنهجي

اولاً: مشكلة البحث والحاجة إليه:

يتداخل مفهوم التهجين الثقافي بالتعدد الثقافي في ابعادها الفكرية والعملية، اذ نتج ذلك عن طريق المتغيرات السيسيوثقافية والسياسية في اغلب البلدان، اذ تركز الدول منذ

القرن التاسع عشر جهودها صوب التهجين الثقافي وكسر اواصر الاختلاف الثقافية مع الثقافات الدخيلة المتداخلة مع ثقافة المجتمع.

وبذلك فالبعد الأيديولوجي لمفهوم التهجين ينطلق من دراسة الظواهر الاجتماعية العامة والخاصة وآلية التعبير عنها عن طريق المزج الثقافي، التي باتت بالتزايد نتيجة تأثير العولمة والتطور التكنولوجي التواصلي وجدليتها بين افراد الشعوب في العالم، فضلاً عن كون الثقافات الهجينة تقدم نوع من التشكل الثقافي الجديد في المجتمعات بصورة عامة التي اخذت في الظهور عن طريق تمثيلاتها في المنتجات الادبية والفنية في الوقت المعاصر.

التهجين ظاهرة فنية تتصهر فيها انواع الاجناس الفنية ليتحقق فعل الظاهرة بإشكالاتها لوظيفة الاجناس والارتباط بأنزياحات تشكل الفوضوية والتناقض العامل لسياق الانجاز في الحقل البصري، فضلاً عن التناقضات المجاورة المعرفية والفلسفية كونها ركناً أساسياً في التفكير والنسبية واللامركزية والتأويلية وفق نظامها المتداول بغياب المركز وضبابية الهوية واختفاء الجنس الواحد لتعالق المنجز بالتجارب والثقافات والعلم والسياسة لأجل النزوح بالنص الى مرحلة التفكير وتداخلاته وتأويلاته المنفتحة من خلال التهجين.

وبما ان التهجين اصبحت ظاهرة ملاصقة للأجناس الادبية والفنية ، فاصبح الفعل الثقافي يحمل فعل الغياب والحضور في ارتكازه على محمولات ثقافية للمجتمع الاصلي والمتأثرات الثقافية المرسله من مجتمعات اخرى، فالباحث يحاوله الإحاطة والإمساك بالجذر التأسيسي لمصطلح التهجين في النصوص الفنية العراقية عن طريق اخذ نصوص المسرحية للكاتب العراقي يوسف العاني وبيان انعكاسات المفهوم على المستويين المفاهيمي والتطبيقي في النص المسرحي، فيطرح الباحث التساؤل الآتي: **ما هو مفهوم الهجين الثقافي النص المسرحي العراقي؟**

ثانياً: أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث بوصفه محاولة للوقوف على مفهوم الهجين الثقافي في النص المسرحي العراقي مما تفيد النقد والمهتمين في مجال التأليف المسرحي والدارسين والباحثين في مجال الأدب والنقد المسرحي.

ثالثاً: هدف البحث:

- التعرف على مفهوم الهجين الثقافي في النص المسرحي العراقي.
- رابعاً: حدود البحث
- الحد الزمني: 1990م
- الحد المكاني: العراق.

• الحد الموضوعي: الهجين الثقافي في نصوص يوسف العاني المسرحية.

خامساً: تحديد المصطلحات

1- الهجين:

أ- لغة:

"الهجين في النبات: جعله هجيناً ناتجاً عن تزاوج صنفين أو نوعين مختلفين، والهجين في الحيوان: ما يولد من حيوانين من سلالتين مختلفتين" (المنظور، دبت، صفحة 477).

ب- اصطلاحاً:

الهجين: مصطلح يشير الى التمازج في الاجناس الفنية او الادبية بوصفه سمة مهمة من سمات المقامة، كما أنه من السمات الرئيسية للرواية، ويعرف مصطلح الهجين على "أساس كونه تمازجاً بين اثنين أو أكثر من الخطابات اللغوية المختلفة" (الكتاب، 2006، صفحة 56).

ويوضح باختين مصطلح الهجين بأنه لا يعني مجرد الاختلاط والامتزاج والاتحاد بين العناصر فقط فما يراد منها هو تفاعل الأطراف المنصهرة على نحو تلتقي فيه بضلالها على بعضها الآخر وتعبر عن الكيانات اللسانية والاجتماعية تعبيراً فيه الكثير من التبادل والتجادل وهكذا فان أدراك مستويات التهجين بمثابة الاستماع الى الصوت داخل صوت آخر وان هذا الادراك شبيه بمحاولة تبين مختلف التنعيم في لحن من الالحان. (عروس، 2010، صفحة 84)

ج- التعريف الاجرائي:

هي منظومة تفاعلية متعددة، تتسجم اطرافها مع بعضها حسب تركيبها الفكري او الثقافي او الجمالي.

2- الثقافة:

أ- اصطلاحاً:

يعرف بيتر ورسلي الثقافة بانها: "اختلف علماء الاجتماع الثقافيون بين من رأى الثقافة كسلوك – كارث يسلم من جيل الى جيل ، ومن اكد ، مثل (ليسلي وايت) على التجديد والتراكم القدرة الابتكارية على جلب افكار واشياء للوجود، كان الافكار والاشياء لم تكن موجودة من قبل أبداً" (ورسلي، 1987، صفحة 106).

ويعرفه تايلور بانها: الثقافة هي ذلك المركب الكلي الذي يشمل المعرفة والمعتقد والفن والادب والاخلاق والقانون والعرف والقدرات والعادات التي يكتسبها الانسان بوصفه عضواً في المجتمع" (الزغبى، 1999، صفحة 176).

ب- التعريف الاجرائي

هو اسلوب فكري منعكس لحياة مجتمع ما ضمن حدود اشتغاليه بكل جوانبها.

3- الهجين الثقافي:

أ- التعريف الاجرائي:

هو انعكاس مجموعة صور ثقافية مندمجة مع بعضها ضمن مبدأ التحول الفكري ولجمالي في اطار ثقافي جديد داخل العمل الفني.

الفصل الثاني / الاطار النظري

المبحث الاول: الهجين الثقافي (مفهوم واجراء)

مفهوم التهجين في الحقل الفكري (الفلسفي) والجمالي تباين في اطر متعددة، فأن فكرة التهجين الثقافي هي واحدة من تلك الأفكار التي تبدو بسيطة على نحو ما ، والتي يتبين عند فحصها أنها تتطوي على الكثير من الدلالات ومضامين النظرية ، لكن الباحث سوف يسلط الضوء حول هذا المفهوم ليرى مدى فائدته في فهم طبيعة الثقافة والفن ولا سيما منها المسرح الذي يعتمد بشكل الكبير في خطابة على المفاهيم والمرجعيات الثقافية ، كونه هو مرصد الى الثقافات وتشكيلاتها المرجعية المتمثلة بالأفكار الفلسفية والاجتماعية وموروثها الثقافي.

عند الوقوف وتسلط الضوء على مرجعيات هذا المفهوم من حيث مفهوم (الهجين) نلاحظ الكثير ان هذا المفاهيم أخذ تفاسير وتعريفات ورد تشرح هذا المصطلح (الهجين) او (الهجنة) وان هذا المصطلح يقترب من المعنى الى في اللغة الاسباني وهي (metis) وكذلك معنى هذه الكلمة (mestizo) في اللغة (الفرنسي) ، ان معنى تلك العبارتين تعطي معناها وترجمتها في اللغة العربية بـ(هجين أو هجنة) ، وهما يعطيان معنى دلاليًا ، وفكرته امتزاج الاجناس او الثقافات التي تشكل خطاب مغاير عن الاصل ، والاذان وردا في بداية الامر من مفهوم الخطاب كولونيا لي منح امتيازاً لفكرة الانتقاء العرقي بتوظيف بذور شبه علمية للأنثروبولوجيا الفيزيقية لخلق علم تصنيف معقد وخيالي بشكل كبير للأخلاط العرقية، وقد انتقل كلا المصطلحين تدريجياً من الازدراء الى الاستخدام الايجابي لانهما بدأ يعكسان ادراكاً في هذه الثقافات بأن تزاوج الاجناس والتبادل بين جماعات الشتات الثقافي المختلفة قد أنتج اشكالا ثقافية تازريه قوية وان هذه التبادلات الثقافية والعرقية ربما تكون المكان حيث تقطن اكثر الجوانب نشاطاً للثقافات الجديدة. (واخرون، 2010، صفحة 222)

كما تعود فكرة مفهوم (الهجين) الى (القرن الثامن عشر) اذ انها امتزاج الدم من وجهة النظر العرقية أذ في تلك الحقبة كانت الآراء عند الأنثروبولوجيا والفلاسفة شديدة القطيعة؛ إذ البعض كان مؤيداً (محبو الامتزاج) واخرون على الضد بضراوة (كارهوا الامتزاج) على غرار منظر العنصرية (غوبينو) (١٨٨٢ - ١٨١٦) في نهاية

(القرن الثامن عشر)، اما الان فلم يعد لهذا المفهوم معنى في نظر (البيولوجيا) وعلم الوراثة، لان الوراثة لا تعمل عن طريق امتزاج الصفات بل عن طريق تجاورها فهي اذن فكرة قديمة مرتبطة بفكرة تعدد المنشأ. (سلافه، 2008، صفحة 389)

اذ ارتبط مفهوم التهجين الثقافي بعصر البعديات (وسقوط كل القابليات بسقوط الكل المتجاوز) فهو عصر ما بعد التاريخ وما بعد الإنسانية وما بعد السببية وما بعد المحاكاة وما بعد الميتافيزيقا وما بعد التفسير وما بعد التجاوز، والهجنة هي "عالم صيرورة كاملة كل الامور فيه متغيرة ولذا لا يمكن ان يوجد فيه هدف او غاية، وقد حلت الهجنة مشكلة غياب الهدف والغاية والمعنى بقبول التبعر بأعتباره امرأ نهائياً طبيعياً وتعبيراً من التعددية والنسبية والانفتاح وقبول التغير الكامل الدائم" (شهيد، 2005، صفحة 434).

فمصطلح الهجنة في الفن المسرحي يتداخل مع وضوع التحول بإعادة قراءة الموروث الفني للحركات الطليعية في بداية القرن العشرين، وقد بدأ استخدام المصطلح مع بداية السبعينيات ومع التحولات التي ظهرت منذ نهاية الستينيات في حركة المسرحية العالمية، تم القضاء على الجمالية الموروثة والمرتبطة بفكرة الشكلائية وأحل محلها واقع جديد للعمل المسرحي يستمد جمالياته وقيمة من المجتمع الذي أصبح يتميز بالتغير السريع، وعلى هذا لم يعد العمل المسرحي كمنتج مبتكر قادر بحد ذاته على التعبير عن تلك المقومات الحضارية الجديدة، فظهرت اتجاهات مسرحية تصيغ جمالية مسرحية جديدة وتهدف إلى التواصل مع المجتمع بكل متغيراته. (امهر، 1981، صفحة 42)

تشير الهجنة عموماً الى نوع من الثقافة المعاصرة، فهي عبارة عن تهجين من الثقافات غير الموحدة، وهي نوع من الثقافة تعكس بعض التغيرات البعيدة المدى بأسلوب مسرحي سطحي غير شمولي، فهي أسلوب مشتق وهجين ومتعدد وانتقالي يحاول أن يدمج الحدود التي تفصل بين الثقافة العلمية والثقافة الشعبية وايضاً مدى سيطرة الثقافة وشمولها، وهكذا يشهد العالم مرحلة إعادة نظر جذرية في قضية الثقافة بل إعادة اعتبار لها من زاوية استراتيجيات المستقبل خاصة وأن التطورات الجارية تبشر بمستقبل جديد على مستوى الإنجاز المادي والتقدم التكنولوجي ومراكز البث الإلكتروني وبرامج التنفيذ في مجالات الإدارة والعمل الوظيفي. (ركماني، 2007)

ويرى الباحث ان الهجين الثقافي ما بين الموروث والمسرح هي ظاهرة تميز الثقافات؛ أذ تتهجن الثقافات الانجلو أمريكية في الثقافات الاوروبية كتهجين في التنوع بأشكال انتقال هذه الثقافات بالمضامين الحاملة لها أي المعاني الرمزية والأبعاد الفنية

والقيم الثقافية المستمدة من الهويات الثقافية أو المعبرة عنها، كما نجد الثقافات الأمريكية وما يخرج منها من الفنون التي تهجر ما تعارفت عليه المتاحف والمعارض الفنية وفي داخلها شتات من النصوص الهجينة والصور، لترتميتها في احضان التقنيات المحلية وتعددية الانماط لأنها ثقافات فرعية، وان اهم المصطلح الهجنة التي تدعم وتؤيد الاتجاهات المواكبة لها هي (الحروب الثقافية) اذ ان هذا المصطلح يعكس الارتباك الواسع المجال الذي حدث في امريكا في التهجين بين الفنون والثقافة، اذ لم تضم الفنون فقط ولكن ايضاً والموضة والفكاهة والتوجه السياسي والطعام وحتى أساليب التدخل بين الثقافات. (السباعي، 2008)

وان الحروب الثقافية شملت مهاجمة وسائل التسلية الشعبية مثل السينما والتلفزيون وموسيقى المسرح وكذلك التصوير والفوتوغرافية، كما كانت آثار تلك الحروب الثقافية في تجسيديات أعمال أحدثتها التعددية الثقافية التي هي نقيض المركزية، وهذا المفهوم أصبح شائعاً ومقبولاً في امريكا خلال أواخر الثمانينات من القرن العشرين وقد شجع ايضاً على انتشار التعددية الثقافية ووسائل الانتقال السريع للمعلومات والافكار عبر الحدود بواسطة التكنولوجيا المعاصرة. (السباعي، 2008، صفحة 71) ولقد قدمت الثقافة الهجنة خلال مدة وجودها القصيرة مجموعة غنية وجريئة والمنعشة من الاعمال طالت جميع الفنون، "ولا ينظر الى الهجنة على إنها اسلوب معين بل هو سياق قد جذب الى حيزه سلسلة من الاستعارات والمجازات في إطار تعويض سلطة النص باتجاه الانقسام والتشظي في ظل ارتباطه بالمجتمع والمسرح الجماهيري فضلاً عن تهجين الاتجاهات، كالتشكيل والموسيقى والعمارة والادب" (ايغليتون، 2000، الصفحات 62-63).

إذ لم يكتف المسرح المعاصر بذلك الرفض لمادية العمل المسرحي ولذاتية الفنان ليقبله "كفكر صرف بل عمل على ارساء تصور جديد لفن رفض التقديس الاعمى للأثر الفني فأصبح يتمثل في شكل فنون عابرة تتسم بالآنية وتظاهرات عابرة اشتركت فيها الفنون البصرية كالموسيقى والمسرح والفيديو" (عامر، 2007، صفحة 13).

ارتكز البعد الفكري للهجين الثقافي عن طريق المفعول الناجم من الممارسات التمييزية في انتاج التباين الثقافي للثقافات، بوصفها رواسي السلطة انما يغير من قيمته وقواعد ادراكه ومعرفته، اذ ان الهيمنة تتدخل في ممارسة السلطة لكي تشير استحالة هويتها وتمثل ايضاً عدم قابلية التنبؤ بحضورها. (بابا، 2006، صفحة 209) تتمثل الهجنة الثقافية بالاتساع والتنوع فيتنوع الفكر والمفكرين وتنوع المجتمعات والثقافات للإشارة الى التحولات الفكرية والجمالية التي وقعت وانتشرت في كل ربوع

الثقافة الغربية الحديثة، كما ان قضايا التنوع الخلافية والتعددية الثقافية التي تعود لتزيد بروز الانقسامات العرقية والاثنية في المجتمع. (لوكرمان، 2007، صفحة 173)

ويرى الباحث مما تقدم ان ميدان التهجين الفكري مع الفلسفة الامريكية يكون مترادفاً مع التيار البراغماتي الذي يفسر القيمة بما هو نافع او ناجح ولا يتوسع افقاً ودقةً حتى وان دخلته المفاهيم الامريكية كصراع الحضارات ونهاية التاريخ وعبادة الدولار او قدسنة امريكا وجنسيته وفروسيته.

فان مفهوم الهجنة أو التهجين يشير مباشرة إلى الحضارة الأمريكية الهجينة من ثقافات متعددة كما تتراد مصطلح العولمة لعدة مسوغات، يدفع الثقافة الغربية لإتاحة الفرصة لما يسمى (الثقافات الفرعية) التي تنتجها أقوام غير أوروبية وأقليات تعيش في المجتمعات الغربية أو حتى أفراد يكتبون بلغات الغرب الأساسية لكي يثبتوا حضورهم في هذه الثقافات وان التعدد في الثقافات تحكمه ثقافة مشتركة وهجينة وكل فرد هو متعدد الثقافة لانتشبه ثقافته في داخل مدينة متجانسة، كما انها ثقافته متغيرة وقابلة للتحول وهذه التغيرات والتحويلات في عصر ما بعد الحداثة مع كل ثقافة تهجن ثقافات اخرى او تتقاطع مع ثقافات مختلفة سواء التهجين من خلال الاصل يكون دوماً في الثقافات السابقة او التهجين من خلال التلاقي بين العديد من الثقافات المتلاحقة المستقبلية ذات الابعاد المتناهية الصغر او التهجين من خلال تفكك ثقافة اكثر انتشاراً او في التهجين مع الثقافات المجاورة، ويرجع الامر الى مساهمة مفكرو وفلاسفة ما بعد الحداثة من استنفار المخيلة الابداعية والانتقال الى مناطق جمالية مفتوحة على حساسيات جديدة وغير مأهولة ومفتوحة على فضاءات لا نهائية لتواكب التغيرات المتسارعة والمتلاحقة في كافة المجالات في عصرنا هذا وخاصة في مجال الفنون والادب.

المبحث الثاني: الهجين الثقافي في الفكر المسرح

وقد أسهم الاقتران مفهوم الهجين الثقافي بما هو حسي او غير حسي للشخصية والممثل داخل اطار العمل المسرحي من حيث ارتبط بالجانب الجمالي والفلسفي في تشكله كما هو الحال في علاقة الأجساد والشخصيات بالقوى الغيبية وتهجينها لتحريف الأشكال الجسدية جمالياً بفعل سمة الترميز عن طريق مغايرة بعض أجزاء الجسد عن باقي أعضائه الأخرى مثل تصوير الجسد الإنساني برأس حيوان و جسد حيواني برأس إنسان كما في (أبي الهول) في حضارة وادي النيل، فضلاً عن التشكيلات الجسدية الهجينة عبر محاولة التشبه بالقوى الغيبية وانفعالاتها وقواها ودمج قوة الجسد الإنساني بقوى غيبية كما في حالة (كلكامش) في حضارة وادي الرافدين التي تندمج

عن طريقها الثقافات المتعدد في الشخصية المسرحية، إذ ربط (سقراط) نحو بنائية فلسفية مثالية ربطت الجانب التهجني في الثقافات بالنفعية والأخلاق، وكان هدفه هو الانسان، فالنموذج الإنساني لا تقتصر سماته الجمالية بمظهره الحسي لثقافته بل لابد أن يكون منعكساً عن توجهات نفعية وأخلاقية تمثل غاية وجوده الإنساني وثقافته ، فربط كل فعل بالجانب الغائية في فلسفته لان جميع أفعال الإنسان لديه لابد أن تتجه نحو غاية أخلاقية ونفعية. (مطر، 1983، صفحة 22)

من هذا المنطلق اتجه الكثير من المخرجين لدراسة الثقافات الأخرى من اجل الكشف عن ثقافات الاخرى وانصهار الثقافي في ما الثقافات وانشاء ثقافة هجينة تعمل على ربط كل عناصر الفكرية والعملية في المسرح، وبذلك شكلت المسرحية الشرقية (اليابانية والصينية والهندية) معطيات حافزا مهما في التوجه نحو جمالية التشكيلات الثقافية ، فضلاً عن المعطيات المسرحية التي أكدت على الجوانب التشكيلية لأداء الممثلين وثقافتهم الجمالية.

فان تلقيح الثقافي لأداء الممثل الغربي مع أداء الممثل في المسرح الشرقي ، جاء نتيجة إدراك خصوصية هذا الأداء ، التي شكلت حافزاً لاستثماره في المنظومة المسرحية في الغرب ، وهذا ما حدث فعلاً في (المسرح الملحمي) إذ ساهم المسرح في شرق آسيا في صياغة نظريات وهي في طور التشكيل كما هو الحال عند (برتولد برشت) حين شاهد الممثل الصيني (ماي لان فان) ، وهو ينهض في مكانه وبدون تغيير للملابس ويتقمص شخصية نسائية، إذ عزز مكانة التقديمي الأداء الثقافي لما يحمله ضمن معطيات الاتجاه الملحمي، وهذا ما سماه (برشت) لاحقاً بالتغريب، و اسس عليه خطابه المسرحي التي شملت الهجنة الثقافية بين المعطيات القديمة والواقع المعاش بين الممثلين من اجل ايصاله للجمهور، فضلاً عن إبانة دور الترميز الإيمائي للمعطيات الجسدية والتأكيد على دور الإيماءة الحركية(الجست) الحامل لفعل ثقافي في تعزيز التغريب الجسدي بغية الكشف الجمالي والثقافي للجسد في العرض المسرحي.

كما تكتشفت التأثيرات الهجنة الثقافة الشرقية للجماليات الجسد جلياً في الإسهام الفاعل للأجساد عبر المعطيات الحسية/البصرية لعروض (مسرح القسوة) بفعل الاهتمام بالتكشفات التشكيلية لأداء الأجساد والتأكيد على التلقي البصري بتعبيرات درامية تسهم فيها التواءات الأجساد واضطراب حركتها للإيحاء بالمعاناة الإنسانية وكشف الإنسان أمام نفسه نتيجة قسوة التأثير بغية التغيير الحياتي. (حسون، 1999، صفحة 466)

وان تأثير المسرح الشرقي أوجد خصوصية في نقل وتهجين الثقافة الغربية بصورة جمالية ، وهذا الامر الذي حفز الكثر من المخرجين في دراسة ثقافة الشرق

وتهجينها مع الثقافة الغربية في محاولات جاهدة للانزياح عن أيقونة العلائقية للترميز والتأويل والرغبة في إيجاد خطاب ثقافي في عرض البصري عند المتلقي بهدف مشاركته بصورة أكثر إيجابية في خطاب العرض عبر المعطيات ثقافية مهجنة، التي تستفز الذهن عن طريق التمازج بين ما هو ثقافي جمالي وثقافي أيديولوجي .

فقد اهتم علم الأنثروبولوجيا أيضاً بدراساته الجانب الثقافي للمجتمع والفرد على حد سواء ضمن إطار خاص بنشأة الإنسان وطبيعته، ومراحل تطوره الثقافي والحضاري، إذ إن ثقافة الشعوب البشرية بأجناسها المتعددة، تتشابه إلى حدّ التطابق في طبيعتها الأساسية الثقافية، ولا سيما في النواحي العضوية والحيوية، إذ هناك عوامل مشتركة بين الثقافات وتختلف هذه العوامل تبعاً لعوامل وسمات محدد تحدد مستوى هجنة الثقافية في تشكيل هويته الثقافية، وهذا ما ذهب إليه الإيطالي (أيوجينيو باربا) في دراسته للمسرح الشرقي، إذ درس التصرفات البيولوجية والثقافية للإنسان انطلاقاً من مبدأ المقايضة في العرض المسرحي. (حسين، 1986، صفحة 35)

فإن المتغيرات الحياة السياسية في أغلب الدول العربية بصورة عامة والعراقية بصورة خاصة سعت إلى التهجين الثقافي نتيجة للاستعمار والحروب المتوالية في هذه المنطقة بالتحديد، التي نتجت عنها تداخل ثقافي وامتزاج بين الثقافات الفنية عن طريق تأثيرها بالهوية الفردية والاجتماعية ولهذا قسم (ايرك أريكسون) نوعين من الثقافة في تشكل الهوية وهي: "الثقافة الشخصية والثقافة الجماعية" (هالبيدن، 2008، صفحة 30).

فمحور عملية التهجين تعتمد على دراسة تجليات الفكر الانساني وثقافته في المجتمع ومستوى تأثير الثقافات الأخرى عليه عن طريق الامتزاج الثقافي والفني لما يجاوره الفرد من مجتمعات متقاربه، فالأعمال الفنية تحمل مظاهر جيوانسانية في ثقافتها عن طريق محملاتها الفردية والجماعية، فإن السلوك الانساني يمهّد في هجنة الثقافة مع ثقافات أخرى في صياغاتها العقلية والوجدانية واشكالاتها داخل إطار العمل الفني لتحمل بذلك دلالات ثقافية محملة بمعاني هجينة في الكلمات أو الصور الفنية لتشكل فكر ثقافي جمعي عند المجتمع. (النداوي، 2021، صفحة 17)

فالهجنة الثقافية في الأعمال الفنية اتجهت نحو تأسيس ثقافة جديدة عن طريق الامتزاج الثقافي لإيجابي بين الثقافات الأخرى والثقافة المحلية وبذلك اتجهت نحو دراسة جوهر الثقافي للعمل الفني للأفراد والمجتمعات الخاصة بالعمل الفني ومستوى التعاليق المشترك فيما بينهما بوصفها صفة ملازمة وثابته عند الانسان، فضلاً عن الاتجاه البنائي الذي يرى بأن الهجين الثقافة هي نتاج اجتماعي وهي غير محددة زمكانياً، بل هي وليدة الظروف السوسيوثقافية، والاتجاه الآخر هو اتجاه تواصل

تفاعلي في تشكل الجنة الثقافية نتيجة الحوار والتفاعل المستمر بين الافراد بشكل متواصل التي تساهم ايضاً في عملية التحول الثقافي للهوية نتيجة لمستوى تأثيرها وتأثيرها في المتلقي من خلال العمل الفني. (النداوي، 2021، صفحة 19)

فان تطور مفهوم الهجين الثقافي وتحولها نمت عن طريق المؤثرات الطبيعية في حياة المجتمع بالدرجة الاولى فضلا عن مديات الادراك الفردي للمعنى المعرفي الثقافي لمجتمعه، اذ شكل الاعمال الفنية والمسرحية صورة ملاصقة لثقافة المجتمع كما في تأثير الثقافة الاغريقية والاوربية (الشكسبيرية) في اعمال الفنية العراقية وبالأخص الاعمال المسرحية، اذ يلاحظ التأثير هذه الثقافات على الثقافة العربية وتشكل ثقافة هجينة رغم اختلاف البعد الزمكاني للثقافتين، فالهجنة الثقافية لا تعتمد على الحدود الزمكانية بل تنتجها الظروف والعوامل المشتركة لمنظومة الثقافية عن طريق تداخل في ما بينها واحداث ازمة في الهوية الثقافية لتشكّل ثقافة واحدة متوازنة في ابعاده الاجتماعية والسياسية والتاريخية وحتى الاقتصادية للمجتمع، ومن هذه العوامل التي تؤثر على تشكل الهجين الثقافي بين المجتمعات هي: (ربيع، 2010، الصفحات 280-281)

- 1- انتقال المجتمع ثقافيا نحو حقبة تاريخية وحضارية جديدة نتيجة الانقطاع التاريخي الثقافي من حيث ارتباط صلة الحاضر بالماضي او المستقبل وربط التقاليد والاعراف والعلاقات الاجتماعية بما تحيط به الثقافة الهجينة كما في ربط الثقافة المسرحية وهجنتها مع الثقافة الانكليزية الشكسبيرية.
 - 2- تأثير فشل الفلسفي الاجتماعي والاقتصادي المهيمن على ثقافة المجتمع في اشباع او الوفاء بالحاجات والوعود الاجتماعية الفعالة تسحب المجتمع للبحث عن ثقافة اخرى تزواج الثقافة الحالية كما الحال في ما حدث ابان الربيع العربي.
 - 3- هيمنة الرموز الثقافية على المجتمع رغم عدم صلاحيتها في ادارة الامور الثقافية فضلا عن العيوب السياسية الناتجة نتيجة تأثير داخلي وخارجي عليها كما الحال في الحروب والنكسات التي شهدتها الوطن العربي.
 - 4- التطور الاستراتيجي العالمي في انتقال الثقافات وعلاقاتها بين الدول نتيجة تصدير الثقافي الوطني لأغلب الدول في ظل مفهوم العولمة الحضارية الجديدة.
- ومما تقدم يلاحظ وجود عوامل تؤثر في تشكل الهجين الثقافي داخل اطار العمل الفني ومنها العوامل الاولى كتأثير الثقافي للغة والادب والدين والاساطير المتقاربة بين الثقافات، فان الثقافة المهجة تنتج نتيجة هذه العوامل الاولى بوصفها اكثر تأثيرا في المجتمع وثقافته الفنية ومن ناحية اخرى هناك عوامل تكوينية نشأت مع نشأة الدولة قديما وحديثا من حيث تكون الجيوش او الاتفاقيات السياسية كما هو الحال في الثقافة

الاسلامية في عصر العباسي, فضلا عن عوامل تلقينيه التي تتأثر في الاجيال بصورة عامة كحب الحرب او الوطن وغيرها، والعامل الاخر هو العامل الخارجي كتأثير الحروب والاستعمار.

فكل هذا يؤثر بمستوى تشكل الهجنة الثقافية لدى الشعوب، فالعامل المشترك والاكثر تقرباً هو الذي يؤثر في المجتمع وثقافتها فضلاً عن التأثير التاريخي للهوية الثقافية في المجتمع، وبهذا يصنف (هنتنغتون) عدد من السمات تؤثر في الهجن الثقافية لثقافة المجتمع ومن هذه المصادر المؤثرة هي: (هنتنغتون، 2005، صفحة 62)

- 1- المصادر الاسنادية كالعمر والسلالة والجنس أي قرابة الدم والعرق.
 - 2- المصادر الثقافية كالعشيرة او القبيلة واللغة الجنسية والديانة والحضارة.
 - 3- المصادر الاقليمية الجواز والبلد والمنطقة الجغرافية والقارة وغيرها.
 - 4- المصادر السياسية كالطائفة او حركة او حزب او فضية او دولة.
 - 5- المصادر الاقتصادية كالمهنة او الوظيفة او الطبقة الاقتصادية او غيرها.
 - 6- المصادر الاجتماعية كالأصدقاء او الفريق او المكانة الاجتماعية وغيرها.
- كل هذه المصادر تعمل على تشكل الهوية الثقافية لدى الفرد او الجماعة وتختلف درجتها عن الاخر بحسب مستوى تجلي هذه المصادر وانعكاسها في الثقافة الفردية او الجماعية مراعيًا بذلك منظومة القيم والمعايير الشعبية في ثقافة المجتمع، فالعمل الفني هو نتاج انعكاس ثقافة هذا المجتمع عن طريق الفنان في اعماله فهو يقدم صورة هجينة لهذه الثقافات بشكل جمالي كما الحال في الاعمال التي قدمها مؤلفون مسرحيون عراقيون، اذ انعكست تأثير الثقافات الاخرى على اعمالهم في مضامينها الفكرية داخل اطار النص او العمل الفني او عن طريق التشكل الخارجي للصورة الثقافية المسرحية، فالأعمال الفنية الذي يقدمه الفنان والاديب العراقي هو نتاج اسقاطات ثقافات متداخلة قديمة وحديثة في عمله الابداعي، فيرسم بذلك صورة لثقافته تحت هذا الاطار، كما الحال في اعمال المسرحية، لقاسم محمد ويوسف العاني واعمال سامي عبد الحميد وخزعل الماجدي وغيرهم من المسرحيين الذي زاجوا بين الثقافة العراقية والثقافات الاخرى بهدف احداث صورة جمالية لثقافة مهجنة تحمل القيم والافكار المعاصر الى المتلقي (الجمهور).

المبحث الثالث: الهجين الثقافي لدى يوسف العاني

لقد عاش سوف العاني التحولات الفكرية والسياسية التي عاشتها العراق، وهذا ما شكل لديه مرجعيات في تتبع الاحداث الاجتماعية والاقتصادية والسياسية للفرد العراقي في الحياة العامة، اذ تشكل لدى الكاتب صورة ثقافية هجينة لتطورات التاريخية التي عاشها وشكلها برؤية فنية، وهذا ما برز في نتاجه المسرحية عن طريق كتاباته في

مجموعة مسرحيات الصرير فضلاً عن الكتابات التي سبقتها كمسرحية رأس الشيلة (1951) ومسرحية المصيدة (1961) ومسرحية المفتاح (1967) ومسرحية أنى أمك يا شاكر والخرابة (1969). (حنتوش، 2013، الصفحات 226-228)

اذ تضمنت مسرحياته الصورة المباشرة والرمزية في سرد الاحداث، واختلفت نسبة تأثير البيئي على منجزاته تبعاً لخبرته الحياتية، فان الصياغات الانشائية لمضامين الابدلوجية في نصوص العاني ضم مرجعيات متنوعة من حيث فكرتها صورها الذهنية المتشكلة في النص (حنتوش، 2013، صفحة 228)، وبذلك تشير نصوصه الى مديات الاقتراب التي توصل اليها الكاتب مع واقعه وطريقة اقتناصه للمواضيع الحياتية من الاحداث المتداولة وغير المتداولة على وفق معيار خيالي من اجل تهجين الواقع وتقديم صورة واقعية افتراضية مهجنة للمجتمع من أجل تصحيح الفكر الثقافي المتداول آنذاك.

فظهر الفنان والكاتب يوسف العاني في فترة ما قبل منتصف القرن العشرين وامتداداً حتى القرن الواحد والعشرين ساهم في صناعة خليط ثقافي لكل الاحداث التي مرة بها العراق، اذ ولد العاني في عام 1927 وتوفي في عام 2016، ونظراً لنشأته في العاصمة العراقية بغداد جعلته في الصورة الثقافية الشمولية التي تتشكل منها بغداد بوصفها مركزاً ثقافياً شمولياً لمختلف الثقافات الداخلية، فالتأثير البيئي دفعته لتكوين الذاتي الثقافي لشخصيته. (النصير، 2008)

اذ قدم العاني صورة ثقافية للإنسان العراقي فضلاً عن طبيعته وبيئته الثقافية، من اجل تقديم نموذج لحياة كريمة وسعيدة، فاتخذ الاسلوب الواقعي المحلي للتقرب من المجتمع في نصوصه بهدف التأثير والتغيير الايجابي في وعي الجمهور وكل ما يحيط به (حسن، 2021، صفحة 491)، فشكل بذلك الرابط الاجتماعي الجمالي من اجل التواصل مع الاخر وفق منطلقات الهجين الثقافي ليجاد صورة مجتمعية مثالية.

ما اسفر عنه الاطار النظري

- 1- ان الدرجة العامة للهجين الثقافي يعتمد على مستوى تعددية الثقافة وتنوعها، كونه الناتج التفسيري لتنوع الثقافي في شكل الثقافي جديد.
- 2- يعتمد الهجين الثقافي في اطاره العام على الثقافة العلمية والثقافة الشعبية ضمن اتجاه ثقافي واحد، وبذلك يختلط ويتداخل الهجين الثقافي عن طريق تأثير الثقافي المركزية على ثقافة الاطراف بقصد اندماج الثقافة العليا على الثقافة الشعبية للحد من هيمنة احدهما على الاخر وخلق ثقافة دنيا.

- 3- يتركز مفهوم الهجين الثقافي على الاختلافات الفكرية الثقافية عند امتزاجها مع بعضها وليس التعدديات الثقافية المختلفة لان الاولى تعني الامتزاج ما بين الافكار والثقافات والثانية تعني التقاطع الثقافي والفكري لثقافات متعددة .
 - 4- تختلف دلالات الهجين الثقافي تبعاً لطريقة الخطاب والمتلقي في الاجناس الفنية على مختلف انواعها.
 - 5- ان عملية التهجين الثقافي تقوم على مبدأ المنفعة في تقديم العمل الفني او الادبي.
 - 6- لا يعتمد الهجين الثقافي على التفاعل بقدر اعتماده على الامتزاج والدمج في الثقافات رغم تنافرها.
 - 7- يرتبط مفهوم الهجين الثقافي في المجتمع بالجانب الثقافي الشعبي المتداول والمستهلك للثقافات الاخرى، تبعاً لاختلاط الاعراق مع بعضها سواء بالأفكار او التزاوج وخصوصاً بين الاجناس المختلفة واللون والفكر والثقافة والديانة ويختلف مستوى التهجين فيها تبعاً لتعدد الثقافي في المجتمع.
- الفصل الثالث / إجراءات البحث**

اولاً: مجتمع البحث

اشتمل مجتمع البحث الأصلي على نصاً مسرحياً واحداً ، كتب النص في العراق عام (1990م) للكاتب العراقي يوسف العاني.

ثانياً: عينة البحث

- لجأ الباحث إلى الطريقة القصدية في اختيار عينة بحثه وفقاً للمسوغات الآتية:
 1. تغطية النص المسرحية الحقبة الزمنية والمكانية للبحث بالشكل الذي يحقق أهداف الدراسة المتوخاة، ويساعد على تعميم نتائج البحث.
 2. اختار الباحث هذا النص لعدم موجود نصاً مسرحياً أخرى في الحدود الزمكانية للبحث.
 3. اعتماده على اللغة الفصيحة كإحدى مقومات الدراسة الثقافية للنصوص المسرحية.
- وتأسيساً على ما تقدم تضمنت عينة البحث المختارة نص مسرحية الساعة للكاتب العراقي يوسف العاني .

ثالثاً: أداة البحث

اعتمد الباحث على ما تمت الإشارة إليه في الإطار النظري من مؤشرات لتحليل عينات البحث، حيث كانت مؤشرات الإطار النظري وما أسفرت عنه من سمات وعناصر أداة مساعدة لتحليل العينات.

رابعاً: منهجية البحث

اتبع الباحث في تحليل العينات المنهج الوصفي أثناء متابعة لمفهوم الهجين الثقافي وهذا يناسب بما يرمي إليه البحث.

خامساً: طريقة تحليل العينة

اعتمد الباحث في تحليل عينة بحثه طريقة الوصفي.

سادساً: مراحل تحليل العينة:

اعتمد الباحث في تحليل العينة مرحلتين:

1- استعراض قصة المسرحية.

2- تحليل النص المسرحي

سابعاً: تحليل العينة:**نموذج رقم (1)**

عنوان المسرحية: الساعة

اسم المؤلف: يوسف العاني

تاريخ النشر: 1990م

أولاً: قصة المسرحية

تدور أحداث قصة المسرحية حول موضوع الوقت في محطة القطار بين مجموعة من الأشخاص على رأسهم شخصية الكاتب وزوجته فضلاً عن اشخاص آخرون، اذ يدور حوار بين كل مجموعة من الشخصيات لحين تشابك الحوارات والاحداث حول موضوع القلم وبعد ذلك الساعة لحين وصول حفلة الزفاف ونزل العرسان الى المحطة وحوارهم حول الحب، بينما يتحاور الرجال الثلاثة حول المواضيع الاقتصادية، وفجأة تدق ساعة المحطة سبع دقائق متتالية ليحدث بذلك صدمة لجميع المسافرين بان الساعة سابعة وهم بانتظار قطار الساعة السادسة، فالكمل ينظر لساعة ويجد ان الوقت في حدود الساعة السادسة حالياً، فيحدث حالة من القلق عند الجميع ويتجادلون حول صدق الوقت في ما بينهم وايهما الاصح ام ان المحطة هي الاصح، لحين افافة رجل نائم في المحطة من نومه نتيجة صراخهم وجدالهم ويقول لهم بان القطار لم يدخل المحطة منذ ليلة الأمس وحتى الآن، ليحدث حالة من الجمود عند الجميع.

ثانياً: تحليل النص المسرحي

اعتمد يوسف العاني بالثقافة العامة بكل اطيافها وذائقتها وانتمائها، اذ خلق صورة ثقافية مهجنة في اذهان الجمهور والمتلقي لأعمال المسرحية، اذ الانطلاق من قاع المدينة، ومن جذور المجتمع المسحوق، ليسهم في تبني ابرز قضاياها الاساسية والملحة، ليس بهدف تشخيصها حسب، وانما توعية الجمهور بها لإيجاد حلول لها،

وهي رسالة وطنية وإنسانية طبعت مسرح العاني، ثم أخذت تشمل الهوية الثقافية للمسرح العراقي.

استندت مسرحيه الساعة على فكرة الانتظار، اذ ركز المؤلف مكانياً على موقف محطة القطار، فالمسرحية تركز عن طريق شخصياتها على جملة من الثقافات المتداخلة، وصورها المؤلف من خلال تعددية الشخصيات في هذه المسرحية. فقد ساهمت العوامل الأولية كاللغة والادب في التزاوج بين ثقافة الشخصيات المسرحية المتعددة، فالمسرحية استعرض في مقدمتها قصه اختيار عنوان المسرحية، وتناقشها عن طريق شخصياتها حول عناوين مسرحية اخرى سبقت عنوان هذه المسرحية حتى لا يقعون في فخ التشابه والسرقة.

فارتكاز المؤلف في مطلع الشخصية حول اظهار الثقافة الادبية عن طريق شخصية الكاتب بوصفه شخصية تجمل صورة ثقافية عامة عند المتلقي، فشخصيه (الكاتب) بوصفه الشخصيات الرئيسة في المسرحية حمل مضامين ثقافيه تلازم الهيئة الشكل العامة والضمنية لاسمه فحمل عنوان شخصيته بانه (كاتب) ومتقف، اذ تندمج ثقافة الوقت والقراءة مع الثقافة العامة لشخصية الكاتب، واهنا تتشكل الثقافة الفردية والثقافة الجمعية في صناعة الهوية الثقافية للـ(كاتب)، فتجلى مضامينه الثقافية عن طريق حوار ه :

"الكاتب: (...) نسيت ساعتني وقلم حبري." (العاني، 2008، صفحة 125)

فهذا الحوار يندرج بوصفه عامل من عوامل الاقتصادية لمهنة الشخصية بانه كاتب التي ساهمت في خلق ثقافة الوقت واحترامه والهجته بين احترام الوقت في ظل هدر الوقت وعدم احترامه عند اغلب الشعوب في شرق الاوسط وخاصة في العراق، فالمؤلف هنا يزاوج بين الثقافة الاوروبية والثقافة العربية من اجل خلق ثقافة هجينة تعتمد على الوقت والساعة بوصفها رمز ثقافي للالتزام والدقة على حدس سواء، فهي من العوامل التي تساهم في تطوير المجتمع، فظلاً عن ثقافة الكتابة والمطالعة واستخدام القلم كرمز ثقافي بوصف الشخصية العربية هو الاكثر تقبلاً على القراءة والكتابة وان القلم هو عامل ثقافي متداول بين المجتمعات يدل على فعل القراءة والكتابة او التأليف، ويرسخ عند القارئ او المتلقي ثقافة هجينة حول استخدام القلم في صورة مستمرة لغرض رسم الصورة الدرامية التي يوجهه في حياته اليومية، فان كل شخص لابد من امتلاك هذين الاداتين (الساعة والقلم) من اجل تثبيت وملاحظة الافعال بصورة دقيقة، وهذه جزء من الهجته الثقافية في التركيز على العوامل الثقافية المهمة في تطوير الذاتي، وبما ان هنالك شخصيات متعددة في المسرحية فانه هذين الاداتين الثقافيتين

تختلف مستوياتها بين شخص وآخر، فالمؤلف يستعرض جملة من الثقافات ومستوى الوعي حول فاعلية هذه الهجنة بين الانماط السلوكية للشخصيات بمختلف أنواعها. تركز المسرحية عن طريق حوارها أيضاً عن ثقافة أخرى فهي تصحح الأفعال التي تنتشر وتتداول بين أفراد المجتمع ومن بين هذه الثقافات هي ثقافة عدم التدخل، وإن هذا العامل الثقافي لم يكون قاصراً على شخصية ثقافية أو مطلعة علمياً فهي ثقافة عام لا بد من امتلاكها كل أفراد المجتمع، وبهذا يطرح المؤلف فكرة عدم التدخل عن طريق زوجة الكاتب إذ توصيه بعدم التدخل في حين أن شخصية الكاتب يكون هو المقصر عن عدم امتلاك هذه الثقافة، إذ ارتكزت هذه الثقافة في حوار الآتي:

"زوجته: ما علينا بالآخرين. المهم أننا وصلنا قبل وصول القطار بفترة مناسبة كي لا نقلق." (العاني، 2008، صفحة 125)

فالحوار يرسل فكرة ثقافية هجينة ينقصها المجتمع حول احترام الوقت وعدم التدخل في أمر لا يعنيتها الشخص الآخر فهي لم ولن تظهر بصورة أساسية، وفضلاً عن ذلك محاولة تبسيط الأمور والاستهلال من أفعال لا تؤثر على مسيرة الحياة، كما هو الحال عند شخصية زوجة الكاتب إذ تحاوره حول ساعته وقلم ورغم نسيانها إلا أنها تمتلك ساعه في يديها وتبسط الأمور حول شراء القلم، فهنا يركز المؤلف على الهجنة الثقافية في امتصاص حالة القلق وعدم التركيز على أمور تؤدي إلى القلق والخوف، كما في حوارها:

"الزوجة: (...) أما الساعة فانا عندي ساعة. والقلم يمكن أن نشتريه من مكتبة

المحطة." (العاني، 2008، صفحة 125)

لقد كشفت المسرحية عن مستويات مختلفة من الثقافات متداخلة بين الشخصيات، إذ يضع المتلقي في عملية مباشرة للمقارنة بين الثقافة الذاتية والشخصيات الأخرى بوصفها انعكاس مختزل لثقافة الواقعية العامة، وتجا ذلك عن طريق الكشف عن صراعات متعددة قائمة بين مستويات ثقافية عامة، ويتضح ذلك عن طريق التجسيد الحوارية في اختلاف الساعات بين الساعات الأخرى ويبين بذلك الهجنة الثقافية بين الأمريكية والسويسرية في الصناعة، كما في حوار:

زوجة الكاتب: ساعتني لا تخطئي ساعة أمريكية." (العاني، 2008، صفحة 129)

فالمؤلف في نص مسرحية (الساعة) يلجئ إلى مجموعة من الإيحاءات في اقتناص المعنى الثقافي لدى المتلقي من أجل بلوغ المعنى، في مضامينها الفكرية فيولد جملة من التساؤلات التي لا تتوقف ضمن حدود ثقافية معينة بقصد الهجنة الثقافي المؤسسية رمزياً ضمناً مجموعة من العوامل الاجتماعية والنفسية، لخلق جدلية ثقافية أجزاء مواقف اليومية في ميول كل شخص من شخصيات المسرحية، إذ يقدم حالات من

القلق الاجتماعي ولآراء الرديفة مع معطيات التكوين الثقافي في المسرحية، أذ يزواج عدد من المركبات المتداخلة اجتماعياً وثقافياً في الحوارات لغرض كشف الهجنة الثقافية، كتقافة رصد الاحداث وتدوينها وثقافة الانتظار في السفر وثقافة العرس في المجتمع ويوضح ذلك عن طريق شخصية العروس والعريس كما في حوار : العروس : يبدو عليها الخجل

العريس : شكراً حقائبهما على طرف ويجلسان " (العاني، 2008، صفحة 130) فالمرجعيات الثقافية للكاتب تكشف عن مضامين جمالية وثقافية عبر صياغتها الفنية ولأسلوبية في التركيز على اختزال الحياة العربية وثقافتها في الافراح كل العرس عن طريق إبراز حالة الخجل وهذا هو انعكاس للثقافة الاجتماعية العامة عند الكاتب ، فيؤكد الكاتب من خلال المحطة ثقافة السفر ومرجعياته الثقافية بأسلوب غير مباشر لدى المتلقي .

فأن الخطاب الثقافي الذي تم التعامل معه الكاتب هو المزج بين أدبيات ثقافية فكان يبني النص بخطاب ثقافي يحمل في داخله مضامين سياسية تدعم الموقف المجتمعي الذي يعاني منه المجتمع العراقي في تلك الفترة وهي فترة العشرية الاخيرة من قرن العشرين ، ان المزج بين ثقافات وتهجينها محلياً يحتاج في معرفة بانعكاس ردة الفعل الى تلك الوسيلة ، فهذا النص ارسل هجن ذات طبع عدمي كون الوقت في زمن الضياع المجتمعي المحلي ، فثيمة الانتظار بحد ذاتها هي فلسفة ثقافية، كون العلم يعاني من تأزم وضع في المفاهيم ، فالمؤلف ركز في النص على جملة من الثقافات الهجينة كتقافة الوقت ولانتظار والكتابة فضلاً عن عدم التدخل في شؤون الآخرين لإسنادها بواقع الثقافي العراقي أنذك من منظور الهجنة الثقافية في المجتمع.

الفصل الرابع

أولاً: نتائج البحث ومناقشتها:

1- اعتمدت مسرحية (الساعة) ليوسف العاني على الهجين الثقافي في اطاره العام من حيث الثقافة العلمية والثقافة الشعبية ضمن اتجاه ثقافي واحد عن طريق تأثير الثقافي المركزية على ثقافة الاطراف بقصد اندماج الثقافة العليا على الثقافة الشعبية للحد من هيمنة احدهما على الاخر وخلق ثقافة دنيا، اذ هجن بين الثقافة العربية والعراقية على وجه الخصوص وبين الثقافة الاوربية عن طريق مجموعة من الصور الثقافية المهجنة داخل اطار النص المسرحي وجسدها عن طريق الحوار فضلاً عن ابعاد الشخصية وفعالهم بصورة عامة.

2- تعدد درجة الهجين الثقافي في مسرحية (الساعة) ليوسف العاني على مستوى ثقافية متعددة، كونها ناتجة من التفسيري الثقافية للمجتمع، اذ ركز فيها على جملة من

الثقافات الهجينة كثقافة الوقت ولانتظار والكتابة فضلاً عن عدم التدخل في شؤون الآخرين لإسنادها بواقع الثقافي العراقي أنذاك من منظور الهجنة الثقافية في المجتمع.

3- ارسل نص مسرحية (الساعة) ليوسف العاني صورة ثقافية هجينة لفكرة ضياع الوقت وعدم احترامه عند المجتمع، فهو هجن الثقافة الادبية من خلالها أدبيات ثقافية بخطاب ثقافي يحمل في داخله مضامين سياسية تدعم الموقف المجتمعي الذي يعاني منه المجتمع العراقي في تلك الفترة وهي فترة العشرية الاخيرة من قرن العشرين، كما في طرح موضوع الساعة الامريكية والسويسرية داخل اطار النص من قبل شخصيات المسرحية.

4- تهجين الثقافات محلياً يحتاج الى معرفة بردود افعال المتلقي تجاه ما تبثه مفهوم الثقافي المهجن داخل المجتمع، كما الحال في بث ثقافة الكتابة وعدم التدخل وتهجينها مع الثقافة المتداولة في المجتمع العراقي والعربي.

5- اختلف مفاهيم التهجين الثقافي عند الشخصيات تبعاً لإبعادها ودورها في طرح الفكر الثقافي، فتقافة المحطة مع ثقافة الانظار هي ثيمة ثقافية اوربية، وثيمة المساعدة وتداول الكلامي والعرس هي ثيمة عربية، اذ هجنها الكاتب تحت اطار ثقافة جديدة ليقدم للمتلقي صورة ثقافية هجينة تعمل بصورة ايجابية في رفع القيم الايجابية في المجتمع وتصحيح الاخطاء عن طريق تهجينها، فضلاً عن التصدير الثقافي للمجتمعات الاخرى عن الثقافة المتداولة في المجتمع.

ثانياً: الاستنتاجات:

1- تختلف مستويات التهجين الثقافي تبعاً لمستوى الادراكي لثقافة المجتمع والمجتمعات الاخرى وتحديد مكامن الايجاب (القوة) والسلب (الضعف) في الجانب الثقافي للمجتمع.

2- للمدارس النقدية والفني الحديثة فضلاً عن العملية التواصلية الحديثة في التكنولوجيا الأنترنت دور بارز في خلق الهجنة الثقافية لدى المجتمعات بصورة عامة.

3- تعددية الاعراق والثقافات المتنوعة المجاور او المؤثر في المجتمع دور بارز في احداث هجنة ثقافية، ويتم ذلك عن طريق عوامل ثقافية تساهم في امتزاجها وهجنتها كالتقارب العرقي او الديني او اللغوي.

4- الهجنة الثقافية في الجانب المسرحي والادبي يتم عن طريق المستويات المعرفية والعلمية الثقافية للمؤلف، فهو الذي يعكس هذه الثقافة عن طريق بنائه للفعل الدرامي وصناعة الاحداث سواء كان بصورة قصصية مباشر او بالعكس.

المراجع

1. أبو الفضل جمال الدين ابن المنظور. (دب). لسان العرب (المجلد 5). دب: د.ن.
2. أميرة حلمي مطر. (1983). فلسفة الجمال نشأتها و تطورها. القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع.
3. انور الزغبى. (1999). مستقبل الثقافة في عالم متغير. مؤتمر العولمة والهوية. عمان: جامعة فيلاديلفيا.
4. بسمة عروس. (2010). التفاعل في الاجناس الادبية. بيروت: دار الانتشار العربي.
5. بيتر ورسلي. (1987). العوالم الثلاثة الثقافة والتنمية العالمية (المجلد 1). (صلاح الدين محمد سعد الله، المترجمون) بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
6. بيل اشكروفيث وآخرون. (2010). دراسات ما بعد الكولونيالية. (احمد الروبي وآخرون، المترجمون) القاهرة: مركز القومي للترجمة.
7. تيري ايغليتون. (2000). اوهام ما بعد الحداثة. (ثائر ديب، المترجمون) اللاذقية: دار الحوار لنشر والتوزيع.
8. جبار خمات حسن. (2021). أنساق الحدث الدرامي في نصوص يوسف العاني (بعد فوات الأوان أنموذجا). مجلة جامعة تكريت للعلوم الانسانية، (1)4، الصفحات 485-502.
9. زكاري لوكمال. (2007). تاريخ الاستشراق وسياسته. القاهرة: دار الشروق للنشر.
10. سامي عامر. (2007). الاصطلاح والموعضة في الفن المعاصر. جريدة الفنون، 83.
11. صومويل هنتنغتون. (2005). من نحن- التحديات التي تواجه الهوية الامريكية. (حسام الدين خضور، المترجمون) دمشق: دار الحصاد.
12. ضياء شمسي حسن. (1999). العرض في المسرح البولوني المعاصر. مجلة جامعة بابل –العلوم التربوية، 2.
13. عبدالله ركمانى. (2007). مابعد الحداثة وتعدد الثقافات. مؤتمر الفكر المعاصر. تونس: منتدى الفكر المعاصر.
14. فهيم، حسين. (1986). قصة الأنثروبولوجيا – فصول في تاريخ علم الإنسان. عالم المعرفة، 98.

15. كاترين هالبيدن. (2008). مفهوم الهوية تاريخه إشكالاته. (إلياس بلكا، المترجمون) بغداد: مجلة اتجاهات.
16. مجموعة من الكتاب. (2006). نظرية الاجناس الادبي. (عبد العزيز السبيل، المترجمون) جدة: نادي الادبي بثقافة.
17. محمد جري جاسم النداوي. (2021). إشكاليات الهوية في الرواية العربية-دراسة. البصرة: دار شهياري.
18. محمد عباس حنتوش. (2013). المضامين الفكرية في نصوص يوسف العاني المسرحية. مجلة العلوم الانسانية، 1(1)، الصفحات 207-230.
19. محمد عبد العزيز ربيع. (2010). الثقافة وازمة الهوية العربية. عمان: منتدى الفكر العربي.
20. محمود امهز. (1981). الفن التشكيلي المعاصر. بيروت: دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر.
21. هومي ك. بابا. (2006). موقع الثقافة. (ثائر ديب، المترجمون) الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
22. هويدا السباعي. (2008). فنون ما بعد الحداثة في مصر والعالم. القاهرة: الهيئة المصرية العامة لكتاب.
23. وليد قصاب وجمال شهيد. (2005). ، خطاب الحداثة في الادب – الاطول والمرجعية. دمشق: دار الفكر.
24. ياسين النصير. (11 شباط، 2008). يوسف العاني - النشأة والجذور. جريدة المدى - النهارات.
25. يوسف العاني. (2008). الصرير- خمس مسرحيات قصيرة (الساعة). بغداد: دار المدى للثقافة والنشر.
26. يوسف سلافه. (2008). الثقافة بين الكوني والخصوصي. دمشق: دار الفرق لل نشر.

دور الموسيقى والمؤثرات الصوتية في بنية الفيلم السينمائي The role of music and sound effects in the structure In The Cinematic Movie

أنيس حمود معيدي

ANIES HAMOOD MIAEDI

العراق/جامعة بابل/كلية الفنون الجميلة/ قسم الفنون المسرحية

University of Babylon

Faculty of Fine Arts

Section Theatrical Arts

anis.hamoud@uobabylon.edu.iq

Tel. 07825373014

الكلمات الدالة: الموسيقى, المؤثرات الصوتية, الفيلم, السينما.

الملخص:

بدأ واضحاً إن استعمال الموسيقى والمؤثرات الصوتية في بنية الفيلم السينمائي, لهما دوراً وظيفياً في التعبير عن العواطف والانفعالات, بوساطة تأثيرهما في المشاعر وخلق حالات مختلفة من الاحاسيس لدى المتلقي, وهذا التأثير سيضفي في الحدث, معنى ارفع وصوره اصدق تطابق الحقيقة, وتوصيل ما تعجز عنه تعبيرية الشخصيات في تأكيد وحدة الفيلم البنائية, ولم يعد هناك فيلماً خالياً من الموسيقى او المؤثرات الصوتية, اذ انهما اصبحا عناصر فاعلة في بنية الفيلم السينمائي أو أي صورة مرئية.

قسم البحث الى اربعة فصول, الاول الإطار المنهجي للبحث وتكون من مشكلة البحث التي تمحورت بالسؤال الآتي: ما دور الموسيقى والمؤثرات الصوتية في بنية الفيلم السينمائي ؟, اضافة الى اهمية البحث التي تسليط الضوء على دور العنصرين وبتوجيه مشاعر المتلقي, فضلاً عن تحديد هدف البحث في التعرف إلى دور الموسيقى والمؤثرات الصوتية في بنية الفيلم السينمائي, بالإضافة إلى تحديد مصطلحات البحث.

اما الفصل الثاني فقد تكون من الإطار النظري للبحث وتضمن مبحثين, تناول الاول موسيقا الافلام, اما الثاني فقد تطرق إلى تأليف الموسيقى والمؤثرات الصوتية السينمائية, واختتم الفصل بمؤشرات الاطار النظري, الفصل الثالث شمل اجراءات البحث, واختتم البحث بالفصل الرابع متضمناً النتائج.

Keywords: music, sound effects, film, cinema

Abstract.

It has become clear that the use of music and sound effects in the structure of the cinematic film has a functional role in expressing emotions and emotions, through their influence on feelings and the creation of different states of feelings for the recipient, and this effect will give the event a higher meaning and its images are truer and match the truth, and communicate what you cannot. The expressiveness of the characters confirms the structural unity of the film, and there is no longer a film devoid of music or sound effects, as they have become active elements in the structure of the cinematic film or any visual image.

The research was divided into four chapters. The first is the methodological framework for the research. It consists of the research problem, which centered on the following question: What is the role of music and sound effects in the structure In The Cinematic Movie? Identifying the role of music and sound effects in the structure of the cinematic film, in addition to defining the search terms.

As for the second chapter, it consisted of the theoretical framework of the research and included two sections, the first dealt with film music, while the second dealt with the composition of music and cinematic sound effects.

الفصل الاول/ الإطار المنهجي للبحث.

مقدمة البحث.

السينما فن الصورة تدعم مضموناً واحداً معيناً ومحددًا، ولكي تؤكد حقيقة المضمون تحتاج دعم الموسيقى والمؤثرات الصوتية، إذ انهما يسهمان بالتعبير عن

مكونات وجوه الشخصيات, بالكشف عن الاحاسيس والمشاعر التي تحملها الشخصية, والعمل على اصال مضمون الحدث الدرامي وجعله اكثر وضوحاً عند المتلقي, فضلاً عن اعطاء نوعيات تعبيرية عامة, وهنا يكمن دور الموسيقى والمؤثرات الصوتية المشترك والصورة السينمائية والذي يكمل احدهما الآخر.

وانطلاقاً مما تقدم يتناول البحث الادوار المتعددة التي تؤديها الموسيقى والمؤثرات الصوتية السينمائية في الفيلم السينمائي, وما الاسباب التي دعت الى استعمالها, وما سر فاعلية هذه الدور, وما هي الافكار التي توحى بها, حتى يكون لها وقع كبير على المتلقي, منذ بداية الافلام الصامتة, من خلال دراسة تطبيقية تحليلية.

مشكلة البحث.

حركة الشخصيات والاشياء على الشاشة, هي ما جعل الافلام منقوصة وفارغة, وكانت

تلك ابرز العوامل التي بلورت الحاجة الى أن يصاحب الحركة اصواتاً, فجاءت (الموسيقا) اول

تلك الاصوات في السينما الصامتة, ولم يكن وجودها من اجل التعبير عن وظيفة درامية, إنما

لإنقاذ المتلقي من حالة الصمت الطويلة التي تصاحب الصور المتوالية.

عند مشاهدة فيلماً سينمائياً حتى وإن كان صامتاً خالياً من اي موسيقا ومؤثرات

صوتية

عندها تتوضح الضرورة الى هذين العنصرين, لقدرتهما على بعث حياة الصورة السينمائية, والسيطرة على عواطف المتلقي والتحكم في احساسه, بحضورهما وانعكاسهما على حالته النفسية, دون النظر الى ابداع من قام بتأليفها.

طبيعة الموسيقى لا تحدد بل تحرر, ولا توجه بل تطلق ولا تشرح, لكنها توحى , ولا تقدم وصفاً لأي موضوع وإنما تصوره, معبره عنه دائماً بانفعالات واحاسيس عامة, اما المؤثرات الصوتية فتقدم دوراً تعبيرياً مكملًا لبنية الفيلم وتأكيداً كبيراً للمصادقية, فدوي المدافع وازيز الاطلاقات النارية وقصف الطائرات يخلق في تصورنا صورة معركة كاملة, ومنظر حديقة مع موسيقا هادئة ومؤثر صوت البلابل المغردة يخلق جواً معيناً, اما الموسيقى الصاخبة وصوت طيور الغربان الناعقة والرياح العاصفة وصرير الاغصان, سوف يكون الجو مختلفاً تماماً, انه الایهام فقط, فحاسة سمع المتلقي لا ترتبط بحدود رؤيته, إنما يتصور اكثر مما يرى.

وبناءً على ما تقدم تبرز الاسئلة الاتية: اي دور؟ وأي نوع من الموسيقى والمؤثرات الصوتية, تؤدي وظيفتها بكفاءة عالية, في مجال كان في الاصل بصرياً

خالصًا، لكنه أصبح مسموعًا بقدر ما هو مرئي؟، إن تلك الاسئلة يمكن أن تطرح مشكلة، تحتاج الى بحث للإجابة عنها، وجد الباحث امكانية صياغتها في السؤال الآتي: ما دور الموسيقى والمؤثرات الصوتية في بنية الفيلم السينمائي المعاصر؟.

هدف البحث.

التعرف إلى دور الموسيقى والمؤثرات الصوتية في بنية الفيلم السينمائي المعاصر.

اهمية البحث.

- 1- تسليط الضوء على دور الموسيقى والمؤثرات الصوتية في الفيلم السينمائي.
- 2- يمكن ان يقدم اضافة علمية الى المهتمين بالعملية السينمائية، يقع ضمن البحوث النظرية والتطبيقية المتعلقة بالشأن السينمائي.

حدود البحث.

- 1- الزمانية: العام 2018م.
- 2- المكانية: العراق، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، مهرجان جامعة بابل السينمائي الدولي الخامس.
- 3- الموضوعية: دراسة دور الموسيقى والمؤثرات الصوتية في بنية الفيلم السينمائي المعاصر.

مصطلحات البحث.

- 1- **الموسيقا السينمائية:** الموسيقا المؤلفة خصيصًا لكي تناسب احداث فيلمًا محددًا، بطريقة قادمة من داخل او من خارج العالم الفيلمي، باستعمال اسلوبًا التأليف الموسيقي، وهي اقل ارتباطًا بقواعد وأسس التأليف لقصرها وعدم اتصافها بالاستمرارية لأنها تسهم في التأثير بمصاحبة بقية العناصر (فيرزيبسكي، 2017، صفحة 349).

- 2- **المؤثرات الصوتية:** هي جميع الاصوات الغريبة او الظواهر الصوتية الخاصة، والتي يمكن الحصول عليها مسجلة على اسطوانات او بالطرق اليدوية، باستعمال اجهزة تدار بالأيدي، وسواء استعملت هذه الطريقة او تلك فيجب ان يكون المؤثر الصوتي منبعثًا من مصدره الصحيح (عبد المعطي عثمان، 2009، صفحة 17).

الفصل الثاني/ الإطار النظري للبحث.

المبحث الاول: موسيقا الافلام.

اولاً: موسيقا افلام السينما الصامتة.

كل الافلام الصامتة تكاد تحتوي على نوع من المصاحبة الصوتية، فالعروض السينمائية الاولى لها مختصين يعلقون على الصور الشاشة، ويشرحون محتواها

ومعناها للمتلقي, فتلك الافلام احتوت على العديد من الاشارات لكل انواع الاصوات, ووضعت المتلقي في مكان المستمع.

كان حوار الافلام الصامتة الذي ينطق به الممثلون امام الكاميرا, يكتب على لوحات يتم تصويرها ووضعها في شريط الفيلم عقب المشهد مباشرة, وبالتالي فالصوت المنطوق من خلال الحوار في السينما الصامتة كان مقروءاً (ماكس, 2010, صفحة 56).

إن الصور المتحركة الخالية من المصاحبة الموسيقية كانت توصف باعتبارها ظللاً شبحية تطوف بلا ضجيج, وباردة بلا حياة او لون ومسطحة, وتعد حركة الاجسام التي تشاهد على الشاشة, عاملاً أساسياً اسهم في خلق الحاجة الغريزية الى ان تصحب هذه الحركة اصواتاً,

وكانت الموسيقى هي الرد على هذه الحاجة في الافلام الصامتة (صبري, 2010, صفحة 13).

شعر السينمائيون ان الافلام بدون موسيقا تبدو ناقصة, وإن اضافة الموسيقا ستعطي مزيداً من الحيوية, فالشخصيات تتحرك وتتكلم على الشاشة بدون اصدار صوت, وهذه الصورة الغير واقعية لأشياء واقعية تسبب تشويش في ذهن المتلقي, ولا يتحمل الصمت المستمر للأفلام لمدة زمنية طويلة, فكان دور الموسيقا هنا هو تكسير حالة الصمت وعنصر يفضلته دون انزعاج وأكثر تقبلاً للقصة, دون النظر للموضوع الذي تم تأليفها لتعبر عنه, او تسهم في ايصال الدراما إنما لمجرد التجربة.

ادت الموسيقا المصاحبة للفيلم الصامت دورين اساسيين, وهما:

الاول: كونها عنصر تأثير جمالي ذا نمط خاص.

الثاني: كونها وسيلة مساعدة ذات ارتباط ظاهري بالصورة, وهو دور الاكثر اهمية من الدور الاول, ذلك لأنه اصبح الاساس في الارتباط بين الموسيقا والفيلم.

بابتكار طريقة طبع الموسيقا على شريط الفيلم عام 1926م, كان اول صوت يضاف الى الصور المتحركة, ويرافق عروض الصور الصامتة, كان صوت الموسيقا.

تطورت الموسيقا في السينما الصامتة بمجيء (تشارلي تشابلن) اشهر الكوميديين في مدة الافلام الصامتة, إذ قام بتأليف الموسيقا لمعظم افلامه الخاصة كفيلم (اضواء المدينة), واصبحت الموسيقا تسجل مسبقاً مع الفيلم, وتعد خصيصاً لتغطية الحدث الدرامي ودعم المادة السينمائية, وهي بمنزلة الزخرفة السمعية, التي تعطي نوعاً ما دوراً درامياً في تحقيق الاقتراب السمعي, وبدأ يظهر تدريجياً نوع جديد من الموسيقا سُمي الموسيقا السينمائية (الزبيدي, 2013, صفحة 33).

ومن ابرز الادوار التي تحققت من استعمال الموسيقى مع الفيلم الصامت, كانت كالآتي:

- 1- دور يغطي على اصوات الشارع والحضور وضجيج آلة العرض, ومساعدة المتلقي في تركيز اهتمامه على ما يعرض امامه.
 - 2- دور ساعد المتلقي في اتمام التصور والتأثير واضفاء الواقعية على مضمون الصورة التي تكون شبحية اذا عرضت صامتة.
- ثانياً: موسيقا افلام السينما الناطقة.

التوظيف المبكر للموسيقا الذي ظهر مع بداية الفيلم الناطق, كان منصب الاهتمام على

مصاحبة الصورة, وما يقدمه الابطال من غير ان يكون لوقعها ارتباط اساس مع ما هو

معروض, وإنما مجرد موسيقا مسموعة, ذات دلالات متباينة المغزى حيال خلفية الحدث.

إذ انه كان يتم طباعة الفيلم على بكرة وترافقه اسطوانة اخرى مسجل عليها الموسيقا, وهذا ادى الى عدم وجود حالة من التنسيق والتزامن, بين الصورة السينمائية المعروضة والصوت

المستعمل في بعض الاحايين, عند اشتغالهما معاً اثناء عرض الفيلم السينمائي. وجاء اهم انجاز في الفن السينمائي, حينما نطقت الشاشة الصامتة, بوساطة الفيلم الموسيقي (مغني الجاز), اول فيلم ناطق لآل جولسون عام 1927م, وصار استعمال الموسيقا في الافلام عنصر اضافي وجزءاً له اصوله وأنماطه وأثره القوي في المتلقي, ودور الموسيقا الذي تؤديه في بنية الفيلم, يتوقف الى حد كبير على نوع الفيلم (فيرزيبسكي، 2017، صفحة 17).

وبعد طبعت الموسيقا على شريط الفيلم, وأصبح هناك شريطاً واحداً, انفتح عالم التلحين والتسجيل تحت اشراف المخرج, وأخذت الموسيقا في السينما شكلاً جديداً, وما بين عامي 1926-1927 ظهر الى الوجود فناً خاصاً مثيراً وأخاذاً إلا وهو الموسيقا السينمائية (حنانا، 1994، الصفحات 105 - 127).

وجاءت المحاولات لجعل الموسيقا والفيلم متلاحمين, وإبراز التأثير العضوي لهذين العاملين معاً, ونجحت هذه المحاولات في الافلام الروائية الطويلة التي وضع موسيقاها ملحنون اكفاء, وهكذا اصبحت الموسيقا في الافلام الناطقة تمثل مكانة مهمة واصبح لها دور متزايد الاهمية في البناء الدرامي للفيلم.

وعليه بدأ المخرج لأول مرة عملية البحث عن الملحن الكفاء ليسند له مهمة وضع الموسيقى المناسبة لفيلمه, وليس من الغريب ان يرى العديد من الملحنين الكبار, قد عملوا بحماسة شديدة في مضمار الموسيقى السينمائية (حنانا، 1994، صفحة 110).

دخلت الموسيقى السينمائية في محور احداث الفيلم, وتساير جوه العام, وبذلك كان مطلوباً من الموسيقي ان تتخذ لها مكاناً جديداً في السينما, وأن تدخل في معادلة جديدة مع الحدث الدرامي الذي وظفت من احله, وصارت موسيقي السينمائية الافلام الناطقة, فناً متفاعلاً, توضح ما لا تستطيع ان تقوله عناصر الفيلم الاخرى.

ونستنتج من ذلك ان التزامن بين الموسيقى والصورة السينمائية, يعد من اهم عناصر السينما الناطقة, فقد انبثق من الموسيقى السينمائية, خاصية التصور من قبل المتلقي بوساطة ترجمتها للموقف الدرامي الذي تصاحبه واتصالها بالحدث, وادى ذلك الى مطابقة الايقاع الموسيقي مع ايقاع الصورة للسينمائية, وهو المطلوب من الموسيقى السينمائية.

المبحث الثاني: تأليف الموسيقى والمؤثرات الصوتية السينمائية.

اولاً: تأليف الموسيقى السينمائية.

مما لا شك فيه تعد النصوص الموسيقية, التي يكتبها مؤلفون موسيقيون بإحساسهم وعقلهم

لفيلم واحد, من افضل النصوص الموسيقية الاصلية, عندما تمتاز فيها العواطف الانسانية بأساليب واسس البناء الموسيقي, و التي تختلف في نوعها على مقدار ارتباط المؤلف بالتعبير بألحانه عن فكرة معينة او تصوير بعض الاحداث.

وتأليف الموسيقى السينمائية يتطلب تقنيات عالية ويعطي مفاتيح تبين الكيفية التي ينبغي ان تكون عليها الموسيقى وليس هناك شيء بإمكانه ان يوجه المتلقي ان يبكي او يضحك بسرعة اكثر مما تفعله الموسيقى, ولا شيء يمكن ان يحل محلها في الفيلم,

لكنها يجب ان تتلاءم مع القصة لتؤكد لها (براون، 2010، صفحة 29)

تأليف الموسيقى للأفلام ليست سهلة بالمطلق, فالأصوات والانماط المستعملة تختلف باختلاف سيناريو الفيلم, وتعتمد على المشاعر والمواقف والشخصيات والتوجه العام للفيلم, ومن الضروري ان تكون في نمط توجه الفيلم نفسه بشكل تام, فهذه الموسيقى تكتب لفيلم محدد ومقطع محدد, اخذ الحسبان كل الاشكال الجمالية والشكلية الخاصة به والتي تميزه عن سواه, ومن هذا التحديد تمارس الموسيقى دورها مع العناصر الاخرى (ليسا، 1997، صفحة 99).

تتضمن الموسيقى المؤلفة سلسلة مقاطع منفصلة متعاقبة, كل منها يدور بين ثوان ودقائق, وربما يتكون النص النهائي من ثلاثين مقطعاً او اكثر, قد تشكل من اربعين الى تسعين دقيقة, وتكون كتابة الموسيقى في جمل قصيرة ومعبرة تلائم اللقطات, ومكملة للبناء الدرامي للفيلم.

يبدأ المؤلف الموسيقي بقراءة نسخة من سيناريو الفيلم موضحاً عليه اللقطات المراد وضع الموسيقى لها, سواء لاحتياج النص الدرامي او لزيادة عاطفة المتلقي, مع بيان مدتها, ووصف تفصيلي لها, ثم يعرض الفيلم امامه ثلاث او اربع مرات في صالة عرض خاصة.

عمل المؤلف الموسيقي يبدأ بعد ان يصل الفيلم الى النسخة التجريبية, التي يتم فيها تصوير الرواية كاملة مع ادراج الحوار داخلها وإضافة المؤثرات الطبيعية والصناعية, اي بعد ان يوضع داخله كل شيء بالشكل الذي سوف يعرض به للمتلقي, ومن ثم يجب على المؤلف

الموسيقي ان يعمل في حدود ما يتطلبه الفيلم (يحيى، 2014، الصفحات 52, 55). والطريقة المثلى لعملية التأليف الموسيقي, تكون بعد الانتهاء من التصوير, لجعل الموسيقى متناسقة مع المشاهد, وحتى يتعمق المؤلف في مجريات القصة ويعيش أحداثها, وبالتالي يبدأ الالهام داخله وفقاً لما رآه وتأثر به من مواقف داخل العمل, فيؤلف موسيقاً تتلاءم مع ظروف الفيلم ومشاهده التي احس بها, لضمان درجة التناسق الجمالي بين الموسيقى والصورة وارتباط الموسيقى بأحداث الفيلم. ويمكن تقسم موسيقا الفيلم السينمائي الى قسمين تبعاً لدورها في بنية الفيلم السينمائي بالشكل كالآتي:

1- موسيقا اساسية: وهذه الموسيقى يهتم بها المؤلف الموسيقي, يتعلق بها المتلقي, ونجاح الفيلم يرتبط بنجاحها, وتظل وكأنها عنوان له يميزه عن دونه من الافلام الاخرى, وتشمل:

أ- موسيقا (النتز) قصيرة: تعزف خلال تتابع الاسماء والعناوين في بداية الفيلم وفي نهايته وغالباً دورها تعبر عن الطابع العام للفيلم.

ب- موسيقا (الثيمة): المقطع الرئيس, الذي ويقدم الرؤية والفكرة الاساس لموسيقا الفيلم, وهو عادة يتكرر داخل مشاهد الفيلم سواء بصورته نفسها, أو كتوزيعه بآلات أخرى قد تظهر أحياناً كعزف منفرد أو كونشرتو.

ت- مقاطع موسيقية خاصة: دورها تصاحب الأحداث او المشاهد الرئيسية داخل الفيلم, كمشاهد المعارك, مشاهد التحولات (في افلام الرعب تحديداً), او تغير سير الاحداث,

وكلها متفرعة من مقطوعة الثيمة, اضافة الى مقطع موسيقا النهاية, ويخصص لعرض اسماء طاقم العمل السينمائي او مع نهاية الفيلم.

2- موسيقا ثانوية: دورها لأغراض درامية معينة, تتغير وفقاً لما تتطلبه الاحداث ولربط بين المشاهد, او تكون خلفية بسيطة غير ملحوظة بشكل كبير للمتلقي, او تعمل على تهيئة المتلقي لما سوف يحدث على الشاشة (التلمساني، 2001، صفحة 44).
ثانياً: المؤثرات الصوتية السينمائية.

بالرغم من ان المؤثرات الصوتية لا تتطور كثيراً مقارنة بالموسيقا, إلا ان لها خصوصيات ومعان حقيقية في بعض الحالات, إذا يعتمد المخرجون غالباً الى تصوير مشاهد المطارادات والحوادث الكبيرة على لغة المؤثرات الصوتية, التي جاءت الى السينما بنسبة اكبر مع الفيلم

السينمائي الناطق, وكانت الموسيقا تشكل البديل عنها في الفيلم السينمائي الصامت.
صار من الممكن تسجيل صوت الانسان وانواع المؤثرات الصوتية والضوضاء, وصارت هذه الاصوات هي السائدة في الجزء الاكبر من الفيلم, وهذا يعنى انه لا بد من استعمال الموسيقا بعناية ودقة اكثر مما كان معمول به من ذي قبل (صبري، 2010، صفحة 13).

ولأحداث مؤثرات صوتية اثناء عروض الافلام الصامتة, يتم استخدام شخص يجلس اسفل الشاشة وحوله مجموعة من الادوات مثل وعاء الماء لإحداث خرير المياه, او مسدس يصدر صوت مقذوفات في الهواء إذا لزم المشهد ذلك, واستعماله قدميه لأحداث اصوات المشي او الجري, وأيضاً يكون بجواره باب ليصفقه مطابقاً لصفقات الابواب على الشاشة, او ان يصرخ احذر سوف يقع الجدار, عند عرض مشهد لسقوط الجدار (يحيى، 2014، صفحة 47).

ونشير ان هذه كانت هذه الطريقة مكلفة مادياً لدور العرض السينمائي, فضلاً من انها تسبب الكثير من التعب والعناء لذلك الشخص الذي يقوم بهمة اصدار المؤثرات الصوتية الحية ومن اوكلت للمؤثرات الصوتية مهام اعمق من مجرد كونها مؤثرات طبيعية او صناعية تصاحب الصورة المعروضة, وصارت من الوسائل التقنية وليست مجرد اصوات خلفية مواكبة للصورة.

راحت المؤثرات تزاخم كلا من الموسيقا والحوار في التعبير المرئي, وصار لزماً على الموسيقا تنسيق اسلوبية المؤثرات بوساطة استمرارية الموسيقا, مع الاخذ بالحسبان ان تلك المؤثرات الخاصة قصيرة وقليل منها لها زمن مطول (ليسا، 1997، صفحة 58).

وهنا لا بد من بيان انه يمكن تطوير المؤثرات الصوتية, بوساطة التداخل مع الموسيقى السينمائية, التي تضيف عمقاً درامياً للمؤثر الصوتي وتضيف عليه صفة الاستمرارية متخطية مضمون المؤثر الصوتي الحقيقي, فضلاً عن اداء المؤثرات الصوتية دواءً مرموق في بنية الفيلم, بوساطة التأكيد على سماع اصوات بعض الظواهر التي يراد تركيز الانتباه إليها مركزاً على مؤثراتها الصوتية فقط دون اظهار الصورة السينمائية. ويبرز دور المؤثر الصوتي في التعبير عن الاجواء دون استعمال صورة, او الحاجة الى عرضها لتضيف على المشهد التصور المكاني للحدث, فهي تتغير وفق المكان والمضمون, كأصوات المخمورين في مقهى يمر امامه جنود متجهين الى جبهة القتال, أو صوت الساعة عندما يعلو ليعبر عن الترقب وفقدان الصبر, وكأن نشاهد اجهزة الهاتف المعطلة بسبب اضراب الموظفين, بينما نسمع رنين الهاتف يعلو من هذه الاجهزة ويتمازج مع هدير الموظفين المضربين, ليعبر عن الضرورة الملحة في حل الخلاف عن اسباب الاضراب, والتباحث فيه وفي طلبات المضربين (ليسا، 1997، صفحة 59).

ومن ابرز دوار المؤثرات الصوتية في بنية الفيلم السينمائي المعاصر, تكون كالاتي:

- 1- خلق الجو العام للإحساس بالواقع, بوساطة الاصوات التي تحيط بمكان الحدث في اللقطات العامة للشوارع تصاحب الصورة اصوات السيارات ممزوجة بأصوات حركة الحياة في المدينة والمنبهات اضافة للضجيج العام.
- 2- تثير المؤثرات الصوتية الرعب والخوف والترقب, خاصة عند استعمالها بشكل غير متزامن ليضرب على نغمة القلق(صوت صرير الباب في غرفة مظلمة) يكون مخيفاً اكثر من مجرد صورة شخص يتسلل منها.
- 3- توظف المؤثرات الصوتية على الاستدلال على الزمان والمكان, فمثلاً بوساطة صوت الصراخ او نعيق اليوم ندرك ان الوقت ليلاً, ومن صوت عجلات القطار وقوتها ندرك مدى قرب المكان او بعده عن محطة القطار.
- 4- تساهم المؤثرات الصوتية على توسيع الاطار الفيلمي, وذلك بوساطة استعمال اصوات لا وجود لها لعناصرها داخل اطار الشاشة, وهذا ما يجعل من الاطار الفيلمي, مفتوحاً على كل الجهات (البيضاني، , 2015، الصفحات 68, 69).

المؤثرات التي اسفر عنها الإطار النظري.

تبعاً لما تقدم في الإطار النظري, تم تحديد جملة من المؤثرات, وهي كالاتي:

- 1- الموسيقى السينمائية بعد ظهور الافلام الناطقة, فناً متفاعلاً انبثق عنها خاصية التصور, ودخلت الموسيقى في صلب احداث الفيلم, وأحياناً تسير مع نغمته العامة,

وكان لزاماً على الموسيقا أن تتخذ لها دوراً جديداً في السينما, وتدخل في معادلة جديدة مع الحدث.

2- تكتب الموسيقا السينمائية بأقسامها الاساسية والثانوية, بجمل قصيرة, وتكون اقل ارتباطاً بقواعد التأليف لقصرها وعدم اتصافها بالاستمرارية, ودورها التأثير مع العناصر الاخرى.

3- تعد عملية التأليف الموسيقي لما بعد الانتهاء من تصوير الفيلم, هي الطريقة المثلى لجعل

الموسيقا السينمائية منسجمة مع المشاهد, وحتى يتعمق المؤلف الموسيقي في مجريات القصة ويعيش احداثها ويصل الى مفاتيح تبين الكيفية التي ينبغي ان تكون عليها.

4- تسهم المؤثرات الصوتية في تعميق الجو العام والإحساس بالواقع من خلال الاصوات التي تحيط بمكان الحدث وتعمل بوصفها اداة فعالة في ربط صورة غير مترابطة ودفع الحركة

الى امام وتوجيه مشاعر المتفرج واهتمامه للحظة او حدث معين.

5- دور الموسيقا والمؤثرات الصوتية يكمن في القدرة على خلق جو اكثر اقناعاً بالزمان والمكان, والعمل على ابراز الدقائق السيكلوجية, وتزويد الصورة بخلفية حيادية وخلق احساس بالتواصل بين المتلقي والاحداث, وتدعيم البناء الدرامي للمشهد وتوجيهه بالحس الختامي للأحداث الدرامية للفيلم السينمائي.

الفصل الثالث/ اجراءات البحث.

1- مجتمع البحث.

يتكون مجتمع البحث من ثمانية عشر فيلماً سينمائياً تم اخراجها من قبل مخرجين عراقيين, وعرضها في مهرجان جامعة بابل السينمائي الدولي الخامس, للمدة من 18-2018/3/30م.

2- عينة البحث.

تم اختيار فيلمين (DNA والجدار) كعينة البحث, بناءً على المسوغات الآتية:

أ- كانت اكثر تحشيداً بالموسيقا والمؤثرات الصوتية داخل الفيلم, لضرورات العمل السينمائي.

ب- افلام تنطبق عليها المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري اكثر من غيرها.

ت- شكلت الموسيقا والمؤثرات الصوتية مرتكزاً اساسياً في تجسيد احداث القصة السينمائية, وواقع الصورة الزمانية والمكانية.

3- ادوات البحث.

أ- اعتمد الباحث على المشاهدة العينية لعروض الافلام, بوصفها اداة البحث المعتمدة في اختيار عينة البحث, وتحليلها ضمن منهج وصفي تحليلي.
ب – الاقراص الليزرية للأفلام (مجتمع وعينة البحث).

4- منهج البحث.

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي, في تحليل عينة البحث, ورصد متطلبات البحث

الاجرائية, بغية تحقيق الهدف, في تحليل الموسيقى والمؤثرات الصوتية في الافلام المعروضة

ليصل الباحث الى النتائج التي تتوافق مع اهداف البحث.

تحليل الموسيقى والمؤثرات الصوتية للأفلام (عينة البحث).

البطاقة الفنية التعريفية	
العينة	الأولى
الفيلم	DNA
الاخراج	وثاب الصكر
مدة عرض الفيلم	15:30 دقيقة
الموسيقا والمؤثرات الصوتية	عارف فؤاد, علي الخفاف

قصة الفيلم.

فيلم اجتماعي يتناول حياة الموطن (سلام) الذي قرر ان يعمل دفناً في المقبرة لبيقي قريباً من طفليه وزوجته الذين استشهدوا في تفجير الكرامة, وسبب له ذلك المأ نفسياً كبيراً في حياته, حيث بنى منزلاً يضم قبورهم ويعيش مع الذكريات التي لا تفارقه, كلما نظر الى قبر احدهم يتذكر المواقف التي حصلت معه.

تجري احداث الفيلم في الليل لدلالة على ظلمة الحياة, إلا في مشهد النهاية إذ يكون في الصباح لتعبير عن الخروج من الازمة النفسية التي كان يعيشها بطل الفيلم.

اولاً: موسيقا التتر.

تبدأ موسيقا التتر بمزج مؤثرات صوتية مع الموسيقى والحصول على رنين صوتي مختلف, ووجود تباين في استخدام المساحة الصوتية للآلات ما بين الطبقة الحادة والغليظة, مصاحبة لصور ضوء الشموع وصورة دوران العجلة حيث تنخفض الموسيقى تدريجياً مع ابطاء

دوران عجلة الدراجة الهوائية وتوقفهما معاً.

ثانياً: موسيقا المشاهد الدرامية.

مشهد انتظار الموتى, إذ يدور حواراً بين سلام وزميله الدفان الآخر يصاحبه صوت حسيب النار, خلفية مؤثر نباح الكلاب البعيدة, واصوات الحشرات, دورها يوحي بأن الزمان ليلاً, يتذكر سلام اولاده مؤثر ضحكات الطفل وصورة دوران عجلة الدراجة الهوائية, مشهد ذهاب سلام لعدم وجود عمل يضافه وصول شهيد للتغسيل, يدخل سلام لمكان التغسيل المجاور

يتكرر نفس المؤثر ضحكات الطفل وصورة دوران عجلة الدراجة الهوائية. في مشهد صب بطل الفيلم الماء على رأسه, دخول صوت من خارج الكادر بالأهازيج

الشعبية الخاصة برثاء الشهداء, وهنا يكون دورها كوسيلة سردية ثانوية لاطلاعنا على افكار المجتمع في حالة الشهادة وتمجيد الشهداء بالأهازيج الشعبية.

النواح من جهة ومصاحبة سير القصة من جهة أخرى, والصوت من خارج الكادر قام بالربط بين مشهد استحمام سلام وتغسيل الشهيد بالانتقال المتتابع, له مما يبرره, دوره كدلالة تعبيرية بأنه هو أيضاً ميتاً ولكن من الداخل.

دوران (وعاء الماء) في الحوض التي تصاحبها الاهزوجة, وارتداؤه الملابس البيضاء, لتوصيل فكرته المرتبطة بحالته النفسية, موسيقا حزينة يصاحبها مؤثر دقات قلب عند تواجد سلام في بيته وقيامه بحفر اسمه المرحوم سلام على الحجر, يتكرر نفس المؤثر ضحكات الطفل وصورة دوران عجلة الدراجة الهوائية.

مشهد خيال ظل لامرأة تحمل طفلاً قادمة لبيت سلام تصاحبها اصوات طرق ادوات الحفر, والثيمة نفسها الموسيقا الحزينة, ونباح الكلاب البعيدة واصوات حشرات الليل.

في مشهد دخول خيال ظل لزوجة سلام للبيت ثيمة موسيقية جديدة بعزف منفرد لآلة البيانو تعبر عن الفرح باستخدام الاربيجات والنغمات المتقطعة, ثم موسيقا شديدة الحزن واستعمال الغناء بالآهات في مشهد استعراض اسماء اطفاله الشهداء المحفورة على القبور.

اصوات من خارج عالم الفيلم صوت طفل (بابه, بايسكل) وصوت طفلة (ملابس, مدرسة) وصراخ طفل, في مشهد صباح يوم جديد تستمر الثيمة الموسيقية الحزينة مع الغناء بالآهات, يوقفها مؤثر طبيعي لصوت جرس الدراجة الهوائية, ممزوجاً بموسيقا بيانو منفرد يعبر عن السرور برؤية الاطفال مبتسمين يلعبون على دراجاتهم, ثم منطلقين نحو الافق البعيد بتناسق بين الموسيقا والصورة, ادى دوراً في تدعيم البناء الدرامي للمشهد وتوجيهه بالحس الختامي.

ثالثاً: المؤثرات الصوتية.

اعتمد الفيلم على مؤثر الاصوات الخارجية كضحكات الاطفال, صوت جرس الدراجة الهوائية, الآهات ومؤثرات صوتية من داخل العالم الفيلمي كأصوات حشرات الليل ونقيق الضفادع, وصوت نباح الكلاب, دورها دلالة على ان الزمان ليلاً والمكان في بيئة ريفية.

رابعاً: دور الموسيقى والمؤثرات الصوتية في بنية الفيلم.

استعمل مؤثر صوت ضحكات الاطفال, صوت جرس الدراجة الهوائية, مؤثر صوت

دوران عجلة الدراجة الهوائية, بمصاحبة الموسيقى نفسها التي اصبحت (لايت موتيف) ساعد

المتلقي في ربط الاحداث بشخصية الاطفال الغائبين, وهو لحن يتكرر, فسماع المتلقي لهذه الثيمة يستطيع ان يميز بوساطتها الشخصية على الشاشة.

تم الوصول الى الحالة الشعورية الخاصة لإحساس البطل سلام, وربطها بالزمن الماضي وهذ اللحن الدال ادى الربط بين موضوع الفيلم بوساطة المشاهد والمؤثرات الصوتية المعبرة عنها, ملائمة جداً وأدت دوراً في نجاح الفيلم.

وجود الازوجة الشعبية الخاصة بالشهداء, وهي لا تتناسب مشهد من يدخل ليستحم بل

تتأقظه بشدة, حتى يشعر المتلقي بمدى الصراع النفسي والاغتراب الروحي الذي يشعر به البطل, وتمكنت آلة البيانو المنفردة بما لديها من تلوين نغمي ومدى صوتي واسع, على تجسيد وتعميق درجات الاسى النفسي والالم الداخلي, وإضافة دوراً جمالياً لموسيقا الفيلم.

استعمال الغناء بالآهات بصوت يشبه الغناء الأوبرالي, كان له دور تعبيرى كبير ساعد في تأثير وتعميق الصورة الحائرة والتائه لبطل الفيلم.

البطاقة الفنية التعريفية	
العينة	الثانية
الفيلم	الجدار
الاخراج	علي هاشم
مدة عرض الفيلم	6 دقائق
الموسيقا والمؤثرات الصوتية	سيمون ولكنسون

قصة الفيلم.

الفيلم اجتماعي من نوع (Animation) قصة بسيطة وغير معقدة، تبرزها عناصر التشويق من خلال الصورة بالإضافة الى دور الموسيقى والمؤثرات الصوتية التي تبرز عنصر الاثارة اثناء توالي الاحداث، يتناول الفيلم قضية الوفاء والدفاع عن الطبيعة.

رجل مقعد يعيش بهدوء مع حفيدته، في منزل ريفي قرب بحيرة تحيط بها مختلف انواع

الاشجار، تحلق فوقها بحرية طيور النوارس، التي تعودت على ان يطعمهم هو وحفيدته بأيديهم، الى ان يأتي من يخترق هذا الجو في محاولة لبناء جدار حول البحيرة وحجبها عن الرجل، ومنعه من الاقتراب منها، إلا انه لم يستطع الدفاع عنها لعجزه، لكن تعاون اعداد كثيرة من النوارس، قام بهدم الجدار، وفاءً لذلك الرجل، واعادة الهدوء للمكان.

أولاً: موسيقا التتر.

تبدأ بعزف آلة البيانو، إذ تؤدي اللحن الاساس دون مصاحبة، وتنتقل بين مختلف النغمات بثيمة لحنية جميلة معبرة عن الجو العام للفيلم، ويتكرر هذا اللحن بمصاحبة اودون مصاحبة في مشاهد الفيلم السينمائية.

ثانياً: موسيقا المشاهد الدرامية.

يبدأ الفيلم بثيمة من موسيقا التتر، وهي الثيمة الرئيسة للبيانو والتي تتكرر مع مؤثر صوت زقزقة العصافير وتغريد البلابل، ومختلف اصوات الطيور الاخرى ثم ينخفض موسيقا البيانو تدريجياً مستمراً في الخلفية، ليبرز مؤثر اصوات مختلف الطيور مصاحبة لصور الحياة في المكان، ثم تتوقف الموسيقا والمؤثرات الصوتية. في مشهد دخول الشاحنات وعلو هديرها المتصاعد، واصوات منبهاتها العالية اثناء نقل قوالب الجدار، ويعلوا مؤثر صوت الرافعات في مشهد حمل قوالب الجدار، مصاحباً لمؤثر صوت اصطدام هذه القوالب عند رصها، دورها دلالة على الحدث الذي يقومون به.

في مشهد الهجوم طيور النورس على الجدار، يعلو صوت موسيقا البيانو بنغمات حماسية متصاعدة مع مؤثر اصوات النوارس فقط، للدلالة على الغضب، وبعد ان يتم هدم الجدار بتعاون الطيور ومغادرة الشاحنات، تستأنف الموسيقا بلحن مختلف للبيانو متناسقاً مع المؤثرات الصوتية لصوت طيور النوارس وهي تحلق عالياً لعبور عن المساعدة التي يشعر بها من في المكان، تشعر المتلقي بأنها نهاية الفيلم وعودة الهدوء الى المكان بعد زوال خطر بناء الجدار.

ثالثاً: المؤثرات الصوتية.

شغلت المؤثرات الصوتية مساحة واسعة من الفيلم وهي نابعة من داخل عالم الفيلم, إذ استخدم المؤلف المؤثرات الصوتية لزقزقة مختلف أنواع الطيور, والاكثر استعمالاً كان مؤثر صوت طيور النوارس, بالإضافة الى مؤثر صوت هدير الشاحنات المحملة بقوالب الجدار الاسمنتي, ومؤثر اصوات منبه الشاحنات, وهذه المؤثرات الصوتية ساهمت في بناء ايقاع المشهد, والانتقال بين المشاهد بسلاسة, وشكلت خلفية واقعية للأحداث.

رابعاً: دور الموسيقى والمؤثرات الصوتية في بنية الفيلم.

كان التنسيق بين الموسيقى والمؤثرات الصوتية كبيراً جداً, ولم تكن هناك حاجة لوجود

حوار, فقد كان دور البيانو مؤثراً ومعبراً عن حالة الترقب, عما هو قادم من احداث, وساهمت

المؤثرات الصوتية بشكل اكثر فاعلية في الصياغة المكانية بواقعية كبيرة. شملت المؤثرات الصوتية كل العناصر التي ظهرت في المكان, وادت الى تقوية مضمون الصورة, وتشبعها بالإحساس, وشد مشاعر المشاهد بشكل يجعله كأنه داخل مكان الحدث.

الفصل الرابع/ نتائج البحث.

1- نتائج البحث ومناقشتها.

بناءً على ما جاء من تحليل عينة البحث, تم التوصل الى النتائج الآتية:

1- استعمال الموسيقى بغية خلق جو درامي مغاير للمشهد المعروف, لاسيما في مشهد الاستحمام في فيلم DNA, وكأنها تمضي ضد الجو الظاهري للمشهد, وخلقت اثراً فعالاً معبراً عن الشعور بالاغتراب النفسي.

2- ساهمت الموسيقى والمؤثرات الصوتية في إبراز جو العمل الجمالي والدرامي, ودورها كان

ناجحاً بقدر اكثر مما تكون مسموعة لا مستمعة اليها, إذ ادت الموسيقى والمؤثرات الصوتية دور البطولة, ولم نشعر بحاجة الى الحوار كما في فيلم الجدار, الخالي من الحوار تماماً.

3- دور المؤثرات الصوتية حدد الزمان والمكان, إذ يعد فصل الشتاء زمناً, يستعمل في الدراما

لخلق اجواء نفسية تخدم الحدث الدرامي, (فيلم DNA), ومؤثر صوت حسييس النار ونقيق الضفادع ونباح الطلاب, تدل على الاحداث الجارية ليلاً في مكان ريفي,

ومؤثر اصوات النوارس وتغريد البلابل يؤكد ان الزمان نهاراً والمكان (محمية طبيعية), فيلم الجدار.

4- الايحاء بأحداث غير موجودة, كما حدث في عملية الهدم في فيلم الجدار, إذ إن الحرية ليست مطلب الرجل العاجز وطيور النوارس فقط, بل لكل انسان او طائر, إذ عبرت

الموسيقا والمؤثرات الصوتية عنها بدقة كبيرة.

5- قامت الموسيقا والمؤثرات الصوتية بدور خلق الجو النفسي, في مصاحبة المشاهد التي تنثير

الرعب والقلق في حالة ظلم الانسان العاجز في فيلم الجدار.

5- دور الموسيقا والمؤثرات الصوتية مهم في خلق احساس التواصل وتزويد الافلام بخلفية

موسيقية حيادية, ساعد على ملء المشاهد خالية الحوار, وخلق الجو العام للإحساس بالواقع بوساطة الاصوات التي تحيط بمكان الحدث كما في فيلم الجدار وفيلم DNA.

6- استخدام اللحن الدال ساعد المتلقي في ربط احداثا بشخصية معينة, وكان دوره توصيلياً مع

الموضوع الرئيس, وتأثيره الواضح اسهم في عكس المناخ الفيلمي العام, وأدى الوظيفة المطلوبة منه, كما في فيلم DNA.

4- الاستنتاجات.

في ضوء نتائج البحث التي تم التوصل اليها, استنتج الباحث الآتي:

1- لا تستعمل الموسيقا والمؤثرات الصوتية, أداة لسرد ما يحدث على الشاشة, انما دورهما المساهمة في تعميق الإحساس بالمشاهد داخل السياق الدرامي وتوصيلها بسهولة الى المتلقي, بما يتناسب وموضوع الفيلم.

2- الموسيقا السينمائية تكون مفككة ان عزفت منفردة, إلا انها تسهم بربط مشاهد الفيلم وتعمق الواقعية وتؤدي دوراً في البناء الدرامي, لارتباطها بما هو مرئي عند سماعها, لأنها اقل

ارتباطاً بقواعد التأليف الموسيقي ولا تتصف بالاستمرارية.

3- تعبر الموسيقا عن بعض الافكار النفسية, مثل الاغتراب والامل والتشويق والجذب والترقب,

بتناسق مع الصورة السينمائية, وكلما كان المخرج على دراية بعناصر الموسيقا وعلم الآلات يتمكن من استثمار توظيفها حسب الحدث الدرامي السينمائي المناسب.

4- تأخذ الموسيقى والمؤثرات الصوتية دور البطل في المشهد, او تكون خلفية للصورة فقط او تكون لهما وظيفة تعبيرية لأحاسيس ومشاعر, وقد يؤدي الصمت دوراً أكثر منهما.

3- التوصيات.

في ضوء ما توصل اليه من النتائج والاستنتاجات, يوصي الباحث بالآتي:

1- ان يتم اعتماد الموسيقى والمؤثرات الصوتية كمادة دراسية, في الاقسام السينمائية في كليات الفنون الجميلة.

2- الاهتمام بتأليف الموسيقى الخاصة لكل فيلم, والابتعاد عن عملية الاختيار للنماذج الموسيقية المتكررة والمرتبطة بفيلم سابق, أو انها موسيقا مسموعة ومقترنة بموضوع تعبري خاص.

4- المقترحات.

استكمالاً للفائدة العلمية, يقترح الباحث اجراء الدراسات الآتية:

1- اجراء دراسة مقارنة دور الموسيقى والمؤثرات الصوتية في بنية الافلام مختلفة الاجناس, وبيان كيفية اشتغال الموسيقى والمؤثرات الصوتية في كل منها.

2- اجراء دراسة تتناول الموسيقى والمؤثرات الصوتية واشتغالهما كرمز في الفيلم السينمائي.

المراجع والمصادر.

1. ايهاب صبري. (2107). فن الموسيقى السينمائية (المجلد 1). القاهرة: الهيئة اة للكتاب.
2. جيمس فيرزيبيسكي. (2017م). تاريخ للموسيقا السينمائية (المجلد 1). (يوسف احمد, المترجمون) القاهرة: المركز القومي للترجمة.
3. حكمت البيضاني. (2015). : التوظيف التقني والجمالي للصوت في بناء الصورة الفيلمية (المجلد 1). بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
4. رويال براون. (2010). الموسيقى السينمائية المعاصرة (الإصدار المجلد الثالث، المجلد 1). (مجاهد عبد المنعم مجاهد، المترجمون) لقاهرة: المركز القومي للترجمة.
5. رانيا يحيى. (2014). جماليات موسيقا وافلام يوسف شاهين (المجلد 1). القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة .
6. صوفيا ليسا. (1997). جماليات موسيقا الافلام., (غازي منافخي, المترجمون) دمشق: وزارة الثقافة.

7. عبد القادر التلمساني. (2001). *فنون السينما*. القاهرة: لمشروع القومي للترجمة, المجلس الاعلى للثقافة.
8. عثمان عبد المعطي عثمان. (2009). *عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي*. القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر التوزيع.
9. قيس الزبيدي. (2013). *:في الثقافة السينمائية* , (المجلد 1). القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة.
10. مارتين ماكس. (2010). *الموسيقا والفيلم الصامت* (المجلد 1). (مجاهد عبد المنعم مجاهد، المترجمون) القاهرة: المركز القومي للترجمة.
11. محمد حنانا. (نيسان, 1994). *لموسيقا والسينما. الحياة الموسيقية*، الصفحة 105 .

توظيف البرمجيات التطبيقية في تصميم الملصقات التربوية الوقائية

Employing applied software in the design of preventive educational posters

بهاء علوان عوده الحسنی

Bahaa Alwan Odeh Al-Hasani

alsaed.bahaa@gmail.com

خديجة خليل ابراهيم المحنة

Khadija Khalil Ibrahim ordeal

Kad.bk_fa1@gmail.com

جامعة الكوفة / كلية التربية / قسم التربية الفنية

University of Kufa / College of Education

Department of Art Education

الكلمات المفتاحية : البرمجيات التطبيقية – الملصق – الملصق التربوي الصحي –
التربية الوقائية

ملخص البحث :

يعد الملصق التربوي الوقائي الصحي أداة اتصالية تسهم في توجيه وإرشاد المتلقي الى العادات الصحيحة من وقاية وعلاج في الجانب الصحي من خلال الملصق وما تحمله عناصره التصميمية من إثارة للاهتمام لما تؤديه من تقديم للحقائق والمعلومات وتوضيحها إلى الجمهور المتلقي وتتسم الملصقات الصحية بأسلوب النصح والإرشاد والتوجيه لتحقيق الاتصال والتجاوب ، الذي يتفاعل بمقتضاه المرسل " الجهة الصحية " والمتلقي " المواطن " من خلال الأفكار والطروحات الصحية ذات التوجه التربوي الوقائي للجوانب الصحية العامة التي تهتم صحة المواطن ، وهذا التوجيه والإرشاد يتم إظهاره من خلال الملصق وما يحمله من عناصر وأسس وعلاقات تصميمية تلفت الانتباه الى مضمون فكرة الملصق ، كذلك تدخل

الجوانب التقنية من مثيرات بصرية وعمليات التنظيم الفضائي والإظهارية وكيفية تصميم هذا الملصق بالبرمجيات التطبيقية في تصميم هذا النوع من الملصقات وذلك لشد أنباه المتلقي إلى الملصق ، كما وتدخل الجوانب الاعتبارية كالبيئة والعادات والتقاليد الاجتماعية بوصفها جانباً مهماً في تصميم الملصق ، كونه موجهاً أصلاً إلى شرائح اجتماعية مختلفة للوقاية من جميع الأمراض و الأوبئة . ولتوصيل الحقائق والمعلومات الصحية بجوانبها المختلفة وتحقيق الوعي الصحي ، من هنا جاءت هذه الدراسة للوقوف على واقع تصاميم الملصقات التربوية الوقائية و الإرشادية الصحية ، و إمكانية تطويرها .

وقد تحددت المشكلة وفق التساؤل الذي أثاره الباحث وهو :

((كيف يمكن توظيف البرمجيات التطبيقية في تصميم الملصقات التربوية الوقائية ؟))

وكان هدف البحث هو تعرف توظيف البرمجيات التطبيقية في تصميم الملصقات التربوية الوقائية

وقد تم اعتماد المدة الزمنية من عام 2019 م ولغاية عام 2020 م لدراسة الملصقات ، وقد تضمنت الدراسة أربعة فصول ، تناول الفصل الأول منها مشكلة البحث وأهمية البحث والحاجة اليه وأهدافه وحدوده وتحديد مصطلحاته ، اما الفصل الثاني فقد تضمن ثلاث مباحث :

تناول المبحث الأول (البرمجيات التطبيقية) فقد تناول المواضيع الآتية : البرامج التطبيقية و اهمها برنامج فوتوشوب و برنامج كوريل درو بأحدث الاصدارات .

اما المبحث الثاني (تصميم الملصقات) فقد تناول المواضيع الآتية : مدخل الى نشأة وتطوير الملصق و البيئة و الملصق و الملصق التربوي الصحي و اهدافه و تاريخ الملصق في العراق .

اما الفصل الرابع فقد تضمن أهم النتائج والتي كان ابرزها هي تضمنت الملصقات التربوية الوقائية حالات اجتماعية و تثقيفية و ايضاً اشتملت الملصقات التربوية الوقائية على فكرة استخدام اللون ليضيفي على الملصق واقعية ومحاكاة ، واخيراً الاستنتاجات التي كان ابرزها هو التنوع في التصاميم للملصقات التربوية الوقائية من خلال انتاج اعمال فنية متنوعة

وتلت بعدها التوصيات و المقترحات وانتهى البحث بقائمة المصادر العربية و الاجنبية .

Keywords: application software - poster - health education poster - preventive education .

Research summary :

The health preventive educational poster is a communication tool that contributes to guiding and guiding the recipient to the right habits of prevention and treatment in the health aspect through the poster and the interestingness of its design elements because of the presentation of facts and information and their clarification to the recipient audience. Health posters are characterized by advice, guidance and guidance to achieve Communication and response, according to which the sender "the health authority" and the recipient "the citizen" interact through health ideas and proposals with a preventive educational orientation for public health aspects that concern the health of the citizen. The content of the idea of the poster, as well as the technical aspects of visual stimuli, spatial and display organization processes, and how to design this poster with applied software, are included in the design of this type of poster in order to draw the attention of the recipient to the poster. Legal aspects such as the environment, customs and social traditions are also included as an important aspect in the design of the poster, being Originally directed at different social segments to prevent all diseases and epidemics. In order to communicate health facts and information in its various aspects and to achieve health awareness, this study came to stand on the reality of the designs of educational,

preventive and health advisory posters, and the possibility of developing them .

The problem was identified according to the question raised by the researcher, which is As for the fourth chapter, it included the most important results, the most prominent of which was the preventive educational posters that included social and educational situations. The preventive educational posters also included the idea of using color to give the poster realism and simulation. Various artworks followed by recommendations, proposals, and Arab and foreign sources :-

)) How can application software be employed in designing preventive educational posters ?))

The aim of the research was to identify the employment of application software in the design of preventive educational posters

The time period was approved from 2019 AD until 2020 AD to study the posters. The study included four chapters. The first chapter dealt with the research problem, the importance of the research, the need for it, its objectives, limits, and definitions of its terminology. The second chapter included three topics :

The first topic dealt with (applied software). It dealt with the following topics: Application programs, the most important of which are Photoshop and Corel Draw with the latest versions .

As for the second topic (poster design), it dealt with the following topics: an introduction to the origin and development of the poster, the environment, the poster, the health educational poster, its objectives, and the history of the poster in Iraq .

and then the samples were analyzed and discussed the design professors in the College of Mixed Education, Department of Art Education .

الفصل الأول :

أولاً: مشكلة البحث :

دأب الإنسان منذ تشكل وعيه الأول على ترجمة رؤاه ، نوازه وأفكاره ، إلى لغة لا تخلو من طابع فني ، ذلك أنه لم يكن يملك لغة لفظية بمعناها الواسع المتعارف عليها الآن ، وامتدت هذه النزعة لديه فيما بعد حتى مرحلة تعلمه أو خلقه للغة اللفظية الأولى ، بشكلها الأولي البسيط ، ذلك أنها عجزت عن التعبير عن تطلعاته أعلاه (بيز ألن ، 1997 : ص 8) ، فأتخذ لنفسه من لغة الفن سبيلاً لتحقيق ذلك ، حيث اختصت الدراسة الحالية في هذا البحث على البرمجيات التطبيقية وكيفية الاستفادة منها في تصميم الملصقات التربوية الوقائية حيث تناولت الدراسة أيضاً الملصق التربوي الوقائي لماله من أهمية إرشادية لا تهدف بالدرجة الأولى إلى الربح المادي بل إلى تحقيق تواصل بين المؤسسة الصحية والمواطن لإرشاده وتوجيهه في الجوانب الصحية ، و ينبغي أن يكون هذا المطبوع على إحاطة بكل ما يتعلق بالجوانب التصميمية على أساس علمي ، كما وتدخل المثيرات البصرية وعمليات التنظيم الشكلي كأساسيات في تصميم هذا النوع من الملصقات التي من المفترض أن تلفت انتباه المشاهد إلى التوجيهات والإرشادات الصحية سواء كانت التربوية أو الوقائية ، كذلك تهدف إلى تقديم الحقائق والمعلومات وتوضيحها لتتویر الأذهان بتقبلها لاسيما أنها لمصلحة المجتمع .

ومن خلال الملاحظة قام الباحث بدراسة للملصقات الصادرة من منظمة اليونسكو العالمية منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة لمعرفة

العناوين المرشدة كذلك النظام التصميمي المتبع ، توظيف الإيهام بالبعد الثالث ، وماهي البرمجيات التطبيقية التي صمم هذا الملصق فيها كل هذه الملاحظات أدت إلى تساؤل لدى الباحث على أساس ما يلي :

كيف يمكن توظيف البرمجيات التطبيقية في تصميم الملصقات التربوية الوقائية ؟

ومن هنا يسعى الباحث الى معرفة هل تم توظيف البرمجيات التطبيقية في تصميم الملصقات التربوية الوقائية من خلال بحثه
ثانياً- أهمية البحث والحاجة إليه :

تتجلى أهمية البحث والحاجة إليه في الأمور الآتية:

1. تسليط الضوء على البرمجيات التطبيقية في تصميم الملصقات التربوية الوقائية وتكون قادرة على تنفيذ العمليات الذهنية الصورية و الرمزية التي يبثها الوعي الفني لإنتاج صور تحقق الغرض المطلوب لإصحاب المهن الثقافية و الابداعية و الاكاديمية .
2. الإسهام في تنمية الوعي التقني لتطبيقات برمجية تجمع بين الاتصال السيميائي للتربية الوقائية و نظم تنظيم الوحدات البصرية لتحقيق الجذب المطلوب .
3. إمكانية الإسهام في تطوير الملصقات الإرشادية الصحية من خلال إغناء الجوانب العلمية والتصميمية لدى مصممي هذا النوع من الملصقات .
4. خطورة فايروس كورونا وبيان سرعة الانتشار مما تطلب ملامح الوقاية منه .

ثالثاً- هدف البحث :

يهدف البحث الحالي الى : تعرّف توظيف البرمجيات التطبيقية في تصميم الملصقات التربوية الوقائية .

رابعاً- حدود البحث :

1. الحدود الموضوعية : يتحدد البحث بدراسة توظيف البرمجيات التطبيقية في تصميم الملصقات التربوية الوقائية صحية وخصوصاً (Covid19) واستخدام برامج (photoshop و Corel Draw) انموذجاً .

2. الحدود الزمانية : 2019-2020 م .
3. الحدود المكانية : الملصقات الإرشادية الصحية المنشورة و المطبوعة أثر جائحة كورونا والتي تصدر عن (منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة / باريس – فرنسا) (*1) .

خامسا- تحديد المصطلحات :

أولاً :- البرمجيات التطبيقية (Application Software) :

" هي البرمجيات التي تطوع الحاسوب من اجل تنفيذ وظائف مفيدة عامة مثل معالجة النصوص و الجداول الالكترونية ، قواعد البيانات ، برامج الرسم ، ادوات العرض ، الالعاب ، الوسائط المتعددة ، والرسم الهندسي ، برمجيات المحاسبة والمالية و برمجيات التصميم والتصنيع والتسليية والترفيهية " (سهيل رزاق ، 2003 : ص 8)

ثانياً :- الملصق (Poster) :

عرفته بربارة باير بانه : " وسيلة اتصالية بصرية يتم من خلالها نقل الأفكار والمعلومات بين المرسل والمتلقي وصمم ليفهم من نظرة سريعة ويجمع مؤثرات بصرية مباشرة بواسطة وسائل اتصال مختصرة يتم بمقتضاها جذب انتباه المتلقي وإثارة اهتمامه " . (البرت ستون ، 1973 : ص 54)

وعرفه ضياء العزاوي انه : " إظهار الفكرة والقدرة الإيحاء والتأويل ومدى القدرة على إثارة الاهتمام " (ضياء العزاوي ، 1974 : ص 129)

ثالثاً :- الملصق التربوي الصحي (Helathy Guide Poster) :

" وهو كل شيء يتعلق بالأفكار والخدمات أو المنشآت المعروفة للجمهور والتي لا يعرف عنها حقائق كافية مثل التعليم، إدارة المرور، الداخلية، الشؤون الاجتماعية، القطاع الصحي .. الخ وتتمثل وظيفة الملصق الإرشادي في مد الجمهور بالمعلومات التي تيسر له الحصول على المعلومات والإرشادات لاتخاذ وسائل وتدابير احترازية من الزلازل، الحرائق، الأوبئة

(*1) منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة. وتتمثل رسالتها في إرساء السلام من خلال التعاون الدولي في مجال التربية والعلوم والثقافة. إذ تساهم برامج اليونسكو في تحقيق أهداف التنمية المستدامة المحددة في خطة التنمية المستدامة لعام 2030، التي اعتمدها الجمعية العامة للأمم المتحدة في عام 2015

والامراض، عمليات المحافظة على البيئة " (العبدولي ، 1993 : ص 107)

رابعاً :- التربية الوقائية

" هي استخدام التربية بمفهومها الشامل الموسع بغرض تكوين معارف وقناعات و اتجاهات وسلوك يؤدي الى حماية الفرد جسمياً وعقلياً و نفسياً وكذلك حماية المجتمع " (مطاوع ، 1995 : ص 74)

الفصل الثاني

المبحث الأول

البرمجيات التطبيقية

البرمجيات (Software): تحتاج معدات الحاسوب الى برامج لتشغيلها ، والبرامج (Programs) عبارة عن مجموعة من التعليمات المتسلسلة التي تخير الحاسوب ماذا يفعل.

اما البرمجيات (Software) فهي عبارة عن مصطلح عام يطلق على أي برنامج منفرد او مجموعة من البرامج والبيانات والمعلومات المخزنة ، وبمقارنة البرمجيات مع المعدات التي تتكون من مواد فيزيائية كالمعدن والبلاستيك فان البرمجيات تبني من المعرفة والتخطيط والفحص ويسمى الشخص الذي يضع البرنامج بالمبرمج (Programmer) ويستخدم المبرمجون معرفتهم بكيفية عمل الحاسوب من أجل وضع مجموعة من التعليمات التي تنجز وظائف مفيدة، وتدخل هذه التعليمات الى الحاسوب ويتم فحصها وتعديلها مراراً حتى تعطي النتائج الصحيحة المطلوبة (الزعبي ، وآخرون ، 2007 : ص 47)

وهناك نوعان من البرمجيات:-

1 - برمجيات تشغيلية (Operatig System)

2 - البرمجيات التطبيقية (Applica Software)

ومن أمثلة النوع الأول لغات البرمجة والمترجمات ونظم التشغيل مثل (دوس Dos ، Linux ، Windows وغيرها).

وظائف برمجيات النظم هي: (الزعبي ، وآخرون ، 2007 : ص 49)

- 1- استنهاض (تشغيل) الحاسوب والاستعداد للعمل.
- 2- يمثل واجهة ريط مع المستخدم تمكنه من تشغيل البرمجيات الأخرى.
- 3- إدارة المصادر والمهام مثل إدارة الذاكرة الرئيسية ووحدات الإدخال والإخراج ووحدة المعالجة المركزية وإدارة وحدات التخزين الثانوية.
- 4 - إدارة الملفات وتنظيمها ونسخها ونقلها.

وظائف البرمجيات التطبيقية:

تتناول البرامج التالية (برمجيات معالجة النصوص ، الجداول الالكترونية، قواعد البيانات ، برمجيات العرض والتقديم، برمجيات تعدد الوسائط ، برمجيات المحاسبة والمالية، برمجيات الرسم والتصميم والتصنيع والبرمجيات التعليمية والترفيهية والألعاب) .

والبرمجيات تتمتع بالكثير من القدرات الإبداعية والفنية والجمالية بالإضافة الى المؤثرات الصوتية والحركية. وهذه القدرات لها دور كبير في تطوير برمجيات الرسم والتصميم والرسم بالحاسوب هو فن تكوين الصور والرسومات. (الزعبي ، وآخرون ، 2007 : ص 50)

أنواع الرسم والتصميم :

هناك ثلاثة طرق أساسية لتوليد وإنتاج الرسوم والتصاميم والصور والاشكال بواسطة الحاسوب وهي

1 - فن الملصقات (Clip Art)

2 - الرسم والتصميم باليد

3 - المخططات والرسوم البيانية

أولاً:- فن الملصقات (Clip Art) : تحتوي مخازن المنتجات الفنية مجلدات مليئة برسوم من الحياة اليومية لشتى ميادين الحياة، ويمتلك الفنانون والمصممون مجموعات كبيرة من هذه الرسوم كما وتأتي هذه الرسوم الجاهزة كملحق مع برامج الرسم والتصميم. او مجموعة من الأقراص المضغوطة واسطوانات (CD) . وبالإمكان عرضها على الشاشة والعمل

على تفكيكها وتجميعها وبالإمكان قصها أو تعديلها وتحريرها وإعادة صياغتها ضمن رؤية فنية .

ثانيا: الرسم والتصميم باليد :

وهنا يستطيع المستخدمون برمجيات الرسم والتصميم من الفنانين و المصممين برسم وتصميم اعمالهم شخصا بدون الاستعانة بالرسوم الجاهزة ومنها :

أ- برمجيات الرسم (Paint Programs)

ويستخدمها الخطاطون والرسامون والمصممون لعمل لوحات فنية ابداعية رفيعة المستوى يمتزج فيها الحس الإنساني المرهق مع قدرات وإمكانيات برامج الكمبيوتر كرافك. وهنا يتم الرسم مباشرة باستخدام اليد البشرية مع الاستعانة ببعض الأجهزة الملحقة بالحاسب مثل لوحة المفاتيح أو الماوس أو لوحة الرسومات،

ب- برمجيات التصميم بمساعدة الحاسوب (Aided Design (computer

ويستخدمها المهندسون والمعماريون لتصاميمهم المعمارية الهندسية وذلك لغرض زيادة الإنتاجية لديهم وتوفير الوقت والجهد.

ثالثا: المخططات والرسوم البيانية (Charts)

وتعتبر من أكثر الاستعمالات شيوعا للرسم على الحاسبات وهي تمثيل بصري للبيانات الرقمية على شكل مخططات أو رسوم بيانية

ومن خلال ما ذكر سابقا يمكن تلخيص انواع برامج الرسم والتصميم بما يلي:
- (الزعبي ، وآخرون ، 2007 : ص 52)

1 - برمجيات الرسم

2 - الرسم بالملصقات

3- برامج التصميم

4 - برامج الرسوم البيانية

- 5 - برامج معالجة الصور
 - 6 - برامج الإخراج الفديوي
 - 7- برامج تحريك الرسوم
- أما الأجهزة المستخدمة لإدخال وإخراج الرسوم فهي :- (بياوي ، 2008 : ص 4-6)

- 1- بطاقات العرض الرسومي (Graphic Cards)
- 2- شاشات عرض الرسوم (دقة العرض، حجم الشاشة، دقة نقاط الرسم)
- 3 - وحدات ادخال الرسوم والصور مثل (القلم الضوئي ، لوحة الرسم ، جهاز الماسح ضوئي الكاميرا الرقمية)
- 4- وحدات إخراج الرسوم والصور الملونة مثل (الطابعات الحبرية والليزرية، الراسم البياني) 5- وحدات تخزين الرسوم والصور (CD) او (DVD)
- 6- الكاميرا الرقمية ومزاياها .

ومما ذكر اعلاه نجد أن برامج الكمبيوتر (Software) تعتمد على اساليب البرمجة الشيئية او التشكيلية و الصورية (object Oriented) و الأسلوب الذي يعتمد الصورة كوحدة رئيسية تقوم عليها كتابة برامج الكمبيوتر .

وهكذا بدأت محاولات عديدة لمحاكاة عملية الرؤية في الانسان باستخدام الكمبيوتر من حيث :

1- الكتاب الصورة (Image Acquisition)

في معظم نظم الرؤية بالكمبيوتر باستخدام كاميرا او ماسح ضوئي تقوم بترجمة الصورة الى اشارات كهربائية ثم تتدرج هذه الإشارات الى اعداد ثنائية يستطيع الكمبيوتر التعامل معها كما يستم خزنها في الذاكرة حتى يتم معالجتها . (Binary Numbers) .

2- معالجة الصورة (Image processing)

والمعالجة هي تحسين الصورة (ImageEnhancement) ورفع جودتها وتبدأ معالجتها بحرد تخزينها على شكل بيانات ثنائية (Binary Data) في ذاكرة الحاسوب .

3- تحليل الصورة (Image Analyses) ! وهي عملية تحديد وتعريف الأشياء في الصورة باستخدام نظم الذكاء الصناعي وتبدأ هذه

أ- تحديد بعض النطاقات (Regions)

ب- الحدود الخارجية (Boundar) او الجوانب (Edges)

ت- تحديد أسطح التداخل (Interface) بين أي سطحين مختلفين أو بين شكل و الخلفية، كذلك الخط الفاصل بين اي جسم و ظله (Shadow) وحدود الظل نفسه .

ث- فهم الصورة (Image understanding)

عن طريق البحث (search) ومضاهاة الأشكال (Pattern Matching) بالتحليل والمقارنة والمطابقة والتي تتم باستخدام برمجيات خاصة يستطيع الكمبيوتر التعرف على الاجسام

يستطيع الكمبيوتر التعرف على الأجسام داخل الصورة وفهم مايرى (الخلف ، 1997 : ص 24)

البرامج التطبيقية المتضمنة في حدود البحث:

اولا: برنامج فوتوشوب (Photo Shop)

تقوم برمجيات الرسم والتصميم بالكمبيوتر بإنشاء نوعين أساسيين من الصور :-

١- الصور النقطية (Raster Image)

2- الصور المتجهة (Vector Image)

ومعرفة الفرق بين هذين النوعين من الصور عند العمل مع برنامج الفوتوشوب يساعد على فهم كيفية قيام فوتوشوب بتعريف وتأويل الصور. فالصور المتجهة كتلك المنشأة في برنامج (CorelDrow) مثلا تتألف من مجموعات من الخطوط والمنحنيات التي يتم تحديدها بطريقة الرياضية

وتعرف بالمتجهات ، وهنا الشكل الذي تم انتشاره في هذا البرنامج على سبيل المثال يمكن تحريكه وتحجيمه او تدويره باعتباره عنصرا مستقلا. أما الصورة النقطية كتلك المنشأة في برنامج الفوتوشوب فهي تتألف من شبكة او صفوف من مربعات (Pixel) والصورة تتألف من مجموعة من البكسلات مما يؤدي الى إنشاء مظهر الشكل ، ومن اجل تحرير الصورة النقطية فإننا في الواقع نقوم بتحرير مجموعة من البكسلات التي يتألف منها الشكل، وكل بكسل يمكن تلوينه بشكل مستقل مما يوفر إمكانية التدرج المستمر والناعم بين القيم اللونية عبر الصورة .(اسيمان ، 2002 :ص 47)

ويمكن تلخيص ما يوفره برنامج (Photo shop) للمصممين والفنانين الرقميين في مجال تقنيات الصورة بما يلي :- (العربي ، 2009 : ص 254)

- 1- تحسين الألوان والتباين الدرجات اللونية وتصحيح أخطاء التعريض الضوئي.
- 2- إصلاح الصورة الأصلية والذاتية والقديمة التي تعاني من مشاكل التمزق والتكسر للحواف او الخدوش و إزالة العناصر غير المرغوب فيها.
- 3- اعادة بناء وتنظيم وترتيب الصورة الشخصية.
- 4- بناء مجموعة خلفيات رقمية جديدة.
- 5- إنشاء المجموعات المتداخلة من عناصر الصورة والاشكال والخطوط وغيرها.
- 6- إضافة مؤثرات الظل والبروز و غيرها من مؤثرات الفلاتر على المناطق المحددة لإنشاء تأثيرات خاصة.
- 7- إنشاء مسارات مستقيمة ومنحنية وملنها داخليا وخارجيا مع تحرير تلك المسارات، و إنشاء صور ثنائية وثلاثية ورباعية اللون.
- 8- تبادل استخدام الملفات بين البرامج المختلفة بإنشاء مواقع الكترونية خاصة بالنشر على شبكة الانترنت.
- 9- توفير أدوات التحديد والقص والتدوير والتكبير والتصغير والتلوين واستبدال الألوان.

ولابد من ذكر أن لكل صورة خصائص تحدد من خلال حجم الملف ودرجة الوضوح وإبع الصورة وهذه الخصائص يمكن استعراضها من خلال الأمر (Image size) (الخلف ، 1997 : ص 82-86)

أن أدوات الرسم والتعبئة في برنامج أدوبي فوتوشوب يتيح للرسمامين والمصممين إمكانية إنشاء الأعمال الفنية وترميمها وإصلاحها . وإمكانية التحكم بقيم الضوء والظل. مع ما يوفره من تنوع في أدوات الرسم وقيم الألوان وتدرجاتها. ولابد لنا من فهم العلاقة ما بين أدوات الرسم ولوح خياراتها وشكل وحجم فرشاة الرسم. وتقصد بأدوات الرسم (فرشاة الرسم البخاخة (Air Brush) ، أداة الخط ، القلم ، الختم) وتدخل في بعض الأحيان ضمن هذا التصنيف أدوات وعاء الألوان ، القطارة، الممحاة وأدوات التدرج اللوني وضمن خيارات حجم الفرشاة نستطيع التحكم بحجم الفرشاة. (الخلف ، 1997 : ص 29)

ويمكن حذف أو الرجوع عن رسم خطوط غير مناسبة من خلال أمر التراجع (Undo). كما يمكن استخدام الممحاة لإزالة عدة خطوط، كما يمكن التحكم بسمك الخط (Line width) من خلا كتابة قيم رقمية محدودة. كما يوجد لوح خاص بأسم لوح حامل الألوان يحتوي على (١٢٢) مربعاً لونياً. (الخلف ، 1997 : ص 143)

كما يوفر أدوبي فوتوشوب مجموعة كبيرة من الفلاتر لها امكانية تحويل الصورة العادية الى

عمل فني رقمي غير عادي، اذ بالامكان اختيار انواع الفلاتر تحقق تأثيرات تشبه تأثيرات الأدوات التقليدية مثل (الألوان المائية، الباستيل، تخطيطات قلم الرصاص، الألوان الزيتية) وإمكانيات أخرى متمثلة بالإبراز والتقدم للأمام و التمويه بمشهد ضبابي. كما يمكن تطبيق مفعول الفلاتر على مناطق محددة من الصورة لإنشاء تأثيرات فنية خاصة. (العربي ، 2009 : ص 250)

وتتميز قائمة فلتر (Filter) بإمكانية مشاهدة تأثير الفلتر على العمل المطلوب قبل تنفيذه من خلال خاصية (Preview)

ومن هذه الفلاتر على سبيل المثال:

Artistic -1

Distort	-2
Blur	-3
Noise	-4
Pixelate	-5
Reder	-6
Sharpen	-7
Sketch	-8
Stylize	-9
Texture	-10
Video	-11

وكل من هذه الفلاتر تخفي معها فلاتر أخرى (الخلف ، 1997 : ص 69-77)

كما تلعب الطبقات دور كبير في انتاج العمل المطلوب اذ أن لوح الطبقات يوفر إمكانية التحكم بالطبقات وإنشاء طبقات جديدة واعادة ترتيب الطبقات وحذف ودمج الطبقات وتطبيق التأثيرات عليها التي تدعى (Modes) كما بالامكان تحديد وانتقاء الطبقة وتحريرها والتي تسمى بالطبقة النشطة الفعالة (Active Layer) كما أن هناك شريط التظليل المنزلق (Opacity) في لوح الطبقات للتحكم بينية شفافية الصورة ما بين (صفر - ١٠٠٪) وبالإمكان إضافة التدرج اللون الى الطبقة. والعمل على الطبقات يساعد على تحجيم وتدوير العناصر وحذفها والإضافة إليها (التمان ريك ، 1998 : ص 129-133)

ثانيا: برنامج كوريل درو: (CorelDraw)

هو أحد برامج الرسم والتصميم ، يعتمد الخط المنحني الذي يعتبر مفتاح أي عمل فني في برنامج (CorelDraw)، كذلك المربع والمستطيل والأشكال الدائرية والبيضاوية الناقصة ما هي الا خطوط منحنية بهيئات مختلفة، بما فيها الحروف النصية والخطوط المستقيمة.

. كما يستطيع تعبئة المساحات الداخلية للكائن سواء كان يمتلك حدود خارجية أو لا يمتلك. وهذا يعتمد على المسارات المنشأة في هذا البرنامج تحتوي على مكونين هما:

- 1 - القطع (Segment)
- 2 - العقد (Nodes)

اما مصطلح المسار (Path) نعني به الطريق من نقطة بداية الى نقطة نهاية، ويكون للكائنات البسيطة ذات المسار المغلق مثل المربع والقطوع الناقصة مسار واحد منفرد. وإذا قمنا بدمج عدة كائنات في واحد ، فإن الكائن الناتج سوف يمتلك عدة مسارات جزئية (Subpaths). **القطعة: (Segmet)**

هي جزء منفرد من مسار من الممكن أن تكون القطعة اما خط او منحنى، ففي المستطيل مثلا يشكل كل ضلع من أضلاعه قطعة واحدة منفردة في حيز الخط المربع باداة (Free hand) يتألف من عدة قطع.

العقدة: (Nodes)

هي نقطة صغيرة تكون اما نقطة البداية او النهاية لقطعة ما. يمتلك المربع أربع عقد اما الدائرة تمتلك اثنتين واحدة فوق الأخرى. وأما الخط الذي نقوم برسمه باليد فيمتلك العديد من العقد.

وهكذا فإن كل كائن نقوم بإنشائه في (CorelDraw) يحتوي على هذه العناصر الرئيسية الثلاثة (المسارات، القطع، العقد). وفي جميع الحالات يقوم البرنامج بالوصول إليها من اجل التحرير واعادة تصميم الشكل. وعندما نستخدم الأدوات الأربعة وهي القطوع الناقصة (Ellipse) والمربعات (Pecrangles) والمضلعات (Polygon) والنصوص (text) فأنا ننشأ كائنات يعالجها البرنامج من خلال الأمر (Convert to curves) وذلك بتجريد تلك الكائنات من أوضاعها الخاصة وتصبح بعد ذلك منحنيات فقط لنصبح أحرار في إضافة ضلع خامس للمربع او تغيير شكل الدائرة وغير ذلك.

وعندما نختار الأمر (Property Bar) من القائمة عن طريق النقر على يمين الماوس فأنا نحصل على شريط للحالة التحرير وإنشاء العقد. وعند اختيار الأداة (Shape) ونحدد كل العقد هنا يتم إنشاء مربع من أربعة خطوط، ومساره مؤلف من خطوط مستقيمة وأما عقدة فهي جميعا تقاطع خطوط وتستطيع من خلال الضغط على مفتاح التحكم (F10 + ctrl) الوصول إلى قائمة (Node rool-up)

وهي قائمة مخصصة لتحرير العقد وتتغير الخيارات بشكل ديناميكي حالما ننتقل من كائن إلى آخر. (التمان ريك ، 1998 : ص 140-142)

" الرسم بأداة بيزيه: (Bezier)

سميت بهذا الاسم نسبة إلى العالم الفرنسي الذي قام باختراعها وهي أداة فريدة من نوعها في رسم الخطوط المنحنية والمستقيمة. والعمل بهذه الأداة يتم من خلال النقر عند نقطة البداية ومن ثم النقر على نقطة أخرى تسمى نقطة النهاية. وتقوم بالسحب مرة واحدة لتشكيل المنحني بين النقطتين السابقتين، وإذا كان لدينا أشكال غير هندسية بشرية أو نباتية أو غير ذلك فأنا نقوم بإنشاء سلسلة من الخطوط المستقيمة بالنقر من نقطة إلى أخرى، ثم تمريرها بعد النقر على أداة (Shape) فالعقد والمسارات هي أشياء قابلة للتحرير والتغيير. (التمان ريك ، 1998 : ص 211)

يمتلك برنامج (Corel Draw) العديد من الأدوات والقوائم التي تلبي حاجة المصممين والفنانين من حيث العمل كتخطيطات وحدود خارجية للكائنات وتلوينها أو المساحات الداخلية ومن خلال قائمة الأدوات القائمة (pen) أو النقر على (F12) تلوينها، وعندما نضيف (out line pen) لكائن برنامج (Corel Draw) فإننا نمسح الكائن تخطيطاً. ويتم التحكم بميزات حجم الخط line وهناك أداة تعبئة مع قائمة حوار خاصة بها وهي قائمة (fill) وهناك التعبئة اللونية والتدرجات اللونية المختارة أو الجاهزة ونماذج ومخططات النقش، وهذه التعبئة اما ان تكون ذات لون واحد أو لونين وكما يلي:

- 1- خطية linear
- 2- قطرية Radial
- 3- مخروطية conical
- 4- المربع Square

, كما يمكن تحديد التعبئة هذه بما يلي :

- 1- تعبئة النقش Pattern fill ٢
- 2- تعبئة الملمس Toxture fill
- 3- تعبئة المزج اللوني Color Blend

4- التعبئة المتدرجة Gradient fill

كما يتيح البرنامج إمكانيات هائلة في جوانب جمع الكائنات (Group) أو فك الكائنات (Ungroup) ومضاعفة العناصر (duplicate) والقطع (trim) و المزج (Blend) .

(العربي ، 2009 : ص283)

المبحث الثاني

تصميم الملصقات

يمثل الملصق أحد الأساليب الإعلانية (لكونه وسيلة مرئية تعبر عن فكرة أو موضوع معين بالصور والرسوم والكلمات فهو وسيلة اتصالية بالجمهور) . (عسقول ، 2003 : ص180)

اما بداية الإعلان فقديمه قد المجتمع البشري فكانت الحركات بالأصوات والإشارة باليد هي الصورة البدائية للإعلان (والتي تطورت عبر مراحل الزمن إلى الرسم والتخطيط على الجدران ثم جاءت مرحلة اللغة التي تطورت بعد ذلك إلى لغة مكتوبة) . (عزام ، 2000 : ص 11) فكانت الرقم الطينية والأختام التي يعود تاريخها إلى ما يقارب 4000 سنة قبل الميلاد عصر السومريين و 3000 سنة قبل الميلاد عصر البابليين والآشوريين ، (والأشكال المحفورة ذات المواضيع المختلفة على هذه الأختام والرقم الطينية تعتبر أقدم أسلوب للطباعة والإعلان في العالم) > (باسم ، و نشوان ، 2004 : ص 20)

كما ان اقدم شريعة على الأرض هي قوانين حمورابي التي سجلها على صخرة وضعها في ساحة بابل لاطلاع الناس عليها . كما ان عيد جز الصوف كان (مناسبة إعلامية لدى البابليين أيضا فان الآشوريين هم أول من ابتدع الألواح المصورة) . (الالباني ، 1989 : ص41) ، والتي كانت توضع في المعابد والقصور والأماكن المقدسة واعتمدت هذه الألواح على المبالغة والفخامة وابرار عناصر القوة .

اما المصريون القدماء فقد بنو الأهرامات الهائلة والهيكل والمعابد الضخمة المنتشرة في ارض مصر وكانت المسلات الشاهقة عبارة وسيلة أعلام ودعاية لهم أو لديانتهم التي يعتقدون، ويعتبر ذلك تعبيراً إعلانياً منهم

إلى جموع الشعب عن عظمة الفرعون وأعلانا منهم عن التطابق بين العناية الإلهية والحكم الدنيوي). (الالباني، 1989، ص: 12)

كذلك فقد كان سوق عكاظ الذي أقامه العرب القدماء في الجزيرة العربية فقد كان مكانا تعلن فيه القبائل العربية عن منتجاتها، وحتى القصائد والأشعار منه حيث كانت تعلق على جدران السوق .

ويعتبر نشر المعلقات السبع على جدران الكعبة وسوق عكاظ وسوق المربد في البصرة مظاهرة إعلامية ومهرجانات أدبية ، (اما في صدر الإسلام فقد عمل القران الكريم أبان الدعوة الإسلامية على اجتذاب العرب حيث كان ابلغ وسيلة صحافية لنشر الدعوة وبث الدعاية) . (عزام ، 2000 : ص 14)

كان الجهل في العصور الوسطى وعدم المعرفة بالقراءة والكتابة سبباً في استخدام النقوش والمناداة والإشارات والرموز كوسائل لإيصال الرسالة الإعلانية. بعد ذلك ظهر الإعلان المكتوب على لفائف من الجلد تعلق على المباني العمومية وكانت تتقل باستمرار من مكان إلى مكان. اما الإعلان الشفهي فقد كان أسلوباً مستخدماً في السوق من قبل البائعين القدامى ومازال الكثير من هؤلاء البائعين الجوالين يستخدمونه في الإعلان عن سلعهم (وهي وسيلة كانت شائعة في أسواق بغداد القديمة). (شعير ، 2005 : ص 13)

ويعد الطبيب " نيوفرست رينوسنو" أول مؤسس للإعلان المطبوع عندما افتتح سنة 1630 في باريس أول مكتب للعناوين يقوم بطبع الإعلانات في صحيفة " لا جازيت دي فرانس" أي الجريدة الفرنسية (ويعد هذا التاريخ بداية الإعلان الملصق المعروف اليوم). (منصور ، 2006 : ص 14)

ان توصل الألماني جوتنبرغ إلى اختراع الحروف المتحركة للطباعة واستخدامها كبديل عن الحفر على الخشب أو الحجر، قد ساهمت إلى حد كبير في زيادة عدد النسخ المطبوعة وسرعتها إضافة إلى إنها نقطة تحول للإعلان فهي تسهم بنصب كبير في تعلم القراءة والكتابة ونشر الثقافة وظهور وانتشار وسائل الإعلام كالصحف والمجلات من خلال تشجيع الإنتاج الجماهيري للمواد المطبوعة والذي (ساعد على انتشار الثقافة لانه سمح بانتشار المعلومات بشكل اكبر وأسرع مما تسمح به الوسائل المكتوبة باليد). (الغنيم ، 1999 : ص 28)

ويعود تاريخ أو إنتاج الملصق أو كما يسمى قديماً باللوحات أو اللافتات التي كانت مرسومة باليد والتي اعتبرت الجذور التراثية لفن الملصق ، ولكن إنتاج الملصق بشكل أكثر توسعاً بدأ مع السنوات الأولى من اختراع الطباعة والتي عرفت في القرن الخامس عشر ، حيث احتوت في أغلبها على مادة كتابية، وكانت اما بيانات ملكية أو إعلان عن الضرائب وكان الغرض منها حمل رسالة ما إلى اكبر عدد ممكن من الناس وبأقل وسائل الكلفة، حيث كانت تعلق في المواقع الدينية أو الأماكن العامة الأخرى (ويعتبر اقدم الملصقات المطبوعة يعود إلى William Cackston عام 1477 في لندن بعدما قام بتطوير ماكينة الطبع وتأسيس أول مطبعة) . (منصور ، 2006 : ص 116)

وبعدها ظهرت الملصقات الإعلانية وبدأت بالانتشار منذ عام 1647 حيث نشر هنري ووكر إعلاناً تجارياً عن مدرسة للأعمال التجارية وكان الهدف منها لاغراء التجار لإرسال أبناءهم إليها وكان الإعلان في أول عهده ينشر على انه نصيحة ولم يظهر بأشكاله المعروفة إلا في عام 1655 ، ويمثل أول إعلان الذي نشر في الصحف عن كتاب بلندن في أول فبراير عام 1625 حيث كان يطلق على الإعلانات في ذلك الوقت اسم نصائح "Advice's" حيث لم تستخدم كلمة إعلان بمعناها المألوف "Advertising" إلا منذ عام 1655 (وكانت الإعلانات تتناول الكتب والأدوية والشاي والبن والشكولاته والأشياء المفقودة والصبيان والصناع الهاربين وكانت تنشر هذه النصائح فيما يطلق عليه كتب الأنباء News " Book (الغنيم ، 1999 : ص 24)

كما ان ظهور وانتشار الإعلان المطبوع تأثر من خلال ثلاث عوامل رئيسية وهي اختراع الطباعة والثورة الصناعية والتطور بالمواصلات هذه العوامل كانت الدافع لتطور الإعلان وبالأخص الملصق نظراً للتنافس الشديد بين الدول الاستعمارية في ذلك الوقت وخاصة بين أوروبا من جهة والولايات المتحدة من جهة أخرى على الدعاية لمتوجاتهم وفتح أسواق جديدة في أرجاء العالم (وبحلول عام 1860 كانت في الولايات المتحدة نحو ثلاثين وكالة إعلانية تباع فراغات لاكثر من أربعة آلاف مجلة وصحيفة أمريكية . (عزام ، 2000 : ص 17) .

ولعب الملصق الإعلاني دور هام خلال فترة الحرب العالمية الثانية وذلك لما تحمله من موضوعات فكرية وسياسية وأيديولوجيات مختلفة تميزت بها

هذه الحقبة وما بعدها . كذلك تبلورت العديد من الحركات الفنية في كل من ألمانيا وهولندا والنمسا وبولندا حيث نافست فرنسا التي كانت متصدرة لهذا الفن ، اما في الولايات المتحدة فقد شهد التطور السريع في جميع مجالات الإعلان وارتفع الأنفاق الإعلاني ارتفاعاً كبيراً بعد الحرب العالمية الثانية (أي من 1946 الى 1970 الى ملايين الدولارات) . (فراج ، 1999 : ص112)

الملصق الإرشادي الصحي :

ويعتبر من الوسائل الاتصالية البصرية ذات أهداف تعليمية وتوجيهية وفعاليتها تقوم في الأساس على أثره غير اللفظي بمعنى ان تعبيريته لا تعتمد أساساً على الجمل أو الكلمات التي يحملها، فالملصق الذي يفترض النظر إليه نظرة عابرة لا يمكنه ان يحمل كثيراً من المعلومات أو ان يقدم مفهوماً متكاملًا أو ان يعطي برهاناً حول شيء ما (الدليمي ، 2000 : ص22-26)

ويرى الباحث انه بإمكان الملصق الإرشادي الصحي لفت النظر إلى فكرة جديدة حول قضية أو حالة ، أو التذكير بوقائع سبق التعريف بها من خلال الخصائص التالية:

الإيجاز : لا تتطلب قراءته سوى ثوان معدودة وان تكون العناوين فيه مختصرة ومركزة كذلك مطبوعة بأحرف كبيرة للتمكن من قراءة الملصق عن بعد ، أو كما يقول المثل "خير الكلام ما قل ودل" .

البساطة: ان يكون كثيفاً في تعبيريته، يحتوي على فكرة وحيدة وان يقتصر الرسم والزخرفة فيه على تفاصيل أساسية فقط .

الفرادة : بمعنى ان التصميم يتميز بالجدة والابتكار أي يجب ان يستدعي الانتباه ويشد المتلقي إلى لب الموضوع وان يدعو القارئ بصيغة تدفعه إلى العمل، إلى التساؤل، إلى التفكير أو إلى صياغة فكرة إيجابية. وعلى التصميم ان يكون مناسباً و مألوفاً من قبل المشاهد. وعلى هذا الأساس فان الملصق الإرشادي الصحي يتبع نظام تصميمي موجه للمتلقي والهدف هو إيصال الرسالة الاتصالية والتي غالباً ما تكون ذات هدف واحد " فكرة " تعالج حاله أو تعمل على توجيهه وارشاد بطريقة تعليمية ، فتصميم الملصق الإرشادي الصحي يركز على الجوانب التالية:

1. تنقيف المتلقي.

2. سحب نظره واهتمامه.
 3. إرشاد وتعليم.
 4. تصميم مسار الحركة أو الاهتمام بالتتابع البصري.
 5. إبراز الوظيفة وعمل النسبة والتناسب.
- التعامل مع القيم اللونية ضمن إطار البيئة المحلية.

ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات

- 1- التربية الوقائية كان هدفها هو وقاية المجتمع من الامراض و
الفايروسات وعدم اخطار المجتمع .
- 2- استخدام برنامج الكوريل درو يكون خطي فنستخدم الخطوط وتكون
ذات دقة عالية جداً ، اما بأستخدام برنامج الفوتوشوب فيكون نقطي (
النقاط) فيكون ذا دقة أدنى من الخطوط .
- 3- ان الالوان لها وظائف متعددة منها اصفاء الواقعية وكذلك استخدام
اللون يضفي على الملصق واقعية ومحاكاة للطبيعة تزيد في جذبها
للانتباه عما لو كانت بلون او لونين فقط .
- 4- الخطوط لها وظائف متعددة فهي تنظم فضاء الملصق وتشير إلى
مواضع معينة ذات أهمية يراد إبرازها ببعض الخطوط والتي تأتي
منسجمة مع بقية العناصر التصميمية داخل فضاء الملصق ومن
أنواعها المائل والعمودي والمستقيم .
- 5- الأشكال لها القابلية على الارتباط مع بعضها بعلاقات مكانية داخل
فضاء الملصق لتحقيق عمليات أدائية كالتماس والتقارب والتباعد
والتداخل والتعارض والتراكب .
- 6- التفاوت في حجوم الأشكال يؤدي إلى ان بعضها تبدو وكأنها اقرب
إلى بصر المتلقي والبعض الآخر يبدو مرتد وذلك بالتحكم في التفاوت
المسافي بين الحجوم والذي يؤدي إلى الإيحاء بالعمق الفضائي نظرا
لاختلاف المسافات بين الحجوم وبصر المتلقي .
- 7- يعتبر الاتجاه ذا هدف وظيفي بالدرجة الأولى لأنه يحقق سير عملية
التسلسل البصري والشد الانتباهي لملاحظة العناصر الداخلة في
تصميم الملصق .

8- تؤدي الألوان وظائف متعددة منها إضفاء الواقعية كذلك تأثير اللون على الذاكرة والتأثير العاطفي والنفسي وتعمل على خلق جو معين لتقبل الأفكار والتأثير على الجانب السلوكي .

الفصل الثالث

إجراءات البحث

منهج البحث:

اتبع الباحث المنهج الوصفي التحليلي وذلك لملائمة طبيعة البحث واهدافه .

مجتمع البحث:

يتكون مجتمع البحث الحالي من تصاميم الملصقات الإرشادية التربوية الصحية الصادرة عن منظمة اليونيسكو للتربية و التعليم ومنظمة الصحة العالمية ومنظمة اليونسف ، التي تناولت ملصقات ذات مواضيع تعليمية وتوجيهية إرشادية في مجال الصحة العامة للمجتمع وخصوصاً ضد فايروس كورونا وكيفية القضاء عليه . حيث شملت الدراسة الملصقات التي صدرت عنها خلال المجال الزمني المحدد من عام 2019م ولغاية عام 2021 م وأستبعد الباحث الملصقات التي لا تصلح ان تكون ضمن مجتمع البحث البالغ عدده (30) ملصق وقد تم اختيار (3) ملصقات لتحليلها بصورة قصدية .

عينة البحث:

تم إختيار عينة (قصدية) بلغت (3) ملصقا والتي تشكل نسبة (10%) من المجتمع الأصلي ، وقد جاء إختيارها تبعا لما يخدم أهداف البحث ووفق المبررات التالية :

1. أنها تصدر من عدة جهات وذات مواضيع مختلفة .
2. تعدد المواضيع التي تمس الجوانب الصحية ذات الطابع الصحي الوقائي .
3. تنوع في تنظيماتها الشكلية .
4. للوقاية من فايروس كورونا وكيفية الخلاص منه .

أداة البحث:

نظرا لعدم توفر أداة جاهزة لتحليل الملصقات تم الاعتماد على مؤشرات الاطار النظري وخبرة الباحث المتواضعة ومساعدة اساتذة التصميم في قسم التربية الفنية ،

وقد استند الباحث إلى ما تمخض عنه الإطار النظري من مؤشرات أساسية كانت خلاصة لأدبيات التخصص .

صدق الأداة:

1- عرضت المؤشرات للإطار النظري على ذوي العلاقة للتأكد من سلامتها من الناحية المنهجية والفنية والفكرية حيث قننت من خلال ملاحظاتهم العلمية السديدة .

2- تم إعادة صياغة المؤشرات على وفق ملاحظات الخبراء ومن ثم اعتمدت كأداة للبحث بعد ان اكتسبت صدقها الظاهري من الناحية البحثية .

رقم العينة (1)



الموضوع : ارشادات صحية

جهة الإصدار : منظمة اليونسكو للثقافة و التربية والعلوم

القياس : 100 × 70 سم

المصدر :

<https://images.app.goo.gl/9sDEYcEMGysngsr68>

الوصف العام و العناصر والأسس والعلاقات

اعتمد المصمم على الخطوط والأشكال في تصميم هذا الملصق فقد جاءت الخطوط بشكل مكثف باتجاه أفقي ونصف دائري وعلى شكل أشطرة حيث جاءت الخطوط متعارضة بالاتجاه اما الأشكال المرسومة فكانت مختلفة حيث تباينت ألوان الأشكال المرسومة مع أرضية الدوائر فضلا عن الشكل العام جاء على شكل حلقات بثلاثة ألوان الأزرق جاء بقيمة عالية لتأكيد أهمية الشكل .

ويرى الباحث ان استخدام العناصر التصميمية تركز على الخطوط وعلى الأشكال الدائرية بشكل أساسي كما جاء استخدام اللون بطريقة لم تحقق فاعلية لكثافة الألوان المتشابهة بين الأشطرة الخطية وأرضية الأشكال الدائرية .

وقد اعزز هذا الملصق على أهمية الوقاية من كوفيد 19 واستخدام البرمجيات التطبيقية في تصميمه وجاءت مع كتابات توعوية لأخذ الحيطة والحذر من هكذا امراض قد تصيب البشر مستقبلا و للحفاظ على صحتهم وسلامتهم .

ويظهر التباين في اللون بدرجة ملفتة من خلال اللون الأزرق ، وتحققت السيادة من خلال الانعزال المكاني للأشكال المتمثلة في كيفية الوقاية من الفايروس ، كذلك من خلال تباين اللون الأصفر واللون البنفسجي واللون الاسود الذي كان يرتدونه الاشخاص في وسط الملصق الذي تركز في الجانب شبه الاسفل من الملصق الصحي . ويرى الباحث ان التباين في اللون حقق الغرض نحو التركيز إلى التصميم الوقائية الموجودة في الملصق .

كما ويظهر التكرار الشكلي بشكل حر غير منتظم أي عشوائي التوزيع.

استخدم المصمم البرامج التطبيقية التي تمثلت بتصميم الكمامة و غسل اليدين و مسافة الابتعاد بظروف مختلفة وحسب الحالة الصحية من خلال اشكال متعددة .

البعد التعبيري

حملت الفكرة مضمون إرشادي وصحي وتوجيهي وبشكل مباشر حيث دعت إلى الابتعاد و الوقاية من اجل تقليل الاصابات بالفايروس من خلال التعريف بالحالات المشار إليها في الملصق اعلاه ، حيث قدمت الفكرة عن طريق البرمجيات التطبيقية مع العناوين الشارحة لكل حالة .

رقم العينة (2)

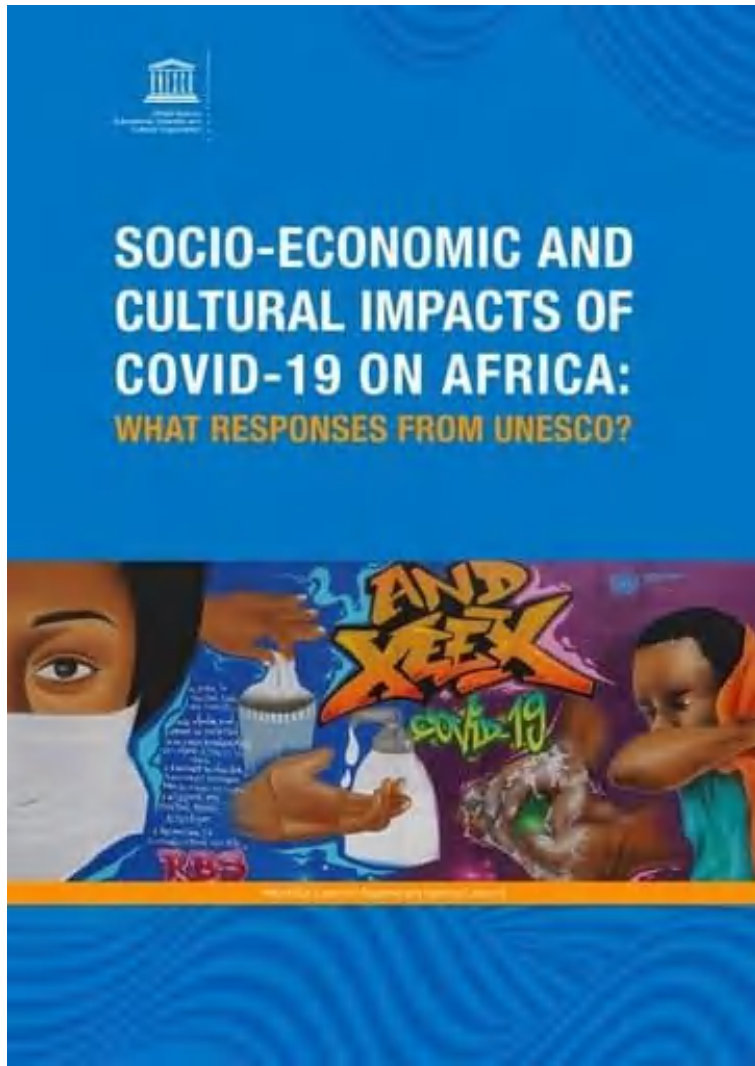
الموضوع : ارشادات صحية

جهة الإصدار : منظمة اليونسكو للثقافة و التربية و العلوم

القياس : 70 × 50 سم

المصدر :

<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000373903>



الوصف العام و العناصر والأسس والعلاقات

وظفت الخطوط بطريقة أدت إلى تقسيم المساحة الفضائية للملصق بأسلوب يخدم الغرض الوظيفي حيث قسمت المواقع الفضائية بين الأشكال التخطيطية والعناصر الكتابية وبالاتجاهين الأفقي والعمودي ، اما استخدام اللون فجاء بتباين ما بين اللون الأزرق للخطوط واللون البنفسجي و الأزرق للأرضية الكتابية إضافة إلى اللون الأبيض الذي مثل الوقاية الصحيحة . ويرى الباحث ان استخدام العناصر التصميمية جاءت منسجمة مع بعضها البعض ككل تصميمي وبشكل منتظم لاعتماد أسلوب العشوائية في تنظيم الخطوط . ان علاقة الجزء بالجزء ظهرت بشكل واضح نظرا لاستخدام المصمم أسلوب التنظيم والذي يظهر الوحدة من خلال الأجزاء وذلك عند تكرار نفس الفكرة بأشكال متعددة لان تكرارها يعطي إحساسا بوحدة الكل لان التكرار يحمل صفة التشابه .

التوازن جاء متماثلا على جانبي المحور العمودي بالنسبة لشريط الرسوم التوضيحية كذلك جاء التوازن متماثلا على جانبي المحور الأفقي بالنسبة للعناوين الفرعية باللون الأزرق على شكل شريط بامتداد أفقي كذلك المادة الكتابية التي جاءت على الجانب الأيسر مجاور الام التي ترتدي كمامه باللون الابيض ذات خلفية باللون الازرق .

أما التباين جاء من خلال اللون الذي استثمر لتحقيق السيادة للعناوين باللون الأبيض و اللون البرتقالي ذات الطاقة العالية مع خط الكتابة باللون الابيض والبرتقالي و الاخضر الذي حقق تباين لصالح الأشكال الكتابية .

ولم يظهر التكرار في هذا الملصق بالشكل وانما ظهر بالمفهوم وكان هنالك تكرار رتيب نتيجة التشابه التام للعناصر من حيث الشكل واختلاف بسيط في الحجم والموقع التي تمثلت بالرسوم كذلك تشابه تقسيم مساحات العناصر الكتابية التي جاءت متكررة وذلك نتيجة استخدامه في تصميم هذا الملصق .

العلاقات وظفت من خلال علاقة التماس ما بين الأشكال وبانسجام مما أعطى ارتباط شكلي عزز من الوحدة من خلال علاقة الجزء بالكل العام للملصق .

استخدم المصمم البرمجيات التطبيقية والتي تجسدت بصور طفل وهو يحاول العطس لكيفية الوقاية من كوفيد - 19 حيث احتلت الجانب الأيمن من التصميم وايضاً يوجد في هذا الجانب كيفية غسل اليد قبل وبعد العطاس و

استخدام المناديل الورقية ذات اللون الابيض للوقاية ايضاً ، ومن الجانب الأيسر بشكل موازي للمحور العمودي من خلال وجود أم تنظر الى ابنها وهي ترتدي الكمامة الواقية خوفاً من ان يصيبها الفايروس او يصيب احد افراد عائلتها داخل المنزل ، واحتوى الملصق على خمسة رسوم توضيحية لكيفية الوقاية والحفاظ على الصحة العامة والتركيز على الشعارات من خلال التباين بين الأرضية الزرقاء مع أشكال الشعارات .

ويرى الباحث ان توظيف الرسوم التوضيحية في هذا الملصق جاءت بتقنية بسيطة اما النصوص الكتابية جاءت نمطية وباللون الابيض والبرتقالي و الاخضر وحددت وفق اتجاهيه تتابعيه نحو الأسفل او من اليسار الى اليمين .

البعد التعبيري

تحدد الموضوع الرئيسي عن كيفية الوقاية من فايروس كورونا واهمية الاثار الثقافية و الاجتماعية و الاقتصادية في افريقيا ومن ثم طلبت تساؤل .. ماهي الردود من اليونسكو ؟ وقد احتوت على برنامج التحصين من كوفيد-19 عبر البرمجيات التطبيقية والعناوين و المادة الكتابية ، حيث جاءت الرسوم التخطيطية بموازاة النص الكتابي أي متقابلة وذلك لتسلسل النص الكتابي مع الرسم وايضاً جاءت في بعضها مختلفة لشد ذهن المتلقي .

ويرى الباحث ان الفكرة قدمت للوقاية من كوفيد-19 وارسال رسالة الى اليونسكو للمساعدة في ذلك .

رقم العينة (3)

الموضوع : ارشادات صحية

جهة الإصدار : منظمة اليونسف وبالتعاون مع منظمة اليونسكو

القياس : 70 × 100 سم

المصدر :

<https://kaa.moh.gov.jo/Pages/viewpage.aspx?pageID=184>

الوصف العام و العناصر والأسس والعلاقات

استخدمت الخطوط في تقسيم المساحة الفضائية إلى أربعة أقسام حيث توزعت فيها الأشكال المرسومة والمتباينة وبحجوم مختلفة والتي تنوعت بقيم لونية مختلفة لتحقيق حالة من الانسجام والوحدة.

أما عنصر الملمس فقد جاء في أعلى المصق وبامتداد عمودي حيث جاء كأرضية للعنوان الرئيسي وبلون أزرق ليتباين مع اللون الأبيض للعنوان .

ويرى الباحث ان استخدام العناصر التصميمية في هذا المصق قد حققت غرضها التصميمي.

لقد احتوى المصق على كثافة شكلية من خلال الرسوم التوضيحية التي غطت اغلب مساحة المصق إلا أنها جاءت موحدة من خلال علاقة الجزء بالجزء بين الأشكال المرسومة والمادة الكتابية المرادفة لها. أما التوازن جاء غير متماثل مما وجده الباحث غير فاعلا من حيث التسلسل البصري عندما يكون توزيع الأشكال بموازرة المحور الأفقي كما ظهرت الأشكال متباينة من حيث الحجم واللون بالنسبة للأشكال المرسومة ومن حيث نوع الخط بالنسبة للأشكال الكتابية.

في حين جاءت السيادة للتباينات المتعددة كالخطوط والأشكال المرسومة والعناوين الفرعية أما العنوان الرئيس تحققت له السيادة نتيجة لانعزال المكان من حيث موقعه في أعلى المصق وبامتداد عمودي .

كما ظهر التكرار في هذا المصق بشكل رتيب بالنسبة للعناوين الفرعية نتيجة التشابه التام للإطار الأزرق كذلك لون المادة الكتابية الأبيض كما جاء بشكل غير رتيب بالنسبة للأشكال التوضيحية.

اعتمدت العلاقات الشكلية على أسلوب التدرج للأشكال التوضيحية بالاتجاه من الأعلى إلى أسفل كذلك علاقة التماس ما بين الأشكال التوضيحية والأشكال الكتابية.

لقد عمد المصمم إلى استخدام رسوم توضيحية وبشكل مكثف تمثلت بأشكال أولها هي لغسل اليدين باستمرار ولذلك للوقاية من كوفيد-19 وفي أسفل هذا التصميم يوجد تصميم الغاية منه هو ارتداء الكمامة وإيضاً ترك مسافة أمنة

بما يقارب 2 متر بين شخص وآخر وايضاً تجنب الأماكن المزدحمة فضلاً عن العناوين والنصوص الكتابية المكلمة والتي ظهرت بنبط مصغر مما أعطى بالنتيجة الأهمية للعنوان الرئيسي باللون الأزرق الذي جاء بتباين مع الأرضية البيضاء الفاتحة أما الشعار واسم جهة الإصدار فقد احتل الجانب الأيمن أسفل الملصق وتمثل بشعار الوزارة أما شعار منظمة الصحة وشعار منظمة اليونسف فقد احتل الركن الأيسر أسفل الملصق وبحجم صغير ويرى الباحث ان استخدام الوضعية العمودية لتوزيع الأشكال المرسومة كذلك المادة الكتابية المصاحبة للرسوم قد اثنى إلى التنسيق بين الشكل والمادة الكتابية الشارحة حيث يشعر المتلقي بسهولة فهم الكتابة والارشادات الصحية الموجودة في الملصق ولا ينبغي عليه التمعن والتركيز على المفردات.

البعد التعبيري

حملت الفكرة مضمونا إرشاديا وتوجيهيا صحياً دعت إلى الوقاية من كوفيد-19 وإلى الاهتمام بالارشادات الصحية المتبعة للخلاص من هذا الفيروس اللعين من خلال لبس الكمامات والتباعد وغسل اليدين وغيرها بالأسباب والعلامات المرضية كذلك طريقة تنفيذ هذه الارشادات الصحية لمعالجة بعض الحالات من خلال اتخاذ التدابير اللازمة لتلافيها وقد قدمت الفكرة بمضمون صوري وكتابي مكمل له هذا وقد طرقت الفكرة بأسلوب مباشر.

الفصل الرابع

نتائج البحث

توصل الباحث من خلال إجراءات تحليل العينة إلى النتائج التالية التي تخص هدف البحث :-

وكانت النتائج كالاتي :

- 1- ركزت اغلب الملصقات التربوية الوقائية على استخدام برنامج الفوتوشوب وهو احد البرمجيات التطبيقية وذلك للوقاية من covid-19 . كما في النموذج رقم 3 .

- 2- جاءت الملصقات التربوية الوقائية على اختلاف اشكالها وذات نص شامل حيث تم استخدام الفوتوشوب و الكورل درو ايضاً ، كما في النموذج رقم 2 و 1 و 3 .
- 3- اشتملت الملصقات التربوية الوقائية على فكرة استخدام اللون ليضفي على الملصق واقعية ومحاكاة . كما في النموذج رقم 2 و 3 .
- 4- توضحت ان للخطوط لها وظائف متعددة وللأشكال لها القابلية على الارتباط مع بعضها وذلك من خلال تكرار استخدام الخط للبرمجيات التطبيقية في تكوين مساحات لونية ، كما في النموذج رقم 1 .
- 5- مارس المصمم في اعماله التصميمية طرقاً متعددة من خلال التنوع في الادوات والتعدد في الالوان وبأستخدام برنامج الكوريل درو ، كما في النموذج رقم 1 .
- 6- تضمنت الملصقات التربوية الوقائية حالات اجتماعية و تثقيفية فأستخدم المبالغة الحجمية لأحد الاشكال وذلك لأعطاء السيادة ولفت الانتباه للشكل الرئيسي ، كما في النموذج 2 و 3 .
- 7- اختلاف في استخدام التباين يؤدي الى تحقيق قيم جمالية وذلك من خلال الاختلاف في درجة التباين حيث ظهر التباين الشكلي و التباين الحجمي ، كما في النموذج 1 و 2 و 3 .

الاستنتاجات:-

توصل الباحث إلى عدد من الاستنتاجات بالاعتماد على نتائج البحث الحالي وكالاتي:-

1. التنوع في التصاميم للملصقات التربوية الوقائية من خلال انتاج اعمال فنية تمتاز بسرعة الانجاز عند مقارنتها مع الادوات الفنية اليدوية التقليدية حيث اختزلت الوقت و الجهد وقامت بتقديم رؤيا فنية تمتاز بالجودة والتفرد .
2. قدمت البرمجيات التطبيقية اساليب و تقنيات اختصرت في الوقت والجهد وتمتاز بالدقة ، مما شكل مصدراً للتركيز على هذه البرمجيات .

3. استخدام البرمجيات التطبيقية في تصميم الملصقات له حضور مميز وذلك لتفاعل المجتمع مع الملصقات التربوية الوقائية و انعكاس ذلك للوقاية من covid-19.

التوصيات :-

1. الاهتمام باستخدام التقنيات التصميمية والطباعة الحديثة ذات التقنيات العالية من حواسيب وكاميرات وأجهزة طباعية ... الخ ، وذلك لما تقدمه من أساليب وطرق تصميمية متنوعة تضي على العمل دقة عالية وتحقق نواتج جمالية .
2. ضرورة مراعاة التنظيم المتكافئ بين الفضاء التصميمي والعناصر وذلك باستخدام التنظيم الشكلي المناسب دون أن يؤثر أحدهما على الآخر.
3. إقامة دورات وندوات تخص البرمجيات التطبيقية في مجال التصميم وذلك لتطوير الأساليب التصميمية المتبعة والخروج بها إلى الأسلوب الابتكاري الذي يشد أنباه المتلقي ضمن أسس وقواعد التصميم .

المقترحات:-

يقترح الباحث اجراء الدراسات الآتية إكمالاً لمسيرة البحث الحالي:-

1. دراسة دور الملصق الإرشادي الصحي عن طريق بقية وسائل الأعلام كالتلفزيون والصحف والمجلات .
- دراسة تناول توظيف البرمجيات التطبيقية في التصميم الاعلاني الصحي (المجالات الصحية انموذجاً .

المصادر

- (1) بيز ، ألن : لغة الجسد ، ت : سمير الشبخاني ، الدار العربية للعلوم ، بيروت ، 1997 .
- (2) سهيل رزق دياب : مناهج البحث العلمي ، دار التطور للنشر، غزة فلسطين ، 2003 م .
- (3) ALBERT. Sutton : Designed Make up of the Newspaper Pretice &Hall, INC, Newyork,1973 .
- (4) ضياء العزاوي : فن المصنفات في العراق ، دراسة بدايته وتطوره. وزارة الثقافة والأعلام. مطبعة الأديب. بغداد. 1974 .
- (5) العبدولي ، سمير عبد الرزاق : الترويج والإعلان ، دار الكتاب للطباعة والنشر ، الموصل ، 1993 .
- (6) مطاوع ، ابراهيم عصمت : التربية البيئية في الوطن العربي ، القاهرة ، دار الفكر العربي ، 1995 .
- (7) الزعبي ، محمد طلال واخرون : الحاسوب والبرمجيات الجاهزة ، ط8 ، دار وائل للنشر ، عمان ، 2007 .
- (8) بباوي ، مراد حكيم : رؤى جديدة للصورة في تدريس التربية الفنية ، ط2 ، جامعة قطر ، الدوحة ، 2008 .
- (9) الخلف ، سامح : ادوبي فوتوشوب 4.0 دورة تدريب في كتاب ، الدار العربية للعلوم ، بيروت ، 1997 .
- (10) اسيمان ، كاترين : فوتوشوب تنقيح واصلاح الصور ، ط1 ، الدار العربية للعلوم ، بيروت ، 2002 .
- (11) العربي ، رمزي محمد : التصميم الكرافيكي ، ط1 ، مكتبة المجتمع العربي للنشر ، عمان ، 2009 .
- (12) الخلف ، سامح : ادوبي فوتوشوب 4.0 دورة تدريب في كتاب ، الدار العربية للعلوم ، بيروت ، 1997 .
- (13) التمان ، ريك : الدليل الكامل كوريل درو 8 ، ط4 ، ت مركز التعريب و الترجمة ، الدار العربية للعلوم ، بيروت ، 1998 .
- (14) عسقول ، محمد : الوسائل والتكنولوجيا في التعليم بين الإطار الفلسفي والإطار التطبيقي ، ط (1) ، مكتبة آفاق ، 2003 .
- (15) عزام ، عبد الله : العقيدة وأثرها في بناء الجيل ، ط3 ، عمان : مكتب الرسالة الحديثة ، 2000 .

- 16) باسم ، أبو قمر و تيسير ، نشوان : مدى تناول محتوى مناهج العلوم في المدارس الصناعية بفلسطين لأبعاد التربية الوقائية وقضاياها ووعي الطلاب به ا ، جامعة الأقصى ، 2004 .
- 17) الألباني ، محمد ناصر الدين : صحيح سنن النسائي ، ط (1)، بيروت : المكتب الإسلامي ، 1989.
- 18) شعير ، إبراهيم : دور مناهج العلوم في الوفاء بمتطلبات التربية الوقائية بمدارس الأمل للصم وضعاف السمع ، دراسات في المناهج وطرق التدريس ، الجمعية المصرية للتربية العلمية ، المجلد (3) ، العدد (102) ، جامعة عين شمس ، 2005 .
- 19) منصور ، معين احمد : أثر برنامج محوسب في تنمية مهارات التحويل المهندس لدى طلاب الصف العاشر بغزة ، رسالة ماجستير غير منشورة ، الجامعة الإسلامية ، فلسطين ، 2006 .
- 20) الغنيم ، مرزوق : دليل تدريس العلوم في التعليم والعام ، المركز العربي للبحوث التربوية لدول الخليج ، 1999
- 21) فراج ، محسن : تنمية الوعي الوقائي لدى تلاميذ المرحلة الابتدائية ، المؤتمر العلمي الثالث ، المجلد (2) ، جامعة عين شمس ، 1999.
- 22) فراج ، محسن : تنمية الوعي الوقائي لدى تلاميذ المرحلة الابتدائية ، المؤتمر العلمي الثالث ، المجلد (2) ، جامعة عين شمس ، 1999 . .
- 23) الدليمي ، عبد السلام علي سمير : الأسس التصميمية للأجزاء التكميلية في منتجات الصناعات الخفيفة و علاقتها بالهيئة العامة ، رسالة ماجستير غير منشور ،كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 2000 .
- 24) دويدري ، رجاء وحيد ، البحث العلمي أساسياته النظرية وممارسته العملية ، دار الفكر المعاصر ، بيروت ، 2000

التصميم الذكي في تنسيق المساحات الخارجية

Smart design in coordinating outdoor spaces

فنان حمودي خزعل

Fanan Hamoudi Khazal

قسم التصميم الداخلي والاثاث / كلية الفنون التطبيقية / جامعة حلوان

Department of interior design and furniture

Faculty of Applied Arts / Helwan University

fan_ha_111983@yahoo.com

الكلمات المفتاحية: التصميم الداخلي، التصميم الخارجي، الفضاء، الاثاث الذكي، الاسلوب التقليدي

ملخص البحث:

التصميم الداخلي عبارة عن فن تصميم ودراسة المساحات وفقاً لنوع النشاط المستخدم، حيث يعد عملية تفاعل بين الانسان والزمان والمكان والثقافة ، و مع تزايد ثقافة استخدام المساحات الخارجية وتصميمها والاهتمام بها ، أصبح الاحتياج كبير لنوعية جديدة من تصاميم الخاصة بالمساحات والمواقع الخارجية غير تقليدية تتجاوز نمط الاداء الاعتيادي وعدم التقيد بمكان معين أو وقت محدد، وكان للمصمم الداخلي دور فعال في استخدام عناصر وأسس التكنولوجيا الذكية ونظمها التي تم اكتشافها في الالونة الاخيرة وتوظيفها في المساحات الخارجية ، وبتكاليف منخفضة

حيث تناول هذا البحث التفسير العلمي والتفسير التقني لمصطلح التصميم الذكي، وأن المقصود هنا هو التفسير التقني للمصطلح أي المواد والعناصر ذات الطبيعة الذكية، حيث تناول النظم الذكية لتنسيق المواقع، وبعض عناصر التصميم الذكية ومنها: التربة والنباتات، أنظمة الري الذكية، مقاعد وأماكن الجلوس الذكية، المظلات الذكية، حاويات النفايات الذكية، الإنارة الذكية، وإستخدام الخلايا الشمسية في تصميم تلك العناصر .

وتتناول أيضاً دراسة وتحليل لبعض الحقائق ومدى تطبيقها للتقنيات الذكية على المستوى العالمي وكذلك المستوى العربي، من تصاميم الأثاث الذكي المستدام (صديق البيئة) لتوضيح التكامل والاندماج بين تصميم الأثاث الخارجي المعاصر والتقنيات التكنولوجية الحديثة الصديقة للبيئة، وتوصلت الباحثة لعدة نتائج وتوصيات فيما يخص كيفية استخدام الانظمة الذكية في تنسيق المساحات الخارجية .

Keywords: interior design, exterior design, space, smart furniture, traditional style

Research Summary:

Interior design is the art of designing and studying spaces according to the type of activity used, as it is a process of interaction between man, time, place and culture, and with the increasing culture of using, designing and caring for outdoor spaces, the need has become great for a new type of designs for non-traditional outdoor spaces and sites that go beyond the style of performance And the interior designer had an effective role in using the elements and foundations of smart technology and its systems that were recently discovered and employed in outdoor spaces, with low costs that are short for time and space, so that a new service is achieved other than what is known from traditional designs without dependence. completely on the human element.

Where this research dealt with the scientific interpretation and the technical interpretation of the term smart design, and that what is meant here is the technical interpretation of the term, i.e. materials and elements of a smart nature, as it deals with smart systems for landscaping, and some smart design elements, including: soil and plants, smart irrigation systems, smart seats and seating. Smart umbrellas, smart waste containers, smart lighting, and the use of solar cells in the design of these elements. He also dealt with a study and

analysis of some gardens and the extent of their application of smart technologies at the global level as well as the Arab level, from sustainable smart furniture designs (environmentally friendly) to clarify the integration and integration between contemporary outdoor furniture design and modern environmentally friendly technological technologies. The researcher reached several results and recommendations regarding how to use the systems. Smart in coordinating outdoor spaces

الفصل الاول : الاطار المنهجي

مقدمة:

قد أصبحت التقنيات الذكية أمراً لا يمكن تجاهله في ظل التطورات التكنولوجية الكبيرة التي حدثت في العقد الثاني من القرن الحادي والعشرين، كما تعد تطبيقات تلك التقنيات الذكية في مجال العمارة بشكل عام وفي تنسيق المواقع الخارجية والمفتوحة بشكل خاص من أهم السبل والوسائل الحديثة التي يجب استثمارها استثماراً لتحقيق أفضل استخدام في ظل التحديات التي تواجه الزحف العمراني على المساحات الخضراء، ولتحقيق أفضل حياة لمستخدمي تلك المواقع، فمن المعروف أن المواقع ذات المساحات الخضراء ترفع من جودة معيشة البشر في كل أنحاء العالم من خلال إسهامها في توفير نطاقات جمالية للإستجمام والإسترخاء، وأماكن مفتوحة وسط البيئات الحضرية المزدحمة، وأماكن تتناسب مع الأشخاص بشتى أعمارهم وقدراتهم، ومرافق تتيح الأنشطة المجتمعية والعلاقات الإجتماعية المنشودة بين المستخدمين، ومع ذلك فإنه بالكاد يتم استخدام التكنولوجيا في تصميم هذه المواقع الخضراء التي بصرف النظر عن توفير الخدمات للمواطنين، تمتص ثاني أكسيد الكربون وتعمل بمثابة فلاتر ضد الضوضاء والتلوث.

مشكلة البحث :

بالنظر للدراسات التي ربطت المباني الذكية بالجوانب الاساس للمباني المستدامة ، فقد جعل البحث من معرفة كيفية الدراسة كمشكلة توظيف هذا الترابط على المبنى محورا عامة. ومن معرفة دور التقنيات الذكية في الغلاف الخارجي للمباني المستدامة كمشكلة خاصة والمتعلقة به (ما مدى تأثير الانظمة الذكية في تصميم المواقع

الخارجية للمباني) ان الهدف من البحث معرفة الجوانب المتأثرة بالتقنيات الذكية في المساحات الخارجية للمباني ، وتحديد دور وفاعلية التقنيات الذكية على الجانب الشكلي للمساحات الخارجية بما يحقق معايير الاستدامة ببيان تأثير تلك التقنيات ضمن منطقة مشابهة لبيئتنا الخارجية بشكل خاص، ولحل مشكلة البحث وتحقيق هدف البحث من تحديد هدفه والمنهج الخاص به .

اهداف البحث :

1. توظيف عناصر التصميم الذكي في التصميم وتنسيق الحدائق والمواقع الخارجية وتقديم الخدمات المناسبة على مدار الساعة.
2. التعرف على التطورات التي شهدتها مجالات التصميم الذكي بصفة عامة والتصميم الذكي في المواقع الخارجية والحدائق بصفة خاصة نتيجة للطفرة الهائلة في استخدام التصميم الذكي في المواقع الخارجية العامة والخاصة .

فروض البحث :

1. تقديم الخدمات الخاصة بالمواقع الخارجية والحدائق باستخدام الانظمة الذكية عن طريق توظيف هذه الانظمة في المواقع الخارجية المختلفة التي تؤدي الى توفير الراحة والسعادة لمستخدمي هذه الفضاءات.
2. استخدام الانظمة الذكية في عناصر التصميم الداخلي والاثاث لخدمة مستخدمي هذه المواقع والحدائق ، مما يساعد على تحسين الجودة والراحة والسعادة في هذه المواقع .

اهمية البحث :

1. الاستفادة من المعايير التصميمية الخاصة بالتصميم بواسطة الانظمة الذكية وتطبيقاتها في الحدائق والمواقع الخارجية .
2. التعرف على الانظمة الذكية ومدى تأثيرها على تصميم وتنسيق الحدائق والمواقع الخارجية .

تعريف المصطلحات :

تعريف التصميم الذكي للمواقع Smart Design:

تعددت التعاريف الخاصة للتصميم الذكي للمواقع الخارجية ، فيمكن تقسيمه إلى تعريفين وهما:

- **التفسير العلمي للمصطلح:** وهو التصميم الذي يوظف المواد أو العناصر التي تتكامل داخلها سمات الذكاء الإنساني بهدف خفض إستهلاك المواد والطاقة وتلبية الوظائف المطلوبة من الموقع بكفاءة عالية.

- **التفسير التقني للمصطلح:** وهو التصميم الذي يوظف المواد أو العناصر ذات الطبيعة الذكية التي تمكنها من إحداث التفاعل بين عناصر الموقع وتجهيزاته لتمكين هذا الموقع من التصرف الذاتي (الإستشعار الذاتي وإتخاذ القرار والإستجابة الذاتية) . ومن ذلك فإن المقصود بالبحث هو التفسير التقني للمصطلح أي المواد والعناصر ذات الطبيعة الذكية(الوردي، 2020) .

الفصل الثاني : الاطار النظري :

المبحث الاول : المعايير الهندسية والتخطيطية للمواقع الخارجية المستدامة

اولاً: هندسة تنسيق المواقع الخارجية:

إن تنسيق المواقع يهدف إلى تكامل البيئة الحضرية وترابطها وتنسيقها بما يخدم المتطلبات والإحتياجات الإنسانية والتي تستلزم تفاعلاً متجانساً ومتوازناً سوياً مع الطبيعة بعناصرها المختلفة، وإلى الخروج من حالة الرتابة في العمارة وإضافة الإثارة على البيئة الحضرية، وإلى تلبية رغبة الإنسان في الإقتراب من المكونات الطبيعية للبيئة والتي تعتبر مهده الأول.

مفهوم تنسيق المواقع: يتسم تنسيق المواقع باتساع دائرة التخصصات والمجالات التي يتداخل معها، فهو شبكة معقدة من العلاقات التي تتداخل وترتبط مع مجالات الإقتصاد والثقافة والأيكولوجي والاجتماع، ومع الطبيعة والمناخ والطبوغرافية، إضافة إلى ذلك يتداخل مع مجالات التكنولوجيا، وكذلك كافة مجالات الفن والعمارة والنحت والتصوير، كما يعاني الحركات الفكرية في المجتمعات، وتوجهات الدول والشعوب وسياستها، وبالتالي فإن مجال تنسيق المواقع مجال واسع وقد يصعب تحديده بمصطلحات ثابتة، وقد تناول العديد من الباحثين تنسيق المواقع بالتعريف ومنهم:

- نورمان نيوتن Norman Newton: وقد عرفه بأنه علم وفن تنسيق عناصر الأرض والفراغات والمكونات المادية معا لتوفير حياة آمنة وصحية وفعالة للإنسان. (Newton ، 1971)
- كيفن لينش Kevin Lynch: ويرى أنه فن ترتيب عناصر البيئة الطبيعية في تجانس مع بعضها البعض لتدعيم السلوك الإنساني ويعد هذا الفن في نطاق العمارة والهندسة والتصميم. (Lynch ، 1960)
- المنظمة الأمريكية لتنسيق المواقع American Society of Landscape Architects (ASLA) عرفته بأنه العلم والفن المرتبط بتخطيط وتصميم وإدارة المناطق والساحات الخارجية والحفاظ على الموارد الطبيعية وخلق بيئة آمنة ومفيدة، وهي المهنة التي تساهم في تصميم وتنسيق

عناصر البيئة العمرانية مع عناصر البيئة الطبيعية من خلال تطبيق المبادئ العلمية والفن.

ويتضح من التعريفات السابقة أنها تجتمع في كون تنسيق المواقع هو: عملية منطقية تركز إلى المبادئ العلمية والفنية في ترتيب وتصميم وتنسيق الفراغات والأمكنة الخارجية، وتساهم في ربط عناصر البيئة العمرانية مع عناصر البيئة الطبيعية في تجانس مع بعضها في إطار الوظيفة والشكل الجمالي، وذلك لتدعيم السلوك الإنساني وتلبية إحتياجات الأفراد في تلك الفراغات والأمكنة.

ثانياً: المعايير التخطيطية للمواقع الخارجية :

تعتمد المعايير التخطيطية للمواقع المفتوحة على الظروف المحلية لكل مدينة أو حي أو مجموعة سكنية، إلا أن هناك إعتبارات أساسية في تخطيط وتصميم تلك المواقع يجب مراعاتها، وهي: (حسن، 2008)

- أن تتناسب المساحات المخصصة للمواقع المفتوحة مع عدد السكان الذين تخدمهم.
- أن يكون الموقع مناسباً حسب الغرض من الإستخدام، ومراعاة الإستفادة من طبوغرافية الأرض والمحافظة على طبيعة الموقع العام.
- تحديد مساحة الموقع بأسوار وأسيجة من الأشجار ومصدات الرياح.
- مراعاة توفير جميع العناصر الترفيهية ما أمكن بشكل يحقق الإكتفاء الترويحي للسكان، وتنوع المناظر التي يراها الزائر.
- الإهتمام بوجود بعض عناصر التنسيق التي تجذب النظر إليها في تنسيق المواقع (مثل وجود الجسور المعلقة والبحيرات الصناعية).
- ضرورة وجود نوع من الترابط بين أجزاء وأقسام الموقع المتباعدة عن بعضها لإظهارها بصورة مترابطة.

ثالثاً: مبادئ التصميم المستدام للمواقع:

يرتبط التصميم المستدام للمواقع بإتباع مجموعة المبادئ التصميمية الجمالية والوظيفة والبيئية والتي تم إضافتها لتصميم المواقع ليحقق الإستدامة بشكل أكثر فاعلية، حيث أصبح الهدف هو الوصول لمواقع صديقة للبيئة تستهلك من مواردها بالقدر الذي يحقق البيئة الصحية لمستخدميها ولا يخل بحق الأجيال المستقبلية في تلبية إحتياجاتهم من المصادر الطبيعية. فالنصميم المستدام للمواقع هو عملية يتم بموجبها

مراعاة اعتبارات الجودة البيئية في تصميم وتخطيط وإدارة البيئة وطبقاً للمبادئ التالية : (علي ، 2018).

1. المبادئ التصميمية الجمالية:

تشمل المبادئ التصميمية الجمالية للمواقع مبادئ البساطة والتنوع والإتزان والتأكيد والتتابع ومراعاة المقياس والإضاءة والظل والتي من خلالها يتم التأكد من كون التصميم جذاباً ومتوافقاً مع المحيط من الناحية البصرية وأنه يتعامل بحساسية وتوافق مع البيئة المحيطة.

2. المبادئ التصميمية الوظيفية:

يجب طبقاً لهذه المبادئ أن يكون التصميم مستخدماً، ويحقق معايير الصحة والأمان، ويقابل إحتياجات السكان والإستخدام العام والخاص، وهنا تأتي أهمية تصميم العناصر المكونة للموقع من أرضيات، وزراعات، وأسوار، وأثاث، وحوائط، وممرات ومشايات تربط المواقع بالأماكن المختلفة المحيطة بها، وكذلك تصميم الملاعب والشوارع.

المبحث الثاني : عناصر التصميم الذكي والانظمة الذكية للمواقع الخارجية

أولاً : النظم الذكية لتنسيق الحدائق Smart systems for landscaping:

النظام الذكي لتنسيق المواقع هو ذلك النظام التي يتمتع بالصدق ويحاول عملياً أن يتعامل مع مشاكل وظروف الموقع والوفاء بإحتياجات مستخدميه، وسواء كان هذا النظام طبيعياً أم هندسياً أم يجمع بين الإثنين في تصميم ذكي مبدع.

حيث يستخدم التقنيات الحديثة من شبكات الري المتطورة والأجهزة الكهربائية والإلكترونية والبرمجيات ومجسات التربة وأجهزة الإستشعار وذلك في تنسيق وتنفيذ مشاريع الحدائق. وإيضاً يتم تزويد المواقع العامة بالمعدات والألعاب الذكية التي تعمل ذاتياً دون إستهلاك الطاقة، وتطبق أعلى معايير الجودة والسلامة، وإستخدام معدات التمارين المولدة للطاقة التي لا تقتصر فقط على تحسين صحة المجتمع، ولكن أيضاً تنتج طاقة نظيفة للإستخدام في الموقع. إضافة الى تحسينات الإضاءة، مثل مسارات المشي التي تنوهج في الظلام عند المرور، هذه يمكن أن تزيد من جاذبية وسلامة المواقع، وبالتالي زيادة الشعور بالأمان وبالتالي كثرة الزيارة. وإستخدام مواد قائمة على الأسمنت ذاتي الشفاء لتقليل متطلبات الصيانة، بالإضافة إلى الطلاء التحفيزي الضوئي القائم على ثاني أكسيد التيتانيوم الذي يعقم الأسطح، مما يتطلب كميات أقل من المياه ومنتجات كيميائية أقل عدوانية لتنظيفها. وإستخدام المقاعد التي تعمل بالطاقة

الشمسية لشحن الهواتف المحمولة وتشمل أجهزة إستشعار لجمع البيانات حول عدد الأشخاص الذين يستخدمون المواقع التي توجد فيها، هذا يجعل من الأسهل جدولة الأنشطة المناسبة والمرغوبة للزائرين بناءً على عدد الزيارات (احمد، 2017) . إن استخدام التكنولوجيا الفعالة في المواقع توفر فائدة واضحة للجمهور، عن طريق تكنولوجيا الإستشعار التي تعمل بالطاقة الشمسية يتم الحصول على بيانات مستخدمي الموقع، وسوف تشمل البيانات التي يتم جمعها قراراً أساسياً لمستخدمي الموقع من يستخدم الموقع؟ ما هو عمر المستخدمين؟ متى يستخدمون الموقع؟ كم مرة يستخدمون ذلك؟ هناك كميات لا حصر لها من البيانات التي يمكن جمعها واستخدامها لإجراء تحسينات على الموقع وكذا تطوير درجة نشاط الحديقة .

ثانياً: عناصر التصميم الذكية Smart Design Elements:

تشكل عناصر التصميم للمواقع المكون الأساسي لها، الذي يعطى الهوية الجمالية والعملية لتلك المواقع، وإنعكاس ذلك على أفراد المجتمع، فظهرت الحاجة إلى ضرورة تطوير هذه العناصر باستخدام الخلايا الشمسية والتقنيات الذكية لرفع أداء المواقع العامة بما يخدم الإنسان ومتطلباته، ويساعد على حماية البيئة، من خلال التوفير في إستهلاك الطاقة والمواد وتحقيق التفاعل الإجتماعي الفعلي والإلكتروني (فؤاد ، ياسين ، 2015) .

1. التربة والنباتات:

معرفة ودراسة التربة ومحتواها الغذائي والقيام بزيادة خصوبتها بتقنية علمية صديقة للبيئة دون إستخدام أي أسمدة كيميائية وذلك من خلال خلطها بالمخصبات العضوية المعقمة والفلزات المعدنية، حيث أن عملية إختيار النباتات المختلفة يعتمد على نوع التربة وخواصها الطبيعية والميكانيكية. كذلك يجب دراسة الحرارة والرطوبة ونوعية مياه الري وهل تحتاج إلى فلترة أو معالجة، وكذلك يجب دراسة شدة السطوع الشمسي وشدة الرياح وغيره ... فجميع تلك العوامل تؤثر بشكل مباشر أو غير مباشر على حياة المزروعات التي سوف يتم زراعتها في المواقع، كما يتم إستخدام التقنيات الحديثة بإستخدام شبكات الري ذات النوعية العالية الجودة ذات التشغيل التلقائي. وإستخدام النباتات المحلية حيث أنها تتكيف بطريقة ذكية وهبها الله سبحانه وتعالى لها، كما أنها مقاومة نسبياً للأمراض والآفات، وتعتبر سهلة الصيانة، مما يعني إختيار النباتات الذكية التي لا تنمو فقط بشكل جيد وتزدهر في موسم النمو، ولكنها أيضاً قادرة على النجاة من درجات حرارة الشتاء الباردة، ورياح الصيف الحارة.

2. أنظمة الري الذكية:

نظام الري الذكي هو عبارة عن جدول ري يعمل آلياً يستخدم المعلومات الخاصة بالظروف البيئية ، وجهاز التوقيت التلقائي لتخصيص مواعيد الري وفقاً لإحتياجات النباتات بالإضافة إلى الحفاظ على المياه بشكل كبير، حيث يوفر جهاز التوقيت التلقائي السهل الإستخدام أقصى قدر من الكفاءة مع ميزة الإيقاف التلقائي أثناء هطول المطر. كما يستخدم نظام الري الذكي أجهزة الاستشعار اللاسلكية والتي تقيس رطوبة التربة، وبيانات حالة الطقس بالإضافة الى خصوصيات أنواع النباتات الموجودة لتحديد أوقات ومدة الري المثلى، ويتم التحكم بالنظام من خلال تطبيق للهواتف الذكية والذي يتيح أيضاً للمستخدمين تثبيت النظام من خلال خاصية البرمجة الذاتية. ونظام الري الذكي الجديد بخاصية البرمجة الذاتية يخفض استهلاك مياه ري المواقع بنسبة تصل إلى 60% من خلال مراقبة بيانات حالة الطقس ومعدل تغير رطوبة التربة بالإضافة الى نوع النباتات الموجودة لتعديل الجداول تلقائياً بآلية علمية فيقوم بري النباتات فقط عند الحاجة إليها وللمدة المثلى (www.uoanbar.edu.iq) .

3.مقاعد وأماكن الجلوس الذكية:

من خلال إستخدام الذكاء الإصطناعي في تطوير عناصر تصميم المواقع وفق أعلى المعايير، ومن خلال تقنيات حديثة ومتطورة، تم تصميم مقاعد لتعمل بالتقنيات الذكية، وتعتمد على العمل بالطاقة الشمسية، وتمكن الزوار من شحن أجهزتهم الإلكترونية، من هذه العناصر:

- توفر هذه المقاعد الذكية فرصة للمواطنين للتدريب العملي واكتساب خبرة التعامل مع الطاقة المتجددة. ولا تقوم هذه المقاعد بشحن الأجهزة النقالة فحسب، بل إنها أيضاً مزودة بمعدات للرصد البيئي، وتستخدم هذه المقاعد الخارجية أشعة الشمس للتزود بالطاقة وتقوم بتخزينها حتى يمكن إستخدامها ليلاً، كما قد تزود هذه المقاعد بالإضاءة لإنارة الطرقات وتحقيق الأمان لها (ياحيدر، 2017).
- تحتوي هذه المقاعد على منفذي ناقل متسلسل عام USB مقاومين لظروف الطقس.
- وتستمد الطاقة من أشعة الشمس عن طريق الألواح الشمسية المدمجة المصنوعة من الزجاج المقسى، وتحتوي على بطارية داخلية خاصة قابلة للشحن لتخزين الطاقة، وبالتالي فإن قدرة هذه المقاعد جيدة بما يكفي لشحن عديد من الأجهزة "بالتتابع" وللعمل خلال غياب أشعة الشمس المباشرة.
- المقاعد وأماكن الجلوس الذكية والتي تحتوي على إنترنت مجاني للجميع، منافذ لشحن الهواتف المحمول، هذه المقاعد تعمل بالطاقة الشمسية فهي صديقة

للبيئة لأن توليد الطاقة الشمسية لن ينتج أي نفايات، لا تلوث، لا ضوضاء ولا غيرها من المخاطر العامة، ليس لها أي تأثير سلبي على البيئة، فهي طاقة نظيفة صديقة للبيئة.

- والأكثر من ذلك أنه بإضافة بعض الميزات والوظائف الأخرى تصبح هذه المقاعد أكثر ذكاء حيث تعمل كمحطة إستشعار محوسبة يمكنها مثلاً: رصد الظروف البيئية المحلية وجودة الهواء أو تتبع حركة زوار الأماكن المحيطة) (عواد ، محمد ، 2016).

4.المظلات الذكية: Smart Umbrellas

المظلات بصفة عامة هي التي تستخدم في الأماكن المختلفة حيث أن هذه المظلات تناسب جميع الاحتياجات وتستخدم في الحدائق والمساح وحدائق المنازل وغيرها من المواقع الخارجية، حيث أن المظلات تساعد على حماية الناس والأماكن من أشعة الشمس فوق بنفسجية الضارة كما أنها تقلل من أضرار العوامل الجوية الشديدة مثل الأمطار والرياح والأتربة الشديدة، وتوجد أنواع ذكية من هذه المظلات وسوف نتطرق لاحقاً للبعض منها. ويتم تصنيع المظلات من خامات ذات مقاومة عالية للظروف المناخية المتغيرة كالحرارة الشديدة والبرودة الشديدة أيضاً دون أن تتعرض للتلف، فتدوم لفترة أكبر نظراً لجودتها وصلابتها، ومن هذه الخامات أخشاب لا تتآكل وتقاوم التسوس وتمنع نفاذ مياه الأمطار من خلالها، خامات اللكسان (وهي ألواح بلاستيكية عازلة جيدة للحرارة ومقاومة للصدمات، وغير قابلة للكسر)، والأخشاب البلاستيكية، والمعادن التي يتم دهانها بدهانات عازلة للماء لحمايتها من العوامل الجوية والرطوبة، كما تستخدم الأقمشة عالية الجودة (PVC) وتعتبر عازلة كلياً للرؤية، ومضادة تماماً للحرائق (www.homify.com.eg) .

5.حاويات النفايات الذكية: Smart waste containers

في عالم اليوم يقوم مخططو ومطورو المدن ببذل جهود متضافرة لجعل المدن أكثر ذكاءً ونظافة، لذلك كان من الضروري دمج التكنولوجيا الحديثة والإبتكارات في عناصر تأثيث المواقع العامة وشوارع المدن، لذلك تم القيام بخطوات كبيرة في مجال التخلص من نفايات المدينة، وعلى الرغم من أننا ما زلنا بعيدين عن إستخدام الروبوتات لإدارة النفايات، فإنه يمكن إستخدام الصناديق الذكية للنفايات، (حاويات القمامة الذكية) والتي تساعد في توفير الوقت والمال، وقد قام عدد من المدن حول العالم بنشر صناديق القمامة الذكية في الحدائق العامة والشوارع والمراكز التجارية وغيرها.

6.الإضاءة الذكية (smart lighting):

يشير مصطلح الإنارة الذكية إلى إنارة المواقع العامة التي تتكيف مع حركة المشاة، راكبي الدراجات والسيارات، وتنخفض الإضاءة عندما لا يتم اكتشاف أي نشاط، ولكنها تضيء عند اكتشاف الحركة. وتعتمد الأنظمة الذكية على وضع كاميرات أو أجهزة استشعار على الأعمدة، ثم إيجاد تكنولوجيا إضافية تمكن أعمدة الموقع من التواصل مع بعضها البعض، بحيث عند التقاط أحد المارة بواسطة كاميرا أو جهاز استشعار تنقل إشارة إلى مصابيح الموقع المجاورة لتتير بغرض خلق دائرة أمنة من الضوء للمارة. تم تنفيذ هذه التقنيه في جامعة أنهالت للعلوم التطبيقية بألمانيا (الزليطاني، 2013) .

مؤشرات الاطار النظري :

1. احترام البيئة وخصوصيتها من خلال تصميم ما يناسبها ، فترسم خطوط وعناصر تتماشى مع النظام البيولوجي والتضاريس الموجودة في المنطقة المستهدفة ، وبذلك يصبح التصميم جزءاً أصيلاً من البيئة ويساعد على الاستدامة .
2. بما ان العناصر التصميم المواقع المكون الاساسي لابرار الهوية الجمالية لها ، لذا من الضرورة تطوير هذه العناصر باستخدام الخلايا الشمسية والتقنيات الذكية للدفع اداء المواقع العامة بما يخدم الهوية الجمالي والوظيفية .
3. مع التطوير الذي حقق في تصميم المواقع الخارجية من خلال دخول الذكاء الاصطناعي في تطوير عناصر تصميم المواقع وفق اعلى المعايير .
4. ان المقاعد واماكن الجلوس الذكية هي صديئة للبيئة من خلال استغلال الطاقة الشمسية وطاقة الحركة بالتالي لا ينتج عنها اي نفايات ولا تلوث ولا ضوضاء ولا غيرها من المخاطر العامة .
5. استخدام المقاعد الذكي والاثاث الذكي يعد فرصة للمستخدمين للتدريب العملي واكتساب خبرة بالتعامل مع الطاقة المتجددة .
6. الطاقة البديلة المستخدمة في التاثيث العمراني للمواقع يساعد على تقليل من الانبعاث الحراري والغازات الدفينة والاستهلاك الكهربائي ، فالانارة مثلاً باستخدام الطاقة الشمسية تساعد على التحكم بعملية قوة الاضاءة في الاعمدة والمصابيح في اوقات متاخرة من الليل .
7. الطاقة البديلة تحقق اعلى مستويات من الامان لمستخدمي هذه المواقع وخاصة بالنسبة للاطفال لكون تياراتها منخفضة ولا تؤثر في صحة المستخدم لو تعرضوا اليها مباشرة.

8. ظهور الخامات الصديقة للبيئة ساعدت المصممين على استخدامها في تصميم اثاث المواقع والانتهاءات الاخرى في المواقع الخارجية .

الفصل الثالث : الاطار الاجرائي

منهجية البحث :

اعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي ، كطريقة لتحليل النماذج المدروسة، لبيان التصرف التصميمي الذكي للفضاءات الخارجية ، بوصفها الطريقة العلمية الأنسب لهذه الدراسة .

مجتمع البحث :

شمل مجتمع البحث التصميم الذكي للمساحات الخارجية للحدائق على المستوى العالمي وعلى المستوى العربي.

النموذج	المواصفات والخامات	الاستخدام والوظيفية	التحليل (التقنيات الذكية)
 الشجرة الشمسية Solar Tree	<u>الشجرة الشمسية:</u> هي شجرة صناعية ديكور ية تقوم بإنتاج الطاقة الشمسية وتحويلها إلي كهرباء، يتألف التصميم من شجرة مبنية من أنابيب فولاذية تحتوى على ألواح شمسية. <u>الخامات</u>	يمكن تثبيت شجرة الشحن بالطاقة الشمسية في الأماكن العامة مثل الشوارع والحدائق العامة والمراكز الثقافية والساحات. تعمل على توفير أماكن مضيئة لليلة، والتواصل	تقوم الألواح الشمسية بشحن البطاريات خلال النهار، وعند الغسق تقوم الشجرة الشمسية تلقائيا بتشغيل مصابيح

LED الخاصة بها. يمكن للتحكم الداخلي أيضا أن ينظم كمية الضوء الناتج وفقا لمقدار الشحن المتبقي في البطاريات.	والإسترخاء، كما أنها تعتبر من المتطلبات الجمالية للمدينة.	المستخدمة:- مجموعة متنوعة من مصابيح LED وتعمل بنظام بطارية مخفي 12 فولت، وهيكل معدني مطلي في شكل قاعدة للشجرة، والألواح الشمسية مثل أوراق الشجرة التي تنتج الطاقة.	
تعمل بنظام الطاقة الشمسية. حيث تقوم الألواح الشمسية نهارا باستقطاب الطاقة الضوئية من الشمس وتحولها إلى طاقة كهربائية تخزن وتشحن في البطارية	تستخدم في النوادي العامة والشوارع ومراكز التسوق والاماكن السياحية ومواقع الفعاليات والمهرجانات، كما تخدم الاماكن العامة والحدائق والمنتزهات. ويقدم مجموعه من الخدمات منها: أماكن للجلوس، منافذ USB لشحن	الكرسي الذكي:- الكراسي الذكية والتي تعمل بنظام الطاقة الشمسية وتشتمل على شاحن ومنفذ USB، وشاشة ذكية للإعلانات. الخامات المستخدمة:- الفولاذ المقاوم للصدأ والألمنيوم والخشب المعالج ضد العوامل الجوية. ألواح شمسية،	الكرسي الذكي Smart Chair

للقيام بشحن الأجهزة نهارا وليلا.	الأجهزة الذكية وخدمة Wi-fi، كما توجد شاشة إعلانية مضيئة، وإنارة بتقنية الليد لتحقيق الأمان للموقع.	بطارية قوية، توفير منافذ USB، شاشة تعمل للأغراض الإعلانية.	
تقوم الألواح الشمسية أثناء النهار بتجميع الأشعة الشمسية وتحويلها إلى طاقة كهربائية تستخدم نهارا، وتخزن في البطارية ليقوم المقعد بأداء مهامه ليلا.	مقعد مصمم للإستخدام الخارجي في المواقع المعرضة للشمس، كالشوارع والحدائق والأماكن العامة. تزويد مرتادي هذه الأماكن بخدمة الإنترنت المجاني، وشحن مختلف أنواع الأجهزة كالهواتف الذكية وأجهزة الكمبيوتر.	مقعد الطاقة الذكي: وهو مقعد مغطى بالألواح الشمسية الكهروضوئية ومزود ببطاريات يتميز بحجمه وشكله المثالي ومقاومته للعوامل الجوية. الخامات المستخدمة: ألواح شمسية، بطارية عالية الجودة إضاءة محيطية، منفذ USB، نقطة اتصال Wi-fi، الخشب المعالج، وشاحن لاسلكي مدمج في غطاء زجاجي لسطح المقعد. أجهزة أستشعار،	 مقعد الطاقة الشمسية الذكي smart solar seat
	عروض الإعلانات أو مقاطع الفيديو أو الصور أو المعلومات المختلفة		

	شاشتين على جانبي المقعد.	للجمهور (مثل تقرير الطقس).
	مقعد خشبي ذكي: يتكون المقعد الذكي الذي يعمل بالطاقة الشمسية من مقعد خشبي وهيكل فولاذي في الوسط شكل شريط يلتف حول المقعد ويرمز إلى التدفق اللامتناهي وتحويل الطاقة الشمسية إلى الكهرباء.	تصميم مستقبلي للمواقع الخارجية أكبر قليلاً من مقعد المنتزه العادي، مجهز بمجموعة أساسية من أجهزة الاستشعار البيئية (درجة الحرارة والرطوبة وضغط الهواء والوضوء المحيط ومحتوى ثاني أكسيد الكربون)، نظام مستقل 100% يعمل على مدار الساعة وفي جميع الظروف الجوية.
	الخامات المستخدمة: 4 منافذ شحن USB مصنوعة من الفولاذ المقاوم للصدأ ومقاومة للماء، 2 قاعدة شحن لاسلكية، 100W لوحة شمسية، اتصال إنترنت 4 / G LTE عبر	تقوم الألواح الشمسية أثناء النهار بتجميع الأشعة الشمسية وتحويلها إلى طاقة كهربائية تستخدم نهارة، وتخزن في البطارية ليقيم المقعد بأداء مهامه ليلاً. يعمل في جميع الظروف الجوية



SmartBench مقعد خشبي ذكي

		بطاقة / SIM LAN، حافظه مضادة للماء لحفظ للبطاريات والإلكترونيات.	
من خلال الألواح الضوئية المرنة المثبتة أعلى الشمسية يتم من خلالها تحويل الطاقة الضوئية إلى طاقة كهربائية، ومن ثم شحن الهواتف المحمولة وغيرها من المنتجات الإلكترونية المحمولة.	مناسبة للمستخدمين في الحدائق الخاصة والمتنزهات العامة والشواطئ وغيرها. تتيح للمستخدمين توفير المزيد من الراحة، أثناء الاسترخاء، حيث تسمح بشحن أجهزتهم المحمولة والتمتع بالتظليل من أشعة الشمس.	مظلة شمسية ذكية: مظلات الشواطئ الشمسية الذكية تقوم بشحن الأجهزة المحمولة، والحماية من الشمس. الخامات المستخدمة: ألواح شمسية، بطارية قوية، خشب معالج ضد العوامل الجوية، معادن وأقمشة معالجة لهيكل الشمسية.	 Smart parasol شمسية ذكية

تقوم الألواح الشمسية بتحويل الطاقة الشمسية إلى طاقة كهربائية لتشغيل الإنترنت، وتشغيل المساحات الإعلانية، كما تقوم أجهزة الاستشعار بإرسال إشارات إلى مركز التحكم في الشركة في حال الحاجة إلى تفريغ الحاويات.	صالة لإعلانات صغار الشركات. حيث يوجد في جنباتها مساحات مضاءة. الحاويات مزودة بأجهزة استشعار لرصد وقياس مستوى المواد بداخلها. تصلح للمواقع العامة والشوارع والمتزهات، والمساحات والممرات.	صندوق قمامة ذكي: صناديق للنفايات تعمل بالطاقة الشمسية ولها استخدمات متعددة. الخامات المستخدمة: الألواح الشمسية، البطارية، سبائك الألومنيوم، الاكرليك والبلاستيك الفولاذ المقاوم للصدأ،	 صندوق قمامة بالطاقة الشمسية Big belly
توفر خدمة "Wi-Fi" للهواتف الذكية وأجهزة الالكترونية كل نخلة.	أعمدة إنارة على شكل نخلة، فهو مصباح المدينة المستدامة وهو نظام إضاءة خارجي ذكي مستوحى من	النخلة الذكية: الفكرة الأساسية من " النخلة الذكية " هي إيجاد مواقع عامة يستطيع الجمهور فيها	

مزودة بعدد 12 مخرجا لشحن الهواتف . مقاعد ومناضد التي تسهل التعامل مع التكنولوجيا . شاشة كبيرة لمعرفة الاخبار وخرائط توضيحية للاستعلام عن الاماكن . وتزود النخلة بإحداثيات حالة الطقس . كما تم تزويد النخلة بكاميرات بحيث يمكن التعرف إلى احتياجات الزوار وأماكن	النخيل العربية. يصلح للأماكن العامة، والشوارع والساحات والمتنزهات.	الحصول على خدمة " واي فاي عبر الجهاز المصمم شكل نخلة لربط الماضي بالحاضر، على اعتبار أن هذه النخلة ترمز للتراث العربي والتاريخ والخير في رسالة إنسانية للجميع وهو ربط الماضي بالحاضر حتى لو في شكل حديث الخامات المستخدمة: الفولاذ المقاوم للصدأ، الألومنيوم، بتلات ضوئية (شمسية)	النخلة الذكية smart-palm

تكديسهم، وبالتالي العمل على توجيههم إلى الأماكن الأخرى، ونخلة مزودة بسماعات يمكن من خلالها شرح كافة التوجيهات والنشرات التوعوية.			
تقوم الخلية الشمسية بتجميع أشعة الشمس وتحويلها إلى طاقة كهربائية، ويقوم حساس الإضاءة بالتشغيل والإقفال التلقائي تزامنا مع ظهور	التحكم الذكي في توفير الطاقة، إضاءة ليد قوية تزداد قوتها عند وجود حركة بالقرب منه إنترنت بالمجان، توفير الإضاءة والأمان للموقع. يصلح للشوارع والمتنزهات والأماكن العامة.	عمود الانارة الذكي: تعمل بالطاقة الشمسية المتجددة، كل عامود يحتوي على كاميرا تعمل بالطاقة الشمسية أيضاً، وبذلك يمكن الاستغناء عن كاميرات المراقبة والحفاظ على الأمان والإنارة في آن واحد. وكما	 Smart light poles أعمدة الإنارة الذكية

الشمس، ويقوم حساس الحركة بتوفير أنماط سطوع مختلفة للإضاءة.		يحتوي كل عامود على عدة مخارج لشحن الهاتف الذكي وأيضاً يحتوي على شبكة إنترنت <u>الخامات</u> <u>المستخدمة:</u> خلية شمسية من البولي كرستالين، بطارية من الليثيوم إضاءة ليد، حساس للحركة، صلب مجلفن والومنيوم وزجاج مقوى، Wi-fi .	

عينة البحث :

اعتمد الباحث في اختيار عينته , أذ بلغ عدد نماذج (8) بطريقة قصدية غير الاحتمالية من المجتمع الأصلي.

أداة البحث :

اعتمد الباحث على المؤشرات التي انتهى اليها الاطار النظري كمحركات افاد منها في عملية التحليل وبما يتلائم وتحقيق هدف البحث .

تحليل العينات :

جدول تحليل لبعض نماذج الأثاث الذكي في المواقع الخارجية

الفصل الرابع: النتائج والتوصيات ولمقترحات والمصادر

اولاً : النتائج

توصلت الباحثة لعدد من النتائج وهي :

- تطبيق الاسس العلمية للتصميم الذكي والدمج بين التكنولوجيا الذكية وعناصر التصميم الداخلي في تطوير المواقع الخارجية الحالية حيث تنفرد المواقع الخارجية الذكية بتقديم العديد من الخدمات المميزة التي تقدمها المساحات الخارجية التقليدية .
- يعد التصميم المستدام للمساحات الخارجية هو أحد النقاط التي تعمل على تنمية البيئة وتحسين الوضع الحالي والمستقبلي في تصميم هذه المواقع الخارجية .
- التصميم الذكي للمواقع الخارجية المفتوحة هو عبارة عن تصميم يستخدم المواد والعناصر ذات الطبيعة الذكية التي تمكنها من إحداث التفاعل بين اجزاء الموقع وتجهيزاته لجعل هذا الموقع ممكن ان يتصرف لذاته من خلال حداد الاتصال بالانترنت او ادوات الاستشعار المستخدمة في التصميم الموزعة في المساحات الخارجية .
- استخدام التصميم الذكي من خلال استخدام الخلايا الشمسية والتقنيات الذكية يؤدي بالتالي إلى رفع أداء المواقع الخارجية العامة او الخاصة بما يخدم الإنسان ومتطلباته، وكذلك يساعد على حماية البيئة من خلال توفير في إستهلاك الطاقة والمواد وتحقيق التفاعل الإجتماعي الفعلي والإلكتروني.

ثانيا : الاستنتاجات

توصلت الباحثة لعدد من الاستنتاجات وهي :

- ان التصميم الذكي لتنسيق المواقع هو النظام التي يتمتع بالصدق ويحاول عملياً أن يتعامل مع مشاكل وظروف الموقع وتلبية احتياجات مستخدميه، وسواء كان هذا النظام طبيعياً أم هندسياً أم يجمع بين الإثنين في تصميم ذكي مبدع.
- عناصر التصميم للمواقع الخارجية تعد المكون الأساسي لهذه المساحات الخارجية ، وبالتالي تعطي للموقع الهوية الجمالية والعملية لتلك المواقع، وإنعكاس ذلك على أفراد المجتمع.

- ان التصميم المستدام للمواقع بإتباع مجموعة المبادئ التصميمية الجمالية والوظيفة والبيئية والتي يتم إضافتها لتصميم المواقع من اجل تحقيق الإستدامة بشكل أكثر فاعلية، حيث أصبح الهدف هو الوصول لمواقع صديقة للبيئة ومريحة وجميلة في الوقت نفسه .

ثالثاً: التوصيات

توصي الباحثة بما يلي

- ضرورة مراعاة إستخدام نظم الذكية وتفاعلية في تصميم البيئات الخارجية بما يجعلها مرنة في تقديم الخدمة بشكل أسهل للوصول لقاعدة عريضة للمستخدمين . ونشر الوعي الثقافي بالتكنولوجيا المتقدمة وتنمية واكتشاف . القدرات الإبداعية الذكية للمواقع العامة الخارجية .
- تدعيم الحدائق والمتنزهات العامة بالمقاعد الذكية وعناصر الإضاءة الذكية والتي تعمل بالطاقة الشمسية، والتي تساهم في توفير راحة ورفاهية المجتمع، والتي من شأنها زيادة الإقبال على تلك المتنزهات والمواقع العامة .
- ضرورة إستخدام حاويات النفايات الذكية في الشوارع والمتنزهات والمواقع العامة ، من اجل نشر ثقافة النظافة في المجتمع .
- أهمية تعميم إستخدام الطاقة الشمسية في تصميم الأثاث الخارجي للمواقع المفتوحة والحصول على طاقة نظيفة صديقة للبيئة .
- تشجيع الدارسين على التصميمات الذكية الإبداعية من خلال مشاريع واقعية تخدم المجتمع المحلي وتراعي طبيعة وظروف المكان .

رابعاً: المقترحات

تقترح الباحثة اجراء البحث حول المواضيع التالية:

- 1- الاساليب الفنية لتطبيقات الذكاء الاصطناعي في التصميم الداخلي.
- 2- التبسيط والتعقيد في الفضاء التصميمي وفق مفاهيم الكلفة والمواد الاولية

المصادر:

1. إسماعيل أحمد عواد، دعاء عبد الرحمن محمد، أثر استخدام التصميم الداخلي التفاعلي على قاعة متعددة الاغراض بالمركز الثقافي، المؤتمر الدولي الرابع لكلية الفنون التطبيقية – مجلة التصميم الدولية، مصر، 2016 .
2. المنذر بشير الزليطاني ، تقنية اضاءة LEDs ، اشراف : م. حنان الدقيق ، قسم العمارة والتخطيط العمراني ، كلية الهندسة ، جامعة طرابلس ، لبنان ، 2013 .

3. عصام الدين محمد على وآخرين ، تضمين مبادئ الإستدامة الشاملة في التصميم الحضري ، مجلة العلوم الهندسية ، كلية الهندسة ، جامعة أسيوط ، المجلد 46 ، 2018 .
4. عمر أحمد ، رؤية فكرية تقنية لتطوير نظم التسويق لمنتجات التصميم الداخلي والآثاث المصري ، ورقة بحثية ، المؤتمر الاول لتنمية الابتكار والابداع في الصناعات التقليدية والتراثية والسياحية ، مجلة التصميم الدولية ، مصر ، 2017 .
5. مجلة جامعة تشرين للعلوم الهندسية ، الخلايا الشمسية واستخدامها في عناصر الفرش العمراني لرفع أداء الحوائط العامة، المجلد 41 ، العدد2، 2019 .
6. محمود يسري حسن ، أسس ومعايير التنسيق الحضاري للمناطق المفتوحة والمساحات الخضراء ، مقالة منشورة ، المجلس الأعلى للتخطيط والتنمية العمرانية ، القاهرة ، 2008.
7. مهدي الوردي ، نظرية التصميم الذكي؛ قراءة جديدة لبرهان النظم، مجلة الدليل – العتبة الحسينية المقدسة ، عدد 7 ، العراق، 2020 .
8. هند فؤاد جميل ياسين، دور عناصر تنسيق الموقع في إثراء القيم الجمالية والوظيفية للفراغات الحضرية ، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الهندسة، الجامعة الاسلامية، غزة، 2015 .
9. هيثم باحيدرة ، المقاعد العامة الذكية العاملة بالطاقة الشمسية ، مقالة بجريدة العرب الإقتصادية الدولية ، 2017 .
10. Norman Newton, Landscape teacher and architect, "Design on the Land" book, American, Harvard University, USA, 1971.
11. Kevin Lynch, The Image of The City book , 1960.

1. <https://www.maaal.com/archives>
2. <https://abuelenien.com/solar-tree/>
3. <https://www.forbes.com/sites/jeffkart/the-french-wind-tree>
4. <https://elaph.com/Web/News/>
5. <https://www.thisiscolossal.com/interactive-flowers>

6. <http://smart-palm.com/news-albayannews>
7. <https://southeastasiaglobe.com/hanergy-the-company-using-thin-film-solar-to-bring-power-to-everyday-households/>
8. <https://worldlandscapearchitect.com/sola>
9. <https://rising-gulf.com/>
10. <https://www.citiesdigest.com>
11. <http://www.mapexpress.ma/ar/actualite>
12. <https://www.fakt-me.com/index.php/ar/fblog/155>
13. <https://www.interact-lighting.com/ar-ae/what-is-possible/interact-city>
14. <https://www.almadenahnews.com/article/26228>
15. <https://translate.google.com.eq/>
16. https://www.uoanbar.edu.iq/ArtCollege/News_Details.php?ID=534
17. <https://www.homify.com.eq/ideabooks/857554/10>
18. http://www.albuss.net/11/2018/blog-post_530.html