

مجلة فنون جميلة

المجلد الثالث العدد الاول

© 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: المجلد الثالث العدد الاول

تاريخ الطبع: 2025
رقم الإيداع في المكتبة الوطنية 2541 بتاريخ 2022/1/9
P-ISSN:2790-7252
E-ISSN:2790-7260

هيئة تحرير مجلة فنون جميلة

أ.م.د علي مولى سيد	رئيس التحرير	سمعية ومرئية	جامعة واسط/ كلية الفنون الجميلة
أ.م.د. قاسم جليل مهدي	مدير التحرير	تربية تشكيلية	جامعة واسط/ كلية الفنون الجميلة

مدقق لغة انكليزية/ أ.د فداء محسن المولى
مدقق لغة عربية/ أ.م.د وصال قاسم غباش
الامور المالية / السيد محمد جاسم زناد
مسجل بيانات المجلة / ريم كريم محسن
متابعة الموقع الالكتروني / مروة كريم كاظم
امين الصندوق / د. عذراء جميل منشد
الملحق الجمالي اشراف ا.م.د. عبد الكاظم علي خلف
الإخراج الفني/ اسراء فاضل
طبع في

الدار المطبعية للطباعة والنشر

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.م.د علي مولى سيد	رئيس التحرير	سمعية ومرئية	جامعة واسط/ كلية الفنون الجميلة	alimola@uowasit.edu.iq
2	أ.م.د قاسم جليل مهدي	مدير التحرير	تربيه تشكليه	جامعة واسط/ كلية الفنون الجميلة	qalhossainy@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 فاضل عرام لازم	عضو	تربيه فنيه	جامعة واسط/ كلية الفنون الجميلة	flazem@uowasit.edu.iq
9	أ.م.د ميسم هرمز توما	عضو	موسيقى	جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة	Maysamtoma16@gmail.com
10	أ.د حسني محمد سليمان أبو كريم	عضو	تصميم/فنون جرافيك	كلية الفنون الجميلة/ جامعة الزرقاء /الأردن+	Husni_a_k@hotmail.com
11	أ.د قيس بهنام ماجد	عضو	تصميم صناعي	جامعة البورك للعلوم/ الدنمارك	shawikaiss@yahoo.com
12	أ.م.د انديرا حمدي عبد اللطيف راضي	عضو	مسرح	المعهد العالي لأطارات الطفولة / تونس	Dr.andiradhi@gmail.com
13	أ.م.د عبد الله محمد علي الشيخ	عضو	إذاعة وتلفزيون	جامعة اب/ اليمن	Alshekh.abdall@gmail.com

المحتويات

ت	الاسم	العنوان	الصفحة
1	ا.د. حبيب ظاهر حبيب	أسلبة الأشكال الدرامية التراثية فن الحكواتي / انموذجا	29-1
2	أ.م.د. سهام محسن كيضان	تجسيد الحركة والزمن في إعلانات شركة BMW لإنتاج السيارات	61-30
3	أ.م.د. علاء جبار مشكور أ.م.د. شيماء حسين طاهر	الأخر وتمثلاته في تقنيات العرض المسرحي العراقي	93-62
4	أ.م.د. علياء محسن عبد الحسين	معطيات التداخل الفلسفي لنظريات التعليم وتمثلاتها في بناء أنموذج مستحدث لتعليم الفنون	124-94
5	أ.م.د. نزار شبيب كريم م.د. قصي عبد العباس راضي	مظاهر توظيف التراث في مسرحيات أطفال حسن موسى	160-125
6	م. د. اسيا علي محمود	تمثلات الخوف في الخطاب السينمائي	190-161
7	م.د.رسل خليل إبراهيم م.د. اسعد عاتي هليل	سمات المدرسة الانطباعية والاتساق الشكلي في تصاميم أقمشة الأزياء المعاصرة	217-191
8	م.د.نعمات محمد رضا حسين م.م.أشواق أحسان رمضان	الإبداع الفني في الخزف العراقي المعاصر الخزاف (شنيار عبد الله) أنموذجاً	243-218
9	م.م. احمد طالب جساس ا.د. سداد هشام حميد	التخيل وتمثلاته في تصميم الفضاءات الداخلية المعاصرة	261-244
10	م.م. ايمان فارس سلمان	الرؤية التشكيلية في تصاميم الملصقات للقضايا الكونية في المؤتمرات	288-262
11	م.م. باسم مهدي موزان أ.د. رجاء سعدي لفته	تماهي التصميم البارامتري في الفضاءات الداخلية التقليدية	331-289
12	م.م. حسن فالح سالم	التجريب التقني في أعمال الفنانين روبرت راوشنبرغ و محمد مهر الدين (دراسة مقارنة)	365-332
13	م.م. حسين حبيب رزوقي ا.م.د. وسام حسن هاشم	ديناميكية الرؤية الدرامية وصيرورتها في الفضاء الداخلي	392-366
14	م.م. محمد شريف كريم	العفوية في فن الكرافيك	416-393

		أ.د. عزه أبو السعود	
445-417	غرائبية الخيال السريالي في أعمال جيروم بوش	م.م. مهند كريم محمد هاشم	15
465-446	تشكيل الأسلاك المعدنية وأثره الجمالي في الأشغال اليدوية (دراسة تحليلية)	م.م. نبراس هاشم ذنون	16
487-466	توظيف الرموز الإسلامية في المساجد العراقية	م.م. نصير عامر شاكر	17
514-488	تمثلات العولمة في الخزف المعاصر	م. هديل سلمان سعيد	18
534-515	فاعلية استخدام برامج الذكاء الاصطناعي في تطوير مهارات تدريس مناهج الفنون التشكيلية في كليات الفنون الجميلة من وجهة نظر التدريسيين	اسراء عبد الكريم فياض العجيلي	19
559-535	الحاجات وتمثلاتها البصرية في رسوم ذوي الاعاقة	طيبة غسان عبد الرضا أ. م. د. عبد الحمزة عبد الامير عبد الحسين	20
576-560	مظاهر اللامألوف في مسرح الطفل العربي	رشا واثق فوزي أ. د سامي علي حسين	21
592-577	الاعلان ودوره في تعزيز الوعي ببرامج وزارة العمل والشؤون الاجتماعية	مريم محمد حسين	22
617-593	بلاغة التشبيه ومضمونه الوظيفي في تصميم المنتج الصناعي	م.د هشام زامل حمدان م.د زيدون خلف جبار	23

شروط النشر :

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

تعليمات النشر

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

2- يقدم الباحث طلب بنشر بحثه.

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

أ- يبلغ الباحث بتسلم المادة المرسلة للنشر.

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

ت- اصدار المجلة فصلي بواقع (3 اشهر) بين عدد و اخر 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 المستلة من (الرسائل والاطاريح) معاملة البحوث الاصلية والمنفردة .

5- يراعي في اسبقية النشر :

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

ب- تاريخ تسلم رئيس التحرير للبحث.

ت- تاريخ تقديم البحوث التي يتم تعديلها .

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

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

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

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

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

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

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

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

تعهد

أنى الباحث (-----) صاحب البحث الموسوم (-----) 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 (---) واقر 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

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

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

اخلاقيات النشر في مجلة فنون جميلة

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

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

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

دليل المؤلف Author Guideline

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

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

دليل المقيم :Reviewer Guideline

ادناه الشروط والمتطلبات الواجب مراعاتها من قبل المقيم للبحوث 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 وحدائتها .

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 .

أسلوبية الأشكال الدرامية التراثية فن الحكواتي / انموذجا
Stylistics of traditional dramatic forms
The art of storytelling / a model

ا.د حبيب ظاهر حبيب

Habeeb Dhaher Habeeb

hdhahir@uowasit.edu.iq

مستخلص البحث:

يشكل التراث هوية الشعب ويفصح عن ثقافته، وأن الحفاظ على التراث وإنشاء خطوط التواصل مع مظاهره وأشكاله المتجسدة بالتقاليد والعادات والصناعات والأزياء والموسيقى.. وغيرها، والاحتفاء بها في المناسبات الوطنية يوضح مدى الاعتزاز والفخر بالتراث. توجد في التراث العربي أشكال ومظاهر غنية ممكنة الاستلham والتوظيف في مجالات الفنون والآداب، منها فن الحكواتي الذي يتضمن أم عنصرين ترتكز عليهما الدراما المسرحية في وجودها هما (المؤدي والمتلقي) وقد اجتهد العديد من المسرحيين العرب في النظر إلى فن الحكواتي عبر مفهوم (الأسلوبية) بإعادة صياغته أسلوبيا وتضمينه موضوعات جديدة.

تكون البحث من أربعة فصول، تضمن الفصل الأول: مشكلة البحث التي تبلورت في التعرف على فن الحكواتي بعده شكلا دراميا تراثيا، والكشف التغيرات الأسلوبية التي أجراها المسرحيون عليه، بقصد التوصل إلى صياغة جديدة لشكل مسرحي عربي أصيل. يهدف البحث الحالي إلى:

1. تعرف الأشكال الدرامية في التراث العربي ، وتحديد خصائص فن الحكواتي.
 2. الكشف التغيرات الأسلوبية التي أجراها المسرحيون على فن الحكواتي.
- تناول الفصل الثاني - المبحث الأول: مفهوم التراث وأنواعه، المبحث الثاني: توظيف التراث في الدراما، المبحث الثالث: خصائص فن الحكواتي، وانتهى الفصل بمؤشرات الإطار النظري، ومنها:

1. المحافظة على التراث واستلham أشكاله ومضامينه والاستناد إليها في تكوين المعاصر يعكس صورة الاعتزاز بما خلفه الأجداد، ويسهم في تشكيل الرؤية المستقبلية.

2. التراث التقليدي هو المحفوظ في ذاكرة الشعوب وفي المتاحف، أما التراث التوليدي فهو التراث الحي الذي تتوالد منه أشكال ومظاهر أخرى ويقبل التوظيف في بيئة غير بيئته الأصلية ويتطور مع حركة الزمن.

3. أسلبة التراث تعني: تناول التراث والعمل على عصرنته، مع الحفاظ على ملامحه الأساسية، من خلال توظيف الشكل التراثي وتضمينه دلالات معاصرة.

4. يتعامل الفنان المسرحي مع التراث في ضوء واحدة أو أكثر من النقاط التالية:

- التعريف بالتراث من خلال نقل الصيغة التراثية نفسها ويضعها في إطار الدراما دون أية إسقاطات ولا تعديلات.
- تفسير الصيغة التراثية وتحليلها كما يراه الفنان المسرحي ووضعتها بال قالب الدرامي مع إبقاء صورة التراث ضمن حدودها الزمنية.
- تأويل الصيغة التراثية وتحريكها من زمنها إلى الزمن المعاصر، ويكون الهدف هو تداخل صورة التراث بالصورة المعاصرة والخروج بصورة جديدة.

تناول الفصل الثالث وصف تحليل أنموذجين من العروض المسرحية التي قدمت على وفق خصائص فن الحكواتي أحدهما موجه للراشدين والآخر موجه للأطفال، العرض الاول (سأموت في المنفى) لـ (غنام غنام) والثاني (سلون الفنان) لـ (حسين علي هارف)

وفي الفصل الرابع عرض الباحث النتائج ومنها:

1. فن الحكواتي التراثي فن حي توليدي ، فقد كان يقدم في الميادين العامة وتحرك من بيئته وتم تقديمه على خشبة المسرح واضيفت له عناصر أخرى كالدمى كما في عرض (سلوان الفنان) والاكسسوارات مثل الكرسي والتفاعل معه كما في عرض (سأموت في المنفى) لغنام غنام.

2. سعى الحكواتي (غنام غنام) و (حسين علي هارف) إلى مشاركة فاعلة من قبل المتفرج ، بدأ من الترحيب والتطلع إلى الجمهور ومحاورتهم بشكل مباشر وتوجيه الأسئلة وإصدار توجيهات، مما يحافظ على تواصل المتلقي وتفاعله.

3. أجريت عملية تغيير النسق التقليدي لفن الحكواتي عبر الاستعانة ببعض قطع الاكسسوار والازياء ، والتحرك أمام وبين المتفرجين ، وفي هذا خروج عن صورة الحكواتي التراثية إلى صورة العرض المسرحي المتماهي مع التراث.

أهم الاستنتاجات:

أسلبة فن الحكواتي التراثي خطوة مهمة باتجاه ترسيخ الهوية المسرحية العربية من خلال:

- إضافة المزيد من العناصر الدرامية والجمالية مما يجعله أكثر قبولا لدى المتلقي المعاصر طفلا كان أم راشدا.
 - أن يكون المؤلف هو نفسه المخرج والممثل يكون العرض ناجحا بامتياز وهو ذاته ما عمل عليه الحكواتي التراثي الذي كان يعمل على تأليف أو صياغة الحكاية ويؤديها.
 - تقديم عرض الحكواتي بصفته شكلا دراميا يقبل العرض في القاعات المغلقة وفي الفضاءات المفتوحة لأنه يستند الى قدرات الممثل وإمكانات تقنية قليلة.
- وختم البحث بتقديم توصيتين هما:

1. يوصي البحث المهرجانات المسرحية العربية ذات المسارات المتعددة بجعل أحد مساراتها مخصص لفن الحكواتي ، لغرض الحفاظ على فن الحكواتي وإحيائه.
2. يوصي البحث بإقامة ورش تدريبية لتعليم مهارات كتابة النص والأداء تشمل الأطفال والكبار من هواة فن الحكواتي.

الكلمات المفتاحية:

التراث العربي - المظاهر الدرامية - الحكواتي .

Abstract of the research

Heritage constitutes the identity of the people and expresses their culture, and preserving heritage and establishing lines of communication with its manifestations and forms embodied in traditions, customs, industries, fashion, music, etc., and celebrating them on national occasions demonstrates the extent of pride and honor in heritage. There are rich forms and manifestations in the Arab heritage that can be inspired and employed in the fields of arts and literature, including the art of storytelling, which includes two elements on which theatrical drama is based in its existence, namely (the performer and the recipient). Many Arab playwrights have endeavored to look

at the art of storytelling through (style) by reformulating it stylistically and including new topics

The research consists of four chapters. The first chapter includes: The research problem that crystallized in identifying the art of storytelling after it as a traditional dramatic form, and revealing the stylistic changes that playwrights made to it, with the aim of arriving at a new formulation of an authentic Arab theatrical form. The current research aims to

1. Identify the dramatic forms in the Arab heritage, and determine the characteristics of the art of storytelling
2. Reveal the changes that playwrights made to the art of storytelling

The second chapter - the first section: the concept of heritage and its types, the second section: the use of heritage in drama, the third section: the characteristics of the art of storytelling, and the chapter ended with indicators of the theoretical framework, including

1. Preserving heritage, drawing inspiration from its forms and contents, and relying on them in forming the contemporary reflects the image of pride in what the ancestors left behind, and contributes to shaping the future vision
2. Traditional heritage is that which is preserved in the memory of peoples and in museums, while generative heritage is the living heritage from which other forms and manifestations are generated and accept employment in an environment other than its original environment and develops with the movement of time
3. Heritage stylization means: addressing heritage and working to modernize it, while preserving its basic

features, by employing the heritage form and including contemporary connotations

4. The theater artist deals with heritage in light of one or more of the following points

- Defining heritage by transferring the heritage formula itself and placing it within the framework of drama .without any projections or modifications
- Interpreting and analyzing the heritage formula as the theater artist sees it and placing it in the dramatic mold while keeping the image of heritage within its .temporal limits
- Interpreting the heritage formula and moving it from its time to the contemporary time, and the goal is to intertwine the image of heritage with the .contemporary image and come up with a new image

The third chapter dealt with describing the analysis of two models of theatrical performances that were presented according to the characteristics of the art of storytelling, one of which is directed at adults and the other is directed at children. The first performance (I Will Die in Exile) by (Ghanem Ghanem) and the second (Sloan the Artist) by (Hussein Ali Harf). In the fourth chapter, the researcher :presented the results and conclusions, including

1. The traditional storytelling art is a live, generative art. It was presented in public squares and moved from its environment and was presented on stage, with other elements added to it, such as puppets, as in the show (Salwan the Artist), and accessories such as the chair and interaction with it, as in the show (I Will Die in .Exile) by Ghanem Ghanem

2. The storyteller (Ghanem Ghanem) and (Hussein Ali Harf) sought active participation from the audience, starting with welcoming and looking forward to the audience and talking to them directly and asking questions and issuing instructions, which maintains .the recipient's communication and interaction
3. The process of changing the traditional style of the storytelling art was carried out by using some accessories and costumes, and moving in front of and among the audience, and this is a departure from the image of the traditional storyteller to the image of the theatrical performance that is in harmony with .heritage

:The most important conclusions

The stylization of the traditional storytelling art is an important step towards establishing the Arab theatrical :identity through

- Adding more dramatic and aesthetic elements, which makes it more acceptable to the contemporary .recipient, whether a child or an adult
- If the author is the same as the director and actor, the show will be an excellent success, which is what the traditional storyteller worked on when he wrote or .formulated the story and performed it
- Presenting the storytelling show as a dramatic form that is acceptable for presentation in closed halls and in open spaces because it is based on the actor's .abilities and few technical capabilities

:The research concluded with two recommendations

1. The research recommends that Arab theater festivals with multiple tracks make one of their tracks

dedicated to the storytelling art, in order to preserve
and revive the storytelling art

2. The research recommends holding training workshops to teach the skills of writing the text and performing, including children and adults who are fans of the storytelling art

Keywords:

Arab heritage - dramatic aspects - storyteller

الفصل الأول: الإطار المنهجي

مشكلة البحث والحاجة اليه

تمتلك الشعوب تراثاً ما دامت تمتلك ماضياً منتجاً تفخر به، ويعتمد حضور التراث وحركته وإحيائه على مدى اعتزاز المواطن بهويته الوطنية الثقافية والتاريخية، ولدى الشعوب العربي العديد من الأشكال التراثية الغنية بالمضامين الحية، بدلالة التفاعل المستمر في العصر الحالي مع التراث من خلال البحث المستمر في الشعر القديم وإقامة المهرجانات الشعرية، وتقديم عروض الجُرف والأزياء والموسيقى التراثية في المناسبات الوطنية والقومية، وبناء المتاحف الخاصة بالمقتنيات التراثية أو صناعة نظائر للأشكال التراثية وعرضها في المتاحف.

التراث العربي زاخر بالمظاهر الدرامية التي عرفها العرب قبل أن يأخذوا المسرح بصيغته الغربية ويعملوا في ضوءها بعد النصف الثاني من القرن التاسع عشر، فقد كان (سوق عكاظ) أول مهرجان ثقافي مختص بالشعر والخطابة، وفيه يتواجد الشاعر أو الخطيب على منصة ويحيط به الجمهور. وتحفظ الذاكرة التراثية مظاهر درامية أخرى مثل خيال الظل والحكواتيين/ القصاصين والممثلين الفكاهيين (السماجة) والقردياتية (يقدمون عروض مع القُرود) وعروض الأراجوز وغيرها، وفي جميع هذه المظاهر الدرامية يتواجد مؤدي/شخصية مقابل جمهور في قصر أو ساحة عامة أو سوق، بعض هذه المظاهر الدرامية ما زال حياً لأنه يمتلك مقومات ديمومته، مثل فنون خيال الظل والحكواتي، وعمل المختصون على تحديثها على وفق أسلوب جديد مع الحفاظ على ملامحها الأصلية ومقوماتها الأساسية، فما زال خيال الظل يقدم كعرض مستقل أو كمشهد ضمن عرض مسرحي تقليدي، أما فن الحكواتي التراثي فإنه من الفنون التي اجتهد المسرحيون على تقديمها بإعادة صياغتها أسلوبياً وتضمينها موضوعات معاصرة.

تم الشروع بهذا البحث لغرض التعرف على فن الحكواتي بعده شكلا دراميا تراثيا، والكشف التغيرات التي أجراها المسرحيون عليه استنادا إلى مفهوم الأسلبة، بقصد التوصل إلى صياغة جديدة لشكل مسرحي عربي أصيل.

تتجلى الحاجة إلى هذا البحث من خلال تسليطه الضوء على المظاهر الدرامية في التراث العربي، وتقديم دراسة عن (فن الحكواتي) تستوفي متطلبات فنون العرض المسرحي المعاصر.

أهمية البحث

- 1- يفيد البحث الكتاب والباحثين المهتمين بالتراث العربي.
- 2- يفيد الباحثين والنقاد في عملية تأصيل الأدب والعرض المسرحي العربي.

هدف البحث

يهدف البحث الحالي إلى:

1. التعرف على الأشكال الدرامية في التراث العربي ، وتحديد خصائص فن الحكواتي.
2. الكشف التغيرات التي أجراها المسرحيون على فن الحكواتي على وفق مفهوم (الأسلبة)

حدود البحث

- 1- الحدود الزمانية: 2018- 2024.
- 2- الحدود المكانية: الخرطوم - بغداد.
- 3- الحدود الموضوعية: الأشكال الدرامية التراثية العربية/ مسرح الحكواتي.

تحديد المصطلحات

أسلبة : Styliation

يعرفها باتريس باقي في معجم المسرح: " أسلوب يرتكز على تقديم الواقع تحت شكل مبسط ومحدد بما هو ضروري لصفاته من دون تفاصيل كثيرة. والأسلبة كالتجريد تدل على عددٍ معين من الخطوط البنوية العامة التي تبين مخططا رئيسيا، وإدراكا عميقا للظواهر "(باتريس باقي: 2015، ص515) الأسلبة: يعرفها (فسيفلود مايرهولد) بقوله " ما أقصده بكلمة أسلبة ليس إعادة تصوير أسلوب عصر ما أو حدث ما وإنما تشكيل بنيته وجوهره ، أي استخراج الخلاصة الداخلية لعصر أو لحدث ما، وإعادة تشكيل صفاته المخبأة بمساعدة كل الوسائل التعبيرية. وأنا اربط بذلك بين فكرة العرف والتعميم والرمز"(ماري إلياس وحنان قصاب حسن:2006، ص32)

التعريف الإجرائي: الأسلبة: هي عملية تغييرات خصائص أسلوبية على شكل تراثي بقصد جعله موائماً للعصر الحالي مع الحفاظ على ملامحه الاصلية.

التراث Heritage

التراث: " شكل ثقافي يتناقل اجتماعياً ويصمد عبر الزمن "(إيكة هولنكراس: 1972، ص 89)

التراث: " كل ما يشمل القيم الحضارية والتاريخية سواء المكتوبة او المنحوتة أو المنقوشة او المتوارثة منذ اقدم الأزمنة "(محمد أديب السلاوي : 1983، ص71)

التعريف الاجرائي: التراث هو كل ما خلفه الأسلاف من أشكال ومضامين ثقافية قابلة للحركة مع الزمن، وتنطوي على امكانية توظيفها في الدراما المسرحية.

الحكواتي The storyteller

"هو الذي يروي الأحداث التي شهدها او سمع عنها، وهو الذي يروي سيرة حياته كما عاشها او كما يراها في زمن الكتابة"(لطيف زيتوني: 2002، ص 95)

التعريف الإجرائي: الحكواتي: جاءت تسميته من الحكى والحكاية، وهو الذي يسرد أحداث ويقدم شخصية أو شخصيات الحكاية ولا يشترط ان يكون هو كاتبها، وعادة ما يستقي مواضيعه من التراث والتاريخ، وغالباً ما يستخدم عبارة (كان يا ما كان) أي أنه يتحدث عن الماضي، ويحاكي شخصياته، ويكون وسيطاً بين الحكاية ومتلقيها، ويهدف إلى استخلاص عبرة من الحكاية ويحرص على تقديمها بالارتكاز على تنوع الصوت والإلقاء بشكل أساسي، ويرفقا بشيء من التشويق للجمهور.

الفصل الثاني: الإطار النظري

المبحث الأول: مفهوم التراث وأنواعه

يشمل التراث كل ما خلفه الأقدمون على مر الأزمان، من قيم وتقاليده وأعراف وشواخص تاريخية، أقر المجتمع أهميتها والحفاظ عليها لأنها نتاج تفاعل الاجيال، ولأنها تمثل جانباً حضارياً وثقافياً واجتماعياً يفخر به الجيل الحالي ويشكل مصدر اعتزاز وتقدير للأجيال القادمة.

وردت مفردة التراث في القرآن الكريم سورة الفجر - آية 19: (وَتَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلًا لَمًّا) " (وتأكلون التراث) يعني الميراث "(عماد الدين ابي الفداء إسماعيل بن كثير القرشي الدمشقي: 1998، ص657) وعليه يشمل التراث كل الميراث، سواء كان ميراث خاص لشخص بعينه أم عام للشعب ، ومحور البحث الحالي هو التراث العام المورث لكل الناس الذين يشكل جزءاً من ماضيهم ، ويكون مرجعاً حضارياً لهم.

وهناك التراث العالمي الذي تعنى به جميع الشعوب، لأنه يُعد تراثاً للإنسانية ويقع تحت رعاية وحماية المنظمة الدولية للثقافة والتربية والعلوم (اليونسكو) على وفق اشتراطات محددة، ويقسم إلى تراث ثقافي وتراث طبيعي، وتولي الحكومات الوطنية اهتماماً واسعاً للمحافظة على التراث في المتاحف، وديمومة حضوره في الآداب والفنون، وجعله ماثلاً أمام الجميع من خلال المطبوعات والمصورات والترويج له إعلامياً فضلاً عن إقامة معارض الصناعات والأشغال والألعاب والأزياء والحلي والمنسوجات، والحفلات الموسيقية والأغاني التراثية.

تتجلى أهمية التراث في أمرين:

الأول: يتضمن التراث دروس وعبر وحكم وحرف وصناعات وفنون وآداب ينبغي على الأجيال الاطلاع عليها والإفادة منها، فضلاً عن استثمار الأشكال التراثية في تكوين أشكال جديدة.

الثاني: التراث جزء حيوي من بناء الحاضر، لأن الحاضر في جوهره امتداد للماضي، وأن تعشيق التراث مع المعاصر يشكل رؤية مستقبلية جديدة، ذلك أن " في التراث ثروة لا يمكن تبديدها، أو الحجر عليها خوفاً من ضياعها، أو التعامل معها بنمط من الرهاب (الفوبيا) الذي ينتاب المرء أحياناً من الموضوعات (القدسية) أن القراءة المنطقية للتراث هي أن نقرأ الماضي قراءة حضورية أو حدثية " (بشرى موسى صالح: 2008، ص14)

وتكمن أهمية التعرف على التراث والأخذ منه في الآداب والفنون المعاصرة في النقاط التالية:

1. تقديم صورة الاعتزاز بما خلفه الأجداد وتقييمه واستثماره.
 2. اظهار صورة الماضي الماثلة في وجدان المجتمع المعاصر وبلورتها لتبقى حاضرة وتتناقلها الأجيال.
 3. مدى العناية والمحافظة على تراث الأجداد تتضمن رسالة واضحة إلى الأحفاد: (أن اعتنوا وحافظوا على ما نتركه لكم)
- توجد حالتين للتعامل والتفاعل مع الأشكال والمضامين التراثية:
- الأولى: تقديم التراث كما هو بصورته الايقونية، بصيغة الاستلال شكلاً ومضموناً، وهنا يتم التعاطي مع التراث من خلال تأطيره فنياً وحسب.
- الثانية: تناول التراث والعمل على عصرنته، مع الحفاظ على ملامحه الأساسية، وفي هذا أسلوب للتراث، أي إسباغ أسلوب عصري على التراث. من خلال توظيف الشكل التراثي وتضمينه دلالات معاصرة، على وفق رؤية حدثية.

وسواء كان التعامل مع التراث بصورة الأيقونة المقدسة أم بصورة الأسلبة (التحريك وفق المتطلبات العصرية) وتضمينه رؤية حداثية، يجب الإبقاء على صورة ملامحه القيمة والجمالية الأساسية، التي تحيل المتلقي إلى التراث كمصدر ثقافي معرفي حي. وفي جميع حالات التعامل لا ينبغي النظر إلى التراث على أنه منطوي على نفسه، بل - من الضروري - النظر إلى التراث على أنه نص يقبل القراءات المتعددة، أي أنه نص مغلق، وبحسب (امبرتو ايكو) ان النص المغلق " هو الذي يفتح على كل احتمالات التفسير "(ميجان الرويلي و سعد البازعي: 2000، ص181) بمعنى أنه يقبل القراءات المتعددة ومتحرك مع الزمن.

لابد من التفريق بين التراث Heritage والفلكلور Folklore الشعبي ، التراث هو كل إرث الأسلاف من علوم وفنون وآداب وتقاليده وعادات وعموم الثقافة وجميع الشواهد الحضارية، اما الفلكلور فإنه جزء من التراث، ويحدد بالتراث الشعبي المتكون من المعتقدات والطقوس والتقاليد والأزياء والأدوات والألعاب والأغاني والرقصات والحكايات والأمثال المحلية القديمة التي تتناقلها الأجيال ، ذلك أن كل ما هو شعبي يعني أنه ما زال متداولاً ويعمل به في المجتمع كليا أو جزئيا ، وينتمي إلى التراث مثل الزي الشعبي، مثال على ذلك المجتمع يرتدي (الدشداشة والكوفية / اليشماغ والعقال) فهو زي شعبي له امتداد تراثي ويفصح عن هوية المجتمع، ولكن ليس كل التراث هو شعبي لأن بعضا من التراث انقطع ولا يوجد لديه امتداد حي مع المجتمع المعاصر مثل بعض الإيقاعات والرقصات التراثية، مثال على ذلك إيقاع ورقصة (الهيوه) و (الهباشات) في جنوب دولة العراق، وإيقاعات وأغاني البحر في دولة الكويت، التي ما عادت متداولة في عموم الأوساط الشعبية، واقتصرت تقديمها في الاحتفالات والمهرجانات الوطنية والتراثية.

أما التراث الديني فهو كل ما يتعلق بالشعائر وبناء وتصميم أماكن العبادة وطرق تزيينها وألوانها والأزياء التي يرتديها رجال الدين والاكسسوارات التي يحملونها ويستخدمونها وغيرها مما تختص به ديانة وتميزها عن غيرها ، فالديانة الإسلامية تمتلك شعائر خاصة وطرز عمارة المساجد من المآذن والقباب ويرتدي إمام المسجد جبة ويضع على رأسه عمامة، والأمر يشمل كذلك ما يخص الديانة المسيحية وغيرها.

أما التراث الوطني فهو ما خلفه الأجداد في حدود بقعة جغرافية محددة من عادات وتقاليده وفنون وآداب الشعب على امتداد الحقب التاريخية. ويختلف التراث الوطني عن التراث القومي، في أن الأخير (التراث القومي) يكون نتاج ماضي عدة شعوب تتحدث لغة مشتركة ويجمعها تاريخ واحد، ولكنها انتشرت في بقاع عديدة، وبقيت

لديها عادات وتقاليد وآداب منقولة شفاهيا ومكتوبة وفنون وصناعات قديمة. ويعد التراث القومي من العوامل المساعدة للتفاهم والتعاون بين الشعوب لأنه جزء من ثقافتها وإرثها الحضاري المشترك ، فالتراث العربي " هو مجموع ما ورثناه أو أورثنا إياه أمتنا العربية من الخبرات والإنجازات الأدبية والفنية والعلمية ابتداء من أعرق عصورها إغالا في التاريخ حتى أعلى ذروة بلغتها في تقدمها الحضاري"(طراد الكبيسي: 1978، ص6)

تنحصر صورة التراث الوطني بإطار محلي ممكن التعميم إلى الخارج، ليكون عالميا في حال كان الشكل التراثي ينطوي على رموز إنسانية عامة تتجاوز العلامات والأفكار الضيقة الخاصة بطائفة أو قومية، وفي هذا الصدد يحضر مثال (ملحمة گلگامش) التاريخية ومضمونها الخالد التي طرح هاجس الإنسان الدائم المتمثل بالبحث في فكرة الخلود والبقاء للأبد، فضلا عن انطوائها على قيم الصداقة (صداقة گلگامش وانكيديو) والتعاون في مواجهة جميع الصعاب والشور.

ويمكن تصنيف التراث إلى صنفين هما:

الاول: التراث التقليدي وهو المحفوظ في ذاكرة الشعوب وفي المتاحف بصورته القديمة.

الثاني: التراث التوليدي وهو التراث الحي الذي تتوالد منه أشكال ومظاهر أخرى ويقبل التوظيف في بيئة غير بيئته الأصلية ويتطور مع حركة الزمن ، وفي كل الأحوال يتوجب على المجتمعات الحفاظ على تراثها الثقافي والحضاري والاجتماعي من التشوهات والانذار.

يُعد التراث الفني والأدبي توليديا ومن أكثر أنواع التراث حيوية وديمومة، فهو يقبل التفسير والتأويل، وينطوي على إمكانية التوظيف في مجالات عدة، كما في نموذج (ملحمة گلگامش) التي عرفت ثقافات كثيرة وعملت عليها حتى باتت انموذجا للتراث العراقي/ العالمي ، حيث اشتغل عليها العديد من الأدباء والفنانين، واستثمروا مضمونها الفكري وبنيتها الأدبية وعملوا على توظيف شخصياتها في أعمالهم، فقد أعاد صياغة حكايتها ثلاث كتاب مسرحيين في العراق، وهم (جبار صبري العطية وعقيل مهدي وحسين علي هارف) وتوجهوا بها إلى الأطفال، بالإضافة إلى المخرج (سامي عبد الحميد) الذي قام بإعدادها وإخراجها للكبار، كما قدمها مسرح الشمس في باريس - إخراج كاترين شوب.

من مقومات ديمومة وبقاء التراث وحضوره الحيوي انه يتضمن فكرة إنسانية خالصة مثل فكرة البحث عن الخلود، ومصنوع من مادة مطاولة مثل الحديد أو البرونز، او مكتوب على مواد قابلة للحفظ في خزانات المتاحف، ويمكن إعادة انتاج الاشكال

والصناعات والعادات والتقاليد التراثية وحفظها في ذاكرة المتاحف كما في المتحف البغدادي - العراق، وفي العصر الحالي تم إنتاج الكثير من الأفلام الوثائقية لغرض حفظ التراث وتسويقه إعلامياً وجعله في متناول الراغبين بالاطلاع.

ان التواصل والتفاعل مع التراث يعني عدم وجود فجوة ولا قطيعة مع ماضي الشعب والأمة، كما يعني وجود استثمار وتوظيف لذلك التراث لغرض تعزيز وبناء رؤية مستقبلية مشرقة على أساس تجسير الازمنة الثلاثة (الماضي والحاضر والمستقبل)

المبحث الثاني : توظيف التراث في الدراما

وظف المسرحيون التراث في تقديم العروض المسرحية منذ نشأة المسرح، فقد عمل اليونانيون على توظيف التراث الأسطوري الذي يتضمن حكايات الآلهة والملوك والأبطال، وعملوا على صياغتها درامياً، وجاء (أرسطو) وكتب أول نظرية لمقومات وأصناف العرض المسرحي ، وتناقلت الشعوب ما قدمه اليونانيون و تداولوه ، وعملوا على إنشاء مسرحياتهم على وفق ما جاء في كتاب أرسطو (فن الشعر) وخضعت نظرية العرض الأرسطية للكثير من التعديل بالإضافة والحذف على مر العصور، وذلك لغرض الانسجام مع متطلبات ايقاع الزمن والمجتمع، لأن القواعد الكلاسيكية/ التقليدية لم تعد تلبي المتطلبات والتطورات التاريخية، مما دعا إلى ظهور الكلاسيكية الجديدة التي لم تكتف بتقديم أساطير اليونان ، فقد " كانت الميثولوجيا الإغريقية والأدب الإغريقي هما المصدر الأساسي للمواضيع الدرامية بالنسبة إلى كورنيه وراسين ، عدا ذلك فقد اتخذت من الأساطير، الخرافات والمشاكل التاريخية الكبيرة كأساس لأعمالهم الدرامية "(سينيثيا يانوف: 2009، ص196) تكمن أهمية التراث في ان له اساس في وجدان المجتمع ومن ثم يسهل قبول صورة التراث تقليدية كانت هذه الصورة ام تم اجراء تحديثات عليها، مع الأخذ بالحسبان وجود النظرة المحافظة لدى البعض، وهؤلاء لا يريدون أي تغيير على الصورة الأيقونية للتراث ، ويعملون على بقائها كما هي بقصد:

1. المحافظة على الهوية الوطنية التراثية.

2. تلافي العبث والتشويه الذي قد يطل التراث.

ومن جهة أخرى توجد نظرة ثانية ترى ضرورة تحريك الصورة التراثية مع الزمن وتوظيفها في الآداب والفنون على وفق رؤية حديثة ، وذلك يفصح عن مدى شغف واعتزاز الأديب والفنان بترائه ، وبالوقت نفسه يحافظ عليه من خلال بث روح جديدة في التراث ، فضلاً عن أن تقديم التراث برؤية عصرية تيسر تقبل العمل الادبي او الفني وتمد جسور التواصل مع الماضي.

يؤدي توظيف التراث الى نقل المضامين والأشكال التراثية والتفاعل معها على أساس رؤية درامية بناء على التفسير والتحليل والتأويل ، ومن جهة أخرى يعمل الفنان المسرحي على واحدة أو أكثر من النقاط التالية:

1. نقل الصيغة التراثية نفسها دون أية إسقاطات، و يوطرها بالقلب الدرامي وهنا يكون الهدف تعريف بالتراث وجعل صورته واضحة جلية. ويتم العمل في الصورة (الماضوية) للتراث.
2. تفسير الصيغة التراثية وتحليلها كما يراه الفنان المسرحي ووضعها بالقلب الدرامي مع إبقاء صورة التراث ضمن حدودها الزمنية.
3. تأويل الصيغة التراثية وتحريكها من زمنها إلى الزمن المعاصر ويكون الهدف هو تداخل صورة التراث بالصورة المعاصرة ابتغاء الخروج بصورة جديدة. ويتم العمل على ضوء مفهوم (الحاضرية presentism) التي تعني " فرض المعايير أو القيم أو المواقف الخاصة بالوقت الحاضر/ الحالي/ الراهن على الماضي ، بل وعلى المستقبل احيانا، فالحاضرية تجعل الحاضر عامًا وعالمياً وترفض رؤية الازمنة بخصوصيتها وحركتها "(محمد عناني: 1996، ص78)

وهناك من يرى ان القلب الدرامي الغربي لا ضير فيه، في حال كان النص المسرحي يتناول حكاية تراثية وشخصيات ومناظر وأزياء مستلة او مستلهمة من التراث، لان البنية الدرامية الأرسطية أو غير الأرسطية اكتسبت الصدق والثبات والتعميم ، وما على المؤلف والمخرج العربي إلا الذهاب إلى تراثه الثر وتوظيف ما فيه. تواجدت المظاهر التمثيلية الدرامية في تراث الكثير من الأمم والشعوب، فتارة تتواجد في الطقوس والشعائر وتارة في الاحتفالات والمهرجانات وتارة في المناسبات الوطنية والاجتماعية ، وذلك يشمل أي عرض يتضمن محاكاة بالأصوات والحركات قد تمتد إلى تحضيرات بالأزياء والملحقات. إذ " نجد في البلاد العربية عددا كبيرا من أشكال الفرجة والأشكال أو الظواهر شبه المسرحية *Formes Paratheatrales* التي لم تعرف المسرح بمعناه الغربي . من هذه الأشكال نذكر الحكواتي والقرداتي وحلقات الزجل ومسرح البساط وتمثيلية سلطان الطلبة وحلقات الذكر والمولوية وحلقات الزار حين تصوير فرجة وغيرها "(ماري إلياس وحنان قصاب: 2006، ص 36-37) وعرفت معظم البلدان العربية "خيال الظل والقراقوز، وقد ظل منتشرا في البلاد حتى قبيل الحرب العالمية الاولى، كما عرفوا الأداء الدرامي الذي يقوم به رواة السير الشعبية في المقاهي، بما كان يصاحبه من عزف على الربابة وغناء بسيط "(علي الراعي: 1980، ص354). إن جميع هذه الأشكال التراثية يتوافر فيها السند

الأساسي لكل الأشكال الدرامية وهو وجود مساحة اداء تقابلها او تحيط بها مساحة تلقي ، بمعنى آخر ان الشرط الأساسي الذي يجعلها عرض درامي هو وجود مؤدي مقابل متلقي. مع احتوائها على عنصر التشويق والترقب لما يحدث وكيف سيحدث، ودفع المتلقي إلى التطلع والتعلق بطريقة العرض. وقد " ثار جدل في البلاد العربية حول إمكانية اعتبار أشكال الفرجة هذه عناصر مولدة للمسرح او مسرحا بالفعل. وقد ظهرت دراسات نظرية منها ما يؤكد هذه الفكرة (علي الراعي، علي عقلة عرسان، عبد الكريم برشيد، يوسف ادريس، توفيق الحكيم، سعد الله ونوس) ومنها ما يرفضها تماما . كما برزت محاولات مسرحية لاستثمار هذه الأشكال في محاولة للتنظير المسرح العربي وإعطائه هوية محلية من خلال اللجوء إلى مواضيع وشخصيات مستقاة من التراث" (ماري إلياس وحنان قصاب حسن: 2006، ص37) وعليه يمكن القول: لابد من موافقة بين الأشكال والمظاهر الدرامية العربية مع الأشكال الغربية ، وهذا ليس عيبا أو امر يدعو للخجل، فن المسرح - مثل اي فن او أدب ويشمل الأمر حتى العلوم - فن مشاع للإنسانية جمعاء، ذلك أن التفاعل بين ثقافات الشعوب سمة حضارية مضادة للانغلاق على الذات والتقوقع في المفرط في المحلية، وحصر الوعي والتفكير في الأشكال والمضامين الماضوية دون التحرر والانطلاق إلى أسلبة الأشكال التراثية وإدماجها بروح العصر.

المبحث الثالث : خصائص فن الحكواتي

فن الحكاية من الأنواع الأدبية السردية القديمة - وربما يُعدُّ الأقدم على الإطلاق - وعرفته الكثير من الحضارات والشعوب " فالحكاية من المحاكاة والتقليد. وإذا لم نستطيع ان نثبت الأصول التمثيلية للحكايات فإننا على الأقل نؤكد ان الحكاية ترتبط أولا وقبل كل شيء بمحاكاة الواقع "(عبد الحميد يونس: دت، ص5) وكان الناس يتناقلون الحكايات و يتداولونها شفويا ، فالحكاية نوع أدبي قوامه سرد الأحداث ووصف الشخصيات ومحاكاتها ، وتتطلب وجود شخصية السارد/ الراوي، وتتضمن بعض الأنواع الأدبية (حكاية) وخير مثال (المسرحية) ومن الحكاية جاءت وتطورت أجناس القصة والرواية.

ظهر الحكواتي قبل أن يعرف العرب فنون الدراما بجميع أشكالها ، إذ تمتد جذوره عميقا في التاريخ "فقد عرف العرب مثل هذا النشاط قبل اعتناقهم الدين الإسلامي وكان للحكواتي- القاص- الراوية وظائف اجتماعية وتسلية وثقافة وتعليم ، وكانت موضوعات القصص التي يرويها الحكواتي تدور حول الحرب بين القبائل حرب البسوس، وحول الخرافات والأساطير وحول وقائع الحياة اليومية "(سامي عبد الحميد: 2011، ص13) لكل الفنون والآداب خصائص وأساليب تتميز بها ، ومنها

فن الحكواتي الذي صمد عبر الزمن، وتمتع بحيوية مائزة في حقب تاريخية مختلفة، لأنه يستند على خاصية فعل الحكيم المحبب للإنسان منذ الطفولة فضلا عن أسلوب متفرد بالصوت والإلقاء والإيماءات وبعض الجمل اللازمة مثل الاستهلال بجملة (كان يا ما كان) يعرض بواسطته الحكاية، لقد "عرف العرب الحكاية وفنون روايتها عبر ثلاث مصطلحات ترد عن الحكاية هي (السماجة) و (المضحك) و (المحاكي) أن محاكاة هؤلاء كانت تقوم على المبالغة والارتجال مما يقربها من كوميديا دي لارتيه" (محمد حسين الاعرجي: 1978، ص65) وجميع الأشكال المذكورة -السماجة والمضحك والمحاكي- تنطوي على السرد وشيء من محاكاة شخصية أو أكثر. ويؤكد (علي الراعي) أن الحكواتيين "فنانون مسرحيون لا شك فيهم. فنانون من طراز ممتاز، فلا احد يكتب لهم شيئا، وإنما تلتقط عيونهم الحادة خصائص البشر ومعاييب الأفراد فيجمعون هذه الخصائص والمعاييب في شخصية كلية أو مركبة، كما يقول النقد الحديث، ويجعلون منها مادة للفكاهة التي تسر عامة الناس وخاصتهم" (علي الراعي: 1999، ص31)

إن فن الحكاية بمعناه الدرامي شكل أشكال الفرجة يقدم فيه (الحكواتي) حكاية متسلسلة الأحداث ويستعرض سيرة الأبطال وعموم الشخصيات، وذلك يتطلب وجود مكان للحكواتي يجعله محط نظر وتركيز المتفرجين. وعرف العرب (الحكواتي) وتسميته المتداولة في العراق (القصخون) أي (راوي القصة) وكان يستقي الحكايات من التراث والتاريخ، ومن بعض الكتب مثل (ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة) أن حكايات الأمهات والجدات ميراث حكايات ربما جاء من طبيعة بشرية أو من التراث الحكائي الذي تطبع عليه العرب، يقول (سامي عبد الحميد) "إذا كانت ظاهرة الحكواتي قد اختفت في معظم بلدان العالم فإنها ما زالت موجودة، ففي بلدان أخرى ومنها سورية مثلا حيث يجد السائح حكايات يحكي حكايات في إحدى المقاهي الشعبية في دمشق" (سامي عبد الحميد: 2014، ص27) ينبني فن الحكواتي من منظومتين:

أولا: المنظومة القيمية التي يطرحها الحكواتي عبر طرحه للمضامين الأخلاقية والتربوية والأفعال الاجتماعية المثالية الكامنة في الحكاية والتأكيد عليها.

ثانيا: المنظومة الجمالية: تتمثل بطريقة الإلقاء وتقليد الأصوات، وأداء الحركات والإيماءات، وارتداء الزي التقليدي، واتخاذ موقع بارز تشخص إليه أبصار المتفرجين.

للحكواتي دور في الكثير من النصوص والعروض المسرحية بتسمية موازية/مرادفة هي (الراوي) مع فارق أن (الحكواتي) يتسيد العرض ويقدمه -غالبا - لوحده فهو يسرد الحكاية ويقدم ويؤدي جميع الشخصيات، في حين الراوي يسرد جزء من الحدث

ويعلق عليه ويقدم بعض الشخصيات. ويرتكز أداء الحكواتي بصورته التراثية على الصوت ومهارات الإلقاء، وقدراته الایمائية والتعبيرية بواسطة ملامح الوجه والجسد وقد يقوم ببعض الحركات الموضعية.

ينطلق أسلوب الحكواتي في الأداء من اتجاهين:

الأول: الحكواتي يقدم أخبار ونوادر وسير شخصية أو عدة شخصيات يتقمصها بأداء خارجي/ تقديمي، يحتمل مقاربات مع الأداء في مسرح بريخت الملحمي الذي يحافظ على عدم اندماج المتفرج، وهذا هو الحكواتي بصيغته التراثية التقليدية. سواء قدم الحكواتي عرضاً على خشبة المسرح أو في فضاءات أخرى يبقى هو نفسه الإنسان الحكواتي وهو أقرب إلى مصطلح الاداء (المؤدي) لأنه ينطلق من ذاته ويقدم شخصه إلى الجمهور، فهو ليس ممثلاً لأن التمثيل عملية تقمص لشخصية أخرى بمواصفات وملامح مغايرة لشخصية الممثل

الثاني: يمثل الحكواتي نفسه بعرض الحكاية، وهنا لا يمثل الحكواتي نفسه في حكايته إلا بقدر ما يمثل شريحة واسعة من المجتمع، فهو شخص دال على مجتمع أو شعب لأنه ينطلق من ذاته لعرض قضايا عامة (اجتماعية أو اقتصادية أو سياسية) وفي هذا الاتجاه يزداد التمثيل ويقل السرد، وهذا الاتجاه يحرك الحكواتي من الصيغة التقليدية للأداء إلى نوع يفرض لاثارة اكبر وتفاعل اوسع.

احدى خصائص فن الحكواتي أنه فن متقشف اقتصادياً إلا أنه غني بالامكانات الادائية، ذلك لأنه يكفي بامكانات بسيطة من الازياء والاكسسوارات، ويتطلب حضور قوي للمؤدي المنفرد ومتمكن من أدواته الصوتية والانفعالية والجسمية.

من جماليات شخصية الحكواتي ووظائفها :

1. يتناول حدثاً أو شخصية على درجة من الاهمية التاريخية أو الاجتماعية.
2. يختزل الزمن من خلال سرد وقائع بأسلوب مشوق وجذاب.
3. يصف المشاعر والانفعالات ويضع المتلقي في إطار الجو النفسي العام.
4. يعلق على الأحداث ويكثف المضامين، وقد يلخص الفكرة.
5. ما يميز فن الحكواتي انه فن ممكن التقديم لجميع أفراد العائلة لأنه فن ذي توجهات اجتماعية ثقافية.

ثمة مقاربات بين فن الحكواتي وفن المونودراما، ذلك أن الحكواتي يقدم عروضه - عادة- منفرداً، ويمكن استنتاج ذلك من التسمية، إذ يقال (الحكواتي) بصيغة المفرد ولم يقال (الحكواتيين) بصيغة الجمع، ولم يذكر المؤرخون شيئاً عن الحكي الجماعي، بل كانوا يتحدثون عن افراد. يقول (غنام غنام) في تقديم عرض مسرحية (بأم عيني 1948) الذي قدمه في نقابة الفنانين/ بغداد: "انا لا اعرف هذا العرض هل هو

حكواتي او سردي او مونودراما، صدقوني انا لا آبه لهذه التصنيفات، اترك الامر للباحثين ... " (غنام غنام: 13/اكتوبر، 2023) بمعنى أن مسألة تصنيف العرض تتضمن مقاربات بين عناصر مسرح الحكواتي ومسرح المونودراما، وبتعبير آخر أن ثمة عناصر مشتركة بين فن الحكواتي والمونودراما أهمها الأداء المنفرد واعتماد السرد.

يشكل البطل في فن الحكاية حضورا كبيرا ولازما للفعل الحكائي وذلك لأن معظم الحكايات تدور حول شخصيات بعينها مستلهمة من التاريخ أو التراث أو الخيال بصورته الشعبية (كما هو الحال في الحكاية الشعبية المتوارثة من الاجيال السابقة) أو من الخيال الفردي للحكواتي نفسه، وتتنوع موضوعات الحكايات بحسب تركيز الحكواتي على عدد من عناصر هذا الفن الدرامي دون غيرها ، مع الأخذ بالاعتبار أن العنصر الأساسي لكل ما يقدم -غالبا- هو حكاية بطل أو شخصية محورية مثيرة ومؤثرة ، ومن البديهي أن الحكاية تقوم على السرد ، لذا يصح تعريف فن الحكاية بأنه فن السرد الدرامي، مع إنشاء مقارنة نقول: كلما ازدانت الحكاية بالعناصر الدرامية (الفكرة والحبكة والشخصيات والحوار ...) وكلما تركبت على اسسس البنية الدرامية الهرمية (استهلال - حدث صاعد - صراع - ذروة - حدث نازل - نهاية) مع استخدام الازياء الخاصة والاكسسوار والإضاءة اقترب هذا الفن من العروض المسرحية بمفهومها العام.

مؤشرات الإطار النظري:

1. المحافظة على التراث واستلهام أشكاله ومضامينه والاستناد إليها في تكوين المعاصر يعكس صورة الاعتزاز بما خلفه الأجداد، ويسهم في تشكيل الرؤية المستقبلية.
2. التراث التقليدي هو المحفوظ في ذاكرة الشعوب وفي المتاحف، أما التراث التوليدي فهو التراث الحي الذي تتوالد منه أشكال ومظاهر أخرى ويقبل التوظيف في بيئة غير بيئته الأصلية ويتطور مع حركة الزمن.
3. يُعد التراث الفني والأدبي توليديا ومن أكثر أنواع التراث حيوية وديمومة، فهو يقبل التفسير والتأويل وإعادة التكوين.
4. أسلبة التراث تعني: تناول التراث والعمل على موائمة للعصر الحالي ، مع الحفاظ على ملامحه الأساسية، من خلال توظيف الشكل التراثي وتضمينه دلالات معاصرة.
5. استعان المسرح بالتراث الأسطوري والتاريخي منذ نشأته على في اليونان وحتى العصر الحالي.

6. ينطوي فن الحكواتي على إمكانية انفتاح يتولد عنها تغييرات في صورته التقليدية لأنه فن حي صمد عبر الزمن.
7. يعتمد الحكواتي إلى التواصل مع جمهوره وإنشاء علاقة تفاعلية معهم.
8. يتطلب فن الحكواتي مهارات ادائية تعبيرية بالصوت و المشاعر والتعبير الجسماني مع الاكتفاء بإمكانات مادية قليلة.
9. ثمة مقاربات بين فن الحكواتي والمونودراما.
10. يتعامل الفنان المسرحي مع التراث في ضوء واحدة أو أكثر من النقاط التالية:

- التعريف بالتراث من خلال نقل الصيغة التراثية نفسها ويضعها في إطار الدراما دون أية إسقاطات ولا تعديلات.
- تفسير الصيغة التراثية وتحليلها كما يراه الفنان المسرحي ووضعتها بالقلب الدرامي مع إبقاء صورة التراث ضمن حدودها الزمنية.
- تأويل الصيغة التراثية وتحريكها من زمنها إلى الزمن المعاصر، ويكون الهدف هو تداخل صورة التراث بالصورة المعاصرة والخروج بصورة جديدة.

الفصل الثالث : إجراءات البحث

مجتمع البحث: عروض مسرح الحكواتي

الانموذج الأول: عرض مسرحية (سأموت في المنفى) تأليف وإخراج وتمثيل غنام غنام - 2018

الأنموذج الثاني: عرض مسرحية سلوان الفنان تأليف وإخراج وتمثيل حسين علي هارف - 2024

الأنموذج الأول: مسرحية (سأموت في المنفى) الحكواتي: غنام غنام

مسرحية الحكواتي (سأموت في المنفى) عرضت في عواصم عدة ، لخمس واربعين مرة ، استند التحليل إلى عرض مسجل في جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا (الخرطوم) في 26/ يوليو 2018، مكان العرض: فضاء مفتوح/ ساحة عامة.

يحي الحكواتي الجمهور واضعا الكوفية على كتفيه وهي جزء من التراث الفلسطيني ، يقدم سيرة شاهد على حكاية الشعب الفلسطيني استنادا إلى مقولة ادوارد سعيد (على كل فلسطيني أن يكتب حكايته) حكاية عائلته وحكايته.

منذ البداية عمل الحكواتي (غنام غنام) على جذب انتباه الجمهور عبر تكرار جملة (الله يمسيكم بالخير ويمسي الخير فيكم ...) يقدم العرض على أنه سيرة ذاتية لعائلة (غنام غنام) باعتبارها نموذج لسيرة الشعب الفلسطيني، ويقول انه يروي حكاية على

أساس بعدين البعد الأول هو المؤدي والبعد الثاني هو الجمهور، ويمكن تقديم العرض في أي مكان بلا أي تقنيات مسرحية سوى كرسي وملابسه الشخصية واضعا الكوفية الفلسطينية على كتفه، مع التناوب إلى تحول هذه الأشياء إلى غير صورتها الأيقونية، ويدعوهم إلى مشاركته الغناء، يصف المكان انه قاعة في أحد المطارات، يسحب الكرسي بوصفه حقيبة مسافر، يؤكد ذلك عندما يوصي الحضور بالحفاظ على الحقيبة/الكرسي لأنه سيذهب إلى التواليت.

الحكاية الأولى: (الحقيبة في الاردن) أعطاه رفاقه ثمان كتب ممنوعة، وضعها في حقيبة لإيصالها آخرين، فكر بالتخلص من الحقيبة ، أودعها لدى عامل مصري وذهب، عندما عاد أخبره العامل انه الحقيبة سرقت، يضحك من الذي سرقها لأنه سرق حقيبة فيها كتب ممنوعة وفي حال تم امساكه من قبل الشرطة يسجن أربعين سنة ويرمي الكرسي ويعاود رفعه من الأرض.

الحكاية الثانية: (حكاية شجرة الزيتون) عام 2011 ذهب من عمان إلى فلسطين لتقديم مسرحية مونودراما، تعامل الباص على أنه محطات حدودية بين الأردن وفلسطين ، وعندما وصل إلى آخر محطة، جلس على الكرسي وراح تأمل ذكرياته في أريحا - المدرسة ومكتب البريد والبيت الذي فارقه في 5/حزيران 1967، اللهفة والشوق والحنين يملكه لأنه فارق البيت مذ كان عمره اثنا عشر عاما، تم توثيق هذه اللحظات بتصوير الفيديو والصور من قبل اصدقائه، بين الحين والآخر كان يتوجه للجمهور بسؤال مثل: (هل تعرفون زيتونة سيدي احمد البدوي؟) لكي يحافظ على تواصل الجمهور مع الحكاية، صعد على الكرسي لتجسيد صعوده على شجرة الزيتون، ويحكي معرفا بتاريخ شجرة الزيتون وذكرياته معها، لقد أخذ من تربتها وحجارتها والصور والفيديوهات التي خزنها في (هارد دسك) ووضعها في حقيبة، لكي يطلع أولاده عليها عندما يرجع إلى (عمان) ، بعد اجتياز نقاط التفتيش الحدودية ووصوله إلى بيته لم يجد شيئا في الحقيبة ، لقد سرقت من قبل نقطة تفتيش اسرائيلية لأنهم وجدوا فيها كل ما يغضبهم، ولكن الذكريات الحقيقية موجودة في هذه الحقيبة - يشير إلى الكرسي - ويجلس.

تبدأ الحكاية الثالثة: يتم التحقيق معه بأسلوب توجيه الصفحات وذلك عام 2004 عندما قدم ابنه غسان أوراقه للعمل في شركة اتصالات مما استدعى حضور الأب (غنام) إلى دائرة المخابرات. يلقي الحكواتي شعرا حماسيا ثوريا لمحمود درويش بكلمات عنوان (الوطن) يتفاعل الجمهور ويصفق، يستعرض تاريخ ولادته ونشأته وهجرة أهلها منها، يشكل خارطة فلسطين مستعينا بالكوفية واضعا إياها على صدره، ويفرق بين الهجرة والتهجير وبين الهجرة والنزوح، امه كانت ترتدي الثوب الفلسطيني ولدى

ابوه جرح في الكتف من سنة 1942، يستعرض بصوت يعتصره الالم ومشاعر الحزن عملية الاحتلال منذ بدايتها بالتواريخ منذ وعد بلفور وتقطيع الأراضي والحاقها بدول عربية مجاورة. يقرأ قصيدة للشاعر أحمد شوقي تعلمها في الصف الثالث الابتدائي يقول في ختامها (لا شيء يعدل الوطن) وللمرة الثانية يتفاعل الجمهور بالتصفيق ، مضت خمس وعشرون دقيقة من العرض ولم تهدأ حركة المؤدي (غنام) ولم يصمت ولم تفتقر حماسه الوطنية لأنه لم يكن مؤديا لشخصية درامية بقدر ما كان يحكي لوعته الشخصية.

الحكاية الرابعة: (حكاية فهمي) الساعة السادسة صباحا في مطار الشارقة ، اتصلت به فنانة صديقة من مصر لتحييه على سلامة الوصول إلى بلده الإمارات، يخبرها (كل البلاد العربية بلدي ما عدا بلدي) يقصد فلسطين، يتفاعل الجمهور مصفقا، يسوق مثلا شعبيا يضحك الجمهور (جاءت تكحلها عورتها) ، يغني (موال) كانت أمه خديجة تردده عندما تفقد ابنها (فهمي) الذي قضى أكثر من خمس وعشرين سنة في المنافي ، من كلمات الموال (على الله تعود بهجتنا والفراح ضاع العمر هجران وغياب) وعندما توفي (فهمي) كانت تردد موالا غاية في الحزن ، جلس (غنام) على الكرسي وامسك بطرف الكوفية باحدى يديه، ويضرب على ركبته باليد الثانية وغنى موال رثاء (فهمي) كما كانت أمه تؤديه. ويستعرض سيرة فهمي الذي انضم إلى الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين ولم يحمل جواز سفر فلسطين، عندما عاد فهمي إلى عمان توفي ودفن مقبرة (سحاب) ومن عادات الفلسطينيين الذهاب إلى زيارة قبر المتوفى في اليوم الثاني للدفن وتسمى زيارة (فك الوحدة) لقراءة ما تيسر من القرآن والدعاء وهنا يجعل الكرسي بديلا للقبر ويشرع بالمناجاة، ويبدأ حوار مع بناء القبور الذي طلب بمعلومات عن المتوفى ، وإذا بغنام يحييه (صار عشرين سنة يريدون معلومات عنه وانت الان ايضا تريد معلومات) مما يثير ضحك وتصفيق الجمهور، في الثالث للوفاة (جئت إلى القبر ومعى شتلة زيتون لازرعها قرب القبر وهو تقليد من أيام الفينيقيين ، نظر إلى الشهادة مكتوب عليها المرحوم فهمي صابر غنام من كفر عانا) تأمل شواهد القبور وإذا بها تحمل عناوين قرى وبلدات فلسطين كلها والكثيرين من اعلام ومناضلي فلسطين توزعت قبورهم في المنافي وهنيئا للروائي (أميل حبيبي) الذي ولد وناضل ومات في حيفا.

الحكاية الخامسة: (حكاية النيران) يغني واضعا الكرسي على ظهره ويمشي ليستعرض سيرة والده الذي هُجر عام 1948 وتوفي وفيه شوق إلى (كفر عانا) عام 1986، النيران مشتعلة في قلب (صابر غنام) منذ التهجير وحتى وفاته ، لقد توفي والد صابر غنام وهو بعمر السادسة ، الذي طبع قبلة على وجه أبيه المكفن، وحمل

جثمانه إلى المقبرة، حمل المؤدي (غنام) الكرسي الذي تحول إلى تابوت على رأسه مع صيحات (لا اله إلا الله محمد رسول الله) وأصبح (صابر غنام) يتيماً، يمتلك قطعة ارض وتعرض لعملية خداع بعد بصم على بيع قطعة الأرض، وأصبح عاملاً فقيراً ، تعلم اللغة الانكليزية وكان أول شخص في قريته لبس البنطلون واشترى راديو وكراموفون وبنى بيته، وتزوج ثم أصابه مرض السكري وبترت ساقه ثم حدث أن شب حريق قربة فاحترق ومات ، قبل وفاته بخمسة عشر يوم اعتقلت المخابرات ابنه ناصر بسبب النشاط السياسي ، وكان ابن الجيران هو المحقق معه وقام بتعذيبه الذي لم يعترف بشيء، قال في آخر اتصال هاتفي مع أبيه كلمتين فقط ، واجابه ابوه بفخر واعتزاز (انا رببت رجال) -هزت هذه الجملة مشاعر الجمهور وتفاعل مصفقا- لقد أشعل المحقق ناراً في قلب (صابر غنام) عندما زاد تعذيب ولده ناصر ، وتوفي متأثراً بالحريق، يغني المؤدي حزناً واسفا ويرثيه بانكسار كبير طالبا منه السماح لانه لم ينفذ وصيته لأنه مثله سيموت في المنفى.

الحكاية السادسة : (جنازة غنام غنام) وهو الجزء المتخيل من العرض سيموت في المنفى غنام غنام دون ان تحضر بناته واولاده ويتم الاكتفاء بمنشور نعي ويحضر مجلس العزاء الأصدقاء من الفنانين ، يحملون الجثمان ذي الوزن الخفيف - يحمل الكرسي ويلوح به يمينا ويسارا بخفة ويضعه على الأرض على أنه الجثمان وعندما يحضر ملقن الميت يقاطعه أحد المسرحيين الحاضرين ليقول كلمات نام غنام التي يفتتح بها عروضه المسرحية عادة (الله يمسيك بالخير ويمسي الخير فيك يا غنام ...) يحاول الملحن اكمال عمله مع ضحكات الحاضرين وغناء وحزن بعض آخرين، يغضب الملحن من سلوك الحاضرين ويغادر، يدفنوه دون تلقين، وعندما يأتي أهله لزيارة فك الوحدة في اليوم التالي يقولون له ان بيت العزاء كان كبيراً وان ابنته بعثت له رسالة على وسائل التواصل مما يثير ضحكات الجمهور ، في اليوم التالي يسمع - غنام المتوفى - عمال بناء القبر يتكلمون ، - يضع الكرسي امامه ليكون قبراً- وفي الليل تخرج روحه من القبر لتقرأ المکتوب على شاهدة القبر (الفاحة - المرحوم غنام صابر غنام من كفر عانا)

يسأل الجمهور: ماذا تفعل عندما تفقد وثيقة مهمة مثل جواز سفر ... ماذا تفعل؟
تجيب احدى المتفرجات: تستخرج وثيقة بدل فاقد.

يلخص المؤدي حكايته : أحس بأنني بدل فاقد لغنام صابر غنام الذي تغيرت جميع تفاصيل حياته عندما تم تهجير عائلته من مدينتهم الاصلية (اريجا - كفر عانا) مما جعل إحساسه بأن كل شيء (الحبيبة والدراسة والزوجة والمهنة والأولاد) بديل شيء آخر في المنفى والمهجر، ويختم العرض بلهجة خطابية: السؤال الذي يؤرقني هو

عندما اموت من الذي يموت نام الاصلي ام غنام الذي هو بدل فاقد؟) المؤدي يشرب ماء ويتكلم مع فني الصوت خارج سياق المسرحية، وقد فعل ذلك عدة مرات عندما نبه أحد المتفرجين حول فسح المجال لمتفرج آخر، وفي هذا دلالة على مرونة وسيطرة المؤدي وميله إلى تقديم العرض على طريقة الحكواتي وليس على طريقة التمثيل الاندماجي/الإيهامي.

تم تقسيم العرض الى ستة حكايات يضمها إطار قضية الشعب الفلسطيني، وفي هذا توافق مع التقسيم الدرامي المعتاد إلى تقسيم المسرحية إلى مشاهد أو وحدات ولكنها تصب في موضوع واحد.

وزع المؤدي صوته وحركته على جميع اتجاهات جلوس ووقوف المتفرجين الذين كانوا يحيطون به في الفضاء المفتوح لجامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، ومن الملاحظ أن كثافة المتفرجين ازدادت مع تقدم زمن العرض وفي هذا دلالة على وجود عوامل درامية جذابة مستمرة طوال زمن العرض

النموذج الثاني : مسرحية (سلوان الفنان) الحكواتي: حسين علي هارف

عرض مسرحية سلوان الفنان تأليف وإخراج وتمثيل حسين علي هارف - 2024 - موجه للفتيان ، على خشبة مسرح وفي قاعة مغلقة ، وكان حضور الأطفال يملأ كراسي قاعة مسرح الرشيد في العاصمة بغداد.

في وسط يمين الخشبة بيت دمي الذي ظهرت منه (دميتان) صنعها وحركها (علي جواد الركابي) و (خلدون كشكول) ومنضدة صغيرة ، دخل الحكواتي (حسين علي هارف) مرتديا الزي الرسمي (بدلة رجالية) ووضع على كتفيه العباة الرجالية بتصميمها العراقي ووضع على رأسه الـ (سدارة) وهي غطاء الرأس البغدادي التراثي ويحمل كتابا.

يفتتح الحكواتي العرض بالجملة التقليدية للحكواتية (كان يا ما كان ، كان فتى يدعى سلوان ، لسلوان مواهب عدة ...) وعرف بالشخصية المحورية للحكاية ومواهبها الفنية العديدة في الموسيقى والتمثيل والرسم وغيرها.

تضمن العرض ثمان لوحات عبارة عن محاور مكتوبة شعرا بين الحكواتي وسلوان، وفي كل لوحة يستعرض الحكواتي موهبة لسلوان ويقدم تعريفا ومعلومات تخص هذه الموهبة.

أولى اللوحات هي (سلوان الرسام) الذي يحب الالوان ويرسم على الجدران ويختار موضوع من عندياته تجسد حرية الطيور والإنسان.

في اللوحة الثانية يعرف الحكواتي بسلوان المسرحي الذي يهوى فنون المسرح ويجسد شخصية كلكامش ويعبر عن صداقته لأنكيدو ويريد جعل المسرح مدرسة يتعلم فيها الجميع.

تبين اللوحة الثالثة هواية العزف على الآلات الموسيقية لدى سلوان ومدى حبه للموسيقى، ويخبر الحكواتي عن القيثارة التي حصل عليها كهدية من أبيه عندما نجح الاول ، واختار القيثارة لانها الالة التي اخترعها اجداده السومريون.

تضمنت اللوحة الثانية والثالثة اشارة إلى الاعتراز بالتاريخ والتراث من خلال الحديث عن شخصية كلكامش وآلة القيثارة السومرية.

قدمت اللوحة الرابعة سلوان النحات الذي يلعب بالطين ولا يرضى الأهل عن ذلك لانهم يرونه عبث اطفال ، ولكن سلوان يوضح لهم أنه يصنع تمثال بطل لا يحتاج السيف لانه يحمل قلبا وعقلا فعّال.

يظهر في اللوحة الخامسة سلوان المحب للإنشاد لأنه يملك صوتا جميلا ينشد للوطن والعاصمة بغداد وفي المناسبات والأعياد.

وكان سلوان يهوى القراءة في اللوحة السادسة، يقرأ الشعر والقصص وكتب التاريخ لأن الذي لا يقرأ كمن لا يبصر ، والقراءة توسع الفكر وتشرح الصدر.

يظهر سلوان في اللوحة السابعة صديقا للبيئة يعترض على رمي المخلفات في غير أماكنها المخصصة ، ويناشد الجميع لحماية البيئة وتجميلها والاحتفال بيوم البيئة العالمي الذي يصادف في الخامس من حزيران من كل عام ، ينشد سلوان قصيدة للبيئة :

بيئتنا كبيتنا نظيفةً بفضلنا

بحرصنا ووعينا وجهدنا وسعينا

بيئتنا هواؤنا تربتنا ونهْرنا

ارجوك لا تعبث بها رفقا بها...رفقا بنا

بيئتنا أوصى بها...نبينا وديننا

نصونها تصوننا...نخدمها تخدمنا

بيئتنا تاج لنا...يزهو على رؤوسنا

تضمنت اللوحة الثامنة هواية نادرة في يومنا هذا وهي (الخط) يعرف من خلالها بأدوات الخط وأنواعه (الثلاث والنسخ والرقعة والكوفي ...) يختم الحكواتي محاوراته بالتصفيق لسلوان الفنان.

خلال النصف الثاني من العرض اندمجت خشبة المسرح مع قاعة المتفرجين عندما نزل الحكواتي إلى الخط الأول من مقاعد الجلوس ثم وصل إلى منتصف القاعة،

وتجول بين جمهور الأطفال الذين نهض أغلبهم من المقاعد وشرعوا بالتفاعل مع الحكواتي والحكاية وقبل أن ينهي حكايته ، بدأ الحكواتي بطرح اسئلة على الأطفال المحيطين به تخص ما سرده عليهم، وما زاد في حماسهم وأشعلها هو حصول صاحب الإجابة الصحيحة على جائزة، مما حفز الأطفال على المشاركة الفاعلة في العرض، إن الأداء المشوق والمثير للحكواتي حول العرض إلى متعة كبيرة عندما تجول بين جمهور الأطفال وخلق صورة احتفالية.

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

نتائج البحث:

1. فن الحكواتي التراثي فن حي توليدي ، فقد كان يقدم في الميادين العامة وتحرك من بيئته وتم تقديمه على خشبة المسرح وضيفت له عناصر أخرى كالدمى كما في عرض (سلوان الفنان) والاكسسوارات مثل الكرسي والتفاعل معه كما في عرض (ساموت في المنفى) لغنام غنام.
2. اعتمد الحكواتي (غنام غنام) والحكواتي (حسين علي هارف) قدراتهم الادائية في صناعة التشويق بالتعبير الجسدي والإلقاء من خلال تغيير طبقات الصوت وأسلوب الإلقاء واستخدام التنوع التتغيم.
3. سعى الحكواتي (غنام غنام) والحكواتي (حسين علي هارف) إلى مشاركة فاعلة من قبل المتفرج، بدأ من الترحيب والتطلع إلى الجمهور ومحاورتهم بشكل مباشر وتوجيه الأسئلة وإصدار توجيهات، مما يحافظ على تواصل المتلقي وتفاعله.
4. الحكواتي في عروض نماذج عينة البحث هو نفسه، أي أنه لا يتقمص شخصية، لهذا هو يقدم نفسه ويحكي دون تمثيل ، يمثل الحكواتي عندما يكون حوارا لشخصية أو أكثر ويؤدي عبر محاكاة صوت وحركة تلك الشخصية أداء تقديميا وليس تقمصا ، فالحكواتي غنام غنام هو نفسه وقد عرض حكايته، الحكواتي حسين علي هارف هو نفسه حسين علي هارف.
5. الحكواتي غنام غنام و حسين علي هارف هم الذين قاموا بكتابة نصوصهم (الحكايات) ووضعوا لها خطة العرض الأساسية.
6. أجريت عملية تغيير النسق التقليدي لفن الحكواتي عبر الاستعانة ببعض قطع الاكسسوار والازياء ، والتحريك أمام وبين المتفرجين ، وفي هذا خروج عن صورة الحكواتي التراثية إلى صورة العرض المسرحي المتماهي مع التراث.

7. لم يخلع المؤدي الحكواتي غنام غنام الكوفية الفلسطينية عن كتفيه لأنها جزء مهم من تراثه وهويته ، وكذلك فعل حسين علي هارف بقي مرتديا السدارة البغدادية والعباءة العراقية التراثية.
8. استحضر الحكواتي (غنام غنام) في مسرحية (سأموت في المنفى) تاريخ حيفا ويافا وكفر عانا وشجرة الزيتون التي ترتبط بصورة واضحة مع التاريخ الفلسطيني ، لم يقدم حكايته الشخصية ولا حكاية العائلة ، بقدر ما قد حكاية الوطن وغربة المواطن بمعنى أن الحكواتي يقدم الصورة الجمعية وليس الفردية وإن انطلق من ذاته.
9. قدم الحكواتي (حسين علي هارف) في مسرحية (سلوان الفنان) مواهب سلوان في الرسم والمسرح والموسيقى والخط ... بصفته نموذجا للأطفال بقصد الاقتداء به وتعزيز المحبة للفنون وتبيان أهميتها.
10. حرصت عروض العينة على إقامة علاقة تفاعلية مع الجمهور ، إذ خاطب (غنام غنام) الجمهور بصورة مباشرة منذ بداية العرض وحتى نهايته، وكذلك فعل (حسين علي هارف) ونزل من خشبة المسرح إلى جمهور الأطفال وشرع بطرح اسئلة مما أدى إلى تنافس الأطفال على الإجابات والحصول على هدايا، فلا وجود للجدار الرابع في مسرح الحكواتي ، وحدث في لحظات قليلة ان اندمج المتفرج وانفعل مع المؤدي، ولكن سرعان ما تم الرجوع إلى الخطاب المباشر. وعمل الحكواتيان على إنشاء خطوط التواصل مع المتلقي وحثه على المشاركة بترديد جمل محددة، وإدامة تركيز المتفرج مع الأداء من خلال الحركة والايماة، وقد استثمر الحكواتيين عنصر التكرار لبعض الجمل والحوارات والاشارة إلى الجمهور لتحقيق غايتين: الاولى: الإبقاء على خط التواصل بين الحكواتي والجمهور. الثانية: تأكيد الجمل والحوارات وتثبيتها في ذاكرة المتلقي.
11. إن فن الحكواتي فن اقتصادي (يتطلب كلفة مالية ضئيلة بالقياس للعروض المسرحية التقليدية) لأنه يعمل - غالبا- بلا مناظر مسرحية، ويحتاج إلى بعض قطع الأزياء ، ويعتمد عادة على ممثل واحد.
12. قدمت عروض الحكواتي المعاصرة صورة تراثية تحركت وتحررت من صورتها التقليدية. إذ لم يبقَ فن الحكواتي على صورته الاولى التي بدأ بها ، لأنه -غالبا- لا يوجد فن يبقى على صورة ثابتة لزمان طويل، لان ذائقة المتلقي متحركة ومتغيرة ، فقد كان فن الحكواتي يقدم في المقاهي والدواوين وفي مجالس الأكابر ، ويقدم اليوم على خشبة المسرح وفي الساحات العامة،

كان الحكواتي مكتفيا بأدائه الصوتي، واليوم يستعين الحكواتي بأدوات واكسسوارات ودمى.

13. عرضت مسرحية (سأموت في المنفى) في قضاء مفتوح وهي نموذج من مسرح الحكواتي الموجه للراشدين، وعرضت مسرحية (سلوان الفنان) في قاعة مسرح مغلقة وهي نموذج موجه للأطفال، وهذا يدل على أن عروض فن الحكواتي صالحة لتقديم لجميع فئات الجمهور العمرية، سواء قدم العرض في قاعة مغلقة أم في فضاء مفتوح.

الاستنتاجات:

1. يشكل احياء المظاهر الدرامية التراثية اهمية كبيرة في إطار تأصيل المسرح العربي.
2. الأخذ بالأشكال التراثية وإضفاء لمسات عصرية لها يؤدي التعريف بها والتفاعل معها، ويؤدي الى الحفاظ عليها.
3. الحكواتي فن عربي اصيل يقبل تضمين عناصر درامية واضحة (الحكاية - الفكرة - الحبكة - الحوار- الشخصيات - الصراع) مع الاشارة إلى وجود غلبة السرد على الحوار.
4. تقديم عروض الحكواتي وتعريف الجمهور بها لا سيما الأطفال خطوة مهمة لحفظ التراث ومظاهره الدرامية.
5. أسلبة فن الحكواتي التراثي خطوة مهمة باتجاه ترسيخ الهوية المسرحية العربية من خلال:
 - اضافة المزيد من العناصر الدرامية والجمالية مما يجعله أكثر قبولا لدى المتلقي المعاصر طفلا كان أم راشدا.
 - أن يكون المؤلف هو نفسه المخرج والممثل يكون العرض ناجحا بامتياز وهو ذاته ما عمل عليه الحكواتي التراثي الذي كان يعمل على تأليف أو صياغة الحكاية ويؤديها.
 - تقديم عرض الحكواتي بصفته شكلا دراميا يقبل العرض في القاعات المغلقة وفي الفضاءات المفتوحة لانه يستند الى قدرات الممثل وإمكانات تقنية قليلة.

التوصيات:

1. يوصي البحث المهرجانات المسرحية العربية ذات المسارات المتعددة بجعل أحد مساراتها مخصص لفن الحكواتي، لغرض الحفاظ على فن الحكواتي وإحيائه.

2. إقامة ورش تدريبية لتعليم مهارات كتابة النص والأداء تشمل الأطفال والكبار من هواة فن الحكواتي.

المصادر

1. باتريس بافي: معجم المسرح، ترجمة: ميشال ف. خطر، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، 2015.
2. حنان قصاب وماري الياس: المعجم المسرحي، ط2، بيروت، مكتبة لبنان- ناشرون، 2006.
3. إيكه هولنكراس: قاموس مصطلحات الاثنولوجيا والفلكلور، ط2، ترجمة: محمد الجوهري وحسن الشامي، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1972.
4. محمد أديب السلاوي: الاحتفالية في المسرح المغربي، سلسلة الموسوعة الصغيرة 134، بغداد، دائرة الشؤون الثقافية والنشر، 1983.
5. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية عربي انكليزي فرنسي، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 2002، ص 95.
6. عماد الدين أبي الفداء إسماعيل بن كثير القرشي الدمشقي: تفسير القرآن العظيم، المجلد الرابع، دمشق-الرياض، دار السلام - دار الفيحاء، ط2، 1998.
7. بشرى موسى صالح: المفكرة النقدية، ط1، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 2008.
8. ميجان الرويلي و سعد البازعي : دليل الناقد الأدبي، ط2، بيروت، المركز الثقافي العربي، 2000.
9. طراد الكبيسي : التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة والإبداع في الشعر العربي الحديث ، بغداد ، الموسوعة الصغيرة 12، دار الحرية للطباعة ، 1978.
10. سينيثيا يانوف: نظرية الدراما ، ترجمة : نور الدين فارس ، بغداد، وزارة الثقافة، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، 2009.
11. محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، ط1، مكتبة لبنان ناشرون - الشركة المصرية العالمية للنشر ، بيروت - القاهرة ، 1996.
12. علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، الكويت، سلسلة عالم المعرفة (25) ، مطابع اليقظة، 1980.

13. عبد الحميد يونس: الحكاية الشعبية، بغداد ، دار الشؤون الثقافية - القاهرة ، الهيئة المصرية للكتاب، كتاب الجيب، د.ت، ص5.
14. سامي عبد الحميد : المسرح جديده قديمه وقديمه جديده، بغداد، وزارة الثقافة، منشورات مهرجان بغداد الدولي للمسرح، 2011، ص13.
15. محمد حسين الاعرجي: فن التمثيل عند العرب، بغداد، سلسلة الموسوعة الصغيرة 28، دار الحرية للطباعة 1978، ص65.
16. سامي عبد الحميد: فن التمثيل الطبيعي والمصطنع بين التقمص والتشبيه، بغداد، الموسوعة الثقافية - 130، دار الشؤون الثقافية العامة، 2014، ص27.
17. غنام غنام: تسجيل موقع اليوتيوب، مسرحية (بأم عيني 1948) 13/اكتوبر،
<https://youtu.be/MBiLMfa0atE?si=SnPM8gXgFv95jm>
w، 2023، تاريخ الولوج 22 / 8 / 2024 الساعة التاسعة مساء)

تجسيد الحركة والزمن في إعلانات شركة BMW لإنتاج السيارات

أ.م.د. سهام محسن كيطان

الجامعة التقنية الوسطى / معهد الفنون التطبيقية / قسم تقنيات التصميم الطباعي

Middle Technical University / Institute of Applied Arts /
Department of Graphic Design Techniques

الايمل الشخصي - Sshham71@gmail.com : رقم الموبايل

07713666956

ملخص البحث :

يهتم العالم بأسره بكل ما يتعلق بالمتغير في الحركة والزمن ولاسيما عندما يكون المتغير وهماً وافتراسيا كما في الفن والتصميم ، إذ يتطلب ذلك الخوض في مضامينها الكامنة ومعرفة القواعد التي تستند عليها إذ ان التصاميم الكرافيكية بشكل عام تتضمن تجسيد للحركة يتزامن وفقا للفكرة التي يتطلبها الموضوع ، ولهذا نجد المتلقي متابعاً ملتزماً بالتعرف على الدلالات والمعاني التي تتضمنها تلك المنجزات ومنها الإعلانات التي ترافق حياته وبشكل مستمر لكونها تقدم منتجات أو خدمات ، ولاسيما شركات إنتاج السيارات ذات الكفاءة العالية والمواصفات المتطورة ، ومن هذا المنطلق تضمن البحث دراسة موجزة عن التجسيد للحركة والزمن من خلال ثلاث فصول تناول الفصل الأول منهجية البحث وحدد بمشكلاته وحدوده وتعريف أهم المصطلحات الواردة في عنوانه تم تناول الفصل الثاني بمبحثين عناوين تطرح الجانب النظري الذي مهد للخروج بمؤشرات كانت كأداة لتحليل نماذج العينة التي تناولها الفصل الثالث إجراءات البحث المتضمن مجتمع البحث البالغ (16) عينة أما عينته فقد تم اختيار (4) نماذج وشكلت نسبة (25 %) من المجتمع الكلي وتم تحليل عيناته والتوصل إلى نتائج منه ما يلي :

- 1- كان للزمن دور فعال مرتبط بالإيقاع الحركي والذي يعتمد على البعد النفسي للمتلقي ومدى استجابته حسياً وبصرياً ، كما في جميع نماذج العينة.
- 2- تنتج عن توظيف الأشكال الرمزية المتمثلة (بحيوان الغزال والخيول (كما في النماذج (1، 2) مما شكل عنصر جذب ذو سمة جمالية تشد المتلقي وتدعوه للترقب والتجربة ، من خلال الفكرة الافتراضية إذ سادت

الغرابية مما مهد للخوض في الكثير من التفاعلات فيها تنوع واختراق الزمن واستقطاعه لصالح الأهداف الترويجية والتسويقية من خلال التشويق والاستكشاف لدى المتلقي، فضلا عن الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات وقائمة للمصادر وملخص البحث باللغة الانكليزية .

الكلمات المفتاحية : الحركة ، الزمن ، الإحالات الفكرية، الإعلان

Abstract:

The whole world is interested in everything related to the variable in movement and time, especially when the variable is imaginary and hypothetical, as in art and design. This requires delving into its latent contents and knowing...The rules on which it is based, as graphic designs in general include the embodiment of movement that coincides according to the idea required by the subject, and for this reason we find the recipient a committed follower to identify the connotations and meanings contained in these achievements, including the advertisements that accompany his life on an ongoing basis, as they provide products or services, especially car manufacturing companies with high efficiency and advanced specifications. From this standpoint, the research included a brief study of The embodiment of movement and time through three chapters. The first chapter dealt with the research methodology and defined its problem and limits and defined the most important terms included in its title. The second chapter dealt with two titles that presented the theoretical aspect that paved the way for coming up with indicators that were a tool for analyzing the sample models

that the third chapter dealt with. ProceduresThe research included a research community of (16) samples. As for its sample, (4) models were chosen and constituted (25%) of the total community. Its samples were analyzed and results were reached, including the following: 1- Time had an effective role related to the movement rhythm, which depends on the psychological dimension of the recipient and the extent of his sensory and visual response, as in all sample models.2- It results from the use of symbolic forms represented by (gazelle and horses) as in models (1, 2), which formed an attractive element with an aesthetic feature that attracts the recipient and invites him to anticipate and experiment, through the hypothetical idea, as strangeness prevailed, which paved the way for engaging in many interactions in which there is diversity and penetration of time and its deduction in favor of promotional and marketing goals through suspense and exploration for the recipient. In addition to the conclusions, recommendations, suggestions, a list of sources, and a summary of the research in English.

Keywords: movement, time, intellectual references, advertising

الفصل الأول / منهجية البحث :

مشكلة البحث :

يتطلب التصميم الجدية في الفكرة وتنفيذها ويتضمن ذلك معالجات تقنية تحقق الجدوى من انجازه ولا يختلف هذا المبدأ في أي موضوع يتم فيه طرح التصميم التي تخدم قضايا الحياة الاجتماعية بشتى تصنيفاتها ومنها إعلانات شركات السيارات العالمية ذات القاعدة الانتاجية الرصينة التي تتميز بإيصال مدى تطابق جانبي الفكرة والانجاز ، ومن جملة ما تحمله موضوع إعلانات سيارات تمثل مواصفات السرعة ومسابقة الزمن والذي يتناوله التصميم عن طريق توظيف عنصر هو الحركة الذي يحقق علاقة الزمن كأحد المعادلات التي تبرز فيها عملية تحقيق العلاقات التصميمية بين العناصر وكيفية تجسيد العنصرين المتلازمين ، ومن خلال الاطلاع وجدت الباحثة مسوغا علميا للدراسة وتم طرح مشكلة البحث بالتساؤل الآتي كيف تم تجسيد الحركة والزمن في إعلانات شركة BMW لإنتاج السيارات؟

أهمية البحث :

- 1- قد يسهم البحث الحالي في معرفة الطرق التي يلجأ إليها المصمم لتحقيق الجدوى من إعلانات شركات السيارات فكريا وتقنيا.
 - 2- يسهم في رفق المكتبه العلميه بماده علميه تغني طلبة الدراسات العليا والأولية للاستفاده من الجوانب التي يتم طرحها .
- هدف البحث : التعرف على كيفية تجسيد الحركة والزمن في إعلانات شركة BMW لإنتاج السيارات.

حدود البحث :

الحد الزمني : 2023

الحد المكاني : إعلانات شركة BMW لإنتاج السيارات

الحد الموضوعي : تجسيد الحركة والزمن.

تحديد المصطلحات :

تجسيد (لغة): (اسم مصدر) جسد ، تجسيد الصورة تجسيما ، وتمثيلا. (الخطيب،

2003، ص294)

اصطلاحا: وظيفة من وظائف الاستعارة لكونها تعطي المعاني والمفاهيم الفعلية والذهنية صورا مقارنة للواقع فيقرب المعنى من جمال الأسلوب لتحقيق تأثير . (جاسم، احمد ، ص38) .

إجرائيا : هو عملية نقل الواقع بأسلوب يحقق صورا مشابهة لما تم الاعتياد عليه في الحياة .

تعريف الحركة لغة: (انتقال الجسم من مكانٍ إلى مكانٍ آخر، أو انتقال أجزائه)(معجم المعاني الجامع -

الحركة :إنها أقوى مثيرات الانتباه في المجال البصري، وهي فعل ينطوي على تغيير، لذلك يقابله رد فعل ليس من اللازم أن يكون ملموسا . (عبد الفتاح رياض ، 1974، ص298) .

إجرائيا : هي عنصر تصميمي يشكل عاملا مهما في عملية التلقي في المجال المرئي ، يتم إدراكه من خلال فعل ما ،ويكون الغرض منه في الغالب وظيفيا .

الزمن : الزمن في اللغة: اسم لقليل الوقت وكثيره. يُقال: زَمَانٌ وزَمَنٌ، والجمعُ أزمانٌ وأزمنة. ويقال: أَرَمَنَ الشيء، أي طال عليه الزمنُ، وأَرَمَنَ بالمكان؛ أقام به زماناً. ويقولون: لقيته ذات الزُّمَيْنِ؛ فتراد بذلك تراخي المدة (نبيل عبد السلام هارون ، 1994، ص292) .

الزمن اصطلاحاً: (بأنه مفهوم أساسي يتعامل مع وقوع الأحداث ، ويكون ضمن ترتيب يتحدد وفق وقوع الحدثين)(Benton ,W,1973 ,p115).

الزمن إجرائيا : هو حالة التغير المستمرة التي تمر بها كافة موجودات الحياة والتي تشهد عدم بقائها على حالتها التي كانت عليها ويكون المكان احد مؤشرات ذلك .

الفصل الثاني /الإطار النظري :

المبحث الأول : مدخل عن التجسيد :

تهيمن الأفكار المتنوعة على ذهن المتلقي من خلال المشاهدات اليومية والتي ينعكس على طابع التغيرات في سلوكه وتعامله مع الآخرين ، ويغير من أو يعدل في طريقة اقتنائه لمنتجات أو خدمات معينة ولهذا تتبع مكاتب وشركات الإعلانات وسائل مختلفة لأجل المنافسة في تسويق تلك المنتجات والخدمات ، وهذا بدوره يحتم على المصمم أن يتجاوب مع المتطلبات التصميمية التي تكون سهلة وواضحة وتثير وتجذب إليها المتلقين باختلاف فئاتهم العمرية ومراكزهم الاجتماعية ، وتزوده التقنيات التصميمية والتنفيذية بما يكون السبيل الكفيل لإيصال تلك الأفكار والهدف من التصاميم والتي تكون للإعلانات حصة منها في المنافسة ،وهنا يكون دور النقل للموجودات بطريقة التجسيد ويكون (بإبراز ماهية الأفكار العامة والعواطف في رسوم وهيئات هي في واقعها رموز عبارة عنها)(قوقزة نواف ، 2000 ، ص 261) وتحقق الثقافة العامة للمصمم وكثرة الاطلاع والخوض في مجال التصميم

الفرصة الأكبر في تعميق المعاني في الأفكار التي يتم تبنيها ولهذا نجد أن التشخيص الدقيق يكون ناقلا لصورة ذات إثارة وتعبير عن الواقع بصدق على الرغم من جماد العناصر التصميمية إلا أنه بإمكانه أن يحولها عناصر مليئة بالحياة من خلال نقل المعاني العميقة إذ يقرب المعنى من الذهن ليكون بمتناول التفكير (بإشراك استعارات تسمح لنا بأن نعطي معنى للظواهر عن طريق ما هو بشري ، ففهمنا يكون معتمدا على محفزاتنا وأهدافنا وأنشطتنا) (جورج لايفوف ومارك جونسون ، 1996 ، ص 54) إعادة تشكيل المدركات واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظواهر إذ يصبح فهمنا قادرا على جمع الأحاسيس المتنوعة والمتباينة وتوليف علاقات فيما بينها إذ لا يمكن (فهمنا للصورة إلا أن نفهم طبيعة الخيال كونه نشاطا ذهنيا خلاقا يتخطى حاجز المدركات الحرفية) (محمد بلقاسم خمار ، ص 81) إذ لا بد أيضا أن تحتوي الأفكار على العنصر الجمالي الذي يعزز الوضوح، ليكون قادرا على جذب انتباه المتلقي، ويترك تأثير إيجابي ويجعله أكثر قابلية للتفاعل الإيجابي.

الإعلان كمصدر ثقافي اجتماعي :

أن النشاط الإنساني عموماً يتجلى في الإطار الاجتماعي والتي ما هي إلا "نسق من العلاقات المستقرة والثابتة، والمتجددة فهناك انساق ثقافية واجتماعية يعكسها الإعلان لكونه يمثل رسالة تواصلية مباشرة قاصدة قصداً موجّهاً لمجموع المجتمع أذ أن الغاية الكبرى للترويج لسلعة المعلن عنها. وذلك لتحقيق الآتي : (وليد احمد العناتي، 2005، ص56).

- 1- أن يلفت انتباه المتلقي وان يثير اهتمامه.
 - 2- تحفيز وإقناع المتلقي باقتناء السلعة تلبي احتياجاته أو تقدم له خدمة.
- وأهمية تصميم الإعلان تكمن في وجود غاية ووسيلة، وتختلف هذه الغاية أو الحاجة باختلاف نوع الإعلان سواء أكان نفعياً أم جمالياً (فالإعلان يتباين مع باقي المطبوعات تبعاً لتحقيق البعد الوظيفي) (سمير محمد حسين ، 1977 ، ص 13) فتفاعل المتلقي مع مضمون الإعلان يحقق نجاح الهدف من تنفيذه وانجازه وتأكيد الفكرة الاتصالية في ذهنه، ويكون ذلك تبعاً لتصميمه الذي (يشكل الإطار الذي يظهر فيها الإعلان بصورته النهائية ترتيباً فنياً معيناً، بما يحقق عنصر جذب الانتباه من ناحية للإعلان ككل ولأجزائه) (الغانمي ، عبد الجبار منديل ، 1998 ، ص 174) مما سيكون له دوراً يؤدي بتوجيه العادات الإنسانية وتغييرها تغييراً في الرغبات وتحقق سلوكاً جديداً في الملبس والمأكل ونمط الحياة ، وهذا التغيير دائماً يكون بتغيير من مجتمع لأخر مما يولد ظاهرة اجتماعية تزيد من رغبة الأفراد من تجربة كل ما هو جديد فيصبح الإعلان عاملاً مؤثراً في العملية الاقتصادية وبالتالي سيكون أحد أسباب رفع مستوى

المعيشة مما يخفض من تكلفة السلع التي تنتج ويكون للمنافسة الإعلانية لأجل الترويج وتسويقها الأثر الكبير في نمو حركتي البيع والشراء ومما ينعكس ايجابيا على الجانب الإعلاني الذي يفتح سبل لتطوير جوانب وأساليب انتاج وانجاز الإعلانات واختيار طرق نشرها التي تعمل ترسيخ قيم جديدة (محاولة تشكيل ثقافة دولية أو إيجاد حالة تجانس ثقافي عالمي) (ان سوفاج، 2007، ص47) ولهذا يعد الإعلان شكل يعبر عن أشكال الثقافة ومضمون لرسالة إعلانية، هدفها الأساس تطوير أشكال التواصل والتبادل الثقافي والاجتماعي اللذان يساهمان في نشر الوعي الإنساني .

الإحالات الفكرية في إعلانات شركات السيارات :

يتمتع الإنسان بمزايا فضله الله بها عن سائر المخلوقات إذ انه يمتلك من القدرات العقلية ما يفوق أقرانه من المخلوقات ،فبإمكانه اتخاذ القرارات السديدة وتحديد مسار حياته وإدخال كافة وسائل الترفيه والخدمات لأجل حياة مريحة ،ولهذا لجأ للبحث عن كافة المتطلبات التي تسهم في تحقيق ذلك من خلال اقتناء الأثاث والأجهزة التي تمتاز بتحقيق الوظيفة والجمال ، ومن هذا المنطلق نجد شركات الإنتاج التي أخذت على عاتقها توفير الوسائل والخدمات ذات المضمون الوظيفي وبشكل جديد يتلاءم مع المتطلبات المستمرة وتنافست شركات الإنتاج لتوفير مواصفات لمنتجاتها تضاهي ما كان قد تم اقتنائه أو استهلاكه وهذا التنافس جعل المتلقي يبحث عن مميزات تتوفر في منتج دون آخر ومن ضمن ذلك السيارات التي أضحت وسيلة لا يمكن الاستغناء عنها كونها احد متطلبات الحياة المهمة تختصر عليه الوقت والجهد وتوفر عليه عناء السفر أو التنقل عبر وسائل النقل المتنوعة ومن هذا المنطلق بدأ التنافس يأخذ طرق متعددة منها توفير وسائل السرعة واختصار الزمن، وتمثل شركات السيارات تحديا كبير في هذا المجال وتطرح مميزات منتجاتها عبر إعلانات تتسم بأفكار تحمل مواصفات الوظيفة والجمال والمتانة وتركز على مضامين يبحث عنها المتلقي فيها فالإحالة اختصرت الكثير من التكرار الذي استلزمه موضوع إعلاناتها فينظم الهيكل العام لتكوين الإعلان بما يفسر هذا الجانب الحيوي والتجدد اللذين تتصف بهما،

فتمثيلها المتنوع للعالم والذي لا يخضع لمعايير ثابتة يتبادل المغذيات المحيطة به، سواء أكانت مرجعيات حقيقية كالوقائع والأحداث أم ثقافية كالأنظمة الفكرية والعلاقات التفاعلية والتواصلية بين العوالم) (عوشاش، خليفة عوشاش، 2014، ص127) وهذا التنوع الفكري يولد تنوع في الإنتاج التصميمي بعلاقات يسفر عنها إيجاد رؤى تتسم بطابع يجمع بين الغرابة تارة والحقيقة تارة أخرى ، ولاسيما عندما يكون المتلقي يبحث بشكل دائم في نوع خاص من هذه الإعلانات مثال ذلك الشكل التوضيحي (1)



شكل (1)

إذا يمثل عنصر الإحالة الفكرية التي جمعت بين فكرتين قد لا تستوعب واحدة دون الأخرى للمعلومات المقدمة مع كل توارد إحالي جديد على المرجع ذاته، ودلالة ترتيب المعلومات الإحالية وفق الوظيفة التداولية التي يريد المصمم إيصالها إلى المتلقي لإحداث المماثلة في الغاية التي يريد توصيلها، وقد تكون هناك إحالة تكرارية التي (تتكرر فيها بؤرة الإحالة، ويتعدد الإطار الإحالي لها مع كل إيراد جديد، ويؤدي ذلك النمط من الإحالة وظيفة مهمة من وظائف التواصل يسمح هذا النوع من الإحالات بإدخال المعلومات الجديدة) (عزة شبل محمد، ص817) فتكون الإحالة الفكرية من خلال توظيف شكل يؤدي وظيفة سابقة ضمن توزيع آخر يكون الهدف منه إيصال مضمون الإعلان وتوضيح معانيه مثال ذلك كما في الشكل (2) أدناه الذي يوضح التكرار في إنتاج الفكرة الدالة على ذات الموضوع السابق وفق تكرار لبعض العناصر بما يقرب موضوع الإعلان من ذهن المتلقي والذي كانت دلالاته الرمزية (الثلج) ضمن الموضوع .



شكل (2)

فيكون الرمز حاضرا لتوضيح دلالة تعبر عن معاني تتضمنها الأشكال ضمن التكوين المنجز علما أن المتلقي يحفز ذهنه الرموز التي يتم تداولها بشكل دائم وفقا لخزينته المعرفي فالـ (الناحية التعبيرية والرمزية التي يفرضها الشكل ومسار خطوطه تمنح المتلقي متعة الدلالة على فهم المعنى المقصود من التصميم العام للشكل، وقد يكون

اللون حافظا آخرًا لأدراك ذلك المعين، إذ إن لكل شكل معنى معني في إضافة اللون إليه، ويكون بذلك معربا ورمزا مقصود مصحوب بهدف فكري أو جمالي (حسين التكمهجي، 2014، ص168)، إذ يعد اللون أحد العناصر التصميمية ذا الدلالة المؤثرة لكونه يمتلك مميزات وخصائص تمكنه من شمول معاني تتنوع وتتعدد وفقا لذلك يمنح التصميم الحيوية ويشد الانتباه ويمنحها التميز والقبول بما يؤكد على الرسالة التي يحملها كما في الشكل (3) في أدناه:



شكل (3)

فيكون التعبير عن الفكرة وتوضيح دلالتها الرمزية مقرونا بالون ففي الشكل أعلاه اعتمد المصمم إحالة الفكرة من خلال الربط بين لون السيارة (الأزرق) ودرجات اللون للفضاء التصميمي للون ذاته الذي يلهم المتلقي التعرف على مضمون وهدف الإعلان، وتتميز الفكرة المحالة في التصميم بقابليتها على التنوع المقرون بالجمال على الرغم من بساطتها إلا أن المغزى الدلالي يكون معقدا (فكل رمز يحيل حمل شيء ما، وإلى جانب انه ينضوي على قدرة ثنائية، إذ إن كل مدرك أو متخيل يعرض العلاقات بين الأجزاء أو النوعيات) (راضي حكيم، 1986، ص21)، فيكون التبادل في الأفكار واختيارها مقرونا بكم ما يمتلكه المصمم والمتلقي من معلومات حول ما يبحث عنه ويطابق مبتغاه فيكون للشكل إحالة لفكرة الموضوع فنجده بجسده لكونه (لغة رمزية مركبة، متعددة الخيوط محكمة في نسجها، يتشابك في تركيبها الانفعال والتصوير والإدراك وبراعة التنفيذ التقني في آن واحد) (بلاس محمد، 2008، ص36) وهذا التنوع من شأنه أن يعزز الرؤى

البصرية والإدراكية ويحفزه لمتابعة العناصر الشكلية والبحث في مضامينها الدلالية كما في الشكل (4) أدناه الذي أحال فيه المصمم فكر المتلقي من تتبع مسار ربطها مع العناصر الأخرى ضمن التكوين الإعلاني إذ وظف شكل (مفتاح قيادة السيارة) وأشار بامتداد أجزائه لأشكال مدن متعددة ليحقق قراءة لشعار السيارة الذي وظف ضمن أسفل فضاء الإعلان كذلك ليؤكد على عالمية هذه المركبة كما تم بيان ذلك باللون الأصفر .



شكل (4)

المبحث الثاني :

العنصر التصميمي وآليات التكوين: يشكل تحقيق الهدف من الموضوع الذي يتم تناوله عملية التخطيط التي تعد المرحلة الأساسية ضمن آليات إعداد المنجز التصميمي إذ يتطلب ذلك اختيار العناصر التي تتوافق مع مضمون فكرته، ومدى ملائمتها تلك في عملية نجاحه وكما يلي :

الفضاء: أن اللبنة التي يبنى عليها التكوين وتوزيع العناصر تعد المنبه الأول للمتلقي، إذ من خلالها يتابع ويقرأ ولربما يقتني السلعة أو الخدمة المقدمة ضمن موضوع أي منجز تصميمي ولاسيما عندما يكون الإعلان أحدها وي طرح فكرة إعلانية مصاغة بأسلوب جذاب، فكل هذا يعتمد على ذلك الوعاء الذي يضم كل العناصر التصميمية والتبويغرافية المؤسس لبنيته فهو (شيء مستمر وطبيعي ومجرد ولانهائي ويكون معرفا عند وجود عناصر ضمنه) (البسيوني، 1969) فيبرع المصمم في تفعيله بغية بث الحيوية بين العناصر التي يتضمنها أو يحتويها وهو العنصر عنصر الاتصال ما بين العناصر، إذ بطبيعة الحال سيولد علاقات ما بينها تؤثر في شد وجذب عنصر على حساب آخر، فيزيد من قوة بعض منها على حساب أخرى وهكذا يكون

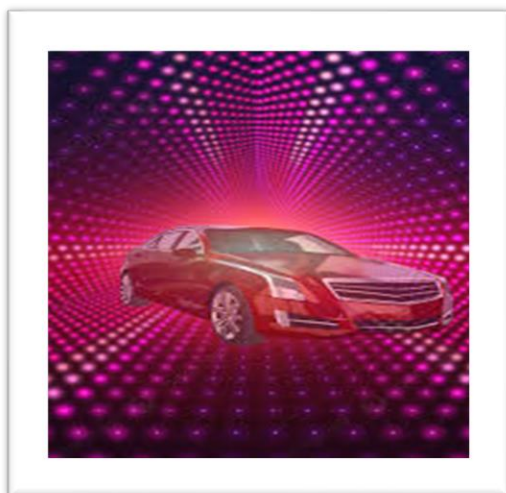
الكل التصميمي خاضعا لفكرة موضوع المنجز والهدف من انجازه، فيشرع المصمم لإنشاء الهيكلية التي يتم من خلالها إشغال كل عنصر لجزء من حيز ذلك الفضاء علما بأن الفضاء يعد جزء لا يتجزأ من تخطيط الهيكلية التي بني عليها، ومن خلاله تأخذ العناصر مواقعها ضمنه ويكون لموقع كل عنصر دور فيه (فالفضاء لا يكون الا بتواجد كتلة فيه مهما كانت وبالتالي تحدث العلاقة الترابطية بينهما) (باسم العبيدي، 2011)، فيؤسس لتحقيق نقاط جذب ناتجة عن ذلك الترابط ويعتمد نجاح التصميم على نجاح ذلك التوزيع وينتج نوعين من الفضاء هما الفضاء السالب والفضاء الايجابي (الفضاء السالب الذي يمكن ان يستثمره المصمم، أو جزء منه في إظهار تصميم معين أو إظهار كلمة ثانوية أو حتى حرف) (Al-Atwani, 2020, p. 55) وهذا ما يعزز من الإدراك البصري لدى المتلقي كونها مساحة فارغة تحيط بتلك العناصر فتحدث تضاد واضحا في توزيع العناصر وتؤثر في مسار الرؤيا في اغلب الأحيان لصالح نجاح الأبصار والجذب نحو العناصر هدف الموضوع، وعلى العكس منها المساحة الإيجابية تشير إلى العناصر التي تميز وتملأ التصميم، كما في الشكل (5) إذ أن العنصر الشكلي تكافئ مع المساحة الفضائية التي تركز فيها ليحقق نقطة جذب في منتصف الفضاء التصميمي.



الشكل (5)

اللون: يعد من أهم المظاهر المثيرة في البيئة المحيطة ويمثل جزء هام في حياة الأفراد، وهو المظهر السطحي للأشكال الذي يسهم في وضوح الرؤية لكونه عنصر مثير ويعد عامل فني ووظيفي وجمالي لتشكيل الإدراك، وله دور مهم في إثارة وجذب الانتباه من خلال أثره المباشر جدا على حواسنا

بما يتناسب مع الإدراك البصري (فضلا عن إلى قدرته على التعبير الرمزي بما يواءم مع خلفية المتلقي) (محمود بسيوني، 1980) ويسهم في سرعة البحث البصري لقدرته على إبراز العناصر، مما يساعد في تحقيق القيم الجمالية للشكل ويكون ذلك بالمعالجة اللونية للفضاء وتحقيق عمق يحدد مسار اتجاهي (ذا مدى وبعد) ويشكل نقطة شد انتباه تسهم في تغيير إدراك ما تم الاعتياد عليه كما في الشكل (6)



الشكل (6)

الحركة: تعد إحدى العناصر التصميمية ومن خلالها يتم تسليط الضوء على الجوانب المهمة في التصميم وإيصال مضمون الفكرة بإيقاع وفق خصائص جمالية ووظيفية بإمكانها أن تتقل مختلف الدلالات الشكلية والوظيفية إلى المتلقي، فالتكرار المتجاور للأشكال يجعل الهيئة تتخذ عدة أوضاع متزامنة وتتغير من خلالها حالة الثبات وتظهر للمتلقي وكأنها لحظة واحدة بالاعتماد على تقارب الأشكال وتشابكها يكون تجسيدا للحركة وفقا للزمن والمكان فـ(إن النظرية المستقبلية اتجهت بدورها نحو الحركة الكونية وعملت على تصوير الأشياء، في تلك القوالب الحركية التي تجمع بين الزمان والمكان للوصول إلى البعد الرابع في العمل) (فاروق وهبة، 2001، ص 77). وهذا يتطلب أن لا تبقى الحركة على نمط واحد وإنما تتعدد لأنواع ضمن المنجز التصميمي، وفقا لدلالات شكلية وأدائية معينة لتولد استمرارية تمد لحركة أخرى لترشد المتلقي أما لطريقة أداء وظيفي أو لترشد لنص مكتوب يكمل أو يساهم في توضيح الرسالة الإعلانية اعتمادا على التوزيع

للعناصر التي تسهم للانتقال من حركة إلى أخرى ، تتضمن الحركة في الفن والتصميم مبدئين هما التغيير والزمن ، فالتغيير قد يحدث موضوعياً في المجال المرئي أو ذهنياً في عملية الإدراك أو كليهما معاً، وتشكل أقوى مثيرات الانتباه في المجال البصري. ويندرج لها أهم صنفين وكالآتي :

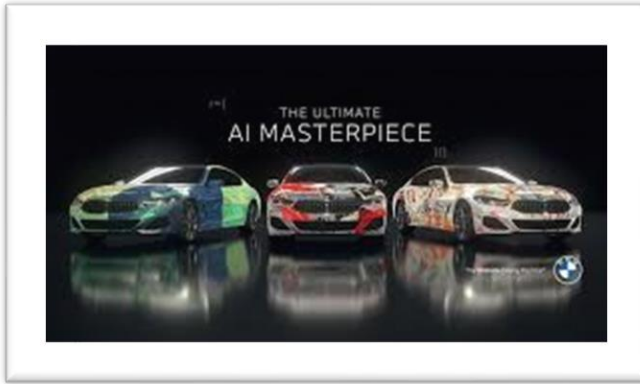
الحركة التقديرية: تتميز بكونها محاولة تفسير ترابط العناصر مع بعضها البعض وفقاً لاتجاهاتها ومساراتها وأشكالها وألونها، ويعتمد ذلك على الثقافة الفنية المتلقي إذ يكون لها دوراً فعالاً في الإحساس بالحركة ضمن المجال المرئي الذي يترجمه ويقدره العقل على أنه حركة.

الحركة الإبهامية: وتعتمد على الإيهام كونها ناتجة عن الخداع البصري بجعل الشكل في التكوين يخترق المجال المرئي بتقنية (فنية) تصميمية تجعل المتلقي يتلقى عدة صور ذهنية بطريقة سريعة فحدث توتر في عقلهذبذبات يتم من خلالها إدراك أن الأشكال تتحرك (سامي خشبه، 2006 ص8-25-259).

وبما أن للحركة مدلول مكاني زمني يتماهى مع تفاصيل الحياة فتغدو مرئية دافقة ونابضة بالوجود وفقاً للمحددات التالية :

- 1- الشكل وانسيابيته : إذ أن الشكل الذي يتضمن انسيابية في تكوين خطوط هيرتكز بناء التصميم في أبسط أشكاله بكونه يتشكل من مجموعة من الخطوط والتي هي الهيكل البنائي، إذ ان لها دوراً أساسياً في حدود المنجز المصمم ، وتمثل الدليل الذي يوجه عين المتلقي لمركز الانتباه في التصميم، ولهذا نجد أن أنماطه تعددت ووظفت إمكاناته لتحقيق إيقاعات تنبثق من طبيعة هذا العنصر في نقل الحركة بشكل مباشر ، ويكون ذلك حسب نوع الخط سواء أكان مستقيماً أو منحنياً يوجه مسار حركة العين ضمن فضاء التكوين ، إذ أن (الخط يعد واحداً من أهم عناصر الفنون التشكيلية ، فالفن يبدأ عامة بعملية التحديد أي التخطيط الخارجي ، فقد يكون الخط متذبذباً أو مستقيماً أو منحرفاً أو ملتوياً أو منكسراً سميكاً أو رقيقاً ، متباعداً أو متقارباً ، متداخلاً حاداً أو ليناً) (ايهاب بسمارك ، 1991 ، ص127) ويعتمد عليه في جعل الفكرة تنتقل من عالم الخيال لتكون واقعا يتم أبصاره على ورقة التصميم ليتألف مع العناصر الأخرى في بناء تكوين فكرة موضوع المنجز التصميمي. المتمثلة بالمنحني والتموج يسهم في إيجاد حركة نابضة الحياة .
- 2- عنصر المفاجأة : لا بد أن يتخلل عناصر التكوين عنصر المفاجأة الذي يعد مفتاح لقراءة وفهم التصميم .

- 3- التدرج : لغرض نقل المتلقي من عنصر لآخر ضمن التكوين التصميمي لابد من أن يكون ذلك بشكل متدرج ويكون أما بالحجم أو باللون تمهيدا لفهم المضمون المطلوب .
- 4- التضاد : يتخلل أي تكوين لأي منجز تصميمي وجود تضادات متنوعة تسهم في تنقل المتلقي ضمن ذلك الفضاء التصميمي بما يعزز من إيضاح للفكرة التصميمية كأن تكون تضادات في اللون أو الحجم على حد سواء .
- 5- التكرار : يشكل محددًا آخر له دور مهم في إيجاد الحركة في المنجز التصميمي إذ يسهم في انتقال عين المتلقي ضمن فضاء التصميم ويكون ذلك بالاعتماد على كم ونوع العناصر التي تم توزيعها ويستلزم ذلك من المصمم أن يراعي التكرار الذي يكون سبيل ناجح في سهولة ذلك التنقل ولا يصبح عائقا في ذلك التلقي، إذ إن للحركة قوة وطاقة تعبر عن التغيير المتصل لكل عنصر ضمن الفضاء والانتقال المتتابع للحظات في الزمان. كما في الشكل(7) الذي يبين كافة المحددات الواردة في أعلاه



الشكل(7)

وتسهم في تفعيل العناصر في التكوين الإعلاني وتكون وظيفتها الحيوية التي تشكل نظاما يحقق الشد البصري كونها احد المثيرات المهمة التي تسهم في المتابعة وتحقيق المتعة عند متابعة الإعلان ولاسيما في إعلانات السيارات التي تكون الحركة محورها المهم .

الإيقاع :

يشكل الإيقاع في الحياة دورا كبيرا ولاسيما عندما يتعلق الأمر بطبيعة الحركات الإنسانية المختلفة والمستمرة، (إذ أن الإيقاع هو تكرار الكتل أو المساحات مكونة وحدات مختلفة أو متقاربة أو متباعدة) (عبد الفتاح رياض، 1974، ص62) وترتبط الفكرة أساسا بالحركة ، كونها تشير لحركة عين المتلقي في متابعة عناصر التكوين المتتابعة تلك الحركة التي تكون علاقة

متبادلة بين الأشكال وما بينها من مسافات بما يحقق ترابط واضح ضمن التكوين لينتج علاقة تبادلية بين العناصر المكونة له، فما الإيقاع إلا مصدر لحيوية التصميم وجمالياته بما يثيره من أنماط متغيرة للحركة ، إذ يبعث لتأسيس فاعلية تأثير إدراكي في المتلقي ، لإدراك ذلك الترابط بين العناصر فالكل يؤكد الآخر على إيجاد إيجابية شاملة في المنجز التصميمي ترصدها أعيننا التي تتحرك ضمن فضاء ذلك التكوين بحرية تامة من نقطة إلى نقطة أخرى ويتحرك البصر عبر الفضاء المحدد جيئة وذهابا ، بالإيقاعية المعقدة أو البسيطة، ويتكون الإيقاع من عنصرين أساسيين هما(علي رأفت ، 1997)

الوحدات : وهي أشكال العناصر المرسومة وتمثل الجانب الموجب.
الفترات : وهى الفراغات الموجودة بين تلك الوحدات أو العناصر وتمثل الجانب السلبي.

الزمن وعلاقته بالحركة في التصميم :

تعد عملية تنظيم العناصر تحديا كبيرا في وفق رؤيا مستقبلية واستباقية في مدى نجاح إعلان دون آخر إذ تنفرد الحركة بعلاقة ترابطية وثيقة بالزمن فمن خلاله يتم حساب توزيع العناصر التصميمية وفقا لمجاورتها وحجمها واتجاهها وعلى صفة اللون الذي تحمله ، إذ أنه يتحكم بمقدار سرعة وصول وإثارة المضمون لفكر وإدراك المتلقي ،ولهذا نجد الـ (مصطلح الزمن مرتبط بمعناه اللغوي فهو يعني ساعات الليل والنهار ويشمل ذلك الطويل من المدة والقصير منها)(محمد رجب محمد ، 1998)، ولم تكن هذه الصفة بشكل قطعي فكان للفلاسفة اليونان تفسير للزمن بأنه (حركة بطيئة كانت أم سريعة فيرى (كانط) أن الزمن ليس شيئا موضوعيا واقعيًا وليس جوهر أو عرضا من الترابط بين جميع الموضوعات الحسية تبعاً لقانون محدود وما يجري على الزمن يجري مغيرا المكان)(محمد رجب محمد ، 1998 (ولهذا فإن الزمن شيء خفي ومجرد ويدفع بأمور الحياة إلى دوماً للتحرك للأمام وعلى وفق ذلك فإن عدم وضوح زمن الفعل له علاقة باختلاف المجتمعات فالمجتمعات الصناعية أكثر دقة في التعبير عن الزمن من المجتمعات الريفية كونها لا يتقيد الإنسان بصيغة زمنية محددة أو استخدام صيغ الأفعال المناسبة لكل زمن) (فايزة خلف، 2012، ص123)ولهذا فمصممي الإعلانات اعتمدوا هذا المنطق أو المبدأ باعتبار أن الزمن ظاهرة اجتماعية وليس لغوية، فنجدهم يصفونه بأساليب فنية تتيح للمتلقي مجال

التفكير المتعمق أو المعرفة المباشرة بفكرة الموضوع وكيفية طرحها ، وهذا بدوره يعتمد على مدى اهتمام المتلقي بالحدث المرتبط بالموضوع وفي الإعلانات عموما وإعلانات السيارات خصوصا ، يكون لأسلوب المصمم الدور الفاعل إذ يحقق ناتجا فعليا من خلال العناصر التصميمية المتمثلة باللون وتدرجاته أو القيم الضوئية أو قد يلجأ للخطوط ونقاط تلاشيها أو بأحجام وتوزيع تلك المفردات الشكلية (ان الانتقالات الزمنية ستكون تسلسلا زمنيا وأساسا منظما لتقنية مشروطة في المنطقة المركز، وعليه ستكون السرعات والأزمنة المختلفة هي مرتبطة بدورها بوظائفها المطلوبة للوصول إلى الجذب) (عزام، ص55، 1997) مما يفسح للمتلقي لمعرفة وتقدير زمن الانتقال التي عبرت الحركة عن تحقيقها، إذ تكون رموز ذات معاني ضمنية في الإعلان من أجل انتاج شفرات خاصة يقوم على تفكيكها المتلقي ويكون للصورة دور في هذا الأمر من خلال إيجاد نقطة إرساء معنوية تضبط حدود المعنى الدلالي في ثنانيا الصورة، التي عملت على إيصال الكثير من الرموز وبسرعة فائقة، فالكاميرا والمونتاج والمعالجات التقنية أوجدت الكثير من الطرق التي تنقل مضمون الرموز لتوضح للمتلقي ما يريد المصمم أن يوصله بسرعة فائقة، (إن الرمز شيء خارجي، معطى مباشر يخاطب حدسنا مباشرة، بيد أن هذا الشيء، لا يؤخذ ويقبل كما هو موجود فعلاً لذاته، إنما بمعنى أوسع وأعم بكثير)(كامل ، 2013 ص136)) العامري، كامل عويد، 2013 م) .ولعله من خلال فهم الإدراك المرئي ، يمكن وضع حدود لرصد الاستجابة الحسية ، بعد معرفته ومدى فهم واستيعاب المتلقي إذ أن الزمن أو السرعة أحد المتغيرات المهمة التي تتصل بالاستجابة ، إذ أن التغير يتم لغرض إيجاد صور وهيئات جديدة لتحويل الشكل إلى آخر مشابه له ، فالعقل دائما ما يجمع الدائم الثابت، بالمتغير المتحرك وهذا بطبيعة الحال ناتج عن ما للزمن الواقع الحقيقي من تعبير عن الديمومة (الجراد ، 2007 ص42)، فحالة الاستمرارية التي سيتبعها توزيع العناصر بإيقاعات وفقا لتكرارات مختلفة سينتج عنها وحركات مختلفة لتحقيق بعدا وظيفيا وجماليا ، مما سيتيح الدور لأدراك المتلقي حينها بداية ونهاية نقاط الزمن، فتمنح العمليات الحاصلة مزيجا من أنواع الحركة الزمنية التي تسهم في إعطي الحركة المدركة بصريا تأثيرا على المتلقي وعامل تحفيز في المجال المرئي.

مؤشرات الإطار النظري :

- 1- أن تفاعل المتلقي مع مضمون الإعلان يحقق نجاح الهدف من تنفيذه وانجازه وتأكيد الفكرة الاتصالية في ذهنه.
- 2- التنوع الفكري يولد تنوع في الإنتاج التصميمي بعلاقات يسفر عنها إيجاد رؤى تنسم بطابع يجمع بين الغرابة تارة والحقيقة تارة أخرى.
- 3- يكون لدلالة ترتيب المعلومات الإحالة وفق الوظيفة التداولية التي يريد المصمم إيصالها إلى المتلقي لإحداث المماثلة في الغاية التي يريد توصيلها.
- 4- فيكون الرمز حاضرا لتوضيح دلالة تعبر عن معاني تتضمنها الأشكال ضمن التكوين المنجز.
- 5- يمتلك اللون مميزات وخصائص تمكنه من شمول معاني تتنوع وتتعدد وفقا لذلك يمنح التصاميم الحيوية ويشد الانتباه.
- 6- يتطلب ذلك اختيار العناصر التي تتوافق مع مضمون فكرته، ومدى ملائمتها تلك في عملية نجاحه.
- 7- أن الفضاء يعد جزء لا يتجزأ من تخطيط الهيكلية التي بني عليها، ومن خلاله تأخذ العناصر مواقعها ضمنه.
- 8- تتضمن الحركة في الفن والتصميم مبدئين هما التغيير والزمن.
- 9- الثقافة الفنية المتلقي لها دوراً فعالاً في الإحساس بالحركة ضمن المجال المرئي الذي يترجمه ويقدره العقل على أنه حركة.
- 10- أن للحركة مدلول مكاني زمني يتماهى مع تفاصيل الحياة فتغدو مرئية دافقة ونابضة بالوجود وفقا لمحددات الشكل وانسيابيته وعنصر المفاجأة والتكرار والتضاد والتدرج.
- 11- يكون لأسلوب المصمم الدور الفاعل أذ يحقق ناتجا فعليا من خلال العناصر التصميمية المتمثلة باللون وتدرجاته أو القيم الضوئية أو قد يلجأ للخطوط ونقاط تلاشيها أو بأحجام وتوزيع تلك المفردات الشكلية.
- 12- للصورة دور في إيجاد نقطة إرساء معنوية تضبط حدود المعنى الدلالي في ثناياها.
- 13- أن التغيير يتم لغرض إيجاد صور وهيئات جديدة لتحويل الشكل إلى آخر مشابه له

الفصل الثالث : إجراءات البحث :

منهجية البحث:

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي الذي "يعتمد على تجميع الحقائق والمعلومات ثم مقارنتها وتحليلها وتفسيرها للوصول إلى تعميمات مقبولة تخدم الهدف من البحث وتظهر النتائج الممكنة(أحمد بدر ، ص 331 ، 1979)

ثانياً: مجتمع البحث:تمثل مجتمع البحث الحالي بالإعلانات التي صدرت لشركة (BMW) لإنتاج السيارات وهي شركة ألمانية ومقرها في بافاريا تقع هذه الولاية جنوب شرق ألمانيا واسمها اختصار للعبارة (Bayerische Motoren Werke) ومعناها في اللغة العربية شركة المحركات البافارية تأسست عام 1916 كشركة مصنعة لمحركات الطائرات .وتم إحصاء المجتمع اعتمادا على موقع الشركة المنشور على الشبكة العنكبوتية العالمية (الانترنت) ، للعام (2023) إذ بلغ عدد نماذج مجتمع البحث (16) إعلانا

ثالثاً: عينة البحث : تم اختيار (4) إعلانات بطريقة قصدية ما يشكل نسبة(25%) من المجموع المجتمع الكلي.
وفقا للمبررات التالية :

- 1- استبعاد المتشابه من الإعلانات الخاصة بالشركة .
 - 2- اختيار الإعلانات التي تمثل علاقة مباشرة بموضوع البحث .
 - 3- التركيز على الإعلانات التي تحمل صفة التجديد في الأفكار .
- رابعاً: أداة البحث:للاوصول إلى تحقيق أهداف البحث تم اعتماد المحاور الأساسية لما أسفر عنها الإطار النظري من مؤشرات تمثل خلاصة للأدبيات ذات العلاقة بالتخصص لأعداد استمارة تحليل* تضمنت عدة محاور تسهم في الوصول لنتائج تحقق هدف البحث .

صدق الأداة : تم عرض استمارة التحليل الأولية على مجموعة من الخبراء** وتم الأخذ بملاحظاتهم لتكتسب الاستمارة صدقها الظاهري من الناحية البحثية.

*-استمارة التحليل

**-الخبراء

- 1- أ.د. معتز عناد غزوان ،جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، قسم التصميم ، تخصص دقيق تصميم طباعي
- 2- أ.د. سحر علي سرحان،جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، قسم التصميم ، تخصص دقيق تصميم طباعي
- 3- أ.د. أيمن طه ياسين ،جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، قسم التصميم ، تخصص دقيق تصميم طباعي .

أنموذج (1)

إعلان شركة BMW
لإنتاج السيارات

تاريخ النشر :
2023/2/5

الوصف العام :يمثل
التصميم إعلان
أصدرته شركة)

(BMW) الألمانية للسيارات ، إذ تم توظيف العناصر التيبوغرافية المتمثلة بالصور والرسوم والنصوص الكتابية فضلا عن شعار الشركة ضمن فضاء ضم مجموعة متنوعة من الألوان .

التحليل :استمد المصمم فكرته من الواقع بأسلوب عرض يتضمن الخيال للأشكال التي مثلت التكوين الهيكلي للإعلان، إذ يظهر الشكل الأساس محور الفكرة هو السيارة مضمون الإعلان ، إلا أن التجسيد لبيان سرعتها وحركتها وبيان الزمن الذي تخترقه إذ حقق نوعاً من الواقعية للصورة مقرونة بمؤثرات بصرية جذابة من خلال اللجوء إلى الأشكال المرسومة للخيول التي تعبر عن عنصر الحركة ، فضلاً عن الصورة التي وظفها المصمم في ذات الوقت إخفاء التفاصيل التي قد تتطلب حيز في فضاء التصميم، فتلك الخيارات تحاول ان توصل رسالة تثبت وتؤكد على جودة المنتج فهو أسلوب مبتكر للترويج والإقناع.

ولتعزيز سرعة الزمن بين حركات العنصرين المتمثلين بالسيارة والخيول ولزيادة والإحساس بتناسق حركاتهم فهو مثل حركة الخيل بطريقة الجري السريع للوصول لمطابقة بيان صفة السرعة وهو بمثابة بث الحياة إلى الصورة وعملية تحول من الساكن إلى المتحرك ، إذ تمت عن طريق تحول العناصر من خلال المعالجات اللونية بتناسق تام لأسلوب مشوق وجذاب مع الأخذ بنظر الاعتبار مراعاة القراءة البصرية ضمن الاتجاه الذي يشير لكافة العناصر التصميمية ومن ضمنها الشعار الذي يعلو الجانب الأكثر إثارة في الإعلان والتي من خلالها ترتبط العناصر الشكلية لتفسر الفكرة من الإعلان بتوظيف اللون الأحمر ذا الطول الموجي العالي مع إظهار امتداد للخطوط والألوان وفق نقاط تلاشي لتوضيح مدى سرعة الحركة وفقاً للإيقاع متزايد .



أنموذج (2)

إعلان شركة

لإنتاج BMW
السيارات

تاريخ النشر :

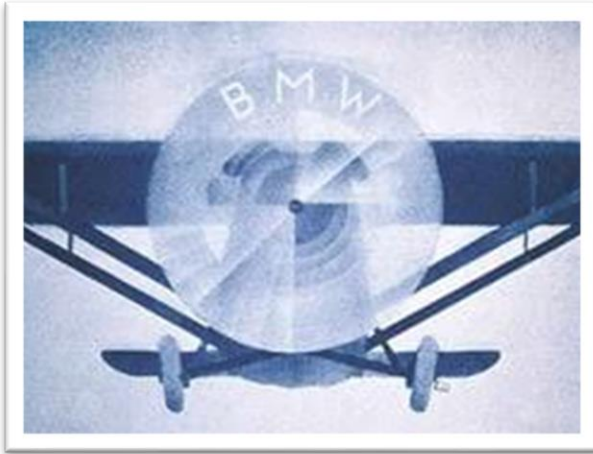
2023/6/18

الوصف العام :اعتمد تصميم الإعلان على العنصر الأساس ضمن فكرة الإعلان الذي مثلته سيارة (BMW) وسط فضاء مرسوم بمجموعة من الألوان وفق درجات متنوعة وعرض السيارة باللون الأزرق وفي داخلها شكل (لحيوان الغزال) الذي يمتاز بصفة السرعة ، وتظهر النصوص وشعار الشركة في أعلى الجبال ضمن مسار رؤيا باتجاه واحد.

التحليل :

يمثل التصميم جزء من حملة إعلانية أطلقتها شركة (BMW) لصناعة السيارات حملة إعلانية لأحدث انتاجاتها إذ تعتبر سيارة متنوعة الاستعمال تتلاءم مع الاستخدام اليومي والرياضي، شغلت الصورة في التصميم الجزء الكبير من مساحة التصميم لكونها وسيلة اتصال بصرية للقراء إذ اعتمدت كونها عنصر تبيوغرافي فعال ذو أهمية وظيفية وجمالية تشويقية إذ تضمنت (الدمج للسيارة باللون الأزرق متضمنة حيوان الغزال) محاطة بألوان بمعالجات تشد انتباه المتلقي لها وذلك من خلال التقارب في درجاتها ، إذا تضمن صورة متكاملة مع بعضها وتظهر فيها طريق يمر بتضاريس جبلية وعرة أشبه بحلبة السباق تمثل الإمكانات الكبيرة لقيادة السيارة ، كذلك وظف البعد الثالث في جميع أنحاء التكوين الكرافيك في تكوينات الجبال أنشئت بيئة ثلاثية الأبعاد لاحتوائها على طريق متموج متجه إلى أعلى القمة ،وظفت طريقة تكوين التصميم للإيهام المتلقي سرعة حقيقية، تقنية تصميمية غير معهودة إذ كيف يتم أن يكون (حيوان الغزال) على الرغم من كبر حجمه ووضعيته البنيوية أن يكون داخل السيارة وبوضعية جلوس في

مقدمة السيارة ويظهر عن طريق نافذتها، هذا مما جعل المتلقي ينعزل عن عالمة الحقيقي وينتقل إلى عالم الخيال من خلال الفكرة الافتراضية إذ سادت الغرابة مما مهد للخوض في الكثير من التفاعلات فيها تنوع واحتكار الزمن واستقطاعه لصالح الأهداف الترويجية والتسويقية من خلال التشويق والاستكشاف لدى المتلقي، تحققت الحركة بالانتقال من الصورة الخاصة بالسيارة إلى العناصر الأخرى من ناحية الألوان والتكوينات وهي مناسبة لحد كبير من الأسلوب المتبع في التصميم إذ تسهم في شد انتباه المتلقي عن طريق التغييرات الجذرية في الانتقال الحاد ولتعتطي الاستغراب وشد المتلقي لها مؤثرات بصرية أخرى مناسبة لمتابعة قراءة شعار الشركة والنصوص الكتابية التي تضمنها المقتطع الفضائي في الجزء الأعلى ، مما اكسب التصميم نسق بصري منسجم جمالياً مع المضمون فضلاً عن الأداء الوظيفي،



أنموذج (3)

إعلان شركة BMW لإنتاج

السيارات

تاريخ النشر : 2023/7/5

الوصف العام :اعتمد تصميم

الإعلان على العنصر الأساس ضمن فكرة الإعلان الذي مثلته شعار شركة (BMW) للسيارات وسط فضاء يمثل طائرة تتوسطها حركة مروحة الطائرة التي تضمنت شعار الشركة ، وظفت مجموعة من تدرجات اللون الأزرق بتباينات مختلفة .

التحليل :

اعتمد التصميم على سيادة الصورة الفوتوغرافية للطائرة بنسبة اكبر في حجم الإعلان الفعلي فهي نقطة التركيز في الإعلان إذ تمتاز الصورة بقوة تأثيرية هائلة عن طريق موقعها وحجمها وتباينات ودرجات قيمها اللونية ، فهي تعطي الإحساس بالسرعة والقوة، وبهذا نجد ان تفعيل دور الصورة بطريقة ابتكارية تقنيا وجمالياً بجعل الجانب الحسي الإدراكي للمتلقي يركز على أهمية العناصر الداعمة للعملية الاتصالية في التصميم وتأكيد الحركة ومسابقة الزمن لكونها عامل مؤثر في ذاكرة المتلقي، فتنطبع في لحظة التلقي بسبب تكوينها التقني والفني واستخدامها للمؤثرات البصرية إذ بدأت عملية الحركة عن طريق إظهار خلفية التصميم والتركيز على الجزء الأمامي من الطائرة وتلاشي لأجنحة مروحة الطائرة التي تتضمن اسم الشركة المتضمن شعارها وتنتقل إلى عمق التصميم إذ تم المعالجة لإظهار المروحة وتسريعها واقتطاع باقي أجزاء شكل الطائرة ، مما جسد شكل الحركة الخارقة والمتداخلة معها بشعار شركة السيارات،كون حركة مروحة الطائرة تحاكي حركة سرعة السيارة وسباقها للزمن واختصاره، مما استهدف الحواس الإدراكية للمتلقي لتجسيد فكرة، إذ تظهر مباشرة بعد الانتهاء من الحركة المعتادة للطائرة ثم تحويل للشعار الذي يحمل اسم الشركة،وبأسلوب ابتكاري

ترويجي غير معهود ذو قيمة جمالية تقنية تثير الفضول لدى المتلقي ،ليعطي انطباع أكثر عن إمكانية السيارة بالأداء ويبين مدى وفاعلية حركتها سرعتها واختراقها للزمن والتعرف والاستكشاف والمتعة بمحاكاة وتجسيد بواقعية ،المعالجة اللونية بتدرجاتها بتبايناتها جعل العناصر تنسجم فيما بينها لتجتمع محققاً عنصر يسهم في شد انتباه المتلقي وإمكانية عدم تشتيت بصره والعمل على إيجاد الوحدة الشاملة في التصميم .

أنموذج (4)



إعلان شركة BMW
لإنتاج السيارات

تاريخ النشر :
2023/12/20

الوصف العام : تبرز
في التكوين للفضاء
الذي تم معالجته

بدرجة غامقة من القيمة الرمادية طغت على الأرضية التي تم تكرار عدد من السيارات فيها لتصميم إعلان شركة BMW لإنتاج السيارات وتوظيف لعنصر الصورة يتضمن (سيارتين بالقيم الضوئية البيضاء ودرجة من درجات الرمادي) متنوعة بالخطوط المنكسرة بسمك يبين تلاشيا واضحا للونين البرتقالي والأزرق معززا بنصوص كتابية شغلت الجزء الأعلى من فضاء الإعلان وضمن مسار بصري يؤدي لمتابعة قراءة نص آخر على أشكال عفوية أشبه بالغيوم يتكرر فيها اللون الأزرق وقيمتين لونيتين للأحمر والأصفر بدرجات فاتحة .

التحليل : وظفت الفكرة التصميمية بأشغال كامل للفضاء بالعناصر التي تجسدها ، فالحجم الكبير لعنصر الصورة الخاصة بالسيارة (BMW) شكل نقطة استقطاب بصري وتعبيري ووظيفي مما تعطي للمتلقي إمكانية

استعراض السيارة بكل أجزائها وتفاصيلها، وإيحاء بالتحريك والانطلاق إلى أمام بطريقة ابتكارية تقنيا بجعل الجانب الحسي الإدراكي للمتلقي يركز على أهمية العناصر الداعمة للعملية الاتصالية من خلال ربط النصوص الكتابية مع الصورة لسهولة فهمها وإعطاء تفاصيل قد يصعب استيعابها في التصميم الإعلان، إذ استعان بالصور بوصفها معروفة ومؤثرة ومقبولة إذ وظفت بإيجابيتها لزيادة الثقة في السيارة، والذي يعطي للمتلقي الإحساس بأن الإعلان ينبض بالحيوية بتغيير لون السيارة من الخارج بالدرجات من الأبيض إلى الرمادي لتحقيق انتقال في البصر والمتابعة لمضمون الصورة إذ أن الإعلان تضمن منتجين للشركة في صورة واحد، مما يتيح المجال للمتلقي بالمقارنة بين الشكليين والاطلاع على المتغيرات الشكلية الظاهرة عليهما، ولهذا نجد أن أرضية الإعلان ظهرت بدرجة أعمق من الأشكال الأخرى علما بأن التكرار في الوحدات الشكلية في الأرضية تكاد تكون غير واضحة إلا أنه عند التركيز في قراءة الإعلان نجد أن المصمم لجأ لإظهار الاهتمام وشد الانتباه للأشكال التي شكلت محور الفكرة التصميمية، للاستحواذ على ذهن المتلقي فعملية الظهور للأجزاء الأمامية من السيارة وإخفاء لأجزاء الخلفية لتظهر بملامح غامقة ما هي إلا جزء من عملية تستهدف أحاسيس التشويق البصرية وشد الانتباه، ثم إظهار النصوص للعبارتين (BMW VERSUS MERCEDES) والتي معناها اللفظي (بي ام دبليو مقابل مرسيدس) وما هي إلا دلالة على قوة الشركة ومدى كفاءة منتجاتها ومنافستها لأكبر شركة سيارات الأخرى التي تمتاز بكفاءتها (أما العبارة الثاني (1. motor NUMERS) ومعناها اللفظي (محرك رقم واحد) ودلالاتها اللغوية بأن محركاتها رقم واحد في العالم، كذلك أكد على قوة محركها بإحاطة رقم واحد بدائرة باللون الأزرق مما جعل الشكل يبدو كدلالة على (زر التشغيل) في الأجهزة الكهربائية لتأكيد قوة وسهولة وكفاءة ذلك المحرك الخاص بشركة (BMW) وهو في ذات الوقت شعار السيارة أما بزوايا بدء الألوان المعززة للخطوط المنكسرة بأحجامها المختلفة التي تدل على حركة السيارتين والزمن الذي تخترقه سرعتهم من خلال توظيف التلاشي والضبابية في كثافة الألوان بدرجاتها كذلك الانسيابية في حجم وسمك الخطوط ويتربط العلاقات بين تلك المفردات التصميمية وما نتج عنها التجسيد للحركة وسرعة اختراق الزمن، إذ أن الاختلاف الواضح في سمك الخطوط وتضائل حجمها في الجانب الخلفي من شكل السيارة ما هو دلالة تصميمية تهيئة للإحساس

للإدراك حركة السيارتين جودتها فقد تم الإيحاء بصوت وقوة محرك السيارة وإعطاء تصور عن تجربة قيادتها في حلبة السباق ، عند تحريك وتوقف السيارة وذلك لدعم وتجسيد أكثر ذلك لكسب ثقة المتلقين تعزيز الجانب التسويقي للمنتج.

النتائج :

1-كان للزمن دور فعال مرتبط بالإيقاع الحركي والذي يعتمد على البعد النفسي للمتلقى ومدى استجابته حسيًا وبصريًا، كما في جميع نماذج العينة .

2-تنتج عن توظيف الأشكال الرمزية المتمثلة (بحيوان الغزال والخيول) كما في النماذج (1، 2) مما شكل عنصر جذب ذو سمة جمالية تشد المتلقى وتدعوه للترقب والتجربة ،من خلال الفكرة الافتراضية إذ سادت الغرابة مما مهد للخوض في الكثير من التفاعلات فيها تنوع واختراق الزمن واستقطاعه لصالح الأهداف الترويجية والتسويقية من خلال التشويق والاستكشاف لدى المتلقى.

3-ظهر التجسيد الحركة وتميز للزمن في فضاء التصميم من خلال التوظيف اللوني بأطواله الموجية المتنوعة كما في النموذج (4، 1) او الاعتماد على التدرجات للقيم اللونية كما في النماذج (2، 3) أما القيم الرمادية (3، 4) فحققت انسجام أدى لإحالة بصرية لمتابعة حركة والتعن في مضمون دلالات الأشكال ضمن الفضاء التصميمي .

4-أسفر عن توظيف دلالة شكلية المتمثلة (بمروحة الطائرة) لتجسيد السرعة واختصار الزمن كما في النموذج (3) الذي تميز بإحالة فكرية مبتكرة أدى بتحقيق استقطاب بصري وتعبيري ووظيفي.

5-التتابع البصري باتجاه الأمام متحقق فعلي لتجسيد الحركة وزمن انتقال الأشكال وتغير مواقعها كما في جميع نماذج العينة .

6-جسدت الأسس التنظيمية الإيقاع الحركي الداعم لتنظيم العناصر التصميمية ب تكرارها كما بالنموذج (1) الذي لم يكتفي المصمم فيه بشكل واحد (للخيل) وإنما اعتمد زيادة أعدادها إيحاء بمدى سرعة حركتها واجتيازها عامل الزمن ،كذلك في النموذج (4) اعتمد على تكرار شكل

مجموعة من عنصر السيارة كأرضية محاولا جذب الانتباه لعنصري (السيارة) اللاتي تم تكرارها وربطها بعلاقة تجاور مما مهد لانتقال المسار البصري بينهما، أما النموذج (3) اعتمد على سيادة الصورة الفوتوغرافية للطائرة بنسبة اكبر في حجم الإعلان الفعلي وذلك لجعلها نقطة التركيز في الإعلان.

7- كان للانسيابية في حجم وسمك الخطوط وبترباط العلاقات بين تلك المفردات التصميمية وما نتج عنها التجسيد للحركة وسرعة اختراق الزمن توظيف معززا ذلك بتلاشي والضبابية في كثافة الألوان بدرجاتها كما في (3)، (4) كذلك الاختلاف الواضح في سمك الخطوط وتضائل حجمها في الجانب الخلفي من شكل السيارة ما هو دلالة تصميمية تهيئة للإحساس للإدراك حركة واختراق الزمن كما في النموذج (3).

8- ظهر تحويل للشعار الذي يحمل اسم الشركة، وبأسلوب ابتكاري ترويجي غير معهود ذو قيمة جمالية تقنية تثير الفضول وتشد انتباه المتلقي كما في النموذج (3).

9- تم الإحياء بصوت وقوة محرك السيارة وإعطاء تصور عن تجربة قيادتها وتجسيد لاختراقها الزمن كما في حلبة السباق، عند تحريك وتوقف السيارة وذلك لدعم لكسب ثقة المتلقين تعزيز الجانب التسويقي للمنتج كما النماذج (1، 2، 4).

10- تم اللجوء لتجسيد سرعة وحركة السيارة وبيان الزمن الذي تخترقه بتوظيف الأشكال المرسومة للخيول التي تعبر عن عنصر الحركة مما حقق نوعاً من الواقعية للصورة مقرونة بمؤثرات بصرية جذابة كما في النموذج (1).

الاستنتاجات :

- 1- جاء التجسيد للحركة والزمن مرافقا لتوزيع الأشكال وفق الأسس التنظيمية التي تعزز من دور كل عنصر لتحقيق إثارة وشد انتباه.
- 2- تبرز فاعلية الإحياء لتجسيد الحركة والزمن بتطويع الأفكار الافتراضية التي تحمل طابع الغرابة.

3- يكون اللون بدرجاته وتبايناته والخطوط بانسيابيتها الدور الفاعل في تجسيد عنصر الحركة معززا بعامل اختراق الزمن ولاسيما عندما تكون مدعوما بالأشكال التي تكون مقرونة بها .

4- يعد تجسيد الحركة مرافقا للزمن كونهما عنصرين متلازمين محكومين بإيقاع توزيع العناصر ليسهم في إيضاح المتغير في الفضاء التصميمي والذي تؤكد العلاقات التي تربطهما .

التوصيات :

1- ضرورة الاهتمام بالمعالجات التصميمية للعناصر التصميمية كونها تكون العامل المعزز للفكرة التصميمية .

2- إيلاء عملية الدمج بين الصور والرسوم أهمية خاصة من قبل المصممين أو العاملين في حقل الاختصاص ، وذلك لكونها عدت عامل يسهم إلى حد كبير في تعزيز الفكرة التصميمية ولاسيما عندما يكون اللون العنصر الرابط والمشارك بينهما .

المقترحات :

1- القيام بدراسة لتجسيد محاكاة الإبعاد الأربع في التصميم الكرافيكي .

2- القيام بدراسة التجسيد الحركي وفق تقنية الذكاء الصناعي .

المصادر:

- 1- ان سوفاج، الأيدولوجيات واليات اشتغال الخطاب الاشعاري ، ترجمة احمد الدويري ، مجلة علامات ، 2007 .
- 2- أحمد بدر ، أصول البحث العلمي ومناهجه ، وكالة المطبوعات ، الكويت ، دار غريب للطباعة ، 1979.
- 3- ايهاب بسمارك ، الأسس الجمالية والإنشائية للتصميم ، الكاتب المصري ، القاهرة ، 1991.
- 4- بلاسم محمد جسام، الفن التشكيلي: قراءة سيميائية في انساق الرسم، دار مجدلاوي للنشر، ط1 والتوزيع، عمان- الأردن، 2008.
- 5- البسيوني، محمود ، قضايا التربية الفنية، دار المعارف، القاهرة- الطبعة الأولى ، 1969.
- 6- الجراد، خلف: معجم الفلاسفة المختصر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 2007.

- 7- جاسم، احمد ، بلاغة التجسيد في القرآن الكريم، دار النشر دواة مجلة فصلية
تعنى بالبحوث والدراسات اللغوية والتربوية، 2009 .
- 8- جورج لاكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها ،ترجمة عبد
المجيد جحفة ، دار توبقال ، ط1 ، الدار البيضاء، المغرب، 1996.
- 9- حسين التكمهجي ، التنامي الإبداعي للضوء واللون في العرض المسرحي،
بغداد، مكتب الفتح، 2014.
- 10- الخطيب، احمد شفيق، معجم المصطلحات العلمية والفنية والهندسية
الجديد، عربي – إنجليزي، الناشر مكتبة لبنان ناشرون، لبنان ،
2003 .
- 10-راضي حكيم، فلسفة الفن عند سوزان لانجر، دار الشؤون للطباعة والنشر،
العراق ، 1986 .
- 11-سامي خشبه ، مصطلحات الفكر الحديث، ج2 الهيئة المصرية العامة للكتاب،
القاهرة، 2006.
- 12-سمير محمد حسين ، فن الإعلان، القاهرة، 1977.
- 13-العبيدي، باسم ، أثر العلاقات اللونية في الربط البنائي للهيئات والفضاءات
في التصميم الإعلاني ، بحث في مجلة دراسات: العلوم الإنسانية والاجتماعية،
المجلد 36، العدد 1 ، 2011 .
- 14-العامري، كامل عويد: معجم النقد الأدبي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد،
2013.
- 15-عبد الفتاح رياض: التكوين في الفنون التشكيلية، ط6 دار النهضة العربية،
القاهرة، 1974.
- 16-عزة شبل محمد ، دور الإحالة في تعالق الخطاب السياسي بالخطاب
السردى(سهم غير شاردة نموذجاً، كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، 2016.
- 17- عزام البزاز، إلى التصميم، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، 1997 .
- 18-علي رأفت ،الإبداع الفني في العمارة ، مركز أبحاث انتركوا نسبت ،
مصر 1997 .
- 19-عوشاش، خليفة عوشاش ، المرجع والإحالة في النص الروائي، مجلة
الممارسات اللغوية – مخبر الممارسات اللغوية-جامعة مولود معمري ، ع 28،
الجزائر، 2014.
- 20 -الغانمي ، عبد الجبار منديل ، الإعلان بين النظرية والتطبيق ، دار اليازوري
العلمية ، الأردن ، عمان ، 1998 .

- 21-فاروق وهبة ، ظاهرة الاغتراب في فن التصوير المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2001 .
- 22- فايزة يخلف، سيميائيات الخطاب والصورة، دار النهضة العربية، القاهرة، 2012.
- 23-قوقرة نواف ، نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد، وزارة الثقافة، ط1 ، الأردن، 2000.
- 24-محمود بسيوني ، أسرار الفن التشكيلي، عالم الكتب، 1980 .
- 25-محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 81.
- 26-محمد رجب محمد، الدلالة الزمنية لصيغة الماضي في العربية، القاهرة، دار غريب، مجلة علوم اللغة، المجلد الأول، العدد 2، 1998 .
- 27-نبيل عبد السلام هارون ، المعجم الوجيز لألفاظ القرآن الكريم، مجمع اللغة العربية ، القاهرة، ط2، 1994 .
- 28-وليد احمد العناتي ، لغة الإعلان التجاري، سلسلة الدراسات الإنسانية ، الجزائر ، 2005 .
- 29-Al-twani, H. (2020) The Functions of Typefaces in the Modern Graphical Achievement. Baghdad: Dar Al-Fateh for printing and publishing.
- 30-Benton ,W , (1973),Encyclopedia Britannica (Vol,21),USA ,p115.
- 31-https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/#google_vignette (معجم المعاني - عربي عربي- معجم الجامع)
- 32https://www.google.com/search?sca_esv=0535bd5c4ba7e759&sxsrf=ADLYWII8o9bfArprGt1SVUZ0LG1cLs3uZQ:1722769300666&q=%D8%B5%D9%

الجامعة التقنية الوسطى
معهد الفنون التطبيقية
قسم تقنيات
التصميم الطباعي

الأستاذ الفاضل المحترم

تحية طيبة ...

نظراً لدوركم العلمي السديد والرصين، نقدم لجنابكم الكريم استمارة التحليل الخاصة ببحثنا الموسوم (تجسيد الحركة والزمن في إعلانات شركة BMW لإنتاج السيارات)

راجباً ملاحظتها وإبداء ما ترونه مناسباً لتقويمها للأخذ به تحقيقاً للغرض العلمي علماً أن هدف البحث هو : الكشف عن تجسيد الحركة والزمن في إعلانات شركة BMW لإنتاج السيارات

مع فائق الشكر والتقدير

الباحثة	التوقيع :
د.سهام محسن كيطان	الاسم :
تقنيات التصميم الطباعي	اللقب العلمي:
	التخصص/الدقيق:
	مكان العمل:
	تاريخ التسليم :
	تاريخ الاستلام

استمارة التحليل

التسلسل	المحاور	التفصيلات
1	مضمون الإعلان	- تحقيق الهدف - تأكيد الفكرة الاتصالية
2	التنوع الفكري	- تنوع في الانتاج التصميمي - طابع يجمع بين الغرابة والحقيقة
3	الترتيب الدلالي للمعلومات	- الإحالة وفق الوظيفة التداولية - لإحداث المماثلة في الغاية
4	الحركة مبدأين هما	-التغيير -الزمن
5	المدلولات المكانية والزمانية للحركة	- لمحددات الشكل وانسيابيته-عنصر المفاجأة -التكرار -الإيقاع -التضاد -التدرج
6	يحقق الأسلوب ناتجا فعليا	-اللون وتدرجاته - القيم الضوئية -الخطوط ونقاط تلاشيها -الحجم توزيع العناصر الشكلية
7	الوحدات البنائية للإعلان (صور، رسوم ، نص، شعار)	- تضبط حدود المعنى الدلالي - لتحويل الشكل إلى آخر مشابه له - تعبر عن دلالة رمزية

الآخر وتمثلاته في تقنيات العرض المسرحي العراقي

The representations other in Iraqi theatrical play techniques

أ.م.د. علاء جبار مشكور

جامعة بابل/كلية الفنون الجميلة

Assistant Professor Dr. Alaa Jabbar Mashkooor
University of Babylon/College of Fine Arts
aalfrayji@gmail.com

أ.م.د. شيماء حسين طاهر

Assistant Professor Dr. Shaymaa Hussein Taher
University of Babylon/College of Fine Arts
Fine.shamaa.hussan@uobabulon.edu.iq

ملخص البحث

يختص البحث الحالي بدراسة الأبعاد الجمالية لتمثلات الآخر في تقنيات العرض المسرحي، حيث يركز العرض على منظومة علاماتية في تشكيل الجانب الفني والجمالي بالإضافة إلى الجانب الوظيفي التي تقود المتلقي عبر عملية إدراكية جمالية مقصودة لفهم ما يبثه العرض من رسائل بصرية وسمعية وحتى شمية، فيأتي الفصل الأول ليشرح مشكلة البحث التي لطالما انشغل الفكر البشري بمسألة الأنا والآخر والهوية التي يتقاسمها الاثنان حيث نجد أن الأنا فاعلة مثقلة بحضور الآخر، وإن تحقق وجود كل منها مرتبط بفعالية الآخر وحضوره. فهو موجود وفاعل منذ القدم يحرك الصراع الأزلي بين الأنا في قبول الآخر والتفاعل معها، وعندما نقر أن لكل (أنا) (آخر) خاص بها فأنا نجد أن الصراع يمتد لداخل الأنا حيث الأنا والآخر يتعاقبان على الشخص نفسه وفق هذا الترتيب بين لحظة وأخرى فتارة الأنا فاعلة وتارة الآخر فاعل في تعاقب ديناميكي، إن هذا الموضوع تجذر منذ بدايات المسرح وحتى يومنا

هذا، أي لا يكاد يخلو عمل مسرحي من هذه الثنائية بكل عناصره، أما أهمية البحث في تصديده لتمثلات الآخر في تقنيات العرض المسرحي مفاهيمياً وجمالياً. وإن الحاجة إليه هي تسليط الضوء على مفهوم الآخر وتمثلاته في تقنيات العرض المسرحي العراقي.

الكلمات المفتاحية: التمثلات، الآخر، التقنيات المسرحية.

(Abstract)

The current research concerns by studying the aesthetic dimensions of representation of the other in theatrical presentation techniques, the theatrical performance is based on a system of signs in shaping the artistic and aesthetic aspects in addition to the functional aspects Which leads the recipient through an intentional aesthetic perceptual process to understand the visual, auditory, and even olfactory messages that the display broadcasts. The first chapter presents the research problem that has always preoccupied human thought with the issue of the ego and the other and the identity that the two share, where we find that the ego is active and burdened by the presence of the other. The realization of the existence of each is linked to the effectiveness and presence of the other. It has been present and active since ancient times, stimulating the eternal conflict between the ego in accepting and interacting with the other. When we acknowledge that each "ego" has its own "other," we find that the conflict extends within the ego, where the and the other alternate over the same person according to this arrangement from one moment to the next, Sometimes the ego is active and sometimes the other is active in a dynamic sequence. This topic has been rooted since the beginnings of theater until the present day, that is, almost every theatrical work is not devoid of this duality with

all its elements. As for the importance of research in confronting the representations of the other in theatrical presentation techniques conceptually and aesthetically. The need for it is to shed light on the concept of the other and its representations in Iraqi theatrical presentation techniques.

Keywords: representations, the other, theatrical techniques.

أولاً مشكلة البحث

لطالما انشغل الفكر البشري بمسألة الأنا والآخر والهوية التي يتقاسمها الاثنان، حيث نجد الأنا فاعله مثقلة بحضور الآخر وثقله وان تحقق وجود كل منها مرتبط بفعالية الآخر وحضوره، وهذا جوهر الرؤية الكلية المختزلة للعالم، كما أنه يمثل المنظومة العالمية للثقافة، فالآخر موجود منذ القدم يحرك الصراع الأزلي بين الأنا في قبول الآخر، وحينما نقر أن لكل (أنا) (آخر) خاص بها فإن (الأنا) تمثل (الآخر) بالنسبة للآخر الخاص بها، فالأنا والآخر يتمثلان في الوعي في علاقة طردية، فكلما زاد الوعي زاد الإحساس بالأنا والآخر، كما أن الإنسان ذاته يحمل في داخله المغاير في الماهية أو المناقض لما الظاهر منه، فهو في الوقت نفسه الأنا والآخر، حيث بالضرورة يحمل كلا منا قيما ومفاهيم متنوعة ومتناقضة، فجبل الإنسان على الخير غير أننا نجده لطالما تصرف وتحرك وفق عكس تلك السجية. واقصد سجية الخير التي هي الأساس والنواة التي تخلق مع الإنسان، بل أننا نجد ان الأنا والآخر تتعاقب على الشخص نفسه وفق هذا الترتيب بين لحظة وأخرى فتارة الأنا فاعل وتارة الآخر فاعل في تعاقب ديناميكي، والمسرح حاول التصدي للصراع الاجتماعي والثقافي بين الأنا والآخر مختزل بأقدم معادلة الخير والشر، هذا الموضوع تجذر في المسرح منذ نشأته وحتى يومنا هذا بل لا يكاد يُخرج عمل مسرحي ما، دون حضور هذه الثنائية بقوة، لأن المسرح يقوم على هذا الصراع كموضوع محوري، وإبراز (الآخر) من مهماته إبراز (الأنا) وما تعانیه من صراعات وتعيشه، أي أن المسرح يعد انعكاسا عن الآخر في تقييمه وتعبيره في تناوله للأنا. إن علاقة الأنا بالآخر هي علاقة مرتبطة في المسرح بشكل أكثر قوة مما في الواقع، أي ان الغير (الآخر) يعد عنصراً مهماً لانا لا يمكن الاستغناء عنه لإنتاج الصراع الدرامي، حيث يعد جون بول سائر وجود الآخر ضروري لوجود الأنا بوصفه ذاتا حرة متعالية، فالأنا لا يكون (أنا) أبداً إلا إذا حضر أمام ذاته حضوراً مباشراً وان هذه الثنائية (الأنا) و(الآخر) تشكل معيارا مغايرا عندما

ينظر (الآخر) بصفته (أنا) و(الأنا) بصفته (آخر)، هنا سوف يظهر الاختلاف بين الشخص الذي لا يتفق بآرائه حول شيء معين مع الشخص الآخر. ويبقى هذا الاختلاف قائم حتى يتم التوقف عند نقطة تسهم في التوصل إلى حل نهائي يؤدي إلى اتفاق أو تقارب الآراء كافة أو جزء منها لإرضاء جميع الأطراف بصورة توافقية، فالآخر تقابله الأنا وتتحقق به والاثنان يتمثلان بالوعي من هنا وتبعاً لما تقدم تتلخص مشكلة البحث في التساؤل التالي:

ما هي الأبعاد الجمالية لتمثالات الآخر في تقنيات العرض المسرحي العراقي؟

ثانياً/ أهمية البحث والحاجة إليه

تتبع أهمية البحث من خلال تناوله الآخر وتكوينه لدى الفرد، فإنه لا ينشأ بمعزل عن الأنا (الذات) ومفهومه للأنا (ذاته) الكائن الذي يرتكز وجوده على التماهي وعلى البحث عن هويته من خلال كل ما يحدث له منعكساً على الآخر ومنه، فالآخر بمثابة تقويم للأنا (لذاته) من خلال الآخرين، حيث يقوم الإنسان بعملية تقويم لذاته وللآخرين وللعالَم الذي يعيش فيه، ثم هو يضع لنفسه في ضوء هذه العمليات أهدافاً ليحققها ثم يسعى إلى ذلك السلوك الذي يرى أنه يحقق هذه الأهداف دون إنكار ما للآخر أو الغير المتميز عن (الأنا) أو (الذات)، أي هو كل ما ليس أنا سواء كان هذا الآخر ذاتاً فردية (أنت)، أو كان ذاتاً جماعية بشقيها، كالذات الجماعية التي تنتسب إليها ذات الفرد وهي (نحن)، أو الذات الجماعية المقابلة للجماعة التي تنتمي إليها ذات الفرد، وهي آخر الآخر (هم)، والتي إما تكون ذاتاً جمعية صديقة أو ذاتاً جمعية عدوة، ومن هنا تتضح أهمية البحث في تصديه لتمثالات الآخر في تقنيات العرض المسرحي مفاهيمياً وجمالياً.

أما الحاجة إليه

تتلخص في تسليطه الضوء على مفهوم الآخر وتمثالاته والكيفية التي تعامل معها مصمم التقنيات من أجل إبراز دور الآخر في صراعه مع الأنا في تقنيات العرض المسرحي العراقي، في محاولة الوصول إلى نتائج علمية وعملية من خلال هذه الموضوعات وبالتالي رفد المختصين بروافد علمية وإبراز أهمية الآخر للمتلقي.

ثالثاً هدف البحث

يهدف البحث الحالي في تعرف الجماليات التي انتجتها تمثلات الآخر في تقنيات العرض المسرحي العراقي.

رابعاً حدود البحث

الحد المكاني: العراق.

الحد الزماني: 2022.

الحد الموضوعي: دراسة الآخر وتمثلاته في تقنيات العرض المسرحي العراقي.

خامساً/ تحديد المصطلحات

الآخر: لغة

بالفتح أحد الشئيين وهو اسم على افعل، والأنثى أخرى، والآخر بمعنى غير كقولك رجل آخر وثوب آخر، وتصغير آخر أو يخر والجمع بالواو والنون، ومعنى آخر شيء غير الأول. (ابن منظور، بلا، 39).

هو أحد الشئيين وهو اسم على وزن افعل والأنثى أخرى إلا أن فيه معنى الصفة لأن أفعل من كذا ألا يكون إلا في صفة وجاء في أخريات الناس أي في أواخرهم. (الرازي، بلا، 138).

اصطلاحاً

اسم خاص للمغاير بالشخص وبعبارة أخرى اسم للمغاير بالعدد وقد يطلق على المغاير في الماهية أيضاً. (التهاني، 1862، 67).

صورة أو شعور يتحدد فيه شعور الذات بذاتها وتتفاعل الذات وتزداد رغبتها عبر الامتزاج به الحلول أو بما يرمز إليه أي انه وقفة الذات أمام الآخر باختلافه الثقافي والحضاري، هي وقفة مشيعة بالقلق فهي تبحث عن المختلف أملا في الوصول إلى الكمال أو الأنموذج الأمثل. (المالكي، 2007، 15).

ما يختلف عن معايير المؤسسة التي تميز الجماعات الاجتماعية كوجود خاص، وبصورة أخرى هو الوضعية التي يكون فيها وجود مختلف عن الذات. (المزروعي، 2007، 37).

هو بنية لغوية رمزية لاشعورية تساعد الذات على تحقيق وجودها ضمن علاقة جدلية بين الذات والمقابل لها وهو من يطلق عليه (الآخر). (البازعي، 2008، 37)

إجرائياً: -

صورة أو شعور بقصد أو بدونه تجعل من وجود الأنا (الذات) شيئاً ممكناً، متفاعلة في معادلة تقع على طرفها الآخر في حركة مستمرة.

تمثلات: لغة

مثل كلمة تسوية، يقال: هذا مثله ومثله، كما يقال شبيهه وشبهه بمعنى ... تمثيل منه أو ندعه لكم وتمثل منه، كتمثيل، يقال: امتثلت من فلان امتثالاً أي اقتصصت منه. (ابن منظور، بلا، 133، 134). المثل: الشبه والفرق بين المماثلة والمساواة ان المساواة تكون بين المختلفين بينما المماثلة تكون بين المتفقين في الجنس، لان التساوي هو التكافؤ في المقدار لا يزيد ولا ينقص وأما المماثلة فلا تكون إلا في المتفقين، أي انه يسد مسده. (الزبيدي، 379-382)

اصطلاحاً

التمثل: هو حصول صورة الشيء في الذهن أو إدراك المضمون المشخص لكل فعل ذهني أو تصور المثل الذي ينوب عن الشيء ويقوم مقامه، وتمثل الشيء تصور مثاله أي تخيله تخيلاً حسيّاً، وتمثل المثلث تصور ماهيته ونوعه. وتقول أيضاً مثل الشيء صورته أو استعاد صورته. (صليبا، 1982، 342).

مثول الصور الذهنية بأشكالها المختلفة في عالم الوعي أو حلول بعضها محل بعضها الآخر. (مدكور، 1980، 54).

تحول ينطلق من المختلف إلى المماثل، من الآخر إلى الذات. (لالاند، 2007، 101).

إجرائياً: الصورة الذهنية التي يرسمها الشكل الخارجي المقصود على هيئته المدركة في ذهن المتلقي.

الفصل الثاني/الإطار النظري

المبحث الأول: ماهية الآخر

لطالما كانت ثنائية الأنا والآخر من أهم الثنائيات التي شغلت الفكر الإنساني بوصفها مشكلة فكرية وفلسفية وعلى وجه الخصوص المعادلة الوجودية، فتعددت الآراء واختلفت النظرة إلى هذه الثنائية فمنهم من انتصر للانا بوصفها المركز وجعل من الآخر الهامش، ومنهم من قال ان الآخر لا يقل أهمية عن الأنا، بل انه رفع من شأن الآخر وحد من سلطة الأنا من خلال منظور تفاعلي تواصلية أخلاقي بعيدا عن الإقصاء والتهميش والتمركز، مما خلق منطقة نزاع فلسفي فكري بين الأنا والآخر لما للذات من أهمية قصوى فاشتدت مجموعة شروط لقيام تلك العلاقة بين الأنا والآخر وهو ما يحاول البحث الحالي فك شفرات تلك العلاقة بداية في هذا المبحث من خلال تناول الآخر من المنظور الفلسفي والنفسي والاجتماعي وعلاقته بالأنا، فبدأ (هويس) في فلسفته التحليلية بأن على الإنسان أن يتنازل ويحول حقه الطبيعي في استخدام قوته الخاصة بطريقته الخاصة ليحافظ على حياته ... ولكنه لا يتنازل عن حقه الطبيعي بلا مقابل بل أن يحصل على فوائد أكبر. (رمزي، 1988، 46).

أي أن يحصل الإنسان (الأنا) مقابل حقه الطبيعي الذي تنازل عنه بإرادته على حقوق مدنية أخرى يكفلها له المجتمع المدني (الآخر)، ومن أهمها حقه في حياة آمنة، ولأجل تحقيق الأمن في المجتمع، يجب أن تكون السلطة (الدولة) هي الجهة العليا فيه، وهي التي تخطط وتحكم البلاد والمجتمع ولا يحق لشخص آخر أو السلطة أخرى التدخل أي أنه يؤكد على وجود " قوة عامة تدافع عنهم وتحميهم من إيذاء بعضهم لبعض وتؤمن لهم حياتهم وصناعاتهم وممتلكاتهم وثمرات أرضهم وهنا يرى (هويس) في فكرة تنازل الفرد عن حقه ومنحه إلى آخر (واحد) يحكمهم ، إذ تصبح كل أحكامه ملزمة له بوصفه (أنا) ، أي أن الأنا تتنازل للآخر شرط ان يوفر لها كل متطلباتها. بينما يربط (سبينوزا) بين الفضيلة وحرية الفرد، فالفضيلة لديه هي "أن تجعل الإنسان (الأنا) حراً مستقلاً، والانا الحرة تفعل ما تشاء طالما أنها تتماشى مع (الآخر) الذي أشار إليه بالمجتمع ككل. (الحفني، بلا، 240، 241).

يرى (جون لوك) بان لكل إنسان (الأنا) حقوق طبيعية مطلقة لا يخلقها المجتمع (الآخر) وإنما تولد مع الإنسان إذ أن الطبيعة لديه تقوم على أساس الحرية. فالأنا لديه هي المتحركة بنفسها إذ تمتلك حرية مطلقة مقابل الآخر، فلكل (أنا) حقوق خاصة حتى وان لم يكن معترف بها في الواقع أي أن لكل (أنا) هدفاً مثالياً يبقى معلقاً إلى أن تسمح الظروف بتحقيقه، فالحرية الطبيعية للإنسان هي إن يكون متحرراً من أي قوى فائقة على الأرض، وإلا يكون تحت إرادة أو سلطة فرد. (رمزي، 1988، 51، 52).

لذلك فهو ينبذ مبدأ السلطة أو التسلط على الإنسان، إذ يؤكد بأن " ليس هناك سيادة طبيعية لأحد على آخر. ويشمل (لوك) في كلامه هذا حتى السلطة الأبوية فلا يجوز للأب التسلط على ابنه وإنما كلما مطلوب منه هو تربيته وجعله أنساناً حراً، فهي " واجب طبيعي أكثر منها سلطة لذا يعتقد (لوك) إن جميع أبناء المجتمع متساوون في حرياتهم وعقولهم، فالإنسان لديه لا يتحدد بأي قوة خارجة عنه كما انه ساوى بين كل الأفراد ويلغي كل الفوارق الطبقية التي من شأنها إن تميز بين فرد وآخر، فجميع الأفراد أحراراً ومتساوون بالطبيعية. (كرم، بلا، 151).

بينما ينطلق (جان جاك روسو) من أن الإنسان قد انفصل عن طبيعته الخيرة من خلال الحياة في وسط اجتماعي مصطنع وليس من خلال السقوط. (كرم، بلا، 60).

فهو يعتقد أن الإنسان قد تعرض إلى " الانفصال عن خصائصه الفطرية الطبيعية ليس بسبب الأنعام التي ارتكبتها، بل نتيجة لوجوده في ظروف غير إنسانية. (النوري، 1979، 34).

أي ان الأنا إنما تتنازل تنازلاً كاملاً للآخر المتمثل بالمجتمع دون تحفظ. (روسو، بلا، 91).

والمقصود هنا أن (الأنا) لا تتنازل عن حقوقها الطبيعية فقط وإنما تعمل على تسليم نفسها بالكامل للآخر (الجماعة) التي هو من ضمنها، لأجل تحقيق سلطه جماعية تسود فيها المساواة الكاملة، بينما يجعل هيغل من العلاقة بين الأنا والآخر تنطلق من سعي الأنا للتحكم بمصيرها دون تأثير للآخر عليها مرة ومرة أخرى تتأثر بالآخر وتتفاعل معه، لأنها تسعى بوصفها ذاتاً لتشكيل العالم طبقاً لمقاصدها وأهدافها، ولكنها في نفس الوقت موضوع يتحدد طبقاً للصورة التي يرسمها الآخرون له. (رمزي، 1988، 78، 79).

فالأنا هنا تواجه مشكلة متأصلة في وجودها بين كونها قوة مبدعة تسعى لتحقيق ذاتها، وبين كونها موضوعة تتأثر وتتشكل من خلال الآخر، فهذا الصراع ما بين الأنا والآخر يقوم عندما لا تتعرف الأنا على ذاتها في هذا العالم ويمكنها تجاوز هذا الاغتراب عن ذاتها عندما يصبح. العالم جزء منها حينما تتحول (الأنا) إلى (الآخر). (عبد المنعم، 1985، 33)

إذ يرى أن علاقة (الأنا) بالبنية الاجتماعية علاقة وحدة كاملة ثورية، وتلقائية، ويمكن أن تنشأ ذلك صراعات، وهذه الصراعات تسفر عن عودة (الأنا) إلى ذاتها، وتكف عن

التطابق مع البنية الاجتماعية وتصل إلى قصر تطابق ذاتها على الشخصية وسماتها هي، فتحقق فرديتها المنتمية، بهذا الشكل تصبح علاقة (الأنا) بالآخر. (شاخت، 1980، 98 وما بعدها).

بينما يؤكد (كيركيجارد)، إن (الأنا) عندما تحاول البحث عن ذاتها ومعرفتها فهي تحتاج إلى قوانين وهذه القوانين هي (الإرادة، والهوى) فكلمة (الهوى) يعنى بها الإرادة التي تولد عند الإنسان الوجودي من رؤيته للتناقض بين المتناهي واللامتناهي. كما تتولد من عدم اليقين أو بعبارة أخرى إن الإنسان عندما ينظر إلى التناقض بين (الأنا) و(الآخر) سوف يتولد لديه هذا الهوى الذي يجعله دائماً في بحث عن ذاته. (العشماوي، بلا، 82).

ويجد (سارتر) ان الانفعال ضرباً من الوجود الإنساني، وهو حالة شعورية داخلية (الأنا) وهذه الحالة الشعورية مرتبطة بموضوع خارجي (الآخر)، وقد تناول (الأنا) في علاقته بالعالم الخارجي (الآخر) من خلال (الجدل) الذي ربطه (سارتر) بالإنسان وجعله جديلاً إنسانياً " إن الإنسان موجود مادي يعيش في وسط مادي، إلا أنه موجود يريد باستمرار أن يؤثر في المادة بالمادة ليستحدث تعديلاً في النظام الكوني. (الحفني، بلا، 231).

فالانا عند (سارتر) هو الذي يقف مواجهاً للآخر، والفرد ذات، إذن فالذات الإنسانية يقابلها العالم الخارجي والغير، فالوجود لدى (سارتر) هو وجود الذات وينشأ عن ذلك حالة نفسية تجعل الأنا تتخلى عن حريتها ويدعها في حالة كمون فهو يعني ان معايشة الفرد لذاته كشيء وليس كذات من خلال وساطة آخر فالأنا متحققة كونها ناتجة عن نظرة الآخر لها، إذ يعيش الفرد حالة صراع بينه وبين الآخر الذي يتسلط عليه، والذي ينظر إليه على انه شيء أو موضوع، لا بوصفه ذاتا حرة لها قدراتها، وإنما بوصفها ذاتا لها خصائص مفروضة عليها. (شاخت، 1980، 281).

بينما يفترض (فرويد) وجود جهاز نفسي يتكون من (الأنا الأعلى - الأنا - الهوى)، ف(الأنا) تمثل جانب الوعي، و (الهوى) هو (مجمّل الغرائز الموجودة في اللاوعي)، و (الأنا الأعلى) يمثل الرقيب الذي يعمل على الحد من هذه الغرائز. ونجد هذه الأقسام نفسها في حالة تصارع داخل النفس البشرية بين متطلبات الإنسان نفسه ورغباته، وبين عالم الواقع الذي يعيش فيه، ففي أغلب الأحيان يجد الإنسان دوافعه وأفكاره لم تحظ بتأييد المجتمع، بسبب سلسلة من المعوقات والمحرمات والعقوبات تفرض على الذين يخالفون هذه الأوامر بوصفها دافعا للسيطرة على سلوك الإنسان داخل

المجتمع. وبذا نجد (فرويد) يؤكد الاغتراب باعتباره سمة مستأصلة في وجود الذات وفي حياة الإنسان، إذ لا سبيل مطلقاً لتجاوز الاغتراب بين الأنا والهو والانا الأعلى، ولا مجال مطلقاً لإشباع كل الدوافع الغريزية. (رمزي، 1988، 286، 287).

إذن فهناك حالة صراع مستمر بين كبت الغرائز وبين إطلاق العنان لها ، (فـ الأنا الأعلى) يعمل على كبت هذه الأفكار والدوافع المتعارضة مع مبادئ المجتمع وقوانينه وإرسالها إلى اللاشعور، أما الأفكار المقبولة تذهب إلى الشعور وهذا يعمل الإنسان على التعبير عنها بكل حرية ، ولكن الأفكار غير المقبولة نجدها تذهب إلى اللاشعور بشكل إجباري ، من جهة الآخر ندى (فرويد) العقل، ففي رأي (فرويد) ان العقل السليم هو الذي يحررنا من السلطة التي تفيدنا وبذلك يؤسس سلطتنا الذاتية أي بمعنى ان الآخر السلطوي يمكننا القضاء عليه والتحرر منه، غير ان الآخر هو أيضا مرتبط بالآنا فهي في علاقتها بالذات لابد ان تمر بالآخر الشبيه والذات لابد لها في علاقتها بالآنا إلا ان تمر بنفس المحطة وهكذا تتكون علاقة خطابية للتماهي ما بين الآخر وذاته وما بين ذاته والآخر. (حسب الله، 2004، 123).

في ضوء ذلك يؤكد(فرويد) أن السلوك الإنساني مدفوع للحصول على أهداف معينة فإذا أحيطت هذه الدوافع أو منعت أدت إلى انهيار الإنسان بسبب صراعه مع العالم الخارجي. مما يؤدي في نهاية الأمر إلى اغترابه والانعزال عن باقي أفراد جنسه بسبب التعارض معهم. وينطلق (اميل دوركهايم) من منطلق اجتماعي، نتيجة للصعوبات التي يواجهها الفرد يسبب التوزيع غير المتكافئ، للإمكانيات، إذ يشير إلى مصطلح الانومي، الذي يعني به فقدان المعايير، وقد تضمنت نظريته في الانومي العلاقات بين الأهداف الثقافية والوسائل الاجتماعية وكي يؤدي عدم الاتساق بينهما، في حالات اجتماعية معينة وينسبها إلى حالة من الانومي. (رمزي، 1988، 296).

وقد شرح (دوركهايم) الحالات التي يعاني منها الفرد بوصفه (الأنا) أثناء التحولات التي تحدث في المجتمع بوصفه (الآخر)، موضحاً الأسباب التي تصيب الأنا (بالانومي) والتي تؤدي إلى عجزه وظهور حالات الانتحار، إذ يقول إن انعدام تكامل الفرد (الأنا)، كفرد مع المجتمع(الآخر)، بحيث يصل الأمر لبعض الأفراد إلى أن يجدوا أنفسهم عاجزين عن الاستجابة أو الخضوع لأية سلطة غير تلك التي تصدر منهم هم أنفسهم ، في هذه الجماعة مما يدفعهم إلى الانتحار ، لذا نجد المجتمع (الآخر) بصورة مستمرة يحاول فرض نوع من الضوابط التي تحد من انفعالات الفرد (الآنا) وتطلعاته فمثلاً في حالات الرفاهية تزداد معها تطلعات (الأنا) ، لذلك يعمل (الآخر)

على فرض هذه الضوابط لكي يحول من دون شقاء النفس وهذه الضوابط متمثلة بالضوابط الأخلاقية لأنها تسمو فوق كل ما هو مادي وذاتي. (السيد، 1986، 18).

ينطلق (ماركس) في فلسفته عن طريق تحديد طبيعة الإنسان وطبيعة العمل، فالإنسان لديه هو موجود اجتماعي كما هو موجود فردي، والإنسان لا يتوافق مع الطبيعة الأساسية حين تنقسم علاقته النوعية مع الآخرين أي انه ينظر إلى (الآخر) من خلال الصراع الطبقي الذي يتم بين فئتين رئيسيتين في المجتمع من حيث علاقتهما بالإنتاج الاجتماعي. أي بين طبقة تقوم بالإنتاج وأخرى تسيطر على هذا الإنتاج، وبالتالي يصف هذه العلاقة الثنائية بين (الأنا) المسيطرة و(الآخر) المضطهد، علاقة ليست هي سوى تاريخ كل المجتمعات، ليست سوى تاريخ صراع الطبقات. الحر والعبد، الشريف والرعاع النبيل والفن - رب العمل والحر في كلمة واحدة المضطهدون، وهم في تعارض وتناقض دائم تنتهي أمام التحول الثوري للمجتمع بمجمله وأما بالقضاء على الطبقتين المتصارعتين. (روشييه، 2002، 60).

المبحث الثاني: الآخر في تقنيات العرض المسرحي العالمي

ينطلق اندريه انطوان في مسرحه من خلق بيئة منزلية صرفه وفي غرف مؤثثة بما يوجد داخل المنزل، فالديكور أحد العناصر التي تجسد أبعاد تلك البيئة ويصر على عدم استخدام الديكور نفسه في أكثر من عمل واحد، واستخدام الإضاءة المناسبة لليل والنهار. كما كان يستخدم الإكسسوارات والأزياء والموسيقى الحقيقية على المسرح، فالمكان يجب أن يكون البيئة التي شكلت لحياة الأحداث عند الشخصيات فأصبحت البيئة هي التي تقرر حركة الشخصيات وليس الشخصيات هي التي تقرر البيئة ومن خلال المنظر المسرحي وحركة الممثل داخله ركز (انطوان) على عنصر الإبهام في العرض المسرحي إلى حد الذي كان يخدم بعض العناصر الواقعية الحية ليضعها على خشبة المسرح، من هنا فإننا نجد أن العلاقة بين الأنا والآخر هي نقل حرفي لما عليه في الواقع دون تدخل من قبل الفنان الذي أراد أن يضعها على المسرح كما هي. (طابور، 1990، 164).

بينما يقترب المنظر المسرحي لدى ستانسلافسكي من الواقع أراد من الديكور أن يحدد حركة الممثل، كما استخدم الإضاءة، فأصبحت قادرة على تصوير الظواهر الطبيعية والتأثيرات النفسية المفرد والمجتمع، فضلا عن استخدام الموسيقى في تحقيق الواقعية من خلال الموسيقى الحية التي استخدمها في أغلب أعماله المسرحية بما يحقق له في عروضه الأجواء الخارجية من أجل الوصول إلى الدقة المتناهية في العرض

المسرحي وأبرزها، وتعريفها إلى المتلقي لتجسيدها على المسرح، معتمداً في ذلك على الممثل الجيد والمنظر المسرحي الواقعي. وتعد مسرحية (طائر النورس) لمؤلفها (تشيخوف) كمثال للاتجاه الواقعي الذي أخرجها (ستانلافسكي) والتي تكشف عن الجذور النفسية والشخصية بدقة وعن واقعها الرائد، وبذلك فأنا نجد ان العلاقة بين الأنا والآخر هي تركيز لما هي عليه في الواقع، حيث حاول الفنان إبراز أهم الصراعات التي تنشأ بين الأنا والآخر. (عطية، 1996، 22، 23).

أما ابيا وكريج فقد نقلوا العلاقة بين الأنا والآخر إلى مستوى آخر يعد بالرموز والشفرات، حيث ادخلا الرمز على العرض المسرحي، وأولياء أهمية كبيرة، واستندا عليه في التكوينات والكودات المسرحية، مما زاد من فعالية الرمز في اختبار عقل المشاهد، وكان جل اهتمامهما، ان يتحول المسرح من فعل خطابي إلى فعل، صوري، فانطلق أبيا من عنصري الزمان والمكان. اعتماداً على حركة الممثل مخضعاً إياها لقانون الموسيقى والفراغ المسرحي بمستوياته الأفقي والرأسي لتقوم الإضاءة بتحويله إلى عالم حسي، عليه فقد عبرت الموسيقى والإضاءة عن المظاهر كافة. (جاسم، بلا، 2).

وساند كريج أبيا في طروحاته، إذ ان المشاهد عند كريج يلم بالأحاسيس العامة من خلال القيم الرمزية والتشكيلية فيستخدم كريج التوليفة الجديدة للتقنيات المسرحية للغور إلى ما وراء الواقع أي رمز الشيء لذاته، أن المسرح بالنسبة له يكشف عن جمال الحياة الأسرة وليس الجمال الخارجي للعالم فحسب بل الجمال الباطني للحياة ومعناها¹، في العروض المسرحية يستحضر الفنان صورة من العقل الباطن، باستخدام تفاصيل المنظر المسرحي كافة، التي يغلب عليها الانطباع، إذ يكون الواقع بمثابة إسقاط نفسي للشخصيات، شكل الضوء الجزء الأكبر فيها، فتكون له القدرة على إثارة دوائر المشاهد بالمعنى المطلوب منه، فالرمز يعتمد دائماً على تلخيص المعنى في المرئيات، أما عن طريق الترجمة المباشرة للموضوعات، أو عبر تكوين أشكال معينة على مساحات مسطحة تربطها علاقات إيقاعية متوافقة متدرجة، والرمز فيها قد يكون رمزاً معنوياً - كخلق حالة من الرهبة أو العظمة أو الفخامة بوساطة الستائر، أو خلق حالات نفسية معينة عبر الإضاءة الخافتة وظلالها - أو رمزاً مادياً - كوضع شجرة لترمز إلى الغابة أو شباك ليرمز إلى المنزل وهكذا. (جاسم، بلا، 2).

اعتمد فيسغولدماير هولد على الاسلبة والتي تعنى أن تبرز جميع الوسائل التعبيرية التركيب الداخلي لعصر معين أو ظاهرة معينة وتصوير ملامحها الخبيثة المتميزة التي تتواجد في الأسلوب الضمني لعمل فني ما يمكن ان يحقق وظيفة من خلال الخيال

فقط، ومعنى ذلك أن العمل الفني يجب الا يحمل الى حواسنا كل شئ دائما، وانما يكتفي بتوجيه قدرات التخيل لدينا وهو بذلك يتيح للمتلقي تحليل علاقته بالآخر عن طريق اطلاق العنان لخياله في كشف ما هو حبيه، حيث عليه أن لا ينسى لحظة واحدة انه أمام ممثلين يؤدون أدوارهم، وانما امام هؤلاء سالة ملفين أي انه يناضل ضد الواقعية الإيهامية. (مليكه، 1966، 181، 182).

يدعو (ارتو) في تجاربه الى مسرح يعري بقسوة الصراعات المتأصلة في اللاوعي الانساني الجماعي، إذ قام مسرحه على الشكل والحركة والاضاءة، ويستبدل بالكلمات (البلاغة الحركية) هنا يظهر الفرق بين مسرح العلم الذي أراده السرياليون و (مسرح القسوة) في تركيز ارتو على اللاوعي الجماعي، بدل اللاوعي الفردي الذاتي للفنان حيث يعزز ما للآخر من سطوة وحضور ورغب أرتو بتصوير هذا اللاوعي الجماعي بالأسطورة، بدلاً من الاحلام والرؤى الفردية، وتوسله بالشكل والحركة بدلاً من الشكل والكلمة أكدت السريالية قصور المنطق والعقل الواعي، وقدمت العلم واللاوعي ثم الاسطورة ركائز أساسية في إدراك حقيقة النفس البشرية، مؤكدة أن حياة ثرية داخل النفس، مليئة بالأضداد والمتناقضات. (مايرهولد، 1979، 80).

اما بيتر فايس فانه يضع متلقيه أمام تقارير حقيقية لموضوعات سياسية او اجتماعية، حيث يتحقق مسرحه في سياق الطبقة العاملة والفئات التي لها اطار سياسي او اجتماعي، مما يجعل متلقيه في صراع مباشر مع الآخر المتمثلة بالسلطة بكافة أشكالها وأنواعها إذ إنه بذلك يؤكد الواقع. (جاسم، بلا، 60، 61).

بينما نجد كلا من بريخت وبسكاتور ينقلان متلقيهم الى مستوى آخر، حينما جعلاً حكماً حيادياً فاعلاً في تبني صراعاته مع الآخر من خلال عقل متفتح أكثر نضجاً واحساساً بالمسؤولية، حيث اراد بريخت ان ينقل المتلقي، وان يجمع امامه صورتين في آن واحد الصورة المسرحية وصورة المجتمع وتكامله - أي ان المتلقي يجب ان يفكر ولا يتعاطف. هذه العلاقة الجديدة بين المتلقي والمسرح والمجتمع هي التي أوحى للمصطلح الملحمي لمسرحه للتفريق بينه وبين المسرح الدرامي، وأيضاً عن المنطلق نفسه الذي اتبعه سابقه (بسكاتور) على أن المتلقي يقف موقفاً سليماً، وأنه يجعل الاحداث غير قابلة للتغيير، وبذلك فان المتلقي يجب ان يؤدي دوراً فاعلاً في العرض المسرحي وان يبحث موقفاً نقدياً لما يرى ويسمع، ومخاطبة عقل المتلقي وليس مشاعره، لان المتلقي قابل للتغيير باستمرار. (جاسم، بلا، 60، 61).

يرى كروتوفسكي في ان المجابهة هي الجوهر. فهي علاقة الممثل مع نفسه، مع افكاره، مع عقله، مع مواهبه، مع جمهوره، والى اقصى حد ممكن. حيث الممثل طقوسي الذي يفتح على صور وخيالات ورموز مستمدة من العقل الباطني للمجتمع حيث يركز على الآخر (المجتمع) في علاقته بالانا فهو لا يريد جمهورا ميتا يشاهد فقط، وانما جمهورا واعيا مؤثرا حيا يحس ويلمس ما يراه، لهذا كان يختار وينتقي جمهورا خاصا به حتى لو اضطر الى ان يدفع المال لأصحاب الطبقات الفقيرة وصولا لإنجاح العرض المسرحي. (القط، 1978، 271).

اما بيتر بروك فيترك للمتلقي حرية المشاركة في الصراع بين الأنا والآخر مع الممثلين وبذلك فانه يريد لمتلقيه دور هو الآخر مهم في العرض المسرحي ومكمل لعناصر الابداع وخطواته فعلينا ان نضع له كل شيء مكشوفاً لا نخدعه او نخفي عنه شيئاً. وعلينا أن نفتح له ايدينا الفارغة ونريه ليس هنالك شيء - أي ان المسرحية بدون الجمهور تبقى صورة كاذبة، فالجمهور هو التحدي الدائم في المسرح. (بروك، 1983، 108، 109).

بينما اتجهت عروض سامي عبد الحميد المسرحية إلى عدم الثبات على الأطر التقليدية، من خلال إيجاد رؤية تأويلية متجانسة بين الأنا والآخر، فسعى الى إيجاد آليات جديدة في ابراز الآخر من خلال الولوج الى الأنا عن طريق اتخاذ الرمز وسيلة إichاء وتعبير عن المعاناة والصراعات الداخلية التي يعيشها الآخر، فإذا كان الانا لا يكشف عن الحقيقة كاملة، وأن معظم الحقيقة تختفي في سلطويته، لذلك يكون مناسباً التعبير عن الآخر بأشكال قد تبتعد كثيراً عما في الواقع ويصبح من الطبيعي اللجوء إلى الرمز طالما لا يستطيع الفنان الوصول إلى ذلك المسكوت عنه، وبالتالي ملاحظته ولذلك يلجأ إلى التلميح والتخمين. (سامي عبد الحميد، نحو مسرح حي، 23)

فنجده في مسرحية (القرد الكثيف الشعر) ليوجين أونيل، يحول الآخر الى غوريلا في داخل الاناء، حيث ان الشخصية الرئيسية هي في ذات الوقت الآخر بالنسبة للمجتمع وضغوطه عليه واضطهاده واحتقاره كونه أسود في بلد الحرية، فراح يشعر بعدم انسانيته. (سامي عبد الحميد، تجربتي في التمثيل، 191-192)

اما قاسم محمد ففي محاولته لتأصيل العرض المسرحي الشعبي تناول موضوعات مستمدة من التراث والفلكلور، حيث نجده في مسرحية (بين المالك والمملوك ضاع التارك والمتروك) قدم بيئة اجتماعية تتصارع من أجل الإرث، فتدور الأحداث عن تقسيم الإرث في منزل يقوم على أسوأ تقاليد عصر الانحطاط وكيفية سحق الآخر،

إشارة إلى نزعة العبودية واستلاب حرية الإنسان، ففي هذا العرض تؤدي شخصية المهرج دوراً أساسياً في تصوير الأحداث، ففي استغلال الممثل لفنه بالتنويع على الحركة والإضحاك، يتلمس المتلقي تعبيراً عن الآخر عن انطلاق الروح وتحليلها في النهاية إلى أبعاد فلسفية مقصودة، فالمهرج الذي يذل نفسه في سبيل إضحاك السادة لا يهيمه سوى مصير ابنته من بعده، فهمومه السوداء التي يخفيها وراء قناع الهزل تكون واقعاً لكشف بطلان طيبة الآخرين. (عقيل مهدي، 45-48)

اهم المؤشرات التي أسفر عنها الأطار النظري:

1. انفتح الآخر على الذات من خلال عدة نواحي منها الاتصال والحوار والصراع والتماثل والتنافر.
2. يتم إدراك الآخر من خلال- ومن قبل الذات بعدة صيغ اتسمت بالصراع وبشيء من الارتباك والالتباس وعدم الفهم والغموض والخوف .
3. يشكل الآخر حضوراً منفرداً وغير ملتزماً مع الذات لكنه كيان يرتبط وجوداً وعدمياً معها .
4. يتم تشخيص الآخر من خلال الوعي به وبمركزه وأهميته ، وهذا الوعي يتنوع فتارة فردياً أو جماعياً وتارة سياسياً أو ثقافياً أو دينياً وتارة مجتمعياً .
5. يعد الآخر منظومة معرفية جمالية تضم الكثير من القيم والقضايا والفلسفة والسياسة والاجتماعية تعبر عن تطلعات المتلقي في أخذ حريته التعبيرية .
6. يعد الآخر مضموناً منفرداً من خلال العادات والتقاليد حيث يعد مرآة ناقدة للذات كفعل تارة وكردة فعل تارة أخرى.
7. تمثلت تجليات الآخر في عروض المسرح في عدة أساليب وأنماط منها الواقعي والرمزي والتعبيري والملحمي واللامعقول والتسجيلي .
8. لازم الابداع مهمة انتاج تقنيات متفردة في مسرح يبرز فيه الآخر بوصفه منظومة علاماتيّة مكثفة .

9. شكلت التقنيات المسرحية منظومة فكرية فنية في تنظيم وفرز الآخر واعطائه المساحة الفلسفية والجمالية الفنية في العروض المسرحية .
10. ساعد انفتاح العرض المسرحي على تشكيل صورة جمالية تشكيلية من خلال التقنيات المسرحية الأخرى للآخر بوصفه أحد أقطاب الصراع.
- ١١- ساعد الآخر في إبراز صورة تقوم على التباين والاختلاف بينه وبين الذات اتسمت هذه الصورة بقدرتها الفلسفية والتأويلية والعلاماتية لدى المتلقي.
- ١٢- تمثل الآخر في أغلب التقنيات المسرحية في العروض التي حاولت إبرازه بوصفه قوى صاعدة ومركزية عن طريق استخدام الفيديو والافلام السينمائية والصور الرقمية والكارتونية .
- ١٣- الآخر تنتجه كلية العناصر الموجودة في العرض من حركة الممثل والأزياء والديكور والاضاءة ،حتى تداخل المتفرج فيه.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

أولاً: - مجتمع البحث

انحصر مجتمع البحث بالعروض المقدمة في مهرجان بغداد الدولي للمسرح /الدورة الثالثة /لسنة ٢٠٢٢، والبالغ عددها (٦) عملاً مسرحياً

ثانياً: - عينة البحث

تم اختيار العينة المبنية في الجدول بالطريقة القصدية وفقاً لأسباب المبينة أدناه :-

1. كانت العينة مماثلة لمشكلة البحث وأهدافه وأهميته.
2. تتوافق هذه العينة مع طبيعة الأداة وصيغتها النهائية بما يضمن الآلية البحثية وطريقة كتابتها وصولاً إلى نتائج دقيقة على صعيد الآخر وتمثلاته في تقنيات العرض المسرحي العراقي.
3. توفر النسخ الأصلية (الأقراص المدمجة) مما أتاح ملاحظة العروض بصورة جيدة ومن ثم تحليلها بدقة.

جدول عينة البحث

اسم المسرحية	إخراج	مكان العرض	السنة
ميت مات	علي عبد النبي الزيدي	مسرح الرافدين	2022
أنا وجهي	عواطف نعيم	مسرح الرافدين	2022

ثالثاً: - منهج البحث

اعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي في عملية تحليل عينة البحث والوصل إلى نتائج.

رابعاً: - أداة البحث

اعتمد البحث ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات كأداة لتحليل العينة.

خامساً: - تحليل العينة

مسرحية: - (ميت

مات)

تأليف وإخراج دراماتورج علي عبد النبي الزيدي.

مكان العرض: - العراق بغداد (مسرح الرافدين) .

زمان العرض: - ٢٠٢٢.

يعتمد العرض الانتظار كثيفة أساسية في تحريك الأحداث، الشخصيات تنتظر حدوث شيء ما أو قدوم شخص ما لتقلب حالتها، انه انتظار القادم والخشية منه وباستخدام الحوارات التي اعتمد عليها العرض كثيراً، يتناول العرض الكثير من المواضيع اليومية، والتي أدت إلى سحق الآخر الذي يعاني تسلط الأنا وحضوره القسري فنجد العامل الشخصية التي لم تتحدث طيلة العرض بمثابة مبعوث الأنا أو الإشارة إلى الأنا الذي ساهم في انزواء الآخر رغماً عنه، يشير العرض إلى الكثير من التصرفات والمشاعر الإنسانية كالانتظار والاشتياق والصدق بالإضافة إلى الغدر وخيانة الصداقة والأمانة من أجل تحقيق المكاسب الشخصية، وان كانت على حساب القيم الأخلاقية والمجتمعية المتعارف عليها، ينظر الصورة (1) و(2)



صورة رقم (1) توضح العامل الذي يمثل الأنا



صورة رقم (2) توضح العامل وهو يتلاعب بالآخر

اعتمد العرض على التقنيات البصرية وخصوصاً الإضاءة بشكل كبير، فكانت شدتها وتغيير ألوانها والتلاعب بمساقط الإضاءة ومصادرهما إضافة جمالية أسهمت في خلق الصورة المشهدية وكذلك الاعتماد إلى (تيبلامب) الثابت في مكانه كإشارة إلى توقف الزمن، اتسم الجو المشهدي بالتعظيم النسبي وذلك من أجل تعزيز حالة الصراع الأفقي في

انتظار (شيء ما) , وليمنح كل شخصية عالمها المصغر الذي تعيش فيه, وهو ما يوحي إلى أن هناك عدم ترابط مباشر, إلا أنه يوجد ترابط واضح على الصعيد العام للعرض من خلال الترقب والانتظار , فكانت الإضاءة إحدى التقنيات التي تبرز هذا الترابط, كما أعطت المنظر ثقلاً بصرياً وصورة ترقب وتوجس الآخر ومستويات متعددة لأجل بيان ودعم فكرة الانتظار التي يعيشها الآخر بمساعدة القطع الديكورية (المصاطب) فضلاً عن تحقيقها بعداً وظائفياً, ساهمت في إعلان مناخ الانتظار من قبل الشخصيتين وهما يجلسان على مصطبتين منفصلتين إضافة إلى دورها في تحقيق المعادل الصوري للعرض, خالقةً انساقاً متشابكة مع العناصر السينوغرافيا الأخرى سامحة للمتلقي الغوص في فضاء التأويل من خلال تعددية المعنى والدلالة المتوخاة منها . فكانت اشتغالاتها في اتصالها مع المشاهد لأجل خلق صورة جمالية وفنية حاملة شكلها ومضمونها النسقي والعلامي داخل المشاهد, ومسيرة للأحداث وليس لها مرجعياتها لدى المتلقي الذي أحس بأزمة الشخصيات التي مثلته في مجتمع اعتمد كثيراً فكرة السلطة وتماديها في اخذ كل ما تريد, بذلك جعل العرض المتلقي في شد وترقب حتى يخلق عنصر الغرابة في نفسه, فكانت منظومة اتصالية وبنائية وفضلاً عن ذلك أنها لغة تراسلية مع المتلقي لتأخذ مدياتها الواسعة التي هي أبعد من عملية كشف وإبراز طبيعة المكان, ينظر صورة رقم (3) و(4).



صورة رقم (3) توضح الإضاءة مع القطع الديكورية



صورة رقم (4) توضح المكان الذي تعيشه الشخصيات

أما الأزياء فقد كانت أزياء توحى بالمعاصرة, ومألوفة لكنها على الرغم من ذلك لا تحيلنا إلى مكان بعينه أو إلى شريحة معينة, على الرغم من دلالتها الواضحة للمحلية (الدشداشة) اللبس الذي اشتهر به العراقيون بصورة كبيرة وخصوصا الطبقات المتوسطة والفقيرة والريفية, ينظر صورة رقم (5)



صورة رقم (5) توضح أزياء الشخصيات

وعلى الرغم من الإيحاء بأن الأحداث تجري في محطة, لكن حقيقة المكان تبقى مجهولة من خلال الغموض المتعمد في العرض, عبرت الموسيقى عن فعل الانتظار الذي يعيشه الآخر, جاءت لتبث نوعاً من الحزن والمعاناة, بالإضافة إلى مساعدتها في تغيير المشاهد لتعمل

عمل الستارة التقليدية حيث أنها كانت تساعد في الانتقال من مشهد إلى آخر، ولتهيئ للانتقالات الشعورية والحالات النفسية التي تعترى شخوص العرض، كما كانت تقوم بدور شخصية خفية تحرك الشخصيات الأخرى، حيث أنها كانت توحى لها بحدوث أمر ما يتبعه النتيجة المباشرة التي تصيب الشخصية كظهور العامل الصامت مبعوث الأنا. ينظر صورة رقم (6)



صورة رقم (6) توضح الشخصيات وهي تجلس فيما يشبه المحطة

كذلك حاول العرض عن طريق العلامة الشمية المتمثلة بالمبخرة وتساعد الدخان منها نقل المتلقي إلى عالم روحي ديني، وتهيئته أن ما يجري على المسرح هو امتداد لحياتهم وواقعهم وأن ما يجري على المسرح إنما يجري معهم في واقعهم، ينظر الصورة رقم (7)



صورة رقم (7) توضح المبخرة قبل بداية العرض والدخان والرائحة تتصاعد منها

مسرحية :- (أنا وجهي)

إخراج وتأليف عواطف نعيم

مكان العرض :- العراق بغداد (مسرح الرافدين)

زمان العرض :- 2022

يحكي العرض قصة فنان (العديد من الفنانين) الذي يعاني من صراعات عديدة على المستوى الداخلي والخارجي، حين يشعر بأنه في مجتمع يجهل أهميته ولا يشعر بمعاناته، وقد أصبح شبيهاً بأي شيء سوى نفسه وما ينبغي ان يكون، حيث تتصارع أفكاره وهواجسه بين ماضٍ وحاضر.

الأنا عاجزة تجلس على كرسي معاقين في دلالة واضحة على عجز الأنا في مواجهة المجتمع (الآخر الجمعي)، بينما الآخر الذي ينبثق من رحم معاناة الفنان يبحث عن ذاته، يحاول بث أمانيه وأحلامه إلى ارض الوجود، غير انه يصطدم باننا عاجزة عن فعل شيء وبما أرساه المجتمع في أعماقه حتى تخلله لنجد أنفسنا أمام مجموعة من التحولات بين الأنا والآخر وعدة مستويات من الآخر، إنه الآخر المسحوق الذي يعاني في كل مفصل لينتج عن ذلك عدم اتزان وحالة من الهستيريا، فقام العرض على مزيج متنوع من الأحداث , في بيئة غلب عليها التلاعب الضوئي لينقل للمتفرج إلى الصراع الداخلي. كما في الصورة رقم 1 و2



صورة رقم 1

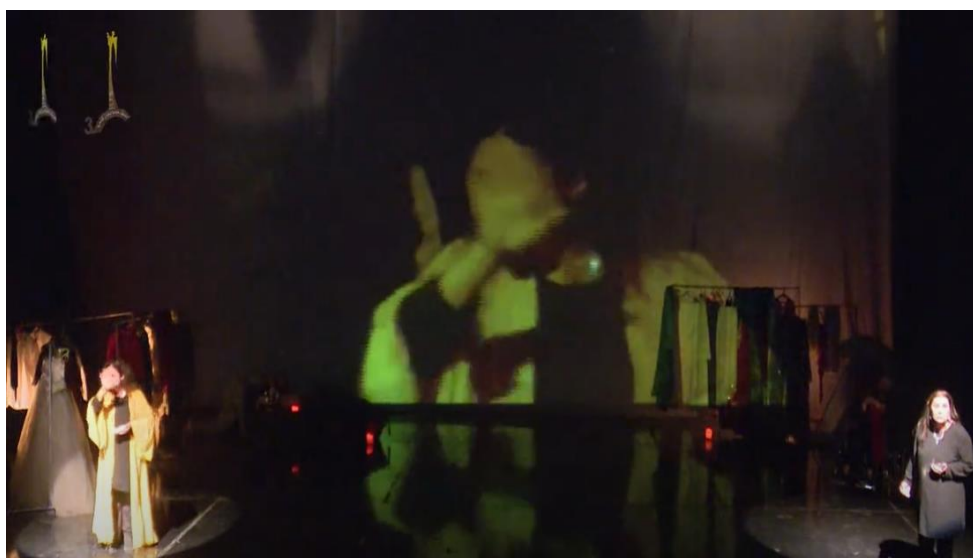


صورة رقم 2

لقد تعامل المخرج مع الآخر من خلال التأكيد على التقنيات البصرية، لذا عمد المخرج إلى قراءة العرض سوريا منطلقاً من خصوصية الفنان (الآخر) داخلياً، التي تحرك الصور الذهنية وتحفزها نحو الظهور البصري على مستوى العرض بعد ان تخضع إلى المعالجة الإخراجية التي سعى فيها إلى تقديم رؤية تعزز المتن الحكائي عبر دمج الأنا بالآخر وعبر خلق آخر للآخر وفق رؤية عصرية متخذة الفكرة الأساسية للمسرحية منطلقاً للكشف عن لعبة الدم والاندفاع اللاأخلاقي للوصول إلى المصالح الشخصية. لذا عمد إلى تعزيز الكلمة بالصورة، فاعتمد على تأكيد أهمية التقنيات البصرية في إبراز فكرة العرض بوصفها أكثر بلاغة ودهشة وشاعرية لدى المتلقي، كما في الصورة 3 و4



صورة رقم 3



صورة رقم 4

لذا استثمر المخرج ثيمة تخدم منهجه الصوري حيث يعد صراع الشخصية الداخلي هو المحور الأساس لتشييد بنية العرض والذي يعدها الأساس في بناء رؤيته الفنية حيث يبدأ فيها العرض وينتهي بها أيضا ولتبقى تحمل في دواخلها جرائم دموية لإحالة المتلقي إلى حمام الدم المجتمعي من خلال البحث عن المبررات للوصول إلى تبرير

عملية التهميش والقتل والاستحواذ على الآخر هذه الشهوة التي تهيمن على مجتمع يسحق الفنان. فالأحداث تبدأ والشخصيات معزولة داخل بقع ضوئية، مرتدية زيا اسود وآخر أحمر، وبصورة عامة على التضاد اللوني للأزياء ليبرز الصراع النفسي يبدأ العرض بحركات تعبيرية، إذ يعم المكان ظلام لا يكشف تفاصيل الأحداث وإنما يعتمد إلى زيادة الغموض. اعتمد المخرج توظيف الإيقاعات الحركية مفتاحاً للعرض. وليرتبط التعبير فيه بالخصائص الشكلية للتناقض والتنافر اللوني، يعرض المخرج في مشهد الاستهلال ومضات ومفاتيح من الحكاية ويجسدها بحركات تعبيرية، مظهراً الصراع منذ البداية، من خلال جهاز الداتوشو، كما في الصورة 5 و6 و7



صورة رقم 5 توضح الحركات التعبيرية



صورة رقم 6 توضح الصراع منذ البداية الداتوشو



صورة رقم 7 توضح التضاد والتباين اللوني

ساهمت الموسيقى في تفجير كوامن الصراع، فكان لها دور في تعزيز الجانب الحدتي من خلال ارتباطها الوثيق بالفكرة الفلسفية التي ينطلق منها تأسيس الأفكار التي يمنحها العرض، فقد جاءت مسابرة للعمل منذ بدايته، نابضة ومعززة لحركة الممثل ومحقة الصدمة والدهشة فضلاً عن تحقيقاتها الجمالية. قدمت الموسيقى مصاحبة بأداء بعيد عن الروتين متمثلاً بأداء الآخر فجاء الأداء الموسيقي مسابراً للأحداث بصورة منمطة ومتوافقا مع تراتبية الأحداث المتناغمة مع الموسيقى فضلاً عن ذلك خلق الأداء الموسيقي مع الحركات الإيمائية شفرات وترميزات تحيل المتلقي إلى خلق اندماج بصري وسمعي حقيقي ومن ثم تخلق حالة تأزم وتأجج حتى الوصول إلى الذروة. فالانتقالات الموسيقية وضعت وفقاً للتوتر الذي يشد المتلقي من الإيقاع السمعي وهذا السر الذي يكمن في جمالية هذا العرض، وكان الغرض من ذلك هو شد وزج المتلقي مع العرض. كما كان لها دور في تعزيز الجو المشهدي من خلال ارتباطها بتمفصلات الصراع العام التي ينطلق منها تأسيس الصور التي يقدمها العرض، فقد جاءت مسابرة للعمل منذ بدايته، معززة من الفعل التمثيلي، فضلاً عن أبعادها الجمالية. بالإضافة لمحافظة على الإيقاع العام للعرض، حملت شفرات وترميزات خلقت بعداً نفسياً فالانتقالات الموسيقية وضعت وفقاً للتوتر الذي يشد المتفرج من الإيقاع السمعي.

الفصل الرابع

أولاً: - النتائج

ثانياً: - الاستنتاجات

أولاً: - النتائج

1- استمد الآخر خصوصيته من ارتباطه الوثيق بالأنأ، فضلاً عن سعيه للاحتفاظ بهويته، مع محاولة التخلص من هيمنة الأنأ، كواحدة من أهم منطلقات الصراع الدائم بين الخير والشر.

2- تم توظيف المنظر المسرحي على وفق رؤى اتسمت بالتطلع نحو إبراز الآخر بوصفه قوى فاعلة في توجيه الفعل الدرامي، مما جعل ذلك من العروض نتاجاً لتجارب جديدة تعتمد على الآخر لتستمد شكلها من التجريد والاختزال معتمدة على التقنيات الحديثة، فاتسمت بجماليتها الفكرية والفنية.

3- نتج عن تجسيد الآخر الابتعاد عن الأسلوب التقليدي للخشبة بالخروج عليها، حتى في العروض التي تمت داخل الخشبة، مستفيداً من المفردات المنظرية في خلق أسلوب غير تقليدي للخشبة لتأخذ نمطاً جديداً له خصوصيته وطابعه المتسم بالإيحاء والترميز وإعلاء الهامش المتمثل بالآخر على حساب الأنأ.

4- اعتمدت التقنيات المسرحية في تجسيدها وتأكيداها على دور الآخر على الإيحاء في إنشاء فضاءاتها المشهدية، وفي إقحام خيال المتلقي في إكمال المنظر المسرحي المنشأ قصداً بثغرات يكملها المتلقي.

5- أتاحت عملية التركيز على الآخر خزيناً هائلاً من العلامات المسرحية السمعية والبصرية وحتى الشمية، وهو ما أنتج منظومة علامائية خاصة بالحركات والأزياء والموسيقا والإكسسوارات.

6- اتسمت المفردات التقنية في تركيزها على الآخر بمواكبتها لاتجاهات المسرح ما بعد الحداثي من حيث تعددها وتنوعها، وعدم ركونها إلى مفردة بعينها على أخرى كذلك اتسمت بميزات أكدت هذا التوجه كالتشظي والتكرار والسرعة.

7- استخدمت المفردات التقنية كل الخامات التي يوفرها الواقع الحياتي من مصابيح وقطع قماش وأجهزة كهربائية منزلية.

- 8- اتسمت المفردات الديكورية بالاختزال والحركية والتكثيف، في خلق صورة جمالية، اختلفت بنسب متفاوتة من عرض لآخر كالفوانيس وقطع القماش والمصاطب.
- 9- اعتمدت العروض في تجسيد الآخر والتركيز عليه كثيراً على مفردة الإضاءة بوصفها مفردة تشكيلية مهمة، واستخدمت الإضاءة النقطية في التركيز على الحالات الشعورية والشخصيات وفي عزلها لإبرازها فضلاً عن التدرجات اللونية.
- 10- كان المكياج من المفردات التي ساهمت مع المفردات الأخرى لاسيما الإضاءة في تدعيم المشاهد التمثيلية.
- 11- كانت المفردة الموسيقية والمؤثرات الصوتية مفردة اعتمد الاقتصاد والتكثيف وذات دلالات مقصودة ومعبرة، تناسقت مع المفردات التقنية البصرية في كل موحد.
- 12- اتسم المكان بعدائيته اتجاه الآخر، حيث لعب دوراً محورياً في خلق الجو العام والجو الخاص لكل شخصية.

ثانياً: - الاستنتاجات

- ١- الآخر الوجه الثاني للأنثى. حيث يدور الاثنان في جدلية فلسفية اجتماعية حياتية.
- ٢- إنماز الآخر بخصوصيته التي حتمت انتاج تقنيات خاصة به لتفصل الاشتباك مع الأنثى.
- ٣- كان الإيحاء بوجود الآخر وثقله في الصراع ضرورة فنية، أبرزت أهميته دوره كمعادل درامي.
- ٤- أتاح الآخر للمخرج الكثير من المساحة في توظيف التقنيات المسرحية علاماتها.
- ٥- عالج المخرج موضوعه الآخر من خلال الخامات الحياتية ليقرب الفجوة بين العرض والمتلقي.
- ٦- عالج المخرج موضوعه الآخر باستخدام تقنيات المسرحية استخداماً يبرز الآخر ويفصله عن الأنثى.

المصادر

- ابن منظور، لسان العرب، ج1، دار المعارف، القاهرة، بلا، ص39.
- المصدر نفسه، ص133، 134.
- البازعي سعد، الاختلاف الثقافي وثقافة الاختلاف، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2008، ص133، 134.
- التهاني محمد علي، معجم كشاف اصطلاحات الفنون، مج1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ١٨٦٢، ص67.
- الرازي محمد بن أبي بكر بن عبد القادر، مختار الصحاح، دار الكتب العلمية، بيروت، بلا، ص138.
- الزبيدي محمد مرتضى الحسيني، تاج العروس من جواهر القاموس، ج3، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص379-382.
- الحفني عبد المنعم، الموسوعة الفلسفية، ط1، دار ابن زيدون، بيروت، بلا، ص240، 241.
- السيد حسن سعد، الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة بين (النظرية والتطبيق) من ١٩٦ - ١٩٦٩، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٨٦، ص18.
- العشماوي محمد زكي، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، بلا، ص82.
- القط عبد القادر، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٨، ص271.

النوري قيس، الاغتراب اصطلاحاً ومفهوماً وواقعاً، مجلة عالم الفكر، المجلد العاشر، ع1، الكويت، ١٩٧٩، ص34.

المالكي علي عبد الرحيم كريم، ثنائية الذات والآخر في شعر السياب (رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بابل، ٢٠٠٧، ص15.

المزروعي فاطمة حمد، تمثلات الآخر في أدب قبل الإسلام، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث/ المجتمع الثقافي، أبو ظبي، 2007، ص37.

بروك بيتر، المكان الخالي، تر، سامي عبد الحميد، مطبعة الجامعة، بغداد، ١٩٨٣، ص108، 109.

ينظر: جاسم فراس جميل، المرجعيات الفلسفية والجمالية لمسرح صورة، رابطة بابل للكتاب والفنانين العراقيين في هولندا [www. Babil, nl. Org/ theater](http://www.Babil.nl/Org/theater) للمصدر نفسه، ص2.

ينظر: جاسم فراس جميل، المرجعيات الفلسفية والجمالية لمسرح صورة، ص60، 61. ينظر: المصدر نفسه، ص60، 61.

رمزي نبيل اسكندر، الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر، دار المعارف الجامعية، الإسكندرية، 1988، ص46.

المصدر نفسه، ص51.

المصدر نفسه، ص52.

المصدر نفسه، ص78، 79.

المصدر نفسه، ص286، 287.

روسو لوك هيوم، العقد الاجتماعي، تر: عبد الكريم أحمد، للطباعة والنشر، مصر، الإلف كتاب رقم ٤١٩، ص91.

روشييه غي، مقدمة في علم الاجتماع العام_ التنظيم الاجتماعي، تر، مصطفى وتنشلي، مكتبة الغد، بيروت، ٢٠٠٢، ص60.

ينظر: شاختر ريتشارد، الاغتراب، تر: كامل يوسف حسين، ط ١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ١٩٨٠، ص92 وما بعدها.

شاختر ريتشارد، الاغتراب، مصدر سابق، ص281.

صليبا جميل، المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٢، ص342.

ينظر: طابور مهند، الواقعية في المسرح، مطبعة الأمة، بغداد، ١٩٩٠، ص164.

ينظر: عبد الحميد، سامي، تجربتي في التمثيل والإخراج، مجلة الأقلام، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، العدد5، 1980)، ص191-192.

ينظر: عبد الحميد، سامي، نحو مسرح حي، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 2006)، ص23.

عبد المنعم مجاهد، الإنسان والاغتراب، ط ١، سعد الدين للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق ١٩٨٥، ص33.

المصدر نفسه، ص231.

ينظر: عدنان حسب الله: التحليل النفسي للرجولة والأنوثة (من فرويد إلى لاكان، ط1، مركز الإنماء القومي، بيروت، ٢٠٠٤، ص123.

عطية احمد سلمان، التناقضات والتوافقات في إبداع المخرج المسرحي، مجلة الأكاديمي، العدد ١٥، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد: ١٩٩٦، ص22،23.

مذكور إبراهيم، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، القاهرة، 1980، ص54.

كرم يوسف، تاريخ الفلسفة الحديثة، بيروت: دار القلم، بلا، ص151.

المصدر نفسه، ص151.

المصدر نفسه، ص60.

لالاند اندريه، موسوعة لالاند الفلسفية معجم مصطلحات الفلسفة النقدية والتقنية، تر: خليل احمد خليل، مج ١، A-G، عوידات للنشر والطباعة، بيروت، ٢٠٠٧، ص101.

مايرهولد فيسفولد، في الفن المسرحي، تر، شريف شاكر، ج ١، دار الفارابي، بيروت، ١٩٧٩، ص80.

ينظر: مليكة لويس، الديكور المسرحي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦٦، ص181،182.

ينظر: يوسف، عقيل مهدي، نظرية العرض المسرحي العراقي الحديث، مصدر سابق، ص45-48.

معطيات التداخل الفلسفي لنظريات التعليم وتمثلاتها في بناء أنموذج مستحدث لتعليم الفنون

The data of the philosophical overlap of educational theories and their representations in building a new model for teaching arts

أ.م.د. علياء محسن عبد الحسين

تخصص/ فلسفة التربية الفنية

خبير/ المديرية العامة للمناهج / وزارة التربية

alyaa_mohsen12@yahoo.com

07709603727

Asst. Prof. Dr. Alyaa Mohsin Abdul Hussein

Specialization/Philosophy of Art Education

Expert / General Directorate of Curricula / Ministry of

Education

ملخص البحث :

تعد الفنون الجميلة من المعارف الحيوية التي تنحو المنحى الوظيفي والمنحى الجمالي في الوقت ذاته ، إذ ان دراستها تلتزم رؤية مركبة من المعارف التي ترتبط بالفكر والإبداع الفني من جهة وبالمعالجات الوظيفية من جهة أخرى . ولحاجة المتعلمين والقائمين على تدريسه ، نجد أن الضرورة المعرفية والفكرية والمهارية لتعليم الفنون ، تستدعي تحقيق الجانب الموضوعي والتي تعد خطوطا إرشادية لتطوير العمل الفني .

وبغية التحديد الدقيق لمشكلة البحث فقد وجدت الباحثة الافتقار إلى المحاولات النظامية في بناء أنموذج مستحدث من تعالق نظريات التعليم ، حيث تطلب الاستناد إلى بناء أنموذج مستحدث لتعليم الفنون من خلال التداخل الفلسفي لنظريات التعليم ، يركز إلى أسس علمية موضوعية ، ويتوافق مع التطورات الفكرية والجمالية في عصر الانفتاح على العالم ، الذي واكب الانتشار الواسع في التغيير والتجديد في مختلف المجالات. لذا استدعت الحاجة إلى إجراء البحث الحالي.



وتكمن أهمية البحث في وضع الأسس العلمية لتطوير تدريس التربية الفنية بالتأكيد على المهارات الفنية من خلال الخطوات المتسلسلة للأنموذج. وهدف البحث إلى :

1- الكشف عن التعالقات والتداخلات للمعطيات الفلسفية لنظريات التعليم .

2- بناء أنموذجاً مستحدثاً لتعليم الفنون من تمثيلات التعالق والتداخل للمعطيات الفلسفية لنظريات التعليم . واقتصر على مجموعة من نظريات التعليم المعرفية والسلوكية .

وفي ضوء النتائج ومناقشتها توصلت الباحثة إلى أهم الاستنتاجات :
تعد عملية بناء الأنموذج عملية تحليلية تركيبية إذ تركز إلى المؤسسات الفكرية للإطار النظري وتعد محاولة بخطوات منظمة لمعالجة العشوائية في التدريس. وتوصي باستعمال الأنموذج الذي المقترح في تدريس طلبة الفنون الجميلة ، والتشكيلي على نحو خاص كأداة موضوعية. واستكمالاً للبحث الحالي وتطويراً له تقترح الباحثة إجراء البحوث المكملية بتطبيق الأنموذج المقترح في تدريس طلبة معاهد الفنون الجميلة.

الكلمات المفتاحية: التداخل الفلسفي، نظريات التعليم، أنموذج لتعليم الفنون

Search summary:

Fine arts are vital knowledge that tends towards both functional and aesthetic orientations at the same time, as its study adheres to a complex vision of knowledge that is related to thought and artistic creativity on the one hand and to functional treatments on the other hand. Due to the need of learners and those responsible for teaching it, we find that the cognitive, intellectual and skill necessity of teaching arts requires achieving the objective aspect, which is a guideline for developing the artwork.

In order to accurately define the research problem, the researcher found a lack of systematic attempts to build an updated model of the interrelationship of educational theories, as it required relying on building an updated model for teaching arts through the



philosophical overlap of educational theories, based on objective scientific foundations, and consistent with intellectual and aesthetic developments in the era of openness to the world, which accompanied the widespread of change and renewal in various fields. Therefore, the need to conduct the current research necessitated.

The importance of the research lies in establishing the scientific foundations for developing the teaching of art education by emphasizing artistic skills through the sequential steps of the model. The research aims to:

- 1- Revealing the interrelationship and interactions of the philosophical data of educational theories.
- 2- Building a new model for teaching arts from representations of the interrelationship and overlap of the philosophical data of educational theories.

It was limited to a set of cognitive and behavioral educational theories.

In light of the results and their discussion, the researcher reached the most important conclusions:

The process of building the model is an analytical and synthetic process, as it is based on the intellectual foundations of the theoretical framework and is an attempt with organized steps to handle randomness in teaching. It is recommended to use the proposed model in teaching fine arts students, and plastic arts in particular, as an objective tool. In completion of the current research and its development, it is suggested that the researcher conducts complementary research by applying the proposed model in teaching students of fine arts institutes.



Keywords: philosophical intersection, educational theories, arts education models.

الفصل الأول : التعريف بالبحث

مشكلة البحث : يفترض بمعلم الفنون أن يكون ملماً بالإمكانيات المعرفية والمهارية التطبيقية كافة ومدركاً للمهام والاعتبارات الوظيفية والجمالية ومعالجتها وأن يستند إلى أبعاد معتمدة على المقياس الإنساني ومعرفة المقاسات في أوضاع مختلفة، إذ يفترض في تنفيذ الأعمال الفنية أن تكون غنية بالخبرات الحديثة وذلك لتطوير المهارات الفنية للطلبة من خلال التدريبات العملية حيث يتطلب الدقة في تنفيذ الأعمال الفنية وذلك لتأهيلهم وإعدادهم الإعداد الأمثل وإكسابهم المهارات الفنية بأسلوب علمي ينعكس على استعداداتهم وقدراتهم الفكرية والمهارية والرؤى التطويرية. لذا كان ضرورة تطبيق نظريات التعليم يُعد أساساً مهماً في عملية التعلم والتعليم ، وذلك لأهميتها في تحقيق الأهداف التعليمية التعلمية، لتنظيم المهارات الفنية للطلبة واكتسابهم للخبرات الفنية .

وبغية التحديد الدقيق لمشكلة البحث فقد وجدت الباحثة الافتقار إلى المحاولات النظامية في بناء أنموذج مستحدث من تعالق نظريات التعليم ، حيث تطلب الاستناد إلى بناء أنموذج مستحدث لتعليم الفنون من خلال التداخل الفلسفي لنظريات التعليم ، يرتكز إلى أسس علمية موضوعية ، ويتوافق مع التطورات الفكرية والجمالية والحضارية في عصر الانفتاح على العالم ، الذي واكب الانتشار الواسع في التغيير والتجديد في مختلف المجالات ، لارتباطه بالحياة العملية والتجديد المستمر . لذا استدعت الحاجة إلى إجراء البحث الحالي .

وقد حددت الباحثة مشكلة البحث ومبرراته بالنقاط الآتية :-

- 1- الصعوبات التي تواجه المعلمين والمدرسين في تدريس الفنون التشكيلية .
 - 2- أن محاولة تدريس الطلبة على وفق الأنموذج تعد إحدى وسائل التنظيم المعرفي في اتخاذ القرارات التعليمية والتربوية المهمة .
 - 3- لم تجد الباحثة أنموذجاً يعتمد عليه لتعليم الفنون التشكيلية ، ولحل هذه الإشكالية اقترحت الباحثة بناء أنموذجاً مستحدثاً من تعالق وتداخل المعطيات الفلسفية لنظريات التعليم .
- أهمية البحث والحاجة إليه :** تكمن أهمية البحث الحالي بالنقاط الآتية :



1. وضع الأسس العلمية لتكون أساسا يستند إليه في تدريس التربية الفنية والتشكيلي بخاصة.
 2. تطوير تدريس التربية الفنية بالتأكيد على المهارات الفنية من خلال الخطوات المتسلسلة للأنموذج .
 3. تطوير عملية التدريس في الفنون التشكيلية بوساطة بناء أنموذج تعليمي .
 4. يمكن الاستفادة منه في وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ووزارة التربية في مجال تدريس الفنون الجميلة ، إذ يضيف البحث أنموذجا يستند إليه المدرسين في مجال التخصص.
 5. إغناء المكتبات بمثل هذا البحث الذي يوضح التعالقات والتداخلات بين نظريات التعليم واستنتاج أنموذجا على وفق أسس علمية والذي لم تتناولها البحوث السابقة في مجال الفنون التشكيلية (على حد علم الباحثة) .
- أهداف البحث :** يهدف البحث الحالي إلى :

1. الكشف عن التعالقات والتداخلات للمعطيات الفلسفية لنظريات التعليم .
2. بناء أنموذجا مستحدثا لتعليم الفنون من تمثيلات التعالق والتداخل للمعطيات الفلسفية لنظريات التعليم .

حدود البحث : اقتصر البحث على نظريات التعليم الآتية: 1- نظرية الاشتراط الكلاسيكي لـ "بافلوف" 2- النظرية الاشرافية الاقتراعية في التعلم لـ " جيثري " 3- نظرية المجال "الجشالت" لـ "مايكل فريتمير" 4- النظرية البنائية لـ "بياجيه" نموذج الارتقاء المعرفي " 5- نظرية التعلم بالملاحظة لـ "باندورا" 6- نظرية التعلم الاجتماعي لـ " روتر " 7- النظرية الارتباطية "المحاولة والخطأ" لـ " ثورنديك " 8- نظرية الحافز لـ " هل " 9- نظرية الاستبصار لـ " كوهلر " .

تحديد المصطلحات :

أولاً : معطيات :

جاء في مختار الصحاح : من الفعل " عطا " ، ورجل معطاء " كثير الإعطاء " وامرأة معطاء أيضا ، والعطية الشيء المعطى والجمع العطايا . (الرازي ، د.ت. ، ص440-441)

وجاء في معجم القاموس المحيط من "العطو" بمعنى التناول، والإعطاء المنولة .

(الفيروز آبادي ، 2011 ، ص886-887)

أما في لسان العرب فجاء مصطلح " عطا " : رجل معطاء : كثير العطاء، والإعطاء والمعطاة: المنولة ... وقوس معطية : لينة ليست بكثرة ولا ممتنعة على من يمد وترها .



(ابن منظور ، مجلد 9 ، 2004 ، ص 196-197)

ثانياً : التداخل :

جاء في مختار الصحاح : من الفعل " دخل " مدخلا ، والمُدخل يضم الميم الإدخال ، وأدخل : تقول ادخله مدخل صدق ، ودخل : الرجل الذي يُدخله في أموره ويختص به.

(الرازي ، د.ت. ، ص 200-201)

وجاء في معجم القاموس المحيط من " دخل " دخولا ومدخلا ، ... والدخلة بالكسر:

تخليط ألوان في لون . (الفيروز آبادي ، 2011 ، ص 419-420)

وفي لسان العرب جاء مصطلح " دخل " :تداخل المفاصل ودخالها : دخول بعضها في بعض ... وتداخل الأمور : تشابها والتباسها ودخول بعضها في بعض ... والدخلة في

اللون : تخليط ألوان في لون .(ابن منظور ، مجلد 5 ، 2004 ، ص 229-231)

ثالثاً : الفلسفة : نشاط يمارسه البشر بالمعرفة الشاملة والفهم ومحاولة للتفكير المنطقي وحب السعي وراء الحكمة لا في الأشياء المألوفة ، لجعل الأفكار معقولة بقدر الإمكان ، فالفلسفة تمثل الحد الأقصى من النشاط العقلي للبشر.(هنتر ميد ، 2009 ،

ص 22-31)

رابعاً: نظريات التعليم :

عرفها غازدا وكورسيني وآخرون : بأنها محاولات لتنظيم حقائق التعلم وتبسيطها

وشرحها والتنبؤ بها . (غازدا وكورسيني وآخرون ، ج 2 ، 1986 ، ص 9)

وأكد عاشور تعريف نظريات التعليم : بأنها محاولات جادة لتنظيم حقائق التعلم

وتبسيطها وشرحها والتنبؤ بها .(عاشور وابو الهيجا ، 2004 ، ص 163)

خامساً: التمثلات :

جاء في مختار الصحاح : من الفعل " مثل " مثل الشيء صفته، و" مثل " له كذا " تمثيلاً " إذا صور له مثاله بالكتابة أو غيرها، و" تمثل " بهذا البيت وتمثل هذا البيت

بمعنى، " وامتثل أمره " احتذاه .(الرازي ، د.ت. ، ص 614 – 615)

وجاء في معجم القاموس المحيط من " مثل " تمثل : انشد بيتاً ثم آخر ثم آخر، وتمثل

بالشيء : ضربه مثلاً ، وامتثله : تصوره ، وامتثل طريقته : تبعها.(الفيروز آبادي

، 2011 ، ص 1205) وفي لسان العرب جاء مصطلح " مثل ":"تمثل" إذا انشد بيتاً ثم

آخر ثم آخر وهي الأمثلة، وتمثل بهذا البيت، وامتثله هو : تصوره، ومثلت له كذا

تمثيلاً إذا صورت له مثاله بكتابة وغيرها، ومثل الشيء بالشيء: شبهه به وجعله على

مثاله.(ابن منظور، مجلد 13، 2004، ص 17-20)

سادساً : الأنموذج :



يعرف (Joyce, & Wiel, 1986) النموذج بأنه : (خطة يمكن استعمالها في تنظيم العمل ومهامه من مواد وخبرات تعليمية) (Joyce, & Wiel, 1986, P. 35)

ويعرفه (قطامي وآخرون) بأنه:خطة توجيهية لتحقيق نواتج وإجراءات وأنشطة مسبقة تسهل عملية التخطيط على مستوى الأهداف والتنفيذ والتقويم.(قطامي وآخرون ، 2000 ، ص 176)

اما (مجدي) فيعرف النموذج بأنه:صورة مبسطة لأهم خواص الموقف لتوضيحه مع حذف بعض التعقيدات قليلة الأهمية لنتمكن من فهم الموقف بوضوح(مجدي،2004 ،ص 1992)

والتعريف الإجرائي للتداخل الفلسفي لنظريات التعليم :

تداخل ودخول الخصائص والعوامل المشتركة والمختلفة لنظريات التعليم بعضها في بعض ، بمحاولة للتفكير المنطقي لا في الأشياء المألوفة ، لتناولها في بناء خطة توجيهية (أنموذج مستحدث) لتحقيق مجموعة نواتج وإجراءات لاستخدامها في تعليم الفنون ليصل إلى أعلى مستوى من الإتقان في العمل .

الفصل الثاني :الإطار النظري

تضمن الفصل الثاني ملخص لنظريات التعليم التي اختارتها الباحثة في حدود البحث:

أولا : نظرية الاشتراط الكلاسيكي "بافلوف" :

تمثل دراسة الاستجابات الاشتراطية وسيلة نافعة لعملية التعلم ، ذلك ان الاستجابات الاشتراطية تمثل التعلم بأبسط صورة ،فإن الاستجابة التي تشرط تكون عامة مخزونة في العضوية وفي نوع من أنواع عملية الاشتراط تربط هذه الاستجابة بمثير لم يكن يثيرها من قبل.(فاخر ، 1984 ، ص523-530)، ومن الممكن الإفادة من مبدأ استمرار وجود الدافع للمثير وتطبيقه في غرفة الصف عن طريق إحاطة موقف التعلم بالكثير من المثيرات التي تضمن إثارة المتعلم حتى يتم التعلم(عبد الهادي، 2000، ص47)وتتضمن فرضية الاشتراط " ان أي مثير محايد تصبح له القدرة على ان يستدعي نفس الاستجابة التي يستدعيها المثير الطبيعي إذا ما اقترن بالمثير الطبيعي لعدد كبير من المرات".ويسمى هذا المثير بالمثير الشرطي ، والاستجابة لهذا المثير بالاستجابة الشرطية.ولابد من استعراض المفاهيم التي أضافها في ميدان التعلم وهي:

1- التعزيز: مجيء المثير الطبيعي بعد المثير الشرطي أثناء التدريب، وتعلم الاتجاه الاشتراطي.



- 2- الانطفاء: تقديم المثير الشرطي باستمرار ولمرات متتالية بدون تقديم تعزيز فإن الاستجابة الاشرائية المتعلمة تتلاشى تدريجياً وفي النهاية تختفي وتسمى استجابة شرطية مطفأة.
- 3- الاسترجاع التلقائي: وهو تقديم المثير الشرطي للعضوية بعد فترة الراحة فإن الاستجابة الاشرائية المتعلمة تعود للظهور مرة أخرى.
- 4- التعميم: وهي استجابة شرطية متعلمة فإن أي مثير مشابه للمثير الشرطي تصبح له نفس القدرة على استدعاء الاستجابة الشرطية المتعلمة. والفعل المنعكس هو الرابطة الجدية بين المثير الشرطي والاستجابة الشرطية وإنه ليس طبيعياً بل مكتسب في ظروف معينة.
- 5- التمييز: إذا ما قدم للعضوية عدد من المثيرات كانت قد اتبعت بتعزيز دون غيره من الاستجابات الاشرائية الأخرى ، فإن العضوية تميل إلى إظهار تلك الاستجابة للمثير المعزز دون غيره من المثيرات الأخرى. (فاخر ، 1973 ، ص 244)
- ثانياً : النظرية الاشرائية الاقترانية في التعلم " لجيثري " :**
- يرى غثري ان المبدأ الأساسي للتعلم مشابه لمبدأ الاشتراط لكنه أكثر عمومية"فان مزيج المثيرات التي صاحبت حركة ما يستحيل في تكررها إلى ان تكون متنوعة بتلك الحركة" بمعنى انك إذا فعلت أشياء في موقف معين ففي المرة التالية التي تجد نفسك فيها في هذا الموقف فأنت تميل إلى فعل الشيء نفسه مرة أخرى، ولا نتعلم عمل الاستجابة الناجحة بالتعزيز إنما نتعلم بالعمل فقط) (فاخر ، 1973 ، ص 244-249). وان وجهة نظره من التعزيز هي (انه غير ضروري لعملية التعلم، فان العناصر التي تتكون منها عملية تعلم المثيرات والاستجابات يجب ان تنظم على نحو إقراني، ويفترض ان هذا التنظيم كافٍ لحدوث التعلم، ثم طور نظريته حول كيفية تأثير التعزيز في توجيه المخلوقات لمواءمة السلوك مع مطالب الحياة والبيئة، فالتعزيز ليس ضروريا لحدوث التعلم لكنه على أعلى درجات الأهمية في تشكيل أداء المهام التي يعرف الإنسان كيف يؤديها(هولس وآخرون ، 1980، ص 110).فان أهم قضايا جثري ان التعلم هو ارتباط بين المثير والاستجابة، وان الحركات نفسها مصدر للمثيرات، والتعلم هو عملية تعلم الكل أو لا شيء على الإطلاق، وانطفاء الاستجابة هو في الواقع عملية ارتباط، والمكافآت ليست ضرورية للتعلم، والدافعية هي ببساطة إثارة داخلية دائمة. (غازدا وكوريسني، 1986، ص 66)



المفاهيم الأساسية لجثري :

1. الارتباط بين المثير والاستجابة.
2. الانطفاء الارتباطي عملية تكوين ارتباطات كيفية جديدة .
3. الاستجابات الانفعالية تقوم بكف الاستجابة بوجود استجابة أخرى مغايرة .
4. التعلم هو قدرة الكائن على القيام بسلوك مغاير وشكل دائم بسبب سلوك سابق في موقف ما.
5. الاحتفاظ بالمثير مجموعة المثيرات المستمرة التي تظل تعمل حتى تتم الاستجابة الكاملة.
6. الحركة تكون هي الاستجابة الأولية وهي الجزء من العمل الذي يرتبط بالمثير.
7. المثيرات الناجمة عن الحركة : ويرى ان كل حركة هي مثير للمستقبلات في العضلات والأوتار أي (المنبهات الذاتية) كما ان كل حركة هي مثير محتمل أي (المنبهات الخارجية) .
8. العقاب نوع من أنواع المثير، فالمثير المعاقب لا يضعف الارتباطات لكن يؤدي إلى عمل جديد.
9. المكافأة شكل من أشكال المثير الذي يحدث في نهاية السلسلة السلوكية. أما المثير والاستجابة فان أي تغيير ينجم عنه استجابة هو نوع من المثيرات (غازدا وكوري سني، 1986، ص 16 – 17)

ثالثا : نظرية المجال "الجشالت" "مايكل فرتيمر" :

الجشالت لفظ ألماني معناه الشكل أو الصورة ، ومعناها الصورة الخارجية من جهة والبيئة الداخلية من جهة أخرى. وسميت المجال أي ان الجسم وسلوكه مرتبطان. وهي نظرية نفسية تذهب إلى ان الظواهر النفسية وحدات كلية منظمة ، لها من حيث هي خصائص لا يمكن استنتاجها من مجموع خصائص الأجزاء ومعنى ذلك ان إدراك الكل متقدم على إدراك العناصر والأجزاء ، وان خصائص كل جزء متوقعة على خصائص الكل، فالكيفية التي يكون عليها كل جزء تابعة لبنية الكل وقوانينه (جميل ، 1971 ، ص 402) . وتقوم الفرضية في هذه النظرية على "ان الفرد يلجأ إلى تنظيم مدركاته على صورة أشكال وعلاقات تمكنه من فهم العالم من حوله " ، والمبدأ الأساسي في هذه النظرية ينص على " أننا نتعرف على الأشكال بعد تنظيمها للمنبهات التي تصبح أبسط وأدق وأكثر تنظيماً " . (قطامي ، 1998 ، ص 45) . ان القضية الأساسية في النظرية الجشطلنتية هي قضية الاهتمام بالتناقض بين ما يسمى " الكليات التي تساوي تماماً المجموع الكلي للأجزاء المكونة لها " وما يسمى " الكليات التي



تتسامى فوق المجموع الكلي للأجزاء المكونة لها أو تتجاوزه .(غازدا وكورسيني ، 1983 ، ص233-234)

المفاهيم الأساسية:

1- الجشطلت: ويقصد به نظام تكون أجزاءه المكونة له مترابطة ترابطاً دينامياً فيما بينها وفيما بينها وبين الكل. أو هو كلُّ متكامل كل جزء فيه له مكانه ودوره ووظيفته التي تتطلبها طبيعة الكل.

2- البنية أو التركيب: تتمثل مهمة الجشطلت في وصف البنى الطبيعية بطريقة لا تشوه أصولها.

3- الاستبصار: ويتمثل في اكتساب الاستبصار في البنية التي يكون عليها موقف مشكل وفهم ترابط أجزائه وطريقة عمله وكيفية التوصل إلى الحلول المناسبة له.

4- الفهم: ان الاستبصار هو تحقيق الفهم الكامل للأشياء. والفهم هو الهدف من التعلم.

5- التنظيم: تنظم بنية الجشطلت بطريقة خاصة مميزة ، وفهمها يعني تفهم طريقة تنظيمها.

6- إعادة التنظيم: أي استبعاد التفاصيل التي لا جدوى لها وترى المشكلة بصورة أكثر وضوحاً.

7- المعنى: فالسياق التعليمي النمطي ينطوي على الانتقال من موقف تكون الأشياء فيه لا معنى لها إلى موقف له معنى تكون فيه العلاقات بين الأجزاء مفهومة.

8- الانتقال: انتقال الاستبصار إلى مواقف أخرى تشبه في بنيتها الموقف الأول ولكنها لا تختلف عنه إلا في التفاصيل السطحية. فإن الاستبصار الحقيقي هو الذي ينتقل إلى المجالات الملائمة.(غازدا وكورسيني ، 1983 ، ص235-238)

رابعاً : " النظرية البنائية لبياجيه " نموذج الارتقاء المعرفي

كرّس بياجيه وأتباعه كثيراً من الجهد والوقت حول موضوع النمو الكيفي للبناء العقلي وموضوع نشوء المفاهيم وطبيعتها وتعلمها أو التصورات العقلية الأساسية وارتقائها عند الطفل وتطبيقاتها العملية في الحياة التربوية والاجتماعية. وقد أطلق بياجيه على هذه المفاهيم فيما بعد اسم " وحدات التنظيم العقلي " (الازيرجاوي، 1991، ص315) ويرى إن التطور المعرفي يتأثر بفرص تفاعل المتعلم مع المثيرات البيئية. والمفاهيم الأساسية للنظرية هي:

1- مصادر المعرفة: ان ما يعرفه أي إنسان جزئياً عما يتعلمه من بيئته الاجتماعية والمادية. ويضيف عاملاً آخر هو عملية الموازنة التي تقود إلى التعلم، وتعني كيف يستطيع الإنسان تنظيم وفهم المعلومات المتنثرة في نظام معرفي غير متناقض. والتكيف هو الهدف النهائي لعملية الموازنة الذي ينطوي على التفاعل بين



عمليتين فرعيتين هما التمثل والملائمة. والملائمة هي عملية الانتباه التي تختص بالتجربة الجديدة وبصورة مستقلة عن الخبرات السابقة.

2- أنواع المعرفة: يميز بين نوعين من المعرفة: الشكلية: وتعتمد على التعرف على الشكل العام للمثيرات، ومعرفة الإجراء: وهي التوصل إلى الاستدلال في أي مستوى من المستويات .

3- مستويات المعرفة: هناك أربع مراحل رئيسية للتطور المعرفي عند الأطفال:

- أ- الفترة الحسية الحركية: يتعلم الأطفال فكرة استمرارية الأشياء وفكرة انتظام الأشياء في العالم.
- ب- الفترة ما قبل الإجرائية: يبدأ معرفة الأشياء في صورتها وليس مجرد على الأفعال الواقعية.

ت- الفترة الإجرائية المحسوسة (العينية): فيها يطور قدراته على التفكير الاستدلالي.

ث- الفترة الإجرائية الصورية: التوصل إلى الاستدلالات عن طريق استدالات أخرى، فإن تفكيرهم قد يتسامى إلى استخدام إجراءات كمحتوى لتفكيرهم (غازدا وكورسيني، 1983، ص 324-332)

خامسا : نظرية التعلم بالملاحظة " باندورا "

ترتكز نظرية التعلم الاجتماعي لباندورا على دور التعزيز والمحاكاة في التحكم في السلوك ونمو متغيرات الشخصية عند الطفل من خلال عملية المحاكاة. وتؤكد على التفاعل الحتمي المتبادل المستمر لكل من السلوك والمعرفة والتأثيرات البيئية ، على أن السلوك الإنساني ومحدداته الشخصية والبيئية تشكل نظاماً متشابكاً من التأثيرات المتبادلة والمتفاعلة ، ولا يمكن إعطاء أي من المحددات الرئيسة الثلاث (السلوك ، والجوانب المعرفية والأحداث الداخلية التي تؤثر على الإدراكات والأفعال، والمؤثرات البيئية الخارجية) أية مكانة متميزة على حساب المحددين الآخرين. (سامي ، 2001 ، ص 305-306). وإن أهم القضايا الرئيسة إن الإنسان يستطيع تعلم الاستجابات الجديدة لمجرد ملاحظة سلوك الآخرين ، الذين يعدون من الناحية التقنية نماذج ، وإن اكتساب الاستجابات هو الاقتداء بالنموذج. فالقضية الرئيسة لهذه النظرية هي تفسير اكتساب الاستجابات الجديدة كنتيجة لملاحظة شخص آخر. والقضية الثانية هي توضيح قدرة الإنسان التي تتوسط بين ملاحظة نموذج الاستجابات وما يعقب ذلك من أداء لهذه السلوكيات من قبل الملاحظ. والقضية الثالثة تتعلق بالجانب الانتقائي في التعلم بالملاحظة. وباختصار هناك أربعة مجالات للتعلم بالملاحظة: الجدة ، والقدرة ، والانتقائية ، والدافعية.



المفاهيم الأساسية: هناك آليات أساسية متداخلة وراء موقف باندورا من نظرية التعلم، هي:

- 1- العمليات الإبدالية: فإن جميع الظواهر التعليمية الناجمة عن التجربة المباشرة يمكنها أن تحدث على أساس تبادلي من خلال ملاحظة سلوك الآخرين ونتائجه على الشخص الملاحظ . وهذا النمط يفسر لنا تعلم المهارات المعقدة التي لا يمكن اكتسابها عن طريق التعلم بالتجربة والخطأ مثل قيادة السيارة أو إجراء عملية جراحية.
- 2- العملية المعرفية: فالتمثيل الرمزي القائم على الاستدلال من الأحداث الخارجية ضروري لتفسير التنوع الكبير لعمل الإنسان. فإن التغيرات السلوكية التي تتم عن طريق الاشراف الوسيلى والإجرائي والانطفاء والعقاب، تتم في معظمها من خلال وسيط معرفي.
- 3- عملية التنظيم الذاتي: يكون تنظيم السلوك عن طريق تصور النتائج التي قد يولدونها بأنفسهم ، ويمكن تفسير الكثير من التغيرات المصاحبة عن طريق عمليات التنظيم الذاتي وليس عن طريق الرابطة بين المثير والاستجابة.(غازدا وكورسيني ، 1986 ، ص148-149)
- 4- عمليات التعلم القائمة على الملاحظة: وتتمثل في أربع من المكونات المترابطة أو التي بينها علاقات بيئية وهي: عمليات الانتباه القصدى الإرادى للنموذج، وعمليات الاحتفاظ في الذاكرة طويلة المدى بالأنماط السلوكية للنموذج، وعمليات إعادة الانتاج الحركي للرموز التي جرى الاحتفاظ بها في الذاكرة ، وعمليات الدافعية التي تشير إلى أشكال التعزيز والقوى الداخلية كافة للإقتداء بالنموذج ومحاكاته.(سامي ، 2001 ، ص307)

سادسا : نظرية التعلم الاجتماعى " روتر ":

نشأت نظرية التعلم الاجتماعى من كلا من نظرية التعلم ونظرية الشخصية، وتحدث تكاملاً بين ثلاثة اتجاهات تاريخية واسعة في علم النفس هي (السلوك، والمعرفة، والدافعية)، وتؤكد على (أنماط السلوك) التي تتجدد بفعل متغيرات التوقع (المعرفة) وقيمة التعزيز (الدافعية) لذلك فإنها تجمع الخطوط المتنوعة للنظرية السلوكية ونظرية المعرفة ونظرية الدافعية ونظرية المواقف في إطار ثابت.(غازدا وكورسيني، 1986، ص209) والمفاهيم الأساسية للنظرية:

1. إمكانية السلوك: ويعرفه انه " القدرة الكامنة لأي سلوك يحدث في أي موقف من المواقف ، كما هو محسوب بالنسبة لأي شكل أو مجموعة أشكال من أشكال التعزيز .
2. التوقع: نوع من الاحتمال الذاتى ، فإنه لا يتحدد بصورة أكيدة مضمونة وإنما يتأثر بعوامل مختلفة مثل الطريقة التي يتبعونها في تعميم التجارب السابقة.



3. قيمة التعزيز: هي درجة تفضيل المرء ورغبته في حصول تعزيز ما إذا كانت فرص حصول أشكال التعزيز الأخرى البديلة متساوية .
 4. المحددات الأساسية للسلوك: إن احتمال حدوث نمط ما من أنماط السلوك الموجود في الرصيد السلوكي لإنسان ما في موقف ما يتحدد أساساً بفعل متغيرين: التوقع وقيمة التعزيز.
 5. الموقف السايكولوجي: فالطريقة التي يعرّف فيها الإنسان الموقف تعريفاً سايكولوجياً تؤثر على قيمة كل من التعزيز والتوقع ثم على القدرة الكامنة لحدوث سلوك ما.
 6. منهج أكثر إتساعاً لتيسير عملية الاتصال فإن القدرة الكامنة للسلوك تحل محل الحاجة الكامنة ، والتوقع محل حرية الحركة ، والتعزيز محل قيمة الحاجة، بينما تظل فكرة الموقف فكرة ضمنية. (غازدا وكورسيني ، 1986 ، ص209-213)
- سابعا : " النظرية الارتباطية " المحاوله والخطأ " ثورنडाيك "**
- يرى إن شكل التعلم هو التعلم بالمحاولة والخطأ أو التعلم بالاختيار والربط، إذ يواجه المتعلم بموقف مشكل يتحتم عليه أن يصل إلى هدف ، فيتوصل إلى ذلك عن طريق اختيار الاستجابة المناسبة من عدد من الاستجابات الممكنة. وتحدد المحاولة بطول الزمن المصروف أو عدد الأخطاء في الوصول إلى هدفه مرة واحدة. وأن للتشويق مكان الصدارة عن طريق قانون الأثر. (فاخر ، 1973 ، ص145-146)، فالتعلم من وجهة نظره تقتصر وظيفته على تدعيم وتقوية العلاقات العصبية الموجودة لدى الكائن الحي نتيجة العوامل الوراثية (أحمد، 1966، ص726) وحاول ثورنडाيك تفسير عملية التعلم الإنساني عن طريق شرح قوانينه الأساسية الثلاث:
- 1- قانون الأثر: فإذا ما تكونت رابطة قابلة للتعديل بين مثير واستجابة فإنها تقوى إذا ما صاحبته أو لحقت بها حالة رضى ، وتضعف إذا ما اتبعت بحالة مؤلمة. فإن الأثر الطيب يعقبه تعلم رابطة أما الأثر السيء فيتبعه نفور يدفع الفرد لعدم تكرار هذه الرابطة بين المثير والاستجابة.
 - 2- قانون الاستعداد: يتم الربط بطريقة أفضل لو كان هناك استعداد لدى المستجيب للقيام بالربط بين المثير والاستجابة.
 - 3- قانون التكرار أو التمرين: إذا تكونت رابطة قابلة للتعديل بين مثير واستجابة، وكانت العوامل الأخرى متعادلة فإن التكرار يزيد هذه الرابطة قوة. ويرى إن القانون شقين: قانون الاستعمال: الذي يؤكد إن الارتباطات تتقوى عن طريق التكرار. وقانون الإهمال: إن الرابطة بين المثير والاستجابة تضعف وتنسى عن طريق إهمالها. (قطامي ، 1998 ، ص29-30)



ثامنا : " نظرية الحافز لـ " هل . شارلز آي. بروكس "

بنيت نظرية "هل" على منهجين: الاشراف الكلاسيكي كما طوره بافلوف، والاشراط الوصيلي كما طوره ثورنडाيك، فإن الموقف في الاشراف الوصيلي ينظم بحيث إن استجابة ما من الكائن تعطي تعزيزاً أي لا بد له أن يعمل على بيئته كي يتلقى المكافأة (غازدا وكورسيني، 1986، ص108)، وإن الأفضلية تكون للاستجابة ذات الجهد المؤثر الوقتي الأكبر من الأخرى (أحمد، 1959، ص384). وأهم المسلمات الأساسية لـ "هل" أن السلوك جميعه يشتمل على ارتباطات بين المثير والاستجابات، وتهتم مسلماته بتقديم العوامل الأخرى (غير المثير) وعلاقاتها فيما بينها تقديماً نظامياً. (فاخر، 1973، ص325) وإن وسيلة تحقيق المسلمات لها مظهران: الأول يتعلق بالبرهنة الرياضية على صحة الاستدلال الذي توصلنا به إلى هذا المسلم أو ذاك، والثاني هو التحقيق التجريبي. (أحمد، 1959، ص394) ووضع فرضيته التي تقول بأن الحرمان يزيد من مستوى الحافز عند الكائن الحي. والمفاهيم الأساسية هي:

- 1- قوة العادة: وهي الوحدة السلوكية الأساسية التي تمثل رابطة دائمة نسبياً بين المستقبل والمؤثر في الجهاز العصبي، والعادة هي دالة عدد مرات التعزيز (التدعيم).
- 2- الحافز: إن الحاجات البيولوجية هي الأساس لجميع أنواع الحافز، وتقوم المستقبلات الداخلية لإحساس بحالات الحرمان هذه وبتنشيط السلوك.
- 3- الحوافز الثانوية: يمكن للمثيرات أن تكتسب خواص الحوافز. فالمثير الذي يتزامن مع الألم على سبيل المثال يمكن أن يثير الخوف في المناسبات التالية، ويمكنه أن يدفع السلوك.
- 4- الباعث (الهدف): أحد المفاهيم الدافعية القائمة على كمية التعزيز الواصل وقد افترض إن كمية التعزيز لا تؤثر على قوة العادة ولكنها تؤثر على الأداء عن طريق تغيير مستوى الدافعية.
- 5- دينامية شدة المثير: يرتبط بكثافة المثيرات في الموقف الاشرافي، فالمثير الخارجي القوي يستثير إستجابة قوية وكما هي الحال للباعث فإن هذا الأثر غير ارتباطي ولا يؤثر على قوة العادة.
- 6- جهد الاستجابة: وتعني قوة ميل الاستجابة للظهور ليتم حصول الأداء ، فينجم عن الارتباطات المضاعفة لقوة العادة ، والحافز والباعث وشدة المثير .
- 7- قوة العادة المعممة: إن الاستجابة المتضمنة في الاشراف الأصلي تصبح مرتبطة بمنطقة كبيرة من مناطق المثيرات، وهذه العادات المعممة تساهم في جهد الاستجابة.
- 8- جهد الكف المتجمع: الكف السلبي للأعمال المتضمنة في أداء الاستجابة، وتحدث حال الكف الاستجابي التي تحفز الكائن على التوقف عن الاستجابة، بذلك يحصل تخفيض



الكف الاستجابي ويتطور حتى يصبح عادة تسمى الكف المشروط ويتحدان ليكونان الكف المتجمع.

9- التذبذب السلوكي: إن كلاً من سعة الاستجابة وكمونها يتذبذب من تجربة لأخرى وهذا يفسر التذبذب العشوائي للسلوك.

10- رد الفعل: لكي تحدث الاستجابة لابد من توفر قدر أدنى من الجهد الاستجابي.

11- التعزيز الأولي: ويحدث عند تخفيض المثير الحافز .

12- التعزيز (التدعيم) الثانوي: إذا تزامن المثير مع التعزيز (التدعيم) الأولي فإن المثير قد يكتسب خواص التعزيز ، وللمثير خواص التدعيم الثانوي. (غازدا وكورسيني ، 1986 ، ص 73-78)

تاسعا: نظرية الاستبصار " كوهلر ":

يرى " كوهلر " أن الوصول إلى الحل يأتي فجأة نتيجة ما يسمى الاستبصار وهو يعتمد على إدراك وتنظيم أجزاء الموقف، ويأتي فقط عندما تنتظم الأجزاء الضرورية للحل بشكل يسمح بإدراك العلاقة بينهما، ومتى توصل إلى الحل عن طريق الاستبصار يمكن أن يطبق في المواقف الجديدة ويمكنه أن يكرره بسهولة. وحدد خصائص التعلم بالاستبصار بالآتي:

1- الاستبصار يحدث بصورة مفاجئة، فإن منحنى التعلم بالاستبصار ذو بداية بطيئة يبدو مسطحاً مع عدم جواز إحراز تقدم أو تحسن ثم يصل التعلم من خلال منحنى التعلم إلى غايته.

2- الحل القائم على الاستبصار يكتسب من محاولة واحدة وليس بحاجة إلى تكرار ممارسة لإكسابه.

3- التعلم بالاستبصار قائماً على الفهم بينما يصعب انتقال أثر الحفظ الآلي أو الحفظ الصم للمادة المتعلمة ، ويمكن إعمامه إلى مختلف المواقف المرتبطة ومن ثم يدخل في الذخيرة المعرفية للمتعلم أو البناء المعرفي الدائم لذا يصعب نسيانه.

4- قابلية التعميم: أي يمكن إعمامه وانتقال أثره إلى مشكلات ومواقف التعلم المماثلة.

5- الاستبصار معزز ذاتي يترك متعة لدى المتعلم عندما يجد الإجابة عن سؤالٍ محير، يتمثل في الخبرة. (سامي ، 2001 ، ص 291-299)

الفصل الثالث / إجراءات البحث

مجتمع البحث : نظريات التعليم السلوكية والمعرفية .

عينة البحث: اقتصر البحث الحالي على نظريات التعليم الآتية: 1-نظرية الاشتراط الكلاسيكي لـ "بافلوف" 2- النظرية الاشراطية الاقتراعية في التعلم لـ " جيثري " 3- نظرية المجال " الجشتالت " لـ "مايكل فرتيمر" 4- النظرية البنائية لـ " بياجيه " نموذج



الارتقاء المعرفي " 5- نظرية التعلم بالملاحظة لـ " باندورا " 6- نظرية التعلم الاجتماعي لـ " روتر " 7- النظرية الارتباطية " المحاولة والخطأ " لـ " ثورنديك " 8- نظرية الحافز لـ " هل " 9- نظرية الاستبصار لـ " كوهلر " .

منهجية البحث : اختارت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي لأنه يناسب إجراءات بحثها.

أداة البحث: يتضمن المنهج التحليلي عادة جمع البيانات والمعلومات المتوفرة حول الموضوع المدروس. وتحليل هذه البيانات والمعلومات باستخدام أدوات التحليل المناسبة، مثل التحليل النصي أو التحليل الإحصائي. واختارت الباحثة التحليل النصي للتفسير والتحليل العميق للنظريات (عينة البحث) بتفكيك العناصر الأساسية لها. وفي ضوء ذلك تم استنباط المفاهيم والخصائص والعوامل المشتركة بين النظريات والتي تسهم في إجراء تعميمات تساعد في بناء مفاهيم الأنموذج المستحدث.

التحليل: هناك نظريات عدة من نظريات التعلم منها ما ينتمي إلى المدرسة السلوكية ومنها ما ينتمي إلى المدرسة المعرفية أو المدرسة الإدراكية والاجتماعية وغيرها... هذه النظريات تختص كلاً منها بفلسفة خاصة ومميزات تفرق بينها وبين غيرها وقد تتشابه أحياناً في جوانب معينة أو تختلف من وجهة نظر أخرى. إذ يمكن تطبيق هذه النظريات كلاً حسب فلسفتها وحسب نوع المادة التي تطبق فيها النظرية بملائمتها مع طبيعة المادة العلمية أو الإنسانية ، أو المواد النظرية والعملية أو المهارات اليدوية أو المهارات العقلية.

أما في التربية الفنية فيمكننا تطبيق النظريات كافة. ويمكن استخدامها في تدريس مادة معينة من الفنون المهارية الحركية أو النظرية وبصورة خاصة إذا كانت المادة التدريسية تحتاج إلى أكثر من نظرية في تطبيقها ، وبعبارة أخرى إذا كانت المادة تطبيقية أي تتضمن مفرداتها الجانبين النظري والعملي في آن واحد، وتتطلب الدقة في العمل وإتقانه لذا على التدريسي أن يستخدم النظريات كافة في تطبيق هذه المادة ليصل إلى أعلى مستوى من الإتقان في العمل والإتقان في توصيل المادة النظرية حيث يتم استبقائهما لدى الطلبة مدة أطول ، وهذه الطريقة يمكن أن نعدّها من نظريات التصميم التعليمي. ويمكن عدّ نظريات التصميم التعليمي من النظريات التوصيفية لأنها تستند إلى نظريات التعلم الوصفية التي يكون فيها الهدف حراً ويكتفي بوصف المردود، أما النظريات التوصيفية فتكون محددة الهدف مسبقاً وهو الاقصوية في التعليم وهذا هو أساس النظريات التوصيفية، التي يمكن استنتاجها من النظريات الوصفية (نظريات التعلم) إذا ما توفرت لدينا منظومة اقتراحات التي توجه الفعل لتحقيق الهدف المحدد لها مسبقاً، إذ يجري تغييراً على كل من الفعاليات والشروط للوصول إلى تحقيق



الهدف. وهذا ما يمكن الاستناد عليه في تطبيق هذا البحث المتواضع الذي يهدف إلى فهم وتحسين عملية التعلم من خلال استخدام الوسائل كافة لتحقيق المردودات المطلوبة.

فلسفة النظريات:

يمكن البدء بنظرية بافلوف الاشتراط الكلاسيكي ، التي تؤكد على أن أي مثير محايد تصبح له القدرة على أن يستدعي نفس الاستجابة التي يستدعيها المثير الطبيعي إذا ما أُقترن بالمثير الطبيعي لعدد كبير من المرات ، إن التكرار والتمرين يلعب دوراً مهماً في حدوث التعلم الشرطي. والاستجابة التي تشرط تسمى استجابة شرطية والمثير المحايد يسمى بالمثير الشرطي ، والاستجابة هنا لا إرادية.

أما نظرية جثري الاشرائية الافتراضية ، فتؤكد أن التعلم يحدث عن طريق الارتباطات بين أحداث حسية وأحداث حركية ، والتعلم المثمر هو ما يحدث عن طريق العمل إي التراكم التجريبي فإن موضوع التعلم يقترن بحركة أو نشاط المتعلم. فإن مزيج المثيرات التي تصاحب حركة ما ستميل في تكرره إلى أن تكون متبوعة بتلك الحركة. وإن التعلم عند جثري سيحدث حتماً ما دام المثير الاشرائي والاستجابة يحدثان معاً. فيقوم المتعلم بالربط بين وحدتين أو أكثر من وحدات تعلم العلاقة بين المثير والاستجابة. وهذا ما يتم في تعلم المهارات وهو تعلم سلسلة من الترابطات التي تربط سلسلة معينة من الحركات كي تؤدي نمطاً سلوكياً معيناً واكتسابه.

وتعد نظرية الجشتالت لمايكل فرتيمر وآخرون، نظرية التنظيم الإدراكي. إذ يلجأ الفرد إلى تنظيم مدركاته على صورة أشكال وعلاقات تمكنه من فهم العالم حوله. ولا تعتمد هذه النظرية قضايا الارتباط بل تعتمد الاستبصار والفهم والإدراك. فإن إدراك الأجزاء يتحدد بعلاقتها بالكل أي إن خصائص كل جزء متوقفة على خصائص الكل. فالكيفية التي يكون عليها كل جزء تابعة لبنية الكل وقوانينه. وإن القضية الرئيسة التي تستحوذ الاهتمام الأول للعالم الجشتالتي النظري هي كيف تنمي الكائنات الحية فهمها لبيئتها الذي يسمح لهذه الكائنات بالتكيف مع هذه البيئة بصورة فاعلة؟ فالتعلم يكون قد تم عندما يتم الفهم وعندما تتم تنمية الاستبصار في طبيعة الموقف المشكل ، وعندما يتم إدراك الملامح المهمة للعمل. وتبدو الآثار العملية للنظرية الجشتالتي واضحة وخاصة في مجال علم النفس التربوي والممارسات الصفية المدرسية واستراتيجية التدريب على حل المشكلات. وفي التعبير الفني يمكن إدراك الصورة مثلاً (الرسم السريالي) وحدة كلية وفهم موضوع اللوحة المطلوب رسمها ثم التعرف على كيفية ترابط أجزاء اللوحة (الرموز السريالية) مع بعضها من خلال الموضوع الكلي أي إن مكونات اللوحة يجب أن تكون مترابطة لإعطاء الفكرة الرئيسة.



وقد كرس بياجيه إهتمامه حول النمو الكيفي للبناء العقلي ليخرج بنظريته البنائية ونموذج الارتقاء المعرفي، الذي يعدّ التعلم حالة من حالات التطور ، فلا يمكن تعلم المفهوم إلا إذا كان التعلم قد أكتسب الكفاءة العقلية للربط بين المعلومات المتناثرة. وإن عملية الموازنة التي تتضمن تنظيم المعلومات المتناثرة هي التي تقود إلى التعلم. وتنتج الكفاءة العقلية عن عملية التأمل والتروي التي تعتمد على تطور الذكاء الذي يتجاوز الخبرة بالمفاهيم، فالتعلم عملية خلق عضوية وليست عملية تراكم آلية. وإن حدود التعلم تخضع لمرحلة النمو المعرفي التي ينتمي إليها المتعلم. فإن الدماغ الناضج الذي يُحسن العناية به ، فيه من المعرفة أصلاً أكثر بكثير مما يدخل إليه من الخارج. وإن تدريس المهارات تتحدد بالاهتمام بتعليم المتعلم المهارات الحركية أو الميكانيكية وبعض الأعمال ذات الكفاءة كالكتابة على الآلة الكاتبة ، أما تدريس المهارات فأخذت معنى أوسع وهو يشمل مهارات الأداء الحسابي والبصري والسمعي والتعامل مع الألفاظ بشكل علمي متقن.

وترتكز نظرية التعلم بالملاحظة أو التعلم الاجتماعي لباندورا ، على دور التعزيز والمحاكاة في التحكم في السلوك ومتغيرات الشخصية من خلال عملية المحاكاة. والتي تؤكد على التفاعل المتبادل المستمر لكل من السلوك والمعرفة والتأثيرات البيئية. وإن معظم أنماط التعلم تحدث من خلال الملاحظة والمحاكاة فيستطيع المتعلم تعلم الاستجابات الجديدة لمجرد ملاحظة سلوك الآخرين كنتيجة للملاحظة وإن التعلم الإنساني هو تعلم معرفي لديه القدرة على اكتساب التمثيل الرمزي الذي يتضمن الصورة الذهنية والرموز والنظم اللغوية. وقد يكون التعلم بالملاحظة مصدر رئيس للقواعد والمبادئ وذلك بترميز ملامح النموذج وتطبيقها بطرق مختلفة أكثر من مجرد تقليد وهذه هي النمذجة المجردة التي تؤدي إلى التعبير الخلاق.

ونشأت نظرية التعلم الاجتماعي لجوليان بي. روتر من التقاليد الواسعة لكل من نظرية التعلم ونظرية الشخصية ، والتي تحدث تكاملاً بين ثلاث اتجاهات هي السلوك والمعرفة والدافعية. وتؤكد إن السلوك هو نمط التفاعل بين الفرد المدرك وبيئته المدركة وإن الشخصية الإنسانية هي شخصية متعلمة تنمو وتتعدل وتتغير. فإن سلوك الفرد لا يكون محكوماً بدوافعه الأولية وإنما محكوماً بمعرفته أو توقعاته التي تحدد مدى تقدم أهدافه الموجهة بدوافعه إن التعزيز يدعم تقدمه نحو الهدف. أي إن الشخصية الإنسانية هي انفعالات داخلية يكتسبها الإنسان وتنعكس في سلوكه عن طريق تعزيز المعرفة لديه فيتم التعلم إي عن طريق تربية الدافعية. تعدّ من النظريات الوصفية لأنها وكما أشرت مسبقاً رغم كونها الأساس في التعلم لكنها تقدم التعلم تحت شروط معينة للحصول على المردود وهو الهدف.



اما نظرية ثورندايك الارتباطية سلوكية (المحاولة والخطأ) فترى إن التعلم القائم على الأداء هو الأكثر فعالية في النمو التربوي وضرورة التدرج من السهل إلى الصعب. وإن أشكال التعلم الاوضح لدى الكائن الحي هو التعلم بالمحاولة والخطأ أو التعلم بالاختيار والربط ، إذ يصل المتعلم إلى الهدف عن طريق اختيار الاستجابة المناسبة وتحدد بطول الزمن وعدد الأخطاء. وما يميزها هو قولها بأن تقوية الروابط المجددة تتم بصورة آلية ومباشرة دون تدخل الأفكار أو المؤثرات الشعورية بل إذا ما صاحبته حالة رضى. وتؤكد على الحرية للطالب فإن تزعر الأمن يؤثر على التلقي. ويقوم الكائن بمحاولات عشوائية بعضها ناتج وبعضها فاشل ثم يحدث النجاح طريق الصدفة.

ونظرية الحافز (الدافع) هل (السلوكية التعزيزية): فترى إن كل دافع ينتج مثير هو الذي يعين الحاجة الخاصة التي يحتاجها الجسد وكل قضاء (أو إرضاء) سريع لهذه الحاجة يُعدّ معززاً ، والاستجابة التي تحدث تميل إلى أن تتعلم بوصفها استجابة لمثير (وهذه وظيفة الدافع الأولى).

أما الثانية فهي وظيفة مقوية إذ تمتزج الظروف الدافعة لتكون مستوى الدافع الكلي للكائن. وهذا يفيد في رفع مستوى فاعليته. نظر إلي السلوك إرضاءً للحاجات فالتعلم عنده مجرد وسيلة لإرضاء حاجات المتعلم. وعند التعزيز تنتقل الفكرة بعيدة المدى ويصبح لديه تعزيز للوقف التعليمي.

والدافع حالة مؤقتة ناتجة عن حرمان من شيء.

أما نظرية الاستبصار/ كوهلر: يتعلم الفرد كيفية إدراك الموقف الذي يوجد فيه بدلاً من التساؤل حول ماذا يتعلم. ويتوصل إلى الهدف عن طريق الحل الفجائي (الاستبصار) الذي يعتمد على تنظيم الموقف وإدراك العلاقة. وإن التعلم يتم أو يكتسب من محاولة واحدة ولا يحتاج إلى تكرار المحاولة (كما في المحاولة والخطأ لثورندايك).

الخصائص والعوامل المشتركة لجميع النظريات سابقة الذكر: ارتأت الباحثة جمع الخصائص أو العوامل المشتركة بين النظريات السابقة وذلك من خلال المفاهيم الرئيسة والقضايا والقوانين الخاصة بكل نظرية للمقارنة بينها واستنتاج النموذج المستحدث:

1- التعزيز: ويتضمن التعزيز عند بافلوف بمجيء المثير الطبيعي بعد والدافعية المثير الشرطي أثناء التدريب أو التعليم ، أما **جثري** فيرى إن الاقتران بين المثير والاستجابة كافٍ لحدوث التعلم وإن **التعزيز** غير ضروري لحدوث لعملية التعلم ولكنه أعلى درجات الأهمية في تشكيل أداء المهمة. وتؤكد نظرية **بياجيه** المعرفية على إن التعزيز لا يأتي من البيئة بل ينبع من أفكار المتعلم ذاته ، كما إن نظرية الجشتالت ترى إن



تحقيق الاستبصار من أهم أشكال المكافأة الاصلية فإن الدافع الاصيل لأي عمل جديد كافٍ في حد ذاته ويؤدي الى التعلم ، أما الدافع الخارجي فمن المحتمل أن يؤدي إلى التشويش. (والدافع هو حالة داخلية تنتج عن حاجة ما. ويستخدم هذا المفهوم بدلاً من التعزيز لأنه يُستدل عليه من سلوك الكائن الحي فهو استشارة داخلية تدفع السلوك لتحقيق الهدف) ، وتقريباً تتفق نظرية التعلم بالملاحظة مع الجشتالت في الدافعية أو التعزيز فتري إن الدافعية مكونة من تعزيز ذاتي أي يجب أن تكون لدى المتعلم الدافعية الداخلية لتعلم نمطاً ما ، فضلاً عن التعزيز الخارجي الذي يتكون في عملية الملاحظة ، فإن التعزيز الخارجي للاستجابة لا يكفي لتفسير الظواهر ويفسر ذلك بأن الاستجابة قد لا تظهر في أيام أو أسابيع أوح حتى في شهور. والنظرية الاجتماعية لروتر ترى إن قيمة التعزيز هي درجة تفضيل المرء ورغبته في حصول تعزيز ما إذا كانت أشكال التعزيز الأخرى البديلة متساوية. أي التعزيز هنا أيضاً تعزيز ذاتي كما في نظرية الجشتالت والملاحظة وبياجيه أي النظريات المعرفية مع فارق في كلٍ منها. اما ثورندايك يؤكد على أثر الجزاء في تحقيق سرعة التعلم ، ويؤكد على أهمية وجود الدافع لدى المتعلم وكذلك وجود الحاجز أو العائق وتكرار التعزيز في حالة الرضى. والتعزيز برأي هيل: في كل مرة تحدث الاستجابة ولاستحداثها والحفاظ عليها تعزيزها في كل مرتين أو ثلاث. ولكنه يهتم بحجم المكافأة المستعملة كمعزز. أي كلما كان التعزيز أكثر كلما كان حصول على استجابة أكبر أو أقوى. ويؤكد على الدافع أيضاً بأنه حالة مؤقتة ناتجة عن الحرمان من شيء (والحاجة هي أساس الدافع). أما نظرية كوهلر: فتتميز بوجود دافع للحصول على الشيء ووجود عائق. وتحدث الاستجابة بحسب رأي هيل: حال حفزٍ سلبية ويطلق عليها الكف الاستجابي التي تحفز الكائن على التوقف عن الاستجابة.

2- الانطفاء: يتضمن الانطفاء عند بافلوف تقديم المثير الشرطي باستمرار ولمرات متتالية بدون تقديم تعزيز فإن الاستجابة الاشرطية المتعلمة تتلاشى تدريجياً وفي النهاية تختفي ، وعند جثري يعني الانطفاء عملية تكوين ارتباطات كفية جديدة ، ويطلق عليه الكف الارتباطي ، فالارتباط لا يسير في عملية تدهور. أما النظريات المعرفية مثل نظرية الجشتالت فتري أن التعلم الحقيقي لا ينطفي أي لا ينسى ويكون لديه رصيد طويل الأمد. أما الملاحظة فقد ينجم عن عملية الملاحظة إضعاف أو تقوية كف الاستجابات المتاحة من قبل الشخص الملاحظ فتتجم الآثار الكفية والآثار المانعة للكف. الطلبة نحو دراسة معينة (أي لا يوجد دافعية أو تعزيز لتقبل المادة) قد تهدد العملية التعليمية التعليمية برمتها. وعند ثورندايك: تشخيص الأخطاء بحيث لا تتكرر



في المستقبل فإذا فقد الوضوح فإن الروابط الخاطئة تقوى في حين إن الروابط المطلوبة قد تضعف.

3- المثير والاستجابة: المثير الشرطي عند بافلوف مثير شرطي كلاسيكي والاستجابة شرطية ، أما عند جثري فالمثير له مفهوم واسع وهو تغيير جسمي ينجم عنه استجابة والمثير هو الملامح البيئية أما الاستجابة فهي الحركات العضلية. أما النظريات المعرفية مثل نظرية بياجيه التي تنطوي على الاستدلال فتتحدى فكرة تعميم المثير فترى إن انتقال الاستجابة إلى مثير جديد لأنه يشبه المثير الأصلي الذي استدعى الاستجابة. فإن تعلم الكشف عن الأشياء ، يتعلم أكثر من مجرد الاستجابة التي ينبغي تقديمها في حضور مثير معين. ونظرية الجستالت فإن القضايا الأساس في التعلم هي ليست قضايا الارتباط بين المثير والاستجابة بل قضايا الاستبصار والفهم والإدراك. في حين إن نظرية التعلم بالملاحظة تؤكد إن الإنسان يتعلم الاستجابة الجديدة عند ملاحظة شيء آخر يثيره فالمثير هنا يُعدّ نظاماً متشابكاً من التأثيرات المتبادلة والمتفاعلة وهي المؤثرات البيئية الخارجية والأحداث الداخلية (المعرفية) التي تؤثر على الإدراكات والأفعال مع السلوك ذو الدلالة. أما نظرية روتر التي تعكس تأثراً واضحاً بنظريات التعلم الارتباطي التي تؤكد على السلوك محدثة تكاملاً معه ومع المعرفة والدافعية ، لكن التركيز فيها ينصب على التنبؤ بالسلوك الذي تم اكتسابه وليس على مبادئ الارتباط أو تعميم المثيرات الأولية والاحتمالية لقيام الإنسان بالاستجابة بطريقة ما مقارنة بأنماط السلوك البديلة المتاحة. أما ثورندايك إن الاستجابة منفصلة عن المثير في العالم الخارجي ولا استجابة من غير مثير والتعلم يحصل عن طريق الربط بين المثير والاستجابة وتكرارها أي بالتمرين.

4- الفعل المنعكس: سمى بافلوف الرابطة الجديدة بين المثير الصوتي (الشرطي) والاستجابة الشرطية بالفعل المنعكس الشرطي ، وإنه ليس طبيعياً وإنما مكتسب في ظروف معينة. أما عند جثري فالأعمال هي عبارة عن مجموعة حركات متوقفة على الدوافع. وعند ثورندايك تقتصر وظيفة التعلم على تدعيم وتقوية العلاقات العصبية الموجودة لدى الكائن الحي نتيجة العوامل الوراثية. أما رأي هـل: فلكي يحدث رد الفعل أي (الاستجابة) لا بد من توفر قدر أدنى من الجهد الاستجابي.

5- التمييز: وتشترك في هذا المفهوم نظرية بافلوف ويقصد به إن الاستجابة الشرطية المتعلمة تخالف التعميم والفرضية في تعلم هذه الاستجابة تتضمن " إنه إذا ما قدم للعضوية تميل إلى إظهار تلك الاستجابة للمثير المحدد المعزز دون غيره من المثيرات الأخرى. كذلك تشترك نظرية هـل بأن المثير القوي يستشير استجابة قوية.



- 6- العقاب: وتتميز بهذا المفهوم نظرية جثري التي تنظر إليه كنوع من أنواع المثير ومن خلال هذه الفكرة فإن المثير المعاقب لا يقع الارتباطات أو يضعفها بل يؤدي إلى عمل جديد. فالعقاب لا يؤثر على مجموع الاستجابات.
- 7- المعرفة أو العملية المعرفية: إن المعرفة عند بياجيه بنوعين ، المعرفة الشكلية وهي معرفة الشكل العام للمثيرات ومعرفة الفعل وهي تنبع من المحاكمة العقلية والتي تهتم بالكيفية التي تتغير عليها الأشياء من حالتها السابقة إلى حالتها الحالية وتنطوي على التوصل للاستدلال. وتتم المعرفة بمستويات فالتعلم يخضع لمرحلة النمو المعرفي التي ينتمي إليها المتعلم. ونظرية الملاحظة التي تؤكد على العملية المعرفية تمثل التمثيل الرمزي القائم على الاستدلال من الأحداث الخارجية وهو ضروري لتفسير التنوع الكبير لعمل الإنسان ، وتتوقف قيمة هذا التمثيل الرمزي (المعرفة) على المطابقة الوثيقة بين النظام الرمزي والأحداث الخارجية. وتتمثل المعرفة في نظرية روتر (التي تُحدث تكاملاً بين اتجاهات بضمنها المعرفة) في إن أنماط السلوك تتحد بفعل متغيرات المعرفة وقيمة الدافعية وتعتمد الجشتالت على المعرفة الحسية أي كيف تتربط الأشياء. أما عندكوهلر فتعتمد على معرفة الاستبصار والإدراك للعلاقات وتنظيم الموقف التعليمي ، وإدراك العلاقات للتوصل إلى الحل الفجائي.
- 8- التنظيم: يقول باندورا إن الأشخاص يستطيعون تنظيم سلوكهم إلى حد كبير عن طريق تصور النتائج التي قد يولدونها بأنفسهم وهو ما يطلق عليه عملية (التنظيم الذاتي) ، والتنظيم عند بياجيه هو الذي يحدث خلال عملية الموازنة لتخفيف حدة الاضطرابات وكذلك عمليتي التماثل والملائمة هما شكلين آخرين من أشكال التنظيم. أما نظرية الجشتالت فإن مبادئ التنظيم الجشتالتي من الأمور الأساسية للتعلم ، فتتنظم بنية الجشتالت بطريقة خاصة مميزة وفهمها يعني تفهم طريقة تنظيمها. فيلجأ الفرد إلى تنظيم مدركاته على صورة أشكال وعلاقات وإنه يتعرف على الأشكال بعد تنظيمها للمنبهات ، وقد يحتاج إلى إعادة تنظيم وذلك باستبعاد التفاصيل الغير مرغوبة فيتم تغيير الإدراك الأولي.
- 9- الخصائص : ويمثل خصائص المثيرات للرسالة التي تعرضها الوسيلة وكذلك خصائص مثيرات رسالة المتلقي. كذلك بالنسبة لنظرية التعلم بالملاحظة فهي أيضاً تعتمد على خصائص الشكل الملاحظ وعلاقتها التبادلية مع خصائص المتعلم (الأحداث الداخلية التي تؤثر على الإدراك والأفعال). ونظرية بياجيه المعرفية التي تعتمد على خصائص المرحلة التي ينتمي إليها المتعلم. أما نظرية الجشتالت فإن إدراك خصائص كل جزء متوقفة على خصائص الكل.



الفصل الرابع

نتائج البحث ومناقشتها:

تحقيقاً لأهداف البحث : الأول : الكشف عن التعالقات والتداخلات للمعطيات الفلسفية لنظريات التعليم. فقد حققت الباحثة الهدف الأول في إجراءات البحث (الفصل الثالث).

أما الهدف الثاني : بناء أنموذجاً مستحدثاً لتعليم الفنون من تمثيلات التعالق والتداخل للمعطيات الفلسفية لنظريات التعليم . فقد حققت الباحثة بناء الأنموذج المستحدث بالآتي :

مفاهيم الأنموذج المستحدث: وظفت الباحثة المفاهيم التي تشترك فيها النظريات السلوكية والنظريات المعرفية ، أو تختلف في بعض الأحيان في فروق قد تكون بسيطة وقد تكون مختلفة تماماً أو معاكسة، في تأسيس نظرية يمكن تطبيقها في مجال التربية الفنية، وكما أشرت مسبقاً إذ تكون المادة شاملة أي يُقصد بها تشمل المجالين المعرفي والسلوكي.

ويمكن توضيح مكونات النظرية المستحدثة من خلال المفاهيم التالية:

- 1- **المثير والاستجابة:** المثير هو نوع من الأحداث البيئية التي يمكن فصلها عن نشاط الكائن الحي أي يختارها المتعلم من البيئة ، ولكن في نفس الوقت يجب أن يكون نظاماً متشابكاً من التأثيرات المتفاعلة التي تؤثر على إدراك المتعلم وسلوكه أي التفاعل بين المؤثرات الخارجية البيئية والأحداث الداخلية المعرفية للمتعلم (وهذا ما تؤكد عليه نظرية الملاحظة) ، هذا إذا كان المثير مادي أما إذا كان المثير لفظياً (أي قراءة قصة مثلاً) فيقوم المتعلم باستدلال الفكرة المرغوبة ، ويمكن تعلم أكثر من استجابة من خلال هذا المثير وعملية الاستدلال (حسب نظرية بياجيه).
- 2- **التعزيز والدافعية:** التعزيز المباشر السريع بعد كل خطوة من خطوات التعلم من الأمور المهمة في التعلم والتعليم وذلك لتصحيح الخطأ مباشرة بعد كل خطوة (في حالة وجوده) فضلاً عن معرفة المتعلم بخطواته الصحيحة لكسب الثقة بالنفس ، مما يؤدي إلى تقوية الاستجابة الصحيحة والمرغوب فيها. وفي الوقت ذاته يجب أن تكون هناك دافعية لدى المتعلم فمن غير الممكن تعلم أي شيء بإدراك جيد وفهم جيد إلا إذا كان لدى المتعلم الدافعية لتعلم ذلك الموضوع أو غيره. فالاستشارة الداخلية للمتعم هي التي تدفع المتعلم للتعلم الأفضل إضافة إلى التعزيز الخارجي المباشر.
- 3- **الانطفاء:** ويحدث في حالة ضعف الدافعية للمتعم ، وفي حالة عدم تقديم التعزيز أيضاً. وهذا ما يؤثر في نفسية المتعلم وسلوكه في الوقت نفسه ، لأن المتعلم لن يستطع معرفة ما إذا كان يسير في الخطوات الصحيحة أم لا.



- 4- التمييز: يتم تمييز المثير المرغوب فيه وذلك بتعزيزه بالتكرار، وهذا المثير يجب أن يتميز بخاصية متكاملة تؤثر في نوع الاستجابة.
- 5- العقاب: يعدّ نوع من أنواع المثير. فإن العقاب لا يقيم التعلم أو يضعفه بل قد يؤدي إلى عمل جديد ، فقد يثير الطالب إلى عمل الأفضل ، وعدم نسيان العمل الذي عوقب عليه أي الأخطاء التي ارتكبها ، (انطلاقاً من مبدأ الثواب والعقاب).
- 6- العملية المعرفية: لا يمكن الفصل بين المعرفة الداخلية والمعرفة الخارجية للمتعلم أي إن المعرفة الخارجية التي تستمد من المؤثرات والأحداث البيئية ، والتي تتم من خلالها عملية التمثيل الرمزي القائم على الاستدلال من المؤثرات أو المثيرات الخارجية ، بذلك تتم المعرفة الداخلية أي المعرفة الذاتية والتي تنبع من المحاكمة العقلية التي تهتم بالكيفية التي تتغير عليها الأشياء ، وتعتمد المعرفة على مرحلة النمو المعرفي التي ينتمي إليها المتعلم فهي مهمة جداً في الموقف التي يضع المتعلم فيه ولها تأثيراً كبيراً في العملية التعليمية ، لذا يجب أن يكون هناك تكاملاً وانسجماً بين خصائص المثيرات وخصائص المتعلم للاستجابة الداخلية عنده. وهذا ما تؤكد عليه جميع النظريات المعرفية.
- 7- التنظيم: يستطيع المتعلم تنظيم سلوكه عن طريق تصور النتائج التي قد يولدها بنفسه في عملية التنظيم الذاتي وذلك عند التعرض لملاحظة شيء ما أو مثير ما. ثم تتم عملية التنظيم في العقل من خلال عملية الموازنة إذ إنها ضرورية لتفسير العملية التعليمية بدقة ويمكن استخدام طريقة الجشتالت في تنظيم المدركات فيتم التنظيم بصورة أشكال وعلاقات فيتعرف على الأشكال بعد تنظيمها للمنبهات ، وقد نحتاج إلى تغيير الإدراك الأولي للموقف المشكل وإعادة تنظيمه حتى نحقق النجاح وإيجاد الطريقة الأفضل للتعامل مع الموقف ، فيتطلب استبعاد التفاصيل التي لا جدوى لها ، لتصبح الملامح الأساسية المطلوبة بارزة وواضحة. وهذا ما تؤكد عليه ثلاث من النظريات المعرفية وهي (نظرية الملاحظة وبياجيه والجشتالت) أي إن النظرية المستحدثة تحتاج في تطبيقها إلى مراحل عدّة من التنظيم وحسب الموقف المشكل.
- 8- الخصائص: يجب التأكيد على الخصائص بشكل عام في هذه النظرية المستحدثة ذلك لأهميتها الكبيرة من خلال الاطلاع على النظريات السابقة ، أي التأكيد على خصائص تركيبة المثيرات الخاصة برسالة الوسيلة ورسالة المتلقي ، وهو ما تؤكد عليه (نظرية التعلم بالملاحظة ونظرية بياجيه) التي تعتمد على خصائص المرحلة التي ينتمي إليها المتعلم وهذا مهم جداً. ويمكن الاهتمام وإضافة خصائص كل جزء وانتمائها لخصائص الكل التي تؤكد عليه نظرية الجشتالت لأن انتماء الجزء إلى الكل له أهمية كبيرة في النظرية المستحدثة فضلاً عن خصائص الاستجابة المتعلمة فإذا أستطاع



المدرس أن يُغير من خصائص استجابة المتعلمين عن طريق تعزيزها كلما توصل إلى تشكيل سلوك أفضل بفعل النظرية المستحدثة في التعلم والتعليم.

مبادئ الأنموذج المستحدث: انبثقت من مفاهيم النظريات السلوكية (بافلوف وجثري) ومفاهيم النظريات المعرفية والإدراكية المعرفية (الجشثالت وبياجيه وباندورا وروتر) إذ إنه يربط بين هذه النظريات . إذ يؤكد أولاً على العمليات المعرفية والتي يتم تنظيم السلوك من خلالها والدافعية التي تُعدّ من العوامل المهمة للعملية التعليمية التي تدفع المتعلم لتعلم أفضل. وهذا هو الهدف الأساس من النظرية التعليمية التعليمية للتوصل إلى أعلى مستوى ممكن من التعلم وذلك بإشراك جميع الحواس في التعلم من خلال الانسجام بين الاستجابات الداخلية للمتعم والمؤثرات الخارجية البيئية ، ودافعية أقوى نحو تعلم مادة معينة ومن خلال التأكيد على تشكيل السلوك الجيد والاستدلال المعرفي أي إعطاء فرصة للمتعم بالملاحظة والاستدلال وتنظيم العمليات والأفكار والعمليات المعرفية وربط الأجزاء من خلال الكل ومحاولة تكافؤ وانسجام المؤثرات الخارجية مع ما يمتلكه المتعلم من معلومات تناسب المرحلة العمرية أو مرحلة العقلية ، وقد تؤثر الطريقة في المتعلم للتوصل إلى الابتكار والإبداع الذي يتحدى قدراته ، في توفير فرصة أكبر للمتعم بالكشف عن مجالات أوسع وذلك بمساعدته بأفضل الإمكانيات المتوفرة لزيادة عنصر التشويق والتي تنمي قدراته في الكشف عن قيم جديدة ترتبط بنشاطه العقلي مما يؤدي إلى زيادة نشاط المتعلم بنشاط خياله أولاً وتكوين الصور الذهنية بعملية إرادية واعية ويتم تحليل العناصر والأجزاء عن طريق التفكير التحليلي ، وصولاً إلى تنظيم الأفكار بعملية الموازنة ثم تنفيذ هذه الأفكار النهائية للوصول إلى المخرجات السلوكية وهنا يتم تدخل التدريسي في عملية تشكيل السلوك المرغوب فيه وتصحيح الأخطاء مباشرة أي تقديم التغذية الراجعة المباشرة قبل الانتقال إلى الخطوات ذات المستوى الأعلى في التنفيذ.

بناء الأنموذج المستحدث (التعليمي التعليمي) :

أولاً : **الفئة المستهدفة:** يجب تحديد الفئة المستهدفة في أي تصميم تعليمي تعليمي وذلك لتحديد المادة التعليمية على وفق المستوى العقلي والمعرفي لهم ، ويشمل ذلك تحليل خصائص المتعلمين وحاجاتهم. لكي يسهم في متطلبات الأفكار المطلوبة تنفيذها في مادة الإنشاء التصويري.

ثانياً : **تحديد محتوى المادة التعليمية:** ويشمل جانب معرفي وهو الفكرة التي يجب ابتكارها ثم طريقة تنفيذها على اللوحة. (أي محتوى المادة فكري وعملي).

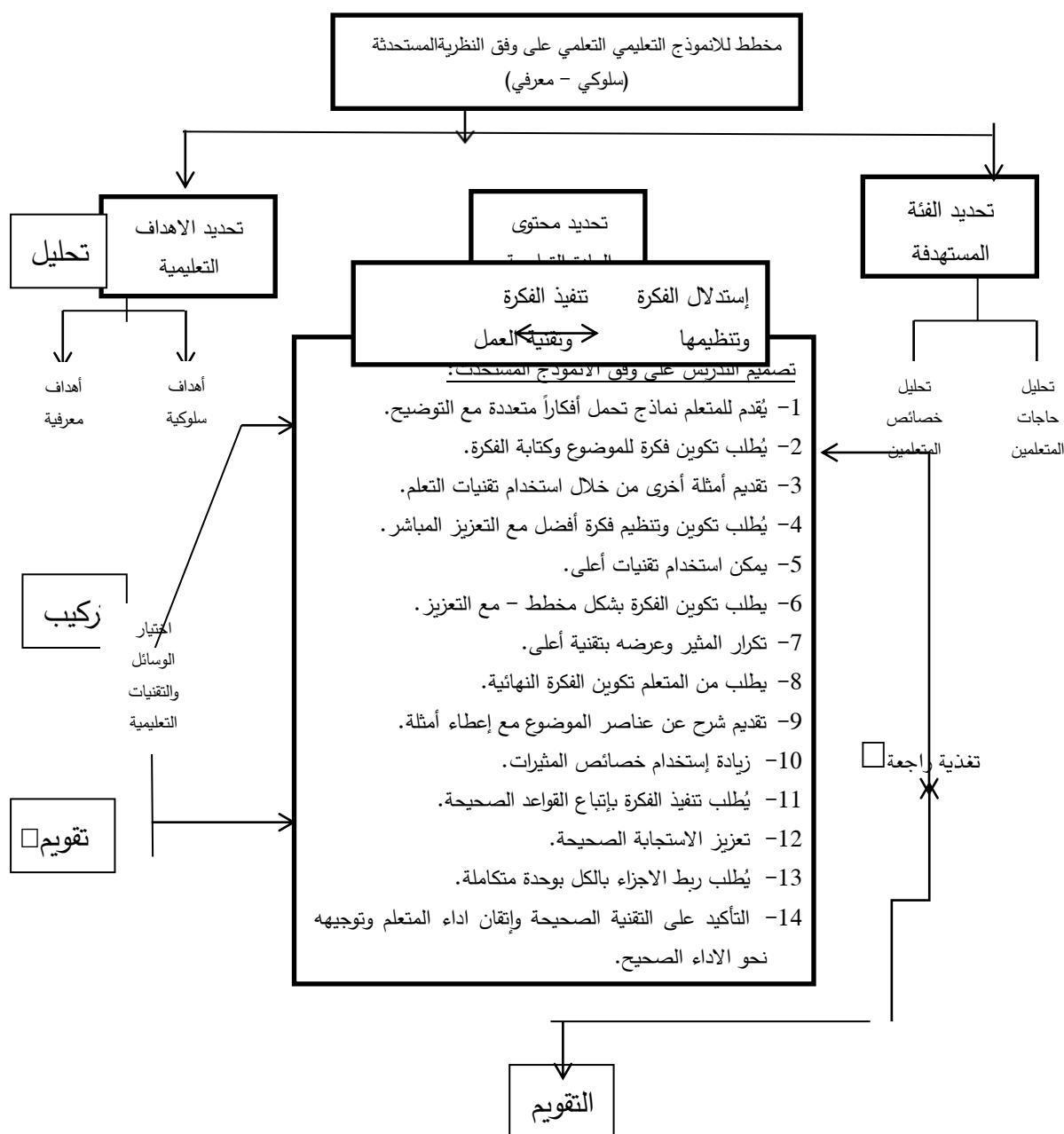
ثالثاً : **تحديد الأهداف:** وتشمل الأهداف التي تخص الجانبين المعرفية والسلوكية .



رابعاً : تصميم التدريس على وفق الأنموذج المستحدث:

1. يُقدّم للمتعلم نماذج من المواضيع التي تحمل أفكاراً متعددة مع التوضيح للأفكار.
 2. يُطلب منه تكوين أو تحليل فكرة للموضوع المطلوب وكتابة الفكرة.
 3. تقديم أمثلة أخرى من خلال استخدام تقنيات التعلم مع الشرح على كل مثال.
 4. يُطلب من المتعلم تكوين وتنظيم فكرة أفضل مع التعزيز المباشر.
 5. يمكن استخدام تقنيات أعلى لزيادة الأفكار التي تنمي خيال المتعلم وتزيد من نشاطه.
 6. يُطلب من المتعلم تكوين الفكرة بشكل مخطط بسيط، مع التعزيز المباشر للاستجابة الصحيحة.
 7. يمكن تكرار مؤثر معين وعرضه بتقنية أعلى مستوى وأكثر تخصصاً.
 8. يُطلب من المتعلم تكوين الفكرة النهائية.
 9. تقديم شرح عن عناصر الموضوع وإعطاء أمثلة لكل منها ، مع شرح للقوانين المطلوبة.
 10. زيادة في خصائص الوسيلة باستخدام وسيلة أخرى لتوضيح أفضل لعناصر الموضوع.
 11. يُطلب من المتعلم تنفيذ الفكرة بإتباع القواعد الصحيحة للموضوع المطلوب.
 12. تعزيز الاستجابة الصحيحة مباشرة وعدم تعزيز الخاطئة الضعيفة في التغذية الراجعة.
 13. يُطلب من المتعلم عند تنفيذ الفكرة ربط أجزاء الموضوع بوحدة متكاملة أي يجب أن تمثل خصائص الرموز لخصائص الكل أي الفكرة الرئيسة للموضوع ، واستبعاد الأفكار أو الرموز التي لا تحقق الغرض المطلوب.
 14. التأكيد على التقنية الصحيحة في العمل لإتقان أداء المتعلم وتوجيهه نحو الأداء الصحيح. ويتضمن تصميم الدرس اختيار الوسائل والتقنيات التعليمية وتنفيذ الفكرة وتقنية العمل.
- خامساً : التقويم:** ويتم أولاً من خلال التغذية الراجعة بعد كل خطوة من خطوات التعلم على وفق الأنموذج ، ثم التقويم النهائي للعمل بأكمله أي يتضمن تقويم الفكرة وتقويم تقنية تنفيذها.





تطبيق الأنموذج المستحدث في التربية الفنية:

بالنظر إلى ان مواد الفنون الجميلة تُعدّ من المواد الدراسية التطبيقية (النظرية والعملية) في الوقت نفسه، لذا يمكن تطبيق الأنموذج المستحدث في هذا المجال لما يحتويه أو لما يتضمنه هذا المجال من صعوبات. ذلك لأن الأنموذج المستحدث جامع شامل لمعظم نظريات التعلم السلوكية ونظريات التعلم المعرفية وفضلاً عن تأكيده على الدافعية. وفي مادة الرسم والإنشاء التصويري بخاصة تُعدّ من المواد المهمة في قسم التربية الفنية والتي تتطلب تكوين الفكرة الرئيسة للعمل الفني والتي يجب أن تكون مبتكرة ومبدعة ثم الانتقال إلى عملية التنفيذ التي تتطلب مهارة يدوية وتقنية عالية في تنفيذ الموضوع ثم المعرفة الدقيقة بالألوان وطريقة مزجها. فهو موضوع شامل إذ أن الخيال والتصور والاستدلال هو الملكة المهمة للفنون إذ يمكن أن يتكون لدى المتعلم استعداداً خاصاً للدرس ، فإن الرسم يتطلب تفكيراً تحليلياً من خلال ما يُقدّم للطلبة من مؤثرات خارجية. وعلى وفق الخطوات الآتية :

- 1- يتم تقديم نماذج من الرسوم التي تحمل أفكاراً متعددة مع الشرح وتوضيح الأفكار أو الفكرة الرئيسة في هذه الرسوم.
- 2- يُطلب من المتعلم تكوين أو تخيل فكرة عن الموضوع المطلوب وكتابة الفكرة على الورق لتوضيحها.
- 3- تقديم أمثلة أخرى من خلال استخدام جهاز الاوفرهيد مع الشرح والتوضيح على كل مثال.
- 4- يُطلب من المتعلم تكوين فكرة أفضل ، مع التعزيز المباشر باستخدام كلمات التعزيز أو بوضع تقدير جيد أو ممتاز للفكرة الجيدة.
- 5- قراءة رواية لزيادة الأفكار والتي تساعد في تشويق المتعلم وتنمية خياله وتصويراته الذهنية وبالتالي تزيد من نشاطه.
- 6- يُطلب من المتعلم تكوين الفكرة بشكل مخطط بسيط مع التعزيز المباشر للاستجابة الصحيحة وعدم تعزيز الاستجابة الضعيفة أو الخاطئة.
- 7- يمكن تكرار قراءة الرواية أو عرض فيديو ، ويُطلب من المتعلم تكوين الفكرة النهائية.
- 8- تقديم شرح عن عناصر التكوين في الإنشاء التصويري وإعطاء أمثلة لكل منها ، مع شرح قوانين المنظور والتي تُعد مهمة جداً في بناء اللوحة والإنشاء التصويري.
- 9- رسم تخطيطات بسيطة على السبورة لتوضيح عناصر التكوين وقوانين المنظور. (من المفترض إن الطالب قد تعلم هذه القوانين والعناصر في السنوات السابقة ولكن تركيز التدريسي على هذه العناصر مهماً جداً لتجنب الأخطاء التي قد يقع فيها الطلبة).
- 10- يُطلب من المتعلم تنفيذ الفكرة باتّباع القواعد الصحيحة للإنشاء التصويري.



- 11- تعزيز الاستجابة الصحيحة وعدم تعزيز الاستجابة الخاطئة من خلال التغذية الراجعة.
 - 12- يُطلب من المتعلم عند التنفيذ ربط أجزاء الموضوع بوحدة متكاملة أي إن الرموز التي يستخدمها في تكوين اللوحة يجب أن تنتمي خصائصها لخصائص الفكرة الرئيسة للإنشاء التصويري . واستبعاد الرموز التي لا تحقق الغرض المطلوب والتي قد تشوش الفكرة. فمثلاً عند تكوين فكرة عن لوحة تنتمي إلى المدرسة السريالية فإن الرموز المستخدمة يجب أن تكون مترابطة مع بُنية اللوحة وثيمتها ، وإن خصائص كل جزء فيها متوقفة على خصائص الكل.
 - 13- تعزيز الاستجابة الصحيحة المباشرة للفكرة الصحيحة وكذلك للعمل أو التقنية العالية.
 - 14- توجيه المتعلم للأداء الصحيح والتأكد من إتقانه. وذلك بتقديم الخطوات الصحيحة لكل خطوة من خطوات التنفيذ مع تعزيز الاستجابة الصحيحة مباشرة ، ويقصد بخطوات التنفيذ أي ملاحظة تقنية اللون وطريقة مزجه وقياسات اللوحة ومكوناتها (الواحدة نسبة إلى الأخرى).
- الاستنتاجات :**
- في ضوء النتائج ومناقشتها توصلت الباحثة الى الاستنتاجات الآتية :
 - 1- تعد عملية بناء الأنموذج عملية تحليلية تركيبية إذ تركز إلى المؤسسات الفكرية للإطار النظري وتعد محاولة بخطوات منظمة لمعالجة العشوائية في التدريس.
 - 2- يعد استعمال الأنموذج المنظم على وفق خطوات متسلسلة الأكثر فاعلية في التدريس لما يتميز به من تنظيم يضمن الدقة والموضوعية.
 - 3- ان صياغة الأهداف بدقة والتي تضمنها الأنموذج تشكل خطوات متسلسلة ، ، تسهم على نحو فاعل في تكامل عملية التدريس الناجح .
 - 4- ان استعمال التدريس على وفق الأنموذج المنظم يسهم بشكل فعال في استيعاب المعلومات واستبقاءها وإتقان المهارات لدى الطلبة في التعلم والتدريب المهاري من خلال تعزيز الأداء الجيد .
 - 5- يسهم الأنموذج في استثارة البحث وإيجاد الحلول المناسبة لمعظم المشكلات التي تواجه الطلبة في مختلف المهارات.
 - 6- ان التخطيط الجيد للدرس والدقة في التنفيذ المنظم يساعد الطلبة في الوصول إلى إتقان مهارة الأداء .



7- يتوافق النموذج المقترح مع الرؤية التربوية الحديثة التي تركز إلى المعالجات التقويمية بخطوات منتظمة متسلسلة ، ويتصف بالشمولية لمحتوى الأهداف والمفردات المقررة.

التوصيات :

- في ضوء النتائج والاستنتاجات التي توصلت إليها الباحثة ، توصي بما يأتي :
- 1- استعمال النموذج الذي اقترحه الباحثة في تدريس طلبة الفنون الجميلة ، والتشكيلي على نحو خاص كأداة علمية موضوعية.
 - 2- الاستفادة من آلية النموذج المقترح لتطبيقه في مواد دراسية عملية أخرى .
 - 3- استعمال النموذج من قبل التدريسيين على نحو مستمر لغرض توفير تغذية راجعة إلى الطلبة لتعزيز الجوانب الايجابية وتصويب الأخطاء بشكل فوري.
- المقترحات :** استكمالاً للبحث الحالي وتطويراً له تقترح الباحثة إجراء البحوث الآتية :
- 1- تطبيق النموذج المقترح في تدريس طلبة معاهد الفنون الجميلة.
 - 2- دراسة مقارنة بين أساليب التدريس للاداء المهاري في التخصصات الفنية المختلفة.

المصادر

1. أحمد زكي صالح ، التعلم أسسه ومناهجه ونظرياته ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، 1959.
2. أحمد زكي صالح ، علم النفس التربوي ، ط9 ، القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية ، 1966.
3. ابن منظور ، أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ، لسان العرب ، المجلدات (5-13-9) ، دار صادر ، بيروت ، ط3 ، 2004.
4. الازيرجاوي ، فاضل محسن ، أسس علم النفس التربوي ، دار الكتب للطباعة والنشر والتوزيع ، الموصل ، 1991.
5. توق ، محي الدين ، وعدس ، عبد الرحمن ، أساسيات علم النفس التربوي ، جون وايلي وأولاده ، نيويورك ، 1984.
6. جميل صليبا ، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية ، ط1 ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1971.
7. الرازي ، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر ، مختار الصحاح ، دار الرسالة ، الكويت ، د.ت.



8. سامي محمد ملحم ، سيكولوجية التعلم والتعليم ، الأسس النظرية والتطبيقية ، ط1 ، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة ، عمان ، 2001.
9. عبد الهادي ، جودة عزت ، نظريات التعلم وتطبيقاتها التربوية ، ط1 ، الدار العلمية الدولية ودار الثقافة للنشر والتوزيع ، عمان ، 2000.
10. غازدا ، جورج. ام وكورسيني ، ريموند.جي ، نظريات التعلم دراسة مقارنة ، ج1 ، ترجمة علي حسين حجاج ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، 1983.
11. غازدا ، جورج. ام وكورسيني ، ريموند.جي ، نظريات التعلم دراسة مقارنة ، ج2 ، ترجمة علي حسين حجاج ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، 1986.
12. فاخر عاقل ، علم النفس دراسة التكيف البشري ، ط9 ، بيروت ، دار العلم للملايين ، 1984.
13. فاخر عاقل ، التعلم ونظرياته ، بيروت ، دار العلم للملايين ، 1973.
14. الفيروز آبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب، معجم القاموس المحيط، طبعة5، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 2011.
15. قطامي، يوسف، سيكولوجية التعلم والتعليم الصفي، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1998.
16. قطامي، يوسف وآخرون، تصميم التدريس، ط1، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2000.
17. مجدي عزيز إبراهيم ، موسوعة التدريس ، الجزء الخامس (م - ي) ، ط1 ، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة ، عمان ، الأردن ، 2004.
18. هنترميد، الفلسفة أنواعها ومشكلاتها ، ت: فؤاد زكريا ، مكتبة مصر ، القاهرة ، 2009.
19. هولس،ستيورات ه. وآخرون، سيكولوجية التعلم، ت. فؤاد أبو حطب وآخرون، دار ماكوهيل للنشر، الرياض، 1980.
20. Joyce, Band & Wiel, M., Models of teaching (3rd .ED.) Engle wool Cliffs, N.J.: Prentice hall, 1986.



مظاهر توظيف التراث في مسرحيات أطفال حسن موسى* (نماذج مختارة)

أم.د. نزار شبيب كريم

Nazarsh1971@gmail.com (NAZARSHBEEBKAREEM)

(07709084390)

<https://orcid.org/0009-0002-3720-3963>

م.د. قصي عبد العباس راضي

QUSAY ABDULABBAS

RADHI)(qussi.rady@uobasrah.edu.iq

(07727038315)جامعة البصرة كلية الفنون الجميلة

<https://orcid.org/0000-0003-4009-4008>

ملخص البحث:

يتناول البحث مظاهر توظيف التراث وهو عملية تهدف إلى استلهم المضامين التربوية والأخلاقية من الماضي وإعادة صياغتها بقلب مسرحي وهو ما يعزز التواصل بين الأجيال ويحافظ على التراث من الضياع فضلاً عن ما يطرحه من قيم أخلاقية كالشجاعة والكرم والصبر مما يساهم في تنمية شخصية الطفل بالإضافة إلى تطوير مهاراتهم في اللغة. وعلاوة على ذلك تشير الدراسة إلى أهمية الألعاب الشعبية والأغاني المستلهمة من التراث وتزودهم بمعلومات تراثية بما تطرحه من قيم وعادات اجتماعية موروثة من المجتمع الذي ينتمي إليه الطفل ونظراً لما يتمتع به مسرح الأطفال من خصوصية جاءت تلك الدراسة لتسلط الضوء على مظاهر توظيف التراث في مسرح الأطفال وقد تضمنت هذه الدراسة مقدمة البحث التي عرض فيها البحث مشكلة البحث وأهميته وهدفه. ثم الإطار النظري الذي تناول تأسيساً نظرياً للبحث اشتمل على مبحثين هما الأول: توظيف التراث في المسرح العالمي والثاني: توظيف التراث في المسرح العربي وخرج البحث بمجموعة من المؤشرات أعتمدها في تحليل نموذج عينة البحث. وبعد التحليل خرج البحث بمجموعة نتائج الكلمات المفتاحية: مظاهر-توظيف، مسرحيات أطفال-حسن موسى

*سيرة ذاتية للمؤلف في الملحق رقم (1)

Abstract

The research deals with the aspects of employing heritage, which is a process that aims to draw inspiration from educational and moral content from the past and reformulate it in a theatrical form, which enhances communication between generations and preserves heritage from loss, in addition to the moral values it presents such as courage, generosity and patience, which contributes to the development of the child's personality in addition to developing their language skills. In addition, the study indicates the importance of popular games and songs inspired by heritage and provides them with heritage information, including the values and social customs inherited from the society to which the child belongs. Given the special nature of children's theater, this study came to shed light on the aspects of employing heritage in children's theater. This study included the introduction to the research in which the research presented the research problem, its importance and its goal. Then the theoretical framework that dealt with a theoretical foundation for the research included two topics: the first: employing heritage in world theater and the second: employing heritage in Arab theater. The research came out with a set of indicators that it relied on in analyzing the research sample model. After the analysis, the research came out with a set of results

Keywords: Manifestations-Employment, Children's Plays-Hassan Moussa

الفصل الأول: الإطار المنهجي مشكلة البحث

يُعد التراث جزء لا يتجزأ من مكونات الأمم بما يحتويه من محاولات فكرية وثقافية فضلاً عن محمولاته النفسية والاجتماعية، وبخاصة حكايات التراث الشعبي بما تحمله من قيم تربوية وأخلاقية. لذا ركز عليه كتاب مسرح الأطفال بوصفه من وسائل التعبير المهمة التي تسهم في تنمية الطفل تنمية عقلية ونفسية وتربوية وفكرية واجتماعية. والتراث يحمل بين طياته منظومة من القيم التربوية والأخلاقية التي تنعكس بدورها على تنشئة الطفل وترسم له الطريق القويم في تحديد سلوكه على وفق المعطيات التي يفرزها مسرح الأطفال. وقد أسهم الكثير من الكتاب المسرحيين العرب في استلهم التراث في منجزهم المسرحي وفي مقدمتهم (احمد شوقي وتوفيق الحكيم وسعد الله ونوس ويوسف العاني) وصولاً إلى (السيد حافظ) و(قاسم محمد) والتراث العربي يزخر بالكثير من القصص الشعبية والشخصيات التاريخية التي وظفت في مسرح الأطفال ومنها (السندباد، الشاطر حسن، جحا، علاء الدين) وأغلبها في حكايات ألف ليلة وليلة مما شكل دافعاً لباقي الكتاب على العمل على استدعاء التراث العربي وتوظيفه بما يخدم المسرح العربي. وبخاصة في مسرح الأطفال ومن ضمن هؤلاء الكاتب المسرحي (حسن موسى) الذي عمد على سبر أغوار التراث العراقي والإفادة منه في عدة مسرحيات للأطفال شكلت بدورها منعطفاً مهماً في مسيرة مسرح الطفل. وعلى وفق ما تقدم ونظراً لأهمية الموضوع فإن البحث يحاول الإجابة عن سؤال المشكلة المتعلق (مظاهر توظيف التراث في مسرحيات أطفال حسن موسى نماذج مختارة)؟

أهمية البحث والحاجة إليه

تكمن أهمية البحث في تسليط الضوء على مظاهر توظيف التراث في مسرحيات أطفال حسن موسى والحاجة إليه يمكن إبرازها في عدة نقاط:

1. التعرف على أهمية توظيف التراث في مسرح الأطفال
2. الكشف عن مضمون النصوص المسرحية في عينات البحث
3. التعرف على كيفية تناول التراث في نصوص الكاتب حسن موسى

هدف البحث:

يهدف البحث إلى: الكشف عن مظاهر توظيف التراث في مسرحيات أطفال حسن موسى

حدود البحث:

الحدود الزمانية: 1970

الحدود المكانية: العراق

الحدود الموضوعية: دراسة مظاهر توظيف التراث في مسرحيات أطفال حسن موسى
تحديد المصطلحات:

1- لغة: الوظيف: مستند الذراع والساق من الخيل ومن الإبل وغيرها جمعه

أوظفهُ وُوظف بضمّتين، والرجل القوي على المشي في الحزن وجاءت الإبل على وظيف: تبع بعضها بعضاً، ووظيفة يظفه: قصر قيده وأصابَ وظيفه وكسقينهُمايقدّر لك من طعام أو رزق نحوه.. جمعه وظائف ووظف والتوظيف: تعين الوظيفة، والمواظفة الموافقة والمؤازرة والملازمة واستوظفه استوعبه (Al-Fayruzabadi, 1952 p. 211

وقال (ابن منظور): "الوظيفة من خلال توظيف الشيء على نفسه ووظيفه توظيفاً ألزمها إياه، وقد وظفت له توظيفاً، يصفه يتبعه، ويقال وظف فلان يظف وظفاً اذ تبعه مأخوذاً من الوظيف، ويقال استوظف استوعب ذلك كله (Ibn Manzur, no.date. p. 949-950

وعرفه (سكوت) بأن "التوظيف من الوظيفة وهي الفائدة المعينة التي يحققها الشيء" (Scott, 1968, p. 7.)
 التعريف الإجرائي للتوظيف:

استلهم التراث الشعبي وتوظيفه واستخدامه ضمن نطاق النص المسرحي الموجه للأطفال بهدف إيصاله إلى المتلقي بما يخدم الأهداف التربوية والأخلاقية المتوخاة من ذلك التراث وبثها في نفوس الأطفال.

التراث:

جذر الكلمة جاء من الفعل (ورثَ، والوارث: صفة من صفات الله عز وجل، وهو الباقي الدائم الذي يرثُ الخلائق، ويبقى بعد فنائهم) (Manzur, 2005, p. 4259-4260.) أما الجوهري فيقول: (الميراثُ أصله مؤراثٌ، انقلبت الواو ياء لكسرة ما قبلها، والتُّراثُ أصل التاء فيه واو-) (Manzur, 2005, p. 4259-4260.)

والتراث اصطلاحاً في أبسط تعريف له هو (كل ما يشتمل القيم الدينية والحضارية والتاريخية سواء منها المكتوبة أو المتوارثة منذ أقدم الأزمنة، وهو بمعنى آخر كل ما خلفه الأجداد من الماضي من أدب وفكر وكذلك من عادات وتقاليد سواء منها المكتوب أو المنقول) (Sarhan, 1989. p.27)

التعريف الإجرائي :

التراث: هو كل ما كتب ونقل شفاهاً ويحوي بين دفتيه مضامين تربوية وأخلاقية وعادات وتقاليد اجتماعية تسهم في توجيه الأطفال والتأثير في سلوكهم .

الفصل الثاني: الإطار النظري

المبحث الأول: توظيف التراث في المسرح العالمي

أن المسرح العالمي ومنذ بداياته الأولى لجأ إلى التراث وخير مثال على ذلك المسرح المصري القديم إذ ارتبط بأسطورة إيزيس وأوزيريس وحورس ولعلها من أقدم الأساطير التي عرفتها مصر (Saq, 1998, p. 100)

وكذلك الحال عند الإغريق الذين استلهموا التراث كمادة أساسية في صياغة أغلب أعمالهم المسرحية باعتمادهم الأسطورة الدينية والأسطورة التاريخية كمصدر أول (Mandour, no date, p. 75)

والشواهد المستمدة من دراسة أساطير هذا الشعب العريق ،ومن آثاره الحضارية القديمة تشير إلى بدء تخلق الدراما في أصولها الأولى من الشعائر والطقوس الدينية البدائية التي كانت تمارسها العشائر اليونانية في مجتمعها القبلي الأول (Al-Kharat,2003,p.129)

ونظراً لما يتمتع به المسرح من علاقة تفاعلية مع التاريخ وهو الشاهد عليه فقد استفاد الكثير من كتابه ورسخوا رؤاهم في الكشف عن مكوناته وقد جاء التوظيف للتراث في الفن المسرحي عبر الانفتاح على الآخر بوعي فكري كبير فكل ظاهرة اجتماعية عبارة عن لحظة في تاريخ جماعة من الناس , وهذه الظواهر هي مادة التراث التاريخي والاجتماعي وما ينطوي عليه هذا التراث من عرف وعادات وتقاليد وأوضاع يتناقلها الخلف عن السلف (Cartier, no date,p5)

وتعد أقدم الملاحم الإغريقية هي ملاحم الشاعر الإغريقي (هوميرس) (الإلياذة) و (الاوديسيا) وفي هذه الملحمتين يصور الشاعر الأحداث والمعارك وعلاقة أبطال هاتين الملحمتين بالآلهة تلك العلاقة الوثيقة التي ترافق سير الأحداث وهذا ما يعكس لنا إيمان الشعراء الإغريق بأنهم لا يكتبون إلا بالهام من قبل الآلهة ويتجسد ذلك جلياً في تدين اسخيلوس وسوفوكلس وادعائهم بأنهم قد التقوا ببعض الآلهة فقد زعم اسخيلوس بأنه قد ظهر له ديونيسوس اله الخمر وراعية المسرح وأمره بان يكتب مسرحية

تراجيدية، ومنذ ذلك الحين شرع اسخيلوس يؤلف تراجيدياته انصياعاً لهذا الأمر الإلهي (Cartier,no dat,p206)

وسواء كان الأمر في ملاحم هوميروس أو الملاحم الإغريقية كافة فإن شعرهم كان يمجّد الآلهة، وتراكم هذا الموروث الشعري من جيل إلى جيل ومنذ كان الإنشاد الملحمي يعتمد في سرد الأحداث على الراوي وما يحفظه من دون الاعتماد على نص مكتوب، ان الشعر الملحمي كان يلقى وفي أكثر من مناسبة احد منشدي المعبد وكانت هذه الأشعار ذات طابع ديني وهذا ليس غريباً فإن بعض رجال الدين كانوا يمثلون المسرحيات المقدسة على شكل طقوس دينية تؤدي في المعابد ولعل ذلك له علاقة في وضع اللبنة الأولى للمسرح الإغريقي ((فإن نشأة الدراما لها علاقة وثيقة بعبادة الإله ديونيسوس، فقد كانت المسرحية لا تعرض إلا في أعياد هذا الإله كطقس من طقوس عبادته (Sak, no dete p 4)

وشكلت الملاحم روح المسرحيات الإغريقية والتي تستدعي محاكاة الممثلين للشخصيات والآلهة الأسطورية والتاريخية وما تحمل هذه الملاحم من مأس وفاجعة لا يمكن تناولها ما لم يكن الشعراء الملحميون الإغريق على علم ودراية كاملة بالأسطورة وخاصة شعراء التراجيديات والذين استطاعوا ان يخلقوا من هذه الأسطورة حبكة درامية رائعة تتصارع فيها قوى الخير والشر وتعطي أبعاداً سامية تجعل المتلقي أكثر شجاعة ونبلأً وخلقاً وتغرس الفضيلة في نفوسهم وهذا ما يجعل ((الأسطورة تمثل أهم موضوعات الإبداع الأدبي- شعراً ونثراً- عند الإغريق ومن ثم كان الإمام بالأساطير أمراً ضرورياً وحيوياً بالنسبة لأي مؤلف مهما كان النوع الأدبي الذي يمارس الكتابة فيه ملحمة أو قصيدة تعليمية، أغنية أو مسرحية، خطبة أو مقالاً فلسفياً (Cartier,no date,p10).

وذهب (فريزر) إلى عد الطقوس بديلة للأسطورة (فإذا ما عثر على أسطورة استطاع أن يحدس عن طريقها بالطقوس البديلة لها) (Muslim,no date,p30)

فهني بقايا عادات وتقاليده وقصص خرافية وعلاقات اجتماعية ودينية رسخت في ذهن الفرد والمجتمع على حد سواء قد توارثها جيلاً بعد جيل كجزء من تراثه الشعبي ، هذا التراث الذي يكشف عن مكنون حضارته وثقافته ومصادر وعيه . فكثير من العناصر الأسطورية والطقسية بقيت في حافظة التراث الشعبي تطورت وشكلت فيما بعد صيغ من الحكاية الشعبية الخرافية

متناسية أصلها الديني فيرى الباحث الفرنسي سانت بيف ((الحكاية الخرافية بقايا طقوس قديمة (Muslim.p9)

وكثيرة هي المسرحيات الإغريقية التي استندت على الماد التراثية كمادة لها وستحاول الباحثة استعراض هذه المسرحيات ومنها مسرحية (الفرس) لأسخيلوس فعبّر فيها عن ارتباطه بمجتمعه مسرحيته واصفا أرض الوطن في خطبة أمام حشد من أهل المدينة ((عليكم ان تدافعوا عن مدينتكم ، وتمحوا مذابح آلهة بلادكم ، لا لا تمحي عبادتكم أبداً ، عليكم ان تدافعوا عن أطفالكم أيضا ، وعن أمكم الأرض وهي اعز حضنة لكم ،... لقد رببتكم ، وانتم يا من حبوتم في طفولتكم على تربتها الرقيقة ، رببتكم لتشيّدوا الأوطان وتحملوا السلاح (Al-Hakim, 1979 p. 158)

فقد ضمنها موروثات ومعتقدات شعبية عالقة في أذهان الجمهور عالج من خلالها موضوعات تاريخية.

وكان المنشأ البيئي (لأسخيلوس) أثره الواضح في مسرحياته ، فهو المولود في قرية [الوسيس] قرب أثينا موطن الأسرار المقدسة ونهل منها الروح الدينية العميقة التي تسيطر على كل ما وصلنا من أعماله وفيما نراه في مسرحياته من اهتمام بالغموض والرغبة وإيمان عميق بالآلهة وسيطرتها على مصير البشر ، وتروي إحدى الروايات ان الإله (ديونيزيوس) ظهر (لأسخيلوس) وهو في عمر الصبا فأمره ان ينظم التراجيديا وسواء أكانت هذه الرواية حقيقة أم من نسيج الخيال فهي تدل دلالة واضحة على انه كان لأسخيلوس منزلة سامية عند قومه الإغريق ، وكانت لمساهماته في [الحرب الميديّة] "التي دارت بين الفرس والإغريق ومعركة [مارثون] عام 490 ق.م ومعركة (سلاميس) عام (480 ق.م) أثرها في كتاباته حتى ان الرثاء المنقوش على شاهدة قبره لم يأت فيه ذكر لأي عمل من تراثه الأدبي واكتفى بالإشارة إلى شجاعته كجندي (Nicole, no.date.p20)

وجرى نفس الحال في أعمال (يوربيديس) حيث أحاطت موضوعاتها بأساطير الإغريق ومأثوراتهم منها أساطير (أبناء هرقل ، وأساطير مدينة طيبة) وغيرها كما انعكست الأساطير والخرافات الاتيكية المحلية في (هيبولو ليتس) و(ايون) وهكذا بالنسبة إلى أعماله الأخرى والتي عالج فيها قضايا اجتماعية تعكس العمق والارتباط بين ما يشعر به تجاه شعبه فكانت طريقته في خروجه على الأطر الدرامية وهو يستخدم المأثورات القديمة كأصداء لما يدور داخل الحياة التي عاصرها الشاعر نفسه (Al-Tikriti, 1985.p173)

وقد اهتم بالعديد من موضوعات الساعة في أثينا كعودة الديمقراطية بوجهها الصحيح كما انه اهتم بالقضايا وعد أول شاعر ثائر ، طالب بضرورة منح العبيد المساواة في الحقوق والواجبات ، ونادى بإعطاء المرأة مكانها الطبيعي في المجتمع ومساواتها بالرجل (Cheney, no.date.p54)

وسفوكلس الشاعر الإغريقي من بين الذين وظفوا الأساطير حيث ان ست من مسرحياته استعارت موضوعاتها من الأساطير حول مدينة طيبة وعالجها بحرية وتصرف ووضوح وهذا إنما يظهر ((قدرته الفذة على ان يختار، من بين أكثر الأساطير تعقيدا ذلك الجزء البسيط منها ليسلط من خلالها أضواء الفلسفية على الجوانب المعقدة من الحياة(Al-Tikriti، 1985.p187)

فمسرحية (انتكونا) التي تعرض مشكلة من أهم المشاكل الأخلاقية المجسدة في الميثولوجيا الإغريقية وهي مشكلة الصراع بين الواجب الخاص والواجب العام وتلخص بالآتي: حينما أرادت انتجوننا دفن أخيها وإقامة الشعائر الجنائزية له رغم علمها انه خان الشعب والوطن ورغم إصدار (كريون) أمره بترك جثته في العراء ، وتصطدم انتيجونا [بكريون] بسبب هذا الموضوع فيقرر دفنها في إحدى الكهوف فيعلم الفتى (هايمون) ابن كريون وخطيب انتجوننا وحبيبها فيسرع إلى أبيه بالعدول عن قراره دون جدوى ، وهنا يظهر العراف ويحذر كريون من المضي في طريق الهاوية ... وفعلا تقع الهاوية حينما وجد الحبيب حبيبته جثة هامدة فقتل نفسه وعندما تعلم زوجة كريون بانتحار ابنها تنتحر هي الأخرى وحين يعلم كريون بكل هذه النكبات يهيم على وجهه إلى حيث لا يعلم احد عن أمره شيئا .

وحتى على صعيد الكوميديا الإغريقية نرى بأنها استفادت من التراث الشعبي ومنها أعمال(أريستو فانيس) فعالج فيها قضايا اجتماعية تحيط بأبناء عصره متخذا إياها وسيلة ثقافية وجمالية تعبر عما يخالج الإنسان من أفكار وتطلعات ذلك من خياله الخصب في إيجاد صورة مضحكة مستوحاة من الأسطورة تارة ومن الواقع السياسي تارة أخرى((من اجل إنسان أفضل ، إنسان يكون أكثر نفعا لمجتمعه وأمته(Al-Hakim 1979 .p288)

ولم يخلو المسرح الروماني من الاستفادة من التراث قد ظهرت في المسرح الروماني عروضاً استعراضية وألوانا ترفيهية انعكست ومن خلالها المضامين والأشكال التي تمثل الواقع الميثولوجي وقتذاك وكانت ذات تأثير على المتلقي لما تقدمه من هزليات مرتجلة أو ما تسمى بالتمثيليات الصامتة . فقد كانت الميموس Mimus التي لا تكاد الكلمة الانجليزية Mime تكون

معادلة ومكافئة لها صورة مركبة كالرقص والإنشاد يصحبان فيها القطعة الهزلية ذات الحوار المصحوب بحركات بهلوانية (اكروبائية) لمواضيع تجسد العادات والتقاليد الوضيعة ، وظهور شخصيات فيها كالفيليين والمحتالين (Stock- Characters) ، وهذا ما يدعنا نعد أصل التمثيليات الصامتة (Mimus) انعكاساً للميثولوجيا الرومانية آنذاك فضلاً عن أن روما كان لها

الدور الكبير في ظهورها ونشأتها وتطورها (Cheney, no.date.p113)

وكان لروما الفضل في رسم شخصيات كل من الكاتب المسرحي (بلاوتوس) و (تيرانس) و (سينكا) حيث تخللت مضامين قصصهم المسرحية ، عادات وتقاليد المجتمع الروماني وقتذاك وهذا ما نراه في مسرحيات (بلاوتوس) أول كاتب مسرحي روماني شكلت مضامينه الصور الأنفة الذكر حيث كانت تفيض بالحيوية والروح الهزلية مجسداً من خلال أعماله المسرحية الأشكال والمضامين الهزلية للواقع المليء بالمعتقدات والتقاليد والعادات والأعراف للمجتمع الروماني المعاش وقتذاك.

وعرف المسرح الانكليزي ومنذ بداياته الأولى اقترانه بالمروروث الشعبي من خلال ارتباطه بالأدب الكلاسيكي حيث ((كتب هنري ميدول وكان راعياً دينياً في منزل الكاردينال (مورتون) مسرحية فولجينس ولوكريس عام 1497 وكانت أول مسرحية ابتعدت تماماً عن الموضوعات الدينية وعكست بداية الاهتمام بالأدب الكلاسيكي. فبدلاً من الشخصيات الدينية نجد شخصياته مستقاة من الأدب الكلاسيكي وبدلاً من الموضوعات الأخلاقية الوعظية نجد ميدول يأخذ موضوع مسرحيته من مقال لاتينية مشهور حينذاك حول تعريف النبل (Saliha, 1990, p. 13)

وفي الإطار نفسه هذا (جون هيوود) وكان مغنياً وعازفاً في بلاط هنري الثامن حذو ميدول في كتاب مسرحيات لا دينية، وأسهم في تمهيد الطريق لظهور الكوميديا الرومانسية من خلال استلهام موضوعاته من القصص الشعبي ، وأستمر ذلك التيار الدرامي المتمثل بميدول وهيوود بالازدهار وهو تيار مزج التراث الكلاسيكي بالتراث الدرامي المحلي والشعبي مما أنتج نوعين مميزين من الكوميديا الانكليزي:

النوع الأول: التزم إلى حد كبير بالشكل الدرامي الكلاسيكي المعقد ذي الفصول الخمسة والوحدات الأرسطية الثلاث: الزمان والمكان والحدث. وخير مثال على ذلك مسرحيات مثل رالف رويتر دويستر وأبرة الأم جيرتون...

النوع الثاني: أعتمد في موضوعاته على التراث الأدبي الشعبي سواء الشفاهي أو المكتوب وعلى الأساطير ، وجمع في شخصياته الدرامية بين الشخصيات الكلاسيكي والفلكلورية والواقعية والخيالية كما في مسرحية حلم ليلة صيف، وهذا النوع عرف بالكوميديا الرومانسية وقد كان لكل من جون ليلي وروبرت جرين وجور بيل الفضل في صياغة هذا النوع (Saliha, 1990, p. 13-14)

كذلك تأثر كتاب التراجيديا بنماذج التراجيديا الكلاسيكية وخاصة كتابات الروماني سينكا حيث ان التراجيديا اليونانية لم تكن معروفة في تلك الفترة ومن المسرحيات التي قدمت في تلك الفترة وأمام أنظار الملكة اليزابيث مسرحية جوردوبوك عام 1562 وهي من تأليف الكاتبان توماس نورتون وتوماس ساكفيل وأتفق المعنيين على أنها أول تراجيديا أنجليزية حقة وتحمل سمات مسرح سينكا (Mahmoud., 2008, p. 154.)

والمسرح الانكليزي حاله حال بقية المسارح الأوروبية استفاد من التراث الأدبي من خلال ارتباطه بالكنيسة وتعاليم الإنجيل المقدس وما يحمله من تراث درامي خصب أفاد منه الكتاب في صياغة كتابات مسرحية تخدم الكنيسة وتوجهاتها الدينية ((ويطلق على هذه المسرحيات أسم مسرحيات الأسرار أو مسرحيات الإنجيل لأنها تتناول دائماً قصص الإنجيل ومنها مسرحية مريم المجدلية (Mahmoud., 2008, p. 150.)

وكان للكنيسة تأثير كبير على مجمل نواحي الحياة في العصور الوسطى " وهي من غير شك أهم مؤسسة بالنسبة للمسرحية فقد كانت هذه المؤسسة تمس شؤون كل رجل وامرأة وطفل بشكل لا تحلم أية مؤسسة أخرى في زماننا بأن تفعله ولم يكن سلطانها ككنيسة عظيماً فحسب، ولكنها كانت هي المدارس والجامعات والمؤسسات الخيرية (Bentley, 1966, p. 81)

وأن أهم ما يتميز به المسرح في العصور الوسطى هو ظهور المسرحيات الدينية التي كان يضعها أول الأمر بعض القساوسة والرهبان، فبعد ان كان رجال الدين يطاردون الممثلين ويحرمون التمثيل أصبحوا يرون فيه فناً جديداً يمكن أن تحتضنه الكنيسة ويقوم بالأدوار رجال الكنيسة أنفسهم. ذلك أنهم رأوا في فن التمثيل لوناً من ألوان التبشير بالدين وانه طريق سهل لتعليم الناس أمور دينهم في عصر كثر فيه الجهل والشعوذة كثررت الحروب بين أمراء الاقطاعات وما نتج جراء هذه الحروب من انتشار للأمراض والأوبئة

إضافة إلى المجاعة ، ومن خلال تلك المسرحيات تم بث المواعظ والنصائح للتغلب على هذه الترسبات الناتجة.(Hussein, 1960, p. 183.)

ونظراً للخصوصية المميزة للمسرح وما يتميز به من أثر فعال في نفس المتلقي فقد عمدت الكنيسة إلى تبني المسرح كوسيلة تربوية تطرح من خلالها تعاليمها الدينية" لأن الكنيسة أدركت أن للمسرح دوراً تربوياً يمكن الاستفادة منه في نشر الأفكار الدينية، ولما كانت الكنيسة المسيحية هي الحاكمة، فقد لعب المسرح هنا أيضاً دوره التربوي في التطبيع الديني للمجتمعات المسيحية(El-Din, 2008, p. 30)

وكانت الأحداث تجري في الكنيسة وتؤديها القساوسة كما في نصوص مسرحيات (الأسرار – والمعجزات) التي كانت تمثل صراعات الإنسان بين الخير والشر نحو مغريات الحياة، وتقسم المناطق إلى جنة ونار لتناقش مضامين تربوية مثل العدل والرحمة حيث تضع الإنسان تحت سيطرة الكنيسة وتعاليمها(Jean Fraybi, no,date.p10-24)

وقد حاول رجال الكنيسة(ال كهنة) من خلالها أن يعلموا التفسيرات الدينية والأخلاقية من خلال مسرحية المواضيع الدينية بعدما حرم المسرح الديني(Hussein, 1960, p. 175.)وللتغريب حول الأمور التعليمية الدينية زجت الراهبة (روزفيتا) عناصر الغناء والمناظرة بين المنشدين وبناء موقف كوميدي داخل التعاليم الدينية على أمل أن تزرع في نفوس قرائها الإيمان بالمحبة والتضحية والبطولة(Cheney, no.date.p202)

اذ استندت تلك المسرحيات في مواضيعها على تاريخ القداوس وتفسير الإنجيل والحكايات الدينية الوعظية والإرشادية التي تميزت بأربعة أنواع (الإنجيلية والأخلاقية والفصح والقديسين) .

وقد احتوى مسرح القرون الوسطى على أربعة أنواع من المسرحيات كلها دينية وباللغة الأوربية الدارجة ، وهي المسرحيات الأنجيلية التي تحكي قصة البشرية في الخلق إلى يوم القيامة ، ومسرحيات القديسين وتحكي هذه المسرحيات عن حياة أحد القديسين أو القديسات ، والمسرحيات الأخلاقية التي تعرض محاولات الخير والشر في التأثير على بطل المسرحية . إن شخوص هذه المسرحيات تكون مجردة ، فهي تمثل لوناً من ألوان الفضائل أو الرذائل ، مثل الرحمة ، والعار ، والجمال... الخ(Shakara, 1987, p. 69)

ويلاحظ ان مسرحيات الأسرار من مسرحيات القرون الوسطى التي سبقت عصر النهضة و هي تجسيد للأشخاص الواردين في الكتاب المقدس إضافة

إلى الشخصيات التي يخترعها الكاتب ومنها تشكلت آخر مسرحيات العصور الوسطى وهي المسرحية الأخلاقية وجميع الأشخاص الذين يظهرون على المسرح في المسرحية الأخلاقية تجسيدات للمعاني المجردة ومعظمهم يمثلون الرذائل والفضائل ومن هذه المسرحيات مسرحية عرضت في ألمانيا تدعى المسيح الدجال وقمت الوثنية واليهودية والنفاق والكفرة على صورة أشخاص يتكلمون، وفي فرنسا مضت المسرحية الأخلاقية أشواطاً أبعد من ذلك. ومع أنها احتفظت بلونها الأخلاقي، فقد تخلت عن تجسيد المعاني المجردة وأحلت محلها أسماء حقيقية أو أسماء أنماط بشرية- (Nicole, no.date.p257, 258)

ومن أهم المسرحيات التي تناولت القضايا الأخلاقية في العصور الوسطى هي مسرحية (ادم وحواء) وتحكي قصة ادم وحواء في الفردوس وإغواء الشيطان لهما والذي سبب هبوطهما إلى عالم الدنيا ومن ثم قتل هابيل لأخيه قابيل (Jean Fraybi, no,date.p27)

وأنتج المسرح الانكليزي خصائص جمالية خلال هذا العصر تحت ظلال الإليزابيثية وتقاليدها هذا ما جعله يختلف عن الممارسات السابقة للدراما. حيث انه بقي متواصلاً مع سمات مسرح القرون الوسطى حيث ترسيخه لتقاليد المسرح الشعبي. إذ إن ظروفه (موضوعية سياسية - اقتصادية) إضافة إلى تطور اللغة أفرزت حركة مسرحية بوتيرة عالية مع كتاب دراميين أمثال (توماس كد - مارلو) اللذان زرعا في المسرح الانكليزي مسرحاً ملحمياً بإيقاع جامح بلغ أوجه مع أعمال الكاتب (شكسبير) والتي أخذت منها المسرحية الانكليزية بعداً جديداً من ناحية المضمون التي تمنح حكاياتها من التاريخ والأسطورة وبشخصيات تجمع الملوك والأمراء بشخصيات من أصل منقط (Shakir, 2005, p. 38.)

حيث استخلص (كيد) من دروس الماضي وكان له الأثر الفعال في تطور المأساة لدى شكسبير ومنها مأساة هاملت حيث ((كتب كيد مسرحية حول موضوع هاملت لا نملك نسخة منها، ومن الواضح على أي حال من معالجتها للمأساة الاسبانية، ان شكسبير مدين لدرجة كبيرة لكيد الذي سبقه في الكتابة المسرحية (Evans, 2021, p. 109)

وفي السياق ذاته كتب كريستوفر مارلو مسرحية الدكتور فاولست المشتقة من حكاية ألمانية ومسرحية ادوارد الثاني ذات الخلفية التاريخية حيث ((نبع مسرح كريستوفر مارلو (1564-1593) من المصدرين: التراجم الشعبية

البدائية مثل قمبيز والتراجيديا الأكاديمية مثل جوربودوك (Mahmoud., 2008, p. 154.)

وكذلك الحال مع (جون ليلي) (1554 – 1606) الذي كتب عدد من الملهي التي كانت تجري في أماكن ريفية ومؤسسة على مواد أسطورية . والتي جمعت بين القديم والجديد من الألوان ، إذ أتقن منهم روح الكتاب الكلاسيكيين ، فقد نرى كتاباته حزم بلا خوف وكرم بلا تقليد ، لقد دمر طيبة ولم يسلم أهلها سوء العذاب ودمر الحصون ولكنه لم ينثر الحثيث على جوانب الطريق ، وفتح بلا قتال وهي حرب ضروس في سلم رقيق . أما حوار ه فكان منمقاً ومسرحياته وضعها لطبقة المجتمع الراقي باستثناء مسرحية (امرأة من قمر) فقد كتبت نثراً (Nicole, no.date.p20)

وكتب (توماس ميدلتون) دراما تحوي في داخلها على أفكار تعالج الواقع المدني للفرد الانكليزي ، على الرغم من كونها كوميدية تأثرت إلى حد كبير بالفن الكوميدي الروماني فعلى " الرغم ان الواقعية كانت السمة الأساسية التي طبعت هذا النوع من الكوميديا إلا أنها تأثرت كنوع فني بعض الشيء بالكوميديات التي كتبها تيرانس وبلاوتس (Saliha, 1990, p.49)

ووصولاً إلى المسرح الحديث ورواده الذين استعانوا بالتراث في أغلب أعمالهم وفي مقدمتهم برناردشو ((الذي يقدم الفرجة في مسرحه إلى جوار الأدب ، غير مستطيع أن يمضي في عمله ككاتب مسرحي إلا على أساس عمل من سبقوه ، ممن استخدموا التراث المسرحي الشعبي كالمهراج والبهلوان ، ومن ثم استخدم هو في مسرحياته كثيراً من أنماط السيرك كالمهراج والبهلوان ومن ثم استخدم هو في مسرحياته كثيراً من الأنماط الشعبية كالسيرك في مسرحي اندروكليس والأسد والميلو دراما في تلميذ الشيطان والفارس والبيرسك (Al-Ra'i, 1999, p. 65.)

يعتبر (وليم شكسبير) من أهم الكتاب المسرحيين الذين عملوا على استلهم الموروث الشعبي في نتاجاته المسرحية من خلال تضمينه في أغلب مسرحياته إذ ((أعتمد بشكل كبير في تشكيل مسرحياته على الإرث الثقافي العالمي وما تضمنه من أساطير وقصص وملاحم، فضلاً عن إطلاعه على التاريخ المحلي والعالمي للشعوب مما شكل أثراً واضحاً في بناء حبكاته ورسم شخصه المسرحية، فنلاحظ أهمية البعد التأثيري الذي أضفته الأشكال والنماذج الأسطورية في مسرحياته، والتي أعطت بعداً تراجيدياً للمأساة الشكسبيرية (Hussein A. Z., 2012, p93)

ونظم (شكسبير) أعماله المسرحية في انكلترا أواخر القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر ، غير محددة بقيود الزمان والمكان وإنما نظمها للعالم جميعاً وللزمان كله ولل بشرية الخالدة . فهو إنسان حطم القيود الكلاسيكية وجعل المسرحية كائن حي يخضع لقانون الفن الحي والذوق والعاطفة القانون الذي يستوي أمامه الملوك والسوقة على حد سواء (Khashaba, no.date.p126)

ولم يكن (شكسبير) منعزلاً عن محيطه وما يدور حوله بل كان يستلهم من الواقع مادة غزيرة لكتاباتهِ ، فطبيعة البيئة التي عاشها شكلت منطقة ضغط على كتاباته ، إذ كانت انكلترا في تلك الفترة تعد جزيرة شبه معزولة عن العالم الخارجي ، وقيام الكنيسة بتحقيق هدفها بإبقاء الشعب الانكليزي راضياً تحت هيمنتها مسيطرة على عقولهم بمفاهيم الكنيسة القديمة ، ساعد هذا الوضع على انتشار الأساطير اليونانية والرومانية وتاريخ انكلترا مما أدى إلى تمهيد الأرضية لمسرحياته (Shakespeare, 1986, p. 40)

وفي أغلب مسرحيات شكسبير يتبين ربط الماضي بشخصيات حاضرة ففي مسرحية هملت الذي أخذ فيه (الشبح أو الطيف) وظيفة كشف السر لحدث مأساوي حصل في الماضي لذا يترتب عليه انعكاس رد فعل الشخصية المناط بهمهم الثور على الفساد الإداري للملك الدانماركية، فالشخصية الأولى وهي الملك المقتول والد هملت هي من الماضي وإرهاصها الحاضر هو الشبح وهي الجريمة الأولى أو الحدث المأساوي الذي شكل نقطة الانطلاق الدرامية لفعل هاملت والذي بدأ بعامل نفسي وما ترتب عليه من صراع وتداعي روحي داخلي فانعكس ذلك من خلال فعل الانتقام (Hussein A. Z., 2012, p94)

وكذلك الحال ينطبق في مسرحية عطيل التي تعود إلى أصول شرقية حيث ((اعتمد شكسبير في بناء مسرحي عطيل على القصة الموجودة في الرواية المعنونة (مورو فينسيا) لجيرالدو سنثيو المنشورة عام 1565 ضمن كتابه (مائة حكاية) وكان شكسبير على معرفة بالترجمة الفرنسية لها عام 1584 ويذكر ان للرواية تلك أصلاً شرقياً حيث اتفق معظم الدارسين على ان هناك تشابهاً بينها وبين حكاية (قمر الزمان ومعشوقات هاو التفاحات الثلاثة) من ألف ليلة وليلة (Hussein A. Z., 2012, p95)

واعتمد شكسبير في كتابة مسرحية (العاصفة) على بعض المصادر الأسطورية التي تحمل ملامح من (الأنبياء) وإشارات إلى قصة (ميديا)

ورحلات (هانو) وكذلك إشاراتها إلى الرحلات المقدسة العجيبة في (الأسطورة الذهبية) ، وكذلك عن إطلاع شكسبير عن مقالات منشورة تتحدث عن (أكلة لحوم البشر) والوحوش البشرية المسوخة بفعل السحر وأعماله التي طالعها في تواريخ وثقافات الشعوب القديمة ، وكذلك قراءته عن الرحلات والاستكشافات البحرية ، وعن الديانة الصوفية واللاهوت القديم (Koch, 1986, p. 41-54).

فمن تلك الأحداث والقصص التراجيدية استخلص شكسبير مادته المسرحية وصبها في قالب درامي موظفا الرمز والدلالة الأسطورية ذات الطابع الديني الصوفي ليحقق "معالجة درامية للقصة المليئة بجو السحر والفتنة الشعاعية التي جاءت مفعمة بها ، فالسحر والموسيقى يلتقيان بالعاصفة في مزاج لا يستطيع أحد نسجها إلا شكسبير (Koch, 1986, p34)، فنرى إنه ينطلق بالرمز والدلالة إلى مستويات تقنية متعددة ، فهو يوسع من استخدامهما وتوظيفها لتشمل الشخصية والحوار وحتى عنوان المسرحية ، فنلاحظ إن "دلالة العاصفة تقترب بأفكار شكسبير الطقسية التي تتمازج مع الظواهر الطبيعية من رياح ومطر وغيوم كظواهر شتائية مربعة كجزء من تركيبة الجو المشهدي الذي يرسمه شكسبير والذي يرتبط بدلالات ومستويات إيحائية مختلفة (Koch, 1986, p47).

والشخصية في مسرحية العاصفة تقترب من ذلك المنحى الأسطوري والسحري في المسرحيات الإغريقية فهو كائن يتمتع بقدرات فوق طبيعية كالسحر والسيطرة على الأرواح والملائكة التي يحركها كما يشاء .

وطوال الفترات الزمنية التي مر بها الفن المسرحي وفي حقبة مختلفة أخذ من التراث مادة أولية له بهدف طرح قضاياها المختلفة والتي عبر من خلالها عن رؤية كتابه ووصولاً إلى رواد المسرح الحديث الذين عملوا على استلهام التراث في بنية نصوصهم المسرحية وفي مقدمة هؤلاء الكاتب المسرحي (برتولد بريخت) فلقد كانت أعماله صوراً ناطقة بالدور الإيجابي الذي يمكن أن يلعبه التراث الشعبي في المسرح حيث تعامل بريخت ضمن منهجه الملحمي مع الحكايات الشعبية مستخدماً تقنية رواية الأحداث والتعليق عليها من قبل (الراوي-المغني) لما يحمله الغناء والموسيقى الدرامية المعبر من دلالات فكرية وجمالية متعددة جاء تعامله هذا بعد أن اكتشف مضامين الموروثات الشعبية وما تحمله من بعد جدلي يمهّد للوصول إلى حقيقة نظرية عامة في مفهوم صراع الطبقات، يقدمها (بريخت) في إطار يدفع بالمتلقي إلى

المحاكمة العقلية والجمالية الواعية لتلك الأحداث وتوجيهه إلى اتخاذ موقف اجتماعي (Qassab, 2006, p. 63) وقد أفاد من جميع التراث الإنساني بما فيه جوانبه الميثولوجية.

ونرى ذلك متجلياً من خلال لجوءه إلى المسرح الشرقي وخصوصاً المسرح الصيني في استلهاهم حكايات تراثية شعبية وتوظيفها في نصوص مسرحية ومنها مسرحية (دائرة الطباشير القوقازية) هذه الحكاية الصينية القديمة ، تنطوي على جوانب ميثولوجية تتمثل في قوة الأمومة ، والوضع الاجتماعي الذي أفرزته الحروب العالمية ، مما أدى إلى تحطيم القيم والعادات والتقاليد ، فترك الأم طفلها والهروب بفرائها دلالة تخلي الإنسان عن إنسانيته ، ولكن بريخت لا يعمم هذا النموذج حينما رسم الإنسانية بكل جوانبها في (جروش) ليقول سيأتي اليوم وتتغير هذه الأوضاع التي ساءت تحت ظلها القيم الاجتماعية وتعود أفضل مما كانت عليه ، أما القاضي (ازدك) الغريب الأطوار الذي حكم بالطفل إلى (جروش) ، فعلى الرغم من انه مرتشي وفوضوي لكنه كان حكيماً ، هذه النقليات المستمرة في سلوكه ، هي وصف لحالة الفوضى التي تتصف بها الحياة الاجتماعية وقتذاك ، انه يجرب شكلاً جديداً من العدالة في وضع انعدم فيه الحق ، وهو لا يحكم بالطفل لامرأة الحاكم إنما للخادمة .

وقدم (هنريك إبسن) نماذج مسرحية مستمدة من التراث الأسطوري فهو ((يتداخل لديه البعد الطوطمي والأسطوري من خلال الإحياء والتكثيف الدلالي، فالصورة الطوطمية تنتقل من الطبيعة إلى النص من خلال الرمز وإحياءاته الفلسفية التي يجردها إبسن في فكرة المسرحية فيصوغها كعنوان لإعطاء طابع أو فكرة موحية للشخصية المحورية ، ففي مسرحية البطة البرية يستخدم إبسن رمزية الطيور التي توحى إلى مدلولات متعددة فهي التسامي الروحي أو السلام أو الحرية التي تمثلها رمزية الطيور المهاجرة أحياناً (Hussein A. Z., 2012, p113-114)

وعمل (جان بول سارتر) على توظيف التراث من خلال مسرحيته (الذباب) من خلال اعتماده على أسطورة إغريقية قديمة ((فمسرحه مسرح الصورة التي تتغلغل إلى داخل الضمير الإنساني أنه مسرح ذاتي يعنى بالفرد وبدخيلة نفسه ومصيره وهو غني بالأفكار والآراء التي تنم عن القلق والحيرة واليأس وهي آراء الفكر الوجودي الذي ينتمي إليه هذا الكاتب (Sarhan, 2006, p.

المبحث الثاني: توظيف التراث في المسرح العربي

شكل التراث السمة المميزة للمسرح العربي منذ بداياته الأولى نتيجة ما حفل به من مادة دسمة يستطيع من خلالها المؤلف أو الكاتب استثمارها وتوظيفها في منجزه المسرحي، وقد شهد المسرح العربي وطوال رحلته توظيفاً للكثير من الشواهد التراثية وعلى مختلف أنواعها سواء دينياً أو تاريخياً أو أسطورياً إذ "لم تقم في تاريخ الإنسانية نهضة إلا بعد استعادتها للتراث، فأوروبا بدأت نهضتها انطلاقاً من التراث الإغريقي الأدبي والفلسفي، وألمانيا بدأت أصالتها في استعادة العصر الوسيط الروماني" (Sarhan D. S., 1989. p. 28) ودفعت عملية استلهاام التراث واستدعاء التاريخ إلى التواشج بين الحاضر والماضي بغية الوصول إلى إعطاء خصوصية للمسرح العربي " إذ لا يحقق وجود أمة من الأمم إلا بالتواصل مع تراثها من خلال محاورته أو مجابهته أو إحياء الثورة عليه ومهما يكن الموقف اتجاه التراث فإنه روح الحضارة وجوهرها لا يقبل الانقطاع أو الانسلاخ عنه" (Mansouri, 2009, p. 55) وشكلت الملحمة أبرز المظاهر التي حوت بين دفتيها ملامح درامية وفي مقدمتها ملحمة كلكامش السومرية التي تتحدر من بلاد ما بين النهرين واتي كانت بحوزة الملك الآشوري (أشور بانيبال) وعثر عليها في مقتنياته.

وتعد تجربة (مارون النقاش) من التجارب الغنية والبوادر الأولية في استلهاام التراث العربي من خلال مسرحية (أبو الحسن المغفل-1850) التي استوحى مادتها التاريخية من حكايات ألف ليلة وليلة ثم جاءت محاولات (أبو خليل القباني) لتشكيل حافزاً في زيادة توظيف التراث في المسرح العربي وقدم عرضاً مسرحياً في العام 1871 وبدوره قدم (أبو الوهاب أبو السعود) مسرحية وطنية مستوحاة من التاريخ حملت اسم وامعتصماه عام 1944 (Ramdanir، Issue Four، p. 89-90) وتباينت أشكال الانتقاء في توظيف التراث في المسرح العربي من خلال عدة خيارات فمنهم " من اتقى الفترات المزدهرة في تاريخ التراث العربي وهذا ما قام به محمود تيمور في مسرحيته طارق الأندلس وكذلك عزيز أباطة في مسرحيته الناصر ومن الممكن أن ينتقي عكس ذلك؛ أي فترات الضعف والانحلال وقد قام بهذا الانتقاء احمد شوقي في مسرحيته أميرة الأندلس وأيضاً عزيز أباطة في مسرحية غروب الأندلس وكذلك من الممكن أن ينتقي الكاتب الشخصيات الهامة، كما فعل عبد الرحمن الشرقاوي في مسرحيته ثار الله بجزيها الحسين

ثائراً والحسين شهيداً وكذلك صلاح عبد الصبور في مسرحية مأساة الحلاج وكذلك احمد شوقي في مسرحيته مجنون ليلى (Ismail, 2017, p. 43) في حين سعى آخرون إلى اللجوء إلى الشخصيات الثانوية وتوظيفها في منجزهم المسرحي وفي مقدمتهم "عزيز أباطة في مسرحيته العباسية وكذلك فوزي فهمي في مسرحيته لعبة السلطان (Ismail, 2017, p. 43) ولعب توفيق الحكيم دوراً مميزاً في بلورة واستلهم التراث العربي وبخاصة في طروحاته النظرية في كتابه قالبنا العربي الذي تطرق فيه إلى خصوصية المسرح العربي وتجلياته وتجربته الشخصية في محاولة لاستلهم جزء من التراث الشعبي قائلاً "كنت يومئذ أعمل في الأرياف كتبت مسرحية الزمار مستلهماً السامر الريفي ، فجعلت بطلها من زامري السامر يشغل فيه بالليل ويعمل ممرضاً بالنهار في عيادة مفتش صحة الريف، فقلب عيادة هذا الطبيب إلى سامر حقيقي..ثم ظهرت بعد ذلك عام 1956 (الصفحة) وهي محاولة لإدخال الفنون الشعبية الريفية من رقص وتحطيب وغناء في إطار المسرحية... إلى أن كان عام 1962 حيث كانت محاولة أخرى لربط بعض ملامحنا الشعبية القديمة بأحدث مظاهر الفن المعاصر في ياطالع الشجرة وكان تساؤلي فيها هو: هل نستطيع أن نلحق بأحدث اتجاهات الفن العالمي عن طريق فننا وتراثنا الشعبي (al-Hakim, n.d., p. 12) وتوالت أعمال (توفيق الحكيم) إذ "ألف مسرحيات من الموروث الديني كأهل الكهف ومن الموروث الشعبي (شهرزاد) ومن الموروث اليوناني (بيجماليون) ومن الموروث الفرعوني (إيزيس) (Hamidaou, 2019.p25) وحذا احمد شوقي حذو سلفه الحكيم في استلهم التراث العربي في عدد من المسرحيات التراثية "كعنتره وكليوباتره، وعلي بك الكبير، وقيس وليلى وقمبيز (Hamidaou, 2019.p27) وسعى الفريد فرج إلى توظيف التراث بشقيه التاريخي والشعبي في مجموعة من مسرحياته معالجا فيها قضايا العصر ومشكلاته على كافة الأصعدة الفكرية والفنية والاجتماعية فضلا عن السياسية والقومية والإنسانية ويقول في هذا الصدد "استخدام التراث عامل ايجابي وانطلاقاً من هذا جاء استخدامي للتراث وأومن باستخدام التراث لتصوير المقومات الأساسية الثابتة للشخصية العربية فنحن شعب قديم وله تاريخ طويل ولكننا لا نعرف هذا التاريخ جيداً... ولهذا فأنا ألجا للتراث أريد أن أوقظ في وجدان المواطن العربي

الإحساس بالبعد التاريخي ليفكر من خلال خبرة التاريخ (Fattahr, Issue, p. 19)

ولم يكن العراق بمعزل عن بقية الدول العربية في السعي للاعتراف من التراث وفي ظل ما يمتلكه من أرث تاريخي وتراثي ساهم في بلورة مجموعة من المسرحيات تنوعت في نتاجات كتابه المسرحيين ومنذ البدايات الأولى لهذا المسرح أتجه نحو الحوادث والشخصيات التاريخية إذ "الف الخوري (هرمز نرسو الكلداني الماردنيلي) مسرحيته (نبوخذ نصر) (عام 1886م) التي مثلت على مسرح المدرسة الكليريكية في الموصل 1889م، والتي تتخذ من (نبوخذ نصر) ملك بابل، وسبباً لليهود محوراً لأحداثها، كذلك يمكن الإشارة إلى مسرحية (فتح عمورية) لـ (عبد المجيد شوقي) و(فتح مصر) لـ (يحيى عبد الواحد) ، باعتبارهما أول مسرحيتين تاريخيتين عراقيتين حيث مثلت في الموصل الأولى في عام 1921م والثانية عام 1924م (Harf, 2001. P. 49)

ووصولاً إلى الأربعينات والخمسينات التي شهدت ولادة مجموعة من المسرحيات التي استدعت التاريخ وشكلت جزءاً منه ومنها تجربة خالد الشواف في مسرحيتي شمسو والاسوار" واستطاع فيها ان يجمع بين ابتكار الموضوع وقوة الأسلوب الشعري وجودة التأليف الدرامي (Al-Zubaidi, 1967, p. 172

ثم تبعه بعد ذلك عادل كاظم في مسرحية الطوفان والتي عاد بنا بها" للإغريق وقضايا العدل وكثرت الجرائم (Al-Naseer, 1976, p. 77)

ولم يكن (يوسف العاني) بمعزل عن أقرانه في توظيف التراث العراقي من خلال الحكايات الشعبية التي عمل على استلهاها وبث الروح فيها من خلال قالب عصري عبر عدة مسرحيات في هذا الاتجاه

ناهيك عن تجربة (قاسم محمد) المميزة وبخاصة في مسرح الأطفال الذي حظي باهتمام واسع في نتاجه المسرحي "وبدأت أولى محاولات قاسم في الاستلها من التراث الأدبي العربي ، عام 1974 م وذلك بعدما شاهد في دمشق مسرحية (مقامات الهمداني) للمخرج المغربي الطيب الصديقي . فقدم لفرقة المسرح الحديث نصه المسرحي (بغداد الأزل بين الجد والهزل الذي أعده عن مصادر تراثية عدة وعلى رأسها كتاب (البخلاء) للجاحظ . ومقامات الهمداني ، وحاول أن يربط في معالجته بين أحداث الماضي والحاضر ومعاناة الإنسان العراقي "The Memory of Iraqi" (63.

Theater Recalls the Works of Qasim Muhammad,
(Issue.8163.Monday.2001)فضلاً عن مسرحيات (كان ياماكان)
و(رسالة الطير) و(المصلب الدامي).

مؤشرات الإطار النظري

1. يعد التراث جزء لا يتجزأ من مكونات الأمم بما يحتويه من محمولات فكرية وثقافية فضلاً عن محمولاته النفسية والاجتماعية، وبخاصة حكايات التراث الشعبي بما تحمله من قيم تربوية وأخلاقية. لذا ركز عليه كتاب مسرح الأطفال بوصفه من وسائل التعبير المهمة التي تسهم في تنمية الطفل تنمية عقلية ونفسية وتربوية وفكرية واجتماعية.
2. جاء التوظيف للتراث في الفن المسرحي عبر الانفتاح على الآخر بوعي فكري كبير فكل ظاهرة اجتماعية عبارة عن لحظة في تاريخ جماعة من الناس , وهذه الظواهر هي مادة التراث التاريخي والاجتماعي وما ينطوي عليه هذا التراث من عرف وعادات وتقاليد وأوضاع يتناقلها الخلف عن السلف.
3. شكّلت الملحمة والأسطورة وباقي الأجناس الأدبية الأخرى مادة خصبة لخلق حبكة درامية رائعة تتصارع فيها قوى الشر والخير وتعطي أبعاداً سامية تجعل المتلقي أكثر شجاعة ونبلاً وخلقاً وتغرس الفضيلة في نفوسهم.
4. شهد المسرح العربي وطوال رحلته توظيفاً للكثير من الشواهد التراثية وعلى مختلف أنواعها سواء دينياً أو تاريخياً أو أسطورياً إذ لم تقم في تاريخ الإنسانية نهضة إلا بعد استعادتها للتراث، فأوروبا بدأت نهضتها انطلاقاً من التراث الإغريقي الأدبي والفلسفي، وألمانيا بدأت أصالتها في استعادة العصر الوسيط الروماني
5. تباينت أشكال الانتقاء في توظيف التراث في المسرح العربي من خلال عدة خيارات فمنهم من انتقى الفترات المزدهرة في تاريخ التراث العربي وهذا ما قام به محمود تيمور في مسرحيته طارق الأندلس وكذلك عزيز أباطة في مسرحيته الناصر ومن الممكن أن ينتقي عكس ذلك؛ أي فترات الضعف والانحلال وقد قام بهذا الانتقاء احمد شوقي في مسرحيته أميرة الأندلس وأيضاً عزيز أباطة في مسرحية غروب الأندلس وكذلك من الممكن أن ينتقي الكاتب الشخصيات المهمة، كما فعل عبد الرحمن الشرقاوي في مسرحيته ثار

الله بجزائها الحسين ثائراً والحسين شهيداً وكذلك صلاح عبد الصبور في مسرحية مأساة الحلاج وكذلك احمد شوقي في مسرحيته مجنون ليلى

الفصل الثالث: الإجراءات

أولاً: مجتمع البحث: شمل (5) نصوص للكاتب وهي كما يأتي:

ت	اسم المسرحية	المؤلف	البلد	سنة التأليف
1	نبوخذ نصر	حسن موسى	العراق	1972
2	النخلة	حسن موسى	العراق	1974
3	كلام كبار	حسن موسى	العراق	1977
4	بنات الحارس	حسن موسى	العراق	1978
5	أبناء الشمس	حسن موسى	العراق	1979

ثانياً: عينة البحث: شملت عينة البحث نصين مسرحيين من أصل (5) تم اختيارها قصدياً بسبب توافقها مع مؤشرات الإطار النظري.

ثالثاً: منهجية البحث: اعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي في تحليل العينات

رابعاً: أداة البحث: اعتمد الباحثان على مؤشرات الإطار النظري في تحليل العينة

خامساً: تحليل العينات

تحليل بنات الحارس

يقوم المتن الحكائي للمسرحية على حكاية من التراث الشعبي تمتزج فيها عدّة

مظاهر إذ تدور الأحداث حول الصراع الطبقي القائم في تلك الفترة الزمنية وما

خلفه هذا الصراع من نتائج ألقت بظلالها على الشخصيات

إذ يبدأ الكاتب النص بلعبة شعبية كانت منتشرة في سبعينيات القرن

الماضي وهي (ابيت ابيتات) ، وكتبت لغة المسرحية باللهجة العامية

لتكون اقرب إلى الواقع المعاش

عجيلة: ها خلصتن؟

وسيلة: بدرية بعدها. هاي مطمطة

بديرة: (تضرب وسيلة) اسكتي، بس اتعيب، بعد ما لعب (Musa,

1975.p2)

ويلاحظ أن الحوار بين الأخوات الثلاث جاء محملاً بمفردات تراثية على

لسان شخصية (عجيلة) وهي تخاطب أختها بعبارة تدل على صفة ذميمة

أزعجت (بديرة) التي بادرت إلى ترك اللعب.

عجيلة: "الى بديره" ها خية اشمالج. اشمالج. ضاع صول اجعابج؟ (Musa,

1975.p2)

وهنا إشارة إلى لعبة شعبية كانت متداولة في تلك الفترة وهي (الجعاب) والجملة كناية عن فقدان السيرة بعد ضياع اللاعب الرئيس وهو (الصول) فيفقد صوابه لأنه لا يستطيع التصرف بدونه فيخسر وغالباً ما يكون الصول هو العظمة الكبيرة المميزة.

ويستمر التراسق بين الأخوات الثلاث بطريقة عفوية وبمفردات شعبية تحمل مظاهر للتراث ومنها ما ورد في الحوار الآتي:

وسيلة: خاله، انوب اعيب عليها ياهو شافني يمه شسويت ولج انتي اذبين طراكيع

عجيلة: " إلى وسيلة" اوسيلة فكينه الله يفكج انا ما عرفج مثل ابو الويو ييوك ويضم رويسه (Musa, 1975.p3)

وتشير هنا لفظة طراكيع للدلالة على المصيبة التي تحل على شخص ويصعب حلها وتقع صدفةً بينما جاءت عبارة (ابو الويو) للإشارة إلى حيوان (ابن آوى) وهو من فصيلة الثعالب التي تمتاز بالمكر والخديعة.

وسيلة: "تضحك"أي خية عجيلة بروح خالي اشراح تكلين لبوي عجيلة:ولكم هاي اشلون الها خلك" تفتح يديها وتندفع باتجاه اختها، انهجم بيتج على هل خلك ولکم ها فضاته

وسيلة:"ساخرة" خيه انت شمالج خلکج ضيچ جنج ميت جبیر اولادج ها هسه عرفت جا يبعد اختج غير تכולينه من الغروب حتى نجي نلاجيج " ثم فجأة تاخذ خرقة تعمل منه حزاماً تشد وسطه ثم تبدأ تنعي او تهوس تماماً كما تفعل النساء في حالات المأتم والوفيات" ظليت مثل الساد عينه ومثل الجنين الماخذينه وكثرت مصايينه ونويلينه بوية جندوب اكل للروح اصبري بجيت لاتغضب ياچاري بجيت من ضيمي ومراري بجيت من جلة الوالي آه شلي بروحي الممررتني فزت عليه الناس عمدة بليلة مطر والعين رمدة هاي الحبيبة " تؤشر إلى بديرة وعجيلة الماهي جلدة آه مامش ولي وعاتبتة (Musa, 1975.p4)

وفي الحوار الأنف تتسائل عجيلة عن فحوى ماستقوله لأبيها عند عودته من العمل فضلاً عن توجيه اللوم لأختها عن سر حزنها وكآبتها بطريقة ساخرة تنطوي على النواح الذي تلجأ إليه النساء حال فقدان عزيز عليهن مستخدمة مفردة (نلاجي) وتدل على ذهاب مجموعة من النساء لتقديم واجب العزاء لأحدى أقاربهن أو رفيقاتهن من المعارف والجيران ، وتبدأ بربط بطنها

بحزام عادة ما تستخدمه النساء للاستعداد للنجاح والطمع على الميت ، وهي تشكو لوعتها وآلمها وتصوير تلك اللوعة بفقد الأحبة وقلة الناصر بعد وفاة العزيز من أبناء أسرتها.

وبينما الأخوات منشغلات بلعبهن تترأى أمامهن فتاة ترتدي ثوب ابيض يشبه زي راقصات الباليه وهي تلعب بالحبيل وسط دهشة الأخوات وطلب (بديرة) لحبل مثل الذي تملكه الفتاة:

ابديرة: اريد حبل

اعجيلة: ليش ماتجين تلعبين ويانة هسه وبعدين الله كريم

ابديرة: ما العب

اعجيلة: تكولي يالله والعبي ويانه

ابديرة: ما اريد

اعجيلة: يعمودة ام الغيرة تعالي العبي

ابديرة: ما اريد

وسيلة: وحدها" عاد وحات ابوي ماتنشلع (Musa, 1975.p5)

وكان اللعب في الحبل من الألعاب الشهيرة التي كانت منتشرة في تلك الفترة وجاءت لفظة (وحدات) للدلالة على القسم وعادة ما يطلق على الأب بوصفه كبير الأسرة وعزيزها.

وعلى الرغم من إلحاح الأخت بطلب الحبل تبادر إحدى الأخوات بترك أمر الحبل والتوجه نحو لعب الزفة والمبادرة إلى جلب عروس لكل وحده من البنات وإظهارها بالشكل المناسب الذي يتلائم مع طبيعة المناسبة وهي العرس:

وسيلة: هسه ماعليه يالله نلعب الزفة

عجيلة: انت حضرتي عروسج؟

وسيلة: " تخرج دمية مصنوعة من قطع قماش" هاي العروس.. ها هم شوفيها شحلاتها مثل صاحبتنه بالخير " تاتي بعلامة لعب الحبل"

عجيلة: "مستفهمة اكثر" صاحبتنه بالخير؟

وسيلة: ها جنج نسييتها هاي جنها طوير بت الملك ها اها سوتها كلش ام الحبل؟

عجيلة: اهو سالفتهج سالفه بلكن تنسينها لا يامذهوبه

وسيلة: هسه ماعليه وين الزلمة

عجيلة: الزلمة؟

وسيلة: العريس؟ (Musa, 1975.p6)

وتذهب عجيلة مسرعة للبحث عن شي هنا أو هناك يعوض شخصية العريس، بينما تنتشغل وسيلة بمفردها في تحسين وضع دميته وهي تردد أبياتاً من الأغاني التراثية وتتسائل عن غياب أختها ولسانها بلهج ببعض الأغاني التراثية التي تتماشى مع الحدث شالوا وظل حيران كلبي) وأيضا شالو ماضن علي عالو) وتختتمها بأغنية (ظليت بس وحدك ياكلبي)

وسيلة:، تغني مع نفسها أغنية عن العرس والعريسان " شو بطت شصار بيها يمكن أهلنا شالو وتغني" شالوا وظل حيران كلبي" تغني أيضاً أغنية عبد صاحب الشراد بشكل سافر " شالو ماضن علي عالو " **تبدل** الاغنية" ظليت بس وحدك ياكلبي. وتدخل عجيلة

وسيلة: صلوات على النبي يمه ماكو شر

عجيلة: شنهى طاييف طاييف طيف

وسيلة: لاهيج بس اكل بطيتي.. " تغني"شعطلك وابطاك يسمر يبو عيون

" ثم تتوقف عن الغناء مدهوشة تنظر الى يد اختها" شنهى هاذ

عجيلة: " تحمل في يدها اليسرى دمية من البلاستيك قديمة مقطوعة الرأس وفي اليد الاخرى علبه معجون فارغة تمد يدها بالدمية" هاذا العريس

وسيلة: " تاخذه منها" العريس؟" تقبله" هذا صدك عريس زلمة حوك" ثم يتغير اللقاءها بمسحة اسيانه حزينة تضع الدمية على صدرها" منيلج منين جبتيه؟

عجيلة:لكيته بالزبالة

وسيلة: والله حلو"صمت" بس حسافة

عجيلة: ليش حسافة

وسيلة: مابي رأس

عجيلة: هاي العدج.. لكيتله راس " تخرج علبه المعجون الفارغة، العلبه مصنوع بها ثقب من منتصف إحدى القاعدتين" هاج شوفي

وسيلة: شنو هاي؟ قوطي معجون؟ (Musa, 1975.p6)

وتتسائل وسيلة هنا باستغراب عن ماجلبته أختها لتتخذ منه رأساً لدميتها، لتتم بعدها عملية تركيب الرأس ويستمر الجدل بين الأختين حول رأس اللعبة وما آلت إليه عملية زرع الرأس ، ويلاحظ أيضاً استمرار ذكر الأغاني على لسان الشخصيتان وبعض المفردات التي تشكل جزءاً من التراث الشعبي ومنها ما توارثه الأدب الشفاهي من أمثال ونها (مؤمن أبو الخصيب) الذي

تتأقلمته الأجيال وهو يشير إلى الذي يدعو الناس للأمر بالمعروف ولا يعمل به
وللمثل قصة يطول الحديث عنها في هذه العجالة.
وسيلة: شنو هاي؟ قوطي معجون؟
عجيلة: أي قوطي معجون ، بس لاتستعجلين وشوفي شراح اسوي
وسيلة: شتسوين خيه انتي هم لكفتي طين
عجيلة: "مستغربة العبارة" شلكتي؟
وسيلة: هيچ ماكو شيء كلت هم صايرة تلكتين بك
عجيلة: بك؟ الكط بك؟ بك الكل عيونج؟ .. وتصمت
وسيلة: لارحنه.. تمالخنه.. ها لولاد ها خلصوا اخواتكم تمالخن
عجيلة: "هسه" انت ليش تستعجلين. تخليني اخلص وشوفي بعدين .. الكط بك
.. لو استاذة بعدالة
وسيلة: " وهي تنظر الى ماتفعله اختها" بعدالة، بعدالة. عدل ، وتغني "مشيك
عدل بس لاتخرمش
عجيلة: عناد؟ عناد انوب منين؟ (Musa, 1975.p7)
وسيلة: "تضحك" وحات ابوي حتى انه ما عرفه اجت على لساني وكلته
عجيلة: مايصير لازم الج بيها مكصد.. انت شيطانة اذيينها مشندخه
وسيلة: هم حوركنه، كتلج وداعتج موش يمج الحجاية انت شمالج
عجيلة: "تنتهي" من تركيب الرأس" ها أهه شوفيه.. ايياه شحاته سكوب
ملون على كولة مهدي
وسيلة: " تاخذ الدمية وتقلبها" عجيلة.. هذا صارتله عمامة .. صار مثل مومن
ابو الخصيب
عجيلة: مومن ابو الخصيب؟ مومن أبو الخصيب منين خيه؟ هاي جديدة
تعرفينه؟
وسيلة: لاسمعت ابوي يكل لصاحبه انت مثل مومن أبو الخصيب وتذكرته
هسه (Musa, 1975.p8)

مسرحية النخلة:

يقوم المتن الحكائي للنص حول مجموعة من الأطفال يمارسون لعبة
الاستغماية وخلال اللعب يمرون بعدة مواقف ، نكتشف من خلالها عن مواطن
توظيف التراث في المسرحية.

إذ يبدأ الأطفال بلعب لعبتهم المفضلة وهي من الألعاب الشهيرة في تلك الفترة لتقف البنت الكبرى

زهرة: في الوسط بينما يدور الباقيين حولها في شبه دائرة في حالة وقوف وهي تضرب صدورهم أو أيديهم بخفة كبيرة بطرف سبابتها ، أو بأطراف أصابع يدها اليمنى وهي تردد " حاس باس.ايي بيدك ياابو الياس. من هنا طاوله ومن هنا طاوله ، اين جالس ياخذ شناوة(Musa , 1971.p1)

الجميع: ماعدا جاسم أي. أي. برأسك. برأسك. حظ شناوة كعد عندك

ويحتدم الجدل بين الأطفال بعد ان وقع الاختيار على جاسم وعليه ان يعصب عينيه ليختفي الجميع، وتبدأ رحلة البحث عنهم وسط اعتراضه على نتيجة الاختيار ليتفق الجميع بعدها على إعادة الكرة ويتعهد الجميع بتنفيذ من يقع عليه الخيار القادم، ولسوء حظ جاسم تطاله المسكة الثانية حينها يستسلم للأمر ويتم ربط عينيه والمباشرة بالبحث عن أصدقائه

راضي: ياالله، كافي.. كفوا عن ذلك

محمد: ياجماعة نحن جئنا لكي نلعب.....

راضي:لابأس لابأس. دعونا نقف عند هذا الحد. ثم نفكر بحل لكي نلعب

فوقت العصر يكاد يذهب

رسالية: لتعيد البداية، لماذا لا نبدأ من جديد

راضي: مارأيك يا جاسم

جاسم: لابأس نعيدها...

زهرة: والذي تصير برأسه؟

الجميع: يقبل وينفذ

زهرة: تقسمون

الجميع: نقسم

صوت: حلال دم الغزال(Musa H. , 1971.p3-4)

وبعد عصب عيني (جاسم) يسير مسافة ليرى نفسه في مكان موحش وأمام شجرة قديمة متأكلة، يشعر بالخوف وهو يتذكر كلام والدته عن الجنى الذي يسكن الشجرة محاولاً الهرب وإلقاء اللوم على أصحابه لوضعه في هذا المأزق ، وبفعل حركة الريح التي حركت الأغصان يشعر بالقلق، لكنه يكتشف أنها حركة الريح ويتفحص النخلة ويتسائل لماذا أصبحت بهذا الحال

وهي بعيدة عن البساتين القريبة التي تسقى، ليأخذ على عاتقه العناية بتلك النخلة وبث الحياة مرة أخرى فيها بمعونة أصدقائه.

جاسم: يتعاطف مع النخلة ويفكر في كيفية إيصال الماء إليها(.....) لابد ان نعيد الحياة لهذه النخلة، لكن كيف؟ النهر قريب منها إذن لابد من غسل السبخ المحيط بها، سأسقيها كل يوم، سأعيد لنخلتي حياتها، يربت على جذعها ستعيشين، ستعيشين، ستموت كلمة مسكونة، سأجعلك بداية لبستان جديد(Musa H. , 1971.p5)

وبعد ان اجتمع جاسم مع أصدقائه حاول حثهم على الاعتناء بالنخلة وإعادة الحياة إليها وتبديد مخاوفهم من أنها مسكونة، وهي مجرد شائعة أطلقها البعض من ذوي النفوس المريضة ، ووسط جدال بينهم يتفق الجميع على تقديم العون لجاسم والعمل على شق النهر لإيصال الماء إلى النخلة

جاسم: يا جماعة النخلة بحاجة لنا

راضي: وماذا نعمل لها

جاسم: نوصل لها الماء

راضي : كيف

جاسم: نشق لها ساقية صغيرة، النهر الكبير ليس بعيدا عنها

زهرة: نوصل لها الماء؟ عمي هذه شجرة مسكونة. مسكونة. تعرف مامعنى مسكونة؟ إذالم تخشى على نفسك أخشى علينا

جاسم: لا يازهرة النخلة غير مسكونة. المسكونة كلمة كانت برأس واحد نفسه مريضة، وعقله لا يعرف السلام، وجسمه لا يقدر على العمل الكبير

زهرة: أصدقك أم اصدق الناس؟

جاسم: صديقي

زهرة: أصدقك ولا اصدق أهلي واهلك، أهلنا جميعاً

جاسم: صديقي لأنني عشت معها، رأيته، سقيتها، أزلت السبخ عنها، نمت تحتها، بين أغصانها، أما هم فلم يفعلوا مثلي، لم يفعل أي منهم مثل الذي فعلت، صدقوني، صدقوني إناء، ولا تصدقوا كلمة مسكونة، المسكونة عاشت برؤوس مسكونة بالخوف والكذب، رؤوس لا تعرف الصدق ولا تعرف

الحقيقة.(Musa H. , 1971.p10)

وسعى (جاسم) في ترسيخ قيم تربوية مهمة منها العمل والتعاون وعدم الإصغاء إلى كلام الآخرين من خلال قيامه ببث روح الحياة في النخلة المهجورة واستنهاض همم أصحابه في التعاون لشق النهر والحيلولة دون

التصديق بما ينشره البعض من كلام لا صحة له. ومنها ما جرى على السن الناس من التراث الشفاهي الذي يصور دائماً أن البيوت والبساتين تسكنها بعض الأرواح الشريرة. وفي النهاية وبعد الجهد الذي بذله جاسم ورفاقه في إيصال الماء إلى النخلة وانضمام مجموعة من أبناء القرية إلى مشروعاتهم وبفضل تعاوضهم وتعاونهم وصل الماء إلى النخلة وسط مشاعر الغبطة والابتهاج في نفوس الأطفال

رسالية: الماء وصل، وصل الماء الى النخلة. جاسم الماء وصل تعال الماء وصل

الجميع: الماء وصل (Musa H. , 1971.p13)

الإجراءات:

النتائج:

1. تنوع توظيف التراث الشعبي في النصين بين أغاني شعبية والعباب شعبية فضلاً عن الأمثال والحكم
2. أيقظ التراث الشعبي قيم تربوية وأخلاقية وتعليمية مهمة مثل التعاون والعمل
3. غلبت اللغة العامية على نماذج العينة بوصفها مطابقة لواقع التراث الشعبي
4. حقق توظيف التراث الشعبي تواصلية بين ما بين ما هو قديم وجديد .
5. أسهم التراث الشعبي في تحويل الفن الشفاهي إلى نص درامي
6. أسهم التراث الشعبي في غرس القيم والعادات النبيلة المتوارثة من جيل إلى جيل

الاستنتاجات:

1. تحمل الأغاني والألعاب الشعبية أدوات تعبير عن الواقع الاجتماعي بتلقائية بسيطة، وتعمل على خلق جو من المتعة بما تحمله من قيم في نفوس الأطفال.
2. تحمل هذه الأغاني الشعبية سمات تعبيرية عن واقعها الاجتماعي العفوي والتلقائي وتبعث مناخ عام من البهجة والشعور بالسعادة والفرح.
3. ان الألعاب الشعبية ولأغاني الشعبية تتطلع إلى رسم الذكريات وإعادة شي من الذاكرة بما ينسجم مع القيم التربوية والأخلاقية والابتعاد عن الصراع الطبقي والقومي والديني.

4. يمكن توظيف هذه الأعمال وتحويلها إلى عروض تسهم في بلورة مسرح أطفال يأخذ على عاتقه استنهاض التراث العراقي الأصيل وسبر أغوار التاريخ وصولاً إلى العالمية

المراجع

1. "Al-Khaleej Newspaper, 63". The Memory of Iraqi Theater Recalls the Works of Qasim Muhammad .)Issue.8163.Monday.2001 .(*The Memory of Iraqi Theater Recalls the Works of Qasim Muhammad*.Emirates: Al-Khaleej Newspaper.
2. 1Hassan Musa.1975) .p1 .(*The Play of the Palm Tree*.a manuscript copy.
3. 5Sayed Ai Ismail ,2017) .p. 43 .(*The Impact of Arab Heritage on Contemporary Egyptian Theate*.Cairo : Hindawi Foundatio.
4. Abdul Majeed Shakir ,2005) .p. 38 .(*Theatrical Aesthetics, Historical Development and Theoretical Conceptions, 1st ed.*.Syria :Dar Al-Tali'ah Al-Jadida.
5. Ahmed Saq ,1998) .p. 100 .(*Employing Popular Heritage in Arab Theaterr*.Alexandria: Alexandria Book Cente.
6. Al-Aradis Nicole) .no.date.p20 .(*The World Theate* .)Othman Nouba (المترجمون) ،Cairo ،Ministry of Culture and Guidance.
7. Ali Al-Zubaidi ,1967) .p. 172 .(*The Arab Theater in Iraq*.Baghdad: Al-Risala Press.
8. Amjad Zuhair Abdul Hussein ,2012) .p93 .(*The Myth in the Theater*.Baghdad: General Cultural Affairs House.

9. Arthur Quiller Koch ,1986) .pp. 41-54 .(*Introduction to the Play The Tempest*) .Jabra Ibrahim Jabra (المترجمون ، Baghdad: Dar al-Mamoun for Translation and Publishing.
10. Dr. Ali Al-Ra'i ,1999) .p. 65 .(*Theater in the Arab World*.Kuwait: World Knowledge Series.
11. Dr. Faiq Muhammad Ali Al-Hakim 1979) .p. 158 .(*History of Theater*) .Baghdad: Baghdad University Press.
12. Dr. Fatima Musa Mahmoud ,2008) .p. 154 .(*Dictionary of Theate Vol. 1*.Cairo :Egyptian General Book Authority.
13. Dr. Hisham Zein El-Din ,2008) .p. 30 .(*Theatrical Education: A Means to Build the Human Being*.Beirut : Dar Al-Farabi.
14. Dr. Jamil Nassif Al-Tikriti.1985) .p173 .(*Readings and Reflections on Greek Theater*.Baghdad: Dar Al-Hurriya.
15. Dr. Muhammad Kamil Hussein ,1960) .p. 183 .(*From the Dramatic Literature in the Middle Ages and Ancient Times*.Beirut :Dar Al-Thaqafa.
16. Dr. Nihad Saliha ,1990) .p. 13 .(*Lights on the English Theater*.Cairo :Egyptian General Book Authority.
17. Dr. Samir Sarhan .1989) .p. 28 .(*Theater and Arab Heritage*.Baghdad: General Directorate of Cultural Affairs.
18. Drini Khashaba) .no.date.p126 .(*The Most Famous Theatrical School*.Cairo: Faculty of Arts.

19. Edwar Al-Kharrat ,2003) .p. 129 .(*The Dawn of the Theate*.Cairo: Al-Bustani Publishing and Distribution House.
20. Fardb. Millet and Gerald D. Bentley ,1966) .p. 81 .(*The Art of Drama*) .Sidqi Hattab (المترجمون) ,Beirut - New York: published in partnership with Franklin Printing and Publishing.
21. Farid Diaa Shakara ,1987) .p. 69 .(*Theatre in the Middle Ages*.Baghdad :Foreign Culture Magazine.
22. Fathi Abdel Fattahr) .Issue, p. 19 .(*Al-Farid Faraj from the prison to the national theater*.Cairo: Al-Muheet Al-Thaqafi Magazine.
23. Hassan Musa.1975) .p2 .(*The Play of the Guardian's Daughters*.a manuscript copy in the author's hand.
24. Hussein Ali Harf .2001) .P. 49 .(*The Philosophy of History in Historical Drama*.Jordan :Dar Al-Kindi for Publishing and Distributio.
25. Ibrahim Sak) .no dete p 4 .(*Greek Drama*.Cairo: Egyptian Institution for Authorship and Publishing :Dar Al-Kateb Al-Arabi for Printing and Publishing Ministry of Culture.
26. Ivor Evans ,2021) .p. 109 .(*A Brief History of English Literature*) .Dr. Ammar Sharqiya (المترجمون) ، Cairo: Arab Press Agency.
27. Jamil Hamidaou.2019) .p25 .(*Employing Heritage in Arab Theate*.Tetouan: Dar al-Rif for Printing and Publishing.
28. Lakhdar Mansouri ,2009) .p. 55 .(*African Theater between Authenticity and Modernity*.Algeria: International Theater Festival.

29. Mary Elias and Hanan Qassab ,2006) .p. 63 .(
Theatrical Dictionary.Beirut :Maktabat Nasheroon.
30. Muhammad Mandour) .no dete , p. 75 .(
Literature and its Arts.Cairo :Nahdet Misr for Printing
Publishing and Distribution.
31. Mustafa Ramdanir) .Issue Four, p. 89-90 .(
*Employing Heritage and the Problem of Authenticity in
Arab Theater*.Kuwai: Alam Al Fikr Magazine.,
32. Philippe Laurent Tolru Jean Pierre Cartier) .no
date,p5 .(*Anthology Anthropology*) .Misbah Al-Hamad ،
(المترجمون)Beirut: University Institution for Studies,
Publishing and Distribution.
33. Sabri Muslim) .Year 10, 197, p. 30 .(*Common
Origins between the Art of Fiction and Popular
Heritage*) .Baghdad :Popular Heritage Magazine,
Issue 6.
34. Samir Sarhan ,2006) .p. 110 .(*Studies in
Dramatic Literature*.Cairo: Hala for Publishing and
Distribution.
35. Sheldon Cheney) .no.date.p54 .(*History of
Theater in Three Thousand Years*) .Drini Khashaba ،
(المترجمون)Cairo: : Egyptian General Organization for
Authorship, Translation, Printing and Publishing.
36. Tawfiq al-Hakim) .n.d., p. 12 .(*Our Theatrical
Form*.Cairo :Dar Misr for Printing.
37. Umm Josa Jean Fraybi) .no,date.p10-24 .(
*Religious Theater in the Middle Ages, (Selected Texts,
Analysis, Comments, Explanatory Notes)* .Muhammad
Al-Qassas (المترجمون) ,Cairo: The Egyptian Renaissance
Library.

38. William Shakespeare ,1986) .p. 40 .(The Tempest) .Jabra Ibrahim Jabra (المترجمون) ،Baghdad: dar alhurya.
39. Yassin Al-Naseer ,1976) .p. 77 .(Face to Face (Studies in Modern Iraqi Theater.(Baghdad: dar AL-saaea.

ملحق رقم(1)

سيرة ذاتية

الخبير المتخصص بأدب وثقافة الأطفال الدكتور حسن موسى ..

- أديب متخصص بأدب وثقافة الأطفال – ولد في البصرة عام 1953
- قدم أول أعماله المسرحية "التلميذ المشاكس " في ربيع عام 1968 من إخراج الفنان المغترب "مانع السعودي " وكان تلميذاً في الصف الثالث المتوسط .
- نشرت له جريدة الثغر البصرية أول أعماله القصصية "القسط والصندوق " بتاريخ 1969/12/25 .
- تجاوز ما قدم له على المسرح من أعماله المسرحية للأطفال والفتيان "30" عملاً مسرحياً .
- تجاوزت كتبه المؤلفة للأطفال والفتيان "500" كتاباً شملت كل جوانب الإبداع والمعرفة والفنون وتربية الأطفال وتعليمهم .
- طبعت له دور النشر العراقية والعربية أكثر من "300 " كتاباً توزعت بين الرواية والمسرحية والقصة والكتب التعليمية والمعرفية .
- فاز بأكثر من "20" جائزة حتى أنه حجز الجوائز الأولى للمهرجانات القطرية العامة للمسرح والموسيقى لسنوات متتالية كما حدث في الأعوام " 1974 - 1975 - 1976 - 1977 – ثم 1980 - 1981 .
- عممت مسرحياته أبناء الشمس عام 1980 والملك "نبوخذ نصر الثاني" عام 1998 على العراق بقرار رسمي.

- نال درع اتحاد الكتاب العرب في المؤتمر أُل (22) للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب والمهرجان أُل (23) في شهر (12) من عام 2003 في الجزائر.
- كرم في العام 2005 بدرع المهرجان الثاني لمسرح الطفل في دائرة السينما والمسرح .
- كرم في العام 2007 كأهم مفكر للأطفال في العراق إضافة لأهم أربعة مفكرين ثقافياً كل باختصاصه وهم الدكتور العلامة المرحوم حسين علي محفوظ , والدكتور مؤرخ الأدب العراقي الكبير المرحوم "عبد الإله أحمد" والدكتور الشاعر "محمد حسين آل ياسين " , والأديب الكبير القاص " فهد الأسدي ".
- نال في العام 2008 درع نقابة الفنانين العراقيين باعتباره أهم كتاب مسرح الطفل في العراق , كما نال دروعاً وجوائز وشهادات تقديرية كثيرة , وأقيمت له أماس وندوات احتفائية وقدم محاضرات وجلسات في منتديات كثيرة داخل العراق وخارجه على امتداد الساحة العربية .
- نال درع الثقافة من دار صديقي للأطفال في مهرجان صديقي لمسرح الطفل الأول / تشرين الثاني 2009 .
- اعتبرت كتاباته في القصة والرواية والمسرحية الموجهة للأطفال والفتيان مادة جاهزة للدراسات العليا ودخل اسمه في رسائل الماجستير وأطروحات الدكتوراه أكثر من أي كاتب عراقي آخر .
- يعد الخبير الأول في فحص قصص الأطفال وأدبهم في المسابقات المختلفة في العراق .
- عضو مؤسس في إتحاد الأدباء والكتاب العراقيين .
- عضو الهيئة التحضيرية التي أدارت عمل اتحاد الأدباء والكتاب العراقيين بعد سقوط النظام .
- عضو الوفد المشارك في أعمال اتحاد الأدباء والكتاب العرب في دورته 22 عام 2003 في الجزائر .
- عضو إتحاد الأدباء والكتاب العرب .
- عضو نقابة الصحفيين العراقيين .
- عضو إتحاد الصحفيين العرب .
- عضو نقابة الفنانين العراقيين .

- عضو إتحاد المسرحيين العراقيين .
- عضو منتدى الحوار المدني .
- رئيس منظمة ثقافة الأطفال ورعايتهم في العراق .
- أسس ورأس مؤسسة الحسين ((حسن موسى وحسن جمعة)) الملغاة لثقافة الأطفال.
- أمين عام المنظمة العربية لثقافة الأطفال/ المقر العام العراق .
- رأس تحرير جريدة المتحد .
- أسس الهيئة الاستشارية الثقافية في وزارة الثقافة / في تموز 2005 وأشرف عليها كمدير تنفيذي لها .
- أسس مجلة ثقافتنا ورأس تحريرها قبل تركه لوزارة الثقافة .
- عين مستشارا للطفولة وخبيرا ثقافيا في مجلس محافظة بغداد الأول .
- عين مستشارا للثقافة والطفولة في وزارة العمل والشؤون الاجتماعية, ومستشارا خاص لوزيرها قبل تركه العمل فيها في 2007 .
- أسس مجلة الدراسات المركزية المحكمة في وزارة العمل والشؤون الاجتماعية " العمل والمجتمع " وأدار تحريرها .
- رأس لجنة الطفولة في المجلس الأعلى للثقافة الوطنية في العراق .
- مؤسس دار حسن موسى لثقافة الأطفال " شركة حسن موسى حسوني وشريكه للطباعة والنشر والإعلان /تضامنية" ومديرها المفوض .
- أسس فرقة حسن موسى لمسرح الأطفال التي قدمت أكثر من 96 عرضاً مسرحياً في ساحات مدارس بغداد مباشرة.
- المشرف العام ورئيس التحرير لمجلة (رفقة) الشهرية للأطفال التي تطبع قرابة العشرين ألف نسخة وتوزع مجاناً على تلاميذ المدارس الابتدائية في بغداد وكوادرها التعليمية .
- المشرف العام على مشروع تعليم وتطوير وتدريب المعلمين في مدارسهم أساليب وطرق التدريس الحديث تحت عنوان (كيف ندرس) .
- كرم من قبل وزارة الثقافة العراقية مع مجموعة من المبدعين الفائزين بجوائز دولية باعتباره أكثر العراقيين فوزا بالجوائز .
- الحائز على جائزة المنظمة الدولية (cica) لدول آسيا واستراليا .

- ولديه عدة برامج من أعداده أحدثها برنامج رياحين ((نهار ومنار)) الذي تقدمه ابنتيه على شاشة الفضائية العراقية الثانية
- @_ حصل على الدكتوراة من الجامعة الأمريكية للتعليم والتدريب في ولاية ادلاوير / فرع الدار البيضاء في المغرب ١١ سبتمبر 2023 ..
- @_ ولا يزال الكاتب العراقي حسن موسى يمارس كتابة القصة والرواية والمسرحية للطفل .
- @_ بتاريخ ٢٠٢٣/١٢/١٢ وصلتنني شهادة اختياري كواحد من ١٠٠ شخصية تم اختيارها باعتبارها الأفضل والأكثر تأثيرا ايجابيا على مستوى العالم .
- ومازالت قضية الأطفال قضية حياته المركزية.
- ومازال يردد(حين أكف عن التفكير في الأطفال سأكف عن الحياة. .

muosah9@gamil.com

009647711936930

009647811975992

تمثلات الخوف في الخطاب السينمائي Representations of fear in cinematic discourse

م. د. اسيا علي محمود

Dr Lecturer Asia Ali Mahmood

وزارة التربية / معهد الفنون الجميلة

Ministry of Education / Institute of Fine Arts, Iraq, Baghdad

البلد العراق

Land / Iraq

Email: asia.ali7888@gmail.com

موبايل: 077033372077

الملخص

تعد ظاهرة الخوف إحدى أهم الانفعالات التي تلازم شخصية الفرد مسببة له تأثيرات أيديولوجية وفسولوجية بشكل خاص، وقد اتخذ الفن السينمائي من قيمة الخوف وتمثيلها بنية أساس في السرد السينمائي متمثلة بأنواع فيلمية كثيرة، وعلى وجه الخصوص الأفلام السريالية والنفسية والرعب الذي ينطلق من افقها الخوف الملازم لمثيرات متعددة منها القلق والفرع والذعر والرعب. وعلى وفق ذلك تبنت الباحثة في دراسة بحثها قيمة الخوف في الفيلم السينمائي كونه يمثل أحد أهم الانفعالات التي تخاطب مشاعر المتلقي فتجعله خائفاً أمام ما يشاهده من صور مخيفة مرعبة.

وعليه جاءت هيكالية البحث في أربعة فصول، خصص الفصل الأول لبيان مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه، فحددت مشكلة البحث بالتساؤل الآتي: (كيف تمثل الخوف في الصورة السينمائية وما هي العناصر الأساسية في تحقيقه)؟ كما تضمن الفصل الأول هدف البحث المتمثل (بالكشف عن تمثلات الخوف في الخطاب السينمائي)، أما حدود البحث فقد اقتصر على تناول (الخوف) كبنية أساسية في الفيلم السينمائي، وانتهى الفصل بتحديد مصطلحات البحث وتعريفه. أما الفصل الثاني فتمثل بالإطار النظري، الذي اشتمل على مبحثين، تناول المبحث الأول جذور الخوف، بينما تناول المبحث الثاني تمثلات الخوف في بنائية الصورة السينمائية. وانتهى الفصل بمؤشرات الإطار النظري والدراسات السابقة. واحتوى الفصل الثالث على إجراءات البحث التي تضمنت مجتمع البحث، وعينة البحث التي تم اختيارها بطريقة قصدية في تحليل الفيلم السينمائي، كما تضمن الفصل الثالث منهج البحث

التمثل بالمنهج الوصفي التحليلي ولتحقيق هدف البحث، اعتمدت الباحثة المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري بوصفها أداة لتحليل عينة البحث، ومن ثم تحليل العينة. وصولاً إلى الفصل الرابع الذي عرضت فيه النتائج والاستنتاجات والتوصيات والملاحق والمصادر باللغتين العربية والأجنبية.

الكلمات المفتاحية: (الخوف، التمثل، الشخصية، السينما)

Abstract

The phenomenon of fear is one of the most important emotions that accompany the personality of the individual, causing ideological and physiological effects in particular. Cinema has taken the theme of fear and its representation as a basic structure in cinematic narration represented by many film types, especially surreal, psychological and horror films, from whose horizon the fear accompanying multiple stimuli emanates, including anxiety, panic, terror and terror. Accordingly, the researcher adopted in her research study the theme of fear in the cinematic film as it represents one of the most important emotions that address the feelings of the recipient, making him afraid in front of what he sees of frightening and terrifying images. Accordingly, the structure of the research came in four chapters. The first chapter was devoted to stating the research problem, its importance and the need for it. The research problem was defined by the following question: (How is fear represented in the cinematic image and what are the basic elements in achieving it)? The first chapter included the research objective (to reveal the representations of fear in cinematic discourse), while the research limits were limited to addressing (fear) as a basic structure in the cinematic film, and the chapter ended with defining the research terms and definition. The second chapter represented the theoretical framework, which

included two topics, the first of which dealt with the roots of fear, while the second topic dealt with the representations of fear in the structure of the cinematic image. The chapter ended with indicators of the theoretical framework and previous studies. The third chapter contained the research procedures that included the research community and the research sample that was chosen intentionally in analyzing the cinematic film. The third chapter also included the research methodology represented by the descriptive analytical methodology. To achieve the research objective, the researcher relied on the indicators resulting from the theoretical framework as a tool for analyzing the research sample, and then analyzing the sample. Arriving at the fourth chapter, in which the results, conclusions, recommendations, appendices and sources were presented in Arabic and foreign languages.

Keywords: (fear, representation, character, cinema)

أولاً: مشكلة البحث

تعد ظاهرة الخوف أحد أهم الانفعالات الملزمة لكينونة الإنسان فهي متجذرا منذ الصغر يصعب اقتلاعها ، تاركة أبعادا غائرة في حياته ، فالحياة مليئة بمخاوف كثيرة ومقلقة على الدوام يشعر الإنسان اتجاهها بالتوجس والترقب والتوقع من الأشياء التي قد تؤثر سلبا على حياته، فمنذ بدء الحياة البشرية على الأرض واجه الإنسان مخاوفه الأولى وظلت ملازمة له لا تفارق خياله بسبب مواجهته لتلك الظواهر الكونية واضطرابها التي زعزعت حياته المطمئنة فعمد إلى تقديم القرابين لها بكل الأوجه منها المادية والمعنوية بغية رضاها، فلقد عدها مصدر شؤم له في الحياة والممات ، ثم شيئا فشيئا كبرت مخاوفه حتى تظاهرات في جوانبه الاجتماعية والسياسية والنفسية وتلك المخاوف تشكلت في مخيلته بسبب موروثات أو إيهامات غريبة تركزت في ذاكرته، وقد تلقف هذا الهاجس - الذي ورد في اغلب الأساطير والقصص والحكايات الخرافية- في العالم السينمائي ليجسد الخوف في سرديات الفيلم محاكياً المخاوف التي تعاني منها الشخصية داخل عالمه مما أسقطت تلك المخاوف على المتلقي فأصبح أكثر تركيزا على الذات فشعر بالخوف والتوجس والتوقع لما يشاهده من احدث

مخيفة. ومن هنا يمكن صياغة مشكلة البحث في السؤال الآتي: (كيف تمثل الخوف في الصورة السينمائية وما هي العناصر الأساسية في تحقيقه؟)

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه

يسعى البحث إلى توضيح مفهوم الخوف من وجهة النظر السيكلوجية وتمثلاته في بنية الفيلم، أما الحاجة إليه فتتمثل فائدة للدارسين والباحثين في مجال الفن السينمائي.

ثالثاً: هدف البحث: يهدف البحث إلى الكشف عن تمثلات الخوف في الخطاب السينمائي.

رابعاً: حدود البحث:

1. الحدود موضوعية: تمثلات الخوف في الفيلم السينمائي.

2. الحدود الزمانية: 2016.

3. الحدود المكانية: الولايات المتحدة الأمريكية.

خامساً: تحديد المصطلحات:

- تمثلات: لغوياً : جاء التمثل عند الرازي فـ (مثّل له كذا (تمثيلاً) إذا صوّر له مثاله والجمع التمثيل) (الرازي، مختار الصحاح، 1986، صفحة 257).
- تمثلات : اصطلاحاً: يقصد التمثل (مثول الصور الذهنية بأشكالها المختلفة في عالم الوعي أو حلول بعضها محل بعضها الآخر) ليكون الصورة مثيلاً لها. (مدكور، 1983، صفحة 54).
- الخوف: لغوياً: الخوف في معجم الوسيط هو (خاف) خوفاً، ومخاوفه، وضيقه: توقع حلول مكروه أو فوت محبوب. ويقال خافه على كذا، وخاف منه، وخاف عليه. فهو خائف، خوف، وضيق. والمفعول: مخوف. وفزع (ضيف، 2004، صفحة 262).

الخوف: اصطلاحاً: فالخوف (هو أحد الانفعالات الأساسية الكبرى، والتي تشتمل أيضاً على: السرور والغضب والحزن-عامة- إلى أخطار واقعية مدركة أو متخيلة) تقوم بزعة كينونة الإنسان فتجعله خائف بما يحيط من حوله من أشياء متحركة أو جامدة. (90، 2012، صفحة 90).

التعريف الإجرائي:

تمثلات الخوف : يتمثل الخوف داخل بنية الإنسان ، والمخاوف كثيرة قد تتجسد كالفوبيا متمثلاً بالخوف من الغرق أو الظلمة أو الأماكن العالية أو الخوف من المستقبل أو الخوف الناشئ عن تخيلات وهمية فيشعره بالخوف والقلق والتوجس من شيء ما قد يكون معلوم أو مجهول فيتولد على أثرها اضطرابات انفعالية فيسيولوجية

فيفتح قلبه ويرتعش جسده ويصب عرقاً لاسيما وان شعر بأن الخطر اقترب من ذاته.

المبحث الأول-جنور الخوف:

عند استقراء تاريخ الإنسان البدائي نجد ان الخوف تشكل في مضمراته النفسية بسبب ما كان يواجهه من الظواهر التي أخافته منها الظواهر الجامدة والمتحركة القائمة على الأرض أو النازلة من السماء، المرتبطة بغوامض الكون المملوءة بالكثير من الأخطار والأسرار المدهشة بغرائبيتها وعجائبيتها وتوهم وتخيل حوادث كثيرة أذهلته وأزعته ونزلت الحيرة والخوف من ذلك الكون المخيف المجهول، فأصبح الخوف البذرة الأولى في وجود الإنسان الذي تملكه بسبب ضغوط الظواهر الكونية وتغيراتها وقساوتها عليه، فكان أي تحول مفاجئ من الطبيعة كالتقلبات الجوية من صقيع وعواصف الهواء وهطول الأمطار، وهجوم الحيوانات المفترسة يمثل صراع نفسي عنيف وعائقا له ، وبالمعنى الحقيقي خوفاً مريباً في معتزك هذا الصراع الرهيب بين الحيوان والطبيعة والبشر، لقد كانت حياة الإنسان البدائية محفوفة بالمخاطر التي ملأت قلبه رعباً، ثم أضاف إلى مخاوفه خوفاً أعظم هو رهبة الموت (الأهواني، 1951، صفحة 125)، فاتخذ من الكهوف الحجرية ملجأ له ، هرباً من تقلبات الجو كشدة الحرارة اللاهبة في الصيف وبرودة الشتاء القارص وهرباً من هجوم الحيوانات المفترسة عليه، كما اتخذ من جدران الكهوف لوحة ليرسم ويحاكي بدافع سحري الصراع بين قوى الحياة والموت، متجسدة بأشكال الحيوانات التي شغلت حيزاً كبيراً من خياله على شكل صور ذهنية، ليسقطها على جدران الكهوف التي كانت مليئة بالخوف والفرع من المجهول الذي يهدد حياته بالفناء. لذا نجد ان كل الحضارات القديمة قد ضمنت الخوف في موروثاتها وميثولوجياتها، ومن أبرز هذه الحضارات:

أولاً: حضارة وادي الرافدين:

تشكلت فكرة الموت والفناء عند الإنسان التي تسببت بشعوره بالخوف والقلق منها ، وهنا تمثل الخوف بأول ظاهرة توغلت في أعماق تاريخ الحضارات التي ارتبطت بالمخاوف من الطبيعة، كظواهر الفيضانات والأعاصير والزلازل وظاهرتي الخسوف والكسوف، أو الحيوانات المفترسة، فخلقوا من خوفهم آلهة متجسدة بإحدى الظواهر الطبيعية الفائقة القساوة، فقدسوها وعبدوها وقدموا لها الأضاحي والقرابين والندورات، لتخلصه من شرها المسيطر على خوفه.

لقد احتل الشعور بالخوف في الفكر الإنساني القديم حيزاً كبيراً ففي الحضارة السومرية في بلاد الرافدين كان الإنسان يعيش ذلك الشعور منذ ولادته (فمن المهد إلى اللحد كان للسومري من حين لآخر سبب يدفعه إلى الخوف من والديه ومن معلميه

ومن أصدقائه ورفاقه المواطنين، ومن رؤسائه وحكامه ومن العدو الأجنبي، ومن عنف الطبيعة، ومن الحيوانات المتوحشة، ومن الوحوش والشياطين الشريرة، ومن المرض والموت) (كريم، ب - ت، صفحة 377) الذي يتهدهد؛ لذا لجأوا إلى الطقوس والشعائر السحرية، ليتخلصوا من مخاوفهم التي لازمت حياتهم وولدت لديهم اضطرابات سيكولوجية وسلوكية قلقة ومخيفة.

ثانياً: حضارة وادي النيل:

شكل الموت احد أوجه الحضارة المصرية القديمة (بكونها حضارة الموت والموتى، وذلك ليس انتقاصاً لعظمتها، بل هو تأكيد لخصوصية منهجها الفكري) (صاحب، 2003، صفحة 147) الذي ارتكز على فكرة الموت والخلود بعد الموت، فهناك حياة أخرى تنتظرهم لا يختلف جوهرها عن العالم الدنيوي الذي ترك اثر الرهبة والخشوع في نفوس الشعوب. كما اعتقد الإنسان المصري القديم أن لكل ظاهرة من ظواهر الكون الطبيعية إله، وأعطوها تسميات وفق الظاهرة وتقرّب ما ينفعه منها، فمجدوا وقدسوا الآلهة، وتضرعوا لعبادتها وخدمتها وقدموا القرابين لها، من اجل التخلص من قوى الشر التي تلاحقهم فتجعل حياتهم مظلمة وبائسة، وهنا تشكلت لدى الإنسان رؤى بدايات الخوف الأولى من تلك القوى الطبيعية الخفية التي طالما شعر بالخوف والقلق تجاهها بوصفها قوى كونية لا يستطيع ان يواجهها وجها لوجه؛ بل يعده أمر مستحيل لأنه أحس بالضعف والقلق من خطر (وجود الأرواح الشريرة، ... أنها مصدر الشر والضر الذي ينزل بالناس، فخشوا بأسها، ورهبوا جانبها، واستعانوا على طردها، وإبعاد شرها، بضروب من التعاويذ والرقى والتمائم) (الأهواني، 1951، صفحة 121) لتحصين أنفسهم منها وإبعاد الشر والمرض الذي كان يلاحقهم.

رابعا: الحضارة الإغريقية:

مما لا شك فيه ان الشعوب اليونانية لا تبتعد ايديولوجياتها عن أفكار الشعوب التي مضت قبلها، فمنذ الأزل ظهرت فكرة الخوف من كل مظاهر الكون وقد امتدت جذورها عند اليونانيين الذين اقتبسوا كل عادات وتقاليدهم الشعوب قبلها، فللحضارة الإغريقية تراث كبير خلده التاريخ، واتخذت من أرضها الغنية بالأساطير المدهشة من قبل فلاسفتها وكتابها وشعوبها الذين هم المنبع الأول في تناقل حكايتها المقدسة الذين سردوا على شفاههم القصص التي تنم على عناصر الخوف والرعب وفق الصراعات المأساوية ما بين البشر والآلهة التي أصبحت فيما بعد أسطورة تدخل في نطاق المعتقد الديني الراسخ حافيا وأفعال قوى ارفع من البشر فهي تفسر كيف نشأ الخلق

وترعرع أصول الدين في تلك المجتمعات الذين حاكوا لأنفسهم أساطير امتد خلودها في الأدب والفن والعلم والفكر (فالأساطير الإغريقية زاخرة بعنصر الخيال الذي يستطيع بما يحويه من ثراء وجمال أن يمارس تأثيره على المشاعر الإنسانية في كل عصر وأوان) (شعراوي، 1982، صفحة 5) فبدأ الإنسان يشكل تصوراتهِ وفق لأفكاره البدائية وتعبدَهُ للآلهة المتعددة التي صنع لكل ظاهرة أو حرفة أو مهنة إلهاً خاصاً بها.

شكل المعتقد والتعبد الديني أهمية خاصة عند الشعب اليوناني وذلك بوجود الآلهة وأنصاف الآلهة الذين هم نصفهم بشر ونصفهم إله خالدين لا يفنون، أما البشر فهو زائل غير محال لذا عظم اليونان موتاهم وأعطوهم شأنًا كبيراً فكان عندما يتم دفنهم في المقابر فأنهم يدفنون معهم أدوات الزينة ودمى صغيرة ويضعون الطعام لهم ظناً منهم أنها سوف تواسي وحدتهم الأبدية ؛ ولكي لا تصيبهم بالضرر في حياتهم بعد تلك الأرواح (أرواح الموتى قادرة على فعل الخير والشر للناس ، ففي البدء لجأت الأسر اليونانية إلى تعظيم الميت، وفيما بعد أصبحوا يرهبونها ويسترضونها بطقوس ومراسيم بغية إبعادها واتقاء شرها) (نعمة، 1994، صفحة 104) المخيف الذي هيمنت على أفكارهم الساذجة فشكّلت مخاوف تهدد حياتهم الفانية، أما الآلهة فلها شأن خاص فلقد عمد الإغريق إلى تقديم أنواع من القرابين والضحايا في الاحتفال الديني بحسب تنوعها الكبير التي تمظهرت وفق وجود ظواهر الكون فهناك كبير الآلهة العالم الأعلى (زيوس) إله السماء ويرأس النظام الإلهي ومحب للنساء الذي كان يقدم له طقوس من الصلوات والرموز وفي الاحتفالات يقام عزف موسيقى خاص، له فضلا عن تقديم القرابين من الهدايا كالتماثيل وغيرها والأبشع من تلك القرابين كانت تقدم البشرية كقرابين وذلك من أجل استرضائهم، أما الآلهة (هاديس) الملقب بالمظلم والكئيب انه إله العالم السفلي الذي يتجلى عالمه بالخوف والرعب من وجود أشباح الموتى الذين لا جسد لهم يتجولون في عالم مظلم فاقد النور فكانت (عبادته تتم ليلاً مصحوبة بأناشيد وطقوس ملؤها الرهبة والهلع) (نعمة، 1994، صفحة 105) منها فقدموا القرابين الكثيرة لها أملاً في رضاها لأنها قد تجلب (هؤلاء الآلهة الهول والشقاق والخداع والصراع والبؤس إلى العالم) (نيهاردت، 1994، صفحة 13) وتجعلهم يعيشون في هاجس خوف مرعب. وترى الباحثة بان جميع الحضارات أعلاه تشترك بخوفها من المجهول والموت وتسعى لتخليدها بعد الممات.

المبحث الثاني: تمثيلات الخوف في بنائية الصورة السينمائية

أولاً : سيكولوجية الخوف

ان الخوف قوة راقدة في المكنونات النفسية للإنسان الذي تعرض لموقف أو حادثة مروعة فلازم حياته على المديين القصير أو البعيد، ففي الأول يكون ملازم لحياته الشخصية بسبب حادث مكبوت في عقله الباطني فيسترجعها عند تعرضه لنفس الموقف وعلى فترات قصيرة فينتابه الخوف كالفوبيا الذي يرجع إلى المخاوف المرضية كالخوف من الأماكن العليا أو الظلمة، أما الثاني فتلازمه في وعيه وبلا وعيه وهنا ينشأ نوعين من الخوف هما:

1. الخوف الواقعي (الحسي): المرتبط بالحقبة الفعلية لواقع الإنسان فيحس بخوف ذاتي تجاه ما يتعرض له من مواقف، كحادث السير أو الغرق أو ما شابه ذلك وهنا يصبح ذلك الخوف متجسد بوجود شيء واضح وملموس.

2. الخوف الوهمي (غير حسي): المرتبط بفعل التخيل أو الوهم فيشعر دائماً ان هناك خطر يهدد حياته بالموت فتنتابه مجموعة من الأفكار العبثية المجردة من الحقيقة، فيتخيل ان هناك شخص يتربص وجوده ويراقبه على الدوام، وسوف يقوم ذلك الشخص المجهول بقتله أو تقطيع جسده وهنا يصبح الخوف الذهني (وهمي يحقق بالإنسان أضرار بالغة في شخصيته، ونفسيته، وجسمه) (حبيب، 1989، صفحة 24) دون الشعور بها فهي لا تدرك من العقل او الحواس فهي خليط متجانس من الاثنين معا يشعره بالرعشة والرجفة والألم في الجسد.

لقد تحدث علماء النفس عن الخوف والمخاوف التي تلازم كينونة الإنسان المرتبطة بماضيه المحمل بالمآسي أو حاضره المهدد له بالمجهول أو مستقبله المبهم غير المتوقع وعلى ضوء ذلك يتحدث العالم النفساني (فرويد) عن تلك المخاوف التي تمس مكنون الشخصية فيجدها متجسدة بثلاث اتجاهات بالانا الحاضرة بعقلها وبوعيا مما تواجه من ظروف بيئية ، والانا العليا المتسلطة والمتيقظة لكل الأعراف وقوانين الدين والتقاليد ، والانا السفلى الغائب عن الضمير المحكومة بغرائزها البدنية والجنسية ، وقال (ان الخوف ينشأ في جانب الأنا التي تستمد- تعني الخوف - من أحد أمور ثلاثة : الأنا السفلى، أو الأنا العليا، أو من الأشياء الخارجية. ذلك أن الأنا ، أو الشخصية الحاضرة تخاف الأنا السفلى وما فيها من غرائز وبخاصة الغرائز الجنسية. وتخاف الأنا العليا وما تأمر به من فضائل ومثل عليا) (الأهواني، 1951،

الصفحات 48-49) لأنها تعد بمثابة الحاكم الصارم الذي يعاقب الشخصية في حالة انحلالها عن الأنا وإرضائها إلى الأنا السفلى المنحلة عن كل القيم والعرف والقوانين.

ويغرس الخوف أنيابه نحو مضمورات الشخصية العقلية والحسية فتستولي على قلبه جملة من المخاوف لا يمكن ان يجد لها تسمية سوى أنها مخاوف تشكلت تارة من المجهول وأخرى من المعلوم فيظن على الدوام أنها تلحق به الضرر والأذى والألم والأعق من ذلك خوف الموت المهدد ذاته على الدوام.

ثانيا : الخوف في السينما

يتسلل الخوف في بنائية الصورة السينمائية ولاسيما إذا اقترنت تلك الصورة بمظاهر الواقع المؤلم الذي تختبئ خلفه أبعادا تهدد نظام الحياة كأن يكون مهددا من نظم سياسية فتضرب هويته وتأسر قوته وتجعله يعيش بدوامة من الخوف المستمر وتكبر تلك المخاوف حتى تضرب استقراره الاجتماعي فيصبح في وضع فاقد للأمن والاطمئنان ثم يتفشى ذلك الخوف إلى عقله وحواسه حتى تفقده عقله لا إراديا ف(الخوف قوة خفية ، راقدة في شعور ولا شعور الإنسان، وتتحرك بشكل لا إرادي من خلال العصب الحسي ، على أثر أفعال في الظاهرة ، تكون هذه الأفعال ، وخاصة المتحركة منها تحت عدسة الحواس، ومن خلال ردات الفعل ، والفعل المنعكس)(ابراهيم، 2000، صفحة 93)عليه من الآخر تجعله على الدوام مهددا فيعيش أسوء أنواع المخاوف منها مخاوف مرئية الملامسة للواقع الخارجي له شكل ومضمون يكمن في مواجهة أو الهروب منه ، ومخاوف غير مرئية سيكولوجية تنعكس على نفسيته فتولد له شعوراً عميقاً بالخوف فيفقد الشعور بوجوده وبحقيقة وجود الكون نفسه، وتنعكس تلك المخاوف الخارجية من اثر العالم المادي على بنية الشخصية فتتشكل لها مخاوف داخلية نفسية توقعه تحت فريسة صراع الخارج والداخل معا ف(الصراع الممتع يقوم بين الشخصيتين الرئيسيتين: المدافع عن(Protagonist) والمقاوم له (Antagonist). الأول يريد والثاني يعارض) (فوري، 2008، الصفحات 252-253) ويهاجم الآخر ووفقاً لتلك الصراعات تنشأ مخاوف الذات والآخر.

ومما لاشك فيه أصبح الخوف احد أهم المثيرات التي تبنتها صناعة السينما في بنية سرديتها في معظم الأنواع الفلمية السينمائية التي تناول موضوعات واقعية كالاجتماعية والرومانسية والسياسية والجرائم والقتل، فضلا عن الموضوعات الخيالية كالأفلام السريالية والخيال العلمي والرعب تحديداً فهي تتغذى على الخوف في بنائها

السردى، فتلك الأفلام تركز ذروتها على الخوف) ولكنه خوف من نوع جديد ، مصحوب بالقلق والتوتر والإحباط) (العمرى، 2013، صفحة 8) والاشمئزاز والتقزز بسبب ما تقدمه الصورة من أحداث تجسد فيه العدائية والتعذيب بأبشع الوسائل كتقطيع الأجساد وتشريحها وشرب دمائها وهذا ما تم مشاهدته في فيلم (Don't Breathe – إخراج فيدي الفاريز) ونشاهد في السرد السوري مشاهد مخيفة يجسد عبرها مخاوف شخصيات أدت في النهاية إلى ملاقات حثفها وقتلها بأبشع الطرق من قبل رجل أعمى لا يرى سوى انه يتحسس أصوات لمجموعة من الشباب يدخلون بيته لسرقته فيقبض عليهم واحداً تلو الآخر ويضربهم بشدة ويغرس طلقاته وفأسه في صدورهم ،لقد عالج صانع الفيلم مشاهدته مجسدا أنواع من المخاوف ليدفع المتلقي إلى تأويل كل تمثيل يعتري الشخصية بعد أن تعرضت لمواجهة خطر متربص بها ،ليكون ميدانا لبيان خوفها تجاه الآخر الذي انعكس على نفسه فأصبح الخوف النفسي المهدد للذات اكبر من المخاوف الخارجية ، ويجسد تلك الأحداث بتوظيف لقطات قريبة مجسمة لوجه الشخصية وهي خائفة تتقرب موتها المفاجئ غير المتوقع من رجل أعمى، فضلا عن حركة الكاميرا المصاحبة لخطوات فعل الشخصية وهي تواصل سيرها نحوه ،مع توظيف الإضاءة ذات المفتاح الواطئ ليخلق لنا جملة من المخاوف المسيطر على احد الشخصيات تظهر لنا شخصية (روكي) وهي معلقة من قدمها بسلاسل وفي حالة شبه إغماء جزئي ،فيقترب منها الرجل الأعمى ويأخذ مقص محاولا تعذيبها ، وبلقطة مجسمة تظهر ملامحها متمثلة بالخوف فتصرخ وتبكي ويرتعش جسدها خوفا من الرجل الذي يعنفها بشدة محاولا اغتصابها لتلد له طفلا، وعبر ذلك المشهد المخيف في أبشع صورته يرينا حجم الخوف المسيطر على ملامح الشخصية الضحية والمتلقي المتماهي مع خوفها.

ان صناعة الخوف في المشاهد السينمائية ، تتجسد عبر عناصر السرد متمثلة بالشخصية والمكان والزمان، وعناصر اللغة السينمائية متمثلا بالة التصوير والإضاءة والصوت والمونتاج وسوف تستعرض الباحثة علاقة العناصر مع بعضها البعض وكيفية تمثل الخوف عبر المشاهد السينمائية وهي كالآتي :

أولا : الشخصية

تعد الشخصية الدرامية إحدى العناصر المهمة في البناء السردى و(محوراً تدور حوله أحداثها ، وتتشكل منه عقدتها ، فهي تعد من أهم الركائز الفنية المؤسسة لبناء النص الروائي) (العزى، 2011، صفحة 33) والسينمائي على وجه الخصوص.

تنشأ المخاوف من معطيات الحياة التي تحوي على الكثير من المخاطر والكوارث المؤدية إلى المأساة والموت وأول خوف يلزم الشخصية هو خوفها من المستقبل المحمل بنقل الماضي والحاضر، فالماضي له ذكريات مؤلمة تسير نحو الحاضر المخيف المهدد بالذات ثم يتجه نحو أفق المستقبل المجهول المحمل بفكرة الموت التي تلاحقه في وعيه وبلاوعيه، فالمستقبل مجهول يضم في باطنه الكثير من الأخطار التي تصدمه بين حين وآخر لذا فإن (فكرة الموت تقلق الإنسان وتكاد تلاحقه في كل مكان، حتى أن قلبه ليخفق بتلك الفشعريرة الأليمة التي يسببها له سر الموت وهنا يشعر بالخوف. والخوف من الموت ليس مجرد خوف عادي، بل هو حصرا أو قلق دفين يمتزج في الوقت نفسه بمشاعر الخوف والجزع والخشية والرغبة، انه قلق دفين يندس في خبايا الشعور) (مبروك، 2011، صفحة 66) واللاشعور فينتابه على ضوءها كوابيس اليقظة والحلم معا.

والشخصية الدرامية تجسد مخاوفها وفق نوع المثير فأحيانا يظهر خوفها من داخلها كخوفها من الفشل أو خوف من الأماكن المغلقة أو المظلمة فيتمظهر الخوف حاملا تغيرات قد تكون فسيولوجية فترتعش وتزداد ضربات القلب وتزداد سرعة التنفس فيصب عرقا ويجف فمه، أو سوسولوجية متعلقة بأفراد أسرتها والمجتمع أو سيكولوجية متعلقة بإرهاصاته النفسية أو تجتمع معا فتؤثر الواحدة على الأخرى بسبب كل ما تواجه في عالمها المكتظ بالكوارث البيئية والاجتماعية والفوضى السياسية والاقتصادية، وهنا تعيش الشخصية مخاوف كامنة فيها لا تفارق مخيلتها تجاه الواقع المعيش فيؤدي إلى التغير بسلوكها وردة فعلها إلى محاولة الاختباء أو الهرب من الشيء المهدد بالخطر سواء تجسد بالخوف الواقعي كخطر الإنسان أم الحيوان أم الكارثة أم الخوف الوهمي متمثل (بصورة يصعب الفصل بينهما. فأجواء الخوف والهلوسة التي تحتويها ... ليست ضربا من الخيال بقدر ما هي نوع من الانفعالات ... وطقوس طرد الشيطان والأرواح الشريرة) (غريب، 1996، صفحة 23) المجهولة التي تطارده في ذهنه تلك المخاوف التي لازمت الشخصية أثرت بشكل وبأخر على إحساس المتلقي الذي تماها مع مخاوفها فشعر بالخوف والتصلب والقلق كما شعرت به لكن ذلك الشعور قد اختلف نسبيا بين ما تواجه الشخصية داخل عالمها وبين المتلقي الذي هو خارجها لكن المخاوف تشكلت من والى، وهذا ما تم ظهوره في الفيلم (الشعوذة - إخراج جيمس وان) إذ يستولي الخوف على مشاهد الفيلم بسبب وجود شبح يطارد عائلة تسكن في منزل قديم فيتلبس الشبح في الأم الذي على أثره ينزاح الشكل والفعل معا فتتغير ملامحها الخارجية فتظهر بشكل قبيح مما أدى إلى التحول والتغير في سلوكها متمثلة بأفعال عدائية فتحاول (كارولين) مساعدة العائلة

لطرده الروح الشريرة التي تليست إلام ، وهنا جسد صانع الفيلم أجواء الحدث بأحداث مفعمة بالخوف عبر ذلك الظل الأسود الذي تجسد بإضاءة خافتة ترافقه أصوات غريبة غليظة ليجسد لنا حجم الخوف الذي تسلط على مشاعر العائلة وهي تمر بإرهاصات نفسية حادة تلك المشاعر أثرت على المتلقي فجعلته يخاف ويقلق بما يشاهده من مشاهد مخيفة.

ثانيا : المكان : ان عتبة المكان هو الفضاء الذي يحتضن به كل ما يمر به الواقع المعيش من مآسي وأحزان والخوف من المجهول الذي يتجسد بصورة فلمية تعبر عن رؤية صانع الفيلم الذي يعطي للمكان دلالات ترمز للأمن والاطمئنان وأحيانا بالوحشة والخوف والشعور بالغربة والاعتراب النفسي وهنا(تأخذ الأماكن دور المرايا العاكسة للكوا من النفسية، وصراعاتها الداخلية إزاء الأحداث. لتصبح الأوصاف الملاصقة لهذه الأماكن في بعض مراحل السرد تعادلات رمزية ذات دلالة في سياق التشخيص. إن طبائع البطل وسلوكه الحياتي ومزاجه تصل إلى المتلقي من خلال الجزئيات المادية للمكان) (حسانين، ب. ت، صفحة 32) الذي تتحرك الشخصيات داخله سواء تمثل بنوعين من المكان وهما كالآتي :

أ.المكان المغلق: يتمثل بحدود المساحة له طول وعرض وارتفاع محدد الأضلع ، كفضاء المنزل أو المستشفى أو السجن، ومن المتعارف عليه ان المكان المغلق يشعنا بالأمن والاطمئنان ويحمينا من برد الشتاء وحرارة الصيف لأنه يحتوينا من كل الجوانب، وأحيانا ينزاح عن المتعارف عليه ، ولاسيما ان صانع الفيلم قد عمد إلى إزاحة المكان المغلق عن أطره الأمانة وحوله إلى مكان موحش ومخيف أفقده الشعور بالأمان) فقد تكشف الأمكنة المغلقة عن الألفة والأمان، أو قد تكون مصدراً للخوف والذعر (حسين، 2003، صفحة 163)والرعب.

وقد نجحت التقنية السينمائية ان تشطر المكان الواحد المغلق إلى عدة أمكنة مفتوحة على الآخر ومغلقة في الوقت ذاته كالدخول إلى ممرات مغلقة ضيقة لا وجود نهائي لها، فأصبحت الشخصية ضائعة خائفة وسط مكان مخيف مجهول ليس له بداية أو نهاية سوى تأطيرها بالظلام والخوف والضياع.

ب : المكان المفتوح : يوحي المكان المفتوح بالاتساع الذي لا تحده حدود متحررا من الطول والعرض والارتفاع ، متمثلا بالانفتاح على مساحات شاسعة كالأماكن العامة والغابات والصحراء والبحيرات الخ ..على العكس من المكان المغلق إذ(تشكل ثنائية المفتوح والمغلق من طبيعة المكان الذي لا تحده أو تمده الحواجز والحدود والقيود

التي تشكل عائقاً لحرية حركات الإنسان وفعالياته ونشاطاته وانتقاله من مكان لآخر من جهة، وتحدد من جهة أخرى طبيعة العلاقة مع الآخرين) (السعدون، 2012، صفحة 64) المجهولين وهنا يجب ان تحتاط الشخصية بالحيلة والحذر والخوف من وقوع كارثة أو خطر يصيب البدن .

ويتمثل المكان المفتوح والمغلق بدلالات ورموز متنوعة تتشكل وفق رؤية صانع الفيلم فيجعل المكان المغلق والمفتوح معاديا للشخصية المستقرة نفسيا ، فتوحي عتبة فضائها بالانعزال عن العالم أو اللانهائية دون وجود حدود تؤطرها وتحميها من المجهول كالوحوش الضارة أو العدو الذي قد يأتي من مكان لا ينتمي إلى موطنه فيوحي المكان بالضيق والغربة (والخالي من الألفة، والمُلقى خارج النفس، والمصدد للقلق الوجودي خوفا من المجهول الذي يمثل المكان المعادي بوابة لمباغثاته المحتملة واقتدار للألفة التي يعد طاردا لقيمها، إن هذه الأمكنة إما أن يقيم فيها الإنسان مرغماً ... أو أن خطر الموت يكمن فيها لسبب أو لآخر) (الاسدي، 2013، صفحة 81) يهرب منها أو يواجهها فتقهره وهذا ما تم ظهوره في الفيلم (عداء المتاهة- إخراج : ويس بال) حيث نشاهد مجموعة من الشباب يحاصرون بمكان مغلق ومفتوح معادي وسط غابة موحشة غامرة بوحوش فتاكة ، فالمكانين يمثلان نذير شؤم لهم فلا وجود للأمن والطمأنينة إلا في مواجهة خوفهم المتربص بهم من المكانين ، ويترأس المجموعة شخصية تدعى (توماس) محتجزين بمكان يدعى بالمتاهة مؤطر بشكل هندسي مغلق تسمى بمكان (جلايد) تحوي على جدران ضخمة متحركة وفجأة تتحرك جدرانها عندما تحس بوجود شخصية بجوارها ، وتضم المتاهة في جوفها وحوش عناكب تحمل سم قاتل فتغرسه في أول ضحية تمسكها فتمزقها وتأكلها، في هذا المشهد جسد مظاهر الخوف بكل أشكاله الذي تم على وفق توظيف عناصر اللغة وأهمها حركة الكاميرا والإضاءة والصوت، ولاسيما المكان المغلق والمفتوح لكي يعادي الشخصيات ويحصر حركتها وخوفها الهائم على أجواء المشاهد متمثلة باللقطات القريبة المجسمة التي برزت حجم الخوف على وجوه الشخصيات التي تعلي أصوات صرخاتها في ذلك المكان المظلم المعادي المغلق الذي بالتالي جعل المتلقي متماهيا مع خوفها.

ثالثا : الزمن : يأتي شبح الخوف من الزمن المتداعي الحر ما بين الأفق القريب والبعيد الراقدة صورته المخيفة في عالمه الداخلي والخارجي المتجسد بالأزمة الثلاث (الماضي والحاضر والمستقبل) ، والشخصية الدرامية تمر بتلك الأزمنة فتسترجع ماضيها المثقل بالإحداث المؤلمة التي عانت منها وحاضرها المنعكس منها ثم يتنبأ

بالمستقبل المجهول المخيف في سوء تطلعاته) فالزمان نوع من الأبدية الممزقة التي تتصف أجزاؤها جميعا وهي الماضي والحاضر والمستقبل بأنها دائمة الإفلات، ومصير الإنسان يتحقق في هذه الأبدية المفككة، في هذه الحقيقية المرعبة للزمان (برديائف، 1960، صفحة 164) المفلت أواصره والمحكوم بالخوف الأبدي .

والفن السينمائي وظف الزمن (الاسترجاعي والاستباقي) في بنيته السردية ففي الأول ارتبط بالماضي والحاضر والأخير ارتبط بالمستقبل غير المتوقع وجعله بنية مهيمنة للزمن في سردية الأحداث بصورة غير تتابعية أي غير متسلسلة بل عمد على تشطي أزمنته الماضية والحاضرة والمستقبل ، ولا سيما في المشاهد المتمثلة بالخوف ، ذلك الخوف المقترن بالماضي السحيق المثقل بالألم والماسي والمستقبل المشؤوم ، وكلا الزمنين يرتبطان بالشخصية الدرامية التي يتمثل الخوف فيهما على وفق جانبيين الأول يتمثل بالزمن الموضوعي الخارجي المرتبط بمحسوساتنا والثاني بالزمن الداخلي النابع من إحساساتنا وكلاهما يندمجان معا ليخلقا صورة شخصية متكاملة بأبعادها الثلاثة الجسمانية والاجتماعية والنفسية وهنا (تتحكم جدلية الزمن الموضوعي - والزمن الذاتي بفكر ووعي الشخصية فينشأ على اثر مواجهتهما صراعاً أيديولوجياً يتصادم فيه الواقع بالخيال، وفيه ينشطر وعي الإنسان بالواقع (الموضوعي) ويخرج عن أطره المغلقة المدركة للعقل الوعي بحقيقتها، ليدخل باللاوعي (الذاتي) القابع في باطنه صوراً مفتحة متعددة الأطر وغير محكومة بالواقع فيتخيل عبرها أحداثاً) (110، 2024، صفحة 110) مخيفة انعكست من اثر ترددات الماضي المؤلم وانعكاسها على حاضره ومستقبله القابع به أفكارا مشؤومة لم تأتي من فراغ بل بسبب استرجاعات مخيفة تشكلت وخرنت في وعيه الحاضر وهذا ما تم مشاهدته في الفيلم (في الوقت المحدد- إخراج : أندرو نيكول) تدور أحداث سردية الفيلم عن الزمن المخيف المرتبط بالصراع المستمر بين بقائه في الحياة أو النهاية القسرية تجسد ذلك عن طريق وجود ساعة مؤقتة نابعة من معصمه فتتسارع الشخصيات بالزمن لكي يكسبوا مدة زمنية من الحياة فكل معطيات الحياة قائمة على عنصر الزمن الذي جعل الخوف يوقعه تحت تأثيرات مخيفة مرعبة نتيجة تعرضه لتلك الساعة ذات القنبلة الموقوتة ليأخذ مدة زمنية عمرية، وهنا جاء الخوف مقترن بالزمن الذي تسيد عن باقي عناصر اللغة السينمائية واقترن وجوده مع المكان الذي يشكلان معا بنية متكاملة داخل منظومة العمل الفني .

جسد الفن السينمائي المخاوف التي تتعرض لها الشخصية في واقعه الحقيقي وتمثلها عبر عناصره الفنية ليعبر تلك المخاوف بشكل يثير الشفقة والخوف هذا ما أكد عليه

أرسطو، فالأفلام السينمائية تتخذ الخوف كقيمة درامية فيزاد التشويق لها من قبل المتلقي فأحيانا تلك المخاوف تظهر مشاعره من الخوف المضمّر في داخله، فكل إنسان يشعر بالخوف وينفعل ويرتعب وهنا تتشكل لديه مخاوف لا ينفك عنها سواء تمثلت بالمخاوف الطبيعية الملازمة مسيرة حياته كالخوف من الغريب أم الضياع أم الخوف من الأمراض القاتلة أو الكوارث البيئية ، أو خوف من مواقف تصدم جسده فيمزقه أو ينهي حياته بالموت المنتظر في افقه القريب أو البعيد الذي لا يعرف حضوره متى وأين يحين وجوده المخيف ومتى يتلبس جسده ويسحب روحه دون رجعة، وهناك مخاوف تستمر حتى يتمثل الخوف بغير الطبيعي وغير المبرر أو المنطقي فيؤدي به إلى فقدان عقله، فيتخيل ويتوهم وجود أشباح تلاحقه أو جن أو عفاريت تتربص به (يتمثل له الشيء الصغير في صورة الكبير ، وارتاب ، وتفرق ذهنه، فرأى ما لا يرى ، وسمع ما لا يسمع، وتوهم على الشيء اليسير الحقير انه عظيم جليل) (الأهواني، 1951، صفحة 117) فينتابه الصرع والفرع والهلع والخوف على المدى الطويل.

وعلاوة على ذلك فكل المخاوف التي واجهتها الشخصية متمثلة بالمكان المغلق أو المفتوح أو بسبب ثقل الزمن المؤلم هي بالمحصلة النهائية جاءت متماهيا مع مخاوف المتلقي التي شعر وأحس بحجم الخوف التي تواجه الشخصية أمام المواقف الخطرة حتى وان كان اقل خطرا عليه لكنه أحس وشعر بالخوف ذاته.

ان صناعة السينما جسدت تلك المخاوف عبر وسائلها الفنية وتلك الوسائل هي كالآتي :

1. آلة التصوير: تقوم على سرد أحداث الحكاية عبر عدستها المناطة بها متخذة اللقطة القريبة (المجسمة) لتحاكي إرهابات الشخصية ولاسيما تقاسيم ملامحها فتحاكي مخاوفها حين تنفعل من شدة الخوف فتتصلب في مكانها وترتعش وتصب عرقاً عند مواجهة عدوها أو أي خطر يقف بوجهها لذا فان (اللقطة القريبة تعد إضافة نوعية تعمل على دعم المحتوى الدرامي، لأنها تحمل في ذاتها الأبعاد النفسية ولأنها تخلصت من الحالة الوصفية وتحولت إلى الحالة التعبيرية التي تساهم في تقوية وشحذ الشكل الخارجي والداخلي للحدث) (السلمان، 2020 ، صفحة 14) الدرامي .

2. الإضاءة: نقيضها الظلمة وتتجسد المخاوف الشخصية حين يقترن وجودها في مكان مغلق أو مفتوح معتم فتولد الشعور بالخوف والقلق والرعب و" تتجسد في خياله المخاوف ويتصور ان الظلام يخبئ له مخاطر مجهولة ستفاجئه في أي لحظة. فأن

الغموض والخطر يقبع في الظلام) (آلتون، 1975، صفحة 92) الدامس الذي ينذر بالشؤم وفقدان الأمن والاطمئنان.

3. الصوت: تثير الأصوات الغريبة الخوف ولاسيما إذا اقترن وجودها باتجاهات عدة، كأن يرتبط بالمؤثر الصوتي بصري الباب وهي تهتز بفعل رياح أو تصدر عن صوت مرتبط بالشخصية الغرائبية محاولة ان تقترب من وجودنا فنختبئ فوراً عند اقتراب صوتها إلى مسامعنا وهنا(يتردد صدى الصوت المألوف ولكنه مشوه.. أعلى فأعلى نبرة، ممتزجاً في صراخها الهستيرى بينما انجذبنا نحن فجأة داخل خوفها ورعبها)(بوجز، 1995، صفحة 142)الصادر من أعماق نفسها فنحاول الهرب من صوتها الذي بدو يقترب منا فيشعرنا بالخوف المستمر القابع على أنفاسنا.

4. الألوان: من العناصر المهمة التي تصنع الخوف ولاسيما عندما يلامس جسد الشخصية وهي تنزف دماً باللون الأحمر القاني، الذي ظهر بسبب مواجهة خصمها الشرير الذي يخدشها أو يطعن بالأسكين أو يطلق من فوهة مسدسه طلقة نارية تغرس وسط جبينها وهنا(يعطي اللون في أي مكان من جسمه إرهاباً نفسية حادة متمثلة بالخوف، أو الموت من المجهول أو أن شيئاً ما سوف يحدث لم يتوقعه المتلقي)(محمود، 2014، صفحة 59)اثناء متابعته للحدث السردى السينمائي فينتابه الخوف والقلق والتوتر من جراء ما سوف يحدث للشخصية الدرامية في بنية الحدث.

5. الماكياج: ان مساحيق الماكياج له الدور في تغيير وتحوير ملامح الشخصية الدرامية وصقلها بملامح تثير الخوف والاشمئزاز ولا سيما إذا وظفت عبرها أنواع الماكياج ك(المادي – البلاستيكي ، المكيانيكي – الرقمي) فيحول الملامح الإنسانية إلى ملامح لا تمت صلة بالواقع غرائبية في شكلها وفعلها كشخصية الزومبي والمستذنب ومصاصي الدماء فتلك الشخصيات وهمية... أسهم الماكياج في إحيائها بيننا وكأنها كائنات بشرية تعيش بيننا) (علي، 1978، صفحة 270)على الرغم أنها غير مألوفة غريبة في شكلها وسلوكها.

فضلاً عن قيام الماكياج وألوانه بمحاكاة مخاوف الشخصية فيبرز خوفها وقلقها عبر إسقاط ألوان باردة على ملامحها وهي تصب عرقاً وخوفاً أمام تلك الوحوش الغريبة المرعبة.

6. المونتاج: هو الأداة المطبوعة بيد المونتير التي يتم بواسطة وسائلها من قطع ومزج واختفاء وظهور تريجي ومسح الصور بشكل سريع ، تلك الوسائل تعمل على تجميع اللقطات الفيلم (سواء في انسيابه أو تجاوره -توازيه- أو حتى تداخله واختلاطه...

فعبّر تنالي وتتابع اللقطات كعلامات صغرى، يتكون "المشهد الفيلمي" كعلامة كبرى ذات معنى ودلالة (السيد، 2008، صفحة 151) جمالية وتعبيرية في بنية الفيلم.

والمونتاج يعد المخرج الثاني بعد عملية التصوير فيقوم بجمع المادة التي صورها المخرج لاسيما في التقاط اللقطة القرية وجعلها من اللقطات الأساسية في عملية توصله مع اللقطة العامة والمتوسطة فاللقطة القرية يظهر من خلالها حجم الخوف المتسلق ملامح الشخصية وهي ترتجف خوفاً .

• مؤشرات الإطار النظري

1. تمثل الخوف كبنية أساسية في البناء السردي السينمائي .
2. تعمل عناصر السرد (الشخصية ، المكان ، الزمان) وعناصر اللغة السينمائية بتجسيد المخاوف في بنية الفيلم .

• الدراسات السابقة

بعد تقصي الباحثة واطلاعها في المكتبات، وفي مكتبة الكلية، لم تجد أي دراسة تناولت موضوع البحث (تمثيلات الخوف في الفيلم السينمائي).

الفصل الثالث / الإطار الإجرائي

1. **مجتمع البحث:** بعد البحث والتقصي الباحثة في مكتبة الأفلام السينمائية المتعلقة بمجتمع البحث والمحددة دراستها (تمثيلات الخوف في الفيلم السينمائي)، ونظرا لسعة حجم المجتمع وعدم حصرها، لذا قامت الباحثة بحصر مجتمع بحثها بالعينات المنتجة سنة (2016) التي اختارتها بطريقة قصدية لان تمثل الخوف كقيمة درامية وتعبيرية داخل البناء الحكائي .
2. **عينة البحث:** تضمنت عينة البحث فيلم (Hush) كونها تمثل إحدى العينات الذي تجسد فيها المخاوف النفسية وهذا ما يصب في متن البحث.
3. **اداة البحث:** من اجل الوصول إلى أعلى قدر ممكن من الموضوعية والعلمية لهذه الدراسة، فلقد تم الاعتماد على أداة البحث للتحليل وبطريقة اختيار العينة بطريقة القصدية، وعليه سوف تعتمد الباحثة على ما ورد من مؤشرات في الإطار النظري كأداة لتحليل العينة .

4. **منهج البحث:** اعتمدت الباحثة على المنهج الوصفي فهو يوصف الظاهرة الراهنة والظروف السائدة وتحليله، للوصول إلى تحليل العينة المختارة التي تهدف إلى نتائج البحث.

5. تحليل العينة:

- **ملخص الفيلم:** تدور أحداث الفيلم عن شخصية تدعى (سارة) كاتبة روائية صماء تعيش بمنزل صغير وسط غابة منعزلة وفي احد الأيام تزورها صديقتها وتأخذ منها عدة روايات كتبتها سارة وعند خروجها من منزلها تلتقي بمجرم مضطرب لا يقوم سوى بالقتل دون سبب فتمتعه القتل دون رحمة، فيشاهد (سارة) فيقوم بمراقبتها ليقوم بفعلته الشنيعة ولكن بعد عدة صراعات جسدية ونفسية محاولا لقتلها، تقوم (سارة) وتقدم على فعل جريء فتواجه القاتل وتتصارع معه حتى ترده قتيلا.



فيلم (Hush)

إخراج : مايك فلاناغان - سيناريو : مايك فلاناغان - كيت سيجيل

بطولة : كيت سيجيل - جون غالاجر - جونيور - مايكل تروكو

بلد الإنتاج : الولايات المتحدة

سنة الإنتاج : 2016

1. تمثل الخوف كبنية أساسية في البناء السردى السينمائي .

المشهد – في غرفة النوم (ليل – داخلي) يبدأ في الدقيقة 00: 29

تتابع الكاميرا حركة (سارة) وهي تدخل مكان غرفتها الشبه مظلمة وبلقطة متوسطة تغلق الباب الغرفة وتحمل بيدها الأولى سكين والثانية مطرقة ، ثم تنسحب إلى الخلف وتوجه أنظارها نحو شرفة الشباك وخلفها يتجسد ظلها على الحائط ، ترافقها أجواء مشحونة بالخوف ، فضلا عن موسيقى تصويرية توحى بوجود شيء يميل إلى الترقب ، تستمر الكاميرا حركتها وهي ترافق الشخصية أثناء حركتها فتقوم (سارة) بوضع المطرقة والسكين على السرير ، ومن ثم تمسك ميز كبير وتترجله نحو الباب محاولا

إغلاقه بقوة خوفا من تسلسل القاتل عتبة المكان ، ثم تقترب الكاميرا نحوها وبحركة استدارة (بان180) درجة تتابع حركة الشخصية لاسيما عند استدارتها واقتربها نحو شباك الغرفة فتقوم بإغلاقه ومن ثم تقترب الكاميرا نحوها وهي حاملة المطرقة والسكين تقترب من الشباك الآخر لتتنظر من خلف الشباك نحو الغابة وباللقة قريبة ومن وجهة نظر ذاتية تتفحص أرجاء المكان ثم وباللقة من الخلف ومن وجهة نظر موضوعية نشاهد سارة وفي العمق فضاء الغابة من خلف الشباك ثم تتحرك سارة وتجلس على الأرض موجهة أنظارها نحو عتبة المكان أمام الباب وعلامات الخوف تمالك أنفاسها ثم يعكس ظل على الحائط من الشباك وعندما تحس سارة بوجود شخص فوراً تصاب بخوف شديد وعندما تحاول استغراق النظر ترجع إلى الخلف لتشاهد الشخص القاتل مع صوت طرقات على الشباك وعندما تستغرق النظر وباللقة قريبة تشاهد يد مغمر بالدماء وإذا بيد صديقتها التي تم قتلها بوحشية وهنا يتشكل ذلك الأثر السيكولوجي على أبعادها النفسية وباللقة متوسطة لـ(سارة) وهي تنظر بذهول والدموع تصب على خدها ثم تشاهد في الخلف الرجل القاتل وهو ممسك يد صديقتها ويطلق شباك لعدة مرات ثم تتراجع الكاميرا إلى الخلف لنسمع على الشريط الصوتي صوت أنفاسها العميق ، وباللقة متوسطة وتحديد الجزء من خصرها إلى يدها تقع المطرقة من يدها ثم يقطع إلى لقطة متوسطة لوجه القاتل ينظر لها مبتسما ثم تتحول الكاميرا الى سارة لنشاهدها تسترجع إلى الخلف محاولة انزياح الميز عن الباب لتهم بالخروج من الغرفة وهي في حالة توتر وخوف شديد يتمالك أبعادها الجسدية والسيكولوجية معاً.

عمل صانع الفيلم على توظيف عناصر اللغة السينمائية لخلق حجم الخوف المسيطر على أرجاء المكان لاسيما وانه وظف (المكان المغلق مع إضاءة شبه معتمة) لخلق مكان يوحي بالضيق فضلا عن توظيف الكاميرا الذي كشف عن تفاصيل فضائية المكان وجعلها عتبة قائمة على اللامتوقع ليحصد بالنهاية حجم الخوف القابع على أبعاد الشخصية والمتلقي المتماهي مع الشخصية الدرامية، أما الصوت فكان له الأهمية ذاتها ولاسيما انه قائم على غرس سمات الخوف والقلق والتوتر الذي جاء مسيطر على الحدث والشخصية معاً، وذلك عبر استخدام الموسيقى التصويرية مع المؤثرات الصوتية لخلق لنا جو مفعم بالترقب والخوف والرعب، أما الديكور وزين الماكياج فكانت لهم الأثر البالغ في تعميق الخوف الذي كان ظاهرا على سمات ملامح وجه الشخصية الخائفة داخل عتبة المكان الذي تجري فيها الأحداث المخيفة. وهذا ما تم ظهوره في الشكل رقم (1).



شكل رقم (1) تظهر (سارة) خائفة وصديقتها المقتولة

2. تعمل عناصر السرد (الشخصية ، المكان ، الزمان) وعناصر اللغة السينمائية بتجسيد المخاوف في بنية الفيلم .

المشهد (الصالة) ليل داخلي في الوقت 45: 59 دقيقة

نشاهد في هذا المشهد سارة جالسة في مكانها واثار الخوف والقلق يتسلق ملامح وجهها فتقوم بالتفكير محاولة إيجاد طريقة لتخلص من القاتل ، فيقوم صانع الفيلم بإظهار لنا مشاهد سردية مستخدما عناصر السرد الروائي (الشخصية – المكان – الزمان) وزجها مع عناصر اللغة السينمائية ليخرج لنا بمشاهد مختلفة محاولا إظهار مشاهد مخيفة عبر توظيف سرد استباقي لنشاهد أحداث غير متوقعة قائمة على الخوف والتوتر والقلق محاولا إيجاد طريقة لتخلص من بؤسها وكابوسها المتربص بها إلا وهو القاتل المتجول حول بيتها . وهنا سوف استعرض تلك الأحداث عبر مشاهد سردية استباقية لنشاهد في الأخير ان قرين سارة وهو يحاول ان يواجهها بالحقيقة المخيفة التي لا بد من ان تواجهها على الرغم من أنها تمثل اخطر مواجهة التي لا بد من خوضها لتخلص نفسها من رعب القاتل.

ل.م اوت فوكس من خلف (جام) تقترب (سارة) من باب موسيقى تصويرية ترقب

البيت

ل. ق ليد (سارة) تمسك مقبض باب محاولا فتح باب

ل. م . ق من خلف جام الباب لوجه (سارة) وآثار الخوف

والإرهاق على ملامحها

- ل.ع من وجهة نظر ذاتية وهي تنظر نحو أفق الغاية
- ل.م لـ(سارة) تنظر إلى الأسفل مقبض الباب
- ل.ق يدها تفتح الباب
- ل.ع بروفيل تهم (سارة) بالخروب من الباب
- ل.ع. تنزل (سارة) السلم ثم ترجع الكاميرا الى الخلف
- وبحركة (بان) تركض نشاهد في العمق الشاب يركض نحوها
- ل.ع (سارة) تركض وتنظر خلفها نشاهد في العمق (القاتل) يركض نحوها
- ل.ع تظهر (سارة) في مقدمة الكادر وفي العمق (القاتل) يمسك صخرة ثم يضربها لتقع على الأرض
- ل.م (سارة) ممددة على الأرض تبكي تمسك رأسها
- ل.م (للقاتل المجنون) يهم بجلوس على ركبتيه فوقها
- ل.م (سارة) تصرخ وهر يقترب نحوها
- ل.م بروفيل (للقاتل) يمسك صخرة كبيرة
- ل.م من الأمام وبزاوية تحت مستوى النظر يظهر (القاتل) وهو يرفع الصخرة ويضربها بشدة على رأسها
- ل.م (القاتل) وهو مازال ممسك بالصخرة وينزلها نحو الأسفل
- ل.م بروفيل تظهر يد القاتل ويده الصخرة ملطخة بالدماء ثم لدماء
- مؤثرات صوتية :
- ينزل الصخرة وينزلها خارج الكادر وكأن شيء يدهس ويكرر العملية حتى يتناثر الدماء

- ل. م بزاوية تحت مستوى النظر وهو مازال ممسك الصخرة
وينزلها تحت والدماء تملئ الكادر
- ل. ع. ق سارة على الأرض ممددة وفوقها القاتل صوت جو عام
- ل. ع ثم تقترب الكاميرا نحو الشخصيتين من الجانب
(سارة) ملطخة بالدماء ثم تلتفت نحو عدسة الكاميرا
- ل. م. ق (سارة) مغمرة بالدماء ثم توجه أنظارها نحو الكاميرا صوت صدى
تقول : لا يمكنك الهرب
- ل. ق تظهر (سارة) من خلف جام باب البيت تنظر نحو الأمام
- ل. ع من وجهة نظر ذاتية تنظر الى القاتل وسارة ثم يختفيا
من وسط الكادر
- ل. م. ق سارة واقفة تنظر بخوف شديد
- ل. ق. ج ليدها وهي تنزل مقبض الباب
- ل. م. ق ترجع إلى الخلف وتخرج من الكادر
- ل. م. (جارها) ممد على الأرض والقاتل ممسك برقبتة
وهو على الأرض إلى ان يفارق الحياة
- ل. م. (سارة) واقفة يأسه ثم تهتم بالتحرك نحو الأسفل
- ل. م سارة تجلس على الأرض تقترب الكاميرا نحوها
- ثم تستدير وبحركة بان (180) لنشاهد قرين (سارة) قرين تقول : لا يمكنك الهرب
لا يمكنك
- التفوق عليه بتلك الساق لابد التصوير بالقوس مثاليا
- في القلب او في الدماغ أي شي لن يجد نفعا تصوير

مثالي انه سلاح بعيد المدى انه صعب حقاً في المسافات القريبة عليك ان تكوني قريبة لتسددي

تصويبة جيدة سوف يتحرك لا يمكنك ان تعرفي

كيف تستخدميه حتى

ل.م (سارة) تقترب من مخزن الكهرباء اخرجي أعيدي التيار الكهربائي

ل.م سارة وقرينها بوسعه ان ينقر على المفتاح أو يقطع السلك

ل.م يأتي(القاتل) من الخلف يمسك سكين ويقص رقبة(سارة)

ل.م سارة وقرينها اختبئي اختبئي

ل.ع لغرفتها غرفة النوم – الحمام - الغرفة العلوية

ل.ع ق زاوية من فوق مستوى النظر الى الحمام الغرفة

ل.ع ق (الأريكة)

ل.م (سارة) وقرينها

ل.م . (للشباك)

ل.م (سارة) وقرينها جميعها تحتوي على نوافذ كل ما يحتاجه صخرة

الغرفة العلوية لا تحتوي على غطاء ولا أبواب لمنعه

ل.ع زاوية من تحت مستوى النظر(سارة) وهي خلف الأريكة مينة

ل.ق (سارة) فاقدة الحياة القرين : أفضل سيناريو انه لن

يجدك وأنت تنزفين حتى الموت

ل.م (سارة) تنظر يمينا لا يجدك وأنت تنزفين حتى الموت

ل.م (سارة) وقرينها اخرجي توجهي إلى الخارج مساحة

الصيانة عودي للخارج لقد جربت هذا ذات مرة – يعرف انك

جربت هذا

ل.م.ق لوجه (سارة) وهي تفكر هناك مساحة صغيرة للمناورة

ل.م (سارة) وقرينها إذا عرف انك هناك

ل.م من زاوية تحت مستوى النظر تظهر (سارة) وهي في الغابة موسيقى ترقب

وفي العمق القاتل يمسك قدمها ويسحبها من عمق المنور

ل.م (سارة) وقرينها إذا عرف أنني هناك لا أظن

ل.م لوجه (سارة) انك سأدوم طويلا تشعرين بالبرد

ل.م مقدمة الكادر (سارة) وعلى يسار الكادر قرينها بالدوار ومتعركة

ل.م (سارة) مذهولة وصراع نفسي حاد والخوف يتمالكها

ل.م (سارة) وقرينها القرين : تشعرين بالبرد وأظافرك محتقة

ل.م (سارة) تشعرين بالدوار ونظرك مشوش الوقت

ينفذ منا كم من الوقت يمر قبل ان تتمكني

من السير أو الوقوف أو الرؤية عاجلا

أم آجلا سوف يدخل إلى هنا يعرف أنني انزف بمجرد ان يدخل هذا المنزل ينتهي الأمر انه اكبر

وأقوى وأسرع ولديه أفضلية عليك بوسعه سماعك

ل.م (سارة) وقرينها لا يمكنك الجري لا يمكنك الاختباء ولا يمكننا

الانتظار إذا خرجت تموتين

ل.م (سارة) وبحركة كاميرة الكثير من النهايات لكنها متشابه كلها

ل.م. ع للقاتل من الخلف يتربق

ل.ع في العمق تجلس سارة قرب الشباك

ل.ع. من فوق مستوى النظر داخل حوض سباحة والدماء يملئ

الحوض

ل.م (سارة) وقرينها مما يعني ان هناك نهاية واحدة فقط لن يتوقعها

ل.ع من زاوية تحت مستوى النظر والشاب

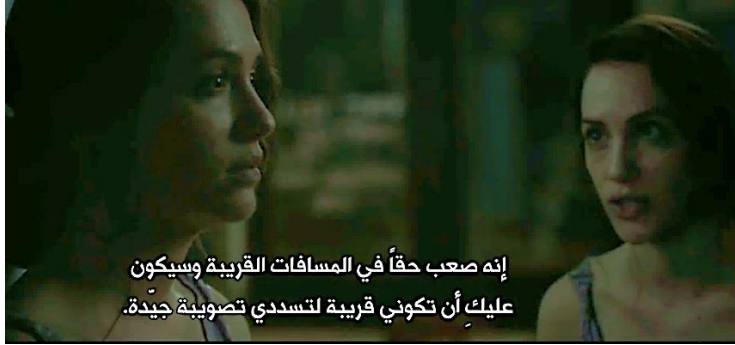
قابض فوقها يطعننها بالسكين

ل.م (سارة) والقرين ثم تستدير الكاميرا بان نحو اليمين النهاية

لتركز على ملامح سارة وحوار في ذهنها
الاختباء ، الانتظار سارة تقول: لا يمكنك الجري

ل.م (سارة) تهم بالإشارة في يدها ماذا سوف يتبقى لك من خيارات ... اقتله

عمل صانع الفيلم على توظيف تقنية الاستباق السردى التي تقوم على تقديم أحداث مستقبلية ولربما متحققة وجاءت تلك التقنية في مخاطبة هواجس الشخصية الخائفة وفق سلوكيات وردود أفعال ملمة بالخوف فجاء تفكيرها الباطنى ليقدم لها حلول افتراضية وذلك عبر ربطه بمشهد رئيس وهو رؤية العالم بكل شيء إلا وهي (سارة) وقرينتها التي تحاول ان تساعدنا للتخلص من خوفها المتربص بها فتعطي لها توقعات فتتخيل أحداث سابقة حدوثها، فتتنبأ بوقائع قد تتخلص من خوفها ، فنسمع صوتها من دون رؤيتها داخل ايقونة الصورة وهنا يسرد لنا المخرج تلك الأحداث على لسان الراوى (سارة) وهي تسرد لنا أحداث غير متوقعة لمشاهد متنوعة وكل حدث سردي ييات بالفشل فأحيانا يتمثل بانفجار الرأس في صخرة كبيرة أو الذبح الو الغرق ولكن في النهاية تجد سارة وهي تفكر كيف ان تتخلص من القاتل هناك نهاية واحدة يكمن فيها نجاتها إلا وهي ان تواجه خوفها بنفسها ... وهذا ما تم ظهوره في شكل رقم (2).



إنه صعب حقاً في المسافات القريبة وسيكون عليك أن تكوني قريبة لتسدي تصويبة جيدة.

شكل رقم (2) سارة وقرينها

تلك الأحداث السردية توجت بعناصر اللغة السينمائية ولاسيما المونتاج الذي كان له الدور الفعال في خلق تلك المشاهد المتفرقة وربطها على وفق سرد سينمائي مبني على أحداث استباقية ، فضلا عن دور آلة الكاميرا التي كانت السارد العالم بكل شي وهي تتابع الشخصية وتترقب مخاوفها وذلك عبر توظيف الإضاءة ذات المفتاح الواطئ ليخلف لنا مخاوف مضمرة داخل أبعاد الشخصية مما أثرت على بعدها النفسي التي تعلو ظهوره عبر فن الماكياج الذي أدى دوره وهو يتسلق ملامح الشخصية ليظهر لنا حجم القلق والتوتر على ملامحها من ناحية ومن ناحية أخرى أدى دورة كعنصر تعبيرى وهي يظهر دوره كاللون الدم الأحمر القاني على أجساد الشخصية مما أعطى المصادقية أمام عين المتلقين وهم يشاهدون كمية العنف والقتل الذي تسال في أحداث بنية الفيلم .

الفصل الرابع : النتائج والاستنتاجات

النتائج

1. ساهمت عناصر السرد (الشخصية والمكان والزمان) مع عناصر اللغة السينمائية(آلة الكاميرا والإضاءة والمونتاج والصوت) في خلق مشاهد مثقلة بالتوتر والقلق والخوف عبر اشتغال حركة الظلال والظلمة في المكان المغلق والمفتوح في فيلم hush().
2. أدى الصوت كقيمة درامية في تجسيد حجم الخوف الذي رافق الشخصية الرئيسية لاسيما التلاعب بين الموسيقى والمؤثرات الصوتية والصمت الذي أعطى بعدا غائرا في بنية الشخصية.

3. عمل لون الماكياج مع الزي كقيمة تعبيرية لاسيما لون الدم، وذلك من خلال تجسيد المخاوف والقلق والتوتر الذي طرأ على ملامح الشخصية الدرامية (سارة) التي أدى إلى تغير بعدها النفسي فجعلها تبدو شاحبة وفاقة للأمل والحياة في بنية الفيلم hush().

الاستنتاجات

1. تعمل عناصره اللغة الصورية والصوتية على تفعيل عناصر التوتر والقلق والخوف داخل بنية الفيلم.
2. تتخذ الأنواع الفلمية كالسريالية والرعب والخيال العلمي المرعب لاسيما المرتبطة بمظاهر العنف والقتل والتعذيب والاغتصاب وتقطيع الأجساد والزومبي ومصاصي الدماء، عناصر التوتر والقلق والخوف والرعب كأداة فعالة في بنية أفلامها.

التوصيات

تمثلات القلق في الفيلم السينمائي السياسي

المقترحات

عمل ورشة سينمائية لطلبة معهد الفنون الجميلة وكلية الفنون الجميلة لتنمية مهارتهم الفنية.

المراجع

1. أ- أنيهاردت. (1994). الآلهة والأبطال في اليونان القديمة. (هاشم حمادي، المترجمون) دمشق: الاهالي للطباعة والنشر والتوزيع.
2. إبراهيم مذكور. (1983). المعجم الفلسفي. القاهرة: الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية.
3. احمد فؤاد الأهواني. (1951). الخوف. مصر: دار المعارف للطباعة والنشر.

4. اسيا علي محمود. (2024). لمعالجات الفنية للمشاهد الكابوسية في الفلم السينمائي . اطروحة دكتوراه غ-م . بغداد: جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة .
5. اسيا علي محمود. (2014). التوظيف الجمالي والدرامي للماكياج في افلام الرعب. رسالة ماجستير غ - م. بغداد: جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة.
6. امل مبروك. (2011). فلسفة الموت. بيروت : دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع .
7. امير العمري. (2013). سينما الخوف والقلق. القاهرة: لهيئة العامة لقصور الثقافة – شركة الامل للطباعة والنشر.
8. انتصار غريب. (1996). سينما الخيال العلمي الآن. بغداد: دار الكندي للنشر والتوزيع.
9. جوزيف م. بوجز. (1995). فن الفرجة على الافلام. (وداد عبد الله، المترجمون) القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
10. جون آلتون. (1975). الرسم بالنور. (ثرثيا حمدان، المترجمون) القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر.
11. حسن علي ابراهيم. (2000). مصادر الخوف والواقع احساسا وشعورا. دمشق: دار الينابيع .
12. حسن نعمة. (1994). موسوعة ميثولوجيا واساطير الشعوب القديمة ومعجم اهم المعبودات القديمة . بيروت: دار الفكر اللبناني .
13. حسين السلطان. (2020). داخل الرؤية وخارجها (اللقطة السينمائية). بغداد: دار ومكتبة اوراق.
14. زهير صاحب. (2003). الفنون الفرعونية. بغداد: دار الاصدقاء للطباعة والنشر.
15. سيد علي. (1978). تكنيك الخدع السينمائية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

16. شاكِر عبد الحميد ، الغرابة المفهوم وتجلياته في الادب (الكويت: عالم المعرفة) ، 2012، ص 90. (2012). الغرابة المفهوم وتجلياته في الادب. الكويت: عالم المعرفة.
17. شكيب فوري. (2008). الكتابة وآلية التحليل (مسرح سينما تلفزيون). بيروت: بيسان للنشر والتوزيع والإعلام.
18. شوقي ضيف. (2004). المعجم الوسيط. مصر: مكتبة الشروق الدولية.
19. صموئيل حبيب. (1989). الخوف. القاهرة: دار الثقافة.
20. صموئيل نوح كريم. (ب - ت). السومريون. (فيصل الوائلي، المترجمون) الكويت: دار غريب للطباعة.
21. عبد المعطى شعراوي. (1982). أساطير اغريقية - الجزء الاول اساطير البشر. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
22. علاء عبد العزيز السيد. (2008). الفيلم بين اللغة والنص. دمشق: منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما.
23. فهد حسين. (2003). المكان في الرواية البحرينية - دراسة نقدية . مملكة البحرين: فراديس للنشر والتوزيع .
24. محمد الاسدي. (2013). إنتاج المكان (بين الرؤيا والبنية والدلالة . بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة.
25. محمد بن ابي بكر الرازي. (1986). مختار الصحاح. بيروت: مكتبة دار المعاجم.
26. محمد بن ابي بكر الرازي. (1986). مختار الصحاح. بيروت: مكتبة دار المعاجم.
27. محمد بن ابي بكر الرازي. (1986). مختار الصحاح. بيروت: مكتبة دار المعاجم.

28. محمد مصطفى علي حسانين. (ب. ت). استعادة المكان (دراسة في آليات السرد والتأويل). تم الاسترداد من www.kotobarabia.com.
29. نبهان حسون السعدون. (2012). شعرية المكان في القصة القصيرة جدا – قراءة تحليلية في المجموعات القصصية (1989 – 2008) لهيتم بهنان بردى. دمشق : تموز طباعة نشر توزيع.
30. نورة بنت ابراهيم العنزي. (2011). العجائبي في الرواية العربية. الرياض: الدار البيضاء , المركز الثقافي العربي .
31. نيقولاى بردائف. (1960). العزلة والمجتمع. (فؤاد كامل عبد العزيز،، المترجمون) القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.

سمات المدرسة الانطباعية والاتساق الشكلي في تصاميم أقمشة الأزياء المعاصرة

Traits of the Impressionist school and formal consistency in contemporary fashion fabric designs

م.د. رسل خليل إبراهيم / الجامعة التقنية الوسطى / معهد الفنون التطبيقية

07718116782 rusul2016@mtu.edu.iq

Rusul Khaleel Ibrahim

م.د. اسعد عاتي هليل / الجامعة التقنية الوسطى / معهد الفنون التطبيقية

07734903534 asid_ati@mtu.edu.iq

Asaad Ati Halil

ملخص البحث

تعد سمات المدرسة الانطباعية والاتساق الشكلي من أهم التقنيات التي تدخل في عملية انتاج التصميم والتي لا تخلو منها تصاميم أقمشة الأزياء النسائية فمن الصعب ان نجد في هذا العصر تصاميم معاصرة تخلو من الاتساق الشكلي وفقا لسمات ومميزات معينة تنهض عليها ووفقا للرغبة والتجديد والاستمرارية من اجل جذب المتلقي، فالتصميم المعد لأقمشة الأزياء النسائية هو من بين أكثر الفنون التي يتشارك الإنسان فيها وظيفيا وجماليا وان البحث في سمات المدرسة الانطباعية والاتساق الشكلي في تصاميم أقمشة الأزياء يعد هدفا مهما سيما بعدما أخذت التطورات التقنية تغطي الكثير من مجالاته. ووفقا لذلك جاء البحث الحالي ، إذ استند في تحديد مشكلة الفصل الأول إلى التساؤل الآتي : هل تتحقق سمات المدرسة الانطباعية في تصاميم أقمشة الأزياء المعاصرة ؟ وجاء من باب الأهمية انه سوف يفيد العاملين والدارسين والباحثين في مجال تصميم الأقمشة والأزياء. أما أهداف البحث فتكمن في الكشف عن سمات المدرسة الانطباعية ودورها في الاتساق الشكلي لتصاميم أقمشة الأزياء . وقد اقتصر حدود البحث على تصاميم أقمشة الأزياء النسائية للفئة العمرية من 18 – 35 سنة والمتوافرة في بعض

الأسواق المحلية لمدينة بغداد ذات المنشأ التركي لعام 2014 - 2015 ، وبعد ذلك عرفت الباحثة مجموعة من المصطلحات فيما يخص البحث .

أما في الفصل الثاني فقد تضمن الإطار النظري الذي ضم موضوعين وكما يلي : المدرسة الانطباعية- نبذة تاريخية، والثاني سمات المدرسة الانطباعية في تصاميم أقمشة الأزياء. وفي الفصل الثالث الخاص بالإجراءات ، حددت المنهج الوصفي التحليلي لأغراض التحليل ، إذ تعد الطريقة المناسبة للوصول إلى أهداف البحث .

كما حدد مجتمع البحث الذي يتألف من عينة خاصة ببعض الأسواق المحلية لمدينة بغداد تضم (14) نموذج ، انتخبت الباحثة منها (4) نماذج فقد وجدت الباحثة مناسبة لتحقيق ذلك ، تلا ذلك أداة البحث التي تمثلت باستمارة محاور تحليل العينات ومن ثم صدق الأداة ثم أجرت الباحثة تحليل لنماذج العينة .

وفي الفصل الرابع حددت الباحثة نتائج البحث واستنتاجاته وهي

كالآتي:

- 1- تم توظيف الحرير الصناعي نظرا لما يتمتع به من نعومة ومرونة ولمعان وقابلية على الانسداد، والبوليستر لما يتمتع به من متانة ومرونة، وقد استخدم البوليستر مع الحرير الصناعي وذلك لما يتمتع به من جمالية عند الاستخدام في تصاميم أقمشة الأزياء.
 - 2- تم استخدام ألوان متعددة في اغلب النماذج اذ حقق ذلك تنوعا لونيًا وإضفاء سمة جمالية.
 - 3- استخدمت المفردات الطبيعية النباتية في اغلب العينات النماذج مستنبطة من بيئة المتلقي، وتم استخدام مفردات صناعية (هندسية) في نموذج واحد فقط.
 - 4- تتحقق سمات المدرسة الانطباعية في اغلب النماذج، كما تم توظيف التظليل بالألوان في اغلب النماذج التصميمية، وقد تداخلت المفردات والغيت الخطوط في اغلب الأشكال والمفردات المستخدمة في جميع العينات، كما تظهر الأشكال في جميع التصاميم حركة وهمية وغير متزنة. ويتحقق الإيهام في البعد الثالث في النماذج كما يتحقق الملمس البارز. وتتسم جميع النماذج باستخدام الألوان النقية الأولية والثانوية مما أضفى تنوعا لونيًا وقيم ضوئية عالية في جميع النماذج وقد عمل المصمم على مغايرة الواقع وعدم نسخ الأشكال حرفيا في اغلب النماذج.
- أما الاستنتاجات فهي:

- 1- يكثر استخدام المفردات الطبيعية النباتية في اغلب العينات ويقل استخدام المفردات الصناعية، فضلا عن التنوع اللوني وتنوع الخامات مما أدى إلى إضفاء سمات جمالية وتعبيرية في تصاميم أقمشة الأزياء النسائية المعاصرة.
- 2- تتحقق سمات المدرسة الانطباعية في اغلب نماذج العينات. ومن ثم وضعت التوصيات والمقترحات ومن ثم أدرجت الباحثة مصادر البحث ووضعت عددا من الملاحق الخاصة به .

الكلمات المفتاحية:

المدرسة الانطباعية Impressionist school، الاتساق الشكلي
 Formal consistency، تصاميم أقمشة الأزياء Fashion fabric
 designs، المعاصرة Contemporary

Abstrac:

The characteristics of the Impressionist school and formal consistency are among the most important techniques involved in the design production process, which women's fashion fabric designs are not devoid of. It is difficult to find in this era contemporary designs devoid of formal consistency according to certain features and features that advance them and according to the desire, innovation and continuity in order to attract the recipient. ,The design of women's fashion fabrics is among the most functional and aesthetic arts in which humans participate, and research into the characteristics of the Impressionist school and formal consistency in fashion fabric designs is an important goal, especially after technical developments began to cover many of its fields. Accordingly, the current research was based, in defining the problem of the first chapter, on the following question: Are the characteristics of the Impressionist school achieved in the designs of contemporary fashion fabrics? It is important that it will benefit workers, scholars and researchers in the field of textile and fashion design. The objectives of the research

are to reveal the characteristics of the Impressionist school and its role in the formal consistency of fashion fabric designs. The limits of the research were limited to the designs of women's fashion fabrics for the age group of 18-35 years, which were available in some local markets in the city of Baghdad, of Turkish origin, for the year 2014-2015. After that, the researcher defined a set of terms regarding the research. As for the second chapter, it included a theoretical framework that included two topics as follows: The Impressionist School - a historical overview, and the second includes the characteristics of the Impressionist School in fashion fabric designs. In the third chapter on procedures, I defined the descriptive analytical method for the purposes of analysis, as it is considered the appropriate method to reach the research objectives. He also determined the research population, which consists of a sample of some local markets in the city of Baghdad, which includes (14) models, from which the researcher selected (4) models, as the researcher found them suitable for achieving this. This was followed by the research tool, which was represented by a sample analysis axes form, and then the tool was validated, then it was conducted. The researcher analyzed the sample samples.

In the fourth chapter, the researcher identified the research results and conclusions, which are as follows:

- 1- Artificial silk was used due to its softness, elasticity, shine, and ability to drape, and polyester due to its durability and elasticity. Polyester was used with artificial silk due to its aesthetic appeal when used in fashion fabric designs.
- 2- Multiple colors were used in most of the models, as this achieved color diversity and added an aesthetic feature.

3- Natural plant vocabulary was used in most of the samples. The models were derived from the recipient's environment, and artificial (engineering) vocabulary was used in only one model.

4- The characteristics of the Impressionist school are achieved in most of the models. Color shading was used in most of the design models. The vocabulary was overlapping and the lines were eliminated in most of the shapes and vocabulary used in all the samples. The shapes in all designs also show an imaginary and unbalanced movement. The illusion is achieved in the third dimension in the models, as is the prominent texture. All models are characterized by the use of pure primary and secondary colors, which added color diversity and high light values in all models. The designer worked to contradict reality and not literally copy the shapes in most of the models.

The conclusions are:

1- The use of natural plant vocabulary is abundant in most samples, and the use of artificial vocabulary is less, in addition to the diversity of colors and diversity of materials, which led to adding aesthetic and expressive features to the designs of contemporary women's fashion fabrics.

2- The characteristics of the Impressionist school are found in most of the specimens.

Then, recommendations and proposals were made, and then the researcher included the research sources and developed a number of appendices for it.

1-1- مشكلة البحث

شكلت الانطباعية في الفن واحدة من أهم المدارس الفنية التي ظهرت واكتسبت سماتها وخصوصيتها من طبيعة التعامل مع الواقع والكيفيات التي يتم من خلالها صياغة الشكل واتساقه في العمل الفني التصميمي ، إذ اتسمت الانطباعية وتميزت عن المدرسة الواقعية بالعديد من السمات والنقاط المهمة لعل أبرزها عدم التزام الفنان بالمحاكاة الحرفية أي بمعنى النسخ الحرفي للواقع بقدر ما يعمل عليه الفنان بصياغة محاكاة إبداعية تظهر الفكرة التصميمية القائمة على رؤية الفنان وانطباعه الذهني وتوظيف ذلك عبر لغة الشكل واللون والتي تعمل على إبراز الفكرة بصيغة تتسم بالاتساق الشكلي للمظهر التصميمي ، وكل ذلك مكن من ظهور العديد من الملامح والسمات التي تتميز بها المدرسة الانطباعية التي أخذت تظهر بشكل واسع في الصياغات التصميمية في تصاميم الأقمشة والأزياء المعاصرة برؤى فنية تتسم بالحدثة والتي يقوم فيها المصمم بالتوكيد على الكيفيات التقنية ولغة الشكل واتساقه في عملية إيصال المعنى من خلال أدواته الإبداعية ، ومن هذا جاءت مشكلة البحث من خلال طرح السؤال الآتي :

هل يمكن ان تحقق سمات المدرسة الانطباعية اتساقاً شكلياً في تصاميم أقمشة الأزياء المعاصرة ؟

2-2- أهمية البحث

تكمن أهمية البحث فيما يمكن ان يفتحه من آفاق مستقبلية نحو تصاميم أقمشة الأزياء النسائية من خلال أغناء الطلبة والمصممين في هذا المجال بما يضيف عليه من سمات المدرسة الانطباعية التي تنهض بالواقع التصميمي الشكلي لتصاميم أقمشة الأزياء المعاصرة وذلك من خلال :

أ- قد يسهم في إغناء الجانب المعرفي والعلمي للعاملين في مجال التصميم والطلبة والباحثين في المعاهد والكلليات الفنية المتخصصة في مجال التصميم .

ب- أمكانية ان يقدم استفادة موضوعية تخدم المؤسسات المعنية بتصاميم الأقمشة والأزياء ولاسيما دور الأزياء .

3-3- أهداف البحث

1- التعرف على سمات المدرسة الانطباعية

- 2- بيان دورها في الاتساق الشكلي في تصاميم أقمشة الأزياء المعاصرة .
- 4-1- حدود البحث
- أ- الحدود الموضوعية : دراسة سمات المدرسة الانطباعية وتوظيفها في تصاميم أقمشة الأزياء المعاصرة.
- ب- الحدود المكانية : تصاميم أقمشة الأزياء النسائية للفئة العمرية (18 - 35) والمتوفرة في الأسواق المحلية لمدينة بغداد ، المنشأ : تركي
- ت- الحدود الزمانية: 2014 - 2015
- 5-1- تحديد المصطلحات
- السمة

تعرف السمة لغة بأنها : " (وسمة ، وسما ، وسمه) إذا أثر فيه بسمة وأتسم الرجل إذن جعل لنفسه وسمة يعرف بها . " (ابن منظور ، 1956 ، ب.ص)

وتعرف اصطلاحاً أنها : " ميزة فردية في الفكر والشعور والفعل ، وقد تكون متوارثة أو تأتي بوساطة الاكتساب والتعلم . " (رزق ، 1977 ، 10-9)

ويعد (الالاند) السمة فلسفياً بأنها : " فن تمثيل الأفكار وعلاقتها بعلامات أو مميزات . " (الالاند ، 1996 ، 148)

أما في مجال الفن فهي : " فئة من أساليب الأداء ترتبط فيما بينها ارتباطاً عالياً وترتبط بغيرها ارتباطاً منخفضاً . " (ابو حطب ، 1980 ، 8)

التعريف الإجرائي : صفة فردية او جماعية تظهر بخصائص وأفكار تتميز بها مدرسة أو فئة معينة من المصممين عن غيرهم.

المدرسة الانطباعية

يعرفها (صليبا) بأنها " طريقة بعض الفنانين ، أو الكتاب ، أو النقاد ، الذين يقتصرون على العمل أو الحكم ، وفقاً لانطباعاتهم المباشرة ، دون الاستعانة بمبادئ العقل ، أو قواعد الفن المجردة ، كأن تقول انطباعية الكاتب أو النقد الأدبي الانطباعي والتأثري . " (صليبا ، 1982 ، 164)

ويعرفها (مصطفى حسينية) بأنها : " مذهب أدبي فني ظهر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر في فرنسا ، ومضمونه اعتبار الانطباع الشخصي والإحساس بمثابة الأساس في التعبير الفني والأدبي ، بحيث

تكمّن قيمة العمل الأدبي في نوعية الانطباعات التي يتركها هذا العمل في نفس المتلقي . " (حسيبة ، 2009 ، 105)
وتعرف أيضا أنها : (لفظة أطلقها النقاد على مجموعة من الفنانين كان مونيّه فارسها الأشهر . وهي مأخوذة من عنوان لوحة رسمها مونيّه عام 1872 م وسماها (انطباع) كناية عن مشهد شروق الشمس . وتمثل اللوحة مدينة (الهافر) وهي تشرق وسط ضباب المدينة البحرية ، من خلال الانعكاسات الضوئية وبعض الزوارق) . (مصطفى ، 2014 ، 47)

التعريف الإجرائي : الأسلوب والطريقة لبعض الفنانين والمصممين في التعبير عن انطباعاتهم وتصوراتهم الذهنية والسيكولوجية دون الاستعانة والتقيّد بقواعد أو قوانين معينة.

الفصل الثاني/ الإطار النظري

2-1-1- المدرسة الانطباعية- نبذة تاريخية

تعد المدرسة الانطباعية من أهم المدارس الفنية التي ظهرت، منذ اللحظة التي ثار بها الفنان على النقل الحرفي للواقع في محاولة لإظهار الانطباع الذاتي عبر قدرة المبدع على انتقاء شذرات الواقع وصياغته صياغة جديدة وفق طرائق فنية مبدعة حيث بدأت تتبلور ملامح الأسلوب الانطباعي " في الفترة الممتدة بين الأعوام 1830- 1831 من مجموعة من الفنانين أبرزهم " غلير و مونيّه" الذين دعوا إلى التحرر من الأساليب المتزمّنة في طرائق تدريس الفن فحاولوا الخروج إلى الطبيعة للرسم أمام الشواطئ فخطف أبصارهم الضوء المتألّئ والمنعكس على الماء وكأنه بحر من نور فاستهوتهم فكرة الرسم بالاهتمام بالتعبير عن الضوء وانعكاساته" (الشريف، ب.ت، ص:5) وهنا نجد ان تبلور ملامح المدرسة الانطباعية اعتمدت على استلهاهم الفكرة من الواقع والعمل على إبراز التعبير الذاتي من خلال توظيف عناصر الفن فانصبت اهتماماتهم على كل ما يتعلق بـ(الشكل) ليقوم الفنان بنقل إحساساته البصرية بصورة مباشرة إلى اللوحة وهنا نشأت علاقة وثيقة ما بين استلهاهم الواقع وانطباع الفنان في بنية العمل الفني الانطباعي و"محاولة نقل الانطباعات المرئية المتغيرة ونقلها عن الطبيعة بصورة مباشرة، وهنا برزت الانطباعية بصورة أكبر من خلال تزايد روادها وتبلور ملامحها الفكرية والجمالية والتنظيرية سيما في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين أي ان عام 1874 م هو تأريخ ميلاد المدرسة الانطباعية وإقامة

أول معرض للانطباعيين، ولكن في الواقع ان بدايتهم تمتد نحو (20) عاما سابقة (ينظر: الشاروني، ب.ت، ص9-10)، أن كلمة الانطباعية مشتقة من لوحة (كلود مونيه) التي تدعى (انطباع) .

وهنا لم يعد مفهوم الفن قاصرا على المعالجات الواقعية للعمل الفني بل فتح المجال أمام كم هائل للرؤى والأفكار التي حاول الفنان إظهار ذاته وانطباعاته الذهنية للعيان بأسلوب جمالي مميز و" جاء جيل الانطباعيين إلى الوجود بين الأعوام 1830 – 1841 م ، فقد ولد بيسارو عام 1830 م ، ومانيه عام 1832 م ، وديغا عام 1834 م ، وسيزان وسسلي عام 1839 م ، ومونيه عام 1840 م ، ورينوار وبرازيل وغويمان وبيرتا موريسو عام 1841 م ". (ليماري ، 1987 ، ص 15)

ولم يكن ظهور المدرسة الانطباعية في الفن اعتباريا بل نشأت هذه المدرسة وتبلورت من خلال الحاجة إلى صياغة شكل آخر للفن بعد أن كان الفن يعتمد على النسخ الحرفي للواقع والمحاكاة مع مراعاة عدم تشويه مادة العمل الفني ، أي أن العمل الفني مرآة للواقع إذ يعد الواقعيون " ان الفن إنما هو محاكاة (Imitation) أي محاكاة الطبيعة ويكون هذا الفن الجميل هو التريديد الحرفي الأمين لموضوعات التجربة المعتادة وحوادثها ". (ستولينتز ، 1974 ، ص 159) والكثير من المفاهيم التي تنبني عليها المدرسة الواقعية والتي سبقت بطبيعة الحال الاتجاهات والنظريات والمدارس في الفن سيما الانطباعية كون الواقعية تعتمد على نسخ الواقع فيكتسب العمل الفني جمالية عبر إضفاء ملامح الواقعية فيه.

على عكس الانطباعية التي اتجه روادها إلى تفضيل التقنيات التي تغاير الواقع ، يمكن المبالغة في تصويرها لإظهار الرؤية الذاتية للفنان والتي تتكون من التصورات السيكلوجية والأفكار والانطباعات الذهنية لتكون بصورة أو بأخرى وبشكل واضح في العمل الفني عناصر البناء التصميمي سواء عبر الألوان والأشكال وما تحمله من دوال سيكلوجية بالإضافة إلى الرموز وما يمكن لها من شد انتباه المشاهد لقدرتها البارزة على أنتاج المعنى بما تحمله من دلالات سيكلوجية وأيديولوجية في العمل الفني .

أن المدرسة الانطباعية تعمل على استلهاً المادة الأساسية لها وهي الواقع مع مراعاة التغيير لهذا الواقع من أجل إيجاد صياغات إبداعية تتسم بقدرتها على جذب انتباه المتلقي ، وهنا نجد أن الفنان الانطباعي لا يعني النسخ الحرفي للواقع كما هو، بل يحاول أن يقدم واقع فني ممتزج برؤيته التعبيرية بكل ما

تحمله من أفكار يقوم بمعالجتها وفقا لوسائله التعبيرية، " فالمهم في الفن ليس المحافظة التامة على نقاء مادة التعبير وتنقيتها من أي تعبير يناسب غيرها وإنما المهم أن تتآلف عناصر العمل الفني بحيث يصنع موضوعا سليما ولا يمنع من ان تشترك الوسائط المختلفة في التعبير " ، (مطر ، 1989 ، ص 34) في العمل الفني بصورة عامة وفي تصميم أقمشة الأزياء بصورة خاصة ، وعلى ذلك وجدت الانطباعية في كل تقنية من تقنيات التصميم القدرة على تجسيد مختلف الأفكار والرؤى التصميمية بصياغات جمالية إبداعية تعتمد على التقنيات والوسائل الحديثة في صياغة الشكل الفني والشكل بطبيعة الحال ومن خلال كل ما تقدم يتخذ حالة اتساقية تتراتب فيها عناصر التصميم في العمل الفني سواء في الفنون التشكيلية أم في تصاميم الأقمشة والأزياء مما فتح بعد سنوات عديدة أفق للحدثة والخروج عن المألوف.

و كان المنهج الأساسي في هذه المدرسة هو رصد اللحظة التي لمحها الفنان تحت مؤثرات ضوئية معينة ، وهدفهم هو تحويل الضوء إلى حقيقة مادية ملموسة في لوحاتهم،

فضلا عن " تمسكهم باستخدام الألوان الصافية النقية دون الممزوجة أو المخلوطة، راحوا يحللون ما يشاهدونه في الطبيعة من ألوان إلى عناصرها لأولية المتمثلة في ألوان الطيف وبدلا من خلط الألوان قبل وضعها في مكانها في اللوحة ، اخذوا يضعونها مباشرة على السطح في شكل لمسات صغيرة متجاورة حتى تتولى عين المشاهد عملية مزجها عندما يظهر إليها من بعيد ولا يكشف أنها مفككة إلا إذا اقترب من الشكل وأمعن في تفاصيله النظر " (الشاروني ، ب . ت ، ص 44 - 45) لقد جعل هذا الأسلوب في استخدام الألوان النقية وتقسيمها على اللوحة ان تظهر الألوان للمتلقي نقية ونظرة ، والانطباعيون أكثر من طبق خواص اللون تطبيقا علميا إذ اتبعوا القواعد اللونية واستخدموها واستندوا إليها في أعمالهم الفنية، كما "وقد أستغل الرسامون الانطباعيون النظريات الحديثة إلى ابعد من تلك النظريات التي درست الضوء وقوانينه وفيزيائيته حيث بدأت الظلال تأخذ ألوانا ولم تعد ترسم سوداء فهي مثلا عن الجليد تبدو زرقاء أو بنفسجية ولم يحاولوا إخفاء آثار الفرشاة على اللوحة والذي كان يعد في حينه من أهم دلائل البراعة والحنق الفني في نظر الأكاديميين الذين يؤكدون على أن الفنان يصفق ألوانه صقلا ويدمج كل لمسة دمجا وثيقا باللمسة التي سبقتها وكأن الصورة تبدو مكتملة دون وساطة يد أو فرشاة " . (رعد عبد الجبار ، ب . ت ، ص 33)

وهناك حقيقة ان الألوان والأضواء في الطبيعة متغيرة وليس من صفاتها الثبات فضوء الشمس التي تسقط أشعتها على الأجسام فأن هذه الأجسام تمتص الضوء ومن ثم تعكس بعضا منه وهذه من المتغيرات التي لا تكون ثابتة لحظة رسم أو تصميم اللوحة وإنما تتغير باستمرار تبعا لموضع الأرض من الشمس وصفاء السماء ووجود الغيوم فيها ، فهناك العديد من اللحظات التي يتغير فيها الشكل مرات عديدة فقد أتبع الانطباعيين تسجيل الأثر اللحظي الذي يكون عليه الشكل في وقت معين ومنهم من لجأ إلى رسم اللوحة عدة مرات في أوقات مختلفة خلال النهار .

وهنا نجد ان التنوع في اختيار الألوان ودرجاته سمه من سمات الانطباعية والحرية في مغايرتها عن الواقع بالإضافة إلى توزيع الضربات اللونية لإحداث نوع من الاتساق الشكلي الجمالي في العمل الفني تختلف كثيرا عن الموجود في الطبيعة ويكون هذا الاختلاف في أكثر الأحيان من أهم وسائل جذب المشاهد، ويقول سيزان : " ان كل ما نراه مشتمل موزع ، سرعان ما يختفي من مجالنا البصري . حقا ان الطبيعة تظل تماما كما هي ولا شيء فيها بدائم ، بكل ما نراه منها زائل . و ربما كانت مهمة الفن الأولى هي ان يخلع على الطبيعة ضربا من الاستمرار ، على الرغم من كل ما فيها من تغيرات حتى نشعرنا بأن الطبيعة تتمتع بضرب من الأبدية والخلود " (زكريا إبراهيم ، ب . ت ، ص 46). ومن وسائل التعبير التي اتسمت بها الانطباعية استخدام أسلوب الملمس البارز من خلال عمل تضاريس تأخذ أشكالا بارزة على سطح العمل الفني. فضلا عن " أسلوب الانطباعيين في وضع الألوان منفصلة دون امتزاج ، أدى إلى ظهور آثار الفرشاة واضحة على سطح اللوحة ، ومن ثم تنبه بعض الفنانين إلى القيمة التعبيرية التي يمكن ان تتحقق من مجرد التعمد لإظهار آثار حركة الفرشاة واتجاهاتها فيما يشبه النسيج ، ثم تطور الأمر إلى إنشاء تضاريس على اللوحة باستعمال عجائب اللون الغليظة القوام عند استخدام السكين - الذي كان مخصصا في السابق لتنظيف وكحت (بالتة) الألوان - في وضع الألوان على اللوحة بدلا من الفرشاة " . (الشاروني ، ب . ت ، ص 45 - 46)

لقد تخلى الانطباعيون تماما عن التظليل واستخدام اللون الأسود وتدرجاته من الرمادي عن طريق إضافة كميات من اللون الأبيض واستخدموا " اللون البنفسجي مثلا (المؤلف من الأزرق والأحمر) ظلا للون الأصفر ، واللون الأزرق ظلا للون البرتقالي (المؤلف من الأحمر والأصفر) ، واللون الأحمر

ظلا للون الأخضر (المؤلف من الأصفر والأزرق) .. ويمكن استخدامها عكسيا". (الشاروني ، ب . ت ، ص 43)

وقد توحى بعض أعمال الانطباعيين بالبعد الثالث من خلال مهارة الفنان في التظليل إذ ان الانطباعية " تنظر إلى الطبيعة من خلال منشور زجاجي ، فقد نما في أوربا ومنذ عهد (ليوناردو دافنشي) تقليد فني يقضي بأن طريقة الوصول إلى تجسيد موضوع ما ، أي إبراز عمقه أو تكوينه ذي الأبعاد الثلاثة ، إنما يتم عن طريق درجات الظل ، أو بتعبير أوضح عن طريق درجات متفاوتة من اللون القاتم " (ريد ، 1998 ، ص 19 - 20) كما قام الانطباعيون بإلغاء القيمة لعنصر الخط إذ اتسمت الأشكال التي يرسمونها وكأنها متداخلة مع بعضها ، ومهتزة ، إذ لا يستطيع المشاهد التعرف على الأشكال عن بعد إلا عند الاقتراب وإلقاء نظرة على تفاصيلها من خلال عملية عقلية تحدث في حياة المتلقي اليومية .

لقد تأثر الانطباعيون بالفن الياباني منهم ادوار مانيه وكلود مونييه إذ " استقى مانيه وديغا ومونييه من الفن الياباني دروسا أعمق وأبعد أثرا تنسجم والاتجاه الذي كانوا يصدقون إليه في سعيهم المتواصل . فمنه اكتسب مونييه شفافية جديدة ، واتسمت أعماله بالظلال البراقة ، ونظاما من الاختزالات والتركيبات . واستمد منه ديغا التصميمات غير المتناظرة والخطوط القصيرة الجزئية والخطوط المغمورة للمنظر والأشكال الملقاة بغير أوزان مجزئة في حاشية الصورة وقد أبرزها مقربة حية أليفة كما في صورة (مدام كامو) التي رسمها عام 1870 . أما مانيه فقد أخذ عنه الانشراح والتناقض بين السطوح المعتمدة والمضيئة والجر اللوني المتألق الذي سما وتبلور في (اولمبيا) " . (ليماري ، 1987 ، ص 66).

2-1-2- سمات المدرسة الانطباعية في تصاميم أقمشة الأزياء

تحمل السمات الانطباعية من خلال استخدام المصمم للتقنيات الحديثة التي تعمل على تغيير الواقع المؤلف كالألوان النسيجية والطباعة التي يمكن للمصمم ان ينتج من خلالها تصاميم مبتكرة تتسم بالحدثية من خلال ظهور التقنيات الرقمية الحديثة والبرمجيات التي يستطيع من خلالها المصمم ابتكار العديد من التصاميم الهجينة القائمة على عملية الدمج والتكرار لإنتاج اتساقات شكلية مميزة تحدث الأثر المطلوب لدى المتلقي وتتماشى مع الموضة الحديثة.

وأصبحت تصاميم الأزياء المعاصرة تتسم بالتنوع اللوني من خلال توظيف الألوان الأولية والثانوية في الأقمشة فقد "اهتم الانطباعيون بالتنوع في درجة اللون، ولم يهتموا كثيرا بالخطوط الخارجية لذلك وضعوا ألوانهم في لطخات صغيرة وخطوط من الدهان من أجل توضيح تأثير الارتجاجات والتغير في تأثير الإضاءة" (الشريف، ب.ت، ص15) لتساهم في جذب انتباه المتلقي وتحيله إلى التفاعل مع المقدرات اللونية والنسق التجاوري للألوان المترابكة في كيان الشكل للتصميم المعاصر.

وتتسم تصاميم أقمشة الأزياء المعاصرة بأسلوب الملمس البارز فضلا عن توظيف قيم ضوئية عالية لإظهار التعبير الذاتي للرؤى والأفكار التي يبتعد فيها عن الواقع لإنتاج واقع فني يجذب الانتباه في هذه التصاميم ويتجاوز به ما هو سائد ويتماشى وطبيعة التغيرات الحياتية "فقام الانطباعيون بوضع معالم محددة لمذهبهم الفني ارتكزت على تحليل الضوء إلى ألوانه الأصلية (ألوان قوس قزح)، وبدلا من خلط هذه الألوان معا على سطح اللوحة راحوا يضعون كل لون منفصل بجوار الآخر في صورة لمسات بالفرشاة" (الشريف، ب.ت، ص6) ذات التضاريس، وهنا أصبحت النتوءات والتضاريس في العمل الفني سمة من سمات المدرسة الانطباعية فوجد اليوم العديد من التصاميم يتخذ فيها الملمس دورا مهما في عملية الاتساق الشكلي للكثير من الأزياء المعاصرة ويشكل المظهر احد السمات الشكلية البارزة التي تحدد المديات الجمالية للعمل الفني لنجد ان الرسوم والأشكال الانطباعية في القماش لها نتوءات وتضاريس تجعلها تبدو وكأنها مجسمة وتزيد من قابلية الشكل على إظهار التماسك.

وتتسم الأشكال في بنية التصميم الانطباعي دلالات رمزية تحمل معاني سيكولوجية وأيدلوجية تتبع الرؤية الذاتية للمصمم. وان للرمز في تصاميم أقمشة الأزياء القدرة على اختزال وتكثيف العديد من الأفكار بمختلف امتداداتها التي تقترن بصورة أو بأخرى بالخزين الفكري والثقافي ومرجعيات المتلقي، فالرمز وسيلة تخاطب واستدعاء لأفكار المتلقي بصورة مرئية يتخذها الشكل الانطباعي دالة مهيمنة تتسق شكليا عبر العناصر التصميمية بصورة ذكية وتوظيف أدوات التصميم التقنية لتحقيق شكل منسجم يؤدي فيه الدال إلى المدلول، لأن "يؤدي إلى المعنى: الذي يتمثل بموضوع ما مهما اختلف مضمونه وهو التعبير: الوجود الحسي أو العياني" (هيجل، 1978، ص11) فهو صورة يتفاعل معها المشاهد وينجذب إلى تفاصيلها الكلية ان الانطباعية

تتخذ من الرموز من أهم الوسائل التي تحاول من خلالها إيصال الفكرة إلى المتلقي فنجد ان الرموز تبدو واضحة وتحدد اتساقا شكليا يجعل من الرمز مركزا للاهتمام في الشكل "إمكانية التأثير الجمالي حيث اعتمد المصمم على إيجاد رموز مختزلة لكثير من مفرداته التصميمية وتفعيلها بفاعلية علاقاتية ويظهر ذلك بوضوح من خلال العلاقات الدالة والرموز الشكلية" (أكرم جرجيس، 2011) وهو ما يظهر بصورة واضحة في التصميم المعاصرة ويشكل سمة من سمات المدرسة الانطباعية والاتساق الشكلي في تصاميم أقمشة الأزياء. ويتضح مما تقدم ان تصاميم أقمشة الأزياء الانطباعية المعاصرة تمثل صياغات جمالية تظهر من خلال الشكل واتساقاته وتعبر عن ذات المصمم ورؤيته الذاتية للواقع من خلال إضافة سمات فنية تعمل على تغيير الواقع التصميمي السائد للأقمشة والأزياء سواء عبر التطور التقني والتكنولوجي أو من خلال التنوع اللوني وتوظيف قيم ضوئية عالية فضلا عن التقنيات الاظهارية لعمل تضاريس ملمسية تحدد معالم الشكل لتصاميم أقمشة الأزياء.

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات:

- 1- اعتمدت المدرسة الواقعية على محاكاة الواقع إذ اكتسب العمل الفني جمالية عبر إضفاء ملامح الواقعية فيه، على عكس الانطباعية إذ ركز روادها على إظهار الرؤية الذاتية للفنان والتي تتكون من التصورات السيكلوجية والانطباعات الذهنية عبر الأشكال والألوان .
- 2- ركز الانطباعيون على رصد اللحظة التي لمحها الفنان تحت مؤثرات ضوئية معينة وكان هدفهم تحويل الضوء إلى حقيقة مادية ملموسة في لوحاتهم.
- 3- استخدم الانطباعيون الألوان الصافية النقية دون الممزوجة فالانطباعيون هم أكثر من طبق خواص اللون تطبيقا علميا صحيحا.
- 4- ركز الانطباعيون على رسم الظلال ملونة ولم تعد ترسم باللون الأسود وتدرجاته وحرية مغايرتها عن الواقع.
- 5- استخدام أسلوب الملمس البارز من خلال عدم إخفاء آثار الفرشاة وعمل تضاريس بارزة على سطح العمل الفني.
- 6- الإيهام بالبعد الثالث في بعض الأعمال الفنية الانطباعية ويظهر ذلك من خلال مهارة الفنان في إبراز عمق الشكل من خلال الظل.
- 7- قام الانطباعيون بإلغاء الخطوط والفواصل إذ بدت الأشكال وكأنها متداخلة مع بعضها ومهترزة ولا يمكن التعرف على الفواصل إلا عن قرب.

8- تأثر الانطباعيون بالفن الياباني إذ اكتسب كلود مونيه الظلال البراقة واكتسب ادوار مانيه التناقض بين السطوح المعتمدة والمضيئة والألوان النقية.

الدراسات السابقة

على الرغم من الجهود التي بذلتها الباحثة لمعرفة الدراسات السابقة إلا أنها لم تجد دراسة ذات صلة مباشرة بموضوع بحثها (سمات المدرسة الانطباعية والاتساق الشكلي في تصاميم أقمشة الأزياء المعاصرة) كذلك فأنها لم تجد دراسة مقارنة للموضوع.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

3-1- منهجية البحث

اعتمدت الباحثة في إجراءاتها البحثية المنهج الوصفي – التحليلي ، كونه المنهج الذي يحقق أهداف البحث ويمكن ان تتوصل الباحثة من خلاله إلى نتائج البحث .

3-2 – مجتمع البحث

يتألف مجتمع البحث من عدة نماذج تصميمية والمتوافرة في بعض الأسواق المحلية لمدينة بغداد ، وتتمثل بـ (14) أنموذج خاصا بتصاميم أقمشة الأزياء.

3-3 – عينة البحث

جرى اختيار عينة قصدية شملت (4) نماذج تصميمية إذ تم استبعاد عدة نماذج لأسباب ومبررات تتمثل بعضها بوجود تطابق على المستوى اللوني والشكلي في نماذج المجتمع ، لذا تم اختيار العينات كونها ممثلة للمجتمع الأصلي ، وبذلك بلغت نسبة 25% من مجتمع البحث.

3-4 – أداة البحث

قامت الباحثة بصياغة أداة بحثها بالاعتماد على المؤشرات التي حصلت عليها من الإطار النظري، إذ تم بناء استمارة تحليل للنماذج موضوع الدراسة من خلال اعتماد عدة محاور تصميمية.

3-5- صدق الأداة

للتأكد من الصدق الظاهري لفقرات استمارة تحديد محاور التحليل* تم عرض الاستمارة قبل التطبيق على لجنة من الخبراء المتخصصين** في

* ينظر ملحق (2) استمارة أولية

مجال التصميم ، وفي ضوء آراء الخبراء تم تطوير فقرات الاستمارة بالحذف والإضافة لتكون بشكلها النهائي*** ، وقد تم الاتفاق بنسبة 90 % بعد إجراء التعديلات على فقرات الاستمارة وبهذا تكتسب الاستمارة الصدق الظاهري من الناحية البحثية .

3-6- الوصف والتحليل

نموذج (1)



الوصف العام

- 1- الخامة : بوليستر
- 2- الألوان المستخدمة : الأزرق وتدرجاته ، البرتقالي وتدرجاته
- 3- الاستخدام الوظيفي : سترة نسائية

التحليل

استخدم المصمم مفردات طبيعية نباتية تتمثل بالزهور والأغصان وأوراق الشجر مستنبطة من واقع بيئة المتلقي، وتبدو ابرز سمات المدرسة الانطباعية ظاهرة في تصميم الزي من خلال صياغة الأشكال الموجودة في الواقع مع الابتعاد عن النسخ الحرفي (المحاكاة) لها، إذ استخدم المصمم

** أ.م.د.لبنى أسعد ، كلية الفنون الجميلة ، قسم التصميم ، تصميم صناعي

أ.م.د.علاء الدين الأمام ، كلية الفنون الجميلة ، قسم التصميم ، تصميم داخلي

أ.م.معتز عناد غزوان ، كلية الفنون الجميلة ، قسم التصميم ، تصميم طباعي

*** ينظر ملحق (3) استمارة نهائية

التظليل بالتدرج اللوني مبتعدا عن اللون الأسود وتدرجاته من الرمادي أدى ذلك إلى إضفاء جمالية تعمل على جذب المتلقي بطرائق إبداعية متناغمة، وتبدو بعض الأشكال وكأنها تتداخل مع بعضها ومع الأرضية لأن عنصر الخط يبدو غير واضح مما أدى إلى إخفاء الفواصل بين بعض الأشكال والأرضية، كما تظهر الأشكال النباتية باتجاهات مختلفة مما أدى إلى حركة إيهامية غير متزنة وقد أدى استخدام المصمم للظل والضوء إلى الإيهام بالبعد الثالث، ويظهر من خلال التصميم توظيف لون أولي (الأزرق) ولون ثانوي (البرتقالي) للأشكال النباتية المستنبطة من الطبيعة وتبدو الألوان المتضادة متناغمة ومتسقة، كما تبدو الأشكال بقيم ضوئية عالية، وبالرغم من توظيف المصمم أشكال موجودة في الواقع ومعروفة بقيمها اللونية لدى المتلقي، إلا أنه عمل على مغايرة هذه الأشكال الواقعية من خلال إضافة بعض السمات منها التفاصيل اللونية كالتدرج اللوني والقيمة الضوئية العالية فاللونين الأزرق ومكملة البرتقالي لونين متضادين ومتناغمين مما يؤدي إلى اتساق الأشكال والألوان المستخدمة كما قام المصمم بحذف بعض التفاصيل النباتية كالأغصان وبعض الأوراق النباتية والزهرية مما جعلها تظهر على سياق واحد متصلة ببعضها البعض تربطها أواصر (العلاقات) ، وتظهر المفردات مكررة موزعة بشكل عشوائي ومتنوع في الفضاء.

نموذج (2)



الوصف العام

- 1- الخامات : الحرير الصناعي
- 2- الألوان المستخدمة : الأحمر وتدرجاته ، البرتقالي وتدرجاته ، الأصفر وتدرجاته ، الأخضر وتدرجاته
- 3- الاستخدام الوظيفي : تيشيرت نسائي

التحليل

يظهر من خلال التصميم استخدام مفردات طبيعية نباتية تتمثل بأشكال الزهور مأخوذة من بيئة المتلقي وقد استخدم المصمم مفردات نباتية تجريدية غير واضحة المعالم و اعتمد على مغايرة الواقع من خلال هذا الأسلوب، لقد استخدم المصمم التظليل عن طريق التدرج اللوني وابتعد عن اللون الأسود وتدرجاته من الرمادي، كما تداخلت الأشكال والألوان وألغيت أغلب الخطوط الخارجية والحدود الفاصلة بين المفردات إذ تظهر المفردات وكأنها مهتزة وغير متزنة ، واستخدم المصمم في التصميم الألوان الأولية والثانوية العالية التشبع كالأحمر والأصفر والأخضر والبرتقالي مما جعل التصميم يتسم بقيم ضوئية كبيرة، وعمل المصمم على مغايرة الواقع التصميمي السائد لتصاميم أقمشة الأزياء من خلال خرق المألوف والجدة في أسلوب استخدام الأشكال غير الواضحة المعالم، ويظهر من خلال التصميم الإحالة إلى فكرة الطبيعة فالألوان المستخدمة (الأحمر، الأصفر، البرتقالي، الأخضر) ترمز إلى ألوان الطبيعة من نباتات وغيرها.

نموذج (3)



الوصف العام

- 1- الخامة : الحرير الصناعي
- 2- الألوان المستخدمة : الأزرق وتدرجاته ، الأخضر وتدرجاته ، الأصفر ، البرتقالي ، البنفسجي ، الأبيض ، الأحمر وتدرجاته
- 3- الاستخدام الوظيفي : تيشيرت نسائي

التحليل

يبدو من خلال التصميم ان المصمم قد استخدم مفردات صناعية تتمثل بالشكل الهندسي (الدائرة) موزعة بشكل عشوائي في فضاء المنجز التصميمي متداخلة مع بعضها ، وتبرز سمات المدرسة الانطباعية من خلال الأشكال المتداخلة مع بعضها إذ تظهر الدائرة حركة إيهامية ديناميكية وكأنها تدور حول نفسها فأنها تبدو بحركة مستمرة وغير متزنة، وتظهر الألوان الأولية النقية كالأزرق والأصفر إلى جانب استخدام الألوان الثانوية كالأخضر والبنفسجي والبرتقالي وبقيم ضوئية عالية وتظهر الألوان متنسقة ومنسجمة مع بعضها ويظهر الاتساق الشكلي من خلال التكرار الحاصل في الفضاء لتصميم القماش وجاء التكرار بشكل عشوائي وغير منظم فالشكل الدائري مكرر ومتداخل ومتواصل بشكل يوحي بقوة الأواصر المتصلة للأشكال.

نموذج (4)



الوصف العام

- 1- الخامة : بوليستر ، حرير صناعي
- 2- الألوان المستخدمة : الأزرق وتدرجاته ، الأخضر وتدرجاته ، البرتقالي وتدرجاته
- 3- الاستخدام الوظيفي : تشيرت نسائي

التحليل

استخدم المصمم مفردات طبيعية نباتية تتمثل بالأغصان وأوراق الأشجار والزهور وبذلك تكون الأشكال والمفردات مستنبطة من بيئة المتلقي. يحمل التصميم سمات المدرسة الانطباعية فيظهر التظليل من خلال التدرج اللوني اذ لم يستخدم المصمم اللون الأسود والأبيض وتدرجاتهما وتتداخل المفردات مع بعضها محدثة سمة جمالية في تصميم القماش كما ألغيت بعض الخطوط الخارجية والحدود الفاصلة للأشكال إذ تظهر وكأنها تندمج مع بعضها البعض وتظهر حركة إيهامية للأشكال تجعلها تبدو غير متزنة وكأنها تهتز في الفضاء إضافة إلى ذلك فالخامة تبدو خشنة الملمس فالخامة تحمل سمة الملمس البارز مما يوحي بالبعد الثالث، ويستخدم المصمم للألوان الأولية والألوان الثانوية الأزرق وتدرجاته، البرتقالي وتدرجاته، الأخضر وتدرجاته وتظهر بقيم ضوئية عالية وقد عمل المصمم على استنباط الأشكال والألوان من الطبيعة (بيئة المتلقي) لكنه عمد على المغايرة وإضافة بعض التفاصيل من مخيلته من خلال التكرار وتكثيف الأشكال المستخدمة

وتبدو الأشكال مترابطة مع بعضها من خلال علاقات التداخل والتراكب فتبدو متسقة ومنسجمة من خلال التظليل الملون والتداخل واستخدام الألوان النقية والقيم الضوئية العالية فاللون الأزرق متناغم مع البرتقالي، واللون الأخضر متناغم مع بقية الألوان .

الفصل الرابع النتائج والاستنتاجات

1-4 نتائج البحث

- 1- تم توظيف الحرير الصناعي في النماذج (2 ، 3) نظرا لما يتمتع به من نعومة ومرونة و لمعان وقابلية على الانسداد . واستخدم البوليستر في النموذج (1) لما يتمتع به من متانة ومرونة ، وقد تم استخدام البوليستر مع الحرير الصناعي في العينة (4) وذلك لما تتمتع به من جمالية عند الاستخدام في تصاميم أقمشة الأزياء .
- 2- تم استخدام ألوان متعددة في جميع النماذج إذ حقق ذلك تنوعا لونيًا وإضفاء سمة جمالية ، ويقل التنوع اللوني في العينة (1) إذ تم توظيف لوتين فقط .
- 3- استخدمت المفردات الطبيعية النباتية في اغلب النماذج (1 ، 2 ، 4) مستنبطة من بيئة المتلقي ، وتم استخدام مفردات صناعية هندسية (الدائرة) في العينة (3).
- 4- تتحقق سمات المدرسة الانطباعية في اغلب العينات، إذ تم توظيف التظليل بالألوان في النماذج (1، 2، 4). وقد تداخلت المفردات وألغيت الخطوط في اغلب الأشكال والمفردات المستخدمة في جميع النماذج (1 ، 2 ، 3 ، 4). كما تظهر الأشكال في جميع التصاميم حركة وهمية وغير متزنة (1 ، 2 ، 3 ، 4). ويتحقق الإيهام في البعد الثالث في العينات (1، 4)، كما يتحقق الملمس البارز في عينة (4) . وتتسم جميع العينات (1، 2، 3، 4) باستخدام الألوان النقية الأولية والثانوية مما أضفى تنوعا لونيًا وقيم ضوئية عالية في جميع العينات (1 ، 2 ، 3 ، 4)، وقد عمل المصمم على مغايرة الواقع وعدم نسخ الأشكال حرفيا في اغلب العينات (1 ، 2 ، 4).

2-4 الاستنتاجات

- 1- تنوعت الخامات في العينات ما بين الحرير الصناعي والبوليستر ، إذ كانت ملائمة للوظيفة المعدة من أجلها في تصاميم أقمشة الأزياء النسائية إضافة إلى الناحية الجمالية .
- 2- أدى تنوع الألوان المستخدمة إلى إضفاء سمات جمالية وتعبيرية في تصاميم أقمشة الأزياء النسائية .
- 3- يكثر استخدام المفردات الطبيعية النباتية في اغلب العينات ويقل استخدام المفردات الصناعية .
- 4- تحققت سمات المدرسة الانطباعية في اغلب النماذج .

3-4 التوصيات

- 1- مراعاة استخدام الألوان النقية غير الممزوجة في تصاميم أقمشة الأزياء النسائية .
- 2- توظيف سمات المدارس الفنية ومنها المدرسة الانطباعية في تصاميم الأقمشة والأزياء لما تضيفه من جمالية في التصميم .
- 3- ضرورة مراعاة الاتساق الشكلي في تصاميم أقمشة الأزياء لما يضيفه من انسجام و تنظيم المفردات التصميمية .
- 4-4 المقترحات

تقترح الباحثة إجراء الدراسات التالية :

- 1- المدارس الفنية وأثرها في تصاميم أقمشة الأزياء المعاصرة.
- 2- الاتساق الشكلي واللوني و دوره في تصاميم أقمشة وأزياء الأطفال .

المصادر

القرآن الكريم

- 1- ابن منظور ، أبي الفضل جمال الدين ، لسان العرب ، ج1 ، الدار المتوسطة للنشر والتوزيع ، ط1 ، تونس ، 1426 هـ - 2005 م
- 2- ابن منظور ، أبي الفضل جمال الدين ، لسان العرب ، ج1 ، دار لسان العرب ، بيروت 1956
- 3- أبو حطب ، فواد ، مكتبة الأنجلو المصرية ط 3 ، القاهرة ، 1980
- 4- أزهر يوسف مبارك، آليات اشتغال النسق والتكرار في التصميم الطباعي، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 2012
- 5- اسعد رزق ، موسوعة علم النفس ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1977

- 6- أكرم جرجيس، الأبعاد الوظيفية والجمالية للاختزال والتكثيف في التصميم، بحث منشور ، موقع البيئة الجديدة، الاربعاء 2-11-2011
- 7- الألفي ، أبو صالح ، الموجز في تاريخ الفن العام ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1973
- 8- ايدير ، بشير ، استراتيجيات الانسجام في قراءة النص الأدبي ، قصة سميرة عزام ، دموع البيع نموذجاً ، مقال مخطوط ، معهد اللغة العربية و آدابها ، جامعة عنابة ، الجزائر ب . ت
- 9- ايفانوكس ، خوسيه ماريّا بوتويلو ، نظرية اللغة الأدبية ، ترجمة : حامد أبو احمد ، مكتبة غريب ، مصر ، ب . ت
- 10- جدرة ، يمينة ، الاتساق النصي في الخطاب الأدبي (قصة الطائر الذي نسي ريشه) ، رسالة ماجستير ، جامعة قاصدي مرباح ، ورقلة ، كلية الآداب واللغات ، قسم اللغة والأدب العربي ، 2013 – 2014
- 11- حمودة ، طاهر سليمان ، ظاهرة الحذف في الدرس اللساني ، الدار الجامعية للنشر ، الإسكندرية ، ب . ت
- 12- خطابي ، محمد ، لسانيات النص ، مدخل إلى انسجام الخطاب ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، بيروت ، 1992
- 13- الرازي ، محمد بن أبي بكر عبد القادر ، مختار الصحاح ، دار الرسالة ، الكويت ، ب . ت
- 14- رعد عبد الجبار ثامر ، الفن السينمائي بين النظرية والتطبيق ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ب . ت
- 15- ريد ، هربرت ، معنى الفن ، ترجمة : سامي خشبة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1998
- 16- زكريا ابراهيم ، مشكلة الفن ، مشكلات فلسفية معاصرة (3) ، دار مصر للطباعة ، الفجالة ، ب . ت
- 17- زكي نجيب محمد، فلسفة وفن، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، مصر، 1963
- 18- ستولينتز ، جيروم ، النقد الفني ، ترجمة : فؤاد زكريا ، ب . م ، 1974
- 19- الشاروني ، صبحي ، الفن التأثري ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، بيروت ، لبنان ، ب . ت

- 20- الشريف، عبد الإله مبارك الحامد، المدارس الفنية الحديثة - الانطباعية، كلية المعلمين، المملكة العربية السعودية، ب.ت
- 21- صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، ج 1، دار الكتاب اللبناني، بيروت - لبنان، 1982
- 22- عادل مصطفى، دلالة الشكل دراسة في الاستطيقا الشكلية، رؤية للنشر والتوزيع، ط 1، القاهرة، 2014
- 23- قاموس اكسفورد الفلسفي الحديث انكليزي - انكليزي - عربي، ط 11، ط 11، طبع لجامعة اكسفورد، 2004
- 24- الكواز، عماد هادي عباس، جماليات المنظر في الفضاءات المفتوحة للعروض المسرحية العراقية (نماذج منتخبة)، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 2004
- 25- لالاند، أندريه، موسوعة لالاند الفلسفية، ترجمة: خليل احمد خليل، ط 1، بيروت، باريس، 1996
- 26- لوف، ميرتسا، ترجمة: انا عكاشة، وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، 2008
- 27- ليماري، جان، الانطباعية، ترجمة: فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، وزارة الثقافة والأعلام، بغداد، 1987
- 28- مجاهد عبد المنعم مجاهد، دراسات في علم الجمال، عالم الكتب، بيروت، 1980
- 29- مصطفى حسبية، المعجم الفلسفي، دار أسامة للنشر والتوزيع، ط 1، عمان - الأردن، 2009
- 30- مطر، أميرة حلمي، مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، دار المعارف، ط 1، القاهرة، 1989
- 31- هيجل، الفن الرمزي، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، ط 1، بيروت، 1978
- 32- Galissan and Cost dictionnaire dedidactiaqu des laugues

استمارة تحديد محاور تحليل العينات
استمارة أولية

ملحق رقم (2)

الفردات التصميمية	طبيعية			
الأسلوب التصميمي	صناعية			
العناصر التصميمية	تجريدي			
الأسس التصميمية	هفسي			
سمات العنصرية الإنطباعية	واقعي			
الاتساق الشكلي	محور من الواقع	زخرفي	هفسي	
	النقطة			
	الخط			
	الشكل			
	اللون			
	القيمة الضوئية			
	الملمس			
	الحركة والاتجاه			
	الحجم			
	القضاء			
	التوازن			
	التضاد			
	الانسجام			
	السيولة			
	الوحدة والتنوع			
	النسبة والتناسب			
	التكرار			
	الإيقاع			
	سمات العنصرية الإنطباعية			
	الاتساق الشكلي			
	متحقق			
	غير متحقق			

استمارة محاور تحليل العينات
استمارة نهائية

ملحق رقم (3- أ)

الوصف العام	المفردات التصميمية		الأسلوب التصميمي				العناصر التصميمية								الاسس التصميمية																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																
	طبيعية	صناعية	تجريدي	هندسي	واقعي	محور من الواقع																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																									

استمارة محاور تحليل العينات

ملحق رقم (3- ب)

استمارة نهائية

	مدى تحقق سمات المدرسة الانطباعية من خلال الاتساق الشكلي	الاتساق الشكلي	سمات المدرسة الانطباعية							
			الظلال الملونة	إلغاء الحروف والفواصل	الأشكال الغير متزنة	تداخل المفردات	اللمس البارز	الألوان المستخدمة	القيم الضوئية	تغيير الواقع
متحقق										
غير متحقق										

الإبداع الفني في الخزف العراقي المعاصر
الخزاف (شنيار عبد الله) أنموذجاً

**Artistic Creativity in Contemporary Iraqi Ceramics
Potter (Shinyar Abdullah) as a Model**

م.د. نعمات محمد رضا حسين
م.م. أشواق أحسان رمضان

جامعة صلاح الدين-اربيل جامعة صلاح الدين-اربيل
كلية الفنون الجميلة كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون التشكيلية قسم الفنون التشكيلية

ايميل: namat.hussen@su.edu.krd

ايميل: ashwaq.ramadhan@su.edu.krd

موبايل: 07507106695 موبايل: 07504761484

Lect.Dr.Namat Muhammed Rudha Hussen

Asst.Lect.Ashwaq Ihsan Ramadhan

Salahaddin University-Erbil

College of Fine Arts

Department of Plastic Arts

ملخص البحث

يعنى البحث الحالي بدراسة (الإبداع الفني في الخزف العراقي المعاصر- الخزاف شنيار عبد الله أنموذجاً) وهو يقع في أربعة فصول. هدف البحث إلى الكشف عن الأساليب الفنية التي تميز بها الخزاف (شنيار عبد الله). وتحددت مشكلة البحث بالسؤال الآتي: (ما هي الخواص الفكرية والفنية والجمالية والتقنية والأسلوبية التي تتميز بها أعمال الفنان شنيار عبد الله؟). وجاءت أهمية البحث من خلال تسليط الضوء على مفهوم الإبداع، وتأثيره فكرياً، فنياً، جمالياً، تقنياً، وأسلوبياً بالإضافة إلى تداخله وولوجه بنظريات فلسفية وعلمية وحديثة ومعرفية ونفسية، وإسقاطاتها على جانب الانتاج الفني. كما وتحدد البحث في الكشف عن الخواص الإبداعية في أعمال الخزاف (شنيار عبد الله) للفترة من 2013 إلى 2022. اشتمل مجتمع البحث على (30 عملاً خزفياً)، وتمثلت عينة البحث بثلاثة أعمال تم تحليلها على وفق منهج البحث الوصفي

التحليلي. وانتهى البحث بمجموعة من النتائج كان من أهمها: ان الفنان (شنيار عبد الله) اتبع عدة طرق تشكيلية ممنهجة لبناء الكتلة الخارجية لأعماله الفنية، مثل (الويل الآلي، الحبال، الأشرطة، الصفائح، القوالب) وأحياناً كان يزوج بين طريقتين أو أكثر لإتمام عمله بالشكل المطلوب وحسب ما يقتضيه العمل الفني من رؤية جمالية. كما تميزت أعماله بالتنوع التقني من خلال الترجيح أو التلوين، وكذلك ظهور التنسيق والانسجام والتباين بين الشكل واللون في أعماله الأمر الذي يجسد إبداعه الفني. كما وقدم البحث مجموعة من الاستنتاجات من أهمها انه يمكن التعرف على أسلوب الفنان من خلال توثيق الفكر والرؤية في انجاز فني بتنسيق لوني وتطبيقه على الشكل، وكيفية فك الرموز وقراءته. وكذلك ان التنوع التقني في صياغة المنجز الخزفي يثري الإبداع الفني في المنجز من حيث (اللون، الملمس، الحجم، الكتلة، الفراغ). ومن التوصيات التي أوصي بها من قبل الباحثين بأن يكون هناك مادة تدرس للطلاب حول موضوع الإبداع الفني واهم الخزافين الفنانين الذين أبدعوا في أعمالهم الفنية، في قسم الخزف لما له من أهمية في توجهات طلاب الفن. وتقتصر الباحثان أجراء دراسات بحثية في موضوع مماثل لهذه الدراسة وعن خزافي أكراد وباللغة الكوردية.

الكلمات المفتاحية: الإبداع الفني، الخزف المعاصر

Abstract

The present research is mainly concerned with studying (Artistic Creativity in Contemporary Iraqi Ceramics- Potter Shinyar Abdullah as a Model) and is divided into four chapters. The research aims to reveal the artistic styles that distinguish the potter Shinyar Abdullah. The research problem is defined by the following question: (What are the intellectual, artistic, aesthetic, technical, and stylistic features that distinguish Shinyar Abdullah's artworks?). The importance of the research comes from shedding light on creativity as a concept and its intellectual, artistic, aesthetic, technical, and stylistic effects in addition to its interference with some philosophical, scientific, intuitive, cognitive, and psychological theories and their impact on art production. The research is limited to revealing the creative features of

Shinyar Abdullah's works from 2013 to 2022. The research community consists of (30 Ceramic works) and the research sample is limited to three works analyzed based on the descriptive-analytical methodology. It also ends with some results and the most important ones are: that the artist Shinyar Abdullah has followed several systematic sculptural methods to build the external mass of his artworks (mechanical sculpting wheel, ropes, tapes, plates, and molds) and that he sometimes has mixed between two ways or more in his work and up to what is required to accomplish the aesthetic vision in any artwork. Finally, technical diversity through glazing or coloring characterizes the potter's artworks. His artworks also appear in coordination, harmony, and contrast between form and color, which embodies his artistic creativity. The research introduces some conclusions. The most important is that the artist's style can be distinguished by documenting the intellect and vision in an artistic achievement through color coordination and applying it to the form, as well as how to decode and read it. Also, the technical diversity in formulating the ceramic achievement enriches the artistic creativity in the achievement in terms of (color, texture, size, mass, and space). One of the recommendations that the two researchers recommend is that there must be a subject taught to students on art creativity and who are the most important potters who created their artistic works, in the ceramics department because of its importance to art students. The researchers suggest conducting research studies on a subject similar to this study on some Kurdish potters and in the Kurdish language.

Keywords: Artistic creativity, Contemporary ceramics.

الفصل الأول منهجية البحث

1. مشكلة البحث

ويعتبر الفن حافزا مهما للإبداع الذي هو عملية عقلية تعتمد على مجموعة من القدرات التي تتميز بمجموعة من الخصائص التي غالباً ما تكون جديدة على المعرفة البشرية في مجال الفن المعاصر.

وبما أن الفنان هو وليد ثقافته، فإنه يرى ويدرك ويدعم الواقع الذي يحيط به كفرد، وكأنسان عيني موجود في ثقافة مجتمعه وأن النهج الإبداعي للفنان هو الذي يربط الخط الفاصل بين موهبة الفنان وانعكاس حياته.

يعد فن الخزف من الفنون التي واكبت التطورات الحديثة في مجال التقنيات والخامات لتأخذ مكانها بين الفنون وتبتعد عن نظرية (الفن المنفعي) ولذا كانت من أكثر الفنون التي بحثت بجد عن الابتكار والإبداع والانزياح عن الشكل المنفعي المتداول والمتعارف عليه.

ويعد فن الخزف فناً إبداعياً يحققه الفكر وتتمثل قيمته في كونه تأليفاً بين ملكتي العقل واليد وقدرتهما على اخراج ما في المادة إلى حيز الفعل، ونتيجة التطور الفكري والثقافي في البناء المجتمعي والذي أثر بشكل أو بآخر على سير وتقديم المفاهيم المعاصرة واستحداث تقنيات وأساليب تواكب العصرنة الحديثة وفتح المجال أمام الخيال والابتكار واستخدام أساليب جديدة ينتج عنها الإبداع الفني بكل صيغه الفنية، مما نتج عنه خطاباً مفاهيمياً مؤثراً في عقلية المتلقي ومغيراً من مفهومه القديم إلى مفاهيم معاصرة ومستحدثة جديدة.

ويتحدد مقدار صدق الفن وقيمه الإبداعية بمدى نجاحه في تحقيق أسباب التميز والتفرد وبلوغ مراتب العالمية والإنسانية، مع الاحتفاظ بسمات الخصوصية وملامح الأصالة، والتي يمكن من خلالها إثبات خواصه الإبداعية عن الآخرين ضمن المنظومة العالمية.

وقد تحددت مشكلة البحث بالسؤال الآتي: ماهي الخواص الفكرية والفنية والجمالية والتقنية والأسلوبية التي تتميز بها أعمال الفنان الخزاف (شنيار عبد الله)¹.

¹ تولد شنيار عبد الله في بعقوبة عام (1945) في مدينة بعقوبة، العراق، أكمل دراسته فيها، وحصل على شهادة البكالوريوس في الخزف من كلية الفنون الجميلة في جامعة بغداد عام (1968)، سافر إلى الولايات المتحدة لنيل شهادة الماجستير من (جامعة ميشيغان)، وأقام معرضه الشخصي على قاعة جامعة ميشيغان بنفس العام، حيث ان الفنان أقام العديد من المعارض في (العراق،

2. أهمية البحث والحاجة إليه

يسلط البحث الحالي الضوء على مفهوم الإبداع، لما له من الأهمية الكبيرة في تغيير الشكل النمطي لفن الخزف القديم، إذ لطالما اعتبر الخزف حرفة من التراث ظل ولفترة تاريخية طويلة يلبي حاجيات الناس اليومية النفعية والمعيشية ولم يلعب الخزاف دورا في تلمس تلك الحاجة اليومية والحاجات العاطفية والروحية حتى استتب الأمر للحرفة الميكانيكية ذات الصياغات المتعددة في الشكل والمظهر وكان لابد من إيجاد سبل وسلوكيات فنية وتقنية تخرج هذه الحرفة من مأزق منافسة لا جدوى من المضي فيها بين الحرفي والخزاف ولعله ما دفع بالخزاف المعاصر ولاسيما الفنان التشكيلي إلى البحث عن صياغة خطاب عصري يتجاوز من خلاله إشكالية التقليدي النفعي والحاجة نحو التجديد والتطوير الفني.

وانه لمن البديهي أن يكون الخزف ضرورة من ضرورات الإبداع الفني إذ مثل أرضية خصبة وذاكرة ملهمة للمبدع ليتمثل في جوانب كبيرة من الإبداع الفني المعاصر وهو ما جعله يزداد عمقا وثراء وتأثيرا في الآخر حينما يكون موسوما بالأصالة.

وقد ارتكزت أهمية البحث في:

أ. التعرف على السمات الأساسية والخواص المميزة للفنان المبدع

ب. يفيد طلبة فرع الخزف، والباحثين في هذا المضمار، من التعرف على أهم السمات الشكلية التي توضح الإبداع الفني، مما يتيح لهم فهم العملية الإبداعية والفنية بشكل كامل.

ج. التعرف على احد رواد فن الخزف المعاصر المثابر في عمله ليصل إلى مرحلة النضج والإبداع الفني.

3. هدف البحث:

هدف البحث الحالي إلى (الكشف عن الأساليب الفنية التي تميز بها الخزاف (شنيار عبد الله))

4. حدود البحث:

أ. الحدود المكانية: العراق

ب. الحدود الزمانية: تمتثلها الفترة (2013-2022)

والولايات المتحدة، قبرص، والأردن، وتونس، والمغرب، وفرنسا، دانمارك، رومانيا). عضو في جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين، عضو في نقابة الفنانين العراقيين.

ج. الحدود الموضوعية: تحديد الخواص الإبداعية في أعمال الخراف (شنيار عبد الله).

5. تحديد المصطلحات:

أولاً: الإبداع:

- لغوياً: الإبداع في الانكليزية (Creation) وفي العربية: بَدَعَ الشيء يَبْدَعُه بَدْعًا، وابتدعه أنشأه و بدأه، والمبدع وأبدعت الشيء، اخترعته، والبديع من اسماء الله تعالى لإبداعه الأشياء وإحداثه إياها، وهو بديع الأول، قبل كل شيء، فهو سبحانه الخالق المخترع لا عن مثال سابق. المبتدع الذي يأتي أمراً على شبه لم يكن ابتداه إياه. (ابن منظور، ب.ت، ص ٢٢٩-٢٣٠)

- اصطلاحاً: هو إثارة الحس والعاطفة على العقل والمنطق. وتتميز بالخروج على أساليب القدماء باستحداث أساليب جديدة (مجمع اللغة العربية، 1994، ص 40). الإبداع هو إحداث شيء جديد على غير مثال سابق، فالإنتاج الذي يتصف بالإبداع تتوفر في صياغته النهائية صفات الجدة والطرافة وإن كانت عناصره الأولية موجودة من قبل، فالإبداع خلق، ولكنه ليس خلقاً من عدم، بل هو إنشاء وجود جديد من أشياء سابقة في الوجود لكن بترتيب أو تركيب وصياغة غير موجودة، كما أنه مظهر من مظاهر خصوبة التفكير، والمبدع هو شخص يتمتع بحساسية مرهفة، ومقدرة على إدراك الثغرات (عطية، 1996، ص 13). كما عرفه (صالح) على أنه عملية عقلية معرفية تمتاز بنوع من التفكير الراقى، يفضي إلى إنتاج منجز يحظى بالقيمة والأهمية، ويضيف إلى المعرفة شيئاً جديداً في ميدان تخصصه يثير المتعة والدهشة (صالح، 2008، ص 9)، والإبداع الفني "تكوين أعمال فنية مبتكرة صوتية كانت أم تشكيلية ذات أبنية تقنية معتد بها، قادرة على إدهاش المتلقين بإشباعها لحاجاتهم الجمالية، كاسرة للسياق المألوف في التفكير والأداء وإنشاء نمط جديد منه" (شوشة وآخرون، 2016، ص 1).

- إجرائياً: الإبداع هو عملية سايكولوجية تخضع بشكل أو بآخر إلى تحليلات عقلية سليمة فكرياً وحسياً. والشخص المبدع: هو شخص ذو عقل ناضج فكرياً وذو تفكير على درجة عالية من الأصالة بحيث لا يكرر أفكار المحيطين ولا يستنسخ أعماله الفنية، محب للتجديد دوماً وإظهار التنوع الفكري والجمالي والأسلوبي في عمله الفني وبطريقة مغايرة عن المألوف.

ثانيا: المعاصرة

- لغويا: عاصر فلاناً أي لجأ إليه ولازمه وعاش معه في عصر واحد وفي الوقت نفسه و (المعاصرة) نشاط يحدث حولنا في الوقت الحاضر يشمل إنتاج التصاوير والتماثيل والفخار والرسوم والحفر وغيرها من المواضيع الفنية. (وهبة، 1997، ص642)
- اصطلاحاً: عرفها هربرت ريد على أنها "مشتقة من انعكاس الثقافة الحديثة هو أسلوب الحياة الحديثة على الإبداع، فإذا كان الفنان متوافقاً معها في فن الحضارية وطريقة الإدراك والتفكير وتغير أسلوبه الإبداعي بما تقتضي الظروف المستحدثة". (Read, 1979, p.11)
- إجرائياً: هو تفعيل الجانب الأسلوبي للخزاف شنيار عبد الله في إنتاج أعمال فنية خزفية أظهرت الجانب الجمالي للفن المعاصر للمنجز الفني المحلي.

الفصل الثاني

الإطار النظري

1.2 المفهوم الفلسفي للإبداع الفني

في أغلب الأحيان تتراود للذهن بعض التساؤلات حول ماهية الإبداع الفني، وصفات الفنان المبدع، وما هي الأدوات التي يستعين بها الفنان ليقوم بالعملية الإبداعية؟ وهل أن الفنان المبدع يبدع عن وعي وإرادة عقلية متناهية، أم أن الإبداع يأتي إلهاماً وبشكل غير مدروس؟ كل هذه التساؤلات فكر فيها الفلاسفة قديماً وحاولوا حل هذه الإشكالية من خلال نظرياتهم التي ظهرت منذ القدم لمعرفة كينونتها الفكرية والجوهرية بشكل ملائم وصحيح، وقد ظهرت نظريات عدة منها ما تناولها سقراط وأفلاطون وأرسطو) والفلاسفة من بعدهم. وكانت أولها نظرية "الإلهام ثم النظرية" السايكولوجية وبعدها النظرية العقلية. حيث "كان لابد من أخذ الإنسان بكل كيانه وقدراته الإبداعية -الكامنة فيه- فالإنسان مكون من جسم فسيولوجي وطاقة عقلية حيوية ونفس إنسانية فعالة، يكون ذلك من خلال التلقي والإبداع والإحساس بالتجربة الجمالية التي يعيشها (الفنان) في المساحة الإبداعية ويعيشها (المتلقي) من خلال المسافة الفكرية" (عبد، 1999، ص10).

بدأ التفكير بعملية الإبداع الفني من خلال نظرية (الإلهام)، والتي تعد من أقدم النظريات الفلسفية التي فسرت الإبداع الفني وبدأت عند هوميروس وهيراقليطس

حيث قال هوميروس في مقدمة الإلياذة وهو يستجدي "ربات الشعر"² (أفلاطون، 1956، ص14) أن ينعم عليه بالإلهام، وقد تحدث هيراقليطس عن نفسه قائلا "إني كالعرفات اللواتي يصدرن في كلامهن عن وحي والهام وتردد أصدائهن حقائق إلهية على مر العصور" (جوبر، ب.ت، ص128) إذ يرجع عملية الإبداع إلى قوى غيبية أسماها بالإلهام من قوى عظمى إلهية حسب قوله وليس لعقل الإنسان ومرجعياته أي تدخل فيها، وهذا ما أكده أفلاطون في قوله "بأن الإبداع الفني لا يخرج من كونه ثمرة لضرب من الإلهام" (عبد، 1999، ص10).

وقد ذهب هو أيضا إلى أن مصدر الفن هو الهام أو وحي يأتي للفنان من عالم مثالي فائق للطبيعة، وما الفنان الا رجل ملهم يستجد فنه من "ربات الفنون" وهُن ينعم عليه بالفكرة .

وقد حاول أفلاطون في فلسفته الجمالية على إيجاد انسجام بين السلوك المجتمعي والفن وجعل الفن لخدمة المجتمع، فكان الفن بالنسبة له الصعود من المحسوس الى المعقول، وجعل من الفن وسيلة لتطهير النفس الإنسانية. ومن هنا جاء الرومانتيكيون بالتركيز على الخيال والأحلام في تفسيرهم للإبداع الفني حيث قدم لنا (الرومانتيكيون) الفنان بصورة رجل ملهم يتمتع بعاطفة مشبوبة وحس لماع وقدرة هائلة على الابتكار (إبراهيم، 1967، ص 145).

وأشار نيتشه إلى ان الإبداع هو الهام من قوى عليا حيث قال (إن الفنان ليس إلا تجسيدا لقوى عليا وهو بذلك ناطق باسمها ووسيطا لها، فالمرء يسمع ولا يبحث ويأخذ ولا يسأل من يعطي، والفكرة تومض كالبرق وتبدو كأنها لا مفر منها (ستولنيتز، ٢٠١٧، ص132).

وهناك العديد من الفلاسفة الذين اتفقوا مع أفلاطون وغيرهم حول نظرية الإلهام وأن الإبداع الفني هو موهبة الآهية محضة ولكن هذا لا يمنع من وجود وتدخل العقل البشري أو عقل الفنان الموهوب، باعتبار ان الفنان هو المنفذ للعمل وهو الذي يصور ذلك الإلهام بشكل عيني للمجتمع. فالفن واع بهدفه وأن النشاط الفني هو المعالجة البارعة الواعية من أجل تحقيق هدف حتى ولو كان هدفا جماليا، وفي هذا المجال يقول ستولنيتز "إن ميدان الفن هو ذاته ميدان سيطرة الإنسان الواعية على عالم الحوار والحركات الذي ينبغي على الإنسان أن يستوطنه" (المصدر السابق نفسه،

²ربات الشعر أو ربات الفنون: هي أسطورة عند اليونان حيث يقال أن لكبير الآلهة (زيوس) القابع على (جبل أولمبد) (تسع) بنات هن ربات الفنون، وكل واحدة من هذه الربات تختص برعاية فن من الفنون.

ص132). كما يشير فاليري ان "كل عمل فني مسألة رياضية لا بد من حلها" (برتليمي، 1970، ص125)، فالوحي لا يقدم للفنان العمل وإنما فقط أساسيات العمل، أو الوميض الأول لفكرة العمل ولكي ينقله الفنان إلى حيز الوجود فعليه اختيار الأسلوب الأصح لتنفيذ مادته لتخرج تلك الومضة إلى العيان بشكل مبدع وجميل (المصدر السابق نفسه، ص128).

أما النظرية السايكولوجية والتي جاءت من مدرسة التحليل النفسي لاستخلاص العمل الفني من صميم الخبرات الشخصية للفنان فقد أثرت بشكل كبير على مفهوم العملية الإبداعية، وصاحب هذه النظرية هو فرويد الذي عرف الإبداع بأنه "عملية نفسية ثانوية دفاعية، ينقل فيها المبدع شحناته النفسية عن موضوع معين إلى موضوع أسمى يبدو بعيد الصلة عن الموضوع الأصلي وعن صراع أجهزته النفسية الأنا والهو، والأنا الأعلى بسبب ما طرأ على الموضوع من تحريف وتمويه، يتم هذا كله في اللاشعور الذي هو فردي وملكية عامة للبشر" (فرويد، 1978، ص254). وحسب رأي فرويد "الصراع هو منشأ عملية الإبداع وتكون مهمة الوظيفة النفسية في السلوك الإبداعي هي إطلاق الانفعال المكبوت بخيالات طليقة وأوهام متقنة وأفكار مرتبطة بأحلام اليقظة ولعب الطفولة هو الوحيد الذي يجعل هذه الأفكار المطلقة، وحين تصبح عملياته اللاشعورية متناغمة مع ذاته فانه يكون على موعد مع حرمة فوزه بالكمال (أبو دبسة، 2010، ص119-120).

فيما يعرفه جلفورد (Guilford)³ بأنه سمات استعدادية تضم الطلاقة في التفكير والمرونة والأصالة والحساسية للمشكلات وإعادة تعريف المشكلة وإيضاحها بالتفصيلات أو الإسهاب (صالح، 2008، ص9).

كما أشار يونج⁴ إلى ان الإبداع الفني يمثل مستوى خاصاً من الخبرة بحيث "يصبح فيه الفرد كعنصر جزئي يبدع باعتباره" أداة في يد قوة خفية لاشعورية وهو

³ (جوي بول جيلفورد (Guilford): (1897-1987) عالما نفسيا أمريكيا اشتهرت بدراسته السيكمترية للذكاء البشري، بما في ذلك التمييز بين الإنتاج المتقارب والمتباين، واقترح أن هناك ثلاثة أبعاد ضرورية لوصف دقيق: العمليات، والمحتوى، والمنتجات. صنف استطلاع مراجعة علم النفس العام، الذي نُشر في عام (2002)، يحتل (جيلفورد) المرتبة (السابعة والعشرين) من حيث الاستشهاد بعلماء النفس في (القرن العشرين).

⁴ (كارل غوستاف يونج): (1875-1961) هو طبيب نفسي (سويسري) ومؤسس علم النفس التحليلي، والذي يعرف أيضًا بعلم النفس الفردي بسبب تركيزه على الفرد والنفس والكمال الشخصي.

اللاشعور الجمعي. وليست خبرة الفنان في الحقيقة سوى مجرد عودة إلى رحم الحياة الذي يسع جميع الأفراد فيستشعر بالإيقاع الأصلي الذي يفرض نفسه على الوجود البشري ويصبح بمقدوره أن ينقل مشاعره وآلامه وآماله للجنس البشري" (عبده، 1999، ص48). وبذلك نهج يونج نفس منهج فرويد في الرجوع إلى اللاشعور باعتباره بداية الإبداع الفني، وما الفنان إلا وعاء يحمل تراث الأسلاف. فكان بحثه يدور حول منشأ العمل الفني. ولم يهتم بكيفية أداء العمل الفني بل انه أكد على المشاعر باعتبارها العامل المسيطر على كينونة الفكرة واعتبرها هي أساس الإبداع وقد ابتعد عن كيفية أداء العملية الإبداعية وأخرج كل شيء ممكن ان يكون مدروسا ومنظما ولذا كان الكثير مما اعترضوا على هذه النظرية التي أبعدت سيطرة العقل على تنظيم عملية الإبداع الفني، لذلك وبموجب ذلك الرأي جاءت النظرية العقلية والتي قرر أصحابها بأن "كل أبداع فني هو نتاج فكري وأن أي عمل فني لا يمكن أن يرى النور ألا إذا مسته عصا العقل البشري وخضع لتأمل ورؤية وإرادة وتصميم" (المصدر السابق نفسه، ص48). إذا أن عقل الفنان ورؤيته الفكرية المتجددة هي من تستطيع أن تخرج ذلك الإلهام من الظلمات إلى النور وأن الفنان (في حاجة للخيال الإبداعي والأحلام حتى الإلهام ولكن من خلال وعي متبصر داخل دائرة العقل نفهم من هذه الأقوال أن الوحي يقدم للفنان فكرة مبهمة وقد تكون مرتجلة فيأخذ الفنان ما يصلح أن يكون فنا، إذ يستخرج من هذه الارتجالات أعمالا إبداعية، لأن الفن هو العدسة المكبرة والمقربة والكاشفة لحقائق الأشياء.

2.2 مفهوم الإبداع وخواصه

أن الفن نشاط يقوم به الفنان المتمرس ذو الخبرة في مجال عمله وفنه ولديه وعي كامل بما يصنع ويبتكر من عمل فني يحقق من خلاله هدف معين في المستقبل، ذلك أن الإبداع عملية استخدام الخيال لابتكار أفكار جديدة ومبتكرة، والتفكير الإبداعي العملي (أي التطبيق العملي للإبداع)، له صفتين أساسيتين وهما الأصالة والمنفعة. (جرانت و جرانت، 2015، ص16)

أن الأفكار الإبداعية تظهر للعيان أو المتلقي عن طريق حل المشكلات، فيكون الإبداع في الأفكار التي يقدمها الشخص لحل مشكلة تواجهه في نظريته للحياة، هذا الحل يتمثل عن طريق مادة معينة يستطيع ذو الخبرة بأن يتعامل معها بطريقة معينة ليشكل فكرته من خلالها.

في حين أن (كارل يونج) معروف بأفكاره حول اللاوعي، سواء كانت نظريته عن النماذج الأولية أو كتاباته عن الجانب الظل للإنسان، كان يونج أولاً وقبل كل شيء عالماً وممارساً للطب النفسي.

وعلى الفنان ان يرتجل ويختار ويمارس الفن على نوع من المادة الخام التي يشكلها أو يحورها لكي يؤدي غرضه، ويتميز الفنان بمهارة وبراعة في استخدام هذا الوسيط المادي. إذا ان نشاط الفن هو "المعالجة البارعة والواعية لوسيط من اجل تحقيق هدف ما" (ستولنيتز، ٢٠١٧، ص136). أن أول دراسة منهجية للإبداع كانت على يد العالم فرانسيس جالتون⁵، إلا انه في أوائل الخمسينات من القرن التاسع عشر ظهر اهتمام متزايد بدراسة التفكير الإبداعي، فقد ظهرت بعض المقالات العلمية في سيكولوجية الإبداع، ولكن الاتجاه العلمي الحقيقي لدراسته كان على يد العالم جلفورد وجاء بعده عدد من العلماء والباحثين.

ثم جاءت أبحاث تيرمان⁶ التي أكدت على إظهار علاقة بين مستويين الذكاء والإبداع، إلا إن نسبة الذكاء لا تعد شرطاً كافياً ومرصياً من اجل الكشف عن الإبداع والتنبؤ به (روشكا، 1989، ص٢٠) والإبداع والذكاء ليسا مصطلحين لشيء واحد، بل "أنهما قدرتان منفصلتان ويمثل الذكاء جزءاً متميزاً من النشاط العقلي والإبداع جزء آخر منه" (المعاضيدي، 1998، ص13)

كما وقام بعض من علماء النفس من أمثال ماسلو (MASLOW)⁷ بربط الإبداع بالصحة العقلية، وأصحاب النظرية الجشتالتية يرون إن الإبداع يتطلب قدراً كبيراً من

⁵ (فرانسيس جالتون): ولد جالتون في (إنجلترا) عام (1822). إن دراسة الفروق الفردية، والتي تحتل اليوم أحد أهم مجالات علم النفس، لها جذورها نظرية فرانسيس جالتون في الذكاء. قام هذا الباحث، بالإضافة إلى كونه رائداً في عدة فروع من العلوم (بما في ذلك الأرصاد الجوية)، بتصميم بعض الأدوات الأولى لقياس القدرات الفكرية، مما سمح له بالتوصل إلى استنتاجات مثيرة للاهتمام حول الذكاء البشري وعلاقته بالخصائص الموروثة.

⁶ (لويس تيرمان ماديسون Lewis Madison Terman): (1877-1956)، كان عالم النفس الأمريكي، ورائداً في علم النفس التربوي في (القرن 20) في (جامعة ستانفورد) واشتهر كمخترع اختبار ذكاء (ستانفورد بينيه)، وعالماً بارزاً في علم تحسين النسل. وكان عضواً في مؤسسة تحسين أحوال البشر. كما شغل منصب رئيس رابطة الطب النفسي الأمريكي.

⁷ إبراهيم ماسلو (Abraham Maslow) (1908-1970) كان عالم نفس أمريكي رائد، أثرت إسهاماته بشكل كبير في حقول علم النفس المختلفة، خاصة من خلال تطويره لنظرية هرم الحاجات. تقدم هذه النظرية فهماً متقدماً للمحفزات والإمكانات البشرية. تعزز أساس ماسلو الأكاديمي في علم النفس التجريبي. لكن اهتماماته تحولت سريعاً نحو فهم الدوافع البشرية والعوامل التي تدفع الأفراد نحو النمو الشخصي.

الصحة النفسية والشعور بالثقة للمتابعة على بذل هذا الجهد، حيث ترى هذه النظرية إن "الشخص لديه حساسية جمالية تمكنه من انتقاء الاختيار الوحيد المطروح ضمن اختيارات عدة" (صالح، ١٩٨١، ص 25)، ويؤكد (Wertheimer)⁸ إن التفكير المبدع يبدأ عادة مع مشكلة ما وعلى وجه التحديد تلك التي تمثل جانبا غير مكتمل ناقصا بشكل أو بآخر. وعند صياغة المشكلة والحل ينبغي أن يأخذ الكل بعين الاعتبار أما الأجزاء فيجب تدقيقها وفحصها ضمن إطار الكل (المعاضيدي، 1998، ص ٣٢). ويميز فيرثايمر بين الحلول القائمة على أساس التعليم والحلول التي تأتي صدفة وبين الحل الإبداعي، فالفكرة الإبداعية عنده، هي التي تظهر فجأة على أساس من الحدس وفهم المشكلة وليست التي تأتي على أساس السير المنطقي، وفي هذه النظرية تأكيد على تنظيم أو توفيق المعلومات بطريقة ذات معنى، أو تحقيق الفهم الكامل للأشياء (روشكا، 1989، ص ٢٣) وهناك خصائص للعملية الإبداعية جاءت بعد البحث والتقصي للكثير من النظريات وهي كالآتي:

1. إن العملية الإبداعية ليست شيئا غامضا، أو غير خاضع للتحليل بالضرورة إنها مثل أي عملية سيكولوجية تخضع للبحث والتحليل العلمي، وكذلك للمعالجة والضبط التجريبي.
2. ليست هناك عملية واحدة مفردة يمكن النظر إليها بطريقة مناسبة على إنها هي العملية الإبداعية، فهذا المصطلح هو تلخيص متفق عليه لمجموعة معقدة من العمليات المعرفية والواقعية داخل الفرد، عملية تشتمل على الإدراك والتذكر والتفكير والتحليل...
3. إن العملية الإبداعية توجد لدى كل فرد، وليست أمرا مقصودا على قلة مختارة بعينها فلدى كل فرد توجد هذه العمليات المعرفية والمزاجية والدافعية التي نتحدث عنها، لكن هذا لا يعني إن كل فرد هو مبدع ومتميز بالضرورة، فلدى بعض الأشخاص تبلغ العملية الإبداعية قمة نضجها أو ذروتها، ولدى بعض آخر لا يحدث ذلك نتيجة عمليات شخصية واجتماعية كثيرة كالإعاقة والانشغال وعدم الاهتمام وغير ذلك من الأسباب.

⁸ (ماكس فيرثايمر Max Wertheimer): هو عالم نفس من أصل (نمساوي) وأحد مؤسسي علم نفس الجشطالت بالمشاركة مع العالمين (كورت كوفكا وفولفجانج كولر). اشتهر بكتاب التفكير الإنتاجي، وبحثه لظاهرة الجشطالت.

4. إن العملية الإبداعية تميل إلى الاختلاف بطريقة واضحة في الأشكال المختلفة من الأعمال الإبداعية، هذا رغم ميلها إلى التشابه في بعض النواحي أيضا(عبد الحميد، 1987، ص12).

- 2.3 مراحل العملية الإبداعية وأهم التحولات التقنية للخراف (شنيار عبدالله)**
- من المحاولات الرائدة التي عدت العملية الإبداعية ذات مراحل هي محاولة هيلمهولتز⁹ في أواخر القرن التاسع عشر والذي ميز عدة مراحل للإبداع وهي كالآتي:
1. مرحلة البحث
 2. مرحلة الراحة
 3. مرحلة الحل المنشود للمشكلة بطريقة غير متوقعة، كما لو كان إلهاما،
- أما بوانكاريه¹⁰ فقد أكد في أوائل القرن العشرين، نفس ما ذهب إليه هيلمهولتز وقد أضاف إلى التسلسل السابق للمراحل مرحلة أخرى تلي مرحلة الإلهام أو الإشراف وهي المرحلة التي تعتمد على العقل الواعي. أما والاس (WALLAS)¹¹ فقد حدد أربعة مراحل هي:
1. مرحلة الإعداد والتحضير: إن أي فعل إبداعي يستلزم تحضيراً واعياً، وقوى لفترة طويلة، مما يستوجب البحث الدقيق للمشكلة الإبداعية وجمع المهارات للحصول على المعرفة اللازمة.

⁹ (هرمان لودفيج فريدريش فون هلمهولتز): (1821-1894) كان فيزيائياً وطبيباً ألمانيا قدم مساهمات كبيرة في العديد من المجالات العلمية. سميت أكبر جمعية ألمانية للمؤسسات البحثية، (جمعية هيلمهولتز)، باسمه. في الفيزيولوجيا وعلم النفس، اشتهر برياضياته الخاصة بالعين ونظريات الرؤية والأفكار حول الإدراك البصري للفضاء المحيط، وبأبحاث رؤية الألوان والإحساس بالنغم وإدراك الصوت، والأبحاث التجريبية في فيزيولوجيا الإدراك.

¹⁰ جول هنري بوانكاريه (Jules Henri Poincaré): (1854-1912)، أحد أمهر العلماء الفرنسيين في مجال الرياضيات والفيزياء النظرية كما كان من فلاسفة العلوم. عادة ما يوصف (بوانكاريه) بأنه آخر العلماء الشموليين - بعد (غاوس) - والذي كان قادراً على فهم مختلف فروع الرياضيات والمساهمة فيها. يعتبر أيضا (بوانكاريه) واحداً من مؤسسي الطوبولوجيا.

¹¹ جراهام والاس (1858-1932) عالم نفس اجتماعي ومعلم ساعد في تأسيس (كلية لندن) للاقتصاد ذو خبرة واسعة في الأمور الاجتماعية.

2. مرحلة البزوغ: وهي الفترة التي يتم خلالها هضم المشكلة وتحليلها وهي فترة قد تكون طويلة أو قصيرة وقد تستغرق لحظات أو أياما أو شهورا، وحتى سنوات.
3. مرحلة الاستبصار (الحدس): وتعني هذه المرحلة الوصول إلى الذروة في العملية الإبداعية، حيث تظهر الفكرة فجأة وتبدو كأنها قد نظمت تلقائيا من دون تخطيط وبالتالي يتجلى واضحا كل ما كان غامضا ومبهما.
4. مرحلة التحقيق: وهي المرحلة الأخيرة في العملية الإبداعية فهي تتضمن المادة الخام الناتجة من البحث السابق ومن (الاستبصار) الذي يكون في طوره النهائي ويتم إخضاع هذه المادة للتحقيق فيما إذا كانت صحيحة، فإذا كانت هذه المادة مشروعا فإن الباحث يتحقق من صلاحيته في التطبيق العلمي (روشكا، 1989، ص ٤٤-٤٨)

ان الفنان يعمل على إنشاء صور فنية في ذهنه تستمد مقوماتها من الواقع ولكن الكيان الشكلي ذاته هو ما يعبر عن إبداعية الفنان وعن قدرته على خلق البناء الفني الجديد. الخلق الذي يستخدمه الفنان هو قوام جديد يعتمد على مخيلته والمرجعية الفكرية لديه ثم يأخذ بصياغة مقوماته للتعبير عنه من جديد حسب ما يلائم خبرته وإحساسه العالي بمادته.

وأشار اسعد إلى ان "ما يتذوقه الفنان لا يضل كما هو بل يستحيل إلى نسيج جديد.... حيث ان إبداع الفنان لا يأتي إلا عن ذلك المناخ المشحون بالتوتر والنزاع المسلح بين الصورة الذهنية التي سبق له ان تلقاها في الخارج" (أسعد، 1986، ص 50-51). وتقديم هذه الصورة على شكل نتاجات فنية مشحونة بالمرجعيات الفكرية والسايكولوجية للفنان، تجعل تلك الصورة تكتسب القوة الحيوية من خلال الوسيط المادي المعمول عليه تلك الصورة حيث أن الفنان لا يتكلم، بل يتواصل مع المتلقي للفن عن طريق مادته وكيفية تشكيلها بيده، حيث يقول ريبو (Ribot) ان الإلهام "لا يقدم أبدا عملا منتهيا" (ستولنيتز، ٢٠١٧، ص 143)، إذا ان الفنان يحتاج لإتمام عملية إدراك فكرته إلى ربط مادي ينسخ عليه تلك الفكرة أو ذلك الإلهام وباستخدام تقنياته وخبرته الفنية ليصل من خلالها إلى فكرة الإبداع الفني.

وقد جاءت فنون ما بعد الحداثة بنوع من الأفكار الثقافية سريعة التطور والتجدد وعدم الاستقرار الفكري، حيث نجد دوما تقلبات من النواحي الشكلية والتقنية وذلك لإظهار نوع من الإبداع والتميز عن الآخرين، وهذا يخرجها من دائرة الملل والتكرار الروتيني، كما وان العولمة الجديدة والانفتاح الفكري أدى إلى توسع نطاق الفكر البشري واكتشاف تقنيات جديدة تعمل على نمو تفكير الفنان ليطور من عمله باكتشاف مواهبه المكنونة وإخراجها إلى المتلقي بتنوع شكلي وجمالي مبدع، ويعتبر فن الخزف

احد الفنون التشكيلية الذي مثل أرضية خصبة وذاكرة ملهمة للمبدع ليتمثل في جوانب كبيرة من الإبداع الفني المعاصر وهو ما جعله يزداد عمقا وثرأ وتأثيرا في الآخر حينما يكون موسوما بالأصالة.

كما وإن التنوع الذي حصل في تجربة الخزاف (شنيار عبد الله) ما هو إلا إثراء للخزف المعاصر بشكل خاص، وللحركة الفنية التشكيلية في العراق بشكل عام، خصوصا على مستوى الشكل والتقنية والمضمون ضمن فترات زمنية مختلفة ولكل فترة من الزمن والعمر كانت له خصوصية فنية تعبيرية إبداعية حيث حاول الفنان تغيير مساره الفني بين كل فترة وأخرى نحو الأفضل وبطرق أكثر عصرية ومتجددة مواءمة مع التطور الحضاري وهذا بحد ذاته إبداع، إذ لم يقف على الطرق المعتادة والروتينية بل حاول أن يطور تقنياته وأسلوبه الفني حسب تطور أفكاره التعبيرية المتجددة ويمكن تقسيم تلك الفترات إلى:

1. فترة الدراسة وقبل السفر إلى (أمريكا) في (1963-1974)، كما في (شكل ١) صنع العمل بطريقة الدولاب الآلي ومن ثم بالشرائح، هذا النوع اسماء الفنان بالتجريدية العضوية (روحانية الشكل الإنساني) (1971).
2. الفترة الأولى لانتاج أعمال الراكو (1974-1980) في (العراق وأمريكا).
3. فترة الشظية (1980-1990) في (بغداد)، كما في (شكل ٢) مصنوع العمل بتقنية الدولاب الآلي ومن ثم النحت على سطحها (1983).
4. فترة الصخور (1990-2000) في (بغداد)، كما في (شكل ٣) صنع بطريقة الصفائح لبناء العمل والرسم على سطحه بتقنية الأطيان الملونة (1999).
5. الفترة الثانية لانتاج أعمال الراكو (2000-2010) في (تونس).
6. الفترة الثالثة لانتاج أعمال الراكو (2010-2016) في (الأردن). كما في (شكل ٤) صنع العمل بطريقة الدولاب الكهربائي ولون بتقنية الشاوان اليابانية (Chowan Ceramic) (2015).
7. الفترة الذهبية (2010-2022) في (الأردن)، مرحلة النضوج الشكلي والتقني، كما في (شكل ٥) صنع بتقنية الطين الورقي (Paper Clay) وهي تقنية استخدمها الخزاف لعمل أشكال أكثر متانة وخفة بنفس الوقت وزاوجها مع تقنية الصفائح (2022).



(شكل ١) (شكل ٢) (شكل ٣) (شكل ٤) (شكل ٥)

إن كل فترة من هذه الفترات التي مر بها الفنان كان لها خصائص وميزات جمالية تختلف باختلاف الموروث الحضاري والثقافي الخاص، وأيضا تعلم واكتسب تقنيات جديدة من خلال المشاركات الدولية والسفر المستمر إلى دول مختلفة أثرت بشكل كبير على مسيرة الفنان وتجربته الفنية والتقنية، ولذلك إن التنوع خلال هذه الفترات الزمنية كان مرتبطة بعدة عوامل تتعلق بطرق البناء والتزجيج. ويمكن تحديد هذه العوامل بالآتي:

1. ما يتعلق بالشكل الخارجي للتكوين البنائي،
2. ما يتعلق بالعناصر المرتبطة في محتوى البناء.
3. ما يتعلق بالتقنية المناسبة للمنجز الفني،
4. ما يتعلق بالجانب الثقافي والمعرفي.
5. ما يتعلق بالخيال الواسع للفنان في إدراك وتحليل مرجعيات الشكل في الطبيعة وتعدد مصادرها (العتوم والمعمري، 2023، ص 411-420)، وهذا يتطلب الكثير من التجريب وإعادة الهيكلة البنائية لمعرفة مواطن الجمال وكيفية التعبير عنه بتقنيات جديدة وأسلوب فني مغاير عن الآخرين مما يضيف تنوع تقني وأسلوب ينفرد عن الإبداع الفني.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:

1. هناك عدة نظريات أثرت في تطور الفكر الإبداعي بشكل عام والإبداع الفني خصوصا وكان أولها نظرية الإلهام التي قدمها أفلاطون ثم النظرية السايكولوجية وبعدها النظرية العقلية. فقدرات الإنسان الإبداعية تتشكل من خلال التلقي والإبداع والإحساس بالتجربة الجمالية التي يعيشها في المساحة الإبداعية ويعيشها (المتلقي) من خلال المسافة الفكرية.
2. أن ما يميز الفنان المبدع أسلوبه الفني بحيث تكون له خصوصية في تشكيل هويته الفنية، بحيث أنه يمكن أن يرى الأشياء المحيطة من زاوية مختلفة وبمنظرة فنية مغايرة عن المؤلف.
3. هناك علاقة ما بين أسلوب الفنان وتشكيل الخامة، بحيث أنه ينفرد بتشكيل عمله الفني نتيجة تفاعل المواد الخام وموضوعات البيئة المحيطة فيكون نتاجه الفني معبرا عن الواقع وهذا يعني الإبداع.

4. غزارة الإنتاج الفني والتنوع في الأساليب والخبرات المتراكمة للفنان تفتح له نوافذ إبداعية تساعده على التعبير وإنتاج أعمال فنية تميزه عن غيره.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

1.3 مجتمع البحث

يتكون مجتمع البحث من مجموعة أعمال الفنان (شنيار عبد الله) والبالغ عددها (١١٦)، تم اختيارها بفحص وقراءة ودراسة للأشكال المنشورة في الكتب والتقارير والمصادر الفنية والدراسات الأكاديمية وبعض العينات أخذت منه بشكل شخصي. ونظرا لكثرة أعداد ما وجد من مجتمع البحث فقد أخذت الباحثين من العينات بما يغطي هدف البحث الحالي.

2.3 عينة البحث:

تم اختيار (ثلاث) نماذج لتمثل عينات البحث التي اختيرت بشكل قصدي للوصول إلى نتائج أكثر موضوعية، وبما يحقق هدف البحث للكشف والتعرف على الخصائص ومميزات الإبداع الفني وأهم مظاهر الإبداع في مجال الخزف وتم الاختيار وفق حدود البحث المتفق عليها أنفاً، ووفقاً للمبررات التالية: يمكن استقرار العملية الإبداعية لتقنية العمل والطريقة الفنية والفكرية للعينة.

3.3 منهج البحث

اعتمدت الباحثتان المنهج الوصفي بأسلوب التحليل، في تحليل عينة البحث.

4.3 أداة البحث

اعتمدت الباحثتان على المحاور الأساسية التي أسفر عنها الإطار النظري كمؤشرات ومعايير ضمن أداة المنظومة التحليلية لعينة البحث الحالي المتكونة من ثلاثة نماذج، وكذلك كونها إحدى أهم الأدوات في مناهج البحث العلمي، مع وسائل الاتصال الجمعي أو (الجماهيري) كالصحف ومجلات والكتب والمواقع الإلكترونية وذلك بالوصف الموضوعي للمحتوى الظاهر لوسيلة الاتصال.

4.3 تحليل العينة

- عينة رقم 1

الفنان: (شنيار عبد الله)

طريقة العمل: الويل الآلي

القياس: 13x20 سم

سنة الانجاز: 2013



مصدر الصورة: الصفحة الشخصية للفنان نفسه.(عينة رقم 1)

- وصف العمل:

البناء التكويني للعمل الفني عبارة عن شكل يمثل جسد امرأة نائمة أو مستلقية بدون رأس، صنع العمل على الويل الآلي ومن ثم أستطاع الفنان من أن يحرك الشكل يدوياً لينحت بطريقة الطي شكل امرأة مستلقية، فجسد شكل الأرجل واليدين والرقبة بحنكة وخبرة وإبداع فكري متناهي التركيز والذكاء، وبعد الفخر زجج العمل بتزجيج لماع مائل إلى اللون النحاسي، صنع العمل من مادة (الطين الأحمر واطئ الحرارة) ومزجج بمادة النحاس، بفرن غازي وبتقنية خزف الراكو، بدرجة حرارة (980م).

- تحليل العمل:

لقد أستطاع الخزاف من أن يغير من النظام الشكلي للعمل الفني من أول وهلة، حيث صنع العمل أولاً بواسطة الويل الآلي ومن ثم عمد إلى تشكيل جسد امرأة مستلقي من خلال طي الشكل حسب رؤيته المرجعية الفكرية، مكون الأرجل واليدين والرقبة بنحتهم يدوياً، وقد أستقى الفنان هذا الشكل من خلال محاكاة المرجعية التاريخية والثقافية الرافدينية له، فلو أمعن النظر لوجدنا أن الشكل الخزفي يحاكي (الإلهة الأم) الموجودة في تاريخ (العراق)، من حيث الشكل العام وطريقة بناء العمل، حيث عمد إلى تضخيم المناطق الأنثوية كما هو الحال في (الإلهة الأم) سابقاً، ولم يضع رأس لها وهنا تعمل المرجعية الدينية عملها في الفكر الباطني له حيث أن الديانة الإسلامية تحرم استكمال الشكل الإنساني، ووجود الرأس بالذات، ولذلك ابتعد عن وجود الرأس، وقد أستكمل عمله من حيث طريقة التزجيج فقد عمد الخزاف على تزجيج العمل بمادة النحاس والتي تضفي البريق المعدني عندما تزجج بطريقة الاختزال، ولذا زجج العمل بزجاج الراكو وبطريقة (الراكو اليابانية)، والتي هي اقرب إلى طريقة البريق المعدني، هذه التقنية الإسلامية التي عرفت من قبل في (العهد العباسي)، أراد الخزاف أن يجمع كل محاور ثقافته التاريخية والدينية في عمل واحد يشكل عمل رافديني أصيل وهذا أن دل على شيء يدل على الإمكانات المعرفية والثقافية للفنان ليجتمع بعمل أبداع متكامل وجميل ولا يصدر ألا من فنان مبدع وثرى بمرجعياته الفكرية والثقافية ويعرف كيف يوظفها في عمل واحد.



- عينة رقم 2

الفنان: (شنيار عبد الله)

طريقة العمل: الشرائح

القياس: 28سمx20سمx20سم

سنة الانجاز: 2016

مصدر الصورة : الصفحة الشخصية للفنان نفسه.

(عينة رقم 1)

- وصف العمل:

العمل الفني عبارة عن بنية هندسي يشكل مكعب غير متكامل الأوجه، مفتوح من أحد الجوانب والوسط ليتخلله شرائح رقيقة مصنوعة من مادة الطين ومنفذة بتقنية الأطنان الملونة (Engobe) وملونة بألوان الأزرق والزهرى الفاتح، بينما المكعب بلون أبيض وهو يأخذ لون الطين الأصلي وقد زجج العمل بزجاج الألكالين الشفاف ليضفي جمالية براقة للعمل الفني، وقد أستخدم طينة (الستونوير Stonwear)، مع فرن غاز، وبدرجة حرارة (1200م).

- تحليل العمل:

يشكل العمل الفني تكوين خزفي على شكل بناء هندسي (مربع مفتوح من الإمام) العمل الفني يعتبر عمل تجريدي تعبيرى عُمل بتقنيات تلوين وتزجيج ذات خبرة فنية عالية، حيث أن المكعب ذات الأسطح المستقيمة تدل على أن الإنسان المستقيم في حياته أو كل ما هو نراه ثابت وجامد فهو شكل خارجي فقط والفراغ المتوسط في داخل ذلك المكعب يعني أن الأشياء التي نراها من الخارج ثابتة وجامدة وهذا ينطبق على الكثير من الأشخاص هم في الحقيقة من الداخل شيء آخر حيث سوف نجد من دواخلهم ما يحرك إحساسهم ومشاعرهم، أما تلك الشرائح التي تموجت حركاتها وتناغمت مع ألوانها والتي تدعو للتأمل بانسجامها الكامل مع الكتلة البنائية ولونها فهي من أعطت الحركة للعمل الفني وأضافت معنى فكري وجمالي له، يعبر الفنان في هذا العمل عن كل شيء منتظم وغير منتظم، ففي كل الحياة هناك النظام والانظام، الثابت والمتحرك، وقد استطاع الفنان من التعبير عن هذا المضمون الفكري بشكل دقيق ومدرّس، حيث التناغم بين عناصر العمل والتي تضيف إيقاعات جمالية تراتبية مدروسة لإظهار فلسفته داخل بنية العمل من خلال تحقيق التوازن بين الكتلة والفراغ.

أن هذا التنوع التقني في العمل الفني والمدرّوس لمعالجة ظاهرة التنوع البصري ومن ثم إدهاش المتلقي من خلال التنوع في الشكل من خلال حركته وألوانه وإضفاء طابع التأمل للمتلقي.

وقد أضفى الفنان توازن إيقاعي بين الكتلة والفراغ من خلال تلك الحركات المتموجة محقق بذلك التوازن التركيبي، والدمج بين أكثر من شكل بهدف تحقيق التزاوج والاندماج الروحي بين الشكل المنتظم ولا منتظم كان هدفه الرئيسي، فقد استخدم الشرائح الطينية (Slab Stage) بطرق متميزة بالهدوء والنعومة والرقّة في سمكها بحيث أعطت حركة فعّلية اندمجت مع الشكل الهندسي (المكعب) وتميزت بخصائص جمالية في اعتماد المربع كمفردة تشكيلية أساسية، وهذه البنية الهندسية رباعية الشكل بنفس القياس القاعدة ومفرغة من الداخل.

وتعتمد أنظمة التكوين على عنصر المواجهة على السطح البصري المستوى الممتد بحدود ثلاثة أبعاد، وشكل الفنان الجسم الطيني بشكل مبسط من حيث الهيكل الشكلي وملمس السطح، وساعد تحقيق تكامل القطعة الخزفية على جودة التقنية المستخدمة في تنفيذ التزجيج بطريقة تقليدية بواسطة حرقه بـ (فرن غازي تقليدي) وقد أبدع في التنفيذ الفني لاستخدام أكاسيد الخزف وتقنية الأطيان الملونة، في عملية التلوين والتزجيج وتنسيق الألوان مع بعضها البعض. فتكمن في فهم العلاقة الجدلية بين الفكري والوسائط المادية (الخامات) المشيدة للقطعة الخزفية، أي التحليل التركيبي لآليات تقمص الخامة للفكري لتحيا به في وجودها الخاص، فتغادر خاصيتها الطبيعية نحو طبيعة من نوع آخر هي بنية الفن، فالشكل الخزفي ليس خامّة، بقدر ما هو فكرة.

وفيما يتعلق بمضمون النموذج ساعدت جودة التقنية المستخدمة في التنفيذ وعلاقة الألوان ونسبتها لبعضها على تأكيد فكرة العمل وتحقيق الفكرة على الشكل الخزفي بطريقة إبداعية من جانب تنسيق الألوان المستخدمة وهذا ما ينطبق مع هدف البحث، التداخل الفضائي بين ألوان الفضاء الداخلي للعمل الخزفي المركب بألوان مختلفة مع الألوان من الطبيعة للفضاء المحيط به يعد سمة جمالية ذات ديناميكية حركية. وهذا أهم ما يميز أعمال (شنيار عبد الله) إلى جانب رؤيته المتعمقة الفاحصة وجرأته في طريقة التشكيل والتزجيج الذي يجذب النظر إلى شكل الخزفية بواسطة عملية الإبداع في استخدام فكرة دمج الشرائح مع الشكل الهندسي، مع تلك اللمسات اللونية دون إغفال أهمية ما تضيفه الخصائص الشكلية لاكتمال القطعة الخزفية، إن خاصية إبداع هذا المنجز التشكيلي، هي بمثابة تركيب واع، تهيمن فيه ذهنية الفنان على آليات عملية تحليل وتركيب منظومة العلاقات في التشكيل مع اللون، مستندة إلى مرجعيات فكرية، ترتبط ببنية الفكر الحضاري كما وكيفيا وتأسيسا على ماهية الفكر الكامن في

أنسجتها البنائية بوصفها أنساق لونية، تشفر عن دلالات فكرية ذات أهمية قصوى في حركة الفنية والفكرية.



- عينة رقم 3

الفنان: (شنيار عبد الله)

اسم العمل: الشعب المرجانية

القياس: ٣٥سم x ٣٠سم x ١٢سم

سنة الانجاز: ٢٠٢٢

مصدر الصورة: الصفحة الشخصية

للفنان نفسه. (عينة رقم 3)

- وصف العمل:

التكوين الفني عبارة عن شكل تجريدي تعبيرى هو أشبه بالكائنات البحرية والمسمى (الشعب المرجانية)، صنع من طينة (ستونوير Stonwear)، وقد فخرت وزججت بفرن غازي وبدرجة حرارة تصل إلى (1200م)، وقد صنع طينة خاصة بالعمل أسماها ال(Paper Clay) حيث مزج الورق بالطين وصنع من خلالها عجينة الطين الورقي والذي هو أخف وزناً بالعمل وأكثر تماسكاً عند عمل أشكال معقدة نوعاً ما لا يمكن بسهوله صناعتها بالطين الاعتيادي وبواسطة هذا النوع من الطين أستطاع أن يصنع عمل بشكل حلقات غير منتظمة متراففة وبطريقة الاسطوانة غير المعتدلة، ومستقلية لتكون أشبه بالشعب المرجانية، وقد أعطى للعمل لونين فقط هما الأبيض معتمد على لون الطين الأصلي واللون البني عن طريق استخدام اوكسيد الحديد .

- تحليل العمل:

يتم التحكم في هذا العمل من خلال مرجعياته الفكرية، التي تتم بأسلوب البنية التعبيرية، للكشف عن انعكاس الرموز الدلالية، ليمثل أشكال البيئة الطبيعية وبأسلوب فني مغاير عن المؤلف، ولكن الفنان حور شكل العمل من بنیان مألوف خصوصاً في التوازن الهيكلي له إلى شكل أكثر غرابة يحقق من خلاله هدفه الفكري بالتعبير عن مفهومه للحياة من خلال تصوير شكل أشبه بالشعب المرجانية بلمسها متفاوت بين الخشن والناعم وبتنوع الفراغات والألوان، لتحقيق الجمال الحقيقي المتأصل فيه. في هذا الإنجاز الخزفي، يعتمد الفنان على فكرة التصميم المبسط مع اللمسات المنقوشة

بطريقة الحبال أو الشريط وتفرغ به بواسطة الأدوات المستخدمة لكي يصنع الحركات على هيئة النباتات البحرية .

تعتمد أنظمة التركيب على عنصر المواجهة، في شكل مبسط. حيث يحتوي الهيكل على تكنيك عالي من حيث تشكيل جسم العمل وملمس السطح، إذ استطاع الفنان أن يكمل أعماله الفنية على قطعة خزفية قائمة على تكوينه باليد، وتحقيق تكامل القطعة الخزفية ساعد على جودة التقنية المستخدمة في تنفيذ التزجيج بشكل مدروس ومبسط، كما اشتهر به الفنان (شنيار عبد الله)، حيث تكمن جمالية أعماله في روعة بساطة ألوانه وقلتها بحيث يعطي تركيز عالي لتقنياته أكثر من تشوش العين بكثرة الألوان مستخدماً (فرن غازي) ليعطي تأثيرات لونية من خلال عملية الأكسدة بالغاز، وقد برع في التنفيذ الفني لأكاسيد التلوين والزجاج وتنسيق الألوان مع بعضها البعض.

فيما يتعلق بمضمون ومحتوى النموذج، ساعدت جودة التقنية المستخدمة في التنفيذ وعلاقة الألوان ببعضها البعض على تأكيد فكرة العمل وتحقيق الفكرة في شكل عمل خزفي ينم عن إبداع في عملية تشكيله و كيفية طلاء الألوان المستخدمة وتنسيقها بهذه الطريقة، أعرب عن تفصيل الفكرة وخصوصية الفنان في التعبير بطريقة فنية في صياغته للشكل من حيث تقسيم سطح العمل من كلتا الجانبين إلى أقسام وطلبت بلونين البني والوسط أبقاء بلون الطين الأصلي مستفيد من تأثيرات الاختزال على لون الطينة الأصلي، ورسمت عليهم لمسات فنية جميلة حتى يحاكي شكل النباتات البحرية. والخطاب الفني للعمل الذي قام به الخزاف (شنيار عبد الله) أعرب عن مشاعر وإحساس الفنان للتعبير عن عواطفه، من حيث الاتساق ومعالجات الألوان المستخدمة واللمسات الفنية التي تشير إلى تأثيرات مرجعيات البيئة الطبيعية وجمالها الخلاب المؤثر في عقلية الفنان ومشاعره، فأراد إيصال هذه الفكرة إلى المتلقي من خلال لمساته الإبداعية وخبرته الطويلة في فن الخزف.

الفصل الرابع

نتائج البحث ومناقشتها

1.4 عرض النتائج ومناقشتها

استناداً إلى أهداف البحث والتي تتلخص بـ (التعرف على الخصائص ومميزات الإبداع الفني في الخزف المعاصر. والكشف على السمات الأسلوبية والتقنية الخاصة التي أوصلت الخزاف (شنيار عبد الله) إلى مرحلة الإبداع الفني) فقد توصلت الباحثتان عن طريق تحليل العينات إلى جملة من النتائج، تم عرضها على أساس التصنيف الذي اعتمدته التحليل ويمكن استعراض النتائج كالآتي:

1. أتبع الفنان عدة طرق تشكيلية ممنهجة لبناء الكتلة الخارجية لأعماله الفنية، ولم يستقر على نوع واحد، مثل (الويل الآلي، الحبال، الأشرطة، الصفائح، القوالب) وأحياناً كان يزاوج بين طريقتين أو أكثر لإتمام عمله بالشكل المطلوب وحسب ما يقتضيه العمل الفني من رؤية جمالية، وهذا الأسلوب الفني يحتاج إلى دقة عالية وتفكير سليم لبناء كتلة العمل بشكل صحيح لاكتمال الشكل المراد دون أخطاء وبإبداع فني مدروس، وهذا نجده في جميع أعماله وفي العينات الثلاث (٣،٢،١) التي تم تحليلها.

2. ظهور التنوع التقني من حيث التزجيج أو التلوين، وهذا بحد ذاته أبداع حيث أن الفنان أستطاع بحنكته الفنية وخبرته الطويلة وتعلمه الكثير من التقنيات من أسفاره حول العالم، بأن يسيطر على التقنية المعمول بها لخدمة الشكل الفني وبرؤية بصرية معاصرة ومتجددة تبعث على الاندهاش للمتلقي حين رؤية العمل.

3. ظهور التنسيق والانسجام والتباين بين الشكل واللون في أعمال الفنان (شنيار عبد الله) الذي يجسد إبداعه الفني فيهم، كما في العينات المختارة (٣،٢،١).

4. أن تركيب الألوان في تلك النتاجات، والمزاوجة بين العامل البيئي والطبيعي والثقافي مع العامل الهندسي يؤطران الشكل ضمن نظام حركة فنية معاصرة وهي تعد سمة إبداعية وابتكارية وجمالية، كما في العينات المختارة (٣،٢،١).

5. التنوع في الخامة خصوصاً في التلوين والتزجيج، يعد سمة جمالية لنتاجاته الخزفية المركبة المعاصرة لفن الخزف. وخصوصاً أنه أستطاع من اكتشاف نوع جديد لخامة صنعها بنفسه وهي (Paper clay) حيث مزج بين الأطين والورق لتصنيع طينه خفيفة الوزن يمكن تشكيلها بأي شكل يراد وتكون متماسكة البنين وهذا يعد إبداع فكري مهم في عالم الخزف، كما في العينة رقم (3).

6. التدرج المدروس في الألوان وتناسقها، تعد سمات جمالية لكثير من النتاجات الخزفية المركبة للخزاف (شنيار عبد الله) لتوصيل الرؤية الفكرية في الصور البصرية المجسمة المصممة هدفها توصيل رسالة إلى المتلقي برؤية ما حققه فكريا، كما في العينة رقم (2).
7. اقتراب الأشكال الوظيفية من الترميز لطقوس تاريخية ودينية، من ضمن وحدة شكلية ومضمونية ضمن بنيتين وهي بنية اللون وبنية الشكل حيث تكتمل رسالة العمل كما في العينة رقم (1).
8. يتميز الفنان (شنيار عبد الله) بصفة الابتكار في أعماله الفنية المواكبة للعصرنة دون تخطي مرجعياته الفكرية والدينية والثقافية والتاريخية وهنا يكمن الإبداع بكل صورته.

الفصل الخامس

الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات

1.5 الاستنتاجات

1. الجهد الإبداعي للفنان هو تجربة إنسانية، ومحاولة من أجل تشكيل المادة الأولية بحيث يكون للعمل الإبداعي قيمة فنية جمالية.
2. ان المادة التي يصنع منها العمل الفني ليست مجرد شيء صنع منه هذا العمل أو ذاك، ولكن ينظر إليها على أنها غاية في حد ذاتها، وتملك طرائق حسية خاصة تساعد في تكوين الموضوع من خلال الشكل.
3. يمكن التعرف على أسلوب الفنان من خلال توثيق الفكر والرؤية في انجاز فني بتنسيق لوني وتطبيقه على الشكل، وكيفية فك الرموز وقراءته.
4. التنوع التقني في صياغة المنجز الخزفي يثري الإبداع الفني في المنجز من حيث (اللون، الملمس، الحجم، الكتلة، الفراغ).

2.5 التوصيات

جاءت التوصيات على ضوء ما أسفر عنه البحث من نتائج مهمة قد تفيد دارسي الفن من الدراسات الأولية والدراسات العليا، وعلى أثر انعكاس (الإبداع الفني في أعمال الخزاف شنيار عبد الله) بأن يكون هناك مادة تدرس للطلاب حول موضوع الإبداع الفني وأهم الخزافين الفنانين الذين أبدعوا في أعمالهم الفنية، في قسم الخزف لما له من أهمية في توجهات طلاب الفن. وتوفير المصادر في مكتبة الكلية حول هذا الموضوع الذي أشارت الباحثتان إليه.

3.5 المقترحات

وتقترح الباحثتان الآتي (أجراء دراسات بحثية في موضوع مماثل لهذه الدراسة وعن خزافي أكراد وباللغة الكوردية، بعنوان: (داهيناني هونمري لهلايمن سيراميكساره كوردهكان (نعيمة محمد) به نمونه).

- المصادر

أولاً: المعاجم

أبو الفضل جمال الدين ابن منظور. (١٩٥٦). معجم لسان العرب. بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر.

فاروق شوشة وآخرون. (2016). معجم المصطلحات الفنون الجميلة. ط1. القاهرة: مجمع اللغة العربية

مجمع اللغة العربية. (1994). معجم الوجيز. القاهرة: مجمع اللغة العربية

ثانياً: المصادر العربية

أفلاطون. (1956). محاوره أيون أو عن الإلياذة. تر: محمد صقر خفاجة وسهير القلماوي. القاهرة: مكتبة النهضة العربية.

اندرو جرانتو جاياجرانت. (2015) من قتل الإبداع. تر: احمد عبد المنعم يوسف. القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة.

ألكسندر روشكا. (1989). علم النفس - الإبداع - جوانب نفسية. ب.م. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

جانبرتليمي. (1970). بحث في علم الجمال. تر: أنور عبد العزيز. القاهرة: دار النهضة

جان ماري جوبر. (ب.ت.). مسائل فلسفة الفن المعاصر. تر: سامي الدروبي. بيروت: دار اليقظة العربية

جيرومستولنيتز. (٢٠١٧) النقد الفني. تر: فؤاد زكريا. الناشر مؤسسة هنداوي.

زكريا ابراهيم. (1967). مشكلة الفن. القاهرة: مكتبة مصر

سفيان صائب المعاضيدي. (1998). الموهبة العقلية والإبداع. تر: غسان حسين سالم. ب.ع. دار صفحات للدراسات والنشر.

سيجموند فرويد. (197٨). موسى والتوحيد. تر: عبد المنعم الحفني. ط3. القاهرة: الدار المصرية للطباعة والنشر.

شاكر عبد الحميد. (1987). العملية الإبداعية في فن التصوير. الكويت: اللجنة الوطنية للثقافة والفنون والآداب.

فداء حسين أبو دبسة، وآخرون. (2010). فلسفة علم الجمال عبر العصور. عمان: دار الإعمار العلمي للنشر والتوزيع

قاسم حسين صالح. (١٩٨١). الإبداع في الفن. بغداد: دار الرشيد منشورات وزارة الثقافة والإعلام

قاسم حسين صالح. (2008). الإبداع والتذوق الجمال. عمان وبغداد: دار دجلة.

محسن عطية. (1996). الفن وعالم الرمز. ط2. القاهرة: دار المعارف

مراد وهبة. (1997). المعجم الفلسفي، القاهرة: دار الثقافة الجديدة.

مصطفى عبده. (1999). فلسفة الجمال و دور العقل في الإبداع الفني. ط2. القاهرة: مكتبة مدبولي.

يوسف ميخائيل أسعد. (1986). سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب

ثالثا: المصادر الأجنبية

Read, Herbert: A Concise History of Modern Patenting, London, 1979, p.11.

رابعا: الرسائل و الاطاريح

يعقوب العتومو بدر المعمري. (2023). التنوع الشكلي والتقني في الخزف المعاصر- الخزاف العراقي شنيار عبد الله أنموذجا. المجلة الأردنية للفنون. مجلد 16. عدد 3

خامسا: المصادر الالكترونية

تعريف شنيار عبد الله <https://ibrahimicollection.com/ar/node/801>

جوي بول جيلفورد <https://mazeej.com/researchers/j-p-guilford>

تعريف ابراهيم ماسلو <https://n9.cl/wcamz>

تعريف ماكس فيرتمير <https://n9.cl/y33bp>

تعريف هرمان فون هلمهولتز <https://n9.cl/kmp6o>

تعريف هنري بوانكاريه <https://n9.cl/ok3i6>

تعريف جراهام والاس <https://2u.pw/3OCmsHDI>

تعريف جيروم <https://www.hindawi.org/books/39083514/>

ستولنيتز

تعريف كارل يونج <https://2u.pw/IT2fKjS6>

لويس ماديسون تيرمانتعريف <https://2u.pw/NS9RGX1A>

تعريف فرانسيس گالتون <https://2u.pw/1YTICGyi>

التخيل وتمثلاته في تصميم الفضاءات الداخلية المعاصرة

"Imagination and Its Representations in Contemporary Interior Space Design."

م.م احمد طالب جاساس

ا.د. سداد هشام حميد

Asst.lecture.Ahmed talib jasasprof.

dr.sudad hisham hamed

University of Baghdad.iraq Interior design,

University of Baghdad.iraq Interior design

[Email:ahmed.taleb2104p@cofrts.uobaghdad.edu.iq](mailto:ahmed.taleb2104p@cofrts.uobaghdad.edu.iq)**ملخص البحث :**

يستعرض البحث العلاقة بين الخيال والخيال العلمي ومفاهيم التصميم الداخلي المعاصرة من خلال طرحه التساؤل: ما هو دور الخيال في تصميم الفضاءات الداخلية المعاصرة وطرق تنظيمها لتتحول إلى فضاءات ذات بنى فكرية خلاقة تميز الفضاء الداخلي ، كما ان مفهوم الخيال في التصميم واحدا من أهم من الموضوعات التي تعطي الجدة إلى الفضاءات الداخلية وخاصة عند مقاربتها مع الفكر الثقافي والإرث الحضاري لإنتاج أسلوبا متفردا في التصميم ، فقدم مباني اقتبست فيها أفكارهم التصميمية من وحي خيالهم وللتعرف على خصائص هذا البحث فقد حدد الهدف بالكشف عن دور الخيال والخيال العلمي في انتاج فضاءات داخلية معاصرة تحمل الجدة والفكر التصميمي . تم انتخاب العينات للدراسة العملية وتطبيق المفردات السابقة على المشاريع التصميمية ومناقشة النتائج وتحليلها لغرض التحقق من صحة فرضيات البحث. توصل البحث إلى مجموعة من النتائج أهمها

1. ان التنسيق في فكر الخيال تحقق على مستوى (التداخل والتعقيد) وازداد فكر

الخيال العلمي في التصميم على مستوى التنسيق

و الاستنتاجات التي تمثلت بمجموعة جاءت أهمها

1-ارتكزت الرؤية التصميمية في أبعادها الفكرية على وفق ما جاء به التخيل والذي يعبر عن الطبيعة بالصور الحسية الذهنية ويرتكز على متغيرات فكرية , وبشقها

التعبيري الذي أعطى زحما تعبيريا ورافد فكريا في طبيعة معالجة البنى الشكلية لعناصر المنظومة التصميمية .
الكلمات المفتاحية : الخيال – الخيال العلمي – التصميم الداخلي

Abstract

The research reviews the relationship between imagination, science fiction, and contemporary interior design concepts by posing the question:

What is the role of imagination in the design of contemporary interior spaces and their organization to transform them into creative spaces with intellectual structures that characterize the interior space? Additionally, the concept of imagination in design is one of the most important subjects that adds novelty to interior spaces, especially when approached in conjunction with cultural thought and the heritage of civilization to produce a unique style in design. Buildings were presented that borrowed their design ideas from the inspiration of imagination. The samples for the practical study were then selected, applying the previous components to design projects and discussing the results and analyzing them to verify the validity of the research hypotheses.

The research reached a set of results, the most important of which are:

1. Coordination in the thinking of imagination was achieved at the level of (interference and complexity), and the thought of science fiction in design increased at the level of coordination.

The conclusions represented a group that included the most important points:

1. The design vision, in its intellectual dimensions, was based on what imagination brought forth, which reflects nature through mental sensory images and is based on intellectual variables, and, on its expressive side, it provided an expressive momentum and intellectual source in the nature of addressing the formal structures of the elements of the design system.

Keywords: Imagination - Science Fiction - Interior Design."

المشكلة البحثية

إنّ تصميم فضاء داخلي مستوحى من الخيال والخيال العملي يجعله مغايرا عن باقي الفضاءات وهذا يعني إنّ هذا التصميم ما هو إلا فضاء داخلي متفرد، أي إنّّه يقدم تصميمًا جديدًا مغايرًا لتصاميم الموجودة من حيث الزمان والمكان فيكون التصميم مبتعد عن المرجعيات المألوفة في التلقي لأننا أزا نمط تصميمي يبحث في توظيف الأشكال بطرق غرائبية في تصاميم الفضاءات الداخلية التي تشكلت إبداعاتها على ما يوفره الفكر وفلسفة الإنسان المعاصر من قضايا وأفكار منسوجة بالمخيلة الإبداعية لكي تحول الفضاءات الداخلية من تشكيل نصي مغلق إلى تشكيل نصي مفتوح يلبي طموحات الإنسان في اختراق الواقع وبناء فضاءات جديدة وكأنما تقدم هذه الفضاءات صورة للعالم شأنها شأن انجاز المفكرين في إنتاج كتب أو الفنانين في تلحين سمفونية.

إنّ المصمم وجد في هذه البنية الخيالية مجالًا لا ينتهي من الموضوعات التي تسمح له بأن يصمم فضاءات جديدة، وكما ساعده تطور مجالات الحاسوب إلى التعديل على أفكاره في عمليات لا نهاية لها في التجديد والابتكار، فإن التصاميم الداخلية ذات البعد الفكري تكتسب القبول في توظيفها للخيال عبر أشكال غير مألوفة في هذا التصاميم بحيث لا نميز فيها بين الواقع والمتخيل وهذا ما يدعونا الى كشف هذا التوظيف الخيالي لأشكال الفضاءات الداخلية ، ومن خلال ما تقدم يمكن لنا ان نحدد طبيعة مشكلة هذا البحث من خلال التساؤل التالي:

ما هو دور الخيال في تصميم الفضاءات الداخلية المعاصرة ؟

1- أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في

1 – يعمد على توفير قاعدة معرفية للباحثين وذوي الاختصاص حول دور المتخيل وتمثلاته في تصميم الفضاءات الداخلية وتفعيل الابتكار والإبداع لإنتاج تصاميم مبتكرة

2 – يعمل الخيال على تطوير الحلول الوظيفية وإعطائها جمالية متكاملة: عبر إمكانية إظهار تصاميم تكون جذابة جمالياً وفعالة وظيفياً في الوقت نفسه.

2- أهداف البحث: يهدف البحث إلى ما يأتي:

الكشف دور الخيال العلمي في تكوين فضاءات داخلية معاصرة تحمل الجودة والفكر التصميمي

3- حدود البحث

الحدود الموضوعية : يتحدد البحث في المطاعم التي صممت بأفكار مستوحى من الخيال

الحدود المكانية : تحددت الحدود المكانية في سلسلة من مطاعم الخيال العلمي في انكلترا

الحدود الزمانية 2021

4- تحديد المصطلحات

الخيال لغويا :

أولاً - الخيال لغة :

يرد تعريف الخيال ما تشبه للمرء في اليقظة أو في المنام من صورة (ابادي ، 2004) وفي لسان العرب تحت مادة (خَيَّلَ) ، بمعنى ما تشبَّه لك في اليقظة والحلم من صورة . و (الخَيَّال والخيَّالة) الشخص والطيف . والخيال خشبة توضع فيلقى عليها الثوب للغنم إذا رآها الذئب ظن انه إنسان(ابن منظور، 2003). الخيال اصطلاحاً

يعرف الخيال على " انه ملكة من ملكات العقل . بها تُمَثَّلُ أشياء غائبة كأنها ماثلة حقاً لشعورنا ومشاعرنا "(عبد النور، 1979). أو انه "الملكة المولدة للتصورات الحسية للأشياء المادية الغائبة عن النظر "(عبد النور، 1979).

الفصل الثاني

مفهوم الخيال في التصميم الداخلي

مفهوم الخيال :

يعد الخيال من ذوات الأهمية في الفكر الإنساني عموماً والفكر التصميمي خصوصاً ، لطالما أدركنا ان الإنسان يتميز بقدراته العالية على التخيل، فهو الملكة الأساسية التي تذهب بالإنسان المصمم، إلى التعامل مع غير الموجود أو المُتشكل فكرياً داخل العقل من أشكال الفضاءات الداخلية كما يمكنه من ان تصور له ما سوف يكون عليه الواقع، وبذلك يصبح الفكر الإنساني مع الخيال عالماً ثانياً بعد أن كان عالماً قائماً بذاته يتكون من الأشكال المادية ومتفرداً بوجوده، وهكذا يعمل المصمم على توظيف الفكر عبر الخيال في تكوين الأشكال ضمن الذهن، كي يحقق قوة التفاعل بين الموضوع والذات الخاصة بالمصمم، أي انه يكون متكاملًا في ذاته ، فجاء الخيال في المعاجم بأنه ما تشبه للمرء في اليقظة أو في المنام أو هو الوهم أو الظن (ابادي ، 2004)

ان تكاملية العلم والفلسفة والعقل يولدوا الخيال مجتمعين ، ولولاهم لما وصل الإنسان إلى حالة الارتقاء بالفكر والعلم بأقصى درجات التطور في جميع العلوم ، فان التطور أو ما يمكن انطلق عليه بالتقدم وخصوصاً في مجال التصميم الداخلي ينهل من التخيل والذي هو جذرها الحقيقي، الذي أرسى التخیل قواعده في العلم والفلسفة وعليه يكون الخيال من أولى مميزات المصمم (الشعبي، 1999).

وبذلك لا يمكن ان يكون رجلاً عارياً عن الخيال يعمل فن ، في هذا الحال يكون هؤلاء لا يملكون خيالا مضطرباً فقط بل لا يسمح لهم برسم حيوية في الأشياء ، كما أنهم لا يملكون الفهم الواضح الذي يسيطر عليه الخيال ضمن الفكر الداخلي للأشخاص، وبذلك فان كل الناس يتمتعون بالخيال عبر الإحساس غير ان قلة قليلة منهم يتمتع بالخيال الذي نزع انه يتألف من (الإحساس والذاكرة)، وبذلك لا يمكن تصور الخيال لدى المصمم وإنما يجمع بينها في غاية يود بلوغها فالخيال هو تعبير عن القدرة الداخلية للعقل ، أي القدرة على التشكيل وإعادة البناء وهو القدرة على تجاوز الواقع (الامين، 2001) .

لذا فالخيال هو الإرادة التي يستخدمها المصمم ليساعده في إبداعاته ، إذ أنه لا يستطيع ان يتصور الأشياء والحوادث في صورة حية قوية إلا من خلال الخيال، ويكون إدراك المصمم للأشياء إدراكا كلياً وتأملاً للعمل النهائي تأمل حدسي، لذلك تنفذ عين المصمم إلى أسرار الأشياء بعمق وتركيز مستمر سابحاً في بحر الخيال الواسع .

آلية التخيل:

(بعد التخيل عملية عقلية عليا ونشاط فكري مهم جذب انتباه العديد من علماء النفس خصوصاً المعرفيون الذين أبدوا اهتماماً كبيراً في البحث عن مكوناته وآليات اشتغاله ووسائل تنميته وكيفية قياسه، كونه يعد نوعاً من العمليات العقلية ذات العلاقة بالعديد من الأنشطة العقلية الأخرى (كالانتباه والإدراك الحسي والتذكر والتفكير وفهم اللغة وتكوين المفاهيم ... وغير ذلك) فهو وسيلة التكيف والإبداع، وهو الذي يجعل العالم يبدو جديداً في كل يوم، كونه يعد المحرك الأساسي لكل نشاطات العملية الإبداعية والابتكارية سواء أكان ذلك علمياً أم فلسفياً أم أدبياً أم فنياً إذ يشير Haward حول مفهوم التخيل "انه بالرغم من سهولة الحديث عن التخيل العقلي كعملية عقلية عليا، إلا ان هناك صعوبة في إيجاد تعريف واضح ومحدد له.(الكناني,2012)

المخيلة:

بأن الأشكال والهيئات تؤخذ من الأصل، بالاعتماد على مُخيلة المُتلقّي وما تملّيه عليهم عملية التخيل، وإن سعة الخيال وإمكانية ما يقدمه من صور في ذهن المُتخيل يُسهم في تأليف صور ذهنية تُحاكي الظواهر المُحيطة، وإن لم تُعبر عن شيء حقيقي موجود. فالمُخيلة قوة تتصرف في الصور الذهنية والتحايل والزيادة والنقص (إبراهيم,1983).

كما إنها ترتبط بجانب التفكير الإبداعي في اظهر أشكال ذات رؤية جديدة، لتكون خارج حدود المحيط الفكري السائد .. ويُضيف أيضاً بأن التصميم بالخيال أسهم في توفير فُرص عديدة لانتاج أشكال جديدة لاقت الجدة في النتاج التصميمي وتندرج العديد من الصفات الشكلية الناتجة تحت لواء التخيل مثل الأشكال والهيئات الغريبة لما قد تحمله من قيم جديدة للعناصر المستخدمة تسعى نحو التوتر الدينامي للأشكال، والتحفيز والإثارة والتناقض بين السطوح والألوان، فضلاً عن ما تُثيره من دهشة بوصفها اعتمدت على عامل التأمل ومخيلة المصمم (Gordon,2003)..

الخيال العلمي في العمل التصميمي :

ان الإنسان يحب التطلع إلى المستقبل الذي طالما غابت عنا صورته وملامحه مما يجعل يكون مصدر للتفكير، بسبب ان عدم معرفة ما قد يكون عليه صورة هذا المستقبل يجعل الفكر والخيال مجالاً للتأمل في ما الذي سيكون عليه والذي يحث الإنسان على التأمل والتفكير والإبداع .

ان من أهم صفات الإنسان هي الاهتمام بالمستقبل والتطلع إليه فقد كانت ولا زالت أفكار ملازمة للإنسان منذ ظهوره بسبب حاجاته، وللوصول إلى تحقيق النجاح للتعرف فيما سيؤول عليه المستقبل عليه ببذل الجهود في المعرفة والاستكشاف حيث ان أولى اهتماما بالمستقبل عن طريق اهتمامه في العلم لما كان العلم تمرين فكري نظري عائد إلى التخيل هذا التخيل أعطى الفكر الخصب للإنسان فان زيادة الترابط بين العنصرين العلمي والإنساني فتح فضاء جديدا مبدعا عرف ب (الخيال العلمي) (بلا، 2008) ان الاكتشافات العلمية قد كانت عبارة عن تخيلات في بداية الأمر ولم تكن ذات مأخذاً حقيقياً جادا وذلك لأنها لم تكن لتفعل فعلها بين الناس، وان الذين كانوا يهتمون بالعلم دائما ما يطلق عليهم بـ"فلاسفة الطبيعة" وكان وجهودهم لمعرفة حقائق العالم التي تظل حبيسة السر فبدأ تساؤلات عن ماذا يمكن ان يحوي المستقبل وبما يمكن أن يكون عالما مجهولا فبدأ بالإعداد للغد الآتي بكل أشكاله واتجاهاته وأوضاعه، من خلال ما يعتقد (عبد الناصر، 2009) .

يعد الخيال العلمي عملية مشابهة لما نراه عندما تمر المياه حول صخرة ، بما يعني ان عدم وجود للشك والقلق لدى الناس ناتج من الرؤية، ودور الخيال العلمي يكمن في رفع الغشاوة عن الأعين (خضر، 2003).

فالخيال العلمي يهدف إلى تقريب ما بين التطور الهائل في العلوم بأسلوب مشوق وجميل، والتعريف بكل حديث ومتطور في مجالات العلوم والتكنولوجيا

ويتضح ذلك من خلال القول " ان العلم يعبر تعبيراً موضوعياً دقيقاً وأميناً عن الطبيعة ويتعامل معها تعاملاً موضوعياً بالرموز والمعادلات الرياضية هو نمط التفكير المنطقي، في حين يتجه الفن اتجاهاً معاكساً ويستند إلى الصور الذهنية الحسية الأنيقة، وإلى الخيال الذي يدركها على تلك الصورة، ويتعامل معها تعبيراً حسياً بلغة الأدب المترفة المفعمة بالمجاز والاستعارة والكنائية، وعن طريق الألواح الفنية في الرسم أو التماثيل وفي الأنغام الموسيقية " (خضر، 2003) .

ان في العلم والتصميم خيال ومنطق وفيهما معاً تعبير عن الأفكار الطبيعية بالصور الحسية الذهنية وبالرموز مع اختلاف نسبي بينهما وهما معاً يعبران عن الطبيعة البشرية في حب الوصول إلى الأفضل ولكن كل بطريقته الخاصة، ويحتاج الإنسان إلى كل منهما ولكن الخيال العلمي المعاصر يسير في طريق مسدود ذلك لأنه يعاني من صعوبات في تخيل العوالم المقبلة لما موجود من تطوير سريع فيه (بلا، 2008).

العلم والخيال في التصميم

أكد باشلر على مدى العلاقة الوثيقة بين العلم والخيال، أو كما سماها العقل والخيال، حيث ان هذه العلاقة كانت وما زالت جدل بين الباحثين: فمن بينهم من يكون ضدها، ومنهم من يؤكد على قوتها وان لتباين تلك الأفكار لمعرفة العلاقة ما بين العلم والخيال هو الذي سيسمح لنا ان نعرف طرق سير الفلسفة للجمع بينهم، فقد كان وما زال الفلسفة تسيير على وفق هذا الإيقاع الثنائي (أي العقل والخيال) وهو الأساس في انتاج التصميم الداخلي ولا يعني ذلك ان الفلاسفة يسرون على جبلين منفصلين بينهما فراغ يتعذر تخطيه، وإنما بالأحرى يقيمون على قمة هذين الجبلين المتجاورين "العلم والخيال" فقد أكد الفلاسفة على أهمية ودور الخيال ولاسيما في المرحلة الأولى للمعرفة العلمية في انتاج فضاءات داخلية ذات خدمات وظيفية حقيقة تمكن المستخدم من الوصول إلى أعلى درجات الراحة، وحتى على مستوى كلامه عن ماهية الأعمال القادمة إذ لم يفصل بين العقل والخيال بل على العكس من ذلك أكد على دور العقل في التعامل مع المجازيات والتصور المتخيل والذي يشكل لديه الوجه الثابت للأعمال التصميمية التي تهب للعمل المعنى الثابت والمحدد (خضر، 2003).

صرح باشلار في كتابه تكوين العقل " العلم هو استطبيق العقل " و وزاد قوة العقل في انتاج الأعمال في كتابه " التحليل النفسي للنار " بأنه " لا توجد زهرة حقيقية بدون هذا التوافق الهندسي " فقط عرفنا عن العلاقة الوثيقة بين العقل والخيال في مجالي العلم والخيال وطرق ترابطهم في انتاج فضاءات ذات قيمة عليا من النواحي الوظيفية والجمالية على حد سواء ؟ وبذلك يمكننا القول قد أهتموا بكلا الجمالين: الجمال الحار (أي الجمال الذي يصبح بفضل التصميم جمالاً فنياً محملاً بالمعاني والدلالات الإنسانية وهو الجمال الطبيعي) والجمال البارد (أي الجمال في مجال العلم) وطرق ترابطهم في التصميم الداخلي أي الجمال النابع من التوافق والانسجام والوضوح والاتساق سواء في العلاقات الرياضية أو بين أجزاء النظرية العلمية وهم ما يمكن العلوم من العمل في خدمة الإنسان من الناحية التصميمية ، وهذا هو الجمال الحقيقي

الذي يحقق لنا المتعة العقلية أي الذي يؤثر في المستخدمين مع التأثير في الوجدان (1).

إذ تم العلوم إلى الفن والتصميم عن طريق التمرد والخروج عن المألوف إذ كان يؤصل للروح القادرة على التغيير والانفصال عن الحياة اليومية وعن الاستعمال التقليدي المألوف في مجال حياتنا.

ان هذا التفكير ضمن الفضاءات الداخلية الناتج من التخيل والحلم بواسطة الروح المتمكنة للإبداع في الأساس ما بين الخيال والعلم وحاجته للارتداد إلى الأصل والجذور والعودة إلى العناصر المكونة للطبيعة حجة العالم، ومناطق أحلام خيال المصمم، أو في اهتمامه بالعمل التصميمي، ومن ثم فقد أضفى بإشلال الطابع العلمي للتصميم، إذ ان انطلاق التصميم الداخلي من العلم قد فتح له آفاقاً جديدة في طرق انتاج الفكرة وطرق تنفيذها عن طريق المعرفة العلمية والإبداع الفني بوصفهما يشكلا كلا من المجال والشاعري، وعلى وفق معادلة جدلية بين العالم والخيال مع ما يبدعه (الامام، 2010).

كما ان الخيال هو الإرادة التي يستخدمها المصمم ليساعده في إبداعاته، إذ أنه لا يستطيع ان يتصور الأشياء والحوادث في صورة حية قوية إلا من خلال الخيال، ويكون إدراك المصمم للأشياء إدراكاً كلياً وتأملاً للعمل النهائي تأمل حدسي، لذلك تنفذ عين المصمم إلى أسرار الأشياء بعمق وتركيز مستمر سابحاً في بحر الخيال الواسع

وبالتعريفات السابقة لمفهومي العلم وفن التصميم ندخل في بيان العلاقة التي تربط بينهما إذ إن العلم والفلسفة قد بُني على أساس العلم والخيال. ومن اجل فهم حقيقي لتصوره يجدر بنا في حقيقة الأمر الربط ضمن سياق واحد فان تمثل الذات الإنسانية للأشياء المكونة من الخيال الإبداعي، انطلاقاً من الألفة والحميمية إلى الدهشة الشكلية التي تؤسس علاقة هذه الذات المصممة بفكر المستخدم كما موضح بالشكل (1) إذ ان

¹(هذا ما أوضحه د. السيد شعبان حسن في كتابه " برونشفيك وإشلال " حول العقلانية العلمية عند إشلال إذ تعترف بازدواج عنصري الخيال والعقل في الموقف العلمي، ولكنهما بوصفهما مذهباً علمياً خالصاً تضع الخيال جانبا وتعمل على بقاء العقل في الموقف العلمي، و حرص في موضع آخر من الكتاب نفسه على ان الانفصال بين الخيال والعقل في الموقف العلمي الخالص هو مبدأ منهجي يفرضه إشلال فرضاً على ذاته، الكتاب المذكور أنفاً، ص121، 186، 187.

التصميم لفضاء مركز مبيعات العقار في مدينة شيامن كان هناك حاجة إلى مفهوم معماري لكل من المناطق الداخلية والمناطق المحيطة. وكانت النتيجة مفهوم "Float" الذي يتكون من مركز مبيعات من طابقين يبدو أنه معلق في الماء فوق حوض متعدد المستويات. يسير الزوار على مساحة كبيرة من المياه ، من خلال مكتب المبيعات في الطابق الأرضي وصعود الدرج في الخلف إلى منطقة المبيعات في الطابق الأول.

ان البناء الجذاب للمبنى يجعله السمة الغالبة على المناطق المحيطة به. يجمع الهيكل الفولاذي الشفاف بين الطبيعة والتكنولوجيا والخفة والجاذبية بطريقة مبهرة.



شكل رقم (1) والذي يمثل مركز مبيعات العقار في مدينة شيامن

إذ يدعم هذا التصميم نظرية الخيال لدى غاستون باشلار التي تجسد الوهجة وكذا اللحظة المفهومية ضمن الفضاء المصمم التي بإمكانها إعطاء وحدة لنظرية العلم والخيال سواء في مقاربتها لنصوص العلميين في عملية التصميم، أو حينما تستلهم المناخ الحلمي للتصاميم التخيلية كتلك التي لـ شيلي، رامبو، نوبليس، بودلير... وآخرون

يهتم المصممون بالكشف عن العلاقة بين العلم والخيال، وخاصة علاقة التجاور وهي علاقة ترتكز أساساً على الإبداعية الإنسانية حيث ان هذه العلاقة كانت وما زالت مثار جدل بين الباحثين: فمنهم من يكون ضد هذه الوحدة وينكر أصلاً وجود هذه الصلة، ومنهم من يكون مع هذه الصلة ويؤكد على الوحدة وهو رأي الأغلبية من الباحثين، والوقوف على الرؤى السابقة لعلاقة العلم (العقل) بالفن (الخيال) .
ان العلم قد اصطدم أكثر من مرة بمشكلة حدود المعرفة العقلية وكانت لهما وقفة في كل المرات التي تظهر عن طريق التخيل وبذلك تضامن العقلي مع اللاوعي كي

يشكلوا المعرفة الإنسانية بشقيها الفلسفي والعلمي، إذ ظهر في العلم الحديث دورا للتخيل أكثر من إظهاره أو اعتماده على الحواس (الشعبي، 1999). وبذلك ((يبقى الخيال بكل آليات اشتغاله، البوتقة التي تنصهر فيها كل عوامل الالتحام والتآلف وبذلك تكون مميزات الخيال في العملية التصميمية :

1. الخيال يحمل جزء من العلم ليدع في عملية التصميم الداخلي
2. يلعب الخيال دورا مهما في سيرورة التصميم الداخلي من خلال تطور العلم لما يبديه من معرفة قبل التوجه في العلم
3. الخيال هو شيء أكثر قوة من الذهن في انتاج الأشكال
4. الخيال ليس مستسلماً، فهو يقتضي الجوهر والعمل
5. يخلق الخيال الصور والأشكال ضمن الملية التصميمية، مثلما ان العلم يبدع المفاهيم، ان الأشكال التي يأتي بها الخيال ليس لها من جامع مع الإدراك، أنها ليست مستنسخة بل جديدة.
6. يضم الخيال التصاميم التي تم إبداعها، لكن بخلاف ما يفعل الذهني مع المفاهيم،
7. الفعل المتخيل هو كذلك فعل معرفي (بو خليط، 2013).

الفصل الثالث

إجراءات البحث

3-1 منهج البحث :

أعتمد الباحث على منهج دراسة الحالة في تحليل نموذج البحث بوصفه المنهج الملائم في تحقيق هدف البحث في الكشف عن مفهوم الخيال العلمي في التصميم الداخلي وتحليل تأثير الخيال على الإبداع والجمالية في الفضاءات الداخلية.

3-2 مجتمع البحث :

اشتملت عينة البحث الحالي على التصاميم الداخلية لفضاء المطعم التي أنشأ سنة 2021م لأن هذه المدة تحديداً تمثلت بمتغيرات فكرية متعددة على مستوى التصميم الداخلي والعمارة في مختلف أنحاء العالم نظرا لظروف الفكرية المختلفة التي أدت أثرها الكبيرة في تفاعل الأفكار مع الخيال للفضاء وأساليب دمجها مع الأفكار المتجددة والمحاكية للخيال وطريقة إظهارها في التصميم الداخلي وطبيعة التعبير عن هذه

المتغيرات، وقد تم انتخاب عينات البحث الحالي بصورة قصدية لما وجده الباحث من توفر مفردات شكلية تتطابق مع عنوان البحث من ناحية الخيال في تصميم الفضاءات الداخلية لها وكما جاء في الفصل الأول من حدود البحث.

ت	اسم المطعم	المكان	سنة الإنشاء
1	The Alchemist	لندن	2021

4-3 الوصف والتحليل

وصف الفضاء

3 1-4 - المكان:

يقع The Alchemist في لندن، وان هذا الموقع غالبا ما تكون في منطقة حيوية وسط المدينة، من ما يجعل الوصول إليها سهلاً سواء من سكان لندن من الزائرين. كما يتميز المطعم بأجوائه التي تناسب الأفراد والجماعات، ويستقطب الزوار الذين يبحثون عن تجربة غير تقليدية.



شكل رقم(2) يمثل استخدام الخيال في تصميم مطعم الخيال العلمي

2-4-3 التحليل :

ان تصميم المطعم مستوحى من عالم الخيال من رواية تشارلي ومصنع الشكولاته وانتجت الأفكار عبر الخيال العلمي. فقد امتاز تصميم المطعم الداخلي بإظهار أجواء المختبرات العلمية القديمة كما يظهر في بعض الأفلام الخاصة بالنباتات العملاقة مع لمسات حديثة في الأثاث والأرضيات المستخدمة كما تم استخدام الألوان الفاتحة مثل الأخضر الفاتح والأحمر والأصفر على اغلب أجزاء التصميم الداخلي للمطعم، مما يضفي جواً من الفخامة في ان واحد وإبداع مخيلة المصمم التي استخدمها في بناء الفضاء الداخلي . كما ان الأثاث صمم بشكل يجمع بين الخيال من جهة والعصرية من جهة أخرى واخترقهما في بنية الكلاسيكية ضمن استخدام اللدائن في الأثاث بصورة اكبر من الخشب والمعادن مما أعطى الشكل المصمم الحيوية في التلوين والصلابة مع الراحة كما جاءت اغلب الأسطح بتشكيلات اللامعة والإضاءة المنخفضة والتي تعزز من الجو الخيالي وتدفع الضيوف للشعور وكأنهم في تجربة خارج المؤلف نما في الشكل رقم(3).



شكل رقم (3) والذي يمثل الجزء الداخلي من مطعم الخيال العلمي

تأثر المصمم الداخلي لمطعم الخيال العلمي في الأفكار الخيالي وفسر عمله باقتباس أحداث من خياله ليعيد توظيفها في تصميم الفضاء. جاء التصميم من أول لحظة وخاصة في الدخول إلى الفضاء بالإحساس بالمعنى التصميمي من خلال الاختلاف الموجود بين الفضاء والفضاءات المجاورة له جاء التصميم على شكل فضاء مربع ذو مساحات متداخلة ، خافتة الإضاءة يتحول فيها المستخدم بواسطة أحداث الخيال الفكري الذي تجذبه للسير حتى يصل ليجد فضاء مستطيل الشكل متعامد على الفضاء الأول يحمل في طياته أشكالاً مختلفة من النباتات العملاقة كما في الشكل رقم(4)



شكل رقم (4) يوضح أشكالاً مختلفة من النباتات مع إظهارها بألوان مختلفة اعتمد التصميم الداخلي للفضاء على التعقيد في استخدام جميع الأجزاء ضمن جدار رئيسي ليضم فكرة الخيال العلمي كاملة وجعل الجدار المقابل (الزجاجي) مع الأرضية لعمل جزء حساس يجعل المستخدم يعيش بديمومة ويتجسد القصة داخل الفضاء من خلال استخدامه للتنسيق في الجدار الأصلي للقصة الذي استخدم فيه التنوع لسرد الخيال المصمم للفضاء الداخلي وبالاتماد على التسلسل وعلاقة الجزء بالجزء والجزء بالكل ليحقق فكرة الحضور والديمومة للفكر الخيالي داخل الفضاء ان استخدم ألوان مختلفة في الجدار الرئيسي أعطى التباين في القيم اللونية وكان المجال اللوني متغير مما أدى إلى إثارة الشخصيات وإعطاء تركيز على جميع أجزاء جزء العمل الذي هو روح المكان وبالتالي زاد من شد المستخدم الشكل رقم (5).



شكل رقم (5)

بينما جاء السقف في الفضاءات الداخلية لمطعم الخيال العلمي على الأشكال غير المنتظمة التي أعطت السقف الإحساس بالغرابة عن الفضاء لما جاء فيه من تناقض على مستوى اللون والشكل والعمليات البنائية فقد جاء تصميم السقف بطريقة معاصرة اغترب عن الفكرة التصميمية للفضاء الداخلي العامة والذي كان يمثل إظهار فكر الخيال العلمي واقترب بصورة كبيرة على العملية البنائية للفضاء من خلال استخدام الخيال بجميع أجزاء الفكرة التصميمية مع باقي أجزاء الفضاء وبالتالي كان التصميم الداخلي للسقف معبر عن هوية الفضاء كما في الشكل (6)



شكل رقم (6)

الفصل الرابع :

1-4 النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات

النتائج ومناقشتها

1. ان التنسيق في فكر الخيال تحقق على مستوى (التداخل والتعقيد) وازداد فكر الخيال العلمي في التصميم على مستوى التنسيق
2. جاءت علاقة التناقض على مستوى العلاقات بصورة ايجابية لما استخدمه المصمم من الانتقال من الفضاء الخارجي للمطعم إلى الفضاء الداخلي بسبب الانتقال فكر مودرن في التصميم إلى تصميم فكرة خيالية مما عزز التصميم،
3. تم استحضار الخيال في التكوين العام للأثاث (الشكل والعلاقات) وعلى مستوى البساطة عبر ما حققته من التنظيم الداخلي فيما بينها وطرق ترابطها مع المكملات في التصميم،
4. ان إدراك الأسلوب التكويني في الفضاءات لوحدات الخيال المستخدمة والمتمثلة بـ(أشكال غامضة تمثل الغابة) بصورة متسلسلة ومتداخلة مع بعض جعلت المستخدم ينسجم بسهولة في فهم الفكر الخيالي للقصة
5. أفصحت التصاميم الداخلية عن طراز تصميمي يحمل صفات الأصالة في الفكر التصميمي والتي تنوعت بالأسلوب والإيحاءات غير المألوفة عن طريق توظيف (المواد والخامات) في الفضاءات وعلى مستوى الأثاث ووحدات الإنارة والمكملات مما جعلها تحقق ثقافة فكرية للمستخدمين.

الاستنتاجات

- 1- ارتكزت الرؤية التصميمية لفضاء الخيال العلمي في أبعاده الفكرية على مستوى التنسيق لإعطاء الطبيعة الحسية الذهنية لتحقيق البنية التعبيرية التي أعطت زحما تعبيريا ورافد فكريا في طبيعة معالجة البنى الشكلية في المنظومة التصميمية .
 - 2- يعد الخيال وسيلة لتنمية قدرات المصمم الإبداعية والأفكار التي يركز عليها في عمله المصمم وفق أطر إبداعية ينعكس أثرها على نتائج تصميمية ذات أفكار خلاقة
 - 3- يسعى المصممون الحاليين إلى توظيف الخيال وأعمالهم تتم عن وجهات نظر مختلفة في المفاهيم الجمالية فبعضها يعود إلى الواقعية بأشكال متقاربة مع المعاصرة والبعض الآخر يذهب إلى الخيال المفرط والفانتازيا نتيجة التنوع الثقافي والفلسفي والبيئي
- التوصيات :**

ضرورة الاطلاع على التصميم الحديثة وطريقة الإعداد والتنفيذ وفق آليات وتقنيات حديثة عالمية بما يتواءم مع متطورات العصر في مجال التصميم الداخلي والتأكيد على الخيال والإبداع وما له من أبعاد مستقبلية حاملة مضامين فكرية لانتاج تصاميم جديدة ومبتكرة

المقترحات :

يقترح الباحث بقيام دراسة شاملة للفكر الخيالي وأبعاده المستقبلية في التصميم الداخلي المعاصرة

المراجع

1. ابادي . (2004). المعجم الوسيط . القاهرة: مكتبة الشروق العربية.
2. ابن منظور. (2003). لسان العرب المحيط. القاهرة : دار الحديث.
3. بلا. (2008). الخيال العلمي. مجلة علمية وزارة الثقافة السورية، صفحة 7.
4. جبور عبد النور. (1979). المعجم الادبي. بيروت: دار العلم للملايين.
5. خضر عباس هادي. (8, 2003). الخيال العلمي المستقبل غير المنظور. المجلة الادبية، صفحة 124.
6. ريم الامين. (2001). فلسفة الفن. (انطوان الهاشم، المترجمون) بيروت: عوידات للنشر والطباعة .
7. سعيد بو خليط. (2013). المتخيل والعقلانية. بيروت: منشورات ضقاق.

8. عماد فوزي الشعبي. (1999). *الخيال ونقد العلم عند غاستون باشلر* (المجلد 0). دمشق: دار الاطلس.
9. غادة الامام. (2010). *غاستون باشلر جماليات الصورة* (المجلد ط1). بيروت: التنوير للطباعة والنشر.
10. مجد الدين طاهر. (بلا تاريخ). *القاموس المحيط*.
11. مصطفى ابراهيم عبد الناصر. (2009). *توظيف الشكل الغرائبي في افلام الخيال العلمي*. بغداد: جامعة بغداد.

الرؤية التشكيلية في تصاميم الملصقات للقضايا الكونية في المؤتمرات

Visual vision in poster designs for universal issues in conferences

م.م. ايمان فارس سلمان

وزارة التربية – مديرية تربية الرصافة الثانية

iman_alfarisi@yahoo.com

07813210050

ملخص البحث :

البحث محاولة للتعرف على جمالية الرؤية التشكيلية في احتواء وإظهار دلالات تشير إلى المضمون الشامل وكرمز في المؤتمرات العالمية ، أشتمل البحث على أربعة فصول ، الفصل الأول (الإطار المنهجي) وفيه مشكلة البحث ، وأهمية البحث والحاجة إليه التي تجسدت في الجذب البصري بوصفه المدخل الأساسي لفهم رسالة التصميم التشكيلي للقضايا الكونية بين الشرق والغرب التي يجسدها بكافة مكوناته ، كما يسهم البحث ببلورة الوعي للدعاية بشأن بنائية الملصق بوصفه بعدا من الأبعاد المؤثرة في المتلقي ، ثم هدف البحث الذي جاء للتعرف على الرؤية التشكيلية للقضايا الكونية بين الشرق والغرب ، بعد ذلك حدود البحث وتحديد أهم المصطلحات الواردة فيه ، الفصل الثاني (الإطار النظري) جاء في ثلاثة مباحث :المبحث الأول : مفهوم الرؤية التشكيلية، فيما جاء المبحث الثاني في (تصميم الملصقات في المؤتمرات) ، والمبحث الثالث في (تعريف القضايا الكونية والمؤتمرات الخاصة بها بين الشرق والغرب) وأسفر المبحث عن بعض المؤشرات ، ثم قرأت الباحثة الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع البحث ، الفصل الثالث تضمن إجراءات البحث ، عرضت من خلاله الباحثة مجتمع البحث وعينة البحث وهو عبارة عن (3) ملصقات تم اختيارها بشكل قصدي ضمن حدود البحث الزمانية والمكانية ، أما الفصل الرابع فقد اشتمل على النتائج والاستنتاجات التي توصلت إليها الباحثة ، ثم ختمت الباحثة بحثها بقائمة المصادر الواردة في البحث .

Abstract:

The research is an attempt to identify the aesthetics of the plastic vision in containing and showing connotations that refer to the comprehensive content and as a symbol in international conferences. The research included four chapters. The first chapter (the methodological framework) contains the research problem, the importance of the research and the need for it, which is embodied in visual attraction as the basic entrance to understanding the message of the plastic design for universal issues between the East and the West that it embodies with all its components. The research also contributes to crystallizing awareness of propaganda regarding the construction of the poster as a dimension of the dimensions that influence the recipient. Then the research objective came to identify the plastic vision for universal issues between the East and the West, after that the limits of the research and determining the most important terms included in it. The second chapter (the theoretical framework) came in three sections: The first section: the concept of plastic vision, while the second section came in (designing posters in conferences), and the third section in (defining universal issues and their conferences between the East and the West). The section resulted in some indicators. Then the researcher read previous studies related to the research topic. The third chapter included the research procedures, through which the researcher presented The research community and the research sample consisted of (3) posters that

were intentionally chosen within the temporal and spatial limits of the research. As for the fourth chapter, it included the results and conclusions that the researcher reached. Then the researcher concluded her research with a list of the sources included in the research

الكلمات الافتتاحية : الرؤية ، كونية ، مؤتمرات

الفصل الأول (الإطار المنهجي للبحث)

أولا : مشكلة البحث :

الفنون التشكيلية الدعائية واحده من أهم الوسائل المرئية والتي تعبر عن فكرة معينة بواسطة (الرسوم أو الصور والعبارات المكتوبة) كي تصل بفكرتها إلى أكبر عدد من الجمهور بالفكرة والمضمون الذي تحمله فضلا عن تأثيرها بالشكل الفني، البحث قراءة لمفهوم الملصق التشكيلي ومعالجته للقضايا العالمية بين فنانى الشرق والغرب في المؤتمرات وتوجهاته فهي في جوهرها ، وسيلة اتصال تهدف إلى التأثير على موقف في المجتمع تجاه قضية ما ، من ناحية أخرى تستخدم أيضا للتلاعب بالعواطف البشرية من خلال عرض الحقائق ، مع فائدة أنها مهمة جدا في نقل الرسائل عبر الشفريات المرئية ، فالرسائل المحملة للملصق تجاه القضايا العالمية (كمشكلة المياه أو الإسكان العشوائي وغيرها) ممكن تغيير الموقف تجاه الموضوع في الجمهور المستهدف، سلبا أو إيجابا ، ويمكن للتقنيات المستخدمة في الملصقات واستخدامها بشكل خلاق لتحقيق تصميم فريد يبقى خالدا .

الحياة الحديثة بصرية وبامتياز تقوم على صناعة ثقافية قوامها الترفيه الذي تروج له وسائل الإعلام عبر الدعاية التلفزيونية والصحفية ،إننا أمام غزو بصري وخير من يمثلته هو الصور بكل ما تحمله من علامات وإشارات إيقونية والتي على أساسها شيد مجتمعا استهلاكيا يؤمن بالمظهر والسطحية ، انه ترويج لحياة مبسطة في استهلاك المنتجات ، وبسرعة، والملصقات بمضمونها تتجه إلى جمهور كبير مختلط ، عبر ما يحمله من معان وأفكار بأساليب مشوقة من خلال رؤية تعبيرية تشكيلية كتوظيفات الصور والرسوم والخطوط والألوان ، لتحقيق الغرض المرجو منه وبالتالي تأثيره على المتلقي ، تتضح فيه قدرة المصمم في التعبير المباشر وإيضاح الفكرة ، ليفهم محتواه خلال فترة زمنية قليلة ويكون فاعلا ومؤديا للغرض ، أن الفكرة والإخراج

الدعائي هي القاعدة الأساسية التي يعتمدها المصمم لتحقيق النجاح عبر العلاقة التصميمية التي تربط بين شكل الملصق ومضمون الفكرة المطروحة، من هنا جاءت مشكلة البحث متمثلة بالسؤال التالي : كيف عبرت الفنون التشكيلية عن القضايا الكونية بين الشرق والغرب في المؤتمرات ؟

ثانيا : أهمية البحث والحاجة إليه :

تتجسد أهمية البحث في الجذب البصري بوصفه المدخل الأساسي لفهم رسالة تصميم الفن التشكيلي للقضايا الكونية بين الشرق والغرب في المؤتمرات التي يجسدها بكافة مكوناته ، كما يسهم البحث ببلورة الوعي للدعاية بشأن بنائية الملصق بوصفه بعدا من الأبعاد المؤثرة في المتلقي ، ويعزز المفاهيم التصميمية التي تشتمل عليها مناهج ومقررات اختصاص الفنون التشكيلية والتصميم في كليات الفنون الجميلة، من هنا كانت الحاجة للبحث كونه دراسة جديدة لم يتطرق إليها سابقا من جهة ، ومن جهة أخرى حاجة المكتبة لمثل هكذا بحوث ذات مواضيع حيوية تتماشى مع الواقع اليومي المتطور .

ثالثا: هدف البحث : يهدف البحث للتعرف على الرسم التشكيلي للقضايا الكونية بين الشرق والغرب في المؤتمرات.

رابعا: حدود البحث: حددت الباحثة إطار بحثها في:

- أ- الحدود الموضوعية : الرؤية التشكيلية في تصاميم البوسترات للقضايا الكونية بين الشرق والغرب
- ب- الحدود الزمانية : الرسوم الصادرة من عام (2020- 2024)، بسبب تراكم التأثيرات المناخية من جهة ومن جهة أخرى نضوج واضح في الرؤية والتكوين الفني للملصق في المؤتمرات
- ت- الحدود المكانية : الرسوم التشكيلية في العالم العربي

خامسا : تحديد المصطلحات :

الملصق : لغويا : كلمة أصلها الاسم(مُلصَقٌ)في صورة مفرد مذكر وجذرها لصق (وجذعها) ملصق، (جمع: ملتصقات). [ل ص ق]. (مفعول من أَلصَقَ). -مُلصَقٌ الحَفْلَةُ -: وَرَقَةٌ مَطْبُوعَةٌ، تَتَضَمَّنُ فِي أَغْلَبِ الْأَحْيَانِ رَسْمًا أَوْ تَشْكِيلًا يَحْمِلُ خَبْرًا أَوْ إِعْلَامًا بِأَمْرِ مَّا (ابن منظور، 1982، ص 72) : -مُلصَقُ الحَفْلَةِ الموسيقية

مُلصَقُ الْمُؤْتَمَر :- -مُلصَقُ الْمَعْرُضِ، لَصِقَ بِهِ يُلصِقُ لُصُوقاً: وهي (لغة تميم، وقيس تقول لُسِقَ بالسين وربيعة تقول لَزَقَ، وهي أَقْبَحُهَا إِلَّا فِي أَشْيَاءَ نَصْفَهَا فِي حُدُودِهَا وَالتَّصَقَّ وَاللَّصَقَ غَيْرُهُ، وَفِي لَصِقُهُ وَلَصِيقُهُ ، (وَاللَّصُوقُ :دواء يلص بالجرح ، ويقال :أَلصَقَ فلان بِعُرْقُوبٍ بغيره إذا عقره وربما قالوا أَلصَقَ بساق بغيره، وقيل لبعض العرب: كيف أنت عند القَرَى فقال :أَلصِقَ والله بالنَّابِ الفانية والبُكَرَ والضَّرْعَ؛ قال الراعي فقلتُ له :أَلصِقَ بِأَيْبَسَ ساقِهَا فَإِنْ نُحِرَ الْعُرْقُوبُ لَا يَرِقُ النَّسْ) جماعة من اللغويين العرب ، المعجم الوسيط، 2011، ص83)،

اصطلاحياً : وسيلة ((اتصالية بصرية يتم من خلالها نقل الأفكار والمعلومات بين المرسل (المصمم) والمستلم (المتلقي))) (الربيعي، 1999، ص48) كما يقول الربيعي، وعرفه (العزاوي، 2004، ص5)، أما الواسطي فقد عرفه على أنه اتصال مختصرة ((العزاوي، 2004، ص5)، أما الواسطي فقد عرفه على أنه وسيلة اتصال بصرية تحمل فكرة عبر تشكيلات فنية معبرة ومركزة ، بسيطة ومفهومة تهدف إلى تحقيق غرض ما اقتصادي أو اجتماعي أو سياسي أو ثقافي أو تجاري) (الواسطي، 2016، ص35)، إجرائياً : الملصق :هو تصميم يتكون من فكرة ذات رسالة محددة تفهم من مجموع مكوناته برؤية تعبيرية تشكيلية من قبيل الصور أو الرسوم والكتابات والألوان وتوظف باتجاه تحقيق جذب بصري مؤثر يستهدف إثارة الانتباه والاستحواذ على وعي المتلقي.

الرؤية لغة : مأخوذة من الفعل رأى، قال ابن فارس: «(رأى) الرءاء والهمزة والياء أصل يدل على نظر وإبصار بعين أو بصيرة) (الرجاني، ص109، 1974) وتعني إدراك المرئي والإقبال بالبصر نحوه، قد يدرك وقد لا يدرك؛ ولذلك قد ينظر الشخص ولا يرى المرئي، وعليه فيجوز أن يقال لله تعالى: إنه راءٍ، ويقال: إنه ناظر، الرؤية: النظر بالعين وبالقلب (أبادي ، ص1285، 1986) ، إدراك المرئي، وذلك أضرب بحسب قوى النفس، والأول: بالحاسة وما يجري مجراها، والثاني: بالوهم والتخيل (الأصفهاني، ص374، 1980) **الرؤية اصطلاحاً :** عبارة عن الإدراك بالبصر للأشياء الظاهرة والمحسوسة، أو بالبصيرة، وهي نور في القلب يدرك به الحقائق والمعقولات، والأمور المعنوية، حين يكون القلب مشحوناً باليقين والإيمان (الرجاني، ص214، 1974)، الرؤية مصطلحاً نقدياً شائعاً ، استخدمه الكثير من الباحثين رأوا فيه التعبير عن مواقف حياتهم ،وسرد المواقف الحياتية برؤية إبداعية ، وتقديماً في قالب أدبي أو فني خاص ، وربما تتغير الرؤية من بيئة إلى بيئة ، فكل مكان له رؤيته التي تنبع من داخل تكوينه الاجتماعي بمختلف فئاته وطوائفه

(فتحي، ص 199، 1988) الرؤية إجرائيا : معرفة المبدع كيفية تقديم عمله بفطرة فنية حقيقية وكيفية تقديم المشاكل الموجودة في بيئته بطريقة واضحة وذات دلالات .

الفصل الثاني : (الإطار النظري)

المبحث الأول : مفهوم الرؤية التشكيلية :

يثبت القرن العشرين أنه عصر خصب بشكل خاص، حيث تتراوح الفنون من قصص الخيال العلمي، والمسرحيات الإذاعية، والأفلام إلى (موسيقى الفضاء) و(فن الفضاء)، مثلما يركز على علم الكونيات المتمثل في التحف الدينية المصرية، والملاحم الرومانية، وقصائد الحب في عصر النهضة، توفر هذه الأعمال الفنية المختلفة نوافذ على عقلية العصور السابقة، سواء كانت القدرية لفيرجيل، أو الهجاء المناهض للاستعمار لجورج ميلبيه، أو التفاؤل الدنيوي الآخر لجون سيربي. وبذلك تقام روابط بين المعتقدات الثقافية والدينية في عصر ما والفهم العلمي، وترى الباحثة إن العلاقة بين العلم والدين تتجسد في فيلم ستانلي كوبريك المهم (أوديسا الفضاء 2001) إنه رحلة في الفضاء، واستكشاف التآلف: بين الدين والكون: ((مع تقدم العلم،... قام هذا المجال ببطء بتفسير العديد من تفسيرات الطبيعة الخارقة والأشياء المقدسة: لم نعد ننظر إلى الكواكب كآلهة حقيقية في السماء، ولكن كمجموعات شبه كروية من الغاز والغبار والصخور والجليد التي تحيط بالسماء. هم. نحن ننظر الآن إلى النجوم بحثاً عن البيانات، وليس عن الآلهة. ومع ذلك، فإن هذا التحول التدريجي لم يمنع البشر من استكشاف أصلهم ومكانهم في الكون من خلال فن الفضاء والموسيقى والأفلام. على الرغم من أن البعض قد يعتقد أن النظرة العلمية الحديثة لعلم الكون تقلل من الأهمية الروحية من السماء)) (غرين، 2000، ص 55) إلا أن فيلم ستانلي كوبريك 2001: رحلة فضائية يستخدم أبحاراً متراسة بدلاً من الآلهة الدينية النموذجية لإظهار أن البشر ما زالوا ينظرون إلى الكون كمصدر للإلهام. والخلق في عالم بارد لا يرحم، وتفسيراً ثاقباً تقترنه الباحثة بعمل كوبريك الغريب بين التجريبية الباردة والعجائب الكونية، وكيف يشارك هذا الفيلم في ميل البشر القديم إلى النظر إلى النجوم بحثاً عن إجابات، كقيمة اقتران علم الفلك بالتحليل التاريخي للفنون؟ وكيف أثر الكون على المنظور البشري؟ وكيف يستمر في التأثير حتى يومنا هذا؟ وتأثيرات الكون على الأعمال الفنية، فيعبر (الكاتب) بطريقة ما عن الكون ومفاهيمنا المتغيرة حول الإنسانية، بين القطع الأدائية، والفنون البصرية، وتصميم الأزياء أو الديكور، والأعمال الخيالية وحتى الكتب المصورة والاعتماد على الأساطير القديمة

والتحف ، في عام 1916 قدمت لورين جيروارد، (رحلة إيقاعية عبر الفضاء الخارجي) ، يُظهر عملها النهائي تأثير ((قرن من الابتكار الموسيقي والاكتشاف العلمي : بينما تصور الكواكب أساطير الكواكب من خلال عمل سيمفوني، فإن هذه الرحلة الإيقاعية تضيق نطاق التعبير عن الأفكار الموسيقية إلى عالم الإيقاع. بهذه الطريقة، تتبع الموسيقى التصويرية اتجاه الموسيقى المعاصرة، والتي غالبًا ما تتخذ نهجًا بسيطًا من حيث الآلات والتناغم)) (غرين، 2000، ص62) كعمل موسيقي، يتميز عمل جيروارد بالأولوية التي يعطيها للرؤية على الصوت، حيث تأخذ لقطات فيديو من المهمات الفضائية كنقطة بداية وترسم (إيقاعات) إيقاعية لتتناسب مع تلك المرئيات: تم توجيه الآلات والأنسجة من خلال المرئيات، تم إصدار أصوات ومحفزات الفيديو بشكل ، متعمد لإثارة الخصائص الفلكية للأجرام السماوية. وبهذا المعنى، تصور جيروارد فنها كاستجابة للملاحظة، وهو ما يشبه ممارسة العلماء، على مدى العقود الثلاثة الماضية، أرسلت وكالة ناسا العديد من البعثات الفضائية إلى الأرض الكواكب والأقمار والأجسام الصغيرة في نظامنا الشمسي. المركبات الفضائية لديها بمثابة مستكشفين آليين، يلتقطون صور كائن فضائي غامض المناظر الطبيعية باستخدام مجموعة من الأدوات: أجهزة قياس الطيف، وأشعة جاما كاشفات النيوترونات والكاميرات. تتم دراسة هذه الصور باستخدام مجموعة متنوعة من التقنيات بما في ذلك التحليل البصري، وبالمثل، يعتمد الفنانون البصريون على حاسة البصر لتوجيه أعمالهم إبداعيا ، كل من الفنانين والعلماء مراقبون حريصون على الطبيعة العالم والمشاركة في حل المشكلات بشكل إبداعي، يستخدم الفنانون نظامًا من المفاهيم لفهم المعلومات المرئية تسمى عناصر الفن : الخط والشكل واللون والقيمة واللمس، يستخدم علماء الكواكب مفاهيم وعناصر فنية مماثلة يمكن أن تكون أداة قيمة في تحليل صور الكواكب.

و"المؤتمر" هو مصطلح واسع يستخدم لوصف الأحداث المهنية المختلفة، ولكن غالبًا ما يكون هناك ارتباك حول التعريف الدقيق لـ (المؤتمر) ، أيضا هو ((اجتماع، غالبًا ما يستمر لبضعة أيام، ويتم تنظيمه حول موضوع معين أو لجمع الأشخاص الذين لديهم اهتمامات مشتركة ، وتجري فيه مناقشات رسمية ، والغرض منه هو جمع الناس معًا لمناقشة موضوع معين. تختلف المؤتمرات عن الاتفاقيات في الحجم، المؤتمرات عبارة عن تجمعات كبيرة من الأشخاص من العديد من المجموعات المختلفة، وتكون المؤتمرات أصغر بشكل عام. وغالبًا مصطلحي "مؤتمر" و"اتفاقية" يُستخدمان بالتبادل)) (سعد الله، 2002، ص25) الهدف من المؤتمر هو السماح

للمشاركين باستكشاف معلومات جديدة ومشاركة الأفكار المبتكرة. في معظم الحالات، يتشارك جميع الحاضرين في المؤتمر الخبرات في مجال معين.

أما الوسائل التعريفية هي أدوات مساعدة خاصة تستخدم لشرح الأمور بشكل أفضل، مما يجعل التعلم أكثر إثارة ومفهومة للجميع ، تتضمن هذه الوسائل المساعدة أشياء بسيطة مثل الصور والرسومات أو حتى مقاطع الفيديو والصوت ، وهي تساعد على تذكر الأشياء لفترة طويلة، والوسائل التعريفية تأتي في ((جميع الأشكال والأحجام. تعرض لنا البعض صورًا ملونة لتصوير الأفكار ، بعضها عبارة عن أدوات مساعدة بصرية، مثل المخططات الملونة والرسوم البيانية والصور الفوتوغرافية. إنها تساعدنا على رؤية وفهم المفاهيم المعقدة بشكل أفضل ، ويقوم آخرون بتشغيل موسيقى أو أصوات مثيرة للاهتمام، وهناك أيضًا بعض الوسائل التعليمية التي يمكنك لمسها والشعور بها كبوسترات ثلاثية الأبعاد ((طربيه، 2000، ص17))

ترى الباحثة كل نوع من أنواع الوسائل له قوته العظمى في جعل المؤتمر مثيّرًا وفعّالًا، وهذا يساعد على استكشاف عالم المعرفة بأكثر الطرق الممتعة الممكنة، لذلك، سواء كان ذلك من خلال الصور الملونة، أو الألحان ، أو الأشياء الملموسة، أو تجارب الحياة الواقعية، فإن الوسائل التعليمية موجودة دائمًا لجعل مفهوم الحياة أفضل .

المبحث الثاني : تصميم الملصقات في المؤتمرات :

تُستخدم الملصقات علنًا في قاعات اجتماعات أكاديمية، وتتضمن معظم المؤتمرات عروضًا للملصقات فيبرنامجها.

تلخص الملصقات البحثية المعلومات أو البحث بشكل موجز وجذاب للمساعدة في الترويج وإثارة المناقشة،

عادةً ما يكون الملصق عبارة عن نموذج مصمم جزئيًا مخططًا أو لورسوم بيانيًا وصور وتنسيقات عرض أخرى.

في المؤتمر ، يقف الباحث جوار عرض الملصق لينمايكن للمشاركين أن يلاحظوا آخرينا الحضور ومشاهدة العرض ضو النفا علم المؤلف ،

الغرض من إنشاء ملصق أكاديمي هو القدرة على توصيل المعلومات بطريقة موجزة وممتعة بصرًا، من أجل تقديم المعلومات بأكبر قدر ممكن من الوضوح ، يمكن أن يكون الملصق المؤتمر بنية مماثلة لورقة

تبحثية-)) لكن هسيحتاج إلبعدد كلمات أقل بكثير،
و هذا يعني التخطيط لأو ليضمان نقل المعلوما تاذ ات الصلة داخل المصقبا ستخدام الكلمات المتاحة)) (1)
لتركي، 2022، ص12).

قبلا لبدء فيتصميمو إنشاء ملصقا كاديمي، يجب أن يفهم المؤلف متطلبات المؤ تمر بوضوح.
تتضمن هذا المتطلبات اتجاه المصق:
هل هو أقيام عمودي؟ هل يحدد المؤ تمر الخطوط التي يجب استخدامها وما الحجم؟ ما هو طول العنوان؟
ذالم يتم اتباع إرشادات الإرسل، فقد يؤول إلى إفساد فضاء المصقبا المؤ تمر،
بمجرد قراءة المتطلبات وفهمها، فقد حان الوقت لبدء عملية التصميم.
من المفيد سملصق علو رقاو لأقرب إنشاءه على الكمبيوتر.
يمكن تصميم المصقبا ستخدام مبرعات التمثيل لأقسام مختلفة، ويمكن إضافة المحتوى لاحقاً)) (يجب أن
يكون هناك تفوق واضح من قسم إلى قسم على المصقبا لجعله سهلا لقراءة والمتابعة قدر الإمكان.
يجب اختيار مخططات ألوان المصقبا بعناية، مع ألوان مبلونين أو ثلاثة ألوان فقط)) (فيكتروف
،2015،

ص35) يجب تجنب مجموعات الألوان الحمراء والأخضر، حيث سيجد الأشخاص المصابون بنوع من الألوان
صعوبة في قراءة هذا المجموعه. يمكن استخدام اللون للتأكيد على التركيز الأساسي للمصق -
على سبيل المثال، الأحمر لربط المصقبا مع الضالقة.

لجعل المصقبا وسهلا لفهم، يجب أن يكون هناك حوالي 30 إلى 40٪
من المساحة الفارغة، إذا كان المصقبا يحتوي على الكثير من النص الكثير من الرسوم، فإنه يجعل قراءة
هأكثر صعوبة،
للحصول على فكرة تصميم بدلية تمت تطوير تصميم المصقبا لهذا التسهيل فهم جمهور المصقبا للنتيجة
الرئيسية التي يوصلها المؤلف.

في هذا التصميم، يتم تضمين جميع المعلومات المهمة ولكنها ليست التركيز الرئيسي للمصق، كما يتضمن
استخدام رمز الاستجابة السريعة حيث يمكن تنزيل المصقبا المواد التكميلية،
جزء أساسي من المصقبا كاديمي هو عنوانه، عنوان المصقبا كاديمي هو الجزء الذي يجذب انتباه الناس
ويشجعهم على قراءة المصق، لذلك من الضروري أن يصف بوضوح موضوع المصقبا أن يكون قصيرا أو
جذبا، يجب أن يكون أكبر حجم خط على المصق،

يجب أن يضمن المؤلف المصقبا كاديمي بوضوح على المصقبا مع سمات الوظيفي للمؤلف تفاصيل الاتصال،
المقدمة هي الفرصة لشرح أسباب إنشاء المصقبا تحديد سياق المعلومات المقدمة في المصق.
كما هو الحال في ورقة بحثية، تُستخدم الأساليب لشرح كيفية إجراء البحث.
إذا كان المصقبا يتعلق بإجراء معين أو قطعة من المعدات، فيمكن)) (استخدام صور بدلاً من الكلمات، ست

جعل إضافة الصور الملصقة أكثر إرضاءً بصرياً واستقللاً لعدد الكلمات المطلوبة في قسم الأساليب ، يمكن تقديم نتائج البحث بعدة طرق، مثل: لرسم البيانانية أو المخططات أو الرسومات البيانانية)) (مارشال، 2010، ص56) وهذا يجعل الملصق أكثر إرضاءً بصرياً ويساعد في فهم النتائج. تضمن البيانات المقدمة كرسوم بيانانية أو مخططات، ويمكن سرد المعلومات بطريقة موجزة بحيث يمكن للجمهور العثور عليها بسهولة على الملصق، أهمية النتائج وفرص المتاحة للبحوث المستقبلية، يجب أن يكون النصار الرئيس للمصق قابلاً للقراءة من مسافة 1.5 متر على الأقل.

المبحث الثالث: تعريف القضايا الكونية والمؤتمرات الخاصة بها بين الشرق والغرب

في أعقاب انهيار الإمبراطورية السوفييتية وإزالة الستار الحديدي، ومنذ توسعات الاتحاد الأوروبي في عامي 2004 و2007، أصبح محور الشرق والغرب يهيمن على جغرافية تدفقات الهجرة في أوروبا، أعقب هذا التغيير الجيوسياسي التاريخي سلسلة من الأحداث الاقتصادية والسياسية والمتعلقة بالصحة، الأزمة المالية لعام 2008، وما يسمى بأزمة الهجرة واللاجئين 2015-2016، واستفتاء خروج بريطانيا من الاتحاد الأوروبي عام 2016 وتداعياته، وأزمة كوفيد وباء 2020-2021، والغزو الروسي لأوكرانيا، الذي بدأ في أوائل عام 2022 ، ومؤخراً ما يحدث في غزة ، كلها كان لها، ولا تزال، آثار عميقة على اتجاهات الهجرة والتنقل داخل أوروبا وخارجها، إن مجموعة الأحداث الجيوسياسية والاقتصادية المذكورة أعلاه وعواقبها على ديناميكيات الهجرة المستمرة فكانت هنالك العديد من المؤتمرات التي تناقش وتبحث في آثار ما يحدث في الكون وخصوصاً مشكلة الهجرات المتزايدة، ليبقى المحور الأهم بين الشرق والغرب .

وتمثل هذه التحولات نوعاً مختلفاً من التحولات الخاصة بالهجرة التي تتميز بها منطقة أوروبا الوسطى والشرقية، يمكن القول إنه الأكثر جوهرية: (تحول الهجرة) من صافي الهجرة إلى صافي الهجرة والذي يحدث عادة عندما تشهد دولة أو منطقة نمواً اقتصادياً وتحديثاً، ومن المثير للاهتمام نلاحظ مجموعة موازية من التحولات الجيوسياسية والاقتصادية والهجرة والتي ترتبط جميعها ارتباطاً وثيقاً، أدى انهيار الأنظمة الشيوعية أو أنظمة الدولة الاشتراكية في المنطقة إلى فتح أبواب الهجرة التي كانت مغلقة طوال معظم فترة ما بعد الحرب، ومع ذلك، سرعان ما أدت موجات الهجرة الأولية هذه إلى تنقلات أخرى، بما في ذلك هجرة العودة (التي تم تضمين بعضها تلقائياً في أنظمة الهجرة المكوكية والدائرية) والهجرات داخل منطقة وسط وشرق أوروبا وداخلها مدفوعة بنقص العمالة في بلدان وسط وشرق آسيا، وفجوات

الدخل بينها وبين البلدان الفقيرة في الشرق والجنوب ، في حين أن معظم هذه الهجرات التي تركز على أوروبا الوسطى والشرقية يمكن اعتبارها هجرات عمالية مدفوعة بالحاجة إلى العثور على عمل والحصول على دخل أعلى، فقد تسبب الغزو الروسي لأوكرانيا في تدفق أعداد كبيرة من اللاجئين منذ أوائل عام 2022، قبل هذا التاريخ ومع منتصف التسعينيات، بدأ علماء الكونيات - الذين يدرسون أصل الكون وتكوينه وبنيته - يشعرون بالقلق من أنهم يواجهون أزمة، بداية، فقد لاحظ علماء الفلك أن رقعة ضخمة من الكون، تبلغ مساحتها مليار سنة ضوئية أو نحو ذلك، كانت تتحرك في اتجاه لا يتوافق مع التوسع العام للكون، والأسوأ من ذلك أن علماء الفيزياء الفلكية، الذين استخدموا تلسكوب هابل الفضائي، الذي كان جديدًا نسبيًا آنذاك، توصلوا إلى أن عمر الكون يتراوح بين ثمانية مليارات و12 مليار سنة ، حتى الحد الأعلى من هذا النطاق لا يمكن أن يفسر النجوم المعروفة التي يبلغ عمرها أقرب إلى 14 مليار سنة، مما يؤدي إلى التلميح غير المنطقي بأن النجوم كانت موجودة قبل وجود الكون ، ((إما أننا قريبون من تحقيق إنجاز كبير أو أننا في نهاية ذكائنا)) (تورنر، 2000، ص92) كما يرى عالم الفيزياء الكونية (تورنر) لكن الملاحظة الأولى لم يتم تأكيدها قط. وقد تم شرح النجوم القديمة المستحيلة بعد بضع سنوات من خلال اكتشاف أن الطاقة المظلمة الغامضة وغير المعروفة حتى الآن هي التي ساهمت في توسع الكون، مما جعله يبدو أصغر سنا مما هو عليه في الواقع، مع ذلك، يواجه علماء الكونيات الآن مشكلة جديدة تمامًا، أو بالأحرى مشكلتين. ثابت هابل* وهو الذي يوضح مدى سرعة تمدد الكون؛ ومع ذلك، لا يزال هناك بعض عدم اليقين لأن طريقتين مستقلتين لحسابه توصلتا إلى إجابات مختلفة، مما أدى إلى ظهور ما يسمى (تورنر هابل). على الرغم من أن الأرقام ليست مختلفة بشكل كبير، إلا أنها متناقضة بما يكفي لإثارة قلق المنظرين ((لا يمكن أن نسميها توترًا أو مشكلة، بل أزمة)) (ساغان، 2000، ص99)، وهناك قضية أخرى وهي أن ميل المادة إلى التجمع معًا في الكون المبكر لا يتوافق مع كيفية تجمعها معًا اليوم، يمكن أن تشير كلتا المشكلتين إلى أن العلماء يسيئون فهم شيء كبير يتعلق بالفيزياء، على الأقل في ما يسمى بالنموذج القياسي لعلم الكونيات، بدأ الكون بكثافة تقريبًا ولكن ليس بشكل منتظم تمامًا، لأن أقدم ضوء يمكننا رؤيته، والمعروف باسم الخلفية الكونية الميكروية، يُظهر اختلافات طفيفة فقط في درجة الحرارة من نقطة في السماء إلى أخرى، مما يعكس الاختلافات في كثافة الطاقة والمادة في الكون، ومع توسع الكون، أدت الجاذبية، كما وصفها النظرية النسبية العامة لأينشتاين، إلى تضخيم تلك الاختلافات لتخلق الاختلافات الضخمة التي نراها اليوم في شكل مجموعات وعناقيد فائقة من

المجرات، ومع ذلك، يتم قمع هذه العملية إلى حد ما بواسطة الطاقة المظلمة - وهي القوة التي لا تزال غامضة والتي تسبب تسارع توسع الكون بدلاً من إبطائه - والتي تدفع المادة بعيداً عن بعضها البعض قبل أن تصبح تغيرات الكثافة أكبر.

وترى الباحثة أن هذا القمع للتجمعات كبير جداً بحيث لا يمكن تفسيره باستخدام النموذج القياسي. ليس هذا فحسب، كما يقول روبرت كالدويل، عالم الكونيات ((يبدو أن توقيت أي شيء يسبب التسارع لا يتزامن مع التأثير على التكتل)) (جاموث، 2000، ص87) وهذا يعني أن قمع نمو ما يسمى بالبنية واسعة النطاق للكون - شبكة المجرات والمجموعات والهياكل الكونية الأخرى المرتبطة بالجاذبية - يبدأ في الظهور في وقت متأخر عما تتوقعه. نرى من الطاقة المظلمة وحدها. أن بعض نظريات الجاذبية، بخلاف النسبية العامة، قد تكون مؤثرة، ((إنه تحليل مثير للتفكير، إنه أمر مثير إذا كان هذا صحيحاً، ولكن تغيير النسبية العامة هو ثمن باهظ يجب دفعه.)) (واندلت، 2004، ص9) ، حتى الآن لا أحد يعرف على وجه اليقين. ومع ذلك، ترى الباحثة أن هنالك تناقضاً بين مستوى تجمع المادة في الكون الحالي، مقارنةً بما يمكن أن نتوقعه بناءً على ما نلاحظه في الخلفية الكونية ، قد تكون هذه التناقضات صغيرة بما يكفي لجعل المنظرين يشعرون بالقلق من أنها قد لا تكون ذات أهمية على الإطلاق، باستثناء أنها جميعها تميل إلى الإشارة إلى نفس الاتجاه، مع اختلافات الكثافة في العصر الحديث أقل مما تتوقع، بناءً على النموذج القياسي، فإذا ((كانت هذه النتائج حقيقية، فستكون الآثار عميقة جداً لأنه ربما يتعين عليك تعديل نظرية الجاذبية على المقاييس الكونية من أجل تفسيرها)) (واندلت، 2004، ص12) فيما يرى منظرون آخرون مثل (نهاد مينه نغوين، ودراغانهوتيرر، ويويوي وين) إذا كان تاريخ توسع الكون متسقاً مع تاريخ نمو البنية ، وقد اتضح أن هذا التناقض يمكن تفسيره من خلال وجود قوة إضافية توضع فوق الجاذبية والطاقة المظلمة، وهي قوة من شأنها أن تضيف إلى ميل الطاقة المظلمة إلى إخماد تكوين البنية. أو قد يشير ذلك إلى أن الطاقة المظلمة نفسها أصبحت أقوى في مرحلة ما، باختصار، ترى الباحثة ، أن النتائج التي توصلوا إليها ليست نهائية ، فالتوترات الكونية وما يصاحبها من ظواهر ليست هي الأشياء الوحيدة التي تجعل علماء الكون مستيقظين لقصة كوننا ربما بدأت في الانهيار، فالقضايا الشائكة التي تواجه علم الكونيات. بعد وقت قصير من الانفجار الأعظم تحتاج إلى خروج جذري عن النموذج القياسي، وهو ما قد يتطلب منا تغيير طريقة تفكيرنا في المكونات الأولية للكون، وربما حتى طبيعة الفضاء و الوقت.

فالمشاكل العالمية ليست مجرد مشاكل مهمة، أو مشاكل تؤثر على الكثير من الناس. بل هي تلك المشاكل التي تؤثر على الكوكب بأكمله، وربما على جميع الأشخاص الذين يعيشون عليه. ويُعد تغير المناخ أحد الأمثلة الواضحة التي تتبادر إلى الأذهان بسرعة. وذلك لأن عواقب التغيرات التي يسببها الإنسان في الغلاف الجوي ستؤثر، ولو بطرق مختلفة حسب المنطقة، على كل شخص على هذا الكوكب. وبعبارة أخرى، فإن العواقب عالمية. علاوة على ذلك، ما لم نغير سلوكنا الجماعي بشكل عميق، فإن تغير المناخ قد يؤدي إلى تغيرات لا رجعة فيها في الظروف المناخية للحياة - وهو مقياس لضعف المجتمع البشري العميق في مواجهة هذه القضية. ومن السهل أن نرى أنه لن يكون هناك حل سهل للمشكلة: فمن الواضح أن أسباب الوضع الحالي ترتبط بنظامنا الاقتصادي، ومواقفنا تجاه الطبيعة، وتنظيمنا السياسي، وقدراتنا وتفضيلاتنا التكنولوجية، واستخداماتنا للتكنولوجيا. موارد. ولن تشمل الحلول كافة المجتمعات وكل دولة فحسب، بل إن الحلول سوف تشتمل بالضرورة على التعاون بين الجميع، وليس على الأساليب الفردية. بعبارة أخرى، يشير مثال تغير المناخ إلى أن المشاكل العالمية معقدة، وعصية على الحل، وتجعل المجتمع البشري ككل ضعيفاً للغاية، ومن الأمثلة الأخرى على المشاكل العالمية بهذا الحجم وبهذه الخصائص أسلحة الدمار الشامل؛ وانتهاك الأمن الإنساني لعدة مليارات من فقراء العالم، وعواقب ظروف حياتهم على بقية العالم؛ وإخفاقات وعجز الحوكمة العالمية، وخاصة عندما توضع بجانب الضغوط غير المنظمة إلى حد كبير للعولمة الاقتصادية والثقافية؛ استنزاف الموارد، وخاصة موارد الطاقة، على نطاق وبطريقة غير مستدامة وغير عادلة إلى حد كبير؛ وتدهور البيئات الطبيعية نتيجة للأنشطة الاقتصادية، بما في ذلك المحيطات والغابات والتربة؛ والعواقب الجسدية والاجتماعية والنفسية والثقافية للتنمية غير المسبوقة والمتسارعة في المدن الكبرى؛ والاصطدامات الثقافية داخل وعبر الحدود الوطنية الناتجة عن العولمة والمطالبات بالأولوية أو التفوق العالمي لنسخة واحدة من العقل والأخلاق، إحدى الخصائص الرئيسية للمشاكل العالمية هي أنها مترابطة بطرق معقدة، وغير معترف بها في كثير من الأحيان. يقدم جاريث دايموند، في ختام كتابه (الانهيار)، مشكلة تتعلق بـ "عدم الاستدامة". ويشير إلى أن المشكلات منفصلة، ويجب تحليلها بشكل منفصل في الواقع، يقول دايموند: ((فهي مرتبطة: مشكلة تؤدي إلى تفاقم مشكلة أخرى أو تجعل حلها أكثر صعوبة. على سبيل المثال، يؤثر النمو السكاني على جميع المشاكل الإحدى عشرة الأخرى؛ فالمزيد من الناس يعني المزيد من إزالة الغابات، والمزيد من المواد الكيميائية السامة، وزيادة الطلب على الأسماك البرية، وترتبط مشكلة الطاقة بمشاكل أخرى لأن استخدام الوقود

الأحفوري للطاقة يسهم بشكل كبير في غازات الدفيئة، وتتطلب مكافحة فقدان خصوبة التربة باستخدام الأسمدة الاصطناعية الطاقة اللازمة لصنع الأسمدة، وندرة الوقود الأحفوري تزيد من اهتمامنا بالطاقة النووية التي من المحتمل أن تشكل أكبر مشكلة "سامة" على الإطلاق في حالة وقوع حادث، كما أن ندرة الوقود الأحفوري تجعل حل مشاكل المياه العذبة لدينا أكثر تكلفة باستخدام الطاقة لإنتاج الأسمدة. تحلية مياه المحيط. إن استنفاد مصايد الأسماك وغيرها من مصادر الغذاء البرية يفرض المزيد من الضغوط على الماشية والمحاصيل وتربية الأحياء المائية لاستبدالها، مما يؤدي بالتالي إلى المزيد من خسائر التربة السطحية والمزيد من التآكل بسبب الزراعة وتربية الأحياء المائية. إن مشاكل إزالة الغابات ونقص المياه وتدهور التربة في العالم الثالث تعزز الحروب هناك وتدفع طالبي اللجوء القانوني والمهاجرين غير الشرعيين إلى العالم الأول من العالم الثالث)) (دايموند، 2002، ص9) ، إن هذا الترابط بين القضايا، أو الترابط المعقد بين المشاكل، له آثار على الطريقة التي نفكر بها في هذه القضايا - أشكال معرفتنا - والطريقة التي قد نبدأ بها في حلها.

إن المشاكل العالمية مترابطة إلى حد كبير، وغالباً بطرق غير خطية. إن طابعها واعتمادها المتبادل لا يمكن حلها إلا بشكل مشترك وفي وقت واحد. وتشمل هذه التغيرات تغير المناخ وانعدام أمن الطاقة، والأمراض المعدية، والاختلالات الثقافية الناجمة عن عمليات العولمة غير المتكافئة وغير المتكافئة والمتناقضة هيكلية، والانتشار السريع للأسلحة النووية على ما يبدو، وتدمير الموائل والتنوع البيولوجي، والتفاهم السريع للتلوث الكيميائي، والمخدرات غير المشروعة، وزيادة وهدر الموارد. وتعميق الفقر في مناطق معينة، وإخفاقات مؤسساتنا العالمية للحكم والتمويل، فقط لتشمل مجموعة فرعية من الكل، تغير المناخ والأمراض المعدية؛ وأنها تؤدي بالفعل إلى ظهور أشكال جديدة محسوسة من التهديد لكلا المجتمعين، وترى الباحثة المشاكل العالمية تظهر خصائص تجعلها عالمية وليست وطنية أو محلية بطبيعتها. قد تظهر المشكلات العالمية ارتباطاً بين السبب والنتيجة عبر المستويات المجتمعية من العالمي إلى المحلي. وتكشف المشاكل العالمية أيضاً عن انفصال بين السبب والنتيجة عندما تكون القوى الدافعة شديدة المركزية ومركزة على المستويين المؤسسي والمكاني (وبالتالي فهي خارجية المنشأ بالنسبة لأغلب البشرية التي تعاني رغم ذلك من آثار هذا التغيير)، وهناك مشاكل عالمية أخرى ترجع إلى قوى دافعة شديدة التوزيع واللامركزية ومنتشرة إلى حد كبير ولكنها تراكمية إلى الحد الذي يجعل التأثير الإجمالي الناتج نوعياً على الرغم من مروره دون أن يلاحظه أحد إلا على المستوى المحلي ، في كثير من الأحيان، تكون المشكلات العالمية متعددة الأبعاد، وتؤدي إلى

تغيير واسع النطاق مدفوع بالعلاقات المتبادلة عبر مشاكل مجزأة سطحياً أو قضايا متباينة أو مستويات الحكم. قد تكون المشاكل العالمية نتيجة لأسباب متعددة الاتجاهات تندلع فجأة من الأسفل أو تسقط دون سابق إنذار من الأعلى، أو كليهما في نفس الوقت. في بعض الأحيان، تدور الأحداث في أحد المجتمعات للحظة حول كوكب إلى آخر، وبالتالي تغيير مساريهما بشكل كبير، قد لا يتم الشعور بآثار بعض المشكلات العالمية لسنوات أو عقود، في حين أن الآفاق الزمنية لاتخاذ القرار قصيرة جداً. إن مثل هذه المشاكل العالمية الدائمة قد تضع قيوداً صارمة على حل المشاكل العالمية المترابطة المتوسطة الأجل. قد تتحول بعض الحلول إلى توليد المزيد من المشاكل.

مؤشرات الإطار النظري :

- 1- يرتبط الجذب البصري بالجانب التعبيري التشكيلي الذي يشكل القيمة الحقيقية للعمل.
- 2- تشكل الرؤية التشكيلية مرتكزا " مهما" لعملية الاتصال وتحقيق رسالة الدعاية
- 3- يعتمد الفنان لاستخدام الرموز الأكثر شهرة والتي ترتبط بالوعي الجمعي لدى الجمهور في الدعايات لكونها أكثر جذبا" من غيرها بغض النظر عن مقبوليتها لديهم
- 4- ترتبط جاذبية فكرة الدعاية بمعاصرة الأحداث وحدثاتها لإثارة الانتباه والتأثير في المتلقي
- 5- القيم الجمالية المتحققة في رسوم الدعايات والمجسدة لموضوعه الذي يتحقق من خلال الرؤية التشكيلية عامل مهم في خلق مقبولية لدى المتلقي
- 6- اعتمدت الدعاية المعاصرة الاختزال في الشكل والكلمات.

الدراسات السابقة :

قلة من الدراسات بل من الندرة التي تتحدث عن فن الملصق وتحديدًا في المؤتمرات وهذا ما يحسب للبحث كونه لم يتطرق إليه سابقا وهو منطقة جديدة لم تطرق موضوعاته ، لذا عمدت الباحثة للإحاطة بأهم ماله علاقة بموضوعة البحث والذي وردت إليه إشارات قليلة في موقع الأمم المتحدة وقد عثرت الباحثة على بعض المواضيع التي اقتربت في جانب أو جزء منها مع بحثنا الحالي ، إلا أن الأهداف

ومنهجية البحث ونتائج تلك البحوث والفترات التي اختصت بها لا تتشابه مع أهداف ونتائج بحثنا الحالي .

الفصل الثالث

إجراءات البحث

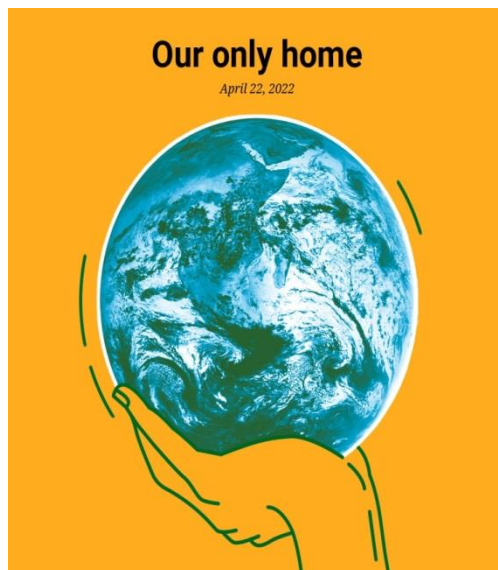
أولاً : منهج البحث : اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي الذي ينطوي على التحليل وهي الطريقة التي نحصل من خلالها على الإجابات على الأسئلة التي تثيرها مشكلة البحث بعد تشخيص الظاهرة وتحديد عناصرها وما يحيط بها من ظروف لغرض الاسترشاد في التحليل ، كما اتبعت الباحثة (المنهج المقارن) كأحدى طرائق البحث في مرحلة تحليل المعلومات والتي تتم وفق خطوات علمية في الوصف والتفسير ووضع المعلومات جنباً إلى جنب لإظهار أوجه التشابه والاختلاف بين الجوانب أو المتغيرات موضع المقارنة.

ثانياً : مجتمع البحث : اشتمل المجتمع - والذي جاوزت نماذجه العشرات من الرسوم - على نماذج منتقاة من الملصقات المرسومة لتمثيل القضايا الكونية والتي ظهرت في بقاع مختلفة ، على اختلاف أساليبها وطرق الرؤية والعرض التي ارتأها منتجوها ، لإظهارها بشكل ورؤية جديدة وآليات مختلفة.

ثالثاً : أداة البحث : اعتمدت الباحثة المؤشرات النظرية التي انتهى إليها الإطار النظري والتي تسهم في إغناء التحليل وتوجيهه الوجهة العلمية الصحيحة.

رابعاً : عينة البحث:، لغرض تحقيق أهداف البحث في كشف الأساليب التصميمية المستخدمة من قبل مصممي البوسترات واللوحات ومحاولة التعرف على مزايا هذه التصاميم من الناحية الإبداعية، وبعد متابعة سلسلة أعمال الفنانين واختيار العينات ظهر تبنيهم لاتجاهات فنية يمكن تصنيفها تشكيميا للتوصل إلى نقاط التشابه والاختلاف بين الأساليب والأفكار الإبداعية للنصوص البصرية وكانت فقرات التحليل تستند على الفكرة التصميمية للنص، فمن بين أكثر من (50) عملاً فنياً تم اختيار نماذج مصورة لعدد من الملصقات الدعائية المرسومة والبالغ عددها (3) نماذج ، وتم اختيار عينة البحث ، قصدياً ووفق الآتي : وجود تنوع واضح في الرؤية والتكوين الفني للنماذج (الملصقات) المختارة

سادساً : تحليل نماذج عينة البحث:



1- (تعزيز العمل المناخي) للفنان المكسيكي اليخاندرو انرييتو

رسمت خصيصا لمؤتمر العمل المناخي لصالح هيئة الأمم المتحدة 2022

اعتمد النظام البنائي للملصق على الشكل الرئيسي المتضمن للفكرة الأساس ويسعى دائماً " لاعتماد الرؤية التشكيلية كأسلوب ملائم في عمله الفني من خلال شغل المركز الفضائي البصري للملصق وتوزعت الكتابة على بقية أجزاء (الملصق) ، تكون الملصق أعلاه من عدة مستويات احتل الجزء الوسطي منها على المركزية من حيث الحجم الأكبر للشكل المتمثلة بشكل (يد تحمل الكرة الأرضية) للدلالة مع العنوان المكتوب بالانكليزية (هي وطننا) وباللون البرتقالي الغامق. أما الموقع الفضائي الآخر الذي احتوى أشكال (التضاريس) داخل الكرة الأرضية نفسها للدلالة الأخرى على ما سيصبح عليه كوكبنا . أما الجزء العلوي من الدعاية والذي عزل عن الجزء المركزي بخطوط كتابية لتوضيح معنى الزمان والمكان، اعتمد الفنان أسلوب الاستريشن وهو أحد الأساليب المعاصرة في رسم الملصقات والدعايات ويحمل قدرة تعبيرية كبيرة في الوقت الحاضر، إن أولى مناطق الجذب التي عملت على سحب البصر نحوها والتي جسدت فكرة (الملصق) تكونت أساساً من شكل رمزي (كوكب الأرض) ، كما أسهم التباين اللوني للأرضية في تحقيق الإيهام الحركي والاتجاهي حيث عزز ذلك اتجاه نظر الأشكال في الأسفل (اليد) والتي اتجهت أغلبها إلى الشكل الرئيسي في الأعلى

وقد أكد المصمم من خلال اعتماد الرؤية التشكيلية فكرة (الملصق) وبذلك نجح في خلق ترابط بين الكلمات التي تصنع الصورة في الأذهان والصورة التي تصنع الكلمات ، من خلال خلق انطباعات بصرية تؤدي إلى زيادة قدرة المتلقي على استرجاع النص الكتابي للملصق، وقد جاءت الفكرة ذات مضامين تحمل معاني ما سيحدث جراء الاحتباس الحراري وارتفاع درجات الحرارة العالمية إلى مستويات قياسية، وتزايد الظواهر الجوية المتطرفة التي تؤثر على الناس في جميع أنحاء العالم، والمؤتمر فرصة محورية لتصحيح المسار وتسريع العمل لمعالجة أزمة المناخ ، ورسم مسار العمل للحد بشكل كبير من الانبعاثات وحماية الأرواح وسبل العيش.

يمثل العمل شكل كروي يبرز من وسط اللوحة ويد تحمله نحو الأعلى فيما تبرز فيما تبرز الخلفية بوضوح بلونها البرتقالي ، وقد حقق الفنان هذا التباين في السطوح والشعور بالعمق عن طريق التدرج في حجوم الخطوط المحددة للأشكال وانسيابها في العمق كخطوط دقيقة تتسع عند تقدم اللوحة ، وكذلك عن طريق التباين في الدرجات اللونية التي تكون مضيئة في مقدم اللوحة، يرى (انرييتو) انه مؤمن بالأشكال التي تنتسب إلى الخط واللون دون مراجع طبيعية، تستعمل كوحداث في تجميعات أكثر تعقيداً فهو يعتمد هنا على استغلال الإيقاع الحركي الذي تولده الخطوط والألوان . ويعمل على إيصاله إلى العين بمجمله أكثر من رغبته في تحقيق شكل محدد بعينه، وعمله هذا يوحي بأن الأشكال فيه لا تؤلف شيئاً متكاملًا بحد ذاته، بل هي جزء مأخوذ من نسيج واسع لا حدود له ينبغي على المتلقي تخيله ممتداً خارج حدود البصر الفيزيائي، بحيث يمكن تصور العمل بحجم هائل وشبكة لا نهائية من العلاقات البصرية التي تستحوذ على ذهن الإنسان ووجوده ، ففي هذا العمل يعمل العمق على اجتذاب النظر وسحب حواس المتلقي نحو عمق لانهائي مستمر في الغوص والانطواء نحو الداخل، انه لعبة الأشكال المتمركزة لدى انرييتو تهدف أيضاً إلى استقطاب مؤثرات الضوء واللون والحجوم والمسافات، بحيث تنتهي إلى تحرير أشكال تتطور دائماً، أشكال ذات وجود محسوس على الرغم من غموضها، إلا أنها قادرة على شد حواس المتلقي والتحكم بها وتوجيهها كما نشاء .



2- عمل للفنان الدكتور (قاسم محسن) مؤتمر (القرى السياحية المستدامة)

دائرة قصر المؤتمرات في بغداد 2023

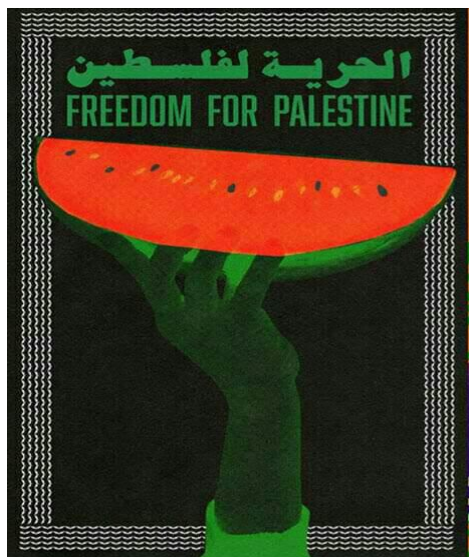
الملصق توثيق أهم الحثيات والمخرجات التي يتم طرحها داخل قاعة المؤتمرات بطريقة الرسم الكاريكاتيري المختزل وبأسلوب فني مقتضب ، العمل عبارة عن مجموعة من الشخصيات شكلت بطريقة تعتمد منظور هندسي كاريكاتوري للأشكال ولوني واحد موازي له تنبعث من أرضية منبسطة هي سطح اللوحة ،ينصب اهتمام (الفنان قاسم محسن) على الأشكال التي كانت بالنسبة له تعبير عن حقائق مطلقة ومفاهيم أصلية ترتبط بالأنظمة الكونية والنزوع الداخلي عند الإنسان، لكن بأسلوب يبحث في تفاصيل عملية الإبصار لدى الإنسان عن طريق الكتابة التوضيحية والأثر الذي تتركه الأشكال على ذهنية المتلقي فتثير حشداً من الأفكار المترابطة، وأحد أكثر هذه الأفكار أهمية هو فكرة العمل الفني باعتباره نشاطاً عملياً .

وأكثر ما يميز أعمال الدكتور قاسم محسن هو طموحها الدائم بين عنصري التشكيل والحركة بحيث تبدو أشكالها وكأنها في حركة تنبع دائماً من عمق اللوحة ، وعملية إيصال الفكرة الحاصل في المركز والتأثيرات الحركية والبصرية هي التي كونت العامل الأساسي والمُعبر الجوهرى لكل أفكاره وبنائه وهذا النهج الذي اختطه الفنان لنفسه يعد جامعاً لتأثيرات التشكيل التقليدي الذي يعتمد الهندسة والمنظور بأنواعه إلى جانب تحقيق إيهاام الحركة للشخصيات والذي يبتغيه الفنّ الحركي في حركات ما بعد

الحدثة فأعماله ليست مجرد أشكال موضوعة على السطح بل هي أشكال متحركة تكتمل فقط عند النظر إليها وبفعل الإيهامات التي تحدث في ذهن المتلقي .

انه طابع الدقة المتناهية في أعمال الفن البصري وان هذه العملية هي جزء من فهم دقيق لجزيئات عملية الأبصار مثل ميل العين إلى تحسسها الحركة عند مواجهتها لتناقضات حادة في الألوان، أو في التدرج الجزئي البسيط للون الذي يتبع إيقاعات قد تكون سريعة توحى باندفاع الأشكال مباشرة أو إيقاعات بطيئة توحى بانجذابها تدريجياً نحو المتلقي ، ان هذا النظام الهندسي ينعكس على حواس الإنسان بطرق تحرك مفاهيم غريزية موجودة في عقله وهي أنظمة ثابتة في الفطرة الإنسانية وهي بمثابة الأنظمة الرياضية والهندسية التي تحكم عقل الإنسان بوصفها أنظمة قبلية تطبع نظرته إلى الكون وما حوله مثل العلاقات الأولية المدركة بين السالب والموجب، وتضاد الأرضية والأشكال فوقها، واتجاهات الخطوط إلى الأمام أو الخلف أو الجوانب، وتدرج اللون في العمق ، حيث عمل الفنان وفي هذا العمل بالذات على استغلال البعد الإضافي (البروز) للشخصيات عن الأرضية الكتابية ببطء لتأمين الإحساس باندفاع تدريجي لشكل مسطح يفتح باتجاه الناظر في وسط اللوحة ويتراجع عن جانبيها بفعل العلاقات والألوان .

ان عمل قاسم محسن نموذج متقدم لأعمال ما بعد الحدثة التي تسعى للخروج من إطار فنون الحدثة نحو تحقيق الوجود الملموس للأشكال على اللوحة، وهو الإتجاه الذي تعمق أكثر مع فن الكاريكاتير أو البوب آرت . رغم أنها في حقيقة الأمر أكثر تجريداً منهما، ان أعماله تنتمي قطعاً إلى عصر ما بعد الحدثة الذي يقطع مراحل أكبر نحو العملية التي أصبحت تحكم العالم . وتدخل كل هياكله الظاهرة أو الباطنة فتحولها إلى بنى رياضية محكمة تنسم بالثبات والرسوخ والقدرة على التحرك .



3 - (كوفية البطيخ) لأبيجيلبوخوالد ، فلسطين

مؤتمر السلام الدولي 2024

من بين الرموز الثقافية الفلسطينية. في الأعمال الأخيرة، تمت الإشارة إلى البطيخ بشكل كبير على أنه تمثيل رمزي للعلم الفلسطيني بسبب ألوان البطيخ وألوان العلم الأسود والأبيض والأحمر والأخضر. تعود قصة تحول البطيخ إلى رمز للمقاومة إلى العام 1980، عندما تم اعتقال الفنانين الفلسطينيين سليمان منصور ونبيل عناني وعصام بدر بتهمة الرسم وعرض العلم الفلسطيني في وقت كانت السلطات الإسرائيلية قد حظرت في الأراضي المحتلة.

اعتمد الأنموذج على التكثيف الشكلي والاختزال اللوني المتمثل بشكل اليد التي تحمل بطيخة ، وهي الشكل السائد الذي يعلو الكرة الأرضية التي حملت معاني تعبيرية وجمالية متعددة ، تمثلت الجمالية في الأنموذج بالاعتماد أساساً على السيادة الشكلية واللونية التي احتلت الجزء الأكبر من فضاء الملصق الملون بالأسود، وجاءت بالشكل الدائري ذي الألوان الأزرق والأخضر والأبيض كأرضية لأشكال خارطة كل من القارات التي يحتويها العالم. وجاءت حماسة السلام باللون الأبيض لينقل الفنان من خلال هذه الألوان المتمثلة بالأزهار المحيطة بالأشكال أشعة مضيئة على قارات العالم وكممارسة كرنفالية لإحياء معنى ومضمون السلام بين البشرية جمعاء. ومن الجماليات المؤثرة التي يمكن أن يستلمها المتلقي تمثلت بالاتجاه الصاعد نحو الأعلى في تمثل لمفهوم التحليق بالأطفال على ظهر وجناحي الحماسة على كل جانب من شكل

الحمامة السائد لإعطاء إيهام بالحركة، وهذا ما يمكن تفسيره بالجمالية التي تميزت بها فكرة المصق التي أدت غرضها التعبيري والوظيفي والجمالي على السواء. وقد زاد من إيضاح هذه الأبعاد الترابط المتماسك بين أشكال البشر التي أحاطت بشكل حمامة السلام السائد، فضلاً عن الانسجام اللوني الذي أظهرته الشفافية اللونية التي اعتمدها الفنان كنظام لوني فاعل محققاً من خلاله تأييداً وتشويقاً من قبل المتلقي. أما وسيلة التنظيم المتمثلة بالتكرار الشكلي واللوني الذي اعتمده المصمم كوسيلة حولت النسق التصميمي إلى دلالات ورؤى متعددة ساهمت بإحداث الإيقاعات المنتظمة التي أسست التناغم الحاصل من هذه التكرارات المتحركة إيهامياً. ومن الملاحظات التي لعبت دوراً فاعلاً في استلامها من قبل المتلقي بقدرتها على التغلب على مشكلة المصق الأساسية وتبديد الملل والرتابة وإبدالها بالتشويق الجمالي الفاعل الذي زاد من إيضاح الترابط المتماسك بين أجزائه البنائية وتأسيس وحدة جمالية فاعلة.

اعتمد المصمم في إبراز فكرة المصق على أسلوب التنوع الشكلي وعلى عدد من المبادئ الأساسية التي تعزز مقدرته الإبداعية من خلال الفكرة الموضوعية التي تنمي القدرة على التفكير والخيال لدى المتلقي. ولتحقيق شد بصري لفكرة المصق، فقد اعتمد المصمم على إظهار المصق بتكوين مبسط وسهل الإدراك من خلال تطبيق القواعد التنظيمية في تصاميم ثنائية الأبعاد التي تعتمد على قدرة المصمم الإبداعية في تنظيم البناء المتكامل وعلاقات ربط الأجزاء معتمداً على اللغة الذهنية للمتلقي.

عند تصميم سطح واحد، أي تطبيق ثابت، يميل معظم المصممين إلى التركيب العفوي بدلاً من استخدام إحدى وسائل التركيب المستخدمة عادة لتطبيق الصفحات المتعددة، أم تنتقل من الفكرة إلى المخطط النهائي، أم تستخدم أو النموذج. وسواء أكنت تركب عفوي الشبكة أو غيرها من الوسائل، أم تراجع وتعيد التفكير؛ يظل التواصل البصري الواضح والمثير هو الهدف المنشود، تحققت المتعة الجمالية للنص البصري من خلال الانسجام بين الشكل وجمالية الفكرة، واتسم أيضاً بالتماسك الداخلي لعناصره البنائية وعلاقاته الشكلية واللونية عن طريق التراكم والتقاطع التي تعد وسيلة تفاعلية لتكامل المعنى ولتحقيق بنية متماسكة ومتكاملة مع العناصر لتؤدي في النهاية حواراً بالشكل والمضمون.

أوجه الشبه والاختلاف : قامت الباحثة بوضع رؤية لأوجه التشابه والاختلاف للتصاميم الخاصة بالعينات المدروسة من خلال مرتكزات الفكرة التصميمية والنص البصري، وبما أن الزمان والمكان والأحداث مختلفة، وكذلك رؤية الغربي عن الشرقي فقد تضمنت النماذج أساليب متعددة في المواضيع المختلفة للتمكن من التمييز

بين هذه الأفكار والأساليب والنصوص البصرية التي شارك فيها العديد من المصممين (عراقيين وعرب وأجانب)

النموذج الأول	الرؤية الغربية للأحداث الكونية
النموذجان الآخران	الرؤية الشرقية للأحداث الكونية

النموذج الأول : تميزت الأفكار التصميمية بالأصالة في إخراج الفكرة الابتكارية والغرابية في الطرح الجديد وتوظيف التقنيات الازهارية عن طريق المزاجية بين التقنيات الاتصالية واللونية والضوئية والطباعية، كل ذلك جعل فكرة التصميم تتمتع بقوة تأثير عالية في الانتباه والإحالة إلى قوة الفكرة المبدعة المتحققة بفعل المعالجات لأحداث مؤثرات بصرية تستثير المدركات الذهنية لدى المتلقي وتوجيه إدراكه نحو الفكرة المبدعة، عززت فاعلية الفكرة المبدعة توظيف الأشكال والرموز والعناصر المتنوعة حبكة الموضوع ليعطي تمثيلاً مرئياً رائعاً في الخطاب البصري، حيث أحدث الانسجام والتجانس اللوني أثراً جالياً ناتجاً من التأثير النفسي التي أحدثته العلاقات اللونية نوعاً من التماسك والترابط على مساحة الملصقات فضلاً عن الدلالات التعبيرية الرمزية التي عززت النص البصري وقدرته على الشدة وإثارة الخيال وإقامة علاقات متبادلة بين المفردات التي أسست لبناء وحدة المنجز الطباعي، فالنص البصري للملصقات اتسمت بالتماسك الداخلي لعناصره البنائية وعلاقاته الشكلية والتي تعد وسائل تفاعلية تتكامل المعنى وتحقيق بنية متماسكة متكاملة، امتازت التصميمات بإتباع أساليب متقاربة في الإخراج من خلال الشكل والأرضية، وأسلوب الهيمنة لعنصر مهم في الملصق وإتباع أسلوب الاتجاه الحركي في التصميم من خلال الإيقاع لأحداث تنظيم بصري يربط أجزاء التصميم بدلالة واحدة وجوهرية تؤدي فعلها المؤثر الذي يتجسد من خلل الأسلوب الإخراجي والتعبير الفني الذي ابتعد عن التقليد، فكانت الأفكار الإبداعية المستخدمة مستندة لمرجعيات فكرية وخبرات ذاتية تستقي منها تنوع الأفكار والدلالات المعنوية التي تتطابق بالضرورة مع النص البصري وتعزز وجوده الثقافي، إن مهمة الأساليب الإخراجية للملصق المدروس تتعدى حدود التنظيم الشكلي وتنظيم علاقاتها على وفق الغرض الوظيفي الذي يركز على وجود غاية من التصميم. لذا فالتصاميم بأساليبها المبتكرة الإخراجية تعد منظومة متكاملة يتحقق فيها الجوهر من خلال المظهر، ومن خلال القيم الجمالية التي توظف المظهر والجوهر في ذات الوقت.

(النموذجان الآخران) : حققت الأعمال الفنية من خلال طرح الأفكار الإبداعية بساطة وتجريد شكلي، وهي تعد إحدى القواعد التنظيمية في التصميم التي تعتمد على قدرة المصمم الإبداعية في البناء الموحد لعلاقات ربط الأجزاء معتمداً في ذلك على لغة المتلقي الذهنية وتكشف هذه اللغة عن نفسها بتراكب البنى، محاولاً عن طريقها ربط المعنى بمستوى الشكل، ولغرض تحقيق شد بصري للأفكار، اعتمد المصممون على إظهار الملصقات بشكل تتصف بالبساطة في التكوين من خلال إظهار المواضيع الخاصة بالمجتمع السلمي وحب السلام ورفض الهيمنة على الشعوب المسالمة، وظهرت هذه الأفكار من خلال دعم العلاقات الرابطة بين الوحدات ، لذا تمتعت التصميم بقوة تأثير في الانتباه من خلال قوة القوة المبدعة المتحققة بفعل المعالجات الأسلوبية المتمثلة بالتقنية المتطورة ،حقق النص البصري للنماذج كشكل نهائي تأثيرات بصرية، أحدثت قيماً تعبيرية مختزلة ذات أبعاد جمالية متجانسة مع التكوين وفقاً لفكرة التصميم، وقد جسدت المضامين الدلالية للمفردات البصرية التي عبرت عن فكرة التصميم على فاعلية الرموز ودلالته التعبيرية في توصيل فكرة المضمون الذي يدعو إلى التأمل والتفكير، فقد عمد المصمم على استثارة قدرات المتلقي التخيلية من خلال فعل الدلالة على إيجاد علاقات رابطة بين الشكل والمضمون لتقود المتلقي إلى عالم من الصور الذهنية لربط عناصر التصميم في علاقات دلالية تحقق الوحدة في التصميم وليحقق النص البصري كشكل نهائي تأثيرات بصرية.

أما نقاط الاختلاف في هذه الأعمال تتحدد في الأساليب الإخراجية المتنوعة حيث استخدم المصممون أساليب الهيمنة والأساليب المزدوجة وأسس التصميم بشكل واضح مما جعل الاختلاف واضحاً ضمن هذه المسألة، كما ان هناك اختلافات في استخدام التقنيات التصميمية والتقنيات اللونية والطباعية بشكل واضح في كافة الملصقات، كما وجدت الباحثة ان هناك اختلاف في استخدام حجوم العناصر مما أعطى فكرة سيادة عنصر على عنصر بشكل قصدي الإغراض الانتباه وفهم المطلوب من الفكرة (جذب الانتباه .) كما وجدت الباحثة ان الملصقات وان تعددت مواضيعها هي واحدة تعتمد جميعها على الفكرة أولاً ثم التعبير عنها بالأساليب الإخراجية ثانياً.

الفصل الرابع

النتائج :

١- البنى الفنية لنماذج العينة تظهر توجهات وأساليب تشكيلية لمدارس فنية معاصرة في الصياغة والتنفيذ.

٢- اللون يتخذ بعدا فعالا رغم محدوديته بدلالاته الرمزية، كما ان الاختزال والتبسيط سمة من سمات الملصق المعاصر في المؤتمرات.

3- أعمال الفنانين واختيار العينات تظهر تبنيهم لاتجاهات فنية يمكن تصنيفها تشكيليا رغم اعتماد بعضها تقنيات التصميم الكرافيكي.

٤- أظهرت العينات تباينا واضحا في حجوم الشخصيات المنفذة ، حيث أخذت الشخصيات الرئيسية على مسرح الحدث الحجم الأكبر مقارنة بباقي الشخصيات الثانوية التي جاءت بحجوم اصغر

الاستنتاجات :

١- البنى الأسلوبية للدعاية المعاصرة ، في كونها صياغة تحمل مختلف المظاهر الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، تمثلت برؤى مباشرة.

٢- مثلت بعض الدعايات المعاصرة آراء مبدعيها الشخصية من دافع وطني أو اعتقاد شخصي أو مجرد ترويج تجاري بعيدا عن الدوافع السلبية.

3 - لم يعد مفهوم الجمال يرتبط بالمفاهيم التقليدية من تناسب وتناغم وهارموني، بل دخلت ميدان الفن أعمال فنية تشغل على مفاهيم مهمة وحيوية إزاء ما يحدث في الكون من معاناة بشرية

التوصيات :

ضرورة اطلاق دارسي الفنون والباحثين على فنون ما بعد الحداثة وخصوصا فن الملصق لا لغرض التقليد والنقل بل لمعرفة ما تحمله من آثار تعكس طبيعة المجتمعات التي ترعرت فيها هذه الفنون كي تزداد فهما حول طبيعة اشتغال ونشوء هذا الفن في تلك المجتمعات .

المصادر

1 - آبادي ، الفيروز ، القاموس المحيط ، دار المقتبس، بيروت ، ط2

2- الأصفهاني ، الراغب ، المفردات ، دار العلم ، بيروت ، 1980

- 3 - ابن منظور ، لسان العرب ، دار المعارف ، مصر ، 1982
- 4 - التريكي، رشيدة ، الصورة كما نراها ومنتصورها، دار خطوط ، عمان ، 2022
- 5 - الجرجاني ، عبد القاهر ، أسرار البلاغة ، دار الكتب العلمية ، القاهرة ، 1974
- 6- العزاوي ، حكمت رشيد: الجذب في بنية تصاميم أغلفة المجلات، أطروحة دكتوراه مقدمة إلى كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد، ٢٠٠٤
- 7- تورنر ، مايكل ، نحن والكون ، تر: سعد يزيع ، مجلة العربي ، الكويت ، 2000
- 8- جاموث ، جورج، نشأة الكون، تر: إسماعيل مظهر، الدار العربية للنشر ، بيروت ، 2002 ،
- 9- دايmond ، جاريد ، الانهيار ، تر : مروان سعد الدين ، دار عبيكان ، بيروت ، 2020
- 10-ساغان ، كارل ، الكون ، تر: نافع أيوب ، عالم المعرفة ، الكويت ، 2002
- 11- سعد الله ، مصطفى السيد ، المؤتمرات (تخطيط- تنفيذ- تقييم) ، دار الساعة للنشر ، سوريا ، 2002
- 12- طرييه ، محمد عصام ، تكنولوجيا التعليم ، دار حمورابي للنشر ، بغداد ، 2000
- 13- غرين ، برايان ، الكون الأنيق ، تر: فتح الله الشيخ ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، 2000
- 14- فتحي ، إبراهيم ، معجم المصطلحات الأدبية ، المؤسسة العربية للناشرين ، تونس، 1988
- 15-فيكرتوف ،دافيد، الإشهار والصورة، تر: سعيد بنكراد ،منشورات صفاف ، بيروت ، 2015
- 16- مارشال ، برندا، تعليم ما بعد الحداثة، تر: السيد إمام ، المركز القومي ، القاهرة ، 2009 ،

17- واندلت ، بنجامين ، نشأة الكون والحياة والإنسان ، تر: حميد زناز ، مجلة منشورات فكرية ، سوريا ، 2004

الرسائل والاطاريح:

17- الربيعي،عباسجاسم : الشكل والحركة والعلاقات الناتجة في العمليات التصميمية ثنائية الأبعاد،أطروحة دكتوراه مقدمة إلى كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1999

18- الواسطي ، خليل إبراهيم : المضامين الفكرية وعناصر التصميم الفني للملصقات في العراق، أطروحة دكتوراه مقدمة إلى كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 2016

تماهي التصميم البارامتري في الفضاءات الداخلية التقليدية

of parametric design within traditional interior spaces
Identification

م.م باسم مهدي موزان/ جامعة الكرخ للعلوم

Basim Mahdi Mozan

basim.mahdi2017@gmail.com

أ.د رجاء سعدي لفتة / كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد

Professor Dr. Rajaa Saadi lefta

rajae.lafta@cofarts.uobaghdad.edu.iq

ملخص البحث : لطالما كان للحقول المعرفية الأخرى أثرها الكبير في التصميم الداخلي ، لما لها من تداخل مع العملية الإبداعية للمنتج التصميمي الداخلي . ولإمالة اللثام عن مفهوم التماهي وارتباطاته في التصميم البارامتري للفضاءات الداخلية سوف نتناول دراسة التماهي والمفاهيم المرتبطة به بهدف الكشف عن المفردات التي ترتبط بمفهوم التصميم البارامتري واشتغالاتها في الفضاء الداخلي التقليدي. من هنا تناول البحث مشكلته من خلال التساؤل التالي: ما قدرة المصمم الداخلي في تطوير المنظومة البارامتريّة عبر تحقيق صفة التماهي في ترسيخ المفاهيم الشكلية للفضاءات الداخلية غير البارامتريّة وإيجاد الحلول الممكنة لها مهما بلغت درجة تعقيد هذه الاشكال ؟ .حيث تم تحديد هدف البحث في الكشف عن آليات تحقق التماهي الشكلي وإيجاد الحلول عند الشروع بفكرة تصميمية بارامتريّة للفضاءات الداخلية التقليدية الحاوية لها. كما ركز على دراسة مشاريع مكتب (AntiStatics Architecture) في الصين ، للوصول إلى مجموعة من النتائج التي تم مناقشتها للوصول إلى مجموعة استنتاجات أهمها : يتشكل التماهي في التصميم البارامتري من مجموعة من العناصر والعلاقات المتولدة من منظومات تصميمية رقمية واسعة وشاملة تسهم جميعها في صياغة نصاً تصميمياً داخلياً متوازناً ومتناغماً ومتجدداً . تتحول أدوات التصميم للأشكال المتماهية من أدوات للتعبير عن افكار المصمم الى وسط يتم من خلاله التفكير وتصبح ادوات مساعدة على التصميم عبر مجموعة من انماط كالتصميم المعياري والخوارزمي والتشكيلي .وختاماً قائمة المصادر .

الكلمات المفتاحية: التماهي , التصميم البارامتري.

Research Abstract:

The influence of other fields of knowledge on interior design has always been significant, given their intersection with the creative process of generating interior design products. To shed light on the concept of " Identification" and its associations within parametric design for interior spaces, this study explores the concept of Identification and its related notions with the aim of uncovering the vocabulary connected to parametric design and its applications within traditional interior spaces.

The research addresses its problem through the following question: **What is the capability of the interior designer to adapt the parametric system by achieving Identification to solidify the formal concepts of non-parametric interior spaces and to find possible solutions, regardless of the complexity of these forms?**

The research aims to investigate the mechanisms of achieving formal Identification and to propose solutions when initiating parametric design concepts for traditional interior spaces. It focuses on studying projects by **AntiStatics Architecture** in China to derive and discuss a set of findings, leading to conclusions.

One of the key conclusions is Identification in parametric design is formed through a combination of elements and relationships generated by extensive and comprehensive digital design systems. These elements and relationships contribute collectively to crafting a balanced, harmonious, and innovative interior design narrative.

Moreover, tools for designing Identical forms transform from mere mediums for expressing the designer's ideas into

platforms for thought, becoming auxiliary design tools. These tools function through various methodologies such as modular, algorithmic, and morphological design.

Finally, the study concludes with a list of references.

Keywords: identification, parametric design.

الفصل الأول: مشكلة البحث والحاجة اليه

1-1 مشكلة البحث:

رافق التطور في الحركات الفنية والتصميمية سواء في العمارة والتصميم الداخلي في القرن الواحد والعشرين, انبثاق وولادة العديد من الاتجاهات التصميمية الحديثة , كالتصميم القياسي, او الحسابي, او المعلمي (البارامتري) , والذي يقوم أساساً على تصميم يتضمن متغيرات ومساحات برمجية تتضمن عمليات رياضية وخوارزميات متعددة, للوصول الى انطقه شديدة الاتساع لحلول وبدائل تصميمية متنوعة ومتعددة على كل المستويات سواء أكان على مستوى التشكيل التصميمي أو مستوى الوظيفة النفعية أو المستوى الانشائي للفضاء الداخلي. ويعد التصميم البارامتري من الطرز التصميمية المرنة والذي يمنح بمرونته غير المحدودة إمكانات لا حصر لها في التشكيل والتمظهر في البيئات المختلفة ومنها إمكانية انصهار وتماهي الاشكال المولدة بارامترياً مع الفضاءات التقليدية غير البارامترية . ومن هنا يمكن إجمال مشكلة البحث الحالي بالتساؤل الآتي : ما قدرة المصمم الداخلي في تطوير المنظومة البارامترية عبر تحقيق صفة التماهي في ترسيخ المفاهيم الشكلية للفضاءات الداخلية غير البارامترية وإيجاد الحلول الممكنة لها مهما بلغت درجة تعقيد هذه الاشكال ؟

2-1 هدف البحث: يهدف البحث إلى ما يأتي :

الكشف عن آليات تحقق التماهي الشكلي وإيجاد الحلول عند الشروع بفكرة تصميمية بارامترية للفضاءات الداخلية التقليدية الحاوية لها .

3-1 حدود البحث:

- أ- الحدود الموضوعية: يتحدد البحث بدراسة التطور الشكلي للفضاء الداخلي نتيجة اتباع التصميم البارامتري الذي يتصف بصفة التماهي للأشكال المعقدة ضمن عناصره , ودور الحاسوب كأداة للبحث عن النموذج الأمثل.
- ب- الحدود المكانية: مشاريع مكتب (AntiStatics Architecture) في الصين .

ت- الحدود الزمانية: يتحدد البحث زمانياً بدراسة المشاريع المصممة والمنفذة للفترة من 2015-2022م .

4-1 تحديد المصطلحات :

1- التماهي Identification:

التماهي في اللغة :

الكلمة مشتقة من جذر عربي هو (م و هـ) "من المجاز: أماء الشيء: خُلِطَ". من المجاز: أماء الشيء: خُلِطَ (وليس، وَهَذَا أَشْبَهَ أَنْ يَكُونَ) مَوَّةَ الشَّيْءِ. وَقَالَ كُرَاعٌ: (ماء الشيء بالشيء) مَوْهًا: خُلِطَ. (11, ص510)

وجاء بوزن (تَفَاعَلَ) من هذا الجذر فكان (تَمَاوَه) فَحَدَّثَ قَلْبَ مَكَانِي بِتَقْدِيمِ عَيْنِ الْكَلِمَةِ عَلَى اللَّامِ، فَصَارَتِ الْكَلِمَةُ (تَمَاهَوْ). مثل: "نَاء" من "النَّأْي" قُدِّمَتِ اللَّامُ مَوْضِعَ الْعَيْنِ ثُمَّ قَلِبَتِ الْيَاءُ أَلِفًا فَوَزُنَتْ "فَلَع" ومثله "رَاء" و "رَأَى" و "شاء" و "شَأَى" (20, ص282).

اصطلاحاً : فسّر البعض مصطلح التماهي على أنه التَّقْمُّصُ أو التَّوَحُّدُ، أما علماء النفس يعرفونه بأنه: "سَيِّزُورَة سيكولوجية في بناء الشخصية، تبدأ من المحاكاة اللاشعورية، وتتلاحق بالتمثيل ثم الاجتياح (الاستدخال أو التَّقْمُّص) للنموذج" (17, ص127).

التعريف الإجرائي: هي عملية واجراء تصميمي واعي وقصدي يتم عبرها جعل التصميم الداخلي (البارامتري) كتلة مجسمة معقدة تجتاح ابعاد الفضاء الحاوي له بالاندماج، والتكامل، والتحويلات والانصهار، والتقليد بصورة جزئية أو كلية يتم عبرها تحويل الفضاءات من ساكنة الى ديناميكية.

2- التصميم البارامتري Parametric design:

"هو اتجاه ذو نزعة حديثة الظهور في مجال العمارة والتصميم الداخلي تم صياغة هذا الاتجاه كأسلوب حديث وكشكل للتعبير عن الافكار التصميمية المعاصرة، ويصف هذا المصطلح العمليات التصميمية والعمليات المرتبطة بأجهزة الحاسوب وعلاقته بتغير وتجديد الشكل مع وضع افضل الحلول البنائية للتصميم" (3, ص11).

التعريف الإجرائي:

التصميم البارامتري هو استكشاف خوارزمي للنتائج التصميمي من خلال استخدام البرمجيات التفاعلية والرياضية كالأدوات المدمجة بالبرمجة النصية (scripting) او البرمجة المرئية (visual scripting)، للوصول الى تحقيق الاشكال الحرة

التماهية مع عناصر الفضاء, وبإمكانية التحكم بهذه الاشكال وانماطها المختلفة اضافة للتفاعل مع عملية التشكيل والتنفيذ.

الفصل الثاني الدراسات السابقة والاطار النظري

اولاً: دراسات سابقة عرضها ومناقشتها

تعددت الدراسات التي تناولت التماهي كونه مفهوم يستخدم في العديد من المجالات (كاللغة والفلسفة وعلم النفس), كما تعدد الدراسات التي تناولت مفهوم التصميم البارامتري, لذا سيتم تناول الدراسات التي يتقارب البعض منها مع موضوع البحث بشكل مباشر (التصميم الداخلي) وأخرى غير مباشرة لكنها ترتبط ارتباطاً جزئياً (كالعمرارة) مع موضوع البحث الحالي .

اولاً- دراسات التي تناولت مفهوم التماهي:

دراسة نادية عباس عبد الله .

بحث منشور تحت عنوان (التماهي بين الرسم والنحت في الاختتام الاسطوانية (العصر الاكدي)

نادية عباس عبد الله .. استاذ مساعد دكتور/ جامعة بابل /كلية الفنون الجميلة .

بحث منشور في مجلة كلية التربية الاساسية ,العدد 111, المجلد 27, 2021م.

ج-دراسة خلود عبد الخالق السالم.

بحث منشور تحت عنوان (التماهي وعلاقة المادة بالصورة في الفلسفة والأبعاد الروحية للشعائر الحسينية) خلود عبد الخالق السالم ..مدرس مساعد / جامعة بغداد / مركز التخطيط الحضري والاقليمي.

بحث منشور في مجلة مركز دراسات الكوفة , جامعة الكوفة , المجلد 1, العدد 52, 2019م.

للا إن الباحث لم يتناول هاتين الدراستين كونهما تناولتا التماهي ضمن تخصصين بعيدن عن تخصص التصميم الداخلي. ارتأى الباحث ذكرهما للاستزادة العلمية بمفهوم التماهي الذي تم التطرق اليه ضمن المحتوى العلمي .

ثانياً – دراسات تناولت مفهوم التصميم البارامتري :

دراسة أسامة حسن اسماعيل علي

بحث منشور تحت عنوان (النمذجة البارامتريّة وتعزيز الجانب الإبداعي في تصميم

العمارة الداخلية) Parametric Modeling and Enhance the

Creative Side in Interior Architecture Design

قسم التصميم الداخلي، كلية التصميم والفنون، جامعة الزرقاء، الزرقاء، الأردن، كلية الفنون جمهورية مصر العربية ، جامعة الأقصر.

بحث منشور في مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 49 ، العدد5، ملحق1
2021م،

[file:///C:/Users/DELL/Downloads/01-2910-
%D8%A7%D8%B3%D8%A7%D9%85%D8%A9+%D8%AD
%D8%B3%D9%86-1-23-021%20\(3\).pdf](file:///C:/Users/DELL/Downloads/01-2910-%D8%A7%D8%B3%D8%A7%D9%85%D8%A9+%D8%AD%D8%B3%D9%86-1-23-021%20(3).pdf)

تتناول الدراسة النمذجة البارامترية، من اجل إيجاد طرق جديدة للإبداع والابتكار وحل مشاكل التصميم عبر محاكاة الطبيعة كمصدر أساسياً للإلهام المصممين الداخليين، لما يوجد بها من أشكال حيوية وعضوية متنوعة ومركبة، وهذا التنوع والتركيب يصعب محاكاته وتنفيذه بطرق التصميم التقليدية، وتناولت هذه الدراسة كذلك أهمية الدور الذي يمكن ان تقدمه النمذجة البارامترية لتعزيز الجانب الإبداعي في تصميم العمارة الداخلية، وقد تم القاء الضوء على المفاهيم والمبادئ الأساسية للنمذجة البارامترية، كما تم مناقشة الفرضية الرئيسية للدراسة وهي انه باستخدام النمذجة البارامترية يمكن التعرف أكثر على الأشكال العضوية في الطبيعة والاستلham منها في التصميم على نحو أسهل، وذلك لتعزيز عملية الإبداع في التصميم وتعزيز عملية البحث عن أفكار مبتكرة وغير تقليدية لتلبية الاحتياجات المختلفة للمستخدمين.

وتكمن مشكلة البحث في كيفية الإجابة عن السؤال التالي:

"هل يمكن ان يؤدي فهم وتطبيق تقنيات النمذجة البارامترية في تصميمات العمارة الداخلية المعاصرة الى تعزيز الجانب الإبداعي والمفاهيمي، والعمل على إيجاد بدائل وحلول غير تقليدية لمشاكل التصميم والتنفيذ؟"

وللوصول لمعالجة المشكلة فإن البحث يهدف الى :

- القاء الضوء على مفاهيم النمذجة البارامترية وامكانياتها المتعددة ودورها في تعزيز الجانب المفاهيمي والإبداعي والابتكاري في التصميم، من اجل إطلاق العنان لأفاق ورؤى المصممين لإيجاد حلول غير تقليدية للتصميم والتنفيذ في العمارة الداخلية المعاصرة.
 - دراسة بعض النماذج العالمية وعرض هذه الاعمال كنماذج مرجعية بارزة في هذا المجال.
 - اجراء تجربة تطبيقية تبين إمكانيات وأهمية ودور النمذجة البارامترية في تعزيز الجانب الإبداعي والمفاهيمي في تصميمات العمارة الداخلية.
- وقد اتبعت الدراسة منهج الوصف والتحليل، بالإضافة إلى استخدام المنهج التطبيقي لإلقاء الضوء على كيفية استخدام النمذجة البارامترية في تصميمات العمارة

الداخلية وذلك من خلال بعض البرامج التي تدعم النمذجة البارامترية. وقد تم تسليط الضوء على بعض النماذج العالمية البارزة في هذا المجال.

مما تقدم من عرض لمشكلة واهداف الدراسة ومن خلال دراسة البحث نجد ان الدراسة التقت مع البحث الحالي عبر تناولها مفهوم البارامترية من جانب النشأة والتطور التاريخي , وطريقة التفكير في وضع الفكرة التصميمية من خلال تمكين المصمم من التعامل مع المجسمات وخاصة ذات البنية المعقدة, بالإضافة الى عملية نمذجة التصميم كما التقت الدراسة مع البحث من ناحية تناول العمليات المختلفة المتمثلة بتقنيات التصميم والتي يمكن الاختيار فيما بينها حسب شكل التصميم و الخواص الفيزيائية للفضاء . والتقت الدراسة ايضاً بتناول استراتيجيات التصميم وعرضها رغم أقتضاها الشديد لطريقة العرض واغفال لبعض الاستراتيجيات . وتقاطع البحث مع الدراسة بعدم تناول مفهوم التماهي الشكلي ضمن التصميم البارامتري .

ثانياً : الاطار النظري

مقدمة :

إن العصر الرقمي هو عصر الحرية في التعبير التصميمي والتحرر من القيود والتشكيلات النمطية، وهو ما حدا بالمصمم الداخلي إلى أن يعيد النظر في التعريف التقليدي لـ "الشكل"، فقد استطاعت برامج التصميم البارامتري المساعدة في عملية التخيل والمرونة الفكرية التي كان من المستحيل تحقيقها إلا من خلال تقنيات الحاسب الآلي والتصميم البارامتري. ومع التطور التكنولوجي وسيطرة التقنيات الرقمية على مجال العمارة والتصميم الداخلي اختلفت طبيعة وفلسفة ومعايير الفضاء الداخلي , وهو ما أنتج فضاءات داخلية ذات صفات تشكيلية معقدة تتماها ضمن حدود الفضاء ومحدداته وعناصره الداخلية , تميل إلى البعد عن التقليدية وتعتمد على إظهار كتل تشكيلية تتصف بديناميكية الانحناء والطي والانبساط وذات تشكيلات نحتية مرنة. إذ أصبح من الممكن تنفيذ إبداع المصمم الداخلي مهما بلغت درجة تعقيد. مما انعكس على شكل ووظيفة الفضاء الداخلي . فالفضاءات البارامترية لا تعبر عن مكان مادي تم تصميمه فقط بل تمثل ابتكار فضاءات غير تقليدية للتفاعل الإنساني والتي ليس من الضروري أن تتشابه مع الفضاءات الداخلية الاقليدية . من هنا كان لابد من محاولة دراسة التغييرات التي طرأت على الفضاءات الداخلية شكلياً ووظيفياً . ولدراسة هذا التطور في الجانب الشكلي كان لابد لنا من الوقوف على عدة مباحث وهي كالآتي:

مفهوم التماهي وعلاقته بالتصميم البارامتري :

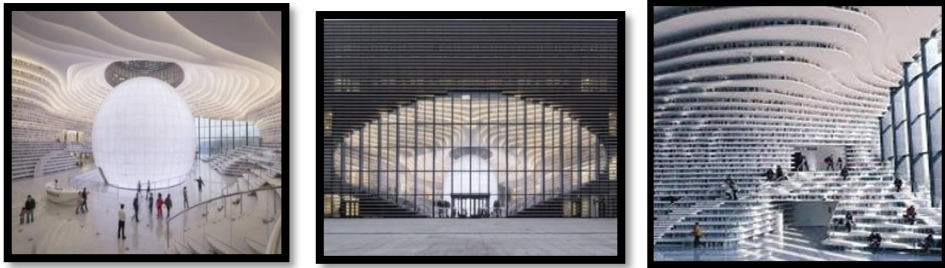
من اجل الكشف عن الخلط الذي يرافق مفهوم التماهي, رغم التطرق اليه من قبل في الحقول المعرفية الاخرى, إلا انه كان مبهماً وغير واضح المعالم ولا يتسم بشمولية الطرح. لذا وبعد البحث في معاني التماهي تبين لنا انها وردت في عدة مجالات, وان الاحاطة بها من المعنى والمفهوم المتعلق بهذه المفردة من الاولويات الاساسية للبحث في الوصول الى الفهم الاوسع الذي سعت الدراسة الحالية الى تحقيقه, إذ تضمن الاتي:

1- التماهي بالاندماج : Identification with fusions

يستخدم فرويد مصطلح "التماهي" "Identifizierung", بالإشارة إلى المعنى الجذري في إطار السياق المتعدي الثنائي للمصطلح المحاذي "الدمج" في اللغة العربية, وذلك عبر ما يقتضيه اصطلاحياً بتنظيره حول عمل الحلم (dream work), تحديداً. ففي هذا السياق يؤكد فحوى المماثلة أو المطابقة بين شخصين أو شيئين لكي يؤكد المقايضة بين عمليتي "الدمج" و "الاستبدال" "substitution". وفي تفسيره لمفهوم التماهي, يشير فرويد إلى أن الفرد يمكن أن يندمج مع شخص آخر من خلال اكتساب بعض سماته وصفاته, وبذلك يصبح الفرد مشابهاً للشخص الآخر. ويعتقد أن عملية التماهي تحدث في مراحل مختلفة من النمو النفسي للفرد, خاصة في مرحلة الطفولة المبكرة. وترتبط عملية التماهي في نظر فرويد بمفهوم الهوية, حيث يشير إلى أن الفرد يتطور نحو النضج النفسي والاستقلالية الشخصية من خلال التماهي الصحيح مع الأشخاص المهمين في حياته, مثل الوالدين. ولكن, يحذر فرويد من التماهي الزائف والمفرط, الذي يمكن أن يؤدي إلى فقدان الهوية الشخصية والتبعية المفرطة للآخرين وهكذا. كما يشير التماهي الى مفردة الدمج لشيء او لشخص مع خصائص غيره(دمج الاضداد)(6,ص11). وينجم عن هذا الدمج نشوء الاحساس على وفق ما حس به الشخص مقابل الشيء الاول والسلوك بالطريقة نفسها , نحو "دمج فلان نفسه في فلان" و "دمج فلان نفسه في الشيء" أي أدخل نفسه في نفس هذا فلان وفي نفس هذا الشيء وجعلها تستحكم فيهما (أو تماهى تماهياً " فيهما أو بهما أو معهما" (8,ص595). وهو ما يعرف بالتضاد الباطني او الروحي "تجتمع في النفس البشرية إذاً ثنائيات ضدية يمكن عدّها كامنة في أغوار النفس الإنسانية (10,ص36). وفي التصميم البارامتري يرتبط مفهوم التماهي بالغموض من جهة والمتعة والتشويق من جهة اخرى, إذ يجذب المتلقي ويحفزه للاستفسار والتأويل عبر انشاء معاني جديدة تشير الى التنوع والتعقيد وهو وسيلة لتحقيق لغة تصميمية غامضة ذات نهايات مفتوحة للتأويل والتفسير, عبر استخدام اشكال طوبولوجية تتماها ضمن عناصر الفضاء الاقليدي . وهو ما اكده المعماري (Patrik Schumacher) في

كتابه حول العمارة (The Autopoesis of Architecture) "يحاول شوماخر شرح نظريته المعمارية البارامترية والذي استغرق كتابته (15) عاماً ويتكون من ألف ومائتي صفحة. ويرى شوماخر أن العمارة البارامترية استطاعت دمج كل العناصر المعمارية وحولتها إلى عناصر أو محددات لوغارتيمية سهلة التحويل والتشكيل الأمر الذي يساعد على تقوية العلاقات بين مكونات وأشكال المشروع وعلاقة المبنى بمحيطه والتحول عن النماذج الهندسية الكلاسيكية (المكعب، الاسطوانة، الهرم، الكرة) التي أعتمد عليها التشكيل المعماري الكلاسيكي والحديث. هذه الأشكال، كما يرى شوماخر، إذا تم دمجها مع بعضها البعض لتكوين التشكيل النهائي المعماري للمباني لا تحقق علاقات تشكيلية قوية فيما بينها، بل تخلق غوغانية معمارية وعمرانية حيث أنها تتجمع فيما بينها بدون لغة توحيدها " على العكس من الاشكال الطوبولوجية التي تندمج اجزائها بانسجام وتناغم وانسيابية تامة وتجاوز الابعاد التقليدية والعقبات التعبيرية في تكوين الشكل (13، ص408)، وكذلك تجاوز العقبات الانشائية والتصميمية فمثلا من الابعاد التقليدية الاسقف والجدران والارضيات والتي بفضل هذه التكنولوجيا اصبحت هذه الابعاد متمثلة في كيان واحد فيمكن ان يكون الجدار مكمل للارضية والسقف في تصميم واحد مندمج (38). كما في التصميم الداخلي لمكتبة "عين بينهاي الثقافية" (37)، من تصميم شركة (TUPDI) العالمية. أذ نلاحظ تماهي التصميم الكلي للفضاء من خلال دمج السقف بالجدران والسلالم في تشكيلات نحتية ادائية (رفوف كتب وسلالم ووحدات جلوس بذات الوقت) والتي تتماها مع محددات الفضاء و الكرة البلورية التي تتوسط المكتبة ومع واجهة المبنى الذي يتماها بالمحاكاة التجريدية مع شكل العين. شكل (2-1) هذا من جانب كما أن اشارة (فرويد) الى فحوى المماثلة أو المطابقة بين شخصين أو شيئين لكي يؤكد المقايسة بين عمليتي "الدمج" و "الاستبدال" substitution". فيه اشارة واضحة الى مفهوم وهندسة (الفراكتل fractal). إذ تدرس الشكل المتفاوت في الحجم والتوجه، والتي تعتبر نظاماً توليدياً استكشافياً للأشكال تتألف من الحالة الاولى للشكل وقواعد وقوانين ومجموعة من التحولات والاستبدالات والدمج التكراري والتي تتغير حسب التوجيه في عملية الانشاء والتي تتشابه من حيث المبدأ مع قواعد الشكل (shape grammar). وتتميز عنه بقواعد اقل وخطوات استبدالية تكرارية اندماجية اكثر لتظهر انماط شكلية معقدة خاضعة بالنتيجة لمبدأ التحولات. وتتسم بنية هذا النمط بظواهر خاصة مميزة له وهي: (التشبيه الذاتي، البعد الكسري، التسلسل الهرمي للمقاييس) (29، p265). ويعتبر التصميم الداخلي لكنيسة الزفاف في ناغازاكي اليابان

، مثال لتطبيق هندسة الفراكتل و(الهندسة المعمارية القوطية) ، التي أعيد تنشيطها بالهندسة الفراكتلية والمشبعة بالمعرفة اليابانية في مجال الأخشاب . شكل (2-2)



شكل(2-1) التصميم الداخلي لمكتبة عين بينهاي الثقافية" من تصميم شركة (TUPDI)

المصدر: <https://aau.ac.ae/ar/blog/ain-binhai-library-in-china>

شكل(2-2) كنيسة الزفاف في مدينة ناغازاكي اليابان تصميم (yu momoeda)

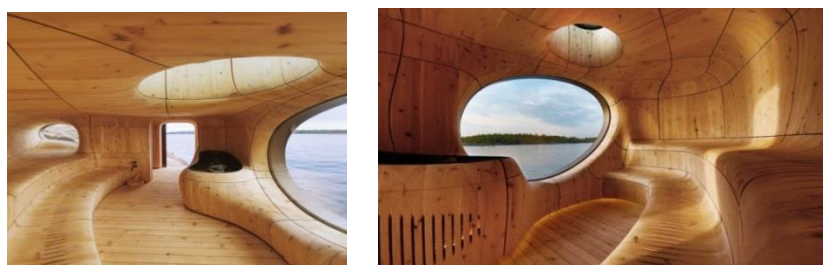
المصدر: <https://lsc-pagepro.mydigitalpublication.com/public>



2- التماهي بالانصهار: Identification by fusion:

وارتبط مفهوم التماهي لغوياً. بعدة مفردات منها (الانصهار, والخلط) بين شيئين وجعلهما واحد فمثلا التماهي و الممهاه بين القانون و الأحكام الإسلامية , يكون بالترابط والانصهار ليكونوا شيء واحد . وفي علم الاجتماع بمعنى الانصهار أو التمازج و التقارب العاطفي , وأن الأصل اللغوي لكلمة التماهي مشتقة من جذر عربي (م و هـ) "أَمَاءَ الشَّيْءَ بِالشَّيْءِ خَلَطَهُ " (11,ص510). أي الانصهار التام أو الاندماج الكامل بين شيئين أو أكثر يتم بموجبه انتقال كامل للصفات من الشيء المنصهر الى الشيء المنصهر معه والعكس صحيح وينتج عن هذا الانصهار والانتقال في الصفات ظهور شيء جديد مختلف بالضرورة عن الشيء أو الأشياء التي انبعث منها نتيجة تماهيهامعاً. وهي مفردة اكدتها فلسفة الاتجاه الطبولوجي (14,ص5). التي تناولت مفهوم الطبولوجيا للتصميم البارامتري والتي تندرج تحت علم الرياضيات، حيث أُلقت بظلالها على المعارف الأخرى ومنها العمارة والتصميم

الداخلي أذ اكدت على عدة مفاهيم مثل: (الانصهار, التجانس, والخلط , والتخلي عن أنظمة التوحيد القياسي)(19,ص8). وأن الخلط بين المكونات التصميمية التي تتمتع بخصائص تميزها عن غيرها يفضي الى التداخل بين أنطقتها و إلغاء التمايز في خصائصها ليحدث تجانساً يوحدهما, وتبحث فلسفة الاتجاه الطوبولوجي عدة مفاهيم مثل الاستمرارية المتصلة والمنفصلة التي ترتب الاتحاد بين الأجزاء وتنظم ارتباطها واندماجها لتركز على اكبر عنصر في تشكيله الكلي. وتهتم بإعادة تشكيل الفضاءات الداخلية من خلال إلغاء التمايز بما يؤدي الى حصول التجانس (19,ص8) ، بما يؤشر لعدة خصائص ناتجة مثل الاستمرارية والسيولة والمرونة والتكاملية والارتباطية وهي من سمات التصميم البارامتري واشكاله المتماهية ضمن الفضاءات الداخلية . كما في الشكل(2-3) الذي يمثل تصميم داخلي (لفضاء ساونا) إذ نلاحظ انصهار عناصر الفضاء من جدران وسقف واثاث في تشكيل نحتي ادى الى الغاء التمايز بين العناصر بأنسيابية .



شكل (2-3) فضاء ساونا

المصدر :- [https://www.messynessychic.com/2015/01/19/13-things-i-found-on-the-internet-today-vol-](https://www.messynessychic.com/2015/01/19/13-things-i-found-on-the-internet-today-vol-3-)

3- التماهي بالتكامل: Identification with integrate :

ان الخاصية التكاملية تقابل مفهوم التوحد للتماهي من خلال طروحات فرويد الى فكرة (التوحد مع المهدد), (الميل إلى التقمص اللاشعوري لأفكار ومشاعر فرد آخر). ومن أكثر الأمثلة شيوعاً لهذا الميكانيزم، توحد شخص موجود في مجتمع جديد مع من حوله خوفاً من تهديده كونه مختلفاً عنهم. وغالباً ما يكون التوحد لأن الفرد يرى الآخر يحقق ما لا يستطيع هو تحقيقه كما في الالتصاق والتوحد بمشاهير العلم تعويضاً عن شعوره المستمر بالجهل (التماهي مع المعتدي) (Identification with the Aggressor) (17,ص140). وهو يقابل التكامل حسب قاموس (Langman) ويعني الانضمام الى شيء اخر لتشكيل وحدة أو كل شامل لإظهار مزيج من الخصائص (34,p8). ويعني التشكيل (To form) أو المزج (To Blend) في الكل لمكونات فردية أو جماعية مما يعطي الوحدة (15,ص4). ويعرف

قاموس (Webster) التكامل من خلال المعنى الاشتقاقي لكلمة (integrate) وهي (integrates) وتعني التشكيل للوصول الى الكل المتوحد (36,p340). وهي اليه متبعة في التصاميم البارامترية غايتها الوصول لتصاميم تتصف بالأمثلية أو ما يعرف بال (optimization), للوصول الى التكامل على مستوى الشكل اي بناء اشكال وتراكيب معقدة تتقارب وتتوافق عن طريق بنيتها للوصول إلى التكامل الشكلي , كسلوك الأشكال في الطبيعة وتنظيمها الذاتي, إذ يتم الحصول على هذه التراكيب حاسوبياً وعن طريق برامج تصميمية متخصصة مثل برنامج (الكراسهوبر والراينو والرفت), والتي تختلف مخرجاتها تبعاً لمجموعة البارامترات الكبيرة الداخلة والخاصة بمتطلبات (الأحمال, الهيكلية, البنائية, المادية, وغيرها) من المتطلبات التي يحتاجها المصمم ضمن العمل التصميمي كالمتطلبات (الوظيفية, نوع الخامات المستخدمة, وطرق التصنيع, معايير الاداء) والتي تحدد الهدف الذي ينبغي الوصول إليه أو الحل الأمثل للمشكلة التصميمية (1,ص26). وأمثلة البنية هي طريقة مُتبعة للحصول على تصاميم تتميز بخصائص القوة والمتانة والخفة في الأوزان عن طريق تحويل الكتلة سواء أكانت لمجمل الشكل التصميمي الداخلي, أو للمحددات (الأسقف والجدران), أو للأثاث من الشكل المصمت الثقيل الى كتل مجوفة ومفرغة (1,ص26). كما في تصميم قبة متحف الوفّر (ابو ظبي) للمعماري جان نوفل إذ تم استخدام خوارزمية لتطوير وتحسين قبة السقف عن طريق رسم مخطط للنمط الشبكي الزخرفي (النجمي) المفرغ للقبة لتحقيق فكرة الضوء المناسب عبر سعف النخيل, وتحقيق القوة الهيكلية والمتانة المثلى وخفة الوزن مقارنة بالمساحة الكلية (180م) وعدد الطبقات (8 طبقات) متشابهة مع تدوير مختلف لكل طبقة لإعطاء تشابك عشوائي يسمح بمرور الضوء بطريقة عشوائية وبمسافة بلغت (7م) بين اول وآخر طبقة (5, ص4). كما اسهم قوة الهيكل المعماري وما يفرضه على التصميم الداخلي من معالجات منها (ربط الداخل بالخارج, التحول من الثبات إلى الحركة, التحول من الجمود إلى التوافق. شكل(2-4)



شكل(2-4)قبة متحف الوفّر ابو ظبي للمعماري جان نوفل

المصدر :

<https://abudhabiculture.ae/ar/experience/museums/louvre-abu-dhabi>

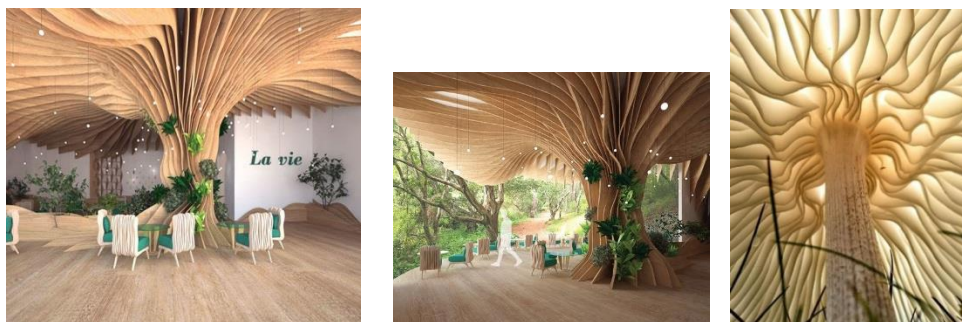
4- التماهي بالمحاكاة والتقليد : Identification with simulation and imitation

استخدم (س. فرويد) هذا المصطلح في علم النفس (Principle of identity)، لأول مرة عام 1899 م. إذ قال: أن التماهي " هو التعبير المبكر عن الرابطة العاطفية مع شخص آخر". يتماها الفرد مع شخص آخر "كمثال للذات " بوصفه شخصاً يريد أن يكونه، أكثر مما يريد أن يمتلكه اي بمعنى المحاكاة والتقليد لهوية الآخر . وهذا ما يجعله مهماً في سلوك المجموعات (20,ص282). كما يشير فرويد الى دور التماهي في انشاء (عقدة اوديب Oedipus complex) في الاطوار الاولى لنشوتها . فالطفل الذكر الصغير يبدي اهتماماً كبير بوالده إذ يعتبره نموذجاً تجب محاكاته وتقليده مما ينتج ضربين من التعلق , مختلفين سايكولوجياً : تعلقاً بأمه بصفتها موضوعاً حميمياً صرفاً , وتماهياً مع الاب كونه يغلق الطريق الى الام . فيصطبغ تماهيه مع الاب نتيجة لذلك بصبغة عدائية ويتداخل في نهاية الامر مع الرغبة في الحلول محل الاب وهذا ينطبق على الفتاة الصغيرة ايضاً تجاه الام او ما يعرف (بعقدة إيكثرا)، (12,ص79-80). وعلى هذا الاساس بنيت الفلسفة البارامتريّة فهي قائمة اساساً على مفاهيم تقليد واستلهامات شكلية ظاهرية وباطنية مستوحاة من الطبيعة (96-98p,33), وقد لا يكون رجوع المصمم الداخلي للطبيعة كمصدر للاستلهام والتقليد امراً جديداً لكنه يشكل وفق البارامتريّة نقطة تحول فكرية في تتبع الطبيعة واستدامة موجوداتها على المدى الطويل. وخلال مراحل تطوير المفاهيم للتصميم البارامتري، إذ يقوم المصممون بإجراء العديد من التحليلات وعمليات المحاكاة، كون التصميم وفق البارامتريّة يعتمد على بيانات تحليلية وليس فقط حدس المصمم. إذ طالما اثارت الاشكال في الطبيعة المختصين والمهتمين من مختلف حقول المعرفة العلمية فقام علماء الرياضيات بمحاولة التوصل الى فهم وتفسير الاليه التي تقوم عليها تلك الاشكال , وقد استطاعوا عن طريق الخوارزميات الرياضية تقديم توضيحاً لمفاهيم متعددة في الطبيعة وأدراك مفهوم التعقيد الذي كان غير واضح سلفاً، على افتراض أن الطبيعة ومن خلال سلسلة العمليات التطورية ، تنتقي هياكل محسنة يمكن للمصممين أن يستوحوا منها . فالطبيعة هي أكبر مصدر للأفكار بفضل ما توفره من اشكال متعددة الواجهه وظيفية وجمالية وذات بنى معقدة (22,ص670-671).

وهو نهج اتبعته المعمارية زها حديد في اغلب تصاميمها بناءً على فهم فيزيائية تعقيد الشكل في الطبيعة. أذ تؤكد زها حديد أنه إذا لم يتم اكتشاف بعض الأشياء في الطبيعة ، فسوف تظل مدفونة ومثل هذا التفكير النقدي من قبل حديد هو محاولة لوضع التصميم الداخلي والعمارة في زاوية جديدة تعكس طبيعة هذا العصر.

وفي عام 1982م ظهر مصطلح Biomimicry (تقليد الطبيعة). إذ حظي مصطلح المحاكاة الحيوية باهتمام العالم والمؤلفة Janine M. Benyus جانين بينيوس في كتابها لعام 1997 "المحاكاة الحيوية: الابتكار مستوحى من الطبيعة". إذ توفر بينيوس ، عالمة الأحياء وقائدة الانضباط الناشئ في تقليد الطبيعة ، أساساً لهذا الانضباط الناشئ عن طريق المجادلة بضرورة تقليد الطبيعة لضمان مستقبل أكثر استدامة وتؤكد بينيوس وغيرها من قادة تقليد الطبيعة أنه على الرغم من أن الشكل هو عنصر واضح في الطبيعة ، إلا أن محاكاة الشكل الطبيعي وحده يحض هذه النقطة. وتؤكد بأن مضاهاة الطبيعة الكاملة والتماهي معها تتضمن مستويات ثلاثة على الأقل من المحاكاة والتقليد (الشكل ، العمليات ، والنظام البيئي)(25,p40).

وفي نهاية القرن العشرين ومع ظهور ثورة المعلومات التي أصبحت عاملاً مؤثراً في تغيير طبيعة الفكر التصميمي الإبداعي إذ فتح باب التجريب واستكشاف الأشكال والتكوينات غير المعتادة سابقاً. هذا ويعد التصميم البارامتري مزيج متداخل ومتربط لمفاهيم الرياضيات والهندسة والفن وعلم الأحياء والبرمجة الحاسوبية ، التي تتماها وتتداخل في بوتقة التصميم المعماري عموماً والتصميم الداخلي خصوصاً ، ضمن مفهوم البرامترية . ويوضح التصميم الداخلي في الشكل(2-5) مفهوم المحاكاة والتقليد لهيكلية وشكل الفطر في التصميم الداخلي البارامتري.



شكل(2-5) يمثل الية محاكاة وتقليد شكل وهيكلية الفطر في التصميم البارامتري للتصميم الداخلي

المصدر للفظ:

<https://www.reddit.com/r/Eldenring/comments/tztuyw/looking>

مصدر التصميم الداخلي :

<https://webthesis.biblio.polito.it/9940/1/tesi.pdf>

5- التماهي بالتحول: Identification of transformation

التماهي يدل على التقمص واحداث نوع من التحولات كونه الية نفسية بواسطتها يقوم الشخص التماهي يتقمص جانب او خاصية او صفات من الاخر ويحدث نوع من التحول. وهو ما جاء في تعريفات لابلانش وبونتاليس في معجم مصطلحات التحليل النفسي.

"L'identification est un processus psychologique par lequel le sujet assimile un aspect, une propriété, un attribut de l'autre et se transforme totalement ou partiellement, sur le modèle de celui-ci. La personnalité se constitue et se différencie par une série d'identifications":

"الية نفسية بواسطتها يقوم الشخص بتقمص جانب او خاصية او صفات من الاخر ويحدث نوع من التحول الكلي او الجزئي على مستوى النموذج" (28,p89).

ويقصد بالتحويل في التحليل النفسي ايضاً انتقال مشاعر المريض الى شخصية المحلل نفسه، بأن تحس بإحساسات الغير، ويتخذ من التحويل صوراً عديدة، مثل الحب والثقة والاعجاب (تحويل ايجابي)، او الكراهية والريبة والعدوان (تحويل سلبي)، ويأتي ايضاً بمعنى تحويل القيم الاجتماعية، وتحويل الاحاسيس، حيث يتخذ الرمز قيمة الشيء المرموز اليه، او تتخذ الوسيلة قيمة الغاية (16،ص173) واحد صور التحول لمفهوم التماهي هو الانتقال من المتجانس الى متعدد الاجناس، ومن الغير محدد الى المحدد، ومن الغير متماسك الى المتماسك، او انتقال من المختلف الى المؤتلف، والعكس اكثر وجوباً في التصميم البارامتري (4،ص94).

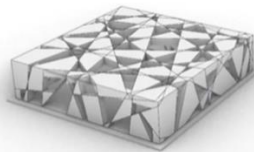
وان فكرة التحول هي فكرة قائمة في فلسفة التصميم البارامتري (التحول في قواعد الشكل) (shape grammar). وهو اسلوب قائم على مبدأ توليد الشكل عن طرق التحولات الناتجة بالشكل الاولي نتيجة استخدام معادلات لوغارتمية في بيئة الحاسب الالي مما يتيح مجال للاستكشاف والتجريب أذ يوفر الوسط الرقمي امكانية توليد اشكال معقدة وغير متناهية (9،ص240). كما في تصميم جناح (Serpentine Gallery Pavilions 2002) للمعماري (Toyo Ito) القائم على

مبدأ توليد الشكل نتيجة اتباع خوارزمية مكعب يتمدد أثناء تدويره . عبر تقسم المربع على ضلع واحدة من نصفه (2/1) ، وعلى الضلع المجاورة يقسم إلى ثلاثة أجزاء من ثلثة (3/1). ثم يتم توصيل نقاط تقسيم الحواف عبر الخطوط. تتكرر عملية ربط النقاط ومد الاضلاع الناتجة من المربعات المتداخلة وشطب الخطوط الخارجة عن الشكل (حدود المكعب) مما يخلق درجة معينة من التعقيد كما في الشكل (2-6)

Parametric Shape Grammar

1. $(p_1, s_1) \rightarrow (p_2, s_2)$
 2. $(p_1, s_1) \rightarrow (p_2, s_2)$
 3. $(p_1, s_1) \rightarrow (p_2, s_2)$

Rule Schematic



شكل(2-6) يمثل التحول الشكلي في التصميم البارامتري بقواعد الشكل لجناح سربنتين 2002

المصدر :- <https://www.dezeen.com/2015/09/03/movie-serpentine-gallery-pavilion-2002>

لذا ومن خلال ما تقدم نجد ان مفردة التماهي تقابل وتتماها ضمناً مع العديد من المفردات التي تناولتها المعارف المختلفة في مجال اللغة , علم الاجتماع وعلم النفس (كالتداخل والتمازج , الانصهار, التكامل ,التقليد والمحاكاة, التحول) .وبعد تقصي هذه المفردات في ادبيات مفهوم التصميم البارامتري والتي يمكن ايضاحها بالجدول ادناه .. يمكن الاشارة الى ان التصميم البارامتري هو تصميم يتصف بصفة التماهي الشكلي .

جدول (1-2) علاقة مفردات التماهي بالتصميم البارامتري..المصدر : الباحث		
ت	مرادف مفردة التماهي	علاقة المفردة بالتصميم البارامتري
1	الاندماج(التداخل والخلط والتمازج)	تجاوز العقبات الانشائية والتصميمية (المحددات التقليدية الاسقف والجدران والارضيات و الاثاث واندماجها في كيان واحد).
2	الانصهار	من خلال ارتباط البارامتري بالهندسة الطوبولوجية التي تهتم بإعادة تشكيل الفضاءات الداخلية من خلال إلغاء التمايز بما يؤدي الى حصول التجانس الشكلي .

3	التكامل	وهي الية متبعة في التصاميم البارامترية غايتها الوصول لتصاميم تتصف بالأمثلية أو ما يعرف بال (optimization), للوصول الى التكامل على مستوى الشكل
4	التقليد والمحاكاة	محاكاة وتقليد الطبيعة من ناحية : 1- الشكل المرئي (الشكل الظاهري, الألوان, المواد, الانسجة الخارجية) 2- وغير المرئي (طبيعة النظم , العمليات , الهياكل, الأنسجة الداخلية, النمو)
5	التحول	التحول في قواعد الشكل (shape grammar). وهو اسلوب قائم على مبدأ توليد الشكل عن طرق التحولات الناتجة بالشكل الاولي نتيجة استخدام معادلات لوغارتمية في بيئة الحاسب الالى. التحول الشكلي الى القيم الرقمية (بارامترات) التي يمكن عبرها التعامل مع الاشكال الطبولوجية المعقدة وتحويلها لإشكال طيبة قابلة للتشكيل والمعالجة بصورة اكبر تحقيقاً لما يصبو اليه المفهوم كتصميم متغير.

اليات التماهي البارامتري ضمن الفضاءات التقليدية:

تمتلك الاشكال الحرة واللاقياسية للتصاميم البارامترية خصائص مميزة من النواحي الوظيفية والهيكلية والجمالية , ولاستغلال هذه الإمكانيات توجب تطوير اليات تصميمية للاشكال المتماهية بالارتباط مع الجانب الانشائي ضمن مكونات التكسية بالاقتران مع هيكل داعم ملائم. وتقوم عمليات الابتكار والمعالجة الرقمية للسطوح بإنتاج القشرة للتصميم التي تؤثر في الصفات التعبيرية والجمالية اضافة الى التعقيدات التكتونية والهندسية الجديدة , لذا سيتم تناول الاليات التي يمكن عبرها التحكم بالاشكال المتماهية ضمن العمل التصميمي للفضاء الاقليدي (26,p39), وهي كالاتي

1- التماهي بالتعبئة Identification with packing

أن عملية التعبئة هي عملية انتهازية، حيث تبحث المكونات في نظام التعبئة عن مساحة فارغة لتعبئتها كما في ثمرة الرمان وفقاعات الماء ورغوة الصابون شكل (2-9). ويسود في هذه العملية نمط "من يأتي أولاً يحكم أولاً"، مما يؤدي في بعض الأحيان إلى عدم تحقيق النتائج المرجوة بشكل كامل. كما تختلف خوارزميات التعبئة في كفاءتها، ويتعلق ذلك بعدد العناصر المراد حزمها والوقت اللازم لإنشاء الحل، كما يجب على المصمم الداخلي إيجاد طرق لتقسيم المساحة الخاصة بتصميم الاشكال المتماهية بطريقة تضمن عدم ترك أي مساحة داخل الحدود للشكل المتماهي المصمم غير مستخدمة لإنشاء وتوليد شكل نحتي متماسك بذاته ضمن الفضاء الحاي له (23,p398). كما يعد تصميم الداخلي لشركة (softlab) مثالاً عن التماهي الشكلي باستخدام ستراتيجية التعبئة . أذ نلاحظ تماسك وتداخل التراكيب الكرسالية بأسلوب عشوائي دون احداث لاي فراغات رغم تنامي الشكل وتدفقة من الجدار الى السقف ومع حدود البوابة، وهذا الشكل لا يمكن انتاجه والتحكم بمقياساته بالطرق التقليدية ودون الاستعانه بالبرامج البارامترية . شكل (2-10)



شكل (2-9) التعبئة في ثمرة الرمان ورغوة الصابون وفقاعات الماء
المصدر لرغوة الصابون والماء :

<https://www.google.com/search?q=%D8%B1%D8%B>

المصدر لثمرة الرمان : <https://www.al->

[watan.com/article/186428/NEWS/%D9%85%D8%A](https://www.al-watan.com/article/186428/NEWS/%D9%85%D8%A)



شكل (2-10) تصميم الداخلي لشركة softlab

المصدر: <https://www.soft.it/en/#1>

2- التماهي بالتجانبات البلاطية Identification by tiling

عملية التجانب البلاطية (tiling) تسمى ايضا بالتغطية الفسيفسائية ,نتيجة تطوير الاشكال او الهينات عند تجميعها مع بعضها بمستوى متماسك بالتداخل والتراكب بدون فجوات لتكوين سطح مسطر بهيئة القشرة لأي تكوين , بحيث تتوافق وتتداخل هذه القطع وتتماها مع بعضها حتى مع تغيير البلاطة في الحجم او الشكل للسطح(32,p165).ويمكن عد التجانب البلاطية استراتيجية ثنائية الابعاد لاستراتيجية التعبئة كما هو الحال في الإطار الإنشائي لخلايا الفراغات التي تسمح بخدمة المساحات الكبيرة المغلفة ,مثل تلك الموجودة بمشروع (watercube) (24,p1780). مركز بكين الوطني للألعاب المائية المصمم من قبل مكتب (BTW)*Architects).المستلهم من فقاعات الماء ليحاكي الوظيفة الأساس كمركز سباحة إذ تم الاعتماد على فكرة التجانب البلاطي والتعبئة لفقاعات الماء والصابون في تصميم الوحدات الهيكلية للمبنى (21,ص231). شكل (2-11) وهو من الامثلة الواضحة لعكس فلسفة التصميم عن طريق توظيف فكرة تجمع قطرات الماء وفقاعات الصابون الثلاثية الابعاد لعكس وظيفة التصميم والبيئة الداخلية. كون الماء هو العنصر الاساسي لوظيفة الفضاء والمبنى ,لجعل زوار المبنى يشعرون بالبيئة المائية كذلك اعتمد اللون الازرق للوحدات التشكيلية النصف شفافة لعكس فلسفة اخرى للماء.



شكل (2-11) مركز بكين الوطني للألعاب المائية watercube
المصدر:

https://en.wikipedia.org/wiki/Beijing_National_Aquatics_Center

3- التماهي بالتقسيم Identification by Subdivision

استراتيجية تقسيم المكونات حسب الشكل الهندسي المعقد أو تجزئته إلى مقاطع تتبع خطوط الأشكال الهندسية المصممة , والتي يتم تزويدها بالمادة أو القشرة , فمع

الاهتمام المتزايد في الوقت الحالي بالأشكال الهندسية المعقدة والمنحنية، فإنَّ القدرة على تقطيع التصميم مقطعيًا لفهم العلاقات التصميمية بين الأجزاء من حيث الشكل والسطح والفضاء الداخلي مفيدة للغاية بالنسبة للمصمم (31,p14). وعادة ما توفر أوامر برمجيات النمذجة الرقمية مقاطع فورية من خلال الشكل ثلاثي الأبعاد وباستخدام سلسلة من هذه المقاطع في موازاة ذلك سيصبح من الواضح وعلى الفور كيف يمكن تحويله إلى هيكل وشكل مادي , إذ يتم تجزئة الشكل إلى اضلاع (ribs) وفقا للأداء الهيكلي المطلوب ومن ثم اكساؤه بالسطوح (skin) وإن مجموعة من الأضلاع بالتقارب من بعضها تولد سطوحاً معقدة , ليظهر الشكل الاساسي مقسم الى اضلاع وسطوح (30,p10-11). ويعتبر التصميم الداخلي والخارجي لمركز حيدر علييف (Heydar Aliyev Centre) في انريبيان للمعمارية زها حديد مثال لستراتيجية التقسيم شكل(2-12).



شكل (2-12) مركز حيدر علييف للمعمارية زها حديد

المصدر:

<https://www.google.com/search?q=%D9%85%D8%A8%D9%86%D9%89+%>

4- التماهي بالغزل Identification by Textile :

الغزل في أبسط صورته يستخدم في إنتاج المنسوجات من خلال تضافر خيطين بزوايا معينة ,وهي تقنية استخدمت منذ القدم في إنتاج بعض الاحتياجات الإنسانية من ملابس وأثاث ومفروشات وغيرها. وحديثاً ساعدت التقنيات البرامترية على انجذاب المصممين الداخليين والمعماريين إلى تقنيات الغزل في الإنتاج التصميمي, لما يتميز به الغزل من خصائص تسهم في إنشاء فضاءات قابلة للتكيف وديناميكية ومتفاعلة ومعقدة ومتماهية ضمن ابعاد الفضاء كما تتميز بالدعم الهيكلي نتيجة تضافر اجزائه

(35,p126). كما في تصميم (Nine Bridges Golf Club House) في سيول للمصمم (Shigeru Ban) شكل (2-13). من خلال شبكة هندسية سداسية متضافرة ومغزولة بأسلوب اتاحت للمصمم التلاعب بالمشبكات فيما بينها وملاحظة تأثيرها على الشكل النهائي في التصميم بأسلوب هيكلي يقتصر على نوع الخامة المستخدمة دون الحاجة الى الاستعانة بهيكل معدني ساند.



شكل (2-13) تصميم (Nine Bridges Golf Club House) في سيول للمصمم (Shigeru Ban)
المصدر:

http://www.shigerubanarchitects.com/works/2010_haesley-nine-bridges/index.html

5- التماهي بالطي Identification by Folded

الطي من أكثر الاستراتيجيات انتشاراً واتباعاً في عمليات تطوير الأشكال ثنائية البعد إلى ثلاثية الأبعاد إضافة إلى تطوير وتحويل الأشكال ذات الهياكل البسيطة إلى أخرى معقدة تعطي خصائص هيكلية معتمدة في عملية الإنشاء للأشكال التصميمية، إضافة إلى الصلابة والمقاومة للأحمال عن طريق الطي للشكل (7،ص286). ومع ذلك فإنّ تكنولوجيا التصنيع الرقمي تسمح بسهولة للمصمم للتحويل من نموذج مصغر إلى نماذج ومنشآت مكانية كاملة الحجم و التي لا تسمح فقط باستكشاف صفات الفضاء الداخلي لأفكار التصميم للمخطط بل أن يتم تجربتها بشكل مباشر (141-140,p26) فمثلاً استراتيجية الطي متحققة بشكل واضح في تصميم الداخلي لمطعم (Chuan's Kitchen) في الصين تصميم مكتب (Infinity

(Mind) الذي يعتمد في تصميمه على مبدأ استراتيجية الطي و الغزل لشرائح خشب الخيزران الصيني (30,p85).شكل(14-2)



شكل (14-2) تصميم الداخلي لمطعم (Chuan's Kitchen) في الصين تصميم مكتب (Infinity Mind)

المصدر: [/http://www.infinitynide.com](http://www.infinitynide.com)

6- التماهي بالتشكيل النحتي :Contouring Identification by

تستخدم في التشكيل النحتي البارامتري للأشكال المتماهية سلسلة من مقاطع مستوية تكون موازية لبعضها البعض وتوزع بفواصل منتظمة , تنتج تلقائياً ببرمجيات النمذجة لشكل معين ويتم استخدامها للتعبير عن المكونات الهيكلية للمبنى. (30,p133). كما في الشكل(15-2) الذي يوضح استخدام استراتيجية التشكيل النحتي الشرائحي في تصميم اشكال متماهية مع محددات الفضاء الداخلي . كما مكنت تقنيات التصميم البارامتري من دمج وحدات الاثاث مع تصميمات الجدران البارامتريه بأسلوب يتماها من خلالها الاثاث وظيفياً مع الشكل التصميمي للجدران بأسلوب نحتي يحقق الجانب الوظيفي والجمالي مع اختزال في المساحة اللازمة للاثاث النمطي إذ نلاحظ دمج الجدران مع الاسقف وحدات الاضاءة وحدات الجلوس مع التصميم العام للجدار الشرائحي مما يعزز الشعور بالاستمرارية والانسيابية.



شكل(2-15) يوضح استخدام ستراتيجية التشكيل النحتي الشرائحي في تصميم اشكال متماهية مع محددات الفضاء الداخلي

المصدر: <https://in.pinterest.com/pin/390898442671883786/>

مما سبق تبين أن سد الفجوة بين تمثيل الفكرة التصميمية للأشكال المتماهية وبنائها والتحكم بها يكون عبر عدة اليات ك (التعبئة , الطي , التجانب البلاطي , التقسيم , التشكيل النحتي, والغزل). والتي عن طريقها يمكن دمج الافكار التصميمية البارامترية مع محددات الفضاء بانتخاب أحدها أو ترتيبها والتحكم بها حسب السياق الذي يرتتبه المصمم عند تجسيده للفكرة التي تعتمل في رأسه .
مؤشرات الإطار النظري

تكمن أهمية المؤشرات المستخلصة من الإطار النظري في أنها تعكس الفلسفة العلمية الكامنة وراء البحث، وتُعد أداة استراتيجية يمكن الاستفادة منها في توجيه عملية البحث وتحليل النتائج.

1- تتقابل مفردة التماهي للأشكال المصممة بارامترياً ضمناً مع الكثير من المفردات التي تناولتها المعارف المختلفة في مجال اللغة، علم الاجتماع وعلم النفس اعتماداً على :

أ- تجاوز العقبات الإنشائية والتصميمية (المحددات التقليدية، الأسقف، الجدران، الأرضيات، الأثاث) واندماجها في كيان واحد عبر مفردة الاندماج ب (التداخل والخلط والتمازج). والاستبدال "substitution" من خلال مفهوم وهندسة الفراكتل.

ب- التعامل مع الأشكال اللاإقليدية المعقدة وتحويلها لأشكال قابلة للتشكيل والمعالجة يكون عن طريق التحول في قواعد الشكل (shape grammar)، التحول الشكلي إلى القيم الرقمية (بارامترات).

ت- إعادة تشكيل الفضاءات الداخلية عبر انصهار الهندسة البارامترية بالهندسة الطوبولوجية، وإلغاء التمايز بما يؤدي إلى حصول التجانس الشكلي المتماهي. ث- محاكاة وتقليد الطبيعة من ناحية الشكل المرئي (الشكل الظاهري، الألوان، المواد، الأنسجة الخارجية) ,وغير المرئي (طبيعة النظم، العمليات ، الهياكل، الأنسجة الداخلية).

2- تأكيد الخصائص المميزة للأشكال الحرة واللاقياسية للتصاميم المتماهية البارامترية واستغلالها من النواحي الوظيفية والهيكلية والجمالية بوساطة عدة

آليات ك (التعبئة، التجانب البلاطي، التقسيم، الطي، الغزل، والتشكيل النحتي).

الفصل الثالث منهجية البحث

اعتمد البحث المنهج الوصفي في (تحليل العينة), بوصفه الأسلوب الأنسب والأكثر مواءمة للوصول إلى تحقيق شامل لأهداف البحث. إذ تم اعتماد المؤشرات التي جرى استنباطها من الإطار النظري كمقومات في بناء استمارة التحليل بوصفها أداة للبحث، إذ تتضمن هذه الاستمارة المتغيرات والمقومات كافة التي تمكن الباحث من تحديد رؤية واضحة حول آليات تحقق التماهي الشكلي عند الشروع بفكرة تصميمية بارامترية للفضاءات الداخلية التقليدية الحاوي لها .

2-3 مجتمع البحث:

يتضمن مجتمع البحث الحالي تصاميم مكتب AntiStatics (Architecture) وهو استوديو عالمي للهندسة المعمارية والتصميم الإبداعي ، أسسه (Mo Zheng و Miller (Martin (39). عام (2015 م) مقرها في بكين ونيويورك. يركز عمل AntiStatics على التصميم المبتكر باستخدام الأدوات الرقمية المتطورة والتصنيع المتقدم لتطوير حلول أنيقة. تتضمن تصاميم المكتب عدة مشاريع في العمارة ,التصميم الداخلي, التصميم الحضري , الروبوتات والذكاء الاصطناعي . لذا اقتصر المجتمع البحثي على المشاريع المصممة والمنفذة في مجال التصميم الداخلي وحسب الجدول التالي:

جدول (1-3) يوضح مجتمع البحث بعد استبعاد عدد من النماذج حسب الاسباب المذكورة سابقاً					
ت	اسم المشروع	موقع المشروع	سنة تصميم المشروع	سنة التنفيذ	وظيفة المشروع
1	The Red-Vicutu	بكين الصين	2021	2022	متجر ملابس (رجالي)
2	the Vicutu Fashion Brand	بكين الصين	2020	2022	متجر ملابس (رجالي)
3	MUSÉE Pop-up Store	بكين الصين	2022	2022	متجر حقائب واكسسوارات (نسائي)
4	I Do Artist	ووهان الصين	2018	2021	متجر مجوهرات (ماس)

فناء مصنع ازياء	2020	2020	بكين ، منطقة Chaoyang	Beijing Fashion Factory - A Courtyard	5
متجر مجوهرات (ماس)	2019	2019	بكين الصين	I Do Artist Store with Loris Cecchini	6
مركز تعليم اطفال	2018	2018	شيجياتشوانغ الصين	UMI-Play Children's Dramatic Education Center	7
مسرح متنقل (سيرك)	2016	2016	Lijiang الصين	Hi-Ten Mobile Theater	8
مسرح عروض فنية	2016	2016	الصين تانغشان	The Event of " Phoenix" The 3rd China- CEEU Leaders' Meeting Tangshan Theatre Stage Art	9
تصميم داخلي , تراكيب فنية	2016	2016	بكين ، شوني , الصين	Quyings Sun Room Interior Renovation	10
فضاء انتقالي ترفيهي	2016	2016	واشنطن الولايات المتحدة الامريكية	The Water Around the Stone	11
تصميم داخلي (مكتب الشركة)	2015	2015	بكين الصين	Office Rennovation	12

عينة البحث:

لغرض تحقيق هدف البحث تم اختيار العينة من المجتمع الأصلي، التي تم انتقائها قصدياً ضمن ميدان البحث إذ بلغ عددها ثلاث مشاريع (تصميم داخلي) وبأسلوب قصدي على وفق المبررات الآتية:

- تختلف فضاءات (العينات البحثية) من ناحية الحجم والمساحة إضافة للوظيفة مما أعطى تنوعاً في تطبيق الأشكال المتماهية البارامترية ضمن التصميم الداخلي بما يتناسب وطبيعة الفضاء .
- العينات المختارة منفذة ضمن فضاءات لمباني مصممه بأسلوب تقليدي مما يسهم في تأكيد غاية البحث (الكشف عن آليات تحقيق التماهي الشكلي عند الشروع بفكرة تصميمية بارامترية للفضاءات الداخلية التقليدية الحاوية لها) .
- تنوع في المادة والأسلوب والفلسفة المستخدمة ضمن التصميم الداخلي بما يتناسب وطبيعة الأشكال المتماهية المتبعة في تصميم كل عينة مما يعزز هدف البحث الحالي.

لذا فإن عينة البحث تضمن المشاريع التصميمية الداخلية الموضحة في الجدول أدناه .

جدول (3-2) يوضح عينة البحث						
ت	اسم العينة	المصمم	سنة التصميم	سنة التنفيذ	الموقع	وظيفة المشروع
1	the Vicutu Fashion Brand	AntiStatics Architecture	2020	2022	بكين الصين	متجر البسة رجالي
2	I Do Artist	AntiStatics Architecture	2018	2021	وو هان الصين	متجر مجوهرات
3	UMI-Play Children's Dramatic Education Center	AntiStatics Architecture	2018	2018	شيجياتشوانغ الصين	مركز تعليم اطفال

4-3 اداة البحث:

من أجل الوصول إلى أهداف البحث، ونظراً لعدم توفر أداة جاهزة، تم تصميم استمارة تحليل استناداً إلى المؤشرات المستخلصة من الإطار النظري لتحليل النموذجين*.

4-3 صدق وثبات الأداة:

بعد استكمال جميع أدوات البحث، وبناء استمارة محاور التحليل التي اعتمدت على مؤشرات الإطار النظري والتعديلات التي قدمها الخبراء المختصون في التصميم الداخلي، تم اعتماد هذه المؤشرات لتحليل نموذجي البحث.

5-3 وصف و تحليل العينات:**1-5-3 أنموذج رقم (1): متجر مجوهرات I Do Artist ** (1)**

سنة التصميم : 2018م

سنة التنفيذ : 2021م

التنفيذ : مكتب AntiStatics Architecture

المهندسين المعماريين الرئيسيين : Martin Miller, Mo Zheng

الموقع : ووهان الصين

الفكرة التصميمية : كهف الماس

تبلغ مساحة المتجر (240م²) للطابقين ، وبمساحة 120 م لكل طابق بابعد 9م 11م مع امتداد الى الجانب الايمن الداخلي من الزاوية الشمالية الشرقية بمساحة 32 م ، و يقع ضمن مبنى كلاسيكي قديم في مدينة يوهان الصاخبة ، المتجر مصمم من مادة الـ GRG (Glass Reinforced Gypsum) (الجبس المدعم بالالياف الزجاجية) باللون الابيض التي يتم تصنيعا مسبقاً حسب التصميم المعد لها على شكل اجزاء يتم تجميعها في الموقع حسب تسلسلها الرقمي وموقعها ضمن الفضاء داخلياً . ويمثل الشكل (1-3) التفاصيل للواجه والتصميم الداخلي

* استمارة محاور التحليل ملحق (1)

** I Do Artist هي علامة تجارية للمجوهرات ملتزمة بالتعبير عن "أحر المشاعر حول العالم". تابعة لشركة Hiersun ، وهي واحدة من أوائل الشركات في صناعة الألماس المحلية ، تأسست في عام 1999م وشاركت في تصميم وبيع منتجات المجوهرات الراقية بروح "السعي إلى الكمال والابتكار المستمر". مع رؤية واسعة ومفاهيم بعيدة النظر ، تطورت Hiersun بسرعة إلى شركة بارزة في صناعة الماس الصينية.

<https://www.theinspiredcollection.com/inspired-jewellery-stockists/china/hiersun>



شكل (1-3) يمثل الواجهة والفضاء الداخلي وموقع التركيب النحتي (تمثال الفيل)

المصدر: net/i-do-artist-store-yueminjun

تحليل أنموذج العينة:

أ- التماهي الشكلي للتصاميم البارامترية :

عند تتبع التصميم الداخلي للمتجر ابتداءً من المسقط الافقي نجد ان الخطوط الخارجية لمجمل التصميم الداخلي مناسبة بانحناءات خالية من الزوايا الحادة وممتدة ضمن الحدود الداخلية للمحددات الافقية للفضاء (الجدران والاعمدة) الحاملة التي تمثل عناصر معمارية حاملة للإثقال ومسؤولة عن تشكيل ابعاد الفضاء (فضاء تقليدي) , إلا أن الناظر للتصميم وبمجرد الولوج للمتجر يجد ان التصميم مندمج بشكل كامل ابتداءً من اسفل الجدران الى اعلى نقطة في السقف وضمن جميع الاتجاهات اندماج بتداخل عناصر التصميم (الجدران والسقوف ووحدات العرض الجدارية والشاشات) للطابق الارضي و الاول دون ان تحدد الرؤيا بزوايا قائمة افقية (التقاء الجدار بالسقف) او عامودية (التقاء الجدران مع بعضها) وهو اسلوب التصميم البارامتري الذي يعتمد بالإسناد على توليد اشكال معقدة ومنحنية تمتد ضمن الاتجاهات كافة عبر تحقيق الغموض من جهة والمتعة والتشويق من جهة اخرى, كون الاشكال المتبعة في تصميم الفضاء الداخلي للمتجر مغايرة في الاسلوب عن شكل المبنى الكلاسيكي القديم وذلك من خلال استخدام اشكال معقدة اندمجت بالخط مع عناصر الفضاء الإقليدي واخفت معالمه التي تشكل ضاغطاً ضمن معايير التصميم البارامتري . كما ان التصميم البارامتري للمتجر مبني اساساً على الاشكال الطبولوجية التي تلغي التمايز بين أنطقة المحددات وخصائصها الهيكلية بانصهار الجدران مع السقف بتراكيب نحتية محققة للاستمرارية البصرية والشكلية التي ترتب الاتحاد والانصهار بين الأجزاء التصميمية لمجمل التصميم وتنظم ارتباطها واندماجها معاً محققة عدة خصائص مثل السيولة والمرونة والتكاملية والارتباطية بين الهيكل الانشائي للفضاء مع الهيكل الثانوي للتصميم الداخلي البارامتري من جهة والتصميم

كما أن الفلسفة البارومترية قائمة اساساً على مفاهيم تقليد واستلهم شكلي ظاهري وباطني مستوحا من الطبيعة لذا جاء التصميم الداخلي للمتجر مستلهماً من للتكوينات الجيولوجية الضخمة في الكهوف كتعبير عن تواجد الماس في الطبيعة . كما في الشكل (2-3)



المصدر للتكوينات الجولوجية :

مصدر صور الكهوف :

ب- اليات التحكم بالاشكال البارومترية المتماهية في الفضاء الداخلي :

تتسم أغلب التصاميم البارامترية بتعدد الاليات والطرق المتبعة في عملية التحكم بتصميم الاشكال القابلة للتنفيذ نظراً لما تتميز به التصاميم من تعقيد بالخروج عن

المألوف والتزامها الشديد بالانسيابية والخطوط الحرة المستوحاة من الأشكال العضوية ومنها متجر I Do Artist للمجوهرات, لذا تطلب تصميم المتجر استخدام اليات متعددة في عملية التصميم لاسيما وإن مكتب AntiStatics Architecture يعتمد عادة على خامات معينة ومحددة في إخراج التصاميم إلى الواقع فقد تم اعتماد الية الطي في تشكيل الجدران الداخلية والتركيب الخارجي للواجهة التي تتوافق بانحنائها وانسيابيتها مع التصميم الداخلي , ولتحقيق الطي اتبعت الية التشكيل النحتي الكنتوري فتحويل أي شكل مسطح ثنائي الابعاد الى شكل مجسم ثلاثي الابعاد يتم من خلال طيه أو من خلال اعادة تشكيله بتقسيم الشكل الى اشربة عرضية يتم التحكم بها خوارزميةً وفق التصميم المطلوب وتبعاً للبارمترات الحاكمة للفضاء لإخراج شكلاً تصميمياً محاكياً للطبيعة قابلاً للتنفيذ من خلال اللجوء لعمل قوالب والتي يتم تشكيلها بطريقة التصنيع بالحذف لمادة الفوم وفق معايير معينة وتحت اشراف مختصين بالنحت التشكيلي لقوالب الـ GRC والـ GRG والذين تقع على عاتقهم مهمة مطابقة الشكل الخارجي من القالب مع التصور الهندسي كما في الشكل (3-3)



شكل (3-3) الية عمل قوالب الـ GRC والـ GRG المصممة بارامترياً
المصدر:

<https://www.pdxnext.com/Stories/Details/building-the-roof>

2-5-3 أنموذج رقم (2): UMI-Play Children's Dramatic Education Center

اولاً - الوصف :

سنة التصميم : 2018م

سنة التنفيذ : 2018م

التنفيذ : مكتب AntiStatics Architecture

المهندسين المعماريين الرئيسيين : Martin Miller, Mo Zheng**الموقع : شيجياتشوانغ الصين****الفكرة التصميمية : احياء التراث بأسلوب معاصر**

مركز أومي بلادي للأطفال من عمر (5-10 سنوات) هو مركز لتعليم وتدريب الأطفال لإقامة الفعاليات الفنية المسرحية وتنمية المواهب في مجال التمثيل , هو فضاء يقع في الطابق الأرضي ضمن مبنى كلاسيكي في شيجياتشوانغ الصين تبلغ مساحته الإجمالية 550م² بأبعاد 30م × 18,30 م . ويتكون من (10) فضاءات .

تحليل أنموذج العينة:**أ-التماهي الشكلي للتصاميم البارامترية :**

حاول مصممو مكتب AntiStatics Architecture الذين ينحدرون من اصول صينية الحفاظ على التراث الصيني ضمن تصميم المركز دون اغفال الجانب التقني والتكنولوجيا وما ال اليه العصر من تقدم في ابتكار تصميم مستلهم من التراث الصيني وبالذات المساكن التي تتميز بالانفتاحية والبساطة في التشكيل الداخلي واستخدام الخامات الطبيعية خصوصاً الخشب الذي يدخل في كافة عناصر التصميم ومنها الاثاث والجدران الشفافة التي كانت تصنع من الخشب ومغلقة بالورق المقوية الذي يسمح بنفاذ الاضاءة , ومن هنا نجد بان التصميم الداخلي للمركز قد دمج بتماهي بين اصالة التراث والتكنولوجية المعاصرة المتمثلة بالتصميم البارامتري الذي تم توظيفه في الفضاء الداخلي ضمن زوايا واجزاء متفرقة للفضاءات المتعددة , (تماهي جزئي) فمن خلال ملاحظة المسقط الافقي الايزومتري نجد تركيز التصميم البارامتري ضمن فضاءين اساسيين وهما فضاء الاستقبال والفضاء المتعدد الفعاليات وهما اكبر فضاءين للمركز كما يشكلان مساحة عامة لاقامة الفعاليات الخاصة بالأطفال . فمن خلال استخدام التشكيل البارامتري النحتي دمج المصممون الفضاءين بتواصلية رغم وجود حد فاصل وهمي في التركيب فمجرد الولوج من المدخل يجد المتلقي نفسه امام فضاء واسع وممتد ومتمازج تصميمياً بذات التراكيب الجدارية المنحنية والمقسمة كما في الشكل (3-4) اذ ترتبط الاجزاء والزوايا المصممة

وتنصهر بتماهي بمشهد بصري واحد مشكلة كتله نحتية تبدأ بالتباعد والانفصال كلما تقدم المتلقي الى الامام .



شكل (3-4) يوضح اندماج التصميم الداخلي البارامتري ككتلة نحتية واحدة من جانب بصري عند الدخول للمركز

المصدر :- <https://www.archdaily.com/907344/umi-play-childrens-dramatic-arts-center->

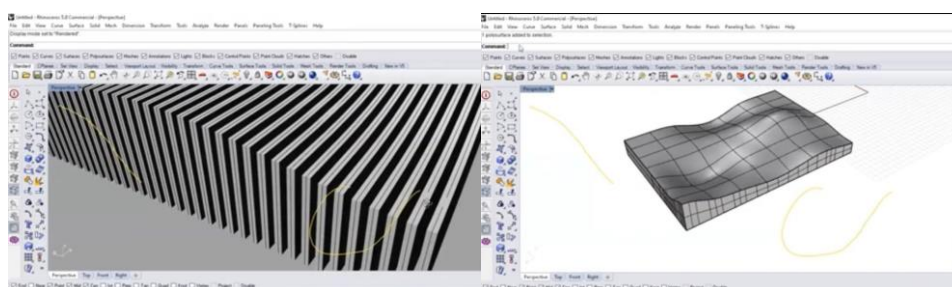
تجاوز العقبات الانشائية والتصميمية (المحددات التقليدية الاسقف والجدران والارضيات و الاثاث واندماجها في كيان واحد). كما عمد المصممون اخفاء العناصر الانشائية الضاغطة (الاعمدة) من خلال معالجات مبتكرة اسهمت بتحديد الفضاء بأسلوب مبتكر يتجاوز تلك العقبات الانشائية عبر ادماجها بالتصميم البارامتري الشرائحي وربطها من الاعلى معاً بتواصلية تمتد جانباً محققة تحديداً للفضاء , بأسلوب يجعل التصميم يتماها مع الفضاء ويمتد ويتسع ضمن السقف باندماجية وتداخل بين ما هو تقليدي وضغط وبين الطولوجي المقصود عبر التحكم بالتصميم حاسوبياً بعد ادخال ابعاد الفضاء وخصوصاً الاعمدة (ابعادها المسافة بينها) كما في الشكل الذي يوضح التصميم البارامتري للتكوينات النحتية واسلوب تصميمها ضمن المحددات .

ب-اليات التحكم بالاشكال البارامتريية المتماهيية في الفضاء الداخلي :

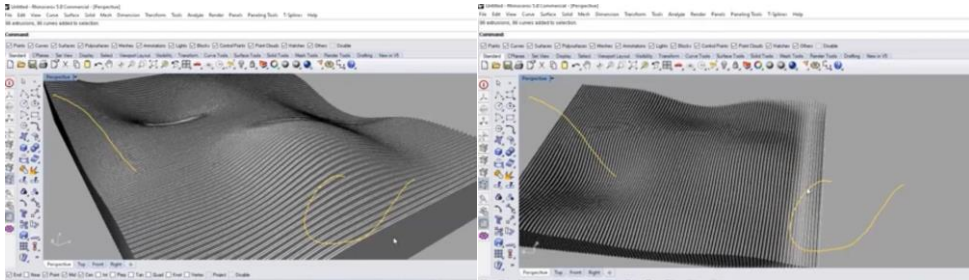
وفقاً للتصميم الداخلي لمركز أومي بلادي للأطفال اتبع المصممون عدة استراتيجيات مترابطة لادراج الشكل النهائي القابل للتنفيذ من خلال الطي (Folded), بتحويل الشكل البسيط الثنائي الابعاد الى شكل معقد ثلاثي الابعاد تعطي خصائص هيكلية معتمدة في عملية الإنشاء للأشكال التصميمية البارامتريية إضافة إلى الصلابة والمقاومة للأحمال عن طريق الطي للشكل المسطح ثنائي الابعاد , إذ

تكمّن الفكرة الأساسية في تصميم أي شكل بارامترى على تحويل الأشكال القياسية سواء الثنائية أو الثلاثية الأبعاد إلى أشكال طوبولوجية (TOPOLOGYSHAPES) من خلال التشويه والطي . والتحكم بها حاسوبياً . وترتبط العملية التصميمية للأشكال بالعملية التنفيذية . إذ أن هدف العمل التصميمي البارامترى هو إيجاد وتوليد أشكال تتسم بالتعقيد وقابلة بذات الوقت للتنفيذ . أي تصميم مايمكن تنفذه وتنفيذ مايمكن تصميمه .

كما ان الاستراتيجية الأساسية المتبعة لتوليد الشكل التصميمي للمركز والتي بنيت بالأساس على الامثلية الشكلية وتوزيع البنية التصميمية مع مراعاة طبيعة ووظيفة الفضاء هي استراتيجية التشكيل النحتي الكنتوري عبر إعادة تشكيل السطح الثنائي البعد بهيئات وأشكال متتالية ناتجة من تقسيم الكتلة المصممة إلى شرائح عند تجميعها بعد قصها بمكائن ال (CNC) حسب تسلسلها الرقمي المنمذج يتكون مجسم ثلاثي الأبعاد أي يمكننا القول إنه نوع من النحت ولكن في أنماط منظمة رقمياً . وهي أشكال قياسية لها بعد ثابت وفي تصميم المركز الثابت هو الارتفاع وأبعاد متغير الأجزاء المنحنية وشدة الانحناء ومسافة الانحناء الممتدة حسب كل شريحة وموقعها في الكتلة الأصلية المكونة . كما في الشكل (3-22) الذي يوضح محاكاة لأنواع الستراتيجيات المتبعة في التصميم من قبل الباحث .



شكل (3-22أ) يمثل استراتيجيات الطي للشكل الثنائي وستراتيجيات التقسيم للكتلة بالكامل



شكل (3-22ب) يمثل استراتيجية التشكيل الكنتوري إعادة تشكيل السطح الثاني البعد بهينات واشكال متتالية ناتجة من تقسيم الكتلة المصمته الى شرائح عند تجميعها بعد قصها بمكانن ال (CNC) حسب تسلسلها الرقمي المنمذج يكون مجسم ثلاثي الأبعاد

المصدر : عمل الباحث على برنامج الراينو محاكاة تقريبية لاضاح الفكرة فقط



شكل (3-22ج) اجزاء من التصميم البارامتري لمركز لمرکز أومي بلاي للأطفال
المصدر :- <https://www.archdaily.com/907344/umi-play-childrens-dramatic-arts-center>

3-5-3 أنموذج رقم (3): Sun Room Interior Renovation

تجديد غرفة الشمس الداخلية

اولاً - الوصف :

سنة التصميم : 2016م

سنة التنفيذ : 2016م

التنفيذ : مكتب AntiStatics Architecture

المهندسين المعماريين الرئيسيين : Martin Miller, Mo Zheng

الموقع : بكين ، شونبي

الفكرة التصميمية : فطرة الماء

غرفة الشمس هو فضاء معيشة صغير بمساحة اجمالية (22,8م²) وبابعاد (6م×3,8م) وارتفاع (3,2م) , يحوي على نافذة مربعة الشكل بابعاد (1,5م×1,5م) في الجدار الشرقي . والباب يقع في الجدار الغربي (يقابل النافذة) , الجدران مطلية بلون الاوكر المتوسط مع سقف ثانوي مقسم الى مربعات بمقياس (60سم×60سم).

أ- التماهي الشكلي للتصاميم البارامترية :

ان الغاية الاساسية لاعادة تصميم غرفة الشمس هو ايجاد مساحة مرنة تبعث على الهدوء والإثارة في نفس الوقت. من خلال استحضار أفكار النعومة والليونة لتحويل المساحة الصغيرة الساكنة بابعادها التقليدية الى مساحة تسمح بالاسترخاء والتأمل . لذا كانت الفكرة بتركيز التصميم ضمن السقف من خلال نقل تشكيلات تم استيحائها من الطبيعة الى الفضاء تكون اغلبها معلق باسلاك معدنية تمتد من وسط السقف وتمتد نحو الجدار الشمالي بتدرجية في اطوالها لتلتقي مع تركيب الارفف الثلاثة المعلقة على الجدار باندماجية وتكاملية بصرية كون الاشكال البارامترية تتدرج بانحنائاتها والمسافات التي تفصل طبقاتها بذات الاسلوب مما يولد تماهياً للجزء مع باقي الاجزاء والجزء مع الكل , رغم اختلاف الوظيفة للتراكيب السقفية مع وظيفة التراكيب الجدارية مع اختلاف الخامات المستخدمة , الا انها توحدت من خلال الشكل واللون والموقع والاتجاهية اذ تبدو وكأنها خرجت من الجدار ليستقر جزء منها ضمن الجدار ويطفو الجزء الاخر , مما أدى بالنتيجة الى الغاء الفرق بين خصائص الخامات المستخدمة بانصهارها معاً في تكوين تشكيلات محاكية لما هو ظاهر للطبيعة . كما في الشكل (27-2)



شكل (3-27) اندماج الاشكال التصميمية المتعددة والمحاكية للطبيعة

المصدر: <https://www.antistatics.net/quying-s-sun-room>

ب- اليات التحكم بالاشكال البارامترية المتماهية في الفضاء الداخلي :
 عند تجزئة التراكيب التصميمية البلاستيكية السقفية لشكل الغيمة , نجد انها بالاساس اشكال قياسية ثنائية البعد تم تحويلها الى شكل ثلاثي الابعاد من خلال تجميعها معاً عن طريق الاسلاك الرابطة وفق مسافات محددة لتعطي الشكل النهائي من خلال اتباع استراتيجية التقسيم . في حين ان شكل القطرة والذي هو بالاساس مجموعة اسلاك معدنية احادية البعد تم تظافرها معاً بقياسات محددة وربطهما من الاسفل لتكوين شكل شبكي قابل للتمدد والتوسع حسب الشكل الحامل له وهي استراتيجية بارامترية معتمدة في التحكم بالاشكال البارامترية وتطويعها لتأخذ شكل أي هيئة معقدة . كما في الشكل (3-29)



شكل(3-29) يوضح اتباع استراتيجية الغزل والتقسيم في التحكم بالاشكال التصميمية البارامترية

المصدر: <https://www.antistatics.net/quying-s-sun-room>

4-1 نتائج البحث ومناقشتها:

- أسفر تحليل العينة البحثية عن مجموعة نتائج، يجملها الباحث بما يأتي:
- 1- تجسّد التماهي في التصاميم البارامترية عبر (التداخل، الخلط، والتمازج) ، حيث اندمجت الأسقف والجدران والأرضيات والأثاث في كيان واحد متجانس، مما تجاوز المحددات التقليدية.
 - 2- تحقق التماهي من خلال القدرة على تحويل الأشكال الطوبولوجية المعقدة إلى أشكال طيّعة وسهلة التشكيل، مما يلبي المفهوم التصميمي للتغير. استناداً على العلاقة الوثيقة بين الهندسة البارامترية والطوبولوجية، مع إلغاء التمايز بينهما.
 - 3- برزت محاكاة الطبيعة كنهج أساسي للتماهي، حيث استلهمت التصاميم البارامترية عناصرها من الأنماط الطبيعية الظاهرة والباطنة، لتؤسس فلسفتها على تقليد واستلهام الطبيعة في الية وكيفية التماهي.
 - 4- أتاح استخدام الحاسوب في إعداد الرسومات التحضيرية حلاً تصميمية وتصنيعية مبتكرة، مما ساعد في تحقيق القيم الجمالية والوظيفية للأشكال البارامترية المتماهية.
 - 5- أظهرت النماذج التصميمية اتباع آليات متعددة لتحويل الأشكال ثنائية الأبعاد إلى ثلاثية الأبعاد، منها:
 - التقسيم: تقسيم الأشكال إلى شرائط عرضية تتحكم فيها الخوارزميات وفق البارامترات الحاكمة
 - الطي: طي الأشكال لتشكيل مجسمات ثلاثية الأبعاد.
 - التشكيل الكنتوري: إعادة تشكيل الأشكال لتحقيق تصاميم محاكية للطبيعة وقابلة للتنفيذ.
 - 6- مكن التصميم الخوارزمي من خلق أشكال ديناميكية ومتغيرة، مما ساهم في تعزيز التماهي مع الفضاء الداخلي بطريقة طبيعية ومستدامة.

2-4 الاستنتاجات:

1. فلسفة صفة التماهي وكيفية تطبيقها في التصاميم الداخلية البارامترية تستمد من خلال معرفة ألتماها به (الفضاء) للوصول إلى الية التحكم بخصائصه الفيزيائية عن طريق عمليات حسابية لوغارتمية تتبع السلوك المنطقي لتوليد اشكال معقدة وذات خصائص مغايرة له .
2. يتشكل التماهي في التصميم البارامترى من مجموعة من العناصر والعلاقات المتولدة من منظومات تصميمية رقمية واسعة وشاملة تسهم جميعها في صياغة نصاً تصميمياً داخلياً متوازناً ومتناغماً ومتجدداً .

3. تتحول أدوات التصميم للأشكال المتماهية من أدوات للتعبير عن افكار المصمم الى وسط يتم من خلاله التفكير وتصبح ادوات مساعدة على التصميم عبر مجموعة من انماط كالتصميم المعياري والخوارزمي والتشكيلي .
4. تمتلك الاشكال المتماهية البارامترية معنى دلاليًا يؤكد وظيفة الفضاء من خلال تكيف الأشكال ذات الأنماط المشتقة من الطبيعة والخوارزميات الرياضية مع البيئة الداخلية للفضاءات وانسجامها معه .
5. تسهم اليات التحكم بالاشكال البارامترية المتماهية في هيكلة وإكساء الفضاءات الداخلية والتكوينات الشكلية التي يتضمنها مع تحديد القيم المتغيرة العاملة على موائمة الحجوم الفضائية وتنظيمها استناداً على المعطيات السلوكية الخاصة بالمستخدم على وفق غرض الفضاء العام والوظائف والفعاليات التي سيجريها لهذا الغرض.

3-4 التوصيات :

- 1- الاستفادة من التجارب التصميمية العالمية للتصاميم البارامترية المتماهية ضمن الفضاءات التقليدية وتنظيماتها الهيكلية و الشكلية ، لاسيما معالجاتها التي تتناسب مع طبيعة كل فضاء ووظيفته .
- 2- رصد عوامل التأثير من خلال تطوير المعالجات والافكار لعناصر الفضاء الداخلي التقليدي بأستخدام التصاميم البارامترية المتماهية على صعيد الانشاء مواد الانهاء ,الاثاث.
- 3- أن تأخذ بنية الاشكال المتماهية قيماً بارامترية لموائمة حجمها بصورة متوافقة مع بقية القيم البارامترية للفضاءات المجاورة ضمن المبنى الواحد وكذلك الأمر بالنسبة للمساحات الواقعة ضمن فضاء داخلي واحد لتحديد المساحة الخاصة بكل فعالية.

4-4المقترحات : خرج البحث بمجموعة من المقترحات لإجراء مزيد من البحوث والدراسات كالتالي:

- 1- دراسة دور التماهي في تشكيل هوية التصاميم الداخلية العربية المعاصرة.
- 2- دراسة الرياضيات المعاصرة ودورها في فهم تطور الشكل من اقليدي الى لا اقليدي عبر التحولات في الاشكال الاقليدية التي تعد الاساس في اكتشاف الطوبولوجيا وهندسة الطبيعة.

3- دراسة العملية التكاملية بين البرمجيات اللازمة لتصميم الاشكال البارامترية المتماهية وسُبل تنفيذها في الواقع ، والية نقل البيانات ضمن العملية التصميمية كمنظومة متكاملة.

المصادر:

1. أحمد يحيي عبد الرحمن راشد وآخرون . "التصميم البارامتري كمدخل لاستلهاام الطبيعة في تصميم المنتجات". بحث منشور . مجلة العمارة والفنون . العدد 14 . 2019 . ص 26.
2. اسماء نيازي طاهر , بيمان فؤاد رحمن. "نظرية الفوضى وتوليد الشكل المعماري". مجلة الهندسة .العدد1. المجلد 16. 2010م. ص803
3. ايسر فاهم وناس : "خوارزميات التصميم البارامتري كمدخل لإثراء المفاهيم البنائية للشكل المعقد". مجلة بحوث في التربية الفنية والفنون .كلية التربية الفنية .جامعة حلوان. 2016م.
4. بامر فرانكلين: "الفكر الاوربي الحديث الاتصال والتغير في الافكار من 1600-1950. القرن السابع عشر". الجزء الاول. ترجمة : د. أحمد حمدي محمود. الالف كتاب الثاني (48). الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1987م. ص94
5. البراء إبراهيم غبان . "اتجاهات وتحديات تقنيات التصميم البارامتري في تقييم وتطوير الافكار التصميمية وواقع تطبيقها في مدينة الرياض". بحث منشور , مجلة الإمارات للأبحاث الهندسية . المجلد 27. العدد 2. 2022. ص4.
6. البهادلي هبة صالح مفتن : " التماهي في العمارة الاسلامية" .رسالة ماجستير غير منشورة .الجامعة التكنولوجية . 2022. ص11.
7. الخفاجي, علي محسن و حيدر عدنان : "تأثير التصميم الرقمي على العمارة ". مجلة الهندسة و التكنولوجيا. مجلد 34. عدد 9 . 2016 . ص 286.
8. خلود عبد الخالق السالم: "التماهي وعلاقة المادة بالصورة في الفلسفة والأبعاد الروحية للشعائر الحسينية" . بحث منشور. مركز التخطيط الحضري والاقليمي/ جامعة بغداد. العدد52. ص595.
9. دعاء عبد الرحمن محمد جوده : "أثر استخدام النظام الخوارزمي على تولد الافكار في التصميم الداخلي والاثاث". بحث منشور . مجلة العمارة والفنون . العدد11. الجزء الاول . 2018 . ص 240 .

10. الديوب، سمر: "الثنائيات الضدية, بحث في المصطلح ودلالاته " الطبعة الاولى. المركز الاسلامي للدراسات الاستراتيجية. العتبة العباسية المقدسة, كربلاء. 2017. ص36.
11. الزبيدي , محمد مرتضى الحسيني : "تاج العروس من جواهر القاموس" . باب موه. الجزء 36. ص510.
12. سغmond فرويد .ترجمة جورج طرابيشي. علم نفس الجماهير .دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت . الطبعة الاولى . 2006. ص79-80
13. سويدان , عبير حامد علي أحمد : " مفهوم العمارة الانسيابية ومردودها علي التصميم الداخلي والأثاث في ظل التكنولوجيا الرقمية المتقدمة". بحث منشور . مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية العدد الثامن .المجلد الثاني. 2017 . ص408.
14. صبا سامي مهدي، نوار سامي مهدي، "الشكلية للنمط المعماري للمساجد المعاصرة في ضوء مفهوم الطوبولوجية", بحث منشور. International Design Journal ، المجلد 5، عدد3، 2013، ص5
15. العبيدي، فرح غازي. "التكاملية في العمارة الداخلية , دراسة تحليلية لتوجهات التكامل التكنولوجي المعاصر ". رسالة ماجستير غير منشورة . الجامعة التكنولوجية .بغداد. 2004. ص4
16. مراد وهبة: المعجم الفلسفي. دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة. 2007م. ص173.
17. مصطفى حجازي . " التخلّف الاجتماعي _مدخل الى سيكولوجية الانسان المقهور". الدار البيضاء. المغرب. الطبعة 9. 2005. ص140.
18. مصطفى حجازي .التخلّف الاجتماعي (مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور) .المركز الثقافي العربي .الدار البيضاء-المغرب .الطبعة الرابعة عشرة 2016. ص124.
19. مها السيد محمد رمضان: " الطوبولوجي كاتجاه للإبداع والابتكار في العملية التصميمية". بحث منشور .مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية . العدد 9. المجلد 3. 2018. ص8.
20. نادية عباس عبد الله : "التماهي بين الرسم والنحت في الاختام الاسطوانية (العصر الإكدي)" . بحث منشور. مجلة كلية التربية الاساسية . العدد111. المجلد 27. 2021م . ص282.
21. نوبي محمد حسن : " الالهام المعماري" . دار جامعة الملك سعود للنشر 2013. ص231.

22. وسام انسي ابراهيم محمد . "التفاعل بين عناصر التصميم في الاتجاه العضوي كمدخل لتصميم المنتج". بحث منشور .مجلة العمارة والفنون . المجلد 4. العدد 15. 2019.ص670-671.

.

23. Ayman Shawki, and Author. " Classification of Parametric Design Tools". Journal of Al-Azhar University Engineering Sector. Vol 17. No 62. January. 2022. p 398.

24. Bahraminejad. F& Babaki , " Application Of voronoi diagrams as an architectural and urban planning design". tool. Vol.5. 2015 . Okabe.A & Boots.B & Sugihara.K & Chiu.S.N- Spatial tessellation: concepts and application of voronoi diagram. John wiley & Sons Ltd, second edition, England. 2000. P.1780.

25. Benyus, J, "Biomimicry - Innovation Inspired by Nature". New York. Harper Collins

26. Dunn, N." Digital Fabrication In Architecture". Laurence King Publication Ltd. London, 2012.p140-141.

27. fabrication: architecture and material techniques". Princeton architectural press. New York. 2009.p85.

28. Jacques Lacan ."Les complexes familiaux dans la formation de l'individu". Éditions du Seuil 1938.p89

29. Jencks, Charles. "The Architecture of Jumping Universe ". Academy Edition. Great Briton, 1997.p265

30. Lwamoto, L. "digital fabrication: architecture and material techniques". Princeton architectural press. New York. 2009.p10-11.

31. Miller, A. "Digital Fabrication: Superseding Hand Crafted Techniques". master degree. University of Manchester. England. 2010.p14.

32. Nick Dunn." Digital Fabrication in Architecture". Lamurence King. London. UK. 2012.P165.

33. Park, K. and Lee, D. Mechanical Characteristics of Cable Truss Roof Systems. Journal of Korean Association for Spatial Structures.Vol.16(No.2).2016. pp.89-96.
34. Rush, R.D., The Building Integration handbook, The American Institute of Architects, 1986,p8
35. Wassim Jabi . Parametric Design for Architecture.2013.P126.
36. Webster Ninth.New Collegiate Dictionary. G and C Merriam,co. printing.1st printing. USA . 1973.p340
37. <https://aau.ac.ae/ar/blog/ain-binhai-library-in-china>
38. <https://www.rafeegrepair.ae/2023/01/03/parametric-architecture-in-interior-design>
39. <https://www.antistatics.net/>
40. <http://www.rocalondongallery.com/our-space>

ملحق (1) استمارة محاور التحليل

1	المحاور الرئيسية	المحاور الفرعية		متحقق				غير متحقق
				جيد جداً	جيد	متوسط	ضعيف	
1	التماهي الشكلية للتصاميم البارامترية	الاندماج	المحددات					
			الاثاث					
		التحول	قواعد الشكل (shape grammar)					
			القيم الرقمية (بارامترات)					
		الانصهار	ارتباط البارامترية بالهندسة الطبولوجية					
			إلغاء التمايز					
		التقليد والمحاكاة	الشكل المرني (الظاهري)					
			الشكل غير المرني (الباطني)					
2	اليات التحكم بالاشكال البارامترية المتماهية في الفضاء الداخلي	التعبئة	البحث عن مساحة فارغة لتعبئتها					
		التجانب البلاطي	تجاور شكل واحد					
			تجاور عدد معين من الاشكال					
		التقسيم	اشكال قياسية					
			اشكال حرة					
		الطي	تحويل الشكل ثنائي البعد الى ثلاثي البعد					
			تحويل الأشكال ذات الهينات البسيطة إلى أخرى معقدة					
		الغزل	تضافر الاشكال					
			إعادة تشكيل السطح لتكوين مجسم ثلاثي الأبعاد					

التجريب التقني في أعمال الفنانين روبرت راوشنبرغ و محمد مهر الدين (دراسة مقارنة)

م.م. حسن فالح سالم

كلية الفنون الجميلة / جامعة البصرة

College of Fine Arts / University of Basrah

هاتف : 07801406329

Assistant Lecturer : Hassan Faleh Salem

Email: hassanfalih250@gmail.com

ملخص البحث:

يتناول البحث الحالي اثر التطور التكنولوجي والتقدم الصناعي الذي شهده القرن العشرين و كيف ألقى بظلاله على تقنية البحث الفني والرؤية الجمالية والصياغات التشكيلية و كيف ساهم ذلك بخروج فن الرسم عن مفهومه التقليدي ,مفرزا عن مفاهيم جمالية شكلت التجارب التقنية والمواد مرتكزا رئيسيا لها ساعية إلى استحداث أفكار ومفاهيم جديدة تتجاوز النمطية والتكرار في صناعة العمل الفني وكان للفنانين , روبرت راوشنبرغ ومحمد مهر الدين ممن لم يكتفيا بطرق ووسائل التعبير التقليدية , فادخلا مجالات جديدة للبحث عن مواد وخامات ووسائل مبتكرة قادرة على إغناء نصوصهم البصرية ومن كل تلك المعطيات حدد الباحث مشكلة بحثه بالتساؤل الآتي : كيف غير الفنان روبرت راوشنبرغ , والفنان محمد مهر الدين الخامة من ويفتها النفعية إلى خامة فنية جمالية من خلال التجريب التقني؟ فقد احتوى الفصل الأول مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه واشتمل الفصل الثاني على الإطار النظري والدراسات السابقة وكان على ثلاثة مباحث ,المبحث الأول تناول مفهوم التجريب وبعض النظريات الفلسفية في التجريبية , والمبحث الثاني تناول التقنية وتحولاتها بالبحث الفني , أما المبحث الثالث فتناول تحولات الأسلوب لدى كل من الفنان روبرت راوشنبرغ والفنان محمد مهر الدين .والفصل الثالث خصص لإجراءات البحث وكيفية اختيار عينة البحث ومن ثم المنهج الذي اعتمد في البحث وكذلك اختيار

عينة البحث البالغة أربعة نماذج , اثنان لكل فنان, وكان الفصل الرابع قد تضمن نتائج البحث والاستنتاجات وأهم النتائج ومن ثم قائمة المصادر .

الكلمات المفتاحية:

التجريب التقني، روبرت راوشنبرغ، محمد مهر الدين

Research Summary:

The current research deals with the impact of technological development and industrial progress witnessed by the twentieth century and how it cast its shadow on the technique of artistic research, aesthetic vision and formative formulations, and how this contributed to the departure of the art of drawing from its traditional concept, separating aesthetic concepts that formed technical experiments and materials as a main basis for it, seeking to create new ideas and concepts that go beyond stereotypes and repetition in the production of artwork. The artists, Robert Rauschenberg and Muhammad Mahr al-Din, were among those who were not satisfied with the traditional means of expression, so they entered new fields to search for materials, raw materials and innovative means capable of enriching their visual texts. From all this data, the researcher defined the problem of his research with the following question: How did the artist Robert Rauschenberg and the artist Muhammad Mahr al-Din change the material from its utilitarian function to an aesthetic artistic material through technical experimentation? The first chapter contained the research problem, its importance and the need for it. The second chapter included the theoretical framework and previous studies and consisted of three sections. The first section dealt with the concept of experimentation and some

philosophical theories in experimentalism. The second section dealt with technology and its transformations in artistic research. The third section dealt with the transformations of style for both the artist Robert Rauschenberg and the artist Muhammad Mahr al-Din. The third chapter was devoted to the research procedures and how to choose the research sample and then the methodology adopted in the research as research sample and then the methodology adopted in the research as well as choosing the research sample of four models, two for each artist. The fourth chapter included the research results, conclusions and the most important results and then a list of sources.

Keywords: Experimentation, technology, Robert Rauschenberg, Muhammad Mahr al-Din

مشكلة البحث:

شهدت فنون الحداثة في النصف الأول من القرن العشرين تغيرات وتحولات كبيرة في النتاج الفني من خلال تنوع وتشعب الأساليب والاتجاهات , مما أفرز مفاهيم جمالية جديدة شكل التجريب التقني فيها مرتكزاً رئيساً من أجل تجاوز النمطية والتكرار في النص البصري , فانتقل الفنان من حيز تجريبي إلى آخر بحثاً عن أساليب فنية تتناسب وتلك التحولات , فكان استثمار وتوظيف الخامات بوصفها مثيراً إبداعياً منح الفنان أفقاً واسعة في إمكانيات التعبير على السطح البصري التشكيلي , ومع تلك المقتضيات التجريبية لم يعد الفنان مكتفياً بطرق ووسائل التعبير التقليدية , لذا أقترح ميادين جديدة بحثاً عن مواد وخامات ووسائل مساعدة في إغناء نصه البصري , مما أتاح له العديد من المعالجات المبتكرة بالتوليف ما بين تلك الخامات , وكان الفنان (روبرت راوشنبرغ 1925- 2008 Robert Rauschenberg م والفنان محمد مهر الدين) ممن لم يكتفيا بطرق ووسائل التعبير التقليدية , بل أدخل

مجالات جديدة للبحث عن مواد وخامات ووسائل مبتكرة قادرة على إغناء نصوصهم البصرية , ومن كل تلك المعطيات حدد الباحث مشكلة بحثه بالتساؤل الآتي :

- كيف غير الفنان روبرت راوشنبرغ والفنان محمد مهر الدين الخامة من وظيفتها النفعية إلى خامة فنية جمالية من خلال التجريب التقني؟

أهمية البحث والحاجة إليه:

تكمن أهمية البحث انه يسלט الضوء على التجارب التقنية وتمايزها في أعمال الفنان روبرت راوشنبرغ والفنان محمد مهر الدين كونهما مؤثرين في العديد من تجارب الرسامين المعاصرين، وتتجلى الحاجة إليه كونه إضافة معرفية يمكن الاستفادة منها في مجال الاختصاص.

هدف البحث:

يهدف البحث إلى الكشف عن القدرة التي يتعامل بها كل من الفنانين مع المادة بتحويلها إلى شكل جمالي جديد من خلال خاصية التجريب والتركيب والمعالجات التقنية.

حدود البحث:

الحدود الموضوعية: مصورات الأعمال الفنية لفنان راوشنبرغ والفنان محمد مهر الدين ' ثنائية الأبعاد، ومتعددة الخامة.

الحدود المكانية: الولايات المتحدة الأمريكية وجمهورية العراق

الحدود الزمانية: الفنان روبرت راوشنبرغ من سنة 1955 – 1979

الفنان محمد مهر الدين من سنة 1976 – 1997

تحديد المصطلحات:

التجريب لغة:

ورد في المعجم الوسيط (جربة) تجريباً، و(تجربة) اختبره مرة بعد أخرى، ويقال رجل (مُجرب) جرب في الأمور وعرف ما عنده، ورجل (مجرّب) عرف الأمور وجربها. (المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، ط 4 ص 114)

التجريب اصطلاحاً:

التجريب اختبار، وهو عملية الإثارة انطلاقاً من ظروف معينة محددة تماماً لنظر ما، بحيث تكون نتيجة هذا النظر (الرصد،المشاهدة) غير قابلة للتحديد سلفاً، كقيلة بتعرفنا إلى الظاهرة المدروسة أو قانونها.(موسوعة لالانت الفلسفية، ص 391)

والتجريب (experiments) هو في الأصل لفظ علمي بمعنى تكرار الاختبار والإكثار منه ويدل على هذا ان الانفعال هو مبالغة، والتكرار هو أيضاً منهج علمي يقوم على الاستخدام المنظم للتجربة. (مراد وهبة، المعجم الفلسفي، ص 90)

التجريب إجرائياً:

التجريب هو أحد أساليب الأداء الأولية التي تسبق انجاز العمل الفني، وهو ممارسة ذاتية عملية وفكرية غايتها البحث المستمر من خلال الفعل التجريبي.

تحديد المصطلحات:**التقنية لغة:**

هي مجموع العمليات التي يمر بها أي عمل فني حتى يصبح قائماً بذاته. (المجمع اللغوي، ص 135)

التقنية اصطلاحاً:

عرفها لالاند بأنها مجموعة أساليب يتطلب استعمالها بعض الأدوات وهي مجموعة الأساليب والطرق الفردية عند الكاتب أو الفنان.(موسوعة لالاند الفلسفية، ص 1429)

وعرفها توماس مونرو (1759 – 1833) بأنها جميع القدرات والعمليات المكتسبة الداخلة في الفن وتتضمن ما في المنتج من مخترعات ونواحي جمالية ونفعية وملامح وظيفية أو زخرفية جديدة وتتضمن البراعة الفنية الأساسية لكل وسيط والقدرة على استعمالها. (القاظمي مسير علي احمد، المتغير التقني في أساليب التشكيل المعاصر، ص 15)

التقنية إجرائياً:

هي كل ما قام به الإنسان بعمله وكل التغيرات التي ادخلها على الأشياء الموجودة في الطبيعة والأدوات التي صنعها لمساعدته في أعماله وهي تشمل جميع الأدوات حتى البسيطة منها الورق والأقلام والألوان الخ...

التجريب التقني إجرائياً:

التجريب التقني في فنون التشكيل هو أحد أساليب الأداء الفني، وهو نشاط إبداعي قد يكون مجموعة التخطيطات التي سبقت انجاز العمل الفني بحثاً عن جوانب تشكيلية مختلفة وجديدة أو إظهار رؤية جمالية مختلفة لموضوع ما، مما يهيئ العقل والحس للبحث عن حلول جديدة برؤى مستحدثة، أما في إطار خبرة الفنان الحاضرة أو نتيجة لخبرات فنية سابقة.

المبحث الأول: مفهوم التجريب:

ارتبط مفهوم التجريب جوهرياً بخطاب الحداثة وأصبح واحداً من أهم مصادر الرؤية الفنية مما افرز عن مفاهيم جمالية شكل التجريب مرتكزاً رئيسياً لها واقفاً في مواجهة تحجر النظرية ، ساعياً إلى استحداث أفكار ونظريات ومفاهيم جديدة تتجاوز النمطية والتكرار ، فالمذهب التجريبي يدور حول التجربة في المعرفة وقدر اعتمادنا عليها لمعرفة الأشياء والظواهر، والمعرفة في الفكر التجريبي بمثابة حلقات غير مكتملة تتقبل الزيادة والتطور من خلال التجربة وبهذا فهي تقف في تناقض تام مع العقلانيين الذين يجعلون من العقل المصدر الأول لكل ما يمكن ان نعرفه وان جميع المعارف تنشئ عن المبادئ العقلية القبلية والضرورية الموجودة فيه والملازمة له (فالأخطاء التي يرتكبها الإنسان في أحكامه ليست من جوهر العقل ولكنها صادرة عن المنهج الذي يسلكه ، ان فقدان المنهج هو الذي يوقع الإنسان في مثل تلك الأخطاء والتلبد الفكري ، أما العقل فهو القوة الغريزية التي بها يتهيأ الإنسان ليميز جواز الجائزات واستحالة المستحيلات) . (الحاج كمال يوسف،رينيه ديكارد أبو الفلسفة الحديثة)

وبذلك يتعارض العقليون مع كل من اخذ بمصدر آخر غير مصدر العقل كما هو الحال مع التجريبيون الذين يرجعون ذلك إلى التجربة الحسية.

اعتمد (فرانسيس بيكون 1561-1626) على استراتيجية في خطابه تهدف إلى منع المرء من الاكتفاء بالمعرفة الجاهزة، ودفعه إلى البحث عن معارف جديدة من خلال

التجربة، فجعل من الانفصال عن الماضي شرطاً مهماً لتحرير الاكتشاف العلمي، بذلك يعيد بكون تركيز العلم على الخبرة والكفاءة التقنية، ويعلن عن تقدم العلم من خلال التجربة والملاحظة، فيرى ان ثروة الفكر هي تجديد العقل بواسطة التجريب حتى لا يتجمد ويتحجر في مبادئ ثابتة.

(ان الهدف الأسمى للعلم يجب ان يكون زيادة قدرة الإنسان على الطبيعة والأشياء، وذلك لن يكون إلا بفضل التجريب، وان الإنسان لا يؤثر على الطبيعة بواسطة قوة خفية، بل بواسطة العلم التجريبي وحده). (إمام عبد الفتاح، مدخل إلى الفلسفة، ص 512).

لقد رأى بكون انه يجب على الإنسان اكتشاف النظام الطبيعي للأشياء من اجل توسيع معرفته وتدعيم قوته في العمل من هذا المنطلق اعتمد بكون على المعرفة العلمية والعملية التي تستند على الملاحظة والتفكير معاً ذلك لان أدوات العقل واليد ضرورية في البناء المعرفي ، كما أصر على دور الحدس الذي يبني على توسيع جملة الملاحظات ووضعها في قواعد عامة وجعل منهج الاستقراء القاعدة التي ننطلق منها في صياغة القوانين ، فأن اكتشاف المعرفة هي بالبحث والتحقق من المعلومات الواردة من الواقع وحساب المعطيات وقياس ما تعلمه الإنسان من التجربة .

ويعد (جون لوك 1632-1704) من مؤسسي الفلسفة التجريبية، فهو يعتقد ان التجربة الحسية هي الأصل في كل المعارف الإنسانية، وان المعرفة مستمدة من التجربة الحسية، فلا معرفة بلا تجربة.

عبر جون لوك عن موقفه المعرفي في كتابه (مقال في الفهم البشري) حيث أكد على (ان النفس البشرية أشبه بلوح مصقول وان التجربة هي التي تنقش فيه المعاني، وان لا يوجد في العقل شيء إلا وقد سبق وجوده في الحس ما عدى العقل نفسه). (لوك جون، مقال في الفهم البشري، Wikipedia.org)

فشبه لوك الذهن الذي لدى الإنسان بصفحة بيضاء خالية تماماً من كل كتابه ، بمعنى من أي أفكار وان الإنسان هو الذي يملئ هذه الصفحة المادية بما تمده حواسه من أشياء وظواهر العام الخارجي ، قسم لوك الأفكار إلى مجموعتين ، أفكار بسيطة مكتسبة بالتجربتين الظاهرية والباطنية وهي أفكار محسوسة بالحواس الظاهرة مثل البرودة والصلابة ، وأفكار مركبة وهي ترجع إلى الفكر ويقوم العقل بتركيبها مثل فكرة الإنسان وفكرة السببية ، فالإنسان يستمد معظم أفكاره عن طريق الحواس

والتأمل فالإحساس يزودنا بالأفكار المتعلقة بالكيفيات أي معرفة الصفات للأشياء مثل الألوان والأصوات... الخ , والتأمل يزودنا بالأفكار المتعلقة بالتفكير والإرادة المباشرة وهذين المصدرين للمعرفة هما أساس التفكير لدينا . (وإذا شك أحد في هذا الكلام فما عليه إلا ان يفحص أفكاره ويرى فيها هل أنت عن طريق غير حواسه، ونمو الأطفال دليلاً كافياً على كلامنا بالتجربة والاكساب والمعرفة، فكلاما تلقى الطفل المزيد من الأفكار والإحساس والتأمل ازدادت معرفته فيها شيئاً فشيئاً). (عبد الرحمن بدوي، الموسوعة الفلسفية ج2 , ص512)

جون ديوي 1859-1952:

هو احد رواد الفلسفة البرجماتية التي نشأة في الولايات المتحدة الأمريكية في النصف الأول من القرن العشرين , يدعى دوي ان المعرفة لا تأتي إلا بالتجربة لذا فهو ينادي بتطبيق المنهج التجريبي على كافة مناحي الحياة , وان يكون هذا التطبيق موجهاً بالمعرفة والذكاء حتى لا يؤدي إلى التخطئ والعشوائية , فالمعرفة تنفذ بشكل عميق إلى صميم عملية انتاج العمل الفني (ان الأفكار ليست مجرد خبرات نظرية تحيا على مستوى العقل التأملي المجرد وإنما هي خبرات عملية , أي نوع من النشاط العملي أو التجريب) (دوي جون , الفن خبرة ترجمة زكريا إبراهيم , ص د)

رفض ديوي اعتبار المعرفة شيئاً فطرياً وتأملياً، بل هي فعالية موجهة وهي جزء مهم من التجربة (فالبرجماتية عند ديوي هي تلك الحركة الجديدة التي تسمى بالبرجماتية تارةً أو التجريبية تارةً أخرى). (زكي نجيب محفوظ، حياة الفكر في العالم الجديد، ص 172)

ويدعى ديوي ان العمل الفني الحقيقي هو بمثابة بناء وتركيب لخبرة مستندة على التفاعل الذي يتم بين ظروف الفنان وطاقته من جهة وظروف بيئته وطاقته من جهة أخرى، ويرى جون دوي ان الفنان المبدع يجب ان يكون مجرباً فهو بلا تجريب يكون فنان تقليدياً ومكرر لان (السمات الجوهرية للفنان ان يولد مجرباً وبدون هذه السمات يسبح الفنان مجرد أكاديمي وإذا كان الفنان ملزم ان يكون مجرباً فذلك لان عليه ان يعبر عن خبرة ذات طابع فردي عميق). (دوي جون، الفن خبرة، ص 243)

التجريب التقني في الرسم:

كان لازدهار النظريات الفلسفية والعلمية في القرن العشرين انعكاسا كبيرا على مجمل الفنون والفن التشكيلي بشكل خاص فتغيرت أشكال الفن بفعل الحاجة إلى فن يرتقي إلى متطلبات عصر يعبر عن الثورة والتمرد إزاء كل أشكال الفن التقليدي والسعي نحو فن أكثر تحرر يعتمد على التجريب والاكتشاف , من هنا كان الفكر التجريبي امتدادا لمناهج الفكر التي ظهرت في أوروبا مطلع القرن العشرين فأصبح التجريب التقني واحد من أهم مصادر الرؤية الفنية إذ انه (عملية تجمع بين استمرارية التفكير المنطلق أو المتشعب أو الابتكاري التي تحقق مفاهيم مستحدثة غير مسبقة في البحث عن القيم الفنية في أي من أعمال الفن التشكيلي) . (السيد هدى احمد زكي، المفهوم التجريبي في التصوير الحديث، ص 27)

فأصبح الفنان في عصر الحداثة يتخذ من أسلوب البحث والتجريب منطلقاً لأدراك مفاهيم تشكيلية جديدة مما أدى إلى ظهور الاتجاهات والمدارس الفنية الحديثة والتي انحاز فنانوها إلى تجريب وسائط تحقق أفكارهم وتحتفي بمفهومهم للفن الحديث.

تعد التكعيبية 1907 من أول وأهم حركات الفن الحديث في القرن العشرين والتي ساهمت في إطلاق شرارة التجريب التقني في فن الرسم يقف في طليعتها الفنانان

(بابلو بيكاسو 1882-1973) (جروج براك 1882-1963) اللذان ارتبطا بأواصر صداقة وعمل مشترك مما جعل تجاربهما التقنية قريبة من بعضها.

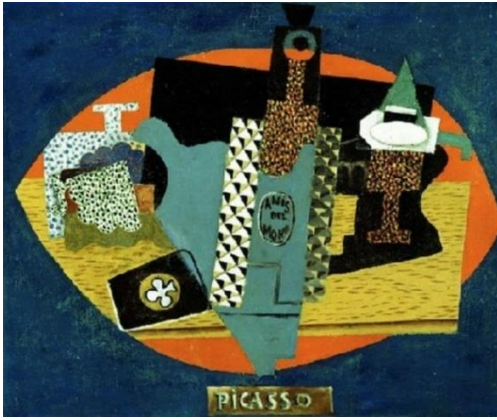
(قاد التجريب التقني للفنان بيكاسو في أواسط سنة 1912 إلى أول عمل إصاقي فعلي عندما الصق قطعة من القماش المشمع بلوحة طبيعة صامتة ذات الكرسي المقشش، وان اختبارات الفنانين في هذا المجال لم تتوقف عند هذا الحد). (محمود امهز، التيارات الفنية المعاصرة، ص 160)

لقد كانت تجربة إصاق قطعة من القماش المطبوع على لوحة حياة جامدة مع كرسي خيزران التي رسمها بيكاسو عام 1912 نقطة البداية في ابتداع الكولاج التشكيلي وانطلاقه للمرحلة التركيبية التي فتحت الباب على مصراعيه في مسألة إدخال كافة المواد الغريبة الأولى على سطح اللوحة

فأرسى بذلك بيكاسو الدعائم الأساسية الأولى لانطلاق ثورة التجريب التقني في الفن الحديث فأنج لغة جديدة بمفردات مبتكرة ساهمت في تنمية أساليب تعبير وأنماط فنية مختلفة عما كان سائد قبلها، ان ذاتية التجريب التقني للفنانين بيكاسو وبراك

الذان وضعا أسس التكعيبية قد دفعت بهما إلى تطوير وإدخال عناصر جديدة إليها في مرحلتها التحليلية إلى منطقة أكثر تجديداً وابتكاراً ممهد بذلك للمرحلة التركيبية وما رافقها من تحول جمالي في بنية الشكل كما في الشكل رقم (1).

وعلى الرغم ان براك لا يقل شأن عن بيكاسو إلا ان الشهرة التي حضي بها بيكاسو كونه غزير التجريب مما فتح الطريق أمامه ليحمله في صدارة الذين صنعوا المخالفات المهمة في الفن الحديث فعمد بيكاسو في هذه المرحلة إلى تجريب أشكال وأنواع من الورق الملون والمقطع على نحو يماثل الأجسام والأشياء المألوفة كما في الشكل رقم (2).



شكل رقم (2)

بابلو بيكاسو (زجاجة أنيس
ديلمونو 1915)



شكل رقم (1)

جورجبراك (امرأة مع جيتار
- ١٩١٣ م)

قاد هذا التجريب الذي اسسه بيكاسو الى البحث في جماليات الخامة وما يمكن ان تعكسه من تأثيرات جمالية على السطح التصويري فنشئت فكرة الاضافات التقنية للخامات المختلفة على هذا السطح، وهكذا شكلت الذاتية في التجريب أهمية بالغة لانبثاق وضهور العديد من التحولات الاسلوبية المتلاحقة التي طرأت على الفن الحديث والمعاصر.

المبحث الثاني: التقنية في العمل الفني:

وجدت التقنية مع الإنسان منذ وجوده على الأرض، واعتمد عليها ولا يزال في تطوير قدراته المعيشية والاقتصادية والمعرفية، وهي في صيرورة وتبدل منذ ان استخدمها أول مرة وإلى عصرنا الحالي. والتقنية كمفهوم شمولي كما عرفها لالاند(هي مجموعة العمليات والإجراءات المحددة تحديدا دقيقا، والقابلة للنقل والتحويل والرامية إلى تحقيق بعض النتائج التي تعد نافعة). (ارنست فيشر، ضرورة الفن، ص 28).

مع بداية القرن العشرين شهد العالم الغربي ثورة علمية وفكرية متسارعة رافقتها تطورات صناعية وتكنولوجية كان لها الأثر البالغ في تغيير التقنيات المستخدمة في صناعة الفنون عموماً والفنون التشكيلية على وجه الخصوص , فأصبحت التقنية الفنية تشتمل على جميع القدرات والعمليات الداخلة في الفن والتي ارتبطت بمهارة الفنان وقدرته في تجريب الخامات واستثمار إمكانية التعبير من خلالها على السطح البصري , فسعى الفنان إلى تطوير تلك الخامات من خلال إجراء العديد من التجارب التقنية سعياً للحصول على تأثيرات ومضامين تعبيرية جديدة ذات رؤى مستحدثة , وان لاختيار نوع الخامة المستخدمة في العمل الفني اثر فاعل في تحديد شكل العمل الفني ووسائل تحقيق ذلك الشكل , لان أي خامة أو المادة وسيطة يخلق بالضرورة وسائل معينة من حيث معاملتها عند التنفيذ, ومن الضروري ان يكون الفنان على دراية بالتقنية الخاصة لكل خامة يتعامل معها . وقد تنوعت التقنيات الفنية المتبعة في النتاجات الفنية كل حسب حقبة الزمنية والمدرسة والأسلوب الذي ينتمي إليه, فالموضوع والشكل والأداء والخامة التي تشكل العمل الفني قد مرت بتحويلات عديدة في مراحلها المتعاقبة دفعت الكثير من التجارب الفردية باتجاه سطوة التقنية. (فالتجارب التقنية الفردية للعديد من الفنانين الذين شكلت أعمالهم محطات مضيئة في تاريخ الفن الحديث كالفنان سيزان وديلان وفلامنك وبراك ودوشامب وبيكاسو وكاندنسكي وميرو ...). (ريد هيربرت، الموجز في تاريخ الرسم الحديث، ص 51 – 59). قد أسهمت في طرح أساليب جديدة ومختلفة من خلال تجاربهم التقنية على السطح البصري والتي قادت فيما بعد إلى التحول الحقيقي والمتسارع في تقنيات الرسم والفن عموماً.

وان لتنوع التفكير لدى هؤلاء الفنانين بحثاً عن التميز والتفرد وعن أسلوب جديد لصياغة عناصر العمل الفني قادت إلى تنوع الإداءات التقنية في تنفيذ الأعمال الفنية بشكل مختلف من فنان لآخر من خلال التجريب التقني للخامة سعى فيها الفنان لتطويع هذه الخامة من اجل تشكيل أو تكوين يحمل العديد من التأثيرات الملمسية

المتباينة التي تفيد العمل الفني من حيث الشكل والمضمون التعبيري وإجراء العديد من التجارب على الخامات المختلفة سعياً إلى الحصول على تقنيات وتأثيرات ومضامين تعبيرية جديدة ذات رؤى فنية مستحدثة. (فالععمل الفني ما هو إلا تعبير عن معنى أو انفعال أو إثارة حسية من الفنان باتجاه العالم الخارجي وان قيمة العمل الفني لا تقاس بموضوعه وإنما بما يستثيره من انفعالات جمالية). (. البسيوني محمود، الفن الحديث، ص20)

ساهم التنوع التقني في جعل الفن دائم التحول بفضل توالد الرؤى الإبداعية بفعل الفكر التجريبي للتقنية مما قاد إلى نشوء مجموعة من التحولات التي طرأت على الفن التشكيلي، فاندفعت الكثير من التجارب الفنية بسبب سطوت التقنية لتصبح نقطة تحول مهمة كما يرى الفيلسوف هنري برجسون (1859-1941)

(ان الفنان العظيم إنما هو ذلك الفنان الذي يصدر عن عمله انفصال جديد وأصيل بحيث يولد في أنفسنا أحاسيس جديدة أو عواطف لم يكن لنا بها عهد أو انفعالات لم تكن في الحسبان). (التريكي فتحي، ورشيدة، فلسفة، ص96).

بات السبق والتنوع في استخدام التقنيات الجديدة والمبتكرة في الرسم سابقة تحمل في طياتها رؤية غير عادية لاسيما وان شرط الإبداع من ضرورات التفرد في الأسلوب والخطاب الجمالي، وهكذا تولد الشخصية ريادة في الأسلوب، فالععمل الفني يعبر عن شخصية الفنان التي لا تخضع إلا لذاتها وهذه الشخصية تعلو على التراث والتقليد والتكرار والقواعد بل وعلى العمل ذاته وان شرط هذا التوجه في الإبداع التقني اعتمد على وجود أناس متفردين

لذلك اعتبرت التكعيبية بشقيها التحليلية والتركيبية الحركة الأكثر حسماً وجذرية في المخالفة التقنية , بهدف الوصول إلى رؤية جديدة في بناء فضاء اللوحة التشكيلي على أسس جديدة ومتينة فالغي البعد الثالث وفسح المجال إلى تقنيات التسطیح كما في الشكل رقم (3) و الشكل رقم (4) , و يلاحظ ذلك ظاهراً في تقنيات الرسم لدى التكعيبية التحليلية والتي اتبع فيها كل من بيكاسو وبراك منهجاً جديد ونقطة مهمة في التحول التقني على السطح التصويري من خلال روح التقصي والتجريب التي دفعت بهما إلى إدخال عناصر جديدة كاستخدام الأحرف وإلصاق الورق ممهدين بذلك للمرحلة التالية من التكعيبية (المرحلة التركيبية) وما رافقها من تحول جمالي في بنية الشكل كما في أعمال الفنان براك وبيكاسو , فعمداً في هذه المرحلة إلى تلصيق الورق الملون وورق الكارتون لخلق تكوينات ثلاثية الأبعاد بارزة على السطح

التصويري ليتضح من ذلك التوجه والرغبة في التجسيم لدى المدرسة التكعيبية و الذي بات حدث وتحول جمالي جوهري في تاريخ فن الرسم .



الشكل رقم (4)



الشكل رقم (3)

قاد التجريب التقني الذي أسسه بيكاسو وبراك إلى البحث في جماليات الخامات وما يمكن ان تعكسه من تأثيرات على السطح التصويري فنشأت فكرة الإضافات التقنية للخامات المختلفة فطورت وخرجت عنها اشتقاقات أدائية وأسلوبية متعددة ظهرت في عدد كبير من التوجهات الفنية المتعاقبة التي تلت هذا التوظيف التقني الجديد في الفن المعاصر.(فالحركة التكعيبية التي تبدأ معها المرحلة الخلاقة الممهدة لتطور فني كبير لم يشهده الغرب ما يوازي منذ نهاية عصر النهضة). (محمود امهز، التيارات الفنية المعاصرة، ص 125)

فباتت التقنية مرتبطة ارتباطاً مباشراً في انتاج العمل الفني ولا يمكن عزل واحدة عن الأخرى بل تكاد تكون وجهان لعملة واحدة.

فأصبح لتقنية الإلصاق طرائق متعددة وأشكال متباينة في الأداء والمواد المستخدمة

وبات هناك تقنيات عديدة اقترنت بتقنية الإلصاق ومنها تقنية الورق الملصق (papercollege)، وتقنية الإعلانات المخرمة (afiches)، وتقنية الورقية المخرمة (paperdechire)، تقنية الفك والتجميد (crottage)، تقنية قلع الإلصاق (decollage)، تقنية الحرق والتشويط (purnel or scorched word). (مكي عمران راجي، التقنيات الفنية المستخدمة في اللوحة الزيتية العراقية المعاصرة، 1999).

وحتى يفهم الفنان مادته عليه ان لا يكتفي بكون المادة الخام جاهزة أو معطى ثابت أو مباشر , بل لا بد ان يعي أنها قابلة للتحويل في مظهرها الخارجي إلى مادة جمالية بقدرتها على الاستجابة للتجارب المتعددة , لكونها مادة خاضعة للافتراض والتفكير , وعليه فإن التجارب المتعددة التي تجرى عليها تعمل على تحليل معطياتها ومركباتها الأصلية لإبراز قيمها الخاصة بالإظهار , وهذا ما نجده في تقنية (الفروتاج) فالمادة المحققة لهذه التقنية متنوعة , قد تكون من الخشب أو الحديد أو أي مادة صلبة خشنة الملمس هي مركبات أصلية في الخامة يحللها الفنان لاكتشاف خاصيتها الجمالية وهنا تنتقل الخامة إلى مرحلة أخرى لتصبح خامة لإظهار الشكل الفني , وعلى الفنان ان يفهم كيف يوازن بين تجربته وبين المادة التي أمامه , ويتأكد ذلك في تقنية الفروتاج . (المكتشفة من قبل الفنان ماكس ارنست فهو يوضح ان تقنية الفروتاج تتمثل بوضع ورقة أو أي شيء آخر كالقماش مقابل سطح آخر ثم دعه بقلم الرصاص أو الصبغ). (2) , وهذه الطريقة تعمل على تحويل الملمس السفلي إلى السطح العلوي , فاعتمدت تقنية العمل الفني بشكل كبير على اثر الأداة المستخدمة وطبيعة الخامة ومعالجة السطوح وحركة اليد لما لها من اثر كبير في مدى نعومة وخشونة ملمس السطوح التي ينتجها الفنان ومدى خلق شكل صوري من شأنه استفزاز المتلقي , فالأثر الذي تركته الأداة التي استخدمها الفنان في منتجه الفني هو امتداد لحركة يده وأدائه لتضفي على العمل الفني جاذبية وقيم وأصالة وتفرد فأسهمت هذه الأفكار التجريبية للتقنية في التغير الكلي داخل الصرح الجمالي التاريخي , وعلى مستوى الشكل والمحتوى والموضوع وكانت هزة عنيفة قوضت كل الأنظمة القديمة وفتحت المجال لتلاقح الفنون بعضها ببعض , فقد أزيلت الحدود بين الفنون وتصنيفاتها وصولاً إلى نص بصري تشترك فيه جميع الفنون التشكيلية كالرسم والنحت والخزف في عمل واحد مشترك (إذ دخلت خامات جديدة وأساليب غير مسبوقة على التعبيرات الفنية البصرية في النصف الثاني من القرن العشرين فتغيرت المفاهيم التقليدية والفوارق المعتادة بين الرسم والحفر والتشكيل المرئي) . (بلاس محمد وسلام جبار، الفن المعاصر أساليبه واتجاهاته، ص 13). , فظهرت معايير جديدة تميز الرسم المعاصر وتقنياته وتفصح عن أنماط التفكير وأساليب الفهم للمجتمع كونها تمثل انعكاساً له.

المبحث الثالث: تحولات الأسلوب لدى الفنانين روبرت راوشنبرغ , و محمد مهر الدين :

روبرت راوشنبرغ: فنان أمريكي من أصول ألمانية ولد في عام 1925.

في سن الواحد والعشرون درس الفن في معهد الفنون في مدينة كنساس الأمريكية ثم ذهب إلى باريس ليدرس في أكاديمية الفنون الفرنسية , وفي عام 1948 عاد إلى أمريكا ليدرس الفن في كلية الجبل الأسود في ولاية كارولينا الجنوبية , كان واضحاً ان الفنان راوشنبرغ منذ بدايته قد تأثر بتجربة مدرسة (البوهاوس) التي ازدهرت في ألمانيا بداية العشرينات إلى أوائل الثلاثينيات من القرن العشرين والتي كانت تهتم بمزاوجة المنجزات الفنية بالإبداعات الصناعية والحرفية , أضاف راوشنبرغ إلى موهبته خبرات جديدة استمدّها من علاقته بأستاذه (جوزيف البير) وبعض أصدقائه الفنانين , فأنجز في بداية حياته المهنية سلسلة من اللوحات أحادية اللون كما في الشكل رقم (5) في وقت كان النمط الفني السائد في أمريكا تعبيرياً تجريدياً بدأ جريئاً وقدم أعماله الأحادية اللون بتجربة فردية فريدة بعد هذه التجارب الاختزالية تحرك في عام 1950 نحو التوليف (combine painting) وهو نوع من الابتكار يتم فيه الجمع بين السطح الملون وأشياء مختلفة تثبت على السطح ذاته . (كاظم نووير وبركات عباس، سمات الأسلوب في أعمال روبرت راوشنبرغ، ص10-11)

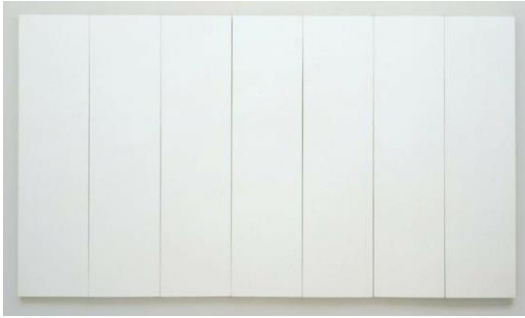


في عام 1954 كانت بداية أعماله المبكرة التي أثرت في حركة (فن البوب) فأنجز مجموعة من الأعمال تضمنت أشياء من الحياة اليومية والمواد الفنية وهي (نقطة انطلاق مهمة لمفهومين هما الحداثة والبيئة، لذا بدأ راوشنبرغ بالتوجه نحو أسلوب الرسم الخليط في نسق إبداعي مختلف امتزج فيه السطح التصويري الملون بالفرشاة مع أشياء متنوعة مثبتة على السطح). (رزبرج)

نيكولاس , توجهات ما بعد الحداثة, ص72) وبعد زيارته لمشغل الفنان (آندي وار هول) عام 1962

الشكل (5)

تأثر كثيراً بتقنية المطبوعات التي يعمل بها الفنان وارهول والتي كانت من وسائل الاستنساخ الدعائي والتجاري , فبدأ في ذلك العام في انتاج لوحاته التي تتضمن صور مطبوعة بواسطة (الشاشة الحريرية) , في عام 1973 اعتمد راوشنبرغ أسلوب جديد في صياغة أعماله الفنية وذلك بالاعتماد على مخلفات محلية مثل الورق المقوى والرمال والقماش حيث كانت أعماله السابقة قد تضمنت الصور الجاهزة في كثير من الأحيان, في عام 1976 أنجز مجموعة من الأعمال الفنية وهي عبارة عن طباعة ورسم على المنسوجات الجاهزة الملونة والمزركشة وهي مستوحاة من رحلته عام 1975 الى احمد أباد في الهند تلك المدينة المشهورة بمنسوجاتها البسيطة والمملوءة بالصور , فكانت أعماله هذه في تناقض مع ما كان له من أسلوب سابق في مدينة نيويورك . (سميث ادوارد



لوسي، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، ص106) أصبح السفر جزءاً أساسياً في عملية صناعة لوحة الفنان راوشنبرغ مستوحياً أعمالاً فنية من ثقافات زارها في مدن متعددة كما في الشكل (6)

ومن العام 1988 إلى 1929 اشتغل الفنان راوشنبرغ على أسلوب جديد في صناعة العمل الفني وهو ما يسمى ب(اللوحات المعدنية) فأنتج سلسلة متنوعة من اللوحات بتقنية نقل الصورة الفوتوغرافية إلى المعادن بطريقة الحفر الكيميائي (كديشه الجرافيك) , منظومة أساليب خاصة اعتمدها من خلال تجارب التقنية في انتاج عمله الفني تنوعت بالتجميع والكولاج والطباعة والصورة الفوتوغرافية والقشط والحك واستعمال الخامات البيئية والأشياء الجاهزة والمواد المبتذلة والنفايات بالإضافة إلى الرسم بالفرشاة والألوان

محمد مهر الدين عظيم: ولد الفنان مهر الدين في مدينة البصرة العراقية عام 1938 وكان ذو موهبة مبكرة كما يقول هو في سيرته الذاتية (اعتبرت رساماً للمدرسة هذا ما كان يقوله أصدقائي وأساتذتي وهذا يشير الى ان موهبتي كانت مبكرة رغم ان أحد من عائلتي لم يكن مهتما بالرسم عدا والدي). (محمد مهر الدين الأعمال الفنية 1956-2011, ص6)

دخل الفنان محمد مهر الدين معهد الفنون الجميلة في بغداد عام 1956 لدراسة الرسم وكان ضمن دورة ضمت طلبة أصبحوا فيما بعد يمثلون المستوى المتقدم لحركة التشكيل العراقي المعاصر أمثال الفنانين (إسماعيل فتاح الترك وطالب مكي وسعد شاكر ومحمد راضي)، انحاز الفنان في هذه المرحلة من مسيرته الفنية نحو أساليب الرسم الأكاديمي متأثراً بأستاذه الفنان فائق حسن. كان الفنان مهر الدين متفوقاً في دراسته في المعهد مما أهله للحصول على زمالة لدراسة الرسم في بولونيا عند تخرجه عام 1965 , أثناء دراسته في أكاديمية الفنون في وارشو دخل مرحلة جديدة في نتاجه الفني لكل ما فيها من تقدم وتطور في الأسلوب متأثراً بالفنانين البولونيين أمثال الفنان سامبورسكي وكوبتردي ولشتاين و جمبنسكي , وفي سنته الأخيرة من الدراسة ظهر تأثره الكبير بالفنان (انتوني تابيس 1923- 2012) الذي استفزه من خلال استعماله لتقنيات متعددة في المواد والخامات , فادخل الرمل وبرادة الحديد ونشارة الخشب والحرق والدلك في أعماله الفنية وكانت تلك بواكير تجربته التي أقام بها معرضه الشخصي الثاني في بغداد 1697. (آراء وتحليلات حول تجربة الفنان محمد مهر، ص60) كما في الشكل (7)



الشكل (7)

لا شك ان التقدم العلمي الذي تميزت به الحضارة الغربية في عقد الستينيات كان له الأثر البالغ في تطور التقنيات الفنية المستخدمة في صناعة الفنون عموماً والتشكيلية منها على وجه الخصوص (فعقد الستينيات في العراق كان استثنائياً وأكثر تجلياً من أي بلد آخر حيث انه يمثل جوهر الحداثة العربية كحركة ثقافية فكرية وإبداعية). (الهنداوي حسين، محمد مكية والعمران المعاصر، ص17)، في هذه مرحلة الثمانينيات من

القرن العشرين ادخل الفنان في عمله الفني

الكولاج والصور يقول الفنان عن هذه المرحلة: كنت اعتمد التشخيص الكامل للتعبير عن مضامين فكرية ذات علاقة مباشرة بوجود الإنسان، فاعتمدت أسلوب الفوتوغراف والكولاج مع إدخال دلالات إنسانية. (آراء وتحليلات حول تجربة الفنان محمد مهر الدين، ص125)، فكان ذلك أولى ملامح التجديد في بناء السطح التصويري لديه من خلال استعمال تقنيات

متباعدة على سطح واحد تضمنت الكولاج والتصميم المنضبط والشكل الأدمي، كما في الشكل (8)



شكلت تلك الأعمال الفنية تحول مهم في الرؤية الفنية والمعالجة التقنية التي تجاوز بها الفنان الأطر الثابتة للفن العراقي المعاصر، لاسيما ان فهم الحداثة يمثل موقفاً ورؤيةً وانتباهاً فكرياً وبحثاً تجريبيّاً للفن مما شكل صدمة للوسط التشكيلي في الخروقات التقنية التي عمل عليها باجتهاد وإبداع وان كانت مرجعياتها تتناص مع تجارب الفنان انتوني تابيس والفنان روبرت راوشنبرغ، وآخرين من عمالقة الحداثة في العالم.(فباستخدامه للمواد المختلفة والخامات المتعددة وبالرغم ان هذه العناصر تعد فعلاً غريباً في مجال التقنية، غير ان مهر الدين لم يتخذ منها ذريعة للمزيد من الفتوحات التشكيلية، لأنه بواسطتها هي لا غيرها استطاع ان يصيب في العمق جانب من جوهر أفكاره). (آراء وتحليلات حول تجربة الفنان محمد مهر الدين , مصدر سابق , ص 25) يرى الفنان التشكيلي والباحث كاظم شمهود ان الفنان مهر الدين مر بمرحلتين مهمتين في صياغة أسلوبه الفني , المرحلة الأولى كان متقلباً في أسلوبه وتقنياته متأثراً برواد الفن الحديث , خاصة بأساتذته في بولونيا كما يصرح هو في أكثر من محفل , أما مرحلته الثانية فقد تعامل فيها مع سطح اللوحة كتعامل رواد الفن الحديث , وكانت السمة الغالبة غياب أي ملمح تشخيصي , لتطغى على أعماله السطوح اللونية والأرقام والإيماءات والزركشات والمعالجات العفوية والتلقائية . (مجلة كاظم شمهود، مجلة المسلة الالكترونية) فمرحلة الثانية التي تشكل بها أسلوب

الفنان مهر الدين والتي امتدت منذ منتصف الثمانينيات من القرن العشرين إلى أواخر حياته استخدم تقنيات متنوعة تمثلت بأسلوب الجرافيك واستعمال الصور السالبة أو الموجبة مع الرسم والعجائن اللونية، فضلاً عن الكولاج، فالأسلوب قد تغير لدى الفنان ليس فقط بالتقنيات المستخدمة وإنما باحتفاظه بأدائه العفوية وإضافة الخربشات والرموز والكائنات الغير مقروءة والخطوط الهندسية المتقاطعة والعجائن والأحبار والورق المقوى. كما في الشكل (9)



الشكل (9)

ان التحول في أسلوب الفنان مهر الدين كان غالباً ما يمر عبر التقنيات المستعملة، فبعد تقنية المواد المختلفة واستخدام العجائن الكثيفة وتقنيات (الريليف) انتقل إلى تقنية المساحات اللونية والأشكال الهندسية واللون الأحادي واللون الكثيف فضلاً عن رسم أجزاء من جسم الإنسان ورسم شخصيات تاريخية مهمة والأرقام والخربشات وحركة الفرشاة العشوائية الخ...

كل ذلك كان نتيجة التراكمات الفنية والمعرفية والتي يمتلكها الفنان في المعالجات التقنية وكيفية التعامل مع السطح التصويري بمهارة ومقدرة وبهاجس التفرد والاختلاف.

مؤشرات الإطار النظري:

1. ارتبط أسلوب الرسم المعاصر مع آلية الفكر التجريبي والذي نبذ أساليب التفكير النمطية، فتمرد إزاء كل أشكال الرسم التقليدي وسعي نحو فن أكثر تحرراً، اعتمد التجريب والاكتشاف.

2. الذاتية في التجريبي التقني جعلت من الفنان المعاصر في حالة شغف دائم وسعي للحصول على حلول جديدة ومبتكرة لعمله الفني.
3. قاد التجريب في الرسم المعاصر إلى اندماج الرسم مع المبتكرات التقنية المتنوعة انطلاقاً من مبدأ الابتكار والتجديد لدى الفنان.
4. سعى الفنان المعاصر للحصول على تأثيرات ومضامين جديدة ذات رؤى مستحدثة من خلال التجريب التقني على الخامات، باحثاً عن أبعاد فكرية جديدة في خطابه البصري.
5. ارتبط أسلوب الرسم لدى الفنان راوشنبرغ بثقافة الاستهلاك والاستنساخ (التكرار) وأساليب الدعاية والإعلام.
6. صنع الفنان راوشنبرغ لنفسه منظومة أساليب خاصة اعتمدها من خلال تجريباته التقنية مثل: الكولاج والصور الفوتوغرافية والطبعة الحريرية والحك والقشط والرسم.
7. التراكمات الفنية والمعرفية فضلاً عن التجريبات التقنية التي تمتع بها الفنان مهر الدين، قادتته إلى تخطي القيم القديمة للرسم العراقي من خلال توظيف الخامات المختلفة مثل: العجائن اللونية والكولاج والأشكال الهندسية فضلاً عن استخدام الورق المقوى والرسم.
8. أسهمت أساليب وتقنيات الرسم الأوربي المعاصر في صياغة أسلوب الرسم لدى الفنان محمد مهر الدين.

- الدراسات السابقة: - دراسة الباحث: (ثائر سامي هاشم المشهداني)

(المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة) وهي دراسة تقدم بها الباحث إلى كلية التربية الفنية / جامعة بابل، وهي جزء من متطلبات نيل شهادة دكتوراه فلسفة الفن (٢٠٠٣)، وكان لها ثلاثة أهداف:

1. تعرف المفاهيم الفكرية والجمالية بوصفها مرجعاً تأسس عليها فن ما بعد الحداثة
2. تعرف كيفيات ظهور المفاهيم الجمالية في فن ما بعد الحداثة
3. تعرف المعالجات البنائية والتقنية التي اعتمدت في عملية توظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة

واشتمل الإطار النظري على فصلين (الثاني والثالث):

أحتوى الفصل الثاني على مبحثين:

الأول (الحداثة والفن التشكيلي، ما بعد الحداثة والفن المعاصر)

الثاني (المفاهيم الجمالية والخامات في الفكر الإغريقي)

بينما أحتوى الفصل الثالث على مبحثين:

الأول (المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن الحداثة)

الثاني (المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة)

ضم الفصل الرابع إجراءات البحث، والتي تضمنت مجتمع البحث وعينته وأداة البحث، ومن ثم تحليل العينة التي بلغت (١٩) لوحة فنية.

ومن جملة النتائج التي توصل إليها الباحث ثائر سامي هي: -

• ارتباط وتأثر المفاهيم الفكرية والجمالية لفن ما بعد الحداثة بصورة وثيقة بمفهوم التفكيك كنظرية مرجعية ومن خلال التأثير المباشر على كافة المراكز الدلالية وبؤر المعاني فانعكس ذلك على حرية المعنى وعدم محدودية التأويل، والخلط بين الأجناس الفنية، فليس هناك من ثوابت بل يدخل مفهوم الانتشار والدلالة على تكاثر المعنى وتشتيته في حركة مستمرة تبعث على المتعة ومثيرة عدم الاستقرار والتغير والتحول اللعب الحر (Freeplay) بدون قواعد تحد من هذه الحرية.

• كان لتأثير هذه الأفكار والمفاهيم على حقبة ما بعد الحداثة بان اصطبغت الحياة الثقافية بالصبغة التفكيكية كممثل لروح العصر الجديد، المتمثل بالشك الشامل بالأنظمة المتعالية ورفض كافة المقدسات فكان نتيجة ذلك: أن الغي الفارق بين المركز والهامش والترحيب بمفاهيم التشظي والتشتت والتعددية والاختلاف والسطح والسطحية والعبث والتمرد والفوضوية واللاعقلانية والاعترا ب وسقوط المقدس وموت الإنسان وموت الفنان ونمت وبرزت في هذه الحقبة مفاهيم.

ومن الاستنتاجات:

• للمتلقي دور كبير في النتاج الفني لحقبة ما بعد الحداثة، وخاصة مع الفن البصري والفن المفاهيمي.

• استند فن ما بعد الحداثة على مفهوم تأكيد الذات في تنوعها نحو التفرد

الفصل الثالث: إجراءات البحث

مجتمع البحث:

بعد المتابعة المبذولة من قبل الباحث في الاطلاع على المصادر والكتب والمواقع الالكترونية توصل إلى عدد من الأعمال التي تمثل مجتمع البحث والتي تضمنت التجريب التقني للفنان راوشنبرغ والفنان مهر الدين.

بلغت أعمال راوشنبرغ 37 عمل فني

وبلغت أعمال الفنان مهر الدين 45 عمل فني، وهي المتوفرة بما يغطي هدف البحث الحالي

عينة البحث:

قام الباحث باختيار عينة البحث البالغ عددها (4 انموذجا) وبطريقة قصدية وفق للمعايير الآتية

1. الأعمال الموثقة بطريقة علمية

2. الأعمال التي يغلب عليها التعدد بالخامات والتقنية وبما يتواءم مع ما انتهى إليه الإطار النظري حول موضوع البحث

منهج البحث:

اعتمد الباحث المنهج الوصفي بطريقة تحليل المحتوى القائم على الملاحظة وبما يحقق أهداف البحث للكشف عن التجريب التقني في أعمال الفنان راوشنبرغ والفنان مهر الدين

أداة البحث:

من أجل تحقيق هدف البحث اعتمد الباحث على أداة الملاحظة فضلاً على ما انتهى إليه البحث من مؤشرات فكرية وتقنية بوصفها موجهات رئيسية لعملية بناء الأداة وتحليل عينة البحث



انموذج (1)

اسم العمل: البيئة

تاريخ الانتاج: 1955

المادة: مواد مختلفة على قماش

القياس: 333.1 * 243.8

المصدر: نت

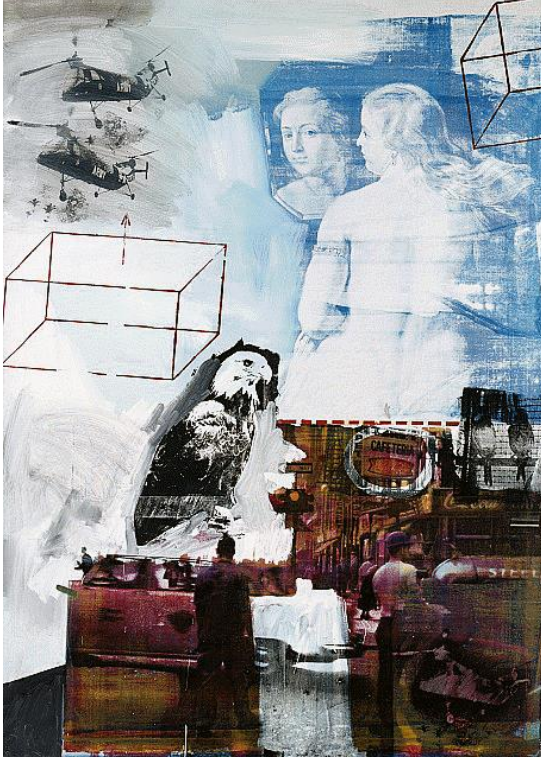
العائدية معرض الفن الحديث نيويورك

تتجلى في آلية اشتغال هذا العمل العديد مظاهر الابتعاد عن تقاليد ونظم التقنية في الرسم المعاصر , فهذا العمل يحمل في طياته صياغات تقنية وأسلوبية مبتكرة على صعيد الخامات والشكل , فصياغته أفصحت عن بعد الفكر التجريبي الذي يحمله الفنان راوشنبرغ , ذلك من خلال توظيفه للمواد الجاهزة وبقايا القماش والصور الفوتوغرافية فضلا على التوليفات اللونية والخربشات بالأقلام الملونة فكان عمل الفنان جزءا لا يتجزأ من عصره , فالتحول التقني في صياغة هذا العمل أفصح عن البعد الفكري لدى الفنان ذلك من توظيف المواد الجاهزة كبقايا القماش والملصقات

فصلاً عن التوليفات اللونية والخربشات بالأقلام الملونة , كل ذلك بات من أهم سمات التحول في الاتجاه والأسلوب الفني الذي تمتع به الفنان المعاصر .

يحاكي هذا العمل الفني الواقع وذلك بنقل تفاصيله كما هي بتناسق وانسجام وتنظيم وكأنه يصور جانب من (بيئة طبيعية) وكأنها تحتوي على أبنية وارض وسماء , نفذها الفنان من بقايا تلك البيئة ومخلفاتها , ادخل الفنان راوشنبرغ في تقنية هذا العمل سلسلة من الصور الفوتوغرافية والصور المأخوذة من الصحف تبدأ هذه السلسلة من اليمين بصورة لعدائي مارثون بعدها صورة جانبية لامرأة وتنتهي في أعلى اليسار بصورة مأخوذة عن لوحة كلاسيكية من صورة مأخوذة من صحيفة للوحة كلاسيكية بالأسود والأبيض تمثل امرأة تقف في داخل صدفة بحرية , وكأن الفنان أراد يتلك السلسلة من الصور تمثيل لتقنية عمل الشريط السينمائي , شكل هذا السلسلة من الصور إضافة إلى قطع القماش الملصقة والألوان تكويناً يماثل بيئة طبيعية مصورة .

ان التنوع التقني في الخامات والملمس الذي اتبعه الفنان راوشنبرغ في انجاز هذا العمل الفني من توظيف ومعالجات للخامة والصور وبانسجام لوني هو خير تعبير عن ذاتية الفنان في البحث التقني الذي جعل منه في حالة شغف دائم وسعي للحصول على حلول جديدة ومبتكرة لعمله الفني



انموذج (2)

اسم العمل: قوة الرد السريع

سنة الانجاز: 1963

المادة: زيت وطباعة وكولاج

القياس: 212152 x

المصدر: نت

العائدية: مؤسسة معرض نيلسون

تحرر الفنان راوشنبرغ في هذا العمل جميع المعايير الجمالية التقليدية والتقنيات الكلاسيكية الداخلة في صناعة العمل الفني , وارتبط بألية الفكر التجريبي , فأعتمد التجريب في تعدد الخامات واستخدم تقنية الطباعة الحريرية وإلصاق الصور المطبوعة الجاهزة , يتكون هذا العمل الفني من عدة مشاهد تصويرية وعلى نحو تركيبي زاد من تشتيت انتباه المتلقي لوجود أكثر من بؤرة مركزية , فأستخدم الفنان صورة النسرة المطبوعة في وسط العمل , تم أضاف في الجهة المقابلة لها صورة لعصفورين في قفص وفي أعلى يمين العمل صورة لفتاة (وجه فينوس أمام المرأة , 1615 للفنان روبنز), نفذها بتقنية الطباعة الحريرية , وفي أعلى يسار العمل رسمت طائرتان عموديتان حربيتان نفذت هي أيضا بطريقة الطباعة الحريرية , وفي أسفل الصورة رسمت معدات أشبه ما تكون أجهزة اتصال عسكرية . عمل الفنان راوشنبرغ في تنفيذ هذا العمل على الجمع بين الصياغات التصويرية بأسلوب الكولاج والربط بينهما من خلال الألوان والخامات فضلا على الصور الفوتوغرافية المطبوعة بواسطة تقنية (الشاشة الحريرية) , وهو تأكيد على حضور الآلة ومكائن الطباعة وما يقدمه التطور التكنولوجي لحقل الفنون من استثمار للآلات ومكائن الطباعة وتكنولوجيا الاستنساخ (تعدد النسخ) في صناعة العمل الفني .

وان التنوع التقني والوسائط المتعددة التي استخدمها الفنان في هذا العمل، (بين رسم وطباعة وتلصيق) والتي حول فيها الأشياء المبتذلة ومخلفات البيئة إلى نمط جمالي ذو قيمة وحرصه على ظهور عمله الفني بصورة مشابهة لأساليب عرض الدعاية والإعلان ما هو إلا سعي للحصول على حلول جديدة ومبتكرة لعمله الفني من خلال ما تطرحه المنظومة الاستهلاكية من مواد وخامات وأشياء مبتذلة بوصفها ثقافة اجتماعية ونمط حياة



انموذج (3)

اسم العمل: انجيلا

سنة الانجاز: 1976

المادة: مواد مختلفة على
خشب

القياس: 120x100 سم

العائدية: المتحف الوطني للفن الحديث بغداد

المصدر: محمد مهر الدين، الأعمال الفنية

يشكل هذا الانموذج تحولا مهما في الرؤية الفنية والمعالجة التقنية تجاوز بهما الفنان مهر الدين الأطر الثابتة والتقليدية للفن العراقي المعاصر , على الرغم من كون التقنية التي استخدمها هي امتدادا للتقنيات الفنية المتطورة في أوروبا وأمريكا , إلا ان الفنان حاول وباجتهاد ووعي فردي ان يؤسس صدمة في التلقي الفني العراقي ذلك من خلال الخروقات التي عمل عليها وان كانت مرجعياتها هي تقنيات عمل عليها الفنان راوشنبرغ والفنان (تاييس) * . اعتمد الفنان في صياغة هذا العمل الفني على عدة تقنيات فقد وظف الرمل وبرادة الحديد ونشارة الخشب والجبس على لوح الخشب وبمستويات من السطوح قريبة من تقنية النحت البارز , المظهر الخارجي لهذا العمل هو هيئة السجين خلف القضبان منح الفنان العناية العالية في الإظهار ونفذ القضبان وجدار السجن العلوي والسفلي برصانة من مادة الخشب المطلي بالمعاجين وبعناية فائقة مطابقة للواقع أما بؤرة العمل فتمثلت بالجسد الإنساني المسجى داخل السجن وقد نفذها بتقنية النحت البارز المتباين الملمس , في ما اقتصر تلوين العمل على اللون

الأزرق المعتم والمائل للأخضر والبنّي وهي تقنية مشابهة لتقنية أعمال النحت البرونزية .

عد هذا العمل الفني حينها تمرد واضح إزاء أشكال الرسم العراقي التقليدي فالتوليفات التقنية التي عمل عليها الفنان حولت المواد المعمارية المبتذلة والغريبة عن صناعة الرسم وجعلها نمط جمالي متمرد بالمزج بين معارفه الفكرية وتجرباته التقنية، فاستخلص بهما أسلوب خاص به شكل نقلة نوعية في الرسم العراقي آنذاك ارتد تأثيره على أجيال فنية لاحقة.



انموذج (4)

اسم العمل: بلا

سنة الانجاز: 1986

المادة: مواد مخلفة على
خشب

القياس: X120100
سم

العائدية: مقتنيات خاصة

المصدر: محمد مهر الدين، الأعمال الفنية

ارتكزت أساليب الرسم المعاصر في الغالب على تنوع التقنيات والاداءات، وتنوع طرائق الاشتغال ومواد الإظهار والانفتاح على الوسائط المادية والخامات البيئية وتنوع ملامس السطوح من اجل ان يكون العمل الفني حضن لمضامين مأخوذة من نسق العالم المحيط به، كذلك المتلقي للفنون المعاصرة فهو يتلمس السطح التصويري بانفعال أكبر واشد لتنوع التقنيات والمواد وطرق الأداء التي يسلكها الفنان وكذلك التكوينات والاختزال وكل الطرائق المستحدثة في بناء العمل الفني.

في هذا النموذج انتقل الفنان مهر الدين إلى مرحلة جديدة في بناء السطح التصويري فاستخدم تقنيات الطبقات اللونية والسطوح المتعددة الملامس , فصورة الشخص الجالس على يمين العمل نفذها الفنان بتقنية الجرافيك وباللون الأسود على اللون الأزرق الفاتح الغالب على سطح العمل , واعتمد الأشكال الهندسية ودمج بينها وبين الشكل الآدمي والرموز المحززة والمنفذة على عجينة اللونية , نفذها بطريقة الكلائش المشابهة لتقنية الكولاج واستثمر الخطوط الهندسية في تقطيع العمل إلى أجزاء موحياً تعدد الأشكال وتداخلها , كما هو ظاهر في وسط يمين العمل من خلال الأشكال الهندسية المترابكة فوق بعضها البعض والتي تنتهي إلى مربع ابيض طبع عليه وجه احد آلهة الحضارة المصرية نفذه بطريقة طبع الكليشة المخرمة .

فالابتعاد عن النظم التقليدية في الرسم وتنوع الأساليب فضلا عن التوليفات اللونية المتباينة والمشتقة من لون واحد منحت عمل الفنان بعد جمالي غرائبي ارتبط بقيم الحرية والتمرد والفكر التجريبي.

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

أولا: النتائج:

1. ارتبط كل من الفنانين راوشنبرغ ومهر الدين بمنهج الفكر التجريبي كونه المرتكز الرئيس في مواجهة تحجر النظرية وتجاوز النمطية والتكرار، وهذا يظهر في جميع نماذج عينة البحث.
2. وظف كلا الفنانين العديد من الوسائط والخامات والمواد من أجل الفكرة المراد تحقيقها جمالياً وعلى أساس ان تلك الوسائط والخامات والمواد تتضمن طاقة كاملة في التعبير، وهذا يظهر في جميع نماذج عينة البحث.
3. اعتمد الفنانين النزعة التصميمية في بناء العمل الفني، وهذا يظهر في جميع نماذج عينة البحث.
4. كشف الفنانين ان الخامات ليست مجرد وسيط مادي (نفعي) بل لها خواصها الحسية والتعبيرية، من خلال التعامل معها جمالياً، وهذا يظهر في جميع نماذج عينة البحث.
5. عكس الفنان راوشنبرغ في أعماله ثقافة الفكر الاستهلاكي للمجتمعات الغربية من خلال توظيف الصور الفوتوغرافية والدعائية وصور الصحف.
6. اعتمد الفنان راوشنبرغ تقنية الطباعة بالشاشة الحريرية كما هو واضح في النماذج.
7. تأثر أسلوب الرسم لدى الفنان مهر الدين بالتقنيات الغربية الحديثة للرسم الأوربي المعاصر.
8. تميز أسلوب الرسم لدى الفنان مهر الدين باستخدام تقنيات الجرافيك العجائن اللونية والحك والقشط والدلك وتقنية النحت المجسم كما هو واضح في النموذج.

ثانياً: الاستنتاجات

1. باتت الخبرات التقنية المكتسبة عن طريق التجريب في الفن المعاصر أساساً في تحقيق الأفكار والحصول على حلول جديدة ومبتكرة للعمل الفني.
2. الذاتية في التجريب التقني تخلق أفق واسع وخيارات متعددة لدى الفنان في تعامله مع عناصر وأدوات عمله الفني من أجل تحقيق الغرض الخاص بالعمل.
3. لم يعد مفهوم الجمال مرتبطاً بالمفاهيم التقليدية، بل اعتمد على تعامل الفنان مع عناصر ومفردات وأدوات البناء الفني.
4. تحرر الفنان من استخدام التقنيات التقليدية في العمل الفني، واتجه لاستخدام الخامات البيئية غير المألوفة مثل المخلفات الصناعية ومواد البناء والصور الفوتوغرافية وقصاصات الصحف الخ...

ثلاثاً: توصيات البحث:

يوصي الباحث بالدراسة الآتية:

دراسة وتقصي الذاتية في التجريب التقني لفنانين الحداثيين من أجل الوقوف على الخصوصية الفردية وأثرها في تطور التقنيات المستحدثة في الرسم.

رابعاً: المقترحات:

يقترح الباحث إجراء الدراسة الآتية:

الذاتية في التجريب التقني لدى الفنان انطونيو تابيس

المصادر:**القرآن الكريم****المعاجم والقواميس والموسوعات**

- 1- المجمع اللغوي، المجلد الخامس، المطبع الأميرية، القاهرة ، 1973.
- 2- المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، ط 4 ، القاهرة ، 2004.

- 3- عبد الرحمن بدوي، الموسوعة الفلسفية ج2 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط1.
- 4- لالاند اندريه، موسوعة لالانت الفلسفية، ترجمة خليل احمد خليل مؤسسة عويدان للطباعة والنشر، ط، بيروت لبنان ، 2012 ،
- 5- مراد وهبة، المعجم الفلسفي، دار الثقافة الجديدة، ط 3 ، 1979.

المصادر باللغة العربية

- 1- آراء وتحليلات حول تجربة الفنان محمد مهر الدين ، 1967-2010 ، مطبعة الخط العربي، عمان - الأردن ، 2010.
- 2- ارنستيفشر، ضرورة الفن، ترجمة اسعد حلیم، الهيئة المصرية للكتاب ، 1998.
- 3- البسيوني محمود، الفن الحديث، دار المعارف بمصر، القاهرة ، 1965.
- 4- التريكي فتحي، ورشيدة، فلسفة الحداثة، مركز الإنماء القومي، بيروت ، 1992.
- 5- الحاج كمال يوسف، رينيه ديكار د ابو الفلسفة الحديثة، دار مكتبة الحياة، بيروت 1954.
- 6- الهنداوي حسين، محمد مكية والعمران المعاصر، الدار العربية للعلوم، بيروت ، 2013 ،
- 7- إمام عبد الفتاح، مدخل إلى الفلسفة، دار الثقافة للطباعة، بيروت ، 1977.
- 8- بل كلايف، الفن، ترجمة عادل مصطفى، رؤيا لنشر والتوزيع، القاهرة ، 2013.
- 9- بلاسم محمد وسلام جبار، الفن المعاصر أساليبه واتجاهاته، بغداد، مكتبة الفتح ، 2015 ، ط1.
- 10- دوي جون، الفن خبرة ترجمة زكريا إبراهيم، المركز القومي للترجمة، القاهرة 2011.
- 11- رزبرجنكولاس، توجهات ما بعد الحداثة، ترجمة ناجي شوان، المشرع القومي للترجمة، القاهرة ، 2002.
- 12- ريد هيربرت، الموجز في تاريخ الرسم الحديث، ترجمة لمعان البكري، دار الشؤون الثقافية، بغداد ، 1989.
- 13- زكي نجيب محفوظ، حياة الفكر في العالم الجديد، دار الشروق، بيروت ، 1987.
- 14- سميث ادوارد لوسي، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، ترجمة فخري خليل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، 1995.

- 15- عبد الرحمن بدوي، الموسوعة الفلسفية ج2 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط1.
- 16- محمد مهر الدين الأعمال الفنية 1956- 2011 ، مطابع الدستور التجارية ، 2011.
- 17- محمود امهز، التيارات الفنية المعاصرة، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت – لبنان، ط2 ، 2009.

الرسائل والاطاريح

- 18- السيد هدى احمد زكي، المفهوم التجريبي في التصوير الحديث، رسالة دكتوراه، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان ، 1979 .
- 19- القاظلي مسير علي احمد، المتغير التقني في أساليب التشكيل المعاصر (العراق – مصر – المغرب) انموذجاً، أطروحة دكتورا، غير منشورة، جامعة بغداد ، 2011 .
- 20- مكي عمران راجي، التقنيات الفنية المستخدمة في اللوحة الزيتية العراقية المعاصرة، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد ، 1999

المجلات والدوريات

- 21- /file:///C:/Users/DELL/Desktop.html

شبكة المعلومات (الانترنت)

- 22- شبكة المعلومات الانترنت الرابط:
<http://www.ward2u.com/vb/showthread.php?t=11694>
- 23- كاظم شمهود، مجلة المسلة الالكترونية ، 3/10 2016 ،
almasalah.com/ar/news
- 24- كاظم نوير وبركات عباس، سمات الأسلوب في أعمال روبرت راوشنبرغ، مجلة فنون البصرة، العدد 17 ، 2018.
- 25- لوك جون، مقال في الفهم البشري، Wikipedia.org

ديناميكية الرؤية الدرامية وصيرورتها في الفضاء الداخلي

The dynamics of the dramatic vision and its becoming
in the internal space

م.م حسين حبيب رزوقي

كلية الفنون / الجميلة جامعة بغداد.

ا.م.د وسام حسن هاشم

كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد

Assistant teacher. Hussein Habib rizouki

College of Fine Arts / University of Baghdad

Assistant Professor Dr. Wissam Hassan Hashim

College of Fine Arts / University of Baghdad

wisam.hashim@cofarts.uobaghdad.edu.iq

مستخلص البحث:

يرتبط الفن بالرؤية ، فالمصمم يقدم صورة او خيالا والذي يتذوق الفن يدور بطرقه الى النقطة التي دله عليها الفنان وينظر من النافذة التي هيأها له، فاذا به يعيد تكوين لصورة في نفسه ، اذ ان المصمم بغير البصيرة الغنية بالخيال، انما يعطي صورا سطحية على الرغم من شحنها بأعنف العواطف، وكذلك الشخص الذي ينظر الى العمل التصميمي بدون خيال، لن يرى الا سطوحاً، وكلما ازداد تأملاً قل فهمه لما كان من وراءه.

يحمل الفنان المصمم من الثقافة والوعي والخيال ما يؤهله لكي يستطيع تكوين رؤية جديدة لما يشاهده، وينبغي على صاحب الرؤية الاخراجية أن يتمتع بالخيال الخصب والبصيرة والذكاء كي يستطيع تكوين صور مرئية قادرة على ادهاش المتلقي كي يتفاعل معها ويكون رؤى جديدة ، فرؤية المصمم هي نظراته الشاملة والموضوعية للأشياء من خلال تعدد زوايا النظر أي تعدد الرؤى للأشياء ذاتها، والرؤية الذاتية هي رؤية محددة ومنقوصة ومحدودة بجانب واحد للأشياء، ولذلك فهي رؤية قاصرة ، برزت المشكلة البحثية من خلال التساؤل الآتي: ("ماهي الاليات الديناميكية التي تسعى المصمم الداخلي عبرها الوصول الى رؤية تصميمية في الفضاء الداخلي وفعلها في المتلقي ؟")، واهمية البحث في التعرف على الرؤية وفعلها في الفضاء الداخلي والارتقاء بها عبر تصاميم ذات تقنيات معاصرة يعزز من الدور التصميمي للتصميم الداخلي المعاصر.، كم وهدف البحث الى: الكشف عن

فاعلية الاليات التصميمية التي تحقق الرؤية الديناميكية للفضاء الداخلي ومدى والتعرف على فعلها في الفضاءات الداخلية المعاصرة وتحد البحث الرؤية وديناميكيته في الفضاء الداخلي للمتاحف المعاصرة في المتاحف الفنية وقت انجاز البحث 2024. واشتمل البحث على مبحثين المبحث الاول : الرؤية والضرورة التصميم الداخلي , والمبحث الثاني : الرؤية في العمل التصميمي. انتهج البحث منهج دراسة الحالة لتوافقه مع المسار البحثي, وتوصل البحث الى استنتاجات اهمها:

1. يتمثل الرؤية بالفضاء الداخلي عبر حوار حسي تتم بين المتلقي والفضاء نفسه وهو حوار تعتمد على المتلقي والمعنى أو المفهوم المتولدة لديه.
 2. ترتبط الرؤية بالمعنى المدرك مع ما تحققه الفكرة التصميمية المتماسكة بمعنى جمالي ومعنى دلالي معقدة او غامضة او متنوعة.
- الكلمات المفتاحية: الديناميكية , الرؤية الدرامية ,الضرورة , الفضاء الداخلي

abstract;

Art is related to vision , the designer presents a becoming or imagination, and the one who tastes art rotates his ways to the point indicated by the artist and looks out of the window that he has prepared for him, so if he recreates an becoming in himself, the designer, without the rich insight of imagination, gives superficial images despite being charged with the most violent emotions, as well as the person who looks at the design work without imagination, will see only surfaces, and the more he meditates, the less he understands what was behind it ".The artist-designer carries from culture ,awareness and imagination what qualifies him to be able to form a new vision of what he is watching ,and the owner of the director's vision should have a fertile imagination ,insight and intelligence in order to be able to form visual images capable of surprising the recipient to interact with them and form new visions ,the designer's vision is his comprehensive and objective view of things through multiple angles of view, i.e. multiple visions of the same things ,and self-vision is a specific, incomplete and

limited vision of one side of things ,therefore it is a short vision ,the research problem emerged through the following question") :What are the dynamic mechanisms by which the interior designer seeks to achieve a design vision in the interior space and do it in the recipient"?The importance of research in identifying the vision and doing it in the interior space and upgrading it through designs with contemporary technologies enhances the design role of contemporary interior design .The purpose of the research is to reveal the effectiveness of design mechanisms that achieve the dynamic vision of the interior space and the extent and identification of their action in contemporary interior spaces .the research challenges the vision and its dynamics in the interior space of contemporary museums in art museums at the time of research completion 2024 .The research included two research papers , the first one : Vision and process in interior design, and the second one : vision in design work .The research followed the case study approach to conform with the research path ,and the research reached the most important conclusions.1 :The vision of the inner space is represented through a sensory dialogue that takes place between the recipient and the space itself, a dialogue that depends on the recipient and the meaning or concept generated by him .2 .The vision in the perceived sense is connected with what the coherent design idea achieves in an aesthetic sense and a complex, ambiguous or diverse semantic meaning.

Keywords: dynamics, dramatic vision, becoming, inner space

الفصل الأول: الاطار المنهجي مشكلة البحث:

يفترن النتاج التصميمي بمفردات جمالية ووظيفية ، تحقق غايته وحقيقته ، لأنه موجهاً لكي يتجاوز ذاته نحو الموضوع الجمالي التصميمي وفيه فقط يبلغ النتاج التصميمي اكتماله ووجوده، اذ أن استجابة الذات إلى نداء الرؤية في أدراك الخاصية الجمالية في النتاج التصميمي لتكوين موضوع واقعي موجهاً نحو اللاواقعي ليكون متأسلاً في الواقع بضرورة إنتاج واقعية العمل .

تمر المتاحف كمؤسسات وفضاءات داخلية بنشاطات متعددة ويعتمد على دوافع وأهداف وأسباب ودوافع مختلفة ، وهي تحوي في فضاءات الداخلية إرث قرون من القيم والأفكار، ويتضمن عمل المتاحف سلسلة متصلة معقدة من الوظائف المتعارضة والمكملة المتعلقة بالحفاظ على التراث الثقافي للبشرية ونقله.

تتراكم المتاحف ديناميكيات تصميم محددة كمفهوم شامل في معنى الأنظمة المرئية، اذ يرتبط المتحف كفضاء داخلي للاهتمام وارتباطه بالظواهر المعقدة، المعتقدات أو العواطف أو الإدراك. سواء كان ذلك مكونات مادية أو فكرة أو اساطير، علوم والفنون الشعبية.

تسعى الرؤية باعتبارها فعل أو مجموعة افعال ان تجسم موضوعاً غائباً أو لا وجود له، عن طريق محتوى مادي أو نفسي لا يقدم بنفس الهيئة وانما في هيئة مشابهة للموضوع الذي تهدف اليه فالمعاني موجودة في طبائع الناس يستوي فيها الجاهل والعاقل لذلك فهي قابلة للتفاضل وان ما يختلف هو قدرة الانسان في التعبير عنها وادراكها.

وهنا تبرز اهمية العلاقة بين التصميم الداخلي والرؤية بين منظومة الفكر التصميمي و تنمية المتلقي للفضاء الداخلي وتحريك وتحفيز افكارهم ووجدانهم العاطفي وتوسيع المدركات لديهم للارتقاء بمتطلبات الحياة واصدار الاحكام حول الاحداث بروية اخراجية بناء على المشاعر التي تثير المتلقي مستخدم الفضاء الداخلي فكريا ويتفاعلون معها من خلال الحبكة للتكوينات التصميمية والية سرد الاحداث بروية اخراجية لفتح فضاء الرؤيا امام المتلقي ومستخدم الفضاء بنسج المنظومة الاخراجية ولغتها ودلالاتها الثقافية.

وبالتالي فإن التصميم يبني قصة تروي الاحداث بروية تصميمية في الفضاء الداخلي المعاصر. من ذلك تبرز مشكلة الدراسة الحالية للإجابة عن التساؤل التالي :-

"ماهي الاليات الديناميكية التي تسعى المصمم الداخلي عبرها الوصول الى رؤية تصميمية في الفضاء الداخلي وفعلها في المتلقي"؟

2-1 اهمية البحث :

تكمن اهمية البحث باعتباره:

1- التعرف على الرؤية الدرامية وفعلها في الفضاء الداخلي والارتقاء بها عبر تصاميم ذات تقنيات معاصرة يعزز من الدور التصميمي للتصميم الداخلي المعاصر.

3-1 هدف البحث :

الكشف عن فاعلية الاليات التصميمية التي تحقق الرؤية الديناميكية للفضاء الداخلي ومدى والتعرف على فعلها في الفضاءات الداخلية المعاصرة.

4-1 حدود البحث :

1- الحدود الموضوعية : الرؤية وديناميكيته في الفضاء الداخلي للمتاحف المعاصرة.

2- الحدود المكانية : المتحف العراقي

3- الحدود الزمانية : متاحف الاثار العاملة الى وقت انجاز البحث 2024.

5-1 تحديد المصطلحات :

1-5-1اولا :الديناميكية

الديناميكية (لغويا)

ديناميكيّ : (اسم)

○ اسم منسوب إلى ديناميكا

○ فعّال، نشيط، مليء بالقوة والحيوية.

الديناميكية (اصطلاحا)

الديناميكية هي اسم عام لمجموعة من الآراء الفلسفية المتعلقة بطبيعة المادة.

على الرغم من اختلافها في نواح أخرى ، فإن كل هذه الآراء تتفق في جعل المادة تتكون أساساً من وحدات أو مواد أو قوى بسيطة وغير قابلة للتجزئة.

الديناميكية (اجرائيا)

هي جعل المادة للأشكال والعناصر في الفضاء الداخلي تتكون أساساً من وحدات أو مواد أو قوى بسيطة وغير قابلة للتجزئة.

ثانيا :الرؤية

الرؤية (لغويا)

جاء في المنجد الأدبي " رأى - يرى رأيا ورؤية ورؤيانا "

"رأى" نظر بالعين والعقل
والرؤية : جمعها (رؤى) رأى : النظر بالعين أو بالقلب (معلوف، 1952، صفحة 242)

وجاء في مختار الصحاح " رأى " في منامه (رؤيا) أو فلان مني بمرأى ومسمع حيث أراه وأسمع قوله (الرازي، 1967، صفحة 134).
الرؤية (اصطلاحاً)

هي المشاهدة بالبصر ، وقد يراد بها العلم مجازاً ، وإذا كانت مع الاحاطة سميت ادراكاً وتطلق الرؤية في الفلسفة الحديثة على وظيفة حاسة البصر (صليبا، 1982، صفحة 605).

هي التفاعل البصري والفكري بين الصور والتي تمثل الفكرة التصميمية او الرسالة او الشفرة التي يرغب المصمم بإيصالها من خلال نتاجه التصميمي مع المتلقي والصورة التي ينظر اليها (العقابي، 2021، صفحة 91).

هي نسق جمالي تسير في ضوئه كل عناصر التصميم المرتبطة بعلاقات تمثل بنية ذات دلالات تحمل معاني اجتماعية أو اقتصادية أو سياسية وهذه العلاقات تشكل أبنداً من مرحلة اختيار النص وتفسير مفرداته وفلسفته وبناءه ، وصولاً للصياغة التشكيلية المرئية للتصميم بصورته النهائية ، والنتيجة أصلاً عن تلك الموازنة بين المكونات المرئية من جهة وبين خيال المصمم ونسجه الروحي والفكري من جهة أخرى (سكران ، 2000، صفحة 14) .

الرؤية (إجرائياً)

هي الانطباع الفكري المنعكس شكلياً بفعل الخبرة الشخصية للمصمم الداخلي ، بهدف تصميم فضاء داخلي يحقق شروط واعتبارات وظيفية وجمالية.
الفضاءات الداخلية (اصطلاحاً)

هو الوحدة الأساسية في عملية التصميم الداخلي التي تعكس جملة من العلاقات المدركة والمتجسدة تجسيدا فيزيائيا ، لها شكل ومعنى محددان تعرف بأنظمة معبرة عن أهداف وظيفية وجمالية ونفسية (هاشم علي ، 2002، صفحة 55).

ثالثاً: الفضاءات الداخلية (إجرائياً)

هو الحيز المكاني الذي يمكن ادراكه من خلال ما يتحقق من رؤية اخراجية للمصمم ، وتجسيديات شكلية ومدلولات مباشرة وغير مباشرة في الفضاء الداخلي.

الفصل الثاني :الاطار النظري المبحث الاول / الرؤية والصيرورة التصميم الداخلي مفهوم الرؤية:

تتجلى الرؤية عبر بتركيب الصور الذهنية وتحولاتها المتغيرة بحكم الوعي والخبرة للمصمم وتأويلاته - المغايرة للواقع او الخطاب التصميمي او الدرامي القابلان لتأويلات ورؤى مختلفة. " الرؤيا والرؤية (بالتاء المربوطة)تعني أحلام اليقظة. والرؤيا (بالالف)تعني احلام النوم، ولكل منهما خصوصية في الخيال والتصور الا ان المصمم دائما يقترب من احلام اليقظة بوصفها (ميكانزم) دائم التنوع يعمل ضمن سياق نشاط العقل والتفكر والابداع : ينتج مخرجات للصورة البصرية والرمزية . اي تتكيف مع مدركات الفهم (التكمة جي ، 2011، صفحة 151).

أن المصمم بغير البصيرة الغنية بالخيال، انما يعطي صوراً سطحية على الرغم من شحنها بأعنف العواطف، وكذلك الشخص الذي ينظر الى العمل التصميمي بدون خيال، لن يرى الا سطوحاً، وكلما ازداد تأملاً قل فهمه لما كان من وراءه" (اليوت ، 1978، صفحة 22). اذ ان الفنان المصمم ينبغي أن يحمل من الثقافة والوعي والخيال ما يؤهله لكي يستطيع تكوين رؤية جديدة لما يشاهده، وينبغي على صاحب الرؤية الاخراجية أن يتمتع بالخيال الخصب والبصيرة والذكاء كي يستطيع تكوين صور مرئية قادرة على ادهاش المتلقي كي يتفاعل معها ويكون رؤى جديدة. فـرؤية المصمم هي نظريته الشاملة والموضوعية للأشياء من خلال تعدد زوايا النظر أي تعدد الرؤى للأشياء ذاتها، والرؤية الذاتية هي رؤية مبسترة ومجزوة ومحدودة بجانب واحد للأشياء، ولذلك فهي رؤية قاصرة (حمودي ، د.ت، صفحة 21)

يعد توجه الرؤية للمصمم هو من يحدد للمتلقي ماذا يرى وعلى المتلقي أن يكون رؤية جديدة في ذهنه من خلال ما شاهده.

تتطلب الرؤية الذهن كما تتطلب العين : الذات والموضوع معاً. وهي فضلاً عن ذلك تتطلب شيئاً من الانفعال البعد فهذا العالم الواقع بين عالمي الذات والموضوع، هو منطقة الخيال الطبيعية. (اليوت ، 1978، صفحة 96) اذ أن للعقل دوراً بارزاً في ترجمة ما ترسله العين من اضواء الكتل والاشياء، ليكون صورة واقعية للتشكيلات المرئية (حسن ، 1971، صفحة 41)، ترتبط برؤية تتمثل في نظرة المصمم الملهم وهي نظرة مختلفة تماماً وموقف مغاير لرؤية الفرد العادي او رؤية العالم، إنها موقف تمليه على المصمم الخبرة الجمالية التي يقف عندها الانسان

اما متذوقاً للمشهد الطبيعي او العمل التصميمي، واما مبدعاً له وناقداً من جهة اخرى (عبد المنعم، 1987، صفحة 189).

احد اسباب الاختلاف هي مصادر الرؤية التي شكلت شخصية المصمم الملهم واحساسه المرهف عن الانسان العادي. والتفاعل البصري والفكري بين الشكل التصميمية والتي تمثل الفكرة أو الرسالة أو الشفرة التصميمية التي يرغب المصمم بإيصالها من خلال نتاجه التصميمي مع المتلقي مولدة مجموعة من الأفكار التي قد تختلف مع ما يقصده المصمم (مولدة رؤية تصميمية) أو قد تقترب ونادرا ما يمكن ان تكون مشابهة للمفهوم الذي يقصده المصمم بالاعتماد على ثقافة المتلقي والصورة التي ينظر اليها (مولدة الرؤية التصميمية).

مصادر الرؤية ومرجعياتها

- الطبيعة بكل موجوداتها الحسية سواء كانت أشياء أو ظواهر فالتبيعة هي المنبع الروحي للقواعد والطبيعة، قد تكون ممثلة في جسم الانسان وعاداته وغرائزه، فالإنسان نفسه ظاهرة طبيعية من ظواهر هذا الكون الذي خلقه الله. والطبيعة ايضاً تتمثل في سلوك الموجودات (عبد الفتاح، 1973، صفحة 11).
- البيئة التي يحيا فيها المصمم لها تأثير على نوع الانتاج التصميمي، فمثلاً الانهار والجبال وسطح الارض ومناخها انما تؤثر في نوع الرؤية وادراك الاشكال والاحجام والتحسس بالطبيعة والواقع. كما توجد البيئة المصنوعة وهي التي تتمثل بكل ما انتجه المصمم.
- الثقافة والتعليم ودرجة الذكاء والتجارب السابقة والذاكرة الجمعية التي يعبر عنها بانها مجموعة ظواهر حياتية وفكرية تحدث بشكل عام وتنتقل الى عموم الافراد وبشكل مباشر كالتقاليد والطقوس الدينية او منها يرتبط بالميثولوجيا والاساطير (كارل ، 1984، صفحة 73).
- تلك الظواهر تكون ثابتة ومستقرة بعض الشيء ولن تتغير بسهولة عند افراد المجتمع بل تنتقل من جيل الى اخر مشكلة ذاكرتهم الجمعية. وهناك علاقات ثلاثة تتفاعل فيما بينها وبدونها تعم الفوضى.
- (العقيدة والدين) و(المجتمع والطبيعة) و الرغبات والغرائز والحاجات) اي العلاقة مع (الله) والآخر والذات وهذا ما يحدد التمايز بين رؤية واخرى لان الفن حقيقة لها جذورها في الوجود الواقعي ذلك لان الفن ليس خيالياً يتم من فراغ وانما يرتبط الخيال فيه بالواقع (جيروم، 2007، صفحة 152).
- العلوم والمعارف والتتبع والملاحظة والتجارب والاجتهادات ومعرفة الحضارات المختلفة من خلال اعمال الآخرين ومعرفة التاريخ واحقاب تطوره وما هي

المستلزمات التي سخرها الفنانون عبر التاريخ ليكونوا الحضارة ونقل هذه الحضارة إلى الأسلاف (جيروم، 2007، صفحة 40).

تعد حياة الإنسان حياة اجتماعية يشترك فيها الإنسان مع غيره في صورة مترامية الأطراف ومتعددة الجوانب وهذا الاشتراك المعيشي الجمالي هو في الحقيقة ملك الفرد ، وملك للجماعة في نفس الوقت وهذا ماتسمية روح الجماعة او سمة العصر (حمودي ، دت، صفحة 17).

مصادر الرؤية كثيرة ومتنوعة التي يستقي منها المصمم رؤاه الفنية ومدركاته الحسية والعقلية والتي تتحكم بها الغرائز الطبيعية والعلاقات الاجتماعية والوعي الجمعي للمجتمع والعقيدة والدين والتعليم والحضارة والمعارف كل ذلك ذخيرة المصمم بالإضافة الى تجاربه الفسيولوجية التي يقوم بها بوساطة حواسه الادراكية جميعها واهمها البصرية والسمعية فيتشكل وعيه على المستوى الموضوعي الخارجي المتمثل بالبيئة الخارجية اسرته - مجتمعه والمستوى الذاتي الداخلي المتمثل باستجابته للأحاسيس وصورتها في داخله بمساعدة خياله والطريقة التي بها تصور هذه الاحاسيس.

الصيرورة وفاعليتها في الفضاء الداخلي

يرتبط مفهوم الصيرورة مع الكثير من المفاهيم كالديمومة والاستمرارية والتغير والتبدل والانتقال والزمان والحركة والتطور والتدفق والسيلان والتحريك ، يوصف ان هذه المفاهيم ترتبط بصورة مع المفاهيم الاساسية في التصميم ، الامر الذي جعل من الباحث ان يضمن هذا المبحث بما جاءت به الطروحات الفلسفية التي تبحث حول تلك المفاهيم بغية الوصول الى مفهوم الصيرورة بمعناها الذي يحقق هدف البحث .

ارتبط مفهوم الصيرورة بشكل وآخر بالوجود وعلاقاته وارتباطاته وما آل إليه من عدة مفاهيم مرتبطة بالتصميم ، وذهب الكثير من الفلاسفة لطرح هذا المفهوم من خلاله أي (الوجود) ف (هراقليطس ٥٤٤ - ٤٨٣ ق.م) * أكد على مبدأ التدفق أو الجريان في الوجود وكل مظاهر الواقع ، فكل شيء لديه متغير، لذلك فهو ابتكر أن يكون للعالم أصلاً ، ويقول إنه غير مخلوق (الحفني، ب ت، صفحة 501).

* هرقلطس أو هيراقليطوس فيلسوف يوناني في عصر ما قبل سقراط. كتب بأسلوب غامض، يغلب طابع الحزن على كتاباته، ولذا، عُرف بالفيلسوف الباكي. تأثر بأفكاره كل من سقراط وأفلاطون وأرسطو. قال بأن النار هي الجوهر الأول، ومنها نشأ الكون. وقال أيضاً بالتغير الدائم. المصدر/ <https://ar.wikipedia.org>

ان العالم محكوم بقانون كلي (اللوغوس) • ، الذي عبر يحدث التحول والتغير والضرورة الدائمة في الفضاء ، وإن كل شيء في عالم الوجود ليس بثابت انما يسيل ويتغير ويتبدل ، فالضرورة تحدث وفق نظام يسميه (هراقليطس) بناموس الكون ، لذا ان فلسفته تتمثل بمقولته: " الأشياء في تغير مُتصل " ، فالضرورة تكمن في فلسفة (هراقليطس)¹ من خلال بحثه في مظاهر الكون ، اذ منح المتحول والاستمرارية والتغير الى كل ما في الوجود ليؤسس منهجاً جدلي قائم على صراع بين حركة الواقع وتحولاته اللامتناهية (مهدي، 2017) ومن هذا المنطلق يتم اعتماد الصراع في التصميم الداخلي لفضاءات العرض المتحفي والتحول المستمر من اجل تحقيق المنهج الجدلي في التصميم. أما أفلاطون ٤٢٧-٣٤٧ ق.م) فنظريته في مسألة الوجود تعرف بثنائية الوجود (Dualism)، فيقول بـ لونين من الوجود ويفرض معنيين ، احدهما معنى الوجود والثبوت ، ومعنى آخر في مقابل الثبوت هو معنى الصيرورة ، فالوجود يعني الثابت العيني ، وفي عالم الطبيعة لما كانت الأشياء غير ثابتة وإنما في حالة سيلان وانقضاء وحركة ، فلا يمكن القول إنها موجودة ، بل هي ظلال غير مستقرة للوجود ، لذا فهي تعد صيرورة (مهدي، 2017، صفحة 294)..

لذا ان الصيرورة تتجسد في عالم الأجسام المادية المحكمة بزمكانية ذلك العالم، اذ تشير الى تغييرها وتبدلها من خلال تغير وتبدل الزمان بوصفه مستمرا نحو لا نهائية وهكذا في ديمومة مستمرة غير متناهية .

جمالية الصيرورة في التصميم الداخلي

يعد التصميم الداخلي فنا فاعلا ومؤثرا يمكن ان يغير معالم ومعطيات الواقع بشكل يرتقي على الواقع نفسه للفضاء الداخلي ، لذا فهو يمتلك من المقومات والسمات ما يجعله لا يتوقف عند حدود عالم الحس وزمكانيته ، بمعنى انه يتسم بمعاني ومضامين ترتبط بالفكر ذو المنحى الروحي والزمان المطلق. فالمصمم المخرج منح المفردات صيرورتها فحور الاشكال وجردها لإحداث الحركة التي تعطي الاستمرارية وتوحي بلا نهاية الاشكال من حيث تكرارها لتحقيق الانسيابية بجمالياتها المطلقة ، والوصول لحقيقة لا تتعلق بزمان معينين (عبد، 1999، صفحة 120).

• اللوغس : كلمة اختلفت معانيها بين الفلاسفة المتقدمين والمتأخرين وبين المدارس الفلسفية والدينية ، وتعني حرفيا (الكلمة الالهية) ،

* هراقليطس اول من قال باللوغس بانه (القانون الكلي للكون) ويمثل القانون العام الذي يسيطر على الوجود في تغييره من ضد الى ضد، وهو الشيء الوحيد في هذا الوجود الدائم السيلان والمتحرك وهو الله .المصدر : بدوي عبد الرحمن : موسوعة الفلسفة ، ط2، ج2، ذوي القربى ، قم، 1429، ص536.



شكل (3-18) صيرورة الاشكال وتجريدها لا حداث الحركة والانسيابية داخل المتحف .. متحف التاريخ البريطاني / لندن .المصدر/

<https://www.youtube.com>

يكتسب الفضاء الداخلي صفات الاستمرارية والتواصل والامتداد واللانهاية من خلال حركة المفردات وعناصر الفضاء ، بوصف ان الحركة تعد سر البنية التكوينية للصورة الزمانية والمكانية .

المبحث الثاني :الرؤية في العمل التصميمي

يمتلك التصميم مستويين من التعبير الأول التعبير اللفظي (الشفهي) والثاني: التعبير النظري (التمثيلي)، وكلاهما له أهمية كبيرة لدى المصمم الداخلي فالتعبير النظري أو التمثيلي يتم من خلاله تقديم الأفكار والمفاهيم والأشكال إلى الواقع وفي الوقت نفسه يشغل التعبير اللفظي أهمية كبيرة ايضا فالمصمم مطالب بشرح أفكاره وتوضيحها إلى المتلقي أو الجمهور، فالتصور هو تشكيل فكرة أو خطة.. الخ، تعتبر مفتاح هذا التصور (A. A.، 1988، صفحة 4).

ان كل تعبير يمكننا ان نميز بين حدين: الأول وهو الموضوع المعروض بالفعل وهو اللفظ والصورة والشيء المعبر والثاني هو الموضوع الموجي به والفكرة اللاحقة والانفعال او الصورة المثارة والشيء المعبر عنه وقد يبدو من ذلك ان المدرك يشعر (بموضوعين مختلفين) (جبروم، 2007، صفحة 373).

فلا تصميم الا من شكل ولا شكل الا نتيجة لفكرة تمخضت بعد دافع وهذا الدافع ادى الى الانفعال مما ادى الى حدوث عملية التحريك التي ادت الى ضرورة التعبير عن الانفعال. بموضوع متكون من شكل او اشكال، ويشير مصطلح التعبير ان يحمل الشيء تعبير خلال تصميم فكرة الموضوع واحده حيث يربط المجمع اشكاله

بعلاقات ذات ايجاد معنى اي يجمع فكرة لتصميم وبذلك يتلقى المشاهد لموضوع قد يختلف في الفكرة وقد يتقارب او يلتقي والتعبير الذاتي هو التعبير الذي يرتبط بالمصمم وحالاته الداخلية وأشكاله المعبرة عن ذلك وهو يرتبط برؤية فردية يطرحها المصمم نفسه حسب ما خزن في ذاكرته وحسب ما تأثر به و بناء على شدة انفعالاته ليستحدث بعد ذلك تعبيره عن حالته تلك ليتسلمها المتلقي (العبيدي، 2012،، صفحة 108).

ان الناتج التصميمي المتمثل بالفضاء الداخلي يتم من خلال حوار حسي تتم بين المتلقي والفضاء نفسه وهو حوار من جانب واحد تعتمد على المتلقي والمعنى أو المفهوم (اي الرؤية) المتولدة لديه، لذا في كثير من الأحيان يكون تفسير هذا الفضاء قابل للتغيير بدرجة كبيرة لأنها تعتمد على معاني (ورؤى) تخلق لدى متلقي معين يختلف عن الآخر.

الرؤية الأيقونية في الفضاءات الداخلية

ان الناتج التصميمي المعاصر يشتمل على خاصية أيقونة او الحوارية بصرية أي انه يحتوي على صور معينة (معنى او فكرة مصمم) تستدعي صور اخرى في ذهن المتلقي في الفضاء الداخلي قد تطابق الصورة المقصودة او تختلف عنها بالاعتماد على المعرفة او التجارب السابقة. اذ ان هناك مجموعة من العوامل التي تؤثر في عملية الادراك والتصور مثل الخبرة والقراءة والثقافة او المعرفة السابقة في مجالات معرفية معينة (عبد الحميد، 2005، صفحة 61).

اذ ان الفضاء الداخلي المعاصر هو وسيلة (واسطة) لنقل الرسائل، فهو يميل الى اعطاء أشكالاً بدلاً من البيانات من خلال مقارنة عملية الارسال والتلقي في تكنولوجيا الاتصالات مع التصميم الداخلي (Vučković ., 2013, p. 68).

ان مصطلح الرؤية البصرية او (الأيقونة) وهو مصطلح يصف الصورة العقلية المشتركة بين المتلقي داخل الفضاء المعاصر اذ ان الرؤية البصرية هي حضور التفكير بالصور الخاصة بشيء معين، وكل شيء في الحياة وخاصة الفنون يشتمل على خاصية الرؤية البصرية فالفنون في جوهرها هي صور تستدعي صوراً تكون بدورها قادرة على اثارة النشاط الايقوني او الحواري البصري في عقل المتلقي (عبد الحميد، 2005، صفحة 322).

وبمجرد النظر الى الاشكال الموجودة في البيئة الداخلية المعاصرة بنا سواء على مستوى الكل أو على مستوى الجزء، تتم قراءة تلك الاشكال نتيجة لاعتبارين: الأول: الوظيفة التي يجب ان تؤديها تلك الاشكال والثاني: الرسالة التي يرغب ان ينقلها المصمم على سبيل المثال تسمح الاعمدة للفضاء بالوقوف وهي بهذا تشير الى

الجانب الوظيفي للشكل أو المعنى الذي يصل الى المتلقي من استخدام تلك الاعمدة ينظر في الشكل (2-1) اما في حالة استعمال اعمدة من نوع معين (كالأعمدة الكلاسيكية المنحوتة) فهي اضافة الى المعنى الوظيفي لها تؤدي معنى آخر وهو التواصل مع المثل الرومانية او اليونانية او المصرية القديمة في حين تشير الاعمدة النحيلة الانيقة التي تتحرك بشكل غير متماثل الى توجهات عصرية مع طابع بصري نقي (Swanson, 2011, p. 196).

ان الرؤية الأيقونية في الفضاءات الداخلية تعبير معين لفكرة او أكثر في ذهن المصمم الداخلي لحل مشكلة تصميمية أو لنقل رسالة الى المتلقي تتجسد في شكل او مجموعة اشكال والتي بدورها تخلق رؤية اخراجية لفضاء داخلي معاصر. لرؤية ومفهوم تكامل الفكرة التصميمية في الفضاء الداخلي

يرتبط التكامل بعملية دمج وتوحد لمجموعة من العناصر المادية المتشعبة، مبنية على اساس جملة من المبادئ والمفاهيم الواعية والتي تسهم في تفعيل والتحكم بالعلاقات البنائية في أثناء عملية التشكيل في الفضاء الداخلي ، فهو يعمل على ربط المفردات والاجزاء مع بعضها الاخر لينجز شكلاً تصميمياً بالمعنى المتعارف عليه او تصميماً مبتكراً في توليف جديد ليكون اكثر تعبيراً من اجل تحديد الجمالية والوظيفية (العامري، 2005، صفحة 7).

وإذا أردنا الخوض في الرؤية وتكامل الفكرة التصميمية فإنه يعبر عن تفاعل عناصر التصميم التي تكون المنتج التصميمي، لتعطي تناسقاً وتوافقاً واتزان لتعكسها على المنتج التصميمي في الفضاء الداخلي ، او هو إنشاء علاقات بين الفضاءات الداخلية والخارجية لتمنح التصميم خصائص معينة تصير طبيعة هذه العلاقات على الأسلوب والفكر المتبع في الفضاءات التي تم اختيارها للتحكم في نمط التفاعل بين الداخل والخارج، على سبيل المثال او بين الخاص والعام، او الفضاءات المغلقة والمفتوحة.

الرؤية والادراك في الفضاء الداخلي

تعد عملية الاحساس او الاستشعار تكون متبوعة بعملية الاختيار أو الانتقاء والتي هي عملية تمييز لجزء معين في المجال البصري وتحديد عن البقية حيث يحوي المجال البصري للإنسان عموماً على مجال اهتمام المتلقي للتمييز وهو أكثر وضوحاً من أي جزء اخر في هذا المجال، اما عملية التصور او الادراك فهي التي تنطوي على الاعتراف رار بالمواد أو الصور المحسوسة والمختارة (Huxley، 1982، صفحة 29).

تبنى الرؤية لقراءة الواقع الجديد ، وهذا ما اشار له (فرانكلين) تكون الرؤية قد انتقلت من المحيط المستوعب الى التفاعل للصورة داخل الذاكرة لطرح معان جديدة غير مألوفة (روجر ، 1990، صفحة 38).

لذلك فإن رؤية المصمم لها عوالمها المفترضة التي تمتزج مع الخيال لطرح رؤية جديدة مأخوذة من الواقع ثم الخيال ثم الواقع. فيرى الباحث بان اهم مرجعيات تشكيل الرؤية الازخارجية هي (الادراك - والخيال - والابداع) وقبل الخوض في عملية الادراك يقول (هريت ريد) اذا لم تكن على وعي واضح بما تتضمنه عملية الادراك الحسي فدراستنا النفسية سوف تكون برمتها زائفة (ابو طالب ، 1990، صفحة 205).

إدراك المشهد التصميمي وتوجيه الرؤية البصرية

إن المتلقي الذي يتحرك في الفضاء الداخلي كفضاء قاعات العرض المتحفي الأبعاد الثلاثية لذلك الفضاء بالتزامن مع بعد رابع متحرك خاص بالمتلقي. في الحقيقة انه لا يشاهد صورة واحدة بل سلسلة متعاقبة من المناظر، بالطبع إن التعاقب لا يمكن أن يكون متشابهاً ، وباختلاف عن صانعي الأفلام السينمائية فان المخططين والمصممين والمعماريين لا يستطيعون أبداً، ترتيب المؤثرات خلال تطور او تعاقب الرؤية بصورة واحدة ومعرفة.

تقليدياً هناك تقيد للمتلقي في لفضاء الداخلي منها بمنهج محدد وإلزامه برؤية المشاهد التصميمية وعناصر ومفردات الفضاء الداخلي بصورة محددة كما في المعابد المصرية القديمة اذ يمر الشخص من خلال سلسلة متعاقبة من الظلال والفناءات التي تسمح بمرور أشعة الشمس مصممة لتهيئته إلى حالة مناسبة من الرهبة والخشوع.

في العصور الحديثة كانت هنالك محاولات مشابهة في التعاقبات مثل شوارع وشلالات وفضاءات متحف اللوفر والساحة المربعة في اوكسفورد وكامبردج (توحله، 1999، صفحة 37). إن المصمم الداخلي يمتلك عدداً من العناصر التي تساعد كادوات في إنجاح التصميم وتحقيق التوجه البصري المطلوب. ومن هذه العناصر التي يمتلكها المخطط والمصمم ما يأتي:

أ- **عنصر المفاجأة** : يعد هذا العنصر مهما للمتلقي للفضاء الداخلي حتى يتمكن من لمس جماليات المشاهد التي تحيط به، وان المصمم الداخلي يكون ذكياً لو انه جذب اهتمام المتلقي للفضاء الداخلي كفضاء العرض المتحفي بوساطة القليل من المؤثرات بحيث ينجح في إثارة أو تحريك المتلقي لذلك الفضاء.

ب- عنصر التعاقب: وهو من أهم العناصر في الفضاء الداخلي، وتلعب حركة المشاهد للرؤية الخارجية للفضاءات العرض المتحفي دورا بارزا في تكوين التتابع البصري. ان الاحساس بالتتابع يتحقق في حالة رؤية المتلقي لنقطة واضحة أمامه، تكون سهلة الوصول لها ، وتثير الانتباه.

ج- عنصر المنظور الخطي: إن عين الإنسان تحكم على المسافة جزئيا باستخدام أشياء معروفة الحجم من الإنسان السيارات والباصات. وجزئيا عن طريق مستويات مترابطة مكونة بوساطة الأبنية والأشجار أو أشكال أخرى تتشكل بانتظام. إن العين تبحث بتلهف في نهاية خطوط التلاشي في البعد، المتلقي يشعر حينها بشعور الإحباط ، فمثلا في الفضاء ومن الناحية المثالية يجب أن تكون جميع المناظر او المشاهد في مناظر مغلقة ، أو أي شيء على الأقل تلميح لشيء ما ينظر إليه عند استدارة الزوايا.

د- عنصر التناقض : إن الغرض الاساس من التناقض في الفضاء هو التأكيد على النوعيات الاساسية لكلا الطرفين :- مثلا الفرق بين فضاء العرض والمدخل او فضاء البهو للمتحف عندما يرى الاثنان معا . في المدن هنالك احتمالات كثيرة للتناقض (توحله، 1999، صفحة 37):-

- 1- تناقض الشكل : مثل الكبير مع الصغير العالي مع الواطئ.
- 2- تناقض الملمس : مثل الناعم والخشن ، المضيء مع المظلم.
- 3- التناقض بالعلاقات الفضائية :الانفتاح مع الانغلاق، القريب مع البعيد.
- 4- التناقض بالألوان

فعل الابداع والرؤية في التصميم الداخلي

ان العملية الابداعية هي ظهور إنتاج ارتباطي جديد في العمل نابع من وحدوية الفرد من جهة ومن المواد والحوادث والناس او ظروف حياته من جهة أخرى. ان شخصية الفرد وعلاقاته الاجتماعية وبيئته والحوادث الخاصة والعامة هي من تشكل ابداعه من خلال التفاعل فيما بينها فالابداع بمقدار فائدته النسبية للمجتمع فيعرفه بانه عملية ينتج عنها عمل جديد يرضي جماعة ما. او تقبله على أنه مفيد (المليحي، 1969، صفحة 125) .

ان الالهام او الابداع هو حساسية المصمم نحو العالم الذي يعيش فيه، وتقرر السيكلوجية بأن الالهام أو الابداع ينبثق عن اللاوعي وهي نتيجة مكبوتات انفعالية تظهر على السطح عبر قناة ابداعية ما (التكمة جي ، 2011، صفحة 152).

ان عملية الابداع تعتمد على الخيال الواسع الفعال المتكون من طبيعة وحجم الصور المرئية المخزونة في ذهن المصمم وحساسيته نحو العالم الذي يعيش

فيه، والتي تساعد بتطوير ذائقة الجمالية لطرح رؤى فنية مبدعة ممتزجة مع انفعالاته الشخصية.

الفصل الثالث :إجراءات البحث:

اولا :منهجية البحث: استخدم الباحث دراسة الحالة في إجراءاته لتوافقها مع متطلبات بحثه وتحقيق للأهداف

ثانيا: مجتمع البحث: يشتمل مجتمع البحث الحالي على الفضاءات الداخلية للمتاحف الفنية.

ثالثا: عينة البحث: تم عينة قصدية متمثلة تم اختار نموذج العينة المتمثلة مع ما يتوافق مع اهداف هذه الدراسة .

اداة البحث: لتحقيق اهداف البحث تم استعمال الادوات الاتية:-

1. استخدم الباحث استمارة التحليل التي قام بأعدادها بمقياس خماسي (لكرت) (غير متحقق(0) , متحقق ضعيف(1), متحقق متوسط (2),متحقق جيد(3), متحقق جيد جدا(4).

2. اجراء مسح الكتروني للنموذج المنتقى وذلك عبر البحث في المواقع الالكترونية للمواقع الرصينة.

متحف بونتا ديلا دوجانا هو متحف بارز للفن المعاصر في البندقية بإيطاليا ، ويقع في دار جمارك تاريخية على الطرف الثلاثي لمنطقة دورسودورو ، حيث تلتقي القناة الكبرى بقناة جيوديكيا. إنه جزء من المجمع الثقافي الفينيسي تحت ملكية الملياردير الفرنسي فرانك إرموا بينولت ، الذي يدير أيضا قصر غراسي القريب.

متحف بونتا ديلا دوجانا



يعود تاريخ المبنى إلى أواخر القرن 17 وكان يستخدم في الأصل مركز جمركي ("دوجانا" تعني الجمارك باللغة الإيطالية). سمح موقعها الاستراتيجي لضباط الجمارك بالإشراف على البضائع القادمة إلى البندقية وإدارتها، تم تحويله إلى المتحف للفنون المعاصرة في

عام 2009 من قبل المهندس المعماري الياباني الشهير تاداو أندو. يمزج تجديده ببراعة

بين الهندسة المعمارية التاريخية للمبنى وعناصر التصميم الحديثة ، مما يخلق جوا يكمل الفن المعاصر. يعرض المتحف معارض دورية من نخبة من الفنانين، وأرقى مجموعات الفن المعاصر الخاصة في العالم. غالبا ما تتميز المعارض بأعمال متطورة من فنانين عالميين بارزين والمبنى نفسه هو عامل جذب ، لاسيما ما يمثله المبنى من جمالية عالية كونه ارث معماري مميز ، بما في ذلك جدران من الطوب المكشوفة والإضافات الخرسانية الأنيقة ، إلى جانب قصر غراسي ، تضع بونتلا ديلا دوجانا البندقية كمركز مهم للفن المعاصر ، لا سيما خلال أحداث مثل بنيالي البندقية ، ويقدم المتحف رؤية بين الإرث التاريخي لمدينة البندقية والروح المبتكرة للفن الحديث كما في الاشكال التالية
[https://universes.art/en/art-\(destinations/venice/museums/punta-della-dogana](https://universes.art/en/art-(destinations/venice/museums/punta-della-dogana)



شكل رقم(3)



شكل رقم(2)





شكل رقم(5)



شكل رقم(4)



شكل رقم(7)



شكل رقم(6)

تحليل نموذج العينة:

على وفق المتحقق بالاستمارة التي تبين نسبة المتحقق في محاور الاستمارة الرئيسة (7) ومحاورها الثانوية (27) محور باعتماد كما في الاستمارة التالية :

الدرجة	غير متحقق	متحقق ضعيف	متحقق متوسط	متحقق جيد	متحقق جيد جدا	الفقرة	ت
				*	*	المتلقي والفضاء	1
				*		المتلقي والمعنى	
			*			المفهوم المتولد	
					*	بمعنى جمالي	2
			*			ومعنى دلالي	
				*		معاني معقدة	
			*			معاني غامضة	
			*			تفسير المتلقي	3
					*	تأويل المتلقي	
					*	قصدية وعي الفنان	
					*	ذاتية الفنان	
				*		ثقافة مشتركة	

				*		أشكالها	تعتمد الرؤية التصميمية في الفضاء الداخلي	4
				*		ألوانها		
				*		حجومها		
				*		تنظيمها		
				*		تنفيذها		
					*	التشابه	تتمظهر الرؤية التصميمية عبر علاقات التنظيم الادراكي للفضاءات الداخلية ب	5
				*		التقاربية		
				*		الاعلاق		
					*	الاستمرارية		
		*				الامتلاء		
				*		الديمومة والاستمرارية	ترتبط الصيرورة مع التصميم الداخلي للفضاء عبر	6
				*		التغير والتبدل		
					*	الانتقال التطور		
					*	الحركة والزمان		
			*			التدفق والسيلان		
				*		عنصر المفاجأة	يستعين المصمم الداخلي تتمثل الرؤية التصميمية بأدوات في تحقيق التوجه البصري	7
				*		عنصر التعقب		
				*		عنصر المنظور الخطي		
			*			عنصر التناقض		
3.303	الوسط الحسابي		%75.7 8	النسبة		المتحقق الكلي		

نتائج البحث:

1. القراءة التصميمية هي التفاعل الذهني بين المتلقي في الفضاء الداخلي والنتائج التصميمية في الفضاء الداخلي (قاعة العرض المتحفي).
2. تحقق الرؤية التصميمية وتجسدها مجموعة من الصور الذهنية والمفاهيم التي يدركها المتلقي في الفضاء الداخلي (قاعة العرض المتحفي)، والتي قد تنطبق أو تختلف من المفهوم الأصلي أو الرؤية الأولى للمصمم والتي أراد التعبير عنها في نتاجه التصميمي بغية تحقيق الهدف.
3. الشفرة في الفضاء الداخلي لقاعة العرض المتحفي هي رسالة للمصمم يتم تضمينها في نتاجه التصميمي يجسده شكل معين للتحقق رؤية تصميمية تفسر من قبل المتلقي في الفضاء والذي قد يكون المصمم ذاته أو مصمم آخر أو مجموعة أخرى من المتلقين بين مستعمل ومهتم بالتصميم وناقد، توصف تلك الشفرة بكونها رؤية منفردة كونها خاصة بالمصمم وحده أو رؤى أخرى مختلفة مولدة بذلك رؤية مزدوجة والتي تتولد مرة أخرى عند قراءة النتائج التصميمية من قبل المتلقي للفضاء الداخلي (فضاء العرض المتحفي).
4. ترتبط الصيرورة مع المفاهيم الأساسية في التصميم الداخلي للفضاء. وتتوافق مع الديمومة والاستمرارية والتغير والتبدل والانتقال والزمان والحركة والتطور والتدفق والسيلان والتحريك ،
5. تتجسد الصيرورة في الأجسام المادية في الفضاء الداخلي (لقاعة العرض المتحفي) المحكومة بزمكانية تلك الاجسام ، اذ تشير الى تغييرها وتبدلها عبر تغير وتبدل الزمان بوصفه مستمرا نحو المستقبل وهكذا في ديمومة مستمرة غير متناهية .

استنتاجات البحث:

بعد عرض النتائج حسب المتحقق في استمارة التحليل توصل الباحثان الى الاستنتاجات التالية:

6. يتمثل الرؤية بالفضاء الداخلي عبر حوار حسي تتم بين المتلقي والفضاء نفسه وهو حوار تعتمد على المتلقي والمعنى أو المفهوم المتولدة لديه.
7. ترتبط الرؤية بالمعنى المدرك مع ما تحققه الفكرة التصميمية المتناسكة بمعنى جمالي ومعنى دلالي معقدة أو غامضة أو متنوعة.
8. يقترن الرؤية بالمعنى والفكرة ويؤدي الى ايجاد تفسيرات جديدة للمعنى وفق سياقه وامكانيته وفهمه وفق الاطار الموضوعي فضلا عن ما يمثله وفقاً لغاية معينة تفرضها ذاتية المصمم من خلال قصدية الوعي وهذا التجريد في المعنى

يؤدي الى تمكين التصميم في تحقيق غايته وطاقته التفسيرية والتأويلية الكامنة فيه.

9. ينعكس التعبير في الرؤية التصميمية عبر الصيغة المنتقاة للمعنى، باثر اسلوب ما، وهذا ما يجعل الاسلوب هو التعبير ذاته بما يعكس وجوه المعنى الذي تغير من استراتيجيتها وفقاً لحالة ما وصولاً لغاية المصمم في التواصل مع محيطه كجزء من ثقافة مشتركة وبناء معرفي واضح بما يفرض شروط فاعلة ومؤثرة في اليات الشكل وتكيفه.

10. تتمثل الرؤية التصميمية عبر مراحل ادراك الفضاء الداخلي من قبل المتلقي ب(الانتباه، الاحاسيس، ادراك، ادراك حسي

11. يعتمد الرؤية التصميمية على إدراك الفضاء الداخلي وطبيعة مكوناته، التي تؤثر بصرياً على المتلقي الموجودة ضمن الفضاء الداخلي، وذلك بحسب أشكالها وألوانها وحجومها، التي يمكن أن تكون عوامل تصميمية لتحسين علاقة المتلقي بالفضاء إذا ما أحسن تنظيمها وتخطيطها.

12. تتمظهر الرؤية التصميمية عبر علاقات التنظيم الادراكي للفضاءات الداخلية ب(التقارب، التشابه، الاغلاق، الاستمرارية، الامتلاء) وتعمل بحسب اختيار أساليب توظيف العمليات العقلية المناسبة، وقد تجسد أيضاً عبر دراسة العلاقات الشكلية بين تلك العناصر لتأكيد الهوية المتميزة لذلك الشكل التصميمي.

13. يستعين المصمم الداخلي لتحقيق الرؤية التصميمية بعناصر من شأنها مساعدته كأدوات في تحقيق التوجه البصري المطلوب. تتمثل بعنصر المفاجأة وعنصر التعقب وعنصر المنظور الخطي وعنصر التناقض.

14. يشترط تحقيق الزمن في الفضاء الداخلي حسيا داخلي مشروط بالتأمل لتحقيق الرؤية التصميمية لتحقيق التجربة الجمالية التي تترابط بالأستمتاع الجمالي

15. تتولد الرؤية التصميمية عبر فكرة المكان نتيجة لتماس المرجعيات الذاتية للمصمم مع مجتمعه وبيئته، وأنعكاس ذلك على الناتج التصميمي، فالمكان هو الموضع او الفضاء الذي يحوي العناصر التصميمية ومكونات العمل ، ويساهم في تأويل الناتج التصميمي وتفسيره من حيث الجمالية والوظيفية والهدف الموجه منهما.

16. تتمثل الرؤية التصميمية عبر العلاقات الجمالية القادرة على إثراء الجانب الجمالي والتعبيري في رؤية الشكل التصميمي ب (الوحدة، التنوع، التوازن، التناسب ، الايقاع ، الهيمنة، التوافق).

17. تتولد الرؤية التصميمية من صور يتخيلها المصمم، وتتضح في ذهنه بدرجات متفاوتة، وعلى مراحل متعددة، وتتبلور مع معاشته للمشكلة التصميمية، وفهم أبعادها، ووضوح المتغيرات المؤثرة فيها، واستيعاب البيانات والمعلومات المتعلقة بها.

التوصيات :

بناء على ما جاء به البحث الحالي من نتائج واستنتاجات ، تم التوصل الى مجموعة من التوصيات والتي يمكن من خلالها الاسهام في تعزيز البحث وهي كالتالي:

1. تعزيز دور المصمم الداخلي في الفضاءات الداخلية الدرامية في المتاحف الاثرية من خلال تحقيق ديناميكية الرؤية الدرامية لنوع الفعالية الفضائية الملائمة في قاعات العرض المتحفي.

2. وجوب التعامل مع الفضاءات الداخلية للقاعات العرض المتحفي وفق معايير تصميمية ومواصفات مع استخدام احدث التقنيات الحديثة والمعاصرة في تلك الفضاءات.

3. ضرورة القيام بدراسة متخصصة من خلال توظيف استنتاجات البحث ، والافادة من موضوع ديناميكية الرؤية الدرامية وصيرورتها في الفضاء الداخلي لإظهار الحقائق الجوهرية في عملية التصميم للفضاءات الداخلية لقاعات العرض المتحفي ،اذ ان استنتاجات البحث قد حققت هدف البحث من خلال ما تم ذكره في الفقرات.

المقترحات:

استنادا للفائدة المتوخاة من دراسة البحث الحالي وما عرض من توصيات يقترح الباحث:

1- القيام بدراسة ديناميكية الرؤية الدرامية وصيرورتها في الفضاءات الداخلية. من خلال :

- المعالجات التصميمية ذات الطابع الحضاري وصياغة تلك العناصر برؤية تصميمية درامية من خلال التحكم بطريقة الرموز والدلالات الحضارية.
- عمل تكوينات رمزية حضارية من خلال التشكيلات للأرضية بأسلوب هندسي وتوظيف نوع من البلاطات ذو الزخارف الهندسية والنباتية وغيرها ذات القيم اللونية والمدلول الحضاري والتاريخي التعبيري. مع الاخذ بنظر الاعتبار هوية الفضاء التاريخي وهويته الرمزية كفضاء داخلي . اما بالنسبة للجدران

والاعمدة في الفضاء الداخلي فيمكن عمل انهاءات بمواد ذات تقنية حديثة تواكب التطور التقني.

● استخدام وحدات للعرض المتحفي متعدد الاغراض في حالة المساحة او هيئة الفضاء صغيره و مراعي فيه التطور التقني وبتقنيات حديثة متطورة ومعاصرة تمتلك تلك الوحدات لمسات حضارية تاريخية تعبيرية من خلال اللون والخامة.

● تصميم السقف بأسلوب وظيفي نفعي وجمالي تعبيرى بالإضافة الى ضرورته التصميمية بإعطائه احياءات تصميمية ذات انتماء حضاري تاريخي لقاعات العرض المتحفي وذلك بتوظيف الرموز التعبيرية والتكوينات الهندسية في وحداته لاسيما الموزعة في اسقف قاعات العرض المتحفي.

● طريقة استخدام الوان لتقنيات حديثة مواكبة للعصر مع امكانية التدرج اللوني من خلال طلاء الجدران بطرق مبتكرة وحديثة مع مراعات استخدام الالوان ذات القيمة التعبيرية لهوية الفضاء الحضارية والتاريخية.

● التأكيد على وحدات الاضاءة وضرورة توزيعها بشكل منتظم لغرض التأكيد على السلامة البصرية داخل الفضاء لقاعات العرض المتحفي.

2- تقديم بحوث ودراسات حول ديناميكية الرؤية الدرامية في الفضاءات الداخلية والانتماء الحضاري والتاريخي في تصميم المتاحف.

المصادر

1. احمد هاشم العقابي. (2021). الرؤية المزدوجة في العمارة. مجلة اتحاد الجامعات العربية للدراسات والبحوث الهندسية ، كلية الهندسة جامعة بغداد، العدد 27.

2. احمد يعرب توحله. (1999). التتابع البصري في المشهد الحضري التراثي، رسالة ماجستير غير منشورة، بغداد: مركز التخطيط الحضري والإقليمي، جامعة بغداد.

3. اسكندر اليوت . (1978). أفاق الفن. بيروت: دار الكتاب العربي.

4. باسم عباس علي العبيدي. (2012)، الشكل والتعبير في التصميم. عمان: مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية المجلد 39، العدد 1.

5. جميل صليبا. (1982). المعجم الفلسفي ج 1. بيروت: دار الكتاب اللبناني.

6. حسن التكمة جي . (2011). نظريات الاخراج. بغداد: دار المصادر.

7. حلمي المليحي. (1969). سيكولوجية الابتكار، ط 2. مصر: دار المعارف.

8. خميس حمودي . (د.ت). التذوق الفني. بيروت: المركز العربي للثقافة والعلوم.
9. راوية عبد المنعم. (1987). القيم الجمالية. دار المعرفة الجمالية، الاسكندرية.
10. روناك هاشم علي . (2002). مقومات تصميم الفضاءات الداخلية العامة لدور الدولة للأيتام دراسة تحليلية ، رسالة ماجستير غير منشورة في التصميم الداخلي. بغداد : جامعة بغداد. كلية الفنون الجميلة.
11. رياض عبد الفتاح. (1973). التكوين في الفنون التشكيلية. القاهرة: دار النهضة العربية.
12. رياض موسى سكران . (2000). مسرحية المسرح. بغداد: دار الشؤون الثقافية.
13. شاكر عبد الحميد. (2005). عصر الصورة السلبية والإيجابيات. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
14. عبد المنعم الحفني. (ب ت). الموسوعة الفلسفية ط1. بيروت: دار ابن زيدون.
15. عزت احمد حسن . (1971). لظواهر البصرية. بيروت: جامعة بيروت العربية.
16. العقابي، احمد هاشم. (2021). الرؤية المزدوجة في العمارة . بغداد: مجلة اتحاد الجامعات العربية للدراسات والبحوث الهندسية ، كلية الهندسة جامعة بغداد العدد 27.
17. فائق علي حسين العامري. (2005). التكامل بين تصاميم الاقمشة والازياء والعلاقات الناتجة في المنجز الكلي. اطروحة دكتوراه. بغداد: جامعة بغداد. كلية الفنون الجميل.
18. فرانكلين روجر. (1990). الشعر والرسم تر، مي مظر. بغداد: دار المامون للترجمة.
19. قاسم جليل مهدي. (2017). جمالية الصيرورة في الزخرفة الاسلامية(العتبة الحسينية انموذجا). واسط: لاراك للفلسفة واللسانيات والعلوم الانسانية المجلد 9 العدد 3 . جامعة واسط.
20. لويس معلوف. (1952). المنجد في اللغة العربية. بيروت: المطبعة الكاثوليكية.

21. متولينز جيروم. (2007). النقد الفني دراسة جمالية فلسفية، ترجمة د. فؤاد زكريا. دار الوفاء، مصر.
 22. محمد بن أبي بكر عبدالقادر الرازي. (1967). مختار الصحاح. بيروت: الكتاب العربي.
 23. محمد سعيد ابو طالب . (1990). علم النفس الفني. الموصل: مطبعة التعليم العالي العراق.
 24. مصطفى عبده. (1999). المدخل الى فلسفة الجمال محاور تحليلية نقدية وتاصيلية، ط2، القاهرة: مكتبة مدبولي.
 25. مهدي الحائري اليزدي . (1990). هرم الوجود – دراسة تحليلية لمبادئ علم الوجود المقارنت : محمد عبد المنعم الخاقاني. بيروت: دار الروضة للطباعة والنشر.
 26. يونغ كارل . (1984). الانسان ورموزه. بغداد: دار الشؤون الثقافية.
- المصادر الاجنبية
27. Vučković, S. (. 2013). "Architectural Communication: Intra and Extra activity of Architecture,," "Spatium international review, vol. 72, no. 29.
 28. Moustafa A. A. (1988). Architectural Representation and Meaning: Towards a Theory of Interpretation, MS.c. Thesis, Department of architecture. , USA: The Massachusetts Institute of Technology.
 29. Swanson, L. (2011). "Architecture, Experience and Meaning." in The World is a Text. England, Longman: J. Silverman and D. Rader, Eds
 30. . A Huxley .(1982). The Art of Seeing. Berkeley. A Creative Arts .California: Montana Books Publication.

31. <https://universes.art/en/art-destinations/venice/museums/punta-della-dogana> . (بلا تاريخ). تاريخ).
32. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/social%20dynamics>. (بلا تاريخ). (بلا تاريخ).

العفوية في فن الكرافيك

م.م. محمد شريف كريم

gfdjht22@gmail.com

أ.د. عزه أبو السعود

abouelseoudazza@gmail.com

mohammed shareef kareem

azzaabouelseoud

ملخص البحث

تناول البحث الحالي دراسة (العفوية في فن الكرافيك) وتضمن أربعة فصول تناول الفصل الأول الإطار المنهجي للبحث متمثلاً بمشكلة البحث وأهمية البحث والحاجة إليه فضلاً عن هدف البحث الذي يتمثل بالتعرف على (العفوية في فن الكرافيك) فضل عن ذلك احتوى الفصل الأول على مشكلة البحث وأهمية البحث والحاجة إليه ثم حدود البحث وتحديد المصطلحات. أما الفصل الثاني تضمن الإطار النظري للبحث ومؤشراته اشتمل الإطار النظري على ثلاثة مباحث تناول المبحث الأول العفوية فلسفياً أما المبحث الثاني تناول الباحث العفوية نفسياً أما المبحث الثالث تضمن الأسلوب الفني لفن الكرافيك العفوي من قبل بعض الفنانين وانتهى الإطار النظري بالمؤشرات التي توصل إليها الباحث. كما تضمن الفصل الثالث إجراءات البحث المتمثلة بمجتمع البحث وعينته والتي بلغت (3) نموذجاً فنياً فضلاً عن منهج البحث وأداته وانتهى الفصل الثالث بتحليل عينة البحث. وقد احتوى الفصل الرابع على نتائج واستنتاجات وتوصيات ومقترحات البحث وكان من نتائج البحث تتجلى العفوية من خلال الجانب اللاشعوري للفنان عبر توظيف عناصر الفن كالخطوط والأشكال والكتل والمساحات عبر حركات متعددة متنوعة تعطي بعداً جمالياً كما ظهر في جميع نماذج العينة. .

كلمات مفتاحية: العفوية ، الكرافيك ، الفن ، المعاصر .

The current research dealt with the study of spontaneity in graphic art and included four chapters. The first chapter dealt with the methodological framework of the research, represented by the research problem, the importance of

research, and the need for it, as well as the goal of the research, which is to identify (spontaneity in graphic art). The first chapter contained the research problem, the importance of research, and the need for it. Limits of research and definition of terms. The second chapter. The second chapter included the theoretical framework for the research and its indicators. The theoretical framework included three topics. The first section dealt with spontaneity philosophically. The second section dealt with the research on psychological spontaneity. The third section included the artistic style of spontaneous graphic art by some artists, and the theoretical framework ended with the indicators that the researcher reached. The third chapter also includes procedures for extending the research into the research community and its sample that completed (3) a ready-made technical model of the research methodology. The third chapter ended with an analysis of the research sample. The fourth chapter contained the results, conclusions, recommendations, and proposals of the research. One of the results of the research was that spontaneity is evident through the subconscious side of the artist through the addition of artistic elements, such as lines, shapes, blocks, and spaces, through multiple and varied movements that give an aesthetic dimension, as appeared in all samples of the sample.

Keywords: spontaneity, graphics, art, contemporary.

الفصل الأول

أولاً : مشكلة البحث :

يتسم مفهوم العفوية بتعدد معانيه وتأويلاته ، فضلاً عن تعدد وتباين وجهات نظر العلوم والميادين النفسية والفنية والدينية والاجتماعية على وفق منطلقاتها النظرية التي تركز عليها ، وتتقصى بحثاً ودراسة لهذا المفهوم .

غير ان كل هذه الاتجاهات تفسر هذا المفهوم حسب رؤيته الخاصة به، وطبيعة الأفكار التي يبحث عنها، أما في الفن فقد اختلط مفهوم (العفوية) بين عدة مفاهيم ، مثل البدائية والطفولية والشعبية والتلقائية. لذا فإن هذا المفهوم يشكل مفردة عائمة او انه ذو منحى تأويلي، فتارة يشير إلى عالم الطفولة والبراءة لأولئك الذين يتخذون منها معبرا حقيقيا عن وجدانهم ومعاناتهم وتطلعاتهم، وتارة أخرى يكون متداخلاً مع فن البدائية الذي يتميز ببساطة التكوين الفني. فالعفوية في الفن هي التعبير عن المشاعر والأفكار بحرية ودون قيود في الفن، تعني العفوية عدم التخطيط المسبق للعمل الفني، والسماح له بالتطور بشكل طبيعي بناءً على مشاعر الفنان في اللحظة.

ونلاحظ ان الطباعة من أكثر الفنون تطبيقاً لكافة النشاطات الهادفة إلى تنظيم الأشياء وتكوينها ، إذ هي عمل أساسي للإنسان لان معظم ما يقوم به من أشياء تتضمن جانباً من الطباعة التي تعد أحد الأسس الفنية والحضارية المهمة ومنها الطبعة الفنية التي تعتمد على إبداع وخلق لأعمال جميلة وممتعة ونافعة، وهي الخطة الكاملة لتشكيل شيء ما وتركيبه في قالب موحد من الناحية الوظيفية والجمالية .

ويعد فن الكرافيك إحدى وسائل الطباعة وكلنا لا ننكر الدور الفعال الذي يقوم به فن الجرافيك باعتباره علماً أكاديمياً يدرس بشتى فنونه وأصوله وقواعده في الكليات والجامعات ومعاهد الفنون في العالم .

ونظراً للتطور التقني والفني الذي يشهده عصرنا الحالي في مجال الطباعة والذي حقق التواصل والتقارب بين الشعوب ونقل الثقافات فهي أحد أهم وسائل الاتصال الجماهيري هذه، حيث يحتل موقعا مهما في حياة الإنسان له شأنه في حمل وإيصال الأفكار والمعلومات وتنمية الذوق والحس الجمالي وذلك باستخدام وسائل فنية مختلفة لتحقيق الشد البصري وإحداث التأثير المطلوب في المتلقي

ولان الفن هو الامتداد الطبيعي لروح الفنان الذي يستطيع ان يعيد التوازن البيئي للحياة والروح والمجتمعات الأخرى ، ومما لا شك فيه ان انتاج فن الكرافيك يعتمد أساساً على البعد الجمالي ، وله طريقة متميزة في التنفيذ وتمتلك سمة حميمة مع الفنان ، لما يحمله من صفات جمالية وإمكانات تعبيرية خاصة وتمتيزة . بدوره يتضمن سمات جمالية وتعبيرية متأصلة منذ القدم، حيث نقذ الفنان ما يجول في ذهنه على أسطح طباعية عديدة كالخشب والمعدن والحجر وقد وثقت هذه المراحل، في كثير من المتاحف ومنها تمكن الباحثين من أن يتعرفوا على فنون حقبة مهمة من تاريخ الإنسان والتعرف على نتاجه الفكري والرؤيوي عبر تلك الرسوم وتصويرهم لواقعهم برؤية أخرى . وقد اشتمل فن الكرافيك في نتاجاته على العفوية وهي تعد من المفاهيم الأسلوبية التي اشتغل عليها الفنان الكرافيك ، من هنا نتلخص مشكلة البحث عبر التساؤل الآتي :

ما العفوية ؟ وكيف تظهر في فن الكرافيك ؟

ثانيا : أهمية البحث والحاجة إليه:-

تتجلى أهمية البحث بمحورين أساسيين هما:-

(1) إظهار أهمية العفوية والمفاجئة على بعض التقنيات وما يتبعها من نتائج غير متوقعة.

(2) فهم خصائص وأبعاد العفوية في فن الجرافيك.

ثالثا : هدف البحث :

يهدف البحث الحالي إلى التعرف إلى النتاجات العفوية في فن الكرافيك العراقي المعاصر .

رابعا : حدود البحث :

أ. الموضوعية : دراسة العفوية في نتاجات فنان الكرافيك العراقي المعاصر .

ب. الحدود المكانية : العراق .

ج. الحدود الزمانية : فترة السبعينات إلى فترة الثمانينات

تحديد المصطلحات :

العفوية: لغة

عفوي (ع ف و): عفوية عمل: تلقائية

(ع ف و).و (متعلق بالعمو) عمل عفوي تلقائي أي دون أعمال الفكر : إشارة عفوية : حركة عفوية (المعجم العربي . ص264)

العفوية اصطلاحا

تلقائي، ما نقوم به بدافع ذاتي بدون تأثير خارجي، غير مكتسب بالتعليم:- إجابة عفوية،

- هز رأسه عفويا، - رد فعل/ تصرّف عفوي . (المعجم العربي . ص269)

التعريف الإجرائي للعفوية: كل ما يتجلى في نتاج الفنان من خطوط وأشكال وألوان

تنتمي لفن الكرافيك وتتحصل بدون قصدية من قبله .

الفصل الثاني

المبحث الأول / مفهوم العفوية نفسياً:

لكل إنسان في هذه الحياة استعداد طبيعي لممارسة الفن، فالفن هو النافذة التي

تطل على الجانب السامي من النفس البشرية والعين تتمتع بما تراه من جمال الطبيعة

وجلال الكون، والعين سجل أمين لما تراه وتشاهده فوجب تدريبها على الرؤية الصحيحة

..

عند توخي معرفة مفهوم العفوية نفسياً فإن علم النفس يعد حجر الزاوية لفهم النوع الإنساني ومعرفة الطبيعة البشرية، وما يؤثر فيها من دوافع فردية واجتماعية، وهناك عدة صعوبات رافقت الدراسات النفسية التي تبث في مظاهر السلوك الإنساني والحيواني ومدى تقبل المفهوم البيولوجي بشكله الأصلي.

وقد كان لنتائج الدراسات النفسية المقارنة الحديثة قادتنا إلى تغييرات جذرية في نظرتنا إلى الغريزة الحيوانية والتي حددت السلوك في الأنواع الدنيا منها بتحديد سلوكها بالإثارة الخارجية التي تتعلم الاستجابة المباشرة لها، أما في الأنواع العليا فإن جميع العمليات المتداخلة تحدث في الجملة العصبية المركزية، وهو الذي يحدث الاستجابة لمثير معين (فاخر، 1966، ص423).

وبعض البحوث والدراسات الإنسانية التي أجريت في ميدان علم النفس والعلوم التربوية النفسية، ترى من الخطأ وصف ما يحصله المتعلم من خبرة ما نتيجة عملية التعلم المدرسي أو خارج المدرسة، فحياة الأطفال تنبثق انبثاقاً عفويّاً ولا تتكون من لا شيء لأنهم منذ الولادة يكونون على استعداد عفوي لسلسلة من الفعاليات الحيوية (هيوز، 1966، ص 8).

ومن هذا نرى أن الإحساس الجمالي غريزي لدى معظم الناس فقد اعترف لإنسان ما قبل التاريخ بكونه خالق تلك الأعمال الفنية المدهشة من الرسم والنحت والحفر، وأن الدوافع الروحية والاجتماعية هي التي تحرك نشاط النوع الإنساني في طوره الأول، فالإنسان البدائي هدته عفويته حين أمسك بأول قطعة من الحجر بيده أحس أن ثمة علاقة تقوم بين الفضاء وبين الأجسام وأدرك بهذا الإحساس أن المجسمات تشغل حيزاً في الفضاء بأبعاد ثلاثة، كما تمكن الإنسان البدائي من سيرة على سطح الأرض الموحلة ومن الحفر التي تنشأ نتيجة ضغط أقدامه عليها خصائص الطين المبلل، فوجهة ذلك إلى أعمال يده بالتشكيل وصنع المجوفات، ودخل الإنسان على فن الخزف والنحت من هذا الطريق، ثم ساعده اكتشاف النار على حرق التماثيل والأواني، فأصبحت بصلابتها أبقى في حوزته من سابقتها (مصطفى، 1982، ص16).

ولعل لقاء الإنسان (البدائي) بالخامة كان قد أسفر عن الشيء الذي لم يكن يسميه فناً كما نسميه اليوم، ولم يكن يعرف وقتئذ ما يعرف عنه الآن من أنه شكل خارجي ومضمون من عاطفة أو فكرة، فمضى ذلك البدائي يشكل الصورة التي ربما كانت قد أوحى بها الخامة ويسرت لظهورها على نحو ما (مصطفى، 1982، ص14).

وإن أعمالهم هذه تظهر قدراً من الحيوية وقوة التعبير لا تقل روعة عن تلك التي يملكها الإنسان المعاصر رغم بأنها كانت لخدمة أغراضه الدينية والدنيوية والسحرية جُسدت بعقلية ساذجة.

ويرى كثير من الباحثين أن فنون الأطفال مطابقة لفنون البدائيين إذ الغرائز والميول والتعبير الذاتي لدى كل طفل إذ استعمل البدائيون الرموز والموضوعات الدينية والاجتماعية، كما اتجهوا إلى المبالغة والتحريف في كثير من الأشكال الحيوانية والنباتية أو حتى البشرية منها (الशल، 1986، ص81).

وللفنان الفطري قدرة على التأويل والمخيلة فهو ينسج موضوعاته من العالم اللامرئي ومن مكامن اللاحسوس متحرر من سلطة العقل معتمداً على آنية وعفوية ساذجة.

وهناك طروحات قديمة تعود إلى عصر النهضة تدعو إلى التحرر من الواقع وتأويل ما تراه العين إلى عالم الخيال .. فذاك (ليونارد دافنشي) يوصي الفنانين الناشئين بطريقة وجددها كثيرة الفائدة في تنشيط الخيال لخلق صور شتى في الذهن، "إذا نظرت إلى الحائط الملوّث، أو حائط مبني من حجارة خليطة، قد تجد فيه ما يشبه المناظر الطبيعية من جبال وأنهار وصخور ووديان وأشجار وتلال في تشكيلات عديدة، أو لعلك ترى معارك ورجالاً يقاتلون، ووجوهاً وأزياء غريبة في نوع لا ينتهي" (الكسندر ال، 1982، ص173).

والفنان العفوي هو كل فنان يقتصر في لوحاته على عرض الحقيقة وعلى تصوير الطبيعة ببساطة دون أي تكلف أو زخرفة ، ويرى (روسو): أن الفنان العفوي ليس هو ذلك الفنان الذي يجهل كل شيء عن النظريات الفنية أو الذي يفتقر إلى الثقافة، بل هو إنسان يضع نفسه فوق النظريات، ويلجأ إلى تقنياته الخاصة، كي يعبر عن الحقائق الجوهرية التي يدركها بحسه العميق، ومن مزايا الفنانين العفويين هو حبهم القوي لفنهم ورضاهم عليه، ولكي يبلغ الفنان العفوي الحقيقة التي يبحث عنها فإنه يستعمل العلاقات والنظائر التشكيلية، لذلك كما نرى في أعمال هؤلاء العفويين تعبيراً ديناميكياً.

ويرى الباحث أنه مهما كانت الاختلافات بين العلماء النفسانيين حول منشأ سلوك الكائن الحي سواء كان حيواناً أم إنساناً، فالإتفاق سيكون في مسألة أن هذا السلوك ينشأ أما من الدوافع أو القوى الخفية المحفزة والمثيرة، والتي يكون بعضها عفويا موروثاً أو يكون مكتسباً بالتعلم وبانتمائه إلى بيئته الخاصة.

كما ان الدراسات أثبتت بأن جميع الأفراد يملكون قدرة عقلية عفوية ، هذه القدرة تختلف فيما بينهم، وبما ان الإنسان كان في أعلى سلم التطور فان لديه أعلى قدرة عقلية عفوية مستندة إلى أساس عفوي، وهو جامد لا يمكن تغييره إلا بنسب ضئيلة، فوجود

الدافع العفوي يكون عن طريق الوراثة البيولوجية، ولا يحتاج الفرد إلى تعلمه واكتسابه (راجع، 1976، ص83).

وبهذا فإن الإنسان يكتسب سلوكه نتيجة لخبراته اليومية في أثناء تفاعله مع بيئته الاجتماعية بصورة عفوية، أما دوافعه العفوية فأنها تتحور وتتعدل كلما تقدم به العمر، وقد أشار (ستانلي هول 1841-1904)

(راجع، 1976، ص83). إلى فكرته في النظرية التلخيصية حول النزعة العفوية عند الإنسان بقوله: "إن الطفل يعيش من جديد تاريخ الجنس البشري، كما أن الجنين يعيش من جديد تاريخ أسلافه الأقدمين وتكون خبرات أسلافه هذه في متناول يده، فيقوم الطفل في تصرفاته بإعادة، تبني الميول والاهتمامات بنفس التتابع الذي حدثت به عند الإنسان ما قبل التاريخ (ميلر، 1987، ص14). وهذا يعني أن الفرد يخزن الكثير من الدوافع العفوية في اللاشعور والتي يظهرها بشكل إسقاطات مختلفة، وهذه الإسقاطات تعكس صورة من صور الفرد الباطنية العميقة والتي تمتد جذورها لأسلافه.

ويعد الميول العفوي، من الدوافع التي تدفع الإنسان إلى أنواع معينة من السلوك في ظروف خاصة ويستفاد منها في تماسك أفراد المجتمع فيما بينهم نتيجة لما يعم بينهم من الانسجام والتوافق في الأعمال والمشاعر (ميلر، 1987، ص14). أما علماء النفس أمثال (سيجموند فرويد) Freud (1856-1939م)، و(كارل يونك) Carl Young (1857-1961)، فإنهما يشيران إلى أن الفرد يمتلك استعداداً عفويا خاصا يستمد من اللاشعور الذي يمتلكه، فهو برأيهما منبع الإبداع لدى الفنان لما لديه من استعداد عفوية خاص به يشكل أساساً يمنحه طرازاً حدسياً من بين هذا الطرز الشخصية المختلفة، وكلا من (فرويد) و (يونك) يختلفان في تفسيرهما لللاشعور، إذ يرى (فرويد) اللاشعور أنه ينشأ نتيجة للتفاعلات الأصلية بين التضارب العقلي والكبت والتوحيد بين النواحي العقلية، وهذه تتم في الأعوام الأولى من حياة الطفل، أي أن اللاشعور عنده مكتسب خلال حياة الإنسان، أما

في مجال الفن فإن (فرويد) يضع اللاشعور من ضمن الخصائص العفوية للفرد والتي تدخل في النشاطات البشرية غير المسيطر عليها ومن ثم ستكون هي العملية المؤدية إلى الإبداع (عيسى، 1979، ص73).

أما (يونك) فاللاشعور عنده يأخذ قسمين متباينين هما: اللاشعور الشخصي وهو مشابه لللاشعور الفرويدي المكتسب من الحياة، والقسم الآخر اللاشعور الجمعي الذي هو عبارة عن مجموعة من الميول التي تكسب الفرد نفساً روحية وترجعه إلى عالم الإلهي أو سحري أو شيطاني، وبذلك ستؤثر في فعالياته العقلية بطرق مختلفة (السلمان، 1947، ص137).

أي ان (يونك) يعد اللاشعور الجمعي هو الدافع الخفي الذي يدفع بالفرد الفنان لإنتاج الأعمال المبدعة نتيجة للكلم الهائل من التجارب الإنسانية المخزونة في ذاكرته ونتيجة لصراعاتها يشعر الفرد بعدم التوازن والذي يؤدي به لإنتاج تلك الأعمال.

كما ان (فرويد) يفسر الإبداع في العمل الفني على انه تسامي وإعلاء لدوافع جنسية إلى نشاطات مقبولة اجتماعياً وعند الفنان تتسامى إلى إبداعات فنية، ان الدافع الجنسي بصراعه مع الضوابط الاجتماعية يتم كبته، ومن ثم إعلاؤه إلى نشاطات مختلفة، وان هذا الصراع ناتج عن قوى الشخصية الثلاث قوى الشخصية الثلاث لدى فرويد تتمثل بالآتي:

- 1- ID : وهي الطاقة النفسية التي تستخدم في إشباع الغرائز وهي تحتوي على دوافع فطرية وعفوية عديدة مثل دافع الجوع والعطش وغيرها.
- 2- الأنا الأعلى Super EGO: وهي التي تقوم بمهمة التوفيق بين الأنا والهو ، حيث ان وظيفة الأنا هي الكبت وتعاني من التوتر والضغط من الأنا العليا الأخلاقية، والهو الغريزية.
- 3- الأنا EGO: وهي الضمير الذي يراقب الذات ويقيم المثل وهي أكثر مثالية إنسانية. (منصور، 1979، ص338).

ان (فرويد) يؤمن بان تحليل الأحلام يقود إلى معرفة الأساس الخبراتي للإنسان أي خبرات الطفولة، كما ويعد الحلم أنه فعل نصوص يرجع فيه الفرد إلى دوافعه السابقة التي كانت تسيطر عليه في طفولته وتتحول العصور الكامنة في الحلم إلى صور حية ومناظر بصرية، وبهذا سيحصل للرجبة المكبوتة إشباع وهمي (صالح، 1981، ص100).

ولقد استفاد السوراليون من مفهوم التحليل النفسي الفرويدي الذي يكشف خبايا اللاشعور، إذ تبنى السوراليون مفهوم اللاشعور وعدوه جزءاً من العالم العقلي الذي ساعدهم على اكتشاف المعاني الخفية للنفس وبطرائق عدة مستفيدين من طرائق (فرويد) في التحليل النفسي (كمال، 1988، ص125).

ويرى الباحث ان الخيال والأحلام والغريزة، هي من المحاور المعنية بالجانب العفوي للفرد، والنابعة من اللاشعور والعقل الباطن والتي تجعل الفرد (الفنان) يسقطها على عمله الفني بحسب رؤياه الخاصة به بتلقائية تامة.

ويفسرها (يونك) السلوك الإنساني بأنه مشروط بالأهداف وبمختلف ضروب طموحه (أي ان الإنسان تحركه أهداف بقدر ما تحركه الأسباب)، إذ أكد (يونك) أهمية الماضي في تكوين المستقبل حيث النمو الدائم والبحث عن الكل والكمال، كما أنه لاحظ وجود

اللاشعور الجمعي في الأحلام وعند الذهانيين وبشكل مشابه في بعض الأعمال الفنية (عبد الحميد، 1985، ص87).

وبهذا فان مضمون اللاشعور الجمعي عند إشارة إلى (يونك) في مجال الفن عبارة عن رواسب يستسقي منها الفنان رموز لوحاته، وتأخذ صفاتها البدائية، وهذه الرموز مأخوذة من تراث الأسلاف وأفكارهم وحتى من الأساطير والحكايات القديمة، ويعمل الفنان على تنمية الحس العفوي لديه، وزيادة استعداده العفوي للكشف عن مكونات النفس البشرية عن طريق الحدس من دون الغوص في اللاشعور الجمعي بحثاً عن إبداعاته، أما مضمون اللاشعور الجمعي فينكشف للفنان من تلقاء نفسه، إذ إن سلوك المبدع هو سلوك تلقائي وليس موجهاً أو مقصوداً ثم يعتمد الفنان لإسقاط ما تكشف له على شكل رموز أصلية وجديدة.

وأشار (يونك) أيضاً إلى الأفكار الفنية بأنها تُحمل بصورة جمعية عبر اللاشعور الجمعي عن طريق الوراثة من مجتمع لآخر، ويؤكد ذلك "هربرت ريد" (1893-1968)، بقوله: " .. ، وعلى هذا الأساس فان المبدأ القائل بأن تطور الكائن الفرد يكرر التطور النوعي، حيث أصبحت بين أيدينا دراسة جادة عن فن الأطفال مجتمعة في أعمال حديثة العهد نسبياً تعود إلى (بهرلر) و (فولف وانغ) لن أقول عنها ما هو أكثر من كونها قد أكدت تمام التأكيد على عموم صحة الدراسات ذات المرجعية الجينية في الجماليات وأنها إذ نبتت إلى الخواص الايجابية في فن الأطفال، وقد أثرت تأثيراً مباشراً على ممارسة الفنانين الحديثين حيث كانت ثمة محاولة مقصودة للعودة إلى السذاجة والبساطة الغضة في الرؤيا الطفولية (ريد، 1983، ص22).

ويضيف (ريد) إلى ذلك قوله: "ان فن الطفل ذو قيمة لا تقل في قيمته عن أي فن تاريخي يجد فيه الكبار متعتهم (ريد، 1975، ص211) "

أي ان فنون الأطفال وكما يرى الباحث مشابهة لنتاجات الفنانين المحدثين ان لم نقل قد أثرت فيها لما تحمله من خصائص عفوية معبرة بتلقائية لا شعورية عن الوجدان البشري بصيغة فنية، وهي ضرب من ضروب التعبير الفني لديهم، وان لكل طفل استعداداً عفويًا للإبداع في التعبير الفني لكنه يختلف من طفل لآخر، تبعاً لإمكانية الطفل في تنمية تفكيره الفني وان الطفل يمارس الرسم رغبة منه في التعبير عما بداخله على سطح الورقة بواسطة خطوط بسيطة وأشكال مختزلة أو مبالغ بها وفقاً لانفعاله الذاتي ودوافعه العفوية المحركة لذلك التعبير.

كما قال (مكدوجل William McDougall) (1871-1938) ، وعدد من أتباعه بتقسيم الدوافع العفوية إلى:

(أ) دوافع خاصة: وتسمى بـ(الغرائز Instincts) ، ويعني بها الباحث بأنها من الخصائص المهمة في مفهوم العفوية ، لأنها خصائص داخلية ذاتية تنسجم مع التكوين النفسي للشخص، فمثلاً الشخص الجائع يريد الوصول بأي شكل إلى مطعم ما لسد حاجته من الطعام، وكذلك حاجة الإنسان للكساء والسكن والماء.

(ب) دوافع عامة: وهي الميول العفوي العامة التي يسلكها الإنسان أو الحيوان في ظروف خاصة من دون ان يصاحبها أي انفعال معين.

كما ان علماء النفس انتهوا نتيجة البحوث والدراسات التي أقاموها لتحديد العديد من المفردات كالميول والاتجاهات والغرائز والسلوك إلى وضع مذاهب مختلفة لتفسير السلوك العفوي ، ومن هذه المذاهب:

أولاً: المذهب الفرضي: ويشمل: (أ) المذهب الذي يعد سلوك الإنسان والحيوان فطرياً ، تحركه دوافع ذاتية نفسية.

(ب) المذهب الذي يعد السلوك بأنه يملك أغراضاً حيوانية تتلخص ببقاء النوع وديمومته. ثانياً: مذهب (ثورنديك): والذي يعد النزعات الغريزية أنها ميول عفوي نحو تلبّيات محددة في ظروف معينة(عبد القادر ،مصدر سابق،ص163).

ويجد (مصطفى سويف)، في البحوث التي أجريت على العملية الإبداعية عند كل من (فرويد) و (يونك) ، بأنها قد عانت من فراغ أو حالة غير مستقرة وقلقة في إعطاء تفسير مقنع للعملية الإبداعية بشكلها المتكامل لارتباطها بالاستعدادات العفوية لدى الفرد المبدع، وكذلك وجود نقطة مهمة أيضاً للإبداع، هي إثارة الفنان لمادة معينة دون سواها، كالرخام عند (ميخائيل انجلو)، أو الألوان عند (دافنشي)، وغيرها من الأمثلة، وهذا عائد للاستعداد العفوي الذي زود به الفنان ، وبهذا فقد عدت النزعة العفوية بمثابة المحرك للعملية الإبداعية(سويف ،1969،ص94). ويرى (سويف) ان خضوع العمل الفني للقواعد والشروط تجرده من الحس العفوي التلقائي ويصبح العمل الفني مجرد قالب جامد لا روح فيه، إذ يخضع العمل الفني إلى التلقائية وإلى الأحاسيس ومشاعر الفنان للوصول إلى أقوى حد للتعبير بشكله العفوي(عبد القادر ،مصدر سابق،ص163).

ويعد الفيلسوف الفرنسي(جان جاك روسو Rousseau)(1712-1778)، أول من ادخل المذهب الطبيعي في التربية، أو انه أول من اشتد في الحماسة له واسهم في بحثه، وكتب في مجالات مختلفة من هذا المذهب.

المبحث الثاني/ مفهوم العفوية فلسفياً :

بغية الرصد والتقصي الأكاديمي لموضوع العفوية مفاهيمياً تحقيقاً لأهداف البحث الحالي من خلال رصد دلالاتها وأبعادها ضمن مستوياتها الفكرية على اختلافها، دينياً ونفسياً وفنياً وجمالياً، يرى الباحث ان للفلسفة طروحاتها ضمن توجيهات حقلها الفلسفي وبشكل انتقائي يغطي هذا المفهوم فلسفياً...

فالعفوية إنما تتداخل مع مفردات أخرى منها الحدسي والذاتي والماورائي وهي مفاهيم فلسفية، مما يستدعي ضرورة رصد الأدبيات الفلسفية لفحص موضوع العفوية فلسفياً.

وبدءاً بـ(افلاطون) (427-347)، الذي يعد من فلاسفة اليونانيين الراضين لواقع المادي المختبئ وراء الظواهر المرئية بوصفه متطلعاً إلى ما وراء الواقع للوصول إلى العالم الروحاني، عالم المثل الذي يكمن فيه الجمال المطلق.

ان فلسفة (أفلاطون) تعنى بعدم الوثوق بتلك الظواهر لأن: "الموجودات التي نراها على الإطلاق وجب ان تكون هناك موجودات موجودة وجوداً حقيقياً، هذه الموجودات هي المثل. (سارتون، 1978، ص23).

ويؤكد (أفلاطون) بهذا سيادة العالم الروحاني المثالي ومن ثم فإنه يرفع من قيمة الإلهام والحدس للوصول إلى عالم المثل.

وان العالم الحقيقي في ان فلسفة (أفلاطون) هو عالم الأفكار، وان عقل الإنسان يكتسب تلك الحقائق بطبيعته العفوية لامتلاكه استعداداً لذلك، ومن خلال تلك الحقائق يستطيع الأفراد تذكر ما قد سبق ان تعلموه لان الروح خالدة وتحفظ بالمعرفة ولكن اتصالها بالجسم عتم صفاءها(الرحيم، مصدر سابق، ص49).

والإنسان، حسب اعتقاد (أفلاطون)، يتطلع نحو الأعلى وإلى العالم الأزلي المثالي للوصول إلى الجمال والكمال والخلود، والتي تعد صوراً صادقة للعالم الأصلي، وهذا يستمد الفرد من العاطفة والوجدان والإلهام الإلهي (أوفسيا، 1975، ص18).

وقد فهم (افلاطون) الفن على انه الهام ينبعث من ربات الفنون، إذ عرف الإلهام بأنه تابع بصورة عفوية من النشوة الفنية اللاشعورية الإلهية، أما الفنان فإنه الواسطة الناقلة للحقيقة إلى الجمهور، ويصف بأنه إنسان ملهم له قدرة بارعة في التسامي إلى العالم الأزلي الحقيقي.

كما استخدم (افلاطون) الأساطير في ثلاثة محاور هي (جورجياس)، و(فايدون) و (الجمهورية)، تختلف فيما بينها فكانت ذات جاذبية أخاذة تعود بالأساس إلى خصوبة الخيال، إذ عبر (أفلاطون) عن أفكاره بأسلوب سهل ومختلف في محاوراته، إذ كانت عبارات (أفلاطون) ساحرة لنصف المجتمع الذي كان يميل إليه بجماله وبساطته وبجمال

الطبيعة التي امتاز بها مجتمعه البسيط في محاوره المتعلقة بوصف الكمال الإلهي وعلاقته بالبشر (التكريتي، 2000، ص41).

وفي محاوره من محاورات (أفلاطون) المسماة باسم (مينو Meno) ، سأل (سقراط (399-470 ق.م) : "كيف تصبح المعرفة ممكنة، حيث انه لا فائدة من ان يتعلم الإنسان ما قد عرفه من قبل؟ ومن العبث ايضاً ان يحاول الإنسان ان يتعلم عالم يعرفه بعد لأنه في هذه الحالة لن يعرف من أين يبدأ التعلم؟" ، وقد وضع (أفلاطون) كلمات الإجابة على لسان (سقراط) إذ قال: "سيحصل العقل على مثل هذه المعرفة من حياة سابقة له في وجود تام كامل. (Brubacher، 1974. p102)

وأراد (أفلاطون) تأكيد جمال النفس الحقيقي، وتخليص النفس من القيود لكي تكون سعيدة والسعي إلى تطهيرها لتكون أكثر جمالاً وبهاء. كما قام بتحليل بعض الانفعالات النابعة من النفس البشرية بصورة عفوية كالبارود المالح والثقيل والخفيف والخشونة والنعومة، ويصل بذلك إلى نتيجة كون الذات الإنسانية تستطيع التمييز بين حالة ونقيضتها من خلال مقارنتها بما تمتلكه من انطباعات حسية مخزونة لديه مسبقاً (الوالي، 1984، ص99).

وبذلك يرى الباحث ان (أفلاطون) كان مهتماً بتسجيل مواقف الإنسان المعنية بظواهر الجمال، لان الجمال موجود داخل الأفراد أنفسهم، ولكنه أخذ يصعد بالتدرج بهذا الجمال الفردي العفوي مكتشفاً علته في الأفراد جميعاً للوصول إلى اكتشاف مصدره في مثال الجمال بالذات.

أما (أفلوطين) Plotin (204-270 ق.م) ، فكان يكره محاولة إعادة الاعتبار لقيم (أفلاطون) على الرغم من أنها لم تحافظ على الكثير من الأسس والتعاليم الأفلاطونية، لكل منهما أسلوب متشابه من حيث انتماءه لذات الإنسان وإلهامها وحدها والذي يكون بصورة مباشرة من الفرد دون تعرضه لقواعد ومؤثرات تؤثر في سلوكه العفوي.

فكانت نظرية (أفلوطين) الفلسفية نظرية صوفية اقرب منها للاتجاه الديني للفلسفية لأنها تعود بالجمال والسعادة إلى المصدر الأساسي الموحد وهو الاتصال بالإله أما الإنسان فلا يستطيع التقرب من الإله إلا عن طريق الإلهام وفقدان الاتصال البشري والاتجاه إلى الاتصال الروحي العفوي عند الفرد.

وبهذا فقد تأثر (أفلوطين) ب (أفلاطون) في مجال توحيده للخير والجمال " ان الجميل هو الخير، والخير كامن من خلق الجميل، وهو مصدره ومبدأه. (إسماعيل، ص39).

كما يؤكد (أفلوطين) الجمال الروحي، ويرى ان الروح تحن للعودة إلى الذات العليا، فبدونها يكون الجمال مرتبطاً بالإله وليس بعالم المحسوسات، كما اعتقد بأن الأشياء

تبدو ناقصة حينما تختلط بالأفكار، لأن الأفكار في النهاية هي تحصيل حاصل بالخارج وبالتالي فأنها بعيدة عن الذات، فهو بهذا فيلسوف روحي وصوفي يرتفع إلى الله عز وجل (أبو ريان، 1985، ص600).

أما طروحات (أفلوطين) حول الفن فإنه يؤكد أن الجمال يصدر عن الصور أو المثال الذي ينتقل من المبدأ الخالق إلى مخلوقه، كما وينتقل الجمال بالفن من الفنان إلى عمله الفني، أي أن لا ينقل الفنان صورة في عمله من الطبيعة بل يستمد صورته من عالمه الخاص بالطريقة التي تتشكل بها الطبيعة، إذ يقول: "إن فيدياس المثال لم يصور الإله زيوس بحسب ما قد أبصر بل كما لو أراد الإله نفسه أن يكون عليها لو أنه بدا للناس. (صليبا، 1982، ص60)".

كما أن للدين الإسلامي الحنيف دور بارز في صياغة الأسس المهمة للحضارة العربية، فقد "أحدث الإسلام تغييراً جذرياً في المجتمع العربي وجاء بأفكار ومعتقدات جديدة فتوسعت خبرة العرب وتطورت ثقافتهم وخاصة عندما نهضوا للتبشير بالإسلام، فاتصلوا بالأمم الأخرى واستفادوا من حضارة الروم والفرس والهند والتي انتقلت بدورها إلى العرب". (يوسف، 1988، ص55).

فقد أثر الإسلام تبعاً لانتشاره على النظريات الجمالية، والفنية لدى المجتمعات الإسلامية إذ عدت الفلسفة الإسلامية أن العفوية هي الدين الإسلامي أو البداية التي بدأ الله خلقه عليها أو ما أخذه (الله) سبحانه وتعالى على ذرية آدم من الميثاق، ومهما يكن من أمر فإن العفوية أو الفطرة هي الجبلية الأصلية أو الطبيعة الأولى التي يكون عليها المولود في وقت ولادته.

وعد المسلم أن الطبيعة من صنع الله سبحانه وتعالى أما المسار الذي يسير فيه الكون فهو نتيجة للكمال والحكمة الإلهية، وكانت الأفكار الصوفية مؤثرة على الفلسفة الجمالية للعرب إذ بنيت عن طريق الحياة المكتشفة والنسك وتنقية الروح من الشوائب والملذات الدنيوية حتى يتقارب الإنسان من الإله ومن ثم فإنه سيصل إلى معرفة الجمال الأصيل الإلهي (أوفسيانيكوف، 1979، ص1).

ويعد (الفارابي) من الفلاسفة المسلمين الذين حاولوا الخروج بنظرية فلسفية وجمالية تتفق مع المعطيات الدينية للفكر الإسلامي. إذ يرى (الفارابي) أن الدين والفلسفة هما المعين الروحي للإنسان وبهما يتحدد سلوكه أن كان فاضلاً أو ضاراً فدعا إلى التوفيق بينهما لأنهما ينبعان من مصدر واحد (الفارابي، 1960، ص98). والفن عند (الفارابي) "صفة حسية أساسها التجريب وأن هذا التجريب يتصف بالتصوف الروحاني الرافض للماديات البذيئة"، أي أن الفنان عنده "هو ذلك الإنسان الذي ارتبط

بالمحسوسات بشكل صوفي رافض للجزيئات المادية مدركاً للكليات بتصرفه ومستوى إدراكه المحقق للمعرفة الاشرافية." (حيدر، 1992، ص48).

فيرى (الفارابي) ان الإنسان يستطيع الحصول على المعرفة بعملية التصوف والتأمل المتأتية من باطن الإنسان النقية والتحرر من قيود المرتبطة بالماديات وبهذا فانه سيصل إلى المعرفة الاشرافية من العقل الفعال الذي يهب الإنسان صور الأشياء بالفيض منه.

وان مذهب (الفارابي) هو مذهب روحاني عقلي حيث يعد الفن ذا فائدة للروح والبدن وذلك لانفعال الروح بالفن. (مصطفى، 1979، ص289).

المبحث الثالث : الأسلوب الفني لفن الكرافيك

تكاد تكون بداية فترة السبعينات هي الأساس في تاريخ فن الجرافيك العراقية، إذ استقدم معهد الفنون الجميلة الفنان البولوني رومان "ارتموفسكي" (Roman Artmofsky) سنة 1959 لتدريس هذا الفن، واستورد آلات الطباعة، واحدة منها هي للطباعة الغائرة، وأخرى لطباعة الليثوغراف، ولكن سرعان ما يعود "ارتموفسكي" إلى بلده "بولونيا" بعد سنة دراسية واحدة ثم يعود ليتعاقد المعهد معه مرة أخرى ليؤسس مطبعة متواضعة للجرافيك يلحق بمعهد المدرسين العالي، الذي أصبح يسمى فيما بعد أكاديمية الفنون الجميلة فيما بعد. في هذه المطبعة الصغيرة، تحققت أولى الطباعات الفنية الغائرة من الزنك والمسطرة من الليثوغراف لطلبة ارتموفسكي الذين سبواهم يتخصصون في الجرافيك بعد سنوات من التخرج ومنهم على سبيل المثال ، هاشم سمرجي وسالم الدباغ ومهدي مطشر ويحيى الشيخ (الناصري. 2005 ص6).

لقد استطاع فنانون الجرافيك العراقي ان يمهّدوا طرق التعامل الفني والجمالي مع فن الجرافيك الذي بدأ يتلمس طريقه الى النور عبر آليات وأدوات وإمكانات شبه بدائية، إذ تمكن فنانون رواد أمثال (رافع الناصري وغالب ناهي وصالح الجميعي وهاشم الطويل) ان ينتجوا من خلال عملهم في مطبعة الجرافيك الناشئة بمعهد الفنون الجميلة عام 1974، ثم أكاديمية الفنون الجميلة ، أعمالاً كشفت عن أصالة ومواهب حقيقية وألقت الضوء على فن جديد استطاع خلال سنوات ان يجتذب إلى ميدان فنانين شباب كانوا هم حلقة الوصل الرئيسة بين طباعات الرعيل الأول وإبداعات الأسماء اللاحقة التي عملت بقوة وعزيمة لإثبات وجودها واثبات نفسها وقدرتها على ترسيخ وجودها على الساحة الفنية ومناطحة الأسماء الكبرى ، وانه قد عانت في سنوات عملها الأولى من ضغوط قلة المواد الفنية والأدوات الخاصة بفن الجرافيك وندرة الاحتكاك الخارجي وعدم شيوع التقبل الاجتماعي لنتاجات الفن الجديد وقلة المعارض والقاعات

الفنية التي تعرض نتاجات فن الكرافيك المعاصرة .وتعد فترة السبعينات من أهم الفترات الفنية في فن الجرافيك في العراق والتي احتلت العفوية فيها مكانة خاصة متمثلة من أعمال بعض الفنانين العراقيين .

أقام بعض الفنانين معرض خاص للجرافيك، انتقل بعد ذلك إلى ألمانيا الشرقية وعرض في إحدى قاعات برلين المهمة بعد أن أضيفت إليه أعمال غالب ناهي العائد من إيطاليا ورافع الناصري العائد من الصين وهما متخصصان بفن الجرافيك وأساتذة في معهد الفنون آنذاك، ويعد هذا أول المعارض الفنية العراقية لفن الجرافيك في الخارج (كامل. 1986 ص.188) (شكل 1).

شكل رقم (1)

اسم الفنان : مظهر احمد

عنوان العمل: امرأة عواقية

تاريخ الانتاج : 1959

الخامة: حفر على الخشب

الابعاد :



وفي تلك الفترة ذهبت أولى طلائع

الطلبة العراقيين المبعوثين إلى أوروبا لدراسة الفنون ومنهم (أكرم شكري وإسماعيل الشخيلي وخالد الجادر) وقد تعرف هؤلاء أثناء تواجدهم في عواصم الفن الأوربي العريقة (لندن وباريس وروما) على فن الحفر ومارسوا العمل في فن الحفر على الخشب والمعادن والحجر (فن الليثوغراف) باعتبارها جزءا من دراساتهم في الفنون التشكيلية بوجه عام , لكن أحدا منهم لم يتخصص في فن الحفر والطباعة , والوحيد الذي واطب على ممارسة الحفر هو الفنان (بهجت عبوش) الذي استمر في الحفر على الخشب حتى وهو في العراق (الناصرى. 1986 ص.28).

ومنذ مارس هؤلاء الرواد تقنيات الحفر والطباعة كمحاولات تجريبية ورغبة في التغيير ولخوض مجالات جديدة على الفنان العراقي , فان فن الحفر لم يأخذ حيزه الفعلي في العراق إلا في سبعينات القرن العشرين، بعد أن خصصت له الفسحة المناسبة

للدروس والتعليم عند إدخاله كمادة دراسية مقررة ضمن مناهج الدراسة الفنية في معهد الفنون الجميلة . ثم شهدت هذه البداية تطوراً ملحوظاً عام 1974 م حين تم تأسيس فرع خاص بدراسة فن الجرافيك في معهد الفنون الجميلة ببغداد وأصبح بالإمكان للطلبة التخصص في هذا الفن والحصول على شهادة الدبلوم في فن الجرافيك (عبد الجبار. 2008 ص.17). وقد سجلت هذه المرحلة نمواً واضحاً لفن الجرافيك على ساحة الفن العراقي حيث أشر دخول من الجرافيك إضافة إبداعية أخرى مكنت الفنان العراقي من التعرف إلى تقنيات مضافة لتوظف داخل بنية ، وذلك العمل على الرغم من وجود جذور هذا الفن خلال الخمسينات. من خلال ممارسات الفنان (فائق حسن وجواد سليم) لتقنيات فن الجرافيك في حدود الدراسة أو لعمل بطاقات المعارض . إلا أن البدايات الحقيقية الأولى كانت مع افتتاح قسم الجرافيك في معهد الفنون وقدم الفنان البولوني (رومان ارتموفسكي) وتخريج دفعة من الطلبة فيه مع عودة المبعوثين للدراسة في الخارج مما شكل قاعدة واسعة لهذا الفن ، مما دعا الفنانين بعرض نتائجهم من الجرافيك في عدة معارض والمشاركة في مسابقات خارجية وإقامة المعارض داخل وخارج القطر (كما في شكل 6-7) حتى أصبح الممارسات التقنية الجرافيكية علامة واضحة ميزت فن السبعينات (ال سعيد. 1987 ص.61).

مؤشرات الإطار النظري

- 1- تمثل العفوية من خلال عدم تدخل الأشياء والأحداث الخارجية على الفرد .
- 2- تكون بعيدة عن مقصدية الفرد أي الفنان وبالتالي تعطي نتائج غير متوقعة .
- 3- العفوية أو الفطرة هي الجبلة الأصلية أو الطبيعة الأولى التي يكون عليها المولود في وقت ولادته.
- 4- الفرد يخزن الكثير من الدوافع العفوية في اللاشعور والتي يظهرها بشكل إسقاطات مختلفة .
- 5- إن النتائج الفني البدائي نابع من نبع الفطرة المستوحاة من البيئة ومكان النفس البشرية. إذ يعالج الفن الفطري مواضيع شتى من الطبيعة والخيال بعفوية طبقاً لحساسية الفنان وذاته.
- 6- إن نمط العلاقة بين البيئة والإنسان بمكوناتها المادية والاجتماعية والسياسية تمثل الركيزة الأساسية والعامل المؤثر في ظهور العمل الفني.
- 7- يرى (ديكارت) أن هناك معقولات خالصة في الجمال تدرك بالنور العفوي.
- 8- تعد المعرفة الفطرية عند (كانت) بسيطة وهي القاعدة الضرورية لكل ما يكتسبه الإنسان من خبرات في حياته.

9- يضع (فرويد) اللاشعور من ضمن الخصائص الفطرية للفرد. في حين يعد اللاشعور الجمعي عند (يونك) في الفن عبارة عن رواسب يستقي منها الفنان رموز رسوماته وتأخذ صفاتها البدائية.

الفصل الثالث

أولاً: مجتمع البحث

يتمثل مجتمع البحث بدراسة العفوية في فن الكرافيك وبعد الاطلاع على المصادر الفنية ذات العلاقة فقد حصل البحث على (10) عملاً فنياً .

ثانياً عينة البحث

اختار الباحث عينة بحثه البالغة (3) عملاً فنياً بصورة قصدية بما يخدم هدف البحث .

ثالثاً منهج البحث

اختار الباحث المنهج الوصفي بأسلوب تحليل المحتوى بوصفه مناسباً لتحليل عينة البحث .

رابعاً أداة البحث

اعتمد الباحث على مؤشرات الإطار النظري بوصفها أداة رئيسة لتحليل العينة .

خامساً تحليل العينة

أنموذج (1)



اسم الفنان : مظهر احمد

عنوان العمل:-

تزيخ الانتاج : -

الخامة أو الملمس :كولاج

الأبعاد :

العائدية :

يأتي هذا العمل الفني للفنان (مظهر احمد) ضمن مجموعة من الأعمال التي قدمها الفنان في معرضه عام 2000 م.. إن هذا العمل يتضمن مربعاً فيه أشكال عفوية تحيط بجزء مهم في اللوحة وهو مرتكزها والذي يحتوي على مفردات تكون قريبة لرسم الأطفال ، وميزها الفنان بخطوط صريحة وواضحة.

تأتي هذه اللوحة الفنية الجرافيكية ضمن تجربة فنية جديدة خاضها الفنان بعد أن أضاف لها كل المستجدات الفنية ، مستفيداً من رسوم الأطفال الأسلوب المستخدم لديهم ليكون هوية للفنان تصطبغ بها أعماله الفنية ، ويمنح "مظهر احمد" كل من بناءاته الشكلية ومضامينه النزعة العفوية ، إذ يمثل هذان الجانبان حيزاً كبيراً في الفكر الجمالي ويجعلان من العمل الفني ذا رؤية قابلة للتحليل.. فالمضمون الفكري عنده وإن اتخذ أشكالاً ذات دلالات ورموز ربما تكون نابعة من المجالات الاستيطانية للفنان ، لكنها ذات محتوى تعبيرى عفوي خالص.

وفي هذه اللوحة الفنية تتضح الرموز ذات المنحى الفكري الاسترجاعي على مستوى المخيلة والذاكرة بشحنة عاطفية تعبيرية ذاتية تتوسم حيزاً استبطانياً ، وكان المنظومات العقلية لدى الفنان استدعت النشاط التخيلي لتمنح مساحة خاصة في رؤيته الفنية لموضوع العمل ، حيث تكريس الجانب الحسي لمفردات تخدم آلية اشتغال اللاشعور عنده ، لذا كانت عناصر التكوين تتحرك وفق إظهار الصورة الذهنية للفنان حيث الخطوط المستقيمة والمنحنية مكوناً بنى من العلاقات المتداخلة تذوب فيما بينها من حيث التجاوز والقيمة اللونية لتحدد شكل الكتلة والعلاقات الفنية.

ان هذا العمل يضع المشاهد أمام فضاءات تخيلية تلغي مفهوم الواقعية، كون عملية الإبداع المولدة لخلق فني هنا جعلت من الفنان ذا قدرة صريحة على استلهام الحثيات الفكرية لموضوع العمل ، وهذا ما ينطبق على آلية استخدام اللون مما جعلت هذه الاستخدامات تنتج نحو العفوية الحدسية باستدعاءاتها لرموز اللاشعور، إذ أخذ الفنان في هذا العمل أسلوبية معالجات عالم الطفل ومضامينه بما فيه من لعب حر ، أن "الفنان يطلع على مادة اللاشعور عن طريق الحدس ليسقطها في رموز"، مضيفاً إلى ذلك الرؤية التصميمية في إخراج العمل الفني أكاديمياً بحث تتركز مفردات التكوين ليجعل من هذه اللوحة عملاً متكاملًا من حيث الرؤية الأكاديمية لاشتغال اللوحة وهذا ما ورد في كيفية وضعه للكتلة السوداء في أعلى ويمين اللوحة للتوازن مع الألوان المنسجمة معه من جهة أخرى فوضع الفنان في الجهة اليسرى للعمل شخص إنسان ذات خلفية برتقالية تتكون من كتلة لون مع خطوط تتضح ذات رشقات مطر .

هذا ممكن أخذه لغير مكان فاللون الأحمر السائد في اللوحة ينمو بحسية فطرية تلقائية ليحاكي متجاورات من الألوان الأخرى كالأبيض والبنفسجي والأخضر.

وأن القيم الجمالية التي أراد الفنان إظهارها عبر هذه اللوحة في هذا الأسلوب من العمل حاول محاكاتها بشكل يكون أكثر واقعية من خلال مخزون عالم الطفولة (على مستوى المضامين) ومشاكساته وفطريته ويتجسد ذلك عبر نقله لتلك الرسوم بشكل تلقائي وبسيط محملاً تجريداته دلالات رمزية.

انموذج (2)

اسم الفنان : رافع الناصوي عنوان العمل : تاريخ الانتاج :
الخامة أو الملمس : سكرين الأبعاد : العائدية :



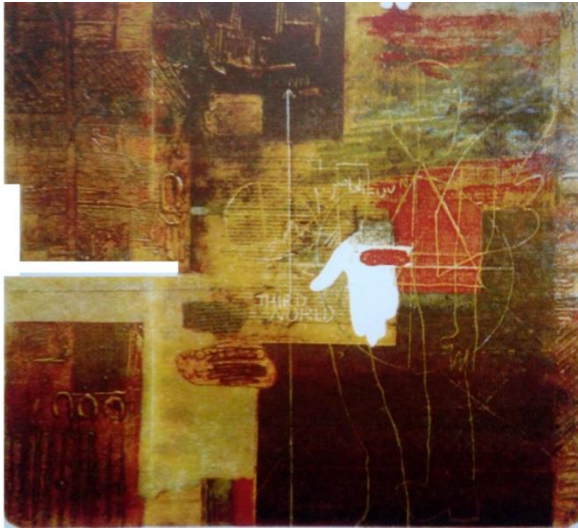
يمثل الشكل أقسام عرضية ، القسم الأول يمين العمل يمثل مشهداً لشخص في حالة ابتهاج ودعاء وقد رُسم خلفية بشكل غير تقليدي ذات اللون الأسود وبعينين متراكبتين وأنف مبالغ في استطالته ، وعلى خلفية من اللون الأحمر وعليها كتابات عربية غير مقروءة

أما الجانب الأيسر للعمل فذات تناعم يتراوح بين الألوان الأسود والأحمر والأبيض والأصفر والأزرق

يأتي هذا العمل ضمن سلسلة التعبير الرمزي العفوي ، إلا أن النزعة العفوية هنا تتطوي على مداخلات جمالية مختزلة بعفوية وبساطة واضحة في حوار عفوي بصري بينهما وبين التكوين الأساسي ان الشكل والمضمون معطى تتضح فيه حيثيات اشتغال الفطرة من خلال الإفصاح عن النوازع والنوافذ في فضاء العمل الكرافيكى ، إذ يعمل

ذلك الإفصاح على نقل الواقع، الذي يكون محوراً أساسياً ومنطلقاً لرؤية الفنان الذاتية، الى الفطرية في تكوين تتعامل فيه وحدات تركيبية (أمكنة وأحداث ورموز خطية ولونية) بمستوى من التخيل يفوق مستوى الافتراض من حيث جعل الوظائف البنائية للحظ واللون ، ذات دلالة تتسجم مع وظائفية الفكرة دون المرور بحالة الخدر في وضع الألوان بهذه الطريقة التي ألف الفنان "ضياء العزاوي" على جعلها مؤشراً بارزاً لأسلوبه الفني. إذ يحمل الفنان ثمة محركات متعددة تعمل لديه تحمل عاطفة حادة وأخرى زاخرة بالأفكار،

أما الجانب الأيمن من العمل يتكون ذات خلفية اسود أما الشكل المنفذ بالطريقة العفوية ذات ألوان متعددة تحتل أعلى العمل سطر كتابه نفذه الفنان بطريقة عفوية ولكن (العزاوي) يفلت من سطوتهما ، ليدمجهما ، فهو يجعل شرعية (القلق) مكونة لنظام تكويناته الدينامية ، أنه يعترف باستحالة الاعتراف ، لأن طاقته الداخلية ، الجسدية أو الأسطورية ، أنه الفكري ، أو ما فوقه ، تشتغل نحو ما بعد (نفي النفي، الجدلي) وبالتالي فإن انتقاء الفنان لمفردات وفق حالة الاستنكار والتخيل التي تتحرك عفويًا ضمن رؤيته الذاتية ، في جعل المضمون عند يحفل بمستويين الأول عفوي (لا شعوري يكشف الوقائع بالاتجاه الذي يخدم التكوين كوظيفة جمالية) ، والثاني/ تغريبي تجريدي – واعي ، يكشف عن عمق الملامسة بين الواقعي والمتخيل ضمن وحدة واحدة ، وهذا ما لمسها الباحث في هذا العمل نموذج رقم (3)



اسم الفنان : محمد مهر

الدين

عنوان العمل: تكوين

تاريخ الانتاج: 2004

الخامة او الملمس

:طباعة بالشاشة

الحريية

٢٥٠٠٢٥٠

تمثل هذه العمل مشهداً لشكل هندسي مربع رسمهما الفنان (محمد مهر الدين) ونلاحظ ان بعض هذه المربعات وظفت عليها بعض الرموز والأشكال أن الجانب الأيمن من اللوحة يحمل لشكل يد وظفها الفنان بشكل عفوي من اللون الأبيض ذات الخلفية من اللون الأحمر الناري. أما في خلفية اللوحة فقد بدت تخطيطات لأشكال مختزلة من النخيل توزعت في الجزء الأعلى من السطح التصويري.

إن موضوع (تنفيذ اليد) منتقاة من أجواء عفوية تمتاز بلهو الطفولة وعبثيتها وفطرتها وعفوية سلوكياتها. إذ أوجدها "محمد مهر الدين" ليبرز انطباعه من خلال استخراج دلالاته التعبيرية التي تدفع بعناصره إلى إظهار القيمة الجمالية التي يتخذها التعبير من خلال الانفعال الوارد في هذه اللوحة ، إذ نجد الاستعارات الفكرية تقع ضمن حدود الاستفادة من أشكاله العفوية ، بتلقائية ظاهرة بفعالية واضحة من خلال عمل الفنان عن قيمة جمالية تؤكد اشتغالات ذاته في كيفية طرح الموضوع بالصورة التي تؤكد الأسلوب التعبيري لديه ، مستخدماً خطوطه البسيطة وبعض منها حاد في تحديد الهيئتين المتناظرتين وما تحتويه من مفردات ابتداء من تنفيذ اليد مروراً بالكتلة اللونية السوداء يوظف الفنان أشكال هندسية ودلالاتها الرمزية ذات المنحى التجريدي المختزل ولكن تنظيماته لأكبر قدر من شحنة وجدانية – تعبيرية، كما نلاحظ على الأداء التقني تأكيد عفوية وفطرية الألوان ومستويات معالجاتها أدائياً وفقاً لمسوغات التحرر من القيود الأكاديمية مؤكداً العفوية والتلقائية في صياغة الجو الفني العام للموضوع.

وعند (الفنان) تتأكد البساطة في صياغة الأشكال مبتعدة عن التعقيد لتؤسس منهجاً ذاتياً يسعى إلى نقل الانفعال الذاتي لتحقيق التعبير من خلال الوسائل المتاحة للفنان ، حيث يكون التعبير طريقاً لتحقيق جمالية تتخللها سمات عفوية هي بحقيقتها وسيلة تتفرد بها الذات وتتحول انفعالاتها إلى فعل يتخذ أبعاده الحقيقية من خلال المزج الحاصل في الأداء تجريبياً وتشجيعياً ، وكأن (مهر الدين) ينتقل من مكانٍ إلى آخر تقنياً في محاولة لطبع العمل بطابع العفوية ، إذ أن ما يتركه عمله الجرافيكي على سطح العمل من معالجات اللون وفضلاً عن اعتماده الأشكال الهندسية الموظفة ، حتى يكون العمل الفني بذلك أثراً فنياً ينعكس فيه الموضوع حاملاً عناصره المكونة له ، مع اشتغال الذات فيه والتي تختزن الصور في الذاكرة وفقاً للحالة التي تجعل من الفن هو فعلاً حتمياً يشكل أضواء للعلاقات الفكرية التي مارس من خلالها (الفنان) في عمله هذا من معالجات الموضوع وتوزيعات الأشكال فيه اقتراباً من رسوم الأطفال اعتماداً على العفوية الظاهرة للعيان في صياغته لأشكاله داخل العمل الجرافيكي.

وبذلك ينتمي هذا العمل الفني إلى الأعمال التي ندرك من خلالها فعالية التشبث بحتميات الذات وهي تنقل العلاقات التي تربط عناصر العمل الفني إلى وظائف جديدة

تتحول فيها السمات الفنية العفوية إلى صيرورة تفترض صوراً وأفكار تتلائم مع فواصل التعبير المتعددة

الفصل الرابع

أولاً : نتائج البحث

في ضوء تحليل عينة البحث توصل الباحث إلى النتائج الآتية :

1- تتجلى العفوية من خلال الجانب اللاشعوري للفنان عبر توظيف عناصر الفن كالخطوط والأشكال والكتل والمساحات عبر حركات متعددة متنوعة تعطي بعداً جمالياً كما ظهر في جميع نماذج العينة.

2- ظهر البعد اللاإرادي للفنان الكرافيكى عبر تضمين العفوية في نتاجاته الفنية من خلال الأسلوب التقني المستخدم كما في جميع نماذج العينة .

ثانياً : الاستنتاجات : توصل الباحث من خلال النتائج إلى الاستنتاجات الآتية :

1- اشتغل الفنان الكرافيكى على العفوية بشكل غير إرادي ورؤية غير منتظمة من خلال الكتل والمساحات اللونية .

2- تعد الرموز والإشارات التراثية والمفردات البسيطة كالحروف العربية جزءاً من توظيف الفنان لها عبر عفويته التي استخدمها على سطح اللوحة .

ثالثاً : التوصيات

1- ضرورة تعرف طلبة الفنون التشكيلية ومتذوقيها على ملامح الفنون الفطرية وخصائصها.

2- العمل على تعميق التجربة الفنية الكرافيكية عند الفنان الفطري العراقي.

رابعاً : المقترحات

استكمالاً لمتطلبات البحث الحالي ، يقترح الباحث دراسة الآتي:

1- خصائص العفوية في منجزات مظهر احمد الكرافيكية.

2- الحدس في الفن الفطري الكرافيكى العربي .

3- النزعة الفطرية الكرافيكية بين الواقع والخيال

المصادر

- 1- عاقل، فاخر، علم النفس (دراسة التكيف البشري)، ج(2)، ط1، بيروت: دار العلم للملايين 1966.
- 2- هيوز، أي.جي، وأي. أ.ج. هيوز والتعليم، ت: حسن الدجيلي، بغداد: مطبعة الزهراء 1959.
- 3- راجح، احمد عزت، أصول علم النفس، ط(10)، المكتب المصري الحديث، 1976، ص83.
- 4- ميلر، سوزانا، سيكولوجية اللعب، سلسلة عالم المعرفة، ت: حسن عيسى، الكويت 1987.
- 5- عيسى، حسن احمد، الإبداع في الفن، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1979.
- 6- طائفة من الأساتذة، مباحث في علم النفس الحديث، ط(2)، ت: حسن احمد السلطان، مصر: مطبعة السعادة، 1947
- 7- منصور، طلعت، وآخرون، أسس علم النفس، القاهرة: مطبعة أطلس، ب ت
- 8- صالح، قاسم حسين، الإبداع في الفن، بغداد: وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، 1981.
- 9- كمال، علي، النفس انفعالاتها وأمراضها، ج(1)، ط(4)، بغداد: دار واسط للدراسات والنشر والتوزيع مطبعة الدار العربية، 1988
- 10- ريد، هربرت، حاضر الفن، ت: سمير علي، بغداد، دار الحرية للطباعة، 1983.
- 11- ريد، هربرت، تربية الذوق الفني، ط2، ت: يوسف ميخائيل، 1975.
- 12- عبد القادر، حامد، دراسات في علم النفس التعليمي، مصدر سابق.
- 13- سويف، مصطفى، الأسس النفسية للإبداع، ط3، مصر: دار المعارف، 1969.
- 14- الرزاز، وآخرون، التربية الفنية، مصر: وزارة التربية والتعليم، مكتبة التربية، 1984-1985.
- 15- الرحيم، احمد حسن، الفلسفية في التربية والحياة، مطبعة الآداب في النجف الأشرف، 1977.
- 16- النجيجي، محمد لييب، فلسفة التربية، ط2، مصر: مكتبة سعيد رأفت، 1967، ص144.

- 17- هويغ، رينيه، الفن تأويله وسبيله (مذهبه وغايته-صورته وصيرورته-تفسيره ومصيره-وجهه ووجهته).
- 18- إبراهيم، زكريا، الفنان والإنسان (دراسات في علم الجمال وفلسفة الفن)، دار غريب للطباعة، ب ت،.
- 19- ريد، هربرت، الفن والمجتمع، ت: فارس مندي، بيروت: دار القلم، 1975.
- 20- سارتون، جورج، تاريخ العلم، ج(2)، ط(3) ، ت: توفيق الطويل وآخرون، القاهرة: دار المعارف، 1978.
- 21- اوفسيا نيكوف، م، موجز تاريخ النظريات الجمالية، ت: باسم السقا، بيروت: دار الفارابي، 1975.

غرائبية الخيال السريالي في أعمال جيروم بوش

The strangeness of surrealist imagination in the works of Hierome Bosch

م.م. مهند كريم محمد هاشم

تدريسي في جامعة بابل / رئاسة جامعة بابل

Mohanad Kareem Muhammad Hashem

m.mohanad.k@gmail.com

ملخص البحث

تناول البحث الحالي الموسوم غرائبية الخيال السريالي في أعمال جيروم بوش، دراسة الموضوعات والأشكال الغرائبية والخيالية التي جسدها الفنان في أعماله وكانت ذات دلالات سريالية تجسيدا إلى ما يجول في مخيلة الفنان ، فقد احتوى البحث على أربعة فصول تناول الفصل الأول الإطار المنهجي، ويضم مشكلة البحث الحالي بالإجابة عن التساؤل الآتي : ما هي غرائبية الخيال السريالي في أعمال جيروم بوش ؟ ، ومن ثم أهمية البحث والحاجة إليه، وهدف البحث المتضمن (التعرف على غرائبية الخيال السريالي في أعمال جيروم بوش) وحدود البحث المتضمنة :-

أولاً: الحدود الموضوعية: غرائبية الخيال السريالي في أعمال جيروم بوش.

ثانياً : الحدود الزمانية: (من عام 1480 – إلى عام 1505).

ثالثاً: الحدود المكانية / أعمال الفنية المنجزة في أوروبا .

وانتهى الفصل بتحديد المصطلحات .

أما الفصل الثاني فقد تناول الإطار النظري واحتوى على ثلاث مباحث تناول المبحث الأول: مفهوم الغرابة و مفهوم الخيال ، والخيال فلسفياً ، أما المبحث الثاني فقد تناول السريالية و المبحث الثالث حياة وتجربة الفنان ، وانتهى الفصل بالمؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري. أما الفصل الثالث فقد تضمن إجراءات البحث، ومجتمع البحث، وعينة البحث، ومنهج البحث (حيث اعتمد الباحث المنهج الوصفي بطريقة تحليل العينة)، وتحليل العينات وقد تناول الفصل الرابع النتائج، والاستنتاجات، والتوصيات، والمقترحات، ومن ثم المصادر والمراجع.

ومن أهم النتائج التي توصل إليها الباحث :-

1- ان ما طرحته السريالية من مفردات الخيال بدت واضحة في أعمال

جيروم بوش وأثرها التي بدت بديلاً عن سلطة المنطق والعقل إذ لجأ إلى

الأسس البنائية والعلاقات الشكلية التي من شأنها ان تحقق التوازن بين

أبعاد اللوحة والوحدة والانسجام مما أتاح للفنان تشكيل نسق من العلاقات التشكيلية والرمزية على السطح التصويري الذي اجتمعت به عناصر التغريب والخيال واللاوعي . كما في العينات كافة

2- يتكون العمل الفني التشكيلي عند جيروم بوش من مجموعة من حيثيات عالم الوجود استطاع توظيفها بصورة غرائبية خيالية جمالي . كما في العينات كافة

أما أهم الاستنتاجات :-

- 1- خلق الخيال في أعمال جيروم بوش نوع من المفاجئة لدى المتلقي من خلال خلق أشكال غير منطقية بديل عن الواقع .
 - 2- يتحقق الخيال والغرائبية لدى الفنان من خلال التلاعب بعناصر التكوين وطريقة جمع التفاصيل الدقيقة لجسدها بالتالي على هيئة ظاهرة غير مكتملة شكلا لتسهم في صياغة المعنى داخل فضاء العمل الفني .
- الكلمات المفتاحية : الغرائبية , الخيال السريالية .

Abstract of the research

The current research entitled The Strangeness of Surreal Imagination in the Works of Jerome Bosch, studied the strange and imaginary subjects and forms that the artist embodied in his works and had surreal connotations embodying what is going on in the artist's imagination. The research contained four chapters. The first chapter dealt with the methodological framework, and included the problem of the current research by answering the following question: What is the strangeness of surreal imagination in the works of Jerome Bosch?, and then the importance of the research and the need for it, and the goal of the research included (identifying the strangeness of surreal imagination in the works of Jerome Bosch) and the limits of the research included- :

First: Thematic limits: The strangeness of surreal imagination in the works of Jerome Bosch.

Second: The temporal limits: (from 1480 - to 1505).

Third: The spatial limits / artistic works completed in Europe.

The chapter ended by defining the terms.

The second chapter dealt with the theoretical framework and contained three topics. The first topic dealt with: the concept of strangeness, the concept of imagination, and imagination philosophically. The second topic dealt with surrealism, and the third topic dealt with the artist's life and experience. The chapter ended with the indicators that resulted from the theoretical framework. The third chapter included the research procedures, the research community, the research sample, and the research methodology (where the researcher adopted the descriptive method by analyzing the sample), and analyzing the samples. The fourth chapter dealt with the results, conclusions, recommendations, and suggestions, and then the sources and references. Among the most important results that the researcher reached- :

- 1- What surrealism presented in terms of imagination appeared clearly in the works of Jerome Bosch and its impact, which seemed to be an alternative to the authority of logic and reason, as he resorted to structural foundations and formal relationships that would achieve balance between the dimensions of the painting and unity and harmony, which enabled the artist to form a system of formative and symbolic relationships on the pictorial surface in which the elements of strangeness, imagination, and the unconscious came together. As in all samples
- 2- The visual artwork of Jerome Bosch consists of a set of aspects of the world of existence that he was able to employ in a strange, imaginative, and aesthetic way. As in all samples

As for the most important conclusions-:

- 1- The imagination in Jerome Bosch's works creates a kind of surprise for the recipient by creating illogical forms as an alternative to reality.
- 2- The imagination and strangeness are achieved by the artist through manipulating the elements of the composition and the method of collecting the fine details to embody them in the form of an incomplete phenomenon in form to contribute to formulating the meaning within the space of the artwork.

Keywords: strangeness, surrealist imagination.

الفصل الأول

1- مشكلة البحث :

يعرف الفن على انه إبداع إنساني يخاطب المشاعر ويثير الأفكار , وهو عبارة عن رحلة إبداعية يترجم فيها الفنان أحاسيسه وخياله إلى أعمال ملموسة والاعتقادات التي تمس حياة الفنان تارة والمجتمع تارة أخرى كالأساطير والحكايات وما لها من علاقات ذات ارتباط بيئي و اجتماعية وبذلك يسعى الفنان إلى توظيف أفكار وموضوعات ذات صلة عميقة بالبنى الوجدانية والروحية للفرد من جهة والمجتمع من جهة أخرى وبما أن الفن السريالي يتجه نحو التعبير عن العقل الباطن بصورة يعوزها النظام والمنطق غالباً لذا لجأ الفنان السريالي إلى تحويل أشكاله لتغدو بعيدة عن المؤلف مما جعل نتاجاته ثرية بالمنحى التخيلي بوصفها لا تحاكي عالم الواقع محاكاة تقليدية إنما تحاكي جوهر ذلك العالم مانحاً إياها قدراً من التحويل عن أصلها الطبيعي بوصف أن التحويل ليس عجز الفنان السريالي عن محاكاة الواقع بل كان يرجع إلى الشعور بتفاهة الوجود الأرضي والانشغال المستمر بالوجود الأزلي فالفنان السريالي لا يعير الوجوه والأشكال اهتماماً كبيراً في رسمه فهو يصورها بكثير من التبسيط لذا كلما اكتظت الموضوعات يصبح الفن مبدعاً لنتائج تفتح المجال واسعا للتأويل بقدر من التخيل .

إن السريالية تعد من أكثر الفنون غموضاً وتعقيداً إذ كانت منبعاً فنيا لاكتشافات تشكيلية رمزية لا نهاية لها لذا فهو يتوسم منظومة علاماتيّة تخيلية باعتبارها سمة ملازمة لنتاجاته ذلك من خلال تحويلاته للأشكال الطبيعية إذ استطاع أن يجعل أشكاله أكثر تحرراً من خلال معالجاته الفنية ليخلق خيالاً روحياً بعيداً عن أي تشبيه مادي واقعي مستنداً الى تحريم تشبيه الحياة ليضمن بذلك انتقاله من حدود الصورة

الموضوعية المألوفة إلى الصورة الذاتية المحملة بلغة جديدة مشحونة بطاقة تخيلية تحاكي عالم الباطن أكثر من محاكاتها لعالم الظواهر .

إن الفعل التخيلي في الفن السريالي يفسح المجال واسعا إلى تجاوز العالم المادي والارتقاء به نحو اللامتناهي والروحي والغرائبي من خلال استقصاء المحاكاة والتسجيل والبحث في اللامرئي الكامن وراء تمظهرات العالم الخارجي فالفنان جيروم بوش يعد من أهم الرسامين الذين عملوا وفق توجهات وطروحات الفن السريالي فقد اهتم بالجمال والغربة التي تصور جوانب الحياة الاجتماعية فقد كانت أعماله تبحث في المعنى بعيدا عن الظاهري والمحدود من خلال التغريب الأمر الذي جعل الباحث يقف عند رسوماته لما لها من أهمية معرفية وجمالية وتاريخية مما دعا الباحث إلى أن يتقصى طبيعة عمل هذه الخيال السريالي واليات اشتغاله في الأعمال الفنية والتوزيع الإنشائي لهذه العناصر شكلاً ولوناً وخطاً وفضاء وتعبيراً من خلال تمظهرات الأشكال الأدمية والحيوانية والنباتية والمعمارية والتزيينية وفحص آليات خرق هذه الخيال لكل ما هو مادي وطبيعي وواقعي ، ومن هنا تتحدد مشكلة البحث الحالي بالإجابة على التساؤل الآتي : ما هي غرائبية الأشكال الخيالية في أعمال الفنان جيروم بوش ؟

اهمية البحث والحاجة اليه

وتكمن أهمية البحث بما يأتي :

أ- إن البحث الحالي يعد محاولة معرفية للكشف عن غرائبية الخيال السريالي في أعمال جيروم بوش .
اما الحاجة اليه فتتمثل بما يأتي :

- أ- يمكن الاستفادة من الدراسة الحالية من قبل المتخصصين في الدراسات التاريخية والجمالية والنقدية ، فضلا عن طلبة الدراسات العليا وخاصة منهم في اختصاص الفنون التشكيلية .
- ب- سد حاجة المكتبة محليا في مجال الدراسات التي تعنى بالقدرات التخيلية في الدراسات الجمالية السريالية .

2-حدود البحث :

- الحدود الموضوعية : غرائبية الخيال السريالي في أعمال جيروم بوش .
- الحدود الزمانية : 1480 - 1505
- الحدود المكانية : أعمال جيروم بوش المنجزة في أوروبا

1- هدف البحث :

يهدف البحث الحالي إلى :

التعرف على غرائبية الخيال السريالي في أعمال جيروم بوش .

2- تحديد مصطلحات البحث :

أولاً : الغرائبية

لغة:

- الغرائبية : هي جمع غريب , والغريب هو البعيد عن الفهم , أي شيء غير مألوف أو هي طريقة تصرف خارج عن العادات المألوفة أو بعيد عن الطرق التي يتبعها عامة الناس (احمد مختار عمر , 2008, ص1603) .
 - جاءت في قاموس المحيط تحت وزن غريب (والإغراب إيتان الغرب و الإتيان بالغريب , والمبالغة بالضحك كالتغريب) (الفيروز آبادي وآخرون , 2003, ص124) .
- اصطلاحاً :

- هي صراع ومواجهه بين الألفة والشيء الغريب , فهي عالم غريب يؤدي إلى الغموض وانفعال النفس وإثارة مشاعر غريبة تثير الاستغراب (سعيد علوش , 1985, ص170) .
 - هو الذي تبدو تفاصيله فوق الطبيعي على مدار الواقع , وفي نهاية المطاف تلاقي تفسيراً عقلانياً لذلك (تزفيتان تودوروف , 1993, ص68) .
- التعريف الإجرائي : هي تعبر عن عناصر خيالية أو عجيبة أو غير مألوفة مستمدة من الواقع وهي تعكس مزيجاً من الدهشة والغموض حيث تبدو العناصر غير طبيعية أو مثيرة للمتلقي .

ثانياً:الخيال

لغة:

- (خُيِّلَ) إليه انه كذا ، و(تَخَايَلَ) له الشيء أي تَشَبَّهَ ، و (تَخَيَّلَتْ) الشيء أي تَمَثَّلَتْ وتَصَوَّرَهُ (أبراهيم مذكور, 2004, ص267) كما يقال تصوّره ، فتصوّر له وتبينه ، فتبين له وتحققه ، فتحقق له (محمد بن أبي بكر الرازي , 1999, ص196) و(خُيِّلَ) إليه أنّه دابةٌ فإذا هو إنسان ، وَتَخَيَّلَ إليه ، وافعل على ما خَيَّلْتَ ؛ أي على ما أرَتَكَ نفسك وشَبَّهْتُ و أوهمتُ (أبي القاسم الزمخشري , 1998, ص275) .

اصطلاحاً:

- خيال الشيء اخترعه وأبدعه كما في التخيل المبدع ، وهو قوة تتصرف في الصورة الذهنية من خلال مجموعة عمليات كـ (التركيب والتحليل والزيادة والنقص) وتسمى هذه القوة بالمخيلة أو المتخيلة ، و تخيل الشيء تشبه له كما في التخيل الوهمي ، والفرق بين التخيل المبدع والوهمي إن الأول ؛ يستمد عناصر من الوجود فيركبها تركيباً جديداً ، أما التخيل الوهمي فيعمل على نسج رؤى وأحلام نسجاً خياليا لا صلة لها بالوجود الحقيقي (جميل صليبا , 1982, ص262) .
- يعرف الخيال بأنه " تأليف صور ذهنية تحاكي ظواهر الطبيعة وان لم تعبر عن شيء حقيقي موجود " (إبراهيم مذكور , 1983, ص41) كما انه " استحضار صور لم يسبق إدراكها من قبل إدراكا حسيا أو هو القدرة على رسم صورة رمزية تختلف في استحضار التنبيهات السابقة" ، إلى تكوين وتأليف جديد مغاير للأصل (هادي نعمان الهيتي , 1988, ص77)

التعريف الإجرائي : هو يمثل كل ما يتعلق بقدرة الفنان على تصوير أشياء أو مواضيع أو أحداث غير مستمدة من الواقع فهو ابتكار لصور ذهنية جديدة غير مألوفة وغير واقعية جديدة لا تخضع لقوانين الواقع .

الفصل الثاني

المبحث الأول

مفهوم الغرائبية :-

تعد الغرائبية ذات طابع فطري مرتبط مع نفسية الإنسان في بداياته المبكرة وان كل ما يثير قلقه ويشعره بالخوف ولم يعي ماهيته هو بالنسبة له غريب , وكل ما هو خارج نطاق مداركه المحسوسة البسيطة ان كل ذلك يؤدي إلى الغرابة , و كانت البيئة بمجمل عناصرها الحية والغير حية مصدر تهديد للإنسان بما يرافقها من عواصف وفيضانات وغير ذلك من الكوارث الجغرافية لتكون ضغوط سيكولوجية ومنبهات تحفز محسوسات الفنان وان تلك المحسوسات سرعان ما تم تأويلها من قبل الفكر الإنساني إلى مفردات ورموز دلالية لتكون منظومة من الأشكال الغرائبية يجسدها الفنان بأشكال هجينة ومركبة لا تمثل الواقع لتدخل في مضمار الأشكال الأسطورية المعقدة .

فالغربة فعلت الخيال من خلال الفطرة وقابلية الابتكار الصوري في الفنون التشكيلية وبطريقة غير واعية أصبحت بعد ذلك وبعد تطور الحضارات لتكون واعية ومقصودة في العمل الفني , لذلك ارتبطت الغربة مع الخوف والغير مألوف سواء في العمل الفني أو في الواقع وتلك بدورها هي من تستحضر العناصر الغرائبية من فعل الخيال ليكون من ضمن العنصر الشكلي (سوسن محمد حمزة , 2024, ص77)

يكن جوهر الغربة في الفن والأدب في تلك العلاقة التي توجد بين الموت والحياة وكذلك في آلية التكرار في انتقاء الألفة وغياب الشعور بالأمن وحضور الخوف في الحياة أي كل ما هو ضد إلا من غريب وكل ما هو ضد الألفة غريب وكل ما هو ضد الفرح غريب والأكثر من هذه الغربة نفسها تتحول لأشياء عادية ومألوفة , فالغربة حياتية وإبداعية وقد تتجاوز الغربة الحياتية فعلاً الغربة الفنية والأدبية وهي نوعان غربة غير مألوفة وغربة مألوفة , و الخوف هو أساس الإحساس بالغربة لأنه هو نقيض الأمن وعدو الطمأنينة وترتبط الغربة أيضاً بعالم الكوابيس والأشباح والمقابر والموت وكذلك كل ما هو مكبوت في أعماق الوعي الجمعي (شاكر عبد الحميد , 2012, ص108) .

وقد باتت الغرائبية قضية مهمة تناولها بعض الفلاسفة والمفكرين من خلال التحليل والاستقصاء واتسع البحث بعد الثورة الصناعية من جهة وقيام الحربين العالميتين وما رافقها من مآسي وويلات , حتى أصبح أمراً طبيعياً تداول أشكال تعبر عن حالات الاغتراب التي يشعر بها الإنسان نتيجة لتلك الحروب المأساوية لذلك عانى الفرد من اغترابات شتى واتسمت ردود أفعاله بأشكال تراوحت بين الانسحاب من الواقع إلى الخيال واللاشعور والهامش والمتمرد على المجتمع والواقع من خلال إنتاج أشكال غرائبية(د. أي شنايدر , 1984, ص89) تجسدت في نتاجات فنون الحداثة وما بعد الحداثة من خلال الابتعاد عن الواقعية والمألوف واللجوء إلى ما هو غرائبي وغير متوقع وغير مألوف .

مفهوم الخيال:

يعد الخيال احد العناصر التي يعتمد عليها الفنان في بناء عالم من الصور المتخيلة وتجسدها من خلال اللوحة التشكيلية فالواقع المرئي المتخيل الذي يحدده الفنان إنما يعتمد على المدى الواسع لمخيلته وكيفية إيصال المفاهيم والأفكار المراد تحقيقها في العمل الفني بشكل مبدع كون الخيال هو المولد الأساسي للصور الحسية المستلهمة بواسطة الحس والتي يتأسس من خلالها نظام الصور المتخيلة بفعل عمليات التحليل والتركيب التي تظهر على الصور المتخيلة لتشكل أشكالاً فنية يحسها الفنان يعبر عنها بشتى الصور لكي يعطي الإحساس الكامل برويته لتلك الصور وتجسيدها بكل ما تحمله من غرائبية .

في طبيعة الطرح وما تحمله من مضامين لذلك فان الخيال نشاط نفسي لدى الإنسان يولد عبر تجديد ما لديه من تجربه صورا حسية وذهنية جديدة وبفضل الخيال لا يمكن للإنسان من تصور ما هو موجود فحسب بل ما يستحيل وجوده في ارض الواقع (توفيق سلوم , 1986 , ص21) فكثير من الفنانين يتعاملون مع تلك الصور الحسية وتشكيلها مع ما يتلائم مع طبيعة الأسلوب والمدرسة الفنية التي يتعامل معها لطرح أفكاره ورؤاه الفنية وتحقيق هدفه في النهاية فالخيال هو نتاج عملية حسية وعقلية والاختراع احد هذه النتائج التي يتم التوصل إليها من خلال شيء من التأمل والجدية والابتكار (أبو طالب محمد , 1990 , ص74) لذلك ان العالم المرئي من وجهة نظر الفنان إنما هو جملة تأملات يتم التعامل معها بإحساس عال يخاطبها من خلال الذائقة الجمالية المستندة إلى شيء من الخيال والبعيدة عن الواقع لذا ان تداعيات الصور الذهنية المتكونة في مخيلة الفنان لا يمكن ان يحصرها حيز من الخيال تساهم في عملية تجسيد المتخيل لما يحمله من صور وأفكار متخيلة على هيئة منجز مرئي للوصول إلى حالة من الإبداع لكون العملية التي يسعى إليها الفنان هي التعامل مع مدركات حسية بالتحليل والتركيب لإنتاج عمل فني قد يكون غير مألوف بالنسبة للمتلقي في الحياة الواقعية فالخيال الخلاق أو المبتكر هو نوع من العمليات تتخطى الظواهر والمظاهر هو بالنتيجة عملية بناء وخلق لظواهر جديدة وهذا هو أساس الابتكار وهو بذلك لا يخطئ العمليات التحليلية والتركيبية ولكن هذه العمليات هي التي تؤسسه وتبنيه لان الأفكار تؤسس أشكالا معينة يتم من خلالها إيصال أشكال مرئية بمواصفات جمالية تحمل معاني ودلالات تتجسد من خلال تلك الرؤى المتخيلة وعليه فان صورة الخيال هي تلك الصورة التركيبية السحرية التي تكشف عن ذاته في خلق القرارات أو التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة بين الأحاسيس بالجدية والرؤى المباشرة (نجم عبد حيدر , 1996 , ص74) وبذلك فان الخيال أساسا يستند إليه من الواقع الفعلي كما يعيشه الفنان فهو يستحضر الصور المدركة حسيا لديه والتي خزنت في الذاكرة نتيجة استثارته بحافز خارجي يدفعه بشكل ملح إلى تجسيد تلك الصور المتخيلة ويرى أرسطو ان الخيال حركة يسببها الإحساس بحيث لا يتأتى للخيال ان يوجد بدونه أي الإحساس وإذا ما حصل وان أصاب الإدراك تشويه ما فان نوعا من الإيهام أو الوهم سيتحقق فيما يستدان إلى شيء من الغرابة فالمرء في طبيعته يدرك الموجودات والأشياء كما هي في الطبيعة وإذا ما حصل وان ما عرض أمامه شيء مخالف لما هو مألوف فان المرء يتشوه إدراكه ويبدأ التعامل مع ما يعرض أمامه من معطيات كأنها غير حقيقية وهنا يأتي دور الفنان في خلق حالة من الإقناع لدى المتلقي من خلال اللوحات التي يمتلكها والتي تشكل اللوحة الفنية وتصبح الوسيط الناقل لأفكار الفنان وأيضا الفنان هو الآخر يمتلكه شيء من الإحساس الفطري الذي يمتاز به عن بقية أبناء البشر فهو له المقدرة على توظيف تلك المشاعر والأحاسيس بشكل غير مألوف متخيل مما يمتلكه من تراكمات صورية وخزين معرفي (السيد يوسف ميخائيل , 1984 , ص112).

الخيال فلسفياً :

تعددت الآراء الفلسفية فيما يخص الخيال كلاً وفق فلسفته ورؤيته الخاصة فيرى سقراط أن الخيال الفنان هو نوع من الجنون العلوي أي وجود تصورات عالم الصور وهو يميز ويفصل بين موضوع الفعل وموضوع الحس (شاكر عبد الحميد , 1987 , 112)

ودمج سقراط بين الجميل والنافع وعليه فالجميل لا يكون جميلاً ما لم يكن نافعاً أي ربط الجمال بالخير المطلق والأشياء تصل إلى كمالها حسب فائدتها والأهداف المرجوة منها وهنا يرى أن المتخيل لا بد أن تكون له غاية أخلاقية هي تحقيق الخير النافع وعلى الفنان أن يستخلص الأشياء غير المحددة أي الصفات الروحية للإنسان وذلك من خلال التوافق بين الشيء وصورته هذا التوافق هو الأساس الذي يجب أن يعبر عنه المتخيل (يوسف كرم , ب ت , ص 53) الذي يبدو نسبياً على أساس ما يقدم من فعاليات وأهداف أي بقدر ما تكون له غاية مفيدة ونافعة وخيره إذ إن هناك علاقة واضحة بين ما هو أخلاقي وما هو جميل وعلى الفنان أن يدرس الطبيعة بشكل خلاق ويستخلص مجمل الأشياء التي درسها أشياء معينة ذات صفات معينة ويحاول تصميمها من خلال المتخيل الذي يقدمه .

من جانب آخر يرى أفلاطون في فلسفته المثالية ان الأشياء المحسوسة لا تمثل حقيقة الوجود بسبب فنائها وتغيرها والوجود الحقيقي هو الوجود المتمثل في عالم المثل فالعالم محسوس صُنع على غرار عالم المثل , وعليه فلا بُد للمتخيل أن لا يحاكي الصور للعالم المحسوس وإنما محاكاة أصول تكوينها الأول أي أشباهها في عالم المثل الذي سبق للإنسان أن شاهدها في وجوده السابق لوجوده الأرضي (أدسيانيكوف , 1975 , ص 19)

اتجه أفلاطون إلى أن التخيل والتذكر وإدراك المحسوسات المشتركة هي وظائف للعقل لا الحس وأن أعضاء الحس لا تدرك الخصائص المشتركة بين موضوعات الحس وإنما يدرك ذلك العقل بوظائف الذكر والتذكر من حيث هو قوة بها تستعيد النفس تجاربها الماضية والتخيل عنده يرسم في النفس أشباه الأشياء المدركة بالحس ويأخذ من الحس موضوعاته التي تصبح مادة التفكير وهكذا يؤدي التخيل وظيفتين هما استعادة صور المحسوسات واستعمال الصور المحسوسة في التفكير (الشهرستاني , 1964 , ص 84-85)

إن ما يعلمه الفنان لا يمكن أن يتعلمه لأن ما يتعلمه بالفعل كما يقول أفلاطون هو عبارة عن ضرب من الوجود الإلهي إنه ملهم خيالي يتلقى إلهامه من تخيلاته من السماء

من جانب آخر فقد اتجه أرسطو اتجاها آخر فقد جعل من الفن حقلاً لإنتاج المعرفة والعملية الإبداعية وذلك من خلال استعماله العقل الفعّال الذي له القدرة على إنجاز الأفعال وتغيير الكون ومحاكاة جوهر الطبيعة وليس نسخها إن الفنان ومن خلال استعماله لخياله وقوة إقناعه يقوم بأعمال ما عجزت عنه الطبيعة من خلال محاكاته للجواهر والكماليات المختفية في العالم المحسوس أي إنه متخيل مركّب ومبتكر، إن وظيفة الخيال هي بالآثار التي يتركها الحس فضلاً عن إنه الخيال يفعل أي يتخيل بمعنى أنه قادر على إنتاج الصور بعد تركيبها مع بعضها والتغيير فيها كما يشاء (عاطف جودة نصر ، 1984، ص11)

ومما تقدم يتضح أن المتخيل هو ما يمكن أن يكون على غير ما هو عليه أي إن المتخيل يجب أن يحاكي الجوهر وليس عملية نسخ للطبيعة إذ يكمل الفنان ويطور ما عجزت عنه الطبيعة وهو غير خاضع لنماذج ومُثل مفارقة لمُثل موجودة في عالم المعقولات إن على الفنان أن يبدع نماذج واقعية يقدمها بأشكال مجازية مبتكرة للوصول إلى إنجاز فني مكتمل منتظم الأجزاء يدركه العقل ويقوم على الوحدة والانسجام

ومن جانب مختلف من حيث وجهة النظر لكانت فقد اتخذ الخيال المتخيل في نظرية موقعاً وسطاً يربط بين الحساسية من جهة والإدراك العقلي من جهة أخرى وهو يقول: "لكي تنطبق المعقولات على الظواهر لا بدّ من وسط هو الخيال" (عبد الرحمن بدوي، 1429هـ ، ص119)

ومن هنا جاء التأكيد من كانت حيث أكد ضمن فلسفته المثالية على ان العلاقة القائمة بين الخيال وبين الإدراك والفهم ووضع هذه العلاقة تحت عنوان (الخيال في الاستنباط المتعالي) إذ يؤكد على أن الإدراكات توجد في العقل على نحو منفصل ويبدو ان ربطها على نحو يخالف وجودها في الحس مطلباً ضرورياً ومن ثمّ يبقى أن توجد فينا قدرة فعالة تزكي الكثرة التي يبيدها المظهر وهذه القدرة هي الخيال (عبد الرحمن بدوي، 1429هـ ، ص267)

فالمخيلة تجذب معطيات الحس وتشغل عليها وتقربها لقدراتها الخاصة التي هي عبارة عن رسومات قبلية في المخيلة تقوم بوظيفة الدمج بين مقولات الحس وبين حد التجربة الحسية أي إن الحواس هنا تكون لها المسؤولية عن تأمين المادة المعرفية فيما تؤمن التوليفات القبلية للإدراك العقلي للمعرفة في أحدهما كما يسهم في الآخر

المبحث الثاني : السريالية

ان حركات الحداثة التي سبقت الحرب العالمية الأولى عملت على إعادة إنتاج قواعد للفن جعلتها تلائم التجارب الحديثة والتي رفضت رفضاً باتاً فكرة كون الواقع حالة

ثابتة غير قابلة للتغير كما رفضت فكرة وجود أنساني عقلاني واعي يقبل الواقع والحياة كما تصوره له (عاطف جودة نصر , 1984, ص22)

فإزاء هذه العدمية والغرائبية الفكرية للفنان المغمور بالبحث عن مطلق وجد مارسيل دوشامب منذ عام 1912 الدور البارز في تحقيق المغايرة الفنية لكل القيم و التقاليد المعروفة في الفن عبر إدخال صياغة جديدة تتضمن توقيعه على أشياء جاهزة وضعه شاربين لـ الموناليزا معلناً الحاجة إلى مرحلة النفي و التخلي عن الاكتفاء وبتمجيد اللامعقول (مالكم برادبري , 2009, ص3-6) وكأنه يقول ان تحقيق الإرادة هو التخلي عن السابق وضرب العقل وتقدير اللامعقول وعليه فتبع فضائح الدادائية وتمرداها ظهرت السريالية كحركة فنية بعد الحرب العالمية الأولى وهي ليست مقصورة على الفنون التشكيلية وإنما هي تشتمل الشعر، والأدب والفن المسرحي ، وحتى علم النفس والفلسفة ، وكانت لها أيضا صلات مع الشيوعية في الميدان السياسي و يتمثل المذهب الرئيس في المدرسة السريالية بان هناك عالماً آخر هو أكثر حقيقة من العالم الاعتيادي وهذا هو عالم العقل الباطن (العقل اللاوعي) من ذلك استخدمت لترمز إلى المعنى المضطرب للعقل الباطن الذي هو مثابة نموذج داخلي محض استمد الفنانون السرياليون إيحائهم منه عبر تواصل نحو جذور الذات والغور في أعماقها المتمثلة باللاوعي (عبد الله الخطيب, 1998, ص200) .

فالبطل الجديد في هذه الحركة الفنية هو الحالم أو مقترف الأفعال اللامنطقية انه يمثل ما يدعوه علماء النفس المزاج الانفصامي فالتأمل الداخلي هو نهجه وطريقة حياته حتى تحول ما كان تأملاً باطنياً إلى انحلال في الشخصية في الفن السريالي وعليه أصبح الفنان السريالي بهذا النهج من التأمل الباطني يعيش أسطورة الفن السريالي المتحققة باللاوعي والمقصود بها أسطورة المعرفة المستمدة من مادة النشاط اللاوعي للإنسان و يرجع الفضل في إبراز هذه الأسطورة إلى ثلاثة فلاسفة مجدهم السرياليون كان أهمهم الفيلسوف هنري برجسون الذي اظهر بدراساته عن الحدس الحاجة إلى توسيع حدود الذكاء المنطقي ثم جاء اندريه بريتون لينشر تعاليمه الشعاعية حول تأكيد الذات , أما الثالث بين أقطاب الفكر الحديث فهو فرويد الذي تكون نظرياته المضيئة عن اللاوعي المبدأ الرئيس للمذهب السريالي (هربت ريد , 2001, ص117) وعليه لجأ السرياليون إلى اللاوعي الذي يعيشه الإنسان حين يبلغ مرحلة الهذيان وكذلك أباحت للفنان استخدام العقاقير والتنويم المغناطيسي للحد من رقابة العقل والوصول إلى اللاوعي (والاس فولي , 2011, ص19)

وبناء على هذا أصبحت التجربة العلمية هي الاكتشاف العلمي المنظم لللاوعي والذي من شأنه ان يفتح الباب واسعاً امام تنوع تجارب الفنانين السرياليين المتمثلة في الحلم والجنون والخيال وحالات الهلوسة والتوهم وهذا يعد مسوغاً الى تنوع الأداء السريالي بين الإرادي واللاإرادي (طارق مراد , 2007, ص54)

حيث وجد الفنان السريالي مادة الأحلام عند فرويد مفتاحاً لتعقيدات وغرائبية الحياة وأفضل إلهام له ليقدم تمثلاً تصويرياً لصورة الحلم بل انه يستخدم أية وسيلة تساعد على التقرب من محتويات اللاوعي المكبوتة وبعدها يمزج هذه العناصر بحرية مع الصور الأكثر وعياً بل مع حتى العناصر الشكلية لأنماط الفن الاعتيادي (ادونيس , ب ت , ص30)

لقد كانت السريالية عبارة عن حرب ضد القوانين والاتفاقات التي كانت تخنق فكر الإنسان ولكي يتمكن هؤلاء من التحرر التام ، كان عليهم أن يتخلوا مرة أخرى عن الواقع وان يتخلصوا من رقابة العقل، ومن جميع الأوامر الأخلاقية والدينية والجمالية ، وان يلجأوا إلى غموض الخيال وسحر الحلم البعيد فبالخيال تحقق عالماً موضوعياً يخيم فيه منطق العبث الذي اعتمد عليه بودلير ووراء الحلم تختفي حلول جميع المشاكل ، وعلى عكس الدادائية التي نشأت على الفوضى ، فان السريالية سعت عن طريق العمل المشترك المنسق إلى تحقيق ثورة مستمرة متأججة (هربت ريد , 1983, ص95)

فالسريالية عمدت إلى انتزاع الموضوع من إطاره المؤلف لإقحام التكوينات الفنية بعناصر تستمد وجودها من الصورة اللاشعورية لتحقيق المعقول في ما وراء اللامعقول بكل ما تنطوي عليه من شذوذ و غرابة (عفيف بهنسي , ب ت , ص 312)

ونتيجة ذلك ستؤدي السريالية إلى أشكال متنوعة من التعبير الفني تجسدت في الفن التخيلي الغرائبي والفن الاستشباحي ، والواقعية السحرية كما في الفن اللاموضوعي والصورة الفوتوغرافية والفيلم السينمائي ، ومن هذه الزاوية أيضاً سيكون للسريالية تأثير كبير على التيارات الفنية اللاحقة وبخاصة في مجال الفن اللاموضوعي في فنون ما بعد الحداثة (والاس فوللي , 2011, 154).

لذا يرى الباحث ان ما يختلج داخل الفنان باعتباره نائم إنما هو الحقيقة الدفينة التي تعبر عن إرادة الفنان المكبوتة والتي تسعى السريالية بوسائلها استظهار حقائقه الدفينة لمعرفة جوهر الإرادة لدى الفنان

والحقيقة ان السرياليين لم يحطموا قيد التقاليد والعرف ولم يلغوا بها جانباً بالوضوح الكاذب بما فيه من ضمان طاحن بالمنطق إلا لكي يبدعوا تصوفية من نوع جديد مثلها مثل جميع أنواع التصوف تعمل على الاتصال بحقيقة عليا أو بما وراء المعلوم العادي أو بمجهول ذي إمكانية خاصة لكن لا ينبغي ان نبحث عن هذا المجهول بعيداً عنا فليس هناك شيء غير اللاشعور (محمود امهز , ب ت , ص174) هذا اللاشعور هو المسلك السريالي الذي اخضع به الإنسان تحت وطأته بإرادته الواعية أو التسليم له بعيد عن هذه الإرادة وهذا يعني ان المعرفة والخلاص هم السبيل الذي بحثت السريالية عنها كونها وسيلة من شأنهما ترفع الإنسان إلى ما هو أعلى من مكانه أو

إلى ما يبدو كما لو كان خارج ذاته ذلك أنها تطمح أكثر ما تطمح إلى الإفلات من ضرورات الفكر المدقق ومن سلطان القوانين التي تتحكم من المحسوسات هذا بالإضافة إلى أنها تميل إلى خلاص الإنسان من المحرمات التي تفرضها الأخلاق العادية ومن كل ما تشنه الأوضاع من الشعائر والفروض محققة بهذا الالتقاء بحرية الإنسان الكاملة إزاء موضوعات الحس (جان برتليمي , ب ت , ص 75)

و بهذا يرى الباحث ان السرياليون أرادوا ان يحققوا الإرادة من خلال فتح أبواب مغلقة أمام الذات وتحريرها عن طريق اللاشعور للوصول إلى صفاء كامل بعملية التداوي الحر لمكونات الذات . ليظهر الإنسان في السريالية سره المحسوس يبدو ان الحكم مع هذا على كل حديث حسب لانهاية ضميره الأول والأساس وهو ضمير لتمثيل الواقع فيه والمتخيل مشتقان ضمير تكفي مقاربتة لان تدخل في مشاريعنا المتزنة اكبر التشويش ويفتش دائماً لهذا السبب عن وحدة وتلائم الإنسان مع الواقع ومع نفسه يبدو ان هدف الفنان السريالي ليس هو ان يخلق نوعاً من الصلة الودية بينه وبين اللاوعي ثم ان يصور مضمونه بطريقة واقعية أو وصفية كما ان هذا الهدف ليس هو ان يتناول عناصر مختلفة من اللاوعي ثم يشيد بها عاماً مستقلاً من الخيال بل ان هدفه هو ان يحطم السدود الفيزيائية والسايكولوجية معاً بين الوعي واللاوعي بين العالم الداخلي والعالم الخارجي ثم ان يخلق حقيقة أسمى حيث يمتزج الحقيقي وغير الحقيقي التفكير والعمل ويتقابلان ويسيطران على الحياة الأخرى (عبد الفتاح الديدي , 2008 , ص 129)

وعندما تصبو السريالية إلى تحقيق تفكك كلي فليست غايتها الوصول إلى العدم المحض بل التقدم باتجاه النقطة التي تؤلف عن طريق الفعل بين جميع النقايس لذا يشير بريتون إلى ان الصدفة أو اللغز الذي يحل هذا التناقض بين الوعي واللاوعي بين الإنسان والعالم الخارجي ويمكننا ونحن نتعلم ان نتوغل في أعماق اللاوعي ان نكشف المزيد عن ظاهرة الصدفة التي يبدو أنها تلعب دوراً عظيماً في حياتنا اليومية كما تلعب دورها في مغامرة إنسانية درستها على ضوء الوعي (هربت ريد , 1986 , ص 256)

لقد كانت إزالة صفة الواقعية لدى السرياليين دعوة إلى الاكتشاف لم تكن السريالية محاولة للهروب إلى اللاواقع أو إلى الحلم بل هي محاولة للنفوذ فيما له واقعية أكثر من الكون المنطقي والموضوعي والشيء الذي له واقعية أكثر من الكون المنطقي والموضوعي هو ما في اللاشعور ان محتويات هذا العالم المجهول حسب رأي فرويد هي خبرات طفولية ورغبات جنسية ومخلفات نفسية والأحلام جميعها تمثل الصورة الحقيقية التي تكشف لنا واقع تلك الخبرات والرغبات والمخلفات في ذلك العالم المجهول اللاشعور (ميشيل كاروج , 1973 , ص 212)

ان هدف الفن لا ينحصر بعالم الفرد اللاشعوري فقط بل ان للفن أهداف عديدة منها كشف العوالم الداخلية للفرد كشف العلاقات التي تربطهم والتناقضات التي تفرقهم ثم

هدفه الأكبر هو الهدف الحضاري أي تثبيت تفاعلات الإنسان مع الطبيعة من أجل تحقيق الأهداف الحضارية المتطورة (قاسم حسين صالح , 2011, ص101) فالواقع ان السريالية اتبعت نظاما دادائيا غير سلبي ليحفظ وجود المخيلة ضد الضغوط والتوترات في العالم الحديث فالسرياليون مشغولون بمرمى من هذا التخيل بقدر ما هم مشغولون بماهيته يتساءلون أيضا ما هي علاقتها بالواقعي حيث يقول بريتون المخيلة هي ما ينحو لان يصبح واقعياً والمخيلة هي أيضا ما هو كائن لكنه مجهول ففي مستوى المخيلة يجب طرح مشكلة الذاتية أو الموضوعية السريالية أو المدى النفسي الصرف أو على العكس الكاشف كونياً للشعر فالسريالية سبيلان سبيل يقود من الخيالي إلى الواقعي الإرادي وسبيل يترك الواقع من أجل ان يذهب إلى الخيالي بنزعة لا إرادية والفكرة السريالية التي بحسبها ان الخيالي هو ما ينحو لان يكون واقعياً تقلد الرغبة الإرادة ذاتها فالرغبة تنحو فعلاً لتحقيق ما تتخيله لكن السريالية قد لا تكون تعرفت منذ البداية إلى الرغبة على أنها منبع هذه الصورة التي وكأنها تغزو الإنسان وتفرض ذاتها عليه , ف السريالية تعمل على إزاحة كل ما يعارض العودة الحرة للصور وهي معايير عقل منطقي واهتمام بالمفيد و رقابة خلقية لكنهم يقبلون بذلك لوحة قيم فلسفة ديكرات و يقبلون منها المفهوم النظري والمخطط النفسي ويقبلون إذن بصيغة أكثر أو أقل وضوحاً مصادر هذا التصور تماثل في الطبيعة بين الإحساس والصورة الوجود الخاص للصورة قوة التحقق المتضمنة في الصورة ، ولعل ان كثير من التأكيد ان السريالية لا يمكن تفسيرها إلا انطلاقاً من مسلمات كهذه(عبد الله الخطيب , 1998, ص209) .

ان الفن السريالي قائم على تكوين رموز لكوابيس الأحلام و يخلطه الناس بالطبيعة هو على نقيض الفن البدائي الذي يستخدمه لتبرير وجوده فعلى حين كان الفن البدائي فناً اجتماعياً لا إرادياً فإن البدائية فن منعزل مرتعب لا يرى العالم إلا على انه الفوضى ومكتنز بإسرار التعبير التلقائي الآلي والمراقبة الواعية حيث يكون للصلة بين مجال وآخر دور أساسي ولا شك في اكتشاف السريالية لمثل هذه المصادر اللاواعية قادها إلى الانفتاح على مختلف أشكال التعبير الفني حيث توزعت أعمال فنانينها ما بين التخيلي الغرائبي والفن الاستنتاجي والواقعية السحرية والفن اللاموضوعي التجريدي (فريديانألكية , 1978ص183) فالسريالية مارست التلقائية في الفن لكنهم ما كانوا مهتمين إلا بـ(الاسقاط) التلقائي أو التسجيلي المنقلب أو بالأحلام اللاواعية فقد أراد الفنان ان يكون عمله ذات ارتباطاً بين الواقع الروحي المجرد والأشكال الحقيقية للعالم المادي فبالنسبة لهم كان الشيء عبارة عن استعارة للواقع الداخلي ومن خلال عملهم سواء كان رسماً أو نحتاً فإن الفنان استطاع جلب الواقع في اللاوعي إلى العقل الواعي لكي يمكن فك رموز معنى الواقع من خلال التحليل وعلى الرغم من عدم وجود أسلوب سريالي مسيطر إلا انه السماح للأحلام وأحداث الصدفة مطلق الحرية قد شجع الكتاب والفنانين بالقيام بأعمال تظهر اللامعقول واللاعقلاني(محمود امهر , 2009, ص268)

وعليه يجد الباحث إن السيراليين يعبرون عن الصورة الذهنية ببناءات فنية حققت جمال أغنى اللوحة بأشكال و مضامين منبثقة من اللاشعور متوسمه باندفاعات إرادية أو أشكال ذات معاني تختفي مضامينها وراء بناءاتها التشبيد، فعندما صدر بيان السريالية كان بريتون قد تحدث عن التلقائية لكن التلقائية التي انتهجها كانت تلقائية غنية خالصة أي كيف للعقل الواعي ان يسمح التعبير الحر عن أفكار غير مقيدة (عبد الله الخطيب , 1998, ص222) ، فأخذ بريتون يؤسس علاقة بين الحلم والفكر القائم على أعماق الإنسان ففي الحلم تمحو القوانين المنطقية واللاعقلانية الحلم يسلم الإنسان إلى كَوْن خاص كون الصور الداخلية وإلى المد اللاشعوري وجد في الحلم هو الأكثر قرباً إلى الفكر الأصلي و إلى طبيعة الإنسان العميقة وعليه ان في مقابل هذه الأهمية التي يمثلها الحلم تبدو حالة اليقظة أنها ليست إلا عائقاً محضاً فاليقظة في هذا السياق حالة غياب عن الحقيقة أو ان حقائقها جزئية هامشية بعيدة عن المركز الحي الخلاق للفكر لهذا توكيداً لوحدة الإنسان من وعي جديد يحتضن الوقائع الملموسة ويدمجها في تيار اللاشعور الذي يفصح عن ذاته بالحلم وبالكتابة الآلية هذا يؤكد بريتون على ان الحلم والواقع المتناقضين في الظاهر يتحدان في نوع من الواقع المطلق سريالي وهذا ما يقابل الاتحاد او الوحدة بين الباطن والظاهر في الصوفية كما ان الحلم يقدم للإنسان واقعاً جديداً له مطابقات جديدة بينه وبين الوجود ويفتح أمامه أبعادا جديدة فأن كل ما يتحقق مثل هذه المطابقات يكتسب بالضرورة أهمية أولى (ادونيس , ب ت , ص58) .

بهذا ان الحلم والكتابة الآلية هي إفصاح تلقائي يخلق واقع تتحد به جميع المتناقضات و بهذا المشروع تقترب السيرالية من الصوفية في توحيدها بوحدة الوجود الذي من شأنه أن يخلق واقع جديد قريباً من الواقع الحقيقي تظهر به الكثير من العناصر المشتركة بعد أن أخفاها الحلم، وعليه فأن هدف إرادة بريتون هو تحقيق وحدة الإنسان بالتقاء الطرفين المتناقضين المتعارضين تدخلنا فيها رغبنا طريق الخيالي والشعر وقد يكون الجنون وطريق العلم والنشاط العملي والانجاز السياسي (فريديانألكية , 1978, ص 84) .

ان الوحدة التي جمعت المتناقضات عند بريتون هي وحدة جدلية وتأليفية انتهت بالسريالية الى احتضان الواقع المتعدد العناصر في مبدأ أعلى يتجاوز التناقضات هذا المبدأ يسميه بريتون النقطة العليا وهو يحددها كل شيء يدفع إلى الاعتقاد بوجود نقطة روحية ينعدم فيها التناقض بين الحياة والموت الواقعي والخيالي الماضي المستقبل ما يمكن إيصاله وما لا يمكن إيصاله (ادونيس , ب ت , ص59) وتعد النقطة العليا عند بريتون بمثابة مكان يتجاوز به المثالية التي تنكر الأدنى باسم الأعلى وتتجاوز المادية الأعلى باسم الأدنى، الأعلى والأدنى هما في هذه النقطة متساويان إنما تجليان لمعنى واحد أنها نقطة تألف بين الأشياء على تنوعها بهذه النقطة يتم الانعتاق بعالم الظواهر العقلانية الموضوعية... الخ وتنتم المعرفة وتنتهي الثنائية وتزول الناقضات الثنائية هي التي تبقى الإنسان في الجهل أسيرا لأنه الفردية الاجتماعية التقليدية ببقية غريباً وبهذه النقطة نحط بذاتنا الحقيقية و إذا نحط بذاتها الحقيقية نحط بالوقت ذاته (بالعرفان) وهو معرفة وليدة علاقة مؤسسة للكائن

والمعرفة هذه المعرفة إيقاظ تولد ذكرى ما كنا قبل ضياعنا في عالم المحسوسات فيكشف هذا كله على ان السريالية تؤمن بوجود مجال يتجاوز سلطات العقل وبان الإنسان لا يستثمره فقد وجد بريتون ان ارتباط الأداء برؤية الإنسان العقلاني سوف يكون أداء ذا سطحية لا يبلغ معنى الإرادة الحقيقية ولكي يبلغ العجيب والخارق لابد له من ان يغير تأويله للعالم الذي يحيط به ومن هنا يعد بريتون العبث وسيلة أعطيت لنا لكي تحقق بها الأصالة النفسية الشخصية بهذه الوسيلة نتمكن من رؤية الأشياء في علاقتها المجهولة ، وتتيح لنا ان نحقق التطابق بين الحقيقة الداخلية والواقع الخارجي (ادونيس ، ب ت ، ص 51) وهذا يعد مسوغاً بأن بريتون كان يدافع عن المجانين وأعمالهم الفارغة من الوعي الإنساني والإدراك الحسي أو العقلي الذي هو حصلة التفاعل العضوي بين مقدرة الإنسان الفكرية والواقع.

المبحث الثالث:

حياة وتجربة الفنان جيروم بوش (1516-1453)*

ولد هيرونيموس بوش ابناً لعائلة من الرسامين باكراً في حياته ساعد أباه الرسام على تحقيق الكثير من الرسوم الجدارية لكاتدرائية هيروتوغنبوش وكذلك ساعد جده وكان الاثنان رسامين وهيرونيموس جيروم نفسه حقق الكثير من اللوحات الكنائسية في شبابه .

ولقد لوحظ مباشرة بعدما انفرد بوش بالعمل وبدأ يحقق لوحات دينية أن فنه لا علاقة له بالفنون التي كانت قائمة في زمنه على رغم ما يمكن ان يستشف في تأثيرات لونية عليه وفي الأحوال كافة اعتبر بوش رائداً للفنون كما ستكون عليه في ايطاليا والبلاد الواطئة من بعده (فردنان آلكيه ، 1978 ، ص 111)

ان حياته كانت حافلة بالنشاط بما انه أصبح رساما مستقلا في عام 1488 بين بوش ان تقاليد الرسم ومنجزاته التي تطورت بغية تمثيل الواقع اصدق تمثيل بغية إعطائنا صورة مقنعة أيضا للأشياء لم تراها عين الإنسان من قبل، فأصبح بوش مشهورا بالصور المربعة التي رسمها للقوة الشريرة وربما ليس اتفاقا ان يكون عند ملك اسبانيا المتشائم فليب الثاني ميل إلى هذا الفنان الذي شغله كثيرا نزوع الإنسان الشديدة إلى

(*) ولد هيرونيموس، المعروف بجيروم بوش، عام 1450 في بلدة هورتوجينبوش الهولندية التي قضى فيها جل حياته، وأعطته اسمها وقد توفي فيها في شهر آب من العام 1516 كان بوش في حياته عضواً في جمعية "سيدنتا" الدينية التي قدم لها ولكاتدرائية بلدته العديد من أعماله التي فقدت كلها حين وفاته كان بوش قد أصبح معروفاً على الصعيد الدولي، كرسام غريب الأطوار وذو رؤى دينية تتطرق بشكل خاص إلى العذابات الجهنمية. أقتنت أعماله العائلات النبيلة في هولندا والنمسا وإسبانيا وقلده الكثيرون في القرن السادس عشر، وعلى رأسهم بيوتر بروغل الكبير الذي تأثر جداً به. فأسلوبه المتميز الفاقع من حيث الحرية وذو الرمزية الجلية، حيث عبر بشكل رائع ومخيف عن تشاؤم كبير عكس مخاوف ذلك الزمان ما تمخض عنه من نهوض اجتماعي وسياسي.

الشر أضافه إلى ان الروح الحديثة قد أمدت الفنان بأساليب تصوير ما كان يراه ربما كان من الممكن ان يكتب جيروم بوش على لوحاته التي صور بها الجحيم , وكان من الفنانين الذين رفضوا ان تجتذبهم حركة الجنون الحديثة حيث انه لم يكن من مناصري الأسلوب الجديد , أما الأحلام والرموز هي واقع الفنان الذي استوحى به إرادته بالفن لقد أراد بوش تكريس نفسه لعوالم غريبة (رولا عصام نجيب , 2011, ص 10) وهو يهدف إلى تحطيم السدود الفيزيائية والسيكولوجية معا بين الوعي واللاوعي و بين العالم الداخلي والعالم الخارجي أراد ان يخلق حقيقة أسمى حيث يمتزج الحقيقي وغير الحقيقي والتفكير والعمل و يتقابلان ويسيطران على الحياة الأخرى(هربرت ريد , 1986, ص 256)

كما عدت رؤى الأحلام نقطة انطلاق الفنان ليكتشف المدى الذي لا يطالب عن الحاجز فحسب بل يطالب أيضا المستقبل والذي لا يمكن ان يكون إلا خيالا عنيفا فعدت مرجعاً عاد إليه سرياليون الفن الحديث ليعبروا عن عزلة وعقم تفرضها النفس في حين قدم بوش رموزاً وأحلاماً في مواضيعه ليبدعها اجتماعيا وهو معبر عن بؤس اجتماعي لم يكن في زمانه مما يمكن حله بأية طريقة واقعية (فينكلشين سيدني , 1971, ص 128) كما في الأشكال أدناه:



يحتل فن بوش مكانة مرموقة من خلال أتاحته الفرصة للعواطف العميقة والساخرة، والواقعي وغريب الأطوار، والمخالف الشاذ، والمجنح الخيالي . من خلال الرغبة في الكشف عن خبايا عالم اللوحة بوصفها بُحراناً من الهذيان والأحلام، وانعكاساً للعصر، وصورة لفكر يؤرقه القلق والرغبة، فاشتهر بوش بمجموعة أيقوناته ولوحاته الخيالية،

ومبولها السردية ، فكان ينحو نحو التقليد الشعبي تارة، ونحو الخيمياء تارة أخرى، ولكنه لم يبتعد، في أي حال، عن شغله الشاغل الدين والأخلاق، ويعد بوش من أكثر الفنانين أصالةً وعبثاً في التاريخ الفلمنكي، وكان يؤمن بالفوضى واللامعقول وهراء الحياة وعبثها، فلم يعبأ بتصوير المظهر الخارجي المزيف للإنسان بل صور ما يعتمل في مخيلته ووجدانه، نافذاً ببصره الثاقب إلى الأعماق الدفينة حيث تضطرب الرغبات المكبوتة التي حيرت النقاد، فلم يجدوا لها تفسيراً إلا مع نفاذ المحللين النفسيين حديثاً إلى مملكة اللاشعور (<https://www.marefa.org>)

لذلك وجد الباحث ان أداء بوش كان عالي التفرد باستخدام الرموز المعقدة والغرائبية ذو خيالية مكثفة بإشكال رمزية و إيقونات غامضة حتى أصبحت أعماله يهيمن عليها البعد الديني والأسطوري وكذلك تبدو لاحقاً متأثرة بالفنون الشعبية وأجواء الكرنفالات وكوميديات الأسرار وهي غالباً ما تصور أجواء كابوسيه وتبدو محملة بالحيوانات والشياطين الى جانب البشر الذين يملأونها رحل بوش في العام 1516 تقريباً لكن أعماله الكبرى لم تشتهر وتكتشف إلا بعد ذلك بزمان طويل ومع اكتشافها بدأت المحاولات التي لا تزال قائمة حتى اليوم لحل ألغاز حياته ولوحاته

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:

- 1- يتأرجح الخيال في الفلسفة بين الجمال العقلي الكامل عن أفلاطون والجمال الحسي المتغير عند أرسطو مع رؤية سقراط للجمال كجوهر أخلاقي متكامل .
- 2- ان الخيال يتجاوز حدود الزمان والمكان مفعلاً لقدرات اللاوعي واللاشعور لدى الفنان مما يؤدي إلى نتاجات محملة بالغرائبية والإبداع الصوري الجديد.
- 3- يسعى الفن السريالي إلى تحقيق غايته الجمالية من خلال تراكيب غير منطقية وغرائبية تثير المشاعر لدى المتلقي من خلال الوهم والتخيل متجاوزاً للتقليد الواقعي المتوقع لدى المتلقي .
- 4- يلعب المتخيل دوراً كبيراً في خلق الخيال في الرسم من خلال التعبير عن العقل الباطن بعمليات تحليل وتركيب للأشكال الواقعية ، مع التركيز على كل ما هو غريب ومتناقض ولا شعوري .

الفصل الثالث

إجراءات البحث

أولاً : مجتمع البحث

شمل مجتمع البحث مجموعة من أعمال الفنان جيروم بوش التي أنتجت ضمن حدود البحث الزمانية ، واستطاع الباحث جمعها بعد الاطلاع على ما منشور ومتوفر من مصورات للأعمال الفنية المتعلقة بالبحث وكذلك الاطلاع على مصورات الأعمال في الرسائل والاطاريح الجامعية ذات العلاقة بالبحث ومن خلال ذلك تم حصر المجتمع الذي بلغ 10 أعمال فنية .

ثانياً : عينة البحث

اعتمد الباحث في اختياره لعينة البحث الانتقاء القصدي ، لما لذلك لها من صلة في عملية تحقيق هدف البحث ، وسعياً للوصول لنتائج موضوعية ، تم اختيار (3) أعمال فنية وفقاً للمسوغات الآتية :

- 1- تنوع الرؤى الأسلوبية للفنان في معالجة موضوع الدراسة الحالية بجانبها الفني .
- 2- حملت نماذج عينة البحث جماليات في التشكيل الفني في صياغتها البنائية والشكلية ومن خلال المعالجات على مستوى الموضوع مما يتيح للباحث ملامسة جوهر الموضوع واستخلاص نتائجه من خلال تحليلها .

ثالثاً : منهج البحث

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في وصف وتحليل نماذج عينات البحث وبما ينسجم مع تحقيق هدف البحث .

رابعاً: تحليل العينات

نموذج (1)

اسم الفنان :جيروم بوش

اسم العمل : حديقة الملذات

تاريخ العمل : 1495- 1505

التقنية : زيت على كانفس



نلاحظ أن بوش قام بتصوير الأشخاص بهذه اللوحة على أساس أنهم جميعهم حمقى حيث أن الأشخاص جميعهم عراة وتلهيهم الشهوات , وتتجمع الأشخاص حول مجموعة من الآلات الموسيقية في اللوحة الثلاثية بأكملها ونرى رمزية الخطيئة في حديقته، والتي تتميز بعود لوسيفر، وآلة القيثارة ، وطبل شيطان، ومسجل في المستقيم، وشوم الشيطان، وبوق ومثلث مرعبين، ومزمار قرينة نحاسي، والموسيقى التي لا يمكن تشغيلها على الكتاب الذي يرقد عليه يحاول بوش في هذا اللوحة الفنية توضيح المعالم الأخلاقية والروحية حيث ساد الغموض والغرابة في معالم هذا العمل , وتعبّر عن القبح الذي انتشر بين أفراد المجتمع لتفضيل لذاتهم على القيم الأخلاقية السائدة، منهم من يغني ومنهم من يأكل ومن بين هذا كله يحوي المكان ضحكات متصاعدة استخدم بوش في هذه اللوحة العمق وهو ما يميز لوحاته عن باقي اللوحات إبداعه في إظهار العمق حيث يشعروا بقرب الأشخاص والآلات الموسيقية التي تصدرت مركز العمل الفني و ربما كان يصور به الأرواح الشريرة والبشعة أو ربما كان يقصد به الشيطان الذي يقودهم إلى الشهوات قام بوش بتصوير هذه اللوحة لتعبير عما بداخله من إظهار عدم رضاه على الناس حيث إنهم غافلون بالمذات إن لغرابة الفترة الزمنية التي عاشها بوش لها أثر كبير في عكس ذلك على شخصيته فالسمة التي تميز هذا العصر التشجيع على الفردية في تصوير الشكل التصويري الذي يعبر

عن مخاوف الناس السائدة الثائرة على مصيرها وانتظارها من دقيقة لدقيقة حكماً أبدياً في مقابل إثمهم.

لقد استطاع بوش ان يجعل من عناصره منجزه تتفاعل مع بعضها في موضوعة خيالية وغرائبية ليتجه عمله إلى الوحدة الكلية التي تأخذ فيها الأشكال نظاماً واحدا متفاعلاً إلى حد لا يمكن فصل أي جزء من أجزاء العمل أو عزل أي شكل من أشكال المنجز وهذا التنظيم يشمل عنصر اللون فالأرضية أو الخلفية تمثل سطحاً تستند عليها أشكال العمل فضلاً عن ان المنجز يوحي باستمرارية لا متناهية فالمشاهد يجد هناك ترابطاً بين ثنايا الأشكال والعناصر بغية إيصاله إلى المعنى المبهم والغريب بشكل خيالي فمن الممكن ان يبدأ المشاهد من جهة ما ويستغرق في رؤيته أو يغوص في العمل ليصل المطلب الذي ابتغاه الرسام فعبقرية بوش أضحت واضحة بتعدد الأشكال والاستعارات والتراكيب الشكلية لخلق عمل وطرح موضوعه السريالي وإظهارها بأسلوب جمالي وغرائبي مستوحى من خيال الفنان .

نموذج (2)

اسم الفنان: جيروم بوش

اسم العمل: الخطايا السبع المميتة

تاريخ العمل : 1480

التقنية : زيت على اللوح



من رؤية شاملة للموضوع تظهر للمتلقي مجموعة من الدلالات والرموز في هذه اللوحة التي تبدو في النهاية وكأنها تحتوي حكاية وفكرا متخيلا إضافة إلى احتوائها رؤية إيهامية إذ عمد الفنان إلى تصوير الفكرة وسبل تمثيلها الرمزي في إطارها العام للسريالية واستلهم القيم العميقة والمنطقية وحولها صورة خارج حدود المنطق صور خيالية بنسق إبداعي فريد لم يسبقه احد قبل ذلك والحقيقة ان المرء يمكنه ان يصل بسهولة إلى مثل هذا الاستنتاج ان أعطى وقتا كافيا وجهدا إضافيا لقراءة كل لوحة ووضعها في سياقها التاريخي والفكري هكذا إذا ولد الجانب الغريب السريالي في هذه اللوحة ولد من تصور واقعي تماما أعاد الرسام توظيفه بصورة شعورية وحسب ما يمليه عليه وعيه الباطن للوصول إلى فكرة معينة وأيضا لأحداث مفاجئة لدى الناظر إلى اللوحة بواسطة الإيهام أستخدم بوش في هذي اللوحة من الألوان ولكن أستخدم الألوان الغامقة كعادة بوش في أغلب لوحاته وقد يرجع السبب في ذلك لاختياره للمواضيع أستخدم تدرجات البني المدموج مع قليل من الأحمر وأستخدم أيضاً تدرجات البيج وأستخدم الأبيض لإبراز بعض الأشياء كما هو معروف

عنه حيث الخلفية الغامقة أستخدم في الدائرة الواقعة في الجهة اليمنى الأزرق المدموج بالأبيض ليظهر لون السماء نلاحظ في لوحة فراش الموت الدقة في رسم الشخص وتعبير وجوههم لنقل الفكرة أستخدم في هذا الجزء الأحمر والبني والبيج والأبيض والأسود كما ركز على الظل والنور في هذا الجزء حيث ظهر بارزا في ملابس الأشخاص ملامسة ناعمة قام بتسييح اللون فقام برسم الغرفة من زاوية واحدة حيث أظهر جميع الشخص مع مراعاة العمق في التصوير تنقل لنا اللوحة رسالة غاية في الوضوح حين يكون الإنسان على فراش الموت فنهاية كل منا هو الموت فهو كرسالة تذكير وتحذير من بوش أما جزء من اللوحة بموضوع الحساب الأخير أستخدم الأزرق كخلفية ما أستخدم البيج والبني بتدرجاتهم ينقل لنا بوش تصوره عن الحساب الأخير بطريقة غريبة حيث رسم شخوص مرتفعين عن الأرض وكأنهم طائرين بالإضافة إلى الشخوص الخارجين من القبور أما الرسمتين الأخيرتين الجنة والنار فالنار أستخدم فيها البني بتدرجاته والجنة أستخدم فيها العديد من الألوان البيج والبني والأبيض والأحمر والأصفر كانت لمساته ناعمة في اللوحتين وتتميز لوحة الجنة بالدقة والجمال في رسم الشخوص والعمائر من أكثر ما يميز هذه اللوحة عن باقي اللوحات أسلوبه في جمع المواضيع وفكرته الرائعة الغريبة ودقته في رسمها شيء رغم صغر الدوائر التي تحمل هذه المواضيع الكبيرة وأخذ الشكل الدائري الذي يحوي على مركز وهي العين الله التي لا يخفى عليه شيء

نموذج (3)

اسم الفنان : جيروم بوش

اسم العمل : إغراء القديس انطونيوس

تاريخ العمل : 1501

التقنية : زيت على كانفس.



يجسد الفنان في هذا العمل بعض الأشكال الأسطورية التي تمثل أشكال حيوانات تهاجم مجموعة من القديسين وان تلك الحيوانات تمثل مجموعة من الشياطين في السماء مثل الثعلب بالسوط او الضفدع بأجنحة وكذلك المخلوقات المائية بشكل سمكة طائفة في السماء , فهي محاولة من قبل الفنان لتجسيد مخيلته من خلال عوالم غرائبية تغوص في بحر من الهذيان والأحلام وفكر يؤرقه القلق والرعب فقد يبدو ان هناك محرّكاً لإراديا يصور إنكار الفنان إلى هذا الواقع وان تلك الرموز والأشكال في هذا العمل قد استلهمها الفنان من مصادر غزيرة التنوع فيجدها المشاهد ذات طابع غريب وغير مألوف لكونها ايقونات خيالية لكون الفنان يؤمن باللامعقول وهراء الحياة وعيها , حددت ملامح الأشكال فالموضوع مرسوم بأسلوب واقعي لا يخلو من الاختزال فجميع الأشكال داخل فضاء المنجز الفني أسهمت في إغلاق المعنى المعبر عن الشعور بالخوف والرعب وقد ساعد على تحقيق ذلك أسلوب طرح الفنان التي حددت مجموعة الشخصيات أشكالاً خيالية فان الخيال تحقق من خلال التلاعب بعناصر التكوين وطريقة جمع التفاصيل الدقيقة , وهنا يلعب الخيال دوراً كبيراً في صناعة شفرة الإيهام فيعمد إلى تحليل المدركات الحسية وإعادة تركيبها بصورة أيهامية ما يتطلب من المتلقي التركيز على قراءة محتواه والتركيز في مضامينه الما ورائية وهذا

يعني ان عناصر اللوحة أو الصورة الشكلية المستوعبة تدرك ثانية على أنها عناصر شكلية لها القدرة على خلق الإيهام المرتبط بطاقة المخيلة وبالتالي ان أعمال بوش مبنية على وهم الصورة التي تحمل أكثر من فكرة أو عاطفة وأكثر من معنى تدرك إدراكا مباشرا حسيا كما يلاحظ ان هذا العمل يحتوي على الإثارة المفاجئة والاستغراب والخيال إذ اتجهت السريالية إلى التخلي عن المحاكاة الحرفية للواقع الخارجي واستلهم ما يمكن استلهامه من عالم اللاشعور ومن عناصر مكتوبة لأنها تؤمن بوجود عالمين عالم واقع وعالم باطن يحركان المقاربات الصورية والمادية للأشكال السائدة التي وظفها جيروم بوش في معظم أعماله .

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات

النتائج :

- 1- ان ما طرحته السريالية من مفردات الخيال بدت واضحة في أعمال جيروم بوش وأثرها التي بدت بديلا عن سلطة المنطق والعقل إذ لجأ إلى الأسس البنائية والعلاقات الشكلية التي من شأنها ان تحقق التوازن بين أبعاد اللوحة والوحدة والانسجام مما أتاح للفنان تشكيل نسق من العلاقات التشكيلية والرمزية على السطح التصويري الذي اجتمعت به عناصر التغريب والخيال واللاوعي . كما في العينات كافة
- 2- ان لاعتقاد جيروم بوش بوجود عالمين عالم واقع وعالم باطن كان له الأثر في الاعتماد على إيجاد الخيال فاللاشعور واللاوعي يحركان المقاربات الصورية والمادية للأشكال وظفها الفنان . كما في العينات كافة
- 3- ان لتشكيل المعنى الخيالي لدى جيروم بوش الأثر الأكبر في اقتباس أشكاله من العالم الحقيقي المرئي ويظهر ذلك في كل نماذج عينة البحث . كما في العينات كافة
- 4- من الواضح ان الفنان قد تلاعب في قوانين المنظور والنسبة والتناسب وان هذا التلاعب قد أسهم في بروز الخيال داخل العمل الفني . كما في العينات كافة
- 5- يتكون العمل الفني التشكيلي عند جيروم بوش من مجموعة من حيثيات عالم الوجود استطاع توظيفها بصورة غرائبية خيالية جمالي . كما في العينات كافة
- 6- ان عملية تأمل العمل الفني الخيالي من جانب المتلقي محيرة وفي حركة مستمرة ما بين الشكل والمعنى من جهة والحقيقة والخيال والغرائبية من جهة أخرى. كما في العينات كافة

الاستنتاجات :

- 3- أضاف جيروم بوش بواسطة الخيال إلى السريالية طابع جمالي خاص يؤكد عمق المضمون الإنساني والفكري
- 4- أخذ بوش من القيم عمقها في اللاعقلانية واللاوعي وحولها إلى صور خيالية بنسق إبداعي .
- 5- خلق الخيال في أعمال جيروم بوش نوع من المفاجئة لدى المتلقي من خلال خلق أشكال غير منطقية بديل عن الواقع .
- 6- يتحقق الخيال والغرائبية لدى الفنان من خلال التلاعب بعناصر التكوين وطريقة جمع التفاصيل الدقيقة لجسدها بالتالي على هيئة ظاهرة غير مكتملة شكلا لتسهم في صياغة المعنى داخل فضاء العمل الفني .

التوصيات :-

- 1- يوصي الباحث بأهمية التأكيد على الاهتمام بالإعمال السريالية والتطرق إلى جميع الأعمال التي تتضمن الأشكال الغرائبية ورغد المكتبات الجامعية بالمصادر التي تتعلق بموضوع البحث .

المقترحات :

يوصي الباحث بدراسة (جماليات الأشكال الغرائبية في فنون ما بعد الحداثة)

المصادر :-

- 1- إبراهيم مذكور : المعجم الوسيط ، مجمع اللغة العربية ، مكتبة الشروق الدولية ، ط4، جمهورية مصر العربية ، 2004.
- 2- إبراهيم مذكور: المعجم الفلسفي ، الهيئة العليا لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة ، 1983.
- 3- أبو طالب محمد سعيد : علم النفس الفني ، بغداد ، مطابع وزارة التعليم العالي ، الموصل ، 1990 .
- 4- أبي القاسم جار الله الزمخشري: أساس البلاغة ، ج1، دار الكتب العلمية بيروت ، ط1، 1998.
- 5- احمد مختار عمر : معجم اللغة العربية المعاصرة ، مجلد الأول ، عالم الكتب ، ط1، القاهرة ، 2008.
- 6- ادونيس : الصوفية والسريالية ، دار الساقي ، ط3، ب ت.

- 7- أوفسيانيكوف: موجز تاريخ النظريات الجمالية تر: وسمير نوبا، دار الفارابي، بيروت، 1975.
- 8- تزفيتانودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، ط1، 1993.
- 9- توفيق سلوم، المعجم الفلسفي المختصر، موسكو، دار التقدم للطباعة والنشر، 1986.
- 10- جان برتلمي: بحث في علم الجمال، تر: أنور عبد العزيز و نظمي لوقا، دار النهضة، مصر، ب ت.
- 11- د. أي شنايدر: التحليل النفسي والفن، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1984.
- 12- رولا عصام نجيب: تاريخ الفن، دار البداية، 2011.
- 13- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، الكتاب اللبناني، بيروت، 1985.
- 14- سوسن محمد حمزة، غرائبية الشكل في النحت الخزفي الأوربي المعاصر، دار الفنون والآداب للطباعة والنشر، البصرة، ط1، 2024.
- 15- السيد يوسف ميخائيل، سيكلوجية الإبداع في الفن والأدب، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1984.
- 16- شاكر عبد الحميد، العملية الإبداعية في الفن والتصوير، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، مطابع الرسالة، العدد 109، 1987.
- 17- شاكر عبد الحميد، الغرابة المفهوم وتجلياتها في الأدب، عالم المعرفة، الكويت، 2012.
- 18- الشهرستاني، الملل والنحل، ج4، مكتبة محمد علي سبيح وأولاده، الأزهر، القاهرة، 1964.
- 19- صالح، قاسم حسين: الإبداع في الفن، دار مجلة ناشرون وموزعون، 2011.
- 20- طارق مراد: السريالية وفن المستقبل، دار الراتب الجامعي، بيروت، 2007.
- 21- عاطف جودة نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1984.
- 22- عبد الرحمن بدوي: موسوعة الفلسفة، ج1، دار سلمان زادة للطباعة والنشر، إيران، 1429هـ.
- 23- عبد الفتاح الديدي: الاتجاهات المعاصرة في الفلسفة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008.
- 24- عبد الله الخطيب: الإدراك العقلي في الفنون التشكيلية، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1998.
- 25- عفيف البهنسي: موسوعة الفن والعمارة، دار الرائد اللبناني.

- 26-فردينا نالكية: فلسفة السريالية، تر: وجية العمر ، منشورات وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي، ط1، 1978.
- 27-الفيروز الابادي ,مجد الدين محمد بن يعقوب , قاموس المحيط , دار إحياء التراث , ط2, بيروت, 2003.
- 28-فينكلشين، سيدني :الواقعية في الفن، تر : مجاهد عبد المنعم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ، 1971.
- 29- مالكمبراديري : الحداثة : ترجمة : مؤيد حسين فوزي ، مركز الإنماء الحضاري ، دار المحبة ، دمشق ، 2009 .
- 30-محمد بن أبي بكر الرازي: مختار الصحاح ، المطبعة العصرية ، بيروت ، ط5، 1999.
- 31-محمود امهز: التيارات الفنية المعاصرة ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ، ط2،بيروت، 2009.
- 32-محمود أمهز: فن التصوير التشكيلي المعاصر ، دار المثلث للطباعة .
- 33-مقال منشور على شبكة الانترنت (<https://www.marefa.org>)
- 34-ميشيلكاروج : اندريه بيريتون والمعطيات الأساسية للحركة السريالية ، تر : الياس بديوي ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، 1973 .
- 35-نجم عبد حيدر ، التحليل والتركيب في العمل الفني التشكيلي ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة ، 1996 .
- 36-هادي نعمان الهيتي: أدب الأطفال فلسفته فنونه وسائله ، وزارة الأعلام ، بغداد ، 1988.
- 37-هربرت ريد : الفن الآن،تر: فاضل كمال الدين، الشارقة ، دار الثقافة والإعلام ، 2001.
- 38-هربرت ريد: حاضر الفن ، تر: سمير علي ,دار الحرية للطباعة , 1983.
- 39-هربرت ريد: معنى الفن، تر : سامي خشبة، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.
- 40-ولاس فولي : عصر السريالية ، تر: خالدة سعيد ، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر ، سوريا ، 2011.
- 41-يوسفكرم: تاريخ الفلسفة اليونانية، دار القلم، بيروت، ب ت .

تشكيل الأسلاك المعدنية وأثره الجمالي في الأشغال اليدوية (دراسة تحليلية)

Metal wire forming and its aesthetic affect in handcrafts

م.م. نبراس هاشم ذنون

Nibras Hashim

nibrashashim03@yahoo.com

معهد الفنون الجميلة للبنين الصباحي

رقم الهاتف: 07712066277

ملخص البحث :

تُعد الدراسة الحالية (تشكيل الأسلاك المعدنية في مادة الأشغال اليدوية (دراسة تحليلية)) من الدراسات الغير متداولة بشكلٍ دقيقٍ وهنا يثير عندنا تساؤل : ما هي دوافع التشكيل للأسلاك المعدنية في تحفيز المتعلم في الأشغال اليدوية ؟ وعليه يهدف البحث الحالي إلى كشف مستويات الذائقة في تشكيل الأسلاك المعدنية (دراسة تحليلية) ، إذ اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي في إجراءات البحث لأنه الأكثر ملائمة بين المناهج في تحقيق الهدف للبحث ، ويشمل مجتمع البحث من مجموعة من الأعمال في الأشغال اليدوية للأسلاك المعدنية التي قام بها طلبة معهد الفنون الجميلة للبنين ، وقد قامت الباحثة باختيار نموذج واحد لمجتمع البحث من بين نماذج المقدمة كعينة خاضعة للتحليل . ومن ضمن النتائج استخدمت الباحثة معادلة (كوبر Cooper) للتوافق بين المحكمين ومعادلة (هولستي) لإظهار الثبات في الاختبار ، وكذلك ارتأت الباحثة إلى :- إكساب المتعلم المهارات الفنية في الإنتاج الفني ضمن الأشغال اليدوية وكذلك اكتشاف الجماليات المكونة في خامات غير متداولة بسهولة ويمكن توظيفها من خلال تقنيات حديثة في الشكل والملمس واللون أظهرتها الأسلاك المعدنية .

الكلمات المفتاحية : (التشكيل – الجماليات – الأشغال اليدوية)

tuned aldirasat alhalia (tashkil alaslak almaediniat fi madat alashighal alyadawia (dirasat tahlilati)) min aldirasat alghayr mutadawalatan bshkl daqiq wamin hadha yuthirueinduna tasawul : mahi dawafie altashkil lilaslak almaediniat fi tahfiz almutaealim fi alaishighal alyadawia ? waealaa hadha alasas yahdif albahth alhalia alaa kashf mustawayat aldhaayiqat fi tashkil alaslak almaedinia (dirasat tahlila) , adh aietamadat albahithat almanhaj alwasfia altahlilia fi ajara'at albahth lanah alakuthur mulayimatan bayn almanahij fi tahqiq alhadas lilbahth , wayashmal mujtamae albahth min majmueat min alaiemal fi alaishighal alyadawiat lilaslak almaediniat alati qam biha talabat maehad alfunun aljamilat lilbanin , waqad qamat albahithat bi'ukhtiar namudhaj wahid limujtamae albahth min bayn namadhij almuqadimat kaeinatan khadieatan liltahlil . wamin dimn alnatayij austukhdimat albahithat mueadala (kubar Cooper) liltawafuq bayn almahkamayn wamueadala (hulisti) liaizihar althabat fi alaikhthibar , wakadhalik airta'at albahithat ala :- 'aksab almutaealim almaharat alfaniyat fi alaintaj alfaniyi dimn alaishighal alyadawiat wakadhalik 'aktishaf aljamaliaat almaknunat fi khamat ghayr mutadawalat bisuhulat wayumkin tawzifuha min khilal taqniaat hadithat fi alshakl walmalmas wallawn azaharatha alaslak almaedinia .

(Formation –Aesthetics – Handicrafts)

الفصل الأول :

مشكلة البحث : تُعد مادة الأشغال اليدوية من المجالات المؤثرة في عملية بناء ذائقة المتعلم ويدخل ضمن مادة التربية الفنية التي تكون مسؤولة عن التفكير والتعليم والابتكار للمتعلم وإظهار قدراته الفكرية بطريقة مادية وملموسة من خلال الأشكال التي يقوم بإنتاجها .

إذ يكوم التعامل بطريقة إبداعية ضمن اختلافات المواد التي تكون أمامه فكل المواد الأولية مثل الورق والطين والخشب والخيوط وغيرها تدخل ضمن وسائل التفكير الابتكاري ، وقد يلجأ أحياناً أخرى إلى عمليات تدوير الخامات التي تطرأ على الفكر بشكل عام فيقوم بتوظيفها بشكل جديد مختلف فيه لمسة جمالية منفردة مما تضيف بصمة للارتقاء بمستوى الذائقة لدى المتلقي .

من ضمن النتاجات الفنية لمادة الإشغال اليدوية هي الأسلاك المعدنية والتي تساهم في رفع مستوى القدرة على توظيفها ضمن تشكيلات فنية مختلفة خاصة عندما يستغل المتعلم التنوع في أحجام الأسلاك . وقد تظهر الأهمية لمادة الأشغال اليدوية من خلال القدرة على توجيه المتعلمين والارتقاء للأفضل والأكثر غرابة وخصوصية . ومن المعامل المميزة لمادة الأشغال بشكل عام وتوظيف الأسلاك المعدنية بشكل خاص هي عن ما يعطي رؤية فنية خاصة يتمتع بها المتعلمين وارتقاءه لمواطن الجمال وتذوقه المنفرد في قدرته على التعبير وإظهار قدراته العملية في قيمة التوظيف من خلال الأشكال والخطوط والألوان لخامة الأسلاك .

وعليه ان عملية تشكيل الأسلاك المعدنية هي ليست صناعية فقط وإنما هي تدخل ضمن الجماليات الفنية والبيئية والتي تساهم في عملية تزيين وتجميل الأماكن ، من الممكن التعامل بها في المنزل بسهولة إذ قامت الباحثة هنا بالكشف عن تأثيرات الجوانب التربوية والجمالية ضمن صياغة الموضوع بطريقة عملية فنية مبتكرة ، أيضا نوضح هنا الجانب السايكولوجي للمتلم وتأثيره عليه وبالعكس . ارتأت الباحثة إلى مجال منفرد خاص يدخل ضمن مجالات التربية والتعليم الفني كونه احد الوسائل النفعية لأنه يرتبط بالجانب السايكولوجي الفردي وارتباطه بالبيئة وقد أثار عند الباحثة تساؤل :-

ما هو مستوى التحفيز للتشكيل بالأسلاك المعدنية في الإنتاج الفني ؟

- أهمية البحث :-

بعد ان قامت الباحثة بدراسة عامة وجدت أهمية البحث تكمن ضمن النقاط الآتية :-

- 1- تعد الأسلاك المعدنية من الخامات المتوفرة بشكل يسير، مسؤولية المعلم تحفيز ذائقة المتعلمين لتوظيف الأسلاك المعدنية بطريقة فنية .
- 2- من الأهداف المهمة في التربية المعاصرة هي تنمية ذائقة المتعلم والعمل على تنمية القدرات الفكرية والجمالية من خلال تطوير المهارات الحرفية .
- 3- من الممكن ان تتخذ الأشغال اليدوية عدة جوانب وأهداف حرفية تؤثر بشكل ايجابي على السلوك الفردي .

- هدف البحث :-

يهدف البحث الحالي إلى :-
الكشف عن مهارات تشكيل الأسلاك المعدنية والأثر الجمالي في الأشغال اليدوية .

- حدود البحث :-

- الحدود الموضوعية : دراسة مهارات الأسلاك المعدنية والذائقة الفنية
- الحدود المكانية : طلبة معهد الفنون الجميلة للدراسة الصباحية/ للبنين
- الحدود الزمانية : 2022- 2023

- تحديد المصطلحات :

التشكيل :: يعرف لغوياً : شكل الشيء صورته المحسوسة ، وتشكيل الشيء تصوره ، وشكله صورته (ابن منظور، 1956، ص156).
يعرف على انه مجموعة من العناصر التي تشكل التصميم وتكسبه قوة هي النقط والخطوط والأشكال والقيم السطحية وهي جميعها تعمل داخل فضاء ، وتعتبر مجموعة من العناصر القابلة للتشكيل (حافظ ، 1984 ، ص40).
أما التعريف الإجرائي : هي عملية إعادة تركيب المفردات من حالة إلى حالة أخرى قد تكون مباشرة المعنى أو قد تكون مختزلة أو مجردة من الوضوح ،

الآن الهدف منها هي تحفيز الفكر على إعادة تركيب الأشكال بموقع مختلف عما وجدت عليه.

الجماليات :

يعرف لغوياً : هو مجموعة خصائص إذا ما توفرت في شيء ما وصفناه بالجمال (رياض ص41) يذكر المفكر سانتينا : ان العنصر الحسي أو (المادي) في الجمال إنما هو الدعامة الأولى . بل الركيزة الأصلية التي يقوم عليها التأثير الفني الجمالي (زكريا ، 1966، ص79) .

يعرف إجرائياً : على ان الجملاليات هي التشكيلات المنتجة من خلال ما يخطط له العقل والوجدان لإيجاد أشكال مادية ملموسة تبعث للبهجة والسعادة في النفس الإنسانية .

الأشغال اليدوية : تعرف لغوياً : تعود المتعلمين على الابتكار وتتميز بتعدد واختلاف خاماتها وموضوعاتها التي تساعد على تكوين اتجاه عام نحو فهم قيم الأشياء من الناحية الوجدانية(حجاج ، 1956، ص4)

عرف على انه من الفنون الجميلة والتصوير يجد فيها الطالب متعة للنفس ومجالاً فسيحاً لنشاط الخيال وميداناً تتجلى فيه قوى الابتكار (عضاضه، 1967، ص5) .

إجرائياً عرفت الباحثة : تعد الأشغال اليدوية من الطرق الايجابية السليمة للتعبير عن الذات من خلال الجانب العملي الذي ينتج منه ابتكارات منفردة ذات وقع ايجابي للجانب السايكولوجي لدى المتعلم والمتلقي على حدٍ سواء.

الفصل الثاني :

المبحث الأول :تشكيل الأسلاك المعدنية

ان قيمة التشكيل تتوقف على مدى إدراك الشخص الذي يقوم بالاشتغال ضمن هذا المجال بطريقة منفردة يذكر هربرت ريد (أننا لا نخطئ عندما نرى بعض الارتباط ما بين الفن الهندسي والفن التقني ، بل نخطئ عندما نؤكد بأن مثل هذا الارتباط يفسر منشأ الفن بوجه عام ، وان التكوين التطويري للنموذجين من الفن يمثل بكل بساطة الأرجحة الأسلوبية للبندول)(ريد ، 1973، ص24) ومن هذا المنطلق نستطيع ان نقوم بإنتاج وسائل التثقيف النابع من الإنسان لأنه الوحيد لديه موروث فكري وبيئي واجتماعي يستطيع ان ينطلق بأفكاره نحو تشكيل المادة حسب البيئة النامية التي يتمتع

بها ، ان عملية التشكيل هي الخصال التي يتمتع بها الإنسان وحده دون المخلوقات الأخرى لان التفكير وصفة التعبير والتوظيف والابتكار هي محدودة كصفة متميزة عند الإنسان فقط ، عليه يتمتع بعملية الخلق وتوفير كل ما يود ان يوفره ضمن حاجاته الذاتية . (ان عملية تنظيم العناصر المرئية وفق عمليات تصميمية متفاعلة بين الأجزاء تتكون بينها علاقات لتعطينا تنظيمات شكلية تحقق التزاماتها ، فضلاً عما تحمله من صفات لا مرئية معبرة رمزية) (حكيم ، 1986، ص18).

من المؤكد تقوم الباحثة بالتركيز على التشكيل المادي المرتبط بالجانب الوجداني والذي يعتبر هو الدافع الحقيقي للإنتاج الشكلي المادي وعملية تكوينه المؤثر في البيئة والمحيط العام الذي يكون له تأثير فكري بالدوافع العملية للأشغال اليدوية وتكون لها اثر واضح ومباشر مع ارتباط الإنسان ببيئته المحيطة . وفي عصرنا الحاضر نستطيع ان نقول زادت التجليات لتحقيق الجمالية من خلال الشكل ، أيضاً من الممكن ان نذكر ان العملية الإبداعية المرتبطة بالإنتاج الشكلي هي مجموعة من الأفكار التي يقوم بها المختص في هذا المجال لتنمية التفكير الإبداعي لتشكيل المواد التي قد تكون متداولة أو أولية أو صناعية وتوظيفها ضمن أشكال وعلاقات شكلية متناغمة وهادفة ذات منحى جمالي متميز والهدف يكون ضمن تحريك الخيال الواعي وتنشيطه (ان السعي لتحقيق الخصوصية في التنظيم الشكلي يُعد إحدى طرائق التفكير الواعية والمتطورة في تحقيق الذات وعدم الإلتباع ، ووجدت لمعطيات إنسانية كالشعور بالأمان وتؤدي إلى أهداف أساسية مقدماتها تدعيم الاستقلالية الشخصية ومساعدة على تقييم الذات فضلاً عن أنها تسمح بإطلاق العاطفة) (arnhiem , 1972 , p; 145) ان العلاقات الشكلية في تصميم المواد من خلال التربية الفنية هي تحفيز القدرات الفكرية والإبداعية لدى المتعلمين و(الإيحاء) يكون من خلال تقديم الأمثلة في عمليات التشكيل المختلفة للمواد وأيضاً من ضمنها إعادة التدوير وتحويل الوظيفة من حالة إلى حالة مختلفة عن ما وجدت عليه ، يهتم المتعلمين بإعادة توظيف الأشكال تبعاً للتوجيه الذي يقوم به المسؤول (المعلم) من خلال عمليات الشد والجذب لما يقدمه لهم من مواد وتغييرات تطراً على حالة الشكل (ان التنظيم الشكلي له قيمٌ جمالية ، وذلك لان للشكل علاقات متحققة ومتنوعة في ذات الوقت وهي تؤدي دوراً فاعلاً في تحقيق القيم الجمالية المستوحاة عندما يتم اختيارها لبحث التأثيرات المباشرة التي تستطيع ان تظهر شيئاً ما أو تكويناً ما ، بمظهر الحزن أو الفرح والخفة والثقل) (ستولينز ، 1974، ص353) إذا التشكيل عملية لا تحمل معالم الصعوبة إلا إنها ليست ذات وجه يسير في التنفيذ وإيجاد الغرابة في التوظيف على وجه الخصوص في التزيين والفنون .

من هنا نستطيع ان نستدل إلى عملية توظيف الأسلاك المعدنية كخامة أولية صناعية وظيفتها تدخل ضمن الصناعات الكهربائية والتوصيل بين الأجهزة كحالة عامة ، لكن الفكر الحديث وعمليات التجريب والابتكار الإبداعي للباحثين في مجالات الأنشطة الفنية جعل وظيفة هذه الخامة يختلف إذ من الممكن ان يكون ضمن المواد والمفردات التزيينية ذات الطابع الجمالي والفني (فهي لا تهدف تأمين ضرورة مباشرة ، ولكن لكي يثير شعوراً أو انفعالاً حياً . كالمسرة والفضول والإعجاب وأحياناً الرهبة (الدهشة)(بهنسي،1950،ص9) وكذلك نستطيع ان ندخل العملية الإبداعية بالجانب النفعي أيضاً ان لا يكون الهدف فقط الجمالي شكلي أو تزييني بل من الممكن ان يكون ذو منفعة بيئية للمحيط العام أو الخاص . قد يكون إعادة تدوير الأسلاك المعدنية المستهلكة على وجه الخصوص نفعية أفضل من إهمالها أو كبسها ورميها من ضمن مخلفات البيئة فقد نستطيع ان نعيد توظيف اللقائف المستهلكة المعدومة وتوظيفها ضمن مساحات تكميلية للاماكن التي تحتاج إلى مكملات لانجاز حالات معينة من الأعمال ومن الممكن جداً ان نستغل المرونة والليونة في حركة وتشكيل الأسلاك خاصة المغلفة بالمادة البلاستيكية من خلال استغلال اللون الذي تحتويه والقيام بتركيبها بطريقة جميلة ذات تكوين فني سهل للمتعلم (المتدرب) ان يستخدمه (ان استخدام الأسلاك المعدنية في تشكيل تكوينات خطية لأشكال طبيعية من هذه الأسلاك ويستغل اللون الذي يكون عادة مغلف كعازل وتوظيفه ضمن ألحلي وأيضاً كأشكال تجريدية أو هندسية)(صباحي ، 1989 ، ص12) أذاً الطراوة والسهولة التي تتمتع بها هذه الخامة هي تعطي للمتعلم الحافز لتركيبها و انتشاء من خلالها أشكال هادفة تعطي للبيئة جمالية الانتماء والرجوع إلى تصنيفات جديدة غير متداولة ممكن تحويل هذه الفكرة إلى مادة صناعية جديدة ، قد استغل الكثير من المتعلمين المعلومات والتدريبات التي يحصلون عليها في الأعمال اليدوية والإشغال إلى مهن من الممكن الاستفادة منها لأغراض صناعية وتجارية ، الأسلاك المعدنية وإعادة توظيفها من ضمن الخامات الأولية التي يستعين بها المتدرب لإنتاج مواضيع بيئية واجتماعية هادفة ليست فقط تزيينية (ان اهتمام التربية الحديثة بالتربية الفنية يرجع إلى عنايتها بالمواقف الحقيقية التي تنتج للمتعلم فرصة التفاعل والأخذ والعطاء وتبادل الرأي لأنه ميدان فسيح يمارس فيه المتعلم مختلف الأعمال الفنية التي تتطلب التعامل مع مختلف الخامات البيئية و(الأسلاك المعدنية منها)) (حجاج ،1957،ص2) على هذا الأساس دخل السلك المعدني ضمن مفردات أساسية لانجاز أعمال فنية تشكيلية أيضاً الفارق في التوظيف يعني تطور العملية الفكرية التي تتخذ من الابتكار في الخلق ملاذاً لها لإظهار الغرابة والانفراد في التوظيف الفني الجمالي . لقد أصبحت الفكرة في

الموضوع هي الأساس في عملية الشد والإعجاب مما جعل لمتلقي إلى حد ما يتغاضى من مفردات وتفصيل العمل المنجز ومن ثم يبدأ بالتساؤل عن مفردات وتفصيل العمل ان كان يعني الحجم المختلفة للأسلاك المعدنية وعملية أكسائها بموادها الأولية من اللدائن كما ذكرنا سابقاً) فكل شيء يتحول إلى شيء آخر . فالتعبير .. إذن هو جوهر وأساس الحياة بكل أشكالها (الملائكة، 2001، ص10) .

المبحث الثاني : الأثر الجمالي في الأشغال اليدوية :

يعد الأثر الجمالي في تكوين الأعمال الفنية من الأسس التي يسعى لها العامل في هذا المجال سواء (المدرّب أو الفنان) على حدّ سواد ، إذ تعدّ الجماليات من البصمات المؤثرة والتي تحدث عملية شدّ للمتلقّي من خلال أحداث الدهشة والإعجاب مما يدفعه إلى رغبة الحصول واقتناء الحاجة التي تؤثر في وجدانه لإضافة العنصر التزييني والجمالي للمحيط العام (قد يكتفي البعض ان يجعلوا الجمال من أجزاء الشيء المفهوم ، وبعضهم يستبدل بكلمة الجمال الصدق، وقد يكون الجمال هو الكمال الحيوي أو كمال الحرية للكائن الحي) (اسماعيل ، 1986، ص61) . تعدّ المظاهر التزيينية دليل على إدراك الإنسان لمدى أهمية وجودها في حياته وإدخالها في تفاصيل الحياة اليومية ، وأيضاً وظفت عند البعض أنها تساهم وتدخل ضمن أنواع عملية التثقيف التي يستمدّها الإنسان من موروثة البيئي الاجتماعي والتاريخي أيضاً وقد تحرك السمات الجمالية أفعالا ابعد وأعمق من الشكل العام للعمل الواحد) ان فعل القراءة يجب ان يأخذ بعين الاعتبار مجموع هذه العناصر حتى وأن استحال قراءته ، وعليه فأى فعل للقراءة هو تفاعل مركب بين قدرة القارئ وما يستدعيه النص (التكوين) لكي يقرأ قراءة اقتصادية(أيكو، 2000، ص86) والأثر الجمالي له خصوصيته ضمن طرق المعرفة والقراءات المتعددة التي ممكن ان تكون في الشكل الواحد، من هنا استطاع الإنسان بفنه وقدراته الإبداعية تفعيل الأشغال اليدوية إلى عملية إبداعية فاعلة لتنمية الذائقة الجمالية لدى الفرد من خلال المتعلمين لأن (الأشغال اليدوية وسيلة من وسائل التثقيف وشحن القوى الفكرية وهي علم لان أعمالها تحتوي على تجارب واستنباطات ومقاييس مضبوطة وهي فن عملي لأن - أشغال الجلود والطين والأسلاك والخيوط فيها الكثير من الرسوم والتصاميم) (الجندي ، 1963، ص109) ان الأشغال اليدوية من أقدم الوسائل التعليمية الفنية التي عرفها الإنسان منذ بدايات وجوده على الأرض وحتى عملية التزيين على أدواته المنزلية من أقدم البصمات التي أثبتت وجودها وتفاعلها مع الحياة اليومية للإنسان والعائلية وامتدت على مدى العصور ومواكبة الإنسان لكل ما يطرأ عليه من تغيير وتجديد واكتشافات تقنية بالسرعة الممكنة يستغل

وجودها ، الذي مرَّ على الإنسان وكذلك من خلال وجود اختلافات وتغييرات في آلية العمل تكون متنوعة إذ اضطر المختص إلى إحداث تقسيم لكل فئة من فئات المواد والخامات .

من البديهي وجود مواد تؤخذ من الطبيعة ويوجد مواد مصنعة مثل الأسلاك المعدنية (فتعتبر البيئة هي المصدر المباشر للتربية) (الشراح،1986،ص15) ولأن الأشغال اليدوية من ضمن المواد التعليمية في المؤسسات التربوية أصبحت ضمن المنهاج الدراسي التعليمي في المؤسسات ذات المنهج الفني التطبيقي الإنساني (معاهد الفنون الجميلة ومعاهد الفنون التطبيقية والحرف اليدوية) على هذا الأساس قد اكتشفت الدراسات المتقدمة مدى تأثير الجانب العملي الفني على السلوك الإنساني من خلال توظيف المواد والحصول على الأشكال الفنية للمتعلم من خلال المتعلم ذاته لوحظت الكثير من التحولات السلوكية التي تؤثر على سلوك الإنسان ، بعض النتائج في الأشغال اليدوية يكون ذو هدف حرفي فقط والبعض الآخر يكون الهدف فيه الحصول على سمات إبداعية مبتكرة حديثة متميزة ومختلفة على الإنتاج الحرفي للأشغال اليدوية للجانب الآخر .

إذ ترتبط الأشغال اليدوية بعدة جوانب في الفرد من الجانب الإبداعي والاجتماعي والجسمي وكذلك الوجداني ، ولكل من هذه الجوانب خصوصيته وتأثيراته في نمو الفرد وتأثر إلى حد ما في عمل الأشغال اليدوية فيُعد (النمو الإبداعي يرتبط أصالة الفكرة التي يبدئها الفرد، أما النمو الاجتماعي فيبين مدى قابلية الفرد بالتعايش مع المجموعة التي يعمل معها ومدى قابلية الفرد على السيطرة في الحركة كذلك القابلية على التنسيق بين العقل واليد والعينين ، الأخير هو الجانب العاطفي الذي يمكن الفرد بإمكانياته والتعرف على عمله من مجاميع الأعمال التي يوجد بينها) (Edward.1970.p:25) وتُعد من الضروريات لهذا المجال وهو يربط الفرد بين محيطه الاجتماعي والعمل الذي يقوم بإنتاجه وهو جزء من المجتمع الذي ينتمي إليه .

كلما زادت كمية الدروس التعليمية وتنوعت مفرداتها كلما زادت المعرفة في التجريب والتطبيق لدى المتعلمين لمادة الأشغال اليدوية في التربية الفنية من ركائز في التعليم هي أسس التربية الفنية المعالجة من خلال العمل ويُعد مجالات الفن من المؤثرات لتنمية ذائقة وسلوك الفرد(المتعلم) على وجه الخصوص للمناهج العملية المنتجة وتحدث للفرد ترابط وكذلك تكامل في ما يساعدهم على مواجهة المواقف الحياتية التي يتعرض لها يوماً سواء كانت ايجابية أو سلبية .

مؤشرات الإطار النظري :

- 1- وجود اثر لممارسة الأشغال اليدوية في تنمية الذائقة الجمالية الفنية لدى المتعلمين.
- 2- الكشف عن نقاط القوة والضعف في العملية التعليمية في المؤسسة لمادة الأشغال اليدوية .
- 3- ان التعامل بمادة صناعية كالأسلاك المعدنية من الصناعات المهارية التقنية تضيف ذائقة جمالية جديدة للمحيط البيئي.
- 4- ان التنوع في استخدام الخامات مثل التنوع بحجوم الأسلاك ونوعياتها يعطي قدرة ابتكارية جمالية لدى الفرد.
- 5- التنسيق في تصميم الشكل من خلال نوع الوظيفة يعطي للمتعلم ثقة في عميلة التجريب والإنتاج.

الفصل الثالث: إجراءات البحث:

- **منهجية البحث :** اعتمدت الباحثة على المنهج الوصفي التحليلي لتصميم إجراءات البحث كونه أكثر المناهج العلمية ملائمة لتحقيق هدف البحث .
- **مجتمع البحث :** يعد مجتمع البحث أهم الركائز في الإجراءات المتوخاة منه، لذلك لابد من تحديد هذا المجتمع لأجل تطبيق الإجراءات عليه لغرض التوصل الى النتائج التي يسعى إليها، إذ يتكون مجتمع البحث من مجموع الأعمال الفنية المنجزة من قبل طلبة الفنون التشكيلية – معهد الفنون الجميلة للبنين، لذلك بلغ عدد الأعمال الفنية المنجزة (5) عملاً فنياً في مادة الأشغال اليدوية التي من خصائصها احتوائها على الأسلاك المعدنية.
- **عينة البحث :** اختارت الباحثة نموذج (1) منجز بطريقة الأسلاك المعدنية تشكل نسبة مقدارها (10%) من المجموع يتم إخضاعها لعملية التحليل على وفق مؤشرات الإطار النظري والمصادر والأدبيات وخبرة الباحثة كونها مدرسة لمادة التربية الفنية.
- **أداة البحث :** قامت الباحثة بتصميم أداة بحثها المتمثلة باستمارة تقييم الأعمال الفنية المنجزة في مادة الأشغال اليدوية تتكون من (6) فقرات كما يأتي :

الفقرات	يصلح	لا يصلح
1- الوصف البصري للنموذج 2- أصل فكرة النموذج 3- طريقة التنفيذ المتبعة في عرض الفكرة 4- القاعدة والمراحل المستخدمة في تنفيذ النموذج 5- المتغير المستقل (للأسلاك المعدنية) 6- وحدة الإنتاج الفني		

الصدق والثبات لأداة البحث :

تم عرض استمارة التقويم الأعمال الفنية على مجموعة من المحكمين* ذوي الاختصاص في مجالات (التربية الفنية – طرائق التدريس – القياس والتقويم)، لغرض إبداء ملاحظاتهم حول الأداة وصياغتها والهدف منها، لذلك أبدى السادة المحكمين ملاحظاتهم ومؤشراتهم حولها، إذ أشاروا إلى تصحيح (3) فقرات وتعديل فقرة واحدة ثم أعطوا الضوء الأخضر للباحثة لصلاحية هذه الأداة وإمكانية تطبيقها في عملية التحليل.

بعد ذلك تم تحليل نموذج واحد من الأعمال الفنية عن طريق الباحثة واثنين من الملاحظين** على وفق استمارة التقويم، لأجل التأكد من معامل الثبات للأداة، إذ ظهرت النتائج كما موضحة في الجدول (2).

* استعانت الباحثة بالمحكمين المدرجة أسمائهم:

- 1- جيهان محمد
- 2- فاطمة حسن
- 3- سجي علي
- 4- مصطفى مأمون
- 5- أسماء حسين
- 6- غادة اسماعيل
- 7- هديل حسن

** استعانت الباحثة باثنين من الملاحظين وهم:

- 1- ماجد حسين
- 2- محمد حميد

جدول (2) معامل الثبات بعد تحليل العينة

المعدل	الملاحظ (1)(2)	الباحثة مع		العمل الفني
		م(2)	م(1)	
0,83	0,81	0.85	0.83	نموذج العينة

بناء على ما ظهر في الجدول (1) ان درجة معامل الثبات (0.83) وهو اعتماد جيد لمدى ثبات الأداة المستخدمة مع المتعلمين وهذا يعني صلاحية نموذج في العينة.

الوسائل الإحصائية :

استخدمت الباحثة معادلة (كوبر) للتوافق بين ملاحظات السادة المحكمين ، كذلك استخدام معادلة (هولستي) لإيجاد معامل الارتباط بين المحللين لإظهار الثبات .

تحليل النموذج :-

1- الوصف البصري : ان شكل العمل الفني الذي تم اختياره يحتوي على تكوين مجموعة من الأسلاك المعدنية تم ربطها بطريقة معينة ثم التخطيط لها قبل البدء بالتنفيذ بشكلٍ دقيق ، وعند الانجاز حصلنا على شكلٍ راكز ذو جمالية شكلية وتقنية مما يعطي انطباعاً بالإحساس بحركة الشكل والملمس بشكلٍ دقيق إضافة للون الذي تم اختيار الأسلاك المعدنية الملونة فيه.

قد استخدمت الأسلاك المعدنية في تنفيذ تصميم الشكل كخطوط ليساعد على قوة الشد إضافة إلى الاختيار القصدي لألوان الأسلاك ليعطي إحساس بالحركة الطبيعية في إنشاء الشكل ، لذلك ممكن استغلالها في إنشاء الكثير من المفردات في الحلي والتصاميم الهندسية والأشكال التجريدية أيضاً .. ومن الممكن توظيف عامل المرونة في الأسلاك المعدنية لإعطاء إحياء بالحركة المرنة السهلة خالية من الرتابة والتكرار.

2- المرجعيات المؤسسة للنموذج:

تنطلق فكرة النموذج من مفردة موجودة في الطبيعة وتمثل مجموعة من الخطوط و المنحنيات والتي تحصل من خلالها على الشكل (النموذج) مما تعطي إحساس للمتلقى بالسعادة والبهجة لإنتاج هذا النموذج بهذه الطريقة السهلة البسيطة ، من خلال توظيف الخامة لهذا التكوين المنتقى من الطبيعة ، وقد يكون الهدف من تحقيق هذا النموذج إضافة الإحساس بالجمال والسعادة عند مشاهدته وتعطي إحساس بإمكانية تنمية القدرات العقلية والمهارية في ذات الوقت .

3- نوع الخامة المستخدمة لتنفيذ النموذج:

قامت الباحثة بتوفير مجموعة من الأسلاك المعدنية الملونة في أصلها أي تكون خالية من اللدائن التي تغلفها ، واستخدام اللون الأصلي لخامة المادة (السلك الحديدي) منها الفضي والأحمر (لون النحاس).

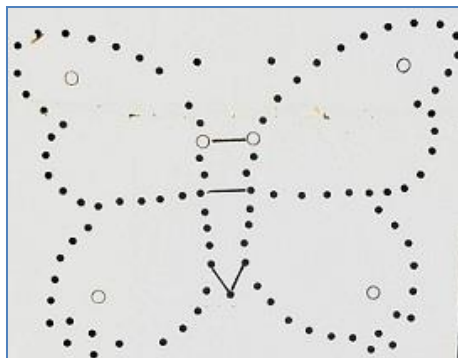
4- الأسلوب والاتجاه المتبع لتقديم النموذج :

قامت الباحثة بإنتاج وحدات العمل بالخطوات الآتية :-

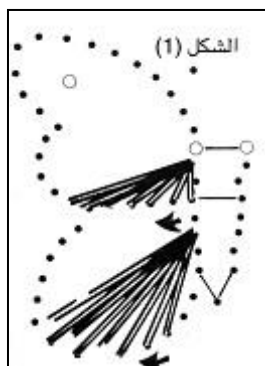
أ- نقوم بتخطيط الشكل أولاً على لوحة العمل المطلية بلون الأسود أو أي لون غامق .



ب- نقوم بتثبيت المسامير على الخط الذي قمنا بتخطيطه والاهم الحفاظ على المسافات بالتساوي بين المسامير .



ج- نبدأ بربط السلك وإرجاعه إلى المسمار العلوي في زاوية الشكل من الداخل ونقوم بتمرير السلك الثاني إلى المسمار الرئيسي المحوري إلى ان يكمل الجناح الأول كما في الشكل (1) .



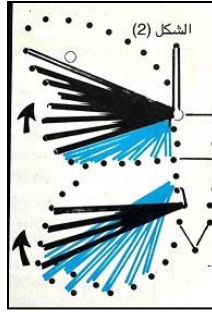
د- تكرر العملية ذاتها في الجانب الآخر المعاكس (هذا يمثل الطبقة الأولى للجناح).

هـ- ثم نبدأ المرحلة الثانية الصعود إلى الجناح الآخر العلوي ، حيث يتم تثبيت السلك باللون الآخر على المسمار الأول من الأعلى في الجانب الداخلي لجسم (الفراشة) ، ونقوم بامتداد السلك من المسمار المحوري إلى الجانب الخارجي وإرجاعه إلى المسمار الرئيسي وهكذا إلى آخر واقرب مسمار .

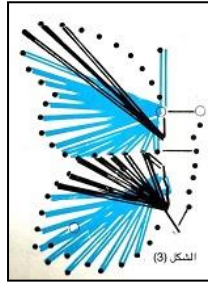
و- نقوم بتكرار العملية عكسياً للجانب الآخر .

هنا نقوم بسحب كل العمل أسفل المسامير لمسافة (0.25) فوق اللوحة السوداء (الغامقة) وهي (قاعدة العمل) ونقوم بتقديمها نحو الطبقة الثانية (من الأعلى) ويكون بلون آخر (كما مبين ضمن السهم) .

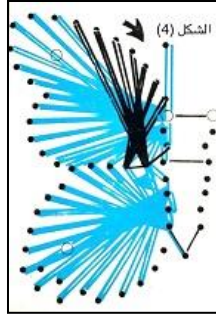
ز- نقوم بلف السلك حول المسمار الكبير (كما في الصورة) والذي يكون في الداخل حتى نلف السلك حول المسامير في الاتجاه الآخر (الخارجي) ، ونقوم بلف السلك بطريقة تصاعدية نحو المسامير الأربعة الخارجية. كما في الشكل (2) .



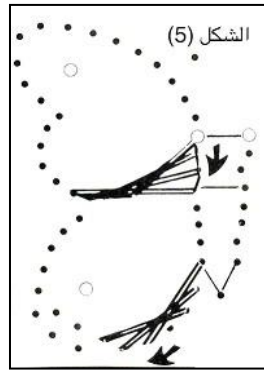
ح- الآن نبدأ بالمرحلة الثانية وهي الطبقة الثانية فوق الأولى كما في الشكل (3) . نبدأ بلف المسامير في السلك ، المسمار الثاني الوسطي ونقوم بسحبه إلى الأعلى الاتجاه المعاكس وإرجاعه إلى الأسفل وامتداده إلى الثاني للأعلى وهكذا تستمر العملية لسبعة مسامير العلوية .



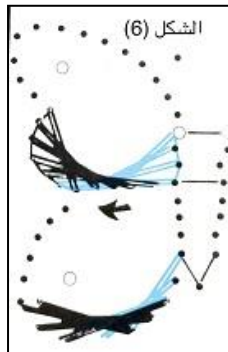
ط- أما الجزء السفلي الوسطي للجناح فيكون بلف السلك على المسمار الكبير في الجزء الداخلي للفراشة وسحبه إلى المسمار السفلي الأول كما هو مشار إلى السهم (الشكل 4) . وتكرر العملية للمسامير السبعة العلوية.



ي- تكرر العملية بسحب السلك على المسمار الوسطي للجزء الخارجي للجنح كما مؤشر في السهم (الشكل 5) على الجزء الجانبي للجنح من الأسفل والأعلى .



ك- نقوم بمضاعفة تكوين الخطوط (الأسلاك) نحو أعلى الجناح كما مبين (الشكل 6) وأيضاً يراعى تطبيق نفس الخطوات على الجناح الجانبي الآخر .



ل- تكرر الخطوات في تنفيذ حركة الأسلاك بدقة وبحساب تام دقيق لتجنب الوقوع في الخطأ الذي يؤثر على تنفيذ العمل ، وخاصة في خطوات تنفيذ الأسلاك من الداخل أي الطبقة الأولى السفلى لشكل الفراشة . إلى ان نحصل على الشكل التام.

الفصل الرابع:

عرض النتائج ومناقشتها

بعد ان قامت الباحثة بتحليل نموذج العمل الذي تم تنفيذه ما بين الاتجاه والأسلوب توصلت إلى النتائج الآتية :-

- 1- ان مادة الأشغال اليدوية التي هي ضمن مواد التربية الفنية لها أثرها في تنمية التفكير الابتكاري عند المتعلمين وبمختلف الفئات العمرية.
- 2- من الممكن ان تكون المواد التي يتدرب عليها المتعلم ذات منفعة شخصية جمالياً وفكرياً ومادياً.
- 3- أن توظيف مخلفات البيئة تعطي حالة من الاهتمام لعملية تدوير الخامات وإعادة توظيفها من حالة نفعية إلى حالة جمالية تزيينية تبعث بالراحة والسعادة .
- 4- من الممكن جداً أن توظف خامة الأسلاك المعدنية ضمن أعمال فنية تعرض في أماكن عامة لمتانة وقوة الخامة.
- 5- على المُدرّب في التربية الفنية تقديم كل الحلول الممكنة في عملية التجريب للخامات لكي يقوم المتدرب بالتنفيذ والتجريب والتأكد بتوظيف كل خامة حسب متانتها وعمرها لتحمل المناخ.

- الاستنتاجات :

- 1- الاهتمام بعملية الاطلاع على المصادر والمجلات والصفحات ضمن وسائل التواصل الاجتماعي ووجود الكثير من يقومون بعرض نتاجاتهم اليدوية .
- 2- الاهتمام بمادة التربية الفنية والجزء المختص بالأشغال اليدوية في المؤسسات المختصة بالفنون الجميلة والتطبيقية والاطلاع على أهمية خامة الأسلاك المعدنية.

- **التوصيات :-** توصي الباحثة الاهتمام بعملية توظيف الخامات التي يظن البعض أنها صناعية وغير ذات فائدة مثل الأسلاك المعدنية بألوانها وبحجومها المختلفة ، مجرد هي عملية توعوية للذهن وتحفيزية للإنتاج والتشجيع على تقديم كل عمل يقوم المتعلم بتنفيذه وعرضه ضمن مؤسسته ، ان عملية التحفيز تعطي الثقة للإبداع والتطور في الإنتاج.

- **المقترحات :-**

أ- إقامة دورات تدريبية لذوي الاختصاص في التربية الفنية للتعرف على استخدام وتوظيف هذا المادة ضمن الاستعمالات اليومية المنزلية وليست للأغراض الصناعية حصراً.

ب- توجيه الطلبة بالاهتمام والانتباه لوجود خامات متنوعة من الممكن توظيفها والاستفادة منها ضمن الحاجات اليومية والمنزلية وتحويلها من حالة إلى أخرى مثلما ظهر في بحثنا .

المصادر:

- 1- إبراهيم زكريا . فلسفة الفن في الفكر المعاصر.. دراسات جمالية ، دار قصر القاهرة للطباعة ، مصر ، دت ، 1966 ، .
- 2- ابن منظور ، جمال الدين محمد ، لسان العرب ، ج3، دار لسان العرب ، بيروت ، 1956.
- 3- أحسان الملائكة ، أعلام الكتاب الإغريق والرومان ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2001 .
- 4- أمبرتو ايكو ، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ، تر: سعيد بنكراد ، الدار البيضاء للطباعة دار المركز الثقافي العربي للطباعة ، الدار البيضاء ، ط1 ، 2000، ص86.
- 5- أمنة عضاضة ، الطريقة العلمية للأشغال اليدوية ، منشورات الكتب التجارية للطباعة والتنسيق ، بيروت ، ط3 ، 1967.
- 6- جيروم ستولينز ، تر: فؤاد زكريا ، النقد الفني ، مطبعة عين شمي ، مصر ، 1974 .
- 7- راضي حكيم ، فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ط1، 1986.
- 8- سلام صبحي ، رسالة ماجستير (الخامات المتوفرة في البيئة المحلية ومدى استخدامها في الأعمال الفنية لطلبة الثالث المتوسط)، ج: بغداد ، بغداد ، 1989.

- 9- عبد الله علي حجاج وآخرون ، الأشغال اليدوية للمتعلمين ، المطبعة الاميرية ، مصر ، 1957، ص4.
 - 10- عبد الفتاح رياض ، التكوين في الفنون التشكيلية ، ط ذ، دار النهضة العربية ، ص41)
 - 11- عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية في النقد الفني العربي ، دار النهضة للطباعة ، القاهرة ، ط2 ، 1986.
 - 12- عفيف بهنسي ، الفن عبر التاريخ ، مطبعة الفن الحديث العالمي ، مصر ، 1989.
 - 13- د.فتح الله عبد الحليم . د. احمد حافظ ، التصميم في الفن التشكيلي ، دار عالم الكتب ، مصر القاهرة ، 1984.
 - 14- محمد شفيق الجنيدى ، التربية الفنية ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، 1963 .
 - 15- هربرت ريد ، الفن والمجتمع ، تر : فارس متري ظاهر ، دار القلم للطباعة ، بيروت ، 1975 .
 - 16- يعقوب احمد الشراح ، التربية البيئية ، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي ، الكويت ، 1986 .
- 1- abrahim zakariaa . falsafat alfani fi alfikr almueasiri.. dirasat jamaliat , dar qasr alqahirat liltibaeat , misr , du.t , 1966 .
 - 2- 'ahsan almalayikat , aelam alkitaab alaghariq walruwman , dar alshuwuwn althaqafiitialeamat , baghdad , 2001
 - 3- 'ambirtu ayku , altaawil bayn alsiyamiayiyyaat waltafkikiat ,tr: saeid binakrad , aldaar albayda' liltibaeat dar almarkaz althaqafii alearabii liltibaeat , aldaar albayda' , ta1 , 2000.
 - 4- 'ammnuh eudadat , altariqat aleilmiat liliasghal alyadawiat , manshurat alkutub altijarih liltibaeat waltansiq , bayrut , ta3 , 1967 ,.
 - 5- jirum stulinz , tir: fuad zakariaa , alnaqd alfaniyu , matbaeat eayn shami , misr , 1974 ,.

- 6- radi hakim , falsafat alfani eind suzan lanjir , dar alshuwuwn althaqafiat , baghdad ta1, 1986,.
- 7- salam subhi , risalat majistir (alkhamat almutawafirat fi albiyat almahaliyat wamadaa aistikhdamiha fi aleamal alfaniyat likalbat althaalith almutawasiti), ja: baghdad , baghdad , 1989 ,.
- 8- eabdallah eali hajaaj wakharun , alaishighal alyadawiat lilmutaealimin , almatbaeat alamiriat , misr , 1957.
- 9- eazaalidiyn asmaeil , alasis aljamaliat fi alnaqd alfaniyi alearabii , dar alnahdat liltibaeat , alqahirat , ta2 , 1986 .
- 10- eafif bahinsi , alfanu eabr altaarikh , matbaeat alfani alhadith alealamii , misr , 1989.
- 11- da.fath allah eabdalhalim . du. aihmad hafiz , altasmim fi alfani altashkili , dar ealam alkutub , misr alqahirat , 1984.
- 12- muhamad shafiq aljinidii , altarbiat alfaniyat , maktabat alnahdat almisriat , alqahirat , 1963.
- 13- hirbirt rid , alfanu walmujtamae , tir : faris mitri zahir , dar alqalam liltibaeat , bayrut , 1975.
- 14- yaequb aihmad alsharah , altarbiat albiyyat , muasasat alkuayt liltaqadum aleilmii , alkuayt , 1986.
- 15-Edward,D-L_Mattil(**Meaning In crafts ,dean school of fine arts**) ,Prantice –Hall ,Inc., Englewood clefts ,New Jersey,1970.
- 16-Rudulf arnheim , The Dynmic of architedctural form , university of ca , Canda , 1972 .

توظيف الرموز الإسلامية في المساجد العراقية Employing Islamic symbols in Iraqi mosques

م.م. نصير عامر شاكر

Naseer Amer Shaker

جامعة ديالى – كلية الفنون الجميلة

Diyala University _ College of Fine Arts

07706255860

naseeramer@uodiyala.edu.iq

المستخلص

يعنى هذا البحث بدراسة في توظيف الرموز الإسلامية-(المساجد العراقية نموذجاً)، وهو يقع في اربعة فصول خصص الفصل الأول " مشكلة البحث، وأهميته والحاجة إليه، وهدف البحث وحدوده وتحديد أهم المصطلحات الواردة فيه فتناولت مشكلة البحث في موضوع توظيف الرموز الإسلامية والتي تمثلت في توظيف الفن الإسلامي في واجهات المساجد والقباب والمحاريب والمآذن، ويوظفها الفنان الإسلامي لفهم العالم من حوله وتميزه بكيفية مفردات المساجد وما تحتويه، وان الدولة الإسلامية كان لها اثر واضح على الفنان المسلم، والحس الفني لدى الانسان والذي يعد شيئاً مهماً لدى حياته الاجتماعية والنفسية وله هدف روحي وسامي اذ ساهمت تلك المساجد وزخارفها في القرن الأول للإسلام في بناء واقع مشترك لذا اخذت المساجد والعمائر اشكالاً فريدة في تجسيد الزخرفة والرموز الإسلامية، من حيث انواعها وتجانسها وتشابكها في ما بينها، ومن حيث الهندسية وخطوطها المختلفة والمتناسقة والطبق النجمي وجماليته، وابرازها على المساجد وخاصة الابواب والمنابر والمادة المطاوعة مثل الخشب (الصاج) والنحاس والبرونز، وتعشقها مع الزخارف النباتية وغصون الأزهار والتوائها حول نفسها مما أدى إلى اظهار الجمال الفني وجمالية المنظر ودقة العمل هذا مما عكس الصورة البهية والمبهرة لجذب انظار المتلقي، والتعجب به تراثياً وجمالياً والتي تسمى بالفنون التشكيلية، مجسدة من الطبيعة والتي هي من خلق (الله) واشكال تحاكي الطبيعة في مظاهرها المألوفة في المساجد، والتي جمعت بين الطرفين الجمالي والوظيفي لاطهار العمارة الإسلامية على احسن وجه.

الكلمات المفتاحية: التوظيف، الرموز، المساجد العراقية.

Abstract

This research is concerned with a study in the use of Islamic symbols - (Iraqi mosques as an example), and it is divided into four chapters. The first chapter is devoted to "the problem of the research, its importance and the need for it, the goal of the research and its limits, and defining the most important terms contained in it. It dealt with the research problem in the subject of the use of Islamic symbols, which was represented in: Employing Islamic art in the facades of mosques, domes, niches, and minarets, and the Islamic artist employs them to understand the world around him and distinguish it by the way mosques are described and what they contain, and that the Islamic State Islam had a clear impact on the Muslim artist, and the artistic sense of man, which is considered an important thing in his social and psychological life and has a spiritual and lofty goal, as those mosques and their decorations contributed in the first century of Islam to building a common reality, so mosques and buildings took unique forms in embodying Islamic decoration and symbols. In terms of their types, homogeneity and interconnection, and in terms of geometry, their different and harmonious lines, the star layer and their aesthetics, and their prominence on mosques, especially doors, pulpits, and wrought materials such as wood (sheet iron), copper and bronze. And she loves it with plant decorations and flower branches and twisting them around themselves, which led to displaying the artistic beauty, the beauty of the view, and the precision of the work. This reflects the bright and dazzling image to attract the attention of the recipient, and to admire it traditionally and aesthetically, which are called plastic arts, embodied

from nature, which is the creation of (God) and forms. It imitates nature in its familiar manifestations in mosques, which combined the aesthetic and functional aspects to best demonstrate Islamic architecture.

الفصل الاول الاطار المنهجي

* مشكلة البحث

كان ولازال الرمز يحتمل دلالة أبعد مما يبدو عليه في الواقع فإن ما يدخل الرمز في تركيبه يمتلك هذا البعد وهو بعد فكري - فلسفي، كما انه يتضمن بعدا جماليا يظهر في أبسط صوره بالغموض وعدم الوضوح في نتاج الفكر بالصورة ويختلف الجمال في الفن الاسلامي عن الجمال في الفنون الاخرى التي تبدو فيها المحاكاة هدفا ومعياراً، فالجمال الاسلامي ليس هو في المادة الاكثر تمثلاً للواقع، وانما هو في الشكل الأكثر تعبيراً عن المطلق، وهكذا تذوب منه الحدود النسبية. وتتلاشى الذكريات المحسومة. وتراجع القيم النسبية امام قوة النور التي تسطع في ضمير الكون. والفن الاسلامي ماهو الا صياغة للفنون السابقة للإسلام في المناطق التي فتحها العرب بعد أن تأدبت بأداب الاسلام وتشربت روحه. فالفن الاسلامي يقوم على التحرير والذي يعود للانسانية الداعية الى التجرد من حفريات الحياة. والتفكير والتدبير في خلق الله وجميل صنعه لذا جاءت الوحدات الزخرفية في الجماليات الفن الاسلامي والتي استخدمها الفنان الاسلامي في أعماله الفنية من خطوط واشكال هندسية تلك الزخارف التي تكثر في الافاريز والأرضيات والمقرنصات والمحاريب والجدران والابواب ومنها خاصة ابواب المساجد والمقابر

- أذن فالجانب من هذا الفن يقوم على التجريد الهندسي لوحدة شكلية تتنوع وتنتشر بنمو رياضي خلال ومن خلال ماتقدم يطرح الباحث سؤال مشكلته بالآتي :- ماهو التوظيف في الرموز الاسلامية للمساجد العراقية
- **اهمية البحث والحاجة اليه** تكمن اهمية البحث تسليط الضوء على توظيف الرموز الاسلامية في المساجد العراقية اما الحاجة اليه انه يفيد الدارسين والباحثين من ذوي الاختصاص

● **هدف البحث:-** يهدف البحث الحالي السالطعرف على توظيف الرموز الاسلامية في المساجد العراقية .

● **حدود البحث**

■ *الحد الزمني: 2001-2020

*الحد المكاني: العراق – ديالى

* الحد الموضوعي: دراسة توظيف الرموز الاسمية في المساجد العراقية.

* **تحديد المصطلحات**

رموز – مفردھا رمز symbol

لغة: رمز: رَمَزَ: رمزاً إليه: أشار وأوماً. ترمز القوم: رمز كل منهم إلى الآخر. يقال(دخلت عليهم فتغامزوا وترامزوا، أي أشار بعضهم

إلى بعض) مجموعة مؤلفين، سحر الرمز: ص 279

الرمز: الإشارة والإيماء بالشفقتين والحاجب (الرازي، مختار الصحاح: ص 57

الرمز اصطلاحاً:

يعرفه (صليبا) " ما دل على غيره وله وجهان:(الأول) دلالة المعاني المجردة على الأمور الحسية.كدلالة الإعداد على الأشياء، ودلالة الحروف على الكميات الجبرية،(الثاني) دلالة الأمور الحسية على المعاني المتصورة كدلالة الصولجان على الملك"(صليبا، جميل: المعجم الفلسفي: ج2، ص 620)

وعرفه (مراد)"الرمز:الموضوع أو التعبير أو النشاط الاستجابي الذي يحل محل غيره ويصبح بديلاً مماثلاً له (مراد، المعجم الفلسفي: ص 104)

ويعرفه (الاعسم) على انه "صيغة مجردة من ابتداء الإنسان وهو ينبغي عن الموجودات في حضورها وغيابها (الأعسم، جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث: ص 36)

مايرز، الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها: ص 54(وعرفه (برنارد) " إشارة مرئية إلى شيء غير ظاهر بوجه عام مثل فكرة أو صفة

التعريف الإجرائي:

هو ما يشير إلى معنى أو فكرة معينة يمكن قراءتها به وما يتضمنه من وحدات تصويرية قابلة للتأويل على وفق المعطيات الفكرية والعقائدية السائدة في الواقع المعاش.

الفصل الثاني الاطار النظري

المبحث الاول :- مفهوم توظيف الرموز

ان التحولات التي شهدتها عالمنا المعاصر بإرهاصاته الفكرية والفلسفية جعلت من المفهوم الرموز بأن يكتسب مسميات فكرية وان يتفرع من هذا المفهوم إلى عدة مسميات اتخذت من هذه المسميات بوابات حديثة فتحت أفاق الجمال بشكل كبير وباتجاهات كثيرة ومختلفة. والحق ان جمال الرمز في نظر سارتر، انما ينتمي الى عالم آخر هو عالم المخيلة على نحو ما يكشف لنا عنه الابداع الفني (فلسفة الجمال، نشأتها وتطورها: ص 79) "جاء مصطلح الجم بأنه الدراسات النظرية لأنماط الفنون على اختلاف أنواعها، وللفعاليات المتصلة بها، مثل: السلوك والخبرة. على أنها فرع من فروع الفلسفة وعلومها، يعنى بفهم وتقصي آثاره في الفن والطبيعة على حد سواء" (بنتون، الجمالية : ص 5)

ان الرمز هو نظام ما للعلاقات والتي تمثل بناء آخر الذي قد يكون ملموسة او غير ملموسة وتترك بصورة مباشرة من قبل الناظر وبوجود تداعيات متعارف عليها أو وجود تشابه بالخصائص بين الرمز وما يمثله (هيغل , الفن الرمزي : ص 85 .) ، اما في حياتنا فان هناك الكثير من الرموز المتنوعة والتي في الأغلب لا نلتفت الى هذه الرموز ولذا فان الدلالة الرمزية تعد وسيلة مهمة للاستدلال ولها الدور في تشكل الهوية الخاصة بالمكان من خلال الصورة الذهنية. والرمز هو أحد العلامات الدلالية ويكون ذات طابعة مجتمعية ومتضمنة للبعد التاريخي الخاص بالمجتمع، فالرمز هو حدث أو فعل أو شيء يتجسد بصيغة مجردة، وحين يكون الرمز ذو معنى تقليدي منمط في المجتمع حينها يصبح جزء من اللغة الخاصة بذلك المجتمع، فالرمز هو عبارة عن مجموعة من الأفكار او الانفعالات التي تعبر عن فهم الانسان للطبيعة والذات وضمن قوانين خاصة واتفاقات معينة، ويتضمن الجانب الإبداعي في التأويل والفهم اعتمادا على عدة حوافز التي تهدف الى تحقيق هدف عام هو التواصل الإنساني والعاطفي والحسي (شعبور , في نقد الفكر الاسطوري والرمزي : ص 78). وتعرف ريتا عوض الرمز أنه هو تعبير تمثيلي يتم من خلال استخدام الألفاظ ذات الطبيعة الحسية لأجل الدلالة على الأفكار المجردة، حيث يوجد الرمز بين الصورة والفكرة التي تعكسها تلك الصورة، ومن غير الممكن أن تكون أي صورة رمزا لأي فكرة بشكل عشوائي فالرمز بعيد كل البعد عن الذاتية، حيث أن الارتباط بين الصور والأفكار المجردة لا يأتي من خلال إرادة واعية او الارتباط بتخطيط منطقي بل من خلال اكتساب الصور للدلالات والابعاد الرمزية وذلك بارتباطها بالأفكار المجردة

والمعبر عنها بالتراث والتجربة الإنسانية في التاريخ والاسطورة (عوض , اعلام الشعر العربي الحديث : ص60). في حين يعد كائنا الرمز هو تمثيل من الخيال ويتطلب الكثير من الفكر، في حين يقول دوركهايم: إن فهم الرمز يتطلب الفهم للتفاعل بين الشكل المادي والمدلولات الاعتبارية الجمعية المرتبطة ببعض يربط الرمز والصورة الذهنية وأن الرمزية هي فن التفكير بالصورة الذهنية والرموز تمثل نواتج عفوية وطبيعية ويقوم الرمز بتمثيل شيئاً من معناه المباشر فهو يمتلك معاني ضمنية أخرى بالإضافة إلى معناه التقليدي (كوستاف , الانسان ورموزه :ص69). ومن خلال الطروحات أعلاه فقد عد الرمز بانه أداة أو وسيلة تعبير اذ يمكن تعريفه بأنه وسيلة تعبيرية تمتلك بعداً سوريا ويكون ذو قيمة استنتاجية يمكن من خلالها رؤية ما يقع خارج حدود رؤية الفرد لتحقيق وظيفة الاتصال البشري باعتماد عدة طرق كالحس والتخمين لغرض إيصال معانٍ ضمنية للأفكار العقلية والمادية ويتطلب لذلك فهم للتفاعل بين الشكل المادي والمدلولات الجمعية كما أن اعتماد التعبير الدلالي بالعلامة الرمزية وذلك لكون الرمز يحمل بعد تاريخي محفزون يعد الرمز بمثابة علامة تدل على شيء ما له وجود قائم بذاته فتتمثله وتحل محله (معن , الموسوعة الفلسفية العربية : ص488). ولها أهمية كبيرة حيث يمثل أداة تعبر عما في العقل من صور وافكار انسانية، وقد عرف هيغل الرمز بانه (شيء خارجي لمعط مباشرة يخاطب حسنا مباشرة، بيد أن هذا الشيء لا يؤخذ كما هو موجود فعلا أي لذاته وانما بمعنى اوسع) (هيغل , الفن الرمزي : ص11) كما انه ميز بين الرمز والمعنى الذي يتمثل بموضوع ما مهما اختلف موضوعه والتعبير الذي يعني الوجود الحسي أو العياني، فالرمز فيواقعه دلالة من حيث ما يلي (هيغل , الفن الرمزي :ص152).

1- ان الصورة في الفن الرمزي لا تمثل ذاتها اذ قد ترمز الصورة لمضمون ما قد يكون غريبا عنها، فمثلا قد توظف صورة معينة في ملصق سياسي ترمز إلى معنى قد يبتعد بدلالته عن مضمون شكله كان

يوظف البيت للتعبير عن الامن والسلام .

2- يفترض بالرموز الموظفة في الملصق أن تستحضر فيها الصفة العامة المشتركة بينهما وما تعبران عنه وليس ذاتهما الخاصة فالأسد يستحضر فينا رمز الشجاعة والميزان يستحضر معنى العدل حيث

يفترض أن ترمز الافكار الشجاعة والعدل ولا تعبر عن ذاتهما الخاصة.

3- قد لا يتطابق الرمز مع ما يمثله من دلالاته حيث بالامكان استخدام عدة تعيينات أخرى للتعبير عن الحق والعدل كالسيف الذي يستخدم في مسميات رمزية عديدة كالشجاعة والبسالة والقوة. على الرغم من الاختلافات بين الأنثروبولوجيين في تحديد

ماهية الرمز الا ان هناك اتفاق شبه عام على أن المدلول الرمزي يعني: ادراك أن شيئاً ما يقف بديلاً عن شيء آخر أو يحل محله أو يمثله بحيث تكون العلاقة بين الاثنين هي علاقة الخاص بالعام أو المحسوس بالعياني بالمجرد وذلك على اعتبار الرمز شيئاً له وجود حقيقي مشخص الا انه يرمز إلى فكرة أو معنى محدد. فالحمامة ترمز للسلام والصليب المعقوف للنازية كذلك تستخدم بعض الحركات والاشارات كرموز لرفع الذراعين رمز الاستسلام بينما رفع قبضة اليد يرمز للتهديد. تحتل الرموز بدورها مكانة مهمة في الفن التشكيلي وكثيراً من الفنانين يلجأ إلى الرمز لتوصيل فكرة أو معنى ما لكن هذا الرمز قد يخفي معناه عن الكثيرين مما يفقد المتذوق للعمل الفني بشكل عام جزء كبير من المتعة والاثراء. وعندما بدأ الانسان يفكر في الكون والظواهر الطبيعية التي كثيرا ما اخافته، بدأ يعتقد بوجود قوة عظيمة مسيطرة على الكون وما فيه من ظواهر، فعبر عن تلك القوة بأشكال صور آلهة رمزت اليها، ووضع اسما لها والى اساطير تحكي قصصها، وقام بعمل رموز لها جسدها بهيئة اشكال مدركة حسيّاً (بشرية، حيوانية، فلكية، مركبة، نباتية) لتتضح لنا فيما بعد - وعبر وعيه لاثرها فيه - العلاقة بين ما اشارت اليه عبر الرمز والعاطفة الدينية والمجتمع الذي امن بها وعبدها ونذر لها القرابين واقام لها الطقوس العبادية من اجل ارضائها ودفع غضبها عنه، لتبارك له محصوله أو مواشيه أو اولاده وكل ما يملك. فبدون هذه الرموز المعبرة حسب معتقده عن الالهة، تكون المشاعر الدينية عرضة للزوال، ولكن رؤيتها دائماً امام العين برموزها التي جسدتها، تذكر ذلك الانسان بها وبضرورة عبادتها والتقرب اليها وخصوصاً اذا ما كانت هذه الرموز مؤثرة وشكلها موحياً بالتعبير عن مضمونها. واذا ما اعتمدنا تعريف (سوزان لانجر) من " ان الفن رمز والعمل الفني صورة رمزية" (راضي , فسفة الفن عند سوزان لانجر : ص10) ، فاننا سنتيقن من ان الوظيفة الاساسية للفن هي انه يعبر عن حالات انفعالية ووجدانيات بشرية، وهي تمثل هنا المضمون ؛ اما الشكل الخارجي فهو يمثل الصورة الرمزية التي يدركها الانسان بحواسه، ولذلك يكون الرمز ذا قيمة جمالية اذا ما عبر الشكل عن المضمون. وعلينا ان ندرك ان المعتقد وكل ما يتعلق به من طقوس وشعائر وممارسات، وما يدور حوله من اساطير، على علاقة وثيقة بالفن فيما يشير اليه من رمز، ولما يبقي العلاقة قائمة بين الدين والرموز التي تشير بدلالاتها الى ابتعاد عن الصفات البشرية التي يحملها الانسان، لتسمو بهيئة الشكل الى معنى المعبود، ذلك ان "الرمزية خصصت في الاصل، لتحجب عن الدنيويين الحقائق المقدسة، وذلك بان تترك هذه الحقائق ظاهرة جلية لأولئك الذين عرفوا قراءتها، وما ان تتجسد هذه

الحقائق في رموز حتى تصبح قابلة للانتقال حسب امكانيات الذهن، وحسب امكانية كل واحد (فيليب ، الرموز في الفن ، الاديان ، الحياة : ص37).

وان مفهوم توظيف الرمز ومن خلال وجهات نظر بعض الفلاسفة والنقاد والتي من خلالها نستطيع الوقوف على حيثيات هذا المفهوم واليات اشتغاله في الخطاب البصري ودوره في بنائية التكوين، ففي طروحات الفلاسفة الإغريق نجد أن تصوراتهم كانت مرتبطة بالزمن الذي عاشوه والذي حدد طبيعة منطلقاتهم الفكرية والفلسفية. وان هذا التغيير المستمر في الاحكام هو ما اصطلح عليه بعض العلماء باسم ديناميكية ، وترمي هذه النظرية الى اعتباره ظاهرة دائمة التغير والتطور في شعور كل فرد، بحيث انه لا يمكن ان يشعر فرد معين بنفس الشعور في لحضتين متتاليتين ازاء نفس المنظر (ماهر، الجمال والفن: ص 12) "وانه محكوم بقانون قائم على النظام والانسجام حيث ان المتلقي أو الفنان يجب أن يدرك القانون الخفي الثابت والرائع وهو أساس النظام والانسجام الذي يؤطر الأشياء المتغيرة، والذي يوفر إمكانية لا نهائية للتغيير المتصل" (رسل برتراند: حكمة الغرب : ص 46) وانه ليس صفة تخص مائة او الف شيء، اذ ان الناس، والحياد والملابس، والعذراء، والقيثارة وغيرها من اشياء تبدو جميلة، غير انه يوجد فوق كل هذه الاشياء، الجمال نفسه (راوية، القيم الجمالية: ص 36)

ويقول (ديدرو) ان الحق والخير بينهما وشائج وثيقة، اصف الى الاولين بعض الصفات النادرة الوضاعة فيصير الحق جميلا(محمد، النقد الادبي الحديث: ص

283

المبحث الثاني:جماليات الرموز الاسلامية

إن الهدف الرئيسي من جمالية الرموز هو مخاطبة الحواس وايقاظ المشاعر وأثارها وتربيتها، أي ان الجمال ما هو الا صفة تطلقها الذات على الشيء ليصبح بها بعدئذ جميلا (اميرة , فلسفة الجمال : ص81) وأن الفن وجد من أجل ايقاظ شعور الجمال والحس الجمالي في أنفسنا، أي أن الإحساس بالجمال ليس شعور فطري وانما هو شعور مكتسب بحاجة الى التكوين والتدريب ليصبح الانسان متذوقه، فالجمال يربي الذوق ويجذب السلوك ويوقد في النفس نوازع الخير والفضيلة ولكي نستطيع تنمية الشخصية المتكاملة فان الجانب الجمالي عامل مهم من عوامل نمو الشخصية الإنسانية المتكاملة حين تساعد التربية الجمالية على نمو الشخصية الإنسانية نموا متكاملا من خلال الاندماج في النشاط البناء الخلاق، والاستمتاع به وغرس قيم واتجاهات

انسانية وتنميتها والتي تتصل بتنمية العاطفة والوجدان والمعرفة الحسية وتدريب الحواس والتعبير عن النفس وانفعالاتها، والتقرب بين المشاعر، من أجل التماسك الاجتماعي، واكتساب المعلومات والمهارات المختلفة) وان تهذيب السلوك والارتقاء به الى أفق الأخلاق الحميدة يتضح عند تأمل التربية الجمالية أنها ذات طابع أخلاقي، وكما قال امير المؤمنين عليه السلام ولا جمال ازين من العقل ولا سواه اسوأ من الكذب (الكليني , الكافي : ج8 , ص18). فالإنسان الذي يتحلى بالأخلاق، هو الذي يستطيع أن يميز بين الخير والشر، فالفعل الخير جميل، وفعل الشر قبيح بالجمال وتذوقه في وجدان طلابنا، وتكوين اتجاهات الانسان وتؤثر في مشاعره ووعيه وتسهم في صياغة آراءه وتقوية معتقداته وتطوير الكثير من صفات التلميذ الجمالية وخاصة المجال الانفعالي والخيال والتخيل والتفكير المجرد. ورفع مستوى الثقافة الفنية للإنسان وتسهم في اغناء عالمه الروحي، وضبط تأثير وسائل الأعلام العامة عليه. تنمية الميول تجاه الاستمتاع بالجمال، وفي تتبع الموضوعات الفنية، وتنشيط حياة التلميذ الوجدانية، واثراء حياته بكل ما هو جميل في الحياة الانسانية. وان الذوق الجمالي ومرحلة الحساسية الجمالية اذ يتفق أفلاطون مع أرسطو) في تأكيد ضرورة السلطة الداعية إلى قبول (الكل المكتمل العضوي) بوصفه كائنا حيا، فكل منهما يسعى إلى التحسين والتكميل، وإلى أن تصير الشخصيات أكثر جمالا مما عليه في الواقع، حتى تكاد - لشدة جمالها - ألا تكون حقيقية وكلاهما ينشد لنموذج الفن في الجمال الضروري المطلق المثالي (عباس , القيم الجمالية : ص 59 .) أن الاحساس الجمالي صفة من الصفات العامة التي يمتاز بها البشر عن سائر عالم الحيوان.. فمنذ نشوء الانسان على الأرض..، وهذه الخاصية موزعة بين الناس ولكن على نسب متفاوتة من المستويات المختلفة، ومع ذلك فإنها تتطلب تدريباً وتهيئة وثقافة مع الممارسة حتى تستطيع أن تؤدي وظيفتها الجمالية عن وعي وفهم وادراك سليم وتأتي الحساسية الجمالية باستجابة لعضو من الحواس الخمسة الاثارة حسية شكاكية أو تعبيرية فيقرر الإنسان بان الاحساس بالجمال هو الاحساس بالتناسق الممتع الذي يتمثل في الاستجابة العاطفية للشيء أو استشعاره. وبهذا المنطق يجب ان نفهم تطابق الجمال مع الحقيقة، الجمال هو مطابقة الحقيقة للاصل (موجز , القيم الجمالية : ص59) وان مرحلة الادراك الجمالي عملية عقلية، معرفية، تنظيمية، يقوم العقل فيها بتفسير ما تستقبله الحواس جمالية، فالإدراك هو محصلة عمليات النظام العصبي المتعلقة بتنظيم

ومعالجة المعلومات التي يتسلمها عبر الحواس، ويوصف الإنسان بأنه نظام باحث عن المعلومات ومنظم لها. فالإدراك الجمالي يتحدد بحالاتها الوجدانية فالشيء ذاته يثير فينا شعورين متضادين في حالتين مختلفتين، فقد يشعرونا منظر طبيعي بالسعادة في وقت معين، وفي وقت آخر يثير فينا شعور بالحزن وهذا مما يثير بالارتباط الحاصل بين أدراك الجمال وشعورنا الخاص. بمعنى أن الجمال مرتبط بالشعور بشكل لا يقبل الشك والإنسان هو المتغير. فقد ربطوا الأخلاق والجمال بالعقل والشرع معاً، فما حسن في نظر العقل يكون حسناً في نظر الشرع أيضاً، وبمعنى آخر أن العقل هو أساس القيمة الأخلاقية والجمالي (أبو ريان، فلسفة الفن ونشأة الفنون الجميلة : ص19).

الرموز الإسلامية

إن نزول الوحي على النبي محمد (ص) أدى إلى ولادة الدين الإسلامي وصدق به كل من آل بيته وأصحابه وأخذ بالانتشار في أرجاء مكة والمدينة المنورة ومنها بدأت بوادر الفن الإسلامي وأهم معلم للدين الإسلامي هي الكعبة المشرفة والتي بنيت على يد النبي إبراهيم (عليه السلام) بعد أن تحولت الدعوة إلى الدين الإسلامي (إسماعيل، مقال الدال والمدلول عند سوسير : ص2) من السر إلى العلانية وفرض فريضة الصلاة على المسلمين مما دفع الرسول (ص) إلى بناء المسجد النبوي في المدينة المنورة ومع بناء المسجد بدأ الاهتمام بالدين الإسلامي وجاءت تسمية الفن الإسلامي لأن الإسلام حلقة الاتصال بينهما على الرغم من تباين أصولها سواء كانت تلك الفنون فن العمارة أو السجاد أو التحف أو غيرها للمسلمين أم للمسيحيين ويقصد بالفن الإسلامي هو الفن الذي شمل الفن العربي في عهد الأمويين و الفن العباسي المدن والأقاليم الذي تحت رايته (شولرز، السيميائ والتواويل : ص12)

أهم العناصر والرموز العربية الإسلامية

أولاً : القباب

تضيف القبة قدسية وعظمة جمالية تترك إحاسيس عميقة ومشاعر في النفس تذهب في تأمل الوجود، وتنشأ القبة من عقود متقاطعة في المركز الواحد ويكون بمثابة المفتاح الأعلى والرئيسي للقبة وتقوم أرجلها على كتف دائرية أو سداسية أو مئمنة تتلاقى هذه العقود في نقطة واحدة، وقد واجهه المعمارين مشكلة حول بناء القبة لأن غالبية المباني إما مربعة أو مستطيلة الشكل فلا بد من تحويل البناء من المربع إلى الشكل الدائري، وأشكالها

بيضوية او مخروطية او نصف كروية ذات سطوح مزينة بالفسيفساء او تكون مطعمة بالذهب مع زخارف ذات عناصر هندسية او نباتية أو كتابية (الرويلي , دليل الناقد العربي :ص113) , وان الدلالة الروحية " للقبّة ترمز الى السماء وقوتها الحافظة والقباب التي تجعل السقف جزء من الجدارن فيشعر الإنسان أنه يعيش داخل ذاته بينما السقف المضلع الذي يحدد الحدود امام الشعور بالاستقلال والطمأنينة كذلك اعتمد على الصحن الداخلي المفتوح نحو السماء التي تهب الطقس اللطيف والشعور بالتعالي والاندماج بالكليات (فاخوري , علم الدلالة عند العرب :ص13) .

ثانيا : المآذن

وللمئذنة دور مهم وعميق أعمق من مجرد علاقة وظيفية اعجازية من خلال النداء للصلاة عبر مكبرات الصوت وليست متعلقة بالشكل او الارتفاع في سماء المدينة بأي شكل تتخذه بل هي اشكالية متجذرة في البعد الثقافي والديني للمئذنة او اي رمز من رموز العمارة الاسلامية (ابو زيد , الانسان والاساطير والسحر :ص4), ودلالة المئذنة هي " بارتفاعها نحو الأعلى تعبر عن السمو وتفكر المؤمن بالسماء وتوفه نحو المطلق وكأنها الحرف الأول من كلمة (ان) أي الألف، وعادة ما تقوم المئذنة فوق باب المسجد أو في زاوية الجدار فهي تشكل مع بقية هيكل المسجد كلمة الله، فصحن الجامع المفتوح بين جدارين هو لآمان، أما القبلية المسقوفة فهي الهاء من كلمة (الله)، وأما القبّة التي ترمز الى القبّة السماوية تساعد المؤمن بفضائها على استلهاهم الخشوع والتفكير فهي انحناء الهاء العليا" (غوستاف , الانسان ورموزه : ص23

ثالثا : المقرنصات

تشبه المقرنصات خلايا النحل من الناحية الهندسية والتطبيقية تقريبا، فهي اشكال متدلّية من المباني العربية تتدلى بعضها فوق بعض من السقوف والزوايا او واجهات العماائر او الأقواس او اسفل احواض المآذن(امين , اشكالية التاويل في الفن العربي الاسلامي , فن التصوير :ص48) . وتحيل دلالة المقرنصات الى تمسك الفنان المسلم بالاشكال الجوهرية لهندسية التي تحيل المتلق الى اللا مرئي من خلال التراكيب الزخرفية التي تكون فيها واستبعاده محاكاة المرئي الجزئي .(اوكان , كنوز الاسلام , روائع الفن في العالم الاسلامي : ص 18)

رابعاً : المحراب

هو عبارة عن علامة بسيطة توضع في جدار معين لتحديد اتجاه القبلة واليوم تمثل المحاريب بأشكال هندسية وزخرفية وقمة في الجمال ويتكون المحراب من حنية ذات عقد معين تكون في عمق جدار القبلة ويكون في وسط المساجد الإسلامية وتكون وظيفة هذه الحنية الخاصة بالمحراب هو لتضخيم صوت الإمام وإيصاله الى انحاء بيت الصلاة كافة، وكذلك يشد نظر المصلين باتجاه القبلة وتعطي خطوطه العمودية شعور بالوقار والتسامي كما يوحي عقد المحراب هو بخط منحنى انحنا جسد المصلي عند السجود (اوكان , كنوز الاسلام , روائع الفن في العالم الاسلامي : ص

142

خامساً : العقود والاقواس

"عنصر معماري مقوس يعتمد على نقطة الارتكاز واحدة او اكثر وبشكل عدة فتحات البناء او يحيط بها ويتألف العقد من عدة حجارة كل واحدة تسمى فقرة او صنجة وفي العهد الايوبي ظهرت الصنجات المزورة ملونة بالتناب وهي عبارة عن حجارة مقصصة الأطراف متداخلة فيما بينها (سلمان، العمارات العربية الإسلامية في العراق، تخطيط مدن ومساجد: ج2، ص 34)

سادساً : الأعمدة والتيجان

في العصور المبكرة استخدم المسلمون الأعمدة التي كانت متواجدة في الأبنية القديمة المتهدمة وكانت تنتقل ليتم استخدامها مرة أخرى، وتطورت العمار الإسلامية فاصبحت الأعمدة ذات الطابع المميز في زخرفتها ونقوشها، وقد رأى المعمارى المسلم أن الأعمدة وتكراراتها وكأنها غاية شامخة الى الاعلى بمحاور العمودية ارتباطاً بالسماء ورمزا للشموخ والسمو والرفعة وسمو العقيدة الإسلامية فقد اضافت للمبنى بعدة روحية وجمالية ووظيفية.

سابعاً : الفناء (الصحن)

وهو الفراغ المكشوف المحدد بواسطة حوائط او مباني،ومن دلالة وجود الصحن ان يكون المسلم على اتصال دائم بالسماء والدعاء الى الله، وان فكرة الرمز الكوني للجدران الأربعة المحيطة بالصحن هي لاربعة اعمدة الحاملة لقبه السماء ويرمز الى الحياة ومركز جذب لكل العناصر التي تطل عليه، ويعد الفناء الحلقة الرابطة المميزة لكل عمائر الدينية الإسلامية، ويمثل الفناء

جوهر وقلب المبنى حيث تطل عليه الحجرات من جميع جهاته بحلياتها وزخارفها والوانها وقد اهتم الاسلام بجوهر الامور وليس بظاهر

الأمور (بهنسي , جمالية الفن العربي : ص 120

ثامنا : الايوان

يكون الايوان مستطيل الشكل وعقدته بيضوية وواجهته على شكل قوس مدبب ومبطن المرمر وبارتفاع ٣م ومن الداخل له ثلاثة جدران يعلوه طاق عالي ويكون سقفه من جهته الامامية مزخرف باشكال هندسية ونباتية والقسم العلوي مزين بزخارف كتابية لكي تحافظ على انسجام الشبابيك والأبواب، وتستخدم في المساجد والجوامع لعقد حلقات الدروس والاحكام بين عدد قليل من الطلبة واساتذتهم، متازتالأواوين في عهد الاسلام بارتفاعها وبالشكل الاسطواني لتعطي جانب من العظمة (السيد، المئذنة وفلسفة الرمزية في العمارة الاسلامية : ص 21)

تاسعا : الاروقة والطارمة

يعد الرواق من المضامين الأصلية للعمارة الاسلامية فهو يعكس واقع اجتماعي وبيئي فضلا عن ملامحه الجمالية ووظائفه المتعددة، فتكون الأورقة بمثابة اغلفة واقية للابنية من قساوة الجو وشدة الضوء، واتفق الرواق مع نسق الزخرفة العربية الاسلامية الاربيسك ومع جماليات الوحدة الهندسية الدائرة التي يستند اليها فن الزخرفة العربي، فان اهمية الأروقة كانت نتيجة العوامل البيئية والاجتماعية والاقتصادية والروحية الدينية (قلعة جي، مدخل الى عالم الجمال الاسلامي : ص 63) . اما الطارمة فتكون عادة في الطابق العلوي وتؤدي نفس اغراض الرواق ولكن بمواد بنائية خفيفة(قلعة جي، مدخل الى عالم الجمال الاسلامي : ص 148)

عاشرا : المنبر

هو المنصة المرتفعة التي تتسع لوقوف وجلس الخطيب والذي يستخدم أيام الجمعة والاعياد والمناسبات المختلفة وهو على أنواع منها المنابر الخشبية والرخامية

(والحجرية (الوزيرى، موسوعة عناصر العمارة الاسلامية : ص 61

الحادي عشر : الالهة

إن استخدام الهلال في العمائر الاسلامية يكون على ثلاثة اشياء او رموز منها أن التوقيت الاسلامي يعتمد على الأشهر القمرية الى جانب ارتباط مواقيت بعض العبادات كالصيام والحج بها وثانيهما أن الهلال عندما يظهر في اول الشهر العربي فينير الأرض مبدد الظلام الذي سادها عندما كان القمر في المحاق وقد يكون استعمال الهلال تعبيراً عن ظهور الإسلام الذي بدد ظلمات الجاهلية وحطم الشرك بالله، وثالثا

فان وجود الهلال في مبنى ذي اهمية عظيمة مثل قبة الصخرة يجعله ضمن المفهوم العام للإسلام (الوزيرى، موسوعة عناصر العمارة الإسلامية : ص 110)

ما اسفر الفصل الثاني من مؤشرات

- 1-تعتمد الرموز على السلوك والخبرة والمهارة
- 2- مفهوم الرمز هو عبارة عن التناسق والتناسب بين الاشياء المتقاربة . فالجمال هو الشيء المنسجم بالمظهر والجوهر في الوجود
- 3- الجمالية الإسلامية تجلت في التماسك والتكامل والانسجام
- 4- كان استخدام الرمز قديماً منذ نشوء الإنسان لذلك تظهر لنا المؤشرات أهمية وجود الرمز داخل بيئة العمارة وقيمتها الإبداعية.

الفصل الثالث : اجراءات البحث

اولا : مجتمع البحث :- حدد الباحث مجتمع بحثه والبالغ خمسة مساجد والتي تقع ضمن محافظة ديالى قضاء بعقوبة المركز .

ت	اسم المسجد	مكان المسجد
1	جامع وحسينية اهل البيت	محافظة ديالى / منطقة الحويش
2	جامع الحاج مثنى	ديالى – الخالص – ابو تمر
3	جامع الاقصى	بعقوبة
4	جامع الرسول الاعظم	ديالى – ناحية جديدة الشط
5	مسجد وحسينية الامام الحسين	بعقوبة

جدول رقم (1) يمثل مجتمع البحث

ثانيا : عينة البحث :- عمد الباحث على اختيار عينة البحث بالطريقة القصدية والبالغ عددها ثلاثة مساجد وذلك للمسوغات الآتية :

- 1-العينة المنتخبة ممثلة لمشكلة البحث واهميته وهدفه .
- 2-التنوع في جماليات الرموز الإسلامية المطروحة بالعينة المختارة وهي كما مبينة في الجدول الآتي:

ت	اسم المسجد	مكان المسجد
1	جامع وحسينية اهل البيت	ديالى – الخالص – الحويش
2	جامع الحاج مثنى	ديالى – الخالص – ابو تمر
3	جامع الاقصى	بعقوبة

جدول رقم (2) يمثل عينة البحث

ثالثا : اداة البحث

اعتمد الباحث المؤشرات التي أسفر عنها الفصل الثاني للآطار النظري بعد صياغتها كاداة للبحث والتي بموجبها السير في عملية الوصف والتحليل

رابعا : منهج البحث

اتبع الباحث المنهج الوصفي (التحليلي) من حيث وصف جماليات الرموز الاسلامية في تحليل المحتوى النصي .

خامسا : تحليل العينات**نموذج رقم (1)**

1-المفردة المعمارية: جامع وحسينية اهل البيت

2-المكان: العراق. محافظة ديالى / الخالص - الحويش

3-تاريخ النشأة: 1921م في مدينة بعقوبة _ مركز محافظة ديالى.

4- التحليل-

يحتوي جامع وحسينية اهل البيت في واجهته¹ على مأذنة الحسينية الشهيرة التي بنيت على الطراز الإسلامي المشابه لمآذن العتبات المقدسة في العراق، وتمت الاستعانة بخبرات معمارية وهندسية عراقية فبلغ ارتفاعها ستة وأربعين مترا من مستوى الشارع العام واشتهرت بذلك الارتفاع على مستوى العراق. وفي نهاية العقد التسعيني من القرن الماضي أحيل مشروع بناء الحسينية إلى إحدى المؤسسات الاستشارية الهندسية العراقية فتم هدم البناية القديمة كلها عدا مأذنتها التاريخية وقامت الشركة بتنفيذه فبدأ العمل به في مطلع القرن الجديد، وقد احتوى البناء الجديد على مصلى ضم المساحة الأكبر من ارض الحسينية الذي صمم على أساس القاعة الكبرى المغلقة تعلوها قبة سماوية زينتها الآيات القرآنية الكريمة ارتفعت بحدود الثلاثين مترا وأقيمت شاشات عرض كبيرة في طابقي الحسينية، مما أعطت صورة جمالية ذات سلوك مبهر وفن يعكس الصورة الجميلة للمبنى وتم ايضا تجديد بناء المصلى الجديد على أفضل وجه باستعمال الحديد والطابوق وأصبح المصلى يتسع لعدد أكبر من المصلين. كذلك يحتوي المبنى على مكتبة عامة سميت باسم الامام الحسين عليه السلام وتم افتتاح المكتبة لكل المتلقين الذين كانوا يرتادونها ويبحثون في مراجعها ومصادرها التي زادت على الخمسة عشر ألف عنوان في التفسير والحديث والسنة والفكر الإسلامي والفقه والأصول (على اجتهادات كافة المذاهب الإسلامية) والعلوم الصرفة واللغات

(1) مقابلة مع متولي الحسينية في 15 / 5 / 2022

وأدائها وجميع جوانب المعرفة، وقد نهل من هذه المؤسسة العديد من الأسماء التي ظهرت على ساحة العراق الثقافية والعلمية والتي جاءت مكملة للقيمة الجمالية للمسجد وتراثه الاصيل وقد جسد فيها عناصر الفن التصميمي لها من تكرار المناظر والزخارف وقيم جمالية بعناصر التصميم الزخرفي الحديث.

نموذج رقم (2)

1-المفردة المعمارية: جامع الحاج مثنى

2-المكان: العراق _ محافظة ديالى _ الخالص - ابو تمر

4-التحليل: يعد جامع الحاج مثنى من اقدم جوامع المحافظة¹ تم هدمه وإعادة بنائه عام ١٩٦٣ م من قبل اهالي المنطقة ويتضمن في بداية مدخله على منارة بنيت على الطراز () عام 1999م وله صحن مكشوف في وسطه واخر داخلي ويحتوي كل منهما على محراب للمصلى محفورة ومنقوشة بانواع من الآيات القرآنية واسماء الائمة المعصومين عليهم السلام على الطريقة الهندسية المعمارية الكربلائية ويتوسط ايضا الصحن الداخلي والخارجي على قبتان يقومان على اربعة اعمدة مغلغة بالسيراميك الحديث وفيه بابان في مقدمته من الصاج وفي نهايته اخرى من الحديد ويحتوي على ابيات من الشعر كتبت في اواخر السبعينات من القرن العشرين زينت هذه الابيات جانبي واجهة باب الجامع الخارجية قبل تجديد بنائه واعطته رونقا زخرفيا جميلا يضاف الى جماله وفي العام 1977 م تم اضافة مساحة جديدة للجامع من نهايته والصقت به وعلى نفس الهندسة القديمة وكأنه اصبح قطعة واحدة غير متجزأ وفي العام ٢٠٠٨ تم هدمه وإعادة بنائه من جديد مع بناء قبتين جديدتين وهناك ابيات من الشعر مكتوبة بالخط الاسلامي

(1) مقابلة مع المتولي 17/9/2014 مذكور في موسوعة بعقوبة .

نموذج رقم: (3)

1-المفردة المعمارية: جامع الاقصى

2-المكان: العراق _ محافظة ديالى _ قضاء بعقوبة _

3-تاريخ النشأة: 1959 م

4-التحليل

يقع الجامع في السوق القديم لمنطقة بعقوبة التابعة لمحافظة ديالى وهي مطلة على الشارع الرئيسي العام تبلغ مساحتها 620متر مربع بابها الخارجي المصنوع من الخشب الصاج ومنقوش عليها آية من القرآن الكريم واسم الحسينية ومحاطة بزورقة مذهبة تعطي جمالية اسلامية ذات طابع اسلامي متميز ثم يتبين لنا عند المدخل الى الصحن الشريف للحسينية وعلى جدرانها صور فوتوغرافية للحسينية وايات من الذكر الحكيم ويوجد ايضا منبر صغير داخل الحرم وتحتوي مكتبة تضم عددا من الكتب الدينية والتفاسير القرانية وتحتوي الحسينية على حوش خارجي اي مساحة من الارض مسقف بسقيفة بلاستيكية تم تسقيفه عام 1997 م فيه اعمدة مغلقة بسيراميك الجداري ويحتوي ايضا على منبر كبير تم الى اضافته الى الحرم الداخلي بسبب كثرة المصلين وتوجد داخل الصحن قبة قائمة على عدة اعمدة وأقواس رائعة من العمارة الإسلامية وهناك فاصلة من الباب الحديد يفصل الحرم الى قسمين وكما يوجد قاعة للمناسبات الدينية كالفواتح التعزية او الافراح والوفيات للامة المعصومين عليهم السلام وغير ذلك من الحاجات الضرورية تعرضت الحسينية الى تفجير اراهابي عام 2005م وتضررت خلالها اجزاء من المنارة وتضرر ايضا الشكل الخارجي للحسينية اي الواجهة¹

(1) مقابلة مع متولي الحسينية محمد السعدي بتاريخ 2022/5/22

الفصل الرابع

نتائج البحث :

- 1- الاشكال الهندسية والرموز للمساجد حققت بشكل واضح الايقاع الذي نتج عن تنوع في اشكالها
 - 2- الفنان المسلم اعتمد بالنسب الدقيقة للفن الاسلامي وبجذوره المتشعبة ليضع الاطار الروحي في الرسالة السماوية والروحانية للإسلام ومساجده
 - 3- يترجم الفن الاسلامي الحس الديني في مفردات واجهات المساجد والمنارات والمآذن وهي واحدة من هذه الواجهات الفنية.
 - 4- الرموز الاسلامية ظهرت جمالياتها المعمارية والفنية في المساجد مما ساعدت على تطورها كبنية رمزية بوحداتها الهندسية.
- الاستنتاجات:-

- 1- ان الاهداف والاسس في تصميم المساجد هي واحدة وبما تحمله من اغراض في انجازها يتضمن جانباً وظيفياً، وآخر جمالياً في تصميمه
- 2- ان النظرة الابداعية التي حققها المصمم والفنان المسلم للمساجد والتي تتعلق بالبعد الاجتماعي والتي تحكمه الاخلاقية الاسلامية
- 3- جمالية المنظر لواجهات المساجد والجوامع والمآذن جعلت المتلقي مبهوراً وسعيداً ايماناً منه بالروح الاسلامية ومعطياتها

:-التوصيات

- 1- يوصي الباحث بضرورة المحافظة على المساجد والجوامع برموزها باعتباره اراثاً حضارياً محلي وادامتها وترميمها لتبقى صرحاً يذكر الاجيال بفن اسلامي لمرحلة زمنية
- 2- يوصي الباحث بعمل دراسة لكل من المساجد والجوامع وحسب مفردات العمارة الاسلامية لمعرفة أسس التصميم فيها وانواع الرموز والزخارف المشتركة لها

المقترحات

- 1- ضرورة اجراء دراسة مقارنة بين رموز المساجد الحديثة ورموز المساجد القديمة لمعرفة العلاقة من الناحية العمل الفني والجمال

2-لابد من العناية ودراسة فلسفية وعلاقتها بالتصميمات الزخرفية لواجهة المساجد كلاً على انفراد لمفردات المساجد الاسلامية

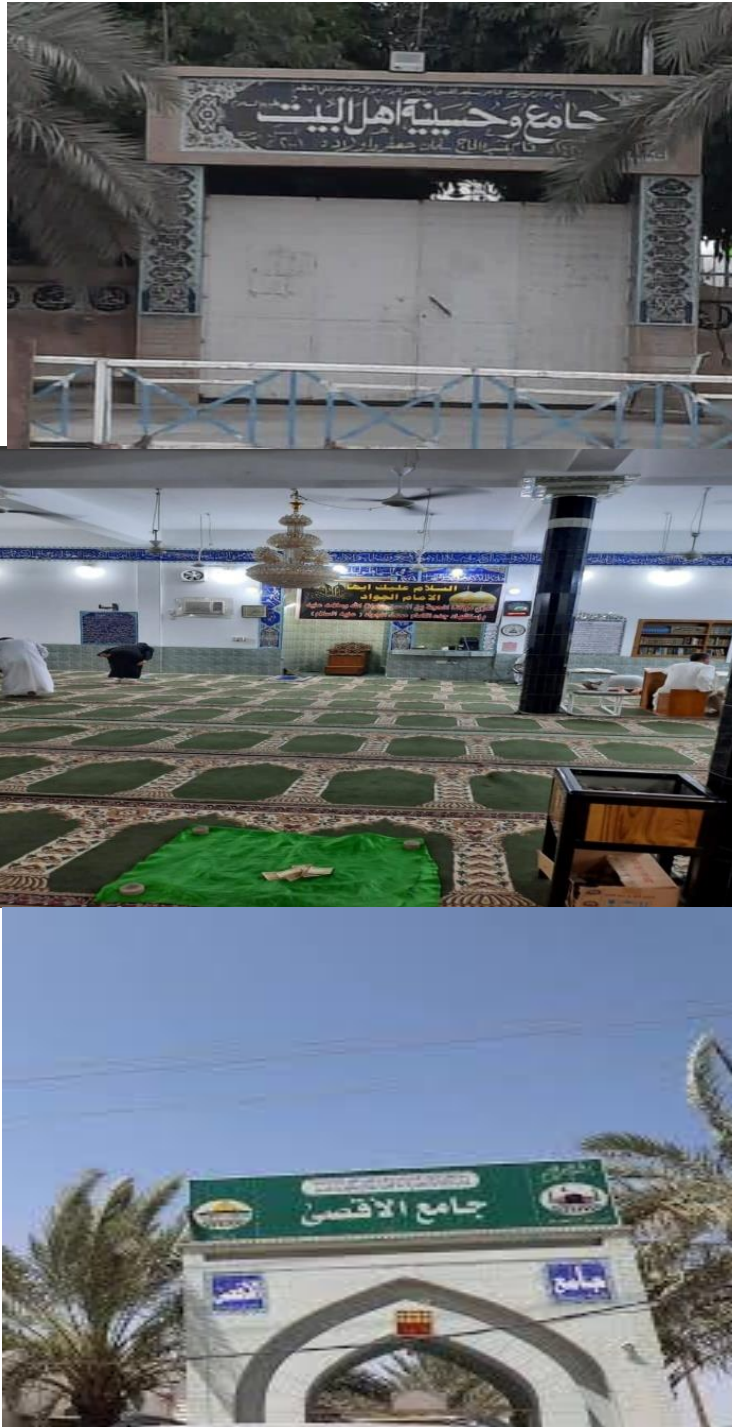
المصادر والمراجع

1. ابو ريان، فلسفة الفن ونشأة الفنون الجميلة، دار المعارف، 1968 .
2. ابو زيد، الانسان والاساطير والسحر، دار الثقافة، الجزء الأول، 2005.
3. اسماعيل، مقال الدال والمدلول عند سوسير، منشور على شبكة الويب، موقع موضوع.
4. الأسم، جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث، أطروحة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد، 1997.
5. ميجان الرويلي، دليل الناقد العربي، المركز الثقافي العربي، 1995.
6. وليد احمد السيد، المئذنة وفلسفة الرمزية في العمارة الإسلامية، القدس العربي، 2009.
7. محمد بن يعقوب كليني، الكافي: ج8، مطبعة الخيام، 1403.
8. يحيى الوزيري، موسوعة عناصر العمارة الإسلامية، دار المعرفة، 1999.
9. يحيى الوزيري، موسوعة عناصر العمارة الإسلامية، دار المعرفة، 1999.
10. اميرة مطر ، فلسفة الجمال ، المكتبة الثقافية ، 1963 .
11. امين، اشكالية التاويل في الفن العربي الاسلامي، فن التصوير.
12. برنار اوكان، كنوز الاسلام، روائع الفن في العالم الاسلامي، مؤسسة محمد بن راشد ، 2008
13. اوكان، كنوز الاسلام، روائع الفن في العالم الاسلامي: ص 142.
14. زين الدين الرازي، مختار الصحاح ، المكتبة العصرية ، 1999 .
15. محمود الزمخشري، أساس البلاغة ، المطبعة الوهيبية ، 1882 .
16. مجد الدين الفيروز آبادي، القاموس المحيط ، دار الكتب العلمية ، 1971.
17. عفيف بهنسي، جمالية الفن العربي ، مكتبة شغف ، 2018.
18. جورجسنتيانا، الإحساس بالجمال، مكتبة الاسرة ، 2008
19. راوية عبد المنعم ، القيم الجمالية ، دار المعرفة الجامعية ، 1987.
20. رسل برتراند: حكمة الغرب ، تاريخ النشر ، 1970.
21. عيسى سلمان، العمارات العربية الاسلامية في العراق، تخطيط مدن ومساجد ، دار الرشيد للنشر ، 1982.
22. احمد شعبور، في نقد الفكر الاسطوري والرمزي ، المؤسسة الحديثة للكتاب ، 2006.

23. روبرت شولرز، السيميائ والتواصل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1994.
24. سعيد علوش ، المصطلحات الأدبية المعاصرة، 2010.
25. جميل صليبا، جميل: المعجم الفلسفي ، الادب الفلسفي ، 2008 .
26. عبد المنعم عباس، القيم الجمالية ، دار المعرفة ، 1987.
27. ريتا عوض، اعلام الشعر العربي الحديث، 1974.
28. كارل غوستاف، الانسان ورموزه ، دار التكوين ، 2012.
29. اميرة مطر ،فلسفة الجمال، نشأتها وتطورها ، دار الثقافة والنشر والتوزيع ، 1984.
30. فيليب، الرموز في الفن،الاديان،الحياة، دار دمشق ، 1992.
31. قلعة جي، مدخل الى عالم الجمال الاسلام، دار قتيبة للطباعة والنشر، 1991.
32. قلعة جي، مدخل الى عالم الجمال الاسلامي ، دار قتيبة للطباعة والنشر ، 1991.
33. كارل غوستاف، الانسان ورموزه ، دار التكوين ، 2012
34. مارك، الجمالية المعاصرة: ص 18
35. ماهر، الجمال والفن، مكتبة الانجلو المصرية ، 1957.
36. مجموعة مؤلفين، سحر الرمز، دار الحوار للنشر، 1994.
- جبران مسعود، الرائد، دار العلم ، 1964.
37. لويس معلوف، المنجد في اللغة، المطبعة الكاثوليكية ، 1931.
38. برنارد مايرز، الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، دار الزهراء ، 1952.
39. محمد، النقد الادبي الحديث ، دار نهضة مصر ، 1997.
40. معن، الموسوعة الفلسفية العربية: ص488.
41. حورية السيد ،القيم الجمالية ، المجلس الاعلى للثقافة ، 1980.
42. مراد وهبة ، المعجم الفلسفي ، 2010.
43. هربرت ريد ، معنى الفن ، مكتبة الاسرة ، 1988.
44. 12 P.: The Oxford to Art,.Harald Osboran
45. هيغل، الفن الرمزي ،دار الطليعة للطباعة والنشر ، 1986.

عينة البحث





تمثيلات العولمة في الخزف المعاصر

Representations of globalization in contemporary ceramics

م. هديل سلمان سعيد

hadeel salman saeed

البريد الإلكتروني: hadeelsssss@mtu.edu.iq

مكان العمل: معهد الفنون التطبيقية

Instituted of applied art middle

هاتف: 07713879705

الملخص

يطلق اسم القرية الصغيرة على عالم اليوم بسبب تخطي الحدود وتقلص المسافات الناتج عن التطور العلمي والمعرفي الهائل الذي يشهده العالم في كافة المجالات وخاصة تكنولوجيا الاتصالات والمواصلات، وقد أسهم هذا التطور في تمازج الثقافات حاملاً في ثناياه ظاهرة العولمة، وتعددت أشكال ومظاهر العولمة فظهرت العولمة الثقافية والاقتصادية والسياسية وامتازت جميعها بتبني منهج الانفتاح والتمازج والانصهار.

ان كل المجتمعات تتأثر بالعولمة كونها واقع مفروض وما تشهده من تقدم وانفتاح متسارع في كافة المجالات، حيث تؤثر العولمة على كافة دول العالم بمختلف المذاهب والاتجاهات باعتبارها قوة اجتاحت الحدود لتبسّط أثرها بشكل متزايد، فأصبح لزاماً على الدول تنمية الثقافة السياسية لشبابها لمواجهة تحديات العولمة، فالدول الأقوى هي التي تفرض سياستها وهيمنتها، وتحاول التأثير في ثقافات الشعوب الأخرى بما يتفق ومصالحها مستفيدةً من التقدم التكنولوجي الهائل الذي تمتلكه.

المقدمة

تتبلور ماهية البحث الموسوم بـ: تمثيلات العولمة في الخزف المعاصر في تبيان أهمية التمثيلات بوصفها من المتغيرات العالمية المعاصرة التي استطاعت أن تتعدى الحدود المكانية، فضلاً عن أنها تتميز بالجرأة والتجدد والاثار الكبير على الاعمال الفنية من خلال المدارس والاتجاهات الفنية التي اتاحت للفنان الحرية في التعبير وبيان علاقتها بذائنية المتلقي المختلفة وهذا ما تم تحديده من خلال مشكلة البحث التي تركز على: ما مدى تأثير العولمة على الخزف المعاصر وهل للحياة التقنية والاتصالية دورا في فن الخزف المعاصر؟، وبيان اهمية البحث التي تتلخص في افادة المكتبات في الفنون الجميلة، كونه موضوع جديد تفتقر اليه اغلب المكتبات، وبإمكان الطلبة الاستفادة من هذا الموضوع، ويهدف البحث إلى الكشف عن العلاقة بين ثقافة العولمة وفنون الخزف المعاصرة، وانحصرت حدود البحث بالحد الموضوعي وهو مدى تأثير العولمة في الخزف المعاصر والحد المكاني وهي امريكا واوروبا، اما الحد الزمني فهو 2018 م – 2020 م، وتناول بعض المصطلحات والتي لها علاقة بعنوان البحث والمتمن، اما الفصل الثاني تناول المبحث الاول مفهوم العولمة وابعادها واصولها الفكرية، اما المبحث الثاني تناول علاقة العولمة بالثقافة السياسية والاجتماعية والاقتصادية، وبعدها تم تحديد اجراءات البحث العملية وتم تحديد ثلاث نماذج عالمية من امريكا والمانيا وفرنسا لما لهم علاقة بحدود البحث وبعد عمليات التحليل تم التوصل الى عدد من النتائج وكان اهمها :

1- ترفض العولمة الجذور والعمق وتسعى إلى تقديم ما هو سطحي ، فما يهمها هو الشكل الانني الذي يؤدي الغرض المطلوب.

2- اتجه الفن للتعبير عن الحياة في زمن العولمة باعتباره نتاج انساني، فهو المعبر عن وجدان الشعوب فاتجه نحو الدعاية، والاعلان، والترويج عن المنتجات والسلع، والتعبير عن عالم الاستهلاك الذي نحياه اليوم.

الكلمات المفتاحية: التمثل ، العولمة، الخزف المعاصر.

Abstract

The name “small village” is given to today’s world because of the crossing of borders and the shrinking of

distances resulting from the tremendous scientific and cognitive development that the world is witnessing in all fields, especially communications and transportation technology. This development has contributed to the mixing of cultures, carrying within it the phenomenon of globalization. The forms and manifestations of globalization have multiplied, and cultural, economic, and political globalization has emerged, all of which are characterized by adopting an approach of openness, mixing, and fusion.

All societies are affected by globalization, as it is an imposed reality and the rapid progress and openness it is witnessing in all fields. Globalization affects all countries of the world with different sects and trends, as it is a force that has invaded borders to expand its impact increasingly. It has become necessary for countries to develop the political culture of their youth to face the challenges of globalization, The strongest countries are the ones that impose their policies and hegemony, and try to influence the cultures of other peoples in a manner consistent with their interests, taking advantage of the tremendous technological progress they possess.

introduction

The nature of the research titled: Representations of Globalization in Contemporary Ceramics is crystallized in demonstrating the importance of representations as one of the contemporary global variables that have been

able to transcend spatial boundaries, in addition to being characterized by boldness, innovation, and a significant impact on works of art through schools and artistic trends that allowed the artist freedom of expression and a statement of their relationship to the different tastes of the recipient, and this is what was determined through the research problem that is based on: To what extent has globalization affected contemporary ceramics, and does technical and communication life have a role in contemporary ceramic art? And explaining the importance of the research, which is to benefit libraries in fine arts, as it is a new subject that most libraries lack, and students can benefit from this subject. The research aims to reveal the relationship between the culture of globalization and contemporary ceramic arts.

The limits of the research were limited to the objective limit, which is the extent of the impact of globalization on contemporary ceramics, and the spatial limit, which is America and Europe. The temporal limit is 2018 AD - 2020 AD, and it dealt with some terms that are related to the title of the research and the text, As for the second chapter, the first section dealt with the concept of globalization, its dimensions, and its intellectual origins. The second section dealt with the relationship of globalization to political, social, and economic culture. After that, practical research procedures were determined, and three global models from America, Germany, and France were identified because of their relationship to the limits of the research. After the analysis processes, a number of results were reached, the most important of which were:

1- Globalization rejects roots and depth and seeks to present what is superficial. What matters to it is the immediate form that fulfills the desired purpose.

2- Art has tended to express life in the era of globalization, as it is a human product. It is the expression of people's conscience, so it has tended towards advertising, advertising, and promoting products and goods, and expressing the world of consumption in which we live today.

Keywords: Representation, Globalism – Globalization- Contemporary ceramics.

1. الفصل الاول - مشكلة البحث Research Problem

جاءت العولمة على أنها إكساب الشيء طابع العالمية، وجعل نطاقه وتطبيقه عالمياً ليفرض نفسه بقوة ليطل عمق العالم بغرض إحداث تغييرات نوعية في كافة مجالات الحياة الاقتصادية، والاجتماعية والثقافية والسياسية، وفي ظل غياب توازن دولي على مستوى القوى الكبرى، وأضحت ظاهرة العولمة الهاجس الطاغي في المجتمعات المعاصرة، فهي تستقطب اهتمام الحكومات والمؤسسات ومراكز البحث ووسائل الإعلام، وتعد من أهم المتغيرات العالمية المعاصرة بكل ما تحمله من تجليات وحقائق وأوهام ومخاطر، نجدها قد نبتت في العقد الأخير من القرن العشرين، وشاع استخدام مصطلح العولمة في السنوات الأخيرة، ولكن مفهومها مازال يكتنفه الغموض في ذهن البعض بينما ينظر إليه آخرون على أنه مجرد واجهة أخرى للهيمنة الأمريكية.

جاءت العولمة لتربط بين جميع الأمم ببعض المسلمات الفكرية فهي ليست ظاهرة اقتصادية او سياسية بل لها اثرا واضحا في مجال الفن ومهدت لسيطرة فنية شاملة وذوبان الثقافات في العمل الفني، حيث ترسخت فكرة التجوال واللامكانية بمعنى التخلي عن جذور وسياق وتاريخ العمل الفني والفنون الحديثة تمتاز بتلاحق الافكار تحت ظل العولمة وامتدت جذورها الى بدايات نشوء النظام الاقتصادي الرأسمالي ومتطلبات التجارة بين الدول وتدفق السلع وثورة

الاتصالات العالمية والانترنت بشكل عام فاستطاعت العولمة تعدي الحدود المكانية وامتازت بالجرأة والرغبة والحلم والوصول الى اقصى مراحل التجدد ولها اثرا كبيرا في الاعمال الفنية من خلال الاتجاهات الفنية التي منحت الفنان حرية التعبير وارتباطها بذائقيه المتلقي المختلفة، وهذا ما يحيلنا الى مشكلة البحث التي تركز على: ما مدى تأثير العولمة على الخزف المعاصر وهل للحياة التقنية والاتصالية دورا في فن الخزف المعاصر؟

أهمية البحث Research Significance

يعتبر البحث من الدراسات التي تفيد المكتبات في الفنون الجميلة، كونه يتطرق الى موضوع جديد تفتقر اليه اغلب المكتبات، وبإمكان الطلبة الاستفادة من هذا الموضوع، اضافة الى التعرف على تأثير العولمة في الخزف المعاصر.

هدف البحث Research Aim

الكشف عن العلاقة بين ثقافة العولمة وفنون الخزف المعاصرة .

حدود البحث Research Limitations

الحد الموضوعي: مدى تأثير العولمة في الخزف المعاصر

الحد المكاني: امريكا واوروبا

الحد الزمني: 2018 م – 2020 م

تحديد وتعريف المصطلحات Defining Terms

التمثل Representation لغويا: (هو المعلومات الاولية او التصور والتوهم السابق، او عن موضوع او قضية تمثل تصور الشيء: توهم صورته وتخيّله واستحضره في ذهنه، وتصور له الشيء، صارت عنده تمثل مشخص او صورة وشكل). (معلوف، 1975، ص 440)
عرفه مسعود: (تمثل تمثلاً ، مثل به، مثل الشيء تصور له تمثل الشيء تصور مثاله، ويقال تمثل الشيء له) (جبران، 1992، ص 240).

وردت كلمة التمثل في القاموس المحيط بمعنى " تَمَثَّلَ الشيء : ضربه مثلاً والتمثال بالفتح: والتمثيل بالكسر: الصورة . ومثله له تمثيلاً : صورته له حتى كأنه ينظر إليه وامثاله هو: تصوّره". (الفيروزي، ب.ت، ص 49).

تمثَّلَ يَتَمَثَّلُ تمثلاً الشيء له : تصوّر له ، تشخص له. (فأرسلنا إليها روحنا فتمثل لها بشراً سويا) (القران الكريم، سورة مريم، اية 17)، وتمائل يتمائلاً تمائلاً : الشيطان تشابه (جماعة من كبار اللغويين العرب، 1988، 1992، ص 1117).

التمثل: (من مثل له الشيء اي صورته له حتى كأنه ينظر اليه وامثله أي صورته، ومثلت له كذا تمثيلاً، اذا صورته له بكتابة وغيرها) (اوزي، 1988، ص 120).

اصطلاحياً: (هو عملية فكرية صعبة بالنسبة للفرد، والتي تتوقف خصائصها على تنظيم المعارف في الذهن وعلى العوائق الخاصة بكل حقل معرفي للترميز الذي يكتسبه الفرد انطلاقاً من الوضعية التفاعلية الفردية) (المصطفى، 1997، ص 149).

اجرائياً: هو اعادة الفكرة او التصور او المفهوم في تمثيل ملموس او رمز له ابعاد حسية وحضور في العالم المرئي وبما يعطي مدرك شكلي معبر في نتائج الخزف المعاصر، اي هو الفكرة لحظة تمثيلها في صيغة قابلة للإدراك بشكل محسوس.

العولمة - Globalism - Globalization

العولمة لغة:

عولمة على وزن قولبة، (وكلمة "العولمة" نسبة إلى العالم -بفتح العين- أي الكون، وليس إلى العلم -بكسر العين- والعالم جمع لا مفرد له كالجيش والنفرة، وهو مشتق من العلامة على ما قيل، وقيل: مشتق من العلم، وذلك على تفصيل مذكور في كتب اللغة. فالعولمة كالرباعي في الشكل فهو يشبه (درجة) المصدر، لكن (درجة) رباعي منقول، أمّا (عولمة) فرباعي مخترع إن صح التعبير وهذه الكلمة بهذه الصيغة الصرفية لم ترد في كلام العرب، والحاجة المعاصرة قد تفرض استعمالها، وهي تدل على تحويل الشيء إلى وضعية أخرى ومعناها: وضع الشيء على مستوى العالم، وأصبحت الكلمة دارجة على ألسنة الكتاب والمفكرين في أنحاء الوطن العربي) (الجابري، 1998، ص 135).

والعولمة ترجمة لكلمة Modularisation الفرنسية، "بمعنى جعل الشيء على مستوى عالمي، والكلمة الفرنسية المذكورة إنّما هي ترجمة (Globalization) الإنجليزية التي ظهرت أولاً في الولايات المتحدة الأمريكية، بمعنى تعميم الشيء وتوسيع دائرته ليشمل الكل. فهي إذا مصطلح يعني جعل العالم عالمًا واحدًا، موجّهًا توجيهًا واحدًا في إطار حضارة واحدة، ولذلك قد تسمى الكونية أو الكوكبية" (الجواد، 2000، ص 2)، ومن خلال

المعنى اللغوي يمكننا أن نقول بأنّ العولمة إذا صدرت من بلد أو جماعة فإنها تعني: تعميم نمط من الأنماط التي تخص ذلك البلد أو تلك الجماعة، وجعله يشمل الجميع أي العالم كله.

العولمة اصطلاحاً:

يرتكز مفهوم العولمة على التقدم الهائل في التكنولوجيا والمعلوماتية بالإضافة إلى الروابط المتزايدة على كافة الأصعدة على الساحة الدولية المعاصرة، وظهرت العولمة أولاً كمصطلح في (مجال التجارة والمال والاقتصاد، ثم أخذ يجري الحديث عنها بوصفها نظاماً أو نسقاً أو حالة ذات أبعاد متعددة، تتجاوز دائرة الاقتصاد، فتشمل إلى جانب ذلك المبادلات، والاتصال، والسياسة، والفكر، والتربية والاجتماع، والأيدولوجيا) (الدجاني، 1998، ص 30). العولمة ذات مضامين سياسية بحثية، "ولكن في الحقيقة تشمل مضامين سياسية واقتصادية وثقافية واجتماعية وتربوية، ولقد فرضت العولمة نفسها على الحياة المعاصرة على العديد من المستويات، سياسياً واقتصادياً، فكرياً وعلمياً، ثقافياً وإعلامياً، تربوياً وتعليمياً" (ابو زعرور، 1998، ص 13).

العولمة اجرائياً:

العولمة هي الحالة التي تتم فيها عملية تبادل الأفكار والتقنيات بين الخرافين من مختلف الثقافات، مما يؤدي إلى تطور وتنوع في أساليب الخزف وتقنياته، ومحاولة لتحقيق العالمية باختلاف توجهاتها الفكرية والثقافية والعلمية والاقتصادية بفعل العلاقات المتبادلة وتوفر وسائل الاتصال والتواصل الحديثة، وهي هيمنة ثقافة وتأثير دولة على أخرى بوسائل مختلفة ومدى تأثر الخزف المعاصر بها فهي تنقل رسائل مشتركة تتعلق بالهوية، السياسة، الاجتماع، والتكنولوجيا.

2. الفصل الثاني - المبحث الاول : مفهوم العولمة وابعادها واصولها الفكرية

واجه العالم اليوم ثورة تطور الاتصالات والتكنولوجيا ولا يمكن لأحد إنكار ما أتاحتها تكنولوجيا الاتصالات الحديثة من خلال الكثير من الوسائط التي ألغت الحدود الجغرافية أو قربتها، وسهلت إمكانية الحصول على المعلومات من أي مكان وتجميعها وتخزينها، (فثورة الاتصالات قلّصت المسافات، مما أدى إلى تمازج الثقافات والأفكار بين كثير من دول العالم، وفي ذات السياق يعد الشباب

وبالأخص الفنان أكثر فئات المجتمع استهلاكاً للاتصالات وتعتبر مرحلة الشباب مرحلة التشكل الثقافي لدى الفرد، حيث خلقت العولمة تغيرات ثقافية واسعة أدت إلى ظهور توجهات جديدة واختفاء أخرى (الشيخ، 2007، ص 77)، وتسائل المهتمين بقضايا العولمة حول إمكانية الأنظمة السياسية والدول العربية للتصدي بإمكانياتها البشرية والمادية التي تمتلكها لتأثيرات العولمة وأن تتعامل معها في ظل التيارات التحررية والإنسانية التي تبنى وفقاً لنظام العولمة، وتوسع وسائل الاتصال العالمية وحرية الأسواق الرأسمالية، وبسبب هذه التفاعلات لم تتمكن أي دولة عربية من البقاء بعيداً عن المعترك (الطراونة، 2010، ص 98).

ويستخدم مصطلح العولمة مرادفاً لمصطلح النظام العالمي الجديد، لتقديم نموذج كوني للحدث يحمل القيم الأمريكية التي تركز على الحرية وحقوق الإنسان والتحديث والرقى والانفتاح الاقتصادي، وشمول مختلف جوانب الحياة الإنسانية والسياسية والاقتصادية والبيئية والثقافية والاجتماعية، (ويشمل مفهوم العولمة ضرورة تحديث الحياة في مجال تكنولوجيا المعلومات، ولم تكن البلدان العربية بمنأى عن التغيرات العالمية، حيث بسطت العولمة أثرها على الفنان العربي جراء عجز الشباب عن اشباع طموحاتهم لذا لجأوا إلى جذور الثقافة الغربية محملين ثقافتهم (الوزير) (كايد، 2010، ص 99).

والعولمة هي الحالة التي تتم بها عملية التغيير للأنماط والنظم الاقتصادية والثقافية والسياسية والاجتماعية ومجموعة القيم والعادات السائدة وإزالة الفروق الدينية والقومية فينتشر تدويل النظام الرأسمالي الحديث وفق الرؤية الأمريكية المهيمنة، والتي تزعم أنها سيدة الكون وحامية النظام العالمي الجديد (الرقب، 2003، ص 65).

لقد لعبت العولمة دوراً حيوياً في الاستفادة من التقنيات التكنولوجية والتطور العلمي والاتصالات والأفكار والابتكارات والمنتجات لجميع دول العالم، (فالدول التي ترمي للتقدم السياسي والاقتصادي والثقافي لابد لها من الانفتاح وتصبح العولمة ضرورة لابد منها، ويعارض هذا التوجه من يتحفظ على العولمة خشية على الهوية) (العتيبي، 2009، ص 73).

ولد هذا المفهوم وهو ينطوي على عناصر الشد، والجذب، والتدافع، والتنافر، مما أدى إلى الاعتقاد بأن طبيعة العولمة تتطلب وصفها بأنها ظاهرة عرضية،

تتعلق بتطور المجتمع البشري، والتغيرات العالمية من حيث هي في بداية التكوين، وتعددت التعريفات التي تفسر مصطلح "العولمة"، فمنها ما قصر المعنى على الاقتصاد، وتدفع الاستثمارات الأجنبية المباشرة، والتقدم العلمي والتكنولوجي، والشركات متعددة الجنسيات، ففي المقابل هناك تعريفات شملت جوانب أخرى بالإضافة إلى الاقتصاد كالسياسة، والثقافة، والفنون، والفكر، والمجتمع، وغيرها، والعولمة بشكل عام تعني اصطباغ العالم بصبغة واحدة شاملة لجميع شعوبها، وكل من يعيش فيها، وتوحيد أنشطتها الاقتصادية، والاجتماعية والفكرية من غير اعتبار لاختلاف الأديان، والثقافات والجنسيات والأعراق، ومن ثم يختلف تعريف الباحث أو الكاتب للعولمة باختلاف التخصص الذي يبحث فيه أو يطرقة، فالاقتصادي يبحث أو يتحدث عن العولمة الاقتصادية، والمثقف يدق ناقوس خطر العولمة الثقافية، وهكذا .

تري الباحثة ان العولمة بالمعنى البسيط هي تحويل أمرٍ ما إلى أمرٍ معروف على مستوى واسع، أو على مستوى العالم بمعنى أدق، ودوماً ما تعنى بالأمور الاقتصادية في المرتبة الأولى، يليها الأمور السياسية، ومن ثم الأمور الاجتماعية، والثقافية، ومن مميزات العولمة بأنها قد حولت الأرض من مساحاتٍ شاسعة، إلى قريةٍ صغيرة، وذلك لسهولة الإتصال، والإنتقال بين أجزاء العالم بسهولةٍ

ويسر.

العولمة هي انفتاح على العالم، وهي حركة متدفقة ثقافيا، واقتصاديا، وسياسيا، وتكنولوجيا حيث تتعامل اليوم مع عالم تتلاشى فيه تأثير الحدود الجغرافية والسياسية، فأمامنا رأس مال يتحرك بغير قيود، و ينتقلون بغير حدود، ومعلومات تتدفق بغير عوائق حتى تفيض أحيانا عن طاقة استيعاب المديرين، "فهذه ثقافات تداخلت وأسواق تقاربت واندمجت، وهذه دول تكتلت فأزالت حدودها الجغرافية، وشركات تحالفت فتبادلت الأسواق والمعلومات والاستثمارات عبر الحدود، وهذه منظمات مؤثرة عالمياً مثل: البنك الدولي، صندوق النقد الدولي، ووكالات متخصصة للأمم المتحدة تؤثر بدرجة أو بأخرى في اقتصاديات وعملات الدول ومستوى وظروف معيشة الناس عبر العالم" (سيد مصطفى، 1999، ص 7).

وأنشئ مفهوم العولمة، وحظي باهتمام غالبية المفكرين الآخرين في كافة دول العالم، وقد مهدت لهذه المظاهر سلسلة من العمليات على صعيد الدولة الوطنية،

وعلى الصعيد العالمي، إذ تزامن ظهور مصطلح العولمة مع بروز مجموعة من الظواهر الحياتية، والمستجدات الفكرية والتطورات التكنولوجية والعلمية والتي دفعت باتجاه زيادة ترابط العالم وزيادة تقاربه وانكماشه، الأمر الذي يعني إلغاء الحدود والفواصل القائمة بين الأفراد والمجتمعات والثقافات والدول وكان ذلك ممكناً بفضل التقدم التكنولوجي الهائل في النقل والاتصالات والمعلومات، وأصبح من الضروري التمييز بين العولمة الاقتصادية، والعولمة السياسية، والعولمة الاجتماعية، والعولمة الثقافية، والتي تداخلت فيما بينها لتشكل فضاء جديداً يؤثر واقع الحياة المعاصرة، وللعولمة عدة أوجه وابعاد.

المبحث الثاني: علاقة العولمة بالثقافة السياسية والاجتماعية والاقتصادية

1- العولمة والثقافة: يعد البعد الثقافي للعولمة من أخطر أبعادها، فهي تعني إشاعة قيم ومبادئ ومعايير ثقافة واحدة وإحلالها محل الثقافات الأخرى، مما يعني تلاشي القيم، والثقافات القومية، وإحلال القيم الثقافية للبلاد الأكثر تقدماً محلها، وخاصة أمريكا وأوروبا، ولقد اختلفت الآراء حول العولمة الثقافية فهناك من يرفض وهناك من يقبل إمكانية عولمة الثقافة، فالبعض يقول بأن الثقافة لا تعولم وأن أية عولمة هي في حقيقة الأمر هيمنة لثقافة معينة على الثقافات الأخرى، وهذه الهيمنة تستند إلى قوة من خارج مجال الثقافة سواء كانت مستمدة من مجال التكنولوجيا أم الاقتصاد أم القهر السياسي، ويقول البعض الآخر باستحالة قيام ثقافة معولمة، فبالرغم من انتشار العولمة في مجالات أخرى فلن تمتد إلى مجال الثقافة، ويتوقع آخرون وجود نوعية جديدة من العلاقة بين العولمة، والثقافة التي لا تقوم على هيمنة ثقافة واحدة فقط ولا التنوع الثقافي فحسب.

تأثرت (الثقافة) بالتكنولوجيا الاتصالية، هذه التكنولوجيا التي استطاعت القيام بالاختراق الثقافي أي أن السيطرة أصبحت للتكنولوجيا التي تحمل الثقافة، فالثقافة محمولة عبر التكنولوجيا التي بات بإمكانها أن تبتث الثقافة التي تريد، (ومن هنا جاء مصطلح (العولمة الثقافية) أي قدرة الثقافات الأقوى تكنولوجياً على السيطرة على الثقافات الأضعف تكنولوجياً، إذ إن التكنولوجيا بدأت تلعب دوراً تأثيرياً بارزاً ليس على نطاق محلي فحسب، وإنما على نطاق عالمي، ومن الوهلة الأولى تبدو العولمة موجهة نحو مقاصد المال، والاستهلاك والأشياء المادية المحسوسة والمرئية، لكن في الواقع فإن سلاحها الحقيقي موجه نحو عقلية الإنسان، فهي غزو ثقافي بأكمله، لأنها موجهة لفكر الإنسان بفضل حيازتها على معرفة منظمة، ووسائل فاعلة لنشر هذه العولمة) (التوم، 1999، ص 130).

إن أي هيمنة ثقافية تنتجها مصالح الأقوياء وسيلتها الأساسية أداة إعلامية جبارة قادرة على إعادة صياغة الأخلاق والقيم وحتى العادات، فقد أصبحت وسائل الإعلام وشبكات المعلومات كالإنترنت وسواها، تمارس نوعاً من التحكم والضبط لسلوك الفرد والمجتمعات بطريقة قسرية عبر بعض أشكالها الجذابة التي تقدمها بصورة مفعمة بالإثارة، إذ أصبحت مراكز المعلومات وتكنولوجيا الاتصال هي التي تمتلك اليوم مفاتيح الثقافة، لذا نجحت الدول الغربية في نشر ثقافتها عبر المحيطات والقارات والترويج لأفكارها، وقيمها الثقافية والأخلاقية والاجتماعية والسياسية على حساب اكتساح الثقافات الوطنية.

العولمة الثقافية هي تحول الهوية الثقافية من إطارها القومي والخاص إلى الاندماج والتفاعل والتكامل مع الهويات الثقافية الأخرى في ظل الهوية الثقافية الأحادية، وإن كانت العولمة تفرض نفسها حتى باستخدام القوة، فتصبح العولمة الثقافية بذلك فرض منهج وثقافة غربية أمريكية بالهيمنة على العالم وشعوبه وأفراده نسخاً لهم وإهدار لخصوصياتهم إلى درجة أن لا يكون لأي مجتمع ثقافة ذاتية وهوية شخصية أو خصوصية، وبدأت غالبية دول العالم تتحصن بخصوصياتها الثقافية، مع بروز موجة العولمة التي اكتست بمسحة أمريكية ظاهرة في محاولة منها للتصدي للفكر الذي صار يهدد وجودها، وتحاول دمجها بمنظومة القيم العولمية الأمريكية الجديدة. (عبد الفتاح، 2007، ص 6)

أن العولمة ليست خيراً أو شراً دائماً، فلها إيجابياتها في مجالات، وسلبياتها في مجالات أخرى، فالعولمة في صورتها الإيجابية تعني التطور الهائل الذي عرفه العالم في مجال تطوير التكنولوجيا ووسائل الإعلام والاتصال، وما نتج عن ذلك من تقريب المسافات بين أجزاء المعمورة وإشاعة المعرفة، والتعاون المثمر بين الأمم والشعوب وتخفيف الحواجز بين الأفراد، والهيئات والجماعات التي تعيق الاتصال الحر المباشر فيما بينها، ففي العالم هناك علماء، ومفكرون اجتماعيون وسياسيون واقتصاديون وفنانون وأدباء لهم مكانتهم في الفكر الإنساني وفي تطوير العلم والمعرفة وبناء الحضارة الإنسانية، مما قد يعني فرصة لإغناء الهوية الثقافية وفق مفهوم (المثاقفة) والتي تعني الانفتاح الطوعي على المنظومات الثقافية المختلفة عبر آليات التأثير والتأثير والتفاعل المتبادل (عبد الغني، 2006، ص 148)، إذ أن المثاقفة من المفردات التي تعبر عن أوجه التبادل الثقافي بين الحضارات البشرية المتعددة، وهو اتجاه يسعى إلى أن يكون وسطاً بين الانفتاح المطلق الذي يؤول إلى الانصهار في ثقافة الآخر، وبين الانغلاق المطلق الذي

يؤول إلى الانعزال تماماً عن الآخر، والعالم بأسره، وبهذا المعنى تعد الثقافة رافداً مهماً تسعى كل أمة من خلاله إلى معرفة الآخر، واستثمار ما لديه من قيم ومعطيات إنسانية وحضارية .

2- العولمة وعلاقتها بالثقافة السياسية : تعد الثقافة السياسية جزءاً من ثقافة المجتمع فإن التغير في الثقافة السياسية يؤثر في ثقافة المجتمع وتؤثر الثقافة السياسية بثقافة المجتمع، (لذا لا بد من ثقافة سياسية تدعم المجتمع وتحافظ عليه لان الثقافة السياسية تؤثر في الثقافة العامة للمجتمع بمساندتها لأوضاع معينة أو السعي لتغييرها وتنبع الثقافة السياسية من أي مجتمع من التراث التاريخي للمجتمع، ومن الأوضاع السياسية والاقتصادية والايولوجية للمجتمع) (صقر، 2010، ص 194).

اذن الثقافة السياسية تعبر عن حالتين أما الرضا والقبول للنظام السياسي أو عدم القبول والرفض لسياسات النظام وبالتالي يصبح النظام السياسي غير مستقر وهذا يؤدي إلى انهياره وتغييره، فالثقافة السياسية تدور حول ما يسود المجتمع من قيم ومعتقدات تؤثر في سلوك المجتمع السياسي لأعضائه أفراداً ومسؤولين حكاماً ومحكومين، لذا بدأ القلق يحيط بالانخب السياسية في دول العالم الثالث بسبب تولد الشعور لديها بعدم القدرة على السيطرة على الخلافات العشائرية والدينية والطائفية والقبلية، إن المتمعن في الأنظمة السياسية العربية يجد أنها تقوم على شاكلة واحدة، إذ بقيت محتفظة بآلياتها القديمة والسياسة الأمنية التي يعتمد عليها في أغلب الأحيان، مع تهميش الديمقراطية في كثير من البلدان العربية، مما حرم الشعوب من حرياتهم الشخصية، والسياسية والثقافية والاجتماعية، وهذا ما أشار إليه الكاتب كاستورياوس (Castoriaos) في كتابه صعود التفاهات" الذي أرجع تخلف العرب وبؤسهم إلى حرمانهم من الحريات، خاصة إن الدراسات أثبتت وجود الكثير من العرب المبدعين عندما نشطوا في بيئات تمتاز بالحرية والديمقراطية، وأرجع الكاتب تخلف العرب وعجزهم عن العمل والفاعلية إلى العوامل النفسية، بينما يرى ديفيد سميث الذي قام بدراسة حول مجتمعات العالم الثالث المعاصرة من منظور العولمة في كتابه "مدن العالم الثالث في الرؤية العولمية" ، حيث اعتبر أن السياسات المتخلفة قد وقفت حجرة عثرة أمام الظاهرة الحضارية ذلك أن المشاريع التنموية السابقة لم تكن تستند إلى نظرية التحضر، ففي الوقت الذي يتطور فيه النظام المتعولم في العالم الغربي ، بقيت دول العالم الثالث على تبعيتها تعاني مجتمعاتها من التوزيع اللامتكافئ في المخولات

والموارد الاقتصادية وفشل تحديث المناهج والأطر والعقليات في مختلف الحالات (الطراونة، 2010، ص 100)، ولقد طال تأثير العولمة مختلف جوانب الحياة، وقد تباينت المواقف حول تأثيرات العولمة ويرى المؤيدون لظاهرة العولمة انها تلعب دورا كبيرا في نقل المعلومات وتخزينها وتوفيرها وفي نقل التكنولوجيا من الدول المتقدمة الى كافة ارجاء المعمورة، ويترتب على ذلك زيادة واضحة في الانتاج وهذا يبرر قبول العولمة مهما كان لها جوانب سلبية، ويرى الرافضون للعولمة ان حماية الهوية القومية واجبة لا مناص منها (كنعان، 2008، ص 215).

3- العولمة وعلاقتها بالثقافة الاجتماعية: تشير العولمة إلى تفاعل العوامل الاقتصادية والثقافية والاجتماعية والسياسية التي تتمثل بالعقائد والقواعد العامة التي تجعل العالم أكثر ترابطاً، ومن الناحية الثقافية والاجتماعية، العولمة تؤثر على التبادل الثقافي والتفاعل بين الثقافات المختلفة، مما يؤدي إلى تحولات في القيم والممارسات الاجتماعية والثقافية للمجتمعات المختلفة، المجتمع تحكمه منظومات المعلومات الجماعية الموحدة، كالإعلانات ووسائل الإعلام كافة التي تحيط بالإنسان.

وترى الباحثة أن عولمة الحياة الاجتماعية للإنسان والمجتمع بكل تفاصيلها ساعدت في جوانبها الايجابية على الإحساس بالعالم والاتجاه إليه، في حين عملت على تغيير منظومة القيم الاجتماعية والأخلاقية وتفكيك الروابط الاجتماعية عبر سلوكيات تفرضها وسائل الإعلام العالمية لتكون النموذج الجديد الذي لا يعترف بخصوصية الهوية المحلية، هذا النموذج القابل للتغيير بين الحين والآخر تماشياً مع المعطيات الجديدة التي تفرضها حركة التغيير المستمر الذي يشهده العالم على كل المستويات، حيث ان العولمة تؤثر على الهوية الثقافية من الناحية الاجتماعية للشعوب، والأفراد من خلال أنها مشروع غير أخلاقي، ومشروع فاسد تتميز بالثقافة المادية بإفراغ المجتمعات من رفعة الأخلاق وسموها بقطع الانتماءات، وهي عولمة تؤزم الأسر وروابطها بتفكيكها وزرع المشاكل وبث الانحراف ولا مكانة لصلة الرحم، والنسب والإرث الشرعي فيها، إذ أن الثقافة الشعبية الأمريكية طغت على أذواق الناس من خلال الملابس والمأكول والموسيقى ومشاهدة الأفلام والمسلسلات واستهلاك السلع الأمريكية، بسبب إرجاع ذلك إلى التفوق الأمريكي والسيطرة على وسائل وتقنية الإعلام والإنتاج السريع ووجود السوق المستهلكة بتصدير تلك المنتجات، وعليه فالعولمة الثقافية ليست تفاعلاً للثقافات العالمية بل

هيمنة ثقافة غربية محددة، فالعولمة أو الشمولية الثقافية تفرض نفسها خصوصا على الأفراد والأسر بينود حقوق الإنسان ووسائل الإعلام التي تسيطر عليها الدول الغربية وبتقليد الغرب والتفسخ من كل خصوصية (الطراونة، 2010، ص 120)، على الرغم مما يقال (ان العولمة تعمل على وضع الأسس القوية لإقامة مجتمع عالمي إنساني رحب خال من العنصرية وحافل بالمساواة، ويرى آخرون ان العولمة الاجتماعية تدعو إلى التكيف مع البيئة، وتكشف عن ان البقاء دائما للأصلح وهي بالتالي تشحذ طموح الافراد والجماعات وتدفعهم إلى التميز والإتقان والتعامل مع الواقع وعدم الاستسلام للغيبيات) (البشر، 2008، ص 49)، فالعولمة في بعدها الاجتماعي تدفع إلى الالتقاء والتقارب بين المجتمعات وزيادة التفاعل بين الحضارات في سبيل إحداث تطورات وتحولات تقود العالم إلى كونية جديدة.

ترى الباحثة ان العولمة تشير إلى ضغط العالم وتصغيره وتركز الوعي به ككل على المستوى الحضاري والمجتمعي والإقليمي والفردى، فقد اتجهت القوى الاجتماعية من تجمعات أسرية وقبلية الى تجمعات قومية ودولية، ومن ثم فقد احدث تيار العولمة مرحلة عدم استقرار اجتماعي واسع، وتتضمن هذه المرحلة إعداد وتوجيه القوى الاجتماعية للتكيف مع الأوضاع الجديدة التي أفرزتها العولمة.

يعد البعد الاجتماعي هدفا ضروري في الأنظمة الرأسمالية بقدر الحفاظ على الحد الأدنى للأمن الاجتماعي ولحسب الانتخابات، وبمنظرة سريعة إلى مدى الاهتمام بالبعد الاجتماعي من قبل دول العالم، (نجد ان الرأسمالية المتقدمة قامت منذ بداية الحرب الباردة في منتصف الأربعينيات بتمويل البرامج الاجتماعية وزيادة الخدمات الاجتماعية المقدمة للفقراء في المجتمع، ومد شبكة التأمينات الاجتماعية للطبقات كافة، وزيادة الاعتمادات المخصصة للتأمين ضد البطالة إلى غير ذلك من ضروريات تحقيق الاستقرار الاجتماعي وعرفت الدولة بهذا الشكل بدولة الرفاهية او ما تسمى بدولة الرعاية الاجتماعية) (القفاص، 2004، ص 115)، إلا ان تحقيق ذلك من جانب الأنظمة الرأسمالية الحرة كان بغرض قطع الطريق على الاشتراكية المنافسة في كسب موقع قدم أمامها، وجعلت العولمة كل شيء مفتوحا أمام الفرد يصل إليه بلا وجود أي موانع تذكر حتى مع وجود الردع والقهر والرقابة بل ان الردع القاهر قد يتحول في بعض الأحيان إلى كبت سلبي

يتجه للانصهار والذوبان في الثقافة الغازية بعد ارتفاع المانع القاهر او غيابه المؤقت.

4- العولمة وعلاقتها بالثقافة الاقتصادية: حظي موضوع العولمة في نهاية القرن العشرين بجانب هام من اهتمامات المفكرين الاقتصاديين والسياسيين في العالم، والشيء الذي لا بد من الوقوف عنده هو أن العولمة هي مفهوم اقتصادي قبل أن تكون مفهوما ثقافيا أو اجتماعيا أو سياسيا، كما أن أكثر ما يتبادر إلى الذهن عند الحديث عن العولمة هي عولمة الاقتصاديات، (فالتطورات الاقتصادية التي شهدتها العالم والتي أدت إلى بروز منظومة من العلاقات والمصالح الاقتصادية المتشابكة التي ساهمت في بروز العولمة، لهذا يعتبر المجال الاقتصادي من أهم مجالات العولمة وأكثرها وضوحا وأبرزها هدفا) (حاتم، 2003، ص 92)، ومسيرة عولمة الاقتصاد العالمي ليست جديدة، فقد بدأت منذ عقد الخمسينات، والستينات من القرن الماضي عندما تضافرت الجهود لتقليص القيود السياسية المفروضة على التجارة الدولية في أعقاب الحرب العالمية الثانية، فبعدها حدث نمو كبير في اقتصاديات أوروبا الغربية، والولايات المتحدة الأمريكية، ومن ثم تسارعت العولمة في الاقتصاد العالمي منذ منتصف الثمانينات بدرجة كبيرة، وتزايدت التدفقات الرأسمالية إلى الكثير من الدول النامية، كما ازدادت التجارة العالمية بسرعة تقارب ضعف سرعة زيادة الناتج المحلي الإجمالي العالمي (عبد العزيز، 1997، ص 171)، ففي ظل تحول العالم باتجاه إعادة تشكيل الاقتصاد، ودخول العالم في عصر الاقتصاد الكوني الذي لا يمكن لأي منطقة على الكرة الأرضية من أن تكون بمنأى عن آثاره، فالعالم أمام مرحلة انتقالية من استراتيجية الإنتاج الوطني إلى استراتيجية الإنتاج العالمي.

ترى الباحثة ان البعد الاقتصادي للعولمة يعد الأكثر وضوحاً واكتمالاً واهمية، وهو يؤثر بشكل كبير على الأبعاد الأخرى السياسية والاجتماعية والثقافية، كما ويرتبط بقضايا بالغة الأهمية، كقضايا النموذج التنمى القائم على الذات، وقضايا فك الارتباط، وقضايا تفكيك الاقتصاديات الوطنية، ومحاربة القطاع العام وغير ذلك من القضايا التي تهدف إلى مزيد من الفوضى وتكريس مفاهيم جديدة في اقتصاد السوق الحر، إذ تشهد أزمة نهاية القرن العشرين دعوات على المستوى العالمي للترويج لمفاهيم ومرجعيات وآليات ومؤسسات العولمة الاقتصادية، ويحاول الخطاب الاقتصادي الغربي جعل العولمة الاقتصادية عملية لا مفر من قبولها، والتكيف مع متطلباتها إذا ما أريد سلوك طريق النمو والتنمية.

ان دول العالم وجدت نفسها ازاء نظام لا بد من الدخول فيه، او انها زجت فيه دون رغبة منها، فهيمنة السلع وقوة السوق هي التي تحدد اقتصادياتها وتواجهها العالمي، ومن غير ذلك ستكون هذه الدول معزولة، او انها ستشعر بالعزلة الدولية، لذلك فان عملية مسايرة النظام العالمي الجديد باتت ضرورة حتمية اقتصادية لكل من دول العالم، وهو مايقوم على اساس التبادل والتنمية والتصدير والاستيراد، فلقد اصبح الوضع الاقتصادي العالمي معقد بحيث باتت اكثر دول العالم تحاول تقديم البضائع المنتجة بشكل يومي، وتحاول ان توجد اشكال وتصاميم تسويقية واعلامية تلائم هذه المفاهيم العولمية.

3. الفصل الثالث - الاجراء العملي Research Methodology

مجتمع البحث: يشمل مجتمع البحث الحالي الاعمال الخزفية المعاصرة بعد اجراء الباحثة دراسة مسحية استطلاعية لهذه المنجزات ضمن إطار عنوان البحث الموسوم "تمثيلات العولمة في الخزف المعاصر"؛ لتشمل أعمال الخزافين العالميين في صالات العرض الفني والمجلات الفنية، والاستعانة بشبكة الإنترنت بما يتلاءم وهدف البحث.

عينة البحث: نظراً لكثرة الأعمال الفنية المنتجة ضمن حدود البحث الحالي وكثرة عدد الفنانين في المجتمع الاصلي وصعوبة تغطية جميع الاعمال الخزفية لهذه الفترة فقد تم اختيار عينة البحث والبالغ عددها (3) عينات وقد تم الاختيار بصورة (قصدية) وفقاً للمسوحات التالية:

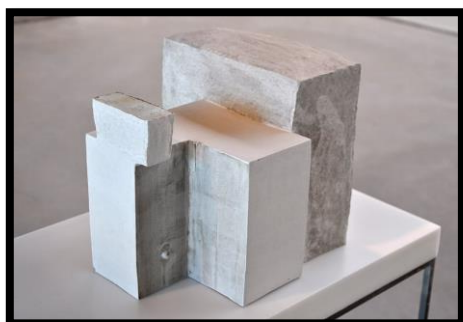
- 1- تغطي الحدود الزمانية للبحث (2018- 2020) وبشكل يتناسب مع حجم المجتمع.
 - 2- تحمل بصمات متأثرة بموضوع البحث (العولمة).
 - 3- تركز على اعمال الخزافين المعاصرين لما لديهم من خبرات فنية مع حركة التشكيل العالمي.
- اداة البحث:** اعتمدت الباحثة على طروحات الاطار النظري لتحليل عينة البحث.

منهج البحث: اتبعت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي مع ما حققته قراءاتها في موضوعية العولمة، وبما يتوافق وهدف البحث لعدد من الخزافين المعاصرين اذ تتحدد الاداة طبقاً لما جاء في الاطار النظري في تحديد اهم النقاط التي تدور

في فضاء عنوان البحث، وكونه اقرب المناهج لتحقيق هدف البحث، بالنظر الى تعدد مستويات ملامح العولمة في عينات البحث.

تحليل العينات

انموذج رقم (1)



اسم الفنان	اسم العمل	سنة الانجاز	القياس	بلد الانجاز
michael cleff	تكوين هندسي	2018	الطول 35 سم الارتفاع 40 سم العرض 30 سم	المانيا

يمثل العمل الخزفي بشكل هندسي ينتمي للمدرسة التكعيبية حيث انه متكون من مجموعة من المكعبات المختلفة الاحجام وملتصقة بعضها ببعض الآخر توحى بالمساكن متأثرة بفن العمارة، أن (مايكل) يعالج العمل من خلال التنويع الشكلي الناتج عن دمج بين حجمين أو اكثر من احد الجوانب أو جانبيين ولهذا نرى الحجم في يتخذ صفة الامتداد والاستمرارية من خلال العلاقة بين العناصر المختلفة وطريقة التفاعل الرأسى والأفقى التي تتكون منها الأسطح وإيقاعاتها الخاصة، وطريقة التشابك الداخلي والخارجي، والموضوعات التي يختارها الخزاف، والميزات التي تتوافق مع الاشكال المعمارية الكلاسيكية، فيمتاز الشكل بقوته المركزة، وهي قوة مستمدة من بساطتها، ومن تماسكها ومن الصرامة وثبات الشكل، وإن استخدامه للأشكال الهندسية يحيلنا بسهولة إلى أوجه التشابه مع الهندسة المعمارية.

من أبرز خصائص هذه المنحوتة الخزفية الصغيرة هي انها تشبه الصروح المعمارية تبدو وكأنها كتل ضخمة قائمة بذاتها من المساكن أو البنايات الضخمة،

أماكن يمكن أن تتجمع فيها أعداد كبيرة من الناس، عالجهما بالألوان الباردة الاحادية المتكونة من درجات الالوان البيضاء والرمادية وغير لامعة، كما نرى الشكل رغم هندسيته والتكعيبية العالية الا انه زواياه ليست قائمة بدرجة 90، فالجدران نلاحظها ليست مستقيمة تماما فانها تميل الى الخارج كلما ارتفعت جدران العمل توحى بالأبداع المتناهي الذي حققه الخزاف من خلال التوازن الحدسي والموضوعي والحرية الابداعية للخزاف، ويترجم العمل الخزفي بوضع مفردات تحمل رموز ودلالات واقعية، بضواغط عدّة منها اقتصادية، اجتماعية، دينية، مكانية وكل هذا جاء بنتيجة إلا وهي الاقتراب من المؤلف من ناحية الشكل واللون والمفهوم عن طريق ما يسمى بالتميز الفردي وما يحيط به من مؤثرات مجتمعية طبيعية لدى الخزاف المعاصر.

ان الخزاف عندما يختار نتاجه الفني، ومفردات النص بدلالات معينة فإنه يدرك آليات ارتباط النص بالرؤيا الخاصة، ويعمل على إجراء نوع من العمليات لإزالة التعقيد في العمل نفسه كون العمل الخزفي يحتاج إلى نوع من العمليات والمعادلات والتجارب لاستخراج اكاسيد لونية أو حتى الوصول إلى درجات الحرق المتناسبة مع نوع الخامة ((الطينة))، وهنا عمليات التآلف والوحدة والانسجام تبدو للباحثة في مجال فن الخزف مطلوبة لأنها تسهم إشراك نوع من الخيال، لتأليف نص جديد داخل العمل الفني او التشكيلي الخزفي، هذا التركيز على الفكرة، هو يعطي فرصة لإبراز تفصيلات قد تكون هي الأخرى منتجة للقيمة، من خلال ملئ فجوات النص بأفكار ذات قيمة دلالية، وتكون هذه حسب تأويلية المتلقي الذي يقوم بدوره بتصدير العلامات والإشارات وهذه لا تستطيع ان تغادر نص العمل، بان تنشظى داخل النص المتشكل، الذي يتجاوز المستوى الوظيفي ويدخل إلى المستوى الإيحائي.

ولأهمية الكتلة كمرتكز اساسي للعمل الفني الخزفي بما تمثله الكتلة من مفهوم جمالي والتي جسدها الخزاف هنا لترتكز ذروتها على الحياة العاطفية والاجتماعية، حيث صور الخزاف واقعه الطبيعي بصورة تكعيبية تحمل مفاهيم جديدة في كسر المؤلف وكل المتغيرات التي تجري في تحقيق الغاية من العمل والمحصورة في بنية الشكل والمفهوم بصورة عامة، أي يتمحور فكر الخزاف في إظهار مفهوم خارج عن النسق العام مع ابقاء الخامة الأساسية للعمل الخزفي، لقد أعطى الخزاف صورة واضحة ومعبرة من ناحية الملمس وتناغم مميز في الشكل بصورة عامة، هذا ما جعل الخزاف يتفرد في كل خصائصه الفكرية الناتجة من

وعيه الخيالي وإرتباطه بالعالم المعاصر بإنشاء فكرة أو عمل فني جديد قابل للجدل والدهشة.

انموذج رقم (2)



اسم الفنان	اسم العمل	سنة الانجاز	القياس	بلد الانجاز
Genesis Belanger	طاولة	2019	7 قدم	امريكا

ان العمل مدروس بعناية فائقة يتكون من طاولة بيضوية بطول سبعة أقدام ذات أرجل مزدوجة مغطاة بطبقة من القماش رمادي مائل للبني ومحاط بكشكشة مبالغ فيها، وهذا الشكل هو من النوع المغلق الذي يحصر اهتمام المتلقي داخل العمل الفني ولا يصرف اهتمامه الى نواحي أخرى، فالإنشاء الدائري البيضوي غالبا ما يكون من الصعوبة في توزيع الكتل وموازنتها داخل الفراغ، فحتى لو صور العمل كما في الصورة التي امامنا، نلاحظ ان عين المشاهد لا تخرج خارج العمل الفني، حيث الاشكال التي تتوسط الطاولة التي تقود البصر نحوها تجعل العين تدور وتجوب المكان.

ان المرجعيات البيئية الواقعية تعبر عن استخدام العناصر البيئية بشكل واقعي دقيق يتمثل في تصوير المفردة بدقة وواقعية مذهلة، مما يجعل العمل يبدو وكأنه نسخة حقيقية من الواقع، هدف هذه المرجعيات هو تقديم صورة واقعية وحقيقية للبيئة والطبيعة المحيطة بها، كانت النقطة المرجعية الأولية (لبيلانجر) للعرض هي صور من ممتلكات المنازل الكبرى، مع تغطية كل قطعة أثاث بقطعة قماش منزلق مصممة لتناسبها، إنها تقريباً استعارة مثالية، لقد قامت ببناء أشكال خشبية

تشير إلى أثاث منتصف القرن من خلال الطاولة ذات الشكل البيضي، وتقوم الخزافة بإنشاء مجموعات مسرحية بالأثاث الذي تصنعه لإثارة المتلقي، ثم تقوم بعد ذلك بملء هذه المشاهد بالأشياء والأطعمة اليومية التي تصنعها من الخزف، وتقوم بتجسيد الاشكال وعرضها بشكل جميل وغريب من خلال الأشكال ثلاثية الأبعاد التي تصنعها، واستخدمت الألوان الاحادية اي انها جعلت الاشكال تتفرد بلون واحد او اثنين على الاغلب.

نرى ادراك الخزافة بإمكانها صنع أي شيء يمكن أن تتخيله من الخزف ومن واقع الحياة اليومية اعتمادا على تجربتها الكبيرة في التصميم باستخدام أنماط عرض مختلفة وجديدة وصنع شيء مغرٍ وبسيط ومثير للاهتمام باعتبارها حيل يتم أخذها في الاعتبار كأنها عرض مسرحي بإنشاء مساحات عرض ممتعة على نحو غير تقليدي، وتستهدف (بيلانجر) هواجنا بالجمال والثروة والرفاهية، ومع ذلك فإن العمل مغرٍ أكثر من أي شيء آخر، مثل إعلان رائع يستقطب المتلقي، والتي تأخذ طابعاً جمالياً على شكل مجموعات متقنة ولكن بعمق مفاهيمي، ويكشف العرض مثل قصة قصيرة غريبة الأطوار مليئة بالأشياء المجسمة ونرى تأثير المدرسة السريالية واضحا في هذا العمل الخزفي لكنها مفردات واقعية حيث هي موجودة ضمن عالمنا الواقعي، وعندما نتحدث عن العولمة في الوقت الحاضر، فنحن نفكر بها بأنها ظاهرة تؤثر على جميع مجالات الحياة الاجتماعية في مجال الاقتصاد، والتجارة، وفي السياسة، وفي الاجتماع، والثقافة، وأصبح العمل الخزفي ضمن جنس الخزف خاصة عن منحى جمالي ذي عمق فكري ووعي روحي، عبرت عنه الخزافة برؤية فنية أدت الى خلق بناءات شكلية نقية خالصة وذات سمات شمولية مكثفة.

وهذه الاشكال تعلي من قيمة الإنسان ومكانته ومركزيته بوصفه الكائن الأعلى على الأرض الذي سخر كل شيء لخدمة بقاءه واستمراره وتسهيل ظروف حياته ومتعته وامكانية ابداعه للكثير من المنتجات الفنية والجمالية التي تزيد الحياة جمالاً وروعة، والفنان يعمل على ايصال مضامين تتعلق بإمكانية كل إنسان على إنتاج الفن وتنوقه وامكانية تحويل كل شيء إلى ناتج ابداعي من اجل اسقاط مقولة الثقافة النخبوية العليا، فالإنسان بطبيعته منتج للفن بكافة انواعه من البسيط المباشر إلى المعقد الذي يحتاج إلى التأويل والتذوق الراقي وبالتالي فان مضمون عمله الفني يؤكد على امكانية وجود النص الفني في كل مكان وفي أي وقت.

انموذج رقم (3)



اسم الفنان	اسم العمل	سنة الانجاز	القياس	بلد الانجاز
Jessie Mooy	السيدة مع القطعة البيضاء	2020	الارتفاع 22 سم الطول 18 سم العرض 15 سم	فرنسا

يمثل الشكل الخزفي لامرأة جالسة على جذع شجرة ومستندة اقدامها على الارض بشكل متوازي وثابت وبجانبتها تجلس قطة بيضاء، وواضحة احدى يديها على راسها وكأنها تمسك شعرها واليد الاخرى مستندة على ارجلها، يوحي الشكل بالسكينة والهدوء من خلال ملامح المرأة ووضع جلوس القطعة واحساسها بالطمأنينة.

نفذ العمل بتقنية الراكو، تظهر شقوق دقيقة في الطلاء الزجاجي، نرى الاحادية اللونية واضحة المتجسدة بلونين او اكثر من خلال اللون الابيض للبشرة والقطعة والاسود او البني الغامق للارضية وشعر المرأة وفستانها المرقط باللون البني، فاعلية اللون في الخزف تكمن في قدرته على تحسين وتعزيز جمالية القطعة الخزفية وتعزيز قوة رسالتها الفنية، اللون يُضيف أبعادًا جديدة ويعكس

الإبداع والتعبير الشخصي للفنان في العمل الخزفي، حيث ان فعالية الألوان في الخزف تعتمد على مهارة الفنان في استخدامها بشكل مبتكر ودقيق، مما يسهم في تحقيق النتائج المرغوبة وإثراء الأعمال الفنية الخزفية.

تصور الخزافة (جيسي) الطبيعة الانسانية من خلال علاقة رومانسية بين جسم الإنسان والبيئة والمفردة الحيوانية تحملها على بنى اشكالها الخزفية من اجل تصوير جوانب التفاعل بين الانسان الحديث والبيئة في عالمنا المعاصر، وهي تعتمد الى وضع المفردة الحيوانية بجانب المفردة البشرية من اجل خلق قدر من التفاعل الدقيق مع كل جزء من اجزاء التكوين، ان استخدام المفردة الحيوانية في الخزف يمكن أن يكون وسيلة للتعبير عن قصص أو أساطير أو تقاليد محددة ترتبط بالحيوانات، كما يمكن أن يكون تعبيراً عن الروح الفنية للفنان وإبراز مهاراته في تجسيد الأشكال الحيوانية بطرق مبتكرة وجذابة، وأصبحت النساء التي تصورها (جيسي) في أعمالها النحتية أمهات كدلالة رمزية للأرض وخصبها، أو حراساً لعالم الحيوان، حيث إنها تعبر عن الارتباط الوثيق بينهما.

فن الجسد في الخزف هو مجال فني يركز على إنشاء أعمال فنية تجمع بين الفنون الجسدية والخزف، تمثل هذه الاعمال العديد من الطرق التي يمكن للفنانين التعبير من خلالها عن الجسد والحركة والجمال البشري في مجال الخزف، هذا الفن يعبر عن الجمال والتفرد والتعبير عن الحركة والشكل والجمال الذي يمكن ان يتم تحقيقه من خلال فن الخزف وتقنياته المتنوعة.

إن اشتغالات فن الجسد تقوم على استغلال جماليات الجسد البشري وتناسق أعضائه من اجل ترجمة أفكار الفنان وتصويراته من خلال الخامة التي تتجاوز حدود التعبير الفني المباشر وتضيف إلى العمل الفني أبعاداً وتعابير ذات علاقة بقيم وعلاقات المجتمع الاستهلاكي الذي يعتبر الجسد جزءاً من طاقة العمل والإنتاج ومساحة للإعلان والتسويق والاستثمار الدائم الذي يدر الأرباح على الفنان وعلى رؤوس الأموال التي تعده بمثابة السلعة التجارية التي يمكن بيعها وشراؤها وتداولها على نطاق عالمي واسع وغير محدود، ونجد إن مفاهيم النظم التكوينية في التشكيل عند الخزافة اعتمد كسر النسق في التشكيل الخزفي التقليدي باتجاه سطوة المفهوم الذي تجسد بشكل جسد المرأة وهي خطوة من خطوات الدلالة عن ماهية هذه المرأة وشكلها، وقد مثل الشكل ذا الرؤيا الواقعية جسداً مقتربا فكرة وحدسا في تمثيل المرأة يمثل بالحدس شكل المرأة المتكامل، وتناولت الخزافة الأداء المفاهيمي بأسلوب حقق تمثيل عالي في المفهوم لتجسيد المرأة

التمثل في انسيابية الحركة وتجسيدها بصورة اجتماعية جمالية تحتضن الجانب العاطفي المتميز، وكسر العلاقة النسقية المتكررة في العمل الخزفي التقليدي وهذا ما قد يؤثر على رؤية الخزف بصورة كلية، وإعطاء صورة مغايرة جمالية من حيث المفهوم والانجاز، بطرق التجريب والانفتاح إلى المفاهيم الأخرى الناتجة من العالم الخارجي تحت غطاء العولمة، وعلى الرغم من الحضور الحسي لوجود المرأة في المنجز الخزفي إلا إن الخزافة استطاعت أن تحرك المفهوم من الحضور الواقعي إلى التعبير مع تناهي الوجود الحسي وإيجاد علاقة بين الجزئين من خلال انحناءات الاشكال وتقاربها .

وتمثل الواقعية التعبيرية في الخزف نوعاً من التعبير الفني يجمع بين الواقعية والتجريد، تتمحور حول تجسيد الأشياء بشكل واقعي مع إضافة عنصر التعبير أو التفسير الشخصي من قبل الفنان وهي إحدى الدعائم التي استند عليها الفن الحديث في القرن العشرين، وتعني الإفصاح بلغة الأشكال والألوان والاحجام والأضواء والظلال تعبر عن قيمة فنية يحسبها الفنان ويريد أن ينقل من خلالها مشاعره الخاصة الى الآخرين، فهي كحركة واتجاه تعبر عن المشاعر الذاتية أكثر من ان تعبر عن الحقائق الموضوعية، ففي فن الخزف يتم استخدام التقنيات الواقعية التعبيرية لتصوير الأشكال والأجسام بشكل دقيق وواقعي مع إضافة لمسات من التجريد أو التعبير الفني الشخصي، ويتميز هذا النوع من الفن بالقدرة على توفير تفاصيل دقيقة تجعل العمل يبدو واقعياً ومألوفاً، مع إضافة جوانب التعبير الشخصي التي تُبرز رؤية الفنان وتفسيره للموضوع المصور، فالخزافة هنا لا تهتم بالموضوع بقدر ما اهتمت بإحساسه، فالتجريد الى المبالغة والحذف والإضافة والتحريف في الأشكال كمعالجات تشكيلية تؤكد الأبعاد التعبيرية النفسية الغاية منها إنشاء قطعة فنية تمثل موضوع محدد بطريقة واقعية مع لمسة شخصية تعبيرية تُضيف إليها قيمة فنية وعمقاً إضافياً.

4. الفصل الرابع : نتائج البحث

1. فرضت العولمة سياستها الجديدة المتجاوزة للحدود الجغرافية والعابرة للقارات، والقوميات الهوية الكونية على حساب الهويات المحلية والاقليمية والقومية، فالناس على شتى انتماءاتهم، وهوياتهم المحلية اصبحوا اليوم ضمن هوية جديدة وانتماء اخر، وهي الهوية الكونية التي تجمع كل بني البشر تحت مسمى الانسان الكوني الجديد الذي فرضته تكنولوجيا الاتصالات والتي ربطت كل العالم بفضاء الانترنت، وعوالمه الافتراضية .

2. ترفض العولمة الجذور والعمق وتسعى إلى تقديم ما هو سطحي ، فما يهمها هو الشكل الآني الذي يؤدي الغرض المطلوب.
 3. بما ان الفن نتاج انساني، وهو المعبر عن وجدان الشعوب، فلقد اتجه الفن للتعبير عن الحياة في زمن العولمة تلك الحياة التي تخضع لقوانين السوق، والمادة، ووسائل الانتاج، فقد اتجه الفن نحو الدعاية، والاعلان، والترويج عن المنتجات والسلع، والتعبير عن عالم الاستهلاك الذي نحياه اليوم.
 4. من الواضح انه كلما ازداد التطور التقني والتكنولوجي ازداد مستوى الاغتراب الانساني من ناحية اصبح العالم قرية صغيرة بواسطة التطور الهائل في وسائل الاتصال ومن ناحية اخرى، فأن وسائل الاتصال جعلت من الاشخاص يتواصلون في عالم افتراضي، فنجد مثلاً ان في المقهى الواحد او في البيت الواحد اشخاص يتواصلون مع العالم عبر اجهزتهم الالكترونية بينما يفقدون الاتصال في ما بينهم.
 5. تلعب البيئة والفن المعماري كمرجعية ثقافية دورا في احداث انعكاسات شكلية أثرت قصدية الفنان في استنطاقها بفعل مؤثراتها ومن ثم تجسيدها، كما في العينة (1) و (2).
 6. ان للجسد حضورا واضحا في فنون الخزف المعاصرة، وذلك لتأثير ثقافة العولمة، واتخاذها من الجسد اداة فعالة، فصناعة الاعلانات التجارية، والتسويق لما للجسد من حضور غريزي ، وخصوصا الجسد الانثوي باعتباره مركزا للإغراء الجنسي، كما في العينة (3).
- 5. الاستنتاجات**
1. جاءت ملامح العولمة في التشكيل الخزفي المعاصر حيث ساهم تطور العلم والتكنولوجيا والمكتشفات الحديثة في انتاج فن التشكيل.
 2. يتجلى التفرد عبر مقترحات نفسية ومعرفية وظفها الفنان التشكيلي العراقي بنتاجه.

المصادر

القران الكريم.

أمينة عبد العزيز وأحمد هاشم ، العولمة والفرص المتاحة للدول النامية، اصدرات صندوق النقد الدولي ، المجلة المصرية للتنمية والتخطيط العدد 2، ديسمبر 1997.

بدر العتيبي وثناء الضبع وعبد الحميد ابراهيم، العولمة الثقافية واثرها على هوية الشباب السعودي وقيمهم وسبل المحافظة عليها، جامعة الملك سعود، السعودية، 2009.

بدرية البشر، وقع العولمة في مجتمعات الخليج العربي- دبي والرياض انموذجا، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، سلسلة أطروحات الدكتوراه، 2008.

بشير عبد الفتاح، الخصوصية الثقافية، نهضة مصر، القاهرة، 2007.

جبران مسعود، معجم الرائد، دار العلم للملايين، ط 7، بيروت، لبنان، 1992. جماعة من كبار اللغويين العرب، المعجم العربي الأساس ، لاروس المنظمة العربية للترجمة والثقافة والعلوم ، تونس، 1988.

حمد الفقاص، دور الدولة والمؤسسات في ظل العولمة، مكتبة الاسة، القاهرة، 2004.

سامي عفيفي حاتم، اقتصاديات التجارة الدولية، جامعة الحلوان، القاهرة، ط 3، 2003.

سليمان كايد، دور الجامعات في مواجهة تحديات العولمة الثقافية وبناء الهوية العربية الاصلية والمعاصرة، جامعة القدس المفتوحة، 2010.

صالح الرقب، العولمة، الجامعة الاسلامية، كلية الاقتصاد، 2003.

عبد الغني عماد، سوسيولوجيا الثقافة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ، 2006.

عبد الله عثمان التوم، وعبد الرؤوف محمد ، العولمة دراسة تحليلية نقدية، دار الوراق للنشر، لندن، 1999.

عزام المصطفى، اهمية التصورات في التكوين الاساسي للمعلم، الجزائر، 1997.

احمد اوزي، الطفل والمجتمع، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1988.

أحمد سيد مصطفى، تحديات العولمة و التخطيط الاستراتيجي ، دار الفجر للنشر والتوزيع، مصر، الطبعة الثانية، 1999.

أحمد صدقي الدجاني، مفهوم العولمة وقراءة تاريخية للظاهرة، صحيفة القدس، 1998/2/6م.

احمد كنعان، الشباب الجامعي والهوية الثقافية في ظل العولمة الجديدة ، دراسة ميدانية عبي طلبة جامعة دمشق، مجلة جامعة دمشق، سوريا، 2008.

الفيروزي ابادي ، القاموس المحيط ، مج 4 ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ب.ت. لويس معلوف، المنجد في اللغة والاعلام، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1975.

- محمد الطراونة، العولمة السياسية التحدي والاستجابة، جامعة مؤتة، الأردن، 2010.
- محمد سعيد أبو زعرور، العولمة، دار البيارق- عمان، الأردن، الطبعة الأولى- 1418هـ- 1998م.
- محمد عابد الجابري، العرب والعولمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1998م.
- نوفال الشيخ، اتجاهات الشباب السعودي نحو اثر ثقافة العولمة على القيم المحلية، جامعة الملك سعود، السعودية، 2007.
- وسام صقر ، الثقافة السياسية وانعكاسها على مفهوم المواطنة لدى الشباب الجامعي في قطاع غزة 2005 – 2009، رسالة ماجستير غير منشورة، 2010.
- ياسر عبد الجواد، مقاربتان عربيتان للعولمة، شباط 2000م، المستقبل العربي عدد 252.

فاعلية استخدام برامج الذكاء الاصطناعي في تطوير مهارات تدريس مناهج الفنون التشكيلية في كليات الفنون الجميلة من وجهة نظر التدريسيين

The effectiveness of using artificial intelligence programs in developing the skills of teaching visual arts curricula in fine arts colleges from the point of view of instructors

اسراء عبد الكريم فياض العجيلي

Israa Abdul Kareem Fayyadh Al-Agele

ملخص البحث :

تأتي أهمية هذه الدراسة كجزء من اهتمام العديد من المؤسسات التعليمية والتربوية ومنها كليات الفنون الجميلة في الجامعات العراقية ، بتطوير مهارات تدريس المناهج التعليمية لدى المدرسين في تخصصات الفنون ومن خلال استخدام الوسائل والتقنيات الحديثة ومنها تقنيات الذكاء الاصطناعي.

و من خلال البحث الحالي حاولت الباحثة ان تضع مساراً للتعريف بفاعلية استخدام برامج الذكاء الاصطناعي في تطوير مهارات تدريس مناهج الفنون التشكيلية ، إذ هدف البحث إلى تعرف اثر فاعلية استخدام برامج الذكاء الاصطناعي في تطوير مهارات تدريس مناهج الفنون التشكيلية في كليات الفنون الجميلة من وجهة نظر التدريسيين

وقد استعمل في الدراسة المنهج شبه التجريبي، كونه منهجاً ملائماً لوصف متغيرات الدراسة وتحليل بياناتها الميدانية (التطبيقية). وتمثل مجتمع الدراسة بجميع تدريسي أقسام الفنون التشكيلية في كليات الفنون الجميلة في الجامعات العراقية ، أما عينة الدراسة فإنه تم اختيار عينة قصدية من تدريسي قسم الفنون التشكيلية في كلية الفنون الجميلة ديالى لتعرف وجهة نظرهم حول فاعلية استخدام برامج الذكاء الاصطناعي في تطوير مناهج الفنون ، وقد خرجت الدراسة بعدد من النتائج والاستنتاجات من بينها :

- 1- أشارت نتائج الدراسة إلى وجود علاقة إيجابية وقوية بين فاعلية استخدام برامج الذكاء الاصطناعي وبين تطوير مهارات تدريس مناهج الفنون التشكيلية وفي صالح تطوير مدرسي المواد الدراسية.
- 2- أظهرت النتائج ان برامج الذكاء الاصطناعي تساعد على تحسين مهارات التواصل والتفاعل بين المدرسين والطلاب ، وفي تطوير أساليب التدريس والأنشطة التعليمية الفنية.

الكلمات المفتاحية: فاعلية، برامج، الذكاء الاصطناعي، تطوير ، مهارات، الفنون التشكيلية

Abstract:

The importance of this study comes as part of the interest of many educational institutions, including the Colleges of Fine Arts in Iraqi universities, in developing the teaching skills of educational curricula among teachers in the fields of arts through the use of modern means and techniques, including artificial intelligence technologies.

Through the current research, the researcher attempted to establish a path to introduce the effectiveness of using artificial intelligence programs in developing the teaching skills of fine arts curricula. The research aimed to identify the impact of the effectiveness of using artificial intelligence programs in developing the teaching skills of fine arts curricula in the Colleges of Fine Arts from the perspective of the teachers.

The study employed the descriptive-analytical method, as it is a suitable approach to describe the study variables and analyze its field (applied) data. The study population consisted of all teachers in the fine arts departments in the Colleges of Fine Arts in Iraqi universities. A purposive sample was selected from the teachers of the Fine Arts

Department at the College of Fine Arts, Diyala, to understand their perspective on the effectiveness of using artificial intelligence programs in developing arts curricula. The study resulted in several findings and conclusions, including:

1. The study results indicated a strong positive relationship between the effectiveness of using artificial intelligence programs and the development of teaching skills for fine arts curricula, benefiting the development of subject teachers.
2. The results showed that artificial intelligence programs help improve communication and interaction skills between teachers and students, and in developing teaching methods and artistic educational activities.

Keywords: effectiveness, programs, artificial intelligence, development, skills, visual arts

المقدمة Introduction

يشهد العالم ثورة تكنولوجية انفجارية في مجالات الحياة كافة ومنها مجالات التعليم من خلال استخدام التقنيات والوسائل المعاصرة ، وإن مؤسسات التعليم العالي هي من المؤسسات التي تتعرض لتحديات كبيرة في مجال إدخال التكنولوجيا في صميم عملها بعد ان كان الأستاذ هو المصدر الرئيسي للحصول على المعلومة ، فأصبح من الضروري تفاعل التدريسي مع التقنيات المعاصرة ، ومنها توظيف واستخدام برامج الذكاء الاصطناعي في تدريس مناهج الفنون الجميلة عموماً ومناهج الفنون التشكيلية خصوصاً، ومن خلال الدمج بين الأساليب التدريسية التقليدية والمعاصرة وتوظيفها بغرض تطوير مهارات التدريس، وهي بالتأكيد جاءت أيضاً نتيجة الازدياد المطرد لوعي المدرسين، وحاجتهم إلى تغيير النمط التقليدي في عملية التعليم، وإيجاد بدائل تعليمية وطرائق تتوافق مع التطور العلمي، والمعرفي الكبير في عالمنا المعاصر. وهذا بدوره أدى إلى تطبيق طرق وأساليب تعليمية جديدة بمقدورها التكامل مع

الأساليب التقليدية ، والرقي بعملية التعلم إلى أفضل مستوياتها إذا أتقن العاملون في الحقل التعليمي استخدام تلك الأساليب والمهارات وتوفرت الإمكانيات اللازمة لها. (غباري ، أبو شعيرة ، 2008 ، ص 183).

إذ أصبح الذكاء الاصطناعي احد العوامل المؤثرة بصورة مباشرة أو غير مباشرة في حياة الناس ، لكونه يتميز بالعديد من الخصائص الغير موجودة في وسائل تعليمية تقليدية ، لذا فان استعماله قد توسع في العملية التعليمية ، والجدير بالذكر ان من بين أهم المميزات ذات الفاعلية للذكاء الاصطناعي تبرز عند توظيفه من خلال الاستجابة للنشاطات أو الأحداث التي تصدر عن التدريسي ، والتي من خلاله يستطيع اتخاذ القرار للخطوات التالية نتيجة اختياراته ودرجة تجاوب الطالب المتعلم، أو عندما يتمكن من قياس مدى فاعليته في تطوير المهارات التي يمتاز بها التدريسي خصوصاً في تخصص الفنون التشكيلية. (راهي ورشيد ، 2011 ، 191-192)

ومن هذا المنطلق يمكن القول بان تكنولوجيا الذكاء الاصطناعي تستطيع المساهمة وبشكل كبير في دعم وتطوير تدريس مناهج الفنون الجميلة ، الأمر الذي يحتاج إلى تعرف مدى فاعلية استخدام برامج الذكاء الاصطناعي من وجهة نظر مدرسي المواد التعليمية في تخصصات الفنون التشكيلية في كليات الفنون الجميلة.

الفصل الأول (التعريف بالبحث)

أولاً: مشكلة البحث :

من خلال البحث الحالي تحاول الباحثة ان تضع مساراً للتعريف بفاعلية استخدام برامج الذكاء الاصطناعي في تطوير مهارات تدريس مناهج الفنون التشكيلية في كليات الفنون الجميلة من وجهة نظر التدريسيين ، بهدف تسليط الضوء على أهمية توظيف التقنيات الحديثة والأساليب التدريسية المعاصرة ، خصوصاً إذا ما وظفت بصورة صحيحة وتفاعل معها المدرس والطالب.

وانطلاقاً مما تقدم فان المشكلة البحثية التي حددتها الباحثة لاختيار موضوع البحث تركز على التعرف على فاعلية استخدام برامج الذكاء الاصطناعي من وجهة نظر تدريسي مناهج أقسام الفنون التشكيلية في كليات الفنون الجميلة ، لذا أمكن صياغة سؤال البحث الحالي بالشكل الآتي:

- ما فاعلية استخدام برامج الذكاء الاصطناعي في تطوير مهارات تدريس مناهج الفنون التشكيلية في كليات الفنون الجميلة من وجهة نظر التدريسيين.

ثانياً: فرضيات الدراسة :

- **الفرضية الرئيسية:** لا يوجد علاقة ذات دلالة إحصائية بين فاعلية استخدام برامج الذكاء الاصطناعي وبين تطوير مهارات تدريس منهاج الفنون التشكيلية من وجهة نظر التدريسيين في كليات الفنون الجميلة.
- **الفرضية الفرعية:** هناك علاقة ذات دلالة إحصائية بين استخدام برامج الذكاء الاصطناعي وبين تطوير مهارات التدريس لدى مدرسي منهاج الفنون التشكيلية في كليات الفنون الجميلة- ديالى.

ثالثاً: أهمية البحث :

تعد هذه الدراسة من بين الدراسات التي تتماشى مع الاتجاهات الحديثة في مجالات التربية والتعليم التي تواكب وتؤكد على أهمية الاستعانة ببرامج الذكاء الاصطناعي في الأنشطة التعليمية بمجملها ، فالذكاء الاصطناعي يمثل أعلى ما أنتجته التقنيات التكنولوجية المعاصرة ، إذ انه تم إشراكه في مناحي الحياة المختلفة وإن استعمال تقنيات الذكاء الاصطناعي والتي يمكن تسميتها بالرقمنة في مؤسسات التربية والتعليم، تمثل انطلاقة نوعية ابتكارية وإبداعية لمدرسي مناهج الفنون الجميلة بكافة التخصصات، لذا تأتي أهمية هذه الدراسة كجزء من اهتمام العديد من المؤسسات التعليمية والتربوية ومنها كليات الفنون الجميلة في الجامعات العراقية عموماً وقسم الفنون التشكيلية في كلية الفنون الجميلة – ديالى خصوصاً ، بتطوير مهارات تدريس المناهج التعليمية لدى المدرسين في تخصصات الفنون ومن خلال استخدام الوسائل والتقنيات الحديثة ومنها تقنيات الذكاء الاصطناعي.

رابعاً : هدف البحث :

تهدف الدراسة إلى تعرف اثر فاعلية استخدام برامج الذكاء الاصطناعي في تطوير مهارات تدريس مناهج الفنون التشكيلية في كليات الفنون الجميلة من وجهة نظر التدريسيين .

خامساً: حدود البحث :

تمثلت حدود الدراسة الموضوعية بفاعلية استخدام برامج الذكاء الاصطناعي في تطوير مهارات تدريس مناهج الفنون التشكيلية ، والحدود المكانية بقسم الفنون التشكيلية في كلية الفنون الجميلة بجامعة ديالى ، والزمانية تمثلت بإجراء الدراسة في العام الدراسي 2024-2025 الفصل الدراسي الأول ، أما البشرية فقد تم تطبيقها على عينة من تدريسي قسم الفنون التشكيلية في كلية الفنون الجميلة - ديالى.

سادسا: تحديد المصطلحات :

- **الفاعلية:** تشير الفاعلية للدلالة على نشاط متقن كوصف للفعل.(شلال ،2023، ص642).
- و الفاعلية اصطلاحا: يقابل الكلمة العربية لمصطلح (الفاعلية) ، المصطلح الإنكليزي Efficiency، فهي وصف لكل شيء فعال ، وعرفها غيث بأنها (الكفاءة التي يوصف بها أداء معين) . (Others , 1979,p135).
- وتعرف الباحثة الفاعلية إجرائيا: على أنها فاعلية استخدام برامج الذكاء الاصطناعي في تطوير مهارات تدريس مناهج الفنون التشكيلية في كليات الفنون الجميلة .
- **الذكاء الاصطناعي :** تم تعريفه في معجم البيانات والذكاء الاصطناعي بأنه مجال من مجالات علوم الحاسوب يركز على بناء أنظمة قادرة على أداء مهام تتطلب عادة ذكاء بشريا مثل : التعلم والاستدلال والتطوير الذاتي ، ويطلق عليه أيضاً ذكاء الآلة . (Algamedy ,2022,p42).
- كما تم تعريفه على انه تطبيق أنظمة الذكاء الاصطناعي من اجل تطوير عمليات تنظيم واختيار المحتوى العلمي (العناصر ، 2023، ص 5).
- كما عرف أيضاً على انه الذكاء الذي تبديه الآلات والبرامج بما يحاكي القدرات الذهنية البشرية وأنماط عملها ، مثل القدرة على التعلم والاستنتاج ورد الفعل على أوضاع لم تبرمج في الآلة . (لوصفان وآخرون ، 2023 ، ص784).
- وتعرف الباحثة الذكاء الاصطناعي إجرائياً على انه: الأنظمة والبرامج الحاسوبية التي تحاكي القدرات الذهنية البشرية ويمكن استخدامها في تطوير مهارات تدريس مناهج الفنون التشكيلية في كليات الفنون الجميلة
- **مهارات التدريس :** تعرف المهارة على أنها استخدام المعلومات بصورة فعالة ومؤثرة وبتقنية عالية الانجاز ، أو أنها تطوير عمل معين في الفنون أو العلوم ، وتتضمن السرعة والسهولة والمرونة والدقة في انجاز العمل (موسى ،2001، ص6) . كما تم تعريف مهارات التدريس على أنها الأداء الذهني الحركي الذي يتبعه المعلم في أثناء التدريس مع مراعاة الدقة والسرعة والاستمرارية لهذا الأداء . (رشيد ،علي ، 2019، ص 189).
- و تعرف الباحثة المهارات التدريسية إجرائياً على أنها المهارات التي يستخدمها التدريسي بصورة فعالة ومؤثرة بالاستعانة ببرامج الذكاء الاصطناعي بهدف تطوير المناهج التدريسية في كليات الفنون الجميلة .

سابعاً: الدراسات السابقة :

اطلعت الباحثة على الدراسات السابقة بهدف التعرف على هذه الدراسات من حيث منهجيتها وأطرها النظرية والدراسات الميدانية التي تناولتها ، وقد وجدت الباحثة دراسات عدة تناولت برامج الذكاء الاصطناعي وعلاقته بتدريس المناهج التعليمية ، لكنها لم تجد أي دراسة مشابهة للدراسة الباحثة ، سواء أكانت من حيث اختيار نوع البرامج ، و لا من حيث مجتمع البحث أو عيناته فضلاً عن اختلاف النتائج التي توصلت إليها هذا الدراسات التي تختلف من حيث التطبيقات الإجرائية أو الميدانية لدراسة الباحثة ، ومن بين الدراسات التي اطلع عليها الباحثون هي :

- دراسة حسن ثابت رشيد و قحطان فضل راهي (2011) ، "استخدام الحاسوب لتحديد طرائق التعليم المثلّي لتعلم الطلبة" . هدفت هذه الدراسة إلى تعرف الاتجاهات التربوية المعاصرة من خلال استعمال الحاسوب كأحد التقنيات الحديثة التي يتم توظيفها في مجالات التعليم ، ومن خلال استثمار مميزات الحاسوب التفاعلية . والتي يستطيع المختصون بالجوانب التعليمية النظر إلى الفروقات الفردية بين المتعلمين بناءً على استجابات الحاسوب للنشاطات أو الأحداث الصادرة من المتعلم واختياره ومدى تجاوبه .

(راهي ، رشيد ، 2011 ، ص 191).

- دراسة عدي علي كاظم (2019) . " استخدام المهارات التعليمية لأعمال الفنية في ضوء المستجدات التكنولوجية المعاصرة لدى معلمي التربية الفنية في العراق " . ان توظيف الوسائل التكنولوجية في مجالات التعليم ، يمثل عاملاً مهماً لتطوير التعليم في المؤسسات التعليمية والتربوية ومنها المدارس والجامعات ، ومن خلال تقليل الاعتماد على الطرق التقليدية في تبادل البيانات والمعلومات بين الطلبة أو في الصفوف الدراسية.(كاظم ، 2019 ، ص248)

- دراسة مريم رياض (2023)، "فاعلية الرقمنة وتطبيقات الذكاء الاصطناعي في تطوير مناهج التربية الفنية"، تناولت الدراسة كيفية استعمال الوسائل الرقمية والتطبيقات الحديثة للذكاء الاصطناعي في المناهج التعليمية ومنها مناهج التربية الفنية ومن خلال توظيف برامج مختلفة ومنها برامج الرسم الفني والتصميم المدعوم بالذكاء الاصطناعي .

فضلاً عن استعمال الواقع المعزز والافتراضي وأدوات تعليمية تقوم بتحليل البيانات والمعلومات ، يضاف إليها استعراض للتحديات التي يتعرض لها معلمي تخصصات التربية الفنية ، والتحديات التي تواجه الطلاب لاستخدام هذه الأدوات المعاصرة التي تتميز بتكلفتها وعدم الحيادية في بعض الأحيان .

ثامناً : مناقشة الدراسات السابقة : من خلال اطلاع الباحثة على الدراسات السابقة والأدبيات والمصادر المتعلقة بموضوع الباحث أمكن لها ان تلخص عدد من النقاط التي تميز الدراسة الحالية عن الدراسات السابقة وكما يأتي :

1. تختلف الدراسة الحالية من حيث اختيار المشكلة البحثية وأهداف البحث .
2. تختلف الدراسة الحالية عن الدراسات السابقة من حيث المنهج المتبع والأدوات المستخدمة وطرق جمع البيانات وتحليلها .
3. ان الدراسة الحالية تميزت عن الدراسات السابقة باختلاف عينة البحث وحجمها فضلاً عن أدوات تحليل البيانات ، رغم اشتراكها ببعض الوسائل الإحصائية.
4. الدراسة الحالية خرجت بمجموعة من المؤشرات النظرية التي بنيت عليها أداة الاستبيان وبالتالي فان نتائج البحث واستنتاجاته تختص بهذه الدراسة ، الأمر الذي تميزت به أيضاً عن الدراسات السابقة التي استعرضتها الباحثة.
5. استفادت الباحثة من الدراسات السابقة من خلال الاطلاع على المشكلة البحثية والأهداف والأطر النظرية التي استندت إليها فضلاً عن الاستفادة من طريقة عرض البيانات وتحليلها.
6. استفادت الباحثة من الاطلاع على المصادر المستخدمة في الدراسات السابقة لدعم وتعزيز البحث الحالي .

الفصل الثاني (الإطار النظري)

تسعى معظم دول العالم إلى تطوير منظومة التعليم ، باعتبارها الركيزة الأساسية للاستثمار والتنمية ، وبناء الحضارة ، وأساس رقي الشعوب وتطورها ، وذلك من خلال تبني أفضل الممارسات العالمية المهنية المعتمدة، وتنمية وتطوير الكوادر البشرية، ورفع كفاءة القيادات وتفعيل دور التكنولوجيا.(النملان،النوح،2024،ص384).

ويكتسب الذكاء الاصطناعي أهميته من خلال تطبيقاته التي توفر منصة موحدة يمكن ان تدعم مجموعة كاملة من الوظائف ، كالاختيار والتدريب والتطوير وإدارة الأداء ، ما يتطلب تطوير مهارات تدريس المناهج من خلال إقامة برامج تدريبية وتعليمية دورية لجميع المستويات ، ومنها على مستوى المؤسسات التعليمية عموماً وأقسام الفنون التشكيلية في كليات الفنون الجميلة خصوصاً

ويتمتع الذكاء الاصطناعي بإمكانية إحداث ثورة في تطوير مهارات التدريس والتعلم ، مما يجعل التعليم أكثر كفاءة وفعالية ويمكن الوصول إليه (لوصفان وآخرون ،2023، ص785). وكجزء منهجية هذه الدراسة لابد من التعريف بالأطر النظرية للمفاهيم المعتمد فيها وكما يأتي :

أولاً: الذكاء الاصطناعي :

يطلق عليه اختصار AL وهو أحد العلوم التي نتجت عن الثورة التكنولوجية المعاصرة ، بدأ رسمياً في عام 1956 في كلية دارتموث في هانوفر بالولايات المتحدة الأمريكية ، وكان الذكاء الاصطناعي في بدايات ظهوره يهدف إلى إجراء عمليات محاكاة بواسطة الآلات لقدرات الذكاء ، إذ يقوم بعمليات مشابهة للعمليات الذهنية التي يقوم بها العقل البشري بكل ما تتصف به من تعقيد ، خصوصاً عندما يمارس الإنسان التفكير بهدف معالجة المعلومات وترجمتها إلى ما يشابهها من إجراءات حاسوبية الأمر الذي أدى إلى الوصول إلى حل العديد من العمليات المعقدة . وقد تم تعريف الذكاء الاصطناعي بذلك على أنه أحد المجالات التي يختص بها الكمبيوتر والذي يقوم ببرمجة التي يتطلب من الإنسان إنجازها وتحتاج إلى عمليات عقلية تتسم بالذكاء. (مذكور : 2020 ، ص144). و يمكننا تحديد الذكاء الاصطناعي في الآتي: (تره ، 2020، ص16-17).

- **تحسين الكفاءة و الإنتاجية:** في كثير من الأحيان فان الذكاء الاصطناعي يستطيع انجاز المهام بشكل أفضل وأسرع من الطرق التقليدية أو تكون منظمة أكثر من الإنسان .
- **فهم البيانات بكميات كبيرة:** يستطيع الذكاء الاصطناعي تحليل وفهم كميات هائلة من البيانات المنظمة أو غير المنظمة والقيام بالاتصالات وتحديد نوع الأنماط والعلاقات التي تربط بين مجموعات البيانات
- **التحسين من عملية صنع القرارات:** ان استعمال البيانات كمدخلات بمساعدة الذكاء الاصطناعي والتي يتم فيها اتخاذ قرارات أو الوصول إلى حقائق معينة عادة ما يقلل من عملية التحيز و يؤدي إلى الوصول إلى جميع الحقائق بشكل متزن وصحيح .
- **تحسين تجارب العملاء:** يمكن أن توفر واجهات المحادثة المدفوعة بالذكاء الاصطناعي (المعروفة أيضاً باسم chatbots) ، خدمةً عملاء أسرع وأكثر دقة بالعديد من اللغات.
- **الوصول إلى رؤية مشابهة للإنسان:** يمكن لادوات الذكاء الاصطناعي المستعملة في أجهزة الحاسوب من محاكاة رؤية الإنسان للصور والمقاطع الفيديوية .
- **الزيادة في ذكاء الإنسان:** الملاحظ ان العقل او الدماغ البشري غير ممكن إنكار ما يقوم به من تفكير الأمر غير الممكن تحقيقه في فترة 24 ساعة متواصلة .

وعند الرجوع إلى ما تم إدراجه ضمن السياقات التعليمية في سبعينيات القرن الماضي والتي تستند إلى الذكاء الاصطناعي ، فإن العلماء كان همهم الأساس هو كيفية جعل أجهزة الكمبيوتر تقوم بما يقوم به المدرس من مهام فردية. إذا يلاحظ ان تقنيات الذكاء الاصطناعي قد تم استعمالها في وقت مبكر في العملية التعليمية لفئات محددة والتي أسفرت عنها اتجاهات متعددة ومنها ظهور أدوات لدعم العملية التعليمية والتقييم وغيرها من المهام التي يتميز بها الذكاء الاصطناعي.(فينكوان ،2021، ص17).

ثانياً: تطبيقات الذكاء الاصطناعي الموظفة في مناهج الفنون التشكيلية :

إن استعمال التطبيقات التي تستند إلى الذكاء الاصطناعي في التعليم أصبح ضرورياً نظراً للمزايا التي تحملها هذه التطبيقات، خصوصاً فيما يتعلق بسهولة وسرعة توفير المعلومة، إمكانية تخزينها ومشاركتها، بالإضافة إلى ميزة اختصار الجهد والوقت وغيرها من المزايا الأخرى، كما تجدر الإشارة إلى أن ضرورة اعتماد تطبيقات تتماشى وطبيعة التخصصات؛ فميدان تعليم الفنون مثال يحظى بنوع من الخصوصية فيما يتعلق بالمناهج المتبعة في عملية تعليمها، فالأمر لا يقتصر على تلقين تقنيات التصميم أو عرض نظريات اللون فحسب؛ إنما يشمل محاور كبرى أساسية والمتمثلة في تعليم تاريخ الفن، النقد الفني، علم الجمال، الانتاج الفني، فهذه المحاور يجب ان تقدم للطالب في صيغ بصرية ونماذج محسوسة يمكنها تقريب الفكرة وترسيخها لدى الطالب، كما أنها تعتمد على عنصر مهمة جداً وهو التفاعل بين الطلبة والعمل الجماعي سواء في عملية النقد أو في عملية إنجاز الأعمال الفنية.(بوقزولة، 2024، ص831).

بينت عدد من البحوث والدراسات الدور الفعال لتوظيف تطبيقات الذكاء الاصطناعي في المناهج التعليمية لتخصصات الفنون الجميلة ولمختلف المراحل الدراسية وقد أمكن التوصل إلى عدة طرق التي تلعب فيها الرقمنة وتطبيقات الذكاء الاصطناعي دوراً في تطوير مهارات التدريس وبالتالي المناهج التعليمية في تخصصات الفنون الجميلة:

- يستطيع الذكاء الاصطناعي مساعدة الطلاب على تطوير مهاراتهم التفكيرية والنقدية من خلال عدد من الأدوات والتقنيات التي تساعد على حل المشكلات بشكل إبداعي .
- عادة ما يساعد الذكاء الاصطناعي القائمين على العملية التعليمية وبالخصوص المدرسين على تحسين الكفاءة التدريسية .
- تساعد تطبيقات الذكاء الاصطناعي الناس على المشاركة في الإنتاج الفني وان يكون متاحاً لهم . ومن بين استخدامات برامج الذكاء الاصطناعي في تدريس مناهج الفنون التشكيلية في كليات الفنون الجميلة هي:

- إنشاء الأعمال الفنية سواء أكانت تفاعلية أو وقاية وباستخدام التطبيقات البرمجية ومنها برامج الرسوم والتصميم الثلاثي الأبعاد .
- مساعدة الطلاب على إجراء التجارب الفنية بطرق تفاعلية جديدة من خلال استعمال تطبيقات الذكاء الاصطناعي ومنها برامج الواقع المعزز والاقتراضي.
- توفر أدوات الذكاء الاصطناعي ومنها أدوات تحليل البيانات مساعدة القائمين على العملية التعليمية الوصول إلى فهم أعمق لنقاط الضعف أو القوة وبالتالي تشخيص الملاحظات السلبية بهدف تجاوزها.
- أخيراً يمكن الإشارة إلى الذكاء الاصطناعي يقوم على علوم الحاسوب ولغات البرمجة المتطورة التي تعمل لأجل قدرة الآلة على التعلم والتي تحاكي طرق عمل الدماغ البشري وقدراته الذهنية في اتخاذ القرارات الصحيحة عن طريق الاستنتاج والتفكير والتوقع.(أمين ، 2023، ص58).

ثالثاً: مهارات التدريس الموظفة في تدريس مناهج الفنون التشكيلية :

- مهارة التدريس هي الأسلوب الذي يستخدمه المدرس في نقل أكبر ما يمكن من المعلومات أو الأفكار والمفاهيم والقيم وإثارة التدريب عند المتعلمين بصورة مشوقة ومفهومة ، كما تعني مهارات التدريس مجموعة السلوكيات التدريسية التي يظهرها المدرس في نشاطه التعليمي (التدريسي) بهدف تحقيق أهداف معينه وتظهر هذه السلوكيات من خلال الممارسات التدريسية للمدرس في صورة استجابات انفعالية أو حركية على أن تتميز بالدقة والسرعة في الأداء والتكيف مع ظروف الموقف الصف (رشيد ، علي ، 2019، ص194). أما أهم شروط تعلم مهارات التدريس هي :
- 1- اكتساب المعلومات المتصلة بالأهداف والإجراءات.
 - 2- إمكانية تجزئة المهارات الرئيسية إلى مكونات أساسية وفرعية.
 - 3- إمكانية نقل التحكم بالمهارات من العقل والعين إلى بقية الحواس .
 - 4- إمكانية نقل اعتماد المهارات من العقل والحواس إلى بقية آليات التحكم بها.
 - 5- نقل المهارات من الخبرة التدريسية إلى التعميم .(رشيد ، علي ، 2019، ص195).

رابعاً: مؤشرات الإطار النظري :

- من خلال الإطار النظري أمكن للباحثة الخروج بعدد من المؤشرات النظرية التي سوف تعتمد الباحثة عليها في بناء أدوات البحث وكما يأتي :
1. ان الذكاء الاصطناعي يمكنه تحسين التعليم وجعله أكثر كفاءة وفعالية.

3. من بين إمكانيات الذكاء الاصطناعي هي تنفيذ المهام بشكل أفضل وأسرع من الطرق التقليدية، خصوصا في التدريس اذ يوفر محتويات تعليمية فنية و رقمية تفاعلية

4. ان استخدام تطبيقات الذكاء الاصطناعي في التعليم هو أمر ضروري لتوفير المعلومات بسرعة وسهولة.

5. تساعد تطبيقات الذكاء الاصطناعي الطلاب على تطوير مهاراتهم التفكيرية والنقدية.

6. تعتبر مهارات التدريس هي سلوكيات المدرس لتحقيق أهداف تعليمية معينة.

الفصل الثالث (منهجية البحث وإجراءاته)

أولاً: منهج البحث:

من خلال الاطلاع على الدراسات السابقة من قبل الباحثة اتضح لها، أن المنهج المناسب للدراسة الحالية هو المنهج شبه التجريبي، كونه منهجاً ملائماً للخروج بنتائج الدراسة بناءً على البيانات المتحصلة .

ثانياً: مجتمع البحث:

يتمثل مجتمع الدراسة تدريسي أقسام الفنون التشكيلية في كليات الفنون الجميلة في الجامعات العراقية .

ثالثاً: عينة البحث:

تستند هذه الدراسة على عينة محددة من التدريسيين ،تم اختيارهم بطريقة قصدية، وقد تم اختيار كلية الفنون الجميلة في جامعة ديالى لتطبيق الاستبانة واستظهار نتائجها لتعرف فاعلية اثر استعمال البرامج المستندة للذكاء الاصطناعي في تطوير مهارات التدريس لمناهج الفنون التشكيلية من وجهة نظر التدريسيين .

لذا تتكون العينة من عينة قصدية بسيطة من التدريسيين ممن يدرسون مناهج الفنون التشكيلية ، وقد اختارت الباحثة الدراسة الصباحية في كلية الفنون الجميلة – جامعة ديالى. ممن يدرسون بعض المناهج الممكن توظيف تطبيقات الذكاء الاصطناعي فيها وقد بلغ عدد التدريسيين (10) تدريسيين بتخصصات الفنون التشكيلية المختلفة . ومن بين أسباب اختيار العينة القصدية هو :

1- رغبة الباحثة بالحصول على وجهات نظر من أساتذة متخصصين من نفس القسم العلمي الذي يقومون بتدريس المواد فيه .

2- لكون المنهج شبه تجريبي فمن الأفضل وحسب رأي الباحثة ان تكون العينة قصدية فضلا عن كون حجم العينة ليس كبيراً جداً.

3- لسهولة الحصول على البيانات والمعلومات من أفراد العينة مع توفير الجهد والوقت لاستخراج النتائج.

رابعاً: أدوات البحث:

شملت أدوات البحث المستعملة في هذه الدراسة الاستبانة، إذ استعملت الاستبانة لجمع البيانات من التدريسيين بشأن فاعلية استخدام الذكاء الاصطناعي في تطوير مهارات تدريس مناهج الفنون التشكيلية ، وقد تضمنت الاستبانات مجموعة من الأسئلة الموجهة للمشاركين فيها للحصول على وجهات نظرهم حول الظاهرة المدروسة، بينما استعملت الملاحظة المباشرة لفهم واستكشاف التفاصيل الأكثر تعقيداً والتفاعل مع المشاركين.

خامساً : جمع البيانات:

قامت الباحثة بجمع البيانات الضرورية لهذه الدراسة من خلال استعمال أداة الاستبانة، إذ تم توزيع استمارات الاستبانة الكترونياً على العينة المحددة من التدريسيين لجمع البيانات الكمية.

سادساً: الاختبارات والوسائل الإحصائية المستعملة :

تتمثل الاختبارات والوسائل الإحصائية المستعملة في هذه الدراسة في تحديد الخطوات العلمية الصحيحة التي ستتخذها الباحثة لتحقيق أهداف البحث ، والتي تشمل تحديد المتغيرات المراد دراستها، ووضع خطة تنفيذية، وتحديد الفاعلين في الدراسة، وتحديد الزمان والمكان المناسبين لجمع البيانات، ووضع استراتيجية لتحليل البيانات. وقد اعتمدت مجموعة من الأساليب الإحصائية في العلوم التربوية spss فضلاً عن استخدام مختلف الأدوات الإحصائية اللازمة ومنها :

- **معامل الفا كروبناخ :** وذلك لاختبار صدق وثبات الأداة والمعرفة مدى الاعتماد على أداة جمع البيانات المستعملة في قياس المتغيرات التي اشتملت عليها الدراسة.

- **المتوسطات الحسابية:** لحساب المتوسطات الحسابية بغية التعرف على متوسط إجابات المبحوثين حول الاستبيان.

- **الانحراف المعياري:** ليوضح التشتت في استجابات أفراد العينة فكلما اقتربت قيمته من الصفر فهذا يعني تركيز الإجابات حول درجة المتوسط الحسابي وعدم تشتتها.

- **تحليل الانحدار الخطي البسيط :** لتوضيح كيف يؤثر المتغير المستقل في المتغير التابع ، وتأثيرها الإجمالي وتأثيره في كل بعد

سابعاً: ثبات أداة الدراسة (الاستبانة) :

اختبرت الباحثة الصدق الظاهري لأداة الدراسة (الاستبانة) ، بالاستعانة بالمحكمين المختصين في مجال الفنون التشكيلية والتربية الفنية (قائمة الملاحق)، لأخذ آراءهم وملاحظاتهم في تعديل الاستبيان في حالة وجود ملاحظات عليها ، ولتحقق من ثبات أداة الدراسة ، تم استعمال معامل (الفا كرونباخ) ، والتي ظهرت بعد تطبيقها بقيمة مقدارها 0.847 ، وهي اكبر من معامل (الفا كرونباخ) والذي يبلغ (0.6) ، وهذا يدل ان أداة القياس التي استعملتها الباحثة، إذ تبين أنها تتمتع بالثبات العالي وهي جاهزة للتطبيق على عينة الدراسة للأفراد الذين تم استبانتهم.

ثامناً: أداة المقياس: قامت الباحثة باعتماد مقياس ليكارت الخماسي⁽¹⁾ الذي يحتمل خمسة إجابات وكما هو مبين في الجدول رقم (1).

المعيار	موافق تماماً	موافق	محايد	غير موافق	غير موافق تماماً
الدرجة	5	4	3	2	1

جدول (1) مقياس ليكارت الخماسي

ولتحديد طول الفئة = (درجة موافق تماماً) - (أدنى درجة غير موافق تماماً) \ عدد المستويات ، وهذا لتحديد اتجاههم نحو كل عبارة $(1-5) \setminus 4 = 5 \setminus 4 = 0.8$ ، حيث سنحصل على المجالات الآتية:

المستوى	المتوسط العام	الدرجة
غير موافق تماماً	من 1,79-1	منخفض جداً
غير موافق	2,59-1,80	منخفض
محايد	من 3,39-2,60	متوسط
موافق	من 4,19-3,40	مرتفع
موافق تماماً	من 5-4,20	مرتفع جداً

جدول (2) المتوسط العام لكل درجة من درجات مقياس ليكارت الخماسي

الفصل الرابع (النتائج ومناقشتها)

أولاً: نتائج الدراسة :

1- استجابات أفراد العينة : من اجل معرفة استجابة أفراد عينة الدراسة لفقرات الاستبيان الذي تم إعداده من قبل الباحثة ، والذي تضمن (10) عبارات لها علاقة بحساب فاعلية برامج الذكاء الاصطناعي في تطوير مهارات تدريس

(1) محمد عبد الفتاح الصيرفي ، " البحث العلمي الدليل التطبيقي للباحثين "، دار وائل للنشر ، عملن ، الأردن ، 2006 ، ص15.

مناهج الفنون التشكيلية ، حيث قامت الباحثة بحساب المتوسط الحسابي والانحراف المعياري لكل عبارة عن حدا وكما هو مبين بالجدول الآتي:

السؤال	العبارة	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	درجة الموافقة
1	ربط الطلبة بالفن والثقافة العالمية بمساعدة تطبيقات الذكاء الاصطناعي.	3.4787	1.01461	مرتفعة
2	التحسين من المهارات التواصلية والتفاعلية بين المدرس والطالب بمساعدة تطبيقات الذكاء الاصطناعي .	4.10664	0.86562	مرتفعة
3	تطوير مهارات التدريس والأنشطة الفنية التعليمية بمساعدة تطبيقات الذكاء الاصطناعي.	3.0637	1.43564	مرتفعة
4	تساعد برامج الذكاء الاصطناعي على تحسين تفاعل الطلاب مع المحتوى الفني التعليمي	4.4894	0.83072	مرتفعة جدا
5	لبرامج الذكاء الاصطناعي أهمية في زيادة الإبداع والابتكار لدى الطلاب.	3.2128	1.39776	مرتفعة
6	تتميز برامج الذكاء الاصطناعي بالوضوح وسهولة الاستخدام	3.7872	1.21470	مرتفعة
7	هناك درجة ثقة عالية بفاعلية استخدام برامج الذكاء الاصطناعي في التدريس من قبل مدرسي مناهج الفنون التشكيلية	3.4894	1.30004	مرتفعة
8	هناك ارتباط بين مهارات التدريسيين في استخدام برامج الذكاء الاصطناعي وتطوير مناهج الفنون التشكيلية	3.78298	1.29076	مرتفعة
9	تتميز برامج الذكاء الاصطناعي بفعاليتها في تطوير مهارات التدريس المعاصرة وتقييم مهارات الطلاب الفنية	3.2765	0.50565	مرتفعة

10	استخدام برامج الذكاء الاصطناعي في التدريس يوفر محتويات تعليمية فنية ورقمية تفاعلية	3.9573	1.43563	مرتفعة

جدول (4) استجابة أفراد عينة الدراسة لفقرات الاستبيان

اذ يلاحظ من خلال جدول رقم (4). قيمة المتوسط الحسابي لفقرات الاستبيان تراوح بين 3.2128 – 4.4894 وهو متوسط معياري يثبت وجود فاعلية لاستخدام برامج الذكاء الاصطناعي في تطوير مهارات تدريس مناهج الفنون التشكيلية في كلية الفنون الجميلة – ديالى ، حيث تراوحت درجة الموافقة بين مرتفعة ومرتفعة جدا والتي جاءت بسؤال الاستبيان (تساعد برامج الذكاء الاصطناعي على تحسين تفاعل الطلاب مع المحتوى الفني التعليمي). والذي مثل متوسط حسابي قدره 4.4894 و بانحراف معياري قدره 0.3072 ، الأمر الذي يشير ان أسئلة الاستبيان قد حققت الغرض من إعدادها في بيان فاعلية استخدام تطبيقات الذكاء الاصطناعي في تطوير مهارات تدريس المناهج الفنية التشكيلية في كلية الفنون الجميلة – ديالى.

2- اختبار الفرضيات :

لغرض معرفة فاعلية استخدام برامج الذكاء الاصطناعي لتطوير مهارات تدريس مناهج الفنون في أقسام الفنون التشكيلية في كليات الفنون الجميلة من وجهة نظر التدريسيين وحسب الفرضية الرئيسية للدراسة والتي نصت على (لا يوجد علاقة ذات دلالة إحصائية بين فاعلية استخدام برامج الذكاء الاصطناعي وبين تطوير مهارات تدريس مناهج الفنون التشكيلية من وجهة نظر التدريسيين في كليات الفنون الجميلة).

استعملت الباحثة نموذج الانحدار الخطي البسيط لمعرفة اثر الأبعاد بصفة مستقلة (كل بعد على حدة، والانحدار الخطي المتعدد لمعرفة اثر الأبعاد مجتمعة) ، وكما هو موضح في الجدول الآتي :

المتغيرات	معامل الارتباط	معامل التحديد	قيمة f	مستوى المعنوية	معامل بيتا	قيمة t	دلالة t
استخدام برامج الذكاء الاصطناعي	.521	.271	16.743	.000	1.096	4.102	.000

جدول (5) الانحدار الخطي البسيط

من خلال الجدول (5) نجد ان قيمة R بلغت (0.529) وهو يمثل ارتباط طردي بين الأبعاد التي حددت في الاستبانة ، بينما بلغت قيمة R² (0.27) ، الأمر

الذي يعني ان عدم استخدام البرامج التي تعتمد تطبيقات ذكاء اصطناعي لتطوير مهارات تدريس مناهج الفنون التشكيلية من حيث تطوير أساليب التدريس وتحسين التفاعل وربط الطلاب بالثقافة وغيرها من الخصائص والسمات المحددة في استمارة الاستبيان والتي تؤدي إلى فاعلية الاستخدام ، قد يسبب تغير في هذه الفاعلية من حيث تطوير مهارات تدريس مناهج الفنون و بقيمة تصل الى نسبة (27 %) ، كما يلاحظ من خلال تطبيق نموذج الانحدار الخطي البسيط ان قيمة (f) قد بلغت (0.000) ، وهي اقل من قيمة (a)، مما يدل على وجود علاقة ذات دلالة إحصائية بين فاعلية استخدام برامج الذكاء الاصطناعي وبين تطوير مهارات تدريس مناهج الفنون التشكيلية من وجهة نظر التدريسيين في كليات الفنون الجميلة.، ومن ثم فان نتائج الدراسة الحالية ترفض الفرضية الصفرية التي حددت كفرضية رئيسة ، الأمر الذي يؤدي إلى قبول الفرضية البديلة والتي تنص على : (توجد علاقة ذات دلالة إحصائية بين فاعلية استخدام برامج الذكاء الاصطناعي وبين تطوير مهارات تدريس مناهج الفنون التشكيلية من وجهة نظر التدريسيين في كليات الفنون الجميلة.)

اما الفرضية الفرعية والتي نصت على : (هناك علاقة ذات دلالة إحصائية بين استخدام برامج الذكاء الاصطناعي وبين تطوير مهارات التدريس لدى مدرسي مناهج الفنون التشكيلية في كليات الفنون الجميلة- ديالى) ، وضمن إجراءات الباحثة ولاستظهار النتائج بما يحقق فرضياته ، قامت باختبار الفرضية الفرعية ، وظهرت النتائج الموضحة في الجدول الآتي:

الفرضية الفرعية	قيمة B	مستوى الدلالة
1	170، -	465،

جدول (6) اختبار الفرضية الفرعية

يبين جدول رقم (6) ، ان الفرضية الفرعية التي حددتها الدراسة والمذكور نصها أعلاه ، قد قبلت وذلك لوجود دلالة إحصائية بين استخدام برامج الذكاء الاصطناعي وبين تطوير مهارات التدريس لدى مدرسي مناهج الفنون التشكيلية في كلية الفنون الجميلة- ديالى، إذ ظهرت قيمة الدلالة المقابلة لها بقيمة (0.465) وهي اكبر من (0.05) ، وبالتالي فالعلاقة غير دالة إحصائياً.

ثانياً: الاستنتاجات :

1- أشارت نتائج الدراسة إلى ان هناك علاقة ايجابية وقوية بين فاعلية استعمال برامج الذكاء الاصطناعي وبين تطوير مهارات تدريس مناهج الفنون الجميلة وفي صالح تطوير مدرسي المناهج الدراسية.

- 2- أظهرت النتائج ان برامج الذكاء الاصطناعي تساعد على تحسين مهارات التواصل والتفاعل بين المدرسين والطلاب ، وفي تطوير أساليب التدريس والأنشطة التعليمية الفنية
- 3- أشارت نتائج الدراسة إلى ان هناك درجة ثقة عالية بفاعلية استخدام برامج الذكاء الاصطناعي في التدريس من قبل مدرسي مناهج الفنون التشكيلية وان استخدام برامج الذكاء الاصطناعي في التدريس يوفر محتويات تعليمية فنية و رقمية تفاعلية
- 4- أن برامج الذكاء الاصطناعي ذات الطابع الإبداعي والجذاب تحقق أعلى مستويات من الفاعلية والتأثير في تطوير مهارات التدريس لمناهج الفنون ، و تظهر بعض البرامج الغير تخصصية تأثير محدود على تطوير مهارات التدريس خصوصا في المواد العملية.
- 5- هناك ضرورة تزويد التدريسيين ببيانات ومعلومات بالمعلومات معمقة عن برامج الذكاء الاصطناعي المتخصصة في مجال الفنون ، إذ تعد بمثابة وسيلة لنقل المعلومات المتعددة والمتنوعة.
- 6- تبين من نتائج الدراسة أن برامج الذكاء الاصطناعي تشجع ورفع مستوى الطلبة في تعليم محتويات المناهج الدراسية التي يتلقونها.

وبناءً على هذه النتائج والاستنتاجات، توصلت الباحثة إلى عدد من التوصيات ومنها :

ثالثاً: التوصيات:

- 1- ينبغي على مؤسسات التربية والتعليم العالي ومنها معاهد و كليات الفنون الجميلة في الجامعات العراقية تكثيف الجهود والاهتمام أكثر ببرامج الذكاء الاصطناعي لما لها من اثر على تطوير مهارات تدريس مناهج الفنون الجميلة عموماً والفنون التشكيلية خصوصاً.
- 2- ان تطوير مهارات التدريس من خلال مواكبة الوسائل التكنولوجية الحديثة يتسم بنقاط قوة ومنافع تعود بالنتيجة على التدريسي والطالب الجامعي .

رابعاً: المصادر:

- ال نملان ، ميعاد بنت عبد الله بن سعيد،النوح ، عبد العزيز سالم محمد . تطبيق الذكاء الاصطناعي في إدارات التعليم. مجلة الفنون والآداب وعلوم الإنسانيات والاجتماع ، العدد (112) سبتمبر ، 2024.
- أمين ، زينب محمد ، أبو زيد ، أمل محمد محمود.الذكاء الاصطناعي والاتجاهات المعاصرة في الفنون التشكيلية- دراسة وصفية تحليلية. مجلة الفنون التشكيلية والتربية الفنية – المجلد السابع ، العدد الثاني ، 2023 .

- بوقزولة، مفيدة. تطبيقات الذكاء الاصطناعي في تعليم الفنون البصرية في ضوء نظرية A.B.A.E. مجلة اطراس ، العدد الخاص بالذكاء الاصطناعي والتعليم و التعليم عن بعد، ، 30-9-2024 .
- تره، مريم شوقي عبد الرحمن. تطبيقات الذكاء الاصطناعي والتسريع في عملية رقمنة التعليم. وقائع المؤتمر الدولي الأول – التعليم الرقمي في ظل جائحة كورونا، ملحق مجلة الجامعة العراقية ، 14 ، العدد 2\15، 2020.
- راهي ، قحطان فضل ، رشيد ، حسن ثابت . استخدام الحاسوب لتحديد طرائق التعليم المثلثي . المجلد 1 ، العدد الواحد والعشرون ، مجلة مركز دراسات الكوفة ، جامعة الكوفة . 2011.
- رشيد، رجا حميد، علي ، عمر قاسم ، اثر التقنيات التعليمية في تطوير مهارات التدريس للطلبة المطبقين في كلية الفنون الجميلة -ديالى، الأكاديمي العدد 91، 2019.
- زكريا ، مريم رياض. فاعلية الرقمنة وتطبيقات الذكاء الاصطناعي في تطوير مناهج التربية الفنية . عدد خاص بالمؤتمر العلمي الدولي الثامن (تطوير التعليم : اتجاهات معاصرة ورؤى مستقبلية) ، كلية التربية جامعة أسيوط ، المجلد 39، العدد 10، ج 1، 2023.
- شلال ،فؤاد احمد. فاعلية الذكاء الاصطناعي في التصميم الكرافيك الرقمي المعاصر. جامعة بغداد -كلية الفنون الجميلة -المؤتمر العلمي 19 ، مجلة الأكاديمي ، 2023.
- العناصر ، فاطمة. دور تقنيات الذكاء الاصطناعي في تنمية مهارات التفكير الإبداعي لدى الطالب في المواقف التعليمية. مجلة آفاق جديدة ، المجلد 34 ، العدد 34 ، 2023.
- غباري، ثائر؛ أبو شعيرة، خالد . علم النفس التربوي وتطبيقاته الصفية. ط 1، مكتبة المجمع العربي للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن. 2008.
- فينكوآن مياو وآخرون. الذكاء الاصطناعي والتعليم-إرشادات لواضعي السياسات. تر: محمد حميد إسماعيل ،منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة (اليونسكو) ، طبع في فرنسا ، 2021.
- لوصفان ، سلمى ، امقران ، رضوان . نحو تعليم ابتدائي ذكي – الذكاء الاصطناعي كمساعد بيداغوجي للأستاذ. مجلة اطراس ،الجزائر ، 2024 .

- موسى ، سعدي لفته، طرائق وتقنيات تدريس الفنون ، مطبعة السعدون ، بغداد ، 2001.
- Alghamdi Abdullah Shraf. "A dictionary of data and artificial intelligence". King of Salman International Language Complex.2022.
- Others, G. A. "Cognitive Dictionary". Egypt: The Egyptian General Books.1979.
- خامساً: الملاحق:

قائمة باسماء المحكمين

ت	اسم التدريسي	اللقب العلمي	مكان العمل
1	نمير قاسم خلف	أستاذ دكتور	جامعة ديالى -كلية الفنون الجميلة
2	نجم عبد الله عسكر	أستاذ دكتور	كلية اليرموك الأهلية
3	عماد خضير عباس	أستاذ مساعد	جامعة ديالى -كلية الفنون الجميلة
4	عادل عطا الله خليفة	أستاذ مساعد	جامعة ديالى -كلية الفنون الجميلة
5	مؤيد عباس خضير	أستاذ مساعد	جامعة ديالى -كلية الفنون الجميلة

الحاجات وتمثلاتها البصرية في رسوم ذوي الاعاقة

طيبة غسان عبد الرضا

أ.م.د. عبد الحمزة عبد الامير عبد الحسين

Abdul hamza abdul ameer

Tiba ghsan abdul reda

hamza.alkelabee@qu.edu.iq

art.post22.7@qu.edu.iq

كلية الفنون الجميلة / جامعة القادسية

ملخص البحث

احتوى البحث الحالي على أربعة فصول شمل الفصل الأول منها مشكلة البحث التي تمثلت بالتساؤل الآتي : ما التمثلات في رسوم ذوي الاحتياجات الخاصة؟ كما هدف البحث الى :تعرف على التمثلات في رسوم ذوي الاحتياجات الخاصة ,اما حدود البحث فقد شملت العام الدراسي(2023-2024) لذوي الاحتياجات الخاصة التابعين لمديرية التربية الديوانية الدراسة الصباحية والمسائية وقد تم تحديد اهم المصطلحات وتعريفها والتي شملت (التمثلات _ رسوم ذوي الاحتياجات). وتضمن الفصل الثاني مبحث التعبير الفني لرسوم الاطفال

اما الفصل الثالث فقد تضمن منهج البحث حيث اعتمد الباحثان المنهج الوصفي (تحليل المحتوى) في تحليل عينة البحث وبلغ مجتمع البحث (الطلاب من ذوي الاحتياجات الخاصة) البالغ عددهم (60) تلميذ وتلميذة , أما عينة البحث فقد تم اختيارها بطريقة قصدية اذ بلغت (20) تلميذ وتلميذة , وتم تحليل عينة البحث عن طريق وسائل احصائية ورياضية وفق استمارة التحليل

وتضمن الفصل الرابع مجموعة من نتائج البحث ومنها

1-يتبين من الجدول (1) لم تكن هناك فروق معنوية لمربع كاي بين رسوم الاطفال (الذكور والاناث) في الحاجة الاساسية , انما كانت في بعض المجالات ذات دلالة معنوية مثل(الموضوع ، التعبير).

2-يتضح من الجدول (2) ان قيمة كاي لدلالة الفروق في الحاجة الثانية (الامن) كانت معنوية في المجالين (رمزية العناصر ، مفردات العمل) اما بقية المجالات فلم تحقق اي منها دلالة معنوية بين الذكور والاناث في هذه الحاجة.

ومن اهم الاستنتاجات

- 1- كان للتعبير لدى ذوي الاحتياجات الخاصة دورا مهما في التمثل البصري للحاجات لديهم من خلال ادوات بسيطة للرسم
 - 2- لم تكن هناك فروق فردية كبيرة بين ذوي الاحتياجات الخاصة في عملية تمثل الحاجات الانسانية الخمس.
- كلمات مفتاحية (الحاجات التمثلات ,ذوي الاعاقة)**

Research summary

The current research contained four chapters, the first of which included the research problem, which was represented by the following question : What are the representations in the fees of people with special needs As for the limits of the research, it included the academic year (2023-2024) for people with special needs affiliated to the Diwani Education Directorate, the morning and evening study, and the most important terms were identified and defined, which included (representations _ fees for people with needs). The second chapter discussed the artistic expression of children's drawings

As for the third semester, the research method was included, where the researchers adopted the descriptive method (content analysis) in the analysis of the research sample and reached the research community (students with special needs)numbering (60) students, as for the research sample was chosen in a deliberate way, reaching (20) students ,and the research sample was analyzed by statistical and mathematical means according to the analysis form

The fourth chapter included a set of research results, including

1-it can be seen from Table (1) that there were no significant differences for the Kai bin Square in the drawings of children (male and female) in the basic need, but in some areas they were significant, namely (subject, expression).

2-it is clear from Table (2) that the Kai value for the indication of differences in the Second Need (Security) was moral in the two areas (symbolism of elements, working vocabulary), while the rest of the areas did not achieve any moral significance between males and females in this need.

The most important conclusions are

1-the expression of people with special needs had an important role in the visual representation of their needs through simple drawing tools

2-there were no significant individual differences between people with special needs in a process that represents the five human needs.

Keywords (actresses, people with special needs)

الفصل الاول

اولاً : مشكلة البحث

الإنسان كائن يمثل جزءاً أساسياً من منظومة الوجود، وهو ليس المخلوق الحي الوحيد على هذا الكوكب، بل يستمد حيويته من خارج ذاته. فممنذ ولادته، تدفعه غريزة البقاء إلى السعي نحو الغذاء، وهو حاجة أساسية لا غنى عنها لاستمرار الحياة، تماماً كشرب الماء الذي يُعد ضرورة لا يمكن الاستغناء عنها. وهذا ينطبق على جميع الكائنات الحية.

غير أن هذه الحاجة الأولية ليست الوحيدة التي يتطلبها الإنسان؛ فمع نموه وتطور قدراته البدنية والعقلية والنفسية، تظهر حاجات أخرى قد لا تكون مرتبطة مباشرة بالبقاء على قيد الحياة، لكنها تؤثر بعمق في فكره، وتوجهاته، وسلوكه، وصحته العامة. فعلى سبيل المثال، الحاجة إلى الانتماء والتفاعل الاجتماعي تعد من الحاجات النفسية المهمة التي تسهم في بناء شخصية الفرد وتعزيز استقراره النفسي. وهكذا، تتفاوت أهمية هذه الحاجات بحسب أثرها في حياة الإنسان، إذ لا تُقاس فقط بقدرتها على الفصل بين الحياة والموت، بل بتأثيرها على جودة الحياة وتوازنها النفسي والجسدي.

وبطبيعة الحال فإن الدور الأكبر في تحقيق الحاجات يقع على الفرد نفسه وهو يسعى إلى ذلك بدوافع لاشعورية أحياناً وأحياناً أخرى بدوافع شعورية وبشيء من التخطيط والجهد والمثابرة لذا فإن امتلاك الفرد لقدرات طبيعية يعد شرطاً من شروط تحقيقه لحاجاته فلا بد من بدن سليم وعقل سليم وحواس متكاملة تلعب دورها الأساسي في معرفة حاجاته وكيفية تحقيقها .

إلا أن ذوي الاحتياجات الخاصة وهم فئة من الأفراد لا يمتلكون تلك القدرات وهم إما يولدون أو يفقدون خلال حياتهم بعض القدرات الحسية والبدنية والعقلية وهم أيضاً بحاجة إلى متطلبات وضرورات حياتية متنوعة يسعون بما تمكنهم قدراتهم إلى تحقيقها وقد يلجؤون إلى الآخرين لمساعدتهم في ذلك أو يستعينون بوسائل تعبيرية مثل الرسم للتعبير عن حاجاتهم حيث إن الرسم يعد من الوسائل التعبيرية المهمة وله العديد من الاتجاهات والأساليب ويشكل أحد الموضوعات التربوية في أغلب المؤسسات التعليمية في العالم والعراق وبالأخص المراحل التعليمية الابتدائية والثانوية ، وهنا تنشأ بعض التساؤلات حول كيفية التعبير عن تلك التمثلات؟ وهل بالإمكان الاعتماد على وسائل تعبيرية أخرى غير الكلام للتعبير عن حاجاتهم؟ وبناء على ما تقدم تتبلور مشكلة البحث الحالي من التساؤل الآتي
ما الحاجات وتمثلاتها البصرية في رسوم ذوي الإعاقة؟

ثانياً: أهمية البحث والحاجة اليه

- 1- يسلط الضوء على وسائل التعبير لدى ذوي الاعاقة.
- 2- يوضح طبيعة رسم التمثلات البصرية عند ذوي الاعاقة .
- 3- يفيد مدرسين التربية الفنية في وضع خطة الدرس لديهم وأي تراعي وسائل التعبير البصرية عند ذوي الاعاقة.

ثالثاً: هدف البحث:

يهدف البحث الى:

(تعرف الحاجات وتمثلاتها البصرية في رسوم ذوي الاعاقة).

فرضية البحث

" لا توجد فروق ذات دلالة احصائية عند مستوى دلالة (0.05) للتمثلات البصرية للحاجات في رسوم ذوي الاعاقة"

رابعاً: حدود البحث:

الحدود الموضوعية: مجموعة رسوم طلبة ذوي الاعاقة التي تمثل الحاجات بشكل بصري بعد تلقينهم خمس محاضرات نظرية في ذات المواضيع وهي مرسومة بتقنية الالوان على الورق.

الحدود المكانية: العراق/محافظة القادسية/معهد رقية للسمع والتخاطب .

الحدود الزمانية: العام الدراسي (2023-2024) م.

خامساً: تعريف المصطلحات:**الحاجات اجرائيا**

وهي مقسمة حسب نظرية (ماسلو) للحاجات الى (الاساسية ، الامن ، التقدير ، الاحترام ، تحقيق الذات) يعبر عنها الأطفال المعاقين لتمثل بصريا في رسومهم

1-التمثلات:

التمثل لغة/حصول صورة الشيء في الذهن , او ادراك المضمون المشخص لكل فعل

ذهني , او تصور المثل الذي ينوب عن الشيء ويقوم مقامه (صليبيا، 342)

التمثل اجرائيا/ هو نقل الحاجات والميول والرغبات التي تكونت في مخيلة ذوي

الاعاقة من المحيط الخارجي (المجتمع) والداخلي (الاسرة) والصراع (الذاتي)

وتشكيلها عن طريق الرسم بتقنيات تتناسب مع خصوصيتهم.

2- رسوم ذوي الإعاقة:

اجرائيا: جميع الاطفال ممن يعانون من عاهات طويلة الأجل بدنية أو عقلية أو ذهنية أو حسية، قد تمنعهم لدى التعامل مع مختلف الحواجز من المشاركة بصورة كاملة وفعالة في المجتمع على قدم المساواة مع الآخرين،

الفصل الثاني/ المبحث الأول

التمثيلات البصرية: مفهوما وأهميتها

في النصف الثاني من القرن العشرين بدأت اللغة البصرية تفرض نفسها على الساحة الثقافية، كعامل مهم له القدرة على التأثير والسيطرة وتشكيل الوعي، أو حتى التلاعب به، لدرجة جعلت البعض يصف العصر الحالي "عصر الصورة" ويصف اجتمعت المعاصر انه "مجتمع الاستعراض" والحضارة الحالية "حضارة المشهد".¹ اتخذت الصورة المتحركة شكلها الأول من السينما، ثم أصبحت اللغة السائدة في التلفاز والحاسوب وألعاب الفيديو والإعلانات...إلخ. غير أن هذه اللغة تمارس سلطتها علينا من خلال عمليات صناعية معقدة والتمثيلات البصرية هي الطريقة التي يتم بها تقديم المعلومات أو الأفكار باستخدام الصور والرسوم البيانية والعناصر المرئية الأخرى. تعتبر هذه التمثيلات وسيلة فعالة لتحفيز العقل وتعزيز الفهم، حيث تسهم في تبسيط المعلومات المعقدة وجعلها أكثر وضوحاً وجاذبية كما أنها تعد أداة للتواصل الفعّال والتعليم الإبداع

وهي بطبي الحال لا تقتصر فقط على الرسوم والصور، بل تشمل كل أشكال الوسائط التي تُعرض بصرياً لتحسين الفهم والإدراك. تشمل هذه الوسائط الفيديوهات، الرسوم المتحركة، الإنفوجرافيك، والمجسمات ثلاثية الأبعاد. الهدف الأساسي منها هو تحويل المفاهيم المجردة أو المعقدة إلى صور مرئية تساعد في توصيل الرسالة بشكل سريع وفعّال.

وهناك ضرورة تعبيرية للتمثيلات البصرية تتمحور بالنقاط الاتية

1. دماغنا يتفاعل مع الصور: البشر كائنات بصرية، حيث أن 90% من المعلومات التي ينقلها الدماغ هي معلومات بصرية. تعالج الصور أسرع بـ 60,000 مرة من النصوص.

2. تعزيز التفاعل والمشاركة: تعمل التمثيلات البصرية على تحفيز اهتمام الجمهور، خاصة في بيئات تعليمية أو مهنية.

3. التعبير عن البيانات الضخمة: تُعد مثالية لتحليل البيانات الكبيرة وتقديمها بطريقة سهلة القراءة، مثل الرسوم البيانية والخرائط الحرارية.

أنواع التمثيلات البصرية

1. الرسوم البيانية: تُستخدم لتمثيل البيانات الرقمية بطريقة مرئية مثل المخططات الدائرية والخطية والعمودية.
2. الخرائط الذهنية: تُظهر الأفكار والعلاقات بينها باستخدام أشكال متفرعة ومتراصة.
3. الصور التوضيحية: تُستخدم لشرح الأفكار أو المفاهيم بشكل بصري مباشر.
4. الجداول: تُسهل مقارنة البيانات وتنظيمها.
5. العروض التقديمية المتحركة: تُستخدم لشرح العمليات والخطوات بشكل ديناميكي.

أهمية التمثيلات البصرية

1. تعزيز الفهم: تساعد في تبسيط المعلومات المعقدة وجعلها أكثر قابلية للفهم.
2. جذب الانتباه: تزيد من تفاعل الجمهور مع المحتوى.
3. دعم الذاكرة: تُظهر الدراسات أن الإنسان يتذكر الصور والمخططات بشكل أفضل من النصوص المكتوبة.
4. التواصل الفعال: تُعتبر وسيلة مثالية لنقل الأفكار بين الأفراد والمجموعات.

استخدامات التمثيلات البصرية

- التعليم: تُستخدم لشرح المواد الدراسية، مثل الخرائط التوضيحية في الجغرافيا أو الرسوم البيانية في الرياضيات.
- الأعمال: تُستخدم في إعداد التقارير والعروض التقديمية لتحليل الأداء أو تقديم استراتيجيات جديدة.
- التسويق والإعلانات: تلعب دورًا كبيرًا في تصميم الحملات التسويقية.
- البحث العلمي: تُسهل عرض النتائج وتحليل البيانات.

المبحث الثاني /

التعبير الفني لرسوم الاطفال

يعد الرسم احد وسائل التعبير لدى الاطفال , اذ يتنوع التعبير عن الذات حسب العناصر الفنية وهي كما يأتي:

1- الخط/ تحمل الخطوط في رسوم الاطفال شحنات تعبيرية اسقاطية، وتعبيرا عن حالاته الانفعالية، اذ تتنوع خطوطه الاسقاطية بسماكتها وتكسرها ودقتها و رمزيها التواصلية فالخطوط تتقلص لدى الاطفال المكتئبين وتمتاز باسقاطاتها الحادة وقوة ضغطها، بينما تتسع رسم الخطوط بسعادة اصحابها فنجدها خطوط دالة للراحة والانتعاش النفسي، وتنعكس اسقاطات العدوانيين بخطوطهم الشديدة والمتكسرة، وتظهر حساسية الطفل الاسقاطية في دقة خطوطه وتباينها وتنوعها لحركة الخط، ويتضح في البدايات الخطية القوية والتي تنتهي برسم خطي ضعيف، تدل عن اسقاطات حماسية مؤقتة، وعلى عجزه لتأدية نشاطاته، (عصام، 2012: 22) ويأتي حرصه في تنوع رسوم الخطوط الارضية بأشكالها المتلونة، فمنها المتعرج او المنحني او القائم او خط الارض بهيئته الوهمية. فالأطفال تدرك بان الاجسام المشخصة تلتصق جيداً بخطه الارضي وأن ترتكز بوضعها عليه، الا انها تظهر بعض من خطوط الاطفال الارضية تعرجاً أو نقوساً احذب او مقوس وهذا ما يسمى بحالة (الميل) في رسوماتهم . (شاهين، 2009: 30)

٢. اللون /له دلالة اسقاطية مؤكدة، فالطفل يغذي علاقاته بالوانه الساقطة، تبعا لتجاربه الخاصة، فالوانه الحيادية دلالة لانطباعاته الصامتة للابيض، واسقاطا لاحزانه للون الاسودسيما بعض الشعوب تتخذ من اللون الابيض مصدرا للحداد. بينما الألوان الدافئة اسقاطات نزقة وتعبير نشط عن اثارته الحسية، وحب الحياة، اما رسمه باللون البارد، تعبیر اسقاطي سلبي، ودلالة لهدوئه وسكينته، فألوانه الباردة تنثير تفكيره وتنطوي بأسقاطاته الكتيبة (عصام، 2012: 22) . ويميل الاطفال الانفصاليون برسمهم للألوان الباردة، وتأتي الوانهم مدمجة بالتصريح الذاتي البصري، بينما منخفضي الذكاء يلونون بنزعة ذاتية تبتعد كثيرا عن واقعهم، فتأتي الوانهم صريحة وخروجها عن النص الشكلي للرسم على عكس اسويائهم الاذكياء فهم يميلون للتلوين المتعدد للشكل الواحد، فهم يوظفون اللون بصريا، وتلون رسوماتهم بحدود النص الشكلي ولا تخرج عن اطره المشكلة ويصر باحثون امثال دي ليوا" على ان الامطار والغيوم العاصفة والرعدية وبلونها الداكن الأسود من الموضوعات غير السارة، يلجأ لها الاطفال الحزينين. (سنا، 2014: 71)

3- الشكل: ان الشكل والخط في رسوم الاطفال رموز لمفاهيم تعبيرية، وترتبط مفاهيم الرمز بالذكاء وبإمتداد مباشر ، سواء بالنشأ او التوسع او التطور، فالتالي: هي مدخل وإدوات الدراسة وقياس «الذكاء»، ولا قصرها كأداة للمفاهيم الذهنية، والتسليم ثمة رابطة علنية تتوشج بها تكوين وتأليف المفاهيم، كما هي بادية لنمو الطفل العقلي "(عصفور، 2009: 238)

فأشكال الطفل الاسقاطية للرسم، لا تقتصر بالكشف عن سماته الشخصية، وإنما تُستخدم في التقييم التوافقي له، وقياس إضطراباته الإنفعالية، فرسومات الطفل بخاصة للشكل الإنساني، وتفاوت نطاقها بين حذف لجزء من مكوناتها العنصرية، وظهرت في رسومات الطفل الإعتيادي، مثل: حذف للإذرع الفم الجذع .. إلخ، أو مبالغته في حجوم رسومه أو أنتكاسها في التصغير المتناهي، أو الرسم المبعثر للإجزاء المكونة للجسد الواحد وإنفصالها المترامي في إقسام

الورقة عن إصلها، وإستخدام النسب الغربية (الشاذة) والغير عادية لشكلية الرسم وعناصرها (علاق، 2021: 65). " فأحياناً لا تُحقق البيئة رغبات الطفل وشهواته فقد تكون مدداً لغلغلة شخصيته، ورفع مكبوتاته، فخلال اسقاطاته بالرسم هو يُزيح حاجاته بغية تحقيقها بالوانه ورسوماته، فهي عملية تفريغ اسقاطي بلون تعبيرية تنفيسي، فأسقاطاته الخارجة تتشكل برموزه المبالغة أو تحويراته الشكلية (الهجان، 2009: 10)

4- الملمس تُشير (حنان) (عبد الحميد) بأن الملمس عنصر يتضمن عمليات تتم باللمس او الاحساس بها بصرياً، فتعطي الطفل المعاق اتصالاً لتمييز صفة خاماتها واسطحها والتعبير عنها من حيث خشونتها او نعومتها، فالبيئة المحيطة بالطفل امداد لحواسه وتعريفه بعناصر طبيعته الملمسية، ما يُدعم تفكيره بعناصر التكوين الفنية وتعليمه بالمفاهيم المحيطة به، سيما تدعيم قوى الأطفال التعليمية من ذوي الاحتياجات الخاصة لعناصر التكوين الفنية." (الساعدي، 2012: 34)

4- الفضاء: يضع الطفل خطأً تحت طائلة الشكل الذي قام برسمه مع عتبة عمره السادس وربما يصل استمراره الثانية عشرة، وخط الارض الذي يرسمه والذي هو من ضمن الفضاء المحيط بالشكل - اشارة لمدرک الطفل الذهني ووعيه بعلاقته البيئية، فالطفل يدرك اشيائه المرسومة لا تبقى هائمة بفضاء الهواء او تطفو معلقة بسماء اللوحة كأنها تطير (شاهين، 2009: ص30). وعند اكتشاف الطفل لاستعمالات خطأ مستقيم او منحني، يستعمل نوعان من

الخطوط الأرضية، فخط السماء يعلو الورقة والآخر أسفل حاشيتها، ويبالغ باختراعاته الفنية برسم للأشكال والأشياء وأنماط هياكلها المسح فضاءات بين السماء والأرض، ويبيدي فحصه وتجريبه للفضاء عبر دمج سطوح عليه، وبأصراره للتوضيح لما يريده وما يعرفه، تظهر علامات (المسح) التي تسمى متأرجحة (جنون، 2020: 76) وتدني تقديره الذاتي وخوفه الاجتماعي من التألف وعزله الانطوائية. بينما الوحدات الاسقاطية بفضاء اعلى الصفحة ونزوحها عن خطها الأرضي، فهي مبتغى اسقاطي يصعب التحقق والمثال وهي فئة متزحزة، الثقة، مترددة لبناء علاقاتها الاجتماعية، اما اسقاطات الطفل المتزنة والأكثر تطلعا للمستقبل تتحى برسوم يمين فضاء الورقة، وهي اسقاطات متزنة وضابطة بحكم الواقع اما الوحدات الاسقاطية يسار فضاء الورقة، هي قوقعة الأسقاطات الماضي (الساعدي، 2012: 34)

مؤشرات الإطار النظري

- ١_ أهمية التمثيلات البصرية في الرسم في التعبير عن المشاعر والأفكار وإيصال الرسائل البصرية والجمال البصري والتوثيق التاريخي .
- 2- تشير التمثيلات البصرية لذوي الاحتياجات الخاصة في استخدام الصور والرسومات والرموز والعناصر البصرية الأخرى لتلبية احتياجات الافراد الذين يعانون من صعوبات في الادراك .
- 3_ تسهم التمثيلات البصرية في تسهيل التعلم من خلال الرسوم التوضيحية والرموز التي تساعد في شرح المفاهيم بطريقة مرئية .
- 4- يعتمد الاطفال المصابون بالتوحد على التمثيلات البصرية , مثل لوحات الاتصال المصورة أو التطبيقات الرقمية , لتمكينهم من التعبير عن افكارهم واحتياجاتهم .
- 5- أن حاجات الفرد في مراحل نموه المختلفة لها تأثير على سلوكه.
- ٦- يوجد ارتباط وثيق بين رسومات الطفل وقدراته الفطرية ، ورسوماتهم شبه كبير بالسذاجة البدائية.

- ٧-يزيد النشاط الفني بالبراعة من خلال الاتصال بشكل ملحوظ في رسوم محصوري القدرة من الافراد ذوي الاحتياجات الخاصة واعطاء فرص التعبير للتحدث عن افكارهم واعمالهم من خلال اعمالهم الفنية.
- ٨- ان رسوم ذوي القدرات الادراكية المتأخرة لها الميل الكبير للاسقاطات الالية للرسم، وببطء مراحل نموهم القدراتي مع نزعتهم التراجعية، بارتداد متكرر الايقاع

الى مستوى مرحلي اكثر ايكار تمتاز رسوم ذوي العقول الضعيفة بانها اسقاطات ناضجة الرسم.

٩- يحول الطفل نشاطه البدني، من خلال الفن الى للتفرغ السلبي في اعمالهم الفنية.

١٠- يعتبر فن الطفل نشاط ذاتي، تلقائي، حر، ومدخلا ينبع بتعبيراتهم الداخلية، ونقل حال انفسهم، ولاختلاف أنشطة الطفل الفنية، واهميتها السيكوحركية.

١١- هناك اهمية والممتعة واثارتها العقلية لمدرسته في رسومات ذوي الاحتياجات الخاصة، فضلا عن روح التسلية وتحقيق ذاته، ما يعطيه مساحة اكبر للابداع، والمجال الأوسع لفهمه عبر رسوماته، وفهم نواحيه الفكرية والنفسية والوجدانية.

١٢- هناك دلالات للخط تشير اسقاطات الخط العدواني وبخطوطه الحادة الصلبة الى توجهات افرادها للميل الذكوري، بينما تظهر الميول الانثوية في رسم افرادها للخطوط الدائرية المنغلقة.

١٣- تكون ألوان ذوي الاحتياجات الخاصة مدمجة بالتصريح الذاتي البصري، بينما منخفضي الذكاء يلونون بنزعة ذاتية تبتعد كثيرا عن واقعهم.

الفصل الثالث / إجراءات البحث

اولا : منهج البحث

اتبع الباحثان المنهج الوصفي بطريقة (تحليل المحتوى)، وذلك لانسجامه مع طبيعة هذا البحث،

ثانيا : مجتمع البحث :

يتألف مجتمع البحث الحالي من أاطفال المعاقين في مدينة الديوانية للعام الدراسي (2023 – 2024) والبالغ عددهم (٤٠) تلميذ وتلميذه كما في الجدول (1) ، حسب الاحصائية التي حصلت عليها الباحثان⁽¹⁾ من شعبة الاحصاء في قسم التخطيط التابع الى المديرية العامة للتربية في محافظة القادسية ، كما في الجدول (2)

(1) حسب كتاب تسهيل المهمة الصادر من كلية الفنون الجميلة المرقم 2012 في 2023/12/11

الجدول (1)
توزيع التلاميذ في مجتمع البحث

نوع الجنس	المجموع
بنين	٢٠
بنات	٢٠
المجموع	٤٠

ثالثا : عينة البحث

استخدم الباحثان اسلوب العينة القصدية لاختبار عينة بحثهما ، اذ بلغت عينة الدراسة الحالية رسوم (١٠) تلميذ وتلميذة بلغ عددها (٥٠) لوحة بواقع (5) لوحات لكل طالب تتحدد كل رسمة منها بواحدة من الحاجات الخمس والجدول (2) يوضح توزيع افراد العينة على الجنس و بيئة المدرسة.

الجدول (2)
توزيع التلاميذ في مجتمع البحث

نوع الجنس	المجموع
بنين	٥
بنات	٥
المجموع	١٠

رابعا : اداة البحث

لتحقيق هدف البحث تطلب بناء اداة التحليل، من خلال اتباع الخطوات التالية :

1. **صياغة مجالات الاداة** : بعد اطلاع الباحثان على الادبيات للحاجات ، فضلا عن ادبيات الفن والتربية الفنية والدراسات السابقة التي تم عرضها في الفصل الثاني وكذلك مؤشرات الاطار النظري، صاغ الباحثان اداتها اعتمادا على نظرية (ماسلو) للحاجات وهي (الاساسية ، الامن ، التقدير ، الاحترام ، تحقيق الذات) ، والتي تتكون من ستة مجالات رئيسة وهي : (الموضوع ، التعبير ، الاسلوب ، مفردات العمل ، عناصر التكوين ، علاقات التكوين) ، اذ شمل كل مجال على عدد من المؤشرات الفرعية ، وكما موضح في الجدول (3)

جدول (3)

توزيع المؤشرات بحسب المجالات الرئيسية للأداة

ت	المجال	عدد المؤشرات
1	الموضوع	4
2	التعبير	5
3	الأسلوب	6
4	مفردات العمل	5
5	عناصر التكوين	5
6	علاقات التكوين	5
	المجموع	30

2. **الصدق الظاهري للأداة** : يقصد بالصدق (مدى تحقيق الأداة للغرض الذي أعدت من أجله، فتقاس ما وضعت لقياسه ويعتمد مدى تمثيل بنود المقياس تمثيلاً سليماً للمجال الذي يراد قياسه) (عطيفة، 2002: 77) ، بلغت نسبة الاتفاق في الصدق الظاهري (82%) بعد اخذ اراء الخبراء وبالتالي تكونت الأداة بصورتها النهائية من (19) مؤشرا

وبعد الانتهاء من الصدق الظاهري، ومن اجل التأكد من صدق التحليل ، قام الباحثان بتطبيق الاداة على عينة استطلاعية اولية من خارج عينة البحث ، الهدف منها التأكد من فقرات ادتها ، اذ اجرى الباحثان دراستهما في يوم الاحد 2023/11/5 ، على عينة بلغت (5) تلاميذ من خارج عينة البحث مع توفير بما يلي :

1. ثلاثة أنواع من الألوان هي (ألوان ماجك ، ألوان شمعية (باستيل) ، أقلام خشبية) ويترك للتلميذ حرية اختيار نوع الألوان التي يستخدمها .
2. ورق أبيض قياس (A4) .

3. عند التطبيق طلب الباحثان من عينة البحث ان يقوموا برسم موضوع له علاقة بمادة المحاضرة التي تخصصت باحدى الحاجات.

3. ثبات الاداة :

أ. ثبات التحليل بين المحللين : يتم ذلك عن طريق حساب نسبة الاتفاق بين المحللين، بحيث يلتقي المحللين في بداية التحليل للاتفاق على أسسه وإجراءاته، ثم يتفرد كل منهما للقيام بتحليل المادة موضوع الدراسة ثم يلتقيان في نهاية التحليل لبيان العلاقة بين النتائج التي توصل كل منهما إليها (الهاشمي، 2014: 55)، وقد طبق الباحثان ذلك على عينة من المادة موضوع الدراسة قبل البدء في التحليل الموسع للعينة ، وعلى أجرى الباحثان عملية مقارنة مع محللين آخرين على تحليل محتوى مجموعة من الرسومات لتلاميذ عينة الاستطلاع ، وتم بعد ذلك حساب نسبة الاتفاق . وذلك بتطبيق معادلة كوبر (Cooper) الجدول (5) يوضح ذلك.

الثبات عبر الزمن: ، قام الباحثان بحساب معامل الثبات من خلال حساب الثبات ب. عبر الزمن ،حيث قام الباحثان بتحليل عينة من الرسوم إذ بلغت (5) لوحات، ثم قامت بإعادة التحليل بعد فترة زمنية مدتها (3) أسابيع من التحليل الأول، ومن (ثم حساب معامل الثبات من خلال معادلة هولستي ، كما في الجدول (5)

جدول (5)
نسب معامل الثبات

نوع الثبات	القائمين بالثبات	نسبة معامل الاتفاق
عبر الزمن	الباحثان مع نفسيهما بعد (21) يوم	8٨%
عبر المحللين	الباحثان والمحلل الأول	8٥%
	الباحثان والمحلل الثاني	8٨%
	المحلل الأول والمحلل الثاني	8٥%

خامسا : الوسائل الاحصائية :

استخدم الباحثان وسائل إحصائية مختلفة بوساطة الحقيبة الإحصائية للعلوم الاجتماعية (SPSS) وبرنامج (Microsoft excel) في معالجة البيانات ماعدا النسب المئوية والتكرارات المستخدمة لنتائج تحليل المحتوى ومعادلة هولستي ، وهذه الوسائل هي :

- معادلة هولستي Holisti : استخدمت لحساب ثبات تحليل الباحثين مع نفسه

$$\frac{2(C1,C2)}{C1+C2} = \text{الثبات}$$

حيث ان :

عدد التكرارات التي اتفق بها الباحثان مع نفسيهما عبر الزمن :
مجموع عدد التكرارات في المرتين (الشربيني، 2001 :)

- معادلة مربع كاي (Chi Square) : أستخدم لمعرفة نسبة اتفاق آراء الخبراء.

$$\chi^2 = \frac{\sum (O - E)^2}{E}$$

إذ إن :

هـ / المشاهد ، ق / المتوقع

- معادلة كوبر (Cooper) لحساب الثبات بين المحللين

$$\text{نسبة الاتفاق} = \frac{N1}{N1+N2} * 100$$

حيث ان :

N1 : عدد مرات الاتفاق بين المحللين

N2: عدد مرات عدم الاتفاق بين المحللين (Brown, 2001:)

سادسا: تحليل عينة البحث

1. فيما يتعلق بهدف البحث : الحاجات وتمثلاتها في رسوم ذوي الاعاقة، لابد من التحقق من صحة الفرضية الصفرية التي تنص " لا توجد فروق ذات دلالة احصائية عند مستوى دلالة (0.05) للتمثيلات البصرية للحاجات في رسوم ذوي الاعاقة" تم تقسيم هدف البحث حسب نوع الحاجة والجنس وكما يأتي :
أ. الحاجة الاولى (الاساسية) : بعد تطبيق اداة البحث على عينة البحث المكونة من (١٠) طفل من تلاميذ معهد رقية للسمع والتخاطب ، والموزعين بالتساوي على (ذكور

- اناث) ، وتفرغ البيانات ، وإيجاد عدد التكرارات والنسب المئوية ، ومن ثم حساب قيمة مربع كاي (X^2) ، والجدول (6) يوضح الحاجة الاولى (الاساسية)

جدول (6)

يوضح قيم التكرارات ومربع كاي لعينة البحث* في الحاجة الاساسية

المجال	الاساسية			الهدف الأول-أ		
	ت ذ	النسبة المئوية	ت أ	النسبة المئوية	ذر x أ	
					ك2	الجدولية عند
					الحرية	0.05
الموضوع	53	22.55	78	29.66	4.77	1
التعبير	41	17.45	62	23.57	4.28	1
الأسلوب	44	18.72	42	15.97	0.05	1
رمزية العناصر	51	21.70	42	15.97	0.87	1
مفردات العمل	21	8.94	13	4.94	1.88	1
عناصر التكوين	15	6.38	11	4.18	0.62	1
علاقات التكوين	10	4.26	15	5.70	1.00	1
المجموع الكلي	235	100.00	263	100.00	1.57	1

ب. الحاجة الثانية (الامن) : تم حساب قيمة مربع كاي (X^2) والتكرارات والنسبة المئوية للذكور والاناث، والجدول (7) يوضح ذلك .

* يشير حرف (ذ) الى الذكور ، (أ) الاناث

الجدول (7)
قيمة مربع كاي للحاجة الثانية

الهدف الأول-ب				الامن			المجال
ذ × أ			النسبة المئوية	ت أ	النسبة المئوية	ت ذ	
الجدولية عند	درجة الحرية	كا ²					
0.05							
3.84	1	2.13	23.04	53	15.92	39	الموضوع
3.84	1	1.30	22.61	52	16.73	41	التعبير
3.84	1	0.20	18.26	42	15.51	38	الأسلوب
3.84	1	3.92	17.83	41	24.90	61	رمزية العناصر
3.84	1	6.13	3.91	9	9.39	23	مفردات العمل
3.84	1	2.77	8.70	20	13.06	32	عناصر التكوين
3.84	1	0.17	5.65	13	4.49	11	علاقات التكوين
3.84	1	0.47	100.00	230	100.00	245	المجموع الكلي

أ. الحاجة الثالثة (التقدير) : تم حساب قيمة مربع كاي (X^2) والتكرارات والنسبة المئوية للذكور والاناث، والجدول (8) يوضح ذلك .

الجدول (8)
قيمة مربع كاي لحاجة التقدير

الهدف الأول-ج				التقدير			المجال
ذ × أ			النسبة المئوية	ت أ	النسبة المئوية	ت ذ	
الجدولية عند	درجة الحرية	ك ²					
0.05							
3.84	1	6.42	27.68	80	21.25	51	الموضوع
3.84	1	3.85	21.45	62	17.50	42	التعبير
3.84	1	1.78	18.69	54	17.08	41	الأسلوب
3.84	1	0.62	16.61	48	23.33	56	رمزية العناصر
3.84	1	3.43	5.19	15	11.25	27	مفردات العمل
3.84	1	1.58	4.15	12	7.92	19	عناصر التكوين
3.84	1	8.91	6.23	18	1.67	4	علاقات التكوين
3.84	1	4.54	100.00	289	100.00	240	المجموع الكلي

د. الحاجة الرابعة (الاحترام) : تم حساب قيمة مربع كاي (X^2) والتكرارات والنسبة المئوية للذكور والاناث، والجدول (9) يوضح ذلك .

الجدول (9)
قيمة مربع كاي لحاجة الاحترام

الهدف الأول-د				الاحترام			المجال
ذر × أر			النسبة المئوية	ت أ	النسبة المئوية	ت ذ	
الجدولية عند	درجة الحرية	كا2					
0.05							
3.84	1	13.88	22.68	71	12.69	33	الموضوع
3.84	1	5.94	25.56	80	20.00	52	التعبير
3.84	1	2.37	19.81	62	17.69	46	الأسلوب
3.84	1	0.33	16.29	51	21.92	57	رمزية العناصر
3.84	1	2.88	6.07	19	11.92	31	مفردات العمل
3.84	1	3.79	4.15	13	9.62	25	عناصر التكوين
3.84	1	0.03	5.43	17	6.15	16	علاقات التكوين
3.84	1	4.90	100.00	313	100.00	260	المجموع الكلي

هـ. الحاجة الخامسة (تقدير الذات) : تم حساب قيمة مربع كاي (X^2) والتكرارات والنسبة المئوية للذكور والاناث، والجدول (10) يوضح ذلك .

الجدول (10)
قيمة مربع كاي لحاجة تقدير الذات

الهدف الأول- هـ				تحقيق الذات			المجال
ذ × أ			النسبة المئوية	ت أ	النسبة المئوية	ت ذ	
الجدولية عند	درجة الحرية	كا ²					
0.05							
3.84	1	6.13	29.44	73	15.28	46	الموضوع
3.84	1	6.22	19.76	49	25.58	77	التعبير
3.84	1	1.85	13.31	33	14.95	45	الأسلوب
3.84	1	4.84	20.97	52	25.58	77	رمزية العناصر
3.84	1	3.90	4.03	10	6.98	21	مفردات العمل
3.84	1	0.57	4.84	12	5.32	16	عناصر التكوين
3.84	1	0.00	7.66	19	6.31	19	علاقات التكوين
3.84	1	5.12	100.00	248	100.00	301	المجموع الكلي

الفصل الرابع عرض النتائج وتفسيرها

اولا : نتائج البحث

أ. الحاجة الاولى (الاساسية)

يتبين من الجدول (1) ان الفرق بين الذكور والاناث في الحاجة الاساسية في رسوم الاطفال جاءت وفق الاتي :

1. في مجال الموضوع ، بلغت قيمة مربع كاي (4.77) وهي اعلى من القيمة الجدولية (3.84) عند مستوى دلالة (0.05) وهذا الفرق جاء لصالح تكرارات الاناث ، وقد يعزى ذلك الى ان التلميذات لديهن خيال فني اوسع من الذكور فضلا عن حب الانتماء للأسرة والذي تكون الفتاة اكثر حاجة لإفرادها ، اذ توفر الاسرة الإرضاء والاشباع العضوية التي تضمن لهن البقاء.
2. في مجال التعبير جاءت قيمة كاي (4.28) وهي اعلى من القيمة الجدولية عند درجة حرية (1) ومستوى دلالة (0.05) ، وان هذا الفرق المعنوي كان لصالح تكرارات الاناث ، ويمكن ان يعزوا الباحثان ذلك الى الاناث لان لديهن الرغبة بالاستقرار العاطفي والابتعاد عن القلق فنجدها تكررت في اكثر الرسوم التي تؤكد على التفاعل الاجتماعي او رسم القلوب التي تعكس رغبتها العاطفية على عكس الاطفال من الذكور الذين كانوا يرغبون بالرسوم ذات الطابع الذي يستم بالشجاعة وغيرها من الرمزية.

3. لم تكن هناك فروق معنوية لمربع كاي في بقية المجالات وكذلك في المجموع الكلي للأداة ، اذ ان كلا الجنسين كانوا يتمتعون بنفس الصفات.

ب. الحاجة الثانية (الامن) :

يتضح من الجدول (2) ان قيمة مربع كاي لدلالة الفروق في الحاجة الثانية (الامن) كانت معنوية في المجالين اللاتين :

1. في مجال رمزية العناصر ، بلغت قيمة مربع كاي (3.92) وهي اعلى من القيمة الجدولية (3.84) عند مستوى دلالة (0.05) وهذا الفرق جاء لصالح تكرارات الذكور .
2. في مجال مفردات العمل ، بلغت قيمة مربع كاي (6.13) وهي اعلى من القيمة الجدولية (3.84) عند مستوى دلالة (0.05) وهذا الفرق جاء لصالح تكرارات الذكور ، اما بقية المجالات فلم تحقق اي منها دلالة معنوية بين الذكور والاناث في هذه الحاجة

ج. الحاجة الثالثة (التقدير) : يتضح من الجدول (3) ان قيمة مربع كاي لدلالة الفروق في حاجة التقدير كانت معنوية في المجالات الاتية :

1. في مجال الموضوع ، بلغت قيمة مربع كاي (6.42) وهي اعلى من القيمة الجدولية (3.84) عند مستوى دلالة (0.05) وهذا الفرق جاء لصالح تكرارات الاناث .

2. في مجال التعبير ، بلغت قيمة مربع كاي (3.85) وهي اعلى من القيمة الجدولية (3.84) عند مستوى دلالة (0.05) وهذا الفرق جاء لصالح تكرارات الاناث .

3. في مجال علاقات التكوين ، بلغت قيمة مربع كاي (8.91) وهي اعلى من القيمة الجدولية (3.84) عند مستوى دلالة (0.05) وهذا الفرق جاء لصالح تكرارات الذكور .

4. في مجموع الاداة ، بلغت قيمة مربع كاي (4.54) وهي اعلى من القيمة الجدولية (3.84) عند مستوى دلالة (0.05) وهذا الفرق جاء لصالح تكرارات الذكور .

د. الحاجة الرابعة (الاحترام) :

يتضح من الجدول (4) ان قيمة مربع كاي لدلالة الفروق في حاجة التقدير كانت معنوية في المجالات الاتية :

1. في مجال الموضوع ، بلغت قيمة مربع كاي (13.88) وهي اعلى من القيمة الجدولية (3.84) عند مستوى دلالة (0.05) وهذا الفرق جاء لصالح تكرارات الاناث

2. في مجال التعبير ، بلغت قيمة مربع كاي (5.94) وهي اعلى من القيمة الجدولية (3.84) عند مستوى دلالة (0.05) وهذا الفرق جاء لصالح تكرارات الاناث .

3. في مجموع المجالات ، بلغت قيمة مربع كاي (4.90) وهي اعلى من القيمة الجدولية (3.84) عند مستوى دلالة (0.05) وهذا الفرق جاء لصالح تكرارات الاناث .

هـ. الحاجة الخامسة (تقدير الذات) :

يتبين من الجدول (5) ان قيمة مربع كاي لدلالة الفروق في حاجة التقدير كانت معنوية في المجالات الاتية :

1. في مجال الموضوع ، بلغت قيمة مربع كاي (6.13) وهي اعلى من القيمة الجدولية (3.84) عند مستوى دلالة (0.05) وهذا الفرق جاء لصالح تكرارات الاناث ،
2. في مجال التعبير ، بلغت قيمة مربع كاي (6.22) وهي اعلى من القيمة الجدولية (3.84) عند مستوى دلالة (0.05) وهذا الفرق جاء لصالح تكرارات ذكور .
3. في مجال رمزية العناصر ، بلغت قيمة مربع كاي (4.84) وهي اعلى من القيمة الجدولية (3.84) عند مستوى دلالة (0.05) وهذا الفرق جاء لصالح تكرارات الذكور .
- 5- **جميع الحاجات :** يتبين من الجدول (6) ان قيمة مربع كاي كانت غير دالة احصائية ، وعدم وجود فروق معنوية في جميع الحاجات الخمس التي حددها ماسلو ، اذ بلغت قيمة كاي (1.46) وهي اقل من القيمة الجدولية (3.84) عند مستوى دلالة (0.05) وهذا يؤشر الى عدم وجود اي فروق في رسومات الاطفال ذوي الاعاقة
- 1- يتبين من الجدول (1) لم تكن هناك فروق معنوية لمربع كاي بين في رسوم الاطفال (الذكور والاناث) في الحاجة الاساسية ، انما كانت في بعض المجالات ذات معنوية وهما (الموضوع ، التعبير).
- 2- يتضح من الجدول (2) ان قيمة كاي لدلالة الفروق في الحاجة الثانية (الامن) كانت معنوية في المجالين (رمزية العناصر ، مفردات العمل) اما بقية المجالات فلم تحقق اي منها دلالة معنوية بين الذكور والاناث في هذه الحاجة.
- 3- يتضح من الجدول (3) ان قيمة مربع كاي لدلالة الفروق في حاجة التقدير كانت معنوية في المجالات (الموضوع ، التعبير ، علاقات التكوين) وفي في مجموع الاداة .
- 4- يتضح من الجدول (4) ان دلالة الفروق في حاجة التقدير كانت معنوية في (الموضوع ، التعبير) وفي في مجموع الاداة .
- 5- يتبين من الجدول (5) ان قيمة مربع كاي لدلالة الفروق في حاجة التقدير كانت معنوية في المجالات (الموضوع ، التعبير، رمزية العناصر)

ثانياً: الاستنتاجات

توصل الباحثان الى الاستنتاجات الآتية:

- 1-تفاعل عينة البحث (ذوي الاعاقة) مع الموضوعات الغير مالوفة لديهم رغم قصورهم في عدة مجالات
- 2-تمثل اغلب الحاجات لديهم من خلال رسوماتهم بعد مرورهم بموقف تعليمي جزئي
- 3-فاعلية البرامج التعليمية وان كانت جزئية في اثراء مخيلة ذوي الاحتياجات الخاصة
- 4-كان للتعبير لدى ذوي الاعاقة دورا مهما في التمثل البصري للحاجات لديهم من خلا ادوات بسيطة للرسم
- 5-لم تكن هناك فروق فردية كبيرة بين ذوي الاعاقة في عملية تمثل الحاجات الانسانية الخمس.
- 6-رغم صعوبة الأداء لدى ذوي الاعاقة الا انهم مثلوا الحاجات التي يرغبون بتحقيقها بطريقة بصرية واضحة وقابلة للملاحظة
- 7-هناك تفاوت واضح بين مستوى التمثلات البصرية بين أفراد عينة البحث حسب كل حاجة من الحاجات

ثالثاً : التوصيات

- بناء على نتائج البحث الحالي يوصي الباحثان بما يأتي.
- العمل على تلبية ما امكن من حاجات لذوي الاعاقة ومراعات عدم قدرتهم نسبة كبيرة منهم على التعبير الكلامي وتعويضة بوسائل تعبيرية اخرة اهمها الرسم

رابعاً : المقترحات

يقترح الباحثان اجراء الدراسات الآتية :

- 1- التمثلات البصرية للحاجات في رسوم طلبة كليات الفنون الجميلة
- 2-توظيف التمثلات البصرية لحاجات ماسلو في درس التربية الفنية لطلبة المرحلة الابت

المصادر العربية والاجنبية

1. التميمي ، عواد جاسم واخرون : المنهج وتحليل الكتاب، مطبعة دار الحوراء، بغداد. 2009.
2. الزغول، عماد عبد الرحيم، مبادئ علم النفس التربوي، دار ابن الاثير للطباعة و النشر 2006 .

3. زهران، حامد عبد السالم .الصحة النفسية والعالج النفسي، القاهرة: عالم الكتب 1995.5
4. 10-الشربيني ، زكريا أحمد: الأحصاء اللابارامتري مع استخدام SPSS في العلوم النفسية والتربوية والاجتماعية ، القاهرة ، مكتبة الانجلو المصرية، 2001.
5. صليبيا ، جميل: المعجم الفلسفي ، منشورات ذوي القربى ، قم ، ايران ، ج 1.
6. عصام امل تحليل رسوم الأطفال، ط ١ ، ٢٠١٢ ، ليدي للطباعة، لبنان.
7. عطيفة ، حمدي أبو الفتوح : منهجية البحث العلمي وتطبيقاتها في الدراسات التربوية والنفسية ، ط 1 ، دار النشر للجامعات ، مصر، 2002.
8. علي نيهال كمال ابراهيم: برنامج أنشطة فنية مقترح لاكتساب بعض المعارف الخاصة بالمفردات البيئية المحيطة بالأطفال المعوقين عقلياً القابلين للتعليم، مجلة الطفولة، عدد ٤٥ ، ٢٠٢٣.
9. عمر عبد الرحمن مفدي: الحاجات النفسية للشباب ودور التربية في تلبيتها ، مكتبة التربية العربي لدول الخليج ، الرياض ، السعودية 2004.
10. الهاشمي، عبد الرحمن و محسن علي عطية : تحليل مضمون المناهج الدراسية ، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، 2014.
11. Brown, f.G.(2001) Principles of Education and Psychological , New york , Hotl
12. A.Motivation And Personality. U.S.A: 'Maslow Inc. 1954 p84،Happer And Brothers
13. M. The Healthy Personality ، A; Hung،Maslow Readings.2nd Ed. U.S.A Van Nostrand Reinhold And Litton Educational Publishing. 1977 Inc p32

مظاهر اللامألوف في مسرح الطفل العربي

Aspects of the Unfamiliar in Arab Children's Theater

رشا واثق فوزي

Researcher: Rasha Wathiq Fawzi

Rashaahmed9796@gmail.com

07744289396

أ. د سامي علي حسين

Prof. Dr. Sami Ali Hussein

الملخص:

تأتي خصوصية مسرح الطفل من كونه يجمع في الوقت ذاته بين الإبداع والرسالة الفنية، وبين الدور التربوي التعليمي الذي يمارسه تجاه الأطفال على مختلف أعمارهم، فمن خلال مسرح الطفل يتم تسليط الضوء على القضايا الأخلاقية والقيم الاجتماعية والسلبيات والعيوب ضمن المجتمع، كما يعول عليه في تعديل سلوكيات الأطفال غير المرغوبة واستئصال الممارسات السلبية.

إن خصوصية مرحلة الطفولة تقتضي العمل على التنويع في الصياغة الدرامية ضمن مسرح الأطفال، بحيث يتم توظيف كل من المألوف وغير المألوف لإيصال الرسائل التي تتضمنها الأعمال المسرحية الموجهة للطفل، قد أتت هذه الدراسة كما معمول به في مناهج البحث العلمي إذ اشتملت هذه الدراسة على أربعة فصول وتشكل الفصل الأول الإطار المنهجي في تحديد مظاهر تمثيل اللامألوف في مسرح الطفل وثم الفصل الثاني الذي تشكل بنائيه من المبحث الأول في بناء الشخصية الإنسانية ومن ثم المبحث الثاني مسرح الطفل وثم المبحث الثالث سيكولوجيا الطفل وثم تحديد الدراسات والآراء والمعالجات النظرية لموضوع البحث وبعدها أتى

الفصل الثالث بإجراءات البحث و ثم الفصل الرابع بالنتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات.

الكلمات المفتاحية: مسرح الطفل, المؤلف, آليات, تحويل

Abstract:

The uniqueness of children's theater comes from the fact that it combines creativity and artistic message at the same time, and the educational and educational role it plays towards children of different ages. Through children's theater, light is shed on moral issues, social values, negatives and defects within society. It is also relied upon to modify children's undesirable behaviors and eradicate negative practices.

The uniqueness of childhood requires working on diversifying the dramatic formulation within children's theater, so that both the familiar and the unfamiliar are employed to convey the messages contained in theatrical works directed at children. This study came as is the practice of scientific research methods, as this study included four chapters. The first chapter constitutes the methodological framework in determining the manifestations of the unfamiliar in children's theater, then the second chapter, whose structure is formed from the first topic in building the human character, then the second topic, children's theater, then the third topic, child psychology, then determining the studies, opinions and theoretical treatments of the research topic, then the third chapter came with the research procedures, then the fourth chapter with the results, conclusions, recommendations and proposals.

مشكلة البحث:

يمثل المسرح بيئة اجتماعية متكاملة تؤدي رسالة فنية وثقافية واجتماعية وتربوية في المجتمع الذي تعمل ضمنه، ويتمتع مسرح الطفل بخصوصية فريدة ضمن أنواع المسرح الأخرى، وذلك انطلاقاً من الشريحة التي يتوجه إليها هذا المسرح، حيث يتمثل دوره مع الأطفال في التوجيه والتنشئة والترفيه بالوقت ذاته.

إلا أن خصوصية التكوين النمائي للأطفال تفضي إلى دراسة أي محتوى يوجه نحوه بصورة مسبقة ومقارنته بعناية بنماذج التفكير التي يعتمدها الأطفال في حياتهم اليومية ومواجهة المشكلات التي يتعرضون لها، فنظرة الطفل إلى المؤلف وغير المؤلف مختلفة بشكل كبير عن نظرة الراشدين أو البالغين، وهو ما يجعل توظيفهما في المسرح يتم بعناية وتحليل مسبق للشريحة العمرية المستهدفة.

ومنه فإن مشكلة الدراسة الحالية تتحدد بالإجابة عن التساؤل الرئيسي التالي:

(ما هي مظاهر تمثل اللامألف في مسرح الطفل العربي).

أهمية البحث:

تكمن أهميته في كونه:

- 1_ يفيد الباحثين والدارسين في كلية الفنون الجميلة ومعهد الفنون.
- 2_ يرفد إلى إضافة معرفية في مكتبة كلية الفنون الجميلة والكيانات الأخرى.

هدف البحث:

يهدف البحث: إلى تعرف آليات توظيف غير المؤلف وتمثلاتها في عروض مسرح الطفل .

حدود البحث:

أولاً: الحد الموضوعي : غير المؤلف وتمثلاتها في عروض مسرح الطفل .

ثانيا: الحد الزمني : من 1979- 2024

ثالثا: الحد المكاني : الوطن العربي .

أولاً: مسرح الطفل:

تُطلق تسمية مسرح الطفل على: "العروض التي توجّه لجمهور الأطفال واليافعين، ويقدمه ممثلون من الأطفال، أو الكبار، وتتراوح غايتها بين الإمتاع والتعليم"(وقصاب، 1997، صفحة 41).

عرفه ينفريد وارد بأنه "ملتزم بتقديم أفكار جديدة وإخراج سهل المجموعة من الصغار وتعريفهم بألوان مختلفة من الفن"(وارد، 1986، صفحة 152).

وعرفه علي العربي "بأنه مسرح له نفس الخصائص التي يتكون منها المسرح المقدم للكبار ولكنه يتميز بخصوصيات تجعله ينفرد في تمثيله وفي علاقته بجمهوره"(العربي، 1993، صفحة 16).

الفصل الثاني: الإطار النظري

المبحث الأول: في بناء الشخصية الإنسانية وأبعادها وأنواعها وتكوينها

أولاً: الشخصية الإنسانية:

تعتبر الشخصية الإنسانية الطابع الفريد الذي يميز الإنسان عن أقرانه، فهي المحدد الذي يرسم سماته العامة واتجاهاته وقيمه الإنسانية، ومن خلالها يمكن استقراء مواقفه تجاه ما يدور حوله وانطباعاته وأساليب تعاطيه مع الأمور والقضايا، وحظيت الشخصية باهتمام الباحثين، وقد تباينت وجهات النظر في تقديم مفهوم واضح للشخصية، والعناصر المتعلقة بها. ومنها: الشخص سواد الإنسان وغيره تراه من بعيد، وكل شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه، والشخص كل جسم له ارتفاع وظهور، وجمعه أشخاص وشخص، وشخص يعني ارتفاع، والشخص ضد الهبوط، وشخص بصره أي رفعه فلم يطرف، وشخص الشيء عينه وميزه مما سواه"(منظور، صفحة 37). ويتضح من هذا التعريف أن لفظة (شخص) تطلق على الوجود المادي للإنسان وسواه، ويضاف إلى هذا التعريف معنى آخر هو التميز؛ فالشخصية "صفات تميز الإنسان من غيره، ويقال فلان ذو شخصية قوية، ذو صفات متميزة، وإرادة وكيان مستقل".(مجموعة، 1992، صفحة 87) فالتعريف السابق يتناول الشخصية من

النّاحية النّفسية، عن طريق وصف مظهر الشّخصية، قدراتها، خبراتها، أفعالها وردود أفعالها. وتعود جذور هذه الكلمة إلى الأصل اللاتيني (persona) وتعني القناع الذي كان يلبسه الممثل حين يقوم بتمثيل دور، أو الظهور بمظهر معيّن أمام النّاس، وبهذا أصبحت الكلمة تدلّ على المظهر الذي يظهر به الشّخص. (رياض، 2005، صفحة 11) ويقول عنها بويس*: الشخصية هي مصدر العقلانية الطبيعية في الفرد، وقد طوّرت الفلسفة الأكاديمية هذا المصطلح -Persona- وأصبح يُدعى -Personatias-، ثمّ ثبتته الفلاسفة الألمان وترجموه -Personlichkeit- و-Personalichketh- حيث يعني Lith الجسم، ويعني Keit الجوهر، والشّخصية بهذا المعنى هي إلهية وخالدة في الكائن. (هوبر، 1995، الصفحات 12-13) نستنتج ممّا سبق أنّ لفظة الشخصية تحمل عدّة معانٍ لكنّها في الغالب تُطلق على الذات الإنسانية بصفة خاصّة، فلا نقول عن غير الإنسان شخص أو شخصية، ويُقصد بها في الغالب مجموع الصّفات السيكولوجية والفيزيولوجية للفرد، وهذه الصّفات هي التي تميّزه شخصاً من غيره، كما أنّها تنقسم إلى قسمين؛ شخصيات إنسانية تتمثّل في الأفراد والمجتمع وشخصيات نموذجية تكون عادةً في الأعمال الفنيّة، مثل الرواية والمسرح.

المبحث الثاني:

تحويل الشخصية من المؤلف إلى غير المؤلف في مسرح الطفل:

قام المسرح الأرسطيّ على مفاهيم جوهرية أبرزها الإيهام* الذي كان سبباً رئيساً دفع بريخت للثورة على المسرح التقليديّ، إذ رأى بريخت في الدراما الأرسطية "دراما برجوازية لا يكتبها ولا يريدها إلّا من

* جوزيف بويس منظر فني وممثل ونحات ألماني، ولد في 1921/5/12 وتوفي 1986/1/23، ويعد من الفنانين الأكثر تأثيراً في النصف الثاني من القرن العشرين من خلال كتاباته الاجتماعية والتحليلية التي تناولت الشخصية المسرحية وعلاقتها بالشخصية الإنسانية (عبد العال، سعيد، معجم الفلاسفة، دار وائل للطباعة والنشر، عمان، الأردن، 2007، ص81)

* الإيهام حسب ما جاء في معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية للدكتور إبراهيم حمادة هو: "عملية السيطرة على شعور المتفرّج، عن طريق المجاهدة في إقناعه أثناء وجوده في المسرح -أو أثناء قراءته لنصّ دراميّ- بأنّ ما يراه فوق خشبة التمثيل هو حقيقيّ، وواقعيّ، وصادق إلى درجة تدفعه إلى الاندماج في الأحداث والشّخصيات". ص58.

ينتمي إلى هذه الطبقة، وله مصلحة في بقائها وتحكمها... وهي حين تُغرق الإنسان في الوهم، إنما تعوق تطوره العلمي التجريبي، وتحدّر فيه إرادة الصّراع من أجل الحرية وإلغاء الطبقات" (مكاوي، 1965، صفحة 30). فضلاً عن قيام المسرح الأرسطيّ على تطهير** المتلقي من خلال عاطفتي الخوف والشفقة، مما يستهلك طاقته العاطفية في رؤيته للأحداث المسرحية، ليتجلى لنا بذلك الفرق بين المسرح الأرسطيّ والمسرح الملحميّ البريختي في قيام الأخير بحث المتلقي على التفكير بما يجري أمامه، ومحاولة نقده بموضوعيّة، وهذا ما يسمّى بالتّغريب. ويعرف التّغريب بأنه: "جعل المألوف غريباً" (أوين، 1981، الصفحات 166-167). أو هو كما يراه بريخت: "إن تغريب حادثة أو شخصيّة يعني ببساطة تخليص تلك الحادثة أو الشخصيّة ممّا فيها ظاهر معروف أو بديهي، وإيقاظ الدهشة أو الفضول بدلاً منها" (بريخت، 1965، صفحة 80). ممّا يتيح للمتلقّي رؤية الأشياء المألوفة في ضوء جديد، يثير في نفسه الدهشة والغربة، كما يحاول فهمها فهماً جديداً، وهذا ما يؤكّده (أريك بنتلي) الذي توسّع في تعريف التّغريب فاعتبره: "تقنيّة تتناول الأحداث الاجتماعيّة الإنسانيّة المطلوب تصويرها على اعتبارها شيئاً يدعو للتفسير والإيضاح، لا مجرد أمر طبيعيّ مألوف، والغرض من هذا التأثير هو السماح للمتفرّج بأن يلجأ إلى النّقد بشكل بناء من وجهة نظر اجتماعيّة" (بنتلي، 1986، صفحة 82). يشمل التّغريب بذلك جميع عناصر العرض المسرحي (النصّ، الممثل، الديكور، الإضاءة، إلخ...)، وبالتالي فإنّ التّغريب عند بريخت كلياً لا جزئياً، يتطلّب تطبيق منهج واضح تتكامل فيه عناصر المسرح وأدواته جميعاً لتحقيق تأثير التّغريب المطلوب. ولا بدّ هنا من الإشارة إلى أنّ نظريّة التّغريب ليست جديدة، كما أنّ بريخت ليس مخترعها، فقد

** اشتقّ مصطلح التّطهير من الكلمة اليونانية (katairon) التي تعني التنظيف، والتّخلص من العناصر التي تفسد الانسجام، من هذا المعنى انطلق أرسطو في بلورته مفهوم التّطهير، بمعنى التنظيف العاطفي والانسجام والصفاء، والتفريغ، ولكنه ربطها بالمسرح والمأساة، وجعل من التطهير وظيفة جوهرية في هذا الجنس الدرامي، بمعنى تنفيس الأهواء وتركيتها بواسطة (المحاكاة) التي يقوم عليها المسرح. الصلعاوي، التيجاني، والعوري، رمضان، معجم اللغة المسرحية، ص 77-78.

عرفت أسس هذه النظريّة منذ القديم، لكن يعود لبريخت فضل تجميعها والتأليف بينها.

ومن عناصر التّغريب:

1- استلهاهم التّراث: إذ يقدّم بريخت الحدث الواقعيّ على أنّه تاريخيّ أو تراثيّ لتحقيق عامل التّغريب.

2- المسرح داخل المسرح: المسرح داخل المسرح: أسلوب دراميّ يقوم على إدخال مسرحيّة داخل مسرحيّة بغضّ النظر عن حجم أيّ من المسرحيّتين، "وبغضّ النظر عن طبيعة العلاقة بينهما، يؤدي ذلك إلى بنية مركّبة فيها حدثين أو حكايتين تتوضعان ضمن مكانين وزمانين تبعاً للحالة التي تعرضها المسرحيّة" (وقصاب، 1997، صفحة 435). كما ورد تعريفه في معجم المصطلحات الدراميّة والمسرحيّة بأنّه: "عرضٌ مسرحيّ يُقدّم جزئياً أو كليّاً داخل المسرحيّة المعروضة. إنّهُ مسرحٌ تجري أحداثه داخل المسرح. والمثال على ذلك واردٌ في مسرحية (هاملت 1600) لوليم شكسبير، حيث نجد في المنظر الثّاني، بالفصل الثّالث، فرقةً مسرحيّة تؤدّي مشهداً تمثيليّاً مقصوراً. كما أنّ مسألة المسرح داخل المسرح يمكن أن تتمثّل في ثلاثيّة لويجي برانديلو المسرحيّة: (ست شخصيّات تبحث عن مؤلّف-1921) و (كلّ على طريقته-1924) و (اللّيلة نرتجل التمثيل-1929)" (حمادة، 1994، الصفحات 233-234). وكان بريخت قد استخدم هذه التّقنية وقام بتطويرها.

3-توظيف النصّ المرافق وبيان دوره في تجسيد الرّؤية الإخراجيّة:

النصّ المرافق: أو ما يصطلح على تسميته (الإرشادات المسرحية) (StageDirections) وهو كما يراه جيرى فلتروسكي (J-Veltrusky) "عنصرٌ من عناصر النصّ الدرامي وواحد من التقابلات الأساسيّة في الدراما بوصفها عملاً أدبيّاً، وهو ذلك التقابل بين الحديث المباشر وملاحظات المؤلّف، تلك الملاحظات التي عادة ما تؤدي تسميتها الإرشادات المسرحية إلى سوء فهمها" (J، 1976، صفحة 96). وذلك لأنّ تسمية (الإرشادات المسرحيّة) محدودة فهي وإن تحدّد جغرافيا النصّ بمفرده أو عبارة مكونة نصّاً ثانويّاً على

اعتبار أن ما ينطبق به الممثلون هو محور النص، ومن ثمّ فهو النصّ الرئيس، أمّا ما لا ينطبق به فهو نصّ ثانويّ، بالنظر إلى حجم النصّين وطريقة تعامل المخرج معهما، إلّا أنّ تسمية هذه الإرشادات بالنصّ المرافق أصحّ لأنّه طريقة النصّ في تحديد عناصره اللغويّة وغير اللغويّة. وعموماً تكتسب الإرشادات المسرحيّة تسميات متعددة كـ: (النصّ المصاحب، النصّ المرافق، النصّ الموازي، ملاحظات الكاتب...) وجميعها تشير إلى النصّ الذي يكتبه المؤلّف ولا يليقه الممثلون. وتأخذ الإرشادات المسرحيّة شكلاً يميّزها من نصّ الحوار كأن توضع بين قوسين أو تكتب بخط ناعم أو بارز. يؤدّي النصّ المرافق بإرشاداته وظائف عديدة في العمل المسرحيّ فقد يوازي في أهمّيّته ما يؤدّيه النصّ الحواريّ من وظائف تساعد على تلقّي وفهم الأثر الأدبيّ، إذ يساهم في توضيح الأحداث والمشاهد والأدوار والأزمنة والأمكنة وتفسيرها وفهمها، ويُعنى بمظاهر الديكور والموسيقا والملابس والإضاءة، ويساعد على نقل النصّ إلى حيّز العرض وتحويل ما هو لفظيّ إلى ما هو بصريّ سمعيّ عن طريق الجمع بين العلامات اللغويّة والبصريّة ومن ثمّ يولّد دلالات جديدة للنصّ، بالإضافة إلى وظائف عديدة أخرى مثل التعليق والنقد وكشف أسرار العمل المسرحيّ. وما يعنينا في دراستنا تلك الإرشادات التي تتعلّق بالممثل وتساعد على إتقان دوره. فالإرشادات المسرحيّة هي أيضاً جملة من المعطيات والاقتراحات التي توجّه الممثل وتساعد على الانسجام مع الدّور المسند إليه كونها تتجسّد ضمن أدائه، ويجب أن يتفاعل معها ليضمن نجاح العرض المسرحيّ. تساعد الإرشادات التمثيليّة الممثل على تعرّف الشخصية التي سيجسدها، وتساعد على تقمّص دوره وتأديته من خلال وصف الشخصية داخليّاً وخارجيّاً، فالنصّ المسرحيّ لا يقتصر على عرض أقوال الشخصيّات وما يدور بينها من حوار بل يتعدّى ذلك إلى تشخيص أفعالها وإيماءاتها وانفعالاتها وحركاتها وتصرفاتها من خلال الإرشادات التمثيليّة. وتقوم هذه الإرشادات بتوجه الممثل إلى ما يأتي:

-الإيماء: غالباً ما يعبر النصّ المرافق عن التعابير والصفات التي تفصح دوماً عن مشاعر الشخصية وأحاسيسها وصفاتها.

-**الانفعال:** وهو إظهار فعل أو رد فعل مصاحب للغة المنطوقة.

المبحث الثالث:

طريقة جذب الطفل لغير المؤلف:

ينجذب الطفل إلى غير المؤلف عندما يتمكن المسرحي من نقل الطفل إلى عالم الخيال، فيسرح الطفل معتمداً على أجنحة الخيال بعيداً، يلتقي بأشخاص قد يشبهونه، كأن يلتقي بأقزام وجبابرة وأبطال خارقين ومخلوقات غريبة (وديعة أو شريرة)، فيتجاوز الطفل بذلك البعدين الزماني والمكاني، فيجد نفسه في شخصية تراثية من عصور خلت، أو يستشرف المستقبل بشخصية معاصرة، ويتعرف من خلال ذلك على قيم وأفكار جديدة تساعدهم على تشكيل هويتهم الشخصية (هاني الصالح، 2020، صفحة 75)، لكن هذا لا يعني تحويل الطفل إلى شخصية سلبية، بل على العكس يساعده للقيام بدوره على أكمل وجه في عملية الإبداع مستعيناً بسعة خياله. بالإضافة إلى التركيز على عنصرَي الحركة والصوت لأنَّ الطفل يميل إلى حب الاستطلاع والألوان الجميلة والأصوات، كما يحب المغامرة والخروج عن المؤلف. ويميل إلى كل ما من شأنه أن يقلل التوترات السيكولوجية لديه، ويقربه من حالة التوازن النفسي، وذلك من خلال تقديم شخصية البطل الصغير الذي ينتصر على عدوه بالذكاء والرأي السديد وحسن التصرف، فيشعر الطفل بذلك بالراحة السيكولوجية عندما يندمج مع شخصية البطل ويتقمصها، ويضع نفسه مكانه، ويضع في الشخصية المقابلة له شخصية استفزازية بالنسبة إليه، وينتصر لنفسه منها.

أهمية توظيف غير المؤلف في مسرح الأطفال

يساعد تقديم غير المؤلف ضمن العمل المسرحي الموجه للأطفال في تحفيز مخيلة الأطفال وتفكيرهم بصورة مباشرة تجاه القضية أو الموضوع الذي يتم التركيز عليه في هذا العمل، وبذلك تتحول هذه القضية من أمر ثانوي لا يعيره الطفل أي اهتمام إلى قضية جوهرية تحتل حيزاً من تفكيرهم، وبذلك يتم تسخير هذه السمة في استرعاء اهتمامات الطفل وتشكيل انطباعاتهم وآرائهم نحو

الظواهر والمعلومات التي يتطلب تلقينها للطفل، وذلك من خلال الأخذ بالاعتبار ان مسرح الطفل يعد من مؤسسات التنشئة الاجتماعية التي تحمل رسائل مجتمعية مهمة موجهة للأطفال (هاني الصالح، 2020، صفحة 76)، وذلك كون إحاطة القضايا بإطار من غير المؤلف يعد معززاً إيجابياً لهذه القضايا وعاملاً من عوامل تمثيلها لدى الأطفال، كما يساعد توظيف غير المؤلف في مسرح الأطفال في زيادة اهتمام الطفل وانجذابه نحو العمل المسرحي، فالطفل بطبيعته ميل إلى غير المؤلف وغير المعتاد، وهو ما يجعله يتابع المشاهد المسرحية التي تبنى على هذا التوظيف بصورة جدية ومتابعة حثيثة، وبذلك تكون الرسالة المتضمنة في العمل المسرحي جذابة ومشوقة للطفل، وهو ما يعد خطوة مهمة على سبيل الإقناع.

الفصل الثالث: إجراءات البحث:

أولاً: منهج البحث

يعد المنهج الوصفي التحليل أحد مناهج البحث الحيوية التي تضمن إنجاز البحوث الاجتماعية على مختلف أنواعها.

ثانياً: أداة البحث

لغرض بناء بحث بطريقة علمية قامت الباحثة بالاعتماد على مؤشرات التي حصلت عليها من الفصل الثاني كأداة لتحليل العينة.

ثالثاً: عينة البحث

يتعلق اختيار العينة بجملة من العوامل والمحددات، بعضها يتصل بالأهداف التي تسعى الدراسة إلى تحقيقها، والبعض الآخر يتصل بالمجتمع الذي تتفاعل الظاهرة المدروسة ضمنه.

رابعاً: تحليل العينة

التعريف بمسرحية سهرة مع البقرة أسطورة من قديم الزمان

الكاتب: سلام اليماني

تاريخ الكتابة: (1999)

حكاية المسرحية:

مسرحية حوارية غنائية للكاتب والأديب والقاص سلام اليماني، تم نشر هذا النص في العام (1999م) ثم جرى تعديله من قبل الكاتب في العام (2004)، ويتضمن النص (6) شخصيات رئيسية إضافة إلى شخصية واحدة ثانوية، ويعد من النصوص المسرحية المناسبة للأطفال في الفئات العمرية بين (8-15 سنة) ويتضمن بعض الجمل والصور التمثيلية التي يصعب فهمها على الفئات العمرية الأدنى.

وتجري المسرحية في بيئة قروية تبعد مسافة قريبة عن بغداد، وتعتمد الملابس والديكورات القديمة، وتجري معظم أحداث المسرحية في الباحة الأمامية للحظيرة التي تعيش فيها البقرة.

تحليل المسرحية:

تدور قصة المسرحية حول الصراع بين الكرم الذي تمثله البقرة والبخل الذي يمثله مرداس صاحب البقرة، إذ اعتادت البقرة أن ترضع خروف الحطابة بلا مقابل، وفي بعض الحالات كانت الحطابة تقايض الحطب الجاف بحليب البقرة، إلا أن المزارع أصابه الطمع ومنع حليب البقرة عن الخروف، وأصر أن يأخذ المال منها مقابل حليب البقرة، بينما لا يتوفر المال لدى الحطابة.

وتتعلق الحكمة الدرامية بصراع الحطابة مع المزارع للحصول على الحليب للخروف الجائع، والجهود التي تبذلها لإقناعه، إلا أن الأمر لا يتم إلا بعد تعاون شخصيات المسرحية في القضاء على المزارع الظالم.

أولاً: أنواع الشخصيات:**1- من حيث الأهمية:****1-1 الشخصيات الرئيسية**

البقرة: واتسمت بالعباء والحب والذكاء ومحببة الآخرين

الخروف: رضيع وقد فقد أمه عند ولادته

مرداس: مالك البقرة في الخمسينيات من العمر يتسم بالبخل والجشع الشديدين، كما انه عنيف يميل إلى إيذاء الآخرين، كما أنه لا يبدي أي تعاطف مع الآخرين.

الحطابة: فقيرة في العشرينيات من العمر تحب الآخرين وفقيرة

عباس: كاتب وصفي في الثلاثينيات من العمر.

أبو المذابح: بطل شعبي يتصف بالتسرع وعدم التفكير والتسرع بالتصرفات

2-1 الشخصيات الثانوية:

الأرملة: لم يتضح عمرها أو مواصفاتها، كان لها دور بسيط لإقناع المزارع بإعطاء الحليب للحطابة والتريث في استيفاء الثمن.

2- من حيث بناء الشخصية

ظهر خلال المسرحية نمطان من الشخصيات، شخصيات بسيطة ومنها البقرة والخروف الذي لا يطلب سوى حليب البقرة ليكون قادرة على مواصلة الحياة، وكذلك الحطابة التي تسير وفق خط درامي واحد على كافة فصول المسرحية، فكل ما يشغلها هو تأمين الحليب للخروف الصغير.

كما ظهرت الشخصيات المركبة كمرداس الذي يبدي نمطان من السلوك، الأول يقوم على الطمع والشر ويظهر خلال معاملته مع الحطابة وعباس وأبو المذابح، حيث يعمل على استغلال حاجة الحطابة إلى الحليب من أجل ابتزازها، كما يميل إلى العنف من

خلال الاعتداء الجسدي بالضرب على الحطابة ومحاولة ضربه لعباس أكثر من مرة، فيما يبدي نمط آخر بالتعامل من خلال الخط الدرامي في حوار مع البقرة، حيث يعمل على استعطافها واستثارة مشاعرها واستعطافها كي يضمن أن لا تفرط بحليبيها أو تعطيه لغيره في الخفاء.

ثانياً: توظيف غير المؤلف:

يظهر من خلال النص المسرحي سهرة مع البقرة – الكلمة اليتيمة توظيف غير المؤلف في مسرح الطفل، حيث أن بعض الشخصيات يتكلمون فعلاً وهم من الحيوانات، ولا يقتصر الحديث بين الحيوانات فيما بينهم، بل يتم الحديث والحوار بين الحيوان والإنسان، فالبقرة تحاور كل شخوص المسرحية، فيما يقتصر كلام الخروف مع البقرة فقط.

كما بنيت الحبكة الأساسية للمسرحية على توظيف غير المؤلف، فالبقرة عاقر ولا تستطيع الإنجاب، وعلى الرغم من ذلك فإن حبكة العمل المسرحي بمجملها تقوم على حليب البقرة وقدرته على شفاء الأمراض من جهة، وحاجة الخروف الرضيع لهذا الحليب من جهة أخرى، وهو ما يتناسب مع طبيعة التفكير عند الأطفال، فالطفل لا يعير انتباهاً لحقيقة أن البقرة عاقر، بل يتوجه انتباهه إلى أهمية حليب البقرة وفوائده السحرية.

ومن مظاهر توظيف غير المؤلف أيضاً أن البقرة لا تحتاج لمن يحلبها، فهي تحلب نفسها بنفسها، لذلك فإن مرداس كان يخشى بشكل دائم أن تسرق البقرة الحليب وتعطيه بالمجان على مالكة الأول الذي باعه إياها، ومن خلال الميلودراما بين البقرة ومرداس تعترف أنها تقوم بمنح الحليب للمالك الأول كنوع من الوفاء.

ويظهر توظيف غير المؤلف أيضاً من خلال شخصية أبو المذايح، فهو إنسان شرير امتن القتل ويحمل سلاحه (الساطور) بشكل دائم ولا يتوانى عن إخراجه في أول موقف يعترضه، إلا أنه مناصر لأحقية الخروف في حليب البقرة ويعمل حثيثاً لحصوله عليه.

ومن مظاهر توظيف غير المؤلف أيضاً أن الخروف يقتات على حليب البقرة، أو حليب الحيوانات الأخرى كالماعز والحمير، وهو ما لا يتم بالواقع، إلا أن إيصال فكرة التناقض بين الكرم والبخل اقتضى هذا التوظيف برمزية بسيطة ممثلة بحاجة الخروف إلى الحليب.

كما تم توظيف غير المؤلف في نهاية المسرحية حين استطاع الأبطال القضاء على مرداس البخل، حيث سمح للبقرة أن ترضع الخروف، إلا أنها لم تقم بإرضاعه بالطريقة التقليدية، بل استعانت بالرضاعة لهذه المهمة، والقصد من ذلك إظهار أن الخروف رضيع وصغير في العمر من خلال توظيف هذه الرمزية.

كما مثل إضراب البقرة أحد مظاهر توظيف غير المؤلف، فهي نظراً لرفض صاحبها السماح لها بإرضاع الخروف منعت حليبها عنه من تلقاء نفسها، كما أنها تشيح بنظرها عن مرداس أكثر من مرة للدلالة على أنها مضربة عن الكلام أيضاً.

كما تم توظيف غير المؤلف خلال النزهة التي قام بها مرداس مع البقرة، حيث كان المسير والبقرة تشبك ذراعها بذراع مرداس كأنها إنسان طبيعي، كما أن البقرة هي التي كانت تضرب مرداس بالهراوة ومن خلال هذه الصورة أراد الكاتب أن يوصل للطفل فكرة مفادها أن مرداس مستعد لتحمل الضرب من قبل البقرة في سبيل تحقيق مصالحه.

ثالثاً: توظيف المؤلف:

ظهر توظيف المؤلف خلال النص المسرحي سهرة مع البقرة الكلمة اليتيمة في العديد من المواضع، فالبقرة تعيش في الحظيرة وكذلك الخروف، ولم يتم إدخالهما المنزل طيلة المسرحية، كما أن الحمامة ترعى صغار الحمام، والماعز ترعى صغارها ولا ترعى صغار غيرها، والعصفور يرعى صغاره ولا يرعى صغار غيره، وهي أمور طبيعية وواقعية في الحياة اليومية.

كما تم توظيف فروق القوة الجسدية بين البقرة والخروف في سياقها المؤلف من خلال التأكيد على ان البقرة أكثر قوة بدنية من الخروف وهي بذلك تكون أقدر منه على كسر باب الحظيرة لإرضاعه.

كما تم توظيف المؤلف من خلال دلالات فصول السنة، فالفصل الذي تقع فيه أحداث المسرحية هو فصل الصيف، لذلك فإن عمل الحطابة يكون في تراجع، فالجو دافئ ولا يحتاج الناس لشراء الحطب، وهو ما سبب الأزمة المادية لديها وجعلها غير قادرة على شراء الحليب من مرداس.

القيم التربوية الموجه للأطفال: الكرم، الفقر ليس عيباً، البخل فعل مذموم، القوة الجسدية لا تكفي يجب إعمال العقل، التعاون يحقق النصر.

الفصل الرابع : النتائج والاستنتاجات ومناقشتها.

النتائج :

1. من خلال شخصيات مثل البقرة والخروف، نجحت النصوص في توصيل قيم إنسانية تتناسب مع البيئة النفسية والاجتماعية للأطفال.
2. استخدام الخيال كأداة تربوية لدمج المؤلف وغير المؤلف كعنصرًا فنيًا أساسيًا أضفى طابعًا إبداعيًا على النصوص.
3. القيم التي طرحتها النصوص لم تكن فقط تعليمية، بل قدمت نماذج تطبيقية للأطفال يمكنهم الاقتداء بها في حياتهم اليومية.

الاستنتاجات:

1. إن تنوع الشخصيات بين البسيطة والمركبة في النصوص المدروسة يعزز من عمق العمل المسرحي، ويزيد من تأثيره على المتلقي.
2. أظهرت النصوص قدرة كبيرة على المزج بين المؤلف وغير المؤلف، مما يعزز من خيال الطفل ويساعده على استيعاب الرسائل التربوية بطريقة ممتعة.

3. تعد الشخصيات المسرحية عنصرًا محوريًا في نقل الرسائل التربوية للأطفال، حيث تمثل وسيلة فعالة لجذب انتباههم وتحفيز خيالهم.

Bibliography

1. إلياس، ماري، وقصاب، حنان: المعجم المسرحي- مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1997، لبنان
2. وينفريد وارد : مسرح الطفل , ترجمة محمد شاهين , بغداد, المطبعة العصرية , 1986
3. مصطفى تركي السالم : الإلقاء في مسرح الطفل , أطروحة دكتوراه غير منشورة , كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد, 1998
4. علي العربي : مسرح الطفل (دراسة توثيقية تحليلية) , تونس , جامعة الآداب والعلوم الإنسانية, 1993
5. هند محمد مصدق : إيقاع الشخصية في عروض مسرح الطفل رسالة ماجستير غير منشورة , جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة , 2005
6. أوين، فردريك، برتولد بريخت، ترجمة إبراهيم لويس، دار ابن خلدون، بيروت، ط1، 1981
7. برتولد بريخت ، مجلّة المسرح: الأورجانون الصّغير للمسرح، ترجمة فاروق عبد الوهاب، أكتوبر، 1965
8. بنتلي، أريك، نظريّة المسرح الحديث، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، وزارة الثقافة، بغداد، 1986
9. حمادة، إبراهيم، معجم المصطلحات الدراميّة والمسرحيّة، دار المعارف، القاهرة، د.ت
10. أدنوف، نائل، والصالح، هاني: الشخصيات الدرامية في مسرح الطفل نماذج مختارة بين المسرح العربي والمسرح العالمي، 2020.

11. ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ت، مادة (ش خ ص)، ص37. المعجم الوسيط، منشورات مجمع اللغة العربية، مادة (ش خ ص)، ط3، 1992.
12. رياض، سعد، الشخصيّة أنواعها- أمراضها- وفنّ التعامل معها، مؤسسة اقرأ، القاهرة، مصر، ط1، 2005، ص11.
13. بنفريد، هوبر، مدخل إلى سيكولوجية الشخصيّة، ترجمة مصطفى عشوي، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 1995، ص12-13.
14. VELTRUSKY J., Dramatic text as a component of theater op.cit(1976)

الاعلان ودوره في تعزيز الوعي ببرامج وزارة العمل والشؤون الاجتماعية

Media and its role in raising awareness of the programs of the Ministry of Labor and Social Affairs

مريم محمد حسين

Maryam Mohammed Hussein Hussein

وزارة العمل والشؤون الاجتماعية

ملخص البحث: ان الدور الاعلان وتقييمه تعتمد على عمليات متماسكة و منظومة متكاملة بين الاجهزة المؤسساتية وأيضا من الأجهزة التي تخدم القطاع الاعلاني والفني ، ان الاعلان الان يشغل حيزا كبيرا من حياتنا اليومية واصبح متطور مع وسائل الحداثة الرقمية والتكنولوجيا والاتصال وباقي الفنون الاخرى وليس محدودا بالوسائل التقليدية بل تطور مع دخول تكنولوجيا الاعلان والاتصال والتقنيات الفنية حيث تنبثق أهمية الدراسة من تعدد متغيراتها المتمثلة في تقييم دور الاعلان فضلا عن الدور الذي تلعبه وزارة العمل والشؤون الاجتماعية العراقية في تعزيز ثقة المواطن بخدمات الوزارة من خلال الاعلانات المرئية، حيث تهدف هذه الدراسة الى فعالية الاداء الاعلاني لوزارة العمل والشؤون الاجتماعية وتحديد انواع الدعاية الاعلانية بالإضافة الى تحديد اهم القضايا التي تثيرها وسائل الاعلان، ولقد استخدمت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي باختيار عينة قصدية وقسم الباحثة بحثه الى عدت فصول جاء الفصل الاول الاطار المنهجي للبحث بتحديد مشكلة البحث بالتساؤل الاتية((ما دور الاعلان في أداء قسم الإعلام في وزارة العمل والشؤون الاجتماعية العراقية من حيث تعزيز الوعي في البرامج؟)) وهدف البحث 1. يهدف البحث الى الكشف عن ماهية الاعلان المرئي وتقييم الأداء الإعلامي لوزارة العمل والشؤون الاجتماعية ثم قسمت الباحثة الفصل الثاني الاطار النظري لمبحثين الاول بعنوان: مفهوم الاداء الاعلاني والثاني بعنوان التدريب والاعلان وشمل الفصل الثالث اجراءات البحث وتحليل العينة، والفصل الرابع النتائج والاستنتاجات ونذكر بعض النتائج 1- ان الاعلان في وزارة العمل والشؤون الاجتماعية العراقية , يتمظهر من خلال تركيب عناصر البناء الصوري والسردى الحوارى ومنها عناصر التي تنهض بها كل عناصر اللغة السينمائية ، لذا فالشكل الحوارى والسرد واللغة الصورية في الاعلام، لا يمكن فض الترابط بينها. في نهاية البحث تطرقة الباحثة الى المصادر والمراجع التي اعتمدها في بحثه.

الكلمات المفتاحية: التدريب، اعلان، وزارة العمل والشؤون الاجتماعية،الاتصال

Abstract of the research: The media role and its evaluation depend on coherent processes and an integrated system between institutional devices and also from the devices that serve the media and technical sector. The media now occupies a large part of our daily lives and has become developed with the means of digital modernity, technology, communication and other arts. It is not limited to traditional means, but has developed with the entry of information and communication technology and technical techniques. The importance of the study stems from the multiplicity of its variables represented in evaluating the role and performance of the media, as well as the role played by the Iraqi Ministry of Labor and Social Affairs in enhancing citizen confidence in the services of the ministry through visual advertisements. This study aims to improve the effectiveness of the media performance of the Ministry of Labor and Social Affairs and identify the types of media propaganda in addition to identifying the most important issues raised by the media. The researcher used the descriptive analytical approach by choosing a deliberate sample and the researcher divided her research into several chapters. The first chapter came as a methodological framework for the research by defining the research problem with the following question ((What is the role of the media in the performance of the media department in the Iraqi Ministry of Labor and Social Affairs in terms of enhancing awareness in programs?)) and the aim of the research 1. The research aims to reveal the nature of visual media and evaluate the media performance of the Ministry of Labor and Social Affairs, then

الفصل الأول: الإطار المنهجي

- مشكلة البحث

ان مشكلة الدراسة تأتي من خلال العلاقة الانسجامية بين آراء العديد من الباحثين والمختصين بالشأن الإعلامي وضرورة ان معرفة دور الاعلان في توعية الجمهور المستهدف في العراق بصورة عامة وفي المؤسسات الحكومية على وجه التحديد بالبرامج الحكومية ،ان تمكين تلك المؤسسات الإعلامية من التنافس لأجل تبوء مراكز متقدمة في التصنيف. ركزة الباحثة مشكلة الدراسة بطرح مشكلة البحث بطريقة التساؤل ((ما دور الاعلان في أداء قسم الإعلام في وزارة العمل والشؤون الاجتماعية العراقية من حيث تعزيز الوعي في البرامج؟)).

- أهمية البحث:

تنبثق أهمية الدراسة من جسامه متغيراتها المتمثلة في تقييم دور الإعلام فضلا عن الدور الذي تلعبه وزارة العمل والشؤون الاجتماعية العراقية، ومن جانب آخر فان للدراسة القائمة أهمية قصوى على صعيد الجانب أهمية هذا البحث من خلال دور واداء الاعلان المرئي لوزارة العمل والشؤون الاجتماعية من وجهة نظر الفئات المستهدفة..

- أهداف البحث:

1. يهدف البحث الى الكشف عن ماهية الاعلان المرئي وتقييم الأداء الإعلامي لوزارة العمل والشؤون الاجتماعية

حدود البحث:

الحدود الزمانية للبحث: تم حصر هذه العينات ضمن نطاق زمني محدد، وهو العام 2023.

الحدود المكانية للبحث: تتمثل حدود البحث المكانية في مدينة بغداد.

الحدود الموضوعية للبحث: تقييم دور الاعلان لوزارة العمل والشؤون الاجتماعية .

- تحديد المصطلحات

الاعلان: "فن الإعلان هي اي وسيلة اتصال مدفوعة الاجر ونشرها على نطاق واسع على الجماهير وبالسرية التي تتحها وسائل الإعلام". كذلك عرف الإعلام بأنه "تزويد

الناس معلومات الموضوعية والمعلومات الدقيقة عن المنتج أو الشركة أو الهيئة المعلن عنه، بهدف الترويج¹.

وزارة العمل والشؤون الاجتماعية: إن وزارة العمل والشؤون الاجتماعية وبنضرة منصفة باتت ذا صيت واسع بعد العام 2003 وخاصة بعد أن اتسعت المهام والواجبات التي أنيطت بها، وذلك على وفق قانونها الجديد رقم 8 لسنة 2006 والذي جاء ليعدل القانون السابق رقم 21 الصادر عام 1999 والذي كان محدود المهام بعض الشيء والجدول (1) يبين هيكلية الوزارة والدوائر الـ (88) التي ترتبط بها حسب التسلسل الزمني لتأسيسها.

الفصل الثاني: الإطار النظري

المبحث الاول: مفهوم الاعلان

-**المفهوم** هو تصور عقلي عام مادي، أو مجرد لموقف أو حادثة أو شيء ما. يركز الإعلام على المفهوم المادي، وهو تصور لأشياء يمكن إدراكها عن طريق الحواس. وعلى المفهوم المجرد: وهو فكرة، أو مجموعة أفكار يكتسبها الفرد على شكل رموز، أو تعميمات لتجريدات معينة.

برز في عصرنا الحاضر مفهوم جديد أنتجته التكنولوجيا ورغبة الناس في الانفتاح على بعضها البعض، وهو مفهوم شبكات التواصل الاجتماعي أو مواقع التواصل الاجتماعي نقصد بذلك مصطلح الإعلام الاجتماعي. وإذا كان لا بد من تعريف، يمكن القول إن شبكات التواصل الاجتماعي: هي موقع إلكتروني يوفر لرواد شبكة الإنترنت فتح صفحة شخصية من أجل تبادل معلومات وصور وفيديوهات مع مجموعة أصدقائهم وشبكة علاقاتهم¹. أما الإعلام الاجتماعي فهو مجموعة منصات تكنولوجية داخل شبكة الإنترنت تسمح للأشخاص بإنتاج وتنظيم وتعديل المحتوى والتعليق على مضامين معينة². فكأن الإعلام الاجتماعي هو شبكة الشبكات وأن شبكات التواصل الاجتماعي ما هي إلا مواقع أو منصات اجتماعية على الشبكة. يتيح الإعلام الاجتماعي إنتاج وتبادل المعلومات لجمهور عريض، فبإمكان كل الناس أن يسهموا في هذا الفضاء الذي يتسم كما ذهب إلى ذلك بيير ليفي (Pierre Lévy) بـ "الذكاء الجمعي"³.

¹. Danah, "Ellison Nicole, Social Network Sites: Definition, History, and Scholarship".

². Cann, 2011:23

³. Lévy, 1997: 44

وفي سياق الجدل الدائر والمتنامي في الحقل الأكاديمي والمهني حول تداخل العلاقة بين كلٍّ من ظاهرة الإعلام التقليدي والإعلام الجديد في سياق تمثُّد الإعلام الاجتماعي وشبكاته، والذي له صلة بتكنولوجيات التواصل اليومي والفردية والجماعية، فإنَّ جدلية العلاقة بين الإعلام التقليدي، مُجسِّدًا في ظاهرة الصحافة والراديو والتلفزيون، والاعلان الجديد، الذي هو في الأصل سليل ظاهرة اندماج التقنية مع حاجات الاستخدام البشري المعاصر في مجالات الاتصال، نجد أنَّ الاعلان كل لا يتجزأ، فهو متداخل إلى درجة كبيرة، إذ استعان الاعلان التقليدي بالإعلام الجديد ليضفي مزيدًا من الحيوية والتفاعلية بين الوسيلة الإعلامية وجمهورها، كذلك استعان الإعلام الجديد بالاعلان ليضفي مادة إضافية ومزيدًا من الحيوية والتفاعلية، فكلهما يدعم الآخر، بطريقة مباشرة وغير مباشرة. (وَمَعَ ذَلِكَ فَهناك مساحة للتعارض والنزاع بين قطبي الإعلام، فقد أصبحت شبكات التواصل الاجتماعي سُلطة في وجه الاعلان الذي كثيرًا ما يتجاهل قضايا حيوية في المجتمع وذلك بحكم رهانات وراءها لوبيات سياسية ومالية وسلطة أيضًا في مواجهة التوظيف السيء للسلطة. لقد تحول العديد من الشكاوى إلى محاكمات لمسؤولين عُزلوا بعد أن تضامن رواد الشبكات مع تلك الضحية)).⁴ وهناك من يرى أنَّه ورغم كل تلك الأرقام وكل تلك الإضافات التي جاءت بها شبكات التواصل الاجتماعي، فإنَّ لهذه الظاهرة حدودًا وهي تتعرض إلى نقد شرس يصل حدَّ اعتبار ما يقذف فيها يوميًا من معلومات لا علاقة لها بالأخبار والاعلان. ((إنها سوق تجارية من الإعلانات المختلفة والتطبيقات والتي لا تعير أي اهتمام بعالم الأخبار وصيرورة إنتاجه ونشره وعلاقته بالرأي العام والديمقراطية)).⁵ يلعب الإعلام دورًا محوريًا في شتى مجالات الحياة المعاصرة، ولاسيما في المجال الأمني، إذ لم يعد خافيًا على أحد مدى أهمية وخطورة الدور الذي يلعبه الإعلام سواء في الجوانب التربوية أو الثقافية أو الاقتصادية أو الأمنية، إذ أجمعت معظم الدراسات على أن الإعلام أصبح من أهم السمات البارزة للعصر الحديث ووسيلة فاعلة في تكوين وجدان الشعوب والمجتمعات يعرف الأداء الإعلامي: "أنه الطريقة تنفذ وسائل الاعلان من خلالها مهامها الوظيفية المحددة، كما يقصد به قيام الصحيفة أو القائم بالاتصال بكل ما هو مطلوب منه كمهام وظيفية من الحصول على الأخبار وتفسيرها والتعليق عليها والإرشاد والتوجيه". كما ويطلق أيضًا تسمية "الممارسة الاعلانية" على مفهوم الاداء ، ويفسر المعنى على أنه إنتاج المادة الاعلانية ومواكبتها من خلال مرحلة جمع المعلومات وكافة المصادر حولها ومعالجتها ومن ثم

⁴. Saada, 2016: 124

⁵. Coutant Alexandre et Stenger Thomas, 2013: 12

عرضها على وسائل الإعلام".⁶ الأداء الاعلانية "هو مجموعة من الوظائف والمهام والنشاطات المرئية والمسموعة والمكتوبة التي تقوم بها وسائل الإعلام في إطار منظومة الأنظمة والقوانين والدستور بما يخدم مصلحة الدولة وطناً ومواطناً. تتمثل فعالية الأداء الإعلامي بضرورة اتسام هذه الوظائف والمهام والنشاطات بالموضوعية والمصادقية. والتحليل العلمي، وتمثيل هموم المواطنين وتوفير مساحة حرة ومستقلة للتعبير عن الرأي، وخدمة المجتمع ضمن حدود قانونية. وتكون سلطة رقابية على المؤسسات الحكومية الرسمية، ومستقلة إدارياً واقتصادياً عن تأثير الحكومات".⁷ يجسد الأداء الوظائف والمهام والنشاطات المرئية والمسموعة والمكتوبة التي تقوم بها وسائل الاعلان المرئي في إطار منظومة الأنظمة والقوانين والدستور بما تخدم مصلحة الدولة ويعد الطريقة التي تنفذ وسائل الإعلام من خلالها مهامها الوظيفية، بالشكل الذي يمكن أن نطلق عليه أداء مهني أو غير مهني "تنفذ هذه المهمة مجموعة من العاملين داخل المؤسسة والتي تتحدد من خلال هيكل معرفي وخبرة معينة وصياغ رموز تلائم السلوك المهني، كما وشهدت المؤسسات تطور من ناحية الأنشطة التي تتعلق بالسياسة التحريرية الإعلامية وتنفيذ الخطط والأهداف الاقتصادية والتسويقية لحسب طبيعة عمل المؤسسة".⁸

المبحث الثاني

التدريب و دوره في تطوير الأداء الاعلاني

يحتل التدريب مكانة مهمة بين الأنشطة الإدارية الهادفة لرفع الكفاءة الإنتاجية وتحسين أساليب العمل وذلك عن طريق محاولة تغيير مهارات الأفراد وقدراتهم من ناحية، وتطوير أنواع أنماط السلوك التي يتبعونها في أداء أعمالها.⁹ التدريب هو عملية مخططة تقوم باستخدام أساليب وأدوات بهدف خلق وتحسين وصقل المهارات والقدرات لدى

⁶. مكيري، «الأداء الإعلامي ومستحدثات تكنولوجيا الإعلام والاتصال: دراسة في مستويات التأثير»: ص 119

⁷. ياقوت، «العوامل المؤثرة على الأداء الإعلامي للصحفي بالتلفزيون الجزائري»: ص 305

⁸. الشهري، أثر تحقيق الأهداف والمرونة على إنجاز الأداء الإعلامي في المؤسسات الإعلامية (شبكة الإعلام العراقي

أنموذج): ص 248

⁹. زويلف، إدارة الأفراد: ص 113

الفرد وتوسيع نطاق معرفته للأداء الكفاء من خلال التعلم، ورفع مستوى كفاءته وبالتالي كفاءة المنشأة التي يعمل فيها كمجموعة عمل.¹⁰

يعرف التدريب أيضاً بأنه النشاط المخطط الذي يهدف إلى إحداث تغييرات في الفرد والجماعة من ناحية المعلومات والخبرات والمهارات ومعدلات الأداء وطرق العمل والسلوك والاتجاهات.¹¹ كما عرف التدريب بأنه عملية يقصد بها زيادة كفاءة الفرد الإنتاجية وكذلك زيادة الكفاءة الإنتاجية للمنظمة التي يعمل فيها هذا الفرد وذلك عن طريق معاونته كل فرد على أن يستغل إمكانيته الإنتاجية إلى أقصى حد ممكن.¹² يجدر بالذكر أن التدريب ما هو إلا عنصر من عناصر سياسات إدارة الموارد البشرية يرتبط بها ارتباطاً وثيقاً، تؤثر فيها ويتأثر بها، فعلى سبيل المثال، تساعد عملية تخطيط القوى العاملة في تحديد العجز في المهارات، وهذا العجز يتم سده من خلال التوظيف، أو من خلال محاولة تزويد العاملين بالمهارات اللازمة لسد العجز، كذلك الهدف الرئيسي لتقويم الأداء الوظيفي هو تحديد الفجوات بين الأداء الفعلي والمتوقع، التي يمكن تضيقها عن طريق التدريب، وبالمثل يتم ربط التدريب بسياسات الترقية، لتحفيز العاملين على تنمية أنفسهم، وتطوير مهاراتهم لفتح لهم فرصة الترقية وشغل الوظائف العليا.¹³

هدفت الدراسة إلى التعرف مدى تأثير مركز الجزيرة الإعلامي للتدريب والتطوير في سلوك المتدربين، وكيف انعكس ذلك على تطور المهارات المهنية على أداء العاملين. رصدت الدراسة عدد المتدربين الإعلاميين عددهم 219 يتوزعون على عدد من الدول والمؤسسات الإعلامية. خلصت الدراسة على أن:

- نسبة كبيرة من المتدربين يخضعون للتدريب بهدف تطوير أدائهم واكتساب المهارات.

- جاء نتيجة تقييم المتدربين لمركز الجزيرة إيجابياً، بينما جاء تقييم المتدربين لتأثير دورات المركز في تطوير أداءهم الإعلامي متفاوتاً.

- إن نسبة كبيرة من العينة رأت أن تطوير المهارات التطبيقية من أهم الأهداف التي يحققها المركز، تلاها هدف الاحتكاك بخبرات جديدة والاحتراف المهني. كذلك

¹⁰. عقيلي، إدارة القوى العاملة: ص 233

¹¹. Sekion et autre, 2001: 239

¹². حربي، وقریطو، الأسس العامة للتدريب: ص 1.

¹³. فارس، إدارة الموارد البشرية - الأسس النظرية والتطبيقات العملية في المملكة العربية السعودية: ص 688

من أهم نتائج الدراسة أقرت نسبة من المتدربين بأن التدريب ساعد في تعزيز قدراتهم في وظائفهم بينما أقرت نسبة منهم بأنه تم تكليفهم بمهام جديدة تتناسب مع خبرتهم بعد التدريب وأن تدريبهم أفادهم في العمل.¹⁴

- مهارات تطوير الأداء للاعلان مع التطور التي حدث على مستوى التقدم التكنولوجي المعلوماتي عبر العالم، والتي أحدثت تحولات جذرية في العمل الصحفي والتي شملت المنتج الصحفي وما يتعلق به، يرى البعض أن تطوير الأداء المهني في مجال الصحافة المعاصرة يرتبط بمدى كفاءة الصحف والقائمين بالاتصال في توظيف هذه المستحدثات التكنولوجية الحديثة، وعليه فإن تطوير الأداء الاعلاني يرتبط بتطوير المهارات لدى العاملين في الصحافة، ومن أهم هذه المهارات: مهارات اللغة والكتابة والتحرير: ويعنى بها قدرة القائم على الاتصال على توظيف لغته بشكل علمي صحيح وقويم، وممارسته لعملية الكتابة الهادفة التي تتوفر فيها عناصر البساطة والوضوح والقوة معاً، وذلك من أجل تقديم محتوى جيد، أما التحرير الإعلامي فيعني هنا جعل الأحداث والمعلومات في متناول الجميع بطريقة واضحة ومشوقة ودرامية في بعض الأحيان.

• مهارة العلاقات العامة: ويقصد بها حسن التعامل والتصرف مع الجماهير على اختلاف شرائحها، وممارسة فن الاستماع الفعال باهتمام وتقدير، والقدرة على الوصول إلى عقل وقلب الجمهور المستهدف، إضافة إلى إيجاد قنوات الاتصال المستديمة مع مختلف المصادر التي يمكن استقاء المعلومات منها.

مهارات فنية وتقنية: كما وتتنوع المهارات الفنية والتقنية ما بين القدرة على التصميم والخراج والتصوير والمونتاج وإصدار المطبوعات بأشكال مختلفة بما يتناسب وطبيعة الرسالة والجمهور والوسيلة الاعلانية (فن الإخراج التلفزيوني) إلى القدرة على التعامل مع وسائل الاتصال والمعلومات (أجهزة كمبيوتر وإنشاء مواقع إلكترونية). على العاملين في المجال الاعلانات أن يكون لديهم مهارات فنية حرفية وذلك لتمكينهم من اتخاذ القرارات اللازمة حول ما يتعلق بمعرفة اسس تصوير الاعلانات الاختيار وسيلة الاتصال المناسبة، ولتحديد سمات الجمهور ومدى ملائمة الرسالة مع متطلباته وأذواقه، وللتعرف على الميزانية التقديرية الأزم ومتابعة عملية التنفيذ والتوزيع لضمان نجاح الهدف المراد تحقيقه. غير أن هناك العديد من الإشكالات التي يمكن أن تعرقل عملية تطوير الاعلان أهمها: عدم اهتمام إدارة المؤسسة بتعيين أفراد متخصصين للعمل في المجال الاعلانات، إل بجانب عدم الحرص على تطوير قدرات العاملين لديها من خلال

¹⁴.عبد الغفار، «تأثير التدريب في تطوير الأداء الإعلامي».

برمجة دورات تكوينية وتدريبية لصالحهم، والتي قد تكون بسبب قلة الموارد المالية للمؤسسة.¹⁵

التكنولوجيا والاعلانات في تطوير الاعلام:

تعرف تكنولوجيا الاعلام والاتصال بأنها: "وسيلة تعتمد على الاعلام الآلي والتي تستعملها المنظمات للتعامل مع المعلومات والاستجابة لاحتياجاتها ومتطلباتها الخاصة بمعالجة المعلومات". كما أنها "تتضمن كل أنواع التوليفة المستخدمة على نطاق واسع في أنشطة معالجة وتخزين البيانات واسترجاع وعرض المعلومات بأشكالها المختلفة (نص، صور، رقم) كما عرفت "تقنية القرن العشرين وما بعده وهي أنظمة بالغة الدقة من مجموعة أدوات تستخدم لتخزين وتحليل ومعالجة وبث ونقل المعلومات بجميع أشكالها".¹⁶

ساعد تطور وسائل التكنولوجيا الحديثة بشكل كبير وجلي على تحسن نوعية البث في عملية الإرسال والاستقبال ومرونة ونوعية الربط الشبكي، مع الوقت عمت حالة الترابط بين الشعوب لتصبح المعلومات أكثر تطور وذلك عبر الأجهزة الحديثة. هذا وقد استفاد الإعلام السمعي والبصري من التطور التكنولوجي الحاصل بسبب تأثيره الجذري على العملية الإعلامية. إن ظهور شبكة الإنترنت كان له الدور الكبير في تطور الوسائل الإعلامية الأخرى وذلك من حيث المضمون الإعلامي، والشكل الفني، كما وساعدت الشبكة في تدعيم أثر الاتصال للكثير من وسائل الإعلام التقليدية، وعليه فقد استفاد الإعلاميون عامة من خدمات شبكة الإنترنت والكمبيوتر في تحديث نوعية عملهم وتحسين في الأداء مما عكس إنتاجية أفضل تواكب كل جديد، وظهر هذا التطور جلياً على سبيل المثال في العمل التلفزيوني سواء في نشرات الأخبار أو في كافة البرامج والعروض التلفزيونية. وعليه فقد عكست تكنولوجيا الاعلام والاتصال الكثير من الإيجابيات في العمل الإعلامي ومنها السمعي والبصري وعملت إلى تغيير جوهرى ومراحل وتقنيات وذلك بتقديم البدائل العملية في سبيل تقديم مادة إعلامية منتجة، وذلك عبر الجوانب الآتية:

تقنيات جمع المادة الإعلامية من الميدان: تطورت التقنيات التقليدية التي استخدمت لجمع المعلومات كالاتصال اللفظي والبريد وأنظمة التلغراف والهاتف وغيرها. إلى

¹⁵. مكيري، «الأداء الإعلامي ومستحدثات تكنولوجيا الاعلام والاتصال: دراسة في مستويات التأثير»: صص

¹⁶. فوزي وآخرون، دور تكنولوجيا المعلومات والاتصال في إبداع المؤسسة: ص 280

أنظمة اتصالات الحاسوب الإلكتروني والوسائط الإلكترونية، ودخلت في كافة أعمال الصحفي حيث أصبح يعتمد عليها في كافة أعماله التي يجمع عبرها المعلومات من الميدان.

عمليات تخزين المادة الإعلامية: أدى تطور تكنولوجيا المعلومات إلى تحول مراكز المعلومات من قاعات ضخمة للأرشيف إلى استعمال مصغرات الأفلام، وأتاحت للإعلاميين فرصة للحصول على المعلومات بسهولة ودقة.

عمليات معالجة المادة الإعلامية وإنتاجها: بفضل الثورة التكنولوجية في الفنون السينمائية والتلفزيونية، تحولت المادة الإعلامية إلى مجموعة خلايا إلكترونية صورية تعتمد في عملها ومعلوماتها على التطور الحاصل في مجال صناعة الفنون المرئية من الكاميرات وبرامج المونتاج ، مما ساعد على زيادة الكفاءة وسرعة الإنتاج والجودة في المادة الإعلامية وهذا ما جعل من الإعلامي فرد يواكب التطور ويحسن من أدائه وإنتاجيته.¹⁷

الفصل الثالث

إجراءات البحث

1-منهج البحث: اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي

2-عينة البحث: بعد اطلاع الباحثة على مجموعة من الدراسات ذات الصلة والمتابعة الميدانية للتشكيلات الإعلامية كون الباحثة تعمل في هذا الميدان ومناسبة على ملاك وزارة العمل والشؤون الاجتماعية، اختيرت العينة بصورة قصدية للفئات ضمن هيئة الحماية الاجتماعية فقط، وتكون الفئات بحدود فئة كبار السن

عينة البحث:

اعلان نجيك لبيتك

انتاج: وزارة العمل والشؤون الاجتماعية

سنة الانتاج: 2023

¹⁷. باديس، تكنولوجيا الإعلام الحديثة ودورها في تطوير الأداء الإعلامي: محطة قسنطينة الجهوية للتلفزيون أنموذجا:

مدة الاعلان: 30 ثانية

الملخص: يتخلص الاعلان التوعوي عن فتاة تعمل موظفة في الوزارة تتسغرب من حضور امرأة كبيرة في السن مقعدة على الكرسي الى مقر الدائرة والمراجعة مما تقدم لها الفتاة الشابة النصيحة بانه الوزارة هي من ستقوم بزيارتها . توضيح جهود الوزارة في توفير خدمات الضمان الاجتماعي لكبار السن دون الحاجة إلى تكبدهم عناء الحضور الشخصي.

التحليل:

اولا: تدخل الصورة الاعلامية مع الحوار في علاقات تركيبية بنائية لإنتاج المعنى الانساني والتعاطفي:-

اعتمد صانع الاعلان في بداية مقدمة الاعلان على مشهد تمثيلي وحواري يجري بين فتاة شابة موظفة في دائرة الوزارة وبين امرأة كبيرة في السن مقعدة على كرسي يدفعها شاب المشهد يبدأ باستغراب الفتاة الموظفة من وجود المرأة الكبيرة في السن في الدائرة للمراجعة يبدأ الحوار بين الفتاة بتقديم المشورة والنصيحة للمرأة العجوز باعتماده الحوار المباشر والتوعوي المسلسل وروحيته من خلال توزيع (الشخصيات) / تسليط الاضاءة ظل وضوء/ حركة الكاميرا/)، وهي تتخذ مساحة التعارف الاولى لدى المتلقي ضمن حركة الفضاء ونمط الصورة المتكونة، شكلت منظومة (التعاطف الانساني) دوراً في تأكيد صلات المشهد والولوج المباشر في الحوار من قبل الموظفة التابعة الى الدائرة الاجتماعية بمؤثرات، مع توزيع الانارة , يأتي المشهد حواري بين امرأة كبيرة وأمرأة صغيرة ... فينتقل المخرج الى المشهد الذي يتبعه مباشرة حيث تجلس الفتاة وهي تقدم النصيحة بشكل مباشرة وبلقطة من زاوية موضوعية الى كافة المواطنين تنصحهم في البقاء في البيت لان الدائرة هي من تتكفل بخدمات المواطنين العاجزين على. ساهم الديكور والاضاءة وحركة الكاميرا وتوزيع الشخصية والاضاءة في انشاء تركيبية بنائية متصلة قد ادت الى معنى متسع مباشر بالحوار مع الجمهور المستهدف من خلال استخدام الاضاءة والتصوير الاحترافي وتنوع المشاهد ومواقع التصوير .



ثانياً: يسهم الاعلان التوعوي في تعزيز دور الاعلام في اصال الرسالة الى الجمهور المستهدف:

لتعاطف والرعاية: يشدد الإعلان على الرعاية والاحترام للمسنين، ويظهر جهود الوزارة في تقديم الدعم للمحتاجين.

التقنية والراحة: يوحي بأن الوزارة توفر خدمات رقمية أو بديلة تغني المستفيدين عن الحضور الشخصي، ما يساهم في راحتهم. التأكيد على "البقاء في البيت": عبارة الشابة "نحبك لبيتك" رسالة ضمنية تبرز رغبة الوزارة في حماية الفئات الضعيفة وتوفير احتياجاتهم.

التحليل الفني للعناصر السينمائية:

التصوير وزوايا الكاميرا: إذا تم تصوير الفتاة والسيدة المسنة بزوايا منخفضة امام الفتاة، فقد يشير ذلك إلى إبراز أهمية ورعاية الدولة للفئات الضعيفة. وتصوير زوايا عرض ممر الوزارة تبرز جدية البيئة الرسمية، وتوحي بأن الوزارة على أتم الاستعداد لتقديم الدعم.

الإضاءة: الإضاءة دافئة ومشرقة، قد تكون محاولة لخلق جو دافئ ومريح، يعزز فكرة الرعاية والاحتواء في الاعلان.

الألوان: إذا كانت الألوان هادئة أو دافئة في الاعلان، فهذا يعكس الطمأنينة والأمان، مما يتماشى مع رسالة الضمان الاجتماعي.

الشخصيات والتمثيل: الشابة: تمثل دور المساعدة الميدانية، وقد تعكس روح الشاب المتفاني في تقديم العون.

السيدة المسنة: ترمز إلى الفئات الضعيفة والمحتاجة، وقد تعكس معاناتها وتحدياتها اليومية للحصول على الحقوق.

التفاعل بين الشخصيتين: تبرز الشابة وهي تمنع السيدة المسنة بلطف، في إشارة إلى أن الوزارة تهتم بتقديم الخدمات بطرق بديلة تسهل على المستفيدين، مما يعزز رسالة الرعاية والإنسانية.

التأثير على الجمهور: التعاطف: الإعلان يستخدم مشهد السيدة المسنة لخلق تعاطف بين المشاهدين.

الثقة في الخدمات الحكومية: يُظهر أن الوزارة ملتزمة بتقديم الخدمات بطرق تلائم مختلف الفئات، مما قد يبني ثقة الجمهور.

تحفيز الفئات الأخرى لاستخدام الخدمات عن بُعد: يقدم رسالة ضمنية تدفع الناس للاستفادة من الخدمات الرقمية أو البديلة.

الفيديو قصيرًا جدًا يتضمن معلومات حول كيفية الوصول للخدمة، قد يكون من المفيد إضافة رابط أو رقم تواصل لضمان سهولة الوصول. تقديم تفاصيل أكبر حول الخيارات المتاحة لكبار السن لضمان إيصال الرسالة بوضوح. الإعلان يعكس جهود وزارة العمل والشؤون الاجتماعية العراقية في تبسيط إجراءات الضمان الاجتماعي، ويظهر التزامها برعاية كبار السن وضمان راحتهم.



الفصل الرابع:

النتائج التوصيات

النتائج:

1-ان الاعلان في وزارة العمل والشؤون الاجتماعية العراقية , يتمظهر من خلال تركيب عناصر البناء الصوري والسردى الحوارى ومنها عناصر التي تنهض بها كل عناصر اللغة السينمائية ، لذا فالشكل الحوارى والسرد واللغة الصورية في الاعلام، لا يمكن فض الترابط بينها.

2-تباينت العناصر الفنية والرسالة الاعلامية في الاعلان أفكار ومفاهيم أسهمت في تنوع تلك العناصر لانشاء الصورة الاعلانية الخاصة المستهدفة لجمهور وزارة العمل والشؤون الاجتماعية.

التوصيات

3-تبرز أهمية وظيفة دائرة الإعلام في وزارة العمل والشؤون الاجتماعية من حيث الفئات المستهدفة من خلال الأهداف التي تسعى الوزارة لتحقيقها، حيث أن دائرة الإعلام هي حلقة وصل بين وزارة العمل والشؤون الاجتماعية والفئات المستهدفة.

المصادر والمراجع

1. مراح ومنماني، «دور التدريب الإعلامي في تحسين الأداء المهني للإعلاميين: دراسة ميدانية: إذاعة سوق اهراس»: ص 122
2. Danah, "Ellison Nicole, Social Network Sites: Definition, History, and Scholarship."
3. Cann, 2011:23
4. Lévy, 1997: 44
5. Saada, 2016: 124
6. Coutant Alexandre et Stenger Thomas, 2013: 12
7. مكيري، «الأداء الإعلامي ومستحدثات تكنولوجيا الإعلام والاتصال: دراسة في مستويات التأثير»: ص 119
8. ياقوت، «العوامل المؤثرة على الأداء الإعلامي للصحفي بالتلفزيون الجزائري»: ص 305
9. الشهريلي، أثر تحقيق الأهداف والمرونة على إنجاز الأداء الإعلامي في المؤسسات الإعلامية (شبكة الإعلام العراقي أنموذج): ص 248
10. زويلف، إدارة الأفراد: ص 113
11. عقيلي، إدارة القوى العاملة: ص 233
12. Sekion et autre, 2001: 239
13. حربي، وقريطو، الأسس العامة للتدريب: ص 1
14. فارس، إدارة الموارد البشرية – الأسس النظرية والتطبيقات العملية في المملكة العربية السعودية: ص 688
15. عبد الغفار، «تأثير التدريب في تطوير الأداء الإعلامي».
16. مكيري، «الأداء الإعلامي ومستحدثات تكنولوجيا الإعلام والاتصال: دراسة في مستويات التأثير»: صص 121-122

17 . فوزي وآخرون، دور تكنولوجيا المعلومات والاتصال في إبداع المؤسسة: ص
280

18. باديس، تكنولوجيا الإعلام الحديثة ودورها في تطوير الأداء الإعلامي: محطة
قسنطينة الجهوية للتلفزيون أنموذجا: صص 69-71

بلاغة التشبيه ومضمونه الوظيفي في تصميم المنتج الصناعي The eloquence of the simile and its functional content in industrial product design

م.د هشام زامل حمدان / الجامعة التقنية الوسطى/كلية الفنون التطبيقية

Hisham Zamil Hamdan / Middle Technical

university/college of Applied Arts

artco1011@mtu.edu.iq

07705067762

م.د زيدون خلف جبار / الجامعة المستنصرية /كلية التربية

Zaiydoon khalaf / Mustansiriyya university

zaiydoon.khalaf.1982@gmail.com

07711020342

الملخص

أشار العديد من الدارسين في مجال التصميم إلى ارتباط مجالات العلوم المختلفة وتأثر تلك العلوم فيما بينها ذلك ان كثير من المفاهيم التي تم اعتمادها في التصميم هي وليدة لعلوم أخرى تم تبنيها وتطويرها لتصب في مجال التصميم . والتشبيه هو احد افرع البلاغة التي اتجهت الى الايضاح والافصاح عن المعنى للمتلقى , وعلى هذا الاساس تم اعتماده في البحث ليمثل احد المناهج في التصميم عبر مكوناته وما تفرزه من معطيات اذا ما وظفت ضمن التصميم لتعطي قراءات ومعاني يفهما المتلقى للمنتج الصناعي.

ومن هنا جاءت مشكلة البحث بالتساؤل التالي(ما هي أسس التوظيف البلاغي للتشبيه في بنائية التصميم والتي تحقق قراءات بينه لدى المتلقى) لذا كان هدف البحث هو الكشف عن آليات التشبيه المحققة لبلاغة المضمون الوظيفي في تصميم المنتج الصناعي , وبناء على ذلك ولأجل الوصول الى النتائج المرجوه من البحث فقد تم تحديد منتجات منتجات شركة (Canon) (الكاميرا , الطابعة , الحاسبة اليدوية) لعام 2023 , لذا تم اعتماد المنهج الوصفي في تحليل العينة بناء على استمارة التحليل التي تم بنائها وفقا لما جاء بالاطار النظري , فكانت ابرز نتائج البحث .

1. تقدمت العمليات التي تؤكد قيمة المرجعيات البنائية ودورها في تفعيل الوضوحية في الدلالة والتفسير عن الغرض والاداء في النظم , والتي لم تشهد لها توظيفاً واضحاً ومميزاً ضمن العينة , مما اثر على امكانات التعبير والتلقي لمجمل تكوينات الهيئة العامة للمنتج .
 2. لم تظهر عناصر التشبيه طاقاتها التنفيذية والتعبيرية عبر توظيفاتها ضمن نماذج العينة وعلى مستوى اللون الذي لم يعبر عن امكاناته في الدلالة والايضاح لتعامله المحدود ضمن مكونات العينة ونسبة .
- الكلمات المفتاحية :-** البلاغة – التشبيه – الوظيفة – المنتج الصناعي

Summary

Many scholars in the field of design have pointed out the connection between the different fields of science and the influence of these sciences on each other. This is because many of the concepts that have been adopted in design are the result of other sciences that have been adopted and adapted to flow into the field of design.

Simile is one of the branches of rhetoric that tends to clarify and reveal the meaning to the recipient, and on this basis it was adopted in the research to represent one of the approaches in design through its components and the data it produces if used within the design to give readings and meanings that the recipient can understand for the industrial product.

Hence the problem of the research came with the following question (What are the foundations of the rhetorical use of simile in structural design, which achieve clear readings in the recipient?) Therefore, the aim of the research was to reveal the mechanisms of simile that achieve the eloquence of the functional content in the design of the industrial product, and based on that, in order to reach the desired results. From the research, Canon products (camera, printer, hand calculator) were identified for the year 2023.

Therefore, the descriptive approach was adopted in analyzing the sample based on the analysis form that was built according to the theoretical framework, and these were the most prominent results of the research.

1. Processes have been advanced that confirm the value of structural references and their role in activating clarity in the meaning and interpretation of the purpose and performance in the systems, which did not witness a clear and distinct use within the sample, which affected the possibilities of expression and reception of the overall formations of the general body of the achievement.

2. The elements of the simile did not show their executive and expressive potential through their use within the sample models and at the level of color, which did not express its potential in connotation and clarification due to its limited use within the sample components.

Keywords: - Rhetoric - simile - function - industrial product

الفصل الاول

1-1 مشكلة البحث

اتجه المصممين الى جملة من المفاهيم التي يمكن ان تحقق منها ضمن طروحاتهم في العملية التصميمية , فنجد منهم من لجأ الى اللغة لينهل من مصطلحاتها ومعانيها ليوظف ضمن الفكر والتطبيق التصميمي فنجد من اتجه الى التضمين ومنهم من انقاد الى التناص والبعض الآخر اتجه الى التورية وغيرها الكثير من تلك المفاهيم , التي تم تبنيها وتطويرها عبر منظومات التصميم وتوجهاته ليحقق الغاية والغرض في التوظيف لها والتفسير عبرها من قبل المتلقي.

ومن تلك المفاهيم التي طرحت ضمن الحقول اللغوية هي البلاغة التي شملت جملة من العلوم ضمن تراكيبها ومفاهيمها التي أسست عليها , والتشبيه هو احد مقومات علم البلاغة والتي يمكن من خلالها الوصول الى بناء تصميم يتسم بالبلاغة في البيان والطرح لرموزه وإيصال المعنى , وإذا كان الغرض من التصميم ابراز كل ذلك فان ذلك يدعو الى استخدام الأسلوب العلمي القائم على عرض الفكرة وتحليلها والتدليل عليها بمثل ما عرفته من خصائص الأسلوب العلمي وموضوعاته فضلا عن تلك

الشروط التي لا بد أن تتوافر لكي يتمكن المصمم من نقل أفكاره إلى الآخرين بأسلوب مؤثر , فكل تصميم هو في الحقيقة مجموعة من الأفكار والرؤى والمواد والتقنيات يؤلف المصمم فيما بينهما لتصيح مكونا ذا لغة وتعبيرا بين مفردات ذلك التكوين. ومن هنا جاءت مشكلة البحث والتي تتجسد بالتساؤل الآتي : ما هي أسس التوظيف البلاغي للتشبيه في بنائية التصميم والتي تحقق قراءات بينه لدى المتلقي ؟

2-1 أهمية البحث

يسهم البحث في التركيز على المعنى الوظيفي والدلالي والتعبيري في مجال توظيف التشبيه ضمن تصاميم المنتجات الصناعية , فضلا عما تحمله هذه الدراسة من أهمية كبيرة في كونها تمثل اضافة نوعية جديدة لعموم الدراسات الفنية بصورة عامة والتصميمية بصورة خاصة , فموضوع التشبيه وتوظيفها ضمن التصميم ودراساتها تمثل حاجة حقيقية بحثية للدراسين والاكاديميين كونها من الدراسات الجديدة والشاملة بما يخص اساليب التوظيف للتشبيه ضمن المنجز الصناعي .

2-1 هدف البحث : يهدف البحث إلى الكشف عن آليات التشبيه المحققة لبلاغة المضمون الوظيفي في تصميم المنتج الصناعي.

3-1 حدود البحث

-الحدود الموضوعية :- بلاغة التشبيه ومضمونه الوظيفي في تصميم المنتج الصناعي.

-الحدود المكانية :- يتحدد البحث بدراسة فاعلية التشبيه الموظفة ضمن منتجات شركة (Canon) (الكاميرا , الطابعة , الحاسبة اليدوية) .

-الحدود الزمانية :- منتجات شركة (Canon- الكاميرا , الطابعة , الحاسبة اليدوية) لعام 2023 .

5-1 تحديد المصطلحات

• بلاغة : لغويا

- حسن البيان وقوة التأثير , هي بلوغ المتكلم في تأدية المعاني حداً له اختصاص بتوفية خواص التراكيب حقها، وإيراد أنواع التشبيه والمجاز والكناية على وجهها (السكاكي, 1403 , ص415) .

- ويعرفها الباحث إجرائيا :

الاختيار الأفضل للتراكيب المحققة للقصد من خلال حسن التعبير والبيان وإمكانات التأويل المباشر .

• التشبيه :

- جاء تعريفه في العجم الوسيط بانه :-

- التَّشْبِيهُ : التمثيل .

و التَّشْبِيهُ (عند علماء البيان) : إلحاقُ أمرٍ بأمرٍ لصفة مشتركة بينهما وهو لون من ألوان التعبير الأنيق تعمد إليه النفوس بالفطرة وهو من الصور البيانية التي لاتختص بجنس ولا لغة لأنه من الخصائص الإنسانية (القرويني , خطيب , ب ت , ص 217) .

- وقيل " أنه بيان أن شيئاً أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر بأداة ونحوها

(الجارم, على ومصطفى أمين، 1961 , ص 2)

- تعريف التشبيه في الإصطلاح الفلسفي: هو الدلالة على مشاركة الأمر في معنى,

وهو عقد مماثلة بين أمرين أو أكثر قصد اشتراكهما في صفة أو أكثر بأداة لغرض

مقصود (الهاشمي , احمد, ب ت. ص 347)

- ويتفق الباحث مع التعريف الأخير.

• ويعرف الباحث بلاغة التشبيه اجرائيا :

وهو فن من الفنون التي تختص بحسن الصياغة والتنسيق والتنظيم من خلال

اختيار التركيب المناسب ضمن تصميم المنتج الصناعي وفق ايراد التشبيهات

الملائمة لبلوغ المعنى مع حسن الايضاح للتلقي والتفسير .

الفصل الثاني

التصميم لغة بلاغية

مفهوم البلاغة

اتخذت البلاغة تعاريف عدة ، كما اختلف تعريفها من عصر لآخر، فضلا عن اختلافها من باحث لآخر ، وقد يعود هذا لمنهج البلاغة وسعتها وتعدد اساليبها وطرائقها , فضلا عن اختلافها ضمن مجالات توظيفها . الا انها تبقى بشكلها العام الغاية للوصول الى التكامل في التبليغ عبر البناء والتكوين , وللتعرف بصورة ادق الى المفهوم الدقيق للبلاغة نستعرض بعض التعاريف الواردة لها من قبل بعض البلاغيين القدماء فضلا عن تعاريف بعض المحدثين في هذا المجال , وهو مجال اللغة حتى يمكننا بعد ذلك اسقاطها على التصميم وما يمكن ان تحققه من فاعلية ضمن المنجز التصميمي .

ومن البلاغيين القدماء الرمانى الذي عرفها بقوله " إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ (السامرائى , مهدي صالح, 1977 , ص 291) .

كما تم تعريفها من قبل الأمدي بأنها "إصابة المعنى وإدراك الغرض بألفاظ سهلة عذبة مستعملة، سليمة من التكلف، لا تبلغ الهذر الزائد على قدر الحاجة، ولا تنقص

نقصاناً يقف دون الحاجة" (الجرجاني ، عبد القاهر، ب ت ، ص 9) ، أما محمد عبد القادر فيعرف البلاغة بقوله " علم يحدد القوانين التي تحكم الأدب، والتي ينبغي أن يتبعها الأديب في تنظيم أفكاره وترتيبها، وفي اختيار كلماته والتأليف بينهما في نسق معين(محمد عبد القادر أحمد ، 1988 ، ص289).

فالبلاغة بهذه التعاريف هي التي تتكفل بتقديم القوانين العامة، التي تسيطر على الاتصال ، وهي التي توضح الطرق والأساليب التي يستطيع بها المصمم أن ينقل عن طريق العناصر والتكوينات والعلاقات أفكاره وآراءه إلى الممتلقي على أحسن وجه ممكن ، والبلاغة هي التي تقدم لنا جملة من القواعد التي ينبغي أن تراعى في نظم التصميم ، التي تسهل عملية الاتصال في صور من التعبير الفصيح .

وكل تلك المعاني والأهداف هي في حقيقتها تنسجم ومبتغى التصميم والمصمم ، فههدف التصميم هو انجاز تكوين ذو قيمة على المستويين الانجازي والتعبيري ، فهو علم يحدد القوانين التي ينبغي أن تحكم التكوين من خلال استخدام التكوينات المؤثرة والمناسبة للموضوع ، وجاءت تلك القوانين من خلال مجموعة العلوم التي تضمنها هذا العلم لتحكم التكوين وتقوده الى مستوى الابلاغ الواضح ، ومن اهم تلك العلوم هي (السامرائي ، مهدي صالح ، مصدر سابق ، ص173):

1. علم المعاني ويضم مجموعة من الفروع هي:

أ- الإنشاء ب- الإسناد ج- الإيجاز د- الفصل والوصل .

2. علم البديع : ويتألف علم البديع من الأقسام التالية:

أ- البديع اللفظي ب- البديع المعنوي

3. علم البيان: يتألف علم البيان من الأقسام التالية:

أ – التشبيه ب- المجاز ج- الكناية

لذا فقد شمل علم البلاغة مجموعة من العلوم التي تفرع منها العديد من الاقسام كل منها يعمل ضمن مجاله لاجراج تكوين ذي تجانس عضوي لتعمل بكليتها على تحقيق مخرجات ذي قيمة نفعية سواء ما كان ماديا ام فكريا . والذي يخصنا في مجال بحثنا هو احد اقسام علم البيان الذي يعرف بالتشبيه .

2-1-1-2 مفهوم التشبيه ولغة التصميم

التشبيه لغة التمثيل ، ان تعريف التشبيه في الاصطلاح هو الدلالة على مشاركة الأمر في معنى (القزويني ، خطيب ، ب.ت ، ص217) ، وقال قدامة "إن الشيء لا

يشبه بنفسه ولا يغيره من كل الجهات إذا تشابه الشئان من جميع الوجوه ولم يقع بينهما تغاير البتة اتحدا فصار الإثنان واحد فبقي أن يكون التشبيه إنما يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معدن تعهما ويوصفان بها . وافتراق في أشياء ينفرد كل واحد منهما عن صاحبه بصفقتها . وإذا كان الأمر كذلك فأحسن التشبيه هو ما وقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفردهما فيها حتى يدني بهذا إلى حال الاتحاد (الهاشمي ، أحمد ، ب،ت ، ص347) من خلال استعراض لمفاهيم تلك التعاريف ترشدنا إلى أن التشبيه هو عقد مماثلة بين أمرين لأنه بيان أن شيئا أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر بأداة مكنونة أم ملحوظة .

وكل تصميم هو تشبيه وتحويل لتصاميم عديدة أخرى ، وليس هو وحدة مغلقة نبعت من اللا شيء حتى لو تعلّق الأمر بالعمل الداخلي بل لأنه يخضع لعمل تكوينات أخرى .

فالتشبيه امتداد و "استحضار" في آن معاً، لأن المبدع لا يكون له النضج الحق إلا باستيعاب ما سبقه في مجالات الإبداع المختلفة ، وتوظيفها بما يخدم وحدات التصميم من رؤى وأفكار جديدة ، وهذا ما يؤكد أحمد مجاهد في قوله: "كل ما يبدع ، له شفرات وأصول قديمة ، بعضها يدرك، وبعضها شفرات منسية "أصول منطمسة" لا ندركها، وإن كنا لا نستطيع أن ننفي وجودها (مجاهد، أحمد ، 1998، ص 387) وعلى ذلك فإن التصميم يقوم كرابطه ثقافية، ينبثق من كلّ التصاميم، ويتضمّن، مالا يحصى من التحويلات ، وإن التشبيه لا يكون بالمضمون فقط ، وإنما يكون بالمفردات، والتراكيب، والبناء "الهيكل العام"، والصورة، والرمز... الخ.

اذ تسعى الدراسات الحديثة إلى التأكيد على أن التصميم قائم خارج ذاته ، وهو البودقة التي تنصهر في رحابها تصاميم عديدة قادمة من سياقات شتى، فكل تصميم تختبئ وراءه تصاميم عدة ، مما يمكننا من قراءة السابق من خلال اللاحق، استحضار القديم من خلال الجديد. و " لعل توالد النصوص و الموضوعات، يمكننا من اكتشاف علاقات المماثلة و التحويل و التضمين (الغدامي، عبد الله ، 1991، ص21) ، ومن هنا يجب ان نعي إن كلّ تصميم رحم لتصميم آخر في العملية التصميمية الشاملة ، لأنّ كلّ تكوين هو انفتاح جديد لانفتاح وامتداد قديم، وفق رؤية المصمم واستثماره لطاقته الثقافية المخزونة، التي تسهم في إغناء التصميم ، وشحنه بدفق إيحائي ودلالي عميق.

2-1-1-3 نظم التشبيه - الشكل والمعنى

ضم التشبيه على جملة من النظم التي تخوض ضمن ذلك المجال من مجالات البلاغة في التشبيه ، والتي تميزت عن بعضها بأساسيات التعامل بين مقومات

التشبيه (المشبه والمشبه به) , اذ اتخذت تلك المقومات كاسس لبناء المنهج في بلاغة التشبيه .

و وفقا لذلك فقد جاء للتشبيه عند الجرجاني طرفين :

- أ - تشبيه صريح و هو ما يكون من جهة أمرٌ بين لا يحتاج إلى تأويل
 *كتشبيه الشيء بالشيء في الصورة والشكل كتشبيه شيء مستدير بالكرة .
 *وكالتشبيه عن جهة اللون فكل لون تشبيه كتشبيه الاحمر بالخطر .
 *وكالتشبيه من حيث الصورة واللون .
 *وكالتشبيه من جهة الهيئة فيستدل عليه الشئ من هيئته المَعْرِفة .
 ويدخل في الصريح كل تشبيه يتعلق بالحواس من ملموس ومرئي ومسموع مشموم ومذوق .

ب - تشبيه مؤول : وهو أن يكون الشبه فيه محصلا بضرب من التأويل , وفيه السهل المأثي , وفيه ما تقوى الحاجة فيه إلى التأويل . حتى لا يعرف المقصود من التشبيه فيه (وليد مراد , 1983 , ص55)
 فنجد ان تقسيم الجرجاني جاء على اساس الوضوح وقدرة التأويل , وهي قدرة خاصة بالمتلقي وامكانية التفسير والتحليل التي تم توظيفها من قبل المصمم ضمن المنجز التصميمي .

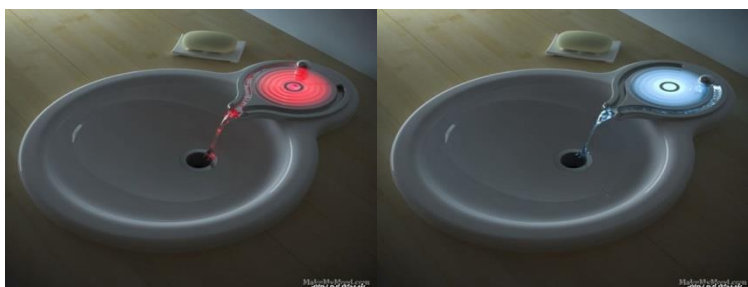
من خلال ما تقدم نجد ان تلك التحولات في النظم والتفسير للتشبيه تعود إلى نوع وتركيب الأشكال الموظفة و علاقتها بمرجع التشبيه , فضلا عن اختلاف أو تشابه السمات المظهرية بين الأشكال الناتجة من الصيغة التشبيهية و المرجع التشبيهي التي استلهمت منه .

2-1-1-5 الشكل تشبيها في تصميم

يجتمع الشكل والتشبيه ضمن التصميم في كينونة واحدة وان بدت مزدوجة لتعطي اشارة موجه , والعلاقة بينهما معقدة وان بدت مبسطة , لهذا فقد تناولها العديد من المنظرين بالتحليل والتصنيف , حيث صنفت هذه العلاقة بدقة الى ثلاثة انواع (اياد حسين عبد الله -.2008, ص189 (Jencks , Charles,1988, p103-105) .

أ- علاقة المؤشر , وعلاقة التشبيه هنا موجودة في المعنى ضمن التصميم , كالدخان الدال على النار, لذا فهو يعبر دلاليا عن غائب ماديا وحاضر بسبب الفعل لذلك الغائب . وهو في التصميم وسيلة للتعبير عن نتيجة لفعل ضمني لا توجد له أي

ايقونة او وجه من اوجه العلامة في العمل التصميمي, لهذا فهو يعبر دلاليا عن حاضر غائب بفعل عدم وجود المسبب ككيان مادي وحاضر بسبب الفعل الواقعي لذلك المسبب الغائب , كالضوء واللون والملس والشكل فلها دلالاتها التي وظفت لتعبر عن اداء معين للتنبية والاعلام والتأثير ... الخ من المؤشرات الناتجة بفعلها , وهذا واضح في الشكل ادناه فقد تم الاشارة الى حرارة الماء او برودته من خلال الاضاءة .



شكل (1) علاقة المؤشر

المصدر :- <http://www.abunawaf.com/post-14899.html>

ب- علاقة الايقون ، والعلاقة هنا هي علاقة شبه فيزيائي بين الشكل والمعنى ، فكثير من المنتجات تعتمد الى استخدام الاشكال الايقونية في التصميم للتعبير عن المعنى الوظائف . اذ ان الايقونة تنتقل بصورة كبيرة من مظهرها الايقوني الى هيئتها الوظيفية , حتى يتبع هذا الشكل الوظيفة التي يؤديها , فوظيفة الازرار المؤشر عليها في الشكل اخذت شكلا تعبر فيه عن اتجاه رفع الصوت او انخفاضه وكذلك بالنسبة لازرار القنوات .



شكل (2) علاقة الايقون

المصدر: <http://www.shorouknews.com>

ج- علاقة الرمز، والعلاقة هنا تكون من خلال المتعارف والمتفق عليه من قبل غالبية المجتمع ، وهي في ذات الوقت ذا تعبير عن ثقافة افرزتها العقول على فترات

متتالية من التعايش معبرة عن قدرات تشبيهية لرموز تدلي بمكنوناتها من التعبير او التعبيرات التاويلية فهي " قدرة الإنسان على تأويل دلالات الرموز الثقافية ومعانيها كأهم سمة مركزية يتميز بها الإنسان عن بقية الكائنات الحية الأخرى (الذواتدي , محمد ، ، 2006، ص 45). ويمثل معنى الرموز توظيف الاشكال والاشارات والعلامات غير اللفظية للتعبير عن المواضيع التي عن طريقها يتم الاتصال بالمتلقي , كاستخدام رموز التحذير والتشغيل والاطفاء وغيرها الكثير من الرموز المستخدمة في المنتجات الصناعية منها القديم ومنه ما ظهر حديثا نتيجة للتطورات الهائلة في مجال الصناعة والتصنيع , وهذا يعود إلى "ان الرمز مفردة غنية بالأفكار والمعاني (رودلف ارنهايم, ب. ت، ص 55) إذ تضيف على التصميم امكانيات فكرية وتصميمية مركبة . ويمكن ان تصنيف الرموز حسب احصائيتها ضمن الاجهزة الى :

أ- التمثيلية : وتشمل الصور الممثلة من الواقع والمعاملة بطريقة الاختزال كما مبينة في الشكل رقم (3) .



شكل (3)
الرموز التمثيلية
المصدر: <http://www.google.iq/imgres>

- ب- الكتابية : وتشمل الرموز الحرفية والرقمية .
- ت- الضوئية : وهي الرموز التي تعمل من خلال الاضاءة المختلفة والتي قد تستخدم ضمن الرموز التمثيلية والكتابية .
- ث- اللونية : وهو باستخدام الألوان المختلف والمعبرة عن المعنى الوظيفي (شوقي عبد المعروف , 2024 , ص38) .



شكل (4)
الرموز الكتابية والضوئية واللونية
المصدر:
<https://www.istockphoto.com/vector/set-icon-on-and-off-toggle-switch-button-gm1148145819->

لذا تجدر الإشارة هنا الى ان العلاقة قد تكون مباشرة بين الشكل وشيء ما يجسد المعنى بالتمثيل الدقيق ، او تكون العلاقة رمزية فالشكل يدل على شيء ما بالتشبيه والالامح لان هناك اساساً للرابطة بين الشكل والمعنى .

أي ان التشبيه تكون فيه الأشياء حافلة بالمعاني بحد ذاتها ، فهو يأخذ جانبين اما ان يكون ذا معنى مألوف رمزي تكتسب فيه الأشياء المعاني بسبب كونها مألوفة لدينا ، او ينتج المعنى من التشبيه كنتيجة لفعل التحليل وفيها يأخذ الشكل معناه من الثقافة . اذن فقد تباينت وجهات النظر حول توليد المعنى من خلال التشبيه في العملية التصميمية ، حيث ركزت على جانبين اما الاستعانة بالمراجع الشكلية المفعمة بالمعاني ومحاكاتها ، او ركزت على المعالجات التركيبية للأشكال كأجزاء او علاقات بين العناصر أحياناً أخرى لتعطي رمزا يؤخذ استيعابها من مستويات الثقافة .

الفصل الثالث

3-1 منهجية البحث:

تم اعتماد المنهج الوصفي وذلك لتحليل العينة ، كونه المنهج الأكثر ملائمة للوصول الى اهداف البحث ، وللوصول الى نتائج تحمل صفة العلمية والتطويرية ويمكن الاعتماد عليها .

3-2 مجتمع البحث:

تضمن مجتمع البحث ، الأجهزة المنتجة من قبل شركة (Canon) للعام 2023م ، ومن خلال المسح ، قام الباحث باستبعاد الأجهزة المتشابهة التصميم ، واختيار الأجهزة التي يمكن من خلالها تحقيق اهداف البحث ، لذا تضمن المجتمع (12) جهازا .

ت	نوع التصميم	العدد
1.	كاميرا رقمية	5
2.	طابعة	3

3.	حاسبة ارقام	4

3-3 عينة البحث

قام الباحث باعتماد عينة غير احتمالية حصصية من مجتمع البحث الأصلي , وبنسبة تمثل 25% , وذلك لاختيار النماذج التي تخدم أهداف الدراسة والأقرب إلى تحقيقها والبالغ عددها (3) نماذج , والتي اختيرت على وفق الأسباب الآتية:

1. عدد الوظائف التي يضمها الجهاز .
 2. اعتمدت على توظيف بلاغة التشبيه بنسب مختلفة .
 3. أختلاف الوظائف التي يمكن ان تقدمها تلك الاجهزة .
 4. اختيارها كان على أساس الاعتماد على آراء الخبراء في مجال الاختصاص.
- وفي المرحلة الثانية قام الباحث بتقسيم النماذج حسب نوع التصميم إلى ثلاث أقسام وهي

كالآتي:

نوع التصميم	النسبة حسب نوع التصميم
كاميرا رقمية	20%
طابعة	33,3%
حاسبة ارقام	25%

3-4 اداة البحث

اعتمدت استمارة التحليل (ينظر الملحق رقم 1) تستخدم بوصفها أداة للبحث مصممة وفقا للواقع المدروس وقد تم بناء استمارة التحليل على وفق ما ورد في الإطار النظري والمعلومات المستخلصة ومن خلال المسح وما أوردته أجوبة ذوي الخبرة والاختصاص على فقرات الاستمارة.



أنموذج رقم (1)

نوع الانموذج: كاميرا

EOS 500D

الشركة : Canon

سنة الصنع : 2023

المصدر

<http://www.saudienglish.net/vb/showthread.php?t=7184>

4



تحليل الأنموذج الأول

• مؤسسات ومرجعيات التشبيه ونظمها البنائية .

ضم الانموذج على نظم تشبيه تباينت بين الصريح وتفرعاته وبين المؤول بتضميناته والتي اتخذت كل منها قدرات تعبيرية , عبر البعض منها عن تلك القدرات بفعل ادائي مؤدي للغرض بينما اتسم الاخر بالغموض والضعف في المعنى والتعبير, فعلى مستوى الطرف الصريح من نظم التشبيه فقد كان تشبيه الشئ بالشئ في الصورة موظف بنسبة محدودة جدا مما انعكس على القيمة التعبيرية لوظائف الكل العام ودلالاتها التوضيحية , اذ اقتصر التشبيه ضمن دلالات ازرار كل من (التكبير والتصغير- التصوير المؤقت والمتتابع – مسح الصورة) اذ اتخذت تلك الصور والاشكال دلالات واضحة عبرت عن وظائفية الازرار .

بينما نجد ان التشبيه المؤول اتخذ الجانب الاكبر من التضمين ضمن المنتج والذي سار الى منحى التأويل الواضح لجزء محدد اقتصر على زر (الطباعة المباشرة من الكام) , بينما اتخذت ازرار التوظيف المؤول مسار التشبيه المحقق بقدر عالي من الحاجة الى معرفة القصد والتاويل من ذلك التوظيف كما نجده في زر (عرض الصور - تغيير نظام التركيز - تغيير قيمة الايزو - تغيير فتحة العدسة) , مما اثر ذلك بالسلب على إيصال المعنى ضمن الهيئة الكلية للكاميرا وافتقارها الى التشبيهات المحسوسة ضمن التكوينات المؤسسية لمواجهة الاستلام الوظيفي .

في حين تراجع التشبيه في كل من مرجعيات البناء التماثلية والتعبيرية في الانموذج وذلك لافتقاره الى التوظيف ضمن تكوينات الكاميرا .



• علاقات الشكل وعناصر التشبيه آليات بناء للتصميم .

لم تتجسد فاعلية العلاقات الشكلية بتنوعاتها ضمن هذا الانموذج بشكل يزيد من الفاعلية البلاغية للخطاب على مستوى التكوينات المنطوية ضمن الهيئة العامة للكاميرا وعلى اساس التشبيه , فضمن منحى علاقة الشكل من خلال المؤشر اقتصر توظيفها ضمن نافذة وفتحة النظر , لما حملته من تشكيل بصيغة نافذة لتعبر من خلاله عن وظائفية وارشاد لمعنى التكوين الشكلي .



اما علاقة الايقون والتشبيه الفيزيائي بين الشكل والمعنى فقد تضمن نوعا كبيرا من المحدودية التي عادت بتأثيرها السلبي على بلاغة التوصيل للمعنى ضمن

المنتج , اذ عمد استحضار التشبيه الايقوني المعبر عن المعنى الوظائفى عبر تاشيرات وتشكيلات التغيير وقرص اوضاع التصوير .



في حين اختلف الحال بالنسبة للعلاقات البنائية من خلال توظيف الرمز , اذ وظفت الرموز في غالبيتها ضمن اشكال وتكوينات الكاميرا لتاتي بفعل ينم عن قدرة في التوظيف البلاغي للرموز وفاعليتها في التعيين والدلالة , فنجد الاستخدام للرموز الكتابية ضمن الهيئة وكذلك توظيف التمثيلية منها , بينما لم يكن

للرموز اللونية دورا مهما ضمن التوظيف مما خفض من الفاعلية البلاغية في التشبيه ضمن توظيف الرموز اللونية , فقد اقتصر الاستخدام لكل من اللون الازرق والابيض والتي لم تاتي بالتعزيز والدور الفاعل لتبني المصمم لكلا اللون الاستخدام , اذ انها لم تعبر عن فصاحة التدليل في التوظيف , اما عن تضمين الرموز الضوئية ضمن الهيئة العامة للكاميرا فلم يكن لها دورا للتوظيف مما قلل من فاعلية التبليغ الخطابي للتكوين

اما عنصر التشبيه من خلال اللون فلم يفعل دوره ولم توظف امكاناته التشبيهية ضمن التكوين وما يمكن ان يطلقه من طاقات التعبير والدلالة وبشكل يعزز من بلاغية المنتج وفاعليته في اىصال المعنى .

أنموذج رقم(2)

المنتج : جهاز طابعة MX870

الشركة : Canon

سنة الصنع : 2023

المصدر - <http://www.canon.com.au/Home-Office/Printers/PIXMA>

تحليل الأنموذج الثاني

• مؤسسات ومرجعيات التشبيه ونظمها البنائية .

اتسم الانموذج بتوظيف وتجسيد نظم التشبيه الصريح منها والمؤول على مستوى من الفاعلية الادائية في اغلب جزئياته , مما عزز من قيمة الاداء لتلك النظم في ابراز قدرة التشبيه على التأثير في التلقي ومن ثم التفاعل , بينما عبرت البقية الباقية عن تناوب في المستوى بين المفهوم منها بقدر من التمعن والتمحيص وبين ذاك الذي يحتاج الى تفسير .



فمن ناحية تشبيه الشئ بالشئ من الطرف الصريح وعبر توظيف التشبيه بالصورة , فقد تركزت ضمن معظم تكوينات الهيئة , مما افضى الى تعزيز الاداء لتلك التكوينات من خلال التأثير والتعزيز للاداء , اذ اتخذت الصور الموظفة من خلال الادراك للعلاقات قوى تعبيرية عن

وظائفية محققة للغرض , على العكس مما اظهرته توظيفات الصورة في ازرار عرض اوامر الاتصال التي لم تعطي التأثيرات الدلالية والتعبيرية عبر الصورة الموظفة لكل من تلك الازرار, اذ اقتصر على استخدام للخطوط الافقية دون تعبير عن قصدية في الاداء والاستدلال على الرغم من تباين وظيفة كل من تلك الازرار . وعلى خلاف ذلك كان التوظيف للتشبيه المؤول الذي لم يأخذ الدور الفاعل ضمن التوظيف في تكوينات هيئة المنتج , اذ اقتصر التشبيه المؤول ضمن التاويل الواضح على زر التشغيل والاطفاء , بينما اتخذت ازرار التوظيف المؤول مسار التشبيه المحقق بقدر عالي من الحاجة الى معرفة القصد والتاويل من ذلك التوظيف كما نجده في ازرار (الطباعة العادية والملونة – ايقاف الطباعة) , مما اثر ذلك بالسلب على إيصال المعنى .

• علاقات الشكل وعناصر التشبيه آليات بناء للتصميم .

تجسد القصور في فاعلية التكوينات بأشكالها المعتمدة ضمن واجهات الاستلام للمنجز التصميمي من خلال ما اتبع من علاقات التشكيل وما طرح من معاني ضمن تلك التشكيلات وما يمكن ان توفره من خطاب بصري مقروء ومفسر عبر تلك التوظيفات , فضمن اتجاه علاقة الشكل بالمعنى من خلال المؤشر , لم توظف ضمن تكوينات المنجز , مما اعطى لتك التكوينات الضعف الخطابي



والذي عاد بتأثيراته السلبية على مجمل التكوين .

وكذلك الحال نفسه بالنسبة لعلاقة الايقون والتشبيه الفيزيائي بين الشكل والمعنى فقد تضمن نوعا كبيرا من المحدودية التي عادت بتأثيرها السلبي على بلاغة التوصيل للمعنى ضمن المنتج , اذ كانت محدوديتها في التوظيف ضمن فتحات إدخال وخروج الورق وانسيابيتها.

بينما تجسدت العلاقات البنائية المحققة للبلاغة الخطابية لمجمل التوظيفات العلائقية من خلال الرمز , اذ وظيفت الرموز في غالبيتها ضمن الاشكال والتكوينات عبر الاشارات والعلامات غير اللفظية للتعبير عن قدرة في التوظيف البلاغي للرموز وفعاليتها في التعيين والدلالة , فنجد الاستخدام للرموز الكتابية ضمن الهيئة وكذلك

توظيف التمثيلية منها , فكان له من الاثر الفاعل في التعريف والاستدلال , من خلال توظيف كل منها ضمن عنصر واحد في غالبيتها مما افضى على العنصر صورة بلاغية محققة للمعنى والمفهوم وايصالها الى المتلقي بقدر عالي من الوضوحية .

بينما لم يكن للرموز اللونية دورا مهما ضمن التوظيف مما خفض من الفاعلية البلاغية في التشبيه ضمن توظيف الرموز اللونية , فقد اقتصر الاستخدام لكل من اللون الاحمر والازرق ضمن هيئة الطباعة , فضلا عن ان هذا التوظيف لم ياتي ضمن الاختيار الافضل في الاستخدام والتوظيف , فلم تعبر الالوان الموظفة ضمن



ازرار الطباعة الملونة عن التبدليل لوظيفتها الادائية , اما عن تضمين

الرموز الضوئية ضمن هيئة الطباعة فهي على الرغم من توظيفاتها المحدودة الا انها عبرت ضمن مناطق التعيين الوظيفي لها عن فاعلية وظيفية من خلال ما اتسمت به من قدرة التوصيل للمعنى واستثارة المنبهات المطلوبة للوظيفة المبتغاة , والذي تجسد ضمن مناطق اضاءة الانذار وامتلاء الخزن فضلا عن توظيفها بالمنطقة المحيطة لازرار الطباعة العادية والملونة .

اما عنصر التشبيه من خلال اللون فلم يفعل دوره ولم توظف امكاناته التشبيهية ضمن التكوين وما يمكن ان يطلقه من طاقات التعبير والدلالة وبشكل يعزز من بلاغية المنتج وفاعليته في اقبال المعنى .

أنموذج رقم(3)

نوع الانموذج: حاسبة ارقام سطح المكتب

الشركة : Canon

سنة الصنع : 2013

المصدر: http://sa.chinasourcesweb.com/china_supply

تحليل الأنموذج الثالث

• مؤسسات ومرجعيات التشبيه ونظمها البنائية .

شمل الانموذج ضمن واجهات الاستلام الوظيفي على نظم التشبيه بشقيه الصريح وذاك المؤول منها , وهو في كل ذلك وعبر التوظيفات فقد قدم في غالبته على قدرات تعبيرية محققة للقصد بالاداء والفعل والتاويل للصريح منها والمؤول , فعلى المستوى الصريح وضمن تشبيه الشئ بالشئ فقد تجسد ضمن العموم في جزئيات التصميم من الازرار والتي اعطت قدرة عالية في التعامل والتحكم .

وبنفس السياق كان للمؤول قدرة في الاظهار للمعنى ضمن تكويناته التي جسدت السهل منه بوضوحه في التاويل من خلال تضمين العناصر للإشارة الواضحة والذي سار الى منحى التاويل الواضح لجزء محدد اقتصر على ازرار التحكم في الاتجاه , بينما اتخذت ازرار التوظيف المؤول مسار التشبيه اللازم لقدر عالي من الحاجة الى معرفة القصد والتاويل من ذلك التوظيف كما نجده في ازرار الفارة , مما كان له من الاثر على انخفاض قدرة إيصال المعنى بوضوح .

في حين عبرت المرجعية البنائية الشكلية من خلال التوظيف ضمن المنجز التصميمي عن مستوى من التمثيل لذلك البناء الذي اضى على التصميم قيمة بلاغية زادت عبرها امكانيات التصميم بالفعل الادائي وذلك عبر اختيارها في تجسيد التأشير



ضمن الازرار الخاصة بالتحكم واتخاذها لاشكال معبرة نوعا ما عن تلك الوظيفة , كما تجسدت البنائية الشكلية لشاشة العرض التي مثلت هي الاخرى جانب مهم من جوانب التمثيل في توظيف البنائية الشكلية وضمن الحدود الضيقة لشاشات العرض .

في حين لم يشهد التصميم أي دور لكل من المرجعيتين التماثلية والتعبيرية ضمن تكويناته الضام لها مما اسفر عن ذلك من الضعف في البيان وقدرة التعبير .

• علاقات الشكل وعناصر التشبيه آليات بناء للتصميم .

اتخذت العلاقات الشكلية بتنوعاتها الفرعية ضمن الانموذج قدرا متباينا من التجسيد لكل منها بمستويات مختلفة عزز البعض منها من القدرة الاتصالية في حين جاء الاخر بتيار مضاد ليسهم في تحديد الرؤية البلاغية للمنتج , فضمن علاقة الشكل من خلال المؤشر كان توظيفها ضمن نافذة وحدة الطاقة وشاشة العرض , لما كان من خلال تشكيلها من تعبيراً عن دورها الوظيفي ضمن مجموعة التكوينات للحاسبة .



وكذلك الحال بالنسبة لعلاقة الايقون فقد تضمن نوعا كبيرا من المحدودية التي عادت بتأثيرها السلبي على بلاغة التوصيل للمعنى ضمن المنتج , اذ لم توظف تلك التكوينات التي حملت سمت التمثيل الايقوني بدرجة من

التطابق حتى يمكن ان تتصف بكمالها في التمثيل لعلاقة الايقون , وبالتالي جعل



من المعنى والتفسير ضمن حدود اوسع مما لو وظفت بشكل انسب وتوضع ضمن حدود ضيقة في التفسير المطلوب , وهذا ما نجده في ازرار التحكم بالاتجاه وفي مكونات الفارة .

بينما نجد ان للعلاقات البنائية من خلال توظيف الرمز دورا فاعلا ضمن المنتج , اذ وظفت الرموز ضمن تشكيلاتها وتكوينات في الحاسبة لتأتي بفاعلية معبرة عن قدرة ودراية في التوظيف لها من خلال سمتها البارزة في التعيين والدلالة , فنجد الاستخدام الواسع للرموز الكتابية ضمن الهيئة وكذلك توظيف اللونية منها لتعبر عن امكانيات الدلالة ضمن عناصر المنجز وتحقيقا لتخصيص وظائف كل منها عبر تباينية اللون , بينما لم يكن للرموز التمثيلية دورا ضمن مكونات الهيئة والتي من الممكن ان تضيف نوعا من بلاغية الخطاب للمنجز مما خفض من الفاعلية البلاغية في التشبيه ضمن توظيف الرموز التمثيلية , في حين لم توظف أي رموز الضوئية ضمن الهيئة العامة للحاسبة مما حد من فاعلية التبليغ الخطابي للمنجز الصناعي .

اما عنصر التشبيه من خلال اللون فقد جاء في التوظيف ضمن الحدود الضيقة لامكانيات التشبيه عبر اللون وما يمكن ان يبعثه من طاقات تعبيرية , مما جاء بقدرات منخفضة في التدليل والبيان .

نتائج البحث واستنتاجاته

1-5 النتائج

1. اظهرت نظم التشبيه على المستوى الصريح منه فاعلية عبر عنها من خلال وضوحية التعبير ومن ثم التلقي والتي كانت بنسب متفاوتة ضمن العينة فقد جاءت ضمن الحدود الضيقة في التوظيف للانموذج الاول وبنسبة 33,3% فيما عبر الانموذجين الثاني والثالث عن فاعلية متحققة من خلال التوظيف للتشبيه الصريح 66,6%.
2. تجلن التوظيفات لنظم التشبيه المؤول وضمن المنحى الواضح منه عن محدودية في التعيين والتوظيف والذي انعكس على ابراز مسار التشبيه المتحقق بقدر عالي من معرفة القصد والتأويل وفي جميع النماذج بنسبة 100% مما اثر بالسلب على قدرات ايصال المعنى بوضوح .
3. تقدمت العمليات التي تؤكد قيمة المرجعيات البنائية ودورها في تفعيل الوضوحية في الدلالة والتفسير عن الغرض والاداء في النظم , والتي لم تشهد لها توظيفا واضحا ومميزا ضمن العينة وبنسبة 100% , مما اثر على امكانيات التعبير والتلقي لمجمل تكوينات الهيئة العامة للمنتج .
4. برزت علاقات الشكل مع المعنى من حيث المفهوم والتجسيد بتمثيل لها وفق اختلافات التعبير وما يمكن ان تحققه من ضرورات الاستحضار وتفعيل المعنى , سواء من خلال علاقة المؤشر التي تحققت نوعا ما ضمن

الانموذجين الاول والثالث وبنسبة 66,6% في حين لم تتحقق في الانموذج الثاني الذي مثل نسبة 33,3% , بينما مثلت علاقة الايقون نسبة 100% في تضمينها المتحقق نوعا ما ضمن نماذج العينة , على العكس من التشبيه لعلاقة الرمز الذي جاء محققا للغرض والتعبير ضمن جميع نماذج العينة وبنسبة 100% مما اضى قيمة تعبيرية حققت قدرا كبيرا من التعيين والارشاد .

5. لم تظهر عناصر التشبيه طاقاتها التنفيذية والتعبيرية عبر توظيفاتها ضمن نماذج العينة وعلى مستوى اللون الذي لم يعبر عن امكاناته في الدلالة والايضاح لتعامله المحدود ضمن مكونات العينة وبنسبة 100% .

6. لم تحقق فاعلية التشبيه عبر الوظيفة دورا مؤثرا ضمن اليات التشبيسه بمستوى نماذج العينة , فقد جاء التشبيه المباشر ضمن الانموذجين الاول والثاني بمحدودية التوظيف مما جعل هيئة الانموذج تفتقر الى التفعيل الوظيفي وبنسبة 66,6% , على العكس من الانموذج الثالث الذي جسد فاعلية وظيفي من خلال التجسيد للتشبيه المباشر بنسبة 33,3% , بينما جسد توظيف التشبيه غير المباشر من خلال الانموذج الاول فاعلية محققة لمستوى الاداء والتعبير على خلاف الانموذجين الثاني والثالث اللذين مثلا نسبة 66,6% , بينما ارتفعت تلك النسبة لتصل الى 100% من مستوى عدم التحقق والافتقار الى استحضار الاشارات والدلالات المعبرة لجميع نماذج العينة ضمن توظيف التشبيسه الرمزي للوظيفة .

2-5 الاستنتاجات

1. تعد نظم التشبيه من خلال صيغه الصريحة والمؤولة من المفاهيم المهمة التي يمكن ان يحكم من خلالها بنجاح المنتج من عدمه , لما يوفره من قيم البلاغة للمعنى لا يصال المعاني وايضاها واحداث التأثير .
2. تتحقق فاعلية البلاغة عبر التشبيه وضمن محاور تجسيد المحسوس وتضمين المعقول من خلال قدرة الاستحضار والتمثيل للمرجع واضفاء خصائص التشبيه لتجسيده ضمن المنجز الصناعي بما يضيف عليه من القيم المظهرية والدلالية التي تعتمد الى تعزيز القصد والمعنى .
3. تتخذ التصاميم نهج المرجعيات في البناء عبر صيغ التشبيه لها وفق قدرات الاستحضار ومن ثم التعامل , لتضمينه ضمن المنجز ليعطي ذلك التضمين قدرا كبيرا من الاثراء في المعنى والاداء وما يظهره من سمات التوضيح في الدلالة والتفسير .

4. تجسد الشكل ضمن التصميم وفق علاقات التضمين والتكوين لذلك الشكل من خلال التشبيه الذي قد يتخذ منحى الحضور للغائب بالفعل (المؤشر) ام يذهب ليجسده ضمن التكوين (الايقون) وفق معطيات الاداء وقدرات التعبير , ام ينحى منحى التجريد في التجسيد والتشكيل (الرمز) من خلال المتعارف والمتفق عليه , لتضفي بقدراتها الدلالية والتضمينية بلاغة خطابية تمعن في الايضاح والتفسير لمجمل جزئيات التكوين.
5. تتحقق مستويات البلاغة وما تتضمنه من تفعيل للاتصال والتفاعل عبر توظيفات عناصر التشبيه التي تعتمد الى التخصيص في الاداء والتوظيف في التشكيل والتعبير في الاظهار , حتى تتجلى قيمة الخطاب للمنتج ببلاغته في الاظهار والفهم لجزئياته .
6. ان الاثراء للوظيفة عبر مقومات التشبيه تتخذ وفق الياته في التمثيل والتضمين لتكوينات الهيئة , لتتجسد عبر حضور مادي او رمزي لتعبر عن رفق وتفعيل وظيفي لمكونات المنجز وبما يعطي دلالات ومؤشرات الافادة من التشبيه لتحقيق الاداء وتعزيز الوظيفة.

3-5 التوصيات

1. يوصي البحث باعتماد صيغة التشبيه من قبل مصممي المنتجات الصناعية واعطائها القدر الاكبر من الاهتمام ضمن التصاميم الحديثة , باعتبارها احد اهم المصادر الفاعلة ضمن اللغة البلاغية للمنتج الصناعي .
2. يوصي الباحث باعتماد الدراسة الحالية من قبل الشركات الخاصة بتصميم المنتجات الصناعية لما توصلت إليه من النتائج , لكشف مؤسسات البلاغة في بنية المنجز الصناعي , والانطلاق منها في إجراء دراسات تنقيبية موسعة في هذا المجال .

4-5 المقترحات : يقترح الباحث إجراء الدراسات الآتية:-

1. دراسة تتناول البلاغة الحوارية للمنتج الصناعي وفق علم المعاني وفاعليته في المنجز الصناعي .
2. دراسة تتناول التضمين في التكوين بين الشكل والمعنى وامكانيات بلاغة الخطاب للمنجز الصناعي .
3. دراسة تتناول الدلالات التعبيرية والرمزية للخطاب الصوري وبلاغة التوظيف في التصميم .

المصادر والمراجعالمصادر العربية

1. اياد حسين عبد الله . فن التصميم - الفلسفة - النظرية - التطبيق , ج1, دار الثقافة والاعلام - الشارقة -2008.
2. الجارم, على ومصطفى أمين, البلاغة الواضحة , سورابايا :الهداية, 1961.
3. الجرجاني , عبد القاهر , أسرار البلاغة , دار المعرفة , بيروت , ب ت .
4. الحجاج, أمال؛ طبيعة الارتباط بين العمارة والحقول الأدبية, المجلة المعمارية العالمية , دبي, 2005.
5. الذواتي , محمد , مكانة الرموز الثقافية في الطبيعة البشرية , مجلة البحرين, 2006.
6. رودلف ارنهايم, فن السينما , تر, عبد العزيز فهمي- صلاح التهامي, المؤسسة المصرية للتأليف, ب. ت.
7. السامرائي , مهدي صالح , تأثير الفكر الديني في البلاغة العربية , الطبعة الاولى , المكتب الإسلامي دمشق, 1977.
8. السكاكي , مفتاح العلوم, الطبعة الاولى طبعة دار الكتب العالمية , بيروت, د. ت.
9. شوقي عبد المعروف عبد الحافظ , الابعاد الفكرية للفلسفة الرمزية وجماليات الرمز, مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية - المجلد التاسع , 2024 .
10. الغدامي, عبد الله, الكتابة ضد الكتابة, دار الاداب , لبنان , 1991.
11. القزويني , خطيب : الايضاح في علوم البلاغة , بيروت , دار الكتب العلمية , ب ت ,
12. مجاهد, أحمد, أشكال التناص الشعري, الهيئة المصرية العامة للكتاب, ط1, 1998.
13. محمد عبد القادر أحمد, طرق تعليم اللغة العربية , الطبعة الخامسة, مكتبة النهضة المصرية, 1988.
14. الهاشمي , احمد : جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع , بيروت , دار الفكر , ب ت.
15. وليد مراد , نظرية النظم وقيمتها العالية في الدراسات اللغوية عند عبد القاهر الجرجاني , الطبعة الاولى , دار الفكر, 1983.

المصادر الأجنبية

16.Jencks , Charles , **Architecture Today** , Academy
Edition, London, 1988

ملحق رقم (1) أستمارة تحليل

م			أنموذج رقم ()			
			تشبيه الشئ بالشئ في الصورة	صريح		1- مؤسسات ومرجعيات التشبيه ونظمها البنائية.
			تشبيه باللون			
			الصورة واللون			
			الهيئة			
			التأويل السهل	مؤول		
			الحاجة الى قدرة في التأويل			
						2. علاقات الشكل وعناصر التشبيه اليات بناء للتصميم
			تمثيلية		- علاقة الرمز	
			كتابية			
			ضوئية			
			لونية			