مجلة فنون جميلة

عدد خاص / وقائع المؤتمر العلمي الدولي الثالث / نيسان 2025

الجزء الثاني

© 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 ـ جامعة واسط

القياس: 18.2 × 25.8سم
رقم العدد: عدد خاص / وقائع المؤتمر العلمي الدولي الثالث / نيسان 2025

الجزء الثاني

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 / علاء الدين عبد الحسين عويد
امين الصندوق / د. عذراء جميل منشد
الملحق الجمالي اشراف ا.م.د. عبد الكاظم علي خلف
الإخراج الفني/ اسراء فاضل

طبع في

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

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

أعضاء هيئة التحرير

ت	الاسم	الصفة	التخصص	مكان العمل	البريد الالكتروني
1	أ.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	تربية تشكيلية	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 حساني	عضو	رسم	جامعة واسط/ كلية الفنون الجميلة	jhsani@uowasit.edu.iq
7	أ.م.د عبد الكاظم علي خلف	عضو	تصميم	جامعة واسط/ كلية الفنون الجميلة	akhalaf@uowasit.edu.iq
8	أ.م.د فاضل عرام لازم	عضو	تربية فنية	جامعة واسط/ كلية الفنون الجميلة	flazem@uowasit.edu.iq
9	أ.م.د ميسم هرمز توما	عضو	موسيقى	جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة	Maysamtoma16@gmail.com
10	أ.د حسني محمد سليمان أبو كريم	عضو	تصميم/فنون جرافيك	كلية الفنون الجميلة/ جامعة الزرقاء /الأردن+	Husni_a_k@hotmail.com
11	أ.د قيس بهنام ماجد	عضو	تصميم صناعي	جامعة البورك للعلوم/ الدنمارك	shawikaiss@yahoo.com
12	أ.م.د انديرا حمدي عبد اللطيف راضي	عضو	مسرح	المعهد العالي لأطارات الطفولة / تونس	Dr.andiraradhi@gmail.com
13	أ.م.د عبد الله محمد علي الشيخ	عضو	إذاعة وتلفزيون	جامعة اب/ اليمن	Alshekh.abdall@gmail.com

المحتويات

ت	الاسم	العنوان	الصفحة
1	أ.د. عادل سعدي فاضل السعدي أ.د. خضير عباس دلي المسعودي ا.م. وسام جاسم حسين أ.م. هبة كمال محمد	تكاملية المبنى والمعنى في الخطوط العربية الزخرفية (الخط العربي الكوفي انموذجا)	1-18
2	ا. د فراس علي حسن الكناني	أثر استراتيجية قائمة على المهام التعليمية في تنمية مهارات الطلبة بمادة الأشغال الفنية	35-19
3	الأستاذ الدكتور محمد صبيح محمود	استراتيجية ميردر وأثرها بتنمية الدافعية المعرفية لطلبة قسم التربية الفنية	62-36
4	أ. م. د. أنيس حمود معيدي	التحولات الاجتماعية وتأثيرها في الغناء العراقي بين السرد القصصي وجمالية الألحان البستة البغدادية أنموذجًا	80-63
5	أ.م . د. حسن هادي حسن	سيميائية الانساق الزخرفية الاسلامية (ضريح السيد تاج الدين انموذجاً)	111-81
6	أ.م.د. زياد عودة ربح الزهراء ماجد صالح	الأبعاد الجمالية والوظيفية في التصميمات الداخلية لمدارج عروض الأزياء.	145-112
7	أ.م.د. سعد علي ناجي الجبوري	الجذمور وتمظهراته في أداء الممثل المسرحي العربي المعاصر	190-146
8	أ.م.د.فلاح كاظم حسين	التحولات الدلالية في العرض المسرحي	206-191
9	أ. م.د. كريم محسن علي سمير الكعبي	التصوف وتمثلاته في فن الحد الأدنى	225-207
10	م.د/صابرين كامل زيدان	صياغة الإعلانات للمسلسل التلفزيوني في السوشيل ميديا أنموذجا الفيس بوك	241-226
11	م. د. فاطمة عبد العزيز عبد الرسول	جماليات فن التجميع في تصميم سينوغرافيا العرض المسرحي العراقي المعاصر	267-242
12	م.د. وضاح طالب دعج	برنامج تعليمي قائم على نظرية الغرس الثقافي في تحصيل مادة علم الجمال	296-268

		وزيادة المرونة المعرفية لدى طلبة قسم التربية الفنية	
13	م. د. يوسف هاشم عباس	الأساليب الإخراجية وتحولات الأداء المسرحي في عصر الرقمنة	314-297
14	ا.م علي رسن منصور	التداخلات التقنية بين الرسم والنحت في الفن العراقي المعاصر	343-315
15	أ.م. هبـــه كمال محمد	بنية الخطاب الفني ومؤثرات المحيط العام وتأثيره في المتلقي	371-344
16	د. أنمار علي حسين العمار	البُنية اللحنية لموسيقى تراتيل الديانات التوحيدية/ الصابئة المندائية في العراق نموذجاً	396-372
17	د . بن هلال سارة العالية	الهوية الفنية وتحولات الأسلوب بين الذات والآخر ـ دراسة في نماذج من الفن التشكيلي الحديث	440-397
18	د. حمزه تريكي	تحديات فهم الخطاب الفني في الفن المعاصر	461-441
19	د. سعد فاخر شبوط	آليات البناء الدلالي لحركة الممثل في المسرح العراقي مسرحي كوكايين انموذجاً	483-462
20	د. سمير أغا حيدر د. محمد علي إبراهيم الاسدي /	التمثيل بين النمطية والتكرار في عروض مسرح الطفل	499-484
21	م.م. أمير نعمة محمد أ.د. رياض موسى سكران	التأريخ ومسرحته دراميًا في نصوص خزعل الماجدي المسرحية	525-500
22	م.م حسنين علي حلو	التدجين الفكري وتمثلاته في النص المسرحي العراقي المعاصر	548-526
23	م.م. رواء محسن سلطان العتابي	الصورة الشعرية للخطاب الإشهاري في نصوص فلاح شاكر المسرحية	569-549
24	م . م زينه حامد مجيد أ . د . رحاب خضير عبادي	تنمية الذائقة الجمالية باستخدام أنماط هيرمان في التعليم الفني لدى طالبات معهد الفنون الجميلة (قسم التصميم)	590-570

25	م.م سجاد عبد ناصر حلو	الأبعاد التربوية للمينيمالية في المسرح التعليمي وتنمية المهارات الإبداعية	613-591
26	م.م. صالح علوان عنيور الشمري	صورة الآخر وفقاً للمتغيرات الجيوسياسية في نصوص قاسم محمد المسرحية	637-614
27	م.م.عمر عباس فهد حاتم	التجسيد التعبيري لتحولات نمط الشخصية السايكوباثية في الفيلم السينمائي	663-638
28	م.م. مرتضى ساجد خضير	وظيفة الموروث الشعبي وابعاده التربوية في المسرح العراقي	692-664
29	م. هديل سلمان سعيد	الخزف التفاعلي تكامل بين الفنون البصرية والتكنلوجيا الحديثة	712-693
30	إسماعيل محمد مجبل	فاعلية العرض المسرحي المدرسي في تطوير شخصية الطفل	736-713
31	حبيب ظاهر حبيب	اللغة التفاعلية في مسرح الشارع	767-737
32	أ.م.د. حسام حسين عباس م.م. حمزة صالح جاسم محمد	صناعة الصورة في تطبيقات الذكاء الاصطناعي وانعكاساتها على مصداقية وسائل الاعلام	792-768
33	حيدر سلام مصطاح أ.د. سافرة ناجي جاسم	الايديولوجيا الصورية في الخطاب المسرحي العراقي المعاصر	814-793
34	م.د. رشيد عكار راضي	حضور الجسد في الأثر الثابت والوسيط المتحرك في الفن المعاصر	845-815
35	صبرين سهلاوي،القيروان	الجمالية الرقمية في ظل التكنولوجيا: شعارات مواقع التواصل نموذجا	867-846
36	عادل عامر سلمان حسين الشمري	جماليات الملمس في الخزف العراقي المعاصر	900-868

37	عمار كاظم مرشد ذرب	فاعلية التعليم الإلكتروني في تدريس مواد الفنون الجميلة في كلية الفنون الجميلة – جامعة واسط	921-901
38	ا.م.د قاسم جليل مهدي ناصر عَبد الحُسين زبين	انسيابية الأداء التَّخصصي التَّشكيلي وَمقارباتها في العِمارة النَحتية المُعاصرة	941-922
39	نورس علي عبد الحسين عليوي	دور الفنون التشكيلية في التعبير عن الهوية الثقافية والمجتمعية في العصر الرقمي	956-942
40	ناصر عَبد الحُسين زبين	المظاهر الاجتماعية في الواقعية المُفرطة الأميركية	976-957
41	Захарук Наталья Евгеньевна Рахимбаева Инга Эрленовна	ВЛИЯНИЕ ФОТОГРАФИИ НА РАЗВИТИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОГО И ЭМОЦИОНАЛЬНОГО ВОСПРИЯТИЯ	9-1
42	Пустобаева Елена Алексеевна, Рахимбаева Инга Эрленовна,	СТАНОВЛЕНИЕ КОННОГО МОНУМЕНТА КАК САМОСТОЯТЕЛЬНОГО ЖАНРА СКУЛЬПТУРЫ В ЭПОХУ РЕНЕССАНСА	23-10
43	Спиридонова Александра Владимировна Рахимбаева Инга Эрленовна	СОВРЕМЕННЫЕ ИНТЕРАКТИВНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В МУЗЕЙНОМ ПРОСТРАНСТВЕ	33-24
44	Улегина Марина Анатольевна Андреева Юлия Юрьевна	ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОБРАЗЫ НОМЕРОВ АРТИСТОК ВОЗДУШНОЙ ГИМНАСТИКИ	44-34
45	Анна Алексеевна Зарецкая	Инсценирование как эффективный метод развития читательской компетентности на уроках литературы: опыт российской школы	60-45
46	Анна Адаскина Аль-харган Хуссейн Исмайл Хуссейн	Диагностика художественного развития младших школьников	66-61

شروط النشر :

1-ان يكون البحث المقدم للنشر على صلة مباشرة بجوانب الفنون عامة او علاقة الفنون بالعلوم المجاورة .

2-تنشر المجلة البحوث الاصيلة 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 مرسلة 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 مليء 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 ولاتعاد 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 هياة التحرير على نشرها وموعد نشرها المتوقع بمدة لا تزيد عن (30) يوم من تاريخ استلام البحث من هيأة تحرير المجلة.

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

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

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

ح- يمنح كل باحث (2)نسخة من مستل بحثه.

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

5- يراعي في اسبقية النشر :

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

ب- تاريخ تسلم رئيس التحرير للبحث.

ت- تاريخ تقديم البحوث التي يتم تعديلها .

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

6- لا يجوز للباحث ان يطلب عدم نشر بحثه بعد عرضه على هياة التحرير الا لأسباب تقتنع بها هياة 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 حالا او ترسم خطاً مستقبلياً او تستنتج العبر من دروس الماضي وتقدم افكارا 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)))

اقرْ انا ---------- والموقع ادناه بانني الباحث الفعلي للبحث الموسوم (--- ----------) واقر بأنني اطلعت على سياسات النشر بالمجلة وان البحث لم يتم نشرة 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 مستل وغير مسروق من رسائل الماجستير او اطاريح الدكتورة (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 حالى سحبي البحث وعدم استكمال إجراءات نشره في المجلة وعدم صلاحيته للنشر وان نسبة استلاله اقل من 20% وكذلك قمت بأجراء التعديلات الواردة من الخبراء العلميين وسأتحمل التبعات القانونية والاجرائية كافه اذا تبين خلاف ذلك . مع خالص الاحترام والتقدير

الجامعة: الكلية: رقم الهاتف: الأميل:

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 هيأة التحرير المجلة الى توفير فرص متساوية لجميع الباحثين، لنشر أبحاثهم المتخصصة في الفنون الجميلة وفن العمارة، وتدعو هيأة 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 هيأة التحرير والمحكمين والباحثين، والتي تتوافق مع مبادئ لجنة أخلاقيات النشر العالمية.

- يقوم رئيس التحرير بمتابعة وتقيم البحوث تقييما اوليا، وملاحظة مدى صلاحيتها للنشر او الاعتذار عن نشرها قبل ارسالها الى السادة المحكمين.
- يتولى مدير التحرير وبالتعاون مع هيأة 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 هيأة 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 هيأة تحرير المجلة.

دليل المؤلف Author Guideline

أدناه الشروط والمتطلبات الواجب مراعاتها من قبل الباحث للنشر في هذه المجلة بشرط ان لا يكون البحث قد نشـــر او ســـينشـــر 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 المرسلة للنشر وتمثل مناقشة النتائج تعبيرا 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 وحداثتها .

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 التواقيع 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 .

التجسيد التعبيري لتحولات نمط الشخصية السايكوباثية في الفيلم السينمائي

م.م.عمر عباس فهد حاتم
المديرية العامة لتربية الرصافة الأولى/ متوسطة القدس للبنين
omar.abbas1203a@cofarts.uobaghdadu.iq

الكلمات المفتاحية: الشخصية،السايكوباثي،التحول

ملخص البحث:

يتناول بحثنا الموسوم التجسيد التعبيري لتحولات نمط الشخصية السايكوباثية في الفيلم السينمائي، العلاقة الجدلية بين المضمرات النفسية وكيفية تجسيدها بطريقة سينمائية بالكيفية التي تظهر للمتلقي الدوافع الفعلية لتلك الشخصيات وعليه بدأ الباحث بمشكلة البحث التي انتهت بالتساؤل الآتي: (ما التجسيد التعبيري لتحولات نمط الشخصية السايكوباثية في الفيلم السينمائي.؟)ونذكر فيها أهم النتائج التي توصل إليها الباحث:

1. أنّ لبنائية المظاهر الداخلية والخارجية للشخصيات في الفيلم السينمائي تكسبهُ قوة تعبيرية ودلالية للتعبير عن ماهي البشر.
2. يعتمد عنصر الإيهام وكسر أفق المتلقي في أفلام الشخصية السايكوباثية ببناءً يعتمد على تجسيد مضمرات الشخصية وكيفية تلقي وإرسال ردود الأفعال في المحيط الخارجي.

Personality, Psychopathy, Transformation

Abstract:

Our research, entitled The Expressive Embodiment of Psychopathic Personality Pattern Shifts in Film, deals with the dialectical relationship between psychological manifestations and how they are represented cinematically in a way that shows the audience the actual motives of these characters: (What is the expressive embodiment of psychopathic personality pattern shifts in the cinematic

film?) In it, we mention the most important results that the researcher reached:

1. That the structure of the internal and external appearances of the characters in the cinematic film gives it an expressive and semantic power to express what human beings are.
2. The element of illusion and breaking the horizon of the recipient in psychopathic character films is based on a structure that relies on the embodiment of the character's conscience and how he receives and sends reactions in the external environment.

الفصل الأول (الإطار المنهجي)

أولاً : مشكلة البحث:

تعدّ الشخصية السايكوباثية من أكثر الشخصيات التي شغلت اهتمام صناعي الأفلام السينمائية والمتلقين على حد سواء،وإذا رجعنا إلى الشخصية السايكوباثية سنجد أنها لا تقتصر على بناء معقد فقط ، مما يجعل من تلك الشخصية تُثير كما نادى أرسطو الشفقة والخوف في نفس المتلقي. بل تعمد على مظهرة المضمرات النفسية وآلية بناءها.لذا أن مثل هكذا شخصيات عندما يتناولها صناعي الأفلام السينمائية إنما تُظهر أعماق النفس البشرية بحيث تجعل من المتلقي يُدرك كيفية بناءها وسبب ردود فعلها، وبذلك نجد اهتمام من قبل صناع الأفلام يقدمون على تجسد تلك الشخصية من خلال رؤى جديدة لتلك الظواهر النفسية المعقدة، وبما أنّ الشخصية تعد أهم الركائز الأساسية المهمة في القصة السينمائي كونها تحاكي أفعال النفس البشرية لما تثيره من تساؤلات حول الطبيعة البشرية وكيفية تكوين الشخصية. من خلال تحليل أدوات السينما المختلفة، مثل الأداء التمثيلي والإخراج والموسيقى. وعليه تم صياغة مشكلة البحث على النحو الآتي: **(ما التجسيد التعبيري لنمط الشخصية السايكوباثية في الفيلم السينمائي؟)**.

ثانياً: أهمية البحث:

يحاول الباحث تسليط الضوء على كيفية معالجة نمط الشخصية السايكوباثية في الفيلم السينمائي, لذا فإن هذا البحث يفيد شريحة كبيرة من المهتمين بالفن السينمائي سواء على مستوى الاشتغال أو بشكل تنظيري أو نقدي.

ثالثاً: هدف البحث:

يهدف البحث الحالي إلى:

الكشف عن التجسيد التعبيري سينمائياً لنمط الشخصية السايكوباثية في الفيلم الروائي.

رابعاً: حدود البحث:

الحدود الموضوعية: الموضوع الذي تناولت الشخصية السايكوباثية في الفيلم السينمائي من منظور علم النفس.

الحدود الزمانية: 2005 - 2025.

الحدود المكانية: الولايات المتحدة الأمريكية.

تحديد المصطلحات

1. **تجسيد لغة :** في مختار الصحاح يذكر الرازي ان (الجسد البدن تقول منه تجسد كما تقول منه الجسم تجسم، والجسد أيضاً الزعفران ونحوه من الصبغ).(الرازي، د.ت، صفحة 103)

اصطلاحاً : التشخيص (التجسيد) عرف على انه (تعبير بلاغي يسبغ فيه على التجريدات والحيوانات والمعاني والأشياء غير الحية شكلاً وشخصية وسمات انفعالية إنسانية وفي التشخيص قد يعتبر كائن أو شخص من نسيج الخيال ممثلاً لفكرة أو موضوع).(فتوحي، ب ت، صفحة 85)

إجرائي لمصطلح **التجسيد:** هو إحضار الموقف أو الحالة عيانياً (التمثيل بشكل عياني) لابراز الموضوع امام المشاهد.

التعبير : لغة :عرفه ابن منظور: المستدل بالشيء على الشيء , وعبر عما في نفسه : أعرب وبين , وعّبر عن فلان : تكلم عنه واللسان يُعبر عما في الضمير , وعّبّر الكتاب يُعبره عَبْراً : تدبره في نفسه ولم يرفع صوته بقراءته).(يوسف، الآية 243)

اصطلاحا :عرف ستوليتز التعبير بأنه : إخراج المرء لمشاعره بموضوعية وبطريقة واعية فيها نقد وتوجيه(ستولينتز، 2007 ، صفحة 247)

الفصل الثاني (الإطار النظري):

المبحث الأول: الشخصية السايكوباثية.

يعد اصطلاح (الشخصية) واحداً من الاصطلاحات المتداولة اجتماعياً فهو رمز حضورها من خلال استخدامه المرتبط بالفرد فيشار إليه بان لديه شخصية. وفي اشارة اخرى ليست لديه شخصية اذ يتميز الاثنان بميزات مختلفة. فالأول صاحب الشخصية لديه مؤهلات يمتلكها من خلال موقعه الاجتماعي وحضوره المتعدد الجوانب.. اما الثاني عديم الشخصية فهو لا يمتلك مقومات اجتماعية تؤهله لامتلاكها.

ويبدو ان هذين النوعين مرتبطين بالمظاهر الخارجية القابلة للإدراك المباشر، مما يثير لبساً في مفهوم الشخص ومفهوم الشخصية.. اذن ما هي حقيقة هذا

التجاور الازلي ما بينهما. وما مدى ارتباط مفهوم الشخصية بالمظاهر الخارجية المميزة على وفق المفهومين الفلسفي والعلمي.

يقول (كانت) عن مفهوم الشخصية والشخص من الجانب الفلسفي، ان الشخص "هو الفرد المباشر الذي تنسب له مسؤولية افعاله، والشخصية هي الكينونة العاملة التي يجب ان تدرك نفسها في حريتها وحدود الواجب الاخلاقي"(حلمي)، 1974، صفحة 174) اما (هيغل) فيعد "الشخصية مرتبطة بالوعي بالذات في اطار الصيرورة العامة والمطلقة لحركة الوجود".(وآخرون، 2013، صفحة 30)

ان العلوم الانسانية قد تناولت مفهوم الشخصية من خلال ثلاث منظومات اساسية:

1- منظومة الشخص: وهي السمات المميزة للإنسان عضوية بايولوجية وكينونة مسؤولة اخلاقياً وقانونياً واجتماعياً.
2- المنظومة السايكولوجية: وهي الحياة النفسية التي تنمو وتتغير بناءً على معطيات ذاتية وموضوعية وما يترتب عن مراكمة تجارب وخبرات تنعكس على سلوكيات الانسان وحياته الفردية.
3- المنظومة السوسيوثقافية: ويقصد بها النظر الى الفرد في تفاعله مع محيطه الاجتماعي (المؤسسات.. الآليات... والانظمة الاجتماعية).(Louis De Janetti، 1991)

ان هذا التنوع والاختلاف في تحديد المعنى الدلالي لمفهومي الشخص و الشخصية يؤكد لنا بطبيعة الحال بعض المفاهيم المتداخلة لموضوعة (الشخصية السايكوباثية في الدراما) والتي سنخوض غمارها من خلال الاسس والمنظومات العلمية والانسانية التي تناولتها.

الشخصية السايكوباثية:

وهي الشخصية السايكوباثية التي تمارس النصب والخداع والاحتيال والسحر والكذب فهي لا تحترم القوانين والاعراف او التقاليد كما انها دائمة السخرية من الاخرين وتعمل على ابتزازهم احياناً. كما انها لا تشعر بالذنب تجاه احد. ولا تعرف معنى الحب لكنها تمتلك مهارة بارعة في الايقاع بضحاياها اذ توهمهم به وتغريهم بالوعود الزائفة على نحو ما في شخصية (إيمي دان) في فيلم الفتاة المفقودة، إذ تعد شخصية (إيمي دان) من ابرع الشخصيات السلبية التي ابدعها المخرج اذ تخطط (إيمي دان) للذة القتل بهدف اللذة.

تحولات الشخصية السايكوباثية

تعد تحولات الشخصية السايكوباثية من المحطات المهمة في خارطة العمل الدرامي. اذ يمكن لتلك التحولات ان تدفع بخط سير الاحداث نحو الامام بأشكال عدة

قد تقلب مفاهيم العمل رأساً على عقب في اية لحظة. فالتحولات الديناميكية للشخصية السايكوباثية من الادوات المهمة التي يستعملها صانع العمل بوصفها سلاحاً لتوظيف رموز يراد لها ان تعطي معنى معين او فكرة مهمة بواسطة الامكانات المتعددة للغة السينمائية.

ان التحول كما عرفه ارسطو " انقلاب الفعل الى ضده"(طاليس، 1976، صفحة 30) وهو مركز العلاج النفسي الذي سعى اليه (فرويد) في نظريته (مدرسة التحليل النفسي) اذ اكد ان "العملية التي يحول بها الشخص المحلل (او المريض) كالمشاعر والاتجاهات التي ترجع الى معاناة سابقة يصبها على المحلل (او المعالج) على نحو يغدو معه المحلل (المعالج) مجالا اخر للصراع الاصلي. وتعد عملية التحليل النفسي بمثابة اداء جديد لهذا الصراع". (زكريا، 1981، صفحة 688)

وهي عملية مزدوجة تقع فيها الشخصيات السايكوباثية التي تعاني من ازدواجية تحولية اذ يقول (تشوفيسكي) "ثمة بنية عميقة او داخلية او صامتة للغة تتحول الى بنية سطحية في المنجز الكلامي عن طريق قوانين اطلق عليها قوانين التحول".(زكريا، 1981، صفحة 688)

وقد استحدثت السينما من تلك القوانين أفكاراً ترجمتها الى معادلات صورية مرتبطة بتحليلها للشخصية السايكوباثية على وفق نظريات التحول فـ" التحولات هي انتقال يدل على شيء اخر غيرها بالتسمية لمن يستعملها او يتلقاها".(عمارة، 1999، صفحة 12) اذ يمكن للشخصية السايكوباثية أنّ تتصرف بفعل ما لا يرمي الى الهدف الحقيقي الذي جاء من اجله الفعل. وبهذا تكون التحولات داخل الشخصية وغير ظاهرة ولغرض تسليط الضوء على التحولات داخل الشخصية السايكوباثية وخارجها لابد من توافر عوامل عدة اهمها "عملية انتقال من بنية الى اخرى.. او من حالة الى اخرى مع ابقاء صفة النوع من قبيل وعملية التحول من شكل الى اخر تحتاج الى فعل ونظام معين وعلاقة دلالية تتوحد في بنية العرض تكثيف عن انجاز مميز عمل تركيبة دلالية لها وظائفها المستقلة في الإرسال والتلقي وصله تؤلف بين الدال والمدلول في علاقة تنتج تحول". (سلطان، 2005، صفحة 5)

ومثال على ذلك شخصية (جاك تورانس) في فيلم (البريق) اذ نرى ان شخصية (جاك) الذي يقبل تولي وظيفة حارس في فندق أوفرلوك الواقع في جبال كولورادو، والذي يتم إغلاقه خلال فصل الشتاء، على أمل أن يتمكن من كتابة روايته في مكان هادئ بعيدًا عن الصخب والإزعاج. ينتقل جاك مع زوجته وابنه إلى الفندق، رغم علمه بقصة حارس الفندق السابق، الذي فقد صوابه بعد أن تولى الإشراف على ذلك الفندق، وقام بقتل ابنتيه التوأم وزوجته بفأس.

المبحث الثاني: علم النفس والسينما

تعد الدافعية واحدة من اهم العوامل التي تدخل في آلية تفكيك بنية الشخصية. غير ان هذه الدافعية تظهر في صور عدة مختلفة يمكن التقاطها وخزنها في ذاكرة المتلقي. اذ يكون بناؤها متواتراً نحو الصعود تارة ونحو الهبوط تارة. وقد تكون معلقة بين الصعود والهبوط في اخرى.. اذ يكون العامل النفسي مؤثراً ومهماً في اظهار تلك الدافعية سواء بشكل مباشر او غير مباشر..

غير ان تطور الجدل الدائر بين علماء النفس بشأن موضوع (الدافعية) هو ما جعلهم يبتكرون طرائق واساليب وعلى جميع المستويات، علمية كانت ام انسانية، طبيعية او نفسية غيرت في سبل تحليل الشخصية السايكوباثية مما اثر فيها تأثيرا واضحاً في عموم حقول الفن (مسرح، سينما، تلفزيون...) فضلا عن عموم مفاصل الحياة. وقد اثار (ماكد وجل)* جدلاً بشأن موضوع الدافعية التي اشار اليها على "انها قوى موروثة عقلانية تجبر السلوك على اتجاه معين وهي تشكل بصورة جوهرية كل شيء يفعله الناس ويشعرون به او يفكرون فيه" (دافيدوف، 1983، ص 431) اذ اكد من خلال ابحاثه توصله الى آلية عمل خاصة بالدوافع التي تخطو خطوات متأنية نحو ايجاد تفسير لكل حالة من الحالات الداخلية التي تظهر واضحة على السطح الخارجي نتيجة للرد على فعل ما. اذ تعمل هذه الحالات على استفزاز وتحفيز السلوك نحو الهدف المراد تنشيطه.

اما (فرويد)** صاحب مدرسة التحليل النفسي فيعد من بين اهم المؤثرين في حقل الفنون بشكل عام، فقد تناول الشخصية السايكوباثية وحللها على وفق منظور نفساني.. كما انه قد اكد ان قوى الشخصية تحتوي على ثلاثة اقسام هي: (الهو والانا و الانا العليا) فضلاً عن تأكيده موضوع الشعور واللاشعور عند الشخصية. كما ان هناك اخرين لم يكونوا اقل شاناً من (فرويد) في تأثيرهم في الفنون امثال (كارل يونغ)* و (الفريد ادلر)** وقد تناولا الشخصية في منظار اخر فالأول "عالم نفساني اهتم بدراسة علم الاساطير والدين والرموز القديمة و الطقوس و عادات الشعوب

---

*ينظر:لندال دافيدوف، مدخل علم النفس، تر: سيد الطواب ومحمود عمر ومجيد خزانم، ط4، القاهرة: (المكتبة الاكاديمية في القاهرة)، 1983، ص 431.

** شحاتة (احمد)، تاريخ علم النفس ومصادره، القاهرة: (دار الصحوة للنشر والتوزيع)، 1986، ص 295.

*قاسم حسين صالح, الابداع في الفن, (وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر)، 1988، ص 18.

**ابو طالب محمد سعيد، علم النفس الفني (وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة)، بغداد: (مطبعة التعليم العالي)، 1990، ص 184.

البدائية والاحلام وامراض المصابين وهلوسة الذهانين وخلص الى نتيجة، المثير فيها شخصية الفرد نتاجاً ووعاء يحتوي تاريخ اسلافه".(صالح، 1988، صفحة 18)

اما الثاني فهو "عالم نفساني اختلف مع فرويد في تفسير الابداع على اساس التسامي وتفسير الموقف على اساس عقدة الشعور بالنقص".(صالح، الابداع في الفن، 1988، صفحة 18)

اذ حاول غالبية علماء النفس الوصول الى جميع الغرائز التي تدفع الانسان لفعل ما.. وقد أوجزها (ماكد وجل) في قائمة نشرها عام (1908) وهي:

1. حب الاستطلاع. 2. النفور. 3. العدوانية. 4. تأكيد الذات. 5. الهروب. 6. تربية ووراثة الطفل. 7. التكاثر (التناسل). 8. الجوع. 9. الاجتماعية. 10. التملك. 11. التركيب.(جاكوب، 2006)

- الشخصية السايكوباثية على وفق الدوافع النفسية:

ان الجانب السيكولوجي للشخصية يعد واحداً من المصادر المهمة للتعرف على الشخصية السايكوباثية في الدراما التلفزيونية من خلال متابعة سلوكها وتصرفاتها على وفق بنائها المرسوم داخل دائرة الاحداث. وان تاريخ الدراما التلفزيونية مليء بتلك الشخصيات ويمتلك من السعة ما تمتلكه حياة المجتمعات من حركة دؤوبة نحو اهدافها. فالوقائع النفسية للشخصية السايكوباثية مرتبطة ارتباطاً مباشراً بالشخصية او بالمجتمع او بعناصر خفية وغامضة وتكاد تكون عصية على الرؤية ذلك من خلال عجلة علاقاتها وخطوط اشتباكاتها مع المشكلة ودوافعها السيكولوجية اتجاه المثير وقد جهد علماء السلوك واختلفوا في فهمهم للدافعية. اذ ابتكروا مقاييس دقيقة لها . واتجهت ابحاثهم للتركيز على العوامل التي تشكل قوة واستمرارية لسلوكه الدافعية. منها (فرويد) يحلل شخصياته السوية وغير السوية على وفق نظريته في التحليل النفسي وضرورات علاجها مركزاً على "الدافعية اللاشعورية والشخصية والسلوك غير السوي".(دافيدوف، 1983، صفحة 431)

وكما ان (فرويد) كانت له محاولات جادة من خلال نظرياته التي مست طبيعة نمو الشخصية وبنائها النفسي الديناميكي وافترضت ان الشخصية السايكوباثية تنمو من خلال الصراعات النفسية خلال سنوات الطفولة المبكرة عادة. وقد يتخللها نوع من العنف مما دفع كتاب الدراما لاستغلال هذا النوع من العنف وتوظيفه في اعمالهم السينمائية "لان الدراما من خصائصها استثمار العنف وتوظيفه لمعالجة الحالات الانسانية واساس الدراما هو التناقض، والتناقض يولد عنفاً وصراعاً ولتتمكن من كتابة الدراما ينبغي ان تضع الناس في محنة تؤثر في عواطفهم ومشاعرهم وتؤدي بهم الى الصراع والتصادم وتصعيد توترهم وصولاً الى المعالجة

المطلوبة".(وزميله، 1989، صفحة 31) ومثال ذلك شخصية (ماكس كادي) في الفيلم السينمائي (رأس الخوف) ، اذ نرى تلك الشخصية تسقط في فخ المتناقضات المتعددة فيما بين ضارب للقيم الاجتماعية ومتمسك ببعضها. و بين الاجرام والإيغال في الجريمة و بين حسن الكرم والضيافة من جانب والتدين الذي يشوبه عدم الوضوح من جانب اخر. ما بين المحب العطوف الذي يمتلك كماً من الحنان من جانب والقسوة والتفنن بالعقاب من جانب اخر، فضلاً عن اعمال السرقة من دون حتى مشروع ويقابلها في النقيض عدم اخذه لغير استحقاقه اذ تتفرد هذه الشخصية بانها تمارس كل تلك المتناقضات وتجد لها تبريراً مقنعاً وفي بعض الأحيان تعاطفا لدى المتلقي. اذ لا يجري هذا الاقناع الا عن طريق رسم الشخصية وبنائها على وفق منطق الاحداث لذ ارتأى المؤلف ان يفهم "بان الشخصية الدرامية تتطور مع تطور الحدث في كل مرحله، فنراها في صورة متغيرة تعبر عن المواقف المتغيرة المتباينة [فضلاً عن انه]... ينبغي عند رسم الشخصية الدرامية ان تأتي مصورة من الداخل والخارج معاً، وان تكون واضحة متعددة الابعاد لا احادية البعد وان تتطور تطوراً فنياً متصاعداً".(روم، 1981، صفحة 221)

وباستخدام وسائل متعددة منها المنولوج الطويل (المناجاة الداخلية) او علاقته وصراعه مع الشخصيات الاخرى، وبهذا تصبح السايكوباثية قرينة لذاتها اذ "ان الشخصيتين المختلفتين داخل الفرد نفسه هي نتيجة لكون القرين في نفس المرء ينطوي على تضاد وبين النفس والقرين فبحضور القرين من شانه ان يشكل تحدياً لوجود النفس، فهو في الاصل تطفل على النفس وينصب على تعويض او ازاحة النفس الاصلية".((ت.ي، 1989، صفحة 96) وهذا ما يجعل صراع الشخصية السايكوباثية على تضاد تام على وفق مفهوم الدراما على انها صراع بين قوتين متكافئتين وارادتين متقابلتين وتكون فيها الغلبة حسب بناء تلك الشخصية السايكوباثية صاحبة الصراع ورغباتها الخفية "ولما كان العمل الفني يسمح بإشباع الرغبات اللاواعية المكبوتة فلابد له ان يخفي الاشباع الذي يحققه بصورة معينة. بحيث يستطيع وضع حد لكل اشكال الرفض ومن دون اثارة القلق الذي يهدف الكبت الى الحيلولة دونه".(روم، 1981، صفحة 199) كما هو الحال في فيلم (لا مكان للكبار) حيث نرى (أنطوان) وهو يعمد على قتل أحد الرجال في الأسواق لمجرد ذكر كلمة مراهنة نتيجةٍ لطفولتهِ التي حتمت عليه قتل أحد الأطفال لمجرد لعبة، وهذا يعني بالتالي أنّ تنظيم البناء الهرمي للشخصية السايكوباثية يجب ان يكون دقيقاً ومقنعاً ومبرراً على وفق الدوافع النفسية على خط سير الاحداث اذ "ان الشخصيات في أي عمل درامي انما هي الموجه والمؤثر للمتلقي"(سلمان، 2002، صفحة 77) لان

الشخصية السايكوباثية هي نوع مهم من مجموعة الشخصيات التي تنتشر داخل العمل الدرامي الواحد ولابد لها من امتلاك مقومات حضورها المؤثر لدى المتلقي بما يسمح لعبورها الى فضاءات رحبة وواسعة وتفاعلات منطقية تقترب بمدلولاتها ودلالاتها من وعي المتلقي.

ان طبيعة الشخصية السايكوباثية غالباً ما تمر بإشكالات حقيقية تستمد منطقها من العقل، ذلك الجوهر الذي تلتقي عنده جميع خطوط الشخصية وهي خطوط بيانية تتشكل عليها الدوافع والانفعالات والسلوك غير السوي الصادر عنها. اذ تكون هذه الشخصية عبارة عن "تنظيم عقلي كامل للإنسان عند مرحلة معينة من مراحل نموه، وهي تتضمن كل ناحية من النواحي النفسية ، عقله و مزاجه ومهاراته واخلاقه واتجاهاته التي كونها خلال حياتها".(رامز، 1972، صفحة 336) وهذا ما يحدد سلفاً من ان الشخصية الدرامية يمكن لها ان تحمل الصفات السايكوباثية في مرحلة معينة من نموها على اساس ان مرحلة الطفولة من اهم المراحل التي تكون طبيعة الشخصية من خلال محيطها وبيئتها التي تشكل اثراً نفسياً اول ما يكون واضحاً في الشبكة المعقدة للعقل. مما يدفع باتجاه التأثير العاطفي او المزاج وهذا بدوره سيخلق نوعاً من المهارات ونموذجا من الاخلاق ويحدد اتجاه تلك الشخصية من خلال كل ما تقدم من مثيرات.

ان دافعية الشخصية السايكوباثية متعددة الجوانب من خلال المؤثرات السيكولوجية التي تصادفها. فهي محيط ممتلئ بالمشاكل البيولوجية والاجتماعية والنفسية،وتعد بمثابة دوامة حقيقية تكون فرصة مصيرية للشخصية السايكوباثية في اتخاذ قراراتها الحاسمة. على الرغم من ان تلك الشخصية تعاني من ازمات تجعل صناعة القرار لديها ضعيفة ومربكة وبلا هدف. أي ان التشتت سمة من سمات الشخصية السايكوباثية على وفق دوافعها النفسية مما يجعلها متخبطة وليس لها قرار. وان كان هناك قرار فسيكون مبنياً على اساس غير منطقي وغير مرتبط بالقيم التي تحكم المجتمعات.

وعليه فان صانع العمل الدرامي غير مطالب بنقل الشخصيات السايكوباثية الى الدراما التلفزيونية بشكل أيقوني. اذ تقع بعض الاعمال الدرامية التلفزيونية في فخ هذا النقل الحرفي غير ان علماء النفس والمهتمين بسلوك الشخصية وبعض النظريات النفسية قد اكدوا ان الجريمة او ما يجاورها من اعمال مخلة بالشرف والقيم والمبادئ او ما يصيب الشخصيات من تأثيرات يخلق عندها بعداً بيولوجيا معيناً في شكلها ومضمونها ليس من الضرورة ان تظهر على الشاشة مثلما هي في الحياة اليومية لان الأفلام السينمائية ما هي الا تهذيب للمجتمعات واشارة لتوضيح المسافة الجمالية ما

بين الخطأ والصواب او الافادة منها لتعليم معنى السلوك الحضاري بين المجتمعات البشرية. وهذه المرجعية المعرفية للشخصية غالباً ما تكون مثار تصادم مع الشخصيات الاخرى. مما يطور عملية الصراع ويعطيها زمناً اطول وترقباً اكثر من المتلقي. اذ ان "الاساس الفني الذي يقوم عليه الفيلم السينمائي وهو احتواؤها على مجموعة من المواقف الخطيرة التي توتر الاعصاب". (سيربازيل، 1970، صفحة 53)وهذا التوتر هو الذي سيخلق عنصر التشويق لدى المتلقي والامثلة كثيرة بشأن هذا الموضوع في الدراما العربية والمحلية. كان للسينما دور في ذلك التعاطف مع الشرير أو شخصية الـ(Villain)، فحينما نرى على الشاشة السينمائية قصة شخصية فقد كل شيء في حياته حتى إنسانيته ولم يعد لديه شيء ليخسره، حينها يتحول ذلك الإنسان إلى كائن لا يعرف الرحمة، فهو لا يرى إلا القتل ولا شيء يشعره بالرضا إلا الانتقام من كل ما يصادفه، ويصب كل غضبه على المجتمع كله، ونحن كمشاهدين نتعاطف معه لاإراديا، فنجد على سبيل المثال فيلم(Rambo: Last Blood)حين اختطفت ابنة أخيه واغتصبت من قبل عصابة بأبشع الطرق، قرر حينها «جون رامبو» الثأر لها بأبشع الطرق، وكان كل المشاهدين متعاطفين معه لأقصى درجة، وكذلك نتذكر فيلم «Joker» وكيف تعرض فليك (خواكين فينيكس) لظلم واضح فتحول الى (جوكر).

وغير ان تلك التوقعات التي يتبادل ادوارها المتلقي من جهة، والشخصية السايكوباثية في الفيلم السينمائي على وفق دوافعها النفسية من جهة اخرى تكون مبنية على أساس الإثارة و "نستطيع التنبؤ من خلال نظرية الإثارة، ان المستويات الواطئة للخوف والقلق تحسن الاداء بالنسبة للمهمات البسيطة غير ان الإثارة المطولة او المتطرفة من هذا العنف من ناحية اخرى تؤدي في النهاية الى ارتباك السلوك وفي الحالات المتطرفة الى الذعر،وافتقاد الحس بالواقع، وانسداد التفكير وعدم اعتبار الاعراف الاجتماعية".(جنيفر، 1988، صفحة 339) وهذا ما اشرنا اليه سلفاً من ان الشخصية السايكوباثية وبنائها في خضم الأحداث والصراعات عليها يجب ان تكون شخصية مقنعة، غير مثيرة للغرائز بأشكالها كافة بل هي تطرح وتشخص مواطن الخلل وتكشف عن بواطنها بطريقة فنية ومعالجة جمالية تعطي معناً حقيقياً وواقعياً ومقبولاً للشخصية السايكوباثية داخل الفيلم السينمائي.

المبحث الثالث: الاشتغال السينمائي لنمط الشخصية السايكوباثية

لا شك في أن الفيلم السينمائي قائم على تجسيد النصوص التي تعمد على شد المتلقي لدور العرض، ومن بين الجوانب الكثير التي تعمد على إبهار المتلقي ولا

سيما لدى كتاب السيناريو هي الدوافع المعقدة للشخصيات أو ما تُسمى بالحوافر*، إذ " تُشكل القيم المتضاربة قلب المعضلات الأخلاقية، وغالباً السياسية أيضاً ... وتشتمل بعض أهم الروايات على تضارب في القيم، وهذا ما يسبب بدوره تضارب في الحوافز داخل الشخصية نفسها."(نانسي كريس:2009 ، 80)، ،مما يجعل الشخصية تتخذ اتجاهِ متغير في ضمن الحكاية،ولا سيما حينما يكون تضارب الحوافر لدى الشخصية سببهِ (الهويات التفارقية)،وبالتالي تنشأ لدينا شخصية ذات طابع عدواني (سايكوباثي) يعمد على تنفيذ الأفعال العدوانية ضد محيطهُ الخارجي بطريقة غير منطقية كما رأينا في فيلم (المتسلل ليلاً) حينما.

1. الزمان والمكانTime and place:

يجب أن نُقر بأنّ للفن السينمائي قدرة كبيرة على تجسيد أزمنة وأمكنة مختلفة سواء كان تجسيدها بطريقة تُشعر المتلقي بالواقعية أو عن طريق نقل تلك الأحاسيس التي تربط تلك الأزمنة والأمكنة بمشاعر الشخصية، وهذا هو لب حديثنا،ولأن الشخصية تُعاني تفارق الهوية أو بين الشخصية الطبيعية أو الشخصية العصابية بين الزمن الحاضر والزمن الماضي،فصناع الأفلام السينمائية يُدركون أنّ " الفيلم يميل إلى التركيز على فترات شديدة الكثافة والمعنى عندما تؤثر على التجربة العاطفية على إحساسنا بالزمن."(لويس جاكوب: 2006، 184)،واحساس الشخصية ذاتها بالزمان والمكان ذاتهما وكيفية التأثير عليه، ففي فيلم (تذكار – Memento)*،إذْ يسرد لنا الفيلم قصة رجل يعمد على تذكر ماهيتهُ التي كان عليه وهي شخصية عصابية نتيجةً لأفعال الحاضر،وكما حدث مع فيلم (هوية بورن)،إذْ نشاهد الشخصية وهي تتعرض لانتقالات زمانية ومكانية بين الحاضر والماضي،وعليه يرى الباحث أن عنصري الزمان والمكان في أفلام السايكوباثية تُشكل سمة بارزة على مستوى الاشتغال التعبيري في الفيلم السينمائي ولا سيما حينما يُعبر سيكولوجيا عن وجهة نظر الشخصية السينمائية.

2. وجهة نظر الكاميرا بين الذاتية والموضوعيةCamera point of view:

تؤدي وجهة نظر الكاميرا في مثل هكذا أفلام دوراً سيكولوجياً عن مشاعر الشخصية محاولاً التعبير عن مشاعرها إزاء واقعها،ولأن المشهد السينمائي يُبنى من عدة لقطات لتكوين مشهد فأنّ " كل لقطة من الفيلم تعبر عن وجهة نظر وفي الفيلم

* تَعتبر مفهوم الحوافز، نسيج أغراض عمل ما، أن يعبر عن وحدة جمالية. فإذا كانت الحوافز، أو مركباتها، غير متسقة اتساقاً كلياً داخل العمل، أو بقي القارئ غير راض عن الصلة فيما بين هذا المركب والعمل بأجمعه، فإنه يقال إذ ذاك بأن هذا المركب لا يلتحم بالعمل، (نظرية المنهج الشكلي , ترجمة: إبراهيم الخطيب , (بيروت: الشكرة المغربية للناشرين المتحدين , ط1, 1982, ص193).

* تذكار، كريستوفر نولان، جونثانا نولان، نيوماركت فيلمز، الولايات المتحدة الأمريكية، 2001.

الروائي غالباً ما تتغير وجهة النظر بعض الأحيان مع كل لقطة جديدة."(ستيفن غاتر: 2015 ،360) تعبر فيها اللقطة السينمائية عن سياق دلالي يُشكل معنى في ضمن تتابع اللقطات،ولا سيما حينما تُعبر الكاميرا عن (وجهة نظر الشخصية الرئيسية First – Person Point of View)،إذْ تعكس لنا الكاميرا وجهة نظر الشخصية الرئيسة على المستوى الفيزيائي أو السيكولوجي،وفي الحقيقة أن لتلك وجهة النظر تأثيراً كبيراً على المستوى الدرامي والجمالي في نفس المتلقي ولا سيما حينما تحاول التعبير عن المشاعر،أو مثل (وجهة نظر الشخص الثالث المحظورة – Third Person Restricted Point View)، وفيها " يقدم الفعل كما لو رآه شخص مثالي، وهو الأسلوب الأكثر شيوعاً في أفلام هوليوود، لكنها من النادر أن تستخدم كوجهة نظر فردية.(ستيفن غاتر: 2015 ، 360) ، أو حتى وجهة النظر المعرفية Omniscient Point View)، وهي وجهة نظر تُقدم المعلومات للمتلقين ولكن عن طريق وجهة نظر أحد الشخصيات المشاركة في القصة السينمائية،كما في فيلم (الأب - The Father)*،إذْ تدور أحداث القصة السينمائية حول مهندس يُدعى (أنتوني) تبدأ لديه علامات (السايكوباثي) وفي الدقيقة (1:19:5) نرى توظيف وجهة النظر الشخصية من قبل صانع العمل لشخصية (آن) لـ(أنتوني)، وهنا نُدرك المعاناة التي تشعر بهِ الشخصية وهي لا تعرف اي معلومة عن ذاتها، وبذلك يرى الباحث أن لوجهة نظر الكاميرا قدرة على نقل المشاعر السيكولوجيا للشخصيات بشكل كبير.

3. الديكور – الاكسسوار –Decoration – clothing:

يعدّ الديكور والاكسسوار من العناصر التعبيرية مهمة درامياً وتعبيرياً في افلام الشخصية السايكوباثية، إذ " إنّ الغرفة المناسبة للمعيشة لن تكون مناسبة لتصوير فيلم. وينبغي أن يكون الديكور واقعياً ولكن ليس طبيعياً. وأي ديكور يكون غاية في حد ذاته لا يُعدّ ديكوراً صالحًا للسينما."(رالف ستيفنسون: 1993 ، 189)، ولا سيما في مثل هكذا نمط فلمي، والسبب يرجع حسب رأي الباحث إلى الدور الدلالي للديكور والاكسسوار وعلاقتها بالشخصية، كما في فيلم (فاقد الذاكرة – Amnesiac)*، تسرد لنا القصة السينمائية شخصية تُدعى (كايت) إذ تستيقظ من نومها لتجد ذاتها فاقدة للذاكرة، وهنا تبدأ قصة محاولة معرفة هويتها عن طريق منزلهِ والاكسسوار الذي يُشير إليه صانع العمل في العديد من المشاهد كمحاولة لتذكير الشخصية بهويتها الحقيقة السايكوباثية،فضلاً عن وظيفتها التعبيرية في سرد معلومات

*الأب، فلوريان زيلر، فلوريان زيلر – كريستوفر هامبتون، إف كوم فيلم وآخرون، فرنسا – المملكة المتحدة، 2020.

* فاقد الذاكرة، مايكل بوليش، مايكل بوليش، نتفليكس وآخرون، الولايات المتحدة الأمريكية، 2015.

عن هوية الشخصية ومرجعياتها الفكرية، ولهذا تجد أنّ (روبرت بيسون) يؤكد " دائماً على الكادرات المتزامنة التي يشكلها على صورة الدرامية التي خالج شخصياته، ولنذكر الدير في فيلم (ملائكة الخطيئة) والمسكن المضاء إضاءة قاسية في فيلم (سيدات غابة بولونيا) ومنزل الكاهن الصامت البارد في فيلم (يوميات كاهن ريفي).(مارسيل مارتان:66،2009) ولهذا يُعدّ الباحث أنّ الديكور والاكسسوار قيمة دلالية وجمالية للتعبير عن مرجعيات الشخصية.

4. البُنية الصوتية Phonological structuralism:

بعد أن هيمنة الصوت في بدايات الفيلم الناطق وأدرك صناع الأفلام القيمة الدلالية للصوت،منذ ذلك الإدراك العقلي والجمالي للاصوات أصبح الصوت وظيفيًا بطريقة تعبيرية تحاول تكميل ما يَصعب تجسيدهُ بالصورة،ولأن البُنية الصوتية تفي ضمن حوار وموسيقى ومؤثرات صوتية في بناء الفيلم السينمائي إلا أن ما يهمنا هنا هو القيمة الوظيفية للحوار في بُنية أفلام الهوية و" لعل الوظيفة الرئيسية للصوت في السينما هي نقل الكلام. فالناس يتحاورن في الحياة العادية، والكلمة المنطوقة هي الطريقة الأسرع والأسهل لتقديم معلومة ما على الشاشة.(لويس جاكوب: 2006")، ولذلك نجد صناع الأفلام يحاولون في أفلام الشخصية يحاولون التعبير عن الأنا والأخر لدى الشخصية السايكوباثية الواحدة في الفيلم، ولهذا يعد الحوار في السينما وسَيلة أساسية لإظهار مرجعيات الشخصيات الفكرية عن طريق المظاهر الداخلية والخارجية لها.

وبذلك يُمكن للوظيفة الحوارية أن تؤدي دوراً دلالياً في مظهرة جوانب من مرجعيات الشخصيات بطريقة ظاهرة أو مضمرة. إذ يؤدي الحوار وظيفة تعبيرية عن طريق تجليات التفكير مثل المونولوج أو عن طريق الفعل الدرامي أو عن طريق مشاعر للشخصيات،وهذا في حقيقة الأمر يؤدي إلى مظهرة تجليات الهويات الشخصيات ولا سيما إعطاء عمق دلاليّ للشخصيات الروائية عن طريق الكشف عن مظاهر الشخصيات ومرجعياتها الفكرية والفعلية.

ولهذا يرى الباحث أن للوظيفة الحوارية دورًا رئيساً في مظهرة الهويات التفارقية مثل فيلم (هايد آند سيك: Hide and Seek)* حينما رأينا في الدقيقة (1:13:15) حوار يدور بين (ايميلي) و (ايمي) إذْ تُخبرها بأن والدها لا يستطيع انقاذها على الرغم من وجودهُ في المنزل،وهنا نُدرك كمتلقين أن صانع العمل أشار بطريقة مضمرة إلى هوية (تشارلي السايكوباثية) وهي شخصية الأب ذاته، وبهذا

* هايد آند سيك، جون بولسون، جون بولسون، توينتيث سينشوري ستوديوز، الولايات المتحدة الأمريكية، 2005.

يكون الحوار أعطى اشارة دلالية للهويات التفارقية التي يُعاني منها (تشارلي)، وبذلك يعد الحوار عنصراً ممظهراً لجوانب الشخصيات التي قد لا يمكن للصورة السينمائية الإشارة إليها بسبب بعد درامي. وبهذا أن يستطيع الحوار أن يظهر مضمرات الشخصية عن طريق الإيحاء غير المباشر.مما يؤدي إلى تطور القصة السينمائية ومن ثمّ تطور الحبكة.

5. حجوم اللقطات السينمائية:Film still sizes:

تؤدي أنواع وحجوم اللقطات السينمائية دوراً تعبيرياً في ضمن السياق العالم للقصة السينمائية ولا سيما لشخصيات الفيلم السينمائي، فـ"كما نعلم جميعاً، أن مفهوم احجام اللقطات المتعارف عليه عالمياً هي اللقطة العامة، واللقطة المتوسطة، والقطة القريبة، هذه اللقطات تكونت كنتيجة لتطور ناظم الاستمرارية في السينما وقد كانت تلك الأحجام ومازالت تتداخل فيما بينها من خلال الحصص المكانية في الحيز الواحد."(ستيفن غاتر: 2015) ولأن تلك الحجوم ترتبط ارتباطاً وثيقاً بحيز المكان فهي ترتبط بذات الوقت بالشخصيات بشكل أكبر،ولا سيما حينما يريد صانع العمل إظهار دلالات تعبيرية ودرامية،ففي فيلم (العطر القاتل) *،نرى قصة شاب يحاول صنع عطور من جلد الفتيات،ففي المشهد الاستهلالي للفيلم نشاهد في اللقطة الأولى توظيف (اللقطة القريبة) على وجه الشخصية بعدما توقظها شخصية أخرى ونشاهد الذهول على ملامح الشخصية وكأنها لا تعرف وحشية ما تفعله وهي تقتل الفتاة بدم بارد،وهنا عمد صانع العمل منذ اللحظات الأولى على تزويدنا بمعلومات تجعلنا نتساءل عن سبب ذهول الشخصية من ذلك الحدث على الرغم من أنها تنتمي له.

وعلى الرغم من أننا لن نتحدث هنا على اللقطات العامة كونها تعد من اللقطات التي تُتيح للمتلقي الشعور بوجود فضاء واسع،ولا سيما حينما يتعلق الأمر بمفهوم الشخصية السايكوباثية، كون صناع الأفلام السينمائية يلجؤون في مثل هكذا نمط من الأفلام إلى الأشكال المنغلقة كون تلك الأشكال تعمد على إيصال ضيق أفق فكر الشخصية بمرجعيات هويتها الاجرامية، ولهذا " ليس الأشكال المغلقة والمنفتحة مجرد أقطاب طرازية متقابلة ذات تأكيدات تقنية خاص بكل منها، بل هي أيضاً مواقف متميزة تجاه الواقع."(توتال ركول:2012)،ولهذا نجد أنّ صناع الأعمال السينمائية يعولون على الأشكال المغلقة في تجسيد شخصياتهم العصابية ولا سيما في ضمن حجوم اللقطات مثل (اللقطة القريبة) و (اللقطة المتوسطة)،كون اللقطة المتوسطة هي " حصان الشغل للمشاهد الحوارية في أثناء مرحلة دخول الصوت إلى السينما."(ستيفن غاتر:2015)،ففي فيلم (البريق) وظفَ صانع العمل ولا سيما في

* ، لين وايزمان، رونالد شوزت وآخرون، أوريجينال فيلم، الولايات المتحدة الأمريكية، 2012.

الدقيقة (1:15:45) اللقطة المتوسطة ذات الأشكال المنغلقة كإيحاء لهوية (جاك توارنس) وهو يجعل فتاة تعيش أسوء ليلة في حياتها، ولهذا نجد أن صانع العمل لم يجمع في المشهد الحوارين بين الشخصيات بل عمد على جعل اللقطات متوسطة ومنعزلة.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:

توصل الباحث إلى جملة من المؤشرات، وهي خلاصة ما أسفر عنه الإطار النظري. يمكن أجمالها على النحو الآتي:

1. **تنطلق الشخصية السايكوباثية في أفعالها على دوافع فكرية يجعلها تقود الفعل الدرامي إلى الذروة.**
2. **تكون الشخصية السايكوباثية ذات بناء معقد لإيصال المظاهر الداخلية والخارجية.**
3. **تسهم اللغة السينمائية بفرادة نوعية في إيصال المضمرات النفسية التي تعتور الشخصية السايكوباثية.**

الفصل الثالث (إجراءات البحث):

اولا: منهج البحث:

بغية الوصول إلى نتائج مرضية بعلمية وبدقة، يجد الباحث ضرورة اعتماد المنهج الوصفي (التحليلي) الذي ينطوي على القراءة والمشاهدة والتحليل للعينة بما يفي ضمن تحقيق النتائج المرجوة وتحديد الاستنتاجات العلمية الدقيقة وهو يأخذ بالمنهج الوصفي، دراسة الحالة، كما هو معروف.

ثانياً: مجتمع البحث:

بالنظر إلى أتساع المساحة الزمنية لعينات البحث والتي تتفي ضمن عدداً كبيراً جداً من الأعمال السينمائية التي تباينت موضوعاتها الدرامية، ارتأى الباحث أن يتخذ عينة قصدية في ضمن مجتمع البحث تشتمل على فيلم سينمائي والذي أعتمد في إنتاجه موضوع الهوية الشخصية وأثرها في بناء الحبكة السينمائية في سردية الفيلم والذي عولج بصورة تُمكن الباحث أن يقوم بتحليل عدد من المشاهد السينمائية.

ثالثاً: عينة البحث:

كانت عينة البحث كما يأتي:

ت	اسم الفيلم	مخرج الفيلم	كاتب السيناريو	سنة الإنتاج	بلد الانتاج	تقيم IMDb
1	الجوكر	تود فيليبس	تود فيليبس	2019	الولايات المتحدة	10/8.3

وقد اختير هذه الفيلم للأسباب الآتية-:

1. تناول الفيلم السينمائي موضوعة الشخصية السايكوباثية وأثرها في تجليات الفيلم السينمائي.
2. احتوت عينة البحث على الاشتغال السينمائي لموضوعة نمط الشخصية السايكوباثية.
3. حصد هذه الفيلم على جوائز ومتابعات نقدية رصينة في وسائل الاتصال الاجتماعي.

رابعاً: أداة البحث:

لتحقيق الموضوعية العلمية لهذا البحث فقد ارتأى الباحث وضع أداة واستخدامها لتحليل العينة، وعليه فأن الباحث سيتعمد على ما ورد من مؤشرات الإطار النظري لاستخدامها كأدوات لتحليل العينة وهي:-

4. **تنطلق الشخصية السايكوباثية في أفعالها على دوافع فكرية يجعلها تقود الفعل الدرامي إلى الذروة.**
5. **تكون الشخصية السايكوباثية ذات بناء معقد لإيصال المظاهر الداخلية والخارجية.**
6. **تسهم اللغة السينمائية بفرادة نوعية في إيصال المضمرات النفسية التي تعتور الشخصية السايكوباثية.**

الفصل الثالث(تحليل العينة):

فيلم الجوكر –joker / فيلم روائي طويل /نمط الفيلم: الشخصية السايكوباثية / إخراج: تود فيليبس / كاتب السيناريو: تود فيليبس / الشركات المنتجة: وارنر برذرز وآخرون/ التصوير: لورانس شير /الموسيقى:هيلدور غونادوتير /مدة العرض: 122 دقيقة / بطولة: خوانكين فينيكس.

ملخص قصة الفيلم السينمائي:

يحاول الشاب (آرثر) العيش بأمل وسط مجتمع خرب محاولاً تغطية تكاليف معيشته ووالدته ، ولكن ما أن يتعرض للتنمر من قبل أحد البرامج التلفزيونية حتى نجد أن تلك الشخصية بدأت تقتل كل شخصية حاولت تهميشها.

1. **المؤشر الأول:تنطلق الشخصية السايكوباثية في أفعالها على دوافع فكرية يجعلها تقود الفعل الدرامي إلى الذروة.**

أن الشخصية السايكوباثية تنطلق في أفعالها على دوافع فكرية يجعلها تقود الفعل الدرامي إلى الذروة. ولهذا نجد أن شخصية الجوكر تقدم تحليلاً نفسية عميقة لشخصية آرثر فليك، الذي يتحول إلى الجوكر، ويجسد رحلة سقوطه في الجنون والعنف. أنّ تحليل شخصية آرثر من منظور "السيكوباثية ذات الدوافع الفكرية يفتح بابًا لفهم كيف أن آرثر لا يُقاد فقط بالاضطرابات النفسية، بل بمعتقدات وأفكار تتشكل

تدريجيًا حتى تصل إلى الذروة الدرامية خصوصاً في الدقيقة (33:15) حينما نرى آرثر يقوم برقصة بعدما قتل اربعة شباب كدلالة عن تعبيرهُ بالحرية.

لذا حينما نرجع إلى آرثر في بداية الفيلم ليس سيكوباثيًا بالمعنى التقليدي، لكنه يعاني من اضطرابات نفسية حادة كما رأينا في الدقيقة (17:55) بسبب طفولة مليئة بالإيذاء والإهمال، مما يؤدي إلى انفصاله التدريجي عن الواقع. ومع تصاعد الأحداث، يتحول إلى شخص يرى في العنف وسيلة للتعبير عن ذاته والانتقام من المجتمع، مما يجعل سيكوباثيته ذات دوافع فكرية، وليست مجرد مرض نفسي.

ولهذا أن التحول الذي طرأ على الجوكر كان تحول بين الوعي والفوضى فالتحول من "آرثر فليك" إلى "الجوكر" ليس مجرد انهيار عقلي، بل هو رحلة تكوين فلسفة جديدة ترى أن المجتمع غير عادل، وأن العنف هو الحل لاستعادة التوازن كما رأينا في الدقيقة (44:41) عن طريق لقطة قريبة لآرثر وهو يظهر الحقد ضد مقدم البرامج (موري). أنّ هذا التحول يجعل شخصيته أكثر خطورة، لأنه لا يتحرك بدوافع غريزية فقط، بل بأفكار واضحة عن "تحرير" الناس من معايير المجتمع الزائفة.

وعندما يقتل موري فرانكلين على الهواء مباشرة، لا يفعل ذلك كرد فعل هستيري فقط، بل كبيان ثوري يبرر فيه غضبه ويقدم للعالم فكرته: أن الفوضى والدمار هما السبيل لجعل الضعفاء يُسمَعون. هنا، نصل إلى الذروة الدرامية، حيث يتحول العنف إلى فعل له معنى أيديولوجي، وليس مجرد انفجار عاطفي. فالفكرة النهائية: الجوكر كرمز وليس شخصًا فالفيلم يصوّر الجوكر ليس كشخص مريض فقط، بل كفكرة قابلة للانتشار. مع نهاية الفيلم، نرى المجتمع يتبنى رمزيته، مما يعني أن الفعل السيكوباثي لم يكن مجرد لحظة فردية، بل لحظة تحول جماعي مبنية على أفكار تشكلت تدريجيًا. ولهذا نجد أن شخصية الجوكر تطرح سيكوباثية ذات دوافع فكرية تجعل الشخصية الرئيسية ليست مجرد مختل عقلي، بل فيلسوف للفوضى. هذا يجعل تطور الأحداث أكثر تصاعدًا، حيث لا يكون العنف عشوائيًا، بل جزءًا من رؤية متكاملة ترى أن العالم يحتاج إلى التدمير ليُعاد بناؤه.

2. المؤشر الثاني: تكون الشخصية السايكوباثية ذات بناء معقد لإيصال المظاهر الداخلية والخارجية.

يعدّ فيلم Joker دراسة نفسية عميقة لشخصية آرثر فليك، الذي يتحول فيما بعد إلى شخصية الجوكر السايكوباثية، ويجسد رحلة سقوطه في الجنون والعنف والقتل. لذا تعدّ شخصية (آرثر) من منظور "السيكوباثية ذات الدوافع الفكرية" يفتح بابًا لفهم كيف أن آرثر لا يُقاد فقط بالاضطرابات النفسية، بل بمعتقدات وأفكار تتشكل تدريجيًا حتى تصل إلى الذروة الدرامية.

ولهذا نجد أنّ آرثر في بداية الفيلم ليس سيكوباثيًا بالمعنى التقليدي، لكنه يعاني من اضطرابات نفسية نتاجاً لمرجعيات تعود لطفولة تمتلئ بالتهميش والإقصاء، مما يؤدي إلى انفصاله التدريجي عن الواقع. ومع تصاعد الأحداث، يتحول إلى شخص يرى في العنف وسيلة للتعبير عن ذاته والانتقام من المجتمع، مما يجعل سيكوباثيته ذات دوافع فكرية، وليست مجرد مرض نفسي كما رأينا في الدقيقة (1:2:52) حيث نرى (آرثر) يوجه خطابهُ إلى المتلقي ويلومهُ على الوضع الذي وصله إليه بسبب تهميش المجتمع إليه.

ولذلك أنّ التحول من "آرثر فليك" إلى "الجوكر" ليس مجرد انهيار عقلي، بل هو رحلة تكوين فلسفة جديدة ترى أن المجتمع غير عادل، وأن العنف هو الحل لاستعادة التوازن. هذا التحول يجعل شخصيته أكثر خطورة، لأنه لا يتحرك بدوافع غريزية فقط، بل بأفكار واضحة عن "تحرير" الناس من معايير المجتمع الزائفة.

عندما يقتل موري فرانكلين على الهواء مباشرة، لا يفعل ذلك كرد فعل هستيري فقط، بل كبيان ثوري يبرر فيه غضبه ويقدم للعالم فكرته: أن الفوضى والدمار هما السبيل لجعل الضعفاء يُسمَعون. هنا، نصل إلى الذروة الدرامية، حيث يتحول العنف إلى فعل له معنى أيديولوجي، وليس مجرد انفجار عاطفي، كما رأينا في الدقيقة (89:11:21) ففي ذلك المشهد نرى (آرثر) وهو يعاني من عدم توافر الأدوية النفسية التي سبق وأن قرر على عدم تركها ولكن التهميش الذي تعرض إليه جعلهُ لا يستطيع حتى الخروج مما جعلهُ يبقى ملازم البيت وبالتالي أدى ذلك الفعل إلى جعل تحول (آرثر) إلى شخصية (الجوكر) يكون يسير.

فاللفيلم يصوّر الجوكر ليس كشخص مريض فقط، بل كفكرة قابلة للانتشار. مع نهاية الفيلم، نرى المجتمع يتبنى رمزيته، مما يعني أن الفعل السيكوباثي لم يكن مجرد لحظة فردية، بل لحظة تحول جماعي مبنية على أفكار تشكلت تدريجيًا.

ولهذا نجد أنّ Jokerيطرح سيكوباثية ذات دوافع فكرية تجعل الشخصية الرئيسية ليست مجرد مختل عقلي، بل فيلسوف للفوضى. هذا يجعل تطور الأحداث أكثر تصاعدًا، حيث لا يكون العنف عشوائيًا، بل جزءًا من رؤية متكاملة ترى أن العالم يحتاج إلى التدمير ليُعاد بناؤه.

وعليه أنّ الشخصية السايكوباثية في السينما تُبنى عادةً بطبقات نفسية وسلوكية متعددة، بحيث تعكس صراعها الداخلي وتفاعلها مع العالم الخارجي بطريقة معقدة ومثيرة. ففي فيلم Jokerيتم تقديم آرثر فليك كشخصية سيكوباثية ذات بناء متكامل، حيث تجمع بين العمق النفسي والمظاهر الخارجية التي تعكس حالته الداخلية. لنحلل هذا البناء بشيء من التفصيل:

أنّ الشخصيات السيكوباثية ليست مجرد شخصيات عنيفة بلا سبب، بل عادة ما يكون لديها دوافع نفسية معقدة. في حالة الجوكر، نجد:

1. **الطفولة القاسية والتجارب الصادمة** :نشأته في بيئة مليئة بالإهمال والإيذاء أثرت على حالته العقلية، مما جعل نظرته للعالم تتشكل من خلال الألم.
2. **الانفصال التدريجي عن الواقع** :يعاني آرثر من اضطراب في الإدراك، حيث يخلق أوهامًا ليهرب من قسوته، مثل علاقته المتخيلة مع جارته.
3. **تحول الألم إلى فلسفة** :في البداية، كان يعاني في صمت، لكنه بمرور الوقت بدأ يرى أن العنف وسيلة لاستعادة وجوده. هذه النقلة تجعله سيكوباثيًا فكريًا، لا يتحرك بدوافع عشوائية، بل بمنطق خاص يرى فيه الفوضى حلًّا.

2. البنية الخارجية: المظاهر الجسدية والسلوكية

لتجسيد هذا البناء النفسي، يتم تقديم آرثر بمظاهر خارجية تنعكس على شخصيته، منها:

- **الجسد النحيل والهزيل** :يرمز إلى الضعف والحرمان، لكنه في الوقت نفسه يعكس حالته النفسية المضطربة.
- **الضحك المرضي** :ليس مجرد سلوك غريب، بل وسيلة تواصل قهرية تعكس انعدام سيطرته على مشاعره، مما يزيد من غرابة شخصيته.
- **الماكياج والابتسامة القسرية** :المظهر الخارجي يمثل تحوّله النهائي إلى الجوكر، حيث تصبح الابتسامة المرسومة قناعًا يخفي آلامه الحقيقية، لكنه أيضًا رمز لتحرره من ضعفه السابق.

3. التفاعل مع العالم: كيف تقود السيكوباثية الفعل الدرامي؟

- **البداية: شخصية مضطهدة وضعيفة** ←يميل الناس إلى تجاهله والتقليل من شأنه.
- **التحول: تبني العنف كوسيلة للتعبير** ←يبدأ بأفعال صغيرة، مثل قتل زملائه، لكنه يجد في ذلك لذة جديدة.
- **الذروة: نشر الفوضى كفكرة**←بعد قتله لموري فرانكلين، يصبح رمزًا للتمرد، حيث تتحول سيكوباثيته إلى حركة اجتماعية تتبناها الجماهير.

3. المؤشر الثالث: تسهم اللغة السينمائية بفرادة نوعية في إيصال المضمرات النفسية التي تعتور الشخصية السايكوباثية.

تعدّ اللغة السينمائية تلعب دورًا جوهريًا في إيصال البعد النفسي العميق للشخصية السيكوباثية، حيث تصبح الصورة، الصوت، الإضاءة، والمونتاج أدوات تعبيرية تكشف عن مكنونات الشخصية دون الحاجة إلى حوار مباشر. ففي فيلم الجوكر نجد أن المخرج تود فيليبس استخدم هذه العناصر بفرادة نوعية لتجسيد التحولات النفسية لآرثر فليك، مما جعل تجربتنا معه أكثر عمقًا وتأثيرًا.

1. التصوير السينمائي: عين المتلصص على النفس المضطربة

- **اللقطات القريبة:(Close-ups)** تُستخدم لإبراز المشاعر القلقة والانهيارات النفسية التي يمر بها آرثر، مثل التشنجات أثناء ضحكه القسري.
- **التصوير المهتز:(Handheld Camera)** يُستخدم لنقل الإحساس بعدم الاستقرار النفسي، كما في المشاهد التي يمشي فيها آرثر في الشوارع أو داخل منزله الكئيب.
- **الفراغ حول الشخصية:**كثيرًا ما نرى آرثر في لقطات واسعة، حيث يكون صغيرًا داخل الإطار، مما يعكس إحساسه بالعزلة والتهميش.

2. الإضاءة والألوان: بين القمع والانطلاق

- **الألوان الباردة والداكنة:**في بداية الفيلم، يغلب على المشاهد استخدام ألوان كئيبة تعكس شعور آرثر بالكآبة والضياع.
- **الانتقال إلى ألوان أكثر إشراقًا:**مع تحوله إلى الجوكر، تبدأ الألوان القوية مثل الأحمر والأخضر بالظهور، خاصة في مشهد رقصه على الدرج، وكأنها ترمز إلى ولادته من جديد ككيان مختلف.
- **الظلال القوية والتباين العالي:**تُستخدم لإضفاء عمق نفسي، حيث تميل الإضاءة إلى خلق تباينات حادة بين الضوء والظلام، مما يعكس الانقسام الداخلي للشخصية بين الحزن والغضب.

3. الموسيقى والمؤثرات الصوتية: أصوات الفوضى الداخلية

- **الموسيقى التصويرية الثقيلة:**يستخدم الفيلم مقاطع موسيقية تعتمد على التشيلو العميق لإضفاء إحساس بالضغط النفسي والكآبة، كما في مشهد آرثر وهو يرقص ببطء بعد ارتكاب جريمة.
- **الصمت كأداة تعبيرية:**في لحظات التوتر، يتم إسكات الأصوات المحيطة، مما يجعل المشاهد يعيش حالة الترقب النفسي، مثل مشهد المصعد عندما يلتقي بجارته.
- **الأصوات البيئية المزعجة:**صوت مترو الأنفاق، ضحكات الجماهير، وضوضاء المدينة تُستخدم لخلق إحساس بالفوضى التي تزداد داخله تدريجيًا.

4. المونتاج: الانتقال بين الواقع والوهم

- **القطع المفاجئ:(Jump Cuts)** يعزز الإحساس بالاضطراب العقلي كما في المشاهد التي يتخيل فيها أشياء غير حقيقية، مثل علاقته العاطفية الوهمية.
- **المونتاج الموازي:**يُستخدم لربط مشاعر آرثر بالعالم حوله، مثل المزج بين مشاهد ضحكه القسري وبين مشاهد السخرية منه، مما يوضح كيف ينعكس الاضطهاد المجتمعي على نفسيته.

في Joker، لم يكن إيصال الشخصية السيكوباثية يعتمد فقط على الأداء التمثيلي، بل كان للغة السينمائية دور أساسي في جعلنا نغوص داخل عقل آرثر. كل عنصر بصري وسمعي كان وسيلة لإبراز تطور الشخصية وتحولاتها الداخلية العنيفة، مما جعل التجربة أكثر قوة وتأثيرًا.

الفصل الرابع(النتاج و الاستنتاجات):

أولاً: النتائج.

3. أنّ لبنائية المظاهر الداخلية والخارجية للشخصيات في الفيلم السينمائي تكسبهُ قوة تعبيرية ودلالية للتعبير عن ماهية البشر.
4. يعتمد عنصر الإيهام وكسر أفق المتلقي في أفلام الشخصية السايكوباثية ببناءً يعتمد على تجسيد مضمرات الشخصية وكيفية تلقي وإرسال ردود الأفعال في المحيط الخارجي.

5. تعبر الأطر والأشكال الضيقة ومضمرات العناصر السردية، الصورية والصوتية في شد المتلقي إلى المادة السردية في أفلام الشخصية السايكوباثية.
6. يعمل المكان والزمان بجدلية مع ماهية الشخصية، مما يجعل من تلك الجدلية تعمد على إيصال المادة السردية بجدة وأصالة.

ثانياً: الاستنتاجات.

1. يكتسب فيلم الشخصية السايكوباثية جماليتهُ التعبيرية عن طريق العلاقة الجدلية بين رسم مظاهر الشخصيات وعلاقتها ببُنية الحبكة السينمائية.
2. يعتمد مبدأ إيهام المتلقي بالمادة المسرودة في أفلام الشخصية السايكوباثية عن طريق الوشائج البنائية بين التصور القبلي والبعدي بين اتجاه الشخصيات داخل الفضاء الفلمي.
3. تعتمد بُنية أفلام الشخصية السايكوباثية في طرح مفهوم الهوية وتحقيق مبدأ الاقناع لدى المتلقي عن طريق توظيف الأشكال الضيقة مما يجعل من ذلك التوظيف يؤثر سيكولوجياً في المتلقي.
4. يعد المكان والزمان عنصراً متأصلاً ومنصهراً في أفلام الشخصية السايكوباثية سواء في موضوعة الهويات التفارقية أو موضوعة فقدان الذاكرة، أو موضوعة تبدل الأجساد.

ثالثاً: التوصيات.

يوصي الباحث بتخصيص مادة علمية تُدرس علم النفس لدى طلبة كلية الفنون الجميلة.

خامساً: المقترحات.

يقترح الباحث دراسة: (جدلية العلاقة بين المظاهر الداخلية للشخصيات وعلاقتها في تطوير بُنية القصة السينمائية).

سادساً: المصادر والمراجع.

1. ا.م فورستر، أركان القصة، ترجمة: كمال عياد جاد، مراجعة: حسن محمود، (القاهرة: دار الكرنك للنشر والطبع والتوزيع، ط1، 1960).
2. احمد بعلبكي وآخرون، الهوية وقضاياها في الوعي العربي المعاصر، (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، 2013).
3. ارسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حماده، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 2019).
4. انور الحمادي، الاضطرابات العقلية والسلوكية في التنصيف الدولي للأمراض، (كتب جوجل الرقمية، ط11، 2021).

5. بيزلى ليفينجستون وكارل بلاتينيا، دليل روتليدج للسينما والفلسفة، ترجمة: احمد يوسف (القاهرة: المركز القومي للترجمة، ط1، 2014).
6. جوردون مارشال، موسوعة علم الاجتماع، ترجمة: محمد الجوهري وآخرون، (القاهرة: دار النهضة العربية، ط1، مج2، 2000).
7. دانييل فرامبتون، الفيلموسوفي، ترجمة: احمد يوسف، (القاهرة: المركز القومي للترجمة، ط1، 2009).
8. دوايت سوين وجوى سوين، كتابة السيناريو للسينما، ترجمة: احمد الحضري، (القاهرة: دار الطناني للنشر والتوزيع، ط2، 2010).
9. رافع آدم الهاشمي، سلسلة تدريب السيناريو، (القاهرة: جوهر الخرائد للطباعة والنشر, 2022).
10. رالف ستيفنسون وجان دوبري، السينما فناً، ترجمة: خالد حداد، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما، ط1، 1993).
11. رمزية الغريب، التعلم دراسة نفسية – تفسيرية – توجيهية، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ط1، 1996).
12. زكريا ابراهيم، مشكلة البنية، (القاهرة: مكتبة مصر، ط1، 1975).
13. ستيفن غاتر، الإخراج السينمائي لقطة بلقطة، ترجمة: احمد نوري، (لبنان: دار الكتاب الجامعي، ط1، 2015).
14. الشريف الجرجاني، التعريفات، (بيروت: دار عالم الكتب، بيروت، ط1، 1987).
15. عادل النادي، الفنون الدرامية، (القاهرة: دار المعارف، 1984).
16. عبد الرحمن بدوي، أرسطو – خلاصة الفكر الأوربي، (مصر: مكتبة النهضة المصرية، 1943).
17. عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، (القاهرة: مكتب الأدب، ط3، 2005).
18. لورنس بلوك، كتابة الرواية من الحبكة إلى الطباعة، ترجمة: صبري محمد حسن، (رمسيس: دار الجمهورية للصحافة، 2009).
19. لوي دي جانيتي، فهم السينما، ترجمة: جعفر علي، (بغداد: دار الرشيد للنشر، ط1، 1991).
20. لويس جاكوب، الوسيط السينمائي، ترجمة: أبية حمزاوي، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما، ط1، 2006).

21. ليندا ج. كاوغيل، فن رسم الحبكة السينمائية، ترجمة: محمد منير الأصبحي، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما، 2013).
22. مارسيل مارتان، اللغة السينمائية والكتابة بالصورة، ترجمة: سعد مكاوي، مراجعة: فريد المزاوي، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما، 2009).
23. محمد عمارة، مخاطر العولمة على الهوية الثقافية، (القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر, ط1, 1999).
24. ميخائيل روم، أحاديث في فن الإخراج السينمائي، ترجمة: عدنان مدنات، (بيروت: دار الفارابي، ط1، 1981).
25. نانسي كريس، تقنيات كتابة الرواية، ترجمة: زينة جابر إدريس، مراجعة: مركز التعريب والبرمجة، (بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2009).
26. نظرية المنهج الشكلي , ترجمة: إبراهيم الخطيب , (بيروت: الشكرة المغربية للناشرين المتحدين , ط1, 1982).

Sources and references

1. .A. M. Forster, The Pillars of the Story, translated by: Kamal Ayyad Gad, reviewed by: Hassan Mahmoud, (Cairo: Dar Al-Karnak for Publishing, Printing and Distribution, 1st edition, p1960.
2. Ahmed Baalbaki and others, Identity and its Issues in Contemporary Arab Consciousness, (Beirut: Center for Arab Unity Studies, 1st edition, 2013.
3. Aristotle Thales, The Art of Poetry, translated by: Ibrahim Hamada, (Cairo: Anglo-Egyptian Library, 2019.
4. Anwar Al-Hammadi, Mental and Behavioral Disorders in the International Classification of Diseases, (Google Digital Books, 11th edition, 2021.
5. Paisley Livingston and Carl Platina, The Routledge Guide to Cinema and Philosophy, translated by: Ahmed Youssef (Cairo: National Center for Translation, 1st edition, .(2014

6. Gordon Marshall, Encyclopedia of Sociology, translated by: Muhammad Al-Gohary and others, (Cairo: Dar Al-Nahda Al-Arabiya, 1st edition, vol. 2, 2000.
7. Daniel Frampton, The Filmosophy, translated by: Ahmed Youssef, (Cairo: National Center for Translation, 1st edition, .(2009
8. Dwight Swain and Joy Swain, Screenwriting for Cinema, translated by: Ahmed Al-Hadary, (Cairo: Dar Al-Tanani for Publishing and Distribution, 2nd edition, 2010.
9. Rafi Adam Al-Hashemi, Scenario Training Series, (Cairo: Gawhar Al-Kharaed for Printing and Publishing, 2022.
10. Ralph Stevenson and Jean Dupre, Cinema is an Art, translated by: Khaled Haddad, (Damascus: Ministry of Culture Publications - General Cinema Foundation, 1st edition, 1993.
11. The Symbolism of the Stranger, Learning, a Psychological - Interpretive - Guidance Study, (Cairo: Anglo-Egyptian Library, 1st edition, 1996.
12. Zakaria Ibrahim, The Problem of Structure, (Cairo: Misr Library, 1st edition, 1975.
13. Stephen Gutter, Film Directing, Shot by Shot, translated by: Ahmed Nouri, (Lebanon: Dar Al-Kitab University, 1st edition, .(2015
14. Al-Sharif Al-Jurjani, Definitions, (Beirut: Dar Alam Al-Kutub, Beirut, 1st edition, 1987.
15. Adel Al-Nadi, Dramatic Arts, (Cairo: Dar Al-Maaref, .(1984
16. Abdel-Rahman Badawi, Aristotle - Summary of European Thought, (Egypt: Egyptian Nahda Library, 1943.
17. Abdul Rahim Al-Kurdi, The Narrative Structure of the Short Story, (Cairo: Maktab Al-Adab, 3rd edition, 2005.

18. Lawrence Block, Writing the Novel from Plot to Print, Translated by: Sabri Muhammad Hassan, (Ramses: House of the Republic Press, 2009.
19. Louis De Janetti, Understanding Cinema, translated by: Jaafar Ali, (Baghdad: Dar Al-Rasheed Publishing, 1st edition, 1991.
20. Louis Jacob, The Cinematic Medium, translated by: Abia Hamzawi, (Damascus: Ministry of Culture Publications - General Cinema Foundation, 1st edition, 2006.
21. Linda J. Cowgill, The Art of Drawing the Cinematic Plot, translated by: Muhammad Munir Al-Asbahi, (Damascus: Publications of the Ministry of Culture - General Cinema Foundation, 2013.
22. Marcel Martin, Cinematic Language and Image Writing, translated by: Saad Makkawi, reviewed by: Farid Al-Mazawi, (Damascus: Ministry of Culture Publications - General Cinema Foundation, 2009.
23. Muhammad Emara, The Dangers of Globalization on Cultural Identity, (Cairo: Dar Nahdet Misr for Printing and Publishing, 1st edition, 1999.
24. Michael Romm, Discourses on the Art of Film Directing, translated by: Adnan Madnat, (Beirut: Dar Al-Farabi, 1st edition, 1981.
25. Nancy Kress, Techniques for Writing Novel, Translated by: Zeina Jaber Idris, Reviewed by: Center for Arabization and Programming, (Beirut: Arab House of Science Publishers, 1st edition, 2009.
26. The Theory of the Formal Method, translated by: Ibrahim Al-Khatib, (Beirut: Al-Shukra Al-Maghribiyya for United Publishers, 1st edition, 1982.

وظيفة الموروث الشعبي وابعاده التربوية في المسرح العراقي (المسرح التعليمي انموذجاً)

The Function of Popular Heritage and its Educational Dimensions in Iraqi Theater (Educational Theater as a Model)

م.م. مرتضى ساجد خضير/ مديرية تربية واسط

Murtadha Sajid Khudair

Wasit Education Directorate
Opening Remarks: Popular Heritage – Iraqi Theater – Educational Theater
msajid@uowasit.edu.iq

كلمات افتتاحية : الموروث الشعبي – المسرح العراقي – المسرح التعليمي

ان هذا السعي وراء القديم لهو نابع من حاجة الانسان على احياء التراث عند جميع الشعوب بغية المعرفة الثقافية التي عاشتها تلك الامم والية الحياة المجتمعية ، فوظف المسرح تلك الممارسات الثقافية القديمة لما لها من جماليات فنية ،كما ان المسرح العربي والعراقي بالخصوص نجد فيه ظواهر شعبية وحاجة الى التغيير في بنيته الاساسية التي هي محملة بالقصص والحكايات والاغاني مثل الف ليلة وليلة وحكاية ابو حسن المغفل وغيرها من القصص والنوادر التي اصبحت مصدر مهم للمسرحيين والكتاب العرب والعالم بصورة عامة.

اشتمل هذا البحث على اربعة فصول : الاول (الاطار المنهجي للبحث) يتضمن مشكلة البحث والتي حددها الباحث بالتساؤل التالي:(ما هي الابعاد التربوية والتعليمية للموروث الشعبي التي تم توظيفها في المسرح العراقي ؟)ثم جاءت اهمية البحث والحاجة اليه ، فضلا عن هدفه، والذي تمثل بالاتي:

يهدف البحث الى :(التعرف على وظيفة الموروث الشعبي في المسرح العراقي).وقام الباحث بوضع حدود للبحث ، ثم ختم الفصل بالمصطلحات التي تضمنها عنوان البحث . حيث عرفت كل من المصطلحات الاتية : (الوظيفة ، الموروث ، الابعاد التربوية ، المسرح التعليمي).

اما الفصل الثاني فقد تضمن عرضا للاطار النظري و الدراسات السابقة، فجاء متكونا من ثلاث مباحث ، المبحث الاول : مفهوم الموروث الشعبي . والمبحث الثاني : المسرح العراقي. اما المبحث الثالث : المسرح التعليمي.

اما الفصل الثالث ، فقد تم فيه عرض اجراءات البحث من حيث مجتمع البحث الذي شمل (6) عرضا مسرحيا ، كما تضمن الفصل عينة البحث المتكونة من مسرحية واحدة ، وهي : (الملك هو الملك) مختارة بطريقة قصدية ، ومعتمدا منهج البحث الوصفي (التحليلي).

اما الفصل الرابع ، فقد كان عرضا لاهم النتائج التي توصل اليها الباحث من خلال بحثه ، والاستنتاجات التي بنيت على ما ظهر من النتائج ومن ثم جاءت التوصيات ، والمقترحات . وفي الختام وضع الباحث المصادر والمراجع.

This pursuit of the ancient stems from the human need to revive the heritage of all peoples, with the aim of gaining insight into the cultural traditions of these nations and the mechanisms of societal life. Theater has employed these ancient cultural practices for their artistic aesthetics. Furthermore, in Arab theater, and Iraqi theater in particular, we find popular phenomena and a need for change in its basic structure, which is laden with stories, tales, and songs, such as One Thousand and One Nights, the story of Abu Hassan the Fool, and other stories and anecdotes that have become an important resource for Arab and international playwrights and writers. This research comprises four chapters: The first (the methodological framework of the research) includes the research problem, which the researcher defined with the following question: (What are the educational and pedagogical dimensions of popular heritage that have been employed in Iraqi theater?) Then came the importance and need for the research, as well as its objective, which was represented by the following:

The research aims to: (identify the function of popular heritage in Iraqi theater). The researcher set boundaries for the research, then concluded the chapter with the terms included in the research title. The following terms were defined: (function, heritage, educational dimensions, educational theater.

The second chapter included a presentation of the theoretical framework and previous studies, and consisted of three sections: Section One: The Concept of Popular Heritage; Section Two: Iraqi Theater; and Section Three: Educational Theater. The third chapter presented the research procedures in terms of the research community, which included (6) theatrical performances. The chapter also included the research sample, which consisted of one play, namely: (The King is the King), chosen intentionally, adopting the descriptive (analytical) research method. The fourth chapter presented the most important results the researcher reached through his research, the conclusions based on the results, and then came the recommendations and proposals. Finally, the researcher provided the sources and references.

Send feedback Side panels History Saved.

الفصل الأول :

أولاً / مشكلة البحث :

يعد المسرح بشكل عام احد الفنون المهمة التي تعبر عن موروث اي امة تكون فيها الهوية الثقافية مصدر اساس لكل الشعوب ، وان القيم الجمالية لكل الثقافات تكون نابعة من ارض خصبة فيها تجليات منطقية يمثلها العمل الفني المبني على اسس مسرحية ذات ثوابت حقيقية قابلة للاشتغال والتوظيف ، ويعتبر فن المسرح ايضا بشكل خاص احد الفنون التي تتضمن التراث والموروث كمواضيع مهمة لها ابعاد فلسفية وجمالية يكون مصدرها التاريخ وما يحتويه من احداث تمر عبر حلقات زمنية تمثل بيئة الانسان الاجتماعية ومنظومته الفكرية.

وقد عمل بعض فنانوا المسرح على توظيف الموروث الشعبي في بنية العرض المسرحي كونه عنصرا فاعلا في عملية التلقي، ابتداءَ من تقديم الحكاية الشعبية و توظيفها بواسطة ابعاد مسرحية، ومفهوم شخصية الحكواتي وطرق اشتغاله و الطقوس والعادات والتقاليد والقصص الفنتازية المبنية على اسس رصينة تمثلها الاسطورة والملحمة والخرافة التي انتقلت شفويا من جيل الى اخر بصورة عشوائية خالية من الاسس التنظيمية والفنية .

وقد تناول المسرح بكل ابعاده القديمة والحديثة مفهوم التأثيرات الخاصة بالموروث الشعبي التي انعكست بشكل جلي على العرض المسرحي العراقي المعاصر من خلال الكثير من الخصائص التربوية ذات الاطر التعليمية التي تنمي فكرة الانتماء وتبادل الاراء والثقافات بشكل يدعو الى الدراسة والبحث المستمر حيث ان اساليب توظيف الموروث الشعبي قد اختلفت وتباينت من فترة الى اخرى في العرض المسرحي العراقي ومن خلال ما تم طرحه اعلاه يطرح الباحث السؤال الاتي: **(ما هي الابعاد التربوية والتعليمية للموروث الشعبي التي تم توظيفها في المسرح العراقي؟)**

ثانياً / أهمية البحث:

تتجلى أهمية البحث الحالي بالاتي :

1- قد يشكل البحث الحالي إضافة متواضعة للمكتبة العلمية بدراسة علمية أكاديمية خاضعة لمنهجية علمية رصينة.

2-قد يسهم نتائج البحث الحالي في تكوين تصور علمي عن مدى فاعلية الموروث الشعبي في المسرح العراقي بصورة تربوية وخاصة إذا ما استسقت مواضيعه من تراث الشعوب الغزير بالقيم الجمالية والفنية.

ثالثاً / هدف البحث :

يهدف البحث الحالي إلى :

(التعرف على وظيفة الموروث الشعبي في المسرح العراقي).

رابعاً / حدود البحث :

تتمثل حدود البحث الحالي بالاتي :

1- الحد الموضوعي: وظيفة الموروث الشعبي وابعاده التربوية في المسرح العراقي المسرح التعليمي انموذجا.

2- الحد الزماني : عام (2016)

3- الحد المكاني : عروض جامعة واسط – طلبة كلية الفنون الجميلة – النشاط المدرسي.

رابعاً / مصطلحات البحث

حدد الباحث مصطلحات بحثه الحالي بالاتي :

اولا- وظيفة:

أ.(لغة)

"(وظف): الواو والظاء والفاء : كلمة تدل على تقدير شيء . يقال: وظفت له ، اذا قدرت له كل حين شيئا من رزق او طعام ...ويقال : مر يظفهم ،اي يتبعهم ، كأنه يجعل وظيفه بإزاء أوظفتهم" **(بن زكريا: ص122).**

وعرف (ابن منظور) المصطلح " وظف : الوظيفة من كل شيء ما يقدر له في كل يوم من رزق او طعام .... وجمعها الوظائف و الوظف ، ووظف الشيء على نفسه ووظفه توظيفا: الزامها اياه ...وجاء يظفه اي يتبعه (عن ابن الاعرابي) ويقال : وظف فلان فلانا يظفه وظفا اذا اتبعه مأخوذ من الوظيف"**(ابن منظور: ص4869).**

ب.(اصطلاحا)

"العمل الخاص الذي يقوم به الشيء او الفرد ، في مجموعة مرتبطة الاجزاء ومتضامنة، كوظيفة الزافرة في فن البناء ، وتطلق الوظيفة في علم الحياة على مجموع الخواص الضرورية لبقاء الكائن الحي " **(صليبا: ص581).**

وايضا يعرف " الوظيفة: استثمار او استخدم " **(اسكندر: ص102).**

ت.(اجرائيا)

الوظيفة :اعادة صياغة للعناصر و الاشكال في العرض المسرحي كون تلك الاشكال لها قيمة معرفية وسيكولوجية عند المتلقي بما يمنحها عبر الية التوظيف التي تنسجم جماليا وفكريا في العرض المسرحي الذي يزيد من حيويته.

ثانيا_ الموروث:

أ.لغة:

يعرف ابن زكريا :

"ورث: هو الورث

والميراث هو ان يكون الشيء لقوم ثم يصير لأخرين بنسب او سبب" **(بن زكريا: ص105).**

ب. اصطلاحا:

اما لويس اليسوعي فيعرفه :

"ورثه : اعقبه اياه .

توارث القوم المال والمجد : ورثه بعظهم عن بعض قدما

الارث و الوراثة و التراث و الموروث صيغ مصدرية بمعنى ما يخلفه الميت لورثته .

الموروث : الذي ترك الميراث او الشيء " **(لويس:ص 1990).**

اما عبد الحميد العلوجي فيعرف الموروث الشعبي:

" كل ما تمارسه الشعوب بصورة ثابتة متمادية الوقوع سواء ما اتصل منه بشؤن الحياة اليومية – طراز العيش – العلاقات الاجتماعية ، الادوات ، الملابس ، الاثاث ،الزينات ، القواعد الفنية التي يجري عليها صنع الاشياء ، او ما يتعلق بطقوس المناسبات والمعتقدات "**(العلوجي: ص 27).**

ت. اجرائيا:

انه الجزء الشعبي من التراث الذي يختص في الاشكال والطقوس والعادات والتقاليد الشعبية الموجودة في الحياة اليومية كونه يعد فكر العامة وابداعها.

ثالثا- الابعاد:

أ. **لغة**

الابعاد: "لغوياً الُبعد (الجمع) ابعاد، هي الرأي والحزم**"(البستاني: ص27).**

البُعد: "(الجمع) ابعاد مصدرها (بَعْد) اتساع المدى والمساحة**"(مسعود : ص205).**

والبَعُد: "ضد (القرب) وقد (بَعُدَ) بالضم فهو بعيد أي (متباعد) و بَعَدَه، غيره " **(ديوي: ص40)** .

ب. اصطلاحا:

"هو اقصر امتداد بين الشيئين فمن قال منهم بالخلاء جعل البعد امتدادا مجردا عن المادة ، قائما بنفسه ومن انكر الخلاء جعله قائما بالجسم . اما المتكلمون فقد جعلوا البعد امتدادا موهوما مفروضا في الجسم ، او في نفسه ، صالحا لان يشغله الجسم**"(صليبا: 213).**

ج. اجرائيا:

الابعاد: مجموعة القيم و المابادء التي يحملها الموروث الشعبي من مكنونات قيمة ذات ابعاد ثقافية وجمالية تؤثر في المجتمع.

رابعا: التربية

أ. **لغة**

"لفظ تربية مشتق من الفعل (ربا) أي زاد ومنه ربوه وهو المكان الذي يعلو عما حوله ومنه ايضاً الربا وهي زيادة الاموال بسرعة والتربية على هذا الاساس تعني الزيادة والنمو المطرد**" (عبد الحميد : ص 199).**

وعرّفَ (افلاطون) التربية بأنها "عملية تدريب اخلاقي، أي انها ذلك المجهود الاختباري الذي يبذله الجيل القديم لنقل العادات الطيبة للحياة ونقل حكمة الكبار التي وصلوا اليها بتجاربهم الى الجيل الصغير"**(سمعان: ص229).**

في حين عرفها (جون ديوي) بأنها "جملة من العمليات والنشاطات التي تهدف الى الكشف عن المواهب والقدرات والاستعدادات لدى الفرد وطاقاته الكامنة سواء كانت هذه الطاقات موروثة او مكتسبة ومن ثم تنقيتها وتوجيهها الى اعلى المستويات الممكنة في اطار مجتمع حضاري متطور والمقصود بالتوجيه هنا هو تركيز دوافع الفرد من ساعة معنية في هدف معين وادخال التنظيم والاستقرار في اعماله المتسلسلة" **(ديوي: ص40).**

ب. اصطلاحا:

"هي تبليغ الشيء الى كماله ، او هي كما يقول المحدثون تنمية الوظائف النفسية بالتمرين حتى تبلغ كمالها شيئا فشيئا : ربت الولد، اذا قويت ملكاته ونميت قدراته ، وهذبت سلوكه ، حتى يصبح صالحا للحياة في بيئة معينة " **(صليبا: ص 266).**

والتربية عند (كارتر) هي " اصطلاح يطلق على كل العمليات التي تهدف الى تطوير قابليات الفرد وميوله ونماذجه السلوكية بالاتجاه الايجابي الذي يرغبه المجتمع" **.(Carter: P191)**

وعرّفها (ج.ف.تيللر) بانها " أي فعل او خبرة لها اثر في صياغة العقل او الخلق او القدرة الجسمية لدى احد الافراد" **(تيلر: ص36).**

ج. اجرائيا:

يتبنى الباحث تعريف (ج.ف. تيللر).

خامسا: المسرح التعليمي: Didactie Theater

"كلمة Didactique مأخوذة من اليونانية didaktikos التي تدل على كل ما له صفة تعليمية . ومصطلح المسرح التعليمي واسع لا يرتبط بنوع مسرحي محدد فهو يشمل كل مسرحية لها بعد توجيهي او تربوي. والبعد التعليمي في المسرح كان موجودا منذ القدم لكنه كان يختلف باختلاف ركائز الفكر في كل زمن (الدين، الاخلاق، الفلسفة ، السياسة ، العلم)" **(الياس: ص137).**

وعرفه حمادة انه " فرقة او دار مسرحية تتألف من هواة مسرحيين وقد تشرف عليها مدرسة او مؤسسة تربوية ، استهدافا لتسلية الطلبة وتثقيفهم، وتدريبهم على ممارسة فنون المسرح بأنفسهم ، وقد تتعدى هدفية الترويج والتثقيف مجال الطلبة الى الاباء والمعارف واولياء الامور" **(حمادة: ص219).**

اجرائيا:

المسرح التعليمي هو بعد يتجلى في اهمية توظيف القيم الاخلاقية والتربوية من خلال طرح الاسلوب النمطي للمجتمع سواء كان قديما او حديثا بصيغة فنية ذات دلالات جمالية وثقافية.

الفصل الثاني

المبحث الأول:

مفهوم الموروث الشعبي :

في الحديث عن الموروث الشعبي ،عانا الانسان البدائي من مشاكل عديدة وكانت ابرز تلك المشاكل هي الظواهر الطبيعية التي كان يواجهها لكن اصراره الذي جعله يفكر ويبتكر ويكتشف الاساطير والحكايات التي لها علاقة مهمة في مضامين حياته ، وبتعاقب الازمنة وتجدد الافكار وصلت عند الانسان الحديث على انها (تراث) ذا قيمة فكرية وجمالية وثقافية يجب المحافظة عليها كونه يجسد تاريخ الشعوب ،ووفقا

لقاموس (Webster) "انه المتأصل بشكل شائع من الناحية الفنية والذي يعتبر معبرا عن الناس والمجتمع وطرق الحياة . وهو ليس تعبيرا عن موقف شخصي بل هو تعبير جماعي عفوي مترادف مع طبيعة المجتمع"**(Webster: P882)**

والتطورات الحاصلة عند الشعوب في شتى مجالات الحياة هي العملية الفاعلة في مناهضة الفكر الانساني الذي يمثل ثقافة الفرد والمجتمع ، كون الموروث عند جميع الامم هو تمثيل للعناصر السلوكية سواء كانت من خلال الحركة او الكلام مجسدتا على اشكال مختلفة ، من العاب ورقص والشعائر والطقوس وتقاليد الزواج وافراح الولادة و الخرافات والاعتقاد بالقوى الغيبية لكن في اعتقادهم ان "كل الابداعات التراثية الشعبية هي في الاصل مؤلفات ، تنشأ في وجدان الافراد ، لكنها تعيش لان الجماعة الشعبية كانت قد سوتها وانضجتها بالتداول ، وارستها بتوافق الذوق "**(الطعان: ص68)**.لكن نستطيع القول ان الجماعة الشعبية ليس بالضرورة حفظها ، وانما الاستفادة منها كونها اداة فاعلة في حياتهم اي في رسم حاضرهم والتنبؤ بالمستقبل .

الانسان عندما يبحث في الادب والفكر يجد نفسه امام معطيات عديدة في موضوعات شتى ، مثل الظواهر الطبيعية والاساطير المتعلقة بالعالم السفلي وكذلك الملاحم التي تتحدث في البحث عن الخلود ، والامثال التي لها طابع الحكمة والموعظة وكذلك النصوص في ادب التراتيل والصلوات والادعية ،والقصص ذات النمط الساخر ، وقصص الغزل مثل حب الراعي تموز من اله عشتار ، وايضا ما حدث من كوارث التي حلت في بعض المدن مثل اور واكد ، والكثير من النماذج يصعب حصرها في النتاجات الادبية ، وكذلك قد تكون ترنيمة لام منغمة كي ينام رضيعها**(عبد الواحد: ص319)**. إذ نستطيع القول ان هذا التوافر في النتاج إلا تراكما ثقافيا وفكريا غير منقطع النضير، حيث وصلت الينا هذه الجذور التي شكلت حلقة وصل ذات دلالات جمالية وعلمية ربطت بثقافتها كل من الماضي العريق والحاضر المشرق كون الانسان يحاول ان يخلق تجسيدا يوصله الى احلامه وطموحاته التي ارتبطت بأرضه ودفاعا عن مستقبله.

فالموروث الشعبي يشكل جانبا من التراث العالمي الذي يضم بين جوانبه رؤى فكرية نمت من خلال الممارسات التي الفتها هذه العقليات العبقرية ووظفتها بشكل نصوص ادبية فهي تعد القنوات الاساسية للموروث الشعبي التي اشير لها على انها مصنع للموروث ونذكرها بالشكل الاتي :-

1_ الاسطورة :

تشكل الاسطورة مصدرا مهما للموروث الشعبي من حيث انها شغلت عددا كبيرا من الباحثين والمنظرين في شتى المجالات ولا سيما المسرح كونها تعد العنصر الاساسي والرئيسي في مكنونه الذي ارتبط بحياة البشر وخاصتا في علاقاتهم مع بعظهم وتواصلهم مع محيطهم الذي يمثل القوى والموجودات ، اذ "ان الاسطورة نشأت اصلا من نظرة الانسان البدائي اللامنطقية الى العالم من حوله " **(راثفين: ص 61).** ونجد ان الاسطورة ارتبطت بعلاقة الانسان بما حوله وفي البيئة المحيطة به ، وقد عرفت على انها : " حالة ذهنية او عقلية مكملة للفكر العلمي ، من حيث انها تنبع من الرغبة في الايمان الذي يساعد الانسان على مواجهة الازمات الكبرى ، التي يتعرض لها الجنس البشري كله : كالموت ، والمجاعة ، والزلازل ، والفيضان المدمر ، حيث ترى بعض المدارس ان الاساطير هي تمثيل ورموز لمظاهر الطبيعة ، ويرى آخرون ضرورة تفسير الاساطير ضمن البناء الاجتماعي والثقافي السائد في المجتمع **"(الباشا:ص 101).** لذلك ان الاسطورة ارتبطت بعلاقة الانسان بما حوله في البيئة المحيطة به ، لذا راح الانسان يلجأ الى الاسطورة لكي يتخلص من الصعوبات التي يواجهها حيث انه كان عاجزا عن وضع حد او ايجاد معالجات تناسب حجم هذه الصعوبات التي هي فوق المستوى العقلي لديه .

ان رغبة العقل البشري جعلت الاسطورة فاعلة بروح المغامرة والمواجهة وفتح افاق المعرفة للعالم اللامرئي وتحقيق الاقتناع حيث " يعبر الانسان بالاساطير عن حاجته العنيفة الملحة التي لا تخمد الى الايمان بأن الموت ليس الا مظهرا والى الاستناد الى تتابع الفصول الذي يشهده كل عام لتدعيم ايمانه بعودة الحياة ، عودة خالدة الى الانسان والحيوان والنبات على سواء **"(توشاز: ص10).** ومن هذا نجد ان الانسان قد عكس واقع مجتمعه التي نشأة فيها الاسطورة عبر مراحل مختلفة من الزمن وحتى المسميات اختلفت وتنوعت لعدد كبير من الالهة والابطال ، وبعض هذه الاساطير ذهبت الى احداث ومغامرات مثل (زيوس) و (دينوسيوس) وقد علق الباحث (رولان بارت*) قائلا انها " تقاليد يكشف عن واقع طبيعي او تاريخي او فلسفي من خلال المجاز او الاستعارة وهذا هو معناها عند الاغريق **"(اسعد: ص111).**

ولقد ظهرت عند السومريين القدماء انواع ثلاثة من الاساطير السامية، التي اوجدها الباحثون في الفلكلور والتي اطلق عليها اساس الاساطير هي **:(هول: صص6- 18).**

* رولان بارت : كاتب فرنسي ، واحد نقاد المنهج البنيوي في النقد الادبي.

1. اسطورة دموزى (تموز) و(إنانا) : تتكلم هذه الاسطورة عن (دموزي) الذي سجن في العالم السفلي ، والتي هبطت اليه الاله انانا حيث ان هذا العلم الذي هبطت اليه يمثل في نظر السومريين عالم الموتى والمتواجد تحت عالمنا ،وهو ليس بالبعيد ولا القريب.
2. اسطورة الخليقة : وهي الاسطورة الثانية في الصيغة السومرية التي تتكلم عن فكرة الخلق من العدم وهذا الذي قد يكون مدار بحث في اية اسطورة قديمة ،وقد نظمت اسطورة الخليقة على ثلاثة اصول وهي:
   - اصل الكون .
   - تنظيم الكون.
   - خلق الانسان.
3. ان المحور الاساسي الذي تدور عليه هو تصميم الالهة على هلاك الجنس البشري في احداث الطوفان .

قد تعددت الاراء حول الاسطورة التي انتقات عبر التاريخ من مكان الى اخر ومن مجموعة الى اخرى واعطت فكرة مميزة حول المعتقدات التي تحملها والمتأصلة بها مثل الوظيفة الدينية التي جعلت العالم الدنيوي يقدم طقوس تقدس الالهة ،وعبرت كذلك عن الاخلاق بوجوب الالتزام الانساني بالعادات والتقاليد والسلوك الحسن ، ضمن الاطر الاجتماعية التي ترسخ القيم القبلية والمبادئ التي تعمل على ربط المجتمعات فيما بينها على اسس متينة ، ومراعات الجانب النفسي بحترام المشاعر للحالات النفسية التي تمر بالخوف والفزع من الظواهر لبتي لا يوجد تفسيرا او مبررا معقولا لها **(البياتي: ص24).**

لذلك نجد ان الموروث الشعبي غنيا بستلهام الاساطير وتقديمها بشكل درامي للمشاهد كونها ذات دلالات فكرية وفلسفية ، وبما انها امتلكت هذا الخلود في العديد من الازمنة ومنحت صياغات جديدة مؤكدتا على القيم الانسانية لذا نجد ان نص (سوفوكليس*) (انتيجونا) الذي اعاد تقديمها جون (انوي**) والبسها طابع الثورة

* سوفوكليس : كاتب مسرحي اغريقي ولد سنة 495 ق.م ادخل الممثل الثالث في المسرحية وحقق خطوات كبيرة في فنه ومن مؤلفاته (اوديب ملكا – وانتيجونا – والكترا الخ....) .

** جون انوي : كاتب مسرحي فرنسي ولد في بوردو سنة 1910 م ولديه العديد من النصوص (انتيجون - وجانيت وروميو – والمتوحشة الخ.....).

والتمرد ، واسطورة (سيزيف) عند (البير كامو***) ، وغيرها من التوظيفات للسطورة في النص والعرض بغية الوصول الى ما هو حقيقي وذو معنى وهادف.

2_ الملحمة :

تشكل الملحمة عنصرا مهما في الموروث الشعب حيث يرى الكبيسي بأنها " مرتبطة تاريخيا بطور بدائي في التطور الانساني ، اي بحقبة الابطال ، حيث لم تكن قد هيمنت فيها بعد ، على حياة المجتمع القوى الاجتماعية ، التي حازت على سؤددها وإستقلالها وانفصالها عن بني البشر . ويرتكز شعر العصر البطولي ... الى ذلك النشاط العفوي للبشر ، الامر الذي يعني في آن معا ، ان الفرد فيها لا ينفصل عن الكل المعنوي الذي اليه انتماؤه " **(الكبيسي:صص8-9).**

ان الملحمة تعكس الحضارة لدى امتها ، من خلا الحروب والعادات والتقاليد، وثقافتها ومن خلال المعتقدات التي تخص الظواهر الطبيعية وظواهر المعجزات ،ذات القوى الخارقة ، وانها تكون بطابع اتراجيدي لمعالجة البطولات القومية ، كونها تتضمن وقائع ممتزج بها الخيال والواقع ، ولكن شخصياتها تصل الى قوى خارقة ، لذلك جعلوا من ابطالها القدرة في مواجهة الالهة ، فبما انها قد صيغت بشكل رصين ، بستخدامها نمط معين هو العروض الشعرية ، الذي هو الوزن السداسي ، كون نظمها مبنيا على السرد وليست محددة بزمان معين ، وان اسلوب كتابتها الشعري ذا فخامة عالية ، مبنية على القدرة لخلق عالم ثاني مختلف ومتكامل ، وان انواعها هي: (بسيطة ، مركبة ، خلقية ،متعلقة بمعاناة)، لذلك نرى اجزائها تنحو منحى اتراجيدي ،عدى المقاطع الغنائية و المرئيات المسرحية **(ارسطو: ص232- 243).**

اذ تنظم الملحمة بقصائد طويلة امتزجت بها الفعل البشري وافعال كائنات بقدرات اعجازية مثل الالهة والعديد من الكائنات الاسطورية مثل الوحوش والجن والظواهر الطبيعية ، كون عقلية الشعوب السالفة عكست دورها في التطلع البطل الاساسي الذي يضحي من اجل تحقيق المجد تجاه انتمائه لمجموعته المحيطة به ، لذا " تساوق الملحمة المأساة بصفتها حالة من حالات المحاكاة" (جينت:ص28). فكانت الملاحم تمثل العديد من الحضارات القديمة على مر العصور.

*** البير كامو : كاتب مسرحي وروائي فرنسي ولديه كتابين اسطورة سيزيف والمتمرد حائز على جائزة نوبل للاداب عن رواية (الانسان الاول).

4_ الحكاية الشعبية :

تعرف الحكاية على انها " تلك القصص التي تنبع من الحياة وأخيلة الناس والشعوب ، ويعني هذا المصطلح ما يتصل بالمعتقدات والاساطير وعادات الشعوب ...وهي شكل من الادب التراثي الذي يشجع على شرح وفهم العالم الروحي والطبيعي ، وهو بالتالي ادب يبحث في عادات وتقاليد الشعوب المختلفة ونمط حياتها " **(الخشاب: ص20).** ان الحكاية الشعبية التي تحتوي على احداث عديدة وصراع بين الشخصيات هي القدرة على التواصل الزمني بجعلها قادرة على استيعاب القصص الخرافية لأن " إمكانيات توظيف الحكاية الخرافية في أعمال معاصرة هي إمكانيات كبيرة نظراً للرصيد الرمزي الكبير الذي ورثته الحكاية الخرافية عن الأسطورة وارتباطها بأحداث حية رافقت مسيرة الإنسان وشكلت إنجازات أو انكسارات في هذه المسيرة **"(صبري:ص19).** لذلك نجد ان الحكاية الشعبية عندما تناقلت عبر الزمن عند الشعوب كانت مصاحبتا في مضمونها الخرافات والخوارق المبالغ بها التي وجدت عند اغلب المجتمعات ، فيصفها عبد الحميد يونس بأنها "عبارة يغلب عليها الشمول وتعوزها بأعتراف العلماء المتخصصين في المأثورات الشعبية ، الدقة والتحديد . وهكذا يكون اصلاح الحكاية الشعبية فضفاضا يستوعب ذلك الحشد الهائل من السرد القصصي الذي تراكم على الاجيال والذي حقق بواسطته الانسان كثيرا من مواقفه ورسب الجانب الكبير من معارفه وليس وقفا على جماعة دون اخرى، ولا يغلب على عصر دون عصر اخر **"(يونس: ص10 – 11).** وان هناك ما يميز الحكاية الشعبية عن انواع اخرى من الادب الشعبي:**(صقر:ص106- 107).**

1- الخروج على الظلم والاضطهاد من قبل الشعب على المتسلطين الذين يحققون رغباتهم ، فيظهر البطل هنا كي يخلصهم .
2- السعي على بناء المجتمع سياسيا واجتماعيا ، واسناد الطبقة المغلوب على امرها ومدهم بالعون .
3- متنقلة بين الاماكن من خلال الراوي الذي يحكي للناس بطريقته الشفوية .
4- هي ذات مغزى فكري ، لانها لا تعتبر مجرد حكاية ترفيهية ، بل هي ناقلة لافكار وحكم الشعوب الهادفة.
5- هي قابلة للتطوير كون بنيانها مرن ، وكذلك تخضع الى الحذف والاضافة .

نجد في الكثير من القصص الشعبية تحتوي على صراعات كثيرة كصراع الخير والشر وهذا ما نجده في الحكايات التي تنتهي بأنتصار الخير على الشر مثل (روبن هود) و(علي الزيبق) هذه الشخصيات التي صنعتها مخيلة الناس ، ان هذه الحكايات

قد ولدت فنون عديدة كفن الراوي والحكواتي وفن الحلقة حيث كل تلك اعمتد على رواية القصص و المغامرات مثل حكاية (الف ليلة وليلة) التي "تبوأت مكانة مرموقة في سلم الادب العالمي ، واثرت في الاعمال الفنية في العصر الحديث ، وتأسست عليها اعمال ابداعية في المسرح والرواية والموسيقى ايضا . وقد عرف الادب الاوربي حكايات الف ليلة وليلة منذ القرن السابع عشر حيث اخضعها لذوقه الجمالي ، ولمذهبه النقدي وكان لها تأثير كبير في نشأة الرواية الغربية ، التي بدت مؤسسة على الموروث الحكائي العربي" **(وتار: ص59)**. انها القصة التي تحكي حول الملك شهريار الذي حكم على النساء بالموت بسبب الخيانة من زوجته مع احد عبيده ، فقد قرر ان يقتل كل امرأة يدخل عليها ، الى ان جاء لبنة الوزير لكنها احتالت عليه مستخدمة الحكاية كوسيلة لتأجيل الحكم فأخذت تقص عليه كل يوم من الليل حتى الصباح حتى تسكت عن الكلام ، لكن الهدف من هذا هي طرح على مسامع شهريار انواع السلوك التي تقوم به النساء لكي تجعله يتراجع عن قراره ،فنجحت بدورها عن تغيير فكر (شهريار حول)المرأة.

لقد كان للقصص الشعبي دور مهم في قديم الازمنة حيث ظهر فن الحكواتي الذي هو موجود عند الكثير من الشعوب ولكن تطور فن الحكواتي لدى العرب " فقد عرف العرب مثل هذا النشاط قبل اعتناقهم للدين الاسلامي وكان للحكواتي –القاص – الراوي وظائف اجتماعية وتسلية وثقافية وتعليمية ، وكانت موضوعات القصص تدور حول حرب بين القبائل حرب البسوس ، وحول الخرافات و الاساطير وحول وقائع الحياة اليومية كالعبودية والربا وغير ذلك " **(عبد الحميد: ص 13)**.

ان هذه الحكايات نجد فيها الكثير من الرموز والدلالات التي تمثل المجتمعات من خلال ما يحملون من افكار ومفاهيم للحياة اذ هي لا تخلو من مخيلة الانسان الذي يلعب دورا كبيرا في تزيينها والتغيير فيها والاضافة لها بما يستفيد منها في اسلوب تقديمها.

المبحث الثاني : المسرح العرقي

لقد شهد المسرح العراقي تطورا مسرحيا عبر التجارب التي اكتسبها ، لانه تعامل مع التراث العربي والشعبي ووظفه دراميا بأسلوب اكاديمي، لذا حققت هذه التجارب المسرحية نتاجات مبهرة مما عززت من مسيرة المسرح العراقي الذي كان ذو توجه جمالي وتربوي ورغبة في اعادة التراث الشعبي القديم ومزجه بالجديد رغبة لاحياء الفكر واظهار الابعاد الجمالية المحملة من خلال التراث الانساني الذي له تأثير على المجتمع بفضل العلاقة المتجذرة والمتصلة بثقافته وعاداته وتقاليده السائدة. فأن تجارب

(يوسف العاني) بذهابه الى المانيا والاطلاع على منهج (بريشت) واسلوبه اصبح واضحا للكثير من المسرحيات التي اقامها **(شرجي : ص 119- 122)**.

ان الاطلاع على هذه التجارب اخذت بالتأثر وهذا كان واضحا من خلال الحبكات المتعددة في الاغاني الشعبية واخذ نمط الحكايات الشعبية التي عنى بها برشت، كونها لم يتم على شكل قصة متسلسلة وانما كأحداث منفصلة تعرض للمتفرج اجزاء منها، لان المستوى الشكلي للحبكة يختلف عن الحبكة في المسرح الدرامي لذلك نجد ان في مستويات الخطاب المسرحي فيه الحوار والسرد والاغاني ، ذلك يعزز المضمون ومستوى الاداء كون الحبكة قد جرت احداثها في الماضي، فبهذا ان بنية العمل متقطعة في اسلوبها على شكل لوحات تمر بمواقف على وفق ما تتطلبه الحكاية في زمانها ومكانها لانها تعتمد على الجانب السردي ، فقد وظف الموروث الشعبي والفلكلور لما يحمله من دلالات فكرية اخذت بالتوجه نحو الجوانب السياسية والاجتماعية والاقتصادية **(شرجي:ص122- 123)**.فبهذه التوظيفات نجد الكثير من الابعاد الجمالية التي يحملها المجتمع وبثها في المسرح للتسلية والتعليم والتهكم على الحالات السلبية.

وكذلك ايضا عمل العاني على " توظيف الاغاني الشعبية تخلل العمل عشرة اغاني شعبية من التراث العراقي. والتعرف بالمكان من خلال اللافتات التي تحملها الشخصيات للدلالة على المكان (حيران وحيرة يتقدمان الى مكان الجدود، لوحة كتب عليها- عكا- يحملها نوار ويضعها على المسرح) وكسر الجدار الرابع مخاطبة الممثلين للجمهور للتعليق على الحدث **"(شرجي: ص 123)**. نجد العاني قد استلهم وتكيف مع النظرية البرشتية التي جذبها الى بيئته المحلية بتوظيفه للتراث الشعبي الخاص بالمجتمع العراقي من خلال الحكايات والاغاني الشعبية وغيرها . ان مسرحية "(الخرابة) هي في جوهرها فانتازيا تفيد من اشكال مسرحية متعددة بينها المسرح الوثائقي والدعائي، والمسرح الشعبي ومسرح العرائس، لتعرض علينا مشكلة الخير والشر في معانيها المتعددة الاجتماعية والسياسية والاخلاقية والاقتصادية ..الخ" **(الراعي: ص312)**. ان هذا البناء الذي تدور فيه مسرحية الخرابة تجد فيه الجانب التوجيهي والتمييز من خلال الخير الممتد قبل الاف السنين الذي يذكر الانتصارات التي حدثت عند الاجيال السابقة والتطلع نحو المستقبل ونجد توظيف الخيال والجانب السحري في المسرحية التي اخذت تمزج اطياف عديدة ومتلونة في البناء الفني لها ونجد الجانب التعليمي التوعوي الذي يحفز على الجوانب الايجابية التي تحفز المشاهد.

حملت تجارب المسرح العراقي شكلها الخاص في تعاملها مع الموروث الشعبي عبر العروض المسرحية العديدة وقد قدم المخرج (ابراهيم جلال) في مسرحياته التي تقف في مقدمتها مسرحية (المتنبي) و(مقامات ابي الورد) الذين هم من تأليف (عادل كاظم)، ان مقامات ابي الورد في الكتب التراثية التي صاغ منها الكاتب (عادل كاظم) مسرحية التي تعود الى حكمة هندية الاطرش والاخرس والاعمى فعمل الكاتب على تغيير الصيغ وجعلها تسمع وتنطق وترى ومن خلال ما تدور حول عربة ابو ورد التي وردت عند الجاحظ نجد ان كاتب النص اجتهد على المواضيع التراثية للتأكيد على مكافحة الانسان العربي في البحث والجهد عبر التأريخ وقد استند الى الفرجة والاحتفال والعودة الى اصول الشعبية محدثة في الاطار الشكلي والمعالجة . لذا فهو يعطي خصوصية للمسرح العربي والكشف عن الاصالة الفنية الجوهرية لذلك كانت روية المخرج العراقي (ابراهيم جلال) في نسف اطراف الحكاية الشعبية لأنه عالج تشكيلات المجاميع والحراس في رسم كاريكاتيري واستغلال اي الخلفية التي تجري خلفها المعارك الحربية من خلال الضوء والظل ان التجربة المسرحية (لإبراهيم جلال) اخذ بالمقامات العراقية المعروفة من خلال توظيف الانغام التراثية في الغناء المحمولة في الصدق الفني **(يوسف: ص 12- 16).** من خلال عرض (ابراهيم جلال) لهذا العمل استطاع ان يوظف التكوينات الجمالية التي تدل على تفسير روح النص دون السقوط في المباشرة ونجد فيه طقسية متلونة بملامح شعبية فمن خلال التحليل نجد ان ابراهيم جلال مخرج مفسر يعطي افكار ملموسة لا تقبل التأويل، حيث ان " فهمه الخاص لمسرح (برخت)، وذلك في محاولاته اضفاء الصبغة المحلية لبعض من النصوص المعدة عن مسرحيات الكاتب والمخرج الالماني المذكور ، وربما تعتبر مسرحية(دائرة الفحم البغدادية) المعدة عن مسرحية (دائرة الطباشير القوقازية) ومسرحية (البيك والسايق)المعدة عن مسرحية (بونتيلا وتابعه ماتي) هما نضج تجارب الاستاذ ابراهيم جلال في هذا المجال " **(الجبوري:ص126).** التجريب واضح في نجاح المسرح العراقي فأخذت وعيا وقصدا في المضامين التربوية وترسيخها لدى المجتمع من خلال طرحها بأسلوب تراثي تعليمي يتضمن دوافع فكرية في الحفاظ على الهوية.

يشكل الفكر التجريبي عند (عوني كرومي) في اغلب اعماله التي تعطي شكل التغريب من خلال الفكرة الموجودة في مسرحياته، لان اغلب اعماله التي قام بأخراجها جاءت من افكار مبتكرة ناضجة.

فمسرحية (الانسان الطيب) ،التي كانت معدة عن (الانسان الطيب في ستسوان)، التي تدور احداثها حول امرأة تسعى الى ان تكون صالحة للناس الذين من حولها فمن خلال هذا الاحسان للجيران والاصدقاء قد وصلت الى الافلاس من خلال الاستغلال ، فأخذت بالتنكر بثياب رجل يكون اخ لها فتمارس القسوة والقوة لاستعادة جميع ممتلكاتها التي سلبت منها بالغصب، نجد الصراع هنا قائم حول طبيعتها الطيبة التي كانت عليها وبين طبيعتها التي اعادت بها ممتلكاتها ، فهنا التغريب يكمن حول اقتطاع اجزاء مهمة من مسرحيات عديدة مثل مسرحيات (تشيخوف- وشكسبير.. الخ) التي يقوم بقتطاعها واخذ الاجزاء المهمة من المسرحية ويربطها بوحدة متسلسلة وكأنها مسرحية واحدة كون هذا الاجراء متضمن اسئلة مهمة في تلك الاجزاء ، فأن سمة التجريب في اعمال (عوني كرومي) هي الفكرة الغرائبية التي تقود العمل برمته نحو التجريب**(الجبوري: ص129- 130)**. ان هذا الاسلوب اخذ يتداخل الى لعبة الحياة وطرح الاسئلة والاجوبة التي تعمدها كي تكون تمرين عقلي مثير فهو يمزج بين التجريب و الاكاديمية فبذلك يأخذ ببناء فكري فلسفي فأنه يبتدع التساؤلات من خلال ما هو موجود في الحياة وطرح هذه الاشكال في شكل عرض .

المبحث الثالث :

الموروث الشعبي في المسرح التعليمي

كان التأثير السياسي والاقتصادي واضح في جميع انحاء العالم فبظهور الازمات الاقتصادية في اوربا وفي المانيا، فكان التأثير واضحا وبشكل كبير على المصانع الصغيرة والكبير ومن جراء ذلك اغلقت المصانع وحصلت اصطدامات ما بين العمال ورجال الشرطة ، ومن خلال ما يجري من احداث كان للمثقفين دور مؤثر لما حصل من تغير في الاوضاع الفكرية التي سادة في جميع انحاء اوربا ومن ما اشير الى "ان مهمات كل من العلم والفن تتطابق في كون العلم والفن مدعوين لتسهيل حياة البشرية العلم يهتم بمصادر وجوده بينما الفن يهتم بمصادر التسلية وسيعثر الفن المستقبل على مصادر للتسلية مباشرة في ميدان العمل الانتاجي الخلاق على وفق اسس جديدة ان يكون بذاته اعظم تسلية من بين جميع انواع التسلية " **(يوسف:ص205)**. فمن هذا المبدأ نجد التوافق بين العلم والفن كونهما يؤديان رسالة انسانية ومن ابرز ما تم طرحه من نشاطات في الفترات السابقة اخذت تذهب نحو نموذج في المسرحية التعليمية لمناهضة الفكر وابراز الدور الثقافي والمعرفي لدى المجتمع، " كانت تسمية المسرحيات التعليمية معروفة قبل (بريشت)، لكنه اطلقها على نوع محدد من المسرحيات كتبها بين 1929-1934واهمها (القاعدة والاستثناء-القرار).

والمسرحيات التعليمية تشكل مرحلة في مسار تطور مسرح (بريشت)انبثقت من التساؤل حول هدف المسرح في تحقيق الامتاع او التعليم وتبلورت فيما بعد بصيغة المسرح الملحمي والجدلي فذهب بالمسرح الى الجمهور في اماكن تواجدهم" **(الياس: ص139)**. ان هذه العروض التي كان يقدمها بريشت مثلا في الاماكن التي تتواجد فيها العمال مثل المعامل ، فيشكل المتفرج الجزء المهم للعرض في صيغته النهائية.

***برتولد بريخت :-**

مخرج وكاتب ومنظر مسرحي الماني استلهم التراث الانساني بما في ذلك الموروث الشعبي لكنه انفرد في سياق مسرحي ذو منهج جدلي ماديا في تفسير الظواهر والاشياء لان دعوته مبنية على التأثير الذهني لدى الجمهور لذلك تبنى شعار زميله(**جورج كايزر) " الرأس اقوى من القلب " **(بنتلي: ص92).**

فمن هذا المنطلق اخذ يؤثر على ذهن المتفرج دون اغراقهم في الايهام لان العرض الذي يقدم لهم مسرح تضامن والحرية في ابداء وجهات النظر وابراز الطابع التعليمي للمسرح، " من هنا رأى بريشت ان يفرق بين المترابطات ، بحيث يتم تغيير عناصر العرض المسرحي كافة ابتداء من البنية، وحتى اصغر عنصر في صلب العرض، مستندا على مفهوم التعليمية المؤطرة بالمتعة الفكرية والذهنية، ولما كان الجدل احد اركان النظرية الماركسية ، فقد اصبح من ضروري ان يكون ملازما للعملية التعليمية، بوصفه يثير اسئلة ويقدم حلولا بوعي ذهني"**(كاظم: ص48)**. فمن هذا المبدأ اتخذ بريشت الية لتحقيق التغيير في وعي المتفرج واعطائه بأسلوب مغاير مبني على التساؤلات وكشف العلل والاسباب .

---

* برتولد بريخت : ولد عام (1898م) في مدينة اوجسبرج ، يحمل توجهاً فلسفياً ورؤيا سياسية واجتماعية ونظره جماليه تظم القصائد الشعبية وكان يغنيها بمصاحبة القيثاره ، عمل (دراماتورج) في مسرح (الدوتش تياتر) في برلين (أي مراجع ومترجم ومعد نص للعرض) استوعب التراث الياباني والاسباني ، وكانت الجوقة تختتم اعمال بريخت المسرحية من اغنية تؤديها لتحدي القوانين والنظم والاعراف المغربه بضرورة التغيير سيما وان برخت بواسطتها يحقق اتصالاً مباشراً بالمشاهد وذلك بمقاطعتها للحدث والتوجه المباشر للمشاهدين وايغالاً في تحقيق التغريب ، فهي لا تكتفي في الكشف عن الاحداث اللاحقة بل تستفز بقصته المشاهد وتطلب منه ان يسترجع في ذاكرته الاحداث المتراكمة التي ساقها العرض للتدليل على شيء والبرهنة عليه .

** جورج كايزر : هو كتب مسرحي تعبيري الماني . ولد عام 1878 في ماجديبورج في المانيا ، وتوفي عام 1945 في اسكونا في سويسرا وكانت الفترة بين 1911 -1920 اكثر الفترات التي شهدت انتاجه . وفي عام 1938 هاجر الى سويسرا كتب كايزر اكثر من ستين مسرحية تعبيرية وتعد اعماله اكثر الاعمال المسرحية التعبيرية التي قدمت على خشبة المسرح .

فقد عمد الى الاقتباس لمواضيعه المسرحية من الروايات والقصص والملاحم ومن نصوص لكتاب اخرين كون تجربته هذه تسلط الضوء على الحدث التاريخي الذي يزخر بافكار فلسفية فمن خلال رؤيته المعاصرة اخذ يستند في عروضه على توظيف الجوقة الراوية استخدام الرموز والدلالات التي اخذها من المسرح الشرقي واستخدام المشاهد الكوميدية الساخرة والتناقضات الاجتماعية مثل توظيف (الكوميديا *البافارية الشعبية) ،فعمد الى استخدام الافتات والبوسترات ووظف اسلوب السرك باستخدام المهرجين وطريقة حوارهم في مخاطبة الجمهور لكي يحقق رؤية تعليمية في ضل فلسفة ابداعية جديدة **(عبد الكريم: ص64- 65)** ، فهذا التكوين والتوظيف الذي عمل به (بريشت) ما هو الا اظهار الافكار الواعية التي طرحها بأسلوبه المغاير ذو الاطار التعليمي لكي يحرك وعي الجمهور من خلال التفاعل مع العرض بغية الوصول الى " مقاربات بين المسرح والتعليمية ، على اعتبار ان المسرح يصلح لان يكون اداة للتعليم، بفضل سيكولوجية التعلم التي تستند الى خصائص مهمة في ايصال المادة ولما كان بريشت يهتم بالجانب الجمالي لكونه يلعب دورا مهما في اكتشاف المغزى، فهو اذن اداة اخرى من ادوات التعلم التي تسعى بدورها لتحقيق مبدا اللذة الجمالية والفكرية **"(كاظم: ص50)**. لذلك ان التعليم عند بريشت اعطاه بصيغ مختلفة على خشبة المسرح ، بما انه يقدم للجمهور فعليه ان يعطي متعة المناقشة وتحويل المواقف الانتقادية التهكمية الى متعة ، لذلك انه من خلال المشاكل التي يواجهها المجتمع فقد صورها بأطار مسرحي توعوي ذو ابعاد فكرية جدلية .

مؤشرات الاطار النظري

1- يعد الموروث الشعبي احد الركائز الاساسية التي تمثل جميع الامم من خلال التوظيف للعناصر السلوكية سواء كانت عن طريق الحركة او الكلام او الاشكال المختلفة .

2- تشكل الملاحم والاساطير ابرز مفاهيم الموروث الشعبي التي شكلتها المجتمعات البشرية البدائية عن طريق المحاكاة للواقع اليومي الذي يعيشوه فأنتجت بدورها حكايات شعبية وقصص وسير لابطالهم الذين خاضوا مغامرات خارقة للعادة.

* الكوميديا+ البافارية الشعبية : نسبة الى مقاطعة (بافاريا) بالمانيا وهي ملاهي من الفلكلور الشعبي شائعة تستخدم الدمى الكبيرة في الاحتفال وهي بسيطة التكوين الدرامي شبه مرتجلة تعتمد التناقض في الموافق .

3- ان من بين اهم ما يميز الحكاية الشعبية ، هي عملية الاعتماد على مفاهيم محددة تمثل مواضيع الخروج على الظلم والاضطهاد من قبل الشعب والسعي الى بناء المجتمع سياسيا واجتماعيا واسناد الطبقة المغلوب على امرها وتوضيح ذلك من خلال الراوي الذي يحاكي الناس بطريقة شفوية .

4- ينبع اصل الموروث الشعبي من خلال عدة ممارسات مهمة كانت تمارسها عدة شعوب ، حيث كانت هذه الممارسات عبارة عن العاب سحرية وشعائر دينية اندمجت معها انواع كثيرة من الرقص والغناء.

5- لقد عمل (برشت) على استلهام التراث الانساني وتقديمه ضمن اطار تعليمي نابع من عدة ادوات واهداف اهمها كانت عدم تطبيق مبدأ ايهام المتلقي واثارة الاسئلة وتقديم الحلول بوعي ذهني.

6- ان عمل المخرجين العراقيين امثال (يوسف العاني ، وابراهيم جلال، وعوني كرومي) في المسرح كان يقتصر على استلهام الموروث الشعبي العراقي وتوظيفه ضمن منظومة المسرح التعليمي الخاص (ببرشت) عبر الكثير من المسرحيات.

الفصل الثالث : منهجية البحث وإجراءاته

أولاً / منهجية البحث :

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي لملائمته وإجراءات بحثه .

ثانياً / مجتمع البحث :

قام الباحث بدراسة استطلاعية من اجل تحديد مجتمع بحثه , وحصر وجمع المسرحيات
المقدمة , لذا قام الباحث بأحصاء مجتمع البحث ضمن هذه المرحلة (2016) مهرجان كلية الفنون الجميلة وتضمن المهرجان العروض الاتي (الحسين الان ، الدب ، يا رب، لا ابكي عليك ، ابن الخايبة ، الملك هو الملك ، الغولة) وقد اختار الباحث (الملك هو الملك) كعينة للبحث لانها تتوافق مع متطلبات البحث الذي يحمل العنوان الاتي : وظيفة الموروث الشعبي وابعاده التربوية في المسرح العراقي المسرح التعليمي انموذجاً.

ثالثاً / عينة البحث :

اختار الباحث مسرحية (**مسرحية الملك هو الملك**) كونها قُدمت ضمن المهرجان السنوي لكلية الفنون الجميلة جامعة واسط , وكونها تتفق وإجراءات بحثه الحالي .

رابعاً / أداة البحث :

من اجل تحقيق هدف البحث الحالي (التعرف على وظيفة الموروث الشعبي في المسرح العراقي) اعتمد الباحث بعض المؤشرات الفلسفية والفنية التي أحاط بها الإطار النظري بوصفها أداة البحث الحالي تسهم في التحليل وتوجيهه الوجهة العلمية .

تحليل عينة البحث :

الوصف العام :

اسم المسرحية : مسرحية الملك هو الملك

تأليف : سعد الله ونوس

اخراج : فؤاد سالم غليس

سنة العرض : 2016

حكاية المسرحية :

في هذه المسرحية يروي سعد الله ونوس قصة ملك عبث برعيته وبأحوالهم، مقررا في احدى الليالي اختيار احد الافراد وهو تاجر سابق خانه الدهر، وركبته الديون، وتأمر عليه شهبندر التجار، والقاضي والنظام نفسه فتمنى ان يصبح سلطانا البلاد ليشدد قبضته، ولو يومين على العباد، وهنا تبدأ العقدة حين ينصب ابو عزة سلطانا على البلاد بتدبير من الملك الحقيقي عبر لعبة الحلم التي حققها له ملك البلاد، فيتنكر ابو عزة بارتداء ثياب الملك دون وعي منه بأنه متنكر بثياب الملك ومع دخول ابي عزة للقصر، واستيقاظه ملكا تتغير قوانين اللعبة التي كان هدف الملك الترفيه عن نفسه، اذ يتماهى ابو عزة في دور الملك وشيئا فشيئا يصدق انه الملك، ويلعب دوره بأتقان واقناع للمتلقي، والغريب ان احدا من الحاشية لم ينتبه ان الملك ليس الملك باستثناء الملك الحقيقي الذي خسر عرشه في هذه اللعبة، فالشخصيات تمضي في اكمال الطقوس الخاصة بالملك بغض النظر عن كونه الملك الحقيقي ام المتنكر، فالمسرحية درس سياسي توضح ان تغيير الاشخاص في السلطة لا يعني تغيير الانظمة، فأبو عزة غدا ملكا ظالما اشد من الملك الحقيقي نفسه.

التحليل :

1- إن عملية استخدام الرقصات المتعددة ضمن المشهد الاستهلالي في مسرحية (الملك هو الملك) ما هو الا تعبير ضمني عن مفاهيم الموروث الشعبي التي يتم ممارستها عند شعوب متعددة والتي هي في العادة عبارة عن رقص وغناء والعاب سحرية

اندمجت وتأسست من خلال شعائر دينية كان يمارسها الانسان قديماً وحديثاً لكن بأساليب جديدة.

2- إن من بين اهم الاساليب الخاصة بالموروث الشعبي والتي استقى منها العالم الغربي مادته ، يلاحظها الباحث قد تجسدت في مسرحية (الملك هو الملك)من خلال بعض الممارسات التي احتواها العرض ، والتي تنوعت ما بين فكرة النص الاساسية وثيمته المنطقي التي تعود جذورها الى الموروث العربي البحت وما بين عناصر العرض الخاصة بالزي والديكور واهمية الزمان والمكان ، وان كل تلك المظاهر التي كانت في مسرحية (الملك هو الملك) ما هي الا اساس رصين كان المخرجين العالميين امثال (ارتو، وباربا) يحاولون الاستفادة منه وتوظيفه في مسرحهم الغربي.

3- لقد كان الربط بين مفهوم القديم والجديد حاضر وبشكل منطقي في مسرحية (الملك هو الملك) ومن خلال عدة ادوات عمل على توظيفها المخرج بشكل دقيق ، حيث كانت اهمها هي المزاوجة بين اللغة الدارجة (العامية) واللغة الفصحى التي تمثل اساس النص وبناءه الاصلي ، واستطاع المخرج ايضاً في هذا العرض ان يجعل من الممثلين قادرين على التعامل مع الزي والديكور تعامل بسيط ومفهوم رغم بعده التاريخي القديم ، بالإضافة الى استخدام الموسيقى التي فيها نوع من الحداثة وهذا ما يبرهن على ان الربط بين القديم والحديث كان حاضر ومؤثر في ذائقة الناس .

4- إن توظيف المخرج لشخصية الراوي في مسرحية (الملك هو الملك) يعد بمثابة استلهام لما اراده (برشت) في مسرحه التعليمي القائم على عدم ايهام المتلقي والعمل على ايقاظه وتعريفه بحجم الظلم والاضطهاد الذي يعيشه ، وان دور المسرح التعليمي الذي وصفه (برشت) هو قائم على اسناد الطبقة المغلوب على امرها من خلال توظيف حكاية شعبية على خشبة المسرح بطريقة درامية مؤثرة تجعل المتلقي يعيش حالة من المواجه مع مصيره ، وهذا ما عمل به سابقاً ولاحقاً اغلب المخرجين العرب والعراقيين امثال (يوسف العاني ، ابراهيم جلال ، عوني كرومي).

5- محاولة التوظيف التي قام بها مخرج مسرحية (الملك هو الملك) هي محاولة تستند الى اهم ركائز الموروث الشعبي الاساسية التي تمثل جميع الامم من خلال التوظيف للعناصر السلوكية سواء كانت عن طريق الحركة او الكلام او الاشكال المختلفة .

الفصل الرابع : النتائج والاستنتاجات

النتائج:

1- ان من بين اهم الممارسات الخاصة بالموروث الشعبي والتي توضح عمقه التاريخي والدلالي ، هي تلك الممارسات المستوحاة من الشعائر الدينية والتي غالبا ما تكون متمثلة بالرقص والغناء والالعاب السحرية .

2- ان المادة الاساسية للموروث الشعبي التي تمثل ثقافات بعض البلدان شرق اسيا والعالم العربي قد تم توظيفها من قبل مخرجين العالم الغربي من خلال عدة اساليب وتنظيرات خاصة بالمسرح.

3- من بين اهم عمليات التوظيف الخاصة بالموروث الشعبي وفي المسرح تحديداً هي عملية الربط بين ما هو قديم وحديث وتقديمه بشكل مؤثر على ذائقة ووعي المتلقي.

4- يلعب الراوي دور مهم في المسرحيات التي تحمل ابعاد كثيرة وكبيرة للموروث الشعبي ، من خلال تطبيق اهداف المسرح التعليمي القائم على عدم ايهام المتلقي ، وايقاظه وتعريفه بحجم الظلم الذي يدور حوله.

5- ان عناصر الحركة والكلام والاشكال المختلفة تعد من بين اهم الادوات والركائز التي يتم اعتمادها في توظيف الموروث الشعبي في المسرح.

الاستنتاجات:

1- ان عناصر الرقص والغناء والالعاب السحرية التي تكون غالبا مستوحاة من الشعائر الدينية تعد من بين اهم العناصر التي يتم استخدامها في توظيف الموروث الشعبي مسرحياً.

2- لقد استلهم مخرجين العالم الغرب الموروث الشعبي في المسرح من خلال ثقافات بعض البلدان .

3- تعد عملية الربط بين القديم والجديد من بين اهم المظاهر التي تمثل توظيف الموروث في المسرح .

4- ان عملية شخصية الراوي التي يتم استخدامها في المسرحيات التي تحمل ابعاد الموروث الشعبي هي عملية يتم من خلالها تطبيق اهم مفاهيم المسرح التعليمي.

5- تظهر ملامح الخاص بالموروث الشعبي في المسرح من خلال استخدام عناصر الكلام والحركة والاشكال المختلفة.

التوصيات :

يوصي الباحث بما يأتي :

1- لابد للمخرج من الاطلاع على الموروث الشعبي كونه منظور حضاري وثقافي يعني بالحاضر والمستقبل ويجعله مصدرا مهما لافكاره.

2- تعميق الاهتمام في تدريس مفردات الموروث الشعبي العربي في الكليات ومعاهد الفنون الجميلة والكليات الانسانية الاخرى لما تنطوي عليه من قيم اجتماعية ومضامين واشكال درامية.

3- اقامة المهرجانات المسرحية ذات المضامين والاشكال التي تخص الموروث الشعبي.

المقترحات:

يقترح الباحث دراسة ملامح الموروث الشعبي في النص المسرحي العراقي(المسرح التعليمي انموذجاً)

المصادر :

المصدر العربية:

اولا: المعاجم والمصطلحات:

1. ..... معجم المصطلحات المسرحية ، بغداد ، دار المأمون للترجمة والنشر ، 1993.
2. ابراهيم حمادة, معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ط3 ، القاهرة ، مكتبة الانجلو المصرية ، 1994 .
3. ابن منظور ، لسان العرب ، مج6، القاهرة , دار المعارف ،د.ت .
4. ابي الحسن بن فارس بن زكريا ، معجم مقاييس اللغة ، ج6 ، القاهرة , دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت.
5. احمد بن فارس بن زكريا ، معجم مقاييس اللغة ، تحقيق : عبد السلام محمد بن هارون ، ج6 ، القاهرة , دار الفكر للطباعة والنشر ، 1979 .

ثانيا: الكتب:

6. احمد شرجي, المسرح العربي من الاستعارة الى التقليد ، ط1 ، بغداد, مكتبة عدنان ، 2012.
7. احمد صقر , توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي ، الاسكندرية ، مطبعة سامي ، د، ت.
8. ارسطو ، فن الشعر ، تر: ابراهيم حمادة ، الجيزة ، هلا للنشر و التوزيع ، 1999.
9. اريك بنتلي, نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف عبد المسيح ثروت ، بغداد ، منشورات وزارة الاعلام ، 1976 .
10. اندريه جيد، اللا اخلاقي ، ت محمود قاسم ، ط1 ، الدرار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، 1994.

11. بييراجيه توشاز, المسرح وقلق البشر ، تر: سامية احمد اسعد ، القاهرة الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، 1971.
12. البير كامو, الانسان الاول ، تر: لبنى الريدى ،د.ب, دار الهلال ،د.ت.
13. ج. ف. تيللر، في فلسفة التربية، تر: محمد مفيد وآخرون، القاهرة, مطبعة المجد، 1972.
14. جابر عبد الحميد جابر، سيكولوجية التعلم، ط3، القاهرة, دار النهضة العربية، 1973.
15. جان انوي واخرون, الغضب واحلام السنين مسرحيات قصيرة ، ت ادوارد الخراط ،ج1 ، ط1 ، المجلس الاعلى للثقافة ، القاهرة ، 2003 .
16. جبور عبد النور، المعجم الادبي ، ط1 ، بيروت ، دار العلم للملايين ، 1979 .
17. جميل صليبا، المعجم الفلسفي ، ج2 ، بيروت , دار الكتب اللبناني، 1982.
18. جون ديوي، الديمقراطية والتربية، تر: منى عقراوي وزكريا ميخائيل، القاهرة، لجنة الترجمة والتأليف والنشر، 1946.
19. جيرار جينت، مدخل لجامع النص ، تر: عبد الرحمن ايوب ، بغداد ، دار الشؤن الثقافية العامة ، د.ت.
20. حسن الباشا, الميثولوجيا الكنعانية والاغتصاب التوراتي ، دمشق ، دار الجيل للطباعة والنشر ، 1988.
21. حسين علي كاظم, نظريات الاخراج ، ط1 ، بغداد ، من اصدارات مشروع بغداد عاصمة الثقافة العربية ، 2013.
22. حمادي مسلم صبري, اثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980 .
23. زينة كفاح الشبيبي, تحولات المنظومة الجمالية في العرض المسرحي العراقي ، ط1، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، 2013.

24. سامي عبد الحميد, فن التمثيل نظريات وتقنيات جديدة لمسرح جديد ، ط1 ، بيروت لبنان، دار ومكتبة البصائر ، 2011.

25. _____, قديم المسرح جديده وجديد المسرح قديمة، مهرجان بغداد لمسرح الشباب العربي / الدورة الاولى ، 2012.

26. سامية اسعد, الاسطورة في الادب الفرنسي المعاصر ، مجلة عالم الفكر ،، م 16 ، ع 3 ، وزارة الاعلام 1985 .

27. سعد عبد الكريم، الرؤية الاخراجية المعاصرة للتراث في العرض المسرحي ،ط1 ، بغداد مكتبة الفتح ، 2013.

28. سوسن البياتي ، اساطير العراق القديم البابلية والسومرية ، دراسة في تشكلها السردي ، اللاذقية, دار الحوار للنشر والتوزيع ، 2010.

29. سيد علي سماعيل, تاريخ المسرح في العالم العربي ، القاهرة ، هنداوي ، 2012.

30. صمويل هنري هول ، الاساطير في بلاد ما بين النهرين ، تر: يوسف داود عبد القادر ، بغداد, دار الجمهورية ، 1968.

31. طراد الكبيسي ، البناء الفني في الادب الملحمي العراقي القديم ، ملحمة جلجامش انموذجا ، بغداد ، دار الؤون الثقافية ، 1994.

32. طه باقر، ملحمة كلكامش ، وزارة الاعلام، ط4 ، بغداد ، دار الحرية للطباعة ، 1975.

33. عبد الحميد العلوجي، نوري الراوي، المدخل الى الفلكلور العراقي، بغداد، وزارة الارشاد، 1962.

34. عبد الحميد يونس , الحكاية الشعبية ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة /القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب (مشروع النشر مشترك) ، د، ت .

35. عبد الرضا الطعان ، الفكر السياسي في العراق القديم ، ج1 ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، د.ت .

36. عبد الكريم برشيد, حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي ، ط1 ، المغرب ، دار الثقافة ، 1985.

37. عبد الله ابو هيفة , المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤيا وتجارب ، دمشق ، منشورات اتحاد الكتاب العربي ، 2002 .

38. عقيل مهدي يوسف, نظريات فن التمثيل ، العراق – وزارة التعليم والبحث العلمي ،1989 .

39. _____, نظرية العرض المسرحي الحديث ، ط1 ، بغداد ، دار الشؤن الثقافية العامة ، 2010 .

40. علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ط2، د.ب, عالم المعرفة، 1978.

41. فاضل عبد الواحد واخرون ، حضارة العراق ، ج1 ، بغداد, دار الحرية للطباعة والنشر ، 1985.

42. فؤاد حزم البستاني ، منجد الطلاب، ط3، بيروت, دار المشرق، ب.ت.

43. فوزي العنتيل, الفلكلور ما هو ؟ دراسات في التراث الشعبي ، ط2 ، القاهرة ، دار المسيرة ، 1987.

44. ك.ك راثفين, الاسطورة ، تر: جعفر صادق الخليلي ، بيروت ، باريس ، منشورات عويدات ، 1982.

45. لويس اليسوعي ، المنجد في اللغة و الادب و العلوم ، بيروت, مطبعة الكاثوليكية ، 1956.

46. لويس فارجاس, المرشد الى فن المسرح ، تر: احمد سلامة محمد ، مراجعة مرسي سعد الدين ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة افاق عربية, د.ت.

47. ماري الياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي ، ط1 ، بيروت – لبنان, مكتبة لبنان ناشرون، 1997.

48. مجيد حميد الجبوري, دراسات في المسرح العراقي المعاصر ، ط1 ، دمشق ، تموز للنشر والتوزيع ، 2011.

49. محمد اديب السلاوي, الاحتفالية في المسرح المغربي الحديث ، بغداد ، منشورات دائرة الشؤون الثقافية والنشر الجمهورية العراقية ، الموسوعة الصغيرة (134) ، 1983.

50. _____, مسرحنا العربي بين الاحتفالية والتراث ، مجلة الأقلام ، بغداد ، سنة 15 ، ع 2 تشرين الثاني ، 1997 .

51. محمد بن ابي بكر بن عبد القادر الرازي ، معجم اللغة العربية، مختار الصحاح، بغداد، دار آفاق عربية للصحافة والنشر، مكتبة النهضة، 1983.

52. محمد رياض وتار, توظيف التراث الشعبي في الرواية العربية المعاصرة ، دراسة ، دمشق , اتحاد الكتاب العرب، 2002.

53. محمد نبيل نوفل وفاروق حافظ القاضي (ترجمة) ، ملحمة جلجامش ، القاهرة ، دار المعارف ، 1970 .

54. مسعود جبران ، رائد الطلاب، بيروت, دار العلم للملايين، ب.ت.

55. ميسر الخشاب، الحكايات الشعبية ، مجلة موصليات عد (27) ، ، الموصل , مركز دراسات الموصل ، 2009.

56. نجيب اسكندر، معجم المعاني للمترادف والمتوارد والنقيض من اسماء وافعال وادوات تعبير، بغداد , مطبعة الزمان ، 1971.

57. هاري ويلز, بافلوف وفرويد دراسة نقدية ، تر: شوقي جلال ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1978.

58. وليد البكري, موسوعة اعلام المسرح والمصطلحات المسرحية ، د.ب, دار اسامة للنشر والتوزيع, د.ت.

59. وهيب ابراهيم سمعان ، الثقافة والتربية في العصور القديمة، القاهرة, دار المعارف، 1961.

ثالثا : المصادر الانكليزية:

1. Carter, V. : Goof Dictionary of Education CN ، Hand Book Company, 1951.
2. Webster third international dictionary volume 1/a-g.

الخزف التفاعلي تكامل بين الفنون البصرية والتكنلوجيا الحديثة
Interactive ceramics is an integration of visual arts and modern technology

م. هديل سلمان سعيد

hadeels almansaeed

البريد الالكتروني: hadeelssssss@mtu.edu.iq

معهد الفنون التطبيقية Instituted of applied art middle

هاتف: 07713879705

الملخص

الفن التفاعلي هو نوع من الفنون التي تعتمد على مشاركة الجمهور في تشكيل أو تغيير العمل الفني،ويمكن أن يكون التفاعل رقميًا عبر الوسائط المتعددة أو فيزيائيًا من خلال لمس، تحريك، أو تغيير العناصر المادية،ويستخدم الفن التفاعلي التكنولوجيا مثل الحساسات، الذكاء الاصطناعي، والواقع المعزز لجعل العمل الفني أكثر ديناميكية وحيوية.

شهد الفن التفاعلي تطورًا هائلًا بفضل التقدم التكنولوجي، حيث أصبحت الحدود بين الفن والتكنولوجيا أكثر تداخلًا من أي وقت مضى، ويعتمد الفن التفاعلي على مشاركة الجمهور في العملية الإبداعية، مما يخلق تجربة فريدة ومتغيرة باستمرار، وهو ما لم يكن ممكنًا بهذا الشكل قبل الثورة الرقمية، والفن التفاعلي والخزف المعاصر هما مجالان يلتقيان في بعض المشاريع الفنية الحديثة، حيث يسعى الفنانون إلى دمج التكنولوجيا والتفاعل مع الجمهور في أعمالهم الخزفية، مما يفتح أفقًا جديدًا لهذا الفن التقليدي، ومع استمرار التطور التكنولوجي، سيصبح الفن التفاعلي أكثر اندماجًا في حياتنا اليومية، مما يتيح تجارب جديدة تجمع بين الإبداع والابتكار، فقد نشهد مستقبلًا متاحف ذكية تتفاعل مع الزوار، أو حتى مساحات عامة تتغير بناءً على تفاعل الناس معها، فالفن التفاعلي لم يعد مجرد وسيلة للتعبير، بل أصبح وسيلة لتجربة الواقع بطرق غير تقليدية، مما يجعل العلاقة بين الفن والتكنولوجيا أكثر عمقًا وتأثيرًا، فالفن التفاعلي والخزف المعاصر يفتحان أفقًا جديدًا للفنانين، حيث يتحول الخزف من كونه مادة تقليدية إلى وسيط حيوي يتفاعل مع الجمهور والتكنولوجيا، مما يجعل التجربة الفنية أكثر عمقًا وإبداعًا.

المقدمة

تتبلور ماهية البحث الموسوم بـ: الخزف التفاعلي تكامل بين الفنون البصرية والتكنلوجيا الحديثة كون الخزف التفاعلي من الفنون التي تجمع بين المهارات التقليدية في صناعة الخزف والفخار مع التقنيات الحديثة الذي يحول الأعمال الخزفية إلى كيانات متغيرة تتفاعل مع المستخدمين والبيئة المحيطة الذي يعد مثالا على التكامل بين الفنون البصرية والتكنلوجيا الحديثة حيث يتيح للخزافين إعادة تصور الخزف كوسيط حي ومتفاعل، مما يخلق أشكالا تجمع بين الإبداع اليدوي والابتكار التقني، فاتحاً آفاقاً جديدة للفن المعاصر، وهذا ما تم تحديده من خلال مشكلة البحث التي ترتكز على تساؤلين، هما: 1- كيفية تكامل الفنون البصرية والتكنلوجيا الحديثة في فن الخزف التفاعلي؟ 2- هل يمكن دمج التفاعل الرقمي والحسي في الأعمال الخزفية؟ وكيف يؤثر ذلك على طبيعة المادة والتقنيات والأساليب المستخدمة في الإنتاج؟، وبيان أهمية البحث التي تتلخص في:1- تسليط الضوء على أهمية تفاعل المتلقي مع العمل الخزفي كجزء لا يتجزأ منه. 2- تطبيق أساليب وتقنيات جديدة ومتنوعة في الإظهار الشكلي لفن الخزف داخل قاعات العرض.3- التحرر من الخامة تقنيًا والخروج للبعد المفاهيمي وفلسفته وأثره التفاعلي في تشكيل مفهوم متعدد الأوجه لفن الخزف المعاصر، ويهدف البحث إلى الكشف عن الخصائص التي تميز الفن التفاعلي المعتمد على التطور التكنلوجي وأثره على فن الخزف المعاصر، وانحصرت حدود البحث بالحد الموضوعي وهو مدى تكامل الفنون البصرية والتكنلوجيا الحديثة في فن الخزف التفاعلي والحد المكاني وهي آسيا وأوروبا، أما الحد الزماني فهو2015 م – 2022 م، كما تناول بعض المصطلحات لما لها علاقة بعنوان ومتن البحث ، أما الفصل الثاني فقد ضم ثلاثة مباحث، تناول فيها المبحث الأول ماهية الفن التفاعلي،والمبحث الثاني تناول أثر التطور التكنلوجي على فن الخزف المعاصر لخلق تجربة بصرية جديدة، أما المبحث الثالث فقد تناول تأثير الوسائط المتعددة على تطور الخزف التفاعلي،وبعدها الفصل الثالث الذي تم فيه تحديد إجراءات البحث العملية وتم تحديد نموذجين عالمية من هولندا واليابان لما لهم علاقة بحدود البحث وبعد إجراء عمليات التحليل توصلت الباحثة إلى عدد من النتائج وكان أهمها :

1- ان فن الخزف كفن تفاعلي يخلق حالة ديناميكية مستمرة وتجربة حسية جديدة بين المشاهد والعمل الخزفي .

2- لا ينتج فن الخزف التفاعلي إلا بتفاعل الجمهور مع العمل كونه يجعل المتلقي عنصرا مساهما في خلق العمل الفني.

3- يسهم الخزف كفن تفاعلي في تحقيق أبعاد فنية وجمالية في مجال فن الخزف.

الكلمات المفتاحية: التفاعلية ، الفنون البصرية، التكنلوجيا.

Abstract

Interactive art is a type of art that depends on the audience's participation in shaping or changing the artwork. Interaction can be digital via multimedia or physical by touching, moving, or changing physical elements. Interactive art uses technology such as sensors, artificial intelligence, and augmented reality to make the artwork more dynamic and lively.

Interactive art has witnessed tremendous development thanks to technological progress, as the boundaries between art and technology have become more intertwined than ever before. Interactive art depends on the audience's participation in the creative process, creating a unique and constantly changing experience, which was not possible in this form before the digital revolution,Interactive art and contemporary ceramics are two fields that meet in some modern art projects, as artists seek to integrate technology and interaction with the public into their ceramic works, which opens a new horizon for this traditional art. As technological development continues, interactive art will become more integrated into our daily lives, allowing new experiences that combine creativity and innovation, In the future, we may see smart museums that interact with visitors, or even public spaces that change based

on people's interaction with them. Interactive art is no longer just a means of expression, but rather has become a means of experiencing reality in unconventional ways, which makes the relationship between art and technology more profound and influential, Interactive art and contemporary ceramics open a new horizon for artists, as ceramics transforms from being a traditional material into a lively medium that interacts with the public and technology, making the artistic experience deeper and more creative.

introduction

The nature of the research tagged with: Interactive Ceramics, an integration between the visual arts and modern technology, is crystallized because interactive ceramics is one of the arts that combines traditional skills in the manufacture of ceramics and pottery with modern technologies, which transforms ceramic works into changing entities that interact with users and the surrounding environment, which is an example of the integration between the visual arts and modern technology, as it allows potters to reimagine ceramics as a living and interactive medium, Which creates forms that combine manual creativity and technical innovation, opening new horizons for contemporary art, and this is what was determined through the research problem that is based on two questions:1- How to integrate visual arts and modern technology in interactive ceramic art? 2- Can digital and sensory interaction be integrated into ceramic works? How does this affect the nature of the material, techniques and methods used in production?

And explaining the importance of the research, which can be summarized in: 1- Highlighting the importance of the recipient's interaction with the ceramic work as an integral part of it. 2- Applying new and diverse methods and techniques in the formal display of ceramic art inside exhibition halls. 3- Technically liberation from the material and going beyond the conceptual dimension, its philosophy, and its interactive impact in forming a multi-faceted concept of contemporary ceramic art,The research aims to reveal the characteristics that distinguish interactive art based on technological development and its impact on contemporary ceramic art. The limits of the research were limited to the objective limit, which is the extent of integration of visual arts and modern technology in interactive ceramic art, and the spatial limit, which is Asia and Europe.The time limit is 2015 AD - 2022 AD, and it also dealt with some terms related to the title and body of the research. As for the second chapter, it included three sections, in which the first section dealt with the nature of interactive art, and the second section dealt with the impact of technological development on contemporary ceramic art to create a new visual experience.The third section dealt with the impact of multimedia on the development of interactive ceramics, and then the third chapter in which the practical research procedures were determined and two international models from the Netherlands and Japan were identified because they are related to the limits of the research. After conducting the analysis processes, the researcher reached a number of results, the most important of which were:1- Ceramic art as an

interactive art creates a continuous dynamic state and a new sensory experience between the viewer and the ceramic work.

2- Interactive ceramic art is produced only through the audience's interaction with the work, as it makes the recipient a contributing element in creating the artistic work.

3- Ceramics as an interactive art contributes to achieving artistic and aesthetic dimensions in the field of ceramic art.

Keywords: interactive, visual arts, technology.

1. الفصل الأول - مشكلة البحثResearch Problem

الفن التفاعلي والخزف المعاصر هما مجالان متداخلان يتيحان إمكانيات جديدة في التعبير الفني والتفاعل مع الجمهور، وفي السنوات الأخيرة دمج الفنانون الخزف مع التقنيات التفاعلية، مما فتح آفاقًا جديدة للإبداع، ومن أبرز التطورات في هذا المجال هي الخزف الحركي والتفاعلي حيث يتم استخدام تقنيات مثل الطباعة ثلاثية الأبعاد، أو إضافة مستشعرات تتيح للحركة أو الضوء التفاعل مع القطع الخزفية،ودمج الوسائط الرقمية وفيها يتم الجمع بين الخزف والفيديو أو الإسقاط الضوئي، حيث تتحول الأسطح الخزفية إلى شاشات تعرض صورًا أو رسومًا متحركة متغيرة، أما التفاعل الحسي فيكون بعض الأعمال تعتمد على اللمس أو الصوت، حيث يمكن للزائر تغيير شكل أو لون القطعة الخزفية من خلال لمسها أو إصدار أصوات تؤثر عليها، وأخيرا التجريب بالمواد حيث يستخدم الفنانون طلاءات خزفية متغيرة الألوان بالحرارة أو الضوء، مما يجعل العمل يتغير مع البيئة المحيطة.

يهتم هذا البحث بدراسة تكامل الخزف التفاعلي بين الفنون البصرية والتكنلوجيا الحديثة من حيث الأساليب والتقنيات والتجربة الجمالية، واستكشاف مدى إمكانية دمج التفاعل الرقمي والمشاركة الحسية في الأعمال الخزفية، مما قد يسهم في تطوير هذا الفن وجعله أكثر ارتباطًا بالجمهور في العصر الحديث، ويواجه فن الخزف المعاصر تحديات في التكيف مع التطورات التكنولوجية والتفاعلية التي تؤثر على الفنون البصرية، ومع ظهور الفن التفاعلي، الذي يعتمد

على مشاركة الجمهور والتفاعل الحي مع العمل الفني، وتتحد مشكلة البحث بالتساؤلات الآتية:

1- كيفية تكامل الفنون البصرية والتكنلوجيا الحديثة في فن الخزف التفاعلي؟

2- هل يمكن دمج التفاعل الرقمي والحسي في الأعمال الخزفية؟ وكيف يؤثر ذلك على طبيعة المادة والتقنيات والأساليب المستخدمة في الإنتاج؟

أهمية البحث Research Significance

1- تسليط الضوء على أهمية تفاعل المتلقي مع العمل الخزفي كجزء لا يتجزأ منه.

2- تطبيق أساليب وتقنيات جديدة ومتنوعة في الإظهار الشكلي لفن الخزف داخل قاعات العرض.

3- التحرر من الخامة تقنيًا والخروج للبعد المفاهيمي وفلسفته وأثره التفاعلي في تشكيل مفهوم متعدد الأوجه لفن الخزف المعاصر.

هدف البحث Research Aim

الكشف عن الخصائص التي تميز الفن التفاعلي المعتمد على التطور التكنلوجي وأثره على فن الخزف المعاصر.

حدود البحث Research Limitations

الحد الموضوعي: مدى تكامل الفنون البصرية والتكنلوجيا الحديثة في فن الخزف التفاعلي.

الحد المكاني: آسيا وأوروبا

الحد الزماني: 2015 م – 2022 م

تحديد وتعريف المصطلحات Defining Terms

التفاعليةInteractivite:

ان مصطلح التفاعليةInteractivitمركب من كلمتين في أصلها اللاتيني، أي من الكلمة السابقة(Inter) وتعني بين أو فيما بين، ومن الكلمة(activus)، وتفيد الممارسة في مقابل النظرية وعندما يترجم مصطلح التفاعلية Interactiviteمن اللاتينية، فيكون معناه ممارسة بين اثنين أي تبادل وتفاعل بين شخصين(زعموم، 2007، ص 26)، فالتفاعلية تشير القدرة على التفاعل بين المستخدم والنظام أو بين عدة أطراف داخل بيئة معينة.

"وتعني التفاعلية مدى إمكانية المستعملين المشاركة في تعديل شكل بيئة وسائطية ومحتواها في الزمن الحقيقي"زعموم، 2007، ص 28)، فالبيئة الوسائطية تشير إلى النظم الرقمية التي تجمع بين وسائط متعددة، مثل النصوص

والصور والفيديوهات والصوت، مما يتيح تفاعلًا أكثر ديناميكية بين المستخدم والمحتوى.

ان التفاعلية داخل هذه البيئة تعني قدرة المستخدم على التأثير في المحتوى، وتوجيه تجربته الخاصة من خلال أدوات رقمية متقدمة، "فهي طريقة المعالجة التفاعلية بالحوار وتعديل اشتغال البرنامج من خلال مراقبة النتائج"(الحسيني، 1994، ص 220)، فالتفاعلية والبيئة هما مفهومان مترابطان، حيث تشير إلى قدرة الأفراد أو الأنظمة على التأثير والتأثر ببعضهم البعض، بينما تشير البيئة إلى الإطار الذي يحدث فيه هذا التفاعل، سواء كان بيئة طبيعية أو رقمية أو اجتماعية.

وفي العصر الحديث أصبحت البيئة الرقمية جزءاً أساسيا من حياة الإنسان، وفي خضم هذه التطورات التكنولوجية، أصبح مفهوم التفاعلية مرتبطا أكثر فأكثر بالوسائط المتعددة، وبالتالي فإن هذا المفهوم عادة ما يشير إلى مفهوم تسويقي، يتضمن الكثير من الوهم، لأنه يمكننا التحدث عن أشكال متعددة من التفاعلية والمرتبطة بتعدد البرمجيات التطبيقية(انيولا، 2004، ص 20)، وتوفر التفاعلية تحكما اكبر للمستخدم في طريقة استهلاكه للمحتوى كما تجعل التجربة أكثر غنىً وإثارة للمستخدم وتعزز التعلم النشط عبر الوسائط الرقمية وبالتالي فالتفاعلية في البيئة الوسائطية لم تعد مجرد ميزة إضافية، بل أصبحت عنصراً جوهرياً في تصميم المحتوى الرقمي الحديث،وفي الفن تعني التفاعلية إشراك الجمهور في عملية إنشاء أو تعديل أو التأثير على العمل الفني بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، مما يحوّل التجربة الفنية إلى نشاط ديناميكي وليس مجرد مشاهدة، وجعلت التفاعلية الفن أكثر انفتاحًا على التجربة الإنسانية، حيث لم يعد العمل الفني مجرد كيان ثابت، بل أصبح مساحة حية تتغير وفقًا لمشاركة الجمهور.

الفنون البصريةOptical Art:

الفنون البصرية Optical Artهي مجموعة من الفنون التي تعتمد بشكل أساسي على الرؤية كوسيلة أساسية للتعبير والتلقي، وتشمل هذه الفنون جميع الأشكال الإبداعية التي تُدرك بالبصر، وتستخدم الوسائط المختلفة مثل الرسم، النحت، الخزف، التصوير الفوتوغرافي، التصميم، والفن الرقمي، "يعتمد الإدراك البصري على عدد من العوامل أساس بعضها سايكولوجي (الإدراك عن طريق العين) وأساس البعض الآخر ثقافي أو حضاري تقليدي ... ولقد توسعت الأبحاث العلمية الأخيرة توسعاً متزايداً في فهمنا للكيفية التي تتجسد فيها الأفكار ، في محاولة لتحليل الدوافع الكامنة خلف التعبير الفني"(رايسر، 1986، ص 25)،

ويرتكز الفن البصري على جانبين مهمين وأساسيين وهما (الحركة) و(خداع البصر)،ومع تطور التكنولوجيا، أصبح هناك تداخل أكبر بين الفنون، مثل الفنون الرقمية، التفاعلية، والواقع المعزز، مما جعل الفن البصري أكثر انفتاحًا على تجارب جديدة، "والفن البصري هو شكل هندسي ذو حافات حادة، بمعنى ان الأشكال المستخدمة محددة تحديداً دقيقاً بحافات حادة والأشكال ذاتها تنزع إلا ان تكون ذات طبيعة هندسية بدلاً من ان تكون على سجيتها، وتنزع إلى ان تكون أشكالاً تجريدية من غير ان تشمل ملامح تشخيصية"(ويد، 1988، ص 21)، وتعد الفنون البصرية وسيلة للتعبير الإنساني تعكس المشاعر والأفكار والثقافات، وتعكس تراث المجتمعات وتعزز هويتها، وتعزز الإبداع والابتكار عن طريق توفير مساحة للتجربة والخروج عن المألوف، وتظل الفنون البصرية من الفنون المتجددة التي تتطور مع الزمن مستفيدة من التكنولوجيا لخلق تجارب بصرية أكثر تفاعلية وتأثيراً.

التكنلوجيا Technology:

التكنولوجيا (Technology)كلمة مكونة من مقطعين: تكنو "Techno:"وهي في اللغة اليونانية تكنوس وتعني:تقني أو فنون الصناعة والتشغيل، وكلمة لوجيا":Logos"وهي في اللغة اليونانية لوجوسو تعني علم أو منهج، فلذا تكون بكلمة واحدة هي "علم التشغيل الصناعي"(الصيرفي، 2009، ص 12)، وهي مصطلح يشير إلى التطبيق العملي للمعرفة العلمية بهدف تحقيق غايات عملية، سواء في الحياة اليومية أو في المجالات الصناعية والعلمية، "وهي ناتجة عن تراكم سنوات من الخبرة والتجربة لدى مجموعة معينة من الأفراد تستعمل في الإنتاج، وتعد من أكثر الألفاظ شيوعا واستخداما في عصرنا الحالي مما زاد في اللبس والغموض اللذين يكتنفانه، حتى أصبح لها معاني كثيرة ومفاهيم مختلفة ومتناقضة حسب مستخدم اللفظ"(علم الدين، 1990، ص 15)، **"**كما يقصد بها المعرفة المنهجية للتقنية؛ فهي مجموع المعارف العلمية والتقنية التي يجب أن نتحكم بها من أجل تشكيل الأهداف، وتتطور التكنلوجيا وفق العلوم والتقنيات فهما متلازمتان، وتنتشر بفعل انسياق السريان العادي أو التقليد"(حديد، 2005، ص 8-9)، إذن هي مجموعة من الأساليب والتقنيات تحمل في ثناياها بعض الفنيات تتسم بالإبداع وترمز للتطور تظهر في شكل منتوج أو ثقافة.

وفي الفن تعني التكنلوجيا دراسة الحِرف أو المهارات، ولكنها في العصر الحديث أصبحت تعني التطبيقات العلمية التي تسهّل حياة الإنسان، فهي تسعى إلى

تسهيل الحياة اليومية من خلال الأجهزة الذكية والاتصالات السريعة وتعزز التواصل العالمي عبر الانترنت ووسائل التواصل الاجتماعي، ولم تعد مجرد أدوات، بل أصبحت عنصرًا جوهريًا في تطور البشرية، حيث تؤثر على جميع جوانب الحياة وتستمر في التطور بسرعة كبيرة، مما يجعلها محورًا رئيسيًا للمستقبل لقد فتحت التكنولوجيا أفقًا جديدًا للفن، مما سمح بظهور أنواع جديدة من التعبير الإبداعي، ومع استمرار التطور التقني، سيستمر الفن في التحول، مما يجعله أكثر تفاعلية وإثارة للمشاهدين، وأداة قوية للتواصل البصري والتأثير الثقافي.

2. الفصل الثاني - المبحث الأول : ماهية الفن التفاعلي

الفن التفاعلي نوع من الفنون يعتمد على مشاركة الجمهور وتفاعله مع العمل الفني، حيث لا يكون المشاهد مجرد متلقٍّ سلبي، بل يصبح جزءًا من التجربة الفنية نفسها ويمكن أن يكون هذا التفاعل جسديًا، مثل لمس أو تحريك وتجميع أجزاء من العمل، أو رقميًا، عبر الوسائط التكنولوجية مثل الواقع الافتراضي والذكاء الاصطناعي، وهو فن يجمع بين عناصر الفنون البصرية والفنون القائمة على الزمن والفنون المسرحية، كما في الشكل (1) والذي هو عبارة عن عمل تركيبي للخزافة البريطانية (يوكواونو)وهو واحدا من أولى أعمالها الذي تم إنشاؤه عام 1966 يتكون العمل التركيبي من أجزاء من أكواب مكسورة موضوعة على طاولة وتترك الخيار للجمهور للقيام بإصلاحها وإعادة تجميعها كما يرى بشريط أو خيط أو صمغ أو مواد أخرى، بعد الإصلاح يضع المشاهد الكوب على الرفوف في غرفة بيضاء بالكامل، وهو استعارة عن الإصلاح والشفاء.(ايمان، 2022، ص 107)

الشكل (1)

ظهر الفن التفاعلي في منتصف القرن العشرين، لكنه تطور بشكل أكبر في الستينيات والسبعينيات مع انتشار التكنولوجيا الرقمية ووسائل الإعلام الجديدة وهذا النوع من الفن يعتمد على تفاعل المشاهد أو المستخدم مع العمل الفني، مما يجعله جزءًا من التجربة الإبداعية"ويمكن أيضاً أن تتنوع الطريقة التي يتفاعل بها الأشخاص مع العمل الفني التفاعلي؛ صوت، حركة، مشاركة، ونتيجة لذلك يستجيب العمل الفني للمتلقي، وبالتالي لا يحصل العمل الفني على الشكل والمعنى إلا بتفاعل المتلقي ومشاركته، وهكذا يكسر الفن التفاعلي الحدود بين الحياة والفن".(معزوز، 2014، ص 48)

مع ظهور الإنترنت والذكاء الاصطناعي، توسع الفن التفاعلي ليشمل الوسائط المتعددة، الواقع الافتراضي، والأعمال الفنية التي تستجيب لحركة أو صوت الجمهور، مما جعله جزءًا أساسيًا من الفنون المعاصرة، "وبذلك أصبح الجمهور مشاركاً في العمل الفني الذي لا ينتظر التأويل أو الحكم، ليكتسب معناه وروحه، فإن المتلقي يسهم في إنجازه، ولم يعد الفنان متقدماً وطليعياً مقارنةً بمستوى المتلقي لأنهما يعيشان في اللحظة نفسها في صيرورة الزمن الآني المستمر من دون توقف"(عطية، 2011، ص 178)، وتشترط بعض منجزات الفن التفاعلي تعاوناً ومشاركة اثنين من الأفراد أو أكثر لغرض انجاز الغاية التي صمم المنجز لأجلها.

ويشير كذلك التفاعل إلى الدلالة على الاتصال بين الأشخاص والأجهزة الرقمية أو المحتوي الرقمي، "فهو قدرة المحتوى أو البرنامج على الاستجابة لفعل المتلقي الذي يستخدمه"(https://blog.genial.ly/en/what-is-interactivity)، هذا النوع من الفن يفتح آفاقًا جديدة للإبداع، حيث يُزيل الحدود بين الفنان والجمهور، ويجعل من الفن تجربة حية تتطور باستمرار، "فهو اتجاه فني يستهدف الوصول إلى المتلقي بشكل غير مباشر يحترم فيه ثقافته ويسمح له بالتدخل في العمل داخل إطار ما يعتمد فيه على الصورة البصرية والذهنية والإيقاع السمعي في مزيج فني ملائم لطبيعة المتلقي المعاصر(السعودي، 2020، ص 60)،حيث يستطيع الزوار التنقل خلال بيئات خاصة من النصوص المتشعبة داخل إطار العمل الفني وبعض الأعمال تسمح بإدخال النصوص أو التأثيرات المرئية من خارج حدود العمل، والسماح للجمهور بالتأثير على سير الأداء الفني بل المشاركة الواضحة بالعمل نفسه منذ البداية وحتى نهايته، فيقول "رولفلافين" إن الفن التفاعلي يعمل على التحول الإيجابي في علاقة الإنسان بالبيئة والمجتمع

ويقدم الفنان من خلاله رؤية فنية تفاعلية يصبح فيها المجتمع والأفراد مرئيين ولهم دور وليس الفنان فقط"(لافين، 2016، ص 98)، حيث يعزز المشاعر والانفعالات من خلال استجابة العمل الفني لتحركات وأفعال المتلقي ويصبح المشاهد مشاركًا فعّالًا في صياغة العمل الفني، مما يزيد من ارتباطه بالمحتوى.

المبحث الثاني: أثر التطور التكنلوجي على فن الخزف المعاصر لخلق تجربة بصرية جديدة:

كان للتطور التكنولوجي تأثيرات كبيرة على فن الخزف المعاصر، حيث ساهم في تحسين تقنيات التصنيع والإبداع في هذا المجال مما أدى لإحداث تغيير واضح في فن الخزف المعاصر بسبب ظهور الفن التفاعلي والذي تزاوج مع الرقمنة وما يندرج تحتها من عناصر الوسائط المتعددة، كاستخدام تقنيات الطباعة ثلاثية الأبعاد، على سبيل المثال، حيث سمح للفنانين بإنشاء تصاميم معقدة ودقيقة لم تكن ممكنة في الماضي باستخدام الطرق التقليدية، وتطور المعدات مثل الأفران المتقدمة، وأدوات التشكيل الرقمية، ووسائل التحكم في درجات الحرارة كله ساهم في تحسين الكفاءة وجودة الخزف، كما ان بعض الفنانين يدمجون التقنيات الرقمية مع الخزف مثل إضافة مستشعرات أو حتى أجهزة إلكترونية في القطع الخزفية، مما يخلق نوعًا من التفاعل بين الفن والتكنولوجيا، "إن الفن التفاعلي يعمل على التحول الإيجابي في علاقة الإنسان بالبيئة والمجتمع ويقدم الفنان من خلاله رؤى فنية تفاعلية يصبح فيها المجتمع والأفراد مرئيين ولهم دور وليس الفنان فقط"(السعودي، 2020، ص 67)، حيث أضاف الفنان المعاصر داخل بيئة العمل أدوات تكنولوجية مثل (الصوت والضوء وتقنيات الواقع المعزز) وغيرهم كعناصر من الوسائط المتعددة والرقمية، مما أضاف أبعاد إدراكية مغايرة لما كان عليه فن الخزف فيما سبق، ولذلك قد يساهم تقاطع الفن التفاعلي والوسائط المتعددة مع فن الخزف في تثقيف الجمهور حيث يتيح الفرصة لاكتشاف جوانب جديدة وخبرات متنوعة في مجال الفن من خلال الأنماط المتنوعة وإنهاء العلاقة التقليدية التي تحدث للمشاهد أمام فن الخزف في قاعات العرض، وقد أتاح تداخل الأجهزة والوسائط المتعددة ودمجها وفن الخزف في سياق مفاهيمي طرح العديد من الأفكار غير المعتادة ، بما يجعل العمل الخزفي يتخطى مجرد كتلة صامتة في الفراغ، كما في الشكل (2) للخزاف الايطالي (نيكولا بوتشيني) أنجزه عام 2019 تم عرضه في المتحف الوطني في جدناسك، (https://www.boccini.it/en/last-judgment/)، العمل عبارة عن تركيب خزفي متعدد الوسائط مجهز في الفراغ، يتكون العمل من عدة بلاطات

خماسية الشكل بترتيب معين ومعلقة بمساحة مخصصة للعرض، يعتمد على تفاعل الجمهور مع العمل الفني عن طريق اللمس والحركة حيث صمم العمل وبداخله مجسات وأجهزة استشعار تلتقط حركة المتفاعل وتثبتها لبعض الوقت على المسطح الخزفي أشبه بالصورة الفوتوغرافية، يمكن إنشاء الضوء والصوت وتحويلها إلى شاشة للمس وتزاوجها مع الكمبيوتر ومستشعرات الحركة التفاعلية.(ايمان، 2022، ص 113)

الشكل (2)

"ويرى يوسف راغب "أن كل نشاط إنساني هو تفاعلي بصورة أو بأخرى، أما في الفن تتطلب العملية التفاعلية إلى نمط المشاركة الوجدانية وانتباه الجمهور إلى الهيكل العام والسياق التعبيري للعمل(راغب، 2008، ص 5)، وعليه فإن دور الخزاف المعاصر هو الحرص على إعادة تناول الفنون المعاصرة من خلال التفاعلية داخل قاعات العرض ، والتي لا يكون لها وجود بدون مشاركة الجمهور والمشاركين للعملية الإبداعية وتحويل المحيط ككل من خلال الوسائط المتعددة وكذلك الوسائط التكنولوجية الرقمية للسيطرة على حدود المكان والاستحواذ على العالم الشخصي للفرد عبر الفن التفاعلي من خلال تداخل التقنيات وتحويل الهياكل المفتوحة إلى عمليات نشطة بين الفن والمجتمع لأهداف تعليمية وترفيهية لما لها من أبعاد جمالية ونفسية واجتماعية.

بشكل عام، أحدثت التكنولوجيا نقلة نوعية في فن الخزف المعاصر، مما أتاح للفنانين إبداع قطع أكثر تعقيدًا ودقة، وفي الوقت نفسه، فتح آفاقًا جديدة للتجربة الفنية والتفاعل مع المواد والتقنيات الحديثة.

المبحث الثالث: تأثير الوسائط المتعددة على تطور الخزف التفاعلي

للوسائط المتعددة تأثير كبير على تطور الخزف التفاعلي الذي يتم من خلال دمج التكنولوجيا الرقمية مع الفنون التقليدية والذي يؤدي بدوره إلى ظهور أشكال متنوعة وجديدة تحمل جوانب من الإبداع والتفاعل، ويضم تأثير الوسائط المتعددة في عدة جوانب أهمها التصميم والتشكيل الرقمي حيث ساعدت برامج النمذجة ثلاثية الأبعاد في تسهيل عمليات تصميم الخزف، مما منح الفنانين حرية أكبر في تجربة أشكال هندسية معقدة قبل تنفيذها فعليًا، والجانب الثاني يشمل تقنيات الطباعة ثلاثية الأبعاد حيث مكنت الطباعة ثلاثية الأبعاد الخزافين من إنتاج قطع خزفية تمتاز بالدقة العالية والتصاميم المبتكرة لم يكن بالإمكان تحقيقها بالطرق التقليدية المتعارف عليها، أما التفاعل الرقمي والواقع المعزز فهو من الجوانب التي أصبح بالإمكان دمج تقنيات الواقع المعزز والافتراضي في المعارض الفنية لعرض القطع الخزفية بأساليب تفاعلية، مما يزيد من تفاعل الجمهور مع الأعمال الفنية،"كأن يكون العمل عبارة عن شاشة تفاعلية معتمدا على شاشة الكمبيوتر كواجهة استخدام متغيرة وعند تفاعل الجمهور عبر الحركة الجسدية أمام العمل فإنه يكتشف سياقات فرعية جديدة من التراكيب المختلفة الغير نهائية ، والتي يتم اكتشافها في كل الاتجاهات بأكثر من طريقة"(مكاوي، 2000، ص 87)، كما في الشكل (3) وهو عمل للفنان الروسي (فاديميرجورويسكي) الذي صممه عام 2017 وهو عبارة عن شاشة تفاعلية تحاكي شكل إناء خزفي، وفكرة اللعب التي تحكم طبيعة هذا العمل هيمن المفاهيم التي تحفز روح اللعب، وتكمن أهميتها في القدرة على جذب المتلقي إلى التفاعل واكتشاف قدراته الإدراكية وتنميتها وبالتالي توصيل المعنى.(ايمان، 2022، ص 108).

الشكل (3)

والجانب الآخر يشمل التأثيرات السمعية والبصرية الذي فيه يتم دمج عناصر الوسائط المتعددة مثل الإضاءة التفاعلية والصوتيات داخل القطع الخزفية، مما يحولها إلى تجارب حسية تتغير بناءً على تفاعل المشاهد معها والجانب الأخير هو التواصل والتسويق الرقمي الذي فيه تساعد الوسائط المتعددة في نشر أعمال الخزف التفاعلي عبر الإنترنت، مما يتيح للفنانين عرض أعمالهم للجمهور حيث يعزز فرص التعاون والتبادل المعرفي والثقافي، نستنتج مما سبق ان الوسائط المتعددة ساهمت في تحديث فن الخزف من خلال توظيف التكنولوجيا لابتكار أشكال وأساليب عرض جديدة، مما جعل هذا الفن أكثر ديناميكية وتفاعلًا مع الجمهور وبشكل عام، يمكن القول أن الوسائط المتعددة قد أحدثت تحولًا جذريًا في فن الخزف التفاعلي، حيث ساهمت في توسيع نطاق التعبير الفني، وتعزيز التواصل مع الجمهور، وتحفيز الابتكار والتجريب.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

1. الفن التفاعلي فن يجمع بين عناصر الفنون البصرية والفنون القائمة على الزمن والفنون المسرحية يعتمد على مشاركة الجمهور وتفاعله مع العمل الفني، ويمكن أن يكون هذا التفاعل جسديًا، مثل لمس أو تحريك أجزاء من العمل، أو رقميًا، عبر الوسائط التكنولوجية مثل الواقع الافتراضي والذكاء الاصطناعي.
2. تتطلب بعض منجزات الفن التفاعلي تعاوناً ومشاركة بين شخصين أو أكثر لتحقيق الهدف الذي صمم المنجز من اجله.
3. اثر التطور التكنولوجي بشكل كبير على فن الخزف المعاصر، حيث أسهم في تحسين تقنيات التصنيع وتعزيز الإبداع في هذا المجال بإنشاء تصاميم معقدة ودقيقة لم تكن ممكنة سابقا بالطرق التقليدية ، وقد أحدث ذلك تحولًا ملحوظًا في فن الخزف نتيجة لاندماج الفن التفاعلي مع الرقمنة وما تتضمنه من عناصر الوسائط المتعددة مثل استخدام تقنيات الطباعة ثلاثية الأبعاد.
4. أسهمت الوسائط المتعددة في تطوير فن الخزف عبر توظيف التكنولوجيا لابتكار أشكال وأساليب عرض مبتكرة، مما أضفى على هذا الفن طابعًا ديناميكيًا وزاد من تفاعله مع الجمهور. وبشكل عام، يمكن القول إن الوسائط المتعددة أحدثت تحولًا جذريًا في فن الخزف التفاعلي، حيث وسّعت نطاق التعبير الفني، وعززت التواصل مع الجمهور، وشجعت على الابتكار والتجريب.

3. الفصل الثالث - الإجراء العملي Research Methodology

مجتمع البحث: يضم مجتمع البحث الحالي أعمالا خزفية معاصرة تتمحور ضمن إطار عنوان بحثنا الموسوم(الخزف التفاعلي تكامل بين الفنون البصرية

والتكنلوجيا الحديثة)؛ شملت أعمالا خزفية عالمية استعانت بها الباحثة من صالات العرض الفني ومن شبكة الإنترنت بما يتلاءم وهدف البحث.

عينة البحث: تم اختيار عينة البحث بصورة قصدية والبالغ عددها (2) عينات لتغطي حدود البحث الزمانية (2015 - 2022) وبما يتلاءم مع حجم المجتمع، ومتأثرة بموضوع البحث (الخزف التفاعلي)، وركزت على أعمال خزافين معاصرين لما لديهم خبرة مع الفنون البصرية والتكنلوجيا الحديثة.

أداة البحث:اعتمدت الباحثة على طروحات الإطار النظري لتحليل عينة البحث.

منهج البحث: اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي مع ما حققته قراءاتها في موضوعية الخزف التفاعلي، وبما يتوافق وهدف البحث لعدد من الخزافين المعاصرين إذ تتحدد الأداة طبقا لما جاء في الإطار النظري في تحديد أهم النقاط التي تدور في فضاء عنوان البحث.

تحليل العينات

أنموذج رقم (1)

اسم الفنان	اسم العمل	سنة الانجاز	بلد الانجاز
Yoko Ono	موسيقى العقل	2015	اليابان

العمل عبارة عن تركيب تفاعلي ترنو الخزافة (اونو)في هذه المجموعة من الأعمال الخزفية إلى شعور الزوار بالتفاعل مع تلك الأعمال، حيث تجعل المتلقي عنصرا مساهما في خلق العمل الفني، والذي لا ينتج إلا بتفاعل الجمهور مع العمل لتكتمل أركان التفاعل، وفتحت أونو الباب لمفهوم "الفن التفاعلي" الذي تبنته أجيال من الفنانين حول العالم، دعت إلى تحرير الفن من الوصفات التقليدية الجاهزة، ساهم ظهورها في بلورة مفهوم "الفن المفاهيمي"، وهو الفن الذي يعتمد في جوهره على الفكرة في بناء العمل الفني، وهو ما يعني استبعاد كل العناصر التي تساعد في الوصول إلى النشوة الجمالية.

الفكرة هي الهدف وهي الموضوع في الوقت نفسه، وهذا ما يُلاحظ في هذه الأعمال الخزفية، حيث تعتمد على اللغة،فهي تشكل مادة العمل الفني ووسيلة اتصال بنفس الوقت.

يتكون هذه المجموعة من أجزاء من أكواب مكسورة موضوعة على طاولة من أجل قيام الجمهور بإصلاحها وإعادة تجميعها كما يرى بشريط أو خيط أو صمغ أو مواد أخرى، بعد الإصلاح يضع المشاهد الكوب على الرفوف في غرفة بيضاء بالكامل، وهو استعارة عن الإصلاح والشفاء، فالغاية هي بينما تقوم بإصلاح الكأس كن على يقين بذلك وأنت تصلح، فإنك تصلح جزءا آخرا في مكان آخر في الكون بنفس الوقت، بمعنى "سوف تصلح الأرض في نفس الوقت"، حيث يتم إعادة عرض "قطعة إصلاح" بطاولات طويلة مليئة بالأكواب والأطباق المكسورة، والمقص، والشريط اللاصق، والأسمنت المطاطي، والخيوط، كلها متاحة لمحاولة إعادة تجميع الأجزاء في شكل جديد.

أنموذج رقم (2)

اسم الفنان	اسم العمل	سنة الانجاز	بلد الانجاز
Cecil kemperink	الأرواح	2022	هولندا

تبتكر الفنانة الهولندية (سيسيل كمبرنيك) خزفاً قابل للحركة،يتكون العمل الخزفي من مئات الحلقات الخزفية، والتي يمكنها تغيير شكلها لتُصدر بذلك صوتا فريدا، يشكل العمل روابط بين اهتمامات متنوعة: كالنسيج، والطين، والرقص، والأزياء، والنحت، والطبيعة بشكل حدسي، لها مظاهر عديدة فهي أكثر من ثلاثية الأبعاد معها يمكنك تغيير الشكل وسماع الصوت وتجربة الشعور والطاقة عندما تلمس العمل.

العمل قوي للغاية على الرغم من هشاشة المظهر بسبب الشكل الثابت للدائرة بالمعنى الحرفي والرمزي، ارتباط، اتصال، قوة، لا نهاية لها، حركة مستمرة إلى الأبد مع إظهار التفاعل مع الجسد الذي يدل على العلاقة بين الإنسان والخزف، لنقل الخطاب التفاعلي بين الجمهور والعمل إلى ما وراء المفاهيم التقليدية إلى ما وراء البعد المادي من خلال التركيز على تفاعل الإنسان الجسدي والنفسي، ويصبح المشاهد مؤديًا أمام العمل ومشارك رئيسي.

4. الفصل الرابع : نتائج البحث

1- يخلق فن الخزف كفن تفاعلي حالة ديناميكية مستمرة وتجربة حسية جديدة بين المشاهد والعمل الخزفي .

2- يتيح تفاعل المشاهد مع فن الخزف إلى تحرير الفن من الوصفات التقليدية وبلورة مفهوم الفن المفاهيمي الذي يعتمد على الفكرة في جوهره الأساسي.

3- فن الخزف التفاعلي لا ينتج إلا بتفاعل الجمهور مع العمل كونه يجعل المتلقي عنصرا مساهما في خلق العمل الفني.

4- الخزف كفن تفاعلي يسهم في تحقيق أبعاد فنية وجمالية في مجال فن الخزف.

5- القيم الفكرية والجمالية الناتجة عن تفاعل المشاهد مع الأعمال الخزفية في حالة تغير مستمر تخضع لرؤية المشاهد وحالته النفسية.

المصادر

ايمان احمد سليم احمد، الفن التفاعلي والوسائط المتعددة وأثرها على أعمال الخزافين المعاصرين، مجلة بحوث في التربية الفنية والفنون، المجلد(24)، العدد (1)،كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، 2022.

حسن عماد مكاوي وآخر، تكنولوجيا الاتصال والمعلومات، مركز جامعة القاهرة للتعليم المفتوح، 2000.

خالد زعموم، السعيد بومعيزة، التفاعلية في الإذاعة، أشكالها ووسائلها، اتحاد إذاعات الدول العربية، تونس، 2007.

دولف رايسر، بين الفن والعلم ، ترجمة الدكتور سلمان داود الواسطي ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد 1986.

رتيبة حديد، نوفل حديد،" اليقظة التنافسية وسيلة تسييرية حديثة لتنافسية المؤسسة". ورقة عمل قدمت إلى المؤتمر الدولي حول الأداء المتميز للمنظمات والحكومات، جامعة قاصدي مرباح ورقلة: كلية الحقوق والعلوم الاقتصادية، مارس 2005.

رولفلافين، تجسيد الفن الفني التفاعلي في المجتمع، جامعة UM، 2016.

عبد الحسن الحسيني، المعجم الكامل في المعلوماتية، دار العلم، بيروت، ،1994 .

عبد العالي معزوز، فلسفة الصورة (الصورة بين الفن والتواصل)،أفريقيا الشرق، المغرب، 2014.

محسن عطية، اتجاهات في الفن الحديث والمعاصر، عالم الكتب، القاهرة، ، 2011.

محمد الصيرفي، إدارة تكنولوجيا المعلومات، الطبعة الأولى، الإسكندرية: دار الفكر الجامعي،2009.

محمود علم الدين، تكنولوجيا المعلومات وصناعة الاتصال الجماهيري،القاهرة، العربي للنشر والتوزيع،1990.

مدحت محمود السعودي: "الفنون التفاعلية وأثرها علي الفن المعاصر " ، بحث علمي منشور ، المؤتمر العلمي الدولي التاسع، الفن وثقافة الآخر، كلية الفنون الجميلة ، جامعة المنيا، 2020.

ميشال انيولا، الوسائط المتعددة وتطبيقاتها في الإعلام والثقافة والتربية،تعريب نصر الدين العياضي والصادق رابح، دار الكتاب الجامعي،الإمارات العربية المتحدة، 2004.

نيكولاس ويد، الأوهام البصرية فنها وعلمها، ترجمة: مي مظفر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1988.

يوسف نبيل راغب، المفهوم الفلسفي للفن التفاعلي كمدخل لتدريس التصوير في التربية الفنية، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان،2008.
https://blog.genial.ly/en/what-is-interactivity
/https://www.boccini.it/en/last-judgment

فاعلية العرض المسرحي المدرسي في تطوير شخصية الطفل

إسماعيل محمد مجبل

المديرية العامة للتربية في محافظة ميسان

الكلمات المفتاحية: العرض المسرحي، المسرح المدرسي، مسرح الطفل، التطوير، شخصية الطفل

ملخص البحث

يعد المجال المسرحي واحداً من الوسائل المهمة في عملية التطوير و التنمية، حيث إن العملية التربوية تحتاج إلى كثير من الوسائل و الدراسات ومتابعة التطور الحاصل في العالم لتكون مؤثرة ومثرية لتطوير القدرات و القابليات العلمية و الأدبية و الفنية و السلوكية لدى الأطفال.

فالنشاط المسرحي المدرسي جزء من منهج المدرسة الحديثة، فهو يساعد على تكوين عادات ومهارات وقيم وأساليب لازمة لمواصلة التعليم والمشاركة في التنمية الشاملة، وعلى وفق ذلك أختار الباحث عنوان بحثه (فاعلية العرض المسرحي المدرسي في تطوير شخصية الطفل)، فقد قسم البحث إلى أربعة فصول تضمن الفصل الأول الإطار المنهجي للبحث و الذي تكون من مشكلة البحث و أهمية البحث و أهداف البحث وحدود البحث و تحديد المصطلحات. أما الفصل الثاني (الإطار النظري و الدراسات السابقة) فقد أشتمل على ثلاث مباحث، تناول المبحث الأول مفهوم المسرح المدرسي و نشأته و تطوره و السرد التأريخي للمسرح المدرسي في بعض دول العالم و الوطن العربي (مصر، و العراق) بالتحديد، و الفرق والمدارس المسرحية المدرسية في العالم و مصر و العراق، أما المبحث الثاني فقد تطرق إلى عروض المسرح المدرسي و علاقتها بالفئات العمرية، أما المبحث الثالث فتناول مفهوم شخصية الطفل و سماتها و آراء العلماء الغربيين في شخصية الطفل وخصائصها. وفي الدراسات السابقة فإن الباحث لم يجد دراسة مماثلة لموضوع بحثه سوى دراستين مجاورتين هما (موسى زناد سهيل، أفكار في تربية الطفل) و (منتهى محمد رحيم، مسرح الطفل في العراق وخطة التنمية القومية)، كما لخص الباحث أهم المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري. أما الفصل الثالث فقد تضمن اجراءات البحث و الذي تكون من منهج البحث حيث أختار الباحث المنهج الوصفي التحليلي لملائمته البحث ومجتمع البحث الذي أشتمل على (4) عروض مسرحية من المسرحيات المقدمة في مهرجان المسرح

التربوي لمديريات التربية في بغداد في سنة 2012 و 2013، فتم أختيار عرضين مسرحيين منها كعينة للبحث بصورة قصدية وهما مسرحية (اتصلوا ببيت أم سعاد للمخرج محسن الجيلاوي) و مسرحية (القط في المصيدة للمخرجة سمية عباد حسن). أما الفصل الرابع فقد احتوى نتائج البحث التي توصل إليها الباحث من تحليل مسرحيتي (اتصلوا ببيت أم سعاد) و مسرحية (القط في المصيدة) و التي أكدت على القيم و المثل الأخلاقية و التربوية كـ(حب الوطن و الأخلاص و التعاون و الحكمة) كما وظفت لغة النص بصورة مناسبة للأطفال و بشخصيات قريبة من واقعهم الاجتماعي مع انتقاء الأزياء و التقنيات و العناصر السمعية البصرية الملائمة للعرض المسرحي، أما الاستنتاجات فتوصل الباحث إلى أن الهدف من تقديم العروض المسرحية مدرسية هو بث مواد تعليمية (القصص العلمية، التربوية) يكون الغرض منها تنمية و تطوير شخصية الطفل ومنحه القدرة على التنظيم الفكري والاجتماعي في مختلف جوانب الحياة، كما احتوى الفصل على بعض التوصيات و المقترحات والمصادر.

Keywords: (The theater performance, the school theater, the child theater, the development, the character of the child)

Abstract:

Theatrical field is one of the important means in the process of development and development, as the educational process needs many means and studies and follow-up of the development in the world to be effective and efficient in developing the scientific, literary, technical and behavioral abilities of children.

The activity of school theater is part of the modern school curriculum, it helps to form the habits, skills, values and methods necessary to continue education and participate in the overall development, and according to the choice of the researcher, the title of the discussion (Effectiveness of the

school theater presentation in the development of the child's personality), the research is divided into four chapters. The first chapter of the systematic framework for the discussion and the creation of the research problem, the importance of the research, the objectives of the research, the limitations of the research, and defining the terms. As for the second chapter (the theoretical framework and previous studies), it includes three topics, the first chapter deals with the concept of al-Madrasi theater and its origin and development, and the historical account of al-Madrasi theater in some countries of the world and the Arab world (Egypt and Iraq), specifically, and the differences and theater schools. Madrasiya in the world, Egypt and Iraq, as for the second discussion, it touched on the presentation of the school theater and its interest in life events, while the third discussion discussed the concept of the child's personality and its traits and the opinions of the scholars. Westerners in the child's personality and characteristics. In the previous studies, the researcher did not find a similar study on the subject of the debate on the two adjacent truths (Moses Zanad Sohail, Thoughts on Child Education) and (Manthahi Muhammad Rahim, The Children's Theater in Iraq and the National Development Plan), as well as the summary of the most important indicators that the theoretical framework revealed. . As for the third chapter, it includes the research procedures and the composition of the research methodology, where the researcher chose the descriptive and analytical method for the relevance of the research and the research complex, which includes (4) theatrical performances of the plays presented in the educational festival of the directorates of education in

Baghdad in 2012 and 2013, Fatm Akhtiar There are two plays, one of which is Kaina for a deliberate discussion, and the other is a play (Etslawa Beit Umm Soad by director Mohsen Jilawi) and A play (Al-Qat fi al-Masida by Samiya Abbad Hasan). As for the fourth chapter, it contains the results of the research reached by the researcher, including the analysis of a play (Atslawa Beit Umm Suad) and a play (Al-Qat fi al-Masida), which emphasized the values and ideals of ethics and education, such as (patriotism, al-Ikhlas, cooperation, and wisdom). The language of the text is appropriate for children and with characters close to me, the social reality, with the selection of costumes, techniques and audio-visual elements suitable for the theatrical performance, but the conclusions of the researcher are that The purpose of presenting school theater performances is to provide educational materials (al-Qassas al-Elami, al-Turbaiya) with the purpose of developing and developing the child's personality and giving him the ability to organize himself intellectually and socially in various aspects of life, as well as the chapter on some recommendations, suggestions and sources.

الفصل الأول

أولاً: الاطار المنهجي

1- مشكلة البحث

إن أنشطة المسرح المدرسي ليست مجرد متعة لسد فراغ الطفل، بل هو وسيلة تربوية لنقل المعلومة العلمية الصحيحة، وكل ما هو نافع وناجح لبناء شخصيته وكيانه، عبر فنون المسرح وعالمه الخاص لما له من تأثير نفسي وسلوكي في حياة الطفل ما يعتبر متمماً للعملية التربوية برمتها، ومن هنا فإن المدرسة يقع على عاتقها أن تعمق دور المسرح المدرسي وتوضيح حقيقة هذه الإستراتيجية لكل من التلميذ وأهله، وأن تنفي

الهامشية والجانبية عن هذه الأداة التعليمية، وإلغاء النظرة القصيرة التي تشيع بأن المسرح المدرسي نشاط لاأخلاقي قد يتسبب بتراجع أداء التلاميذ الدراسي، وأنه قد يؤثر على تحصيلهم العلمي حيث إن هذا النوع من النشاط يساعد المدرسة في تكوين شخصية الطفل، تلك الشخصية التي تعاني الأمرين من النظام المدرسي الحالي الذي يصيبها بالتسطيح، و يجعل الطفل قالباً محدداً يعكس نمطاً مكرراً، وليس فرداً قائماً بذاته يعكس شخصية مستقلة متكافئة مع الآخرين، فتأسيساً لما تقدم فأن مشكلة البحث الحالي تتمركز حول التساؤل الآتي:

(هل للعروض المسرحية المدرسية التي تقوم بها المدرسة أثراً في تطوير شخصية الطفل و نموها السلوكي و التربوي).

2- هدف البحث

يهدف البحث إلى التعرف على (فاعلية العرض المسرحي المدرسي في تطوير شخصية الطفل).

3- أهمية البحث

تأتي أهمية البحث من إن المسرح المدرسي فن من الفنون الأدبية و التعليمية المهمة التي تجمع بين الحركة و الحوار سواء قام به الطفل أو كان متفرجاً كما في مسرح العرائس الذي له دوراً في توصيل الخبرات للتلميذ، فاللعب هو أساس فن الأطفال المسرحي.

4- حدود البحث

الحدود الزمانية: 2012-2013

الحدود المكانية: المسرحيات المدرسية المقدمة في بغداد

الحدود الموضوعية: دراسة فاعلية العرض المسرحي المدرسي في تطوير شخصية الطفل.

ثانياً: تحديد المصطلحات

1- الفاعلية- لغوياً: "(فعل) الشيء – فعلاً و فعالاً : عَمِلَه، (إفتعل) الشيء : إختلقه وزوّره، (تفاعلاً): أثر كل منهما في الآخر، (الفاعلية): مقدرة الشيء على التأثير". (مدكور، المعجم الوجيز، 1980)

و"تفاعُل (مفرد) مصدر تَفاعَلَ، التفاعل الثقافي أو الإجتماعي: تأثر الثقافات أو المجتمعات بعضها ببعض، تفاعلي (مفرد) منسوب إلى تفاعُل : متفاعل، يحدث تأثيراً متبادلاً (قوة تفاعُلية)، فاعلية (مفرد) مصدر من فاعل : مقدرة الشيء على التأثير، قدرة على إحداث أثر قوي". (عمر، 2008)

إصطلاحاً: "الفاعلية وصف لكل ماهو فاعل، والعلل الفاعلة أو الفعالة (Effective cause) هي التي تحدث أثراً بالفعل" (مدكور، المعجم الفلسفي، 1983)، وفي دليل أكسفورد للفلسفة، "الفاعل: الشخص القائم بالفعل، يرتبط التفكير في خاصية كون الشخص فاعلاً، الاحتياز على قدرة الأختيار بين البدائل، القدرة على القيام بما أختار القيام به" (هوندرش، 2003). وفي تعريف آخر للفاعلية "على أنها الأثر المرغوب أو المتوقع الذي يخدم غرضاً محدداً".(Morris, 1980)

التعريف الاجرائي:

الفاعلية: هي حركية التأثيرات التي تحققها الرؤية، على وفق الآليات المبتكرة و الجمالية، لإحداث فعل المشاركة والاستجابة والإدراك لدى الطفل.

2- التطوير-لغوياً: (اسم)، مصدر طور، تطوير الصناعة، تعديلها و تحسنها إلى ما هو أفضل.

(فعل)، طوَّرَ يطوِّر ، تطويرًا ، فهو مُطوِّر ، والمفعول مُطوَّر

طَوَّرَهُ :عدّله وحسَّنه، حَوَّلَه من طَوْرٍ إلى طَوْرٍ، وهو مشتقٌ من الطَّوْر. (ابن منظور، 1994)

إصطلاحاً: هو التحسين وصولاً إلى تحقيق الأهداف المرجوة بصورة أكثر كفاءة. (حسيبة، 2009)

إجرائياً: هو فعل الارتقاء بالعرض المسرحي و نقله من مستوى أدنى إلى مستوى أعلى في توصيل رسالة العرض إلى فئة التلاميذ.

الفصل الثاني

أولاً: الإطار النظري

المبحث الأول: مفهوم المسرح المدرسي

إن المسرح منذ نشأته الأولى عند الإغريق كان يتمتع بالجوانب التعليمية والأخلاقية، و كان وسيلة إتصال بين المجتمع، لأن المسرح في طبيعته يخلق تجربة إنسانية لها أهداف متميزة و متعددة تعكس ضرورتها على تطور وعي الإنسان وثقافته، والمسرح ينقل التجارب اليومية التي مرت بالإنسان في زمن ما أو يطرح فكرة جديدة تضاف إلى أفكار الإنسان السابقة لتصبح رصيدا له.

ففي بلاد اليونان يذكر لنا الفيلسوف (أفلاطون) عن "وجود عرائس القفاز وأول من نعرفه فنانا للعرائس هو (بوثنيوس) وهو رجل إغريقي كان يقدم عروضه على المسرح الكبير للإله (ديونيسوس) في أثينا". (المتيني، 1981)

وإذا أنتقلنا للعصور الوسطى، فإننا نجد بوادر تعليمية في مسرحهم "كان التلاميذ يشتركون في تمثيل المسرحيات لتي كانت تعد إحياء للفن المسرحي الكلاسيكي المنبعث من روح ذلك الفن ولكن تمثيلهم لها كان بالطبع منبثقا من الطقوس والثقافة السائدة في بيئتهم". (يوسف، 2001)

إن المسرح في القرون الوسطى أعطى مشاركة مهمة للتلاميذ، في عروضه لما لهم من وجود يعطي براءة فعلها التأثيري في تقديم العرض، وأيضا مشاركة التلاميذ من خلال المسرح وتلقي الموضوعات الدينية التي كانت الكنيسة تمد موضوعاتها في الإعداد والتأليف لها الأثر البالغ في تربية الطفل التي كانت مواضيعها مقتبسة من كتاب (الإنجيل). (بيرتون، 1966)

وعند بزوغ فجر النهضة الأوربية "التي خرجت أوربا ومعها العالم الحديث من عتمة الجهل والتخلف، استمر الدور التربوي للمسرح مترافقاً مع تطلعات الحكام والأنظمة الملكية والإقطاعية التي حكمت أوربا، ونذكر هنا المحاولة التي أجرتها (مدام جيلنس) (وارد، 1966) في القرن الثامن عشر عندما أرادت أن تلقن الأطفال مبادئ الأخلاق بطريقة الكوميديا القصيرة التي كانت تقدمها في المسرح التعليمي في داخل القصر". بمسرح المدرسي لتحقق قيمة تربوية وتعليمية الغرض منها زيادة وعي التلميذ وخبرته.

إن النشأة الحقيقية لمسرح الطفل عندما "كانت مدام (جيلنس) تكتب وتنتج مسرحيات اخلاقية للاطفال عام 1779 وقد كان هذا أول كاتب للمسرحيات الخاصة بجمهور الأطفال، ويعتقد أن مدام (جيلنس) كانت متأثرة كثيراً بالنظريات التربوية (لجان جاك روسو) الذي كان احد معارفها، وقد كانت متأثرة بشكل خاص باهتمام روسو بالأطفال كأفراد لهم حاجاتهم الروحية المتطورة مقابل الكبار الذين تبلور قسم من شخصيتهم، لذا فإن حاجاتهم لا تتطور إلا بشكل بسيط، وقد كانت هذه هي النظرة السائدة في ذلك الوقت اتجاه الأطفال". (كولدبرغ، 1991)

المبحث الثاني

عروض المسرح المدرسي و علاقتها بالفئات العمرية

"إن الموضوعات المتناولة في العروض المسرحية تختلف بحسب الفئات العمرية، فليست كل الموضوعات مناسبة لكل الأعمار، ولكي يؤدى العمل المسرحي الذي يتم بناءه بموجب النص المسرحي المكتوب لكي يؤدي دوره التربوي و الجمالي و الفني على أكمل وجه يجب أن يكون معنون إلى فئة معينة من الطلبة يتناسب مع قدراتهم الذهنية و قابلياتهم على الاستيعاب و الادراك و ينسجم مع قاموسهم اللغوي المحكوم بإطار المرحلة العمرية التي ينتمون إليها". (مرعي، 2002)

"إن مرحلة الطفولة لدى طفل الإنسان هي أطول من جميع مراحل الطفولة لدى كافة الحيوانات المختلفة الأخرى. لذلك فأنها تقسم لمراحل، و كذلك فأن طول طفولته يجعله أقدر جميع تلك الكائنات على التعلم". (الهيتي، 1986)

لذلك فأن تقسيم طفولة الإنسان إلى مراحل مختلفة يسهل علينا التعامل معها بشكل صحيح و حسب مواصفاتها و خصائصها.و يمكن تقديم المسرحيات دون توقف بين المشاهد أو الفصول أو أن يكون هناك توقف لمرة واحدة ولوقت قصير جداً حتى لا يفقد الأطفال قدرتهم على متابعة العرض و الموضوعات المطروحة من خلاله". (كرومي)

كما و يجب أن "تبنى المسرحية على عقدة بسيطة و خالية من الغموض و أن يكون زمانها ومكانها واضح ولا لبس فيه ويستحسن عدم التنقل في أماكن عديدة لكي يسهل على الطفل التركيز و الاقتصاد بالأحداث حيث إن كثرة الأحداث الصعبة قد تؤدي إلى أرباك ذهن المتفرج وبالتالي عدم تمكنه من متابعتها بصورة تضمن منها وصول الفكرة الأساسية و الهدف". (العناني، 2007)

كذلك يجب "الابتعاد عن التركيز على الأحداث الجانبية لكي لا تشغل المشاهد عن متابعة الحدث الرئيسي و تتبعه و تجنب أسلوب العودة بالأحداث مراعاة لقدرة الأطفال على الاستيعاب ذلك إن الطفل إذا فاته شيء من المسرحية سيتعذر عليه استنتاج ما فاته و يصعب عليه بالتالي العودة إلى متابعة العرض". (ابو معال، 1984)

المبحث الثالث

مفهوم شخصية الطفل

هناك مفاهيم عديدة للشخصية فالبعض يعرفها ويربطها بالمهارة الإجتماعية وهذا الفهم يربط شخصية الطفل بما له من قدرة وفعالية تمكنه من "استثارة استجابات إيجابية من جوانب عديدة من حوله في ظروف مختلفة" (هول، 1969)، أما المفهوم الآخر الذي أكد عليه العلماء في مفهوم الشخصية "هي قدرة الطفل على خلق أنطباعات قوية لدى الآخرين وبهذا يمكن أن يحكم عليه الآخرون بأنه شخصية عدوانية مستكينة أو شخصية مرتبكة"ومن هذا المفهوم نطلق أو نحكم على شخصيات الأطفال أحكاماً تخرج بأنطباعات عامة، ولكن مفهوم علم النفس للسمات يبنى على الطفل الذي تجري عليه التجربة "ومفهوم السمة مأخوذ من المفاهيم الرياضية في العلوم الطبيعية وهو مفهوم عقلي نستنتجه ونلاحظه كمفهوم الدافع و مستوى الطموح والذكاء فالأمانة والسيطرة والميل إلى الإنعزال"، ولأن سمات الشخصية متعددة لايمكن حصرها في مجال، يرى علماء النفس إن الأصناف و السمات تتداخل بعضها البعض لذا فقد قسمت إلى:

"1- سمات عقلية معرفية مثل الذكاء والقدرات العلمية والثقافية والمعارف.

2- سمات وجدانية وإنفعالية: مثل الحالة المزاجية، الاستقرار ضبط النفس .

3- هناك سمات دافعية كالرغبات والميول.

4- سمات إجتماعية وهي الخاصية للمشكلات الإجتماعية" (عزت، 1970)

وقد أهتم الإنسان منذ القدم بتصنيف الناس ومن أشهر هذه التصنيفات تلك التي وضعها أبو قراط والتي قسم بها الناس إلى أمزجة:

"1-المزاج الدموي وأهم سمات سمات هذه الشخصية: التفاؤل، سهل الاستثارة، سريع الاستجابة، لايهتم إلا باللحظة الحاضرة.

2-المزاج الصفراوي وأهم سماته: قوي الجسم، طموح، عنيد، وحدة الطبع، سرعة الغضب.

3-المزاج السوادي وأهم سماته:التفكير البطيء، قوي الأنفعال، ثابت الاستجابة.

4-المزاج البلغمي أهم سماته: جاهل، بليد، بدين، يميل إلى الشراهة.

ويرى العلماء إن الشخصية السوية تنتج من توازن هذه الأمزجة أي أنها تتجه للتوازن بين السمات" ، بينما يرى العالم السوسري (يونج) في فهمه لشخصية الطفل التي يصنفها من خلال أسلوبها العام في الحياة نوعين من السمات تتصف بها الشخصية وتكون متداخلة فيما بينها:

"1- منطوي وأهم سماته: العزلة، صعوبة الأختلاط مع الأطفال، خجول، يجرح شعوره بسهولة، يفكر طويلاً قبل أن يبدأ عمله.

2- منبسط: وأهم سماته شخصيتة تكون أنبساطية، إجتماعية، يعقد مع الأطفال صلات سريعة، له أصدقاء" (الجسماني، 1984). ويؤكد عالم النفس (البورت) على القوى الاجتماعية وقدرتها على أحداث تغيير في تنظيم شخصية الطفل بحسب المواقف الخارجية مثلما يحدث في حالة المجاعة والحرب والتعذيب، كلها مواقف تسبب أضطراباً في نظام شخصيته ونتيجة لمرونة نظام الشخصية ومرونة النظام الإجتماعي فيجب أن يعلم الطفل كيف يحافظ على التوازن.

إن الشخصية "تتطور نتيجة كل الصراعات بين القوى الداخلية، وغالباً ما تؤكد على الملاحظات الكلينيكية، ويعد فرويد اول من قدم نظرية نفسية دينامية وتتضمن أعتقاداته الأولية ما يأتي: غالبية أفكار الفرد ومشاعره ورغباته تكون لاشعورية وتوجد ثلاث مكونات للشخصية "الهو والأنا والأنا العليا حيث تتنافس بالإستمرار لتولد الطاقة عن طريق الحوافز البيولوجية والجنس حافز سائد، كما تتطور الشخصية في الطفولة المبكرة خلال مراحل ثلاث: نفسية جنسية هي الفمية، الشرجية، القضيبية والمرحلة الرابعة هي المرحلة التناسلية التي تحدث خلال المراهقة والرشد"، في حين يرى (وليم مكدوكل) الذي تتلخص نظريته في شخصية الطفل:

"1-الغرائز: وهي استعداد فطري تتحرك فيه أفراد النوع الواحد التي يجب إخضاعها للتقاليد الاجتماعية.

2-الاستعداد: هو من مكونات الشخصية: وهو حالة شعورية تتمثل بالخبرة الواعية التي يمر بها الطفل في ظروف حياته مثل المرونة، الخوف، الغضب، التهيب.

3-العواطف: وهي الجوانب المنظمة لحياة الطفل الوجدانية ومن غيرها تكون حياة الطفل تحت وطأة الأندفاعات الطارئة، وأعتبر عاطفة الذات أساس كيان الفرد.

4-الخُلق: أحد أركان الشخصية الممنهج لمفهومها والفروق في الخلق تنشأ من الفروق في العواطف.

5-المزاج: هو مجموعة من المؤثرات التي تتلخص في الجانب الفسيولوجي، النفسي، التكوني".

وهناك تعاريف الكمية التي ترى الشخصية هي مجموعة خصائص الطفل بصيغتها العددية وهناك وهناك التعاريف التكاملية والتي تنظر إلى شخصية الطفل من الناحية التنظيمية والتفاعلية وبالرغم من تعدد التعاريف الأكثر شمولاً أذ يعرف شخصية الطفل: ذلك التنظيم الديناميكي الآلي الذي يكمن بداخل الطفل والذي ينظم الأجهزة النفسية والجسمية والتي تملي على الطفل طابعه الخاص في التكيف مع بيئته" (الصالح، 1981) بينما المنظور السلوكي للشخصية الذي يمثل أحد أقطابها (سكنر) أذ يرى إن دراسة الشخصية تتطلب بحثاً منظماً لتأريخ تعلم الفرد وحياته البيولوجية، فهو يرى أن كل شخص له تأريخه الشخصي المنفرد وعليه فإن دراسة شخصية الطفل ينبغي أن "تتضمن الكشف عن مجموعة العلاقات بين الكائن العضوي ونتائج تعزيزات السلوك، لذلك فهو يرى أن سلوك الطفل قابل للملاحظة والضبط، فهو قابل للتغيير والتشكيل بالتبعية فهناك جانبان للسلوك هما جانب (المدخلات) وجانب (المخرجات) وتشمل المدخلات كل التنبهات التي يتسلمها الطفل في البيئة وتمثل المخرجات كل الاستجابات التي يقدمها ذلك الطفل ولأن المتغير التابع للاستجابات يعتمد أساساً على نوع المتغيرات المستقل للتنبهات فأننا إذا سيطرنا على التنبهات فسنسيطر على الاستجابات بالتبعية" في حين يؤكد الدكتور علي الكمالي على الصعوبة في تعريف شخصية الطفل السوية ويعدها من الأمور المستعصية للإمساك بها والصعوبة تكمن في إن "شخصية الطفل في ذاتها عصية على الفهم بسبب العدد الكبير من السمات وبسبب الأختلاف في مقادير هذه السمات والتنوع في تجمعها بين طفل وآخر إلى الحد الذي لايمكن أن يتساوى طفلان أثنان مهما أشتدت قرابتهما وتشابهت ظروفهما الحياتية، لذلك فإن التعريف المقبول للطفل ذو الشخصية الإيجابية هو ذلك الفرد الذي تظهرعليه خصائص شخصية بصورة متكاملة و إنه يستطيع توجيه

هذه الخصائص بشكل متوازن نحو هدف حياتي معين" (المسعد، 1983)، ويرى الدكتور قاسم حسين الصالح (إن مصادر بناء شخصية الطفل وتشكيل السلوك ينتج من ثلاث مصادر هي: الأسرة، المدرسة، البيئة الإجتماعية).

إن الأسرة هي الصورة المصغرة للمجتمع التي يمكن أن تسهم في بناء الوشائج الإيجابية من خلال التماسك الإجتماعي، والمدرسة تعد من أهم مصادر بناء شخصية الطفل وتشكيل سلوكه، وتؤثر في تكوين ذاته، لذا فإن المهمة الأساسية للتربية هي تعليم المعارف والمعلومات و بناء الطفل تدريجياً خلال المراحل الدراسية نحو الأفضل". (العزاوي، 2005)

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

1- إن العرض المسرحي المدرسي الموجه للطفل أفضل وسيط فني قادر على إتاحة فرص الاستعمال الأمثل للحواس والعقل بصورة بناءة، فمن خلاله يكتشف الأطفال بيئتهم ويتعرفون على مكوناتها وعناصرها ومثيراتها المختلفة وما تتضمنه هذه البيئة من عادات ومفاهيم وقيم تربوية تساعد في نمو شخصياتهم.

2- يسهم العرض المسرحي المدرسي بدرجة كبيرة في تعليم الأطفال السلوكيات و العادات الإجتماعية، والطفل بشكل عام لا يتعامل مع الحقائق والأشياء كما هي بل كما تبدو في وجدانه.

3- إن العرض المسرحي المدرسي يسير في تأكيد دوره التربوي و الاجتماعي، إذ يساعد على تحقيق وحدة المعايير السلوكية للطفل كونه يحمل خطاباً تربوياً و تثقيفياً.

4- تعد عملية تربية الطفل على الإحساس بالجمال وتذوقه في كافة مراحل النمو المختلفة أمر في غاية الأهمية، فكل ما يبثه العرض المسرحي المدرسي الموجه للطفل من قيم تربوية و جمالية تؤثر في التكوين الجمالي للطفل وتوقظ الإحساس بالجمال لديه وتؤدي إلى نوع من التكامل في السلوك الشخصي للطفل.

5- يساعد العرض المسرحي المدرسي على مساعدة الأطفال في اكتساب خبرات جديده ومن ثم تتسع خبراتهم الذاتية والشخصية.

ثانياً: الدراسات السابقة

لم يجد الباحث دراسات سابقة لموضوع بحثه وإنما عثر على دراسات مشابهة (مجاورة) أهمها:

أولاً: موسى زناد سهيل (أفكار في تربية الطفل):

كانت مشكلة هذه الدراسة البحث عن الأهداف التربوية التي تتضمنها بعض الأعمال الدرامية كالمسرحيات الموجهة إليهم فضلاً عن اكتسابهم للقيم و المضامين الأخلاقية كالصدق والأمانة واحترام الآخرين، لأن محتوى الأعمال الدرامية الموجهة للأطفال تضع بأهتماماتها الأولية البحث عن الجودة من أجل أن تتحقق الأهداف التي تسعى إليها العملية التربوية سواء داخل الأسرة أو المؤسسات التعلمية ذات العلاقة بتنشئة الطفل لذلك تسعى دراما الطفل إلى أنجاز أعمال درامية تتناسب مع كل مرحلة من مراحل الطفولة وذات مضامين تربوية و فكرية وجمالية وسلوكية.

ثانياً: منتهى محمد رحيم، مسرح الطفل في العراق وخطة التنمية القومية:

أكدت هذه الدراسة على أهمية مسرح الأطفال لكونه يشكل ركناً أساسياً في تكوين شخصية الأطفال، وذلك من خلال إسهامه في جوانب النمو المتعددة، العقلية والنفسية والوجدانية وغيرها، وهذا يعني إن دراسة النص دراسة علمية تعتبر ضرورية ذلك بالتركيز على سلوك أبطاله وشخصياته الأخرى التي من خلالها تنتقل القيم الإجتماعية والحاجات والآمال إلى الأطفال، ولما كانت كانت الشخصية تلك الصفات الجسمية والعقلية والمزاجية إضافة إلى الصفات الإجتماعية وغيرها التي يخلقها الكاتب ويجعلها واقعية من خلال صفاتها. وأكدت الدراسة أن التعبير الفني خاصة أساسية عند الطفل ومن واجب الأنشطة المدرسية أتاحة الفرصة للطالب للتعبير عن مشاعره ورعايتها، أي إن الأنشطة هي التي تساعد على بناء شخصية الطفل، أي إن ممارسة اللعب الفني الذي يتلائم مع تطلعاته وأستعداداته وقبوله وأيضاً تساعده على نمو قدرته اللفظية و تعبيره اللغوي.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

أولاً: مجتمع البحث

أشتمل مجتمع البحث الحالي على (4) عروض مسرحية من المسرحيات المقدمة في مهرجان المسرح التربوي لمديريات التربية في بغداد في سنة 2012 و 2013، و كما موضح في الجدول رقم (1).

جدول (1) يوضح مجتمع البحث من العروض المسرحية لمهرجان المسرح التربوي

ت	اسم المسرحية	تأليف وإخراج	جهة الاشراف المديرية العامة لتربية	المكان وسنة العرض
1	اتصلوا ببيت أم سعاد	محسن الجيلاوي	تربية الرصافة الثانية	بغداد 2012
2	المستقبل	مرتضى سعد	تربية الكرخ الثالثة	بغداد 2012
3	البحث عن الذهب	وجيه مهدي	تربية الرصافة الأولى	بغداد 2012
4	القط في المصيدة	سمية عباد حسن	تربية الكرخ الأولى	بغداد 2013

ثانياً: عينة البحث

شملت عينة البحث عرضين مسرحيين أثنين تم أختيارهما بالطريقة القصدية، كما في الجدول رقم (2)، وللمسوغات الآتية :

1- تسنى للباحث المشاهدة الحية لهذه العروض .

2- تكامل العملية الفنية في هذه العروض من حيث التأليف والإخراج والأداء والتقنيات.

3- توفر النص الأصلي وشريط cd والصور الفوتوغرافية في أرشيف مديرية النشاط المدرسي مما ساعد الباحث على المراجعة والاستذكار.

4- مقاربة هذه العروض لمؤشرات الإطار النظري أكثر من غيرها من العروض الاخرى.

ت	اسم المسرحية	المخرج	سنة العرض	مكان العرض
1	اتصلوا ببيت ام سعاد	محسن الجيلاوي	2012	بغداد
2	القط في المصيدة	سمية عباد حسن	2013	بغداد

جدول رقم (2) عينة البحث

ثالثاً: منهج البحث

أعتمد الباحث المنهج الوصفي (التحليلي) في تحليل عينات بحثه، كونه أكثر المناهج العلمية ملائمة لتحقيق هدف البحث.

رابعاً: أداة البحث

أعتمد الباحث المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري بوصفها أداة البحث المعتمدة في أختيار العينة وتحليلها.

خامساً: تحليل العينات

العينة الاولى: مسرحية (اتصلوا ببيت أم سعاد)

تأليف وإخراج : محسن الجيلاوي

ملخص المسرحية

تدور حكاية المسرحية حول شخصية تكنى بـ(الشيطان)، وهو متسلل غريب يحاول أن يزرع الفتن والمشاكل بين الناس بهدف تحقيق مآربه التي تنطوي على تفتيت وحدة الكلمة والإرادة عبر تسويق كل ما هو مغرض، والمهمة التي كان يقوم بها هي التسلل

ليلاً إلى أحد الأزقة في حي شعبي ثم يقوم برمي قمامة أمام احد الدور الذي يدعى بيت (أم سعاد)، الأمرالذي أدى إلى إثارة المشاكل بين (أم سعاد) وجارتها (أم حنان) التي تسكن في البيت المقابل إذ اتهمت الأخيرة من قبل الأولى بأنها هي التي تضع القمامة أمام الدار، ويتكرر الحدث مع تغيير الخطة من قبل الشيطان، فتارة يضع القمامة أمام بيت (أم سعاد)، وأمام بيت (أم حنان) تارة أخرى, وتصل حدة الخلافات بين الجارتين إلى ذروتها بتكرار توجيه أصابع الاتهام من قبل (أم سعاد) إلى جارتها البريئة (أم حنان)، فيما تقابل (أم حنان) هذه الاتهامات بالاعتذار ورمي القمامة خارج الحي تفادياً لتفاقم الأزمة بين الجارتين، وبعد تصاعد الأحداث ووصولها إلى مرحلة تكاد أن تودي بعلاقة الجارتين تحاول كل من (حنان وسعاد) وهما أبنتا الجارتين مع مجموعة من صديقاتهما البحث والتقصي لمعرفة حقيقة الأمر. وبعد محاولات عدة يكتشفن إن شخصاً من خارج الحي يقف وراء هذه الأفعال، فيعزمن في ليلة من الليالي على حراسة الحي للإيقاع بذلك الشخص والإمساك به، وفي ساعة من الليل يتسلل الشيطان كعادته إلى الزقاق وهو يحمل القمامة محاولاً أن يرمي بها أمام بيت (أم سعاد)، فيفاجأ بظهورالبنتين وصديقاتهما أمامه ويقبضن عليه وتكتشف (أم سعاد) أن ما كان يحدث هو ليس من صنع (أم حنان) وإنما كان من صنع الشيطان الذي حاول خلق الفتنة بين أهالي الحي .

تحليل العرض

كان (الأداء التمثيلي) معبراً عن طبيعة الحدث الدرامي والفكرة الرئيسة التي سعى المخرج إلى إبرازها وهي فكرة المشعوذ (الشيطان) الذي تسلل إلى الحي، إذ جاء أداء التلميذة (أسماء) التي قامت بدورالمشعوذ يحمل في تعابيره صفات هذه الشخصية من حيث حركات الجسد الإيمائية الصامتة، فقد استطاعت هذه الممثلة على الرغم من أدائها الصامت توصيل الفكرة إلى المتلقي بحركات وإيماءات تجسد ملامح الشخصية. فيما جاء أداء التلميذة (مريم) والتي قامت بدور (أم سعاد) يحمل سمات تلك الشخصية عبر توظيفها لحركات الجسد والصوت والحواس, فقد تمكنت هذه الممثلة من تجسيد ملامح الشخصية باشتغالها على تلك الأدوات والتي اتسمت بصفات معينة كان منها (سرعة الغضب، وسوء الظن، والصبغة الشعبية البسيطة)، ما يؤكد ومن خلال دور (أم سعاد) أن المخرج كان قد أطلق العنان لممثليه للتعبيرعن ذاتهم واكتشاف طاقاتهم من خلال إعطائهم الفرصة للحكم على الظاهرة بأنفسهم. أما شخصية (أم حنان) التي قامت بأدائها التلميذة (هدى) فقد جاءت حاملة لسمات الشخصية المتزنة والمدركة لحقيقة الموقف، وقد جسدت ذلك درامياً عبر أدائها الذي غلب عليه الإحساس الرقيق

والبصيرة التي تبعث على مغادرة الصخب والضجيج والتلويح. وفي ضوء ذلك يمكن القول إن دور المخرج في تنمية الذوق الفني لدى ممثلاته كان واضحاً في أدائهن لأدوار الشخصيات، ما حقق في ذلك عرضاً غنياً يشتمل على ترجمة فعلية ناجحة للنص المسرحي المقدم.

ولتحقيق سمات معينة كالمغامرات والبطولات والتضحية من أجل الحق، أناط المخرج كل من (سعاد) و(حنان) وبقية الممثلات مهمة التحري عن المتسلل (المشعوذ) ونصب الكمين له ثم الانقضاض عليه، وجاء الأداء التمثيلي لهن متميزاً بحركات وتشكيلات حماسية جميلة منسجمة مع بعضها البعض ومتزامنة مع تنامي خط الفعل الدرامي وصولاً إلى الذروة، ومن ثم التطهير، متمثلاً في قبضهن على المتسلل باستخدام تشكيلات الحلقة الدائرية التي ترمز إلى عزل المتسلل عن المجتمع، وهذا ما يعزز لدى المتلقي سمات مهمة كالدفاع عن الوطن والتضحية من اجل الحق.

العينة الثانية: مسرحية القط في المصيدة

اخراج : سمية عباد حسن

ملخص المسرحية

تتمحور فكرة المسرحية حول مسألة الصراع بين الأضداد التي تمثلت بالفئران الثلاثة والقط المشاكس الذي يزعجهم دائماً ويحاول النيل منهم وقد جاءت فكرة الخلاص من مشاكل القط من خلال الفأر الحكيم الذي أثار لديهم فكرة وضع جرس في رقبته وذلك للتعرف على مكانه أينما يكون وقد تمكنوا من ذلك وبهذا أصبحوا يعرفون مكان القط أينما وجد وبهذا استطاعوا أن يتخلصوا منه ومن مطاردته لهم.

التحليل

تبدأ المسرحية بموسيقى ثم تفتح الإضاءة وتخرج ثلاث رؤوس من خلال أطار على أحد جوانب المسرح وهم الفأر الأول و الفأر الثاني والفأر الصغير فيبدأون بالحوار فيما بينهم عن كيفية أزعاج القط المشاكس لهم ومطاردته الدائمة لهم ويحاولون وضع خطة للتخلص منه وفي تلك الأثناء يدخل شخصية الفأر الحكيم فيسمع حديثهم هذا ويدلهم على خطة ينفذوها للخلاص من القط وتكون هذه الفكرة بوضع جرس حول رقبته كي يتمكنوا من معرفة تحركاته ومكان تواجده عن طريق صوت الجرس المعلق في رقبته فتشعر الفئران الثلاثة بالفرح لهذه الفكرة وفي تلك الأثناء يطلب منهم الفأر الحكيم أن يتطوع واحد منهم كي يقوم بتعليق الجرس في رقبة القط فيشعرون بالخوف

من هذا الفعل ويبدأون باختلاق الأعذار و لاسيما الفأر الأول والثاني فمنهم من يقول إن يده مكسورة والآخر يقول بأنه مريض وفي هذه اللحظة يعلن الفأر الصغير أنه يتطوع لهذا العمل وسيقوم بوضع الجرس حول رقبة القط المشاكس ويشعر الفأر الأول والثاني بالفرح لخلاصهم من هذه المهمة. ثم يبدأون في التفكير في كيفية القيام بهذا الفعل ويتذكر الفأر الأول إن هناك لقاء سيكون بين القط المشاكس وصديقته قطقوطة وهذا هو الوقت المناسب كي يذهب الفأر الصغير ويضع الجرس حول رقبة القط وينتهي المشهد الأول على هذا الفعل ثم تفتح الإضاءة على المشهد الثاني وهنا يدخل القط المشاكس متمايلاً ومتبختراً بشكله وقوته ويقوم بالمناداة على صديقته قطقوطة فتدخل إلى المسرح وهي تمشي بدلال لأنها تشعر أنها أجمل قطة ويبدأ الحوار فيما بينهما وتخبر القط المشاكس إن والدها سيزوجها من قط آخر أغنى وأكثر قوة منه فيرفض القط هذا الأمر فيقوم بأرضائها للقبول به فترضى قطقوطة لكنها تطلب منه أن يقنع والدها الذي لا يرضى بزواجها منه ويطرح عليها القط المشاكس فكرة هروبهما معاً في صباح اليوم التالي وتوافق قطقوطة على هذه الفكرة وفي هذه الأثناء يدخل الفأر الصغير متلصلصاً من أحد جوانب المسرح وهو يحمل بيده الجرس الذي سيعلقه في رقبة القط ويبدأ بالتحرك بشكل بطيء متوجهاً إلى مكان القط مع قطقوطة وفي خلسه منهما يعلق الفأر الصغير الجرس في رقبة القط بخفة ثم يخرج هارباً ومسرعاً خارج المسرح ويتفق القط مع صديقته على خطة الهرب في صباح اليوم التالي و يخرجان خارج المسرح فيعم الظلام في المسرح بعد ذلك تفتح الإضاءة على المشهد الثالث ويدخل الفأر الأول والثاني والفأر الصغير وهم يغنون ويرقصون وفي تلك اللحظة يدخل القط ويراهم وهم على هذه الحالة فيحاول ملاحقتهم ولكنه يفاجئ بسماع صوت غريب حول رقبته فيضحكون عليه فيشعر القط بالغضب الشديد لهذا الفعل ويحاول التخلص من الجرس بحركات عدة لكنه لا يستطيع فيبدأ بطلب المساعدة من الفئران الثلاثة لكنهم لا يستجيبون له ويستمرون بالضحك عليه لأنهم يعرفون سبب غضبه فهو على موعد مع قطقوطة للهرب معها إلى مكان آخر وهو بهذا الأمر لا يستطيع تنفيذ وعده فيستمرون بالضحك لأنهم تخلصوا من ملاحقته ومشاكله معهم وتنتهي المسرحية بهذا الموقف بين ضحك الفئران وغضب القط المشاكس.

الفصل الرابع

النتائج

أولاً: نتائج تحليل مسرحية (اتصلوا ببيت أم سعاد)

1. وظف المؤلف عبر لغة النص القيم والمثل الراسخة في المجتمع (حب الوطن، الوفاء، التضحية، الإرادة) لتعزيز المعنى الأخلاقي والسلوكي والتربوي لدى الطفل.

2. أعتمد المؤلف في بناء الحكاية على قصة تنتمي الى الواقع الاجتماعي الذي يألفه الأطفال.

3. اشتغل المؤلف على اللفظة الأدبية الأنيقة الخالية من التراكيب اللغوية المعقدة ومنطق الكبار.

4. جاءت لغة النص خالية من الكلمات المحلية الدارجة، مما أضفى على بنية النص قيمة جمالية وفنية سعى المؤلف من خلالها إلى تنمية ذائقة الطفل وقدراته الفنية.

5. رسم المؤلف شخصيات المسرحية على نحو يتناسب وفكرة النص والقصة التي تدور حولها، إذ كانت الشخصيات (إنسانية) تقترب في مرجعياتها النفسية والاجتماعية والثقافية من واقع الأطفال.

6. ترجمت الرؤية الإخراجية فكرة النص المسرحي عبر اشتغال المخرج على عناصر التشكيل (السمعية - البصرية)، إذ خلق المخرج موازنة بين الثنائية (التنظير- التطبيق) في العرض المسرحي.

7. أعتمد المخرج أساليب التعبير (حركة الجسد و الحواس) في أداء الممثلات بما يتناسب والمعيار الفني للأداء الذي ينبغي أن يؤخذ به في مسرح الأطفال، مما حقق في ذلك عرضاً مسرحياً غنياً وناجحاً للنص المسرحي.

8. فعل المخرج تقنيات العرض المسرحي لاسيما (الديكور، الإضاءة) لرسم بيئة مناسبة لفكرة المسرحية وبكتل وألوان وخطوط مثلت في كليتها نسقاً واقعياً جميلاً ينتمي في مناخه الى نفسية الأطفال، تمثل في دور(الشناشيل) و (الأزقة).

9. حققت ألوان الإضاءة الساقطة على الديكور انسجاماً لونياً كان له دور كبير في خلق جو درامي أسهم في أثارة عواطف الأطفال وشدهم نحو الحدث المسرحي.

ثانياً: نتائج تحليل مسرحية القط في المصيدة

1. أكدت المسرحية على العمل الجماعي حيث إن التعاون سمة أخلاقية و تربوية تنمو مع سلوك الطفل.

2. كانت شخصيات المسرحية شخصيات محببة قريبة إلى مستوى الأطفال وميولهم مما يدل على إيصال الهدف التربوي المتوخى من فكرة المسرحية لأذهانهم بسهولة وفهم مبسط.

3. أختيرت الألوان المناسبة في تصميم أزياء العروض المسرحية، مما أدى إلى تفاعل الأطفال مع تلك الشخصيات بألوانها المتعددة و التي تعطي القيمة الجمالية لتلك الأزياء.

4. أتسم أداء التلاميذ الممثلين بالواقعية والتعبير الصادق من لغة الحوار والأداء الجسدي مما زاد تطور الصراع على خشبة المسرح.

5. وظفت السيدة المخرجة في العرض المسرحي العناصر الفنية والعلاقات الترابطية فيما بينها وذلك عن طريق الخطوط والنقاط والتناسب والانسجام والكتل والفراغ ووحدة التجانس وجميع الأمور التي تؤدي إلى تكامل العرض المسرحي.

6. برزت في المسرحية قيم الحب والجمال و الحكمة وهي قيم مثالية سامية تهذب شخصية الطفل و مشاعره و عواطفة تجاه الآخرين.

الاستنتاجات

1. إن دراسة خصائص الأطفال بالنسبة لمتلقي المسرح المدرسي والوقوف على مستوى التباين السيكولوجي لحاجات وميول ودوافع أفراد الفئة الواحدة، من شأنه أن يهيئ مناخاً صالحاً لتقديم مسرح مدرسي مثالي جدير بأن يمنح هذه الفئات الفرصة للإفادة من التجربة المسرحية.

2. أن الهدف من تقديم عروض مسرحية مدرسية هو بث مواد تعليمية (القصص العلمية، التربوية) يكون الغرض منها تنمية و تطوير شخصية الطفل ومنحه القدرة على التنظيم الفكري والاجتماعي في مختلف جوانب الحياة.

3. إن اطلاع الكاتب على أدب الأطفال المؤلَّف منه والمترجم يتيح له الفرصة أن يقدم نتاجاً معرفياً وتربوياً ثرَّاً يستطيع الطفل من خلاله الاجابة على الكثير من التساؤلات

التي تتعلق بطبيعة وحقائق الحياة والتي تعد مصدراً هاماً لتنمية أفكاره الخارجة عن نطاق الخبرة الشخصية.

4. يمتاز المسرح المدرسي خصوصاً في العراق بإمكانيات تقنية وفنية محدودة لا يمكن أن تقارن بالمسرح الاحترافي، لذا ينبغي أن يكون المخرج ملماً بكل تقنيات العرض المسرحي كي يتسنى له أن يحقق الأهداف التربوية المناطة به في ضوء المعطيات المتوفرة له.

5. تقنيات العرض المسرحي من وسائل التعبير المهمة في مسرح الصغار، كونها تأخذ على عاتقها مهمة ترجمة النص المسرحي إلى صورة بصرية تفسر ملامح وصفات الشخصيات، وتحدد زمان ومكان الحكاية، وإن غياب البعض من وسائل التعبير هذه يشوب العرض المسرحي المدرسي الضبابية ويكسب الفكرة صفة الغموض ما يجعلها عصية الفهم على المتلقي (المتعلم).

التوصيات

1- أتاحة الفرصة للتلامذة لمعرفة أنواع المسارح المدرسية، وأختيار ما يتناسب منها مع ميولهم ويلائم استعداداتهم.

2- ضرورة تخصيص دروس في المنهج التربوي للمسرح المدرسي.

3- إقامة الندوات التي تعنى بالمسرح المدرسي وإبراز دوره في تنمية الجوانب المعرفية والمهارية والوجدانية.

المقترحات

1. اجراء دراسة حول أثر العروض المسرحية المدرسية في تطوير المهارات الذهنية والجسدية لتلاميذ المرحلة الإبتدائية.

2. ضرورة وضع منهج جديد للتربية الفنية يكون للمسرح حصة مميزة فيه.

3. اقامة مسابقات بين المدارس في تقديم العروض المسرحية، على أن تعد لجان متخصصة إلى تقويم المسرحيات الجيدة وتخصيص مكافآت لها.

المصادر

•القرآن الكريم

1- إبراهيم، مدكور، المعجم الوجيز، ط1، مجمع اللغة العربية، (القاهرة- 1980)، ص 476.

2- أحمد مختارعمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، ط1، عالم الكتب، (القاهرة - 2008)، ص1724-1726.

3- إبراهيم مدكور: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، (القاهرة - 1983)، ص 138.

4- تد. هوندرتش : دليل أكسفورد للفلسفة، ج2، تر: نجيب الحصادي، المكتبة الوطنية للبحث و التطوير، (ليبيا- 2003)، 660.

Morris: The American heritage dictionary of the English .language,USA, P95,1980, Houghon Mifflin

5- ابن منظور، لسان العرب ، ط3، بيروت - 1994 دار صادر، ص789

6- د. مصطفى حسيبة، المعجم الفلسفي، ط2، دار أسامة للنشر والتوزيع – الأردن، (عمان – 2009)، ص 435

7- د.عقيل مهدي يوسف، التربية المسرحية في المدارس، ط1(عمان: دار الكندي للنشر والتوزيع، 2001) ص7.

8- أ ر.ج. بيرتون ، التمثيل في المدارس، ترجمة: رياض عسكر ومحمد فتحي ، (القاهرة: مطابع سجل العرب، سلسلة الألف كتاب، 1966) ص97 .

9- ينظر: وينفريد وارد، مسرح الأطفال، ترجمة : محمد شاهين الجوهر (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف، 1966) ص7.

10- موسى كولدبرغ ، مسرح الأطفال : فلسفة ومنهج ، ترجمة: صفاء روماني (دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإعلام، 1991) ص ص 74-75.

11- هادي نعمان الهيتي ، أدب الأطفال : فلسفته وسائطه وفنونه ،(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1977) ص 325.

12- نايف احمد سلمان ، تعليم الأطفال الدراما : المسرح الفنون التشكيلية الموسيقى، ط1 (عمان: دار صفاء للنشر والتوزيع، 2005) ص228.

13- عبد اللطيف الشامل، المسرح المدرسي (عمان: منشورات وزارة الثقافة ، 1990) ص27.

14- حسن مرعي ، المسرح المدرسي، ط3(بيروت: دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، 2002) ص10.

15- ينظر:د. كمال الدين حسين ، المسرح التعليمي : المصطلح والتطبيق ، ط1 (القاهرة: الدار المصرية اللبنانية ، 2005) ص47.

16- د. علي عبدالله ، المسرح الموسيقي في العراق، ط1 (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1995) ص82.

17- د. عمر محمد الطالب، ((بدايات المسرحية العربية في العراق))، مجلة الثقافة المسرحية، (القاهرة)، العدد 14 ، 1967، ص67.

18- د.عمر الطالب ،(المسرحية التعليمية في العراق) مجلة آداب المستنصرية ، (بغداد) العدد 13 ، 1986، ص122.

19- جمال خضير الجنابي، ((التمثيل في المسرح المدرسي وطبيعته وتاريخه))، مجلة الأكاديمي، العدد الثالث عشر، 2007.

20- هول. ج. لندزي : نظريات الشخصية (بيروت : دار الفكر العربي، 1969) ص 21.

21- مرعي ، حسن: المسرح المدرسي (بيروت: الهلال ، 2002) ص25.

22- د.عبد علي الجسماني: علم النفس وتطبيقاته التربوية والإجتماعية (بغداد: مطبعة الخلود، 1984) ص389.

23- ينظر: الهيتي ، هادي نعمان: أدب الاطفال ، فلسفته , فنونه , وسائطه (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب, 1986) ص18.

24- قاسم حسين الصالح: الإبداع في الفن (بغداد – وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد، 1981) ص44.

25- قاسم حسين الصالح: الإنسان من هو (بغداد – وزارة الثقافة والإعلام، 1985) ص117.

26- كرومي ، عوني: المسرح المدرسي (بغداد: مديرية مطبعة وزارة التربية ، ب ت) ص27.

27- د.منيرة العزاوي، بانوراما نفسية (بغداد: وزارة الثقافة، 2005) ص104.

28- العناني ، حنان عبد الحميد: الدراما والمسرح في تربية الطفل (عمان: دار الفكر , 2007) ص26.

29- أبو معال ، عبد الفتاح: في مسرح الاطفال (عمان: دار الشروق للطباعة والنشر, 1984) ص26.

30- د.سهيل، موسى زناد: أفكار في تربية الطفل، دار ثقافة الأطفال، (بغداد:2007)

31- د. رحيم، منتهى محمد: مسرح الطفل في العراق وخطة التنمية القومية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد: 1988

اللغة التفاعلية في مسرح الشارع

(عروض مهرجان كركوك لمسرح الشارع / الدورة السابعة)

مقدم إلى مؤتمر كلية الفنون الجميلة – جامعة واسط

حبيب ظاهر حبيب

ملخص البحث

البحث دائم في لغة العرض المسرحي، ومستمر في عملية التجديد لإغناء العرض وزيادة فاعلية طرفي معادلة العرض الرئيسين (المؤدي والمتلقي) لأن غياب تفاعل أحدهما يضعف العرض المسرحي، وهذا الأمر يشمل أنواع العروض المسرحية كافة، ومنها عروض مسرح الشارع الذي يشد الرحال إلى الأسواق والساحات العامة والشوارع الهامة لتقديم قضايا المجتمع باختزال وتكثيف وأداء مثير.

عمل مسرح الشارع على مبدأ وجود مؤدي مقابل متلقي والتواصل مع بعضهم عبر إنشاء لغة تفاعلية مشتركة، دون إيلاء الكثير من الاهتمام إلى لغة الأمور الأخرى (المنظر والأزياء والاكسسوارات والإضاءة ...) إلا في حال الضرورة الدرامية التي يحتمها الفعل، فالسيادة في مسرح الشارع للغة المؤدي (الحوار والايماءة والحركة ...) ولغة المتلقي (المتفاعل) المتأتية من رد الفعل على مجريات العرض.

يهدف البحث الحالي إلى تعرف خصائص اللغة التفاعلية في مسرح الشارع.

تكون الاطار النظري من مبحثين:

المبحث الأول: لغة العرض المسرحي:

لقد تعمقت اكتشافات للغات المسرح وعموم الدراما وأصبح للمسرح لغات عديدة مضافة للغة الحوار/ الكلام ، منها:

1. لغة الفضاء (اللون والخط والكتلة والضوء والظل) ويعنى بها مصمم المنظر والأزياء والماكياج والإضاءة
2. لغة الجسد الاشارة والايماءة وغالبا ما يختص بها الممثلين بناء على توجيهات الإخراج.

3. لغة الموسيقى والمؤثرات الصوتية.

هذه اللغات كلها تبوح بمعاني وتسهم في إيصال دلالات النص/ العرض. فالفكرة التي يتضمنها النص/ العرض المسرحي لا تطرح عن طريق لغة الحوار/الكلام حصرا، بل يتشارك في طرحها جميع عناصر النص وجميع القيم الدراماتيكية للعرض بصيغة غير مباشرة، أما الصيغة المباشرة لإيصال فكرة النص/ العرض المسرحي فهي صيغة لغة الحوار. وتتبلور جميع اللغات في المكونة للعرض المسرحي بلغة واحدة هي لغة الاسلوب ، ذلك أن السيادة في الأدب والفن وكل شيء في الحياة هي لغة الأسلوب وليس أسلوب اللغة.

المبحث الثاني: اللغة التفاعلية في مسرح الشارع

يوجد تقارب روحي ومادي بين عرض مسرح الشارع متمثلا بالمؤدين والتقنيات وبين الجمهور المحيط بهم، والمقصود بالتقارب الروحي هو أن المؤدين ليسوا شخصيات غريبة عن المتلقي، لأنها غالبا ما تكون مستلة من الواقع او توحي بالواقع بصورة ما، لاسيما عندما تطرح الموضوع والقضايا التي تمس حياة الجمهور الحاضر مباشرة، مما يجعل الصلة بين العرض والجمهور قوية روحيا. أما التقارب المادي فيتضح من حرص المؤدون على مخاطبة الجمهور بصورة مباشرة وقد يحتكون به جسديا او يطلب منهم التواجد في مساحة الأداء والمشاركة في العرض. ونتيجة لهذا التقارب يمكن أن تتقلص المسافة النفسية بين العرض والجمهور المتفاعل مع العرض، يراعي مسرح الشارع الجمهور الذي استقطبه وجعله محيطا بالعرض من حيث:

1. لغة الحوارات تكون قصيرة وقربية إلى الحياة اليومية والمناسبة لموضوع العرض.

2. وضوح الفكرة والابتعاد عن التعمق والتشعب.

3. تناول حدث واحد خال من التفرعات.

4. زمن العرض لا يرهق الجمهور الذين يشاهدون العرض وقوفا بصفوف غير منتظمة مما يجعل المشاهدة والمتابعة غير ميسورة على بعضهم.

مؤشرات الإطار النظري:

1. يمتلك المتلقي في مسرح الشارع لغة يشارك من خلالها في العرض عبر إظهار الانفعالات والتعبير بالكلام ومجمل ردود الفعل وتلبية دعوة المؤدين للقيام بفعل ما بالصوت والحركة والدخول إلى مساحة التمثيل.
2. تعتمد الجمل القصيرة في حوار عروض مسرح الشارع ، وفي حال وجدت الحوارات الطويلة فإنها تتطلب درجة عالية من الشحنات العاطفية المثيرة لتفاعل الجمهور.
3. لغة التقنيات المسرحية (الأزياء الديكور والاضاءة) في عروض مسرح الشارع قليلة الاستخدام بالمقارنة مع لغة تقنيات العروض التقليدية.
4. لغة الموسيقى والغناء الحي تحرك مشاعر الجمهور في مسرح الشارع أكثر من الموسيقى المسجلة مسبقا.

الفصل الثالث : إجراءات البحث

مجتمع البحث: يتكون مجتمع من العروض المقدمة في مهرجان مسرح الشارع في كركوك – الدورة السابعة بتاريخ ١٩– ٢١/ ١١ / ٢٠٢٣ – وهي أكثر من عشرين عرضا مسرحيا متنوع الطروحات والتوجهات الفكرية والفنية.

عينة البحث: نماذج مختارة من العروض المقدمة في المهرجان

النموذج الاول:المسرحيَّة الصامتة (رسائل البحر) أداء (هونر محي طاهر – دكتور كيفي أحمد عبدالقادر – فريدون حمد أمين) تقديم فرقة (كويا) من مدينة كويسنجق – اربيل.

النموذج الثاني: مسرحية (مسافر من غزة) تمثيل (موختاري محمدي) وإخراج نجاة نجم.

النموذج الثالث: مسرحية (رسائل) توليف وإخراج صادق مكي – تمثيل جعفر الأمير – تقديم شعبة المسرح المعاصر في العتبة الحسينية المقدسة

النموذج الرابع: مسرحية (كفى) إخراج وائل زكريا – جمهورية سوريا

النموذج الخامس:عرض مسرحية (نخاسة) انتاج كلية الكنوز الجامعة ، تأليف سعد هدابي ، وإخراج علي الأحمد.

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

من النتائج:

أولا: تعددت لغات الحوار في عروض مهرجان كركوك لمسرح الشارع الدورة السابعة كما تعددت لهجات لغة الحوار ، فقد كانت اللغة الكردية حاضرة في مسرحية (مسافر من غزة) واللغة العربية حاضرة في مسرحية (رسائل) إلى جانب اللهجات المحلية المتفرعة من هذه اللغات ، وكانت السيادة للغة الحوار في عرض مسرحية (نخاسة).

ثانيا: كان للغة الإشارة والحركة والايماءة دور كبير ومهم في إيصال مضامين العروض، وذهب عرض مسرحية (رسائل البحر) ومسرحية (كفى) إلى رفع لغة الحوار كليا من العرض، والركون إلى فاعلية لغة الحركة والايماءة والموسيقى والمؤثرات والازياء والملحقات.

ثالثا: عملت الموسيقى والمؤثرات الصوتية بفاعلية كبيرة ، فقد أدت دورا تمهيديا لبداية العروض في عرض مسرحية (كفى) أدت المؤثرات دورا مفصليا في تغيير منحى الأحداث بعد أن كانت موسيقى الاحتفال سائدة، جاء مؤثر صوت انفجارات وسقوط قذائف استشهد على اثرها العروسين، وفي عرض مسرحية (نخاسة) كان لقرع الطبول الحي وأصوات الإيقاعات دور صناعة الجو النفسي العام المثير للتفاعل.

من الاستنتاجات:

1- تحقق عروض المسرحيات الصامتة والتي تستخدم حوارات قليلة في مسرح الشارع تفاعلا اعلى من العروض التي تعتمد لغة الحوار أساسا لإيصال مضمونها ، لأن ضياع الكلمات وارد جدا في الفضاءات المفتوحة بسبب من التشويش السمعي الناتج عن حركة الجمهور وأصوات المارة.
2- الموسيقى والمؤثرات الحية – غير المسجلة – تحقق تفاعلا اعلى وتكسر الايهام.
3- جميع العروض خاطبت الجمهور بصورة مباشرة ، وتضمنت دعوة للمشاركة.

الكلمات المفتاحية : مسرح الشارع – اللغة التفاعلية – لغات المسرح

Abstract of the research
Interactive language in street theater

Research is ongoing in the language of the theatrical performance, and continues in the process of renewal to enrich the performance and increase the effectiveness of the two main parties of the equation of the performance (the performer and the recipient) because the absence of interaction between them weakens the theatrical performance, and this matter includes all types of theatrical performances, including street theater performances that travel to markets, public squares and important streets to present community issues with abbreviation, condensation and exciting performance.

Street theater works on the principle of the presence of a performer versus a recipient and communicating with each other by creating a common interactive language, without paying much attention to the language of other things (the scenery, costumes, accessories, lighting ,etc.) except in the case of dramatic necessity imposed by the action, as the sovereignty in street theater is for the language of the performer (dialogue ,gesture, movement, etc.) and the language of the recipient (the interactant (resulting from the reaction to the course of the performance.

The current research aims to identify the characteristics of the interactive language in street theater.

The theoretical framework consists of two sections:

The first section: The language of theatrical performance:

The discoveries of the languages of the theater and drama in general have deepened, and the theater has many languages added to the language of dialogue/speech, including:

The language of space (color, line, mass ,light and shadow), which is concerned with the designer of scenery, costumes ,makeup and lighting.

The language of the body, signs and gestures, which is often specialized in actors based on the directing instructions.

The language of music and sound effects.

All of these languages reveal meanings and contribute to conveying the connotations of the text/theatrical performance. The idea contained in the text/theatrical performance is not presented exclusively through the language of dialogue/speech, but rather all elements of the text and all dramatic values of the performance participate in presenting it in an indirect form, while the direct form for conveying the idea of the text/theatrical performance is the form of the language of dialogue. All languages in the components of the theatrical performance crystallize in one language, which is the language of style, since the sovereignty in literature, art and everything in life is the language of style and not the style of language.

The second topic: Interactive language in street theater

There is a spiritual and material convergence between the street theater show represented by the performers and techniques and the audience surrounding them. What is meant by spiritual convergence is that the performers are not alien characters to the recipient ,because they are often drawn from reality or suggest reality in some way ,especially when they raise the subject and issues that directly affect the lives of the audience present, which makes the connection between the show and the audience spiritually strong. As for the material convergence, it is evident from the performers' keenness to address the audience directly and they may interact with them physically or ask them to be present in the performance space and participate in the show. As a

result of this convergence, the psychological distance between the show and the audience interacting with the show can be reduced. Street theater takes into account the audience it has attracted and made surrounding the show in terms of:

The language of the dialogues is short ,close to daily life and appropriate to the topic of the show.

Clarity of the idea and avoidance of depth and branching.

Dealing with a single event free of branches.

The show time does not tire the audience who watch the show standing in irregular rows, which makes watching and following difficult for some of them.

Theoretical framework indicators:

The recipient in street theater has a language through which he participates in the show by showing emotions ,expressing in words and all reactions, and responding to the performers ' invitation to do something with voice and movement and entering the acting space.

Short sentences are used in the dialogue of street theater shows, and if long dialogues are found, they require a high degree of emotional charges that stimulate the audience's interaction.

The language of theatrical techniques) costumes, decor and lighting) in street theater shows is rarely used compared to the language of traditional show techniques.

The language of music and live singing moves the audience's feelings in street theater more than pre-recorded music.

Chapter Three: Research Procedures

Research Community: A community consists of the shows presented at the Kirkuk Street Theater Festival - the seventh session on 2023/11/21-19- which are more than twenty theatrical shows with diverse intellectual and artistic approaches and orientations.

Research sample: Selected models of the shows presented at the festival

First model: The silent play (Sea Letters (performed by (Honer Mohi Taher - Dr. Kayfi Ahmed Abdul Qader - Faridoun Hamad Amin) presented by the (Koya) troupe from the city of Koysanjaq - Erbil.

Second model: The play (Traveler from Gaza) performed by (Mukhtari Mohammadi) and directed by Najat Najm.

Third model: The play (Letters) written and directed by Sadiq Makki - performed by Jaafar Al-Amir - presented by the Contemporary Theater Department at the Holy Shrine of Imam Hussein

Fourth model: The play (Enough) directed by Wael Zakaria - Republic of Syria

Fifth model: The play (Slaughterer (produced by Al-Kunooz University College, written by Saad Hadabi, and directed by Ali Al-Ahmad.

Chapter Four: Results and Conclusions

From the results:

First: The languages of dialogue were multiple in the performances of the Kirkuk Street Theater Festival, the seventh session, as were the dialects of the language of dialogue. The Kurdish language was present in the play (A Traveler from Gaza) and the Arabic language was present in the play (Letters) in addition to the local dialects branching from these languages. The language of dialogue was dominant in the performance of the play (Slaughterer.(

Second: Sign language, movement and gesture played a large and important role in conveying the contents of the performances. The

performance of the play (Letters from the Sea) and the play)Enough) went to completely remove the language of dialogue from the performance, and rely on the effectiveness of the language of movement ,gesture, music, effects, costumes and accessories.

Third: The music and sound effects worked very effectively, as they played a preliminary role for the beginning of the performances in the play (Enough). The effects played a pivotal role in changing the course of events after the celebration music was prevalent. The effect of the sound of explosions and falling shells came, which killed the bride and groom. In the play (Slaughterer), the live drumming and rhythmic sounds played a role in creating the general psychological atmosphere that stimulated interaction.

From the conclusions:

The silent plays that use few dialogues in street theater achieve higher interaction than the shows that rely on the language of dialogue as a basis for conveying their content, because losing words is very likely in open spaces due to the auditory interference resulting from the movement of the audience and the voices of passersby.

Live music and effects - not recorded - achieve higher interaction and break the illusion.

All the shows addressed the audience directly, and included an invitation to participate.

Keywords: Street theatre - interactive language - theatre languages

الفصل الأول: الإطار المنهجي:

مشكلة البحث والحاجة

أكثر من ثلاثة آلاف عام والبحث دائم في لغة العرض المسرحي ومستمر في عملية التجديد لإغناء العرض وزيادة فاعلية طرفي معادلة العرض الرئيسين (المؤدي والمتلقي) لأن غياب تفاعل أحدهما يضعف العرض المسرحي ، وهذا الأمر يشمل أنواع العروض المسرحية كافة ، ومنها عروض مسرح الشارع الذي يشد الرحال إلى الأسواق والساحات العامة والشوارع الهامة لتقديم قضايا المجتمع باختزال وتكثيف وأداء مثير.

وقد عمل مسرحيو الشارع على مبدأ وجود مؤدي مقابل متلقي والتواصل مع بعضهم عبر إنشاء لغة تفاعلية مشتركة ، دون إيلاء الكثير من الاهتمام إلى لغة الأمور الأخرى (المنظر والأزياء والاكسسوارات والإضاءة ...) إلا في حال الضرورة الدرامية التي يحتمها الفعل، فالسيادة في مسرح الشارع للغة المؤدي (الحوار والايماءة والحركة ...) ولغة المتلقي (المتفاعل) المتأتية من رد الفعل على مجريات العرض ، ولغرض التعرف على خصائص اللغة التفاعلية في مسرح الشارع ، تم الشروع بهذا البحث.

وتبرز الحاجة لبحث موضوع اللغة التفاعلية في مسرح الشارع من تسليط الضوء على خصائص اللغة في مسرح الشارع ومدى تأثير كل من المؤدي والمتلقي ببعضهما.

أهمية البحث:

تتجلى أهمية البحث الحالي في تناوله اللغة التفاعلية لطرفي العرض المسرحي الأساسيين (المؤدي – المتلقي) ليشكل إضافة معرفية في دراسات مسرح الشارع، ليفيد منه المخرجون والفنيون الذين يقدمون عروضهم الدرامية في الشارع وعموم الفضاءات المفتوحة.

هدف البحث:

يهدف البحث الحالي إلى تعرف خصائص اللغة التفاعلية في مسرح الشارع.

تحديد المصطلحات:

" اللغة :

١) نظام تعبير وتواصل إنساني ، تجمعه ميزات مشتركة ، باللغة المطبوعة، بتمفصل ثنائي ، وباعتباطية العلامة. ٢) وليس التفرع الثنائي (اللغة/ الكلام) سوى هذا التمييز بين اللغة عامة والأسلوب " (1)

اللغة الدرامية/ المسرحية:

" تعد اللغة بمفهومها العام الوسيلة الاساسية للتعبير والتخاطب سواء كانت شعرية أم نثرية ولابد للغة من توافر جملة من خصائص هامة منها أن تكون محملة بشحنات عاطفية وفكرية كما يجب أن تكون موحية بالواقع وذات تأثير وقدرة على تطوير الحدث وتعبر عن طبيعة الشخصية بوصفها واسطة لعملية نقل الأفكار "(2)

مسرح الشارع Street Theater: " مجموعة من العروض خارج المسرح ، ويمكن أن يكون أيضًا نوعًا من انتقال أساليب وفضاءات المسرح إلى الهواء الطلق. ولكن هذا المسرح يكتسب معناه (في الممارسة والتأريخ) عندما يقدم موقفًا مخالفًا للمسرح. ويمكن أن نستمع لأصداء اسطورية الفضاء الاصلي (الحلبات والعروض الجوالة) عن التلقائية وعن كل ما هو شعبي "(3)

" تسمية تطلق على عروض مسرحية تجري خارج العمارة المسرحية ، في الساحات العامة وفي الشوارع. وخصوصية مسرح الشارع تكمن في أنه يخلق علاقة فرجة لها طابع حيوي يكون التلقي فيها مختلفا عن علاقة التلقي التقليدية، فالعرض الذي يجري في الشارع كمكان مقتطع من الحياة اليومية لا يسعى بالضرورة الى تحقيق الايهام وإنما إلى مشاركة المتفرج "(4)

التعريف الإجرائي :

مسرح الشارع: هو العرض المسرحي المقدم في فضاءات مفتوحة ، يعتمد بشكل أساسي على لغة الأداء في إيصال الفكرة التي يريدها حاضرة في وعي المتلقي مما يدفعه للتفاعل والشروع بإرسال ردود فعل تشكل لغة العرض.

التفاعل: " فيما يتعلق بالمعلوماتية هو: استخدام برنامج معلوماتي يستعين بتدخل المستخدم البشري. فالتفاعل لا يكتفي بمجرد المشاهدة السلبية ولكن يتطلب من الإنسان الأخذ بعين الاعتبار أي الاختيار أو أخذ موقف فعال. وهذا التعريف يتناقض تماما مع

الفكرة التقليدية للعرض ومع المسافة المادية التي يتطلبها العرض ما بين خشبة المسرح والمشاهد فالتفاعل يقوم بدور الرفيق من خلال المرتكزات الرقمية "(5)

المسرح التفاعلي: Interactive theatre

" مسرح التغيير والمشاركة، حيث يتحول المتفرج فيه إلى متلق ومحاور ومشارك في إنتاج رسالة العرض" (6)

التعريف الإجرائي: التفاعلية في المسرح: هو العرض المسرحي الذي يحرص على بناء علاقة تفاعلية مع المتلقي وجدانيا وفعليا، عبر تقديم ما يشكل مراكز اهتمامه من المواضيع والأفكار، وتحفيزه نحو العمل على تغيير الواقع اجتماعيا/ اقتصاديا/ سياسيا، ويتم ذلك من خلال مجموعة من الوسائل الفنية والتقنية التي تشكل خصائصه المميزة.

الفصل الثاني: الإطار النظري:

المبحث الأول: لغة العرض المسرحي

النص المسرحي نوع أدبي ذي دلالة ، ولا تكتمل ابعاده الا حين يصير عرضا مسرحيا حيا يبنى على أساس العلاقة بين عناصر العرض والمتلقي الحاضر هنا والآن ، فالمسرح فن متحول من لغة الأدب إلى لغة فن العرض مع الاحتفاظ بشيء من السمات الأدبية ضمن العرض المسرحي، وأبرز هذه السمات لغة الحوار ، وقد خضعت لغة المسرحية – سواء تم التعامل والتفاعل معها بصيغتها الأدبية أو الفنية – لمتغيرات تاريخية وتحولات منهجية أسلوبية. ذلك " إن أهمية اللغة تبرز فقط حينما تكون جزءا من التفاعل والتواصل الاجتماعي ومن ثم يبرز معناها أيضا في هذا التفاعل "(7)

يمتاز النص المسرحي – عادة– عن الأنواع الأدبية الاخرى بسيادة لغة الحوار ، في حين تمتاز الرواية – مثلا– بسيادة السرد والوصف. يعرف الحوار بأنه الكلام الذي تنطق به الشخصية/ الشخصيات باستخدام لغة يفهمها الجمهور ، ويجب ان يتسم الحوار بالتدفق الحيوي المتبادل بين شخصيتين أو اكثر ويسمى ديالوج ، وقد يكون الحوار ذاتيا أي تحاور الشخصية نفسها ويسمى المونولوج ، ويمكن القول إن الحوار هو العماد الأساسي للغة الدرامية إلى نهاية عقد الخمسينيات من القرن العشرين ، وفي

" مقال بعنوان (في الأسلوب الدرامي) يتحدث سارتر عن التلازم بين المسرح واللغة والحدث قائلًا : يجب أن يعبر الكلام داخل المسرح عن تعهد أو التزام او رفض او رأي أو حكم أخلاقي أو دفاع عن حقوق انسان او اعتداء على حقوق الآخرين كما يجب أن يكون في أسلوب بلاغي مرتب أو يكون وسيلة لتنفيذ مغامرة. على سبيل المثال من خلال التهديد أو الكذب او اي شيء من هذا القبيل بشرط ألا تفرغ فيه ادوار السحر والسخرية والتقديس "(8)

تاريخيا ومنذ نشأة فن المسرح كانت تكتب المسرحية شعرا وتلقى باسلوب شعري، وتعد اللغة الشعرية احدى مقومات عظمة النص والعرض المسرحي منذ اليونان الذي نشأ فن المسرح على أيديهم ، حتى أن أرسطو في كتابه (فن الشعر) الذي يعد أول من كتب نظرية في العرض المسرحي وهي (نظرية المحاكاة) استنادا إلى أن مقولة : "المحاكاة غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة (والإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثر استعدادا للمحاكاة ، وبالمحاكاة يكتسب معارفه الاولية) كما أن الناس يجدون لذة في المحاكاة "(9) ومن جهة اخرى اذا اردنا تحديد أسباب عظمة النص المسرحي ومنها النص الشكسبيري الذي يعد أشهر كاتب مسرحي على مر العصور لوجدنا أن اللغة الشعرية التي كتب بها شكسبير هي السبب الأبرز في ذيوع شهرته وقوة أعماله التي (ربما) اطلع عليها معظم العالم قديما وحديثا وجعلت منه كاتبا عالميا بامتياز.

الكتابة بلغة الشعر فرضت مونولوجات وديالوجات طويلة بل ومشاهد تدور بين شخصيات قليلة نسبيا في المشهد الواحد وان حوار الشخصيات جميعا على درجة من الفخامة فالملك يتحدث لغة شعرية هي نفسها لغة الحارس والبواب ومثال على ذلك أن لغة هملت نفسها لغة حفار القبور ، ولغة البواب هي نفسها اللغة الشعرية لمكبث القائد والملك وزوجته الملكة.

لقد كان شكسبير ومن سبقه يقولون كل شيء عبر لغة الحوار ، وصف المنظر والأزياء والأكسسوارات وطبيعة الطقس وغيرها مما يساعد الجمهور عصر ذاك على تخيل بيئة العرض والعيش في أجوائها

وبقيت لغة الدراما شعرا حتى ما بعد عصر شكسبير أي أنها استمرت لأكثر من عشرين قرنا تقريبا اذا ما اخذنا بالاعتبار ان نشأة لغة المسرح كانت بحدود القرن الرابع قبل الميلاد ، ويمكن تحديد التخلي التام عن بلاغة الشعر وبحوره مع ظهور الميل نحو الواقعية Realism والطبيعية منتصف القرن التاسع عشر ، والتخلي عن الاتجاه الرومانسي ، وكان لهذا الميل أسبابه ومن هذه الأسباب هو النأي عن تحكم الأهواء والتحليق في سماء الخيال والأحلام والهبوط الى لجة الحياة كما هي دون تزيين وتزييف وتزويق كما يرى روادها ومريديها ، وحدث تعشيق بين الفن والحياة ، وانعكس على لغة الحوار بين الشخصيات ، وربما كان مرد ذلك إلى الشخصيات نفسها ، إذ كانت الشخصيات مأخوذة من الطبقات الدنيا للمجتمع كالفلاحين والعمال وانحسر إلى حد ما دور الشخصيات الأرستقراطية من الملوك والملكات والامراء والأميرات والقادة العسكريون ... مما استدعى لأن تكون لغة الحوار تتناسب والشخصيات بقصد التقرب من المتلقي.

وبمرور الزمن ظهرت ضرورة البحث في ابتكار اللغة الفنية المناسبة للشخصية والبيئة وموضوع المسرحية ، بِعَدِها الحل الذي يحسم الجدل حول استخدام اللغة (المكتوبة/الفصيحة) أم إستخدام اللغة (المنطوقة/المحكية) ، استخدام لغة (الشعر) أم استخدام لغة (النثر) وتاريخيا " ارتبط استخدام الشعر والنثر بأنواع درامية معينة في العصر (الكلاسيكي) للدراما ، فإنه بحلول النصف الثاني من القرن الثامن عشر (العصر البرجوازي) فإن استخدام الحوار الشعري (الحر أو المقفى) لم يعد هو الأسلوب السائد في التراجيديا. وكل من النوعين معتمد أساسًا على اللغة (المنطوقة) بدلا من اللغة (الفنية) وهذا يعكس تحولًا نوعيًا ارتقت فيه الكوميديا بينما تدنت التراجيديا "(10)

وترجع جذور الميل الواقعي الى عصر النهضة في أوروبا إبان القرن الرابع عشر حيث الاكتشافات والاختراعات التي كان من أبرزها علم المنظور في فن الرسم الذي ابتكره ليوناردو دافنشي مما جعل فن الرسم وفن المنظر المسرحي اقرب الى الواقع بعد أن كان مسطحا و "ظهرت الطبيعية كتوجه جمالي في الربع الأخير من القرن التاسع عشر وكانت امتداد للتيار الواقعي ، وقد وضع اسسها الفرنسي اميل زولا (١٨٤٠-١٩٠٣)

الذي تأثر بالفلسفة الوضعية وبتطور العلوم الطبيعية وخاصة باعمال عالم الأحياء الفرنسي كلود برنار "(11) لم يدم الولوج في عمق الحياة الاجتماعية وتقديمها كما هي طويلا ، فقد ضاق المتلقي بمشاهدة الواقع وسماع لغة الحياة اليومية في المسرح وعموم الأدب والفن ، التي من شواهدها وروادها اميل زولا في فرنسا ومكسيم غوركي و انطوان تشيخوف في روسيا وهنريك إبسن في النرويج اللذين ظهرا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وكان لها تأثير كبير في القصة والرواية وفي المجال الأكثر رحابة وانتشارا وهو النص المسرحي والعرض المسرحي الذي ربما كان في ذلك العصر أقوى تأثيرا من اقوى قناة فضائية تلفزيونية في عصرنا الحالي.

إن أسلوب المؤلف ومدى بلاغة الحوار وصياغة الجمل المؤثرة هو الفيصل في ارتقاء او هبوط المستوى اللغوي ، مع الاخذ بالاعتبار الميل القوي الواضح من قبل الاكاديميين الى لغة الحوار الفصحى حتى وان كانت المسرحية واقعية وشعبية الموضوع ، وبالمقابل يميل عموم الجمهور الى اللهجة المحلية حتى وان كان الموضوع بعيدا عن المحلية ، وهنا وضع عدد من النقاد حلا وسطا بين هذه اللغة وتلك اللهجة ما اسموه باللغة الفصحى المبسطة او المحكية ، وهي لغة الحوار التي لا تذهب الى مفردة غائرة في المحلية للحد الذي يجعل عدد من الجمهور لا يفهم بعض مفرداتها

ومن الامثلة الرائعة على قوة تأثير الحوار المسرحي باللهجة الشعبية والتي اهتزت لها مشاعر الحضور الجملة التي جاءت في مسرحية (بغداد الازل بين الجد والهزل) عام 1974 تأليف وإخراج قاسم محمد:

اشعب: (شوكت يصدرون قانون يشبع الشعب)

ومن غير المحبذ أن يذهب المؤلف إلى اللغة الفصحى الموغلة في التركيبات المعقدة التي تستدعي تركيزا عاليا لتتبع إدراكها والألفاظ التي تحتاج الى قاموس لفك شفراتها ، لغة الحوار المسرحي تتطلب تواصلا سريعا لأن لغة الحوار لا تعدو كونها واحدة من عدة لغات يستخدمها المسرح لتكوين الصورة السمعبصرية لدى المتلقي المعاصر خصوصا اذا ما عرفنا أن المتلقي يميل الى مشاهدة الفعل الدرامي أكثر مما يميل الى سماعه.

يعد المخرج (فيسفولد ميرهولد) من أوائل الذين قلصوا دور لغة الحوار عندما عمل على (البايوميكانيك) الآلية الجسدية ، أي أنه منح الاولوية للتعبير الجسدي الخارجي مناقضا بذلك منهج الواقعية النفسية للمخرج (قسطنطين ستانسلافسكي) لقد " أوجد ميرهولد لكلمة المؤلف المسرحي معادلها المسرحي بلغة المسرح نفسه – وكما كتب رودينكو (ان الاسلوب الاول في تثوير أدبنا يندرج في استخدام طرائق عدم التماثل في المواد ، أي كان يلزمنا انهاء حالة التطابق ، ومن بعد ذلك جذب الانتباه نحو الحدث ، بمعنى آخر ، لا ينبغي عرض المادة نفسها ، بل قبل كل شيء عرضها كما يفهمها ويتخيلها الممثل نفسه ، لقد فهم ميرهولد حالة الترابط بين هاتين الناحيتين (وكتب في عام ١٩٢٢) في العرض المسرحي يتميز أداء الممثلين عن تصرفات الناس في الحياة العادية بايقاعات خاصة ، وبطرق أداء خاصة "(12) وفي مسرح العبث يظهر البطل الذي لا فعل بطولي له ، وكان تجليا للضعف الإنساني ، وتعبيرا عن هشاشة الوضع العام بلغة ما عادت لغة الحوار هي مركز الثقل فيها ، بل توزعت إلى لغات عدة تشكل مجمل الصورة المسرحية لتعبر عن فكرة المسرحية " لقد جعل مؤلفو مسرح العبث من الكلمة المتكررة ، الثرثارة التي اختلت وظيفتها الإعلامية ، احد مفاتيح مسرحهم ، ان الكلمة الدائرية المشكوك في فائدتها ، تخل بالتواصل بين الشخصيات ، وتوجه نحو المشاهد حقائق اعلامية غير مؤكدة أو متناقضة . إن حقيقة الحوار حيث نتكلم لنقول ونشكل الحدوته ، كما رأينا في سياق القراءة ، فحيث جعل الكلاسيكيون من دقة المعلومات الموجهة إلى المشاهد احدى قواعد الكتابة ،اقترح كتاب العبث خلطا عاما جعل ضرورة (القول) اشكالية أكثر فأكثر"(13)

لقد أدرك الكثير من المسرحيين (المخرجين والممثلين) أن لغة المسرح هي لغة الفعل والحركة والايماءة وتعبير الوجه مما دفعهم الى ابتكار فن مسرحي لا كلام فيه ، ويرجع البعض جذر الفن المسرحي الى فن التمثيل الصامت ، والبعض الآخر يرجعه الى العصر الحديث.

ابتكر حديثا فن درامي/ مسرحي آخر دون الاستعانة بلغة الكلام هو ما اصطلح على تسميته بالرقص الدرامي (drama dance) او (الكوريغرافيا) (Choreography) ونعني به فن تصميم الرقصات وهناك ما يسمى بالرقص التعبيري.

يقول بيتر بروك الباحث عن لغة عالمية عن اشتغالاته في: " يستند عملنا إلى حقيقة معناها ان التجربة الانسانية في بعض من أعمق تجلياتها يمكن أن تكشف عن نفسها من خلال اصوات وحركات الجسد الإنساني ، وذلك يتلامس مع اوتار نفس أي مشاهد مهما كانت تركيبته الثقافية والعرقية ، ومن ثم يتسنى للمرء هنا ان يعمل بدون جذور ، ذلك لأن الجسد في هذه الحالة يصبح المصدر الإجرائي الذي نرتكن إليه "(14) لا يعمل العرض المسرحي على لغة غامضة في لغة الحوار ولا في مجموعة اللغات التي توظف دون فهم وإفهام ، فإذا حدث الغموض وعدم الفهم ربما يتهم المتلقي نفسه بقصور في مدركاته.

يعتمد مدى قبول وتفاعل المتلقي على الحكاية والأحداث والفكرة كمحددات لطبيعة اللغة فصحى كانت أم لهجة محلية ، (وقد يقع انشاء الحوار المسرحي بارباك تسببه ازدواجية اللغة المعاصرة واللغة التاريخية بحسب زمن أحداث المسرحية ، هذا من جهة ومن جهة اخرى ارباك تسببه لغة حوار كل شخصية بحسب مرجعيتها الثقافية وبيئتها الاجتماعية ، أما أن تتحدث جميع الشخصيات بلغة واحدة –غالبا ما تكون هي لغة المؤلف ، وفك هذا الازدواج يرجع الى المؤلف ويعتمد على:

١– خبرة المؤلف وقدراته

٢– اسلوب تأليف النص الذي يحتم لغة شعرية أو نثرية أو لغة تاريخية /مفردات قديمة

٣– انتماء النص المسرحي لمذهب أو اتجاه معين (واقعي –رمزي)"(15)

لقد تعمقت اكتشافات للغات المسرح وعموم الدراما وأصبح للمسرح لغات عديدة مضافة للغة الحوار/ الكلام ، منها:

1. لغة الفضاء (اللون والخط والكتلة والضوء والظل) ويعنى بها مصمم المنظر والأزياء والماكياج والإضاءة

2. لغة الجسد الاشارة والايماءة وغالبا ما يختص بها الممثلين بناء على توجيهات الإخراج.
3. لغة الموسيقى والمؤثرات الصوتية.

هذه اللغات كلها تبوح بمعاني وتسهم في إيصال دلالات النص/ العرض. فالفكرة التي يتضمنها النص/ العرض المسرحي لا تطرح عن طريق لغة الحوار/الكلام حصرا، بل يتشارك في طرحها جميع عناصر النص وجميع القيم الدراماتيكية للعرض بصيغة غير مباشرة، أما الصيغة المباشرة لإيصال فكرة النص/ العرض المسرحي فهي صيغة لغة الحوار. وتتبلور جميع اللغات في المكونة للعرض المسرحي بلغة واحدة هي لغة الاسلوب ، ذلك أن السيادة في الأدب والفن وكل شيء في الحياة هي لغة الأسلوب وليس أسلوب اللغة.

وخلاصة الأمر: في البدء المسرحي كانت السيادة للكلمة الشعرية لإيصال الصورة الدرامية لدى اليونان، ثم صار الفعل للهجة الاجتماعية ذات النفس الشعبي في تصوير الواقع السطحي وإخراج أعماقه، فكان نص المؤلف هو نص العرض، وبعدها عمد عدد من المخرجين ومنهم (شيشنر) " إلى التركيز على البحث في أنماط التواصل غير اللفظي ، والعلاقات بين الأنماط السلوكية البشرية والانسانية في العرض المسرحي ، وفي النشاط الطقسي ، والتركيز أيضًا على دراسة نماذج العروض الدينية التي لا تزال باقية في الثقافات البدائية "(16) وبعدها بدأ الاتجاه إلى استخدام لغة الجسد والسينوغرافيا واعلاءها على لغة الحوار استنادا إلى ضرورة ان جماليات الصورة الدرامية المرئية أوسع بيانا من الصورة المسموعة واقدر على اظهار الإمكانات الفنية.

المبحث الثاني: اللغة التفاعلية في مسرح الشارع

يوجد تقارب روحي ومادي بين عرض مسرح الشارع متمثلا بالمؤدين والتقنيات وبين الجمهور المحيط بهم، والمقصود بالتقارب الروحي هو أن المؤدين ليسوا شخصيات غريبة عن المتلقي، لأنها غالبا ما تكون مستلة من الواقع او توحي بالواقع بصورة ما، لاسيما عندما تطرح الموضوع والقضايا التي تمس حياة الجمهور الحاضر مباشرة، مما يجعل الصلة بين العرض والجمهور قوية روحيا. أما التقارب المادي فيتضح من حرص

المؤدون على مخاطبة الجمهور بصورة مباشرة وقد يحتكون به جسديا او يطلب منهم التواجد في مساحة الأداء والمشاركة في العرض. ونتيجة لهذا التقارب يمكن أن تتقلص المسافة النفسية بين العرض والجمهور المتفاعل مع العرض، فالمسافة النفسية Psychical distance " مسافة توجد بين ذات المشاهد أو المتلقي والموضوع أو الشيء الذي يثير الانفعالات أو الأفكار بداخله"(17) وهذا كله يستند إلى قدرة العرض المسرحي على التأثير التي –غالبا ما– يفوق الكثير من أنواع الفنون والآداب الأخرى بسبب من حيويته الزمكانية/ المباشرة في بث الأفكار والارتقاء بالذوق العام وتوسيع أفق الوعي ونشر الثقافة وذلك بناء على العلاقة بين العرض والمتلقي وقد حدث ذلك في مختلف العصور، وخصوصا في تلك العصور التي كان المسرح فيها يوازي في تأثيره القنوات الفضائية والمواقع والتطبيقات الإلكترونية، وربما أكثر قوة، وتعد (نظرية التلقي Reception theory) من أهم النظريات التي أسست لبناء علاقات بين المرسل/ الفنان والمتلقي، وهي نظرية " خاصة بتذوق المشاهد أو القارئ أو السامع للأعمال الأدبية والفنية. "(18) ولها مجال واسع في دراسة العرض المسرحي إذ ترى: "إن التواصل بين القارئ والنص (وبالمثل بين المؤدي وجمهوره) لا يتحقق إلا حين تلتقي آفاق التوقعات لدى كل منهما. وتتشكل آفاق التوقعات هذه من اللغة والعقائد وانسقة القيم، فإذا اختلفت لغة العرض والعقائد والقيم التي يتبناها اختلافا جذريا عن لغة وقيم وعقائد الجمهور استحالت الاستجابة والتواصل."(19) ويشير مصطلح إلى أفق التوقعات Horizon of expectation: " مجموعة من التوقعات الثقافية والأخلاقية والأدبية (ما يتعلق بالنوع الأدبي،والأسلوبية والموضوعاتية) لقراء عمل ما (في لحظة ظهوره التاريخية) إن هذه التوقعات هي الأساس الذي يبنى عليه إنتاج العمل وتلقيه " (20)

وثمة تحديدات لمجموعة من العوامل الأسلوبية المؤثرة في اتساع أو انكماش المسافة بين العمل الفني ومتلقيه، والتي تنعكس على مدى التفاعل والاستمتاع بالعمل الفني، إذ يرى (بوالو): " في الفن الواقعي (الصور الفوتوغرافية مثلا) تقل المسافة (فيزيد التقمص وتقل المتعة) بينما في الفن عالي التجريد (لوحة لموندريان مثلا) تزيد المسافة وتقل

المتعة الجمالية أيضا. وتقلل أنماط الفن ذات الأشكال الإنسانية (كالرقص والمسرح) من المسافة (فيزيد التقمص) "(21) ففي عروض مسرح الشارع تتقلص المسافة النفسية ويزداد القمص بسبب من التقارب الروحي والمادي بين العرض وجمهور المتلقين ومن أهم عوامل التقارب هي: معالجة القضايا الهامة في المجتمع، والشخصيات الحية، وأجواء الشارع وفضاءاته التي تحيط بالمؤدي والمتلقي سويا.

ومن رواد مسرح الشارع (ايوجينو باربا) الذي يرى أن مصطلح مسرح الشارع " مصطلح شامل ، فهو يشمل كل الإنتاج الذي يقدم في الهواء الطلق ... وهذا لا يعني أن إنتاج مسرح الشارع يقتصر تقديمه على الشوارع ، حيث انه في حالة واحدة على الأقل وهي مسرحية (المليون) قد قدم باربا كثيرا نفس العمل على المسارح مع بعض التعديل "(22) وهذا يعني ان مسرح الشارع ينطوي على امكانية العرض في المسرح المغلق ، إلا أن العروض المعدة للمسارح المغلقة يصعب –إلى حد ما – تقديمها في الشارع.

يراعي مسرح الشارع الجمهور الذي استقطبه وجعله محيطا بالعرض من حيث:

1. لغة الحوارات تكون قصيرة وقربية إلى الحياة اليومية والمناسبة لموضوع العرض.
2. وضوح الفكرة والابتعاد عن التعمق والتشعب.
3. تناول حدث واحد خال من التفرعات.
4. زمن العرض لا يرهق الجمهور الذين يشاهدون العرض وقوفا بصفوف غير منتظمة مما يجعل المشاهدة والمتابعة غير ميسورة على بعضهم.

يطلق مسرح الشارع لغات عدة بقصد إيصال رسالته ويتماثل في لغاته مع ما عداه من أنواع العروض المسرحية ، وتبرز أهمية اللغة " حينما تكون جزءا من التفاعل والتواصل الاجتماعي ومن ثم يبرز معناها أيضا في هذا التفاعل " (23) مع الاخذ بالاعتبار ان مسرح الشارع يبتعد عن تحقيق اندماج الجمهور مع مجريات العرض ، فهو يسعى لتقديم الشخصيات والحكاية للمتفرج عبر اعتماد آليات اللا إيهام ومقارباتها مع المسرح الملحمي.

توجد وجهة نظر تقول : إن أمر استخدام لغة الديكورات والمعدات والازياء والتقنيات الحديثة (التقنيات الالكترونية والبرامج الحاسوبية والمعلوماتية) ليس محظورا ولا مخالفا لنظام محددات مسرح الشارع ، بقدر ما هو خروج عن أعراف هذا المسرح ، وما اعتاد عليه رواده والعاملين على وفق قواعده. تعمل عروض مسرح الشارع على:

(استخدام مبدأ اللعب مع الجمهور مما يؤدي إلى تلقائية وبعض الارتجال وربما تكون منضبطة بعض الشيء ومدروسة. إن التقنيات الحديثة، تلك التي سميناها (الميديا الساخنة) تعتمد على استخدام مبدأ التفاعل والمشاركة والتبادل مثل التلفون على عكس الميديا الباردة التي لا تعمل إلا في اتجاه واحد، من المرسل إلى المتلقي مثل جهاز التلفزيون الكلاسيكي، إن فكرة المسرح بشكله التقليدي تنتمي إلى الميديا الباردة، بينما عروض الشارع تنتمي إلى الميديا الساخنة، ولكن لو عمقنا هذه الفكرة فإننا نستطيع أن نستنتج أن عرض الشارع الذي يستخدم التقنيات الحديثة يحدث تفاعلا كبيرا) (24)

وهنا يمكن البت بالقول ان لا محظورات ولا ممنوعات في تكوين لغة مسرح الشارع ولا في عموم الفنون إلا ما يخرب عمادها الأساسي ، وتتقاطع مع الأخلاقيات العامة.

يسعى فنانو مسرح الشارع الى " مشاركة أكثر فاعلية مع المتلقي ، الذي ينفي البعض هذه الصفة عنه في عالمنا العربي، ويستبدلها بصفة المتفرج، لذلك يعتقد هؤلاء أن نقل العرض المسرحي من داخل العلبة الايطالية الى الفضاء المادي الطارئ بذات الكيفية التي كان يعرض بها داخل القاعة المسرحية، هو حصد للمشاركة الفاعلة مع المتلقي ، لكنها مشاركة زائفة " (25) ومن أهم عوامل المشاركة الفاعلة بين المرسل والمتلقي هو أسلوب التمثيل، حيث يوجد أسلوبين في التمثيل/ الأداء يحكمان عملية الإرسال والتلقي بناء على عملية التواصل بين المرسل والمتلقي:

الاول: الأسلوب التقديمي الذي يقدم الأحداث الدرامية في بيئة تنأى عن إيهام المتلقي بصدقية مجريات العرض بل يعمل المخرج والمؤدون والفنيون على بناء مسافة جمالية بين المرسل (العرض المسرحي) والمتلقي " حيث يكون على الممثل أن يمثل وضعيته هو بالذات كممثل، بجانب تمثيله لشخوص مستمدة من الواقع، حين تنكشف اللعبة، وتنمحي المسافة الفاصلة بين الخشبة والكواليس، ولا يعود هناك أسرار– بتعبير بيتر

بروك – وينهار الحائط الرابع، الوهمي، المفترض بين الممثل والجمهور، وكأنما عادت الدورة من جديد إلى الينابيع لكي يصبح المسرح مثلما كان في الأزمنة القديمة " (26)

الثاني: الأسلوب التمثيلي أو الاندماجي الذي يسعى إلى ايهام المتلقي بصدقية أحداث العرض وواقعية الشخصيات، إذ " يتحرك الأسلوب التمثيلي، كالبندول من تجربة صنع التصديق إلى تجربة ما هو فعلي. وبالوسائل المختلفة لتحقيق الإيهام، ومن المشكوك فيه إن مثل هذه التجربة للفعل تتحقق لدى معظم المتفرجين. وعلى أية حال هنالك أمثلة عديدة تثبت حقيقة أن المتفرج ربما يفقد مسافته الجمالية وينسى لفترة، بأنه في مسرح ويندمج مع فعل المسرحية وذلك في الانتاجات التمثيلية " (27) إذ تذهب عروض مسرح الشارع في تحديد علاقتها بالمتلقي إلى الأسلوب التقديمي لانها عروض تغذي مدركات جمهورها بقضايا حيوية يعيشها فعلا، أو تكون جزءا من واقعه أو أنها ذات أهمية بدرجة ما بالنسبة إليه

تقوم لغة المتلقي على رد الفعل وإظهار التفاعل ، ففي المسرح التقليدي يجلس المتلقي في القاعة قبالة المؤدي على خشبة المسرح ، ونادرا ما تصدر ايماءات تفاعلية من قبل المتلقي في ظلام قاعة الجمهور، بل ان اية ردود فعل بالصوت او الحركة تعد نوعا من التشويش على مجمل العرض، في حين أن عروض مسرح الشارع تتوخى إثارة جمهورها وتحرص على أن يظهروا تفاعلاتهم مع مجريات العرض ويعمدوا إلى جعلهم طرفا مشاركا بحيوية فعلية في العرض، وعليه يكون للمتلقي لغة فاعلة ومؤثرة.

مؤشرات الإطار النظري:

1. يعتمد عرض مسرح الشارع الأسلوب التقديمي في إيصال لغة الأداء ويتوافق مجمل العرض مع مفهوم المسرحة الذي يعني تكييف الأفكار والأشياء لتعرض على المسرح
2. يتواصل المؤدي والمتلقي عبر لغة مشتركة مبنية على تقارب روحي ومادي بينهما التوافق من خلال القيم التي يطرحها العرض.
3. تاريخيا كان نص المؤلف هو نص العرض، وعليه تكون لغة العرض هي لغة النص الاساسية (الحوار)

4. عمل المخرجون ومنهم (فيسفولد ميرخولد) على التركيز على لغة الجسد وتم فتح آفاق أخرى للغات أخرى بتميز أنساقها (الأزياء الموسيقى الاكسسوار ..) وجميعها تنصهر في بوتقة اسلوبية واحدة بقيادة المخرج.
5. يتأسس عرض مسرح الشارع على فكرة حيوية وقضايا تهم المجتمع.
6. يبتعد مسرح الشارع عن تحقيق اندماج الجمهور مع مجريات العرض ، فهو يسعى لتقديم الشخصيات والحكاية للمتفرج عبر اعتماد آليات اللا إيهام ومقارباتها مع المسرح الملحمي.
7. يمتلك المتلقي في مسرح الشارع لغة يشارك من خلالها في العرض عبر إظهار الانفعالات والتعبير بالكلام ومجمل ردود الفعل وتلبية دعوة المؤدين للقيام بفعل ما بالصوت والحركة والدخول إلى مساحة التمثيل.
8. تعتمد الجمل القصيرة في حوار عروض مسرح الشارع ، وفي حال وجدت الحوارات الطويلة فإنها تتطلب درجة عالية من الشحنات العاطفية المثيرة لتفاعل الجمهور.
9. لغة التقنيات المسرحية (الأزياء الديكور والاضاءة) في عروض مسرح الشارع قليلة الاستخدام بالمقارنة مع لغة تقنيات العروض التقليدية.
10. لغة الموسيقى والغناء الحي تحرك مشاعر الجمهور في مسرح الشارع أكثر من الموسيقى المسجلة مسبقا.

الفصل الثالث : إجراءات البحث

مجتمع البحث: يتكون مجتمع من العروض المقدمة في مهرجان مسرح الشارع في كركوك – الدورة السابعة بتاريخ ١٩– ٢١/ ١١ / ٢٠٢٣ – وهي أكثر من عشرين عرضا مسرحيا متنوع الطروحات والتوجهات الفكرية والفنية. ان اهمية مهرجان كركوك بدأت من افتتاح المهرجان بلوحة فنية حاشدة ، انها مسيرة امتدّت لأكثر من نصف ساعة مشيا على الاقدام من قلعة كركوك التاريخية إلى المركز الثقافي في المدينة، بجمهور واسع من المشاركين بالعروض وضيوف المهرجان والإعلاميين والشخصيات

الراعية والداعمة للمهرجان ، أما الأثر الكبير الجميل فهو للحشود من المارة والمتسوقين وأصحاب المحلات الذين شاركوا بالاحتفال الجميل. تكون الاحتفال من :

1. دمى عملاقة بالأزياء التراثية القومية التقليدية لمختلف مكونات مدينة كركوك.
2. موسيقى وغناء.
3. وزع القائمون مظلات ملونة على الوفود المشاركة وضيوف المهرجان مما أضفى جمالية كبيرة على المسيرة.

عينة البحث: نماذج مختارة من العروض المقدمة في المهرجان

النموذج الاول

المسرحيَّة الصامتة (رسائل البحر) أداء (هونر محي طاهر – دكتور كيفي أحمد عبدالقادر – فريدون حمد أمين) في مجمع (بوليفارد) للتسوق – تقديم فرقة (كويا) من مدينة كويسنجق – اربيل.

يفصح عنوان العرض بلغة مباشرة بمضمونه (رسائل البحر) بمعنى أن البحر يبعث مجموعة رسائل إلى المتلقي وليس رسالة واحدة ، سيفتح معاني هذه الرسائل من خلال شخصيات وأحداث العرض.

لغة الموسيقى والحركة: سبقت الموسيقى ظهور شخصيات العرض، اثنين من الصيادين، يسيران بحركة إيقاعية، يحملان أدوات الصيد (دلو وسنارة) ومفارقات كوميدية بسبب صعوبة تفاهم الشخصيتين، فهما يسيران، يصطدمان ببعضهما، وعندما وجدوا شيئا مهما في حوض النافورة أحدهما يطلب الصمت والآخر يصدر ضجيجا، أحدهما يجد صعوبة وشقاء وعناء لفتح الكرسي المحمول لغرض الجلوس والآخر يأتي إليه ويفتح الكرسي ببساطة وسهولة، وعندما ينوي الجلوس على الكرسي يسحبه الآخر من تحته فيسقط أرضًا، وحالما يقشر موزة ليأكلها يأتي صاحبه ويأخذها منه فجأة ليعطيه قطعة صغيرة منها ويأكل هو الباقي، وهكذا تستمر المفارقات.

لغة الازياء والملحقات (الاكسسوار): تم طلاء الشخصيتين بلون برونزي من أعلى الرأس وحتى الحذاء، انهما صورة جمالية للصيادين جميعا، يبدأ الصيد بواسطة السنارة، ولكنهما يتركان الصيد، ويسحبون شبكة صيد، لا يستطيعان سحبها من الماء بمفردهما،

تتم دعوة اثنين من الجمهور للمساعدة في سحب الشبكة، المفاجئة هنا هي أن ما موجود في الشبكة ليس سمكًا –كما هو متوقع– بل علب مشروبات غازية وقناني ماء فارغة وأحذية تالفة وقطع بلاستيكية وبعض الكائنات البحريّة المشوهة بسبب ما ابتلعته من نفايات.

ركزت ثيمة العرض بوضوح على وجود النفايات في المياه التي تقتل الكائنات البحريَّة وتجعل مياه البحر ملوثة، لم يقل الممثلون كلمة واحدة ولكنهم أوصلوا رسالة بليغة بواسطة الفعل والايماءة، إذ لم تنطق الشخصيات بكلمة واحدة وقدمت فكرة العرض بوضوح شديد من خلال الفعل والحركة والايماءة واليافطات عمل عرض مسرحية (رسائل البحر) تقديم الفكرة بأنساق جمالية جذابة ومشوقة ملؤها الترفيه وبإيقاع محكم حيث لا زوائد مكونات في العرض.

أثارت لغات العرض تفاعلا لدى الجمهور حيث تجاوب مع القفشات الكوميدية ، وقرأ اللافتات وشارك بحملها عندما استدعاه الممثلون إلى مساحة التمثيل.

النموذج الثاني

مسرحية (مسافر من غزة) تمثيل (موختاري محمدي) وإخراج نجاة نجم.

التركيب اللغوي عنوان العرض يقلب المعنى العادي ، لأن المسافر في الوضع الطبيعي يقتل عنه (مسافر إلى ...) وليس (مسافر من ...) فالشخصية في هذا العرض المونودرامي سافرت من غرة وحضرت إلى هنا (زمان ومكان العرض) لتوصل رسالة مفادها هذا ما يحدث في غزة ، ظهرت الشخصية بملابس بيضاء ملطخة بالدماء ، وآثار التعب والإرهاق بادية عليها ، وصوتها يعلن عن بشاعة ما يجري ويستغيث عبر توجيه خطاب مباشر إلى الجمهور.

قدم العرض باللغة الكردية التي لا يجيدها عدد من الجمهور ، ولكن لغة الفعل الحركي ودلالات الصوت والإيماءات كانت معبرة وكافية لإيصال فكرة العرض.

تناول العرض القضية الفلسطينية وتضحيات غزة وصمودها ، امتلك العرض لغة تعبيرية من خلال مفردات لغات العرض غير الحوارية مثل دمية الطفل المضرج بالدماء ، العلم الفلسطيني ، تعطير الجو برائحة البخور لإضفاء جو من الطقسية في

الفضاء ، طغيان صرخات غاضبة موجهة إلى الجمهور مباشرة ، ومثيرة للتفاعل الوجداني ، في نهاية العرض وزع الممثل طرود بريدية ملطخة بالدماء على عدد من المتفرجين وعند فتحها ، كانت الصدمة ، إذ كان في كل طرد حذاء ممزق ومدمى ، وعلى المتلقي التوصل إلى دلالة هذه الصادمة مع تباين وقعها الوجداني على مجموع المتلقين ، لقد استحضر العرض أحداث (غزة) جماليا وقدم صورة إجرام الاحتلال بالبراءة المتمثلة بقتل الطفولة.

تواصل الجمهور مع مجريات العرض وطغت مشاعر الحزن والغضب الناتجة من صورة التحريض على الصمود ومقاومة الاحتلال.

النموذج الثالث

مسرحية (رسائل) توليف وإخراج صادق مكي – تمثيل جعفر الأمير – تقديم شعبة المسرح المعاصر في العتبة الحسينية المقدسة

عتبة العرض – أي عنوان العرض – يدفع المتلقي إلى حالة ترقب الـ (رسائل) التي سيبعثها العرض إليه.

ومنذ بداية العرض تصل الرسالة الاولى ومفادها: تدور أحداث العرض في فلسطين (غزة) التي حضرت مرة ثانية في هذا العرض ، لغة الحوار كانت باللغة العربية ، قدم العرض في مجمّع (بوليفارد) للتسوق أحاط جمهور كثيف بالعرض ، تكونت لغة العرض من : فرش مساحة التمثيل بالتراب واستخدام عبوات الدخان في إشارة واضحة للحرب ، وقد وظف الممثل مفردة الكوفية الفلسطينية بدلالات عدة ، وقطع قماش بيضاء للدلالة إلى الأكفان والموت المحيط بالمكان ، فضلا عن لغة الحوار التي أفصحت عن الصراع مع الاحتلال وفيض مشاعر الغضب الممزوجة بالحزن الظاهرة على الجمهور المتفاعل لغة التحريض على الاستمرار بالمواجهة واستنهاض الهمم ، ذلك أن مقاومة الاحتلال لن تتوقف مهما طالت الحرب.

النموذج الرابع

مسرحية (كفى) إخراج وائل زكريا – جمهورية سوريا

يصرح عنوان بدلالة واضحة ويقول: (كفى) أي لابد من ايقاف شيء أو وضع ما ، مما يثير تساؤل عن ماهية هذا الشيء أو الوضع الذي يجب أن يتوقف.

تناول العرض قضية غزة (يحتفل عروسان بليلة زفافهما ، يقصف المكان ، يستشهدون) وهو عرض قصير وصادم ، سادت لغة الفعل والحركة والايماءة ، إذ لم يستعن العرض بلغة الحوار ، كما تجسدت فيه لغة الاحتفال والتراث : إذ تم عرض مسرحية تتمحور حكايتها عن الزواج والتضحية والتقاليد والموروث الشعبي ، كان عرضا مليئاً بالروح الاحتفالي حيث الرقص والإيقاعات والغناء والأزياء القومية الكردية الجميلة ، ومن جماليات هذا العرض أنه اعتمد على اللغة الحركة والايماءة والإيقاعات وتغيير الأزياء والاكسسوارات وطوال أكثر من نصف ساعة بلا حوار تفاعل الجمهور مع روح الاحتفال وتابع بشغف كبير المجريات الصادمة المتمثلة بموت العروسين.

النموذج الخامس

عرض مسرحية (نخاسة) انتاج كلية الكنوز الجامعة ، تأليف سعد هدابي ، وإخراج علي الأحمد – تمثيل (أحمد الشمالي – احمد محمد – مصطفى مكي – احمد الغانمي) الموسيقى المؤثرات الصوتية الحية لحسام المبارك.

سادت العرض اللغة الحوارية (اللغة العربية الفصحى) فكان التعبير عن المضمون بواسطة الكلام المنطوق أكثر من اللغات الفنية الاخرى تناول العرض قوى السلطة التي تعمل على تحويل الناس إلى عبيد ، وتدعي تمكنها من بيعهم في سوق النخاسة ولكنهم في النهاية يثورون على السلطة الغاشمة ، سادت مفردة شد الحبال والتفافها بقوة السلطة على رقاب الناس وتحكمها بهم مثل الدمى المتحركة بواسطة الخيوط ، وعندما يعيدون اللعبة بوعي آخر جديد ، يتحررون من حبالهم ويطرحون السلطة ارضاً و يستعيدون حريتهم ، تميز العرض بصوت تحريضي على خلفية من الإيقاعات الشعبية التي تناغم معها الجمهور.

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

أولا: عرض النتائج ومناقشتها:

أولا: تعددت لغات الحوار في عروض مهرجان كركوك لمسرح الشارع الدورة السابعة كما تعددت لهجات لغة الحوار ، فقد كانت اللغة الكردية حاضرة في مسرحية (مسافر من غزة) واللغة العربية حاضرة في مسرحية (رسائل) إلى جانب اللهجات المحلية المتفرعة من هذه اللغات ، وكانت السيادة للغة الحوار في عرض مسرحية (نخاسة).

ثانيا: كان للغة الإشارة والحركة والايماءة دور كبير ومهم في إيصال مضامين العروض ، وذهب عرض مسرحية (رسائل البحر) ومسرحية (كفى) إلى رفع لغة الحوار كليا من العرض ، والركون إلى فاعلية لغة الحركة والايماءة والموسيقى والمؤثرات والازياء والملحقات.

ثالثا: عملت الموسيقى والمؤثرات الصوتية بفاعلية كبيرة ، فقد أدت دورا تمهيديا لبداية العرض (موسيقى تولد الشعور بالمرح والبهجة) وفي عرض مسرحية (كفى) أدت المؤثرات دورا مفصليا في تغيير منحى الأحداث بعد أن كانت موسيقى الاحتفال سائدة ، جاء مؤثر صوت انفجارات وسقوط قذائف استشهد على اثرها العروسين، وفي عرض مسرحية (نخاسة) كان لقرع الطبول الحي وأصوات الإيقاعات دور صناعة الجو النفسي العام المثير للتفاعل.

رابعا: للأزياء دور حيوي في التعبير عن حال الشخصيات والتعريف بطبيعة الأحداث ، ارتدى الممثلون (الأزياء البيضاء الملطخة بالدم) في مسرحية (مسافر من غزة) ومسرحية (رسائل) وبدلات الزفاف في مسرحية (كفى).

خامسا: توضح هذه نماذج عروض (مسرحية مسافر من غزة ومسرحية رسائل ومسرحية كفى) أن مسرح الشارع يتناول القضايا الإنسانية الساخنة التي يعيشها المجتمع والعالم ويقدم رؤيته لها ، فقد أفصحت العروض عن مشاعر التضامن والغضب من ما يجري في غزة / فلسطين ، وطرحت المضمون نفسه ولكن برؤى متعددة.

سادسا: عرض مسرحية (رسائل البحر) ومسرحية (كفى) صامت ، إذ لا وجود للغة الحوار ، وعمل المؤدون على إيصال مضمون العروض بالحركة المعبرة والايماءة إلى جانب اللافتات والموسيقى.

ثانيا: الاستنتاجات:

1- أن عروض مسرح الشارع تسعى إلى جذب المتلقي بالذهاب اليه ولا تنتظر قدومه إليها ، وتقدم مضامين تمس حياة المتلقي بصورة مباشرة ومكثفة ، تسهم في صناعة جمهور مسرحي وتنمي ذائقته الجمالية.

2- تحقق عروض المسرحيات الصامتة والتي تستخدم حوارات قليلة في مسرح الشارع تفاعلا اعلى من العروض التي تعتمد لغة الحوار أساسا لإيصال مضمونها ، لأن ضياع الكلمات وارد جدا في الفضاءات المفتوحة بسبب من التشويش السمعي الناتج عن حركة الجمهور وأصوات المارة.

3- الموسيقى والمؤثرات الحية – غير المسجلة – تحقق تفاعلا اعلى وتكسر الايهام.

4- جميع العروض خاطبت الجمهور بصورة مباشرة ، وتضمنت دعوة للمشاركة.

المصادر

1. سعيد علوش: معجم المصطلحات الادبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني- سوشبريس، بيروت – الدار البيضاءديفيد برتش: لغة الدراما – النظرية النقدية والتطبيق ، ترجمة:ربيع مفتاح، القاهرة ، المشروع القومي للترجمة ، المجلس الاعلى للثقافة ، ط١، ٢٠٠٥، ص٣١.، ط١، ١٩٨٥، ص١٩٧- ١٩٨.

2. فؤاد علي حارز: دراسات في المسرح، ط1، أربد- الأردن، دار الكندي للنشر والتوزيع، 1999، ص 101.

3. فابريتزيو كروتشاني: فضاء المسرح ، تر: اماني فوزي حبشى ، القاهرة ، مركز اللغات والترجمة – اكاديمية الفنون ، ، مطابع المجلس الاعلى للاثار ، ٢٠٠١، ص١٥١.

4. ماري الياس و حنان القصاب: المعجم المسرحي – مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، ط2، 2006، ص268.

5. لوسيل جاربانياتي و بيير مورللى: المسرح والتقنيات الحديثة – مجموعة دراسات، تر: نادية كامل، القاهرة، وزارة الثقافة/مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، مطابع المجلس الأعلى للآثار،2007، ص236.

6. إيناس محيسن: المسرح التفاعلي /الجمهور –شريك في الإبداع، الإمارات اليوم، أبو ظبي، 9/مايو/2012، **www.emaratalyom.com**.

7. ديفيد برتش: لغة الدراما – النظرية النقدية والتطبيق ، ترجمة:ربيع مفتاح، القاهرة ، المشروع القومي للترجمة ، المجلس الاعلى للثقافة ، ط١، ٢٠٠٥، ص٣١.

8. ديفيد برتش: مصدر سابق، ٢٠٠٥، ص٣٣.

9. أرسطو : فن الشعر، ترجمة:عبدالرحمن بدوي ، بيروت ،دار الثقافة ، ١٩٧٣، ص١٢.

10. ألين استون وجورج سافونا : المسرح والعلامات ، تر: سباعي السيد ، القاهرة ، وزارة الثقافة ، مطابع المجلس الأعلى للآثار ، ١٩٩٦، ص ٩١.

11. حنان قصاب وماري الياس: مصدر سابق، ص٢٩٣.

12. فاضل الجاف : فيزياء الجسد – ميرهولد– ومسرح الحركة والإيقاع ، الشارقة ، دائرة الثقافة والإعلام ، ٢٠٠٦،ص١٨٦.

13. جان بيير رينجير: قراءة المسرح المعاصر ، ترجمة: حمادة إبراهيم، القاهرة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ،مطابع المجلس الأعلى للآثار، 2004، ص ص133– 134.

14. كريستوفر اينز: المسرح الطبيعي (من ١٨٩٢ حتى ١٩٩٢) تر: سامح فكري ،القاهرة ، ١٩٩٦، ص ٢٦٩.

15. حبيب ظاهر حبيب: القيم الدراماتيكية في مسرح الطفل ، بغداد ، دار الجواهري ، ٢٠١٣ ، ص٤٢.

16. كريستوفر اينز: المسرح الطبيعي (من ١٨٩٢ حتى ١٩٩٢) تر: سامح فكري ،القاهرة ، ١٩٩٦، ص ٣٣١–٣٣٢.

17. شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي– دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، العدد 267، ص 45.

18. محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة– دراسة ومعجم، بيروت: مكتبة لبنان، القاهرة: دار نوبار للطباعة، ط1، 1996، ص88.

19. جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري، دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة، 2001، ص 249–250.

20. سوزان روبين سليمان و إنجي كروسمان: القارئ في النص – مقالات في الجمهور والتأويل، تر: حسن ناظم و علي حاكم صالح، بنغازي– ليبيا، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2007 ص51–52.

21. شاكر عبد الحميد: مصدر سابق، ص47.

22. ايان واطسون: نحو مسرح ثالث، تر: منى سلام، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ص ٢٣٦ – ٢٣٧.

23. ديفيد برتش: لغة الدراما – النظرية النقدية والتطبيق ، تر: ربيع مفتاح، القاهرة، المشروع القومي للترجمة ، المجلس الاعلى للثقافة ، ط١، ٢٠٠٥، ص٣١.

24. لوسيل جاربانياتي: المسرح والتقنيات الحديثة ، تر: نادية كامل ، القاهرة ، وزارة الثقافة ، مطابع المجلس الأعلى للآثار ، ٢٠٠٧، ص٢٥٠.

25. حسام الدين مسعد: حسام الدين مسعد: مسرح الشارع –هنا ، الآن ، بغداد الدار الجامعية، 2023، ص20.

26. صالح سعد: الأنا – الآخر / ازدواجية الفن التمثيلي، الكويت، سلسلة عالم المعرفة 274– مطابع السياسة،2001، ص170.

27. رجارد موريل: أساليب التمثيل، ترجمة سامي عبد الحميد، بغداد، جامعة بغداد ،دار الكتب للطباعة والنشر – جامعة الموصل،2001، ص18.

صناعة الصورة في تطبيقات الذكاء الاصطناعي وانعكاساتها على مصداقية وسائل الاعلام

Image creation in artificial intelligence applications and its implications for media credibility

أ.م.د. حسام حسين عباس Name: Hossam Hussein Abbas

م.م. حمزة صالح جاسم محمد

Name: Hamza Saleh Jassim Muhammad

مكان العمل : كلية الامام الكاظم – اقسام واسط

رقم الهاتف 07723738257

البريد الالكتروني : 07723728257a@gmail.com

كلمات مفتاحية : صناعة الصورة ,الذكاء الاصطناعي , الاعلام الرقمي ,مصداقية وسائل الاعلام.

مستخلص

تناولت الدراسة صناعة الصورة في تطبيقات الذكاء الاصطناعي وانعكاسها على مصداقية وسائل الاعلام ،حيث يتنافى موضوع التزييف وفبركة الصور مع اهداف المؤسسات الاعلامية وما يرافق برامج الذكاء الاصطناعي من امور ايجابية منها توفير الوقت والجهد وسلبية منها تحريف الحقائق وتزييفها اذا وجد الباحثان هذا الموضوع من المشكلات البحثية التي بحاجة إلى دراستها والوقوف على أبعادها الاجتماعية والتقنية، وقد هدفت الدراسة الى التعرف على كيفية استخدام برامج الذكاء الاصطناعي في صناعة الصورة و معرفة اهم برامج الذكاء الاصطناعي التي تستخدم في صناعة الصورة.

ويعُد هذا البحث وصفيا واعتمد الباحثان فيه على المنهج المسحي بحيث تم توزيع 50 استمارة استبيان بشكل الكتروني، وتم توزيعها على المبحوثين بواقع (11) استاذ

جامعي و(36) اعلامي و (3) من الجمهور للحصول على تصوراتهم وانطباعاتهم صناعة الصور بتقنيات الذكاء الاصطناعي.

Keywords

Image making, artificial intelligence, digital media, media credibility

Abstract

The study dealt with image making in applications of artificial intelligence and its impact on the credibility of the media, as the issue of counterfeiting and fabricating images is incompatible with the goals of media institutions and the positive things that accompany artificial intelligence programs, including saving time and effort, and negative things, including distorting and falsifying facts. And falsifying it if the researcher finds it. This topic is one of the research problems that needs to be studied and its social and technical dimensions determined. The study aimed to identify how artificial intelligence programs are used in image making and to know the most important artificial intelligence programs that are used in image making. This research is descriptive, and the researchers relied on the survey method, so that 50 questionnaire forms were distributed electronically, and they were distributed to the respondents (11) university professors, (36) media professionals, and (3) members of the public, to obtain their perceptions and impressions of creating images using artificial intelligence techniques.

.

المقدمة

مع التطور السريع للذكاء الاصطناعي ، أصبحت هذه التكنولوجيا جزءاً لا يتجزأ من مختلف القطاعات، بما في ذلك وسائل الإعلام. ومن أبرز تطبيقاتها في صناعة التصوير، والتي تعتمد على خوارزميات ذكية يمكنها توليد صور واقعية أو تعديل الصور الحقيقية بطرق متقنة للغاية. وبينما توفر هذه التطورات فرصًا هائلة لزيادة الإبداع وتحسين جودة المحتوى المرئي، إلا أنها تثير أيضًا مخاوف جدية بشأن مصداقية وسائل الإعلام، ولا سيما انتشار الصور المزيفة واستخدامها في التضليل الإعلامي. تبحث هذه الدراسة العلاقة بين إنشاء صور الذكاء الاصطناعي وتأثيرها على مصداقية وسائل الإعلام، مع التركيز على الجوانب الإيجابية والسلبية لهذه الظاهرة. كما تبحث في التحديات التي تواجهها وسائل الإعلام في ظل هذا الواقع الجديد، وتقترح حلولاً وتدابير يمكن أن تسهم في الحد من التلاعب بالمحتوى الإعلامي وضمان الحفاظ على ثقة الجمهور.

الفصل الاول/منهجية البحث

مشكلة البحث

يعد الاعلام في عصرنا الحالي جزءا مؤثرا ومباشرا بتوجيه الراي العام في شتى مجالات الحياة وممكن ان يطيح بشخصيات ودول كبرى خصوصا بعد دخول برامج الذكاء الاصطناعي والتعامل مع الخوارزميات وتغيير الصورة بشكل كبير ومقنع، حتى وصل الحال الى استخدامه في الوسائل الاعلامية، وايهام الجماهير بالمحتويات الغير صحيحة والتي تدخل الذكاء الاصطناعي بتشكيلها وهذا ينعكس الى فقدان الوسيلة الاعلامية لمصداقيتها ومن هنا برزت هذا المشكلة .

أهمية البحث:

1. تحليل تأثير الذكاء الاصطناعي على مصداقية وسائل الإعلام: بهدف المساهمة في تحديد العلاقة بين استخدام الذكاء الاصطناعي وإنشاء الصور وأثره على الثقة في وسائل الإعلام.

2. تحديد التحديات الأخلاقية والقانونية: بهدف تحديد القضايا المتعلقة باستخدام الصور المحورة والمزيفة، مثل انتهاك الخصوصية والتضليل.

3. اقتراح حلول لمكافحة الصور المضللة: بهدف تقديم استراتيجيات تقنية وقانونية وأخلاقية لمعالجة هذه المشكلة.

أهداف البحث

1- التعرف على كيفية استخدام برامج الذكاء الاصطناعي في صناعة الصورة.

2-معرفة اهم برامج الذكاء الاصطناعي التي تستخدم في صناعة الصورة.

3- التقصي حول كيفية تؤثر صناعة الصورة على مصداقية وسائل الاعلام.

حدود البحث

حدد الباحثان مجالات البحث في ما يأتي:

1- المجال المكاني: حدد الباحثان المجال المكاني في (محافظة واسط) للحصول على بيانات ومعلومات من الخبراء والجماهير.

2-المجال الزماني: حدد الباحثان المدة من 2024 /1/2 لغاية 2024/2/28 كمجال زماني للبحث وهي المدة التي استغرقت في إعداد استمارة القائم بالاتصال وتقديمها للمحكمين وتوزيعها على المبحوثين.

3-المجال البشري: حدد الباحثان المجال البشري الخبراء في مجال الاعلام اساتذة الأعلام, مجموعة من الجماهير، للحصول على البيانات والمعلومات والتصورات الخاصة بموضوع صناعة الصورة في برامج الذكاء الاصطناعي وتأثيره في وسائل الاعلام.

تحديد مصطلحات البحث

1- التزييف : ويعني به الباحث في بحثه طرق التلاعب بالصور والأصوات والفيديوهات باستخدام تقنيات وبرامج الذكاء الاصطناعي مع صعوبة اكتشافه من قبل عامة الجمهور لغرض تحقيق أهداف معينة.
2- الذكاء الاصطناعي هو علم هدفه الأساسي هو جعل أنظمة الحاسوب والأنظمة التكنولوجية الأخرى تكتسب صفة الذكاء وتكون لها القدرة على القيام بأمور كانت حتى وقت قريب لا تزال حتى وقت قريب ممارسة حصرية للمجهود البشري على مستوى التفكير والإبداع

2- الإعلام الرقمي: يعني بها الباحث جميع وسائل الإعلام الرقمية والالكترونية من مواقع تواصل اجتماعي ومنصات رقمية وشبكة إنترنت، والتي يستغلها ضعاف النفوس لغرض نشر مضامين التزييف العميق.

3- مصداقية وسائل الاعلام: ويعني بها الباحث ثقة الجمهور بمحتويات القنوات التلفزيونية والإعلاميين ، لأن موضوع المصداقية حساس جدا وبالخصوص إذا تعلق الموضوع بالأخبار والموضوعات السياسية.

الفصل الثاني : الذكاء الاصطناعي وصناعة الصورة وطرق كشفها

المبحث الاول : مفهوم الذكاء الاصطناعي

أ. الذكاء الاصطناعي هو علم هدفه الأساسي هو جعل أنظمة الحاسوب والأنظمة التكنولوجية الأخرى تكتسب صفة الذكاء وتكون لها القدرة على القيام بأمور كانت حتى وقت قريب لا تزال حتى وقت قريب ممارسة حصرية للمجهود البشري على مستوى التفكير والإبداع، الذكاء الاصطناعي هو دراسة كيفية جعل الحواسيب تؤدي المهام التي يقوم بها البشر حالياً (قاسم، 2022)، والذي يهدف إلى دراسة كيفية جعل الحواسيب تؤدي المهام التي يقوم بها البشر حاليًا بنجاح. يعرّف جون مكارثي، وهو خبير في علوم الحاسوب وهندسة الذكاء، الذكاء الاصطناعي بأنه علم وهندسة دمج القدرات البشرية لإنشاء وبرمجة الأنظمة والتقنيات، ولا سيما برامج الحاسوب الذكية. الذكاء الاصطناعي هو طريقة لجعل الحواسيب والروبوتات التي يتم التحكم فيها تفكر بذكاء مثل البشر الأذكياء. وترجع أهمية الذكاء الاصطناعي بشكل خاص إلى أنه يتحقق من خلال دراسة كيفية تفكير العقل البشري واتخاذه للقرارات، خاصةً عند محاولة حل المشاكل، ومن ثم تطوير برامج وأنظمة ذكية بناءً على النتائج.

ب.إجرائي: مجموعة من الأنظمة والتطبيقات والتقنيات والخوارزميات المبرمجة لتحل محل الإنسان أو تساعده في مجال إنتاج المحتوى التلفزيوني، وتتميز بالديناميكية والاستمرارية والمهارة والسرعة وتقليل الوقت والجهد. ويتكون الذكاء الاصطناعي من مفهومين رئيسيين يمكن الجمع بينهما، لكنهما منفصلان من الناحية المفاهيمية لأنهما يتطوران في البيئة التي تحتويهما للتكيف مع السلوكيات المتخصصة، ويظهران على النحو التالي: (باي، 2018)

أ. الذاكرة: وهو شكل من أشكال الذكاء الذي يشار إليه بالذكاء السلبي

ب. الاستدلال: القدرة على التحليل والتعرف على مستويات العلاقات بين الأشياء والمفاهيم من أجل فهم الحقائق باستخدام المنطق والوسائل الأخرى المستمدة من الخصائص الحسابية.

المبحث الثاني : صناعة الصورة

الصور الفوتوغرافية وتصنيعها (الباسط، 2005)

الصورة الفوتوغرافية هي صورة يتم إنتاجها بطريقة آلية بالكامل، باستخدام آلات التصوير والطباعة والتحميض. وكلمة تصوير فوتوغرافي هي كلمة يونانية تعني التصوير بالضوء أو الرسم بالضوء، حيث تنقسم إلى قسمين: "صورة" وتعني الضوء، و"رسم" وتعني الرسم أو الصورة الفوتوغرافية، وتعرّف الصورة الفوتوغرافية بأنها رسالة تواصلية بواسطة رمز خاص يستهدف نفس وظيفة وغرض الرسالة التواصلية اللفظية، ويعرف معجم فنون السينما الصورة الفوتوغرافية أو الصورة الضوئية: بأنها تحفظ مشهداً أو شخصاً أو شيئاً وهي صورة ثابتة تلتقط لغرض الملاحظة والرجوع إليها من وقت لآخر". وهنا يرى الباحث جعفر عاقل أن الدور الرئيسي لأغلفة المجلات والصفحات الأولى للصحف هو جذب انتباه القارئ وتحفيز فضوله المعرفي والفني والجمالي. فمن خلال اختيار زاوية النظر، والموضوع المصور، والشكل الذي توضع فيه عناصر الصورة، والألوان المختارة، وظلال الضوء والظل، وكل العلاقات والتركيبات الموظفة؛ يعيد التصوير الصحفي تشكيل وعي المشاهد، ويسال خياله ويخلط بين أذواقه، بل أكثر من ذلك، فإن هذه المجموعة من المكونات الصورة تلعب دوراً كبيراً في إعادة بناء عناصر العالم المرئي الذي يحيط به وتعبّر عن قيمه، رغم أنها تعيش في كلتا الوسيلتين

الصورة الحقيقية التي تتطابق مع الواقع وهي في معظم الحالات تمثيل وصادق وموضوعي لحدث أو شخص ما، بمفرده أو مع غيره الصور، والصور المركبة أو الزائفة، وهي تمثل أخطر عمليات تغيير خصائص الصورة بالحذف أو الإضافة أو التركيب وتخضع للتركيب الضوئي الذي قد يهدف إلى تشويه الصورة (علي، 1984))

بدأ التلاعب بالصورة الذي يمكن ملاحظته في عام 1917 عندما تلاعب القادة الروس بصور لينين باستخدام طريقة بدائية هي طريقة "التركيب الضوئي". فمن خلال محو الحراس المجاورين للينين أثناء مخاطبته للجماهير وإضافة صور لعدة أشخاص أمامه، أعطوا انطباعًا جيدًا للمشاهد عن مدى حب الشعب للينين . بعد وفاة

لينين قائد الثورة الروسية، نشب صراع شرس على السلطة بين ستالين و تروتسكي، حدث صراع شرس على السلطة، انتهى بانتصار ستالين ونفي تروتسكي، لكن ستالين سارع إلى الوثائق بسلطة الدولة لمحو كل ما قام به تروتسكي من أجل الثورة.

وظهرت طبعات جديدة من الكتب والموسوعات التي تسرد الأحداث بطريقة تمحو أي أثر لتروتسكي أو تشوه دوره. حتى اللوحات الزيتية التي عُلقت في المتاحف، والتي رسمها الفنانون للأحداث والمواقف الحاسمة للثورة، تم محوها بالفرشاة إلى الخلف حيثما ظهر وجه تروتسكي، وحتى عدد من الصور الفوتوغرافية المهمة المحفوظة في الأرشيف تم محوها (ياسر، 2012)التلفيق التاريخ طويل واستخدم على مر العصور منذ القدم. أشهرها في عام 1963، قام الرئيس السوفيتي جوزيف ستالين في عام 1963 بمحو وجوه حاشيته من صورة علنية، ليظهر هو الزعيم الوحيد.

اما في العصر الحالي فقد تعرضت الوسائل الاعلامية الحديثة الى خدع مماثلة فقناة الفلوجة اظهرت في برنامج حصد العديد من المشاهدات والمتابعات وصلت الى 2 42. مليون متابع فقط على موقع يوتيوب وبعد مسيرتها وبرامجها التي اصبحت محل

ثقة للمشاهدين والمتابعين خصوصا العوائل لان اغلب برامجها تستهدف العوائل ففي برنامج (المتداول: صورة تظهر، وفقاً للمزاعم، "فتاة عراقية أطلقت عليها مجلة ناشيونال جيوغرافيك اسم موناليزا الأهوار"

الحقيقة: الصورة غير حقيقية، لكونها منشأة بواسطة برنامج ذكاء اصطناعي. Fact Check بينما نشرت صحيفة النهار عنوان قالت فيه (النهار دققت من اجلكم)تظهر الصورة فتاة محجبة وقفت الى جانب رجل وضع على رأسه غترة وعقالا، وبدا خلفهما ثور. وقد تكثف التشارك في الصورة أخيرا عبر حسابات ارفقتها بالمزاعم الآتية (من دون تدخل): "بتول محمد اللامي التي تظهر في الصورة بجوار والدها هي امرأة عمرها 34 سنة تسكن في العمارة جنوب العراق أطلقت عليها مجلة ناشيونال جوغرافيك اسم موناليزا الاهوار في عددها لصيف عام 2024. حقيقة الصورة الا ان هذه المزاعم لا اساس لها، وفقا لما يتوصل اليه تقصي حقيقتها.

فالبحث العكسي يضعنا امام نسخة من الصورة حملت اسفلها الى اليسار توقيع Sapra artificial. كلمات مفاتيح توصلنا الى مصدر الصورة، صفحة Sapra artificial في الفيسبوك، التي نشرتها مع مجموعة أخرى من الصور، في 27 آب 2024 بعنوان: "الموناليزا في الاهوار العراقية. ذكاء اصطناعي". والعبارة الاخيرة تعني ان الصورة ليست حقيقية، لكونها منشأة بواسطة برنامج ذكاء اصطناعي.

المبحث الثالث : كشف فبركة الذكاء الاصطناعي للصور

اكتشاف الفبركات العميقة و الأكاذيب في الأخبار والصور الواردة عبر مواقع التواصل الاجتماعي، وكذلك الفبركات العميقة للصور والمعلومات، تخلق جواً من عدم الثقة بين الجمهور ووسائل الإعلام، وخاصة الإعلام الجديد المتمثل في مواقع التواصل الاجتماعي ووسائل الاعلام، والفبركات تؤثر على ثقة الجماهير بوسائل الإعلام. رغم الشكوك التي تحوم حول تقنيات الذكاء الاصطناعي التي تسهل عملية فبركة الحقائق والتلاعب بالأصوات والصور والفيديوهات لتغيير الحقائق والمعلومات

عبر برامج على الإنترنت، ففي عام 2017، اكتشف عالم الحاسوب هوني فريد من كلية دارتموث بالولايات المتحدة الأمريكية فيديو مزيف بعد الانتشار السريع لتقنيات التلاعب الجديدة، وأكدت أن هناك سباق تسلح للباحثين الذين يحاولون إنشاء برامج قائمة على الذكاء الاصطناعي يمكنها اكتشاف الحقائق ومكافحة المعلومات المضللة (Cassauwers، 2019,).

يشير فرانشيسكو نوتشي، رئيس قسم الأبحاث في المعهد الوطني لأبحاث الذكاء الاصطناعي، إلى أن الذكاء الاصطناعي يثير عددًا من القضايا الأخلاقية. وذلك لأن وجود تكنولوجيا الذكاء الاصطناعي يجعل من الممكن لضعاف النفوس والمخربين خلق ونشر الأخبار المزيفة والتلاعب بالحقائق والمعلومات. يشير فرانشيسكو نوتشي إلى أن الجمهور ومستخدمي وسائل التواصل الاجتماعي يمكنهم اليوم التلاعب بالصور ومقاطع الفيديو بسهولة من خلال برامج تحرير الصور والفيديو أو تقنيات أكثر تعقيدًا تعتمد على الذكاء الاصطناعي والتزييف العميق، ولكن نظام فاندانغو يمكنه إجراء هذه التغييرات من خلال هندسة عكسية واستخدام خوارزميات للكشف عن التلاعب، ويزعم أنه قادر على مساعدة الصحفيين ومدققي الحقائق في اكتشاف المحتوى المتلاعب به (عبيد، انعكاس التزييف العميق في الاعلام الرقمي ، ٢٠٢٣)

يمكن للذكاء الاصطناعي والصحافة الآلية اكتشاف الأخبار المزيفة دون الحاجة إلى تدخل بشري بعدة طرق يمكنها: تصنيف الأخبار المزيفة إلى أنواع مختلفة، وتوسيع نطاق تلك المعرفة لتعميم نماذج التعلم الآلي (ML) على مجالات متعددة. تتم معالجة الطريقة عن طريق الفصل المسبق بين عدد من مصادر الأخبار الموثوقة، وإزالة الكلمات غير الضرورية واستخراج السمات اللغوية لهذا المقال أو الخبر أو ذاك. ولاختبار المقال أو الخبر، تتم مقارنة سماته اللغوية مع تلك الخاصة بالأخبار أو المقالات الموثوقة المنشورة في مؤسسات أو هيئات مسجلة على أنها موثوقة. وبهذه الطريقة، يمكن الكشف عن الأخبار المزيفة باستخدام التعلم الآلي وتصنيفها كأخبار مزيفة أو حقيقية (Apurva, 2021)

الدراسات السابقة

اطلع الباحث على مجموعة من الدراسات والأبحاث الخاصة بصناعة الصورة وبالخصوص ما تحمله من انعكاسات وتأثيرات سلبية على الوسائل الاعلامية و المجتمع والرأي العام، لكننا سنتطرق إلى أنسب الدراسات إلى موضوعنا ، ومن أبرز هذه الدراسات هي

دراسة (عبيد، 2023)

اعتمد الباحث على المنهج الوصفي، لاستقصاء جهات الاتصال في غرف الأخبار التلفزيونية. القنوات التي تم اختيارها للدراسة هي (العراقية، والرابعة، وآي نيوز، والرشيد) لعدة أسباب: لأنها القنوات الأكثر شعبية في الدولة. وقد بلغ حجم العينة 94 عينة وتم توزيع المستجيبين بطريقة شمولية: وخرجت الدراسة بعدة نتائج منها :1- التلاعب العميق يؤثر بشكل كبير على مصداقية الأخبار التلفزيونية ويقلل من ثقة الجمهور بالأخبار الفضائية كمصدر إخباري. 2- القنوات الفضائية العراقية لا تعتمد على الذكاء الاصطناعي داخل غرفة الأخبار. 3- تم إجراء الاستطلاع بطريقة لا تعتمد على استخدام الذكاء الاصطناعي في غرفة الأخبار. 4- تم إجراء الاستطلاع بطريقة شمولية. 5- يعتمد العاملون في غرف الأخبار على التحقق الموضوعي وليس التحقق التقني من المحتوى.

دراسة (رضا، 2023)

ويذكر الباحث أن إشكالية البحث تتمثل في آلية اعتماد تقنيات الذكاء الاصطناعي في إنتاج المحتوى التلفزيوني والتعرف على أبرز أسباب هذا الاعتماد ومجموعة التحديات التي قد تواجه منتجي المحتوى التلفزيوني في ظل وجود هذه الأنظمة التكنولوجية، وهذه الدراسة هي دراسة وصفية، وذكر الباحث أن الهدف الرئيسي من دراسة "تقييم" هو التعرف على تقييم الإعلاميين لوجود هذه الأنظمة التكنولوجية التي فرضت نفسها بقوة وذكروا أن الدراسة هدفت إلى التعرف على تقييماتهم. وقد أحدثت هذه التحولات التي أحدثتها تقنيات الذكاء الاصطناعي في بيئة الإعلام التلفزيوني تغيرات شاملة في طبيعة مهام الإعلاميين.

مناقشة الدراسات السابقة

1- اعتمدت الدراسة السابقة وهذا البحث المنهج الوصفي .
2- ركزت الدراسة الاولى على القنوات التالية (العراقية ,الرابعة ,اي نيوز ,الرشيد) واعتمدت على اداة تحليل المضمون في حيث تطرقت هذه الدراسة صناعة الذكاء الاصطناعي واستمارة الاستبيان.
3- وصفت الدراسة الاولى الموضوع ب التلاعب اما الدراسة الثانية اعتمدت على الذكاء اما هذه الدراسة فتناولت الموضوع صناعة الصورة بتقنيات الذكاء الاصطناعي.

4- استهدفت الدراسة الاولى الذكاء في غرف اخبار القنوات اما الدراسة الثانية الذكاء في المحتوى التلفزيوني اما هذه الدراسة استهدفت الذكاء في صناعة الصورة.

الفصل الثالث: الدراسة الميدانية

اولا : نوع البحث ومنهجه

يعد هذا البحث من البحوث الوصفية التي تصف ظاهرة علمية أو بحثية بالدراسة أو البحث من خلال المؤشرات التي تساعد في الحصول على نتائج وتعميمات، وقد اعتمد الباحث على المنهج المسحي واستمارة استبيان حول صناعة الصورة في تطبيقات الذكاء الاصطناعي وانعكاسها على مصداقية وسائل الاعلام

ثانيا : مجتمع البحث وآلية اختيار العينة:

لقد اختار الباحث (تدريسيي كليات الاعلام، الاعلاميين، الجمهور) كمجتمع بحث لتوزيع استمارات القائم بالاتصال عليهم اما الية اختيار العينة فيقصد بها الأساليب والتقنيات المستخدمة في جمع البيانات من عناصر أو حالات محددة تم اختيارها وفق أسلوب معين من جميع عناصر مشكلة البحث من أجل الوصول إلى النتائج (دشلي، 2016)وحتى يتسنى للباحث تحقيق أهداف البحث بطريقة منهجية لجأ الباحث إلى اختيار نوع معين من العينة. واعتمد على عينة قصدية باعتبارها أفضل عينة لتحقيق أهداف البحث والإجابة عن أسئلته وفرضياته (مندو، 2023)وقد وزع الباحث (50) استمارة استبيان على خبراء الاعلام و الجماهير بطريقة الحصر الشامل (*)، ووزع الاستمارات على الخبراء في هذا المجال من اساتذة واعلاميين وركز على المونتير او المصمم ، واختار المونتير او المصمم لأنه على علاقة تامة مع ما ينشر ويخرج للجماهير من صورة نهائية جاهزة وغالبا ما يكون خبير في موضوع صناعة الصورة واستخدام البرامج المختلفة، و له علاقة كبيرة مع مصداقية وموثوقية الوسائط ومدى فحصه للفبركة .

*** توزع العينة على اساتذة الاعلام بواقع (11) مبحوث الاعلاميين، و (36) مبحوث الجماهير(3) بحسب احصائية حصل عليها الباحث من هذه الفئات.**

ثالثاً: الصدق

اعتمد الباحثان على الصدق الظاهري واحد أنواع صدق المحتوى من خلال عرض الاستمارة على خبراء الإعلام (الأسئلة وفقرات المقياس) واعطاء الملاحظات ثم اجراء التعديلات عليها لكي تكون ملائمة وقادرة على الاجابة عن تساؤلات البحث وتحقق الأهداف، وقد تم عرض استمارة الاستبيان على خبراء الإعلام[1] وحصلت على نسبة اتفاق عالية وبنسبة 95%.

رابعاً: نتائج اجابات المبحوثين

اعتمد الباحث في دراسته الميدانية على اجابات المبحوثين من اساتذة الجامعة والاعلاميين وجماهير لغرض بناء تصوراتهم عن صناعة الصورة في تطبيقات الذكاء الاصطناعي وانعكاساتها على مصداقية وسائل الاعلام ، وتتلخص نتائج الدراسة الميدانية فيما يأتي:

- **الجنس :** توزعت استمارات الكترونية للمبحوثين بين الذكور والاناث ، بحيث حصلت فئة الذكور على (36) تكرارا وبنسبة مئوية بلغت72% اما فئة الاناث حصلت على (14)تكرارا ونسبة مئوية بلغت (28٪) ينظر جدول (1).

جدول (1) الجنس

ت	الجنس	التكرار	النسبة المئوية	المرتبة
1	ذكر	36	%72	الاولى
2	انثى	14	%28	الثانية

- **العمر :** توزعت استمارات الكترونية للمبحوثين بين مختلف الاعمار ، بحيث حصلت فئة من الاعمار من31-35 (18) تكرارا وبنسبة مئوية بلغت36% اما نسبة

(1) - الخبراء هم:
- أ.م.د شريف سعيد حميد السعدي، جامعة بغداد، كلية الإعلام ، قسم الصحافة الاذاعية والتلفزيونية.
- أ.م.د مهند حميد عبيد، كلية الامام الكاظم – اقسام واسط ، قسم الإعلام.
- أ.م.د خلف كريم كيوش ، جامعة واسط ، كلية الآداب ، قسم الإعلام.

من 41 فما فوق (16) تكرارا وبنسبة مئوية بلغت (32٪) اما العمر من 36- 40 فقد بلغت (7)تكرارا وبنسبة 14% , و الاعمار من 25 -30 بتكرار (5) ونسبة مئوية 19 %, وبالمرتبة الاخيرة الاعمار التي اقل من 25 حصلت على 3 تكرار وبنسبة 6% ارتفعت نسبة الذكور على الاناث بسبب طبيعة المجتمع اذي اجرى الباحث بحثه فيه والذي يميل الى الطابع العشائري الذي يفضل تواجد الرجال في العمل الاعلامي اكثر من النساء . ينظر جدول (1).

جدول (2) العمر

ت	الجنس	التكرار	النسبة المئوية	المرتبة
1	من 31- 35	18	%36	الاولى
2	41 فما فوق	16	%32	الثانية
3	من 36-40	7	%14	الثالثة
4	من 25-30	5	%10	الرابعة
5	اقل من 25	3	%6	الخامسة

توزعت الاستمارة الالكترونية على المبحوثين حسب التحصيل الدراسي بحيث حصلت نسبة البكالوريوس على 32 تكرارا وبنسبة 64% وتعتبر هذه الفئة بالمرتبة الاولى وجاءت بالمرتبة الثانية الشهادات العليا بتكرار 17 ونسبة مئوية بلت 34% وتأتي بالمرتبة الثالثة فئة الاعدادية حيث حصلت على 1 تكرارا و2% وهي النسبة الاقل في الاستبيان تصدرت نسبة الاعمال المتوسطة في الاستبيان بسبب ان هذه الاعمال اكثر فرصة لدخول العمل الاعلامي انظر جدول (3)

جدول (3) التحصيل الدراسي

ت	التحصيل الدراسي	التكرار	النسبة المئوية	المرتبة
1	بكالوريوس	32	%64	الاولى
2	شهادة عليا	17	%34	الثانية

3	**اعدادية**	**1**	**%2**	**الثالثة**

المهنة – توزعت الاستمارات بين الفئات حيث حصلت فئة الاعلاميين علة 36 تكرارا وبنسبة مئوية بلغت 72% بينما حصلت عل المرتبة الثانية فئة استاذ جامعي بتكرار 11 ونسبة مئوية بلغت 22% , وحصلت فئة كاسب على المرتبة الاخيرة بتكرار 3 ونسبة مئوية 6% ارتفعت نسبة شهادات البكالوريوس في الاستبيان لان اغلب الاعلاميين في المحافظة هم من حملة شهادات البكالوريوس كما ارتفعت نسبة الاعلاميين في الاستبيان على الأساتذة في الجامعات انظر جدول (4)

جدول (4) المهنة

ت	المهنة	التكرار	النسبة المئوية	المرتبة
1	**اعلامي**	**36**	**%72**	**الاولى**
2	**استاذ جامعي**	**11**	**%22**	**الثانية**
3	**كاسب**	**3**	**%6**	**الثالثة**

توزعت استمارة الاستبيان بين الفئات حول مدى الاهتمام بمتابعة الوسائل الاعلامية المرئية وحصت فئة اهتم على المرتبة الاولى بتكرار 28 ونسبة مئوية 56 % , بينما حصلت فئة نوعا ما على المرتبة الثانية ب 13 تكرارا و26 % نسبة مئوية , اما المرتبة الثالثة فحصلت فئة اهتم بشكل كبير على 8 تكرار و18 % نسبة مئوية انظر جدول (5)

جدول (5) مدى اهتمامك بمتابعة الوسائل الاعلامية المرئية

ت	الفئة	التكرار	النسبة المئوية	المرتبة
1	**اهتم**	**28**	**%56**	**الاولى**
2	**نوعا ما**	**13**	**%26**	**الثانية**

3	**اهتم بشكل كبير**	**8**	**%18**	**الثالثة**

توزعت استمارة الاستبيان بين الفئات حول أهم الوسائل الاعلامية التي تتابعها او تشاهدها وحصت فئة مواقع التواصل الاجتماعي على المرتبة الاولى بتكرار 39 ونسبة مئوية 78 % , بينما حصلت فئة المرئية على المرتبة الثانية ب 21 تكرارا و42 % نسبة مئوية , اما المرتبة الثالثة فحصلت فئة المسموعة على 8 تكرار و16 % نسبة مئوية , بينما حصلت على المرتبة الاخيرة فئة المكتوبة بتكرار 7 ونسبة مئوية بلغت 14% وتظهر هذه النسب بالتأكيد على اهتمام مجتمع الدراسة بمتابعة الوسائل الاعلامية انظر جدول (6)

جدول (6) أهم الوسائل الاعلامية التي تتابعها او تشاهدها

ت	**الفئة**	**التكرار**	**النسبة المئوية**	**المرتبة**
1	**مواقع التواصل الاجتماعي**	**39**	**%78**	**الاولى**
2	**المرئية**	**21**	**%42**	**الثانية**
3	**المسموعة**	**8**	**%16**	**الثالثة**
4	**المكتوبة**	**7**	**%14**	**الرابعة**

توزعت استمارة الاستبيان بين الفئات حول نوع المحتويات التي تتابعها في الوسائل الاعلامية وحصت فئة برامج على المرتبة الاولى بتكرار 24 ونسبة مئوية 48 % , بينما حصلت فئة اخبار على المرتبة الثانية ب 23 تكرارا و46 % نسبة مئوية , اما المرتبة الثالثة فحصلت فئة تقارير على 20 تكرار و40 % نسبة مئوية , تميزت مواقع التواصل الاجتماعي بكثرة استخدامها من قبل مجتمع البحث وحسب احصائية مركز الاعلام الرقمي DMC*[2] انظر جدول رقم (7)

جدول (7) نوع المحتويات التي تتابعها في الوسائل الاعلامية

[2] - مركز الاعلام الرقمي – وصول مستخدمي مواقع التواصل الاجتماعي المختلفة في العراق الر 31 ميون مستخدم,نشرر في 24-2-2024

ت	الفئة	التكرار	النسبة المئوية	المرتبة
1	برامج	24	%48	الاولى
3	اخبار	23	%46	الثانية
4	تقارير	20	%40	الثالثة

توزعت استمارة الاستبيان بين الفئات حول هل تثق بالوسائل الاعلامية وحصت فئة احيانا على المرتبة الاولى بتكرار 35 ونسبة مئوية 35 % , بينما حصلت فئة نعم على المرتبة الثانية ب 12 تكرارا و24 % نسبة مئوية , اما المرتبة الثالثة فحصلت فئة لا على 4 تكرار و8 % نسبة مئوية , انظر جدول رقم (8)

جدول (8) هل تثق بالوسائل الاعلامية

ت	الفئة	التكرار	النسبة المئوية	المرتبة
1	احيانا	35	%35	الاولى
2	نعم	12	%24	الثانية
3	لا	4	%8	الثالثة

توزعت استمارة الاستبيان بين الفئات حول هل تعرف شي عن الذكاء الاصطناعي وحصت فئة احيانا على المرتبة الاولى بتكرار 29 ونسبة مئوية 58 % , بينما حصلت فئة نعم على المرتبة الثانية ب 18 تكرارا و36 % نسبة مئوية , اما المرتبة الثالثة فحصلت فئة لا على 3 تكرار و6 % نسبة مئوية , انظر جدول رقم (9)

جدول (9) هل تعرف شيء عن الذكاء الاصطناعي

ت	الفئة	التكرار	النسبة المئوية	المرتبة
1	احيانا	29	%58	الاولى
2	نعم	18	%36	الثانية
3	لا	3	%6	الثالثة

توزعت استمارة الاستبيان بين الفئات حول هل تعتقد ان الذكاء الاصطناعي قادر على انشاء صور واقعية لا يمكن تمييزها عن الصورة الحقيقية وحصت فئة ربما على المرتبة الاولى بتكرار 26 ونسبة مئوية 56 % , بينما حصلت فئة نعم على المرتبة الثانية ب 19 تكرارا و38 % نسبة مئوية , اما المرتبة الثالثة فحصلت فئة لا على 5 تكرار و10 % نسبة مئوية , ارتفعت نسبة معرفة مجتمع البحث بالذكاء الاصطناعي بسبب انتشارها بأغلب مواقع التواصل الاجتماعي والتي اخذت هذه المواقع ضمن الاستبيان اعلى وسيلة يتابعها الجمهور, انظر جدول رقم (10)

جدول (10) هل تعتقد ان الذكاء الاصطناعي قادر على انشاء صور واقعية لا يمكن تمييزها عن الصورة الحقيقية

ت	الفئة	التكرار	النسبة المئوية	المرتبة
1	ربما	26	%56	الاولى
2	نعم	19	%38	الثانية
3	لا	5	%10	الثالثة

توزعت استمارة الاستبيان بين الفئات حول هل تعتقد ان وسائل الاعلام تتحقق بشكل كاف من صحة الصور قبل نشرها وحصت فئة ربما على المرتبة الاولى بتكرار 27

ونسبة مئوية 54 % , بينما حصلت فئة نعم على المرتبة الثانية ب 12 تكرارا و24 % نسبة مئوية , اما المرتبة الثالثة فحصلت فئة لا على 11 تكرار و22 % نسبة مئوية , انظر جدول رقم (11)

جدول (11) هل تعتقد ان وسائل الاعلام تتحقق بشكل كاف من صحة الصور قبل نشرها

ت	الفئة	التكرار	النسبة المئوية	المرتبة
1	ربما	27	%54	الاولى
2	نعم	12	%24	الثانية
3	لا	11	%22	الثالثة

توزعت استمارة الاستبيان بين الفئات حول هل ترى من الضروري وجود قوانين تنظم استخدام الذكاء الاصطناعي في صناعة الصورة وحصت فئة نعم على المرتبة الاولى بتكرار 42 ونسبة مئوية 82 % , بينما حصلت فئة ربما على المرتبة الثانية ب 5 تكرارا و10 % نسبة مئوية , اما المرتبة الثالثة فحصلت فئة لا على 3 تكرار و6 % نسبة مئوية ,ظهر الشكل بان مجتمع البحث قلق من تأكد الوسائل الاعلامية من صحة المامين وذلك بسبب انتشار الاخطاء المتكررة في تلك الوسائل مثل ما نشرته قناة الرشيد عن القصف الايراني على اسرائيل في 14 ابريل -2024*[3] انظر جدول رقم (12)

جدول (12) هل ترى من الضروري وجود قوانين تنظم استخدام الذكاء الاصطناعي في صناعة الصورة

ت	الفئة	التكرار	النسبة المئوية	المرتبة
1	نعم	42	%82	الاولى
2	ربما	5	%10	الثانية

- وان نيوز – قناة الرشيد ترتكب خطأ كارثي -يوتيوب

3	**لا**	**3**	**%6**	**الثالثة**

توزعت استمارة الاستبيان بين الفئات حول هل سبق وتعرضت لفبركة برامج الذكاء الاصطناعي وحصت فئة لا على المرتبة الاولى بتكرار 44 ونسبة مئوية 88 % , بينما حصلتا الفئتين ربما ونعم على المرتبة الثانية ب 3 تكرارا و6 % نسبة مئوية ,انظر جدول رقم (13)

جدول (13) هل سبق وتعرضت لفبركة برامج الذكاء الاصطناعي

ت	الفئة	التكرار	النسبة المئوية	المرتبة
1	**لا**	**44**	**%88**	**الاولى**
2	**ربما**	**3**	**%6**	**الثانية**
3	**نعم**	**3**	**%6**	**الثالثة**

توزعت استمارة الاستبيان بين الفئات نوع الوسائط الذي صدقت بها واكتشفت انها مفبركة وحصت فئة صورة على المرتبة الاولى بتكرار 23 ونسبة مئوية 46 % , بينما حصلت فئة فيديو على المرتبة الثانية ب 17 تكرارا و34 % نسبة مئوية , اما المرتبة الثالثة فحصلت فئة لاشي على 11 تكرار و22 % نسبة مئوية ,اما فئة صوت فجاءت بالمرتبة الاخيرة ب 10 تكرار و20% نسبة مئوية انظر جدول رقم (14)

جدول (14) نوع الوسائط الذي صدقت بها واكتشفت انها مفبركة

ت	الفئة	التكرار	النسبة المئوية	المرتبة
1	**صورة**	**23**	**%46**	**الاولى**
2	**فيديو**	**17**	**%34**	**الثانية**
3	**لاشي**	**11**	**%22**	**الثالثة**
4	**صوت**	**10**	**%20**	**الرابعة**

توزعت استمارة الاستبيان بين الفئات برأيك ما كيف يمكن كشف الصور المفبركة وحصت فئة الاستعانة بالخبراء على المرتبة الاولى بتكرار 23 ونسبة مئوية 46 % , بينما حصلت فئة الملاحظة الشخصية على المرتبة الثانية ب 17 تكرارا و34 % نسبة مئوية , اما المرتبة الثالثة فحصلت فئة برامج خاصة على 14 تكرار و28 % نسبة مئوية ,اما فئة البحث بمواقع التواصل فجاءت بالمرتبة الرابعة ب 8 تكرار و16% نسبة مئوية ,اما فئة لا اعرف فحصلت على 4 تكرارا و8% نسبة مئوية وجاءت بالمرتبة الاخيرة انظر جدول رقم (15)

جدول (15) برأيك ما كيف يمكن كشف الصور المفبركة

ت	الفئة	التكرار	النسبة المئوية	المرتبة
1	الاستعانة بالخبراء	18	%36	الاولى
2	الملاحظة الشخصية	17	%34	الثانية
3	برامج خاصة	14	%28	الثالثة
4	البحث بمواقع التواصل الاجتماعي	8	%16	الرابعة
5	لا اعرف	4	%8	الخامسة

توزعت استمارة الاستبيان بين الفئات حول ما الاهداف وراء تزييف وفبركة الصور وحصت فئة من اجل الشهرة على المرتبة الاولى بتكرار 26 ونسبة مئوية 52 % , بينما حصلت فئة ايهام المتلقي على المرتبة الثانية ب 22 تكرارا و26 % نسبة مئوية , اما المرتبة الثالثة فحصلت فئة سبق صحفي على 7 تكرار و14 % نسبة مئوية ,اما فئة للتسلية فجاءت بالمرتبة الاخيرة ب 3 تكرار و6% نسبة مئوية, بين اغلب المبحوثين ان الاستعانة بالخبراء لكشف الصور التي صنعت بالذكاء الاصطناعي بسبب حداثة هذا النظام واستخدامه الصعب, انظر جدول رقم (16)

جدول (16) ما الاهداف وراء تزييف وفبركة الصور

ت	الفئة	التكرار	النسبة المئوية	المرتبة
1	من اجل الشهرة	26	%52	الاولى
2	ايهام المتلقي	22	%44	الثانية
3	سبق صحفي	7	%14	الثالثة
4	للتسلية	3	%6	الرابعة

توزعت استمارة الاستبيان بين الفئات حول هل تستخدم الذكاء الاصطناعي في تغيير بعض الصور وحصت فئة لا اعرف على المرتبة الاولى بتكرار 30 ونسبة مئوية 60 % , بينما حصلت فئة احيانا على المرتبة الثانية ب 20 تكرارا و40 % نسبة مئوية انظر جدول رقم (17)

جدول (17) هل تستخدم الذكاء الاصطناعي في تغيير بعض الصور

ت	الفئة	التكرار	النسبة المئوية	المرتبة
1	لا اعرف	30	%60	الاولى
2	احيانا	20	%40	الثانية

توزعت استمارة الاستبيان بين الفئات حول ماهي اهم البرامج التي تستخدم في فبركة الصورة عبر تطبيقات الذكاء الاصطناعي وحصت فئة Face Swap. على المرتبة الاولى بتكرار 44 ونسبة مئوية 88 % , بينما حصلت الفئة DeepFaceLab على المرتبة الثانية ب 16 تكرارا و32 % نسبة مئوية ,بينما حصلت فئةZoo على 13 تكرارا و26% نسبة مئوية انظر جدول رقم (18)

جدول (18) ماهي اهم البرامج التي تستخدم في فبركة الصورة عبر تطبيقات الذكاء الاصطناعي

ت	الفئة	التكرار	النسبة المئوية	المرتبة
1	Face Swap - .	22	%44	الاولى
2	Deep Face Lab - .	16	%32	الثانية
3	Zoo -	13	%26	الثالثة

توزعت استمارة الاستبيان بين الفئات حول ما الاجراء الذي تراه اكثر فعالية في مواجهة الصور المزيفة وحصت فئة جميع ما سبق . على المرتبة الاولى بتكرار 23 ونسبة مئوية 46 % , بينما حصلت الفئة فرض عقوبات على الجهات التي تروج الصور المزيفة على المرتبة الثانية ب 10 تكرارا و20 % نسبة مئوية ,بينما حصلت فئة تطوير تقنيات لكشف الصور المزيفة على 9 تكرارا و18% نسبة مئوية, آما فئة تعزيز التوعية الاعلامية لدى الجمهور فحصلت على المرتبة الاخيرة ب 8 تكرار و16 % نسبة مئوية انظر جدول رقم (19)

جدول (19) ما الاجراء الذي تراه اكثر فعالية في مواجهة الصور المزيفة

ت	الفئة	التكرار	النسبة المئوية	المرتبة
1	جميع ما سبق	23	%46	الاولى
2	فرض عقوبات على الجهات التي تروج الصور المزيفة	10	%20	الثانية
3	تطوير تقنيات لكشف الصور المزيفة	9	%18	الثالثة
4	تعزيز التوعية الاعلامية لدى الجمهور	8	%16	الرابعة

الفصل الرابع

اولا : مناقشة النتائج

أظهرت نتائج اجابات المبحوثين تصورات ورؤى متباينة حول صناعة الصورة في تطبيقات الذكاء الاصطناعي وانعكاسها على مصداقية وسائل الاعلام، وهذه التصورات هي:

1.بينت اجابات المبحوثين ان وسائل الاعلام تحظى بمتابعة عالية من قبل الجمهور

2.تشير اجابات الاساتذة والاعلاميين والجماهير ان مواقع التواصل الاجتماعي من اهم الوسائل التي يستخدمها الجمهور.

3.بينت نتائج الاستبيان ان البرامج و الاخبار اكثر متابعة .

4.من خلال اجابات المبحوثين تبين ان الجمهور قلق من الوثوق بالوسائل الاعلامية فهو لا يؤكد ثقته ولا ينفيها.

5. بينت اجابات المبحوثين ان الجمهور لم يتعرف على برامج الذكاء الاصطناعي بصورة كبيرة.

6. من خلال الاستبيان تبين ان اغلب المبحوثين يؤيدون تنظيم قوانين استخدام برامج الذكاء الاصطناعي .

7. من خلال اجابة المبحوثين تبين ان الجمهور يتعرض الى فبركة الصور اكثر من باقي الوسائط.

8. اغلب المبحوثين يستعينون بالخبراء عند تعرضهم لبرامج الذكاء الاصطناعي.

9. اغلب المبحوثين اختاروا من اهداف استخدام برامج الذكاء هي الشهرة.

10.من اهم برامج الذكاء الاصطناعي هو Face Swap.

11. بينت نتائج الاستبيان ان فرض عقوبات على الجهات التي تروج الصور المزيفة وتطوير تقنيات لكشف الصور المزيفة وتعزيز التوعية الاعلامية لدى الجمهور من الاجراءات الاكثر فعالية في مواجهة الصور المفبركة.

ثانياً : التوصيات

1- على الجهات ذات المسؤولة عن النشر وضع قوانين خاصة بالنشر تشمل مواضيع الذكاء الاصطناعي.
2- على وسائل الاعلام التأكد عبر الطرق الاحترافية من المحتويات المراد نشرها لكي تحافظ على مصداقيتها.
3- ضرورة التوعية ببرامج الذكاء الاصطناعي وتشريع واستحداث قوانين خاصة له.
4- تكثيف الدورات والحملات التوعوية حول مخاطر برامج الذكاء الاصطناعي واستغلال جوانيه الايجابية لخدمة المجتمع.
5- اعتماد وسائل الاعلام الرسمية للاعتماد عليها في نقل الاخبار والمعلومات.
6- على شركات برامج الذكاء الاصطناعي.

المراجع

Published in MLearning Apurva 31) .aug, 2021 .(
https://medium.com/mlearning-a ,1 24 تاريخ الاسترداد .
2023i/the-future-of-media-with-robotic-journalism-، من
79cc9ecb68f1.(

Tom Cassauwers, 15) .april , ,2019 .(
https://ec.europa.eu/research-and-innovation/en/horizon-magazine/can-artificial-intelligence-help-end-fake-news تاريخ الاسترداد متاح بتاريخ .
2023/1/22Can artificial intelligence help end fake ، من
news.

بكر ياسر. (2012). *أخلاقيات الصورة الصحفية*. القاهرة: دار الكتب المصرية.

سامية ،قمورة باي. (2018). الذكاء الاصطناعي بين الواقع و المأمول "دراسة ميدانية.

سلمان عبد الباسط. (2005). *سحر التصوير*. القاهرة: الدار الثقافية للنشر.

عبد القادر مندو. (19 9, 2023). *تم الاسترداد من www.cutt.us/snpzn*.

علي جابر محمد علي. (1984). *التصوير الصحفي*. القاهرة: دار المعرفة، الطبعة الأولى.

فهد آل قاسم قاسم. (2022). *مدخل إلى علم الذكاء الاصطناعي*. تم الاسترداد من www.justhost.com).

كمال دشلي. (2016). *منهجية البحث العلمي*. سوريا: مديرية الكتب و المطبوعات الجامعية.

مصطفى عباس محمد رضا. (2023). *مجلة اداب المستنصرية*، صفحة 102.

مهند حميد عبيد. (10, ٢٠٢٣). انعكاس التزييف العميق في الاعلام الرقمي . *مجلة دراسات وبحوث اعلامية*، الصفحات 565-686.

مهند حميد عبيد. (2023). نعكاس التزييف العميق في الاعلام الرقمي. *مجلة دراسات وبحوث اعلامية*.

الايديولوجيا الصورية في الخطاب المسرحي العراقي المعاصر

Ideology of imagery in contemporary Iraqi theatrical discourse

حيدر سلام مصطاح/ جامعة بغداد- كلية الفنون الجميلة

Haider Salam Mustah/ University of Baghdad - College of Fine Arts

haidar.salam2301@cofarts.uobaghdad.edu.iq

أ.د. سافرة ناجي جاسم/جامعة بغداد- كلية الفنون الجميلة

Prof. Dr. SafiraNajeJasim / University of Baghdad - College of Fine Arts

safera1951@gmail.com

الكلمات المفتاحية: الأيدلوجيا، الصورة، الخطاب، المسرح، العراق.

ملخص البحث

إن تكوين الصورة الجمالية المتركبة في مخيلة الكاتب المبدع هي صور تعبير عن واقع سحري مليء بالرؤى وهذه الرؤى يكون لها أسس علمية تنشئ من مجموعة من التصورات ويكون لها دور أساس في تشكل صور العرض المسرحي فأن الصورة تختزل جميع الحوارات السردية لأنها تعطي مجموعة من الدلالات والمعاني وأن من يبث تلك الصور الحية هو الممثل لأن جميع عناصر العرض المسرحي تكون بخدمته فقد جاء في المبحث الأول المرجعيات المعرفية للايديولوجيا . أي كيف تتكون تلك الأفكار وفي المبحث الثاني الخطاب الصوري المؤدلج في النقد المسرحي . أي كيفية تكوين صورة داخل الخطاب المسرحي من خلال جميع مهاراته الإبداعية التي حصل عليها من التراكم المعرفي وبذلك يستطيع أن ينطلق برسم تلك الأفكار عبر خيال واسع ونضوج فكري متفتح على عالم صوري بصري وعلى أسس علمية ومعرفية ومن خلال تحريك كافة مجساته العقلية التي يستطيع بها أن يركب ويشكل فورمة صورية حية متحركة أو ثابتة فيها أجزاء جمالية وسحرية فأن الخطاب المسرحي

يكون له دور أساسي من خلال عملية تحقيق مبدأ الإقناع لدى المتلقي فالخطاب له تأثير على المتلقي من خلال ترابط وانسجام تلك الأحداث مع بعضها البعض الآخر وتوهج تلك القصة التي يستند فيها على إحساسه الداخلي ويوظف ذلك الخيال الجمالي الفذ الخصب في تركيب صور مرئية (بصرية) وسمعية تتجمع في خيال المبدع

Keywords: Ideology, Image, Discourse, Theatre, Iraq.

Abstract

The aesthetic image created in the writer's imagination is expressive images of a magical reality full of visions, and these visions py a role in shaping the images of the theatrical performance, as the theater raises a problem from the problems of society by broadcasting an aesthetic idea that is related to the individual, and this idea must be related and consistent with the social and political reality and the events taking place in it, as it aims at different topics, and the one who creates this idea is (the creative writer) with a broad imagination and visions who can, through these visions, employ all his creative skills that he obtained from the accumulation of knowledge, and thus he can start drawing those ideas through a broad imagination and intellectual maturity open to a visual world and on scientific and cognitive foundations, and by moving all his mental sensors with which he can assemble and form a moving or fixed visual form in which there are aesthetic and magical parts that glow that story in which he relies on his inner feeling, and he employs that unique and fertile aesthetic imagination in composing visual (visual) and auditory images that gather in the imagination of the creator in the form of a visual strip and a formative form that suggests the creativity of the maker The real one, the

research examines the concept of formal ideology in theatrical discourse by following the concept and revealing its operations in the theatrical field.

الفصل الأول / الإطار المنهجي

1- مشكلة البحث والحاجة إليه:

أدلجة الصورة تعني تحويل الصورة إلى وسيلة أقناع لنقل أيديولوجية معينه سواء كانت سياسية أو اجتماعية أو دينية في المسرح العراقي المعاصر فأن الصورة تستخدم كوسيلة بصرية لإقناع المتلقي مما يشاهد وأن الخطاب المسرحي هو نظام من العلامات والرموز التي تشكل لغة مسرحية متكاملة تعبر من خلالها الأفكار والمشاعر والرسائل إلى الجمهور وهو ليس مجرد نص مكتوب بل يشمل كل العناصر التي تتكامل لتقديم العرض المسرحي والتي تجعل من هذه الفكرة فعل (مقروء ومرئي مسموع) ينفتح على ذائقة التلقي واستفزاز شعوره الداخلي وتحريك مجساته العقلية تجاه إدراك ماهية العرض الجمالية ولأن الصورة المسرحية هي تكوين مادي ذو رؤية جمالية تكشف عن بنية أي عرض ولهذا فأن الصورة المسرحية لها كيان خاص تتشكل عبر الأفعال والأحداث فهي تشكيل وتركيب لابد أن يخضع لأدلجة صورية جمالية ذات فكرة جوهرية ينتج عنها دلالات ذات أبعاد تحاكي الواقع فأن الادلجة تنفتح على اكتشاف مواضيع متعددة الاتجاه الفكري للمجتمع عبر منظومة فيها وعلى سبيل المثال أدلجة الخطاب الديني أو السياسي وكذلك المجتمعي فهو غزو يمخر عقل المجتمع لأن الادلجة هو تضمين موضوع يعبر في الاتجاه الفكري للمجتمع بصورة مباشرة أو غير مباشر لهدم المرتكزات الرئيس ومصالحها الشخصية والتي يهدف غيرها إلى السيطرة على المجتمع أو الدولة وتكون هذه المؤسسات الحكومية تحت سيطرتة أي أن أدلجة الصورة تعني تحويل الصورة إلى وسيلة إقناع لنقل أيديولوجية معينة سواء كانت سياسية أو اجتماعية أو ثقافية أو دينية تحدث صدمة في ذهن المتلقي . وعلى ضوء أهمية الصورة في الخطاب المسرحي بوصفها حامل لمضمون الخطاب المسرحي فنياً وجماليا ،وعلى ضوء هذه الأهمية يطرح البحث تسائله الجمالي ، ما هي المضامين التي تبثها محمولات أدلجة التشكيل البصري في الخطاب المسرحي العراقي المعاصر ولهذا نضج تساؤل البحث في صياغة العنوان بـ: ما الايديولوجيا الصورية في الخطاب المسرحي العراقي المعاصر ؟)

أهمية البحث: : تتجلى أهمية البحث في أنه يسلط الضوء على مضمون الصورة ودورها الرئيس في تغير القناعات ولأهمية فعل التأثير الذي تحمله الصورة في العرض المسرحي لذا فأنه يفيد كليات ومعاهد الفنون الجميلة والمؤسسات الفنية ذات العلاقة.

هدف البحث:

يهدف هذا البحث إلى الكشف عن دلالات الأيديولوجيا الصورية في الخطاب المسرحي العراقي المعاصر جمالياً وفكرياً.

حدود البحث :

1- الحدود الزمانية :2014-2024.

2- الحدود المكانية :العراق .

الحدود الموضوعية :دراسة الأيديولوجيا الصورية في الخطاب المسرحي العراقي.

3- تحديد المصطلحات :

أ- الأيدلوجيا : لغة "بأنها علم الأفكار مذهبية فكرية أي، أن مذهباً ما يتبنى مجموعة من الأفكار وهي تمثل أيديولوجية "(علي، 2007، صفحة 122) .

ب- **يشير إلى أن الايديولوجيا :** : فن البحث في التصورات والأفكار"(الابجدي، 1967، صفحة 24).

الأيديولوجيا اصطلاحا:هي" لفظة ترتبط في أذهان معظم الناس، بالماركسية وتحدد ردود فعلهم تجاهها إلى حد كبير بهذا الارتباط لذلك من الضروري أن نقرر أولاً أنه على الرغم من أن الماركسية ساهمت ،بالكثير في العرض الأصلي للمشكلة فأن الكلمة ومعانيها أبعد غوراً في تاريخ من الماركسية كما أنه قد ظهرت لها منذ ظهور الماركسية معانٍ جديدة اتخذت طابعا مستقلاً عن الماركسية "(نهايم، 1980، صفحة 45)

وأن عبد الله العروي عندما يقول : "أن هذا الحزب يحمل أيديولوجية ونعني بها الخلفية الفكرية التي تؤطر مجموع القيم والمبادئ التي يطمح إلى تحقيقها فهذا الحكم

يكتسي صبغة ايجابية لأن الحزب الذي لا يملك أيديولوجية هو في نظرنا حزب انتهازي" (العروي، مفهوم الايديولوجيا، 1993، صفحة 35) .

التعريف الإجرائي: يتفق الباحث مع تعريف الماركسية للايدلوجيا ويتخذه تعريفا إجرائيا له.

ت- الصورة لغة :

ذكرت الصورة في القرآن الكريم "بسم الله الرحمن الرحيم (هو الذي يصوركم في الأرحام كيف يشاء)" آل عمران 6

الصورة : هي " أداة فنية لاستيعاب أبعاد الشكل والمضمون لما لها من مميزات ما بين تلك المميزات من وشائج تجعل الفصل بينهما مستحيلا" .(حسين، 1982، صفحة 37).

وقد عرفها (جون ديوي) بقوله " الصورة أنما تشير إلى طريقة خاصة في النظر إلى الأشياء الإحساس بها وتقديم المادة المختبرة وتصبح بطريقة فعالة ناجعة عنصرا لبناء خبره جديدة من أولئك الذين تقل موهبتهم عن موهبة المبدع الأصلي "(ديوي، الفن خبرة، 2011، صفحة 184) .

أما في مجال المسرح فقد عرف(الدكتور صلاح القصب) الصورة "بأنها تكوينات تظهر مبعثرة وبعيدة عن مضمون فلسفي هائل يوحد جزئياتها ليفجر الشكل " (القصب، 2003، صفحة 9).

ج- التعريف الإجرائي : أدلجة الصورة

التعريف الإجرائي أدلجة الصورة : هو تبني فكرة ما وجعل هذة الفكرة هي محور وهدف الإيمان الأساسي التي تنطلق وجعل هذه الفكرة تفجر لنا أشكال وتراكيب جمالية مختلفة تعبر عن معاني مختلفة فهي تبث لنا بمعاني وأشارات مؤدلجة كما رسخ منها فكريا.

الفصل الثاني/ الإطار النظري

المبحث الأول: المرجعيات المعرفية للايديولوجيا:

تتنوع المصطلحات بسبب تعدد وتنوع مصادرها والعلوم التي تنبع منها بخاصة وأن العالم مبني وقائم على الحركة والتنامي والتجديد فضلاً عن مجموعة من التغيرات التي تخضع لها الأوضاع العالمية نتيجة مجموعة كبيرة من الظروف والعوامل فظهرت الاشتراكية والرأسمالية وغيرها من المصطلحات والأنظمة الاقتصادية والسياسية والأيديولوجيا كمصطلح يعود لأصل " كلمة يونانية من مقطعين يكون الأول فكرة والثاني العلم أو السلطة وهي كمفهوم يوناني تعني سلطة الأفكار " (الوكيل ر.، 2019، صفحة 12)إلا إن هذا المصطلح تحول وتطور بسبب تحولات وتطورات جمالية من الأحداث السياسية التي مرت بها بلاد اليونان والعالم وهو ما جعل المصطلح يتحول من ناحية الاستخدام أو المفهوم ليرتبط بفهم الأفكار التي تخضع لمفهوم السياسة ثم تحول المصطلح وصار يعني بالفرنسية " علم الأفكار لكنها لم تحتفظ بمعناها اللغوي الأصلي حيث استعارها الألمان وضمنوها معنى أخر ثم عادت إلى الفرنسية لتحمل معنى آخر "(العروي، مفهوم الايديولوجيا، 2012، صفحة 9)وهذا يعني أنها كمصطلح اختلفت ترجمته خاصة للعربية وهو ما جعل لها مجموعة من المرادفات التي تتلائم ومعناها الأصلي كالعقيدة أو المنظومة الفكرية وإلى آخره من تلك المصطلحات التي تصب في نفس المعنى الأصلي ومن الأمثلة عليها الليبرالية والشيوعية والاشتراكية والعديد من الايديولوجيات الأخرى المعروفة في عالمنا كما أن لهذا المفهوم وما يمكن أن يزيد من أهميتها كعلم هو أن " وظيفتها العملية المجتمعية تفوق وظيفتها كعلم ، ووظيفتها النظرية (وظيفتها المعرفية) " (عبدالعال م.، 2006، صفحة 8)فهي من الناحية الوظيفية ترتبط بمجموعة من الأنظمة الاقتصادية أو السياسية وهو ما جعل من أهميتها الوظيفية كبيرة وهو ما جعل الأجيال تفرز أيديولوجيات متنوعة ومختلفة تعمل على أبعادهم عن التفكير المتعصب عن طريق استخدامهم للمنطق وهو ما جعل مجموعة من العلماء الذين دعمهم (نابليون) للقيام " ببرنامج وطني يركز على الحرية الشخصية للفرد وطريقة التخطيط للدولة " (ريكور، 2002، صفحة 165)بالرغم من عدم استمرار تلك البرامج بسبب غضب السلطة على مجموعة العلماء واتهامهم بخسارة الحرب الا أنها أنتجت مجموعة كبيرة من الأفكار التي شاعت في القرن (التاسع عشر) بشكل كبير منها ما أختص بالثقافة والآخر بالسياسة والآخر بالمعرفة وتراوحت أسماؤها ما بين ديمقراطية وارستقراطية وهكذا ، أذن فالايديولوجيا " ليست شذوذا ، أو شيئا زادا

عرضياً في التاريخ ، أنها بنية أساسية وجوهرية للحياة التاريخية للمجتمعات وان وجودها والاعتراف بضرورتها هما وحدهما اللذان يسمحان بالتأثير على الايديولوجية وجعلها وسيلة فعالة وواعية في التاريخ "(رضوان ب.، الفلسفة والايديولوجيا، 2011، صفحة 118)على وصف أن لكل فرد طريقة تفكير ولكل مجتمع أيضاً طريقة من التفكير والتخطيط وهو ما يمكن أن يخلق أثرا في التاريخ .

تحاول الايديولوجيا من الناحية الوظيفية عملية تنظيم الأفكار وما يمكن أن يخص الثقافة بشكل عام أو ما يتعلق بحياة الإنسان والتي يضع الإنسان على أساسها مجموعة من الأهداف التي يعمل على تحقيقها والوصول إليها خلال حياته بشكل عام فتنتظم أفعاله وتتشكل هويته العامة بقيم ومبادئ تتوافق مع أفعاله وحدود المجتمع الذي يعيش وينتمي إليه على اعتبارها " انتماء وولاء فكري مرتبط بغريزة الانتماء والولاء لدى الإنسان سواء كان ولاء لفكرة أو ولاء لجماعة أو لشخص " (سالم ع.، 2018، صفحة 23)فهي هنا غريزة تشبه غريزة التفلسف لدى الإنسان , أما الفلسفة والتي يعرفها (أمانيل كانت) بأنها " هي المعرفة الصادرة من العقل " (فيضي، مفهوم الفلسفة، 2011، صفحة 42)وهو ما يجعلها علما متصلا بالإنسان ككائن حي يمتلك العقل والتفكير أي أنها ليست مجموعة من المعارف المجردة أو الجزئية وهو ما جعل الفكر عنده ركيزة الفلسفة ومن هنا يمكن ربط الفلسفة بالايديولوجيا لان الأفكار والمعرفة صادرة من العقل وكلاهما يشترك في تغيير العالم أو وضع ستراتيجية معينة له فالايديولوجيا تعمل على تنظيم الأفكار من أجل خلق واقع مغاير ومنظم يمكن أن يمتد تأثيره إلى المستقبل وفق قواعد ونظم تقترحها وتضعها ومحاولة تعديله أو تغيره لتقابلها الفلسفة التي " تعمل على فهم الحاضر وتفسيره وتقصي الحقائق في عالمنا " (نصار، مطارحات العقل المتلتزم في مشكلات الفلسفة والسياسةوالدين والايديولوجيا، 1993، صفحة 94) ومن أهم الفلسفات المعروفة والأمثلة عليها هي العقلانية والعدمية والماركسية والفلسفات القديمة كالرواقية وغيرها وهو ما يخلق نوعاً من الفوارق بين الفلسفة والايديولوجيا مع أن كلاهما يدور في نفس المنطقة أو موضوعة البحث وانطلاقا من هذا المنطلق سوف نوضح بعض النقاط المهمة من التقارب أو الفوارق ما بين الايديولوجيا والفلسفة ووجهة نظر بعضهما للآخر ووجهة بعض الفلاسفة والمختصين في مجال المعرفة الفكرية ، وبسبب تنوع وتعدد تعاريف كل منهما يمكن القول بأن للايديولوجيا جانبين أو وجهين " فهي فلسفة وصفية كونها تطابق الواقع ومن جانب آخر هي فلسفة نقدية وهو ما يميزها ويجعل لها قيمة "(هابرماس، 2003، صفحة 65) وهو ما جعل الايديولوجيا علما يختص في تقصي الأفكار ودراستها على اعتبار أنها تبحث في أصول الأفكار وتطورها وهو ما ساعد

على انطلاق ما سمي بفلسفة الأنوار التي أسسها الفيلسوف (مي ندي بيران) والتي تحولت معها الايديولوجيا إلى " نسق من الأفكار بشأن الظواهر ولا سيما ظواهر الحياة الاجتماعية وطريقة التفكير لطبقة من الأفراد "(القاضي، عصور الايديولوجيا، 2014، صفحة 32)فراحت تدرس وتبحث في طرق تغيير وتحويل أفكار الأفراد وهو ما يؤكد علاقتها ما بين الحاضر والمستقبل أي أنها تبحث في الهنا والآن ومحاولة ربطه والتأثير على المستقبل وهو ما يجعلها تبحث في تبرير الظواهر على وفق مجموعة من القوانين وهذا ما يجعل صور الواقع الفلسفية تفرض شكلاً معيناً من التفكير يكون مبدأ لتنظيم مختلف التصورات في تنفيذها معتمدا على قناعته وشكل تصميمها أو ارتياحه والاطمئنان القلبي والعقلي لها لان العقل الكامن في الأشياء هو نفسه الذي يجعلنا نحدد ونقرر معيار التفكير السليم أو الكامل في مختلف المواضيع على اعتبار أن الفرد يحدد في نفسه وذاته مجموعة من الشروط التي تكون ضمن حدود أي موضوع

فأن الايديولوجيا لها جذور وأسس علمية تسير عليها من أجل تحقيق مجموعة من الغايات التي تسعى إليها " ومع هذا الاتساع الدلالي لمفهوم الايديولوجيا أن كل معنى من معانيها مرتبط بمجال معين وبوظيفة محددة ... فحينما تستعمل الايديولوجيا في مجال السياسي يتحول معناها إلى قناع تلبسه الطبقة الحاكمة لاستنزاف المحكومين ... وحينما تستعمل في مجال الفلسفة تتضمن أحكاماً حول الحقيقة الفلسفية ويقود هذا الاستعمال حتماً إلى النظرية الجدلية "(سالم ع.، 2018، صفحة 21) ويرى الباحث أن لهذا المفهوم دلالات ومعاني متعددة تنشأ منها لأنها أفكار تنطلق بكل ما هو جديد وتتفرع حسب المجال الذي أخذت تتوسع فيه فإذا أدخلت في مجال السياسة فهي تعد وسيلة إقناع يرتديها كل من يحاول أقناع الجماهير بمجموعة من الأفكار التي تعبر عنها من أجل إقناع هذه الجماهير العريضة بالفكر الذي جاء به بغية تنفيذ مصالحة الجماعية التي جاء بها وتأسيس فكر يتغلغل وسط المراكز المهمة ليسيطر على المجتمع وصنع تلك الأفكار التي يكون لها دور أساسي في مسايرة الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ولابد من القول أن علم الايديولوجيا مبني على مجموعة من الصراعات الفكرية المتداخلة من بعضها البعض الآخر من خلال تأسيس لفكر ناضج معبر عن مجموعة من القواعد والأسس ولابد من التشعب بهذا الفكر الذي يؤسس لأفكار ذات معنى ودلالات عقلية فهي تعبير عن تفكير عقلي ناضج يسير على الإقناع لتلك المجاميع وقيادتها نحوه عالم منفتح على تطورات في جميع جوانب الحياة فأن عالم الإبداع الذي يتمحور حول أسس علمية يروم إلى تطبيقها على أرض الواقع من خلال الأدوات التي تقع بين يديه هو سلاح الفكر الذي يجادل به فبذلك

نستطيع القول أنه يعبر عن أفكار ومعتقدات تنطلق برؤى جمالية من خلال تحقق تلك النجاحات بتفجير صور حية تتجسد على خشبة المسرح من خلال تحقيق أبداع تتجمهر حوله طبقات من المجتمع بين مؤيد له ومعارض من أجل إقناع هذه الجماهير ذات القواعد العريضة بهذه الايديولوجيا .

ومن أهم الخصائص والمميزات التي أطلقها هذا الفيلسوف(بول ريكور)حول الايديولوجيا

1- "الايديولوجيا محرك اجتماعي تنشر الأفكار وتصنع القناعات عبر التحريض على الفعل

2- تتحرك الأيديولوجيا لإظهار أن الجماعة التي تجاهر بها هي محقة في ما هي عليه

3- الايديولوجيا شبكة لتحديد نظرة شاملة وهذا الطابع المميز للايديولوجيا ملتحم بوظيفتها التبريرية

4- الايديولوجيا تعبر عن مقاصد علمية أكثر مما تعبر عن منازع نظرية الايديولوجيا مطبوعة بالجمود ترفض الجديد وتسعى إلى المحافظة على الأنموذج القائم."(ريكور، البلاغة والشعرية والهرمنيوطيقا، 1970، صفحة 66)

المبحث الثاني: الخطاب الصوري المؤدلج في النقد المسرحي:

الخطاب المسرحي الذي ينتجه عقل المبدع من خلال مجموعة من التصورات والإشارات والمعاني التي ينطق بها والتي يتفاعل معها المتلقي فأن الخطاب هو كلام يلقيه الممثل المخاطب على متلقي فيسحر به حواسه ويكون هذا الخطاب لفظيا ورمزيا والذي يحمل مغزى معرفي وصور جمالية والقائم بين الممثلين من قبل الفعل المرئي الذي يحرك جميع عناصر العرض المسرحي على شكل مجموعة من الحلقات ذات الارتباط الفعلي بعضها مع بعض من خلال الممثل الحي الذي يكون له دور بارز بصنع تلك الصور الجمالية التي نراها في جميع العروض المسرحية والذي يؤسسه الكاتب من خلال اللغة الحوارية السردية ويكون له دور واسع وبارز في العملية الإبداعية من حيث تكوين حلقات جمالية منسجمة وبث مجموعة من الأفكار والتصورات التي يخلقها المبدع أن(جوليا كريستيفا)تعرف الخطاب " الخطاب يدل

على كل ملفوظ يحتوي داخل بنياته الباث والمتلقي مع رغبة الأول في التأثير في الآخر حيث" (الشهري، 2004، صفحة 187)أن هذا الخطاب له تأثير على حواس المتلقي فينشد إليه المتلقي بصورة إدراكية لكي يدرك الهدف الرئيسي منه من حيث تشكيل وتركيب تلك الصور التي يكون لها دور واسع في عملية أدلجة أفكار الخطاب المسرحي من قبل المدركات العقلية والحسية وجعل المجتمع يؤمن بهذه الافكار التي يطرحها الشخص (المؤدلج) لها داخل مجتمع متكامل وبذلك يصبح هذا المجتمع معطل الفكر كونه مقيد بفكر مضلل وفق طبائع يسير عليها من أجل الغزو الفكري البشري بصورة جمالية وتعبيرية من خلال السيطرة عليه وتوجيه الفئات المجتمعية إلى فكر مؤدلج ينسف كل شيء حقيقي ويتبنى فكر خاطئ ومشوش مضلل يدعو الناس إليه وبهذا نستطيع القول إن هذا الفكر المؤدلج يعمي بصائر الأفراد من أجل مصالح شخصية يؤمن بها مجموعة من الأفراد لتأسيس هذا الفكر المسموم وبث رياحه في المجتمع لينتشر بسرعة فائقة مثل هبوب الريح فأن مفهوم الأدلجة الذي أدخل ميادين متعددة منها السياسة والدين والإعلام وبعض الفروع التي نما في أعشائها أخذ مساحة كبيرة من التوسع فقد أدلجة هذه الميادين بصورة متقنة وباحترافية إذ يعد الإعلام بصورة متفق عليها هو صورة مرئية (بصرية) ومسموعة ويعد من أهم الوسائل الضاغطة على الفكر الإنساني" أن عملية إدراكنا البصري (للصورة) ليست عملية سكونية أو جامدة بل عملية دينامية "(شاكر، 2005، صفحة 6)أي من خلال تفاعل المتلقي الذي يكون عنصر مشارك وفعال في العرض المسرحي لان المتلقي هو من يستطيع أن يحلل العرض المسرحي ويفرز تلك الدلالات الموجودة فيه من خلال معرفة المضمر والمسكوت عنه في العرض الصوري التي جسدها الممثل الحي على خشبة المسرح .

لابد من معرفة ازدواجية تكوين الخطاب المسرحي بين النص والعرض فهما عنصران متداخلان بعضهم البعض بوجود جدلاً ينبثق من خلال فكرة بسيطة وبعدها يشظى إلى أفكار موضوعية وهادفة تتغير بها أسس اللعبة الدرامية من خلال نضوج فكري يتطور بمراحل متعددة فأن النص يرجع إلى صانعه هو (المؤلف)المبدع الذي يصور تلك الأحداث من خلال تكوين فكرة جوهرية ويطور هذه الفكرة عبر خيال واسع ومعرفة جوهرية تكون نقطة مركز يكون هي بداية انطلاق الأحداث المسرحية ومن خلالها يتم تكوين صورة أبداعية حية ترسم لنا مجموعة من الصور المرئية وهدف معين لها أما بالنسبة للعرض فأن من يصنع هذا العرض هو رؤية وخيال (المخرج) الذي يكون له دور واسع في رسم تلك الخطة الإخراجية التي يعد لها دور بارز في تشكيل تلك الرؤية عبر خيال فذ وخصب وهناك رأي لبعض من

المخرجين مثل (أرتو) من خلال مسرح القسوة في مجال خلق الصورة التي يكون لها تأثير فعال على المتلقي إذ "يعتمد المسرح على دوامة من الصور الطبيعية العنيفة التي تثير حساسية المتلقي من خلال –الميتافيزيقيا ويضف عالم ثالث هي لغة الإخراج المسرحي التي يعتبرها بديلاً للغة الكلمات" (موسى، 2024، صفحة 56) فأن تلك العلاقة بين النص والعرض هي علاقة ضبابية لم تتضح بعد بشكل وافٍ من خلال بنائها على علاقة جدلية قائمة لحد الآن فلابد من أن تعد أن النص المسرحي بوصفه جنساً أدبياً يكون مشابه للقصة والرواية من خلال السرد الحواري الذي يصنعه المبدع وتسلسل تلك الأحداث على شكل حلقات مترابطة منسجمة مع بعضها البعض الآخر" كما يعد النص المادة الأولية أو العنصر المادي الأول الذي يكون المنطلق لقراءة جديدة هي قراءة العرض ونادرا ما يمر النص على خشبة المسرح من دون تعديل أو إضافة فهو عبارة عن علامات مرصوصة رصا" (صقر، 2002)ويرى الباحث أن النص يتكون من كلام سردي له تأثير على المتلقي ويشد المشاهد إليه لان المخرج هو صانع اللعبة الأول والمؤثر والذي يتم من خلاله تحويل النص المسرحي الجامد إلى عرض مسرحي نابض بالحياة ومنظم بصورة جمالية وبذلك فهو يحتوي على علامات وإشارات تفيض بالمعرفة الفكرية ويكونها عقل المبدع من خلال طرحها على شكل فكرة موضوعية تناقش مشاكل المجتمع وبذلك نستطيع أن نقول أن النص يبقى جامد غير معمول به فقط للقراء لعدم تدخل وجود يعد الصانع هو المخرج المبدع ذو الرؤية الخيالية الخصبة الذي يكون متفرد برأيه والذي يستطيع من خلالها أن يعمل تلك التغييرات الجمالية والفنية ويحول كل شيء أمام إلى عملية مرئية(بصرية)هو المخرج الذي يصبح هو قائد العمل المسرحي من خلال عمله الخيالي الذي يعمل على أعادة صياغة العمل الأدبي من جديد فينسف بذلك النص بالكامل حتى يعمل على أعادة صياغة جديدة ويعيد تركيبه من جديد على وفق رؤية جمالية سحرية لها إبداع جمالي في تركيب وتشكيل تلك الصور التي يبدع بها المخرج الذي يكون تلك الرؤى .

فكل خطاب ينشئ فكرة ويؤسس لأحداث المسرحية وأن أدوات الممثل الرئيسية هي الحوار واللغة كون اللغة هي وسيلة اتصال مباشر بين الممثل والمتلقي فضلاً عن الحركة والإيماء التي يقوم بها الممثل وهي من عناصر التفاعل المهمة التي يتفاعل معها المتلقي فبذلك نستطيع أن نتعرف على مفهوم الخطاب بصورة أكثر دقة هو" كل كلام تجاوز الجملة الواحدة سواء كان ملفوظاً أو مكتوباً "(مكي، 2018-2019، صفحة 54)ويرى الباحث أن تحول هذا الكلام إلى فكرة وصور ينتجها عقل المبدع من خلال تشكيل صور متحركة تنتج لنا معاني ودلالات تكون معبرة عن موضوع أو

فكرة المسرحية بالكامل فهي نتاج لمعاني منطوقة من خلال تجسيدها على خشبة المسرح وجعل هذا الكلام المنثور خطابا جماليا له تأثير كبير على المتلقي فهو يعمل على تحفيز الشعور الداخلي للمتلقي من خلال خلق صورة مسرحية لها أهداف متكاملة تتعلق في الذهن وبذلك نستطيع أن نقول إن الصورة المسرحية لها تأثير كبير على المتلقي بل أكثر من الخطاب لان الصورة تكون مرئية(بصرية)وهي ذات استيعاب واضح فالصورة هي تكوين ثابت أو متغير وتكون مشوشة لدى المتلقي وبذلك تتم مشاهدتها من قبل الإبصار فهي شرارة الإبداع الحقيقي لدى المخرج من خلال الخيال الواسع الذي حصل عليه صانع الجمال من تراكم معرفي وخبرة فأن حرفة المخرج التي يتميز بها عن غيره من المخرجين هي خلق صورة مغايرة يكسر بها حدود التلقي والدهشة ويصنع في ذاتنا عنصر التغريب فبذلك يكون فعلا مغايرا عن كل ما جاء فيه من صياغة وتعبير في عالم الرؤى وفي عالم صياغة المعاني الجمالية الذي يمتلكه فضلاً عن تلك الرؤية الجمالية التي تعبر عن موضوع القصة بالكامل فأن الصورة الفنية هي قبل كل شيء هي مجموعة من التراكيب والأشكال التي لها دور بارع في جعل لكل فعل ردة فعل من حيث مبدأ التأثر والتأثير بين المرسل والمتلقي فأن التجديد في صنع تلك الصور الحية التي تكون نابضة بالحياة ويحاكي الواقع الملموس وله دور أساسي وفلسفي في إيصال المعنى الحقيقي لها وهنا يأتي دور المتفرج لكي ينغمس في مفهوم الدلالات والمعاني التي وجدت من خلالها عملية الإدراك الحقيقي لكي يكشف لنا عن بصمة الصورة المرئية المتحولة بفعل المخرج من كلام سردي منثور إلى رؤية بصرية متحركة لها تفاعل واسع في مجال الإبداع المسرحي وإذا نرجع قليلا إلى تعابير الصورة الشعرية التي يبدع بها الشعراء نرى في ذلك أن الإبداعي الحقيقي جاء من خيال واسع ومعرفة موسوعية ومن خلال عملية اختزال الحوارات الفنية والجوهرية للنص ويشكل من خلال هذا النص صور لها تأثير كبير على المتلقي ليجعل المتلقي مندهش مما يشاهد من عوالم سحرية إذا أن المتلقي له دور أساسي في كل عرض مسرحي لان العرض لا يكتمل من دون متلقي كون المتلقي له عين ناظرة ترى الجمال الحقيقي المكنون داخلياً.

المؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري:

1- تعتبر الأيديولوجيا من المصطلحات المهمة في حياتنا كونها العلم الذي يتدفق بالمعرفة والذي يدخل في مجالات الحياة كونه يحمل سياسة الإقناع التي نتعامل بها لذا نرى أن هذا المصلح أخذ ميادين واسعة في التقدم في جانب السياسة والدين .

2- الأيديولوجيا ينشأ من الواقع ويكون له ارتباط بفعل الإنسان والحياة الاجتماعية كونه شرارة الانطلاق لكل فكرة والتي يستطيع أن يؤسس عالم مليء بالأفكار التي تنضج بمعارف جمالية وفكرية لا يؤثر على تلك الفئات ويصبغهم بصبغة فكرة الجديد الذي يغزو المجتمع والعالم .

3- أن الصورة المسرحية هي التكوين والتركيبي الدلالي الأكثر تعبيرا فلها اختلافات دلالية وفلسفية من خلال عناصرها المتداخلة مع بعضها البعض التي يكون لها دور جمالي في أنتاج صورة متكاملة في المعنى من خلال تلك التأويلات التي تطلقها وتتشظئ منها .

4- أن كل أدراك حقيقة خارجية يكون صورة لحقائق هي المثل، وهذه المثل لها صورة بصرية في عالمنا الحسي الذي ندركه.

5- الخطاب المسرحي الذي ينتجه عقل المبدع من خلال مزج خيال واسع والذي يرتبط برؤى جمالية تفيض بينابيع الإبداع الذي يكون معاني ودلالات صورية ينتج عنها فعل حي مرئي ينبثق من الواقع الاجتماعي .

6- لخطاب هو فعل مرئي مسموع من قبل المتلقي يقوم به الفنان الذي يحرك كافة مجساته العقلية لكي يخلق جمال الصورة التركيبية والتي يكون لها عناصر مشتركة مع المتلقي داخل العرض المسرحي مما يرى من إبداع جمالي يتدفق بتلك الصور المعبرة عن عالم مليء بالحياة .

الفصل الثالث/ إجراءات البحث

أولاً : مجتمع البحث :

لغرض تحقق هدف البحث قام الباحث ببعض الدراسة المسحية لمجموعة من العروض المسرحية التي توظف أدلجة الصورة في الخطاب المسرحي العراقي المعاصر وعلى مسارح العاصمة بغداد .

ثانياً: عينة البحث :

تم اختيار عينة البحث لأنها مطابقة للعينات المنتقاة لأهداف البحث الحالي من حيث الحدود الزمانية والمكانية والموضوعية لكونها متوفرة ومسجلة صوت وصورة

انطلاقا من الكثير من المبررات التالية وهي وجود أدلجة الصورة في الخطاب المسرحي العراقي المعاصر

ثالثاً: منهج البحث :

أعتمد الباحث على المنهج الوصفي.

رابعاً :أداة البحث :

1- أعتمد الباحث على :أعتمد الباحث على ما توفر لديه من مؤشرات والتي أستنتجها من الإطار **النظري فقام بأعداد استمارة التحليل لبيان أدلجة الصورة في الخطاب المسرحي العراقي المعاصر.**
2- أعتمد على آلية صورة المشهد المسرحي في العرض المسرحي في تكوين الصورة .

تحليل نموذج العينة :

أسم المسرحية : سينما

تأليف وإخراج كاظم نصار

المخرج كاظم نصار من مواليد 1960 بغداد حصل على البكالوريوس إخراج مسرحي من كلية الفنون الجميلة وقد أخرج عدد من الأعمال المسرحية (حياة مدجنة من مهرجان منتدى المسرح ونال أربعة جوائز عنها ،أمام الباب من مهرجان منتدى المسرح ونال سبعة جوائز ، عائلة توت من مهرجان المسرح الأول كلية الفنون الجميلة وقدم مجموعة من العروض المسرحية منها سينما وغيرها من العروض المسرحية .

تبدأ أحداث المسرحية الكاملة في مقبرة بوجود مجموعة من القبور ذات الأحجام المختلفة وهذه دلالة رمزية على وجود أعداد كبيره من الأموات فالمقبرة تحتوي على فئات عمرية مختلفة ونتعرف على ذلك من خلال وجود توابيت بأحجام مختلفة أما بالنسبة للإضاءة فكانت خافتة وأجواء يسودها الظلام والرعب والسواد المخيم عليها فضلاً عن أن عنصر الديكور الذي كان بسيط جدا يتكون من مجموعة من القبور(بوكس خشبي مستطيل) على خشبة المسرح تتوزع وتكون ذات لون أبيض أما بالنسبة للأزياء التي كان يرتديها الممثلون فهي أزياء بسيطة وتدل على شخصية

مرتديها أي لها دلالات جمالية واضحة ومرتبطة بالشخص أولاً الممثل (أياد الطائي) وهي كل أتي بالنسبة للضابط يرتدي ملابس عسكرية وهذه دلالة للعسكر وكذلك شخصية (أزهار العسلي) الإعلامية بالقاط الرسمي أما شخصية (علاوي حسين) بالنسبة للشاعر فهذه أزياء المثقف وحتى شخصية السائق(زيدون داخل) والجميع متوشح الوشاح الأبيض وهذا دلالة على الكفن وكان الإيقاع العام للمسرحية يسوده الرعب والخوف فضلاً عن بداية المسرحية كانت الموسيقى منخفضة وهي تراتيل للأموات وذات أنين وحزن مخيم عليها فأن الموسيقى تشد المتلقي وكذلك يوجد عويل وأصوات مرعبه خوف يحيط بهم وتبدأ الاحداث بظهور أربعة قبور ويخرج من هذه القبور أربعة أشخاص مضطهدين وهم الأموات وكل شخص منهم يبدأ بحوار عشوائي خائف كأنه مصدوم وبغير عالم بهذه الحياة ويوجه حواره نحوه الجمهور كأنه يخاطب أشباح فيرى مجموعة من القبور لأول مره وكأن هذه القبور جديدة عليهم غير القبور التي كان يألفونها سابقاً فالكل مستاء من عدد القبور التي تحيط بهم موجودة بجنبهم فتبدأ هذه الشخصيات الأربعة بالضرب على تلك القبور باليد وهم مذعورون وخائفون منها والتي أصبحت محيطة بهم فهم يظنون أنهم فقط في هذه المقبرة ليس معهم أحد فعندما يصحون يروى أن هذه المقبرة ممتلئة بمجموعة من القبور الجديدة وهم بهذا يضنون أن هذه القبور تهدد راحتهم وحريتهم والطمأنينة التي كانون ينعمون بها وهم مغمرون بها فهم نيام في رخاء هذه المقبرة فأن المقبرة أصبحت هي سكنهم والملاذ الوحيد ودارهم الأبدي وكل واحد منهم يحتج على زيادة تلك القبور فأن الضابط العسكري وهو برتبة جنرال يريد أن يتدخل عسكرياً لينهي هذه الفوضى العارمة الموجودة في المقبرة التي تهدد مسكنهم واستقرارهم وكذلك الشاعر مستاء على ما حل في هذه المقبرة ويريد أن يكتب قصيدة (اليتيمة) ويريد كتابة المزيد من القصائد ففي هذا الموقف يظهر لنا شخص يرتدي ملابس سوداء ويحمل في يده آلة حفر (كرك) ويضرب به على خشبة المسرح ويقول فوضى فوضى ويردد هذه الكلمة ماهذه الفوضى رجاء عودوا إلى أمكانكم والكل يتساءل من هذا لا أحد منهم يعرف من هذا وهو يقول هذا تمرد فوضى على السكن ويعرفهم بنفسه ويقول أنا (الدفان)الذي تجسد بشخصية (باسل الشبيب) أنا حفار القبور فينتفضوا عليه الأموات فهذا يعد انتهاك على حقوقهم كونه مكانهم والملاذ الآمن لهم ومن خلال هذه الخطابات المؤدلجة التي تلت على ألسنة الممثلين نتعرف على أن هذه الخطابات كلها علامات مؤدلجة نحو السلطة والسياسة كونها سلطة خراب فهي تضرب المراكز الحساسة في الدولة هي خطابات مسيسة انتقادية سياسية بحتة تنتقد جميع الأوضاع الاجتماعية والسياسية الموجودة في البلد كون المخرج رسم لنا

مجموعة من الصور الجمالية المعبرة عن البلد الذي أصبح جميعه مقابر وأموات لا يعرفون عن الحياة شيء فالكل مهموم ليس هناك راحة ولا استقرار وحتى الأحياء منهم فهم مسلوبون من كل حقوقهم المنسوبة إليهم فيظهر الدفان ويقول لهم أنتم هنا منذ دهر طويل ولا تعرفون ما يحدث فانا الذي أحرسكم كونه المخيم عليهم وأن هناك زلازل وهي يقصد بالزلازل هي الحكومات المتعاقبة التي أتت إلينا بعد سقوط النظام البائد لأنها جعلت حرب الشوارع تستمر وزادت تلك المقابر الجماعية التي كنا ننتقدها في السابق وزرعت مبادئ الطائفية في المجتمع العراقي وهي الحروب والدمار الذي حدث في البلد كون البلد لا ينتهي من هذه المآسي التي تكون مخيمة علية وتدمر كل شيء وتغير نظام الحكم فكل شيء تغير بعد موتكم وليس كما تظنوا أنتم وعلى أثر هذه الزلازل قتل فيه عدد من الناس وشرد بعضهم فهنا يروي الدفان لهم أن أول قبر في هذه المقبرة كان في عام(1980)وهذه السنة تعد سنة بداية البؤس والشؤم والدمار المستمر والمخيم على العراق لان في هذه السنة هي بداية الحرب بين العراق وإيران التي دامت ثماني سنوات واستشهد فيها أعداد كبيرة من الطرفين وكانت هناك معارك شرسة بين الطرفين وقتل فيها من الطرفين أعدد كبيرة فامتلأت هذه المقبرة بالأموات على أثرها وهذه الحرب اللعينة البائسة التي أخذت منا كل عزيز علينا من أخ وأب وغيرهم الذي كانوا قريبين منا فلم يستقر البلاد من هذه السنة فأصبح يدخل في معارك ونزاعات وانقسامات التي أدت إلى توزيع البلد وأصبح العيش فيه من الصعب لوجود اضطهاد كبير على ساحة المجتمع فأن البلاد لم يستقر بعدها حتى الشخص الذي يولد في هذه السنين يكره طعم الحياة كون الموت يلاحق الجميع والكل ينتظر ساعة الموت التي تأتي إليه في كل لحظة فأن الحياة ليس لها طعم بوجود هذه الحرب اللعينة وكذلك يروي لنا الدفان انه في عام (2007) حفر آخر قبر في هذه المقبرة لشاب مغدور قتل أثناء الحرب وبعدها تقاعد كون عملية الدفن لم تنته من هذه القوافل وهي قوافل الأموات التي أصبحت تأتي بالجملة كل يوم نصبح على كلمة موت فهي أنهكت قواه الجسدية ولا يستطيع أن يعمل في هذه المهنة البخسة كونه دفن أشخاص في عمر الورود وهم في ريعان شبابهم فتبا لها من حرب فيقول لهم أن الزلازل هي الحروب السياسية التي تقاتلون من أجلها أيها المتلاعبون في مشاعرنا وفي دمائنا أنتم تتقاتلون من أجل سلطة المقاعد السياسية ونحن نكون ضحايا والأموات في هذه الحروب فهي من أتت بنا إلى هنا فيقول الدفان وعلى الجميع أن يلتزم بالهدوء لا أريد فوضى بعد اليوم فيقول له الضابط أنت تهدد أمن المقبرة وهذا الشيء غير صحيح الدفان عيني عن أي أمن تتحدثون فليس هناك أمن ولا أمان بوجود هؤلاء السياسيين المتغطرسين في الحكم فأنهم يردون النيران أن تبقى

مستمرة بوجود هذه الكره حتى نستطيع أن نحقق جميع مصالحنا وننهب كل خيرات البلد بهذه الظروف كون المجتمع العراقي حائر في تلك الحروب ودائما مشغول من الخوف المحيط به وفي ظل هذه الحكومة لا يكون هناك بعد اليوم أمان كوننا نعيش في حكم بأس سياسي فأن المتنفذين في السلطة الدولة لا يفقهون شيء عن تشريع القوانين والأنظمة السياسية فالقتل والدمار جاء من حكمكم أيها السياسيين فقد امتلأت المقبرة بالأموات منكم وأصبح البلد يطلق عليه بلد غير صالح للعيش فنرى في المشهد أن شخصية الشاعر يطلق بعض العبارات المسيسة عبر خطاب مؤدلج (طبع الدود يأكل جثث الأموات وأنت أيها السياسي السارق لأموال الشعب الدود يلطم عليك) لان حكمكم جائر في حق الشعب من تلك الأحزان والسرقة التي سببتها لأبناء الشعب فتباً لكم أيها الملعونون هو بلاد الموت والدمار العشوائي الكل مسلوب الحقوق فما معنى تلك الديمقراطية التي جاءت إلينا بعد(2003)والتي أطاحت بنظام الحكم البائد التي جاءت تنادي بحرية التعبير عن الحرية للفرد عن رأيه بكل شفافية وعلى الأساس تعطي الحرية الكاملة لوسائل الإعلام في نقل الأخبار بصدق وأنتم تعملون عكس تلك الشعائر التي تصب في مصلحة المجتمع فقد عملتم على توسيع المقابر وتزيدون الأعداد فيها لأنكم تزجون الابناء في حروب لا تنتهي وأن هذه الحروب هي من صنعكم أيها المتنفذون في الحكم هل هذه هي الديمقراطية والحرية التي وعدونا فيها أين ذلك الأمان والاستقرار كل هذا كذب وخداع منكم أيها السياسيون المتسلطون في الحكم فهم يرسمون لنا صور أحلام وردية ورفاهية ويدعون بنظام ديمقراطي وحكم عادل وحياة الرفاهية وهذه كله مجرد حبر على ورق لا نفهم منه شيئا سوى القتل والتدليس وتسليط الإرهاب داخل المجتمع وزرع مبدأ الطائفية وزيادة في أعداد الموتى فتبدأ الفوضى بين الأموات وأن الدفان يريد تنظيم سجلاتهم الورقية من جديد ويتعرف عليهم فيسأل البنت سؤال(شكد صارلج في هذا المكان أو في هذه المقبرة) فتروي قصتها الحزينة كونها كانت طالبة أعلام وتخرجت وتحب تلك المهنة وتنقل لنا أخبار فهنا أراد المؤلف أن يقول لنا لا أحد في المجتمع ينعم بحياة كريمة الكل مضطهد يطارده الموت وأحداث الحرب وما يجري فيها وكانوا أهلها على اعتراض في هذه الوظيفة فتقول تلك الإعلامية أن من أجمل التجارب التي خضتها هي تجربة الانتخابات بعد عام(2003)كيف كان الشعب العراقي فرح بعد سقوط النظام وأتت لحظة التغيير المزعومة على أساس التغيير الجذري، ويرسم لنا المخرج صور عن وضع المجتمع العراقي وإيصال رسالة مفادها ليس هناك استقرار ما بعد(2003) فالجميع متدهور من الجانب الاجتماعي والاقتصادي والديني والنفسي لا أحد مستقر لا راحة في هذا البلد حتى الطفل الصغير في السن يعاني من الاضطهاد وكذلك الكبير

فأنه بلد ملعون كون المتسلطين عليه هم أصحاب مكر ويريدون الخراب للبلد فهذه المرأة الكبيرة مهمومة مكسورة في البكاء واللطم ولا تعرف أين هي الفاتحة التي تريد الذهاب إليها فنعرف أن هذه الشوارع المحفرة هي صور الموت الذي يتجدد بفعل الحكم الجائر من تلك الانفجارات والخراب وهو الموت الحقيقي الملاحق للجميع فقرر السائق بيع السيارة فصار يبحث عن عمل في شوارع بغداد يبحث عن لقمة العيش فيرى مجموعة من الناس واقترب منهم فصاح رجل بينهم كلمة يقول بها (الله أكبر) فظن أن السائق أن كلمة الله أكبر هو أذان الصلاة ولا يعلم أنه صوت يؤدي إلى انفجار حزام ناسف وهنا يرسم لنا المخرج تلك الصور المأساوية التي عاشها الشعب العراقي في فترة ما بعد السقوط فعلاً هكذا كان الحال في بلدي مما أدى به مقتلة فقتل على أثره وقد مكث في هذه المقبرة تسع سنوات في هذه المقبرة وهذا الحادث دلالة على الأعمال الإرهابية التي كانت تجري بعد(2003) وهي التفجيرات لا أحد يأمن على حاله، فالخطاب المسرحي المرسل من الممثلين هو خطاب مؤدلج يؤسس لأفكار وصور فكرية وجمالية تنقل لنا ما يحدث في الوطن من تدمير وسلب ونهب وهذا ما عشناه بعد عام(2003)حيث أن المواطن في ذلك الوقت لا يستطيع أن يعيش بسلام أو يؤمن على عائلته من تلك المآسي أن الدول الغربية التي جاءت إلينا بمبدأ الحرية ومصطلح الديمقراطية وشعائر حقوق الإنسان المبطنة بغزو جامح مستغل لخيرات البلد وقد أتضح فيما بعد نوايا هذه الأحزاب والاستعمار المبطن الذي يريد نهب خيرات البلد ولما جاءت إلينا بمشروع الانتخابات والتعبير عن الرأي كلنا قلنا في أنفسنا جاءت لحظة التغيير التي كنا نحلم بها وهنالك تساؤل في نفوس كل مواطن سوف نعبر عن ما يجول في عقولنا ونصبح أحرار وننشر مبادئ الحرية والسعادة على اعتبار أن الديمقراطية تنادي بهذه الكلمات فقد أتضح أن ليس هنالك أمن وأمان بل أن الوضع زاد نحو الأسوأ وصرنا نترحم على الأيام السابقة فالحرب تبقى مستمرة وكأننا نعيش بجسد دون روح فالموت محاط بنا ويتحكم بنا لا منازل تجمعنا كل شخص يفكر متى يحن موعد اللقاء ليس لقاء الحبيب بل لقاء أصحاب المقابر(الأموات) تلك الأمكنة المظلمة هي ملاذ كل مواطن في القبور تزداد يوما بعد يوم وتزداد معها عناصر جيوش الإرهاب التي تريد حرقنا بتلك النيران المستعرة فجميع الممثلين يوجهون خطاباتهم المؤدلجة إلى تلك الطبقة السياسية التي

الفصل الرابع

النتائج ومناقشتها :

1- يتخذ التشكيل الصوري على وفق اشتراطات الرؤى الإخراجية تموعا جماليا عبر مجموعة وسائط العرض المسرحي بغية تحقيق الأثر الجمالي في المنجز الفني .

2- أن عرض مسرحية سينما كان الخطاب المسرحي مؤدلج من قبل الممثلين لأنه كان يبث لأفكار سياسية تنتقد جميع الأوضاع الاجتماعية والسياسية والدينية وكذلك الاقتصادية والمراحل التي مر بها الشعب العراقي بسبب تلك الحكومات المتعاقبة.

3- يتشكل الواقع المعاش ارتكاز أساسي في أنتاج مجموعة من الدلالات الصورية كونه يمارس هيمنته التخيلية على المخرج والمتلقي على حد سواء .

4- عمد المخرج في عرض مسرحية سينما إلى أنتاج مجموعة من الصور الدلالية للمتلقي ليجعل المتلقي عنصر مشارك في العرض المسرحي لكي يكتسب مساحة واسعة ويستطيع أن يفسر كل ما جاء في الصور من معاني .

5- يكون للاتجاهات المسرحية وكذلك المذاهب الفنية الدور الفعال في التشكيل الصوري للعرض المسرحي وكشف تلك الدلالات والمعاني لدى المتلقي كما في مسرحية سينما

6- تعتبر الصورة المسرحية هي من أهم العناصر إدراكا للمتلقي في كل عرض مسرحي لان المتلقي هو صاحب النظر والدور الأساسي في تفسير رؤية المخرج الصورية لان المتلقي لديه رؤية بصرية حية تتجسد على خشبه المسرحي.

7- تأتي جدلية التشكيل السمعي والبصري في أنشاء حركية الصورة المسرحية من خلال اشتراطاتها في تحويل الساكن إلى متحرك بغية الإفلات من التعارض الفني كما في مسرحية سينما.

8- كان لعرض مسرحية سينما مجموعة من الأفكار المؤدلجة عبر خطاب مرئي بصري ودلالي نتج عنها تكوين صور جمالية تعبيرية تعبر عن أفكار وتغزو المجتمع وتؤسس لتكوين صور منبثقة من الواقع المعاش .

9- فالصورة المسرحية هي الشكل والمعنى الجوهري للمسرحية التي تتشظى وتتركب عبر مخيلة المبدع فيكون المتلقي عنصر مشارك في تحليل وتفسير تلك الصور الحية التي تجسدت في العروض المسرحية .

الاستنتاجات:

1- كانت للصورة المسرحية الدور الكبير في إعطاء مجموعة من الدلالات الشكلية والتعبيرية التي تجسدت عبر مجموعة من الحركات والإيماءات في تكوين المشهد المسرحي. .

2- يعد الفن المسرحي رسالة وهدفا أساسيا ومن أهم العناصر التي يتم من خلالها أنتاج الصورة الفنية المسرحية داخل العرض المسرحي .

3- ينتج عن الخطاب المسرحي المؤدلج دلالات ومعاني صورية مشفرة يبثها الممثل إلى المتلقي حتى يدرك المعنى الحقيقي في فهم الصورة الفنية للتواصل والتأثير على المتلقي.

4- تعد القراءة المؤدلجة للعرض المسرحي هي الخطوة الأخيرة لمعالجات ذهنية ومادية في أنتاج خطاب مرئي يسهم بشكل جمالي على تكوين الصورة البصرية داخل العرض المسرحي .

5- أن الصورة الجوهرية في كل عرض مسرحي له دلالة مباشرة وغير مباشرة وإن المسؤول عن تفكيك الصورة هو المتلقي كونه عنصر مشارك في العرض المسرحي .

6- لمصطلح الأدلجة رؤى معرفية وفكرية تتحدد معالمها في أنتاج صور جمالية مؤدلجة توهم المتلقي بما يشاهد من معان وتفجر المعنى الحقيقي لها .

التوصيات:

1- إعداد ورش وتدريب مجموعة من الدورات التأهيلية والثقافية التي تسهم في أنتاج صور دلالية تسهم وبشكل أفضل لزيادة الثقافة البصرية لدى المتلقي .

المقترحات:

1- الأيديولوجيا الصورية وتشظيها في الخطاب المسرحي العراقي المعاصر .

قائمة المصادر :

1- حسين ,ع .ع .(2007) .*الايديولوجيا* .الإسكندرية :نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع الإسكندرية،ص122.

2- الأبجدي ,ا .(1967) .*المؤسسة الوطنية للكتاب* .(Vol. 8)الجزائر :دار المشرق،24.

3- منهايم ,ك .(1980) .*الايديولوجيا واليوتيوبيا -مقدمة في سوسيولوجيا المعرفة*) .(Vol. 1)م .ع .الدريني (.Trans ,الكويت :جامعة الكويت كلية الآداب شركة المكتبات الكويتية ،ص 45.

4- لوفيغفيورباخ ,ف .ا) .(1966) .ج .باديا (.Trans ,باريس :المنشورات الاجتماعية.

5- ديوي ,ج .(2011) .*الفن خبرة*) .ز .إبراهيم (.Trans ,القاهرة :القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 184.

6- القصب ,ص .(2003) .*مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق* .(Vol. 1) قطر :الدوحة مطابع قطر الوطنية،ص9.

7- العروي ,ع .(2012) .*مفهوم الايديولوجيا* .(Vol. 8)لبنان :المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب Kص 9.

8- العال ,م .س .(2006) .*الايديولوجيا* .بلغدير الدار البيضاء :دار توبقال للنشر ،ص 8.

9- ريكور ,ب .(2002) .*محاضرات في الايديولوجيا واليوتوبيا* .Vol)الأولى .( )ف .رحيم (.Trans ,بيروت لبنان :دار الكتاب الجديد المتحدة ،ص 165.

10-رضوان ,ب .(2011) .*الفلسفة والايديولوجيا* .الدار البيضاء :المركز الثقافي العربي ، ص 118.

11-سالم ,ع .م) (2018). (.*مقدمة في فلسفة الايديولوجيا ودعوى تطبيقها على العقائد عرض ونقد* .القاهرة ،ص 23.

12فيضي ,م .(2011) .*مفهوم الفلسفة* .دار الكواكب للطباعة والنشر والتوزيع ، ص 16.

13 - نصار ,ن .(1993) .*مطارحات العقل الملتزم في مشكلات الفلسفة والسياسة والدين والايديولوجيا* .بيروت :دار الطليعة ،ص 94.

14- هابرماس ,ي .(2003) .*العلم والتقنية ك أيديولوجيا* .Vol)الأولى).(ح .صقر , (.Transالمانيا :منشورات الجمل ،ص 65.

15- القاضي ,ف .م .(2014) .*عصور الايديولوجي* .المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع ،ص 32.

16- الوكيل ,ر .ط .(2019) .*الايديولوجيا المعنى والاستخدام*.سوريا :دار الكتاب للطباعة والنشر ،ص 12.

17- سالم ,ع .م .(2018) .مقدمة في فلسفة الايديولوجيا ودعوى تطبيقها على العقائدعرض ونقد.*مجلة كلية الدراسات الإسلامية العربية للبنات في جامعة دمنهور , الخامس*..p 21 Lw

18- ريكور ,ب .(1970) .*البلاغة والشعرية والهرمنيوطيقا*).م .النحال , (.Trans.بلجيكا :معهد الدراسات العليا ، ص 66.

19- الشهري ,ع .ب .(2004) .*أستراتيجيات الخطاب*.(Vol. 1)بيروت -لبنان : دار الكتاب الجديد المتحدة ، ص 187.

20- موسى ,ف .ع .(2024) .*اكتشافات مسرحية معاصرة*.بغداد ،ص 56.

21- شاكر ,ع .ا .(2005) .*عصر الصورة*.الكويت :المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ص 6.

22- صقر ,أ .(2002) .*مقدمة في نظرية المسرح الفكري مع التطبيق* .Vol) .(1الإسكندرية :مركز الإسكندرية للكتاب ،ص 34.

23- هاريس ,ز (1952) . *تحليل الخطاب. ،كلية الآداب واللغات جامعة البويرة ،الجزائر*

حضور الجسد في الأثر الثابت والوسيط المتحرك في الفن المعاصر

م.د. رشيد عكار راضي

الجامعة / الكلية : جامعة واسط / كلية الفنون الجميلة
البريد الالكتروني : rashid@uowasit.edu.iq

الكلمات المفتاحية:الحضور،الأثر الثابت،الوسيط المتحرك، فن الجسد، فن الأداء،الفن المعاصر.

ملخص البحث :

يتناول البحث الموسوم (حضور الجسد في الأثر الثابت والوسيط المتحرك في الفن المعاصر) حضور الجسد بعده كيان وجودي قائم الحضور في الفن التشكيلي بمحمولاته الدلالية والاستعارية والرمزية والإشارية ، وهو حضور تغذية المرجعيات البيئية والثقافية والاجتماعية ، حيث شهد حضور الجسد في الفن المعاصر كثير من التحولات في تقنياته وأنساق عرضه وتلقيه بفعل المد التكنولوجي والتنوع التقني والفكري والانفتاح الثقافي ، واتسعت دائرة التجريب والمقترحات الفنية في تمظهراته وتمثلاته وتقنياته من الأثر الثابت على سطح العمل الفني ذو البعدين والثلاثة أبعاد إلى توظيف كيانه المادي الحي بذاته في الفن المعاصر .

لقد طرح البحث الحالي تساؤلاته عن الجسد في محوري الأثر الثابت والوسيط المتحرك في الفن المعاصر من خلال حضوره كشكل بواسطة الخطوط والألوان والمواد على سطوح الخامات المختلفة ، وحضوره كوسيط متحرك وأثيري بواسطة آليات عرض أدائية وتقنية متنوعة ، وإظهار التحولات في التقنية وطرق العرض التي أصبح فيها حضوره عن طريق الفن المعاصر من كونه موضوعًا منفصلًا في التلقي ، إلى كونه وسيلة ديناميكية للتواصل والإبداع بهذه الازدواجية بين الثبات والحركة والتي تعكس تعقد التجربة الإنسانية المعاصرة ، والجدل المتواصل حول جسد الإنسان وكينونته ، حيث انفتاح توظيف الجسد الحي ليتحدى المفاهيم التقليدية ويستكشف المعاني الجديدة لوجوده في العالم المعاصر .

وقد تضمنت الدراسة أربعة فصول ، اشتمل الفصل الأول على مشكلة البحث التي تجلت بالتساؤلين التاليين :

1-ما المحركات الثقافية والكيفيات التقنية في حضور الجسد بعده أثرا في التشكيل المعاصر ؟

2- ما آليات تمثيل حضور الجسد وانفتاح عروضه الأدائية في الوسيط المتحرك في الفن المعاصر؟

ثم أهمية البحث وهدفه الذي تمثل بالكشف عن حضور الجسد في الأثر الثابت والوسيط المتحرك في الفن المعاصر ، ثم الحدود الموضوعية والمكانية والزمانية للأعمال الفنية المعاصرة في أوربا وأمريكا للفترة من 1963-2016 ، واشتمل الفصل الثاني على أربعة مباحث ، مثل الأول منها تغيّر مفاهيم الجسد في الحداثة والمعاصرة ، وتناول المبحث الثاني آليات تلقي الجسد وتداوله في الفن المعاصر ، بينما سلط المبحث الثالث الضوء على تمظهرات الجسد بعده أثرا في فنون ما بعد الحداثة والمبحث الرابع تناول حضور الجسد واندماجه مع الوسيط .
ومثل الفصل الثالث إجراءات البحث الذي تضمن تحديد مجتمع البحث وعينته البالغة أربعة نماذج فنية ، لكل محور أنموذجين ، ثم أداة البحث وتحليل العينة .
أما الفصل الرابع فتضمن نتائج تحليل العينة ومناقشتها والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات، وقد توصل الباحث إلى مجموعة من النتائج منها :

1- اشتمل حضور الجسد كأثر في الفن المعاصر على إقصاء محاكاته الواقعية مقابل تمثيله باللامالوف والغرائبي من خلال تشويهه أو تذويبه في تضاريس المواد على الخامات المختلفة بدلالاته وتنوع مضامينه.
2- تعتمد فنون الأداء على حضور الجسد الحي وسيطا لاستثمار طاقته وتفعيلها من خلال الأداء في فضاءات العرض المختلفة.
3- يشكــل توظـيف الإيقاع الحركي للجسد وفعلــه في فضاء العرض تقنيــة تنتج فضاء حر مفتوح شكلا ودلالة لتوليد متوالية من التساؤلات والتأويلات لدى المتلقي.

ثم بعد ذلك ، قائمة المصادر والمراجع .

Abstract

The research entitled (The presence of the body in the fixed effect and the moving medium in contemporary art) deals with the presence of the body as an effect and a medium in contemporary artistic styles. It contained a methodological

introduction and three chapters. The methodological introduction revealed the research problem through the following two questions: 1- What are the cultural drivers and technical methods in the presence of the body as an effect in contemporary formation? 2- What are the mechanisms for representing the presence of the body and the openness of its performances as a moving medium in contemporary art ?

Then, the importance of the research and its objective, which is to reveal the presence of the body in both fixed and moving works in contemporary art, is discussed. The second chapter also addresses the thematic, spatial, and temporal boundaries of contemporary artworks worldwide from 1963 to 2016. The second chapter includes four sections. The first addresses the changing concepts of the body in modernity and contemporaneity. The second section addresses the mechanisms of receiving and circulating the body in contemporary art. The third section sheds light on the manifestations of the body as an influence in postmodern art. The fourth section addresses the mediating body in performance art, body art, and the fusion of body and machine. The third chapter represented the research procedures, which included defining the research community and its sample, which consisted of four technical models, two models for each axis, then the research tool and sample analysis .

Keywords: presence, fixed effect, moving mediator,Body art,Performance arts.

الفصل الأول / الإطار المنهجي للبحث

أولا - مشكلة البحث :

يمثل الجسد ديمومة وجود الإنسان وكينونته ، فهو كيان حيوي قابل للتمثيل ، عبر عنه الإنسان منذ رسومات الكهف الأولى حتى الفن المعاصر بوسائل وكيفيات وأنظمة أشكال متنوعة واقعية وتجريدية وتعبيرية ، بمحاكاته تارة أو التلاعب بنسبه وتحويره

وتجريده تارة أخرى ، ليكون محمولا استعاريا للرموز والإشارات شكلا ودلالة ، حضور تغذية المرجعيات البيئية والثقافية والفكرية والاجتماعية في الأساليب الفنية بمختلف العصور وحقبها ، فالجسد قائم الحضور والتمثل في الفن بالاستناد إلى هذه المحركات كأثر بواسطة الخطوط والمواد والألوان على سطوح الخامات في فنون التشكيل المختلفة .

لقد أسهمت التحولات الفكرية والتكنولوجية المعاصرة ومدها التقني والثقافي في اتساع دائرة حضور الجسد من الأثر الثابت على سطح العمل الفني ذو البعدين أو الثلاثة أبعاد ، إلى توظيف كيانه المادي بذاته في المجال الفني ، وحيث أصبح لحضوره في تقنيات الشاشة والضوء والأداء الحي دورا محوريا في انفتاح دائرة عرضه وتلقيه وتداوله ، وبلغ أقصى درجات الانفتاح في العرض بعد ان تحول باتجاه الفضاء العام والفضاء الافتراضي ، وتنوعت أساليب عرضه بعد ان أحيل توظيف الجسد بصورته الرمزية والعلامية ,من الأثر الشكلي الثابت إلى الكيان المادي ليصبح وسيط متحرك وأثيري بواسطة آليات عرض أدائية وتقنية متنوعة ، إذ ساهمت المقترحات المعاصرة في بلورة مفاهيم ثقافية وجمالية وتقنية عكست توجهات تحدي الجسد للمفاهيم التقليدية وانتاج معاني جديدة له في الوجود وقدمت للجسد حضور تخطى تمثيله الثابت على السطوح والقواعد الثابتة في صالات العرض، ليتسع عرضه في دائرة تفاعل وتشارك اجتماعية قوضت الكثير من المفاهيم في حقل التداول الفني والجمالي .

إن البحث في حضور الجسد وحركته في الأثر الثابت والوسيط المتحرك في الفن التشكيلي المعاصر يقوم على دراسة الاختراقات في كيفيات حضوره وتمثيله وطرائق عرضه من خلال السؤالين التاليين :

2-ما المحركات الثقافية والكيفيات التقنية في حضور الجسد بعده أثرا في التشكيل المعاصر ؟

3- ما آليات تمثيل حضور الجسد وانفتاح عروضه الأدائية في الوسيط المتحرك في الفن المعاصر ؟

ثانيا – حدود البحث :

الحدود الموضوعية : الجسد في الفن المعاصر

الحدود الزمانية : 1963م – 2016م

الحدود المكانية : أوروبا وأمريكا

ثالثا - هدف البحث : الكشف عن حضور الجسد في الأثر الثابت والوسيط المتحرك في الفن المعاصر .

رابعا - أهمية البحث والحاجة إليه :

تنطلق أهمية هذه الدراسة من تسليط الضوء على متغيرات البناء الفني والثقافي والتقني لحضور الجسد وأساليب وطرائق عرضه وفق المتغيرات التي يشهدها الفن المعاصر ، كما تفيد المكتبة المتخصصة بإضافة معلومات جديدة عن فن الجسد وطبيعة العروض الأدائية المعاصرة .

خامسا - تحديد المصطلحات :

يعرف **الحضور** بأنه " حضور الشيء للنظر بوصفه صورة أو فكرة مدركة ، وبوصفه جوهر وجود ، حضور زمني وتحديد ، للآن واللحظة ... الحضور المشترك للذات والآخر ، والعلاقة بين الذوات كظاهرة قصدية للانا **"(دريدا ، 2005 ، ص:74) .**

ويعرف **الجسد** بأنه" الكيان المادي الذي يخضع لقوانين وسنن التواصل الاجتماعي ، فهو المؤسسة التي تشكل الوحدة الأنطولوجية لوجود الكائن في العالم ، ومن ثم يشكل هدف الوجود الذاتي للإنسان، وهذا الطابع لا يخلو من علاقات ذات بعد ثقافي ورمزي وتعبيري يعيد بها الجسد صياغة العالم **"(الزاهي ، 1999 ، ص:32)، فالجسد "** وسيط تفاهمي ، يتلقى من الموجه الرمز ويبثه نسخة متطابقة مع تصورات العقل الموجه ، ويخضع هذا الرمز إلى التأويل والفهم من قبل المتلقي ، لهذا كانت الرموز المعبرة تشكل نصا خطابيا منقولا عبر لغة الجسد **"(بيدوع ، 2009 ، ص:12)** .

وورد تعريف **الوسيط** في معجم لالاند " ما يحدث وساطة في الزمان والمكان ، للتوسط بين الجسم الفردي والممتلكات الفردية والوسط الاجتماعي ، والقيام بدور الوسيط بين طرف أو كائن يجري الانطلاق منه وبين طرف أو كائن يجري الوصول إليه ، إذ إن هذا الفعل منتج للثاني وهو على الأقل شرط انتاجه " **(لالاند ، 2008 ، ص:78)** .

ويعرف **الفن المعاصر** بأنه " الفن الذي يدعي دوما ان يجدد أشكال الإبداع التقليدية ، ويمكن معرفته من خلال درجة إبداعه غير المتوقع أو الذي لم يسبق له مثيل ، وميله إلى الاستفزاز والصدام " **(جيمينيز ، 2012 ، ص:102)** .

التعريف الإجرائي للأثر الثابت : كل شكل كان (خطا أو نقطة أو لونا أو مادة) يترك على سطح مادي تخلفه أداة الفنان على سطح العمل الفني .

التعريف الإجرائي للجسد في الأثر الثابت : هو ما يماثل شكل الجسد الإنساني أو يشير إليه نتيجة ما تخلفه أداة الفنان على سطح العمل الفني بشكل بارز أو غائر .
التعريف الإجرائي للجسد في الوسيط المتحرك : هو كيان الجسد الحي الذي يتحرك في الفضاء العام الواقعي بين جمهور التلقي أو الفضاء الافتراضي للشاشة ، ويمكن أن يكون جسد الفنان ذاته أو جسد آخر يتحكم فيه الفنان ، فالجسد بالمعنى الكلي هو الفكرة أو الشكل الحامل للدلالة .

الفصل الثاني / الإطار النظري للبحث :

المبحث الأول / الحداثة والمعاصرة ، تغير مفاهيم الجسد:

تقوم فكرة الانزياح الحضاري على منظومة من الإقصاءات الثقافية والفكرية والتقنية وعلى خلخلة أنساقها ، وهذه واحدة من السمات التي صيغت عليها الحداثة ، بوصفها صيغة تعارض كل ما هو تقليدي في الفكر والثقافة ، أي أنها "ليست مفهوما سوسيولوجيا أو سياسيا أو تاريخيا يحصر المعنى ، وإنما ميزة للحضارة تعارض جميع الثقافات السابقة والتقليدية "**(برادة ، 2006 ، ص:133)** .حيث استند المشروع الحداثي على مرتكزات الذاتية والعدمية من خلال إعادة بناء البنيات المجاورة بشيء من العقلانية بإحياء دائرة التساؤلات عن الذات وما تعانيه من قلق وجودي فعل مفاهيم الاغتراب واللامعقول واللامالوف كمفاهيم يمكن من خلالها إنتاج فعل فني وجمالي ، وغادرت بذلك الحداثة العدد التي انتجتها أيديولوجيات الدين والسياسة والحياة الكلاسيكية السابقة ،كونها أصبحت عدد غير قادرة او متوافقة مع حالة التحول في العالم ، مكيفة بذلك خيالا حداثويا تحول فيه كل بسيط وساذج إلى شيء ذو قيمة ، بوساطة أفكار تستطيع استيعاب " كل ما هو عبثي وغير مألوف, من عوالم فنية تكتنفها التصورات الغامضة عن المخاطر والكوابيس والموت , للتعبير عن واقع أكثر إيلاما من عبث الماضي تحيطه اللاجدوى والفوضى "**(برادبري ، 1987 ، ص:27)**، هذه العوامل قادت إلى تحرر شكل الجسد في الفن الحديث من كل تعالقاته مع المحاكاة ومضامينها ، وولدت انعتاق دفع الجسد إلى تفريغ أشكاله من تلك الحدود الموضوعة والمتعاقد عليها أسلوبيا مثل الانتظام والتناغم والتناسق إلى إحياء المبتكر والمغاير والغرائبي من خلال توظيف ومزج كل ما يمكن ان يكون قابلا للتفلسف والتأمل في دائرة الحقل البصري ، وبحسب الناقد الأمريكي غرينبرغ " ان الانتقال من الفن ما قبل الحداثي إلى الفن الحداثي ، كان انتقالا من سمات محاكية إلى سمات غير محاكية في الرسم ، وليس على الرسم أن يصبح بذاته لا موضوعيا وتجريديا ،

بل لان سمات التمثيل كانت ثانوية في الحداثة ، في حين أنها كانت أساسية في الفن قبل الحداثي " **(ليبوفتسكي ، 2018 ، ص:44)**.

إن ما بعد الحداثة شكلت مرحلة تمفصل مع الحداثة من خلال مفاهيمها الفكرية التي رفضت عقلانيتها ، وعدت أفكار نيتشه النواة التي سعت إلى تحطيم النسق العقلاني الذي بنيت عليه الحداثة بدعوته لبناء قيم جمالية تنتجها إرادة الحياة ، وهو المفهوم الذي ارتبط في فلسفته " بإعادة الاعتبار إلى الجسد، في مقابل التمجيد القديم للروح ، والذي يتمثل في التحدي والتفوق والخلق ، ويبنى على التعميم ، ويتمثل بجمالية الجسد" **(الكحلاني ، 2004 ، ص:117)**، وما هو كامن فيه ، هذه الأفكار أصبحت مغذية لأعمال فن الجسد والأداء والفعل التي قدمت عروض تستند إلى حيويته وحركيته المادية متجاوزة بذلك الحدود الوهمية للوحة الرسم وتركيباتها التقنية ، فقد أصبح مفهوم الإرادة في فن الجسد يمثل تطلعا " مباشرا لاندفاعات الغريزة ، يتجرد فيها التمثيل الفني من المعاني القبلية ، مما يجعل المتلقي يرى موضوعات الفن على أنها مجرد مشاهد ، فيتقبل من خلالها الحياة ويستمتع بها " **(عطية ، 2000 ، ص:209)** .

وتوافقت أفكار هايدجر مع نيتشه بتأكيده على الوجود ذاته ، من خلال عد الإنسان والذات والعقل تابعة للوجود ، ومن ذلك تبنى جاك دريد استراتيجيته التفكيكية التي تدعو إلى عقلانية جديدة بلا مراكز تناور على مفهوم الاختلاف لضرب الأنساق المغلقة وبالتالي تحرير مولدات ثقافية وفنية جديدة ليس للهوية وللمعاني الراسخة والقبلية مجالا فيها ، مما دفع إلى خلخلة الأسس التقنية ومنطق التجريب التاريخي في الفن وردم الهوة بين الفن والحياة التي أسستها الحداثة وذات الفنان الفاعلة والمتضخمة فيها ، وبذلك ساهمت هذه القراءات في إزاحة الكثير من القيم السائدة في الفن وانتاج ما يتناسب وأفكارها فضلا عن الثورة التكنولوجية والرقمية والسير باتجاه توظيف غزارتها التقنية ، فأصبح للجسد حضور أكبر من كونه مفردة للتوظيف والتداول كأثر فوق سطح العمل الفني ، وأصبح محور بث رمزي وعلامي مفتوح للتداول والتأويل.

وعلى الرغم من انسلاخ الحداثة عن تراث ما قبلها ، ومع الآراء التي تشير إلى تقويض وكسر كثير من المفاهيم المتعلقة بالحداثة وبناء مفاهيم أخرى تنسجم مع المتغيرات التي رافقت نمو نسق ما بعد الحداثة الفنية ، فإن هناك من يرى أن مفهوم ما بعد الحداثة لا يشير إلى ذلك القطع المطلق مع الحادثة ، وإنما بوجود تجذير وتعالق بين الجانبين كما يرى ليوتار أن العمل الفني " لا يمكن أن يصبح ما بعد حداثي ما لم يكن أساسا حداثيا ، لأن ما بعد الحداثة ليست هي الحداثة في غايتها وإنما في حالة

نشوئها أو ولادتها الحديثة " **(كاي ، 1999 ، ص:23)** ، وبهذا الرأي فان التمرحل يعد ميلادا في التحول الذي يجري عبر مناطق التغيير المختلفة في الفن أسلوبيا وتقنيا.

الفصل الثاني / المبحث الثاني :

آليات تلقي الجسد وتداوله في الفن المعاصر :

يتحرك النتاج الفني في كل حقبة فنية بإطار ونسق تلقي بآليات تفاعل وتواصل بين المنتج الفني ومتلقيه ، تؤثثه وتغذيه ثقافة تداولية ، ثقافة تعمل على نقل واستمرارية خطابه الفني والجمالي ، وتتيح للفنان عبر وسائلها التواصلية والتفاعلية وطرق عرضها بناء علاقات بين المنتج الفني (الرسالة) ومتلقيه (المرسل إليه) وتندمج فيها الخبرة التقنية والأسلوبية والتراث مع واقع الحياة اليومية .

شهد الفن المعاصر بفعل نمو وتطور أنظمة الانتاج التكنومعلوماتي في الاتصال والتواصل انزياحاً كبيراً في منظومات تداوله وتلقيه ، حيث تقلصت المسافة بين المجالين الخاص والعام التي رسختها مؤسسات الفن السابقة في دائرة تلقي العمل الفني وأقصيت تلك الحدود المرسومة بينهما وتحول الفن من طابع الفردية والشخصنة إلى تجربة اجتماعية فنية يكون المتلقي فيها أكثر من مشاهد ، إلى مشارك وفاعل في العرض وفي البناء الفني ، حيث تبلورت مفاهيم تلقي قوضت أفكار ومقترحات كانت سائدة ومؤثرة في تداول الفن ، منها صيغة نمط تلقي العمل الفني كما في أفكار الفن للفن التي اقترحها الشكلانيون والتي وضعت العمل الفني ضمن نطاق فهم العمل الفني ذاته من الداخل وليس المتلقي فيه سوى شاهد على ذلك ، أي أن تداول العمل الفني لا يمكن أن يتجاوز الشكل بوصفه كيانا يعرف عن نفسه بنفسه وأنه منفصل عن منجزه وحتى متلقيه ، فهو ليس إلا انعكاسا لما هو كامن فيه وحسب ، لدرجة أصبحت فيها " قابلية إدراك الشكل وتلقيه لا يكمن في المتعة البسيطة والساذجة بالشيء الجميل ، لكنه يقتضي ان يتناول الشكل باعتباره شكلا ، وأن يتم التعرف على النسق الفني ، وان قابلية إدراكه سمة مميزة بخصوصية الفن ومحددة له ، وفعل الإدراك في الفن غاية في ذاته " **(ياوس ، 2014 ، ص:63)** .

لقد ساهمت متغيرات التكنولوجيا بانتاج خرائط جمالية للعمل الفني المعاصر برزت فيه صفات مثل السرعة والآنية والزوال وانتاج المبتكر وتوظيف المواد اللامالوفة والجاهزة والمستهلكة والمهملة في الحياة المعاصرة فضلا عن الوسائط المختلفة في العرض مثل الشاشة والفضاء الرقمي وانفتح العمل الفني المعاصر على إظهارات جديدة ، في ظل وجود مجتمعي " لا يعرف أسبقية رموز قاطعة ولا مراكز ، إن هي إلا إثارة وخيارات متماثلة ومتسلسلة ، ومن هذا تترتب اللامبالاة من خلال الإفراط

الفائق ، وليس مبالاة من خلال النقص والحرمان ... إن الفتور يقابل فيض المعلومات وسرعة دورانها ، عالما يسجل الحدث ينسى مطرودا من أحداث أخرى أكثر إدهاشا ، فهنالك دائما مزيدا من المعلومات ومزيدا من السرعة " **(ليبوفتسكي ، 2018 ، ص:43)**، بهذا السياق من التغيرات طرحت كثير من التساؤلات الفنية والجمالية التي ترتبط بالحياة اليومية وعلاقتها بالعمل الفني وتساؤلات حول الفن وجدواه وقيمه وأهدافه وعلاقة كل ذلك " بالمجتمع والحياة الاجتماعية والتقدم التكنولوجي ، وتوظيف الفن بواسطة سلطة الشركات الاستهلاكية كأداة لترويج منتجاتها ، والدور الذي أصبح فيه الفن مرادفا للدعاية والإعلان "**(مفرج ، 2009 ، ص:24)**، الأمر الذي منح المتلقي دورا مهما في إبداء رأيه " وطرح قراءاته المنسجمة مع تصوراته وثقافته من غير أن يقلقه افتراض تخطي أو تجاوز القراءة الحقيقية الوحيدة التي يقتصر فهمها على ذلك الآخر المتواري أو البعيد عن مدركاتنا وآليات تلقينا البشرية "**(ماير ، 2010 ، ص:7)** ، إذ يبني المتلقي توقعاته على خزينه في التلقي ومعاييره القبلية ، بينما يستمر الفنان في خرق القوانين ولا يتوقف عند حدود قواعد أو أنظمة تلقي ثابتة ، مما أدى إلى ولادة صدمتي تلقي ، الأولى ايجابية تثمر عنها المتعة نتيجة لتوافقها مع ما لديه من مخزون ، والأخرى سلبية تكون متعارضة مع أفق انتظاره مما يؤدي لانفتاح فضاءات جديدة في القراءة ، وبهذا فان عملية تلقي العمل الفني المعاصر تناور على انفتاح فعل التلقي والاستجابة بوصف العمل الفني المعاصر يقوم على تعدد الإمكانات في العرض والتلقي لاحتوائه على "عناصر نصية وشكلية مفتوحة أمام المراجعة أو إعادة الانتاج ، وحركية أشكالها الداخلية تؤسس لإمكان الحوار أو التفاعل بين المؤلف والنص والمتلقي " **(هارتلي ، 2007 ، ص:217)**.

لقد أظهرت العروض الأدائية في الفن المعاصر تداعيات تلقي واليات جديدة للإدراك الجمالي أصبح معها حضور الجسد أكثر انفتاحا في فضاء لا يخضع إلى حدود معينة ، فضاء سائل لا يعرف الخاص ويفتقد إلى الذات والموضوع ، حين تحررت طاقة الجسد من الارتباط بصورته وتمثيله الثابت ، إلى توظيف كيانه المادي في ساحة التلقي الاجتماعي ، في عروض تدفع المتلقي وتستفزه إلى فعل التشارك ، ويذوب في فضاء العرض ويتفاعل في فكرة واحدة ذات الفنان والعمل والمتلقي ، إذ ان خاصية الفرادة والتفرد ووحدة العمل الفني تتقوض لصالح علاقات تواصلية جديدة متحررة من تلك الأبعاد المغلقة لصالات العرض التقليدية ، الأمر الذي أعطى " فرصة لاشتراك شعبي ولتحديدات ديموقراطية للقيم الثقافية ، وان كان على حساب تماسك العمل أو ضعفه بمعنى ما حيال تقلبات العرض " **(هارفي ، 2005 ، ص:73)**،بهذه الآليات تحرر كيان الجسد من التمثيل والإنابة الشكلية المرتبطة بالأثر الثابت إلى

الكيان الأصيل الحر المتحرك في فضاء يبث من خلاله طاقته التعبيرية ومادته الحية والمباشرة دون إلزام أسلوبي وقيمي معين ودون قيود مؤسساتية .

الفصل الثاني / المبحث الثالث :

تمظهرات الجسد كأثر في فنون ما بعد الحداثة :

تعد التعبيرية التجريدية أولى المدارس الفنية لما بعد الحداثة التي انساقت للتجريب على مواد وخامات جديدة وقياسات كبيرة ساهمت في اختزال الوقت والجهد بالنسبة للمنجز الفني ، فقدم فنانوها مختلف التجارب منها ما هو تجريدي صرف اقترب نحو هندسية الأشكال كأعمال بولوكوروثكو وباريت انيومان ، ومنها ما يمازج بين التجريد والتشخيص كأعمال دي كوننك وفوتريه التي تمتد جذورها الأسلوبية في البناء والسمات الشكلية لأساليب الفن الحديثة ، التعبيرية ، السريالية ، التكعيبية والمستقبلية ، لكن الجسد يتمظهر في أسلوبها أكثر نزوعا في الغرائبية والتفكيك وغارق في مساحات وتضاريس البقع اللونية والخطوط ، والآثار التي يتركها التباين في كثافة الوسائط المختلفة أو تقشفها فوق السطوح البصرية .

إن تلك الأعمال لم تقدم الجسد بمعزل عن المناخ العام للواقع القائم أو خارج سياق البيئة الثقافية والاجتماعية والسياسية الضاغطة في ظل ما ولده الصراع الاقتصادي والتقني والسياسي والاجتماعي من أزمات اجتاحت العالم بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية ، وتأثيرها المباشر في الحياة والأساليب ووسائل التعبير الفنية ،حيث ناورت التعبيرية التجريدية بأسلوبها الشكلي والتقني في إظهار الجسد باستخدام عجائن من مواد مختلفة من الأقمشة والرمال والتراب واللواصق لتظهره متشظيا ومجزءا في سطوحا وطبقاتها ، معتمدة في حضوره على الإشارة إليه من خلال التأكيد على كليته بالاستناد إلى تمثيله الجزئي أو تشير إلى غرائبيته بحضوره في مساحات غير مألوفة في تقديم أكثر تطرفا مما كان في المدارس الفنية الحديثة حيث الأسلوب الذي تكون فيه " العناصر هجينة بدلا من أن تكون نقية ، ومثيرة للشبهة بدلا من أن تكون واضحة وملتبسة بدلا من بينة ، ومنحرفة وكذلك شيقة **"(دانتو ، 2021 ، ص:52)** .

فيحضر الجسد في أعمال جان فوتريه مختزلا بالرأس البشري ليصبح الثيمة الرئيسية المهيمنة في أعماله, فيستحضره للتعبير الشامل الذي يختزل به معانات الجسد البشري وموته, فتظهر أشكال الرؤوس المتكررة بأشكال بيضوية وملامح مختزلة بخطوط ونتوءات تذوب وتتحلل في العجينة اللونية والمواد المختلفة من الطلاء والرمل , لتخلق علامات وشقوق في كتل الطبقات الكثيفة للمادة , وتنسج آثار أشكال وتضاريس من الخطوط المحفورة والمشخصة , فحضور الأثر يعوض هنا عن غياب الشكل

الواقعي ليكون البؤرة التي تلتقي فيها جميع الانعكاسات الحيوية والحياتية للواقع وإفرازاته , الشكل (1).

الشكل (1) الشكل (2) الشكل (3)

في حين يحضر الجسد في أعمال فرانسيس بيكون بأشكال مشوهة جاثمة في غرف توحي بشقة مترفة وقد توحي بغرفة الإعدام وهي أجساد في أغلبها مفردة ومعزولة ومقصية في أماكن غير محددة تحيط بها العتمة من كل جوانبها، فيظهر الظلام بمثابة العالم الذي يلف الأجساد البشرية ويمتزج معها , فالمكان في أعماله مساحة من التباين بين الألوان والخطوط الطولية والعرضية التي لا تشير إلى حدود وأبعاد جغرافية , وهنا يحضر الجسد مرميا خارج الزمان والمكان، لذلك يستحيل الجسد في أعماله إلى كتل من اللحم المتراكم الذي تتخلله أعضاء بشرية للدلالة على جنسانيته والتفسخ العضوي للإنسان ومادته الحية ، ليكشف لحظة غيابه بحضور جسده ، فالحضور هنا يمثل صورة سالبة للذات عن طريق المظهر الخارجي ، حيث صورة الإبعاد القسري للجسد في غرف الإنعاش وثلاجات الموتى ، هذا الأسلوب في تناول الجسد في التعبيرية التجريدية يعد واحد من تقنيات التعبير التي تقوم على المناورة في تكثيف العلامات ، الشكل (2-3) .

ويهيمن الجسد بعلاماته في أعمال دوبوفيهل يحيل المكان إلى مشهد جنائزي لتوابيت متراصفة في كتلة واحدة , وتستحيل الألوان التي يمكن ان تشير وتدل على الحياة إلى الألوان السوداء والرمادية وتحيط بكل شيء في المشهد , ولم يبق سوى بعض المظاهر من المكان وآثاره المتفحمة وهي الدلالة الوحيدة على الوجود الحياتي , وتظهر رؤوس الأجساد البشرية كبيرة نسبيا بالقياس إلى أبدانه أو مشوه ومتكرر , فتكرار الأشكال يؤكد المصير نفسه الذي حضر فيه الجسد بفعل السياق السياسي الذي أحاط بفترة الحرب العالمية الثانية ويبدو المكان شكلا للافتراس الذي يلتهم كل شيء في طريقه , إن إقصاء أطراف الجسد دلالة على عجزها وفقدانها الإرادة إزاء قوة انفجار المكان وحضور صورة الموت فيه , فيما تتحول نوافذ وأبواب المكان إلى مشهد لمقبرة جماعية بدلالة رمز الصليب الذي أصبح يوصد المكان ويغلق كل طريق أمام

الانفلات منه , إذ لم يعد هنالك تمثيل لشكل واقعي ، فتضاريس المكان والنسيج الفني لشكل الواحد الأجساد المترهلة الرؤوس يهيمن على مركز العمل، هو صورة لشيء أو لجسد ما , فالأشكال الضخمة السوداء المرئية في أعماله تظهر أحيانا متصلبة تحتجز الفضاء أو متفككة بشكل جدارا من الإشارات غير النافذة , ولا تنفصل عن سياق خطابه الذاتي المعبر عن المشهد الخارجي للحياة ليؤكد أسلوبه التقني المعتمد على المادة الكثيفة المكشوطة من تراب ورمل مخلوطة مع البقع اللونية المتسعة والصبغة, الشكل(4) .

الشكل (4)

وتجاوزت صورة الجسد في فن البوب آرت الحقل الدلالي والتقني الذي بلغته التعبيرية التجريدية وما قبلها ، بفعل وسائل الإعلام وتوظيف الجاهز ، وانتقل الاهتمام من معنى الجسد إلى صورته الايقونية، بعد أن فقد محتواه لصالح ذاكرة العلامة والماركة بوصفها " هوية بصرية ولفظية حاضنة لنسخه وتنوع أشكاله وأكثر من كيان لاحق بالمنتوج"**(جولي، 2011 ، ص:10)**، وأصبحت طريقة طباعة الجسد بعده العلامة وصور تتناسل بفعل الاستنساخ الميكانيكي لانتاج كميات وفيرة منها ، واخذ العمل الفني يتفرع إلى سلسلة من النماذج مشابهة لمصدرها في وسائط الإعلام والإعلان ، وأخذت عملية إعادة الانتاج والنسخ حيزا كبيرا بديلا في الواقع ليؤكد ما ملصوق أو مطبوع منها قيمتها كسلعة أكثر من السلعة في ذاتها ، وازداد انتاج صور الشخصيات مثل نجوم السياسة والسينما والرياضة وطباعتها بشكل متكرر ومضاعف في وسائط الإعلام المختلفة التي جعلت منها صور ايقونية ، إلى درجة يصبح جسد النجم أو صورته " السلعة النموذجية للرأسمالية بوصفها آلة لتصنيعه وصياغته وتمجيده بعده من الأسس التي تستند إليها المزايا السحرية لصورة الشاشة " **(موران،**

2012 ، ص:121) ،ان إعادة انتاج صور النجوم من قبل فناني البوب آرت كأعمال آندي وارهول أصبح مشابه لانتاج ووفرة العلامات التجارية ، وتحولت تلك الأعمال إلى نمط ثقافي تضاعف تلك الوسائل من قيمتها التداولية والاستهلاكية في الواقع المعاصر ،فضلاً عن قيمتها الجمالية والتجارية المرتبطة بمظاهر الحياة الاستهلاكية في أمريكا ، التي أصبحت مصدرا أساسيا لأعمال جيم روزنكوست وتوم ويسلمان والتي تؤكد مقولة السياق الثقافي لمرحلة تطور الإعلان بأن لها خصائص تجعل منها أشكالا لا تبدو وكأنها تمثل صورة لشيء ، وإنما تمثل الشيء ذاته ، الشكل (5 – 6) .

الشكل (5) (6)

الفصل الثاني / المبحث الرابع : حضور الجسد واندماجه مع الوسيط :

أولا–الأداء الجسدي في فن البيرفورمانس آرت(Performance Arts):

ابتداء من الفكرة بوصفها المحور الأساس الذي انطلقت من خلاله المقترحات والافتراضات الجمالية للفن المفاهيمي ،أخذ الجسد الحي يحل محل المنظومات التقنية في فنون التشكيل السابقة التي وصلت إلى أقصى مديات انزياحها في الفن المعاصر حينما تضاعفت دائرة التجريب عليه ليصل إلى أن يكون من أكثر العدد التجريبية تطرفا في التوظيف والعرض بعدما استهل ليصبح وسيطا متحركا وطاقة تعبيرية تعلن حضوره في فضاء العمل الفني .

إذ انبثقت عروض الجسد بجانب كثير من المفاهيم والقيم التي تتعلق بدواعي التحرر والانفلات من طبيعة الادلجة المرتبطة بالماضي وترسباته ، حيث شكل حضوره جملة من المتغيرات التي طالت المناخ الفكري والاجتماعي والسياسي منذ ستينات القرن الماضي في أوربا وأمريكا ، شكل مصدرا للإطاحة بالمواقف المتصلبة إزاء حرية الجسد وحركته فضلا عن الرغبة المتعلقة بالتخلي عن قيود المؤسسة الفنية باعتبارها مؤسسات تقوض الخطاب الفني والجمالي وتحدد اتجاهاته ، لذلك أصبحت ساحات

المدن وشوارعها منصات لعروضه الأدائية والتي تندفع بأغلبها دون هدف واضح أو بهدف يتبنى ردود فعل اجتماعية وسياسية ويمكن لها ان تكون بهدف جمالي تدعم حرية الفنان واستقلاليته في العرض ، فقدم جونتر بروس بجسده عام 1965 عرضا أدائيا وهو مغطى بصبغة بيضاء يخترقها من المنتصف شريط من الصبغ الأسود ينزل من أعلى رأسه حتى نهاية جسده ، وقوبل هذا العرض بالرفض من جانب السلطة واعتقل الفنان بحجة الإساءة إلى الذوق العام وإزعاج العامة ، الشكل (7) ، وتتبع فيتو اكونسي حركة المارة الذين يلتقي بهم صدفة في الشوارع حتى وصولهم إلى أماكنهم الخاصة في عرض غير واضح المعنى والغاية ، الشكل (8) ، مثل هذه العروض تضمنت في جزء كبير منها خروجا عن النزعة الاستهلاكية وتسليع الفن ، فهي تنتهي فور انتهاء العرض ، إذ لا يمكن في أي حال من الأحوال ان تكون عرضة للاحتكار التجارة والتسويق أو ان ترتقي إلى أرشفة المتاحف وصالات العرض ، لكنها ستبقى ضمن السجل الأرشيفي للعروض الأدائية سواء ارتبط العرض بقصدية الفنان أو عدم قصديته للإشارة إلى شيء أو حدث ما، الأمر الذي ساهم بشكل أو بآخر في تقويض السلطات الأيديولوجية المتحكمة في الفن والتي جعلت العمل الفني أسطورة تاريخية في متاحفها للتعبير المثالي عن مضامينها ورفعت ذات الفنان إلى مستوى يرتقي على ذات المتلقي وسلعت العمل الفني وحولته إلى مقتنى متحفي للعرض والطلب ، حيث دفع فن الأداء الجسدي إلى إلغاء التعارض بين الواقع الاجتماعي والفن ، فلم يعد العمل الفني سطحا حاملا للمستعار والرمز وتمثيلا لإسقاطات المخيلة وإنما أصبح الجسد هو العمل الفني والوعاء الذي تجري عليه الأحداث وتتحرك فوقه العلامات في فضاء الواقع .

فقد أعاد الفن الأدائي حرية استنطاق الجسد وقيمته المادية بعده خامة قابلة لتجاوز الثابت

الشكل (7)

الشكل (8)

والتقليدي في الفن التشكيلي ، وأحال خارطة توظيفه البصري إلى مزيد من الافتراضات الفنية والجمالية المتعلقة بنسيجه المادي والاجتماعي التي تتصل بأحداث وأفعال فعلت قائمة التساؤلات

والشك من حوله وأصبح معها العمل الفني " يتأرجح بين الفن والحياة ، فلم يكن فنا خالصا ولا الحياة بالضبط " **(كارلسون ، 2010 ، ص:244)** ، لأن طبيعة مرونة الجسد الحي وحريته في الحركة ونفوذه البصري وقدرته وقابلياته في ايجاز الدلالات والأشكال تنفتح لبناء مقاسات جديدة للتمثيل والتعبير عن الذات المباشرة بعدها قناة للاتصال والتفاعل مع ذوات المتلقين وانتاج سلسلة من المشاهد الحية لمظهره وحركته وأصواته وفضائه الذي يتسم بالمطاوعة على التحول والاستمرارية والذي يمكن خلقه وإعادة انتاجه بشكل مختلف في كل عرض ، بالعكس من الفضاء المتحفي " أي لا يمكن اعتباره قطعة أثرية وتاريخية ، إنما شخصية مميزة يسهم في خلقها الكثير من العلامات المرتبطة بطبيعته الخاصة ، ليفتح إمكانات تلقي دون ان يفرض استخداما ثابتا لنفسه ، لذا يترك نفسه مرنا للتشكيل ، وبعض تفاصيله التشكيلية لا يمكن التخطيط لها أو التنبؤ بها ، مخالفا بذلك التصورات السابقة للمشاهدين **"(ليشته ، 2012 ، ص:212)** .

إن العروض التي تتواصل مع المتلقي بالجسد تجاوزت هوية المكان كآصرة تمثل البعد التاريخي ، فهي لا تبادل المتحف قيمة الخلود والثبات بقدر انسلالها من الحاضر إلى حدود الذاكرة الإنسانية تحت سمات الغياب والزوال ، فالارتكاز على الآنية والمباشرة تعد خاصية تلازم الفن الأدائي ولا يمكن نسخها أو تكرارها وحتى تداولها بالوسائط الرقمية والفيديوية ، إذ لا يمكن تسجيل الأداء " وتوثيقه وحفظه ومشاركته وإعادة عرضه وتقديمه بطريقة إعلامية ، وان حدث ذلك فسوف يتحول إلى شيء آخر متغاير ، إن محاولة إدخال العرض إلى تجارة إعادة التقديم سوف تقلل انطولوجيته الخاصة " **(Phelan ، 1993 ، p 146)** ، وإن احتل العرض مكانا في الذاكرة الإنسانية أو الصناعية فإن ذلك لا يتجاوز وصفه زمن الماضي ، وهذا الاستمرار في الذاكرة " يسمح للمتلقي التحرر من سلطة تنظيم الظاهرة ويجعل منها آلية تقاوم أن يصبح العرض سلعة قابلة للاستهلاك " **(Phelan ، 1993 ، p 185)** ، فعالم الذاكرة منفك من عقدة القيود التي تجعل العرض متداول كشيء مادي للمتعة وخاضع للسيطرة المؤسساتية وأنظمتها .

إن توظيف الجسد الحي في الفن المعاصر ساهم في انجاز ستراتيجيات وطرق عرض غير مألوفة تبرز مدى إيقاعه تبعا لحركته وأدائه وواقعيته وجاذبيته ، تم تصنيفها حسب توماس بير جويز إلى أربعة فئات ترتبط بأداء " تعذيب الذات ، قدرة الجسد

على التحمل ، هوية الجسد ، التعبير عن الأحداث واندماج الجسد والآلة " **(Berghuis ، 2007 ، p177)** ، حيث ارتبطت الأولى بإظهار الجسد المتألم ومعاناته النفسية والثانية بتحرير طاقاته الكامنة ، والثالثة بعرض سماته الجمالية والرابعة باندماج وتداخل أعضائه بتركيبات غير عضوية .

فقد تناولت العروض الأدائية وكرست في حدود الجسد أشكال من الممارسات الاجتماعية والسياسية والذاتية ، فاستخدمت الفنانة جينا بان جسدها لسلسلة من الممارسات التعسفية ضده عند سيرها فوق سلم مرصع بأسلاك شائكة وأطراف حادة ، الشكل (9) ، وقدم الفنان الروسي بيتر بافلوفسكي جسده العاري محاط بأسلاك شائكة وقام بخياطة فمه احتجاجا على القمع السياسي وتقييد حرية التعبير في سان بطرسبيرج أمام الجمعية التشريعية ، الشكل(10) ، في حين تناوب الفنانان الكسندر برينر واولج كوليك ، الشكل (11 – 14) على أدائهما الأكثر تطرفا ، فبدأ الأول بقرع الطبول وعلت أصوات النشاز والصراخ التي قام باطلاقها في مدخل قاعة العرض ثم دمر بواسطة منجل عمل الفنان الصيني جو ويندا المكون من تركيبات لشعر ادمي مجدول .

الشكل (9)

الشكل (10)

الشكل (11)

الشكل (12)

الشكل (13) الشكل (14)

بينما ظهر كوليك عاريا مربوط في سلسلة من النوع المخصص لربط الكلاب ، وتقمص حالة كلب ينبح واضطرت الشرطة إلى محاولة اعتقاله قبل أن يلوذ بالفرار بعد أن حاول مهاجمة الجمهور ، إن حضور الجسد في تلك العروض وان اختلفت أماكن الأداء فيها ، إلا ان فكرة الرفض والاحتجاج بواسطته وكذلك ردود فعل المتلقي يأخذ الحيز الأكبر فيها وهو الأهم ، وهنا يظهر الجسد بقدرته على التعبير وخلق التساؤل بقدر اكبر من الجسد المرسوم أو البارز على سطوح الأعمال الفنية .

ثانيا - آلية العرض في فن الجسد (Body Art) :

استخدم فنانو الجسد (Body Art) تقنيات عرض الصور الفوتوغرافية والفيديوية كآلية لعرض أعمالهم ، حيث استقلالية حضور الجسد وأدائه الذاتي ، فهي بهذه الآلية تختلف عن فنون الأداء الجسدي ، حيث يستقل جسد الفنان بأدائه الآني بعرض يعتمد الأداء في مكان وزمان محددين بعيدا عن أنظار المتلقي لانتاج صور تعرض فيما بعد في صالة عرض أو بشكل مقطع فيديو عبر منصات الانترنيت ، وتنوعت تلك العروض بتوظيف الجسد العاري أو أجزاء منه لتكوين علامات دالة ترتبط بحالات مرضية أو إعلان هوية الجسد أو بإشارة إلى بعد اجتماعي أو سياسي ، إذ حولت اريانا راسل جسدها إلى سطح لرسم مجموعة من الأشكال على هيئة انتفاخات حمراء على بشرة جسدها البيضاء تتشكل عفويا بتقنية حك جلدها ، لتوظف حالة التحسس المرضي الذي يعرف بديرماتوغرافيا (dermatographia) الذي أصاب أديم جلدها ، وتستمر هذه الأشكال لمدة كافية لتصويرها وعرضها ، الشكل (15) في حين استخدمت إيليزا بينيت تقنية تطريز راحة يدها من خلال غرزها بخيوط التطريز الملونة ، في إشارة للمفهوم العام المرتبط بالأنوثة وإمكانية المرأة المحدودة في العمل في الطبخ والتنظيف ، وعدم قدرتها على تحمل أعمال أكبر ، لتطرح مفهوم يشير إلى قدرتها في التعامل مع ما هو أكثر قساوة وأكثر طاقة بدنية مقابل تلك الأعمال التقليدية المعروفة والسائدة بها الشكل (16) ، وتناور الكوبية أنا منديتا آثار حضور جسدها على الأرض لتستكشف العلاقة القائمة بينهما ، فجعلت من جسدها وسيلة عرض لتهجين جسدها مع الزهور والتراب في مشاهد مصورة مع البيئة الطبيعية ، حيث تركز على اختيار الأمكنة للتعبير عن مشاعرها الذاتية في الانتماء والهوية الوطنية ، وحاولت بهذه العروض أن تترك خريطة جسدها ليكون بصمة لاندماجه مع المكان ، الشكل (17- 18) .

الشكل (15) الشكل (16) الشكل (17) الشكل (18)

ثالثا - الجسد والآلة ، اندماج الوسائط :

وفرت وسائل الإعلام المعاصرة وتقنياتها للجسد مساحات عرض جمالية وفنية ، حيث أتاحت قدراتها التفاعلية والاتصالية بان يكون حاضرا في أماكن مختلفة في العالم وابتكار أنواع من الأداءات التي تحقق للجسد المشاركة عبر منصاتها في العالم الافتراضي ، وأصبح المتلقي يرى ويلتقي بالجسد وحركته في الفضاء الالكتروني ،

وتحول الجسد إلى كيان مدمج مع التكنولوجيا وبنية تطورية تتركب وتتحرك بالمعطى التقني الذي ابتكرته تلك الوسائط ، وتجاوز الحضور الجسدي الأدوار التقليدية للوساطة الاجتماعية والمجال العام بكليته إلى حضوره في الواقع الافتراضي، فقدم الاسترالي ستيلارك في سلسلة عروضه الأدائية جسده متصلا بأجهزة ميكانيكية تم ربطها مع بالانترنيت بواسطة أسلاك كهربائية موصولة بجسده عن طريق زراعتها في عضلاته ، حيث يتم تحفيزها الكترونيا عبر شبكة الانترنيت من خلال المرسلات والمجسات والحساسات الالكترونية التي تتصل بأجهزة حاسوب وضعت في مراكز مدن هلنسكي وباريس وامستردام ، وهنا يستطيع المتلقي قيادة الأداء من خلال تحفيز جسد الفنان وتحريكه عن بعد بواسطة شاشات تعمل بأنظمة اللمس ، حيث يتلقى الجسد الإشارات لتولد رجات تعمل على تقلص وانبساط العضلات ، وتحول الجسد بهذا العرض إلى آلة يحفزها أمر خارج عن إرادتها ويفقد بالتالي الجسد مركزيته ويكون كيانا خالي من الشعور الذاتي والرغبة في أدائه وحركته ، ويبدو منزوعا تماما من سلطة الفنان وحتى من ذاكرته ، فالأداء لا يتصل بردة فعل الجسد وإنما بما يدخله المتلقي من أوامر ، فيحيل المتلقي الجسد إلى ابعد من التفاعل والفرجة البصرية ، إلى كونه أصبح منتجا متحكما بالأداء ومخزنا لصور الحركة والفعل الأدائي للجسد ، هذا الاقتران بين بيولوجية الجسد والمواد التكنولوجية وآليات بثها ، هو عرض يضخم فاعلية الجسد ووجوده عبر أماكن مختلفة في نفس الآن ، الشكل (19) ، وحولت اورلان صالة العمليات بكادرها الطبي وأدواته إلى مسرح للعرض بأضواء خضراء من خلال إجراء عمليات أجريت فيها تغييرات على وجهها ، لتحول المجال الطبي إلى فضاء عرض مباشر أمام الجمهور الذي تفاعل معها وهي بكامل وعيها ، الشكل (20 - 21) ، بينما عمل الفنان العراقي وفاء بلال على التركيب الجراحي لكاميرا رقمية صغيرة في جهة رأسه الخلفية ، متصلة بشبكة الانترنت ، بحيث تخزن الصور التي تقوم بالتقاطها في موقع خاص بالأداء على الشبكة ، وهي صور تلتقطها الكاميرا مصادفة عند تجواله في الحياة اليومية ، الشكل (22) ، بينما عمل الفنان بول بفايفر على المناورة بالجسد والتلاعب بسرديته بإخفائه تقنيا من خلال عرض مشهد فيلم لنزال ملاكمة بين محمد علي كلاي وجورج فورمان من خلال إزالة جسديهما ، ليكسر توقع المشاهد ويتلاعب بذاكرته بإعادة مشهد جسدي متداول ومعروف مسبقا لدى المتلقي ويظهره مفرغا من قيمة الحدث التاريخي ، الشكل (23) .

وفيما تقدم فقد قوضت فنون الأداء والجسد الثوابت والمرتكزات التي رسختها مؤسسات الفن وفعلت الحدث والفكرة على حساب الموضوع ، وفعل المشاركة على حساب الاستقلالية الذاتية ، والآنية على حساب الزمن التاريخي والعام والمباشر على

حساب الخاص والشخصي والثابت وبهذا الأساس تحولت مواقع العمل الفني من الخاص والنخبوي إلى العام والشعبي حيث انهارت مشروطات سياق التلقي التقليدي إلى عروض ينبني عليها الأداء ويتحقق ، فهو فن يحث " على التفاعل ضد اتجاه عام لزيادة التشظي الاجتماعي ، بدءا من تخصص وظيفي متزايد باستمرار إلى جيل من الناس يحبسون أنفسهم داخل منازلهم في صحبة الإعلام بدلا من صحبة أشخاص آخرين " **(دانتو ، 2021 ، ص:124)** ، حيث يحضر الجسد ويتحرك في الفضاء العام للمتلقي دون آية اشتراطات زمانية ومكانية مما يتيح التفاعل والمشاركة غير المشروطة في بيئة جماهيرية يندمج فيها العرض في مسرح الحياة اليومية والاجتماعية .

الشكل (19)

الشكل (20)

الشكل (21)

الشكل (22)

الشكل (23)

مؤشرات الإطار النظري :

1- بلغ حضور الجسد كأثر ثابت أقصى درجات التحرر من واقعيته إلى التفكك الشكلي ولا واقعيته في اتجاهات ما بعد الحداثة .

2- يبقى شكل الجسد الأثر ضمن سطح العمل الفني في حدود حيز الانجاز وزمنه الفعلي ودائرة تداول العمل الفني وتلقيه ،ثابتا في مساحات وجدران قاعات العرض الفنية .

3 – يعتمد حضور الجسد في البوب آرت على آلية حضور التكنولوجيا في تقنيات نسخه وإعادة انتاجه بما يتساوق مع ثقافة الاستهلاك والوسائط الإعلامية المعاصرة .

4 – يصبح شكل الجسد في الأثر الثابت مستقلا عن الذات المنتجة بينما يتحول متلقيها إلى كاشف ومؤول للدلالة .

5 – تنتج دائرة حضور الجسد في العروض الحية والمباشرة أفضية متنوعة لحركته ، منفتحة للتفاعل واللعب الحر .

6 – يتحول المتلقي إلى ذات فاعلة ومشاركة في خلق الحدث في عروض الجسد الأدائية ،من خلال ردود الفعل ، إذ انه يصبح وسيطا ضمن دائرة الفعل والأداء.

7 – الجسد الوسيط يبني ستراتيجيات جديدة لتلقيه ، بحضوره الآني مع ذوات المتلقين .

8 – لا ينبني حضور الجسد الوسيط فقط على الافتراضات البصرية ، وإنما على القيمة المادية الحية للجسد الحي وأدائه الحركي والمباشرة في فضاء العرض .

9 – قوض الجسد الوسيط خريطة التراتب بين المرسل والرسالة والمرسل إليه ، ليحيلها إلى متغير في فضاء العرض .

10 – مقابل الإيهام والتلاعب في حضور الجسد كأثر في اللوحة الفنية المعاصرة ، تتيح وساطة الجسد المتحرك انشاء زوايا متعددة للتلقي المباشر ، يتحول فيها جسد المتلقي إلى عنصر لا ينفصل من العمل الفني ذاته .

11- حضور الجسد كوسيط متحرك يتعدى الفضاء المادي لحضوره كأثر ، إلى فضاء صوتي وحركي في الآن ذاته .

12 –سمحت الثقافة التقنية المعاصرة بكسر القيود التجنيسية للجسد الحي التي تصنفه على الفنون المجاورة ، إلى انجاز فن معاصر عمل على إزاحة تلك الفواصل التصنفية .

الفصل الثالث / إجراءات البحث :

أولا – مجتمع البحث :

اطلع الباحث على ما توفر لديه من الأعمال الفنية في الكتب والمجلات الفنية المتخصصة وكذلك شبكة الانترنيت ومواقع التواصل الاجتماعي الخاصة بالأعمال الفنية المعاصرة لغرض الإفادة منها في اختيار ما يتساوق وتحقيق هدف دراسته ، وقد بلغ مجتمع بحثه خمسون عمل فني مسجل وموثق .

ثانيا _ عينة البحث :

لأجل فرز عينة البحث ، فقد تم تصنيفها حسب الحدود الزمانية والمكانية وعلى وفق تسلسل وزمن انتاجها والوساطة التي يحضر فيها الجسد موضوعة البحث ، وتم اختيارها بطريقة قصدية وبلغ مجموعها أربعة نماذج فنية .

وكانت مسوغات اختيار العينة :

1- إنها ممثلة للمجتمع الأصلي .
2- متنوعة في تقنيتها وطريقة عرضها .
3- تقع ضمن الفترة الزمنية لحدود البحث .
4- تغطي حضور الجسد في الوسط الثابت والوسيط المتحرك .

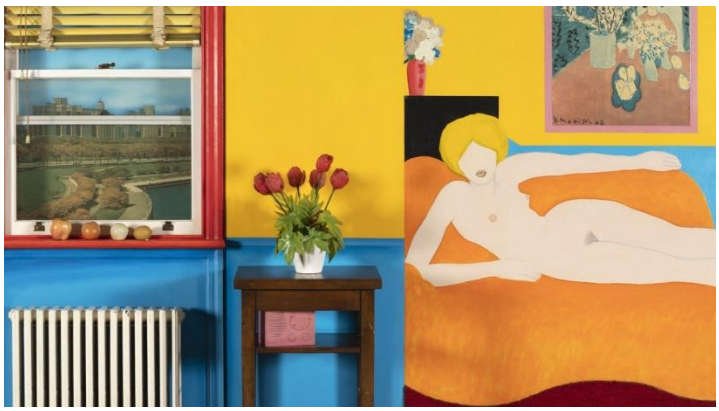
ثالثا –منهج البحث :
اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي منهجا لبحثه.

رابعا – أداة البحث :
اعتمد الباحث في تحليل عينة بحثه بالاستناد إلى ما توصل إليه البحث من مؤشرات الإطار

النظري والملاحظة، فضلا عن منظومة التحليل الآتية :
1- الوصف البصري
2- تحليل أنظمة التكوين وتقنيات الإظهار .
3- طريقة عرض العمل الفني .

خامسا– تحليل العينة :

انموذج (1)



اسم الفنان : توم ويسلمان
اسم العمل : عارية أمريكية عظيمة
المواد والخامة : زيت وكولاج على قماش، أكريليك وكولاج على ورق مقوى، مشعاع مطلي بالمينا ومجموعة (بما في ذلك إضاءة النافذة)
الأبعاد: 213.3 × 271.1 × 102.8 سم
تاريخ الانجاز : 1963

يتكون عمل ويسلمان من مساحات هندسية مستطيلة ومربعة الشكل تمثل مشهد للحياة الأمريكية المعاصرة ، يظهر فيها جسد امرأة مستلقي على أريكة في غرفة نوم

بكامل تفاصيلها ، وفي الجانب الآخر يظهر مشهد آخر تعلوه نافذة رفعت عنها الستارة لينكشف خلفها منظر طبيعي ، وتحت النافذة مدفئة كهربائية وبجانبها طاولة فوقها آنية زهور.

يحضر جسد المرأة العاري في العمل بشكله المثالي للتعبير عن طبيعته الأنثوية دون تفاصيل دقيقة وهي مستلقية في راحة واستقرار تام وهو يحتل مكانة مركزية في طرف العمل بينما تدور من جوانبه بقية التفاصيل ، ويظهر المحيط البيئي للتصميم الداخلي للغرفة ،ليتحسس البعد الثقافي والاجتماعي المفعم بكماليات الحياة المعاصرة وجماليتها وليضيف لمنظر الجسد بعدا دراميا لحيويته وهو يتمتع بكامل لياقته وصحته وعنفوان شبابه ، ليؤكد حضورا خالي من أي علامة فارقة يمكن أن تشير إلى سلبية أو مرض يعتريه من خلال الخطوط المرنة والألوان الدافئة النقية والناصعة .

العمل بمثابة شاشة إعلانية تبث حالة الجسد في الوسط الاجتماعي وهو يركن إلى الاستقرار مثلما تبثه وسائل الإعلام ووسائطها المختلفة التي انتجتها التكنولوجيا ،ليكون معادل صوري للبعد الإعلامي والإعلاني الاستهلاكي ، لذلك يظهر الجسد مقطوعا من جهة الأطراف السفلية بجانب يمين اللوحة للتعبير عن حالة الامتداد المثالي لصورة الجسد كما تبثها وسائل الإعلام بوصفها هوية ثقافية للمجتمع الأمريكي المعاصر .

ان فن البوب آرت يعطي صورة مغايرة لما قدمته التعبيرية التجريدية ، إذ إنه يراهن على جمالية الحياة المعاصرة وما وفرته التقنية من رفاهية ، فيحضر الجسد في أعمالها في فضاء مثالي يعطي صورة معبرة عن رفاهية المجتمع الاستهلاكي المعاصر ، ولكن أعمال فن البوب آرت لم تغادر صيغة الأثر الثابت على الرغم من التقنيات المختلفة من الطباعة والكولاج وحتى استخدام الجاهز والمستهلك في كثير من أعمالها , لكنها قدمت أعمالها بتقنية يحضر فيها الجسد وهو في أعلى مراحل التألق والحيوية من خلال نسخه طباعيا ، مطابقا للاصل لغرض الوصول إلى واقعة مفرطة للجسد المفعم بالمثالية .

انموذج (2)

اسم الفنان : وايم دي كوننغ
اسم العمل : نساء
المواد والخامة : ملصق حجري أصلي، مدعم بالكتان
الأبعاد: ١٥٧ سم × ١٠٨ سم
تاريخ الانجاز : 1984

يتأسس عمل دي كوننغ من تداخل أشكال هندسية وخطوط وألوان مختلفة بأسلوب يمازج بين ما هو مقارب لأشكال مشخصة وأخرى مجردة ، وعلى الرغم من أن عمله مدروس بهذه الكيفية إلا أنه يثير نوع من العشوائية نسبة للتداخل الحاصل فيها ، إذ لا توجد معايير ومقاييس يمكن أن توضع لملاحقة التراتب أو الانسجام الواقعي أو المجرد الصرف فيها بشكل عام ، وتهيمن في العمل كتلتين لجسدي امرأتين تم تحديدهما بمجموعة من الخطوط لتكوين أشكال هندسية شبه دائرية واسطوانية تتخللها الألوان الصفراء والبنية المتباينة بدرجاتها وكثافاتها .

ويحضر الجسد وهو يشير إلى جنسانية الجسد الأنثوي من خلال إبراز وتضخيم بعض الأعضاء الأنثوية ، لكن أكثر الأعضاء إثارة في العمل هي العينين والنهود الكبيرة ، علاوة على استقامة الأجساد على أطرافها السفلية للدلالة على التشخيص الإنساني للجسد .

العمل يناور على تشتيت نظر المتلقي ، فهو لا يضع أي من الأشكال موضع المركز ، إنما يعمل على إظهار التداخل بين كتلتي الجسد والتفاصيل الخطية واللونية المحيطة ، وعلى الرغم من الوسيط الثابت (اللوحة) إلا ان الفنان يحاول إيهام نظر المتلقي بحركة الجسد الشاملة في فضاء العمل الفني من خلال ما يحدثه التداخل في سطوح العمل الفني بين التكوين ومجاوراته من الخطوط المرنة والعمودية والأفقية وبقع الألوان .

يرافق حضور الجسد في هذا العمل بعض المقتنيات الحياتية دلالة على البعد الوجودي ، لكنه حضور يتشظى فيه كل شيء حيث يمكن إعادة انتاج الكائن في عالم غارق في الفوضى تقوده المادة ولا يمكن الفصل بين مادته الحية (الجسد) وبين ما انتجه وصنعه الجسد ذاته ، فتشيؤ الجسد أصبح جزء لا يتجزأ من الثقافة المعاصرة التي أطاحت بقيمة الإنسان وذاته مقابل التقنية ، فيصبح الجسد مساويا للآلة التي أصبحت لا تفارق الإنسان ولا جسده .

بهذا حاولت التعبيرية التجريدية ملاحقة الجسد بهذا التشظي والتفكك في كيانه الحيوي والمادي للتعبير عن الحضور الإنساني الذي أصبح تحت ضغط الحياة ، لكنها بقيت تحت وطأة الأثر الثابت كوسيط تنصهر فيه الكتل التي تشكل حضور الجسد مغمورا بآثار الألوان وغزارة الخطوط تحاول جدلا مجاراته للتعبير عن تشيؤ الجسد والفضاء الإنساني المعاصر .

انموذج (3)

اسم الفنان : فرانسيس أليس
اسم العمل : مفارقة براكسيس ١
المواد والخامة : صورة ثابتة من فيديو
الأبعاد:عمل أدائي (بيرفورمانسآرت)في مدينة مكسيكو
تاريخ الانجاز : 1997

يتألف هذا العرض الأدائي من جسد الفنان ومن كتلة ثلج يقوم بدفعها بيديه وأرجله على أحد شوارع مدينة مكسيكو أمام أنظار المارة لمدة تسع ساعات ، وينتهي العرض حال ذوبان الثلج وتحوله أثناء العرض إلى قطع أصغر فاصغر بأثر احتكاكه على أرضية الشارع وبفعل درجات الحرارة حتى انصهاره .

العرض يناور على حضور الجسد وفضول المتلقي في متابعة الأداء ومراقبته والذي يثير غرابة الفعل ولا مألوفيته في المجال العام الاجتماعي ، مما يولد حالة من المشاهدة غير الطبيعية تثير كثير من التساؤلات عن هدف العرض بشكل خاص والأهداف المتعلقة بالفن وجدواه بشكل عام ، وما يمكن ان يتركه العمل من انطباع في ذهن المتلقي .

يحضر الجسد في رحلة الأداء الشاقة هذه مع كتلة الثلج التي يزحزحها في مساحة الشارع ليعلن عن تعدد الرؤى والإثارة التي يخلقها ، فقد تكون مضحكة وقد تكون تارة أخرى مثيرة ومقلقة ومربكة ، ومفتوحة على جدل أوسع في ميدان التلقي ، إذ إن الأداء قد لا يرتبط باختفاء الجليد تحت حرارة الشمس ولا حتى بفعل الجسد وإرهاقه وقدرته على الأداء الحركي المتواصل في هذا المناخ الحار ، وإنما بما يمكن أن يعكسه ويولده من أثر بصري قد يكون من السهل انجازه والقيام به والمراهنة على قيمة الأداء الذي يتمحور على تحويل الشيء إلى لا شيء في الأداء ضمن العمل الفني ، وما يحققه من ردة فعل في هذا الأداء الغريب وغير الطبيعي في منصات تداول الفن التشكيلي وإغراضه .

ولغرض عملية تداول العمل يقوم الفنان باختصار الأداء وتسجيله بواسطة كاميرة فيديوية إلى مقطع فيديو من ست دقائق تكثف وقت بدايته والانتهاء منها يصبح متاحا ومتداولا للتلقي فضلا عن الصور الفوتوغرافية التي يتم عرضها في مواقع الانترنيت الخاصة بالفن المعاصر .

إن العمل الأدائي للفنان (اليس) يركز على حضور الجسد بوضعه الطبيعي في فضاء حر مفتوح ليكون وسيطا لحريته في الحركة وفي مرمى نظر المتلقي الاجتماعي دون قيد تلقي يحد من مدى حضوره .

انموذج (4)

اسم الفنان : مايكل انجلو بيستوليتو
اسم العمل : احد عشر ناقص واحد
المواد والخامة : مرآة وخشب وجسد الفنان
الأبعاد: لكل مرآة 200 × 200 سم
مكان العرض :الدنمارك متحف كونست
تاريخ الانجاز : 2016

يتأسس العمل من أداء جسدي في قاعة عرض فنية علق على ثلاثة من جدرانها إحدى عشرة لوحة من المرايا أطرت جميعها بإطار ذهبي ، بينما بقي احد أظلع القاعة مفتوحا لتلقي العرض ومشاهدته وتوثيقه من قبل الجمهور .

يبدأ العرض عندما يتحرك جسد الفنان في القاعة منفذا أدائه بتحطيم المرايا (اللوحات) بواسطة مطرقة خشبية طويلة نسبيا يحملها بيده تاركا خلال طرقه فجوات في المرايا ليكشف ما تخبئه تحتها من ألوان فاقعة أحادية ، بينما يترك مرآة واحدة سليمة لم تتعرض لضرب العصا ، لتكون شاهدا يعكس مشهد الحطام المتناثر من الزجاج على أرضية القاعة وما يعكسه من آلاف المشاهد فوق سطوحه البراقة العاكسة ، ليسهم في تعقيد المشاهد المتناثرة بعد انتهاء العرض وتضخيمها بصريا ، الشكل (4 – أ) .

ان حضور الجسد يعتمد على فعله الأدائي والغرائبي غير المتوقع ، حيث اللوحات (المرايا) المعروضة ليست غاية العرض بذاتها ، بل جزء مكمل لفعل الجسد في الأداء واكتماله ،لإثارة جملة من التساؤلات والجدل حول طبيعة المتحرك والثابت في نظام العرض وما يمكن أن يحدثه الفعل من متغيرات وديناميكية في دائرة تلقي تترقب نتائج الحدث وتتأثر وتتحفز بالإيقاع الحركي والفعل والتحطيم .

يشكل حضور الجسد مركز مهيمن في العرض ، إذ يشغل وسيطا قائما ومتحركا في تحطيم المألوف والمتداول والراسخ في التلقي في صالات العرض التقليدية ، وبدلا من سطح العمل الفني المعروض بصوره وأشكاله ، فإن المتلقي سينظر إلى مشهد غزير بالانعكاسات له وللأشياء في القاعة ، مما يولد كسر توقع المتلقي ويفقده إحساسه البصري ومسلماته البصرية بالأثر الثابت إلى جعله في دائرة اهتمام بصرية ونفسية وترقب غير نمطي يتبنى تلقي فعل وطريقة تفكير ومشاهدة وتمحلق خارجة ومتقاطعة مع تأملاته الثابتة والذاتية في تلقي العمل الفني التقليدي .

إن ما يشكله الأداء التخريبي في فضاء العرض يمثل شكلا من أشكال إعادة انتاج الفضاء التأملي ، وهنا تفقد المرآة إحدى أهم حالات طبيعتها المرتبطة بالواقع بوصفها أداة انعكاسية ونسخة لطبق الأصل لما هو مرئي ، فكل حركة من إيقاع الجسد تقود الأداء إلى بناء فضاء حركي وصوتي يهشم النسخة إلى سلسلة نسخ جديدة متصاغرة وغير متناهية لانعكاس كل ما يقع ضمن زوايا مواقعها في قاعة العرض .

إن العرض يعتمد على مسرحة حضور الجسد الآني للفنان والمتلقي في نفس الوقت في صالة العرض ، ولا يكتمل إلا بهذا الحضور الجمعي ، فهو عرض يجمع

بين الحركة والصوت الآنيين والرؤيا ، لانتاج خبرة تلقي جديدة في فضاء العرض ، حيث يتحول فعل الأداء الجسدي إلى بؤرة انتباه مثيرة ومستفزة ، وحيث تتخلخل كل الحدود المرتبطة بوجود المرآة في فضاء الحياة الطبيعية وتتجرد من ارتباطها بالواقع إلى ان تكون جسر ارتباط بين المرئي واللامرئي لتعيد انتاج العالم الموازي المنعكس على سطوحا إلى عالم تمتزج جزئياته لتركيب مشهد متشعب وغير منتظم.

ولأجل استيعاب اكبر قدر من جمهور التلقي في العرض تم وضع شاشة لعرض الأداء في خارج صالة العرض لمتابعته ، مما يسهم بفتح طرق تلقي جديدة عبر تعدد الوسائط الناقلة للأداء والباثة له ، الشكل (4 – ب) .

الفصل الرابع :

أولا - نتائج البحث ومناقشتها:

1- اشتمل حضور الجسد كأثر بدلالاته وتنوع مضامينه في الفن المعاصر ، على إقصاء المحاكات الواقعية مقابل تمثيل اللامألوف من خلال تشويه أو تذويب الجسد في تضاريس المواد على الخامات المختلفة ، الأنموذج (1 ، 2) .
2- يظهر الجسد كأثر مطبوع في فن البوب آرت بشكله الايقوني الإعلاني للتعبير عن ثقافة الاستهلاك المعاصرة بوصفه سلعة قابلة للترويج عنها ، الأنموذج (2) .
3- لن يغادر الجسد – الأثر في تداوله وتلقيه المحدود صالات العرض والمتاحف ، ليكون حبيسا للمؤسساتية وقوانينها ،الأنموذج (1 ، 2) .
4- ضمن دائرة التحليل ، لم يتخلى الجسد بوصفه أثرا عن ذاتية المنتج كونه صاحب العملية الانتاجية الفنية بكليتها سواء في التعبير أو اظهارات الشكل ،الأنموذج (1) .
5- تعتمد فنون الجسد الوسيط على استثمار طاقته وتفعيلها من خلال الأداء في فضاءات العرض المختلفة ، وبدلا من التأكيد على صورة الجسد وكيانه المادي فقط ، يتحول الجسد بكليته ، نشاطه وسلوكه إلى مركز مهيمن في فضاء تلقي العرض، الأنموذج (3) .

6-يشكل توظيف الإيقاع الحركي للجسد وردود فعله في مساحة العرض تقنية عرض تنتج فضاء حر مفتوح دلاليا لتوليد متوالية من التأويلات ، والعرض وفقا لهذا المتغير يسهم بإحالة التمثيل إلى سلسلة لا متناهية من المشاهد البصرية التي تعكس انفتاح ومسرحة فضاء العرض الكلي ، الأنموذج (4) .

7-يشكل إقصاء متحفية العمل الفني في فن الجسد ، انتاج خبرات جديدة في التداول الفني والتناقل المبني على تلقي الفكرة بدلا من كيان العمل المادي وما يلحق به من مشروطات العرض واستهلاكه ، ويتضمن ذلك رفض لفكرة تسليع الفن وزعزعة

نسق ثقافة الملكية والاقتناء وإلغاء أفكار الأثر الفني لصالح تداول الوسيط المتحرك وعرض لحظاته الجمالية العابرة ، الأنموذج (3 ، 4) .

8-يرتبط الحدث في الوسيط المتحرك بالآني وبلحظة انتهائه ، وهذه الميزة هي التي تتحكم بأغلب طرائق العروض الحية والمباشرة للجسد التي تتبنى فكرة حضور لا يعتمد التكرار وإعادة الانتاج ، لذلك فان قيمتها التداولية تعتمد بالأساس تقنيات ووسائل ووسائط الإعلام المعاصرة لبث عروضها ،الأنموذج (4) .

9-يعتمد تلقي طريقة عرض الوسيط المتحرك على الحضور الآني للمشاهد في بيئة العرض ، عندما تكون غاية الجسد المؤدي بناء فعل مشاركة وتفاعل يتولد من خلاله مشاهد وتأثيرات بصرية تقوم على حضور المتلقي في حيز العرض الكلي ،الأنموذج (3 ، 4) .

10-يتيح التفاعل عبر الوسائط المتعددة للجسد ، خيارات تداول وتلقي مبتكرة ، فالاستجابة والتواصل مع الأداء عبرها ، يعمل على توسيع دائرة أفق المتلقي الفني والجمالي المعاصر ،الأنموذج (4) .

11-تحول عروض الجسد الأدائية المباشرة دائرة اهتمام المتلقي من المشاهدة إلى ردود الفعل والتفاعل والتدخل ، وتؤدي إلى خلخلة ما هو مألوف وراسخ في تلقي العمل الفني ، وتعمل على بناء ما هو غير نمطي أو مرتبط بأحكام جمالية وفنية مسبقة ، فاستخدام الجسد وسيطا في العرض يدعم خبرات تلقي متحركة ومتغيرة باستمرار ، الأنموذج (3) .

12- تعد التقنيات والثقافة والأيديولوجيات الفكرية الدينية والسياسية والاجتماعية المعاصرة، المحرك الأساس في نزوع الجسد نحو التحولات الشكلية أو الأدائية في الأساليب الفنية المعاصرة ،الأنموذج (1 ، 2 ، 3 ، 4) .

ثانيا – الاستنتاجات :

1 – ساهمت الأفكار الفلسفية والثقافية المعاصرة في بلورة وبناء استراتيجيات جديدة لحضور الجسد في الفن المعاصر.

2 –اتجه الفن المعاصر إلى توظيف التكنولوجيا وفضائها التقني ليكون الجسد الحي وسيطا متحركا متجاوزا بذلك حدود الأثر الشكلي فوق سطح العمل الفني .

4 – أسست المعاصرة الفنية خبرات تلقي وعلاقات تواصلية جديدة بين العمل الفني المعاصر ومتلقيه .

5 – حولت الوسائط التكنولوجية المعاصرة الجسد إلى إيقونة قابلة للاستهلاك البصري والجمالي في الوسط الاجتماعي .

6 – ساهمت العروض الفنية المعاصرة للجسد في تغير المفاهيم المتعلقة بهدف الفن وجدواه وغاياته ، فضلا عن فتح أبواب التفلسف وإثارة التساؤلات حول إزاحة الفجوة بين الفن والحياة في الفضاء العام الاجتماعي .

ثالثا - التوصيات :

ضرورة تعريف طلبة قسم الفنون التشكيلية وبث الوعي الجمالي لهم بطرائق عرض فنون الأداء وحثهم على إقامة تجارب أدائية للاقتراب من جمهور التلقي بشكل أوسع .

رابعا - المقترحات :

استكمالا لمتطلبات الدراسة وامتدادها يقترح الباحث إجراء الدراسات الآتية :

1- تراجيديا الجسد في الرسم العراقي المعاصر .

2- ازدواجية الجسد والآلة في الفن الأدائي المعاصر .

المراجع والمصادر:

1-برادبري ، مالكوم وجيمس ماكفارلن(1987) ، الحداثة , ترجمة مؤيد محسن فوزي، دارالمامون، بغداد .

2- برادة ، محمد (2006) . اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة ، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، ع 68 ، .

3- بيدوع، سمية(2009) فلسفة الجسد ، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع .

4- جولي ، مارتن(2011) مدخل الى تحليل الصورة ، ترجمة علي سعد، دار الينابيع ، سورية ، ط1.

5- جيمنيز ، مارك . (2012) الجمالية المعاصرة الاتجاهات والرهانات ، ترجمة كمال بو منير ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1.

6- دريدا ، جاك (2005) في علم الكتابة ، ترجمة أنور مغيث ومنى طلبة ، المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة ، القاهرة .

7- دانتو، آرثر سي (٢٠٢١) بعد نهاية الفن:الفن المعاصر وحدود التاريخ ، .ترجمة هادية العرقي ،. هيئة البحرين للثقافة والنشر ، المنامة ، ط١.

8- الزاهي ، فريد (1999) الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، . أفريقيا الشرق، المغرب.

9- عطية ، محسن محمد (2000) القيم الجمالية في الفنون التشكيلية ، دار الفكر العربي ، مصر ، ط1 .

10- فيشر ، ايريكا– ليشته (2012) جماليات الأداء نظرية في علم جمال العرض ، ترجمة مروة مهدي ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط1 .

11- كارلسون ، مارفن (2010) فن الأداء مقدمة نقدية ، ترجمة منى سلام ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة .

12- كاي ، نك (1999) ما بعد الحداثة والفنون الأدائية ، ترجمة نهاد صليحة ، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة ، ط2 .

13- الكحلاني، حسن (2004) الفردانية في الفكر الفلسفي المعاصر، مكتبة مدبولي ، مصر .

14- لالاند ، اندريه (2008) موسوعة لالاند الفلسفية ، عويدات للنشر والطباعة ، بيروت ، المجلد 2.

15- ليبوفتسكي ، جيل (2018) عصر الفراغ – الفردانية المعاصرة وتحولات ما بعد الحداثة ، ترجمة حافض ادوخراز ، مركز إنماء للبحوث والدراسات ، بيروت .

16- ماير ، البرت (2010) الأسس النظرية لمفهوم المعنى في فلسفة ما بعد الحداثة ، ترجمة أسامة الشحماني ، مجلة الثقافة الاجنيبة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ع 3-4 .

17- مفرج ، جمال (2009) الفلسفة المعاصرة من المكاسب إلى الإخفاقات ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1.

18- موران ، ادغار (2012) نجوم السينما ، ترجمة إبراهيم العريس ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، ط1.

19- هارتلي ، جون(2007) الصناعات الإبداعية كيف تنتج الثقافة في عالم التكنولوجيا والعولمة ، ترجمة بدر السيد سليمان الرفاعي ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والآداب ، الكويت ، ع 338 ، ج 2 .

20- هارفي ، ديفيد (2005) حالة ما بعد الحداثة ، ترجمة محمد شيا ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، ط1.

21- ياوس ، هانز روبرت (2014) نحو جمالية للتلقي تاريخ الأدب تحد لنظرية الأدب ، ترجمة محمد مساعدي ، النايا للدراسات والنشر ، سورية ، ط1 .

22- Berghuis , Thomas (2007) Performance Art in China . Blue Kingfisher . China .

23- Phelan , Peggy (1993) Unmarked The Politics of Performance ,London and New York, Routledge.

الجمالية الرقمية في ظل التكنولوجيا: شعارات مواقع التواصل نموذجا

Digital aesthetics in light of technology: social media logos as an example

صبرين سهلاوي،القيروان

،طالبة دكتوراه بالمعهد العالي للفنون الجميلة بسوسة

Sabrine sahlaoui8@gmail.com،28877538

ملخص:

تهدف هذه الدراسة للكشف عن الجمالية الرقمية لشعارات مواقع التواصل الاجتماعي والتي تمثل مزيجا بين الفن والتكنولوجيا، وتعتمد على دمج الإبداع مع التقنية وقد اتجهت بفعل الرقمية إلى ممارسة جمالية مختلفة ومتنوعة سواء أكان ذلك في الأبعاد أو تشكيل الصورة، والتي تعكس هوية الشعار وتتسم بالبساطة والرمزية والأشكال الهندسية والتجريدية، كما أنها تجذب الانتباه فالألوان والخطوط تساهم في التأثير على عين المستخدم وهذا ما أدى إلى الإقبال على هذه الأداة، والتي من خلالها تم بناء التفاعل بين مختلف الثقافات، وبالتالي يتجه هذا البحث إلى الوقوف عما تخفيه هذه الشعارات داخل فضاءها الرقمي فهي تخفي في باطنها أكثر مما تبدي أنها نموذجا حيا للجمالية الرقمية، و لا تمثل شكل من أشكال التغيير فحسب بل هي أداة فعالة في تعزيز التفاعل في عصر التكنولوجيا.

كلمات المفتاحية: الجمالية الرقمية-التقنية-الفن الرقمي-شعارات مواقع التواصل الاجتماعي.

Abstract:

This studyaims to uncover the digital aesthetics, or so-called social media icons, which represent a blend of art and technology. Theseiconsrely on integrating creativity witht echnology. Digitalization has led to a diverse aesthetic practice, whether in dimensions or image formation. Theseaestheticsreflect the logo'sidentity and are characterized by simplicity, symbolism, geometricshapes,

and abstraction. Theyalsoattract attention, as colors and linescontribute to influencing the user'seye. This has led to the popularity of thistool, which has fostered interaction betweendifferent cultures. Therefore, thisresearchaims to uncoverwhatthese logos concealwithintheir digital space. Theyconceal more thantheyreveal. Theyrepresenta living model of digital aesthetics, representing not only a form of change, but also an effective tool for enhancing interaction in the age of technology.

Keywords: Digital aesthetics, technology, digital art, social media logos.

1.المقدمة :

خلفت الثورة التكنولوجية حدثا مهما على مختلف مجالات الحياة وعلى الفن خاصة، ولم تعد الجمالية في العصر الحديث ترتبط فقط باللوحات التقليدية المتعرف عليها وبالمنحوتات، بل اتسعت لتشكل عالما كبيرا يتميز بالإبداع والابتكار، ويقوم على التفاعل بين الفن والتكنولوجيا. فالقدرة الفائقة للحواسيب والتقنيات دفعت إلى عدة إنجازات، وساعدت الفنان على إنشاء وتصميم أعمال على درجة عالية من الإدراك الجمالي حيث برزت بخصائص متنوعة وبأساليب مختلفة وهو ما أحدث ثورة في مفهوم الابتكار والجمال،وصار بذلك التلقي الجمالي مرتبط بعملية الإدراك والتأويل مما جاء بعدة مفاهيم أهمها الجمالية الرقمية، والذي امتد كمفهوم محوري ليشمل الفضاء الرقمي بمختلف تفاعليته الحديثة، فهذا العالم الرقمي ممارسة تكنولوجية جديدة.

ان ولادة هذه الثقافة الرقمية المعاصرة أثرت في أداء الفنان وخاصة بعدما أصبح الاستخدام الرقمي جزء من الإبداع الفني،حيث اتسعت النشاطات والتي تناولت التكنولوجيات الرقمية كأداة فنية استخدم فيها المبدع تقنيات بهدف تحقيق أعمال تتداخل فيها التكنولوجيا والفن ومن بينها شعارات مواقع التواصل والتي أصبحت لغة العصر الحديث ومثلت جوهر الفنون الرقمية، وقد تشكلت عبر عدة برمجيات فكان الجانب الجمالي والوظيفي أثرا كبيرا لها،حيث برزت كنموذجا فنيا يجمع بين الوظيفة والجمالية الرقمية،فهي مليئة بالعناصر والمكونات المبنية على مؤشرات فنية وفكرية،وإنها صورة تحمل مضامين ورؤى وتقوم على جذب انتباه المشاهد وإثارة

اهتمامه وتلعب دورا مهما في التفاعل وبناء العلاقات الاجتماعية،وتمثل عالما كبيرا يمتزج بالعالم التشكيلي الفني.

فهذه الشعارات هي بنيات تكنولوجية متعددة يحضر فيها البعد التواصلي بأشكال متميزة لم تكن لتظهر في غياب هذا التطور،وإنها بمثابة البوابة التي سهلت على المستخدم العبور إلى المنصات والتواصل مع الآخرين، فبفضلها تم كسر العزلة والتغلب على القيود والمسافة والوقت لذلك استحوذت على مخيلة وفكر ووجدان مستعمليها من جميع الفئات العمرية ،وقد انتقلت في السنوات الأخيرة إلى مجال الفن ليتم إدراجها في الأعمال التشكيلية، حيث مثلت مصدر إلهام البعض من الفنانين،فقد تم الإبحار بها نحو عديد التأويلات وهذا ما يؤكد ثراءها الفني التشكيلي.وهنا وفي هذا الفضاء الورقي، تبدأ رحلة هذا المقال في الغوص في قلب التكنولوجيا الرقمية لاستكشاف الجمالية الرقمية لشعارات التواصل الاجتماعي وما تخفيه من أبعاد.

إشكالية البحث:

- كيف تعيد التكنولوجيا تعريف مفهوم الجمالية وما هي أهم خصائصها؟
-ما هي ابرز التحولات الفنية والجمالية التي فرضتها التكنولوجيا الرقمية ؟
- كيف لشعارات مواقع التواصل ان تعكس الجمالية الرقمية للتكنولوجيا ؟
كيف تؤثر الجمالية الرقمية لشعارات مواقع التواصل على الإدراك البصري
- للمستخدمين؟

فرضيات البحث:

-يفترض هذا البحث وجود علاقة بين الجمالية والتكنولوجية الحديثة.

-التكنولوجيا الرقمية لها دور في الفن المعاصر.

-إلقاء الضوء على بعض نماذج شعارات التواصل وإبراز مظاهر الجمالية الرقمية فيها.

أهمية البحث:

-الخوض في اتجاهات علمية وفنية تتلاءم مع التطورات التكنولوجية المعاصرة.

-اكتشاف المثيرات الجمالية الرقمية والتي تعكسها شعارات مواقع التواصل الاجتماعي.

أهداف البحث:

- يهدف هذا البحث للتعرف على أنواع الفن الحديث بغية الكشف عن مكوناته وتقنياته وآلياته الإبداعية والكشف عن الجمالية الرقمية لشعارات التواصل، وذلك من خلال تحليلها من جميع الجوانب لفهم أبعادها التواصلية.

حدود البحث:

-الحدود الموضوعية: تحدد البحث بدراسة الجمالية الرقمية لشعارات مواقع التواصل.

- الحدود الزمانية: من (1960-2025)

منهجية البحث:

لإنجازها هذا البحث قمت باعتماد تقسيم يتضمن أربعة عناصر،حيث خصصت العنصر الأول لتعريف بمفهوم الجمالية الرقمية كما قمت بذكر أهم خصائصها، أما بالنسبة للعنصر الثاني فقد تناولت فيه الحديث عن تحولات الثورة الفنية والجمالية في عصر التكنولوجيا،وفيما يلي ذكرت بعض شعارات مواقع التواصل كجمالية رقمية، وفي الأخير قمت بإبراز تأثير الجمالية الرقمية لشعارات التواصل على المستخدم، وفي النهاية وضعت خاتمة ذكرت فيها أهم النتائج الّتي توصلت إليها بعد تناول هذا البحث.

أسباب اختيار الموضوع:

ان أي دراسة لها أسباب أما ذاتية ترتبط بالباحث وأما أنها موضوعية ترتبط بالمحيط الاجتماعي ويمكن ان نذكر من بين هذه الأسباب ما يلي:

- تعد هذا الدراسة جزء لا يتجزأ من موضوع بحثي على مستوى الدكتوراه والذي يهتم بالتكنولوجيات الحديثة.

-فتح المجال للباحثين ومساعدتهم على دراسة هذا الموضوع.

- هذه الشعارات باتت جزءا لا يتجزأ من الحياة اليومية ما دعانا لاكتشاف شكلها المبهر والذي دفع البشرية للانجذاب والإقبال عليها.

-هذا الموضوع يجمع بين الفن والتكنولوجيا المعاصرة ما يجعله مجالا مهما للدراسة والتحليل.

2.الجمالية الرقمية : مفهومها وخصائصها

ان الحديث عن الجمالية الرقمية وتعريفها يدفعنا أولا وقبل كل شيء للحديث عن مفهوم الجمال،والذي يعد من أهم المسائل التي تم طرحها في الفلسفة اليونانية، فهو موجود من حولنا ويمكن ان ندركه بالحواس وبالعقل، انه شعور فطري لدى البشرية، ولا يوجد فقط في الأشياء التي حولنا بل يضم الكثير ومن أهمها الفنون المتعددة باعتبار ان الفن مجال للتعبير والإبداع عن الموضوعات المختلفة وعن الأحاسيس.

ان الفن بمثابة النافذة التي تحيلنا إلى الجمال وعلى ذلك لا يمكن الفصل بينهما،فالجمال لا نصل إليه إلا من خلال إبداع الفنان، وعلى هذا الأساس يعد الفن واحدا من أهم المجالات التي يسيطر عليها مفهوم الجمال،فالتشكيل الفني يقوم على إنشاء موضوعات ذات أفكار جمالية،وبالتالي فإن هذا المفهوم يستمد جذوره من ديمومة العمل فهو ليس مجرد مصطلح للتعبير عن الذوق بل له تاريخ قديم وقد صاحب مختلف الحضارات الإنسانية ،وبرز منذ القدم بشّكل كبير ليستقطب جل الأعمال ما جعله محور اهتمام العديد من الفلاسفة والباحثين وعلى ضوء المكانة التي يشغلها يجدر بنا تعريفه وتوضيحه من كل الجوانب.

في الجانب اللغوي:تم تعريفه في المعجم الرائد على ان علم الجمال (استطيقا) بأنه:"علم فلسفة الفن،على اعتبار أنها تتوخى الانضباط والشكل المتناسق إلى ابعد الحدود داخل التكوين الفني".(مسعود، 1964، صفحة 55).

اصطلاحا: تم تعريفه على "انه يتصف به الشكل، والمحتوى والفكر والمادة، وان كل قلب يلبي نداء الجميل على وجه العموم والشمول جميلا "(كمال، 1978، صفحة 25)

وإذا عرجنا إلى تحديده في الفلسفة القديمة مع الفيلسوف أفلاطون والذي من خلاله بدأت نظرية الجمال اليونانية وقد عبر عنه بقوله " الجمال ظاهرة موضوعية لها وجودها، سواء يشعر بها الإنسان أم لم يشعر، فهو مجموعة خصائص إذا توفرت في الجميل عاد جميلا وإذا امتنعت عن الشيء يحسب مدى اشتراكه في مثال الجمال الخالد" (اسماعيل، 1994، صفحة 37).

ومن خلال هذه التعريفات نستخلص ان مصطلح الجمالية ككل ينحز في الغالب حيال الفن وكل ما يهتم بأعمال الإبداع إلا ان هذا المفهوم قد تغير مع التغيرات التي طرأت خلال القرن التاسع ليتخذ إبعادا ومفاهيم جديدة تختلف عن سابقتها، فبدخول الحاسوب دخلت الإنسانية عهدا حديثا من التشكيل وأصبح العمل الفني في ارتباط بالتطور التكنولوجي، وبذلك ظهر الفن الرقمي بمختلف تقنياته المختلفة والمتنوعة والتي دخلت

مسارب الإبداع، وتغير مفهوم الجمالية إلى الجمالية الرقمية وبات يشير إلى كل الفنون والتصميمات الحديثة والتي تتم من خلال الأجهزة المتطورة.وقد تم تعريف مفهوم الجمالية الرقمية على انه "دراسة كيفية تأثير التكنولوجيا على إدراكنا للفن وطرق إبداعية بمعنى أنها محاولة لاستكشاف الطرق التي تؤثر بها الوسائط الرقمية مثل الصورة المولدة بالحاسوب، والتركيبات التفاعلية، والواقع الافتراضي، وخوارزميات التعلم الآلي، على الصفات الجمالية للعمل الفني وتجربة المشاهد"(مصطفى، 2023)وعلى ذلك يعيد هذا المفهوم تعريف الفن انطلاقا من دمج التكنولوجيا الحديثة في التجارب الإبداعية وان له عدة خصائص متعددة نذكر منها:

التفاعل:يدمج المتلقي ليتفاعل ويصبح جزء من العمل الفني.

الابتكار: يعتمد على تقنيات مختلفة وهذا ما ساعد الفنان في عمله على الإبداع والابتكار.

الوسائط المتعددة:مكنت من إضافة الصورة والصوت ما أدى إلى خلق تجارب معاصرة مختلفة تأثر على المشاهد.

التقنية: للبرمجيات المتنوعة دورا كبيرا حيث ساعدت المبدع على خلق أعمال حديثة تجمع بين الأشكال والألوان بطريقة فريدة.

التعديل: تمكن الأجهزة الحديثة من تعديل الأعمال الرقمية وتغييرها بسهولة.

الديمومة: لا تطلب الأعمال الرقمية مواد ملموسة وهذا ما يجعلها أكثر بقاء من الأعمال الأخرى.

اللامادية: ان الأعمال التي تتم من خلال الأجهزة الحديثة تختلف عن الفن التقليدي فيمكن ان تكون غير مادية أي أنها توجد في الفضاء الرقمي فقط دون حضور المادة الملموسة.

سرعة الانتشار: يمكن نشر الأعمال بسرعة فائقة وبسهولة من خلال الانترنت وهو ما يتيح الانتشار الكبير للعمل في أماكن مختلفة.

3.التحولات الفنية والجمالية الحديثة في عصر التكنولوجيا الرقمية

أدت الثورة التكنولوجيا المعاصرة إلى بروز حدث سحري تمثل في تحولات جوهرية وذلك بفضل الآلات الرقمية، حيث أصبح مصطلح الرقمية لغة العصر ودلالة على كل ما هو تكنولوجي معاصر، فقد لعب هذا المفهوم دورا أساسيا في كل المجالات و" قلب

علاقتنا بالزمان وطريقة عيشنا كما تم الاستباق عليه خاصة عبر الفن" (Hillaire, 2003, p. 11).وهذا ما يحيلنا للحديث عن الفن الرقمي والذي ظهر عام 1960 وهو مفهوم واسع يشمل التجارب والممارسات الفنية والتي تتم من خلال اعتماد التكنولوجيا بمهارة فائقة وجعلها مكون أساسي مهم في انتاج الإبداع وتطوير المشاريع الفنية لما يوفره من تقنيات وأدوات مؤثرة " انه الفن المنشأ بواسطة الحاسوب بشكل رقمي من الأمثلة على هذا الفن الماسح الضوئي أو الصورة المرسومة ببرامج الرسم باستخدام الفأرة أو لوحة الرسم والبيانات الرقمية الكتابة والصوت والصورة وغيرها لا تعد فنا رقميا، إلا أنها قد تدخل في تعديل أو إنشاء عمل وبذلك يطلق عليها فن رقمي"(رضا، 2016، صفحة 202) وهنا فإن التعديل يتم بواسطة التقنية الحديثة وهي أهم ما يتسم به هذا الفن و"تتمثل في مجموع قدرات ضخمة وقوى هائلة تخضع (لمنطقها)الداخلي، وتتطور بفعل (حاجاتها) ". (سبيلا، 2005، صفحة 23).حيث يتم إدخال الصورة الرقمية للحاسوب ثم تتم عملية المعالجة ثم تحويلها إلى إبداعات متنوعة.

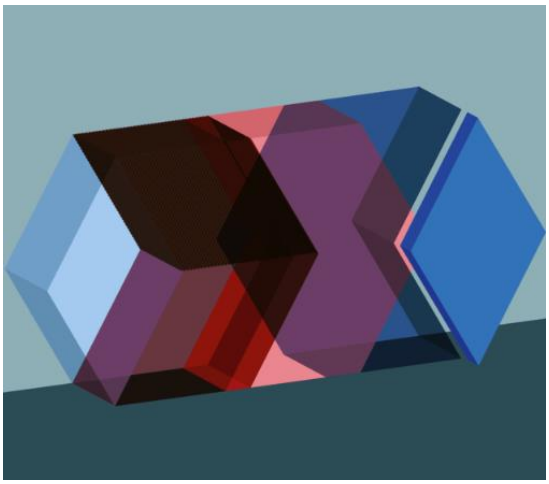
أصبحت هذه التقنية الرقمية بفضل التكنولوجيا ممتزجة مع مختلف الفنون والتي ظهرت في هذا العصر، فقد اكتسحت الواقع وصار الفنان من خلالها رهين لسحر الرقمي وتم استغلالها ببراعة وتوظيفها لقدراتها الخارقة في خدمة العديد من الإبداعات الفنية.

سهلت هذه التقنية على المبدع الكثير من الأشياء والتي لا يمكن ان يفعلها بيده وبالتالي فإن استعمالها ودخولها حيز الفن أعطى العمل الفني تجارب جديدة وفتح آفاق مختلفةفمن خلالها تمكن الفنان من تشكيل العديد من التصاميم والأشكال المتنوعة، كما تمكن من السيطرة والتلاعب بالحجم والمساحات، وأتاحت له التفاعل مع العمل والدخول إلى العالم الافتراضي انطلاقا من حركة الألوان والإضاءة وكذلك الصوت إضافة أنها ساعدته على تشكيل الواقع من خلال ما تنتجه من صور حديثة وبالتالي مكنت هذه التقنية الفنانين من اكتشاف رؤى جديدة وتجارب لم تكن موجودة سابقا وهذا ما أدى إلى بروز أنواع مختلفة من الفنون الرقمية ولا يمكن الإلمام بها جميعا على ذلك فسوف نقوم بذكر بعضها.

فن الرسومات الحاسوبية:نوع من أنواع الرسم الرقمي الذي اشتهر لدى الجميع، ويعد هذا الفن مشابه لتقنية الرسم التقليدي بالألوان الزيتية غير انه يستخدم بشكل حديث يقوم فيه الفنان باعتماد القلم الرقمي لإنتاج عمل مباشرة على الحاسوب يكون هو المسؤول عن الموضوع والفكرة، وهو من يتحكم بتراكيب الألوان ودرجة الإضاءة

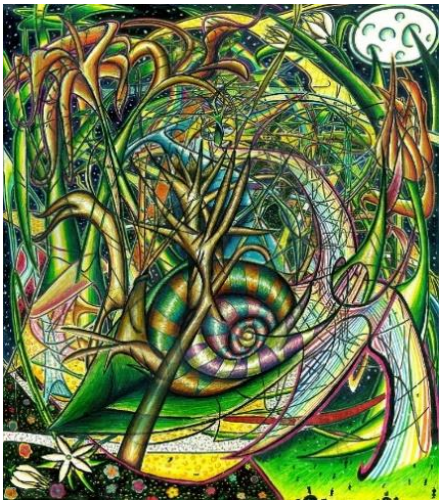
وغيرها من مكونات الرسمة، وهنا فإن الحاسوب يشتغل كأداة رئيسية في عملية الإنتاج الفني.

ولقد تأثر الفنان بهذا الإنجاز وعلى ذلك تم التطوير أكثر من خلال إنشاء برامج خاصة بالتصميم ساهمت في رفع جودة العمل لدرجة عالية وكبيرة، كما وفرت الجهد والوقت ونظرا لاهتمام المبدعين والسعي للتعرف على تقنيات هذه البرامج الخاصة بالرسم فتح ذلك المجال نحو الإنتاج الفني المتنوع ما ساهم في خلق فن يمزج بين الإبداع والتطور التكنولوجي المعاصر رسم فيه الحاسوب آفاق حديثة في عالم الفنون، وهنا نعرض الصورةعدد1للفنان "Leigh Bagley " والذي يعتمد الأسلوب التجريدي في أعماله من خلال أشكال ونماذج مجردة هندسية يقوم بتصميمها بواسطة الحاسوب.



Leigh Bagley, technique numérique,noore, (100 x100cm),2019 صورة عدد1

الفن الكسيري او ما يسمى الفراكتلي: يعد هذا الفن شكل من أشكال الفن الخوارزمي وهي أشكال متنوعة وتتم من خلال الحاسوب، بحيث يتم انتاجها بحساب المكونات الكسورية وهي أجزاء ذو أبعاد لا متناهية ويمكن ان تكون أجزاء مماثلة ومترابطة، وهنا نعرض الصورة عدد2 للفنان "Shawn Dall " وقد اشتهر بأعماله الفنية في فن الفراكتلي حيث قدم عديد الانتاجات الفنية المختلفة والمتنوعة.



Shawn Dall,Digital Technology ,*The Snail* is a painting,:2صورة عدد

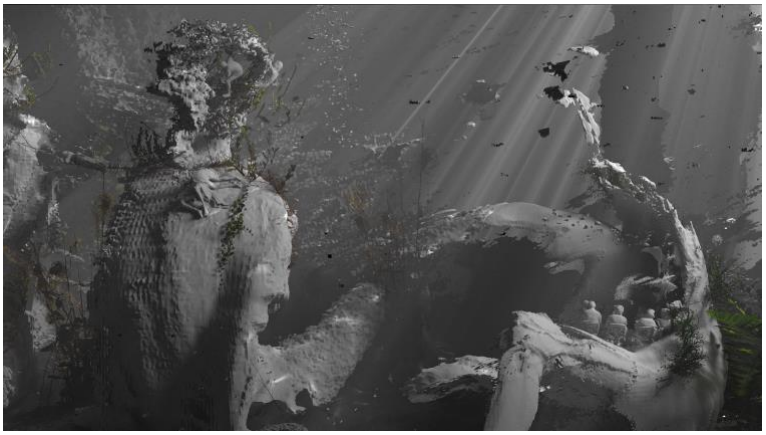
(506 x600cm) , 2013

فن التصوير الرقمي: وهو من أهم وأشهر أنواع الفنون الرقمية وأكثرها استعمالا ويستخدم في التكنولوجيا بهدف تعديل وتحسين الصورة، وفي ذلك يعتمد الفنان عديد البرامج والأدوات ولعل أبرزها الفوتوشوب وغيرها من البرامج الحديثة.أصبح هذا الفن بمختلف أشكاله جزء أساسي في انتاج العمل الفني، وهذا ما أفسح للفنان حرية الإبداع وتعديل الأخطاء بكل سهولة ثم نسخ العمل ونشره، وهنا نعرض العمل الفني للفنان الإيطالي "Alberto Seveso" والذي يستخدم آلة التصوير الرقمي في التقاط صور تحت الماء لحبر ملون ويدمجها عبر الحاسوب لتشكيل لوحات لا متناهية من الصيغ الفنية.

Alberto Seveso,Digital Technology, Not Textures, Form It Colors,: 3صورة عدد

(360 x 460cm),2016

فن النحت الرقمي: وهو من أهم الفنون القديمة التي انتشرت ودخلت إلى عالم الفن الرقمي حيث تطور وتم اعتماد البرامج التكنولوجيا بهدف انتاج فنون ثلاثية الأبعاد كما لو كانت في النحت التقليدي، وهنا ساعدت التكنولوجيا الفنان وسهلت عليه انتاج أعمال في فترة وجيزة، كما وفرت إمكانيات عديدة مثل التنعيم سحب وغيرها إضافة أنها مكنت الفنان من التلاعب بالأشكال والسيطرة على الحجم والمساحات، ما جعل الأعمال تتسم بالواقعية.وان هذا الفن مزيج من التكنولوجيا المعاصرة ومن الإبداع وهنا نعرض لوحة للفنان"Pierre Huyghe**"**والذي يهتم بفن النحت الرقمي وقد قدم أنواع مختلفة من الإبداعات الفنية.



Pierre Huyghe,digital sculpture art,At if the snake,(700 x600cm),2018, : 4 صورة عدد

فن الكولاج الرقمي: ان أصل كلمة كولاج نسبة للفظ الفرنسي"collier"بمعنى يلصق وترجع بداية ظهور هذا الفن إلى الصين، ويعتبر مشابه لتقنية الكولاج التقليدية التي استعملها الفنانين التكعيبيين من خلال اعتماد الأوراق والجرائد والقماش لإنتاج تكوينات تجريدية، إلا ان تقنية الكولاج الرقمي تعتمد بالأساس على تجميع الصور وذلك عن طريق البرامج والأدوات كالكاميرا وغيرها ليتمكن الفنان من التحكم بها وإلصاقها وإعادة تركيبها حسب ما يريد، وذلك عبر جاهز الحاسوب والبرامج الخاصة للتعديل.ومن أبرز فنانين الكولاج الرقمي نذكر **"**lucas Aguirre**"** تتميز أعماله بالمزج بين الواقع والخيال حيث يقوم بتركيب أجزاء من الجسد على عدة عناصر مختلفة.

lucas Aguirre, outils de modélisation numérique,photogrammétrie,:6صورة عدد

(2000 x 2046cm),2021,

فن المونتاج الرقمي:يعد شكلا من أشكال الاتصال البصري الذي تطور في مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية لينسجم مع معايير المجتمع الصناعي، تمثل هذا الفن في إلصاق الصور الجاهزة والتي تمت عبر الكاميرا الرقمية، ثم تحويلها إلى الصبغة الرقمية في الكومبيوتر ثم تعديلها وإلصاقها ببعضها للوصول إلى نتيجة مغايرة للصورة الأصلية، وان هذه العملية تتطلب وجود فكرة لتكوين عمل فني حديث.

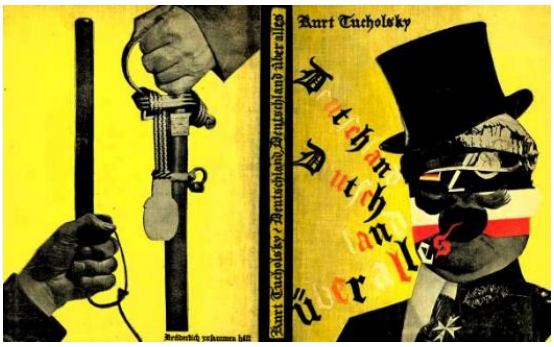
يشمل هذا الفن صناعة الفيديو ويأتي بعد تصوير المشاهد والتي يتم ترتيبها وفق المطلوب مع إضافة الصوت، وقد كانت هذه العملية التقليدية تتم بأدوات يدوية وبظهور ثورة التكنولوجيا الرقمية تطور هذا الفن ليشمل صنع الأفلام والفيديو وغيرها وهناك بعض العناصر الأساسية والتي يجب اعتمادها وهي:

القصة:يجب اعتماد قصة واضحة ومترابطة.

التحرير: يتمثل في عملية ترتيب اللقطات وقصها ثم تجميعها ويمكن ان تشمل كذلك التعديلات والصوت والألوان والإضاءة.

الصوت: وله دورا أساسي ومهم في المونتاج والذي يجب ان يتماشى وفق العمل وهنا نعرض عمل الفنان

"John Heartfield " والذي يعتمد فن المونتاج في أعماله.



John Heartfield,Digital Technology,The Dialecticalobject,:6صورة عدد

(105 x 40 cm)1915-1933

وفي هذه الأعمال الفنية التي تم عرضها ينعكس الجمال ويتحدد من خلال التفاصيل والدقة ويظهر في جوهر التقنية ويتولد انطلاقا من الجدلية القائمة بين العقل والحس وهنا فان للتقنية جانبا مهما في تشكيل جماليات العمل والتي تجعل المتلقي يشعر بالبهجة الجمالية وتدفعه للتعامل مع القيم الحسية والفنية للعمل حيث تتجمع في وحدة إدراكية وتتحول إلى تعابير لفظية تعبر عما توصل إليه من تأمل وتفسير وبالتالي فالعقل هو الذي يحدد القيمة الجمالية وهذا ما يجعل القيادة للفكر.

وإن الجمالية في هذه الفنون إنما هي مصدر للتأمل والتفكر والنقد، يستخدم فيه المشاهد التأويل والتفسير الدلالي انطلاقا من البحث عن اتجاهات لأفكار الفنانين، وهذا ما جعل العمل الفني يقبل الجدل ويضع تساؤلات شأنه شأن الفلسفة فقد أصبح المبدع مثل الفيلسوف يطرح قضايا مختلفة ومتنوعة، ويستمد انتاجه من عدة مجالات مثل البحث الفيزيائي والعلوم وغيرها لإنشاء أعمال الفن بأدواته العلمية والتكنولوجية، وان بروز هذه التكنولوجيات وفرت الكثير من الخيارات وهذا ما ساعد على تنفيذ مشاريع فنية مختلفة الوسائل والأهداف.

4.شعارات مواقع التواصل كنموذج للجمالية الرقمية

تعتبر شعارات التواصل من أبرز السمات الثقافية المميزة لهذا العصر من حيث الاتجاهات الفكرية التي تحملها إلى القيم الفنية والجمالية والتي تكتسبها، فهي تصاميم تقوم على الدمج بين الإبداع وبين التكنولوجيا، وقد تم تعريفها على أنها "رموز فنية تمثل إشارات مرئية إلى شيء غير ظاهر بوجه عام مثل فكرة أو صفة وتعد أدوات

فنية يستلهمها الفنان لنقل معاني حسية " (سعيد و الغريب سلوى ، 1988، صفحة 23).

ومن خلالها كذلك وعبرها تتم عملية التواصل والتفاعل بين عدة حقول علمية ومعرفية وهو ما يؤكد أهمية هذه الشعارات في الحياة البشرية، والتي تجمع بين تطور التكنولوجيا بمختلف تفرعاتها، فقد باتت لغة بصرية معروفة في الحياة، وفرضت نفسها على الجميع كوسيلة وأداة تواصل لا تعرف الانقطاع أو التوقف،وجلبت تحولا هائلا على جميع الأصعدة حيث أثرت في مختلف الميادين بما في ذلك التواصل والذي اتخذ اتجاه جديد وذلك من خلال عدة شبكات ظهرت عام 2007 وهي مواقع تستعمل للتفاعل بين البشر، واتسمت بعدة مميزات منها سرعة نشر الأخبار وسرعة مواكبة الأحداث، وان هذه الشبكات تمكن الفرد من إنشاء حساب خاص به ثم ربطه مع مجموعة آخرين من الأفراد يمكن ان يكونوا أصدقاء أولهم نفس الاهتمامات،وهنا سنركز في بحثنا هذا على أشهر شعارات التواصل الاجتماعي،والتي باتت أكثر استعمالا وهي (الفيس بوك، الواتساب، الجمايل، الانستقرام) وان اختيار هذه الشعارات لا يدل على الأفضلية بقدر ما يدل على كثرة التداول والانتشار، وهذا ما يؤكد أنها تلعب دورا مهما في الجمالية الرقمية وذلك من خلال جذب المستعمل لها.

الفيس بوك: ان هذا الشعار واحد من أشهر الشعارات العالمية،ويعتبر رائد التواصل الاجتماعي ويعد كذلك من أبرز مواقع الشبكات العالمية، "وقد تم انشاءه عام 2004 من طرف الأمريكي "مارك زوكربيرغ" ويتم من خلاله تبادل الأخبار والصور والتواصل وبناء صداقات، "وتعود تسميته إلى دفتر ورقي يجمع صور الأفراد ومعلومات، ثم اطلق هذا الاسم بناء على وضع كل شخص لوجهه"(فوزية و ميشان ، 2022)وبالتالي فإنه يحمل دلالة رمزية تلعب دورا كبيرا في تصميم هذا الشعار فحرف " f"يعبر عن مضمون لغوي وشكلي فقد صمم وفق الاتجاه ذو البعد التواصلي والتفاعلي، علاوة على ذلك يعكس لنا جمالية الحرف واللغة المكتوبة وهنا نؤكد على أهمية "فيس بوك "من منطلق القيمة الجمالية.

الانستقرام : وهو احد مواقع التواصل الاجتماعي ويتيح لمستخدميه إمكانية نشر الصور ومقاطع الفيديو، وقد لاقى انتشارا كبيرا حيث "تأسس عام 2010من طرف "كيفين سيستروم"و "مايك كرايغر"(العلي، 2023)وجمع هذا الاسم بين كلمة " instant" والتي يقصد بها الكاميرا وكلمة "telegram" وتعني برقية .

الواتساب : "ظهر عام 2009 من طرف مخترعه "بريان اكتون " و"جان كوم" وهو موقع للمراسلة السريعة ويمكن استخدامه عبر أجهزة مختلفة مثل الهواتف الذكية

والحاسوب وغيرها، "(مصطفى س.، 2019) ويعد هذا الموقع من أكثر المواقع انتشارا نظرا لما يوفره من خدمات متعددة ومن بينها توفير التواصل مع الآخرين وإجراء المكالمات الصوتية إضافة إلى توفير الدردشات النصية حيث يمكن التواصل عبر الرسائل وإرسالها، كما يمكن هذا الموقع من مشاركة الصور والفيديو وإرسالها لمستعملين آخرين .

البريد الالكتروني: أو ما يسمى بالامايل" Email"ظهر عام 1965 من خلال هذا الموقع يمكن إرسال واستقبال الرسائل، يحمل هذا الشعار بعدا تجريدي في الشكل حيث اخذ بعدا سياديا واضحا أين تم إبعاد الشكل الواقعي ليصبح مجرد، وقد تم التركيز على المساحة واللون دون غيرها.

ان الحديث عن الشعارات بكافة تنوعاتها يدعونا إلى البحث والكشف عن ماهيتها باعتبارها شيء مرئي فالشاشة هي المحمل الأساسي لها تمثل مسطح تتوزع فيه لتتخذ مكانها، أنها حركات ضوئية تحمل ألوان مشعة كما تحمل إبعادا ودلالات متنوعة،وإن ظهرت بالمجسد الصغير و البسيط إلا أنها تحمل جانب معقد وخفي، فهي تختزل ما أحدثته التكنولوجيا في بناءها ، فقد تبدو أحيانا بسيطة في شكلها إلا أنها لم تعد مجرد صور مكونة من عناصر تشكيلية محسوسة، بل ان مادتها تواكب التكنولوجيا الحديثة،وأنها تمثل صور رقمية مكونة من الآلاف المربعات الصغيرة، وتسمى عناصر الصورة أو "البيكسلات" فإذا ما تم تكبير هذه الشعارات إلى حد معين فإننا نلاحظ كون الصورة مركبة من مربعات" وبالتالي فالصورة تحولت من الصورة البلورية إلى الصورة المتدفقة بعناصر رقمية " (buci-glucksman, 2003, p. 85)وهنا نعرض صورة شعار "الانسقرام" والتي تظهر لنا المكون الأساسي للبيكسل باعتباره أنماط من أضواء وإشعاعات مصدرها اللوحات الالكترونية.

صورة عدد7 :إيقونة الانستقرام تحتوي على البيكسلات

تمثل هذه الشعارات رموز فنية تحقق قيم جمالية وتتخذ هيئات متنوعة،فنجد بعضها قد اتخذ شكل الحرف حيث تم استعمال الكتابة منفردة كعنصر أساسي في تصميم الشعار

"وتكون مرسومة او موائمة لهيئة شكل رمزي دون اللجوء إلى استخدام أي عناصر أخرى"(Basic, 1985, p. 30).

تحقق شعارات التواصل أقصى البساطة في الشكل لذلك العين تنجذب إليها، وهنا فإن البساطة من أبرز الصفات التي تتسم بها فالعناصر البصرية التي تحتوي عليها سهلة وليست معقدة في التفاصيل مما يجعلها أكثر قابلية وتلعب كذلك المساحات البيضاء في فضاء الشعار دورا مهما في تبسيط المكونات،فهي تساهم في تعزيز الرؤية وتدفع العين لتركيز على العناصر الأساسية،وان الهدف من هذه البساطة في الشعار هو ترك انطباع قوي وسهل الحفظ يضمن التذكر وجذب المستخدم، وبالتالي فإن البساطة تلعب دورا مهما في جمالية الشعار والتداول عليه، فقد جعلته أكثر سهولة في التعرف وهذا ما جعل له انطباعا قويا في ذاكرة المستخدمين.

كما تلعب الخطوط دورا مهما في شعارات التواصل الاجتماعي حيث أنها تساهم في تعزيز هويته البصرية، فالخطوط البسيطة تعكس روح العصر الحديث والابتكار، كما أنها تتماشى بصورة متناسقة ومنسجمة مع الشعار، فلها دور فاعل في بناء المساحة وإبراز الشكل لذلك نجد ان الخط يساهم في الحفاظ على القيم المراد إبرازها وتقديمها "لذلك هو لا يخلو من أي ابتكار إبداعي، حيث أنه يحدد المساحات والأشكال المختلفة بسيطة كانت أم معقدة فرغم بساطته إلا انه الأقرب إلى إيصال الفكرة فنجده حاضر بقوة في بناء الفضاء "(ridha, 2013).

ويمثل كذلك اللون وحدة جمالية وله دور في إظهار الشكل ويحمل في جوفه الكثير، وانه أحد أبرز المظاهر الجمالية فلا يمكن ان نتصور لوحة فنية بلا ألوان ويمثل كذلك طاقة تعبيرية واسعة في الفنون بشكل عام انه يحمل قدرا كبيرا من المكونات والتي تعطي أبعادا فنية، فهو لغة الفنان وأساس الجمال في الإبداع. ويلعب اللون دورا أساسيا في شعارات التواصل، فهو يبرز القيم الجمالية وكذلك التعبيرية وإظهار الأفكار فضلا على انه يجذب الانتباه " فاللون مظهر من مظهر الحياة الجمالية المعنوية والحسية التي لها أثر في مشاعر الإنسان وحياتها النفسية وإحساسه باللذة في الحياة حيث يوقظ المشاعر ويثير الخيال "(صالح، 2004، صفحة 12).

ان اللون من أهم المكونات الجمالية لذلك هو يشكل حضورا واسعا في الشعارات ويرى من خلال الأشعة الضوئية للهاتف وبالتالي فهو يتخذ موجات ضوئية هي التي تؤثر على العين وتميز هذه الموجات، فهو لا يمثل مجرد زينة للعين وإنما هو نور يتشكل في موجات متفاوتة.فاللون ليس له أي حقيقة إلا ارتباطه بالعين والتي تدركه

من خلال الضوء ويمكن التعبير عنه من خلال المعنى أو الرمز، وهنا فإن كل لون يتم توظيفه يرمز إلى عدة أشياء، فالتأثيرات الأساسية للألوان هو ما تثيره من أفكار، وبالتالي فإن اللون يعبر عن الأفكار وهذا يجعلنا نشعر بجماله من خلال مضمونه وأهميته. وعلى ذلك سنحاول ان نكشف عن بعض ألوان الشعارات وما تخفيه من رمزيات وإيحاءات فقد يحمل اللون الواحد أكثر من رمزية أو دلالة، فمثلا نأخذ رمزية اللون الأزرق للفيس بوك حيث يرمز إلى الهدوء والاطمئنان ويعبر عن الانفعالات المستقرة والمسيطرة، وقد تم استخدام لون واحد متناسق وغير مبهرج حتى لا تشتت انتباه المستعمل.

أما اللون الأخضر لون شعار "الواتساب" من أكثر الألوان استقرارا، وكذلك وضوحا في دلالاته، كما يحمل عدة رمزيات منها الخيال الحياة الأمل الراحة والسكينة،ويستخدم للتعبير عن جمال الطبيعة الحية من أشجار وأغصان وحدائق ويبعث الراحة والطمأنينة في نفس المستخدم ما يجعل الإنسان يميل له،علاوة على انه يعبر عن التجديد في الحياة "فالألوان المتألقة تحقق نوعا من البهجة والحركة بينما الألوان الهادئة تحقق نوعا من النظام والوقار"(محمد ح.، 2005، صفحة 18).

وفي ضوء ما تقدم يمكن ان نستنتج ان توظيف اللون في هذه التصميمات هو عامل محمل بالإبداعات ساهم في خلق انطباع قوي لشعارات التواصل، والتي تمثل عنصرا مبتكرا تكنولوجي فريد من نوعه ذات رموز فنية وإشارات بصرية تخفي بداخلها الكثير من الغموض.

5-تأثير الجمالية الرقمية لشعارات التواصل على المستخدم

ينجذب الإنسان منذ القدم بطبعه إلى كل ما هو جميل ويتوجه أكثر نحو الأشياء التي تلبي حاجياته فكان نزوعه هذا داعيا لتوقف أمام شعارات التواصل، والتي تلعب دورا مهما في التأثير عليه وفي خلق فكر جديد ينساق له من خلال ما تقدمه له من خدمات،وان هذا ليس بالجديد فكل التصاميم الفنية والتجارب الإبداعية عبر تاريخها الطويل تأكد ان نهضتها إنما كانت بسبب حتمية فرضتها عملية التأثر والتأثير والتي في كل مرة تخلق نهضة جديدة تحقق من خلالها مزيد من التطور والتقدم، وهو ما تحققه هذه التصميمات المعاصرة، التي تستحوذ على عقل الإنسان وتوجهه نحو الانجذاب لها،باعتبارها عملا تقنيا يستوقف النظر ويبعث إلى الاهتمام.

وإنها تستقبل أكبر طاقة بصرية وتمثل بؤرة جذب والذي يعد "عملية تحفيز بصري ناجم عن طاقة متحققة في المجال المرئي نتيجة العلاقات البنائية القائمة بين وحداته

وما تمتلكه من خصائص ذاتية وموضوعية قادرة على الاستحواذ على مشاعر المستخدم"(الحميد، 1987، صفحة 31)فهو عملية شد بصري للمستعمل نحو هذه الشعارات والتي تدفعه لتفحصها واستخدامها،وانه عملية إثارة ترتبط في البداية بالإدراك وبعدها يتم التفاعل والتواصل معها،وعلى ذلك فإن العناصر البنائية لهذه الشعارات ككل لها قدرة كبيرة على توجيه العين نحوها فهذا الجذب البصري بما يتضمن من مثيرات يمثل قوة بنية هذه التصميمات.

وبالتالي فإن الشكل هو العنصر الأساسي، والذي يجعل المستعمل يستمتع بها وينجذب إليها،مما يحقق اللذة الجمالية فهذه التصميمات المعاصرة في مجمل بنيتها منظومة من المكونات والتي تعمل كل منها على جذب المستخدم، فكل عنصر منها له دورا مهما في عملية التثبيت في الذاكرة وفي جذب الانتباه لها فضلا عن الدور البصري في إدراكها والذي يؤدي إلى التصاقها بالذهن.

ومن أهم العوامل التي تحقق كذلك التأثير على المستعمل نذكر البساطة في تصميمها فكما سبق الذكر ان هذه الشعارات خالية من التعقيد في شكلها ما يجعلها تتسم بالوضوح والذي يلعب دورا مهما في زيادة قيمتها وانطباعها في الذاكرة، فاستخدام الفراغ فيها يعد أحد الأساليب والتي تساهم في خلق صورة جذابة تلفت الانتباه وتظل خالدة في العقل وللألوان كذلك قوة تأثيرية كبيرة، فهي تمثل قوة التصميم لذلك تم اعتمادها كوسيلة بصرية رمزية ذات دلالة تعبيرية.

كما يلعب التوازن بين الأشكال دورا مهما في جمالية هذه التصميمات حيث يحقق الإحساس بالراحة عند النظر، وعلاوة على ذلك فإن للتفاعلات الصغيرة التي تتم عند التعامل مع هذه التصميمات مثل اللمس والحركة دورا حيث تجعلها أكثر حيوية وجمالية من خلال ديناميكيتها عند فتحها ليتم التواصل مع الأصدقاء ما يثير مشاعر السعادة للمستخدم.

على ذلك فإن الهدف من استعمال المكونات البصرية البسيطة هو جعلها استعمالا متداولا من خلال ما تحمله من قوة وكفاءة في إنشاء عملية التواصل ومن خلال مكوناتها الجمالية الفنية والفاعلة في التأثير،ففي هذه الشعارات تعتبر مكوناتها والتي تمثل جمالية رقمية جزءا من عملية الإبصار المؤثرة على المستعمل،فهي من الجانب البصري أداة محفزة إلى درجة كبيرة أنها " لغة مسننة أودعها الاستعمال الإنساني قيما للدلالة والتواصل"(فيصل، 2010، صفحة 120)فنظرة لها كفيلة بأن تأخذ خيالنا إلى عوالم بعيدة،فجمالها الساحر البسيط يغرقنا فيها متأملين في رموزها ودلالاتها ومعانيها التي تحتوي عليها إلى جانب ما تخفيه في باطنها، وإنها صورة متدفقة كفيلة بتغيير

علاقاتنا التفاعلية بأنفسنا وبالآخرين وبالوجود معا فهذه الصور أو التصاميم تحتوي بداخلها على فضاء افتراضي مليء بالتفاعل،فالميزة الحديثة التي تقدمها جعلت البشرية قادرة على المشاركة في كافة النشاطات لذلك ينجذب لها المستخدم حسب ميوله ورغباته في تلبية حاجاته، كما أنها تحقق الإشباع في زيادة المعارف والمعلومات إلى جانب تنمية المهارات الشخصية والاستفادة من تجارب الآخرين المختلفة،وقد مثلت فرصة للإنسان لتبادل الاتصال وبناء علاقات وتتيح إمكانية التواصل مع مختلف الأجناس والثقافات،إضافة أنها تقضي على عوائق المكان والزمان كل ذلك جعل هذه الأداة التكنولوجيا الحديثة يتزايد استعمالها في الآونة الأخيرة بشكل كبير ليتسع نطاق تأثيرها على جميع البشر، وان ما تكتنفه بداخلها من عمليات تواصلية وحوادث ما هي إلا شبكة معقدة.

6-الخاتمة:

خاتمة القول في بحثنا:

في ظل هذه الثورة التكنولوجية والتطورات الحديثة المعاصرة، باتت الجمالية الرقمية عنصرا رئيسا في تشكيل الهوية البصرية للرموز والعلامات والشعارات وخاصة مواقع التواصل الاجتماعي،والتي مثلت نموذجا هاما وبارزا، حيث جمعت بين الإبداع الفني والتكنولوجيا وقدمت عدة خدمات لذلك لها دورا كبيرا في جذب الانتباه.

من خلال تحليل هذه الشعارات نلاحظ كيف أنها تعكس روح العصر الرقمي، فعلى الرغم من بساطتها إلا أنها تتسم بسرعة الاستجابة، وهذا ما يجعلها لها قدر فائقة وكافية لتكيف مع جميع الأجهزة والمواقع، كما ان هذه الجمالية الرقمية لا تقتصر فقط على مظهرها الخارجي وإنما يتسع نطاقها لتصبح لها دورا أساسي في العملية التفاعلية وفي بناء علاقات اجتماعية مع مختلف الثقافات.

وأخيرا يمكن القول ان الجمالية الرقمية في ظل التكنولوجيا المعاصرة ليست مجرد أشكال جذابة، وإنما لغة بصرية تضفي بداخلها الكثير فلها عدة وظائف فمن خلال دراسة هذه الشعارات كنموذج يمكن ان نستخلص ان هذه التصاميم أداة قوية وفاعلة وتلعب دورا مهما في الأداء الشكلي والأداء الوظيفي.

7-قائمة المصادر والمراجع

المراجع باللغة العربية

1-الاحمر فيصل. (2010). *معجم السيميائيات*. الجزائر: منشورات الاختلاف.

2-الوتيري سعيد، و الغريب سلوى . (1988). *اسس التصميم ودورها في تطوير قدرات المصمم الابتكارية*. مصر: مطابع جامعة حلوان.

3-جبران مسعود. (1964). *معجم الرائد*. بيروت: دار العالم للملايين.

4-حجازي صبري محمد. (2005). *علم الرموز والعلامات*. الاسكندرية: قسم التصميمات المطبوعة كلية الفنون الجميلة.

5-شاكر عبد الحميد. (1987). *العملية الابداعية في فن التصور* (المجلد ا). (ا، المحرر) الكويت: سلسلة عالم المعرفة الكويت المجلد الوطني للثقافة والفنون والادب.

6-صالح رضا. (2016). *ملامح وقضايا الفن التكنولوجي المعاصر*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

7-عز الدين اسماعيل. (1994). *الاسس الجمالية في النقد العربي*. القاهرة: دار الفكر العربي.

8-عيد كمال. (1978). *فلسفة الادب والفن*. تونس: دار العربية للكتاب.

9-محمد سبيلا. (2005). *الحداثة وما بعد الحداثة* . بغداد: مركز دراسات فلسفة الدين وزارة الثقافة .

10-ويس صالح. (2004). *الصورة اللونية في الشعر الاندلسي* . عمان -الاردن : الطبعة الاولى .

الاحمر فيصل. (2010). معجم *السيميائيات*. الجزائر: منشورات الاختلاف.

2-الوتيري سعيد، و الغريب سلوى . (1988). *اسس التصميم ودورها في تطوير قدرات المصمم الابتكارية*. مصر: مطابع جامعة حلوان.

3-جبران مسعود. (1964). معجم *الرائد*. بيروت: دار العالم للملايين.

4-حجازي صبري محمد. (2005). *علم الرموز والعلامات*. الاسكندرية: قسم التصميمات المطبوعة كلية الفنون الجميلة.

5-شاكر عبد الحميد. (1987). *العملية الابداعية في فن التصور* (المجلد ا). (ا، المحرر) الكويت: سلسلة عالم المعرفة الكويت المجلد الوطني للثقافة والفنون والادب.

6-صالح رضا. (2016). *ملامح وقضايا الفن التكنولوجي المعاصر*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

7-عز الدين اسماعيل. (1994). *الاسس الجمالية في النقد العربي*. القاهرة: دار الفكر العربي.

8-عيد كمال. (1978). *فلسفة الادب والفن*. تونس: دار العربية للكتاب.

9-محمد سبيلا. (2005). *الحداثة وما بعد الحداثة* . بغداد: مركز دراسات فلسفة الدين وزارة الثقافة .

10ويس صالح. (2004). *الصورة اللونية في الشعر الاندلسي* . عمان -الاردن : الطبعة الاولى .

المواقع الالكترونية باللغة العربية

1-بدر الدين مصطفى. (1 8, 2023). *الجماليات الرقمية كيف يضطرنا الذكاء الاصطناعي إلى إعادة تعريف مفهوم الفن*. تاريخ الاسترداد 3 3, 2025، من https://mana.net/ai-asethetics:موضوع

2-جابر فوزية، و نورة ميشان . (2022). *وسائط التواصل الاجتماعي ودورها في العملية الاشهارية*. تم الاسترداد من https://fshs.univ-tiaret.dz/bibliotheque/%D9%85%D8%B0%D9%83%D8%B1%D8%A7%D8%AA%20%D8%A7%D9%84%D8%B9%D9%84%D9%88%D9%85%20%D8%A7%D9%84%D8%A7%D8%AC%D8%AA%D9%85%D8%A7%D8%B9%D9%8A%D8%A9/%D8%B9%D9%84%D9%

85%20%D8%A7%D9%84%D8%A7%D8%AC%D8%A
%/A%D9%85%D8%A7%D8%B92022

3-سليماني مصطفى. (2019). *وسائل الاثبات وحجيتها في عقود التجارة في التشريع الجزائري والمقارن.* تم الاسترداد من *pdf2.pdf*/ . https://dspace.univ-adrar.edu.dz/jspui/bitstream/123456789/3589/1/%D9%88%D8%B3%D8%A7%D8%A6%D9%84%20%D8%A7%D9%84%D8%A7%D8%AB%D8%A8%D8%A7%D8%AA%20%D9%88%D8%AD%D8%AC%D9%8A%D8%AA%D9%87%D8%A7%20%D9%81%D9%8A%20%D8%B9%D9%82%D9%88%D8%AF%20%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%AC

4-عقبة عبدالنافع العلي. (12 4, 2023). *دور مواقع التواصل الاجتماعي في تشكيل ثقافة الشباب دراسة تحليلية على عينة عشوائية من طلاب جامعة دمشق.* تم الاسترداد من مجلة العلوم الانسانية والطبيعية: https://www.hnjournal.net/4-5-13

8-قائمة المراجع والمصادر باللغة الأجنبية

المراجع باللغة الفرنسية

1-Hillaire, c. e. (2003). *l'art numérique comment la Technologie vient au monde de l'art .* Paris : champ art .

المواقع باللغة الفرنسية

1-ridha, d. (2013, 5 7). *La ligne est plein de potentialité qu'elle est porteuse de toutes les formes*. Consulté le 3 5, 2025, sur La ligne -peu -tout: les formes

http:s//www.ouest-France .fr/bretagne/pleslin-trigavou-22490/l’art-est

المراجع باللغة الإنجليزية

1-Basic, W. J. (1985). *Graphic Design and Paste.*California's:North Light Books.

2-buci-glucksman, c. (2003). *Esthétique de l'Ephémere .* Paris : Paris Galilée.

جماليات الملمس في الخزف العراقي المعاصر

The aesthetics of texture in contemporary Iraqi ceramics

عادل عامر سلمان حسين الشمري \جامعة واسط كلية الفنون الجميلة

aamer@uowasit.edu.iq

ملخص البحث :

يعنى هذا البحث بدراسة (جماليات الملمس في الخزف العراقي المعاصر) ،والذي يقع في أربعة فصول : تضمن الفصل الأول عرضاً لمشكلة البحث والمحددة بالتساؤلات الآتية : (1) ما هو دور الملمس في جمالية الخزف العراقي المعاصر؟ (2) ما هي أهم المعالجات والتقنيات المستخدمة في إظهار الملمس في الخزف العراقي المعاصر؟ . (3) هل هناك تنوع كبير في القيم الملمسية في الخزف العراقي المعاصر؟.

وجاءت أهمية البحث والحاجة إليه عبر أهمية الملمس والمعالجة الملمسية في الخزف، ليسلط البحث الحالي ضوءا معرفياً وعلمياً على جماليات الملمس في الخزف العراقي المعاصر . أما هدف البحث فيكمن في : تعرف جماليات الملمس في الخزف العراقي المعاصر . وتحدد البحث بدراسة الأعمال الخزفية المنجزة في العراق،والتي عرضت في العراق أو في الدول الأخرى . وضمن المدة الزمنية المحددة بين (1990_ 2000)

أما الفصل الثاني : فقد تضمن الإطار النظري والدراسات السابقة،والذي احتوى ثلاثة مباحث : عني المبحث الأول بدراسة الجمالية عند بعض الفلاسفة وعني المبحث الثاني بدراسة علاقة الملمس بعناصر التكوين الفني وعني المبحث الثالث بالمقاربات التاريخية للملمس في الخزف (الملمس في الفخار والخزف العراقي القديم) والملمس في الخزف العراقي المعاصر. واختتم الإطار النظري بمجموعة من المؤشرات،والدراسات السابقة .

أما الفصل الثالث : فقد تناول إجراءات البحث الذي تضمن تحديد مجتمع البحث واختيار عينة البحث البالغة (3) أعمال خزفية،ثم أداة البحث وتحليل العينة.

في حين اشتمل الفصل الرابع على نتائج البحث واستنتاجاته،فضلا عن التوصيات والمقترحات ومن أهم النتائج التي توصل إليها الباحث هي :

1. يعتمد الخزافون العراقيون على الإمكانات الجمالية لعنصر الملمس في تقديم تنويعات ملمسية في العمل الخزفي من اجل تحريك العناصر وخلق تباينات ملمسية ذات أبعاد جمالية وفنية مميزة كما في كل نماذج العينة.

أما أهم الاستنتاجات التي توصل إليها الباحث فهي :-

1. عمد الخزافون العراقيون إلى المزاوجة بين عنصر الملمس وعنصر اللون من اجل تحقيق أبعاد فنية وجمالية مختلفة

واختتمت الدراسة بقائمة المصادر والمراجع ثم الملخص باللغة الانكليزية .

الكلمات المفتاحية : جماليات ، الملمس ، الخزف العراقي المعاصر .

Abstract:

This research is concerned with studying (the aesthetics of texture in contemporary Iraqi ceramics), which is divided into four chapters: The first chapter includes a presentation of the research problem, which is defined by the following questions: (1) What is the role of texture in the aesthetics of contemporary Iraqi ceramics? (2) What are the most important treatments and techniques used to show texture in contemporary Iraqi ceramics? (3) Is there a great diversity in tactile values in contemporary Iraqi ceramics?The importance of the research and the need for it came through the importance of texture and tactile treatment in ceramics, so that the current research sheds cognitive and scientific light on the aesthetics of texture in contemporary Iraqi ceramics. As for the aim of the research, it lies in: identifying the aesthetics of texture in contemporary Iraqi ceramics. The research was

determined by studying the ceramic works completed in Iraq, which were displayed in Iraq or in other countries. Within the specified time period between .(2000_1990)Chapter Two: It included the theoretical framework and previous studies, which contained two sections: The first section dealt with studying aesthetics in some philosophers, and the second section dealt with studying the relationship between texture and the elements of artistic composition. The theoretical framework was concluded with a set of indicators and previous studies. Chapter Three: It dealt with the research procedures, which included identifying the research community and selecting the research sample of (3) ceramic works, then the research tool and sample analysis.While the fourth chapter included the research results and conclusions, as well as recommendations and suggestions. The most important results reached by the researcher are: 1. Iraqi potters rely on the aesthetic potential of the texture element in presenting tactile variations in ceramic work in order to move the elements and create tactile contrasts with distinctive aesthetic and artistic dimensions as in all the sample models.The most important conclusions reached by the researcher are: 1. Iraqi potters combined the element of texture with the element of color in order to achieve different artistic and aesthetic dimensions. The study concluded with a list of sources and references, then a summary in English.

Keywords: Aesthetics of ‘texture’ in contemporary Iraqi ceramics.

الفصل الأول: الإطار المنهجي للبحث

مشكله البحث :

ان العلاقة بين الإنسان والكون الواسع من حوله علاقة جدلية مبنية على أساس التأثير والتأثر المتبادل بين طرفيها فالإنسان يخضع لظروف البيئة ومتغيراتها ويتأثر بها وهو في المقابل يعمل ما بوسعه للسيطرة على محيطه والتحكم بمجالاته الطبيعية والحياتية مستعينا بعقله وقدرته على العمل وحواسه التي تعد منفذه الحقيقي لإدراك وتحديد الظواهر تمهيدا لفهمها وتعقلها قبل الشروع بتنظيمها وتعديلها بما يخدم وجود وتحسين طرق حياته وتعد حاسة اللمس من الحواس التي يعتمد عليها الإنسان بشكل أساسي في الأعمال وهي مؤثرة بشكل كبير في مهاراته وقدرته على التحكم بالأشياء والمواد والخامات المختلفة .وفي فن الخزف يتعلم الخرافون إمكانات التعرف على الخامات والسطوح بشكل فعال للوصول إلى تحقيق رؤيتهم الخاصة للعمل الفني حيث ان القيم الجمالية للسطوح الخزفية من العناصر المهمة ذات التأثير الحيوي وغاية فنية وجمالية يسعى الخزاف لبلوغها. فالملمس واحد من العناصر التشكيلية المهمة التي ترتبط بعناصر التشكيل الأخرى والملمس يخفي نوعا من التباين والتنويع الذي يسهم في تحديد الإدراك البصري للعمل الفني خاصة وان سطح العمل الخزفي يحمل اللمسات الأخيرة للفنان الغنية بالتعبير والعلاقات اللونية والملمسية التي تعبر بوضوح عن إمكانية وأسلوب تعامل الفنان مع نتاجه الفني وقدرته على تحميله بالمضمون المنشود كما يحمل السطح الخزفي آثار أدواته وطرق تمهيده للخامه ان اختلاف ملامس السطوح الخزفية مسؤولة عن المظهر النهائي المرئي للعمل ويعتمد إحساس المتلقي على كيفيه توزيع الملامس وهي تشكل معالم المظهر الخارجي للسطح الخزفي كما تدخل الألوان طرفا في تشكيل المظهر الخارجي وتعمل على الإيحاء بالملمس تبعا لدرجتها وعلاقتها من انسجام أو تضاد فتصبح جزءا من الطابع الملمسي العام للعمل الفني ويزخر فن الخزف العراقي بتجارب الخزافين العراقيين الذين يعملون وفق أساليب وتقنيات عديدة وكل منهم يسعى لإظهار أعماله بقدر من التميز والتفرد والخصوصية مستغلين بذلك كافه إمكانات الخامات وأنواعها وكل إمكانات العناصر الفنية وعلاقاتها والتنويع فيها بشكل مستمر ومنها الملمس بوصفه عنصرا مهما في فن الحرف من هنا يمكن تلخيص مشكلة البحث الحالي بالإجابة عن التساؤلات التالية:

(1) ما هو دور الملمس في جمالية الخزف العراقي العاصر ؟

(2) ما هي أهم المعالجات والتقنيات المستخدمة في إظهار الملمس في الخزف العراقي المعاصر.

(3) هل هناك تنوع كبير في القيم الملمسية في الخزف العراقي المعاصر.

(2) أهميه البحث:

في الخزف العراقي المعاصر .

-1- التعرف على مجموع الملمس. الثاني أهمية البحث الحالي هو تسليط الضوء . الفنية المعاصرة - - الحاجة إليه : عدم وجود دراسة واهية . على الملمس الخارجي للأعمال يفيد الباحثين في مجالات الخزف العراقي ودراسة الملمس

(3) هدف البحث

التعرف على جماليات الملمس في الحرف العراقي المعاصر.

1- الحدود الموضوعية :

يتحدد البحث الحالي بدراسة (الملمس) في الخرف العراقي المعاصر.

2- الحدود المكانية :

يتحدد البحث بالأعمال الخزفية المنجزة في العراق، والتي عرضت في العراق .

3- الحدود الزمانية.

يتحدد البحث زمنيا من (1990 - 2000). إذ تعد هذه المرحلة من أغنى المراحل وأكثرها

ازدهارا في الخزف العراقي المعاصر ..

خامسا: تحديد المصطلحات وتعريفها :

1- الجماليات :

لغويا: (الجمال) ذكره ابن منظور انه مصدر (جمل) والفعل (جمل) ويرى ابن الأثير ان(الجمال) يقع على مصدر الصور والمعاني وقد (جمل) الرجل بالضم إجمالا فهو (جميل)(جمال الدين بن مكرم 1996 ص133)

الجماليات اصطلاحاً:تشير إلى الفرع من الفلسفة الذي يهتم بدراسة الجمال، الفن، والتذوق الفني. الجماليات تتناول الأسئلة المتعلقة بطبيعة الفن، ومعايير تقييم الأعمال الفنية، ودور الفنان، وتجربة الجمال لدى البشر. (عبد الغني النبوي 1984 ص219)

الجماليات إجرائياً : يمكن أن تتناول كيفية تطبيق النظريات الجمالية في مجال العمل الفني أو التصميم. هذا يتضمن مجموعة من الإجراءات والخطوات التي يمكن للفنان أو المصمم اتباعها لتحقيق تأثير جمالي معين في عملهم.

2 الملمس :

1 لغوياً : لمس يلمس / مس الشيء أي تلمس سطحه (أبو بكر الرازي 1998 ص 401) .

اصطلاحا : الملمس / هو ظاهر السطح من الشيء كالنعومة والخشونة وغيرها (الشيخ احمد رضا 1958 ص269) .

الملمس إجرائياً :في الفن والتصميم، يُعتبر الملمس من أهم العناصر التي تساهم في تحقيق تعبير فني مؤثر .**الملمس** من الناحية الإجرائية يشير إلى الطريقة التي يمكن بها للسطح أن يظهر أو يشعر، سواء كان هذا الإحساس حقيقيًا أو محاكى.

3- الخزف : (Pottery)

لغويا :الحرف ما عمل من الطين وشوي بالنار حتى صار فخارا ... وبائعه وصانعه خزاف (مجدي وهبة 1979 ص13) .

وحدته خزفه وحرف حرفا : خطر بيده عند المشي

الخزف اصطلاحاً : يشير إلى الأعمال الفنية أو الأواني المصنوعة من الطين الذي يتم تشكيله ثم تجفيفه وحرقه في درجات حرارة عالية. يُعد الخزف واحداً من أقدم الفنون والحرف التي عرفها الإنسان، وقد تم تطويره بمرور الزمن ليشمل مجموعة متنوعة من الأشكال والأنماط. (عفيف بهنسي 1984 ص35).

الخزف إجرائياً : كل ما عمل من الطين ومر بمراحل التشكيل وتصلب بفعل الحرارة الشديدة ثم طلي بطبقة رقيقة من مواد الزجاج الذائب حيث يمر بعدد من التغيرات

الكيميائية والفيزيائية تحدث فيها أثناء عملية الحرق النهائية عندما يصبح من المستحيل إعادة الشكل إلى مادته الأصلية الأولى .

الفصل الثاني

الإطار النظري والدراسات السابقة

المبحث الأول

الرؤية الجمالية عند بعض الفلاسفة :

لقد كان المجتمع الإغريقي القديم، مجتمعا وثني الديانة ، يعتقد بوجود آلهة متعددة معبودة ، فلكل ظاهرة طبيعية إله ولكل فلك سماوي إله يجسده ولكل صنعة أو مهارة إله ، كما أن للفنون أيضا آلهة أو ربات ، وهي تلهم الفنانين وتجعلهم يبدعون ، فقاموا بعبادتها وتقديم القرابين لها ورعايتها ، إيمانا منهم بتقديس مظاهر الجمال الخالدة في الفن والطبيعة ، إذ أننا نجد ارتباطا وثيقا بين الفن والدين عند الإغريق ، يتجلى واضحا بصيغة الجمال. كما رأوا أن الآلهة الموجودة في السماء ، ومن ضمنها ربات الفنون.

سقراط (Socrates) :

يعد سقراط من أوائل الفلاسفة اليونان الذين اهتموا بمشكلة الجمال ، وله رأيه الخاص به، فقد أكد أهمية النفس في إضفاء الجمال على المحسوسات الموجودة في العالم المادي الذي نعيش فيه ، حتى انه كان يعلم الفنانين في عصره أمثال المصور (براسيوس) ، وأمثال (كليتون) ، الطريقة المثلى لتمثل جوانب الروعة في الانموذج ، وكذلك النواحي الأكثر جمالا ، حين ينقلان بالإيحاءات المحسوسة جمال النفس الحقيقي بإبراز جمالها وكمالها الكامن تحت هيكل الجسد (راوية عبد المنعم 1987 ص 35) فهو بذلك قد قلل من شأن الجسد ورفع من قيمة الروح التي من الممكن للفنان أن يظهرها على المحسوسات بإيحاءات يمكن تحسسها من قبل المتلقين ، كما أكد أن هذا الجمال البادي على الأشياء المحسوسة إنما هو جمال نسبي، وتلحظ ذلك بقوله : " أن الجمال ليس صفة تخص مائة أو ألف شيء ، إذ ان الناس ، والجياد والملابس ، والعذراء ، والقيثارة وغيرها من أشياء تبدو جميلة ، غير انه يوجد فوق كل هذه الأشياء ، الجمال نفسه - .(أميرة حلمي مطر 1979 ص 19). وهو يقصد بذلك أن الجمال هو ليس مجرد موضوع بسيط جزئي نراه في الأشياء التي حولنا ،

وإنما هو أعمق واشمل من ذلك بكثير. فهو جمال ذات الأشياء، وهو أزلي يفيض على النفس حتى نجد فيها قيم الحق والخير والجمال .اتسمت طروحات سقراط الفلسفية والجمالية بالغائية ، أي أن الأشياء تكون جميلة بما تحققه من منفعة للإنسان ، بحيث يكون لهذه الأشياء هدف نافع ؛ وأسمى أهدافه ، تحقيق الفضيلة والخير ، فالفنون على أنواعها كافة ، ينبغي في رأيه ، ان تحقق للإنسان نفعا ما أو خيرا معينا - وكثيرا ما انتقد المثالين والرسامين على أنهم يكتفون بتحقيق الجمال الظاهري ولا يتعمقون في التعبير عن الجمال الباطني وتوضيح معالم الخير؛ فلا خير في جمال لا يقود إلى الخير والفضيلة.لذلك عد سقراط الرائع أمرا نسبيا عندما يتعلق بأهداف الإنسان ورغباته فحظ الشيء من الروعة والجودة يتناسب مع النفع والغاية المرجوة منه ... ويكون الشيء جيدا أو رائعا إذا كان هذا الشيء قد صنع بشكل جيد ليؤدي الفائدة المتوخاة منه كما يكون الشيء رديئا وقبيحا إذا كان هذا الشيء قد صنع بشكل لا يحقق الغاية التي صنع من أجلها . ويبقى الجسم الظاهري لا يتسم بالجمال إلا إذا ما اقترن بجماله الباطني المتمثل بالأخلاق والفضيلة .

أفلاطون (Platon) :

اعتقد أفلاطون أن الفن مصدره الإلهام ، وان للفنون ربات ، كل ربة منهن تختص برعاية من الفنون ، إلا ان مصدر الإلهام من الناحية الفلسفية يكمن في الجمال بالذات وان ربات الفنون هذه ترمز إليه ، ويكون بذلك مصدر الفن في نهاية الأمر هو المثال المعقول للجمال ، وان الأثر الفني يستمد جماله من مشاركته في مثال الجمال بالذات ، وقيمته تتعلق بمقدار تحقق هذه المشاركة وشمولها وعمقها ، وبالتالي فإن الفنان يصدر فنه الجميل عن مصدر موضوعي معقول لا عن ذاتيته وفرديته. لذلك بعد أفلاطون من الفلاسفة الجماليين الموضوعيين المثاليين ، الذين يرون ان الفن انتاج موضوعي ، وان فاعلية الفنان تأتي بالدرجة الثانية بعد الموضوع . وهو بذلك يطرد الفنانين والشعراء من جمهوريته لأنهم يقلدون الطبيعة الحسية التي تعد ظلالا كاذبة للعالم المعقول ، فيكون بذلك عمل الفنان تقليدا أو محاكاة الشيء المقلد ، ولهذا فان الفن بنظره كما يقول هو محاكاة المحاكاة ، وكلما اقترب الفن من عالم المثل صعد في سلم التطهير وصولا إلى المثل ، أي من المحسوس إلى المعقول (محمد علي أبو ريان 1977 ص 11) . ويجب أن يكون العمل الفني في خدمة المجتمع ، أي سلوك الأفراد وأخلاقهم ، ولا يفسد المجتمع ، فهو يحترم الفن لهذه الأسباب ويرفع من شأن الفنانين.كما آمن أفلاطون بان : الشكل المطلق هو الهيكل الذي يحتوي على خطوط

ومنحنيات وسطوح وأجسام مستخرجة من هذه الأشياء عن طريق المعرفة، وثابر على دروسه فيها حتى توفي

أرسطو (Aristotle):

يرى أرسطو ان غاية الفن تتمثل دائما في شيء يوجد خارج الفنان ، وليس على الفنان سوى أن يحقق أرادته فيه.وعلى هذا النحو فقد رأى أرسطو ان موضوع المعرفة المتعلقة بالفن هو ما يمكن أن يكون على غير ما هو عليه ، اعني ما يتوقف على الإرادة إلى حد كبير (محمد حسين جودي 1984ص 156) . وهو يقصد بالإرادة هنا القدرة البشرية مادام الإنسان هو الصانع الذي يستحدث موضوعات، ويصنع أدوات ، وينتج أشياء ، ويخلق شبه موجودات وهو بذلك لا يكون مقلدا أو ناسخاً للطبيعة ، فهو يضفي عليها أشياء ويهذبها ويطوعها لإرادته ويلزمها بالخضوع لأهدافه والتلاؤم معه أما عن رأيه في الجمال فقد قال : الكائن أو الشيء المكون من أجزاء متباينة لا يتم جماله مال م تترتب أجزاؤه في نظام، وتتخذ أبعادا ليست تعسفية ،ذلك لان الجمال ما هو إلا التنسيق والعظمة (راوية عبد المنعم 1987 ص 57) ومن هنا نلاحظ أن اهتمامه يصب على جمال المظهر الجزئي المحسوس) ، بينما يهتم أفلاطون بجمال الجوهر (الباطن) . وتمثل معنى الجمال عند أرسطو في معاني التجديد والتماثل والوحدة ، بحيث لا تبقى صورة الواقع كما هي وإنما تظهر أسمى وأجمل وصولا إلى عالم المعقول

- الفارابي (Alfarabi) :

قال الفارابي " غاية وجود الله بذاته . وإذا وجد واجب الوجود ، لزم ضرورة أن يوجد عنه سائر الموجودات . على أن وجود هذه الموجودات إنما يحدث فيضا عن وجود الأول واجب الوجود، فوجود غيره فائض عن وجود.ان صدور الموجودات عن الله يكون عن معرفة ورضاء منه بصدورها ، فهي أي صور الأشياء ومثلها تكون عنده منذ الأزل ، ويكون الفيض عن واجب الوجود على الوجود الثاني أو العقل الأول وهو وجود غير متجسم ، وليس مادة ، يعقل ذاته ، وتصدر عنه السماء الأولى ، ثم تتكون الكواكب بالتدريج وصولا إلى الحدوث الطبيعي والنفوس الإنسانية (أنعام الجندي 1973 ص83).والنفس تفيض من العقل الفعال واهب الصور) وهي تحدث عند حدوث البدن ، والتي قسمها الفارابي إلى قسمين : النفوس الجاهلة وهي التي لم تصل إلى حد الكمال بمعرفة الخير الأسمى والحق والجمال ، فهي تفنى بفناء الجسد لأنها لا تزال متصلة بالجسد ومطالبة به . أما النفوس الكاملة

فهي التي عرفت السعادة واكتملت لديها أسباب الحكمة فلا تحتاج للجسد ولا تخضع لأوامره ، وهذه النفوس استطاعت الوصول إلى الكمال بمعرفة القيم المطلقة ، الحق والخير والجمال . ويحدث هذا إذا ما اكتملت عندها جودة الرؤية وقوة العزم وجودة التمييز (محمد علي أبو ريان 1977 ص 262).من البديهي ان الله واجب الوجود هو الذي يفيض على ما دونه من خلقه في جميع صفاته ومنها الجمال ، فالمخلوقات القريبة من الوجود الأول تكون أجمل

ابن سينا(Abncenna) :

لم يكن ابن سينا ليختلف عن الفارابي في مسألة الفيض الإلهي ، وان الله هو واجب الوجود وما عداه ممكن الوجود . وان الله هو نوع من الكثرة ، ولذلك أمكن أن تصدر عنه كثرة (أنعام الجندي 1973ص 119).من خلال هذا القول نتيقن أنه عندما وصف ابن سينا النفس بأنها كمال ، فذلك لا يعني أنها صورة ، وإنما يعني بالكمال هو تمام الطبيعة المعقولة للجوهر العقلي ، إذ ان النفس غير البدن ، وإنما تتميز عنه كونها جوهرا عقليا ، أما البدن فهو لا يقوم إلا بها . وبما أن النفس مفارقة للبدن ، وإنها عندما تفارقه ينحل ويفسد ، فالنفس إذن هي جوهر روحاني لأنها تدرك المعقولات وتدرك الكليات وتدرك ذاتها . أما الحس والخيال فلا يدرك كل منهما ذاته . ومعنى ذلك ان الكمال أو الجمال إنما يكمن في النفس ، لأنها تجمع بين العقل والروح ، وكلاهما يدرك المعقولات والكليات يدرك ذاته ، وهذه الادراكات غير متوافرة في الجسد ، فهو المادة التي تسكن بها الصورة وهو منحل متى ما فارقته النفس ، فقيامه قائم بقيامها وزواله قائم بمفارقتها له ، وعند مفارقتها له فهي لا تزول وإنما تبقى خالدة

الغزالي (AL-Ghazzali) :

عرف الغزالي بنظرية الشك واليقين ، فلكي يتأكد من وجود ما يشك به ثم يلجأ إلى العلم اليقيني : هو الذي ينكشف فيه المعلوم انكشافا لا يبقى معه ريب ،إلى الذات الإنسانية للبحث التجريبي في شروط إحساسها بالجمال ، وأصبحت مسالة وجود جمال مطلق مستقل عن وجود الإنسان لا جدوى فيها ، على العكس مما كان سابقا، وأصبحت الذات الإنسانية تمثل مصدر الحكم الجمالي (أنعام الجندي 1973ص128).، أي أن الجمال ما هو إلا صفة تطلقها الذات على الشيء ليصبح بها بعدئذ جميلا.ومعنى هذا أيضا، إرجاع قيم الحق والخير أيضا إلى الذات الإنسانية

، حتى أصبحت فيما نسبية غير مطلقة لا وجود لها في إدراك الإنسان ، أي أنها حالات وانفعالات ذاتية لا وجود لها خارج الذات المدركة .

المبحث الثاني

الملمس وعلاقته بعناصر التكوين الخزفي

يفعل الخزف من تقديرات الجمال ، وتداولية آثاره كنتاجات إبداعية ، تلقي بظلالها على طبيعة الواقع الجديد ، ليكون البعد الجمالي وفقا لهذا التصور، حاله من التوالد، في معاينة الشكل الخزفي وكيفية معالجته وإنشائه، والتعامل مع الأسس البنائية والمفاهيمية ، والتي تسعى إلى كشف للبنى العلائقية المتراكبة للعناصر والأسس ، ودور الملمس وأهميته كونه احد هذه العناصر ، ضمن مساحة الشكل الخزفي وإخراجه.إن علاقة الملمس بعناصر التكوين الخزفي هي تأطير للأواصر الداخلية للبنية التركيبية للعمل الفني من جهة وتأطير للأواصر الداخلية نفسها مع بعضها البعض الآخر ، ففلسفة الاشتغال بين الملمس وعناصر التكوين الخزفي ككل ، بمثابة استجابة واعية لقدرة الجزء في التحرك والعمل ضمن أطار الكل وهذا ما يؤكد صيرورة النظام الذي يقوم عليه الخزف بكل تجلياته. (محمد على علوان القرة غولي 2006 ص 91)فالملمس المقدرة على أن يشكل ضمن بنية التكوين الخزفي خطاباً فنياً وجماليا، ومديات قرآنية معرفية ونفسية ، وان يعالج أفكارا ورؤى دلالية وجمالية . فمن خلال الملمس استطاع الفنان أن يخاطب ويتصل سيمفونياً بسطح التكوين الخزفي لإظهاره وتوكيد مضمونه ، معتمداً على ما يحمله الملمس من أبعاد تعبيرية وجمالية(يحيى حمودة 1981ص 117)وان أهمية الملمس وعلاقته ببنية التكوين الخزفي لا تقتصر فقط على كونه احد عناصر التكوين الذي يسهم بدوره مع باقي العناصر الأخرى ببناء الشكل .ويلعب الملمس دورا مهما في خلق البعد الجمالي ، سواء استخدم كعنصر أساسي أم مكمل لباقي العناصر الأخرى ضمن بنية التكوين الخزفي ، وحتى إن استخدم الملمس كعنصر محفز فسيبقى دوره مهما في خلق البناءات الفنية والتعبيرية وبالتالي الجمالية ، " فلكل عنصر من عناصر التكوين أهميته ، سواء كان رئيسياً أم ثانويا ، حدثاً مستقلاً أم تفصيلا ناقلا لبعض الحقيقة السيكولوجية .وان الملمس الذي هو خاصية ظاهرية لجميع الأشكال المحسوسة ، له من الأهمية ضمن بنية التكوين الخزفي لما يمكننا من استخدامه للإيحاء بالنعومة والخشونة والجفاف أو الرطوبة ، فهو يساعد في التأكيد على الطبيعة الفيزيائية وعلى نسيج تلك الأشكال ، ويسهم بما يمتلكه من خصائص مرئية على الإيحاء وخلق الامتداد .فالملمس يمتد فوق سطح التكوين كله موحدا الأعلى بالأسفل والخلف بالأمام

، وبمستويات معينة ، جاعلاً كل شكل له علاقة بسطح التكوين وكل ذلك من خلال الملمس وعلاقته مع باقي العناصر الأخرى ضمن بنية التكوين الخزفي، كونه يرتبط بفاعلية بعملية الإدراك البصري ومن خلال الإحساس البصري الناتج عن الاختلاف في الشكل أو المساحة داخل التكوين الفني ، وفي العمل الفني تكون للملمس دلالة فعلية حقيقية على خامة معينة أو تقليد الملمس الخامة المطلوبة. فالسطوح الخشنة أو غير الخشنة تمتلك تأثير الضوء بحركات صغيرة ومن خلال الظلال الصغيرة التي تمتلك تأثيرا باهتا لشدة الضوء(ميخائيل أو فسيانيكوف1984 ص180) ونجد أن استخدام مساحة واسعة من الملمس يمكن أن يفقدها قيمتها إذا ما استخدمت بصورة فردية ولكن يمكن أن تتكرر هذه المساحات بالتوازن، إذ تسهم المساحات الملمسية في خلق الإيقاع الذي يعطي الشعور القوي بالوحدة. وبقدر ما يكون ملمس الشكل الخزفي باعثاً للفنان ويدفع به إلى تخصيب رؤيته الجمالية ، فان الفنان يكون بمقدوره إسقاط موقفه الثقافي والجمالي عليه ، مما يجعل منه محملا بالمشاعر الداخلية ، ليخلق صراعاً داخل التكوين الخزفي مضافاً إلى صراعات العناصر الأخرى ، ليعبر الخزاف من خلال خشونة الملمس بقسوته ونعومة ملمس آخر ورقته عن دلالة من دلالات المضمون في التكوين الخزفي وتؤلف عناصر التكوين الخزفي المفردات الأساسية التي يستعملها الفنان في بناء العمل الفني ، والطريقة التي ينظم بها الملمس مع هذه العناصر هي التي تميز العمل الفني الواحد من الآخر (زهير صاحب2004 ص 158)ونجد أن بنية التكوين الخزفي عند إخضاعها للتحليل مؤلفة من عناصر أساسية يعمل فيها الخزاف للخروج بمعالجات بنائية وملمسية خاصة ، وهذه العناصر يمكن تحديدها وكشفها وهي :-الشكل (Shape) - الكتلة (Mass) - الفضاء (Space) - الملمس (Colour( )3((Texture(اللون - Line الخطإن الشكل كان وما يزال هو الميدان الأوسع للبحوث الجمالية التي تجري ضمن العملية الفنية ، والشكل كما يقول (ارنست فيشر) : " هو تجمع المادة بطريقة للعين تماما لكنه في الأدب والموسيقى يكون لا مرئيا (خليل كاظم طاهر1989 ص 23) معينة وترتيب معين ، وهو حالة من حالات استقرار المادة ، والشكل هو النظام الداخلي الذي يبعث الحياة في التكوين والعمل الفني ، فهو يعطي العمل الفني وجوده وحياته ، لكن هذا الشكل ليس مرئيا بالضرورة فهو في الفنون البصرية ظاهر واضح وإذا ما جعلنا التكوين الخزفي مشروطاً بعملية إدراكه بفعل البصر ، ولأن هذه الحاسة تسهم في تكريس الانطباع حيال الموجودات على النحو الذي يُسهل عملية استقبالها وبشكل مريح ، فليس عسيرا أن نفهم العلاقة بين الشكل والملمس .فهما يحملان أسلوب وصياغة التعبير كما أنهما يسمحان لنا بالحصول على المعلومات ....(ارنست

فيشر1964 ص 339). لذلك يكون للملمس الأثر البليغ على الشكل ، بل أن خواصه المحددة تنتقل إلى الشكل مانحاً إياه الخواص ذاتها، ولهذا يمكن أن يكون الشكل ضمن الوضع التعبيري الذي قصده الفنان.فالملمس يتمتع بأهمية ذات بعد جمالي وفني تتضح من خلال بعض القواعد والمفاهيم التي يعول عليها الخزاف عند معالجته سطح التكوين الخزفي للوصول إلى حالة من التوافق بين الدلالة الداخلية والدلالة التعبيرية للشكل الخزفي . فالشكل يكتسب جماله وبعده التعبيري من خلال تحول ملامسه وتعدديتها حصل على قيمته الجمالية (عاصم عبد الأمير الأعسم 1997ص 46)وإذا انتقلنا إلى عنصر التكوين الثاني لوجدنا أن الكتلة لها أهمية ودور فاعل ، فهي من أهم العناصر التي يتم من خلالها تجسيد المساحة الرؤيوية للمتلقي . وإن الكتلة في التكوين الخزفي لها دلالاتها الخاصة ، والتي قد تكون لتلك الدلالات تجلي واضح عن باقي العناصر الأخرى ، بفعل تقنية التجسيم التي تعمل على إبرازها.فالكتلة يمكن تشكيلها يدوياً أو آليا ، والتي تكتسب من خلال الملمس خطوطها الخارجية، وامتداداتها النسبية التي تحقق الإحساس بالتجسيم وبالنتيجة استقرار لشكل التكوين.وللكتلة علاقة ترابطية وثيقة مع الفضاء، بل أن الفضاء سيهيئ رؤية منطقية الجوانب التكوين الخزفي المتعددة من خلال التباين بين الكتلة والفضاء وعليه فلا يمكن أن تشعر بالكتلة دون الفضاء المحيط بها والذي يخلق كيانية خاصة ، لتصبح تلك العلاقة من أهم القيم المحققة للفعل الجمالي ، والمؤكدة لفكرة العمل في إظهار المضمون الفني(عبد الفتاح رياض1974ص 90). هذا وسيكون للفضاءات الداخلية والخارجية في التكوين الخزفي دور مهم أيضا في التنسيق الجمالي للتكوين الفني لما يحققه من دائرة رؤيوية ومحيط بصري وجمالي تام من جميع الجهات ليمنح هذا الفضاء التكوين إحساساً بالعمل والحركة والديمومة المستمرة الناتجة من إيحاء الفضاء وحركة الملمس وإيحائه في قوانين شكل التكوين (محمود أمهز 1996ص 128)أما اللون فيعد من أهم القيم البنائية للتكوين الخزفي وهو عنصر ثابت في الفنون المرئية يسهم في تكوين المساحات والسطوح ويستطيع أن يسيطر ويقود العلاقات بين الأجزاء التي تمنح التكوين الخزفي شخصيته وتكامله ويشكل علاقات مرئية تسهم في خلق المسحة الجمالية للشكل الخزفي حيث تتلائم وحدات أو عناصر التكوين في نظام يمكن تبنيه ، ليحاول من خلاله الفنان أن يخلق نوعاً من التوافق بين الدلالة الداخلية والدلالة الخارجية للشكل الخزفي . فاللون يصبح هنا تجسيدا لمفهوم التكوين نفسه ، ومرادفاً لعناصره الأساسية الأخرى. لكن اللون من الناحية الكيميائية يتعامل كأساس منطقي لإظهار الشكل والخامة وبراعة الخزاف تتحقق حين يظهر الانسجام والتلاؤم ما بين اللون والشكل التعبيري للعمل الخزفي ،

فانتقاؤه الألوان المناسبة وتلاعبه بتدرجاتها اللونية فضلا عن توظيفه التضاد المدروس بين هذه الألوان يحقق جاذبية وديناميكية للعمل الخزفي من جراء هذه المعالجة الفنية . فاللون يتفاعل مع شكل التكوين الخزفي من خلال وضعه في امتداداته النسبية التي تحقق إحساساً بالإيقاع نتيجة الفواصل المنتظمة بين الألوان ، لما من شأنه أن يكسب التكوين الخزفي تألقا جماليا .إذا فاللون لا معنى له حتى يتم اختياره ووضعه على سطح الشكل الخزفي في إطار التجاورات اللونية الأخرى ضمن بنية التكوين الخزفي ، ليأخذ بذلك دلالة معينة الأمر الذي ينطبق أيضاً على باقي العناصر الأخرى . فاستخدام الألوان بصورة مؤثرة ستجعل التكوين الخزفي أكثر وضوحا ونقاء وأكثر تشويقاً وتعبيرا ، ولكنها يجب أن تجعل التكوين الخزفي يترابط منطقياً ، لذا فعلى الخزاف أن يضبط التباين بين المساحات اللونية المتجاورة ، والتي يمكن أن نؤلف المناورات الأكثر شيوعاً وحاجة في انجاز العمل الفني ومعالجته لونيا. فنجد أن فاعلية ملمس السطح الخارجي عند معالجته لونيا ستسري الحياة في شكل التكوين الخزفي وكأن الملمس قد اكسب الشكل خصوصيته الجمالية ، مؤكدا خصوصية المادة في صيرورتها الفنية والتقنية الجديدة ويحقق ذاتية الإدراك الحسي لقيم التكوين الجمالية والتعبيرية. (نبيل مع الله راضي 2009 ص 63)فالملمس هو الذي يمنح التكوين الخزفي تلك التجليات الجمالية لفعل الأصابع في هدوئها أو تلقائيتها أو في انفعالها وتجريبها ، وهو الذي يحقق لسطح الشكل الخزفي بعلاقته مع اللون ذلك النسيج الغطائي والذي سيمنح التكوين إيقاعات وتأثيرات لونية متنوعة بتنوع واختلاف ملمسية السطوح الشكلية.

المبحث الثالث

المقاربة التاريخية للملمس في الخزف

أولا: الملمس في فخار وخزف العراق القديم

امتازت حضارة العراق القديم بعمقها التاريخي وغناها الفكري والإبداعي كما خلقت حالة من التواصل بين المراحل التاريخية والإبداعات والاكتشافات ، فبنائية الأعمال الفنية الحضارة العراق القديم أبرزت نتاجات أبداعية مهمة تمثلت بأشكال مستحدثة باعتمادها على المضامين الفكرية من خلال خطوطها العامة وتصاميمها وألوانها والمستندة إلى وعي وأدراك ذهني لجمالية الخامة وسماتها ، إضافة إلى المعالجات الملمسية التي أنجز بها أعمالاً اتسمت بالتبسيط والاختزال وإهمال الجوانب التفصيلية لتمثيل الجوهر فالإنسان في حضارة العراق القديم كان يشعر دائماً بأنه يعتمد أولا

وأخيرا في استمراره بالوجود على إرادة الآلهة (شيرين احسان شيراز1985 ص 143)إن التعرف على نتاجات فخار وخزف العراق القديم يتطلب منا الوقوف على مرحلة مهمة في حضارة العراق القديم ألا وهي مرحلة (عصور ما قبل التاريخ) (5600 ق.م) ، إذ تحتل هذه الحقبة الزمنية مكانة مهمة إذ شهدت وضع الأسس الأولى لجوانب الفنون في الرسم وبعد ذلك فكانت هذه الإبداعات الفخارية الأولى والمنتشرة في المواقع المتعاقبة تمتاز بالألوان والزخارف ، ويعد بعض أنواعها من أجمل ما أنتجته الحضارات القديمة ، حتى أطلق بعض الباحثين على هذا العصر اسم عصر الفخار الملون ، وان التغيرات التي تلاحظ في الزخارف واللون والملمس على سطح الفخاريات تدل على اتجاه تطور العصور الفخارية التي يتميز فخارها بخصائص يُخلف بعضها بعضاً فجأة أو بالتدريج لان التفاصيل والمهارة الصناعية والأشكال والعناصر والألوان والملامس كلها تخضع للتغير بتغير الحضارات (عبد الوهاب حميد رشيد 2004 ص 86)فعملية الإبداع الفني في أي عصر من العصور هي التعبير الناتج عن علاقة الفكر الإنساني بالعالم المحيط به . لذا نجد أن البنية الإبداعية في هذه الحقبة (قبل التاريخ) عملت بها أنظمة الفكر بشكل حيوي، فكان من شأنه أن افرز انساقاً ونظماً لونية وملمسية عمت هذه الإبداعات. ولعل ما نفذ من معالجات لونية وملمسية لسطح الآنية الفخارية يجسد نوعاً من تحليل عناصر الصورة المرئية وإعادة تركيبها لتصعيد قوة التعبير في الإحساس ونجد أن هناك مجموعة من التقنيات والمعالجات الملمسية نفذت على سطوح الآنية. الفخارية في العراق القديم عصر ما قبل التاريخ كالحذف والدلك ، والتي تولدت مع استخدام هذه الأوعية الفخارية للدفن أو لتقديم القرابين ، وهذه التقنيات أريد منها تهيئة سطح مناسب لاحتواء أو استقبال المعالجات الملمسيه والتي سترتقي بالناحية التعبيرية والجمالية السطوح الآنية الفخارية (زهير صاحب 2007 ص32)ويمكن أن تعد أولى المعالجات الملمسية المكتشفة في فحار العراق القديم ، هي ما قام به فنان **عصر (حسونة)** منتصف الألف السادس ق.م ، الذي عالج سطح الآنية الطينية وذلك بطلائها بطبقة رقيقة ونظيفة من الطين وذات ألوان مختلفة عن لون الطين الأصلي أو بلون الطيبة نفسها ليضفي على سطح الآنية الفخارية بعد الحرق مظهراً جميلا وملمساً ناعماً وأطيافاً لونية رائعة وهذه المعالجة التقنية قد تستخدم في تأثير بعض المشاهد الخطية التجريدية الهندسية ، وذلك بإضافة الطلاء الطيني على سطح الآنية بشكل خطوط عمودية وأفقية متقاطعة وفي ذلك تأسيساً جماليا يستند إلى نوع من المعالجات المتطورة بفعل اعتمادها على كم وكيف من التجريب (ماتسون 1965

ص206)وكان الهدف من المعالجة الملمسية لسطوح الأواني الفخارية هو تفعيل أهمية وخصوصية تلك الأواني والتي كان الفنان يعتمد في معالجتها .

أما فخار دور (سامراء): (5500 - 4800 ق.م) ، فهو امتداد لدور حسونة المتقدم والذي امتاز بطينة نقية محروقة حرقاً متوسطاً ، وقد تم معالجة سطحها بأشكال حيوانية مثل صور (الغزلان ، والطيور، والعقارب) ، مختزلة ، بالإضافة إلى الزخارف الهندسية ، اغلبها سلسلة من المثلثات المتعاقبة على بعضها أو المرصوفة إلى جوار بعضها البعض (زهير صاحب 1987 ص48)وقد مثلت المعالجات الملمسية على سطوح الأواني الفخارية عملية واعية لنظم العلاقات الفنية **وأما فخاريات دور (حلف)** في أوائل الألف الخامس ق.م (500 - 4500 ق.م) على وجه الخصوص إذ استطاع فنان حلف من معالجة سطح آنيته بطبقة رقيقة من طين نقي جدا مشمشي اللون وأحياناً يميل إلى الاحمرار أو الاصفرار ولكن بدرجات محسوبة ، بغية تفعيل دور الأرضية لتكون جزءاً فاعلا في تعبيرية المشهد . إذ تتميز سطوح هذه الفخاريات بثراء الملامس والألوان المتأتي من البيئة ، وقد استخدمت روائع عصر حلف الفنية في الطقوس والشعائر ، ذلك أن قيم التعبير الرمزية في مشاهدها الملونة لم تكن نسخاً لواقع معطى بل كشفاً لظواهر الحياة ، تبلغه أشكال ذات دلالات رمزية قدسية لارتباطها بالمفاهيم والأعراف الاجتماعية فهي النظام الثالث بين ما هو موجود في الواقع المعاش ، وبين المتحرك في العوالم الروحية **أما فخاريات دور (العبيد)**: (4800 3500 ق. م ، فأهم ما يميزها هو الإحساس الجمالي الرفيع بمظاهر سطوحها البصرية ، والاهتمام بأناقة السطح وتهيئته لاستقبال المعالجة الملمسية، والتي سترتقي بالخصوصية التعبيرية للسطح تباعاً ، غير أن جمالية المعالجة الملمسية لسطوح فخاريات العبيد لم ترتق إلى ذلك المستوى الذي ميز فخاريات حلف ؛ وذلك بسبب اختلاف درجة نقاوة أطيان فخاريات حلف عن مثيلاتها من فخاريات العبيد، والمتأتي من طبيعة الموقع الجغرافي لكلا الدورين ، غير أن ذلك لم يمنع المعالجة الملمسية في فخاريات العبيد من أن تمثل رسالة موجهة نحو الحمال المطلق ، فهي قائمة على مجموعة من العلاقات البنائية الملمسية المرتبطة رياضيا وفي ذلك نوع من المعالجة الجمالية القائمة على العلاقات الفنية الصرفة ، وهي وحدها كفيلة ببلوغ درجة الجمال الخالص . ومع ظهور **الحضارة السومرية** (2800 - 2371 ق.م) تكون بإزاء منعطف حضاري وتاريخي في فن العراق القديم ، ارتفعت بمستوى خطابها الإبداعي المستند إلى تعاظم الخبرة بفعل التجريب المستمر والحرفية المتقنة والحس الشاعري لفنان العراق القديم ، ومع اكتشاف (دولاب الفخار) " بديلا عن الاستخدام العادي في أنتاج القطع الخزفية ،

والـذي تـم وفـق تطـور أبـداعي وعمـل دؤوب متواصـل (ليـون يوسـف 1990 ص343).ومـا يميـز الفخاريـات السـومرية كونهـا منتجـة باسـتخدام دولاب الفخـار، ومشـكلة مـن طينـة نقيـة ومغسـولة مـن الشـوائب إمـا التصـاميم الزخرفيـة فتشـمل الزخارف الهندسية من (خطوط ،مثلثات ، معينـات) ، فـي حـين شـملت الزخـارف الطبيعية أشكال) سنابل القمـح ، نبـات القصـب والبـردي) ، والحيوانـات (الثيـران العجول ، ذكور الماعز ، الطيور) ، وهذا كله بمثابة القوى الضاغطة والمهيمنة فـي بنية هذه الرسوم مع محيطها البيئي ومحيطها الحضاري . فالسومريون وضعوا ثقتهم في الآلهة ، وكانت عواطفهم تنجرف نحوها بقوة لا نظير لها ، وخلفية عقائدية كهـذه كـان لابـد لهـا أن تجـد صـداها وبقـوة فـي مخلفـاتهم الإبداعيـة الفنيـة ، والمعالجـات الملمسية، ومن المنطقي أن تصور الأعمال الفنية الفخارية جانبـاً أساسـياً مـن طبيعـة الفكر والعقائد ، علاوة على انشغالاتهم الدنيوية .

وفي **العصر البـابلي القـديم** (2004 - 1595) فقد حافظـت فيـه الفخاريـات علـى أشكالها المبسطة من دون النـزوع إلـى أنتـاج أنـواع لهـا خاصـية جماليـة أو تشـكيلية معينة نتيجة اكتشاف المعادن وتطوير تعدين النحاس والفضة والذهب مما ساعد على استخدامها بشكل أكثر ترفا كبديل للفخار الرقيق.وفي نمـاذج أخـرى لحقبـة حضـارية متقدمة مـن حضـارة وادي الرافـدين **كالحضـارة الأشـورية** (2000- 612 ق . م) نلاحظ أن هناك تطور في الإشكال والزخارف الخزفية وان المعالجات الملمسية غالباً ما تكـون وفـق نظـام تعدديـة الملامـس فـي العمـل الواحـد ، وكـذلك تعدديـة الإشـكال المرسومة على الآنية من كائنات حية واقعيـة وكائنـات أسـطورية مركبـة وزخـارف هندسية وأخرى نباتية . وأما صورتين متقابلتين للملك شلمنصر وهو يتعبد أمام الإلـه (أشور) الذي تعلوه الشـجرة المقدسـة (شـجرة الحيـاة) بـين ثـورين قـافزين ويحـيط بالمنظر إطار من الزخارف تتخللها صور ماعز ، ومنتهية على شـكل قـوس (شـاكر حسن آل سعيد 1983 ، ص48)فالفن الأشوري على الرغم من نزعته التـي تقتـرب من التشخيص إلا انـه ظـل يتمتـع بروحيـة فنـون العـراق القـديم مـن حيـث تطلعاتهـا الماورائية وبحثه في جماليات التجريد. كما يتميز بنـوع مـن الخصوصـية فـي تمثيـل النشاطات التي تجمع ملوك أشور بالآلهة على نحـو يوثـق أعمـالهم ورحـلات الصـيد ومظاهر القـوة والبطولـة .أمـا فـي **العصـر البـابلي الحـديث** (627 - 539 ق . م) فنرى نموذجاً لتطـور أمكانيـة الفنـان البـابلي فـي مجـال الخـزف مـن حضـارة وادي الرافدين ككل وبشكل خاص في مجال تقنيات التزجيج والحرق والأكسدة والاختزال. وعلى الرغم من صعوبة العثور على أواني وجرار فخاريـة وخزفيـة تعـود إلـى هـذه الحقبة ، إلا أنها تميزت بوجود (بوابـة عشـتار) والتـي عكسـت قمـة الإبـداع الفنـي

والمعالجة الجمالية والتعبيرية ، وإبداع وخيال الخزاف البابلي في استخدام اللون والملمس ، وقد بنيت هذه البوابة من اللبن وغلفت من الخارج بالأجر المزجج والمعالج باللون الشذري مع تنوع ملمسي كبير(اياد الحسيني 1996 ص142) .إن هذا النص الفني المتمثل ببوابة عشتار يفصح لنا عن جانب كبير من الإبداع بما احتوته من معالجات لونية وملمسية فنية ، ناتجة من طريقة اختيار اللون والملمس المناسب وتوظيفه في مكانه والعلاقات الفنية الناتجة عن ذلك . وأخرى تعبيرية متحققة من خلال ما احتواه هذا النص من أشكال رمزية وتعبيرية عمل اللون والملمس على تجسيدها وتأكيد المنحى الرمزي لها .وفي ضوء ما تقدم نرى أن حضارة العراق القديم تطالعنا بنصوص فنية فخارية وخزفية تتجاوز وتنزاح عن الصورة الواقعية لتؤسس خطابها الفكري الخاص ، والمعالجة الملمسية استندت إلى فعل قصدي واع وخيال جامح للفنان العراقي القديم جاعلا من هذه النصوص الفنية إبداع راقي يعز بلوغه بلا تعب ، فالمشاهد لا يستدل على مدلولاتها مباشرة بل هو مجبر على الدوران حول تلك النصوص ، فالمعالجات الملمسية لتلك الأعمال تتراءى لنا وكأنها أحجيات تدعونا إلى تأملها وتأويلها.

ثانيا : الملمس في الخزف العراقي المعاصر

يعد الخزف العراقي المعاصر ، حديث النشأة مقارنة بمرجعياته التي تمتد جذورها في حضارة يربو تاريخ نشوئها إلى آلاف السنين . وعلى الرغم من تجربته القصيرة ألا انه اقترب من حركة الفنون التشكيلية ، وحركة النحت المحلية والعالمية، وذلك من خلال إيجاد معادلات موضوعية بين المفاهيم والتأويلات ، فكان فعلا ضاغطا وتوجها أسلوبيا مستعاراً. (عاصم عبد الأمير 2004 ص58)فالتجارب التي ظهرت في الرسم والنحت شكلت حافزا لظهور تجارب في فن الخزف ، بعد أن كان مفهوم الفن الحديث قد تبلور بصورة تقريبية ... وعن ذلك يقول الفنان شاكر حسن آل سعيد) : " إن معنى (فن حديث (لا ينفصل عن الرؤية المعتمدة على مبدأ محاكاة العالم الخارجي في الرسم ، وهو ما يطابق المفهوم الأوربي في الرسم ، أي الأسلوب الذي ظهر منذ بداية عصر النهضة الأوربية واستمر بالتطور قرابة خمسمائة عام ثم اخذ بالتحول نحو الأساليب الحديثة في نهاية القرن التاسع عشر ، ولكن من ناحية ثانية ارتبط بالرؤية الجديدة في الفن الأوربي التي أخذت تتجاوز مبدأ مطابقة الطبيعة لتعبر عن واقع الفنان العالمي في عصر العلم والتكنولوجيا " (عاصم عبد الأمير 2004 ص62)إن واقع من الحرف العراقي المعاصر ، ارتبطت ملامحه الفنية والأسلوبية بحالتين ، الأولى : محاكاة الفن الأوربي ، والثانية : محاولة اكتشاف

عناصر التجديد والمعاصرة واستلهام التراث الحضاري المحلي والعربي ، وهذه الإشكالية في عصر التحولات دفعت بالفنان نحو التجريب وإبداع المعالجات الملمسية، ونحو الرؤية الفلسفية لجماليات تواكب طبيعة العالم وتقلصه إلى مساحات ملمسيه مرئية على صعيد الماضي أو بفعل المخيال" نحو المستقبل ، بدل التوقف عند الثوابت أو التكرار ... فحرية البحث الفني في الخزف العراقي المعاصر ، لم تتقاطع مع البيئة والموروث الشعبي والحياة اليومية بتنوعاتها الاجتماعية والسياسية ، وفي الوقت نفسه ،كانت العلاقات مع الإبداع الإنساني ، دافعاً عميقاً للحوار الحضاري ، بدلالاته التأملية، وهو ما انعكس على دوافع عمل الخزاف العراقي في تجاربه الحديثة فيما بعد وتطل الخامة في أي عمل فني جزءا من ارض العراق بطريقة أو بأخرى إلى حضارة أبدعت من الطين كل شيء ، وتظل المعالجة الملمسية جزءاً من تراث الذهنية العراقية. فكان الفنان العراقي بشكل عام مفتونا بوضع هذا التراث الهائل نصب عينه دائماً فهو الفن الذي منح الهوية الإنسانية والحضارية ، والرحم الذي انبثقت منه المعجزات ، إذ ذهب الفنانون العراقيون إلى منابع التراث ليستولدوا بضوئها فنا ذا طابع يسمح لهم بالحركة المرنة بين التاريخ وتطلعات المعاصرة للذات ضمن راهئيتها ، (نبراس احمد جاسم الربيعي 2008 ص 70)والخزاف العراقي المعاصر قد برزت في أساليبه محاولات لاستلهامات وتوظيفات كثيرة لمفردات ورموز ودلالات وأشكال من الموروث الرافديني والإسلامي ، فهو استلهم احد الجوانب المهمة في ذلك الموروث المتمثل باللون والملمس لما له من قيمة فكرية عقائدية دينية وجمالية ، وقدرة على التعبير، فعملية الاستلهام الفاعلة للون والملمس نحو إبداع معالجات إبداعية جديدة يغني فيها تجربته الفنية ويعمقها بإعادة تركيبها ضمن معالجات لونية وملمسية تعبيرية وفنية تتناغم مع روح المعاصرة .إن توظيف الملمس في الخزف العراقي المعاصر كان له الوقع والفعل الواضح في أبراز القيم الجمالية والتعبيرية وإظهار الأفكار . لتتضح أمكانية الملمس وأهميته كأحد أهم العناصر في تحقيق التكوين الفني في جوانبه الجمالية والتعبيرية حيث تبرز أهمية التباين والاختلاف في الملامس على سطح التكوين والتدرجات اللونية في أيجاد التوافق والانسجام بين الألوان والسطوح وباقي عناصر العمل الفني وكذالك أهمية علاقة الألوان بالمساحات التي تشغلها ، وقد أفاد الخزاف في معالجته اللونية من اللون الطبيعي للطينة بعد طلائها بطبقة من الزجاج الشفاف لإبراز لون الطينة ثم معالجتها ملمسياً وبالتالي أبراز كتلة العمل الفني .كانت العلاقات مع الإبداع الإنساني ، دافعاً عميقاً للحوار الحضاري ، بدلالاته التأملية، وهو ما انعكس في دوافع عمل الخزاف العراقي في تجاربه الحديثة فيما بعد وتطل الخامة في أي عمل فني جزءا

من ارض العراق بطريقة أو بأخرى إلى حضارة أبدعت من الطين كل شيء ، وتظل المعالجة الملمسية جزءاً من تراث الذهنية العراقية. فكان الفنان العراقي بشكل عام مفتونا بوضع هذا التراث الهائل نصب عينه دائماً فهو الفن الذي منح الهوية الإنسانية والحضارية ، والرحم الذي انبثقت منه المعجزات ، إذ ذهب الفنانون العراقيون إلى منابع التراث ليستولدوا بضوئها فنا ذا طابع يسمح لهم بالحركة المرنة بين التاريخ وتطلعات المعاصرة للذات ضمن راهئيتها ، والخزاف العراقي المعاصر قد برزت في أساليبه محاولات لاستلهامات وتوظيفات كثيرة لمفردات ورموز ودلالات وأشكال من الموروث الرافديني والإسلامي ، فهو استلهم احد الجوانب المهمة في ذلك الموروث المتمثل باللون والملمس لما له من قيمة فكرية عقائدية دينية وجمالية ، وقدرة على التعبير، فعملية الاستلهام الفاعلة للون والملمس نحو إبداع معالجات أبداعية جديدة يغني فيها تجربته الفنية ويعمقها بإعادة تركيبها ضمن معالجات لونية وملمسية تعبيرية وفنية تتناغم مع روح المعاصرة .إن توظيف الملمس في الحزف العراقي المعاصر كان له الوقع والفعل الواضح في أبراز القيم الجمالية والتعبيرية وإظهار الأفكار . لتتضح أمكانية الملمس وأهميته كأحد أهم العناصر في تحقيق التكوين الفني في جوانبه الجمالية والتعبيرية حيث تبرز أهمية التباين والاختلاف في الملامس على سطح التكوين والتدرجات اللونية في أيجاد التوافق والانسجام بين الألوان والسطوح وباقي عناصر العمل الفني وكذالك أهمية علاقة الألوان بالمساحات التي تشغلها (جواد الزبيدي 1986 ص23) ، وقد أفاد الخزاف في معالجته اللونية من اللون الطبيعي للطينة بعد طلائها بطبقة من الزجاج الشفاف لإبراز لون الطينة ثم معالجتها ملمسياً وبالتالي أبراز كتلة العمل الفني .وهكذا فالإشارة للموروث والبيئة تفسر علاقة الخزاف بجذوره . ومن ناحية أخرى فالتطور الذي حققه الخزاف العراقي المعاصر يرتبط بالإرث السابق ، فعلى الرغم من التطور البسيط الذي حضره الفنان جواد سليم وزيد محمد صالح وفائق حسن وغيرهم حيث خرجت أول قطعة خزفية من الفرن المذكور وخلال عام (1957م) انتدب لإدارة فرع السيراميك في المعهد المذكور خزاف قبرصي وهو (فالنتينوس كار الامبوس) ، وبقي فيه حتى عام (1968م)، حيث انتقل إلى أكاديمية الفنون الجميلة . وقد كان له تأثير واضح على الطلبة ، الذين كانوا يدرسون في هذا الفرع ، من خلال الأساليب الجديدة في أخراج الشكل الحرفي، إذ كان يؤكد على ضرورة الدقة والمحافظة على التناسق في النسب بين الفوهة والرقبة والجسم والقاعدة ، غير أن الجذور الحقيقية لحضارة وادي الرافدين والحضارة العربية الإسلامية فرضت شخصيتها بعد مرحلة البداية بقليل ، وعلى فالنتينوس (نفسه ، الذي كان متأثرا

بالتراث اليوناني ؛ إلا أنه سرعان ما بدأ بعد ذلك بإبداع معالجات لونية وملمسية ذات قيمة جمالية فنية وتعبيرية مستلهمة من الحضارة الرافدينية والإسلامية ، من حيث ألوانها وزخارفها ، (اللون الشذري ، تكرار الوحدات الزحرفية ، القوس الإسلامي والإبداعات الملمسية والى جانب معهد الفنون الجميلة تأسست دار التراث الشعبي عام (1970م) باسم (مركز التدريب الحرفي) . وكان لقسم الخزف والفخار دوره في استقطاب الأساتذة وفي تدريب الطلبة (جواد الزبيدي 1986 ص 25) ، والى جانب دور هذا المركز في الحفاظ على التقاليد الشعبية، فان اثر الموروث الشعبي كان واضحاً في المعالجات الملمسية في الخزف العراقي ، فقد استلهم الخزاف العراقي الملمس إلى جانب الموضوعات الشعبية والتراثية وحاول صياغتها بطريقة معاصرة ، فموضوع الاستلهام من التراث الحضاري والشعبي ومفاهيمه الفكرية لا يشترط أن يكون متجسدا كنظام شكل أو كرموز كتابية أو صورية معينة بل يمكن أن يكون التعبير عن التراث متحققاً بفعل الملمس ومعالجاته التشكيلية المعاصرة ليكون هناك تأسيساً لعلاقة جدلية ما بين التراث والمعاصرة .فالخزاف العراقي حاول من خلال منظومته الفكرية ومعالجته الملمسية أن يحرر الشكل من القيود الطبيعية الجامدة كاشفاً عن مكنونات نابضة حية بثراء جمالي وفكري ، نتاج علاقات متبادلة التأثير بين الموروث والذات المستندة على طاقاته وخبراته الإبداعية والابتكارية المتفجرة في داخله إن لغة الملمس عبارة عن خطاب يعتمد على " مهارة الفنان في الجمع ما بين عناصر عمله ، كل موحد وخياله الذي يصيف تنويعاً إلى وحدة العمل الأساسية ويكون أيضا ضمن هذه الوحدة" وفي غمار البحث عن مسايرة ركب الحداثة من جانب وتأسيس الهوية الفنية من جانب آخر وجد الخزافون العراقيون أنفسهم منجذبين إلى منجزات الخزف العراقي بكل ثرائه الرافديني والإسلامي والشعبي الذي أصبح معيناً تراثياً هائلا . لتتبلور تقاليد فنية تتوازن والفنون الأخرى كالرسم والنحت ، وفي سياق تبلور هذه التقاليد الفنية استطاع أساتذة مثل (سعد شاكر وشنيار عبد الله وماهر السامرائي وطارق إبراهيم ومحمد العربيي وتركي حسين ..... وغيرهم) أن يذكرونا بالتقاليد الفنية الرصينة لعمل الخزاف بمحترفه ، ومثل هذه التقاليد شكلت الأسس المباشرة لازدهار فن الخزف العراقي . وسنتوقف عند عدد من التجارب الرائدة التي كان لها دور في إرساء دعائم فن الخزف في العراق من خلال بلورة الشكل الحرفي ومعالجته لونياً ، والتي ساهمت في خلق شكل ذي قيمة جمالية وفي المقدمة تجربة الفنان (سعد شاكر) ، الذي استطاع أن يتجاوز الإشكال ذي القيمة الاستهلاكية ويركز على القيم الجمالية في أعماله ، من خلال التمرد على الأساليب التقليدية واستلهام التراث بروح العصر ، واستعمال المواد الفنية بوعي

ليمنح الفن شكلا أكثر تطورا وموازياً لغليان الواقع ومتغيراته (عادل كامل 2000 ص11) ، كذلك استطاع أن يجعل عناصره التشكيلية من خلال المعالجة الملمسية المتنوعة تستسقي حياة خاصة بها ، من خلال تأسيس نظام من التقابلات اللونية المعززة بالتنوع الملمسي ، فخطوطه ووحدة مساحاته وقوة اللون واختلاف الملامس حلت محل الوظيفة لتؤكد تعبيرها عن طاقة الشكل الحركية ، فدلالة اللون والملمس لديه إيحائية أكثر منها مشابهة للتجربة الخارجية ، كاستخدامه اللون الفيروزي في معالجة الشكل الخزفي ، وهو لون شاع استخدامه في الحضارة العراقية القديمة مع تنويع في المعالجات الملمسية . وعن تجربة الخزاف (طارق إبراهيم) فنجد أن لديه رغبة بالعودة إلى المدن والقرى القديمة ، فأعماله ضاجة بالحنين ، فهو يستلهم المعابد والبيوت الطينية والآثار ويعيد صياغتها رموزاً دينامية في سياق مفهوم الحداثة . فأهم ما يميز أعماله قربها من طبيعة الطين وتعرجاتها الملمسية ، فكانت عبارة عن أخاديد وتجاويف جسدها بشكل رمز له دلالته على طبيعة الأرض ، وكان للون أهميته في تأكيد هذه الرموز أما الخرافة (عبلة العزاوي (التي درست فن الخزف في بغداد وباريس ، فأنها لا تكف عن ابتكار أشكالها على الرغم من أسلوبها المتكرر . فعلى الرغم من دراستها في فرنسا إلا أنها كانت شديدة التأثر بالفن العراقي القديم ، عبر مشاهدتها في المتحف العراقي فظهر ذلك في أعمالها من خلال المنحوتات التي جسدت) الآلهة الأم) ، (شكل (إيناس مالك 2006 ص 76) ، فضلا عن تضمينها بعض أعمالها المفردات ورموز أسلامية جسدت اثر الموروث الحضاري في تجربتها الفنية التي ظلت أمينة لمؤثرات الشكل والملمس الرافديني وسعت الخزافة العراقية (سهام السعودي) في بحثها عن خصوصيتها الفنية والخزفية إلى التركيز في المؤالفة بين الصياغات الجمالية للشكل والحاجة العاطفية للبيئة التي ينمو العمل الخزفي فيها ، الأمر الذي جعل تجاربها تنتمي بصورة متواصلة إلى المدن الإسلامية والعراقية القديمة ، من أقواس ونخيل وزخارف وأشكال الأهلة . وفيها يعمل اللون الشذري (غالبا) كهوية إضافية يدعمها تنوع ملمسي تساعد على تثبيت شخصية العمل الفني ككل مع احتفاظه بوحدته العامة بالرغم من تنوع مدلولاته ومصادره ومؤثراته (عادل كامل2000 ص75). أما الفنان (شنيار عبد الله) فأشكاله الخزفية قريبة من طبيعة الصخور والكائنات الحية ، فالشكل عنده يؤكد على القيمة الجمالية من خلال المعالجة التقنية التي تؤكد جمالية الملمس ، وتقنية (الراكو) التي تعد الصفة الغالبة في أعماله ، فعند رؤيتها للمرة الأولى نكاد نعتقد أنها منحوتات من الصخر وليست أعمالاً خزفية مجوفة ، ، فالشكل عنده يحمل دلالات جمالية تعتمد المعالجة الملمسية كقيمة جمالية تمارس من خلالها

عملية الاتصال والانفصال عن الواقع وما يحتويه من أشكال عديدة . وما يحسب لشنيار عبد الله هو امتلاكه الرؤية في تناوله للأشكال التجريدية ذات الطابع الهندسي وفق مخيلة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالواقع ومتأثرة بالفن القديم والفن الإسلامي وطابعها الملمسي هو أكبر شواهدها الجمالية (نبراس احمد 2008 ص 87)فيما تتخذ تجربة الخزاف (ماهر السامرائي) ، سياق الأسطورة المعاصرة، فأسلوبه منفردا ومميزا ، وأهم ما يميزه التقنية تارة والتجريد العميق تارة أخرى، فأعماله تبدو طبيعية كأنها لم تمس من قبل يد الفنان ، فهو يضع فنه في قلب القطعة الحرفية كي يبدو من ضمنها وليس تزيينا لها . وقد استطاع أن يمزج بين الموروثات القديمة والإسلامية والمعالجات التقنية الأخرى وأثارها ودلالاتها الرمزية ، مع أمكانية عمل الخيال في مواجهة إشكاليات الحداثة وتنويعاتها الأسلوبية وذلك على مستوى البناء الملمسي بالدرجة الأولى حيث يعطيها الفنان الأولوية التعبيرية في أعماله ، ووقفت نتاجات كل من الخزافين (محمد العريبي) ، (وتركي حسين) كثيرا عند الأشكال الايقونية ، التي تميزت بخصوصيتها الوطنية من خلال ارتباطها بالحدث والحاجة ، إذ اتخذ الخزاف (محمد العريبي) من النحت الفخاري ومعالجاته النحتية الملمسية أسلوبا فنيا خاصا به ، فضلا عن الأعمال النحتية للخزاف (تركي حسين) التي امتازت بأشكالها المنتظمة وغير المنتظمة ذات الصفة النصبية من خلال ارتفاعاتها العالية ذات النهايات غير المنتظمة رمز بها إلى الاستمرارية وقوة الجنس البشري وكانت اشتراطات الحداثة هي التي دفعت الخزاف العراقي إلى تبني مجموعة من العمليات التحليلية والتركيبية والمعالجات الملمسية . فالحداثة هي نقطة استكمال الدورة الجدلية للتفاعل الحضاري ، وهي حركة دائمة تستبدل القديم بالحديث مستندة إلى جدلية العودة والتجاوز ، عودة إلى الماضي والتراث بعقل نقدي متجذر مفارق للتقاليد المكبلة (عبد الوهاب 2003 ص213) ، وهذا ما عمل عليه الخزاف (زيد لقمان (الذي حرر النص الخزفي من أنظمته التقليدية وأشكاله المتداولة إلى أشكال تنتمي إلى عالم الخزف المعبر بطرائق فنية أكثر اتساعاً ، ومدلولات تتسم بقدر من اللامألوفية ، وذلك من خلال المعالجات اللونية التقنية والملمسية الغريبة للشكل ، وعمليات المزاوجة والتحديث التي تقود إلى مزيد من التجديد وكسر أفق الرؤية التقليدية للمنجز الخزفي .ولم تتوقف عملية النهوض بفن الخزف وإرساء دعائمه على هذه التجارب الفنية فقط بل كانت هناك تجارب فنية أخرى لخزافين أمثال (لازم حازم ، علي الأسدي ، ثامر الخفاجي ، مها عبد الكريم ، قاسم نايف ، احمد الهنداوي ، حواد الزبيدي ، أنغام السعدون ، وآخرون) ، ساهموا جميعاً في أغناء الحرف العراقي

المعاصر بأعمالهم ، وبلورة الشكل وإبراز القيم الجمالية له كل حسب أسلوبه وتقنيته ومعالجته الملمسية الخاصة به .

المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري

امتاز فن الخزف في حضارات العراق القديم بالتبسيط والاختزال والتجريد وإهمال الجوانب التفصيلية لتمثيل الجوهر, لذا كان لجماليات الملمس دور كبير في فن الخزف . كانت التطورات الحاصلة في مجال التزجيج والتلوين لم تغني الفنانين عن جماليات الملمس مثل التحزيز والتنقيط والكتابة البارزة او الغائرة على سطح الخزف .

2. ارتبط فن الخزف العراقي المعاصر بحالتين هما محاكاة الفن الأوربي واستلهام الفن العراقي القديم بكل مراحله التاريخية والحضارية .

3. يرتبط عنصر الملمس بعناصر التكوين الأخرى ارتباط وثيق في فن الخزف لتحقيق الأبعاد الفنية والجمالية .

4. يرتبط الملمس باللون وما يعكسه من قيم ضوئية وذلك لان لكل مادة لونها الخاص الذي يمكن التعرف عليه بصريا

5. كان لتأسيس فرع الخزف في معهد الفنون الجميلة عام 1954 وتخرج دفعة من الطلبة أصبحوا فيما بعد أهم الخزافين في الفن العراقي المعاصر .

6. أصبح الفن الحديث يبتعد عن الوظيفة في الخزف وكذلك عن المحاكاة الواقعية لذلك أصبح للملمس كعنصر تشكيلي دور اكبر في العمل الفني المجرد

7. جاءت الفنون الحديثة بأفكار وأساليب جديدة غير معهودة في فن الخزف الآخر الذي يستدعي من الفنان تطوير اساليبه الفنية ومعالجته التقنية.

8. ظل الخزف العراقي متأثرا بحركة الفن التشكيلي العامة وقدم الفنانون العراقيون أعمالا ذات ملامح تجمع بين الأصالة والتحديث

بعد الجهد الذي بذله الباحث والإطلاع على مجموعة الرسائل والاطاريح المنشورة وغير المنشورة ، ومتابعة صفحات شبكة الانترنيت ، لم يجد الباحث دراسة سابقة تقترب من البحث الحالي في حدود مشكلته وهدفه ونتائجه

الفصل الثالث :إجراءات البحث

أولاً : مجتمع البحث

شمل مجتمع البحث الأعمال الخزفية المنشورة والمصورة ذات العلاقة بأهداف البحث ، فضلا عن المعروض منها في شبكة (الانترنيت) ، والمنتجة من قبل الخزافين العراقيين ، وقد تحدد مجتمع البحث بأعمال ثلاثة خزافين وكان عددها (15) عملا خزفيا وهو ما استطاع الباحث العثور عليه ضمن مدة البحث المحددة . وطبقاً لمسوغات موضوعة البحث الحالي وحدوده .

ثانيا : عينة البحث

قام الباحث باختيار عينة البحث ، والبالغ عددها (3) أعمال حرفية ، بصورة قصدية ،

وبما له صلة في تحقيق هدف البحث ،وكان اختيار عينة البحث وفق المسوغات الآتية :-

1. الأعمال المختارة تمثل نماذج بارزة في فن الخزف العراقي المعاصر .

2 تمثل تجارب النخبة البارزة من الخزافين ذوي الدور الفاعل على الساحة الفنية المعاصرة

3 تشكل عينة البحث تنوعاً واضحاً في الأساليب والمعالجات الملمسية ، والتي تنهض بثرائها الجمالي.

4. استبعاد الأعمال الخزفية التي تكررت موضوعاتها وطريقة أدائها .

ثالثاً : أداة البحث

لتحليل عينة البحث ، اعتمد الباحث على المؤشرات الفكرية والجمالية والفنية التي افرزها الإطار النظري ، بوصفها محكات أدائية

رابعاً : منهج البحث

اعتمد الباحث المنهج الوصفي (تحليلي) في تحليله عينة البحث والوصول إلى هدفه.

تحليل العينة :

انموذج (1)

اسم الفنان	اسم العمل	سنة الإنتاج	القياسات
سعد شاكر	تجريد هندسي	1994 م	15 x 54 x55 سم

عمل خزفي مكون من شكل هندسي على هيئة شريط بلون احمر يمتد أفقيا ثم يرتفع بزاوية منحنية ويصعد نحو الأعلى بمسافة مساوية لقاعدته ثم ينتهي بسطح مستوي تستقر عليه كرة حمراء يمتد داخله شريط آخر بلون ابيض يرتفع عنه قليلا وينتهي عند الأسفل بزاوية مائلة فيما يستقر داخله مربع بنفس سمك الأشرطة وهو بلون ازرق سماوي وعلى سطحه بعض الشقوق والحزوز الطويلة غير منتظمة .هذا العمل منفذ بأسلوب هندسي بالكامل بالاعتماد على الخطوط المستقيمة والقطوع الهندسية وكذلك الشكل المربع والكرة داخلها أشكال هندسية منتظمة ذات أبعاد مختلفة ولكنها متساوية في السمك من ناحية الأشرطة والمربع . وهذه المعالجات الهندسية تعطي للعمل سمة تكعيبية لكنها منتظمة تقترب من البناءات الهندسية لفن المعمار أو الأشكال الهندسية الصناعية .وقد عمد الخزاف (سعد شاكر) بصياغته الشكلانية إلى الخطوط المستقيمة الممدودة والمتصلة عموديا وأفقيا مع بعض الأجزاء المقوسة والكروية من اجل التنويع وكسر الرتابة في البناءات الحادة والروح الهندسية الطاغية على العمل .وقد عزز عمله بناحية الاقتصاد في التنويعات الشكلية التي يعوض عنها بالتنويعات اللونية, حيث يتم تجاوز أي تكوينات واقعية واللجوء إلى التكوينات المجردة التي تتصف بالقوة والثبات والتوازن وذلك بتنظيم الأجزاء ضمن آليات

جديدة قوامها الوضوح والاستقرار والمواجهة, ولكن الفنان يلجأ إلى استخدام المعالجة الملمسية على سطح المربع الأزرق وذلك لكسر الرتابة التي تسيطر على العمل فيحاول إضافة شيء من العفوية والتبسيط على هذه البنية الصامتة التي تحتاج إلى روح التعبيرية وبعض الحركة غير الهندسية والتي تمنح الراحة لنظر المتلقي وتسمح له ببعض الحرية في عملية الإدراك البصري التي تهيمن عليها القوالب الهندسية الجامدة . فالخزاف يذهب إلى خلق بناء لا يقوم على المنطق الطبيعي الحر بل على منطق علمي صارم يفتقد إلى روح التأمل في الإحساس بالحرية والنص المجرد يحتاج إلى نوع من الانفتاح الداخلي لتحريك الكتل الجامدة وخلق إيقاعات غير منتظمة تحقق التوازن في الإيقاعات المنتظمة القوية التي تسيطر على المنجز الخزفي,وهنا يلعب التنوع الملمسي دورا مهما في إخراج العمل من الرتابة والجمود إلى قدر من الحركة الداخلية التي تعد مهمة جدا لهذا العمل على مستوى شكلاني وكذلك على مستوى المضمون حيث وضع المعالجة الملمسية في مركز العمل وأخذت حيزا مهما لتأكيد فكرة مفادها ان هناك عالم دلالي غير محدد موجود في جوهر العالم الهندسي الصامت وان الكتل الجامدة تحتوي في باطنها على روح من العفوية والبساطة وهذه الحركية الواضحة التي يصنعها الملمس على اللون الأزرق هي التي تؤكد وجود الذات المبدعة للفنان .

انموذج 2

اسم الفنان	اسم العمل	سنه الإنتاج	القياسات
ماهر السامرائي	تكوين فني	2000 م	55 x 54 سم

يمثل العمل لوحا خزفيا مستطيلا محدد بثلاثة أضلاع هندسية مستقيمة من الجانبين والأسفل فيما تركت نهاية المستطيل العليا مفتوحة منفذة بشكل حر حيث يمثل المستطيل بأكمله نوعا من الحصير العراقي الشائع الذي يصنع من عيدان القصب التي تظفر بطريقة هندسية متداخلة تنشأ عنها أشكال هندسية شبيهة بالخطوط المتداخلة والمثلثات على شكل صفوف تصاعدية وتدعى عادة (البارية) وهذا الشكل ذو سمك خفيف جدا ويتوسطه مربع بشكل ورقة متعرجة الأطراف مكتوب عليها آية قرآنية بالخط الكوفي غير المنقط ونرى تقلب وجهك في السماء فلنولينك قبلة ترضاها) وهي محاطة بكتابات قرآنية صغيرة على شكل اسطر ثم آية قرآنية أخرى بخط مغاير عند أسفل الورقة. (ترضاها) وهي محاطة بكتابات قرآنية صغيرة على شكل اسطر ثم آية قرآنية أخرى بخط مغاير عند أسفل الورقة .ان المعالجات الفنية التي يعالج بها الفنان ماهر السامرائي عمله تعتمد بشكل رئيسي على الفروقات الملمسية بين السطوح المستوية التي تمثل الحصير والورقة .حيث تظهر التعرجات بين خطوط القصب المظفور والتي يحاكيها الفنان بطريقة واقعية دقيقة لتعطي روحية الملمس الواقعي الحقيقي للقصب مع بعض التكسرات الواضحة في أعواد القصب بينما نفذت الورقة بطريقة السطح المستوي ذو الملمس الناعم الرقيق الذي يحضر للكتابة وهو يوحي بالأوراق المصنوعة من جلود الحيوانات والتي كانت تستعمل لكتابة الآيات القرآنية . كما يلجأ الفنان إلى التنويع في داخل السطح المستوي وذلك بتحقيق ملمس الحروف الكتابية الكوفية البارزة على السطح المستوي وهي تحاكي الطباعة بواسطة الأختام الاسطوانية في الحضارات العراقية القديمة .ان هذه المعالجات الملمسية مبنية على التنوع الملمسي الذي يقصد الفنان من خلاله تقديم بناء فني متنوع يجذب نظر المتلقي ويقوده إلى معاينة العمل الفني تأملية تجمع بين السطوح الخشنة واللينة وصولا إلى تحقيق الترابط بين الشكل الواقع والحروف المجردة وكذلك بين التراث العراقي القديم والإسلامي والحرف العربي, وكل هذه الرموز والعلامات تثير لدى المتلقي شعور التواصل بين التراث والعمل الفني المعاصر, والربط بين القيمة التعبيرية للحرف العربي وعملية الكتابة إلى جانب المعالجات اللونية (الأزرق) والذهبي) التي تجعل من النص الفني موضوعا حرا لكثير من التداخلات التشكيلية والتعبيرية التي تعتمد أساسا على ميزة التنويع في الملمس والتي حققها الفنان بدقة عالية لإيجاد علاقات غير تقليدية تجمع بين الملمس والمعنى وتحفز نظام الإدراك ويرى المتلقي وتفتح باب تعدد القراءات والتأويلات فالمضمون العميق للنص لا يكشف عن مكنوناته مباشرة, ولكن تدفع المتلقي إلى

البحث والتفكير والتقصي عن عمق رموزها ودلالاتها المبنية بشكل أساسي عن جماليات التنويع في الملمس والتي يبنى من خلالها العمل الخزفي.

انموذج 3

اسم الفنان	اسم العمل	سنه الإنتاج	القياسات
شنيار عبد الله	تكوين فني	2000 م	45 x 30 سم

عمل خزفي غير منتظم الشكل عبارة عن مستطيل بلون بني متعرج من الأعلى وهو ملفوف بكتلة غير منتظمة تحيط به من الوسط وترتفع أعلاه وهي شبه بغيمة منفذة بكتلة من الطين متعرجة ومزججة بلون ذهبي ، وتبدو على سطح المستطيل البني بعض الحروفيات المكونة بطريقة حرة وحروف غير واضحة المعنى ، عند أسفل العمل وعند الجزء العلوي فوق الغيمة التي تلف العمل .يتضح مباشرة ان العمل منفذ بطريقة البناء اليدوي الحر مكون من كتلتين ثم الجمع بينهما على الرغم من تباين مظهرهما وأبعادهما في نظام غير هندسي يفتح المجال لإحالته إلى استعارة عضوية يشبه قطعة قماش (ملفوفة وهذا العمل يثير الدهشة) لأحالته إلى استعارة عضوية يشبه قطعة قماش (ملفوفة وهذا العمل يثير الدهشة وكسر التوقع بسبب التناقض الظاهري بين جزئي النص الخزفي, جزء مسطح هندسي, وجزء حر على شكل كتلة غير محددة المعالم والأبعاد ملتفة حوله من كل الجوانب وتحيط به من الأعلى . وهذا الجمع بين المألوف واللامألوف في العمل الفني يقصد منه تكوين بنية دلالية إشارية لها كينونتها ووجودها الجمالي والمفاهيمي الخاص, وهو يعبر عن نزعة تعبيرية تعتمد بشكل أساسي على كتل منفذة بروح ملمسية عالية مسيطرة عليها حيث وضعت الكتلة العلوية وهي معالجة باليد وتبدو عليها إثارة الأصابع وحركة العجن بالطين كما نفذت الكتابات الحروفية على السطح البني المستوي من اجل تحريك الجمود والركود

في بنية السطح الخزفي . وهذه المعالجات الشكلانية تجمع بين السطوح المعدلة المستوية وكذلك اللعب الحر بالكتل والحركة الملتفة حول العمل مما يعطي المعالجة الملمسية الدور الأهم الذي يعتمد عليه الفنان لإخراج العمل وانجاز قيمته الشكلية والمضمونية .ان نظام الشكل غير المنسق أهمله الفنان بصورة قصدية ولم يعامله بدقة ولا بمهارة عالية بل تركه سطح متموج لأجل الخروج عن محدودية النص وكسر الجمود وتحريك بنية العمل لتحقيق مقومات جمالية شكلية ومعنوية والكشف عن ما تتضمنه تلك المظاهر من أفكار خاصة . وإذا نظر المتلقي إلى العمل بصورة كلية فانه لا يتمكن من فصل مفرداته عن بعضها دون ان يسبب ذلك خللا في نظام بنائيته . , حيث تتمتع بخاصية الاندماج والمواكبة داخل العمل الذي يعتمد أساسا على فكرة المعالجة الملمسية التي يرتكز عليها موضوع النص والذي يعتمد التوافق بين السطح الهندسي والكتلة الحرة المعالجة ملمسيا بطريقة اللعب الحر, وهذا التكوين يقدم فرصة للتلاعب بمخيلة المتلقي وخرق الأسلوبية والنمطية لتحقيق الإدراك الكامل لقيمته بوصفه أثرا فنيا وحضورا ماديا يؤثر في طريقة الإدراك البصري والتأويل العميق وفق الأبعاد الجمالية والفنية الناتجة عن المهارة التقنية والحسابية العالية التي نفذ بها التنوع الملمسي إضافة للمعالجة اللونية التي تنسجم مع البناء العام للعمل . ان تحرير العمل من مرجعياته الواقعية يذهب نحو بناء رمزي تعبيري يجمع بين قيمة المضمون الإنساني الذي يكمن في داخل الفنان وحالة الصراع مع الشكل الذي يحاول بناءه وصولا إلى السيطرة على الإخراج الفني بوساطة المهارة والتقنية والخبرة لتحقيق شكل فني أكثر إيحاء بالأفكار والمعاني والتأويلات, وهذا هو الأسلوب الذي يتبعه الفنان لتحقيق منجز كمالي يتوافق مع تحويل الأفكار إلى أشكال وبناءات يتضح فيه اثر الملمس بوصفه احد عناصر الشكل المعبرة .

الفصل الرابع

نتائج البحث:

1. يعتمد الخزافون العراقيون على الإمكانات الجمالية لعنصر الملمس في تقديم تنويعات ملمسية في العمل الخزفي من اجل تحريك العناصر وخلق تباينات ملمسية ذات أبعاد جمالية وفنية مميزة كما في كل نماذج العينة .

2. يستخدم الخزاف طارق إبراهيم جماليات الملمس بطابعها الموروث من الأبنية الطينية العراقية من اجل خلق جو تراثي في بنية العمل الخزفي .

3. الأعمال المجردة ذات البنى الهندسية التي ينفذها الفنان سعد شاكر بأسلوب حداثي يستفيد فيها من خاصية الملمس لخلق مساحات بصرية ذات بعد جمالي وفني وتساهم في تعزيز المنحى التجريدي للعمل كما في نموذج (1) .

4. يستعيد الفنان ماهر السامرائي تقنيات تراثية مثل نسيج الحصران ورقع الجلود المكتوبة وذلك لتحقيق تأثير ملمسي ذو بعد تراثي يرتبط بحضارات العراق القديمة والإسلامية وكذلك التراث الشعبي العراقي كما في عينة (2) .

5. يقدم الفنان شينار عبد الله استعارات واقعية على مستوى الملمس مثل قطعة قماش ملفوفة لأجل تقديم أفكار ومعالجات حداثية في الخزف كما في نموذج (3).

الاستنتاجات :

1 عمد الخزافون العراقيون إلى المزاوجة بين عنصر الملمس وعنصر اللون من اجل تحقيق أبعاد فنية وجمالية مختلفة .

2 يوظف الخزافون العراقيون الحروفيات والكتابة العربية بأنواع الخط المختلفة بوصفها أدوات جمالية وذات مضامين عميقة فضلا عن بعدها الملمسي الذي ينفذ بطرق الحفر البارز أو الغائر أو النافذ ..

3 يحقق التنويع في ملامس الأشكال والسطوح أبعادا فكرية وفنية عميقة لا تنتمي إلى المحاكاة أو الفنون الواقعية وتحقق أشكالا مجردة يمكن تأويلها على مدى واسع .

التوصيات :

1. ضرورة ترجمة الكتب والمصادر التي تتناول موضوعه الملمس كعنصر فني فعال في فن الخزف ..

2 التأكيد على أهمية عنصر الملمس في فن الحرف بالنسبة لطلبة الدراسات الأولية والعليا .

المقترحات :

1. يقترح الباحث دراسة بعنوان جماليات الملمس في الخزف الإسلامي .

2 دراسة بعنوان العلاقة بين اللون والملمس في الخزف الأوربي الحديث .

المصادر والمراجع باللغة العربية :

*القرآن الكريم .
1. جمال الدين بن مكرم الأنصاري : لسان العرب ، ج 13 ، الموسوعة المصرية العامة للتأليف والنشر ، الدار المصرية والترجمة ، القاهرة 1996 ،ص 133 .
2. عبد الغني النبوي الشال : معجم مصطلحات الفن والتربية الفنية ، مطابع جامعة الملك سعود الرياض ، 1984 ، ص 219.
3. أبو بكر الرازي : مختار الصحاح ، مطبعة دار العلم للملايين ، بيروت ، 1998 ، ص401.
4. الشيخ احمد رضا : معجم متن اللغة ، مجلد 2 ، دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر ، بيروت ، 1958 ، ص 269.
5. مجدي وهبة : معجم مصطلحات اللغة والأدب ، لبنان ، 1979 ، ص 13 .
6. عفيف بهنسي : الفن الحديث في البلاد العربية ، دار الحرية للنشر والطباعة ، 1984 ، ص 35 .
7. ارنست فيشر : ضرورة الفنت ميشال عاصي ، دار الحقيقة للطباعة والنشر بيروت، لبنان ، 1964 ، ص 393
8. أنعام الجندي: الفلسفة اليونانية والعربية، مؤسسة الشرق الأوسط للطباعة والنشر ، بيروت ، 1973 ، 83
9. أياد الحسيني : التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم في العصر الإسلامي ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1996، ص 142
10. إيناس مالك عبد الله البشارة : تحولات العلامة في الخزف العراقي المعاصر والية اشتغالها ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بابل ، 2006، ص 76
11. خليل كاظم طاهر : الشكل والمضمون في الخزف العراقي (1955 - 1985) ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1989، ص 23
12. زهير صاحب ، نجم عبد حيدر ، بلاسم محمد : دراسات في بنية الفن طا ، دار مكتبة الرائد العلمية للنشر، عمان، الأردن ، 2004، ص 158
13. زهير صاحب : المصدر نفسه .
14. شاكر حسن آل سعيد : فصول في تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ، ج ، دار الشؤون الثقافية والنشر ، بغداد ،1983، ص48 .

15. شيرين أحسان شيراز : مبادئ في الفن والعمارة ، الدار العربية للنشر ، بغداد ، 1985، ص143
16. عادل كامل : التشكيل العراقي التأسيس والتنوع ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2000 ،1ط، ص75
17. عادل كامل : المصدر نفسه ، ص 28
18. عاصم عبد الأمير الأعسم : جماليات الشكل في الرسم العراقي المعاصر ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1997، ص46
19. عاصم عبد الأمير الرسم العراقي ، حداثة تكيف ، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة ، 2004 ، بغداد، ص58
20. محمد حسين جودي : "جمالية الفن العربي الإسلامي في الخط والزخرفة " ؛ في : مجلة آفاق عربية ، ع 3 ، بغداد : تشرين الثاني ، 1984، ص 156 .
21. محمد علي أبو ريان : تاريخ الفكر الفلسفي ، ط 2 ، الإسكندرية : 1973، ص113 .
22. محمد علي علوان القرة غولي : جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، 2006، ص91 .
23. محمود أمهز : التيارات الفنية المعاصرة ، ط 1 ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ، بيروت ، لبنان ، 1996، ص 128
24. نبراس احمد جاسم الربيعي : أنظمة أشكال الخزف العربي المعاصر ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد 2008 ، ص 70
25. نبيل مع الله راضي : المعالجات اللونية في الخزف العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل 2009، ص 63

فاعلية التعليم الإلكتروني في تدريس مواد الفنون الجميلة في كلية الفنون الجميلة – جامعة واسط

The Effectiveness of E-learning in Teaching Fine Arts Courses at the College of Fine Arts – University of Wasit

عمار كاظم مرشد ذرب

Asst. Prof. Dr. Ammar Kazem Murshid Dherb جامعة واسط / كلية الفنون الجميلة/قسم التربية الفنية

University of Wasit – College of Fine Arts – Department of Art Education

ملخص البحث:

تناول البحث الحالي فاعلية التعليم الإلكتروني في تدريس مواد الفنون الجميلة في كلية الفنون الجميلة – جامعة واسط، في ضوء التحولات التي فرضتها جائحة كوفيد-19 على أنظمة التعليم العالي، واعتماد المنصات الرقمية كوسيلة رئيسية للتعليم. وتبرز أهمية هذا البحث من خصوصية التخصصات الفنية التي تعتمد على التفاعل الحسي والبصري والممارسة العملية، مما يطرح تساؤلات حول مدى ملاءمة التعليم الإلكتروني لتلبية متطلبات هذه المواد.

سعى البحث إلى الكشف عن مدى كفاءة التعليم الإلكتروني في نقل المعرفة والمهارات الفنية إلى الطلبة، وتحليل مستوى التفاعل بين الأستاذ والطالب ضمن بيئة افتراضية، بالإضافة إلى استعراض أبرز التحديات التقنية والبشرية التي تواجه هذا النمط من التعليم، لاسيما في المواد التطبيقية.

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي، واستُخدمت أداة استبيانية وُجهت إلى تدريسيي الكلية من مختلف التخصصات. وقد أظهرت النتائج أن التعليم الإلكتروني كان أكثر فاعلية في المواد النظرية، إذ أتاح تعدد مصادر المعرفة، وساهم في تعزيز

التعلم الذاتي والتواصل المرن. أما في المواد العملية، فقد ظهرت تحديات تتعلق بإيصال المهارات الحسّية والفنية، وصعوبة إجراء النقد المباشر والتقويم العملي.

أوصى البحث باعتماد نموذج التعليم المدمج الذي يجمع بين التعليم الحضوري والإلكتروني، وتطوير البنية التحتية التقنية، وتصميم مناهج رقمية متخصصة، إلى جانب تدريب الكوادر التدريسية على توظيف الوسائط الرقمية بما يتناسب مع خصوصية التعليم الفني.

كلمات مفتاحية :

التعليم الإلكتروني، الفنون الجميلة، المنصات الرقمية، التفاعل التعليمي

Abstract:

The current research addressed the effectiveness of e-learning in teaching fine arts courses at the College of Fine Arts – University of Wasit, in light of the transformations imposed by the COVID-19 pandemic on higher education systems and the reliance on digital platforms as a primary means of instruction. The importance of this research stems from the unique nature of fine arts education, which relies heavily on sensory interaction, visual perception, and hands-on practice—raising questions about the suitability of e-learning to meet these educational demands.

The study aimed to explore how effectively e-learning delivers artistic knowledge and skills to students, to assess the level of interaction between instructors and learners in virtual environments, and to identify key technical and pedagogical challenges—especially in practical subjects.

A descriptive-analytical methodology was adopted, and a questionnaire was administered to faculty members across various fine arts disciplines. The findings revealed that e-

learning was more effective in theoretical courses, enhancing access to learning resources, promoting self-directed learning, and facilitating flexible communication. However, practical courses faced challenges in delivering sensory and artistic skills and conducting direct critique and assessment.

The research recommends adopting a blended learning model that integrates in-person and online instruction, enhancing technical infrastructure, designing specialized digital curricula, and training faculty to effectively use digital media in alignment with the specific nature of arts education.

Keywords:

E-learning, Fine Arts, Digital Platforms, Educational Interaction.

الفصل الأول: الإطار المنهجي

أولاً: مشكلة البحث

شهد العالم خلال السنوات الأخيرة تسارعاً تقنياً كبيراً، أدى إلى تغييرات جذرية في منظومة التعليم، لا سيما مع تفشي جائحة كوفيد-19 التي فرضت اعتماد التعليم الإلكتروني كبديل ضروري عن التعليم التقليدي. وقد مثّل هذا التحول نقلة نوعية في أساليب تقديم المحتوى التعليمي، وإعادة تشكيل العلاقة بين الطالب والأستاذ، وبين العملية التعليمية ومحتواها.

إلا أن هذا التحول واجه العديد من التحديات، خصوصاً في التخصصات التطبيقية والفنية، ومنها الفنون الجميلة، التي تعتمد بشكل كبير على التفاعل المباشر، والممارسة العملية، والنقد الحي للأعمال الفنية. وقد انعكس هذا التغيير على طبيعة الأداء الأكاديمي للطلبة، ومهاراتهم العملية، وسلوكهم التفاعلي، فضلاً عن مدى إلمام

التدريسيين بالأدوات والمنصات الرقمية، ومدى تهيؤ البنية التحتية التكنولوجية للمؤسسة الجامعية.

في هذا السياق، تبرز الحاجة إلى دراسة فاعلية التعليم الإلكتروني في تدريس مواد الفنون الجميلة، التي تتطلب مهارات حسية، وبصرية، وإبداعية، يصعب أحياناً تحقيقها عبر بيئة افتراضية. كما تطرح التساؤلات المتعلقة بكفاءة المنصات التعليمية، وقدرتها على نقل الخبرات التشكيلية، والسمعية، والبصرية، للطلبة بالشكل الذي يحقق مخرجات تعليمية فاعلة. وتزداد أهمية هذا البحث في ظل التوسع المستمر في استخدام التعليم الإلكتروني ما بعد الجائحة، والحاجة إلى تقويم شامل للنتائج التعليمية ضمن هذا السياق.

ومن هنا، تتمثل مشكلة البحث في التساؤل الآتي:

ما مدى فاعلية التعليم الإلكتروني في تدريس مواد الفنون الجميلة في كلية الفنون الجميلة – جامعة واسط؟

ثانياً: أهمية البحث

تبرز أهمية هذا البحث في تسليطه الضوء على واقع التعليم الإلكتروني في بيئة أكاديمية فنية تتطلب خصوصية في طرائق التعليم، كما يساهم في تشخيص مستوى الفاعلية التعليمية للتقنيات الرقمية المستخدمة في تدريس المواد الفنية، ويوفر تغذية راجعة للتدريسيين وصنّاع القرار لتطوير بيئة التعلم الإلكترونية.

ثالثاً: هدف البحث

يهدف البحث الحالي إلى كشف فاعلية التعليم الإلكتروني في تدريس مواد الفنون الجميلة بكليّة الفنون الجميلة – جامعة واسط من وجهة نظر التدريسيين.

رابعاً: حدود البحث

الحدود الزمانية: السنوات الدراسية 2024–2025، وهي فترة تشهد استمرار اعتماد التعليم الإلكتروني بشكل واسع بعد جائحة كورونا.

الحدود المكانية: كلية الفنون الجميلة – جامعة واسط.

الحدود الموضوعية: دراسة فاعلية التعليم الإلكتروني في تدريس المواد الفنية (النظرية والعملية) باستخدام المنصات الرقمية.

خامساً: تحديد المصطلحات (تعريفات إجرائية)

أولاً: الفاعلية

1. لغةً:

الفاعلية من الفعل (فَعَلَ)، وهي صفة تدل على القدرة على التأثير أو إحداث الأثر.

2. اصطلاحًا:

الفاعلية تشير إلى مدى تحقيق الأهداف المنشودة من خلال نشاط معين، وتُستخدم في السياق التربوي لتحديد كفاءة أساليب التعليم في تحقيق النتائج التعليمية المرجوّة.

3. إجرائيًا:

الفاعلية في هذا البحث تعني مدى قدرة التعليم الإلكتروني على تحقيق أهداف تدريس المواد الفنية في كلية الفنون الجميلة، من خلال تطوير التحصيل المعرفي، وتنمية المهارات التطبيقية والإبداعية لدى الطلبة، كما تظهر في استجابات التدريسيين ضمن استمارة الاستبانة.

ثانيًا: التعليم الإلكتروني

1. لغةً:

التعليم: مصدر الفعل (عَلَّمَ)، أي إيصال المعرفة إلى المتعلم.

الإلكتروني: نسبة إلى الإلكترون، ويشير إلى ما يُدار أو يُنفذ عبر الأجهزة الرقمية.

2. اصطلاحًا:

هو نمط من أنماط التعليم يعتمد على استخدام تقنيات الاتصال الحديثة، مثل الإنترنت، الحاسوب، المنصات التعليمية، في إيصال المعرفة للمتعلمين عن بُعد، بطريقة تفاعلية تتيح التواصل بين الأستاذ والطالب.

3. إجرائيًا:

يُقصد بالتعليم الإلكتروني في هذا البحث استخدام المنصات التعليمية الرقمية في تدريس مواد كلية الفنون الجميلة، بما يشمل المحاضرات المرئية، التمارين النظرية والعملية، الفيديوهات، العروض التقديمية، والتفاعل الافتراضي بين الأستاذ والطلبة.

الفصل الثاني (الاطار النظري)

المبحث الأول:

التعليم الإلكتروني – المفهوم والخصائص والأنماط

أدى التقدم التكنولوجي في العقود الأخيرة إلى تطور أدوات التعليم وأساليبه، وبروز التعليم الإلكتروني كأحد أهم أنماط التعليم الحديث، وخصوصاً في التعليم العالي. ويُعرّف التعليم الإلكتروني على أنه استخدام تقنيات المعلومات والاتصالات الحديثة، مثل الإنترنت والحواسيب والوسائط المتعددة، لتقديم المحتوى التعليمي بطريقة تفاعلية تسهّل من فهمه واستيعابه (Anderson, 2008، ص 45–67). وقد أكدت أدبيات عربية حديثة أن التعليم الإلكتروني يعد من الوسائل الفاعلة لمواجهة التحديات التي تواجه نظم التعليم التقليدي، خاصة في الدول النامية (حسامو، 2011، ص 245).

يمتاز التعليم الإلكتروني بعدة خصائص منها: توفير بيئة تعليمية مرنة تسمح للطالب بالتعلم في أي وقت ومن أي مكان، وإمكانية تنويع مصادر التعلم، وتوظيف وسائط متعددة تشمل الصوت والصورة والفيديو والنصوص المكتوبة. كما أن هذا النمط من التعليم يتيح قدراً أكبر من التفاعل والتخصيص، حيث يمكن للطالب اختيار المسار التعليمي الذي يناسبه، بما يسهم في تنمية المهارات الفكرية والإبداعية (Bates, 2019، ص 89–102؛ عبد الله، 2018، ص 349).

ويصنف التعليم الإلكتروني ضمن عدة أنماط رئيسة:

التعليم المتزامن (Synchronous Learning): يتم فيه التفاعل بين الأستاذ والطلبة في الوقت نفسه عبر تقنيات مثل المحاضرات المباشرة بالفيديو أو الصوت، وتؤكد دراسة المحمادي (2015) على دور هذا النمط في تعزيز التواصل الآني ونقل الخبرة التعليمية.

التعليم غير المتزامن (Asynchronous Learning): يتيح هذا النمط الوصول إلى المحتوى التعليمي في أي وقت يناسب الطالب، وهو ما يوفر مرونة

كبيرة ويعزز استقلالية المتعلم (Almahasees et al., 2021، ص 6596–6598).

التعليم المدمج (Blended Learning): يجمع بين التعليم الحضوري والإلكتروني، ويعد من أكثر الأنماط فعالية لأنه يوازن بين التفاعل المباشر واستخدام التقنيات الرقمية (Dhawan, 2020، ص 12–17).

وتشير الدراسات إلى أن التعليم الإلكتروني يسهم في تطوير العملية التعليمية من خلال استخدام أدوات تكنولوجية مثل الفيديوهات التفاعلية، والأنشطة الرقمية، ومنتديات النقاش، مما يدعم التعليم التشاركي والبنائي. كما بيّنت دراسة (الشمري2019، ص 160) أن التعليم الإلكتروني ساهم في تحسين المهارات الجمالية لدى طلبة الفنون.

وتؤكد حسامو (2011، ص 253) أن التعليم الإلكتروني في الجامعات العربية واجه مجموعة من التحديات، منها ضعف البنية التحتية، وقلة تدريب الكوادر التدريسية، وصعوبة تكييف المناهج مع البيئة الرقمية. رغم ذلك، فإن العديد من الكليات الفنية شرعت في توظيف المنصات الرقمية لتدريس مواد فنية تتطلب مهارات بصرية وسمعية، مما شكل دافعاً نحو تطوير تقنيات بديلة مثل المحاكاة الافتراضية والمعارض الرقمية.

وتوصي الدراسات العربية الحديثة بضرورة دمج التعليم الإلكتروني في التعليم الفني تدريجياً، وتطوير بيئات تعلم افتراضية تتناسب مع طبيعة الفنون الجميلة، خاصةً فيما يتعلق بدروس مثل التكوين والتشريح الفني والرسم الرقمي (الشمري، 2019، ص 165؛ عبد الله، 2018، ص 354).

المبحث الثاني:

فاعلية التعليم الإلكتروني في تدريس الفنون الجميلة

تمثل الفنون الجميلة أحد أكثر التخصصات الجامعية التي تعتمد على التفاعل المباشر والتدريب العملي، وهو ما يجعل تطبيق التعليم الإلكتروني في هذا المجال محط تساؤل دائم من حيث مدى فاعليته وملاءمته لطبيعة المواد الفنية. وتُعرف الفاعلية التعليمية بأنها مدى تحقيق الأهداف التعليمية المقررة من خلال الوسائل المعتمدة، وفي حالة التعليم الإلكتروني، تتحدد الفاعلية من خلال قدرة الأدوات

والمنصات الرقمية على إيصال المحتوى الفني، وتحفيز التفاعل، وتنمية المهارات الإبداعية للطلبة (Kirkpatrick & Kirkpatrick, 2006، ص 32).

تشير الدراسات إلى أن التعليم الإلكتروني يمكن أن يكون فعالاً في تدريس الفنون الجميلة إذا ما تم توظيفه بطريقة مدروسة تجمع بين الجانب النظري والتطبيقي، وتستفيد من الوسائط التفاعلية مثل مقاطع الفيديو التعليمية، والمعارض الافتراضية، والبرمجيات الخاصة بالرسم والتصميم (Anderson, 2008، ص 51). وبيّنت دراسة الشمري (2019، ص 160) أن استخدام التعليم الإلكتروني أسهم في تطوير إدراك الطلبة للجماليات، وزاد من تفاعلهم مع المحتوى التعليمي عبر التطبيقات الذكية.

كما أظهرت نتائج دراسة المحمادي (2015) أن فاعلية التعليم الإلكتروني في المواد الفنية تتأثر بعدة عوامل، من بينها: جاهزية التدريسيين، وملاءمة المنصة التعليمية، ونوعية الوسائط المستخدمة، ومدى تحفيز الطلبة على المشاركة. وقد أشارت عبد الله (2018، ص 348) إلى أهمية دمج تقنيات الواقع الافتراضي والواقع المعزز في تعليم الفنون، لما لها من قدرة على محاكاة البيئات التعليمية العملية.

ويلاحظ أن التعليم الإلكتروني في الفنون الجميلة يكون أكثر فاعلية عند تطبيق نماذج التعلم المدمج، التي تسمح للطلبة بالتفاعل المباشر مع الأساتذة، إضافة إلى الاستفادة من الموارد الرقمية في مراجعة المحتوى، وتنمية المهارات التخصصية. وتدعم دراسة Dhawan (2020، ص 15) هذا الاتجاه، حيث أكدت على أهمية الدمج بين الوسائل الحضورية والرقمية لضمان تحقيق تعلم فعال ومستدام.

أما على المستوى المحلي، فقد أظهرت دراسة "معوقات التعلم الإلكتروني من وجهة نظر مدرّسي معهدي الفنون الجميلة في الموصل" أن ضعف التدريب التقني، وصعوبة تحويل الدروس العملية إلى صيغة رقمية، شكلت عوائق أمام فاعلية التعليم الإلكتروني، رغم توفر البنية التقنية الأساسية.

ومن خلال تحليل آراء التدريسيين والطلبة، يمكن الاستنتاج أن التعليم الإلكتروني في الفنون الجميلة يحقق فاعلية نسبية، تتباين بحسب المادة الدراسية، والمنصة التعليمية، وخبرة الأستاذ في التعامل مع الوسائط الرقمية. ولهذا، فإن رفع كفاءة التعليم الإلكتروني في هذا المجال يتطلب توفير تدريب متخصص، وتطوير منصات تعليمية مرنة، وإعادة تصميم المحتوى ليتوافق مع البيئة الرقمية.

المبحث الثالث:

تحديات تطبيق التعليم الإلكتروني في تدريس الفنون الجميلة

على الرغم من الإمكانات التي يتيحها التعليم الإلكتروني، إلا أن تطبيقه في مجال الفنون الجميلة يواجه العديد من التحديات والمعوقات التي تعيق تحقيق فاعليته الكاملة. وترتبط هذه التحديات بطبيعة التخصص الفني، وبالبيئة التقنية، والإمكانات البشرية، ومدى تهيئة البنى التحتية للجامعات.

أولاً: تحديات فنية وتقنية

يعد ضعف البنية التحتية التكنولوجية في بعض الكليات، خاصة في الجوانب المتعلقة بسرعة الإنترنت، وتوفر أجهزة الحاسوب والكاميرات المناسبة، من أبرز المعوقات التي تؤثر على جودة التعليم الإلكتروني. وقد أشارت دراسة حسامو (2011، ص 253) إلى أن البيئة التقنية في بعض الجامعات العربية غير مهيأة بالكامل لدعم التعليم الإلكتروني في التخصصات التطبيقية.

كما أن أغلب برامج الرسم والتصميم الفني تحتاج إلى أجهزة ذات مواصفات عالية، مما يجعل من الصعب على بعض الطلبة امتلاك الأدوات المطلوبة، خاصة في ظل الظروف الاقتصادية. وتؤكد دراسة عبد الله (2018، ص 348) على أهمية تكييف البرمجيات الفنية لتتلاءم مع بيئات التعلم الرقمي.

ثانياً: تحديات تتعلق بطبيعة المادة الفنية

تتميز مواد الفنون الجميلة بكونها تعتمد على التفاعل العملي والنقد المباشر، كما في حصص الرسم، والتصميم، والنحت. وهذه الخصائص تجعل من عملية نقل الخبرة التعليمية عبر الإنترنت أمراً معقداً. وقد بيّنت دراسة الشمري (2019، ص 160) أن ضعف التفاعل العملي في بيئة التعليم الإلكتروني أثر سلباً على مستوى إنتاج الطلبة الفني.

كما أن بعض المفاهيم الجمالية لا يمكن نقلها إلا من خلال التواجد الفعلي أمام العمل الفني، مما يحد من قدرة التعليم الإلكتروني على تعويض الفضاء الواقعي للفصل الدراسي.

ثالثاً: تحديات بشرية وتدريبية

لا تزال هناك فجوة معرفية لدى بعض أعضاء الهيئة التدريسية في التعامل مع المنصات الإلكترونية، أو في توظيف الأدوات الرقمية بالشكل الأمثل في تدريس المواد الفنية. وتؤكد دراسة المحمادي (2015) أن تدني كفايات التعليم الإلكتروني لدى بعض المعلمين يمثل عائقاً أمام تحقيق فاعلية التعليم الرقمي.

ومن جانب آخر، فإن بعض الطلبة يعانون من صعوبة في التفاعل مع المحتوى الرقمي، أو عدم امتلاكهم المهارات الرقمية الأساسية، وهو ما ينعكس سلباً على مستوى الاستيعاب والمشاركة الصفية.

رابعاً: تحديات تتعلق بالتقويم والقياس

يواجه التدريسيون صعوبات في تقويم الأداء العملي للطلبة، خصوصاً في المواد التي تتطلب مخرجات فنية ملموسة. وغالباً ما تكون أدوات التقييم الإلكتروني غير ملائمة لقياس الجوانب الإبداعية والتقنية في الأعمال الفنية. وتشير دراسة(Dhawan 2020، ص 14) إلى ضرورة تطوير أدوات تقييم رقمية متخصصة للفنون.

خامساً: التحديات النفسية والاجتماعية

يعاني بعض الطلبة من العزلة، وضعف التحفيز عند التعلم من خلال الشاشة، مقارنة بالتفاعل الاجتماعي الذي يوفره التعليم الحضوري. كما أن الفنون بطبيعتها تعتمد على الحوار والنقاش والملاحظة الجماعية، وهي عناصر يصعب تحقيقها بالكامل في بيئة افتراضية.

الدراسات السابقة ومناقشتها

سعى الباحث إلى الاستفادة من مجموعة من الدراسات السابقة التي تناولت موضوع التعليم الإلكتروني بشكل عام، وفاعليته في التخصصات الجامعية، ولا سيما في مجال الفنون الجميلة. وقد توزعت هذه الدراسات بين بحوث عربية وأجنبية، ما أتاح للباحث رؤية شمولية مقارنة، وتحديد جوانب التطابق والاختلاف، وتعزيز الجانب النظري للبحث الحالي.

أولاً: الدراسات العربية

دراسة الشمري (2019): بعنوان توظيف التعليم الإلكتروني في إثراء التجربة الجمالية لطلبة كلية الفنون الجميلة، وهدفت إلى التعرف على مدى تأثير التعليم الإلكتروني على تطوير الحس الجمالي لدى الطلبة. أظهرت نتائج الدراسة أن استخدام الفيديوهات التعليمية والتطبيقات الذكية عزز من إدراك الطلبة للعناصر الجمالية، وساهم في رفع مستوى تفاعلهم مع المحتوى الفني. وقد استفاد البحث الحالي من هذه الدراسة في دعم فرضية أن التعليم الإلكتروني يمكن أن يسهم في تحقيق نتائج فنية إيجابية إذا ما استُخدم بشكل مدروس.

دراسة حسامو (2011): بعنوان واقع التعليم الإلكتروني في جامعة تشرين، وركّزت على آراء الطلبة وأعضاء الهيئة التدريسية حول بيئة التعليم الإلكتروني. أكدت الدراسة أن هناك ضعفاً في البنية التحتية التقنية، وقصوراً في تدريب الكوادر التدريسية. وقد دعمت هذه النتائج ما توصل إليه البحث الحالي فيما يخص التحديات التقنية والبشرية التي تواجه كليات الفنون.

دراسة عبد الله (2018): تضمنت البحث في التقنيات المتطورة للواقع الافتراضي، وأشارت إلى إمكانية الاستفادة من تقنيات المحاكاة في تدريس المواد الفنية. وقد استند الباحث إلى هذه الدراسة في تحليل فاعلية استخدام تقنيات الواقع الافتراضي في تجاوز بعض معوقات التعليم الفني التقليدي.

دراسة المحمادي (2015): بحثت مستوى كفايات المعلمات في التعليم الإلكتروني، وأظهرت أن نقص الخبرة في استخدام المنصات التعليمية يعد من أبرز العوائق أمام فاعلية التدريس الإلكتروني. وقد دعمت هذه الدراسة جزءاً مهماً من نتائج بحثنا حول محدودية كفاءة بعض التدريسيين في توظيف التعليم الرقمي.

دراسة: معوقات التعلم الإلكتروني في معهدي الفنون في الموصل: أظهرت أن أبرز التحديات تمثلت في ضعف تحويل الدروس العملية إلى محتوى رقمي، وضعف التفاعل، وقصور في تدريب الكادر. وتتماشى هذه النتائج تمامًا مع إشكالية البحث الحالي.

ثانياً: الدراسات الأجنبية

(Anderson 2008): قدّم إطاراً نظرياً لتصميم التعليم الإلكتروني، مؤكدًا أهمية التفاعل والمتعلم كمحور للعملية التعليمية. وقد استُفيد من هذا النموذج في بناء الخلفية النظرية للبحث الحالي.

(Bates 2019): تناولت دراسته آليات دمج التكنولوجيا بالتعليم الجامعي، وشدّد على ضرورة توظيف الوسائط المتعددة بشكل مدروس لتحقيق فاعلية تعليمية. وتم استخدامه لدعم أهمية التخطيط الفني في تصميم محتوى الفنون رقمياً.

(Dhawan 2020): حللت الدراسة فاعلية التعليم الإلكتروني خلال جائحة كورونا، وأكدت على أهمية التعليم المدمج، وهو ما يتوافق مع ما توصل إليه البحث الحالي من أن أفضل نموذج لتدريس الفنون هو الدمج بين الحضوري والإلكتروني.

(Almahasees et al. 2021): تناولت الدراسة آراء الطلبة والتدريسيين في تجربة التعليم الإلكتروني، وأشارت إلى التفاوت في رضا الأطراف المعنية حسب التخصص وطبيعة المادة. وقد وفّرت مرجعاً مهماً لفهم السياق الأكاديمي العام الذي يتحرك فيه بحثنا.

ثالثاً: مناقشة الدراسات السابقة

يتضح من خلال مراجعة الدراسات السابقة وجود تقاطع واضح في النتائج، لا سيما فيما يتعلق بتحديات التعليم الإلكتروني في التخصصات التطبيقية. وتظهر الدراسات العربية والأجنبية اتفاقاً على أن التعليم الإلكتروني لا يمكن أن يكون بديلاً كاملاً في تدريس الفنون الجميلة، لكنه يمثل أداة داعمة وفاعلة عند دمجه بأساليب التدريس الحضوري.

كما تؤكد معظم الدراسات على أهمية إعداد وتدريب الكوادر التدريسية، وضرورة تحديث البنية التحتية، وتكييف المناهج بما يتلاءم مع البيئة الرقمية. وقد استفاد البحث الحالي من هذه الدراسات في تحديد عناصر الاستبانة، وبناء الإطار النظري، وصياغة الفرضيات البحثية.

رابعا: مؤشرات الإطار النظري

استنادًا إلى المباحث النظرية التي تناولت مفهوم التعليم الإلكتروني، خصائصه، أنماطه، وفاعليته في تدريس الفنون الجميلة، أمكن استخلاص مجموعة من المؤشرات التي شكّلت الأساس لبناء أداة البحث وتحليل البيانات، وهي كما يأتي:

1. الكفاءة التقنية: مدى امتلاك التدريسيين مهارات استخدام الحاسوب والمنصات التعليمية في إعداد وتقديم المحاضرات.

2. فاعلية الوسائط التعليمية: قدرة الوسائط الرقمية (فيديوهات، عروض تقديمية، صور تفاعلية) على إيصال المفاهيم الفنية وتحقيق الفهم لدى الطلبة.

3. التفاعل التعليمي: مدى توفر فرص التفاعل الفعّال بين الأستاذ والطالب داخل الصفوف الافتراضية.

4. نقل المهارات العملية: قدرة التعليم الإلكتروني على إيصال المهارات الحسية، كالرسم والنحت والعزف، ضمن بيئة رقمية.

5. البنية التحتية التقنية: مدى توفر الدعم التقني، وسرعة الإنترنت، والأجهزة اللازمة في بيئة التعليم الإلكتروني.

6. الكفاية التدريبية: مدى جاهزية أعضاء الهيئة التدريسية في توظيف أدوات التعليم الإلكتروني بفاعلية.

7. التقويم الرقمي: صلاحية أدوات التقييم الإلكتروني لقياس مخرجات تعلم الفنون، خاصة في المواد التطبيقية.

8. التحفيز والمشاركة: أثر البيئة الرقمية في تحفيز الطلبة على المشاركة الفعالة، والتفاعل مع المحتوى الفني.

الفصل الثالث: إجراءات البحث

أولاً: منهج البحث

اعتمد الباحث في هذا البحث المنهج الوصفي التحليلي، لما له من ملاءمة لطبيعة الدراسات الإنسانية، وخاصة في ميدان الفنون الجميلة. ويهدف هذا المنهج إلى وصف الظاهرة كما هي في الواقع، وتحليل مكوناتها، واستنباط المؤشرات والدلالات

المرتبطة بها، وهو الأنسب لتقصي فاعلية التعليم الإلكتروني في تدريس المواد الفنية من وجهة نظر الهيئة التدريسية.

ثانيًا: أداة البحث

بُنيت أداة البحث استنادًا إلى مؤشرات الإطار النظري، وتمثلت بأداة تحليلية استقصائية لآراء تدريسيي كلية الفنون الجميلة حول فاعلية التعليم الإلكتروني. خضعت الأداة للتحكيم من قبل مجموعة من الخبراء المختصين في مجالي التربية الفنية والتعليم الرقمي، وقد أُجريت التعديلات المناسبة على ضوء ملاحظاتهم، وصولًا إلى الصيغة النهائية المعتمدة في جمع البيانات.

ثالثًا: عينة البحث

تم اختيار عيّنة البحث عمديًا من تدريسيي كلية الفنون الجميلة – جامعة واسط، ممن مارسوا التعليم الإلكتروني خلال العام الدراسي 2024–2025. وقد راعى الباحث تنوع التخصصات داخل العينة (الفنون التشكيلية، التربية الفنية) من أجل التوصل إلى تصور شامل لفاعلية التعليم الإلكتروني في تدريس مختلف المواد العملية والنظرية.

رابعًا: وحدة التحليل

تمثلت وحدة التحليل بـآراء أعضاء الهيئة التدريسية وتجربتهم الفعلية داخل الصفوف الإلكترونية، بالإضافة إلى تحليل بيئة التعليم الافتراضي والممارسات التكنولوجية المعتمدة. وجرى التركيز على مدى تحقق الأهداف التعليمية، ومدى قدرة الوسائط الرقمية على إيصال المهارات والمعلومات بكفاءة إلى الطلبة.

خامسًا: صدق الأداة

اعتمد الباحث الصدق الظاهري لأداة البحث، وذلك بعرضها على لجنة من المحكمين المتخصصين، حيث تم التأكد من شمولية الأداة وملاءمتها لأهداف البحث، وقدرتها على قياس فاعلية التعليم الإلكتروني من جوانب متعددة (المعرفية، المهارية، التقنية).

سادسًا: تحليل البيانات وتقويم فاعلية التعليم الإلكتروني

أظهرت نتائج تحليل البيانات أن التعليم الإلكتروني قد أسهم في إحداث تحول ملموس في طريقة تدريس مواد الفنون الجميلة، لاسيما في المواد النظرية التي استفادت بشكل

واضح من استخدام المنصات التعليمية، والمحتوى الرقمي، والتفاعل المرن بين الأستاذ والطالب.

في المقابل، واجهت المواد العملية تحديات متعددة تمثلت في صعوبة نقل المهارات الأدائية والتطبيقية عبر الوسائط الرقمية، خصوصًا في دروس الرسم، النحت، التصميم المسرحي، والعزف الموسيقي. ومع ذلك، أشار العديد من التدريسيين إلى وجود جوانب إيجابية، منها:

- إمكانية مشاركة مصادر متعددة الوسائط (فيديو، صور، نماذج رقمية).
- توفير الوقت والجهد عبر تسجيل المحاضرات وإعادة استخدامها.
- تحفيز الطلبة على البحث الذاتي والتعلم المرن.

أما أبرز المعوقات فتمثلت في:

- ضعف البنية التحتية التكنولوجية (الإنترنت، الأجهزة، البرمجيات).
- نقص التدريب المؤسسي على إدارة الصفوف الإلكترونية.
- ضعف تفاعل بعض الطلبة وعدم انضباطهم في بيئة التعلم عن بعد.

وانتهى التقويم إلى أن التعليم الإلكتروني يُعد وسيلة فاعلة ومكملة للتعليم التقليدي، لكنه يحتاج إلى تهيئة بيئة داعمة تشمل تدريب الكادر التدريسي، وتوفير تقنيات ملائمة لطبيعة الدروس الفنية، مع أهمية الدمج بين الحضور الواقعي والتعليم الإلكتروني ضمن نماذج هجينة مرنة تلائم خصوصية الفنون الجميلة.

إذا تحب أضيف الجداول أو نتائج الأداة الإحصائية، ممكن نصممها حسب نوع الأداة (استبيان، مقابلة، تحليل محتوى) تحب نكمل للفصل الرابع، لو نراجع هذا الفصل سوا؟

الفصل الرابع: النتائج، الاستنتاجات، التوصيات، والمقترحات

أولاً: نتائج البحث

من خلال تحليل البيانات المستخلصة من آراء عيّنة التدريسيين وتحليل البيئة التعليمية الرقمية، توصّل الباحث إلى عدد من النتائج المهمّة، أبرزها:

1. فاعلية التعليم الإلكتروني كانت أكثر وضوحًا في المواد النظرية، كالتاريخ الفني والنقد، مقارنة بالمواد العملية التي تعتمد على المهارات الأدائية والحضور الفيزيائي المباشر.
2. أسهم التعليم الإلكتروني في تحقيق تواصل مستمر بين الأستاذ والطالب، وخلق بيئة تعلم مرنة، خاصة في ظل التحديات الصحية والاجتماعية لما بعد جائحة كورونا.
3. أتاح التعليم الإلكتروني تعدد مصادر المعرفة، وسهّل الوصول إلى الفيديوهات والمحاضرات المسجلة والكتب الرقمية، مما عزّز من استقلالية الطالب في التحصيل.
4. واجهت العملية التعليمية الإلكترونية تحديات تقنية وبنيوية تمثلت في ضعف الإنترنت، ونقص خبرات بعض الأساتذة في استخدام المنصات الإلكترونية.
5. أظهرت النتائج أن التعليم الإلكتروني ساعد في تحسين مهارات البحث الذاتي والتفكير النقدي لدى الطلبة، خاصة عند تكليفهم بتقارير وبحوث فنية.
6. التعليم الإلكتروني وفر فرصًا جديدة لتوظيف البرمجيات التفاعلية والفيديوهات التعليمية، وهو ما أسهم في تنويع أساليب تقديم الدروس.
7. عبّر العديد من التدريسيين عن أهمية دمج التعليم الإلكتروني مع التعليم الحضوري (النموذج المدمج) كأفضل صيغة لتدريس الفنون.

ثانيًا: الاستنتاجات

بناءً على النتائج المتحصّلة، يمكن استنتاج ما يلي:

1. يُعدّ التعليم الإلكتروني أداة فعالة في تدريس بعض مواد الفنون الجميلة، خصوصًا النظرية منها، لكنه لا يغني عن التعليم العملي المباشر في المواد التطبيقية.
2. أسهم التعليم الإلكتروني في رفع مستوى التفاعل المعرفي بين الطلبة والمادة العلمية، إلا أن التفاعل الحسّي والمهاري بقي محدودًا في بعض المواد.
3. تمثل المنصات التعليمية الرقمية، وشاشات الحاسوب والهواتف الذكية، فضاءً مرنًا لعرض الأعمال الفنية ومناقشتها وتوثيقها.
4. توفر تقنيات التعليم الإلكتروني أدوات وممارسات تُمكّن الأستاذ من تنويع طرائق التدريس وتعزيز الجوانب الإبداعية والابتكارية في الحصص الدراسية.

5. يتطلب نجاح التعليم الإلكتروني في الفنون الجميلة تهيئة البنية التحتية التقنية، وتدريب الكوادر التدريسية، وتحفيز الطلبة على الانضباط والتفاعل الرقمي.

ثالثًا: التوصيات

في ضوء ما تقدم، يوصي الباحث بما يأتي:

1. ضرورة إعداد برامج تدريبية مخصصة لتأهيل الأساتذة والطلبة على استخدام أدوات التعليم الإلكتروني بكفاءة.
2. تطوير مناهج تعليمية رقمية تتلاءم مع طبيعة المواد العملية في الفنون الجميلة، بالاستفادة من تقنيات الواقع الافتراضي والمحاكاة.
3. تعزيز البنية التحتية التقنية في كليات الفنون الجميلة، من خلال توفير الإنترنت عالي السرعة، والأجهزة الذكية، والبرمجيات التعليمية المتخصصة.
4. تبنّي نموذج التعليم المدمج (Blended Learning) كخيار استراتيجي لتكامل التعليم الحضوري مع الإلكتروني في المواد العملية.
5. تشجيع التعاون بين الكليات الفنية محليًا ودوليًا لمشاركة التجارب الناجحة في التعليم الإلكتروني وتبادل المحتوى الرقمي.

رابعًا: المقترحات

يقترح الباحث إجراء دراسات مستقبلية تتناول المحاور الآتية:

1. فاعلية المنصات التعليمية في تدريس المواد المسرحية والموسيقية ضمن بيئة تفاعلية رقمية.
2. دراسة مقارنة بين التعليم الإلكتروني والحضوري في تحصيل طلبة الفنون الجميلة من الناحية المعرفية والمهارية.

الملاحق

أداة البحث – استمارة فاعلية التعليم الإلكتروني

عنوان الاستمارة:

استبيان لمعرفة فاعلية التعليم الإلكتروني في تدريس مواد الفنون الجميلة – وجهة نظر التدريسيين

تعليمات عامة:

عزيزي التدريسي، تهدف هذه الاستبانة إلى تقويم فاعلية التعليم الإلكتروني في تدريس المواد الفنية في كلية الفنون الجميلة، نرجو منكم التفضل بالإجابة بدقة وموضوعية، مع التأكيد على أن إجاباتكم تُستخدم لأغراض البحث العلمي فقط، وبسرية تامة.

المحور الأول: الكفاءة التقنية

هل تمتلك مهارة استخدام الحاسوب في إعداد المحاضرات ورفعها إلكترونيًا؟

□ مطبق □ إلى حد ما □ غير مطبق

هل لديك معرفة كافية بالمنصات التعليمية مثل (Google Meet, Classroom, Moodle... إلخ)؟

□ مطبق □ إلى حد ما □ غير مطبق

هل تستطيع إنشاء دروس تفاعلية باستخدام برامج التصميم أو التسجيل المرئي؟

□ مطبق □ إلى حد ما □ غير مطبق

المحور الثاني: فاعلية الوسائط التعليمية

هل تعتمد في التدريس الإلكتروني على تسجيلات صوتية أو مرئية للمحاضرات؟

□ مطبق □ إلى حد ما □ غير مطبق

هل يتم استخدام الفيديوهات التعليمية أو العروض التقديمية لشرح المواد الفنية؟

□ مطبق □ إلى حد ما □ غير مطبق

هل ترى أن هذه الوسائط تساعد الطلبة على الفهم والاستيعاب؟

□ مطبق □ إلى حد ما □ غير مطبق

المحور الثالث: التفاعل مع الطلبة

هل تجد أن التعليم الإلكتروني يتيح تواصلًا فعالًا بينك وبين الطلبة؟

□ مطبق □ إلى حد ما □ غير مطبق

هل يشارك الطلبة بشكل فاعل في الصفوف الافتراضية؟

□ مطبق □ إلى حد ما □ غير مطبق

هل تتيح لهم بيئة التعليم الإلكتروني التعبير عن آرائهم وتقديم مشاريعهم بسهولة؟

□ مطبق □ إلى حد ما □ غير مطبق

المحور الرابع: الصعوبات والتحديات

هل تواجه صعوبات في إيصال المهارات العملية (كالرسم، النحت، الأداء الموسيقي) عبر التعليم الإلكتروني؟

□ بدرجة كبيرة □ بدرجة متوسطة □ لا أواجه صعوبة

ما مدى تأثير ضعف الإنترنت أو غياب الأجهزة على فعالية الدرس؟

□ تأثير كبير □ تأثير متوسط □ لا يوجد تأثير

هل حصلت على تدريب مسبق لاستخدام تقنيات التعليم الإلكتروني؟

□ نعم □ جزئيًا □ لا

المحور الخامس: الرأي العام

برأيك، هل التعليم الإلكتروني يمكن أن يكون بديلًا دائمًا للتعليم الحضوري في الفنون الجميلة؟

□ نعم □ ربما إذا توفرت الشروط □ لا

ما هو النموذج الأنسب من وجهة نظرك؟

□ تعليم إلكتروني بالكامل □ تعليم حضوري بالكامل □ تعليم مدمج (هجين)

ملاحظات أو مقترحات إضافية لتطوير التعليم الإلكتروني في الفنون الجميلة:

قائمة المصادر

أولاً :المصادر العربية

1. الشمري، وجدان نجاح عبد الرزاق .(2019) .توظيف التعليم الإلكتروني في إثراء التجربة الجمالية لطلبة كلية الفنون الجميلة .المجلة العربية للعلوم التربوية والنفسية.
2. حسامو، سهى علي .(2011) .واقع التعليم الإلكتروني في جامعة تشرين من وجهة نظر أعضاء الهيئة التدريسية والطلبة .مجلة جامعة دمشق.
3. عبد الله، عمرو أحمد محمد .(2018) .التقنيات المتطورة للواقع الافتراضي . مجلة الفنون التشكيلية والتربية الفنية.
4. المحمادي، رانيا بنت حامد .(2015) .مستوى تمكن المعلمات من كفايات التعليم الإلكتروني .جامعة أم القرى، كلية التربية.
5. دراسة :معوقات التعلم الإلكتروني من وجهة نظر مدرّسي معهدي الفنون الجميلة في الموصل.
6. أحمد، ر .م .(2012) .توظيف التعليم الإلكتروني لتحقيق معايير الجودة في العملية التربوية .المجلة العربية لضمان جودة التعليم الجامعي.
7. السقا، ز .ه.، و الحمداني، خ .إ .(2018) .دور التعليم الإلكتروني وفاعلية التعليم المحاسبي .مجلة أداء المؤسسات الجزائرية.
8. الشهري، ظ .ف) .د.ت .(تقويم فاعلية التعليم الإلكتروني .الرياض :دار النشر.
9. علي، ف .ع.، و حسون، ر .ك .(2009) .التعليم الإلكتروني والتعليم التقليدي .مجلة كلية بغداد للعلوم الاقتصادية الجامعة.
10. محمّد، ز.، و مصلحي، م .(2002) .تحديات التعليم الجامعي الإلكتروني في مصر .مجلة المستقبل للتربية العربية.
11. مصطفى، أ .ع .أ .(2016) .تقويم تجربة التعليم عن بعد في الجامعة الماليزية .المجلة الدولية للأبحاث التربوية، جامعة الإمارات.

ثانياً: References

1. Anderson, T. (2008). The Theory and Practice of Online Learning (2nd ed., pp.
2. Dhawan, S. (2020). Online learning: A panacea in the time of COVID-19 crisis. Journal of Educational Technology Systems, 49(1), 12–17.
3. Almahasees, Z., Mohsen, K., & Amin, M. O. (2021). Faculty's and students' perceptions of online learning during COVID-19. Education and Information Technologies, 26(6), 6592–6598.
4. Moustafa, A. A. (2016). Evaluating the Experience of Distance Education at the Malaysian University. The International Journal for Educational Research, United Arab Emirates University, 39, 120–130.
5. Bsharat, W. N. (2019). Employing E-learning in Enriching the Aesthetic Experience of Fine Arts Students. The Arab Journal for Educational and Psychological Sciences, (7), 150–170.
6. Hossamo, S. A. (2011). The Reality of E-learning at Tishreen University from the Perspective of Faculty Members and Students. Damascus University Journal, 27, 245–260.
7. Barakat, M. (2006). Virtual Reality: Opportunity and Risk and Its Development. Damascus University Journal, 22(2), 417–429.
8. Abdullah, A. M. (2018). Advanced Techniques of Virtual Reality. Journal of Plastic Arts and Art Education, 2, 344–351.

انسيابية الأداء التَّخصصي التَّشكيلي وَمقارباتها في العِمارة النَحتية المُعاصرة

The fluidity of specialized plastic performance and its approaches in contemporary sculptural architecture

ا.م.د قاسم جليل مهدي

Dr.qassimjalil Mahdi

qalhossainy@uowasit.edu.iq

ناصر عَبد الحُسين زبين

Nasser abdullhosienzbayan

Mobile:07748205154

Nasser.abd2202p@cofarts.uobaghdad.edu.iq

ملخص البحث: كان وما زال الاداء الذهني واليدوي الإنساني محط اهتمام واعجاب وخاصة بنتاجه التخصصي التشكيلي ذي الصبغة الانسيابية الذي يحث الخطى بالتأثير على مظاهر الحضارة المعاصرة ومن ضمنها العمارة التي تعد شواخص تعكس مدى تقدم الأمم وتطورها, وكان تاريخ الفن الحديث والمعاصر مليء بالأشكال والتكوينات التي تجسد الأفكار والمضامين, واستعانت العمارة الحديثة والمعاصرة بأفكار ونتاجات وتخطيطات الفنانين التي كسرت المألوف والتقليدي باتجاه الانسيابي والمرن الغرائبي أحيانا, وكان لتأثير الفلسفة الحديثة والمعاصرة بَصمتها التي لا يمكن التغافل عنها في المنجز المعماري والذي يفصح عن الفلسفة الوجودية ومنهج التفكيك, فكانت الممارسة المعمارية المعاصرة تعمل على خصوصية اللحظة الآنية بحالة وصفها منظّر العمارة المعاصرة (جارلسجينكز) بأنها حالة موت واحياء للأساليب,فظهرت أشكال معقدة وتأثيرات نحتية عالية قائمة على مفهوم عدم التوازن واللا ثبات, تضمن البحث اربعة فصول احتوى الفصل الاول على مشكلة البحث واهميته والحاجة اليه وعلى هدف البحث وحدوده وتحديد المصطلحات ، كما تضمن الفصل الثاني على الاطار النظري

والذي احتوى مبحثين (الأول: انسيابية الاداء التخصصي في الفن التشكيلي، والثاني:المقاربة الانسيابية في منحنيات العمارة المعاصرة)، وتضمن الفصل الثالث على مجتمع البحث وهو نتاج المعمارية زها حديد خلال المدة (2012 -19 20) ، اما عينة البحث فقد بلغت ثلاث نماذج، وتضمن كذلك على منهج البحث واداته وتحليل العينة، اما الفصل الرابع تضمن النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات وانتهى البحث بالمصادر والمراجع .

الكلمات المفتاحية : الانسيابية، الاداء, التخصص, التشكيلي, المقاربة.

Abstract: The human mental and manual performance was and still is the focus of attention and admiration, especially with its specialized artistic production of a fluid nature that urges the steps to influence the manifestations of contemporary civilization, including architecture, which is considered indicators that reflect the extent of the progress and development of nations. The history of modern and contemporary art was full of shapes and formations that embody ideas and contents. Modern and contemporary architecture relied on the ideas, products and plans of artists who broke the familiar and traditional towards the fluid and flexible, sometimes strange, direction. The influence of modern and contemporary philosophy had its mark that cannot be ignored in the architectural achievement, which reveals existential philosophy and the method of deconstruction. Contemporary architectural practice worked on the specificity of the current moment in a state described by the theorist of contemporary architecture (Charles Jenkins) as a state of death and revival of styles. Complex forms and high sculptural effects appeared based on the concept of imbalance and instability. The research included four chapters. The first chapter contained the research problem, its importance and need for it, the research objective and its limits, and the definition of terms.

The chapter also included The second is on the theoretical framework, which contained two topics (the first: the fluidity of specialized performance in plastic art, and the second: the fluid approach in the curves of contemporary architecture), and the third chapter included the research community, which is the product of the architect ZahaHadid during the period (2012-19-20), while the research sample amounted to three models, and it also included the research methodology, its tool, and sample analysis, while the fourth chapter included the results, conclusions, recommendations, and proposals, and the research ended with sources and references.

Keywords:Fluidity, performance, specialization, plastic, approach.

الفصل الأول

اولا : مشكلة البحث : على الرغم من أن التشكيل والعمارة جنسان مختلفان من المعرفة ,إلا إن كلاهما يخضع لأسس معرفية تتعلق بآلية التفكير الإبداعي والمخيلة والأداء التخصصي , وما انسيابية الأداء التخصصي اليدوي إلا نتاج خبرة ذهنية عقلية تبرز عبر عملية التجريب فيما يعرف بالإظهار عبر الوسيط المادي (الحاسوب , الورق , اللوحة , أو مواد البناء المختلفة , كالخرسانة المسلحة والألمونيوم والزجاج المضغوط واللدائن القابلة للطي وغيرها من السبائك المطاوعة والمقاومة للحرارة) , والهندسة المعمارية تفرض شروطها المنضبطة على الأشكال والتكوينات عبر الأقيسة التي بدورها تتعلق بالارتفاع والطول والعرض والعمق والمنظور ومنها الخطي الذي ظهر في التخطيطات الأولية في أعمال فنانو عصر النهضة الأوربية كأعمال فنان عصر النهضة ليوناردو دافنشي وتخطيطاته الأولية , وصولا لتمثيل المعرفة عبر الأرقام والرموز الرياضية عبر البراهين الاستقرائية والاستنباطية , من الجزء إلى الكل , أو من الكل إلى الجزء , وكان أن تمثلت المعرفة صوريا عبر الحاسوب والمزود بالتطبيقات والمساقط والتي بدورها تعطي الأبعاد والقياسات بطريقة مجسمة وبمنظور يتحكم به المبرمج سواء بمنظور أمامي أو فوقي أو تحتي , وبحركة دائرية تدخل في الشكل المصمم افتراضيا للولوج داخل جدرانه المعمارية الافتراضية , إن

عملية اخضاع الأشكال الهندسية لم تقتصر على الكتل المعمارية الحادة الزوايا , وإنما استعانت العمارة بانسيابية ومرونة الأشكال وغرائبيتها في التشكيل , وهنا تتحدد مشكلة بحثنا بالتساؤل الآتي : كيف تمثلت انسيابية الأداء التخصصي التشكيلي ومقاربتها في العمارة النحتية المعاصرة ؟ .

ثانيا: هدف البحث: يهدف البحث الحالي إلى التعرف على التواشج بين الاداءات الذهنية واليدوية التشكيلية ومقاربتها كأداء انسيابي منعكس في العمارة النحتية المعاصرة .

ثالثا: **أهمية البحث:**تقديم محتوى معرفي عن الانسيابية الأداء التخصصي التشكيلي ومقارباته في العمارة النحتية المعاصرة , والمهتمين بتطور الفنون التشكيلية والعمارة .

رابعا: **حدود البحث**:

- **الحدود الموضوعية :** دراسة انسيابية الاداء في تصاميم المعمارية العراقية العالمية زها حديد .
- **الحدود الزمانية** : 2012 ، 2016 ، 2019 .
- **الحدود المكانية :** اذربيجان ، الامارات العربية المتحدة ،الصين.

خامسا: تحديد مصطلحات البحث :

- الانسيابية لغة: مصدر انسابَ/ انسابَ إلى/ انسابَ على/ انسابَ في/ انسابَ من .

حركة في سطح المياه أو الرّمال بسبب هبوب الرّياح .

وهي بمعنى جريان :شعرٌ مُنساب **كانسياب** الماء من شلالٍ مرتفع.

خط الانسياب **:** خطّ موازٍ لاتِّجاه تدفُّق سائل في لحظة مُعيَّنة . (عمر ، 2008، صفحة 1144).

- الانسيابية اصطلاحاً : القدرة على التحكم بالمعلومات البصرية للتصميم و ذلك عن طريق تنسيق العناصر و تقديمها بطريقة تظهر أهمية العنصر عن غيره (فتحي، 2021).

التعريف الإجرائي: الانسيابية في التشكيل والعمارة تلك المرونة الناتجة عن التفكير الذهني والاداء اليدوي سواء بالتخطيط الأولي أو المراحل المتقدمة للشكل النهائي في أعمال التشكيل والمنعكسة في مقارباتها ككائنات معمارية نحتية ظاهرة للعيان .

- الأداء لغة : في القاموس الفلسفي، يعرف: "هــو سلوك يتم بقدر معين من المهارة في مجال معين، وهو يتـطلب قدرا مناسبا من التدريب والاستعداد والتهيؤ حتى يصل الى مرحلة التـمكن والكفاءة"(Gillen,Wilson, 2000, p. 8).

- الأداء اصطلاحا :الاداء ينحدر او ينتج مباشرة عن عنصر عمل، وبالتالي فإن كل عامل سيعطي الاداء الذي يتناسب مع قدراته وطبيعة عمله (Abdelmalek Mezhouda, 2001, p. 86).

- الأداء اجرائيا : هو المهارة الناتجة عن متراكم التدريب والتجربة الذهنية و اليدوية والتي تنتج أشكالا تتسم بالانسيابية الابداعية والتي تجد مقارباتها في المنشأ المعماري المعاصر.

- التخصص لغة :خ ص ص - (خصه) بالشيء (خصوصا) و (خصوصية) بضم الخاء وفتحها والفتح أفصح و اختصه) بكذا خَصّه به والخاصة ضد العامة. وتخصّصَ انفرد وصار خاصاً (الزيات و واخرون، 1989، صفحة 238).

- التخصص اصطلاحا :خاصة لهذا اللفظ له أكثر من معنى عند أرسطو فالخاصة ليست داخلة في ماهية الشيء ومع ذلك فهي تميز الشيء عن غيره مثل رياضي في قولنا الإنسان رياضي والخاصة قد تلازم الشيء على الدوام مثل اجتماعي، والخاصة قد تلازم الشيء ولكن ليس من حيث هو بالذات ولكن من حيث نسبته إلى شيء آخر مثل أمارة في قولنا النفس أمارة.، وإما نوع ليس هو بجنس مثل الضاحك للإنسان وهو خاصة ملازمة ومساوية. ومثل الكتابة وهي خاصة غير ملازمة ولا مساوية بل أخص"(Morad wahba, 2007, p. 295).

- التخصص اجرائيا :هي الصفة المكتسبة التي تميز الفنان والتي تأتي عبر المتراكم التجريبي العملي والتي تلازمه كخصيصة تميزه عن غيره من عامة الناس والتي تعد وجه من أوجه الابداع والابتكار .

- المقاربة في اللغة : جاء في المنجد: قرب وقَرُبَ. تقاربا: ضد تباعدا. قارَبَ مُقاربة. (معلوف، 2008، صفحة 617).

- التعريف الاصطلاحي: في معجم اكسفورد تأتي كلمة Approach - (كفعل وتدل على: يأتي قريب أو أقرب إلى شخص ما أو أي شيء ما في زمان ومكان معينين– . أن يكون هناك شيء ما في الصفة أو الشخصية إلى شخص ما أو شيء ما, البدء بمعالجة (مهمة أو مشكلة ,أما الاسم (Approach)فيشير إلى طريقة التعامل مع شخص ما أو شيء ما(Hornby, A.S, 1989, p. 48) .

- التعريف الإجرائي لممقاربة: هي البدء بمعالجة مشكلة , مهمة, اتجاه , طريقة , منهج , منحى أو منحى في تنفيذ العمل الفني .

الفصل الثاني

المبحث الأول : انسيابية الاداء التخصصي في الفن التشكيلي

لقد أكد الفنانون والفلاسفة على مدى الترابط بين الفنون على اعتبار أن منبعها واحد هو الذهنية البشرية، والتعبير الوجداني والفكر الانساني المتطور وخاصة في الحداثة والمعاصرة حيث شهد العالم قفزة في كل مجالات الحياة وخاصة في المجال العلمي والتكنولوجي والإلكتروني، مما أسهم في توسع الدائرة المعرفية التي مهدت لها أفكار فلاسفة الحداثة أمثال (هيكل وكانت وديكاريت)، فقد أكد الفيلسوف هيكل على أهمية ذات الفنان وحريته بقوله في تفوق البراعة المتأتية من تراكم التجربة التي تؤدي للخبرة وتشكيل الفنان لمادته وما ينتج منها، لأنه لم يعد تحت سيطرة ظروف معينة لمجال ما من مضمون وشكل محدد سلفا، بل يحتفظ بموضوعة وطريقة عرضه تحت سيطرته الكاملة واختياره الحر(Brooker, Betty, 1995, p. 117) .

لقد كانت المعرفة مع أي تصنيف في تجدد دائم نتيجة التلاقح المستمر والحتمي بين المتجاورات في النسيج المعرفي، ومن الطبيعي ان يكون الفن ومنه التشكيلي بتخصصاته وطرق ادائه المتنوعة جزءًا فاعلاً من هذه المعادلة، وما التحول الذي نرصده في قراءتنا للأساليب الجمعية والفردية وعبر التاريخ إلا أساسه يعتمد استدعاء المجاورات وتفعيلها في العمل الفني الجمالي، نعم ان هذا الاستدعاء كان بطيء وحذر في الأزمنة القديمة لكنه قد بدأ معها فعلاً بمستويات يمكن رصدها فلو قراءنا مكامن الاختلاف بين فناني عصر النهضة ولاسيما من دافنشي سيدة الصخور شكل (1) مروراً بمايكل أنجلو خلق آدم شكل (2) وصولا الى رفائيل شكل (3) انزال ودفن المسيح نجد إن مكنون هذه الاختلافات في الأساليب هي في حقيقتها استدعاء المخيلة لمعطيات في الأداء الاسلوبي قبل تنفيذها في بنائية العمل الفني (Najm abed haider, 2022, p. 4 lecture) .

شكل (1)

شكل (2)

شكل (3)

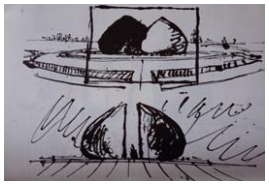
إن التخطيط في فن التشكيل ومجاوراته المعتمدة على الصورة التكوينية يرتبط بحركة الأداء التخطيطي باليد، لكنه فيما هو خارج الفنون يكون الأداء التخطيطي في الذهن قد ينقل بصيغة سيمائية إلى الورق كما هو الحال في علامات الايضاح والتشخيص , ونجد أن عمليات التخطيط مهما كانت ارتباطاتها أو أفعالها فهي بالنتيجة الموضوعية أداة تحفيز للخيال أو المخيلة التخصصية أو لطاقات المعرفة في أي توجه ما ليستثيرها لتحقيق نتاجات جيدة ضمن دائرة التخصص , أو بمعنى آخر وأوسع إن التخطيط يتمثل بعمليات استشراف واستقراء لما يمكن ان يكون عليه العمل الفني الجمالي أو بمعنى آخر هو المنطق الافتراضي للحدث الفني أو الجمالي الذي يبتغيه الفنان في نتاجه المفترض ؛بوصف أن التخطيط يمثل أوليات او بدايات الفعل في مواد الاظهار الجمالية نجده يعتمد مجموعة خبرات ليحقق ناجحا يتمثل في المتراكم المعرفي التخصصي لدى الفنان المخطط ، فضلاً عن امكانياته التجريبية الحرفية التي تحقق مقاربة دقيقة بين الشكل المفترض في التخطيط وبين ما يمكن ان يكون في مادة الاظهار إن كانت لوحة أو منحوتة أو خزفية أو مبنى معماري ، أو أي نتاج ضمن منطقة فن التشكيل لما بعد حداثي , فالتخطيط يمثل خارطة الحدث الفني الجمالي كما هو حال التخطيطات الافتراضية في الفن التجميعي أو فن النيون أو الفن الكرافيتي وفن الأرض إلى آخره من فنون ما بعد الحداثة (Najm abed haider , 2022, p. 7 lecture).ونجد تخطيطات – على سبيل المثال لا الحصر - الفنان دافنشي شكل (4،5 ،6) وتخطيطات الفنان العراقي النحات اسماعيل فتاح الترك شكل (7، 8، 9).

شكل (4)

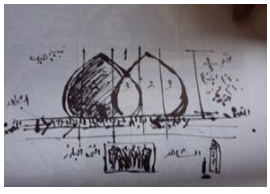
شكل (5)

شكل (6)

شكل (7)



شكل (8)



شكل (9)

المبحث الثاني : المقاربة الانسيابية في منحنيات العمارة المعاصرة :

لم تعد الجدران في العمارة المعاصرة تقتصر على الجمود المستوي الساكن , وإنما استمدت من الانسيابية الأدائية ذهنيا وأدائيا انحناءاتها وتموجاتها المستوحاة من حركة الطبيعة والبيئة المحيطة , فظهرت هذه المقاربة الانسيابية والمنحنيات في أعمال فنانين ومعماريين معروفين مثل الفنان السريالي (سلفادور دالي) شكل (10) والمعماري العراقي رفعت الجادرجي الذي صمم نصب الجندي المجهول القديم شكل (11) والمهندس المعماري الدنماركي (يورنأوتزون) الذي صمم دار الأوبرا في سيدني شكل (12) والمعمارية العالمية(زها حديد) التي صممت المركز الثقافي (حيدر علييف) في باكو في أذربيجان شكل (13) (jassam ,balasim muhammed, 2015, p. 85).

شكل (10)

شكل (11)

شكل (12)

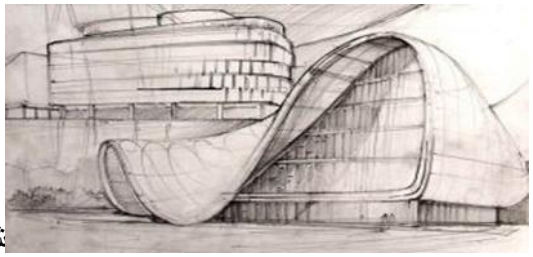
شكل (13)

لقد عبرت المعمارية (زها حديد) عن الطبيعة والبيئة العراقية التي استقرت في اعماقها فاستمدت منها لمسات ابداعية صاغتها في تصاميمها وفق خيالها التخصصي الجامح ,إذ حولت مظاهر الطبيعة العضوية الى نتاجات معمارية تجريدية تسبح برشاقة في الفضاء المفتوح تارة تنساب وتتلوى كالكثبان الرملية وأمواج البحار والغيوم التي يغلفها الضباب ، انها أعمال ساحرة متفردة تؤسر المشاهد بغرابتها ومتنزهاتها، و استطاعت أن تصل الى العالمية ، كما استطاعت أن تكون لها بصمتها المتفردة وكما عبر عن ذلك استاذها المعماري (الرياس روبي) بأن مشاريع (زها حديد) تشبه سفن الفضاء تسبح بدون تأثير الجاذبية في فضاء مترامي الأطراف، لا فيها جزء عالي ولا سفلي، ولا وجه ولا ظهر، فهي مباني في حركة انسيابية في الفضاء المحيط، ومن مرحلة الفكرة الأولية لمشاريع (زها) إلى مرحلة التنفيذ تقترب سفينة الفضاء الى سطح الأرض، وفي استقرارها تعتبر أكبر عملية مناورة في مجال العمارة (www.mawhopon.com) .

اتسمت أعمال زها حديد المعمارية بأنوثتها الطاغية ومرونتها التي تشبه قوام جسد المرأة مقابل فشل الخيال المعماري الذكوري بالكامل تقريبًا. لقد كانت مهمة تحويل

أفكار حديد إلى حقيقة تعتمد في نهاية المطاف على استغلال قوة أجهزة الكمبيوتر في هندستها، وهو ما أكده شريكها (باتريك شوماخر) الكثير من الفضل فيها إذ كان العثور على الخوارزميات التي حررت المنحنى الثلاثي الأبعاد من قيود الجاذبية و قالت في إحدى المقابلات المبكرة:"أستطيع الآن أن أؤمن بالمباني التي يمكنها أن تطفو "– هوما جعل البناء ممكناً

(https://www.theguardian.com/commentisfree, 2016), إلا أن ذلك مصدره بالتأكيد التخطيط الأولي الأدائي اليدوي في الرسم كما يتضح في أحدى تخطيطاتهااليدوية شكل (14) .



شكل (14)

اتسمت العمارة فيما سبق بأنها عمارة ذكورية تشيعقافة مثلاً كالمقهى فأنشأت هذه العمارة تبعاً لجسد الرجل وحركته وفاعليته وحركته الأكثر حرية في المكان ، في حين العمارة الأنثوية تناسب حركة المرأة فضلا عن صفاتها وخصائصها المجتمعية وصفاتها الجسدية وحركتها داخل الأمكنة تحددها طبيعة المكان المرتاد، وأغلب المعابد القديمة ذات صيغة أنثوية وليست عمارة ذكرية لان الحركة فيها محدودة، فالعمارة الأنثوية تكون الحركة فيها محدودة والعمارة الذكرية تكون فيها الحركة أكثر فاعلية وأكثر حركية، أغلب العمارات في العالم ذا شكل أنثوي محدود الأشكال الذكورية في العمارة كل الأشكال ذات طبيعة جمالية وحساسة أنيقة متناسقة في القياسات ومحافظة على النسبة وبالتالي أغلب الأشياء تميل للعمارة شكلاً بالعمارة الأنثوية أما العمارة الذكورية خالية من التزين الخارجي، ، وبدأت العمارة الأنثوية من سبعينات القرن المنصرم ولحد الآن ، وتظهر تصاميم(زها حديد)الأنثوية التي تعتمد على الطيات وانسيابية الحركة الحرة في الفضاء، لذلك فإن العمارة تنزاح باتجاهات مختلفة ومتباينة، ونجد الألوان في العمارة ذات نسق مختلف دائماً، فالعمارة الآن قد تحولت من نظام وظيفة إلى نظام الفرجة التي تتسم بشفراتها الشكلية الجمالية الواضحة المعالم(Al-Kanani Mohammed, 2022, p. 9)، ما جعلها تستخدم استراتيجية التفكيك لهدف محدد، وهو إيجاد معنى وتجربة جديدة مختلفة عن النمطية الصناعية التي خلفتها العمارة الحداثية الوظيفية-al)

sabeel.net,Deconstruction - and - multifaceted - functionalism - in - done) ، فتبدو الملامح الانسيابية والمنحنيات ذات الملامح الأنثوية المنضبطة في العمارة المعاصرة وخاصة في تصميمات المعمارية زها حديد كما في الأشكال (15،16،17) التي تمثل صور محطة مترو الرياض لعام 2024 .

شكل (15)

شكل (16)

شكل (17)

مؤشرات الإطار النظري

1-ترابطت الفنون فيما بينها كالتشكيل والعمارة في زمن المعاصرة والعولمة بعد التطور العلمي والتقني الإلكتروني ,فالعمائر في زمن ثورة الاتصالات ليست هي العمائر في زمن الاتصالات التي تعتمد على الرسائل الورقية والمواصلات التي تجرها الخيول , وكان للفكر الفلسفي دورا مهما في تأكيده على فردانية الفنان واختياره الحر .

2- كان للتلاقح المستمر بين متجاورات المعرفة ومنها الفنون والتشكيل خاصة واداءاته المتنوعة أثره في العمل الفني الذي أساسه استدعاء المخيلة , فظهرت اختلافات في الرؤى لدى الفنانين الذين تباينت اداءاتهم الابداعية والأسلوبية في بنائية العمل الفني .

3- كان للتخطيط الذهني كأساس أولي لأي منجز فني تخصصي واظهاره اليدوي في التشكيل ما يمثل عملية استشراف واستقراء لما يمكن أن يكون عليه العمل الفني المفترض .

4-كان للمتراكم المعرفي التخصصي للفنان المخطط وإمكانياته التجريبية دورا في عملية المقاربة بين الشكل المفترض والتخطيط الذي يتجسد في مادة الإظهار في اللوحة أو المنحوتة أو المنى المعماري .

5-لم تعد الجدران في العمارة المعاصرة تقتصر على الجمود الساكن المستوي وإنما استمدت الأدائية الانسيابية انحناءاتها لدى الفنانين والمعماريين على حد سواء .

6- كان للبيئة أثرها في أعمال المعماريين المعاصرين واتسمت أعمالهم المعمارية بالانسيابية والرشاقة وكأنها تطفو في الفضاء المفتوح , دون تأثير الجاذبية فكانت غير مستقرة وممتدة في المسافات المفتوحة , وكانت صفة المرونة والانضباط بأنثويتها وأناقتها .

7- كان للتطور التقني الإلكتروني وأجهزة الحاسوب وخوارزميات الذكاء الاصطناعي دورا مهما في تحويل الأفكار الذهنية وتخطيطات المبدع الأولية إلى أشكال مجسمة ثلاثية الأبعاد يمكن رؤيتها من زوايا مختلفة ضمن هيكليتها إذ حررت هذه الخوارزميات المنحنيات وانسيابيتها الثلاثية من قيود الجاذبية لكي تطفو وهذا ما جعل البناء ممكنا .

8- كان لتطور مواد البناء والخرسانة المسلحة ومواد العوازل والألومنيوم والزنك والسبائك الخفيفة والزجاج المضغوط الذي غطى العمائر الجديدة دورا مهما في تطور العمارة بشكلها المعاصر فكانت العمارة النحتية محط اعجاب عامة الناس فأصبحت المدينة للفرجة التي تسمح للكل بالاستمتاع بأشكالها النحتية الكبيرة الغرائبية والفريدة .

الفصل الثالث (اجراءات البحث)

1- مجتمع البحث :- اطلع الباحثان على ما نشر من صور العمائر النحتية والمتعلقة بمجتمع البحث وضمن الحدود الزمانية والمكانية للمدة (2012 ، 2016، 2019) في قارة آسيا (اذربيجان ، الامارات العربية ، الصين) مستعينا بالمصادر وبما منشور في مواقع الانترنيت بما يغطي ويحقق هدف البحث .

2- عينة البحث :- اِختارَ الباحثان (3) نماذج من نتاجات المعمارية (زها حديد)بصورة قصدية بما يحقق هدف البحث .

3- منهج البحث :- اعتمد الباحثان المنهج الوصفي باسلوب تحليل المحتوى بوصفه مناسباً لتحقيق هدف البحث .

4- أداة البحث :- من أجل تعرّف الانسيابية التخصصية التشكيلية في العمارة النحتية المعاصرة لدى زها حديد فقد اعتمد الباحثان مؤشرات الاطار النظري؛ بوصفها محكات رئيسة في تحليل عينة البحث.

5- تحليل عينة البحث :

انموذج (1): مركز حيدر علييف في باكو (اذربيجان)

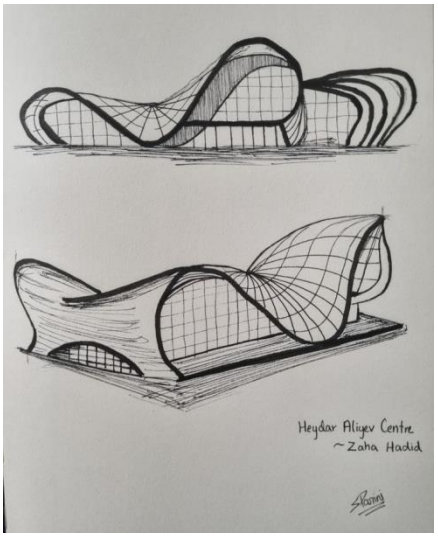
المعمارية : زها حديد

سنة الانجاز : 2007 – مايو 2012

المادة : خرسانة ، زجاج

المساحة : 101، 801متر مربع

يتكون المبنى من ثلاث أجزاء رئيسية متمثلة بـ(المكتبة ومركز المؤتمرات والمتحف) ، ويمثل رؤية جمالية تجسدت وفق طروحات تفكيكية ، إذ نلحظ التباين بين شكل المبني والارض المقام عليها وشكل الزخارف والبناء التكويني ، فهناك لا مركزية في البناء فضلا عن تقاطع الممرات والجدران المتداخلة وغير المنتظمة ، كما جاءت رؤية المعمارية في اعطاء الاتزان الديناميكي وهذا ما يجعل المنجز المعماري يتجه نحو المعاصرة البعيدة عن الاداء الكلاسيكي .

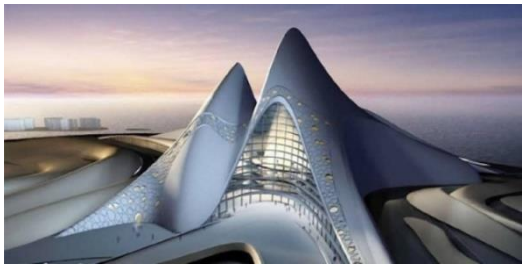


إن وعي الفنانة جاء متمازجاً مع الطروحات الفكرية المعاصرة الى جانب الفعل الذهنوي والاداء في تخطيط وتصميم مبنى يحتضن الانسيابية في حركة خطوطه التي تحوّلت بفعل المادة الى الاتزان الحركي الذي يجعل المشاهد ينتقل في ذائقته الجمالية من الكلاسيكي الى الحيوي والمرن من خلال المنحنيات الخوارمزية التي تعد بعيدة عن المألوف في البناء والتشييد المعاصر .

عملت المعمارية في تصميم هذا المبنى على المغايرة عبر اداء ذهنوي واسلوب فني لغرض خلق علاقة مستمرة ذات ديمومة في الرؤية لدى المشاهد بين المحيط الخارجي والداخلي للمبنى ، فضلا عن المساحات التي تمنح المشاهد القدرة على التحرك بانسيابية ضمن المبنى، فهناك الانعطافات والجدران المتموجة تعطي طابعا جماليا .

اشتغلت المعمارية زها حديد في هذا التصميم عبر رؤيتها الثقافية المعاصرة التي تواشجت مع معطيات العناصر التشكيلية لتخرج من النمطي الى الغرائبي ، فكان هذا المبنى يسبح في الفضاء عبر الاسلوب والاداء الانسيابي للخطوط الخارجية ، فهذه المرونة ماهي الا مطاوعة للجدران لتكون عبر انسيابية منحنياتها شكلاً بعيداً عن الحدية والرتابة في البناء المعماري الكلاسيكي، وهذه الانسيابية تؤكد على وجود نظام بنائي يرتبط مع المحيط والتشكيل المعماري لتكون جميع الجدران والاسقف تلتف مع بعضها وتتداخل بانسيابية وحركة لا متناهية تشبه الى حد ما مع الحركة اللامتناهية التي تتجسد العمارة الاسلامية عبر زخارفها . لقد جاء هذا المنجز الى جانب المعطى الذهنوي للمعمارية هناك فعل واداء للتكنولوجيا المعاصرة عبر استخدام التقنيات الحاسوبية الحديثة لما فيها من تطبيق للخوارزميات ليظهر التصميم في نهاية الامر كتله جمالية بعيدة عن المألوف تسبح بين الفضاء والارض .

انموذج (2) : دار الأوبرا في دبي

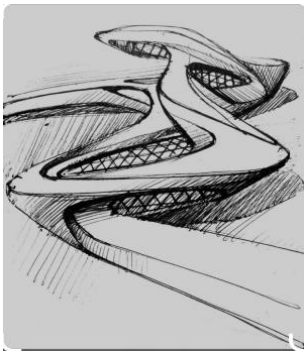


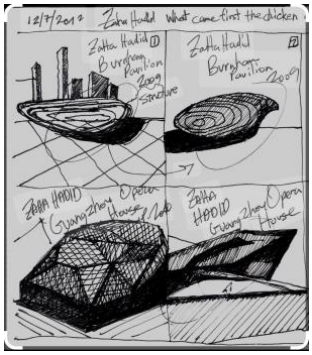
المعمارية : زها حديد

سنة الانجاز : 2016

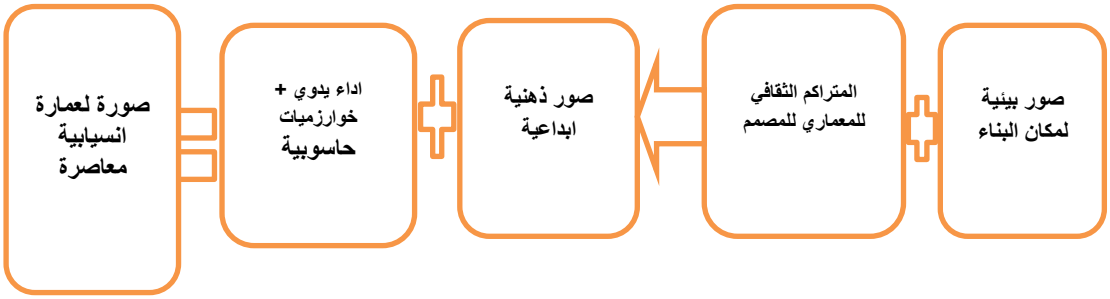
المادة : مواد مختلفة (خرسانة), الزنك, الألمنيوم, الزجاج, المواد العازلة .

يتكون مجمع دار الأوبرا في دبي من مبنيين رئيسيين هما بناية الاوبرا التي تتسع إلى 2500 والمسرح الذي يتسع إلى 800 مقعد قمتاهما أي دار الأوبرا ودار المسرح تتشابها في ارتفاعيهما. وتوجد المتطلبات العالية للأبراج الطائرة أسفل هاتين القمتين. ومن هاتين القمتين، ينحدر الشكل تدريجيًا إلى أسفل حتى يلامس الأرض. ويتسم الشكل بخطوط متعرجة حيث توجد المداخل الرئيسية الثلاثة. وتقع المداخل الرئيسية للجمهور الذي يزور أيًا من قاعتي الفنون الأدائية على الجانب الشمالي من المبنى. وفي مستوى الأرض، سيكون هناك مدخل لكبار الشخصيات مع إنزال السيارات عند المدخل مباشرةً وبهو منفصل عن البهو





الرئيسي. يخدم هذا البهو كلًا من دار الأوبرا و المسرح. البهو الرئيسي عبارة عن منظر طبيعي لطيف متعدد الطبقات في طابق واحد فوق الطابق الأرضي. كما يخدم دار الأوبرا ودار المسرح بالإضافة إلى وجود اتصال داخلي بمعرض الفنون.تطفو فوق هذا البهو مساحات بهو أخرى تخدم مستويات الشرفة. ترتبط مستويات البهو من مستوى البهو الرئيسي إلى الأعلى بصريًا ببعضها البعض من خلال سلسلة من الفراغات وهذا يسمح بإطلالات مباشرة بين البهو الرئيسي في الطابق الأول وحتى أعلى بهو شرفة. تتوافر مناظر مدهشة بكثرة في هذه المساحة. تتكون القاعات من أشكال متدفقة تبدو وكأنها تنبثق من الجانب السفلي للقشرة الرئيسية. ومع ذلك، فإن هذه القشرة الداخلية لا تلامس القشرة الرئيسية تمامًا. بدلاً من ذلك، تختفي السطحان في فجوة خفيفة بينهما. يتم تحديد الوظائف الداعمة الموجودة خارج الردهة بواسطة جدران تندمج في الجانب السفلي للقشرة الرئيسية , إن فلسفة الانسيابية الحركية وايقاعاتها وتعدد المراكز والخروج من المتوقع إلى اللا متوقع يشرح رؤى التفكيك لدى زها حديد فتعدد المراكز التي تنحو بأشكال منحنيات , وفي الأداء التخصصي التشكيلي للتخطيط اليدوي المنساب تضع ملاحظاتها التي تأخذ بنظر الاعتبار البيئة المحيطة لمجمع دار الأوبرا والإرث الثقافي والفهم العميق لتدفق المارة والرؤية والإضاءة الطبيعية والاصطناعية ليتولد ايقاعا بصريا يجمع بين المساحة التي يشغلها المكان وذهنية الأداء التخصصي التشكيلي وخلفية المصمم الثقافية , لقد كان لتفعيل الحجم الكتلي بانسيابية الخطوط في المساحة الكبيرة وامتدادها في الفضاء دورا مهما في التكوين الذي يحسب كعمارة نحتية جمالية بالإضافة المنفعة في الترويج لما يعرف بتسليع الثقافة في عالم التداول العولمي , أن تكرار الخطوط المنسابة في الاشكال التي تتكون منها البنايات وملحقاتها وديكوراتها الداخلية تسجل تلك اللحظة الآنية الأدائية الانسيابية التي تكسر جمود صلابة مواد البناء ليتكون بناء جديد ينسال برشاقة وكأنه الماء الذي يبحث عن الفجوات الأرضية كي يملأها , وفيما يلي مخطط عملية ابداع الشكل الجديد للعمارة الانسيابية المعاصرة للمعمارية زها حديد من إعداد الباحثان .

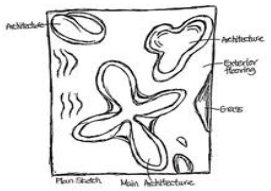


انموذج (3) : المركز العالمي للثقافة والفنون شانغشامكسيهيو في هونان الصينية

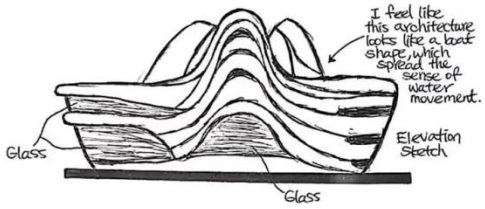
المعمارية : زها حديد

سنة الانجاز: 2019

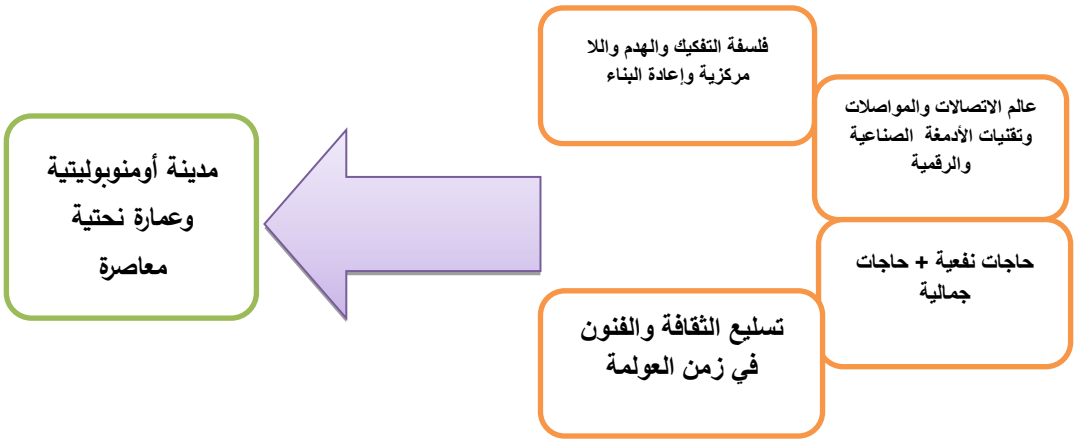
المادة : خرسانة مسلحة , قضبان ألمنيوم سبائك الزنك , الزجاج , المواد العازلة



يقع المركز على مساحة 115000 مترًا مربعًا، وقد تم تصميمه على شكل تموجات انسيابية فريدة منفصلة كمباني للثقافة والفنون ويتكون من المتحف و مسرح ضخم يتسع لـ 1800 مقعد ومتحف للفن المعاصر وقاعة متعددة الاستخدامات في مباني منفصلة ومتجاورة لتمنح الزائرين القادمين من كل مكان تجربة ثقافية قوية تسمح لهم بالالتقاء والتبادل الثقافي بمختلف أسباب قدومهم. كما يتميز المبنى بإطلالة على بحيرة ميكسي مع مدخل لجزيرة فيستيفال , يتكون مجمع البناء بصورة رئيسية من مبنيين يحتل مبنى المسرح الحجم الأكبر فيه وهو أشبه بزهرة الأوركيد الرباعية التي تتدرج خطوطها الانسيابية الست من الأسفل نحو الأعلى نحو القمة بأشكال انحناءات تشبه القطع الناقص أو المخروط , لقد كان لتفعيل الأداء في الخط الانسيابي والمساحة التي يحتلها البناء المفتوح وكذلك الايقاع في تباين أحجام الأبنية من جهة وتكامليتها المتأتية من انسيابية تشكيلها وغرائبيتها التي تستدعي زائر المكان لإزاحة الفضول لديه وبالتالي البحث عنها وزيارتها وكأنه البايلوجي الذي يبحث في المجهر عن الكائنات الميكروبية التي تسبح في سائل معين،لقد استطاعت المعمارية زها حديد من اضفاء طابع اللا تماثل في الشكل المعماري المعاصر في مركز تشانغا للثقافة والفنون وربط الفضاء الخارجي بالداخلي وتداخل المساحات فكانت عمارتها تستحضر الحركة والزمان بدلا من المكان , إذ كان



لانفتاح العرض البصري فيه بدلا من سلطة العمارة التقليدية الذكورية الشائعة المقيدة للمتلقي , ويجد زائر المركز الفضاءات المفتوحة والمقاهي والمتحف فضلا عن المسرح الكبير , وكان الفكر التفكيكي لدى حديد ظاهرا في التكسير واللا اتساق واللا تماثل والمفاجئات فاستراتيجية التفكيك تعني تجريد أشكالها الهندسية بعيدا عن التراث القديم وقيم البرجوازية وهو ما تبنته العمارة النحتية المعاصرة , ويظهر ذلك جليا في مركز تشانغا للفنون بعملية الهدم الايجابي واعادة البناء وايلاء الشكل الخارجي والداخلي أولوية على حساب الوظيفة وتحرير المبنى من الجاذبية وعدم الاتزان والاختلاف والتضاد من حيث التصميم والاستعارة من التقنية التي ساعدت في التصميم النهائي , لقد تعاملت زها حديد في تصميم مركز تشانغا للثقافة والفنون مع الواقع البيئي واطلالة المساحة والفضاء عل بحيرة مكسيهيو ومدخل جزيرة فيستيفال بعيدا عن التراث والموروث والمرجعيات وثبات للنماذج والأساليب , وكان التصميم يتجه نحو المعاصرة التي تتمظهر في الزمن بفعل التقنيات الإلكترونية التي تتيح الاتصال والرؤية والمراقبة من مسافات بعيدة , لقد أدركت زها حديد أهمية أن تخلق واقع معماري جديد عبر عمارة المدينة (الأومنوبوليتية) الافتراضية لأن زمنها هو الزمن الحقيقي زمن النقل ومراكز الفن والسلع ووسائل الرفاهية تكون في المركز نحو الهامش والأطراف إلى المدينة , فزمن هذه المدينة هو الزمان الحقيقي , أي زمن الضوء وهي تخلق الواقع وتعيد إنشاؤه عبر تقنيات المعلومات والأنظمة الرقمية والبرمجة الاصطناعية, فهي عملية تفاعل وانسجام بين تصميم المبنى في مركز الثقافة والفنون في تشانغا والحاجات النفعية والرؤية الجمالية , وفيما يلي مخطط للمدينة الأومنوبوليتية المعاصرة من إعداد الباحثان :



الفصل الرابع

اولا : النتائج: بعد تحليل نماذج العينة توصل الباحثان الى النتائج الاتية :

1- عمارة زها حديد انسيابية سائلة تخطت الجمود الفكري والقبليات والتقاليد المعمارية القديمة , وهي عمارة المفاجئات واللا متوقع , وهي عمارة حركية لا تركن للتماثل الشكلي , بل الاختلاف والايقاع المتسارع ، كما في جميع النماذج .

2- تعاملت زها حديد مع الواقع البيئي للأماكن والفضاءات التي أنشأت لها تصاميمها المعمارية , مراعية بذلك الحاجات الجمالية التي تبدو طاغية في عمارتها فضلا عن الحاجات الوظيفية كما في العينتين (12,) وظهرت العمارة لديها كعمارة توصف بالعضوية الطبيعية كما في العينة (2) الذي يمثل مركز تشانغا للفنون في الصين .

3- كان للتطور التكنوإلكتروني والأدمغة الصناعية والأتمتة الرقمية عاملا مساعدا في ابراز التخطيطات الأولية التشكيلية لدى المعمارية لتظهر واقعا يمكن تطبيقه على أرض الواقع رقميا وحسابيا في هندسة العمارة عبر الخوارزميات المنقية ونتائجها كما في جميع النماذج .

4- استغلت المعمارية زها حديد الفضاءات المفتوحة , والمساحات الكبير في عملية تفعيل إنسيابية الخطوط التي تجسدت على أرض الواقع وكأنها كائنات سابحة متحركة من عالم خيالي كما ظهر في جميع النماذج .

5- تعاملت زها حديد مع المدينة (الأومنوبوليتية) المعاصرة آخذة بنظر الاعتبار حاجات الإنسان المعاصر في التطور في التواصل والاتصال بين بني البشر في زمن التداول العولمي .

ثانيا : الاستنتاجات :

1. إن أساس التصميم في فن العمارة المعاصرة هو أساس انسيابية الاداء التخصصي التشكيلي وهو اداء ذهني ويدوي وتقني يخضع للمنطق الحسابي العلمي والرقمي والأدمغة الحاسوبية للذكاء الاصطناعي .

2. شغف الإنسان المعاصر لما هو غرائبي ومصنع جعل القبول لدى المتلقي كبير للتذوق وبالتالي لاكتشاف الأماكن السياحية التي تدخل في إطار التسليع العولمي التداولي للثقافة والفن.
3. اتسمت العمارة المعاصرة بانسيابيتها التي حملت صفاتها الأنثوية الصارمة التي تختلف عن العمارة الذكورية والتي سادت لسنين طويلة .

ثالثا : التوصيات :

يوصي الباحثان بضرورة الاهتمام بالمنجزات المعمارية المعاصرة ودراستها وفق مقتضيات فكرية تحاكي التطورات التكنولوجية والرؤى الجمالية المغايرة من خلال تشظيات الذاتي والموضوع .

رابعا : المقترحات :

استكمالا للبحث الحالي يقترح الباحثان اجراء الدراسة الاتية :

- الانسيابية بين العمارة القديمة والمعاصرة .

المصادر والمراجع

1. احمد حسن الزيات، و واخرون. (1989). *المعجم الوسيط*. تركيا: دار الدعوة.
2. احمد مختار عمر . (2008). *معجم اللغة العربية المعاصرة*. القاهرة: عالم الكتب.
3. لويس معلوف. (2008). *المعجم في اللغة والاعلام*. بيروت.
4. محمد فتحي. (19 مارس, 2021). *الانسيابية في التصميم*. تم الاسترداد من https://ae.linkedin.com/pulse
5. https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar.
6. https://www.arabdict.com/ar.
7. Gillen,Wilson .(2000) .Psychology of Performance ., kuwaite: Kuwait National Council for Culture, Arts and Letters.
8. https://www.aljazeera.net/blogs. (2016, october 1). *Architecture - Forum - Science and Arts.*

9. Lectures on the Philosophy of Art in Contemporary Thought for PhD Students For plastics Arts, Seventh Lecture (Octoper 17, 2022).
10. Lectures on the Philosophy of Art in Contemporary Thought for PhD Students For plastics Arts, fourth lecture (Septemper 26, 2022).
11. Abdelmalek Mezhouda) .November, .(2001 Performance between Efficiency and Effectiveness: Concept and Evaluation .*Research published in the Journal of Human Sciences*.86 صفحة ،
12. abn manzurin, abi alfadl jamal aldiyn. (1956). lisan alearab. birut: dar lisan alearb.
13. Ali Al-Maliji. (2000). Technology in Fine Arts. cairo: Horus for Printing and Publishing.
14. Al-Kanani Mohammed. (2022). Art and Architecture Lectures for PhD Students. 9. baghdad.
15. al-sabeel.net,Deconstruction - and - multifaceted - functionalism - in - done . (n.d.).
16. Brooker, Betty. (1995). *Modernity and Postmodernity* (Vol. 1st ed). (A. W. Alawi, Trans.) Abu Dhabi: Cultural Complex Publications.
17. Dictionary of Artond Artits. (1965). Thames Hanson, Loncion.
18. Gibran Masoud. (1992). In *Alraed-A modern linguistic dictionary* (p. 564). Beirut - Lebanon: House of knowledge for millions.
19. Hornby, A.S. (1989). Oxford Advanced Learns Dictionary, Oxford. london: Oxford press.

20. https://www.aljazeera.net/blogs. (2016).

21. https://www.theguardian.com/commentisfree. (2016, apr 1). The Guardian view on Zaha Hadid: reluctant queen of the 3D curve.

22. jassam ,balasim muhammed. (2015). Art and Architecture. baghdad: Al-Fath Office For printing, copying and printing preparation.

23. Morad wahba. (2007). philosophical dictionary. cairo.

24. Muhammad bin Abi Bakr Abdul Qadir Razi . .(1981)Mukhtar Al-Sahah .Beirut: Publisher of the Arab Book House.

25. ny.com/ar/dict/ar-ar .

26. www.mawhopon.com.

دور الفنون التشكيلية في التعبير عن الهوية الثقافية والمجتمعية في العصر الرقمي

The role of visual arts in expressing cultural and societal identity in the digital ageParticipatory research submitted by researche

نورس علي عبد الحسين عليوي

NAWEAS Ali Abdul Hussein

Nawrasa492@gmail.com

الكلمات المفتاحية: الفنون التشكيلية، الهوية الثقافية، المجتمع، العصر الرقمي، الفن الرقمي، العولمة الثقافية.

ملخص البحث

تهدف هذه الدراسة إلى تحليل دور الفنون التشكيلية في التعبير عن الهوية الثقافية والمجتمعية في العصر الرقمي، حيث أصبحت التكنولوجيا الرقمية وسيلة جديدة للفنانين للتعبير عن قضاياهم الثقافية والمجتمعية بأساليب مبتكرة. يبحث البحث في كيفية استخدام التقنيات الحديثة مثل الذكاء الاصطناعي، والفنون الرقمية، ووسائل التواصل الاجتماعي في إعادة تشكيل الهويات البصرية والثقافية و يشمل البحث أربعة فصول الفصل الأول يشمل:

(مشكلة البحث ,أهمية البحث والحاجة إليه ,حدود البحث ,هدف البحث , فضلا عن تحديد مصطلحات البحث)

أما الفصل الثاني يشمل : مؤشرات الإطار النظري، (أولا: الفنون التشكيلية والهوية الثقافية)(ثانيا:العصر الرقمي وتأثيره على الفنون التشكيلية) (ثالثا: الفنون التشكيلية كأداة للتعبير عن القضايا المجتمعية)(رابعا: التفاعل بين الجمهور والفنون التشكيلية في القضايا المجتمعية)

أما الفصل الثالث يشمل:(إجراءات البحث , مجتمع البحث , عينة البحث , منهج البحث , أداة البحث)أما الفصل الرابع يشمل:(النتائج ,الاستنتاجات , التوصيات , المقترحات) ، وأن أهم النتائج :

1- الفنون التشكيلية تلعب دورا محوريا في تعزيز الهوية الثقافية والمجتمعية في العصر الرقمي.

2- التقنيات الرقمية توفر فرصا جديدة للإبداع الفني والتعبير الثقافي.

3- دمج الفنون التشكيلية في المناهج التعليمية لتعزيز الوعي الثقافي والفني لدى الأجيال القادمة مما يساهم في الحفاظ على الهوية الثقافية.

واهم الاستنتاجات:

1- أظهرت الأعمال المحللة كيف ان دمج التقنيات الرقمية كالتصميم الرقمي ينتج لغة بصرية معاصرة .

2- ان الفن التشكيلي يمكن ان يكون أداة مقاومة ثقافية في العصر الرقمي من خلال استخدام الخيال والألوان كما في لوحة الفنتازيا

3- لوحة المنحوتات البيولوجية النباتية التي استخدمت الواقع المعزز التي جعلت المتلقي جزءا من العملية الإبداعية مما حول الفن إلى حوار مباشر حول الانتماء تعكس العلاقة بين الإنسان والطبيعة.

Keywords: visual arts, cultural identity, society, digital age, digital art, cultural globalization.

Abstract :

This study aims to analyze the role of visual arts in expressing cultural and societal identity in the digital age, where digital technology has become a new means for artists to express their cultural and societal issues in innovative ways.The research explores how modern technologies such as artificial intelligence, digital arts, and social media can be used to reshape visual and cultural

identities. It analyzes traditional and contemporary digital artworks, while examining the impact of digital globalization on the visual arts.

The research includes four chapters. The first chapter includes

)The research problem, the importance and need for the research, the research limits, the research objective, and defining the research terms.(

The second chapter includes: Indicators of the theoretical framework

Fine arts and cultural identity-

The digital age and its impact on the fine arts-

-Fine arts as a tool for expressing societal issues

The interaction between the public and the fine arts in societal issues-

Chapter Three covers: (Research procedures, research community, research sample, research methodology, and research tool). Chapter Four covers: (Results, conclusions, recommendations, and proposals). The most important findings are:

1-The visual arts play a pivotal role in strengthening cultural and societal identity in the digital age.

2-Digital technologies provide new opportunities for artistic creativity and cultural expression.

3-Integrating visual arts into educational curricula to enhance cultural and artistic awareness among future generations, thus contributing to the preservation of cultural identity

The most important conclusions

1-The analyzed works demonstrated how the integration of digital technologies, such as digital design, produces a contemporary visual language.

2-Visual art can be a tool for cultural resistance in the digital age through the use of imagination and color, as in the fantasy painting.

3-The panel of botanical biological sculptures that used augmented reality, making the recipient part of the creative process, transforming art into a direct dialogue about belonging, reflecting the relationship between humans and nature.

مقدمة :

في عالمٍ يتسارع نحو التحول الرقمي بخطىً حثيثة، أصبحت الهوية الثقافية والمجتمعية تواجه تحدياتٍ غير مسبوقة، حيث تتداخل الثقافات وتتشابك تحت وطأة العولمة والتقنيات الحديثة ، تبرز الفنون التشكيلية كجسرٍ بين الماضي والحاضر، وكأداةٍ فاعلةٍ للتعبير عن الهوية الثقافية ومعالجة القضايا المجتمعية المعاصرة. فالفن، بكل أشكاله، ليس مجرد انعكاسٍ للواقع، بل هو قوةٌ ديناميكيةٌ قادرةٌ على تشكيل الوعي الفردي والجماعي، وإعادة تعريف الهوية في ظل التحديات الرقمية.

الفصل الأول

مشكلة البحث:

في العصر الرقمي، حيث أصبحت الشاشات هي النوافذ التي نطل منها على العالم، تحولت الفنون التشكيلية من كونها أعمالًا تقليديةً تُعرض في صالات العرض إلى أعمالٍ تفاعليةٍ تُعرض في الفضاء الافتراضي، تصل إلى ملايين الأشخاص عبر منصات التواصل الاجتماعي والمعارض الرقمية. هذه التحولات لم تغير فقط طرق إنتاج الفن وتلقيه، بل أضافت أبعادًا جديدةً لعلاقة الفن بالهوية الثقافية. فالفنانون اليوم يستخدمون تقنيات مثل الواقع الافتراضي، الذكاء الاصطناعي، والطباعة ثلاثية الأبعاد لخلق أعمالٍ فنيةٍ تعكس هوياتهم الثقافية بطرقٍ مبتكرة، وتعالج قضايا مجتمعيةً . لكن في الوقت نفسه، يطرح العصر الرقمي أسئلةً جوهريةً حول مصير الهوية الثقافية في ظل سيطرة التقنيات الحديثة.

هل يمكن للفنون التشكيلية أن تحافظ على أصالتها وقدرتها على التعبير عن الهوية في عالمٍ يسيطر عليه الفضاء الرقمي؟ وكيف يمكن للفنانين أن يوازنوا بين الحفاظ على التراث الثقافي وتبني التقنيات الحديثة؟ هذه الأسئلة تشكل محورًا رئيسيًا في هذا البحث، الذي يهدف إلى استكشاف دور الفنون التشكيلية في التعبير عن الهوية الثقافية والمجتمعية في العصر الرقمي.

أهمية البحث والحاجة إليه:

1- يساهم البحث في فهم كيفية تفاعل الفنون التشكيلية مع التحديات والفرص التي يقدمها العصر الرقمي
2- يقدم رؤية جديدة حول كيفية استخدام الفنون التشكيلية كأداة للحفاظ على الهوية الثقافية وتعزيزها.
3- يبرز أهمية الفنون التشكيلية في توثيق القضايا المجتمعية من خلال الوسائل الرقمية

هدف البحث:

يهدف البحث الحالي إلى التعرف على دور الفنون التشكيلية في التعبير عن الهوية الثقافية والمجتمعية في العصر الرقمي.

حدود البحث :

الحدود الموضوعية: دراسة الفنون التشكيلة الرقمية وعلاقتها بالهوية الثقافية والمجتمعية.

الحدود المكانية: يشمل البحث دراسة نماذج من الفنون التشكيلية الرقمية في الوطن العربي والعالم.
الحدود الزمانية:تحليل أعمال فنية معاصرة ورقمية من فترة ما بعد عام 2000.

تحديد مصطلحات البحث:

1-الفنون التشكيلية:

لغةً: التشكيل في اللغة يعني التصوير والخلق والإبداع. جاء في لسان العرب لابن منظور: "شَكَّل الشيءَ تشكيلاً: جعله على هيئةٍ معينة"(منظور، 1311م، صفحة 60).
اصطلاحًا: الفنون التشكيلية هي الفنون التي تعتمد على التعبير البصري باستخدام العناصر التشكيلية مثل اللون، الخط، التكوين، والملمس، وتشمل الرسم، النحت، التصميم، والتصوير .(زكريا ط.، 2005، صفحة 15).

2- الهوية الثقافية:

لغةً: الهوية مشتقة من الضمير "هو"، وتعني حقيقة الشيء وماهيته. ورد في معجم الوسيط: "الهُوِيَّة: حقيقة الشيء أو الشخص التي تميزه عن غيره" (مصطفى، 2004، صفحة 1017) .
اصطلاحًا: الهوية الثقافية هي مجموعة القيم، العادات، التقاليد، والمعتقدات التي تحدد شخصية المجتمع وتميزه عن غيره من الثقافات الأخرى (الجابري، اشكاليات الهوية والثقافة، 2006، صفحة 63)

3- المجتمع:

لغةً: المجتمع من الجذر "جمع"، أي ضمّ الأشياء بعضها إلى بعض. جاء في معجم المحيط: "المجتمع هو الموضع الذي يجتمع فيه الناس" (ابادي، 1999، صفحة 383)

اصطلاحًا: المجتمع هو مجموعة من الأفراد الذين يرتبطون بعلاقات اجتماعية وثقافية واقتصادية تشكل نظامًا اجتماعيًا متكاملاً(دوركايم، 2010، صفحة 127)

4- العصر الرقمي:

لغةً: العصر هو الزمان الذي يقع فيه الحدث، والرقمي نسبة إلى الرقم، أي المعتمد على الأعداد والحوسبة. ورد في معجم اللغة العربية المعاصر: "العصر الرقمي هو الحقبة التي تعتمد على التكنولوجيا الرقمية في مختلف المجالات"(عمر، 2008، صفحة 1481)

اصطلاحًا: العصر الرقمي يشير إلى الفترة الزمنية التي تعتمد على التقنيات الرقمية مثل الإنترنت، الذكاء الاصطناعي، ووسائل التواصل الاجتماعي في الحياة اليومية، وهو ما أدى إلى تحول ثقافي واقتصادي عالمي .(كاستلز، 2011، صفحة 89)

الفصل الثاني

مؤشرات الإطار النظري

اولا: الفنون التشكيلية والهوية الثقافية:

تعد الفنون التشكيلية وسيلة فعالة للحفاظ على الهوية الثقافية والتعبير عنها، حيث يستخدم الفنانون عناصر من تراثهم المحلي لتعزيز الشعور بالانتماء. فاللوحات والمنحوتات تستلهم من الرموز الشعبية والتاريخية، مما يساعد في إبراز الهوية الوطنية في مواجهة التأثيرات الثقافية الخارجية (كاستلز، 2011، صفحة 156)

مع تطور التكنولوجيا، أصبحت الفنون الرقمية أداة جديدة لتعزيز الهوية الثقافية، حيث يمكن للفنانين الجمع بين التقاليد والتقنيات الحديثة لخلق أعمال تعكس الأصالة في إطار عصري. هذه الفنون تتيح للفنانين نشر أعمالهم على نطاق واسع، مما يسهم في تعزيز الهوية الثقافية عالميًا دون فقدان خصوصيتها المحلية(جمال، التكنولوجيا والفن التشكيلي الرقمي، 2018، صفحة 73) .

ثانيا: العصر الرقمي وتأثيره على الفنون التشكيلية:

في ظل التحول الرقمي المتسارع، باتت التقنيات الرقمية تشكّل بعداً جديداً للفنون التشكيلية، حيث تعتمد على البرمجيات والوسائط المتعددة لإنتاج أعمال تتفاعل مع الجمهور بطرق غير تقليدية. تتيح أدوات الرسم الرقمي، الواقع الافتراضي، والذكاء الاصطناعي للفنان تجاوز قيود الإبداع التقليدي وإعادة صياغة اللغة البصرية لتصبح أكثر ديناميكية وتفاعلاً على الصعيد العالمي، أدّى هذا التحول إلى توسع مفاهيم الفن؛ إذ ساهم في خلق فضاءات تفاعلية تدمج بين التقنيات الحديثة والتراث الفني، مما يفتح آفاقاً جديدة للتجريب والإبداع .أما في السياق العربي، فقد تبنّى عدد من الفنانين الرقميين الوسائط الرقمية لتجديد اللغة الفنية التقليدية وإبراز الهوية الثقافية، مما ساعد في إعادة صياغة تراثهم بطريقة تتماشى مع متطلبات العصر الحديث (جمال، التكنولوجيا والفن التشكيلي الرقمي، 2018، صفحة 112) ومع ذلك، يواجه الفن التشكيلي الرقمي تحديات عدة تتعلق بحماية حقوق الملكية الفكرية وتطوير المهارات

التقنية، مما يستدعي بحثاً مستمراً لدراسة تأثير العصر الرقمي على ملامح الإبداع الفني والحفاظ على الهوية الثقافية في ظل العولمة.

ثالثا: الفنون التشكيلية كأداة للتعبير عن القضايا المجتمعية:

تُعد الفنون التشكيلية وسيلة فعالة للتعبير عن القضايا المجتمعية، حيث تسهم في تسليط الضوء على المشكلات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي يواجهها الأفراد داخل المجتمع. فمنذ العصور القديمة، كانت الجداريات والنقوش وسيلة للتواصل والتوثيق البصري للأحداث والتحديات المجتمعية (زكريا ط.، 2005، صفحة 89). واليوم، تستمر الفنون التشكيلية في لعب دور بارز في توعية الجمهور وتحفيز النقاش حول القضايا الملحة.

تعكس الأعمال التشكيلية هموم المجتمع من خلال تقديم صور ورموز تجسد المعاناة، الأمل، والعدالة. على سبيل المثال، استخدم العديد من الفنانين العرب الفن الجداري لنقل رسائل سياسية واجتماعية في فترات الأزمات، كما هو الحال في جداريات الربيع العربي التي وثقت تطلعات الشعوب نحو التغيير(يوسف، 2018، صفحة 134) .

تُستخدم أيضاً الفنون التشكيلية في توثيق قضايا مثل الفقر، العدالة الاجتماعية، والبيئة، حيث يعبر الفنانون من خلال لوحاتهم عن المشكلات التي تواجه الفئات المهمشة، مما يسهم في تحفيز التغيير ودعم الحركات المجتمعية. الفن التشكيلي ليس مجرد انعكاس للواقع، بل هو وسيلة للحوار والنقد الاجتماعي، حيث يُمكن أن يكون أداة للمقاومة وإعادة تشكيل الوعي الجماعي .(محمود، 2015، صفحة 117)

رابعا: التفاعل بين الجمهور والفنون التشكيلية في القضايا المجتمعية:

يلعب التفاعل بين الجمهور والأعمال الفنية دورًا مهمًا في تعزيز الوعي بالقضايا المجتمعية. فاللوحات الجدارية والعروض الفنية التفاعلية تحفز المشاهدين على التفكير والمشاركة في النقاش حول القضايا المطروحة. على سبيل المثال، تُستخدم الفنون البصرية في حملات التوعية الاجتماعية مثل مكافحة العنف ضد المرأة، حيث تُعرض أعمال فنية تحمل رسائل قوية تدعو للتغيير والإصلاح(علي، 2017، صفحة 92)

في هذا السياق، يُعتبر الفن التشكيلي وسيلة تعليمية أيضاً، حيث يُستخدم في المدارس والجامعات لتعزيز التفكير النقدي وتشجيع الطلاب على التعبير عن آرائهم حول القضايا الاجتماعية من خلال الرسم والنحت. وهذا يؤكد أن الفن ليس مجرد أداة

جمالية، بل هو وسيلة فعالة للتواصل وإحداث التأثير (الجابري، اشكاليات الهوية والثقافة، 2006، صفحة 178).

الفصل الثالث

مجتمع البحث:

حصلت الباحثة على (20 لوحه) وهي تمثل مجتمع البحث من خلال شبكة الانترنيت .

عينه البحث :

اختارت الباحثة (4) نماذج تمثل عينة البحث بصوره قصدية.

منهج البحث:

اتبعت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عينه البحث الحالي.

أداة البحث:

اعتمدت الباحثة المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري بوصفها مرتكزات للتحليل.

عينة البحث:

أولا: تحليل لوحة الفانتازيا

الفانتازيا هي نوع من الفن الرقمي الذي يعتمد

بشكل كبير على خيال المصمم، حيث يتم الابتعاد عن

الواقعية والتركيز على إكمال الفكرة من خلال اختيار

الصور المناسبة. هذا النوع من الفن يتيح للفنان حرية كبيرة في التعبير عن رؤيته الداخلية ويمكن للوحة الفانتازيا أن تعكس عناصر من التراث الثقافي من خلال دمج الرموز والأساطير والقصص الشعبية في العمل الفني. هذا يسمح للفنان بالتعبير عن هويته الثقافية بطريقة إبداعية. ويمكن للوحة الفانتازيا أن تعالج قضايا اجتماعية معاصرة من خلال الرمزية الخيالية. على سبيل المثال، يمكن أن تعكس اللوحة التحديات التي يواجهها المجتمع أو التطلعات المستقبلية.

العناصر الفنية في اللوحة:

- الخيال: اللوحة تعتمد على عناصر خيالية قد تشمل كائنات أو عوالم غير واقعية.

- الألوان: غالبًا ما تستخدم الألوان الزاهية أو الدراماتيكية لتعزيز التأثير البصري.

- التفاصيل: اللوحة تحتوي على تفاصيل معقدة تعكس مهارة الفنان في الرسم والتلوين.

الرسالة الفنية:

اللوحة تعكس رؤية الفنان الداخلية وتسمح للمشاهد بالهروب من الواقع إلى عالم من الخيال. هذا العالم يمكن أن يكون مستوحى من التراث الثقافي أو الأساطير المحلية، مما يجعل اللوحة وسيلة قوية للتعبير عن الهوية الثقافية.

الخلاصة:

لوحة الفانتازيا تلعب دورًا مهمًا في التعبير عن الهوية الثقافية والمجتمعية في العصر الرقمي. من خلال استخدام الخيال والتكنولوجيا، يمكن للفنان أن يعكس تراثه الثقافي، يعالج القضايا الاجتماعية، ويشارك رؤيته مع العالم بأسره. هذا يظهر كيف يمكن للفنون التشكيلية أن تكون وسيلة قوية للتعبير عن الهوية في عالم يتسم بالتغير السريع والتفاعل الثقافي العالمي.

ثانيا: لوحة التلاعب بالصور

Photo-Manipulation

التلاعب بالصور هو فن رقمي يتضمن التعديل، القص

والدمج لإنشاء عمل فني جديد. هذا النوع من الفن

يعتمد على مهارة الفنان في استخدام برامج

التصميم لدمج عناصر مختلفة من صور متعددة.

العناصر الفنية في اللوحة:

- التعديل: يتم تعديل الصور الأصلية لتناسب الرؤية الفنية للفنان.
- الدمج: يتم دمج عناصر من صور مختلفة لإنشاء صورة جديدة ومتماسكة.
- الواقعية أو الخيال: يمكن أن تكون اللوحة واقعية أو خيالية، حسب رؤية الفنان.

التعبير عن الهوية الثقافية:

دمج التراث والحداثة: يمكن للوحة التلاعب بالصور أن تعكس الهوية الثقافية من خلال دمج العناصر الثقافية التقليدية مع الصور الحديثة. هذا يسمح للفنان بالتعبير عن كيف تتطور الهوية الثقافية في العصر الرقمي يمكن أن تعكس اللوحة قضايا مثل الهجرة، التكنولوجيا، أو التغيرات الاجتماعية.

الرسالة الفنية:

- اللوحة تعكس رؤية الفنان في كيفية دمج العناصر المختلفة لإنشاء عمل فني جديد. هذا العمل يمكن أن يعكس قضايا اجتماعية أو ثقافية، مما يجعل اللوحة وسيلة قوية للتعبير عن الهوية في العصر الرقمي، أصبحت التكنولوجيا أداة أساسية للفنانين لإنشاء أعمال فنية معقدة تعكس هوياتهم الثقافية والمجتمعية.

الخلاصة:

لوحة التلاعب بالصور تلعب دورًا مهمًا في التعبير عن الهوية الثقافية والمجتمعية في العصر الرقمي. من خلال استخدام التعديل والدمج، يمكن للفنان أن يعكس تراثه الثقافي، يعالج القضايا الاجتماعية، ويشارك رؤيته مع العالم بأسره.

ثالثا: لوحة المنحوتات البيولوجية النباتية

هذه المنحوتات تعتمد على أشكال بيولوجية ونباتية حيث يتم استلهام التصاميم من الطبيعة. يمكن أن تكون هذه المنحوتات مجردة أو واقعية وتعكس العلاقة بين الإنسان والطبيعة.

العناصر الفنية في اللوحة:

- الأشكال البيولوجية: استخدام أشكال مستوحاة من الكائنات الحية والنباتات.

- المواد: يمكن أن تكون المواد المستخدمة طبيعية أو صناعية، مما يعكس الاندماج بين الطبيعة والتكنولوجيا.

- التفاصيل: التركيز على التفاصيل الدقيقة التي تعكس تعقيدات الطبيعة.

التعبير عن الهوية الثقافية:

- التراث الطبيعي: يمكن للمنحوتات أن تعكس التراث الطبيعي للمنطقة، مما يجعلها وسيلة قوية للتعبير عن الهوية الثقافية.

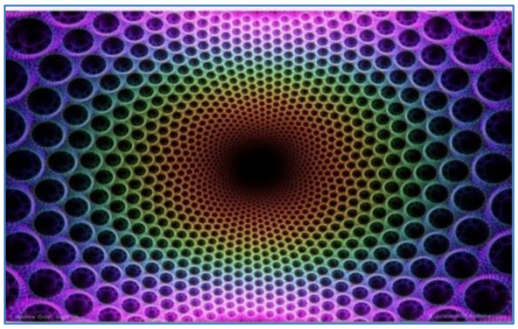
- الرمزية الثقافية: استخدام الأشكال النباتية والبيولوجية يمكن أن يعكس الرموز الثقافية المرتبطة بالطبيعة في ثقافة معينة.

الإبداع الرقمي: في العصر الرقمي، يمكن للفنان أن يستخدم التكنولوجيا لإنشاء منحوتات معقدة تعكس العلاقة بين الإنسان والطبيعة.

الرسالة الفنية:

- اللوحة تعكس العلاقة بين الإنسان والطبيعة، وكيف يمكن للفن أن يعبر عن هذه العلاقة بشكل إبداعي. هذا النوع من الفن يمكن أن يعكس أيضًا القضايا البيئية والاستدامة.

رابعا: تحليل لوحة فن الفركتال



فن الفركتال يعتمد على أنماط هندسية متكررة تعكس

تعقيدات الطبيعة. هذا النوع من الفن يعتمد على

الرياضيات والتكنولوجيا لإنشاء أشكال معقدة

وجذابة بصريًا.

العناصر الفنية في اللوحة:

- التكرار: استخدام أنماط متكررة تعكس تعقيدات الطبيعة.

- الألوان: استخدام ألوان زاهية أو دراماتيكية لتعزيز التأثير البصري.

- التفاصيل: التركيز على التفاصيل الدقيقة التي تعكس تعقيدات الأنماط الهندسية.

التعبير عن الهوية الثقافية:

- التراث العلمي: يمكن لفن الفركتال أن يعكس التراث العلمي والرياضي للمنطقة، مما يجعلها وسيلة قوية للتعبير عن الهوية الثقافية.

- الرمزية الثقافية: استخدام الأنماط الهندسية يمكن أن يعكس الرموز الثقافية المرتبطة بالعلم والرياضيات في ثقافة معينة

- الإبداع الرقمي: في العصر الرقمي، يمكن للفنان أن يستخدم التكنولوجيا لإنشاء أعمال فركتال معقدة تعكس تعقيدات الطبيعة والرياضيات.

3. الرسالة الفنية:

- اللوحة تعكس تعقيدات الطبيعة والرياضيات، وكيف يمكن للفن أن يعبر عن هذه التعقيدات بشكل إبداعي. هذا النوع من الفن يمكن أن يعكس أيضًا القضايا العلمية والتكنولوجية.

الخلاصة:كلا اللوحتين (المنحوتات البيولوجية النباتية وفن الفركتال) تلعبان دورًا مهمًا في التعبير عن الهوية الثقافية والمجتمعية في العصر الرقمي. من خلال استخدام التكنولوجيا والإبداع، يمكن للفنان أن يعكس تراثه الثقافي، يعالج القضايا الاجتماعية والعلمية، ويشارك رؤيته مع العالم بأسره. هذا يظهر كيف يمكن للفنون التشكيلية أن تكون وسيلة قوية للتعبير عن الهوية في عالم يتسم بالتغير السريع والتفاعل الثقافي العالمي.

الفصل الرابع

النتائج:

1- الفنون التشكيلية تلعب دورا محوريا في تعزيز الهوية الثقافية والمجتمعية في العصر الرقمي.
2- التقنيات الرقمية توفر فرصا جديدة للإبداع الفني والتعبير الثقافي.
3- دمج الفنون التشكيلية في المناهج التعليمة لتعزيز الوعي الثقافي والفني لدى الأجيال القادمة مما يساهم في الحفاظ على الهوية الثقافية.

الاستنتاجات:

1- أظهرت الأعمال المحللة كيف ان دمج التقنيات الرقمية كالتصميم الرقمي ينتج لغة بصرية معاصرة .
2- ان الفن التشكيلي يمكن ان يكون أداة مقاومة ثقافية في العصر الرقمي من خلال استخدام الخيال والألوان كما في لوحة الفنتازيا
3- لوحة المنحوتات البيولوجية النباتية التي استخدمت الواقع المعزز التي جعلت المتلقي جزءا من العملية الإبداعية مما حول الفن الى حوار مباشر حول الانتماء تعكس العلاقة بين الإنسان والطبيعة.

التوصيات:

1- تشجيع الفنانين على استخدام التقنيات الرقمية لأنتاج أعمال فنية تعكس الهوية الثقافية.
2- وضع سياسات واضحة لحماية حقوق الملكية الفكرية للفنانين خاصة في ظل انتشار الأعمال الفنية الرقمية وسهولة نسخها.

المقترحات:

1- دراسة كيفية استخدام تصميم ثلاثي الأبعاد في التعبير عن الهوية الثقافية
2- تحليل تأثير الرقمنة على الفنون التشكيلية التقليدية ومدى إمكانية اندماجها لتعزيز الهوية الثقافية.
3- دراسة لأعمال فنانين يستخدمون التقنيات الرقمية للتعبير عن التراث والهوية.

المصادر

- **المراجع**

ابراهيم مصطفى. (2004). *المعجم الوسيط*. مجمع اللغة العربية.

أبن منظور. (1311م). *لسان العرب*. دار المعارف.

احمد مختار عمر. (2008). *معجم اللغة العربية المعاصرة*. عالم الكتب.

السيد محمود. (2015). *الفن والهوية الثقافية*. دار الفكر العربي.

الفيروز ابادي. (1999). *القاموس المحيط*. مؤسسة الرسالة.

حموده علي. (2017). *الفن والمجتمع رؤية نقدية*. الهيئة العامة للكتاب.

دوركايم. (2010). *قواعد المنهج في علم الاجتماع*. المنظمة العربية للترجمة.

طة زكريا. (2005). *مدخل الى الفنون التشكيلية*. دار الثقافة العربية.

طه زكريا. (2005). مدخل الى الفنةن التشكيلية. دار الثقافة العربية.

عبد الله يوسف. (2018). *الفن التشكيلي العربي وقضايا المجتمع*. المركز القومي للبحوث الفنية.

فاطمة جمال. (2018). *التكنولوجيا والفن التشكيلي الرقمي*. دار النهضة العربية.

فاطمة جمال. (2018). التكنولوجيا والفن التشكيلي الرقمي. دار النهظة العربية.

مانويل كاستلز. (2011). *شبكة المجتمع*. المنظمة العربية للترجمة.

محمد عابد الجابري. (2006). *اشكاليات الهوية والثقافة*. مركز دراسات الوحدة العربية.

محمد عابد الجابري. (2006). *اشكاليات الهوية والثقافة*. مركز دراسات الوحدة العربية.

عنوان البحث :المظاهر الاجتماعية في الواقعية المُفرطة الأميركية

Social Aspects in American Hyperrealism

ناصر عَبد الحُسين زبين

Nasser abdullhosien zbayan

Mobile:07748205154

Nasser.abd2202p@cofarts.uobaghdad.edu.iq

الملخص : كان الفن ولا زال انعكاسا لبيئة المجتمعات التي تنتجه , فهو المرآة الحقيقية ولغة سايكو اجتماعية ترسل رسائل باتجاه الداخل والخارج لتؤكد نزعة الذوق والجمال والتفوق , وهي رسائل ذات أبعاد وتفاصيل تقرأ على أنها تسويق إعلامي لمدى تطور الشعب الأميركي ومدى اعتداده بنفسه , تطور يفسره البعض على أنه هوية قومية لمجتمع متعدد العرقيات والأديان والانتماءات , فلقد كانت نزعة المغايرة في التقنيات الإظهارية في الفن ومنه فن التشكيل ما يسمح للفنان بأن يؤكد تميزه الذي يحوز عليه عبر المعارض والتغيير المستمر في المواضيع التي يطرحها عبر الشكل الذي أصبح هو مضمون العمل الفني في فنون المعاصرة وخصوصا في نهاية الستينيات وما بعدها من القرن المنصرم والذي يجسد في مواضيعه مظاهر المجتمع الأميركي في الواقعية المفرطة , تكون البحث الحالي من أربعة فصول احتوى الفصل الأول على مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه وعلى هدف البحث وحدوده وتحديد المصطلحات ، كما تضمن الفصل الثاني على الإطار النظري والذي احتوى مبحثين (الأول:الواقعية في الفن التشكيلي، والثاني:مجتمع الواقعية المفرطة الأميركي ، وتضمن الفصل الثالث على مجتمع البحث وهو نتاج الفنانون أستس و وبيترسون وجلينراي و خلال المدة (2005–2006 م) ، أما عينة البحث فقد بلغت ثلاث نماذج، وتضمن كذلك على منهج البحث وأداته وتحليل العينة، أما الفصل الرابع تضمن النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات وانتهى البحث بالمصادر والمراجع .

الكلمات المفتاحية: المظاهر , الاجتماعية , الواقعية المفرطة .

Abstract: Art was and still is a reflection of the environment of the societies that produce it. It is the true mirror and the language of social psychology

that sends messages internally and externally to confirm the tendency towards taste, beauty and superiority. These messages have dimensions and details that are read as media marketing for the extent of the American people's development and their self-confidence. Some interpret this development as a national identity for a society with multiple ethnicities, religions and affiliations. The tendency towards difference in the visual techniques in art, including the art of visual arts, allows the artist to confirm his distinction that he obtains through exhibitions and the continuous change in the topics he presents through the form that has become the content of the artwork in contemporary arts, especially at the end of the sixties of the last century, which embodies in its topics the manifestations of American society in hyperrealism. The current research consists of four chapters. The first chapter contains the research problem, its importance and need for it, the research objective, its limits and the definition of terms. The second chapter includes the theoretical framework, which contains two topics (the first: Realism in visual art, and the second: the American hyperrealistic society, and the third chapter includes the research community). It is the product of the artists Estes, Peterson and Glenray during the period (2005-2006 AD). The research sample amounted to three models, and it also included the research methodology, its tools and sample analysis. The fourth chapter included the results, conclusions, recommendations and suggestions. The research ended with sources and references. **Keywords**: Appearances, social, hyperrealism.

الفصل الأول

أولا : مشكلة البحث :-ينطلق الفن عموما وفن التشكيل خصوصا من التعبير عن الحياة بطريقة إبداعية تؤشر لمدى تطور الشعوب والمجتمعات التي تتبناه , والصورة المنتجة عبر فن التشكيل تضع المتلقي في قلب الحدث والموضوع , فهو عملية تصوير

وليست تصور , فالتصوير انتاج فردي إبداعي لا يحيل إلى شيء آخر, بينما التصور هو انتاج الكلي كما هي اللغة المكتوبة عبر الكلمات التي بدورها تحيل إلى شيء أو أشياء أخرى , وكان التصوير على مر العصور منذ الكهف والإنسان الأول يحاول أن يصور ويحاكي الطبيعة التي حوله وصولا إلى كافة الأساليب والاتجاهات الفنية في الحداثة وما قبلها من كلاسيكيات الفن كالكلاسيكية الجديدة والرومانسية وصولا لمنعطف الحداثة في الانطباعية التي أسست على المحاكاة الواقعية للأشياء في اللحظة الآنية مستعينة بتقنية الكاميرا وتحليل الضوء بالموشور والفيزياء وفسلجة العين وشبكيتها في تفسير الألوان , وكانت الواقعية في الفن قد مرت بمراحل أطلقت على الواقعية الاشتراكية التي كانت تعكس الأيدولوجيا وصراع الطبقات والواقعية الفرنسية ومن أقطابها الفنان غوستاف كوربيه , والواقعية الأميركية المبكرة في القرن التاسع والتي صور فيها نمط الحياة والمجتمع الأميركي شديد الحداثة تارة وحزنا على ما يعانيه الفرد من الوحشة والعزلة تارة أخرى ومن أقطابها أدورد هوبر , وصولا إلى الواقعية المفرطة الجديدة التي سارت على نفس التقنية في واقعية الأشياء ومحاكاة صورة الكاميرا لا بل تفوقت عليها وتغيرت مواضيعها باتجاه اجتماعي جديد على يد فنانو الستينيات وحتى المعاصرة ممن يمثلون الجيل الجديد من الواقعية الأميركية الجديدة ولا بد من أن نطرح التساؤل التالي بـ ما هي المظاهر الاجتماعية في الواقعية المفرطة الأميركية ؟.

ثانيا : هدف البحث :- تعرف على المظاهر الاجتماعية في الواقعية المفرطة الأميركية .

ثالثا : أهمية البحث :-تسليط الضوء على الأعمال الفنية لفناني الواقعية المفرطة تحمل صفة المحاكاة الواقعية الفائقة , وكذلك إفادة الباحثين وطلاب الفنون من البحث الحالي .

رابعا : 1- الحدود المكانية : الولايات المتحدة الأميركية

2 - الحدود الموضوعية :, ريتشارد أستس , دينيس بيترسون ,جلينراي مدرس

3-الحدود الزمانية : 2005- 2006م.

خامسا : تحديد المصطلحات :

1- المظاهر لغة : ظهر , مظاهر , مكان الظهور , من الإنسان أو غيره , خارجه أو ما بدا منه (جبران مسعود، 1992 صفحة 750) .

2- المظاهر اصطلاحا:(المظهر) الصورة التي يبدو عليها الشيء والعلاقة . وفي علم النبات صفة النبات في المواسم المختلفة ، فيقال المظهر الربيعي والخريفي والصيفي مجموعها مظاهر(مجمع اللغة العربية، 2004 صفحة 578) .

3- التعريف الإجرائي للمظاهر: هو صورة فن الواقعية المفرطة التي تعكس الحالات السايكو اجتماعية التي تبدو ظاهرة للمتلقي كصورة خيالية أو جادة والتي عززت نمطية الانتماء القومي الأميركي .

4- الاجتماعية لغة :-الاجتماع (جمع) مصدر . اجتمع الاجتماع البشري : المجتمع البشري ,علم الاجتماع ، : علم يعنى بدراسة العلاقات القائمة بين البشر, الاجتماعي (ج م ع) المنسوب إلى الاجتماع النشاط الاجتماعي ، من كان محباً للمجتمع بطبعه فيختلط بالناس وينفتح على الحياة العامة : والإنسان كائن اجتماعي(جبران مسعود، 1992 صفحة 21).

5- الاجتماعية اصطلاحا :-ما ينتمي إلى المجتمع أو ما يتعلّق به، كما هو، أي الظواهر والعلائق التي تشكله. وليس هناك خطأ ولا حتى ضلال إلا وتكون له عواقب اجتماعية، خصوصاً في المجتمعات المتمدنة والديمقراطية , حيث تكون لكل شخص وظيفة دائماً، ليس فقط في الأسرة، بل في الدولة أيضاً(موسوعة لالاند، 2001 صفحة 1300).

6- التعريف الإجرائي للاجتماعية :-هي مجموع العلاقات والأنماط والسلوكيات التي تميز مجموعة من الأفراد دون غيرهم ضمن المجتمعات المتمدنة الديمقراطية ومنها المجتمع الأميركي. **7- الواقعية لغة:**-لواقع . ج وقع ووقوع ,وشيء واقع : حاصل ,لواقعي , من كان على مذهب الواقعية , لواقعية , في الفلسفة : مذهب يجعل الواقع

المادي الدور الأول ويقول بحقيقة الإنسان في ذاته مستقلا عن العقل والفكر , وفي الفن مذهب يمثل الأشياء الطبيعية كما هي(جبران مسعود، 1992 صفحة 852).

8- الواقعية اصطلاحا :-الوَاقِعِيَّةُ فِي الأَدَبِ : تَيَّارٌ أَدَبِيٌّ نَشَأَ في فَرَنْسَا مُنْذُ مُنْتَصَفِ القَرْنِ الثَّامِنِ عَشَرَ، كَانَ يَدْعُو إِلَى تَقْدِيمِ الوَاقِعِ وَنَقْلِهِ كَمَا هُوَ، وَفِي الاتِّحَادِ السُّوفْيَاتِيِّ سَابِقاً غَدَتِ الوَاقِعِيَّةُ الاشْتِرَاكِيَّةُ مَذْهَباً وَرَبَطَتِ الأَدَبَ وَالفنّ بِضَرُورَةِ تَصْوِيرِ الإِنْسَانِ مِنْ خلاَلِ عَمَلِهِ فِي مَعْرَكَتِهِ الاجْتِمَاعِيَّةِ(-https://www.almaany.com/ar/dict/ar)

9- التعريف الإجرائي لـ الواقعية: مذهب أدبي فني يصور الإنسان ومظاهرة الاجتماعية مستقلا في ذاته بعيدا عن العقل والفكر وقد تمثل في أميركا كاتجاه فني يتحدى تقنية الكاميرا من حيث الدقة في التصوير وعرف بالواقعية المفرطة الأميركية .

الفصل الثاني

المبحث الأول :الواقعية في الفن التشكيلي :-ظهرت الواقعية الفرنسية، التي أزاحت ما دون المشاهدة المباشرة ، وتم اعتماد اشتراطات المرئيات والكيفية التي تمتلكها قبل وصولها إلى سطح اللوحة, فإنشاء المشهد المستند على الأنظمة المتبعة منذ عصر النهضة ، التي بمقتضاها يملك الفنان حرية اختيار وتجميع المفردات، قد انصرف عنها الفنانون الواقعيون لأجل اعتماد معطيات المرئي. مع الإبقاء على القواعد العامة التي تؤمن (واقعية) المعروض: من علم التشريح ودقة النسب ونقاط الجذب وفق المنظور وغيرها، مما لا يغير كثيرا من طبيعة الأسلوب الذي يريد له الفنان ان يُقدم ما هو جديد، من ذلك تم تصعيد المرئي الثابت والمتفق عليه ، مقابل تقليص دائرة التخيل وإلغاء غير المثبت بالمشاهدة فلا عبرة لشيء، بعد الآن، إلا للوقائع ، أي للحقائق التي يمكن أن تكون موضع ملاحظة جماعية واتفاق مطلق؛ وهي تنتسب، تعريفاً، إلى العالم المادي، المُدرك بالحواس، المقاس بالذهن. وكل ما ينتمي إلى الروحي أصبح مشبوهاً، غير قابل للتثبت، ومتحزب لأنه مشوب بالفردية(رينيه ,هويغ، 1978 صفحة 277) يوم الدفن في القرية والاعتداد بالنفس ,(شكل1, 2) للفنان الفرنسي كوربيه .

شكل (1)

شكل (2)

كانت الواقعية الاشتراكية قد تناولت هموم المجتمع ، وعبرت عنهم ضمن إضفاء قيمة على العمل الفن، ويمكن القول إنّ المدرسة السوفياتية هي أهم المدارس التي مثلت الواقعية الاشتراكية، مثلًا تناول ليو تولستوي قضايا المجتمع الروسي، وكذلك فعل تشيخوف وكشفوا عن عيوب المجتمع البرجوازي، وما يميّز الواقعية الاشتراكية هو التأكيد على أن الواقع يسير في حركة وهو ليس ثابتًا، وهذا ما يعرف بالدياليكتيك أو الجدل. الواقعية الاشتراكية كأداة للتعبير عن الطبقة العاملة تبنت الواقعية الاشتراكية مبدأ أساسيًا، وهو التعبير عن التناقضات في المجتمعات البرجوازية والرأسمالية التي تمتلك فيها الأقلية رؤوس أموال ضخمة، في الوقت الذي يعيش جزء كبير من العمال تحت خط الفقر، والجدل المادي يقوم على عدة مبادئ، منها تحول الكم إلى كيف، وهذا تعبير عن التناقضات الواقعة في المجتمع الرأسمالي، مما سيؤدي إلى إحداث ثورة تنتهي بالوصول إلى حالة من الاستقرار أطلق عليها ما يعرف بالشيوعية الثانية(https://mawdoo3.com, 2021).و كان أسلوب الواقعية الاشتراكية بالتصوير الواقعي لحياة عامة المجتمع في جميع نشاطاتهم اليومية وأماكن عملهم ومشاعرهم، ويركز على تصوير حياة الكادحين والفقراء والعمال في المصانع والفلاحين في المزارع والجنود في ثكناتهم والطلاب في مدارسهم وكذلك يصور مشاعر هؤلاء مع عوائلهم وفي أفراحهم وأحزانهم. وبذلك نكاد لا نجد أيا من مظاهر الترف في حياة الطبقات

العليا وقصور الملوك والأمراء وسهراتهم وحفلات صيدهم وبذخ نسائهم، كما نراها غالبا في فنون وآداب الواقعية الكلاسيكية. ويمكن القول ان الواقعية الاشتراكية أقلعت بالثقافة من قصور النخبة وحطت بها وسط تجمع الناس العاديين(https://www.almothaqaf.com/art, 2021).كما في الشكل (3) القائد ستالين يخاطب الجنود و(4) أطفال يلعبون في حديقة الثلج .

شكل (3)

شكل (4)

هذا الواقع المفرط يدعو المتلقي لقراءة جديدة للواقع، وعلى نحو يقترب من قضايا وقواعد تشترط التعبير عن خبرات مباشرة، تبدأ مع تجربة الفنان في تركيز انتباهه على انتقاء لحظة زمانية ومكانية محددة، فهذه الصور المفرطة في واقعيتها، تستثير الإدراك البصري عند المتلقي حين مشاهدته أجزاء من الواقع انتقالا إلى ما لا يمكن مشاهدته فتتنشط لديه خبرة في تلقى الصورة تنتقل من مرحلتها الحسية إلى مرحلة متطورة أخرى وصولا إلى خبرة تخصصية. ولأن الاختيار القصدي للمظاهر الواقعية يشترط تفعيل التفكير الإدراكي لمواجهة الواقع بعقلية مدركة لكل التفاصيل والجزئيات، فهنا تسهم المعطيات الخاصة بالصورة الفوتوغرافية(محمود ,أمهز ، 1981 صفحة 286)بعملية نقل الواقع وتمثيله، وعلى الرغم من ان الصورة تعد قوام الفكرة في الواقعية المفرطة، إلا ان من المتعذر ان تعد تمثيلا للحقيقة؛ لأنها تعزل عن إطارها الزمني والفضائي، وبالتالي فان ما يصبح مبهراً فيها هو محاكاتها المفرطة للواقع الحقيقي والإيحاء بـ الإيهامية،

وليس تمثيلها للحقيقة، لتشكل بذلك كلاً دلالياً ووسيلة وصفية موضوعية من خلال إعادة انتاج ما تراه الآلة الفوتوغرافية, فما يتناوله فنانو الواقعية المفرطة من موضوعات تتخصص في مشاهد الشارع إنما هو إعادة صياغة الواقع وإعادة إنتاج كل ما يرتبط بواقع المجتمع الاستهلاكي ووسائله الإعلامية والتقنية، ليس بما تقدمه اللوحة، بل اتباعهم للواقعية المفرطة في محاكاتهم لذلك الواقع المعاصر، ففي الواقعية المفرطة تُلغى العلاقة الحوارية بين الصورة والأصل، حتى يبدو إن الصورة المصنعة عن الواقع كأنها في هيمنتها تسبق الصورة المخادعة وحسب بودريارد لأن الأمر يتعلق باختفاء الفروق التي تميز ما بين الأصل والصورة، أو الحقيقي والمصنع بمعنى إلغاء القضية التي تقول إن الشيء الحقيقي لم يعد حقيقيا، لأن الأمر أصبح نوعاً من المحاكاة وما وراء الواقع، فاللوحة أصبحت تمثل عرضا لصورة مزيفة لـلواقــع(جنان ,محمد أحمد، 2014 صفحة 303) .

المبحث الثاني : مجتمع الواقعية المفرطة الأميركي :–حذا فنانو الواقعية المفرطة حذو رسامو الانطباعية عندما خرجوا إلى الفضاء الخارجي , وتبدو النتيجة محرفة وهمية وكأن العالم أصبح استيهاما , فهو ليس مجرد نسخة محرفة , بل يفصح عن قوة ايجابية تنفي الصورة الأصلية والنسخة معا كما تنفي نموذج الاستنساخ , فالنموذج الجديد ينطوي على ميل نحو اللا تحديد وخرق المعقول والسعي إلى أن يصبح آخر , فالمجتمع هو مجتمع نسخ ومحاكاة واستعارة لأساليب سابقة , بقصد إنتاج أشكال مستعارة تسخر من الصورة الأصلية عبر التلاعب بالرموز وموازنتها مع بنى الواقع الجديد ., فهي لغة الكثرة التي لا يمكن توحيدها وتأكيد للفكر ما بعد الحداثي الداعي لتعدد الرؤية والذي يقبل بمجتمع لا تتوفر فيه أصالة وإنما مجتمع نسخ ومحاكاة(عبد السلام , بنعبد العالي، 1991 صفحة 101) , (محمد شوقي الزين، 2002 صفحة 203) ,إن

رؤية الفنان الأمريكي تعتمد التأسيس لما هو جديد في عالم التطور المتسارع تقنيا , فهو يحاول تأكيد تفوقه محاولا طرح خلاصة الفن الجديد الذي يطرح الثقافة الأمريكية التي قوامها التسويق والاستهلاك وتسليع الثقافة , فهو فن انتقائي دعائي يؤسس لحضارة جديدة تبشر لما ندعوه اليوم بالعولمة أو الكونية التي تسود فعالياتها وتقنياتها في كل العالم , لقد أصبح التفوق التقني في الفن التشكيلي والصدمة التقنية ميزة فنون ما بعد الحداثة , ففي عصر الصورة والتداول يطرح فنانو الواقعية المفرطة رؤية تتسم بالأناقة والنظام عبر التوازن المقصود في لوحاتهم التي يختارون لها الألوان المتتامة والمواضيع التي تمس حياته اليومية وخاصة الاستهلاكية منها فهم يصورون الحانات والمقاهي ومرتادوها وسيارات الحمل الصغيرة والطاولات وعلب الملح والفلفل وقناني البيبسي وكأنهم يدعون المتلقي إلى الاستمتاع بالطعام وتذوقه قبل استهلاكه , ليبرز ملمس ونوع المعادن والزجاج ولمعانها وبريقها في الأجواء والأماكن التي تحتويها عبر الزجاج .(ولا تزال لوحاتهم التي تصور العشاء والشاحنات والتوابل لا تتعمق كثيرًا في الأسئلة الفلسفية الكبيرة لأنها تشجع المشاهد بمهارة على التفكير في الأسئلة الصغيرة , من ناحية أخرى فإن الروتين اليومي تتكرر مثل هذه الأعمال في كثير من الأحيان شكل (5) ، وتشير هذه الأعمال إلى توصلهم لفهم أساسي لكيفية دمج الموضوع والتقنية فهم يعتقدون أن أعمالهم الواقعية المفرطة تضمنت نقداً للحياة القائمة في الضواحي البائسة شكل (6) ، وهذه الأعمال تشكل رغبة في خلق حوار بين رؤية الكاميرا ، ومواضيع الواقع شكل، والصيغة النهائية للوحة لأنها تعطي نتاجاً وصوراً شبيهة بنتاج الكاميرا أو السينما ، وابتكرت لوحاتهم الخيالية من خلال تجميع صور متعددة معًا لإنتاج صورة نهائية شاملة مقنعة)محمد خصيف https://www.facebook.com/profile.php?id) .

شكل (5)

شكل (6)

إن اجتماعية الواقعية المفرطة الأميركي تنظر في خصائص الواقع الافتراضي في تشكيل القواسم المشتركة الثقافية والحضارية فهي المحاكاة في تشكيل الواقع الافتراضي لمجتمع المحاكاة، بما في ذلك استبدال العلاقات الاجتماعية الحقيقية بعلاقات افتراضية، وتصميم الخيال الاجتماعي، ونشر ظاهرة اللعب، وتقليص توجه الموضوع في الفعل الاجتماعي نحو سلوك الآخرين، والموافقة على النوع المحدد من الانعكاس المختصر، وتشكيل "مجتمع ساحر"، واستبدال المعاني بالظواهر بشكل جماعي(Valentin Pavlovich Babintsev and others, 2015 p. 1).كانت لوحات الفنانون تُصور بدقة تفصيلية مثيرة للدهشة مجموعة من المباني الايقونية الشهيرة في المدن الكبرى, التي تطل على شوارع المدن المزدحمة بالمشاة والسيارات والناس ففي لوحاتهم(عالقون وتائهون ومنسحقون تحت وطأة اللوحات الإعلانية الضخمة) التي تملأ الشوارع والمباني التي يعيشون فيها ويعكس هذا بوضوح رؤيتهم للمجتمع المعاصر؛ إذ تعبر أعمالهم عن شعور بالخسارة والألم والقلق؛ بشأن موقف الأفراد؛ في ظل ثقافة معدة مسبقا، تسيطر عليها الشركات الأمريكية الكبرى؛ لكنهم ما زالوا يعملون على إظهار شخوصهم كأفراد مستقلين؛ بالرغم من المحاولات الهائلة لتسليع كل شيء , وبالرغم من النظرة المتفائلة للعالم الذي تحاول وسائل الإعلام الأمريكية تصديرها؛ إلا أن لوحات الأمريكيين "الواقعية المفرطة" تميزت بالتشاؤم فهم يصورون الفوضى والآثار

الجانبية التي تفسد البيئة في المجتمع الصناعي الاستهلاكي، يرسمون أماكن معينة وأشياء خاصة لا تخطئها عين المواطن الأمريكي؛ وبهذا الأسلوب المباشر كانوا يخاطبون الجماهير والمشاهدين الذواقة، معتقدين أن الرؤية الحقيقية يمكنها أن توجد في عالم الواقع بلا أي تفسير، أفضل من أي رؤية في عالم الخيال عالم يستحق التأمل كما في لوحتي الفنان دينيس بيترسون شكل (7) (8)

(https://www.aljazeera.net/midan/art/finearts/, 2017)

شكل(7)شكل (8)

مؤشرات الإطار النظري :

1-قلصت الواقعة الفرنسية دائرة التخيل والروحانية مقابل الاحتفاظ بأصول الرسم المتوارث من عصر النهضة , وحرية الفنان في تجميع المفردات التي تعكس العالم المرئي الواقعي المتفق عليه

2-أكدت الواقعية الاشتراكية على الحركية الديالكتيكية والتعبير عن التناقضات في المجتمع بين من يمتلكون رأس المال وطبقة الفقراء والصراع الكمي الذي يؤدي إلى نتيجة كيفية وبالعكس وصورت عامة المجتمع والطبقات الدنيا ولم تصور مظاهر الترف في قصور الأغنياء .

3- غيبت الواقعية المفرطة الأميركية الواقع والأصل وانتهجت عزل الواقع عن إطاره المكاني والزماني وإعادة ما تراه الصورة الفوتوغرافية و أتسمت بواقعية جديدة إيهامية .

4-تناسبت الواقعية المفرطة الأميركية مع توجه المجتمع الاستهلاكي الذي يرغب المصنع والجاهز , مجتمع الصورة , مجتمع افتراضي , مجتمع غياب الهويات , مجتمع العولمة الكونية.

5-عكست الواقعية المفرطة الأميركية مظاهر الأناقة وناطحات السحاب وانعكاس زجاج السيارات والمباني وأماكن تجمع الناس والحياة الحديثة ولمعان المعادن في أدق تفاصيلها والحانات ومحطات الوقود , وواقع الناس المعدمين والفقر المدقع بنظرتين متناقضتين أحداها تفاؤلية تسويقية استهلاكية والثانية تشاؤمية تعكس الفوضى والآثار الجانبية التي تفسد البيئة في المجتمع الصناعي الاستهلاكي.

7- عكست أعمال فناني الواقعية المفرطة الأميركي ما هو مختصر من الحياة بأسلوب مباشر لأشياء وأماكن لا تخطئها عين المواطن الأميركي مخاطبين المشاهد والجماهير والذواقة .

8- تظهر أعمال فنانو الواقعية المفرطة أدق التفاصيل في الحياة اليومية والمباني الأيقونية الشهيرة بإثارتها للدهشة في مجتمع الشركات الإعلامية الكبرى في مجتمع افتراضي معد مسبقا هو مجتمع المحاكاة .

الفصل الثالث إجراءات البحث :-

1- **مجتمع البحث** :- اطلع الباحث على ما نشر من صور فنانو الواقعية المفرطة والمتعلقة بمجتمع البحث وضمن الحدود الزمانية والمكانية للمدة (2005-2006) في الولايات المتحدة الأميركية مستعينا بالمصادر وبما منشور في مواقع الانترنيت بما يغطي ويحقق هدف البحث .

2- عينة البحث :- اِختارَ الباحث (3) نماذج من فنانو الواقعية المفرطة بصورة قصدية بما يحقق هدف البحث .

3- **منهج البحث** :- اعتمد الباحث المنهج الوصفي بأسلوب تحليل المحتوى بوصفه مناسباً لتحقيق هدف البحث .

4- **أداة البحث** :- من أجل تعرّف المظاهر الاجتماعية في الواقعية المفرطة الأميركية فقد اعتمد الباحث مؤشرات الإطار النظري؛ بوصفها معطيات رئيسة في تحليل عينة البحث.

5- **تحليل عينة البحث** :

العينة (1)-الخط TKTS

الفنان : ريتشارد استيس

سنة الانجاز :2005

المادة : زيت على القماش .

اللوحة عبارة عن مترو مدينة نيويورك يحتوي على مقاعد فارغة وزجاج كبير من جهة اليمين لـ اللوحة , ومنطقة وسط المدينة حيث تجمعات مرتادي المكان من متذوقي الفن بطوابير , الساعين للحصول على تذاكر عروض المسرح والرقص الرخيصة (برودواي) وخلفهم مباني ناطحات السحاب ومظاهر التحضر الحديثة والعلامات التجارية فيما نجد في الأفق البعيد السيارات وبناية أمباير استيت التي تعد رمز من رموز الحداثة والتمدن الأميركي الحديث , سعى الفنان ريتشارد استيس إلى إيجاد إيقاع حركي بين عالمين في جسد لوحته الواقعية , الأول عالم المترو المار في المكان والذي امتاز بالفراهة والإحساس بملمس الزجاج ونظافته والمعادن ومنها النيكل والكروم , وكذلك نظامية ونظافة الشارع وخطوطه وعلاماته البيضاء التي تحدد مناطق وقوف المارة والمتبضعين , إن لوحة الفنان أستيس تصف لنا واقعا لعين المراقب الذي يرتاد وسيلة النقل ليشاهد مظهرا من مظاهر الحياة الاجتماعية المعاصرة , التي تقف ورائها مؤسسات ربحية تعد أنموذجا لمجتمع التسوق

والاستهلاك الرأسمالي والتي تعرض كل جديد يثير الدهشة والاستغراب اللحظة الآنية والحدث , حيث يستوقف الفنان استيس الزمن ليؤسس مشاركته الفنية ضمن سياق التسليع للثقافة والفن , لقد استطاع الفنان استيس أن يضع المتلقي للوحته في قلب الواقع الذي يسعى باتجاه ثقافة الصورة التي تحتل بالنسبة للمشهد أولوية تكتسب مصداقية دون الخوض في الإحالة إلى شيء آخر , لكنها في حقيقتها تخفي ورائها ثقافة وأنموذج أميركي يسعى لتصدير تجربته ومخرجاتها عبر الثقافة والفن باسم العولمة الكونية , فإنتاج اللوحة برأي الباحث وعبر مجموعة الصور التي يلتقطها الفنان يستخدم ما يسمح له خياله من عملية تركيب لإظهار المميز بأدق التفاصيل والأناقة , وإخفاء وحذف غير المرغوب به شكلا ليطرح الفنان مثالية أميركية خارقة تتحدى تقنيا الآلة والكاميرا على درجة عالية من الدقة والوضوح والجدية في التصوير الفني والتي أصبحت مدعاة للتميز بالنسبة لهوية المجتمع الأميركي المعاصر .

العينة (2) –لا تذرف الدموع

الفنان : دينيس بيترسون

سنة الانجاز : 2006

المادة :وسائط دهانات البولي فينيل

طبقات الرش, التزجيج على قماش القياس :51×76 سم .

اللوحة عبارة عن مشهد لمجموعة من منازل مصنوعة من الصفيح لإيواء الفقراء والأشياء المهملة والنفايات وبركة آسنة ترتع فيها خنازير , وسماء باللون السمائي والبرتقالي الفاتح وتبدو ملبدة بالغيوم , تبدو اللوحة متوازنة بين جزئين الأول هو الأرض

التي تحتوي على الألوان الحارة كالأحمر والرمادي والرصاصي والأسود والأزرق الشذري , الثانية السماء التي يغلب عليه ألوان السمائي والشذري والوردي الفاتح والأبيض وفي الزاوية العليا جهة الشمال اللون الرصاصي الداكن , يستعين الفنان دينيس بيترسون اجتماعيا بنظرية عالم الاجتماع والمؤرخ المعاصر داميش هوبير في كتابه (نظرية الغيم Theorie du nuage)1972 والتي حلل بموجبها البناء التصويري للتعارض بين فضاء ديني وفضاء دنيوي استناداً إلى تحليل الشكل في الأعمال الفنية التي تصورها لوحات عصر النهضة الأوربية , لقد صور الفنان بيترسون عالم الطبيعة الممنوح قبليا من السماء وعالم الأرض والخراب بالطبيعة التي كان للإنسان وأثره فيها بالتلوث والعبث وحياة البؤس في جزيرة تاهيتي التي طالما عدّت أرضا بكرا بسواحلها وصفاء زرقة مائلة للشذرية وكائناتها النادرة والتي كانت مآلا للفنانين لاستلهام الصفاء اللوني في مجتمعات الجزيرة وعذريتها ومنهم الفنان الفرنسي بول غوغان ,إلا أن الفنان الأميركي بيترسون يطرح لوحة مناقضة عن هايتي لصورها عبارة عن إبادة جماعية في المعاصرة التي استغلها الساسة والشركات والحكومات وحتى رجال الأعمال البلاد وشعبها ومواردها الطبيعية على نحو متواصل لسنوات عديدة. والعيش في فقر هو القاعدة، ولا نهاية تلوح في الأفق. كل هذا مجرد حظ سيئ وألم. وعندما تفكر في مصيرك في الحياة، فكر في هذه الصورة , فهو يوجه صرخة في سلسلة لوحاته لا تذرف الدموع تسلط الضوء على المجتمعات المسحوقة والتي استغلت وارتهنت هوياتها من قبل الرأسمالية باسم التحضر والعولمة , فالشعب التاهيتي في حالة استلاب لمواطني الجزيرة التي تقع في المحيط الهادي , لقد استطاع الفنان بيترسون أن يوجه واقعيته المفرطة اتجاه لحظة الزمان والمكان ليصور مأساة الشعوب خلافا لما تطرحه الواقعية المفرطة التي أظهرت ذلك المجتمع الاستهلاكي الأميركي التي تصور مراكز المدن والحانات ومحطات السكك الحديد وفضاء الطبيعة والمباني الشاهقة

ومظاهر المدن الحضرية , إنها الشعوب المغلوبة على أمرها التي استغلت مواردها وثرواتها من قبل المستعمر الجديد , فكانت بقعة الضوء الواقعية المفرطة التي ألغت حاجز الفن والواقع , فالصورة الواقعية يتلقفها الذهن البشري بعيدا عن التأويلات وتنطبع في الذاكر الجمعية والرأي العام العالمي في عصر ميديا الصورة التداولي والاتصالات السريعة .

العينة (3)منفرداً – حلمت بكل شيء

الفنان : جلينراي مدرس

سنة الانجاز :2006م

المادة : طباعة سلك سكرين زيت على قماش

القياس : 100× 110سم

يطرح الفنان جلينراي مواضيعه تحت عنوان طبيعة صامتة ويظهر العمل الفني بطريقة إخراج وكأنها طباعية باللون الأسود على شكل جريدة تحتوي على قصة اجتماعية , تحتل صورة المرأة الحسناء في الجانب الأيمن من العمل الفني التي ترتدي على رأسها غطاء , فيما تحتل كرة اللعب الزجاجية أعلى اليسار قليلا بألوانها الأحمر والأصفر والأحمر انعكاس ظلها الملون على وجه الحسناء , فيما نجد في زوايا العمل الفني صورة رجل بوضعيتين مختلفتين من جهة أعلى زاوية اليسار وأسفل اليسار بنصف رأس وكأنما التقط الفنان لصورة جريدة قصص وضع عليها كرة زجاجية ذات بريق وانعكاس الضوء , تذكر المتلقي بقصص الفتيات التي رسمها فنان البوب آرت روي لخنشتاين , وبيتر بليك في لوحة باب البنات , يطرح الفنان جلينراي موضوع التسطيح الذي يظهر بأسلوب التقنية ذات البعد الواحد بواسطة الخطوط السوداء للدلالة على غياب المشاعر والأحاسيس التي يرمز لها بطريقة طباعة

كانت سائدة في منتصف الستينيات من القرن الماضي وحالة المعاصرة التي ترويها قصة اللوحة عبر الكرة الزجاجية فـ موضوع حلمت بكل شيء لوحدي هو محاولة من قبل الفنان أن يعيد إنتاج ما أنتجه غيره في زمن الحداثة والحنين إلى ماضٍ رحل وإعادته في الزمن المعاصر , فكلا الطرفين الرجل والمرأة وعبر الطرح الفني السايكو اجتماعي قد تعدت بهما السنين وتلاشت نزعة الحب لديهما بعد أن حلما كثيرا بأن يلتقيا تحت سقف واحد , ولكن شائت الأقدار أن لا يلتقيا ؟! , يسعى الفنان جلينراي إلى تأكيد نظرته بالثنائيات (الرجل والمرأة , الأبيض والأسود , الخطي والمجسم , الماضي والحاضر الهامشي والمركزي , الجذر والجذمور, الأحادي والمكرر) لتأكيد نزعة ما بعد الحداثة في طرح الواقع بطريقة احترافية فريدة ومركبة عبر العمل الفني الذي يقرأه المتلقي الأميركي عبر أسلوبه في اللعب وإثارة التساؤل وتحريك المشاعر وخلق واقع جديد للرجل والمرأة لعلاج حالة الجفاء بينهما بواسطة العمل الفني الذي يشبه منشور الجريدة العادية , إن الفنان جلينراي يؤكد تلك النزعة التي انتهجها فنانو الواقعية المفرطة التي تساير المقولات المجتمعية في المؤسسات الإعلامية في الولايات المتحدة القائلة بأن الأمة الأميركية , هي أمة الخوارق والتفوق, فكل شيء هو (SUPER) كالرجل الخارق (SUPERMAN) الذي يقتحم الفضاء ويطير عبر الأجواء والمنقذ للبشرية , إن خلق الحدث عبر الصورة الفنية والنمطية التي يطرحها فن الهايبريالزم وعبر المغايرة المستمرة بتقنيات الإظهار المبتكرة على الدوام وعبر التلاعب بالرموز والتي أصبحت ايقونات فنية في المعاصرة وتحريكها إخراجيا من أماكنها وزرعها من جديد في جسد اللوحة المفرطة لهو كفيل أن يوجه المجتمع باتجاه السوق ونزعة الاستهلاك والتسليع , و بالتالي هذه النمطية تخلق أنموذجا ثقافيا جديدا معاصرا قابلا للتصدير بواسطة الفن المتفوق وقابلا للتصدير عبر التداول الإعلاني والإعلامي لكل دول العالم والمسمى بـ اللأمركة ؟!.

الفصل الرابع

أولاً–النتائج :

1– سعت الواقعية المفرطة لتصوير واقع الحياة الأميركية في ومجتمع المدينة الذي المتحضر الذي همه الرئيسي الاستمتاع بالفن وتقديره عبر تصوير جموع المجتمع التي تقف في طوابير أمام أكشاك قطع التذاكر في مركز مدينة نيويورك والذي يشمل كل فئات المجتمع دون تمييز كما في أنموذج العينة رقم (1) .

2–كانت أعمال فنانو الواقعية المفرطة توجه رسالة مضمونها أن المجتمع الأميركي يعيش في الولايات المتحدة في حالة من الرخاء والرفاهية مبرزا الجانب السياحي والإعلامي القصصي الدرامي دون الخوض في السلبيات على مستوى الصورة الواحدة وإن وجدت هذه السلبيات فإنها تحذف , كما في الأنموذجين (1 , 3) .

3–ابراز ملمس الأشياء والموجودات كالزجاج ولمعانه وشفافيته والنيكل والكروم وانعكاس الضوء عليه واليافطات الدعائية وأوانها البراقة , والمعدن الذي يأكله الصدأ كما في نماذج العينات (3,2,1) على التوالي .

4–أبرزت الواقعية المفرطة جانب من الفقر والتلوث واستغلال واستلاب ومصادرة عذرية الطبيعة والألم في مجتمع جزيرة تاهيتي كما في أنموذج العينة رقم (3) .

5–سعت الواقعية المفرطة إلى إبراز جانب التفوق في كل نواحي الحياة في المجتمع عبر تكوين نمط أمريكي يحاكي مواطنيه عبر إبراز مواضيع ذات مضامين مختلفة وبأعمال فنية تتفوق على الصورة التي تنتجها آلة التصوير, والتي توجه رسالة مفادها إننا مجتمع أميركي خارق يضع بصمته في كل المجتمعات ومنها العالمية ويعد أنموذجا يحتذى به كما في نماذج العينات (1, 2, 3) .

ثانيا–الاستنتاجات:–

1–تعد الواقعية المفرطة أداة إقناع للمجتمعات المتحضرة التي تنعم بالرخاء فهي تضعهم في قلب الحدث على الرغم من عملية الانتقاء والحذف والتزيين التي تجري في عملية الاستنساخ التقني التي تجري على الصورة قبل انتاجها .

2-كانت الواقعية المفرطة خلاصة الواقعيات في الفنوالتي سبقتها في حقب زمنية مختلفة كالواقعية الفرنسية والواقعية الاشتراكية والواقعية الأميركية المبكرة وغيرها , وهي ردة فعل ضد الفن اللا شكلي الذي ظهر في التعبيرية التجريدية التي واكبت البوب آرت في فنون ما بعد الحداثة ومهدت للمعاصرة .

3-استخدمت الواقعية المفرطة تقنيات متنوعة وخامات مختلفة كالكاميرا والخداع البصري والإضافة والحذف والطباعة وغيرها,وارتبطت فنيا بخيال الفنان ورؤيته واقتربت كثيرا من المدرسة الانطباعية التي كانت مفتاح الحداثة في الفن والتي كانت تسجل اللحظة الآنية , وتحولت من اتجاه فني على مستوى الولايات المتحد الأميركية إلى مدرسة لها إتباعها ومقلديها في كافة أنحاء العالم .

ثالثاً-التوصيات

1- يوصي الباحث الدارسين في حقل التشكيل وخاصة في المراحل الأولية وفي الدراسات العليا بالبحث في اتجاه الواقعية المفرطة بصورة عامة كظاهرة فنية عالمية تستحق الدراسة والفحص .

2-يوصي الباحث بتأليف كتاب يضم تاريخ الواقعية المفرطة لما لها من دور مهم في كشف تفاصيل الواقع الاجتماعي ودقائق الأشياء التي قد تكون غائبة عن الرؤية , فالواقعية المفرطة عموما تساعد المتلقي وتنمية أحاسيس وقابليات الإنسان الذوقية .

رابعا- المقترحات- واستكمالا للبحث الحالي يقترح الباحث دراسة والبحث في :-

المظاهر الاجتماعية في أعمال الواقعية المفرطة 1-الفنان العراقي مزاحم الناصري-2الفنان العراقي محمد المدحتي 3-الفنان العربي المصري محمد المنياوي .

المصادر

1- جبران مسعود. 1992. الرائد معجم لغوي عصري. بيروت : دار العلم للملايين، ط7.

2- جنان ,محمد أحمد. 2014. الأبستمولوجيا وبنائية فنون ما بعد الحداثة . البصرة : مكتبة الفنون للطباعة والنشر والتوزيع .

3- رينيه ,هويغ. 1978. الفن تأويله وسبيله. [المترجمون] صلاح مصطفى. دمشق : منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي .

4- عبد السلام , بنعبد العالي. 1991. أسس الفكر المعاصر. الرباط : دار توبقال، 1991، صفحة 101.

5- مجمع اللغة العربية. 2004. *المعجم الوسيط* . القاهرة : مكتبة الشروق، 2004، المجلد ط4، صفحة 578.

6- محمد شوقي الزين. 2002. تأويلات وتفكيكات. بيروت ,المركز الثقافي العربي .

7- محمود ,أمهز . 1981. الفن التشكيلي المعاصر . بيروت : دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر .

8- موسوعة لالاند. 2001. م1. بيروت : منشورات عويدات.

9-Valentin Pavlovich Babintsev and others. 2015. SIMULATED SOCIALITY IN A CULTURE OF. National Research Belgorod State University, Pobedy st. 85, Belgorod, 308015, Russia. 13 july

10-https://www.facebook.com/profile.php?id محمد خصيف

11-https://mawdoo3.com.. [Online] 2021.

12-https://www.aljazeera.net/midan/art/finearts/. الواقعية المفرطة: عندما يصبح الواقع ضربا من الخيال! [Online] 28 1 2017.

13-https://www.almaany.com/ar/dict/ar-.

14-https://www.almothaqaf.com/art.. 2021, المثقف.

15-https://mawdoo3.com *أشهر مبادئ الاشتراكية*.