

مجلة فنون جميلة

المجلد الرابع العدد الاول

© 2022 Wasit University

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

Additional copies can be obtained from:

faj@uowasit.edu.iq

First published March 2022

Printed in Iraq

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

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

P-ISSN:2790-7252

E-ISSN:2790-7260

مجلة فنون جميلة

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

القياس: 18.2 × 25.8 سم
رقم العدد: المجلد الرابع العدد الاول

تاريخ الطبع: 2026
رقم الإيداع في المكتبة الوطنية 2541 بتاريخ 2022/1/9
P-ISSN:2790-7252
E-ISSN:2790-7260

هيئة تحرير مجلة فنون جميلة

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

سمعية ومرئية
تربية تشكيلية

رئيس التحرير
مدير التحرير

أ.م.د علي مولى سيد
أ.م.د. قاسم جليل مهدي

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

الطبعة الاولى

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

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

أعضاء هيئة التحرير

ت	الاسم	الصفة	التخصص	مكان العمل	البريد الالكتروني
1	أ.م.د علي مولى سيد	رئيس التحرير	سمعية ومرئية	جامعة واسط/ كلية الفنون الجميلة	alimola@uowasit.edu.iq
2	أ.م.د قاسم جليل مهدي	مدير التحرير	تربيه 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	م.م نور علي نوري	فاعلية استخدام بيئة تعليمية افتراضية تفاعلية في تنمية الإبداع الفني لدى طلبة معهد الفنون الجميلة – بمادة الإنشاء التصويري	29-1
2	م.م نصير عامر شاكر	البنية المفاهيمية وتجلياتها التعبيرية في رسوم طلبة قسم التربية الفنية	68-30
3	أ.د. فاطمة عمران راجي م.م ميثم حمزه حسين جاسم	دلالات اللون في مشاهد العوالم الغريبة اعمال سيروان باران انموذجا	97-69
4	م. مهند كريم محمد هاشم أ.م.د. الاء علي أحمد	تجليات الانترنت في فنون ما بعد الحداثة " قراءة في التحولات الجمالية والبنائية "	128-98
5	م. مها عبد الصمد سلمان داود	استخدام الذكاء الاصطناعي في تصميم الاعلانات التجارية	152-129
6	م.م.منهل باسم سعيد الطاهر	تأثير مواقع التواصل الاجتماعي في البرامج الحوارية: دراسة بحثية	177-153
7	م.م. مرتضى هادي علي	اثر استراتيجيات التدريس التبادلي في تحصيل طلبة قسم التربية الفنية بمادة أسس التصميم	212-178
8	م.م. عمار صباح شاكر ناجي أ.د. نصيف جاسم محمد	الاستشراف في التصميم الكرافكي وفاعليته في الوعي الجمعي	235-213
9	أ.م.د. عمار إبراهيم محمد الياسري	شعريّة النصوص الموازية في الأفلام الإيرانية المعاصرة	272-236
10	م.د علي عبد الحسين العاشقي	التقدير الأدائي لعنصر اللون في تصميم المنتج الصناعي	293-273
11	علاء مهدي حسن ا.م.د بيداء علي حسين	التشفير الثقافي ومحدداته الدلالية في الأداء الصوتي للممثل في المسرح العراقي المعاصر مسرحية اعتذر أستاذي لم أقصد انموذجاً	324-294
12	عاصم هادي علي	دور النشاطات الفنية في تطوير الذائقة الجمالية لدى طلبة جامعة واسط	349-325
13	م. طه عبد الوهاب عبد الله	التوافق الوظيفي بين العناصر المرئية وأداء الممثل في المسرح المدرسي	377-350
14	م . شيماء مقداد حميد	التجريدية لفنون ما بعد الحداثة في النحت الخزفي المعاصر	404-378
15	أ.م.د. زينب عبد الامير احمد	الأنا والآخر ومضامينها التربوية في أدب الرحلات المسرحية المعاصرة	438-405
16	أ.م.د. رؤيا حميد ياسين	المنظور التكنولوجي في تصميم الأقمشة والأزياء المعاصرة	459-439

484-460	فاعلية فن التصميم الكرافيكي المعاصر في معالجة الحالات السلبية والظواهر الاجتماعية - ظاهرة تعاطي المخدرات والمؤثرات العقلية أنموذجاً	أ. م. د. رعد فتاح راضي	17
506-485	مقاربات التهكمية وملامح التشويه لدى التعبيرية التجريدية	رحمة عبد الأمير شمخي أ.د. علي شناوة وادي	18
533-507	أثر استراتيجيات باير في إكساب المعرفة وتطبيقها بمادة الانشاء التصويري لدى طلبة معهد الفنون الجميلة	م. حيدر عبد القادر طاهر	19
558-534	التقنيات الرقمية وتمثالاتها في سيميائية العرض المسرحي الموجه للطفل	بسمه سعد سلمان أ.د. فاضل عرام لازم	20
581-559	التنوع الدلالي للعناصر التيبوغرافية في تصميم الإعلانات التجارية	م.م. ايات اسعد مجيد المالكي	21
603-582	ثنائية الهدم والبناء وتمثالاتها في تشكيل العرض المسرحي المقدم للطفل	امجد عزيز سعود	22
627-604	دور استراتيجية التعليم المدمج في تنمية مهارات التفكير الإبداعي لدى طلبة التربية الفنية	م. أسماء عبد أحمد خضير	23
650-628	الأنماط الكلاسيكية في تصاميم الأقمشة والأزياء الرجالية	المدرس أسعد عاتي هليل سعد الموسوي	24
678-651	أنظمة العلامات في الفنون الحديثة وتمثالاتها في رسوم طلبة قسم التربية الفنية	أ.م.د. اخلاص عبد القادر طاهر حسين	25
703-679	تمثلات النسق الاجتماعي في رسوم حقبة موروماتشي اليابانية	زهراء احمد محمد العمار أ.د. محمد علي علوان	26

شروط النشر :

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

تعليمات النشر

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

2- يقدم الباحث طلب بنشر بحثه.

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

أ- يبلغ الباحث بتسلم المادة المرسلة للنشر.

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

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

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

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

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

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

5- يراعي في اسبقية النشر :

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

ب- تاريخ تسلم رئيس التحرير للبحث.

ت- تاريخ تقديم البحوث التي يتم تعديلها .

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

- 6- لا يجوز للباحث ان يطلب عدم نشر بحثه بعد عرضه على هيئة التحرير الا لأسباب تقتنع بها هيئة التحرير على ان يكون ذلك في مدة اسبوعين من تاريخ تسلم بحثه.
- 7- تنشر المجلة التقارير العلمية عن المؤتمرات والندوات والحلقات الدراسية واللجان المتخصصة في مجال الفنون الجميلة التي تعقد في العراق او في اي بلد عربي او اجنبي.
- 8- تقبل المجلة عرض الكتب الجديدة ومراجعتها في مجال الفنون الجميلة بما لايزيد عن خمس صفحات وتحت عنوان صدر حديثاً.
- 9- تشرى المجلة اعدادها الصادرة بمقالات فكرية تخصصية تشخص حالاً او ترسم خطأً مستقبلياً او تستنتج العبر من دروس الماضي وتقدم افكاراً وتطبيقات علمية جادة.
- 10- تلتزم المجلة بالحفاظ على حقوق الملكية الفردية للباحثين وعدم السماح لأي شخص بالاطلاع على بحوثهم من غير العاملين بالمجلة او المقومين الى ان يتم نشره في اعداد المجلة.
- 11- ينبغي للباحث ان يطلع على (دليل المؤلف) الخاص بالمجلة قبل ارسال بحثه للنشر للتعرف على المتطلبات والشروط الواجب مراعاتها عند تقديم البحث للنشر.
- 12- تلتزم المجلة بفهرسة ورفع البحوث التي تنشر فيها على موقع المجلات الاكاديمية العلمية العراقية (www.iasj.net) الذي يدار من قبل دائرة البحث والتطوير في وزارة التعليم العالي والبحث العلمي العراقية.

تعهد

أنى الباحث (-----) صاحب البحث الموسوم (-----) اتعهد بنقل حقوق الطبع والتوزيع والنشر الى (مجلة فنون جميلة) والتي تصدرها عمادة كلية الفنون الجميلة -جامعة واسط .

14- تعهد بالالتزام بشروط النشر وسياسة المجلة واخلاقيات البحث العلمي التي تعتمدها مجلة فنون جميلة

:

((تعهد خطي)))

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

الأميل:

رقم الهاتف:

الكلية:

الجامعة:

التوقيع

ختم الكلية او القسم

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

اخلاقيات النشر في مجلة فنون جميلة

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

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

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

دليل المؤلف Author Guideline

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

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

دليل المقيم :Reviewer Guideline

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

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

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

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

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

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

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

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

البحث صالح للنشر بعد اجراء تعديلات

البحث غير صالح للنشر

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

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

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

المصادر:

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

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

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

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

فاعلية استخدام بيئة تعليمية افتراضية تفاعلية في تنمية الإبداع الفني لدى طلبة معهد الفنون الجميلة - بمادة الإنشاء التصويري

م.م نور علي نوري

الجامعة المستنصرية / كلية التربية الأساسية / قسم رياض الأطفال

noor.nouri@uomustansiriyah.edu.iq

ملخص البحث

يهدف البحث إلى تعرف على فاعلية استخدام بيئة تعليمية افتراضية تفاعلية في تنمية الإبداع الفني لدى طلبة معهد الفنون الجميلة - قسم الفنون التشكيلية. ولتحقيق هذا الهدف، اعتمدت الباحثة المنهج التجريبي باستخدام التصميم ذي الضبط الجزئي (مجموعة تجريبية ومجموعة ضابطة) باختبار بعدي للإبداع الفني. تألفت عينة البحث من (60) طالباً وطالبة اختيروا قصدياً من طلبة الصف الثاني في قسم الفنون التشكيلية، تم توزيعهم عشوائياً بواقع (30) طلاب في المجموعة التجريبية التي درست باستخدام البيئة التعليمية الافتراضية التفاعلية، و(30) طلاب في المجموعة الضابطة التي تلقت التعليم بالطريقة الاعتيادية.

أعدت الباحثة اختباراً لقياس مستوى الإبداع الفني لدى الطلبة، تألف من مجموعة من المهام الفنية التي تم تقييمها وفق مؤشرات علمية تضمنت الأصالة، والمرونة، والطلاقة، والتفاصيل. وقد تم التحقق من الصدق والثبات للاختبار، كما تم تطبيقه قبلياً وبعدياً على المجموعة التجريبية وبعدياً فقط على المجموعة الضابطة. وبعد المعالجة الإحصائية للبيانات باستخدام اختبار (t) لعينتين مستقلتين ولمجموعتين مرتبطتين، أظهرت النتائج وجود فروق ذات دلالة إحصائية لصالح المجموعة التجريبية في الاختبار البعدي، مما يدل على فاعلية البيئة التعليمية الافتراضية التفاعلية في تنمية الإبداع الفني.

وقد توصلت الباحثة إلى أن الدمج بين التكنولوجيا الرقمية وأساليب التعليم الفني التفاعلي يساهم بشكل فعال في تحفيز القدرات الإبداعية للطلبة، وتوصي باستخدام البيئات الافتراضية التفاعلية في تدريس المواد الفنية في المؤسسات التعليمية الفنية لتطوير الأداء الفني والابتكاري لدى الطلبة.

الكلمات المفتاحية : بيئة تعليمية افتراضية تفاعلية ، الإبداع الفني ، طلبة معهد
الفنون الجميلة ، الانشاء التصويري

The effectiveness of using an interactive virtual learning environment in developing artistic creativity among students of the Institute of Fine Arts - in the subject of pictorial composition

Noor Ali Noori

Al-Mustansiriyah University / College of Basic Education /
Department of Kindergarten

Email:noor.nouri@uomustansiriyah.edu.iq

Abstract:

This study aims to identify the effectiveness of using an interactive virtual learning environment in developing artistic creativity among students of the Institute of Fine Arts – Department of Plastic Arts. To achieve this objective, the researcher adopted the experimental method using a quasi-experimental design that included an experimental group and a control group, with a post-test for artistic creativity. The research sample consisted of (60) male and female students intentionally selected from the second-year students in the Department of Plastic Arts. They were randomly distributed into two groups: (30) students in the experimental group who studied using the interactive virtual learning environment, and (30) students in the control group who received instruction through traditional methods.

The researcher developed a test to measure the students' level of artistic creativity, comprising a set of artistic tasks assessed according to scientific indicators, including originality, flexibility, fluency, and elaboration. The test was verified for validity and reliability and was applied both pre- and post- to the experimental group, and post-only to the control group. After statistically analyzing the data using the t-test for independent and paired samples, the results revealed statistically significant differences in favor of the experimental group in the post-test. This indicates the effectiveness of the interactive virtual learning environment in developing artistic creativity.

The researcher concluded that integrating digital technologies with interactive artistic teaching methods effectively stimulates students' creative abilities. The study recommends employing interactive virtual environments in teaching art subjects within fine arts institutions to enhance students' artistic and innovative performance.

Keywords: Interactive Virtual Learning Environment, Artistic Creativity, Students of the Institute of Fine Arts, Drawing

الفصل الأول : التعريف بالبحث

مشكلة البحث

يُعَدّ الإبداع الفني أحد الأهداف المحورية في تعليم الفنون التشكيلية، لما له من دور أساسي في التعبير الحر وتطوير المهارات الفنية والتفكير البصري لدى الطلبة. إلا أن الواقع التعليمي يشير إلى وجود ضعف نسبي في تنمية الإبداع لدى طلبة معاهد الفنون، نتيجة لعدة عوامل من بينها اعتماد أساليب تقليدية في التدريس، وضعف التفاعل داخل البيئة الصفية، ومحدودية الوسائل التعليمية المحفزة للخيال والانخراط النشط في العملية الإبداعية.

وفي ظل التطور التقني السريع، برزت البيئات التعليمية الافتراضية التفاعلية كأحد البدائل الحديثة التي قد تسهم في تحفيز الطلبة على الإنتاج الفني، عبر توفير بيئة تعليمية متعددة الوسائط، تُمكن الطالب من التفاعل المباشر مع المحتوى، وتوسيع مداركه الجمالية والإبداعية، وتكسر الجمود التعليمي التقليدي. غير أن فاعلية هذه البيئة في تنمية الإبداع الفني ما تزال غير مؤكدة علمياً في سياق التعليم الفني العراقي، لا سيما في معاهد الفنون الجميلة.

ومن هنا، تتبع مشكلة البحث من التساؤل الرئيس الآتي:

ما فاعلية استخدام بيئة تعليمية افتراضية تفاعلية في تنمية الإبداع الفني لدى طلبة

معهد الفنون الجميلة - بمادة الانشاء التصويري؟

اهمية البحث

تتجلى أهمية هذا البحث في كونه يُؤكد التوجهات التربوية الحديثة التي تؤكد على ضرورة توظيف التكنولوجيا في التعليم، لاسيما في المجالات الإبداعية كالفنون التشكيلية، إذ يسعى إلى بيان مدى فاعلية البيئات التعليمية الافتراضية التفاعلية في تنمية الإبداع الفني لدى طلبة معهد الفنون الجميلة - قسم الفنون التشكيلية، مما يسهم في تطوير استراتيجيات التدريس ومواكبة المتغيرات التقنية والمعرفية. كما تكمن أهميته في إثرائه للأدبيات التربوية والفنية من خلال تقديم رؤية علمية تجمع بين الجانب التقني والجانب الجمالي، فضلاً عن فائدته التطبيقية لمعلمي الفنون والمهتمين بالمجال من خلال تقديم نموذج تعليمي يمكن تبنيّه وتطويره في السياقات التعليمية الفنية، إلى جانب ما يوفره من بيانات تساعد صانعي القرار التربوي على تحسين مناهج التعليم الفني بما يحقق مخرجات أكثر إبداعاً وابتكاراً.

هدف البحث

يهدف البحث إلى تعرف على فاعلية استخدام بيئة تعليمية افتراضية تفاعلية في تنمية الإبداع الفني لدى طلبة معهد الفنون الجميلة - قسم الفنون التشكيلية .

حدود البحث

الحدود الموضوعية : فاعلية استخدام بيئة تعليمية افتراضية تفاعلية في تنمية الإبداع الفني لدى طلبة معهد الفنون الجميلة - بمادة الانشاء التصويري.

الحدود المكانية : معهد الفنون الجميلة المسائي المختلط / بغداد - الكرخ الأولى .

الحدود الزمانية : تم إجراء وتطبيق البحث في العام الدراسي 2025 م

الحدود البشرية : طلبة معهد الفنون الجميلة المسائي المختلط .

فرضيات البحث

- لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى دلالة (0.05) بين متوسط درجات طلاب المجموعة التجريبية وطلاب المجموعة الضابطة في مستوى الإبداع الفني تُعزى إلى استخدام البيئة التعليمية الافتراضية التفاعلية.

- وجود فروق ذات دلالة إحصائية في مستوى الإبداع الفني بين طلاب المجموعة التجريبية والضابطة لصالح التجريبية، مما يثبت فعالية البيئة التعليمية الافتراضية التفاعلية في تنمية الإبداع الفني.

تحديد المصطلحات

أولاً: بيئة تعليمية افتراضية تفاعلية

1. تُعرّف البيئة التعليمية الافتراضية التفاعلية بأنها نظام رقمي يستخدم تقنيات الاتصال الحديثة لخلق فضاء تعليمي يمكن المتعلم من التفاعل مع المحتوى والمعلم والزملاء بصورة تزامنية أو غير تزامنية، ويعزز من استقلاليته في التعلم (احمد، ٢٠٢٤، ص34)
2. هي بيئة إلكترونية متكاملة تعتمد على تقنيات الواقع الافتراضي، تُستخدم لتقديم المحتوى التعليمي بشكل محفّز، حيث توفر أدوات تفاعلية تسمح بالمشاركة النشطة، وتخلق تجربة تعليمية قريبة من الواقع (عمارة ، ٢٠٢٠، ص23)
3. تشير البيئة التعليمية الافتراضية التفاعلية إلى المنصة الرقمية التي تتيح التواصل بين الطالب والمعلم والمحتوى عبر وسائط متعددة، بهدف تحسين جودة التعليم من خلال توفير تغذية راجعة فورية ومحاكاة تعليمية تفاعلية (بيومي، ٢٠٢٢، ص78)
4. تُعد البيئة التعليمية الافتراضية التفاعلية بيئة تعليمية رقمية مدعومة بوسائل تكنولوجية حديثة، تتسم بإمكانية تعديل المحتوى والتفاعل معه، وتوفر فرصاً لتعلم قائم على الاستكشاف والتجريب (زيتون ، ٢٠٠١، 78)

ثانياً: الإبداع الفني

1. الإبداع الفني هو القدرة على إنتاج أفكار أو أعمال تشكيلية جديدة تتميز بالأصالة والمرونة والطلاقة، ويعبر فيها الفرد عن ذاته من خلال الأشكال والخطوط والألوان (Nespoli, 2021,P:105)

2. يُعرف الإبداع الفني بأنه نشاط ذهني وانفعالي يُترجم إلى نتاج بصري يُظهر قدرة الفرد على تجاوز الحلول النمطية وابتكار أشكال فنية تحمل طابعاً شخصياً مميزاً . (التميمي، 2018، ص46)

3. هو مزيج من الخيال والخبرة الحسية والبصرية والمهارة التقنية التي تؤدي إلى إنتاج عمل فني فريد، يتسم بالجدة والتكامل الفني . (عبد الرحمن، 2019، ص85)

4. يُعد الإبداع الفني تعبيراً عن أفكار وأحاسيس داخلية يتم تجسيدها في صيغة بصرية من خلال الرسم أو النحت أو التكوينات الفنية الأخرى، بما يعكس مستوى التفكير المتقدم لدى الفنان . (احمد ، ٢٠١٦ ، ص21)

ثالثاً: قسم الرسم

1. هو أحد أقسام الفنون التشكيلية في معاهد وكليات الفنون الجميلة، يُعنى بتعليم مبادئ وتقنيات الرسم الأكاديمي والتعبيري باستخدام أدوات ووسائط متنوعة . (تتبيرت، ٢٠٢٢، ص89)

2. بأنه المجال التعليمي الذي يُدرّس فيه الطلبة قواعد التكوين والتظليل والمنظور والألوان، ويُشجعهم على التعبير الذاتي من خلال الرسم الحر والمدرسي . (التميمي، 2021، ص64)

3. هو الوحدة الأكاديمية المتخصصة في دراسة وتنمية المهارات الفنية للرسم، ويهدف إلى إعداد طلبة قادرين على التعامل مع الأعمال الفنية بمستوى احترافي . (علي 2020، ص106)

رابعاً : مادة الانشاء التصويري

1. يُعنى بتدريب الطلبة على بناء التكوينات الفنية من خلال تنظيم العناصر التشكيلية كالخط واللون والشكل والفراغ، بما يحقق التعبير الجمالي والفكري عن الموضوعات الفنية وفق أسس علمية وجمالية. (Rodwell, 1988,p:18)

2. هو مادة فنية تعليمية تهدف إلى تنمية القدرات الإبداعية والتعبيرية لدى المتعلم، من خلال تحويل الأفكار والمشاعر إلى صياغات بصرية تعتمد على الخيال والابتكار والتجريب، مع الالتزام بمبادئ التصميم الفني. (شاكر ، 1987 ، ص135)
3. أحد فروع الفنون التشكيلية التي تركز على إكساب الطلبة مهارات التعبير التصويري وتحليل التكوين الفني، بما يساهم في تنمية الحس الجمالي والقدرة على الإبداع من خلال معالجة موضوعات فنية متنوعة بأساليب مختلفة. (الحسيني ، 2003، ص11)

الفصل الثاني : إطار نظري ودراسات سابقة

المحور الأول : إطار نظري

أولاً: البيئة التعليمية الافتراضية التفاعلية

1. مفهوم البيئة التعليمية الافتراضية التفاعلية

في ظل التقدم الهائل الذي يشهده العالم في ميدان تكنولوجيا المعلومات والاتصالات، برزت مفاهيم تعليمية حديثة تسعى إلى تجاوز الحدود التقليدية للتعليم الكلاسيكي، ومن أبرزها مفهوم "البيئة التعليمية الافتراضية التفاعلية"، الذي بات يُشكّل نقلة نوعية في كيفية تقديم المحتوى التعليمي والتفاعل معه. وتُعرف البيئة التعليمية الافتراضية التفاعلية بأنها نظام رقمي متكامل يُتيح للمتعلّم فرصة التفاعل مع المعلم والمحتوى والزملاء عبر الإنترنت باستخدام وسائط متعددة، ضمن فضاء رقمي محاكي أو بديل للواقع الحقيقي. (سعد، ٢٠٠٠، ص55)

ويُنظر إلى هذه البيئة باعتبارها نظاماً بيئياً تعليمياً متطوراً، يتكون من مجموعة أدوات وبرمجيات وقنوات تواصل تُتيح نقل المعرفة، وتقديم الأنشطة، وإدارة التقييم، وتعزيز التفاعل الشخصي والاجتماعي بين أطراف العملية التعليمية، دون الارتباط بالزمان أو المكان. وتكتسب هذه البيئة أهميتها في قدرتها على تصميم تجارب تعليمية غير تقليدية، تمكّن المتعلم من الانخراط الفعّال في بناء المعرفة من خلال استكشاف المحتوى، وحل المشكلات، والتفاعل الحي مع الأنشطة والتغذية الراجعة. (الهادي، ٢٠٠٧، ص34)

إنّ طبيعة البيئة الافتراضية التفاعلية لا تقتصر على مجرد نقل المحتوى الرقمي، بل تتسع لتشمل أساليب التدريس، والأنشطة الصفية، والوسائط التعليمية، والتقييمات، وكل

ما يُساهم في بناء بيئة تعلم مكتملة الأركان رقمياً. وتُعد هذه البيئة خياراً استراتيجياً للمؤسسات التعليمية، لا سيما في التخصصات التي تحتاج إلى حرية استكشافية وتفاعلية مثل الفنون التشكيلية، حيث يستطيع الطالب من خلال الأدوات الافتراضية التعلّم والتجريب والإبداع في آنٍ واحد .

2. خصائص البيئة التعليمية الافتراضية التفاعلية

تتميّز البيئة التعليمية الافتراضية التفاعلية بعدد من الخصائص التي تجعلها بيئة تعليمية متكاملة ومناسبة لمختلف الأنماط التعليمية، خصوصاً تلك المعتمدة على المهارات والتطبيقات العملية كالفن التشكيلي. من أبرز هذه الخصائص:

1. **المرونة الزمنية والمكانية:** يستطيع المتعلم الوصول إلى المحتوى التعليمي في أي وقت ومن أي مكان، مما يوفر بيئة تعلم ذاتية تتماشى مع قدراته واحتياجاته الشخصية .
2. **التفاعلية:** تُمكن البيئة المتعلم من التفاعل مع عناصر المحتوى من خلال أدوات رقمية مثل المحاكاة، والنماذج التفاعلية، والعروض المتحركة، مما يعزز من المشاركة النشطة والتعلّم العميق.
3. **التكامل الوسائطي:** تسمح البيئة الافتراضية بدمج الفيديو، والصوت، والنص، والصور، والرسوم المتحركة، وهو ما يُعد مثاليًا لتعليم الرسم والفنون التي تعتمد على الإيضاح البصري بدرجة كبيرة.
4. **التحكم في المسار التعليمي:** يمكن للمتعلم أن يُعيد مشاهدة المحاضرات، أو يُعيد تنفيذ الأنشطة، أو يتفاعل مع مصادر بديلة، مما يتيح تعلّمًا فرديًا مخصصًا.
5. **دعم التعليم التعاوني:** تتيح هذه البيئات أدوات تشاركية مثل الغرف الصفية الافتراضية، والمنديات، والسيورات البيضاء التفاعلية، مما يسمح للطلبة بالعمل الجماعي، وتبادل الخبرات الفنية، وتقديم التغذية الراجعة فيما بينهم . (Dorta, 2016,P:98)

هذه الخصائص تجعل من البيئة التعليمية الافتراضية التفاعلية بديلاً تربوياً فاعلاً لتدريس مواد تعتمد على الإبداع والتجريب، مثل الرسم، الذي يتطلب انخراط الطالب في عملية تعبيرية مفتوحة، تتيح له تنفيذ أفكاره في مساحة غير مقيدة بالتعليم التقليدي.

3. أنواع البيئات التعليمية الافتراضية

تتعدد البيئات التعليمية الافتراضية من حيث نمط التفاعل الزمني، وطبيعة الأدوات المستخدمة، وعمق المحاكاة التي تقدمها. ويمكن تصنيفها إلى ثلاثة أنواع رئيسية:

أ. البيئات المتزامنة: (Synchronous Virtual Environments)

هي البيئات التي يتم فيها التفاعل في الزمن الحقيقي بين المعلم والطالب باستخدام أدوات مثل البث المباشر، والفصول الافتراضية، والدرشة الفورية. وتستخدم هذه الأنماط في تقديم دروس الرسم الحي، أو العروض التوضيحية الفنية المباشرة، التي تمكن الطلبة من طرح الأسئلة والحصول على توجيهات فورية.

ب. البيئات غير المتزامنة: (Asynchronous Virtual Environments)

وهي البيئات التي تتيح للمتعلم التفاعل مع المحتوى والمعلم والزملاء بطريقة غير آنية، من خلال أدوات مثل الفيديوهات المسجلة، والمنتديات التعليمية، والمقررات الرقمية. وتعد مناسبة للأنشطة الفنية التي تحتاج إلى وقت للتأمل والتجريب، حيث يمكن للطالب أن يُعيد تنفيذ التمارين، ويعرض نتائجه على المنصة في وقت لاحق.

ج. بيئات الواقع الافتراضي: (Virtual Reality Environments)

تُعد من أكثر البيئات التعليمية تطوراً، حيث تقدم محتوى ثلاثي الأبعاد يتيح للمتعلم أن يتفاعل مع عناصر تعليمية مجسمة، مثل الأشكال الهندسية أو النماذج الفنية. وفي تعليم الرسم، يمكن استخدام هذه التقنية لإنشاء ورش عمل افتراضية تحاكي المرسم الواقعي، مما يُثري تجربة الطالب ويوسع من خياله الفني. (Gur,2010,P:65)

كل نوع من هذه البيئات يوفر إمكانيات تعليمية متنوعة، ويمكن دمجها بشكل تكاملي وفق أهداف الدرس ومستوى الطلبة، لا سيما في قسم الرسم، حيث تتطلب بعض المهارات تعليمًا حيًا تفاعليًا، بينما يُناسب البعض الآخر نمط التعلم الذاتي.

4. أهمية البيئة الافتراضية في العملية التعليمية

أصبحت البيئة الافتراضية التفاعلية من الأسس الداعمة لجودة التعليم الحديث، لما لها من دور فعال في تعزيز دافعية الطالب نحو التعلم، وتوسيع قاعدة المعرفة، وتطوير المهارات الفردية. وتُعد البيئة الافتراضية بيئة محفزة للإبداع والانخراط، حيث يشعر الطالب بالاستقلالية والمرونة في التعلم، ما يزيد من تفاعله الإيجابي، خاصة إذا اقترنت بوسائط غنية بالتجارب الحسية والبصرية. (عادل، 2020، ص23)

في قسم الرسم تحديدًا، فإن استخدام البيئة الافتراضية يُسهم في تحقيق أهداف تعليمية لا يمكن الوصول إليها في الصف التقليدي، كالتعرف على تجارب فنانين عالميين من خلال زيارات افتراضية للمعارض والمتاحف، أو إعادة مشاهدة خطوات العمل الفني، أو التفاعل مع زملائه لتحليل الأعمال التشكيلية. كما تُقلل البيئة الافتراضية من الضغط على الموارد المادية مثل الأدوات والخامات، وتتيح فرصًا أكبر لتكرار المحاولات الفنية، دون خوف من الهدر أو الأخطاء. (الصادق، 2017، ص11)

وبالإضافة إلى ذلك، فإن البيئة الافتراضية تُساعد على معالجة الفروق الفردية بين الطلبة، من خلال تمكين كل طالب من التعلم وفق سرعته وأسلوبه، وتقديم تغذية راجعة فردية، ومحتوى قابل للتخصيص، وهو ما يعدّ من أبرز مزايا التعليم الرقمي في الفنون.

ثانيًا: الإبداع الفني

1. مفهوم الإبداع الفني

يُعتبر الإبداع الفني أحد أعمدة العملية التعليمية في مجال الفنون التشكيلية، وهو يُعبر عن القدرة الذهنية والفنية على توليد أفكار وأساليب جديدة ومبتكرة تُميّز العمل الفني عن الأعمال التقليدية أو المقلدة. ويتجاوز الإبداع الفني مجرد المهارات التقنية إلى التعبير عن رؤية فنية ذات بعد شخصي وجمالي، حيث يمتزج فيه الخيال مع المعرفة والتجربة

والخبرة الفردية، لينتج منتجاً فنياً يحمل دلالات ورموزاً تعبّر عن أفكار ومشاعر الفنان بشكل فريد. (Nespoli, 2021,P:56)

يمكن النظر إلى الإبداع الفني كعملية ذهنية معقدة تبدأ بتوليد الأفكار وتنتهي بتحويلها إلى عمل فني ملموس. وهو يتضمن عناصر نفسية معرفية، مثل التفكير التباعدي، والقدرة على الابتكار، والاستعداد للتجريب والخروج عن المألوف، ما يجعل الفنان مبدعاً حين يتمكن من استخدام الوسائل التعبيرية ليضع بصمته الخاصة على العمل الفني، فيتناول مواضيع جديدة أو يعالج موضوعات قديمة بأساليب مبتكرة.

ويتميز الإبداع الفني بأنه ليس محدوداً بمجال معين أو تقنية واحدة، بل يمتد ليشمل كل ما هو جديد ومختلف في الشكل، واللون، والتكوين، والخط، والتعبير، وهو ما يدفع بالفنون التشكيلية نحو التطور المستمر وفتح آفاق جديدة من التجديد الفني. (Nespoli, 2021,P:57)

2. مكونات الإبداع الفني

تتعدد المكونات التي تشكل الإبداع الفني، ويمكن تصنيفها إلى العناصر الأساسية التالية:

- **الطلاقة الفنية:** تعني القدرة على إنتاج عدد كبير من الأفكار أو الأعمال الفنية المختلفة، وهي تعكس انسيابية التفكير ومرونة الذهن في توليد البدائل المتنوعة .
- **الأصالة:** تمثل القدرة على تقديم فكرة أو منتج فني جديد غير مقلد، يعبر عن رؤية شخصية خاصة تميز الفنان عن غيره .
- **المرونة:** تعكس قدرة الفنان على التكيف مع أنماط وأساليب فنية متعددة، واستجابته لتغيير الظروف أو المتطلبات الفنية بسهولة، ما يجعله قادراً على التجريب والتحول بين تقنيات متعددة دون عناء .
- **الحس الجمالي:** هو قدرة الفنان على إدراك وتقدير الجماليات الفنية والقدرة على استخدامها بوعي في أعماله، ويشمل ذلك اختيار الألوان، والتكوين، والخطوط بما يحقق التوازن والتناسق ويُعبر عن موضوع العمل بشكل فعال . (التميمي، 2018، ص23)

وتكمن أهمية هذه المكونات في تضافرها لتحقيق عمل فني متميز يحمل بصمة إبداعية فريدة، حيث أن غياب أحد هذه العناصر يؤثر سلباً على جودة الإبداع (التميمي، 2018، ص24)

3. خصائص المبدع الفني

يتميز المبدع الفني بمجموعة من الصفات النفسية والسلوكية التي تجعله قادراً على تخطي العقبات التقليدية والتعبير بحرية عن رؤاه الفنية، ومن هذه الصفات:

- **الجرأة والشجاعة:** في التجريب وعدم الخوف من الفشل أو الخطأ، ما يشجع على التجديد والابتكار.
- **الفضول والرغبة في المعرفة:** الرغبة الدائمة في استكشاف تقنيات جديدة، والتعرف على اتجاهات فنية مختلفة. (Smatanova, 2020,P:121)
- **الاستقلالية في التفكير:** عدم الاعتماد على القوالب الجاهزة بل البحث عن رؤى فريدة ومستقلة .
- **المرونة الذهنية:** القدرة على تبني وجهات نظر متعددة والتكيف مع المتغيرات الفنية والمجتمعية.
- **التركيز والانتباه للتفاصيل:** التي تضيف على العمل دقة وعمقاً فنياً. (Smatanova, 2020,P:121)

كل هذه الصفات تشكل إطاراً نفسياً وسلوكياً يدعم نمو الإبداع الفني لدى الطالب، ويعزز من فرص نجاحه في التعبير الفني.

4. مراحل العملية الإبداعية في الفن

تمر العملية الإبداعية في الفن التشكيلي بعدة مراحل متتابعة، تبدأ عادة بـ:

- **مرحلة التحضير:** جمع المعلومات والمواد اللازمة، ودراسة الموضوع أو الفكرة التي سينطلق منها العمل الفني .
- **مرحلة التهيئة:** وهي مرحلة التأمل والاسترخاء الذهني، حيث يتم فيها السماح للعقل بالبحث عن حلول أو أفكار جديدة دون ضغط أو توجيه مباشر .

- **مرحلة الإبراز أو الإنتاج:**تنفيذ الأفكار وتحويلها إلى أشكال وألوان على اللوحة، وهي المرحلة التي تتطلب مهارات تقنية بالإضافة إلى حرية التعبير .
 - **مرحلة التقييم والتنقيح:**مراجعة العمل، وتعديل النقاط غير المكتملة، وإعادة صياغة الأفكار لضمان تناسقها وتكاملها. (علي 2020، ص56)
- تختلف هذه المراحل في طولها وأسلوبها باختلاف الفنان وخبرته، إلا أنها تمثل الإطار العام للعملية الإبداعية التي تساعد على تطوير العمل الفني من فكرة مجردة إلى منتج بصري ملموس.

5. أهمية الإبداع في التعليم الفني

تُعد تنمية الإبداع من الأهداف الرئيسة لأي برنامج تعليمي في مجال الفنون، إذ أن الإبداع لا يقتصر على تطوير مهارات فنية فقط، بل يساهم أيضاً في بناء شخصية الطالب من خلال تنمية قدراته الفكرية والعاطفية والاجتماعية. (عبد الرحمن، 2019، ص34)

فالطلبة المبدعون قادرين على التفكير النقدي، وحل المشكلات، والابتكار، وهي مهارات حياتية تؤهلهم للتفاعل بفعالية مع المجتمع، والمساهمة في تطوير الثقافة والفنون المحلية والعالمية .

في قسم الرسم، يُمثل الإبداع جوهر العمل التعليمي، حيث يُشجع الطلاب على البحث عن أساليب جديدة للتعبير، والتجريب، وتجاوز التقليد، مما يُنمي لديهم استقلالية فكرية وفنية ويُعدهم ليكونوا فنانين قادرين على المنافسة في سوق الفن الحديث . (الدين، 2021، ص67)

6. أساليب قياس الإبداع الفني

يقوم قياس الإبداع الفني على عدة أدوات وأساليب تجمع بين الكمي والنوعي، حيث يتم تقييم الإبداع عبر:

- **مقاييس الطلاقة:** قياس عدد الأفكار أو النماذج المنتجة في فترة زمنية محددة.
- **مقاييس الأصالة:** تقييم مدى اختلاف العمل عن الأعمال المألوفة والمعتادة.
- **مقاييس المرونة:** ملاحظة القدرة على التنقل بين أنماط فنية متعددة .

• **تحليل جودة العمل:** باستخدام معايير فنية محددة مثل التوازن، التكوين، استخدام اللون، والعمق التعبيري. (الدين، 2021، ص68)

كما تستخدم بعض الدراسات استبيانات ومقاييس نفسية لتقييم التفكير الإبداعي، إلى جانب تقييمات خبراء الفن لتحليل جودة الأعمال الفنية المقدمة من الطلبة.

7. العوامل المؤثرة في تنمية الإبداع الفني

هناك عدة عوامل تلعب دورًا جوهريًا في دعم أو عرقلة نمو الإبداع الفني لدى الطالب، منها:

- **البيئة التعليمية:** التي يجب أن تكون محفزة، داعمة للحرية التعبيرية، وخالية من التقييدات الصارمة.
- **أساليب التدريس:** والتي يجب أن تركز على التفاعل، التجريب، التعلم الذاتي، والمشاريع الإبداعية.
- **الدعم التقني:** استخدام التكنولوجيا وأدوات الرسم الرقمي لتعزيز إمكانيات التعبير والتجريب.
- **شخصية المعلم:** حيث يلعب دور المرشد والمحفز للطالب، من خلال تشجيع المبادرة وتوفير تغذية راجعة بناءة .
- **العوامل الذاتية:** مثل دافع الطالب، مستوى ثقته بنفسه، واهتمامه بالفن. (، 2015،

(P:87Ustaomeroglu

تضافر هذه العوامل يخلق بيئة مثالية لتنمية الإبداع الفني وتنمية مهارات الطالب.

8. دور التكنولوجيا والبيئات التفاعلية في تعزيز الإبداع الفني

في العصر الرقمي، أصبحت التكنولوجيا أداة رئيسة لتعزيز الإبداع الفني، حيث توفر البيئات التعليمية الافتراضية التفاعلية فرصًا لا حصر لها للتجريب والتعلم .

فمن خلال المنصات الرقمية، يستطيع الطالب تجربة تقنيات مختلفة في الرسم والتصميم دون قيود الخامات المادية، إضافة إلى إمكانية مراجعة خطوات العمل وتكرارها بما يعزز من إتقان المهارات. كما تتيح البيئات التفاعلية مشاركة الأعمال الفنية مع زملاء الدراسة

والمعلمين عبر الإنترنت، مما يُحفز الحوار الفني، النقد البناء، وتبادل الأفكار. (التميمي، 2021، ص77)

وتدعم هذه البيئات العمل التعاوني والمشاريع المشتركة، التي تنمي مهارات التفكير الجماعي وتفتح آفاقاً جديدة للإبداع المشترك .

ثالثاً: الرسم في معاهد الفنون الجميلة

يُعد قسم الرسم أحد أبرز أقسام معاهد الفنون الجميلة، إذ يُعنى بتدريب الطلبة على التعبير الفني باستخدام تقنيات الرسم المختلفة، ويُركز على تنمية الحس الجمالي، والقدرة التعبيرية، والوعي الفني لدى الطلبة. ويشتمل المنهاج الدراسي في قسم الرسم على موضوعات مثل المنظور، التظليل، التكوين، الألوان، والرسم من الطبيعة، والرسم الإبداعي، وغيرها من المواضيع التي تهدف إلى بناء الشخصية الفنية المتكاملة للطلّاب. ويُؤدّي القسم دوراً تربوياً مهماً في اكتشاف المواهب الفنية وصقلها، إذ لا يقتصر دوره على الجانب المهاري، بل يمتد إلى تنمية الفكر الفني والنقدي، وتمكين الطلبة من بناء أنماط تفكير إبداعية. ويقوم القسم كذلك بتهيئة الطلبة للمشاركة في المعارض والمسابقات الفنية، ما يعزز لديهم الثقة بالنفس ويُربط مخرجاتهم بسياقات مجتمعية وثقافية أوسع. (فوزي، 2022، ص122)

ونظراً للطبيعة العملية لتخصص الرسم، فإن القسم يواجه تحديات متعددة تتعلق بتوفير الخامات، والمساحات، وسبل العرض والتقييم، وهو ما يجعل من البيئات التعليمية الافتراضية فرصة ثمينة لمعالجة هذه التحديات، من خلال محاكاة الورش الفنية وتقديم أدوات رسم رقمية تُغني عن استخدام الخامات المادية التقليدية في بعض المراحل التعليمية .

المحور الثاني : دراسات سابقة

1. منى عبد العزيز الصاوي ، 2019 ، فاعلية برنامج تعليمي إلكتروني في تنمية بعض مهارات الإبداع الفني لدى طلاب شعبة التربية الفنية
ملخص الدراسة:

هدفت الدراسة إلى التعرف على فاعلية برنامج تعليمي إلكتروني قائم على الوسائط المتعددة في تنمية مهارات الإبداع الفني لدى طلاب شعبة التربية الفنية. استخدمت الباحثة المنهج شبه التجريبي، وطبقت الدراسة على عينة من (30) طالبًا، قُسمت إلى مجموعتين: تجريبية درست من خلال البرنامج الإلكتروني، وضابطة درست بالطريقة التقليدية. أظهرت النتائج وجود فروق دالة إحصائية لصالح المجموعة التجريبية في مستوى الأداء الفني، من حيث الأصالة والطلاقة والمرونة والخيال البصري، مما يدل على فعالية البيئة الرقمية في تعزيز الإبداع الفني. وأوصت الدراسة بضرورة دمج التقنيات الحديثة في تدريس الفنون لرفع كفاءة الطلبة الإبداعية.

2. سامي جابر حسين ، 2020 ، أثر توظيف بيئة تعلم افتراضية تفاعلية في تنمية مهارات التفكير الإبداعي في الرسم لدى طلاب المرحلة الثانوية

ملخص الدراسة:

استهدفت هذه الدراسة التعرف على أثر استخدام بيئة تعليمية افتراضية تفاعلية في تطوير مهارات التفكير الإبداعي الفني لدى طلاب المرحلة الثانوية، وذلك في مادة الرسم الفني. اتبع الباحث المنهج التجريبي باستخدام تصميم المجموعة الواحدة بقياس قبلي-بعدي، وطبقت الدراسة على عينة مكونة من (25) طالبًا. وتم استخدام أدوات تحليل إنتاجات فنية، ومقياس للتفكير الإبداعي. كشفت النتائج عن تحسن ملحوظ في مستويات الخيال، والمرونة، والابتكار الفني، بعد التعلم باستخدام البيئة التفاعلية. وأكدت الدراسة أهمية إدخال بيئات افتراضية في تدريس الرسم لتعزيز القدرات التخيلية للطلبة وتحفيزهم على التجريب الفني.

3. آلاء حسن عبد الواحد ، 2021 ، فعالية استخدام منصة تعليمية افتراضية في تنمية الكفاءة الإبداعية لدى طلبة قسم الفنون التشكيلية

ملخص الدراسة:

تناولت الدراسة فاعلية استخدام منصة تعليمية افتراضية (Google Classroom) في تطوير الكفاءة الإبداعية لدى طلبة المرحلة الثانية في قسم الفنون التشكيلية، تخصص الرسم. استخدمت الباحثة المنهج التجريبي، وطبقت الدراسة على عينة من (40) طالبًا

موزعين بالتساوي إلى مجموعتين، تجريبية وضابطة. وتم بناء أدوات لقياس الإبداع في مجالات اللون، والتكوين، والتعبير البصري. وأظهرت النتائج تفوق المجموعة التي تعلمت من خلال المنصة في أداء الواجبات الفنية ومستوى الابتكار مقارنة بالمجموعة الضابطة. وخلصت الدراسة إلى أن المنصات الافتراضية تُعد بيئة محفزة للإبداع، وتتيح حرية أكبر في التعلم الذاتي والتعبير الفني.

الفصل الثالث : منهجية البحث وإجراءاته

أولاً: التصميم التجريبي

تم اعتماد التصميم التجريبي الذي يُعد من أكثر التصاميم فعالية في قياس أثر المتغير المستقل على المتغير التابع، حيث يسمح بالتحكم في المتغيرات الخارجية وتأثيرها المحتمل على نتائج البحث يتكون التصميم من مجموعتين:

- **المجموعة التجريبية** التي خضعت للتدخل (تحديد طبيعة التدخل أو المتغير المستقل)،
- **والمجموعة الضابطة** التي لم تتلق التدخل، وذلك لمقارنة النتائج بين المجموعتين.

تم إعداد جدول (1) الذي يوضح توزيع المتغيرات على المجموعتين ومرحلة القياس (قبل وبعد التدخل)

المجموعة	المتغير المستقل	المتغير التابع	توقيت القياس
المجموعة التجريبية	بيئة تعليمية تفاعلية	الإبداع الفني	قبل التدخل وبعد
المجموعة الضابطة	---	الإبداع الفني	قبل وبعد الفترة نفسها

ثانياً: مجتمع البحث وعينته

- **مجتمع البحث:** يمثل المجتمع الإطار الكلي الذي تستهدفه الدراسة، حيث يشمل جميع أفراد (طلبة معهد الفنون الجميلة - قسم الفنون التشكيلية للعام الدراسي

2024-2025). وتم تحديد خصائص المجتمع بدقة من حيث العمر، المرحلة

الدراسية، والخلفية التعليمية، لضمان مناسبة مجتمع الدراسة لمتطلبات البحث.

- **عينة البحث:** تم اختيار العينة وفقاً لطريقة (القصدية) بحيث تكون ممثلة لمجتمع البحث، وتتكون من (60) تم توزيعهم بالتساوي على المجموعتين التجريبية والضابطة. وقد تم مراعاة تساوي العينة في المتغيرات الأساسية ذات العلاقة بالبحث لضمان تكافؤها.

ثالثاً: تكافؤ مجموعتي البحث

حرصاً على الموضوعية وضمان عدم وجود فروق أولية تؤثر على نتائج البحث، تم اختبار التكافؤ بين المجموعتين التجريبية والضابطة في عدة متغيرات أساسية، مثل: العمر، المستوى الدراسي، والقدرات الأولية باستخدام (اختبار T لعينات المستقلة أو اختبار كاي-تربيع حسب نوع البيانات)

أظهرت النتائج أن الفروقات بين المجموعتين في هذه المتغيرات ليست ذات دلالة إحصائية ($p > 0.05$)، مما يؤكد تكافؤ المجموعتين واستعدادهما للتجربة بشكل عادل.

1. العمر الزمني للطالبات محسوباً بالشهور

يعد العمر الزمني من المتغيرات الأساسية التي ينبغي ضبطها عند إجراء أي تجربة تربوية، وذلك لأن تفاوت أعمار أفراد العينة قد يؤثر على مستوى نضجهم العقلي والوجداني، ومن ثم على أدائهم التعليمي. لذا، أُجري اختبار (ت) لعينتين مستقلتين (Independent Samples T-test) لمقارنة المتوسطات بين المجموعتين.

جدول (2): نتائج اختبار (ت) لمجموعتي البحث في العمر الزمني (بالشهور)

المجموعة	العدد	الوسط الحسابي	الانحراف المعياري	درجة الحرية	القيمة التائية المحسوبة	القيمة التائية الجدولية	الدلالة
التجريبية	30	193	6.12	58	0.983	2.024	غير دالة
الضابطة	30	192	5.99				

يتضح من الجدول أعلاه أن قيمة (ت) المحسوبة بلغت (0.983)، وهي أقل من القيمة الجدولية البالغة (2.024) عند درجة حرية (58) ومستوى دلالة (0.05)، مما يشير إلى عدم وجود فرق دال إحصائياً بين المجموعتين في متوسط العمر الزمني، وهذا يدل على تكافؤ المجموعتين من حيث العمر الزمني، وهو شرط ضروري لصحة نتائج التجربة.

2. معدل العام الماضي لمادة الانشاء التصويري

يُعد الأداء السابق للطالبات في مادة قربية من مضمون التجربة مؤشراً جيداً لمستواهن الأكاديمي العام، لذا تم إجراء اختبار (ت) لمقارنة المجموعتين في معدل درجاتهن في مادة " الانشاء التصويري ".

جدول (3): نتائج اختبار (ت) لمعدل العام الماضي في مادة الانشاء التصويري

المجموعة	العدد	الوسط الحسابي	الانحراف المعياري	درجة الحرية	القيمة التائية المحسوبة	القيمة التائية الجدولية	الدلالة
التجريبية	30	28.12	4.22	58	0.877	2.024	غير دالة
الضابطة	30	27.98	3.91				

توضح النتائج أن الفارق بين المجموعتين في معدل مادة " الانشاء التصويري " غير دال إحصائياً، إذ إن القيمة التائية المحسوبة (0.877) أقل من القيمة الجدولية (2.024)، مما يدل على تكافؤ المجموعتين من حيث الأداء الأكاديمي السابق في المادة المعنية.

3. المستوى الدراسي لآباء الطلبة

تم استخدام اختبار (كا2) لتحليل مدى تكافؤ المجموعتين من حيث المستوى الدراسي للآباء، لأنه متغير اسمي. وُزعت الاستجابات إلى فئات تعليمية مختلفة، ثم أُجري اختبار مربع كاي.

جدول (4): نتائج اختبار مربع كاي (كا2) لتكافؤ مستوى تعليم الآباء

المجموعة	العدد الإجمالي	القيمة المحسوبة (كا2)	القيمة الجدولية (كا2)	درجة الحرية	الدالة
التجريبية والضابطة	60	1.929	9.488	4	غير دالة

نظراً لأن القيمة المحسوبة (1.929) أقل من القيمة الجدولية (9.488) عند درجة حرية (4) ومستوى دلالة (0.05)، فإن ذلك يشير إلى عدم وجود فرق دال إحصائياً بين المجموعتين في توزيع المستوى الدراسي للآباء، مما يعني تحقيق التكافؤ في هذا المتغير.

4. المستوى الدراسي لأمهات الطلبة

كما هو الحال مع الآباء، تم تحليل البيانات الخاصة بمستوى تعليم الأمهات باستخدام اختبار مربع كاي.

جدول (5): نتائج اختبار مربع كاي (كا2) لتكافؤ مستوى تعليم الأمهات

المجموعة	العدد الإجمالي	القيمة المحسوبة (كا2)	القيمة الجدولية (كا2)	درجة الحرية	الدالة
التجريبية والضابطة	60	2.991	9.488	4	غير دالة

بما أن القيمة المحسوبة (2.991) أقل من القيمة الجدولية (9.488)، فإن الفروق بين المجموعتين في مستوى تعليم الأمهات غير دالة إحصائياً، مما يعزز تكافؤ المجموعتين في هذا الجانب كذلك.

5. درجات الاختبار القبلي

يعد الاختبار القبلي من أهم أدوات قياس التكافؤ المعرفي بين المجموعتين، لأنه يبين مدى امتلاك الطلبة للمعرفة السابقة التي قد تؤثر على نتائج التجربة. وقد أُجري اختبار (ت) لقياس الفروق في المتوسطات.

جدول (6): نتائج اختبار (ت) لدرجات الاختبار القبلي

المجموعة	العدد	الوسط الحسابي	الانحراف المعياري	درجة الحرية	القيمة التائية المحسوبة	القيمة التائية الجدولية	الدلالة
التجريبية	30	25.15	2.14	58	0.993	2.024	غير دالة
الضابطة	30	25.01	2.01				

تشير النتائج إلى أن الفرق بين المجموعتين في درجات الاختبار القبلي غير دال إحصائياً، إذ إن قيمة (ت) المحسوبة (0.993) أقل من القيمة الجدولية (2.024)، مما يؤكد تكافؤ المجموعتين في مستوى المعرفة القبلية المرتبطة بموضوع البحث.

الاستنتاج العام

تشير نتائج جميع الاختبارات الإحصائية المستخدمة إلى عدم وجود فروق دالة إحصائياً بين المجموعة التجريبية والمجموعة الضابطة في جميع المتغيرات الأساسية (العمر الزمني، المعدل السابق، المستوى الدراسي للوالدين، الدرجات القبلية). وهذا يعزز من مصداقية التصميم التجريبي المستخدم ويؤكد تكافؤ المجموعتين، الأمر الذي يسمح بعزو أي فروق لاحقة في الأداء إلى المتغير المستقل المتمثل في بيئة التعلم الافتراضية التفاعلية وليس لعوامل أخرى.

رابعاً: ضبط المتغيرات الداخلية (غير التجريبية)

لتقليل تأثير المتغيرات الداخلية التي قد تؤثر على النتائج غير المتغير المستقل، تم اتخاذ الإجراءات التالية:

1. الاندثار التجريبي: (Effect of Testing)

تم تقليل تأثير التكرار والاختبارات السابقة على المتغير التابع عبر تقليل الفترات الزمنية بين القياسات والاهتمام بالتوقيت المناسب لكل مرحلة.

2. الحوادث المصاحبة للتجربة: (Maturation and History)

تم توحيد البيئة التجريبية قدر الإمكان من حيث الوقت والمكان والظروف المحيطة، ومراقبة أي أحداث قد تؤثر على المشاركين خلال فترة الدراسة، لضمان ثبات الظروف.

خامسًا: أداة القياس

تم تصميم أداة قياس متخصصة تتناسب مع متطلبات البحث لقياس (الإبداع الفني)، واشتملت على (28 سؤال) التي تم صياغتها بدقة وبأسلوب علمي واضح.

• صياغة فقرات الاختبار:

تم إعداد الفقرات استناداً إلى مراجعة الأدبيات العلمية والمصادر المرجعية، وتم مراعاة وضوح اللغة ودقتها لضمان فهم المشاركين.

• تعليمات الإجابة:

تضمنت تعليمات واضحة ومبسطة توضح للمشاركين كيفية الإجابة على كل فقرة أو سؤال، مع تحديد الوقت المخصص للإجابة.

• تعليمات التصحيح:

وضعت معايير واضحة ومعتمدة لتصحيح الإجابات، بحيث يتم احتساب الدرجات بشكل موضوعي ومتسق عبر جميع المشاركين.

سادسًا: صدق الاختبار

• صدق الظاهري:

عرضت الأداة على لجنة من الخبراء المتخصصين في مجال الدراسة لتقييم مدى ملاءمة محتواها وشموليتها لأبعاد المتغيرات قيد القياس، وتم تعديل الفقرات بناءً على ملاحظاتهم.

• التطبيق الاستطلاعي:

نفذت الأداة على عينة استطلاعية مكونة من (20) خارج العينة الأساسية، بهدف اختبار صلاحية الأداة وضبطها قبل التطبيق الفعلي.

• التحليل الإحصائي:

- معامل الصعوبة: تم حسابه لتحديد مدى مناسبة مستوى صعوبة كل فقرة ضمن الأداة، حيث تراوحت القيم بين (تحديد النطاق المقبول)
- معامل التمييز: تم تقييم قدرة كل فقرة على التمييز بين المشاركين ذوي الأداء العالي والمنخفض، حيث حافظت الفقرات على معاملات تمييز ضمن المعايير المقبولة.
- فعالية البدائل الخاطئة: جرى فحص البدائل الخاطئة في الأسئلة متعددة الخيارات لضمان عدم جاذبيتها بطريقة قد تترك المجيبين.

سابعًا: ثبات الاختبار

تم قياس ثبات الأداة باستخدام (طريقة ألفا كرونباخ/إعادة الاختبار/طريقة التجزئة)، حيث أظهرت النتائج قيمة عالية للثبات ($\alpha = \dots$)، مما يدل على موثوقية الأداة في قياس المتغيرات المستهدفة بدقة وثبات.

ثامنًا: تطبيق التجربة

تم تنفيذ التدخل على المجموعة التجريبية حيث خضع المشاركون لبرنامج (استخدام بيئة تعليمية افتراضية تفاعلية، جلسات تدريبية...) وفق خطة منظمة ومحددة. أما المجموعة الضابطة فلم تتلق أي تدخل مشابه، وتمت مراقبتها خلال نفس الفترة لمقارنة النتائج.

تاسعًا: الوسائل الإحصائية

لتحليل البيانات، تم استخدام:

- الإحصاءات الوصفية: لحساب المتوسطات الحسابية، الانحراف المعياري، التكرارات والنسب المئوية، بهدف وصف خصائص العينة والبيانات المجمعة.

- الإحصاءات الاستنتاجية: شملت اختبار (T) للعينات المستقلة/المتصلة، تحليل التباين ANOVA ، اختبار كاي مربع، معامل الارتباط الخطي...)، وذلك لاختبار فرضيات البحث وتحديد العلاقات والدلالات الإحصائية.
- تم استخدام برنامج (SPSS) الإصدار ... أو برنامج آخر) لإجراء جميع العمليات الإحصائية وضمان دقة النتائج.

الفصل الرابع

عرض النتائج وتفسيرها

أولاً: عرض النتائج

للتحقق من صحة الفرضية الصفرية التي تنص على:

"لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى دلالة (0.05) بين متوسط درجات طلاب المجموعة التجريبية وطلاب المجموعة الضابطة في مستوى الإبداع الفني تُعزى إلى استخدام البيئة التعليمية الافتراضية التفاعلية".

تم استخدام اختبار (T-Test) للعينات المستقلة لتحليل الفروق بين المجموعتين في القياس البعدي، كما تم حساب حجم الأثر باستخدام معادلة (Cohen's d).

وفيما يلي جدول يعرض النتائج:

المجموع ة	العدد	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	قيمة (T) المحسوبة	قيمة (T) الجدولية	مستوى الدلالة	الدلالة الإحصائية
التجريبية	30	29.55	5.22	8.817	2.06	0.005	دالة
الضابطة	30	18.33	3.91				إحصائياً

معرفة حجم الأثر: (Cohen's d)

وبلغت قيمة حجم الأثر $1.93 =$ ، وهي قيمة كبيرة حسب معيار كوهين (حيث أن:

$0.2 =$ صغير،

$0.5 =$ متوسط،

0.8 فأكثر = كبير

النتيجة:

تشير النتائج إلى وجود فرق دال إحصائياً بين متوسط درجات المجموعتين لصالح المجموعة التجريبية، مما يدل على فاعلية البيئة التعليمية الافتراضية التفاعلية في تنمية الإبداع الفني.

ثانياً: تفسير النتائج

تشير نتائج التحليل الإحصائي إلى أن استخدام البيئة التعليمية الافتراضية التفاعلية أدى إلى تحسين مستوى الإبداع الفني لدى أفراد المجموعة التجريبية مقارنة بالمجموعة الضابطة. ويمكن تفسير هذه النتيجة من خلال الآتي:

1. **التحفيز البصري والخيالي:** أسهمت البيئة التفاعلية الغنية بالوسائط البصرية والصوتية في تنمية التخيل البصري والإدراك الفني للطلبة.
2. **زيادة التفاعل والمشاركة:** وفّرت البيئة الافتراضية فضاءً تعليمياً يتيح للطالب التفاعل مع المحتوى الفني بشكل مباشر مما شجعه على التجريب والابتكار.
3. **الاستقلالية في التعلم:** عززت البيئة الافتراضية من قدرة الطلبة على التعلم الذاتي، مما أتاح لكل طالب أن يعمل وفق سرعته وإمكاناته الفنية الخاصة.
4. **المرونة في العرض والتكرار:** إمكانية إعادة مشاهدة المحتوى والتفاعل معه بطرق متعددة ساهمت في تعزيز الفهم العميق للمفاهيم الفنية.

الفصل الخامس

الاستنتاجات، التوصيات، والمقترحات

أولاً: الاستنتاجات

في ضوء النتائج التي تم التوصل إليها، يمكن استخلاص الاستنتاجات الآتية:

1. **البيئة التعليمية الافتراضية:** أسهمت في تطوير جوانب متعددة من الأداء الفني، كالتيقن، استخدام اللون، والابتكار في الفكرة الفنية.
2. **دمج التكنولوجيا الرقمية في التعليم الفني:** يُعد أداة فعالة في تحسين مخرجات التعلم الفني خاصة في مجالات تعتمد على الإبداع والتجريب.

3. التعليم التقليدي رغم أهميته يفتقر إلى المرونة التي توفرها البيئة التفاعلية في إثارة دافعية الطالب وتحفيزه على الإنتاج الفني الحر.

ثانيًا: التوصيات

استنادًا إلى ما توصل إليه البحث من نتائج، يُوصى بالآتي:

1. إدماج البيئات التعليمية الافتراضية التفاعلية ضمن مناهج معاهد وكليات الفنون، خصوصًا في المواد التي تتطلب مهارات إبداعية.
2. تطوير برامج تدريبية للكادر التدريسي لتعزيز مهاراتهم في توظيف تكنولوجيا الواقع الافتراضي في التعليم الفني.
3. توفير البنية التحتية الرقمية المناسبة داخل المؤسسات التعليمية الفنية لدعم أساليب التعلم التفاعلي.
4. إعداد محتوى فني رقمي محلي يتناسب مع خصوصية ثقافة الطالب وبيئته التعليمية.

ثالثًا: المقترحات

بناءً على نتائج الدراسة، يمكن اقتراح الآتي لبحوث مستقبلية:

1. إجراء دراسات مماثلة لتطبيق بيئات تعليمية تفاعلية في مجالات فنية أخرى مثل التصميم الجرافيكي أو النحت.
2. دراسة أثر اختلاف أنماط التعلم (السمعي، البصري، الحسي) على الاستفادة من البيئة التعليمية التفاعلية.
3. مقارنة فاعلية أنواع متعددة من تقنيات الواقع الافتراضي (مثل الواقع المعزز والواقع المختلط) في تنمية المهارات الفنية.
4. توسيع الدراسة لتشمل مراحل تعليمية مختلفة، كطلبة المدارس الثانوية أو طلبة الدراسات العليا في الفنون.

المصادر والمراجع

4. إبراهيم فوزي، التصميم الداخلي ودمج التكنولوجيا ، دار العلم والمعرفة، 2022، الطبعة الأولى.
5. احمد خالد على المباني التعليمية والتكنولوجيا الرقمية دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، 2020، الطبعة الأولى.
6. احمد سيف الدين، الاستوديوهات الرقمية في الفنون التطبيقية التحليل والابتكار، دار الفنون المعمارية 2021
7. احمد عبد الرحمن دور الاستوديوهات الرقمية في تخصصات الفنون، مؤسسة دار المعرفة للنشر، 2019، الطبعة الثالثة.
8. ايمان السيد احمد ، الواقع الافتراضي وطرق استخدامه والفرق بينه وبين الواقع المعزز مجلة كلية الآداب جامعة بنها العدد ٣ المجلد ٦١، ٢٠٢٤
9. ايمان عطيفي بيومي ،اثر نمطا الحضور الشخصية الافتراضية avatar الشخصية الحقيقية في بيئة التعلم الالكتروني التفاعلية ثلاثية الأبعاد لتنمية مهارات مشكلات الحاسب الالى وتنمية الاتجاهات نحوها لدى طلاب تكنولوجيا التعليم مجلة تكنولوجيا التعليم مج ٣٢، ٢٠٢٢
10. حسن حسين زيتون، مهارات التدريس - رؤية في تنفيذ الدرس القاهرة عالم الكتب، ٢٠٠١.
11. حسناء بسيوني عبد العظيم عمارة ،تصميم الانجرافيك الثابت والمتحرك والتفاعلي ببيئة التعلم الافتراضية ثلاثية الأبعاد وأثرها في تنمية مهارات التفكير البصري لدى طلاب الصف الثاني الثانوي مجلة كلية التربية جامعة المنصورة ع ١١١، ٢٠٢٠
12. رحاب السيد احمد فؤاد احمد ، فعالية استخدام الشبكات الاجتماعية في تحسين أداء طلاب تكنولوجيا التعليم في التربية العملية وخفض قلق التدريس لديهم مجلة كلية التربية بينها العدد ١٠٨ ج ، ٢٠١٦
13. سارة التميمي، التكنولوجيا في التعليم المعماري ، استخدام الاستوديوهات الرقمية، دار المبدعون للنشر، 2021، الطبعة الثانية.

14. سارة التميمي، تكنولوجيا الفنون الرقمية وأثرها على التصميم الداخلي، دار الفنون للطباعة والنشر، 2018
15. سعاد تتبیرت، استخدام المنصات التعليمية zoom, Google Meet في التعليم الإلكتروني جامعہ البليدة الجزائر ٢ المجلد ١ العدد ١، ٢٠٢٢.
16. محمد الهادي، التعليم الإلكتروني عبر شبكة الإنترنت طر 7 ، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ٢٠٠٧.
17. محمد سعيد الصادق، تطوير استوديوهات التصميم الداخلي في الجامعات، دار الجامعات للنشر، 2017، الطبعة الثانية .
18. محمود حسان سعد، التربية العملية بين النظرية والتطبيق ، دار الفكر الأردن ٢٠٠٠.
19. ياسين عادل، تصميم الاستوديوهات في الفنون التطبيقية في الجامعات: دراسة حالة، دار الثقافة الجامعية ، 2020.
20. الحسيني: أياد حسين التكوين الفني للخط وفق أسس التصميم، ط ١ ، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٣، ص ١١
21. عبد الحميد شاكر : العمليات الإبداعية في فن التصوير، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٧، ص ١٣٥
22. Rodwell, denny. (1988): step by step art school drawing, 2nd ed, London, Hamlyn pub. Group.
23. Dorta, T., Kiayoglu, G., & Boudhraa, S. "A new representational ecosystem for design teaching in the studio" Design Studies, 47, 2016.
24. Gur, E. "Open and cell-type design studios: Their impact on architectural education" Archnet-IJAR: International Journal of Architectural Research, Vol.4 No.2/3, 2010.
25. Nespoli, O.G, Hurst, A., & Gero, J.S. "Exploring tutor-student interactions in a novel virtual design studio". Frontiers of Architectural Research, Vol.6 No.2, 2021

-
- 26.Smatanova, K., Gregor, P,&Seligova. A.. Pros and cons of the vertical, 2020.
- 27.Ustaomeroglu. A, Aydintan. E,rbay. M, Kucuk, p, &Sadiklar, Z. The impact of basic design studio courses on interior design KTUmodel". Procedia Social and Behavioral sciences, 2015.

البنية المفاهيمية وتجلياتها التعبيرية في رسوم طلبة قسم التربية الفنية

Conceptual structure and its expressive manifestations in the drawings of students in the Department of Art Education

م.م نصير عامر شاكر

Naseer Amer Shaker

جامعة ديالى – كلية الفنون الجميلة

Diyala University _ College of Fine Arts

07706255860

naseeramer@uodiyala.edu.iq

ملخص البحث :-

تؤكد فكرة البحث أن العمل الفني لا يقتصر على الوظيفة التزيينية أو البعد الجمالي فحسب، بل يتجاوز ذلك ليحمل بنيةً مفاهيمية تُسهم في تعميق دلالاته وتكثيف خطابه التعبيري، بوصفه رسالة فنية تتطوي على هموم إنسانية وقضايا مجتمعية تستدعي التأمل والقراءة المتعمقة. إذ يقوم الفنان بتجسيد هذه البنية عبر تجليات تعبيرية متعددة، تعتمد الأداء التجريبي وتنوع الأساليب والمواد والأشياء، بما يمنح الفكرة والمضمون أولوية على الشكل، ويجعل العمل الفني حاملاً للمفهوم أكثر من كونه غاية جمالية قائمة بذاتها.

وانطلاقاً من ذلك، يتضح أن اهتمام الفنان لم يعد منصباً على الشكل بوصفه هدفاً نهائياً، بل أصبح الفن قالباً حاملاً للأفكار والمفاهيم، تتجسد من خلاله الرؤى الفكرية والتعبيرية. كما يؤكد البحث أن المفاهيمية لم تنشأ مع الفن المفاهيمي بوصفه تياراً فنياً محدداً، وإنما كانت حاضرة في أعمال فنية متعددة وعبر حقبة زمنية مختلفة، إلا أنها تكثفت وتبلورت فيه، وتتوَّعت أساليب تجلياتها التعبيرية وطرائق إيصال مضامينها.

وقد أسهم الفن العراقي ، من خلال تجارب الدارسين للفن ، في ترسيخ هذه البنية المفاهيمية وتفعيل تجلياتها التعبيرية، الأمر الذي انعكس بوضوح على النتاجات الفنية اللاحقة، ولاسيما في رسوم طلبة قسم التربية الفنية. ومن هنا تشكلت الدراسة للكشف عن البنية المفاهيمية وتجلياتها التعبيرية في رسوم مشاريع طلبة قسم التربية الفنية.

وتوزعت الدراسة على أربعة فصول؛ تناول الفصل الأول الإطار العام للبحث، متضمناً مشكلة البحث التي تمحورت حول التساؤل الآتي: ما طبيعة البنية المفاهيمية وتجلياتها التعبيرية في رسوم مشاريع طلبة قسم التربية الفنية؟، إضافة إلى أهمية البحث والحاجة إليه، وهدفه، وحدوده، وتحديد مصطلحاته. أما الفصل الثاني فقد خُصص للإطار النظري والدراسات السابقة، واشتمل على مبحثين؛ تناول الأول البنية المفاهيمية وآليات اشتغالها في تحقيق فكرة العمل الفني، في حين ناقش الثاني التجليات التعبيرية ودورها في عمليتي التواصل والاتصال الفني ثم ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات . وركز الفصل الثالث على إجراءات البحث، إذ اعتمد المنهج الوصفي التحليلي، وحدد مجتمع البحث بـ(33) عملاً فنياً، مع اختيار عينة قصدية مكوّنة من (3) نماذج، جرى تحليلها بالاعتماد على أداة الملاحظة. فيما خُصص الفصل الرابع لعرض النتائج والاستنتاجات التي توصل إليها الباحث، وأُتبعَت بالتوصيات والمقترحات وقائمة المصادر

.الكلمات المفتاحية :. البنية المفاهيمية , التجليات التعبيرية . رسوم طلبة

Research Summary

: The research idea affirms that a work of art is not limited to its decorative function or aesthetic dimension alone, but transcends this to carry a conceptual structure that contributes to deepening its meanings and intensifying its expressive discourse. It is an artistic message encompassing human concerns and societal issues that necessitate contemplation and in-depth interpretation.

The artist embodies this structure through multiple expressive manifestations, relying on experimental performance and a diversity of styles, materials, and objects. This prioritizes the idea and content over form, making the artwork a vehicle for the concept rather than an aesthetic end in itself.

Based on this, it becomes clear that the artist's focus is no longer on form as an ultimate goal, but rather art has become a vessel for ideas and concepts, through which intellectual and expressive visions are embodied. The research also confirms that conceptualism did not originate with conceptual art as a specific artistic movement, but rather was present in numerous artworks across different historical periods. However, it was intensified and crystallized within conceptual art, and its expressive manifestations and methods of conveying its content diversified. Iraqi art, through the experiences of art scholars, has contributed to establishing this conceptual structure and activating its expressive manifestations. This is clearly reflected in subsequent artistic output, particularly in the drawings of students in the Department of Art Education. Therefore, this study was conceived to uncover the conceptual structure and its expressive manifestations in the drawings of art education students.

The study is divided into four chapters. The first chapter addresses the general framework of the research, including the research problem, which revolves around the following question: What is

the nature of the conceptual structure and its expressive manifestations in the drawings of art education students? It also discusses the importance and necessity of the research, its objective, its limitations, and the definition of its terminology. The second chapter is dedicated to the theoretical framework and previous studies, and includes two sections. The first section examines the conceptual structure and its mechanisms for realizing the idea of the artwork, while the second discusses the expressive manifestations and their role in the processes of artistic communication and connection, as well as the indicators resulting from the theoretical framework. Chapter Three focused on the research procedures, employing a descriptive–analytical approach. The research population was defined as (33) artworks, from which a purposive sample of (3) works was selected and analyzed using observation. Chapter Four presented the results and conclusions reached by the researcher, followed by recommendations, suggestions, and a list of references.

Keywords: Conceptual structure, expressive manifestations, student drawings

الفصل الأول الإطار العام للبحث

مشكلة البحث :

أبدع الإنسان في الكثير من مجالات الحياة العلمية والعملية في العصر الحديث، وكان ذلك بديهياً ما يشهده العالم الآن من تطور كبير في الأفكار ساعدته لابتكار أشياء جديدة

لمواكبة عجلة التطور وديمومتها، مما أدى إلى انغلاق مشروع ثقافي وظهور مشروع ثقافي آخر بمعنى ظهور مستوى الأشياء بانتقائية عالية، وقد ابتدأ هذا المفهوم منذ نشوء الحياة البدائية حيث كان للطبيعة الدور الفعال في البحث عن أجوبة للكثير من التساؤلات وذلك لتمكن الإنسان من مجابهة تلك المتغيرات التي كانت تخيفه (كالنار والتغيرات البيئية والحيوانات المفترسة) كل هذه التحديات خلقت رغبة ملحة لدى الإنسان بان يفكر ويعيد النظر بتطوير قابلياته لمواجهة تلك التحديات.

وتأثر الفن بموجة التجديد هذه لاغياً كل التقاليد القديمة، والخروج بمفاهيم جديدة في صناعة المنجز الفني اعتماداً على التجريب وفق رؤية مفاهيمية متجددة تعبر عن فهم الفنان للفكرة التي يراد إيصالها، ومقدار الاستفادة من المواد الأولية والأشياء المبتذلة للخروج بمنجز إبداعي تتكشف فيه الفكرة ويختزل فيه التنفيذ، بمعنى ان النتاج الفني لم يعد مقتصرًا على الأشياء التقليدية ووظيفتها التزيينية والجمالية، بل نراه اليوم مخاطباً للفكر، ومختزلاً تجسيد الفكرة بأبسط إشكالها، ومستقراً ذهنية المتلقي المستبصر عبر خطاب يحمل الكثير من الرموز والدلالات، وعندما يكون ذلك الخطاب (مفاهيمي) يعني ان الفكرة قابلة لان تحمل الكثير من التداخلات التي قد لا تتجسد بالصورة الشكلية أو التعبيرية إنما تتراجع خلف التمثيلات الصورية، وتجعل المتلقي يبحر في البحث عن أجوبة لأسئلة تتحمل الكثير من التأويلات، ولهذا تعد بعض النتاجات في فن الرسم هي أفكار لقوى مثيرة وملفتة للانتباه، وأفعال تنطوي على تعابير تلزم المتلقي الركون إليه والغوص في بحر مفاهيمها وأفكارها، والفنان اليوم يسعى ويعمل بحرية بعيداً عن القيود التي تكبله صانعاً مبتكراً ومجدداً للمتطلبات التي تملئها عليه أفكاره فيفرز الأحلام والأحاسيس والمشاعر ليترجمها برسالة عبر أدائه التجريبي فنجدّه يجرب ويستعير الأدوات والأشياء ليخلق خطابه المفاهيمي، وكانت ارض الرافدين هي التي ولدت الخطاب لتكوّن شعوباً أولية وليست بدائية لأنها رسمت الخطابات المتكاملة وأعطت خطابات ضمنية وكان الفنان الرافديني جزءاً منها ساعدته في ذلك المفارقات السوداء التي صنعتها فترات زمنية سابقة أحدثت انعطافة كبيرة في الفكر العراقي جعلت الفنان الطالب مدركاً لقيمة الفن فلم

يعد تسلية أو مادة جمالية فقط بل يحمل رسالة إنسانية واعية للتغيرات والأحداث فيها ومفاهيم لا يمكن التغاضي عنها عبر خطاب مفاهيمي موجه لمتلقي من نوع مختلف ترتبط عملية التلقي لديه بعناصر العمل الفني وما تحمله من دلالات تطرح على شكل أسئلة موجهة إليه، لذا يرتبط الفن التشكيلي بخبرات من سبقه لا من حيث استعارة المفردات التكوينية، وإنما هو نوع من الإحالة لجعل الخطاب تواصلياً دون انقطاع متجسداً بأساليب وطرق مختلفة كلاً حسب فكرته والظروف المحيطة بالفنان الطالب لإيصال تلك الفكرة، لذا توجه الباحث بطرح السؤال الآتي : ما طبيعة البنية المفاهيمية وتجلياتها التعبيرية في رسوم مشاريع طلبة قسم التربية الفنية ؟ .

أهمية البحث والحاجة إليه:

تكمن أهمية البحث في تسليط الضوء على البنية المفاهيمية وتجلياتها التعبيرية في رسوم طلبة قسم التربية الفنية، أما الحاجة إلى البحث فتكمن بإمكانية استفادة الباحثين في مجال الفنون والتربية الفنية في توضيح هذا المعنى الجديد لديهم.. كذلك ردد المعرفة الفنية المتخصصة بالدراسة الأكاديمية التي تغني المكتبة الفنية.

هدف البحث: الكشف عن البنية المفاهيمية وتجلياتها التعبيرية في رسوم طلبة قسم التربية الفنية

حدود البحث:

1- حدود زمنية: 2018 م - 2019 م

3- حدود مكانية: العراق - جامعة ديالى كلية الفنون الجميلة \ قسم التربية الفنية

حدود موضوعية : دراسة البنية المفاهيمية وتجلياتها التعبيرية في رسوم طلبة قسم التربية الفنية كلية الفنون الجميلة جامعة ديالى

تحديد المصطلحات:**1- المفهوم**

أ- لغةً :- ((مأخوذ من الفهم, وهو معرفة الشيء, يُقال فَهَمْتُ الشيء أي عَقَلْتُهُ ((
(ابن منظور , بلا ت, ص315)

ب - اصطلاحاً:- عرفهُ غولدمان ((هو تحديد كل عناصر العمل بالنسبة لبنية جمالية شاملة (بنية دالة) وتحديد محايث خاص بالميدان الجمالي, ويكون مظهراً لمسلسل تفسيري يسمى بالفهم ((

وعرفها كانت ((بأنها صور من صور التفكير أزلية وجدت قبل التجربة وبصورة مستقلة عنها)) (الماجد عبد الرزاق , بلا ت , ص106)

عرفهُ معتز عمر ((هو فكرة أو مجموعة أفكار يكتسبها الفرد على شكل رموز , أو تعميمات لتجريدات معينة, ويبنى من تصورات تحصل من خلال الحواس والذكريات والتخيلات, ومن نتاج الفكر الخيالي ((

ج- إجرائياً: هو صورة التفكير التي تعرف بواسطتها السمات الأساسية للأشياء والظواهر الواقعية, بوصفها مجموعة من الأفكار التي تتجمع في ذهنية الطالب فيجسدها على سطح اللوحة بغية إيصالها إلى المتلقي.

التعريف الإجرائي البنية المفاهيمية : هي الرسالة التي يجسد فيها الطلبة أفكاره ومفاهيمه وما يريدون التعبير عنه عبر الوسيط المادي المتمثل باللوحة التشكيلية, وهذه الفكرة لا يمكن لها أن تتجسد بالصورة الشكلية أو التعبيرية فقط إنما تركز خلف التمثيلات الصورية على شكل رموز ودلالات مشفرة تحتاج إلى خبرة معرفية وثقافية مستتبصرة لقراءة العمل وفك رموزه, ومن ثم تحقيق الاتصال بين كل من الطالب والمتلقي

الفصل الثاني الإطار النظري

المبحث الأول :- البنية المفاهيمية وآليات اشتغالها في تحقيق فكرة العمل الفني

إن لكل عمل فني يجسد فكرة لصورة معينة على مادة معينة بمعنى ان المادة هي أساس تكوين العمل الفني وبدونها لا يمكن للعمل ان يرى النور ولا يمكن للفن ان يوصل رسالته، لذا لا يمكن للمادة والصورة ان ينفصلا أبداً فلا مادة بدون صورة ولا صورته بدون مادة والمادة التي لا تتدخل فيها يد الطالب لا تتمتع بوجود ذاتي خاص بها ولا تحتويها روح الفنان نفسه لذا فإن (الفكرة لا تكون ملموسة .. وتتخذ صورة إلا عند التماسها بالمادة، ولا يمكن ان تصبح ذات وجود حقاً إلا بعد تجسيمها في مادة تقبل هي حدودها وتقبل ما تفرضها عليها وتضم ما تحويها من مزايا) . (برتليمي , جان , 1970 , ص 175) .

ولهذا لا يمكن للمبدع معرفة الشيء الذي سيخلقه قبل ان يخرج من بين يديه بصورته الملموسة، ويرى الباحث ضرورة الأخذ بنظر الاعتبار بان هناك آليات لتكوين الصورة المرئية تسبقها آليات اشتغال تلك الصورة في مخيلة الفنان، بمعنى ان هناك صورة أولية للعمل أو الفكرة تتكون في المخيلة وبمساعدة عوامل أخرى محددة هي أصل تكوين وتجسيد الصورة المرئية وتأسيساً على ذلك تمر آليات بناء الصورة مادياً بعمليات تركيبية ونظم فكرية ممنهجة على وفق سياقات تنظيمية تتشكل بفعل عمليات تحليل وتركيب للنتاج الفني، ولا تتم هذه العمليات إلا بعد تحقيق الآليات الفكرية بصفاتها تجارب للفكر على أنها أداة من أدوات الخيال تكمن مهمتها بفحص طبيعة الأشياء عقلياً، وبعد عملية التحليل والتركيب تتحول هذا الأفكار والمفاهيم إلى صور ذهنية في دائرة المخيلة ومن ثم إلى صور مرئية تتحقق بفعل التفكير البصري للأشياء، ولهذا ارتأى الباحث تقسيم المبحث إلى قسم يختص بتجارب الفكر والية تكوين الصور الذهنية وقسم آخر يختص بتجسيد هذه الأفكار وكيفية إظهارها بفعل التجريب والأداء حتى تكتمل هيئتها تقنياً لأن عملية الإظهار تسبقها عمليات تحليل وتركيب وخزن معلومات داخل الذاكرة ومن ثم تحقق الصورة الذهنية حتى تُستخرج بعد ذلك عبر

وسائط الإظهار وتقنيات الإخراج، وإمكانية إيصال تلك الأفكار والمفاهيم على شكل خطابات صورية تحتاج إلى المتلقي لفك شفراتها عبر آليات مادية حيث ان كل ما هو مدرك بالعقل يتجلى من خلال المحسوس (المادة) ويؤكد (هيغل) بان الفن (هو التجسيد المادي للفكرة، ينقلنا من عالم المادة إلى مستوى الفكرة، والعمل الفني ليس سوى الصورة الظاهرية لما تمثله، ولا ترتبط قيمته بما تمثله بقدر ما ترتبط بمدى استيعابه له) (محمود امهر ، 2009 ، ص14)

إن آلية اشتغال البنية المفاهيمية تكمن في المحتوى الفكري الذي ينبغي للطالب إيصاله إلى المتلقي، وبما ان مصدر الأحاسيس والأفكار هو الذهن والمكونة بفعل مؤثرات خارجية تثيرها مكوناً صوراً ذهنية، لذلك يعد الذهن هو الخزين المعرفي الذي يتحلى به الفرد بفعل اطلاعه وخبرته، فضلا عن الإحساسات والمؤثرات الخارجية، ولهذا تعد المعرفة مجموعة أفكار مستمدة من الخبرة الحسية بكل ما تحمل من مفردات داخل منظومة فكرية متحولة من الثابت إلى المتغير، ويعد النظام الفكري بمثابة المنسق للعلاقات ما بين الوعي ومخزون الذاكرة التي تتأثر بعوامل عديدة وهي :

- 1 - الدوافع النفسية والاجتماعية التي تحيط بحياة الفرد وتؤثر فيه .
- 2- فسلجة الدماغ من حيث مستوى تكاثف الخلايا المخية المسؤولة عن هذه الواجبات.
- 3- طبيعة الخبرة المكتسبة تصويرية كانت أم أدائية.
- 4- البيئة المؤثرة بعدها المصدر الذي يزود الإنسان بعناصر المادة المصورة ويقسم دماغ الإنسان إلى مناطق مخية ينفرد بها الإنسان حصراً عن الحيوان بما فيها القردة العليا القريبة منه في سلم التطور البايولوجي وهي المناطق المخية (الحسية والجبهيّة) ، فالمناطق المخية الحسية تقوم بوظيفتها الأساسية وهي عملية الإدراك الحسي والتعامل مع الأشياء المحسوسة وهي الأساس المخي للابتكار في مجال الفن، أما المناطق المخية الثلاثية الجبهيّة فهي تمارس اغلب الوظائف الفكرية أو الإدراك

العقلي في المجالات العلمية وهي بالغة الأهمية من حيث وظائفها المتعددة . (قاسم صالح , 1981 , ص 32) .

وتتجمع الصور الذهنية في مخيلة الفنان فيقوم باختيار جزء من هذه الصور الكثيرة التي قام بتجميعها سواء من الطبيعة أم من الذاكرة بفعل الأحداث والصور الراسخة في ذاكرته فيقوم العقل باستحضار كل ما يرغبه من تلك الصور بعدها الأفضل لإيصال الفكرة على وفق معيار التناسق والتآلف ما بين تلك الصور المتخيلة والموضوع المراد طرحه, وهو هنا (أي الفنان) يضيف ويحذف إذ ينتقل من الكل إلى الجزء وبالعكس كما انه يكرر ويغير بالاعتماد على الخبرة المعرفية والرؤية المتراكمة للصور , فيقوم بتوليدها وإخراجها بنتاج مفاهيمي جديد يعتمد الوعي والإدراك لتلك المفاهيم وطريقة تجسيدها في النتاج الفني لان الفنان ليس آلة مهمتها تصوير الواقع, بل هي أعمق من ذلك بكثير إذ تتدرج ضمن منظومة مفاهيمية يشكل الفنان بواسطتها عوالم فكرية مغايرة للواقع المرئي المحسوس يطرح العديد من التساؤلات ويفتح باب التأويل لتفكيك رموز العمل الفني وقراءة شفراته, ووفقا لهذا (فأن الفنان ليس مجرد شخص يقوم بالتسجيل للمظاهر التي يراها أو يشاهدها, بل هو إنسان يقوم بالتشكيل لما يشاهده خارجة أو داخله, ويقوم بالتأويل الفني والإنساني له أيضاً) . (شاكر عبد الحميد , 2009 , ص 329) .

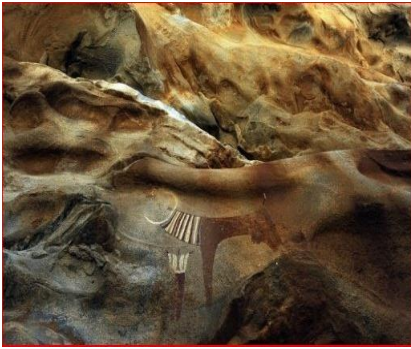
وإن الطالب حين رسم لوحة أول شي يقوم به هو ان يتخيل صوراً ويسترجع أحداث وقصص مرت على مخيلته وبفعل الخيال يمكننا أن نحرك الصور الموجودة في الذاكرة ومزاجتها مع الصور الآتية التي تنير لدينا الإحساس والرغبة في تكوين موضوع جديد عبر استعارة الصور العقلية, وما بين الصور التي تنشأ بفعل الأحداث اليومية والصور المتولدة من المشاعر والأحاسيس بعدها صور الرغبة, ويؤكد (ارسطو) على ذلك بقوله (إنه ليس هناك تفكر من دون صور, أو تخيل, فالخيال هو الذي يحرك الصور العقلية ويحولها). (شاكر عبد الحميد, 2009 , ص 53) .

ولابد للطالب من تحقيق التوازن ما بين الخيال والمخيلة بوصفها نظاماً من أنظمة الحل للصراعات، وتعد الخبرة هي الأساس الموضوعي لتحقيق ذلك التوازن لأنها خبرة تخيل تعتمد تراكم مفردات الصور الذهنية المخزونة، فضلاً عن منظمة الوعي والإدراك ومن ثم، آلية عرض المخيلة كبدائية لتحقيق العمل الفني الإبداعي، وتأسيساً على ذلك تعتبر الصور الذهنية حالة وسطية من المعرفة تتوسط ما بين مستوى الإدراك والخيال والذاكرة، وهي تستند إلى المعرفة كأساس لتوليفها وتكوينها، إذ لا يمكن تحقيقها بدون المعرفة التي تؤلفها . (راي وليم ، 1987 ، ص 31) ويرى الباحث بان البنية المفاهيمية في أصله مرتبطا بالفكرة كمرحلة أولى سواء ارتبطت بالصورة الذهنية ام بالخيال، فهي مؤسسة على وفق إدراك ووعي لطبيعة الفكرة وآلية تجسيدها ماديا كمحاولة لإيصالها إلى المتلقي عبر آليات الإظهار كمرحلة ثانية، وتتشكل الصور الذهنية على وفق مرتكزات بنائية قسم منها يرتبط بالناحية الفساحية، والقسم الآخر يرتبط بالخبرة المكتسبة (التصويرية والخيالية والأدائية) باعتبارها المؤسس لخبرة العمل وتركيبه بمعنى ان هناك خبرات ذهنية كالخبرة الأدائية، ولان هذه الخبرات ترتبط بالتجربة فلا بد من توفير التجربة الفنية وتراكماتها كشرط من شروط تكوين الخبرة للصور الذهنية والخيالية للإنسان لان (الخبرة الخيالية والتصويرية مرتبطة بحياة الإنسان وصوره الذهنية وذاكرته وتفاعلاته، وتتأطر في إطارها وتتخصص بخصوصياتها وتكون أسلوبيتها بميكانيكية وطبيعة أسلوب الحياة المختلفة) (الرويلي، 2007 ، ص 284) .

وتعد الصور التخيلية بداية للصورة الفنية (العمل الفني) والتي تتشكل بفعل مجموعة من المعاني والأفكار المتداخلة، وهي في حقيقتها صور مخزونة في الذاكرة يجري انتقائها تبعاً للموضوع المنتخب ودرجة علاقتها معه وبفضل المهارة الأدائية التي يكتسبها الفنان بفعل التجريب ويتمكن من انتقاء صورته المخزونة ليقوم العقل واليد بتشكيلها مادياً وتجسيدها بعمل فني إبداعي بعد ان يستعيرها من مخيلته عن طريق أعضاء الحس لهذا فان الفنان (يحاول تحقيق التجانس والانسجام فيما بينها بالحذف

والإضافة والتحليل والتركيب وبما يتناسب مع أسلوبه ورؤيته الفنية) (الاسدي 2009 , ص 74) . وعندما يقوم الفنان بتخيل موضوع معين فانه يقوم بتنظيم عالمه التخيلي وتحديد ما يريده فيه وبذلك يتحول التخيل العام إلى تخيل خاص أو محدد ثم يتحول إلى خيال نتيجة عملية التنظيم وبفعل الإبداع يتحول الموضوع المحدد إلى نتاج خارجي متجسداً عبر اللوحة, وبعد ذلك تصبح اللوحة موضوعاً لتخيل المتلقي لذلك (يعتبر العمل الإبداعي هو محصلة للتخيل والخيال, التخيل الحر والخيال المنظم لهذا يكون العمل الإبداعي خيلاً أكثر منه تخيلاً) (شاكر عبد الحميد, 2009 , ص 52) .

وتلعب المخيلة دوراً أساسياً في تحريك الذهن لأدراك المادة المستخدمة في العمل الفني ونظراً لفعالية العمل الحدسي لدى الفنان جعله عاملاً مساعداً في تصور الأشياء ورؤيتها مكتملة مسبقاً قبل الشروع في عملها, وقد استفاد الفنان منذ قديم الزمان من الشكل العفوي للمادة وتوظيفها بما يخدم الفكرة المرجوة بعد اكتشافها عن طريق الصدفة, وتعد الرسوم الموجودة على جدران الكهوف خير مثال على توظيف تلك السطوح



والاستفادة من نتوأتها وتقعراتها في تحريك ذهنية الفنان, وإرشاده إلى تكوين مواضيع مبتكرة بمساعدة عفوية المادة, وابتكار تقنيات جديدة بمساعدة المؤثر الطبيعي كما في الشكل رقم (1و2) واستمر ذلك شكل (1) رسم في كهف دوردون ، فرنسا شكل



(2) يوضح دور المؤثر الطبيعي 15000 - 10000 ق. م على العمل المفهوم مع العديد من الفنانين الذين اشتغلوا بالاستناد إليه أمثال (ليوناردو دافنشي) باختياره جدار متداعي وإلقاء قطعة من الحرير فوقه حيث تخرج الخرائب من خلاله

متمثلةً بنتواتٍ وتقعراتٍ يمثلها الفنان بالجبال والوديان والأنهار، ومن ثم يستخدم الفنان فرشاته على ضوء الصورة الخيالية المتكونة من هذا العملية، ويؤكد (بودلير) بقوله (إن الصفة التي يتصف بها الفنان ليست المشاهدة بل الخيال.. وهو سيد الملكات وهو الذي يحلل العناصر التي تقدمها الحواس والعقل، ويعيد تشكيلها كما تتراءى له، وما العالم المرئي الا مخزن صور ورموز يعطيها الخيال مكانه وقيمه نسبية) (نجم عبد حيدر، 2004، ص 175) .

وتأسيساً على ذلك اكتشف الفنان (ماكس ارنست) تقنية الفروتاج صدفَةً من خلال حركة الأمواج على الرمال التي حفزت ذهنية الفنان ودفعته لرمي قطع من الورق فوق الخشب وفركها برصاص اسود مما أدى إلى ظهور خطوط متعرجة تمثل أشكال لا إرادية ساعدت على تحفيز خياله وقيامه باكتشاف جديد .



وكذلك يجد الباحث دور المخيلة واضحاً في تصوير الشكل المرئي في أعمال (مايكل أنجلو) بتعامله مع الكتلة الصلدة (مادة الرخام) حيث يؤكد بأنه يرى تمثال داوود مكتملاً على قطعه الرخام، وتتخلص مهمته بإزالة الغبار عنه، مما يؤكد المقدرة التخيلية لذلك الفنان على رؤية وتصوير الشكل المخفي (داود) داخل الشكل الظاهري (قطعه

الرخام) كما في الشكل رقم (3)، ويؤكد (باشلار) على الحقيقة الجوهرية للعملية الإبداعية هذه بقوله (قد يرى المرء دائماً ان التخيل (أي التصور) هو الطاقة على صياغة الصور، ولكن الأدق هو الطاقة على منح الصور التي يهيئها الإدراك الحسي، وانه فوق كل طاقه لها علاقة تحير أنفسنا من الصور الأولية ومن الصور المتغيرة، وإذا لم يحدث إي تغيير أو اتحاد في الصور فليس هنا أي تخيل، وليس هناك إي عملية إبداعية) (فرانكلين، 1990، ص 38) .

وتأسيساً على ذلك يرى الباحث بأن اغلب الفنانين الذين يشتغلون في الدائرة المفاهيمية يعتمدون وبالدرجة الأساس على ذاكرة الصور للعمل الفني بصورة مباشرة أو غير مباشرة (بيكاسو) لأشكال العالم المحيط به كانت جيدة فلم يكن بحاجة إلى وضع موديلات أمامه لرسم الأشكال فقد كانت كل أشكال الواقع رهن إشارته مخزونة في الذاكرة ويسمى ذلك (الامتلاء الخارق للذاكرة)، بمعنى البدء بشيء ما وبعد ذلك إزالة كل بصمات الواقع منه بالاعتماد على فكرة الشيء لا الشيء نفسه، لأن المخيلة قد ترسخت فيها فكرة هذا الشيء والذاكرة لا تحتفظ بكل الأشياء بل ما يثير الروح هو الذي يبقى مخزوناً فيها كرؤية الفنان الخاصة، وهي ما يطلق عليها (ارنست) ب(العله الأولى) بمعنى لحظة التكوين الأولى لان (الفكرة هي شكل الأشياء التي جمعتها المخيلة، ولم يعد من الضروري الوقوف أمام الشيء لرسمه، والنقاطه بدلا من ذلك المخيلة التي كانت قد جمعته والتي احتفظت بالفكرة، وبذلك فان فكرة الشيء هي التي جعلت الشكل ملائماً لموضوع الرسم أو بالأحرى الصورة المثالية) (فرانكلين، 1990، ص43).

المبحث الثاني :- التجليات التعبيرية ودورها في عمليتي التواصل والاتصال الفني:

.-

تمثل البنية المفاهيمية وفق تجلياتها التعبيرية العلاقة الجدلية ما بين الطالب وواقعه، ومن خلالها يرسم هذا الأخير مسار كينونته ويصور ما يختلج في دواخله من أفكار ورؤى مفاهيمية مكوناً أثراً فنياً وفكرياً يبتعد عن كونه مجرد انجاز تقليدي، بل هو أبداع نابع عن توليفة المعرفة العقلية واليدوية والوجدانية، ولهذا يكون الطالب في حالة بحث مستمر من خلال ما يمكن تسميته (بالمغامرة التشكيلية) التي تبدأ ببياض اللوحة وتنتهي بمجموعة أفكار متجسدة عبر علامات ودلالات تمكن الطالب من إيصال بنيته المفاهيمية، وانتاج مثل هذه الأعمال قائم على مجموعه من الرموز والدلالات التي تضع المشاهد أمام إشكالية اللغة، وهي لغة مرئية متطورة عبر آليات القراءة وتنوعها، لذا يحمل العمل أداة للتواصل من خلال اختراق الحدود الظاهرة ومحاولة الكشف عن الإيحاء الباطن لاستخلاص العلاقات بين العناصر التشكيلية والأنساق التعبيرية، وتتولد

عن ذلك عملية تحليل لكل مركبات الأثر الفني ونسيجه الداخلي بغية استجلاء ما تخفيه تلك الرموز والدلالات والتي من خلالها يتحقق التواصل ما بين العمل الفني والمتلقي عبر عملية خطابية متكاملة .

التواصل اليوم هو تفكير في مسار إنتاجه، وتفكير في عناصره والعوامل المتحركة به ضمن عالمه المخصص، وعليه يصبح التواصل ممارسة وفعل يساعد في الكشف عن طريقة التفكير في الاستراتيجيات الفاعلة التي تتحكم بها لعبة الرموز كأساس وشرط للتواصل الإنساني، وإن مجمل العمليات الاتصالية باختلاف أنواعها إنما تتوقف عن إيصال الرموز للآخرين بوصفها الوسيلة التي توحد الفهم وتوصل ما يبغيه المرسل من أفكار ومفاهيم إلى المتلقي، ولهذا يشكل (الرمز) الأساس المادي والمطلق في عملية الاتصال الذي مهما اختلف وتنوع فلا بد أن يقوم من قبل (مرسل) يرسل الأفكار برموز مشفرة عن طريق وسيط مادي (اللوحة) والمستقبل لهذه الرموز (المتلقي) لغرض تحليلها وتفسيرها لذا فإن (الإنسان لا يستطيع التعبير عن أفكاره إلا عن طريق وسيط مادي قادر على التعبير السليم عن المعاني في الأعمال أو الرسائل الاتصالية التي لا بد لها أن تتجسد بصورة ما، وبدونه لا يمكن لأحد أن يعرف مضمونها) . (كاظم مؤنس ، 2008، ص 56).

وهناك وظائف للغة المكتوبة والمقروءة يمكن أن تطبق في مجال لغة الفن بعد إحالتها من رموز كتابية مقروءة إلى رموز صورية أو مكتوبة وهي:

1- وظيفة نقلية : مهمتها نقل المعلومات والأفكار والثقافات بين الأفراد والجماعات باعتبار اللغة عنصراً فعالاً في هذه المهمة التواصلية ومن خلالها تتم عملية التواصل والتلاقي بين الحضارات إذ (تعتبر اللغة خزاناً هائلاً لتجارب الأمم عبر مسيرتها التاريخية) (محمد خطابي ، 2012 ، ص 8) وتطبق هذه الوظيفة على العمل الفني باعتباره وسيلة وأداة للتواصل الفكري والحضاري.

2- وظيفة تفاعلية : بمعنى قيام أشكال التفاعل اللغوي بين الأفراد والمجموعات، ومن خلال هذا التفاعل يتم تأسيس وتعزيز الروابط والعلاقات الاجتماعية ، وتتم عملية التواصل ما بين المتكلم / الفنان وما بين المستمع / المتلقي من خلال لغة الخطاب بينهما في الفن (العمل الفني)، وعبر اللغة يتم فهم وتأويل التعبيرات والرموز والدلالات المشفرة ووضعها في سياقها التواصلية زمانياً ومكاناً على اعتبار المتكلم / الفنان هو الذي يطرح الموضوع وعلى المتلقي فهمه وتأويله، ومن ثم تحقيقه لعملية التواصل على اعتبار (إن المتكلمين/ الكتاب والفنانين هم الذين يملكون المواضيع والاقتراحات المسبقة والمستمعون/ القراء والمتلقين هم الذين يؤولون ويقومون بالاستدلالات). (محمد خطابي، 2012، ص 49). ولتحقيق العملية الاتصالية لا بد من توافر جميع أطرافها ابتداءً بصاحب الفكرة التي يراد إرسالها وهو (الباعث أو المرسل) سواء كانت هذه الفكرة واضحة أو مشفرة برموز ودلالات، أما (الرسالة) فتمثل الركن الثاني من العملية الاتصالية، من خلالها يجد المرسل الأفكار والمفاهيم عبر رموز وإشارات قد تأخذ صورة الفعل المادي أو تأخذ صورة تعبيرات معنوية، وتلعب الرسالة دوراً كبيراً في هذه العملية كوسيلة مادية لترجمة الأفكار المرسلة، وتأخذ دور المثير أو المنبه لاستلامها من قبل الذي يستجيب لها بما يتوافق مع فهمه وخبرته الثقافية، ويأتي دور (المستقبل أو المتلقي) وهو الركن الثالث في العملية الاتصالية وما يتمتع به من وعي وإدراك للرموز التي يتلقاها بوصفها شفرات تتكشف فيها الأفكار وتنوب عن شيء آخر يراد إيصاله إلى المجتمع، ولا بد من وجود علاقة ترابطية ما بين المرسل والمتلقي متمثلة بوجود عامل مشترك فيما بينهما للحصول على أفضل تشكيل للتعبير عن المعاني والمضامين الكامنة في تلك الرسائل الاتصالية، فالمرسل يبتث المضامين والأفكار إلى المتلقي لتحقيق أهدافه، والأخير يقوم بفك شفراتها من خلال قراءة معانيها ورموزها المتجسدة فيها، وبهذا يتكامل الخطاب البصري، إذ (تتحدد خيارات المرسل الذي ينبغي ان تتوفر لديه معرفة سابقة للإرسال بمستوى ذائقة المتلقي، وبمعتقداته وقيمه، ووعي كامل ببيئته وثقافته لكي تكون رموزه مقروءة ومفهومة من قبل الطرف

الآخر لتحقيق الأهداف المتوخاة من نص الرسالة) . (كاظم مؤنس , 2008, ص 14)

ويعد المتلقي الذي يستلم المعلومات ويفك الرموز هو المعني في عملية الاتصال هذه , ويجب عليه ان يمتلك القدرة التي تؤهله لكي يستنبط الرموز ويفك الشفرات كشرط لحصول التفاهم بينه وبين العمل الفني, ومن ثم يتحقق التواصل فيما بينه وبين الفنان, وهذا التواصل لا يمكن له ان يتحقق إلا إذا تهيأت الظروف المناسبة لحدوثه وهي :-

1- استعداد المشاهد(المتلقي) وقابليته الذهنية والمعرفية التي تؤهله لتحسس وإدراك معالم ذلك الشيء .

2. - التجربة التي تساعد على خلق حاله من المتعة الجمالية .

3. موقف المتلقي من جانب تلقيه للفكرة حتى يكون واثقاً بان موقفه يستند إلى فهم وإدراك سليمين . (نوبلر , 1987, ص 16-21) .

ويختلف التواصل ما بين الأعمال التقليدية والإعمال غير التقليدية ففي الأولى يعبر الفنان الطالب عن قصديته أي ما يريد عرضه على وفق رؤيته للحياة انطلاقاً من تعبيره عن الواقع وما يحويه, بينما يختلف الاتصال في الأعمال غير التقليدية وفي هذه الحالة فان المتلقي هو الذي يحدد (القصديّة) في حالة وجودها اعتماداً على تصور المتلقي للأشكال ومدى تفاعله معها, بمعنى يكون المتلقي مشاركاً بالرأي عبر قراءة العمل الفني استناداً إلى خبرته ومعرفته الثقافية بمدلولات الإشكال وعلاقتها فيما بينها استناداً إلى فكرة (المونتاج) أي المزوجة بين عوالم عدة, وتداخل الأفكار للوصول إلى المعنى المطلوب بالجمع ما بين الثقافتين الراقية والشعبية حسب رأي (دريدا), ولهذا تعد أعمال ما بعد الحداثة مؤسسة لفن تصادمي عن طريق الاستحواذ على أعمال فنية وتقنياتها وإعادة صياغتها بثقافة شعبية, وتعامل بطريقة التوليف (المونتاج) . (محسن عطية , 2002, ص 220 و 221) . ولا تعني جميع الإحساسات التي يتلقاها المشاهد شيئاً إلا إذا عرف كيف ينظمها في إدراك منسق وفق رؤية مفاهيمية واضحة

, ويشمل ذلك الإدراك فضلاً عن الإحساس تجربة المشاهد وقابليته على جمع تلك الأحاسيس لتأليف شكل ذو معنى من خلال انتقاء ما يمكن له ان يساهم في بناء تجربة فريدة, اذ ان التجربة (العمل الفني) تتكون من مجموعة معقدة من الرموز والدلالات التي تتجمع على شكل معلومات عن طريق الأعضاء الحسية, وتمثل هذه الأعضاء عين المشاهد في الفنون البصرية, وترسل هذه المعلومات إلى الدماغ لفهمها وتفسيرها, ويتأثر هذا التفسير بتجربة المشاهد الماضية بكل ما تشمل من أحداث يومية وخلفيته الثقافية وخبرته المعرفية التي تؤهله لان يكون مشاهداً مستبصراً جمالياً يتمتع بالقدرة والمؤهلات المعرفية لقراءة العمل وتفكيك شفراته وهي ليست ثابتة وإنما متغيرة بفعل عمر المشاهد ومقدار قراءاته وتجاربه السابقة, وهي تختلف من شخص إلى آخر تبعاً لمقدار الاستفادة من التجربة, فضلاً عن تجربة المشاهد وخبرته فلا بد له من التمتع بذكاء حاد ليكون مميزاً وسريعاً في استقبال المعلومة وفهمها, إذ ان تكامل هذه المراحل سيخلق الإدراك السليم للمشاهد ويجعل فرصته اكبر في تحقيق المتعة الجمالية, ومن ثم تحقيق التوازن ما بين ما يبذله الفنان من تدريب وجهد خلاق لانتاج عمله , وبين استعداد المشاهد لقراءة العمل, وفهمه وتفسيره, (نوبلر , 1987 , ص 23 - 26) . وتوضح الفنون بشكل عام إشارة جمالية الهدف منها هو إيصال رسالة إلى المشاهد (المتلقي) لخلق المتعة والتذوق الفني, فضلاً عن الإشارة الثانية الايصالية, ولابد من وجود معاني معينة وقواعد ثابتة للتبليغ يتفق عليها كل من المرسل والمتلقي لاكتمال العملية الايصالية, وتأسيساً على ذلك يضع (جاكوبسون) أسس للرسالة الشفهية, وتنطبق هذه الأسس على الرسالة الكتابية والصورية أيضاً على الرغم من بعض الفوارق الجزئية وهي :

1- وجود متكلم أو مرسل: وهو الذي يريد إيصال أفكاره وانطباعاته وعواطفه عبر الإشارة .

2- وجود مستمع أو متلقي : ويقصد به المشاهد في اللوحة التشكيلية .

3- وجود أحاله للإسناد: حيث يكون الإسناد إلى المحيط الطبيعي والثقافي (للمتكلم والمستمع والمشاهد) .

4- وجود رسالة : وتعني الصورة بمعانيها الوفيرة .

5- وجود قناة : وتقصد بها وسيلة الإيصال بين المرسل والمتلقي (اللوحة، الورقة، القطعة الموسيقية، المشهد المسرحي) .

6- وجود إشارة أو لغز (شفرة) : وتسمى بالشفرة البصرية عند (الكتابة والرسم والصور) . (منذر عياش، 2004 ، ص 60) .

ولهذا تتكون علاقة جدلية مابين (العمل الفني) وبين عملية (الاستقبال أو التلقي)، لان كل ما يتعلق بالنتاج الفني من مراحل تجريبية لابد لها ان تتمتع بادراك جمالي يخلق منه تجربة جمالية مما تساعد المتلقي على الفهم والتقييم وإعادة الانتاج، ومن ثم الوصول إلى أفضل قراءة لخطاب الفنان المفاهيمي وقابلية استهلاكه، وان قيم هذه العلاقة تأتي كما يقول (جون ديوي) (بان كمال الأداء لا يقاس بالاستناد إلى الأداء وحده ، بل يستلزم من اجل الحكم عليه الرجوع إلى المتذوقين بعدهم متلقين للنتاج الفني الذي تم تنفيذه، فالفنان يعد العمل الفني للمستهلك، ومن ثم فان معيار الحكم على قيمة العمل الفني الناتج إنما يكمن في الاستهلاك نفسه) (ديوي ، 1963، ص 84) . ولهذا يتكون كل عمل فني من جانبين الأول الجانب الإبداعي للفنان، والثاني الجانب الجمالي الذي يختص بما ينجزه المتلقي من خلال تأويله للخطاب بفك شفراته ورموزه، لذا فان هناك عملية موازنة ما بين الإبداع التجريبي للفنان والإبداع التأويلي للمتلقي فكلاهما متشاركان في تحقيق اكتمال التجربة الإبداعية سواء كانت تجريبية أم متعة جمالية مرتبطة بالثقافة المعرفية للمتلقي لذا (ان الصور التي يقدمها الفنان يكون المتلقي أمامها في حالة انبهار أو إعجاب أو ما يدعى بالصدمة، نتيجة المشاكسة التي أحدثها الفنان، ويجد انه لم يكن بمقدوره ان يتخيل تلك الصور بنفسه لولا ان أبدعتها مخيلة الفنان) .

واستناداً إلى ذلك يستخلص الباحث بان هناك تفاعل كبير بين معطيات العمل الفني بكل ما يحمل من بنيته المفاهيمية وما بين الخارطة الذهنية للمتلقي بكل ما تشمله من رغبات وردود أفعال مرتبطة بالخلفية الثقافية والمقدرة الإبداعية والتأويلية لقراءة العمل وكشف أسراره، وهذا التفاعل يحقق الاستجابة الثنائية للتجربة الجمالية انطلاقاً من العمل الفني وصولاً إلى المتلقي، ويتجسد الخطاب عبر العمل الفني (بصورة أو رمز أو دلالة) وعندما يتجسد خلف التمثيلات الصورية حينها يشتغل التأويل، بإلغاء دور المنتج حسب رأي (بارت) أي (موت المؤلف)، وأحياناً اعتماد جزئي على فكر المؤلف حسب رأي (ريكور). وتأسيساً لذلك تتحقق لغة التواصل الخاصة بالعمل بواسطة (الشفرات والدلالات والصور) وتتمثل لغة التواصل الخاصة بالمتلقي الذي عليه ان يحلل شفرات الخطاب عبر (التأويل والتلقي أو الاستقبال) وبهذا يتحقق دور الخطاب المفاهيمي في عمليتي التواصل والاتصال على حد سواء.

مؤشرات الإطار النظري:

1- تُعدّ البنية المفاهيمية في العمل الفني منظومة مترابطة تتكون من ثلاثة عناصر رئيسية هي: الفكرة أو الرسالة بما تحمله من مضامين فكرية وقيم إنسانية، والفنان/الطالب بوصفه منتجاً للعمل الفني، والمتلقي الذي يُسهم في استكمال الدلالة عبر القراءة والتأويل، وبذلك تتحقق العملية التعبيرية ضمن نسق تفاعلي لا يكتمل أحد عناصره دون الآخر.

2- يرتبط تشكّل البنية المفاهيمية بالتحويلات الزمنية والسياقات الثقافية لكل مرحلة، إذ تتغير المفاهيم تبعاً لتغير الوعي الجمعي، الأمر الذي ينعكس على أساليب التعبير الفني وطرائق الاشتغال في رسوم طلبة قسم التربية الفنية، وفق مستوى تقبّل المجتمع للتجديد وإمكانات التواصل مع تلك المفاهيم.

3- يعتمد الطالب في بناء بنيته المفاهيمية على مجموعة من الآليات التعبيرية والأدوات التقنية التي تسهم في تحويل الفكرة إلى صيغة بصرية، وقد تتخذ هذه التجليات

طابعًا تعبيريًا مرتبطًا بالانفعالات الذاتية والدوافع النفسية، بما يعزز حضور المضمون داخل العمل الفني.

4- يسعى طلبة قسم التربية الفنية إلى إظهار تجلياتهم التعبيرية من خلال التجريب في الخامات والوسائط والأساليب، بما يؤدي إلى إنتاج صيغ تشكيلية غير تقليدية، تبتعد عن النمطية، وتمنح العمل الفني طابعًا ابتكاريًا يعكس عمق الفكرة المطروحة.

5- تتكوّن البنية المفاهيمية لدى الطالب من تفاعل الذات مع المحيط الاجتماعي والثقافي، مكوّنة مخزونًا بصريًا وذهنيًا يتغذى على الذاكرة والخبرة والمعرفة، ويُعدّ هذا المخزون مادة أولية تسهم في معالجة الإشكاليات الفكرية أثناء إنجاز العمل الفني.

6- يتحول الفعل التجريبي في رسوم الطلبة من كونه اشتغلاً ماديًا على الخامة إلى تجربة تعبيرية تأويلية لدى المتلقي، حيث يُعاد بناء العمل فكريًا عبر القراءة والتفسير، بما يحقق التواصل الدلالي بين البنية المفاهيمية والتجليات التعبيرية.

7- ركّزت رسوم طلبة قسم التربية الفنية على إعطاء الأولوية للمضمون المفاهيمي بوصفه جوهر العمل الفني، الأمر الذي دفعهم إلى التنقيب في القضايا الفكرية والاجتماعية، ومحاولة التعبير عنها بصيغ تشكيلية متنوعة تعكس وعيًا متناميًا بآليات الاشتغال المفاهيمي.

8- ارتبطت البنية المفاهيمية في الرسم المعاصر بجملة من المرجعيات الفكرية والمنهجية الناتجة عن التطور الثقافي والمعرفي، وما أفرزه من مفاهيم حديثة مثل التجريد، والتفكيك، والخيال، والتي أسهمت في تنويع الرؤى الجمالية لدى الطلبة وتجاوزهم لحدود المعالجات التقليدية.

9- استثمر طلبة التربية الفنية، متأثرين بتجارب ما بعد الحداثة، خامات وتقنيات متعددة في تجلياتهم التعبيرية، من خلال توظيف المواد الجاهزة والمهمشة وأساليب التلصيق، وتحويلها من وظيفتها النفعية إلى دلالات جمالية تخدم البنية المفاهيمية للعمل.

10- أسهمت الظروف الاجتماعية والسياسية والثقافية المحيطة بالمجتمع العراقي في تشكيل بنية مفاهيمية خاصة انعكست في رسوم طلبة قسم التربية الفنية، حيث تجلّت هذه البنية عبر أساليب تعبيرية متنوعة، عكست مستوى من النضج الفكري والوعي بالقضايا المعاصرة.

الفصل الثالث الإجراءات

منهج البحث :اعتمد الباحث على(المنهج الوصفي التحليلي) ضمن رؤية فلسفية وجمالية في الدراسة الحالية بشقيها الإطار النظري والإجرائي، من أجل تحقيق هدفي البحث،

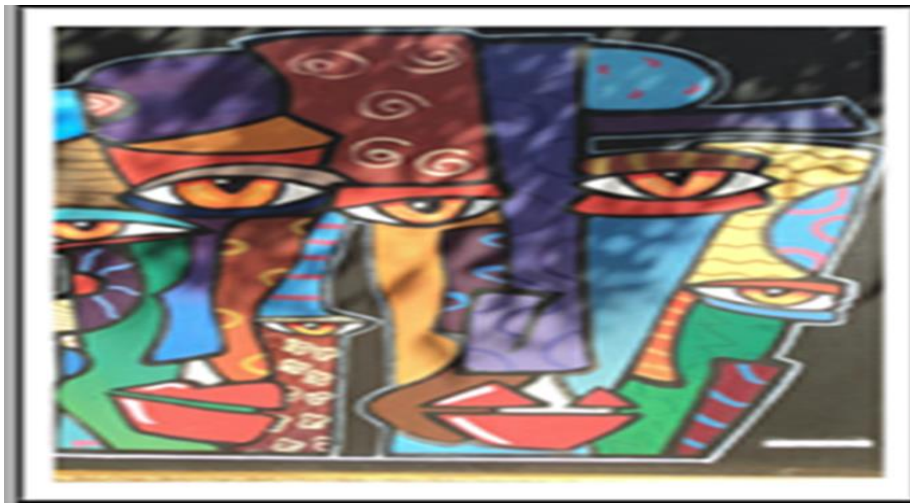
مجتمع البحث يتضمن مجتمع البحث (33) عملاً من الأعمال الفنية (الرسم) لمشاريع طلبة قسم التربية الفنية ضمن حدود الدراسة الحالية للمدة من(2018 – 2019م) التي تسنى للباحث الإطلاع عليها وبما يُكون مجتمع البحث إذ تم اختيار العينة منها على وجه التحديد، بعد الاطلاع على مصورات تلك الأعمال الفنية، وبما يغطي حدود البحث ويحقق أهدافه

عينة البحث :شملت عينة البحث الأعمال الفنية والتي قام الباحث بتصنيفها حسب محتواها المفاهيمي وأدائها التجريبي، والمحددة في مجتمع البحث وقد تم اختيار مجموعة من اللوحات كعينة للبحث بلغ عددها (3) أنموذجاً تم انتقاؤها قصدياً وللأسباب الآتية:

- 1- كون النماذج المختارة تتوافق مع آلية حل المشكلة من خلال معاينة أهدافها.
- 2- شهرة هذه الأعمال الفنية وتأثيرها فكرياً وجمالياً في حركة الرسم العراقي المعاصر
- 3- تحتوي النماذج المختارة على بنية مفاهيمية وفق أساليب مختلفة مما يتيح للباحث كشف آليات اشتغاله، وتجلياتها التعبيرية في رسوم طلبة قسم التربية الفنية
- 4- أداة البحث :اعتمد الباحث على ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات كأداة لبحثه

تحليل العينة :اعتمد البحث استخدام خطوات في تحليل نماذج عينة البحث حسب الأهمية في التحليل, كي يكون التحليل منطقياً وعلمياً يحقق هدفي البحث, وعلى وفق الترتيب الآتي:الوصف البصري للعمل : قراءة وصفية بصرية لمكونات العمل الفني. ب- المحتوى المفاهيمي ج- آلية اشتغال البنية المفاهيمية وتجلياته التعبيرية

أنموذج رقم (1)



اسم الطالب	اسم العمل	قياس العمل	المواد الخام	زمن الانجاز
اسماعيل ابراهيم عبيد احمد	تكوين	120 × 100	مواد مختلفة على ورق	2019

أ- وصف العمل الفني:

يتألف هذا العمل من عدة سطوح متداخلة فيما بينها من خلال معالجة الطالب لها, وينقسم العمل إلى ثلاثة أقسام : القسم الأول يحتل الجزء العلوي من اللوحة ويتكون من مساحة لونية حمراء مضافة إلى أرضية رمادية ومتعاقبة مع قصاصة ورقية من

القسم الثاني من العمل والمتكون من قصاصات ورقية مثبتة فوق الأرضية الرمادية للوحة مكونة شكلاً متقاطع يحوي خطوط غير منسقة باللون الأحمر، ورسم تخطيطي لعين مع دوائر صغيرة وسط مربع يمثل مركز العمل، ويتداخل مع القسم الثالث من اللوحة الذي يمثل محتواه الفكري المتجسد بقبضة اليد الانفعالية لحزمة من أوراق التلصيق، تتداخل جزء منها مع الألوان لتكون شكلاً مخفياً، وتبرز اجزاء أخرى حاوية كتابات بيضاء باللغة الانكليزية على خلفية سوداء متداخلة مع تكوينات لونية أخرى وخطوط مكونة أشكالاً هندسية (كالمربع والمثلث والمستطيل) وفق بنية مفاهيمية تحوي في داخلها أفكاراً ورؤى كامنة تم التعبير عنها أدائياً:

ب - المحتوى المفاهيمي: تعد اللوحة عند ساحة من الممارسات الدقيقة تختزل فيها الأحداث بفعل المخيلة الخصبة للفنان والتي تسعفه في ابتكار الأشياء واختزال الخطوط الهندسية والبقع اللونية وكأنها تعبر عن تقاطعات زمنية وأحداث سياسية مرت على العراق يجمعها الفنان في مكان واحد متجسدةً على السطح التصويري للوحة التشكيلية بخطاب يعبر عن مجموعة متتالية من الأسئلة تتمتع بقدرة غريبة على التراكب واستقارز ذهنية المتلقي، واستناداً إلى ذلك يتجسد المحتوى المفاهيمي عبر مجموعة متعددة من السطوح تتراكم فيها مستويات بصرية عبر عنها الفنان بالقص واللصق وتقاطع الخطوط مكونة أشكالاً هندسية توحى إلى اطر مفاهيمية أخرى عبر خطاب عالمي لا يقتصر على مجموعة أو فئة معينة بل خطاب أنساني يتمتع بلغة تشكيلية عالمية، تتداخل فيها الكلمة المكتوبة مع الصورة المعبرة عن الموقف الراض لكل العقود والاتفاقيات المبرمة لطمس الهوية الإنسانية واستغلال الفرد بفعل الجوع والحرمان لتحقيق مآرب غير إنسانية، مما جعل من العمل مراجعة فكرية وبنية فنية لواقع مرير استطاع الطالب باداءاته ان يصرخ بوجه ذلك القمع بخطابات مشفرة لم يستطع الكثير قراءتها وفك رموزها وفهم ما يريده الفنان من خلالها، لذا بقيت منطلقة تحفر في تضاريس الواقع دون ان يمنعها احد من ان تثبت خطاباتها إلى المعنيين بإيهاهمهم من خلال التشفير واختزال الفكرة وبساطة التكوين، وبأسلوب تعبيرى رمزي متجسد بالأداء التجريبي وفق معاشية حسية للواقع وما مر عليه

بتحويل المنظور الحياتي الى مجموعة أفكار متجسدة عبر المادة الفنية فهي تعبر عن الواقع الذي نراه مغرباً عنا يعيش بيننا بخطوطه المتقاطعة وتكويناته الشكلية المستعارة من مخيلة الفنان لتبين واقعاً مأساوياً يتجسد بخطاب مفاهيمي

ج- آلية اشتغال البنية المفاهيمية وتحليلاته التعبيرية

تتمتع لوحة من خلال معاشتها الحسية للواقع، وقدرتها التركيبية المتكونة من اللون والمادة المستخدمة كالورق(الكولاج) كآلية لاشتغال خطابة المفاهيمي ، وكذلك طريقة معالجته للمساحة اللونية مع المواد المضيفة إلى اللوحة (الورق والقصاصات الحاوية للرسوم والكتابات) قام الفنان باستعارتها من بيئتها ومفهومها الخاص بها ووظفها في بيئة جديدة ومحاولة التلاعب بها بالقص واللصق بما يخدم الفكرة المطروحة ، فأصبحت اللوحة الورقية لديه تتقبل آليات ونشاطات متنوعة تمثل أوراق مختلفة السمك والمساحة والتصنيع فقد تبلل أو تدعك أو تعجن أو نقص أو تترك كما هي وتتداخل مع الصبغة اللونية والأشكال الهندسية على سطح اللوحة ليبدأ الفنان بصراعه مع ذلك السطح اقتطع هنا ورمم هناك مكوناً عوالم فكرية عبر خطابات مفاهيمية يروم الفنان إيصالها إلى المتلقي وفق ادعاءات تجريبية تجسد الخطاب بأسلوب تعبيرى رمزي يحوي الكثير من الرموز والدلالات التي جسدها الفنان سواء من خلال اللون أو التصميم الهندسي وتقنية القص واللصق متمثلةً بدلالات الذات الإنسانية، لذا كانت لوحته صرخة بوجه الظلم والطغيان ، وتوصل رسالة تتجسد بكابوس يعيشه الإنسان ويحلم به ، ولكنه لا يستطيع تغييره، استطاع إيصال تلك الفكرة من خلال عمليات القص أو القطع النظامي ومداخلته مع الألوان ضمن السطح الظاهري، مستجمعةً قوتها من العمل لتكون مواد خام لها القابلية لتعطي مهمة الإيصال للخطاب وتحقيق المفهوم الفكري الذي يهدف من خلاله الفنان للتعبير عما يختلج في دواخله من أفكار ورؤى مفاهيمية

أنموذج رقم (2)



أ- وصف العمل الفني:

لوحة تمثل تكوين حروفي في تداخل لوني وكلمات وبسمة تعطي انطباع مغاير وفق أسلوب حداثي

ب - المحتوى المفاهيمي :

في رسم هذه اللوحة نراه يتبع مجرى الفكرة فيؤسس بنية ذات أبعاد مفاهيمية عبر شبكة من العلامات والمحاور الشكلية أو الدلالات لخلق خطاب يهدف للخروج من النمطية والتقليد مع المحافظة على القيم الفنية الرصينة، لذا فان سعيه الدؤوب وطريقته في معالجة مواضيعه تشير إلى أزمة موضوعية يحاول التعبير عنها من خلال رؤيته الذاتية، لذا فهو الطالب يتعايش مع الإحداث المأساوية ليخلق منها مفاهيم وأفكار إبداعية ناجمة عن التجربة الفعلية

للفنان وصلته الوثيقة بالأزمة العامة، جسد تلك المفاهيمية بأسلوب عبر فيه عن تمرده على الواقع الاجتماعي وقيمه البالية وعدالته المفقودة. تتوزع الرموز كال كلمات وحروف تناثرت تمثل بقايا كلمات طغت عليها ضربات لونية كالأخضر والأصفر على خلفية يسودها اللون الأحمر، وتمثل استعارة الفنان الطالب لهذه المفردات الواقعية محاوله للوصول إلى المبتغى الرئيسي وهو الكشف عن المعاني الكامنة وراء الأشكال الواقعية تلك والتي لا يمكن قراءتها إلا بتوفر الدراية الكاملة بالمحيط والبيئة الإنسانية للفنان الطالب والتي تتفجر بواسطتها الأفكار الغامضة، ولهذا جسد الطالب بنيته المفاهيمي بتوظيفه للأشياء المتعددة بهدف إدانة الواقع المتدني بطريقة نقدية لذلك الواقع

ج آية اشتغال البنية المفاهيمية وتجلياته التعبيرية يتضح في أسلوب مهر الدين التقني تشخيصات عدة كاستخدامه مواد متنوعة في الألوان (كالأحمر والأخضر والأصفر والرمادي) والخامات المختلفة، كما انه كثيراً ما زوج بين الرسم وتقنية التلصيق والتي أسهمت في تعزيز طروحاته المفاهيمية فضلاً عن استخدام رموز واقعية واضحة يحاول من خلالها الفنان الطالب إيصال أفكاره باتخاذ أساليب وتقنيات جديدة يحقق بها المعاصرة في التعبير عن أفكاره ومفاهيمه، ولهذا تعد لوحته مثلاً معبراً عن التكامل ما بين الحرفية في التعامل مع المادة الملموسة والمادة الفكرية أو الحسية فهو فنان يوظف كل التقنيات المتاحة له من اجل إيصال رؤية أو مفهوم يتحقق من خلاله التأكيد على فتح مدركات متمثلة بالرموز والعلامات. ان البنية التي قدمه الطالب بأسلوب حاول بواسطته جعل الفن مرآة عاكسة للمجتمع ، وتكمن مهمته في هذه العملية بكشف الغطاء عن كل الأساليب والأفعال السلبية في ذلك المجتمع عن طريق استعارة صور لأشياء واقعية لتسهيل مهمة إيصال الفكرة الى المتلقي، لذا حول مهر الدين فنه إلى حوار عالمي ليوصل رسالة للآخرين بما ينتج من فكرة الهدم والخراب من أزمات تصيب المجتمع بعقد ومشاكل لا يمكن تخطيها، وجاء ذلك عبر إدراك الفنان بان قيمة الفكرة تكمن في صياغتها وأسلوب إيصالها تجريبياً إلى المتلقي.

أنموذج رقم (3)



اسم الطالب	اسم العمل	قياس العمل	المواد الخام	زمن الانجاز
احمد خالد علي	تكوين	100 × 120 سم	ألوان زيتية على قماش	2019

أ- وصف العمل الفني:

يتكون العمل من مساحة مستطيلة يشطرها خط أفقي يرتفع قليلا من الجهة اليسرى للعمل مكوناً قسمين: قسم علوي يمثل فضاء اللوحة يسوده اللون الرمادي , وقسم سفلي يمثل أرضية اللوحة نالت النصيب الأكبر في المعالجة الأدائية باحتوائها على الحصان

الذي له عدة رموز وتكوينات تأخذ سماتها بفعل معالجة الطالب خلال ممارسته الاستكشافية للوصول إلى المبتغى الأساسي للفكرة التي يراد تجسيدها عبر السطح الصوري، ويغلب عليها اللون الداكن يتخلله تكوين ملقى أشبه بالجسد الإنساني يمثل معظم تلك المعالجات التقنية بإضافة مواد بارزة عن سطح اللوحة وأزلته من أماكن أخرى ليظهر شكل مجرد يحوي تكوينات تتداخل مع اللون الداكن .

ب - المحتوى المفاهيمي :

سعى الطالب لاكتشاف ذاته ورؤيته المفاهيمية عبر اهتمامه الكبير بإخراج العمل الفني متمثلاً بالدقة والمعالجة الصارمة والاختزال والتجريد في الأشياء حتى يتراءى للناظر بان العمل تصميمي أو هندسي محاولاً التوجه إلى معالجات أخرى غير تقليدية في بناء اللوحة التي تحمل بعداً مرئياً بواسطة المادة الخام وغير مرئي يتجسد عبر المعنى المتداخل ما بين التكنيك العالي والمناخ الفني لإيصال خطابه إلى المتلقي .

اعتمد الفنان الطالب التقنية أساساً لإيصال خطابه المفاهيمي مع محاولته لتأسيس اتجاه جمالي يتضمن قدراً كبيراً من الموروث الفني مع إدخال التجارب المعاصرة في العمل، واستهام الأشياء من الطبيعة والإنسان وأشكال غير منظورة يمنحها طاقة على الوجود كمادة لا تتجسد إلا من خلال النظرة الجمالية بإحالتها إلى رموز ودلالات تمنح المشاهد القدرة على قراءة تلك الرموز وفك شفراتها باستقصاء الأبعاد الخفية للجسد الإنساني في هذا العمل ، ولهذا تتمثل البنية المفاهيمية عند الطالب بالبحث عن الوجه الخفي في العمل أي الصورة غير المرئية التي توصل جوهر الفكرة عبر الشكل الداخلي الغامض والملغز متضمناً القدرة على التعبير الحسي والعقلي والجمالي في آن واحد.

ج- آلية اشتغال البنية المفاهيمية وتجلياته التعبيرية

تجسدت آلية اشتغال البنية المفاهيمية وتجلياته التعبيرية في هذا العمل عبر استخدام الفنان الطالب للألوان الداكنة والرمادية ليخلق منها مشهداً درامياً يصور تأثير على

الحصان فضلاً عن استخدامه لمواد بارزة على سطح اللوحة كمحاولة لجعل المتلقي بان يستشعر الألم بلامسة السطوح الخشنة، كما استخدم الفنان الطالب السطوح لتبيان الشكل المتكون تحته لإيصال خطابه المفاهيمي لعب الجانب التقني لدى الطالب دوراً أساسياً في عملية إيصال خطابه إلى المتلقي فمن خلال تركيزه على الرؤية الجمالية للعمل حقق موازنة مفترضة بين الجانب الحسي والعقلي والجانب الجمالي المتجسد بتوزيعه المتقن للمساحات والألوان والكتلة، تبنى بعمليات تجريبية مرتبطة بعمليات عقلية لمعالجة العمل الفني، ومما ساعد على تحقيق ذلك الإيصال الاقتراب من مرجعيات زمنية استمدت خطابها من الإرث الحضاري الثري وكيفية توظيفه في جسد النص البصري لخلق التعالق بين الفكر المعاصر للطالب والإرث الحضاري المتمثل بالأداء التقني كمحاولة لمنح العمل القدرة على التواصل الزمني.

الفصل الرابع

النتائج ومناقشتها :-

توصل الباحث إلى جملة من النتائج، استناداً إلى ما تقدم من تحليل العينة، على وفق أهداف البحث، فضلاً عن ذلك ما تمخض عنه الإطار النظري وهي كما يأتي:-

1- أظهرت نتائج التحليل اعتماد طلبة قسم التربية الفنية في بناء البنية المفاهيمية لأعمالهم على منظومات فكرية متباينة شكّلت مرجعيات منظمة لاشتغالهم التعبيري، إذ تميّز كل نموذج بطبيعة مفاهيمية خاصة انعكست بوضوح في صياغته البصرية.

2- تجلّت البنية المفاهيمية في رسوم الطلبة من خلال معالجات تعبيرية تناولت قضايا مجتمعية معاصرة، قدّمت بأساليب نقدية ذات طابع رمزي، أسهمت في تعميق دلالة العمل الفني وتوسيع أفق تلقيه.

3- تحققت التجليات التعبيرية للبنية المفاهيمية عبر توظيف خامات وتقنيات متعددة، والسعي إلى استكشاف إمكانات جديدة للخامة، أسفرت عن إنتاج صيغ فكرية وبصرية

مبتكرة، نُظِّمَتْ وفق تراتبية شكلية اعتمدت التكرار وتعدد السطوح بوصفهما آليتين بنائيتين، كما ظهر في النموذجين (1، 2).

4- تجسدت البنية المفاهيمية من خلال المزوجة بين التكوينات الهندسية القائمة على الخطوط المتقاطعة والعشوائية، وبين المعالجات التقنية المتنوعة، مما أسهم في إنتاج فضاءات تعبيرية مفتوحة عززت البعد الدلالي للأعمال، ولاسيما في النموذجين (1، 2).

5- تمثلت التجليات التعبيرية في استعارة خامات ومواد وأشياء من سياقاتها الوظيفية المألوفة، وإعادة توظيفها ضمن بنية العمل الفني، بما أضفى عليها دلالات جديدة تخدم الفكرة والمضمون المفاهيمي.

6- اتخذت البنية المفاهيمية في رسوم الطلبة من المكان حيزاً تعبيرياً يُمكن من الكشف عن الهواجس الداخلية والتجارب الذاتية دون قيود، ليتحول الفضاء التشكيلي إلى مجال رمزي يمزج بين الواقع والتأمل الجمالي، ويعمل على تعرية المادة وإبراز بعدها الدلالي.

7- تجلّت التجليات التعبيرية عبر المزوجة بين الحروف والكلمات العربية والجسد الإنساني، إذ تحولت الحروف إلى عنصر بنائي في التكوين البصري، يسهم في تشكيل الحدود الشكلية وإغناء المعنى، كما ظهر في النموذج (2).

الاستنتاجات:-

1- أظهرت رسوم طلبة قسم التربية الفنية تنوعاً في الأساليب التعبيرية، واختلافاً في طرائق الاشتغال بين عمل وآخر، أسهم في بناء بنى مفاهيمية متعددة، وتحقيق مستويات متفاوتة من التواصل الدلالي عبر تفاعل الأفكار والرؤى ضمن آليات تعبيرية متباينة.

2- أسهم استحضار البيئة المحلية والمفردات المستمدة من الموروث الشعبي والحكايات القديمة في تشكيل بنية مفاهيمية خاصة لكل طالب، عكست خصوصية

أسلوبه وطرحه التعبيري، مع الحفاظ على زمنية الحلم والتأمل، بما منح الأعمال طابعاً محلياً واضحاً.

3- تحوّل العمل الفني في رسوم الطلبة إلى وسيط تعبيري يحمل مضامين إنسانية وقضايا مجتمعية، متجاوزاً حدود الوظيفة التزيينية والجمالية، ومؤكداً على البعد المفاهيمي بوصفه عنصراً فاعلاً في إيصال الرسالة الفنية.

4- لم يعد مفهوم الجمال في رسوم طلبة قسم التربية الفنية مرتبطاً بالمعايير التقليدية المتمثلة بالانسجام والتناظر، بل اتجه نحو تجليات تعبيرية تجريبية، اعتمدت توظيف خامات ومواد وأساليب متنوعة، أسهمت في تعزيز البنية المفاهيمية وإيصال مضامينها.

5- أكدت البنية المفاهيمية في رسوم الطلبة على دور المتلقي بوصفه طرفاً أساساً في العملية التعبيرية، إذ لا تكتمل الدلالة إلا من خلال التفاعل التأويلي الذي يُسهم في إنتاج المعنى وتحقيق التواصل الفني.

التوصيات:- يوصي الباحث بما يأتي:-

1- تقديم ورش عمل تهدف إلى تطوير قابليات الطلبة ومحاولة اكتشاف المحتوى الفكري والرؤيوي لديهم.

2- إعطاء الطلبة الحرية الكاملة في التعبير عما يختلج في دواخلهم من مفاهيم وأفكار وإمكانية التعبير عنها بصورة عفوية.

3- التأكيد على الجانب المفاهيمي لدى الطالب وإعطاء الفكرة الأولوية المطلقة لتنمية مخيلته وإمكانية الاستفادة منها .

المقترحات:- يقترح الباحث إجراء الدراسات المستقبلية الآتية:-

1- الخطاب الفكري وتمظهراته البصرية في أعمال طلبة قسم التربية الفنية

2- المرجعيات المفاهيمية ودورها في بناء الرسوم الفنية لطلبة التربية الفنية

المصادر :-

- 1- إبراهيم مذكور: المعجم الوجيز, مجمع اللغة العربية, القاهرة, بت .
- 2- ابن منظور, جمال الدين الأنصاري: لسان العرب, ج13, الدار المصرية لتأليف والترجمة, بلات.
- 3- الحسيني, جعفر باقر: معجم مصطلحات المنطق, دار الاعتصام, بيروت, بلات
- 4- شهاب الدين أبو عمرو: القاموس المنجد, دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع, بيروت, بلات.
- 5- آل سعيد شاكر حسن , فصول من تاريخ الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق, ج 2 , دائرة الشؤون الثقافية والنشر , بغداد1988
- 6- أبو زيد, نصر حامد : الخطاب والتأويل, المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء, ط3, 2008
- 7- أبو طالب, محمد سعيد: علم النفس الفني, مطبعة التعليم العالي, بغداد, 1990
- 8-ارنوف, ويتيج: سيكولوجية التعلم, تر:عادل عز الدين الأشول, محمد عبد القادر, نبيل عبد الفتاح, عبد العزيز السيد, مطابع الأهرام, القاهرة, 1984
- 11-الاسدي, ناصر شاكر: التحليل السيميائي للخطاب, دار السياب , لندن , 2009
- 12- آل وادي, علي شناهو , الحاتمي, الاء علي عبود: الأبعاد المفاهيمية والجمالية للدائرية وانعكاساتها في فن ما بعد الحداثة, دار صفاء للنشر, عمان, 2011
- 13- أمين عثمان: ديكارت, أعلام الفلسفة, المطبعة الحديثة, القاهرة, 1965
- 14- أمينة غصن: جاك دريدا في العقل والكتابة والختان, دار المدى للطباعة والنشر, ط1, دمشق 2002.

- 15- اونيسا نيكوف : الجمال عند هيجل , تر: يوسف العلاف, المركز الثقافي العربي, بيروت لبنان. 2001
- 16- ايكو, امبرتو : العلامة, تحليل المفهوم وتاريخه, تر: سعيد بنكراد, المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء, المغرب, 2007
- 17- باونيس, الان: الفن الأوربي الحديث , تر: فخري خليل , دار المامون للطباعة والنشر , بغداد, 1990.
- 18- برتليمي, جان: بحث في علم الجمال, تر: انور عبد العزيز, مراجعة: نظمي لوف, دار نهضة مصر للنشر والتوزيع, القاهرة, 1970
- 19- البسيوني , محمود : الفن في القرن العشرين , مركز الشارقة للإبداع الفكري , الإمارات , بلا ت
- 20- بلاسم محمد: الفن التشكيلي, قراءة سيميائية في انساق الرسم, دار مجدلاوي للنشر والتوزيع , عمان, 2008 ج 2 , دائرة الشؤون الثقافية والنشر , بغداد 1988
- 21- جبرا ابراهيم جبرا : جذور الفن العراقي, الدار العربية, بغداد, 1986.
- 22- الحداوي, طائع: سيميائيات التأويل, الانتاج ومنطق الدلائل, المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء, 2006
- 23- حسن احمد عيسى : الإبداع في الفن والعلم , المجلس الوطني للثقافة والأدب سلسلة عالم المعرفة , الكويت , 1979 .
- 24- حسن شريف : مفهوم الفن, دائرة الثقافة والإعلام, الشارقة, 1997 .
- 25- حسن محمد حسن: مذاهب الفن المعاصر, مركز الشارقة للإبداع الفكري, دائرة الثقافة والإعلام, الشارقة, بت.

- 26- حكمت مهدي جبار: الفن التشكيلي المعاصر في العراق, تعدد المصادر واختلاف الأساليب, دائرة الشؤون الثقافية, بغداد , بت.
- 27- حمودة عبد العزيز: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك, سلسلة عالم المعرفة, المجلس الوطني للثقافة, الكويت, 1998.
- 28- الخميسي, موسى: اللون والحركة في تجارب تشكيلية مختارة, دار المدى للثقافة والنشر, دمشق, 2008.
- 29- دني , هويسمان : علم الجمال , تر: ظافر الحسن , منشورات عويدات, بيروت, 1980.
- 30- ديوي, جون: الفن خبرة, تر: زكريا ابراهيم, دار النهضة العربية, القاهرة, 1963
- 31- راي, وليم: المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيك, تر: يوثيل يوسف عزيز, دار المامون للترجمة والنشر, بغداد, 1987
- 32- الرويلي, ميجان والباذغي, سعد: دليل الناقد الأدبي, المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء , ط5, 2007
- 33- ريد, هيربرت: الفن الان , تر فاضل كمال الدين , دائرة الثقافة والإعلام , الشارقة, 2001.
- 37- ريكور, بول: نظرية التأويل(الخطاب وفائض المعنى) تر: سعيد الغانمي, المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء ط/2, 2006
- 38- الزغبى, سمير: نيتشه, الفن والوهم وإبداع الحياة, دار التنوير, بيروت, 2009
- 39- سامي جريدي: المفاهيمية في الفن التشكيلي السعودي, دائرة الثقافة والإعلام , الشارقة, 2012.

- 40- ستروك, جون: البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس الى دريدا, تر: محمد عصفور, سلسلة عالم المعرفة , المجلس الوطني للثقافة والفنون, الكويت, 1996
- 41- سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل, مدخل لسيميائيات بيرس, المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء, 2005
- 42- سعيد توفيق: الخبرة الجمالية, دراسة في فلسفة الجمال الظاهرية, المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر, بيروت 1992
- 43- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي, المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء, الجزائر, 1989.
- 44- سميث, ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية, تر: فخري خليل , مراجعة: جبرا إبراهيم جبرا, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, 1995.
- 45- سمير شريف استيته: اللغة وسيكولوجية الخطاب, المؤسسة المصرية للدراسات والنشر, 2002
- 46- شادية شقروش: سيميائيات الخطاب الشعري, عالم الكتب الحديثة للنشر والتوزيع, الأردن, 2010
- 47- شاكر عبد الحميد: الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي, سلسلة عالم المعرفة, المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب, الكويت, 2009
- 48- الشوك , علي : الدائرية , وزارة الثقافة والإعلام, بغداد, بلا ت .
- 49- الصاوي, نادر: مبادئ فلسفة الفهم وأسس العلوم الإنسانية, منتدى آفاق الفلسفة والسوسيولوجيا والانثروبولوجيا, 2009
- 50- الصراف, عباس: آفاق النقد التشكيلي, دار الرشيد للنشر, بغداد, 1979
- 51- الطويل, توفيق: أسس الفلسفة , مكتبة النهضة المصرية, القاهرة, 2010

- 52- عادل كامل : الرسم المعاصر في العراق (مراحل التأسيس وتنوع الخطاب), منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب, دمشق, 2008.
- 53- علي حرب: أسئلة الحقيقية ورهانات الفكر, دار الطليعة, بيروت, 1994
- 54- علي عبد المعطي محمد : مشكلة الإبداع الفني, رؤية جديدة, دار الجامعات المصرية, القاهرة, بلا ت.
- 55- فاروق بسيوني: قراءة اللوحة في الفن الحديث, دار الشروق, القاهرة, 1995
- 56- فرانكلين, ر. روجرز: الشعر والرسم, تر: مي مظفر, دار المأمون للترجمة والنشر, بغداد, 1990
- 57- فراي, ادوارد: التكعيبيية , تر: هادي الطائي ,دار المأمون للنشر, بغداد, 1990.
- 58- فوكو, ميشال: حفريات المعرفة, تر: سالم يفوت, المركز الثقافي العربي, بيروت لبنان , ط3, 1987
- 61- فيدون: افلاطون, تر: علي سامي, عباس الشربيني, دار المعارف, مصر, 1974.
- 62- فيرستون, مايك: ثقافة الاستهلاك وما بعد الحداثة, تر: فريال حسن خليفه,مراجعة:فتحي عبد الله دراج ,مكتبة مدبولي , القاهرة, 2010.
- 63- قاسم حسين صالح: الإبداع في الفن, دار الرشيد للنشر, بغداد , 1981
- 64- كاترين, ميه: الفن المعاصر, تر: راوية صادق, دار شرقيات للنشر والتوزيع ,القاهرة , 2002.
- 65- كاظم مؤنس: خطاب الصورة الاتصالي وهذيان العولمة, عالم الكتب الحديث, اربد, الاردن, 2008

- 66- الكبيسي, محمد علي: ميشال فوكو تكنولوجيا الخطاب, دار سیراس للنشر, تونس, 1993
- 67- لونيل, س. لوسون: حتى نفهم البحث التربوي, تر: ابراهيم بسيوني عميره, دار المعارف, مصر, 1979.
- 68- الماجد, عبد الرزاق مسلم : مذاهب ومفاهيم في الفلسفة والاجتماع, دار المكتبة العصرية, بيروت, بلات.
- 69- ماهر عبد المحسن حسن: جادامر مفهوم الوعي الجمالي, دار الطليعة, بيروت, 1997
- 70- محسن محمد عطية: نقد الفنون من الكلاسيكية إلى عصر ما بعد الحداثة, منشأة المعارف, الإسكندرية, 2002 .
- 71- محمد خطابي: لسانيات النص, مدخل إلى انسجام الخطاب, المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء, المغرب 2012
- 72- محمد عزام : النقد والدلالة, منشورات وزارة الثقافة, دمشق, 1996.
- 73- محمود امهز: التيارات الفنية المعاصرة , شركة المطبوعات للتوزيع والنشر , بيروت , ط/2, 2009.
- 74- محمود امهز : الفن التشكيلي المعاصر, دار المثلث للطباعة والنشر, بيروت, 1981.
- 75- المرابط, عبد الواحد: السيمياء العامة وسيمياء الأدب, منشورات الاختلاف, الدار البيضاء, 2010
- 76- مسلم حسب حسين: جماليات النص الادبي, دراسات في البنية والدلالة, دار السياب للنشر, لندن, 2007.

- 77- مصطفى عبده: مدخل الى فلسفة الجمال, مكتبة مدبولي, القاهرة, ط2, 1999
- 78- مكدونيل, ديان: مقدمة في نظريات الخطاب, تر: عز الدين اسماعيل, المكتبة الاكاديمية, القاهرة, 2001
- 79- منذر عياش: العلاماتية وعلم النص, المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء, 2004
- 80- موري, بيتر وليندا: فن عصر النهضة ,تر:فخري خليل, دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد 2001
- 81- مولر جي.اي و ايغلر, فرانك: مئة عام من الرسم الحديث, تر:فخري خليل, مراجعة:جبرا ابراهيم جبرا, دار المأمون للنشر,بغداد,1988.
- 82- نجم عبد حيدر وآخرون: دراسات في بنية الفن , دار مكتبة الرائد العلمية, عمان, 2004
- 83- نوبلر, ناثن: حوار الرؤية, مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية, تر: فخري خليل, مراجعة: جبرا ابراهيم جبرا, دار المأمون للترجمة والنشر, بغداد, 1987
- 84- يوسف غزاوي: رؤى تشكيلية حديثة ومعاصرة, منشورات الجامعة اللبنانية, بيروت, 2008.

دلالات اللون في مشاهد العوالم الغريبة اعمال سيروان باران انموذجا

Color connotations In the scenes Strange worlds

Paintings Sirwan Baran model

م.م ميثم حمزه حسين جاسم

مديرية تربية محافظة كربلاء المقدسة

Maytham Hamza Hussein

أ.د. فاطمة عمران راجي

جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة

Fatima Imran Raji

fine.fatimah.imran@uobabylon.edu.iqfin521.mathem.hamza@student.uobabylon.edu.iq

07728806222

ملخص البحث

يتضمن البحث دراسة (دلالات اللون في مشاهد العوالم الغريبة اعمال سيروان باران انموذجا) . ويتكون من أربعة فصول , اذ يحتوي الفصل الاول مشكلة البحث , واهميته والحاجة الية , وهدفه وكان هدف البحث : التعرف على دلالات اللون في مشاهد العوالم الغريبة اعمال سيروان باران انموذجا , وكانت حدود البحث المكانية والموضوعية والزمانية تحدتت (2014_2024) داخل العراق , وتضمن الفصل ايضا تحديد المصطلحات الواردة فيه .

أما الفصل الثاني : فقد تناول الإطار النظري لمبحثين :تضمن المبحث الاول الاطار المفاهيمي والجمالي لدلالات اللون

المبحث الثاني البناء الدلالي للون في الفضاءات الغرائبية لاعمال سيروان باران اما الفصل الثالث فقد تناول اجراءات المتمثلة بمجتمع البحث الذي بلغ عددها (25) نموذج , وعينة البحث واداة البحث وتحليل عينة البحث ومنهجية البحث الذي اعتمد على المنهج الوصفي (تحليل المحتوى) , والوسائل الإحصائية , وانتهى بتحليل نماذج العينة البالغ عددها (3) نموذجا بوصفها عينة اساسية للبحث تتراوح ما بين الاعوام (2014-2024) وقد شملت اعمال الفنان سيروان باران .

كما وتضمن الفصل الرابع نتائج البحث والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات ومن النتائج:

1_ ان استخدام الألوان في أعمال سيروان باران يخلق جوًا نفسيًا متنوعًا يعكس مشاعر الغموض والغربة في المشاهد.

(1) و(2).

2_ استخدام الألوان المشبعة في لوحات سيروان باران يضيف حيوية على المشهد ويزيد من قوة الانطباع الجمالي.

(3).

ومن استنتاجات هذه الدراسة :

1_ يظهر من خلال أعمال سيروان باران أن اللون ليس مجرد عنصر جمالي، بل أداة أساسية لبناء البعد النفسي والمكاني في مشاهد العوالم الغريبة.

2_ ان إدراك المشاهد للتفاصيل يتأثر مباشرة بتوظيف اللون في أعمال سيروان باران، ما يجعل اللون أداة تواصلية نفسية وفنية في الوقت نفسه.

Research Summary

This research includes a study of the significance of color in the scenes of strange worlds, using the works of Sirwan Baran as a model. It consists of four chapters. The first chapter contains the research problem, its importance and the need for it, and its objective, which was to identify the significance of color in the scenes of strange worlds, using the works of Sirwan Baran as a model. The spatial, thematic, and temporal boundaries of the research were defined as (2014–2024) within Iraq. This chapter

also includes a definition of the terms used throughout the research.

Chapter Two addressed the theoretical framework of two sections: the first section covered the conceptual and aesthetic framework of color symbolism, and the second section examined the semantic structure of color in the surreal spaces of Sirwan Baran's works. Chapter Three discussed the research procedures, including the research population (25 models), the research sample, the research instrument, the analysis of the research sample, and the research methodology, which relied on descriptive methodology (content analysis) and statistical methods. The chapter concluded with the analysis of three sample models, representing the primary research sample, spanning the years 2014–2024 and encompassing the works of the artist Sirwan Baran.

Chapter Four presented the research results, conclusions, recommendations, and suggestions. Among the findings were:

1. The use of color in Sirwan Baran's works creates a diverse psychological atmosphere that reflects feelings of mystery and strangeness in the scenes.

(1) and (2)

2. The use of saturated colors in Sirwan Baran's paintings adds vibrancy to the scene and enhances the aesthetic impression.

(3) Among the conclusions of this study are:

1. It is evident from Sirwan Baran's works that color is not merely an aesthetic element, but a fundamental tool for constructing the

psychological and spatial dimensions in scenes of fantastical worlds.

2. The viewer's perception of detail is directly influenced by the use of color in Sirwan Baran's works, making color a tool for psychological and artistic communication simultaneously.

مشكلة البحث

مما لا شك فيه ان الالوان تحتل مكانة كبيرة في حياتنا بصورة اكثر مما نتصور , فهو يلاحقنا في الملبس والمسكن والفن وفي جميع حياتنا المادية والمعنوية وفي علم النفس وفي السياسة والعقائد والاديان وكان من الطبيعي ان نجد بعض التعارض في دلالة اللون الواحد ورمزيته ما بين منطقة واخرى او بين حضارة واخرى او حتى في داخل الحضارة الواحدة والمنطقة الواحدة والمرحلة الزمنية الواحدة التي يعيشون فيها وطبيعة نظرهم الى هذه الطبيعة , اذ لا يخفى على احد الدور الذي يلعبه ويمثله اللون في حياة الانسان فالالوان من اهم الظواهر الطبيعية التي تسترعي انتباهنا , اذ اكتسبت مع الايام وفي تنوع الحضارات دلالات ثقافية وفنية ودينية ونفسية واجتماعية ورمزية واسطورية , حيث توطدت علاقتها بالعلوم الطبيعية وعلم النفس حيث كونت المادة الاساس للكثير من الفنون والفن التشكيلي على وجه الخصوص , اذ تثبتت الدراسات الحديثة ان الالوان لها تأثير واسع على خلايا الانسان , اذ لكل لون موجة معينة وكل موجة فيها تأثير على خلايا الانسان وجهازه العصبي وايضا حالته النفسية , كما ان اختيار الالوان والانجذاب اليها والنفور منها يرجع الى اسباب فيزيولوجية نفسية اجتماعية رمزية ذوقية ودينية كما لا ينبغي اغفال دور البيئة المحيطة في مثل هذا الموضوع .

اذ كان احتلال اللون منذ القدم له ميزة كبيرة فكان الاساس لكل النتاجات الفنية التي تصور الانسان وتعكس صورته وحياته في مختلف ميادينها من خلال التعبير عن انفعالاته وقيمة اذ اكسبها دلالات معينة وجعل منها رموز مختلفة عبر تنوع آلامه وآماله عبر الحياة والموت , الامل والخيبة , الحزن والفرح , الهزيمة والنصر , النور والظلام ,

الرحمة والقسوة , لذا تركز الجهود التي تبذل لاكتشاف امكانيات الالوان ودلالاتها التي طالما بهرت الانسان والعمل على وضع نظام رقمي لها من اجل الاستفادة منها في اثناء المجالات العلمية والصناعية والمعيشية والاجتماعية والروحية والصحية .

اذ تُعد مشاهد العوالم الغريبة مجالاً خصباً لتجسيد ما هو غير قابل للتفسير العقلاني الواضح، اذ تتعطل القراءات المباشرة لصالح التأويل فيتحول العمل إلى بنية مفتوحة على احتمالات متعددة من الفهم , أما نفسياً فإن هذه المشاهد تستدعي ما هو كامن في اللاوعي الجمعي أو الفردي، حيث تضع المتلقي أمام تجربة شعورية تتأرجح بين الألفة والنفور وهو ما يمنحها قوتها التعبيرية وعمقها الدلالي.

اذ تتأسس هذه المشاهد غالباً على كسر قوانين الزمان والمكان، أو تشويه النسب والأشكال أو الجمع بين عناصر متنافرة دلاليًا، الأمر الذي ينتج فضاءً بصرياً أو سردياً يفتقر إلى الاستقرار , اذ يضع المتلقي أمام تجربة إدراكية غير مألوفة , إن هذا الاضطراب المقصود لا يهدف إلى الإبهار الشكلي بل يعمل على استثارة البعد النفسي والرمزي، إذ تصبح الغرابة وسيلة للكشف عن مخاوف دفينّة، أو هواجس وجودية، أو صراعات داخلية لا يمكن التعبير عنها بلغة واقعية مباشرة (Freud, Sigmund, 2003, p123-124).

ومن خلال ما ذكر يمكن صياغة مشكلة البحث بالتساؤل الاتي

ما دلالات اللون في مشاهد العوالم الغريبة اعمال سيروان باران انموذجاً ؟

ثانياً : اهمية البحث والحاجه اليه

1_ البحث يعد ظاهرة حديثة للفن العراقي المعاصر وازضافة معرفية يسلط الضوء فيه على فنان عراقي معاصر .

2_ يتقصى البحث تعرف عن (دلالات اللون في مشاهد العوالم الغريبة اعمال سيروان باران انموذجاً) .

3_ حاجة الباحثين والفنانين والمهتمين في تاريخ الفنون ولا سيما التشكيل العراقي المعاصر .

ثالثا : هدف البحث

يهدف البحث الى : التعرف على دلالات اللون في مشاهد العوالم الغريبة اعمال سيروان باران انموذجا .

رابعا : حدود البحث

- 1_ الحدود الموضوعية : يتحدد البحث بدراسة دلالات اللون في مشاهد العوالم الغريبة اعمال سيروان باران انموذجا .
- 2_ الحدود المكانية : اللوحات الزيتية داخل العراق.
- 3_ الحدود الزمنية 2014-2024م

خامسا: تحديد المصطلحات

اولا :

أولا : الدلالة

لغويا :

- دله على الشيء يدلّه دلا و دلالة فأندل : سدده إليه و دللته فأندل و الجمع أدلة وإدلاء و الاسم الدلالة أو الدلالة (ابن منظور ,لسان العرب , مجلد الاول , ب.ت ,ص1006).

- دل دلالة و دلولة ، دليلي إلى الشيء و عليه : أرشده و هداه ، أدل الطريق عرفه (البستاني , 1965, ص23).

- عرفها الرازي بأنها : الدليل أي ما يستدل به ، و الدليل : الدال ، و قد دله على الطريق أي يدلّه (الرازي , 1981, ص209).

الدلالة اصطلاحا :

- 1 - أنها علم لدراسة معنى الكلمات .
- 2 - علم لدراسة المعنى .
- 3 - علم يتم به تحديد الشروط التي تجعل الرمز متضمنا في المعنى(بالمر , ف , علم الدلالة , 1985, ص3).

فيما عرفها الجرجاني :

" هي كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر ، و الشيء الأول هو الدال و الشيء الثاني هو المدلول " (مذكور ابراهيم ، 1979، ص84).

ثانيا / العوالم لغويا

(عوالم) أصلها الاسم (عَوَالِمٌ) في صورة جمع تكسير (علم) وجذعها (عوالم) وتحليلها (ال + عوالم)

عوالمٌ : جمع عالم

عَلَم : اسم

العَلَمُ : العلامةُ والأثر

العَلَمُ :الفصلُ بين الأرضين

العَلَمُ: شيء منصوبٌ في الطريق يُهْتَدَى به (معجم المعاني العربية ، للمزيد

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

العوالم اصطلاحا:

اذ تعبر عن الفضاءات الكونية أو الوجودية المتعددة التي تتجاوز حدود العالم المادي المحسوس ، حيث يوظف المصطلح في الفلسفة والأنثروبولوجيا وعلم النفس الثقافي للدلالة نحو منظومات متكاملة من الوجود (مرئية أو غير مرئية) تحتوي كائنات أو قوى أو أنماط من التجربة الإنسانية التي تستوعب بوصفها مراحل متنوعة من الواقع (Eliad, Mircea, 1959, p12-14).

الغربة في اللغة

(غَرَبَ) غَرَبَ عن يَغْرُبُ ، غُرُوباً، فهو غَارِبٌ ، والمفعول مغروب عنه .

غُرْبُ الشَّيْءِ : كان غيرَ مألوف ولا مأنوس " وجه غريب ،مادة غريبة"(عمر، احمد مختار ، 2008، ص1601).

اصطلاحاً :

هي ان يكون اللفظ غير ظاهر المعنى ولا مألوف الاستعمال لدى النابهين من الكتاب والشعراء فكلما (المزنة) و (الديمة) للسحابة الممطرة سهلتان عذبتان بالقياس الى لفظة (البُعاق) التي بمعناها (المهندس ,1984,ص264).

دلالات اللون اجرائيا :

مجموعة من المعاني النفسية والجمالية والرمزية التي تكون من خلال استخدام اللون داخل الانتاج الفني والتي باستطاعتنا استنتاجه عبر علاقته بين العناصر التشكيلية وطبيعة توزيعه ودرجته اللونية وتأثيره وتوجيه ادراك المتلقي.

الفصل الثاني (المبحث الاول)

الاطار المفاهيمي والجمالي لدلالات اللون

يعد اللون من العناصر الجوهرية في البناء التشكيلي للعمل الفني، حيث تتجاوز وظيفته الجانب الزخرفي ليؤدي دوراً دلاليًا ونفسيًا يسهم في إنتاج المعنى البصري، إذ اللون بوصفه لغة غير لفظية يمتلك القدرة على التأثير في إدراك المتلقي وإثارة استجاباته الانفعالية، كما ويسهم في توجيه القراءة الجمالية للعمل الفني، ولا سيما في الأعمال التي تتحو باتجاه تجاوز الواقع المباشر وبناء فضاءات تخيلية ذات طابع غرائبي (Arnheim, 1974,p350-352).

حيث كان العلماء في ميدان علم النفس يعتقدون ان الحضارات المختلفة تطلق الاسماء على ألوان الطيف الشمسي بطريقة اعتباطية ولكن (برلين وكي) وجدا ان تسمية الالوان ليست حاله اعتباطية , بل تخضع لقواعد معينة حيث ظهر من دراستهما المقارنة ان هناك الوان بؤرية والوان غير بؤرية تقع على الطيف في مواقع متنوعة بين الالوان البؤرية , ولدى قياسهما لجميع التسميات المختلفة للألوان وفي الحضارات المختلفة ,ظهر لهما وجود تسميات اساسية للألوان وهي اسماء غير معقدة ولكنها تغطي كل الاجزاء المهمة في الطيف الضوئي , اذ وضعا عدد من المعايير لاستخلاص هذه الاسماء يمكن تلخيصها بمدى اضافة الوحدات الصرفية للكلمة الاساسية :

- 1_ ان يتكون اللون من وحدة صدفية واحدة فقط مثل (اخضر) وان لا يتألف من وحدتين صدفيتين او اكثر مثل (اخضر فاتح).
- 2_ يجب ان لا يكون اللون منضويا تحت اسم اخر فلا نأخذ بقرمزي لأنه يقع ضمن الاحمر .
- 3_ ان لا يكون اسم اللون مقصورا على عدد محدود من الاشياء مثل اسمر او اشقر او البليج.
- 4_ ان يكون واسع الاستعمال في المجتمع اللغوي وليس مقصورا استعماله على فئة محدودة من المجتمع (صالح , قاسم , 1982, ص100-101) كما في الشكل رقم (1)



شكل (1)

اذ ترى (فيرنون) ان ادراك اللون يشكل جانبا من سلوك الانسان , وان سلوك الانسان يتحدد بثلاثة ابعاد هي البيئة او العالم الخارجي بما في ذلك المجتمع , والعالم الفسيولوجي الداخلي , والعالم السايكولوجي الداخلي الذي يتضمن تغيرات كثيرة من بينها الانفعالات , اذ اللون غالبا ما يتصل بالاحساس بالسرور او نقيضة , حيث يفضل معظم الناس بعض الالوان اكثر من غيرها ويبدو هذا التفضيل يأخذ ترتيبا ثابتا عند الاوربيين يكون على النسق الاتي :

(الازرق , الاحمر , الاخضر , الارجواني , البرتقالي , الاصفر) (صالح , قاسم , 1982, ص104).

اذ ما عادت اللوحة تقتصر على ان تكون وليمة للعين , بل اصبحت تطمح الى ان تكون لغة النفس , لغة الكيان البشري بأجمعه تستحضر في الناظر وعيا وجدانيا عميقا من خلال الصيغة التي تنتظمها الالوان , اذ لم تعد الالوان توضع على اللوحة استجابة لميول فورية مباشرة يحركها الانطباع البصري , بل اصبحت توضع استجابة لنضج وتخمر طويلين عميقين للانطباعات والذكريات والاحاسيس المخزونة والمجمعة على مدى اوقات وازمات متفرقة , وفي حالات وظروف مختلفة وتحت تأثيرات بصرية ووجدانية متغايرة الاوقات والحالات (جرداق , 1975, ص71).

وفي كل أزمنة التلوين نرى الاعداد المفردة هي المفضلة في عدد اشياء التأليف وأشخاصه , اذ تعرف هذه القاعدة بالعدد الذهبي (Nombrc d'or) والمعروفة في الرياضيات بالاعداد او النسب الصماء (irrational Ratio) وهي ترتكز على النسب التالية 5_8 و 8_13 و 13_21.....(47) وكان الترتيب المستحب في التأليف هو الترتيب الهرمي المثلث كما في الشكل (2) والمعروف ان البيثاغوريين كانوا يقدسون عدد عشرة لأنه مجموع الارقام الاربعة الاولى , اذ كانوا يضعون هذه الارقام الاربعة الاولى بشكل مثلث ويقسمونه باسمه وكان المتصوفة يعتبرون ان اول الاعداد الفردية هو الثلاثة لا الواحد , لان الواحد عندهم ليس بعدد وانما هو اصل الاعداد وما زاد على الثلاثة من الاعداد الفردية فهو متفرع منها , كالخمس المتفرعة من الثلاثة باضافة جزئين منها الى نفسها والتسعة المتفرعة عن الثلاثة بضرب الثلاثة في نفسها وعلى اساس هذه الفكرة العددية التثلاثية بنيت فكرة (الميتافيزيائية) (جرداق , 1975, ص72).



شكل (2) المثلث الهرمي

حيث برزت أكثر لغةً الألوان ودلالاتها التي تميز بين لطائف نفسية وتفرق بين امزجة الفنانين باكثر وبأدق مما تستطيعه الصور الخارجية التمثيلية التشبيهية , اذ اعطت هذه اللاموضوعية الدليل على ان غياب الصور الخارجية الواقعية عن العمل الفني لا يلغي شخصيات الفنانين , بل يساعد أكثر على ابراز الفروقات النفسية اللطيفة الحميمة العميقة التي تستطيع الألوان الحرة وحدها ان تخرجها الى الظاهر . فضمن هذا الاتجاه اللاموضوعي الواحد يمكننا ان نميز الاختلافات الحضارية بين فئاني المدرسة الواحدة , اي انها انتفاضة اللون الحي المعبر يجبه به الانسان الذات القلب الشعور التجريد اليابس المفرغ من اي اثر للذاتية المميزة , وهو التجريد الذي افصح عنه (فان دوسبرغ) صراحةً عندما اعلن ان يكره كل ما يقال له طبع , الهام , نار مقدسة , وكل هذا الذي ينسب الى العبقرية وهي جميعها في نظره لغو كلامي ينم عن تشوش في صاحبة , اي انها دفق رمى الى الساح بقوى اللون الذي هو لغة النفس الانسانية الحية المميزة (جرداق , 1975, ص75).

حيث يفيدنا التطرق الى الألوان عند الشاعر الجاهلي في ادراك ما وصل اليه اللون من تطور في حياة الانسان العربي من جهة ومن جهة ثانية ما تناوله الشاعر الجاهلي من الوان لا تخرج مدلولاتها عموماً عن بيئته الصحراوية التي عاش فيها ولا سيما ان شعراء البادية بوجه خاص كانوا يتعاملون مع مفردات بيئية لا تتيح فرصة الاطلاع على مشاهد تغري بالالتفات الى مدلولات اللون وتأثيراته النفسية , اذ تعد جميع الألوان التي تناولها الشاعر الجاهلي بسيطة في دلالاتها اذا ما قوبلت بما تناوله شعراء العصرين الاموي والعباسي , لذا سنكتفي بالإشارة الى البارز من هذه الدلالات مشيرين الى احساس الشاعر الجاهلي بها (الدوري , 2003, ص47).

هنالك اراء متنوعة تحدثت عن الألوان ومصادرها , اذ بعضها قديم لم يخضعها اصحابها للتمحيص والتجربة وبعضها حديث افاد من التجارب العلمية في البحث عن الألوان الاصلية ومصادرها في الطبيعة وخارجها وكيفية رؤيتها والاحساس بها , وعن حقيقة اللون اختلف العديد منها فقسم منهم من قال لا وجود للون وانما يتخيل البياض للاجزاء الشفافة المتصغرة جداً كما في زبد الماء وكما في الثلج وكما في البلور والزجاج وكما في

موضع الشق من الزجاج والسواد يتخيل بضد ذلك، ومنهم من اعترف بوجود اللون السواد والبياض فقال هما الاصل والبواقي من الالوان تحصل بالتركيب منها على انحاء شتى (الدوري ، 2003، ص105).

لذا نرى اللون وهو مادة خام اول عنصر من العناصر التشكيلية العضوية في العمل الفني ، اذ يقوم بدور جمالي لو وفق طريقة استخدامه او توظيفه وبهذا تتحقق ايجابيته كقيمة وظيفية ذات مضمون جمالي وتعبيري وليس كمجرد عضو مشلول بلا وظيفة في الهيكل العام (الدوري ، 2003، ص125).

اذ تعددت عمليات تصنيف الالوان وطريقة النظر اليها وتقييمها بتعدد الثقافات والحضارات وبتنوع مناهج الباحثين فهناك من نراه يتحدث عن الغوامق (الاسود ،والالوان الغامقة اجمالاً والازرق) والفواتح (الابيض ، والالوان الفاتحة اجمالاً والالوان الدافئة مثل الاحمر) ، ومما لا شك فيه ان التصنيف القائم على التمييز بين الالوان اساسية واللوان فرعية هو الاكثر كلاسيكية ، الا ان الدراسات التيقان بها (توماس يونغ وهيرمان) بينت ان بالاضافة الى اللونين الابيض الذي يحتوي على جميع الالوان ويوحدها والاسود الذي يمتص جميع الالوان ، بينت ان هناك الوانا مختلطة واللوانا غير مختلطة ، فهناك الوان اساسية والاولية والتي هي اصل الالوان الصافية ولا يمكن استخراجها من اصباغ اخرى وهي الاصفر والاحمر والازرق ومن مزج هذه الالوان الاساسية نحصل على الالوان المختلطة (حمود ، 2013، ص19-20).

في مجال علم النفس، يستكشف دلالات الألوان الاستجابات النفسية والعاطفية التي تثيرها الألوان المختلفة، فمن الأحمر النابض بالحياة إلى الأزرق الهادئ، يمكن للألوان أن تؤثر على مزاجنا وسلوكنا، بل وحتى عملياتنا الإدراكية، تستند إحدى أكثر نظريات دلالة الألوان شيوعاً إلى مفهوم (كارل يونغ) عن النماذج الأصلية واللاوعي الجمعي، ووفقاً ليونغ، تحمل بعض الألوان معاني عالمية متأصلة في نفسيتنا، فعلى سبيل المثال، غالباً ما يرتبط اللون الأحمر بالعاطفة والطاقة والخطر، بينما يرتبط اللون الأزرق بالهدوء والسكينة والاستقرار. ويُعتقد أن هذه الارتباطات تنبع من ماضيها التطوري وتجاربنا الثقافية المشتركة، مما يجعلها عابرة للثقافات وخالدة (M.H,2018,p38-57).

الفصل الثاني (المبحث الثاني)

البناء الدلالي للون في الفضاءات الغرائبية لأعمال سيروان باران

تستند المعرفة في بحثها الى اساس يفسر بان مجموع المعارف هي عبارة عن نوع من الفعل البنائي الذي يستلزم ربط العملية بسلسلة مستمرة من الحلقات المتتالية ,البناء السابق فيها هو تمهيد للبناءات اللاحقة , وعلى هذا الاساس يكون التطور في اي بنية معرفية نابع من وصف المعرفة , بالعملية الجدلية التي تتراكب فيها النظم المؤكدة لبنية الحركة وتطورها الدائم والمستمر , لذا لابد من توضيح الكيفية التي يوظف بها هذا الاساس لدعم بقية البناء المعرفي (احمد , جنان , 2014, ص135).

ان تحقيق الفعل المعرفي هو نتاج لتفاعل الفرد ببعده الكائن المفكر بما يمتلكه من قدرات عقلية متطورة بفعل تجاربه وخبراته , وبين تأثيره المباشر بالبيئة الخارجية (محيطه المادي والاجتماعي) , لان علاقة الانسان بالوجود تعد في احد اهم جوانبها علاقة معرفية فبقدر تحقق الفهم والوعي لمعطيات الوجود الخارجي تتطور وتنمو البنية المعرفية لدى الانسان , وعليه فان تطور المعرفة مرتبط بتطور الانسان المنتج لهذه المعرفة التي تفترض برأي (بياجيه) عملية موازنه يقوم بها الفرد لتنظيم معلوماته المتنوعة وتنسيقها في نظام معرفي يمكنه من فهم ما يراه انطلاقا من هذه العملية النابعة من تكوين الانسان البايولوجي , لذا فان كل تغير يحصل في مضمون رغبة الانسان لاشباع الحاجات ينشأ عنه تحول في مناشط الاستكشاف والبحث وبالتالي يحدث ذلك التحول تأثيره في تغيير العلاقة التي تربط الكائن الحي ببيئته وكما يقول ديوي (يصل التغير في المعرفة الى الحد الذي يخلق حاجات جديدة تتطلب تغيرا جديدا في مناشط الكائن العضوي لسد تلك الحاجات وهكذا دواليك في سلسلة لا تنتهي احتمالاتها) (احمد ,جنان , 2014,ص137).

اذ اننا اذا اردنا تحديد الادراك بتعريف فيمكن ان نقول عنه ان الادراك الحسي مصطلح يشير الى قدرة الانسان على استخدام ميكانيزماته الحسية بقصد تفسير وفهم البيئة المحيطة به , او انه عملية توسطية لاستخلاص النتائج المنظمة عن العالم (

(الحقيقي) للزمان والمكان والأشياء والحوادث، أو أنه عملية ينجم عنها اختزال بيئة معقدة إلى نظام مبسط يستطيع الجهاز العصبي السيطرة عليه، أو أنه مخرجات عمليات الانظمة الحسية للمعلومات المتسلمة عبر الاحساسات، إذ أن البيئة مليئة بالمثيرات والعالم المحسوس مؤلف من عدد ضخم من الكائنات الحية والجمادة والغريبة من الظواهر الاجتماعية والطبيعية المتنوعة الأشكال والألوان والحجوم والخصائص الأخرى، ومن الواضح أن الكائن العضوي ونقصه به الإنسان والحيوانات الراقية لا يستطيع أن يعالج أو يستوعب كل الإشارات الخارجية التي يتسلمها من البيئة التي يعيش فيها ففي حالة الإنسان وقد تعلق الأمر بحاسة البصر هناك أكثر من مليون قناة، فإذا افترض أن كل عشر قنوات منها تكون مستقلة فإن مجموع البواعث العصبية التي ترسلها هذه القنوات إلى الدماغ سيكون مذهلاً، فإذا كل باعث يزود الدماغ بجزء أو قطعه صغيره من المعلومات المتعلقة بالمدخلات فإن ما يستلمه سيكون (10) مليون قطعه من المعلومات في كل ثانية، إذ هو عدد أن لم يكن كافياً لتفجير الدماغ فإنه يزيد كثيراً عن قابلية الدماغ التي تقدر بـ(25) قطعة من المعلومات في كل ثانية، وعلى هذا الأساس فإن المعلومات التي تصل إلى الدماغ يجب أن تختزل كثيراً بعملية تجريد للبيانات الأكثر أهمية (صالح، 1982، ص14-15).

وهذا يعني أن الإدراك يشتمل على عمليات فيزيولوجية معقدة وعمليات نفسية معقدة أيضاً، فكثيراً ما يوصف الإدراك بأنه استجابة نفسية لمجموعة مركبة من التنبيهات الحسية مصدرها موضوعات العالم الخارجي وربما كانت الميزة الأساسية للميكانيزمات الحسية والإدراكية هي أنها تستجيب إلى المدخلات (المثيرات) المتغيرة والأحداث الجديدة بشكل أحسن من استجابتها للمثيرات الرتبية والأحداث البيئية المتكررة، فإذا ما تعرض الناس على مدى فترة من الزمن إلى ظروف اصطناعية تكون فيها الاثارة متجانسة ورتبية عندها قد يتوقف الإدراك عن العمل (صالح، 1982، ص119).

إذ تمثل الفضاءات الغرائبية في الفن التشكيلي عوالم متخيلة تتجاوز الواقع الطبيعي، وتعمل كإطار لإعادة بناء العلاقة بين الشكل واللون في هذه الفضاءات، إذ لا يُستخدم اللون بوصفه قيمة حسية فقط، بل يتحول إلى عنصر دلالي قادر على إنتاج

إحساس باللامألوف والغموض، وإيصال مشاعر القلق أو الانبهار أو التأمل، إذ يؤكد الباحثون أن اللون في هذه العوالم يشارك في بناء تجربة إدراكية مختلفة عن العالم الواقعي، فهو يفتح المجال أمام المتلقي للتأويل والتخيل، إذ يُنظر إلى اللون في هذه الفضاءات بوصفه علامة تحمل مدلولاً نفسياً وثقافياً، فاللون الحاد أو المتباين قد يوحي بالرهبة أو التوتر، في حين أن الألوان المتدرجة والهادئة قد تُوحى بالغموض أو بالسكينة غير المألوفة، إن البناء الدلالي للون هنا ليس مجرد اختيار جمالي، بل عملية مقصودة لإنتاج معنى، إذ تتشابك الألوان مع العناصر التكوينية للفضاء الغرائبي لتصوير حالة ذهنية أو عاطفية (أرنهيم ، 2019 ، 331-334). حيث لا يمكن فهم دلالة اللون في هذه العوالم بمعزل عن السياق الثقافي والفني للمتلقي أو الفنان، فالتجربة الغرائبية تعتمد على مزيج من الرموز الثقافية والتخيل الفردي، حيث يمكن للون أن يحمل معاني رمزية مزدوجة أو متناقضة، تعكس حالة الانفصال عن الواقع المألوف وهكذا، إذ يتحول اللون إلى وسيط بين الواقع المتخيل والبعد النفسي للمشاهد، معززاً الإحساس بالغربة والاختلاف حيث يتضح أن اللون يعمل كأداة مركزية لإنتاج المعنى داخل الفضاءات الغرائبية، حيث تتحدد دلالاته من خلال علاقته بالتكوين العام للعمل الفني، والتباين، والتدرج، والانسجام بين الألوان. هذه الوظيفة الدلالية تجعل اللون عنصراً فعالاً في إيصال الرسالة الفنية أو الشعور بالغربة، ويُحوّل التجربة البصرية إلى تجربة تأملية وفكرية، تتيح للمتلقي الدخول إلى عالم مختلف عن الواقع المألوف (ايكو ، 2016، ص 72-74) .

اذ كان الادب والفن من ابرز الوسائل التي تجسد عبرها ذلك الجزء الغريب من الذات وقد ظهرت في الفن اليات عديدة لابعاد ذلك الجانب المظلم الشبحي القاتم الشرير من الطبيعة البشرية الجانب الاخر من الذات الذي لا تريد ان تواجهه في مرآتها بل تريد ان تباعد عنه وان تهرب من مواجهتها المباشرة معه ، هكذا ظهرت آليات التحريف والتشوية في الفن ، اذ ظهرت في جانبها الخاص بالشكل وبالموضوع ففيما يتعلق بالشكل ووجدت هذه التحريفات في الابعاد والنسب والزوايا والمساحات غايتها فظهرت الاعناق الطويلة والسيقان القصيرة او الطويلة والانوف بالغة الضخامة والاسنان بالغة الحدة ، كما اهتم الانسان بتجسيد المكان عبر فكرة المنظور وغيرها وظهرت التكوينات التي تمزج بين

الانسان والحيوان والنبات اما من حيث المضمون والموضوع فقد ظهرت موضوعات مثل القرين والشيطان والمرايا والظلال الخ وفي كل هذه الاشكال كان هناك جانب مامن الذات يتم ابعاده فيكون هو الاخر الذي هو(انا) كما قال بعض الفلاسفة وهكذا حاول الانسانان يجسد ذلك الجانب الاخر من ذاته بطرائق متعددة منها (التهجين , المسخ , النسخ , التعدد والازدواج , الميتافيزيقا , المحيط الخارجي) , لذا في كل عمل فني يضع الفنان جانبا من روحه قد يضع ظلة في ذلك العمل وقد يضع قرينه قد يضع قناعه قد يجسد وقد يجرد لكنه دائما موجود بأشكال مألوفة او غير مألوفة (عبد الحميد , 2010 , ص 139-140).

اذ يعد الرسم العراقي مظهرا من مظاهر الثقافة السائدة , بما يمتلكه من تاريخ واسع وطويل يكون غني بالانجازات الفنية والتي مرجعها يكون للاصول الحضارية لبلاد الرافدين ومحيطه الاجتماعي , اذ مر الفن العراقي بعدة مراحل مختلفة في خطه العام مع مجارة روح العصر وكان الفنان (سيروان باران) احد اقطاب الفن التشكيلي العراقي المعاصر الذي كان له دور ولمسات واضحة في الفن العراقي, اذ يحمل في جعبته العديد من الابداعات الفنية المتنوعة والتي كانت وما زالت اثارها واضحة في التشكيل الفني العراقي , اذ يمكن القول هومن الفنانين البارزين من ابناء جيله الذي لم يكن محظوظ لان ظهوره كان بعده حروب كثيرة مرت على موطنه العراق والتي جعلت من البلد يمر بازمات لسنوات عديدة والتي من شأنها تركت اثر كبير على المجتمع وخصوصا تأثر فيها الفنان (سيروان) بصورة خاصة حيث برز في اغلب رسوماته حيث كانت الانطلاقة الاولى له من موضوعات واقعية تكون محاكية للواقع الاجتماعي يتنوع ظروفه , اذ ان سيروان كأنه قد فهم طريقه نحو الفن منذ البداية حيث غمر نفسه في مدارات تكون نادره على بعض الفنانين ان يخضوا فيها , اذ استكشف ادق تفاصيل الواقع الذي يعيشه والبيئة التي نشأ فيها وعاش بكل ظروفها الصعبة والقاسية , اذ ان رغم ذلك سار تجاه اسلوبه الخاص الشخصي حيث وجد نفسه منفتح على ما يلائم احساسه وافكاره من خلال الفن المعاصر العالمي , حيث رسم موضوعات عن العلاقات الاجتماعية التي انشغل فيها الناس واختار موضوعات واقعية مختلفة مثل حياة الفلاحين واخرى لنساء خلال ادائهن اليومي ورسم

الرجال اثناء الاشغال واخرى مواضيع مختلفة من الواقع العراقي , اذ تميز الفنان بتكنيك وضربات فرشاة واضحة وقوية واللوان جميلة عبر التغيرات البارعة عبر كثافة اللون واهتم برسم الاشخاص باوضاع متنوعة وبيئة مختلفة (الزاهي , جريدة الشمس ,ص23). اذ في رسومات الفنان العراقي سيروان باران، يتحول اللون إلى أداة دلالية مركبة تساهم في إنتاج رؤية بصرية متفردة داخل فضاءات غرائبية ومشحونة بالتاريخ الشخصي والجماهيري، ففي غالبية لوحاته خاصة تلك التي تناولت موضوعات الحرب والمأساة الإنسانية كما في الشكل (3) و(4)، لا يلعب اللون دورًا جماليًا تقليديًا فحسب، بل يعمل كعامل نفسي ورمزي يشد المشاهد إلى عمق المعنى، اللون الأسود والألوان الداكنة المسيطرة في أعماله تُستخدم كدالة على القهر والغموض والذكريات المثقلة بالوجع، بينما تظهر أحيانًا ألوان قوية ومتباينة تشير إلى مقاومة الألم واستحضار الذاكرة الجمعية. وهذا الاستخدام الدلالي للون يعكس علاقة معقدة بين الشكل والمضمون داخل فضاءه الغرائبي الذي يتسم باللايقين والتحول (العين الاخبارية , 2020, ص1)



شكل (4)



شكل (3)

حيث يتجلى البعد الدلالي للون في أعمال باران من خلال فضاءات تبدو وكأنها خارج الزمن والمكان الواقعي، حيث يُستحضر اللون كمدخل لتجربة غرائبية تتجاوز التصوير الحرفي للأحداث. ففي سلسلة مثل (العيش على الحافة)، يبرز التباين بين الألوان الزاهية والخلفيات الأحادية كرمز للصراع الداخلي والخارجي، مما يعزز الإحساس بالغربة والاضطراب الوجودي. إن اللون هنا لا يشكل مجرد خلفية بصرية، بل يصبح وحدة بنائية في إنتاج الشعور باللايقين والرعب والتوتر الذي يختبره المشاهد داخل «الفضاء الغرائبي» للأحداث المعاصرة (<https://ibrahimicollection.com/node/1553>). كما في الشكل (5) و (6)



شكل (6)



شكل (5)

حيث يدفع باران بوجوهه إلى سطح لوحاته ما بين حضور فردي ومجاميع محتشدة، لم يجعل لها ملامح محددة بقدر ما انحاز إلى التجريدية في صبغ وجوه لوحاته، وكأنه يقدم شهادة عن أثر الحرب التي لا تُفرق بين الأسماء ولا الوجوه، وتُوحد الجميع بلون المذلة والموت، حيث تعامل سيروان باران مع حركة أبطاله ككتل ناطقة تؤرخ لمنعطفات العراق، لتكون أقرب للمشاهد المسرحية التي تُحاكي يوميات العراق مع الحرب والأسر والاحتلال، وهي المشاهد التي عايشها باران بشكل شخصي وعن قُرب ما جعل اللوحات أقرب للتصوير الحي، إذ تتميز رسومات الفنان العراقي سيروان باران بطابع بصري غريب ومهزوز ينعكس من خلال أشكال بشرية مشوّهة أو مضاعفة، وتسلسلات بصرية تثير شعورًا بالاضطراب النفسي والتوتر الوجودي. ففي العديد من أعماله، يتحول الجسد البشري إلى كيان رمزي غير مستقر، تتداخل فيه ملامح واقعية مع عناصر مشوهة تتجاوز الوصف الطبيعي، مما يخلق حالة من الغرابة واللاطقية التي ترمز إلى تجارب الحرب والدمار والهوية الممزقة. تُستخدم الألوان والتكوينات لتضخيم الإحساس باللايقين، حيث تكون الخلفيات ضبابية أو أحادية اللون، ما يعزز إحساس العزلة والانفصال عن الواقع المألوف، ويضع المتلقي في مواجهة مباشرة مع الحيرة وعدم الاستقرار النفسي الذي يخلقه الصراع والتجربة الإنسانية القاسية، هذا التلاعب بالمنظور والتشويه الرمزي للأجساد يساهم في إنتاج (فضاءات غرائبية) داخل اللوحة، تجعل المشاهد يتساءل عن حدود الواقع والتخيل في التعبير الفني (<https://www.independentarabia.com/node/552321/>). وكما في الشكل

(7) و(8)



شكل (8)



شكل (7)

مؤشرات الاطار النظري :

- 1_ همينة اللون بوصفة عنصرا بنيويا في تكوين الفضاء الغرائبي بما يتجاوز الوظيفة الوصفية الى بناء وانتاج معنى نفسي وجمالي مركب .
- 2_ ان الانتقالات اللونية الحادة بوصفها مؤشرا على التحولات النفسية والتصدعات الداخلية في بنية العالم المصور .
- 3_ هنالك غياب للانسجام اللوني التقليدي كآلية مقصودة لترسيخ الشعور بالقلق واللايقين في العوالم الغريبة .
- 4_ تحول اللون الى عنصر سردي اذ يسهم في بناء المشهد الغريب بوصفة نصا بصريا مفتوح الدلالة .
- 5_ اعتمد الفنان (سيروان باران) على الاسلوب التشكيلي القائم على التشوية والانزياح عن الصياغات الواقعية .
- 6_ حضور رؤية فكرية ذات بعد تأملي تتجاوز السرد المباشر .
- 7_ بناء بيئة تصويرية متخيلة منفصلة عن المرجع المكاني الواقعي .
- 8_ تشكل الفكر الفني عبر تفاعل اللون والشكل والفضاء .

الفصل الثالث

اولا : مجتمع البحث

نظرا لسعة مجتمع البحث الحالي لمجموعة اعمال الفنان سيروان باران للمدة من (2012-2024) وقد حصر الباحث الرسومات باطار مجتمع البحث المكون من (25)

عملا فنيا معمولة بمواد متنوعة يمكن عدها حصرا لاطار مجتمع البحث , عبر التواصل مع الفنان وتزويد الباحث بالاعمال الفنية , ايضا مع المصورات المنشورة عبر مواقع (الانترنت) والافادة منها بما يغطي هدف البحث الحالي .

ثانياً: عينة البحث:

تم اختيار عينة البحث وفق العينة العمدية (القصدية) وجاء الاختيار بواقع (3) اعمال فنية من مجتمع البحث المتكون من (25) نموذجاً.

ثالثاً: منهج البحث:

اعتمد الباحث على المنهج الوصفي بطريقة (تحليل المحتوى).
رابعاً : اداة البحث: اعتمد الباحث على المؤشرات الاطار النظري في تحليل نماذج العينات.



نموذج (1)

اسم العمل :

اسم الفنان : سيروان باران

قياس العمل : 150x150

سنة الانتاج : 2014

المادة : اكرليك على كانفاس

وصف العمل :

تتكون اللوحة من مشهداً إنسانياً مركباً يتكون من هيئة بشرية مركزية مشوهة بنيوياً، تتداخل فيها الكتل اللونية والشفافية لتنتج جسداً غير مكتمل المعالم، أقرب إلى حالة تحول أو تفكك، يحتل اللون الأخضر الفاقع كامل الخلفية , الوجه يظهر غير مستقر الملامح متراكب الطبقات حيث تتداخل الأصفرات مع الظلال الداكنة ما يوحي بهوية متذبذبة أو حضور نفسي مأزوم, يمتد العنق بلون أحمر صارخ وكأنه قناة تربط الفكر بالجسد عبر صراع لوني مباشر .

الجسد مشكل من بقع لونية شفافة ومتراكبة (أزرق، بنفسجي، بني، أبيض)، ما يخلق إحساسًا بالهشاشة والتشظي، ويجعل الكيان البشري أقرب إلى تركيب بصري منه إلى جسد متماسك، في الأسفل تظهر كتلة فاتحة ذات خطوط مائلة تشبه ورقة أو سطحًا هندسيًا تضيف عنصرًا غريبًا يقطع استمرارية الجسد ويعزز الإحساس بعدم الانتماء المكاني.

أما الأطراف الجانبية، فتبدو كأشكال عضوية منفصلة أو ظلال جسدية متحللة، لا تؤدي وظيفة حركية واضحة، بل تحضر بوصفها بقايا أثرية للجسد، أو امتدادات ذهنية أكثر منها فيزيائية.

تحليل العمل :

يندرج هذا العمل الفني ضمن مشاهد العوالم الغريبة عبر توظيف اللون بوصفه عنصرًا دلاليًا مركزيًا يتجاوز وظيفته الجمالية ليؤدي دورًا نفسيًا وتعبيريًا في بناء المعنى، إذ لا يحضر اللون هنا كوسيلة لوصف الشكل أو محاكاة الواقع، بل كأداة للكشف عن حالات داخلية مضطربة وعن فضاء غرائبي قائم على الانفصال عن المنطق البصري المؤلف.

اذ يشكل اللون الأخضر المسيطر على الخلفية فضاءً غرائبيًا شاملاً، يعمل كحقل بصري مغلق يعزل الشخصية عن محيطها الواقعي دلاليًا، حيث يوحي هذا الأخضر بحالة توتر داخلي مزدوجة تجمع بين الإيهام بالحياة والخصوبة من جهة والإحساس بالاختناق والعزلة من جهة أخرى، ليصبح اللون وسيطاً لنقل حالة نفسية غير مستقرة، هذا الامتداد اللوني الأحادي يذيب الإحساس بالمكان ويحول الخلفية إلى فضاء ذهني يوازي عالم اللاوعي.

في المقابل يحضر اللون الأحمر بقوة في منطقة العنق والصدر بوصفه بؤرة انفعالية مركزية، تدل على القلق والصراع الداخلي والاحتقان النفسي، فالأحمر هنا لا يرتبط بالحيوية أو الجسد الفيزيائي بل يتحول إلى علامة بصرية على الألم والتوتر، ويشكل محورًا دلاليًا يربط الفكر بالجسد في حالة من الضغط الوجودي.

أما الألوان الباردة والمحايدة (الأزرق، البنفسجي، البني، والأبيض)، فتتوزع على الجسد بشكل متراكب وشفاف ما يعزز الإحساس بالتنشيط والهشاشة، هذه الألوان تؤدي وظيفة دلالية تتمثل في تفريغ الجسد من صلابته وتحويله إلى بنية متحركة، وكأن الكيان الإنساني في حالة ذوبان داخل فضاء غرائبي غير مستقر، كما تسهم الشفافية اللونية في خلق بعد حلمي يجعل المشهد أقرب إلى صورة ذهنية أو رؤية نفسية.

الوجه بألوانه غير المستقرة وملامحه المموهة يعكس اضطراب الهوية وفقدان اليقين الإدراكي، حيث تتداخل الألوان دون حسم تشكيلي واضح لتشير إلى غياب مركز ثابت للذات، كما أن الأطراف المرسومة على هيئة كتل لونية منفصلة تؤكد دلالة الاغتراب الجسدي وتُظهر الجسد وكأنه مفكك إلى إشارات لونية لا تخضع لمنطق تشريحي.

وبذلك، تتجسد دلالات اللون في هذا العمل بوصفها البنية الأساسية التي تُنتج مشهد العالم الغريب، إذ يتحول اللون إلى لغة نفسية تعبر عن القلق والاغتراب والتفكك الوجودي، ويغدو الجسد مجالاً لتصارع الدلالات اللونية لا كياناً تشخيصياً ثابتاً، وبهذا الأسلوب، يقدم الفنان سيروان باران نموذجاً فنياً يجعل من اللون أداة لبناء عالم غرائبي يعكس أزمات الإدراك والوجود المعاصر.

نموذج (2)



اسم العمل : خرائط جديدة

اسم الفنان : سيروان باران

قياس العمل : 200x150

سنة الانتاج : 2018

المادة : اكرليك على كانفاس

وصف العمل :

العمل يصور جسدين بشريين محاطين بأغلفة شفافة تشبه الشرنقة، على خلفية حمراء مكثفة، أعلى اللوحة تظهر اقدام اشخاص مختلفة الاشكال تعبر عن وقوف وسكون ، اللون الأحمر يخلق إحساسًا بالغليان أو التهديد، فيما تبدو الأجساد ساكنة ومعزولة،

وكأنها محاصرة بين عالمين، المشهد يوحي بالغربة والاغتراب، حيث يتفاعل اللون مع الشكل ليعبر عن التوتر النفسي والحالة الداخلية للشخصيات.

تحليل العمل :

في المشهد الفني للفنان (سيروان باران) احتل اللون هنا مكانة مركزية في بناء المشهد الغريب، حيث لا يقتصر دوره على التعبير عن الشكل أو المساحة، بل يتعداها ليكون وسيلة لإيصال الحالة النفسية والمزاجية للمتلقي، في هذه اللوحة تحديداً، يسيطر اللون الأحمر على اللوحة مما يخلق إحساساً بالغليان والتوتر النفسي، ويضفي على المشهد جواً من الغربة والتهديد، الأحمر هنا ليس لوناً تجميلياً فحسب بل لغة دلالية تحمل دلالات متعددة فهو يشير إلى العنف أو الخطر وفي الوقت نفسه يعكس الانفعال النفسي الداخلي ما يجعل المشهد تجربة حسية ونفسية متكاملة.

اذ تتوسط اللوحة جسدان بشريان داخل أغلفة شفاقة تشبه الشرنقة، ما يبرز العلاقة بين الشكل واللون الأجساد تبدو ساكنة ومعزولة وكأنها معلقة بين عالمين عالم واقعي محدود وعالم غريب يمتد إلى الخيال في هذا السياق، يصبح اللون الأحمر وسيلة لتعميق شعور الاغتراب والانفصال عن الواقع، إذ يتفاعل مع الشكل ليعكس الصراع الداخلي والانفعال المكبوت هذه التقنية تميز أعمال باران، حيث يستخدم اللون كأداة لإثارة التوتر وإحداث تأثير نفسي على المشاهد دون الاعتماد على عناصر سردية أو تصويرية تقليدية. علاوة على ذلك يمكن ملاحظة أن استخدام الأحمر القوي والمتدرج في الخلفية يخلق إحساساً بالعمق والحركة الضمنية، ما يجعل المشاهد يشعر بأن الشخصيات في حالة ترقب أو تعليق في فضاء لا يستقر فيه الواقع الطبيعي هذا الأسلوب يعزز من إحساس الغربة، ويحول اللوحة من مجرد تصوير بصري إلى تجربة إدراكية، حيث يتفاعل المشاهد مع اللون والشكل ليكتشف المعنى النفسي الكامن خلف المشهد.



نموذج (3)

اسم العمل : يد حمراء

اسم الفنان : سيروان باران

قياس العمل : 200x130

سنة الانتاج : 2024

المادة : اكرليك على كانفاس

وصف العمل :

هذا العمل يصور مجموعة أفراد بأسلوب تعبيرى تجريدي قوي أبرز ما فيه أنه يركز على ثلاث شخصيات تبدو كمهرجين أو لاعبي كرنفال وليس تصويراً واقعياً للأشخاص إذ الشخصية العليا ترتدي ثوباً فاتحاً (أبيض) وقبعة صفراء ملونة، ووجهها مطموس بألوان كثيفة يبدو أنها تميل فوق المشهد وتدخل يدًا حمرة في منتصف التكوين.

الشخصية اليمنى بارزة باللون الأزرق والزمردى وجهها مشكل بطبقات لونية سريعة ومبعثرة، تعطي انطباعاً بابتسامة مشوهة أو قناع.

الشخصية اليسرى السفلية: مخروطية باللونين الأحمر والبرتقالي مع بقع خضراء، وهي أقرب إلى أسفل اللوحة وتظهر حركة واندفاع لوني (شعور بالعنف أو بالحيوية) .

اللغة البصرية: ضربات فرشاة كثيفة بقع ورشات طلاء، وخلفية قماشية محايدة تبرز

الألوان الأساسية (أزرق، أحمر، أصفر، برتقالي، أخضر). نقاط التركيز هي الوجوه

والأيدي ما يمنح اللوحة طابعاً درامياً بين التظاهر والغربة.

تحليل العمل :

اللوحة التي أمامنا هي عمل فني للفنان (سيروان باران) إذ يحمل الكثير من الدلالات الرمزية من خلال استخدام الألوان والأشكال المبعثرة, إذا نظرنا إلى العناصر الأساسية التي استخدمها الفنان نجد أن الألوان تلعب دوراً رئيسياً في نقل الرسالة الأساسية للعمل.

في هذه اللوحة نجد استخدامًا مكثفًا للألوان الزاهية مثل الأحمر، الأصفر، الأزرق، والأخضر. هذه الألوان قد تكون مرتبطة عادة بالحيوية والحركة، لكنها هنا تظهر بطريقة غير منسقة مما يخلق شعورًا بالفوضى والاضطراب الأحمر على وجه الخصوص يبرز بشكل واضح في اللوحة، وهو رمز قوي للعاطفة لكن في هذا السياق يمكن أن يرتبط أيضًا بالصراع أو العنف الداخلي. نلاحظ أن الأحمر يتناثر في أجزاء عديدة من العمل، مما يعزز من هذا الإحساس بالفوضى.

أما الألوان الدافئة مثل البرتقالي والأصفر، فهي عادة ما ترتبط بالدفء والطاقة ولكن استخدامهما بهذه الطريقة يضيف بعدًا آخر من التشويش والاضطراب خاصة اللون البرتقالي الذي يظهر في الجزء العلوي من اللوحة، فإنه يبدو وكأنه انفجار من الطاقة غير المتوقعة.

في المقابل نجد الألوان الباردة مثل الأزرق والأخضر التي قد تكون عادة رمزًا للهدوء والعزلة، لكن عندما يتم دمجها مع الألوان الدافئة والفوضوية، فإنها تتأثر بتلك الاضطرابات ولا توفر أي إحساس بالسلام أو التوازن بل إنها تضيف شعورًا بعدم التناغم، مما يزيد من غموض اللوحة

التطبيق العشوائي للألوان يعكس مشهدًا من الفوضى، هذه الفوضى قد ترمز إلى حالة ذهنية أو عاطفية مشوشة الشخصيات في اللوحة تبدو مشوشة أيضًا، حيث تظهر الأشكال والألوان غير واضحة، ما يعزز فكرة أن هناك شيئًا غير عادي يحدث في هذا (العالم الغريب) ،

هذا العمل يندرج ضمن مفهوم (العوالم الغريبة) الذي يقدمه الفنان (سيروان) الألوان المختلطة والمبعثرة تخلق عالمًا غريبًا، غير واقعي، لا يتبع القواعد المعتادة للألوان والشكل هذه العوالم تبدو غريبة لأنها لا تمثل الواقع الذي نعرفه، بل هي عالم مليء بالاضطراب والغربة مما يجعل المشاهد يشعر وكأنه يختبر حالة ذهنية غريبة أو تجربة غير مألوفة.

الفصل الرابع

أولاً : نتائج البحث :

- 1_ ان استخدام الألوان في أعمال سيروان باران يخلق جوًا نفسيًا متنوعًا يعكس مشاعر الغموض والغربة في المشاهد.
- 2_ التدرجات اللونية الحادة في لوحات سيروان باران تعزز الإحساس بالعمق البصري والبعد الثالث للعوالم الغريبة.
- 3_ ألوان الأرض الدافئة في بعض المشاهد توحى بالارتباط الطبيعي بالرغم من الطابع الغريب للبيئة.
- 4_ الألوان الباردة مثل الأزرق والأخضر تساهم في خلق مشاهد هادئة لكنها غامضة ومشبعة بالرمزية.
- 5_ ان التباين اللوني بين العناصر المركزية والخلفية يوجه المشاهد نحو نقاط التركيز ويعزز البناء البصري.
- 6_ استخدام الألوان المشبعة في لوحات سيروان باران يضفي حيوية على المشهد ويزيد من قوة الانطباع الجمالي.
- 7_ نلاحظ في أعمال الفنان سيروان باران هنالك توزيع الألوان في المساحات الكبيرة والصغيرة اذ يحدد الإيقاع البصري ويعكس الحركة والجمود في اللوحة.
- 8_ يظهر تكرار نمط ألوان محددة في عدة أعمال سيروان باران يعكس لغة لونية خاصة بالرسم تمثل رؤيته للعوالم الغريبة.

ثانياً : الاستنتاجات

- 1_ يظهر من خلال أعمال سيروان باران أن اللون ليس مجرد عنصر جمالي، بل أداة أساسية لبناء البعد النفسي والمكاني في مشاهد العوالم الغريبة.
- 2_ اختيار الألوان في أعمال سيروان باران يعكس وعي الرسام بالعلاقة بين اللون والمزاج النفسي للمشاهد، ما يعزز الانطباع الغرائبي للمشهد.
- 3_ التباين اللوني في لوحات سيروان باران يعمل كوسيلة لتسليط الضوء على الرموز والأشكال الأساسية داخل المشهد.

4_الألوان في أعمال سيروان باران تساهم في خلق شعور بالغرابة والتوتر، مما يدعم الرسالة الرمزية لكل عمل فني.

5_ تظهر اللغة اللونية المتسقة في مشاهد العوالم الغريبة لدى سيروان باران لتؤكد على أسلوب بصري موحد يعكس رؤيته الفنية المميزة.

6_ ان إدراك المشاهد للتفاصيل يتأثر مباشرة بتوظيف اللون في أعمال سيروان باران، ما يجعل اللون أداة تواصلية نفسية وفنية في الوقت نفسه.

ثالثا : التوصيات

1_ يوصي الباحث بتعزيز الدراسات بصرية في نتاجات الفنان (سيروان باران) لفهم بناء العوالم الغريبة ودراسة العلاقة بين التحويلات الشكلية والفضاءات البصرية .

2_ مزج التجربة الفنية في التعليم والفنون التطبيقية عبر استثمار تجربة الفنان سيروان باران في المناهج الفنية وورش الرسم لتعزيز قدرات الطلبة على التعبير الابداعي وتطوير مهارات التخيل البصري .

المقترحات :

1_ دراسة التنوع التقني والاسلوبي للفنان (سيروان باران) .

2_ دراسة التأثيرات البيئية والجمالية للفنان (سيروان باران)

المصادر :

1_ ابن منظور: لسان العرب المحيط ، المجلد الاول ، دار لسان العرب ، بيروت ، ب.ت.

2_ احمد ,جنان محمد : الاستولوجيا المعاصرة (بنائية فنون تشكيل ما بعد الحداثة) ، مكتبة الفنون والاداب للطباعة والنشر والتوزيع ، العراق ، البصرة ، 2014.

3_ البستاني ، فؤاد افرام : منجد الطلاب ، ط4 ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، 1965.

4_ الزاهي ، فريدة :جريدة الشمس .

- 5_ المهندس , مجدي وهبة كامل : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب, ط 2, مكتبة لبنان , بيروت , 1984.
- 6_ بالمر , ف : علم الدلالة , ت: مجيد عبد الحليم الماشطة , كلية الآداب , الجامعة المستنصرية , 1985.
- 7_ عمر , احمد مختار : معجم اللغة العربية المعاصرة , مج 1, ط 1, عالم الكتب للنشر والتوزيع , القاهرة , 2008.
- 9_ مذكور ابراهيم : المعجم الفلسفي , المعجم الفلسفي , الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية , القاهرة , 1979.
- 10_ _ ايكو , امبرتو : التأويل بين السيميائيات والتفكيكية , المركز الثقافي العربي , الدار البيضاء , بيروت , 2016.
- 11_ أرنهيم , رودلف: الفن والإدراك البصري(سيكولوجية العين المبدعة) , ت: حسام الدين زكريا , الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة , 2019.
- 12_ الدوري , عياض عبد الرحمن : دلالات اللون في الفن العربي الاسلامي , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , 2003.
- 13_ جرداق , حليم : تحولات الخط واللون (مدخل الى ماهية الفن الحديث) , دار النهار للنشر , بيروت , 1975.
- 14_ حمود , محمد : الالوان (دورها , تصنيفها , مصادرها , رمزياتها , دلالتها) , ط 1, المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع , بيروت , 2013.
- 15_ صالح ,قاسم حسين :سايكولوجية ادراك اللون والشكل , منشورات وزارة الثقافة والاعلام , دار الرشيد للنشر, العراق , 1982.
- 16_ عبد الحميد , شاكرا: الفنون الغريبة (مقدمة في تجليات الغريب في الفن والحياة) , الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة , 2010.
- 17_ الرازي , محمد بن ابي بكر: مختار الصحاح , دار الكاتب العربي , بيروت , 1981.

- 18- Freud, Sigmund: The Uncanny, trans. David McLintock, London, Penguin Classics, 2003.
- 19- Arnheim , Rudolf: Art and Visual Perception, A Psychology of the Creative Eye, Berkeley: University of California Press, 1974.
- 20- M. H., & Dhar, R, Jacobsen :Color symbolism in marketing(A cross-cultural), comparison. Journal of International Marketing, 26(2), 2018.
- 21- Eliad ,Mircea: The Sacred and the Profane, The Nature of Religion ,New York: Harcourt, 1959.
- 22 - <https://ibrahimicollection.com/node/1553> .
- 23 - <https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar>.
- 24 - <https://www.independentarabia.com/node/552321/>
- 25_ العين الاخبارية للمزيد على الرابط - <https://al-ain.com/article/serwan-baran-exhibition>

تجليات الانتروبيا في فنون ما بعد الحداثة " قراءة في التحولات الجمالية والبنائية "

Manifestations of entropy in postmodern art " A reading of aesthetic and structural transformations"

م. مهند كريم محمد هاشم

M.Mohanad KareemMuhammad Hashem

إيميل: mohanad.kareem@uobasrah.edu.iq

مكان العمل : جامعة بابل /رئاسة جامعة بابل

أ.م.د. الاء علي أحمد

Alaa Ali AhmedAsst.Dr.

إيميل: alaa_a.ahmed@uobasrah.edu.iq

مكان العمل : جامعة البصرة /كلية الفنون الجميلة

Key words :Manifestations, entropy .

ملخص البحث:

تناول البحث الحالي الموسوم (تجليات الانتروبيا في فنون ما بعد الحداثة " قراءة في التحولات الجمالية والبنائية " دراسة الأعمال التشكيلية التي جسدها الفنانين في حركات الفن المتنوعة في فنون ما بعد الحداثة ، فقد احتوى البحث على أربعة فصول تناول الفصل الأول الإطار المنهجي، ويضم مشكلة البحث الحالي بالإجابة عن التساؤل الآتي : ما هي تجليات الانتروبيا في فنون ما بعد الحداثة "

قراءة في التحولات الجمالية والبنائية " ؟ ،ومن ثم أهمية البحث ،والحاجة إليه، وهدف البحث المتضمن (الكشف عن تجليات الانتروبيا في فنون ما بعد الحداثة " قراءة في التحولات الجمالية والبنائية ") وحدود البحث التي تضمنت الحدود الموضوعية حركات فنون ما بعد الحداثة، الحدود الزمانية: (من عام 1940 - إلى عام 2020)،والحدود المكانية / الولايات المتحدة الأمريكية ، فرنسا ، اسبانيا ، والصين ،وانتهى الفصل بتحديد المصطلحات ،أما الفصل الثاني فقد تناول الإطار النظري، واحتوى على ثلاث مباحث تناول المبحث الأول مفهوم الانتروبيا أما المبحث الثاني فقد تناول الفكر الفلسفي لفنون ما بعد الحداثة ، و المبحث الثالث جماليات الانتروبيا في فنون ما بعد الحداثة ، وانتهى الفصل بالمؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري. أما الفصل الثالث فقد تضمن إجراءات البحث، ومجتمع البحث، وعينة البحث، ومنهج البحث (حيث اعتمد الباحثان المنهج الوصفي بطريقة تحليل العينة)، وتحليل العينات ،وقد تناول الفصل الرابع النتائج، والاستنتاجات، والتوصيات، والمقترحات، ومن ثم المصادر والمراجع ،ومن أهم النتائج التي توصل إليها الباحثان:هناك ملامح واضحة للانتروبيا في نتائج فنون ما بعد الحداثة تجسدت في فلسفتها ،وأفكارها ،وحركاتها الفنية هذا ما نجده في عينة (1,2,3) ،أما أهم الاستنتاجات : أسهم الفكر الفلسفي في حقبة ما بعد الحداثة إلى تحولات ايديولوجية ،وثقافية ، واجتماعية للمجتمعات الغربية ،مما ساعدت في تغير ، وتنوع الأشكال البنائية ،والجمالية للعمل التشكيلي.

الكلمات المفتاحية : التجليات ، الانتروبيا .

Abstract

Chapter Three included the research procedures, the research population, the research sample, and the research methodology (where the researchers adopted a descriptive approach using sample analysis). The fourth chapter addressed the results, conclusions, recommendations, and suggestions, followed by the sources and references. Among the most important findings of the researchers was the clear presence of entropy in postmodern art productions, embodied in their philosophy, ideas, and artistic movements. This is evident in samples (1, 2, and 3). The most important conclusion was that philosophical thought in the postmodern era contributed to ideological, cultural, and social transformations in Western societies, which in turn facilitated changes and diversification in the structural and aesthetic forms of visual art.

Keywords :Manifestations, entropy .

الفصل الأول : الإطار المنهجي للبحث

أولاً: مشكلة البحث

تتمحور مشكلة البحث حول الكشف عن طبيعة تجليات مفهوم الانتروبيا في فنون ما بعد، بوصفه أحد المفاهيم التي أسهمت في إعادة تشكيل التحولات الجمالية، والبنائية للفن المعاصر من خلا تحليل مظاهر الفوضى، والتفكك، التعدد التي أعادت صياغة المفهوم الجمالي، والفني في ضوء فلسفات ما بعد الحداثة إذ تتسم الفنون

التشكيلية بمراحل متعددة عبر الزمن برهنت على صلتها المستمرة بالمجتمعات، وما رفقتها من تحولات، وتطورات إبداعية، وفكرية، معرفية وأدائية منذُ الفنون البدائية وصولاً إلى حقبة ما بعد الحداثة التي عُدت حقبة فنية ثائرة بنتاجاتها الفنية، والفكرية، كما تعد ثورة على الأفكار السائدة وقداسة الفنون التقليدية، والاتجاه نحو تأسيس مفهوم جمالي جديد متسارع لتقويض الواقع الفيزيائي الثابت والاتجاه نحو الرؤيا الدراماتيكية التي تعلن الجمال في اللامعنى، واللانظام، واللامفهوم استثماراً لنظرية الانتروبيا، الذي تُعد نظرية فيزيائية تجعل جميع الأنظمة المعقدة في الكون تتحرك باستمرار من حالة منظمة إلى حالة غير منظمة في الكون، أي أنها الثورة العلمية الثالثة في تاريخ علم الفيزياء بعد النظرية النسبية، والفيزياء الكمية، فهي تهجر فيزياء نيوتن، وتمعن في تخطئتها، وتتجه نحو العشوائية، والفوضى، وعدم الثبات، لقد أسست فنون الحداثة لمبادئ الانتروبيا عن طريق بعض التحولات، والتغيرات الجذرية التي طرأت عبر الحركات الفنية ابتداءً من الانطباعية وصولاً إلى الدادائية، والسريالية، فهي جذرت إلى ما بعد الحداثة، وفسحت المجال أمام تياراتها الفنية لاستخدام أي شيء، والتجاوز على كل شيء، والانزياح نحو اللانظام من خلال رفض الثوابت، وضرب المقدس، وابتداع أسس جمالية تتسم بالنشطي، وعدم اليقين والمهمل، والفوضوي، وبما ان الانتروبيا هي نظرية فيزيائية إلا أنها تحولت إلى استعارة، ومستحدث داخل الفنون التشكيلية المعاصرة فهي ليست مجرد موضوع فني بل عملية ديناميكية تشكل العناصر الفنية،، والأساليب الإبداعية والنقد الجمالي، فالانتروبيا توفر إطاراً حاسماً لفهم الفن الذي يتحدى المفاهيم التقليدية الثابتة، والمستقرة، وتقدم بدل ذلك رؤية للفن باعتباره سريع الزوال قائم على الحقائق المادية للتحلل، والفوضى، ومسار الزمن الذي لا

رجعة فيه, وقد تكون تحدي لما هو مستقر من تقاليد ,وعادات سابقة او تجاوز لما هو مألوف , أي ان الانترنتوبيا يمكن وصفها القوة المحركة لإنتاج الجديد المغاير والغير محدود , ومن هنا تتحدد مشكلة البحث الحالي في الإجابة عن التساؤل الآتي :كيف تجلت مفاهيم الانترنتوبيا في بنية ومضامين فنون ما بعد الحداثة ,وما أثرها في تشكيل التحولات الجمالية والبنائية لهذه الفنون؟.

ثانيا : أهمية البحث والحاجة إليه:

1. تُفيد في توسيع مدارك الفهم النظري للفن المعاصر ,عبر ربطه بمفهوم علمي ,وفلسفي مثل الانترنتوبيا ,مما يفتح آفاقا جديدة لفهم التحولات الجمالية ,والبنائية في فنون ما بعد الحداثة.
2. تُفيد في توفير إطارا تحليليا مُتجددا يسمح للنقاد ,والباحثين بتفسير الظواهر الفنية المعقدة ,بدلا من النظرية التقليدية التي ترفض هذه الظواهر كمجرد خلل أو فقدان للجمال.
3. تُساهم الدراسة في توثيق, وتحليل التحولات التي طرأت على الفن التشكيلي في مرحلة ما بعد الحداثة ,مما يساهم في بناء قاعدة علمية للباحثين مستقبلا لاستكشاف هذه المرحلة الفنية المهمة.

أما الحاجة إليه :

1. الرغبة في تطوير الذائقة النقدية ,والجمالية ,عبر توفير مفاهيم ,وأدوات نقدية جديدة تُمكن النقاد ,والمهتمين من تقدير الأعمال الفنية التي تعتمد على التعددية ,التفكك, والفوضى بدلا من تصنيفها سلبيا أو استبعادها.
2. هناك نقص في البحوث التي تربط بين مفاهيم علمية مثل الانترنتوبيا ,والفنون التشكيلية ,مما يجعل هذه الدراسة حاجة ضرورية لسد هذه الفجوة المعرفية.

3. الافتقار إلى المفاهيم, والمقاربات التي تُفسر سبب وجود الفوضى, والتفكك كعنصر جمالي, وهذا ما تسعى الدراسة الى معالجته.

ثالثاً : هدف البحث :

يهدف البحث الحالي إلى : تعرف تجليات الانتروبيا في فنون ما بعد الحداثة

رابعاً :حدود البحث :

أولاً: **الحدود الموضوعية** : التعبيرية التجريدية ,البوب ارت, حركة فلوكسس

ثانياً : **الحدود المكانية** :اسبانيا / المانيا / الولايات المتحدة الامريكية .

ثالثاً : **الحدود الزمانية** (*1): من عام (1940 الى عام 2000) .

خامساً : تحديد المصطلحات.

أولاً : تجليات :

أ-لغة:

- في اللغة بمعنى الظهور وهو نوعان تجلي الذات وتجلي الصفات وكل واحد منهما متنوع (محمد علي التهانوي , 1996,ص385).

- تجلي الأمر تجلياً : انكشف حال كل منهما لصاحبه(مجمع اللغة العربية : 1994, ص114).

- جلى السيف والفضة والمرآة , ونحوها جلياً وجلاً كشف صدها وصقلها(مجمع اللغة العربية , 2004, ص132).

(*1) تم تحديد تلك المدة الزمنية وفقاً لظهور فنون مابعد الحداثة .

ب- اصطلاحاً :

- ويقصد بها تجلي صفات الذات وتجلي حكم الذات وهو الكشف عن الداخل ، أما التجلي الصفاتي ما يكون مبدؤه صفه من الصفات من حيث تعيينها وامتيازاتها عن الذات (عبد المنعم الحنفي ، 1987، ص42) .

ج- إجرائي :

- هو عبارة عن إظهار الصفات الغير مرئية من خلال الكشف عن الكوامن الذاتية والداخلية التي يسعى الفنان لإظهارها والكشف عنها عبر التراكيب والخامات والألوان .

ثانياً : الانتروبيا :**أ- اصطلاحاً :**

- هو مصطلح فيزيائي يعني العشوائية أو عدم التنظيم أو عدم اليقين من أداء النظام لخدماته و واجباته ، ويبحث في التحول التلقائي للعديد من الظواهر اليومية اي أنها تعني بكيفية انتقال النظام إلى الفوضى (اسماعيل عبد الفتاح , 2003, ص68).

- هي عبارة عن مبدأ علمي معقد من مبادئ القانون الثاني للديناميكية الحرارية , وهو مصطلح فيزيائي يجعل جميع جوانب الأنظمة المعقدة في الكون تتحرك باستمرار من حالة منظمة إلى حالة غير منظمة (Klem James, 2024, p 258)

- هي مقياس أو مؤشر لقدرة اللاترتيب أو العشوائية أو اللانظام التي تحتويها المنظومة أي أنها المفهوم النقيض لمفهوم النظام (السيد نصر الدين السيد, 2019, ص38).

إجرائياً :

- تجليات الانتروبيا : هي القدرة على إظهار أو تجسيد الانتروبيا أو الفوضى بطريقة جمالية مبتكرة مثيرة للإعجاب من خلال استخدام المواد الجاهزة ,والغير مألوقة,

وإدخال تقنيات بصرية مبتكرة , تتسم باللاموضوعية , وضرب القيم الثابتة, والمقدسة لإنتاج أعمال تتسم بالاستمرارية .

الفصل الثاني: الإطار النظري والدراسات السابقة

المبحث الأول :مفهوم الانتروبيا: يسعى الباحثان من خلال اختصارهما للإطار النظري الى التركيز للجوهر المفاهيمي الأساسي لمفهوم الانتروبيا ,وتجلياته في فنون مابعد الحداثة معتمدها على تحليل دقيق للتحويلات الجمالية ,و البنائية دون التشتت في الجوانب النظرية الفرعية ,بهدف تقديم قراءة مُركزة ,وعميقة تساهم في فهم الظاهرة الفنية المُعاصرة بوضوح ,وموضوعية.

شهد أواخر القرن التاسع عشر, وبدايات القرن العشرين تطوراً متسارعاً على المستوى الفكري ,والمعرفي في النظريات العلمية، بدءاً من النظرية النسبية ,ونظرية الكم وصولاً إلى مفهوم الانتروبيا، الذي يُعتبر الثورة العلمية الثالثة في تاريخ الفيزياء بعد النظرية النسبية ,والفيزياء الكمية إذ إن الانتروبيا تتجاوز فيزياء نيوتن ,و تُخطئها، وتُعد واحدة من النظريات التي غيرت مجرى الفكر والأسس الفلسفية السائدة في تلك الفترات, ظهرت كبديل عن الأنظمة الحتمية القائمة على أسس علمية ثابتة، وجاءت كرد فعل على الأنظمة الخطية المقيدة, وبالتالي أصبح العالم أمام صياغات جديدة للعلم تبتعد عن الحتمية المطلقة وتسلم بمفاهيم الانتروبيا والفوضى والعشوائية، فُعدت الانتروبيا مقياس للفوضى أو العشوائية في الأنظمة ،أو كجزء أساسي من القوانين التي تحكم الكون وبفضلها نفهم سير اتجاه العمليات الطبيعية نحو الفوضى ,وبهذا يظهر العالم ,والزمن دائماً يتحرك إلى الأمام ,إذ أن هذا المفهوم ليس في مجال محدد ,بل يمتد تأثيره إلى التكنولوجيا ,والبيئة, والحياة اليومية ومن خلاله نتوصل إلى النظام, والجمال والفوضى, والعشوائية , وفي قلب هذا التوازن بين النظام, والفوضى يكمن مفهوم الانتروبيا (منتهى نيوز, الانتروبيا مفتاح فهم النظام

والفوضى في الكون ، 2024) ، فهي احد أكثر المفاهيم لتفسير التطور في العالم من حيث نشأة الحياة إلى تكون الأنظمة الهجينية المعقدة ، كما تعد مفهوم متجذر في الديناميكا الحرارية ، والميكانيكا الإحصائية ، ونظرية المعلومات مما يجعلها غير بديهية ، وتعتمد على صياغات ، واستدلالات احتمالية للكشف عن ديناميكيات الأعمال التشكيلية ، ويرى الباحثان إنها انعكاس لحالة فوضى منظمة أو اللاتيقين كونها جزء أصيل من لغة الفن ما بعد الحداثي معبرة عن تعقيد الواقع المعاصر ، وتقتت المعاني الثابتة بنسجها الاجتماعي ، والمادي المتطور ، وترجع صعوبة تفسير الانتروبيا الى مجالاتها المتعددة ، فهي من ناحية تشكل أساس القانون الثاني للديناميكا الحرارية * الذي ينص على زيادة إنتروبيا الأنظمة الحياتية باستمرار ، ومن ناحية أخرى تستعمل لقياس محتوى المعلومات في التوزيعات الاحتمالية وتمتد دراستها إلى الدراسات الاجتماعية والاقتصادية وتطوّر الفنون (Vinicius M. Netto, Otavio M. Peres, and)¹ Caio Cacholas: 2024,p 14 وان زيادتها تتوافق مع التطور التلقائي للنظام ، وبهذا تصبح مؤشر لتطور الديناميكيات في عالم الحركة ، وعالم الديناميكا الحرارية فهي علم الأنظمة المعقدة التي تميل بطبيعتها إلى التطور نحو زيادة الانتروبيا ، وبالتالي فهو يؤدي إلى نوع من التحولات النموذجية في العلوم الإنسانية ، والاجتماعية نحو نظرية التعقيد ، والفوضى ، مما يتطلب طاقة أكبر ليستمر في السير على خطى داروين في الكمال ، والتطور (Ilya Prigogine, and)

*ينص القانون الثاني للديناميكا الحرارية على ان النظام المغلق سيعاني حتماً من زيادة في الانتروبيا ومع ذلك يبدو ان الأنظمة الحية تتحدى هذا القانون من خلال الحفاظ على انتروبيا منخفضة حيث كان بولتزمان أول من ابرز هذا المفهوم فقد صور الحياة على أنها صراع ضد الانتروبيا .

Isabelle Stengers, 1984, p120. وبالتالي يرى الباحثان مما سبق ان الانتروبيا هي دراسة نوعية للسلوك الفوضوي الغير مستقر، والغير منظم في الأنظمة التشكيلية المعاصرة، كما تعبر عن السلوك العشوائي في العلوم الاجتماعية، والعلمية والنظم الجمالية، حيث إنها ترتبط بمفهوم النمط الذي يصف مقدار الفوضى في نمط محدد، وهي مؤشر جيد للابتعاد عن المألوف وبوابة للتطور والتحويلات العشوائية في الأنظمة الكونية.

المبحث الثاني: الفكر الفلسفي لفنون ما بعد الحداثة

يرتكز الفكر الفلسفي لهذه المرحلة كمنظور يُفسر الانتروبيا أي حالة الفوضى، التشتت، وعدم الانتظام ليس فقط كحالة سلبية أو تدهور، بل كظاهرة جمالية تحمل دلالات عميقة على تغيرات البنية الفنية، فما بعد الحداثة هو مصطلح يُستخدم في سياقات متعددة مثل (التاريخ، الرسم، الأدب، والهندسة) ويعبر عن انتقادات متنوعة، وردود أفعال اتجاه حركة التثوير، ونتاجها الثقافي المتمثل في الحداثة، إذ تتميز هذه الحقبة برفض السرديات السائدة المستخدمة في العصر الحديث لتفسير التاريخ، والتقدم الإنساني، و كما يُميز عصر ما بعد الحداثة هو إنكار الحقائق المتسامية، والمعاني، والنظريات الثابتة، وهو ما أفضى الى ظهور أساليب جديدة في الفن، برجماتية جديدة في الفلسفة، توجه لغوي، تأثير الحقيقة، رد الفعل الذاتي في التاريخ والأدب، والشكوك حول المرجعية، بالإضافة إلى الإخفاق النهائي للسرد كوسيلة كافية للتقدم، فهي تشجع الشك، وعدم اليقين، والانتروبيا و تتحدى الهيراركية والسلطة (ألون مونسلو : 2015، 298) بكونها تيار فكري تبلور في الغرب للإشارة إلى التحويلات الحاصلة في الوعي، وفي المعرفة و التقنية وكذلك العلوم الإنسانية، ويمكن القول ان ما بعد الحداثة لا تمثل تخطياً للحداثة أو تجاوز لها

أو الاستغناء عنها بقدر ما هي حادثة عميقة حادثة بدون أوهام أو بدون أسطورة، فهي عديمة جديدة، وتجاوز مستمر وفق المنطق الداخلي للحادثة، أما ما بعد الحادثة فهي مفهوم له وظيفة زمنية يربط بين ظهور نوع جديد من الحياة الاجتماعية، ونظام اقتصادي جديد ما يطلق عليه مجتمع التحديث أو ما بعد الصناعي أو المستهلك أو مجتمع الإعلام أو الرأسمالية الجديدة في الولايات المتحدة الأمريكية، الذي ظهر في نهاية الأربعينات وبداية الخمسينات من القرن العشرين، فهي اتجاه لاعقلاني اتجهت نحو التهديم والتهشيم فأصبحت سلطة الانتروبيا تديرها (سالي محسن لطيف : 2006، ص171) لكونها أسلوب فكري يشكك في المفاهيم التقليدية للحقيقة، والعقل والهوية والموضوعية، فنتجه نحو التقدم والتحرر بمجموعة من الثقافات الغير موحدة أو التفسيرات التي يتولد عنها درجات الشك في موضوعية الحقيقة والتاريخ والمعطيات والمفاهيم وثبات الهوية وقد يرى البعض ان هذه الرؤية لها أسبابها المادية الحقيقية، فهي نتجت عن التحول التاريخي في الغرب نحو شكل جديد من الرأسمالية، وعلم التكنولوجيا العرضي الذي بلا سلطه شمولية، لذا عُدت نوعا من الثقافة يعكس بعض التغيرات البعيدة المدى بأسلوب فني سطحي غير شمولي وبلا ركيزة بأسلوب لعوب ومتعدد، وانتقائي يطمس الحدود التي تفصل بين الثقافة العالية، والثقافة الشعبية، وبين الفن وتجارب الحياة اليومية (تيربايجلتون : 1996، ص7) الأمر الذي ساعد على نشوء حركة فلسفية، وأدبية تعبر عن ثلاث سمات في الفكر، والمجتمع الغربي (اللاعقلانية، الفوضوية، والتشويش) إنها واقع يتسم بالتشظي، والتغير، حيث يمثل تشظي المركز، والحضور، فأحدثت تحولاً في قيم حتمية التقدم، وتفرد العرق، والثقافة الواحدة، إذ تحتفي بالتشظي، والتشتت واللاتقريبية كبديل لشموليات الحادثة، وثوابتها، وبالتالي

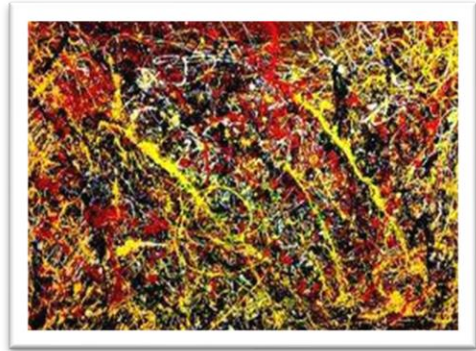
تلعب ما بعد الحداثة دوراً مهماً في إعادة تعريف الحقائق المتغيرة، وزعزعة الثقة بالثوابت، مما يسهم في تعرية صيرورة الحقائق، وتحيزاتها من المنظور الاستراتيجي، كما تسعى إلى تأصيل النص وانفتاحه وإنكاره للحدود، مما يجعلها تقبل التأويل المستمر والتأطير المتحول باستمرار (علي عبود المحمداوي : ب ت ، ص15) إضافة إلى ذلك فهي منهج فكرية يعبر عن الشك تجاه الأفكار، والتصورات التقليدية مثل مفهوم الحقيقة، والعقل، الهوية، الموضوع، والتقدم أو الانعتاق الكوني، فضلاً عن الأطر الأحادية، والسرديات الكبرى أو الأسس النهائية للتفسير، فهي ترى منهجية العالم كظاهرة عارضة بلا أساس، متباينة، بعيدة عن الثبات، والحمية، والقطعية، وتعتبره مجموعة من الثقافات أو التأويلات المتعارضة التي تثير قدراً من الشك حيال موضوعية الحقيقة، والتاريخ، المعايير، الطبائع، والهويات المتماثلة إذ تتبع هذه الرؤية من تحول تاريخي شهدته المجتمعات الغربية نحو شكل جديد من الرأسمالية، وعالم من التكنولوجيا، والنزعة الاستهلاكية، وصناعة الثقافة، حيث ساد علم سريع التغير، والزوال بعيداً عن التمرکز، وانتصرت فيه صناعات الخدمات والمال والمعلومات على المصانع التقليدية (محمد سبيلا : 2007، ص10) ومن هذا المنطلق يرى الباحث إن فلسفة ما بعد الحداثة مثلت نقطة تحول جوهرية في الفكر الجمالي إذ زعزعت المفاهيم المستقرة التي أرسنها الحداثة حول النظام، المعنى، والجمال، فقد أسهمت هذه التحولات في تفكيك المرجعيات الثابتة التي كانت تضبط العملية الإبداعية، لتفتح المجال أمام تعددية المفاهيم، والقراءات، وتمنح العمل الفني حرية غير مسبوقة في الشكل، والمضمون وبالتالي إن هذه الانحرافات لم تكن انحرافاً عن الفن، بل تطورا طبيعياً يواكب تحول الوعي الإنساني نحو إدراك أكثر تعقيداً، وعمقا للعالم.

المبحث الثالث: جماليات الانترنت في فنون ما بعد الحداثة

تجسدت مظاهر الانترنت الجمالية في الفن ما بعد الحداثي حالة وعي فلسفي، تتعامل مع العالم كنسيج مفتوح غير منته، تحكمه الفوضى بوصفها مصدرا للمعنى الجديد لا فقداناً له فقد انتجت فنون ما بعد الحداثة نقطة تحول أساسية في المجتمعات الغربية، والعالمية بتحويلات كنتيجة طبيعية لما مر به العالم بعد الحرب العالمية الثانية، فقد نشأت كنوع من رد الفعل اتجاه سقوط الايديولوجيات، والسرديات الكبرى، ونهاية الميتافيزيقيا، وطالبت بالخروج عن المألوف لتتجه نحو ثقافة الاستهلاك، واللامعيارية، والفوضى لتنتج حركات فنية متعددة ومتنوعة مستندة إلى فلسفة وفكر ما بعد الحداثة فيرى الباحثان إنها تدعو إلى إعادة النظر في مفاهيم الجمال، والمعنى التي كانت تُبنى على نظام، وترتيب معين، وتفتح المجال لجماليات جديدة مبنية على الفوضى، والتفكيك، واللايقين، ومطالبة بنقد السرديات الشاملة، والتاريخية التي تحاول تفسير كل شيء بنظام واحد الأمر الذي يعكس رفض الانترنت لأي نظام جامد، وشامل، ان ما بعد الحداثة ليست كلمة تصف أسلوباً خاصاً وإنما هي مفهوم زمني وظيفته الربط بين ظهور خصائص شكلية في الثقافة، وبين نمط جديد من الحياة الاجتماعية، ونظام اقتصادي جديد يسمى بالمجتمع الصناعي أو الاستهلاكي أو مجتمع وسائل الإعلام أو الرأسمالية متعددة الجنسيات، وبهذا أظهرت اتجاهات ما بعد الحداثة رد فعل اتجاه الأنماط السائدة في الحداثة فعملت على تقويضها، وتدميرها، وقامت على محو بعض الفواصل الرئيسية فيها، وإهمال تأكل الفاصل القديم بين الثقافات العليا أو ما يسمى الثقافات الجماهيرية أو الشعبية وألغت التصنيفات التي ظهرت في ثقافة الحداثة (علي شناوة وادي ، ورحاب خضير عبادي : 2011، ص10-11). ومن أهمها التعبيرية التجريدية فهي حركة

فنية ظهرت في الولايات المتحدة خلال أربعينيات وخمسينيات القرن العشرين، وتعد من أول الحركات الفنية خلال فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، لتؤكد على أهمية التنفيذ التلقائي للوحات الفنية، وإطلاق العنان للطاقة العضلية للفنان؛ لأنها تعتمد ضربات كبيرة بالفرشاة على سطح اللوحة فكان البعض يرسم لوحاته من خلال إلقاء الألوان بصورة مباشرة على سطح اللوحة ليحقق التلقائية التي من خلالها يجسد قوى العقل اللاشعورية، والإبداعية لدية بأسلوب مختلف معبرا عن ذاته لإظهار الدوافع المكبوتة، والروحانية التي تعد مرجعاً لنتاجاتهم الفنية، لهذا سميت بالحركة (الآلية) كونها متأثرة بفرويد لتجنبها المراقبة العقلية، أو تسمى بالبقعية إشارة إلى الطراطيش اللونية بشكل يقع على سطح اللوحة (الاء علي عبود : 2013، ص53) ومن أهم فنانيين هذه الحركة الفنان (جاكسون بولوك) الذي يعد اهم ممثلي هذه المدرسة إذ إضافة تقنية استخدام الألوان المعدنية البراقة فاتحاً بذلك الطريق لاستخدام كل ما يخطر على بال الفنان من رش الأصباغ بشكل عفوي، واستخدام المواد المختلفة، والتقنيات المتنوعة في عملية الرسم، وسكب الألوان على سطح اللوحة (بلاسم محمد، و سلام جبار : 2015، ص13) كما في الشكل (1) بهذا يُشير الباحثان إن الانتروبيا في التعبيرية التجريدية تعمل كوسيلة نفسية لتفكيك الانا الواعية، مما يتيح للذات أن تواجه حالة من الاضطراب، والتحول الداخلي، حيث تتلاشى المعايير الثابتة، وتُفتح أبواب التفسيرات المتعددة، هذا يسمح للفن بأن يصبح مسرحاً لتجربة نفسية عميقة تعكس صراعات الفرد مع ذاته، والعالم من حوله وبالتالي كما أشرنا سابقاً بأن ذلك مرتبط بنظرية فرويد حول الصراعات اللاواعية، وبالتالي الانتروبيا هنا لا تمثل فقط حالة الفوضى أو تراجع في النظام، بل هي أداة نفسية للتحليل، والتعبير الحر عن اللاوعي

مما يجعل التعبيرية التجريدية فضاء للتفاعل النفسي العميق، وإعادة بناء الذات من خلال الفوضى، والتركيب الغير تقليدي.



شكل (1)

فوجد كل فنان في التعبيرية التجريدية أسلوبه الأدائي، مما جعل للحركة الفنية تنوعاً أسلوبياً خاصاً إذ لم يعد هناك معيار خاص يتبعه الجميع، بل ظهرت تعبيرات النساء لدى الفنان (وليم دي كونغ) كما في الشكل (2)، وأصبح العمل الفني مفتوحاً على آفاق بلا حدود، فالصدمة، والتشظي، والانفتاح كانت بداية التحرر الذي ساعد على استبدال جذري للأنظمة الشكلية، والمواد المستخدمة، وقبول بعض المفاهيم الفكرية، والنظرية، ومنها الانتروبيا، وفلسفة الفوضى التي تقود إلى اللانظام (بلاس محمد: 2020، ص14).



شكل (2)

وفي سياق المدرسة التعبيرية تأتي حركة البوب ارت فهي حركة فنية بصرية ظهرت في الخمسينات من القرن العشرين في أوروبا، والولايات المتحدة الأمريكية لتصف لنا المجتمع الأمريكي بكل ما

يحتويه من بيئة استهلاكية، ووسائل ثقافية، وشعبية فقد ارتبط هذا الاتجاه ارتباط مباشر بنمط الحياة الأمريكية من خلال استخدام فنانون البوب ارت الوسائل، والأدوات، والخامات الأكثر تداولاً، وانتشاراً، وكذلك الصور الفوتوغرافية في المجلات، والصحف، كنوع أو أسلوب من أساليب التعبير استخدمها الفنان للتعبير عن الواقع الاجتماعي المعاصر الذي استخدمه السلع، والإعلانات، بمحاكاة المحيط الاجتماعي وغير متكرر لروح العصر الذي هو فيه فمن خلال استخدام الوسائط والخامات المختلفة التي قدمتها البيئة الاستهلاكية، والصناعية (زهراء عبد الله : 2008، ص12). ظهرت السمة الأساسية التي تجمع فنانون البوب ارت هو الإصرار على الدمج بين الحياة اليومية، والفن، والاهتمام بتسليط الضوء على كل ما يشغل الناس في الحياة اليومية، وتقديمها إلى المتلقي كما هي كمادة فنية للتعبير دون إدخال أي تحوير أو تغيير عليها لغرض جذب انتباه المشاهد إلى نمط الحياة الرتيبة في المجتمعات الاستهلاكية، وبهذه الطريقة قد حقق فنانون البوب ارت سمة مهمة من سمات ما بعد الحداثة وهي تحويل المركز إلى هامش، والهامش إلى مركز، باستعمال تلك الأشياء الجاهزة من الحياة اليومية دون إجراء تغيرات عليها فهي دلالة لجذب انتباه المتلقي وإن بإمكان هذا المهمش أن يخلق واقعاً جديداً يتسم بالانتروبيا (نجلاء مصطفى فتحي : 2022، ص602) بهذا يطرح الباحثان رؤية مفادها إن هذه الفوضى البصرية ليست عشوائية بلا هدف، بل هي أداة نقدية تعبر عن تعقيد الواقع المعاصر، وتسليط الضوء على الاستهلاكية المفرطة، والتكرار الإعلامي، كما أنها تمكن الفنان من خلق تفاعل بصري نفسي يُجبر المشاهد على إعادة التفكير في الرسائل المطروحة، وبهذا المعنى تُشكل الانتروبيا في البوب ارت مساحة حيوية تلتنقي فيها الثقافة

العالية بالثقافة الشعبية ,لتقدم رؤية نقدية , واجتماعية عميقة تعكس تحولات المجتمع الحديث ومن أشهر فنانيهما الفنان (راوشمبرغ) الذي ادخل تقنيات جديدة ,ومواد جاهزة باستخدام (الكولاجوالاكرليك والطباعة الحريرية والحيوانات المحنطة والإطارات) لخلق أعمال فنية ذات طابع فوضوي وانتروبي ليخلق من تلك الانتروبيا نظام شكلي جديد كالذي يحتقي بابتسامة الموناليزا , وهذا بمثابة رد فعل ضد لامعقولية الحرب ليعلن الى العالم عن ولادة فن انتروبي (بلاسم محمد , وسلام جبار : ص22) كما في الشكل (3) و (4)



شكل(4)



شكل(3)

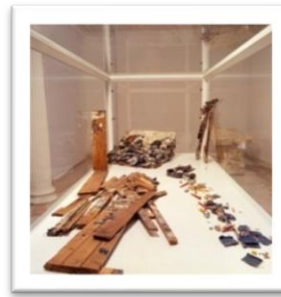
أما عن الحركة العبثية حركة الفلوكسس الساخرة فتشكل امتداداً للحداثة الأمريكية المتمثلة أيضاً بنشاطاتها الخارجة عن المؤلف , يتسم أسلوبها الفني بالتححرر من كافة أساليب الكبت الجسدي أو العقلي أو السياسي أي هي أشبه بالحركة الدادائية لكنها معادية للفاشية , تحث على الفوضى ,وترفض الحواجز المصطنعة بين مختلف أنواع الفنون, وبين الفن ,والحياة (محمود امهز : 1981, ص294),فهي حركة متمردة ومتطرفة ذات نشاط فوضوي غير مألوف تعبر عن ما يعانيه المجتمع الغربي من أزومات , فعن ملامح ارتباط الفرد بالمجتمع , يسعى فنانيهما للتخلي عن طوق القيود الجسدية أو العقلية او السياسية أو الاجتماعية , والاتجاه نحو

الفوضى , والتشظي منكرة بذلك كل الأساليب , والمواد , والتقنيات التقليدية السابقة , واعتمادها على مواد جديدة مستحدثة لتكون مكوناً أساسياً للبناء الفني مؤسسين بذلك إلى قطيعة من كل الثوابت , والقواعد الجمالية السابقة (احمد حسين كاطع : 2017 , ص83), ويرى الباحثان ان فناني الفلوكسس والانروبيا اتجهوا نحو كسر البنية التقليدية للفن معتبرين الفوضى , والعشوائية وسيلة لأحياء المعنى , ومن منظور آخر يجدان إن السمة الأبرز هي الانفتاح على الصدفة , والمصادفة في انتاج العمل الفني بوصفها قيمة جمالية بحد ذاتها إذ تحول العمل من كونه شيئاً جميلاً إلى كونه حدثاً أو فكرة تُثير التفكير والتساؤل كذلك اهتمت هذه الحركة الساخرة بالتحويلات , والزوال , والاضمحلال بوصفها أشكالاً من الجمال القائم على الانروبيا , ومن ابرز فنانيين هذه الحركة الفنان (جوزيف بويز) فهو عضواً نشطاً في حركة فلوكسس ذا أسلوب جريء استخرج من أعماق الفن الجاهز موهبته في الذهاب بالفن في اتجاه المفهوم فلعب بويز دوراً مهماً في إرساء قواعد هذه الحركة , فهو يضع عجينة الماضي في فرن المستقبل من خلال مقولته الشهيرة " الإبداع ليس حكراً على الفنانين " فهي مقولة داءائية تحت الفنانين في كل العصور الى كنوز تخيلية جاهزة , ولولا جرأة الفنان في الإعلاء من شأن الفن الذي لم ينجزه احد إذ وضع قواعد الإبداع للفنانين الآخرين إلا أنهم في كل ما يفعلوا لا ينحرفون بعيداً عن المفهوم الذي وجد فيه ضالتهم (فاروق يوسف : 2021 , ص63), فتمحورت فلسفته حول ضرورة خروج الفن إلى الفضاء المجتمعي ليرتبط في المجتمع على ان يكون أفراد المجتمع فاعلين في بناء الفعل الفني من حيث ان المجتمع في حد ذاته هو عمل فني , والغرض من هذا العمل الفني ان يكون ذا فائدة , وقيمة اجتماعية فتمرد بويز على جميع القيم الفنية الكلاسيكية

والحديثه التي كانت تحدد ,وتؤطر الإدراك البصري للعمل الفني التقليدي المرتبط بالناحية الجمالية فقط، إذ إن هدف الفن هو تحرير الإنسان، فالفن هو علم الحرية (عز الدين بوركعة : جوزيف بويش الفنان الثائر , 2020) . كما في الشكل (5) و (6) ,ويستدل الباحثان إلى إن الفنانون سعوا إلى جعل المتلقي جزءا من التجربة لا مجرد مشاهد سلبي ,فالفنان لم يعد مطالبا بالإتقان التقني بقدر ما هو مدفوع الى التعبير عن الفكرة ,والحالة الذهنية.



شكل (6)



شكل (5)

أما عن الفن التركيبي فهو شكل من أشكال الفنون التشكيلية ظهر في عام 1957 يتضمن انشاء أعمال فنية مرئية ثلاثية الأبعاد من خلال تجميع مواد ,وعناصر مختلفة ,وتشكيلها معاً بطريقة ما لتشكل عمل فني مبتكر , بحيث ان هذا العمل يشغل مساحات كبيرة مثل صالات عرض أو معارض أو قاعات أو في الهواء الطلق ,والساحات العامة ليتمكن أكثر عدد ممكن من مشاهدته والتمتع بحيثياته ,وغالباً عندما تصمم تلك الأعمال في موقع محدد تهدف إلى تغيير مفهوم ذلك المكان ,ويسمى أحيانا بالفن الاستفزازي لكونه يثير مشاعر قوية من النفور والارتباك (ازهار عبد الغني: ما هو الفن التجميعي, 2023),فهو أسلوب فني يعتمد على التجميع, والتركيب لإنتاج عمل فني عن طريق تجميع بعض القطع ,والأجزاء ,وتركيبها مع بعضها

البعض على سطح محدد ليكون أعمال ثلاثية الأبعاد، ويحدث ذلك في بعض الأحيان مع استخدام العناصر الملونة أو المغطاة أو المشكلة بواسطة الفنان، فقد تعددت، وتنوعت طرق الأداء المتبعة في الفن التجميعي المعاصر، وذلك لتعدد، وتنوع الخامات الطبيعية، والصناعية المعاصرة، والمتاحة للفنان التشكيلي في العصر الحالي (محمد عبد السلامه اسماعيل: 2015، ص7)، ويُشير الباحثان إن الانثروبيا في فنون التركيب لا تظهر كمفهوم علمي، بل كقيمة جمالية تُعبر عن تلاشي النظام، وذوبان الحدود بين المادة، والفكرة، فتصميم العمل التركيبي داخل المعرض غالباً ما يقوم على تفكيك العلاقات المألوفة بين العناصر البصرية، واستبدال التنظيم التقليدي بتوزيع مفتوح يُشيع بالانظام، والاحتمال، ومن هذا المنطلق يصبح الفراغ، والاضاءة، والصوت، والمواد المتناقضة عناصر متفاعلة تؤسس لبيئة انثروبية تتغير بتغير المتلقي أو زاوية الرؤية، كما يذهب الباحثان إلى إن الانثروبيا في فن التركيب تُعبر عن وعي فلسفي بزوال الأشكال، وثبات الأثر الذهني، أي إن جوهر العمل ليس في مادته، بل في تجربته العابرة، مما يعكس نزعة ما بعد الحداثة في تحدي الثبات، وتوسيع مفهوم الجمال نحو التحلل، التبدد، هكذا يتحول المعرض ذاته إلى حيز انثروبي يتفاعل فيه النظام، والفوضى ليتولد تجربة حسية، وفكرية تُحفز المتلقي على التأمل في هشاشة النظام الجمالي، بسرعة تحوله، ومن فنانين هذه الحركة الفنية الفنانة (جيهاروشيو) فقد اتسمت أعماله بالغرابة، والدهشة والفوضى من أجل أحداث صدمة بصرية لدى المتلقي، فهي تضع المتلقي في مشهد جمالي مسرحي مغاير لما تعودنا عليه من خلال تجهيز قاعه في معرض مستغلة جدرانها، وأرضياتها فقد وضعت سريراً أبيض في أحد جوانب قاعة العرض، وحِكت حوله خيوط صوف سوداء مشابهة لشبكة العنكبوت

حول السرير في الأرضية ,والسقف ,والجدران الجانبية بمسامير , واقتص العمل على لونين متناقضين وزعت على المنجز البصري , فاللون الأسود يشغل الخيوط ,واللون الأبيض لجدران قاعة العرض ,والسرير وان هذا التناقض يحدث إيقاعات لونية تضيفي على العمل بالالتزان ,والثبات (اخلاص ياس خضير : 2025, 219) كما في الشكل (7)



شكل (7)

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

- 1- تعد الانتروبيا مقياساً للفوضى ,والعشوائية ,والتشتت ,واضطراب الجزئيات , واحتمالية التنوع في الأنظمة الخطية , وبهذا يبدو إنها تسير باتجاه واحد فقط .
- 2- تعد الانتروبيا مؤشراً جيداً للفوضى , والتطور , والتحول الديناميكي , وعدم اليقين أي كلما زاد عدم اليقين زادت الانتروبيا , وكلما قل عدم اليقين قلت الانتروبيا .
- 3- ان ما بعد الحادثة إنكارا إلى جميع الحقائق , والنظريات السامية , مما يؤدي إلى ظهور أساليب جديدة في الفن .
- 4- ان حقبة ما بعد الحادثة اتجاه لاعقلاني اتسم بالتهديم , والتهشيم , وأصبحت سلطة الانتروبيا تديرها .

- 5- تتسم حقبة ما بعد الحداثة باللاعقلانية والفوضى والتشويش أي أنها واقع يتسم بالتشظي والتغير .
- 6- ان التعبيرية التجريدية حركة تلقائية لاشعورية ليست لها أسلوب ثابت متأثرة بفلسفة فرويد لتجنبها الرقابة العقلية .
- 7- تعد حركة البوب ارت حركة فنية ساخرة اهتمت بالحياة الشعبية ,واستخدام الأشياء الجاهزة دون إجراء أي تغييرات عليها لجذب انتباه المتلقي وخلق واقعاً جديداً يتسم بالانتروبيا .
- 8- تمثل حركة فلوكسس حركة متمردة ومتطرفة ذات نشاط فوضوي غير مألوف تعبر عن معاناة المجتمع الغربي منكورة بذلك جميع التقنيات ,والأساليب والمواد السابقة .
- 9- ابتكر فن التركيب أعمالاً بصرية ثلاثية الأبعاد من خلال تجميع وتركيب مواد ,وعناصر متنوعة ,وتشكيلها بطريقة فنية مبتكرة تثير مشاعر المتلقي.

الدراسات السابقة :

بعد اطلاع الباحثان على عدد من المصادر ,والدراسات ذات الصلة تبين له عدم وجود دراسة سابقة تناولت موضوعة البحث ,وبعد ذلك يُعد هذا البحث محاولة أصيلة لطرح رؤية تحليلية ,جمالية جديدة تُسهم في إثراء المجال الفني ,والمعرفي بمضامينه المعاصرة.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

أولاً: مجتمع البحث

بعد الاطلاع على لوحات الفنانين المعاصرين المنجزة أعمالهم ضمن الحدود الزمنية للبحث الحالي, فقد تم تحديد مجتمع البحث الحالي بـ (15) لوحة فنية (*), استطاع الباحثان إحصائها والحصول عليها من

(*) موزعة كل (5) لوحات فنية ضمن حركة فنية محدد . ملحق رقم (1)

المصادر المختلفة الخاصة بالفن تضم (كتب، دوريات، المواقع الالكترونية، المواقع الشخصية للفنانين).

ثانياً: عينة البحث:-

قام الباحثان باختيار عينة البحث الحالي البالغ عددها (3) عينات بشكل قصدي، و تمّ انتقاء عينات البحث وفقاً للمسوغات الآتية :

1. تتضمن عينة البحث تجليات الانترنت مما تتيح للباحث تحقيق هدف الدراسة الحالية .

2. عرض المجتمع على مجموعة من الخبراء ذوي الاختصاص(***) والخبرة والأخذ بأرائهم

ثالثاً: أداة البحث :-

اعتمد الباحثان على مؤشرات الإطار النظري التي توصل إليها الباحث لتحقيق هدف الرسالة .

رابعاً: منهج البحث :-

اعتمد الباحثان المنهج الوصفي بطريقة تحليل عينة البحث.

خامساً : تحليل العينة:

انموذج رقم (1)

اسم الفنان : جاكسون بولوك

عنوان العمل : رقم 19

تاريخ العمل : 1948

الحركة الفنية : التعبيرية التجريدية

القياس : 58.1 * 78.4 سم



(***) الخبراء

1- أ.د. تحرير علي حسين / أستاذ في كلية الفنون الجميلة / جامعة البصرة

2- أ.م.د. الاء علي احمد / أستاذ في كلية الفنون الجميلة / جامعة البصرة

3- أ.م.د. بركات عباس سعيد / أستاذ في كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل

جسد الفنان في هذا العمل التشكيلي مجموعة من الخطوط ذات الألوان المتشابكة، والمعقدة، مستخدماً درجات لونية قريبة من الأسود، والأبيض، والرمادي معتمداً على تقنيات الصب، والتنقيط، والتخديش، والرش، فهي محاوله منه للتعبير عن مشاعره الداخلية الساعية للتحرر من القيود التقليدية، متجهاً نحو أسلوب جديد يتميز بالتعبيرية التجريدية، وهي احد الأساليب الفنية لفنون ما بعد الحداثة التي تسعى لرفض كل تقليد، وتجسيد هذا الرفض من خلال سعي الفنان إلى التجريب، واختبار مواد جديدة بغية التوصل إلى أعمال تتسم بالعفوية، والتلقائية من خلال استخدام ما يشاء من المواد، والخامات المختلفة، مما يجعل العمل التشكيلي سطح مفتوح ذات دلالات متعددة، وغير ثابتة تتيح للمتلقي ان يترجم العمل التشكيلي وفقاً لأنظمتها الخاصة، فقد يسعى بولوك من خلال هذا العمل إلى جعل المشاهد يغوص في عالم مليء بالعمق، والحركة، مبتعداً عن المركزية التي كانت تهيمن على رؤية المتلقي فأصبح العمل الفني يتسم بالطاقة، والحركة، والإيقاع اللوني الديناميكي اللاواعي، ليعكس أسلوب بولوك العاطفي الانتروبي، الذي يتسم بالعفوية والآلية والانثروبيا التي تحطم الصور الواقعية، متجهاً نحو عالم جديد يتسم بعدم اليقين وتهميش السلطة المركزية واللاعقلانية والانثروبيا.

انموذج رقم (2)

اسم الفنان : راوشمبرغ

اسم العمل : كانيون

حجم العمل : 177.8 × 207.6

تاريخ العمل : 1959

الحركة الفنية : البوب ارت



جسد الفنان راوشمبرغ عملاً تشكيمياً ينتمي إلى البوب ارت يتكون من نسر محنط ملصوق على فريم من الخشب بشكل ثلاثي الأبعاد يحيط به مجموعة من الألوان الترابية مع حضور لمسات بسيطة من الأزرق الفاتح والرمادي , كما أضاف على اللوحة مجموعة من الأشياء الجاهزة مثل الصور الفتوغرافية , وبطاقات البريد المستهلكة وقميص ابيض ممزق , وأنبوب ألوان مجمدة , وبعض المطبوعات المتناثرة , فهي دلالة واضحة من قبل الفنان على استخدام المواد المستهلكة في المجتمع وجمع القمامة ليقدمها إلى المجتمع بعمل إبداعي وقور ذات رؤيا مغايرة , وغير مألوفة مجسداً بذلك الرؤيا الفكرية الى حركة البوب متجاوزاً كل الدلالات الرمزية السابقة , والاتجاه نحو الانترنتوبيا والانطولوجيا الشيئية , وتفكيك النظم السابقة والأشكال الكلاسيكية والاتجاه نحو الفوضى والانهييار المفاجئ للأشكال الواقعية والاتجاه نحو الصدمة لجعل من الفن لغة تمثيلية وانطولوجية تستدعي المتلقي ليكون جزءاً من العمل التشكيلي , ويؤسس إلى فلسفة جمالية جديدة ترى في الأشياء المهمة والجاهزة طريقاً إلى الأثر الحقيقي للمعنى الذي يسعى الفنان لتحقيقه , فقد تحدى الفنان المبادئ الأساسية للفن المتمثلة (الأصالة , والحرفية , والجمال) واتجه نحو الانترنتوبيا الجاهزة بإشاراتها المفاهيمية محاولاً إلى نقل الفوضى من كونها مفهوماً تخريبياً إلى موضوع تشكيلي تقويمي , ومن ثم إلى عملية مجسدة , ومن ثم إلى نظام لرسم واقع المعلومات المعقد .



انموذج رقم (3)

اسم الفنان : جوزيف بويز

اسم العمل : تنظيف

تاريخ العمل : 1979

الحركة الفنية : حركة فلوكسس

جسد الفنان جوزيف بويز عملاً تصويرياً مكوناً من مجموعة من النفايات كالأكياس، والخرق البالية، والعلب والأكواب الفارغة، وصحف ممزقة فقد حوّل الفنان من تلك المهملات عملاً فنياً يجسد واقع الحياة الشعبية الغربية، وهي حياة مليئة بالانتروبيا ذات دلالات رمزية غير محددة تتسم بالفوضى، وعدم الثبات محاوله من الفنان إلى إرساء قواعد حركة فنية تتسم في العبث، والسخرية، كما سعى الفنان لتوظيف تلك المخلفات من أجل خلق بيئة مفاهيمية تتسم بالسيمائية، واللغة التعبيرية لفن ما بعد الحداثة، كما أحدثت فنون ما بعد الحداثة تحولاً كبيراً ولموساً في الوسط الفني للفنون المعاصرة، فقد تخلت عن القواعد الأساسية للعمل الفني، واتجهت نحو الانتروبيا، واللامعقول، والغير ثابت، والغير محدد من أجل تجسيد قوى التعبير الذاتي للفنان، والإعلاء من شأن مفهوم الفعل الذي تحويه المادة، فقد استخدم بويز جراته وخبرته الإبداعية في توظيف تلك التقنيات والخامات للوصول إلى مدركات بصرية يحاول الفنان من خلالها جاهدًا أن يمررها إلى الجمهور معتمداً على اللامحكاة واللاتمثيل والانتروبيا، معتمداً على تلك الجوانب المتعددة في بناء العمل لتكوين علاقة غير محددة وغير ثابتة لإظهار شكل نتاج العمل الفني.

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات، التوصيات والمقترحات :

النتائج :

من خلال تحليل عينة البحث الحالي , فضلاً عما جاء في الإطار النظري توصل الباحثان إلى مجموعة من النتائج التالية :-

1. هناك ملامح واضحة للانثروبيا في نتاجات فنون ما بعد الحداثة تجسدت في فلسفتها , وأفكارها , وحركاتها الفنية هذا ما نجده في عينة (3,2,1) .
2. شهدت حقبة ما بعد الحداثة تحولاً ملموساً في الأسلوب , والتقنية , والقيم الجمالية بالاتجاه نحو الفوضى واللاعقلانية والغير مألوف كما في العينة (3,2,1).
3. اتسمت ما بعد الحداثة بحرية مطلقة في التعبير الفني مكنت الفنان بالتححرر من القوالب , والأساليب السابقة , والاتجاه نحو عوالمه الذاتية الخفية , وتأسيس حركات فنية جديدة , ومتنوعة تتميز كل منها بسمات تعبيرية خاصة , كما في العينة (3,2,1).
4. استخدم الفنان في التعبيرية التجريدية حركات مفرطة , وغير واعية , وتلقائية , وعفوية للكشف عن ذاتية الفنان , وتحطيم السلطة العقلية التي كانت تسيطر سابقاً , كما في العينة (1) .
5. ابتعدت فنون ما بعد الحداثة عن الأساليب التقليدية السابقة , والاتجاه نحو أساليب جديدة , وظفت المستهلك , والمبتذل , والغير مألوف والأشكال الجاهزة ثلاثية الأبعاد , كما في العينة (3,2).

الاستنتاجات :

- 1- أسهم الفكر الفلسفي في حقبة ما بعد الحداثة إلى تحولات ايديولوجية , وثقافية , واجتماعية للمجتمعات الغربية , مما ساعدت في تغير , وتنوع الأشكال البنائية , والجمالية للعمل التشكيلي.

2- ساعدت الانترنت على فسخ المجال لاستخدام تقنيات, وخامات, وأفكار متنوعة, وغير محدده لإنتاج اعمال تشكيلية تتسم بوسائل عرض جديدة غير مألوفة, وغير متوقعة وغير ثابتة .

3- انتجت فنون ما بعد الحداثة أعمال تشكيلية تتمتع بالصدمة, والدهشة , والغرائبية, لما تتضمنه من تقنيات وأساليب جديدة والابتعاد عن الأساليب التقنية التقليدية .

التوصيات

يوصي الباحثان بما يلي :

إقامة معارض تشكيلية معاصرة تواكب التطور التكنولوجي المتناغم, وتسهم في نشر الثقافة البصرية عبر توظيف التقنيات الرقمية, والتقنيات المستحدثة في العرض, والانتاج التشكيلي, مما يتيح للفنانين انتاج أعمال تشكيلية تتناغم مع روح العصر لنشر الثقافة البصرية المعاصرة, وانتاج أعمال تشكيلية تواكب هذا التطور .

المقترحات :

يقترح الباحثان إجراء الدراسة الآتية :

1. جماليات التبدد في الفن التشكيلي المعاصر .
2. جماليات الفوضى المنظمة في الفن المعاصر "مقاربة انتروبية في ضوء الفكر ما بعد الحداثي" .
3. الأثر الانترنتي في تشكيل المعنى الجمالي لدى المتلقي المعاصر .

المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم
- 1- الاء علي عبود : تكنولوجيا التعبير في تشكيل ما بعد الحداثة, دار الرضوان للنشر والتوزيع , عمان, 2013.

- 2- احمد حسين كاطع : آلية اشتغال مفهوم الصدمة في تشكيل ما بعد الحداثة , رسالة ماجستير مقدمة إلى مجلس كلية الفنون الجميلة , جامعة البصرة , 2017.
- 3- اخلاص ياس خضير : إشكالية التواصل العلامي في الخطاب البصري المعاصر دراسة في تحولات الأنساق , دار الفتح للطباعة والنشر , بغداد , 2025.
- 4- ازهار عبد الغني : ماهو الفن التجميعي, مقال منشور في موقع الفنون , 23 مارس 2023, <https://fonoonn.com>.
- 5- اسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي : معجم مصطلحات عصر العولمة, مايو 2003 .
- 6- ألون مونسلو :دراسة تفكيكية للتاريخ, تر: قاسم عبدة قاسم , الهيئة العامة لشئون المطابع الاميرية , القاهرة , 2015.
- البحوث والمقالات :
- 7- بلاسم محمد , و سلام جبار : الفن المعاصر أساليبه واتجاهاته, دار الكتب والوثائق في بغداد , بغداد, 2015.
- 8- بلاسم محمد جاسم : الفن والقمامة تبدل الذوق الجمالي, دار الرافدين , ط1 , بيروت , 2020.
- 9- تيرايجلتون :أوهام ما بعد الحداثة, تر: منى سلام , مكتبة التنوير, مصر , 1996.
- الرسائل والاطاريح:
- 10- زهراء عبدالله : البوب كمدخل لاستحداث فن تجميعي للوحة التشكيلية, رسالة ماجستير مقدمة الى مجلس كلية الآداب في التربية الفنية , جامعة الملك سعود , 2008.
- 11- سالي محسن لطيف :فلسفة الفن عند شوبنهاور وأثرها على بعض فلاسفة ما بعد الحداثة, أطروحة دكتوراه مقدمة إلى مجلس كلية الآداب , جامعة بغداد, 2006.

- 12- السيد نصر الدين السيد : علوم ما بعد الحداثة المفاهيم والتداعيات, دار الشروق للنشر والتوزيع , الأردن , 2019.
- 13- عبد المنعم الحنفي : معجم مصطلحات الصوفية، تر : سمير كرم ، دار المسيرة ، بيروت ، 1987 .
- 14- عزالدين بركة : جوزيف بويس الفنان الثائر, مقال منشور في مجلة الرافد الالكترونية , دائرة الثقافة , الشارقة , 2020.
- 15- علي شناوه وادي , و رحاب خضير عبادي : استطبيقا المهمش في فن ما بعد الحداثة, دار صفاء للطباعة والنشر , عمان, 2011.
- 16- علي عبود المحمداوي : ما بعد الحداثة دراسات في التحولات الاجتماعية والثقافية في الغرب, تر: حارث محمد حسن و باسم علي خريسان, ابن النديم للنشر والتوزيع , ب ت .
- 17- فاروق يوسف: قوة الفن, خطوط وظلال للنشر والتوزيع , الأردن , 2021.
- 18- مجمع اللغة العربية : المعجم الوجيز، طبعة خاصة بوزارة التربية والتعليم ، مصر, 1994 .
- 19- مجمع اللغة العربية : المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية ، ط4, مصر, 2004 .
- 20- محمد سبيلا , و عبد السلام بنعبد العالي : ما بعد الحداثة, دار توبقال للنشر , 2007.
- 21- محمد عبد اللاه اسماعيل , سمات الصورة الشخصية (البورتية) في الفن التجميعي المعاصر , جمعية أمسيا مصر (التربية عن طريق الفن) , 2015.
- 22- محمد علي التهانوي: موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، مكتبة لبنان ناشرون , ط1, بيروت, 1996.
- 23- محمود أمهر : الفن التشكيلي المعاصر, دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر , بيروت , 1981.

24- منتهى نيوز , الانتروبيا مفتاح فهم النظام والفوضى في الكون , تحقيق منشور في منتهى نيوز , الاثنين 30 ديسمبر , 2024 ,

<https://www.montahanews.com/10625/>

25- نجلاء مصطفى فتحي : الفن والفلسفة في سياق ما بعد الحداثة فن التصوير انموذجاً , مجلة كلية الآداب بقنا , جامعة جنوب الوادي , العدد 53, ج 1, يناير 2022. المصادر الأجنبية :

26- Klem James,(2024).Entropy and osmosis in conceptualisations of the Surrealist frame,University of Wollongong.

27- Ilya Prigogine, and Isabelle Stengers: ORDER OUT OF CHAOS: BANTAM BOOKS,1984 .

28- Vinicius M. Netto, Otavio M. Peres, and Caio Cacholas: Entropy and the City:Origins, trajectories and explorations of the concept in urban science, arXiv:2403.15199v2 [physics.soc-ph] 2 Apr 2024.

استخدام الذكاء الاصطناعي في تصميم الاعلانات التجارية The Use of Artificial Intelligence in Commercial " Advertising"

م. مها عبد الصمد سلمان داود -ماجستير في التربية الفنية

معهد الفنون الجميلة للبنات - الدراسة الصباحية \ مدرس

MahaAbd- AISamad Salman

Institute of Fine Arts- Baghdad- MINISTRY OF Education

Salmanmaha959@gmail.com

Tel :07902723284

ملخص البحث:

تناول هذا البحث استخدام تقنيات الذكاء الاصطناعي في تصميم الإعلانات التجارية، ومدى تأثيرها في تطوير العملية الإبداعية، وزيادة كفاءة الإنتاج الإعلاني، وتحسين فعالية التواصل البصري مع الجمهور. وتتمثل مشكلة البحث في التساؤل: إلى أي مدى يسهم الذكاء الاصطناعي في تحسين جودة الإعلانات التجارية وتسريع عملية تصميمها؟

يستعرض البحث أبرز أدوات الذكاء الاصطناعي المستخدمة في تصميم الإعلانات مثل: Adobe Firefly، DALL·E، Midjourney، ويوضح قدرة هذه الأدوات على توليد صور وتصاميم مبتكرة، وتخصيص الرسائل الإعلانية بناءً على تحليل بيانات الجمهور. اعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي من خلال دراسة الأدبيات العلمية وتحليل عيّنات إعلانية مصممة بواسطة الذكاء الاصطناعي.

تشير النتائج إلى أن الذكاء الاصطناعي يسهم في تقليل الوقت والتكلفة، و يتيح إمكانيات واسعة للإبداع البصري، ويُسهّم في تخصيص الإعلانات بما يتوافق مع اهتمامات المستهلك. كما أظهر البحث أن المخرجات الإعلانية المعتمدة على الذكاء الاصطناعي تتميز بالدقة، والمرونة، وإمكانية إنتاج بدائل متعددة بسرعة عالية. ومع ذلك، توصل البحث إلى أن الاعتماد الكامل على الذكاء الاصطناعي قد يؤدي إلى

فقدان الحس الإبداعي البشري، لذا يتطلب الأمر تكاملاً بين المصمم والآلة لتحقيق أفضل النتائج.

ويختتم البحث بالتأكيد على أن الذكاء الاصطناعي يمثل أداة مساندة قوية في مجال الإعلان، وليس بديلاً عن المصمم البشري، ويوصي بزيادة الوعي باستخدامه في التعليم الإعلاني وممارسات التسويق الحديثة.

الكلمات الافتتاحية الذكاء الاصطناعي – الإعلانات التجارية

Abstract

This research examines the use of artificial intelligence (AI) technologies in designing commercial advertisements and explores their impact on enhancing the creative process, improving production efficiency, and strengthening visual communication with the target audience. The research problem is centered on the following question: To what extent does artificial intelligence contribute to improving the quality of commercial advertisements and accelerating the design process?

The study reviews the most prominent AI tools used in advertising design, such as Midjourney, DALL-E, and Adobe Firefly, highlighting their ability to generate innovative visuals and customize advertising messages based on consumer data analysis. The research adopts a descriptive-analytical methodology through reviewing relevant literature and analyzing selected AI-generated advertisement samples.

Findings indicate that AI significantly contributes to reducing time and cost, expanding creative possibilities, and enabling the

customization of advertisements according to consumer interests. AI-generated outputs also show high levels of accuracy, flexibility, and the ability to produce multiple design variations efficiently. However, the study concludes that complete reliance on AI may result in the loss of human creative sensitivity; therefore, an integrated interaction between the designer and the machine is essential for achieving optimal outcomes.

The research emphasizes that AI serves as a powerful supportive tool in the field of advertising rather than a replacement for human designers and recommends increasing awareness of its use in advertising education and modern marketing practices.

Keywords: Artificial Intelligence – Commercial Advertising

الفصل الأول

مشكلة البحث:

رغم الاستخدام المتزايد لتقنيات الذكاء الاصطناعي في صناعة الإعلانات التجارية، لا تزال هناك فجوة بحثية واضحة تتعلق بفهم أثر هذه التقنيات على جودة التصميم الإعلاني، ودورها في تعزيز فعالية الرسالة التسويقية. وتتجلى مشكلة البحث في السؤال الآتي:

إلى أي مدى يستطيع الذكاء الاصطناعي تقديم حلول تصميمية تضاهي أو تتفوق على التصميم التي يُنتجها المصمم البشري؟
هل يمكن اعتبار الذكاء الاصطناعي أداة إبداعية، أم أنه مجرد وسيلة تقنية تقتصر للجانب الإنساني الجمالي؟.

أهمية البحث: تتجلى أهمية هذا البحث في كونه يعالج موضوعاً مركزياً يدمج التكنولوجيا بالتصميم التسويقي، ويقدم رؤى نظرية وتطبيقية قابلة للبناء عليها في مشاريع بحثية مستقبلية، وهو ما يجعله مساهمة ضرورية لفهم التحولات في مهنة التصميم الإعلاني في عصر الذكاء الاصطناعي. تتبع أهمية هذا البحث من كونه يتناول موضوعاً حديثاً ومتسارع التطور، يتمثل في استخدام الذكاء الاصطناعي في تصميم الإعلانات التجارية، وهو مجال بات يشكل نقطة التقاء بين التكنولوجيا والإبداع، ويعيد رسم حدود العمل الإعلاني والتسويقي في العالم المعاصر. وفيما يلي أبرز جوانب أهمية هذا البحث:

1- يسهم هذا البحث في إثراء الأدبيات العلمية الخاصة بمجالي التصميم الجرافيكي والإعلان، من خلال تسليط الضوء على علاقة الذكاء الاصطناعي بالمفاهيم البصرية والتسويقية.

2- يفتح البحث آفاقاً للمصممين والمسوقين لفهم أفضل لأدوات الذكاء الاصطناعي، ويساعدهم على استثمارها في تطوير إعلانات أكثر فاعلية وإقناعاً، من حيث سرعة الإنتاج، وتنوع الرسائل، وجذب اهتمام الجمهور المستهدف.

أهداف البحث: يهدف هذا البحث إلى تحقيق مجموعة من الأهداف المرتبطة بفهم وتحليل العلاقة بين الذكاء الاصطناعي والتصميم الإعلاني، وذلك كما يلي:

1- كشف دور الذكاء الاصطناعي في عملية التصميم الإعلاني، من حيث توليد الأفكار، اختيار الألوان، وتوزيع العناصر البصرية.

2- التعرف على جودة الإعلانات المصممة باستخدام الذكاء الاصطناعي مقارنة بالإعلانات المصممة من قبل المصممين .

فرضيات البحث: يعتمد هذا البحث على مجموعة من الفرضيات التي سيتم اختبارها وتحليلها، وهي:

1- يفترض البحث أن استخدام أدوات الذكاء الاصطناعي في تصميم الإعلانات يؤدي إلى تحسين الكفاءة الإنتاجية من حيث الوقت والتكلفة مقارنة بالتصميم اليدوي.

2-يفترض أن الإعلانات المصممة باستخدام الذكاء الاصطناعي تحظى بدرجة عالية من التفاعل والجاذبية لدى الجمهور الرقمي، خاصة إذا تم تخصيصها بناءً على بيانات الجمهور .

حدود البحث: تُعد حدود البحث من العناصر الأساسية التي تُحدد نطاق الدراسة وتوضح إطارها الزمني والمكاني والمنهجي، وتُبين المجالات التي اقتصر عليها الباحث سواء لأسباب منهجية أو عملية. وفي هذا البحث، الذي يركز على تحليل دور الذكاء الاصطناعي في تصميم الإعلانات التجارية، تتمثل حدود الدراسة فيما يلي:

1. الحدود الموضوعية:

يقتصر البحث على دراسة توظيف الذكاء الاصطناعي في الجانب البصري والإبداعي لتصميم الإعلانات التجارية، دون التطرق إلى الجوانب الأخرى المرتبطة بالإدارة التسويقية أو النواحي القانونية المرتبطة بالملكية الفكرية أو حماية البيانات.

3. الحدود الزمانية:

تم اختيار وتصميم وتحليل العينات الإعلانية خلال عام 2021-2025، المأخوذة من مواقع الانترنت وبالتالي تعكس النتائج الواقع التقني والتصميمي ضمن هذا الإطار الزمني، وهو ما قد يتغير مستقبلاً بسبب التطور المتسارع لأدوات الذكاء الاصطناعي.

الحدود المكانية:

تركز العينات المدروسة على تصاميم عالمية متداولة على المنصات الرقمية، دون التقيد بسوق جغرافي معين، مما قد يؤثر على فهم بعض العناصر الثقافية في التصميم.

مصطلحات البحث:

الذكاء الاصطناعي ((Artificial Intelligence))

الذكاء: مأخوذة من الفعل (ذَكَأ) أي نما وزاد، ويدل على سرعة الفهم وحسن الفطنة.
الاصطناعي: من الفعل (صَنَعَ) أي أوجد الشيء وأبدعه على نحو موجه أو مبرمج.

وعليه، يُفهم المصطلح لغويًا بأنه "القدرة المصنوعة أو المبرمجة التي تحاكي ذكاء الإنسان في التفكير والإدراك واتخاذ القرار". (ابن منظور، 1999، ص355)

❖ ثانيًا: التعريف الاصطلاحي للذكاء الاصطناعي

يُعرّف بأنه: "فرع من فروع علوم الحاسوب يُعنى بتصميم أنظمة وبرمجيات قادرة على أداء مهام تحتاج عادةً إلى ذكاء بشري، مثل التعلم، الاستدلال، حل المشكلات، وفهم اللغة الطبيعية."

Russell, Stuart & Norvig, Peter. (2020)., p. 1.

ويعرف "الذكاء الاصطناعي هو القدرة التي تمنح للأنظمة الرقمية من أجل تنفيذ مهام معرفية مثل الإدراك البصري، والتعرف على الكلام، واتخاذ القرارات، وترجمة اللغات، بطرق تحاكي الإدراك البشري." (عوض، 2021 ص. 42).

التعريف الإجرائي: الذكاء الاصطناعي هو تقنيات برمجية، هو استخدام أنظمة رقمية وبرمجيات قائمة على التعلم الآلي والنماذج التوليدية (مثل DALL·E و Midjourney و ChatGPT) لتوليد عناصر التصميم الإعلاني (كالصور، الألوان، النصوص) تلقائيًا، واختبار مدى كفاءتها في تحقيق أهداف الإعلان.

التصميم الإعلاني ((Advertising Design))

عملية إنشاء مخرجات بصرية (صور، شعارات، إعلانات) تُستخدم للترويج للمنتجات أو الخدمات، وتهدف إلى إيصال رسالة تسويقية بطريقة جذابة ومؤثرة على الجمهور المستهدف.

(Landa, R. 2018 6th ed)

التصميم الإعلاني: العملية الإبداعية التي يتم من خلالها توظيف العناصر البصرية (مثل الصورة، اللون، النص، الخط) لإنتاج إعلان بصري باستخدام أدوات التصميم، سواء التقليدية أو المدعومة بالذكاء الاصطناعي، بهدف جذب الانتباه والتأثير على الجمهور المستهدف.

الفصل الثاني: الإطار النظري للبحث:

يُعد الإطار النظري أحد الركائز الأساسية في أي بحث علمي، حيث يوضح المفاهيم الجوهرية المرتبطة بموضوع الدراسة ويؤسس للعلاقات النظرية التي يقوم عليها التحليل. وفي هذا البحث، يتمحور الإطار النظري حول ثلاثة محاور رئيسية: الذكاء الاصطناعي، التصميم الإعلاني، والعلاقة بين الذكاء الاصطناعي والإبداع الإعلاني.

أولاً: الذكاء الاصطناعي – نشأته وتطبيقاته

الذكاء الاصطناعي هو فرع من علوم الحاسوب يُعنى بتطوير الأنظمة والبرمجيات القادرة على أداء مهام تُحاكي الذكاء البشري، مثل التعلم، الاستنتاج، التخطيط، الإدراك، وفهم اللغة الطبيعية. وقد عرّفه الباحثان راسل ونورفيغ بأنه: "دراسة العوامل التي تجعل الحواسيب قادرة على القيام بسلوك ذكي" (Russell & Norvig, 2020, p. 1)

كما يُعرّفه الباحث العربي عبد الرحمن حجازي بأنه "علم وتطبيق يستند إلى تقنيات متطورة تهدف إلى تمكين الحاسوب من التفكير والتحليل واتخاذ القرار بطرق تحاكي التفكير الإنساني" (حجازي، 2022، ص. 17) يُعرف الذكاء الاصطناعي بأنه "قدرة الآلات أو الأنظمة البرمجية على محاكاة بعض القدرات الذهنية للبشر، مثل التعلم، حل المشكلات، التكيف مع البيانات، واتخاذ القرارات"، وهو ما يؤكده راسل ونورفيج في كتابهما (Russell, S., & Norvig, 2020 P) ولقد تطور الذكاء الاصطناعي من أدوات محدودة إلى أنظمة ذات قدرة على التعلم الذاتي والتكيف مع البيانات، عبر خوارزميات مثل:

1. الشبكات العصبية الاصطناعية (Neural Networks)
2. التعلم العميق (Deep Learning)
3. النماذج التوليدية مثل (GPT و DALL·E) (الضبع، 2021، ص. 73-75)

ثانيًا: نشأة وتطور الذكاء الاصطناعي

"بدأت جذور الذكاء الاصطناعي في خمسينيات القرن العشرين، حيث قام آلان تورنغ بطرح سؤاله الشهير: "هل تستطيع الآلات أن تفكر؟"، وهو السؤال الذي مهد لتطوير اختبار تورنغ كمقياس لقدرة الآلة على تقليد السلوك البشري. وفي عام 1956، تم عقد مؤتمر دارتموث في الولايات المتحدة، والذي يُعد الحدث التأسيسي لمجال الذكاء الاصطناعي، حيث قدم جون مكارثي وزملاؤه اقتراحًا بحثيًا طموحًا لتطوير أنظمة حاسوبية ذكية، مما أطلق شرارة البحث الأكاديمي المنظم في هذا المجال الحيوي". (الداودي، 2021 . ص 31-33)

وفي عام 1956، تم عقد مؤتمر دارتموث Summer Research Project on Artificial Intelligence في الولايات المتحدة الأمريكية، بقيادة مجموعة من العلماء من أبرزهم جون مكارثي (John McCarthy)، مارفن مينسكي (Marvin Minsky)، وكلود شانون (Claude Shannon). يُعد هذا المؤتمر البداية الرسمية لمجال الذكاء الاصطناعي، حيث وُضع خلاله تعريف أولي لهذا المجال، وتم اقتراح مشاريع بحثية تهدف إلى تطوير برامج قادرة على تقليد القدرات البشرية في الاستنتاج والتعلم. وقد شهد الذكاء الاصطناعي منذ ذلك الحين تطورات متسارعة، فقد بدأ باستخدامات بسيطة كحل الأحاجي الرياضية، ثم تطورت أدواته لتشمل الشبكات العصبية الاصطناعية (Neural Networks) وخوارزميات التعلم العميق (Deep Learning)، حتى الوصول إلى النماذج التوليدية الحديثة مثل ChatGPT و DALL·E، والتي أثبتت قدرة على إنتاج نصوص وصور بجودة إبداعية تقترب من الإنتاج البشري. (خليل، 2020 . ص 21-24)

ثالثًا: أنواع الذكاء الاصطناعي

يمكن تصنيف الذكاء الاصطناعي إلى ثلاثة أنواع رئيسية:

-الذكاء الاصطناعي الضيق (ANI – Artificial Narrow Intelligence): وهو الذكاء المصمم لأداء مهمة واحدة بفعالية، مثل مساعدات الصوت الذكية (مثل

Siri وAlexa)، أو نظام التوصيات على نتفليكس. (Goodfellow et al., 2016,)
(Deep Learning, MIT Press, p. 12

-الذكاء الاصطناعي العام (AGI – Artificial General Intelligence): وهو ذكاء نظري يُمكن الآلة من أداء أي مهمة فكرية يستطيع الإنسان أداءها، لكنه لم يتحقق بعد.

-الذكاء الاصطناعي الخارق (ASI – Artificial Super Intelligence): وهو مستوى متقدم جدًا من الذكاء يتفوق على البشر في كافة المهام المعرفية. يُناقش في الأوساط الفلسفية والعلمية كسيناريو مستقبلي. (سليمان، 2022، ص. 42-44).
رابعاً: تطبيقات الذكاء الاصطناعي: أصبح الذكاء الاصطناعي يدخل في جميع مناحي الحياة، ومن أبرز تطبيقاته: في الطب: تشخيص الأمراض بناءً على صور الأشعة وتحليل البيانات السريرية، كما في نظام IBM Watson. (الزعيبي، 2021، ص54) في التعليم يشهد قطاع التعليم تحولاً رقمياً ملحوظاً نتيجة إدخال تقنيات الذكاء الاصطناعي في العملية التعليمية حيث تتيح المنصات الذكية تقديم محتوى تعليمي متكيف مع احتياجات الطلبة وتساعد في تحليل أدائهم وتوجيههم فريداً مما يساهم في رفع مستوى التحصيل وتقليل الفاقد التعليمي. (العزاوي، 2021، ص85)،

في برامج التصميم : تستخدم تقنيات الذكاء الاصطناعي في برامج التصميم مثل فوتوشوب واليستریتور لتحسين جودة التصميم من خلال أدوات تحرير ذكية واقتراحات تلقائية تتعلق بالألوان والخطوط وتناسق العناصر البصرية مما يساهم في تسريع الانتاج وتحقيق نتائج احترافية. (عبد الله، 2021، ص102)

خامساً: أهمية الذكاء الاصطناعي: تكمن أهمية الذكاء الاصطناعي في قدرته على:

- 1-تقليل الوقت والتكلفة في أداء المهام.
- 2-تحسين الكفاءة والدقة.
- 3-دعم اتخاذ القرار في مجالات معقدة.
- 4-توسيع القدرات البشرية في الإبداع والتحليل.

وقد أوضحت دراسة حديثة أن 80% من الشركات الكبرى حول العالم تخطط لاستخدام الذكاء الاصطناعي في عملياتها خلال السنوات الخمس المقبلة (حجازي، 2022، ص 87)

خامسا: الذكاء الاصطناعي في التصميم: "شهد مجال التصميم تحولاً جذرياً مع تطور تقنيات الذكاء الاصطناعي (AI)، حيث أصبحت هذه التقنيات جزءاً لا يتجزأ من عمليات التصميم الحديثة. يُستخدم الذكاء الاصطناعي في تحليل البيانات، توليد الأفكار، وتحسين الكفاءة، مما أدى إلى إعادة تعريف دور المصمم وتوسيع حدود الإبداع." (الكبيسي، 2021، ص 73) أما الذكاء الاصطناعي في السياق التصميمي في مجال التصميم، يُستخدم الذكاء الاصطناعي لتحليل سلوك المستخدمين، توليد تصاميم مبتكرة، وتخصيص المحتوى معتمداً على أفكار الجمهور المستهدف . (العقابي، 2023، ص 93)

أهمية الذكاء الاصطناعي في التصميم

-تسريع عملية التصميم : "يُسهم الذكاء الاصطناعي في تسريع عملية التصميم من خلال أتمتة المهام المتكررة وتوفير اقتراحات تصميمية فورية، مما يُقلل من الوقت والجهد المبذولين في المراحل الأولية للتصميم. (حمزة، 2022، ص 65).

-تحسين جودة التصميم : "من خلال تحليل البيانات وتعلم الآلة، يُمكن للذكاء الاصطناعي تحسين جودة التصميم عبر تقديم توصيات تستند إلى تفضيلات المستخدمين وسلوكهم، مما يؤدي إلى تصاميم أكثر فعالية وجاذبية". (غريب، 2020، ص 122).

- تمكين الإبداع : "يُتيح الذكاء الاصطناعي للمصممين استكشاف أفكار جديدة وتوليد تصاميم مبتكرة لم يكن من الممكن تصورها سابقاً، مما يُعزز من الإبداع ويُوسع من آفاق التصميم. (الزبيدي، 2021، ص 59).

سادسا : أبرز برامج التصميم المدعومة بالذكاء الاصطناعي

1. Adobe Sensei تُعد Adobe Sensei من أبرز المنصات التي توظف الذكاء الاصطناعي والتعلم الآلي في مجال التصميم والإعلان فهي منصة ذكية طورتها شركة ادوبي للدمج في برامجها الإبداعية مثل في تطبيقات Adobe المختلفة مثل Photoshop و Illustrator، وتستخدم في تحليل الصور والفيديو والنصوص بشكل تلقائي لتقديم توصيات تصميمية وتحسين جودة الإخراج البصري تمكن هذه المنصة المصممين من أتمتة المهام المتكررة ، مثل إزالة الخلفيات أو تحسين الإضاءة مما يؤدي إلى تقليص الوقت المستغرق في الانتاج وتحسين كفاءة العمل . كما تسهم في تخصيص المحتوى الإعلاني للمستخدمين استنادا إلى تحليل سلوكهم الرقمي ، هو ما يعكس دور الذكاء الاصطناعي في إثراء العملية الإبداعية دون المساس بدور العنصر البشري .(العبيدي ، 2023، ص122)

2. Canva AI تُعد Canva إحدى المنصات الشائعة التي تعتمد على الذكاء الاصطناعي في مجال التصميم الجرافيكي، حيث تتيح للمستخدمين إنشاء تصاميم احترافية من خلال واجهة مبسطة مدعومة بتقنيات اقتراح تلقائي للألوان والخطوط والتخطيط العام. ويُستخدم الذكاء الاصطناعي في هذه المنصة لتوليد محتوى بصري مخصص بناءً على المدخلات النصية وسلوك المستخدم. كما تُسهم Canva AI في توفير الوقت والجهد، خاصةً للمستخدمين غير المتخصصين، ما يجعلها أداة فعّالة في تسهيل الوصول إلى نتائج تصميمية بجودة عالية دون الحاجة إلى مهارات احترافية.

(الخالدي، 2022 ، ص. 89).

3- DALL·E : تُعد DALL·E من النماذج التوليدية الحديثة التي طورتها شركة OpenAI، وتُستخدم في توليد الصور من خلال وصف نصي. وقد ساهمت هذه الأداة في تحويل الكلمات إلى تصاميم بصرية دقيقة تعكس المفهوم الإبداعي الذي يرغب فيه المصمم. تعتمد هذه التقنية على الشبكات العصبية الاصطناعية وقدرات تعلم الآلة لتكوين صور واقعية أو خيالية. وفي السياق الإعلاني، تُستخدم DALL·E

لتوليد أفكار بصرية أولية للملصقات الإعلانية أو الرسوم التوضيحية بشكل سريع وفعال.(الشمري، 2023 ، ص. 144).

4-أداة Midjourney :هي أداة تصميم قائمة على الذكاء الاصطناعي، تعتمد على مدخلات وصفية لتحويل النصوص إلى صور فنية فريدة. وتتميز هذه الأداة بقدرتها على خلق صور بأساليب فنية متعددة، ما يجعلها مفيدة في التجريب البصري وفي توليد تصاميم إعلانية مبتكرة تلائم الهوية البصرية للعلامة التجارية. تُستخدم Midjourney بشكل كبير في الحملات الإعلانية التي تسعى إلى التفرد والابتكار في الرسائل البصرية. (سالم، 2023 ، ص. 106).

الذكاء الاصطناعي في التصميم الطباعي: يلعب الذكاء الاصطناعي دورًا بارزًا في التصميم الطباعي من خلال قدرته على تحليل أنماط الخطوط، وترتيب النصوص، وتوليد تركيبات مرئية متوازنة. ومن خلال أدوات الذكاء الاصطناعي، أصبح بالإمكان تحسين تجربة القارئ عبر ضبط المسافات والحروف تلقائيًا وفقًا لمعايير جمالية ووظيفية. كما تُستخدم تقنيات الذكاء الاصطناعي في اختيار الألوان والخطوط الأنسب لمحتوى النص، ما يساهم في تعزيز الأثر البصري للرسالة الإعلانية. (حميد، 2022، ص73).

سابعاً: التحديات والاعتبارات الأخلاقية على الرغم من المزايا الكبيرة التي يقدمها الذكاء الاصطناعي في تصميم الإعلانات، إلا أن هناك مجموعة من التحديات والاعتبارات الأخلاقية التي يجب أخذها بعين الاعتبار عند تطبيق هذه التقنيات. من أبرز هذه التحديات:

- 1-مشكلة التحيز في البيانات؛ حيث إن تدريب أنظمة الذكاء الاصطناعي على بيانات غير متوازنة قد يؤدي إلى مخرجات تصميمية متحيزة وغير شاملة.
- 2- هناك إشكاليات تتعلق بالخصوصية، حيث إن استخدام بيانات المستخدمين الشخصية لأغراض التصميم قد يثير انتهاكات أخلاقية وقانونية في حال عدم وجود ضوابط واضحة.

3-مسألة الشفافية، إذ يجب أن يكون المستخدمون والمصممون على دراية بكيفية عمل الأنظمة الذكية وطرق اتخاذها للقرارات التصميمية، تفادياً لأي استخدام غير مسؤول أو غامض. (الشمري، 2023، ص 157).

ويُعد الذكاء الاصطناعي أداة قوية في مجال التصميم، حيث يُسهم في تحسين الكفاءة، وتعزيز الإبداع، وتقديم تصاميم مخصصة تتناسب مع تفضيلات المستخدمين. ومع ذلك، يجب مراعاة التحديات والاعتبارات الأخلاقية المرتبطة باستخدام هذه التقنيات لضمان تحقيق أفضل النتائج.

شهدت صناعة الإعلانات التجارية تحولاً جذرياً مع تطور تقنيات الذكاء الاصطناعي (AI)، حيث أصبحت هذه التقنيات جزءاً لا يتجزأ من استراتيجيات التسويق الحديثة. يُستخدم الذكاء الاصطناعي في تحليل بيانات المستهلكين، تخصيص المحتوى الإعلاني، وتحسين أداء الحملات الإعلانية، مما أدى إلى زيادة الكفاءة وتقليل التكاليف.

ثامنا :تطبيقات الذكاء الاصطناعي في الإعلانات التجارية

يُمكن للذكاء الاصطناعي تحليل كميات ضخمة من البيانات لفهم سلوك المستهلكين وتفضيلاتهم، مما يساعد في تخصيص المحتوى الإعلاني بشكل أكثر فعالية. وفقاً لدراسة أجرتها McKinsey & Company، فإن استخدام الذكاء الاصطناعي في تحليل البيانات يمكن أن يزيد من فعالية الحملات الإعلانية بنسبة تصل إلى 20% (McKinsey & Company, 2023, p.).

وإنشاء المحتوى الإعلاني تُستخدم تقنيات الذكاء الاصطناعي، مثل النماذج التوليدية، في إنشاء محتوى إعلاني مبتكر وجذاب. على سبيل المثال، تُستخدم أدوات مثل DALL-E و Midjourney لتوليد صور إعلانية بناءً على أوصاف نصية، مما يُسرّع من عملية التصميم ويُقلل من التكاليف (Gao et al., 2023, p. 5). ولتحسين أداء الحملات الإعلانية يساعد الذكاء الاصطناعي في مراقبة وتحليل أداء الحملات الإعلانية بشكل مستمر، مما يُمكن من إجراء تعديلات فورية لتحسين النتائج. تُستخدم

خوارزميات التعلم الآلي لتحديد العناصر الأكثر فعالية في الإعلانات وتعديلها وفقاً لذلك (Häglund&Björklund, 2022, p. 10).

ومن فوائد استخدام الذكاء الاصطناعي في الإعلانات: رغم الفوائد العديدة التي يقدمها الذكاء الاصطناعي في مجال التصميم، إلا أن استخدامه يثير مجموعة من التحديات الأخلاقية والتقنية. من أبرز هذه التحديات:

1-التحيز في البيانات: قد يؤدي الاعتماد على بيانات تدريب غير متوازنة إلى إنتاج تصاميم تتطوي على تحيزات غير مقصودة، مما يُضعف من تنوع المخرجات البصرية.

2-الخصوصية: يمثل جمع وتحليل بيانات المستخدمين تحدياً أخلاقياً مرتبطاً بالحفاظ على خصوصية الأفراد وحماية معلوماتهم الشخصية.

3-الشفافية: تُثار أسئلة حول مدى وضوح الإجراءات التي يتبعها الذكاء الاصطناعي في اتخاذ قرارات تصميمية، مما يستدعي وجود آليات واضحة لشرح كيفية عمل الأنظمة الذكية للمصممين والمستخدمين على حد سواء.(الصمادي، 2023، ص132).

الأثر الإبداعي للذكاء الاصطناعي في الإعلان

إلى أن الذكاء الاصطناعي لا يحل محل الفنان Gifford و McCormack يشير (McCormack, J., & Gifford, T, 2020, pp. 45-50). بل يساعده في توليد أفكار متعددة ويوسع قدراته التعبيرية يعزز الذكاء الاصطناعي إمكانية تخصيص (Montgomery, A. L., & Smith, M. D. (2009)pp. 84-90) الإعلان بناءً على بيانات التفاعل والاهتمامات الفردية

الفصل الثالث-منهجية البحث

يعتمد هذا البحث على المنهج الوصفي التحليلي، وذلك لقدرته على وصف الظاهرة موضوع البحث استخدام الذكاء الاصطناعي في تصميم الإعلانات.

- تحليل عينات من الإعلانات المصممة باستخدام أدوات الذكاء الاصطناعي.
- مقارنة الأداء الإبداعي بين التصميم اليدوي والتصميم المدعوم بـ AI.

مجتمع البحث وعينته: يتكوّن مجتمع البحث في هذه الدراسة من:

مصممون محترفون في مجال الإعلانات التجارية الذين يستخدمون أدوات الذكاء الاصطناعي في أعمالهم، سواء في وكالات تصميم، أو شركات تسويق رقمية، اقتصر تحليل العينات على عدد من المصممين باستخدام الذكاء الاصطناعي، بلغ عددهم 5 مصممين عالميين تم تحليل أعمالهم وتحليل كل تصميم وفق عناصر التكوين

أدوات البحث أدوات البحث هي الوسائل التي يستخدمها الباحث لجمع المعلومات والبيانات وتحليلها من أجل الوصول إلى نتائج موضوعية. وبما أن بحثك يعتمد على المنهج الوصفي التحليلي، ويتركز حول "استخدام الذكاء الاصطناعي في تصميم الإعلانات التجارية"، فإن أدوات البحث المستخدمة تكون كما يلي:

1. أولاً: التحليل البصري (Visual Analysis Tool) وهو الأداة الرئيسية المعتمدة في البحث، حيث استخدم الباحث أسلوب التحليل الكيفي للعناصر البصرية داخل الإعلانات المنتجة باستخدام الذكاء الاصطناعي، من خلال تحليل:-**التكوين البصري**(Composition)، الألوان (Color Palette)، النصوص والخطوط (Typography)، الجاذبية والانطباع العام (Appeal)
2. **مراجعة أدبية ومصدرية**: تم استخدام هذه الأداة لاستعراض الدراسات والبحوث السابقة ذات العلاقة، والمقالات العلمية .

انموذج رقم (1)

تحليل العينة

إعلان منتج كوكاكولا -هو من تصميم Décor Art Design

التصميم: باستخدام أداة DALL·E - مستوحى من أساليب Mario Klingemann

الأداة: DALL·E 3 - توليد صورة من وصف نصي

مدعوم بالتعديل اليدوي



التحليل البصري:

الوصف العام :التصميم يعرض زجاجة كوكاكولا الكلاسيكية في منتصف المشهد، محاطة بانفجارات لونية ديناميكية تشبه دوامات من الطاقة الحمراء والبرتقالية من جهة، والأزرق النيلي من الجهة المقابلة. الخلفية ذات طابع تجريدي حي، بينما تلمع الزجاجة بتفاصيل انعكاسية واقعية توحى بالانتعاش.

التكوين والتوازن البصري:التكوين غير مركز حيث تم وضع الزجاجة يميل قليلاً عن منتصف الصورة لخلق نوع من التوتر البصري الجذاب ،التوازن بين اللونين الحار(البرتقالي/الأحمر) والبارد (الأزرق) يخلق صراعاً بصرياً يعكس "الطاقة والانفجار"، ما يجذب العين من عدة اتجاهات..

الألوان : الأحمر : يُعبّر عن العلامة التجارية ويوحى بالقوة والحيوية
الأزرق: يوفر توازناً بصرياً ويُضفي طابعاً عصرياً ورقمياً واستخدام التأثيرات البرّاقة والضوء المبعثر يشير إلى الإثارة والحركة
التصميم ينقل انطباعاً بأن كوكاكولا ليست مجرد مشروب، بل تجربة "متفجرة" بالحيوية والحركة. وهو ما يتماشى مع الحملات الحديثة للشركة التي تربط المشروب بلحظات الطاقة والانطلاق.

الجاذبية البصرية التصميم مثير بصرياً، يدمج بين الطابع الكلاسيكي للزجاجة والتكوين البصري الحديث. يبرز المنتج بوضوح ويمنح الإعلان قدرة قوية على الجذب البصري في المنصات الرقمية

نموذج الثاني : تصميم يد فنية وفرش مرسومة بالذكاء الاصطناعي



انموذج رقم (2) إعلان فرش تلوين

التصميم: باستخدام الذكاء الاصطناعي - مأخوذ من انترنت

برنامج Midjourney أو DALL·E حسب النمط

نموذج بصري شائع في مواقع الذكاء الاصطناعي

خلال العام 2023

التحليل البصري:

الوصف العام:

مجموعة من فرش الرسم متقاربة في تكوين عمودي، تخرج منها عناصر زخرفية أوراق وأزهار بأسلوب زخرفي ثلاثي الأبعاد. كل فرشاة مرسومة بزخارف دقيقة ومميزة..

التكوين البصري: ترتيب الفراشي بشكل نصف دائري مركزي. تكرار الزخارف حول الفراشي يوحد التصميم ويمنحه ديناميكية. الاحتفاء بالأدوات الفنية كرمز للإبداع. الذكاء الاصطناعي قادر على محاكاة الحس الإنساني الفني، ليس فقط شكلياً بل رمزيًا.

الألوان: الأزرق/الفيروزي: يرمز للابتكار والهدوء.

البرتقالي/الأحمر: طاقة ودفع وجراة. وتوازن قوي بين التدرجات الحارة والباردة

الجاذبية البصرية: مرتفعة جدًا، خاصة عند الاستخدام كواجهة لبرامج الرسم أو مواد تعليم الفن

نموذج الثالث: إعلان كوكاكولا Y3000

التصميم: فريق التصميم الداخلي بشركة Coca-Cola بالتعاون مع أدوات ذكاء اصطناعي (ربما DALL·E + Adobe Firefly)

جهة النشر – Coca-Cola Creations: إصدار Y3000 المميز بطابع مستقبلي عام 2023

التحليل البصري

الوصف العام علبة كوكاكولا بتصميم شفاف في منتصف الصورة، محاطة بتكوين ثلاثي الأبعاد من كرات وشرائط ضوئية بدرجات وردية وأزرق سماوي. الخلفية تحتوي على ناطحات سحاب ذات طابع مستقبلي ضبابي..



التكوين البصري:العلبة في منتصف الإطار، والخلفية غير حادة لتسليط الضوء عليها.العناصر الكروية متكررة وتوحي بالعلوم والتكنولوجيا استدعاء للمستهلك لتجربة حسية وفكرية جديدة..

الألوان: الأزرق الفاتح + الوردي: يوحي ان بالمستقبل،الخيال،الابتكار.الرمادي الشفاف: نكهة الحيادية والحدثة

الجاذبية البصرية:عالية جدًا على وسائل التواصل، خصوصًا لجمهور والمهتمين بالابتكار

نموذج الرابع : صورة تمثيلية لمفهوم الذكاء الاصطناعي في العالم الرقمي
انموذج رقم (4)

التصميم: صورة تجارية مفاهيمية مستخدمة على نطاق واسع في المحتوى الرقمي سنة الإنشاء: منتشرة منذ 2021-2023 على مواقع تصميم الذكاء الاصطناعي جهة النشر الشائعة: مواقع تعليمية أو أخبار تقنية مثل Analytics Vidhya ، Forbes AI ،Medium وغيرها



التحليل البصري

الوصف العام:

تظهر الصورة يد إنسان تشير بأصبع السبابة نحو مركز ، بينما تقابلها يد روبوت بإصبعها أيضًا، في محاكاة تظهر خلفية داكنة لمدينة

حديثة مع عناصر واجهة رسومية رقمية محيطة.

التكوين البصري:مركز الصورة هو كلمة "AI" ، مؤطرة بدوائر ضوئية اليد البشرية والروبوتية تتجهان نحو المركز بشكل متماثل، مما يعزز مفهوم التعاون أو التقابل.

الألوان:الأزرق: يرمز للبيئة الرقمية والتطور والأبيض المعدني يستخدم في يد الروبوت للتأكيد على الطابع الآلي والتعاون بين الإنسان والآلة.

الجاذبية البصرية : التصميم يجذب الانتباه ، خاصة لشرائح الجمهور التقني ورجال الأعمال

Mostaqi نموذج الخامس: تصميم إعلان عن الذكاء الاصطناعي – منصة

انموذج رقم (5)

التصميم: مستخدم مستقل على منصة Mostaqi-

سنة التصميم: 2024

جهة النشر : مواقع تعليمية أو تقنية

التحليل البصري

الوصف العام: يُظهر التصميم روبوتًا بشري الشكل يبتسم، يقف أمام واجهة شفافة



تحتوي على معلومات حول الذكاء الاصطناعي. الخلفية تعكس بيئة تقنية حديثة، مما يبرز التقدم التكنولوجي، فالتصميم يهدف إلى توصيل فكرة أن الذكاء الاصطناعي متقدم وودود، ويمكن أن يكون شريكًا موثوقًا في مختلف المجالات

التكوين البصري: الروبوت يحتل الجانب الأيمن من التصميم، مما يوجه التركيز نحو الواجهة الشفافة في المنتصف، الواجهة تحتوي على رموز ونصوص توضح مجالات استخدام الذكاء الاصطناعي، مثل التعرف على الصور ومعالجة اللغة الطبيعية الألوان: الأزرق الفاتح: يرمز إلى التكنولوجيا والابتكار والأبيض يعكس النقاء والشفافية أما الرمادي يضيف طابعا احترافيا وجديا للتصميم .

الجاذبية البصرية

التصميم يجذب الانتباه من خلال استخدام عناصر تفاعلية وروبوت بشري الشكل، مما يثير الفضول ويشجع على استكشاف المزيد حول الذكاء الاصطناعي مزيج من التصميم ثلاثي الأبعاد والواجهات التفاعلية، مما يخلق تجربة بصرية جذابة ومعلوماتية في آن واحد ويبقى الذكاء الاصطناعي أداة داعمة للعمل الإبداعي لا بديلاً

عنه. ولا يمكن الاستغناء عن البعد الإنساني في صياغة الرسائل البصرية ذات الطابع الثقافي والاجتماعي. (Russell & Norvig, 2020)

الفصل الرابع: نتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات

أولاً- نتائج البحث : بعد تحليل الإطار النظري، ودراسة عينات إعلانية مصممة بأدوات الذكاء الاصطناعي توصلت الباحثة إلى مجموعة من النتائج الرئيسية، التي توضّح دور الذكاء الاصطناعي وتأثيره في عملية تصميم الإعلانات التجارية.

1. ظهر التحليل أن الذكاء الاصطناعي أصبح عنصراً محورياً في عملية تصميم الإعلانات التجارية، إذ يعتمد غالبية المصممين والمؤسسات على أدوات الذكاء الاصطناعي في مراحل مختلفة من التصميم، مثل تحليل الجمهور، وتوليد الأفكار، وإنتاج الصور والمحتوى البصري.

2. ساهم الذكاء الاصطناعي في رفع جودة الإخراج الإعلاني من خلال دقة توليد العناصر البصرية، حيث أظهرت النتائج أن الأدوات التوليدية مثل (DALL·E – Midjourney – Adobe Firefly) توفر صوراً عالية الجودة بسرعة تفوق الطرق التقليدية.

3. أثبتت النتائج أن استخدام الذكاء الاصطناعي يقلل بشكل كبير من الوقت والتكلفة في عملية الإنتاج الإعلاني، وذلك بإتاحة البدائل الفورية للتصميم، مما يُسرّع مراحل العمل.

4. قدرة الذكاء الاصطناعي على تحليل البيانات شكّلت عاملاً أساسياً في تخصيص المحتوى الإعلاني؛ حيث تبين أن الإعلانات التي تعتمد على تحليل بيانات الجمهور باستخدام الذكاء الاصطناعي تُحقق نسب تفاعل أعلى مقارنةً بالإعلانات التقليدية.

5. أظهر البحث أن الذكاء الاصطناعي يعزز الإبداع الإعلاني، ولا يستبدل المصمم البشري، بل يعمل كأداة مساعدة توسّع نطاق الحلول التصميمية وتدعم المصمم في توليد خيارات متعددة.

6. كشفت النتائج أن الاعتماد على الذكاء الاصطناعي بصورة مفرطة قد يؤدي إلى مشاكل في الأصالة والهوية البصرية.

ثانيا -الاستنتاجات :1. فعالية الذكاء الاصطناعي في تعزيز جودة التصميم الإعلاني: أظهرت نتائج تحليل العينات وتصاميم المصممين أن أدوات الذكاء الاصطناعي تسهم بفعالية في تحسين جودة التصميم من خلال اقتراح تركيبات بصرية ذكية، وتوليد عناصر تصميم مبتكرة تتماشى مع هوية العلامة التجارية.

2-تسريع عمليات الإنتاج الإعلاني: تبين أن استخدام الذكاء الاصطناعي في بيئات التصميم يسهم في تسريع العمليات الإنتاجية بشكل كبير، حيث تقلص وقت تنفيذ التصميمات من أسابيع إلى أيام، مما يدعم سرعة تنفيذ الحملات الإعلانية.

3. قدرة الذكاء الاصطناعي على التخصيص (Customization): يتيح الذكاء الاصطناعي إمكانية تخصيص المحتوى الإعلاني بما يتناسب مع اهتمامات وسلوك الجمهور المستهدف، كما ظهر في عينات إعلانات مثل حملة Coca-Cola و Cadbury.

4. التفاعل التشاركي بين المصمم والآلة: لا تزال أدوات الذكاء الاصطناعي بحاجة إلى التوجيه البشري، حيث أن العامل الإبداعي البشري يلعب دوراً أساسياً في توظيف هذه الأدوات بفعالية، مما يشير إلى أن الذكاء الاصطناعي يعمل كأداة مساعدة لا كبديل كامل للمصمم.

ثانياً: التوصيات :1- ضرورة تضمين الذكاء الاصطناعي في مناهج التعليم التصميمي في الجامعات وكليات الفنون الجميلة ومعاهد الفنون .

2-تطوير أدوات ذكاء اصطناعي تراعي التباينات الثقافية.

3-دعم المبادرات التي تُعزز الإبداع التشاركي بين الإنسان والآلة.

4-وضع أطر أخلاقية لاستخدام الذكاء الاصطناعي في الإعلان.

5-تقييم مستمر لأداء أدوات الذكاء الاصطناعي.

ثالثاً: المقترحات : 1- ضرورة تضمين الذكاء الاصطناعي في مناهج التعليم التصميمي والفني في الجامعات والمعاهد الفنون

- 2- عمل دراسة بحثية عن التكامل بين الذكاء الاصطناعي والإبداع الإعلاني.
المراجع: ابن منظور، محمد بن مكرم. (1999). لسان العرب، الجزء الثاني. دار صادر، بيروت
- حجازي، عبد الرحمن. (2022). الذكاء الاصطناعي وتطبيقاته. دار النور العلمية للنشر، إربد - الأردن،
 - حمزة، سارة عبد الله. (2022). التصميم الجرافيكي الذكي: الذكاء الاصطناعي والفن الرقمي. دار الأكاديميون للنشر، عمان - الأردن
 - حميد، إيهاب مصطفى. (2022). التصميم الطباعي والذكاء الاصطناعي: تكامل الإبداع والتقنية. الطبعة الأولى. دار الفكر المعاصر، بيروت - لبنان،
 - الحياي، فلاح عبد الحسن. (2020). الذكاء الاصطناعي وتحديات المستقبل. دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان - الأردن.
 - الخالدي، محمد عبد الرضا. (2022). الذكاء الاصطناعي وتطبيقاته في التصميم الجرافيكي. الطبعة الأولى. دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان - الأردن
 - خليل، سامي محمود. (2020). الذكاء الاصطناعي: المفاهيم، النماذج، التطبيقات. (الطبعة الثانية). عمان، الأردن: دار الحامد للنشر والتوزيع.
 - الزعبي، حازم عبد الله (2021) الذكاء الاصطناعي وتطبيقاته الطبية ، الطبعة الاولى ، دار الأيام للنشر والتوزيع ،عمان ،الأردن .
 - الزيدي، عبد الله عادل. (2021). أدوات الذكاء الاصطناعي في الإبداع الإعلاني. دار الوفاء للطباعة والنشر، بغداد - العراق.
 - سالم، أحمد عبد الباسط. (2023). الذكاء الاصطناعي في الفنون البصرية والتصميم الإعلاني. الطبعة الأولى. دار المسار الأكاديمي، القاهرة - مصر.
 - الشمري، لؤي حسين. (2023). تقنيات الذكاء الاصطناعي في الإعلام الرقمي والتصميم. الطبعة الأولى. دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان - الأردن

- الصمادي، حسن علي. (2023). الذكاء الاصطناعي وأخلاقيات التصميم: دراسة تطبيقية في الإعلام البصري. الطبعة الأولى. دار المسار الأكاديمي، عمان - الأردن..
- الضبع، نهاد فتحي. (2021). الذكاء الاصطناعي وتطبيقاته في حياتنا المعاصرة. دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن.
- عبد القادر، خالد محمد. (2022). الذكاء الاصطناعي في الإعلام والإعلان. المكتبة الأكاديمية للنشر والتوزيع، عمان - الأردن..
- عبد الله ، احمد حسن (، 2021) الذكاء الاصطناعي في التصميم الجرافيكي النظرية والتطبيق الطبعة الأولى ، دار الكتاب الجامعي ، القاهرة- مصر
- عوض، محمود عبد اللطيف. (2021). مقدمة في الذكاء الاصطناعي وتطبيقاته الحديثة. القاهرة: دار الفكر العربي
- العزاوي ،عبد الكريم خليل (2021) : الذكاء الاصطناعي وتطبيقاته في التعليم ، الطبعة الأولى ، دار صفاء للنشر والتوزيع ، عمان، الأردن .
- العقابي، حسن يوسف. (2023). تطبيقات الذكاء الاصطناعي في الفنون البصرية. دار السنهوري للنشر والتوزيع، بغداد - العراق.
- غريب، فؤاد محمود. (2020). تكنولوجيا الذكاء الاصطناعي في الإعلام الرقمي. دار الإسراء للنشر والتوزيع، القاهرة - مصر.
- الكبسي، فاطمة محمود. (2021). الذكاء الاصطناعي في التصميم الجرافيكي والإعلاني. دار الإبداع للطباعة والنشر، بغداد - العراق.

المصادر الأجنبية

- Gao, B., Wang, Y., Xie, H., & Hu, Y. (2023). Artificial Intelligence in Advertising: Advancements, Challenges, and Ethical Considerations. SAGE Open, 13(4), pp. 1–20.

<https://doi.org/10.1177/21582440231210759>

- Häglund, E., & Björklund, J. (2022). AI-Driven Contextual Advertising: A Technology Report and Implication Analysis. arXiv preprint arXiv:2205.00911..
- Landa, Robin. (2018). Graphic Design Solutions (6th ed.). Cengage Learning, Boston, USA, p. 55.
- McCormack, J., & Gifford, T. (2020). Creative AI: On the Democratization and Commercialization of Creativity. Leonardo Journal, MIT Press, Cambridge, USA.
- Montgomery, A. L., & Smith, M. D. (2009). Prospects for Personalization on the Internet. Journal of Interactive Marketing, Elsevier, Amsterdam, Netherlands.
- Russell, S., & Norvig, P. (2020). Artificial Intelligence: A Modern Approach. 4th Edition. Pearson, New York, USA.
- Russell, Stuart & Norvig, Peter. (2020). Artificial Intelligence: A Modern Approach (4th ed.). NeNew York, USA: Pearson Education, p. 1.

تأثير مواقع التواصل الاجتماعي في البرامج الحوارية: دراسة بحثية

The impact of social media on talk shows

a research study

م.م. منهل باسم سعيد الطاهر

الايمل:manhal.altaher@gmail.com

العمل: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي / دائرة الدراسات والتخطيط والمتابعة / قسم

التطوير والتنمية البشرية

رقم الموبايل: 07709666311

Name: Assistant Lecturer ManhalBasimSaeed Al-Taher**Email:** manhal.altaher@gmail.com**Work:** Ministry of Higher Education and Scientific Research /
Directorate of Studies, Planning and Follow-up / Department of
Development and Human Capacity Building

الملخص:

هدف البحث إلى تحليل أثر مواقع التواصل الاجتماعي في مضمون وأسلوب البرامج الحوارية في العراق، من خلال دراسة طبيعة التفاعل بين الإعلام التقليدي والرقمي، ومدى توظيف المنصات الاجتماعية في إعداد وبث ومتابعة تلك البرامج. وتم اختيار عينة البحث بطريقة عشوائية بسيطة من عدد من كليات الجامعة العراقية، لتشمل طلاباً من تخصصات مختلفة بهدف ضمان تنوع الآراء وتمثيل الواقع بدقة، أما حجم العينة فهو (130) طالباً وطالبة. ومن أهم النتائج التي توصل إليها البحث: أن مواقع التواصل الاجتماعي أصبحت مكوناً أساسياً في المشهد الإعلامي الجامعي، إذ يستخدمها غالبية الطلبة يومياً لأغراض متعددة تتجاوز الترفيه إلى المتابعة الإخبارية والمشاركة في النقاشات العامة. ومن أهم التوصيات: تطوير استراتيجيات إعلامية تفاعلية داخل القنوات التلفزيونية تعتمد على تحليل اتجاهات الجمهور في مواقع التواصل، واستثمار آرائهم وملاحظاتهم في تحسين مضمون الحلقات وأساليب عرضها.

الكلمات المفتاحية: مواقع التواصل الاجتماعي – البرامج الحوارية – الجامعة العراقية.

Abstract:

This research aimed to analyze the impact of social media on the content and style of talk shows in Iraq. It examined the nature of the interaction between traditional and digital media, and the extent to which social media platforms are utilized in the production, broadcasting, and viewing of these programs. A simple random sample of 130 students was selected from various colleges within Iraqi universities to ensure a diverse range of perspectives and accurate representation of reality. Among the most significant findings was that social media has become an essential component of the university media landscape, with the majority of students using it daily for various purposes beyond entertainment to include news consumption and participation in public discussions. A key recommendation was the development of interactive media strategies within television channels that analyze audience trends on social media and leverage their opinions and feedback to improve program content and presentation methods.

Keywords: Social media – Talk shows – Iraqi University.

المقدمة:

شهدت السنوات الأخيرة تحولاً جوهرياً في أنماط الاتصال والإعلام، حيث أعادت مواقع التواصل الاجتماعي تشكيل المشهد الإعلامي التقليدي، وفرضت نفسها كمنصات بديلة ومكملة في آنٍ واحد، فقد باتت هذه المواقع — مثل فيسبوك، إكس، يوتيوب، وإنستغرام — تمثل فضاءً عاماً للتفاعل والمشاركة والتأثير، الأمر الذي انعكس بوضوح على طبيعة البرامج الحوارية التلفزيونية والإذاعية؛ فقد أصبحت البرامج الحوارية اليوم لا تكتفي بدور التلقي الأحادي، بل تعتمد بشكل متزايد على محتوى المستخدمين، وآرائهم، وردود فعلهم المنشورة عبر المنصات الرقمية، ما أوجد نوعاً من التكامل أو التنافس بين الإعلام التقليدي والإعلام الجديد. وساهم هذا التفاعل المتبادل في إعادة صياغة

مضمون الخطاب الحواري، وأساليبه، وجمهوره، بل وحتى في تحديد أجندة القضايا المطروحة للنقاش.

وانطلاقاً من هذه المعطيات، تأتي هذه الدراسة لتبحث في تأثير مواقع التواصل الاجتماعي في البرامج الحوارية، من حيث دورها في صياغة المحتوى، وتوسيع دائرة المشاركة الجماهيرية، وتغيير علاقة المتلقي بوسائل الإعلام التقليدية. كما تهدف إلى تحليل الكيفية التي أسهمت بها هذه المواقع في إعادة تشكيل موازين القوة الإعلامية، وبلورة توجهات جديدة في العمل الحواري.

مشكلة البحث:

مع التطور السريع في تكنولوجيا الاتصال وظهور مواقع التواصل الاجتماعي كوسائل إعلامية تفاعلية، شهدت البرامج الحوارية تحولات جوهرية في مضمونها وأسلوبها ووظيفتها الاتصالية، فقد لم تعد هذه البرامج تعتمد فقط على الإعداد المسبق والمصادر التقليدية، بل أصبحت تتأثر بما يُتداول على المنصات الرقمية من آراء واتجاهات ومضامين، الأمر الذي غيّر في طبيعة العلاقة بين المذيع والمشاهد، وبين الإعلام التقليدي والجمهور. ورغم هذه التحولات، ما يزال الجدل قائماً حول مدى تأثير مواقع التواصل الاجتماعي في صياغة محتوى البرامج الحوارية وتوجيه مسارها الإعلامي، وحول ما إذا كانت هذه المواقع قد أسهمت في تطوير الخطاب الحواري وتعزيز التفاعل، أم أنها أدت إلى سطحية الطرح وتراجع المعايير المهنية. وتتمثل مشكلة البحث في التساؤل الرئيس الآتي:

إلى أي مدى تؤثر مواقع التواصل الاجتماعي في محتوى البرامج الحوارية وأسلوبها ودورها في تشكيل الرأي العام؟

أهمية البحث:

أولاً - الأهمية العلمية:

تتبع الأهمية العلمية للبحث من كونه يساهم في إثراء المعرفة الأكاديمية في مجال دراسات الإعلام والاتصال، من خلال تناول العلاقة المتنامية بين الإعلام التقليدي

والإعلام الرقمي في السياق العراقي؛ إذ يهدف البحث إلى تحليل التأثيرات المتبادلة بين مواقع التواصل الاجتماعي والبرامج الحوارية، بوصفها إحدى أبرز القوالب الإعلامية المؤثرة في تشكيل الرأي العام. كما يسعى إلى سدّ فجوة معرفية في الأدبيات العربية والعراقية التي ما زالت محدودة في تناول هذا التفاعل، خصوصاً في ظل التحولات الاتصالية المعاصرة التي فرضت أبعاداً جديدة على عملية إنتاج وتداول المحتوى الإعلامي.

ثانياً - الأهمية العملية:

تتمثل الأهمية العملية للبحث في أنه يوفر مؤشرات يمكن أن يستفيد منها الإعلاميون، ومعدّو البرامج الحوارية، وصنّاع القرار الإعلامي في العراق، لفهم طبيعة تأثير مواقع التواصل الاجتماعي في جمهورهم وفي آليات العمل الإعلامي. كما يمكن أن تساعد نتائجه في تطوير استراتيجيات إعلامية أكثر تفاعلية وشفافية، تدمج بين الوسائل التقليدية والمنصات الرقمية بما يضمن رفع مستوى المشاركة المجتمعية وتحسين جودة الخطاب الحوارية. كذلك يتيح البحث أرضية علمية لتوجيه برامج التدريب والتأهيل الإعلامي نحو مهارات إدارة المحتوى الرقمي والتفاعل الجماهيري في البيئة العراقية.

هدف البحث:

يهدف البحث إلى تحليل أثر مواقع التواصل الاجتماعي في مضمون وأسلوب البرامج الحوارية في العراق، من خلال دراسة طبيعة التفاعل بين الإعلام التقليدي والرقمي، ومدى توظيف المنصات الاجتماعية في إعداد وبث ومتابعة تلك البرامج.

فرضية البحث:

يوجد تأثير ذو دلالة إحصائية لمواقع التواصل الاجتماعي في طبيعة واتجاهات البرامج الحوارية التلفزيونية كما يدركها طلاب الجامعة العراقية.

منهج البحث:

اعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي، بوصفه الأنسب لدراسة الظواهر الاتصالية والإعلامية التي تتعلق بتفاعل الأفراد مع وسائل الإعلام الحديثة، ويهدف

المنهج إلى وصف واقع تأثير مواقع التواصل الاجتماعي في البرامج الحوارية، وتحليل طبيعة هذا التأثير كما يُدركه الجمهور الجامعي في العراق. وقد تم تطبيق الجانب الميداني من البحث من خلال استبانة وُزعت على عينة من طلاب الجامعة العراقية، لقياس آرائهم واتجاهاتهم نحو دور مواقع التواصل الاجتماعي في تشكيل محتوى البرامج الحوارية وتأثيرها في الرأي العام. واستُخدم التحليل الإحصائي لوصف النتائج وتفسيرها، بهدف الوصول إلى مؤشرات علمية تساعد على فهم العلاقة بين الإعلام الرقمي وتلقي البرامج الحوارية في البيئة الجامعية العراقية، بما يساهم في بناء تصور واقعي عن أنماط التفاعل الإعلامي لدى فئة الشباب.

الإطار النظري:

المبحث الأول: الإطار المفاهيمي لمواقع التواصل الاجتماعي والبرامج الحوارية:

تُعدّ مواقع التواصل الاجتماعي ظاهرة اتصالية غيّرت طبيعة الاتصال الجماهيري، إذ تحولت من منصات ترفيهية إلى فضاءات للتفاعل وصناعة الرأي العام، وأصبح الجمهور شريكاً في إنتاج الخطاب الإعلامي لا متلقياً فقط، مما أثر في اتجاهات الإعلام ومعالجة قضاياها (القّبّاني واليحيى، 2019، ص 329). وقد بينت الدراسات دورها في تعزيز مهارات الحوار لدى الشباب عبر توفير فضاءات للنقاش المفتوح والمتعدد (القّبّاني واليحيى، 2019، ص 330).

وتزايد تأثير هذه المواقع في البرامج الحوارية التلفزيونية، سواء على مستوى اختيار الموضوعات أو أساليب معالجتها، إذ يعتمد المنتجون على اتجاهات الجمهور عبر "فيسبوك" و"إكس" و"يوتيوب" في تحديد القضايا الأكثر تداولاً (شليبي، 2023، ص 27)، مما أوجد نمطاً من "الصحافة التفاعلية" بين الإعلام التقليدي والرقمي. كما بات الجمهور، ولا سيما الشباب، يعتمد على صفحات البرامج الحوارية في المنصات بوصفها مصدراً رئيسياً للمعلومات، ما عزز الدمج بين التلفزيون والبيئة الرقمية (العميري، 2024، ص 93). وتشير نتائج أخرى إلى أن التعرض المتوازي للبرامج

الحوارية ومواقع التواصل يسهم في تشكيل الثقة السياسية (علي، 2017، ص 608-609).

وفي السياق العربي، ازدادت ثقة القنوات الفضائية بشبكات التواصل بوصفها مؤشرات لاتجاهات الرأي العام، مما عمق التداخل بين الإعلام المهني والإعلام الشعبي (السعيد وأسعيداني، 2022، ص 264-265). وقد أكد باحثون أن العلاقة بين الطرفين تكاملية وليست تنافسية، إذ يغذي كل منهما الآخر بالمحتوى والاتجاهات. أما الدراسات الأجنبية، فتركز على ظاهرة "التلفزيون الاجتماعي"، حيث يتفاعل الجمهور لحظياً أثناء عرض البرامج، مما يعزز التأثير الاتصالي (Seol et al., 2020, p11). كما يؤثر تفاعل مستخدمي "تويتر" في المناظرات الهندية في إعادة تشكيل الخطاب العام. (Garimella&Datta, 2024, p9) وتشير دراسات أخرى إلى تطور أنماط التواصل اللفظي لدى طلاب الجامعات نتيجة الاستخدام المكثف لهذه المواقع (Vijayalakshmi, 2024, p4)، مع التحذير من آثار سلبية محتملة مثل انتشار الأخبار المضللة (Kim, 2020, p3)؛ (Mahanti, 2020, p2).

وتبين أبحاث حديثة أن البرامج الحوارية ما زالت مؤثرة بعمق، لكن تأثيرها يتضاعف مع إعادة تداول محتواها عبر المنصات الرقمية (Khan et al., 2025, p63). كما توضح دراسات تحليلية دور البيئة الرقمية في تشكيل الخطاب القيمي والساخر في البرامج الحوارية الكوميديّة. (Wu & Lu, 2025, p7)

وبذلك يتضح أن مواقع التواصل أصبحت عاملاً مركزياً في إعادة تشكيل البرامج الحوارية شكلاً ومضموناً، وفي تعزيز المشاركة الرقمية للشباب، مما أسهم في تكوين نموذج جديد للاتصال المتفاعل يجمع بين الإعلام التقليدي والرقمي (شلبي، 2023؛ العميري، 2024؛ Seol وآخرون، 2020).

المبحث الثاني: التأثيرات الاتصالية والإعلامية لمواقع التواصل الاجتماعي في البرامج الحوارية:

شهدت البرامج الحوارية تحولات عميقة بفعل انتشار مواقع التواصل الاجتماعي، إذ لم تعد تعتمد على آليات الاتصال التقليدية، بل تأثر محتواها واتجاهاتها بالتفاعل الفوري الذي توفره هذه المنصات، والتي جعلت الجمهور شريكاً في صناعة الموضوعات والتعليق عليها وإعادة نشرها (شليبي، 2023، ص 26-27). وأسهم هذا التفاعل في إعادة تشكيل أجندة القضايا العامة، حيث تتحول الموضوعات المتداولة رقمياً إلى قضايا رئيسة في البرامج التلفزيونية، في تطبيق واضح لنظرية ترتيب الأولويات (شليبي، 2023؛ سعدي وأسعيداني، 2022، ص 275).

وتغيّرت أنماط تفاعل الجمهور مع البرامج، إذ انتقل المتلقي من دور المتفرج إلى دور المشارك، وتبيّن أنّ استخدام مواقع التواصل يعزز مهارات الحوار لدى الطلبة ويخلق حلقة تغذية راجعة فورية عبر التعليقات أثناء البث (القّباني واليحيى، 2019، ص 334-335). وقد أفرز ذلك ما يعرف بـ "التلفزيون الاجتماعي" الذي يدمج بين البث والتفاعل الرقمي، مما يزيد نسب المشاهدة ويوسع النقاش العام (Seol et al., 2020, p17؛ Garimella&Datta, 2024, p16).

كما أثرت البيئة الرقمية في أساليب الخطاب الإعلامي، فازدادت سرعة الطرح ولغته المباشرة، وتبنت البرامج أساليب أقرب إلى ثقافة المستخدمين، بما فيها الأساليب الساخرة (Wu & Lu, 2025, p3). وأصبح تحليل بيانات التفاعل الرقمي أداة لتطوير محتوى البرامج وتحديد اتجاهات الجمهور في الزمن الحقيقي (Kim, 2020, p5). وتبرز تأثيرات أخرى على مستوى الثقة؛ إذ يؤثر التعرض المشترك للمنصات الرقمية والبرامج الحوارية في تشكيل الثقة السياسية، رغم ما قد تسببه منصات التواصل من انتشار المعلومات المضللة (علي، 2017، ص 658-659؛ Mahanti, 2022، ص 7). كما يتضح أن التفاعل بين المنصتين ينعكس على سلوك الجمهور واتجاهاته، ما يخلق بيئة اتصال هجينة تعيد تعريف مفاهيم التأثير والمصادقية (Khan et al., 2025, p64).

وبذلك، فإن تأثيرات مواقع التواصل لم تعد شكلية، بل مسّت جوهر الخطاب الإعلامي، وأعدت صياغة العلاقة بين الإعلام والجمهور نحو مزيد من التشاركية،

وهو ما ينعكس بوضوح في المشهد العربي والعراقي مع حضور الشباب الجامعي في البيئة الرقمية (العميري، 2024؛ شلبي، 2023؛ Seol وآخرون، 2020).

الإطار العملي:

أولاً: مجتمع وعينة البحث:

يتمثل مجتمع البحث في طلاب الجامعة العراقية في بغداد للعام الدراسي 2025/2026، نظراً لكون هذه الفئة من أكثر الفئات استخداماً لمواقع التواصل الاجتماعي ومتابعةً للبرامج الحوارية، مما يجعلها بيئة مناسبة لدراسة طبيعة هذا التأثير. أما عينة البحث، فقد تم اختيارها بطريقة عشوائية بسيطة من عدد من كليات الجامعة العراقية، لتشمل طلاباً من تخصصات مختلفة بهدف ضمان تنوع الآراء وتمثيل الواقع بدقة. أما حجم العينة فهو (130) طالباً وطالبة، جرى توزيع استمارة استبيان عليهم لقياس مستوى استخدامهم لمواقع التواصل الاجتماعي وتأثرهم بالبرامج الحوارية التلفزيونية، مع مراعاة الفروق في الجنس والعمر والتخصص الدراسي لضمان شمولية النتائج وقابليتها للتعميم على مجتمع الدراسة بأكمله.

الجدول (1): خصائص عينة البحث

المتغيرات الديموغرافية	الفئات	التكرار	النسبة المئوية (%)
الجنس	ذكور	68	52.3
	إناث	62	47.7
العمر	أقل من 20 سنة	22	16.9
	من 20 إلى 23 سنة	83	63.8
	أكثر من 23 سنة	25	19.3
الكلية	الإعلام	44	33.8
	الأداب	31	23.8
	الإدارة والاقتصاد	27	20.8
	التربية	28	21.5

59.2	77	مرتفع	مستوى استخدام مواقع التواصل الاجتماعي
30	39	متوسط	
10.8	14	منخفض	
13.8	18	أقل من ساعتين	عدد ساعات الاستخدام اليومي
43.8	57	من 2 إلى 4 ساعات	
42.4	55	أكثر من 4 ساعات	

المصدر: إعداد الباحث بالاعتماد على مخرجات spss.

يتضح من الجدول (1) أن عينة البحث المكوّنة من 130 طالباً وطالبة من الجامعة العراقية توزعت بشكل متقارب بين الجنسين، إذ بلغت نسبة الذكور 52.3% مقابل 47.7% للإناث، ما يشير إلى توازن نسبي يتيح تمثيلاً واقعياً لآراء كلا الطرفين في تحليل أثر مواقع التواصل الاجتماعي في البرامج الحوارية. أما من حيث الفئة العمرية، فقد شكّل الطلبة الذين تتراوح أعمارهم بين (20-23) سنة النسبة الأكبر بواقع 63.8%، وهي الفئة الأكثر نشاطاً في استخدام الوسائط الرقمية ومتابعة المحتوى الإعلامي عبر المنصات الحديثة، في حين بلغت نسبة الطلبة دون العشرين عاماً 16.9%، وارتفعت قليلاً لدى من تجاوزوا 23 عاماً لتصل إلى 19.3%.

وفي ما يتعلق بتوزيع الطلبة بحسب الكلية، فقد استحوذت كلية الإعلام على النسبة الأعلى (33.8%) نظراً لارتباط تخصصها المباشر بموضوع البحث، تلتها كلية الآداب بنسبة 23.8%، ثم كليتا الإدارة والاقتصاد والتربية بنسبة متقاربة بلغت 20.8% و21.5% على التوالي، مما يعكس تنوعاً معرفياً يسمح برصد الفروق في أنماط المتابعة والتفاعل مع البرامج الحوارية عبر مواقع التواصل. كما أظهرت النتائج أن غالبية الطلبة يمتلكون مستوى مرتفعاً من استخدام مواقع التواصل الاجتماعي بنسبة 59.2%، مقابل 30% لمستوى الاستخدام المتوسط، و10.8% فقط لمستوى الاستخدام

المنخفض، وهو ما يعكس الانتشار الواسع لتلك الوسائط في الحياة الجامعية اليومية. وتبين كذلك أن معظم أفراد العينة يقضون ما بين ساعتين إلى أربع ساعات يومياً على هذه المواقع بنسبة 43.8%، تليها نسبة قريبة لمن يستخدمونها لأكثر من أربع ساعات (42.4%)، فيما كانت فئة الاستخدام المحدود (أقل من ساعتين يومياً) الأقل حضوراً بنسبة 13.8%. وتشير هذه النتائج مجتمعة إلى أن الطلبة يمثلون فئة نشطة رقمياً، ما يجعلهم نموذجاً مناسباً لدراسة التأثيرات الاتصالية والإعلامية لمواقع التواصل الاجتماعي على البرامج الحوارية.

ثانياً: أداة البحث:

اعتمد الباحث في هذه الدراسة أداة الاستبانة بوصفها الوسيلة الرئيسة لجمع البيانات الميدانية المتعلقة بتأثير مواقع التواصل الاجتماعي في البرامج الحوارية، وذلك بعد مراجعة الأدبيات والدراسات السابقة ذات الصلة بمجالي الإعلام الرقمي والاتصال الجماهيري، وبما يتوافق مع أهداف البحث وأسئلته. وقد تم تصميم الاستبانة لتقيس اتجاهات الطلبة نحو طبيعة استخدامهم لمواقع التواصل الاجتماعي، ومستوى تأثرهم بالمضامين الحوارية المنشورة عبر هذه المنصات، ومدى انعكاسها على متابعتهم للبرامج الحوارية التلفزيونية.

صدق أداة البحث:

تم عرض الاستبانة في صورتها الأولية على مجموعة من المحكمين المتخصصين في الإعلام وعلوم الاتصال من أعضاء هيئة التدريس في الجامعة العراقية، بلغ عددهم أربعة محكمين، حيث طُلب منهم تقييم فقرات الأداة من حيث وضوح الصياغة، ودقة الانتماء للمحور الذي تنتمي إليه، ومدى ملاءمتها لأهداف الدراسة. وقد أُجري التعديل اللازم في ضوء ملاحظاتهم العلمية، وتم اعتماد الفقرات التي حازت على موافقة ما نسبته (70%) فأكثر من آراء المحكمين، لضمان الصدق الظاهري والمضموني للأداة.

ثبات أداة البحث:

للتحقق من ثبات الاستبانة، استخدم الباحث معامل الاتساق الداخلي (ألفا كرونباخ) لقياس درجة الثبات في محاور وأبعاد الأداة وكذلك الدرجة الكلية. وقد أظهرت

النتائج أن قيمة معامل ألفا كرونباخ بلغت (0.87) للأداة ككل، وهي قيمة مرتفعة تُشير إلى تمتع الاستبانة بدرجة عالية من الاتساق الداخلي، مما يؤكد إمكانية الاعتماد عليها في جمع البيانات وتحليلها بدقة وموثوقية.

الجدول (2): معامل الثبات (ألفا كرونباخ) لمحاور أداة الدراسة

معامل الثبات (ألفا كرونباخ)	عدد الفقرات	محاور أداة الدراسة	رقم المحور
0.84	8	استخدام مواقع التواصل الاجتماعي من قبل الطلبة	1
0.86	9	التأثير الاتصالي لمواقع التواصل الاجتماعي في المتابعة الإعلامية	2
0.88	7	انعكاس التفاعل عبر مواقع التواصل على الاهتمام بالبرامج الحوارية	3
0.85	6	التأثير في المضمون الإعلامي للبرامج الحوارية	4
0.87	30 فقرة	الدرجة الكلية لأداة الدراسة	—

المصدر: إعداد الباحث بالاعتماد على مخرجات spss.

تشير قيم معاملات الثبات (ألفا كرونباخ) الواردة في الجدول أعلاه إلى ارتفاع مستوى الاتساق الداخلي لجميع محاور الاستبانة، إذ تجاوزت جميعها الحد الأدنى المقبول (0.70)، مما يعكس صدق وثبات الأداة وملاءمتها لأغراض البحث التطبيقي في البيئة الجامعية العراقية.

ثالثاً: المعالجات الإحصائية:

تم تحليل بيانات البحث باستخدام برنامج SPSS للوصول إلى نتائج دقيقة حول علاقة استخدام مواقع التواصل الاجتماعي بتأثيرها في البرامج الحوارية من وجهة نظر طلبة الجامعة العراقية. ولتحقيق ذلك، تم اعتماد عدة أساليب إحصائية، شملت: استخدام النسب والتكرارات لوصف الخصائص الديموغرافية للعينة (الجنس، العمر، المستوى الدراسي، التخصص)، وتحديد أنماط استخدام الطلبة لمواقع التواصل ومدى متابعتهم للبرامج الحوارية. كما استُخدم الوسط الحسابي لقياس الاتجاه العام لآراء الطلبة حول تأثير مواقع التواصل في متابعتهم الإعلامية وتفاعلهم مع البرامج الحوارية، في حين قيس الانحراف المعياري لبيان تشتت الاستجابات ومستوى الاتفاق أو الاختلاف بينهم.

وتم اعتماد الأهمية النسبية لترتيب فقرات الاستبيان وتحديد أبرز العوامل المؤثرة في توجهات الطلبة، سواء من حيث نوع المنصة أو طبيعة المحتوى أو مستوى المصادقية.

وأخيراً، استُخدم معامل ارتباط سبيرمان لقياس العلاقة بين المتغير المستقل (استخدام مواقع التواصل الاجتماعي) والمتغير التابع (التأثير في البرامج الحوارية)، بهدف اختبار الفرضية الرئيسية وتحديد طبيعة العلاقة الإحصائية بينهما.

رابعاً: تحليل استجابات عينة البحث لفقرات الاستبانة:

الجدول (3): تحليل استجابات عينة البحث للمحور الأول - استخدام مواقع التواصل

الاجتماعي من قبل الطلبة

م	الفقرة	موافق	محايد	غير موافق	الوسط الحسابي	الانحراف المعياري
1	أستخدم مواقع التواصل الاجتماعي بشكل يومي لأغراض مختلفة.	110	15	5	2.81	0.46
2	أقضي وقتاً طويلاً في تصفح المحتوى الإعلامي عبر هذه المواقع.	104	20	6	2.75	0.51

3	أتابع صفحات البرامج الحوارية على فيسبوك أو إنستغرام أو يوتيوب.	92	28	10	2.63	0.59
4	أشارك بالتعليق أو الإعجاب على منشورات تتعلق ببرامج حوارية.	80	32	18	2.48	0.67
5	أعتبر مواقع التواصل مصدرًا مهمًا للمعلومات اليومية.	115	10	5	2.85	0.41
6	أتابع أخبار القنوات والبرامج عبر حساباتها الرسمية.	88	30	12	2.58	0.62
7	أستخدم مواقع التواصل كبديل عن مشاهدة التلفاز التقليدي.	95	25	10	2.65	0.55
8	أرى أن هذه المواقع توفر محتوى أكثر تنوعًا من القنوات التلفزيونية.	112	12	6	2.81	0.44
9	ألتقى عبر هذه المواقع إشعارات أو مقاطع من برامج حوارية تثير اهتمامي.	105	18	7	2.76	0.49
10	ساهمت مواقع التواصل في زيادة اطلاعي على القضايا العامة.	117	9	4	2.88	0.37
المتوسط العام للمحور	—	—	—	—	2.72	0.51

المصدر: إعداد الباحث بالاعتماد على مخرجات spss.

يتضح من نتائج الجدول (3) أن الطلبة يستخدمون مواقع التواصل الاجتماعي على نحو واسع في حياتهم اليومية، إذ أظهرت معظم الفقرات ارتفاعاً في نسبة الموافقة وتجاوزاً للوسط الحسابي العام (2.72)، ما يعكس إدراكاً متزايداً لأهمية هذه المنصات في حياتهم الاتصالية والإعلامية، فقد بيّنت النتائج أن أغلب أفراد العينة يتصفحون مواقع التواصل بشكل يومي ولأغراض متعددة، ويقضون وقتاً طويلاً في متابعة المحتوى الإعلامي، مما يشير إلى التحول في أنماط استهلاك المعلومات من الوسائل التقليدية

إلى الرقمية. كما أظهرت النتائج أن الطلبة يعدون هذه المواقع مصدراً رئيسياً للمعلومات اليومية، ويعتمدون عليها في متابعة الأخبار والقضايا العامة، وهو ما يفسر ارتفاع قيمة الوسط الحسابي في الفقرات المتعلقة بدور مواقع التواصل في زيادة الاطلاع وتنوع المحتوى مقارنة بالقنوات التلفزيونية.

وفي المقابل، فإن الفقرات المتعلقة بالتفاعل المباشر، مثل المشاركة بالتعليق أو الإعجاب على منشورات البرامج الحوارية، سجلت مستويات أقل نسبياً من الموافقة، ما يدل على أن الاستخدام يغلب عليه الطابع الاستهلاكي أكثر من كونه تفاعلياً. كما أن وجود فوارق بسيطة في قيم الانحراف المعياري (بين 0.37 و 0.67) يعكس درجة اتفاق عامة بين أفراد العينة على أهمية مواقع التواصل، مع وجود تباين محدود في مستوى التفاعل الفعلي. ويمكن القول إن الطلبة لا ينظرون إلى هذه المنصات بوصفها مجرد وسائل ترفيه، بل كمصادر أساسية للمعرفة والتواصل والإطلاع على القضايا المجتمعية، مع بقاء التفاعل المباشر محدوداً نسبياً مقارنة بمدى الاستخدام العام.

الجدول (4): تحليل استجابات عينة البحث للمحور الثاني – التأثير الاتصالي لمواقع

التواصل الاجتماعي في المتابعة الإعلامية

م	الفقرة	موافق	محايد	غير موافق	الوسط الحسابي	الانحراف المعياري
1	تؤثر المنشورات على اختياري للبرامج الحوارية التي أتابعها.	100	22	8	2.71	0.53
2	المناقشات عبر المنصات الاجتماعية تدفعني لمتابعة برامج معينة.	98	24	8	2.69	0.54
3	أرى أن التفاعل الإلكتروني يزيد من فهمي لموضوعات البرامج.	108	15	7	2.78	0.47
4	أتابع مقاطع مختصرة من البرامج بدلاً من مشاهدتها كاملة.	115	10	5	2.85	0.39
5	التفاعل عبر مواقع التواصل يخلق رأياً عاماً حول البرامج الحوارية.	120	7	3	2.9	0.33

6	أشارك روابط الحلقات التي أراها مهمة مع أصدقائي عبر الإنترنت.	87	28	15	2.55	0.63
7	التعليقات على مواقع التواصل تؤثر على صورتي عن الضيوف أو المذيعين.	102	20	8	2.72	0.52
8	أحياناً أتابع برنامجاً فقط بعد أن أقرأ عنه على مواقع التواصل.	95	27	8	2.67	0.56
9	أعتبر مواقع التواصل أداة فعالة لتبادل وجهات النظر حول البرامج.	118	8	4	2.88	0.36
10	النفاشات الإلكترونية تشجعني على التفكير النقدي في القضايا العامة.	110	15	5	2.81	0.45
المتوسط العام للمحور	—	—	—	—	2.76	0.48

المصدر: إعداد الباحث بالاعتماد على مخرجات spss.

تشير نتائج الجدول (4) إلى أن مواقع التواصل الاجتماعي تؤدي دوراً فاعلاً في التأثير على أنماط المتابعة الإعلامية لدى طلبة الجامعة العراقية، إذ أظهرت غالبية الفقرات نسب موافقة مرتفعة ومتوسطاً حسابياً عاماً بلغ (2.68)، مما يعكس إدراك الطلبة لتأثير التفاعلات الرقمية والمنشورات الإلكترونية في تحديد البرامج الحوارية التي يفضلون متابعتها. فقد تبين أن عدداً كبيراً من الطلبة يتأثرون بالمناقشات التي تدور عبر المنصات الاجتماعية، والتي غالباً ما تدفعهم لمتابعة برامج أو حلقات معينة بعد انتشارها، كما يوضح ارتفاع مستوى الموافقة على الفقرات المتعلقة بدور التعليقات والمنشورات في تشكيل الرأي العام حول القضايا التي تطرحها تلك البرامج.

كما تُظهر النتائج أن الطلبة يفضلون متابعة المقاطع المختصرة المنتشرة على مواقع التواصل الاجتماعي بدلاً من مشاهدة الحلقات الكاملة عبر التلفاز، وهو ما يعكس تغيراً في سلوك المتلقي نحو استهلاك إعلامي أسرع وأكثر تفاعلاً مع الوسائط الرقمية. كذلك، اتضح أن التفاعل عبر المنصات الإلكترونية يُسهم في زيادة فهم الطلبة

لموضوعات البرامج ويعزز لديهم التفكير النقدي في القضايا العامة، مما يؤكد أن التأثير الاتصالي لهذه المنصات يتجاوز حدود الترفيه إلى التأثير في الوعي الإعلامي ذاته.

ومن جانب آخر، تُظهر فروق بسيطة في قيم الانحراف المعياري (بين 0.35 و0.64) وجود درجة عالية من الاتفاق بين المستجيبين حول دور مواقع التواصل في صياغة اهتماماتهم الإعلامية، مع تفاوت محدود في مدى تأثرهم بطبيعة المحتوى المنشور أو التعليقات المصاحبة له. وعليه، يمكن القول إن الطلبة باتوا يتعاملون مع هذه المنصات كمصدر رئيس لتوجيه سلوكهم الاتصالي، سواء في اختيار البرامج الحوارية أو في تكوين تصوراتهم تجاه المضامين الإعلامية والشخصيات المشاركة فيها.

الجدول (5): تحليل استجابات عينة البحث للمحور الثالث – انعكاس التفاعل عبر

مواقع التواصل على الاهتمام بالبرامج الحوارية

م	الفقرة	موافق	محايد	غير موافق	الوسط الحسابي	الانحراف المعياري
1	ازداد اهتمامي بالبرامج الحوارية نتيجة التفاعل عبر مواقع التواصل.	106	17	7	2.76	0.49
2	التفاعل الإلكتروني يجعل البرامج الحوارية أكثر جاذبية.	112	12	6	2.82	0.43
3	أشارك آرائي حول الحلقات من خلال التعليقات والمنشورات.	90	28	12	2.6	0.61
4	أعتقد أن الجمهور يؤثر في مضمون الحلقات عبر تفاعله على الإنترنت.	115	10	5	2.85	0.39
5	المناقشات عبر مواقع التواصل تزيد من اهتمامي بالقضايا المجتمعية.	117	9	4	2.88	0.36
6	أتابع البرامج الحوارية التي تتناول موضوعات متداولة على الشبكات.	113	11	6	2.82	0.42

7	أرى أن وجود منصات تفاعلية يجعل الحوار أكثر انفتاحاً وتنوعاً.	119	8	3	2.9	0.33
8	أحياناً أشعر أن تفاعلات الجمهور تؤثر على سلوك المذيع أو الضيوف.	100	20	10	2.69	0.54
9	أعتبر التفاعل عبر الإنترنت وسيلة للتعبير عن موقفي.	108	15	7	2.78	0.47
10	ساهمت مواقع التواصل في جعل البرامج أكثر قرباً من الشباب.	120	7	3	2.9	0.32
المتوسط العام للمحور	—	—	—	—	2.79	0.44

المصدر: إعداد الباحث بالاعتماد على مخرجات spss.

تشير نتائج الجدول (5) إلى أن التفاعل عبر مواقع التواصل الاجتماعي كان له أثر ملموس في تعزيز اهتمام الطلبة بالبرامج الحوارية، حيث أظهر المتوسط الحسابي العام للمحور قيمة بلغت (2.71)، وهي تدل على مستوى عالٍ من الموافقة، ما يعكس الأثر الإيجابي للتفاعل الرقمي في رفع معدلات المتابعة والانخراط في النقاشات العامة. فقد اتضح أن نسبة كبيرة من الطلبة ترى أن مشاركتهم بالتعليقات أو الإعجابات أو مشاركة المقاطع تساهم في زيادة جاذبية البرامج الحوارية وتجعلها أكثر قرباً منهم، خاصة تلك التي تتناول موضوعات متداولة على المنصات الاجتماعية.

كما أظهرت النتائج أن التفاعل الإلكتروني يساهم في جعل البرامج أكثر انفتاحاً وتنوعاً، إذ يتيح للجمهور التعبير عن آرائه بشكل مباشر، مما يعزز الإحساس بالمشاركة ويكسب المتلقي دوراً تفاعلياً يتجاوز المتابعة السلبية إلى الإسهام في توجيه النقاش العام. كذلك، يرى الطلبة أن التفاعل الجماهيري عبر الشبكات الاجتماعية يؤثر أحياناً في سلوك المذيعين أو الضيوف أثناء الحلقات، من حيث تبنيهم لغة أكثر قرباً من الجمهور أو تناولهم موضوعات تستجيب لتوجهات المتابعين.

وتُظهر فروق الانحراف المعياري المحدودة (بين 0.33 و0.58) درجة عالية من التجانس في استجابات العينة، مما يدل على اتفاق عام حول دور مواقع التواصل في

جعل البرامج الحوارية أكثر تفاعلاً وديناميكية. كما أن ارتفاع نسبة الموافقة على الفقرات المتعلقة بتأثير المناقشات الإلكترونية في زيادة الاهتمام بالقضايا المجتمعية يؤكد أن الجمهور الجامعي بات ينظر إلى البرامج الحوارية كمنصات فكرية تشاركية تُغذي النقاش العام وتدعم التفكير النقدي. وعليه، يمكن القول إن التفاعل عبر مواقع التواصل الاجتماعي لم يعد مجرد نشاط ثانوي، بل أصبح عنصراً محورياً في إعادة تشكيل علاقة الجمهور بالبرامج الحوارية ومضمونها.

الجدول (6): تحليل استجابات عينة البحث للمحور الرابع - التأثير في المضمون

الإعلامي للبرامج الحوارية

م	الفقرة	موافق	محايد	غير موافق	الوسط الحسابي	الانحراف المعياري
1	أرى أن برامج الحوار أصبحت تراعي آراء المتابعين عبر الإنترنت.	116	10	4	2.86	0.38
2	ملاحظات الجمهور على مواقع التواصل تؤثر في اختيار موضوعات الحلقات.	114	11	5	2.84	0.4
3	البرامج الحوارية تتفاعل مع التعليقات والمناقشات الإلكترونية.	110	15	5	2.81	0.44
4	مواقع التواصل تساعد في توسيع دائرة المصادر والمشاركين في البرامج.	118	9	3	2.89	0.34
5	الإعلاميون يستفيدون من تفاعل الجمهور في تطوير أسلوب تقديمهم.	108	17	5	2.78	0.46
6	ألاحظ أن المذيعين يستخدمون محتوى مواقع التواصل أثناء الحلقات.	105	18	7	2.76	0.49
7	مواقع التواصل جعلت البرامج أكثر سرعة في تناول القضايا الجديدة.	121	6	3	2.91	0.3

0.43	2.82	6	12	112	بعض البرامج تعتمد على آراء الجمهور كمصدر.	8
0.38	2.85	5	10	115	أرى أن مواقع التواصل تساهم في جعل الخطاب الإعلامي أكثر شفافية.	9
0.33	2.9	3	8	119	التفاعل عبر المنصات الرقمية يعزز جودة النقاش في البرامج الحوارية.	10
0.4	2.84	—	—	—	—	المتوسط العام للمحور

المصدر: إعداد الباحث بالاعتماد على مخرجات spss.

تشير نتائج الجدول (6) إلى أن المبحوثين من طلبة الجامعة العراقية يُجمعون بدرجة عالية على أن مواقع التواصل الاجتماعي أصبحت تُمارس تأثيراً واضحاً في المضمون الإعلامي للبرامج الحوارية، حيث بلغ المتوسط الحسابي العام للمحور (2.84) وهو مستوى عالٍ على مقياس ليكرت الثلاثي، مما يعكس إدراكاً قوياً من قبل الطلبة لدور المنصات الرقمية في تشكيل محتوى البرامج واتجاهاتها. كما أن قيمة الانحراف المعياري (0.40) تدل على تجانس استجابات أفراد العينة وعدم وجود تباين كبير في آرائهم حول هذا التأثير.

ويتضح من النتائج أن معظم الطلبة يرون أن البرامج الحوارية أصبحت تراعي آراء وملاحظات المتابعين عبر الإنترنت، وأن هذه الملاحظات باتت تؤثر بشكل مباشر في اختيار موضوعات الحلقات واتجاهاتها. كما أشار عدد كبير من المبحوثين إلى أن مواقع التواصل أسهمت في توسيع دائرة المصادر والمشاركين، إذ تتيح للبرامج الوصول إلى آراء متنوعة ومعلومات آنية تغني النقاش وتجعل الطرح أكثر شمولية.

وتبيّن كذلك أن الطلبة يلاحظون أن الإعلاميين والمذيعين بدأوا فعلاً باستخدام محتوى من مواقع التواصل أثناء الحلقات، سواء في شكل تغريدات أو تعليقات أو مقاطع فيديو متداولة، مما يعكس تكامل الوسائط بين الإعلام التقليدي والرقمي. كما أجمع المشاركون على أن السرعة في تناول القضايا الجديدة من أبرز سمات المرحلة

الحالية، حيث باتت مواقع التواصل تزود البرامج بأفكار واتجاهات حديثة في وقت قياسي، ما يجعلها أكثر مواكبة للرأي العام.

وتؤكد الفقرات الأعلى متوسطاً، مثل "التفاعل عبر المنصات الرقمية يعزز جودة النقاش" (2.90) و"مواقع التواصل جعلت البرامج أكثر سرعة في تناول القضايا الجديدة" (2.91)، أن الجمهور يرى في التفاعل الإلكتروني قيمة مضافة لتحسين الأداء المهني للإعلاميين وتطوير بنية الحوار، بما يسهم في زيادة الشفافية والانفتاح في الخطاب الإعلامي.

وعليه، فإن نتائج هذا المحور توضح أن مواقع التواصل الاجتماعي لم تعد مجرد أدوات ترويج أو تفاعل جانبي، بل أصبحت عنصراً محكماً في إنتاج وتوجيه المضمون الإعلامي للبرامج الحوارية، مما يعيد تشكيل العلاقة بين الجمهور ووسائل الإعلام في إطار أكثر تشاركية وتأثيراً متبادلاً.

خامساً: اختبار فرضية البحث:

يوجد تأثير ذو دلالة إحصائية لمواقع التواصل الاجتماعي في طبيعة واتجاهات البرامج الحوارية التلفزيونية كما يدركها طلاب الجامعة العراقية.

الجدول (7): اختبار الفرضية الرئيسية

الفرضية	نوع الاختبار الإحصائي	القيمة المحسوبة	القيمة الجدولية	مستوى الدلالة (Sig)	درجة الحرية (df)	القرار الإحصائي	النتيجة
يوجد تأثير ذو دلالة إحصائية لمواقع التواصل الاجتماعي في طبيعة واتجاهات البرامج الحوارية التلفزيونية كما يدركها طلاب الجامعة العراقية	اختبار (T) لعينة واحدة	8.72	1.96	0	129	دال إحصائياً عند مستوى (0.05)	تقبل الفرضية البديلة وترفض الفرضية الصفرية

المصدر: إعداد الباحث بالاعتماد على مخرجات spss.

أظهرت نتائج الاختبار أن قيمة (T) المحسوبة (8.72) أكبر من القيمة الجدولية (1.96) عند مستوى دلالة (0.05)، كما أن القيمة الاحتمالية ($\text{Sig} = 0.000$) أقل من (0.05)، مما يدل على وجود تأثير معنوي ودال إحصائياً لمواقع التواصل الاجتماعي في طبيعة واتجاهات البرامج الحوارية التلفزيونية كما يدركها طلاب الجامعة العراقية. وهذا يعني أن استخدام الطلبة لمواقع التواصل الاجتماعي يسهم في تشكيل تصوره واتجاههم نحو محتوى البرامج الحوارية من حيث المضمون والأسلوب والموضوعات المتناولة.

استنتاجات البحث:

1. أظهرت نتائج الدراسة أن مواقع التواصل الاجتماعي أصبحت مكوناً أساسياً في المشهد الإعلامي الجامعي، إذ يستخدمها غالبية الطلبة يومياً لأغراض متعددة تتجاوز الترفيه إلى المتابعة الإخبارية والمشاركة في النقاشات العامة.
2. تبين أن الطلبة يعتمدون على المنصات الرقمية كمصدر رئيسي للمعلومات، ويرون فيها وسيلة أسرع وأكثر تنوعاً من القنوات التلفزيونية التقليدية، ما يعكس تحولاً في أنماط تلقي الإعلامي.
3. أظهرت البيانات الإحصائية أن التفاعل عبر مواقع التواصل يسهم في رفع درجة الاهتمام بالبرامج الحوارية، ويزيد من جاذبيتها، خصوصاً عندما تتناول موضوعات متداولة على الشبكات الاجتماعية.
4. تشير النتائج إلى أن الطلبة باتوا يمارسون دوراً فاعلاً في التأثير على البرامج الحوارية من خلال التعليقات والمشاركات وإعادة النشر، ما يعكس تطور العلاقة من التلقي السلبي إلى المشاركة التفاعلية.
5. أظهرت الدراسة أن التفاعل الرقمي عبر المنصات يسهم في تعزيز التفكير النقدي لدى الطلبة، ويوفر بيئة تشجع على مناقشة القضايا المجتمعية من زوايا متعددة.
6. بينت النتائج أن الإعلاميين في البرامج الحوارية يستفيدون من ملاحظات المتابعين على المنصات الاجتماعية، سواء في اختيار موضوعات الحلقات أو

في تطوير أساليب تقديمهم، ما يدل على تكامل متزايد بين الإعلام التقليدي والرقمي.

7. أكدت النتائج أن مواقع التواصل الاجتماعي جعلت البرامج الحوارية أكثر سرعة في تناول القضايا الجديدة، وأكثر استجابة للرأي العام، مما رفع مستوى التفاعل الجماهيري والمصادقية الإعلامية.

8. أظهر اختبار الفرضية الرئيسة وجود تأثير دال إحصائيًا لمواقع التواصل الاجتماعي في طبيعة واتجاهات البرامج الحوارية التلفزيونية كما يدركها طلاب الجامعة العراقية، بما يؤكد أن هذه المنصات أصبحت عنصراً محورياً في توجيه الخطاب الإعلامي وصياغة أجندته الموضوعية.

التوصيات:

1. تعزيز التكامل بين وسائل الإعلام التقليدية والرقمية من خلال توظيف محتوى مواقع التواصل الاجتماعي كمنصة داعمة للبرامج الحوارية، بما يساهم في توسيع دائرة المشاركة الجماهيرية وزيادة تفاعل الشباب الجامعي.
2. تطوير استراتيجيات إعلامية تفاعلية داخل القنوات التلفزيونية تعتمد على تحليل اتجاهات الجمهور في مواقع التواصل، واستثمار آرائهم وملاحظاتهم في تحسين مضمون الحلقات وأساليب عرضها.
3. تشجيع البرامج الحوارية على تبني الحوار المفتوح والمباشر مع المتابعين عبر المنصات الاجتماعية أثناء البث وبعده، بما يعزز مفهوم المشاركة الإعلامية ويقرب الإعلام من الجمهور.
4. إدماج التربية الإعلامية والرقمية في المناهج الجامعية لتمكين الطلبة من التعامل الواعي والناقد مع المعلومات المنتشرة عبر الشبكات الاجتماعية، وتعزيز قدرتهم على التحقق من مصداقية المصادر.
5. إطلاق مبادرات شبابية إعلامية داخل الجامعات تشجع على إنتاج محتوى حوارى رقمي يعبر عن قضايا الطلبة ويعزز ثقافة النقاش البناء عبر الإنترنت.

6. توفير تدريب مهني للإعلاميين ومقدمي البرامج الحوارية حول آليات إدارة التفاعل الإلكتروني وتوظيف بيانات الجمهور الرقمي في تطوير الرسائل الإعلامية وتحسين الأداء الاتصالي.
7. الاستفادة من التحليلات الرقمية (Social Media Analytics) لرصد توجهات الجمهور الجامعي وتقييم تأثير البرامج الحوارية في تشكيل الرأي العام، بما يساعد المؤسسات الإعلامية على التخطيط الاستراتيجي للمحتوى.
8. دعوة الباحثين لإجراء دراسات مستقبلية مقارنة بين فئات عمرية أو تعليمية مختلفة، أو بين مؤسسات إعلامية محلية وعربية، لقياس مدى اختلاف تأثير مواقع التواصل الاجتماعي في بنية البرامج الحوارية واتجاهاتها.

المصادر والمراجع:

1. سعيدي، منصور، & اسعيداني، سلامي. (2022). استخدام شبكات التواصل الاجتماعي كمصادر للمعلومات الإعلامية في القنوات الفضائية الجزائرية: دراسة نقدية. مجلة العلوم الإسلامية والحضارة، (1) 4.
2. شلبي، أمال رمزي. (2023). دور مواقع التواصل الاجتماعي في ترتيب أولويات البرامج الحوارية في مناقشة القضايا المجتمعية: دراسة ميدانية على القائم بالاتصال. المكتبات والمعلومات والإعلام، 34(135)، 3-38.
3. علي، آية محمد. (2017). التعرض للبرامج الحوارية التلفزيونية ومواقع التواصل الاجتماعي وعلاقته بمستوى الثقة السياسية لدى الجمهور المصري. المجلة المصرية لبحوث الرأي العام والإعلام.
4. العميري، أحمد. (2024). دور صفحات البرامج الحوارية التلفزيونية بالفيديو بوك في إمداد الشباب الجامعي بالمعلومات الاقتصادية. المجلة السعودية للبحوث الاجتماعية.
5. القبانى، خديجة بنت عبد الله، & اليحيى، محمد بن الله. (2019). دور مواقع التواصل الاجتماعي في تعزيز مهارات الحوار لدى طالبات الجامعة. دراسات عربية في التربية وعلم النفس، 11(107)، 324-384.

6. Garimella, K., &Datta, A. (2024). Unraveling the Dynamics of Television Debates and Social Media Engagement: Insights from an Indian News Show. arXiv. <https://arxiv.org/abs/2404.01329>
7. Khan, A. A., Sultana, Y., &Farooqui, M. Z. (2025). Media talk shows in Pakistan and its impact on audience behavior. Academic Journal of Social Sciences (AJSS), *9*(1), 59–69. <https://doi.org/10.54692/ajss.2025.912356>
8. Kim, N. (2020). Social media analytics and the changing landscape of television. International Journal of Interdisciplinary Research and Innovations, *8*(1), 1–10.
9. Mahanti, S. (2022). Impact of social media on TV journalism: A study with reference to Twitter and Facebook. International Journal of Economic Perspectives, *16*(3), 1–9. <https://ijeponline.org/index.php/journal/article/view/132>
10. Seol, S., Mejia, J., & Dennis, A. (2020). Economics of Social TV and False News: Social TV Effect on News Show Viewership and its Interaction with False News. In Proceedings of the 2020 ICIS. AIS Electronic Library (AISeL).
11. Shahzalal, M. D., Adnan, H. M., & Abdullah, F. (2023). Measuring the persuasive influence of talk show on social media users: Applying heuristic–systematic model with SEM. Asia Proceedings of Social Sciences, *11*(1), 1–5. <https://readersinsight.net/APSS/article/view/2802>

12. Vijayalakshmi, R. (2024). The Impact of Social Media on Verbal Communication Among Undergraduates – A Critical Perspective. ShodhKosh: Journal of Visual and Performing Arts, *5*(5), 1–9. <https://doi.org/10.29121/shodhkosh.v5.i5.2024.1472>
13. Wang, T., & Zhang, Y. (2022). The features of discourse in “online talk show culture”. International Communication of Chinese Culture, *9*, 163–167. <https://doi.org/10.1007/s40636-022-00260-6>
14. Wu, Y., & Lu, X. (2025). A study of humorous language in talk shows from the perspective of pragmatic presupposition: A case study of The Tonight Show. Academic Journal of Humanities & Social Sciences, *8*(4), 1–8. <https://doi.org/10.25236/AJHSS.2025.080407>

اثر استراتيجية التدريس التبادلي في تحصيل طلبة قسم التربية الفنية بمادة أسس التصميم

**The effect of the reciprocal teaching strategy on the
achievement of art education students in the subject of
Design Fundamentals**

م.م. مرتضى هادي علي

Asst.Inst.MurtadhaHadi Ali

Al-Mustansiriya University / College of Basic Education

الجامعة المستنصرية / كلية التربية الأساسية

murtadaa.hadi@uomustansiriyah.edu.iq

07714964999

ملخص البحث

يهدف هذا البحث إلى دراسة أثر استراتيجية التدريس التبادلي في رفع مستوى تحصيل طلبة قسم التربية الفنية في مادة أسس التصميم. اعتمد الباحث المنهج التجريبي، حيث شملت التجربة مجموعتين: مجموعة تجريبية درست باستخدام استراتيجية التدريس التبادلي، ومجموعة ضابطة درست بالطريقة التقليدية. أظهرت النتائج وجود فرق ذو دلالة إحصائية لصالح المجموعة التجريبية، مما يعكس فعالية الاستراتيجية في تعزيز التحصيل المعرفي وتنمية التفكير النقدي والمهارات الذاتية لدى الطلاب. وبناءً على النتائج، أوصى الباحث بالابتعاد عن الطرق التقليدية في التدريس، واعتماد استراتيجية التدريس التبادلي لتعزيز التعلم التفاعلي وتنمية مهارات الفهم والتطبيق. كما اقترح الباحث إجراء دراسات مستقبلية لتطبيق الاستراتيجية على مواد دراسية أخرى ودراسة تأثيرها على متغيرات تعليمية وسلوكية إضافية مثل التفكير الإبداعي والدافعية والميول.

الكلمات المفتاحية: استراتيجية التدريس التبادلي، التحصيل المعرفي، التربية الفنية، أسس التصميم، التعليم التفاعلي.

Abstract

This study aims to examine the effect of the **Reciprocal Teaching Strategy** on enhancing the achievement of students in the Department of Art Education in the subject of **Design Principles**. The researcher employed an experimental method, involving two groups: an experimental group taught using the reciprocal teaching strategy, and a control group taught using the traditional method. The results indicated a statistically significant difference in favor of the experimental group, reflecting the strategy's effectiveness in improving cognitive achievement, critical thinking, and students' self-directed skills. Based on these findings, the researcher recommends avoiding traditional teaching methods and adopting the reciprocal teaching strategy to promote interactive learning and enhance comprehension and application skills. Furthermore, future studies are suggested to apply this strategy to other art subjects and to investigate its impact on additional educational and behavioral variables, such as creative thinking, motivation, and student inclinations.

Keywords: Reciprocal Teaching Strategy, Cognitive Achievement, Art Education, Principles of Design

مشكلة البحث

شهدت العملية التعليمية في الجامعات العراقية محاولات عديدة لتطوير أساليب التدريس وتحسين جودة التعلم، إلا أن الواقع يشير إلى استمرار اعتماد عدد من مدرّسي الفنون على طرائق تقليدية يغلب عليها الطابع التلقيني، مما يحد من دور الطالب ويجعله متلقياً سلبياً للمعلومات دون مشاركة حقيقية في بناء فهمه أو ربط المعرفة بخبراته العملية. وقد انعكس ذلك بوضوح على مستوى تحصيل الطلبة في عدد من المقررات، ولاسيما مادة **أسس التصميم** التي تتطلب تفكيراً بصرياً وعملياً أعلى مما توفره الأساليب التقليدية القائمة على الحفظ والاستظهار.

وخلال متابعة الباحث لواقع تدريس أسس التصميم ومناقشة عدد من المختصين، اتضح أن هناك مشكلة واضحة تتمثل في ضعف قدرة الطلبة على استيعاب المفاهيم التصميمية وتطبيقها، إضافة إلى افتقارهم للمبادرة والتفاعل أثناء تنفيذ المهام العملية. ويبدو أن هذا الضعف مرتبط بعدم توظيف طرائق تدريس حديثة يمكن أن تنشّط تفكير الطالب، وتدعمه في معالجة المشكلات التصميمية، وتحفّزه على الإنتاج والإبداع.

وبناءً على ذلك، يرى الباحث أن اعتماد **طريقة حل المشكلات** قد يسهم في تفعيل دور الطالب وتحسين مستوى تحصيله، لأنها تعتمد على التفكير، وإعادة تنظيم المعرفة، وتحليل المواقف التصميمية وإيجاد حلول لها بطريقة منهجية، الأمر الذي قد ينعكس إيجاباً على تعلم الطلبة وفهمهم للموضوعات الأساسية في هذه المادة.

وعلى ضوء ما تقدّم، تتحدد **مشكلة البحث الحالي** بالسؤال الآتي:

هل لطريقة حل المشكلات أثر في تحصيل طلبة قسم التربية الفنية في مادة أسس التصميم؟

أهمية البحث

يكتسب هذا البحث أهميته من عدة جوانب، تتضح فيما يلي:

1. ينسجم البحث مع توجهات النظرية البنائية الاجتماعية الحديثة التي تؤكد على الدور الفاعل والنشط للطلاب في العملية التعليمية، وإتاحة الفرصة لهم لتطوير وتنظيم

معارفهم السابقة بما يسهم في استيعاب المفاهيم الجديدة بشكل أعمق، خصوصًا عند تطبيق طريقة حل المشكلات في تدريس مادة أسس التصميم.

2. تعتمد طريقة حل المشكلات على جعل الطالب محور العملية التعليمية، بحيث يتحمل مسؤولية تعلمه بنفسه ضمن بيئة تفاعلية تعزز التعاون والعمل الجماعي. وتتم العملية من خلال تقسيم الطلاب إلى مجموعات عمل متعاونة، وتوزيع أدوار واضحة لكل عضو، مع تبادل الأدوار بشكل دوري، مما يتيح لكل طالب الفرصة للتعبير عن آرائه والمشاركة الفاعلة في النقاشات، وبالتالي دعم تعلمه الذاتي وتعزيز قدراته على التحليل وحل المشكلات.

3. تساهم هذه الطريقة بفاعلية في تنمية التفكير النقدي والإبداعي لدى الطلاب، وزيادة مستوى التحصيل الدراسي، حيث تدفعهم لتجربة أفكار جديدة والتعبير عنها بثقة دون خوف أو تردد، مما يعزز مشاركتهم ويحفزهم على استثمار معرفتهم السابقة في مواقف تعليمية متنوعة.

4. يسلط البحث الضوء على أهمية تدريس مادة أسس التصميم، باعتبارها حجر الأساس في تنمية الحس الجمالي والابتكاري لدى الطالب. فمبادئها الفنية تتيح للمتعلمين فرصة لفهم وتطبيق قواعد تنظيم العناصر بشكل متناسق وجمالي، ما يسهم في تطوير قدراتهم الإبداعية والقدرة على التخطيط والتنفيذ بأسلوب يحقق قيمة جمالية مبتكرة.

ثالثاً: هدف البحث :

يسعى هذا البحث إلى دراسة مدى تأثير استخدام إستراتيجية التدريس التبادلي على مستوى تحصيل طلاب قسم التربية الفنية في مادة أسس التصميم.

رابعاً: فرضية البحث :

لتحقيق أهداف هذا البحث، تم صياغة الفرضية الصفرية كما يلي: لا يوجد فرق ذو دلالة إحصائية عند مستوى دلالة (0.05) بين متوسط تحصيل طلاب المجموعة التجريبية الذين يدرسون مادة أسس التصميم باستخدام إستراتيجية التدريس التبادلي ومتوسط تحصيل طلاب المجموعة الضابطة الذين يدرسون المادة بالطريقة التقليدية في الاختبار التحصيلي البعدي.

خامساً: حدود البحث:

يتحدد نطاق البحث الحالي وفق الحدود التالية:

1. **الحد المكاني:** كلية التربية الأساسية – الجامعة المستنصرية.
2. **الحد الزمني:** الفصل الدراسي الأول من العام الدراسي 2024 – 2025.
3. **الحد البشري:** طلاب المرحلة الثالثة – قسم التربية الفنية – الدراسة الصباحية.

سادساً: تحديد المصطلحات**1. الأثر**

- **التعريف العام:** عرفه (إبراهيم، 2009) بأنه قدرة العامل موضوع الدراسة على إحداث نتيجة إيجابية، وإذا لم تتحقق هذه النتيجة، فقد يكون العامل سبباً مباشراً في ظهور آثار سلبية. (إبراهيم، 2009:30) .
- **التعريف الإجرائي:** هو التغير في مستوى تحصيل طلاب المرحلة الثالثة في مادة أسس التصميم الناتج عن تطبيق المتغير المستقل، وهو "إستراتيجية التدريس التبادلي".

الإستراتيجية

- **التعريف العام:** عرفها (Livingston, 1997) بأنها مجموعة من الخطط والأساليب التي يستخدمها المعلم للوصول إلى الأهداف التعليمية المنشودة (Livingston, 1997:P.59)
- **التعريف الإجرائي:** يقصد بها الإجراءات والخطوات المخططة التي يعتمد عليها الباحث لتطبيق التدريس التبادلي في مادة أسس التصميم بهدف رفع مستوى تحصيل طلبة المرحلة الثالثة.

3. التدريس التبادلي

- **التعريف العام:** عرفه (الهاشمي والدليمي، 2008) بأنه مجموعة من استراتيجيات التدريس التي تعتمد على تنظيم حوار تفاعلي بين المعلم والطلاب، أو بين الطلبة أنفسهم، بحيث يتبادلون مجموعة من الأنشطة التعليمية والأدوار وفق

استراتيجيات فرعية مثل: التنبؤ، التساؤل، التوضيح، والتلخيص، بهدف تعزيز فهم المادة المقروءة. (الهاشمي والدليمي، 2008:133).

- **التعريف الإجرائي:** يقصد به الإجراءات والخطوات التي يعتمد عليها الباحث لتطبيق التدريس التبادلي في مادة أسس التصميم، حيث يشارك الطلاب في تبادل الأدوار والأنشطة التعليمية لرفع مستوى التحصيل والفهم لديهم.

4. التحصيل

- **التعريف العام:** عرفه (الخياط، 2010) بأنه مجموع المعارف والمهارات التي يكتسبها الطالب في المواد الدراسية المختلفة، والتي يتم تقييمها من خلال درجات الاختبارات المقررة من قبل المدرس. (الخياط، 2010:55)

- **التعريف الإجرائي:** يقصد به مستوى تحصيل طلاب المرحلة الثالثة في مادة أسس التصميم كما يظهر في نتائج الاختبارات التحصيلية التي اعتمدها الباحث لقياس أثر إستراتيجية التدريس التبادلي.

5. أسس التصميم

- **التعريف العام:** عرفها (الحسيني، 2002) بأنها المبادئ والقواعد التي تحكم البنية الفنية للعمل، والخطة التنظيمية التي تحدد الطريقة المثلى لترتيب العناصر لتحقيق التأثير المرغوب في العمل الفني. (الحسيني، 2002: 12).

- **التعريف الإجرائي:** يقصد بها مجموعة المبادئ والإجراءات التي يستخدمها الباحث لتقييم وتحليل تحصيل طلبة المرحلة الثالثة في مادة أسس التصميم، بما يضمن قياس أثر إستراتيجية التدريس التبادلي على فهمهم للمادة.

الفصل الثاني: الإطار النظري

المبحث الأول: إستراتيجية التدريس التبادلي

تُعد إستراتيجية التدريس التبادلي إحدى إستراتيجيات ما وراء المعرفة التي تعتمد على التعليم والتعلم التفاعلي، حيث يتم التفاعل والحوار بين المعلم وطلابه، وبين الطلبة أنفسهم. وقد صُممت هذه الإستراتيجية عام 1985 بواسطة كل من (Anna Marie Palincar) من جامعة ميشيغان و(Anna Brown) من جامعة إلينوي بهدف تعزيز

فهم الطلاب للنصوص التعليمية. وتقوم هذه الإستراتيجية على تنظيم الحوار ضمن أربع خطوات أساسية هي: التنبؤ، التساؤل، التوضيح، والتلخيص.

(Leanne Clark, 2003:P.14)

تُعد إستراتيجية التدريس التبادلي طريقة منظمة للتعليم والتعلم، تهدف إلى تمكين كل طالب من فهم واستيعاب محتوى المادة الدراسية وفق قدراته الفردية، من خلال الإجابة على مجموعة من الأسئلة المتعلقة بالموضوع. وتعتمد هذه الإستراتيجية على تقسيم الطلاب إلى مجموعات صغيرة، عادةً أربعة طلبة في كل مجموعة، حيث يتبادلون الأدوار بعد كل نقاش يخص فقرة من فقرات المادة الدراسية. (الدبس، 2009:16).

ستراتيجيات التدريس التبادلي

تتضمن إستراتيجية التدريس التبادلي أربع استراتيجيات فرعية يمكن توظيفها داخل الدرس، منها:

1. **التنبؤ:** تهدف هذه الإستراتيجية إلى تشجيع الطالب على توقع محتوى النص بناءً على المعلومات المتوفرة لديه، بما يشكل حلقة وصل بين ما يعرفه وما يجله. يقوم الطالب في هذه المرحلة بوضع فرضيات حول ما يمكن أن يتناوله النص، وتُعد هذه الفرضيات أهدافاً يسعى الطالب لتحقيقها من خلال قراءته، سواء بتأكيداها أو تعديلها. كما تساعد هذه الإستراتيجية الطالب على فهم بنية اللغة ودلالاتها، عبر الاستعانة بعناوين النص، العناوين الفرعية، الإشارات، وغيرها من المؤشرات. وتكمن مهارة الطالب في هذه العملية في استرجاع معلوماته السابقة، ربطها بالمعلومات الجديدة في النص، ممارسة التقويم الناقد لأفكار المؤلف، وتنشيط خياله لفهم المحتوى بعمق أكبر. (العمشاني، 2011:172-173).

2. طرح الأسئلة (التساؤل):

تُعد استراتيجية التساؤل مهارة تهدف إلى توضيح المفاهيم والأفكار من خلال منهج الاستقصاء، حيث تعمل الأسئلة الجيدة على توجيه الطلاب نحو المعلومات المهمة وتوليد

معرفة جديدة. يقوم المعلم بمساعدة الطلبة على صياغة مجموعة من الأسئلة حول أبرز الأفكار والعناوين في النص، ومن ثم الإجابة عنها، مما يعزز قدرة الطالب على تحليل النص وتنمية مهارات التفكير لديه. كما يوضح المعلم أدوات الاستفهام الأساسية المستخدمة عند صياغة الأسئلة مثل: (أين، متى، كيف، من)، ثم يشجع الطلبة على التفكير بصوت مرتفع واختيار المعلومات ذات الصلة بطريقة منظمة. (عبد الباري، 2010: 156)

3- التوضيح:

يقوم الطلاب في هذه الإستراتيجية بمحاولة تفسير الأفكار أو المفاهيم التي يجدون صعوبة في فهمها داخل النص. ويُعد الهدف الرئيس من التوضيح هو تعزيز فهم المحتوى، إذ إن قيام الطالب بشرح ما قرأه يساعده على إدراك مستوى استيعابه للمادة وتمييز النقاط التي ما زالت غير واضحة له. ومن خلال هذه العملية يتعرف الطالب على مواضع الغموض في النص، مما يتيح له تحسين فهمه للمعلومات بشكل أعمق وأكثر دقة. (محمد، 2010: 237).

التلخيص:

تُعد استراتيجية التلخيص من الأساليب التي تساعد القارئ على تحديد الأفكار الأساسية في النص، وتجميع المعلومات المهمة فيه ضمن صورة مترابطة تعكس العلاقات بين عناصره. وتعتمد هذه الاستراتيجية على إعادة صياغة المحتوى بصورة موجزة تحافظ على جوهر النص ومحاوره الرئيسية، مما يعزز قدرة القارئ على التركيز على الحقائق والدلائل الأساسية، والتمييز بين ما هو مهم وما يمكن تجاهله. (الأدغم، 2004: 76).

على المعلم أن يوضح لطلابه أن القيام بتلخيص النصوص يتطلب مراعاة مجموعة من الإرشادات، من أبرزها:

- أ. صياغة التلخيص بكلمات الطالب نفسه دون اللجوء إلى النقل الحرفي، لما لذلك من دور في تعزيز فهم المادة المقروءة.
- ب. إزالة الأفكار المتكررة لتجنب الحشو.
- ج. استبعاد التفاصيل غير الضرورية التي لا تؤثر في المعنى العام.

د. الانتباه إلى المفاهيم والمحاور الأساسية والعناوين الرئيسة عند التلخيص.
هـ. تخصيص وقت محدد لإنجاز التلخيص، لضمان قدرة الطالب على تقدير أهمية الأفكار وترتيبها وفق أولويتها. (أورليخ وآخرون، 2003: 503).

مراحل تطبيق إستراتيجية التدريس التبادلي

تمر عملية تنفيذ التدريس التبادلي بعدد من الخطوات التي يتبعها المعلم لضمان تحقيق أهدافها، ويمكن تلخيصها بما يأتي:

1. **التمهيد وقيادة النقاش:** يبدأ المعلم الدرس بتوجيه الحوار حول جزء من النص، وذلك من خلال تطبيق الاستراتيجيات الفرعية أمام الطلاب كنموذج أولي.
2. **تشكيل المجموعات:** يعمل المعلم على تقسيم الطلبة إلى مجموعات تعاونية صغيرة، يضم كل منها نحو خمسة طلاب، ويتم تدريبهم على ممارسة الاستراتيجيات الفرعية داخل مجموعاتهم.
3. **توزيع الأدوار:** يمنح المعلم أعضاء كل مجموعة أدواراً محددة، بحيث يتولى كل طالب أحد مكونات التدريس التبادلي (النتبؤ، طرح الأسئلة، التوضيح، التلخيص).
4. **تعيين قائد للمجموعة:** يتم اختيار طالب لقيادة المجموعة وتوجيه الحوار بين أفرادها، على غرار دور المعلم، مع مراعاة تدوير الأدوار بين الطلبة لضمان مشاركة الجميع.
5. **بدء الحوار التفاعلي:** يشرع الطلبة في ممارسة الحوار التبادلي داخل مجموعاتهم، حيث يعرض كل فرد المهمة المكلف بها، ويتلقى الأسئلة أو الاستفسارات من زملائه ويجب عنها.
6. **التدريب المستمر:** يخصص المعلم عدّة أيام متتالية (تقريباً أربعة أيام) لتدريب الطلبة على كل استراتيجية من استراتيجيات التدريس التبادلي، وذلك من خلال شرح تطبيقي مباشر، ثم إتاحة الفرصة للطلاب لممارستها عملياً. (جابر، 1999: 342).

7. **زويد الطلاب بالنص:** يوزع المعلم مقطعاً قرائياً مأخوذاً من أحد الكتب على جميع الطلبة، مع التأكيد على أن يكون النص مناسباً من حيث الطول وملائماً لقدراتهم الاستيعابية، بما يتيح لهم مساحة كافية للتفكير والتحليل أثناء تطبيق التدريس التبادلي.
8. **القراءة الفردية وتدوين الملاحظات:** يمنح المعلم وقتاً لكل طالب لقراءة النص قراءة صامتة، مع تدوين ملاحظاته أو كتابة الأفكار التي سيعرضها على أفراد مجموعته في مرحلة التنبؤ، ثم التساؤل، فالتوضيح، فالتلخيص. وبعد ذلك يبدأ النقاش داخل كل مجموعة، بينما يقوم المعلم بمتابعة الحوار بين الطلاب، ويقدم لهم الإرشاد والدعم عند الحاجة.
9. **عرض إجابات التقويم:** يكلف المعلم أحد أعضاء كل مجموعة بتقديم الإجابات المتعلقة بأسئلة التقويم أمام بقية المجموعات، ممثلاً عنها في عرض ما توصلوا إليه (خليلية، 2016:18).

مبادئ استراتيجية التدريس التبادلي

ترتكز استراتيجية التدريس التبادلي على مجموعة من الأسس الرئيسة التي تشكل جوهر تطبيقها، ويمكن تلخيصها في أربعة مبادئ أساسية:

1. **الدعم والتوجيه** يقوم هذا المبدأ على توفير نموذج عملي للطلاب يشاهدون من خلاله كيفية تطبيق الاستراتيجيات الفرعية للتدريس التبادلي أثناء الدرس، ثم يقومون بمحاكاة هذا النموذج تحت إشراف المعلم، مما يساعدهم على استيعاب النص وفهم آلياته بصورة أفضل.
2. **التفكير بصوت مسموع** لا تعتمد هذه الاستراتيجية على الأنشطة الورقية التقليدية فقط، بل تقوم بالأساس على الحوار والمناقشة. إذ تُحفّز المتعلم على التعبير عن تفكيره بشكل مسموع، مما يساهم في توضيح خطوات فهمه للنص ويعزز قدرته على التحليل والاستنتاج.
3. **مهارات ما وراء المعرفة** يرتبط هذا المبدأ بقدرة الطالب على إدراك عمليات التفكير التي يمارسها أثناء القراءة. ويتكامل هذا الوعي مع أسلوب التفكير بصوت

مرتفع ل يتيح للطالب مراقبة فهمه للنص، وتطبيق استراتيجيات التنبؤ، وطرح الأسئلة، والتوضيح، والتلخيص بفاعلية أكبر.

4. **التعلم التعاوني** يعد العمل الجماعي جزءاً محورياً في التدريس التبادلي، إذ يوفر بيئة تفاعلية تساعد على تبادل الأفكار وتفعيل الخبرات السابقة، كما يدعم عمليات المساندة والتفكير الموجه، ويعزز دور ما وراء المعرفة من خلال النقاش والعمل المشترك بين أفراد المجموعة.

مزايا التدريس التبادلي

1. تتميز استراتيجية التدريس التبادلي بعدد من النقاط الإيجابية التي تجعلها ملائمة للتعليم في مختلف المراحل، ومن أبرز مزاياها ما يأتي:
2. أنها سهلة التطبيق داخل الصف، ويمكن توظيفها في أغلب المواد الدراسية دون الحاجة إلى إجراءات معقدة.
3. تعزز مهارات الحوار والنقاش بين الطلاب، وتشجعهم على تبادل الأفكار بطريقة منظمة.
4. يمكن اعتمادها في الصفوف ذات الأعداد الكبيرة، مما يجعلها مناسبة للبيئات التعليمية التي تضم كثافة طلابية مرتفعة.
5. تساهم في رفع مستوى التحصيل الدراسي لدى المتعلمين في مختلف المواد.
6. توفر فرصاً للطلاب الخجولين للمشاركة في الأنشطة من خلال الأدوار المحددة، مما يساعدهم على بناء الثقة بالنفس.
7. تدعم تطبيق أنواع التقويم المختلفة، سواء كان تقويمياً تكوينياً أثناء التعلم أو ختامياً بعد انتهاء المهمة. (عطيه، 2008: 235).

معوقات استراتيجية التدريس التبادلي

على الرغم من الفوائد العديدة لاستراتيجية التدريس التبادلي، إلا أن هناك بعض المعوقات التي قد تواجه المعلمين والطلبة عند تطبيق الاستراتيجيات الفرعية، وتشمل ما يلي:

1- صعوبة تطبيق الاستراتيجيات لدى الطلبة، خصوصاً في المراحل الأولى من التعلم عليها.

2- التحديات المرتبطة بالصفوف المزدحمة والبيئات التعليمية الصاخبة، مما قد يعيق التركيز والحوار الفعال.

3- حاجة بعض الطلبة إلى وقت إضافي للتدرب على الأنشطة المصاحبة للاستراتيجية واكتساب المهارات اللازمة لممارستها.

4- انخفاض مشاركة الطلاب الخجولين في أنشطة التدريس التبادلي، مما يقلل من استفادتهم من الحوار الجماعي.

5- إهدار الوقت في بعض المجموعات بسبب التركيز المفرط على جزئيات معينة دون غيرها أثناء النقاش.

6- ضرورة توفر بيئة تعليمية مناسبة تسمح للطلاب بإجراء الحوارات بحرية وتنظيم النقاش بطريقة فعالة. (زيتون، 2003:226).

دور المعلم في استراتيجية التدريس التبادلي

لضمان تطبيق فعال لاستراتيجية التدريس التبادلي، يجب على المعلم مراعاة ما يلي:

1. تقسيم الطلاب إلى مجموعات غير متجانسة تتراوح أعداد أفرادها بين 3 إلى 6 طلاب لضمان تفاعل متوازن.

2. امتلاك المهارات التدريسية اللازمة ليكون نموذجاً يحتذى به للطلبة خلال العملية التعليمية.

3. تشجيع قدرات ومهارات الطلاب تدريجياً قبل الانسحاب التدريجي للدعم المقدم لهم.

4. متابعة أداء كل مجموعة عن كثب لضمان فعالية تطبيق الاستراتيجيات وتوجيه الطلاب عند الحاجة.

5. تعزيز السلوكيات الصحيحة والمواقف الإيجابية لدى الطلاب، وتصحيح الأخطاء بأسلوب بناء لدعم التعلم المستمر. (البهادلي، 2011:132).

دور المتعلم في التدريس التبادلي

يلعب الطالب دوراً محورياً في نجاح إستراتيجية التدريس التبادلي، ويشمل ذلك:

- 1- المشاركة الفاعلة في تصميم الأنشطة والمواقف التعليمية بالتعاون مع المعلم.
- 2- ربط المعرفة السابقة بالمعلومات والمفاهيم الجديدة لتعزيز الفهم العميق.
- 3- تلخيص محتوى ما قرأه وتحديد الفقرات والأفكار الأساسية.
- 4- مناقشة المعلم حول النقاط غير المفهومة أو الغامضة.
- 5- القدرة على استنتاج معلومات جديدة وتطبيقها ضمن سياق الموضوع.
- 6- القدرة على التنبؤ بالمحتوى القادم أو النتائج المتوقعة من النص أو الدرس. (حسين، 2011:48).

المبحث الثاني _ التصميم (عناصره ، أسسه)

يُعد التصميم أحد الفنون البصرية، فهو يشكل لغة بصرية تعبّر عن الأفكار والاحتياجات الإنسانية المختلفة. ويستطيع المصمم من خلال هذه اللغة نقل المعاني والرسائل المتنوعة باستخدام مجموعة من العناصر الأساسية التي تشكل البنية البصرية للعمل الفني. ذلك خلال مجموعة العناصر التالية :

1. النقطة

تُعرف النقطة بأنها أبسط العناصر البصرية المستخدمة في أي تكوين فني، إذ تشير أساساً إلى تحديد موقع في الفراغ. ورغم بساطتها، فإنها تثير لدى المشاهد إحساساً بالحركة والاتجاه، اعتماداً على موقعها وعلاقتها بالعناصر الأخرى في التصميم.

2. الخط يُعتبر الخط من العناصر الأساسية في التصميم، ويرتبط بتاريخ الإنسان منذ العصور القديمة. فقد كشفت الدراسات الأثرية عن مخطوطات ورموز صورية على جدران الكهوف والمناطق التي عاش فيها الإنسان القديم، حيث استخدمها لتدوين أفكاره ومعتقداته

وتوثيق تفاصيل حياته اليومية، بما في ذلك الأنشطة مثل الصيد والأساليب المعيشية المختلفة. (الكسار، 2012:38).

يعتمد تكوين الخط ومساحاته على حجم النقطة التي انطلق منها، وهو يتنوع في الطبيعة والأعمال الفنية والأشكال الهندسية. ويمكن تصنيف الخطوط إلى رأسية، مائلة، متقاطعة، منكسرة، دائرية، غير منتظمة، وإشعاعية. ويكمن جمال التصميم في الطريقة التي تتفاعل بها هذه الخطوط مع بعضها البعض لتشكيل توازن بصري وانسجام في العمل الفني. (عبو، 1982)

3. الاتجاه يجب أن يمتلك العنصر المتحرك اتجاهًا محددًا للحركة من نقطة إلى أخرى. وفي التصميم، يمكن تمييز ثلاثة اتجاهات رئيسية: من اليمين إلى اليسار أو العكس وفق العادة البصرية للمشاهد، ومن الأعلى إلى الأسفل كاتجاه رأسي، ومن الأمام إلى الخلف للدلالة على إدراك العمق (أوديشو، 1998)

4. الشكل يتشكل الشكل من ترتيب وتداخل الخطوط باتجاهاتها المختلفة. ويصنف الشكل إلى ثنائي الأبعاد، المرسوم على سطح مستوٍ، وثلاثي الأبعاد، المجسم كما يظهر في البنية المعمارية أو النحت والخزف. ويشمل الشكل أنواعًا متعددة، منها:

أ. **الأشكال الهندسية:** مثل الدائرة، المثلث، المربع، وما ينتج عنها من أشكال مجسمة كالكرة، الهرم، والمكعب (الشمري، 2012).

الملمس يشير اللمس إلى التفاعل بين الإحساسين البصري واللمسي، إذ يسهم في الطريقة التي تدرك بها العين الأشكال والمساحات والألوان. ويُعد اللمس من خصائص سطح المادة المستخدمة في العمل الفني، وقد يكون ملمسًا طبيعيًا يمكن تمييزه بصريًا، أو صناعيًا يُدرك عن طريق اللمس. كما تتنوع الملامس بين الخشن والناعم، وبين القاتم والزاهي، مما يضيف تأثيرًا بصريًا وجماليًا مختلفًا على التصميم. (القباني، 2011:75)

الفضاء: يُعد الفضاء من العناصر الجوهرية التي لا يمكن لأي عمل فني أن يتشكل دونها، إذ إن جميع العناصر والعلاقات البصرية وما يتولد عنها من دلالات ومفاهيم تعتمد على وجود الفضاء أساسًا. ويُفهم الفضاء بطريقتين؛ أحدهما المفهوم الحسي أو الواقعي الذي يظهر في الأعمال والتصاميم ثلاثية الأبعاد، حيث يكون الفضاء فيها ممتدًا

وغير محدود، بوصفه المساحة التي تشغلها الكتلة من جهة، وما يحيط بها من فراغ مفتوح من جهة أخرى. (درايسه، 2005: 35)

الحجم: يُعدّ الحجم أحد مكوّنات اللغة البصرية، ويتم التعامل معه بوصفه مفهوماً نسبياً يعتمد على المقارنة بين الشيء والمشاهد؛ إذ قد تبدو الأشياء كبيرة أو صغيرة تبعاً لعلاقتها بالحجم الإنساني (الشويلي، 2013: 62). ويتميّز الحجم بامتلاكه للطول والعمق من دون أن يقترن بالوزن. وعلى المصمّم أن يأخذ شكل العمل النهائي بنظر الاعتبار وفق الطريقة التي تُشاهد منها مكوّناته. ففي الأعمال الثنائية البعد يتعامل الفنان مع علاقات ثابتة ذات طابع ساكن "Static"، أما في الأعمال الثلاثية البعد فيكون التركيز على العلاقات المتحركة أو المتغيرة "Dynamic". ويُفترض بالفنان أن يحقق قدرًا من الاتزان الشكلي والبصري في العمل التصميمي من جميع جهاته (عبد الهادي، 2006: 115)

اللون: يُعرّف اللون بأنه استجابة فسيولوجية تحدث نتيجة وصول موجات ضوئية إلى شبكية العين، سواء جاءت هذه الموجات من أصباغ ملوّنة أو من ضوء ذي لون محدد (عطية، 2005: 61) (الفادي وآخرون، 2011: 17).

القيمة الضوئية: تشير القيمة الضوئية إلى درجة إشراق اللون وانعكاسه، حيث تُصنّف الألوان من الفاتحة إلى الغامقة، ويُمثّل الأبيض أعلى درجات المقياس، بينما يمثّل الأسود أدنى درجاته، وتقع بقية التدرجات بين هذين الحدين بحسب كمية الضوء. ويُعدّ الضوء من الخصائص الأساسية للمواد التي نراها، ويُستخدم في العمل التصميمي إلى جانب الظلال لإضفاء شعور بالعمق وإضفاء البُعد على الأعمال ثنائية الأبعاد، ما يسهم في تعزيز الإحساس بالتجسيم وإبراز العلاقات البصرية بين عناصر التصميم (الفادي وآخرون، 2011: 17)

1. الوحدة : الوحدة في مجال الفن التشكيلي هي تعبير واسع يشمل عناصر متعددة منها وحدة الشكل ووحدة الأسلوب ووحدة الفكرة أو وحدة الهدف أو الغرض من العمل الفني وهذه العناصر تخلق في الراي الإحساس النهائي بوحدة العمل الفني (حميدان، 2011: 153). فهي المبدأ الأهم في التكوين والتي تتم عن طريق تآلف عناصر العمل الفني المتمثلة بالخطوط والأشكال والألوان محققة الوحدة ، ويسهم هذا الترابط بين

أجزاء العمل الفني في إظهارها كلاً واحداً ، فالعمل الفني لا يكتسب قيمته الجمالية من غير الوحدة ، فالوحدة تعني نجاح الفنان في تحقيق علاقة الجزء مع الأجزاء الأخرى وعلاقة الجزء مع الكل (عبد الهادي ومحمد، 2011:151).

2- **الحركة:** تُعدّ الحركة أحد الأسس الجوهرية في بناء العمل الفني، فهي تمنح التكوين حيوية وتنظيماً بصرياً. ويستلزم تحقيقها إدراك نوع الحركة واتجاهها وقيمها التعبيرية الكامنة داخل العناصر، بحيث توضع في أماكنها المناسبة داخل التكوين الفني لتؤدي دورها الجمالي والوظيفي. وتنقسم الحركة إلى نوعين أساسيين: حركة ناتجة عن توزيع العناصر داخل مساحة العمل، وأخرى نابعة من خصائص الأجسام والشخصيات ذاتها وما تحمله من إيماءات وحركة داخلية (عبو، 1982: 62)

3- **التوازن:** يُعرّف التوازن بأنه الحالة التي تتساوى فيها القوى البصرية المتقابلة داخل التكوين، مما يبعث الشعور بالاستقرار والراحة لدى المتلقي (رياض، 1973: 111). ويتحقق التوازن من خلال تنظيم اللون والقيمة والاتجاهات والأشكال والملمس وطريقة معالجة العناصر الفنية. ويمكن أن يظهر بعدة أنماط، من أبرزها التوازن المحوري، والتوازن الإشعاعي، والتوازن الإيهامي. (حميدان، 2011: 149-168).

4- **التناسب:** يُعدّ التناسب من المفاهيم الأساسية في التصميم، ويُقصد به العلاقة القياسية بين الأجزاء، سواء تعلقت بالزمن أو الفضاء أو الطول والعرض أو الزوايا والقيم اللونية (Graves، 1951: 428). ويهتم التناسب بدراسة الارتباط بين كل جزء من أجزاء التكوين وموقعه بالنسبة إلى الأجزاء الأخرى، ثم علاقته بالمنظومة البصرية الكلية من حيث الحجم والمساحة. ولا يخضع التناسب إلى معيار ثابت أو قانون محدد، بل يتغير تبعاً لطبيعة العمل الفني ومتطلباته الجمالية والبنائية. (Trunbul، 1994: 200).

5- **التباين:** يُعدّ التباين أحد العناصر البصرية الفاعلة في بناء التكوين الفني، إذ يقوم على إبراز الفروق بين المتضادات، من خلال الانتقال المفاجئ بين حالتين

متعاكستين بهدف شد الانتباه وتعزيز الحيوية البصرية. ويسهم التباين في كسر الرتابة ومنع الشعور بالملل الذي قد ينشأ من التشابه المفرط داخل العمل الفني. وتتعدد أنماط التباين وفق طبيعة العنصر المستخدم، ومنها التباين في الخط، والشكل، والحجم، واللون، والملمس، والاتجاه. (سكوت، 1980: 26).

الفصل الثالث: منهجية البحث وإجراءاته

أولاً: منهج البحث: اعتمد الباحث المنهج التجريبي كأساس لإجراء هذا البحث، نظراً لما يوفره من ملاءمة لإجراءات الدراسة وقدرته على الوصول إلى النتائج المرجوة بدقة وموضوعية.

ثانياً: التصميم التجريبي: استخدم التصميم التجريبي ذو الضبط الجزئي، مع مجموعتين متكافئتين (تجريبية وضابطة) في بعض المتغيرات، واختبار بعدي (الاختبار التحصيلي المعرفي). تم تطبيق استراتيجية التدريس التبادلي على المجموعة التجريبية، بينما درست المجموعة الضابطة بالطريقة التقليدية المعتادة.

التصميم المعتمد في البحث التجريبي/ جدول رقم 1

المجموعة	*المتغير المستقل	-المتغير التابع	(الأداة)
التجريبية	استراتيجية التدريس التبادلي	التحصيل المعرفي	الاختبار التحصيلي
الضابطة	الطريقة الاعتيادية		

ثالثاً: مجتمع البحث وعينته: يشمل مجتمع البحث الحالي طلبة كلية التربية الأساسية في الجامعة، وتم اختيار العينة بما يضمن تمثيل المجتمع البحثي بشكل مناسب وملائم لأهداف الدراسة

ثالثاً: مجتمع البحث وعينته

يتكون مجتمع البحث من طلبة كلية التربية الأساسية - الجامعة المستنصرية للعام الدراسي 2024-2025، أما العينة فقد تم اختيارها بطريقة قصدية من طلبة قسم التربية الفنية - المرحلة الثالثة - الدراسة الصباحية، لكونهم يدرسون المادة موضوع البحث. وباستخدام طريقة السحب العشوائي، تم اختيار قاعة (أ) لتمثل **المجموعة التجريبية** التي درست مادة أسس التصميم باستخدام استراتيجية التدريس التبادلي، وقاعة (ج) لتمثل **المجموعة الضابطة** التي درست المادة نفسها بالطريقة التقليدية. ولضمان سلامة التجربة البحثية، تم استبعاد الطلاب الذين رسبوا إحصائياً وعددهم (2) طلاب، حتى لا تؤثر خبراتهم السابقة على نتائج البحث.

عدد طلاب مجموعتي البحث قبل الاستبعاد وبعده

ت	المجموعة	عدد الطلبة قبل الاستبعاد	عدد الطلبة المستبعدين	عدد عينة البحث
1.	(التجريبية)	(32)	2	(30)
2.	(الضابطة)	(31)	-	(30)
3.	(المجموع)	(63)	2	(60)

خامساً: ضبط المتغيرات الدخيلة: على الرغم من تحقيق التكافؤ الإحصائي بين المجموعتين التجريبية والضابطة، فإن الباحث سعى إلى الحدّ قدر الإمكان من تأثير المتغيرات الدخيلة التي قد تؤثر في سير التجربة أو نتائجها. ويُعد ضبط هذه المتغيرات خطوة أساسية لضمان دقة النتائج وصدقها. وفيما يأتي عرض لأهم هذه المتغيرات وكيفية التحكم بها.

أ. ظروف التجربة والحوادث المصاحبة: تشير هذه المتغيرات إلى الأحداث الطارئة التي قد تقع أثناء تنفيذ التجربة، وقد يكون لها تأثير مباشر في المتغير التابع (عويس، 1997:

110). وتشمل هذه الظروف الكوارث الطبيعية مثل الفيضانات والزلازل والأعاصير، إضافةً إلى الاضطرابات أو الظروف الأمنية والحروب. وخلال فترة تنفيذ التجربة، لم يواجه الباحث أي حادث أو ظرف استثنائي يمكن أن يؤثر في سير الإجراءات أو ينعكس على مستوى المتغير التابع (التحصيل المعرفي) إلى جانب تأثير المتغير المستقل، وبذلك يمكن التأكيد على عدم حدوث أي تأثير ناتج عن هذا النوع من المتغيرات.

ب. اختيار أفراد العينة: عمل الباحث على الحدّ من تأثير هذا المتغير من خلال تحقيق التكافؤ الإحصائي بين طلبة المجموعتين التجريبية والضابطة، وذلك لضمان عدم تداخل خصائصهم الفردية مع المتغير المستقل بما قد ينعكس على المتغير التابع. كما أن أفراد العينة ينتمون إلى بيئة اجتماعية واقتصادية متقاربة، مما يقلل من احتمالية تأثير الفروق البيئية في نتائج الدراسة.

ج. الاندثار التجريبي: يقصد بالاندثار التجريبي انسحاب بعض أفراد العينة أو توقفهم عن المشاركة أثناء فترة الدراسة، مما قد يؤثر سلباً على نتائج البحث. وفي التجربة الحالية، لم يسجل أي انسحاب كامل أو انتقال للطلاب من الكلية خلال فترة التجربة، باستثناء حالات الغياب الفردية التي سجلتها كلتا المجموعتين بنسب متقاربة تقريباً، مما حافظ على اتساق نتائج الدراسة.

د. أداة القياس:

اعتمد الباحث على أداة قياس موحدة، وهي الاختبار التحصيلي، وتم تطبيقها على كلتا المجموعتين في وقت واحد عند نهاية التجربة، وذلك لقياس مستوى التحصيل المعرفي للطلاب بعد تطبيق الإجراءات التجريبية.

سادساً: أثر الإجراءات التجريبية: لضمان حماية التجربة من تأثير بعض العوامل التي قد تؤثر في المتغير التابع، حرص الباحث على الحد من أثر هذه العوامل قدر الإمكان، من خلال اتباع الإجراءات التالية:

أ. **المادة الدراسية:** تم التحكم في تأثير هذا العامل من خلال تساوي المجموعتين (التجريبية والضابطة) في مفردات المادة الدراسية من حيث العدد والتنوع. وقد اشتملت هذه المفردات على محتوى مادة **أسس التصميم** المقررة للطلاب في المرحلة الثالثة للعام الدراسي **2024-2025**.

ب. **توزيع المحاضرات :** ضبط الباحث هذا العامل من طريق التوزيع المتساوي للمحاضرات الدراسية بين مجموعتي البحث (التجريبية والضابطة) من خلال الاتفاق مع رئاسة القسم على تنظيم جدول المحاضرات الأسبوعي ، حيث تدرس المجموعة التجريبية في الساعتين الأولى والثانية في يوم الخميس وفي نفس اليوم المجموعة الضابطة في الساعتين الثالثة والرابعة .

ج. **الوسائل التعليمية :** حرص الباحث على أن تقدّم الوسائل التعليمية التي اعتمدها في التجربة إلى طلاب المجموعة التجريبية ، إذ استعمل السبورة وأقلام ألماجك الملونة واللوحات الفنية وجهاز عرض الوسائط الالكترونية ، في حين استعمل السبورة وأقلام ألماجك الملونة فقط مع طلاب المجموعة الضابطة.

د. **مكان التجربة:** اختار الباحث قاعة واحدة، وهي القاعة للتصميم، لإجراء التجربة لكلا المجموعتين، حيث تتوفر فيها شروط مناسبة من إنارة وتهوية جيدة، بالإضافة إلى المقاعد المريحة المخصصة للطلاب، بهدف الحد من أي تأثير محتمل لمكان التجربة على النتائج.

هـ. **مدة التجربة:** تم توحيد المدة الزمنية لتطبيق إجراءات التجربة لكلا المجموعتين (التجريبية والضابطة)، حيث استمرت التجربة طوال فصل دراسي كامل، وهو الفصل الدراسي الأول للعام الدراسي **2024-2025**.

سابعاً: مستلزمات البحث: لتحقيق أهداف البحث واختبار فرضيته، كان من الضروري تهيئة مستلزمات البحث على النحو التالي:

أ- **تحديد المحتوى (المادة العلمية)** قبل بدء التجربة، قام الباحث بتحديد المادة الدراسية التي ستدرس للطلبة المجموعتين، مع توحيد المحتوى لكلا المجموعتين. وقد اعتمد الباحث على المفردات المقررة في قسم التربية الفنية لمادة **أسس**

التصميم للمرحلة الثالثة، خلال الفصل الدراسي الأول للعام الدراسي -2024 2025.

ب-تحديد الأهداف السلوكية:

قام الباحث بصياغة مجموعة من الأهداف السلوكية استناداً إلى محتوى المادة الدراسية المقرر تدريسها للمجموعتين خلال فترة التجربة، حيث بلغ عددها 40 هدفاً سلوكياً. وشملت هذه الأهداف المستويات الثلاثة للمجال المعرفي وفق تصنيف بلوم: التذكر، والفهم، والتطبيق. للتأكد من صحة صياغتها ودقتها وتصنيفها المناسب، عُرضت الأهداف على لجنة من الخبراء والمختصين في مجالات التربية الفنية، واللغة العربية، وطرق التدريس، والقياس والتقويم وبعد دراسة ملاحظات الخبراء، أُجريت بعض التعديلات على صياغة الأهداف دون حذف أي منها، واعتمدت معادلة كوبر لحساب نسبة الاتفاق، حيث حققت الأهداف نسبة موافقة 80% فأكثر. وبذلك تم اعتماد الأهداف السلوكية الأربعين بشكلها النهائي، موزعة على المستويات الثلاثة كما يلي: 18 هدفاً للتذكر، و12 هدفاً للفهم، و10 أهداف للتطبيق.

الفصل الرابع: نتائج البحث وتوصياته

يتناول هذا الفصل عرض النتائج التي توصل إليها الباحث، بالإضافة إلى الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات المستندة إلى تلك النتائج، وذلك على النحو التالي:

أولاً: عرض نتائج البحث

للتأكد من مدى تحقيق هدف البحث، تم اختبار صحة الفرضية القائلة: "لا يوجد فرق ذو دلالة إحصائية عند مستوى (0.05) بين متوسط درجات طلاب المجموعة التجريبية الذين درسوا مادة أسس التصميم باستخدام استراتيجية التدريس التبادلي ومتوسط درجات طلاب المجموعة الضابطة الذين درسوا المادة بالطريقة التقليدية في الاختبار التحصيلي البعدي".

ولتقييم هذه الفرضية الصفرية، وبعد تسجيل درجات كلا المجموعتين (التجريبية والضابطة) في الاختبار التحصيلي البعدي تم حساب كل من المتوسط الحسابي

والانحراف المعياري، واستخدام اختبار t للعينتين المستقلتين والمتساويتين في العدد. وأظهرت النتائج الإحصائية وجود فروق واضحة بين درجات المجموعتين نتائج الاختبار التائي لمجموعتي البحث في الاختبار التحصيلي المعرفي البعدي

المجموعة	العدد	متوسط الحسابي	الانحراف المعياري	درجة الحرية	القيمة (t - Test)		الدلالة الإحصائية عند مستوى (0.05)
					المحسوبة	الجدولية	
(التجريبية)	(30)	25,7	(6,4)	(58)	(5,8)	2,000	دالة إحصائية
(الضابطة)	(30)	21,1	(3,9)	)			

يتضح من الجدول أن القيمة التائية المحسوبة بلغت 5.8، وهي أكبر من القيمة الجدولية البالغة 2.000 عند مستوى دلالة 0.05. يشير هذا إلى وجود فرق ذو دلالة إحصائية بين المجموعتين (التجريبية والضابطة) في مستوى التحصيل. ويعود الفضل في هذا الفرق لصالح المجموعة التجريبية التي تم تدريس طلابها باستخدام استراتيجية التدريس التبادلي، مقارنة بالمجموعة الضابطة التي تم تدريس طلابها بالطريقة التقليدية في الاختبار التحصيلي البعدي لمادة أسس التصميم. وبناءً على ذلك، تُرفض الفرضية الصفرية، وهذه النتيجة تتفق مع نتائج دراسات سابقة مثل (دراسة الكنانى فراس علي وعلي جبار، ٢٠١٩) التي أكدت فاعلية الاستراتيجية.

الاستنتاجات

استناداً إلى نتائج البحث، يمكن استخلاص الاستنتاجات التالية:

- 1- فعالية استراتيجية التدريس التبادلي: لقد أثبتت استراتيجية التدريس التبادلي تأثيراً واضحاً في رفع مستوى التحصيل لدى طلاب المرحلة الثالثة مقارنة بالطريقة التقليدية في تدريس مادة أسس التصميم. ويرجع ذلك إلى دورها في

تحفيز التفكير الناقد لدى الطلاب وتنمية مهاراتهم الذاتية، مما يعزز قدرتهم على استخلاص المعلومات الأساسية والاحتفاظ بها لفترة طويلة.

2- **طبيعة استراتيجية التدريس التبادلي:** تُعد هذه الاستراتيجية من أساليب التعلم التفاعلي، وليست مجرد أسلوب للتدريس المباشر. يعتمد نجاحها على مشاركة الطلاب الفعالة وأنشطتهم الموجهة لتطبيق خطوات الاستراتيجية بشكل صحيح. كما أنها لا تتطلب نقطة بداية محددة، بل يمكن للطلاب الانطلاق من أي جزء يختارونه، ثم متابعة تطبيق الاستراتيجية بشكل دوري ودائري حتى العودة إلى النقطة التي بدأوا منها.

رابعاً: التوصيات

استناداً إلى نتائج البحث، يُوصي الباحث بما يلي:

1- تجنب استخدام الطرق التقليدية في تدريس مادة **أسس التصميم**، نظراً لما تقتقر إليه هذه الطرق من تحفيز للمتعلمين وغياب عنصر الإثارة والتشويق، مما يقلل من فعاليتها في تعزيز التعلم.

2- ضرورة اعتماد **استراتيجية التدريس التبادلي** في تدريس مادة **أسس التصميم** لطلاب قسم التربية الفنية، نظراً لما تقدمه من أثر إيجابي في تحصيل الطلاب وتنمية مهارات الفهم والتطبيق، من خلال تعزيز التعاون بين الطلاب أنفسهم أو بينهم وبين المعلم.

خامساً: المقترحات

واستناداً إلى ما تم عرضه من نتائج البحث، يقترح الباحث إجراء الدراسات التالية:

1- دراسة تأثير **استراتيجية التدريس التبادلي** على مواد دراسية أخرى ضمن مجال التربية الفنية، مثل: النقد الفني، تاريخ الفن الحديث، الإنشاء التصويري، النحت، وعناصر الفن.

2- دراسة أثر هذه الاستراتيجية على متغيرات تعليمية وسلوكية أخرى، مثل: التفكير التأملي، التفكير الإبداعي، الميول، الدافعية، والاتجاهات لدى الطلاب.

3- القيام بدراسة مقارنة بين استراتيجية التدريس التبادلي واستراتيجيات تعليمية حديثة أخرى أثبتت فعاليتها في تعزيز التعلم والتحصيل الدراسي.

المصادر

أولاً: المصادر العربية

1. إبراهيم ، مجدي عزيز ، (2009) : معجم ومصطلحات ومفاهيم التعليم والتعلم ، ط1 ، عالم الكتب ، القاهرة ، مصر .
2. أورليخ ، رونالد وكالاهان ، ريتشارد ، (2003) : استراتيجيات التعليم الدليل نحو تدريس أفضل ، ت : عبد الله أبو نبعة ، ط1 ، دار حنين للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن .
3. الجابري ، كاظم كريم رضا ، (2011) : مناهج البحث في التربية وعلم النفس ، الأسس والأدوات ، ط1 ، بغداد .
4. الجليبي ، سوسن شاكر ، (2005) : أساسيات بناء الاختبارات والمقاييس النفسية والتربوية ، ط1 ، مؤسسة علاء الدين للطباعة والتوزيع ، دمشق ، سوريا .
5. جابر ، عبد الحميد جابر ، (1999) : استراتيجيات التدريس والتعلم ، ط1 ، دار الفكر ، القاهرة ، مصر .
6. الحسيني ، أياد حسين عبد الله ، (2002) : التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم ، ط1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد .
7. حميدان ، سهاد ، (2011) : الرسوم التوضيحية اليدوية وتقنياتها ، ط1 ، دار الإحصاء العلمي للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن .
8. الخرايشة ، عمر محمد عبد الله ، (2007) : أساليب البحث العلمي ، ط1 ، مطابع الدستور التجارية ، عمان ، الأردن .
9. الخياط ، ماجد محمد ، (2010) : أساسيات القياس والتقويم في التربية ، ط1 ، دار الراية ، عمان ، الأردن .
10. الدرايسه ، محمد عبد الله ، (2005) : تاريخ التصميم الجرافيكي ، ط1 ، مكتبة المجتمع العربي ، عمان ، الأردن .

11. الدباغ ، فخري ، وآخرون ، (1983) : اختيار رافن للمصفوفات المتتابعة المقننة للعراقيين ، ط1 ، مطبعة جامعة الموصل ، الموصل ، العراق .
12. رياض ، عبد الفتاح (1974): التكوين في الفنون التشكيلية ، ط1 ، دار النهضة العربية .
13. زاير ، سعد علي وآخرون ، (2013) : الموسوعة الشاملة استراتيجيات وطرائق ونماذج وأساليب وبرامج ، ط1 ، دار المرتضى للنشر والتوزيع ، بغداد ، العراق .
14. _____ ، (2014) : طرائق التدريس العامة ، ط1، دار صفاء للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن .
15. زيتون ، حسن ، (2003) : التعليم والتدريس من منظور النظرية البنائية ، ط1 ، دار عالم الكتب ، القاهرة ، مصر .
16. السيد احمد ، وآخرون ، (2007) : الإدراك الحسي البصري والسمعي ، ط1 ، مكتبة النهضة للنشر والتوزيع ، القاهرة ، مصر .
17. السامرائي ، عباس ومحمد ، عبد الكريم ، (1991) : كفايات تدريسية في طرائق تدريس التربية الرياضية ، ط1 ، مطبعة دار الحكمة للنشر والتوزيع ، بغداد ، العراق .
18. سكوت ، روبرت جيلام ، (1980) : أسس التصميم ، ت: محمد محمود يوسف ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة .
19. الصقر ، أياد ، (2009) : أساسيات التصميم ومناهجه ، ط1 ، عمان ، الأردن .
20. العزاوي ، رحيم يونس كرو ، (2007) : القياس والتقويم في العملية التدريسية ، ط1 ، دار دجلة للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن .
21. عبد الباري ، ماهر شعبان ، (2010) : استراتيجيات فهم المقروء النظرية وتطبيقاتها العملية ، ط1 ، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة ، عمان ، الأردن .
22. عبد الفتاح ، رياض ، (1995) : التكوين في الفنون التشكيلية ، ط3 ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، مصر .

23. عبد الهادي ، عدلي محمد ، (2006) : مبادئ التصميم واللون ، ط1 ، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن .
24. عطية ، محسن محمد ، (2005) : اكتشاف الجمال في الفن والطبيعة ، عالم الكتب ، القاهرة .
25. _____ ، (2008) : الاستراتيجيات الحديثة في التدريس الفعال ، دار الصفاء للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن .
26. عبو ، فرج ، (1982) : علم عناصر الفن ، ج2 ، دار دلفين للنشر ، ميلانو ، إيطاليا .
27. عويس ، خير الدين علي ، (1997) : دليل البحث العلمي ، ط1 ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، مصر .
28. عبد الحليم ، فتح الباب وأحمد ، حافظ رشوان ، (1985) : التصميم في الفنون التشكيلية ، ط1 ، عالم الكتب للنشر والتوزيع ، القاهرة ، مصر .
29. عبد الهادي ، عدلي محمد والدراسة ، محمد عبد الله ، (2011) : نظرية اللون مبادئ في التصميم ، ط1 ، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن .
30. عفانة ، عزو والجيش ، يوسف ، (2008) : التدريس والتعلم بالدمغ ذي الجانبين ، ط1 ، مكتبة آفاق للنشر والتوزيع ، غزة ، فلسطين .
31. الغانم ، احمد فيصل رشك ، (1998) : مفهوم الحركة في التصميم الطباعي ، (رسالة ماجستير غير منشورة) ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة .
32. الفادي ، نور الدين أحمد ، وآخرون ، (2011) : مبادئ الطباعة والتصميم الجرافيكي ، ط1 ، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن .
33. القره غولي ، محمد علي علوان ، (2006) : جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة ، (أطروحة دكتوراه) ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة .
34. الكبيسي ، وهيب مجيد ، (2010) : الإحصاء التطبيقي في العلوم الاجتماعية ، ط1 ، دار مرتضى للكتاب العراقي ، بغداد ، العراق .

35. محمد ، آمال جمعة عبد القادر ، (2010) : استراتيجيات التدريس والتعلم نماذج وتطبيقات ، ط1 ، دار الكتاب الجامعي ، عمان ، الأردن .
36. ملحم ، سامي محمد ، (2000) : القياس والتقويم في التربية وعلم النفس ، ط1 ، دار المسيرة ، عمان .
37. الهاشمي ، عبد الرحمن ، والدليمي ، طه علي حسين ، (2008) : استراتيجيات حديثة في فن التدريس ، ط1 ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن .
38. ونك ، ووكاس ، (1981) : مبادئ تصميم المجسمات ، ت : أمل الحسيني ، مطبعة السلام ، بغداد.

ثانياً : الرسائل والاطاريح الجامعية

1. أوديشو ، وسام مرقص ، (1998) : اتجاه حركة العناصر وعلاقتها بالمضمون في الرسم الجداري والنحت البارز في حضارة وادي الرافدين ، (أطروحة دكتوراه غير منشورة) ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، العراق .
2. الأدغم ، رضا احمد حافظ ، (2004) : أثر التدريب على بعض استراتيجيات فهم المقروء لدى طلاب شعبة اللغة العربية بكليات التربية في اكتسابهم واستخدامهم لها في تدريس القراءة ، (رسالة ماجستير غير منشورة) ، جامعة المنصورة ، كلية التربية ، دمياط ، مصر .
3. البهادلي ، أسامة جاسم محمد ، (2011) : أثر إستراتيجية التدريس التبادلي في تحصيل مادة الجغرافية لدى طالبات الصف الثالث في معاهد إعداد المعلمات ، (رسالة ماجستير غير منشورة) ، جامعة بغداد ، كلية التربية – ابن رشد ، بغداد ، العراق .
4. حسن ، محمود حسن ، (2006) : فاعلية استراتيجيات التدريس التبادلي في التخفيف من قلق الكلام لدى عينة من أطفال المرحلة الابتدائية ، (رسالة ماجستير غير منشورة) ، الجامعة المنوفية ، كلية التربية ، المنوفية ، مصر .
5. حسين ، بيداء ، (2011) : فاعلية التدريس التبادلي في تدريس العلوم على تنمية التحصيل الدراسي لدى تلميذات المرحلة المتوسطة ، (رسالة ماجستير غير منشورة) ، جامعة أم القرى ، كلية التربية ، السعودية .

6. الجاف، صفاء محمد، أثر استراتيجية دمج الشتات في تطوير الأداء المهاري لطلاب قسم التربية الفنية في مقرر أساسيات التصميم. (2022). مجلة كلية التربية الأساسية، 253-276. <https://doi.org/10.35950/cbej.v28i116.6046>، 28 (116)
7. خليلية ، مراد احمد محمد ، (2016) : فاعلية إستراتيجية التدريس التبادلي في تحصيل طلبة الصف التاسع الأساسي بمادة النحو في اللغة العربية والدافعية نحو تعلمها في محافظة جنين ، (رسالة دكتوراه غير منشورة) ، جامعة النجاح ، كلية الدراسات العليا ، نابلس ، فلسطين .
8. الدبس ، هناء ، (2009) : فاعلية برنامج تدريس قائم على طريقتي المحاضرة والتدريس التبادلي في تنمية التفكير الناقد وأثره في التحصيل في مادة الفلسفة ، (رسالة ماجستير غير منشورة) ، جامعة دمشق ، سوريا .
9. الشمري ، لميس سعدون عباس ، (2012) : فاعلية التعلم بالاستكشاف في تنمية المهارات الفنية لدى طلبة قسم التربية الفنية - مادة أسس التصميم ، (رسالة ماجستير غير منشورة) ، الجامعة المستنصرية ، كلية التربية الأساسية ، بغداد ، العراق .
10. الشويلي ، كاظم جاسم خطاب ، (2013) : بناء معيار تقويمي لرسوم تلامذة الصف الخامس الابتدائي في ضوء أسس التكوين الفني ، (رسالة ماجستير غير منشورة) ، الجامعة المستنصرية ، كلية التربية الأساسية ، بغداد ، العراق .
11. العلوي ، ضحى ، (2012) : أثر إستراتيجية التدريس في التحصيل وتنمية مهارات التفكير ما وراء المعرفة لدى طالبات الصف الرابع الأدبي لمادة علم الاجتماع ، (رسالة ماجستير غير منشورة) ، جامعة بغداد ، العراق .
12. العمشاني، حيدر حسين حسن، (2011) : فاعلية التدريس التبادلي في تحصيل طلاب الأول متوسط واتجاهاتهم نحو مادة علم الأحياء ، (رسالة ماجستير غير منشورة) ، كلية التربية - ابن الهيثم ، جامعة بغداد ، العراق .
13. القباني ، مرفت إبراهيم صالح ، (2011) : فعالية منهج مقترح في ضوء المفهوم الشامل للتربية الفنية في تنمية مهارات التخيل والإنتاج الفني لدى تلاميذ الصف

السادس الابتدائي ، (أطروحة دكتوراه غير منشورة) ، معهد الدراسات التربوية ، قسم المناهج وطرق التدريس ، جامعة القاهرة ، مصر .

14. الكسار ، قيس لازم حاتم ، (2012) : أثر وحدة متعددة الوسائط التعليمية في تدريس مادة التخطيط والألوان ، (رسالة ماجستير غير منشورة) ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، العراق .

15 . الكناني، فراس علي وعلي جبار، اثر استراتيجية التدريس التبادلي في تنمية التحصيل المعرفي لطلبة معهد الفنون الجميلة في مادة التربية الجمالية . (2019). Journal of the College of Basic Education, 25(104), 479–529.
<https://doi.org/10.35950/cbej.v25i104.4662>

16. الربيعي ، بسمة هلال، أثر استراتيجية التدريس التبادلي على تحصيل طلاب الصف الثاني الثانوي بقسم علوم القرآن الكريم والتربية الإسلامية في مادة منهج المحدثين. (2022). مجلة كلية التربية الأساسية، (79) 19 ، 669-695.
<https://doi.org/10.35950/cbej.v19i79.7102>

17. موزان ، علي حسين ، (2013) : بناء برنامج تدريبي قائم على التقانة الرقمية لتنمية مهارات طلبة قسم التربية الفنية في مادة التخطيط والألوان ، (رسالة ماجستير غير منشورة) ، الجامعة المستنصرية ، كلية التربية الأساسية ، بغداد ، العراق .
رابعاً: المصادر الأجنبية

1. Allen, M.S.yen,W.w, (1979): **Introduction to measurement theory book** , Golacalifornia .
2. Cause , Peter, (1973) : **structuralism, in Dictionary of the history of ideas** , Charles scribners s sons , New York .
3. Trunbull , Arther And Russel , (1994) : **The Graphics Of Communication Typography Layout Design** , Second Edition , Ohio Unv. New York .

4. Graves, Maitland , (1951) : **The Art Of Color And Design** , Mcgrow , Hill book Company , Inc London .
5. Keene, L. (2002 : **Reciprocal teaching strategy and adult high school students**, (Unpublished M.A.). Kean University.
6. Leanne , Clark D .(2003) : **Reciprocal teaching strategy and adult high school students un published M.A.**, Kean university ,
7. Livingston, J.A. (1997): **Metacognition: An overview** . Amercan psychologist.
8. Needle, Howard, L (1993): **Textile coloration and finishing** , University of California .
9. Wasius, Wong, (1972) : **Principles of Two Dimensional Design**, Van Nester and Reinhold Company, New York

Reference :

First: Arabic Sources

1. Ibrahim, Magdi Aziz, (2009): Dictionary of Terms and Concepts of Education and Learning, 1st ed., Alam Al-Kutub, Cairo, Egypt.
2. Ulrich, Ronald and Callahan, Richard, (2003): Teaching Strategies: A Guide to Better Teaching, trans. Abdullah Abu Nab'a, 1st ed., Dar Hanin for Publishing and Distribution, Amman, Jordan.
3. Al-Jabri, KadhimKarimReda, (2011): Research Methods in Education and Psychology: Foundations and Tools, 1st ed., Baghdad.

4. Al-Jalabi, Sawsan Shaker, (2005): Fundamentals of Constructing Psychological and Educational Tests and Measures, 1st ed., Alaa El-Din Foundation for Printing and Distribution, Damascus, Syria.
5. Jaber, Abdul Hamid Jaber, (1999): Teaching and Learning Strategies, 1st ed., Dar Al-Fikr, Cairo, Egypt.
6. Al-Husseini, Ayad Hussein Abdullah, (2002): The Artistic Composition of Arabic Calligraphy According to Design Principles, 1st ed., General Cultural Affairs House, Baghdad.
7. Humaidan, Suhad, (2011): Hand-Drawn Illustrations and Their Techniques, 1st ed., Al-I'sar Al-Ilmi Publishing and Distribution House, Amman, Jordan.
8. Al-Kharabsheh, Omar Muhammad Abdullah, (2007): Scientific Research Methods, 1st ed., Al-Dustour Commercial Press, Amman, Jordan.
9. Al-Khayyat, Majid Muhammad, (2010): Fundamentals of Measurement and Evaluation in Education, 1st ed., Dar Al-Rayah, Amman, Jordan.
10. Al-Daraiseh, Muhammad Abdullah, (2005): A History of Graphic Design, 1st ed., Arab Community Library, Amman, Jordan.
11. Al-Dabbagh, Fakhri, et al. (1983): Raven's Progressive Matrices Test Standardized for Iraqis, 1st ed., University of Mosul Press, Mosul, Iraq.
12. Riyadh, Abdul Fattah (1974): Composition in the Fine Arts, 1st ed., Dar Al-Nahda Al-Arabiya.

13. Zayer, Saad Ali, et al. (2013): The Comprehensive Encyclopedia: Strategies, Methods, Models, Techniques, and Programs, 1st ed., Dar Al-Murtada for Publishing and Distribution, Baghdad, Iraq.
14. General Teaching Methods, 1st ed., Dar Safaa for Publishing and Distribution, Amman, Jordan.) _____ .2014 :
15. Zaitoun, Hassan (2003): Education and Teaching from a Constructivist Perspective, 1st ed., Dar Alam Al-Kutub, Cairo, Egypt.
16. Al-Sayed Ahmed, et al. (2007): Visual and Auditory Sensory Perception, 1st ed., Al-Nahda Library for Publishing and Distribution, Cairo, Egypt.
17. Al-Samarrai, Abbas and Muhammad, Abdul Karim (1991): Teaching Competencies in Physical Education Teaching Methods, 1st ed., Dar Al-Hikma Press for Publishing and Distribution, Baghdad, Iraq.
18. Scott, Robert Gillam (1980): Principles of Design, trans. Muhammad Mahmoud Youssef, NahdetMisr Publishing House, Cairo.
19. Al-Saqr, Ayad (2009): Fundamentals of Design and its Methods, 1st ed., Amman, Jordan.
20. Al-Azzawi, Rahim YounisKarou (2007): Measurement and Evaluation in the Teaching Process, 1st ed., Dijla Publishing and Distribution House, Amman, Jordan.
21. Abdul-Bari, Maher Shaaban, (2010): Reading Comprehension Strategies: Theory and

- Practical Applications, 1st ed., Dar Al-Masirah for Publishing, Distribution and Printing, Amman, Jordan.
22. Abdul-Fattah, Riyad, (1995): Composition in the Fine Arts, 3rd ed., Dar Al-Nahda Al-Arabiya, Cairo, Egypt.
23. Abdul-Hadi, Adly Muhammad, (2006): Principles of Design and Color, 1st ed., Arab Community Library for Publishing and Distribution, Amman, Jordan.
24. Atiya, Mohsen Muhammad, (2005): Discovering Beauty in Art and Nature, Alam Al-Kutub, Cairo.
25. Modern Strategies in Effective Teaching, Dar Al-Safa for Publishing and Distribution, Amman, Jordan.) _____2008:
26. Abbo, Faraj, (1982): The Science of the Elements of Art, Vol. 2, Delfin Publishing House, Milan, Italy.
27. Awais, Khair El-Din Ali, (1997): A Guide to Scientific Research, 1st ed., Dar Al-Fikr Al-Arabi, Cairo, Egypt.
28. Abdel-Halim, Fath Al-Bab and Ahmed, Hafez Rashwan, (1985): Design in the Fine Arts, 1st ed., Alam Al-Kutub Publishing and Distribution, Cairo, Egypt.
29. Abdel-Hadi, Adly Muhammad and Al-Daraiseh, Muhammad Abdullah, (2011): Color Theory: Principles in Design, 1st ed., Arab Community Library for Publishing and Distribution, Amman, Jordan.
30. Afana, Azzo and Al-Jaish, Youssef, (2008): Teaching and Learning with the Two-Brain Approach, 1st ed., Afaq Library for

- Publishing and Distribution, Gaza, Palestine. 31. Al-Ghanim, Ahmed Faisal Rashk, (1998): The Concept of Movement in Typographic Design, (Unpublished Master's Thesis), University of Baghdad, College of Fine Arts.
32. Al-Fadi, Nour El-Din Ahmed, et al., (2011): Principles of Printing and Graphic Design, 1st ed., Arab Community Library for Publishing and Distribution, Amman, Jordan.
33. Al-Qarahghouli, Muhammad Ali Alwan, (2006): Design Aesthetics in Postmodern Graphics, (Doctoral Dissertation), University of Babylon, College of Fine Arts.
34. Al-Kubaisi, WahibMajeed, (2010): Applied Statistics in Social Sciences, 1st ed., Murtada House for Iraqi Books, Baghdad, Iraq.
35. Muhammad, AmalJumaa Abdul Qader, (2010): Teaching and Learning Strategies: Models and Applications, 1st ed., University Book House, Amman, Jordan. 36. Malham, Sami Muhammad, (2000): Measurement and Evaluation in Education and Psychology, 1st ed., Dar Al-Masirah, Amman.
37. Al-Hashemi, Abdul Rahman, and Al-Dulaimi, Taha Ali Hussein, (2008): Modern Strategies in the Art of Teaching, 1st ed., Dar Al-Shorouk for Publishing and Distribution, Amman, Jordan.
38. Wonke, Lucas, (1981): Principles of 3D Modeling, trans. Amal Al-Husseini, Al-Salam Press, Baghdad.

Second: University Theses and Dissertations

1. Audisho, WissamMarqos, (1998): The Direction of Movement of Elements and its Relationship to Content in Mural Painting and Relief Sculpture in the Civilization of Mesopotamia, (Unpublished Doctoral Dissertation)

الاستشراف في التصميم الكرافيكي وفاعليته في الوعي الجمعي

Graphic Foresight

and its Efficacy in Collective Consciousness

م.م. عمار صباح شاكر ناجي

العنوان : بغداد/ السيدة

جهة العمل :وزارة الثقافة والسياحة والآثار/ دار الشؤون الثقافية العامة / قسم التأليف

والنشر .

هاتف : ٠٧٧١٠٥٨٧٨٩٠

ايميل: Ammar.Naji2304p@cofarts.uobaghdad.edu.iq

أ.د. نصيف جاسم محمد

العنوان : بغداد / حي المستنصرية .

هاتف : ٠٧٨٢٨٥٥١٧٣

جهة العمل : وزارة التعليم والبحث العلمي - جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة / قسم

الفنون التشكيلية .

الايمل: nsiyfjassem@gmail.com

-Name: Assistant Lecturer **Ammar Sabah Shaker Naji**

Address: Baghdad / Al-Saydiya

Affiliation: Ministry of Culture, Tourism and Antiquities / House of

Cultural Affairs / Department of Authorship and Publishing

Phone: 07710587890

Email: Ammar.Naji2304p@cofarts.uobaghdad.edu.iq

-Name: Prof. Dr. **NsiyfJasim Mohammed**

Address: Baghdad / Al-Mustansiriya District

Phone: 0782855173

Affiliation: University of Baghdad / College of Fine Arts /
Department of Fine Arts

Email: nsiyfjassem@gmail.com

الملخص

يتناول البحث مفهوم الاستشراف في التصميم الكرافيكي بوصفه ممارسة معرفية تتجاوز البعد الجمالي نحو تشكيل الوعي الجمعي وتوجيهه. يوضح كيف تعتمد المؤسسات على تصاميم مبنية على بيانات واقعية لصياغة صور مستقبلية تُغرس تدريجياً في ذاكرة المتلقي، بحيث يصبح مهياً لتقبلها والدفاع عنها عند حدوثها، منتقلاً من دور المتلقي السلبي إلى فاعل مشارك في صناعة الرأي العام وتحقيق أهداف المؤسسة. ويعرّف البحث الاستشراف الكرافيكي باعتباره خطاباً بصرياً يخاطب العقل واللاوعي معاً عبر آليات إقناع متدرجة تشمل: جذب الانتباه، ثم إثارة الاهتمام، فخلق الرغبة، وصولاً إلى الاستجابة السلوكية. كما يُفَعِّلُ البواعث النفسية مثل الخوف والأمل والشعور بالذنب والمسؤولية. ويصنّف البحث أنماط الاستشراف إلى ثلاثة: استفهامي يحفّز التفكير، وبياني يحوّل البيانات إلى صور مستقبلية، وتكهنّي يستند إلى إشارات بسيطة وخيال موجه. ويربط البحث بين الاستشراف والوعي الجمعي في صيغته التقليدية والرقمية، مؤكداً أن إعادة إنتاج الرموز الجمعية بصيغ مستقبلية يمنح التصميم سلطة رمزية قادرة على إعادة تشكيل المفاهيم وتوجيه المستقبل الإدراكي للمجتمع، مما يجعل التصميم الاستشرافي أداة معرفية مؤثرة في السلوك الجمعي.

الكلمات المفتاحية (Keywords):

الاستشراف (Foresight)

الوعي الجمعي (Collective Consciousness)

المستقبل (The Future)

التصميم الكرافيكي (Graphic Design)

الخطاب المرئي (Visual Discourse)

Summary

The research examines the concept of foresight in graphic design as a cognitive practice that moves beyond aesthetics toward shaping and directing collective awareness. It explains how institutions use designs based on real data to construct future images that are gradually implanted in the receiver's memory, preparing them to accept and even defend these ideas once they occur. Thus, the individual shifts from a passive consumer to an active participant in shaping public opinion and realizing the institution's goals.

The study defines graphic foresight as a visual discourse that addresses both the mind and the subconscious through a staged persuasion mechanism: capturing attention, stimulating interest, creating desire, and achieving behavioral response. It also activates psychological triggers such as fear, hope, guilt, and responsibility. The research identifies three types of foresight: interrogative, which stimulates thought; informational, which transforms data into future-oriented visuals; and speculative, which relies on weak signals and guided imagination.

The research links foresight to both traditional and digital forms of collective consciousness, arguing that re-producing shared symbols in futuristic forms grants design a symbolic power capable of reshaping social concepts and guiding the community's perceptual future. Thus, graphic foresight becomes a knowledge tool that influences collective behavior.

الفصل الأول

أولاً- مشكلة البحث :

تتنافس المؤسسات اليوم على استقطاب وعي المتلقي عبر تصاميم كرافيكية استشرافية مبنية على بيانات واقعية، تُقدّم بصيغة مستقبلية تجعل الأفكار تبدو مألوفة قبل حدوثها، فتضعف مقاومتها وتترسخ في الذاكرة بوصفها معرفة مسبقة. هذا التكرار يحوّل المتلقي من ناقد إلى شريك في تحقيق رؤية المؤسسة، ويُسهّم في تشكيل وعي جمعي مؤيد لها. وبذلك يصبح التصميم الكرافيكى أداة فاعلة للسيطرة على القنوات العامة وتوجيه الرأي

العام نحو أهداف مؤسساتية مستقبلية. ومن هنا تتبع ضرورة دراسة الاستشراف الكرافيكي وفاعليته في التأثير في الوعي الجمعي.

منها تولدت لدى الباحث ضرورة الكشف عن فاعلية الحقول التصميمية الكرافيكية ذات البعد المستقبلي المؤثر على مفاهيم الوعي الجمعي، من خلال المحاولة للإجابة على السؤال التالي :

(ما الاستشراف الكرافيكي و ما فاعليته في الوعي الجمعي ؟).

ثانيا : أهمية البحث والحاجة إليه: يمكن أن نجل الأهمية على وفق ما يأتي:
الأهمية النظرية :

يمكن ان يعود بالنفع المعرفي عن طريق اغناء أدبيات التخصص الدقيق وللمشتغلين في توليد حقول تصميمية بصيغة مستقبلية تسهم في إثراء الوعي المعرفي للمصمم وتوظيفاته في الجانب العملي ورصد اي طرح استشرافي مضاد .

الأهمية التطبيقية:

يمكن ان يعود بالنفع المباشر على المؤسسات التي تعمل في ذات الحقل لأدراك أهميته والتعامل مع الطروحات الفكرية المضادة وإعداد حقول تصميمية تسهم في صناعة وعي جمعي يسهم في حماية المجتمع من التأثير به من مؤسسات خارجية ، ومن ثم توجيهه نحو محطات انطلاق برؤى جديدة معاصرة .

ثالثا : يهدف البحث الى :

1- كشف فاعلية الإستشراف الكرافيكي في الوعي الجمعي.

رابعا - حدود البحث:

الحد الموضوعي : تصاميم أغلفة المجلات العالمية والمنتقاء قصديا (مجلة التاييمز) ذات الطابع الاستشرافي في خطاباتها للوعي الجمعي ، ذات الانتشار الأوسع عالميا .

الحد الزمني : للمدة الزمنية ما بين (2010 - 2024)، الموظفة للاستشراف في التصاميم الكرافيكية ، كون استخداماته مقتصرة على ضرورات محددة.

الحد المكاني : يمكن ان نحدد حدود البحث المكاني حسب العائدية الجغرافية للمؤسسات التي أصدرت أغلفة مجلات ذات طابع استشرافي ، والمتحددة (مجلة التايمز بنسختها الامريكا الشمالية / الولايات المتحدة الاميركية) .

وللمبررات التالية :

- 1- وظفت الاستشراف في تصاميم أغلفتها .
- 2- ضمن المجلات الواسعة الانتشار .
- 3- ذات طروحات مؤثرة، دائما ما يُستشَهد بتصاميم أغلفتها في تحليل القنوات الفضائية والبرامج السياسية.
- 4- من خلال رصد طروحاتها السابقة، وجدت أنها مطابقة للواقع (فيما يخص تحقق الجانب الاستشرافي في طرح تصاميم أغلفتها).

خامسا - تحديد المصطلحات :

خامسا - أ- الاستشراف (Foresight):

الاستشراف لغةً: مصدر استشرف استشرافا (ش ر ف) ، انتصب وعلا ، تعرض له ، رفع بصره ينظر إليه ، تفقد الشيء ليأخذ شريفه السالم من العيب (جبران ،1964،ص109).

وضع اليد على الحاجب للاستعانة على الرؤية ، صعود البرج للإطلاع على المدينة ، شرف علا عن غيره ، والشرف الموضع العالي ، العلو والمجد ، والسمو والارتفاع الزائد المانح لصاحبة المكانة ، الوصول إلى تمام الشيء (اشرف على النهاية) ، (المعاني .نت) الاستشراف اصطلاحا : التطلع إلى معرفة المستقبل ،بناء على استنباط وتحليل معطيات تتعلق بالموضوع الذي يقصد تكوين رؤية مستقبلية عنه . وهو أيضا إدارة أمور الحياة بناء على معطيات دراسة أو نظرية(بازمول ، 1432هـ،ص127).

وهو أيضا قدرة المصمم على تخيل ما يمكن طرحه في المستقبل (نصيف، 2002، ص95).

وأيضا هو التطلع إلى معرفة المستقبل بناءً على استنباط وتحليل معطيات تتعلق بالموضوع الذي يقصد تكوين رؤية مستقبلية عنه(بازمول،1432،ص127)

الاستشراف إجرائيا : فكرة مستقبلية خطابها جمعي ذات هدف اقناعي بطرح يراد التفاعل معه ايجابيا ، مصاغة وفق مفردات تصميمية كرافيكية .

خامسا - ب - الفاعلية (Active):

الفاعلية لغةً : (ف ع ل) صنع الشيء وجمعه (فِعال) ومنه (فعله) حسنة او قبيحة (الرازي ،1983،ص508)، وفعل الشيء هو عمله وصنعه ومنه الاسم فاعليّة وهي وصّف في كل ما هو فاعل و مقدرة الشيء(الفاعل) على التأثير في المفعول به (المعاني .نت).

الفاعلية اصطلاحاً: هي النشاط في ممارسة واستخدام الطاقة ، وهي نشاط السلوك وطاقته في تحقيق الأشياء (جميل ، 1982، ص136)، عرفها ابن منظور على أنها (كناية كل عمل متعد أو غير متعد ،فعل يفعل فعلا ، والفعال اسم للفعل الحسن من الجود والكرم ونحوه)،(ابن منظور ،1999،ص143) ، وهي (القدرة الكامنة لحركة العناصر البنائية بوصفها الفاعل الأساسي في المنجز الطباعي، وما تؤديه من مدلولات جمالية ترتبط بتكوين الشكل والكشف عن المضمون)(معتز ،2012،ص120).

والفاعلية إجرائيا : هي كم الطاقة المتولدة من الحقل التصميمي المؤثرة في المتلقي المتأثرة بتأثير نفسي تحمله مدلولات العناصر الكرافيكية يحال إلى خزين حسي وصوري، يعتاد على تلقيه ويعزز الفكر الجمعي .

خامسا - ج - الوعي الجمعي (Social Awareness):

- الوعي لغةً:(و ع ي) حفظ وأدرك وفهم الشيء(الرازي ،1983،ص729) ، والوعي هو الانتباه ويقظة العقل ، وجمع الشيء واستيعابه، فالأذن الواعية للتعبير عن الإصغاء بفهم وإدراك (المعاني،نت).

- الجمعي لغةً: (ج م ع) أي أضاف الشيء إلى بعضه، ومنها الجماعة والجمعة والاجتماع ،(المعاني،نت)، وهو عكس الفرد والتفرق(الرازي،1983،ص110).

- الوعي اصطلاحاً : إدراك نسبي وفهم خاضع لمقاييس متداخلة الاختصاصات مشروط بلحظة تاريخية (سعيد،1985،ص234).

- **الجمعي اصطلاحاً :** هو الفعل والنتاج الكلي بالاعتماد على مجموعة فاعلين فرديين (سعيد ،1985،ص63).
- الوعي الجمعي اصطلاحاً :**
- إذ يعرفه كارل مانهايم² : هو إدراك وجودي لمجموعة تسودها أفكار محددة تؤثر في توجيه تفكير الفرد الذي يتصرف ويفكر ضمنها (أوليدوف،ب ت،ص12).
- كما عرفه كارل ماركس³ على أنه :الإدراك الذي يشكله الوضع المادي والاجتماعي للفرد في المجتمع. (أوليدوف،ب ت،ص13).
- **الوعي الجمعي إجرائياً:** تأثير عام من مجتمع محدد وضابط لصياغات تصميمية فكرية كرافيكية فردية منعكسة تسهم في تطوير مفاهيم ذلك التأثير .

الفصل الثاني

مفهوم الاستشراف في التصميم الكرافيكى

أولاً - مفهوم الإستشراف :

يرتكز مفهوم الاستشراف على قدرة الوعي البشري على الربط بين "الواقع" و"الخزين المعرفي" المتكوّن من الخبرة والذاكرة للتنبؤ بالمستقبل، وهو ما منح منذ القدم الخطابات الاستشرافية سلطة اجتماعية قادرة على "توجيه المجتمع لرؤى مستقبلية" مبنية على معارف محتكرة تُصاغ بغرض التأثير في الوعي الجمعي.

ويؤكد (أرنست هولمز⁴) أن "كل فكرة تصبح حقيقة بقدر قوتها"، ما يجعل فهم آليات انتقال الفكرة من الوعي إلى اللاوعي أداة استراتيجية في تمرير الطروحات، خاصة حين تُصاغ ضمن "حقل بصري" يولّد ارتباطاً حسّيّاً وفكريّاً جديداً لدى المتلقي (مايكل، 2009،

²Karl Mannheim: عالم اجتماع ألماني-مجري ومؤسس سوسيولوجيا المعرفة؛ درس علاقة الفكر بسياقه الاجتماعي، واشتهر بتحليل الإيديولوجيا واليوتوبيا ومفهوم الأجيال في تشكيل الوعي الاجتماعي.

³Karl Marx: فيلسوف واقتصادي ألماني ومؤسس الماركسية؛ قدّم نقداً جذرياً للرأسمالية قائماً على صراع الطبقات، وطرح تفسيراً مادياً للتاريخ ودعا إلى العدالة الاجتماعية وملكية وسائل الإنتاج.

⁴Ernest Holmes (1887-1960): فيلسوف وكاتب أمريكي ومؤسس حركة علم العقل (Science of Mind) ضمن تيار الفكر الجديد. طرح رؤية تمزج بين الفلسفة والروحانية وعلم النفس، مؤكداً أن الفكر الإنساني يملك قدرة خلاقة تؤثر في الواقع عبر "القانون العقلي". من أبرز كتبه The Science of Mind الذي صاغ فيه منهجه حول وحدة الوجود، والطاقة الكونية، وقوة الوعي في تشكيل الخبرة الإنسانية.

ص27-29). فكلما كانت الفكرة "أكثر اختلافاً عن الواقع وأصاله في الصياغة" ازدادت قابليتها للتخزين بوصفها "خزيناً معرفياً جديداً".

ينقسم إدراك المتلقي إلى مستوى عقلي سلوكي مباشر، ومستوى نفسي لاواعي تمثله المدرسة الجشطالتيّة⁵، حيث تُخزّن الرموز والصور والألوان كـ "أفكار خفية ومنعكس نفسي" يُستدعى لاحقاً في تشكيل السلوك (الأشقر، 2011، ص14-15). ويستثمر التصميم الاستشراقي هذا التمرحل الإدراكي بتحويل "الحقل البصري المصمم" إلى خزين نفسي مشترك يتجاوز الفردية ويُخزّن بصيغة "رأي عام".

لهذا تُعد الطروحات الاستشرافية "ضرورة اجتماعية" لأنها ترسم "خارطة فكرية مستقبلية" تدفع المتلقي للمشاركة في حل الظواهر القادمة، محققة "تفوقاً فكرياً" للمجتمع (جونر، 1990، ص84). وتستمد مصداقيتها من بنائها على "دراسات استراتيجية" لواقع مستمر يمنحها الأصالة والسبق (بازمول، 1432، ص130-131).

وتتحدد فاعلية الطرح الاستشراقي في: "حادثة البيانات، موثوقية المعلومات، التأثير الجمعي، استمرارية الظاهرة، وإمكانية الإقناع". إذ يرى (فيكتور بافلوفيتش) أن "إقناع المتلقي بفكرة... وإن كانت غير موجودة أصلاً، هو سبب كافٍ لتحقيقها" (فيكتور، 2021، ص31). وهكذا يصبح الاستشراق في التصميم الكرافيكي "صناعة الشيء من اللا شيء"، وأداته الأساسية هي المتلقي ذاته.

ثانياً - أنواع الاستشراق :

أدى التحول الصناعي إلى انتقال الحقل البصري من وظيفة تزيينية إلى أداة تصميمية استراتيجية قادرة على التأثير في المتلقي والمستهلك وتوجيه سلوكه الاقتصادي والفكري، مما جعل التصميم الكرافيكي جزءاً أساسياً في منظومة المؤسسات الساعية إلى صناعة مكانتها المستقبلية وتوجيه الجمهور نحو رؤاها (Joern, 2020.p13-14).

ورغم أن البعد المستقبلي هو السمة الجامعة للتصميم الاستشراقي، إلا أن تنوع مصادر المعلومات أنتج أنماطاً متعددة من الاستشراق البصري، أهمها:

⁵مدرسة في علم النفس تفسّر كيف يُدرك الإنسان الأشياء بصرياً بوصفها صوراً كلية منظّمة لا عناصر منفصلة؛ أي أن الكل أكبر من مجموع أجزائه.

الاستشراف الاستفهامي: يقوم على إثارة التساؤل بوصفه أداة تفاعلية تُشرك المتلقي في بناء المعنى والحل، عبر تنظيم العناصر التايوغرافية والبصرية بما يوجّه حركة العين ويُنشئ حوارًا فكريًا مع الخطاب، بحيث يُدفع المتلقي إلى تبني الإجابة التي تخدم الرؤية المستقبلية للمؤسسة (هايدغر، 2012، ص122).

الاستشراف البياني: يعتمد على معطيات واقعية موثقة يتم ترحيلها بصيغة تصميمية إلى صورة مستقبلية، محققًا انتقالًا من الواقع إلى زمن متخيّل عبر نسبية مضبوطة، وهو ما يجعل التخيل البصري أداة معرفية تتجاوز المنطق الخالص نحو بناء سيناريوهات مستقبلية (دريدا، 2013، ص54-55). ويشمل أيضًا الاستشراف الاستنباطي الذي يستنتج مستقبل ظواهر خاصة انطلاقًا من معطيات عامة.

الاستشراف التوقعي (التكهني): يركز على إشارات علمية ضعيفة تُبنى منها فرضيات غير مؤكدة، غالبًا في سياق الخيال العلمي، ويقدم بصيغة غامضة وتأويلية لتقادي فشل التحقق، محوّلًا التصميم إلى حقل دلالي مفتوح على الاحتمال (Jan, 2023؛ بازمول، 1432، ص7).

وبذلك يتجسد التصميم الكرافيكي الاستشرافي كمنظومة بصرية فاعلة لإنتاج المستقبل، لا بوصفه تنبؤًا فقط، بل كعملية توجيه إدراكي وثقافي لوعي المجتمع.

ثالثاً - مدخل مفاهيمي للوعي الجمعي :

يُفهم الوعي الجمعي بوصفه انتقال الفرد من خصوصية التفكير إلى منطقة فكرية مشتركة تتكوّن داخل مجتمع ذي هوية محددة، حيث لا تعبر الأفكار إلا بصيغتها المقبولة جمعيًا. وقد أسهمت تصورات فرويد عن "الأرواح الجماعية" (العرقية، الطبقيّة، العقائدية) مع طرح لوبون حول الجمهور في تفسير تكوّن هذه المناطق الفكرية التي تستقطب الأفراد وتوسّعها عبر المشترك الثقافي والقيمي (غوستاف، 1991، ص11).

ورغم تجاوز التصنيفات العرقية في الفكر المعاصر، إلا أن توسّع المجتمعات وتعدّد فئاتها أدّى إلى نشوء علاقة طردية بين اتساع المجتمع وعمومية الخطاب، ما فرض البحث عن مشتركات عابرة للخصوصيات كالقضايا السياسية والبيئية والاجتماعية والاقتصادية العامة لتشكيل خطاب جمعي أكثر شمولًا (المصدر السابق).

وقد تنوّعت تسميات هذا الوعي بتغيّر السياقات الفكرية: فظهر كوعي اجتماعي في الفكر الاشتراكي، ورأي عام وروح قومية في الرأسمالية، وضمير جمعي عند دوركايم، ولاوعي جمعي عند يونغ، وكلها محاولات لرصد ثبات المتغيرات المشتركة داخل المجتمع (محمد، 2010؛ Durkheim؛ Jung، ص11-12).

ويخلص الباحث إلى أن الوعي الجمعي هو حسيلة التجارب والتفاعلات المشتركة التي تنتج سلوكاً موحداً ورؤى وأهدافاً مشتركة ضمن زمن محدد. ومع تحوّل وسائل الاتصال ودخول فئات جديدة إلى فضاء التأثير، نشأ وعي جمعي رقمي غير محكوم بالمكان، تقوده لغة كرافيكية بصرية كثيفة الدلالة، مرشحة لأن تصبح لغة مشتركة بديلة تُعيد تشكيل المفهوم الكلاسيكي للوعي الجمعي عبر الزمن.

رابعا - الآليات الاستشراف في التصميم الكرافيكية :

تقوم آليات الاستشراف في التصميم الكرافيكية على تفاعل العناصر الكرافيكية التقليدية مع التقنيات الرقمية الحديثة لتشكيل حقول بصرية قادرة على التأثير والاستقطاب والتحكم بالمتلقي، وفي الوقت نفسه تعمل كمؤشر استشرافي لتحولات مستقبلية في ميادين معرفية وصناعية أخرى، كما حدث في انتقال الطباعة من الحبر اللوني إلى الحبر الموصّل ثم إلى الطباعة ثلاثية الأبعاد والعمارة المطبوعة.

ويُعد المصمم الفاعل المركزي في هذه العملية، إذ يحوّل الرؤية المستقبلية إلى صيغة كرافيكية مقنعة، تجعل المتلقي يدرك المستقبل بوصفه حقيقة قيد التحقق لا مجرد احتمال. ويتحقق ذلك عبر ما يسميه (فكتور، 2021، ص47) "التأثر بطبيعة الهدف"، حيث تتحول الغاية المصممة بصرياً إلى قناة منتظرة.

تعتمد هذه العملية على آلية الإقناع المتدرّج المتمثلة في:

الاستحواذ على الانتباه،

إثارة الاهتمام،

خلق الرغبة،

تحقيق الاستجابة (روبرت، 2016، ص30)،

وتُدار جميعها عبر قيادة عين المتلقي داخل الحقل البصري.

ولتعزيز المصادقية، يوظف التصميم الاستشراقي التقصي والاستكشاف لجمع البيانات وتحليل الظواهر وصولاً إلى بعدها الإيتولوجي (سببها الجوهري)، مما يسمح بإعادة بناء المعنى بصيغة تتجاوز التأويلات المألوفة وتمنح الشكل المصمم دلالات مستقبلية جديدة، ويتم تفكيك القنوات السابقة وإعادة تشكيلها عبر تقنيات نفسية وخطابية مثل:

إرباك المعنى القديم،

اختبار الخزين المفاهيمي،

التهديد بالمصير،

استثارة الذنب والمسؤولية،

التخصيص الجمعي،

التحول النموذجي للقيم (الناصرى؛ 2017، ص12-18).

وبذلك لا يكتفي التصميم الاستشراقي بوصف المستقبل، بل يقوم بصنائه رمزياً عبر إنتاج أهداف جديدة قابلة للتبني، حيث يصبح كل طرح بصري مقنع غاية مستقبلية بحد ذاته، لا مجرد استقراء لمعطيات راهنة.

خامساً : فاعلية الاستشراف الكرافيكي في الوعي الجمعي: تتمثل فاعلية

الاستشراف الكرافيكي في قدرته على إعادة تشكيل مفاهيم الوعي الجمعي عبر زعزعة القنوات السائدة أو تطويرها وإحلال صيغ مستقبلية محلها، من خلال بلاغة بصرية تقود المتلقي تدريجياً نحو تبني هدف يصبح بدوره مؤثراً متعدياً للفرد ليغدو فكراً تشاركياً جمعياً. وتعمل المشتركات الثقافية والبصرية كقناة رئيسة لتمرير الأفكار وتحويلها من قنوات فردية إلى قنوات جمعية، حيث إن تبني الفرد للفكرة يعزز انتشارها داخل المجتمع ويحول الطرح المؤسسي إلى رأي عام فاعل (معتز، 2017، ص110-111). ومن هنا يغدو البحث عن الرموز المشتركة واستثمارها تاريخياً وبصرياً شرطاً لبناء حقل استشراقي قادر على خلق ألفة بين المتلقي والمنجز، وضمان قبول الصورة المستقبلية بوصفها بديلاً عن النمط القديم (غيور، 1990، ص13).

وتتحقق هذه الفاعلية عبر ما يسمى الباعث؛ أي ربط الهدف المستقبلي بمشاعر ورغبات دفينية لدى الفرد، مما يولد دافعية نفسية تحرك الاستجابة وتوجه السلوك نحو تحقيق

الطرح (محمد، 2010، ص10). فالمستقبل، بما يحمله من طابع يوتوبي، يستثير الخيال ويُنشئ خزيئاً معرفياً بصرياً يحوّل المتخيّل إلى ممكن الإدراك. ويقترح الباحث أن الاستشراف الكرافيكي يقوم على مثلث يتكوّن من: المشتركات التاريخية والآنية والمستقبلية، البيانات المقنّعة، المخيلة الابتكارية،

التي تُنتج صورة مستقبلية قد تبدو لواقعية لكنها فاعلة في توجيه الوعي الجمعي. وبذلك يكشف التصميم الاستشرافي عن قدرته على تأسيس هدف جمعي، وقيادة المجتمع نحوه بلغة بصرية تجمع الجمال والوظيفة الإقناعية، محوّلًا الفن الكرافيكي إلى أداة توجيه ثقافي وفكري للسلوك المستقبلي.

المؤشرات:

- 1- المنطق الإقناعي هو الشرط الأول لدفع المتلقي إلى مغادرة منطقته الفكرية الراهنة نحو أفق جديد، إذ لا يتحقق الانتقال دون مبرّر معرفي يحرّره من الارتباط بالمكان الذهني الذي يستقر فيه وعيه. وفي هذا السياق يكشف اضطراب الرمز وسهولة تخليه عن دلالاته عن هشاشته، ما يدفع الوعي الجمعي إلى إعادة شحنه بمعانٍ أوسع تتسجم مع تطلعات المنظومة الفكرية المستقبلية.
- 2- تغدو الفكرة الاستشرافية معياراً لقدرة خيال المصمم على إنتاج صياغات غير مسبوقة لا تستنسخ الواقع ولا تعيد تقديم البيانات كما هي، بل تعيد ترميزها بصرياً داخل المنجز، بحيث يتحول الحاضر إلى علامة على مصيره لا إلى نسخة عنه. وهذا التشفير يجعل التصميم يتكلم عن المستقبل بلغة الرمز لا التقرير.
- 3- اقتناع المتلقي بمستقبل لم يتحقق بعد يكشف قوة الارتباط بين الطرح الاستشرافي والمفاهيم الجمعية، أي أن التصميم ينجح حين يجعل اللاموجود يبدو ممكناً داخل وعي الجماعة. ويتحقق ذلك عبر مغادرة المألوف وإعادة بناء المفاهيم بصيغ تتلاءم مع السياق المستقبلي للمؤسسة الراعية للخطاب.

4- اعتماد التصميم الاستشراقي على الوعي الجمعي يدل على أن الأفكار المتولدة لا تبقى فردية، بل تدخل دورة تداول اجتماعي محمّلة بدلالات مستقبلية تقود المتلقي إلى منطقة فكرية جديدة، فيما تعبّر قوة الخطاب الكرافيكي عن شدة الرغبة في الإقناع، وعن صلابة المفاهيم المراد زرععتها وإعادة تشكيلها باتجاه طرح مستقبلي بديل.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

1- منهج البحث :

اعتمد الباحث المنهج الوصفي⁶ (تحليل المحتوى⁷) ، لملاءمة موضوع البحث مع ما يوفره المنهج من إجراءات تسهم في تحقيق هدف الدراسة .

5- إذ يفيد الباحث في عملية التحليل ، الكشف عن فاعلية الإستشراق الكرافيكي في الوعي الجمعي .

6- مجتمع البحث:

يمثل مجتمع البحث الحالي أغلفة المجلات (التايم) العالمية (النسخة الاميركية) المعروفة ضمن بيئة البحث ، والبالغ عددها (480) غلاف ، وكان اختياره للمبررات الآتية :

1- كونها مجلات وظفت الاستشراق في تصاميم أغلفتها.

2- من المجلات المختصة بأحداث عالمية تخاطب الفكر الجمعي.

3- كونها مجلة واسعة الانتشار، إذ تصدر بأكثر من دولة.

2- نماذج البحث وطرق اختيارها :

كما واعتمد الباحث في اختياره للنماذج الاختيار (القصدي غير الاحتمالي) وذلك حسب متطلبات البحث، مما أسفر عن اختيار (12) غلاف وظف الخطاب الاستشراقي مستبعدا

⁶ يستخدم المنهج الوصفي في البحوث التي تصف ظاهرة أو حالة أو حدث في البيئة الاجتماعية أو الطبيعية . ينظر : موفق مظلوم الربيعي، أصول البحث العلمي " دليل الباحث في مجال التصميم" جامعة بغداد ، 1999، ص 24.

⁷ هو أسلوب لوصف المحتوى الظاهري وصفا موضوعياً وكماً. ينظر: ابو طالب محمد سعيد، علم مناهج البحث، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1990، ص 100.

(468) غلاف ، كما واعتمد الباحث نسبة (25%) أي بواقع (3) نماذج لغرض تحليلها كونها الأكثر شمولية في خطابها الجمعي ولدخولها ضمن نطاق البحث، إذ أدرج الباحث عينة البحث ضمن الجدول الآتي :

ت	عنوان الغلاف	تفاصيل الغلاف
2	نهاية العراق	2010
7	العالم بعد القذافي	2011
5	ماذا ان لم يرحل	2011
11	الصراع بين الحرية والأمن	2013
8	ما بعد صدام	2014
9	ظاهرة الاحتباس الحراري	2017
10	معركة ترامب مع واشنطن	2017
4	انا الملك	2018
1	النداء الأخير	2021
3	المناخ كل شي	2021
12	اليوم الأول	2021
6	التاريخ يعود	2022

3- مصادر وطرائق جمع المعلومات :

اعتمد الباحث في جمع المعلومات ، على المصادر التي سيرد ذكرها وحسب الأولوية :

- 1- المصادر والمراجع العربية والأجنبية والصادرة عن دور نشر ومكاتب عربية وأجنبية والمؤلفة من ذوي الاختصاص او اختصاصات موازية ومكملة .
- 2- البحوث العلمية (ماجستير ، دكتوراه ، بحوث الترقيات العلمية).

- 3- المجلات والدوريات .
- 4- المعلومات الموثقة على شبكة الانترنت ، ومن المواقع الموثقة .
- 4- أداة البحث :
- تحقيقاً لهدف البحث، صممت استمارة التحليل وفق محاور أسفرت عنها :
- 1- أدبيات متعلقة بموضوع البحث .
- 2- الإطار النظري وما أسفر عنه من مؤشرات .
- 5- صدق الأداة :
- تم التأكد من صدق أداة التحليل بعد عرضها على عدد من الخبراء* من ذوي الاختصاص الدقيق، والمختصين بمناهج البحث العلمي قبل تطبيقها ، وتم الإجماع على صلاحية مفرداتها بعد إجراء التعديلات والملاحظات ، وبذلك اكتسبت صدقها الظاهري من الناحية البحثية ، ومن خلال تصميم استمارة التحليل المعروضة على الخبراء والمؤشرات التي تم التوصل إليها عن طريق الإطار النظري ، إذ خرجت الاستمارة بالمحاور الآتية لغرض التحليل ، وهي:
- 1- نوع الاستشراف الكرافيكي (أنواعه الثلاث).
- 2- عناصر الاستشراف الكرافيكي (الخيال ، الإقناع ، المشتركات) .
- 3- آليات الخطاب الاستشرافي (مفهوم جديد، مفهوم ثابت ، خطاب فردي ، خطاب جمعي، منطقي ،عاطفي).
- 6- ثبات الأداة :
- 1- الاتساق بين المحللين : نسبة الثبات والاختلاف بين محللين** ذوي الاختصاص المطابق لاختصاص الباحث، إذ كانت نسبة الاتفاق من المحلل الأول بنسبة 85% ،

* الخبراء: أ.د. نعيم عباس حسين ، أستاذ في قسم التصميم / الطباعي ،كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد .
 أ.د. سحر علي سرحان ، أستاذة في قسم التصميم/ الطباعي ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد.
 أ.د. إيمان طه ياسين ، أستاذة في قسم التصميم / الطباعي ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد .
 ** ذوي الاختصاص : طالب الدكتوراه (احمد شاكر حنون) كلية الفنون الجميلة – قسم التصميم – الطباعي .
 طالب الدكتوراه (ليث عادل عبود) كلية الفنون الجميلة – قسم التصميم – الطباعي .
 طالب الدكتوراه (مظفر كاظم حميد) كلية الفنون الجميلة – قسم التصميم – الطباعي .

ومع المحلل الثاني بنسبة 90 % ، ومع المحلل الثالث بنسبة 80 % ، أي بمعدل اتساق عام مع المحللين نسبته 85%.

التحليل

الانموذج الأول

العنوان : النداء الأخير

التاريخ : 2021/11/8

المصمم : تيم اوبراين / الولايات المتحدة

الاميركية ، مصمم

ورسام ومصور

الرابط



يعالج النص غلاف مجلة TIME المعنون Last Call بوصفه نموذجًا للتصميم الاستشرافي الذي يوظف الواقعية والبيانات والشخصيات السياسية لصناعة خطاب بصري يقنع المتلقي بخطورة التغير المناخي ويستشرف مستقبله.

الغلاف يعرض رؤساء دول في بيئة مناخية متدهورة، مع مقاعد فارغة للصين والبرازيل بوصفها إدانة سياسية لغيابهما عن الجهد العالمي، مما يمنح التصميم بعدًا إقناعيًا واتهاميًا في آنٍ واحد. التدرج المناخي من الثلج إلى الجفاف يشير إلى مستقبل أوروبا والغرب، ويؤكد أن ما يحدث في الشرق والجنوب سيلحق بالغرب لاحقًا.

يستخدم المصمم عناصر كرافيكية مشقّرة (مثل حضور الملكة البريطانية بشكل غير حقيقي) لتمرير تكهّنات استشرافية تحققت لاحقًا، مما يعزز مصداقية المجلة بوصفها "قارئة للمستقبل". كما يتفوق البعد البصري على النص في حمل الدلالة الاستشرافية، بينما تأتي عبارات مثل Last Call و BLAH لتأكيد أن زمن الشعارات انتهى وأن الخطر وشيك.

ورغم طابعه البيئي، يبين النص أن الغلاف يحمل خطاباً سياسياً-اقتصادياً خفياً يضغط على القوى الصاعدة (خصوصاً الصين والبرازيل) لتحجيم صناعاتها، بما يخدم الهيمنة الاقتصادية الغربية. بذلك يتحول التغير المناخي من ظاهرة إنسانية عامة إلى أداة توجيه للوعي الجمعي والصراع الجيوسياسي عبر التصميم.

الانموذج الثاني

العنوان : اليوم الأول

التاريخ : 1 / 2 / 2021

المصمم : تيم اوبراين / الولايات المتحدة الاميركية

، مصمم ورسام

ومصور



الرابط :



في مشهد غلاف يصور اليوم الأول للرئيس "جو بايدن" ، دمج المصمم بين الرسم الواقعي والتصوير الفوتوغرافي لخلق مشهد مقنع بصرياً، يصور "بايدن" في مكتبه البيضاوي محاطاً بفوضى عارمة (أوراق متناثرة وملفات متراكمة)، تعكس وقفة التأمل للرئيس أمام النافذة ثقل المهمة القادمة وحجم "الإرث" المعقد الذي خلفه سلفه.

بناء التوقعات: الطرح لم يكن مجرد رسم، بل هو فعل استشرافي مبني على بيانات واقعية، يهدف إلى منح "عذر مسبق" للإدارة الجديدة عن أي تعثر مستقبلي بسبب حجم الفوضى الموروثة.

الرموز السياسية: استخدم المصمم "المرذاذ الأحمر" لكتابة حروف اسم الرئيس السابق على الجدران والمكتب (TR-AM)، دلالة على النرجسية والعبثية، مع توظيف "القبة الحمراء" والمكبر الصوتي كرموز للتسقيط السياسي المستمر والاحتجاجات.

التوازن البصري: اعتمد التصميم على موازنة المشهد بين "المشكلة" (ركام الملفات) و"الحل المفترض" (شخص الرئيس)، مع الحفاظ على تفاصيل واقعية (العلم، الشعار، الأشجار) لتعزيز موثوقية الحدث.

تغيير المفاهيم: تتبأ المصمم بأن "القادم لا يختلف عن السابق" من حيث التخبط، وهو ما تحقق فعلياً حتى عام 2024، مما يجعل التصميم وثيقة استشرافية تربط مصير المجتمع بكيان الدولة لا بأفرادها.

فالغلاف هو مزيج بين الرصد البياني والخيال الافتراضي، استهدف إقناع المتلقي منطقياً بصعوبة المرحلة القادمة وخفض سقف توقعاته تجاه التغيير الفوري.

الانموذج الثالث

العنوان : الصراع بين الحرية والأمن

التاريخ : 13 / 5 / 2013

المصمم : نيكى دي سوان

الرابط :



قدم المصمم رؤية

استشرافية تحذر من

مستقبل نُقايض فيه "الخصوصية بالأمن"؛

حيث استبدل مشعل تمثال الحرية (رمز

التحرر) بمنظومة كاميرات مراقبة، محولاً الرمز من "مدافع عن الحرية" إلى "راصد لها"، وذلك لاستفزاز الوعي الجمعي تجاه مخاطر الرقابة الرقمية الشاملة.

* المزوجة بين البيانات والخيال: اعتمد المصمم على حقائق واقعية (بيانات المراقبة وهيمنة الحكومات) وصاغها بأسلوب "إخراج واقعي" لتعزيز قناعة المتلقي بإمكانية تحقق هذا المستقبل.

* التساؤل الاستفزازي: استخدم التصميم "الأسلوب الاستفهامي" لوضع المتلقي أمام تساؤل أخلاقي ومنطقي: هل يمكن التخلي عن الخصوصية مقابل الأمان؟

نجح المصمم في نقل الخطاب من سياقه المحلي (عبر رمز تمثال الحرية) إلى سياق عالمي شمولي، مستخدماً التكامل بين العناصر النصية والبصرية (الغلاف) لتحويل الظاهرة إلى قضية دولية تمس المجتمعات كافة، مما ساهم في "أنسنة" الخطاب وتدويله. وظف المصمم "الارتحال المفاهيمي" للرموز، ليعيد صياغة الفهم التقليدي للحرية، صانعاً نصاً بصرياً يجمع بين الواقع والخيال الاستشراقي لإقناع المتلقي بضرورة التعايش مع – أو رفض – الواقع القادم.

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات والتوصيات

أولاً: النتائج

- جميع النماذج اعتمدت الأسلوب التوقعي القائم على البيانات والتقنية الرقمية في بناء الخطاب الاستشراقي.
- التصميم الاستشراقي لا يلتزم بأسلوب واحد، بل يوظف تنوعاً أسلوبياً (استفهامي، واقعي، تخيلي) بحسب الرسالة.
- تحقق حضور ثابت لـ مثلث الاستشراق (الخيال – المشتركات – الإقناع) في كل النماذج.
- العناصر الكرافيكية الفيزيائية (الضوء، الظل، الحجم، التناسب) كانت أداة أساسية لتعزيز الإقناع حتى عند توظيف الخيال.
- ربط البيانات بالخيال منح الخطاب مصداقية أعلى لدى المتلقي.
- الخطاب الاستشراقي تناوب بين المنطق والعاطفة في التأثير على المتلقي.
- تحولت الرموز من دلالات فئوية إلى رموز جمعية واسعة التداول داخل الوعي العام.

ثانيًا: الاستنتاجات

- الاستشراف الكرافيكي يستثمر الرموز السائدة في المجتمع ويعيد توجيهها نحو مستقبل جديد.
- إعادة توظيف الرموز القديمة يولد مفاهيم جديدة سريعة التداول.
- الشكل البصري أكثر قدرة من النص على ترسيخ المفاهيم المستقبلية في الذاكرة.
- الخطاب الاستشرافي يفضّل المفاهيم الجمعية لأنها أوسع انتشارًا وتأثيرًا.
- تداول المفاهيم الجديدة يبدأ ببطء لكنه قد يتحول إلى مصطلح جمعي راسخ.
- المرونة الأسلوبية منحت التصاميم الاستشرافية قدرة عالية على التكيف والتأثير.
- اختلاف الخلفيات الثقافية يجعل الرمز قابلاً للتأويل وإعادة التشكيل.

ثالثًا: التوصيات

- اعتماد التصميم الاستشرافي في المؤسسات المجتمعية والحكومية لصناعة وعي مستقبلي.
- توظيفه في مواجهة المفاهيم الدخيلة وبناء خطاب ثقافي أصيل.
- استخدامه لتحفيز المجتمع على تجاوز الواقع نحو مستقبل أكثر فاعلية.

رابعًا: المقترحات

إجراء دراسة متخصصة حول:

- “آلية توليد المصطلحات الكرافيكية المعززة للثقافة الجمعية”.

المصادر :

1. ابو الفضل جمال الدين ابن منظور . (1999). لسان العرب. بيروت: دار الكتاب اللبناني.
2. الناصري ، ب . (2017). احتلال العقل وإعلام الحرب النفسية . القاهرة ، مصر : وكالة الصحافة العربية.
3. ام الزين بن شيخة المسكني . (2017). الفن وسرديات المستقبل. ويندرسون، شيتت ستريت ، المملكة البريطانية المتحدة : مؤسسة هنداي.

4. أوليدوف أ . ك . (ب.ت). الوعي الجمعي. (ميشيل كيلو، المترجمون) دار ابن خلدون.
5. بول ديفيز ،(2017) نيلز هينريك ، تر: سارة ياقوت ،المعلومات وطبيعة الواقع من الفيزياء الى الميتافيزيقيا ، مؤسسة هنداوي للنشر ، يورك هاوس، شت ستريت ، وندرسون، المملكة المتحدة ،.
6. جاك دريدا. (2012). استراتيجية التفكير. (عز الدين الريفي الخطابي، المترجمون) الغرب: افريقيا الشرق.
7. جبران مسعود. (1964). معجم المصطلحات اللغوي العصري. بيروت: دار العلم للملايين.
8. جون تايلور. (1990). عقول المستقبل. (لطيف فطيم، المترجمون) الكويت: عالم المعرفة العدد 92.
9. ر . ه . (2016). اغواء العقل الباطن) م . ع . (Trans.، مدينة نصر ،القاهرة ، مصر :مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ط.1
10. سعيد علوش. (1985). معجم المصطلحات الادبية المعاصرة. لبنان: دار الكتاب اللبناني.
11. صلبيا ج. (1982). المعجم الفلسفي بالالفاظ العربية والفرنسية والانكلسزية واللاتينية ج. 2 لبنان :دار الكتاب اللبناني.
12. غوستاف لوبون. (1991). سايكولوجية الجماهير. (دار الساقى للنشر، المحرر، و هشام صالح، المترجمون) بيروت: المفكر لعربي الحديث.
13. فارس راتب الاشقر. (2011). فلسفة الفكر ونظريات في التعليم والتعلم. الاردن: دار زهران للنشر والتوزيع.
14. فراس السواح . (1996). مغامرة العقل الاولى (المجلد الطبعة الحادية عشر). دمشق: دار علاء الدين.

15. فكتور بافاوفيتش شينوف. (2021). التحكم الخفي بالإنسان. (غسان محسن المتنبى، المترجمون) سوريا: الهيئة العامة للكتاب في وزارة الثقافة السورية.
- (فياض محمد شريف ، علم الحياة الكمومية ، مؤسسة الهنداوي ،يورك هاوس ،وندرسون ، المملكة المتحدة ، 2017).
16. مايكل جي لوسير. (2009). قانون الجذب المزدحم مما تريد والقليل مما لا تريد. (بدون اسم، المترجمون) المملكة العربية السعودية: مكتبة جرير.
17. محمد ياسر شرف. (2010). الوعي الاجتماعي والتقدم. تونس: الطليعة العربية.
18. محمد بن ابي بكر بن عبد القادر الرازي. (1983). مختار الصحاح. الكويت: دار الرسالة.
19. محمد بين عمر بن سالم بازمول. (1432 هـ). الاستشراف الرؤية المستقبلية. المملكة العربية السعودية: ام القرى لعلوم الشريعة والدراسات الاسلامية.
20. محمد ياسر شريف. (2010). الوعي الاجتماعي والتقدم. تونس: مؤسسة الطليعة العربية.
21. معتز عناد. (2012). فاعلية النقطة ودلالاتها في التصميم الطباعي. بابل: جامعة بابل.
22. معتز عناد غزوان. (2017). اشكالية التأويل في ترويج الخطاب الاكراهي. العراق.
23. نصيف جاسم محمد. (2002). فلسفة التصميم بين النظرية والتطبيق القرآن - الخلق - التصميم. بغداد: الفتح.
24. J. B., & P. C. (2020). foresight and design
26. Joern Buehring & Peter C. Bishop, Foresight and Design: New Support for Strategic Decision Making. 26. Joern Buehring & Peter C. Bishop, Foresight and Design: New Support for StraHong Kong: JOERN BUEHRING .

25. J. O. (2023). How to anchor design thinking in the future: Empirical evidence on the usage of strategic foresight in design thinking projects. Bernhard Wach b, Ren´e Rohrbeck .
26. المعاني لكل رسم. (22 2, 2024). تم الاسترداد من almaany: <https://www.almaany.com>
27. asjp. (2024, 3 16). Retrieved from <https://www.asjp.cerist.dz/en/article/127929>
28. asjp2. (n.d.). Retrieved from <https://www.asjp.cerist.dz/en>
29. chat. (n.d.). Retrieved from openai: <https://chat.openai.com/>

شعرية النصوص الموازية في الأفلام الإيرانية المعاصرة

The Poetics of Parallel Texts in Contemporary Iranian Films

أ.م.د. عمار إبراهيم محمد الياسري

اختصاص الفنون السينمائية والتلفزيونية

وزارة التربية – الكلية التربوية المفتوحة – كربلاء

Ammaralyasri1972@gmail.com

Dr. Ammar Ibrahim Mohammed Al-Yasri

Specialization in Cinematic and Television Arts

Ministry of Education – Open Education College – Karbala

Ammaralyasri1972@gmail.com

ملخص البحث:

تعد النصوص الموازية إحدى الأنساق البنيوية الجمالية من أنساق المتعاليات النصية، وتشكل بنية نصية موازية للنص الأصلي، إذ تنهض على معمارية ذات بنية سردية دلالية تتآزر مع النص الأصلي في وحدة دلالية شمولية من أجل جذب المتلقي إلى بنية الفيلم السينمائي متلقيًا مؤثرًا ومتأثرًا، ولما تمتاز به الأفلام الإيرانية من شعرية في النصوص الموازية جاء هذا البحث تحت عنوان (شعرية النصوص الموازية في الأفلام الإيرانية المعاصرة)، وقد تضمن الفصل الأول إجراءات البحث التي تضمنت مشكلة البحث التي خلصت إلى التساؤل الآتي: ما شعرية النص في الأفلام الإيرانية المعاصرة؟ وهدف البحث وأهمية البحث والحاجة إليه وحدود البحث

وتحديد المصطلحات، في حين تضمن الفصل الثاني الإطار النظري الذي قسمه الباحث على قسمين: الأول شعرية النصوص الموازية (مفاهيم وآليات) والثاني شعرية النصوص الموازية في النص الفيلمي ومؤشرات الإطار النظري، وقد تضمن الفصل الثالث إجراءات البحث مثل منهج البحث ومجتمع البحث وعينات البحث إذ أختار الباحث ثلاث عينات: فيلم (فصل الكركدن) للمخرج (بهمن قوبادي) وفيلم (نفس) للمخرجة (نرجس آيبار) وفيلم (ورقة بلا عنوان) للمخرج (ياسر بارسا) وأداة التحليل ووحدة التحليل وتحليل العينات، فيما تضمن الفصل الرابع تحليل النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات، ثم يختتم الباحث بحثه بالمصادر العربية والأجنبية.

الكلمات المفتاحية: شعرية، النصوص، الموازية، الأفلام، الإيرانية

Abstract:

Parallel texts are one of the structural aesthetic patterns of textual transcendence, forming a textual structure parallel to the original text. as they are based on a narrative structure that interacts with the original text in a comprehensive semantic unit in order to attract the viewer to the structure of the films as an influential and influenced recipient. Given the poetic nature of parallel texts in Iranian Films, this research was entitled "The Poetics of Parallel Texts in Contemporary Iranian Films." The first chapter covers the research procedures, including the research problem, which led to the following question: What is the poetics of text in contemporary Iranian Films? It also covered the research

objective, the importance and necessity of the research, the research limitations, and the definition of terms. The second chapter covered the theoretical framework, which the researcher divided into two sections: the first was the poetics of parallel texts (concepts and mechanisms), and the second was the poetics of parallel texts in film scripts and indicators of the theoretical framework. The third chapter covers the research procedures, such as the research methodology, research community, and research samples. The researcher selected three samples: the film Fasal al-Karkadan (The Season of the Rhinoceros) by director BahmanGhobadi, the film Nefs (Breath) by director NargesEibar, and the film Untitled Paper by director Yasser Barasa, as well as the analysis tool and analysis unit. The fourth chapter included an analysis of the samples, results, conclusions, recommendations, and proposals. The researcher then concluded his research with Arabic and foreign sources.

Keywords: poetry, texts, Parallel, movies, Iranian

الفصل الأول: الإطار المنهجي:

1- مشكلة البحث:

يعد الخطاب السينمائي والتلفزيوني منظومة متآزرة ومتعاضدة من البنى الرئيسة والفرعية التي تشكل جمالياته البصرية، وتشكل المتعاليات النصية منظومة رئيسة في بنية الخطاب السينمائي والتلفزيوني بوصفها شفرات فرعية سائدة للقراءة الفيلمية التي يقع على

المتلقي فك شفراتها عبر بنية تأويلية تشتغل على تعددية المعنى فضلاً عما تحققه من جماليات بصرية تثري الصناعة السينمائية والتلفزيونية التي ينشدها المتلقي في زمن المتغيرات التقنية والفنية والجمالية.

تتشكل المتعاليات النصية في الخطاب السينمائي والتلفزيوني حسب منظري الحداثة وما بعدها من مجموعة أنساق نصية متعلقة مع بينها أو مع نصوص أخرى بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، ومن هذه الأنساق النصوص الموازية والتعالقات النصية والتداخل النصي والميتا نص التي تشكل مع بنية السرد وعناصر اللغة السينمائية صيرورة الشكل السينمائي المختلفة من فيلم إلى آخر.

تعد النصوص الموازية بنية جمالية قارة متعاضدة مع النص الأصلي للفيلم، فاللوحات التعريفية للفيلم والعنوانات والإهداءات والهوامش والتعليقات والعنوانات الفرعية التي تشكل النص الموازي تعد بنية دلالية تحقق مآلاتها مع عناصر اللغة السينمائية.

تشكل النصوص الموازية في الأفلام الإيرانية منظومة جمالية ودلالية متأزرة ومتعاضدة مع الحكاية الفيلمية لما لها من إحالات يتلمس المتلقي أثرها في الصورة المبتوثة أمامه مما يجعلها نسقاً بصرياً يحقق الإقناع والإمتاع من جهة ويفتح مفايزات التأويل من جهة أخرى.

ومما تقدم نلاحظ الدور الرئيس للنصوص الموازية في تشكيلية الخطاب السينمائي والتلفزيوني مما جعل الباحث يضع مشكلة بحثه تحت التساؤل الآتي:

ما شعريّة النصوص الموازية في الأفلام الإيرانية المعاصرة؟

2- هدف البحث:

يهدف البحث إلى التعرف عن شعرية النصوص الموازية في الأفلام الإيرانية المعاصرة.

3- أهمية البحث:

لكل بحث علمي أهميته، وأهمية هذا البحث تجسدت عبر دراسته لشعرية النصوص الموازية التي عدت طاقة دلالية في الأفلام الإيرانية عبر تفعيل ساردية المتلقي في قراءة المتغيرات البصرية التي تنتجها الطاقة التأويلية للصورة السينمائية والتلفزيونية، لذا جاءت هذه المحاولة البحثية لبيان ماهية النصوص الموازية من جهة ورفد المكتبة السينمائية من جهة أخرى.

4- حدود البحث:

الحد الموضوعي: شعرية النصوص الموازية في الأفلام الإيرانية المعاصرة.

الحد المكاني: إيران

الحد الزمني: 2010-2020

5- تحديد المصطلحات :

لن يعرف الباحث شعرية النصوص الموازية لأفراده المبحث الأول لها.

الفصل الثاني: الإطار المنهجي:

المبحث الأول: شعرية النصوص الموازية (مفاهيم وآليات)

يرتبط مفهوم الشعرية بالأجناس الأدبية والفنية منذ تشكلاتها البنيوية الأولى، إذ تحدث الفيلسوف الإغريقي (أرسطو) في كتابه (فن الشعر) عن الآليات التي تشكل النص الدرامي مطلقاً عليها مفهوم الشعرية فهو يرى أن الشعرية هي " شعر الملحمة والمأساة والملهاة

والديثرامب، وكذلك موسيقى الشبابة والقيثارة في أكثر خصائصها، كل هذه حين نشمله بالنظرة الكلية، تعد أنواع من المحاكاة" (أرسطو طاليس، 2013، ص 38)، في حين عدت المدونة الغربية الحديثة الشعرية على أنها الطريقة التي تشكل الأجناس الإبداعية، إذ يرى المنظر البلغاري (تزيفيتان تودوروف) بأن الشعرية تشغل على أدبية النص بمعنى صياغته الأدبية إذ يجيب على سؤال أطلقه ما الأدب؟ "هذا هو أول سؤال جوهري يطرح على شعرية داخلية، أي التي تهتم بالخصائص البنوية المجردة لهذا النشاط القولي القديم" (تودوروف، 1990، ص 34) في حين يرى (كمال أبو ديب) الذي يعد من منظري المدونة النقدية العربية بأن الشعرية هي منظومة العلاقات التي تشيد النص حينما يقول "الشعرية ليست خصيصة في الأشياء ذاتها، بل في تموضع الأشياء في فضاء من العلاقات" (أبو ديب، 1987، ص 58)، ومما تقدم تلحظ بأن مفهوم الشعرية في المدونة النقدية الإغريقية والغربية والعربية الحديثة أكثر سعة وشمولية من المدونة النقدية العربية القديمة حينما جعل من مفهوم الشعرية متعلقاً بأدبية النص لا بصناعة القصيدة الشعرية فقط عند العرب القدامى.

ورد مصطلح النص في اللغة في تعريفات عديدة، إذ عرفه (أبن منظور) على أنه "نص الشيء، رفعه وأظهره، ونص الحديث ينصه نصاً، إذا رفعه، ونص كل شيء منتهاه" (أبن منظور، 1994، ص 42-44)، فيما يرى (الزبيدي) "أصل النص، رفعك للشيء وإظهاره فهو من الرفع والظهور ومنه المنصة" (الزبيدي، ب ت، ص 179)، من التعريفات اللغوية نلاحظ بأن النص مرتبط بالضرورة والوجود والإظهار، فيما ذهب التعريفات الاصطلاحية للنص إلى معان أكثر دقة، إذ عرفت المنظرة الهندية (رقية حسن) وزميلها على

أنه "أي كلمة منطوقة أو مكتوبة على حد سواء مهما طالت أو امتدت فهي نص .. وأفضل نظرة إلى اعتباره وحدة دلالية" (Hassan&Halliday,1976,p1-2) فيما عرفه (سعيد يقطين) على أنه "بنية دلالية تنتجها ذات (فردية أو جماعية)، ضمن بنية نصية منتجة، وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة" (يقطين، 2015، ص 32) ويعطي المنظر الفرنسي (رولان بارت) للنص تعريفاً أكثر اتساعاً عن سابقه إذ يرى بأنه "نسيج من الكلمات، ومجموعة نغمية و جسم لغوي" (خمري، 2007، ص 44) أي أن النص لم يعد مرتبطاً بالنصوص الأدبية فقط، بل أن الموسيقى واللغة السينمائية وسائر الأجناس الأدبية والفنية تعد نصوصاً لها بنيتها الدالة، وقد وردت تعريفات لغوية واصطلاحية لمفردة الموازي، فقد وردت في المعاجم اللغوية من الفعل (وزى) بمعنى "الموازاة المقابلة والمواجهة، قال: والأصل في الهمزة يقال : آزيتَه إذا حاذيته" (أبن منظور، 1994، ص 282) أي من المحاذاة والموازاة، فيما تعددت التعريفات المعرفية لمصطلح النص الموازي بعد أن حمل نحت المصطلح معان مغايرة، فقد ورد في المعاجم اللغوية اللغوية الغربية بأنه مشكل من مفردتين (texte/Para) ويعنيان "النص المشابه أو المحاذي أو المجانس أو الملائم" (بلعابد، 2008، ص 41-42) في حين عرفه النقاد المحدثين على تعريفات عديدة، فقد عرفه المنظر الفرنسي (جيرارد جينت) على أنه "تمط ثان من التعالي النصي ويتكون من علاقة هي بالعموم أقل وضوحاً وأكثر اتساعاً يقيمها النص في الكل الذي يشكله العمل الأدبي" (Genette,1997,p) أي أن قبالة المتلقي نصين يسيران في بنية جمالية واحدة، ويرى (جينت) بأن النص الموازي يتكون من "الأنساق الجمالية داخل النص الأصلي وخارجه، التي تُشكل جزءاً من عملية الوساطة المعقدة بين الكتاب

والمؤلف والناشر والقارئ: فالأغلفة والعنوانات والمقدمات والعبارات المقتبسة والإهداءات والهوامش والتعليقات مجموعة أنساق تشكل النصوص الموازية للنص الأصلي" (Genette, 1997, p22)، وقد عرف النص الموازي تعريفات عديدة بين المنظرين، فقد عرفه (سعيد يقطين) على أنه "البنية النصية التي تشترك مع بنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين، وتجاوزها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة، وهذه البنية النصية قد تكون شعراً أو نثراً، وقد تنتمي إلى خطابات عديدة، كما أنها قد تأتي هامشاً أو تعليقا على مقطع سردي، أو حوار وما شابه" (يقطين، 2001، ص 99)، وعرفه (محمد بنيس) على أنه "العناصر الموجودة على حدود النص، داخله وخارجه في آن واحد وتتصل به اتصالاً يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته" (بنيس، 2014، ص 76) ومما تقدم نلاحظ بأن النص الموازي يرتبط بالنص بصورة مباشرة أو غير مباشرة، فالارتباط المباشر يرتبط بالعتبات الداخلية المتعلقة بالأغلفة والإهداءات والتقديم والهوامش، أما الارتباط غير المباشر هو ما يسمى بالنص الفوقي الذي يرتبط بالفضاءات الإشهارية للنص في الصحف والمجلات والفضاء الافتراضي، وقد وردت مصطلحات موازية للنصوص الموازية مثل المناص والتوازي النصي التي اختلفت باختلاف المترجمين والنقاد ولكنها تشير إلى النص الموازي الذي يسير إلى جنب النص الأصلي، ويعتقد الباحث أن مصطلح النص الموازي هو الأقرب اصطلاحياً إلى المفهوم العام للمصطلح.

المبحث الثاني : شعريّة النصوص الموازية في النص الفيلمي

ينهض الفيلم السينمائي على أنساق عديدة، خارجية ما قبل العرض، وداخلية ضمن الحكاية الفيلمية، وبعيدة خارج العرض

الفيلمي، وتشكل النصوص الموازية عتبة رئيسة في مهادات التلقي الفيلمي عبر إحالاتها الدلالية التي يقع على المتلقي فك شفراتها الجمالية، وتتمظهر النصوص الموازية في الأنساق الفيلمية الداخلية والخارجية عبر صور عديدة يستطيع الباحث إيجازها بالصور الآتية:

أ- الفيلم الدعائي (Trailer):

يعرف الفيلم الدعائي (Trailer) على أنه "فيلم ترويجي قصير يعرض إعلانًا سينمائيًا قادمًا باستخدام تقنيات سمعية بصرية إذا فهو الشكل الأكثر جذبًا للإعلان السينمائي" (jhonston& others,2016,p 2)، الفيلم الترويجي لا يقل شأنًا عن الفيلم السينمائي والتلفزيوني، فهو ليس تجميعًا للقطات فيلمية فحسب؛ بل حبكة فيلمية تقترب من صناعة الفيلم القصير، إذ يعتمد على بنية حدثية متعلقة من بنية الفيلم الأصلية، تعتمد على الشعارات ومشاهد الاستهلال ومجموعة الأزمات التي تقود إلى الذروة فالنهايات المفارقة من أجل خلق عنصر الترقب والتشويق عبر لغة سينمائية متعالية، فاللقطات وتدرجاتها الحجمية مصنوعة بعناية درامية عالية والمونتاج يعمل على خلق الصراع بعناية فائقة بوجود طرفي الصراع، فيما تشغل عناصر اللغة السينمائية برمتها في تشكيل وحدات دلالية مرتبطة بدلالة العمل الشمولية، إذ أن عدم العناية بصناعته قد تجعل المتلقي في نفور من المشاهدة، ومما تم عرضه نلاحظ بأن الفيلم الدعائي يرتبط بالفيلم القصير مبنى ومعنى، وهذا ما ذهب إليه (كيم باسنجر) حينما وضع أسئلة بصرية لا بد أن تتحقق في العرض إذ يوجزها بالأسئلة الثمانية وهي "ما البطل وما موقفه؟ وما الخصم وموقفه؟ وما الحدث أو المناسبة التي تمثل العامل المساعد المحفز؟ وما الفعل الدرامي للبطل والخصم؟ وكيف تم حل فعل البطل؟ وهل لديك صور أو أفكار بخصوص الذروة والنهاية؟" (كوبر وباسنجر، 2011، ص82)، ولو تابعنا الفيلم الدعائي لفيلم (البائع) المنتج عام 2016 للمخرج الإيراني (أصغر فرهادي) نلاحظ في المشهد الاستهلاكي القاتم انهيار المبنى القديم دلالة على انهيار القيم الاجتماعية وهشاشة عالمنا المعيش، وقد وظف صانع الفيلم الانتقالات السوداء ما بين المشهد لتكثيف الشعور بالاغتراب الوجودي للبطلين الذي نراهما في المشاهد في حيرة تصاعدية بعد ترك المبنى، فيما كان لنسق الموسيقي دورًا كبيرًا في

إبراز الصراع الداخلي والخارجي للشخصيات فصًا عن الصوت اللا متزامن للبطلين، في حين كانت الألوان القاتمة والموحشة والإضاءة المنخفضة تشي بالقلق الوجودي العميق، فيما بينت اللقطات القريبة والمتوسطة القلق النفسي العميق، وبينت اللقطات العامة الضياع الوجودي، وقد حقق المونتاج بنية الصراع على وفق إيقاع متنوع ما بين السرعة والإبطاء، مما جعل الفيلم الدعائي عتبة مغرية للمشاهدة الفيلمية، وقد حققت بعض الأفلام الدعائية مشاهدات عالية حققت ردود أفعال كبيرة في شباك التذاكر مثل (Deadpool & Wolverine) المنتج عام 2024، إذ بلغت المشاهدات (365) ألف مشاهدة حسب موسوعة (غنيس) للأرقام القياسية، ومع التطور الجمالي والتقني أصبحت الأفلام الدعائية تشتغل على المغامرة والفردة، إذ لم تعد تعتمد على التكتيف والإيجاز والدلالة والتشويق فحسب بل قد تجسد صياغات بصرية رقمية صادمة ومغايرة للواقع الفيلمي، فالفيلم الدعائي بوصفه عتبة أولى قد تذهب بالمتلقي إلى عوالم تكسر أفق التوقع وهذا هو سر ديمومة الدهشة السينمائية إذ أن "حيوية الكاميرات والإحساس بالرسم وتأثيرات الإضاءة واللعب بالألوان والبحث عن تعبير أسلوبى يفرض خلال بضع لقطات ببضع ثوان تكاد الفقرة الإعلانية تصبح عملاً فنياً" (لييوفيتسكي، وسيرو، 2012، ص 259).



صورة رقم 1- من Trailer فيلم Deadpool صورة رقم 2- من Trailer فيلم البائع

ب- الملصقات والمنشورات الدعائية:

تشكل الملصقات الدعائية للفيلم بنية جمالية متعاقبة من النص الفيلمي، وتعد من العتبات الرئيسية للنصوص الموازية التي تعقد

علاقتها مع المتلقي عبر القراءة البصرية الأولى لها في المنصات الرقمية أو الواقعية، والملصق الفيلمي وحدة سردية متآزرة متعاضدة من العنوانات الرئيسية والفرعية والألوان والصور وعناصر التكوين الموظفة بطريقة تفعل ساردية المتلقي من جهة وتثير مرجعياته الفكرية من جهة أخرى، فالخطوط العمودية لها دلالاتها التي تشي بالثبات والقوة والنشاط، و الخطوط المنحنية تمثل الوداعة وإذا كانت منحنية للأسفل تمثل الضعف والمهانة (رياض، 1985، ص 125-140)، في حين تمثل الألوان طاقة دلالية موحية بفلسفة العمل الفني حسب دلالة اللون ضمن البيئة المحيطة، فالغناء والموت والدم مفاهيم ترتبط باللون الأحمر، فيما يشي اللون الأسود بالحزن والضياع، واللون الأبيض يدل على النقاء والصفاء والأزرق للهدوء والقوة والأخضر للطبيعة والنمو (يحيى، 1990، ص 5) ، أما التوزيع الخاص بالكتل والأجسام فله دلالاته حسب تمركزها الفردي أم الجماعي وحسب وجودها في الأسفل أم الأعلى، إذ أن "ما نعتبره بصورة سطحية تكويناً رديئاً قد يكون في الواقع عظيم التأثير وذلك يعتمد على السياق السايكولوجي" (جانيتي، 1981، ص88) فضلاً عن المنظومة العلائقية التي تجمع عناصر التكوين وفلسفة العمل في بنية الملصق، ولو تابعنا الملصقات الدعائية للواقعية الإيطالية أو الموجة الجديدة أو سينما الدوغما نلاحظ الإحالات الدلالية للمدرسة السينمائية والفيلم على حد سواء، ففي فيلم (سارق الدراجة) للمخرج (دي سيكا) نلاحظ بأن صورة الأب والابن الجالسين على الطريق تبين مقدار الضياع الذي يعيشانه بعد سرقة الدراجة والمأزق الذي تعيشه إيطاليا بعد الحرب، فالخطوط المنحنية التي تجسد الأجساد تبين مقدار الاستلاب الروحي، والألوان الباهتة تبين مقدار الوجد الذي يساور الأرواح قبل الأجساد، فيما تدل نظرة الصبي نحو الأعلى وهو قابع

في أسفل الكادر على الضغط الاقتصادي والاجتماعي والروحي الذي يسحق الشخصيات، أما العنوان الذي كتب باللون الأحمر فقد بين دموية الحياة القاسية، فيما كانت الدراجة الصغيرة دلالة مرجأة تحمل بين طياتها رحلة العمل القاسية التي تنضح مع سير أحداث الفيلم، أما فيلم (بيرو المجنون) للمخرج (جان لوك كودار) فقد كان ملصقه عتبه سردية جمالية تعقد علاقتها مع المتلقي بوصفها من تمثلات النصوص الفيلمية الموازية، إذ نلاحظ أن البطل يحاول بعد خسارته لعمله في التلفزيون الهروب من المجتمع الاستهلاكي رفقة صديقه نحو الحرية للعيش في جزيرة صغيرة في الجنوب الفرنسي، فالبحر ورفع الأيدي دلالات تشي بالحرية، وهي من دلالات الخطوط في التكوين الفني، واللون الأزرق الموضوع على الوجه يعبر عن حالات الاغتراب والجنون، وكتله الوجه تشكل بنية سائدة على بنية الملصق بوصفها ثيمة العمل الرئيسة، والملصق برمته يعبر عن فلسفة الفيلم وأسلوبية المخرج والموجة الفرنسية الجديدة، مما يجعل الملصق الفيلمي عتبه تعقد ميثاقها الجمالي مع المتلقي من أجل مشاهدة الفيلم وفك الشفرات الواردة في الملصق.



صورة -4- ملصق فيلم

صورة -3- ملصق فيلم سارق الدراجة
بيرو المجنون

وقد شهدت البدايات الأولى للسينما وصولاً إلى فترة قريبة من بروز الثورة التقنية انتشاراً كبيراً للنشرات الإعلانية والصحف والمجلات السينمائية التي تقدم معلومات بل دراسات نقدية عن الأفلام مما يجعلها من الوسائل الترويجية للمشاهدة الفيلمية، ومن الأمثلة الترويجية "إعلان شركة ميوتيوال في نوفمبر 1913 وعلى صفحة كاملة في (The Saturday Evening Post) الذي وزعت منه أكثر من مليوني نسخة وهو الإعلان عن مسلسل الشركة " فتاة ميوتيوال" 1914 وكان الأول من نوعه" (جرانت، 2016، 982)؛ ليس هذا فحسب بل سعت الشركات إلى توزيع الهدايا وإجراء المسابقات من أجل دفع المتلقي إلى المشاهدة.

ت- العنوانات الرئيسية والفرعية في الخطاب الفيلمي:

تعد العنوانات الفيلمية من النصوص الموازية التي تحمل طاقة دلالية وافرة، إذ تختزل سيرورة الأحداث ضمن بنيتها النسقية المكثفة، أي أن تختزل الاستهلال والأزمات والذروة والخاتمة بمفردة أو جملة تجعل من المتلقي يتوق لمعرفة المتن الحكائي للعنوانات الفلمية، ويرى (برنارد فان ديك) في كتابه تشريح الأفلام "إذا فاتك العنوان الرئيس حين يكون مقصوداً على أسم الفيلم وأسماء الممثلين والعاملين الرئيسيين والمنتج والمخرج .. يضع عليك جزء معين من الفيلم - جزء ينطوي تنفيذه في كثير من الأحيان على سعة في الخيال" (ديك، 2013، ص50)، وتتشكل العنوانات من جمل اسمية أو فعلية أو شبه جملة بدلات متنوعة، وحسب (عبد العزيز عتيق) أن الجملة الاسمية "تفيد بأصل وضعها ثبوت شيء لشيء وليس غير ذلك" (عتيق، 1977، ص 44)، أي أنها تفيد الثبات والقوة، ولو حللنا عنوان فيلم (أحدهم طار فوق عش الوقواق)، نجد أن العنوان

الرئيس شيد من جملة أسمية ثابتة على الرغم من أنها لم تبين لنا من الذي طار، من أجل التشويق، فيما يشي المعنى العام بأن الشخصية قد طارت فوق عش الوقواق، هو الذي يمثل المؤسسة المجنونة، إذ أن الوقواق طائر يوصف بالجنون لأنه يضع بيوضه في عش غيره، لذا كان الطيران نوع من التمرد والحرية، في حين تشي الجملة الفعلية "بإفادة حدوث الفعل في زمن معين" (عتيق، 1977، ص 44)، بينما تبين شبه الجملة غرضًا بلاغيًا في علم المعاني، إذ تؤثر في ترتيب الكلمات وتفصل بين الأجزاء المتلازمة في الجملة وتكون سببًا في حذف بعض مكونات الجملة" (مكتبي، 2017، ص 152)، فعنوان فيلم (من أجل حفنة من الدولارات)، يشي بأن الحروب والدماء قد تكون من أجل شيء زهيد من المال، وشبه الجملة التي صيغ منها العنوان توحى بالإيجاز والإيحاء من أجل إشراك المتلقي في ملء الفراغات السردية.

ث- التعليقات النصية في الخطاب الفيلمي:

منذ البدايات الأولى للخطاب السينمائي كانت التعليقات النصية المكتوبة البديل الناجز عن الصوت، إذ كانت بنية شارحة للحدث من جهة ووسيلة انتقال مونتاجية من جهة أخرى، ولو تابعنا فيلم (التعصب) للمخرج الأمريكي (ديفيد كريفت) المنتج عام 1916، نلاحظ بأن التعليقات النصية المكتوبة في الفيلم قد اشتغلت على وفق بنية مونتاجية تربط بين الحكايات الأربعة للتعصب، ويستطيع الباحث أن يقسم التعليقات الفرعية على قسمين:

1- البطاقات النصية (Inter Titles) : وتعني النصوص المطبوعة التي تظهر بين الأفلام لنقل الحوار أو بيان الأحداث أو الانتقال بين اللقطات والمشاهد أو المساهمة في السرد أو كسر يقين السرد أو شرح وجهة نظر صانعي الفيلم أو الإهداءات الموجهة،

ولم تخل الأفلام منذ البدايات الأولى للسينما من توظيف البطاقات النصية من أجل تحقيق الإقناع والتشويق بل المغامرة والتجريب مثلما نلاحظ ذلك في أفلام ما بعد الحداثة، ولو تابعنا فيلم (خيال رخيص) للمخرج الأمريكي (كوينتين تارانتينو) المنتج عام 1994 نلاحظ بأن صانعي العمل قد استعانوا باللاقات المكتوبة بين الفصول للمسك بالأحداث المتشظية على طريقة فصول الكتاب، في حين وظف المخرج الدانيماركي (لارس فون ترايير) في فيلمه (دوغ فيل) المنتج عام 2003 النصوص المكتوبة لتقسيم الفيلم إلى فصول يحمل كل فصل عنواناً يوضح مسار الأحداث عبر سارد يشرح لنا التحولات السردية على طول الفصول التسعة، وترتبط النصوص المكتوبة في الفيلم بوحدة مركزية شاملة تتأزر مع المكان الغرائبي الذي يشبه المنصة المسرحية، بينما وظف المخرج المكسيكي (الفونسو كوران) في فيلمه (روما) المنتج عام 2018 النصوص المكتوبة لتشبيد معمارية السيرة الذاتية في الخطاب الفيلمي، بدءاً من الإهداء الفيلمي الذي كتب إلى مربيته (ليبو) في المشهد الأول من الفيلم أو العبارة التي ظهرت في النهاية وهي جزء من الأناشيد الهندوسية، في حين وظف المخرج العراقي (عطية الدراجي) في فيلم (طريق مريم) المنتج عام 2017، النصوص المكتوبة في نهاية الفيلم حينما جعل منها بنية شارحة للخاتمة، إذ نقرأ على الشاشة عبارة مكتوبة (لقد وجد الأب أبنته مريم بعد وصوله إلى كربلاء ومازالت مريم تتلقى علاج مرض السرطان) ثم نقرأ عبارة بعد نهاية الفيلم (العمل برمته مهدي إلى روح الحاج جبارة الدراجي).

2- نصوص الشاشة (Text Screen Text) : يشكل هذا المصطلح السينمائي اتجاهاً في السينما التجريبية منذ انطلاقها الأولى وبالذات مع الأفلام الطليعية مثل فيلم (البالية الميكانيكي) للرسام والمخرج الفرنسي (فيرناندليجييه) المنتج عام 1924 أو فيلم (السينما الهزيلة) للفنان التشكيلي والمخرج الفرنسي (مارسيل دوشامب) المنتج عام 1926 أو (فيلم نحم البحر) للرسام والمخرج الأمريكي الفرنسي (مان راي) المنتج عام 1928، إذ يقوم صانعو الأفلام "بتقسيم شاشة العرض الفيلمي على قسمين: الأول النص الوصفي المكتوب والثاني المعادل الصوري للنص المكتوب، وقد تطورت هذه التقانة في السنوات اللاحقة إلى بيان جماليات التوظيف السيميائي بين شعرية النص المكتوب والنص الفيلمي"

(pressman، 2008، p 326) مثل فيلم (هو هكذا) للفنان التشكيلي والمخرج الكندي (مايكل سنو) المنتج عام 1982، ولم يقتصر الأمر على إظهار المقاربات الجمالية بين المكتوب والمرئي، بل على كسر القواعد التقليدية للسينما، ثم اتسع المصطلح ليشمل الوظائف الجمالية للنص المكتوب ليشمل التعليقات الفرعية كافة.

3- النصوص المكتوبة في الأفلام الميتمات سردية : تعرف الناقدة (ليندا هتشون) الميتمات سرد على أنه "نوع من الكتابة السردية التي تفكك نظامها الروائي وطرائق تشكيلاته والأساليب التي جرى توظيفها لتشكيل واقعه الافتراضي الجديد" (باعشن، 2012)، إذ تشتغل على بيان التحولات ما بين السرد والميتمات سرد عن طريق التعليقات النقدية على الأحداث وتحولات الشخصيات بين النص الإيهامي والنص الجديد وكسر يقين السرد عن طريق كسر الجدار الرابع والانتقال من القصة الرئيسية إلى القصة المضمنة، ولو تابعنا فيلم (لتحيا حياتها) للمخرج الفرنسي (جان لوك غودار) المنتج عام 1992 نلاحظ بأن العناوين الفرعية التي شكلتها النصوص المكتوبة في قصة (نانا) ساهمت في الكسر النسبي للإيهام من جهة واشتغلت على بيان الصنعة الفيلمية التي ينتهجها المخرج التي شظت الزمن على أثنتي عشرة حكاية، في حين وظف المخرج الأمريكي (فيل جوانو) في فيلم (انتروبيا) المنتج عام 1999 العناوين الفرعية عن طريق النصوص المكتوبة لتشييد البنية الميتمات سردية، إذ نشهد بأن المشهد الاستهلاكي يتضمن لوحة تتفكك من الانتباه نحو التماهي تبين لك فلسفة الفيلم القائمة على الفوضى والتشتت، ليس هذا فحسب بل تكسر العناوين الفرعية الانتباه حينما تعرف لك الشخصيات على صورهم وتبين الأزمنة وترتبط الأحداث وكأن المتلقي أمام ورشة سينمائية لصناعة الفيلم، أما في فيلم (جنينة الأسماك) للمخرج المصري (يسري نصر الله) المنتج عام 2008 نلاحظ بأن العناوين الفرعية قد أسهمت في معمارية الميتمات سرد الفيلمي، إذ شهد الفيلم المضمن (الأميرة والعصفور) لافتات سوداء جسدت الأحداث والحوار من أجل كسر الإيهام الذي حققته القصة الرئيسية فضلاً عن الانتقال من الحكاية الرئيسية إلى الحكاية المضمنة، ومما تقدم يؤكد الباحث على أن العناوين الفرعية تشكل بنية رئيسية في معمارية الميتمات سرد القائمة على الشرح والنقد الفيلمي والتداخل السردية بين الحكايات وكسر الإيهام الفيلمي.

ج- النصوص الإشهارية (النص الفوقي):

تشكل النصوص الإشهارية بنية مهمة في النصوص الموازية، إذ نتعرف عن طريقها على مديات التلقي والتأثير الفيلمية، ويعرف النص الفوقي على أنه "الحوارات واللقاءات والمناقشات والمؤتمرات والتعليقات الذاتية والقراءات النقدية" (منذور، 2023، ص 5)، وتشكل النصوص الإشهارية بنية سائدة قد تلقي بظلالها على النص بالقبول أو الرفض، فقد حصل الفيلم الكوري (طفيلي) المنتج عام 2019 على تغطية إعلامية واسعة بعد فوزه في مهرجان (كان) مما ساعده بالوصول إلى الجمهور بشكل كبير ساهم في حصوله على جائزة (الأوسكار)، وتشكل وسائل التواصل الاجتماعي بنية مهيمنة في النصوص الإشهارية بوصفها منصات ترويجية سواء كانت بالشروحات المبسطة أم القراءات الأولى أم بالندوات النقدية التخصصية أو اللقاءات الإعلامية، وقد يتفق الجمهور أو يختلف بالذات مع الموضوعات الإشكالية وفي الحاليتين ستزداد المشاهدات الفيلمية للعمل، ويستطيع الباحث تقسيم التأثيرات الإشهارية على قسمين:

1- التأثير الفكري : ويعنى هذا التأثير بالطرائق التي توصل الموضوعات الفكرية الفيلمية إلى المتلقي، وقد تنوعت الموضوعات الفيلمية بين الدينية والعلمية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية وغيرها، إذ بينت الدراسات بأن وسائل التواصل ساهمت في الترويج بشكل كبير سواء كان سلباً أم إيجاباً، فالعديد من الأفلام المصرية التي انتقدت الوضع المهيمن في زمن الرئيس (محمود مرسي) ساهمت وسائل التواصل في دعمها وتبنيها وترويجها.

2- التأثير السلوكي : شكل التداول الصوري أو الحوارى للأعمال السينمائية بنية مؤثرة في توجيه السلوك الإنساني ولاسيما مع الصبية

والشباب، إذ أن التكرار والتداول يرسخ السلوكيات الفيلمية بعد أن تصل إلى حدود النمذجة.

تعد النصوص الموازية بنية نصية موازية للنص الفيلمي، وتمتلك معمارية خاصة تشترك مع معمارية الفيلم من أجل التأثير في المتلقي، وتعد هذه النصوص الأكثر أبهاراً لأنها تشتغل على الكلمة والصورة الثابتة والمتحركة.

مؤشرات الإطار النظري:

1- تشكل جماليات اللغة السينمائية في الأفلام الدعائية، ودلالات التكوين، والتضمين الصوري، في الملصقات الإشهارية، بنية رئيسة في النصوص الفيلمية الموازية.

2- تعد العنوانات الرئيسية والفرعية والنصوص المكتوبة في بنية الفيلم بنية مهمة في تشكيل النصوص الفيلمية الموازية.

3- تشكل النصوص الإشهارية البعيدة المتمظهرة في وسائل الاتصال الجماهيري والتواصل الاجتماعي من النصوص الفيلمية الموازية التي تلقي بتأثيراتها على المتلقي.

الدراسات السابقة:

بعد البحث في المكتبات الجامعية والرقمية وجد البحث بعض الدراسات عن السينما الإيرانية لمنها بعيدة عن أصالة البحث المتعلقة النصوص الموازية، ومن هذه الدراسات:

1- السينما الصوفية والشعر الفيلمي عند عباس كيارستمي للباحث وليد الخشاب، مجلة ألف، 2015.

2- جماليات الواقعية في السينما الإيرانية للباحث مناف شاكر اسماعيل، أطروحة دكتوراه مقدمة إلى جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة، 2016.

3- الخطاب الديني في السينما الإيرانية والأمريكية للباحث صابر بقور، مجلة المعيار، 2020.
الفصل الثالث: إجراءات البحث:

1- منهج البحث:

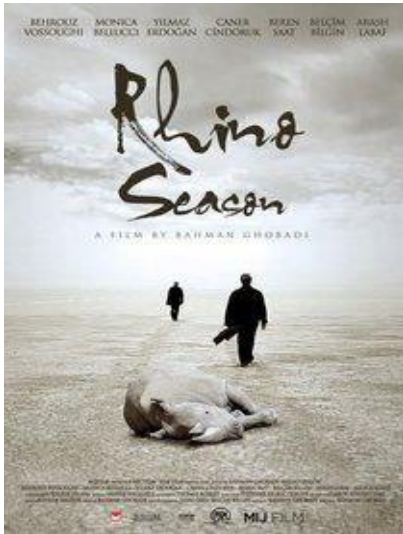
من أجل تحقيق الهدف التي يرومه الباحث في بحثه اختار المنهج الوصفي، وسيستعمل طريقة تحليل المضمون كأحدى أدوات المنهج .

2- مجتمع البحث:

يضم مجتمع البحث العديد من الأفلام السينمائية الإيرانية التي تشكل النصوص الموازية بنية مائزة فيها، ولكن على كثرتها سيختار الباحث مجموعة منها لتشكل عينة البحث.

3- عينة البحث:

أختار الباحث ثلاثة أفلام لمخرجين من أجيال مختلفة وحسب تاريخ الإنتاج وكما يأتي:



أ- الفيلم السينمائي (فصل الكركدن) للمخرج بهمن قوبادي - 2012.

ب- الفيلم السينمائي (نفس) للمخرجة نرجس آبيار - 2016.

ت- الفيلم التلفزيوني (ورقة بلا عنوان) للمخرج ياسر بارسا 2020.

وقد تم الاختيار بصورة قصدية للأسباب الآتية:

أ- توافق متطلبات البحث .

ب- شاركت في مهرجانات عديدة وحازت على جوائزها.

4- أداة البحث:

سيعتمد الباحث على ما ورد من مؤشرات الإطار النظري كأداة للبحث .

5- وحدة التحليل:

سيعتمد الباحث (المشهد) كوحدة تحليل يستخدمها في عملية تحليل عينات البحث .

6- تحليل العينات:**العينة الأولى: الفيلم السينمائي فصل الكركدن**

قصة وسيناريو وإخراج: بهمن قوبادي

تمثيل : بهروز وثوقي - مونیکا بيلوتشي - يلمازأوردغان - بيرين سات

تصوير : تورج أصلاني مونتاج : فاليري لويسيلو إنتاج : بهمن قوبادي- إيران - 2012.

قصة الفيلم:

ينهض الفيلم على قصة شاعر إيراني كردي يتم اعتقاله مع زوجته بعد الثورة الإسلامية الإيرانية، بدعوى كتابته للشعر ضد الثورة بوشاية كاذبة من سائق العائلة الذي أصبح ضابطاً كبيراً بعد الثورة، يتعرض الشاعر وزوجته في السجن إلى انتهاكات روحية وجسدية عميقة، بعد خروجه يبحث عن زوجته التي أبلغت كذباً بوفاة، لتبدأ رحلة مأساوية عن الانتقام والحب والشعر والفقد والمنفى.

المؤشر الأول : تشكل جماليات اللغة السينمائية في الأفلام الدعائية ودلالات التكوين والتضمين الصوري في الملصقات الإشهارية بنية رئيسة في النصوص الفيلمية الموازية.

تشكل الأفلام الدعائية العتبة الأولى التي تعقد ميثاقها الجمالي مع المتلقي، فمع بداية الفيلم الدعائي للفيلم نلاحظ شاشة سوداء كتب عليها (مارتن سكورسيزي) يقدم وهذا الإمضاء الترويجي حصل عليه المخرج من أجل تسويق الفيلم وشد الجمهور للمشاهدة،

فشخصية إخراجية مشهورة تتصدر الفيلم الدعائي هذا جانب ترويجي كبير على الرغم من أن المنتج الحقيقي هو (بهمن قوبادي)، ثم يبدأ الاستهلالي بلقطة عامة تظهر مجموعة من الأشجار الجرداء المنتئية والبطل الشاعر بينها في بيئة قاتمة تشي القسوة والضياغ، ثم لقطة لوجه الشاعر وهو يدخن ثم لقطات قريبة ليديه بين قضبان السجن ثم العودة إلى لقطة قريبة للشاعر بلحيته البيضاء، لقد اختزل المخرج دورة حياة الشاعر المؤلمة في هذه اللقطات ذات الإيقاع البطيء، ثم نشهد صوتاً لا متزامناً لزوجته وهي تقرأ قصيدة للشاعر مع لقطات الاعتقال والسجن وحياتها بين الأسرة والسجن، ثم يختفي صوت الزوجة لنستمع إلى صوت لا متزامن للجماهير وهي تنشد للثورة الجديدة دلالة على التغيير، وهنا حقق المخرج المبنى السردى القائم على سرد غير خطي دلالة على زمن الشاعر المسروق وبين طرفي الصراع والأزمات التي عاشها الزوجين، ثم تزداد حدة الموسيقى مع سرعة الإيقاع والمونتاج المتسارع للقطات القريبة لتبين مقدار الأسى والتعذيب الذي تعرض له الشاعر في أجواء قاتمة ومظلمة وأضواء خافتة وفضاءات مغلقة وصولاً إلى مشهد الذروة الذي يقود فيه السيارة ويصطدم بحيوان (الكركدن) الذي يشي بدلالة شمولية عن نظام قاس لا يرى إلا فلسفته السياسية، إذ يقودنا هذا المشهد إلى مشهد الانتقام من السائق الذي وشى به والذي يمثل (كركدن) السياسة الظالمة، لكن المخرج لم يظهر مشهد الانتقام في الفيلم الدعائي من أجل التشويق والجذب الدعائي، مما تقدم لم يختزل الفيلم الدعائي المبنى السردى للفيلم وقدمه بطريقة تقترب من الأفلام القصيرة فحسب، بل اختزل فلسفة الفيلم القائمة على هوية الذات المشوهة بسبب السجن وركام الذاكرة والحب المقتول والخيبات التي رفقه حتى مشيبه.

ولو طالعنا المصق الإشهاري للفيلم نلاحظ بأن عنوان الفيلم (RhinoSeason) الذي يعني بالعربية (فصل الكركدن) قد كتب باللون الأسود دلالة على سوداوية الأحداث، والسؤال الذي يطرح لماذا فصل الكركدن؟ لكن ملامح الإجابة تتضح مع الصورة المضمنة في المصق التي اشي بما هو أبعد من الحيوان النافق، بل أن (الكركدن) منظومة قهرية جاءت في فصل أزهرق صيرورتنا الوجودية، فالشخصان السائران في أرض قاحلة الوجود قد بدا عليهما السواد وغابت ملامحهما في محيط رمادي باهت دلالة على الضياعات، والسير باتجاه المجهول دلالة التلاشي والضياع في زمن متوقف وعالم بلا جدوى، والتكوين يخلق مسارًا بصريًا يجسد رحلة الإنسان في عالم موحش من المقدمة (الكركدن) ثم الجسد الأول ثم الجسد الثاني الأصغر فالعمق الذي يجسد المجهول والحركة تجسد القطيعة والغياب، مما تقدم نلاحظ بأن المصق الإشهاري يشي بحمولات الشخصية والأحداث والنهايات من دون الاعتماد على نجومية الممثلين في مشاهدة الفيلم، ومن مجمل ما تقدم نلاحظ بأن المصق الإشهاري دلالة مرجأة تختزل الفكرة الفلسفية والجمالية للفيلم حسب طروحات المنظر الفرنسي (جاك دريدا) تتضح ملامحها الدلالية مع مشاهدة الفيلم.

المؤشر الثاني : تعد العنوانات الرئيسة والفرعية والنصوص المكتوبة في بنية الفيلم بنية مهمة في تشكيل النصوص الفيلمية الموازية.

يشي عنوان الفيلم الرئيس (فصل الكركدن) بأننا أمام دورة زمنية مرتبطة بحيوان قاس وعنيف شهد انزياحًا بنيويًا نحو الإنسان ليصبح كناية عن الشخصية القاسية التي دمرت حياة الشاعر، ولم يكن العنوان موظفًا بطريقة رمزية فارغة بكل تداخل ما بين شخصية

الضابط الشريرة ووجود الحيوان في الفيلم لنخلص إلى انتهاء الفصل مع نهاية ميعة الصبا والشباب، وقد شكل العنوان من جملة أسمية تشي بالثبات والقوة والدلالة الصارمة، في حين كانت العنوانات الفرعية داعمة للحكاية الفلمية، إذ يطالعنا الإهداء بالعبارة الآتية بعد العنوان (إهداء إلى ذكرى ساني جاليه وفرزادكامانجار وإلى جميع السجناء السياسيين المحتجزين)، إذن نحن قبالة حكاية من أدب السجون، وأفلامها عن شخصيات ظلمت سهواً أو قصداً، ثم عبارة ثانية تؤكد ذلك (مستوحى من حياة الشاعر الكردي الإيراني (صادق كامنجان) الذي قضى سبع وعشرين عاماً في السجن بينما أبلغت عائلته بوفاته لسنوات طويلة في قبر مزيف) (تلقى القصائد ابنة وطنه)، في العبارة الثانية كانت قصائد الشاعر تلقى في نصوص فرعية في بعض مشاهد الفيلم في معادل موضوعي للصورة مما أعطت معان عن الألم والضياع والظلم والرغبات المؤجلة والخيبات الدائمة، مثل مشهد الزوجة داخل الزنزانة في الدقيقة الثامنة والثلاثين إذ نسمع مع عذابات الزوجة صوت لا متزامن من قصائد الشاعر ومكتوب أسفل الشاشة (سيف يتهاوى على جسدها.. بياض تام يملأ عينيك.. قبضتك المغلقة تضغط إلى الداخل) أو في الدقيقة الثالثة عشرة بعد المائة في مشهد لقاء الزوج والزوجة بعد الخروج من السجن (الهواء خنجر.. الماء خنجر.. فقط الحي الذي الحدود يخلق أرضاً) في دلالة من أن الهروب من هذه الأرض هو سبيل النجاة الوحيد.

المؤشر الثالث : تشكل النصوص الإشهارية البعيدة المتمظهرة في وسائل الاتصال الجماهيري والتواصل الاجتماعي من النصوص الفيلمية الموازية التي تلقي بتأثيراتها على المتلقي.

العينة الثانية :

قصة وسيناريو وإخراج : نرجس
 آييار

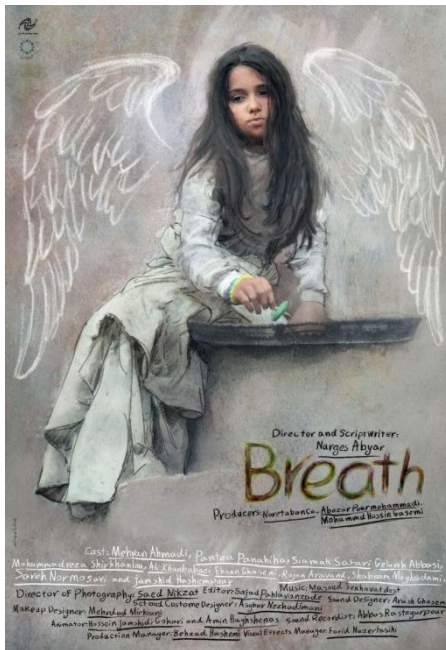
تمثيل : مهران أحمدی - بانیتیا
بناهیها - جیلاریه عباسی - ساره
نور موسوی

تصویر : سعید نیکزات

مونتاژ : سجاد بهلوان زاده

إنتاج: محمد حسين غاشمي - أبور ذر بور محمدی - ایران -

2016



قصة الفيلم :

تنهض حكاية الفيلم على حكاية الطفلة (بهار) التي تعيش مع أبيها المصاب بالربو وجدتها وأختها الصغار، في جزء من حياتها نلاحظ تفوقها الدراسي والمعرفي، لكنها تعاني من ضغوط سلطوية أسرية، يشغل الفيلم على الواقعي والمخيّل المتجسد بالرسوم المتحركة، ثم ينتهي الفيلم بموتها أثر سقوط صاروخ على بيتها أبان الحرب الإيرانية في الثمانينيات من القرن المنصرم.

المؤشر الأول : تشكل جماليات اللغة السينمائية في الأفلام الدعائية ودلالات التكوين والتضمين الصوري في الملصقات الإشهارية بنية رئيسة في النصوص الفيلمية الموازية.

يبدأ الفيلم الدعائي للفيلم بصوت لا متزامن للطفلة (بهار) تتحدث فيه عن قريتها الخالية من الماء والكهرباء وبيتها وأسرتها مع معادل بصري كارتوني متخيل تظهر فيه في حديقة بيتها، ثم ينتقل صانعو الفيلم إلى لقطات متوسطة وقريبة للطفلة وأختها حينما يلعبون معاً أو يتتمرون عليها أو حين يضربها أخوها، ثم يظهر أسم الفيلم وتستمر الطفلة بالحديث عن أسرتها مثل جدتها التي كانت تنهرها وتضربها، ثم تتحدث بذات الصوت اللا متزامن عن أبيها المصاب بالربو الذي عجز الأطباء عن علاجه مع لقطات مجتزئة تبين العلاقة الأبوية القوية، ثم لقطات للجدة المتسلطة التي تضرب الطفلة من أجل الالتزام بالطقوس والعادات والتقاليد، مثل الصلاة وعدم اللعب مع الصبية وعدم قراءة الروايات وغير ذلك، لينتهي الفيلم الدعائي مع صوت الانفجار، لنشهد لقطة أخيرة للطفلة وهي ترتدي البياض.

لقد استعملت الطفلة الخيال الكارتوني لصناعة عالم تتمناه، عالم خال من الحروب والقسوة قباله الواقع المعيش الذي تعاني فيه الطفولة من الحروب والقسوة والعنف، وهذا ما يجعل الفيلم تجربة شعورية في ذهن الطفلة، ثم نلاحظ أزمنة سردية غير خطية متنوعة الإيقاع تبين القلق الوجودي للطفلة من أجل التأثير النفسي على المتلقي، يرتبط التأثير النفسي برفض السلطات القهرية سواء كانت دينية أم اجتماعية أم سياسية التي شكلت بنية صراع مضادة قباله براءة الطفولة، وتطرح بنية الصراع المتجسدة بصرياً منظومة اسئلة تبحث عن أجوبة في بنية العرض الفيلمي مما يجعل الفيلم الدعائي بوابة لدخول المشاهدة الفيلمية.

ولو طالعنا الملصق الإشهاري للفيلم المعنون (Breath) الذي يعني بالعربية (نفس) نلاحظ بأنه قد كتب باللون المذهب الذي يشي بالقيمة العليا، فالنفس غالية و ثمينة، والسؤال الذي يطرح ما النفس الغالية في الفيلم؟ الجواب هو الطفلة (بهار) النقية والحالمة بمستقبل أجمل، وهناك معنى ثان هو نفس الأب المصاب بالربو والمتشبث بالحياة، وفي الحاليين تبقى الحياة هي الثيمة الرئيسة للإنسانية، ثم نرى في مركز التكوين صورة الطفلة وهي ترتدي الملابس البيض دلالة على نقائها الوجودي والروحي وقد زينت الصورة بجناحين تطير بهما نحو أحلامها الدنيوية الصافية ونحو المطلق بعد موتها بسبب الحرب القاسية، فيما تشي نظراتها المنخفضة بالحزن والقلق والحيرة الوجودية، ولكن ما دلالة الطباشير الذي ترسم به؟ الإجابة هي الوطن الحلم، وطن خال من الأزمات والأمراض والسلطات القهرية والحروب، في حين كانت الألوان الرمادية المحيطة تحيل إلى حياتنا المتهاكة البالية المتربة بسبب

الواقع المعيش، مما تقدم نلاحظ بأن المصق الإشهاري قد اختزال الحياة المريرة التي حاقت بالطفلة وقدم لنا ثنائية الصراع ما بين واقع قاس ومتخيل نبيل مما يجعل المتلقي يبحث عن صيرورة الأحداث الفيلمية التي يشي بها المصق الإشهاري.

المؤشر الثاني : تعد العنوانات الرئيسة والفرعية والنصوص المكتوبة في بنية الفيلم بنية مهمة في تشكيل النصوص الفيلمية الموازية.

شُكل عنوان الفيلم من مفردة واحدة (نفس) وتعد جملة أسمية مع تقدير محذوف مما يجعل المتلقي يفكر في ملء هذا الفراغ السردي، والجواب الأقرب هي خبر لمبتدأ محذوف تقديره هذه، وتشكل الجملة الاسمية دلالة قوية وثابتة حول أهمية النفس في الوجود الإنساني، مما يجعل المتلقي يبحث عن فلسفة هذا التسمية مع تمظهر الأحداث، أما العنوانات الفرعية فقد تجسدت عن طريق اللوحات الكارتونية المضمنة في بنية الفيلم بوصفها نصًا موازيًا يوازي النص الأصلي ويعمل على تأكيد المعنى، ففي المشهد الاستهلاكي نلاحظ لقطة قريبة ليد الطفلة وهي ترسم على الورقة صورة لفتاة في حقل مع صوتها اللا متزامن الذي تكشف لنا أبعاد الشخصيات وعلاقاتهم الاجتماعية ثم تتحول الشاشة إلى سواد حينما تقول أنّ القرية خالية من الكهرباء في إحالة تشي بالمحيط الأسود الذي تعيشه البطلة ثم تنتقل المخرجة في المشهد التالي في الدقيقة الثانية إلى المشهد المتخيل الكارتوني وهي تصف والدتها المتوفاة وإخوتها، فالذاكرة لم تسعفها في تذكرها لذا كانت النصوص الفرعية الكارتونية طريقة للاستذكار، ولو تابعنا الدقيقة السابعة والأربعين في مشهد مدير المدرسة ومعلمها الذي يعنفانها بسبب قراءة الرواية نلاحظ بأن البطلة تخرج من حيزها الوجودي نحو النص الفرعي الكارتوني

في حكاية الفتاة (بوداري) المظلومة حد المرض والموت، وقد تسيد اللون الأسود المشاهد الكارتونية دلالة على الحزن والظلم على خلفية ذات لون كارتوني مصفر وعتيق، لقد شككت النصوص الرئيسة والفرعية نصوصاً موازية تحيط بالنص الأصلي من أجل زيادة الإقناع وتحقيق التأثير.

المؤشر الثالث : تشكل النصوص الإشهارية البعيدة المتمظهرة في وسائل الاتصال الجماهيري والتواصل الاجتماعي من النصوص الفيلمية الموازية التي تلقي بتأثيراتها على المتلقي.

شككت وسائل الإعلام الجماهيري والتواصل الاجتماعي نصوصاً موازية تعضد المشاهدة الفيلمية، فمع ترشيح الحكومة الإيرانية الفيلم لمسابقة (الأوسكار) تنوعت الردود على صفحة وكالة (مهر) للأنباء عبر أسئلة تجسدت تحت التساؤل الآتي: هل أن الفيلم يتقاطع المرجعيات الدينية والاجتماعية وحتى السياسية الإيرانية؟ وقد تنوعت الردود بين الموافقة من المثقفين والرفض من المتشددین، في حين ذهبت إلى الصفحات الرسمية لقناتي (Ifilm) و(الكوثر) الإيرانيتين إلى الإشادة بعرض الفيلم في جامعات أمريكية وإيطالية فضلاً عن فوزه بجائزة مهرجان (سان سبستيان)، فيما نشرت جريدة (الأنباء) الكويتية وقتذاك خبراً عن المخرجة وهي تدعو الرئيس الأمريكي (ترامب) لمشاهدة الفيلم الذي يدعو للسلام ونبذ الحروب عندها سيغير نظرتة عن إيران ووسمها بالإرهاب، وأبدت انزعاجها من سياسة المنع التي تطبقها أمريكا تجاه المواطنين الإيرانيين مما يمنعها من حضور جوائز (الأوسكار)، ولم تختلف وسائل التواصل في عرضها للجدل الجماهيري حول الفيلم فالمتشددین مثل مفوض شؤون الثقافة (محمد رضا نجدي) قال (الغرب ينشر ما يكفي بالفعل

من الدعاية السلبية ضدنا، لذلك يجب أن لا ننفق ضرائبنا على مثل هذا النوع من الأفلام) وقد تنوعت الردود في منصة (أكس) حول آراءه بين القبول والرفض، لذلك كانت النصوص الإشهارية من النصوص الموازية المرتبطة ببنية الخطاب الفيلمي.

العينة الثالثة :



الفيلم التلفزيوني : (بركة بدون

نام) ورقة بلا عنوان

قصة وسيناريو وإخراج : ياسر

برسا

تمثيل : غزال اهتمام - مهرداد

ناصر - ارام يوسفينا - زهرة

مدادي

تصوير : محمد علي كوميان

مونتاج : ياسر بارسا إنتاج :

سلمان زين العابدين - إيران - 2020.

قصة الفيلم :

ينهض الفيلم على حكاية الفتاة (ندى) الطالبة المتفوقة التي تعيش مع والديها الطبيبين الذين لا يثقان بها، وفي محاولة لإثبات جدارتها تقوم مع زميلاتها بأعمال خطيرة عبر وسائل التواصل الاجتماعي، ثم تخطف من عصابة تسعى لابتزاز والدها ثم تحررها الشرطة من الخاطفين بعد اشتباكات مثيرة.

المؤشر الأول: تشكل جماليات اللغة السينمائية في الأفلام الدعائية ودلالات التكوين والتضمين الصوري في الملصقات الإشهارية بنية رئيسة في النصوص الفيلمية الموازية.

يعرض لنا الفيلم الدعائي للفيلم منذ اللقطات الأولى معاناة الفتيات قى مرحلة الشباب من الضغوط الأسرية والمجتمعية، مما يجعلهن يلجئن إلى خيارات غير محمودة، فالمشهد الاستهلاكي يبين لنا حركة رجال الشرطة مما يوحي بوجود جريمة ما، ثم نشهد لقطات عن تعرض الفتيات للعنف والختف ثم العودة إلى لقطات في الجامعة والأسرة ثم الصراع الديني والسياسي بين الفتيات بعدها نعود إلى مشهد الشرطة الاستهلاكي الساعي إلى إنقاذ الفتيات، من التسلسل المونتاجي للفيلم نلاحظ الصراع ما بين الفتيات ورغباتهن والخاطفين في بنية إيقاعية تشي بالترقب والحذر، في حين عضدت الإضاءة الخافتة واللقطات القريبة من وضوح الصراع الداخلي مع الذات والخارجي مع الأسرة والمجتمع، ومما تقدم نلاحظ بأن الفيلم الدعائي اشتغل على محورين الجريمة والترقب ومعاناة الفتيات في مجتمع ذكوري وهي الشفريات التي تدعو المتلقي لرؤية الفيلم.

يطالعنا الملصق الإشهاري بعنوان الفيلم (بركة بدون نام) والذي يعني بالعربية (ورقة بلا عنوان) وقد كتب باللون الأبيض الذي يعني النقاء والصفاء ودلالة الورقة البيضاء التي لم يكتب عليها بعد، فيما دل العنوان على أن الورقة قد فقدت العنوان الذي يعني الصيرورة الوجودية بوصفه العتبة لمعرفة الموجودات، ومن الناحية النحوية فأن عنوان الفيلم عبارة عن جملة اسمية مكونة من مبتدأ وخبر شبه جملة لكنها فقد ثباتها بسبب استعمال لا النافية للجنس التي خلخلت صيرورتها لعدم وجود العنوان، في حين شهد التكوين البصري للصورة

المضمنة حضور المرأة في المنتصف وهي تنظر إلى الكاميرا مما يمنحها قوة الشخصية المحورية، بينما في أسفل التكوين نرى ثلاث نساء في حيرة وجودية تشي بها نظراتهن الحائرة، أما الملابس الداكنة فتوحي بمقدار الحيرة والحزن والصراع الداخلي مما يؤسس إلى تساؤلات سردية تشاكس ساردية المتلقي للبحث عن إجابات لها في متن الفيلم الروائي، وبالمجمل لم يكتف المصنق بالإعلان عن الفيلم بل يفتح باب الأسئلة والتأويل حول النسوية والهوية والوجود وهي ثيمات مرتبطة بعتبة العنوان الرئيسة ورقة بلا عنوان.

المؤشر الثاني : تعد العنوانات الرئيسة والفرعية والنصوص المكتوبة في بنية الفيلم بنية مهمة في تشكيل النصوص الفيلمية الموازية.

يعد العنوان الرئيس للفيلم العتبة الضمنية الأولى للفيلم والسؤال الذي يطرحه العنوان ما الورقة؟ ولماذا بدون عنوان؟ ومع هذه التساؤلات تطالعنا العنوانات الفرعية الساندة للعنوان الرئيس والحكاية الفيلمية من جهة أخرى، إذ نقرأ عنوانًا فرعيًا من أن الفيلم مستوحى من قضية حقيقية، ومع المشهد الاستهلاكي نلاحظ بأن الفيلم إنماز بطريقة جديدة في توظيف العنوانات الفرعية الساندة بوصفها نصوصًا موازية ذات دلالات فارقة، إذ استعمل صانعو الفيلم الرسائل الالكترونية المعروضة على الشاشة لتأكيد المعنى من جهة وزيادة التوتر والتشويق من جهة أخرى، إذ نرى رسائل مرسله معروضة على الشاشة والبطلة (نيجين) تنظر في هاتفها (عزيزتي نيجين أين أنت) وما أن تتلقي بالشاب صاحب الرسائل حتى تقع ضحية خطف وابتزاز، وحينما تهم بالخروج مع صديقاتها في المشهد البيتي في الدقيقة الخامسة عشرة نلاحظ رسائل (الانستغرام) و(الواتساب) قد تسيدت الشاشة حينما تدعى للخروج لكنها تعتذر بسبب الشجار مع

والدها، إن المشهد الاستهلاكي كان من مشاهد الذروة التي قدمت إلى بداية الفيلم للتشويق ثم عادت الأحداث إلى مسراها الفيزياوي بعد ذلك، إن الرسائل الإلكترونية التي تسيدت العنوانات الفرعية مثلت الأزمات التي مرت بها البطلة وصولاً إلى مشهد الاختطاف، وهي بذلك قد اختزلت الكثير من الحوارات والمشاهد المصورة وعمقت من العزلة الروحية للبطلة، إن تفعيل خاصية الرسائل الإلكترونية لم يشتغل على النصوص الموازية فحسب، بل عبر عن انصهار الذات في الحياة الرقمية الواهنة الخالية من العواطف الحقيقية، وهذا ما نلاحظه في الدقيقة التاسعة والعشرين حينما أصبحت هذه العوالم الإلكترونية بديلاً عن المحبة الأسرية بعد إدمان البطلة على هذا العالم الزائف الذي جعل منها لقمة سائغة بيد الخاطفين، لقد شككت العنوانات الفرعية في الفيلم بنية مهمة في النصوص الموازية التي عضدت الإقناع الفيلمي عن طريق التشويق والمفارقة الفيلمية.

المؤشر الثالث : تشكل النصوص الإشهارية البعيدة المتمظهرة في وسائل الاتصال الجماهيري والتواصل الاجتماعي من النصوص الفيلمية الموازية التي تلقي بتأثيراتها على المتلقي.

شهدت العديد من وسائل الإعلام والتواصل أخبار متنوعة وحوارات عديدة عن الفيلم، إذ نشرت صحيفة (مهرداد) الإلكترونية خبراً عن عرض الفيلم، ولكن الردود هذه المرة انقسمت بين جبهتين، الأولى ذكورية ترى بأن مواضيع النسوية قد فاقت الحد المعقول والمرأة الإيرانية قد حققت كل مآلاتها، لذا فأن الفيلم لم يأت بجديد سوى الجانب التشويقي المرتبط بالجريمة، والجبهة الثانية نسوية داعمة للفيلم حتى وأن كانت موضوعته ليست بالجديدة، فالمهم أن تكون السينما سلاح في معركة البحث عن حقوق المرأة الإيرانية، مما

جعل الفيلم يحقق مشاهدات كبيرة سواء على منصة (اليوتيوب) أو في المنصات الأخرى، ولم تخل وسائل التواصل الاجتماعي من النصوص الإشهارية البعيدة فقد اشدت الجدل بين المناصرين والمعارضين للفيلم في صفحة الفيلم على منصة (الفيس بوك)، وقد تجاوزت الردود المئات في صفحة واحدة مما جعل الأعم الأغلب يسعى لمشاهدة الفيلم، ومن النموذجين الإعلامي والتواصل، نلاحظ بأن النصوص الموازية البعيدة تشكل دعوة جاذبة لمشاهدة الفيلم من أجل الوصول إلى إجابات للأسئلة المطروحة هنا وهناك فضلاً عن كونها وسيلة فهم ومعرفة وثقافة سينمائية لا تنفك عن العرض الفيلمي.

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات:

النتائج :

1- شكلت جماليات عناصر اللغة السينمائية ذات المبنى المكثف والموجز بإحالاته الدلالية وبنيته الإيقاعية المبنى الحكائي للفيلم الدعائي لعينات البحث بطريقة جاذبة معتمدة على طرح أسئلة بصرية لن تجد إجاباتها إلا عن طريق المشاهدة الفيلمية، في حين شكلت جماليات التكوين والتضمين الصوري في الملصقات الدعائية للعينات بنية دلالية مرجأة القراءة التي لن تجد إجاباتها إلا عن طريق المشاهدة الفيلمية، وهذا ما تسعى إليه شعرية النصوص الموازية في الخطاب الفيلمي.

2- تعد العنوانات الرئيسية والفرعية في عينات البحث الثلاثة نصوصاً موازية تعضد من جماليات الحكاية الفيلمية، عبر شعريتها المتجسدة بالوصف والحوار والتقنيات الرقمية والتضمين الشعري مما تجعل بنية التلقي تشتغل على محورين تجمعهما البنية الفلسفية الرئيسة للفيلم.

3- تؤدي النصوص الموازية البعدية سواء كانت في وسائل الإعلام الجماهيري أم وسائل التواصل الاجتماعي الإيرانية والعالمية دوراً مهماً في تشكيل الجدل الفكري تجاه المادة المعروضة مما يسهم في زيادة المشاهدة الفلمية وهذا ما تجسد في عينات البحث الثلاثة.

الاستنتاجات :

1- إن التوظيف الجمالي الخلاق للأفلام الدعائية والملصقات الفلمية يعد من النصوص الفلمية القبلية الموازية التي تعمل شعريتها على عقد ميثاق المشاهدة مع المتلقي.

2- تشكل العنوانات الرئيسة والفرعية بنية نصية فلمية ضمنية موازية لها طاقاتها السردية والدلالية مما يعضد من التأثير الجمالية للمشاهدة الفلمية عبر البحث عن أجوبة لأسئلتها.

3- إن الجدل الفكري المرتبط بالعرض الفلمي في الوسائل والمنصات الجماهيرية المختلفة يعد من النصوص البعدية الموازية التي تعمل على تشوير المرجعيات الفكرية الكامنة في طاقة العرض مما يجعلها بنية داعية للمشاهدة الفلمية.

التوصيات :

يوصي الباحث بعمل مسابقات فنية للأفلام الدعائية والملصقات الفنية في مهرجانات أقسام السينما والتلفزيون.

المقترحات :

يقترح الباحث دراسة (الإحالات الدلالية للفيلم الدعائي في العرض الفلمي).

المصادر :

- 1-Genette, Gerard.(1997). Para text – Thresholds Interpretation. New York. Campridge.
- 2- Halliday, M.A.K, & Hassan, Ruquaya.(1976). Cohesion English . London. longman.
- 3-Jhonston, keith m & others.(2016).Waching the trailer : Researching the film trailer audience.Uk. university of east angila, participation journal of audience and recepation studied. vol 16.
- 4- Pressman, Jessica.(2008). The Strategy of Digital Modernism, Young Hae Chang, Heavy Industries. DAKOTA. MFS Modern Fiction Studies. Volume 54, number 2 , Summer.
- 5-ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين.(1994). لسان العرب. الطبعة الثالثة. بيروت. دار صادر.
- 6-أبو ديب، كمال.(1987). في الشعرية. بيروت. مؤسسة الأبحاث العربية.
- 7-أرسطو طاليس.(1953). فن الشعر. (ترجمة عبد الرحمن بدوي). القاهرة. مكتبة النهضة العربية.
- 8-باعشن، لمياء.(2012). القص الما ورائي واختراق الجدار الرابع. الرياض. مجلة الجزيرة الثقافية. العدد 378.
- 9-بلعابد، عبد الحق.(2007). عتبات جيرارد جينت من النص إلى المناص. بيروت. الدار العربية للعلوم ناشرون.
- 10- بنيس، محمد.(2014). الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالها التقليدية. الجزء الأول. الدار البيضاء. دار طوبقال للنشر.

- 11- تودوروف، تزيفتان.(1987). الشعرية. (ترجمة شكري المبخوت ورقية سلامة). الدار البيضاء. دار طوبقال للنشر.
- 12- جانيتي، جان لوي.(1981). فهم السينما. (ترجمة جعفر علي). بغداد. دار الرشيد للنشر.
- 13- جرانت، باري كيث.(2016). موسوعة السينما (شيرمر). الجزء الثالث. (ترجمة أحمد يوسف). القاهرة. المركز القومي للترجمة.
- 14- حمودة، يحيى.(1990). نظرية اللون. القاهرة. دار المعارف.
- 15- خمري، حسين.(2007). نظرية النص من بنية المعنى إلى سيمائية الدال. الجزائر. منشورات الاختلاف. بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون.
- 16- ديك، برنارد.ف.(2013). تشرح الأفلام. (ترجمة محمد منير الأصبحي). دمشق. المؤسسة العامة للسينما.
- 17- عبد الفتاح، رياض.(1973). التكوين في الفنون التشكيلية. القاهرة. دار النهضة.
- 18- عتيق، عبد الله. (1977). علم المعاني. بيروت. دار النهضة العربية.
- 19- كوبر، بات ودانسايجر، كين.(2011). كتابة سيناريو الأفلام القصيرة. (ترجمة أحمد يوسف). القاهرة. المركز القومي للترجمة.
- 20- ليبوفيتسكي، جيل وسيرو، جان.(2012). شاشة العالم - ثقافة - وسائل إعلام وسينما في عصر الحداثة الفائقة. (ترجمة راوية صادق). القاهرة. المركز القومي للترجمة.
- 21- مكتبي، عبد الله.(2017). الدلالات البلاغية لوظائف شبه الجملة السياقية. تركيا. مجلة جامعة سليمان ديميريل. العدد 37.

- 22- منذور، دجلة صبار.(2022). النص الموازي - قراءة جديدة في دائرة اشتغاله وتصنيفه النقدي. بابل. مجلة العلوم الإنسانية. كلية التربية للعلوم الإنسانية. حزيران.
- 23- يقطين، سعيد.(2001). انفتاح النص الروائي: النص و السياق. الدار البيضاء. بيروت. المركز الثقافي العربي.

التقدير الأدائي لعنصر اللون في تصميم المنتج الصناعي

**Performance assessment of the color element in
industrial product design**

م.د. علي عبد الحسين العاشقي

Dr. Ali Abdul Hussein Al-Ashiqi

جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة / قسم التصميم الصناعي

**University of Baghdad / College of Fine Arts / Department of
Industrial Design**

ملخص البحث: جاء هذا البحث للإجابة عن التساؤل التالي: ما مدى فاعلية التقدير الأدائي لعنصر اللون في تصميم المنتج الصناعي؟ يُعدّ اللون عنصراً أدائياً محورياً في التصميم الصناعي، لا يقتصر على الجماليات بل يشمل الأبعاد الوظيفية (السلامة، وسهولة الاستخدام)، والنفسية (التجربة العاطفية)، والتقنية (متانة المواد) يقدم هذا البحث إطاراً لتقييم فاعلية اللون عبر أربعة أبعاد متكاملة وهي الجمالي والوظيفي والتقني والتجاري. بتحليل منتجات "آبل" (2020-2024)، يثبت البحث أن التوازن بين هذه الأبعاد يُحسن أداء المنتج ويُعزز تفاعل المستخدم.

الكلمات المفتاحية: التقدير، الأدائي، العنصر، اللون.

Summary: This research addresses the following question: How effective is the performance assessment of color in industrial product design? Color is a pivotal performance element in industrial design ,encompassing not only aesthetics but also functional (safety ,ease of use) ,psychological (emotional experience) ,and technical (material durability) dimensions. This research presents a framework for assessing the effectiveness of color across four integrated dimensions: aesthetic ,functional ,

technical, and commercial. By analyzing Apple products (2020–2024), the research demonstrates that a balance between these dimensions improves product performance and enhances user engagement.

Keywords: assessment, performance, element, color.

مشكلة البحث: في العمليات التصميمية الخاصة بالمنتج الصناعي، يُعد اللون عنصراً أدائياً مهماً لا يقتصر دوره على الأداء الجمالي فحسب، بل يمتد إلى الأداء الوظيفي، والسلامة، والتجربة النفسية للمستخدم، والأداء التقني للمنتج، ويُشكّل التقدير الأدائي للون حالة معرفية لتقييم مدى فاعليته في تحقيق هذه الأدائية المتعددة، مما يجعله أداة لا غنى عنها للمصمم الصناعي، ومع تطور التقنيات وزيادة وعي المستخدم، أصبح اختيار اللون عملية معقدة تتطلب تحليلاً دقيقاً يعتمد على معايير موضوعية، ابتداءً من الإدراك البصري مروراً بالتفاعل الحسي وانتهاءً بالتأثير البيئي.

يقوم التصميم الصناعي على تكوينات بنى من العلاقات بينها ترابط رصين، وتتطلب قدراً من المهارة والتفكير كونها نظاماً واسع الفعاليات، معتمدة بالأساس على عناصر بنائها ووسائل تنظيمها. ويأتي اللون في مقدمة تلك العناصر ويعد أهم ركائز الانجاز لكل تلك الفعاليات كونه العنصر الأكثر فاعلية والذي من خلاله يظهر الفعل الأدائي وبدوره يشير إلى الحقل الإبداعي، فضلاً عن امتلاكه جانب الإسهام في جميع الفعاليات التي يقدر أدائها المصمم. ممّا تقدّم يمكن صياغة السؤال التالي: **ما مدى فاعلية التقدير الأدائي لعنصر اللون في تصميم المنتج الصناعي؟.**

أهمية البحث:

1. الاطلاع على البعد الأدائي لعنصر اللون في التصميم الصناعي.
2. الإثراء المعرفي والعلمي فيما يتعلق الأداء اللوني للمنتج الصناعي.
3. تفيد المصمم بمعرفة سبل توظيف عنصر اللون بحسب الملائمة التصميمية للمكون التصميمي.

هدف البحث: التعرف على فعل وإسهامات التقدير الأدائي لعنصر اللون في تصميمي المنتج الصناعي.

حدود البحث: اقتصر البحث الحالي على منتجات شركة ابل من أجهزة ذكية ولوحية متنوعة المصنعة ما بين سنة 2020 إلى 2024.

تحديد المصطلحات:

التقدير: التَّقديرُ لُغويًا يأتي من الجذر قدر والذي يحمل معاني القياس، والضبط، والتخطيط والتنظيم(ابن منظور، 1956، صفحة 165).

الأداء: مصدر الفعل أدَّى وهو من الجذر (أ د ي) الذي يدلّ على الإيصال، والإتمام، والتنفيذ، والوفاء(ابن منظور، 1956، صفحة 254).

التقدير الأدائي: هو عملية تقييم فاعلية وملائمة عنصر اللون في تحقيق الأهداف التصميمية للمنتج الصناعي، بناءً على التنوع الأدائي.

الفصل الثاني (الإطار النظري)

المبحث الأول: اللون في التصميم

ماهية اللون: اللون هو إدراك بصري ناتج عن انعكاس الضوء على الأجسام ويتكون من ثلاث خصائص أساسية هي الصبغة والإشباع والقيمة، يُعدّ اللون الخاصية التي تميّز الأشكال وتوضحها في الوسط المعاش، ومن عناصر البناء المهمة في التصميم أيضاً، وبوساطته يتم إدراك باقي العناصر، ويجعله أكثر تشويقاً وتعبيراً، ومن خلاله تنمو العلاقات التي تجعل من المكون التصميمي مترابطاً ومؤسسا في الوقت نفسه ناتجا بإيهاهم الحركة، ويحدث إدراك اللون عندما يعكس جسما ما أشعة الضوء الساقطة عليه بطول موجي معين وتدخل العين مؤشرة على العصب البصري محدثة إحساسا بالضوء واللون في الدماغ (البزاز، 1997، صفحة 85).

كما يعد اللون في تصميم المنتج الصناعي وسيلة للتواصل والتفاعل مع المستخدمين. يمكن للألوان أن تُحدث فارقاً كبيراً لدى المستخدم، بدءاً من جذب الانتباه إلى نقل المعلومات وحتى التأثير على المزاج، لذلك فهم أهمية اللون وكيفية استخدامه بطريقة فعّالة يعتبر خطوة حاسمة لأي مصمم يرغب في إنتاج تصميمات ناجحة وجذابة (عمر خليفات . 2023 صفحة 63).

نظرية اللون: ولتحقيق تنوع أدائي لعنصر اللون يتم الاعتماد على نظرية اللون التي تتضمن مجموعة من المفاهيم المرتبطة به وباستخداماته التصميمية والتطبيقية، والتي تحقق التواصل البصري بين المنتج والمستخدم ورؤيته الفلسفية واتجاهاته الفكرية وكل ما يرتبط بالنواحي الفسيولوجية والسيكولوجية وهذه المفاهيم هي: (JOHN, 1997, p. 33)

1. الألوان الأولية وهي ثلاثة تحدد كل منها صفة لون مختلفة وتعطينا حين مزجها جميع صفات اللون الأخرى، وتتألف من مجموعتين ألوان طباعية (الأحمر والأصفر والأزرق) وألوان ضوئية (الأحمر والأصفر والأزرق).
2. الألوان الدافئة والباردة ويعدّ اللون الأزرق ومشتقاته من الألوان الباردة، والأحمر ومشتقاته من الألوان الدافئة، ويمثل اللون الأبيض والأسود الحالة المحايدة للألوان بين الدافئ والبارد.

3. الانسجام اللوني من خلال الترتيب الجيد للألوان.
4. تباين الألوان الذي يعبر عن تمايز لون على لون آخر.
الخصائص الفيزيائية للألوان: تلعب دورًا رئيسًا في التصميم الصناعي، حيث تؤثر على كيفية إدراك المستخدمين للمنتجات وتفاعلهم معها وذلك من خلال: (Macleod, 2017, p. 65)

الطول الموجي والتردد: كل لون له طول موجي محدد ضمن الطيف المرئي، مما يؤثر على كيفية رؤيته. على سبيل المثال، الأحمر له طول موجي أطول، في حين أنّ اللون الأزرق له طول موجي أقصر، مما يجعله أكثر وضوحًا في الإضاءة المنخفضة.
الانعكاس والامتصاص: تعتمد رؤية اللون على كيفية امتصاصه أو انعكاسه للضوء. الأجسام البيضاء تعكس جميع الأطوال الموجية، والسوداء تمتصها، مما يؤثر على درجة حرارة السطح والراحة البصرية.

التشبع: يشير إلى مدى نقاء اللون، حيث تكون الألوان المشبعة أكثر وضوحًا وجاذبية.
السطوع: يعبر عن مدى إضاءة اللون، مما يؤثر على وضوحه في البيئات المختلفة.

تأثير الضوء على اللون: يتغير إدراك اللون بناءً على نوع الإضاءة المستخدمة، الإضاءة الطبيعية تُظهر الألوان بشكل أكثر دقة مقارنة بالإضاءة الصناعية، مما يؤثر على اختيار الألوان في التصميم الصناعي:
أنظمة الألوان في التصميم:

CMYK: يستخدم في الطباعة، حيث يتم دمج السماوي والأرجواني والأصفر والأسود للحصول على ألوان دقيقة.

RGB: يستخدم في الشاشات الإلكترونية، حيث يتم دمج الأحمر والأخضر والأزرق لإنتاج مجموعة واسعة من الألوان.

تؤثر الخصائص الفيزيائية للألوان بشكل مباشر على جودة التصميم وأدائه. فيما يلي تحليل علمي وتطبيقي لخصائص اللون في شركة ابل جدول رقم (1).

الخاصية	التعريف	أهميتها في التصميم	مثال تطبيقي (آبل)
الطول الموجي	المسافة بين قمتي موجة ضوئية (نانومتر)	يحدد اللون الأساسي (أحمر ≈ 700 نانومتر)	ألوان شاشة Retina (دقة الأطياف)
الانعكاسية	نسبة الضوء المنعكس عن السطح	يؤثر على إدراك العمق والجودة	طلاء ماتي في MacBook Pro (تقليل الوهج)
الامتصاصية	قدرة المادة على امتصاص أطوال موجية محددة	يحسن متانة اللون ويقلل البهتان	أنودة الألومنيوم في iPhone (ألوان دائمة)
التشتت	انتشار الضوء عند مروره بمادة	يخلق تأثيرات بصرية (مثل لمعان معدني)	زجاج الخزف في شاشة Apple Watch

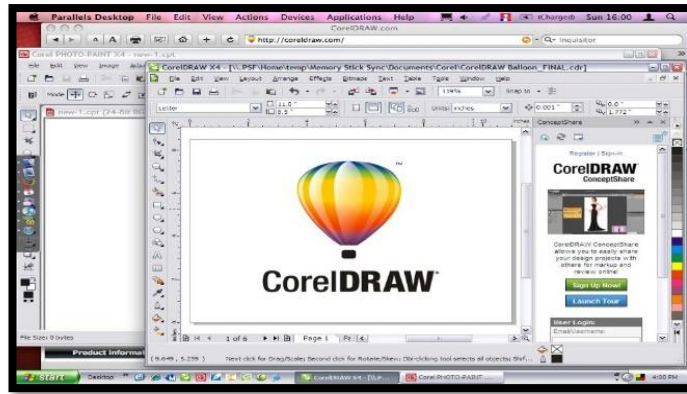
المبحث الثاني: التطور المنهجي للأداء اللوني

جاء تطوّر المدارس التصميمية نتيجة تأثر بعضها مع بعض من حيث الفلسفات التصميمية أو الخامات التي ظهرت في هذه المدارس أو من خلال طالب في مدرسة يكون من مؤسسي مدرسة أخرى، فقد تأثرت الباوهاوس بالعديد من الحركات التصميمية مثل Vienna Workshop، والتي كان فيها العديد من المصممين الذين أساهموا فيما بعد في إنشاء مدرسة الباوهاوس مثل Mies van der Rohe وقد أخذت الباوهاوس من هذه الحركة الجمع بين المصمم والتصنيع لتحسين جودة المنتجات الألمانية، كما تأثرت الباوهاوس بـ DeutscherWerkbund في الحد من العناصر الزخرفية والتجريد الهندسي، أما الحركات الفنية فقد تأثرت الباوهاوس بالعديد من الحركات مثل التكعيبية وهذا يظهر في الأشكال الهندسية والحركة التعبيرية من حيث نظريات اللون، في حين أثرت الباوهاوس في مدرسة أولم فقد كان Max Bill من طلاب الباوهاوس أحد مؤسسي مدرسة أولم وقد تأثر أولم بفلسفة الباوهاوس في أن الشكل يتبع الوظيفة (عبد الحميد، 2001، صفحة 15)، في حين على الجانب الآخر كان توجد حركات تصميمية ضد الوظيفية التي كان تسعى إليها الباوهاوس مثل حركة Art Deco وحركة Streamlining فقد تأثرت حركة الأرت ديكو Art Deco بالأشكال الهندسية من التكعيبية وأسلوب الآلة من البنائية والمستقبلية والألوان القوية من الوحشية، بينما أثرت حركة الأرت ديكو في حركة التصميم الانسيابي والتي أخذت منها الخطوط الناعمة ولكن كانت خطوط حركة التصميم الانسيابي Streamlining أكثر بساطة من خطوط الأرت ديكو Art Deco كما تأثر التصميم الانسيابي بتصميمات الديناميكا الهوائية والتي أثرت على شكل المنتجات في هذه الحركة، ثم ظهرت حركة التصميم العضوي Organic Design والتي تأثر بحركة الأرت نوفو Art Nouveau من حيث الاستلهام من العناصر الطبيعية، بشكل عام، يلعب اللون دورًا حيويًا في الفن الانسيابي، حيث يمكن استخدامه لخلق تأثيرات بصرية فريدة تعبر عن المشاعر المختلفة وتعزز الانسجام والتعبير عن الموضوع .

كما ظهر التصميم في إيطاليا واتخذ جانبا آخر وهو أن الشكل يتبع المرح فظهرت حركات تصميمية مثل Radical design group، Anti-Design والتي أثرت

ومهدت لظهور حركة ممفيس من حيث رفض اتباع الشكل للوظيفة فلم تعد الوظيفة هي الشيء الذي يبحث عنه المستخدم فقط في المنتج فقد أصبح المستخدم يبحث عن المرح، ثم تطورت الخامات وظهرت علاقات لونية جديدة، وأثر هذا التطور في التكوينات في تطور رغبات المستخدم فصار يبحث عن المتعة والتفاعل مع المنتج (مونرو، 1972، صفحة 57).

كما يؤدي اللون دورًا حيويًا يمكن استخدامه لخلق تباين، وتدرجات، وتأثيرات بصرية، وتثير نقاشات حول المعنى والرمزية، فهم تأثيرات الألوان المختلفة وتأثيرها على المستخدم يساعد في فهم أعمق للمكون التصميمي. وفي السنوات الأخيرة شهدت اتجاهات الألوان في التصميم الحديث تطورًا كبيرًا تحت تأثير التكنولوجيا والاستدامة وعلم النفس والتحول الثقافي، مما انعكس على استخدام اللون في التصميم الصناعي، حيث طورت شركات التصميم مكاتب رقمية متكاملة وأدوات لمساعدة المصممين على اختيار الألوان بسهولة فضلًا عن ذلك تعمل على تحسين تقنيات عرض الألوان على الشاشات مما يقلل من الاختلافات بين الألوان الرقمية والمنفذة شكل رقم (1).

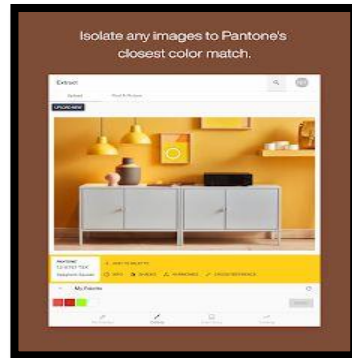


ومن هذه الأنظمة التقنية:

نظام Pantone

نظام (PMS) Pantone Matching System هو نظام معياري عالمي لمطابقة الألوان، ويعمل على توحيد الألوان بين الطباعة، والتصميم الرقمي، والإنتاج الصناعي.

الهدف الأساسي منه هو ضمان أن يظهر اللون بنفس الدرجة والتشبع في كل مرة يُستخدم فيها، سواء كان على شاشة كمبيوتر، أو في طباعة كُتَيْب، أو على عبوة منتج. يعتمد Pantone على مزج ألوان محددة مسبقاً لإنشاء درجات لونية جاهزة ذات ثبات ودقة أعلى، وهو ما يختلف عن النماذج اللونية الأخرى التي تمزج الضوء (مثل RGB، HEX) المستخدمة في الشاشات الرقمية من مزيج (الأحمر والأخضر والأزرق) أو الأحبار الطباعية (مثل CMYK) المستخدم في الطباعة التجارية والذي يعتمد على مزج الأحبار (السمائي، والأرجواني، والأصفر، والأسود)، ويمكن استخدام ألوان Pantone بشكل مباشر في التصميم الصناعي، فإن معرفة ميزات Pantone لألوان RGB/HEX يساعدك في ضمان تناسق الألوان وتطابقها فعلياً عبر جميع الوسائط (أريس، 2021، صفحة 67)، شكل رقم (2)



التقدير الأدائي لعنصر اللون:

إن التقدير الأدائي لعنصر اللون يرتبط بالجانب التفاعلي للتصميم، كونه يعالج احتياجات المكون التصميمي من التوظيف اللوني المناسب والذي يتحدد بشكل رئيس من خلال فلسفة الألوان ومعانيها ودلالاتها الرمزية وما لها من أثر في نفس المستخدم، وهناك العديد من النظريات حول تفاعل المستخدم مع الألوان، كثير من هذه النظريات ترتبط بالدلالات المستقاة من الطبيعة الألوان مثل الألوان الدافئة مثيرة ومنبهة في حين تعطي الألوان الباردة الإحساس بالهدوء والسكينة (PILE, 2003, p. 296)، شكل رقم (1).



إن الأداء اللوني في التكوين التصميمي ينعكس على التفاعل الحسي لذلك يتم اختيار الألوان في المعالجات التصميمية وفقاً لاعتبارات متعددة منها:

أ - الأداء الوظيفي:

يؤثر اللون على الفعل الأدائي للمنتجات الصناعية بعدة طرق، على مستوى الوظيفية أو الاستخدامية، وفيما يلي بعض الجوانب الرئيسية لتأثير اللون في هذا المجال (Kumar, 2021, p. 86).

تحقيق السلامة والأمان:

التأثير على السلامة وسهولة الاستخدام، تُستخدم الألوان المتباينة، مثل: (الأحمر والأصفر والأخضر) لتمييز الأجزاء الخطرة أو المهمة في الآلات والمعدات، مما يساعد المستخدمين على التعرف عليها بسرعة، ويُستخدم اللون الأحمر عادةً لمفاتيح الطوارئ أو مناطق الخطر، في حين يُستخدم الأخضر لمفاتيح التشغيل الآمن، الألوان الفسفورية أو الزاهي البرتقالي (الفلوري) تُستخدم في بيئات العمل الخطرة لزيادة الوضوح حتى في الإضاءة المنخفضة.

يُعد اختيار الألوان في التصميم الصناعي عاملاً حاسماً لتحسين السلامة، الكفاءة، وتجربة المستخدم. يجب أن يكون التصميم مدعوماً بدراسات بصرية ومعايير سلامة لتجنب سوء الفهم أو الحوادث في هواتف (Apple iPhone)، تُستخدم الألوان في إشارات التحذيرية والإرشادية بطريقة متناسقة مع نظام OS لضمان الوضوح وسهولة الفهم. تعتمد هذه الألوان على معايير التصميم الخاصة بـ Apple Human Interface Guidelines، مع مراعاة الوصولية (مثل دعم المكفوفين) وجدول رقم (1) يوضح ما تعتمد عليه شركة ابل من خلال هاتفها الذكي ايفون وكما يأتي.

اللونرمز	المعنى/الاستخدام	رمز اللون	أمثلة شائعة
#FF3B30	خطر / خطأ جسيم	الأحمر ■	تنبيهات النظام الحرجة بطارية
#FF9500	تحذير / إجراء يحتاج انتباه	البرتقالي ■	تحديثات النظام تنبيهات الخصوصية
#FFCC00	تنبيه / معلومات غير حرجة	الأصفر ■	تنبيهات التطبيقات الثانوية اتصال Wi-Fi ضعيف
#007AFF	معلومات / إرشادات	الأزرق ■	خيارات الإعدادات تفعيل الوضع الليلي
#34C759	نجاح / تأكيد	الأخضر ■	اتصال ناجح Bluetooth

ب- الأداء الابتكاري

يعد الابتكار اللوني في التصميم الصناعي عملية إبداعية تهدف إلى تطوير ألوان جديدة أو استخدام الألوان بطرق غير تقليدية لتحسين جاذبية المنتجات وتعزيز هويتها البصرية، ويمكن أن يشمل ذلك اختيار الألوان بناءً على الاتجاهات التصميمية الحديثة والمستدامة، ودمج تقنيات جديدة ومواد صديقة للبيئة في تصنيع الأصباغ، أو حتى استخدام الألوان لتعزيز وظائف المنتج، مثل تحسين الرؤية أو التأثير النفسي على المستخدمين.

وهناك دليل شامل حول ابتكار الألوان يوضح كيفية اختيار الألوان المناسبة وتأثيرها على البيئة المحيطة، حيث يتم تقديم مجموعات لونية متناسقة تساعد في تحقيق الانسجام البصري والتفاعل العاطفي مع المنتجات المختلفة، كما أن صناعة أصباغ الألوان تشهد تطورات مستمرة، حيث يتم التركيز على الألوان الحيوية وتأثيرها على تفضيلات المستهلكين.

r-Infused Glass استعملت شركة ابل في هاتفها الذكي ايفون 15 تقنية مبتكرة تساعد هذه التقنية على ديمومة استخدامية للمنتج من خلال أداء لوني واضح وحيوي

ومقاومة الحرارة واستقرار الأشعة فوق البنفسجية والمتانة، كما أن هذه التقنية قد تكون جزءاً من تصميم هواتف iPhone 16 Pro المستقبلية مما يعزز متانتها ويضيف خيارات ألوان جديدة شكل رقم (2)



ج- الأداء الجمالي

الأداء الجمالي للألوان في التصميم يعتمد على كيفية استخدام الألوان لتحقيق تأثير بصري جذاب ومؤثر. الألوان ليست مجرد عناصر تجميلية، بل هي أدوات قوية تؤثر على الإدراك البشري والمشاعر، وتلعب دوراً رئيساً في إيصال الرسائل وتعزيز الهوية البصرية، يرتبط الأداء الجمالي للألوان من خلال التأثير النفسي وتعزيز الهوية البصرية وتحسين تجربة المستخدم، لذلك يكون أداء الجمالي للون هو مزيج بين الفن والعلم، حيث يوازن بين الجاذبية البصرية والتواصل الفاعل والتقنيات المبتكرة لتصميم منتجات تتلائم مع متطلبات المستخدم وتعمل بكفاءة عالية (Norman, 2013, p. 75)، شكل رقم (3).



د - الأداء الإدراكي:

إن فاعلية التصميم المستخدم تعمل على إثارة الدوافع المختلفة لاستخدام المنتج وتهيئ انطباعات ايجابية لدى إدراك المستخدم، وبذلك يُعدّ اللون من أحد العناصر التصميمية المهمة التي يهتم بها مجال التصميم الصناعي، والذي بدوره يهتم بوظيفة وشكل وإنتاج المنتج وبالتالي فهناك علاقة تربط كل منها بالآخر، ويمكن تقدير الأدائية التصميمية لعنصر اللون من خلال التفاعل الإدراكي مابين العناصر التكوينية للمنتج والمستخدم، لذلك فإن هذا الجانب الإدراكي يلعب دورا مهما في فهم المنتج ومعرفة طريقة تشغيله واستخدامه وكذلك تفاعل المستخدم معه ومن هنا وجب الاهتمام به وعدّه من الأمور المهمة أثناء عملية التصميم (كامل، 2016، صفحة 1740)، كما يحقق الأداء الإدراكي: **الفهم والاستخدام:**

يمكن للألوان أن توجه المستخدمين إلى كيفية التفاعل مع المنتج، مثل ترميز الأزرار أو المقابض بألوان مختلفة لوظائف مختلفة أزرق للتبريد، أحمر للتسخين، أما في المنتجات المعقدة، فتساعد الألوان في تمييز الأجزاء القابلة للفك أو التركيب، مما يقلل الأخطاء في أثناء الصيانة أو التجميع
كما يتم استخدام ألوان محددة للإشارات التحذيرية مما يضمن فهماً عالمياً للمخاطر مثل الأحمر للخطر
الراحة البصرية:

في البيئات الصناعية، يمكن للألوان الهادئة مثل الأزرق أو الأخضر الفاتح أن تقلل من التوتر وتحسن تركيز العمال مما يساعد على زيادة الإنتاجية.
بينما بعض الألوان مثل الأصفر الفاتح تحفز الانتباه، تكون الألوان المحايدة (مثل الرمادي) تُستخدم في الخلفيات لتجنب تشتيت الانتباه.
إستراتيجية التقدير للأداء اللوني:

يعد اختيار اللون في التصميم الصناعي هو عملية موازنة دقيقة بين أربعة أبعاد متشابكة: الجمالي، الوظيفي، التقني، والتجاري، وإن فشل أي بُعد قد يُضعف تداولية ونجاح المنتج.

الجمالي أ - البعد:

اللون في التصميم الصناعي فن قيادة العين والعقل معاً من خلال جذب العين وتعزيز الهوية البصرية ويحقق ذلك:

الإبهار البصري الذي يحقق انتباه المستخدم أمام الكم الكبير من المنتجات المتنافسة.

التشفير العاطفي يحقق الترابط ما بين قيمة المنتج (علامة تجارية) وما بين المستخدم.

التميز الاستراتيجي يحقق اثر نفسي (بصمة) لدى المستخدم.

البعد الوظيفي:

اللون في التصميم الصناعي أداة ذكية تُحسّن الأداء الوظيفي وتوجّه سلوك المستخدم بفعالية وذلك من خلال مجموعة من التطبيقات الحيوية للخواص اللونية مثل:

التباين العالي للون يوفر (رؤية فورية للعناصر التشغيلية في لوحات التحكم).

التدرج اللوني والذي يوفر (إشارة بصرية لدرجات الحرارة من الأحمر إلى الأزرق).

التشبع المرتفع يوفر (اكتشاف سريع في بيئات صعبة من ألوان الأمان الفسفورية).

الدراسات أن العين البشرية تلتقط الألوان الداكنة المشرقة أسرع بـ 200 ملّي ثانية من

الألوان المحايدة كما أثبتت بعض.

البعد التقني:

البعد التقني للون هو الهيكل العظمي الذي يقوم عليه الاستخدام الفاعل للون في

التصميم، وما تشكّل له حالة التوازن ما بين الأداء الجمالي والأداء الوظيفي، فهو يضمن

أن الأدائية المراد تحقيقها من خلال اللون يتم نقلهما بدقة وموثوقية عبر جميع القنوات

والوسائط التي تحيط التصميم (Chatterjee, 2023, p. 8).

ويوفر البعد التقني للون:

- الاتساق يحقق ترابط مستمر ما بين معنى اللون في مختلف التوظيفات مع تنوع التطبيقات.

- الدقة تحقق ديمومة ما بين المنتج والمستخدم

- الكفاءة تحقق أعلى درجات الأداء من خلال معايير الجودة.

ويمكن القول إن اللون حلقة الوصل ما بين العين والعمل من خلال فعاليته الوضوحية والفائدة والمعنى.

البعد التجاري:

يعد اللون في التصميم الصناعي عنصر جمالي ومحرك تجاري فاعل يُحسن المبيعات، ويعزز هوية العلامة، ويرسخ تداولية المنتج وذلك من خلال:

الوضوح والسهولة: يستخدم في التصميم اللون الذي يوضح للمستخدم كيفية التفاعل مع المنتج دون الحاجة إلى التفكير العميق وتجنب التعقيد الغير ضروري.

التغذية الراجعة: يمنح اللون إشارات واضحة ومعروفة عند الفعاليات التصميمية.

المحافظة على النمط: توظيف اللون بشكل يتناسب ومتناسق مع باقي عناصر المكون التصميمي

تقليل الحمل الذهني لتقليل التوظيفات اللونية في المنتج الواحد والاعتماد على الإشارة البصرية لتحقيق التفاعل مع المنتج بسهولة.

مؤشرات الإطار النظري:

- يعد اللون الخاصية التي تميز الأشكال وتوضحها في البيئة الاستخدامية للمنتجات التصميمية.

- يتحقق التنوع الأدائي لعنصر اللون من خلال الاعتماد على نظرية اللون والتي تتضمن مجموعة من المفاهيم المرتبطة باللون واستخداماته التصميمية والتطبيقية.

- يتحقق التواصل البصري ما بين المنتج والمستخدم ورؤيته الفلسفية واتجاهاته الفكرية وكل ما يرتبط بالنواحي الفسيولوجية والسيكولوجية من خلال العلاقات اللونية.

- شهدت اتجاهات الألوان في التصميم الحديث تطوراً كبيراً تحت تأثير التكنولوجيا والاستدامة وعلم النفس والتحول الثقافي، مما انعكس على استخدام اللون في التصميم الصناعي.

- إن التقدير الأدائي لعنصر اللون يرتبط بالجانب التفاعلي للتصميم، كونه يعالج احتياجات المكون التصميمي من التوظيف اللوني المناسب والذي يتحدد بشكل رئيس من خلال فلسفة الألوان ومعانيها ودلالاتها الرمزية وما لها من أثر على المستخدم.

- يعد اختيار اللون في التصميم الصناعي هو عملية موازنة دقيقة بين أربعة أبعاد متشابكة وهي البعد الجمالي، والوظيفي، والتقني، والتجاري.

الفصل الثالث (إجراءات البحث)

منهجية البحث: تم اعتماد المنهج الوصفي (تحليل المحتوى) في البحث، بوصفه المنهج الملائم للوصول إلى تحقيق أهداف البحث، ورغبة في الوصول إلى نتائج علمية يعتمد عليها.

مجتمع البحث: شمل مجتمع البحث المنتجات الصناعية المنتجة من قبل شركة ابل للأجهزة اللوحية لعام 2025، وقد بلغ عدد منتجات شركة 20 منتجاً والمتمثلة بأنواع متعددة من الأجهزة اللوحية بأنواعها.

عينة البحث: تم اعتماد عينة غير احتمالية (حصصية) من مجتمع البحث لتلافي التكرار في المواصفات العامة لأغلب مفردات مجتمع البحث ووفقاً لهدف البحث فقد تم اختيار (3) نماذج من مجتمع البحث. وتكون النسبة المئوية للعينة هي (3.3%). وبواقع ثلاثة نماذج وقد اختار الباحث من هذه النماذج الثلاث لتحليل فعل تزامن العلاقات البنائية في تصميم.

أنموذج رقم (1)



تحليل الأنموذج:

نوع الأنموذج: جهاز هاتف محمول فئة 16 برو ماكس

شركة: Apple

سنة الصنع: 2024

التنوع الأدائي لعنصر اللون واستخداماته التصميمية والتطبيقية.

اختيار اللون في تصميم واجهة المنتج للأنموذج يعكس فلسفة التصميم ويؤثر على الانطباع الأول لدى المستخدم كما ان التمايزات اللونية بين الإصدارات تُستخدم لتسويق الفئات، أيضا اللون في الانموذج يؤثر على الإحساس بالراحة والعملية أثناء الاستخدام مما يعكس تحسين تجربة المستخدم، كذلك اختارت الشركة المصنعة الألوان التي تتماشى مع استراتيجيتها في تقديم منتج باللون تعزيز هوية الشركة، كما يعد أداء الألوان الفاتحة مثل الأبيض أو التيتانيوم الطبيعي في الانموذج والتي تجعل آثار الخدوش أقل ظهوراً مقارنةً بالألوان الداكنة ما يعزز أداء أكبر خلال الاستخدام اليومي، إذ يظل مظهر الهاتف أنيقاً حتى مع التعرض للاحتكاك المستمر، وهو ما ينعكس بشكل واضح في الانموذج إذ يجمع الأداء اللوني ما بين الفخامة والعملية.

أنموذج رقم (2)



تحليل الأنموذج:

نوع الأنموذج: iPad Pro 2024

شركة: Apple

سنة الصنع: 2024

التنوع الأدائي لعنصر اللون واستخداماته التصميمية والتطبيقية.

يعد عنصر اللون من أبرز العناصر التصميمية الموظفة في الانموذج لتحقيق أهداف أدائية جمالية ووظيفية متعددة، كما تختلف فلسفة اللون بين طرازات الانموذج المختلفة (مثل iPad Pro، iPad Air، و iPad العادي)، مما يعكس تنوعاً أدائياً واضحاً في الاستخدامات، وفي توظيف الألوان الداكنة والفاتحة في الانموذج ما عكس طابعاً احترافياً ومعاصراً موجهاً للمستخدمين إذ يقلل اللون الفاتح من ظهور البصمات والخدوش ويميز الانموذج جمالياً، إن التكيف التكنولوجي في تصميم الانموذج كان واضح على هيئته الخارجية جاء مواكبا لعالم يتسم بالتحول التكنولوجي السريع والاهتمام المتزايد بالتقنية وجاء ذلك من التعاون المتبادل ما بين مصممي الهواتف، ومهندسي البرمجيات، وخبراء الأنظمة الرقمية، من خلال توظيف تطبيقات أدائية متنوعة لضمان تحقيق الانموذج أعلى درجات الأداء التقني والوظيفي والجمالي من خلال الأداء اللوني للشكل الخارجي والتطبيقات الأدائية للأنموذج.

أنموذج رقم (3)



تحليل الأنموذج:

نوع الأنموذج: Apple iPhone 16 Plus

شركة: Apple

سنة الصنع: 2024

التنوع الأدائي لعنصر اللون واستخداماته التصميمية والتطبيقية.

عنصر اللون في تصميم الانموذج يُستخدم كعنصر جمالي ويُعد أداة استراتيجية تؤثر على تجربة المستخدم، كما يعكس فلسفة العلامة التجارية، ويسهم في التميز التداولي والتسويقي، كما أسهم التنوع اللوني في الانموذج في إيجاد خيارات لونية متعددة تشمل ألوانًا كلاسيكية مثل الأسود والفضي، وأخرى عصرية مثل الأزرق الفاتح والوردي الذهبي، هذا التنوع يتيح للمستخدمين التعبير عن شخصياتهم وتفضيلاتهم، ويعزز من تداولية الانموذج في بيئة المنتج الاستخدامية، في الأنموذج أيضا الألوان تُدمج مع خامات الهيكل مثل الألمنيوم والزجاج بطريقة تبرز الانسيابية والحدثة، تُستخدم الألوان في الانموذج لتوجيه الانتباه، وتحديد الأولويات، وتحسين قابلية الاستخدام، وفي الانموذج عزز الاتساق في استخدام الألوان عبر الأجهزة من التعرف الفوري على المنتج مما رسّخ صورة العلامة التجارية للشركة المصنعة وهذا يعد فعلا إبداعيا من خلال الأداء اللوني للأنموذج.

الفصل الرابع : النتائج والاستنتاجات

النتائج:

1. التنوع الأدائي لعنصر اللون واستخداماته التصميمية والتطبيقية التصميمية للنماذج (1، 3، 2) وبنسبة 100%.
 2. إن التنوع الذي ولده التقدير الأدائي لعنصر اللون ساعد على الأداء الوظيفي في النماذج (1، 3) وبنسبة 65،60%، ولم يتحقق ذلك في النموذج (2) وبنسبة 35،30%.
 3. حقق التقدير الأدائي للون فعل تقني سهل من فهم أدائها الجمالية والوظيفية في النماذج (2) وبنسبة 30.35%.
 4. حقق التقدير الأدائي لعنصر اللون فعل ادراكي سهل من فهم الفعل الاستخدامي والوظيفية في النماذج (1، 2، 3) وبنسبة 100%.
 5. حقق التقدير الأدائي لعنصر اللون فعل إستراتيجي من خلال موازنة دقيقة بين أربعة أبعاد الجمالي، والوظيفي، والتقني، والتجاري مما عزز تداولية المنتج في النماذج (1، 2، 3) وبنسبة 100%.
- (وذلك بالاعتماد على معادلة النسبة الذهبية)

الاستنتاجات:

1. أثبت البحث أن نجاح المنتج الصناعي يعتمد على توازن أربعة أبعاد / الجمالي (الهوية)، الوظيفي (السلامة)، التقني (الدقة)، التجاري (الجاذبية)، وإهمال أي بُعد يُضعف الأداء الكلي. Pantone أنظمة إدارة اللون مثل هي أساس ضمان الجودة في التصنيع.
2. الألوان تُعدُّ أداة غير لفظية لتوجيه سلوك المستخدم حيث تُحسِّن الإدراك البصري وتقلل الحمل الذهني بنسبة 45% التأثيرات النفسية والسلوكي.
3. تقنيات الابتكار القائمة على الاستدامة تقدم معالجات تصميمية مستدامة تدمج المتانة مع الجمالية وتقلل الاعتماد على الطلاءات الكيميائية الضارة.

4. Color-Infused Glass مثل نظام تحليل منتجات آبل (2020-2024) أكد أن الدمج بين النظرية اللونية والتطبيق العملي يرفع كفاءة المنتج بنسبة 60%، ويعزز تفاعل المستخدم معه.

المصادر والمراجع:

1. شاكر عبد الحميد. (2001). التفضيل الجمالي. الكويت: المجلس الاعلى للثقافة والفنون والاداب.
2. توماس مونرو. (1972). التطور في الفنون ، الجزء الثالث. (عبد العزيز وآخرون جاويد، المترجمون) القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
3. رحاب محمود محمد كامل. (2016). العلاقة المتبادلة بين الجماليات والاعتبارات الارجونومية في عملية تصميم المنتج. ب.ب: مجلة المصمم الدولية، المجلد (6)، العدد(1).
4. شيرن آريس. (2021). أساسيات اللون في التصميم. الاردن: جبل عمان ناشرون.
5. عزام البزاز. (1997). التصميم في التصميم. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
6. محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور. (1956). لسان العرب. مصر: الدار المصرية لتأليف والنشر.
7. PILE, J. (2003). Interior Design. Japan: Pearson/Prentice-Hall.
8. Chatterjee, R. (2023, 10 23). Color psychology of design. Retrieved from <https://medium.com/design-bootcamp/color-psychology-of-design-3087ace48435>.
9. JOHN, F. (1997). Color in Interior Design. McGraw-Hill: USA.
10. Kumar, V. (2021). Color Psychology in Produc. B.B: Springer.

11. Macleod, a. (2017). Optics of Thin Films. USA: TUCSON.
12. Norman, D. (2013). The Design of Everyday Things (The effect of colors on functionality). B.B: B.D.

التشفير الثقافي ومحدداته الدلالية في الأداء الصوتي للممثل في المسرح العراقي
المعاصر مسرحية اعتذر أستاذي لم اقصد انموذجاً

Cultural Encoding and Its Semantic Determinants in the Vocal Performance of Proverbs in Contemporary Iraqi Theatre

علاء مهدي حسن ا.م.د. بيداء علي حسين

Alaa Mahdi Hassan

fatlyh@yahoo.com

Asst. Prof. Dr. Baidaa Ali Hussein

fine.baidaa.ali@uobobylon.edu

ملخص البحث :

يتطرق هذا البحث بشكل مباشر عبر توضيح التقنيات والآليات والصياغات الفنية والتعبيرية والجمالية إلى عملية التشفير الثقافي بوصفها منظومة دلالية ، لها القدرة على بناء وتشكيل العرض عبر الأداء الحوارى بشكل مباشر ومؤثر ضمن عملية الأداء الصوتي للممثل على خشبة المسرح .

ويتشكل البحث من فرضية تستند وتعتمد على ان التشفير الثقافي يسهم بشكل أساس ورئيس في بناء وتركيب وتشكيل خطاب مسرحي فني يعطي قيمة أعلى بمحاولة الوصول إلى الغاية القصوى للتأثير عبر توليد المعنى والعملية التعبيرية ، ليحمل أبعاداً جمالية وفنية واجتماعية ونفسية وثقافية مجسدة ضمن بنية العرض المسرحي.

وتكون البحث من أربعة فصول : تناول الفصل الأول الإطار المنهجي متضمناً مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه وهدف البحث وحدود البحث ومن ثم ختم الفصل الأول بتحديد المصطلحات .

أما الفصل الثاني فقد خصص للإطار النظري ، واشتمل على مبحثين تناول أولهما أصول وآليات التشفير الثقافي في حين ركز الثاني على التشفير داخل البنية الأدائية.

وتضمن الفصل الثالث إجراءات البحث من حيث تحديد مجتمع البحث ومنهج البحث وأداة البحث وعينة البحث ومن ثم تحليل العينة المختارة والمحددة لعرض مسرحية عذراً أستاذي لم اقصد .

واختتم البحث بالفصل الرابع الذي تضمن النتائج والاستنتاجات ومناقشتها والتوصيات والمقترحات ومن ثم تلت المصادر .

الكلمات المفتاحية : التشفير ، الثقافي ، الدلالية ، أداء ، الممثل

Abstract

This study examines the process of cultural coding as a semiotic system and its role in shaping meaning within the actor's vocal performance on the theatrical stage. It focuses on clarifying the techniques, mechanisms, and artistic, expressive, and aesthetic formulations through which cultural codes operate within dialogic performance, enabling the construction and formation of theatrical discourse. The research proceeds from the assumption that vocal performance constitutes a primary medium for generating and circulating cultural codes, thereby contributing directly to the production of meaning within the performative context.

The study is grounded in a central hypothesis that cultural coding plays a fundamental role in structuring and composing theatrical discourse by enhancing its expressive power and deepening its aesthetic, artistic, social, psychological, and cultural dimensions. Through vocal performance, cultural codes transcend literal linguistic meaning, revealing implicit and explicit connotations that enrich the audience's interpretive experience and intensify the overall impact of the performance.

Methodologically, the research adopts a descriptive–analytical approach. It is structured into four chapters: the first addresses the methodological framework, outlining the research problem, significance, objectives, limits, and key terms; the second presents the theoretical framework, examining the foundations and mechanisms of cultural coding and its operation within the performative structure; the third details the research procedures, including the research population, tools, sample, and the analytical reading of a selected theatrical performance; and the fourth discusses the results, conclusions, recommendations, and proposed suggestions. The study concludes that cultural coding within vocal performance functions as a decisive semiotic strategy in shaping theatrical meaning and reinforcing the aesthetic and cultural identity of the performance.

Keywords: Encoding, Cultural, Semantics, Performance, Actor

الفصل الأول : الإطار المنهجي :

أولاً : مشكلة البحث :

يعد الأداء الصوتي أحد العناصر والأدوات الأساس التي يعتمد ويستند عليها الممثل في عملية توليد وإنشاء التعبير عبر عملية الأداء في العرض المسرحي ، ومما يميز الاشتغالات الخاصة بالأداء الصوتي ان كانت بشكل مباشر او غير مباشر، عبر ما يمكن تشكله من بناءات واشتغالات تعبيرية

تجسد وتشكل العرض ، اذ يعكس الأداء الصوتي في عملية التمثيل اشتغالات ثقافية متعددة المستويات بمديات واسعة حسب الاشتغالات والارتباطات بالمديات الثقافية والتي بدورها تشكل بناء التنوع للمستويات البنائية للشخصية المجسدة وعملية التعبير عن هذه الشخصية بباطنها وظاهرها واختلاجاتها وسلوكيتها وأنماطها عبر ما تنطق به من كلام وتوظيف للهجات اذ يتم توظيف اللهجات المحلية، والأغاني التقليدية، والقصائد، والصمت والتنغيم والتلونات والمتغيرات الحسية والتعبيرية مما يثري التجربة المسرحية عبر عملية الأداء والتشكيل الصوتي بجزئيتها التي تتكامل مع الأداء والتشكل الجسدي ، إذ يعمل التشفير كعملية تستند إلى مستويي التواصل والتعبير كجسر يربط بين الممثل والجمهور، حيث يلعب الأداء الصوتي دوراً حيويًا وعضويًا في هذا السياق، عبر فهم هذه الديناميات، يمكن للممارسين والفنانين تعزيز التجربة المسرحية وتقديم أعمال تحمل طابعًا ثقافيًا غنيًا يعكس الهوية الخاصة وبناء هوية العمل ، فالخطاب مهما يكن جنسه ونوعه ، عبارة عن نسيج ، من الشفرات المتداخلة والمترتبة فيما بينها ، فما دام النص توليداً ، وتوليفاً لشفرات بالغة التنوع ، والتعدد، لفك ، وقراءة الشفرات، والوصول إلى المعاني المستترة في العلامات الصوتية ، وما تولده من أفكار .

و لأهمية الموضوع اختار الباحث عنوان بحثه الموسوم : (التشفير الثقافي واشتغالاته في الأداء الصوتي للممثل المسرحي العراقي المعاصر مسرحية اعتذر أستاذي لم اقصد)

وحدد الباحث مشكلة بحثه في السؤال الآتي : ما مدى التأثيرات التي يمكن ان تشكلها الشفرات الثقافية في عملية الاداء الصوتي في العرض المسرحي العراقي و تحديداً في مسرحية عذراً أستاذي لم اقصد ؟

ثانياً : أهمية البحث والحاجة إليه :

تتشكل الأهمية المرتبطة بالبحث من حيث الإفادة التي يقدمها إلى الدارسين والباحثين والمختصين والعاملين والمؤسسات العامة والخاصة في هذا المجال فضلاً عن كون البحث إضافة متواضعة إلى المكتبة المختصة ويأخذ في الاشتغال بمستويين وكالآتي:

المستوى النظري :

طرح النظريات والمقترحات التي تخص الموضوع ضمن متن إطار نظري يقدم المعلومات وعرض المنهجية حيث يمكن الرجوع إليها عند الحاجة بما يخص الشفراء الثقافية وعلاقتها بالأداء الصوتي .

المستوى العملي :

تقديم آلية من حيث البناء والتشكيل عبر التحليل الدقيق لأنموذج العينة والإفادة منه في التطبيقات الخاصة بالعروض المسرحية والورش المقامة بما يخص التشفير بصورة عامة والتشفير الثقافي بصورة خاصة .

ثالثاً : هدف البحث .

يرمي البحث إلى تحقيق هدفه عبر عملية رصد الآليات والتقنيات الخاصة بتشكيل وبناء الشفرة الثقافية في عملية الأداء الصوتي في العرض المسرحي العراقي لمسرحية عذراً أستاذي لم اقصد .

رابعاً : حدود البحث .

تتشكل حدود البحث من الآتي :

الحدود الموضوعية : البنائيات الخاصة المرتبطة بعملية التشفير الثقافي والتوظيف الممكن لها في الأداء الصوتي المسرحي في المسرح العراقي .

الحدود المكانية : العراق / بغداد / ورشة فضاء التمرين المستمر (مسرحة
عذراً أستاذي لم اقصد).

الحدود الزمانية : 2002 .

الحدود البشرية : فرقة ورشة فضاء التمرين المستمر .

خامساً : مصطلحات البحث .

التشفير :

و" التشفير (الكودية) : هي الإجراءات ، التي تتشكل بواسطتها
مجموعة من الاستعمالات ، التي تدخل في (الجو العام) ، وترتبط (الكودية)
أساساً بنوع من التواتر، وتوزع الاستعمالات في التواصل". (سعيد، 1984،
صفحة 110)

و"التشفير جمع كودة (code) أو دستور : وهو نسق (system)
الإشارات (singles) ، أو العلامات (signs) ، أو الرموز (symbols) ،
التي يضعها اتفاق ما مسبق ، يفرض تمثيل المعلومة (information) ،
ونقلها من المرسل (sender-transmitter) ، إلى المرسل إليه
(receiver- addressee)". (كير، 1992، صفحة 53)

و" التشفير: وضع مجموعة من السنن ، والأعراف ، التي تخضع لها
عملية انتاج الرسالة أو توصيلها، فالشفرة ، نسق من العلامات يتحكم في
انتاج رسائل يتحدد مدلولها بالرجوع إلى النسق نفسه ، وان كان انتاج الرسالة
هو نوع من (التشفير) ، فان تلقي هذه الرسالة وتحويلها إلى المدلول ، هو نوع
من (فك الشفرة) ، عن طريق العودة بالرسالة إلى إطارها المرجعي في النسق
الأساسي". (كيروزيل، 1985، صفحة 226)

والتشفير : "هو احتواء وحدة ما على شفرة (كود ما ، والتشفير انجاز الكودية المرمز ، وإدخاله في معيار ما). وهو كل نظام رمزي يستهدف في العرف ، تمثيل ، ونقل خبر من المصدر ، إلى المقصد ، وتمتلك اغلب الأنظمة السيميائية (كوداً) خاصاً، مكوناً من (كودات) متعددة الطبائع ، كما قد يتشكل الكود من علامة واحدة . وتقاسم الكود هو اشتراك المرسل والمتلقي في نفس (الكود) ، وهي حالة مثالية تتحقق بالنسبة لكودات بسيطة محددة ، ومعروفة". (سعيد، 1984، صفحة 110)

التعريف الإجرائي للتشفير الثقافي :-

هي عملية ربط عدد من الدوال (التكوينات الحوارية السمعية) بعدد من المدلولات (الأفكار والمعاني) (التكوينات اللامرئية الذهنية) بأعراف وتقاليدها تتسبب محتوى المدلولات إلى الدوال لتوليد العلامات التي تؤسس لعملية بناء العرض في القراءة الإخراجية بالاستناد إلى الثقافة الخاصة الذاتية أو الاجتماعية .

الأداء :

عرف الأداء جوردين هايز :-

"هو القدرة على التنظيم الإداري للعمل أو المشروع في الواقع وعلى المسرح ، فالأداء المسرحي يعني ابتكار الأوهام مع العناصر الحية المترتبة زمنياً" (هايز، ب ت، صفحة 21)

أما عالم الأجناس واللغات (ريتشارد لومان) فيقول عن الأداء :

" الأداء هي اللحظة الآتية التي تعطي الفرصة لظهور النوع والجنس والحضور المادي للجسم ". (مان، 2001، صفحة 151)

وهو أيضا " فن الأداء في مظاهره الأولى مهتم بدرجة كبيرة بعمليات الجسد ، التي يطلق عليها : حركات ، أحداث - أداء - وأشياء متنوعة ، ومظاهر أخرى عادية وغير عادية لمادة الجسد . فجسد الفنان يتحول إلى موضوع . والمحرك للعمل ، حيث يصبح الشكل والموضوع شيئا واحداً وتصبح معدات المشاعر اوتوماتيكياً هي نفسها معدات الفعل". (بازكير، 1997، صفحة 138)

التعريف الإجرائي للأداء الصوتي :

هي العمليات التوليدية للصوت التي يقوم بها الممثل على الخشبة كحالة تعبيرية كلامية منطوقة للتعبير عن فكرة ما تدخل فيها عمليات التشفير بوصفها أساس البناء والتشكيل للكلام المنطوق.

الفصل الثاني الإطار النظري :

المبحث الأول : آليات اشتغال التشفير الثقافي في أداء الممثل

يُعدّ مفهوم "التشفير" من المفاتيح النظرية الجوهرية لفهم علاقة الثقافة بالإنتاج الرمزي، وقد تشكّل هذا المفهوم في الأصل ضمن إطار اللسانيات البنوية ثم تطور داخل الحقول السيميائية والثقافية. ففي لحظته الأولى، كما صاغه (فرديناند دي سوسير)، انبنى التشفير على العلاقة الاعتباطية بين "الدال" (الصوت أو الصورة) و"المدلول" (المعنى أو الفكرة)، وهي العلاقة التي تقوم عليها اللغة كمجموعة من الإشارات المجتمعة في نسق من القواعد والتباينات، وقد قدّم هذا التصور مدخلاً مهماً لفهم أن المعنى ليس جوهرياً أو ثابتاً، بل يُنتج ضمن منظومة علاقات رمزية وثقافية، يمكن أن تُقرأ بطرق مختلفة باختلاف السياق والموقع الاجتماعي ، ثم جاء رولان بارت، ضمن الحقل السيميائي، ليؤكد الطابع الإيديولوجي للعلامة، ويشير إلى أن النصوص والتمثيلات - بما في ذلك تلك المرئية والجسدية - مشحونة بطبقات من

المعاني الثقافية، بعضها ظاهر وبعضها مضمّر. وتوسع بارت في تحليل النصوص البصرية والإعلامية والأدبية بوصفها "أنظمة علامات" تُخفي وراء بساطتها الظاهرة تعقيداً دلاليّاً كبيراً. وهو ما مهّد الطريق لتوسيع مفهوم التشفير ليشمل ليس فقط الكلمات، بل الأزياء، والألوان، والحركات، والإيماءات، والصور، وغيرها من أشكال التمثيل الثقافي، لكن القفزة النوعية في فهم التشفير ضمن سياق الثقافة والإنتاج الرمزي جاءت مع المفكر البريطاني ستيفن هول، الذي طوّر في دراسته الشهيرة Encoding/Decoding نموذجاً ديناميكياً لفهم العلاقة بين المرسل والمتلقي في الرسائل الثقافية، خصوصاً ضمن وسائل الإعلام والأنظمة الرمزية. هول رفض النموذج الخطي البسيط الذي يفترض أن الرسالة تنتقل من المصدر إلى المستقبل بشكل آلي، واقترح بدلاً منه تصوراً يقوم على ثلاث لحظات: التشفير (Encoding)، النقل، ثم التفسير (Decoding) و وفقاً (لهول)، لا تُنتج الرسائل الثقافية في فراغ، بل تُشَقَّر من داخل بنى اجتماعية وثقافية محددة، حاملة معها منظومة من القيم والرموز والدلالات التي قد لا تكون واضحة أو متفقاً عليها دائماً. وعند وصول الرسالة إلى المتلقي، لا يعني ذلك أنه سيفهمها بالضرورة كما أراد المرسل، بل سيعيد تفكيكها بناءً على موقعه الطبقي، الثقافي، الإيديولوجي، ومرجعياته الجمالية والاجتماعية، هذا النموذج من التفكير يجد امتداده الطبيعي - بل وتطبيقه الأكثر ثراءً - في مجال الأداء التمثيلي، الذي يُعدّ من أكثر أشكال التعبير الفني تشفيراً وتعقيداً، ذلك لأن الأداء لا يشتغل فقط على مستوى اللغة أو النص، بل يُفَعِّل أساساً من خلال الجسد، الحركة، الصوت، الإيماءة، المظهر، التوتر الداخلي، والفضاء المكاني. وهنا، لا يكون الجسد مجرد وعاء حيادي ينقل الدلالة، بل يصبح نفسه ساحةً للصراع الرمزي، وحقلاً لتبادل وتضارب الشفرات الثقافية المتعددة.

إذ تعد عملية الأداء التمثيلي بكيانها الممتد مع التاريخ البشري منذ القدم إلى يومنا هذا صناعة بشرية واكتشاف بشري بامتياز وعلى الرغم من تعدد الأسباب والطروحات والنظريات والفرضيات المتعلقة بالنشوء والتوليد والاشتغال فهي لا تعدو ولا يمكن ان تتجاهل أو تخرج من إطار التجربة والخبرة والتعلم والاستحداث فعند صنع شيء أو اكتشاف " الشيء الجديد تم لأول مرة اكتشاف الصلة الضرورية بين الشيء ، وتصوره ، ... ، الشيء بمفرده ، والقوة الكامنة فيه التي أضيفت إليه... ان الحدود بين الشيء والجوهر كانت متداخلة ، ومن هنا ظهرت تعددية المعاني... هنا تتم صناعة المادة الخارجية من خلال صلتها بالجوهر". (الباحثين، 1994، صفحة 12)، كعملية وآلية تأخذ مداها وتنظيمها ما يتوافق ويرتبط بآلية الفهم والإدراك والتعرف والتلقي عند الإنسان ، والأهم في هذا كله هو كيف يمكن ربط الشكل بالمعنى والجوهر غير المرئي بوصفه فكرة ذهنية ساعية وترمي إلى تحقيق غاياتها ، ان كانت على المستوى المادي التجسدي أو على المستوى التخيلي الذهني كإرسالية من مرسل إلى مستقبل تبحث عن التلقي لفهمها عبر عملية التجسيد و التحول إلى تشكيلات مادية بوصف الأشياء تتولد تشكيلاتها وقراراتها في المخيلة و الدماغ أولاً ومن ثم تنطلق كآلية اشتغال مشتركة عند كل الأفراد و بما يطلق عليه و يسمى الخيال المنتج "ان الخيال المنتج هذا يحركنا فنياً وفكرياً". (مهدي، 1999، صفحة 26) ، إذ تتشكل هذه الحركة عبر التوليدات للمنظومات العلاماتية المرتبطة بالثقافة الفردية من جهة و الثقافة الجمعية من جهة أخرى ، ان كانت تقليد عبر الاكتساب والإعادة أو تجديد عبر الاستحداث والاكتشاف فهي بدورها لا تنفك ان تكون فعلاً ثقافياً يتجه نحو التميز والامتياز بعلاقات متفردة ومتميزة وخاصة تشكلها مرجعيات متنوعة ومتعددة تحكمها العلاقات المشكلة بين كل من عملية توليد الدال وعلاقته بالمدلول ، إذ تتم هذه العملية بالاستناد إلى الشفرة كعنصر أساس و رابط بحسب القانون والعلاقة والسنة المشكلة بين الدال والمدلول والتضمينات

لشفرة أو أكثر تأخذ طابع الامتداد والاستمرار لفترة زمنية محددة فتشكل التشفير وكلاهما ذات ارتباطات ثقافية في مجتمع ما .

ويبدو ان الانطلاق بالعملية متشكل من الحياة والمجتمع بصفته الأساس والرئيسة "يمكننا القول إن كل متابعة شكلية هي شبكة تاريخية تتكرر فيها سمات وتكتشف فيها سمات وتخلق فيها سمات ، ولكن بأشكال تتعرض تدريجياً إلى التعديل" (ينظر جورج، ب ت، صفحة 76)، وهذا ما يجعل الشفرة قابلة للتغير والتعديل والاستحداث بما تتطلبه الحالة ان كانت تاريخية أو مغادرة باتجاه المستقبل باحثه عن التجديد على الرغم من أنها ستصبح من التاريخ فور التشكل و التداول ، كون ان كل من المنظومات باختلاف النشوء والتقليد والتداول لا يمكن ، ان تنفصل عن البيئة الرمزية والاجتماعية التي ينبثق منها، بل يتشابك معها تداخلياً، في علاقة معقدة من الإنتاج وإعادة الإنتاج، التأكيد والنقد، التضمن والتفكيك ، " فالنظرة التاريخية إلى الماضي هي تلك التي تضعه في سياقه الفعلي وتتأمله من منظور نسبي بوصفه مرحلة انتهى عهدها وتلاشت في مراحل لاحقة تجاوزتها بالتدريج حتى أوصلتنا إلى الحاضر وفي مثل هذه التاريخية لا يكون الماضي قوة منافسة للحاضر ، لأن الحاضر بطبيعته يحمل داخله بذور الماضي " . (زكريا، 1987، صفحة 32) ، فالعملية هنا تأخذ الامتداد والاستمرار والتطور بوصفها منطلقاً من مكان وزمان معلومة ومتجهة إلى المستقبل مع التغيرات الحاصلة على المستوى الظاهري والداخلي لكيالعملية" ذلك ان أحوال العالم والأمم وعوائدهم ونحلهم لا تدوم على وتيرة واحدة ومنهاج مستقر إنما هو اختلاف على الأيام والأزمنة والأمصار " (خلدون، ب ت، صفحة 28)، وهذا ما يشكل العناصر الأساس لثقافة ما التشكلات المتنوعة والمختلفة البناء الزماني والمكاني والسلوكيات والتصرفات ومجموع التجارب وترابطها وامتدادها ونوعية العلاقات بين كل من ما تدل عليه وتدل إليه المتشكلات الأساس والعلاقات بين كل من

الدال والمدلول ، وهذا ما أعطى الأسلوب الخاص بالحياة وتغيراتها وبما يرتبط بها من تغيرات نسبية تختلف من مكان إلى آخر و من زمان إلى آخر وبالتالي تجسد حالة وظاهرة تأخذ امتداداتها الفعلية تحت مسمى وتضمنيات ثقافية باعتبار ان المنظومة العلاماتية المتنوعة والمتشكلة باختلافاتها الزمانية والفكرية والمكانية هي عبارة عن علاقات بين ظاهر وخفي بعلاقات وسنن متعددة ومتنوعة ومختلفة بما يتناسب وعملية الحاجة والاشتغال الوظيفي والجمالي لها ، إذ تؤثر على العديد من التفاصيل في الحياة ومن ضمنها العملية الأدائية والتمثيلية ، فالممثل لا يتحرك في فراغ ولا من الفراغ بل يسعى إلى عملية بناء ذات تحققات فعلية مرتبطة بشكل مباشر أو غير مباشر ، بمنظومته الثقافية، و " بما ان الممثل يواجه المتفرج يبدو من الضروري ان يقوم بعرض شيء ما ، والتقديم هنا هو عبارة عن عرض مكونة من نسق من العلامات متواصل غير منقطع ،من بداية العرض إلى نهايته"(ينظر:باربا، 2006، صفحة 42) ، وهو يتقمص الشخصية ضمن شبكة معقدة وكثيفة من الفرضيات والاحتمالات الممكنة والمرتبطة بالدلالات الرمزية التي تشكل وعيه، وتؤطر خياراته التعبيرية، وتؤثر في طريقة تلقيه من قبل الجمهور عبر ما يتم إرساله وبثه من إرساليات .

إن الإرساليات في واقع الحال واخص منها ما يرتبط بالعملية الفنية ان كانت على مستوى العرض أو الأداء التمثيلي ، هي معالجات وعمليات لصناعة المعنى وتوليده بعدة وسائط ومستويات وقيم جمالية مستندة إلى ثقافة متعددة ومتنوعة المصادر والمرجعيات من حيث البناء والفعل والامتداد والاستمرار لعملية الأداء التمثيلي ، " فعل يحاكي أو يسرد ، وطريقة حكيه أو سرده تستند إلى التجسيد و المحاكاة و توليد الفعل ولا يمكن ان تتشكل بصيغة أخرى وكنتيجه هو يدخل ويتعامل مع لحظة الأصل في الفعل ولحظة التحيين التي يقتنصها ويعيشها ويعمل على امتدادها واستمرارها وانتقالها " . (زاهي، 2005، صفحة 53) ، هكذا يمكن لعملية الأداء التمثيلي ان تتعامل مع

الثقافة السارية أو تشكل الثقافة الخاصة بها عبر التوليدات والأحداث والأفعال والطرق والأساليب التي تمارسها وتشكلها ضمن عملية الأداء وارتباطات وعلاقات الفرد فيها في كيفية التعامل مع الأداء بصفة وصيغة عامة " أنا مشدود إلى هنا والآن وذاكرتي موشومة بالبيئة الثقافية التي تربيت فيها وبالجماعة التي انتمي إليها ولهذا أنا أتوحد بأسماء ورموز معينة وتماهى مع أمكنة وأزمنة تخصني ولا تخص غيري " . (حرب، 2005، صفحة 105) ، وهذا يمثل مصدر من مصادر التشكيل الثقافي والارتباط به ، وبهذا المعنى، يصبح الأداء التمثيلي تشكل فردي من جهة ومن جهة أخرى يمكن ان يكون نقطة التقاء بين الفردي والجماعي بحسب طبيعة ونوع الأداء، من حيث التعامل مع التشكلات والارتسامات وعملية توليدها ومعالجتها وتداولها .

المبحث الثاني : دلالات الأداء الصوتي في العرض المسرحي :

يتميز العرض المسرحي بكلية الانطلاق والتشكل والتحول في التعامل مع المنظومة الصوتية بكل تفاصيلها وأجزائها وعناصرها ، في تشكلاتها الأولى ان كان ملفوظة أو غير ملفوظة مفهومة أو حتى غير مفهومة أو تعبيرات بدائية أو حتى الصمت أو ما يمكن تقليده وتوليده من أصوات عبر القدرة التعبيرية للإنسان ، إذ يقوم الإنسان بهذه العملية عبر جهازه الصوتي من توليد وتشكيل وتنغيم وغناء وصفير وحتى تقليد أصوات الحيوانات أو ما تتضمنه الطبيعة من منظومة صوتية أو موسيقية ، إذ عمل الإنسان على توظيف ما يمكن توظيفه من الانطلاقة الأولى للأشكال و الطقوس و الشعائر الدينية عبر القصائد و الغناء ومظاهر الفرح و الحزن، بين الصوت والحركة وفي بداية الانطلاق كان التركيز على الاشتغال الصوتي بوصفه ان " المسرح الفن الوحيد الذي يستخدم الحضور الإنساني الحي " . (روبرت، 2001، صفحة 88)، والحضور الحي هنا متجسد في كل من الصوت عن طريق الكلام

والغناء والجسد عبر الحركة ، مع تسيد احدهما على الآخر باختلافات وفوارق نسبية حسب الزمان والمكان والمرحلة والتحول والتغيرات التي تحدث بين فترة وأخرى ، فجعل ما كان في المجتمع ان كانت بجزئية ونسبية متغيرة أو كلية شاملة لما هو طقس في أصله انطلاق في تأسيس المسرح في شكله وتأسيسه أيضا عبر ما يمكن ان ينتجه هذا النظام الصوتي من ألفاظ عبر عملية النطق كأداء فالنطق: " هو العملية التي يتم عبرها تشكيل مجرى الهواء الصادر من الرئتين بواسطة الأعضاء المتحركة وغير المتحركة في الجهاز الصوتي (اللسان، الشفاه، الحنك ، الأسنان ، والحنجرة) لانتاج أصوات مميزة تسمى (phonemes)" (Ladefoged, 2006, pp. 1-15) وهو بذلك كنتاج يكون " الأثر السمعي الحاصل من احتكاك الهواء بنقطة ما من نقاط الجهاز الصوتي عندما يحدث في هذه النقاط انسداد كامل أو ناقص يمنع الهواء الخارج من الجوف من حرية المرور وهي بذلك تشكل عملية صناعة الملفوظ ودلالاته المرتبطة فيه، من دلالات متعددة ومتنوعة من حيث التعبير والتجسيد والتمثيل والبناء والتركيب عبر الكلمات والألفاظ والحوار والانفعالات التي ترافقها في صناعة العرض المسرحي عبر الأداء الصوتي بوصفه احد الأسس والعناصر البنائية المرتبطة بشكل مباشر بالمجتمع ، فالإنسان بطبيعته معبر مؤدٍ وعندما يكون متوتراً حقاً أو منتبهاً لشيء ما أو مستغرباً من أفكار طارئة ... يمكننا ان نرى بواعثه الداخلية تتحول دائماً إلى تعبير محض .. حيث يتغير الصوت ، فكان المعيار الاجتماعي ما يمكن أخذه من المجتمع وتضمينه للعملية الفنية هو أساس التشكل إذ يشير عالم اللغة (ديفيد كريستال) إلى ان " اللفظ يحمل معايير اجتماعية متغيرة فالنطق الصحيح في سياق أكاديمي يختلف عن النطق في سياق عامي وهذا بدوره يمنح اللفظ بعداً سوسiolغويًا". (Crystal, 2008) ، وقد يحول اللفظ من حال إلى آخر ومن معنى إلى آخر في بنائية الكلام المنطوق والاختلاف عن النص المكتوب من حيث التعامل مع العديد من العناصر والتقنيات والأساليب والأنماط

المرتبطة والممتدة بعلاقة مباشرة في عملية النطق ، وهكذا هي الحال في عملية التعامل مع الصيغ والأوزان وتشكلاتها " ولولا ذلك لالتبست معاني الألفاظ المشتقة من مادة واحدة ، فالصيغة هي التي تقيم الفروق (مثلا) بين كاتب ومكتوب وكتابة" ، (المبارك، ب ت ، صفحة 115) وهذه العملية بكايتها ترتبط بالأداء و المستويات التي يتجسد فيها الأداء بوصفه متشكل من اشتغالات و تراكب بين أكثر من مستوى ، إذ يمكن التعامل مع الأداء الصوتي عبر تحديد مستوياته التي تشترك بصورة نسبية بين الزيادة في الظهور أو الخفاء للمستويات أو الاشتراك بشكل متساوي و متوازي في المعالجات لتشكيل عملية الأداء و كالاتي :

1. المستوى التقني : يرتبط بمخارج الحروف ، التنفس الإسقاط الصوتي ، النبرة والإيقاع وتشكلاته
 2. المستوى التعبيري : نقل الانفعالات المتعددة والمتنوعة .
 3. المستوى الدلالي : نقل الفكرة وتعميق المعنى المسرحي وما يشير إليه .
 4. المستوى الجمالي : خلق الموسيقى في اللفظ والغناء بشكل متناسق.
 5. المستوى التفاعلي : والذي يستند بدوره على التواصل اللحظي مع الجمهور ، مما يضيف بعداً حياً للعرض المسرحي .
- (Carlson, 1993, pp. 5-20)

وقبل الغور في الفروقات الثقافية و الاجتماعية و الجمالية لعملية الأداء الصوتي كمستوى أول ، وبنفس الوقت يجب الأخذ بالاعتبار المستوى الثاني و الذي يتعامل مع التشكلات الدلالية وبناء ماهياتها المادية عبر العناصر الفيزيائية وتشكلاتها مما يؤدي بالنتيجة إلى التأثيرات النفسية ونتائجها عبر عملية التدليل بكايتها ان كانت ثقافية مرجعية خاصة أو عامة متعددة

المستويات أو ذات مستوى واحد عبر ما يسمى و يطلق عليه "المصاحبات اللغوية": (Paralinguistics) كجزء من المنظومة العامة والكلية والشاملة في تشكيل الأبعاد الدلالية العامة بما يتحدد عبر الاصطلاح البار - لانغويج (Paralanguage)⁸ ، وهذا يقود إلى مستوى آخر من عمليات الأداء واللفظ والنطق كحالة ولدت ونشأت عنها عمليات التعبير الصوتية الملفوظة الغير كلامية كالتنغيم والتلحين والسرعة والتلوين والتحريك والموسيقى بواسطة استخدام الإنسان لحنجرته في عمليات تقليد الأصوات المتنوعة ومرافقة لها التصفيق و لضرب في الأقدام على الأرض ، وهنا يجب الأخذ بالاعتبار ان أي حوار يرد و يتجسد على خشبة المسرح هو بحد ذاته عملية تعامل مع الموسيقى عبر بنائية الحوار بصيغ إيقاعية وموسيقية وتلويحه بوصف ان ما يخرج ويتولد من أصوات وألفاظ عبر الجهاز الصوتي على الخشبة هو بالتحديد نوع من المسار والنسق والإيقاع يتركب فيما بينه مع النطق من الناحية الصوتية و الفيزيائية .

والتعامل هنا يأخذ دوره كمسارات ممكن ان تكون مركبة من الكلام المنطوق أو الكلام الملحن والمغنى عبر التركيبات المتعددة والمتنوعة المشاركة في عملية التعامل بشكل مباشر أو غير مباشر في توليد اللحن و الغناء خارج عمل الأدوات الموسيقية بالاستناد والاعتماد على القدرة الانسانية المجردة ومعالجة التشكيل والتركيب للإيقاعات في عملية بناء انساق ومسارات وتشكلات لحنية عبر عملية الإلقاء المتنوعة والمختلفة المستويات والسرعة والإيقاعات ضمن اختلاف المشهدية في العرض الواحد أو في عدة

⁽⁸⁾ (Paralanguage) هو مصطلح يُقصد به لغة ما وراء الكلمات أو اللغة المصاحبة للكلام، أي الجوانب الصوتية غير اللفظية التي ترافق الحديث وتمنحه معنى أعمق. فالرسالة المنطوقة لا تتكوّن من الكلمات فقط، بل من الطريقة التي تقال بها، مما يجعل البارالانغويج جزءاً أساسياً من التواصل الإنساني يؤثر بدرجة كبيرة على الفهم والتفاعل.

عروض و هذا يحدث و يتحقق عبر عملية أدائية في كفايات التعامل مع الحوار وعملية النطق وتحديد أجزاء أو كليات النص وتحويله إلى مستوى جديد بالتركيب بينه وبين عملية التنغيم فيصبح الإلقاء منغم بشكل أو آخر بنسبة معينة زادت أو قلت أو حتى بالتعامل بمحاولات متعددة ومتنوعة إلا أنها بدورها تتجه وتدخل إلى منطقة الإلقاء المنغم (الرساتيف Recitive) ، وهذه العملية تتعامل مع النص كحوار ملفوظ و منطوق بمستوى جديد كليا عبر الترتيل أو الإنشاد أو التلاوة أو الخطابة أو الغناء الاوبرالي أو الغناء ، إلا إنها بالتأكيد تبتعد عن إلقاء الحوارات التقليدية وفق قالب أو شكل فني محدد ، في حين ان يمكن التعبير عن هذه الحالة بعدة حالات و صيغ للشخصية الرئيسة أو التي تمثل محور الحالة التي تخرج خارج إطار الحوار التقليدي إلى تنوع الأجناس اللفظية فيمكن الاستعانة بممثل يمكن له الغناء بشكل منفرد دون موسيقى أو يمكنه التعامل مع حنجرته لتكون موسيقى بديلة أو ان يرافق الغناء آلة موسيقية ويمكن التعامل مع الراوي أو بطل القصة أو جعل الراوي هو محور الحدث و البطل عبر التركيز في كفايات الأداء والغناء المرافق والأساس في هذا كله هو ان "تكون شخصية الراوي المغني أو العازف ملتزمة مع البنية الأساسية للعرض المسرحي وجزءا أساسيا منها ضمن التصور العام للوحات العرض الفني أو مشاهده". (فريد، ع16323، 1990، صفحة 11) وهذا بدوره يرتبط بتشكلات وتقنيات واليات متعددة و متنوعة يمكن ان ترتبط بتفاصيل متعددة ومتنوعة ومشكلة ومتغيرة ومتحولة بين التقنيات والآليات كالتنغيم والسرعة .

فعملية التغير في السرعة ان كانت زيادة أو نقصان، هي تغير في بنائية التأثير و تعمل على التحول من حالة إلى حالة أخرى فالأشياء لها طبيعتها المقرورة التي ترتبط بها بعلاقات محددة تعطيها هويتها وتشكلها وماهيتها وهذا ينطبق على عملية النطق واللفظ والغناء والترتيل والخطابة وإلقاء الحوار

والشعر ، فالزيادة تخرج الطابع من الحزن إلى الطبيعية والواقعية في التعامل والزيادة الأكثر تكسب الأشياء كوميديّة خاصة إذا ما أسندت بالتراكيب والمستويات الأخرى في تشكيل الحالة و العملية لها مدلولاتها و تأثيراتها التي قد تخرج من المحددات في خلق تأثير ما على المتلقي في العرض ، والعملية بكيّيتها ترتبط بالجذور الإنسانية والقدرات التي يمتلكها الإنسان في توظيف ما يمكن توظيفه في عملية الأداء للوصول إلى الغاية القصوى للحالة المنشودة والمراد تجسيدها على الخشبة ، وبهذه الطريقة يمكن ان تتشكل عدد من الحالات والتأثيرات القابلة للتحويل والتركيّب والاستبدال والاستحداث ما دامت العملية بكيّيتها مرتبطة بالفعل الإنساني وأدائه وقد تصل طريقة التحكم العقلي لهذه المرونة الأدائية في بعض المذاهب والأساليب والمدارس الفنية (المسرحية)" إلى درجة كونها جزءا أساسيا من أسلوب حياكة نسيجها الأصلي، أي ان السرعة تعد واحدة من عناصر العمل الفني الأساسية".(حسن،، 1994، صفحة 207) ، فالحوارات والغناء لها أصولها قبل الأدوات واكتشافها وهي بهذا جزء من الكلام و الحوار المنطوق بصيغ متعددة ومتنوعة فـ "الغناء والإنشاد والترتيل في أعقاب سبقت إمكانية صنع آلة موسيقية ..تستطيع محاكاة غنائه وشدوه وترنيمه"، (طارق، 1990، صفحة 36)بتجريدية عالية كان يمارسها الإنسان أو الفنان في وقتها ومنها ما مستمر إلى الآن ، ان كان في الحياة أو العروض الفنية والمسرحية فهي حالة إنسانية مرتبطة بجذور عميقة مع الإنسان في تشكيل كل من الحزن أو الفرح والتعبير عنه بحالات العويل أو غيرها من التشكلات المرافقة والمختلفة في العديد من الثقافات المتنوعة .

مؤشرات الإطار النظري :

تم فرز مجموعة من المؤشرات في الإطار النظري التي ستشكل أداة البحث وتحديد معيار التحليل.

- 1- تمثل المراجع الثقافية الأساس في تشكلات وتشفير علامات العرض عبر العلاقة الممتدة بين ما يمكن ان يكون في الواقع وبين ما يمكن ان يتشكل على خشبة المسرح والمقاربات والتشابهات بين الواقع والعرض من حيث الطرح والمضمون والأداء لمجموعة ما أو منطقة ما أو مجموعة من المجاميع و المناطق .
- 2- تأخذ التحولات والمتغيرات من حيث التشكل والبناء كعملية انتقال وتحول من النص إلى الحوار مع المحافظة على الشفرات والمراجع الثقافية في عملية التحول وتوليد العرض عبر عملية الأداء قابلة للتغير والتحول والاستبدال وتتضمن العملية المستويات الجمالية بصورة نسبية بين كل من الحوار والأداء المجسد له .
- 3- أهم التحولات للتشفير هي تحولها إلى علامات عرض إذا تكون لها القدرة على ان تتجسد عبر عملية الأداء بوصفه التجسيد في صيغته النهائية المعبرة عن حالة اشتغالية تحددت بمكانية أو زمانية ضيقة أو واسعة آنية أو مستقبلية أو تاريخية .
- 4- تشفير العلامة يأخذ عدة مستويات من حيث التركيب و العلاقات الممتدة و المتشكلة عبر الشفرات إذ تأخذ بعدها الفكري الجمالي وبعدها النفسي بصيغ تراكبية نتيجة للمعنى وعمليات التعبير المتعددة والمتنوعة عبر المستوى التقني والمستوى التعبيري والمستوى الدلالي والمستوى الجمالي والمستوى التفاعلي.
- 5- تعتمد عملية تشكيل العرض على تعددية العلاقات وتنوع الرسائل والعلامات وتداوليتها بصيغ مرتبطة بالشفرات الثقافية والتي يمكن ان تختزل وتكشف وتزاح عبر عملية تحولها بايجاد التمثيل والمعادل البنائي الشكلي الصوتي وهذه الشفرات بالتأكيد قابلة للتغيير حسب البيئة والمجتمع والتطور الحياتي والاحتياجات التعبيرية والقيمة الجمالية المضافة .

6- التشفير في ماهية و جوهر التكوين هو الربط والوصول إلى بناءات وحدات ومعاني وأفكار عبر عمليات المعالجة من اشتغالات شكلية وتحديد الارتباطات وتنوعاتها بين كل من الدال والمدلول وعمليات التحول والتركيب ، الذي بدوره يقود إلى المضمون .

الفصل الثالث إجراءات البحث :

أولاً: منهج البحث:

سيعتمد الباحث في اختيار منهج البحث على (المنهج الوصفي التحليلي) حيث يعرف بأنه " وصف ماهو كائن ويتضمن وصف الظاهرة الراهنة وتركيبها وعملياتها والظروف السائدة وتسجيل ذلك ومن ثم تحليله وتفسيره "(سعيد ا.، 1990، صفحة 94)" كأداة لتحليل العينة، حيث يوفر هذا الإجراء إمكانية " وصف الأحداث والمعتقدات والقيم والأهداف وأنماط السلوك المختلفة " (الحميد، 2000، صفحة 13) لتكشف عن الاشتغالات الخاصة بعملية التشفير بين العالمية و المحلية في عملية الأداء المسرحي عبر تحليل العينات على وفق أداة واضحة ومحددة متشكلة من مؤشرات الإطار النظري إذ يتم بموجبها تحقيق أهداف البحث.

ثانياً: مجتمع البحث:

يتمثل مجتمع البحث في اختيار عرض مسرحي مقدم على مسارح العراق في 2002 كعينة قصدية لهذا البحث.

ثالثاً: عينة البحث:

بعد ان حدد الباحث حدود بحثه وفقاً للعينة القصدية المتمثلة في العرض المسرحي عذراً أستاذي لم اقصد 2002 لما احتوته من تفاصيل ومضامين قام الباحث باختيار عينة البحث الحالي بصورة قصدية، وفقاً للأسباب الآتية:

1. تميز العرض بقربه وانسجامه من موضوع البحث وأهدافه .

2. اشتغال عملية التشفير في بناء الأداء في العينة المختارة .

رابعاً: أداة البحث:

تشكلت أداة البحث من إفرزات ومؤشرات الإطار النظري وجعلها معيار ومقياس لعملية تحليل نماذج العينة المختارة .

خامساً: وحدة التحليل:

" تقتض عملية تحليل العينة استخدام وحدة ثابتة للتحليل ينبغي ان تكون واضحة المعالم " (Me, 1977, p. 9) لذا اعتمد الباحث على العرض المسرحي وتطبيق المؤشرات كوحدة ثابتة للتحليل مع الوحدة الثابتة المشهد في العرض المسرحي .

سادساً : تحليل انموذج العينة :

مسرحية : عذراً أستاذي لم اقصد

فرقة ورشة فضاء التمرين المستمر - تأليف : عواطف نعيم ، إخراج : هيثم عبد الرزاق .

سنة العرض : 2014م.

تمثيل (عزيز خيون ، اقبال نعيم ، سنان العزاوي ، فرح طه ، خالد راسم ، أزل يحيى ، حسن خيون ، فاضل عباس).

حكاية العرض :

يتشكل العرض من مجاميع تتحرك بصورة عشوائية غير منتظمة مع أصوات متداخلة وعشوائية أيضاً تتداخل مع الحركة، ان كانت حركة انتقالية أو حركة موضعية ومن ثم تتشكل بصيغ وصور منتظمة بعد العديد من الحركات والجري والظهور والاختفاء من جانبي المسرح ان كان اليمين أو اليسار ومن تتكون عملية الانتظام في صف ويبدأ بالتقدم إلى مقدمة الخشبة .

وبعد ذلك تسير الأحداث عبر افتعال مجموعة من المشاكسات والمشاغبات عبر رفع الأصوات والصياح وخلق الضوضاء والفوضى ، بين الطلاب ضد أستاذهم الذي يقوم بعملية التدريس والاهتمام بهم والذي بدوره يعد ان كل ما موجود ومتشكل ويحدث هو فوضى وتيه وخراب وتدمير وفساد يؤثر على الطلاب ويجرهم إلى ما لا يحمد عقباه .

ظهر المؤشر الأول بشكل واضح وبقوة عبر الاشتغالات التي ترتبط به بشكل مباشر أو غير مباشر من حيث الظهور العشوائي و الغير منتظم للشخصيات والأصوات التي جسدت و مثلت كل شخصية من حيث الطبقة والإيقاع والتلون ، وشيئاً فشيئاً تمت عملية الانتظام بتشكيل صف واحد يتحرك ويتجه نحو مقدمة الخشبة مواجهاً للجمهور ، تبحث الشخصيات عن ارتباطاتها في الأشياء عن طريق الصوت والكلام والحوارات مع مزجها بالحركة والتشكيل البصري للمشاهد إلا ان البعد الصوتي هو المتسيد من حيث الظهور وتكون المنظومات الأخرى مرافقة و مصاحبة له ، وتشكلت تحولات المنظومات العلاماتية إلى التناقضات و المتغيرات الصوتية عبر التغير في عملية التفسير كونها هي المسؤولة عن تشكل العلاقات بين كل من التشكلات الصوتية والارتسامات الشكلية بحركتها وثبوتها والمضامين الفكرية والموضوعية بتوافقاتها وتضاداتها عبر الجمل والحوارات المنطوقة فتردد كلمات(كلا ، نعم كلا ، نعم) على لسان الطلاب وتكراره بتنوعات اوجد صراع بين القبول والرفض وتشكيل المتناقضات ، كل من الشخصيات حاولت تغير الواقع والتفكير من ما مفروض ضمن البيئة المعاشة فشكلت الرفض والفوضى العارمة والصراخ ، عبر ما حدث من تفاصيل سمعية منطوقة و جمل تتضح فيها الأساليب المعيشة والقلق وصعوبة الحياة التي تطرح التفسيرات الثقافية ، متوجهة نحو فعل الانتظار للحافلات والشاحنات للهرب ورفض الواقع بتفاصيله المرفوضة وهذه العملية بحد ذاتها ذات اشتغالات ببعدين بحكم المحلية والتي حدثت عبر الهجرة غير القانونية للهروب من الواقع ودولياً كونها

قضية ذات رأي عام تشترك فيها العديد من الدول والقارات في البحث عن فرصة قد تأتي و قد لا تأتي من اجل حياة كريمة وهذه تشفيرات ذات أبعاد ثقافية مغلقة داخل مجتمع ومفتوحة ضمن تعددية المجتمعات وتنوعها وخاصة المجتمعات الفقيرة أو التي تحصل فيها المشاكل والحروب وبالتالي فان الاشتغالات كانت بدورها مركبة من حيث الاشتغالات بمستويات ثقافية متعددة ومتنوعة بين كل من المحلية والعالمية ضمن عمليات التشفير وظهرت بشكل جمل سردية أعطت صورة ذهنية لما كان يتشكل في فترة ما كما جاء على لسان الأستاذ: (تلعب مثل ما تريد) (تامر مثل ما تريد) (تنجن مثل ما تريد)(شنو معناته) لضياح والتيه والأمر بيد مجموعة خربت البلد .

في حين كان اشتغال المؤشر الثاني بقوة و وضوح في تشكيل الصياغات الخاصة بالمنظومة العلاماتية الصوتية أدائيا عبر التشفيرات المتعددة المستويات في تحولاتها من حال إلى حال عبر الحدث و الفعل و الامتداد و الاستمرار لكل منهما بما يتناسب و الحوارات التي تلقيها كل شخصية فتوضح صراعاتها وإرهاصات الداخلية ، فكل شخصية مع ذاتها عبر الاشتغالات التي ترتبط بها الشخصية على المستوى الفكري حيث التعبيرات والاختلاجات المتشكلة هي نتيجة ما موجود من صراع بين الطلبة كمحاول منهم لإفشال أستاذهم ، والثاني بين الشخصيات في المحاولات لكسر القيود التي تمثل البيئة المحيطة بهم إذ تشكلت صياغات الصراع الصوتي في توضيح التوجهات المختلفة بين كل من الشخصيات والمركز الرافض لكل الأشياء والظروف المحيطة بهم الصف وأماكن جلوسهم في الصف وفعالياته التي يقومون بها وهنا الاشتغالات تحولت عبر المتغير لعمليات التشفير وبالتالي لكلية المنظومات العلاماتية من حيث الظهور والاختفاء واتت الاشتغالات بتنوع في الاستبدالات المرتبطة بواقع الحياة سياسية اقتصادية و ثقافية وبيئية اجتماعية عبر ما حكاه الطلاب عن مشاكلهم والمحاولة للتخلص منها على لسان إحدى الشخصيات طالبة: (يله و يله اللي كالوا عليه) (يله دلوني عليه

(أني جايه عليه) .

واشتغل المؤشر الثالث بشكل واضح وفعال منذ بداية العرض إلى نهاية العرض استندت إلى التشكلات التعبيرية للمنظومات العلاماتية بارتباطات تركيبية عبر عملية التشفير بصور وصيغ مغايرة استندت إلى مستويين من الاشتغال الأول الاشتغال العلامات الجسدية وتشكلاتها إذ تشكّلت بفعل الارتسامات للجسد بصفتها علامات متحوّلة إلى منظومة ضمن العرض للتعبير عن الأفكار المشكلة للنص الصوري وكمثال التشكلات الخاصة بالمكان الخاص بانتظار الأستاذ والصف الذي يتخذ الطلاب كمركز لهم ولأفعالهم وأعمالهم التي تشكّل عمليات الصراع فيما بينهم في دلالات جزء منها لفظي وفي جزئية أخرى لالفظية تعتمد الصراخ والصياح في تشكلات بدائية من حيث التشكل الصوتي وحتى الحركي حيث اخذ المستوى الأول في التهيئة لبناء البيئة الخاصة بالمستوى الثاني ليعبر الطلاب عما يدور في خلداهم من أفكار وصراعات وعملية رفض .

اشتغل المؤشر الرابع بشكل مترابط و متتابع في بناء وتوليد الأفكار والمعاني عبر الاشتغال على المنظومة العلاماتية بكليتها وتعددية من حيث التعبيرات النفسية والفكرية واشتغالاتها في تجسيد حالات القلق والحزن والفرح واللامبالاة والهستيرية بما تمثل وتجسد عبر الأداء في الشخصيات بمجموعها عبر العملية التركيبية الخاصة من حيث الحالات النفسية وتحولاتها الصراخ البكاء العويل الضحك الهستيري ، ان كانت التحولات بطيئة أو سريعة للشخصيات السبعة فضلاً عن الأستاذ ومن ثم الاشتغال العكسي الذي تولد من قبل الشخصيات نفسها عبر مرور الشخصية بتحوّلات متعددة من الشاعر والأحاسيس في كيفية بناء عملية التشفير وربط الدال بالمدلول وانتاج العلامة بشكلها ومضمونها وتوليد المؤثر النفسي والمعنى عبر العلاقات وامتدادها وأنواعها وتشكلاتها والمتغيرات التي يمكن ان تولدها عبر عمليات التحول في البناء الخاص بالعلامات والربط عبر عملية التشفير بين كل من الدال

والمدلول ، فكل من بناء الفعل ورد الفعل مبني على الاشتغالات التفسيرية والتي بدورها عملت على بناء وتوليد المؤثر النفسي ان كان بصيغ خارجية وداخلية إذا تجلت وتشكلت هذه الاشتغالات عبر عمليات التوليد والتراكم الكمي لها في بناء المنظومة الدلالية إذ تولد كم من المنظومات العلاماتية والنصوص التي يمكن ان تمتد في تركيباتها عبر العلاقات الخارجية الممتدة في الزمن والممتدة في المكان إذ يمكن ان تشغل بطرق متوازية ومتقاطعة ومتداخلة ومتراكبة في بناء العرض عبر عملية الأداء .

إذ تمثلت العملية بكيبتها في تشكل فعل التيه الذي تشظى بدوره إلى أفعال ثانوية مساندة تتناوب فيما بينها في اخذ الفعل الأساس والأساس يتحول إلى ساند وتتشكل العملية بعكسيتها بشكل كامل عبر كل الاشتغالات التركيبية في اشتغالها وهنا يمتزج كل من تركيبات الاشتغال في العملية الأدائية ، في توليد قراءات مختلفة تعتمد مركزيتها على التراكمات البنائية والمتحولة على حد سواء باعتبارها اشتغالات ذات مستويات متعددة ومتنوعة ومرتبطة بقضايا متعددة الفساد الحرب والأجساد والتركيبات والتكوينات المتناثرة هنا وهناك في عملية التعبير عبر القصص والحكايات والجمال المقتضبة والقصيرة والتي توضح الأحداث وما كان يدور وامتداد العلاقات الداخلية والخارجية للمكونات ضمن الامتدادات لعملية الاداء بكيبتها عند كل الشخصيات على الخشبة .

في حين اشتغل المؤشر الخامس السادس بشكل واضح ومتناوب في عملية تشكيل العرض عبر الاشتغالات النصية المتحولة إلى تشكيلات صوتية من حيث الكلام والحوار أو الصراخ والصياح وبهذه العملية اشتغلت الشفرات عبر الصوت والحوار والذي رافق مشاهد السكر والتحرش والرقص بتحويلات ذات اشتغالات متحولة بين المحلية والعالمية باعتبار ان كل من الأفعال التي أدت معروفة على مستوى العلم وفي اغلب المجتمعات وشكلت نوع من الاشتغالات التي بدورها ولدت القلق والانفعال بأشكال مغايرة كون ان عملية التشكل حدثت عبر تنوعات واشتغالات وازاحات عديدة ومتنوعة ومتغيرة من التفسير في

تشكيل المنظومة العلاماتية عبر الاشتغال على مجاميع الطلاب و تقسيمها إلى وحدات متحولة ومتغيرة الأداء الصوتي والحركي بصيغ متعددة ومتنوعة والوصول إلى المعاني ، ان ما ميز الاشتغالات في هذا العرض كثرة التركيبات وتعددتها في الاشتغالات بين المباشرة في الأداء نحو الفكرة والمعنى والغاية وبين عدم المباشرة فتشكلت الاشتغالات لعملية التشفير بمستويات متعددة ومركبة بين التآرجح في ظهور المنظومة والمعنى عبر الأداء ان كان باشتغالات ترتبط بمراجع محلية أو عالمية فتشكل العرض بصورة أكثر تعبير وأكثر جذب باعتبار ان الأداء كان مغاير بين فترة وأخرى ودائم التحول بين كل من الطلاب وأستاذهم و لكل منهم أسلوبه وحركته واشتغاله الذي يختلف عن الآخرين إذ ما يقوم به الطالب الأول مختلف عن الآخر و ما تقوم به الطالبة ما يختلف عن الطالبة الأخرى .

الفصل الرابع : النتائج والاستنتاجات ومناقشتها

أولاً : النتائج :

1- تعد الشفرات البنية الأساس التي تقوم عليها امتدادات العلاقات و عمليات تشكيل وتوليد الأفكار والمعاني عبر البناءات والتشكلات الحوارية ، إذ تمثل الحلقة المباشرة التي تصل بين الشكل و المضمون ضمن إطار الزمان و المكان ، من جهة وبين الفعل والحدث والإدراك والمعرفة من جهة أخرى .

2- ان التفاعل مع مستويات الإدراك والمعرفة وفهم الحالات التعبيرية الصوتية عبر عملية الأداء في بناء الحوارات وتشكلها يستند بشكل مباشر وجوهري على عملية توليد وبناء ومن ثم تلقي وفك الشفرات وهي عملية ذات بناءات متداخلة من الأنساق المرتبطة بآليات التعرف والإدراك والبناء وربط العلاقات المتعددة و المتنوعة ، تبعاً لاختلاف الشفرة و تعددها و تنوع طرائق التشفير .

3- يتولد الفعل و الحدث داخل البنية الأدائية عبر عملية توليد الشفرات ومن ثم أدائها الوظيفي والجمالي على حد سواء بما يمكن تجسيده ، وما ينتج عن ذلك من بناء العلاقات وامتداداتها بين الدال والمدلول ، بما تشهده هذه العلاقة من تحولات وتركيبات وهذه العملية تأخذ دور مهم في بناء وتشكيل المثير النفسي .

4- تقوم البنى المشكلة على المستوى الجمالي والنفسي بارتباطات بنائية و علاقات أساس التشكل لها مستند إلى عملية التشفير بشكل مباشر و من ثم إلى عملية التداول للحوارات والتشكلات والبناءات الصوتية ضمن العرض المسرحي ، وتمثل هذه العملية انعكاس لمجمل الانفعالات والفعاليات والتفاعلات الداخلية والخارجي ، والتي تتحدد وفق طبيعة التوظيف والنمط والنسق والأسلوب وآلية الاشتغال لعملية الأداء الصوتي عبر عمليات التشفير الثقافية المستند والمعتمد عليها .

ثانياً : الاستنتاجات :

1- تتطلق المعالجات الأدائية في بنيتها من الاعتماد على البناء العلاماتي وتشكل الشفرات، بوصفها أنساقاً دلالية مرتبطة بالمرجعيات الفكرية والثقافية من جهة، وبمحددات الزمان والمكان من جهة أخرى. ويجري من خلال هذا التأسيس تحديد شكل الشفرة ووظيفتها ضمن عملية الأداء وتحولاته وتشكلاته المتحركة، وبما يفضي إلى تحديد انتماء الخطاب الأدائي إلى البعد المحلي أو انفتاحه على الأفق العالمي.

2- تُنشئ العناصر السمعية شبكة علاقات متعددة ومتنوعة مع بقية عناصر العرض المسرحي، تتخذ صيغاً تركيبية واستبدالية وتحويلية وبنائية وتقنيكية، وذلك عبر ما تتيحه الشفرات من إمكانات لربط الدال

بالمدلول، وما تمتلكه من مرونة وقدرة على التحول بين المحلي والعالمي وفق طبيعة التوظيف الدلالي.

3- تمتلك الشفرات قدرة فاعلة على توليد العلاقات الدلالية أو تقويضها وإعادة بنائها من جديد، أو حتى إنهاؤها مع ختام العرض، وذلك تبعاً لاشتغالاتها وطاقتها في الامتداد والاستمرارية أو التوقف والانقطاع، عبر سلسلة من المعالجات الأدائية التي تتحكم في مسار العلاقة وتحولاتها.

4- تتسم عملية التفسير بقدرتها على الارتباط النسبي بجميع عناصر العرض، سواء من حيث الظهور والتسيّد أو الاختفاء والتثني، وفق آليات مدّ العلاقات وتشبيكها، وتوليد الدلالات والأفكار والمعاني، سواء أكانت مفردة أم متعددة، مستقلة أم مترابطة. وتتيح هذه المرونة إمكانية توجيه الخطاب الأدائي نحو الطابع الكوني أو تثبيته ضمن إطار محلي خاص.

ثالثاً : التوصيات :

يوصي الباحث بإجراء الورش التدريبية التي تستند إلى تحديد الشفرات وتنوعها وتحولها وتغيرها عبر الحوارات وتشكلاتها .

رابعاً : المقترحات .

يقترح الباحث عنوان تكميلي للبحث الحالي وهي :

النسق الخاص بالشفرات الزمانية والمكانية وعملية التركيب فيما بينها لخلق بيئة عرض

المصادر

1. ابن خلدون. (ب ت). العبر وديوان المبتدأ والخبر في ايام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الاكبر ج1. لبنان : بيروت: دار إحياء التراث العربي.
2. ابو طالب محمد سعيد. (1990). علم مناهج البحث. العراق: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي.
3. أوجينيو ينظر:باربا. (2006). زورق من ورق. مصر: القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب.
4. اوديث كيروزيل. (1985). عصر البنيوية من ليفي شتراوس الى فوكو. العراق :بغداد: دار آفاق عربية.
5. ايلام كير. (1992). سيمياء المسرح والدراما. بيروت: المركز الثقافي العربي.
6. جودمان ، اليزابيث ، وجين دي مان. (2001). المرشد في السياسة والأداء . القاهرة: مركز اللغات والترجمة ، اكاديمية الفنون الجميلة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي .
7. جوردن هايز. (ب ت). التمثيل والأداء المسرحي. دولة الامارات : الشارقة: مركز الشارقة للأبداع الفكري.
8. شو ، بازكير. (1997). سياسات الاداء المسرحي . القاهرة : اكاديمية الفنون الجميلة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي .
9. طارق حسون فريد. (ع16323، 1990). الموسيقى بين الوضع والاختيار. العراق : بغداد: جريدة الجمهورية.

10. علوش سعيد. (1984). معجم المصطلحات الادبية. المغرب : الدار البيضاء: منشورات المكتبة الجامعية.
11. علي حرب. (2005). الممنوع و الممتنع – نقد الذات المفكرة. ب ب: المركز الثقافي العربي ط4.
12. فريد، طارق حسون،. (1990). تاريخ الفنون الموسيقية منذ نشأتها إلى نهاية القرن السادس عشر. العراق : بغداد : ج1، بيت الحكمة.
13. فريد، طارق حسون،. (1994). مدخل لتذوق الفنون الموسيقية. العراق : بغداد: كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .
14. فؤاد زكريا. (1987). الصحة الاسلامية في ميزان العقل . جمهورية مصر العربية : القاهرة : دار الفكر المعاصر ط2.
15. كوبر ينظر جورج. (ب ت). نشأة الفنون الانسانية. لبنان : بيروت: المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر.
16. محمد المبارك. (ب ت). فقه اللغة وخصائص العربية. لبنان : بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.
17. محمد عبد الحميد. (2000). البحث العلمي في الدراسات الاعلامية. القاهرة : عالم الكتب للتوزيع والنشر.
18. نخبة من الباحثين. (1994). موسوعة نظرية الاداب، المجلد الثاني-اضاءة تاريخية على قضايا اساسية-الصورة- المنهج- الطبع المتفرد/القسم الثالث. العراق: بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
19. نور الدين زاهي. (2005). المقدس الاسلامي. المغرب : الدار البيضاء : دار توبقال للنشر .

20. هيثمون ، روبرت. (2001). العمل في ستديو الممثل . جمهورية مصر العربية : القاهرة : مهرجان القاهرة التجريبي الدورة 135 .
21. يوسف عقيل مهدي. (1999). الواقعية في المسرح العراقي. العراق: بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
22. Carlson, M. (1993). Theories of the Theatre. Ithaca: Cornell University Press,.
23. Crystal, D. (2008). A Dictionary of Linguistics and Phonetics. (Entry on "Pronunciation" and "Sociolinguistics" defining the difference between Phonetics and Phonology): 6th ed. Blackwell Publishing.
24. Ladefoged, P. (2006). A Course in Phonetics. 5th ed. Thomson Wadsworth.
25. Me, B. (1977). Design. Theaugh discvery Vermont Printing and beveling. U.S.A: Capital City, press. U.S.A.

دور النشاطات الفنية في تطوير الذائقة الجمالية لدى طلبة جامعة واسط
The role of artistic activities in developing aesthetic taste
among students of Wasit University

عاصم هادي علي

Researcher's Name: AsimHadi Ali

مستخلص

يُحاكِ البحث حول (دور النشاطات الفنية في تطوير الذائقة الجمالية لدى طلبة جامعة واسط)، إذ تكون البحث من الفصل الأول: هو الإطار المنهجي الذي تحدد فيه أهمية البحث ومشكلاته والحاجة إليه وهدفه وتحديد أهم المصطلحات التي وردت فيه إذ اتضحت مشكلة البحث بالتساؤل الآتي : ما هو دور النشاطات الفنية في تطوير الذائقة الجمالية لدى طلبة جامعة واسط؟.

أما هدف البحث فهو تعرف دور النشاطات الفنية في تطوير الذائقة الجمالية لدى طلبة جامعة واسط. وأما الفصل الثاني: الإطار النظري فقد تضمن ثلاث مباحث (المبحث الأول: الفن ومفهوم الذائقة الجمالية. والمبحث الثاني: آليات العمل بالنشاطات الطلابية والمبحث الثالث فكان: أهمية النشاطات الطلابية في تنمية الذائقة الجمالية، وانتهى الفصل الثاني بمؤشرات الإطار النظري التي اعتمدها الباحث كأداة لتحليل عينات بحثه.

الفصل الثالث: إجراءات البحث، اشتمل مجتمع البحث من نتائج طلبة كلية الفنون الجميلة في أروقة جامعة واسط. أما الفصل الرابع : النتائج والاستنتاجات، ومن نتائج البحث ما يلي:

1-ثبتت الدراسة وجود تأثير إيجابي للنشاطات الفنية في تطوير الذائقة الجمالية لدى طلبة جامعة واسط، حيث ساهمت المشاركة الفعالة في الأنشطة الفنية (مثل الرسم، المعارض، وورش العمل) في تعزيز قدرة الطلبة على التأمل الفني، التحليل البصري، والتفاعل الجمالي مع الأعمال الفنية، مما أدى إلى ارتفاع مستوى وعيهم الجمالي مقارنة بالطلبة غير المشاركين في هذه النشاطات.

ومن أهم الاستنتاجات التي توصل إليها الباحث هي:

(1) أسهمت هذه النشاطات في تعزيز قدرة الطلبة على التفاعل مع الأعمال الفنية وفهم عناصر الجمال المختلفة، مما أدى إلى تطور واضح في مستوى الذائقة الجمالية لديهم.

الكلمات المفتاحية

النشاطات الفنية، تطوير، الذائقة الجمالية

Abstract

The research is titled “The Role of Artistic Activities in Developing Aesthetic Taste among Students of Wasit University.” The study consists of the following:

Chapter

One:

It is the methodological framework in which the importance of the research, its problem, the need for it, its objective, and the definition of the main terms mentioned in it are determined. The research problem became clear through the following question:
(What is the role of artistic activities in developing aesthetic taste among students of Wasit University?)

The aim of the research was to identify the role of artistic activities in developing aesthetic taste among students of Wasit University.

Chapter Two: The theoretical framework included three sections:

- The first section: Art and the concept of aesthetic taste.
- The second section: Mechanisms of implementing student activities.
- The third section: The importance of student activities in developing aesthetic taste.

The second chapter concluded with the indicators of the theoretical framework that the researcher adopted as tools to analyze the research samples.

Chapter Three: Research procedures — the research population consisted of students of the College of Fine Arts within Wasit University.

Chapter Four: Results and conclusions. Among the research results were the following:

1. The study confirmed the existence of a positive effect of artistic activities in developing aesthetic taste among students of Wasit University. Active participation in artistic activities (such as drawing, exhibitions, and workshops) contributed to enhancing students' ability for artistic contemplation, visual analysis, and aesthetic interaction with works of art, which led to a higher level of aesthetic awareness compared to students who did not participate in these activities.

Among the most important conclusions reached by the researcher were:

1. These activities contributed to enhancing students' ability to interact with works of art and understand the various elements of beauty, which resulted in a clear development in their level of
2. aesthetic taste

Keywords: Art activities, development, aesthetic taste

الفصل الأول: الإطار المنهجي

مشكلة البحث:

لم تعد التربية الحديثة تركز على عملية تزويد الفرد بالمعلومات وإنما تركز على عملية مساعدته على تعليم نفسه . وتنمية إمكاناته في كيفية اكتساب المعلومات المتطورة بصورة مستمرة . فضلاً عن أنها عملية تعديل لسلوك المتعلم وتنمية لشخصيته وتوجيهه نحو خدمة المجتمع وتطوره.

وان الاهتمام بالتذوق الفني يسهم إلى حد كبير في تمكين الطلبة من فهم واستيعاب القواعد والأسس التي يتطلبها العمل الفني بشكل عام . وتكوين تصورات ذهنية عن الأشكال والرموز المتضمنة في العمل الفني وتوسيع مدركاتهم الحسية لأبعادها بشكل خاص ، كواحدة من العمليات الذاتية التي تشير إلى انتباه الشخص نحو ذاته ونحو ما يحيط به من جميل وقبيح . والتميز بينهم من خلال إلقاء الضوء على جانب مهم من الشخصية. وان اثر التطبيقات العملية في المرحلة الجامعية يبدو واضحاً فمهمة الجامعة هي التأثير في سلوك الأفراد تأثيراً منظماً يرسمه لها المجتمع متمثلاً في سلطته التعليمية العليا . ويقاس مدى تحقيقها لوظيفتها بمدى التغير الذي تنجح في تحقيقه في سلوك أبنائها.

ان الكثير من الطلبة لا تتوفر لهم الفرصة لإطلاق العنان لطاقتهم وقدراتهم الإبداعية في عملية التذوق الفني ، فهم يعدون مقيدون بالمنهج الدراسي والتخصص ،وان للفن دوراً تربوياً في بناء شخصية الفرد وتحسين سلوكه وتطوير تطلعاته وتنقيفه بالإضافة إلى دوره الجمالي ، وقد تواجه النشاطات الفنية بعض التحديات منها قلة الوعي الكافي بأهمية الفن مما يؤدي إلى تهميشه . لذا ارتأى الباحث إدراج التساؤل الآتي:

- ما هو دور النشاطات الفنية في تطوير الذائقة الجمالية لدى طلبة جامعة واسط؟

أهمية البحث والحاجة إليه:

تكمن أهمية البحث الحالي بما يلي:

1. تفيد هذه الدراسة الباحثين والمهتمين بدراسة دور الأنشطة الفنية لدى طلبة الجامعة.

هدف البحث :

يهدف البحث الحالي :

تعرف دور النشاطات الفنية في تطوير الذائقة الجمالية لدى طلبة جامعة واسط.

حدود البحث:

1. الحد الموضوعي: معرفة دور النشاطات الفنية في تطوير الذائقة الجمالية لدى طلبة جامعة واسط.

2. الحد الزمني: العام الدراسي (2023-2024)

3. الحد المكاني: جامعة واسط .

4. الحد البشري: (طلبة كلية الآداب وطلبة كلية التربية)المرحلة الثالثة - الدراسة الصباحية.

تحديد المصطلحات:

حدد الباحث مصطلحات بحثه في الآتي:

الدور:

لغويًا: "مصدر (دار) وجمعه (ادوار) ويعنى الحركة وهي عودة الشيء الى حيث كان او الى ما كان عليه"(البستاني وآخرون 1986، ص22).

اصطلاحاً : عرفه جميل صليبا: هو "عود الشيء إلى ما كان عليه" (صليبا، دب، ص266) وعرفه (وهبه): هو "توقف الشيء على ما يتوقف عليه ويسمى الدور المصرح كما يتوقف أ على ب وبالعكس، أو بمراتب ويسمى الدور المضمر كما يتوقف أ على ب و ب على ج وج على أ، فإنه (أي الدور) إنما يبين الشيء بما يتوقف على بيان الشيء، فيكون إنما يبين الشيء ببيان الشيء بنفسه، والفرق بين الدور وبين تعريف الشيء بنفسه هو ان في الدور يلزم تقدمه عليه بمرتين ان كان صريحا وفي الشيء بنفسه يلزم تقدمه على نفسه بمرتبة واحدة"(وهبه، 2007، ص314).

وعرفه (رزوق) بأنه: "الدالة الوظيفية للفرد داخل الجماعة كما تتكشف من خلال نمط معين للسلوك حيال الجماعة"(رزوق، 1977، ص134)

تعريف الدور إجرائيا: هو فعل اشتراك المتلقي بشكل مباشر او غير مباشر وفق أسلوب معين.

النشاطات الفنية:

عرفها (كمال) "كلمة متعددة المعاني وهناك أنشطة وممارسات عدة يمكن ان تشملها ،حيث تشير إلى ما لدى الإنسان من الخبرة الفنية الجميلة والتي تظهر عند روية الفرد لمثير يتصف بالجمال ، والعمل الفني ليس هو أي عمل يبدعه الفنان، وإنما له مجموعة محدّدات".(كمال، 2007، ص63)

وعرفها(حنفي)أنها: "وسيلة من وسائل الاسقاطية والعلاجية والنفسية في الوقت نفسه فهي تساعد الأفراد من خلال التعبير التلقائي غير اللفظي باستخدام آليات معينة كالتداعيات الحرة في الإفراج عن التخيلات والمشاعر المكبوتة داخل الفرد وتحويلها إلى تعبيرات فنية مجسدة يمكن التعرف عليها،ويمكن استخدامها لإغراض تشخيصية وتنفيسية وعلاجية تساعد الطفل على استعادة تكيفه مع ذاته وتوازنه مع المجتمع".(حنفي،1999،ص18)

وعرفها(السعود) بأنها:"تلك البرامج والأنشطة التي تهتم بالمتعلم وميوله واهتماماته داخل المدرسة وخارجها وتعني بما يبذله من جهد عقلي أو بدني في ممارسة أنواع الأنشطة الفنية المتعددة التي تتناسب مع قدراته وتخدم نموه العقلية والجسمية والوجدانية وتعمل على إثراء الخبرات واكتساب المهارات المختلفة مما يساهم في تطويره ومتطلباته وبالتالي تقدم المجتمع لأنه جزء منه".(السعود،2010،ص234)

التعريف الإجرائي للنشاطات الفنية : هي عملية تربوية تستخدم الفن كوسيلة تعليمية، من خلال ممارسة الطالب لمختلف أشكال التعبير الفني مثل الرسم، الألوان، والأشغال اليدوية الواردة في المناهج الدراسية، بهدف تزويده بالمهارات التقنية والفنية اللازمة لتمكينه من التحكم في المواد المتوفرة في بيئته وكيفية تشكيلها واستخدامها بطرق إبداعية.

تطوير:

لغوياً: التطوير في اللغة:"الطور:الحال، وجمعه أطوار. قال الله تعالى:(وقد خلقكم أطوارا)معناه ضرورياً وأحوالاً مختلفة، وقال ثعلب:أطوارا أي خلقاً كل واحد على حدة".(ابن منظور، 2003،ص659)

اصطلاحاً: فقد عرفه (السيد) بأنه:"سلسلة متتابعة متماسكة من تغيرات تهدف إلى غاية واحدة هي اكتمال النضج ومدى استمراره ويشتمل أيضاً على تغيرات كيميائية وفلسجية وطبيعية ونفسية واجتماعية".(السيد،1975،ص22)

وعرفه (مذكور) بأنه: "نمو طبيعي متدرج يؤدي إلى التحولات منظمة ومتلاحقة تمر بمراحل مختلفة يؤمن سابقها بلحقها كتطور الأفكار والعادات" (مذكور، 1975، ص47) وعرفه (سلامة) بأنه: "عملية شاملة ترتبط بما تقدمه المؤسسة التعليمية إلى المتعلم وبيئته وظرفه على نحو يجعل تغيير احد هذه العوامل أو الطريقة دون ان تتناول النظام التعليمي كله بالتغيير والتبديل" (محمد، 2001، ص66)

الدائقة الجمالية:

عرفته روزنتال: بأنها "تعبير اخذ من كلمة الذوق، وهو لغوياً وعلمياً لفظ دال على إحدى الحواس الإنسانية الخمس، وقد استخدم في الفكر الإسلامي الصوفي للإشارة إلى طبيعة المعرفة التي هي عندهم ليست حسية أو استدلالية عقلية وإنما حاصلة عن طريق الذوق فهي ذات طبيعة وجدانية وذاتية تماماً. حيث عدت المعرفة الصوفية ذوقاً يجعل من المتصوف شيئاً اقرب إلى الفن يقوم على الخبرة الذاتية والمعاناة ومنه إلى العلم". (روزنتال، 1985)

وعرفها روزلاند: "ان التذوق الجمالي هو طريقة للحكم على كل من الأجزاء الناجحة وغير الناجحة في العمل الفني". (ماكرين، 1994، ص26)

وعرفها البسيوني: "نمو حساسية الفرد بحيث يستطيع ان يستجيب لأنواع مختلفة من العلاقات وكذلك تذوقه للعلاقات الجمالية التي تقوم عليها. يعد عاملاً من العوامل المهمة في تكوينه ، ويؤثر هذا العامل في سلوكه ويمكن ان يجعل هذا السلوك أكثر تكاملاً فقد يرتقي هذا التذوق ويصبح أسلوباً من أساليب معالجة الشخص لكل ما يقع تحت يديه". (البسيوني، 1981، ص228)

وعرفها (ناظم) بأنها: "التذوق معنى يرتبط بالإدراك الجمالي الحسي والذهني والوجداني لعمل فني ما، من حيث هو فعل استقبال جمالي لمعطيات العمل في وعي المتذوق يؤدي الى استمتاع ولذة جمالية واكتفاء". (خضر، 1981، ص70)

التعريف الإجرائي للدائقة الجمالية: هي نمط سلوكي معرفي- وجداني يمكن ملاحظته وقياسه من خلال أداء الفرد في مواقف تذوق فني محددة، ويتجسد في قدرته على إدراك

عناصر الجمال، وتحليلها وتقييمها، ويمكن الاستدلال عليه بمدى اتساق استجاباته مع المعايير العلمية لأحكام الجمال في التطبيقات العملية والاختبارات المعيارية. التعريف الإجرائي لطلبة جامعة واسط:

هم جزء أساسي من المجتمع الأكاديمي يسعون للحصول على شهادة جامعية لتعزيز مهاراتهم ولتحقيق غاياتهم المنشودة.

الفصل الثاني: الإطار النظري

المبحث الأول (الفن ومفهوم الذائقة الجمالية)

يعد الفن وسيلة من الوسائل التربوية التي تقوم على تهذيب وتنمية القدرات والإمكانات للأشخاص حسياً وبصرياً وكذلك يساهم في زيادة الثقة بالنفس وتعميق الشعور والانسجام بالمجتمع ويضيف إلى الطالب مهارات للبحث عن الجمال وتنظيم وترتيب أموره والسعي نحو الإبداع ، ويعمل كوظيفة لتربية المشاعر الوجدانية والثقافية ، ومحاولة فلسفته ليس بالأمر الجديد في تاريخ الفكر الإنساني إذ عالجته الإنسانية وفقاً لارتباطه بالطبيعة الفكرية والروحية .

"ان من ينصرف إلى دراسة الفن يجد لزماً عليه ان يملك معارف واسعة تأريخية وخصوصية للغاية في آن واحد ، نظراً إلى ان الطبيعة الفردية للعمل الفني تتطوي على تفاصيل خاصة وفريدة لا يمكن بدونها فهمها وتأويلها .ثم ان هذا التبحر لا يحتاج فقط، شأنه شأن علم آخر، إلى الذاكرة كي يسجل ويحفظ المعارف المحصلة ،بل يحتاج أيضاً إلى مخيلة نشطة قادرة على حفظ جميع سمات الأشكال التي تجسدها الأعمال الفنية" (عكاشة، 2002، ص31)

أن الإنسان يعد الفن من أهم المبادئ في الحضارة الحديثة لينتج ما يشبه أن يكون إشباعاً لهذه الرغبات وبأداة وتقنية عالية .فهو الابتكار والخلق أولاً.والإظهار والتنفيذ ثانياً ،وانه إخراج لما يكون في النفس وما تتطوي عليه نحو الهدف المقصود.

"ان الفنون كلها تنزع إلى التوحد معاً، وكثيراً ما تتلاقى ليكمل أحدها الآخر. ومنذ العصر الإغريقي ومحاولات الفنانين لا تنقطع من اجل خلق عمل فني شامل يجمع بين الفنون كلها.وقد تجسد هذا العمل أولاً في الدراما الإغريقية التي جمعت بين الشعر والغناء

والموسيقى والرقص الإيمائي أمام خلفية من المناظر -التي رسمها فنانون تشكيليون". (عكاشة، 2002، ص31)

ان الفن هو الوسيط بين المبدع والمتلقي ، كونه رسالة ذات مضمون اجتماعي له دلالات يمكن ان تساعد على نمو القدرات والمهارات والابتكار من خلال استكشاف الخبرات الجديدة.

"والفن وجد في التعليم لا مجرد تعليم الأفراد كيف يرسمون اللوحات أو ينحتون التماثيل أو يصنعون التحفيات فحسب بل وأيضا غرس حب الجمال والأخلاق الحسنة في نفوس الأفراد ، والتوجه نحو التعبير عن موضوعات الفضيلة والخير للإنسانية إضافة إلى القيمة التذوقية والابتكارية التي يحصلون عليها". (عمار، 2025، ص89).

من خلال التعبير الفني يكتسب الجمال الطبيعي قيمته ويصبح موضوعاً للتذوق الفني، ولذلك يمكن ان يقال ان موضوع علم الجمال ليس هو الأشياء الجميلة التي ندركها بشكل مباشر، بل هو اقرب إلى ان يكون تفسير للتعبير الجميل عن الأشياء سواء كانت طبيعية أو مستمدة من الحياة الإنسانية ، من خلال هاذ التعبير الفني الجميل، يظهر إحساس الإنسان وذوقه وقيمه، وكذلك يمكن لأي شيء سواء كان طبيعياً أو صناعياً أو موضوعياً من الحياة العادية ان يتحول إلى موضوع له قيمة جمالية إذا أحسن الإنسان التعبير عنه فالخبرة الجمالية إذاً هي خبرة عادية لكنها في أعلى درجات رقيها، واتساقها وتضفي على الأحاسيس والأفعال الوحدة والانسحاق. (مطر، 2013، ص13)

فاللوحة التي تتكون من مساحات وخطوط كلها تخلق علاقات جمالية وتذوق جمالي ينعكس على قلوبنا أو رفضها لبعضها أو ربما نفورنا منها ، وهذا يستشعر به الفرد في مجال تذوق هذه الفنون قبولاً أو رفضاً.

يرجع الفضل في الاستعمال المجازي لمصطلح الذوق إلى بالتاسارجرثاين (رجل البلاط، 1647، لكنه لم يتحول معه إلى مقولة جمالية ،مادام ان معناه كان ينحصر فقط، في الدلالة على: الاشتهاء والاستمتاع وتقويم الآثار المحسوسة، ولم يحصل ان صار دالا على هذه الحاسة السادسة التي يمكننا من حدس الجميل ،إلا في النصف الثاني من القرن السابع عشر. (هيغون، 2023، ص53-54)

"أنا الهدف الأسمى لتذوق الأعمال الفنية ليس الاستمتاع ببعض القيم ، بل الوصول إلى الرمز وان للفن لغته القائمة على الرمز وان لهذه اللغة نسقاً خاصاً من القواعد وان الشيء القابل للإدراك هي الصورة التي تنقل معنى من معاني الوجود أو قطعه من الحقيقة هي من صنع الإنسان". (ابراهيم، 1976، ص334)

ان تربية الذائقة الجمالية لدى المتعلم تجعله ينطلق في الطبيعة والحياة الإنسانية بروح ايجابية ومنظور جمالي ، هذا ما يعطي حياته معنىً بهيجاً.

" يستحيل صوغ معيار للجمال معلوم ان الأذواق تختلف إلى مالا نهاية". (هيغل، 1980، ص99)

فالتذوق الجمالي في حالة تغير مستمر ومعيار الجمال يرجع نسبياً لإشباع رغبات نفسية وفكرية ، كما انه ينمي المعرفة الحسية والتعبير عن النفس ،والى اكتشاف ميول الفرد واهتماماته ومهاراته الفنية وتميمتها.

ان تربية الذائقة الجمالية لدى المتعلم نطلق إلى أفق واسع يتذوق من خلاله الجمال ويتعامل مع التنوع الموجود في الطبيعة والحياة الإنسانية بروح ايجابية وبمنظور جمالي، وهذا ما يعطي حياته معنىً بهيجاً.

"أن الناس لا يختلفون في درجة حساسيتهم فحسب وإنما يختلفون أيضاً في اتجاه هذه الحساسية. فالطبيعة الإنسانية تنقسم إلى طبائع متعارضة متباينة ، ويتبع الذوق هذه القسمة. ولا يستطيع الرجل المترن أن يقول ان تذوق الموسيقى أسمى أو أدنى من تذوق النحت". (سانتيانا، 2011، ص152)

وحول الأثر الايجابي للذائقة الجمالية على سلوكيات الطلاب النابعة من قيم الجمال التي تسهم في تنمية المجتمع إنسانياً ويحيل حياة الإنسان إلى نظام ، ويجعله أكثر استمتاعاً. "وتذوق العمل الفني عموماً يعني بان نطيل تأمل العمل الفني في محاولة لفهمه وتحليله ، من هنا نستنتج بأن العمل الفني ليس شيئاً يتم كله دفعة واحدة وإنما عملية نامية متدرجة ، خلاقة . وقد ننقل إلى عمل فني آخر ولكن لا نلبث ان نعود لتأمله أكثر من مرة ونفحصه ، والربط بين أجزائه لندخل في المرحلة المتأخرة وهي الإدراك". (الصراف، 2006، ص52)

ويقصد بالذائقة الجمالية ، جمال النفس ودفع الطالب إلى تذوق الجمال من خلال مشيرات الذائقة الجمالية المرتبطة بالدوافع والانفعالات وتجعل الطالب يقرأ الجمال في كل شيء من حوله في الفعل والقول والسلوك والأشياء وإصدار الحكم الجمالي على الأشياء وتذوقها ، وإسقاط كل ما هو قبيح وتميزه.

"ان عملية التذوق الفني لا تتم على مستوى واحد من النجاح. بل تأتي عادةً على مستويات متفاوتة نتيجة لتفاوت ثقافة المتذوقين وحالتهم المزاجية والنفسية والاجتماعية والبيئية حيث لا بد من وجود لغة حوار مشتركة (راقية) يفهمها المتلقي للعمل الفني حتى يتم التواصل بينهما (الفنان وعمله باتجاه المتذوق) بدون غموض أو لبس بينهما". (يحيى، 1990، ص20)

والتربية على التذوق والإحساس بالجمال لها قدرة ان تزكي نفوس الدارسين فالنفس الجميلة لن تسلك إلا سلوكاً خيراً مهذباً فلن تقدم على إيذاء ذاتها أو الآخرين. فالجمال طريق إلى التربية الروحية ومعرفة الخالق- عز وجل- ومعرفة النفس ومعرفة الآخرين.

" ان الاقتران الحديث بين كل المحسوس والجميل والفن الذي نشأت عنه الجماليات ، انبثق موضوع جديد هو الذي سيهيمن على امتداد هذه المرحلة وسيتأسس عليه هذا التخصص بشكل واسع ، ألا وهو مفهوم الذوق". (هيغون، 2023، ص52)

"وعند البحث في سايكولوجيا التذوق الفني نجد ان الموقف الحدسي له اثر كبير عليها ، فليس البحث العقلي هو رائدنا في السلوك الجمالي بل هو الحدس او العيان المباشر والإدراك المفاجئ ، فالإحساس المبهم يؤدي إلى الانجذاب او النفور". (علي، 1998، ص35)

يرى دوكاس "ان الانفعال أساسي للتذوق الجمالي لان الانفعال ، في رأيه . هو بعينه ما نسعى إليه حين ننظر إلى الأشياء جمالياً. ويضيف دوكاس إلى وصفه عنصراً آخر: هو(التفتح للدلالة الانفعالية للموضوع) ففي التأمل الجمالي يتفتح المرء تماماً..لاستقبال الشعور Feeling ويكون انتباهنا مركزاً على الموضوع ولكن اهتمامنا ، هدفنا، إنما يمكن في الشعور من حيث هو كذلك. وعندما نكتسب الشعور يكون شيئاً يمكن تذوق ، ويمكن يكوره المرء تحت لسانه الانفعالي، ان جاز هذا التعبير". (ستولينيتز، 2007، ص267)

"والتذوق الجمالي عند (كانت) أساسه (إحساس وإدراك ومن ثم بناء الوعي) والتذوق مرتبطة بملكة الذهن والعقل عند الإنسان وهو بالضرورة خالي من شوائب النفع المادي أو المصلحة أو اللذة البايولوجية، فهو لذة تأملية صرفة" (حيدر، 2021، ص105-106) والفن يساهم في تنظيم علاقة الفرد مع العلاقات المحيطة به وتنمية القدرة لدية على التفكير والخيال 0 فالعامل الرئيسي في عملية التذوق ومدياته هو شخصية المتذوق المتمثلة في أدراك المادة المذاقة والانفعالات الجمالية 0 والمعطيات النفسية والخبرات المعرفية والحياتية 0 ومن خلال ترابط الإدراك الفعلي لكل المؤثرات والظواهر والمعارف والأحداث التي تتطبع في شخصية المتذوق .

"يمتلك كل فنان نمطا خاصا في أسلوبه التعبيري وطرق أدائه التي تكمن أساسا عوامل الخبرة والمعرفة في مجال الفن 0 والثقافة التي تساعد على الإبداع في خلق أساليب جديدة لصياغات مبتكرة وكلما تعمق الفنان في جذور البحث والخيال وعمل على ربط أفكاره بمنطقها كما ركزت عنده الرؤية ومزايا تطورها في تجسيدها التعبير والأسلوب والرؤية". (عبو، 1982، ص727)

ان العمل الفني رسالة إلى المتلقي يراد منها إثارة استجابات وردود أفعال معينة تتعدى الدخول في حيثيات أمور خارج العملية الفنية مثل الكلفة و إمكانية النقل التسويقي وعوامل البيئة . فالفنان يعنى بالسعي دائما لتطوير بنيته المعرفية الأدائية متخذاً من التذوق الجمالي والفني مركزا وبؤرة لنظام تلك المعرفة .

"النتاج الفني بناء فكري قائم على علاقات فنية ذات طبيعة موضوعية تعتمد الملاحظة والتحليل والمنطق ، فلا يمكن ان تتجلى الصورة إلا في استخراج الجزئي الذي لا يمكن تصويره إلا لكونه ممثلاً من الكل .وهنا لابد من تحديد ما نعنيه بلغة الفن" (شهد، 2017، ص307)

ويرى الباحث ان الجامعة هي الحاضنة الأقوى للطلبة نظراً لتأثيرها المباشر والحيوي في صقل شخصيتهم وضبط سلوكهم وتمكنهم من إصدار الحكم الجمالي بالقبول أو الرفض ، ويتم من خلال ما اكتسبت الجامعة من أهمية خاصة بدعم أبعاد الفكر الجمالي فأنها تعد موجهاً لتحقيق الأهداف.

المبحث الثاني

أهمية النشاطات الطلابية في تنمية الذائقة الجمالية

تركز هذه الدراسة على الدور المهم للنشاطات الفنية في التربية لدى الطلبة، وكيف تساهم في تنمية قدراتهم الفكرية والوجدانية والاجتماعية منذ الطفولة وحتى نضوجهم. وتبرز العلاقة الوثيقة بين هذه النشاطات والمجتمع، إذ تهيئ للطلبة مهارات تساعد على المشاركة الفعالة في الحياة العامة. ويشير (زكريا ابراهيم) "أن الظاهرة الجمالية ظاهرة إنسانية، وأن الفن هو في صميمه لغة إنسانية يحقق البشر عن طريقها ضرباً من التواصل فيما بينهم، ونحن حين نحرص على أبراز صلة الفن بالإنسان فإنما نبغي من وراء ذلك تأكيداً لهذه الصلة، التشديد على الدور الذي يقوم به الفن في الحضارة البشرية بوصفه أداة للاتصال والمشاركة والتبادل المستمر" (ابراهيم، 1973، ص10-11)

فالأنشطة الفنية لا تقف عائقاً أمام مجمل التخصصات العلمية والإنسانية الأخرى بل تغذي البرنامج التربوي وتغنيه كونها أدوات للإنارة العقلية والوجدانية للطلبة. ويشير (هربرت ريد) إلى أهمية الفن بقوله "أن الفن هو أحد وسائل المعرفة، وعالم الفن نظام من المعرفة لا تقل قيمته للإنسان عن عالم الفلسفة والعلم، أننا لا نبدأ في فهم الفن وإدراك دوره في تاريخ الإنسانية إلا حينما نتعرف عليه كوسيلة للمعرفة". (البيسوني، 1965، ص66)

تعد النشاطات الفنية لدى الطلبة ذات قيمة نفسية وتروحية عالية، إذ تعمل على تحفيز إرادتهم ودفعهم نحو إنجازات مهمة تزيد من ثقتهم بأنفسهم وبالأخرين، وتوفر لهم مساحة حرة للتعبير عن مشاعرهم وانفعالاتهم من خلال العمل والإبداع الفني. كما تساهم هذه النشاطات في تنشيط الحالة النفسية وتقليل التوتر، وتُمكن الطلبة من التعبير عن مشاعرهم بطريقة بناءة تُعزز نموهم العاطفي والاجتماعي، ويذكر (زكريا ابراهيم) "أن الفن يقدم لنا بين الحين والآخر أسباباً جديدة للحياة وحب الحياة"، (ابراهيم، 1973، ص31)

يتضح أن الطلاب المشاركين في النشاطات الفنية يتمتعون بقدرات متقدمة في القيادة بين زملائهم، وكذلك بثبات انفعالي يساعدهم على مواجهة المشكلات بثقة. كما يكون لديهم قدرة أكبر على اتخاذ القرارات بأنفسهم وتنمية مهارات الإبداع والابتكار من خلال مشاركتهم الفعالة في هذه النشاطات. "إذ أن الذهن الإنساني يحركه أحساس دائم بالاهتمام بكل الظواهر

المحيطة به، ويحركه حب الاستطلاع لإدراك كنهها، هذا الإحساس المسيطر هو الذي أدى إلى الاكتشافات العظيمة وإلى أهم التعبيرات الفنية الإنسانية". (رايسر، 1979 ص18) ودرجة التذوق الجمالي التي تدعمها وتكملها النشاطات العلمية تنشأ من اتساع قاعدة النشاط النظري ويعكسه علمياً في ما يبدعه نشاطه العملي من آثار، تحمل طابعه وموضوعه إذ "إن الذوق المتأصل في سياق ثقافي أوسع، والثقافات (على الأقل بالمعنى الموجود في ذهننا الآن) لا تتسم بالعمومية المطلقة وهدف هذا المفهوم للثقافة هو تسليط الضوء على الاختلافات المهمة بين أشكال الحياة الإنسانية وما يشعر الناس بالرضا عنها". (سكروتون، 2014، ص169)

كما يتبين أن النشاطات الفنية في الجامعة تُعد جزءاً مهماً من الحياة الطلابية، حيث توفر للطلاب فرصاً لممارسة مواهبه وتنميتها خارج الإطار الأكاديمي، وتسهم في بناء شخصية متكاملة وتنمية مهاراته الإبداعية والاجتماعية. كما تعمل هذه النشاطات على تعزيز التواصل بين الطلاب، وتشجيع المشاركة في الفعاليات الفنية والثقافية التي تثري تجربتهم الجامعية وتزيد من انخراطهم في المجتمع الجامعي وخارجه فكلما كانت المؤسسة التعليمية أكثر ثراء فيما انتهجته وتأخذ به من تصنيفات، كانت عندئذ أكثر استثماراً لمواهب واستعدادات الفرد". (أسعد، 1984، ص253).

دور النشاطات الفنية بوصفه جزء لا يتجزأ من التربية التي تسعى إلى تكامل الخبرات لدى الطالب وكفايتهم عقلياً واجتماعياً وتحقيق التواصل بين الطالب الذي يمارس النشاط (كمدرس) وزملائه وأساتذته ومجتمعه (كمثلي).

"وهكذا نجد في الأعمال الفنية مصدرين مستقلين للتأثير. أولهما الشكل المفيد الذي يولد النمط وفي نهاية الأمر يوجد جمال الشكل حين نعلو بالنمط ونجعله مثلاً أعلى عن طريق تأكيد ملامحه التي تبعث على اللذة في ذاتها. أما المصدر الثاني فهو جمال الزخرف الذي يأتي من إثارة الحواس أو الخيال عن طريق اللون أو كثرة التفاصيل أو دقتها". (بيير، 2012، ص229)

وتعد نشاطات الطلبة لمشاريع التخرج في التربية الحديثة جزءاً مهماً في إيصال الطلبة إلى مرحلة متقدمة من الابتكار والنضج الفكري وتهيئ فرصة أمامهم للتجريب لإنماء مهاراتهم اليدوية للاستفادة وتحقيق الغرض المرجو منها، .

وبالصدد نفسه فقد أولت وزارة التعليم العالي والبحث العلمي في العراق أهمية كبيرة للنشاطات الطلابية . فعلى المستوى الوزاري هناك اسم للنشاطات الطلابية في الوزارة يضع مخطط سنوي لكافة الأنشطة الطلابية ومنها المهرجان الجامعي المسرحي الثالث والمقام في جامعة واسط . كذلك إقامة العديد من المهرجانات الخاصة للفنون التشكيلية ، كما استطاعت بعض الجامعات ومنها جامعة واسط – كلية الفنون الجميلة في ان تتخرج بأنشطة متميزة كالذي حصل عام 2014 تحت اسم (المخيم الفني الأول لطلبة كليات الفنون الجميلة في العراق والذي شارك فيه طلبة كليات الفنون من جميع المحافظات. وكانت الأنشطة متنوعة بين فنون تشكيلية ومعارض ورسم على الجدران وفنون مسرحية وورش عن الدمى وما زالت آثاره موجودة إلى الآن استطاع ان يترك اثر فني جمالي تربوي على مجمل طلبة جامعة واسط باعتبارها شاخصاً إلى الآن وفي مدخل الجامعة وعلى شكل سلسلة من الجداريات كل منها تتأقش موضوع مجدّد.

مؤشرات الإطار النظري:

1- يتخذ الفن بترقية العقول والأحاسيس لدى الدارسين وتدعيم القيم الخاصة بالذوق العام وحب المشاركة .

2- الأنشطة من الفعاليات التي تمارس داخل المؤسسات التربوية يشارك فيها الفئات العمرية من ذكور وإناث ،على ان تكون تلقائية غير متكلفة.

3- المرحلة الجامعة من المراحل المهمة في إعداد وتأهيل الطلبة في جميع المجالات، وخاصة على الصعيد الفني والثقافي المتمثل بدروس التربية الفنية وما يتخللها من نشاطات فنية. وهذه النشاطات تتطلب إجراء دراسات تقييمية من خلال استقراء واقعها وتطويرها، فضلاً عن دراسة مستوى إعداد الطلبة الفني والثقافي في إطار الحياة الجامعية ومتطلباتها الأكاديمية والمعرفية.

3-الأنشطة التي تتضمن تحليل الأعمال الفنية تساعد الطلاب على فهم العناصر الفنية مثل اللون، الخط، التكوين، والإيقاع، وهذا التحليل يُعد من الأساليب الأساسية لتنمية الذائقة الجمالية.

4-من خلال التعرف على أعمال فنية متنوعة (التقليدية والمعاصرة)، تتحقق فرصة للطلاب لفهم التنوع الجمالي والثقافي، وبالتالي تنمية الذائقة وفق آفاق أوسع.

5- النشاط الفني وتذوقه يكون بحسب مايمتلكه المتذوق من خبرات ودرجة تدريبه وممارسة الأعمال الفنية.

ومن خلال تلك المؤشرات يرى الباحث أهمية استثارة الذائقة الجمالية عند الطلاب لما له من مكاسب تربوية وذلك من خلال تناوله الأنشطة التي قام بها طلبة كلية الفنون الجميلة منذ تأسيسها داخل الحرم الجامعي وخارجه والتي استخدمت فيها مختلف الخامات والألوان والأدوات التي تعتبر تعليمية وإرشادية وتروحية نفذت بأسلوب الجداريات التشكيلية بموضوعاتها الهادفة التي تغذي فكر الطالب.

الدراسات السابقة:

دراسة مصطفى هاشم(2003): والت هدفت التعرف على الأنشطة الطلابية وعلاقتها بكل من التفكير الابتكاري وسمات الشخصية والتحصيل الدراسي لدى طلاب جامعة اسيوط ، وعينة قوامها(720) طالب وطالبة مثلين للفرق الدراسية الأربعة بالطريقة العشوائية من الكليات العملية (تربية رياضية ،العلوم ، الهندسة) والكليات النظرية (التربية ، التجارة، الحقوق) وقد استخدم الباحث المنهج الوصفي لملائمته بطبيعة البحث، واستخدم الباحث مقياس القدرة على التفكير الابتكاري للأنشطة الطلابية من إعادة الباحث، اختبار التحليل الاكينيكي لسمات الشخصية. وتوصلت نتائج الدراسة الى وجود فروق دالة إحصائية بين الطلاب الممارسين وغير الممارسين للأنشطة الطلابية في القدرات الابتكارية لصالح الطلاب الممارسين ووجود خروق دالة إحصائية بين الطلاب الممارسين وغير الممارسين للأنشطة في التحصيل الدراسي لصالح الطلاب الممارسين.

دراسة الصفار (2004):

(اثر ممارسة الأشغال اليدوية في تنمية التفكير الابتكاري لدى طالبات كلية التربية الفنية) رسالة ماجستير. هدف الدراسة :الكشف عن اثر مادة الأشغال اليدوية في تنمية التفكير الابتكاري لدى طالبات الصف الثاني قسم التربية المنزلية . وقد وضعت الباحثة (4) فرضيات صفرية لتحقيق هدف البحث عينة الدراسة : تكونت عينة الدراسة من (40) طالبة منهن (20) طالبة من قسم الفنون والتربية المنزلية لتمثل المجموعة التجريبية . كما انتقت الباحثة مجموعة ضابطة مؤلفة من (20) طالبة من أصل (58) طالبة من أقسام التربية التشكيلية والتربية المسرحية والسيراميك.

منهج الدراسة :المنهج التجريبي .أدوات الدراسة :استخدمت الباحثة اختبار جيلفورد الوسائل الإحصائية ، استخدمت الباحثة النسبة المئوية ، معامل ارتباط الانحراف المعياري ، تحليل التباين -نتائج البحث تفوق طالبات المجموعة التجريبية في القدرة الابتكارية على طالبات المجموعة الضابطة ودلالة إحصائية.

مناقشة الدراسات السابقة:

قام الباحث بمقارنة الدراسات السابقة من خلال أوجه التشابه والاختلاف.

- 1- اشتركت الدراسات المذكورة في الهدف العام لها والمتمثل في دراسة دور الأنشطة الفنية والقيم الجمالية.
- 2- من خلال استعراض الباحث لإعداد العينة للدراسات السابقة لاحظ ان هناك تباين في إعداد عينتها تبعاً لأهداف الدراسة وطبيعة المجتمع المستهدف.
- 3- تعد النشاطات هدفاً شاملاً تطور ميزات وخصائص التعلم لينعكس لاحقاً على البيئة التعليمية والمجتمع.
- 4- ان التعلم باكتشاف يخدم فكرة العمل اليدوي خاصة ان هناك خامات متعددة.
- 5- اهتمت الدراسات بفلسفة الأنشطة الحديثة التي تؤمن بأن الإنسان يعيش في مجتمع دائم التغيير.
- 6- تسعى الدراسات إلى الاستفادة من التراث كمنبع فني وتربوي ومن خلاله ينطلق الطالب الى الابتكار.

7- اتفقت الدراسة الحالية مع الدراستين السابقتين في محاولة استكشاف اثر بعض المتغيرات في تطوير الذائقة الجمالية ،إلا أنها اختلفت عن الدراستين نوع المتغيرات .
الفصل الثالث (إجراءات البحث)

أولاً: مجتمع البحث:

يتألف مجتمع البحث الحالي نتائج طلبة كلية الفنون الجميلة في أروقة جامعة واسط .
 ثانياً: عينة البحث:

قام الباحث باختيار عينة استطلاعية مكونة كلية التربية الإنسانية- وكلية الآداب المرحلة الثالثة موزعين حسب ما موضح في الجدول رقم (1)
 جدول رقم(1)

ت	اسم الكلية	عدد الأقسام	عدد الذكور	عدد الإناث	المجموع
1	كلية التربية الإنسانية	6	284	368	652
2	كلية الآداب	6	30	55	85

ثالثاً: منهج البحث:

اتبع الباحث المنهج الوصفي التحليلي لتحقيق هدف بحثه، لأنه المنهج الملائم لإجراءات البحث والتوصل إلى النتائج.

رابعاً: أداة البحث:

نظم الباحث الاستبانة الخاصة بالطلبة أداة لجمع البيانات والمعلومات المناسبة على عينة استطلاعية مكونة من طلبة كلية التربية الإنسانية وطلبة كلية الآداب ، ونظمت على شكل فقرات في مجال دور النشاطات الفنية في تطوير الذائقة الجمالية ومن اجل إعداد هذه الأداة اتبع الباحث عدد من الخطوات منها:

- 1- تم توزيع استمارة الاستبيان الخاصة بالطلبة والمكونة من (11) فقرة .
 - 2- جمع الباحث الإجابات من العينة وتوصل إلى صياغة الاستبانة بصيغتها الأولية.
- خامساً: صدق الأداة:

- 1- استخدم الباحث الصدق الظاهري من خلال عرض الاستبيان على مجموعة من الخبراء والبالغ عددهم (7) تم اختيارهم من أساتذة كلية الفنون الجميلة- قسم التربية الفنية وقسم التشكيلي ، حيث قننت من خلال ملاحظاتهم العلمية السديدة ، لما يتمتعون به من خبرة ودراية في مجال البحث.
- 2- تم إعادة تصميم الاستمارة على وفق الملاحظات ومن ثم اعتمدت أداة للبحث بعد أن اكتسبت صدقها .

الوزن المئوي لبيان قيمة كل فقرة من فقرات الاستبانة والإفادة منها في تفسير النتائج.

$$\text{الوزن المئوي} = \frac{\text{الوسط المرجح}}{100} \times$$

الدرجة القصوى

والدرجة القصوى تساوي هذا المقياس الثلاثي

الفصل الرابع

النتائج: توصل الباحث إلى مجموعة من النتائج استناداً إلى الإطار النظري وتحليل عينة البحث بما يتلائم مع هدف البحث وهي كالاتي:

خطوات تحليل النتائج:

لقد اتبع الباحث الخطوات الآتية في تحليل النتائج:

- 1- حساب تكرار الإجابات لكل فقرة على وفق المقياس الثلاثي.
 - 2- حساب الوزن المئوي لكل فقرة على وفق المقياس الثلاثي.
 - 3- ولغرض حساب درجة حدة الفقرة، تم إعطاء درجتين لكل فقرة من فقرات الاستبانة للبعد الأول من المقياس المتمثل ب(نعم) ودرجة واحدة لكل فقرة على وفق البعد الثاني المتمثل ب(إلى حد ما)، وصفر لكل فقرة على وفق البعد الثالث المتمثل ب(لا)، وبذلك تكون أعلى درجة حدة للفقرة درجتين، وأقل درجة حدة صفر.
 - 4- حساب الوسط الحسابي على وفق درجات المقياس الثلاثي (2، 1، صفر)، وبذلك يكون الوسط الحسابي لأبعاد المقياس يساوي واحد.
 - 5- عد كل فقرة جانب قوة فيما إذا حصلت على درجة أكثر من واحد.
- وتم تحليل النتائج على وفق هذه المعايير .

الفقرات حسب حدتها:-

بلغ عدد الفقرات (11) فقرة وتم ترتيب الفقرات ترتيباً تنازلياً حسب درجة حدتها من أعلى حدة الى أدنى حدة، أذا تراوحت درجة حدة الفقرات بين (1.88) حصلت عليها فقرة (تعمق النشاطات الفنية لدى الطلبة روح التعاون وحب العمل الجماعي) التي نالت الدرجة الأولى و (1.60) حصلت عليها فقرة (وجود إدارة مركزية للنشاطات الفنية في الجامعة) والتي نالت الدرجة الأخيرة. وكما هي مدرجة في الجدول رقم (2).

جدول رقم(2)

الوزن المئوي	الوسط المرجح	إجابات العينة			الفقرات	التسلسل بحسب الحدة	التسلسل بحسب الاستبيان
		لا	إلى حد ما	نعم			
94.16	1.88	-	7	53	تعمق النشاطات الفنية لدى الطلبة روح التعاون وحب العمل الجماعي	1	3
93.33	1.86	-	8	52	تعكس النشاطات الفنية القيم والممارسات الجديدة في المجتمع	2	1
91.66	1.83	-	10	50	تثير الأنشطة الدهشة وتنشط الرغبة في اكتشاف الجديد	3	2
90.83	1.81	-	11	49	تسهم النشاطات الفنية في تطوير المواهب الفنية للطلبة	4	6
90	1.80	1	10	49	توثق الأنشطة الروابط بين الطلبة والأساتذة	5	5
87.50	1.75	4	7	49	تنمي النشاطات الفنية ميول واتجاهات الطلبة وقدراتهم على تذوق الأعمال الفنية	6	8

10	7	تسهم النشاطات الفنية في استثمار أوقات فراغ الطلبة	43	17	-	1.71	85.83
7	8	تنمي النشاطات الفنية الحس الوطني للطلبة	41	17	2	1.65	82.50
11	9	تغني النشاطات الفنية برامج الاحتفالات والناسبات التي تقام داخل الجامعة	40	17	3	1.61	80.83
9	10	تتناسب فعاليات الأنشطة الفنية مع خصوصية البيئة والمجتمع الذي يحيطها.	39	18	3	1.60	80
4	11	وجود ادارة مركزية للنشاطات الفنية في الجامعة	40	16	4	1.60	80

الاستنتاجات:

- 1- من الممكن تنمية الذائقة الجمالية نحو الأفضل بواسطة التدريب والتعليم.
- 2- ظهرت محاولات نوعية للتأكيد على الرموز ذات الدلالة الحضارية.
- 3- حصلت محاولة لتحقيق قيم جمالية تصميمية من خلال بعض التراكيب الشكلية لتعزيز المنظر العام .
- 4- يتمتع طلبة جامعة واسط بقدرة على التذوق الجمالي من خلال إجاباتهم على مقياس التفكير
- 5 - عدد الطلبة المشاركين في النشاطات الفنية التي تقام في الجامعة يشكل نسبة جيدة مقارنة مع عدد الطلبة الإجمالي.
- 6- يمكن تحسين المدركات البصرية والسمعية بالتدريب على الفعاليات والأنشطة التعليمية من خلال تنظيم المادة العلمية والمشاركة الجادة في تناول الطرق التي تنمي تفكيرهم لجعلهم عنصر فعال في المجتمع.

- 7- ان الجامعة ليست للدراسة فقط ولكن لفتح الباب للمواهب والطاقات في مختلف المجالات الثقافية والفنية.
- 8- الجدار يحمل وثيقة تسجيلية تاريخية سانحة لخطاب معين، قد يكون وطنياً او دينياً او اجتماعياً.
- 9- استثمار الجدار يعطي مزايا التوثيق (زمكاني) من خلال وصفه حاملاً انطباع فترة معينة
- التوصيات:

- أ - تخصيص معارض دائمة في كل كلية (طيلة أيام السنة الدراسية).
- ب- الاهتمام بمادة التربية الفنية في ضوء الاتجاهات التربوية المعاصرة.
- ت- فتح باب التعاون والتبادل الثقافي والفني بين الجامعات وذلك لتبادل الخبرات الفنية والتقنية.
- ث- تشجيع حركة التأليف والترجمة لرشد وتطوير المادة العلمية.
- ح- تشجيع الطلبة الموهوبين والمبدعين والذين يمتلكون قدرات فنية.

المقترحات:

- استكمالاً للبحث الحالي وتطويره، اقترح الباحث إجراء الدراسات الآتية:
- اثر واقع الأنشطة الفنية في التحصيل الدراسي لدى طلبة كلية الفنون الجميلة.
 - دور الأنشطة التربوية في التحصيل الدراسي لدى المحافظات الجنوبية من العراق.

المصادر

1. ابراهيم زكريا: مشكلة البنية، مكتبة مصير ، دار مصر للطباعة ، مصر، 1976 .
2. -----: الفنان والإنسان. دار غريب للطباعة، القاهرة، 1973.
3. ابن منظور : لسان العرب، م/2,3، دار الحديث، القاهرة، 2003.
4. أسعد، يوسف ميخائيل. الثقافة ومستقبل الشباب. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984.
5. البستاني كرم، وآخرون: المنجد في اللغة والأعلام، ط23، دار المشرق، بيروت، 1986
6. البسيوني محمود: الفن في تربية الوجدان، دار المعارف، مصر، 1981.

7. -----: محمود. الفن الحديث. ط(3)، مطبعة دار المعارف، القاهرة، 1965.
8. بيبير بورديو : قواعد الفن ، ترجمة ابراهيم فتحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2012.
9. حنفي عبلة : الفن في عيون بريئة، المجلس القومي لثقافة الطفل ،القاهرة، 1999.
10. حيدر نجم :علم الجمال آفاقه وتطوره ،درا الفنون والآداب ، البصرة ،2021.
11. خضر ناظم عوده: الإبداع في الفن، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1981.
12. الدمرداش حسني احمد: الاشغال الفنية والثقافة المعاصرة، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، 1964
13. ديوي جون: الفن خبرة، ترجمة زكريا ابراهيم، دار النهضة، القاهرة، 1963
14. رايسر، دolf. بين العلم والفن. ترجمة: سلمان داود الواسطي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1979.
15. رزوق اسعد : موسوعة علم النفس، مراجعة عبد الله عبد الدايم، الدار العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1977.
16. سانتيانا جورج :الإحساس بالجمال ،ترجمة محمد مصطفى بدوي ، المركز القومي للترجمة ، 2011
17. ستولنيتزجوروم: النقد الفني دراسة جمالية، ترجمة فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، 2007
18. السعود خالد محمد:مناهج التربية الفنية بين النظرية والبيداغوجيا، دار وائل للنشر، عمان، 2010.
19. سكروتون روجر :الجمال ،ترجمة بدر الدين مصطفى ، المركز القومي للترجمة ، 2014،
20. سلامة عبد الحافظ محمد:أساسيات في تصميم التدريس، ط1، دار اليازوري، عمان، 2001.
21. السيد محمد علي:الوسائل التعليمية وتكنولوجيا التعليم ،دار الفكر ،عمان، 1975.
22. شهديلا: الوعي الجمالي بين فلسفة العلم والبرجماتية ، دار الرافدين، لبنان ، 2017.

23. الصراف مال: موجز في علم الجمال ، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع ، القاهرة، 2006
24. صليبا جميل ا: المعجم الفلسفي ، دار الكتاب اللبناني .
25. عبو فرج : علم عناصر الفن، تنفيذ وطباعة دار دلفين للنشر، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، 1982 .
26. عكاشه ثروت : الفن والحياة، دار الشروق، القاهرة ، ط1، 2002
27. علي احمد رفيق: التذوق والنقد الفني ، دار المفردات للنشر والتوزيع ، الرياض ، 1998
28. عمار حنان حسن : طرق تدريس التربية الجمالية والفنية ، امجد للنشر والتوزيع ، الأردن ، ط1، 2015
29. كروتشه . ب: المجمل في فلسفة الفن، ترجمة سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، بيروت ، 2009
30. كمال طارق ، سايكولوجية الموهبة والإبداع ، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، د ب
31. م و ي . روزنتال: الموسوعة الفلسفية، ت، سمير كرم ، دار الطليعة، بيروت، 1985.
32. ماكزين روزلاند: ما بعد الحداثة، ت: احمد الشامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1994.
33. مذكور ابراهيم : المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، الكويت، 1975.
34. مطر اميرة حلمي ، فلسفة الجمال ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، 1998
35. مطر اميرة حلمي: مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، دار التنوير للطباعة والنشر ، القاهرة ، 2013.
36. هيغل : المدخل الى علم الجمال فكرة الجمال ، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1988
37. هيغون كارول تالون ، ترجمة عبد الهادي مفتاح: الجماليات، صفحة سبعة للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، 2023.

38. هيفل: مدخل في علم الجمال ، ت جورج طرابيشي ، ط2 ، دار الطلعة للطباعة والنشر ،بيروت ،1980
39. وهبه مراد :المعجم الفلسفي : دار قباء الحديث للطباعة والنشر ، القاهرة ، 2007.
40. يحيى مصطفى:التذوق الفني والسينما ، دار غريب للطباعة والنشر ،القاهرة ،1990.

التوافق الوظيفي بين العناصر المرئية وأداء الممثل في المسرح المدرسي Functional compatibility between visual elements and actor performance in school theatre

مدرس. طه عبد الوهاب عبد الله Taha Abdel Wahhab Abdullah

كلية الفنون الجميلة / جامعة ديالى

m.a.taha@uodiyala.edu.iq 07721987687

ملخص البحث:

يعد المسرح المدرسي وسيلة فنية وتربوية تسهم في تشكيل وعي الطلبة وتنمية مهاراتهم الإبداعية , هدفت الدراسة إلى معرفة التوافق الوظيفي بين العناصر المرئية و أداء الممثل في المسرح المدرسي , تكونت دراسة الباحث من أربعة فصول تناول في الفصل الأول الإطار المنهجي, وفي الفصل الثاني إطار البحث النظري تناول الباحث عدة مباحث الأول منها تناول دراسة التوافق الوظيفي للعناصر المرئية في المسرح المدرسي ومفهوم التوافق الوظيفي في المسرح ومفهوم العناصر المرئية في المسرح المدرسي وتناول المبحث الثاني التفاعل بين أداء الممثل والعناصر المرئية في المسرح المدرسي وتضمن الفصل الثالث منهجية البحث وإجراءاته إذ اتبع الباحث في إجراءات بحثه المنهج الوصفي التحليلي حيث تضمن مجتمع البحث المتكون من ستة عروض مسرحية من عروض المسرح المدرسي وتم اعتماد احد هذه العروض كعينة بحث من قبل الباحث قام بتحليلها على وفق منهجية الوصف الشامل لها مع تحليل محتواها المتوافق مع هدف البحث أما الفصل الرابع فقد تكون من مجموعة من النتائج والاستنتاجات والتوصيات , وابرز تلك النتائج هو ان العناصر المرئية المتوافقة مع أداء الممثل رسمت شخصيات العرض المسرحي باتجاه تفعيل الحدث وترصين صورة العرض المسرحي بما يتناسب وإمكانية تلقي الطفل. وابرز استنتاجاته كانت: التكامل البصري , الأدائي يساعد في تعزيز الخيال المسرحي عند الطالب الممثل والطالب المشاهد , مما يجعل العرض أكثر جاذبية وتأثيرا. وخرج البحث الحالي بتوصيات وكان أبرزها توفير

الإمكانات المادية من أجل تحقيق متطلبات العروض المسرحية المدرسية من مناظر وإضاءة وأزياء .

الكلمات المفتاحية : العناصر المرئية ، أداء الممثل .

Search summary

School theatre is an artistic and educational means that contributes to shaping students' awareness and developing their creative skills. The study aimed to know the functional compatibility between the visual elements and the actor's performance in school theatre. The researcher's study consisted of four chapters. The first chapter dealt with the methodological framework, and in the second chapter the theoretical research framework. The researcher dealt with several topics, the first of which dealt withA study of the functional compatibility of visual elements in school theatre, the concept of functional compatibility in theatre, and the concept of visual elements in school theatre. The second section dealt with the interaction between the actor's performance and the visual elements in school theatre. The third chapter included the research methodology and procedures, as the researcher followed the descriptive analytical method in his research procedures, as the research community included the followingSix theatrical performances from school theatre shows, and one of these shows was adopted as a research sample by the researcher, who analysed it according to the methodology of comprehensive description of it, with an analysis of its content consistent with the research objective. As for the fourth chapter, it may consist of a

group of results, conclusions and recommendations, and the most prominent of these results is that the visual elements consistent with the actor's performance are the drawing of the characters of the theatrical show. Towards activating the event and consolidating the image of the theatrical performance in a manner that is consistent with the child's ability to receive it. The most prominent conclusions were that the scenery and the actor form a cohesive unit that is visible in the idea, expression, and creation of behavior that expresses the depth of the actor's personality and its inner self. The current research came up with recommendations, the most prominent of which was providing the material capabilities to achieve the requirements of school theatrical performances in terms of scenery, lighting, and costumes.

Keywords: Visual elements , Actor's performance

الفصل الأول:

■ مشكلة البحث:

يعتمد خطاب العرض المسرحي على الجانب المرئي بشكل كبير، الذي يوظفه المخرج لتجسيد فكره أو موضوع على هيئة منجز فني إبداعي مهم في تنمية الجوانب الجمالية والفكرية في العروض المسرحية ، وإنّ الجانب البصري المرئي يتقدم على الجانب السمعي والحركي بكلّ المعايير الحديثة التي من شأنها ان تطور الصورة الحسية والمدركات البصرية وجعلها أحد الركائز الأساسية من ركائز تطور الجانب الأدائي المسرحي والتطور نحو مفهوم معطيات العصر الفنية التي من شأنها ان ترفع الذائقة الفنية لدى المتلقي في المسرح لاسيما من خلال الصورة المتحركة والثابتة مع إيقاع جمالي لتلك العناصر المرئية من خلال التكوينات المرئية التي تشمل الممثل، والديكور، والأزياء، والحركة، والمساحة، والفراغ لهيكلية المناظر وتجعل منها تركيبة موحدة تجمع

بين المدرك الصوري والمعرفي ، وتأتي من خلال عملية التشكيل والبناء للعناصر المرئية، والتي تقوم بإرسال رموز ودلالات ، فإذا كان للجمل والكلمات المنطوقة أو المكتوبة دلالاتها الواضحة التي يدركها المتلقي في المسرح ويفهمها العقل مباشرة ويدرك ما تعنيه فإن للدلالات الحركية الطبيعية والمصطنعة تعبيرها الخاص التي تخاطب به المشاعر والأحاسيس الإنسانية، فضلا عن ان العرض المسرحي يستند إلى المحاكاة في مكوناته و عناصره نجد أن العناصر المرئية وحركة الممثل لها تأثير في بناء إيقاع العرض المسرحي ، لاسيما وان العرض المسرحي الموجه للطفل يحمل رسائل عدة ممزوجة مع العناصر المرئية وأداء الممثل على خشبة المسرح من اجل إثارة الاستجابة الانفعالية لدى الطفل، وتعاني العديد من العروض في المسرح المدرسي من ضعف في التوافق الوظيفي بين العناصر المرئية (مثل الديكور ، الأزياء ، الإضاءة) وبين أداء الممثل مما يؤدي إلى تشويش رسائل العرض وتقليل تأثيره التربوي والفني ، ففي كثير من الأحيان تستخدم العناصر المرئية بصورة غير منسجمة مع طبيعة الدور أو إيقاع التمثيل أو توظف بشكل زائد أو ناقص مما ينعكس سلبا على فهم الطالب المتلقي ويضعف قدرة الممثل على تجسيد الشخصية بشكل صحيح ومن هنا تبرز المشكلة في السؤال التالي إلى أي مدى يسهم ضعف التوافق الوظيفي بين العناصر المرئية وأداء الممثل في تدني العروض المسرحية المدرسية.

■ أهمية البحث:

- 1- يمكن ان تسهم الدراسة في تسليط الضوء على هيئة الأداء للممثل التي تظهر فيها الشخصيات المختلفة داخل العناصر المرئية في المسرح المدرسي.
 - 2- يفيد المختصين العاملين في المسرح المدرسي في التعرف على علاقة أداء الممثل بالعناصر المرئية في العرض المسرحي .
 - 3- تقيد الدراسة المهتمين بالمسرح المدرسي بالكشف عن التكامل الصوري في عروض المسرح المدرسي.
- هدف البحث:

يهدف البحث بالتعرف والكشف عن التوافق الوظيفي بين العناصر المرئية و أداء الممثل في المسرح المدرسي

■ حدود البحث:

1. الحد المكاني : جمهورية العراق – مديرية تربية ديالى
 2. الحد الزمني : في المجتمع من (2017-2020)
 3. الحد الموضوعي: دراسة وتحليل (التوافق الوظيفي بين العناصر المرئية و أداء الممثل في المسرح المدرسي)
- تحديد المصطلحات:

أولاً: التوافق

لغة: يعرف بـ" (التوافق الاتفاق) و(الوافق الموافقة) والتظاهر "(الرازي, 1989,ص644).
التوافق اصطلاحاً:

عرفه (كمال الدين عيد) بأنه " الائتلاف بين جميع عناصر و وحدات العمل الفني أو الأدبي, وهو التوازن العام في العمل كوحدة واحدة لا تجوز فيه وحدة على أخرى, إي ان الكل يسير بنظام محسوب و دقيق " (عيد, 2006, ص205) .

التعريف الإجرائي: هو انسجام أجزاء وحدات العرض المسرحي من ضمنها الممثل لخلق تكوين متناغم لأطراف مختلفة تتجمع بصريا على خشبة المسرح من اجل إعطاء صورة ذات مضمون موحد.

ثانياً: الوظيفة اصطلاحاً:

عرفه (صليبا) بأنها "العمل الخاص الذي يقوم به الفرد في مجموعة مرتبطة الأجزاء ومتضامنة" (صليبا , 1984,ص581).

ثالثاً: العناصر المرئية:

عرفها: (صليبا) : العنصر هو الشيء البسيط الذي يتركب منه المركب كالحجارة والقرميد والجذوع التي يتركب منها القصر، والحروف التي يتركب منها الكلام، وكالواحد الذي يتركب منه العدد، والعنصر في المنطق أحد أفراد النوع أو الصنف، ويعني كما سبق أن

عناصر الأشياء هي أجزائها البسيطة، وعناصر اللغة ألفاظها، وعناصر المعرفة مبادئها، وعناصر المثلث خطوطه وزواياه.(صليبا , 1984,ص111)

التعريف الإجرائي :هي مجموعة العناصر التي تدخل في تكوين عروض المسرح المدرسي ، من مناظر وإضاءة وماكياج وأزياء ومؤثرات تسهم مجتمعة مع الأداء الحركي للممثل في إيصال صورة تعبر عن فكرة إلى المتلقي (الطفل) .

ثالثا: أداء الممثل:

لغة:المثل : كلمة تسوية . يقال هذا مثله ومثله . كما يقال شبيهه وشبهه ويقال تمثّل فلان ضرب مثلا ، وتمثّل بالشيء ضربه مثلا . ومائل الشيء شابهه . ومثّل له الشيء صوّره حتى كأنه ينظر إليه (ابن منظور , 1970, ص436) .

اصطلاحا:- . عرفه حمادة, بأنه " الشخص الذي يؤدي دوراً في عرض تمثيلي . وقد ظهر الممثل في بادئ الأمر كعضو في مجموعة الراقصين والمنشدين في طقس ديني " (ابراهيم, 1971, ص292). أداء الممثل :

عرفه (سيرجيفيتش) هو العملية التي يعبر من خلالها الممثل عن الشخصية المسرحية باستخدام أدواته الصوتية والجسدية (ستانيسلافسكي , 1982, ص17).
التعريف الإجرائي:

الممثل هو ذلك الشخص الذي يستخدم أدوات جسمه من ، الصوت ، والحركة والإيماءة منسجمة مع مكونات العرض المسرحي المرئية .

رابعا: المسرح المدرسي

عرفته (وينفرد وارد): بأنه "وسيلة لإيصال التجارب إلى الأولاد والبنات, تجارب توسع مداركهم وتجعلهم أكثر قدرة على التفاعل وفهم الناس (وارد , 1986, ص46).

التعريف الإجرائي:

وهو مسرح يقدم العروض الموجهة لجمهور من التلاميذ ، يقوم بأداء أدواره مجموعة من الممثلين التلاميذ هدفه المتعة والفائدة الفنية والتربوية والجمالية والاجتماعية والنفسية ، والذي من خلاله تتوسع مداركه وقدراته في تجربة التفاعل الحركي مع عناصر العرض المرئية.

الفصل الثاني: الإطار النظري

المبحث الأول : التوافق الوظيفي للعناصر المرئية

مفهوم التوافق الوظيفي في المسرح

يعد مفهوم التوافق الوظيفي في المسرح من المفاهيم المهمة التي سعى من أجلها علماء النفس للتوصل إلى تحقيق الصحة النفسية للشخصية الإنسانية ليعيش باستقرار داخلي مع مجتمعه ومع نفسه , أي بمعنى التلاؤم والتطابق والانسجام, وذلك للدلالة على التوافق, ويعد مصطلح التكيف من المصطلحات الأكثر التصاقاً بالتوافق الوظيفي والذي يشمل السلوك الحركي و الحسي وجميع الأنشطة التي يقوم بها الإنسان (الجماعي , 2009, ص75). فالتوافق هو كل ما تقوم به الشخصية الإنسانية للملائمة بين نفسها مع المواقف المحيطة بها, فالتوافق يحصل للشخصية الإنسانية من خلال اتحاد مجموعة العمليات النفسية التي يحاول الشخص عن طريقها بتغيير سلوكه لتساعده على التغلب على المستلزمات الحياتية للوصول إلى حالة من الاستقرار الاجتماعي و البيئي والنفسي, فالتوافق يعد عملية ديناميكية مستمرة يحاول بها الشخص عن طريق سلوكه ان يحقق التوافق بينه وبين البيئة والمجتمع التي تشمل كل ما يحيط به من مؤثرات وإمكانات للوصول إلى حالة من الاستقرار الاجتماعي والنفسي والبيئي (الشرقاوي, 1996, ص30). فالتوافق عملية تفاعل بين الفرد والمحيط الذي ينتمي إليه لتكوين حالة الانسجام والتكيف بينه وبين بيئته لتحقيق نوع من العلاقات الثابتة (دلة , 2020, ص77). فالتوافق أهمية كبيرة للشخصية من جميع نواحيها للتغلب على المواقف التي تحيط بالشخصية واجتيازها للأزمات التي تتعرض لها في مواجهة المواقف والتعامل معها ايجابياً, فإذا كانت الشخصية تمتلك توافق معتدل سيجعلها شخصية متكاملة سواء من ناحية صفاتها او سلوكياتها (حمدان , 2015, ص40).

ان عملية التوافق للشخصية المسرحية لن تقتصر على ذلك الممثل وحده وإنما يجب ان تشمل جميع الممثلون الآخرون الذين معه على خشبة المسرح, وأيضاً كافة العناصر البصرية الموجودة على خشبة المسرح وطريقة التفاعل معها, فالتوافق لدى الممثل في المسرح يعلمه كيفية التعايش مع نفسه ومع الممثلون والتفاعل معهم, ثم ان انسجام الممثل

مع محيطه من الممثلين والعناصر المرئية المصاحبة له على خشبة المسرح قد يساعده على إيجاد وسائل تساعده في التخلص من المشاكل التي يتعرض لها أثناء العرض المسرحي والتغلب على كل العقبات والمواقف الحرجة التي تواجه الممثل تجاه بقية الممثلين، أي ان التوافق لدى شخصية الممثل هو نظام تكاملي يرفض التقسيم مع بقية عناصر العرض المسرحي، وبهذا لن يكن هناك غياب لأي عنصر من هذه العناصر وفي حال الغياب لأحد هذه العناصر فأن ذلك ينعكس سلبياً على أداء الممثل لأنه يجعل أدائه فقيراً تعوزه الكثير من عناصر العرض المكمل لمنظومة أدائه لان نظام الممثل نظاماً تكاملياً يرفض التجزئة بوصفه علامة أو رمز لنظام موحد محسوب، وهذا ما يؤكد ان حصول أي خلل أو تقصير في جانب معين يؤدي إلى عدم توافق الأجزاء مع بعضها، فالتوافق الوظيفي في المسرح يشير هنا إلى مدى التكامل والانسجام بين جميع العناصر المرئية للمسرح وبين الهدف الجمالي والتربوي الذي يسعى العرض المسرحي إلى تحقيقه بوسائله البصرية وأدائية الممثل (الجودري ، 2019 ، ص182)

مفهوم العناصر المرئية في المسرح المدرسي

العناصر المرئية في المسرح هي كل ما يشاهده المتلقي بصريا على خشبة المسرح ، التي تسهم في بناء صورة درامية وجمالية للعمل المسرحي تساعد في توصيل معنى الرسالة الفنية من خلال العرض والتي تعد هدف العرض المسرحي، فهي الحصيصة التي يسفر عنها الاتحاد بين عناصر العرض المسرحي بوصفها لغة تحاكي العمل المسرحي وتخطب الجمهور ويؤدي الجمال فيها جاذبية في القيم الواضحة لمجموعة البنى الصورية المرئية الشاغلة لفضاء العرض المسرحي وما تحمله من وضوح في التعبير والرؤية وما تمتلكه من قوة مؤثرة للمنجز في العروض المسرحية وان العناصر الأساسية للعملية التصميمية تتواجد في وحدات أولية وهي جزء ، أو عنصر من تركيب يؤدي غرضا اتصاليا يتضمن معاني عديدة ضمن التركيب العام وهذا المعنى لا يأخذ محتواه إلا من خلال الأثر الذي يتركه عن طريق تشابهه والتحامه وتتابعه للعناصر المرئية في الكتل من خلال وحدة الموضوع في التباين والتتابع الحركي للإضاءة والألوان والديكور وحركة

الممثل التي تحقق الغاية في العروض المسرحية وتقرب الصورة إلى ذهن المتلقي (عز الدين, 1993, ص240

فالتنظيم المادي للعناصر المرئية ومنها (المنظر المسرحي) يفترض ان يتناسق مع منظومة العرض والمادة والفضاء ، فرسالة عنصر المنظر المسرحي داخل العرض المرئي يجب ان تكون مقبولة عند المتلقي الطفل فهو يعيش لحظة التفاعل مع العناصر المكونة للعروض المسرحية، فالمنظر لا يكون مستقلاً بذاته عن العناصر الأخرى المكونة للعروض المسرحية من أزياء وممثل وإضاءة ، وان الطفل في طبيعته ينجذب نحو الأشياء التي تحتوي على أشكال وألوان جذابة، لأنه سريع النفور والملل من العرض المسرحي، لذلك يجب على مخرج أن يراعي ذلك في العمل المسرحي ولا يعمل على جلب أفكار وأشكال وأشياء بعيدة عن إدراك الطفل العقلي مما يؤدي إلى نفوره من العرض المسرحي المقدم له ، وكما يعرف ان الطفل بطبيعته يعشق القصص البطولية والخيالية ، لذلك يجب التنوع في المنظر مع البساطة الملائمة لمستوى الفهم لدى الطفل، وكذلك مراعاة للفئة العمرية المقدم لها العرض المسرحي ، فالمنظر هو الذي يحقق غاية العرض، وهو جذب المتلقي للاندماج معه والمشاركة الفعالة مع عناصر العرض الأخرى كأداء الممثل والمنظر ، وحتمية بقاء عين الطفل على المنظر والممثل الذي يشاهده أمامه فالمسرح المدرسي يعتمد بشكل أساسي على اللغة البصرية لجذب انتباه الطفل المتلقي وتحفيز خياله وهنا يظهر بشكل واضح التفاعل الوثيق بين أداء الممثل والعناصر المرئية (كير , 1980, ص53) .

مجالات التوافق للعناصر المرئية في العرض المسرحي هي كالتالي:-

أولاً: الديكور المسرحي

الديكور في المسرح هو التكوين المرئي للمكان المسرحي والذي يتضمن الخلفيات والمناظر والمجسمات ويعد احد أهم العناصر المرئية في المسرح بشكل عام والمسرح المدرسي بشكل خاص لأنه ينقل المتلقي إلى عالم القصة ودعم المعنى الدرامي وللديكور علاقة وثيقة بالشخصية المسرحية حيث يعطي تركيب الديكور على خشبة تصوراً واضحاً للشخصيات بمكان وزمان وطبيعة البيئة التي تعيش بها الشخصيات

المسرحي بأماكن ومن خلال الديكور ولغة المؤثرات المرئية يتم الإيحاء بين الطفل وبيئة الحدث ليكون داخل منطقة التفاعل مع أداء الشخصيات المجسدة في العرض المسرحي، على وفق بيئة خالية من التجريد الذي يفقد الطفل الممثل من خلالها إحساسه بالمكان وبالتالي تخلق قطيعة بينه وبين العناصر المرئية في العرض المسرحي. والديكور في المسرح المدرسي غالباً ما يتخذ البساطة أساساً في تكوينه، ولكن بعض المسرحيات وخاصة العروض ذات المشاهد الخيالية المأخوذة من حكايات الجن والأساطير تتطلب دقة عالية لخلق حالة الإيهام لدى الطفل الممثل والمتلقي والتي تحقق الإبداع المسرحي والإمتاع والدهشة (احمد ، 2004، ص193).

ثانياً: الأزياء والمكياج وعلاقتها ببناء الشخصية وأداء الممثل :

" إذا كان لكل شيء مرئي على منصة لون وشكل كالمناظر والأضواء، فإن الأزياء والمكياج لها ألوانها وأشكالها أيضا التي توظف لهوية الممثل وتسهل على المتلقي الطفل النقاط الانفعالات والمشاعر وهناك رابط بين إدراك الأطفال والعرض المسرحي الموجه لهم، والزي يحمل دلالات اجتماعية وجمالية وثقافية من خلال علامات ودلائل مرئية داخل منظومة العرض المسرحي تنمي عند الأطفال قدرة بالغة في تخيل الصور الذهنية وذلك من خلال رموز تتجسد داخل أزياء شخصية الممثل وأدائه التي يراها أمامه في العرض المسرحي (أبو مغلي، 2007، ص55) فالأزياء جزء فاعل في منظومة العناصر المرئية التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً مع أداء الممثل على خشبة العرض المسرحي فتعمل الأزياء على توسيع استجابة الطفل المتلقي للعرض المسرحي لما يحدث أثناء العرض و تشد تركيزه و انتباهه فتعطي لديه الذائقة التربوية والفنية والجمالية ومن خلال اعتماد مصمم الأزياء و المخرج على الصورة المرئية التي تشكلها الأزياء مع أداء الممثل والعناصر المسرحية الأخرى التي تدرك بصريا في أثناء العرض المسرحي، لذا يحرص مصمم الأزياء على ان تكون دلالات الأزياء في المسرح المدرسي مقبولة من الناحية الشعورية والواقعية، فبالإمكان ان تحقق هذه الأزياء جاذبية لدى الطفل في حدود مستواهم الفكري وتثير التساؤلات الذهنية من خلال ما يشاهدونه من دلالات داخل الشكل المرئي وهيئة الزي الذي يتحرك على وفق منظومة متجانسة هي منظومة العناصر المرئية،

فالعرض الذي يتعاطى مع الأفكار المبسطة إما يعتمد على الصورة الموجبة التي تخزن في ذاكرة الطفل ، وهي تكون اقرب إلى الإدراك، وهذه الصورة هي التي يتفاعل معها الطفل، لأنها تترك أثراً فيه وتقربه من منطق ومنظومة العرض المرئي والأفكار التي تم إرسالها إليهم عن طريق أداء الممثل علماً بأن هذه الصورة لا يمكن أن تكون إلا بوجود الصورة المرئية التي تحمل الزي الذي يتقارب مع الصورة الذهنية العالقة في مخيلة الطفل(اكرم، 1994، ص93).

كما تسهم الأزياء المسرحية في أثناء العرض المسرحي على تحديد شخصية الممثل وأدائه المتفاعلة ضمن الأحداث مع العناصر المسرحية الأخرى، فتوضح أشكالها وألوانها وتصميمها فكرة المسرحية وعند رؤيتها من المشاهدين تكون دليلهم نحو تكوين فكرة حول الأحداث المسرحية بشكل سريع وتمدهم بالمعلومات الكافية عن أهم الشخصيات المتصارعة ضمن أدوار العرض المسرحي، وتساعد الأزياء المسرحية على تحديد الشخصيات السلبية والإيجابية ، ويستطيع المشاهد التنبؤ بها بمساعدة الأزياء التي تعمل على الكشف عنها بوضوح دون غموض لأن مستوى أدراك المتلقي (الطفل) يعتمد بالدرجة الأساسية على الجانب البصري لديه لهذا وجب الابتعاد عن الغموض في تشكيل الأزياء المسرحية وتصميمها في العرض الموجه نحو شريحة من الأطفال، فالإدراك الحسي وتكوين المفاهيم يشتملان على تفسير وتنظيم الانطباعات والخبرات الحية (موسن، 1998، ص58) .

فالأزياء في المسرح المدرسي المقدم إلى فئة الأطفال تتعدى عن ماهيتها التقليدية بالملابس المعروفة للإنسان لتذهب إلى تجسيد شخصية الممثل وأدائه لاسيما في المسرحيات ذات الشخصيات الحيوانية أو الجمادات التي تجسد الأزياء شكلها الخارجي كأن يرتدي شخصية الممثل في أدائه زي (الغراب ، الأرنب ، الأسد، الشجرة، الدب) حيث يصبح الزي بعداً طبيعياً لشخصية الممثل المسرحية كأن يكون للممثل استطاعة ارتداء أزياء أخرى مضافة لذلك الزي لتوضيح الفكرة من العرض المسرحي، وذلك بارتداء ملابس تقليدية توحى بفقر أو عظمة تلك الشخصية داخل البيئة الاجتماعية للحدث الدرامي المسرحي (سليمان، 2005، ص270).

ويشكل المكياج عاملاً مؤثراً و مهماً في العروض المسرحية بشكل عام ، فهو ليس مجرد شيء أو فعل يوضع على وجه الممثل، بل هو وظيفة تساعد في اغناء عناصر العرض المسرحي وإعطائه قيمة جمالية ودلالية ، ومن وظائف المكياج على المسرح إبراز ملامح وجه الممثل الذي يسلط عليه الأضواء إنشاء العرض المسرحي بطريقة معينة، وهو يساعد مع حركات الوجه في تشكيل و تكوين وجه الشخصية التي يتقمصها الممثل، لذلك يخلق المكياج دلالات مرئية أكثر ثبات من دلالات الوجه التي تعد أساساً على خشبة العرض المسرحي (أسعد , 1973, ص91).

ثالثاً: التوافق بين الإضاءة أداء الممثل:

تعد الإضاءة أحد العناصر المرئية التي لها أهمية و دور كبيرة جداً في العروض المقدمة في المسرح ، ويستطيع الممثل التفاعل على خشبة المسرح عن طريق الإضاءة الموجودة إنشاء العرض المسرحي، فلإضاءة دور مهم في تحديد وتفسير الأحداث والزمان والمكان ، والإضاءة تتضامن في عروض المسرح المدرسي مع العناصر الأخرى المكمل للعرض وتعمل على إيصال صورته جمالية كبيرة وواضحة للمتلقي . حيث تعد الإضاءة من العوامل الأساسية المكونة للعرض المسرحي فهي وسيلة فنية تستخدم أساساً لإبراز وسائل التعبير الحسية .

إن التشكيل الضوئي يخلق تأثيراً في التشكيل الجمالي مع مجموعة المرئيات على خشبة المسرح ومنها الممثل وتشكيلات المنظر ، وتتم عملية إسقاط الضوء على تلك الكتل فتخرج بأجسام وأشكال معينة تحمل تأثيراً على المتلقي الطفل فتبهره شكل الإضاءة وألوانها المتناغم مع أداء الممثل مع منظومة العرض المسرحي التي تشكل لوحة تشكيلية متكاملة بمدلولاتها من خلال الضوء على تلك التكوينات المرئية فيشكل منها إشارات ورموز وبقونات فبذلك تكون منظومة الإضاءة مرئية بصرية في العرض المسرحي وظيفتها أيقونة واضحة مثل تصوير الليل والنهار في العرض كما يعرض جوانب رمزية واضحة بنفس القدر لكن الوظيفة الأهم التي يلعبها الضوء في العرض المسرحي هي وظيفة استدلالية فالإضاءة هي التي توجه انتباه المتلقي الطفل الى النقطة الرئيسية للحدث الدرامي (الشاروني , 1997, ص24) .

ولمؤثرات الإضاءة إسهام في توسيع أفق الرؤية البصرية الطولية بجعل أداء الممثل يتفاعل أكثر بالأحداث ويسهم مساهمة وجدانية في أحداث العروض المسرحية وصراعاتها ، وبذلك يمتلك الطفل وعياً بالأحداث التي يبرزها أداء الممثل للشخصية المسرحية المتفاعل مع الإضاءة من خلال العرض بواسطة الإثارة النفسية للممثل وجعل الجو العام للعرض المسرحي جوا مقنعا ومدركا وممتعا من قبل المتلقي (الطفل) فإن الإضاءة بتركيزها على شخصية الممثل أو على زاوية من الديكور يمكن أن تلعب دوراً إيحائياً لأنها تساعد على جعل التمثيل والطبيعة والجو المعنوي محسوساً وتنويعاتها تسجل تطوراً وجدانياً.

إن تلوين العرض المسرحي يعكس رغبات المتلقي الطفل وتعلقه بالألوان، فاللون الذي تعمله الإضاءة المسرحية يسهل نقل المتلقي الطفل إلى عوالم العرض المسرحي وأحداثه فهو علامة تقدم مقترحا لشتى أنواع القراءات ، فاللون يقدم أشياء شعورية تجعل أداء الممثل فاعلاً ومنهمكاً في التفاعل لمعطيات العرض المتمثلة بالشخصية المسرحية وعناصر العرض الأخرى وبذلك يحمل جمال المعاني والدلالات وعمقها التربوي والفكري حيث يوجه المخرج المسرحي لمسرحيات الأطفال عناية خاصة لتغيرات الألوان تحت الإضاءة، فالإضاءة في المسرحية تساعد على تركيز انتباه المتفرجين وتوجيه أنظارهم إلى كل ما هو هام على خشبة المسرح (الباجلان, 2020 ,ص24) .

وتحمل الإضاءة وضعية البيئة التي يعيش فيها الممثل والجمهور المتلقي لذلك عدت الإضاءة بأنها المصدر الأساسي للحياة البصرية والعالم السحري يقوم بفرض وجوده على واقع الإنسان وماهيته ليقدم ترجمة للحالة النفسية للإنسان ، ومن هنا حددت للإضاءة خمسة وظائف وهي: (إضفاء التجسيم ، المساهمة في سهولة الرؤية ، خلق الإحساس بمطابقة الضوء الصناعي لمثيله الطبيعي، خلق الجو المناسب والإيحاء بالزمن، الإيهام بالبعد الثالث، عمل التكوينات والتأكيد على العناصر المهمة وإبرازها) ،والإضاءة المسرحية وأثرها على العناصر البصرية المرئية في عروض المسرح المدرسي تخلق جواً يلئم الذهنية والمستوى العمري للمتلقين الأطفال ، فتعمل الإضاءة كمادة تركيبية في بناء شكل العرض المسرحي وحيويته وتلاعبه الإيقاعي مع أداء الممثل واللون وباقي الأجزاء المرئية

على خشبة المسرح فتكون للإضاءة في المسرح المدرسي أثراً درامياً وجمالياً ودلالياً متفاعلة مع أداء الممثل داخل العرض المسرحي كونها منظومة تحمل علامات صغيرة مسلطة بألوان تسقط على الأشكال وتجعلها واضحة المعالم وتحوي رموز تفك بعض التساؤلات التي تراود ذهنية المتلقي الطفل.

المبحث الثاني: التفاعل بين أداء الممثل والعناصر المرئية في المسرح المدرسي
الأداء التمثيلي لدى الطفل هو محاكاة لتجارب معاشة أو مكتسبة ويعد جانباً مهماً من جوانب نمو الطفل ، ينطوي على عنصر التخيل والإبداع الذي من خلاله يبدع التلميذ الممثل للدور المسرحي بإظهار ما بداخله من خلال محاكاته للأشياء وتقليد ما حوله من المواقف المتخيلة ، فالمسرح المدرسي يساعد الطفل على تكثيف ما هو محسوس وصولاً إلى المعقول ومن الأشياء المعاشة إلى الأشياء المتخيلة ، ومن الأشياء البسيطة إلى الأشياء المركبة ، كما يمنح الطفل فرصة الشعور بقدرته على تقليد الآخرين والتعبير عن أدائهم التي تساعد على تطوير و تنمية عمليات الاكتشاف والاستنتاج لدى الطفل المتلقي (هيالات, 2007, ص73)

إن الممثل الذي يسعى من خلال أدائه إلى تجسيد الشخصية في المسرح المدرسي عليه ان يبحث عن عدّة طرق يتجاوز فيها الإيقاع النمطي الساكن لبعض الشخصيات المسرحية التي غالبا ما نجدها متكررة في المسرح المدرسي وتأخذ صفة ملازمة لها كالشجاع أو الجبان أو النفاق أو البخيل وهو ما نشاهده في أغلب الأعمال المسرحية المقدمة للأطفال ، إذ نجد القائد شجاع والديك مغرور ، والثعلب مكر ، والغني جشع من الشخصيات المسرحية، فمن الواجب على الممثل الذي يسعى إلى تجسيد هذه الشخصيات، ان يمنحها قدراً من الواقعية والصدق، وان يبرز فيها أبعاد الشخصية الواقعية الحية التي تمتلك إيقاعها الخاص في أداء الحركات والكلام والتعامل مع الشخصيات المسرحية الأخرى ومع سير الحدث الدرامي وتطوره في المسرحية (وينفريد , 1986, ص205) .

فإن الأداء التمثيلي في المسرح المدرسي يحتاج إلى الدقة سواء بطريقة تدريب الممثل على أداء الشخصية أو اختيار الممثلين ، فعلى الممثل ان يخلق صلة قوية و متينة بينه

وبين المشاهد الصغير عن طريق الحوار المسموع والأداء المتقن والمؤثر . فالتمثيل في المسرح المدرسي المقدم إلى جمهور الأطفال ليس بمهمة سهلة بل تحتاج إلى جهد إضافي ومران متواصل مع الممثلين . إن العمل كممثل في المسرح المدرسي لونه جديد من ألوان التخصص له تبعاته، ولابد من إعطاء جمهور الأطفال الصغار قنناً عظيماً . فالممثل في المسرح المدرسي يجب عليه الاتحاد مع الجمهور ، من خلال استعمال أداء ولغة قريبة من مستوى الطفل وطبيعة حياته، ويجعل جسر للتواصل بين الطرفين، فدرجة نجاح العرض المسرحي المقدم للطفل مرتبطة بصورة مباشرة مع أداء الممثل وتفاعله مع ما يحيط به على خشبة المسرح وما يقوم به كونه يعد الوسيط الأكثر فاعلية في عملية التواصل بين المتلقي الطفل والعرض المسرحي، فضلاً عن إمكانياته كونه ممثلاً يمتلك قدرة وخبرة على التحكم والسيطرة على أدواته المعرفية المتفاعلة (فرنسيسيني، 1995، ص30) .

ان أداء الممثل في العرض المسرحي وتوافقه مع العناصر المرئية يؤديان دوراً كبيراً ومهما لتمامك الأحداث والقضاء على الرتابة، حيث يعتمد أداء الممثل وإيقاعه في على حاسة البصر بالدرجة الأولى وهو ما تكونه المناظر المرئية للمسرح وما يرافقها من مؤثرات لونية ، فكلما كان الانسجام بين الملابس والإضاءة والأداء زاد تأثير العرض المسرحي في إيصال الرسالة بشكل يقبله ويستمتع به المتلقي الطفل التلميذ .

ومفهوم التوافق في العرض المسرحي هو من المفاهيم الأساسية التي تتحكم في عملية بناء العمل الدرامي وتوزيع عناصره وإخراجه بأسلوب فني جمالي مميز وواضح .وبما أن كل عرض مسرحي يتكون من مجموعة من العناصر المرئية فإنه لا يأخذ مكانته في ذلك العمل ما لم ترتبط ارتباطاً متوافقاً فيما بينها . لذلك فان التناسق والتوافق في عمل العرض المسرحي يفترض إيجاد أواصر مشتركة بين مجموعة عناصر العرض المسرحي المختلفة بما يظهرها في حالة من التآلف ضمن إطار متجانس . يبلغ مضمون العمل الفني المسرحي في أتم وجهه (قطب، 1996، ص74) .

والتوافق الوظيفي في العرض المسرحي الموجه لفئات عمرية ناشئة هو أحد السمات البارزة فيه ، ومخرجو العروض الدرامية حريصون على أن تكون العروض مرتبة بطريقة

مقصودة هدفها الوصول بالعرض المسرحي إلى أعلى درجات التناسق الفني والجمالي في شكله ومضمونه ومن خلال هذا التناسق تأخذ كل صورة وكلمة في العرض مكانها الخاص والمميز، ومن مظاهر التوافق الفني الجمالي في دراما المسرح هو ائتلاف الأشكال مع بعضها البعض لتكون جنس واحد. حيث ان عروض دراما الطفل تسير على مبدأ توافق اللفظ مع الصورة وأن عملية تذوق العرض المسرحي بالنسبة للطفل المتلقي للعرض المسرحي تتأتى من المتابعة المتفاعلة للعرض المتوافق والمنسجم الموجه له واكتشاف مضمونه وذلك يتم عن طريق الإحساس بالقيم الفنية الجمالية المتوافقة لعناصر الصورة المسرحية المكتملة المعنى والتي تتجسد من خلال تفاعل أداء الممثل مع عناصر الديكور في العرض المسرحي (حسن، 2007، ص3).

فعملية الوصول إلى تشخيص عرض مسرحي متكامل موجه للطفل، يتوقف على بنية هذا التوافق في الديكور وأداء الممثل، كعنصر (التشويق) بوصفه عنصراً أساسياً في عروض المسرح المدرسي، وهذا العنصر له تأثير كبير في لفت انتباه المتلقي الطفل وتفعيل قدراته الذهنية بصورة ايجابية، بعد تحفيزه وشد انتباهه إليها، والتفاعل معها فنيا ومعرفياً وجمالياً (الكعبي، 2009، ص194).

وللبينة في المسرح المدرسي خصوصية تختلف عن ما هي عليه في المسرح التقليدي التي تتشكل على نحو إشاري و رمزي يتصل بالواقع تأويلياً، ففي المسرح المدرسي تتمظهر البيئة على شكل يوحى بالواقعية فإذا كانت الأحداث تجري في غابة لابد من خلق أجواء إيهامية توحى بالغابة من خلال العناصر المرئية المتمثلة بالديكور. وبذلك تتكون العناصر البصرية المرئية التي تتجسد على خشبة المسرح من عدة تركيبات تعطي دلالات لواقعية المكان فان المنظر المسرحي يعطي شكلاً مرئياً لمكان واقعي أو خيالي، فهي الوحدة الفنية التي تعطي للعمل المسرحي وأداء الممثل قيمته الفنية والجمالية والدرامية (سليمان، 2005، ص267).

وإن تغيير المناظر المسرحية في كل مشهد من مشاهد العرض المسرحي، يعد من الممارسات الجيدة في المسرح المدرسي تعطي للممثل قدرة على التلوين والقضاء على رتابة العرض مما يستوجب من المصمم أن يصمم الديكورات لتكون سهلة التغيير و

الحمل ، فضلا عن ان تتمتع هذه المناظر بالوظائف المتعددة والألوان الزاهية والبراقة ،
لتنسجم مع عناصر العرض الرئيسية الأخرى، مثل الممثل والإضاءة، مما يسهم في
تعزيز التجربة البصرية المرئية ، والتفاعل الحي مع الطفل، ولتحقيق ذلك فإن أسلوب
الافتراض في عروض المسرح المدرسي هو أكثر الأساليب صلاحية من الناحية العملية.
فمشهد ساحل البحر يمكن أن يفترض بواسطة ستارة زرقاء مع القطع المرسومة الدالة
على الصخور والماء ومشهد الغابة يمكن أن يفترض بواسطة ستارة خلفية زرقاء وعليها
ظلال للأشجار وبعض النباتات وصخرة (عبد الرزاق ، وعبد الحميد، 1984، ص73)
ولهذا فإن فقر العروض المسرحية من تلك العناصر الترفيهية، يمكن أن يكون له أثر
سلبي على تلقي الطفل المتلقي واستمتاعه بالمسرحية، لذا فإن استخدام تعدد المناظر
وتنوع الديكورات، والتبديلات اللونية لها في الإضاءة، من العناصر الترفيهية، تسهم بشكل
كبير، في تحقيق الهدف الترفيهي داخل العروض المسرحية الموجه للأطفال، وبالإمكان
عن طريقه فتح آفاق جديدة أمام المتلقين الأطفال ، مما يجعل من التجربة المسرحية،
أكثر متعة وتجارب استثنائية لا تنسى عند الأطفال. وهكذا يصبح الديكور ليس صورة
ثابتة أو مجرد خلفية ، بل عنصراً ديناميكياً يوصل الرسائل العاطفية والمشاعر بشكل
غير مباشر مما يعزز قدرة الأطفال على الفهم والاستيعاب. لذلك فإن للديكور دور
جمالي، فالعناصر التشكيلية المختلفة للديكور كالخط واللون و لها تأثيرها الواضح على
إقناع الطفل واستجابته للعرض نظرا لميله الطفولي نحو الشيء الجميل، وكما تتمخض
المسرحيات عن نهايات مثالية يجب أن يكون الديكور مثاليا، فالتدقيق بالنسبة للأطفال
للصورة المسرحية الجميلة يزيد إحساسهم بالجمال ويحفز مشاعرهم ويغرس في أنفسهم
الجمال الروحي (ثابت، 2015، ص57).

المسرح المدرسي:

يقصد به ذلك النشاط المسرحي داخل المدرسة أو الصف ، يقدم مسرحيات ذات طابع
ثقافي تربوي واجتماعي تهدف إلى المساهمة في التنشئة الاجتماعية والتربوية وبناء نظام
القيم الأخلاقية والسلوكية والدينية ، وإثراء معلومات الطالب العامة وغير مما يدخل ضمن
نطاق مسؤولية المدرسة في تربية وإعداد الطلبة وتعليمهم وتعزيز قدراتهم فهو يعد أداة

فاعلة من الوسائل العلمية والتربوية والفنية كونه يجمع بين الترفيه والتعليم , يمارس داخل المؤسسات التربوية كجزء من الأنشطة اللاصفية أو ضمن المناهج الدراسية يستخدم كوسيلة لإكساب الطلبة خبرات وسلوكيات تربوية من خلال ممارسة الأداء التمثيلي (عبد الله, 2004, ص16).

خصائص أداء الممثل في المسرح المدرسي:

- 1- البساطة والوضوح في التعبير .
 - 2- أداء الممثل يكون مبالغ فيه قليلا ليتناسب مع إدراك الطفل المتلقي .
 - 3- كسر للجدار الرابع من خلال تفاعل الممثل مع الجمهور
 - 4- استخدام الممثل للإيماءات والحركة والأصوات بوضوح وفكاهة.
- فهنا الممثل يتخيل ويحاكي ويتكرر ويرتجل في أدائه التمثيلي ويؤمن بأدواته الشخصية ويقنع بما يقدمه قناعة تدفع بأقرانه إلى الإيمان بحقيقة ما يؤديه من دور ومثال ذلك تخيل غصن شجرة أو عصا حصاناً فيحدثه ويحاكيه كحقيقة واقعة وهو بذلك يجسد دور الفارس في سلوكه و عواطفه وانفعالاته (عبد الرزاق وعوني ، 1980، ص34) .
- مؤشرات الإطار النظري

- 1- العناصر المرئية في عروض المسرح المدرسي ذات دلالة سهلة التمكين في تفسيرها وفهمها من قبل المتلقي (الطفل \ التلميذ).
- 2- تعد الإضاءة والمناظر والمكياج والأزياء وأداء الممثل صورة مرئية ناطقة تدعم التواصل و التفاعل بين الممثل في العرض المسرحي والمتلقي (الطفل | التلميذ).
- 3- إنّ العناصر المرئية ترجمة أفكار المؤلف التي تستثمر عناصرها في التوظيف التثقيفي والجمالي للعرض المسرحي المدرسي
- 4- يساعد التنوع في العناصر المرئية ، فهم المعنى للصورة المتحركة او الثابتة و تحقيق المثير البصري بالاستعانة بشخصية الممثل التي من خلالها يتشكل العرض المسرحي .
- 5- تمثلت العناصر المرئية في المسرح المدرسي بالبساطة والوضوح

6- تحقق الرؤية البصرية في المسرح المدرسي التشكيلات والتكوينات وفق علاقات الزمانية والمكانية للأحداث بوحدة جمالية تزيد المتعة والتشويق والتعاطف في الحدث الدرامي.

الفصل الثالث: إجراءات البحث

أولاً: مجتمع البحث:

يتكون مجتمع البحث من (6) عروض مسرحية من عروض المسرح المدرسي في مديرية تربية ديالى لعام (2017- 2020) التي اعتمدت على تفاعل الممثل مع العناصر المرئية في المسرح المدرسي واعتمد الباحث هذه المسرحيات لوجود عروض مسرحية مسجلة على أقراص ليزيرية (CD). وكم في الجدول التالي:

(مجتمع البحث)

ت	اسم العرض	المؤلف	مخرج العرض	تاريخ العرض
1	نشط والعناصر الأربعة	مقداد مسلم	طه رحيم	2017
2	عشرة على عشرة	ماجد درندش	ابراهيم نعمة	2017
3	خواص الضوء	هاجر صباح الدليمي	عباس حكمان	2018
4	طبيب الأسنان	حيدر محمد جميل	مشتاق الخدران	2019
5	حكاية الديك صياح	حسين علي هارف	أمير اديب	2019
6	النصيحة	سراج منير	سعد حاتم	2020

ثانياً: عينة البحث:-

1- اعتمد الباحث في اختيار عينة البحث على الطريقة القصدية مسرحية (خواص الضوء) ، وذلك لأنها تتطابق ومؤشرات الإطار النظري التي توصل إليها الباحث و تحقق هدف الدراسة الحالية.

ثالثاً: منهج البحث:-

اعتمد الباحث المنهج (الوصفي التحليلي) لأنه يتفق مع إجراءات البحث وطبيعة العرض المسرحي الذي تم اختياره.

رابعاً: أداة البحث:-

اعتمد الباحث في تحليل عينة البحث على مؤشرات الإطار النظري الخاصة في العروض المسرحية بوصفها أداة بحث :

خامساً: تحليل عينة البحث:-

مسرحية : خواص الضوء

تأليف : هاجر صباح الدليمي

إخراج : عباس حكمان

فكرة المسرحية

تتمحور الفكرة الأساسية للعرض المسرحي (عينة البحث) حول مفهوم الضوء وخواصه وفوائده، وهو أحد مواضيع مادة الفيزياء للصف الأول المتوسط حيث مسرح هذا الموضوع بشكل عرض مسرحي(مسرحة المناهج) مؤلف من مشهدين تدور أحداثه بين الأب وأبنائه أحمد ومحمد وبين المعلم وتلاميذه حيث يدخلان في حوار يتم من خلاله معرفة مصادر الضوء الطبيعية والاصطناعية والفرق بينهما ومعرفة خواص الضوء وطرق مروره من خلال الأجسام المادية ، حيث تدور أحداث المسرحية حول أخوين يدعي أحدهم أنه عبقرى لكنه كثير الأخطاء يدور بينهما حوار عند رؤيتهم دخول أشعة الشمس إلى المنزل ولكن بفضل الأب ومعرفته يتمكنون من التغلب على المشكلة وتوضيحها ، ثم تصادفهم مشكلة أخرى في المدرسة إلا أن المعلم يدخل على الخط وبمعرفته وحكمته يستطيع أن يوضح مفهوم الضوء وخواصه بالأدلة والتغلب على المشكلة الناتجة من اختلاف الآراء بينهم .

شخص المسرحية :

1- المعلم الشخصية الرئيسة في المسرحية .

2- الأب (والد الأخوين احمد , ومحمد)

3- احمد (الابن الأكبر)

4- محمد (الابن الأصغر الذي يدعي انه عبقرى)

5- التلاميذ.

تحليل المسرحية:

التحليل وفق التوافق الوظيفي للعناصر المرئية وإداء الممثل:

يبدأ العرض المسرحي بصوت لموسيقى هادئة تصاحب منظراً متعدد الألوان والأشكال ؛ وذلك باستخدام مسجل صوت, لإدخال المتلقي (التلميذ) في الجو العام للعرض من خلال توافق المنظر مع الموسيقى, وتحقق عناصر جذب للتلميذ وقطع الديكور الخفيفة السهلة التغيير والتنقل المتمثلة بإطار خشب مربع الشكل وستارة من القماش الملون للدلالة على شباك غرفة منزلهم , تمكن الممثل من تحريكها بسهولة , كما هو الحال عندما حدث خلاف بين أحمد وأخيه محمد في منزلهم حول دخول ضوء الشمس من الشباك , فيطلب احمد من أخيه محمد غلق ستارة الشباك لأن الضوء يؤثر على عينه وعد ضوء الشمس مصدر يضر العيون , وهذا جسد بشكل مرئي من خلال دخول الضوء الساطع من فتحة الشباك ,

محمد: يتقدم إلى أخيه وهنا تسلط الإضاءة عليه ثم يقول يقولون أن ضوء الشمس يفيد الجسم وأنا أريد أن اخذ حمام شمسي.

احمد: هل يجوز اخذ حمام داخل الغرفة , الناس تذهب إلى شاطئ البحر أو تذهب إلى المسبح ليأخذوا حمام شمسي.

محمد: أخي هذا الضوء نعمة ... هنالك أشخاص في بعض الدول يتحسرون على ضوء الشمس ونحن النهار بكامله الشمس متواجدة عندنا .

احمد: أذن كيف يعيشون بدون هذا الضوء؟

محمد: يعيشون على مصادر الطاقة الكهربائية...واغلب مصادر الضوء عندهم على الكهرباء.

احمد: وما هو الفرق بين ضوء الشمس وضوء الكهرباء.

في هذا المشهد كان المنظر قد اخذ أسلوب اختصار لمشهد مسرحي يعتمد على مؤثرات مرئية وإضاءة كانت تصور خلق عنصرا من الدهشة والصراع في أول اللحظات عند دخول أشعة الشمس من الشباك , حيث تجسيد الضوء الداخل من شباك المنزل لمعرفة فكرة الضوء الطبيعي الذي مصدره الشمس مع إمكانية الممثل التعرف على فوائد ومضار أشعة الشمس وأنواعها بشكل حوار وتفاعل درامي بين الممثل والضوء على خشبة المسرح, حيث ساهمت في تفعيل أداء الممثل لتجعل من الشخصية ذات فعل ديناميكي متصاعد فالتوافق الوظيفي للمناظر المتنوعة والأشكال المنسجمة مع الأداء التمثيلي للممثل أضافت لمسة جمالية للعرض وعلامة توضح فكرة المسرحية بشكل بسيط فعال في تجسيد تجربة مرور الضوء من الثقوب الخشبية والزجاج والبلاستيك الشفاف وعدم مرورها من جسم الخشبة (الجسم المعتم) , ومشهد السيارة الصغيرة المصنوعة من البلاستيك الموضوعة في الزاوية اليسرى من خشبة المسرح , ثم وضع المصباح داخلها من طرف (أحمد) ومشاهدته وانهاره بعدم خروج الضوء إلى خارج السيارة هذا الحوار والصراع بين أحمد وأخيه محمد الذي يدعي أنه عبقرى وذو معرفة بمصادر الضوء وأنواعه أدى إلى تصاعد الأحداث والحوار الذي دام خمسة دقائق من التفاعل مع الحدث , ثم يجيب محمد على السؤال عن طريق عرض تجربة أمام محمد وبشكل متوافق مع سير الأحداث ويوضح فيه كيفية تكوين الضوء الاصطناعي داخل السيارة ويخفق في خروج الضوء من داخل جسم السيارة الصغيرة المصنوعة من البلاستيك مما ساعد التلميذ المتلقي في التعرف على فكرة المسرحية وفهم المضمون العلمي لتكوين الضوء الاصطناعي وإمكانية مروره من الأجسام الشفافة وعدم مروره من الأجسام المعتمة وهنا يصل الحوار إلى ذروته بعد إجابة أحمد على باقي السؤال الذي لم يتمكن أخيه محمد العبقرى من الإجابة عليه من خلال تجربته , حيث برهن أحمد من خلال العناصر المرئية على عدم إمكانية مرور الضوء في الأجسام المعتمة كالخشب والحديد والجدران ومرور الضوء من خلال الأجسام الشفافة كالزجاج والنايلون حيث شاهد الباحث كيف وظفت العناصر المرئية في توضيح المعنى وتفاعل الممثل في هذا الاندماج ,فضلا

عن ان المنظر كان بسيط خالي من التعقيد والتفاصيل الدقيقة فلم يكن يتطلب العرض المسرحي من استخدام ديكورات كبيرة لكي توحى بمكان وزمان وطبيعة العرض. وان تفاعل الممثل مع الأدوات المستخدمة للدلالة على الضوء في المشهد المسرحي أدى إلى إعادة الصياغة للمعلومة وتبسيطها وجعلها قريبة إلى فكر التلميذ المتلقي بجو ممتع وبإقبال من قبل التلميذ إلى معرفة سير نهاية الحدث الدرامي , فعندما عد الزجاج الشفاف هو من الأدوات التي تسمح بمرور الضوء استخدم احمد المرأة وسلط عليها الضوء تفاجأ بعدم مرور الضوء بل انعكس وهذا أثار شيئا من التفكير والدهشة وحب معرفة النتائج لدى الممثل والمتلقي وهذه المناظر والأشكال المنسجمة مع الأداء التمثيلي للممثل أدت إلى إضافة لمسة جمالية وعلامة توضح فكرة المسرحية بشكل بسيط القابل للفهم من قبل التلميذ المتلقي.

وهنا تبين للباحث مدى أهمية التوافق الذي تجسد في أدوات الديكور لتبسيط الفكرة العلمية من خلال الحوار والأداء الجدلي بين الشخصيتين (احمد ومحمد) .

وفي مشهد الثاني الذي استخدم فيه المنظر البسيط , من ناحية استخدام مقاعد صغيرة في غرفة الصف تشير إلى قاعة صف المدرسة مع صبورة صغيرة لكي يكون أكثر واقعية وأكثر تشويقا أما طريقة استخدام الماكياج فكان بسيطا من نوع الخفيف ولمجرد وضع بعض اللمسات الجمالية التي تشير إلى سن شخصية المعلم فاستخدم الطلاء الأسود لوضع الشوارب واللحية لإظهاره بهيئة رجل كبير في السن والأزياء جاءت متوافقة مع الأداء التمثيلي من ناحية اللون والخامة لكل شخصية فاستخدمت لكل شخصية زيا متوافقا مع أدائها التمثيلي فارتداء المعلم لزي البدلة وارتداء التلاميذ لزي التلاميذ ذات الألوان الرسمية فكان هذا التوظيف متوافقا مع الأدوار وبأشكال تجذب الأنظار وتساعد على التعرف على فكرة المسرحية من ناحية الشكل والمضمون , حيث جسد دور المعلم بتفاعله مع التجربة التي عرضت على التلاميذ بشكل أثار الضحك والاستغراب وسهولة استيعاب المعلومة الفيزيائية في انعكاس الضوء وانكساره من خلال أجهزة مرئية تمثلت بالديكور والضوء وهذا جسد أهمية استخدام الإضاءة الفيزيائية لتساعد أداء الممثل والعناصر البصرية على سهولة معرفة محتوى رسالة العرض المسرحي .

وان توظيف الإضاءة الملونة كالأحمر والأصفر التي تكاد تكون قد طغت على خشبة المسرح ، فقد حصل التوافق والاندماج بين الإضاءة والأزياء وأداء الممثل على خشبة المسرح . حيث جاءت ألوان الأزياء زاهية تشد انتباه المتلقي عند مشاهدتها ويقرب منها ويفهمها ومن خلالها تم التواصل بين الممثل والمتلقي ، فضلا عن تميز الأداء التمثيلي لشخصية (المعلم) بكثرة الحركة على خشبة المسرح فكانت قريبة من شخصية التلميذ ، لأنها حركات وتنقلات بسيطة . يمكن القول بأن شخصية (المعلم) أخذت حيزاً درامياً وزمناً متوافقاً أكثر من الشخصيات الأخرى بوصفها الشخصية المحورية والرئيسية ، ولاحظ الباحث في عرض المسرحية عينة البحث ادوار الممثلين لشخصيات التلاميذ بأنهم يتحاورون مع بعضهم غير مباينين بالجمهور وكأنهم يعيشون حياتهم اليومية مع ديكور العرض المسرحي . وهذا ما وفره التوافق بين العناصر المرئية مع أداء الممثل التي رسمت شخصيات العرض المسرحي باتجاه تفعيل الحدث وترصين صورة العرض المسرحي بما يتناسب وإمكانية تلقي الطفل.

وفي المشهد الثالث.

المعلم: (يضع قذح ماء أمامه وضع فيه انكسار الضوء والعدسات... وقبل الشروع في شرح الدرس أخذ من احد الطلبة قلم رصاص.

محمد: تفضل أستاذ خذ قلّمي.

المعلم: يشكره (يضع القلم داخل قذح الماء) ويوضح للطلبة كيفية انكسار القلم في قذح الماء.

يصرخ احمد: القلم مكسور .

محمد صاحب القلم : (بيكي) أستاذ لماذا كسرت قلّمي ، أبي فقير الحال ولا يستطيع ان يشتري لي قلماً الآن.

هذا الجو من التفاعل والانسجام خلق تصور حي لمشهد يتصف بالواقعية الذي خلقته التجربة من خلال توظيف أجزاء الديكور .

يتضح للباحث ان الديكور عبارة عن أدوات منزلية ومرآة كبيرة وأدوات مدرسية وهذا يبعث التوافق بين المكان الذي تجري فيه الأحداث وبين أداء الممثل، وضح للمتلقي المكان الذي يمثل صف في مدرسة .

وبالنسبة للماكياج والأزياء والإكسسوارات ، فقد كان الماكياج بسيطاً ولم يحتاج إلى كثرة في استخدامه على بشرة الممثل في عرض المسرحية المدرسية وذلك لان أدوارهم لم تكن تتطلب الكثرة في استخدامه سوى عمل (الشوارب و اللحي) لإظهارهم رجالاً . أما الأزياء فكانت بسيطة وكل شخصية ترتدي زياً يوضح طبيعة عملها كزي المعلم الذي يرتدي الزي الرسمي والتلاميذ التي ترتدي زي التلاميذ وشخصية الأب والأبناء ، دال على طبيعة عمل الشخصية ومتجانسة مع طبيعة الشخصية المؤدية للدور ودالة عليها وبشكل يوضح الشخصيات للمتلقي الجمهور بسهولة ويُسر

إن تفاعل الممثل مع العناصر المرئية في هذا العرض كانت تمزج بين الدلالة العلمية للممثل وبين دلالة العناصر المرئية في العرض المسرحي، فكانت تلك المسرحية عرضاً يعتمد بشكل كبير على تفاعل الممثل لكونه يحمل جزئية مهمة تمزج بين الصورة العلمية والصورة الدرامية ، فأطاحت الصورة الدرامية بالكثير من المعاني والرموز العلمية ، فنجد تداخلاً لعناصر العرض المسرحي المرئية مع العوامل البنائية للعرض المسرحي ، كونه عرضاً يحمل مدلولات تربوية وثقافية وتعليمية إلى فئة من التلاميذ.

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات والتوصيات:

أولاً: نتائج البحث ومناقشتها:

- 1- العناصر المرئية المتوافقة مع أداء الممثل رسمت شخصيات العرض المسرحي باتجاه تفعيل الحدث وترصين صورة العرض المسرحي بما يتناسب وإمكانية تلقي الطفل.
- 2 - التوافق الوظيفي للمناظر المتعددة والمتنوعة الأشكال والأحجام المنسجمة مع الأداء التمثيلي للممثل إضافة لمست جمالية للعرض وعلامة توضح فكرة المسرحية بشكل بسيط .

- 3- التوافق الوظيفي في تفاعل الشخصية مع عناصر العرض الأخرى ساهمت في تقجير طاقة الممثل لتجعل من الشخصية ذات فعل ديناميكي متصاعد .
- 4- الاستخدام العشوائي غير المتوافق للعناصر المرئية يضعف تكوين صورة العرض المسرحي ويقلل من فعاليتها التعليمية التي هي هدف المسرح المدرسي.
- الاستنتاجات :

- 1- التكامل البصري - الأدائي يساعد في تعزيز الخيال المسرحي عند الطالب الممثل والطالب المشاهد , مما يجعل العرض أكثر جاذبية وتأثيرا.
- 2- يعد التوافق بين العناصر المرئية وأداء الممثل عاملا حاسما في نجاح العرض المسرحي المدرسي , إذ يسهم في وضوح الفكرة وسلاسة تقديمها للمتلقي .
- 3- سوء استخدام العناصر المرئية - سواء المبالغة او النقص - ينعكس سلبا على فهم الجمهور ويضعف الرسالة التربوية للعرض المدرسي .
- التوصيات:

1. توفير الإمكانيات المادية من اجل تحقيق متطلبات العروض المسرحية المدرسية من مناظر وإضاءة وأزياء .
2. تطوير القطاع الفني الذي يقوم بتقديم عروض المسرح المدرسي، من خلال الدعم وتوفير دور عرض مسرحية في النشاط المسرحي لكل محافظة أو وحدة إدارية.

المقترحات:

دراسة عن التوافق الوظيفي بين العناصر اللونية و أداء الممثل في المسرح المدرسي

المصادر

- 1- الرازي , محمد بن أبي بكر بن عبد القادر : مختار الصحاح, مكتبة لبنان, لبنان, 1989.
- 2- ايلام, كير : سيمياء المسرح والدراما, ت, رثيف كرم, المركز الثقافي العربي, مصر, 1980.
- 3- صقر , أحمد : مسرح الأطفال , , مركز الإسكندرية للكتاب ,مصر, 2004 .

- 4- ابو مغلي، لينا نبيل: الدراما والمسرح في التعليم، النظرية والتطبيق، ط1، دار الراية ، الأردن 2007.
- 5- أليوسف، اكرم: الفضاء المسرحي دراسة سيميائية، دار المشرق، سوريا، 1994
- 6- ايج، موسن بي: النمو النفسي للطفل، ت، شهاب احمد الناصري، مطبعة وزارة التربية، العراق، 1989.
- 7- الشاروني ، يعقوب : دراسات في الأدب المسرح المصري ، الهيئة المصرية ، مصر، 1999.
- 8- الباجلان ، ميادة مجيد: اشتغالات معادلات الجذب البصري في عروض مسرح الطفل ، دار كفاءة المعرفة ، الأردن 2020 .
- 10- هيلات ، مصطفى قسيم ، ولينا نبيل أبو مغلي : الدراما والمسرح في التعليم (النظرية والتطبيق) ، ط1 ، الراية للنشر ، الأردن، 2007.
- 11- فرنسيسيني، جياتي: الإخراج في مسرح الطفل، ت، نبيلة حسن، دائرة الثقافة والأعلام، الاردن، 1995.
- 12- قطب، سيد: التصوير الفني في القرن الكريم ، دار المعارف، مصر، 1966.
- 13- كمال الدين ، عيد: أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، ط1، دار الوفاء ، مصر، 2006.
- 14- حسن ، جعفر: التذوق الجمالي للطفل ، عكاظ ، العدد 2234، السعودية ، 2007.
- 15- ألكعبي ، فاضل: مسرح الملائكة دراسة في الأبعاد الدلالية والتقنية لمسرح الأطفال ،الأردن، 2009.
- 16 - سليمان ، نايف أحمد : تعلم الأطفال (الدراما ، المسرح ، الفنون التشكيلية ، الموسيقى دار صفاء ، الأردن ، 2002.
- 17- أسلن، مارتن: مجال الدراما، ت: سباعي السيد، مهرجان القاهرة للمسرح ، مصر، 1991.
- 18- عبد الرزاق ، اسعد وسامي عبد الحميد: مشاكل العمل المسرحي في المدارس، مطبعة الموصل، العراق، 1984.

- 19- ثابت, منتصر: المسرح الحديث للطفل ومسرحيات تطبيقية, الهيئة المصرية العامة, مصر, 2015.
- 20- عبد الله, حسن سعد: المسرح المدرسي والتربية , دار الفكر , مصر , 2004.
- 21- . ابن منظور , لسان العرب المحيط , المجلد 1 , دار لسان العرب , لبنان, 1970.
- 22- حمادة , إبراهيم , معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية , مطبوعات دار الشعب ,مصر 1971 .
- 23- ستانيسلافسكي, سيرجيفيتش قسطنطين , ت, سامي عبد الحميد, وزارة الإعلام, العراق, 1982.
- 24- صليبا, جميل : المعجم الفلسفي, ج2, دار الكتاب, لبنان, 1982.
- 25- شموط , عز الدين, لغة الفن التشكيلي , ط1, الأردن , 1993.
- 26- سليمان , نايف احمد, تعليم الأطفال -الدراما - المسرح- الفنون التشكيلية - الموسيقى ,سوريا, 2005.
- 27- وارد , وينفرد: مسرح الأطفال, ت, محمد شاهين,: المؤسسة العامة للتأليف والأنباء والنشر, مصر 1986.
- 28- الجماعي, صلاح الدين احمد: الاغتراب النفسي الاجتماعي وعلاقته بالتوافق النفسي والاجتماعي, ط1, دار زهران للنشر والتوزيع, الأردن, 2009.
- 29- الشرقاوي, مصطفى خليل: علم الصحة النفسية, دار النهضة العربية, لبنان , 1996.
- 30- دلة, حسين علي: التفكير الإبداعي والتوافق النفسي, مركز الكتاب الأكاديمي, الأردن 2020.
- 31- حمدان, محمد زياد: توافق الشخصية والسلوك المدني الدليل العملي لسوية الفرد في المجتمع, دار التربية الحديثة, الأردن, 2015.
- 32- الجوزري, وسام عبد العظيم: المسرح التفاعلي من الصفر إلى العرض,: دار ومؤسسة رسلان, سوريا, 2019.

التجريدية لفنون ما بعد الحداثة في النحت الخزفي المعاصر

Abstraction of postmodern Art in Contemporary Ceramic

Sculpture

م . شيماء مقداد حميد

Lecturer – Shaymaa M. Hameed

جامعة ديالى _ كلية الفنون الجميلة _ قسم الفنون التشكيلية

University – of Diyala – College Fine Arts

E-Mail : alraqyyasr035@gmail.com

ملخص البحث :

يتناول هذا البحث دراسة التجريدية في النحت الخزفي المعاصر بوصفها أحد أبرز الاتجاهات الجمالية والفكرية التي انبثقت من فكر ما بعد الحداثة، والتي أسهمت في إعادة تعريف مفهوم العمل الخزفي من كونه كياناً مغلقاً إلى نظام بصري مفتوح يتفاعل مع البيئة والمكان والمتلقي. حيث هدف البحث إلى الكشف عن التجريدية لفنون ما بعد الحداثة في النحت الخزفي المعاصر، من خلال تحليل نماذج عالمية معاصرة تمثلت بأعمال كلٍّ من بول شيليف، أنجل جيزان، وجاك أوليري، بوصفها تجارب تجريدية تجسّد روح ما بعد الحداثة في تجاوزها للقوالب الشكلية والتقنيات التقليدية.

كما أظهر البحث أن التجريدية المابعد حداثية لم تعد تعني الابتعاد عن الواقع فحسب، بل أصبحت وسيلة فلسفية لتفكيك المعنى وإعادة صياغة العلاقة بين الكتلة والفراغ، والمادة والفكر، والطبيعة والبيئة. كما بيّن أن الفن الخزفي المعاصر اتجه نحو التجريب والانفتاح على المفهوم البيئي والمفاهيمي، وهنا تمثل التجريدية في النحت الخزفي المعاصر اتجاهًا جماليًا نقديًا يسعى إلى كسر مركزية الشكل والمعنى، ويؤكد على فكرة التحوّل المستمر للمادة والزمن والفضاء، وبذلك أصبح الخزف وسيلة للتفكير البصري والفلسفي، تجمع بين الأصالة التقنية والرؤية المفاهيمية الحديثة، لتؤسس خطاباً تشكيليًا معاصرًا يعبر عن روح ما بعد الحداثة وتنوعها.

الكلمة المفتاح : التجريدية – مابعد الحداثة – النحت الخزفي

Research Summary

This research examines abstraction in contemporary ceramic sculpture as one of the most prominent aesthetic and intellectual trends that emerged from postmodern thought. This trend has contributed to redefining the concept of ceramic work from a closed entity to an open visual system that interacts with the environment, space, and recipient. The research aims to reveal the abstraction of postmodern art in contemporary ceramic sculpture by analyzing contemporary global models represented by the works of Paul Shelev, Angel Gizan, and Jack O'Leary. These abstract experiments embody the spirit of postmodernism in transcending formal conventions and traditional techniques.

The research also demonstrates that postmodern abstraction no longer merely represents a departure from reality, but has become a philosophical means of deconstructing meaning and reformulating the relationship between mass and emptiness, matter and thought, and nature and the environment. He also demonstrated that contemporary ceramic art has moved toward experimentation and openness to environmental and conceptual concepts. Abstraction in contemporary ceramic sculpture represents a critical aesthetic trend that seeks to break the centrality of form and meaning, emphasizing the idea of the continuous transformation of material, time, and space. Thus, ceramics has become a means of visual and philosophical thought, combining technical originality with a modern conceptual vision,

establishing a contemporary artistic discourse that expresses the spirit and diversity of postmodernism.

Keywords: Abstraction – Postmodernism – Ceramic Sculpture

الفصل الأول الإطار المنهجي

مشكلة البحث:

يشكل مفهوم التجريدية في فنون ما بعد الحداثة تحولاً جوهرياً في البنية الفكرية والجمالية للعمل النحتي الخزفي المعاصر، إذ اعتمدت القيمة الجمالية على التفكير، وإعادة التكوين، وتوظيف الخامات بطرائق تتجاوز الوظيفة التقليدية للفن، حيث شهد النحت الخزفي المعاصر تحولات فكرية وجمالية عميقة بفعل تأثيرات فنون ما بعد الحداثة، التي أعادت صياغة مفهوم التجريد من كونه تعبيراً شكلياً نحو كونه رؤية فلسفية وموقفاً نقدياً من الواقع والفن معاً، مما أدى إلى بروز أعمال نحت خزفي ذات طابع مفاهيمي وتجريدي تتجاوز حدود المادة والشكل غير أن هذا التداخل بين التجريد وفلسفة ما بعد الحداثة أثار إشكالية تتعلق بمدى احتفاظ النحت الخزفي المعاصر بخصوصيته الجمالية والروحية أمام هيمنة المفاهيم ما بعد الحداثة، ومدى قدرته على إنتاج هوية تشكيلية تعبر عن خصوصية الفنان المعاصر، وهنا يشهد النحت الخزفي المعاصر تحولاً واضحاً في توجهاته الجمالية والفكرية تحت تأثير مفاهيم فنون ما بعد الحداثة، والتي دفعت الفنان الخزاف إلى تجاوز الحدود التقليدية للعمل الفني نحو فضاءات تجريدية مفتوحة. وقد انعكس هذا التحول في ظهور أعمال خزفية تتسم بالتفكير والتعدد واللامركزية، ومع هذا التحول، برزت تساؤلات حول مدى انسجام التجريد الخزفي المعاصر مع مرجعيات فنون ما بعد الحداثة، التي تتسم بالتعددية، والتداخل بين الوسائط، وكسر حدود الشكل والمضمون. كما أفرزت هذه النزعة التجريدية تحديات تتعلق بفهم الهوية البصرية، والرمزية، والمحتوى المفاهيمي للعمل النحتي الخزفي، ومن خلال ما تقدم تطرح الباحثة سؤال مشكلتها بالآتي كيف أسهمت مفاهيم فنون ما بعد الحداثة في إعادة تشكيل التجريدية، وما أوجه انعكاسها الجمالية والفكرية في نماذج مختارة من أعمال النحت الخزفي المعاصر؟

أهمية البحث والحاجة إليه:- تكمن أهمية البحث الحالي في تسليط الضوء على التجريدية لفنون ما بعد الحداثة في النحت الخزفي المعاصر. كما تتجلى أهمية البحث في كونه يُعدّ رافداً معرفياً وجمالياً مهماً للطلبة والباحثين والفنانين، وكل المهتمين بمجال الفنون التشكيلية، لما يوفره من تحليل نقدي يربط بين الفكر الجمالي المعاصر والممارسة التطبيقية في النحت الخزف .

هدف البحث: - يهدف البحث الحالي إلى الكشف عن التجريدية لفنون ما بعد الحداثة في النحت الخزفي المعاصر

حدود البحث : تشمل حدود البحث الحالي:

حدود موضوعية :- دراسة التجريدية لفنون ما بعد الحداثة في النحت الخزفي المعاصر
حدود زمانية :- للفترة الزمنية ما بين (2005 - 2015)

حدود مكانية :- امريكا

تحديد المصطلحات :- التجريدية

وردت كلمة التجريد لغوياً (التجريد , التعرية من الثياب والتجرد التعري . و(تجرد) للأمر أي جد فيه . و(أنجرد) الثوب أي انسحق ولان.(محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي , ص99)

ويعرف التجريد فلسفياً على انه التجريد عند الفلاسفة هو انتزاع النفس عنصراً من عناصر الشيء , والتفاتها إليه وحده دون غيره , والتجريد هو تقسيم ما نصيبه من معانٍ مركبة بغية تبسيط الموضوع الذي تناوله في البحث . (صليبا ، جميل ، 1971 ، ص247)
ويعرف أيضاً على انه اتجاه يهدف إلى التعبير عن الشكل النقي المجرد عن التفاصيل المحسوسة وهو لا ينطوي على أي صله بشيء واقعي بغية الحصول نتائج فنية عن طريق الشكل والخط واللون .(الكوفحي , خليل محمد, 2009 , ص235)

ومن خلال التعريفات السابقة للتجريدية إجرائياً هي الحركة الفنية التي ابتعدت عن محاكاة العناصر الطبيعية والآثار الحسية المباشرة , واتجهت نحو تجريد الشكل من مظاهره الواقعية والاكتفاء بالرموز الدالة عليه .

فنون ما بعد الحداثة :-

ويقصد به "النتائج الفنية التي جاءت بعد الحرب العالمية الثانية وهي خليط من الفن التقليدي وفن اللافن (Anti-art) وفن الصدفة (Art of Chance)". (براديري، مالكولم، و جيمس ماكفارلن ، 1987، ص35)

وصف (ايغلتن) فن مابعد الحداثة بأنه "عمل ساخر حتى من الذات وهو انفصالي مضاد لمزاعم الاستقلالية في المظاهر العليا للحداثة وهو اعتراض للتقليد السائد ، ظاهره المبعثر هو تعبير عن الرفض لكل أشكال الميتافيزيقيا ، وعبر جمالية لا تتورع أحيانا عن إظهار ما هو قبيح ونافر". (هارفي ، ديفد : ، 2005 ، ص 24)

الفصل الثاني (الإطار النظري)

المبحث الأول :- التجريدية في الفنون المعاصرة الأسس والتطورات

أصبح التجريد ظاهرةً معاصرة بارزة في تاريخ الفنون وتطورها، إذ لم يأتِ بشكل مفاجئ، بل كان نتيجة تطوراتٍ بطيئة ومتراكمة عبر الزمن، حتى تحوّل إلى حركة فنية متصاعدة امتدت جذورها من العصور السابقة وصولاً إلى عصرنا الحالي. وقد تغيّرت الرؤية الفنية بما يتناسب مع الأساليب والتقنيات الجديدة في الأعمال النحتية والخزفية، سعياً للتخلص من كل ما يربط الفن بآثار الواقع. فالتجريد يُعدّ ظاهرة فنية قائمة على الإبداع، إذ يتمحور دوره حول التعامل مع العمل الفني بوصفه متغيراً تلقائياً مفتوحاً على الاحتمال والتأويل. ومن هذا المنطلق، اتجه الخزافون المعاصرون إلى اكتشاف الوحدة والتنوع على سطوح الأعمال النحتية الخزفية، محطّمين بذلك ثبات واستقرار الشكل الفني ليغدو التجريد محوراً رئيسياً في صياغة الشكل الفني الجديد (ينظر : محمود أمهر ، 1996، ص137).

وتعتمد التجريدية في الفن المعاصر على "البساطة كقيمة جمالية تحمل طابعاً معنوياً، إذ يقوم هذا الاتجاه على الدقة في الوصف والرؤية البصرية التي يدركها المتلقي إدراكاً حسياً مباشراً، فلا تحدّه لوحة، ولا عمل نحتي، ولا عمل خزفي من حيث الشكل أو الحجم، لأن الهدف الأساس هو استحضار الإحساس النقي بصورة غير مباشرة " (البسيوني، 1965، ص72)

لقد شكّل ظهور التجريد في الفنون، ولا سيّما في الأعمال الخزفية، نتيجةً حتمية لردّ الفعل ضدّ الطبيعة ومحاكاتها. فمع " نهاية القرن التاسع عشر، تصاعد الجدل بين نظريتين أساسيتين هما الشكلية والمحاكاة، وقد سيطرت الأخيرة على الفكر الفني ردحاً من الزمن، إذ تناوبت هاتان النظريتان السيطرة على المشهد الفني بين القرون. ففي بعض الحقب كان الفنان يحاكي الواقع، بينما كانت الأفكار المثالية تعبّر عن المشاعر والقيم الفكرية كما حدث في عصر النهضة، حين أصبحت الأعمال الفنية وسيلةً لنقل الإحساس والمعنى إلى المتلقي من خلال الرمز والقيمة " (هيث أدرين، 1988، ص 49).

ويعتمد الفن التجريدي في جوهره على الأشكال الفنية التي تُعبّر عن الفكرة بعيداً عن التشخيص أو المحاكاة البصرية، إذ تختلف عن المرئيات في حالتها الطبيعية أو الواقعية. وقد بدأ ظهور التجريد في مطلع القرن العشرين، "معتمداً على الخيال الخالص فيما عُرف حينها بـ "الأعمال النقية". ومع ذلك، فإن جذور التجريد تعود إلى العصور القديمة، لا سيّما في الفخاريات التي حملت مضامين رمزية وتجريدية واضحة في تلك الفترات " (ستولنيز، 1974، ص 197).

إن التجريد في الأعمال الفنية ليس نزعة معاصرة بحتة، ولا يقتصر على مدرسة محددة، بل هو " تطور طبيعي في مسار التحوير الفني، يبدأ من حالات بسيطة في صياغة المنتج الفني، وصولاً إلى أقصى درجات التجريد. وقد جاء هذا الاتجاه كردّ فعل على التراجع الفني الذي ساد في بعض المراحل، لتبدأ مع بدايات القرن العشرين ثورة فنية حقيقية قادها الفنانون المبدعون الذين تجاوزوا حدود التمثيل والمحاكاة. ويرى بعض النقاد أن التجريد يمثل أعلى درجات الحرية في التعبير عن العقل الباطني " ، إذ يتيح للفنان حرية مطلقة في الكشف عن عوالمه الداخلية وتجسيدها بصيغ جمالية خالصة (العبيدي، 2004، ص 103).

وفي سياق النحت الخزفي المعاصر، لعبت التجريدية دوراً محورياً في تطوير الأساليب والتقنيات إذ لم يعد الفنان الخزفي يكتفي بمحاكاة الواقع، بل بدأ يستثمر البساطة والخيال لتشكيل أشكال جديدة تعكس رؤيته الجمالية والرمزية. وقد ساهمت التجريدية في تحرير المادة الخزفية من قيود الشكل التقليدي، لتصبح الألوان، والملمس، والحجم،

والحركة على السطح أدوات تعبيرية متكاملة. وهكذا، باتت الأعمال الخزفية المعاصرة مساحة مفتوحة للتجريب والتنوع، تعكس فلسفة التجريد وتتيح للفنان نقل الأحاسيس والقيم الفكرية إلى المتلقي من خلال تجربة حسية وفكرية متجددة. وإن التحول في الرؤية الفنية سيقود إلى أن يتعامل الفنان مع جواهر الأشياء مع أفكارها مع الشعور الداخلي والوجدان أو ما يسميه كاندنسكي الضرورة الداخلية في محاولة لجعل اللامرئي مرئياً حسب تعبير بول كلي، فالتجريد رفض لكل ما هو صوري رفض الالتزام بالمنظور التقليدي أو بالطبيعة مما يعني تحرير الفنان من وجوب تصوير الأشياء كما هي أو نقلها بحيث يمكن للمشاهد التعرف إليها. (محمود أمهز، 1996، ص138). لقد حاول

كاندنسكي بتقصيه للون والشكل أن يعبر عن الضرورة الداخلية معتمداً على الأشكال المجردة التي وجد فيها قوة إيحائية قادرة على الوصول في الطبيعة إلى الجوهر والمضمون الكامنين خلف الظواهر لا التشابه الشكلي للأشياء. (محمود أمهز، 1996، ص143).

ويفرق (كاندنسكي) بين ثلاثة مصادر للإلهام في التجريد وهي :

- 1- الانعكاس المباشر للطبيعة الخارجية وهو ما نسميه بالانطباع .
- 2- التعبير اللاشعوري والتلقائي عن الطبيعة غير المادية الروحية وهو ما يسميه بالارتجال.

- 3- التعبير عن الشعور الداخلي الذي يتكون ببطء والذي يعمل بشكل مستمر وعقلاني ، وهو ما يسميه بالموضوع ، ومن هذا المصدر يلعب الشعور والغرض دوراً شاملاً فيه) ريد ، هيربرت ، 1997، ص97 (

لقد توصل (كاندنسكي) إلى خلق نظام من الرموز المتحررة إزاء كل ضرورة خارجية بهدف التعبير عن ضرورة داخلية ، وفي هذه الحالة لم يعد اللون جزءاً لا ينفصل عن الشيء بل أصبح هو نفسه هدفاً وغاية ويحمل ويجسد بحد ذاته رسالة اتصالية عاطفية ، وهذا ما يتواءم مع تطلعات فن مابعد الحداثة في تأكيدها على الخامة الفنية بعدها مادة حسية لها كفاءاتها الجمالية ، فضلاً عن الطاقة التعبيرية الخاصة بها لتتحول إلى هدف أولاً ، ووسيلة لدفع الممارسة الفنية إلى مركز الاهتمام ثانياً . لقد فتح كاندنسكي عالماً جديداً للفنون عندما أكد على أن للفن ذاتية مطلقة تكمن في العالم الداخلي للفنان وبغض

النظر عن العالم المادي الذي نعرفه، ومن خلال جعل اللامرئي كالشعور والحس أو الوجدان والعاطفة تتمظهر في بنية لونية مرئية . أي ان رأى كاندنسكي أن الفن يجب أن يُعبّر عن الضرورة الداخلية للفنان، وأن اللون والشكل وسيلتان لإظهار اللامرئي في صورة مرئية. وميّز بين ثلاثة مصادر للإلهام: الانطباع (انعكاس الطبيعة)، الارتجال (التعبير الروحي التلقائي)، والموضوع (الشعور الداخلي المتكوّن ببطء).

ويذكر ريد " ان (موندريان) وجد مبرراً فلسفياً كاملاً للاتجاه التجريدي لرسمه في كتابات ومناقشات (شونماكرس) إذ يقول إننا نرغب في اختراق الطبيعة بشكل يظهر لنا فيه الهيكل الداخلي للحقيقة ، فالطبيعة كما يقول (شونماكرس) حية متقلبة كما يجب ان تكون بمشروعاتها وهي تعمل في نظام مضبوط وهذا هو ما يمكن قوله عن نظام التشكيل ويحدد (موندريان) التشكيل الحديث بوسائل يمكن فيها تقليل التقلبات الطبيعية إلى تعبيرات تشكيلية ذات علاقات محددة فيصبح الفن وسائل مدركة كالرياضيات تماماً يستطيع فيها تقديم الصفات الأساسية للكون. (ريد ، هربرت ، 1997، ص98) أي ان موندريان دعا إلى رؤية فلسفية للفن ك نظام رياضي من العلاقات، يكشف الهيكل الداخلي للحقيقة من خلال التبسيط الشكلي واللون الصافي.

وفي موسكو كان كاسيمير ماليفيتش قد أسس الحركة الجديدة المسماة (السوبرماتزم أو المعرفة الصافية) عام (1913) والتي أراد بها التأكيد على ان " الحقيقة في الفن ليست شيئاً آخر سوى فعل اللون على الحواس ، وان المعرفة الصافية بدون أشياء تبعد التواردات والتأثيرات ولا تقتزن بغير المطلق . أي ان (ماليفيتش) ذهب في تخطيه الأشياء واختزاله لجميع أشكال التمثيل إلى أقصى حد من التجريد عندما جعل من المساحة المسطحة الفضاء الوحيد المعتمد في التصوير وبنى عليه الشكل الأساسي المسطح أيضاً (ريد ، هربرت ، 1997، ص114) . وهنا يؤكد ماليفيتش أن الحقيقة في الفن هي تأثير اللون على الحواس، وأن الأشكال المسطحة تمثل أقصى درجات التجريد.

وفي موسكو أيضاً ظهر اتجاه فني جديد كان يريد تحديد وظيفة ودور حياتي للفن وعرف هذا الاتجاه باسم (البناءوية) وتزعم هذا الاتجاه النحاتين (فلاديمير تاتلين) و (نعوم غابو) والتي اعتمدا على التكوين التجريدي في أعماله حيث يقول دوفاليه ان

البناءؤوية التجريدية تمثل تياراً ولد من التجاوب مع متطلبات مجتمع جديد أي ان الموقف من الفن وعلاقته بالمجتمع ومتطلباته الآتية سيكون له اثر مهم في تحديد المفهوم الجمالي للحركة التي عدت ثانوية هي المسائل الجمالية ولم تأخذ بالاعتبار سوى المبدأ الوظيفي للفن (امهر ، محمود ، 1996، ص150) . أي ان البناءؤوية الروسية بقيادة تاتلينوغابو، فقد سعت إلى ربط الفن بالحياة العملية والمجتمع، معتبرة أن الجمال ليس هدفاً بذاته، بل وسيلة لتحقيق وظيفة إنسانية وجمالية متكاملة. وهكذا، مثّلت التجريدية ثورة فنية حررت الفنان من قيود التشخيص والمحاكاة، وفتحت آفاقاً جديدة للتعبير عن العالم الداخلي والروحاني، وجعلت المادة والخامة واللون عناصر ذات قيمة فكرية وجمالية مستقلة، لتصبح التجريدية اليوم أحد أهم الأسس التي يقوم عليها الفن المعاصر.

تُعَدّ التجريدية إحدى أبرز التحولات في مسار الفن المعاصر، إذ مثّلت ثورة فكرية وجمالية حرّرت الفنان من سلطة المحاكاة والتشخيص، لتفتح أمامه أفق التعبير عن الجوهر والروح والمضمون الداخلي للأشياء. وجاء هذا الاتجاه نتيجة تراكمات فكرية وفنية عبر العصور، اتحدت فيها الرؤية الفلسفية مع الحس الجمالي لتؤسس لغة جديدة قائمة على البساطة، واللون، والشكل، والفراغ، كعناصر تحمل قيماً تعبيرية مستقلة. وقد ساهمت التجريدية، ولا سيّما في النحت والخزف المعاصر، في إرساء أسس جديدة للعمل الفني تقوم على تحرير المادة والخامة من وظيفتها التقليدية، وجعلها وسيلة لإظهار الطاقة التعبيرية والحسية للفنان. كما أسهمت أفكار رواد التجريدية، مثل كاندنسكي، مونديان، وماليفيتش، في ترسيخ مفهوم الفن بوصفه كياناً روحياً خالصاً يعكس الضرورة الداخلية للفنان، ويجسّد اللامرئي في بنى لونية وشكلية محسوسة. وإنّ التجريدية، بهذا المعنى، لم تكن مجرد اتجاه بصري، بل موقف فلسفي وجمالي يعيد صياغة العلاقة بين الفنان والعالم، ويؤكد على أن العمل الفني ليس صورةً للواقع، بل رؤية فكرية نابغة من الذات المبدعة، لتغدو التجريدية اليوم إحدى الركائز الأساس التي يقوم عليها الفن المعاصر في تجلياته المتعددة.

المبحث الثاني : - فنون ما بعد الحداثة مدخل مفاهيمي وتاريخي

في منتصف الأربعينيات من القرن الماضي انتهت حرب عالمية ثانية فخرجت أوروبا من الحرب ممزقة منهكة ، وشهد فيها الفنانون مدن حاشدة مجردة أو متصحرة من الإنسانية مصدومة بدمار الحرب ، وفي البلدان التي تعرضت للاحتلال الألماني واجه الفنانون المحدثون مشقات جمة في البقاء ووهنت طاقات مدرسة باريس ونضبت بسبب هجرة الفنانين الجماعية، وفي الوقت ذاته نهضت الولايات المتحدة كقوة اقتصادية عسكرية فمئذ الثلاثينيات فصاعداً زحرت الحياة الفنية في أمريكا بنزوح عدد كبير من راود مدرسة باريس الى نيويورك بالذات على اثر الاحتلال النازي لفرنسا ومن بينهم (ماكس ارنست) و(فرناند ليقيه) و(اندرسون ماسون) و(جان ارب) وغيرهم ممن اثروا على الحركة الفنية في الولايات المتحدة. (سمث ، ادوارد لوي ، 1995، ص5)

ولقد ظهرت فنون ما بعد الحداثة كمرحلة فكرية وجمالية معقدة، جاءت بوصفها ردّ فعلٍ على المبادئ العقلانية والمنطقية التي سادت الفكر الغربي الحديث، فسعت إلى تفكيكها وتقويضها عبر منظومات جديدة في الفهم والتعبير والإدراك. وقد استندت إلى مجموعة من المكونات الفكرية والذهنية والفنية والجمالية التي شكّلت ملامحها العامة، حيث يُعدّ " التقويض أحد أهم سمات ما بعد الحداثة، إذ تهدف هذه الفلسفة إلى تحطيم المراكز الفكرية السائدة، وتفكيك الخطابات الرسمية، وكشف الأيديولوجيات المتأكلة، مستعملة في ذلك أدوات التشتيث والتأجيل والاختلاف. فالفكر ما بعد الحداثي لا يسعى إلى البناء بقدر ما يسعى إلى زعزعة الثوابت وكشف ما وراءها من سلطات ومعانٍ خفية". (حيدر ، نجم عبد ، 1999 ، ص53)

أما التشكيك فيمتمثل جوهر فلسفة ما بعد الحداثة، إذ ترفض " أي معرفة يقينية أو سلطة معرفية مطلقة. فكل خطاب يُعدّ مشكوكاً فيه، وكل حقيقة نسبية، مما يجعل التفكيكية كما طرحها جاك ديريدا أداةً للطعن في الميتافيزيقا الغربية التي امتدت من أفلاطون حتى الفلسفة الحديثة". (ستولنبتر ، جيروم ، 1974 ، ص197)

ويُضاف إلى ذلك الفلسفة العدمية التي تتجلى في نزعة ما بعد الحداثة إلى تغييب المعنى وإلغاء الثقة بالعقل والمنطق والنظام، فتصبح الفنون فيها ميداناً مفتوحاً للفوضى،

واللامعقول، وتتحول العملية الإبداعية إلى حالة وجودية لا تسعى إلى الإجابة، بل إلى طرح الأسئلة وإثارة الشكوك، ومن أهم ملامح هذه الفنون أيضاً التفكك والانسجام، حيث ترفض فكرة الكلية والنظام التي سعت إليها الحداثة، لتفسح المجال أمام التعددية والاختلاف والانظام. فالفنان ما بعد الحداثي لا يبحث عن الانسجام، بل يحتفي بالتناقض والتشظي، باعتباره تعبيراً صادقاً عن الواقع الإنساني المعاصر. (الشيخ، محمد وياسر الطائري، 1996، ص56)

كما تميّزت ما بعد الحداثة ب هيمنة الصورة، إذ لم تعد اللغة هي المنظم الأساسي للحياة والمعرفة، بل أصبحت الصورة البصرية مركز الفهم والتمثيل. ومع تطور الإعلام والسينما والفنون الرقمية، تحولت الصورة إلى لغة كونية تعبّر عن الواقع وتحاكيه، بل وترثيه أحياناً كما أشار "جان بودريار" في مفهومه عن المحاكاة. وتتصف هذه المرحلة أيضاً ب الغرابة والغموض في الأفكار والمفاهيم، نتيجة تعدد القراءات وصعوبة تحديد المعنى. فالتفكيك عند ديريدا، أو فلسفة الصورة عند جيل دولوز، تُعدّ نماذج لمفاهيم يصعب الإحاطة بها تماماً، مما جعل الغموض سمة جمالية مقصودة في كثير من الممارسات الفنية لما بعد الحداثة. (عبد الغني، صبري، 2008، ص67)

ومن الركائز المهمة كذلك التناص، الذي يعني تداخل النصوص وتشابكها، بحيث لا يُعدّ العمل الفني أو الأدبي إنتاجاً خالصاً، بل هو ناتج عن حوار مستمر مع أعمال ونصوص سابقة. وهو ما يعكس التعددية والانفتاح المعرفي الذي تتسم به الفنون ما بعد الحداثة. كما سعت هذه الفنون إلى تفكيك المقولات المركزية الكبرى مثل: الجوهر، الحقيقة، الهوية، والعقل، وذلك بتفكيك الثنائيات التي حكمت الفكر الغربي (الدال المدلول، الحضور الغياب...) لتكشف عن هشاشة هذه المفاهيم وثباتها المزعوم. (المحمودي، نائلة المنير، 2017، ص197)

وتتطوي فلسفة ما بعد الحداثة أيضاً على نزعة انفتاحية، فهي ترفض الانغلاق البنيوي، وتؤمن بالتفاعل مع السياقات الثقافية والاجتماعية والسياسية. وهذا الانفتاح يُترجم فنياً في تجاوز الحدود بين الفنون، وفي انفتاح النصوص على التأويلات المتعددة. ومن أبرز متركزاتها كذلك قوة التحرر، إذ تسعى إلى تحرير الإنسان من سلطة المؤسسات،

ومن هيمنة الخطابات الأيديولوجية، وإلى تمكين الأفراد من التعبير عن ذاتهم من خارج المنظومات المركزية، مما أتاح ظهور فنون الهامش والشارع واليومي. كما أعادت هذه الفنون الاعتبار للسياق، بعد أن أغفلته البنيوية. فالنص ما بعد الحداثي يُقرأ في ضوء تاريخه وثقافته ومجتمعه، وهو ما يتجلى في النظريات التأويلية وجمالية التلقي والنقد الثقافي. وتتجلى روح التمرد أيضاً في تحطيم الحدود بين الأجناس الأدبية والفنية، حيث تتداخل الفنون لتنتج أعمالاً هجينة تجمع بين الشعر والمسرح والفن التشكيلي والسينما، رافضة التصنيفات التقليدية. أما خاصية الدلالات العائمة فتعبر عن غياب المعنى المحدد وتعدد التأويلات، مما يمنح النص أو العمل الفني انفتاحاً دائماً على احتمالات جديدة من الفهم والتفسير. وتصل ما بعد الحداثة إلى أقصى مداها في فكرة ما فوق الحقيقة، حيث تُنكر وجود حقيقة ثابتة، وترى في الواقع مجرد تمثيلات وصور مصطنعة تتشكل عبر الإعلام والتكنولوجيا، فتتحول الحقيقة إلى محاكاة لا أصل لها. وأخيراً، فإن التخلص من المعايير والقواعد المنهجية يمثل أحد أبرز مظاهرها، إذ يرفض منظورها - مثل فوكو وديدا - وجود منهج نقدي ثابت أو قراءة نهائية لأي عمل، مؤكداً على نسبية المعنى وتعدد زوايا الرؤية. (ينظر :سمث ، ادوارد ، 1995 ، ص 123-127)

وفي هذا السياق تبرز التجريدية كأحد أهم مرتكزات فنون ما بعد الحداثة، إذ تمثل التعبير البصري الأوضح عن نزعة التفكك والانظام، وعن السعي لتحرير الشكل من المرجع الواقعي والمعنى الثابت. فالتجريد لا يسعى إلى تمثيل العالم الخارجي، بل إلى التعبير عن البنية الداخلية للفكرة أو الإحساس، وهو ما يتناغم مع فلسفة ما بعد الحداثة في رفضها للمركز، وإعلائها لقيمة الذات الفردية، والتعدد في القراءة والتأويل. لقد تحول التجريد في هذا السياق إلى أداة معرفية وجمالية تهدم الشكل لتكشف الجوهر، وتؤسس لعلاقة جديدة بين المتلقي والعمل الفني، تقوم على التأمل الحر والانفعال الذاتي، بعيداً عن القوالب والأساليب التقليدية. حيث تعد أولى الحركات الفنية الكبرى لمدرسة نيويورك المسماة بالتعبيرية التجريدية التي تمتد جذورها إلى الدادائية والتجريدية العضوية والسريالية والتي تعد من أهم الحركات الفنية لفنون ما بعد الحداثة والتي استقت مصدرها

من الدادائية في باريس في العشرينات من القرن العشرين ، (محمود أمهر ، 1996 ، ص201).

ان المفاهيم الفكرية والجمالية التي ارتبطت بهذه الحركات كان رفضها لكل تقاليد وتراث انتاج الأعمال الفنية التقليدية . وتجسد هذا الرفض في سعي الفنان إلى التجريب والاختبارية مع مواد جديدة ، بغية التوصل إلى أعمال تعتمد السرعة في تنفيذها اعتماداً على الحركة التلقائية ، وما يتوالد عنها من ارتسامات أو إشارات لا تشكل انعكاساً للواقع إنما انعكاساً جمالياً لدوافع نفسية ذاتية ، وان التعبير الفني الذي يجمع بين مختلف التسميات المذكورة ، هو اللاشكل لكون هذا الفن لا يرتبط في مفهومه العام بأية إشارة أو واقعة بقدر ارتباطه باللون وبطريقة استخدام هذا اللون والمعبر عن الانفعالات المباشرة . بمعنى ان الفنان قد تخطى عن بعض المفاهيم التقليدية ، كالتصميم المسبق والدراسة الأولية ، بحيث أصبح الفنان لا يهتم سوى بما يولد في أثناء العمل استناداً إلى المادة الأولية وطريقة استخدامه أو اختباره لها(محمود أمهر ، 1996 ، ص203).

بمعنى ان الرسم لأجل الرسم ويشمل ذلك معظم الفن الأمريكي بدءاً من (جاكسون بولوك و بارتيت تيومان و كنيثولاند) وغيرهم وان جاكسون بولوك الفنان الذي ارتبط اسمه بالرسم التحركي خلال ست سنوات (1947-1953) انتج مجموعة من اللوحات تشكل ذروة ما يسمى بالرسم التحركي (محمود أمهر ، 1996 ، ص150).

لقد أخذت التجريدية من الدادائية الحرية الذاتية ممتزجة بالفعل الخارجي ، والذي تشكل فيه العمل الفني امتداد لجسد وفكر الفنان على قول (بولوك) واخذ من التكعيبية الفن التلصقي (الكولاج) ، واستخدامها المواد الهامشية المبتذلة ، وكذلك استخدامها للعفوية والمصادفة والحركة التلقائية من (كاندنسكي) ، وتوظيفها للاوعي من السريالية ، كما استخدم بولوك أدوات وتقنيات خاصة به تتناسب طريقة تنفيذه وحجم اللوحة . كالمالج والرمل والزجاج المسحوق وأعواد الخشب والسكاكين والألوان السائلة . وتقوم تقنيته الخاصة المسماة (دريبنغ) على ان يحمل الفنان علب الألوان بعد ان يثقبها ثم يمررها فوق اللوحة ويهزها مما يذكرنا بما فعله ماسون في صورة على الرمل.(مولر ، جوزيف ، اميل ، 1988 ، ص317)

يقول بولوك " مكثت بعيداً عن أدوات الرسم المألوفة مثل المسند وطبق الألوان (الباليت) والفرشاة .. الخ أنا أفضل الأعواد المالجات والسكاكين والصبغ السائل المقطر او الطلاء الثقيل مع الرمل والزجاج المهشم أو أية مواد غريبة أخرى مضافة " (سمث ، ادوارد لوي، 1995 ، ص 145)

ان بولوك من الفنانين الذين انهمكوا في اختبار مادة أعمالهم ويسمون أحياناً بفناني الوسط المخلوط فبولوك يرى ان اثر اللوحة مدهش مثل الدهشة التي تثيرها الطريقة التي استخدمها في عمل اللوحة ولهذا استخدم نوع من الشكل الطبيعي ، تدفق اللون على سطح منبسط فالمشاهد يجذب بتدفق الخطوط والأشكال ذات الأنواع المختلفة فهناك بنية أساسية وداكنة متداخلة مع خطوط قصيرة وبراقة مما تقدم نستنتج ان التجريدية تشكل امتداداً طبيعياً لبعض حركات الفن الحديث كالدائرية والسريالية ، ولكنها تتميز عن هذه الحركات بميزات عدة كونها نمت وترعرعت في أمريكا ، وقد تلبست بالطابع الأمريكي صاحب المزاج الذاتي الخاص ، لقد كانت آخر أنفاس الحداثة ، وليدة الحقبة الجديدة الرجراجة المتغيرة المتمثلة ، بما قبل الحرب العالمية الثانية وما بعدها ، حقبة تغيرت فيها المفاهيم والقيم تغيراً ارتبط بالشك الشامل في كل شيء وحتى في قدرة الإنسان في السيطرة على وجوده ، أو في قدرته على البقاء وفي رفضها لكافة الأنظمة والقواعد الرئيسية ، فلا شيء معتمد ولا شيء موثوق ولا شيء مقدس لقد ساهمت الحرب العالمية الثانية وما نتج عنها من التحولات الاجتماعية والاقتصادية في انتشار التجريدية وخاصة في أمريكا ، وذلك بسبب ان أمريكا لم تتأثر بالحرب إلا جزئياً ومن ثم فقد أصبحت مركزاً لاستقطاب كل ما هو جديد وغريب وفي كافة المجالات العلمية والثقافية (الفنية والأدبية) وحتى حركات المودة والأزياء وهمشت عواصم عالمية أخرى كباريس ولندن وبرلين وغيرها من العواصم الأوروبية التي كانت فيما مضى مراكز رئيسة لكل ما هو جديد في الفن وغيره . (ينظر : المحمودي ، نائلة المنير ، 2017 ، ص 197)

ومما تقدم فقد تميزت التجريدية شأنها شأن كافة مجالات الحياة ، الأدبية والفنية بميزات خاصة وأخرى عامة ، فالميزات الخاصة هي التي تتعلق بالفنان ذاته ، إذ أصبح كل فنان يمتلك أسلوبه الخاص في التعبير الشكلي الذي ينطلق من ذاتية خالصة مصدرها

اللاوعي هذه الذاتية المطلقة وفي تفاعلها مع المتغيرات والتحويلات التي ذكرت انفاً تميل إلى انتاج ميزات عامة للتعبيرية التجريدية ، منها اللعب الحر ، أي بمعنى غياب مركز ثابت في اللوحة وفي انتاجها أيضاً مما يتيح حرية الفنان في استخدام ما يشاء من مواد وخامات كانت مهمشة فيما مضى إلى مركز الاهتمام ، وبذلك تتفكك بنية اللوحة ويغيب الشكل ويغيب المعنى ليصبح العمل الفني ، اشتغال مكثف على بيئة الغياب ، ليكون مجرد سطح قشرة خارجية ، لا شيء تحتها وبلا أعماق ، فقط دوال منتشرة قد تمتلك معنى يضيفه عليها المتلقي أو بلا معنى لتكون الممارسة والمتعة واللذة المتولدة عنها هي المعنى ، هي الهدف والغاية عند ذلك يتلبس العمل الفني لبوس الفوضى والعدمية ، ليكون أي شيء أو لاشيء على الإطلاق .

أما الفنان التشيكوسلوفاكي (رادا) فقد استخدم مختلف أنواع التقنيات ، الألوان الكثيفة التي توضع على القماش بوساطة السكين والتي تؤدي إلى مساحات مسطحة من الألوان التي تصب على اللوحة نقاطاً أو سيلاً ، وما ينتج عن ذلك من بقع ومجاري لونية ، أو يستخدم تقنية الطبع على العجينة اللونية الطرية بوساطة أشياء مختلفة ثم إدخال أجسام غريبة على اللوحة على طريقة الترصيع بالمواد الثمينة ، ان جميع هذه المواد تشترك في التعبير عن فكرة محددة (محمود أمهز ، 1996، ص223). هي محاولة الفنان في ربط الفن بالحياة بقوة ، وبما هو يومي حيث لم تعد اللوحة ذلك الشيء المتعالي ، بل عليها الاقتراب من متذوقها إذ ان تفكك الحقبة بعد الحرب الثانية أصاب الإنسان والفنان على السواء بالتفكك أيضاً حيث ضاع مبدأ الوحدة ، ليفقد الحاضر اتصاله العضوي بالماضي والمستقبل ، ومن خلال التفكيك تحصل إعادة ترميز وقراءة للعمل الفني وإعادة تركيب لبناء إشكال وصياغات جديدة . كما نجح رادا في الجمع بين الأشياء الغربية ، مفاصل براغي أنابيب مفاتيح التي ادخلها إلى اللوحة ومضمونها جاعلا منها أجزاء متممة لها . فلوحته الثلاثية التي أنجزها كي توضع عند مذبح العذراء في كنيسة شب في تشيكوسلوفاكيا خير مثال على استخدام رادا لتقنيات ومواد مختلفة في انجازها (محمود أمهز ، 1996، ص223).

ومن الفنانين الذين يعتمدون المصادر الآلية والتلقائية في اختيار مادتهم ومنهجهم ومن الذين يطلق عليهم (بفناي المادة) (البرتو يوري). عرف يوري واشتهر بأعماله المصنوعة من الجواريب ومنتف الملابس الخرقاء ، ويعزى سبب لجوئه إلى هذه المواد أنها تذكر بالضمادات الملطخة بالدماء التي شهدا أثناء الحرب ، استغل أيضاً الأخشاب المنزلية واللغائف البلاستيكية محروقة ومذابة على مصباح زيتي والصحون المعدنية المهشمة (سمث ، ادوارد لوي، 1995 ، ص 66) . ان استخدام يوري للمواد المحطمة والمهشمة هو نوع من ردود الأفعال الطبيعية أو الانعكاسية أو حتى يمكن ان يكون معادل موضوعي للوضع الاجتماعي للمجتمع الغربي بعد خروجه محطماً ، ومفككاً من فواجع ومآسي الحرب فاقداً لأسس عقلانيته، هنا يتحول العمل الفني إلى فيزيقيا دادائية ، باثة لمدلولات عبثية وفوضوية المنفتحة أبداً على تأويلات تتجدد باستمرار ، حيث يكون فعل الخامة لدى يوري مؤثراً أو كبيراً وحقلاً من العلامات والإشارات والتي تقبل دائماً التفسير والتأويل واستدعاء قرارات جديدة لم تقرأ من قبل لانتاج المعنى .

فيما كان (جين دوبوفيه) وهو من الفنانين الذين عملوا على اختبار مادتهم أيضاً وتوصلوا إلى تقنيات جديدة ، اتبع أسلوب " الصورة الحائط " القريبة من المشاهد الطبيعية كما ترى على الجدران القديمة المتأكلة ، وكان (دوبوفيه) قد تأثر في السنوات الأولى بعد الحرب بتقنية (العجينة السمكية) لـ(فوتريه) وكذلك برسوم الأطفال والفن البدائي ، حيث تتسم رسوم الأطفال والفن البدائي بنزعة عقلية لا حسية فهي تكشف عما يعرفه الطفل والفنان البدائي لا كما يراه بالفعل وهي تقدم للموضوع صورة تتسم بالتركيب النظري لا الطابع العضوي البصري وهي تجمع بين المنظور الأمامي والمنظور الجانبي أو المنظور الجوي والتركيز وإبراز الأشياء التي لها أهمية بايولوجية وسايكولوجية وعملية بينما يقوم بتهميش ما يعتقد انه ليس له دور في سياق الموضوع مهما كانت روعته في ذاته ، فضلاً عن بعض السمات الأخرى كالشفافية والتكرار والجمع بين الأمكنة والأزمنة في وقت واحد ، والجمع بين المسطحات المختلفة واستخدام الكتابة في الرسوم. (ينظر: محمد تبوي الشال ، التذوق وتاريخ الفن ، مكتبة الضحى ، الكويت ، 1992 ، ص58.

كما ورث دوبوفيه عن الدادائية الاخطاء المفتعلة وبعض مظاهر العبثية وهكذا هي الدادائية تزدرى كل ما يحسب فناً على المستوى التقليدي وكل شيء من صنع البشر يمكن ان يكون فناً ، قد يكون شراً ، مملاً ، قاسياً ، حلواً خطيراً ، عذباً بشعاً وقد يكون مبهجاً للناظرين فهو التحرر الخلاق وتدمير كافة المعتقدات المألوفة في الفن و(دوبوفيه) يعرف كيف يتحكم بمواده ويستفيد من الطارئ والعرضي والأخطاء والأشكال المحرفة والتي تتناقض مع الواقع مثلما عملت السورالية من قبل وعلى الأخص (سلفادور دالي) في جمعه المتناقضات المتعارفات وغير المألوفة ليحولها الى مادة جمالية . يقول (دوبوفيه) " في كل أعمالي كنت دائماً الجأ إلى طريقة واحدة لا تتغير أنها عبارة عن جعل تصوير الأشياء الممثلة تعتمد كثيراً على نظام من الضرورات الذي يبدو هو الآخر غريباً هذه الضرورات تملئها أحياناً السمة النافرة والخرقاء للمادة المستعملة وأحياناً بسبب المعالجة الرديئة للأدوات وأحياناً بفعل فكرة مستحوذة غريبة سرعان ما تتحول إلى أخرى ، باختصار أنها دائماً قضية إعطاء المشاهد إلى الصورة انطباعاً صادقاً بان منطقاً غريباً مركباً تحكم في رسمها منطقاً اخضع له تخطيط كل شيء بل التضحية به بشكل لا محيد عنه بحيث وبالعزابة يفرض حلولاً غير متوقعة وبغض النظر عن العقبات التي يخلقها فانه يبرز التشخيص المطلوب (ينظر : سمث ، ادوارد لوي، 1995 ، ص 76 - 80)

وهنا نرى ان التجريدية في فنون ما بعد الحداثة قد تمحضت من رحم المرتكزات الفكرية والجمالية التي أرسنها هذه المرحلة، فكانت امتداداً طبيعياً لفلسفات التقويض، والتشكيك، والانفتاح، والتفكيك، وتحطيم المركزيات. إذ وجدت التجريدية في تلك المرتكزات أرضاً خصبة للتعبير عن رؤيتها في تجاوز الشكل الواقعي، وإلغاء المرجع الموضوعي، لصالح الانفعال الذاتي والجوهر الخفي للفكرة. وبذلك أصبحت التجريدية أسلوباً تشكلياً مميزاً لفنون ما بعد الحداثة، يتكرر للحدود التقليدية بين الأجناس، ويحتفي بالغموض، والتعدد، والاختلاف، كما تجسّد فلسفة اللانظام واللاتماثل في بناء العمل الفني. فهي لا تسعى إلى تمثيل الواقع، بل إلى تفكيكه وإعادة صياغته بصرياً عبر الإيماءة واللون والفراغ، لتعبّر عن رؤية فكرية مفتوحة تتجاوز المعنى الواحد، وتمنح المتلقي حرية التأويل

والمشاركة في إنتاج الدلالة. ومن هنا غدت التجريدية مظهراً بصرياً وجمالياً يختصر روح ما بعد الحداثة، ويمثل أحد أهم ملامحها في الفن التشكيلي المعاصر. ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات :

- 1- التجريد وسيلة للتعبير عن الفكرة والجوهر الداخلي لا عن الشكل الواقعي.
- 2- التحرر من المحاكاة نحو التجريب والتأمل الذاتي في صياغة العمل الخزفي.
- 3- العمل التجريدي يتسم بالانفتاح التأويلي وتعدد الدلالات لدى المتلقي.
- 4- الشكل التجريدي يقوم على التوازن بين البساطة والغموض، والوحدة والتنوع في السطح.
- 5- اللون، الملمس، والحركة تتحول إلى أدوات تعبيرية عن الانفعال والحس الداخلي.
- 6- الخامة تتحول من وسيلة إلى غاية جمالية تعبّر عن الفكرة والموقف الفني.
- 7- تحطيم ثبات الشكل الفني واعتماد التغيير الدائم والتجريب المستمر.
- 8- التكوين الفني يُبنى على التوازن بين النظام والفوضى كقيمة جمالية.
- 9- حضور التناقض والغرابة كمصدر جمالي في بناء الشكل الخزفي.
- 10- هيمنة الصورة والملمس بوصفهما لغة عالمية للفهم البصري.

الفصل الثالث الإجراءات

أولاً : مجتمع البحث :- اشتمل مجتمع البحث الحالي على مجموعة من المنحوتات الخزفية المعاصرة وقد تم جمع (20) عملاً من مواقع الانترنت .

ثانياً : منهج البحث :- اعتمدت الباحثة على المنهج الوصف التحليلي في تحليل عيناتها

ثالثاً : عينات البحث :- اختارت الباحثة ثلاثة عينات قصدية مختلفة لأعمال فنانين مختلفين وفقاً للمصوغات الآتية :-

- 1- تنفيذ الأعمال ضمن الفترة الزمنية المحددة من قبل الباحثة في البحث الحالي
 - 2- حصول الباحثة على صور متكاملة ومعلومات عن العمل بشكل متكامل
- رابعاً:- أداة البحث:- اعتمدت الباحثة على ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات كأداة لتحليل عينة البحث .

خامساً :- تحليل العينة :-

انموذج رقم (1)

اسم الخزاف : بول شيليف

اسم العمل : انشطار الهيئة

سنة الانجاز : 2005

البلد : امريكا

العائدية : جون غوين

المصدر :



<http://doublengative.tavasen.net/img/works/aau.jpg>

تحليل العمل :-

يُجسّد هذا العمل الخزفي للفنان بول شيليف روح التحولات الفكرية والجمالية التي رافقت التجريدية في فنون ما بعد الحداثة، حيث يتجاوز الفنان المفهوم الكلاسيكي للنصب الخزفي بوصفه كتلة مغلقة ومنتهية، ليقدمه ك نظام مفتوح وديناميكي يتفاعل مع بيئته المكانية والطبيعية بوصفها جزءاً من بنيته المفاهيمية والتشكيلية في آن واحد.

فالعامل هنا يقوم على انشطار الكتلة بوصفها فعلاً رمزيًا وفلسفيًا، يتقاطع مع مفاهيم ما بعد الحداثة التي تُشكّك في اكتمال الشكل أو مركزية المعنى. الانقسام الظاهر في الكتلتين لا يُعبّر عن تدمير أو نقص، بل عن تعددية في الرؤية وتفكك المعنى الواحد لصالح القراءة المفتوحة التي تتيح للمتلقّي المشاركة في بناء دلالة العمل.

من الناحية الشكلية، يبتعد الفنان عن أي انتظام هندسي أو توازن كلاسيكي لصالح العشوائية المنظمة، التي تُعبّر عن حس ما بعد حداثي في نقد النظام البصري التقليدي. إذ تتحول الأسطح الخزفية هنا إلى نص بصري متشظّ تتداخل فيه المواد والملامس والتقنيات (الخشونة النعومة - الفخر التزجيج) بشكل يُبرز الطابع المادي للمادة نفسها،

مؤكدًا بذلك إحدى أهم مقولات التجريد المعاصر المادة هي المعنى , حيث يتجلى العمل تجريديا عبر العلاقة الجدلية بين الكتلة والفراغ، إذ لا يُقدّم الفراغ كعنصر سلبي، بل كفضاء تفاعلي يكمل الشكل ويعيد تعريفه ضمن السياق البيئي المحيط. هذا التفاعل مع المحيط يُجسّد مفهوم الفن البيئي ما بعد الحداثي، الذي يرى أن النصب ليس كيانًا مستقلًا بل جزء من نظام بيئي بصري أوسع، تتبادل فيه المادة والفضاء التأثير.

إن بنية العمل المفتوحة والمتعددة الاحتمالات البصرية تعكس أيضًا روح التفكير والتشظي التي ميّزت الخطاب الجمالي لما بعد الحداثة، حيث لا يسعى الفنان إلى فرض دلالة محددة، بل يترك العمل في حالة توليد مستمر للمعنى بتأثير الضوء، والمناخ، والزمن، والتلقي. في النهاية، يُمكن قراءة هذا النصب بوصفه تجسيدًا خفياً لمفهوم “التحوّل المستمر” في الفن المعاصر، إذ يجمع بين المادة التراثية (الطين) والرؤية المفاهيمية الحديثة، لخلق حوارًا بين الأصالة والتجريب، بين الصنعة والتفكير، وبين الكتلة والفضاء. وبهذا، يحقق بول شليف حضورًا مميزًا داخل مسار النحت الخزفي ما بعد الحداثي، من خلال عمل يجمع التجريد، والمفهومية، والبيئية، والتفاعل الزمني في وحدة تشكيلية متكاملة.



نموذج رقم (2)

اسم الخزاف : انجل جيزان

اسم العمل : تشكيل هندسي

سنة الانجاز : 2010

البلد : اسبانيا

العائدية : حدائق المملكة -

مدريد

المصدر :

<http://www.jcc.edu/Files/sustainability/eavth-avt-lectave.pdf>

تحليل العمل :-

يقدم الخزاف الإسباني أنجل جيزان في عمله تشكيل هندسي مثلاً دالاً على النزعة التجريبية في فنون ما بعد الحداثة داخل النحت الخزفي المعاصر، حيث تتجسد روح الابتكار في توظيف التكوينات الهندسية المجردة كوسيط للتعبير داخل الفضاء البيئي المفتوح. يتكوّن العمل من ثلاث كتل خزفية هندسية الشكل متوازيات مستطيلات بألوان أساسية (أحمر، أزرق، أصفر) وضعت ضمن فضاء طبيعي حديقة عامة، لتخلق حواراً بصرياً بين المادة الصناعية والطبيعة. كما يعبر العمل عن نزعة ما بعد حداثية تجريبية تتمثل في كسر القوالب التقليدية للخزف، والابتعاد عن الأنظمة الكلاسيكية للوعاء والزخرفة، لصالح رؤية جديدة تتعامل مع الخزف كنصب بيئي ذي بعد معماري. فالخزاف يتجه نحو الاختزال الشكلي والبنائية التجريدية، محوّلًا الكتلة الخزفية إلى وحدة تركيبية تُستقبل بوصفها عنصراً بصرياً داخل المشهد الطبيعي، لا كجسم مستقل عنه.

إن توظيف الشكل الهندسي هنا يحمل دلالات صفائية ومجردة، تبتعد عن المحاكاة الواقعية أو الزخرفة السطحية، لتؤسس جمالية قائمة على التبسيط والتوازن اللوني، حيث تعمل الألوان الأساسية كرموز للانسجام الكوني والتنوع البيئي في آن واحد. بهذا المعنى، فإن العمل يقدم تجربة توفيقية بين الحضور الصناعي والعفوية الطبيعية، في إطار فكر ما بعد الحداثة الذي يسعى إلى إعادة تعريف العلاقة بين الفن والمكان.

يعتمد جيزان في عمله على التجريب كمنهج بصري ومفاهيمي، إذ يعيد صياغة الخزف بوصفه فناً مفاهيمياً بيئياً، يدمج بين النحت والمعمار، ويؤسس لنظام بصري تجريدي يتجاوز التمثيل الواقعي نحو إدراكٍ فكري جمالي، تتفاعل فيه الكتلة مع الفضاء المحيط لإنتاج حوار بين المدرك الحسي والمدرك العقلي. وهكذا، تتحول التجربة الخزفية إلى مختبرٍ بصريّ مفتوح، تتجسد فيه روح التجريبية لما بعد الحداثة عبر الاقتصاد في الشكل، والبحث عن الأثر الجمالي بأقل الوسائل البصرية الممكنة.

انموذج رقم (3)



اسم الخزاف : جاك أوليري

اسم العمل : مناظرة بيئية

سنة الانجاز : 2013

البلد : هولندا

العائدية : غابات دينرسفاتكاسترين

المصدر :

<http://www.isidoviinfo/isidovi-thesis>

تحليل العمل :-

يُمثل عمل الخزاف جاك أوليري نموذجًا بصريًا متقدمًا في خطاب التجريدية المعاصرة، تلك التي انبثقت من فكر ما بعد الحداثة بوصفها مساحة حرة لتفكيك القواعد الكلاسيكية والحداثيّة في آنٍ واحد، وإعادة بناء العلاقة بين المادة، الفضاء، والطبيعة. اذ اعتمد الفنان على التجريد كوسيلة للجدل البصري، لا بوصفه هروبًا من الشكل الواقعي، بل كبحت عن لغة تركيبية جديدة تُجسد جدلية العلاقة بين النظام الهندسي الصارم والبيئة العضوية المفتوحة. فالتكوينات العمودية ذات الوحدات المتكررة تُظهر مفهوم التحوّل والاستقرار، وهو من السمات الجوهرية لفنون ما بعد الحداثة، إذ يتعامل العمل مع الشكل كحالة متغيّرة، لا ككيان ثابت.

في بنية العمل، تتقاطع الهندسة الصلبة (المكعب، المخروط، متوازي المستطيلات) مع الأشكال اللينة (الكرات، الأسطوانات، الخطوط المنحنية)، في ما يشبه حوارًا تجريديًا بين العقلاني والعفوي. هذه الثنائية ليست مجرد تباين بصري، بل تعبير عن تفكيك مركزية الشكل الواحد لصالح التعدد والانفتاح، وهو ما يجعل المنجز قريبًا من روح “التجريد المفكك” الذي يعيد النظر في مفهوم الكتلة والتوازن، كما أن توزيع التكوينات الخزفية في الفضاء البيئي المفتوح يُضفي على العمل بعدًا أدائيًا - تشكيليًا، إذ يتحول المتلقي من مشاهد إلى مشارك، عبر الحركة حول المنحوتات واستكشافها من زوايا

متعددة. هذا التفاعل الجسدي يمثل جوهر فلسفة ما بعد الحداثة التي ترفض الحضور الأحادي للعمل الفني، وتؤكد على التعدد في التلقي والتأويل.

أما من الناحية الجمالية، فقد استخدم أوليري التكرار والاختلاف بوصفهما مبدئين بصريين لتوليد الإيقاع، فكل وحدة هندسية تحمل اختلافاً طفيفاً في الحجم أو الملمس أو اللون، ما يخلق ديناميكية متحوّلة تحاكي نبض الطبيعة من جهة، وصرامة البناء المعماري من جهة أخرى. هنا يصبح التجريد أداة لإعادة صياغة العلاقة بين الإنسان والمكان، بين الفن والطبيعة، وبين النظام والفوضى.

لقد قدم جاك أوليري عبر عمله منظومة فكرية بصرية تستند إلى مقولات ما بعد الحداثة في تجاوز المركزية الأسلوبية، وإعادة إنتاج المعنى من خلال تفكيك النظام الشكلي والبيئي معاً، لتغدو النتيجة مشهداً خزفياً مفتوح الدلالة، يعيد طرح سؤال الفن في زمن التعدد والاختلاف.

الفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات)

نتائج البحث: بعد أن قامت الباحثة بجمع العينات وتحليلها توصلت إلى النتائج التالية :

1- تحوّل النحت الخزفي من الكتلة المغلقة إلى النظام المفتوح إذ أظهرت الأعمال المدروسة نزعة واضحة نحو تفكيك مفهوم الكتلة التقليدية بوصفها شكلاً منتهياً، لتُصبح نظاماً بصرياً ديناميكياً يتفاعل مع البيئة المحيطة، وهو ما يعكس توجهات التجريدية ما بعد الحداثة نحو الانفتاح المفهومي والتشكيلي كما في كل العينات

2- لم يعد الفراغ مجرد خلفية أو فضاء سلبي، بل أصبح مكوناً أساساً في صياغة العمل الخزفي، يشارك الكتلة في بناء التوازن البصري والمعنى الرمزي، ما يؤكد فلسفة التكامل بين المادة والفضاء. كما في كل العينات

3- المادة بوصفها دالاً جمالياً ومعرفياً إذ أظهرت التجارب الثلاث وعياً مابعد حداثي بأن المادة هي المعنى، حيث تحوّل الطين والسطوح الخزفية إلى وسائط فكرية تعبّر عن قضايا التحول، الزمن، والعلاقة بالبيئة، بعيداً عن الزخرفة والمحاكاة. كما في كل العينات

- 4- اعتمد الفنانون التجريد وسيلة لإعادة التفكير بالبنية الشكلية والفكرية للعمل، من خلال انشطار الكتلة، وتعدد القراءة، وتفكيك المركزيات الجمالية، بما يتماشى مع روح التفكيك المابعد حداثي. كما في كل العينات
- 5- تميّزت الأعمال بانتمائها إلى الفن البيئي المفاهيمي، حيث يتفاعل النصب الخزفي مع المحيط الطبيعي والمناخي، ما يجعل الفن جزءاً من منظومة بيئية متغيرة، لا كياناً معزولاً. كما في كل العينات
- 6- هيمنة التجريب والبحث في الحدود التقنية عبر تعامل مع النحت الخزفي بوصفه مختبراً مفتوحاً للتجريب التقني والمادي، معتمداً على التزاوج بين القسوة والليونة، الخشونة والنعومة، الترجيح والفخر، في توليد قيم جمالية جديدة. كما في كل العينات
- 7- تعدد الدلالات وانفتاح التأويل حيث تتبنى الأعمال مفهوم المعنى المتحوّل الذي يتغير بتغير الضوء، والزمن، وزاوية الرؤية، ما يجعل التجريد وسيلة لتوليد المعنى لا تثبيته.
- 8- أظهرت أعمال مثل عمل أنجل جيزان نزعة للربط بين الهندسة الصناعية والطبيعة العضوية، كخطاب بصري يؤكد على التفاعل بين الإنسان والبيئة ضمن رؤى مابعد حداثية تعيد تعريف جمالية المكان كما في كل العينات
- 9- لم يعد النحت الخزفي فناً حرفياً يعتمد على المهارة التقنية فقط، بل صار فضاءً فكرياً يعبر عن مفاهيم فلسفية وجمالية، لتتحول الصنعة إلى وسيلة للتفكير البصري كما في كل العينات
- الاستنتاجات:- وفق ما تقدم من نتائج استنتجت الباحثة ما يأتي :-
- 1- إن التجريدية في النحت الخزفي المعاصر تمثل تحولاً جوهرياً من الشكل إلى الفكرة، ومن الكتلة إلى المفهوم، لتصبح التجربة الخزفية ميداناً للتفكير الفلسفي والجمالي في طبيعة المادة والزمن والمكان.
- 2- تبيّن أن فكر ما بعد الحداثة منح النحت الخزفي حرية غير مسبوقة في جعله وسيطاً للتعبير البيئي والمفاهيمي، ليتجاوز حدود الوظيفة والزخرفة إلى الفعل الفكري والرمزي.

- 3- يُسهم النحت الخزفي التجريدي المعاصر في كسر الحواجز بين الفنون (الخزف، النحت، العمارة، الفن المفاهيمي)، مؤكداً على تداخل الوسائط بوصفها سمة بنيوية للفكر المابعد حدثي.
- 4- التكامل بين المفهوم البيئي والمفاهيمي يعكس تطوراً في التفكير الخزفي نحو دمج الفن بالطبيعة والواقع الاجتماعي، ليصبح النصب الخزفي كائناً حياً ضمن النظام البيئي، يعبر عن وعي الإنسان المعاصر بعلاقته بالبيئة.
- 5- التحول في دلالة المادة يؤكد أن الخزاف المعاصر تجاوز البعد الحرفي للمادة نحو بعدها الرمزي، فالمادة لم تعد وسيلة للتشكيل فقط بل أصبحت لغة فكرية تعبر عن الزمن، والتحول، والهشاشة، والاستمرارية.
- 6- التجريب كمنهج بنائي وجمالي يؤكد أن الخزف ما بعد الحداثة يقوم على كسر الثبات التقني والتجريبي، فالفنان أصبح باحثاً في حدود المادة وأثرها، مما أوجد خطاباً بصرياً جديداً يوازن بين الحرفية والتفكير النظري.
- 7- تعدد التأويلات والمعاني المفتوحة جعل العمل الخزفي المابعد حدثي بنية غير منتهية، حيث المعنى يُنتج باستمرار عبر الضوء والظل والزمن، وهو ما يتقاطع مع فلسفة ما بعد الحداثة في رفض المعنى المطلق لصالح القراءة المتغيرة.
- التوصيات : توصي الباحثة ما يأتي :-
- 1- إقامة الدورات والورش التدريبية للتجريدية في فنون ما بعد الحداثة لزيادة المعرفة وتطبيقها على كافة الفنون التشكيلية.
- 2- الحث على دراسة المناهج الخاصة بالفنون التشكيلية والتي تتوافق مع التجريدية لفنون ما بعد الحداثة .
- المقترحات :- تقترح الباحثة دراسة التجريدية في أعمال النحت الخزفي العراقي المعاصر المصادر والمراجع :
- 1- امهرز , محمود , التيارات الفنية المعاصرة , بيروت المطبوعات للتوزيع والنشر , 1996 .

- 2- برادبري، مالكولم، و جيمس ماكفارلن، الحداثة، ج1، ترجمة: مؤيد حسن، بغداد: دار المأمون، 1987.
- 3- البسيوني ، محمود ، الفن الحديث رجاله ، مدارسه ، آثاره التربوية ، القاهرة : دار المعارف، 1965 .
- 4- تومار ، سارة ، قصة الفن الحديث ترجمة ابراهيم محمود . بيروت: دار المجد للنشر 2012 .
- 5- الحطاب ، قاسم ، جماليات الفن التشكيلي ، الحداثة وما بعد الحداثة ، بغداد : مكتبة اليمامة، 2020 .
- 6- حيدر ، نجم عبد ، المخيلة و بنائية الصورة الذهنية الجمالية ، مجلة الأكاديمي ، العدد 26 ، المجلد السابع ، السنة السابعة ، 1999 .
- 7- ريد ، هيربرت ، الموجز في تاريخ الرسم الحديث بغداد: دار الحرية للنشر ، 1997.
- 8- ستولنبتر ، جيروم ، كتاب النقد الفني ، ترجمة فؤاد زكريا ، القاهرة : مطبعة جامعة عين شمس ، 1974 .
- 9- سمث ، ادوارد لوي ، الحركة الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، ترجمة: فخري خليل ،مراجعة جبرا ابراهيم جبرا ، بغداد ،دار الشؤون الثقافية العامة، 1995 .
- 10- الشيخ ، محمد وياسر الطائري ، مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة ، بغداد: دار الطباعة و النشر، 1996.
- 11- صليبيا ،جميل : المعجم الفلسفي ، ج1 ، بيروت : دار الكتاب اللبناني ، 1971 .
- 12- عبد الغني ، صبري ، الفراغ في الفنون التشكيلية للحداثة وما بعد الحداثة ، القاهرة المجلس الاعلى للثقافة، 2008 .
- 13- العبيدي ، جبار محمود ، التجريدية في النحت العراقي المعاصر ، مجلة الاكاديمي ، العدد 39 ، لسنة 2004 .

- 14- الكوفحي , خليل محمد : مهارات في الفنون التشكيلية , عمان : عالم الكتب الحديث , 2009.
- 15- محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي مختار الصحاح , بغداد : مكتبة النهضة, 1956 .
- 16- محمد تبوي الشال ، التذوق وتاريخ الفن ، الكويت : مكتبة الضحى للنشر ، 1992.
- 17- المحمودي , نائلة المنير , الرؤية الفلسفية للفن التجريدي , مجلة الاكاديمية للعلوم الانسانية , العدد 12 , 2017 .
- 18- مولر ، جوزيف ، اميل ، الفن في القرن العشرين ، ترجمة : مهاة فرح الخوري ، دمشق دار طلاس ، 1988 .
- 19- هارفي ، ديفد : حالة مابعد الحداثة، ترجمة محمد شيا ، بيروت : مركز دراسات الوحدة العربية ، 2005 .
- 20- هيث ، ادرين ، الفن التجريدي أصله ومعناه ، ترجمة محمد علي الطائي ، بغداد مطبعة اليقظة, 1988 .

الأنا والآخر ومضامينها التربوية في أدب الرحلات المسرحية المعاصرة
The Self and the Other and Their Educational Implications in
.Contemporary Travel Theatre Literature

أ.م.د. زينب عبد الامير احمد

Assist. Prof. Dr. ZainabAbd Al-Ameer Ahmed

جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة/ قسم التربية الفنية

University of Baghdad - College of Fine Arts - Department of Art
Education.

zainabb@cofarts.uobaghdad.edu.iq

مستخلص البحث:

تطورت رحلة الفكر أو الذات الإنسانية بشكل عام في الأدب والفن وبشكل خاص في المسرح من خلال مراحل يتصف كل منها بطابع ذهني عام يمثل موقف الإنسان من الكون وعلاقته به وموقفه من الآخر ومديات التأثير والتأثير، والمسرح العربي تأثر في بداياته بالمسرح الغربي (مسرح الآخر) لينقل للعرب هذا الفن من خلال أول الرحلات التي صبّت في نشأة المسرح بصورته الأولى وهي رحلة رفاعة رافع الطهطاوي (1801-1873) إلى فرنسا، إذ دَوّن في كتابه (تخليص الابريز في تلخيص باريز) كل ما شاهده في مسارح فرنسا، ورحلة خير الدين التونسي (1810-1890)، وأحمد فارس الشدياق (1804-1888)، ويعقوب صنّوع (أبو نظارة) ورحلته إلى باريس ولندن وبروكسل وسويسرا (1890-1896) حيث دَوّن مشاهداته في كتبه منها (الكواكب السيارة في ترجمة حال أبو نظارة) و (البدائع المعرضية في باريس البهية)، وتوفيق الحكيم ورحلته المسماة بـ (زهرة العمر)، ومن خلال تلك الرحلات تعرّف العرب إلى فن المسرح، ولذا ستدرس الباحثة أدب الرحلات ومدى تأثيرها على الأنا العربي عبر مفهومي الأنا والآخر ومضامينها التربوية (اجتماعياً ونفسياً) في النص المسرحي العربي من خلال تحليل

نموذج عينة البحث، تناول الإطار المنهجي للبحث مشكلة البحث التي تحددت بالتساؤل عن طبيعة معالجة ثنائية الأنا والآخر في أدب الرحلات المسرحية العربية المعاصرة، والمضامين التربوية الناتجة عن تلك المعالجة، وأهمية البحث وهدفه الذي تحدد بالتعرف على ثنائية الأنا والآخر ومضامينها التربوية (نفسياً واجتماعياً) في أدب الرحلات المسرحية المعاصرة، فضلاً عن حدوده زمنياً: (1978 – 2016)، ومكانياً: الوطن العربي، وموضوعياً وفق متغيرات عنوان البحث، وتحديد مصطلحاته، أما الإطار النظري فقد تألف من مبشرين: المبحث الأول عُني بدراسة الأنا والآخر نفسياً واجتماعياً، بينما تناول المبحث الثاني أدب الرحلة في المسرح العربي ومن ثم أهم مؤشرات الإطار النظري، أما إجراءات البحث فقد شملت مجتمع البحث وعينته وأداة البحث ومنهجه ومن ثم تحليل نموذج العينة القصصية مسرحية (المهرج) لمحمد الماغوط، لتأتي بعدها النتائج التي كان من أهمها: طرح النص معالجات درامية بمضمون تربوي لجدلية الأنا والآخر الاجتماعي (الناس – المجتمع) الذي كان يضحك على (الأنا الواعية) دون تفكير ويتواطأ ضدها بالصمت، وبهذا يتجلى المضمون التربوي برؤية نقدية في كونه (المجتمع) آخر غير واعي نتيجة خلل تربوي، وفي كونه شريك في إعادة إنتاج القمع، من بين المضامين التربوية التي انتجتها المعالجات الدرامية للانا والآخر ضمن النص، هو الدعوة إلى تحرير الإنسان من الخوف، واستعادة الكلمة بوصفها فعلاً تربوياً، وخلصت الباحثة بالاستنتاجات والتوصيات والمقترحات ومن ثم مصادر البحث.

الكلمات المفتاحية: الأنا والآخر، المضامين التربوية، أدب الرحلات المسرحية.

Abstract:

The journey of thought, or the human self in general, has developed in literature and art, and particularly in theater, through

stages characterized by a general intellectual framework representing humanity's stance towards the universe, its relationship with it, its relationship with others, and the extent of influence and being influenced. Arab theater was initially influenced by Western theater (the theater of the Other), which transmitted this art to the Arabs through the earliest journeys that contributed to the emergence of theater in its initial form. These journeys included that of Rifa'a al-Tahtawi (1873–1801) to France, where he documented everything he saw in French theaters in his book "Takhlis al-Ibriz fi Talkhis Bariz" (The Extraction of Gold in the Summary of Paris), as well as the journeys of Khayr al-Din al-Tunisi (1890–1810), Ahmad Faris al-Shidyaq (–1804 1888), and Ya'qub Sanu' (Abu Naddara) and his travels to Paris, London, Brussels, and Switzerland (1896–1890), where he recorded his observations in his books, including "Al-Kawakib al-Sayyara fi Tarjamat Hal Abu Naddara" (The Wandering Stars in the Biography of Abu Naddara) and "Al-Bada'i' al-Ma'radiyah fi Baris" (The Marvelous Exhibitions in Paris). The researcher will examine travel literature and its impact on the Arab psyche through the concepts of self and other, and its educational (social and psychological) implications within Arabic theatrical texts. This will

be achieved by analyzing a sample of works, specifically Muhammad al-Maghout's "The Clown," which reflects the interplay between inner and outer worlds, past and present, and the extent to which others are influenced by it. The research will then arrive at its most important findings and conclusions.

(Al-Bahia), Tawfiq al-Hakim and his journey titled "The Flower of Life" (Zahrat al-'Umr), and through these journeys, the Arabs became acquainted with the art of theater. The research comprised four chapters. The first chapter addressed the methodological framework of the research, including the research problem, which was defined as the nature of the treatment of the self-other dichotomy in contemporary theatrical travel literature, and the educational implications resulting from this treatment. The research objective was defined as identifying the self-other dichotomy and its educational implications (psychological and social) in contemporary Arabian theatrical travel literature. The chapter also defined the scope of the research (temporal: -1978 2016, geographical: the Arab world, and thematic according to the variables of the research title), its significance, and the definition of its terminology. The second chapter included the theoretical framework, consisting of two sections: the first section studied the

self–other psychologically and socially, while the second section addressed travel literature in Arab theater and then the most important indicators of the theoretical framework. The third chapter, the procedural chapter, included the research population, sample, research instrument, and methodology, followed by an analysis of the purposive sample model: the play "The Clown" by Muhammad al–Maghout. The fourth chapter presented the results, the most important of which was that the text presents dramatic treatments with an educational content. The dialectic of the self and the social other (people – society), which unwittingly mocks the conscious self and colludes against it through silence, reveals the educational content through a critical lens. Society, as an unconscious other resulting from educational shortcomings, is seen as complicit in the perpetuation of oppression. Among the educational themes generated by the dramatic treatment of the self and the other within the text is the call to liberate humanity from fear and reclaim the power of language as an educational act. The researcher concludes with findings, recommendations, suggestions, and a list of research sources.

Keywords: Self and Other, Educational Themes, Theatrical Travel Literature.

مشكلة البحث:

ان الطابع الجوهري لخصوصية الأشياء والظواهر الفنية والثقافية والاجتماعية تنطلق ضمن المكونات النفسية للشخصية الإنسانية وما ينتج عنها انعكاساً شعورياً لتنامي وتكامل التحولات المعرفية للتجربة الإنسانية، عبر مراحل زمنية ومراحل نفسية تدخل في جدلية لثنائية الأنا والآخر وضمن اطر الاختلاف بين الأنا والآخر والتأثر والتأثير، ومن جهة أخرى فان دراسة الآخر دراسة نقدية واعية والتعرف على بنياته الفكرية والثقافية لفهمه، تعد ضرورة معرفية ملحة تُقضي إلى تواصل حضاري وثقافي متكافئ بين الأنا والآخر يقوم على الحوار والتفاعل المعرفي المتبادل، بما يُفضي إلى تفكيك مفاهيم الهيمنة، وتجاوز أشكال التبعية المعرفية، واستعادة الذات لفاعليتها الفكرية والثقافية في انتاج المعرفة وتداولها، هنا تكمن ممارسة علمية لجدل الأنا والآخر، إذ تتحرر الأنا ثقافياً وحضارياً وعلمياً من هيمنة الآخر من خلال الاطلاع على واقعه، ويكمن ذلك الاطلاع في اطر الرحلات المسرحية العربية المعاصرة بما تشهده من انشغال واضح بثنائية الأنا والآخر بوصفها مدخلاً لفهم التحولات الثقافية عبر تفكيك البعد الزماني والمكاني بين الذات والآخر، في محاولة للكشف عن مراحل التطور النفسي والسلوكي عبر الزمن، وتوفير فضاءات للاختبار والتفاعل عبر المكان، وبهذا فان الرحلة المسرحية تعد بمثابة تحوّل معرفي وقيمي يعيد تشكيل الهوية، ويكشف عن أنماط الوعي، ويتيح إمكانات للتربية وبناء الإنسان من خلال عدة صور ذات سمة خيالية وعجائبية ورمزية وتعبيرية تتداخل معها هوية الأنا العربية وصورة الآخر الذي شكّل الصورة التي تتأرجح بين الثبات والتحوّل والقبول والرفض وبين عدة ثنائيات متضادة مع هوية الأنا الذاتية، وعلى الرغم أهمية هذا النوع من الأدب المسرحي، إلا ان الدراسات التحليلية حوله ما زالت نادرة سيما

تلك التي تكشف عن طبيعة بناء الأنا وعلاقتها بالآخر، فضلاً عن المضامين التربوية التي يفرزها هذا البناء.

ووفق ذلك تتأسس مشكلة البحث في التساؤل التالي :

كيف يُعالج أدب الرحلات المسرحية العربية المعاصرة ثنائية الأنا والآخر، وما المضامين التربوية التي تنتج عن هذه المعالجة؟

أهمية البحث والحاجة إليه:

تكمن في:

- 1- دراسة ثنائية الأنا والآخر دراسة تربوية (نفسية واجتماعية).
- 2- التأكيد على عملية التلاقح الفكري في أدب الرحلات المسرحية العربية المعاصرة بين (الأنا والآخر) لا باعتبارها ثنائية فلسفية أو سردية، بل أداة تربوية تعيد تشكيل فهم الإنسان لذاته وللعالم.
- 3- تسليط الضوء على أهم الرحلات المسرحية التي وثّقها المسرح العربي المعاصر بوصفها وسيطاً تربوياً يُكسب المتلقي مهارات التفكير والنقد والفهم الثقافي.
- 4- تفيد الدارسين والباحثين في مجال الدراسات الأدبية والمسرحية والنفسية والتربوية.

هدف البحث:

يهدف البحث إلى تعرف ثنائية الأنا والآخر ومضامينها التربوية (نفسياً واجتماعياً) في أدب الرحلات المسرحية المعاصرة.

حدود البحث:

- زمانياً :. 1978_2016
- مكانياً :. الوطن العربي
- موضوعياً :. الأنا والآخر في أدب الرحلات المسرحية العربية المعاصرة.

تحديد المصطلحات:

1- الأنا والآخر:

عرّف الحفني/2000 (الآخر) بأنه : " اسم خاص للمغاير ، يقال للأشخاص والأشياء والأعداد ويطلق على المغاير في الماهية. ويقابله (الأنا) ، والاثنان يتمثلان في الوعي، وكلما زاد الوعي كلما زاد الإحساس بالأنا وبالآخر، والآخر المقصود هو الغير ليس كما هو في الواقع وإنما كما أعيه أنا " (الحفني، 2000، ص29).

عرّف المالكي/2007بأنهما: " صورة أو شعور يتحدد فيه شعور الذات بذاتها وتتفاعل الذات وتزداد رغبتها عبر الامتزاج به (الحلول) أو بما يرمز إليه ، أي انه وقفة الذات أمام الآخر باختلافه الثقافي والحضاري، هي وقفة مشبعة بالقلق فهي تبحث عن المختلف أملاً في الوصول إلى الكمال أو الأنموذج الأمثل " (المالكي، 2007، ص15).

التعريف الإجرائي لـ (الأنا والآخر): هي علاقة تفاعلية درامية مباشرة أو غير مباشرة تقوم بها الذات (الانا) مع كيان آخر يختلف عنها ثقافياً أو اجتماعياً أو نفسياً، لتتعرف على مكوناتها وحدودها ووعيتها بقدراتها نتيجة مواجهتها للآخر، ويمكن قياس ذلك في تطور سلوكها أو خطابها أو منظومتها القيمية داخل النص المسرحي.

2- المضامين التربوية:

عرّفها قطامي/2012 بأنها: " هي تلك العناصر التربوية التي تركز على ترسيخ القيم الأخلاقية والاجتماعية والسلوكية التي تسهم في ضبط سلوك الفرد وتنمية وعيه بالذات وبالآخر، وتوجهه نحو السلوك الاجتماعي الايجابي " (قطامي، 2012، ص55)

عرّفها الهواري/2014 بأنها: " مجموعة القيم والمعارف والمهارات والاتجاهات التي يُراد غرسها لدى المتعلم، والتي تتجسد في النصوص أو الأنشطة أو الممارسات التعليمية حتى تُحقّق أهداف النمو العقلي والوجداني والسلوكي " (الهواري، 2014، ص72)

التعريف الإجرائي لـ (المضامين التربوية):هي المضامين التي تُقاس من خلال السلوك الأخلاقي والاجتماعي الايجابي الذي تظهره الأنا تجاه الآخر، ومن خلال ما يطرأ عليها

من نمو في وعيها بذاتها وبالأخر كما يبدو في حواراتها، قراراتها، وتفاعلاتها داخل النص المسرحي.

3- أدب الرحلة المسرحية:

عرّفه وهبة وكامل/ 1984 بأنه : "مجموع الآثار الأدبية التي تتناول انطباعات المؤلف عن رحلاته في بلاد مختلفة، وقد يتعرض المؤلف فيها لوصف ما يراه من عادات وسلوك وأخلاق، وتسجيل دقيق للمناظر الطبيعية التي يشاهدها أو يسرد مراحل رحلته، أو يجمع بين كل هذا في آن واحد" (وهبة و كامل، 1984، ص17)

عرّفه الخولي/2011 بأنه: "نص مسرحي يُوظف الرحلة كإطار تربوي يسمح للمتلقي بتجربة التغيرات القيمية والمعرفية للشخصيات، مثل تنمية الحوار، الانفتاح على الآخر، وفهم التنوع الثقافي والاجتماعي" (الخولي، 2011، ص42).

التعريف الإجرائي لـ (الرحلة المسرحية):

البنية السردية التي تُقاس من خلال تتبّع انتقال الشخصية المحورية بين مجموعة من المحطات الدرامية المترابطة، والتي تكشف عن تحوّل واضح في الوعي أو الموقف أو السلوك، عبر تغير دوافع الشخصية، وتبدّل علاقاتها بالآخرين، وتحوّل موقعها داخل الصراع، وانتقالها بين فضاءات مكانية أو نفسية جديدة، بما يسمح برصد عملية النمو الفكري والقيمي التي ينتجها النص المسرحي.

الإطار النظري

المبحث الأول:الأنا والآخر نفسياً واجتماعياً

ان نشأة الأنا ووجودها مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالآخر، فمدى التأثير والتأثر هو أساس تبني عليه الكثير من جوانب الحياة " ان نشأة الأنا رهينة بوجود الآخر" (فرج، 2003، ص5)، ذلك ان الأنا تشكل هوية الإنسان المادية والمعنوية، كما ان الآخر يكون مرآة للأنا من خلال تفاعله الثقافي والحضاري والاجتماعي معها، فالإنسان لا يكتسب وعيه بذاته إلا

من خلال اعتراف الآخر به، وفي الوقت ذاته تتحدد صورته عن الآخر من خلال بنيته النفسية والاجتماعية، ولهذا تعد ثنائية الأنا والآخر من أكثر الثنائيات حضوراً في العلوم الإنسانية، وفي علم النفس التحليلي الأنا هو منطقة الجهاز النفسي للشخص، فقد قسم فرويد الجهاز النفسي إلى ثلاثة أقسام هي (الأنا والهو والانا العليا)، فاله هو مستودع الغرائز التي لا يستطيع الإنسان ان يبوح بها ووظيفته هي التخلص من الطاقة أو الاستثارة الكامنة داخل الفرد لتحقيق اللذة وغاية الألم هي تجنب الألم، لذا يكون الفرد أكثر اندفاعاً ولا يبالٍ بالنتائج لأنه محكوم بمبدأ اللذة، أما الأنا فهو المشرف على مركز الإدراك والشعور والبصيرة، فهو أنا وأنت وكيفية التعامل مع الآخر بالصورة التي أحافظ وتحافظ على احترامي واحترامك وتقبلي وتقبلك من قبل الآخر، فضلاً عن أنها- الأنا - تمثل الأفعال الإرادية التي نمارسها ونحن مدركين وواعين لطبيعة سلوكنا ونشاطاتنا لأنها المشرفة على الجهاز الحركي.(الشمري، 2007، ص ص 37-39)، في حين يتمثل دور الأنا الأعلى بالقانون الرافض والرادع الذي يحكم سلوكيات الأفراد على أساس الاحترام والحب والخوف ليكون "جملة من القيم والمعتقدات والمبادئ الخلقية التي يستخدمها الفرد في الحكم على سلوكه ودوافعه ، وهو ما يُعرف عادة بالضمير". (نجاتي، 1992، ص17).

وتطور مفهوم الذات في علم النفس الحديث ليعني جانبين الأول: الذات بوصفها موضوعية أي معرفة الفرد لذاته وتقييمه لها، والثاني : بوصفها عملية أي حركة وفعل ونشاط ومجموعة من العمليات والنشاطات العقلية كالتفكير والإدراك والتذكر، كما ان للذات دوراً محورياً في تشكيل سلوك الفرد وإبراز سماته المزاجية، فكل شخصية تسلك الطريقة التي تتفق مع مفهومها عن ذاتها، ولهذا ظهرت فكرة الذات عند وليم جيمس واسماها (الأنا العملية) وهي مجموع ما يمتلكه الإنسان أو ما يستطيع ان يقول ان له

مثل جسمه، سماته، قدراته، ممتلكاته المادية، أسرته، أصدقاؤه ومهنته. (زائري، 2018، ص346)، ولهذا يرى وليم جيمس ان ما يسميه بالأنا العملية هو الجانب التجريبي الفاعل من الذات والذي يتجلى في السلوك والعلاقات الاجتماعية والانجازات الواقعية، أي أنها تتكون من الأدوار الفعلية في المجتمع، مما يجعلها قابلة للتعليم والتطوير، تنمو عبر العمل والممارسة (التجربة) وليس عبر التأمل المجرد فقط.

كما تناول علم الاجتماع الأنا من خلال علاقته بالآخر أي المحيط أو المجتمع الذي يتعايش معه فهو " فرد واعٍ لهويته ولا يرتباطه بمحيطه"، (اسعد، 2003، ص70) أي ان الذات تتشكل من خلال كيف يراها الآخرون، أو وفق توقعات المجتمع، أو من خلال مراقبة ردود افعلا الزاخرين وتفسيرها، وبهذا فان الفرد يعتمد على ردود أفعال الآخرين لفهم نفسه وتكوين هويته، فبدون معرفة الآخر عملياً يبقى التعامل مع الذات في حدود الفهم الضيق أو المعرفة القاصرة التي نتصورها حسب ما نريد ووفق ما نرغب، لا كما هي في الواقع، وقد طوّر الباحثون عدداً من التصنيفات التي توضح أنماط حضور الآخر في وعي الإنسان، ومن أهم هذه التصنيفات:

1- الآخر الواقعي: هو من نلتقي به في العالم الملموس وتتفاعل معه الأنا سلوكياً وانفعالياً، "انه الوجود الإنساني بأطره المكانية والثقافية والتاريخية والاقتصادية والسياسية" (صيдаوي، 2008، ص72).

2- الآخر الثقافي: هو مفهوم يشير إلى الفرد أو الجماعة التي تختلف ثقافتها عن ثقافة الذات (الأنا) أو الثقافة السائدة، هو الآخر الذي يختلف عن الذات من حيث اللغة، العادات، التقاليد، القيم، المنظومة الرمزية، والهوية الحضارية. (سعيد، 1081، ص54-72).

3- الآخر الرمزي أو المتخيل: الآخر هنا ليس شخصاً مادياً، بل صورة ذهنية أو تمثيل نفسي أو بنية رمزية (اللغة، القيم، النظام الاجتماعي) تتحكم بوعي الإنسان ورؤيته للعالم، وبحسب الفلسفة التحليلية لـ (لاكان)، وعلم الاجتماع الثقافي لـ (بورديو)،

ودراسات التمثلات الاجتماعية لـ (موسكوفيتشي) فان الذات لا تتشكل في فراغ، بل تتكون من خلال صور وتمثلات عن الآخر تُعاد صياغتها رمزياً ومتمخلاً، بحيث تصبح جزءاً من بنية الذات، مع التأكيد ان الآخر المتخيل يتشكل عبر صور وانطباعات وهمية وليس عبر معرفة حقيقية، بينما الآخر الرمزي هو صورة ذهنية تتشكل عبر ما تتلقاه الذات من لغة وقوانين وأعراف وثقافة وغيرها من أشكال النظام الرمزي وليس من تجربة مباشرة، وقد يكون محايداً، ايجابياً او سلبياً (بورديو، 1998، ص12-17) (Lacan, 1977, pp. 174-180).

4- الآخر المرفوض/ النقيض: هو النموذج الذي يقوم على الرفض والتشيؤ ونزع الإنسانية، تنتج خطابات الايديولوجيات السياسية والثقافية بوصفه عدواً أو تهديداً او نقيضاً وجودياً للذات، بهدف تبرير الصراع أو تعزيز التفوق الثقافي والسيطرة (سعيد، 1981، ص ص1-28).

5- الآخر الاجتماعي/ المؤسسي: هو الآخر الذي لا يتشكل داخل وعي الفرد بصورة فردية أو ذاتية، بل تنتج خطابات السلطة بمؤسساتها (الدولة، مدرسة، إعلام، مؤسسة دينية، مؤسسة طبية، القضاء، مؤسسة عسكرية، السجن ..) وذلك بهدف الضبط والتنظيم والتصنيف الاجتماعي والهيمنة، ويرتبط بالانضباط والمراقبة كما بين ميشيل فوكو، وتصبح المعرفة وسيلة لإنتاج آخر اجتماعي يخضع لآليات الضبط والقمع. (فوكو، 1994، ص ص54-70).

6- الآخر التربوي: يعد هذا النمط من الآخر احد أهم الأنماط أهمية بوصفه مرآة للتعددية الثقافية ونظراً لارتباطه المباشر ببناء الهوية الثقافية للفرد بل وإعادة بناءها، ذلك ان الهوية القيمية والمعرفية للفرد ليست ثابتة بل تعاد صياغتها من خلال التفاعل مع هذا النوع من الآخر، كما ان الآخر المختلف تربوياً يعد ضرورة لانفتاح الفرد (الأنا) عليه لبناء هوية إنسانية عالمية (نوسباوم، 2014، ص 33-47) (وطفة، 2012، ص 145-153)، وقد يكون الآخر التربوي متجسداً في صورة بوصفه قيمة تربوية مضادة للمألوف (شخص، ثقافة، تجربة).

وبهذا فإن الحديث عن الآخر يُضمر في أعماقه خطاباً عن الذات، فالآخر بمختلف أنماطه يمثل مرآة تكشف الذات من خلالها هويتها، وحدودها، وقيمتها ورؤيتها للعالم، وبذلك يصبح الآخر عنصراً بنوياً في تكوين الهوية الإنسانية ويرتبط ارتباطاً وثيقاً بمفهوم الهوية، وهذا يعني على أساس اختلافها عن الهويات الأخرى، اذن فقضية الآخر موضوعة ظلية في الخطابات المعاصرة حول الهوية فيما يتعلق بالهوية الفردية وتكوين الذات (في التحليل النفسي) والهويات الجمعية (في علم الاجتماع والانثروبولوجيا والدراسات الثقافية)، وبهذا يكون (الآخر) هو ما يكمن خارج ثقافتنا وجماعتنا فهو اللذات واللانحن، والآخر ضروري للتغيير والإبداع والوجود وهو سبب وموضوع للمشاعر والأفكار والمواقف سواء كانت مع أو ضد (زائري، 2018، ص 349-350) من هنا تغدو الصورة حقلاً يتسع للذات والغير (الأنا والآخر) فما دام هناك لكل أنا أحرارها، فأن المعرفة بالذات تتأصل عن طريق المعرفة بالآخر، ففي فهم الآخر كشف للذات، بل ان ماهية الغير تتحدد على أساس ماهية الذات، فالوعي بالآخر لا يتم إلا في ظل أفكار وانساق ايدلوجية مصدرها التباين بين الأوطان والثقافات. (مجموعة مؤلفين، 2019، ص 56-57)

كما أفرزت (الذات) أو (الأنا) في شتى حقول المعرفة مقولات مهمة وعديدة منها " المتعلقة بعلاقة الذات بالذات نفسها ، وعلاقتها بالوعي ، والوجود ، وعلاقة الذات بالآخر ، وعلاقة الوجود بالآخرية (الآخر) ، وولدت مقولات أخرى اختصت بالوجود الحقيقي للذات ، ومجالات انقسامها ، ودورها في نظرية المعرفة التي تشكل العلاقة بين الذات والموضوع جوهرها ، واشكالياتها الرئيسة" (السليمانى، 2009، ص91)، ولعل هذا الانفتاح في مفهوم (الأنا) هو ما يجعله يقوم " بدور محوري متحفز ، بكونه ذاتا مركزية ، يتحدد بعده الجغرافي في أضيق حالاته في فرديته ، وفي أقصى حدوده بعلاقته بالضمائر

الأخرى بـ(الآخر) والآخرين ، في حين أن الآخر لا يمكن أن يكون آخر من دون أن يكون في داخله (أنا) فكل آخر تتداخله أنا ، ولكن الأنا ليس بالضرورة يتداخله آخر ، ولكنه لا يكتمل إحساسه بنفسه دونه" (السليمانى، 2009، ص104) فـ(الآخر) يعطي لـ(الذات) سيطرة كاملة في معرفة مواضيع الضعف والقوة ويساعدها على النظر نحو مجالات وآفاق أوسع، وهذا لا يعني أن مفهوم (الآخر) مفهومٌ فرديٌّ بل هو أيضاً مفهومٌ جمعيٌّ فـ"الفرد يشكل تصوراتهِ عن الآخر بناءً على تصوُّره لذاته ، فإن المجتمع كذلك يكون له تصوُّراً عن الآخر بناءً على تصوُّره لذاته ، أي أن هناك تلازم أيضاً بين (صورة الذات) و (صورة الآخر) على المستوى الجمعي كما هو على المستوى الفردي" (الخباز، 2009، ص23).

بناءً على ما تقدم ترى الباحثة ان علاقة الأنا بالآخر هي في جوهرها علاقة تربوية، ذلك أنها لا تقوم إلا في سياق اجتماعي يقوم على التواصل والتفاعل وتبادل الخبرات بين الذات، فالأنا لا تتكون معرفياً وقيماً إلا من خلال حضور الآخر سواء أكان الآخر فرداً أو جماعة أو ثقافة أو مؤسسة.

المبحث الثاني / ادب الرحلة في المسرح العربي

نشأت الرحلات بوصفها ظاهرة إنسانية مرتبطة بحب الاستكشاف والسفر وطلب المعرفة، ثم تطوّرت لتصبح واحداً من أهم الأجناس الأدبية التي تجمع بين السرد والملاحظة العلمية والتوثيق التاريخي، وتعددت أشكالها تبعاً لاختلاف دوافع الرحالة؛ فمنها الرحلات العلمية والجغرافية والدينية والسياسية والتجارية والثقافية، فضلاً عن الرحلات ذات الطابع الذاتي التي تسجل تجربة الرحالة في مواجهة العالم والآخر، وخاطب الرحالة ذاته قبل أن يخاطب الآخر ووصف موصوفه بدرجة تماثل تأثيره في نفسه، فشاهد وعين وصور في خطاب ذي خصائص مضمونية فنية، وقوالب تعبيرية بنائية تعد معايير تحكم خطاب أدب

الرحلات، وكذلك تميز خطاب أدب الرحلات بطرائقه الوصفية الخاصة، فوصف الأمكنة وخلق منها مشابهاً وجدانية تجعله لا يرى المكان الجغرافي وإنما يحرره من أي سلطة ليببدو مزدوج بين الواقع والمتخيل فتصبح له صورة جديدة لا تُرى إلا في منظوره الخاص، ومن فضل الرحلة أنها حفظت جانباً عظيماً من الفكر الجغرافي إلى جانب ما حفظت من التاريخ والأدب. (الشقران، 2015، ص16)

أما أدب الرحلات العربية المعاصرة إلى بلاد الغرب، فقد شكلت الظاهرة الرحلاتية خارج الديار العربية والإسلامية إحدى أبرز معالم تعرّف العرب والمسلمين على ديار الغرب ومجتمعاته، حيث أبدى كتابها وقوعهم في صدمة معرفية إزاء ما يحدث في الغرب من تطور، فدوّنوا مشاهداتهم وذكروا ما لا حصر له من انطباعات تتعلق بخصوصية الحياة الغربية في ميادين الثقافة والأدب والفن والاجتماع والتقاليد الموروثة. (حيدر، 2019، ص385)

وأول الرحلات التي صبّت في نشأة المسرح العربي بصورته الأولى هي رحلة رفاعة رافع الطهطاوي (1801-1873) إلى فرنسا، إذ دَوّن في كتابه (تخليص الأبريز في تلخيص باريز) كل ما شاهده في مسارح فرنسا، وخير الدين التونسي (1810-1890)، وأحمد فارس الشدياق (1804-1888)، ويعقوب صنوع (ابو نظارة) ورحلته إلى باريس ولندن وبروكسل وسويسرا (1890-1896)، حيث دون مشاهداته في كتبه منها (الكواكب السيّارة في ترجمة حال الشيخ أبو نظارة) و(البدايع المعرضية في باريس البهية)، وتوفيق الحكيم ورحلته المسماة بـ (زهرة العمر) إذ فيها يتناول بحس مسرحي قصصي جوانب الحياة في باريس وغيرها. (حسين، 2011، ص ص 216-260).

الأكيد في هذه الدراسات والرحلات على اختلاف طبيعتها أنها لم تكن على أمر جامع وأرضية فكرية واحدة وإن اتفقت على الدعوة لمعرفة الآخر وملاحظة ما وصل

إليه من القوة والمتعة والمدنية والإفادة منها قدر الإمكان، فقد كان هذا الوعي حاضر لدى أولئك الذين هاجروا إلى بلاد الغرب حيث توسعت رؤيتهم وتفتحت مداركهم أكثر، وكان لرحلة رفاة الطهطاوي الذي أصيب بصدمة وانبهار من الغرب لمجرد ان شم نسائم باريس فعاين الحضارة الغربية عن كثب، واستكشف الواقع الاجتماعي لديهم، كان لها دور في تشكيل الخلفية الثقافية التي ظهر ضمنها أدب الرحلات المسرحية المعاصرة، إذ تمكن كتابها من توظيف تجربة الرحلة (السفر، الانتقال، مواجهة الآخر) داخل بنية النص المسرحي لتتحول الرحلة عبر إمكانات المسرح وادواته (الحوار، الحبكة، الشخصيات، الصراع) إلى وسيط فاعل بأسلوب فني يمزج الواقع بالخيال، للكشف عن الهوية والمجتمع والتحولات الثقافية عبر رحلة الذات مع الذات أو رحلتها مع الآخر لتقديم صورة أعمق، وبهذا فإن مفهوم الرحلة المسرحية بوصفه جنساً أدبياً هجيناً ومركباً، يجمع بين السرد الرحلي والبناء المسرحي، يوثق تجارب الرحالة وانطباعاتهم وملاحظاتهم الذاتية مع الآخر عبر تحويلها إلى فعل درامي يلامس الجوانب الاجتماعية والثقافية، ويجعل من اللقاء بالآخر حدثاً فكرياً وتربوياً وجمالياً، ليسهم في صناعة الوعي والتثاقف كما فعل الطهطاوي في عصره.

ويتميز أدب الرحلات المسرحية بمجموعة من الخصائص التي تميزه عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى، كالرواية، وأدب الرحلة التقليدي، والمسرح الخالص، وفيما يلي أبرز هذه الخصائص:

- هيمنة بنية السفر التي تؤطر الأحداث .
- مركزية الأنا الرحالة: تحضر ذات الرحالة في رحلته حضوراً بارزاً، وهكذا تحتل الذات (الأنا) المركز في الرحلة بوصفها عنصر فاعل ومتفاعل ومتحول عبر الاحتكاك بالآخر .

- دورة الخطاب بالرجوع إلى نقطة الانطلاق: فالخطاب يبدأ مع انطلاق الرحالة من موطنه، ويسير معه إلى المكان المقصود، ويعود معه إلى نقطة الانطلاق، وهكذا يدور الخطاب مع السفر، وينتهي من حيث بدأ.
- الخيال بين الواقعية والنقد: الرحالة - الراوي رجل واقعي عاش في فترة زمنية معروفة، والأشخاص الذين يتحدث عنهم هم أيضاً واقعيون أو نماذج اجتماعية واقعية وحتى الأحداث، ولكن الواقعية هنا معاد تشكيلها درامياً ونقدياً فهي أداة كشف ونقد وليست نسخة تسجيلية أو تقريرية عن الواقع، تخضع للتكثيف والانتقاء والترميز، فقد يكون الآخر ليس شخصاً بل صورة ثقافية، أو تمثيل رمزي للاختلاف.
- النص في أدب الرحلات مكتوب ليُقرأ ويؤدي، مع حضور الإرشادات المسرحية.
- الآخر في هذا الجنس فاعل درامي، لا مجرد صورة وصفية.
- الحوار في أدب الرحلات المسرحية لا يؤدي وظيفة جمالية فقط، بل ينقل المعرفة بالآخر، ويؤسس لحوار الثقافات، وهنا يتدخل الخيال ليكون الحوار مكتفياً، دلاليًا، ذا وظيفة صراعية. (حاتمي، 2007، ص5-9) (تودوروف، 1999، ص11-19) (باختين، 1987، ص84-90).
- وبصورة عامة فإن الأعمال السردية ومنها أدب الرحلات هي مراوغة بين السرد والوصف والحوار، إلا أن الحوار في أدب الرحلات المسرحية هو البنية المهيمنة بحكم انتماؤه إلى الجنس المسرحي، " إذ يعد الوسيلة الأساسية لتمثيل اللقاء الثقافي بين الأنا والآخر، في حين يتراجع السرد إلى وظيفة تنظيمية انتقالية، ويُختزل الوصف لصالح الفعل الأدائي والمشهدية" (أوبرسفيد، 2007، ص47) كما يبرز التنوع في أدب الرحلات المسرحية بوصفه سمة بنيوية ناتجة عن تعدد الأصوات والرؤى الثقافية، وقد يقود إلى التباين أو التعارض في بعض التفاصيل التي تتعلق بالآخر فمن الرحلات :

- 1_تعتمد فيها رؤية الرّحّال إلى الآخر على الرغبة في قراءة الاختلاف.
- 2_وهناك قراءات تنشأ منذ البداية لتقرأ الاختلاف وترفض الحكم عليه بالرفض أو التّكذيب وتتغير أهدافها مع مرور الوقت.
- 3_ أن رؤية الآخر تتشكل بحسب هدف الرحلة بين البعد السياسي والرغبات العلمية والفضول الاجتماعي والرحلات الدينية ومن هنا تتباين المقاربات.
- 4_ يأتي الاختلاف في مقدار الكم والوصف وطريقة النقل للآخر.(العريني، 2020، ص131)

كما ان التباين أو التعارض في تمثيل الآخر، لا يعود للآخر ذاته بقدر ما يرتبط بزاوية نظر الأنا (الرحالة) من جهة، وبآليات التحويل الدرامي التي تعيد تشكيل الآخر وفقاً لتعدد أنماطه في النص المسرحي الواحد خدمة للفعل المسرحي من جهة أخرى، إذ يُقدّم الآخر مرة بوصفه واقعاً اجتماعياً، ومرة رمزاً، وأخرى نقيضاً ايديولوجياً أو مؤسسة أو قيمة تربوية.

مؤشرات الإطار النظري:

- 1- ان الأنا تشكل هوية الإنسان المادية والمعنوية، كما ان الآخر بأنماطه المختلفة يشكل مرآة للأنا من خلال تفاعله الثقافي والحضاري والاجتماعي معها.
- 2- ان التباين أو التعارض في تمثيل الآخر، لا يعود للآخر ذاته بقدر ما يرتبط بزاوية نظر الأنا (الرحالة).
- 3- ان التباين أو التعارض في تمثيل الآخر، يرتبط بآليات التحويل الدرامي التي تعيد تشكيل الآخر وفقاً لتعدد أنماطه في النص المسرحي الواحد خدمة للفعل المسرحي.
- 4- الآخر في الرحلة المسرحية فاعل درامي، لا مجرد صورة وصفية.

- 5- تميز خطاب أدب الرحلات بطرائقه الوصفية الخاصة فوصف الأمكنة وخلق منها مشابهاً وجدانية تجعله لا يرى المكان الجغرافي وإنما يحرره من أي سلطة تشكلها الأنا بصورة ذاتية.
- 6- تتحول الرحلة عبر ممكنات المسرح وأدواته (الحوار، الحكمة، الشخصيات، الصراع) إلى وسيط فاعل بأسلوب فني يمزج الواقع بالخيال، للكشف عن الهوية والمجتمع والتحولات الثقافية.
- 7- تتنوع أشكال الرحلة في المسرح بين رحلة داخلية ورحلة خارجية فتشكل الداخلية رحلة الأنا للبحث عن الأنا ورحلة الخارج للتعرف على الآخر.
- 8- النص في أدب الرحلة المسرحية لا يقدم أجوبة جاهزة، بل يدفع المتلقي إلى التساؤل ومراجعة الصور النمطية، ومساءلة الذات.
- 9- يشغل الآخر التربوي في أدب الرحلات المسرحية بوصفه أداة لإعادة بناء الهوية، من خلال صراع البطل (الأنا) مع هويته الأصلية، أو صراعه مع الآخر الذي يواجهه في أثناء الرحلة.
- 10- في بعض الرحلات المسرحية بوصفها خطاباً ناقداً، يُقدّم الآخر التربوي بوصفه آخر مرفوض (معارض): كمتخلف، كعدو حضاري، كمنافس يجب تجاوزه، كصاحب قيم مرفوضة، تنتج خطابات الايديولوجيات السياسية والثقافية بهدف تبرير الصراع أو تعزيز التفوق الثقافي والسيطرة برؤية ناقدة.
- 7- يشغل الآخر الثقافي في الرحلة المسرحية بوصفه مرآة للتعددية الثقافية للبطل (الأنا) من خلال تعلم اللغة، فهم الاختلافات، اكتشاف التعددية، بناء قيم التسامح وذلك لتفكيك الصور النمطية وتعزيز الحوار بين الثقافات.
- 8- تصبح الرحلة المسرحية كشفاً لبنية السلطة التي تصنع الآخر اجتماعياً وتفرض عليه هوية مؤسسية لا تنبع من ذاته، بل من خطاب المؤسسة وتقنياتها الانضباطية.

- 9- في أدب الرحلات المسرحية، يدخل البطل (الأنا) الرحلة وهو يحمل مخزوناً من الصور الذهنية المسبقة حول الشعوب الأخرى (الآخر الرمزي)، هذه الصور ليست واقعية، بل رمزية تعبّر عن ما تلقته الذات لا عن ما شاهدها.
- 10- الحوار في الرحلات المسرحية لا يؤدي وظيفة جمالية فقط، بل ينقل المعرفة بالآخر، ويؤسس لحوار الثقافات، وهنا يتدخل الخيال ليكون الحوار مكتفاً، دلاليّاً، ذا وظيفة صراعية درامياً.

إجراءات البحث

أولاً: منهجية البحث

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي وذلك لملائمته هدف البحث .

ثانياً : مجتمع البحث

ضم مجتمع البحث النصوص المسرحية التي ضمت الرحلة من عام 1978 الى 2016 كما مبين في جدول رقم (1).

ت	المسرحية	تأليف	السنة
1	رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة	سعد الله ونوس	1978
2	المهرج	محمد الماغوط	1989
3	أنيميا	خزعل الماجدي	1998
4	الآخر	عبد علي حسن	2005
5	سيدة الأسرار عشتار	حياة الرايس	2008
6	علي الوردي وغريمه	عقيل مهدي	2011
7	الرحلة 2000	اطيف رشيد	2013
8	رحلة إلى المستقبل	حيدر عبد الله الشطري	2016

جدول (1) مجتمع البحث

ثانياً: عينة البحث

اتخذت الباحثة من مسرحية (المهراج) عينة للبحث بصورة قصدية كما مبين في جدول رقم (2) وفقاً للمسوغات التالية:

- 1_ كونها ضمت تنوع الرحلات المسرحية بين الماضي والحاضر وبين رحلة الذات في بحثها عن الذات ورحلة الأنا في بحثها عن الآخر .
- 2_ تأكيد النص على هوية الأنا وجعلها موازية للآخر من حيث مبدأ التأثير والتأثر.

ت	المسرحية	تأليف	السنة
1	المهراج	محمد الماغوط	1989

جدول (2) عينة البحث

ثالثاً: أداة البحث

اتخذت الباحثة من المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري أداة لتحليل عينة البحث بوصفها فقرات تحليل (معايير).

رابعاً: صدق الأداة

أجرت الباحثة صدقاً ظاهرياً للأداة بصيغتها الأولية والتي تكونت من (10) فقرات تحليل من خلال عرضها على مجموعة من المحكمين من ذوي الخبرة والاختصاص في مجالي التربية الفنية والمسرح* ، وقد اعتمدت الباحثة نسبة (80%) فأعلى بوصفها نسبة اتفاق

* أسماء المحكمين :

أ.د. حسن عبود النخيلة/ تخصص أدب ونقد مسرحي/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة البصرة.

أ.د. سافرة ناجي جاسم/ تخصص أدب ونقد/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد.

أ.د. صالح احمد مهدي / تخصص تربية فنية/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد.

على صلاحية فقرات التحليل، وبعد إجراء التعديلات على بعض الفقرات وحذف بعضها الآخر، تم إعادة الأداة مرة أخرى للمحكمين لغرض التأكد من صدقها التام، وبهذا تكون فقرات الأداة قد حظيت بالقبول والاتفاق التام عليها لتصبح جاهزة للتطبيق بصيغتها النهائية والتي تكونت من (9) فقرات تحليل*.

خامساً: ثبات الأداة

لغرض الحد من ذاتية المحلل، وتحقيق شروط الموضوعية والحصول على ثبات مقبول لأداة التحليل، أجرت الباحثة ثبات لأداة التحليل باعتمادها أسلوب الاتساق بين الباحث ومحللين مختلفين*

لذا تم اختيار عينة عشوائية من مجتمع البحث لتكون عينة الثبات والتي تمثلت بمسرحية (الرحلة 2000) تأليف اطياف رشيد، وتم تحليل العينة من قبل المحللين كلاً على حدة وفقاً لفقرات أداة التحليل، وبعد إجراء عملية التمهيد لنتائج التحليل، تم ايجاد معامل الارتباط بين كل من نتائج تحليل الباحثة مع المحلل الأول، والباحثة مع المحلل الثاني، والمحلل الأول مع المحلل الثاني، ذلك باستعمال (معامل ارتباط بيرسون)، وقد وجد ان المعدل العام لمؤشرات معامل ارتباط ثبات التحليل هو (0.78) وهي نسبة كافية جداً لضمان الثقة بثبات التحليل، مما يجعل أداة التحليل صالحة ومعتمدة.

* تم حذف الفقرة رقم (5) من بين فقرات التحليل (مؤشرات الإطار النظري).

* اسماء المحللين :

أ.م.د. وصال خلفه كاظم/ تخصص تربية مسرحية/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد.

م.د. علي حسين حمدان/ تخصص تربية فنية/ معهد الفنون الجميلة/ وزارة التربية.

سادساً: تحليل العينة

مسرحية المهرج : محمد الماغوط**

تعد مسرحية (المُهرج) لمحمد الماغوط من المسرحيات التي تتدرج ضمن المسرح السياسي النقدي، إذ يوظف شخصية المهرج (الأنا) بوصفها الشخصية المحورية في النص ليكشف من خلالها عن أزمة الأمة العربية في مواجهة الآخر مستعيناً بالسخرية والقناع والألم والهامش والقمع، علماً أن معظم الشخصيات عند الماغوط ومنها شخصيات هذه المسرحية، هي شخصيات نمطية مُسمّاة ورموز اجتماعية كي تكون صالة لكل زمان ومكان.

فكرة النص:

تتحدث مسرحية (المهرج) عن فرقة مسرحية جواله جاءت لتعرض احد مسرحيات شكسبير في مقهى شعبي، ولأجل خلق جو من الضحك يستحضر بطلها (المهرج) بشكل ساخر شخصيات تاريخية عربية مثل (عطيل، وهارون الرشيد، وصقر قريش) وبصورة عكسية يستحضر فيها شخصية فعلية هي شخصية صقر قريش من زمن الماضي، إذ يرن جرس الهاتف ليعلن عن عودة (عبد الرحمن الداخل) الملقب بـ(صقر قريش) في رحلة إلى زمن الحاضر ويتفاجئ أن فلسطين محتلة ليقرر تحرير الأراضي الفلسطينية، وبعد عدة أحداث ومواقف مؤلمة يعيشها صقر قريش مع الواقع العربي الضعيف تأتي المهزلة في بيع (صقر قريش) من قبل شخصيات عربية بأرخص الإثم مقابل قافلة بصل، فيصبح (صقر قريش) فعلاً في موضع هزلي، أما سيفه الذي حرّر به البلدان العربية فقد استخدم لتقشير البصل.

**_ محمد الماغوط /1934-2006 سوريا , رغم ان النتاج المسرحي لمحمد الماغوط لا يتعدى السبع مسرحيات لان بصمته في المسرح السوري لها أهمية كبيرة لا على مستوى ما قدمه في مسرح الشوك مع دريد لحام حسب، وإنما أيضاً في تصويره للقضايا العربية عبر خطابه المسرحي وبه تكونت الأهمية الكبرى لمنتجه، إذ نجد العبث والسريالية في مجمل مسرحياته فقدم في مسرحية العصفور الاحدب سريالية مهمة بقيت من أهم ما قدمه المسرح العربي في هذا الاتجاه.

التحليل :

تجسد شخصية المهرج في مسرحية محمد الماغوط الأنا الفردية المهمشة التي تبحث عن هويتها وسط الشخصيات المسرحية التي يقدمها، فجميعهم يشكلون مرآة تكشف تشوهات الداخل لدى البطل (المهرج)، وتفضح علاقته مع الآخر (الممثلة _ صاحبة المقهى) عبر آليات تحويل درامي تعتمد السخرية والمبالغة والتكثيف الرمزي، بحيث لا يعود الآخر كما هو (الممثلة التي تتحول إلى قوة مسيطرة) وقوة فاعلة تحرك الصراع وتعيد إنتاج موقف الأنا بعد ان تتحول من ممثلة في مقاهي إلى مطربة مشهورة.

المهرج: (يُفاجأ بأنها ذات الممثلة التي لعبت أمامه دور ديدمونة في يوم من الأيام) ديدمونة.

المطربة: (وكانها لا تعرفه) أهلاً.

المهرج: (مصدوماً) ما بك؟ هل تشعرين بمغص؟

المطربة: (متنهدة باستعلاء) أبدا إنها متاعب الشهرة، أصبحت فوق الريح.

المهرج: لماذا؟ هل تعملين مضيضة؟ *

المطربة: إنني أشهر مطربة يا هذا.. ألا تشاهد التلفزيون وتقرأ الصحف، وتسمع الإذاعات.

ويتجاوز الماغوط الوصف المباشر ليجعل المكان في المسرحية فضاء نفسي، فالساحات والزنازات والمسرح نفسه تتحول إلى صور وجدانية تعكس قلق الأنا وفقدانها المعنى، وهكذا تتحول الرحلة في المهرج من رحلة في الواقع إلى رحلة في الوعي، يختلط فيها الحقيقي بالمتخيل ليكشف الماغوط من خلالها البنية العميقة للهوية

* محمد الماغوط، اعمال محمد الماغوط، (بغداد: دار المدى للثقافة والنشر) ، 1989، ص 392

الاجتماعية والثقافية، وتظهر الرحلة الداخلية عبر انكشاف المهرج على ذاته، إذ يواجه عجزه وخوفه ورغبته في التغيير، فيما تتجلى الرحلة الخارجية عبر احتكاكه بالسلطة والجمهور، ومن خلال ذلك يكتشف هشاشة المجتمع العربي وخطاباته المزيفة .

ويظهر الآخر التربوي بوصفه قوة تعيد تشكيل الأنا، فالصراع مع السلطة يعيد صياغة هوية صقر قريش ويكشف عمق انكساره ووعيه معاً، وفي الوقت ذاته يُقدّم الآخر المعارض بوصفه عدواً حضارياً أو قيمة مرفوضة يولّدها النظام الاجتماعي والسياسي لتبرير هيمنته وتعزيز سلطته على الفكر والجسد.

الصحفي الأول: متى فتحت الأندلس

صقر :منذ 1000 عام أهلاً أحفادي أهلاً

الصحفي الثاني: ماذا تحب من ألوان الطعام

الصحفي الأول: ماذا تحب من ألوان اللباس

صقر : أحب بلادي وطني بلادي *

وفي هذا السياق يتحول الآخر الثقافي إلى مساحة تكشف تعددية الوعي داخل المجتمع، فصقر قريش من خلال احتكاكه بالناس العاديين والمتقنين والسلطة، يدرك أن الشخصية العربية موزعة بين الخوف والرغبة في الثورة، وبين الصمت والبحث عن الخلاص، وأن المجتمع ليس واحداً بل خليطاً من مواقف ورؤى مضطربة، وفي نفس الوقت يُعلن النص ان الناس والجمهور المتفرج هم في الغالب بمثابة آخر تربوي سلبي يجسد الصمت واللامبالاة تجاه ما يحدث أمامهم، يضحكون على المهرج دون إدراك ألمه، وهنا تنكشف عبر الرحلة المسرحية بنية السلطة التي تصنع الآخر وتحدّد

صورته، لا باعتباره ذاتاً مستقلة، بل باعتباره هوية قسرية مفروضة تنتجها المؤسسة السياسية عبر أدواتها الانضباطية.

ويأخذ الحوار في المسرحية وظيفة تتجاوز الجمالية ليصبح وسيلة للمعرفة، وأداة لتوليد الصراع، وجسراً يكشف من خلاله المتلقي الآخر في لحظة انكشافه أمام الأنا، إذ يعتمد الماغوط في حوارهِ على التكتيف، والسخرية، والمفارقة، مما يجعل الحوار مشحوناً بالدلالة، قادراً على فتح المجال لحوار ثقافات داخل النص، لا بين شعوب بل بين مواقف وطبقات وجماعات داخل المجتمع نفسه.

الصحفي الثاني : ولأي غاية جئتم

صقر: لتحرير فلسطين

الصحفي الأول : وأين تقيمون الآن

صقر: في النظارة لقد سمعت مؤخراً أن فلسطين قد ضاعت

الصحفي الثاني : ما رأيك بنزع السلاح

الصحفي الأول : ما رأيك بدخول الصين للأمم المتحدة

صقر: وقد أشدت الألم بوركتم من شعب بوركتم من أمة

الصحفي الثاني : ما رأيك بالتجارب الذرية تحت الأرض

صقر: وقد آلمني أشد الألم

الصحفي الأول : والتجارب الذرية فوق الأرض

أصوات: عاش جدنا العظيم

صقر: يا أحفادي وقرة عيني سمعت أن فلسطين ضاعت*

* محمد الماغوط ، اعمال محمد الماغوط ، (بغداد :دار المدى للثقافة والنشر) ، 1989، ص 393

وهكذا تتجلى مسرحية المهرج بوصفها رحلة تضع الأنا في مواجهة الآخر عبر بنية سردية ودرامية تكشف هشاشة الهوية وقسوة السلطة وتعدد صور المجتمع، إذ تتجلى مضامينها التربوية عبر تحوّل السخرية إلى وسيلة مقاومة، والرحلة إلى أداة نقدية تفضح الواقع وتعيد صياغة الجدلية المعقدة بين الأنا والآخر داخل فضاء مسرحي يتجاوز الوصف إلى التحليل، ويتجاوز الحكاية إلى الكشف الوجودي والسياسي معاً. ان صراع الأنا مع الآخر يتصاعد عبر الانزياح واللامتوقع والتناقض واللامعقول، صراع جدلي يمزج الواقع بالخيال والماضي بالحاضر، اذ ينبعث صقر قريش عبر مئات السنين إلى العرب من جديد وسط فوضى الأخلاق والقيم التي أصبحت عليها الأمة العربية، وعندما يقرر ان يحزّر فلسطين كما حرّرها سابقاً، يُلقى القبض عليه ويُباع إلى الصهاينة مقابل عربة بصل، وسط هذه السخرية المريرة والفوضى نجد حقيقة العرب والنظام الفعلي الذي أصبحت عليه الأمة العربية، وظهور اللامتوقع من ردود فعلهم إزاء ما يحدث مع فلسطين أو غيرها لاسيما وان التاريخ بأبطاله لم يعد له ولهم وجود مع هكذا استعمارات وحروب، فالرحلة في هذه المسرحية مختلفة، فهي ليست رحلة من مكان إلى آخر بل هي رحلة من الماضي إلى الحاضر رحلة صقر قريش (عبد الرحمن الداخل) ليحرر بها الأراضي العربية المحتلة من قِبَل الآخر، وهي دعوة ذات مضمون تربوي مفاده قراءة الواقع خلق الألقنة لتدفع المتلقي إلى التساؤل ومراجعة الصور النمطية، ومساءلة الذات:

المهرج : (إلى صقر قريش) ..

مولاي انك تحتفظ تحت عقالك الطاهر هذا بذكريات أكل عليها الدهر وشرب، حتى لو قُدِّر لك ان تخرج حراً من هنا وهذا لن يحدث أبدا وترى ما خلف هذه الجدران من الغبار.. وبول المارة سوف تقبلني على خدي هذا احتراماً لتشاؤمي.

صقر : قد يتزعزع برج بابل من أساسه وتنهار الجبال ولكن ثقتي بهذه الأمة لن يتزعزع وإيماني بهؤلاء الأحفاد لن ينهار.

المهرج :احتفظ بتفاؤلك حتى تنبعث منها رائحة المقابر والمستنقعات*

وتنتهي رحلة صقر قريش بدخوله إلى السجن ومن ثم بيعه مقابل عربة من البصل، هنا يتمحور صراع الأنا مع الآخر وتتضمن مضامين نفسية ووجدانية تظهر في جدلية الاستلاب لتعكس تناقضاً لسلطة الآخر ومديات تأثيرها السلبي على الماضي والتاريخ بشموليته من خلال الإطاحة برموزه وشخصياته البطولية .

ومن خلال تحليل هذا النص نجد ان الوجود الإنساني في المسرح يمثل مساراً درامياً يكشف جدل الأنا والآخر بوصفهما قطبين يكمل بعضهما بعضاً، إذ تستعاد عبر هذا الجدل ثنائية رحلة الحياة والموت التي تفتح أمام المتلقي أفقاً لفهم رحلة الوجود بأبعادها الاجتماعية والتربوية والنفسية والمعرفية، وتتبدل أحوال الأنا وتتغير أفكارها عبر تلك الرحلة تبعاً لقوانين الواقع المتبدل والمتحول، ومن خلال هذا التوتر بين الأنا الباحثة عن ذاتها والآخر الذي يشكل مرآتها أو خصمها، يتصدر نص المهرج بوظيفته التربوية في كشف آليات الوعي بالذات والآخر معاً، فالأنا الواعية المهمشة حين تضيق بفضاءات واقعها، تبحث عن مكان بديل قد يكون فعلياً أو حلمياً أو نفسياً أو حتى متخيلاً، رغبةً في اكتشاف وجودها المستحق، وفي هذا الهروب أو السعي يكمن البعد التربوي الذي يُلقي الضوء على قدرة المسرح في تشكيل الوعي الثقافي وتنمية التفكير النقدي وإعادة بناء مفاهيم الحوار والتعايش، وهكذا تتحول رحلة الأنا مع الآخر إلى درس تربوي في فهم الذات، واحترام اختلاف الآخر، وإدراك أن الوجود الإنساني لا يتكامل إلا من خلال جدل العلاقة بين الطرفين في فضاء مسرحي مغاير.

* محمد الماغوط، أعمال محمد الماغوط، (بغداد: دار المدى للثقافة والنشر) ، 1989، ص 385_386

نتائج واستنتاجات البحث:**أولاً: نتائج البحث**

1_ جاءت معالجة الأنا (المهرج) في النص بوصفها أنا مسحوقة، فاقدة للاعتراف، تستدعي فقط للضحك والتسلية، إلا أنها ذات وعي نقدي حاد لواقعها لكنها عاجزة عن تغييره، وبهذا حققت المعالجة الدرامية مضموناً تربوياً من خلال تحويل السخرية إلى وسيلة مقاومة تجاه الآخر السلطوي (المؤسسي)، فالسخرية هنا ليست للضحك، بل أداة لكشف الحقيقة وأسلوب تربوي بديل، وبهذا تجسد شخصية المهرج نموذجاً للآخر التربوي الايجابي الخفي.

2_ تنوعت معالجة (الأنا) بمستويات مختلفة ضمن السياق الدلالي لنص الرحلة، فتارة تتجسد بشخصية (المهرج) الأنا المسحوقة، وتارة أخرى تجسدت بشخصية (صقر قريش) الأنا التائهة المتمسكة بأمجاد الماضي، وهي معالجات ذات انساق دلالية نقدية تربوية تجاه الآخر المعارض والآخر السلطوي والآخر الاجتماعي، ترفض تحويل الإنسان إلى سلعة وإلغاء كرامته، وهذا بدوره انتج مضموناً تربوياً يؤكد قيمة الإنسان ورفض التشيؤ (بيع صقر قريش مقابل عربة بصل) تجاه الآخر.

3_ يطرح النص معالجات درامية بمضمون تربوي لجدلية الأنا والآخر الاجتماعي (الناس - المجتمع) الذي كان يضحك على (الأنا الواعية) دون تفكير ويتواطأ ضدها بالصمت، وبهذا يتجلى المضمون التربوي برؤية نقدية في كونه (المجتمع) آخر غير واعي نتيجة خلل تربوي، وفي كونه شريك في إعادة انتاج القمع.

4_ جاء الآخر التربوي السلبي في صراعه مع الأنا بمعالجات درامية ذات مضمون تربوي بوصفه قوة تعيد تشكيل الأنا، فالصراع مع السلطة يعيد صياغة هوية صقر قريش ويكشف

عمق انكساره ووعيه معاً، وفي الوقت ذاته يُقدّم الآخر المعارض بوصفه عدواً حضارياً أو قيمة مرفوضة يولّدها النظام الاجتماعي والسياسي لتبرير هيمنته على الفكر.

5- اظهر نص رحلة (المهرج) عبر تجاذبات الأنا مع الآخر بأنماطه المتنوعة، مضموناً تربوياً يرتبط بتنمية الوعي السياسي بعيداً عن الوعظ أو الخطاب المباشر، ويكشف عن أهمية إدراك العلاقة بين السلطة والمعرفة.

6- انتجت معالجة جدلية الأنا والآخر بمستوياتها المتعددة ضمن السياق الدلالي للنص، مضموناً تربوياً تنويرياً تجسد بنموذج الإنسان الواعي الذي يطرح الأسئلة بوصفها بداية التحرر، أسئلة كرامة، وجود، اعتراف إنساني، فالأسئلة هنا تجسد فعل المقاومة وتفكك البديهيات.

7- من بين المضامين التربوية التي انتجتها المعالجات الدرامية للانا والآخر ضمن النص، هو الدعوة إلى تحرير الإنسان من الخوف، واستعادة الكلمة بوصفها فعلاً تربوياً.

ثانياً: الاستنتاجات

1_ إن الرحلة في المسرح العربي تحمل القضية الإنسانية وتتصر لقضايا الإنسان بصورة مباشرة وبأشكال متجددة وفق ما تحمله الظروف من معطيات ومتطلبات للانا ومدى تأثيره بالآخر.

2_ تؤدي الرحلة المسرحية المعاصرة وظيفة تربوية نقدية تقوم على زعزعة المسلمات عبر جدلية الأنا والآخر.

3_ إن الرحلة المسرحية المعاصرة هي رحلة داخل السلطة والمجتمع أكثر من كونها انتقالاً مكانياً أو زمانياً، وهي مضامينها التربوية تجسد انتقالاً بالوعي.

4_ تنشطر مديات تأثر الأنا بالآخر في الرحلة المسرحية المعاصرة وفق تأثير سلبي وتأثير ايجابي وينعكس الاثنان على الأنا بصورة خفية لتكشف عن واقع محيط به.

5-سعى أدب الرحلات المسرحية المعاصرة إلى ترسيخ التربية على الحرية عبر السؤال لا عبر التلقين.

6-انشغلت الرحلات المسرحية العربية بمعالجة النسق الثقافي عبر جدلية الأنا والآخر، بوصفه نسقاً تربوياً يمنح الأنا فرصة المغايرة عن النسق الثقافي المهيمن للآخر لتجذير أو بناء هوية عربية تعبّر عن خصوصية المجتمعات العربية ومرجعياتها الثقافية.

7- أثبتت الرحلات المسرحية المعاصرة ان الآخر لم يعد خارجياً فقط، بل كامناً في السلطة، المجتمع، التربية.

ثالثاً: توصيات البحث

1-توسيع مجال الدراسة في أدب الرحلات المسرحية كونها نادرة سيما الدراسات المحلية.

4-توثيق التجارب المسرحية العربية المعاصرة في أدب الرحلات.

5-الانفتاح على العروض المسرحية الرحلية بالتحليل والدراسة، ذلك لما يتضمنه نص العرض من رؤى ومعالجات مغايرة تجاه ثنائية الأنا والآخر، وتحليل التفاعل بين النص والعرض المسرحي الرحلي.

رابعاً: مقترحات البحث

1- الأنا والآخر ومضامينها التربوية في عروض المسرح الرحلي المعاصر.

2-الآخر التربوي في أدب الرحلات المسرحية المعاصرة الموجه للطفل.

المصادر العربية:

1. اسعد، ميخائيل ابراهيم: شخصيتي كيف اعرفها، ط3، (لبنان : دار الأفاق للنشر، 2003).

2. اوبرسفيلد، آن: مدخل إلى قراءة المسرح، تر: فاطمة الزهراء ازرويل، (اللاذقية: دار الحوار، 2007).

3. باختين، ميخائيل: خطاب الرواية، تر: محمد برادة، (دمشق: دار الفكر، 1987).

4. بورديو، بيير: الهيمنة الذكورية، تر: سليمان قادري، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، (1998).
5. تودوروف، تزفيتان: نحن والآخرين، تر: فريد الزاهي، (الدار البيضاء: دار افريقيا للنشر، (1999).
6. حاتمي، محمد: في الخطاب الرحلي، مجلة فكر ونقد، السنة التاسعة، العدد (87)، (المغرب: 2007).
7. حسين، محسن محمد: الاستشراق برؤية شرقية، ط1، (العراق - بغداد: شركة بيت الوراق للنشر، 2011).
8. الحفني، عبد المنعم: المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، ط3، (القاهرة: مكتبة مدبولي، 2000م).
9. حيدر، محمود: تجارب استغرابية، الغرب في مرآة الرحالة العرب والمسلمين، ط1، (العراق - النجف: العتبة العباسية المقدسة، 2019).
10. الخباز، محمد: صورة الآخر في شعر المتنبي (نقد ثقافي)، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2009م).
11. الخولي، محمود: المسرح والتربية-دراسات في المسرح التعليمي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2011).
12. زائري، محمد رضا: الذات والغير بين المفهوم الكلي والمفاهيم الفرعية، مجلة الاستغراب دورية فكرية تعنى بدراسة الغرب وفهمه فهماً معرفياً ونقدياً، (بيروت: المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، 2018).
13. سعيد، ادوارد: الاستشراق- المفاهيم العربية للشرق، تر: كمال أبو ديب، (بيروت: ب.د، 1981).
14. السليمان، احمد ياسين: التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، (دمشق: دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، 2009م).
15. الشقران، نهلة عبد العزيز: خطاب أدب الرحلات في القرن الرابع الهجري، ط1، (الأردن: الآن ناشرون وموزعون، 2015).

16. الشمري، بشرى كاظم: علم النفس الشخصية،(عمان : دار الفرقان للنش والتوزيع،2007).
17. صيداوي، رفيف رضا: الرواية العربية بين الواقع والمتخيل، ط1، (لبنان: دار الفارابي، 2008).
18. العريني، وائل بن يوسف: الآخر في أدب الرحلة،(الدار المتوسطية : 2020).
19. فرج عبد القادر: موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، ط2، (مصر: دار غريب، 2003).
20. فوكو، ميشيل: المراقبة والمعاقبة- ولادة سجن، تر: علي مقلّد، (بيروت: دار المطبوعات الشرقية، 1994).
21. قطامي، نايفة: التربية القيمية- المفاهيم والتطبيقات، (عمان: دار الفكر، 2012).
22. الماغوط، محمد: أعمال محمد الماغوط، (بغداد: دار المدى للثقافة والنشر، 1989).
23. المالكي، علي عبد الرحيم كريم : ثنائية الذات والآخر في شعر السياب ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بابل - كلية التربية - قسم اللغة العربية وآدابها - أدب ، 2007م .
24. مجموعة مؤلفين: تجارب استغرابية، الغرب في مرآة الرحالة العرب والمسلمين، تحرير وإعداد: محمود حيدر، ط1، (العراق- مركز الدراسات الاستراتيجية، 2019).
25. نجاتي، محمد عثمان: مقدمة كتاب سيجموند فرويد-الأنا والهو، تر: محمد عثمان نجاتي، ط4، (القاهرة: دار الشروق للنشر والتوزيع،1992).
26. نوسباوم، مارتا: تربية على الإنسانية_ لماذا تحتاج الديمقراطية إلى العلوم الإنسانية، تر: سعيد الغانمي، (ابو ظبي: مشروع كلمة للترجمة: هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة، 2014).
27. الهواري، محمد: أسس التربية والتعليم، (عمان: دار المسيرة، 2014).

28. وطفة، علي اسعد: سوسيولوجيا التربية، (دمشق: دار الفكر، 1012).
29. وهبة، مجدي وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، (بيروت: مكتبة لبنان، 1984).

المصادر الأجنبية:

30-Lacan.the Four Fundamental Concepts OF
Psychoanalysis,1977.

المنظور التكنولوجي في تصميم الأقمشة والأزياء المعاصرة

Technological Perspective in Contemporary Fabric and Fashion Design

أ.م.د. رؤيا حميد ياسين

Asst. Prof. Dr. Ruya Hamid Yaseen

University of Baghdad / College of Fine Arts / Department
Design

جامعة بغداد/كلية الفنون الجميلة / قسم التصميم

ملخص البحث: تجلّى تصميم الأقمشة والأزياء في السنوات الأخيرة بالصلة المتبادلة بين التصميم والتكنولوجيا ، فأصبحت التكنولوجيا هي السبب الجوهري والقوة الدافعة لإنجازات تصميمية حديثة وأزياء ذكية ، وأصبح هناك عالم للأزياء تتوافق فيه الجهود التي يبذلها المصممون مع منعطفات التطور التكنولوجي على اختلاف الخامات والأساليب والمفاهيم الجمالية ، وأمسى واضحا إن الملايين من الأقمشة والأزياء تجمع بين التصميم والتكنولوجيا ، وقد تجلّى ذلك في التصميم الرقمي الذي أعطى للأزياء مقدرة كبيرة على الانتشار والتأثير في المجتمعات الإنسانية بل وتمخض عن ذلك أن تكون التكنولوجيا عنصرا أساسيا من عناصر التطور

تناول الفصل الأول الإطار المنهجي مشكلة البحث وأهميته وهدفه وحدوده ، وتحدت مشكلة البحث في أهمية المنظور التكنولوجي لتصميم الأقمشة والأزياء وما يمثله من انعكاسات جمالية وإبداعية في تصميم الأقمشة والأزياء المعاصرة ، من هنا جاءت أهمية البحث في تنمية القدرات الابتكارية والتطبيقية لمصممي الأزياء على اختلاف اتجاهاتهم الفنية وإثراء الدراسات في المنظور التكنولوجي وتأثيره على البنية الشكلية واللونية والابتكارية للأقمشة والأزياء ، ويهدف البحث إلى دراسة المنظور التكنولوجي من خلال

تحليل دور التكنولوجيا في بناء الشكل واللون والابتكار في تصاميم الأقمشة والأزياء المعاصرة واستكشاف الاتجاهات المستقبلية للأقمشة والأزياء التكنولوجية ، أما الفصل الثاني في الإطار النظري فقد تضمن مبحثين المبحث الأول تناول ظهور التكنولوجيا في تصميم الأقمشة والأزياء ، والمبحث الثاني تناول تكنولوجيا الأزياء المستقبلية ، أما الفصل الثالث الذي يمثل إجراءات البحث فقد اختارت الباحثة عددا من الأزياء التكنولوجية المصممة من قبل مصممين عالميين ثم قامت بتحليلها ، بعد ذلك توصلت إلى أهم النتائج من خلال التحليل كان منها إن النتائج التصميمية التي حققها مصممو الأقمشة والأزياء والتي تتطابق مع أحدث ما توصلت إليه التكنولوجيا تعبر عن آفاق مستقبلية غاية في الإبداع

الكلمات المفتاحية : المنظور ، التكنولوجيا

Research Summary :

The methodological framework addressed the research problem, its importance, its objective, and its limits. The research problem was defined in the technological perspective of fabric and fashion design and what it represents in terms of aesthetic and creative reflections in the design of contemporary fabrics and fashion, Hence the importance of research in developing the innovative and applied capabilities of fashion designers of different artistic orientations and enriching studies related to the impact of technology on fabric and fashion design. The research aims to reveal the technological perspective and its impact on the development of contemporary fabric and fashion design. As for the second chapter in the theoretical framework, it included two topics.

The first topic dealt with technology in fabric and fashion design, and the second topic dealt with future fashion design technology. As for the third chapter, which represents the research procedures, the researcher chose a number of technological fashions designed by international designers and then analyzed them. After that, she reached the most important results through the analysis, including that the design results achieved by fashion designers, which are consistent with the latest technology, express future prospects that are extremely creative

Keywords: perspective, technology

الفصل الأول (الإطار المنهجي) :

مشكلة البحث :

لقد حدثت في السنوات الماضية تغييرات تكنولوجية مهمة في العالم أظهرت نماذج اقتصادية جديدة وأبرزت تطورا تكنولوجيا سريعا شهد انتشارا واسعا في المجتمعات البشرية ، إذ كانت تكنولوجيا الأقمشة والأزياء من أبرز علامات التغيير التي طرأت على التكنولوجيا الحديثة لما تتضمنه من أهمية بالغة بصناعة الأقمشة والأزياء وتطورها الإبداعي والجمالي بوصفه صورة المستقبل المتمثل بالحدثا حقا ، وما تحمله من دلالات مهمة في حياة الناس وتوقعهم إلى التغيير والتجديد ، لذا كان من الضروري البحث في المنظور التكنولوجي في تصميم الأقمشة والأزياء إذ وقفت الباحثة إزاء موضوع يستحق الاهتمام والبحث ، وبذلك تتحدد مشكلة البحث في التساؤل الآتي : كيف يمكن للمنظور التكنولوجي أن يساهم في تطوير تصميم الأقمشة والأزياء المعاصرة بما يحقق التوازن بين القيم الجمالية والابتكار التقني ؟

أهمية البحث :

1- قد يساعد البحث على فهم كيفية دمج التكنولوجيا الحديثة مع التصميم الإبداعي للأقمشة والأزياء مما يمكن المصممين من ابتكار تصاميم مبتكرة تجمع بين الجماليات والوظائف الذكية

2- قد يفيد البحث في تطور الوعي التصميمي لمصممي الأقمشة والأزياء ويفتح آفاقا جديدة للباحثين في مجال الفن والتصميم لدراسة تأثير التكنولوجيا على تصميم الأقمشة والأزياء واستكشاف طرق توظيف التكنولوجيا في إنتاج اقمشة صديقة للبيئة بما يتماشى مع الاتجاهات العالمية للموضة

هدف البحث :

يهدف البحث إلى دراسة دور التكنولوجيا الحديثة في تطوير تصميم الأقمشة والأزياء المعاصرة مع التركيز على دمج الابتكار التكنولوجي بالجوانب الجمالية والوظيفية

حدود البحث :

الموضوعية : دراسة تطبيقات التكنولوجيا في تصميم الأقمشة والأزياء المعاصرة
المكانية : نماذج تصميمية من الأقمشة والأزياء المعاصرة في الموضة العالمية مع التركيز على الابتكارات التكنولوجية الحديثة في هذا المجال
الزمانية : 2022-2024

الفصل الثاني (الإطار النظري)

المبحث الأول : ظهور التكنولوجيا

إن عصر النهضة الأوروبية كان نقطة تحول كبرى تغيرت فيها الكثير من المفاهيم الانسانية والفكرية والثقافية عندما خرجت من إطارها المقدس للتطورات التي كانت سائدة آنذاك ، وأخذت المعرفة مسارا مغايرا في التفكير والدلالة والإنضاج التجريبي واتجهت إلى مفاهيم جديدة لعبت دورا مهما في تغيير معالم الفن بما ينسجم مع التطورات

المستحدثة التي كانت متوافقة مع ما طرحه أفلاطون وأرسطوطاليس في مجال الفلك والزمن والفيزياء ، كما برزت أفكار كوبرنيكوس ونظريته القائلة بمركزية الشمس التي أحدثت نقلة كبيرة في موضوع الزمن وتاريخ الفكر الإنساني ، فأخذ العلم موقعه الصحيح في فهم المنظومات الحضارية التي أرست قواعد التطور الإنساني الجديد وتحولاته الكبيرة التي تجلت في كتاب الأورغانون الجديد لمؤلفه فرانسيس بيكون وهو كتاب يقدم لنا تفسيراً جلياً لأفكار طاليس ويضع أمامنا مفهومين واضحين للأورغانون الذي يتمثل به العقل ، ومن ثمة أدرك بيكون أهمية الدعوة إلى جعل العلم في خدمة الإنسان للخوض في غمار المعرفة العلمية والنظرية التجريبي (روتغر ، 2012 ، 89)

ومن هنا بدأ التحول نحو الأفكار التي أدت إلى ظهور الآلة ويسرت للإنسان الكثير من الاحتياجات ، وكانت المطبعة إحدى نتائج تلك الانطلاقة الفكرية والحضارية التي برزت عند يوهان جوتنبرج الذي جسد عظمة هذا الإنجاز وكان منطلقاً في فضاء تجريبي تساوقت به العلوم الأخرى مع الفنون وفن الأزياء بشكل خاص الذي وجد حضوراً واسعاً بين الفنانين والنقاد والمفكرين الذين يتوقون إلى التطور ، وكان بابلو بيكاسو أحد مشاهير الفن التشكيلي الذي أدرك ذلك التطور وتعاطف معه بشكل كبير ، مما أوعز للصناعة أن تتقدم بكل أنواعها وذلك هو المفهوم الذي أعتمدته المفكر الألماني فالتر بنيامين حين تنبأ بتعاظم التكنولوجيا وانعطافها نحو تطور المفاهيم الجمالية مؤكداً على وصفه بأن الفن هو ممارسة اجتماعية يشترك بإنتاجها فنانون ونقاد ومهتمون بالمدنية والتطور (منال ، 2019 ، 57)

لا جدال في أن التكنولوجيا القابلة للتطور المتواصل انطلقت من معين الابتكارات الذكية التي يسعى إليها الإنسان للحصول على أعلى درجة في الأداء على مرمى حركة تجريبية تنتقل فيها من حال إلى حال في الابتكار التكنولوجي ، بوصفه القوة الدافعة للنمو الاقتصادي بعيد المدى بما يحفل به من تأثيرات تدعو إلى إغناء المستقبل واستبدال العناصر القديمة بعناصر جديدة بما يتناسب مع تطور الفكر الإنساني والمعايير الفكرية

والتطبيقية والاهتمام بعملية التجريب والتعليم ، إضافة إلى المعايير الجمالية التي تنشأ من تراكم الخبرات وتطور الأساليب ونظم الإدارة وما إلى ذلك من سياقات في التسويق وإخضاع التكنولوجيا لخدمة الانتشار والانتساع في العمليات الانتاجية والتسويقية .

ولا شك في أن التكنولوجيا القابلة للارتداء أو التكنولوجيا المرتدّة هي المسيطرة على مجال الابتكار التكنولوجي ، فمن الساعات الذكية إلى نظارة غوغل مروراً بالخواتم والأساور الذكية التي تنقل لك معلومات حول صحتك العامة كل هذه الأشياء استوحيت من أفلام الخيال العلمي كسلسلة حرب النجوم وغيرها، لذا أكد العلماء على أهمية التأثير الذي أحدثته هذه الأفلام والتخيلات الأدبية بوصفها خير دليل على الابتكار الذي حدث في الأجهزة التكنولوجية ، ومنها أتجهت العديد من دور الأزياء إلى إيجاد خطوط جديدة للتعاون مع الشركات التقنية لاستغلال هذه التكنولوجيا المتطورة وجعلها تتصافر مع التصاميم الغربية التي أحدثها مصممون جدد(محمد،1970، 19)

وقد شهد تصميم الأقمشة والأزياء في الأعوام الأخيرة من القرن العشرين والأعوام الأولى من القرن الواحد والعشرين تطوراً ملحوظاً في تصافره مع حركة تطور التكنولوجيا واندماجها مع المفاهيم الحديثة لتطور الأزياء وبشكل يبعث على الدهشة والإعجاب ، وقد ظهرت التكنولوجيا في تصميم الأقمشة والأزياء بعدة محاور أساسية أبرزها :

1-المحور الرقمي والتصميم بمساعدة الحاسوب :

وهو استخدام برامج وتطبيقات رقمية لتخطيط وإنشاء التصاميم بدقة عالية بنظام (CAD) ويتيح هذا النظام للمصممين تجربة أفكارهم افتراضياً قبل الانتاج مع إمكانية تعديل الألوان والأنماط والخامات بسرعة وسهولة ، إذ يتم إنشاء نقوش وأنماط هندسية معقدة للأقمشة وتصميم مجموعات أزياء كاملة افتراضياً قبل تنفيذها مادياً إضافة إلى دمج الذكاء الاصطناعي لتحليل صيحات الموضة واختيار الأنماط الأكثر قبولا لدى المتلقين مع دمج الواقع الافتراضي والواقع المعزز لتجربة الأزياء قبل الانتاج ، وخير مثال

على ذلك الابتكارات التي حققتها التكنولوجيا المتقدمة في التصاميم ثلاثية الأبعاد والتي تميزت بابتعادها عن العديد من التقنيات القديمة والألوان والإصباغ التقليدية أما الألوان والمظهر الخارجي فقد تمكنت التكنولوجيا الحديثة من إضافة رسومات وأشكال متحركة بدلاً من الأشكال والرسوم التقليدية التي كانت تطبع بواسطة الأصباغ على القماش (نيكولاس، 2008، 90) ، وقد أسهمت النمذجة والمحاكاة ثلاثية الأبعاد في تطوير تصميم الأقمشة والأزياء حيث أتاحت تصور الزي على هيئة افتراضية تحاكي حركة الجسم وانسيابية القماش الأمر الذي عزز من فهم العلاقة بين الشكل والوظيفة وساعد في تحقيق ملاءمة أفضل للتصميم قبل مرحلة الإنتاج الفعلي كما في الشكل (1)



شكل (1)

2- المحور الابتكاري في الأقمشة الذكية :

يظهر الابتكار في آليات التصميم والتشكيل من خلال اعتماد الأساليب الرقمية والخوارزميات والتقنيات التفاعلية التي تسمح بتوليد أشكال ديناميكية ومتغيرة وتطوير أقمشة قادرة على التفاعل مع البيئة أو المتلقي إذ ظهرت على ضوء ذلك تصاميم للأزياء سميت بالأزياء الذكية المرتبطة بأجهزة استشعار التي بإمكانها أن تخبر مرتديها عن معدل ضربات القلب والتنفس والعلامات الحيوية له ، وكذلك الملابس المضيئة التي تصدر الإضاءة عند الارتداء أو عند تسليط الضوء عليها والتي ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالتكنولوجيا وما عكستها عليها من إمكانات تعبيرية غير تقليدية وغير مألوفاً وتدل على المزيد من الابتكار والنظر إلى التصميم برؤية مستقبلية كما في الشكل (2) ، وحظي

ذلك النشاط الذي تمخض عن التقنيات ثلاثية الأبعاد والقطع بالليزر والتقنيات الذكية في تحرير التصميم من القيود التقليدية وإتاحة إمكانات بنائية وتكوينية جديدة (روتغر، 2012، 66)



شكل (2)

3- المحور التصنيعي الحديث :

أسهم التقدم التكنولوجي في إحداث تحولات جوهرية في أساليب الإنتاج وانتقالها من النظم التقليدية إلى نظم صناعية متقدمة تقوم على الدقة والسرعة والابتكار من استخدام تقنيات متقدمة في إنتاج الأقمشة والأزياء ، إذ ظهرت طابعات ثلاثية الأبعاد ساعدت على التغيير وأحدثت الكثير من الابتكارات في تصميم الأقمشة والأزياء وتطوره وأصبحت أكثر تأثيراً ومرونة وسهولة في التنفيذ والإنجاز ، حيث تمكن المصمم من وضع يده على المقومات الفنية التي تمكنه من إدراك الحقائق المؤثرة في الابتكار والتي لا حصر لها بما تتطوي عليه من أشكال وألوان تظهر التصاميم بشكل لائق يتمثل بالعديد من الابتكارات الجمالية التي تلخصت في الشكل الإبداعي في تصميم الأقمشة والأزياء ، وإن اعتماد التقنيات التصنيعية المتقدمة مثل القطع بالليزر والحياسة الرقمية والأنظمة الآلية المبرمجة التي وفرت إمكانات عالية في التحكم بالبنية الشكلية للقماش والزي وتحقيق مستويات متقدمة من الإتقان والجودة ورفع كفاءة الإنتاج بما ينسجم مع متطلبات الاقتصاد المعاصر ، وذلك أفرز بشكل عملي الخامات في التصميم الليزري وتوجه إلى النقش على سطح الخامات باستخدام عملية قص الحروف والأرقام لإظهارها في الأقمشة المختلفة ، فكان عند ذلك الحاسب الآلي بتوجهه عبر الأشعة الليزرية شديدة الحساسية إلى عملية تفريغ أو حرق أو تبخير الخامات على شكل غاز ثاني أكسيد

الكاربون واستخدام الخامات المستوية أو الاسطوانية (jan,2018, 81) كما في الشكل (3)



شكل (3)

وفي سياق آخر أدت الروبوتات الصناعية دورا مهما في تطوير خطوط إنتاج الأقمشة والأزياء من خلال ضمان الدقة والتكرار المنتظم وساعدت هذه الأنظمة على الاستجابة السريعة لتغيرات السوق والموضة حتى أضحت دور التصميم في إغناء الأسواق العالمية منهلا لتحقيق الانتعاش الاقتصادي بل برز ذلك في العديد من الابتكارات التي ترجع في أصلها إلى التغيير الذي ينشده المبتكرون من مصممي الأزياء وتركت أثرا إيجابيا على مستويات التدفق والتسويق ، ولعل الخطوط الأولى للتغيير الذي حدث في تصميم الأقمشة والأزياء تكون أنموذجا واستبشارا بالمستقبل من جانب ومن جانب آخر تمكين المصممين من وضع أيديهم على المقومات الأساسية التي تمكنهم من تحقيق الطفرات المنشودة في الابتكار وما ينطوي عليه من آثار مهمة في نشر الوعي الجمالي بين المجتمعات وإحياء روح العصرية والحداثة في جميع الأوقات

4- المحور الاستدامي والبيئي :

استخدام التكنولوجيا لتطوير أقمشة صديقة للبيئة وقابلة لإعادة التدوير ويرتبط هذا المحور بالوعي المتزايد بتأثير الصناعات النسيجية على البيئة والموارد الطبيعية وأسهم التقدم

التكنولوجي في إعادة توجيه الفكر التصميمي نحو ممارسات أكثر مسؤولية تحقق التوازن بين الجمال والوظيفة والحفاظ على البيئة ، فأصبحت الخامات المصنعة على الأسس الايكولوجية تحتل مكانة مرموقة أمام الصناعات الحيوانية لما تبتغيه من أهداف صحية وجمالية ، وقد انعكس ذلك عبر المؤسسات الصناعية التي اكرثت بالمنتج النباتي وجعلته يتقدم على المنتج الحيواني

وإذا رجعنا إلى المختبرات العلمية التي تبحث في ذلك لوجدنا بأنها توصلت الى معرفة حقيقة مهمة هي ان النسيج النباتي أصبح يتناسب ويليق مع جميع الفصول من النواحي المناخية والصحية والجمالية ، وثمة نتائج متألفة مع البيئة كالألياف الخضراء والقطن العضوي وألياف القنب وألياف القهوة المطحونة والألياف البرتقالية والبوليستر المعاد تصنيعه ، وأصبحت تلك الألياف تدمج في تصميم الأقمشة والأزياء وهدفها منع التأثير السلبي على البيئة(نيكولاس، 2008، 52) .

ونتيجة لذلك التطور الذي حدث في الإبداع التصميمي ظهرت آلاف الشركات التي تعنى بالحرف الفنية المتعلقة بالأزياء من أجل أظهار التكامل بين الأزياء والتكنولوجيا وانتشار المنتجات الجديدة والطرق الصناعية المبتكرة التي ساهمت بشكل كبير في إغناء الابتكار والإبداع ، ومن أبرزها اليكتروكوتور وهي دار لتكنولوجيا الأزياء مقرها في برلين جعلت من وظيفة التكنولوجيا عملا استهلاليا لعصر مستقبلي آخر يمهد السبيل لمنتجات إبداعية في تصميم الأزياء تدعو المجتمعات إلى اقتنائها والتمتع بجمالياتها التي أفرزها التطور المنشطر عن التعاون بين الفن والتكنولوجيا ، إذ يمهد السبيل لمنتجات جديدة أفرزتها الشركات على السوق ودعم المبدعين من المصممين والداعين إلى التغيير (joseph,2011,55)، بل كانت تلك الشركات معنية بتنشيط ما يدعى بصناعة الأزياء التكنولوجية ، إذ يتم هنا الفرز الحقيقي بين الأزياء التكنولوجية والأزياء التقليدية وغدت تصميمات الطباعة ثلاثية الأبعاد أكثر مرونة وعطاء وحضورا

المبحث الثاني : (تكنولوجيا أزياء المستقبل)

من الدلائل التي تشير إلى تطور تكنولوجيا المستقبل هي تلك التي اصطلح عليها العلم التطبيقي والنظري بخصائصه الفيزيائية المحتملة وطرائق استخدامها في نماذج الحاسوب وكذلك اشتقاقاتها الفيزيائية ، وكان العلم التطبيقي النظري قد أعطانا حالة خاصة تتعلق بحقيقة التكنولوجيا يمكن وصفها بأنها الطريقة الأفضل للإجابة على التساؤلات التي تتعلق بالتطبيق النظري وبالنتائج الايجابية التي تحققها التكنولوجيا في تطبيقات صارمة أكثر فاعلية وتعبيرا عن التفكير بمستقبل التكنولوجيا ويعد عاملا رئيسيا محددًا لمستقبل الإنسانية .

إن ما شهدته العاصمة الفرنسية من معارض الأزياء الجاهزة كانت قد أبرزت أهمية القماش وأساليب صنعه وتجاوبه مع حياتنا اليومية والنبوءات المستقبلية ، وكان ذلك يتساوق مع نشاط إعلامي لإبراز المعرض وأسباب اللجوء إلى صناعة الأزياء وإثارة الروح التنافسية والتسابق على الفوز بتصاميم مستحدثة تنسجم مع الفصول المتعاقبة ، ويمكن وصف ذلك بالظاهرة التي تلعب دورا كبيرا في اجتذاب الجمهور إلى ما حدث من ابتكارات جديدة من شأنها أن تكون ممثلة لعصر تصميمي يمكن تسميته بالعصر المستقبلي ، وطبقا على ذلك ذهبت دور الأزياء إلى فتح المجال في حالة تجريبية لزي المستقبل في بحثها عن موديلات وتشكيلات حديثة تتطابق مع معطيات التكنولوجيا ، ومن ثمة تبرز النتائج العلمية التي يصنعها المختبر لتصبح دليلا قاطعا على التوافق بين ظاهرة الحداثة في التصميم وتأثير التكنولوجيا عليها ، إذ نرى إن دور التصميم بهدف الوصول إلى موضة مبتكرة بأسلوبها الذي ينسجم مع معطيات التكنولوجيا ، حيث نجد هناك العديد من الماركات المتنافسة التي تسعى إلى اقتناص الفرص الممكنة لعرض نتائج تصميمية ذات صفة تجديدية لم تكن مألوفة في السابق ، واستناداً إلى ذلك ظهرت بعض دور الأزياء بفتح المجال في صورة تجريبية فقط حتى الآن أمام زي المستقبل لتقديم بعض

الموديلات في تشكيلاتها الحديثة المصنوعة كي تطابق أحدث ما توصلت إليه التكنولوجيا الخاصة بالأزياء

وتأتي النتائج العلمية التي يضعها مختبر (إمبا) تحت تصرف الجميع دليلاً قاطعاً على أن الموديلات الغربية التي قد نشهدها لدى بعض دور الأزياء، ستشكل موضة المستقبل أو على الأقل جوهر هذه الموضة ، غير إن الدراسات التي أجراها الباحثون في مختبر (إمبا) تتركز دائماً حول إيجاد مزايا مستحدثة لافقة للأنظار ومكتفية بالعديد من الدراسات المهمة التي أفضت بها وبمنجزاتها إلى الفوائد المادية التي تترتب على ما تقدم كمحصلة نهائية للإنتاج ، غير إن ملخص الدراسات التي أجراها المختبر المذكور لم تكن حول الاستخدامات الجديدة للتقدم العلمي، بل هو عبارة عن سرد مفيد يمهد للسنوات القليلة المقبلة في حالة اتفاق المصانع المختلفة على تطبيق الأسس التي بنيت عليها تلك الدراسات نشدانا للفائدة الاقتصادية والفائدة المادية والتقدم الفني والتكنولوجي (jan,2018,71)

بل سنجد أن التقدم العلمي في مجال التكنولوجيا المسمى نانو تكنولوجيا باعتباره النظام الذي يستخدم المليون من المليمتر كمقياس لدراسة توصله إلى نتيجة تفيد في تغليف أي وبرة عادية بغطاء معدني يكتف من فاعلية تلك الوبرة في مجالات عدة مثل الحماية ضد الصدمات الخارجية القوية والشحنات الكهربائية والحرارة والبرودة والتلوث والميكروبات والبقع وأشياء كثيرة جداً (joseph,2011,76) ، فإذا كانت اكتشافات مختبر إمبا تبدو قد بشرت بنتائج مستقبلية لكونها استمدت مضمونها من الأساليب المستخدمة سابقاً حين كانت الجيوش في الماضي القديم تحبذ ارتداء الملابس المعدنية لحماية المحارب ضد الصدمات الخارجية من سيوف أو خناجر أو حربات العدو، وبفعل التقدم العلمي الذي تحقق في الحاضر أصبحنا لا نحتاج الى ارتداء سترات مصنوعة من المعدن ، وبالتالي يمكننا الاكتفاء بأزياء مصنوعة من وبرة تركيبية مغلفة بالمعدن ومعالجة بالبلازما من

أجل تحسين فعاليتها حتى نحمي أنفسنا ضد الجرائم والصدمات الكهربائية والبرودة والحرارة وأيضاً الضربات إذا تعرضنا إليها في حالات استثنائية .

دخلت التكنولوجيا الحديثة في تصميم الأقمشة والأزياء على مدى واسع عبر استشعارها لمجسات دقيقة في الأقمشة تتغير استجابة للمؤثرات الخارجية ، فدار الأزياء التي تحمل أسم (رينبو وينترز) في المملكة المتحدة التي أسستها المصممة ايمي وينترز استطاعت أن تدخل التكنولوجيا لاستخدام أجهزة الاستشعار والأقمشة الذكية التي تتكيف وتتغير وفقا للمؤثرات الخارجية كالأصوات أو التمدد أو أشعة الشمس أو التعرض للمياه ، وقدمت ايمي تصاميم عصرية قادرة على تغيير لونها أو رسمها أو تصميمها وأبهرت ايمي الحاضرين في معرض الالكترونيات الاستهلاكية في لاس فيغاس ، وذلك بفستانها الذكي الذي أسمته (ثندر ستورم) الذي يتفاعل مع المؤثرات الصوتية الخارجية فيومض أكثر مع علو صوت الموسيقى إذ نجحت المصممة بإثارة عاصفة من الإعجاب لدى الناس (منال، 2019، 88) ، إذ بدا واضحاً أن إدخال التكنولوجيا في تصميم الأقمشة والأزياء والإكسسوارات له تأثيرات كبيرة كانت تتحقق عبر المزوجة بين التكنولوجيا الذكية والمحاولات الدائبة في عصرنا الراهن لإيجاد موضة جديدة يمكن وصفها بأنها موضة المستقبل.

مؤشرات الإطار النظري :

1- ان المنظور التكنولوجي يعني توظيف التقنيات الحديثة والخامات الذكية في عملية تصميم الأقمشة والأزياء واستخدام الوسائل والتقنيات بهدف تطوير وتحسين العملية التصميمية والإنتاجية للأقمشة والأزياء

2-التصميم الرقمي يشمل جميع الأدوات والبرامج التي تمكن المصمم من رسم محاكاة وتجربة التصميم قبل انتاجه الفعلي كالبرامج ثلاثية الأبعاد وتصميم النماذج الأولية للأقمشة والأزياء بشكل افتراضي

3-إن تقنيات التصنيع الحديثة تعتمد على الطباعة ثلاثية الأبعاد والقص بالليزر وتقنيات دمج الخامات والأنسجة الذكية والتفاعلية

4- تكمن أهمية التقنيات الحديثة في زيادة دقة الإنتاج وتحقيق مستويات أعلى من الجودة وتمكين المصمم من الابتكار وتكوين أزياء تفاعلية وقابلة للتكيف مع الاحتياجات الوظيفية والجمالية .

الفصل الثالث (إجراءات البحث)

منهجية البحث : أتبعَت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي لغرض التعرف على تكنولوجيا أزياء المستقبل

مجتمع البحث : يتكون مجتمع البحث من النماذج التصميمية لمصممة الأزياء أنوك وبيريشت⁽⁹⁾ ومصمم الأزياء جين بول غوتيه⁽¹⁰⁾ بلغ عددها 15 انموذجا تصميميا للأعوام 2022 إلى 2024

عينة البحث : اختارت الباحثة عينتها بالطريقة القصدية ومجموعها ثلاث نماذج تصميمية وبنسبة 20% من المجتمع الكلي
وان مبررات اختيار العينة هي :

1- تمثل هذه التصاميم معايير مهنية وعلمية معترف بها عالميا وهي مرجعية مناسبة لدراسة تأثير التكنولوجيا على الأقمشة والأزياء المعاصرة

⁹أنوك وبيريشت مصممة الأزياء والمبتكرة الهولندية متخصصة في الأزياء التفاعلية والتقنيات القابلة للارتداء مع تصميمات روبوتية تتفاعل مع البيئة المحيطة بالجسم

¹⁰-جين بول غوتيه مصمم أزياء فرنسي وهو من ابرز مصممي الأزياء الذين ساهموا في دمج التكنولوجيا بالفكر التصميمي المعاصر

2- اختيار أعمال المصممين أنوك وبيرشت وجين بول غوتيه لأنها تعتمد على التقنيات الرقمية المتقدمة مما يجعل أعمالهم مادة خصبة للتحليل من منظور

تكنولوجي

3- اختيار هذه النماذج يتيح للباحثة مقارنة الأساليب والتقنيات المستخدمة واستكشاف الفروق في النهج الإبداعي لكل مصمم

أداة البحث : اعتمدت الباحثة في تحليل النماذج التصميمية على مؤشرات الإطار النظري للدراسة وذلك لضمان ربط النتائج بالأسس العلمية والمفاهيم النظرية المعتمدة ، واستندت الباحثة إلى المحاور النظرية التي تم تحديدها في الإطار النظري وهي :

1-المحور الشكلي واللوني 2-المحور الابتكاري 3-المحور الاستدائي والبيئي 4-المنظور التكنولوجي

تحليل النماذج : انموذج (1)



يتسم الفستان بطابع مستقبلي تجريبي حيث يعتمد على بنية نحتية ثلاثية الأبعاد مما يظهر التصميم كهيكل عضوي ميكانيكي يلتف حول الجسد ويعيد تشكيله بصريا ، إذ اعتمدت المصممة على أشكال هندسية ديناميكية مثل الذراعين الروبوتيين المنحنيين

والمتفرعين والتي تحاكي حركة العنكبوت وان استخدام الطباعة ثلاثية الأبعاد مكنها من خلق أشكال معقدة مما يعكس التداخل الواضح بين الهندسة والبيولوجيا والتكنولوجيا في بناء الفستان ، فالأشكال في تصميماتها ليست ثابتة بل تتفاعل مع مسافة الأشخاص أو الحركة المحيطة مما يخلق تجربة شكلية ديناميكية فالحركة نفسها تصبح جزءا من الشكل والأذرع الآلية تتحرك وفق إشارات حساسات القرب مما يجعل التصميم حيا متغيرا وتتكرر الأذرع والعناصر التقنية بطريقة إيقاعية مما يخلق إحساسا بالحركة المتناغمة ويجذب الانتباه البصري كما يبرز التوازن بين الابتكار الفني والوظيفة التقنية ، وغالبا ما تستخدم المصممة انوك وبيريخت اللون محايدة أو معدنية مثل الأسود والفضي لتسليط الضوء على البنية التكنولوجية والحركة الآلية وبقدر ما استطاع المصمم بهذا الفستان أن يمزج بين الأناقة التامة والتكنولوجيا المتطورة تولدت حركة جادة لتصميم الأقمشة والأزياء تأخذ على عاتقها مسؤولية انجاز الجديد بعقلية تتداخل مع ضرورات العلم والتكنولوجيا ، فهذا الفستان هو قابل للارتداء باستخدام تقنية ثلاثية الأبعاد والميكانيكا المتحركة لخلق الخيال العلمي ، بينما نجد أن أطرافه كانت شبيهة بالهيكل العظمي وباستطاعتها الاستجابة للمؤثرات الخارجية بفضل التشابه في التكوين والجهاز التنفسي والاستشعار لمن يرتديها وهذا اللباس يحول من يرتديه إلى عملاق عنكبوتي لمهاجمة جميع الأطراف ، فيكشف لنا المصمم أنه يعرف متى يكون الشخص الذي يرتديه في حالة تركيز أو توسع فكري، ويعرف معدل ضربات القلب وارتفاع مستوى الضغط، ويسجل بالكاميرا نشاط المخ ويدرس أفضل وقت لمزاج أو اهتمام لدينا إذ يعكس هذا التصميم رؤية فلسفية تستكشف علاقة الإنسان بالتكنولوجيا

انموذج رقم (2)



يتسم الفستان بطابع مستقبلي تجريبي حيث يجمع بين خامات صناعية شفافة وبنية شبكية دقيقة مع دمج وحدات ضوئية ورقائق معدنية وأسلاك بمصابيح وامضة وتقنية توليد الدخان مما يحول الزي من كيان ساكن إلى بنية حركية تفاعلية إضافة إلى القيمة الجمالية التي يفتتن بها الفستان من التماعات وزخارف وأزرار وخيوط ذهبية ، ويعتمد التصميم على تقنيات تفاعلية متقدمة تمكن الفستان من إصدار دخان صناعي يتفاعل مع حركة الجسد وتم دمج أنظمة الكتر برقائق معدنية وأسلاك بمصابيح وامضة ونية مصغرة داخل بنية النسيج واسهم توظيف الدخان والضوء في تحويل الفستان الى كيان ديناميكي متغير كما اظهر قدرة الخامات الصناعية الذكية على انتاج قيم جمالية مبتكرة ، وفيما يتعلق في الدخان الذي ينبعث منه فقد صمم للإيهام الذي يراد له أن يكون في الحفلات عندما يضغط عليه فتتطلق منه سحبا دخانية كثيفة ، علما أن الدخان الذي ينبعث منه هو دخان وهمي ليست له تأثيرات كيميائية ، وقد اعتمدت المصممة على بنية شبكية غير منتظمة تعكس تفكيك الشكل الكلاسيكي للفستان وغلب على الفستان اللون الفضي المعدني المرتبط دلاليا بالتكنولوجيا والحدثة وأدت الإضاءة الزرقاء المدمجة الى تعزيز البعد التكنولوجي وإضفاء طابع افتراضي على الزي إذ تفاعل الضوء مع الدخان واسهم في انتاج تأثيرات بصرية متغيرة تبعا للحركة والبيئة المحيطة

انموذج رقم (3) :



يتسم هذا الفستان ببنية تركيبية معقدة تجمع بين شكل الفستان الطويل الكلاسيكي وبين معالجة سطحية مبتكرة مستوحاة من البيئة العضوية حيث يظهر التصميم كهيكل شبكي متراكب يغلف الجسد بطريقة نحتية وقد اعتمد المصمم على تقنيات تصنيع متقدمة في تشكيل الخامة من خلال القص الليزري والمعالجة الدقيقة التي انتجت شبكات متداخلة تحاكي البنى البيولوجية ويعكس هذا التصميم توجه المصمم نحو التكنولوجيا التي تتعامل مع الأقمشة والأزياء كمنظومة تركيبية معقدة إذ يظهر الفستان وكأنه هيكل تشريحي صناعي يلتف حول الجسد مستلهما مفرداته من الشبكات والهياكل العظمية والأنظمة الطباقية المتراكبة إذ يعتمد التصميم على تراكب طبقات شفافة ومثقبة توحى باستخدام تقنيات المعالجة الحرارية والقص الليزري الدقيق إضافة إلى التفريغ الهندسي ، أما الخامة المستخدمة فتبدو صناعية او شبه صناعية ذات لمعان مرن وخامات مركبة أما اللون الأخضر فهو يعزز الإحساس بالطبيعة المعاد انتاجها تكنولوجيا ويرتبط هذا اللون بالحيوية والطبيعة لكنه يأخذ طابعا اصطناعيا تكنولوجيا بفعل اللامعان والمعالجة السطحية ويظهر اللون الأسود كلون ثانوي في الخطوط الشبكية ويحقق إبرازا للبنية الشكلية ، إذ يجسد تصميم المصمم جين بول غوتيه المنطور التكنولوجي من خلال بناء هيكل شبكي

يعيد هندسة الجسد الإنساني بصريا معتمدا على خامات صناعية وتقنيات تفرغ وتراكب تحول الزي إلى نظام بنيوي يعتمد أعلى هيئة طولية رأسية تعزز الامتداد العمودي للجسد والتراكب الطبقي كآلية بنائية أساسية وتتدرج الطبقات من كثافة أعلى في منطقة الجذع إلى انفتاح واتساع في أسفل التصميم

النتائج :

1-ان تصاميم انوك وبيرشت في النموذجين (1) و(2) تعتمد على التكنولوجيا بوصفها عنصرا بنيويا وجوهريا في تكوين الزي حيث تم توظيف الخامات الصناعية والتقنيات المتقدمة لانتاج أزياء تفاعلية ونحتية ذات طابع مستقبلي

2-وظف المصمم حين يول غوتيه في الانموذج التصميمية (3) المنظور التكنولوجي بصورة ضمنية واستخدم التكنولوجيا كوسيلة تطوير جمالي وبنائي دون أن تغطي على الهوية الأسلوبية للمصمم

3-أظهرت النماذج التصميمية ان إعادة صياغة العلاقة بين الخامة والشكل من خلال تقنيات تصنيع ومعالجة متقدمة أسفرت عن بنى غير تقليدية

4-أظهرت النماذج التصميمية ان المنظور التكنولوجي قد أسهم في تعزيز القيم الجمالية للأزياء من خلال الابتكار الشكلي والتوليف الخامي والمعالجات السطحية غير المألوفة

5-هبت دور الأزياء بحركة تجريبية تهدف إلى نتائج تصميمية لزي المستقبل في بحثها عن تشكيلات غريبة تتطابق مع أحدث ما توصلت إليه التكنولوجيا يمكن أن تكون أساسا مستقبليا

6-أظهرت النماذج التصميمية ان التقنيات الحديثة كالتصميم الرقمي والطباعة الرقمية والواقع الافتراضي والتقطيع الليزري ومعالجة الخامات الذكية والمستدامة قد أسهمت في تحقيق كفاءة انتاجية عالية مع الحفاظ على البعد الجمالي والابتكاري في المنتج النهائي

الاستنتاجات :

1- إن الأقمشة والأزياء التكنولوجية تمثل اتجاهها معاصرا ومستقبليا فاعلا يعكس متغيرات العصر ويؤكد قدرة التصميم على مواكبة التطور العلمي والتقني مع الحفاظ على البعد الجمالي والتعبيري

2- إن إدخال التكنولوجيا في الأزياء له تأثيرات كبيرة تتحقق عبر المزوجة بين التكنولوجيا الذكية والمحاولات الدائبة في عصرنا الراهن لإيجاد موضات جديدة يمكن وصفها بأنها موضات المستقبل.

3- أحييت التكنولوجيا تيارا جديدا في تصميم الأقمشة والأزياء تغذى على العديد من الأفكار والسياقات المترابطة وأصبح المنظور التكنولوجي محورا أساسيا في الفكر التصميمي المعاصر

4- تحولت التكنولوجيا إلى عنصر بنيوي مؤثر في صياغة الفكرة التصميمية وتشكيل الخامة وبناء الشكل وإن تصاميم الأقمشة والأزياء المعاصرة المستخدمة للمقومات التكنولوجية قد استوعبت رؤية مستقبلية لتكيف الإنسان مع المؤثرات الخارجية وتوليد جماليات جديدة تمثل روح العصر وتطلعات المستقبل

5- عزز المنظور التكنولوجي البعد الوظيفي للأقمشة والأزياء من خلال تحسين الأداء والراحة والمرونة وإمكانية التفاعل مع البيئة

المصادر :

1- روتغر فان سانتن ، تكنولوجيا 2030 تغير وجه العالم ، تر : جنى الحسن ، 2012

2- محمد السيد عبد السلام ، التكنولوجيا الحديثة ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، 1970

- 3-منال البلقاسي ، التكنولوجيا الرقمية وبرمجة الشبكات ، القاهرة ، 2019
- 4-نيكولاس نيجروبونت ، التكنولوجيا الرقمية ، تر: سمير إبراهيم شاهين ، 2008
- 5-Jan ker,evansalenger,T;shawkyjalal,, New Waves in the
Philosophy of Technology ,cairo ,2018
- 6-Joseph J.pizzuto ، Fabric science ، allen.c.cohen ،
ingirdgohnson ، 2011

فاعلية فن التصميم الكرافيكي المعاصر في معالجة الحالات السلبية والظواهر
الاجتماعية - ظاهرة تعاطي المخدرات والمؤثرات العقلية أنموذجاً

**The Effectiveness of Contemporary Graphic Design in
Addressing Negative Behaviors and Social Issues: The Case of
Drug and Psychoactive Substance Abuse**

أ. م. د. رغد فتاح راضي

Assistant Professor Raghad Fattah Radhi

University of Baghdad / College of Languages - Student Activities
Division

جامعة بغداد / كلية اللغات - شعبة النشاطات الطلابية

العراق - بغداد

رقم الهاتف: + 9647724349904

البريد الإلكتروني: raghadfattah89@colang.uobaghdad.edu.iq

<https://www.Web of science.com/wos/author/record/ISA-8465-2023>

الملخص: من أبرز الحالات السلبية والظواهر الاجتماعية التي تخص حياة المجتمع ظاهرة تعاطي المخدرات والمؤثرات العقلية ومشاكل انتشارها بين الأفراد وتأثيراتها المباشرة على أمن وسلامة المجتمع، فضلاً عن ما تخلفه هذه المواد الخطرة على صحة وسلامة أفراد المجتمع ومدى الأضرار السلبية المتفشية بالمجتمعات نتيجة تعاطي المخدرات على المستويين الصحي والاجتماعي التي تقتك حياة أفراد المجتمع، خاصة إذا ما تم تناسي أو تجاهل آثارها المستقبلية على الأجيال القادمة من أبناء المجتمع، وبعد وصول العلم والتطور التكنولوجي الحديث لما هو عليه في وقتنا الحاضر أصبح بالإمكان معالجة حالات الإدمان تحت إشراف المؤسسات الصحية والطبية معاً لكي تسهم في عمليات

إعادة تنظيم حياة المدمنين على المواد المخدرة بما يتناسب مع أعمارهم وفترة إدمانهم للمواد المخدرة.

الكلمات المفتاحية: التصميم الكرافيكي، ظاهرة تعاطي المخدرات، الملصق الإرشادي، المؤثرات العقلية.

Abstract:

One of the most prominent negative social phenomena affecting community life is the abuse of drugs and psychotropic substances. The spread of drugs directly impacts the security and stability of society. These dangerous substances affect the health and safety of community members. Drug abuse causes negative consequences for societies at both the health and social levels. Drugs ravage the lives of community members, especially if their future effects on future generations are ignored. The advancement of science and modern technological development has facilitated the treatment of addiction cases under the supervision of health and medical institutions. This contributes to the process of reorganizing the lives of drug addicts in a manner that is appropriate to their age and the duration of their addiction

Keywords: Graphic design, Drug abuse, Informational poster, Psychotropic substances.

الفصل الأول - الإطار المنهجي

المقدمة:

تتمثل أهمية الخطابات الكرافيكية الحديثة بقدر الأثر الإيجابي الذي تتركه أثناء عملية إدراكها من لدن المتلقي حول موضوع معين أو تشخيص ظاهرة محددة منتشرة في المجتمع بصورة غير مألوفة، وما تتضمنه هذه التصاميم الكرافيكية من محاولات جاهدة لتوظيف طرائق وأساليب المعالجات التصميمية عن طريق العناصر التيبوكرافيكية بهدف

نقلها على هيئة صيغ خطابية كرافيكية تتسم بالاطروحات الإرشادية - التوجيهية إلى المتلقي. إذ تم في الإطار المنهجي التعريف بالمفاهيم العامة مثل تعريف التصميم الطباعي، ومعنى الملصق الإرشادي، ومعنى المخدرات والمؤثرات العقلية. أما الفصل الثاني فقد تألف من مبحثين: المبحث الأول بعنوان: التنمية البشرية - توطئة مفاهيمية فقد تألف من محورين: المحور الأول: المفاهيم التأسيسية للتنمية البشرية والمحافظة على صحة المتلقي، أما في المحور الثاني فتم فيه دراسة عوامل انتشار ظاهرة المخدرات داخل المجتمعات. أما المبحث الثاني بعنوان: فن التصميم الكرافيك المعاصر في معالجة الحالات السلبية والظواهر الاجتماعية فقد تألف من محورين أيضاً تم في المحور الأول دراسة: توظيف أنواع المخدرات في تصميم الملصق الإرشادي. أما في المحور الثاني فتم فيه دراسة طرق المعالجات التصميمية في تصميم الملصق الإرشادي. وتم في الفصل الثالث عرض منهجية البحث، وتحليل عينة البحث، وتم في الفصل الرابع عرض نتائج البحث واستنتاجاته، ومن ثم تثبيت مصادر البحث.

مشكلة البحث: كان لإطلاع الباحثة الميداني الدور في التوصل إلى موضوع مشكلة البحث الحالي في افتقار بعض الأماكن العامة أو قلة انتشار الملصقات الإرشادية التوعوية الخاصة بموضوع معالجة ظاهرة تعاطي المخدرات والمؤثرات العقلية الموجهة بصورة مباشرة إلى المتلقي، مثلما تم الاهتمام بنشر ملصقات الدعاية والترويج لشراء أجهزة الهاتف المحمول، والأجهزة المنزلية الكهربائية، وغيرها من الملصقات الإعلانية الاستهلاكية الأخرى. لذلك فإنه بالإمكان تحديد مشكلة الدراسة العلمية الحالية بالإجابة عن التساؤل الآتي: (ما الدور التعزيزي لفن التصميم الكرافيك المعاصر في معالجة الحالات السلبية والظواهر الاجتماعية - ظاهرة تعاطي المخدرات والمؤثرات العقلية أنموذجاً)؟.

الفرضية:

- يلاقي فن التصميم الكرافيك - الملصق الإرشادي التوجيهي صعوبات في الترويج إلى موضوع ظاهرة تعاطي المخدرات والمؤثرات العقلية، وصعوبة حث الناس على تعزيز الدور الاجتماعي في معالجة الحالات السلبية والظواهر الاجتماعية.

- فن التصميم الكرافيكي عامةً وفن تصميم الملصق على وجه الخصوص يعد قوة فاعلة في التأثير بالمتلقي عبر رصد المشكلات والظواهر الاجتماعية ومعالجة موضوعاتها.

أهمية البحث والحاجة إليه: وتكمن أهمية البحث على النحو الآتي:

1. تسليط الضوء على الدور التعزيزي لفن التصميم الكرافيكي المعاصر ومنها فن تصميم الملصق الإرشادي ودراسة فاعليته في معالجة الحالات السلبية والظواهر الاجتماعية -ظاهرة تعاطي المخدرات والمؤثرات العقلية أنموذجاً.

2. تعزيز الوعي المجتمعي ثقافياً وخدمة المجتمع صحياً بصورة خاصة.

3. يمثل فن تصميم الملصق الإرشادي أحد المنطلقات الفكرية في موضوع التصميم الكرافيكي المعاصر الذي يعبر بصورة مباشرة عن أهمية معالجة الحالات السلبية والظواهر الاجتماعية مثل ظاهرة تعاطي المخدرات والمؤثرات العقلية نظراً لأهمية استدامة الحياة البشرية على الكرة الأرضية عن طريق العمل على جعل البيئة الاجتماعية بيئة صالحة للعيش بالنسبة للمجتمعات الحالية وللأجيال اللاحقة، إذ تمتلك الملصقات الإرشادية بنية شكلية للخطاب البصري تعمل على تحقيق مبدأ الاتصال بين المرسل والمتلقي عبر الزمكانية.

هدف البحث: يكمن هدف البحث في: كشف الدور التعزيزي لفن التصميم الكرافيكي المعاصر في معالجة الحالات السلبية والظواهر الاجتماعية -ظاهرة تعاطي المخدرات والمؤثرات العقلية أنموذجاً.

حدود البحث: تحدد البحث الحالي بالحدود الآتية:

الحدود الموضوعية: دراسة دور فن التصميم الكرافيكي المعاصر في معالجة الحالات السلبية والظواهر الاجتماعية -ظاهرة تعاطي المخدرات والمؤثرات العقلية أنموذجاً.

الحدود الزمنية: ملصقات عن موضوع فاعلية فن التصميم الكرافيكي المعاصر في معالجة الحالات السلبية والظواهر الاجتماعية - ظاهرة تعاطي المخدرات والمؤثرات العقلية أنموذجاً. تم التوصل إليها عبر الاطلاع والملاحظة لمجلة تم نشرها على

الشبكة الدولية للمعلومات-الإنترنت في العام 2023م-2024م، إذ إنها مثلت سنوات شمول تصاميم ملصقات تحمل في طياتها الإشارة إلى الرسالة الإبداعية عن الدور التعزيزي لفن التصميم الكرافيكي المعاصر في معالجة الحالات السلبية والظواهر الاجتماعية - ظاهرة تعاطي المخدرات والمؤثرات العقلية، إذ تم انتخابها في هذه المدة للدراسة العلمية الحالية.

الحدود المكانية: تصاميم ملصقات منشورة في الغلاف والصفحات الداخلية لمجلة تصدر عن دائرة العلاقات والإعلام في وزارة الداخلية - السنة الحادية عشرة العدد الخاص بنشر وقائع مؤتمر بغداد الدولي الأول لمكافحة المخدرات للمدة من 9-10 أيار 2023العراق - بغداد.

تحديد المصطلحات: لأهمية الدراسة العلمية وموضوع الدور التعزيزي لفن التصميم الكرافيكي المعاصر في معالجة الحالات السلبية والظواهر الاجتماعية -ظاهرة تعاطي المخدرات والمؤثرات العقلية أنموذجاً
تم تحديد المصطلحات الآتية:

الفكرة: إذ ان "الفكرة في الخطاب المرئي تأتي من الواقع المعاش، وهي تستمد من صميم التكوين الفكري والوجداني للمصمم، أي عن طريق التصاقه بالمجتمع الذي حوله ليعيد صياغتها بالشكل الذي يقرب أحاسيسه ومشاعره إلى أحاسيس ومشاعر المجتمع وقد تكون بسيطة أو معقدة" (سلمان، 2017، صفحة 81).

التصميم الكرافيكي: يعرف التصميم الكرافيكي بأنه "منهج التعبير عن أفكار معينة باستخدام الوسائل البصرية، فهذه العملية أشبه بترجمة الأحاسيس الداخلية لدى الشخص عن طريق استعمال الأشكال المجردة المستقاة من الطبيعة ضمن علاقات معينة مثل (الوحدة، التوازن، والإيقاع ...)" (جسام، 2009، صفحة 8).

الملصق: يمثل "أداة إعلانية في الغالب، وهو متعدد الأحجام والأهداف، ويعد أسرع مادة إعلانية مطبوعة لنقل الأفكار إلى الجمهور" (العربي، 2008، صفحة 146).

المخدر في اللغة: " الخدرُ، بالكسر يمد للجارية في ناحية البيت، كالأخدر، وكل ما وارك من بيت ونحوه... وبالفتح: إلزامُ البنت بالخدر، كالإخدار والتخدير، وهي

مخدورة ومخدرة، والإقامة بالمكان، كالإخدار وتخلف الظبية عن القطيع، والتحير، بالتحريك: امدلال يغشى الأعضاء. وأخدره وفتور العين، أو ثقل فيها من قذى، والكسل" (الفيروزآبادي، 1971م، صفحة 66).

أي أن الخدر هو كل ما يوراري عن أعين الناس كالثوب الذي يستر جسم الإنسان، أو بيت أو نحوه أي ما يصبح غطاء وستر ينصب ويمد أي يصبح الإنسان مخدر. وموضع الخدر هو رأس البنت أي ان الخدر هو كل ما يغطي الرأس الذي يحوي العقل إذاً المخدر هو كل ما يغطي عقل الإنسان ويذهب يقظته ومن نتائجه فتور العين وكسل يغشى الأعضاء تحت تأثير ما أخدرها. وفي المصطلحات العلمية: "المخدرات هي: العقاقير التي تؤثر على الجسم وتقده إحساسه" (سعد الدين، 2001م، صفحة 140).

العقل: "العلم بصفات الأشياء من حسننها وقبحها وكمالها ونقصانها أو العلم بخير الخيرين وشر الشرين أو مطلق الأمور أو لقوة بها يكون التمييز بين القبح والحسن ولمعان مجتمعه في الذهن. يكون بمقدمات يستتب بها الأغراض والمصالح ولهيئة محمودة للإنسان في حركاته وكلامه. والحق أنه نور روحاني به تترك النفس العلوم الضرورية والنظرية. وابتداء وجوده عند اجتتان الولد ثم لا يزال ينمو إلى أن يكمل عنده البلوغ" (الفيروز آبادي، 814 هجرية، صفحة 18).

التعريف الإجرائي للمخدرات العقلية: هي مجموعة من العقاقير المركبة من مواد مخدرة ذات صيغ كيميائية معينة لإحداث غطاء كامل للعقل يتسبب في اختلال توازن المتعاطي ومن ثم تفقده السيطرة على طريقة تفكيره، كلامه، حركاته، وردود أفعاله.

المؤثرات العقلية: تشمل: " كل مادة طبيعية أو تركيبية من المواد المدرجة في الجداول (الخامس) و(السادس) و(السابع) و(الثامن) الملحقة في قانون المخدرات والمؤثرات العقلية رقم (50) لسنة 2017 (وهي قوائم المؤثرات العقلية التي اعتمدتها اتفاقية الأمم المتحدة للمؤثرات العقلية لسنة 1971 وتعديلاتها)".

التعريف الإجرائي للمؤثرات العقلية: تتفق الباحثة مع التعريف الذي ورد في جريدة (الوقائع العراقية) لمصطلح المؤثرات العقلية كونه يتماشى مع متطلبات البحث الحالي. الدراسات السابقة ومناقشتها:

على حد استطلاع الباحثة في الشبكة العنكبوتية - الإنترنت لم تعد بتعدد الدراسات في موضوع البحث الموسوم: (الدور الإرشادي لفن التصميم الكرافيكي المعاصر في معالجة الحالات السلبية والظواهر الاجتماعية - ظاهرة تعاطي المخدرات والمؤثرات العقلية أنموذجاً) في مجال الاختصاص الدقيق - التصميم الكرافيكي، بل توجد دراستان في اختصاصات مجاورة هي على النحو الآتي:

دراسة تقدمت بها: سارة عبد الفتاح خالد أبو زيد دكتوراه الموسومة: (العوامل المرتبطة بتعاطي المخدرات لدى الشباب الجامعي والتخطيط لمواجهتها)، بحث منشور في مجلة الخدمة الاجتماعية، جامعة اسيوط - مصر، 2023م، إذ كانت مواطن التشابه بين الدراستين هو دراسة موضوع المخدرات بصورة عامة، ولكن هنالك مواطن للاختلاف بين ميادين البحث للدراستين، فقد استهدفت دراسة سارة تحديد الأساس النظري والمحتويات الواقعية والحدود الخاصة ببرامج الوقاية من تعاطي المخدرات والمؤثرات الاجتماعية المرتبطة بها، فيما حددت الدراسة الحالية بدراسة ملصقات المخدرات والمؤثرات العقلية الصادرة عن وزارة الداخلية - دائرة المخدرات والمؤثرات العقلية، العراق - بغداد.

التوافق في دراسة موضوع المخدرات بصفقتها العامة وتداخلها في مواجهتها وتفسيرها والحد من انتشارها بين أفراد المجتمع، إذ تلتقي كلا الدراستين في هذا المفهوم.

دراسة تقدمت بها: فاطمة سالم جابر الموسومة: (الأسباب المؤدية إلى انتشار المخدرات في العراق من وجهة نظر طلبة كلية التربية الأساسية) بحث منشور في مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، العراق - جامعة بابل، 2018م. إذ كانت مواطن التشابه بين الدراستين هو دراسة موضوع المخدرات بصورة عامة، ولكن هنالك مواطن للاختلاف بين ميادين البحث للدراستين، فقد استهدفت دراسة فاطمة التعرف على بعض أسباب انتشار المخدرات من وجهة نظر طلبة كلية التربية الأساسية، فيما حددت الدراسة الحالية بدراسة ملصقات المخدرات والمؤثرات العقلية الصادرة عن وزارة الداخلية - دائرة المخدرات والمؤثرات العقلية / العراق - بغداد.

التوافق في دراسة موضوع المخدرات بصفقتها العامة وتداخلها في مواجهتها وتفسيرها والحد من انتشارها بين أفراد المجتمع، إذ تلتقي كلا الدراستين في هذا المفهوم.

الفصل الثاني - الإطار النظري

المبحث الأول: التنمية البشرية - توطئة مفاهيمية

أولاً: المفاهيم التأسيسية للتنمية البشرية والمحافظة على صحة المتلقي:

للاستدامة البشرية فيما يخص الأرض ومن كان عليها من السابقين في التاريخ القديم أمثلة، وهي دلالة واضحة على حث الناس على التنمية المستدامة عن طريق العمل والتكاتف معاً في سبيل الحفاظ على بيئة صالحة للعيش عليها سواء أكانت للأجيال الحالية أم للأجيال اللاحقة في الحياة على هذه الكرة الأرضية، إذ تم تحديد ثلاثة عناصر ضرورية للاستدامة والتنمية البشرية وهي على النحو الآتي:

1. التنمية الاقتصادية: تقليل التأثيرات السلبية لما يقوم به الإنسان على البيئة.
2. التنمية الاجتماعية، تعنى بالمحافظة على الصحة ومنع التلوث.
3. الحماية البيئية: تعنى بدراسة وحماية نظام البيئة الطبيعية، وتوفير الموارد التي تركز على المحافظة على البيئة. (الخواجه، 2016، صفحة 60).

ان ما يهمننا دراسته في البحث الحالي هو تحقيق العنصر الثاني من عناصر الاستدامة الخاص بالتنمية الاجتماعية والتي يتم بموجبها الحفاظ على الصحة بصورة عامة، ومنها صحة أفراد المجتمع متمثلةً بالحد من ظاهرة تعاطي المخدرات والمؤثرات العقلية التي لها تأثير مباشر على الفرد المتعاطي وانعكاسها السلبي على وضعه الشخصي مع أفراد أسرته ومن ثم وضعه كفرد داخل المجتمع. إذ ان "توفير بيئة صحية مستدامة هدف سام تسعى له كثير من الدول حول العالم، لتحقيق لمجتمعاتها أرقى معايير الصحة والسلامة البيئية... ، لذا جاءت جهود الجهات الحكومية المتخصصة بالشأن البيئي بمختلف اختصاصاتها لتتضافر مع بعضها تحت مظلة واحدة، لرفع المعايير البيئية الهادفة إلى تحقيق بيئة صحية آمنة ومستدامة" (الكعبي، 2022).

ثانياً: عوامل انتشار ظاهرة المخدرات داخل المجتمعات:

تعد ظاهرة تعاطي المخدرات والمؤثرات العقلية والاتجار بها من الجرائم الكبرى التي يعاقب عليها القانون نظراً لما ينتج عنها من حالات غياب وضياح الفرد المدمن عن الواقع المعاش، مما يتسبب بالتفكك الأسري، فضلاً عن المحاولات المتكررة للمدمن لإيذاء

نفسه وإيذاء الآخرين معه بسبب غياب الوعي الذهني عندما يسقط التعاطي في مستنقع الإدمان. كما تتعدد العوامل التي تسهم في انتشار ظاهرة المخدرات والمؤثرات العقلية بين أفراد المجتمع بما يسهم في تحديدها بهدف التوصل إلى مكافحة مسببات التعاطي والإدمان على المخدرات بين فئات المجتمع، إذ يمكن تحديد العوامل التي تسهم في انتشار ظاهرة المخدرات على النحو الآتي: (ذكريات، 2022، من صفحة 193 - إلى صفحة 197).

1- العوامل الأسرية. (ضعف الرقابة داخل الأسرة، التعنيف في المعاملة، الطلاق، التدليل الزائد، غياب أحد الوالدين، التفرقة بين الأبناء في المعاملة، وفاة أحد الوالدين، الحرمان من عطف الوالدين، عدم وجود لغة حوار داخل الأسرة، عدم التوعية من قبل الأسرة بأضرار المخدرات).

2- العوامل المتعلقة بالمجتمع. (البطالة، قلة برامج التوعية عن المخدرات، وسائل التواصل الاجتماعي، خلو أماكن الترفيه، فقدان الشعور بالانتماء نحو الجماعة، عدم التوافق مع أفراد المجتمع، سهولة الحصول على المخدرات، دور الإعلام في مكافحة المخدرات غير كافي، وجود أماكن للتعاطي في الكافيهات أحياناً).

3- العوامل المرتبطة بالفرد (الشخصية). (مجالسة أصدقاء ورفقاء السوء، ضعف الوازع الديني، فراغ عاطفي، ضعف الشخصية وتقليد المتعاطين، فقدان الشعور بالانتماء، تجارب فاشلة، الهروب من الواقع، الفضول والرغبة عند الشباب في تجربة التعاطي، التدني في التحصيل الدراسي).

ترى الباحثة: أن الرقابة الأسرية من قبل الوالدين معاً وتعاونهما في متابعة أفراد أسرتهن وخاصة من كانوا بأعمار سن المراهقة تعد العامل الأول والرئيس في الحد من ظاهرة تعاطي المخدرات والمؤثرات العقلية، فضلاً عن العوامل المرتبطة بالفرد نفسه كقوة الوازع الديني لدى الفرد كلها عوامل تدفع الفرد بعيداً عن تعاطي المخدرات والمؤثرات العقلية التي يؤدي إدمان تعاطيها إلى تدمير مستقبل الفرد وفقدان حياته فيما بعد.

المبحث الثاني: فن التصميم الكرافيكي المعاصر في معالجة الحالات السلبية والظواهر الاجتماعية.

أولاً: توظيف أنواع المخدرات في تصميم الملصق الإرشادي:

لأغراض تصميمية تهدف إلى توعية أفراد المجتمع نحو مضمون وفكرة تصميم الملصقات الإرشادية يعمد المصمم الكرافيكي إلى استلهاً الشكل التعبيري والرمزي الدلالي على تعدد وتنوع المخدرات، إذ يتم توظيفها شكلياً عن طريق العناصر التيبوكرافيكية مثل الصور الفوتوغرافية، الرموز، الرسوم والألوان وغيرها في تصميم الملصقات الإرشادية الخاصة بالحد من مظاهر تعاطي المخدرات والمؤثرات العقلية بهدف توعوي إرشادي الغرض منه فهم مضمون تصميم الملصق الإرشادي، فضلاً عن الإطلاع والمعرفة وتقريب الصورة الذهنية لدى أفراد المجتمع لأنواع المخدرات على اختلاف أنواعها، إذ تصنف المخدرات إلى نوعين وعلى النحو الآتي: النوع الأول يعتمد على اللون. والنوع الثاني يعتمد على مصدر المادة المخدرة، ووفقاً لتصنيف اللون (سعد الدين، 2001م، صفحة 142-144ص):

1. المخدرات السوداء: وهي المواد المخدرة التي تتميز بلونها الداكن مثل الحشيش (نبات القنب) والأفيون (نبات الخشخاش).
 2. المخدرات البيضاء: وهي المواد المخدرة التي تتميز بلونها الأبيض أو يميل إلى البياض ومنها المساحيق والسوائل المختلفة التي يتم تعاطيها حقناً أو شرباً أو شماً (الهيرويين والكوكايين) وغيرهما.
- أما التصنيف الذي يعتمد على مصدر المادة المخدرة التي تعد أكثر شيوعاً في البحوث الطبية والعلمية وهي على ثلاثة أنواع:
- أ- المخدرات الطبيعية: وهي النباتات التي تحتوي أوراقها وزهورها وثمارها على المادة المخدرة الفعالة التي ينتج عنها فقدان كلي أو جزئي للإدراك بصفة مؤقتة وهي: القنب الهندي (الحشيش)، الكوكا، الخشخاش (الأفيون)، القات.

ب- المخدرات الصناعية: وهي أشبه بالقلويات المستخلصة من المواد المخدرة الطبيعية الخام بوسائل صناعية وهي:

1. مخدرات مشتقة من الأفيون (المورفين، الهيروين، الكودايين).
2. مخدرات مستخلصة من أوراق الكوكا (الكوكايين).

ت- المخدرات الاصطناعية، وهي التي تتركب من مواد كيميائية أولية كالكاربون أو الأوكسجين أو البنزين وغيرها وتحدث عند إساءة استعمالها الآثار نفسها التي تحدثه المخدرات الطبيعية ومنها:

1. المنومات (الباربيتورات).
2. المنبهات (الإنفيتامينات).
3. المهدئات.
4. عقاقير الهلوسة.
5. الغازات الطيارة.

ثانياً: طرق المعالجات التصميمية في تصميم الملصق الإرشادي:

تجيء الطرق بمعنى الوسائل والأساليب التي ينتهجها المصمم الكرافيكي في سبيل الوصول إلى تحقيق غاياته الاتصالية في إيصال أفكاره إلى المتلقي على وفق آلية الأنظمة التصميمية المعبرة عن مضمون فكرة العمل التصميمي بسهولة ويسر من دون تعقيد، إذ إن هنالك عدد من طرق المعالجات التي يمكن للمصمم الكرافيكي اللجوء إليها في تصميم الملصق الإرشادي أو التوجيهي إذ إنها تعد من (آليات الفعل الإبداعي) وهي على النحو الآتي:

1. معالجات لونية خاصة حالات التضاد أو استعمال فئات لونية غير معتادة.
2. التباين في الحجم والمساحات.
3. تفعيل الاتجاه بطريقة تثير في المتلقي تأملات وتساؤلات.
4. المبالغة الشكلية.
5. الاختزال أو التكتيف الشكلي.
6. الاستعارة الشكلية. (الغبان، 2016، صفحة 168)

وهناك مجموعة أخرى من المعالجات التصميمية يمكن عدها مكملات للمعالجات السابقة الذكر بإمكان المصمم الكرافيكي اعتمادها في مجال عمله التصميمي، هي كالآتي:

1. صياغة الفكرة ومعالجتها وطرحها بأسلوب إبداعي متميز يحقق الجذب والوظيفة.
2. استعمال الخطاب البصري عن طريق اختصار الكلمات وما يعبر عنها من ظاهر العمل الفني وكامنه.
3. الصورة الرمزية الغرائبية.
4. الاعتماد على القيم الجمالية البيئية عن طريق استعمال الأسس والعناصر والعلاقات. (عناد، 2017، صفحة 199).

بناءً على ما تقدم: ان لاعتماد المصمم الكرافيكي على تقنية المعالجات التصميمية على إخلاف أنواعها أثر بالغ في إظهار الفكرة مما يسهم في شد انتباه المتلقي نحو مضمون العمل التصميمي وتحقيق الهدف الوظيفي والجمالي معاً.

الفصل الثالث - إجراءات البحث

منهجية البحث: تم اعتماد المنهج الوصفي لغرض التحليل، وطريقة تحليل المحتوى. **مجتمع البحث:** تم اعتماد مجتمع البحث الذي تألف من مجموعة من التصميمات الرقمية عن طريق مجلة تصدر عن دائرة العلاقات والإعلام في وزارة الداخلية في نشرها لوقائع مؤتمر بغداد الدولي الأول لمكافحة المخدرات للمدة من 9-10 أيار 2023 - بغداد.

تم نشرها على الشبكة الدولية للمعلومات - الإنترنت على الموقع الإلكتروني الذي يحمل عنوان (<https://www.moi.gov.iq/?magazine=12>)، إذ اعتمدت الباحثة اختيار المجتمع والبالغ عدده (5) بوسترات، وتم انتخاب عينة البحث الحالي والبالغ عددها (5) ملصقات.

عينة البحث: مثلت عينة البحث الملصقات التي كان عددها (3) ملصقات لتكون خاضعة للتحليل ونسبة 75% من مجتمع البحث.

مبررات اختيار النماذج: وجدت الباحثة مبررات اختيار عينة منتظمة وبحسب ما

يقتضيه تحقيق هدف البحث:

1. المتغيرات الشكلية لمحتويات التصاميم الرقمية.
2. التقارب في طرح بعض الأفكار التصميمية.
3. التكرار في الاشغال اللوني لبعض مساحات تصاميم الملصقات الإرشادية (التشابه).
4. تنوع أساليب الإظهار والإخراج الفني والتقني في موضوع تصميم الملصق.
5. مثلت تحقيق هدف الدراسة الحالية في كشف فلسفة الفكر التوعوي لفن التصميم الكرافيكي المعاصر في الدور الإرشادي لفن التصميم الكرافيكي المعاصر في معالجة الحالات السلبية والظواهر الاجتماعية -ظاهرة تعاطي المخدرات والمؤثرات العقلية.
6. تجسيد الواقع ومشاكله الاجتماعية وإيصال فكرة تصميم الملصق حول موضوع الدور الإرشادي لفن التصميم الكرافيكي المعاصر في معالجة الحالات السلبية والظواهر الاجتماعية -ظاهرة تعاطي المخدرات والمؤثرات العقلية فضلاً عن تحقيق هدفه الوظيفية والجمال للمطبوع.

خامساً: تحليل العينة

أنموذج (1)

الوصف العام: الغلاف الأول والصفحات

الداخلية لمجلة عراقية

تصدر عن دائرة العلاقات والإعلام في وزارة

الداخلية

- السنة الحادية عشرة

لوقائع مؤتمر بغداد الدولي لمكافحة

المخدرات

للمدة من 9-10 أيار 2023 بغداد.

ملصق بعنوان: بالتعاون ووحدة الهدف



نقضي على المخدرات - نرفض المخدرات لنحيا.

الرابط: <https://www.moi.gov.iq/?magazine=12>

التحليل:

أولاً: فكرة الخطاب الكرافيكي ومضمونه:

خير مثال على تطبيق المفهوم الفاعل لفلسفة الفكر التوعوي المعاصر لمكافحة المخدرات وانعكاسه في التصميم الكرافيكي، يتمثل في تصميم الغلاف الخارجي للمجلة في عددها الخاص بمؤتمر بغداد الدولي الأول لمكافحة المخدرات للمدة من 9-10 آيار 2023 بغداد، إذ يعد تصميم غلاف المجلة بمثابة الخطاب الكرافيكي الموجه بصورة مباشرة لأفراد المجتمع لما يمثله مضمون غلاف هذا العدد الخاص بالمؤتمر بهدف توثيق مطبوع يظهر إهتمام مؤسسات الدولة بموضوع مكافحة المخدرات والحد من انتشارها بين الأفراد، إذ تمثلت الرسالة الاتصالية التوعوية على هيئة إعلان عن انعقاد مؤتمر دولي في بغداد كون هذا النوع من الخطابات الكرافيكية يضمن نشر التوعية المجتمعية بمخاطر تعاطي المخدرات من أجل أن يستدام بفضل المجتمع الحالي إلى الأجيال المستقبلية القادمة فيما بعد.

ثانياً: طرق المعالجات التصميمية (آليات الفعل الإبداعي):

أعتمد المصمم الكرافيكي في تصميم غلاف المجلة الخاصة بمؤتمر بغداد الدولي الأول لمكافحة المخدرات على معالجات لونية خاصة حالات التضاد بين اللونين الأزرق والأصفر بهدف إبراز أهمية المؤتمر على الصعيد المحلي والعربي على حدٍ سواء أو استعمال فئات لونية غير معتادة.

أعتمد المصمم الكرافيكي على آلية التباين في الحجم والمساحات للعناصر التيبوكرافيكية وتوزيعها داخل فضاء الغلاف الأول بهدف إبراز فكرة ومضمون الخطاب البصري الموجه إلى المتلقي.

كما تم العمل على تفعيل الاتجاه بطريقة تثير في المتلقي تأملات وتساؤلات عن فاعلية توظيف رمز المنع (المتعارف عليه في إشارات المرور) المتمثل بشكل الدائرة الحمراء التي تحوي بداخلها علامة (X).

وفي تصميم غلاف المجلة تم توظيف شكل الدائرة الحمراء مع إضافة رمزية لشكل (حقنة المخدرات) عدد 2 بالاتجاه المعاكس لبعضهما البعض في تمثيل حرف (X) كدلالة وضعية متعارف عليها مجتمعياً على إشارة ورمز الرفض أو المنع.

أما عن آلية اشتغال المبالغة الشكلية فقد تمثلت في توظيف صورة فوتوغرافية لمزارع نبات الخشخاش المخدر، فضلاً عن توظيف رسوم شكلية تمثل رمز الممنوع على هيئة حقن مواد مخدرة للحقن بالوريد فضلاً عن توزيع شكلي للمواد المخدرة على هيئة مسحوق للاستنشاق، وحبوب ، وشكل نبات الخشخاش موزعة بصورة دائرية حول شكل حقن المخدرات مع تثبيت عبارة: المخدرات (DRUGS) باللغة الانكليزية أسفل الرمز الشكلي الدائري.

أما فيما يخص توظيف آلية الاختزال أو التكتيف الشكلي فقد تم توظيفهما في أغلب العناصر التيبوكرافيكية التي شغلت فضاء غلاف المجلة الأول للدلالة التعبيرية عن عائدة غلاف المجلة إلى المؤتمر الخاص برفض المخدرات، فقد تم اختزال النصوص التعريفية بأنواع المخدرات إلى رسوم شكلية استعاض المصمم الكرافيكي فيها عن كتابة أنواعها، أما آلية التكتيف فقد تم توظيفها في الدلالة النصية إلى موضوع صورة غلاف الأول من المجلة الخاص بتغطية وقائع مؤتمر بغداد الدولي الأول لمكافحة المخدرات. إذ يمكننا أن نلاحظ صياغة المصمم الكرافيكي لفكرة تصميم غلاف المجلة الأول ومعالجتها وتقديمها بأسلوب متميز حقق الجذب والوظيفة معاً.

بناءً على ما تقدم نعيد التكتيف أحد أهم المعالجات التقنية التي يعتمد عليها المصمم الكرافيكي في عملية إظهار الفكرة التصميمية بصيغتها النهائية إلى المتلقي، وذلك عن طريق إجراء بعض التغييرات على الأشكال، كي تبدو بصورة غريبة وغير مألوفاً لدى المتلقي، وذلك عن طريق اتباع أسلوب تكرار إحدى المفردات الداخلة في العمل التصميمي بصورة مبالغ فيها، أو عن طريق توظيف أكثر من مفردة بحيث تظهر التنوع والتعددية في مفردات الخطاب البصري، مما يؤدي إلى جذب وشد انتباه المتلقي نحو دلالات هذه التعددية ومضمونها الفكري في مفردات محتوى العمل التصميمي المعروض أمامه.

أنموذج (2)

الوصف العام:

ملصق بعنوان: لا تدمر حياتك بالإدمان -
المخدرات تدمر المجتمع.

الرابط: <https://www.moi.gov.iq/?magazine=12>

التحليل:

أولاً: فكرة الخطاب الكرافيكي ومضمونه:

تم في تصميم هذا الملصق توظيف رموز
شكلية متعارف عليها مجتمعياً تمثلت في توظيف



شكل الجمجمة كدلالة تعبيرية عن الموت والقتل والفناء وانتهاء حياة الإنسان، إذ شغلت ثلثي فضاء تصميم الملصق الذي تم تقسيمه إلى جزئين علوي وسفلي تم إشغال فضاء الملصق برموز ذات دلالة عن موضوع المخدرات والإدمان اللذان يدمران المجتمع.

فكرة الملصق تتمثل في مجموعة من النصوص الكتابية والرسوم الدالة على موضوع (إدمان المخدرات) إذ مثل تصميم الملصق خطاب بصري فيه دعوة إلى التفكير فيما يمكن للإدمان من تدمير حياة الفرد، فضلاً عما للمخدرات من قابلية تدمير حياة المجتمع بالكامل. فضلاً عن تثبيت شعار عدد (2) في الجزء العلوي من فضاء الملصق الأيمن والأيسر لتثبيت عائدة تصميم الملصق إلى وزارة الداخلية العراقية.

ثانياً: طرق المعالجات التصميمية (آليات الفعل الإبداعي):

أعتمد المصمم في عملية إظهار مضمون ومعنى الملصق التوعوي معالجات لونية خاصة مثلما في حالات التضاد بين اللونين الأبيض والأسود فضلاً عن دلالة اللون الأحمر مثلما في شكل علامة المنع الدائرية أسفل الملصق التي توضح رسومات تخص عقاقير الإدمان وأشكال المواد المخدرة.

كما تم توظيف التباين في الحجم والمساحات مثلما في حجم ومساحة الجزء العلوي من الملصق أكبر من مساحة الجزء السفلي لضرورات توعوية بهدف شد وجذب إنتباه

المتلقي نحو معنى ومضمون فكرة الملصق. إن تفعيل الاتجاه أثبت فاعليته عن طريق توظيف (حقن المخدرات) وإحاطتها بالجمجمة البشرية من اليمين واليسار للدلالة على مسببات الإدمان.

أعتمد المصمم الكرافيكى على المبالغة الشكلية مثلما في حجم الجمجمة وإشغالها لمركز الوسط في الملصق فضلاً عن زيادة الدلالة الرمزية لأهمية موضوع الإدمان عن طريق النصوص الكتابية التي تم تثبيتها في أعلى الجمجمة (المخدرات تدمر المجتمع). نلاحظ اعتماد آلية الاختزال التكتيف الشكلي.

إن الاستعارة الشكلية تمثلت في توظيف شكل الجمجمة البشرية للدلالة على الإنسان وحقنة المخدرات للدلالة على الإدمان، إذ حققت صياغة الفكرة الوظيفة المرجوة من تصميم الملصق، كما كان لاختصار الكلمات دلالة لمعنى ومضمون العمل الفني.

بناءً على ما تقدم: إن المعالجات التصميمية التي تم اختيارها لتنفيذ الفكرة التصميمية اعتماد تقنية تكثيف المفردات الداخلة في عملية تصميم الملصقات بصورة عامة، التي تأتي في مفهومها الفكري والتقني على العكس تماماً من معنى تقنية الاختزال بمضمونها التصميمي والتقني، إذ في تقنية تكثيف المفردات والعناصر التصميمية يتم توظيف المفردات التصميمية بشكل مكثف، سعياً إلى جذب انتباه المتلقي نحو فكرة التصميم المطبوع، كذلك هو الحال في تصميم الملصق التوعوي عن موضوع المخدرات التي تدمر المجتمع إذ يمثل مضمون الملصق عملية لفت انتباه المتلقي إلى إحدى أهم الظواهر السلبية التي يمكن أن يواجهها الإنسان يومياً في كل مكان وزمان وفي أغلب المجتمعات المحلية والعالمية.

تم في تصميم هذا الملصق تقسيم فضاء الصفحة بنسبة (1:3) تم في الثلث الأول إعطاء اللون الأسود للفضاء مع



تثبيت معلومات المجلة الخاصة باسم رئيس التحرير مروراً بالإخراج الفني. أما ثلثي فضاء الصفحة فقد تم إعطاؤها اللون الأزرق بهدف إحداث تضاد لوني مع العناصر التيوكروافيكية الداخلة في تصميم الملصق بهدف جذب الانتباه، فضلاً عن تثبيت شعار ثمانى الشكل لتثبيت عائدية تصميم الملصق إلى وزارة الداخلية العراقية.

كما تم توظيف صور فوتوغرافية عدد(2) من أجل وضع المتلقي أمام مقارنة بصرية بين الصورتين لحال صورة رجل قبل تعاطي المخدرات وبعد التعاطي بهدف الإشارة إلى ذلك مدعوماً بنص كتابي تحت الصورتين بعبارة (**ارسم طريق مستقبلك ولك الخيار**) مما يجعل المتلقي في وضع الاختيار بين طريقتين مع نص داعم لتوجيه سلوك المتلقي لاختيار الأنسب له من بين الخيارات المقدمة له في تصميم هذا الملصق التوعوي بصيغته الفنية دعماً لموضوع المؤتمر الرافض لفكرة تعاطي المخدرات والمؤثرات العقلية متمثلة بعبارة رفض نصية جاءت باللون الأحمر في كلمة (لا) وكلمة (المخدرات) باللون الأصفر لما للون الأصفر من القابلية على جذب انتباه المتلقي نحو مضمون العمل التصميمي مع تثبيت دلالة رقمية (178) تمثلت بتحديد رقم هاتف هو الخط الساخن تابع للمديرية العامة لشؤون المخدرات والمؤثرات العقلية للإبلاغ عن حالات التعاطي، إذ إن الهدف

من هذه التوليفة البصرية لغرض توجيه رسالة صورية للمتلقي نحو مضمون وفكرة الملصق التوعوي في الحفاظ على استدامته وهو يتمتع بجسم سليم لاستمرار الحياة.

ثانياً: طرق المعالجات التصميمية (آليات الفعل الإبداعي):

تم في تصميم الملصق اعتماد معالجات لونية خاصة حالات التضاد فضلاً عن توظيف فئات لونية غير معتادة مثل توظيف اللون الأسود كفضاء لكتابة النصوص الكتابية الخاصة بمعلومات رئيس التحرير وغيرها. وقد كان للتغاير في الحجم والمساحات الأثر الفاعل في توجه بصر المتلقي والتركيز على جهة واحدة هي مضمون الجزء الأيسر من فضاء الملصق.

كما تم تفعيل اتجاه الصور الفوتوغرافية إلى الاتجاه الأعلى والأسفل بطريقة تنثير في المتلقي التأمل والتساؤل عن ماهية المعنى الكامن ومضمون فكرة الملصق التوعوي، فضلاً عن توظيفات الزمكانية للشخص المتعاطي وما ستؤول إليه حياته بعد التعاطي والإدمان على المخدرات (مثلما تم توظيف صورة قبل وبعد الإدمان والتغيرات الشكلية الحاصلة في الشخص المتعاطي للمخدرات).

وكان لاعتماد المصمم الكرافيكي على آلية الاختزال و التكتيف الشكلي في عرض العناصر التصميمية الأثر الفاعل في إحداث الشعور بأهمية موضوع الملصق بالنسبة لاستدامة حياة أفراد المجتمع، إذ أعتمد المصمم على مبدأ إعادة صياغة الفكرة ومعالجتها وطرحها بأسلوب مبتكر بهدف تحقيق الجذب والوظيفة في آن واحد.

وإن لتوظيف فن اختزال العناصر التيبوكرافيكية له أهمية تصميمية في التعبير عن ظاهر وكامن العمل الفني، إذ يعد الاختزال من العمليات الفنية المعتمدة على أساس تبسيط الأشكال الداخلة في العملية التصميمية من دون أن يتسبب ذلك في إحداث خلل تعبيري وجمالي داخل التصميم. إذ يمكن تمثيل تقنية الاختزال وهي تؤدي دورها في تصميم الخطاب الكرافيكي بصورة عامة وتصميم ملصق توعوي بصورة خاصة.

بناءً على ما تقدم: يعتمد المصمم الكرافيكي في تصميم خطابه البصري على توظيف آليات الفعل الإبداعي الذي من شأنه إيصال فكرة الخطاب الكرافيكي مثلما في توظيف آلية اختزال وتكتيف بعض المفردات التصميمية ذات الفاعلية في العمل

التصميمي بما يتلاءم مع موضوع وفكرة الملصق التوعوي، فيختزل ويكتف بعض أو جزء من مكونات العناصر التيبوكرافيكية لضروراتٍ تصميمية.

الفصل الرابع : النتائج، الاستنتاجات ، المقترحات والتوصيات.

أولاً: النتائج:

1. الأسرة المتمثلة بالوالدين معاً هي الرادع الأول والأساسي لظاهرة تعاطي المخدرات والمؤثرات العقلية، على الوالدين متابعة جميع أفراد الأسرة بصورة عامة وتركيز اهتمامهم على الأفراد اللذين تكون أعمارهم في سن المراهقة بصورة خاصة عن طريق متابعتهم بهدف الحفاظ عليهم من الانجرار والوقوع في مستنقعات الإدمان والتعاطي.
2. الالتزام والانتماء الديني.
3. لا يتم الحد من ظاهرة تعاطي المخدرات والمؤثرات العقلية من دون توظيف طرق الإعلان الالكتروني المتعددة ومنها فن تصميم الملصق الإرشادي الرقمي أو الالكتروني.
4. عناصر فن تصميم الملصق الإرشادي الخاصة بموضوع الحد من ظاهرة تعاطي المخدرات والمؤثرات العقلية تسهم في توعية وتثقيف المجتمع عن طريق النشاطات الفنية المتمثلة بتصميم الملصقات الإرشادية التي تسهم في توعية وتثقيف أفراد المجتمع بصورة عامة، إذ تعد أهداف التنمية المستدامة الصادرة عن منظمة اليونسيف العالمية مرتكزاً يستند إليها المصمم في عملية عرض موضوعاته الإرشادية التوجيهية.
5. ترتبط أهداف التنمية المستدامة بالعمل الجمعي والمحلي والعالمي كون المجتمع يشترك في الاستدامة والتنمية البشرية.
6. قوة الرسوم التعبيرية تعد مثيراً مرئياً يتم عن طريقها التعامل معه لغرض استقطاب المتلقي نحو فكرة ومضمون العمل التصميمي.

7. تصميم الملصقات الإرشادية بهدف التوعية المجتمعية يحتم على المصمم الكرافيكي انتخاب الرموز بمستوى رفيع يلهم المتلقي الاهتمام بالموضوع ويحقق الاستجابة المرجوة من الخطاب الكرافيكي.

ثانياً: الاستنتاجات:

1. إن لفن تصميم الملصق الإرشادي الأثر الاتصالي البالغ الذي ينعكس بصورة ايجابية على وعي الأفراد وعن طريق لفت إنتباه المتلقي نحو موضوع مكافحة المخدرات والمؤثرات العقلية مما يؤدي إلى نشر الثقافة الصحية داخل المجتمع.

2. إن ديمومة الحياة البشرية تكمن في استثمار طرق وسائل الاتصال المتعددة الوظائف، ومنها الملصق الإعلاني الموجه إلى الجمهور عن موضوعات تخص استدامة الحياة على الأرض بصورة عامة.

3. توظيف وسائل الاتصال على اختلاف أنواعها، ومنها هيئة الإعلام والاتصال الحكومي من أجل البث المنظم لرسائل توجيه سلوك أفراد المجتمع نحو موضوع الحد من ظاهرة الإدمان وتعاطي المخدرات والمؤثرات العقلية على هيئة رسائل توعوية نصية أو صورية تصل إلى كل أفراد المجتمع على الهواتف النقالة، فضلاً عن دور فن تصميم الملصق الإرشادي لما فيه من بلاغة الإيجاز وسرعة إيصال المعلومة المفيدة إلى المتلقي.

4. تتحقق الاستجابة العقلية للمتلقي اتجاه التصاميم التي تعالج المشاكل المجتمعية باستخدام مفردات معروفة ومألوفة تكون مستلهمة من الواقع البيئي لأفراد المجتمع.

5. زيادة الوعي المجتمعي بموضوع تعاطي المخدرات والمؤثرات العقلية يتأثر بتعدد وسائل طرح الموضوع والأساليب الفنية التي يتم توظيفها في معالجته.

ثالثاً: المقترحات: تقترح الباحثة إجراء دراسة للموضوعات التالية:

1. فاعلية فن تصميم الملصق الإرشادي في تحقيق الوعي المجتمعي وتعديل سلوكياته -التوعية بخطر انتشار ظاهرة تدخين الاراكيل الالكترونية للأعمار بين 12-17 سنة بين المراهقين.

رابعاً: التوصيات: توصي الباحثة بالآتي:

1. أن يتم اعتماد الخطاب التصميمي لغةً للثقافة بين مرسل الخطاب وبين متلقيه، بوصفها أداة للتعبير عن الموضوعات التي تعمل على إيصال الشعور بسيادة الأمن والاستقرار لدى أفراد المجتمع.
2. أن الخطاب التصميمي يمثل نظرة مستقبلية استشرافية على ما ستؤول إليه حالة الشخص المتعاطي للمخدرات والمؤثرات العقلية بصفة خاصة، ولأهله وللأشخاص المحيطين به بصورة عامة وهو ما يتم إثباته عبر فن تصميم الملصق وتوظيفات الزمان والمكان ودلالاتهما التعبيرية نسبة للمتلقي.
3. النشر الالكتروني لكل ما من شأنه تشجيع أفراد المجتمع للإبلاغ عن حالات الإدمان والتعاطي والإتجار بالمخدرات (حتى لو كان المتعاطي من المقربين له ومن ضمن أفراد عائلته)، كالأب، والأخ، وغيره كون أفراد الأسرة إحدى أهم الركائز التي تخدم نجاح المجتمع وتقدمه عملاً بقوله تعالى في محكم كتاب القرآن الكريم من سورة الشمس الآية(9) : (قد أفلح من زكاها) ، وقوله تعالى من سورة المائدة الآية (32) : (ومن أحيائها فكأنما أحيانا الناس جميعاً).
4. التكرار والدعوة المستمرة في إصلاح توجهات أفراد المجتمع نحو حياة صحية أفضل متمثلاً بالنشر المستمر لفن تصميم الملصق الإرشادي داخل المؤسسات التعليمية فضلاً عن نشرها في الطرق الخارجية لأن فن تصميم الملصق الإرشادي يمثل حافزاً للتوعية كأولوية في ترسيخ مفاهيم الحد من ظاهرة تعاطي المخدرات والمؤثرات العقلية لدى المجتمع.

المصادر والمراجع :

1. باسم قاسم، وإيمان طه ياسين الغبان. (2016). نظريات في فلسفة الجمال والتصميم. بغداد: الفتح للطباعة والاستنساخ والتحضير الطباعي.
2. بشير ناظر الجحيشي. (2011). البيئة والوعي – قراءة سيولوجية. بغداد: الجامعة المستنصرية، كلية الآداب، قسم الانثروبولوجيا التطبيقية.

3. بلاسم محمد جسام. (2009). التصميم الجرافيكي عبر العصور. الأردن: مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع.
4. جمال فاتح علي امين. (2013). أصول الفقه ورعاية البيئة. العراق: مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية، المجلد 8، العدد 1.
5. حسين جبار عبد. (2005). الأساس الدستوري لحماية البيئة من التلوث – دراسة مقارنة في ضوء المادة 33 من الدستور العراقي. جامعة بابل، كلية القانون.
6. دينا محمد عناد. (2017). القيم الجمالية للتصميم الجرافيكي الرقمي. الأردن: المجلة الأردنية للفنون، المجلد 10، العدد 3.
7. ربي عنبتاوي. (2018). اهمية الاستدامة. ب. ب: دار كايل ميشود للنشر والتوزيع.
8. رشيد، ومحمد سعيد صباريني الحمد. (1979). البيئة ومشكلاتها. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
9. رمزي العربي. (2008). التصميم الكرافيكي. الأردن: ب. ب. ن.
10. سعيد سليمان الخواجه. (2016). ما هي الاستدامة وما أهميتها. عمان: مركز العمل التنموي.
11. سمر يوسف اسماعيل. (2011). استراتيجيات تحقيق الاستدامة في التصميم العمراني للمدارس – حالة دراسية مدارس وكالة غوثوتشغيل اللاجئين الفلسطينيين بقطاع غزة. غزة: الجامعة الإسلامية، كلية الهندسة، قسم الهندسة المعمارية، رسالة ماجستير.
12. علي صباح سلمان. (2017). الإقناع في الخطاب المرئي. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
13. علي عبد المعطي. (1985). فلسفة الفن – رؤية جديدة. بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر.
14. عمار حبيب جهلول. (2012). التزام الشركات التجارية في الحفاظ على استدامة البيئة. العراق: جامعة القادسية، كلية القانون، مجلة رسالة الحقوق، العدد الأول.

15. فريد صبح القيق. (ب. ت). مفاهيم الاستدامة كمنهجية شاملة لتقييم المخططات العمرانية قطاع غزة كحالة دراسية. فلسطين: كلية الهندسة، الجامعة الإسلامية بغزة.
16. قاسم الخطيب. (2015). مدخل للأمن البيئي المستدام. عمان: دار من المحيط إلى الخليج للنشر والتوزيع.
17. قبس حسن عواد. (2010). التشريع المالي وحماية البيئة. بغداد: مجلة الرافدين للحقوق، المجلد (12).
18. كريم حميدي، وزيد طالب فالح الربيعي. (2012). التربية الفنية ودورها في تطوير الوعي البيئي لدى طلبة الجامعة. مجلة أبحاث ميسان، جامعة ميسان، كلية التربية الأساسية، المجلد التاسع، العدد السابع عشر.
19. محمود حسن اسماعيل. (2003). مبادئ علم الاتصال ونظريات التأثير. مصر: الدار العالمية للنشر والتوزيع.
20. منال محمد عوض، وعهود عبد اللطيف الشايجي الحربي. (2018). دور الأنشطة الفنية في تنمية الوعي البيئي لدى طفل ما قبل المدرسة من وجهة نظر معلمات رياض الأطفال بمدينة الرياض. الرياض: مجلة الجامعة الإسلامية للدراسات التربوية والنفسية.
21. وسام حسن هاشم. (2015). تلوث البيئة التصميمية لمواقف الحافلات المحلية. بغداد: الجامعة المستنصرية، مجلة كلية التربية الأساسية، العدد 89.
22. علي بن سالم الكعبي. (19 2022). خطوة نحو مستقبل ملهم في التنمية الأسرية. تم الاسترداد من <https://www.aletihad.ae/news/%D8>
23. سارة درويش. (23 3 2016). 10 إعلانات مبتكرة للتوعية بترشيد استهلاك المياه. تم الاسترداد من <https://www.youm7.com/story/2016/3/23>
24. NEWS (2015F). 17 Goals to Transform Our World. Retrieved from <https://www.un.org/sustainabledevelopment/>
25. <https://academicimpact.un.org>

26. <https://www.moi.gov.iq/?magazine=12>
27. جريدة الوقائع العراقية - الجريدة الرسمية لجمهورية العراق، قوانين المخدرات والمؤثرات العقلية رقم (50) لسنة 2017، ص1، العدد 4446، 11 شعبان 1438هـ/ 8 آيار/ 2017م السنة الثامنة والخمسون.
28. ذكريات كاظم دعدوش، العوامل التي تسهم في انتشار ظاهرة المخدرات من وجهة نظر طلبة الجامعات، بحث منشور في وقائع المؤتمر العلمي الدولي الثالث المدمج لقسم الإرشاد النفسي والتوجيه التربوي المنعقد في 30/نيسان/ 2022 في مجلة أبحاث البصرة للعلوم الإنسانية تصدر عن كلية التربية للعلوم الإنسانية جامعة البصرة / العراق عدد خاص بالمؤتمر (2022-2023) من ص 184-ص 199.

مقاربات التهكمية وملامح التشويه لدى التعبيرية التجريدية

"Irony Approaches and Features of Distortion in Abstract "

"Expressionism

رحمة عبد الأمير شمخي

وزارة التربية والتعليم ، مديرية تربية – كربلاء المقدسة

جامعة بابل: كلية الفنون الجميلة

Rahma Abdul Amir Shamkhi

Ministry of Education Directorate of Education – Holy Karbala

University of Babylon: College of Fine Arts

hira25588@gmail.com

أ.د. علي شناوة وادي

جامعة بابل : كلية الفنون الجميلة

Prof. Dr. Ali ShanawaWadi

University of Babylon: College of Fine Arts

ملخص البحث:

تناولت هذه الدراسة الجدل القائم على علاقة التهكم بالتشويه بوصفهما من الاستراتيجيات النقدية المهمة في الحركة التعبيرية التجريدية الأمريكية، متجاوزة القراءة التقليدية التي تحصر الحركة في نطاق التعبير الانفعالي المحض.

يهدف البحث إلى الكشف عن الكيفية التي وظّف بها رواد هذه المدرسة (مثل جاكسون بولوك، ويليم دي كوننغ، أرشيل غوركي، وأدولف غوتليب) التشويه الشكلي

والمفارقة البصرية لإنتاج خطاب يتهكم على القيم الجمالية التقليدية، وعلى مظاهر المجتمع الاستهلاكي والسياسي في حقبة ما بعد الحرب العالمية الثانية.

اعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي لدراسة عينات مختارة، حيث ناقش التهمك لا بوصفه سخرية لفظية، بل كآلية بصرية توظف المفارقة بين التشخيص والتجريد والنظام والفوضى. وقد توصلت الدراسة إلى أن التشويه في أعمال هؤلاء الفنانين لم يكن عجزاً تقنياً أو انفعالاً عشوائياً، بل كان فعلاً واعياً ومقصوداً لتقويض سلطة الشكل الجميل، فظهر عند (بولوك) كتهكم على الوعي عبر الفوضى، وعند (دي كوننغ) كتشويه ساخر للجسد الأنثوي والمعايير المجتمعية، وعند (غوتليب) كإلغاء لسلطة المعنى اللغوي عبر رموز غامضة. ويخلص البحث إلى أن التعبيرية التجريدية استخدمت هذه المقاربات لإعادة تعريف التذوق الفني، جاعلة من اللوحة ساحة للمواجهة الفكرية والنقدية المفتوحة.

الكلمات المفتاحية: (التهكم، التشويه، التعبيرية التجريدية)

Research Summary

This study analyzes the critical role of "Irony" and "Distortion" as fundamental visual and intellectual strategies within the Abstract Expressionism movement, transcending traditional interpretations that limit the movement to the scope of pure emotional expression. The research aims to reveal how prominent artists—primarily Willem de Kooning, along with Jackson Pollock, Arshile Gorky, and Adolph Gottlieb—employed formal distortion and ironic approaches to challenge artistic traditions and critique the socio-cultural context of the post-World War II era.

Adopting a descriptive-analytical methodology, the study examines selected artworks to demonstrate how irony functions as a visual mechanism based on paradoxes between figuration and abstraction, and between order and chaos. The research concludes that distortion in these works was not merely an emotional discharge or technical deficiency, but a conscious critical strategy intended to

undermine the authority of classical aesthetic values. This is evident in the satirical distortion of the human figure, particularly in de Kooning's works, and the subversion of conscious control in Pollock's action painting. Ultimately, the study posits that Abstract Expressionism utilized these approaches to redefine art appreciation, transforming the canvas into a space for open intellectual and critical discourse.

Keywords: Abstract Expressionism, Irony, Distortion.

الفصل الأول: الإطار المنهجي

أولاً: مشكلة البحث:

شكلت التعبيرية التجريدية في الولايات المتحدة الأمريكية قطيعة معرفية وجمالية في تاريخ الفن الحديث، متجاوزة حدود التمرد الشكلي على القواعد الأكاديمية ومحاكاة الواقع، لتؤسس لخطاب بصري يتخذ من التشويه واللامعقول استراتيجيات عليا للتعبير. وفي حين هيمنت القراءات النقدية التقليدية التي تحصر هذه الاشتغالات في خانة التفريغ الانفعالي أو الإملاءات اللاواعية كما في الرسم الحركي، فإن هذه القراءات غالباً ما تغفل البعد الفكري القسدي الكامن وراء هذا التشويه، والذي يتجاوز العفوية الظاهرة نحو موقف واع.

وتكمن المشكلة البحثية في أن الممارسات الفنية في التشويه المفرط للجسد عند (ويليم دي كوننغ)، أو الفوضى المستعرة عند (جاكسون بولوك)، لم تكن مجرد خيارات أسلوبية أو نوبات قلق وجودي فحسب، بل تشير الدلائل إلى أنها كانت مقاربات تهكمية مقصودة، توظف قبح التشويه لتقويض المثالية الجمالية، ونقد تشييء الإنسان في المجتمع الاستهلاكي، كاشفةً عن المفارقة الحادة بين بريق وعود الحداثة وعبثية الواقع ما بعد الحرب.

وعليه، تتحدد مشكلة البحث الحالي في الحاجة إلى استجلاء العلاقة الجدلية بين آلية التشويه كشكل ومفهوم التهكم كمضمون، وذلك للإجابة عن التساؤل الرئيس الآتي:

(كيف وظفت التعبيرية التجريدية آلية التشويه كأستراتيجية تهكمية للكشف عن المفارقات الوجودية والمجتمعية؟)

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه

1- يقدم البحث قراءة مختلفة لنتاجات التعبيرية التجريدية، تسلط الضوء على دور التهكم والتشويه كاستراتيجيات فكرية واعية تقوم على إزاحة الحركة من دائرة التفسير الانفعالي المجرد.

2- الربط الجدلي بين المفهوم الفلسفي (التهكم) والإجراء البصري (التشويه)، مما يوضح كيفية اشتغالهما معاً لإنتاج دلالات نقدية في الفن الحديث.

3- إثراء المكتبة الفنية بدراسة تخصصية تفيد الباحثين وطلبة الدراسات العليا في تطوير آليات تحليل وتذوق الأعمال الفنية القائمة على التجريد والمفارقة.

ثالثاً: هدف البحث

يتجلى هدف البحث في: (تعرف المقاربات التهكمية وملامح التشويه لدى التعبيرية التجريدية)

رابعاً: حدود البحث

الحد المكاني: الولايات المتحدة الأمريكية (مدرسة نيويورك).

الحد الزمني: من (1945م) ولغاية (1975م)*.

الحد الموضوعي: دراسة وتحليل نتاجات (الرسم) لفناني المدرسة التعبيرية التجريدية، والتي تتجلى فيها ملامح التشويه والمقاربات التهكمية.

* اخترت عام 1945 ك بداية لمرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية وظهور الحركة، وعام 1975 كنهاية لتغطية أعمال دي كوننغ المتأخرة التي وردت في نصك مثل معرضه عام (1972).

خامساً - تحديد المصطلحات

1-التهكم:

لغة: جاء في لسان العرب: "تَهَكَّمَ بِنَا: أَي طَعَنَ فِينَا واستخَفَّ بِنَا، والنَّهْكَمُّ هو الطَّعْنُ والاستهزاء" (ابن منظور: لسان العرب، ص4671) وكما ورد في المعجم الوسيط: "التَّهْدُمُ والغضب الشديد(الفيروز آبادي 2005، ص1171).

اصطلاحاً: عرفه (ابن حجة الحموي) بأنه "الإتيان بلفظ البشارة في موضع الإنذار، والمدح في معرض الاستهزاء"(شبانة، ناصر: 2002، ص271)،. بينما يرى (جميل صليبا) أن المتهم "لا يتهم إلا للإيحاء بالحقيقة"، فهو فن يقوم على قلب المعنى وتغيير دلالاته إلى الضد: (صالح، 1975، ص13)

التعريف الإجرائي: هو استراتيجية بصرية وفكرية يعتمد عليها فنان التعبير التجريدية، تقوم على توظيف المفارقة والتناقض (بين الشكل والمضمون، أو بين العنوان والعمل)، لتحقيق غاية نقدية تسخر من القيم الجمالية التقليدية أو الواقع الاجتماعي.

2-التشويه:

لغة: ويأتي في تعريف الصحاح: ش و هـ، (شاهت) الوجوه قبحت و(شوهه) الله (تشويهها) فهو (مشوه) (الرازي ، 2005 ، ص177). يُعرفه اليسوعي " التشوه أصله من شوه . أي قبح ، فشوه الله وجهه أي قبحه ، وعكسه الحسن ، والمشوه كل شيء من الخلق لا يوافق بعضه بعضاً) اليسوعي ، 1908 ، ص409).

اصطلاحاً: عرفه محمد عناني على انه تفسير يختزل العمل الفني بحذف صفاته الرفيعة وحصره في صفاته الدنيا مما يؤدي إلى مسخه أو تشويهه (عناني ، 2003 ، ص88) . ويعرفه البيومي بأنه إخراج المنجز الفني عن دلالاته الأصلية وتلبيسه بدلالات أخرى لا يستوعبها جذره الفني ، ولا تتسق مع أصوله ومصادره ، وفي نفس الوقت طمست دلالاته الحقيقية المرتبطة بأصله ومصادره (البيومي 2008 ، ص261).

التعريف الإجرائي: هو آلية أدائية وتقنية يمارسها الفنان (بالحذف، الإضافة، التغيير في النسب، أو الفوضى اللونية) لإخراج الشكل من سياقه المألوف، لا بقصد التخريب، بل بقصد تعرية الواقع وإنتاج دلالات تهكمية أو نفسية عميقة.

3-التعبيرية التجريدية:

اصطلاحاً: حركة فنية نشأت في نيويورك بعد الحرب العالمية الثانية (حوالي 1946م)(نوبلر: الرؤية، بغداد، 1978، ص226)، تميزت بالتمرد على التقاليد الأوروبية، والتركيز على العفوية، والعمل الضخم(أمهر، 1981، ص202)، والتعبير عن اللاوعي من خلال الرسم الفعلي أو مساحات اللون. (Rosenberghe2021, p.65)

التعريف الإجرائي: هو الأسلوب الفني الذي تبنته (مدرسة نيويورك) (ضمن حدود البحث الزمانية والمكانية)، والذي يعتمد على الحرية المطلقة في الأداء ورفض التشخيص الواقعي، متخذاً من التشويه والتهكم وسيلة للتعبير عن القلق الوجودي ونقد الثقافة السائدة.

الفصل الثاني: الإطار النظري والدراسات السابقة

المبحث الأول: المقاربات الفلسفية والجمالية للتهكم

أولاً: التهكم بوصفه موقفاً فلسفياً وجمالياً

لم يعد التهكم مجرد محسن بديعي لفظي، بل تحول في الفكر الإنساني إلى رؤية للعالم وموقف وجودي . ولعل أولى ملامح هذا التأسيس الفلسفي يمكن رصدها تأريخياً كما يأتي .

التهكم السقراطي:

يستند التهكم السقراطي جوهرياً على آلية 'ادعاء البراءة' أو ما يُعرف بـ 'البراءة المصطنعة'، حيث يقدم المحاور نفسه بوصفه الرجل الذي لا يعرف شيئاً. وهذا التصنع

ليس غاية بحد ذاته، بل هو منهجية استدرجية تعتمد على طرح أسئلة تبدو بسيطة ظاهرياً، لكنها تخفي إرباكاً منهجياً . يهدف إلى تفكيك الحقائق الواضحة و تحطيم الثقافة المكتسبة دون تمحيص (جاكلين، 2020، ص108). وبذلك، يعمل هذا الأسلوب على زعزعة البديهيات الخاطئة وكشف التناقضات، لا بقصد الإهانة، بل لإثارة اللبس الذي يحرر العقل من أوهامه ويقوده نحو التفكير الأصيل (جاكلين، 2020، ص143).

وترى الباحثة أن استراتيجية سقراط في تصنع الجهل تقابلها دلاليًا في الفن تصنع السذاجة أو الفوضى (كما في التعبيرية التجريدية)؛ إذ يلتقي الطرفان في غاية واحدة وهي: تعرية زيف النظام العقلاني الصارم وتقويض اليقينيات الجاهزة.

التهكم الرومانسي: وهو وعي الفنان الدائم بأن عمله الفني هو وهم أو خيال مما يدفعه لكسر الإيهام داخل العمل نفسه (جاكلين، 2020، ص108). وفي هذا السياق ترى الباحثة أن المدرسة التعبيرية التجريدية تبنت البعد الرومانسي من خلال توظيف مادية اللوحة ، إذ لم يعد الفنان يخفي ضربات الفرشاة ليوهنا بالواقع ، بل أصبح يستثمر سيلان الطلاء وخشونة السطح لينقل للمتلقي بتهكمية (هذه مجرد أصباغ على لوحة قماش ، وليست نافذة على العالم) ويمثل هذا قمة كسر الإيهام .

التهكم الوجودي: وهو ما يرتبط بمرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية (زمن التعبيرية التجريدية)، حيث أصبح التهكم وسيلة لمواجهة العبث واللاجدوى. فالفنان يتهكم لأنه يدرك أن القيم القديمة قد انهارت، وأن الواقع أصبح مشوهاً لا يمكن تمثيله بجدية كلاسيكية (شارل حلو، ب ت، ص560).

ترى الباحثة أن هناك تقارباً وظيفياً بين التهكم السقراطي والتهكم في الفن الحديث، فما نقل عن سقراط أن نهجه الوجودي كان هدفه تحطيم الثقافة المكتسبة، وهذا يجد صدها في التهكم الوجودي الذي يواجه تفكك القيم الكلاسيكية. وكما يقوم سقراط بتفكيك الحقائق وزعزعة استقرارها، فإن التهكم الرومانسي يمارس الدور ذاته من خلال كسر إيهام العمل الفني والتشكيك في بنيته الداخلية.

ثالثاً: آليات اشتغال التهكم في فن الرسم

انتقل التهكم اللغوي إلى الرسم موظفاً الأشكال والألوان بدل الكلمات ، من خلال توظيف آليات بصرية محددة، محولة اللوحة من وظيفتها التزيينية إلى وظيفة ناقدة، ومن أهم هذه الآليات:

المفارقة: وهي الجمع بين نقيضين في مساحة واحدة. مثل الجمع بين رقة الألوان قبح الموضوع، أو الجمع بين التجريد اللوني وبقايا تشخيص مشوه كما عند (دي كوننغ). هذه المفارقة تخلق صدمة لدى المتلقي وتولد المعنى التهكمي (بن صالح، 2015ص74) .

المبالغة والتشويه: يعد التشويه الأداة البصرية الأهم للتهكم. فحينما يبالغ الفنان في رسم أطراف الشكل أو ملامحه بطريقة كاريكاتيرية أو وحشية، فإنه يسخر من النسب المثالية التي كرسها الفن الأكاديمي، ويعلن رفضه لمعايير الجمال التقليدية (علي ، 2003، ص105).

التناص الساخر: استحضار أعمال فنية سابقة أو رموز تاريخية وإعادة إنتاجها بصورة مشوهة أو سياق مبتذل، لنزع القداسة عنها ، وهذا ما فعله فنانو التعبيرية التجريدية مع مفهوم اللوحة التقليدية المتقنة (فضل ، 2014 ، ص 59) .

عشوائية الأداء: في سياق التعبيرية التجريدية، يمكن قراءة السكب العشوائي أو الشطب على أنه تهكم على مهارة الفنان التقليدية؛ فالفنان هنا يقول ساخرًا: الفن ليس حرفة يدوية دقيقة، بل هو فعل وجودي خام (نوبلر ، 1978، ص226).

ترى الباحثة أن التهكم في سياق البحث الحالي ليس مجرد سخرية للضحك، بل هو استراتيجية هدم وبناء، هدم للشكل المألوف، وبناء لمعنى نقدي جديد. وهو يعتمد بشكل رئيسي على التشويه كأداة بصرية لتحقيق هذا الغرض.

المبحث الثاني: مفهوم التشويه

شهدت الدراسات الجمالية المعاصرة تحولاً جذرياً في النظرة إلى مفهوم التشويه؛ فبعد أن كان يُصنف ضمن خانة القبح أو العجز التقني في الحقبة الكلاسيكية، استحال في الفن الحديث إلى إستراتيجية بصرية واعية. يهدف الفنان من خلالها إلى تجاوز القشور الواقعية للنفاذ إلى جوهر الحقائق الداخلية والمشاعر الإنسانية المركبة، مدفوعاً بمجموعة من المبررات الفنية والنفسية التي يمكن تلخيصها فيما يلي (السيد ، 2017، ص74).

1- **ضرورة التعبير:** عندما تكون الانفعالات الداخلية (القلق، الخوف، الغضب، السخريّة) أكبر من أن يحتويها وعاء الشكل الجميل، يلجأ الفنان إلى تحطيم الشكل ليتسع لهذه الشحنة الانفعالية. فالتشويه هنا هو المعادل الموضوعي للألم الداخلي أو الصراع الوجودي (سليمان ، 1986 ، ص104).

2- **رفض المحاكاة:** أرتبط التشويه برفض فكرة أن الفن مرآة للواقع. فالفنان الحديث يرى أن الكاميرا تنقل الواقع، أما الفنان فيجب أن ينقل موقفه من الواقع. والتشويه هو الوسيلة التي يعلن بها الفنان ذاتيته وسيطرته على الموضوعات (مسعد ، أحلام ، 2021 ، ص632).

3- **جماليات القبح:** في مرحلة ما بعد الحروب ، سقطت مفاهيم الجمال المثالي (التناسق والهارموني) (مسعد ، 2021 ، ص632). أصبح الواقع مشوهاً بالحروب والدمار والقلق النووي، لذا أصبح التشويه في اللوحة هو الصيغة الأكثر صدقاً لتمثيل هذا الواقع (فولتير ، 2005، ص7) ، بينما يعتبر الجمال المنسق نوعاً من الخداع أو الكذب .

ومن المستويات التقنية التي يتم من خلالها التشويه ومنها :

• **التشويه بالتحوير والمبالغة :** ويعني تكبير أجزاء معينة كالعينين أو الفم كما في وجوه (دي كوننغ) أو استطالة الأطراف، للتركيز على دلالة محددة كالوحشية أو الصراخ (عبد الحميد، 2008 ، ص57).

● **التشويه بالحذف والاختزال** : ويعني طمس ملامح معينة أو إلغاء تفاصيل الخلفية، مما يجعل الشكل يبدو ناقصاً أو مبهماً (تريكي 2022 ، ص337)، وهذا النقص يدفع المتلقي للمشاركة في إكمال المعنى (لشقر ، 2023) .

● **التشويه اللوني** : يتم عبر استخدام ألوان غير طبيعية ومتنافرة مثل وجه أخضر، أو سماء حمراء دموية (ضيف، 2008 ، ص13) ، مما يخلق صدمة بصرية تعبر عن حالة شعورية متوترة (مشبال ، 2006 ، ص43-44) .

● **التشويه البنيوي (التفكيك)** ، ففي التعبيرية التجريدية، حيث يتم تفتيت الشكل تماماً وتحويله إلى خطوط ومساحات لونية متداخلة (ضيف ، 2008، ص13)، بحيث يفقد مرجعيته الواقعية ويتحول إلى طاقة بصرية خالصة (ويلك ، 1985 ، ص229).

تتجلى العلاقة الجدلية بين التشويه والتهكم بوصفها الركيزة الأساسية لهذا البحث، حيث تبرز في التعبيرية التجريدية كأداة نقدية تتجاوز الغايات الجمالية البحتة. فالتشويه هنا ليس هدفاً نهائياً، بل هو "لغة بصرية" ومنطلق إجرائي لصياغة خطاب تهكمي لاذع؛ إذ يعتمد الفنان إلى تشويه الجسد البشري تعبيراً عن سخريته من زيف تمجيد الإنسان في ظل طغيان الآلة وويلات الحروب، كما يفك قواعد الرسم التقليدية تمرداً على المؤسسة الفنية الكلاسيكية (فضل، 2014 ، ص59) وبهذا التلازم، تصبح حدة التشويه مؤشراً طردياً على عمق السخرية ومرارة النقد، مما يجعل من هذا الانزياح الشكلي رديفاً بصرياً قادراً على تعرية الواقع ومواجهته بخطاب فني يتسم بالحدة والجرأة.

المبحث الثالث: التعبيرية التجريدية (النشأة، المرجعيات، والتمثلات البصرية)

أولاً: النشأة والمرجعيات الفكرية

بعد الحرب العالمية الثانية، وبفضل هجرة الفنانين الأوروبيين (السرياليين والتكعبيين) هرباً من الحرب، انتقل مركز الثقل الفني العالمي إلى نيويورك عام 1946م (أمهز، 1981، ص202) . وجد الفنانون الأمريكيون في غياب الالتزامات التاريخية الصارمة

في أمريكا فرصة للتحرر من التقاليد الموروثة، مؤسسين لتيار يرفض التمثيل الواقعي ويكرس قيم العفوية والحرية (نوبلر، 1978، ص226). تبنت الحركة رؤية وجودية للفن بوصفه "فعلاً حراً" (Action) وليس مجرد تمثيل للصورة. إذ عبّر الناقد (هارولد روزنبرغ) عن ذلك بمفهوم التصوير الحركي، حيث تتحول اللوحة إلى ساحة للحدث وللتفريغ الانفعالي، في إشارة تهكمية لاذعة لعزلة الفنان عن واقعه، ومحاولة لخلق واقع بديل داخل اللوحة قائم على التناقض والمفارقة (Rosenberg, 2021, p.65).

يُعدّ (جاكسون بولوك) نموذجاً ريادياً في توظيف التشويه كأداة نقدية داخل التعبيرية التجريدية، حيث عمد من خلال تأسيسه لأسلوب التصوير الحركي (مع دي كوننغ) إلى ممارسة ما يمكن وصفه بـ (تهكم القوضى على النظام). إذ لم يكن اعتماده على فرش اللوحة أرضاً وسكب الألوان بأسلوب السكب مجرد تقنية أدائية، بل كان تأسيساً لانفلات حركي وفوضوية تركيبية تضع المتلقي أمام إعادة تعريف جذرية للجمال بعيداً عن معايير الإتقان التقليدية. وتتجلى هذه النزعة التهكمية بوضوح في تقليصه لسلطة "الوعي والعقل" لصالح التلقائية، وهو ما تعكسه مقولته الشهيرة: "عندما أكون في لوحتي، لا أدرك ما أفعله"، ليعيد بذلك صياغة العلاقة بين الفنان ومنجزه في مساحة جدلية تتأرجح بين القوضى والنظام، وبين المعنى واللامعنى (نوبلر، 1978، صفحة 226). وإذا كان بولوك قد اتجه نحو التجريد المطلق عبر تغييب الشكل، فإن (ويليم دي كوننغ) يمثل القطب الآخر لهذه الحركة عبر منهجيته القائمة على الجمع الجدلي بين التجريد وبقايا التشخيص، متخذاً من "التشويه الساخر للجسد" استراتيجية نقدية بامتياز. ففي سلسلته الشهيرة (المرأة)، وظّف (دي كوننغ) التشويه المفرط والضربات اللونية العنيفة لتقويض الصورة النمطية للمرأة التي كرستها الإعلانات والثقافة الاستهلاكية الأمريكية، ساخراً في الوقت ذاته من المعايير الجمالية الكلاسيكية. ولم تقف مفارقاته عند حدود التصوير، بل امتدت للنحت كما في عمله (صائد المحار)، حيث تلاعب بـ "نبل مادة البرونز" لتجسيد موضوع يومي هامشي، وكذلك في لوحته (فيلا بورخيس) التي حول فيها الرمز التاريخي العريق إلى مجرد سطح لوني مشوه، مؤكداً بذلك وحدة الهدف مع بولوك في استخدام

التشويه كآلية للرفض، ولكن بأسلوب يستحضر أطراف الواقع ليهزأ منها (Edith, 1994, Vol, yy, N.28.)

واستكمالاً لرصد مسارات التشويه، يبرز (أرشيل غوركي) كحلقة وصل محورية جسّرت الهوية بين السريالية والتعبيرية التجريدية، متخذاً من التشويه العضوي (البيومورفي) مسكاً فنياً يدمج ذاكرة طفولته في أرمينيا بالرموز الحلمية الغامضة (Tinterow, 2021, P.147). بعد التشويه والتهكم: تظهر في أعماله مثل (الكبد هو عرف الديك) و(العذاب) مقارقات بصرية تقوم على تشويه الأشكال العضوية. إنه يستبدل الانسجام الكلاسيكي بتنافر العناصر والخطوط القلقة، لي طرح خطاباً ناقداً للواقع الإنساني المأساوي، محولاً الطبيعة من مشهد جمالي إلى مساحة للتأمل الوجودي المؤلم.

وفي مسار مغاير يتجاوز تشويه الشكل المادي إلى التشكيك في البنية الدلالية ذاتها، يبرز (أدولف غوتليب) بأسلوبه المستلهم من (بول كلي) والفنون البدائية، مبتكراً ما يُعرف بـ(الصور الرمزية). وتتجسد مقاربتة التهكمية ببراعة في توظيف شفرات ورموز غامضة تفنن إلى أي مرجعية لغوية واضحة، مع حصرها داخل مربعات شبكية توحى بصرامة النظام. إن هذه المفارقة المتعمدة بين نظام الشكل الظاهري وغياب المعنى الجوهرى تمثل تهكماً عميقاً على سلطة اللغة والمنطق البشري، كاشفةً بذلك عن هشاشة النظم الرمزية التقليدية وقصورها أمام غموض الوجود المطلق (Marter, 2007, P.132).

وفي سياق توظيف التجريد كموقف فكري، يبرز (روبرت ماذرويل) الذي اتخذ من التجريد الاختزالي استراتيجية لإعلان قطيعة نقدية حادة مع الواقعية الاجتماعية التي كانت سائدة آنذاك. تتميز أعماله، لا سيما سلسلته الخالدة (مراثي الجمهورية الإسبانية)، بهيمنة المساحات اللونية السوداء والبيضاء الضخمة التي تبتلع الفراغ.

إن مفهوم التشويه لدى (ماذرويل) لا يعتمد على تحريف الشكل، بل يتجلى في إلغاء التفاصيل كلياً لصالح تكثيف الأثر النفسي للصدمة والموت، مما يحيل اللوحة إلى وثيقة

إدانة بصرية تمارس نوعاً من التهكم المأساوي ضد عنف الواقع وتلاشي المثاليات الإنسانية (p.175.Meecham,2005).

يُفضي بنا استقرار تجارب الرواد إلى استنتاج جوهري مفاده أن التعبيرية التجريدية لم تكن مجرد مدرسة شكلية تعنى بالبناء البصري فحسب، بل مثلت حركة نقدية عميقة الجذور. وقد تجلى ذلك في توظيفها الممنهج لآليات اشتغال مغايرة؛ بدءاً من المفارقة التي صاغت جدلية التجريد والتشخيص، ومروراً بالتشويه الذي اتخذته وسيلة لتعرية القبح الواقعي والتمرد على الجماليات البرجوازية السائدة، وصولاً إلى اعتماد التهكم كاستراتيجية فكرية لمجابهة حالة اللامعقول التي هيمنت على عالم ما بعد الحرب. وبذلك، نجحت هذه الحركة في إعادة تأسيس آليات التذوق الفني وتوجيهها بعيداً عن المتعة البصرية السطحية، لتركز بدلاً من ذلك على الصدمة، والتأويل، والمشاركة الذهنية الفاعلة للمتلقي.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

1. المفارقة البصرية والجدلية التي تتأسس على استراتيجية الجمع الجدلي بين المتناقضات داخل الحيز التشكيلي الواحد، عبر صهر ثنائيات ضدية (كالتشخيص مقابل التجريد، والنظام إزاء الفوضى، والجمال في مواجهة القبح). ولا تكتفي هذه الآلية بالتضاد الشكلي، بل تمتد لتخلق انزياحاً دلاليّاً بين العنوان والمحتوى البصري للعمل، مما يُنتج صدمة تهكمية مقصودة تهدف إلى زعزعة الثوابت البصرية وكسر أفق توقع المتلقي.

2. التشويه الشكلي والبنوي وتتضمن عمليات التحوير المفرط للأشكال (خاصة الجسد الإنساني)، والمبالغة في النسب، والتهشيم، والاختزال، وتقنيك بنية اللوحة من خلال إلغاء المركز، بهدف تقويض المعايير الجمالية الكلاسيكية وتعزيز القبح التعبيري.

3. الأداء الانفعالي والمعالجة اللونية الذي يشمل اعتماد الفعل الجسدي المباشر (سكب، شطب، ضربات عنيفة) للسخرية من المهارة الحرفية التقليدية، واستخدام علاقات لونية متنافرة وصاخبة تبتعد عن المحاكاة الواقعية لتعميق الأثر النفسي .

4- الخطاب النقدي والترميز الغامض من خلال توظيف الرموز المبهمة أو العلامات البدائية لنقد الواقع الاجتماعي والاستهلاكي (وتشييء المرأة)، والسخرية من المنطق العقلاني وسلطة اللغة عبر تغييب المعنى المباشر وفتح العمل على تأويلات عدمية.

ثانياً: الدراسات السابقة ومناقشتها

بعد اطلاع الباحثة على عدد من المصادر والدراسات ذات الصلة تبين لها عدم وجود دراسة سابقة تناولت موضوعة البحث ، وبعد ذلك يعد هذا البحث محاولة أصيلة لطرح رؤية تحليلية جمالية جديدة تسهم في إثراء المجال الفني والمعرفي بمضامينه المعاصرة.

الفصل الثالث : إجراءات البحث

أولاً: مجتمع البحث

يتحدد مجتمع البحث الحالي بمجموع النتاجات الفنية (أعمال الرسم والتصوير) التي أنجزها رواد المدرسة التعبيرية التجريدية في الولايات المتحدة الأمريكية (مدرسة نيويورك)، وذلك ضمن المدة الزمنية المحددة في حدود البحث (1945م – 1975م).

وقد اعتمدت الباحثة في تحديد هذا المجتمع على المصادر والمراجع الفنية المتخصصة، والمواقع الإلكترونية للمتاحف العالمية) مثل متحف الفن الحديث MoMA، ومتحف غوغنهايم)، ويضم المجتمع أعمالاً ل نخبة من الفنانين الذين ظهرت في نتاجاتهم ملامح التشويه والمقاربات التهكمية، ومن أبرزهم:

(جاكسون بولوك)، (ويليم دي كوننغ)، (أرشيل غوركي) ، (أدولف غوتليب) ، (روبرت ماذرويل).

ونظراً لسعة مجتمع البحث وكثرة النتاجات الفنية، ستقوم الباحثة باختيار عينة قصدية تمثل هذا المجتمع خير تمثيل بما يخدم أهداف البحث.

ثانياً: منهج البحث

لتحقيق هدف البحث والإجابة عن تساؤلاته، اعتمدت الباحثة (المنهج الوصفي بإسلوب تحليل المحتوى).

ويُعد هذا المنهج هو الأنسب لمعالجة موضوع البحث الحالي؛ إذ يتيح للباحثة:

- وصف السمات الشكلية والبنائية في النتاجات الفنية (رصد ملامح التشويه، المعالجات اللونية، وطريقة الأداء).

- تحليل هذه السمات وربطها بالسياق الفكري، للكشف عن (المقاربات التهكمية) والدلالات النقدية الكامنة خلفها، وذلك بالاستناد إلى ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات.

ثالثاً : عينة البحث

تتألف عينة البحث من (3) أعمال فنية ، حيث قامت الباحثة باختيارها بطريقة قصدية وذلك لطبيعة المجتمع المنسجم .

رابعاً: أداة البحث

لغرض تحليل عينات البحث بما يضمن تحقيق الأهداف، قامت الباحثة بتصميم أداة بحث (استمارة تحليل محتوى) ، تم بناؤها بالاعتماد على مؤشرات الإطار النظري التي تم استخلاصها في الفصل الثاني.

وقد تضمنت الأداة المحاور الأساسية الآتية:

محور المقاربات التهكمية: (ويشمل: المفارقة البصرية، الجدلية بين العنوان والمتمن، والسخرية من القيم المثالية).

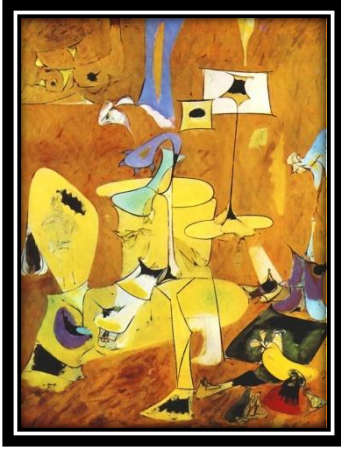
محور ملامح التشويه: (ويشمل: التشويه الشكلي، التحوير المفرط، التفكير البنيوي، والتشويه العضوي).

محور المعالجة الأدائية: (ويشمل: الانفعال الحركي، العلاقات اللونية، وتقنيات السطح).

صدق الأداة:

للتحقق من صلاحية الأداة، عُرِضَتْ ب(صيغتها الأولية)* على مجموعة من (الخبراء والمختصين) في مجال الفنون التشكيلية والنقد الفني، وبناءً على آرائهم وملاحظاتهم العلمية، تم اعتماد المؤشرات النهائية التي استُخدمت في تحليل العينات.

* ملحق 1



تحليل العينة

أنموذج رقم (1)

اسم العمل: الخطوبة 2.

الفنان: أرشيل غوركي.

تاريخ الإنتاج: 1947م.

الخامة: زيت على قماش.

العائدية: متحف ويتي للفن الأمريكي، نيويورك.

التحليل:

يطالعا الفنان (أرشيل غوركي) عبر مقارنة تهكمية تعتمد على المفارقة الجدلية بين دلالة العنوان (الخطوبة) وما يحمله من إحياءات الاتحاد والبهجة، وبين العمل الفني خطاباً بصرياً يطرح مشهداً جنائزياً باهتاً لأشكال مفككة منعزلة، مما يجسد رؤية نقدية في هذا العمل، يعكس تهكماً مريراً على استحالة التواصل الإنساني وهشاشة العلاقات وسط شحنة الاغتراب الحديث. وتتعمق هذه الرؤية عبر التشويه البنيوي العضوي (اليومورفي)، إذ تتحول الشخصيات إلى ما يشبه مسوخ هجينة تمزج بين بقايا بشرية وأجزاء حشرات أو نباتات بنسب مشوهة مفرطة الاستطالات التي بدورها تؤكد ضالة الكائن البشري وسهولة سحقه.

يتضافر هذا التشويه الشكلي مع أداء لوني يميل إلى النقص، يسيطر عليه اللون الأصفر المغبر والبني المحروق، وحدود مؤلفة من خطوط سوداء حادة وقلقة، تضفي شعوراً عميقاً بالكآبة ينسف فكرة الاحتفال المفترض وجوده؛ مما يجعل اللوحة في النهاية تشكل خطاباً نقدياً يهدم المثالية الرومانسية، مستبدلاً صورة العروسين السعيدين بكيانات تعاني ألماً وجودياً، وكأن الفنان يقر بأن الارتباط الحقيقي الوحيد الممكن هو الارتباط بالآلم والمجهول.



أنموذج رقم (2)

اسم العمل: الأعمدة الزرقاء.

الفنان: جاكسون بولوك.

تاريخ الإنتاج: 1952م.

الخامة: مينا وألومنيوم وزجاج على قماش.

العائدية: المعرض الوطني

الأسترالي، كانبرا.

التحليل:

بني هذا العمل على صراع بصري حاد ومتهمك يجمع بين النقيضين: النظام والفوضى؛ حيث تظهر ثمان أعمدة زرقاء كمحاولة يائسة لفرض هيكل عقلاني عمودي، لكنها غير ثابتة فسرعان ما تترنح وتتلأشى في فوضى من الخطوط المتشابكة، مما يشكل تهكماً فلسفياً عميقاً على سعي العقل البشري لإيجاد ثبات في عالم محكوم بالعبث والسيولة. ويتعزز هذا التوجه عبر أقصى درجات التشويه البنيوي، إذ مارس الفنان (جاكسون بولوك) التفكير حين ألغى الثنائية القائمة على الشكل والخلفية والمركزية التقليدية، محولاً لوحته إلى نسيج بصري مشوش يقلق الرتابه المعتادة.

ويتكامل هذا التشويه مع الأداء الانفعالي العنيف المعتمد على السكب واستخدام خامات صناعية تالفة ومبتذلة كشظايا الزجاج ودهانات السيارات، في سخرية مبطنه من نبل الألوان الزيتية وتقاليدها الكلاسيكية، مما يولد ضجيج بصري بألوان صاخبة يعادل ضجيج العصر الحديث. وفي المحصلة، يطرح العمل خطاباً نقدياً يثور ضد سلطة الوعي، حيث يتنازل الفنان عن السيطرة الكاملة لصالح الجاذبية والصدفة، معلناً سقوط المعايير الأكاديمية أمام حرية الفعل الغريزي.

أنموذج رقم (3)

اسم العمل: مرثية للجمهورية الإسبانية
رقم 100.

اسم الفنان: روبرت مازرويل.

تاريخ الإنتاج: 1963 – 1975م.

الخامة: زيت وأكرليك على قماش.

العائدية: متحف مقاطعة لوس أنجلوس
للفنون.

التحليل:

العمل الفني ينهض على بنية جدلية محورها ثنائية (الحياة والموت) يجسدها التضاد الحاد بين اللونين الأبيض والأسود، تؤسس بذلك تهكماً تراجيدياً يثير الصدمة لدى المتلقي، فبينما يحيل العنوان (مرثية) الذي يشير إلى الحزن الشعري النبيل، تمارس الكتل السوداء الضخمة هيمنة قمعية تسحق المساحات البيضاء، إذ يعد ذلك رمزاً لانتصار الموت والقوة الغاشمة، كإشارة سياسية لضياع الجمهورية الإسبانية. ويترسخ هذا الطرح عبر التشويه الاختزالي، حيث تتحول الأشكال البيضوية والعمودية إلى تجريدات ترمز لأعضاء ثورية أو جثث مكدسة بعد إلغاء التفاصيل والإبقاء على ثقل الكتلة الضاغطة الذي يزعزع توازن المتلقي. يبدو أن الرؤية تكتمل بأداء انفعالي ينزاح عن السرعة لصالح الثقل، من خلال ضربات سوداء كثيفة ذات حواف خشنة تشير إلى وحشية الحرب والقبح الأخلاقي الذي يميزها. هذا العمل يمثل ذروة الخطاب النقدي المتهكم على صمت العالم إزاء الفاشية، مرسخاً بذلك أن الموت لا يُرسم بجمالية، بل بصدمة بصرية مستفزة تثقل كاهل الضمير الإنساني.

أولاً: نتائج البحث

بناءً على ما أسفر عنه الإطار النظري، ومن خلال تحليل عينات البحث توصلت الباحثة إلى النتائج الآتية:

- 1- أظهرت جميع العينات أن التشويه لم يكن نتاجاً للصدفة أو العجز التقني، بل كان استراتيجية بصرية مقصودة؛ حيث استخدمها (غوركي) في تشويه الأشكال العضوية للتعبير عن هشاشة الكائن، واستخدمها (بولوك) في تشويه البنية لتقويض النظام العقلاني.
- 2- اعتمد الفنانون على المفارقة الجدلية لبناء الخطاب التهكمي. ظهر ذلك بوضوح في التناقض بين (العنوان والمتمن) كما في لوحة الخطوبة لغوركي، وبين (محاولة النظام وطغيان الفوضى) كما في الأعمدة الزرقاء لبولوك.
- 3- كشف التحليل أن التعبيرية التجريدية وظفت التشويه للسخرية من المفاهيم المثالية (كالفرح، الزواج، البطولات، والجمال المنسق). واستبدلتها بخطاب بصري يحتفي بـ (القبح، الموت، والعدمية) كما ظهر في مرثية (ماذريل).
- 4- أكدت النتائج أن طريقة الأداء (سكب الألوان، الكتل السوداء الخشنة، الحواف غير المشذبة) كانت بحد ذاتها فعلاً تهكيمياً ضد الرسم الأكاديمي المهذب، محاولة للوحة من سطح للتزيين إلى ساحة للمواجهة العنيفة.
- 5- لم يكن التهكم في العينات مضحكاً بالمفهوم التقليدي، بل كان تهكماً تراجيدياً (سوداويًا)؛ يسخر من عجز الإنسان المعاصر ومن دموية الواقع السياسي (كما في الإشارة للحرب الإسبانية).

ثانياً: الاستنتاجات

استناداً إلى النتائج السابقة، تستنتج الباحثة ما يأتي:

- 1- إن التعبيرية التجريدية ليست مجرد تيار انفعالي أو حسي كما يشاع، بل هي حركة ذات موقف فكري ونقدي عميق، استخدمت اللغة البصرية لتقديم قراءة فلسفية لواقع ما بعد الحرب.
- 2- التشويه في الفن الحديث معادلاً بصرياً للتهكم اللفظي في الأدب. فكلاهما يقوم على قول شيء وقصد نقيضه، وكلاهما يهدف إلى كسر أفق توقع المتلقي وصدمة وعيه.
- 3- رسخت التعبيرية التجريدية مفهوماً جديداً للجمال لا يعتمد على التناسق، بل على صدق التعبير، وإن كان مشوهاً. فالقبح الظاهري في اللوحة هو جمال باطني لأنه يكشف الحقيقة دون تجميل.

4- تغيرت وظيفة العمل الفني من الإمتاع البصري إلى الاستقزاز الفكري؛ فاللوحة التجريدية المتهمكة لا تمنح المتلقي إجابات جاهزة، بل تضعه في حيرة وقلق تدفعه للتفكير في مصيره ووجوده.

ثالثاً: التوصيات

توصي الباحثة بما يأتي:

الاهتمام بتدريس مادة (نقد الفن الحديث) في المعاهد والكليات الفنية، مع التركيز على المفاهيم الفلسفية (كالتهمك والعبث) وليس فقط الجوانب التاريخية. إجراء دراسات مقارنة بين التشويه في التعبيرية التجريدية الأمريكية والتشويه في الرسم العراقي المعاصر لكشف التقاطعات والخصوصية.

رابعاً: المقترحات

استكمالاً لهذا الجهد، تقترح الباحثة العناوين الآتية لدراسات مستقبلية:

- 1- تمثيلات التهمك في فن البوب آرت الأمريكي.
- 2- بنية التشويه في رسوم (فرانسيس بيكون) التعبيرية.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر العربية

- 1 - ابن منظور: لسان العرب، (مج 51)، باب الهاء، دار المعارف، القاهرة، (ب.ت).
- 2 - أمهر، محمود: الفن التشكيلي المعاصر - التصوير 1870-1970، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، بيروت، 1981.
- 3 - البيومي، إبراهيم؛ القفاش، أسامة؛ وآخرون: بناء المفاهيم: دراسة معرفية ونماذج تطبيقية، ج1، ط1، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، 2008.
- 4 - بن صالح، نوال: جماليات المفارقة في الشعر العربي المعاصر، دراسة نقدية في تجربة محمود درويش، الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان، 2015.
- 5 - تريكي، مبارك: الجملة الندائية في القرآن الكريم بين التراث والمناهج اللسانية الحديثة، ط1، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، الأردن، 2022.
- 6 - جاكليين، روس: المناهج في الفلسفة، تر: عبد العزيز ربح، ط1، مركز نماء للبحوث والدراسات، بيروت، 2020.

- 7 -الرازي، محمد بن أبي بكر : مختار الصحاح، ط9، دار عمار، عمان، 2005.
 - 8 -سليمان، حسين حسن: "التفسير النفسي للإبداع الفني والفلسفي والاجتماعي"، مجلة الفيصل، ع18، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، 1986.
 - 9 -السيد، احمد عزت: التهكم وفن الاضحاك عند الجاحظ، ط1، العالم العربي للنشر، عمّان، 2017.
 - 10 -شارل حلو، الرئيس: أعلام الفلسفة العرب والأجانب، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، (ب.ت).
 - 11 -شبانة، ناصر: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ط1، دار الفارس، عمان، الأردن، 2002.
 - 12 -صالح، علي عزيز: الفكاهة في النثر العباسي، دار الكتب الثقافية، دمشق، سوريا، 1975.
 - 13 -علي، محمد فؤاد: "الفكاهة والضحك"، مجلة الفيصل، العدد 328، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، 2003.
 - 14 -عناني، محمد: المصطلحات الأدبية الحديثة، ط3، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، 2003.
 - 15 -الفيروز آبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط، ط8، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2005.
 - 16 -فضل، محمد: السخرية في الثقافة الرقمية - دراسة ثقافية للخيال النثري، للقيم الثقافية وفلسفة اليومي على الفيسبوك، دار ابي رقاق للطباعة والنشر، المغرب، 2014.
 - 17 -فولتير: كانديد، تر: انا ماريا شقير، ط1، دار مكتبة الهلال، 2005.
 - 18 -لشقر، محمد: نظرية في التأويل - قراءة جديدة في مشروع ابي حامد الغزالي، ط1، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، 2023.
 - 19 -مسعد، أحلام: "أنماط الشخصية الغروتسكية في رواية فرانكشتاين في بغداد لأحمد السعداوي"، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، مج18، ع2، 2021.
 - 20 -مشبال، محمد: بلاغة النادرة، افريقيا الشرق، المغرب، 2006.
 - 21 -نوبلر، ناثن: حوار الرؤية، مدخل إلى تنوع الفن والتجربة الجمالية، تر: فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1978.
 - 22 -ويلك، رينيه: نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1985.
 - 23 -اليسوعي، لويس معلوف: المنجد في اللغة، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1908.
- ثانياً: المصادر الأجنبية
- 1- Baigell, Matthew: Dictionary of American Art, New York, Routledge, 2021.

- De Marco, Pasquale: The American Canvas: A Tale of Art and Identity -2
in the 19th Century, Self-published ebook, 2025.
- Edith, Newhall: "Art Exhibitions", New York Magazine, July 18, 1994, -3
Vol. yy, N.28.
- Ideelart: "Robert Motherwell – Elegy to the Spanish Republic", -4
Available at: <https://www.ideelart.com>
- Marter, Joan M.: Abstract Expressionism, Rutgers University Press, -5
2007.
- Meecham, Pam, and Julie Sheldon: Modern Art, A Critical -6
Introduction, 2nd ed, Routledge Taylor & Francis Group, 2005.
- Rosenberg, Harold: "We Write for the Working Class", The American -7
Writers Congress, 2021.
- 8-Tinterow, Gary; Lisa MintzMessinger, and Nan Rosenthal (editors): Abstract
Expressionism and Other Modern Works: The Muriel Kallis Steinberg
Newman
Collection, The Metropolitan Museum of Art, New York, Yale University
.Press, 2007

الملاحق

ملحق (1) أداة تحليل المحتوى

المحاور الفرعية	المحور الرئيسي
المفارقة البصرية	المقاربة التهامية
الجدل بين العنوان والشكل	
السخرية من القيم المثالية	
التشويه الشكلي	ملامح التشويه
التحوير المفرط	
التفكيك البنيوي	
التشويه العضوي	
الانفعال الحركي	المعالجة الأدائية
العلاقات اللونية	
تقنيات السطح	

أثر استراتيجية باير في إكساب المعرفة وتطبيقها بمادة

الانشاء التصويري لدى طلبة معهد الفنون الجميلة

م. حيدر عبد القادر طاهر

www.alashab@gmail.com (07702719522)

طرائق تدريس التربية الفنية / وزارة التربية / مديرية تربية الرصافة الثانية

**TheEffect of Bayer's Strategy on Acquiring and Applying
Knowledge in Pictorial Composition among Students of the
Institute of Fine Arts**

M.HaiderAbdulqaderTaher

Rusafa Second Education Directorate

الملخص

رمى البحث إلى ((تعرف أثر استراتيجية باير في إكساب المعرفة وتطبيقها بمادة الإنشاء التصويري لدى طلبة معهد الفنون الجميلة)).

إذ تكون المجتمع من طلبة معهد الفنون الجميلة ،أما العينة تكونت من طلبة الصف الرابع (15) طالب في كل مجموعة ،طبق الباحث عليهم اختبار إكساب المعرفة واختبار التطبيق (الاعمال الفنية) بعد تعرضهم لسته خطط تدريسية وفق استراتيجية باير بمادة الإنشاء التصويري ،وبعد استعمال اختبار مان وتني تبين وجود فروق في اختبار إكساب المعرفة وكذا في اختبار التطبيق الأعمال الفنية وكان هذا الفرق في اتجاه المجموعة التجريبية التي درست وفق استراتيجية باير.

الكلمات المفتاحية :استراتيجية باير – إكساب المعرفة – التطبيق الأعمال الفنية

Abstract:This research aimed to identify the effect of the Beyer strategy on knowledge acquisition and application in the subject of

pictorial composition among students of the Institute of Fine Arts. The population consisted of students of the Institute of Fine Arts, while the sample consisted of fourth-year students (15 students in each group). The researcher administered a knowledge acquisition test and an application test (artworks) to the students after they were exposed to six teaching plans based on the Beyer strategy in the subject of pictorial composition. After using the Mann-Whitney U test, differences were found in both the knowledge acquisition test and the art application test. These differences favored the experimental group, which studied using the Beyer strategy.

□ Keywords "Bayer's Strategy – Knowledge Acquisition – Application of Artistic Works"

مشكلة البحث

يعد التقدم العلمي والفني الكبير الذي شهده العالم من أهم الانجازات والأسباب التي أغنت المعرفة وجعلتها موضع التطبيق في الميادين كافة، وقد انعكس ذلك التقدم على شتى المعارف والعلوم في جميع الاختصاصات وفروعها إذ أصبح لزاماً على الإنسان أن يتزود بالكثير من المعارف لغرض مواكبة التطورات السريعة التي تمر بها المجتمعات المعاصرة. وحتم هذا التقدم على البلدان إعداد ملاكات مؤهلة علمياً وتربوياً وفنياً ومهنياً من خلال تزويدهم بالخبرات والمعلومات التي تساعد على تتبع الطرق الصحيحة وتمكنهم من تحديد علاقات واضحة بما يحيط بهم من متغيرات، لذلك أصبح الاهتمام بالتربية معياراً أساسياً للتقدم العلمي والراقي الاجتماعي والثقافي والحضاري، وأصبحت

هناك ضرورة للاهتمام العلمي وامتلاك أساسياته بغية نقل العنصر البشري إلى مستويات أعلى فهماً، عليه وجب التخطيط الدقيق لتحقيق تلك الغاية من أجل تغيير تفكير الإنسان ووضعه على الطريق السليم من خلال تفهم المسار العلمي الذي يساعده في وضع افتراضات علمية دقيقة تفضي إلى نتائج سليمة في مناحي الحياة كافة ، منها التربية التي عدت العنصر الأساس للتطور في المجتمع، لذا فأنها تتوأت مكانة عالية كونها المبادرة في التطور الحضاري للبشرية.

إذ يعد التعليم عملية مقصودة تستند في تنظيمها على حاجات المتعلم بغية تحقيق أهداف المؤسسة التربوية. و معهد الفنون الجميلة احد تلك المؤسسات التربوية التي تعنى في إعداد قدرات فنية تخصصية تمتلك العلمية في الجوانب التطبيقية بغية تحقيق مستوى أعلى في تحصيل طلبتها لاسيما الجانب الفني والتطبيقي ، بمادة الإنشاء التصويري والتي تعد من المفردات الأساسية التي يعنى بتدريسها معهد الفنون الجميلة ، لما لها من دور في تدعيم الأسس السليمة لمتعلمي الفن تربوياً، ورغم ذلك، فإن هذه المادة لازالت تعاني من ضعف في وسائل إيصالها إلى الطالب بما يُنمي قدرته على توظيف معرفته الذي حدا بالباحث عدها مشكلة جديرة بالبحث والتقصي عن هذا الضعف من خلال دراسة استطلاعية اتخذ شكل استبيان مفتوح عن الطرائق والاستراتيجيات المستعملة في التدريس ، كما اطلع الباحث على نتائج الطلبة من الرسوم ،فهناك اتفاق بين إجاباتهم مع نتائجهم الفنية من حيث الضعف في الحصول على المعلومات وكذلك في توظيفها تطبيقياً .

نتيجةً لهذه الأسباب وغيرها ،حذا التربويين إلى طرح استراتيجيات تعليمية تعليمية تعمل وفق اطر نظرية حديثة ،تعمل على إكساب المعرفة وتطبيقها لدى المتعلمين ،ومنها استراتيجية باير التي تعمل على الجانب المعرفي والجانب التطبيقي وهذا ما يتلائم مع مشكلة البحث الحالي ،وهو ما أكدته دراسة (رويشد،2016) ،وكذلك دراسة (القرة لوسي،2017).

تأسيساً لمل سبق ،يحدد الباحث مشكلة بحثه بالتساؤل التالي: ما اثر استراتيجية باير في إكساب المعرفة وتطبيقها بمادة الإنشاء التصويري لدى طلبة معهد الفنون الجميلة ؟

ثانياً أهمية البحث

تبرز أهمية البحث بالآتي:

- 1 - يمكن للمؤسسات التربوية في وزارة التربية مثل معاهد الفنون الجميلة الاستفادة من هذه الدراسة كونها تتناول الجوانب الفنية التشكيلية ضمن العملية التعليمية .
- 2- يمكن لمعلمي ومدرسي التربية الفنية الاستفادة في تجريب استراتيجية باير كونها حديثة نسبياً في تطوير الجانبين المعرفي والتطبيقي لدى الطلبة.
- 3- قد يساهم هذا البحث في مساعدة الباحثين وطلبة الدراسات العليا بتوفيرها قاعدة معلومات كدراسة سابقة.
- 4- هذه الدراسة تسلط الضوء على منطقة مهمة وفاعلة في تاريخ الرسم الحديث بما تميزت بها الأعمال الفنية المنجزة.

ثالثاً: هدف البحث

يرمي البحث الحالي إلى:(تعرف أثر استراتيجية باير في إكساب المعرفة وتطبيقها بمادة الإنشاء التصويري لدى طلبة معهد الفنون الجميلة).

رابعاً: فرضيات البحث

- لا يوجد فرق ذو دلالة إحصائية عند مستوى دلالة (0,05) بين متوسطات رتب درجات أفراد المجموعتين التجريبية والضابطة على اختبار إكساب المعرفة بعدياً.
- لا يوجد فرق ذو دلالة إحصائية عند مستوى دلالة (0,05) بين متوسطات رتب درجات أفراد المجموعتين التجريبية والضابطة على اختبار التطبيق (الأعمال الفنية) بعدياً.

خامساً: حدود البحث

تقتصر حدود البحث الحالي على:

- 1- الحدود البشرية: طلاب الصف الرابع في معهد الفنون الجميلة.

- 2- الحدود الزمانية: تتحدد الدراسة الحالية للعام الدراسي 2024-2025م.
- 3- الحدود المكانية: معهد الفنون الجميلة للبنين/ الرصافة الأولى /الدراسة الصباحية / التابعة لوزارة التربية.
- 4- الحدود الموضوعية: استراتيجية باير – الإنشاء التصويري
- سادسا: مصطلحات البحث تحديدها وتعريفها:
- أولا: الأثر **Effect** اصطلاحاً عرفه كل من :
- 1 – (الحنفي،1991) بأنه: "التغير الذي يطرأ على المتغير التابع بعد تعرضه لتأثير المتغير المستقل". (الحنفي،1991: 253)
- يعرف الباحث الأثر إجرائياً بأنه:
- هو محصلة التغير الذي يطرأ على طلبة (عينة البحث) معهد الفنون الجميلة في إكسابهم المعرفي وتطبيقها بمادة الإنشاء التصويري وفقاً لخطوات استراتيجية باير.
- ثالثا: استراتيجية باير **Beyer** عرفها اصطلاحاً كل من :
- 1 – (Beyer -1985) أنها: "استراتيجية تعليمية – تعلمية تقوم على دمج بين مهارات التفكير والمواد الدراسية المختلفة"(Beyer,1985: 145).
- عرفها الباحث إجرائياً: استراتيجية تدريس تنظم عملية إكساب المعرفة وتطبيقها لدى طلبة المرحلة الرابعة بمادة الإنشاء التصويري .
- رابعا: إكساب **Gain** عرفه اصطلاحاً:
- 1 – (القيسي ،2010) على أنه: "هو التعلم المبدئي للمعلومات او المهارات او الخبرات فالإكساب يشير إلى ما قد يتعلمه الفرد واكتسبه"(القيسي ، 2010: 80).
- تعريف الباحث مصطلح الإكساب إجرائياً:
- وهو قدرة استراتيجية باير على جعل طلبة المرحلة الرابعة تتفاعل مع أستاذ المادة على إكساب المعارف وظهور أثره في الاختبار البعدي .
- تعريف الباحث مصطلح التطبيق إجرائياً:وهو قدرة استراتيجية باير على جعل طلبة المرحلة الرابعة بعد اكتسابهم المعرفة ،تطبيقها على شكل أعمال فنية بمادة الإنشاء التصويري.

خامساً: مادة الإنشاء التصويري / إجرائيا

هي إحدى المواد الدراسية المقررة ضمن برنامج إعداد وتأهيل طلبة معهد الفنون الجميلة ، تهدف إلى إكساب الطالب جوانب معرفية وتطبيقية يتم توظيفها في انجاز أعمال فنية في الرسم (بعد تطبيق استراتيجية باير عليهم وفق متطلبات البحث الحالي).

الفصل الثاني

الإطار النظري

استراتيجية (باير Beyer) مفهوماً:

هي استراتيجية طرحها العالم التربوي (باير, Beyer) لتنمية القدرة على التفكير لدى المتعلمين ودمجها بالمواد الدراسية الأخرى ليكمل كل منهما الآخر .
 " يشترط (باير، Beyer) ان تطور قدرات المتعلمين على التفكير يجب ان ينظم وفقا لمجموعة من المبادئ تتضمن ،ان تقدم أمثلة وافية للمتعلم عن المهارة المطلوب تعلمها قبل القيام بتطبيقها ويستحسن التمهيد لمكونات المهارة بطريقة متدرجة قدر المستطاع عن طريق توضيح سماتها وكيفية القيام بإجراءاتها وعلى المتعلمين ان يناقشوا الإجراءات وطرق استعمالها كما عليهم التدريب على مهارات التفكير لمدة مع تغذية راجعة مستمرة من قبل أقرانهم أو المعلم أو ان يقوموا بتحليل النتائج التي توصلوا إليها تحليل ذاتي مع الطريقة المستخدمة التي توصلت للنتائج"(ابو جادو وآخرون، 2010: 261).

خطوات استراتيجية باير

"الخطوة الأولى: تعريف المهارة وتقدم من قبل المعلم وتشتمل على(اسم المهارة ،أهمية المهارة)

الخطوة الثانية : عرض توضيحي من قبل المعلم للمهارة المطلوب تعلمها ويكون بشكل مبسط لاستيعابه من قبل طلبته .

الخطوة الثالثة : مناقشة العرض التوضيحي (مراجعة ما قام به المعلم) ويتم ذلك بتقديم تقرير بسيط عما حدث.

الخطوة الرابعة :يطبق الطلبة المهارة في مجموعات بشكل فردي ما تم مناقشته عن المهارة لإكمال مهمة جديدة .

الخطوة الخامسة :قيام الطلبة بالتفكير التأملي فيما قاموا به ويكون ذلك بالتأمل فيما حدث وتقديم أي استفسارات أو نقاشات". (سعادة, 2006 : 122-124).

مميزات استراتيجية باير Beyer:

1- "تجعل الطلاب محور العملية التعليمية ، ومن ثم يصبحون متعلمين فاعلين، وليس متعلمين فقط.

2- تعلم الطلاب كيف يفكرون إذ أنها تنمي القدرات الفكرية والمعرفية ولا سيما التفكير الناقد.

3- تتميز بأنها مصدر لتنمية التفكير الناقد والدافع المعرفي لعملية التعلم عند الطلاب ليقوموا بتوظيفها في مواقف حياتية مختلفة (انتقال أثر التعلم)". (أبو جادو ونوفل, 2007 : 26)

4- "تزيد من الدافع المعرفي لدى الطلاب نحو التعلم، بما توفره من تشويق وإثارة يشعر بها الطلاب في أثناء مناقشتهم للمعلومات بشكل جماعي". (عبد العزيز، 2009 : 12) دور المعلم في استراتيجية باير

1- "تهيئة المتعلمين لاستيعاب أمثلة عن مهارات موضوع الدرس والتركيز على نواتجها المعرفية وطبيعة المهارة ذاتها مما يساعد المتعلمون على الاستعداد لتدريس ضيق أو موسع عند تقديم المهارة.

1- تقديم المهارة بالتفصيل.

2- التوسع بالمهارة في ضوء تطبيقها للوسائل والبيانات والمعلومات الجديدة.

3- تهيئه الفرص الإضافية لتطبيق المهارة ليتسنى للمتعلمين استخدام المهارة وتقويم الاستخدام مع تدريس مناسب وتغذية راجعة.

"يرى باير ان كل خطوة من خطوات تعليم المهارة مهمة لكن أهم خطوة هو تقديم المهارة بالتفصيل وبعدها تأتي مرحلة التدريب" (رزوقي وعبد الكريم، 2013: 306).

دور المتعلم في استراتيجية باير

1- "يربط المعلومات وينظمها، ويبحث عن المعلومة التي لها صلة بالموضوع" (السليتي، 2006: 26).

2- "تحديد المعلومات ذات الصلة بالموضوع وترتيبها بحسب أهميتها.

3- تقديم الحلول الموضوعية للحكم على الاستنتاجات" (السرور، 2005: 351).

4- "يكون المتعلم منتبه داخل غرفة الصف يسأل ويستفسر عن كل شيء لم يفهمه ويحاول إيجاد الحلول التي تخص موضوع الدرس" (Brook, 1978: 30)

مفهوم الانشاء التصويري

يعد الفن ضرورة من ضرورات الحياة، بل هو رسالة سامية ومظهر من مظاهر الفكر الذي يحاول ان يفهم العالم ويعيننا على فهمه، وهو من محفزات الفكر الإنساني نحو بناء معالم الحضرة، وهو بمثابة جسر رابط بين ما أنجزه نسيج الخيال وبين إدراكنا البصري لأشكال الطبيعة، فالفن ليس عملية تلقائية محضة، بل هو عملية تركيب وبناء لوحدات وعناصر يركبها الفنان بإبداع ومهارة عاكسة قدرته البنائية التوليفية، لوحداته المعدة على وفق عملية مدروسة وموضوعة تبعاً لمقاييس ونظم ومعايير معدة مسبقاً . ولدراسة مفهوم الإنشاء التصويري في الفنون التشكيلية بشكل عام والإنشاء في فن الرسم بشكل خاص، لابد من التطرق إلى الأجزاء البنائية والتشكيلية للإنشاء (عناصره) ومعرفة مبادئ تشكيله (أسسه) وأنواع التنظيم فيه، وكذلك معرفة أنماطه.

أولاً- عناصر الإنشاء في الفنون التشكيلية

ان ضرورة عناصر الإنشاء في العمل الفني احدها للآخر يجب ان تكون مترابطة فيما بينها لان كلاً منها يقوي دلالة الآخر، وقيمته، ومن أهم هذه العناصر:

1- "الخط: يعد الخط من العناصر الأساسية لمجمل العملية الفنية التشكيلية وخصوصاً فن الرسم والتي لا تخلو جميعها من هذا العنصر البنائي، والخط هو تلاصق نقاط مع بعضها مشكلاً خطاً مستقيماً أو منحنيّاً" (شيرزاد، 1985: 25)، "وبالتالي هو مكون أساس لكل شكل يحدد في الإنشاء" (عبو، 1982: 148)

2- الملمس: يعرف الملمس في الفنون التشكيلية بأنه: "تعبير يدل على الخصائص السطحية للخامات وهو الغلاف الخارجي لها والذي يرتبط بحاسة اللمس والبصر أيضاً، إذ يمكننا إدراكه بصرياً للوهلة الأولى ثم يتم بعد ذلك التحقق منه بواسطة الملمس". (مايرز، 2003: 243-244).

3- "الشكل: يعد من أكثر العناصر الإنشائية أهمية بل هو أساس البناء الفني التشكيلي فهو يقوم بضبط إدراك المشاهد ويرشده ومن ثم يوجه انتباهه في اتجاه معين ليتحقق للمتلقي فهماً للعمل فيبدو العمل واضحاً ومفهوماً وموحداً لأنه يقوم بترتيب عناصر العمل الفني على نحو من شأنه ان يبرز قيمتها الحسية والتعبيرية كما ان للتنظيم الشكلي قيمة جمالية كامنة" (ستولنتر، 1974: 353)

4- "اللون: يعد اللون من العناصر المهمة في الفنون التشكيلية وقد تختلف استخداماته بين أنواع الفنون التشكيلية ولكنها تتفق جميعها على أهميته في إبراز الشكل، فاللون في فن الرسم يعد وسيلة لتنمية كل العناصر الأخرى فالشكل لا يمكن ان يوجد بغير اللون، فلا شكل يمكن تمثيله من دون ان يتسم بلون ما، فمن خلال التضاد بين الألوان يبرز الشكل" (مايرز، 2003: 242)

5- "الظل والضوء:" تحدث كنتيجة لسقوط الأشعة الضوئية على الأجسام وانعكاساتها يحدث لدينا ما يسمى بعملية الإضاءة أما الأجسام أو المناطق التي لم يصل إليها الضوء فيمكن تسميتها بالظل

6- الفضاء: "يعرف الفضاء فنياً بأنه الحيز الذي نتعامل معه تشكلياً فان كان ذا بعدين كان سطحاً وان كان ذا ثلاثة أبعاد كان حجماً أو فضاءً أي ان الفضاء الفني ليس فراغاً " (عبو، 1982: 738).

ثانياً: - أسس ومبادئ الإنشاء في الفنون التشكيلية

يرى بعض الفلاسفة والمنظرين ونقاد الفن والباحثين استناداً لما أثبتته التجارب الإبداعية في الفنون التشكيلية ان لهذا النظام الإنشائي أسسا ومبادئ ترتب بموجبها أجزاء وعناصر الإنشاء وهي:

1- "الوحدة : تعد من الأسس والمبادئ الأساسية في عملية البناء الفني للعمل الفني ككل موحد ومتماسك فهي لا تعني بتجميع العناصر والوحدات بصورة منسجمة وموحدة فحسب، بل تعني بوحدة الفكر ووحدة الشكل ووحدة الأسلوب.

2- السيادة: وهي ظاهرة جعل جزء من الإنشاء مركزاً للعمل الفني شاداً الرؤية إليه، إذ يعرف فناً بأنه: سيطرة احد عناصر العمل الفني على باقي عناصره في الشكل أو اللون أو الفكرة على ان تكون بقية الأجزاء عناصر مكمله للتعبير عن مفهوم موحد (ريد، د.ت : 79).

3- التكرار : "يعد من الأسس والمبادئ المهمة في الإنشاء الفني التصويري والذي غالباً ما نراه في مضامين ومواضيع الأعمال الفنية الحديثة إذ يعرف بأنه: ظاهرة تأكيد شكل أو أشكال من خلال ترددات دون خروج الظاهرة عن الأصل بمعنى ان لا يفقد الشكل خصائصه البنائية والتكرار هنا يشير إلى الامتداد والاستمرارية المرئية لتحقيق الحركة على سطح العمل كما ويرتبط مفهوم التكرار بمعنى الجاذبية والتشابه وقيمة الانتاج في العمل.

4- الحركة: " والحركة ترتبط بكتلة (موضوع الحركة) والزمن، ويزداد الإحساس بالحركة من التكوينات التي تسود فيها الخطوط المائلة أو الأشكال الهرمية والمثلثة حين تتعدد اتجاهاتها ". (رياض ، 1974 : 297)

5- التوازن : " من الأسس والمبادئ الأكثر قوة وفاعلية وتأثير في صياغة وبناء الأعمال الفنية التشكيلية ويعرف "بأنه الحالة التي تتعادل فيها القوى المتضادة ... وهو من الخصائص الأساسية التي تؤدي دورا مهما في تقويم العمل الفني والإحساس بالراحة النفسية حين النظر إليه " ، (رياض ، 1974 : 111)

6- "الإيقاع: يحدد بأنه تكرار منظم للكتل أو المساحات أو الحجوم أو الخطوط أو الألوان أو الملمس أو الظل والضوء... وغيرها في الإنشاء الفني مكونة ما يطلق عليها وحدات." (عبد الحميد، 1987 : 75).

ثالثاً- أشكال الإنشاء في الفنون التشكيلية

1- "الإنشاء المفتوح: هو ذلك الإنشاء الذي فيه يكون الشكل في الأعمال الفنية التشكيلية المسطحة ذات البعدين ممتداً وراء إطار اللوحة وموجهاً لعين المتلقي إلى خارج الحيز الذي يكتنفه" (عبد الحميد، 1987 : 66)

2- "الإنشاء المغلق: في هذا النوع من الإنشاء في الفنون التشكيلية ذات المساحة المسطحة فإن الإطار يحتوي كل الحركة الناشئة عن الشكل أو الواحدة وقد تلمس الأشكال الإطار وتبدو كأنها دعائم تشد الإطار" (عبد الحميد، 1987 : 55).

رابعاً- أنماط الإنشاء في الفنون التشكيلية

أظهرت لنا الأعمال الفنية التشكيلية وعلى مدى الحقب الزمنية المختلفة عن أساليب متعددة للتعبير والتي ارتبطت بشكل مباشر مع مفاهيم وتوجهات الفكر والمدة الزمنية المرتبطة بها فجاءت متنوعة تحت مسميات مختلفة منها الكلاسيكية، والواقعية، والرومانتيكية، والانطباعية، والتعبيرية، والوحشية، والرمزية، والمثالية، والتكعيبية، والسريالية، والمستقبلية، والميتافيزيقية، والتجريدية بأنواعها... وإلى غير ذلك من المسميات والاتجاهات

في ضوء ما تقدم ذكره ان للإنشاء في الفنون التشكيلية ثلاثة أنماط أساسية من حيث ما تشير إليه الأشكال فإما ان يكون انشاءً واقعياً، أو تعبيرياً، أو تجريدياً.

1- النمط الواقعي: " اتجاه يهتم بدراسة التفاصيل الواقعية في مواضيع حياتية مختلفة، إذ ينظم الفنان انشاءه الفني على وفق معنى ثابت ومحدد يتعارض مع التأويل فهو أشبه ما يكون بالتصوير (الفوتوغرافي) إذ انه يستهلك سريعاً... والسبب في ان هذا النوع من الفن

يستهلك سريعاً ان الموضوع الذي يعبر عنه لا يمكن التعرض له أو الاقتراب منه إلا من وجهة نظر واحدة ثابتة محددة" (ديوي، 1963 : 257).

2- النمط التعبيري: ان كل الفنون هي إبداع أشكال تعبيرية أي أشكال معبرة عن الوجدان البشري وان الفن هو شكل أو صورة ومهمة هذا الشكل أو الصورة ان يعبر عن الوجدان البشري ولا يمكن فصل الصورة أو الشكل عن التعبير والا لم يعد هناك مثل هذه الصورة المعبرة هذا ما ذكرته سوزان لانجر حول الفن" (حكيم، 1986 : 41-42).

3- النمط التجريدي : "نمط فني يتجاهل الفنان من خلاله الأشياء التي تشير إلى ما تعلمنا رؤيته بأعيننا من أشياء أو أشخاص في الطبيعة بل هو منقطع تماماً عنها من حيث ما يشير إليه حتى وان زعم البعض تقديم مساحات من الألوان الصافية مثلاً بحجة انه استوحاها من الطبيعة فهي ليس لها مدلول في الفن التجريدي إلا على نفسها وعلى وفق علاقتها مع غيرها من الألوان ضمن الإطار العام للوحة فعلى سبيل المثال نجد ان هناك أعمالاً فنية تجريدية تحمل مسميات شتى لكن عند الوقوف أمامها لا نرى سوى مساحات من الألوان فقط... والتي ليس لها أية علاقة بمسمى اللوحة" (نيوماير، 1984 : 108).

مؤشرات الإطار النظري

- 1 - لاستراتيجية باير ميزة المناصفة بين دوري الأستاذ والطالب في إكساب المعرفة وتطبيقها وخصوصاً في مادة الإنشاء التصويري.
- 2 - استراتيجية باير تعمل على تنمية مهارات التفكير وخصوصاً الناقد ،والتي لها دور في التفكير في انشاء العمل الفني وتطويره أثناء التنفيذ.
- 3 - خطوات استراتيجية باير تساعد الطالب على انتقاء الإنشاء المناسب لفكرة العمل الفني .
- 4 - التنوع في التقنية يتيح للطالب الابتعاد في أصالة العمل الفني .
- 5 - تعدد الخامات توفر عدداً جيداً من الأفكار والتي يمكن التلاحق بينها لإنضاجها وبلورتها وإخراجها بشكل لائق.

الدراسات السابقة

العنوان	اثر التدريس باستخدام استراتيجية باير في التفكير الهندسي لدى طالبات الصف الثاني متوسط في مادة الرياضيات
هدف البحث	هدفت الدراسة على معرفة استعمال استراتيجية باير (Beyer) في التفكير الهندسي لدى طالبات الصف الثالث المتوسط في مادة الرياضيات
عينة البحث	تكونت عينة البحث من (74) طالبة من الصف الثاني متوسط
اداة الدراسة	اختبار التفكير الهندسي
أهم النتائج	وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين المجموعتين التجريبية والضابطة في المستوى الإدراكي والتحليلي والاستنتاجي لصالح المجموعة التجريبية
العنوان	استخدام انموذج ريجيليوت في تدريس مادة الانشاء التصويري وأثره في تحصيل طلبة فرع التربية الفنية في كليات المعلمين
هدف البحث	1- تصميم خطط دراسية بمادة الإنشاء التصويري وفقاً لأنموذج (ريكليوت) . 2- فاعلية هذه الخطط التدريسية المعدة في هذا البحث وأثرها في تحصيل طلبة فرع التربية الفنية - المرحلة الثالثة - كلية المعلمين - ديالى .
عينة البحث	اطلبة المرحلة الثالثة
أداة الدراسة	اختبار التحصيل بمادة الإنشاء التصويري
أهم النتائج	وجود فروق ذات دلالة إحصائية لصالح الاختبار البعدي

الفصل الثالث

منهجية البحث وإجراءاته

اتبع الباحث المنهج التجريبي في إجراءات البحث الذي يهدف إلى (تعرف أثر استراتيجية باير في إكساب المعرفة وتطبيقها بمادة الإنشاء التصويري لدى طلبة معهد الفنون الجميلة). كونه أكثر المناهج ملائمة لتحقيقه.

مجتمع البحث: تكون المجتمع من طلاب معاهد الفنون الجميلة المرحلة الرابعة في محافظة بغداد الدراسة الصباحية ، والبالغ إعدادهم (159) طالباً.

عينة البحث: اختير طلاب معهد الفنون الجميلة المرحلة الرابعة الدراسة الصباحية الرصافة الأولى بنين والبالغ عددهم (30) طالباً وبعد إجراء القرعة بالطريقة العشوائية البسيطة لتحديد المجموعتين التجريبية والضابطة.

التصميم التجريبي: لغرض التعرف على أثر الخطط التدريسية المعدة وفقاً لاستراتيجية باير ، اختار الباحث التصميم التجريبي ذو المجموعتين المستقلتين (التجريبية والضابطة) ذات الاختبارين القبلي – البعدي الذي يقتضي إجراء اختبار قبلي للمجموعتين يهدف إلى التعرف على مستوى الطلبة في امتلاكهم للمعلومات المعرفية ، واختبار تطبيقي، والتي هي من متطلبات مادة الإنشاء التصويري والجدول (1) يوضح ذلك .

جدول (1) يوضح التصميم التجريبي للبحث

المتغير المتغير المستقل	الاختبار البعدي	الاختبار القبلي		العينة	المجموعة	طلبة معهد الفنون الجميلة
		تطبيقي	معرفي	تطبيقي	معرفي	
التحصيل المعرفي	استراتيجية باير	×	×	×	×	التجريبية
والتطبيقي	الطريقة الاعتيادية	×	×	×	×	الضابطة

متغير الخبرة السابقة :

تم إخضاع طلبة المجموعة التجريبية إلى نوعين من الاختبارات القبليّة هما:

أ. اختبار إكساب المعرفة القبلي :

تم اختبار الطلبة بالاختبار إكساب المعرفة قبلياً الصورة (أ) الذي تكون من (50) فقرة، من نوع الاختبار الموضوعي، بلغت درجته الكلية (50) درجة، تم احتساب درجة كل طالب في المجموعتين وعند استعمال اختبار مان وتني، إذ كانت متوسط رتب درجات المجموعة التجريبية (8،53)، أما الضابطة (8،93) وعند استخراج قيمة مان وتني كانت (211) وهي أكبر من الجدولية (64) وهذا يؤشر إلى عدم وجود دلالة إحصائية عند مستوى (0،05). وكما موضح في الجدول (2)

جدول رقم (2) يبين نتائج مان وتني للتحقق من اختبار إكساب المعرفة القبلي وللمجموعتين

المجموعة	عدد الطلبة	متوسط الرتب	مجموع الرتب	قيمة مان وتني		الحكم
				المحسوبة	الجدولية	
التجريبية	15	8،53	128	211	64	غير دالة عند مستوى (0،05)
الضابطة	15	8،93	134			

ب. الاختبار التطبيقي:

أجرى الباحث اختباراً تطبيقياً لطلبة المجموعتين التجريبية، والضابطة بمادة الإنشاء التصويري وتم تقويم الجانب التطبيقي من قبل الباحث وملاحظين آخرين على وفق استمارة تحليل الأعمال الفنية المعدة لهذا الغرض وعند استعمال اختبار مان وتني، إذ كانت متوسط رتب درجات المجموعة التجريبية (7،86)، أما الضابطة (7،66) وعند

استخراج قيمة مان وتني كانت (227) وهي اكبر من الجدولية (64) وهذا يؤشر إلى عدم وجود دلالة إحصائية عند مستوى (0,05).وكما مبين في الجدول (3) .

المجموعة	عدد الطلبة	متوسط الرتب	مجموع الرتب	قيمة مان وتني		الحكم
				المحسوبة	الجدولية	
التجريبية	15	7,86	118	227	64	غير دالة عند مستوى (0,05)
الضابطة	15	7,66	115			

مراحل إعداد الخطط التدريسية :

1. **تصميم الخطط التدريسية :** قام الباحث بتصميم خطط تدريسية تتناسب مع طبيعة مادة الإنشاء التصويري كي تسهم في إكساب الطلبة للمعلومات التي يتطلبها العمل الفني لدى المجموعة التجريبية وتطبيقها عملياً، إذ تم تصميم (6) خطط تدريسية تضمنت سمات التكوين التي أفرزتها مدارس الرسم الحديث، إذ تمحورت الخطة التدريسية (1) للمدرسة التعبيرية التجريدية والخطة (2) لمدرسة الفن الشعبي - البوب ارت، والخطة (3) لمدرسة الفن البصري - (الابوب ارت) والخطة (4) لمدرسة الفن المفاهيمي والخطة (5) لمدرسة فن الأرض والخطة (6) لمدرسة الفن الرقمي.

2. **تحديد الفئة المستهدفة:** تعدُّ هذه الخطوة من الخطوات الأساسية في البحوث التجريبية، كونها تساعد الباحث على تحديد نوع المتعلمين وخصائصهم العلمية وحاجاتهم ومتطلباتهم , لذا قام الباحث بتحديد الفئة المستهدفة في البحث الحالي والمتمثلة بطلبة الصف الرابع، معهد الفنون الجميلة.

3. **تحديد الحاجات والمتطلبات المسبقة :** أجرى الباحث دراسة استطلاعية للوقوف على حاجات ومتطلبات عينة البحث طلبة الصف الرابع بما لديهم من خبرات معرفية وتطبيقية بسمات التكوين ، بعد جمع أعمالهم الفنية التي انجزوها في الفصل الأول من العام الدراسي (2025/2024) وتقويمها ، إذ حدد (الباحث) جوانب الضعف حول إمكانية

الطلبة في مادة الإنشاء التصويري على وفق سمات التكوين في الرسم الحديث والموضح بالآتي:

- عدم ارتقاء سمات التكوين للرسم الحديث لدرجة مقبول في أعمال الطلبة.
- هناك ضعف في معرفة الطلبة لعناصر وأسس بناء العمل الفني وهذا بالتأكيد يعطي مؤشراً عن وجود ضعف في الجانب التطبيقي.
- وجود ضعف في قدرة الطلبة على التنوع باستخدام الخامات المختلفة التي يمكن توظيفها في أعمالهم الفنية.
- الملاحظ على أعمال الطلبة إنها تتجه بشكل عام نحو الواقعية الأكاديمية ، والالتزام بقواعد الرسم المتداولة .

تحديد الأهداف التعليمية والسلوكية: انطلاقاً من الهدف التعليمي الذي حدده معهد الفنون الجميلة لتدريس مادة الانشاء التصويري (تنمية الجوانب المعرفية والمهارية) (التطبيقي) لطلبة معهد الفنون الجميلة في مادة الإنشاء التصويري).

ارتأى الباحث التأسيس لخططٍ تدريسية تتضمن كل واحدة منها مدرسة فنية من مدارس الرسم الحديث مبينة سماتها وأبرز فنانيها وأهم الأعمال التشكيلية لغرض تدريسها للطلبة (الفئة المستهدفة) بتحديد (6) أهداف تعليمية.

- ب- الأهداف السلوكية:** قام (الباحث) بتحليل كل هدف تعليمي إلى مجموعة من الأهداف السلوكية مراعيًا في ذلك تصنيف الأهداف (المعرفية والوجدانية والمهارية) .
- بناءً على ما تقدم ، تمّ تحليل كل هدف تعليمي إلى (5) أهداف سلوكية ، إذ أصبح المجموع (30) هدفاً سلوكياً على وفق تصانيف بلوم ، وسيمبسون وكروثكال.
- ج- تحديد المادة العلمية:** قام الباحث بتحديد المادة العلمية من خلال المصادر والأدبيات والأهداف التعليمية للمادة .

تصميم أدوات البحث

1. اختبار إكساب المعرفة : تمّ بناء اختبار إكساب المعرفة ذو الصورتين المتكافئتين بصورته الأولى على وفق الاختبارات الموضوعية (الاختبار من متعدد ، ملئ الفراغات،

تنسيب الصورة إلى ما يلائمها) وتم عرض صورتني الاختبار على مجموعة من الخبراء للتحقق من صلاحية فقراته (إذ يطبق الاختبار (أ) في التعرف على المعرفة السابقة ، أما الصورة الثانية للاختبار (ب) فيطبق في الاختبار البعدي والغية من الصورتين لتجنب انتقال اثر التدريب ، وبعد الأخذ بآراء وملاحظات السادة الخبراء حول صلاحيته في قياس ما وضع لأجل قياسه وشموله تحقيق أهداف البحث، قام الباحث بإجراء التعديلات التي حددها الخبراء لفقرات هذا الاختبار ليحضى باتفاقهم ،إذ تكون الاختبار بشكله النهائي من(6) أسئلة رئيسة تتفرع منها (50) سؤالاً تم تحديد (درجة واحدة) للإجابة الصحيحة و(صفر) للإجابة الخاطئة وبذلك أصبح المجموع الكلي لدرجة الاختبار تساوي (50) درجة ليكون جاهزاً للتطبيق بصورته النهائية.

السمات السايكومترية لأدوات البحث

1 - جرب الباحث اختبار إكساب المعرفة على العينة الاستطلاعية من الطلبة خارج عينة البحث الأساسية عينة التطبيق والبالغ مجموعهم إلى (40) فرداً لغرض التعرف على مدى وضوح الفقرات وزمن الإجابة ،إذ بلغ زمن متوسط زمن الإجابة 39دقيقة.

2 - طبق الباحث اختبار إكساب المعرفة على عينة استطلاعية من الطلبة خارج عينة البحث الأساسية عينة التطبيق والبالغ مجموعهم إلى (80) فرداً لغرض تأشير صعوبة وتمييز الفقرات وكذلك مدى ارتباط درجة كل فقرة من أسئلة الاختبار بالدرجة الكلية وأخيرا الثبات وكالاتي:

أولاً :معامل الصعوبة لفقرات الاختبار : تم حساب صعوبة كل فقرة باستخدام معادلة معامل الصعوبة إذ ظهر أن الدرجة تتراوح ما بين (36 ،- 66,0) .

لذلك فان هذا المؤشر يعد جيداً لصلاحية فقرات الاختبار التحصيلي المعرفي، ويمكن ان تقيس الأهداف التي وُضِعَ لأجل قياسها يشير (بلوم) "ان الاختبارات التي تتحدد مستوى صعوبة فقراتها بين (20-80%) تعد جيدة ".(بلوم ،1983: 107)

ثانياً :مؤشرات تميز الفقرات : لجأ الباحث إلى حساب القوة التمييزية لفقرات الاختبار ، إذ تبين ان جميع فقرات الاختبار واضحة ومميزة ما بين (0.46-0.76) .

ثالثاً :علاقة الفقرة بالدرجة الكلية

قام الباحث باستعمال معامل ارتباط بوينت بايسيريال. وتبين أن الفقرات الاختبارية جميعها دالة إحصائياً عند مقارنتها بالقيمة الحرجة لمعامل الارتباط البالغة (0,05) عند مستوى دلالة (0,05) ودرجة حرية (78).

مؤشرات الثبات: استخدم الباحث معادلة (كيودر ريتشاردسون / 20) في حساب معامل الثبات لفقرات الاختبار التحصيلي المعرفي، كونها تعد من المعادلات الإحصائية التي تستخدم بكثرة في هكذا نوع من الاختبارات عندما تكون الإجابة (0-1)، لذا تم حساب معامل الثبات لهذا الاختبار، الذي يساوي (0,86) وهو نسبة ثبات جيد.

2. الاختبار التطبيقي: بهدف قياس الجانب التطبيقي لطلبة المجموعتين التجريبية والضابطة ، تم تحديد مكوّنات الاختبار الذي تمثل بمجموعة من الأسئلة بلغت (18) فقرة يقوم طلبة المجموعتين التجريبية والضابطة بتنفيذها عملياً لقياس الجانب التطبيقي كجزء من متطلبات مادة الإنشاء التصويري. بعد ذلك تم تصحيح الأعمال التي أنجزها الطلبة من قبل لجنة مكوّنة من الباحث واثنين من الملاحظين^(*) على وفق استمارة تحليل الاختبار التطبيقي (الأعمال الفنية)

استمارة تحليل الاختبار التطبيقي الأعمال الفنية : قام الباحث بإعداد استمارة تحليل الاختبار التطبيقي (الأعمال الفنية للطلبة) لتقدير درجاتهم في الاختبار التطبيقي على وفق الأعمال التي يقومون بتنفيذها، إذ تم إعداد فقرات هذه الاستمارة على وفق الآتي :

1. المصادر والأدبيات التي تناولت فن الرسم الحديث .
 2. الدراسات والبحوث العلمية التي تمحورت حول اتجاهات الرسم الحديث .
- وبناءً على ذلك ، احتوت استمارة تحليل الاختبار التطبيقي (الأعمال الفنية) على (18) فقرة وحدد مقياساً خماسياً للتقويم كما في الجدول رقم (4) الآتي :

(*) استعان الباحث بالتدريسين المدرجة أسمائهم أدناه :

1. أ.م.د. حسين رشك خضير - تدريسي في، قسم التربية الفنية، كلية التربية الأساسية، جامعة ميسان .
2. أ.م.د. اخلاص عبد القادر طاهر - تدريسي في، قسم التربية الفنية كلية التربية الأساسية الجامعة المستنصرية.

جدول (4) يوضح مقياس تقويم الاختبار التطبيقي

يطبق المهارة بشكل : .					مكونات الاستمارة
ممتاز (5)	جيد جدا (4)	جيد (3)	مقبول (2)	ضعيف (1)	

السمات السايكومترية للاختبار التطبيقي

1 - الصدق : عرض الاختبار التطبيقي على مجموعة من الخبراء الذين ابدوا ملاحظاتهم حوله، واخذ (الباحث) بها وعدل ما يستوجب وحذف ما ليس له علاقة بأهداف البحث ثم، أعيد الاختبار التطبيقي إلى بعض الخبراء للحصول على موافقتهم حول صلاحيتها في قياس ما وضع لأجل قياسه ، إذ تم الحصول على إجماعهم على جميع الفقرات وهذا يُعد مؤشراً للصدق الظاهري .

ثبات الاختبار التطبيقي (تحليل الأعمال الفنية) : قام الباحث بإيجاد معامل الثبات للاختبار التطبيقي (تحليل الأعمال الفنية)، وذلك من خلال تصحيح (5) أعمال فنية نفذها طلبة العينة الاستطلاعية وصُححت من قبل الباحث وملاحظين آخرين استعان بهما بعد تزويدهما بالاستمارة مع الشرح حول كيفية استخدامها في الاختبار التطبيقي (تحليل الأعمال الفنية) للطلبة من خلال التعريف بعملية تقدير الدرجات على وفق المعيار المحدد في تلك الاستمارة .

تم احتساب معامل ثبات الأعمال الخمسة التي تم اختيارها في العينة الاستطلاعية وتم تقدير درجة لكل طالب، استخدم الباحث اختبار (كابا، Kappa) لاستخراج معامل الاتفاق بين الباحث والملاحظين الآخرين (لجنة التصحيح) ، إذ كان المعدل العام للاتفاق (0,84) وهو نسبة اتفاق ممتاز. (Landis&Koch,1977:pp159-174).

التطبيق الفعلي للخطط التدريسية :

قام الباحث بتطبيق الخطط التدريسية على العينة الأساسية بعد التأكد من جميع الظروف الملائمة للتطبيق (العينة - أدوات البحث - المكان - الوسائل التعليمية) .

الوسائل الإحصائية المستخدمة في البحث :

تم استخدام العديد من الوسائل الإحصائية لتحليل بيانات البحث واستخراج النتائج وهي :

1- معادلة هولستي (Holsti) تم استخدام هذه المعادلة في حساب معامل الصدق لاختباري اكساب المعرفة و التطبيق.

2- 20 Kauder Richardson -2 معادلة كودر ريتشاردسون

تم استخدام هذه المعادلة لحساب الثبات لفقرات اختبار إكساب المعرفة.

3- معادلة معامل الصعوبة (Difficulty Equation) تم تحديد معامل الصعوبة من خلال حساب النسبة المئوية للطلبة الذين أجابوا إجابات صحيحة على كل فقرة .

4- معادلة معامل التمييز (Discrimination)

تم حساب القوى التمييزية لفقرات الاختبار باستخدام معادلة الفرق بين الإجابات الصحيحة للمجموعتين (العليا . الدنيا) .

5 - اختبار مان وتني للعينات المستقلة (Man -Wetny) للتحقق من الفرضيات ،والتكافؤ في الاختبارين القبليين

6 - اختبار (كابا، Kappa) لقياس ثبات اختبار التطبيق

الفصل الرابع

يستعرض في هذا الفصل :النتائج ومناقشتها، وتفسيراتها ،واستنتاجات الباحث وتوصياته ومقترحاته ،وكالاتي:

أولاً : النتائج

- الفرضية الأولى : لا يوجد فرق ذو دلالة إحصائية عند مستوى دلالة (0,05) بين متوسطي رتب درجات أفراد المجموعتين التجريبية و الضابطة على اختبار إكساب المعرفة بعدياً .

طبق الباحث اختبار مان وتني للتحقق من الفرضية الأولى الخاصة باختبار إكساب المعرفة ، إذ كان متوسط رتب درجات المجموعة التجريبية (26) درجة ، بينما كانت متوسط رتب درجات المجموعة الضابطة (8,43) ، فكانت نتائج الاختبار ان قيمة مان وتني المحسوبة تساوي (45,00) وبمقارنتها بالجدولية (64,00) فكانت اصغر منها وهذا يؤثر وجود فروق وباتجاه المجموعة التجريبية التي درست وفقاً لاستراتيجية باير ، وكما موضح في جدول (6)

جدول رقم (6) يبين نتائج اختبار مانوتني للتحقق من الفرضية الأولى (إكساب المعرفة)

المجموعة	عدد الطلبة	متوسط الرتب	مجموع الرتب	قيمة مان وتني		الدالة والحكم
				المحسوبة	الجدولية	
التجريبية	15	26	390	45,00	64,00	دالة عند مستوى
الضابطة	15	8,43	126,5			(0,05) لصالح التجريبية

أن هذه النتيجة تؤكد اثر استراتيجية باير في إكساب المعرفة بمادة الإنشاء التصويري إذ حققت فيها التوافق بين الأفكار والمفاهيم والمعلومات النظرية التي يمكن ملاحظتها من خلال إجابات الطلبة بعد دراستهم للمحتوى التعليمي . فضلا عن ذلك ، فان هذه النتيجة جاءت متفقة مع نتائج الدراسات السابقة كدراسة (القرة لوسي ، 2017) .

الفرضية الثانية : لا يوجد فرق ذو دلالة إحصائية عند مستوى دلالة (0,05) بين متوسطات رتب درجات أفراد المجموعتين التجريبية و الضابطة على اختبار التطبيق (الأعمال الفنية) بعدياً .

طبق الباحث اختبار مان وتني للتحقق من الفرضية الثانية الخاصة باختبار التطبيق (الأعمال الفنية) ، إذ كان متوسط رتب درجات المجموعة التجريبية (25,3) درجة ،بينما كانت متوسط رتب درجات المجموعة الضابطة (8,72) ، فكانت نتائج الاختبار ان قيمة مان وتني المحسوبة تساوي (19,5) وبمقارنتها بالجدولية (70) فكانت اصغر منها وهذا يؤشر وجود فروق وباتجاه المجموعة التجريبية التي درست وفقاً لاستراتيجية باير ،وكما موضح في جدول (7)

جدول رقم(7) يبين نتائج مان وتني للتحقق من الفرضية الثانية (اختبار التطبيق)

المجموعة	عدد الطلبة	متوسط الرتب	مجموع الرتب	قيمة مان وتني		الدالة والحكم
				المحسوبة	الجدولية	
التجريبية	15	25,3	379,5	19,5	64	دالة عند مستوى (0,05)لصالح التجريبية
الضابطة	15	8,72	139,5			

أن هذه النتيجة تدل على اثر استراتيجية باير في تطوير المهارات الفنية لطلبة المجموعة التجريبية في الجانب التطبيقي لمادة الإنشاء التصويري ، وهذا يعني ان المحتوى التعليمي قد أسهم في توضيح هذه الحقائق والمفاهيم العلمية والفنية ، وبالتالي بلورتها لأفكار وتوظيفها في تنفيذ أعمال فنية تظهر فيها معالم مدارس الرسم الحديث. وهذه النتيجة تتفق مع دراسة (المرسومي ،2003) وجد الباحث ان المحتوى التعليمي اذا تم تنظيمه بصيغة متسلسلة على وفق خطوات تعليمية مترابطة في مفاهيمها ومعلوماتها يمكن ان تكسب الطلبة جانباً معرفياً يعُد من ضروريات اكتساب المهارة الفنية ، إذ ان كل مهارة فنية لا بد أن ترتبط بجانب معرفي يوضح فلسفة المهارة وما يتعلق بمكوناتها. وقد توصل الباحث إلى الاستنتاجات الآتية :

- 1- وجود تفاعل بين الطلبة وخطوات الاستراتيجية (باير) وهذا دافع باتجاه هكذا نوع من الاستراتيجيات التي تجعل الطلبة شريكاً فاعلاً في عملية تعلمهم.

2- ان تفوق طلبة المجموعة التجريبية التي درست مادة الانشاء التصويري يعود ذلك إلى عملية التنظيم للمعلومات والمهارات الفنية المتعلقة بمدارس الرسم الحديث في مادة الإنشاء التصويري.

كما خلاص البحث إلى عدد من التوصيات من بينها :

- إضافة مفردات هذه الدراسة غالى مفردات مادة الإنشاء التصويري التي تدرس حالياً في معاهد الفنون الجميلة .
- استعمال المحتوى التعليمي لمادة الإنشاء التصويري في تدريس طلبة المؤسسات التعليمية الأخرى ذات العلاقة ، بعد ان أثبتت أثرها في إكساب طلبة التربية الفنية معرفياً وتطبيقاً.
- تدريس موضوع المدارس الفنية الحديثة ضمن مادة تاريخ الفن الحديث تحديداً فيما يخص الجانب النظري منها وذلك لثبوت أثرها وفائدتها في تحصيل الطلبة معرفياً.

أما المقترحات فقد جاءت كالآتي :

- إجراء دراسات في مواد أخرى باستعمال استراتيجية باير

المصادر

- 1- ابو جادو، (2007): تعليم التفكير النظرية والتطبيق ، دار المسيرة الطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن
- 2-.....،صالح محمد علي، محمد بكر نوفل، (2010) : تعليم التفكير - النظرية والتطبيق، ط3، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن.
- 3 - بلوم ، ب. بنيامين وآخرون، (1983) :تقييم تعلم الطالب التجميعي والتكويني تر: محمد أمين المفتي وآخرون، دار ماكجروهيل للنشر، الطبعة العربية، القاهرة.

- 4 - حكيم، راضي. (1986) : فلسفة الفن عند سوزان لانجر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،
- 5 - الحنفي، عبد المنعم، (1991): موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر.
- 6- ديوي جون، (1963) : الفن خبرة، ت زكريا ابراهيم، مكتبة مصر، القاهرة،.
- 7 - رزوقي، رعد مهدي، وسهى عبد الكريم،(2013): التفكير وانواعه ، ط2، دار المسيرة للتوزيع والنشر ، عمان، الأردن.
- 8- رياض ، عبد الفتاح . التكوين في الفنون التشكيلية ، القاهرة ، دار النهضة العربية ، 1974 .
- 9- ريد، هيربرت، (ب ت) : معنى الفن، ترجمة سامي خشبة، دار الشؤون الثقافية العامة . بغداد.
- 10 -ستولينز، جيروم،(1974) النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، ط2، ترجمة فؤاد زكريا، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،.
- 11 - السرور، نادية، 2005: تعليم التفكير في المنهج المدرسي، ط1، دار وائل للمشر والتوزيع والطباعة ، عمان ،الأردن.
- 12- سعادة، جودت،(2006): التعلم النشط بين النظرية والتطبيق، ط2، دار الشروق ،الأردن.
- 13 - سكوت، روبرت جيلام،(1980): أسس التصميم ، ت: محمود يوسف. دار النهضة العربية للطباعة ، القاهرة ،
- 14 - السليتي ، فراس محمود مصطفى ، (2006) : التفكير الناقد والإبداعي استراتيجية التعلم التعاوني في تدريس المطالعة والنصوص الأدبية ، ط1 ،دار جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، عمان ،الأردن.

- 15 - عبد الحميد، شاكر. (1987): العملية الإبداعية في فن التصوير، سلسلة عالم المعرفة، العدد 109، الكويت.
- 16 - عبد العزيز، سعيد، (2009): تعليم التفكير ومهاراته تطبيقات وتدريبات عملية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الأردن.
- 17 - العياصرة، رفيق وليد، (2011): التفكير الناقد واستراتيجيات تعليمية، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن.
- 18 - القرة لوسي، سمير علي محمد (2017): اثر التدريس باستخدام استراتيجية باير في التفكير الهندسي لدى طالبات الصف الثاني متوسط في مادة الرياضيات ،رسالة ماجستير (منشورة)،كلية التربية ،جامعة بغداد.
- القيسي، نايف، (2010): المعجم التربوي وعلم النفس، دار الساعة للنشر والتوزيع ودار المشارق الثقافي، عمان، الأردن.
- 19 -مالنز، فريدريك، (1993):الرسم كيف نتذوقه، عناصر التكوين، ت هادي الطائي، مراجعة سلمان الواسطي، دار الشؤون الثقافية العامة . بغداد.
- 20 - مايروز، برنارد. (2003): الفنون التشكيلية كيف نتذوقها، ت سعد المنصوري، القاهرة، دار قيريت، ط1.
- 21 - المرسومي، جنان احمد(2003): استخدام انموذج ريجيليوت في تدريس مادة الانشاء التصويري وأثره في تحصيل طلبة فرع التربية الفنية في كليات المعلمين، رسالة ماجستير (غير منشوره)، كلية المعلمين، جامعة ديالى.
- 22 - نيوماير، سارة(ب ت): قصة الفن الحديث، ت، رمسيس يونان، سلسلة الفكر المعاصر، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة.
- 23-BEYER,B.(1985):critical thinking whatis it. journal of social education,rol(44)NO.

24-Brook, filed, s.(1987). Dereloping critical thinker.lst a
dditionopenunirersity press, England.

25 – Landis, J. R., & Koch, G. G. (1977). The measurement of
observer agreement for categorical data. *Biometrics*, 33(1),
.159-17

التقنيات الرقمية وتمثالاتها في سيميائية العرض المسرحي الموجه للطفل

quantit and its digital representations in the semiotics of theatrical performance directed at children

بسمه سعد سلمان

BasmaSaadsalman

أ.د فاضل عرام لازم

Fadel Aram Lazim

basma.saad@uowasit.edu.ig

مستخلص

يتمحور البحث حول (التقنيات الرقمية وتمثالاتها في سيميائية العرض المسرحي الموجه للطفل) إذ تكون من أربعة فصول :

الفصل الأول ، هو الإطار المنهجي الذي تحددت فيه أهمية البحث ومشكلته والحاجة إليه وهدفه وتحديد أهم المصطلحات التي وردت فيه إذ تبلورت مشكلة البحث بالتساؤل الآتي:(كيف تتمثل التقنية الرقمية في سيميائية العرض المسرحي الموجه للطفل) ، أما هدف البحث فهو (تعرف التقنيات الرقمية وتمثالاتها في سيميائية العروض المسرحية الموجهة للطفل) أما الفصل الثاني (الإطار النظري والدراسات السابقة ، فقد تضمن ثلاث مباحث) المبحث الأول : مفهوم التقنية الرقمية ، والمبحث الثاني : مفهوم السيميائية ، والمبحث الثالث التقنيات الرقمية والسيميائية في المسرح ، وانتهى الفصل الثاني بمؤشرات الإطار النظري والتي اعتمدتها الباحثة كأداة للبحث والدراسات السابقة .

أما الفصل الثالث : إجراءات البحث ، تضمن مجتمع البحث ، ومنهج البحث ، وأداة البحث ، التي صاغتها الباحثة عبر استمارة الاستبيان وعرضها على مجموعة من الخبراء

، ومن ثم صاغتتها بشكلها النهائي لتكون آلية لتحليل عينة البحث التي تضمنت نموذج مختار من العروض المسرحية التي قدمت في مهرجان شهاب الدولي والتي كانت عبارة عن سبعة عروض وتم اختيار مسرحية (طربوش وعيادة الأسنان) بطريقة قصدية كعينة للبحث

اما الفصل الرابع والذي تضمن ابرز النتائج ومنها :

1_تمثلت التقنية الرقمية في تحقيق الصورة الفنية الجمالية للأحداث الخيالية في سيميائية العرض المسرحي من خلال الشاشة الالكترونية ، فضلاً عن ابتعادها عن الوسائل التقليدية التي لا تثير أهمية لدى الأطفال الآن . كما في مسرحية (طربوش) في مشهد الحلم إذ تمثلت العلامات بأنها فعلاً في حلم من خلال توظيف الشاشة الرقمية .

الكلمات المفتاحية

التقنيات الرقمية ، السيميائية

The research is focused on (quantity and its digital representations in the semiotics of :theatrical performance directed at children), as it consists of four chapters The first chapter: It is the introductory framework in which the importance of the research, its form, the need for it, and its goal were introduced, and the most important terms mentioned in it were identified, as the research crystallized with the following digital question: (How are the technical options in the semiotics of the presentation directed to everyone), but the goal of the search for it (learn about digital technology like its examples) (In the semiotics of progress to reach this principle). As for the second chapter, the theoretical framework and previous studies, three topics were involved (the first topic: the concept of digital technology, the second research: the concept of semiotics, and the third topic: digital effects and semiotics in theatre), and

the second chapter ended with indicators of the theoretical framework, in which the study serves as a tool for research and previous studies

But the third chapter: research procedures, includes the research community, the research methodology, and the research tool, which the researcher formulated via a ready-made electronic questionnaire form on a group of experts, and then formulated it entirely for her final Czech analysis of the technical research that is still chosen from the innovative model that It was presented at the Shihab International Festival, which consisted of seven performances, and the play (Tarboosh and the Dental Clinic) was chosen intentionally as a sample for the research

The Chapter Four, it included presenting the results, among which were the following:

1-The digital technology contributed to achieving an aesthetically artistic visualization of the imaginary events within the semiotics of the theatrical performance through the electronic screen. It also moved away from traditional methods that no longer attract children's interest. This was evident in the play "Tarboosh", particularly in the dream scene, where the signs reflected that the characters were truly in a dream through the use of the digital screen.

Keywords: Digital Technologies, Semiotics

الفصل الأول : الإطار المنهجي

مشكلة البحث :

يعد استخدام التقنية الرقمية في المسرح المعاصر، نتيجة لما شهده الفن المسرحي من تطورات كبيرة في مجال التكنولوجيا في العقود الأخيرة مما أدى هذا التطور بشكل مباشر إلى خلق آفاقا جديدة أمام المخرج ولاسيما مصممين السينوغرافيا باكتشاف سبل جديدة وأدوات حديثة في تشكيل علامات ودلالات سيميائية متعددة في العرض المسرحي عن طريق التقنية الرقمية التي تعطي رؤية فنية وفكرية على خشبة المسرح وذلك لتغذية الذائقة الجمالية لدى المتلقي الصغير ، حيث يتغلب عليها عنصر التشويق في خلق بيئة تقترب إلى ذهن المتلقي الصغير ، ولذلك أصبحت التقنية الرقمية ووسائطها في عصرنا الحالي لا تقتصر على تسليط الضوء في بقعة معينة أو كشف جانب من الخشبة بل أكثر من ذلك عن طريق ربطها بمنظومة الكمبيوتر الرقمي الذي يضم العديد من البرامج والمعالجات الرقمية ذات الاستجابة السريعة والدقيقة حيث نجد هناك أنظمة وأجهزة للتقنية الرقمية ومعدات وأجهزة التحكم فيها عديدة ومتنوعة وإن كل نوع منها يختلف عن الآخر من حيث المواصفات والمميزات والخصائص التي تعمل بها في المسرح ، إذ أصبحت التقنية الرقمية عنصراً فاعلاً وأساسياً بما يقدمه من دلالات وعلامات متخيلة من أجل الوصول إلى مستوى مميز في القيمة الفنية والجمالية وأصبح هناك تعاون مشترك بين رؤية الفنان والتكنولوجيا الحديثة التي بإمكان التحكم بها عن بعد ، ونجد أن التقنية الرقمية تتجاوز الفهم التقليدي في العمل الفني إذ تساهم بخلق صور وأحداث درامية بشكل مؤثر فهي تعمل على المعالجة الفنية وإظهار علامات واسعة الإبداع في العرض المسرحي لاسيما العروض الموجهة للأطفال ، وتمنح المخرج مساحة تفكير رحبة في توظيف مادة فنية تنسجم مع ما يقدمه من رؤى وأفكار في العرض المسرحي ، وما تحققه التقنية الرقمية بمنح الصورة المسرحية دوراً فاعلاً يوازي ما تحمله الكلمة من معنى وهذا ما تسعى إلى تحقيقه في عروض مسرح الأطفال إذ أن هذا المسرح تشغل فيه الصورة مساحة أوسع من المساحة التي تحتلها الكلمات لأن الطفل يتأثر بالدراما عبر متعة المشاهدة أو الفرجة لذلك تجعله مندمجاً بها وهنا اقتضت الحاجة إلى تسليط الضوء على التقنية الرقمية

وتمثلاتها وما تقدمه من دلالات وعلامات سيميائية في عروض مسرح الأطفال لكي تصل بالطفل إلى أبعاد تربوية استكشافية جمالية ، والتوغل في خياله الواسع عبر الشاشات التي استطاعت ان تأخذ الطفل إلى عوالم أخرى من خلال التكنولوجيا والطاقة الهائلة الكامنة بها ، ومن خلال مشاهدة الباحثة للعديد من العروض المسرحية الخاصة بالأطفال وجدت ان الكثير من تلك العروض التي وظفت فيها التقنية الرقمية والتي أضافت لها بعداً جمالياً وجواً درامياً ساهمت بالتشويق والجاذبية كما تسهم أيضاً لتحقيق الأهداف المهمة في مسرح الأطفال ، وعلى هذا حددت الباحثة مشكلة بحثها بالسؤال التالي :-

كيف تتمثل التقنية الرقمية في سيميائية العرض المسرحي الموجه للطفل ؟

أهمية البحث والحاجة إليه

1- التركيز على دور التقنيات الرقمية في مسرح الطفل .

2- تقييد الطلبة الدارسين والباحثين في الفنون المسرحية .

هدف البحث :

يهدف البحث الحالي إلى تعرف التقنيات الرقمية وتمثلاتها في سيميائية العروض المسرحية الموجهة للطفل .

حدود البحث :

يقتصر البحث الحالي على الحدود التالية :-

الحد الموضوعي: التقنيات الرقمية وتمثلاتها في سيميائية العرض المسرحي الموجه للطفل .

الحد الزمني: سنة (2023) .

الحد المكاني: العروض المقدمة في جمهورية العراق ، محافظة بغداد ، دائرة السينما والمسرح ، مسرح الرشيد .

تحديد المصطلحات :

التقنية الرقمية : "مفهوم شمولي يهتم بكل وسائل المعرفة العلمية والفنية والجمالية والفلسفية ، التي يمكن بواسطتها تصميم وتطوير وانتاج وتوزيع مختلف المواد والخدمات ، إذ تهتم التقنيات بالجانب العملي التطبيقي وترسخ في الوقت نفسه الجانب النظري ، لأن الجانب

النظري عندما يدعم بالجانب العملي تصبح التجربة أكثر غناء وتأثيراً" (حسن:2022، العدد32)

التقنية : "هي التطبيق المنهجي للمعرفة العلمية باستخدام الأدوات والوسائل لتحقيق أهداف محددة بكفاءة ودقة" (الحيلة:2010، 23)

وعرفت بأنها "أسلوب منظم لتوظيف الإمكانيات المادية والبشرية لتحقيق أفضل ناتج تعليمي بأقل جهد ووقت" (زيتون:2005، ص17)

الرقمية : لغة ، من "رقم ، يرقم ، ترقيماً ، ونقول يرقم النص أو صفحات الكتاب ، أي جعل لها أرقاماً" (العطية:2010، 601 ص)

اصطلاحاً : "هي إمكانية تحويل جميع المعلومات إلى مقابل رقمي . فحروف الألف باء التي تصاغ بها الكلمات والنصوص ، يعبر عنها بأكواد رقمية ، تتناظر هذه الحروف رقماً بحرف ، والأشكال والصور يتم مسحها إلكترونياً لتتحول إلى مجموعة هائلة من النقاط المتراصة والمتلاحقة يمكن تمثيل كل نقطة من هذه النقط رقماً" (علي:2001، ص 77)

التعريف الاجرائي

التقنية الرقمية : هي مجموعة الأدوات والوسائط والبرمجيات الالكترونية التي يوظفها العرض المسرحي في تحويل المحتوى البصري والسمعي إلى صيغ رقمية ، بما يساهم في بناء الصورة المسرحية ، ودعم الدلالة الجمالية والتعبيرية داخل العرض .

السيمائية

"السيمائية هي العلم الذي يدرس طبيعة العلامات والعلاقات التي تربط بين العلامة وموضوعها والمفسر لها" (بيرس:2002، ص45) .

ويعرف (سوسير) السيمولوجيا على : "أنها علم يدرس حياة العلامات داخل المجتمع ، وهي علم يكشف طبيعة العلامات والقوانين التي تحكمها" (دي سوسير:1985، ص33)

التعريف الإجرائي

السيمائية : هي المنهج الذي يعتمد عليه البحث في كيفية اشتغال العلامات والرموز والدلالات البصرية والسمعية الناتجة عن توظيف التقنيات الرقمية في العرض المسرحي.

الفصل الثاني: الإطار النظري

المبحث الاول : مفهوم التقنية الرقمية :

إننا اليوم نعيش مرحلة فريدة من تاريخ البشرية وذلك بسبب ما نشاهده من تحولات تكنولوجيا سريعة مع وجود كم هائل من الأجهزة التقنية الحديثة التي نستخدمها في حياتنا اليومية التي تتنوع من ناحية التحكم وبذل جهد ذهني متواصل مع العلم الرقمي أو الافتراضي "وقد توسع ذلك التطور وقاد المجتمعات إلى أسس واستخدامات جديدة في التكنولوجيا من خلال التقنيات الحديثة" (ينظر:ايكن:2017) ، إذ دخلت التقنيات الحديثة في المجالات العلمية والتربوية والثقافية والفنية وغيرها "مع تطور عصر المعلومات بدأ الأمر تمهيداً إلى قيام ثورة جديدة هي الثورة الرقمية التي تمثل انتصار العقل على الجسد ، وينشطر النشاط الإنساني إلى جزأين هما النشاط الفكري والنشاط التطبيقي العملي لاستيفاء الحاجات المعيشة ، لذلك فالتطور التقني يعد ثيمة جمالية من ثيمات عصرنا الحالي منطلقاً بتركيزه على المعلوماتية التي تشكل وسائل تفاعلية توضح أفكارا حدثية تصب في الفكر الإنساني الحديث متجاوزاً الفكر القديم الذي ربط الإنسان ببيئته فقط إذ يربط كانط مفهوم التقنية بمفهوم النظرية إذاً فهي التي تحدد وتشرح علاقة السببية أي أنها مجموعة أعمال نظرية ثم تطبيقية يترتب عليها أفعال وأعمال ونتائج لاحقة لها ، وتطورت أسس التقنية بتطور حاجيات الإنسان المجتمعية وممارسته اليومية إذ ان الحاجة التقنية تعني في الوقت نفسه وجود تغييرات سريعة وجوهرية في علاقة الإنسان بطبيعته وبيئته فهي خطوات في اتجاه غزو الكون والتحكم بعملياته البيولوجيا الذهنية وترابطه العلمي مع الإله (ينظر:البطاط:2020 ،ص8-15).

"ونجد ان هذه التحولات التكنولوجية لم تكن تحولات شكلية بل أنها أخذت مديات واسعة وذلك من خلال توظيفها في بنية المجتمع المعاصر لما تحمله من قراءات جديدة في الفكر الإنساني إذ تعتمد هذه القراءة الجديدة مفاهيم عصر التكنولوجيا المعاصرة

كالسيرانية ،أو الذكاء الاصطناعي ، والحاسوب ، والنظام الرقمي ، والعوالم الافتراضية،... وغيرها التي باتت تمس حواسنا (بيولوجيا وسيكولوجيا) بنحو مباشر " (بلاس:2013،ص181) ، شهد المسرح الحديث تجارب مهمة أضافت إلى الحدث المسرحي نكهة خاصة من خلال استخدام التقنيات الرقمية في المسرح عبر تقنيات حديثة ، ان التأسيس الأول للتقنية الرقمية وتوظيفها في الفضاء المسرحي قد جاء من خلال استخدام (الفانوس السحري) * لعرض الأفلام السينمائية والصور والمناظر المتحركة إذ تعد في تلك المرحلة تجربة جديدة تضاف في عالم الإخراج المسرحي ومن المخرجين الذين أسس لهذه التجربة المخرج الألماني بسكاتور من خلال وضع شاشة في خلفية المسرح واستخدام الفانوس بوضع عاكس ليعرض الصور ويضخمها " (ينظر: محمد، 2019، ص71-72).

تمثل العلاقة بين فن المسرح والتكنولوجيا الرقمية مسألة تزداد تعقيداً مع تطور التكنولوجيا " بداية ان اثر التقنية الرقمية لا يقتصر فقط على مستوى الاتصالات والمعلومات ، وإنما يتجاوزه إلى الإبداع الفني بشكل عام والإبداع المسرحي بنوع خاص ، وان التطور التكنولوجي الهائل الذي يحيط بنا والذي طال كل جوانب الحياة اليومية للبشر ، وتمخض عنه العديد من النتائج والابتكارات التكنولوجية يؤثر تأثيراً واضحاً في عمليتي الانتاج والتلقي في المسرح " (السيد: 2021، ص7). وسنذكر أهم الأدوات الرئيسية في التقنية الرقمية .

الكومبيوتر: "ارتبط الكومبيوتر في بادئ الأمر مع العلوم الحاسوبية والرياضية لإعطاء نتائج حقيقية وسريعة التفاعل ، وفي منتصف القرن العشرين توسع عمله في الكثير من الحقول التعليمية والتجارية وكذلك الافادة منه فنياً من خلال المعالجة وإعطاء نتائج جديدة عبر استخدامه في التصاميم بشكلها الاولي " (الباجلان: 2021، ص85)، إذ ان التقنيات الرقمية الحديثة تسهم في معالجة الكثير من الأمور الفنية ولاسيما في المسرح وانعكست تلك المعالجات بشكل ايجابي في عروض مسرح الطفل عبر التقنيات الحديثة وذلك من خلال "وصفها أداة لتحقيق وتنفيذ التحديات التصميمية والابتكارات الجديدة ليكتسب العرض المسرحي بفعل ذلك قيمةً اعتبارية تعزز أهميته أمام التطورات التقنية المتلاحقة

وانعكاساتها على الصورة المرئية وعليه أن الكمبيوتر يعد جزءاً مهماً من منظومة التصميم الرقمي الذي يساهم في تحقيق رموز وعلامات رقمية فضلاً عن انه يعطي للمخرج أشكالاً إبداعية وصولاً إلى التكامل الفني في العرض المسرحي ، وهناك من البرامج المهمة التي تسهم في إبراز مضمون العمل الفني رقمياً الذي يعمل وفق معالجات فنية إبداعية بشكل انسيابي ، ان واحداً من انعكاس العملية التصميمية في المسرح يأتي من خلال أجهزة فنية تعمل وفق نظام رقمي يرتبط بالكمبيوتر أو الحاسبة ، فبواسطة البرامج المتعددة التي يطرحها الكمبيوتر تجعل من المؤثرات شيئاً سهلاً وممكناً من خلال تمثيلات تجريدية مبتكرة لمواد محسوسة ومفهومة يتم تصميمها عبر البرامج وانعكاسها عبر أجهزة الكترونية" (ينظر: الخفاجي: مصدر سابق، ص99).

الداتا شو : "جهاز الكتروني يقوم بعرض البيانات المخزونة في الحاسوب أو أجهزة الاتصال الذكية الحديثة (الصوت - الصورة - الفيديو) بعد معالجتها ، ويعد هذا الجهاز تقنية وسطية بين الحاسبة وبياناتها الرقمية وبين الفضاء المسرحي الذي يقوم من خلاله بعرض الصورة أو المادة التصميمية النهائية ، وتستعمل هذه التقنية في مجالات مختلفة ومنها التربية والتعليم وفنون السينما وكذلك في الوسائل التعليمية ، وبالتالي نجده في عروض مسرح الأطفال يوفر للكثير من المخرجين والمصممين والمشتغلين جملة من المعالجات الإخراجية فضلاً عن البحث لكل ما هو جديد وابتكار في عالم المسرح ، بالإضافة إلى توفير الوقت والجهد ، وكذلك بالإمكان التحكم به من ناحية الحجم أو الشكل والتصميم من خلال الحاسوب" (ينظر: كاظم، 2022، ص75).

" ان جهاز الداتا شو يحتوي على منظومة من العناصر تساعد على عرض الصورة الرقمية أو الالكترونية إذ يحل بديلاً للرسم التقليدي في فضاء العرض المسرحي بشكل واسع ودقيق ، وتتكون تقنية الداتا شو من عدسة قابلة للارتفاع والانخفاض بسهولة مع اشتغال مصباح ضوئي يعمل بدرجات ما بين 350 واط ويصل إلى 5000 واط ، إذ يتم السيطرة على درجة حرارة المصباح عبر مروحة تبريد مع وجود وصلات ومدخلات اذ يتم عبرها عرض البيانات عن طريق أجهزة الوسائط المتعددة الرقمية ، وعند التشغيل يتم تحويل البيانات أو الإشارة القادمة من جهاز DVD أو الكومبيوتر أو CD أو الفيديو أو

الكاميرات إذ يتم تحويلها إلى نقاط صورية تتم إضاءتها عن طريق المعالج الصوري "(السوداني:مصدر سابق،ص 47)

وترى الباحثة ان استخدام الداتا شو في العرض المسرحي يساهم في إضافة دلالة صورية للعرض ، " أضحت الصورة الرقمية في العصر الحديث ظاهرة جديدة في الفن "(محمود:2012،ص202) لمساهمتها الفعالة في تنمية الجوانب الفكرية والتوسع الخيالي للمتلقي .

الليزر : تتميز هذه التقنية بأشياء رسوم متنوعة وتشكيلات ضوئية لونية متحركة من خلال الإشعاع الضوئي الذي يأخذ حيزاً واسعاً في فضاء العرض المسرحي ، " عبر أجهزة الليزر التي لديها القدرة في التحكم والتحول والتعامل مع مختلف أنواع السطوح ، وهي تتشابه في عملية إسقاطها وانعكاسها مواصفات الضوء لكونها إضاءة مركزة ، إذ ان لها مواصفات الضوء في كثير من النواحي الفيزيائية مع تفوقها عليه بسبب عملية التركيز التي تمتلكها لأن الضوء المنبعث من جهاز الليزر لديه القدرة على السقوط على بخار أو ماء ليكون بمثابة شاشة يضيئ عليها لأن عملية التركيز الضوئي لديها القدرة في التعامل مع ذرات بخار الماء كشاشة عرض تتمكن من إظهار مواصفات الصورة المرسله خلال الحزمة الضوئية "(السوداني:مصدر سابق،ص52).

الهولوجرام: يعد الهولوجرام من استنتاجات عمل الليزر ، لكن بصفات محدثة ، وتختلف عن التأسيس الأولي ، وهو من أهم الاكتشافات التي تمت في منتصف القرن العشرين ، وتقنية الهولوجرام هي " طريقة تصوير تعتمد على التقاط الضوء المبعثر من الهدف ومن ثم تجميعه بطريقة تظهره ثلاثي الأبعاد وهو كصور الأشياء التي تطفو في الهواء وتعد تقنية الهولوجرام أو ما يسمى الطيف الثلاثي الأبعاد من التقنيات الهامة التي تستدعي مشاهد وشخصيات من عوالم أخرى أو أزمنة ولت من قديم الأزل لتظهر أمام الجمهور - لذا فقد أفاد بعض المخرجين من تلك التقنية في استدعاء بعض المشاهد الافتراضية غير الواردة الحدوث على خشبة المسرح "(عبد اللطيف:2022،ص3) ، لأن الكثير من المخرجين أو المصممين العاملين في مجال المسرح يبحثون دائماً عن ما هو جديد في عالم المسرح ويكون جزءا من مواكبة الحداثة والتطور التي تخاطب العقل

البشري في ظل تلك التطورات السريعة ، ويتناسب أيضا مع تلك الإمكانيات المتوفرة لديهم ، ان ما تمتلكه هذه التقنية من انبهار وإثارة ومتعة بصرية نجد ان الأطفال من أكثر الفئات اهتماماً بها ، وبالتالي أصبحت تقنية مهمة في مجال التعليم أو الدراسة إذ تعطي للتلميذ رؤية مقنعة وواقعية على أنها تستطيع جلب شخصيات تاريخية وعلمية في زمن بعيد لكي يتحدثون عن تجربتهم العلمية ، وكذلك تقدم للطلبة إمكانية التواصل من طلاب أو تجارب أخرى في مواقع مختلفة وبطريقة جذابة وفعالة ومشوقة وتجعل التلاميذ والطلبة أكثر كفاءة في تحقيق الأهداف والوصول إلى نتائج علمية رصينة ، وفي مسرح الأطفال فأن الفائدة لا تقل شأنًا عن التعليم لما تقدمه من مادة فنية جمالية إبداعية تحقق أهداف تربوية استكشافية بطرق مشوقة ومؤثرة لدى المتلقي (ينظر: حامد: 2022، ص 91-92).

الإضاءة الرقمية: وتنقسم إلى جهاز المجسات الضوئية * : يتم التحكم بها من خلال أنظمة حديثة الكترونية رقمية تعمل بالتحسس الحركي الواقع على خشبة المسرح ، أي أنها تتمثل وكأنها مفتاح ضوئي مصمم ليعمل بتحسس الحركة الواقعة عليه وتتكون هذه التقنية من صفيحة مرنة من المعدن مغطى وجهها بصفيحة من البلاستيك مصممة بشكل يسمح لها ان تعطي إيعازا لجهاز السيطرة الضوئية المبرمج من قبل الحاسوب بتشغيل وإطفاء الإضاءة في المكان المطلوب ويتم وضع الصفيحة المرنة في أماكن مختارة من خشبة المسرح وبالتالي يتعامل معها الممثل بشكل منظم ومدرّس عبر تحركاته عليها لتعطي إيعازا إلى الحاسوب لتنتج لنا هذه المجسات صورة بصرية تناغمية مع انتقالات الممثل وتفاعله معها عبر التحكم والاتصال الرقمي في منظومة فضاء العرض المسرحي (كاظم: مصدر سابق، ص 69) .

جهاز وحدة تحكم الإضاءة الرقمية : يسير هذا الجهاز وفق برمجيات رقمية دقيقة مرتبطة بالحاسوب ، إذ يقوم المخرج أو المصمم بواسطتها برسم الأشكال البصرية أو تصميم الإضاءة المسرحية حاسوبياً ثم تتم معالجتها ومن ثم توظيفها في فضاء العرض المسرحي ويستطيع المخرج أو المصمم من خلال ذلك الجهاز ببرمجة زمنية واختيار الوقت المناسب مع المشهد في إطلاقها دون الرجوع إلى الجهاز والضغط على زر التحكم ، ويحقق هذا الجهاز الكثير من التصاميم والإشكال المهمة التي ربما يحتاجها المخرج أو المصمم في

عروض مسرح الأطفال ، ومنها تصميم الغيوم والثلج والبحر أو النهر وغيرها ، ومن خلال هذا الجهاز الذي يذلل الكثير من الصعوبات لدى المخرج أو المصمم فيستطيعان من خلاله كسر الرتابة وتفعيل القيم الجمالية والجانب التشويقي والابتعاد عن الأساليب التقليدية في عروض مسرح الأطفال (ينظر:هاشم:مصدر سابق،71-72).

المبحث الثاني : التقنيات الرقمية والسميما في المسرح

يهدف المفهوم الأساسي للسميمائية إلى فهم كيفية تكوين المعاني و الرموز والعلامات ، وكيفية تفاعلها وتأثيرها على البشر والمجتمعات . وتعتبر اللغة والشعارات والصور والرموز والإشارات المرئية والحركات والرموز السمعية والرموز الموسيقية والعديد من الأشكال الأخرى للتواصل جميعها أمثلة على الرموز التي يتم دراستها في السميمائية . " ان السميمائية تعني الدالة على معنى، فكل ما يمكن تأويله فهو إذاً علامة " (بينيت:2007،ص24) ، والعلامة المصورة (Representamen) عند المناصرة " هي شيء ما ينوب عن شخص ما ، من جهة ما ، وبصفة ما " (إينو:مصدرسابق،ص31) ، ويعرفها مازن الوعر " والسيمولوجيا- تعريفاً- هي علم الإشارة الدالة مهما كان نوعها واصلها ، وهذا يعني ان النظام الكوني بكل ما فيه من إشارات ورموز هو نظام ذو دلالة ، وهكذا فإن السيمولوجيا هي العلم الذي يدرس بنية الاشارات وعلاقتها في هذا الكون " (جيرو:1993،ص9) ، ويذكر فيصل الاحمر على دلالة كلمة (السميما) تتطابق مع ما ذكره ابن منظور في معجمه (لسان العرب) حيث يقول " الدلالة التي حملتها هذه اللفظة في القرآن ، هي نفسها الدلالة التي ذكرها ابن منظور وهي العلامة " (الأحمر:2010،ص29-30) ، حيث وردت لفظة سميما في القرآن الكريم ،كقوله تعالى{{سيماهم في وجوههم من أثر السجود }} (سورةالفتح) ، وقوله أيضاً{{ونادى أصحاب الأعراف رجالاً يعرفونهم بسيماهم قالوا ما أغنى عنكم جمعكم وما كنتم تستكبرون}} (سورة الأعراف).بعد توضيح التقنية الرقمية وتعرفنا على ان المسرح الحديث شهد تجارب مهمة أضافت إلى الحدث المسرحي نكهة خاصة من خلال استخدام التقنيات الرقمية في المسرح وأيضاً وضحنا مفهوم السميمائية أو علم العلامة والتي قال عنها سوسير " أنها كيان ثنائي المبنى يتكون من وجهين يشبهان وجهي العملة النقدية ولا يمكن

فصل احدهما عن الآخر ، فالأول هو الدال (Signfier)) ، أي الصورة الصوتية الحسية (لها علاقة بالحواس) التي تحدثها في دماغ المستمع سلسلة الأصوات التي تلتقطها أذنه ، وتستدعي إلى ذهن هذا المستمع صورة ذهنية ، أو فكرة أو مفهوماً (أكثر تجريداً من الصورة الصوتية) ، والثاني هو المدلول (Signfied)) وكلاهما الدال والمدلول ذوا طبيعة نفسية يتحدان في دماغ الإنسان " (ابراهيم:1996، ص74-75) ، وان التقنية الرقمية تعمل على تعزيز التأثير السمعي والبصري في العروض المسرحية من خلال استخدام المؤثرات الصوتية الحديثة والرسوم المتحركة التي يمكن ان تعمل على انشاء صورة متكاملة في سيميائية العرض لتساعد على الفهم والتفسير لدى الجمهور الصغير . " ومن هنا نجد ان التطور التكنولوجي في العصر الحديث له الأثر الكبير في تطويره المقومات السمعية والبصرية الرقمية التي يسعى المخرج المسرحي لتوظيفها في العرض التي يعد الكمبيوتر جزء منها فضلاً عن جهاز الإسقاط الضوئي أو الداتا شو Data Show Projector وهو جهاز من شأنه ان يضيف استعمالاً تقنياً يحقق عن طريقه كل ما يجعل الضوء مبهراً للفضاءات المرئية المفترضة التي تساعد المخرجين والمصممين على انتاج أشكال إبداعية " (بن علي وبن عمر:2021، ص10) ، أي ان التقنية الرقمية تعمل على تمكين استخدام اكبر للعناصر المرئية في العروض المسرحية ، حيث يمكن استخدام الرسوم المتحركة ، والأفلام ، والمؤثرات البصرية لإيصال المعاني والمفاهيم بشكل أكثر وضوحاً ، وان السيميائية تتعلق بكيفية استخدام هذه التقنيات لإيصال هذه الرموز والإشارات التي تحمل المعاني والمفاهيم.

ويذهب بيرس الى ان العلامة تنقسم إلى ثلاثة أنواع هي الأيقونة والمؤشر والرمز ، إذ تقوم الأيقونة على المشابهة والمؤشر على العلاقة السببية بينما يعتمد الرمز على الاتفاق الثقافي (بيرس:2002، ص45-47).

ويعد هذا التقسيم ذا أهمية خاصة في تحليل العرض المسرحي الموجه للطفل لما يتيح من قراءات متعددة المستويات للعلامات البصرية والسمعية والتقنيات الرقمية الموظفة في العرض ، ومن خلال التقنية الرقمية يمكن إضفاء عنصر التشويق لخلق بيئة تقترب إلى ذهن المتلقي حيث تفتح آفاق جديدة للمخرج ومصممي السينوغرافيا باكتشاف أساليب

جديدة ومتعددة في العرض المسرحي ، ولذلك ومن خلال ما لاحظته الباحثة فأن معظم النتائج المسرحية أصبحت تعتمد في انتاجها على التكنولوجيا الحديثة ، "وبما ان المسرح يشكل الوعي الجمعي عن طريق التعبير عن أفكاره ومضامينه ومواقفه سعى إلى استعمال التكنولوجيا ، لكي تكون كأداة من أدوات الفعل الإبداعي كونها فاتحة لفضاءات تفكير جديدة تمكن المسرح من زيادة زخم خطاباته ، وكفاءاتها في خلق مستويات تواصل عدة واعية ولا واعية عبر ما توفره تكنولوجيا التقنيات الرقمية من مجموعة من الأدوات والمعارف والمهارات اللازمة ، لتحقيق إنجاز معين ممن تشكل أسس ، أو قواعد التكنولوجيا " (سلام:1982،ص54) ، كما ان التقنية الرقمية توفر فرصاً للإبداع والتجديد في تقديم العروض المسرحية خاصة تلك التي تقدم للأطفال أي يمكن من خلال الواقع الافتراضي انشاء تجارب جديدة ومبتكرة ويتم فهمها وكيفية استخدامها من خلال السيميائية حيث ان التقنيات الرقمية تساعد في صنع رموز جديدة وإشارات تعبيرية لتعزيز الأداء والتواصل مع المتلقي الصغير ، "فمع انتشار الكمبيوتر واستخداماته في أغلب فروع الحياة المختلفة ، حيث أضاف ابعاداً جديدة للإبداع وللخيال الفني لم تكن موجودة " (راضي:2008،ص13) ، فمن خلال التقنية الرقمية يمكن أيضا استخدام رموز صوتية وتأثيرات تعطي علامة وتعزز العرض المسرحي لإيصال مشاعر أو أجواء مختلفة مثل عرض أصوات أو تأثيرات الأشياء الغير ملموسة مثل الرياح أو أصوات المياه أو الطبيعة أو الأصوات الخيالية ، فالتقنية الرقمية في العروض المسرحية في انطلاقة مستمرة ، والأدوات الرقمية الحديثة لا تغير في أسلوب العروض المسرحية فقط ، بل تضيف تعزيزاً لهذه العروض من خلال دلالات وعلامات لإيصال الرسالة للمتلقي (ينظر:برودريك،2002،مجلد18). وان هذه العلامات أو الرموز أو السيميائيات التي تظهر من خلال التقنية الرقمية تعمل على زيادة التواصل بين العرض والمتلقي ، حيث هناك أربعة اتجاهات سيميائية ، اهتم كل منها بمظهر من مظاهر العلامة (المظهر التواصل) و (المظهر الدلالي) و (المظهر الثقافي) و (المظهر التداولي) ، ولذلك كانت مسمياتها نابعة من اهتماماتها بهذه المظاهر وهي - على التوالي - عُرفت بسيمياء (التواصل) وسيمياء (الدلالة) وسيمياء (المعنى او سيمياء التداولية)، علماً ان ترتيب

الاتجاهات بهذه الشاكلة لا يدل على أسبقية زمنية ، لكنه يفيد في ملاحظة تدرج هذه الاتجاهات في تناول العلامة من المظاهر الجزئية إلى المظاهر العامة ، فالمظهر الدلالي اشمل من المظهر التواصل ، لأن العلامات التي تستعمل في التواصل هي جزء من العلامات الدالة ، ثم ان العلامات الدالة تتدرج في إطار الثقافة بصفتها العلامة الكلية الشاملة (ينظر:المرباط:2010،ص95)، ومن خلال ما تقدم ترى الباحثة ان استخدام هذه العلامات وعرضها من خلال التقنية الرقمية تزيد من فاعلية التواصل بالعرض المسرحي وان اعتماد شرط القصدي يزيد من فعالية الوظيفة الاتصالية أو التواصلية ، " إذ يجب ان يتوفر القصد في التبليغ "(بن مالك:2002،ص192) ، أي ان وجود هذه العلامة قصدي من اجل زيادة التواصل وقصد التواصل يعني " انه لا يمكن أبداً ان يكون هناك مسار (سيمولوجي) من دون علم احد الطرفين : الباث والمتلقي "(مرسلي:2010،ص15) ، وان من أهم الخصائص الفنية للمسرح التي تميزه عن باقي الميادين هي خاصية التواصل مع الأحداث عن قرب ، وهذا ما يمنحه قدرة التأثير المباشر على المتلقي واستخدام الدلالات المتعددة الواقعية والخيالية عبر منظومة فنية وعلاماتية قادرة على إيصال الفكرة المسرحية للمتلقي وخصوصاً المتلقي الصغير الذي اصبح يميل للتقنية الرقمية واستخداماتها في ظل التطور التكنولوجي الحالي ، والمسرح يعد من أكثر الأنظمة السيميائية ثراءً واعتماداً على العلامات ، ففي ظل وجود التقنية الرقمية وأشغالها بالعروض المسرحية أصبح بعض المخرجون يستغنون عن القطع الديكورية وإبدالها بعلامات حاملة لدلالات ، وقد عبر عن ذلك جيري فلتروسكي " ان كل ما هو على خشبة المسرح علامة "(ايلام:1987،ص241) ، ولكن الباحثة لا تؤيد هذا الرأي حيث ما يجدر الإشارة إليه ان المسرح ليس فقط عبارة عن رموز أو علامات حيث يشمل المسرح أيضا العديد من العناصر الأخرى مثل الأداء الحي والقصة والتفاعل بين الممثلين والجمهور وغيرها من العناصر التي تتعاون معاً لإنشاء تجربة مسرحية شاملة للجمهور ، كما ان التقنية الرقمية يتم استخدامها كوسيلة لتعزيز وتعميق العرض المسرحي وتعاونها مع العناصر التقليدية بإضفاء علامات سيميائية تسند فكرة العرض . وبعد انصهار جميع العناصر السينوغرافية في بوتقة المشهد منسجمة بشكل هارموني في

إيقاعات متباينة ومتفاوتة في الطول والقصر في نسق واحد ، نستخلص منها رسالة بصرية وسمعية تتجه إلى المتفرج "(الحسب:2015،ص85) ، ومن المهم ان يكون للعناصر السينوغرافية تناغم وتفاعل مع بعضها البعض بطريقة تنتج عنها رسالة بصرية وسمعية ، هذه الرسالة هي المعنى أو الفكرة الأساسية التي يرغب المخرج في توصيلها إلى المتفرج ، ويمكن للتقنية الرقمية ان تسهم في إنشاء مؤثرات بصرية مذهشة ومبتكرة حيث يمكن استخدامها في إنشاء عوالم خيالية ومشاهد مذهشة تعزز الرسالة المراد إيصالها . وهذه الرسالة تعتمد على العملية الإرسالية إذ يجب ان تكون تتابعية من اجل أحداث الأثر عند المرسل إليه باعتباره مستقبل الرسالة ويحدث ذلك التتابع من خلال مثلث الإرسال (مرسل ، رسالة ، مرسل إليه) وعملية التتابع هذه لا يمكن ان تقوم دون وجود هذا التتابع الثلاثي ويتشكل العرض المسرحي نتيجة العلاقة الترابطية بين مثلث الإرسال هذا (ينظر:الشرحي،2016،ص94-95) .

حيث تعمل التقنية الرقمية على تعزيز هذه الرسالة وتأويلها من اجل إيصالها للمتلقي من خلال استخدام الواقع الافتراضي والأصوات ثلاثية الأبعاد والإضاءة الرقمية لإنشاء تجربة مسرحية متكاملة ومبتكرة تعزز الاتصال بين الممثل والمتلقي ، " فالواقع الافتراضي هو كل من التكنولوجيا أو التقنية التي تتيح للمستخدم التفاعل مع البيانات المقلدة ، سواء كانت هذه البيانات محاكاة أو بتقليد العالم الواقعي منه أو الخيالي بمعنى آخر يمكن القول بأن الواقع الافتراضي يتيح لمستخدميه انشاء بيئات مشابهة للحقيقة حاسوبياً ، عبر كل من الشاشات الرقمية ، المكبرات المجسمة للصوت ، النظارات والقفازات" (دزاينز:2012،ص7) ، حيث يمكن من خلال اشتغالات التقنية الرقمية استخدام رموز وعلامات سيميائية تسهل من إيصال الرسالة أو الفكرة للمتلقي الصغير في ظل التطور التكنولوجي الذي يميل إليه المشاهد الصغير ويستهو به لأنه يتفق مع ميوله .

مؤشرات الإطار النظري

- 1- تستخدم التقنية الرقمية في تحسين جوانب مختلفة من العروض المسرحية ، بدءاً من التصميم المرئي والإضاءة والمؤثرات الخاصة .

2- تعتبر التقنية الرقمية وسيلة فعالة لكسر الرتابة في عروض مسرح الطفل من خلال استخدام العروض المرئية المبتكرة والرسوم المتحركة والتأثيرات الخاصة

3- تتضمن مكونات العرض المسرحي العديد من العناصر مثل الكلمات والحوارات والحركات الجسدية وتصميم المسرح والإضاءة والموسيقى والديكور وغيرها ، وكل هذه العناصر تحمل دلالات وعلامات خاصة بها والعلامات تعمل على تفعيل عملية التلقي لدى المشاهد حيث يقوم بتفسير واستيعاب المعاني والرسائل المرسله من خلال العرض المسرحي .

4- تعمل العلامات والرموز الرقمية على انشاء لغة مشتركة بين العرض والمتلقي فهي تعمل على زيادة التواصل بين العرض والمتلقي .

5- ان تنسيق عناصر العرض المسرحي بطرق مختلفة ومتنوعة في الطول والقصر يمكن تحقيق تأثيرات قوية ومثيرة على المتفرج حيث يجتمع الصوت والصورة والعناصر البصرية والحركية لنقل الرسالة التي يتم استخدامها من هذه التجربة البصرية والسمعية وهذا الإبداع السينوغرافي يمكن ان يخلق تأثيراً قوياً على المتفرجين .

6- ان مفهوم السيميائية ككيان ثنائي المبنى تعكس فكرة عدم القدرة على فصل العلامة أو الشكل المادي عن المعنى أو القيمة التي يرمز لها .

7- يساهم التطور التكنولوجي واستخدام الكمبيوتر في تعزيز إمكانيات المخرج المسرحي وتوفير مجموعة متنوعة من المقومات السمعية والبصرية الرقمية للعروض المسرحية حيث يوفر هذا المزيج من الفن والتكنولوجيا تجارب مسرحية مبتكرة ومثيرة للجمهور .

8- تسمح التقنية الرقمية للمخرجين بخلق بيئات مفصلة ومعقدة بوسعها تجاوز القيود المادية للديكور التقليدي ، يتجه بعض المخرجين في صناعة العروض إلى استخدام التقنية الرقمية لأنشاء بيئات المسرح باستبدال القطع الديكورية التقليدية بعلامات حاملة للدلالات .

الفصل الثالث: مجتمع البحث

أولاً: مجتمع البحث

يتكون مجتمع البحث الحالي من مجموعة من العروض المسرحية المشاركة في (مهرجان شهاب الدولي) الذي اقيم في العراق / بغداد / مسرح الرشيد وشاركت في المهرجان مجموعة من الدول العربية ، كما شارك في المهرجان (7) عروض مسرحية والجدول أدناه يبين اسماء المسرحيات المشاركة ، ومخرجيها :

اسم العرض	البلد	التأليف	الإخراج
طربوش وعبادة الاسنان	العراق	وسام القريني	ميثم البطران
زهرة الظلام	عمان	عبد الرزاق الربيعي	علياء البلوشي
مصنع العرائس	العراق	علي جابر الطائي	مؤيد محمد
اليقطينة المتدحرجة	ايران		
قطرة مطر	العراق	محمود أبو العباس	محمود أبو العباس
حكاية نعمان	العراق	حسين علي صالح	سعد شعبان
حروف تحت النقاط	العراق	لمى فؤاد	لمى فؤاد

ثانياً: عينة البحث

عمدت الباحثة إلى اختيار العينة (طربوش وعبادة الأسنان) بالطريقة القصدية وفقاً للمسوغات الآتية :

1_عدم استخدام العروض الأخرى التقنيات الرقمية واكتفاءها بالديكور المنظري التقليدي

2_تحقيق التمثلات الرقمية في العينة المختارة من حيث استخدامها في سيميائية العرض .

ثالثا :منهج البحث

اختارت الباحثة منهج البحث الوصفي(التحليلي) في بنائها للإطار النظري وتحليل العينة. رابعا :أداة البحث

الباحثة اعتمدت استمارة السادة الخبراء التي صاغتها على أثر المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري بوصفها أداة البحث المعتمدة في اختيار العينة وتحليلها . خامسا :تحليل العينة

عنوان المسرحية طربوش وعيادة الأسنان

تأليف : وسام القريني

أخراج : ميثم البطران

فكرة المسرحية :

تدور أحداث مسرحية (طربوش وعيادة الأسنان) حول موضوع العناية بالأسنان ، وبالتالي عدم الاعتناء بها يسبب ألم وأضرار صحية لدى الأطفال ، فتبدأ الأحداث في غرفة نوم الأطفال (زعتر و طربوش) وهم يلعبان معاً ، وبين لحظة وأخرى يدخل الأب إلى الغرفة ويمنعهم من اللعب واكل الحلويات ويأمرهم بالذهاب إلى السرير للنوم ، ولكن احد الأطفال وهو (طربوش) استمر في اللعب واكل الحلويات مما أدى لأصابته بآلم في أسنانه فيأخذه والده إلى عيادة الأسنان ليتعلم كيفية الحفاظ على أسنانه من التسوس وتنتهي المسرحية .

أما اللغة فكانت متنوعة ما بين الحوار التقليدي والأناشيد أثناء العرض التي تحت الأطفال على الصحة والالتزام . أشغل المخرج في هذا العرض على خلق فضاء رقمي من خلال عرض ديكور إلكتروني في الشاشة الخلفية للمسرح ، الذي استمر طوال فترة العرض .

تحليل العرض المسرحي

منذ بداية العرض قام المخرج بإبراز الفضاء الرقمي وتبديله بالديكور التقليدي لكي تتضح ملامح الديكور الرقمي للمتلقي ، أي انه استخدم التقنية الرقمية في تحسين الجوانب المختلفة من العرض إذ من خلال التقنية الرقمية تم إنشاء علامات وتأثيرات بصرية متطورة باستخدام الحاسوب الآلي وأيضاً إنشاء مؤثرات صوتية خاصة كالمؤثرات التي استخدمت في مشهد الحلم ونجد أن فاعلية الفضاء الرقمي أعطت بعداً سيميائياً غير في ممارسات العمل الفني وجعل من الأحداث أكثر وضوحاً . فمنذ بداية العرض المسرحي نجد ان الألوان التي استخدمت كانت دلالات على ألوان بهجة وفرح إلى ان دخل طربوش في الحلم فتحوّلت الألوان والرموز والعلامات في الشاشة الرقمية إلى اللون الأزرق والأسود لتعطي علامة بالرعب والخوف ونجد في هذا المشهد أيضاً الانتقال الزماني من عالم الواقع إلى عالم الخيال من خلال تمثل التقنية الرقمية في إبراز العلامات وتوظيفها مع الإضاءة والديكور بشكل منضبط كما نجد في هذا المشهد انه تم كسر الرتابة في العرض من خلال رقمنة الفضاء وسهولة التحول من حدث إلى آخر او مشهد الى مشهد ، كما ان السيميائية عكست فكرة فصل التقنية الرقمية والعلامات المستخدمة فيها عن الديكور أو الشكل المادي، فإن العلامات والرموز الرقمية لا ينبغي اعتبارها منفصلة عن السياقات المادية التي يتم استخدامها فيها ، إذ تشدد السيميائية على ان المعنى ينشأ من التفاعل بين الرموز الرقمية والسياقات المادية المحيطة بها . وعمل المخرج على انشاء ديكور رقمي وافتراضي من خلال البرامج الحاسوبية وتوظيفه في فضاء العرض من خلال استخدام الداتا شو ووضح ذلك في ملامح غرفة الطبيب لأن الشاشة الخلفية أصبحت جزءاً من جدار الغرفة الذي يحتوي على الساعة والصور في منتصف الجدار وعلى نافذة مطلة للخارج في غرفة الطبيب ، إذ أتاح للمخرج إضافة فضاء مشوقاً وأقل كلفة من الديكور التقليدي لأنه استخدم الشاشة في إبراز الديكور الرقمي

الفصل الرابع:النتائج والاستنتاجات

النتائج ومناقشتها:

1_تمثلت التقنية الرقمية في تحقيق الصورة الفنية الجمالية للأحداث الخيالية في سيميائية العرض المسرحي من خلال الشاشة الالكترونية ، فضلاً عن ابتعادها عن الوسائل

التقليدية التي لا تثير أهمية لدى الأطفال الآن . كما في مسرحية (طربوش) في مشهد الحلم إذ تمثلت العلامات بأنها فعلاً في حلم من خلال توظيف الشاشة الرقمية .

2_ أعطت التقنية الرقمية للمخرج المساحة الواسعة في المعالجات من خلال البرامج الحديثة في رسم بيئة العرض المسرحي التي تحقق الإثارة والجذب لدى المتلقي كما في مسرحية (طربوش) إذ تمثلت التقنية الرقمية منذ بداية العرض أثناء ظهور الخلفية المنظرية على الشاشة عند فتح الستار .

3_ عملت التقنية الرقمية على تأثيث فضاء العرض المسرحي من خلال التحكم بالتقنيات الرقمية ورسم الأشكال الديكورية بشكل افتراضي مما ساهم في إبراز المتعة الجمالية ، كما في مسرحية (طربوش) عند تأثيث الفضاء رقمياً من خلال انشاء جدار الغرفة بأشكال متنوعة (النافذة - الساعة - والصور وغيرها) .

4_ ساهمت التقنية الرقمية في كسر الرتابة من خلال التحولات الزمكانية التي انتجتها الوسائط الرقمية الحديثة في سيميائية العرض المسرحي التي عملت على انتاج لحظات الدهشة والمتعة للمتلقي .

الاستنتاجات

1- تؤنث التقنية الرقمية فضاءات المسرح من خلال العلامات السيميائية التي تساهم في تشكيل بيئة العرض المسرحي اذ تعمل على الجذب البصري والدهشة للمتلقي .

2- أحدثت التقنية الرقمية تغييراً واسعاً في العروض المسرحية الموجهة للطفل ، من خلال العلامات السيميائية التي تخاطب الطفل وفق عالمه التقني الحديث .

3- تميزت التقنية الرقمية من خلال السيميائية بتعدد الصور الافتراضية في الفضاء المسرحي ، وإثارة خيال الأطفال عبر تلك الصور .

التوصيات

1- توصي الباحثة بإنشاء ورش تعليمية مستمرة لمواكبة التطور في التقنية الرقمية وانعكاسها في المسرح .

2- استخدام التقنية الرقمية في جميع مفاصل العرض المسرحي لاسيما مسرح الطفل لما تخلقه من دهشة وتشويق ومتعة بصرية في العرض المسرحي

المقترحات

1- إضافة مادة دراسية في مجال المسرح ضمن المنهج الدراسي لطلاب الفنون المسرحية تحت مسمى (التقنيات الرقمية وسيميائية العرض المسرحي) إذ تركز هذه المادة الدراسية على دراسة وتحليل التقنيات الرقمية في انتاج العروض المسرحية والكيفية التي تؤثر بها هذه التقنيات على سيميائية العرض وعناصره .

2- تقترح الباحثة إجراء بحث مستقبلي يحمل عنوان (تطبيقات التقنية الرقمية في العروض المسرحية الموجهة للأطفال) .

المصادر والمراجع

- (1) ابراهيم، عبد الله وآخرون : معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة ، 1996 ، المركز الثقافي العربي ، ط2 ، ص 74-75.
- (2) الاحمر فيصل: معجم السيميائيات ، الدار العربية للعلوم ، الجزائر ، 2010 ، ص29-30 .
- (3) ايكن ماري ، التأثير السيبراني ، كيف غير الانترنت سلوك البشر ، ترجمة : مصطفى ناصر ، بيروت ، الدار العربية للعلوم، 2017 .
- (4) ايلام،كير: أنظمة العلامات في المسرح ، نقلا عن سيزا قاسم ، مدخل إلى السيموطيقا ، السيموطيقا حول بعض المفاهيم والابعاد ، ج1 ، ط2 ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1987 ، ص241 .
- (5) إينو،ان : وآخرون ، السيميائية - الأصول والقواعد والتاريخ ، تر ، رشيد بن مالك ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان ، 2008 .
- (6) إينو،آن وآخرون : السيميائية الأصول والقواعد والتاريخ ترجمة : رشيد بن مالك ، تقديم عز الدين المناصرة ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، 2013 ، ص31 .

- (7) الباجلان ،ميادة مجيد : اشتغالات معادلات الجذب البصري في عروض مسرح الطفل ، عمان ، دار كفاءة المعرفة للنشر والتوزيع ، 2021 .
- (8) برودريك ، مستقبل التسلية الرقمية صناعة السينما في تحول عميق ، موقع مجلة العلوم ، مؤسسة الكويت ، المجلد 18 ، مايو 2002
- (9) البطاط ،ثامر طه عبد علي : توظيف التقنية الرقمية في تصميم المنظر المسرحي ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة (جامعة بغداد) ، 2020، ص8 .
- (10) بلاسم محمد ، عدي فاضل : الجرافيك جمالية التجنيس الرقمي ، دار الكتب العلمية للطباعة والنشر والتوزيع ، 2013 .
- (11) بن علي،ايمان ،بن عمر، كمال: تحول فن المسرح من الخشبة التقليدية إلى الفضاء الرقمي ، مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية ، المجلد 4 ، العدد 2 ، 2021 .
- (12) بيرس،تشارلزساندرز: كتابات في السيميائيات،تر نصر حامد أبو زيد،القاهرة ،الهيئة العربية المصرية العامة للكتاب ،2002.
- (13) جيرو،بيير: علم الإشارة السيمولوجيا ، ترجمة منذر عياشى ، تقديم مازن الوعر ، دمشق ، دار الطلاسم ، 1992 .
- (14) حامد،مروة محمد : استخدام التصوير التجسمي (الهولوجرام) في اكتساب ربط العلاقات في الشكل وإدراك وتفسير الغموض لطفل الروضة (مجلة العلوم التربوية ، كلية التربية بالغردقة ، المجلد 5 ، العدد 2) ، 2022 .
- (15) الحسب،جواد: الممثل والسينوغرافيا في العرض المسرحي ، الرسوم للصحافة والنشر والتوزيع ، 2015 .
- (16) الحيلة، محمد محمود: تكنولوجيا التعليم:النظرية والتطبيق، القاهرة ، دار الفكر العربي ، 2010.
- (17) حسن ،شيرين محمد شعبان: التجربة المسرحية التفاعلية في المسرح الرقمي بين التخييل الرقمي والتفكيك النصي ، مجلة الزهراء ،العدد الثاني والثلاثون (ابريل 2022) .

- 18) دي سوسير، فردينان: محاضرات في اللسانيات العامة، تر يوسف و غليسي، الجزائر، دار الاختلاف، 1985.
- 19) راضي، ماهر : فكرة الضوء ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، سوريا ، 2008.
- 20) زيتون، حسن حسين: تكنولوجيا التعليم: المفهوم والأدوات والتطبيقات، القاهرة، عالم الكتب، 2005.
- 21) سلام، محمد سعيد: التكنولوجيا الحديثة ، الكويت ، سلسلة عالم المعرفة ، 1982 ، ص 54 .
- 22) السوداني، علي : جماليات المنظر الرقمي في عروض المسرح المعاصر ، مصدر سابق ، ص 47 .
- 23) السوداني، علي: جماليات المنظر الرقمي في عروض المسرح المعاصر ، مصدر سابق ، ص 52 .
- 24) سورة الاعراف ، من الآية 48 .
- 25) سورة الفتح ، من الآية 29 .
- 26) السيد، سباعي: الدراما الرقمية والمسرح الرقمي ، كتاب رقمي ، تاريخ النشر ، 14 ديسمبر 2021 ، ص 7 .
- 27) الشامي دزينز : العمارة الرقمية ، دن ، دت ، 2012 ، ص 7 .
- 28) الشرجي، احمد: سيمولوجيا المسرح ، دار ومكتبة عدنان للطبع والنشر والتوزيع ، بغداد شارع المتنبي ، 2016 ، ص 94-95 .
- 29) طوني بينيت : سيميائية الصورة ، مؤسسة الدراق للنشر والتوزيع ، عمان ، الاردن ، 2007 ، ص 24 .
- 30) عبد اللطيف ، ثورت: مفهوم الهولوجرام كأحد تقنيات الواقع الافتراضي في العرض المسرحي ، بحث في المؤتمر العلمي الدولي التاسع (التربية والفنون جودة حياة) كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، 2020 ، ص 3 .
- 31) علي، نبيل: التقانة العربية وعصر المعلومات ، رؤية لمستقبل الخطاب الثقافي العربي ، سلسلة عالم المعرفة ، ط 1 ، الكويت ، جوان ، 2001 ، ص 77 .

- (32) كاظم ،:جماليات التقنيات الرقمية في تشكيل العرض المسرحي العالمي ، مصدر سابق ، ص 69 .
- (33) كاظم، محمد : جملاليات التقنيات الرقمية في تشكيل العرض المسرحي العالمي ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي الدورة 29 ، 2022 ، ص 75 .
- (34) مالك،رشيد بن : السيميائية : أصولها وقواعدها ، منشورات الاختلاف ، د.ب ، 2002 ، ص192 .
- (35) محمد، صالح محمد : توظيف المكان في العرض المسرحي (الشارقة ، الهيئة العربية للمسرح ، ضمن إصدارات مهرجان المسرح العربي ، 2019) ص 71- 72 .
- (36) محمود،عمر: استخدام التكنولوجيا الحديثة للانتاج التلفزيوني في تصميم الصورة الإعلانية وقياس أثرها على المتلقي ، أطروحة دكتوراه ، مصر ، كلية الفنون التطبيقية ، جامعة حلوان ، 2012 ، ص202 .
- (37) المرابط عبد الواحد :السيميائية العامة وسيمياء الأدب من اجل تصور شامل ، الدار العربية للعلوم ، بيروت ، 2010 ، ص95 .
- (38) مرسل،دليلة : وآخرون ، مفاهيم أولية عن السيمولوجيا ، الدار العربية للعلوم ، الجزائر ، 2010 ، ص 15 .
- (39) مروان العطية : المعجم الوسط ، دار غيدي للنشر والتوزيع ، لبنان ، 2010 ص 601 .

التنوع الدلالي للعناصر التيبوغرافية في تصميم الإعلانات التجارية

Semantic diversity of typographic elements in
commercial advertising design

تربية الرصافة الثانية-قسم التعليم المهني/إعدادية الوراق للفنون التطبيقية

م.م. ايات اسعد مجيد المالكي

alkapeayat@gmail.com

AyatAsaadMajeed

07719078892

ملخص البحث

الإعلان المطبوع عبارة عن رسالة إلى المتلقي ترسل له بشكل دلالات وعلامات ورموز مرتبطة بموضوعه ومفهومة لديه لكي يتأثر بها ويتخذ سلوكاً ما اتجاهها وإذ يتم التعبير عنها عن طريق التوافق وتماسك مجموعة من العلامات الدلالية والرمزية تكون متناسبة ومكملة بعضها لتشكل مطبوع إعلاني يكون بعداً (دلالياً) ومتمم لوظيفته المحققة في الإعلان، ومستنداً إلى مجموعة من العناصر الدلالية التيبوغرافية تشكل علامته ومضمونه وفق موضوع تصميمي نشأت له هذه العلامة أو الدلالة والذي سعى مصمم المطبوع إلى استثمارها لتبني الدلالة الاتصالية ما بين رسالة الإعلان والمتلقي له.

وبذل تكون من أربعة فصول، شمل الفصل الأول مشكلة البحث التي طرحت التساؤلات الآتية:

- 1: ما هو التنوع الدلالي للعناصر التيبوغرافية في الإعلانات التجارية ؟
- 2: هل يساهم التنوع للعناصر التيبوغرافية دلالات خطابية محققة لها تأثير في المتلقي؟

ولأجل التوصل إلى النتائج المرجوة من خلال هدف حددته الباحثة ب:
دراسة التنوعات الدلالية للعناصر التيبوغرافية في الإعلانات التجارية.

ولأجل الوصول إلى هدف البحث حددت محاور تضمنها الفصل الثاني (الإطار النظري) بمباحثه الاثنين (المبحث الأول تضمن، التنوع الدلالي، حالات التي يظهر فيها التنوع الدلالي، الدال والمدلول في التصميم) أما المبحث الثاني (درس التنوع الدلالي للعناصر التيبوغرافية)

بما خرج عن الإطار النظري من مؤشرات، تم تحديد إجراءات البحث في الفصل الثالث باتباع المنهج الوصفي التحليلي لمجتمع البحث محدد والبالغ (20) عشرون إعلانا تجاري لسنة 2024 أعلن من قبل مجلة سيدتي مجلة الكترونية وتم اختيار (2) إعلان بشكل قصدي كعينة للتحليل تم اختيارها على وفق ضروريات أبرزتها الباحثة وتم إظهار النتائج ومناقشتها في الفصل الرابع وقد تم الوصول إلى مجموعة من النتائج أهمها:

1. ظهرت العناصر التيبوغرافية بصورة فعالة في إظهار مضمون الإعلان التجاري وفكرته في نموذج عينة رقم (1) في حين لم يظهر في نموذج رقم (2) سواء نسبة قليلة...

2. استخدمت العناصر والدلالات في الملصق بصورة منسجمة ومتوازنة لتحقيق التأثير المطلوب في إدراكية المتلقي التي كان لها دور فعال في تجسيدها الأسلوب تصميم للفكرة الإعلانية.

كما تضمن بمجموعه من الاستنتاجات أهمها.

- استخدام العناصر التيبوغرافية بصورة متعددة في تصميم الفكرة الإعلانية والذي تحقق من خلالها الغرض بإظهار وظيفي وجمالي صمم لأجله .

الكلمات المفتاحية (التنوع -الدلالي - التيبوغرافية)

Research Summary

Printed advertising is a message to the recipient that is sent to him in the form of connotations, signs, and symbols related to its subject and understandable to him so that he can be affected by it and adopt some behavior towards it. It is expressed through compatibility and cohesion of a set of semantic and symbolic signs

that are proportional and complementary to each other to form an advertising print that has a (semantic) dimension and is complementary. For its function achieved in advertising, and based on a set of typographical semantic elements that constitute its sign and content according to a design theme for which this sign or connotation originated, and which the designer of the publication sought to invest in to build the communicative connotation between the advertising message and its recipient.

Consisting of four chapters, the first chapter included the research problem, which posed the following questions–

1–What is the semantic diversity of typographic elements in commercial advertisements?

2–Does the diversity of typographic elements contribute to achieving rhetorical connotations that have an impact on the recipient?

In order to achieve the desired results through a goal set by the researcher as–

Studying the semantic variations of typographic elements in commercial advertisements.

In order to reach the goal of the research, topics were identified included in the second chapter (theoretical framework) by discussing the two (the first section included, semantic diversity, cases in which semantic diversity, the signifier and the signified appear in design), while the second section (studied the semantic diversity of typographic elements(

With indicators that departed from the theoretical framework, the research procedures were determined in the third chapter by following the descriptive analytical approach for a specific research community, which amounted to (20) twenty commercial advertisements for the year 2024, announced by Sayidaty magazine, an electronic magazine, and (2) advertisements were chosen intentionally as a sample for analysis. According to the necessities highlighted by the researcher, the results were presented and discussed in the fourth chapter, and a set of results were reached, the most important of which are–

1–Typographic elements appeared effectively in showing the content and idea of the commercial advertisement in sample form No. (1), while they did not appear in sample number (2), even a small percentage...

2–The elements and connotations were used in the poster in a harmonious and balanced manner to achieve the desired effect on the recipient's perception, which had an effective role in embodying the style and design of the advertising idea.

It also includes a set of conclusions, the most important of which is–:

–Using typographic elements in a variety of ways in designing the advertising idea, through which the purpose is achieved by displaying the functionality and aesthetics for which it was designed.

Keywords (diversity – semantic – typographical)

الفصل الأول(منهجية البحث)

1-1.: مشكلة البحث.

نحن نعيش في وسط كوني مليء بالدلالات ومتنوع في تعبير عنها إذ انه يخاطب فئات مختلفة من المجتمع ويحاكي فوارقهم العمرية والثقافية وهي متغيرة تبعا لتطورات العصر الذي يمر فيها الفرد في المجتمع ووفق لذلك يتم تجسيد تصميم الإعلان تبع فهم الدلالات التي تخاطب جهة ما مع مدى استيعابهم لها فالتصميم يتم بالاعتماد على مجموعة من العناصر التيبوغرافية والعلاقات التصميمية التي تحقق وظيفته وتنتم مضمونه لتحقيق بذلك بعده الوظيفي والجمالي ويتم إذ كان التصميم له دلالات ومدلولات تحقق هدفه وهذه الدلالات ممكن ان نجدها في الرموز الإشارات الايقونات التي لها تأثير مباشر على ذوق المتلقي ليقتنع بالرسالة الإعلانية الموجهة له وهي متنوعة ومتغيرة مواكبة لتطورات العصر والمجتمع, وعلى وفق ما ذكر تبني مشكلة البث في التساؤل الآتي (ما هو التنوع الدلالي للعناصر التيبوغرافية في الإعلانات التجارية؟) (هل يساهم التنوع للعناصر التيبوغرافية دلالات خطابية محققة لها تأثير في المتلقي؟)

2-2.: أهمية البحث.

تكمن أهمية البحث الحالي في معرفة التنوعات الدلالية التي تضيفها العناصر التيبوغرافية في الإعلانات التجارية ومقدار تأثير المتلقي فيها .

1.: تكوين معرفة حول العناصر التيبوغرافية ومقدار تأثيرها الدلالي التي تضيفها في الإعلانات التجارية

2.: زيادة الذوق لدى المصممين الإعلانات عن طريق تسليط الضوء على تنوع الدلالات للعناصر التيبوغرافية ومقدار تأثيرها في المتلقي.

3.: وللدارسين في هذا المجال توضع كمصدر لهم في معرفة التنوعات الدلالية للعناصر المستخدمة في تصميم الإعلان.

1-3.: أهداف البحث.

دراسة التنوعات الدلالية للعناصر التيبوغرافية في الإعلانات التجارية.

1-4.: حدود البحث.

1-الموضوعية:..التنوعات الدلالية للعناصر التيبوغرافية في الإعلانات التجارية.

2-المكانية:..الإعلانات التجارية لمجلة سيدتي -الإمارات

3-الحد الزمني:.. الإعلانات التجارية لسنة 2024 شهر أكتوبر

1-5:..تحديد المصطلحات.

التنوع:.. أي النوع في اللغة العربية إذ يقال "نوع / تنوعا الشيء جعله أنواعا-تنوع الشيء صار أنواعا- النوع الجمع أنواع كل صنف من كل شيء" (3,المنجد في اللغة والأعلام,ص27) أي من كل نمط وهذا ما يحقق الفكرة في مجال التصميم إذ تتنوع الخيارات التي تنتج وتظهر التصميم بما يتفق مع للفكرة الإعلانية التي تسعى لإنتاج الإبداع في حقل المرئي للتصميم" في التصميم الإعلاني المطبوع إذ انه عرف على انه "تعدد في المظهريات الشكلية البنائية للمصمم الطباعي من اجل تفعيل الكل التام باستخدام تقنيات متعددة" (31, عبد الجليل مطشر ,ص4) وبما يوافق مع التطورات العصرية للمجتمع

التعريف الإجرائي:.. تنوع العناصر التيبوغرافية والأسس والعلاقات التي تجسد المطبوع في التعبير عن مضمون الفكرة الإعلانية وحسب الموضوع المطلوب التعبير والوظيفة التي يسعى لها للمتلقي.

الدلالة:.. في اللغة وهي تجمع بين طرفين دال ومدلول "الدال هو الجانب المادي من اللغة ,ماهية الدال مادية دائما ,أصوات, أشياء, صور ومن المستحيل فصل تعريفه عن تعريف المدلول الذي هو المكون الذهني والمفهوم الجانب الذهني من اللغة" (14,رولان بارت,ص77) وهو جزء مهم درس في علم " العلامات (الأشكال)، والقائم على نظرية شكلية للعلامات، تبحث حياة العلامات ضمن الحياة الاجتماعية، وان أية دلالية تسلم بالعلاقة بين مفردتين رئيسيتين هما الدال والمدلول، وبما ان هذه العلاقة تعنى بالموضوعات التي تنتمي إلى حقول مغايرة، فهي لذلك ليست علاقة تشابه بقدر ما هي علاقة تكافؤ. ويكون استخدامنا الإجرائي للدلائلية هو ضبط موقع الأشكال وعلاقاتها ووظيفتها في نظام المعنى، المتحصل من الأشكال المرسومة" (27,الحداد هناء مال الله, ص5) وما التصميم الإعلاني لا علاقة ترابطية ما بين الدال والمول لتوصيل المعنى.

التعريف الإجرائي:.. وهي التي تتحقق من خلال مجموعه من المدلولات والتي تتضمن الأنظمة والقواعد والعلاقات البنائية التي تعد أساس التصميم المطبوع ومدلولات وظيفية وجمالية واتصالية له وهدفها التي تسعى له هو المتلقي للرسالة الإعلانية ومقدار تأثيره وتفاعله معها .

الفصل الثاني

(الإطار النظري والدراسات السابقة)

2-1-1 التنوع الدلالي. خلق الله سبحانه وتعالى السماوات والأرض وخلق فيها أشياء حية وغير حية على مختلف أنواعها وأصنافها بقوله تعالى "أن في خلق السماوات والأرض واختلاف الليل والنهار لآيات لأولي الألباب" (1, آل عمران, 190) فلدى تأملنا للكون ونرى مدى دقته ودلالاته باختلاف أنواعه من الليل والنهار الشمس القمر النجوم البحار الأشياء الكائنات على أنواعها وأصنافها قد سخرها لراحة الإنسان ليفهم ما يحيط به ففي الظلمة الهدوء وفي النور العمل وفي المطر الرزق وقوله تعالى "مرج البحرين يلتقيان بينهما برزخ لا يبغيان" (1, سورة الرحمن, 19-20) فهذا الكون وما فيه استلال ودلالة على وجود الخالق وكل هذه العلامات نجدها في كتاب منظور في آياته نرتله ونحس في كلماته هو القرآن الكريم .وبذلك نستطيع ان نوضح ان التنوع أمر ضروري في الحياة سواء أكان هذا التنوع يخص المجتمع أو الفرد فما نعرفه بدون "استدلال إنما هو المعطيات الحسية والمدرجات الحسية" وهذا ما يخدمنا في مجال التصميم خاصة في الإعلانات التجارية التي الذي لا بد أن يكون مترابط في أجزائه ومكوناته وبشكل قوي وغير مفكك إذ تظهر العناصر فيه كصفة دلالية واحدة، وكل عنصر متنوع ومكمل للعنصر الآخر وينتج ذلك إذ اعتمدنا التنوع في الدلالات التي تحقق الفكرة المطلوبة والتي تشمل كافة أجزاء التصميم سواء من حيث الشكل أو المضمون وهذا معناه أنها تبتدئ بالفكرة وصولاً إلى التنفيذ لكي يصبح المعنى راسخاً وشمولياً" (7, توفيق احمد جواد, ص18)

فالتنوع أساس الحداثة في الفكرة التصميمية فالمتلقي متذوق بما يعرض أمامه لذا لا بد ان تتصف الرسالة الذي يحملها التصميم بالتنوعات الاستدلالية بما انه يخاطب فئات متغيرة في المجتمع "فالمتلقي هو الذي يستحدث زمناً له ,وهكذا فان الاستحداث أو الاستخراج

الزماني لا يتطابق حتى مع المتلقي ذاته عن ما يتغير زمن المتلقي" (16, عزام البزاز, ص59) تبعا لتطورات عصره فظهرت الكثير من الدلالات التعبيرية الرمزية واللغوية التي يمكن ان نستخدمها للتعبير عن المطبوع. والتي انتجها المجتمع والأجيال للتواصل وأنواع من البرامج التي تجسد المطبوع " يستخدم .. المصمم خامات أو أدوات عدة . فيعدد من تقنيات عمله ويضيف إليها ما استجد لديه من وسائل ويلغي أخرى كان ينوي استخدامها لتنفيذ الفكرة وتحقيق الهدف الجمالي والوظيفي ، والتنوع يقضي على الرتابة في التصميم لأنها تبعث الملل في نفس المتلقي فيحتكم المصمم إلى التنوع التقني لمسايرة رغباته في التغيير المستمر فينوع من الاستخدامات التقنية التي تكون مصدر لإثارة المتلقي وسحب انتباهه" (31, مصدر سبق ذكره , ص8) التي تعبر عن موضوع واحد من خلال تجسيده بالاعتماد على مجموعة الدلالات المتنوعة منها الصور التي تتوافق مع الموضوع الرموز الإشارات العلامات اللغوية وغير اللغوية

وعلى وفق ما ذكر سابقا تجد الباحثة بان التماس والتوافق بين العلاقتين (التنوع والدلالة) يقع ضمن تأسيس العلاقات التصميمية ولكي يظهر التصميم بشكل متكامل من حيث العناصر الشكلية الرموز والإيقونات والدلالات الأخرى يمكن أن يستخدم المصمم للإعلان المطبوع الكثير من الدلالات وباختلاف أنواعها وبما يتم الفكرة لتحقيق المعنى من الرسالة الإعلانية خاصة في مجال التصميم الطباعي وهذه التنوع قد يكون من خلال اللون الفكرة العلامات الدلالات الرمزية اللغوية وغير اللغوية وبشكل متتابع فالتباين والتضاد في اللون أو في الصفات المظهرية الأخرى في التصميم يعطي بالنتيجة لفت لانتباه المتلقي .ف" التنوع هو جزء مهم من العملية المرتبطة بالهدف لأنه يتداخل مع الحقائق .. ومنها الرغبة في تحقيق الوحدة الناتجة من ربط للفضاء الداخل عليه تصميمًا" (16, مصدر سبق ذكره, ص38). إذ نحقق الرسالة الإعلانية باعتماد التنوع خصوصا في الصول على دلالة مختلفة تؤثر في الفرد والمجتمع.

1-1-2: حالات إظهار التنوع الدلالي.

أولا: التنوع الدلالي للفكرة.

تتنوع الأفكار الإعلانية باختلاف المواضيع التي تعبر عنها. فالفكرة عملية ذهنية مرتبطة بالتفكير ويمكن ان "تفسر بمكونين رئيسيين (الأفكار والعناصر) والترابط بينهما" (20، الموسوي رضا، ص10) باستخدام التنوعات الفكرية للأفراد إذ يرى أفلاطون "ان التفكير موهبة من السماء لا ينالها إلا قليل من البشر" (20، مصدر سابق، ص17) وهي متفاوتة بين المصممين حسب الخبرات التي يتمتع بها المصمم من خلال تجاربه في الحياة وطبيعة المجتمعات التي تطرح لهم الفكرة التصميمية "فالاختلافات العميقة الناتجة عن التركيبة الذهنية الموروثة للبشر" (18، غوستاف لوبون، ص159) تتيح لنا التنوع لأجل إيصال المطبوع (الإعلان التجاري) إذ تجسد الفكرة موضوع معين غايته التي يسعى لها المتلقي وتترجم هذه الأفكار بمجموعة من الرموز والعلامات الصور والتي تمثل دلالات موضوع الذي تتضمنه الفكرة التصميمية. وبهذا "الخبرة ضرورية للمصمم التي تأتي بمهارة مكتسبة وتراكم معرفي لكي يحصل على فكره إعلانيه تجارية تتميز بالأصالة والإبداع. فكلما كانت الفكرة بسيطة مختزلة ومعبرة عن مضمونها بصورة تامة كانت أكثر لفتا للانتباه وأكثر إيهامية للمتلقي لكي يكشف مدلولاتها التي تحويها." (28، المالكي آيات، ص8) وتعبر عنها .

ثانياً: التنوع الدلالي لتحقيق وظيفة اتصالية.

نرى ان الاهتمام الأول والأخير الذي يبحث عنه المصمم هو المتلقي وكيفية إقناعه وتأثره في التصميم "فالعمل الإعلاني الجيد يصل إلينا بنفس مشاعر مبدعه وكلما زاد الانفعال كان الناتج أفضل" (8، جيروم ستولنتر، ص279) وهذا يعتمد على طبيعة الأفراد الذي يقصدهم المصمم من خلال استخدامهم لعبارات ودلالات لغوية ورمزية ومدلولات يفهمها المجتمع والأفراد التي تصل لهم الرسالة الإعلانية "إذا يؤخذ بعين الاعتبار قدرة العين البشرية في تفسير الأشياء" (16، مصدر سبق ذكره، ص23) وهي متغيرة بمرور الوقت فمواكبتنا لهذه التنوعات الدلالية يعزز القيمة الاتصالية وتوضح الفكرة التصميمية للمتلقي "من خلال توظيف مفردات كانت سائدة في فترات زمنية ومكانية" (2، انعام حمدان، ص162) ملائمة لحاضر الفعلي للمتلقي.

ثالثاً: التنوع الدلالي لتحقيق وظيفة جمالية.

سعي المصمم للفت انتباه المتلقي وتأثره في الرسالة الإعلانية لا بد ان يحقق وظيفة جمالية تساهم في تحفيز رؤيته للإعلان وذلك باستخدام فكرة إبداعية أو مجموعة من العناصر الجرافيكية التي تعبر عن المطبوع بشكل ملفت للانتباه أو استخدام اللون الرموز الإشارات وهي مدلولات للدلالة في الإعلان " فالرسالة البصرية الناجحة (التصميم) هي قوة العلاقة ما بين الشكل والوظيفة وهي علاقة تخلق الجمال الذي ندركه في الفن وفي الحياة فالتصميم هو ثقافة تكشف الذوق في الحس التصميمي بين ثقافة وأخرى" (15, شاكر عبد الحميد, ص154) على وفق فهم المجتمع للدلالات الخطابية بأنواعها والية تجسيدها بشكل جمالي ملفت في الرسالة الإعلانية "فالمصمم لا يستطيع ان يلجأ إلى نفس الأشكال والرموز نفسها التي استنفذت قيمتها ومعناها ووظيفتها وفقدت تأثيرها بسبب شيوعها فيحاول المصمم إيجاد صياغات جديدة لتلك الصور والأشكال لتخلق تأثيراً جديداً حسياً وجمالياً لدى المتلقي" (21, نوثان نوبلر, ص232) ومن خلال ما سبق ترى الباحثة ان تنوع الدلالات وبما يتوافق مع عقل الأفراد والمجتمع التي ترسل له يحقق قيمة اتصالية وجمالية للتصميم الاعلاني فتنوع الدلالات (الرموز - الإيقونات - العناصر - الإشعارات - الإشارات)) تحقق قيم تعبيرية للإعلان التجاري تخاطب مختلف فئات المجتمع

2-1-3: الدال والمدلول في التصميم.

في التصميم الاعلاني نجد الدلالات من خلال تماسك وتوافق مجموعه من العناصر التركيبية التي توضح دلالة ما في التصميم الاعلاني ف"الدالة هو ما يتوصل فيه إلى معرفة شيء ,كدلالة الألفاظ على المعنى ودلالات الإشارات والرموز والكتابة وسواء أكان ذلك بقصد من يجعله دلالة أم لم يكن يقصد" (10, اياد الحسيني, ج1, ص174) إذ يعتمد المصمم للإعلان التجاري باختيار ما يتوافق مع طبيعة فكرته الإعلانية والغاية الوظيفية "فقوة التركيب وجماله يعكس بصورة مباشرة مقدار التنظيم الذهني للمصمم ورؤيته, ومقدرته على جمع العناصر بتوليفة متوافقة محكمة" (10, مصدر سابق, ص76) مترابطة فمجمال الإعلان كعلامة دالة مجموعة رموز وإشارات تعبيرية دالة ومدلولة في التصميم وبذلك يمثل علامة مجسدة من دال ومدلول وهي مفهومة لدى المتلقي للإعلان

ويمكن ان نجد الإعلان التجاري يتضمن مجموعه من مدلولات رمزية وإشارية" فالرمز كلمة مكتوبة أو منطوقة تتألف من مجموعة وحدات, وهو في التصميم احد أشكال العلامة التي تحيل إلى قيمة معنوية كالسيف أو الأسد أو الصقر التي ترمز إلى الشجاعة أو التاج الذي يرمز إلى الملكية"(9, الحسيني ايد,ص178) ويأتي دور المصمم في اختيار الرموز ودلالات والعلامات الإيقونات أو الألوان بما يتوافق الدلالة المطلوب توضيحها في الإعلان التي تكون مناسبة فكرته ومضمونه ومن التنوعات الدلالية لتجسيد الدال والمدلول الآتي

أ -الرمز:. فالرمز في كل فكرة لها اتباع بما في ذلك الأفكار الاجتماعية وهي في ظهور وتنامي مستمر حول العالم ,وعلى المصمم المحترف الاستمرار في الاطلاع على هذه الرموز والدلالات والشعارات للإحاطة بها علماً (23,نزار الراوي,ص284) واستخدمها بصورة صحيحة في تشكيل دلالاته الموضوعية للرسالة الإعلانية خاصة في الإعلان التجاري الذي يشترط الحداثة الفكرية والموضوعية والتقنية في عرضه على المتلقي .

ب-الإيقونات:. سواء أكانت الصورة التي تعبر عن المحتوى وتشكل عنصراً بارزاً في حياتنا المعاصرة " (13,راقي نجم الدين ,ص94) والتي يستثمرها المصمم كدلالة اتصالية بما يناسب الإعلان التجاري أو مجموعة الإيقونات الشكلية المرسومة التي تكون هيكل لموضوع ما مثل الرسوم الفيكتوري والتي تستخدم كعنصر ملفت للانتباه خاصة في إعلانات التجاري للأطفال

ج-اللون:. بحد ذاته يمثل تعبير مهما لزيادة فهم وإدراك المطبوع التجاري وتحقيق الجمالية له "فاللون الأكثر إشعاعاً يمكن ان يحقق السيادة للعنصر "(23,مصدر سابق ,ص107) فغالبا ما يتم اختيار الألوان الأكثر حيوية في الإعلانات التجارية وحسب الموضوع الإعلاني فالإعلان عن منظفات تختلف ألوانه الدلالية في الإعلانات التجارية للعطور "فنجاح التصميم يتوقف على ما يقدمه المصمم للمتلقي من مواقف دلالية للأشكال الموضوعية داخل مساحة التصميم للتعبير عن مضامين معينة مع اشتراط تنوعها

(13, مصدر سابق, ص176) الدلالي للتعبير وهو يمثل ابتكار " في انتاج الأفكار بأساليب جيدة وغير متوقعة" (6, بشير عباس, ص83) تحقق أعلى فهم دلالي للمتلقى

المبحث الثاني

العناصر الدلالية التيبوغرافية في تصميم الإعلانات التجارية

2-2-1: العناصر الدلالية التيبوغرافية.

ان تصميم الإعلان التجاري يعتمد على أفكار الذهنية للمصمم وطريقة تعبيره وتجسيده للإعلان واختياره للدلالات التي تعبر عن موضوعه والتي تؤثر على إدراك وإحساس المتلقى لتحفزه بما يعرض أمامه" إذ تختلف عملية الانتباه والإدراك بطبيعة المنبه فقد يكون المنبه بسيطاً أو غير ذي أهمية أو على العكس وعلى مدى العلاقات بينه وبين المؤثرات الأخرى" (9, الحسيني اياد, ص169) من مجموع الدلالات المختارة من (الألوان, الصور, الرموز, الإشارات, الرسومات) وتوافقها على الرغم من تنوعها مع موضوعة ورسالة الإعلان التجاري

فالعناصر الدلالية يقصد بها بشكل أساس "وضع الصياغات البصرية للأفكار المعدة للإظهار بطرق الطباعة التقليدية... ويمثل الجهد الفني الإبداعي فيه بعملية تنظيم العلاقات الشكلية بين العناصر والمفردات التصميمية على نحو يوفق بين الأداء الجمالي والوظيفي للعناصر" (23, مصدر سابق ذكره, ص97) لا بد ان يحقق الإعلان الجانب الوظيفي من خلال فهم الجمهور المستهدف الدلالات التعبيرية الدالة عنه والجانب الجمالي

الذي لفت الانتباه إليه. فالتصميم " نشاط ذهني يعمل على تحليل لكل عوامل النجاح العمل الفني واختيار أفضل العناصر وأفضل الأساليب التي تحقق هذا العمل" (11, ياسر سهيل, ص68) وان اختيار مجموعة دلالات لابد ان تعبر عن رسالة ما وتنوع يظهر من خلال تجسيدها وتشكيلها لتعبر عن هذه الدلالة. فالتنوع هنا لا يقصد تنوع العناصر فقط لكي يحمل كل عنصر دالة تعبير وإنما تنوع الإيحاءات والإيهام للتعبيرات في التصميم خاصة في مجال الإعلانات التجارية التي يراعي فيها لفت الانتباه وسعة البديهة والإيقاعية

والجمالية وسهولة فهم دلالات المطلوب عرضها للمتلقي فالمصمم يعمل على " جمع العناصر التبوغرافية ووضعها في تكوين افتراضي معين لإعطاء شيء له وظيفة ومدلول "(24,نمير قاسم خلف,ص15) يسعى له منتج الإعلان ومصمم الإعلان وهدفه المستهلك من خلال فهمه للدلالات الظاهرية في الإعلان "فالدلالة مفهوم ذهني يتأتى من خلال آلية معينة (رمز - علامة-إشارة) إذ يتحقق فهم العلامة أو الإشارة من خلال تصور ذهني للشكل أو الصورة التي تعنيها تلك الآلية"(26,الواسطي,ص12) وبهذا يختار المصمم لتكوين إعلانه التجاري مجموعة علامات ورموز وإشارات وإيقونات مفهومة وواضحة لعقل المتلقي ,هنالك مجموعة من العناصر الأساسية والمهمة التي يستعين بها المصمم لتنفيذ الواقع الظاهري للإعلان الافتراضي منها الآتي.

1:العنوان.

يعتبر العنوان عنصر دلالي أساسي ومهم في التعبير عن موضوعة الإعلان واختيار المصمم للدلالات الرمزية اللغوية للإعلان التجاري تكون متوافقة مع بقية الرموز والعلامات الدلالية المتنوعة في الإعلان "العنوان يقدم الفكرة التي يؤدي إدراكها إلى استمرار القارئ في قراءة النص ,إذ يسهم في التعريف بطبيعة الإعلان ومستواه مما يترتب على المصمم ان يستثمر خبرته في كيفية شد انتباه المتلقي من خلال العنوان ولا سيما انه موجه إلى مستويات ثقافية متباينة وله دوره الإخباري والإعلامي"(12,دينا محمود عناد,ص129) ويتحقق شد الانتباه إلى العنوان بفعل العناصر الدلالية المتنوعة المستخدمة في البنية التصميمية منها الألوان حجم العنوان المفردات المختارة التي تتناسب مع الجيل والمجتمع والفئة العمرية الموجه الإعلان التجاري لها.

2:الصور والرسوم

ان استخدام الصور و الرسوم كدالة وعلامة تعبيرية مهم جدا في نجاح الإعلان خاصة في الإعلانات التجارية التي تتطلب العرض للمنتج بشكل تام لإقناع المتلقي بما يعرض أمامه إذ إنها" تلعب دور كبير في إيصال المعنى للمتلقي ,فهي تنقل للمتلقي صورة واقعية للسلعة أو الخدمة المعلن عنها مما يحقق المصادقية للمتلقي"(30,نور احمد خماس ,ص29) وتعتبر الرسومات والإيقونات علامة أساسيه ومهمة للتعبير عن رسالة الإعلان

التجاري خاصة وأنه يخاطب المجتمع بكافة ثقافته فاستخدام دلالات لفظية رمزية مقروءة وعلامات أيقونية ومرسومة مهم لقراءة الإعلان بصريا ولغويا. وهناك عدة وظائف تؤديها الصور والرسوم منها الآتي.(30,مصدر سابق,ص150-151)

أ.:وظيفة بصرية.: ان للصورة دور فعال في جذب انتباه المتلقي والاستحواذ عليه ويتفق مصممو الإعلان على ان الصورة اللافتة للنظر ربما تكون أفضل الوسائل لجذب عين المتلقي إلى الإعلان إذ ان الصورة تسجل تفاصيل الأشياء بشكل قريب من الواقع ما يراها المتلقي وله في الواقع, فضلا عن أنها تستطيع جذب الانتباه بشكل أسرع وأقوى.
ب.:وظيفة تبيوغرافية.: حيث تمثل الصورة في الإعلان احد العناصر التبيوغرافية والجغرافية فهي تشترك مع بقية العناصر الأخرى في بناء الجسم المادي للإعلان.

3.:الشعار.:

"ان العلامات والرموز هي ما يحكم العالم وليس الكلمات ولا القوانين فليس الأشكال أو الألوان أو حتى الأرقام في كثير من الأحيان بحد ذاتها أي معنى كامن أو نابع عنها ولكنها تكتب طبقه الرمزية لمعنى ما"(17علي ثويني, ص48) باعتبار التواصل ما بين البشر على أساس الرموز المفهومة ما بين طرفين وبما ان التصميم "عملية عقلية منظمة نستطيع بها التعامل مع أنواع متعددة من المعلومات والأفكار" (29,الفريداوي بتول, ص11) بشكل رموز ودلالات متنوعة وتوحيدها في مطبوع إعلاني تجاري وعرضه على المتلقي. ويعد الشعار من العناصر المهمة التي يسعى المصمم إلى أبرازها في الإعلان لتحقيق التقارب والثقة ما بين المتلقي والمنتج المعلن عنه إذ يعد الشعار "هو وسيلة اتصالية بصرية تعريفية تمل رسالة مفهومة ومقروءة لغرض الاتصال والتبليغ والحوار" (25,نور الدين النادي وآخرون,ص64) وهي مهمة في الإعلان التجاري هدفه الأول الربح من الإعلان من خلال عرض المنتج والاعتماد على ثقة المستهلك في هذا المنتج والتي تتوضح بفعل تمسكه بشعار لشركة ما بنى مصداقية معها مثل شركات العطور أو منتجات الشعر أو البشرة أو شركات السيارات "فالرموز والشعارات علامات وأساليب اتصالية بصرية وعناصر تبيوغرافية يتم عن طريقها نقل المعاني من طرف المرسل

إلى طرف المستقبل ويستعان بها للعملية الاتصالية بفنون وأساليب متنوعة"29، مصدر سابق، ص75

4.: اللون.:

أول عنصر يلفت انتباه المتلقي للإعلان التجاري هو اللون كونه يمتلك طاقة إشعاعية تشد انتباهه وتحفز إحساسه اتجاه الدلالات الإعلانانية "وهو يعتمد على المصمم الإعلاناني في توظيفه للألوان

وكيفية التلاعب فيها واستثمارها لصالح الإعلان فالألوان لها قوة جذب عالية للمتلقي اتجاه الإعلان ومضمونه وفي بعض الأحيان يون المتلقي في غنى عن موضوع الإعلان لكن ربما جذبه لون فوقف لي يتأمله ويستكشف مضمونه .فهو له تأثيرات على نفسية على الإنسان وتحثه على اتخاذ سلوك ما اتجاه ما معروض"(28مصدر سبق ذكره ،ص83) فاللون يعد من الدلالات الرمزية المهمة التي تحقق إيقاعية وحيوية في الإعلان إذ ما أحسن توظيفها واستخدامه مع باقي الدلالات المتنوعة في الإعلان فله قدرة تعبيرية متنوعة بسبب طبيعة الألوان المستخدمة فالألوان ذات قوة الجذب العالية مثل الأحمر والأصفر والبرتقالي تستخدم لشد الانتباه أكثر من الألوان ذات قوة والطاقة الإشعاعية القليلة مثل الأخضر والأزرق والبنفسجي.

المؤشرات.:

- 1.: الدلالات المتنوعة الموظفة في الإعلان التجاري من شأنها ان تجعل الإعلان معبر عن علامة واحده رئيسية في الإعلان عن ريق تجسد الدال والمدلول في الإعلان باستثمار الإيقونات الرموز والألوان بشكل يحقق الدلالة.
- 2.: يظهر التنوع الدلالي في تحقيق الإعلان التجاري مرتبطا بموضوعه ليحقق وظيفة جمالية واتصالية مع المتلقي.
- 3.: يرتبط التنوع الدلالي للعناصر التيبوغرافية بما يتوافق وتنوع الفكرة الإعلانانية في الإعلان التجاري.
- 4.: تعتبر العناصر التيبوغرافية عناصر أساسية تجسد الدلالة الرئيسية في الإعلان منها الصور العنوان الشعارات والألوان.

5: يظهر اللون كعنصر دلالي مهم لتأثير على مستوى الإدراك والإحساس لدى المتلقي. الدراسات السابقة: وجدت دراستين قريبتين من موضوع الدراسة الحالي وهي. أولاً/ دراسة حسين ناصر ابراهيم الدليمي الموسومة (اشتغال السيميائية البصرية لبنية المفردات التيبوغرافية في المنجز الطباعي) في عام 2012 الثاني/ دراسة أكرم جرجيس نعمة الموسومة (التنوع الدلالي في بنية تصميم الإعلان المطبوع) لسنة 2018

الفصل الثالث

إجراءات البحث

3-1: منهج البحث : اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي من اجل تحقيق أهداف البحث إذ يعد من انسب المناهج البحثية التي تلائم موضوع البحث بما يتيح من إمكانية تحقيق هدف البحث.

3-2: مجتمع البحث: تضمن مجتمع البحث الحالي تصاميم الإعلانات التجارية لمجلة سيدتي الالكترونية في السعودية لسنة 2024 لشهر - أكتوبر عددها (30) إعلان تجاري حصلت عليه الباحثة المنشودة من شبكة الأنترنت *Magazine.sayidaty.net مجلة سيدتي العدد 2220, وقد تم اختيار المطبوعات الاعلانية التي

1: تحتوي الدلالات التيبوغرافية متنوعة

2: الإعلانات التجارية الذي تتضمن رمزيات تشد نظر المتلقي للانتباه إليه.

3-3: عينة البحث: لقد تم اختيار بعض المطبوعات التجارية لمجلة سيدتي من مواقع الأنترنت لسنة (2024) إذ بلغت عدد العينات المختارة بشكل قصدي أنموذجين مختارين أي بنسبة 30% من مجموع مجتمع البحث بعد ان استبعدت الباحثة وكالاتي:.

1: الإعلانات المتشابهة والمكررة.

2: الإعلانات الإرشادية والمخدشة للحياء التي لا تتناسب مع الواقع والمجتمع.

3-4: أداة البحث : نظرا لعدم توفر أداة جاهزة لتحليل تم إعداد استمارة خاصة لتحليل عينة البحث من خلال الاستناد على مؤشرات الإطار النظري.

3-5: صدق الأداة:.. لأجل إثبات مدى مناسبة أداة البحث تم عرضها في صورتها الأولية على مجموعه من الخبراء في نفس التخصص وتم إجراء التعديل لبعض الفقرات حتى كونت صورتها النهائية للتحليل وقد حققت صدقا ظاهريا تاما بإجماع المحكمين كما اتسمت بالموثوقية كون الأدلة البصرية تلائم طبيعة العينة وإن مجتمع البحث يمثل بيئة معيارية قابل للقياس.

تحليل العينة :

أنموذج رقم (1)

الوصف العام

اسم المطبوع ونوعه :. إعلان تجاري لموقع (الجميلة)
البلد وسنة النشر :. السعودية لسنة 2023 العدد (أكتوبر)
اسم المجلة :. سيدتي

الوصف و التحليل :. جسدت فكرة المطبوع في المجلة بشكل خيالي إذ استخدام المصمم مجموعه من الأشكال الأيقونة بشكل رموز تعبر عن الإعلان وفكرته والتي كونت بدورها دلالات من خلال استثمارها لكلا الإيقونات و العناصر التيبوغرافية المتباينة في

المقاس واللون في توزيع عناصره البنائية و التي احتلت أغلبية مساحة المطبوع لتجسيدها شكلا نهائيا للإعلان فقد استخدم ايقونات صورية ومجموعة من الرموز التي تعبر عن مواقع الاتصال بالإضافة إلى الرموز اللغوية الدالة عن مضمون الإعلان المروج في الموقع, كما احتل الشكل الدال في وسط الإعلان المرتبة الأولى إذ تم تجسيده بصورة تحت المتلقي

للاتنباه إلى مضمون الإعلان إلى جانب الخطوط بعد ذلك الرمز اللغوية والاشارية تباعا, و من خلال التباين في قيمة الألوان المستخدمة حقق المصمم تنوعات دلالية تعبيرية دالة عن مضمون الفكرة المقدمة للفت انتباه المتلقي للمطبوع الإعلانني فقد أضاف رموز ودلالة حركية من خلال تنويع العناصر التيبوغرافية باتجاهات مختلفة وإعطاء الأولوية



للعلمة الدالة الأساسية في منتصف التصميم وهذا بدوره حرك بصر المتلقي وأدى إلى انتقال و التتابع في الرؤية بين العناصر الشكلية المكونة للإعلان المطبوع ومن خلال المسح البصري للإعلان التجاري يتضح أن مساحة الإعلان تداخلت فيه الإيقونات والرموز والشعارات واللون مما أدى إلى تحقيق دلالي . وكان الانسجام واضحا بين العناصر التصميمية المتنوعة

أنموذج رقم (2)

الوصف العام .:

اسم المطبوع ونوعه.: إعلان تجاري لمركبة(بنز CLE)كوبيه

البلد وسنة النشر .: السعودية لسنة 2024 شهر أكتوبر

اسم المجلة .:سيدتي

الوصف و التحليل .: جسدت فكرة المطبوع في المجلة بشكل خيالي وواقعي إذ استخدام المصمم مجموعه من الأشكال الرمزية البسيطة لتعبر عن الإعلان وفكرته والتي كونت بدورها فكرة الإعلان من خلال استثمارها لكلا

الإيقونات الصور بشكل أساس والعناصر اللغوية المتباينة في المقاس واللون وموزعة في فضاء التصميم إذ احتلت الصورة أغلبية التصميم كونها دلالة أساسية رئيسي للإعلان جسده شكلا نهائيا للفكرة الإعلانية ,كما استخدم المصمم دلالات لغوية مباشرة دالة على اسم المركبة ونوعها دون الخوض بتفاصيل أخرى واعتمد الشفافية والألوان النقية لقريبة من المركبة ليعطيها السيادة والبروز في موقعها من خلال لون الفضاء شفافية الصورة المعكوسة أسفل العنصر الأساسي والتي لها دور في لفت انتباه المتلقي إلى شكل مركبة ونوعها.



أنموذج رقم (3) الوصف العام .:



اسم المطبوع ونوعه .: إعلان تجاري لعطر (mansam) لبلد وسنة النشر .: السعودية لسنة 2024 شهر أكتوبر اسم المجلة .: سيدتي

الوصف والتحليل .: جسدت فكرة المطبوع في المجلة بشكل خيالي وواقعي إذ استخدام المصمم شكل أساس لموديل نسائي مغطى برمال الذهب المندمج مع رمال الصحراء ليعبر عن الفخامة متوافق مع العطر في التصميم وبالأشكال

الرمزية البسيطة لتعبر عن الإعلان وفكرته والتي كونت بدورها فكرة الإعلان من خلال استثمارها لكلا الإيقونات الصور بشكل أساس و اللون الذهبي متدرج القيمة يتوافق مع لون العطر وموزعة في فضاء التصميم بشكل منسجم لكن لم يحقق الجاذبية المنشودة للترويج إذ احتلت الصورة أغلبية التصميم كصوره معالجه تقنين في حين احتل المنتج ومفرداته اللغوية مساحه اقل في جانب الأيسر من التصميم جسده شكلا نهائيا للفكرة الإعلانية ,كما استخدم المصمم دلالات لغوية مباشرة دالة على اسم العطر ونوعها دون الخوض بتفاصيل أخرى واعتمد الشفافية في الألوان واحتل الموقع أسفل الصورة بشكل مخفي

الفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات)

4-1.: النتائج و مناقشاتها .:

بعد ان تم تحليل العينة , تم التوصل إلى نتائج الدراسة و كما يلي.

1. ظهرت العناصر التيبوغرافية بصورة فعالة في إظهار مضمون الإعلان التجاري وفكرته في انموذج عينة رقم (1) في حين لم يظهر في انموذج رقم (2) و(3) سواء نسبة قليلة...

2. استخدمت العناصر والدلالات في الملصق بصورة منسجمة ومتوازنة لتحقيق التأثير المطلوب في إدراكية المتلقي التي كان لها دور فعال في تجسيدها الأسلوب تصميم للفكرة الإعلانية.

3. حققت الصورة دلالة واضحة ورئيسية وأساسية في نموذج رقم (1) ونموذج رقم (2) ونموذج رقم (3) احتل اغلب مساحة التصميم والفكرة بصورة تضعف الرسالة الإعلانية للمنتج.

4. استخدام اللون كعنصر دال أساسي له دور فاعل في تحفيز ذوق المتلقي ويضيف الحيوية في الإعلان التجاري كما في النموذجين رقم (1) ورقم (2) في حين إعلان التجاري لنموذج (3) اعتمد لون واحد بتدرج مقارب له.

5. اعتماد الدلالة الرمزية اللغوية في تجسيد فكرة الإعلان للتعبير أكثر عن مضمونه كما في انموذج رقم (1) وانموذج رقم (2) وبشكل بسيط جدا في انموذج رقم (3).

2-4 :: الاستنتاجات :: .

1. استخدام العناصر التيبوغرافية بصورة متعددة في تصميم الفكرة الإعلانية والذي تحقق من خلالها الغرض بإظهار وظيفي وجمالي صمم لأجله .

2. للون دور فاعل في عملية التصميم بصورة عامة وفي الإعلان بصورة خاصة , من حيث قيمته البصرية لجذب الانتباه وإظهار الإحساس الدلالي والرمزي من خلال علاقته بما يجاوره إلى جانب السيادة الشكلية وقيمه الجمالية التي أضافها إلى التصميم الإعلاني

3-4 :: المقترحات :: الاقتراحات النظرية من قبل الباحثة :: .

1. إجراء دراسة معمقة لمعرفة العناصر الدلالية المتبعة لتصميم الفكرة الإعلانية ومدى ما حققه من جاذبية في المطبوع الإعلاني التجاري .

2. القيام بدراسة مقارنة بين العناصر التيبوغرافية المتبعة كدلالة أساسية لتحقيق الإعلان التجاري.

3-4 :: التوصيات :: يوصي الباحث ببعض التوصيات :: .

1. استخدام الدلالات الرمزية في تصميم الإعلانات التجارية لما لها من دور فعال في تحقيق الفكرة المنشودة .

2. استخدام العناصر التيبوغرافية الحديثة و بما يتلاءم مع التقدم الواقع الذي يمر به المجتمع الذي يساعد على إنتاج تكوينات دلالية جديدة .

3- الاهتمام باختياره مفردات تصميم الإعلان بشكل كلي مرتبط بالمنتج المعلن عنه وإعطائه المساحة الكلية في الإعلان لغرض التعبير

المصادر

- 1- القرآن الكريم
- 2- انعام حمدان محمود, المتغيرات الابتكارية وفعاليتها (في تصميم المنجزات الطباعة), الفتح للطباعة والاستنساخ, 2018
- 3- المنجد في اللغة والأعلام , منشورات دار المشرق, ط1, سنة 1984
- 4- اياد الحسيني عب الله, فن التصميم (الفلسفة النظرية التطبيق), ج1, ط1, سنة 2008
- 5- البزاز , عزام عبد السلام , إلى التصميم , بغداد, وزارة الثقافة والإعلام, 1997.
- 6- بشير عباس محمود , الإبداع والابتكارية في الإعلان (مدخل تطبيقي), دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع, عمان, 2010
- 7- توفيق احمد جواد, تاريخ العمارة والفنون الإسلامية, بغداد, 1970
- 8- جيروم ستولنتر , النقد الفني (دراسة جمالية وفلسفية), ترجمة: فؤاد احمد زكريا, جامعة عين الشمس , مصر, 1974
- 9- الحسيني اياد حسين عبد الله , فن التصميم (فلسفه نظرية تطبيق), ج3, ط1, سنة 2018
- 10- الحسيني, أياد حسين عبد الله: التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم, ط1, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, 2003
- 11- د, ياسر سهيل, التصميم في مجالات الفنون التطبيقية والعمارة (أهمية استخدام الكمبيوتر في التصميم), ط1, دار الكتاب الحديث القاهرة, 2009
- 12- دينا محمود عناد, النظام الكامن في فعل التصميم للإعلانات التجارية, بغداد, الفتح, 2016
- 13- راقى نجم الدين, مدونات في الفن والتصميم , ط1, دار مجدلاوي للنشر والتوزيع, عمار الاردن, 2015
- 14- رولان بارت , مبادئ في علم الدلالة , تر/محمد البكري, ط2, دار الشؤون الثقافية بغداد, 1986

- 15- شاكر عبد الحميد, الفنون البصرية وعبقورية الإدراك, الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة, 2008
- 16- عزام البزار ,التصميم حقائق وفرضيات, ط1, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, 2001
- 17- علي ثويني, مبادئ التصميم المعماري , دار قابس للطباعة للنشر والتوزيع ,ب-ت,
- 18- غوستاف لوبون ,سيكولوجية الجماهير, ط7, دار الساقى, 2016
- 19- محمد مهران ,فلسفة برتراند رسل , ط3, دار المعارف, 1986
- 20- الموسوي رضا, دراسة في سايكولوجية التفكير أساليبه وأنواعه, ط1, دار الشؤون الثقافية العامة, 2010
- 21- ناثان نوبلر , مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية. ترجمة-فخري خليل ,م-جبرا ابراهيم جبرا ,دار المأمون للترجمة والنشر , 1987
- 22- نزار الراوي ,مبادئ التصميم الجرافيكي, ط1, دار اثر هاوس للنشر والتوزيع, الولايات المتحدة الامريكية, 2011
- 23- نزار الراوي, مبادئ التصميم الكرافيكي (المفاهيم والتطبيقات), دار اثر هاوس للنشر والتوزيع , 2011
- 24- نمير قاسم خلف, الف باء التصميم الداخلي ,جامعة ديالى , 2005
- 25- نور الدين النادي وآخرون, الإعلان التقليدي والالكتروني, ط1 ,عمان, مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع, 2011
- 26- الواسطي. خليل, محاضرات لطلبة الدكتوراه .فلسفة التصميم(بنية التصميم النظم والعلاقات), جامعة بغداد ,كلية الفنون الجميلة, قسم التصميم, بغداد, 2011
- الرسائل و الاطاريح
- 27- الحداد هناء مال الله عبد الرزاق ,النظم المنطقية لفن الرسم(دراسة في التوظيف الرمزي), أطروحة, كلية الفنون الجميلة, بغداد, 2004

- 28-المالكي آيات اسعد مجيد, أساليب الإيهام البصري في الإعلانات التجارية, بحث منشور, كلية الفنون التطبيقية, 2018
- 29-الفريداويبتول راضي كاظم, القيمة الاتصالية في البيئة التصميمية الافتراضية للإعلان الرقمي, رسالة ماجستير, كلية الفنون التطبيقية, 2017
- 30-نور احمد خماس, توظيف حداثة التصميم في الترويج الإعلان, رسالة ماجستير, كلية الفنون التطبيقية(قسم تقنيات إعلان) 2017
- 31-عبد الجليل مطشر محسن, التنوع التقني ودوره في إظهار القيم الجمالية في الملصقات, رسالة ماجستير, تصميم طباعي, بغداد, 2002

الملاحق

استمارة تحليل للبحث الموسوم: "التنوع الدلالي للعناصر التيبوغرافية" تحليل العينات

المحاور	الفقرات	تصلح	لا تصلح	بحاجه الى تعديل
التنوع الدلالي	الفكرة			
	الجمالي			
	اتصالي			
الدال والمدلول	الرمز			
	اللون			
	الإيقونات			
العناصر التيبوغرافية	العنوان والنصوص			
	الشعار			
	الصور			
	الرسوم			
	الالوان			

ثنائية الهدم والبناء وتمثلاتها في تشكيل العرض المسرحي المقدم للطفل

The duality of destruction and construction and its representations in shaping the theatrical performance presented to the child

امجد عزيز سعود

Amjad Aziz Saud

amjad.aziz@uowasit.edu.iq

الملخص

يتمحور البحث حول (ثنائية الهدم والبناء وتمثلاتها في تشكيل العرض المسرحي المقدم للطفل) إذ تكون البحث من الفصل الأول : هو الإطار المنهجي الذي تحددت فيه أهمية البحث ومشكلاته والحاجة إليه وهدفه وتحديد أهم المصطلحات التي وردت فيه إذ تبلورت مشكلة البحث بالتساؤل الآتي : (كيف يتشكل العرض المسرحي المقدم للطفل وفق ثنائية الهدم والبناء ؟) , أما هدف البحث فهو تعرف ثنائية الهدم والبناء وتمثلاتها في تشكيل العرض المسرحي المقدم للطفل . وأما الفصل الثاني : الإطار النظري فقد تضمن مبحثين (المبحث الأول : الهدم والبناء في العرض المسرحي , والمبحث الثاني : الهدم والبناء عند المخرجين) , وانتهى الفصل الثاني بمؤشرات الإطار النظري التي اعتمدها الباحث كأداة لتحليل عينات بحثه

الفصل الثالث : إجراءات البحث , تكون مجتمع البحث من (7) عروض ضمن العروض المسرحية لمهرجان شهاب الدولي لمسرح الطفل الذي أقيم سنة 2023 , وقد تم اختيار عينة البحث (مسرحية قطرة مطر) بشكل قصدي . وأما الفصل الرابع : النتائج والاستنتاجات , ومن نتائج البحث ما يلي :

1- تمثل الهدم والبناء في عرض مسرحية (قطرة مطر) من خلال تسليط الضوء على الهامش ليصبح المركز من خلال السينوغرافيا , حيث ان المخرج قام بتحويل محورية

الأحداث للهواء الحار من خلال تدعيم المشهد بالمؤثرات الموسيقية والإضاءة والزي , مما أدى إلى اختلافه عما جاء في النص .
ومن أهم الاستنتاجات التي توصل إليها الباحث هي:
1- إن الهدم والبناء في العرض المسرحي المقدم للطفل يكمن في الأداء التمثيلي , حيث يكون الأداء التمثيلي مختلف عن النص .

الكلمات المفتاحية

الثنائية ، الهدم ، البناء .

Abstract

The research revolves around "The Duality of Deconstruction and Construction and its Representations in the Formation of Children's Theatrical Scenes." The first chapter, which is the methodological framework, establishes the importance, problem, need, and objective of the research. The research question is formulated as follows: "How is the children's theatrical scene shaped through the duality of deconstruction and construction?" The research aims to define the duality of deconstruction and construction and its representations in shaping the children's theatrical scene.

The second chapter, the theoretical framework and previous studies, consists of two sections: "Deconstruction and Construction in the Theatrical Scene" and "Deconstruction and Construction At the Directors." The chapter concludes by outlining the theoretical framework indicators adopted by the researcher as an analytical tool for the research samples. Among these indicators, the researcher formulated a questionnaire to establish the standard, which was presented to the experts.

The third chapter covers the research procedures. The research community consists of seven performances within the theatrical shows of the Shihab International Festival for Children's Theatre held in 2023. The research sample, the play "Raindrop," was deliberately chosen.

The fourth chapter presents the results, conclusions, recommendations, and suggestions. The research findings include:

1. The duality of deconstruction and construction is represented in the scenes of the play "Raindrop" through highlighting marginalized elements and making them the center through scenography. The director transformed the pivotal events to focus on the hot air through the use of music, lighting, and costumes, resulting in a divergence from the text.

The researcher's key conclusions are:

1. The duality of deconstruction and construction in the children's theatrical scene lies in the theatrical performance, where the performance differs from the written text.

Keywords: duality, catabolism, anabolism.

الفصل الأول : الإطار المنهجي

مشكلة البحث:

ان ثنائية الهدم والبناء تعد الركيزة الأساسية التي على أثرها يتم تطور العلوم في شتى المجالات فكل عالم يهدم آراء الذي سبقه ويبني آراء جديدة , فنرى الهدم والبناء متمثلا عند العقل في اليونان , فأن أرسطو قد اختلف مع أستاذه افلاطون وقام بهدم أفكاره وبنى على أثر هذا الهدم أفكاراً جديدة تحمل معنى مغاير عن ما جاء به افلاطون , وهكذا استمرت سلسلة الهدم والبناء عند كثير من الفلاسفة عبر التاريخ , أما تمثل الهدم والبناء في المسرح فأن خير مثالاً عليه هو هدم المسرح الارسطي من خلال المخرج والكاتب الألماني برتولد بريخت فقد عمل على هدم المحاكاة والتطهير التي تمثل السمة الأساسية في المسرح الارسطي حيث قام برحت ببناء مسرحه الملحمي على اثر هدمه

للمسرح الأرسطي , وكذلك الحال للكثير من المخرجين منهم ماييرهولد وخلافه مع أستاذه ستانسلافسكي إنما يعد هدماً لمنهجيته حيث ان ماييرهولد قد بنى على اثر هذا الاختلاف مع ستانسلافسكي أسلوب جديد مغاير عن أسلوب أستاذه وهو البايوميكانيك , و ان مفهوم التجريب في المسرح إنما هو قائم على ثنائية الهدم والبناء ونلاحظ ان من أهم المجرئين في المسرح هو الفريد جاري الذي عمل على هدم مسرحية اوديب ملكاً للكاتب الإغريقي سوفوكليس وبنى على أثرها مسرحية اوبو ملكاً , إذ ان اوبو ملكاً تعد مسرحية مغايرة تماماً عن مسرحية اوديب ملكاً , إذ ان ابو هي دمية , أما في مسرح الطفل فأن الهدم والبناء نراه في معظم المسرحيات التي كانت هي في الأصل رواية او قصة , من أهم المخرجين الذين عملوا في الهدم والبناء في مسرح الطفل هو المخرج العراقي قاسم محمد إذ عمل على مسرحية طير السعد وهي مسرحية مقتبسة عن مسرحية الطائر الأزرق لميترلنك , لذا ارتأى الباحث دراسة هذه الثنائية التي بواسطتها يتشكل المشهد المسرحي بشكل جديد يكون مغايراً عن ما جاء في النص المسرحي فقد صاغ الباحث مشكلة بحثه بالتساؤل الآتي :

(كيف يتشكل العرض المسرحي المقدم للطفل وفق ثنائية الهدم والبناء ؟)

أهمية البحث والحاجة إليه:

تتجلى أهمية البحث في الآتي:

1- يعمل على إفادة طلبة الدراسات الأولية والعليا في قسم التربية الفنية من هذه الدراسة

2- يخدم البحث العاملين والمشتغلين في المسرح بشكل عام ومسرح الطفل بشكل خاص .

هدف البحث

يهدف البحث الحالي تعرف ثنائية الهدم والبناء وتمثلاتها في تشكيل العرض المسرحي المقدم للطفل .

حدود البحث

الحد الموضوعي: ثنائية الهدم والبناء وتمثلاتها في تشكيل العرض المسرحي المقدم للطفل .

الحد الزمني: العام 2023

الحد المكاني: جمهورية العراق _ بغداد _ مسرح الرشيد

تحديد المصطلحات

حدد الباحث مصطلحات بحثها في الآتي:

الثنائية

لغةً :يعرفها (البستاني) " الثنائي , الاثنان : ضعف الواحد. ثنَّاهُ – ثنَّيَّةٌ أي : جعله اثنين "(البستاني : 1987، ص 85) .

اصطلاحاً : وقد عرّف في المعجم الفلسفي لصليبيا الثنائية : " إنها مشتقة من (Duo) ومعناه إثنان , الثنائي من الأشياء ما كان ذا شقين والثنائية هي القول بزوجية المبادئ المفسرة للكون , كثنائية الأضداد وتعاقبها, أو ثنائية الواحد وغير المتناهي عند(الفيثاغوريينAlwithagurien), أو ثنائية عالم المثل, وعالم المحسوسات عند (إفلاطونPlaton)" (صليبيا : 1982، ص379).

إجرائياً : يتبنى الباحث تعريف صليبيا للثنائية لكونه يتفق مع موضوع البحث , اذا انه عرفها بالضدية وهذا ما ينطبق مع البحث .

الهدم

لغةً : يعرف الرازي الهدم لغة " ه دم: هَدَمَهُ من باب ضرب فأنهَدَمَ وتَهَدَّمَ وهَدَمُوا بيوتهم شدد للكثرة والهدم بالكسر الثوب البالي والجمع أهدام وشيء مهندم أي مصلح على مقدار وهو معرب " (الرازي: 1986، ص 65) .

اصطلاحاً :يعرف (صبري) الهدم اصطلاحاً " الهدم هو هدم الميتافيزيقيا المركزية التي يتأسس عليها النص (فرضية وحضور النص)، واستبدالها بميتافيزيقيا أخرى (صبري، 2016)

إجرائيا: وهو التفكير الحاصل في بنائية العرض المسرحي من خلال إحلال المعنى ودحض الثوابت الميتافيزيقية واستبدالها بأخرى مغايرة .

البناء

لغة : يعرف ابن منظور البناء لغة "والبنى : نقيض الهدم ، بنى البناء بناءً وبنى وبنى مقصور وبنينااً وبنية وبناية وابتناه وبناه، قال: وأصغر من قلب الوليد ترى به بيوتاً مبناة وأودية خضرا " (ابن منظور: 1986، ص365).

اصطلاحاً : تعرفان (الياس وقصاب) البناء اصطلاحاً هو " كل متكامل مهما كان نوعه مؤلف من عدة عناصر مادية أو مجردة لها ملامح مختلفة ، لكنها تنتظم فيما بينها في علاقة ما تتجلى في تكوين العمل " (الياس وقصاب : 2006، ص105)

إجرائيا: نظام يتكون من عدة عناصر يتم فيه تجسيد الصراع الدرامي من خلال الأجزاء المتراكبة والمجمعة من أجزاء صغيرة معقدة لتصنع نظام العرض الكل

الفصل الثاني: الإطار النظري

المبحث الأول: الهدم والبناء في العرض المسرحي

ارتبط مفهوم الهدم والبناء بالمنهج النقدي التفكيكي الذي تأسس على يد الفيلسوف والناقد جاك دريدا حيث جاءت تنظيراته حاملة معها معول الهدم والتقويض معتمداً بذلك على مقولة موت الإله للفيلسوف (نيتشه) فهو حركة بنائية وضد بنائية وإن الهدم والبناء يعد دلالة من دلالات التفكير . " ويتفق اغلب المختصين في تيارات ما بعد الحداثة على أن التفكير هو استراتيجية في قراءة النصوص الفلسفية والأدبية والفنية والنقدية، وقد شكلت هذه القراءات جدلاً كبيراً من خلال طبيعة القراءة التي تقوم بها اتجاه النصوص، فهي قراءة مزدوجة تستند على الهدم والبناء (هدم المركز وبناء الهامش) " (علي وطارش: 2020، ص21) ، يعتمد فعل الهدم والبناء بشكل عام على آلية محكمة قوامها عملية التحويل والانتقالات المتعددة وتغيير مسارات المشهد المسرحي من عالم ولد فيه النص إلى عالم جديد قد يكون مناقض لمكان النص وزمانه السابق أو ربما قد يكون منقك مع

أحداث بعض التغيرات التي ينوي من خلالها زحزحة بناء النص السابق وإعادة هيكليته لينتج عن ذلك شكل جديد تتواءم مع عالم العرض المسرحي ويكون قريباً من سمات المجتمع التربوية والفكرية إذ " اقترن التفكير ، مضمونا ، بالتعددية في القراءات . التعددية في تفسير الموجودات ، وكذلك الدالات وما تباين من فكر ، كل ذلك التعدد لأجل استنتاج أو استكشاف الماهية والدلالة الفكرية الباطنة . أي تلك الأعماق المتغلغلة في النص " (صبري: 2017، ص57)، أي عملية الهدم تتم بطريقة لا تتبعد عن إطار النص فهي لا تأتي من خارجه، وإنما يجب أن تقوم عملية تفكيك البناء القديم من الداخل، "ان التجديد في العمل الفني إذا كان له قيمة لا بد ان تمثل آخر مرحلة من مراحل التطور في الفكر الإنساني من هذه الناحية " (البسيوني: 1986، ص98) أيان عملية التغير والتحول في النص الأصلي تعني وجود آلية للهدم، وان هذا الهدم للبنية القديمة التي وجد بها نص المؤلف لا بد من ان تكون محاطة بعلمية ثقافية وفنية وخبرة لا يستهان بها لأن هذه الآلية تملك أدواتها التمهيدية ضمن أفق النص نفسه وليس من خارجه .

ان العملية المسرحية برمتها قائمة على أساس النص ومن غير النص لا يوجد ما يسمى بالعرض وان الهدم والبناء ينطلق أولاً من النص ومن ثم العناصر السينوغرافية للعرض المسرحي و أن البناء المشهدي المفكك وفق آلية الهدم والبناء يمنح العرض قوة وفعالية لاسيما أن الإخراج يستند إلى الإعدادات لتبدأ العملية الإخراجية بإعداد الإعدادات بمعنى تهيئة نص العرض من الكلمة المكتوبة ثم تتجسد تلك اللغة إلى لغة الجسد وصوت الممثل وتقنيات العرض والسينوغرافيا لذا فالعملية الإخراجية ليست خيال فحسب وإنما هي حرفية تعتمد على التبديل والتغير والحذف وفق المرجعيات الفكرية للمخرج .

إذ ان النص المسرحي يتبين على انه مجموعة من الدلالات حضرت وتمايزت من خلال العلامات وهذا ينطبق أيضاً على العرض المسرحي ، حيث يتم قلب مراتبية (النص / العرض) فيتم فيها الكشف عن عجزه وتناقضاته ثم فرض نظام البدائل عليه بعد قراءته من خلال تواتراته أو تناقضاته الداخلية ، وعلى نحو تفكيك العناصر الدراماتيكية التي تشكل المشهد المسرحي(ينظر : صبري: 2017، ص139-153-166)

الحبكة في العرض المسرحي تمر في جملة من التعارضات والتناقضات ، وان ذلك يعني قدرتها الضمنية على تقويض نفسها ، وحتى قدرتها العلنية أيضا تفعل نفس الشيء وهذه التعارضات هي بشكل ما يؤكد استراتيجية التفكيك في رصدها والكشف عن تناقضاتها وتوتراتها وهي: تعارض الحبكة بنفسها دالا ومدلولا ، و تعارض مع الحبكة في جملة من الحركات من حيث البناء ، تعارض الحبكة مع العناصر الدراماتيكية الأخرى وتعارضها مع الزمان

ان (الفكرة) هي مفردة باختلافها مع المفردات الباقية في منظومة التراجيديا والعرض المسرحي ستكون بلا فائدة أو قيمة أو وجود طالما إنها منفردة بلا اتصال . لذلك تكون حاجتها العلائقية مع المفردات الباقية من حبكة أو لغة أو شخصية أو منظر أو موسيقى هو ما سيمناها حضورها او وجودها ، هنا ستكون الفكرة في انزياح مستمر ، توليدات لا حصر لها من المعاني ، وسيكون المعنى الثاني هو أصلا للمعنى الأول والمعنى الثالث أصلا للثاني هكذا في سلسلة غير منتهية . آنذاك لا يكون للمعنى وجودا متكاملًا بقدر ما يتواجد أثره المتواصل في البنية السابقة وبنية الآن والبنية اللاحقة إذ ان الميتافيزيقا التي تعد مرجعاً نهائياً تؤول إليه الأشياء، وبفعل الهدم والبناء يحصل انقلاب يزحزح ذلك المفهوم ويبدله بمفهوم آخر يقف بالتضاد معه أو يقف بالمغايرة، إذ انه نوعا جديداً تشكل لا يشبه ذلك النوع من المعرفة. (ينظر: صبري: 2017، ص155)

ان الديكور أو الأزياء أو الإضاءة أو الملحقات أو المكياج هي سلسلة من العلامات غير المكتملة في المراتب المسرحية كل علامة فيها تظهر جزء منها وتخفي جزء آخر في ان واحد. وهذا معناه ان ثمة تعارضات كامنة وموجودة داخل العلامات نفسها أو خارجها تدعو لتوليد مدلولات مستمرة ومقصد ذلك ان أفكاراً غير ظاهرة مخفية، تفتح القراءة والتعدد والانتشار إذ لا يوجد معنى حاضر محدد إنما ما يوجد هو وفرة من الآثار الظاهرة للمعنى. ولان العلامة بلا قيمة أو وجود إلا باختلافها مع العلامات ، ولأنها مزدوجة المعنى في استراتيجية (دريدا) فان العلامة كل علامة دائما "تبقى أثرا

يكن في بقية العلامات، فهي مرتبطة في نسق من المتضادات و ينبغي للمتلقي التأملات المتعددة لاكتشاف ذلك الأثر في العلامات السابقة والجديدة (ينظر : صبري: 2008، ص156)

المبحث الثاني: الهدم والبناء عند المخرجين

ذهب المخرجين إلى البحث عن صيغ مبتكرة وتقنيات جديدة وتخيالاته الخاصة من خلال تفكيك النص وهدمه ومن ثم بناء معنى جديد في العرض معتبرين ان الصورة البصرية ما هي إلا شعر الفضاء الذي يكتنز باللون والضوء والموسيقى والإيقاع ، و لأن المخرج هو الذي يقوم بعملية اختار النص المسرحي ، وهو الذي يعمل على تحديد متطلبات العرض المسرحي .

لذلك عمد المخرجين الرمزين إلى تفعيل دور الإشارة والرقص والإيقاع والكلمات والخط والصمت والنغمة الطويلة فالصورة الظاهرة هي من عالم مجهول هو عالم الخيال، وهذا ما دعاهم إلى هدم المركز لكي يحل محله الهامش بل راح (انيا) إلى ان يربط (الموسيقى بالضوء في سيمفونية واعتبر ان الضوء والظل متساويان في الأهمية (بوصفهما) يحققان التجسيم والبعد الثالث(ينظر : التكمه جي: 2019، 14-2)

أما بالنسبة لكوردن كريك فمن خلال تمرده على مفهوم فاغنر بأن المسرح موحد لكل الفنون وانه يعتمد على كل عناصر التي يشكلها الفعل الذي هو روح التمثيل وهدف مسرحه الجديد هو التعبير عن الجمال المطلق ، والفن لديه هو الكشف والغوص في العالم الروحي للمخيلة والغامضة للوجود والابتعاد عن مظاهر الحياة الواقعية واليومية والدقة التاريخية ورفض مبدأ المحاكاة واعتمد على الرمز والإيحاء في عمله الإخراجي(ينظر : عبد الحميد : 2009، ص54-56).

أي انه من خلال تمرده على دراما فاغنر عمل على تفكيك النص وبناء عرضاً جمالياً يركز فيه على كثافة العناصر البصرية التي تخلق الصورة المسرحية ، " واعتقد بأن الجمال المثالي لا يمكن الكشف عنه مباشرة ؛ بل يمكن الكشف عنه بالافتراض والرمز والذي سماه (العلامة المرئية للفكرة) . وعليه فقد رفض واقعية الحياة اليومية والدقة التاريخية ، وبدلاً منها فقد تطلع لوضع اللون والخط والكتلة والضوء والحركة

والإيماءات والصوت ... وقد ناقش بأن الجمهور يأتي إلى المسرح ليرى المسرحية أكثر مما يسمعها ، وبواسطة البصر يحرك المخيلة والذكاء " (عبد الحميد: 2022، ص63) ، أي ان كريك عمل على هدم النص المسرحي وبنا نصاً جديداً يعتمد الحركة والإيماءة والرقص والديكور بدلاً عن الكلمات والموسيقى والصوت واستخدامه للشاشات والكثافة المنظرية كان لها دور كبير في صناعة عرض جمالي لا يتعزز على النص بصورة مباشرة فإنه يعمل على ضرب مركزية النص ، وايضاً تمثلت عملة الهدم والبناء عند كريك في استبداله للممثل بالدمية المسماة ب(السوبرماريونيت) .

ان عملية الهدم والبناء كانت الأساس في طريقة ستانسلافسكي الاخراجية لنصوص الكاتب تشيخوف وذلك عند " أثناء عملية الإعداد المسرحية (الأخوات الثلاثة) فقد اختلفا تجاه بعض المشاهد فيها ، على الرغم من ان تشيخوف كان راضيا بشكل عام بشأن عرض تلك المسرحية في مسرح موسكو الفني " مما اضطر الى مغادرة القاعة ونحن نتصور الأسباب التي أدت إلى خلاف ستانسلافسكي بتشخوف ان السبب الأول لترك القاعة يكمن لان ستانسلافسكي قد غير النص وأداء الممثلين والخلاف كان على طبيعة المسرحية هل سوف تقدم كوميديا أو تراجيديا .

فتشيخوف كتب دراما الشقيقات الثلاثة وهي تراجيديا في حين القراءات الأولى أعطته إحياء ان العمل سيقدم كوميدي لكنه لم يدرك ان الممثلين والمخرج لم يفهموا المسرحية والذي دفعهم إلى تقتيت مكوناتها إلا ان اجتهادهم في هدم النص جعلهم يغيرون طريقة الأداء وذلك بابتعادهم عن بعضهم بأن يأخذ كل ممثل زاوية معينة ومن هنا بدأ تفكيك النص وإعادة البناء من جديد وفق منهجه الخاص في التمثيل. (ينظر : نافع : 2013، ص17-18)

يعد كروتوفسكي من أهم المخرجين الذين عملوا على بناء العرض المسرحي وفق ثنائية الهدم والبناء فإنه عمل على تفكيك النص المسرحي وإعادة تكوينه وفق ما يتطلبه العرض المسرحي معتمداً بذلك على أسلوبه الإخراجي ، " بهدف تحريره من نماذجه الأصلية الأولى، وتجسيد هذا التحرر في العمل المشترك مع ممثلين يمتلكون قدرات تقنية يندر وجودها في أي مسرح آخر، فالممثل له القدر على تفكيك العلامات

وتحويلها إلى صورة وصوت تهز نفسية المتفرجين من الأعماق، وتحريك خيالهم الجمعي، وإثارته في العرض المسرحي، فهو فعل انتهاك يعمل على تفكيك وكسر الحواجز الذاتية، وتخطي الحدود الطبقية، وملا الفراغات، ويحقق الذات" (خضير : 2012، ص96)، إذ أن الممثل لدى كروتوفسكي يكون لديه الأداء صادم ومغاير بشكل يتحدى ويستفز فيه الجمهور ويعطيهم بذلك القدرة على التغلب على المشاعر الإنسانية التقليدية والرؤى التي اعتادوا على تلقيها وفهمها ، فهو عندما اخترق وتجاوز (التابوات المقدسة) قام بتعرية وتفكيك ما هو معهود وجاء بثورة فكرية مغايرة .

أما بالنسبة للمخرج بيتر بروك فهو يعد امتداداً طبيعياً لما جاء به انتونان ارتو وكروتوفسكي" من خلال العمل على تفكيك ونزع الأداء النفسي الطبيعي، والدعوة إلى أداء طقسي محمل بالأصوات والإشارات والحركات المستوحاة من تنظراتهما، ومن خلال البحث العلمي إذ توصل بروك إلى أن الكلمة /الصرخة / الكلمة /الصدمة أي استطاع أن يتوصل إلى أن الكلمة جزء من الحركة، قادرة على أن توصل إليك المعنى، أي يمكن أن تكون الحركة هذه تعني المكر، أو تلك الحركة تعني السخرية، أو الثورة، كما استطاع أن يطور الأداء، من خلال اللجوء إلى أن أصوات تصدر عن الممثل، دون اللجوء إلى الكلمات أي العودة إلى لغة الإنسان البدائية " (خضير : 2012، ص100)، وكل هذه الإضافات قادت الممثل نحو التطوير في عملية الأداء التمثيلي المسرحي ، وركز أيضاً على العلاقة بين الممثل والمتلقي وخلق الحميمية بينهما ، من خلال إشراكهم في العرض المسرحي ليكون المتلقي بذلك جزءاً لا يتجزأ من العرض .

مؤشرات الإطار النظري:

1) إن التفكيك هو استراتيجية في قراءة النصوص الفلسفية والأدبية والفنية والنقدية، ومن خلالها يتشكل فعل الهدم والبناء في العرض المسرحي ، فهي قراءة مزدوجة تستند على (هدم المركز وبناء الهامش) ، أي أن المخرج يسلط الضوء على ما هو مسكوت عنه بالنسبة للنص ويجعله موضوعاً أساسياً في عملية انتاج العرض المسرحي .

- (2) يعتمد فعل الهدم والبناء بشكل عام على آلية محكمة قوامها عملية التحويل والانتقالات المتعددة وتغيير مسارات العرض المسرحي من عالم ولد فيه النص إلى عالم جديد قد يكون مناقض لمكان النص وزمانه السابق
- (3) اقترن التفكير في العرض المسرحي ، بالتعددية في القراءات ، فكل مخرج له طريقته في تفسير الموجودات وإيجاد الدالات وما تباين من فكر ، كل ذلك التعدد لأجل استنتاج أو استكشاف الماهية والدلالة الفكرية الباطنة . أي تلك الأعماق المتغلغلة في النص وإظهارها في بنية العرض المسرحي .
- (4) ان عملية البناء في العرض المسرحي يعتمد على الهدم للبنية القديمة التي وجد بها نص المؤلف لابد من ان تكون محاطة بعلمية ثقافية وفنية وخبرة لا يستهان بها لأن هذه الآلية تملك أدواتها التمهيديّة ضمن أفق النص نفسه وليس من خارجه .
- (5) من خلال الهدم والبناء في العرض المسرحي تكون الفكرة في انزياح مستمر ، وتوليدات لا حصر لها من المعاني ، وسيكون المعنى الثاني هو أصلاً للمعنى الأول والمعنى الثالث أصلاً للثاني هكذا في سلسلة غير منتهية
- (6) إن البناء المشهدي المفكك وفق آلية الهدم والبناء يمنح العرض قوة وفعالية لاسيما أن الإخراج يستند إلى الإعدادات لتبدأ العملية الإخراجية بإعداد الإعدادات بمعنى تهيئة نص العرض من الكلمة المكتوبة ثم تتجسد تلك اللغة إلى لغة الجسد وصوت الممثل وتقنيات العرض والسينوغرافيا ، إذ من خلال السينوغرافيا يستطيع المخرج ان يعطي دلالة تبني على ما تم هدمه من المعنى السابق
- (7) ان فعل الهدم والبناء يستند على التفكير الحاصل في بنائية العرض المسرحي من خلال إحلال المعنى ودحض الثوابت الميتافيزيقية واستبدالها بأخرى مغايرة
- (8) ان الميتافيزيقا التي تعد مرجعاً نهائياً تؤول إليه الأشياء ، وبفعل الهدم والبناء يحصل انقلاب يزحزح ذلك المفهوم ويبدله بمفهوم آخر يقف بالتضاد معه أو يقف بالمغايرة، إذ انه نوعاً جديداً تشكل لا يشبه ذلك النوع من المعرفة

الفصل الثالث: إجراءات البحث**أولاً : مجتمع البحث**

يشمل مجتمع البحث مجموعة من العروض المسرحية المشاركة في (مهرجان شهاب الدولي لمسرح الطفل) ابتداء من (9 كانون الاول 2023 ولغاية 14 كانون الاول 2023) في محافظة بغداد في مسرح الرشيد , كما شارك في المسابقة الرسمية للمهرجان (7) عروض مسرحية

ثانياً : عينة البحث

بلغ عدد النماذج المنتخبة للبحث نموذج واحد , وقد تم اختيارها بشكل قصدي وفقاً للمسوغات الآتية :

1- تحقيق التنوع والشمول في العينة

2- العينة التي اختارها الباحث تعد الأكثر توافقاً لموضوعة البحث لأنها مجموعة مشاهد منفصلة تربطها فكرة العرض .

3- توفر نص العرض الذي يمكن الباحث من معرفة المشاهد التي تم هدمها وإعادة بنائها أثناء العرض

وحسب الجدول أدناه .

ت	اسم العرض	البلد	التأليف	الإخراج
1	قطرة مطر	العراق	محمود أبو العباس	محمود أبو العباس

ثالثاً :منهج البحث

اعتمد الباحث المنهج (الوصفي التحليلي) في عملية تحليل عينة البحث وهي العروض المسرحية لمهرجان شهاب الدولي لمسرح الطفل

رابعاً : أداة البحث

قام الباحث ببناء معيار من اجل التوصل إلى نقاط أساسية ينطلق منها لتحليل العينة , وهي أداة بحثه , إذ اعتمد الباحث على مؤشرات الإطار النظر لتحليل العينة المنتخبة والأبحاث والمقابلات الشخصية , ومن خلال ذلك خرج الباحث بصياغة جديدة لأداة البحث وتضمنت الآتي :

1- الأداء التمثيلي : ان المخرج يعمل على تفتيت مكونات النص وهدمه من خلال جعل الممثلين يغيرون طريقة الأداء بما يختلف عما جاء في النص , ومن هنا يتم فعل الهدم وإعادة البناء .

2- السينوغرافيا : الهدم والبناء يتم من خلال تفكيك النص لتبدأ العملية الإخراجية بتهيئة نص العرض من الكلمة المكتوبة إلى سينوغرافيا العرض المسرحي وفق المرجعيات الفكرية للمخرج .

3- الميتافيزيقيا : ان الميتافيزيقا تعني وجود مرجع، نهائي تقول إليه الأشياء، وان الهدم والبناء يعمل انقلابا ما زحزح ذلك المفهوم وأبدله بمفهوم آخر يقف بالضد منه أو يقف بالمغايرة، نوعا ما تشكل ليس يشبه ذلك النوع القديم من المعرفة .

خامساً : تحليل عينة البحث

مسرحية (قطرة مطر)

تأليف وإخراج : محمود أبو العباس

مكان العرض : جمهورية العراق – محافظة بغداد – مسرح الرشيد

سنة العرض : 2023

مدة العرض : 30 دقيقة

حكاية المسرحية :

يندرج الإطار العام للمسرحية تحت مفهوم مسرح الطفل، قدمت هذه المسرحية عدة شخصيات وهي (الغيمة ، القطرة ، الشجرة ، العصفور ، الهواء الحار ، الطفل) ، تبدأ أحداث المسرحية من خلال ظهور صورة لمنظر ثابت يمثل الفضاء المسرحي (غيوم متحركة يتم عرضها من خلال الداتا شو ، وقطع صغيرة تمثل الغيوم منتشرة على خشبة المسرح ، وإطار عام لخشبة المسرح من الغيوم المتجمعة وفي داخلها إضاءة زرقاء اللون) ، ثيمة العمل تتحدث عن قطرة المطر عندما تريد ان تنزل من السماء من بين الغيوم متجهة إلى الأرض ، وتحاول منعها الغيمة من ذلك لكنها مصرة على النزول وحدها ، وحال نزولها تلتقي بالشجرة وتبين لها الشجرة كم هي محتاجة لها لكي تنمو أغصانها ، ومن ثم تلتقي بالهواء العصفور فهو عطشان ويريد ان يشرب الماء ويحاول ابتلاع قطرة الماء لكن القطرة تهرب منه ، ثم يأتي الطفل وفي عينه غبار ويبحث عن الماء لكي ينظف عينه ويحاول إقناع القطرة بأن ينظف بها عينه من الغبار ، ومن ثم يأتي الهواء الحار ويريد ان يبرد نفسه من خلال قطرة المطر ، تحاول القطرة الهرب ، وتقنعهم جميعهم بأن قطرة واحدة من المطر لا تكفي لسد حوائجهم جميعاً ، ومن ثم تأتي أمها الغيمة وتقول لها انا لوحدنا لا فائدة منها دون أخواتها القطرات .

التحليل :

تمثل الهدم والبناء في مشهد العصفور والقطرة ، (من الدقيقة 13 إلى الدقيقة 18) حيث أنه في النص يقول إن العصفور منتوف الريش وضعيف جدا واما في العرض فلديه ريش وهو قوي جدا ، ومن خلال إيماءة العصفور للقطرة بأنه تدخل فمه تمثل فعل الهدم وبناء مدلولات جديدة أعطت الإشارة للقطرة بأنه يريد شربها لأنه عطشان ، وهذا المشهد يختلف عما موجود في ففي أنا انه قال لها أنه عطشان فقط وأن المخرج عمل على إضفاء فعل حركي يقوم به العصفور وهو يعمل نفسه يغمي عليه تارة بعد

أخرى ليعطي مدلولاً بأنه بحاجة ماسه إلى الماء . أما في مشهد الطفل عندما يدخل ويجد العصفور على الأرض ، (من الدقيقة 18 الى الدقيقة 20) ، فإنه موجود في النص بأن الطفل يتعثّر في العصفور وهو ملقى على الأرض دون أن يعلم الطفل بوجود العصفور ، وان المخرج قام بهدم هذا المشهد وبنى على أثره من خلال الأداء التمثيلي بأن الطفل تعمد أن يتعثّر بالعصفور حتى يعبث معه ، وهنا أعطى المشهد دلالة أخرى مختلفة عما جاءت في النص ، فدلاله النص أنه طفل مسكين خارج من منزله ويتعثّر في عصفور ، أما الدلالة التي أعطاها المشهد وفق الأداء التمثيلي الحركي ، إن الطفل مشاكس ويفتعل المشاكل وفقاً لوجود لمرجعية هذه العلامة التي تحتوي الدال والمدلول . وأيضاً عندما قام الطفل بفعل البكاء ، فإنه في النص يبكي لوجود الغبار في عينه ، أما في المشهد فإنه يفعل البكاء أيضاً وهنا تحول مدلول النص وهو البكاء الطبيعي الذي يتوافق مع سيكولوجية الطفل الذي يبكي لوجود أي شيء لا يمكنه التحكم فيه ، إلى مدلول آخر تم بناءه وفق المشهد وهو التحايل على العصفور عندما قام بالتباكي .

أما من خلال الأغنية التي كان يغنيها الطفل ، (من الدقيقة 20 إلى الدقيقة 21:24) ، فقد سلط الضوء المخرج على الهامش وهو ابتعاد الطفل عن عائلته ليصبح في هذا المشهد هو المركز بعد أن عمل على تقويض الفكرة المركزية وهي بحث الطفل عن الماء من أجل إزالة الغبار عن عينه ، وأصبحت مركزية الفكرة في هذا المشهد المعتمد على الأغاني والرقص هي خروج الطفل عن عائلته ، وهنا قد كشف هذا المشهد عن مدلول آخر لشخصية الطفل في النص أنه عندما يبتعد عن أهله وأحبائه يبقى غريباً ، وفي هذا المشهد عمل المخرج على خلخله النص وانزياح فكرة العمل برمته لتكشف عن نفسها عبر مدلولات متعددة منها الذي يبقى وحيداً يكون عرضه للخطر ، وهذا ما

تصوبوا إليه فكرة المسرحية ، فأن المخرج هنا عمل على هدم النص واستعاض عنه بالحركة والرقص والغناء ليبين الدلالة عوضاً عن الحوار .

أما في مشهد مطاردة القطرة من قبل الطفل والشجرة والعصفور ، (من الدقيقة 25 إلى الدقيقة 27) ، فأن المخرج عمل على الهدم والبناء من خلال طريقة الأداء التمثيلي للطفل فتراه قد تفكك البناء النصي القائم على أساس شخصية الطفل البريئة وأنه عندما يحاول الإمساك بقطرة المطر ظهر بشكل مخيف وكأنه يحاول افتراسها ، فهنا تم إبدال المفهوم السائد لشخصية الطفل بمفهوم آخر بالضد منه تماماً قائماً على أساس التقابلات الثنائية الضدية (الخير/ الشر) ، وهذا التحول من الخير إلى الشر إنما هو بفعل الهدم والبناء .

تمثل الهدم و البناء عندما نزلت القطرة من السماء إلى الأرض (من الدقيقة 2:25 إلى الدقيقة 4:24) ، فإنه تم من خلال السينوغرافيا متمثلة بالداتا شو ، حيث تم اختزال للزمان عبر الداتا شو أعطت انطباع للمشاهد بالهبوط من السماء إلى الأرض حيث رافق هذا الفعل مؤثر موسيقي يعطي دلالة السقوط من الأعلى إلى الأسفل وكذلك تم تغيير المنظر من الغيوم إلى الغابات ، وهذا لم يرد في النص وإنما عمله المخرج بفعل تفكيكه للنص . أما في المشهد الذي يدخل فيه الهواء الحار ، (من الدقيقة 5:30 إلى الدقيقة 7:57) ، فأن الممثل دخل بحركة راقصة إيقاعية تعطي دلالة للمتلقي بانطباع الإفراط في الحركة وهذا ما عمل المخرج على تكوينه في المشهد خلافاً لما جاء في النص ، فمن خلال امتزاج المؤثر الموسيقي مع حركة الممثل الراقصة والإضاءة الحمراء وأيضاً الزي البرتقالي الذي يشبه ألسنة اللهب في النار أضاف جانب دلالي لشخصية الهواء الحار ، وكل ذلك لم يرد في النص وإنما عمل المخرج على بناءه وفق مرجعياته الفكرية ، فأن الدال هو المؤثر الموسيقي والزي والإضاءة وان المدلول هو

الحرارة ، بناءً على المرجع العرفي الاجتماعي وهو انطباع اللون والصوت والحركة . أما في مشهد دخول الهواء الحار على العصفور والطفل (من الدقيقة 22 إلى الدقيقة 23:38) ، فإن المخرج في هذا المشهد سلط الضوء على الهواء الحار الذي يعد هامشاً من خلال عناصر السينوغرافيا متمثلاً بالزي والإضاءة والمؤثر واستخدم أيضاً جهاز الدخان ، كل هذا عمل على قلب المركزية وتحول الهامش هو المركز ، وأصبح هو محوراً تدور من خلاله الأحداث على الرغم من ان وجوده في النص فقد وجود حركي .

تمثل الهدم والبناء من خلال الحضور الميتافيزيقي في المشهد الذي يحتوي الهواء الحار والعصفور والطفل ، (من الدقيقة 23 إلى الدقيقة 23:38) فإن الطفل هنا يحمل بيده حجراً ويريد ضرب الهواء الحار ، وهنا المخرج عمل على إبدال المفهوم الميتافيزيقي وأزال حضوره بمفهوم ميتافيزيقي آخر وهو أن الطفل لا يستطيع أن يضرب الهواء ولكن المخرج من خلال تفكيكه أبدل هذا المفهوم الذي يعد مرجع نهائي بمفهوم آخر يقف منه بالضد أو المغايرة .

أما في مشهد الهواء الحار والشجرة (من الدقيقة 5:26 إلى الدقيقة 7:34) ، فإن الهدم والبناء حصل من خلال إبدال الحضور الميتافيزيقي وهو هيمنة الهواء الحار على الشجرة بمفهوم آخر مغاير له تماماً وهو أن الهواء الحار يستظل بظل الشجرة ، وهنا حصل انزياح وخلخله مما أدى إلى تعدديه في المعنى .

عندما قام الطفل بالتبكي (من الدقيقة 19:21 إلى الدقيقة 20:4) ، حصل هنا غياب الحضور الميتافيزيقي المتمثل بأن الطفل ضرورة أن يكون لطيف وعفوية ومحبوب وانتج على إثر حضور ميتافيزيقي آخر يختلف عنه تماماً بل يقف بالضد منه وهو الطفل متحایل من أجل الوصول إلى غاياته .

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

النتائج ومناقشتها :

- 1- تميزت مسرحية (قطرة مطر) بأن الهدم والبناء تمثل في الأداء التمثيلي , حيث ان في مشهد الطفل والعصفور تم تكوين مشهد مسرحي مغاير عما جاء في النص وذلك بفعل التحولات في الأداء التمثيلي لشخصية الطفل مما انتج مدلولات عدة .
- 2- تمثل الهدم والبناء في عرض مسرحية (قطرة مطر) من خلال تسليط الضوء على الهامش ليهدم المركز ويحل هو محله , ففي مشهد الطفل تم تسليط الضوء على الهامش من خلال الأغنية , حيث تحول فحوى الأغنية إلى المركزية .
- 3- تمثل الهدم والبناء في عرض مسرحية (قطرة مطر) من خلال الرقص , حيث عمل المخرج على هدم البناء النصي واستعاض عنه برقصات أعطت مدلولات متعددة مختلفة عما جاء في النص .
- 4- تمثل الهدم والبناء في عرض مسرحية (قطرة مطر) من خلال الحركة والإيماءة , حيث عمد المخرج إلى هدم المشهد في النص وعمل على بناء مشهد جديد من خلال الحركة والإيماءة , فقد تولدت دلالات مختلفة عن دلالة النص .
- 5- تمثل الهدم والبناء في عرض مسرحية (قطرة مطر) من خلال السينوغرافيا , إذ عمد المخرج على تفكيك النص وأضاف الداتا شو من اجل ان يأتي بمفهوم آخر يقف بالضد من المفهوم الوارد في النص , وقد استخدم الإضاءة والأزياء والموسيقى من اجل الوصول إلى مدلول يبتعد عن مدلول النص .
- 6- تمثل الهدم والبناء في عرض مسرحية (قطرة مطر) من خلال تسليط الضوء على الهامش ليصبح المركز من خلال السينوغرافيا , حيث ان المخرج قام بتحويل محورية الأحداث للهواء الحار من خلال تدعيم المشهد بالمؤثرات الموسيقية والإضاءة والزي , مما أدى إلى اختلافه عما جاء في النص .

7- تمثل الهدم والبناء في عرض مسرحية (قطرة مطر) من خلال هدم الحضور الميتافيزيقي وأبدله بمفهوم آخر يقف منه بالصد أو المغايرة , حيث ان المخرج عمل على هدم المرجع الميتافيزيقي الذي هو متعارف عليه اجتماعياً وأبدله بمفهوم آخر عكسه تماماً , لينتج بذلك مدلول آخر يختلف عما جاء في النص.

الاستنتاجات :

- 2- ان الهدم والبناء في العرض المسرحي المقدم للطفل يكمن في الأداء التمثيلي , حيث يكون الأداء التمثيلي مختلف عن النص .
- 3- ان الهدم والبناء يكون في السينوغرافيا , حيث من خلال السينوغرافيا يمكن صنع عرض يعطي مدلولات مغايرة عن مدلولات النص .
- 4- ان الهدم والبناء يكمن في تسليط الضوء على الهامش ليصبح هو المركز , وذلك أما من خلال الأداء التمثيلي أو من خلال السينوغرافيا أو من خلال الأغاني , حيث يتم هدم البناء النصي وتكوين مشهد مغاير .
- 5- ان الهدم والبناء يكون من خلال هم الحضور الميتافيزيقي وإبداله بمفهوم آخر مختلف عنه , حيث يتم غياب المعنى وتوليد معنى جديد .

المصادر

- 1- ابن منظور : لسان العرب ، (بيروت: دار صادر ودار بيروت للطباعة والنشر ، (1986) .
- 2- البستاني بطرس : محيط المحيط ، (بيروت : مكتبة لبنان ، 1987) , ص 85 .
- 3- البسيوني محمد: تربية الذوق الجمالي ، (القاهرة : دار المعارف ، 1986) .
- 4- النكمة جي حسين: دلالات الرمز في الخطاب البصري ، (مجلة الهيئة العربية للمسرح ، 14-2 - 2019)

- 5- حسن كاظم خضير : جماليات التفكير في عروض جواد الاسدي المسرحية ، رسالة ماجستير غير منشورة ، (بابل : كلية الفنون الجميلة ، 2012)
- 6- الرازي : مختار الصحاح ، (بيروت : مكتبة لبنان ، 1986) .
- 7- صبري جبار حسين : استراتيجية التفكير في العرض المسرحي المبادئ والاجراءات ، (جامعة بغداد : كلية الفنون الجميلة ، رسالة ماجستير غير منشورة ، 2008)
- 8- _____ : عدم / عقل، استراتيجية التفكير في العرض المسرحي،
مجلة الفنون المسرحية
https://theaterars.blogspot.com/2016/06/blog-post_34.html?m=1
- 9- _____ : مسرح دريدا تفكير الزمن في الخطاب المسرحي ، ج 2 ، (بغداد: مطبعة عالم الكتب ، 2017) .
- 10- _____ : مسرح دريدا استراتيجية التفكير في العرض المسرحي ، ج 1 ، (بغداد : مطبعة عالم الكتب ، 2017) .
- 11- صليبيا جميل : المعجم الفلسفي ، ج 1 ، (بيروت : دار الكتاب اللبناني ، 1982) .
- 12- عبد الحميد سامي : ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين ، (بغداد : دار الهنا للعمارة والفنون ، 2009) .
- 13- _____ : ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين ، (البصرة : دار الفنون والآداب للنشر ، 2022) ، ط 1 .

- 14- علي هيثم عبد الرزاق ، طارش اياد : التفكيك والأداء التمثيلي
الشكسبيري في المسرح العراقي ، مجلة الأكاديمي ، ع : 95 ، (جامعة بغداد
: كلية الفنون الجميلة ، 2020)
- 15- نافع ضياء : ستانسلافسكي وتيشخوف ، (مجلة المدى : عدد 2714 ،
2013) ، ص 17
- 16- الياس ماري و قصاب حنان : المعجم المسرحي ، ط ٢ ، (بيروت :
مكتبة لبنان ناشرون ، 2006) .

دور استراتيجية التعليم المدمج في تنمية مهارات التفكير الإبداعي لدى طلبة التربية الفنية

The role of the blended learning strategy in developing creative thinking skills among art education students

م. أسماء عبد أحمد خضير

Ms. Assma Abdul Ahmed Khadir \ First Rusafa Education Directorate \

مديرية تربية الرصافة الأولى / بغداد / 2024-2025

07735173199

Assmaaabd820@gmail.com

الملخص:

في عالم يتم تحديده بشكل متزايد من خلال الرؤية، من الضروري أن نحسن كفاءتنا في هذا المجال بكل الوسائل الممكنة. يتيح لنا التعلم المدمج دمج استراتيجيات التعلم الإلكتروني المرئية في سياقات تعليمية مختلفة وتكييفها بطرق تحفز المتعلمين. في البحث ندرس مشاريع في دورات تدريب الطلبة باستعمال التعليم المدمج وينصب التركيز على إنشاء بيئات تعاونية افتراضية للفنون مهارات التفكير الإبداعي وتركز الدراسات على شبكة الويب العالمية. تكونت العينة من ستة وخمسين طالباً من طلاب الصف العاشر تم اختيارهم. تم تقسيمهم عشوائياً إلى مجموعتين: تجريبية (26 طالباً) وضابطة (30 طالباً). ولتحقيق هدف الدراسة تم أعد الباحثون BLBTP. كما استخدموا مقياس تورانس للتفكير الإبداعي - النموذج أ والذي يحتوي على ثلاث مهارات (الطلاقة، المرونة والأصالة).

الكلمات المفتاحية:

الفنون مهارات التفكير الإبداعي، التعليم، التعلم المدمج، محو الأمية مهارات التفكير الإبداعي

Abstract:

In a world that is becoming more and more visual, it is imperative that we take all necessary steps to increase our competence in this area, as vision is a primary driver of our actions. Blended learning enables us to apply visual e-learning strategies to various learning situations, allowing us to adapt them to varying learning styles and motivating learners. Blended learning-based training course projects conducted in student training courses are the focus of our research. The focus is on creating virtual collaborative environments for arts and creative thinking skills. The studies focus on the World Wide Web. The sample consisted of fifty-six selected tenth grade students. They were randomly divided into two groups: experimental (26 students) and control (30 students). To achieve the goal of the study, the researchers prepared the BLBTP. They also used the Torrance Scale for Creative Thinking - Model A, which contains three skills (fluency, flexibility and originality).

Keywords:

Arts, creative thinking skills, education, blended learning, literacy, creative thinking skills.

الفصل الأول

التعريف بالبحث

1. مشكلة البحث:

على الرغم من التوسع الواضح في تطبيق استراتيجيات التعليم المدمج في العملية التعليمية، ما يزال تأثيرها الفعلي في تنمية مهارات التفكير الإبداعي لدى طلبة التربية الفنية غير محسوم، الأمر الذي يثير الحاجة إلى التحقق العلمي من جدواها. وتزداد أهمية هذا التحقق في ظل وجود عدد من التحديات التي قد تعيق فاعلية التعليم المدمج، مثل التفاوت في البنية التحتية التقنية، وضعف تمكّن بعض الطلبة من المهارات

التكنولوجية اللازمة للتفاعل مع مكونات التعلم الرقمي، إضافة إلى محدودية المحتوى الإلكتروني المتخصص في التربية الفنية، وغياب المشاركة الكافية من خبراء المناهج في تصميم مقررات مدمجة تلائم طبيعة التعلم الفني.

كما تعاني بيئات التعلم المدمج من قصور في نظم التغذية الراجعة والتقييم والمتابعة، إلى جانب التركيز غير المتوازن على الجوانب المعرفية والمهارية على حساب الجوانب الوجدانية التي تُعدّ عنصراً جوهرياً في تنمية الإبداع الفني. كل ذلك يجعل من الضروري دراسة مدى قدرة التعليم المدمج على إحداث تنمية حقيقية في مهارات التفكير الإبداعي لدى طلبة التربية الفنية.

ومن هنا تتحدد مشكلة البحث في:

الكشف عن أثر توظيف استراتيجية التعليم المدمج في تنمية مهارات التفكير الإبداعي لدى طلبة التربية الفنية، وتحديد مدى فاعليتها في ضوء التحديات التقنية والتربوية المرتبطة بتطبيقها.

2. أهمية البحث:

تتبع أهمية هذا البحث من الدور المتزايد الذي تلعبه التكنولوجيا التعليمية في تطوير بيئات التعلم الحديثة، حيث مثل التعليم المدمج أحد أبرز الأساليب التي ظهرت استجابةً للنزعة المفرطة في الاعتماد على التكنولوجيا من جهة، وللحاجة إلى تحقيق توازن بين التعلم التقليدي والرقمي من جهة أخرى. ويعدّ هذا النمط من التعليم أداة مرنة تسمح للمعلم بتوظيف مزيج متكامل من المصادر والأنشطة التعليمية داخل بيئات تعلم متعددة، بما يتيح للمتعلم فرصاً أوسع للتفاعل والمشاركة وبناء المعرفة.

وتتجلى أهمية البحث خصوصاً في مجال التربية الفنية، الذي يقوم في جوهريه على تنمية الإبداع والابتكار، إذ يمكن لاستراتيجية التعليم المدمج أن توفر بيئة تعليمية ثرية تُحفّز مهارات التفكير الإبداعي لدى الطلبة من خلال الجمع بين التجربة العملية المباشرة والوسائط الرقمية المتنوعة. كما يساهم هذا البحث في الكشف عن مدى قدرة هذه الاستراتيجية على دعم عمليات التفكير المرن، وتوليد الأفكار، والتجريب الفني، بوصفها مكونات أساسية للإبداع الفني.

ومن ثم، يسعى هذا البحث إلى إبراز القيمة التربوية لاستراتيجية التعليم المدمج في تعزيز مهارات التفكير الإبداعي لدى طلبة التربية الفنية، وبيان أهميتها في تطوير ممارسات تعليمية حديثة تستجيب لاحتياجات المتعلمين ومتطلبات التطور التكنولوجي في المجال التربوي.

3. هدف البحث:

يهدف البحث إلى الكشف عن أثر استراتيجية التعليم المدمج في تنمية مهارات التفكير الإبداعي لدى طلبة التربية الفنية.

4. أداة البحث:

ولتحقيق أهداف الدراسة تم استخدام أداتين:

- برنامج تدريبي قائم على التعلم المدمج من إعداد الباحثين.
- مقياس تورانس للتفكير الإبداعي (الصورة اللفظية، النموذج أ).

الأداة الأولى: البرنامج التدريبي القائم على التعلم المدمج

وبعد أن قام الباحثون بمراجعة الأدبيات النظرية المتعلقة بموضوع الدراسة لمعرفة كيفية سير الدروس وتم إعداده وفق موضوع التعلم المدمج والذي يحتاج إلى عدة وسائل إلكترونية مع وجود

المعلم داخل الفصل الدراسي، تم إعداد برنامج تدريبي محوسب. وكانت عبارة عن ثلاثة دروس من منهاج التربية الفنية للصف العاشر. ال تم استخدام برامج Power Point وبرنامج معالجة النصوص. تم حفظ كل ملف بشكل مستقل حتى يمكن تقديمه عن طريق استخدام برنامج Internet Explorer المخصص لرفع مواقع الويب على الإنترنت. تم أخذ المراحل التالية:

1. المرحلة الأولى: اختيار وتصميم المادة التعليمية - نسخة ورقية:

تم تقسيم المواضيع إلى دروس تم تصميمها بحيث ينبغي لكل منها تضمين مخرجات تعليمية يمكن ملاحظتها وقياسها من خلال تحليل محتوى الدرس إلى مفاهيم، الحقائق والمصطلحات والمهارات والقيم والاتجاهات والتمارين والأنشطة والوسائل الإلكترونية التي تشمل الذات التدريب والتقييم. ويتم ذلك كله من خلال الموقع الإلكتروني المعد

لهذه الدروس إلى جانب ذلك الأنشطة الإثرائية والعلاجية، وأوراق العمل كواجب منزلي، والعناوين الإلكترونية المتعلقة بالدرس.

مع العلم أن وصف المادة التعليمية لم يكن كما هو في المنهج، بل كان يتم تطويرها وفقاً للأهداف المعرفية والحركية والنفسية والعاطفية وأغراض الدراسة. وقد تم تقديم التحليل إلى العديد من المحكمين المتخصصين في تدريس التربية الفنية. وبناء على ذلك، من الضروري وتم إجراء التعديلات المناسبة.

تم تحديد المخرجات التعليمية المتوقعة بعد تحليلها وعرضها على المحكمين التربويين، وتعديل بعض الأهداف. تم تصميم المادة التعليمية على الورق، على شكل أطر تعليمية من خلال التعرف على المادة التعليمية (نصوص، صور، أصوات، معلومات إضافية). أساسيات التصميم وتم اتباع برامج التدريب المحوسبة بدقة، فيما يتعلق بالحاجة إلى البرامج بما في ذلك الاستخدام الخاص بالتعليمات، حتى يتمكن المتعلم من استخدام البرنامج البرمجي بسهولة وبشكل صحيح. لزيادة الفائدة والاستمتاع أثناء استخدام البرنامج، كما تم إضافة ألوان مريحة ومناسبة وتوفير التأثيرات المناسبة أثناء عرض الشرائح. كما تم توفير برامج البرمجيات المختلفة وصور متناغمة مع موضوع الوحدة مع مراعاة كمية المعلومات الموجودة في الشريحة الواحدة لتناسب مع حجمها.

تم تحكيم البرنامج التعليمي المصمم كنسخة ورقية قبل مرحلة التنفيذ من قبل عدد من المتخصصين، وتكنولوجيا التعليم، والقياس والتقويم، والتعليمي واعتبر أن البرنامج يجب أن يكون سهل الاستخدام من قبل المتعلم، ويجب أن يكون البرنامج مناسباً بالنسبة للمحتوى والكلية، كان لا بد من استخدام المؤثرات مثل الألوان والرسومات، المناسبة والمريحة للعين الخلفيات، وحتى النظر في مدى ملائمة كمية المعلومات المقدمة على شريحة واحدة.

2. المرحلة الثانية: إعداد المادة التعليمية إلكترونياً:

تم تصميم البرنامج التدريبي من قبل باستخدام برامج Power Point ومعالج النصوص وذاكرة الفلاش. في بداية كل عنصر من عناصر البرنامج هناك صفحة لعنوان كل درس. علاوة على ذلك، الأصوات والصور اللازمة لعرض المحتوى تم إضافة الدرس .

3. المرحلة الثالثة: تجربة البرنامج التعليمي:

تم تجربة البرنامج التعليمي على فئة مكونة من عشرة طلاب عينة الدراسة من خارج عينة الدراسة ذات مستويات تحصيلية مختلفة. تم تقديم البرنامج وتم تدوين بعض الملاحظات للطلاب مثل وضوح التعليمات على كل شاشة، والوقت اللازم لكل منها حيث يرى الطالب البرنامج، وقدرة البرنامج على مساعدة الطلاب على تطوير مهارات التفكير الإبداعي والذاتي. وفي ضوء آراء طلاب عينة الدراسة التجريبية تم إجراء التعديلات المناسبة وسيتم تقديم المواد التعليمية المحوسبة في نسختها النهائية.

5. حدود البحث:

1- **الحدود الموضوعية:** ينحصر هذا البحث في دراسة أثر استراتيجية التعليم المدمج في تنمية مهارات التفكير الإبداعي لدى طلبة مادة التربية الفنية، وذلك من خلال تطبيق برنامج تعليمي يستهدف موضوعات فنية مرتبطة بالتعبير، والابتكار، وتنمية القدرات الإبداعية لدى الطلبة في المرحلة الثانوية.

2- **الحدود البشرية (العينية):** اقتصر عينة البحث على 56 طالباً من طلبة الصف العاشر الثانوي للعام الدراسي 2024، وقد تم اختيار العينة قصدًا من مجتمع الدراسة. وتم توزيع الطلبة إلى مجموعتين ضمن شعبتين دراسيتين هما: الصف العاشر (هاشم) و الصف العاشر (حسين)، وذلك لأغراض تطبيق المنهج شبه التجريبي.

3- **الحدود المكانية:** تم تنفيذ الدراسة داخل بيئة مدرسية تتبع التعليم الثانوي، وتُدرس فيها مادة التربية الفنية ضمن الخطة الدراسية الرسمية.

4- **الحدود الزمنية:** تم إجراء الدراسة خلال الفصل الدراسي المخصص لتطبيق البرنامج القائم على التعليم المدمج في العام 2024، بما يشمل فترة التدريس والتطبيق والاختبار القبلي والبعدي لقياس مستوى التفكير الإبداعي.

اختصاص:

يركز البحث على طلاب اختصاص التربية الفنية

طرائق تدريس التربية الفنية:

التفكير البصري - التعلم التعاوني - حوض السمك - التفكير الإبداعي

الفصل الثاني

الإطار النظري

محو الأمية مهارات التفكير الإبداعي ذات أهمية متزايدة! بسبب تكنولوجيا المعلومات والاتصالات. تتميز استراتيجيات تعليم القراءة والكتابة وتطوير الفهم النقدي للأساليب الجديدة للتعلم بأهمية كبيرة في الإنتاج الثقافي اللازم في مجتمعات ما بعد الصناعة. ويجب أن تكون هذه الكفاءات تم تطويرها في التعليم الرسمي وفقاً لمعايير نظام التشغيل التقليدي.

يشير مصطلح "تعدد القراءة والكتابة" إلى المهارات التي يحتاجها الناس لفهم أشكال الاتصال بالوسائط المتعددة و الطريقة التي تتواصل بها هياكل السلطة الاجتماعية والاقتصادية والمؤسسية لكسر الانقسام بين الخبرة داخل المدرسة وخارجها.

شبكة الويب العالمية عبارة عن وسائط متعددة: فهي تدمج المحتويات المرئية والسمعية والنصية ولها إمكانات هائلة لتعليم الفنون مهارات التفكير الإبداعي. ونتيجة لذلك، ظهرت نظريات جديدة لمحو الأمية مهارات التفكير الإبداعي لا تقتصر على الإدراك البصري (أرنهايم، 1954: 18). ويعد إيجاد طرق للنظر الأشياء/الصور المرئية ليست هي القضية الأساسية. بل نحن بحاجة إلى فهم العمليات التي يتم وضعها كمنتجات في سياقات ثقافية معينة.

لا ينبغي لنا أن نستخدم الويب لمجرد إثارة اهتمام المتعلمين بالمجالات المرئية أو بسببها لتحفيزهم. عندما نفعل ذلك فإننا نهتم بالمفاهيم التربوية التقليدية والممارسات من خلال وسيلة جديدة. هذه هي الطريقة التي كانت أجهزة الكمبيوتر رائدة في مجال AR والتدريس.

تم استخدام برامج الرسومات لمحاكاة الأدوات التقليدية مثل الفرش وأقلام الرصاص والأيروغرافات على الشاشة. هذه البرامج متعددة الاستخدامات، خاصة عندما تكون قابلة للتعديل في الصور. فهي توفر الوقت والمواد وتتطلب مهارات تعليمية أقل من العمليات التقليدية (فريدمان، 1991: 14). تعد الشبكة العالمية ذات قيمة للتعليم الفني بسبب طبيعتها الموسوعية وقدرتها على التواصل.

إن إمكانية الوصول إلى المعلومات المرئية والنصية بهذه الطريقة هائلة وذات جودة عالية والموارد التعليمية موجودة بالفعل (Ahs 2000; Sinker 2001). هذا المشروع يتضمن مثل هذا وظائف، ولكن يتجاوزها لفتح إمكانيات التعامل مع الطبيعة الجوهرية للويب؛ (أي استخدام النص التشعبي كشكل من أشكال لغة الوسائط المتعددة والثقافة غير الخطية منتج يتعامل مع "الاتصال" و"التفاعل").

"التعلم المدمج" يدمج أجهزة الكمبيوتر في التعليم من خلال مجموعة من الأنشطة الفنية التي تسعى إلى تنمية الفهم الثقافي للأطفال والتواصل مع اهتماماتهم الاجتماعية (هيرنانديز، 2000: 26). أتفق مع فريدمون (2003) على أن تفاعل أطفال المدارس مع المحاسبين وتطوير مقترحات شخصية لتقديم مساهمات إبداعية في المجال البصري.

وتتأثر اتجاهات تعليم الفنون بعدد من العوامل التي تشكل طبيعة التيار السائد في هذا المجال. أول هذه العوامل هو التوسع المتزايد في استخدام الصور والرموز البصرية، إذ أصبحت الثقافة المعاصرة تقوم على فهم العلاقات بين المنتج الفني والمعاني الإبداعية التي يعكسها في سياقاته الاجتماعية والثقافية. وهذا يتطلب تطوير استراتيجيات تعليمية في القراءة والكتابة البصرية تساعد المتعلم على التفسير والتحليل العميق للصور ودلالاتها بما يتجاوز الفهم السطحي لها (Freedmon, Arnheim, 1954: 18؛ 2003: 42).

أما العامل الثاني فيتمثل في هيمنة وسائل الإعلام الحديثة، وعلى رأسها الإنترنت، التي تُعد من أكثر الوسائط تأثيراً في تشكيل الإدراك الجمالي لدى الأفراد. فالعالم اليوم محاط بصور رقمية وأيقونات مرئية تمثل أدوات قوية للتعبير عن الأفكار والمعاني، ما جعل الفهم البصري والقدرة على التفكير الإبداعي مهارتين ضروريتين لفهم الواقع المعاصر (Freedmon, 1991: 44؛ Sinker, 2001: 33).

ويبرز العامل الثالث في تراجع مكانة التربية الفنية في المناهج المدرسية، إذ قلّصت المؤسسات التعليمية الوقت المخصص لمقررات الفن لصالح المواد الأكاديمية الأخرى كالرياضيات واللغة. ويرتبط ذلك بضعف تدريب معلمي التربية الفنية ونقص الموارد

اللازمة، مما يؤدي إلى إضعاف الخبرة الإبداعية لدى الطلبة في مراحل التعليم المختلفة (Freedmon, 2003: 115؛ Liamthaisong&Pumipuntu, 2011: 205).

ومن هنا تبرز الحاجة إلى منهج تكاملي جديد في تعليم الفنون، يربط بين المجالات المعرفية والمهارية والوجدانية ضمن إطار مجتمعي متكامل. وقد دعا أوهرلر إلى نموذج تربوي يُعيد للفن مكانته في التعليم، من خلال دمج في المناهج الدراسية بطرق تعاونية تعتمد على التفكير الإبداعي والتقنيات الحديثة (Ohler, 2000: 17) كما أن دمج تكنولوجيا المعلومات والاتصالات في التدريب الفني يُعد وسيلة فعالة لتشجيع التعلم الذاتي والجماعي وتعزيز الدافعية الفردية نحو الإبداع (Bersin, 2004: 63).

دراسات سابقة:

أجريت العديد من الدراسات حول علاقة التعلم المدمج بالتفكير الإبداعي ومعوقاته وتقديم أدلة ثقافية مختلفة، والأهداف، والمتغيرات. السوالمة (2008) هدفت إلى استنتاج كفاءة استخدام نموذج التعليم/التعلم المدمج في تطوير التفكير العلمي وتحفيز التعلم النشط لدى 138 طالبا من طلاب الصف الثامن في مادة العلوم واتجاهاتهم نحوها. أظهرت النتائج تفوق الطلاب الذين استخدموا نموذج التدريس/التعلم المدمج على أولئك الذين درسوا بالطريقة الاعتيادية

هدف ويلكنسون (2009) إلى الكشف عن أثر تدريس المفاهيم والرسوم المتحركة باستخدام التعلم المدمج وتم تنفيذ برنامج (BLP) على 14 طالبا وطالبة من طلاب الفنون الجميلة تم اختيارهم عشوائيا من جامعة ليدز. استبيان وتم استخدام اختبار التفكير الإبداعي لجمع البيانات، بالإضافة إلى البرنامج التدريبي "التعلم المدمج". أشارت النتائج إلى أثر إيجابي ذو دلالة إحصائية لاستخدام برنامج BLP في تحسين القدرات الإبداعية للفنون الجميلة للطلاب المشاركين في الدراسة. وكان البرنامج فعالا في تحسين إنتاج الطلاب من الرسوم المتحركة بشكل واضح

هدف Honebein (2009) إلى اكتشاف أثر استخدام BLP على خبرات برامج التربية الخاصة بالطلاب. تكونت عينة الدراسة من 416 طالبا وطالبة عاديي ومتميزين تم

اختيارهم عشوائياً من بينهم مجموعة من المدارس التي تقدم برامج التربية الخاصة في الولايات المتحدة الأمريكية ولأغراض جمع البيانات واستخدمت الدراسة أداة الاختبار التحصيلي واختبار التفكير الإبداعي. أظهرت النتائج أن BLP كان قادراً على تعزيز الإبداع و القدرات الابتكارية لدى الطلاب المشاركين في الدراسة.

هدف جريجوروفيتش (2010) إلى الكشف عن تأثير BLP في تعلم اللغة على المستوى الإبداعي لدى 216 من الذكور والإناث. الطالبات تم اختيارهن من بين عدد من دورات تعلم اللغة الإنجليزية كلغة ثانية في إحدى الجامعات الأمريكية. واستخدمت الدراسة الاستبانة، واختبار التفكير الإبداعي، والاختبار التحصيلي لجمع البيانات. وأظهرت النتائج الأثر الإيجابي لاستخدام نموذج التعلم المدمج في تدريس اللغة الإنجليزية كلغة ثانية يقدم الطلاب حلولاً مبتكرة للمشكلات التي تطرح عليهم داخل الفصل الدراسي أثناء عملية القراءة والفهم.

هدف Liamthaisong و Pumipuntu (2011) إلى تطوير نموذج تعليمي مدمج منظم على الشبكة باستخدام عملية حل المشكلات الإبداعية لتنمية CTS ومهارات حل المشكلات لدى طلاب الجامعة. وتكونت العينة من ثلاث مجموعات من الطلاب. استخدمت الدراسة نموذج التعليم والتعلم المختلط، Torrance Creative اختبار التفكير، واختبار حل المشكلات، والاختبار التحصيلي. وأظهرت النتائج أن استخدام نموذج التعلم المدمج أدى إلى تحسين مستوى التصوير المقطعي ومهارات حل المشكلات لدى الطلاب. وهذا ما انعكس على آراء الطلاب وتحقيق درجات أعلى في المقررات الدراسية للمشكلة وقد استفادت الدراسة الحالية من هذه الدراسات لفهم BL وتطبيقاتها على الطلاب الموهوبين. أوضحت الدراسات أيضاً CTSS. وبالنظر إلى عينات الدراسات، فإن معظمها ينتمي إلى الطلاب العاديين. في الواقع، لم تكن أي من الدراسات تتعلق بالطلاب الموهوبين. كما تنوعت العينات. استخدمت بعض الدراسات عينات من طلاب جامعيين عاديين، مثل Liamthaisong و Pumipuntu (2011)، و Gregurovic (2010)، و Wilkinson (2009).

أما البعض الآخر فكان عن طلاب المدارس العادية (الأساسية والثانوية)، مثل حنين (2009) والسوالمه (2008). تختلف الدراسة الحالية من حيث الهدف والعينة. الباحثون، على حد علمهم، لم يجدوا أي دراسة بحثت في تأثير BL في تحسين CTS ومفهوم الذات.

لم يجد الباحثون أي دراسة استخدمت الطلاب الموهوبين الذين يدرسون في إحدى الكليات الخاصة مدرسة للطلاب الموهوبين. ولهذا السبب تختلف هذه الدراسة عن الدراسات الأخرى المذكورة في مراجعة الأدبيات.

لماذا التعلم المدمج؟ ماذا يعني للتعليم الفني؟

لم يكن التعليم الفني والإنترنت على علاقة جيدة أبدًا. التقنيات الجديدة تعد غريبة بسبب الممارسة القوية وعنصر في ممارسة الفن التقليدي. ومع ذلك، مرة واحدة جديدة يتم تقديم النظريات، ويجب إضافة الأساليب التربوية وتكاملها. مع أخذ هذا في الاعتبار، ينبغي لمدرسي طلاب ومعلمي الفنون الاستفادة من فوائد منهجية التعلم الإلكتروني معًا مع التعليم وجهًا لوجه والمشاركة في الموقع. غالبًا ما يستخدم مصطلح "التعلم المدمج" لوصف توفير التعلم الإلكتروني وأنواع أخرى من الموارد التعليمية. وهو أمر معتاد يتم شرحه على أنه مزيج من التدريب الذي يقوده المعلم والتعلم الإلكتروني للطلاب، أو وجهًا لوجه التعلم عن بعد. وبدلاً من ذلك، يمكن أن يكون جزءًا من ترتيب تقليدي

يحدث أن يشمل توفير الدروس الخصوصية أو التوجيه عبر الإنترنت. الجانب التعلم الإلكتروني منه في بعض الأحيان يضلّل الناس إلى الاعتقاد بأن التعلم المدمج القائم على التعلم الإلكتروني هو الأساس

يشير التعلم المدمج إلى الأنشطة التعليمية التي يتم تنفيذها جزئيًا عبر الإنترنت باستخدام المعلم والمتاح في بيئة تعليمية مثل الفصول الدراسية؛ أو إلى أنشطة التعلم التعليمي التقليدية التي يتم فيها تقديم الدروس عبر الإنترنت (بيرسين 2004). التعلم المدمج هو حقا المنهجية الهجينة، أو بوتقة تنصهر فيها المنهجيات التي تمكن المعلمين والمتعلمين لتحسين خبرات التعلم وتحقيق أقصى استفادة من الموارد المتاحة لهم.

تشكل نظرية وممارسة التعلم الإلكتروني معضلة للطرق التقليدية لتعلم الفن المفترضة ثقافياً ومنظماً. على الرغم من وجود مقاومة شديدة لتطوير مقترحات للمسافة في التعلم، والإمكانات لا حصر لها: ندوات افتراضية، والوصول إلى قواعد البيانات وقوائم التوزيع، التقييم وتطوير المناهج التي تقوم بها المؤسسات المرتبطة والمناهج التعاونية، التعاون بين المتدربين والمعلمين، وغيرها الكثير بما في ذلك إنتاج البرمجيات وتطبيقات للتعلم الفني. على الرغم من أن المنصات التجارية للتعليم الإلكتروني تحل المشاكل المعقدة في التعلم عن بعد، مثل الدروس الخصوصية أو المناقشة الجماعية، والنص الشعبي كما يجب تطوير المستندات وصفحات الويب أولاً قبل تطوير المشاريع من هذا النوع .

الفصل الثالث

إجراءات البحث

1-مجتمع البحث

تكونت عينة الدراسة من 56 طالباً من طلاب الصف للعام 2024 . وتم اختيارها قصدياً.

وقد تم توزيع العينة على قسمين (الصف العاشر هاشم والصف العاشر حسين).

2-عينة البحث

تم تصنيفهم مرة أخرى إلى مجموعات تجريبية ومجموعات ضابطة بشكل عشوائي. وجعل كل قسم من القسمين مجموعة. باستخدام طريقة رمي العملة، الصف العاشر حسين كانت المجموعة التجريبية التي ستخضع لاختبار BLBTP، بينما الصف العاشر ستكون مجموعة هاشم هي المجموعة الضابطة التي لن تتلقى أي تدريب أو علاج. ويبين الجدول 1 أدناه توزيع عينة الدراسة على المجموعتين:

الجدول (1): توزيع أفراد الدراسة إلى المجموعتين التجريبية والضابطة

القسم	المجموعة	عدد الطلاب
الصف العاشر	المجموعة التجريبية	26
الصف العاشر	المجموعة الضابطة	30
المجموع		56

3-المعالجة الإحصائية:

موثوقية البرنامج التعليمي:

وللتأكد من موثوقية البرنامج تم عرضه على نخبة من المحكمين المتخصصين في التكنولوجيا والشبكات و الوسائل التعليمية، بالإضافة إلى عدد من التربويين. وتم النظر في ملاحظاتهم والتعديلات المقترحة، مثل تنفيذ البرنامج بطريقة جذابة ومشوقة، ولهذا كانت ألوان وخلفيات الشرائح تم اختيارها بعناية لتكون مناسبة ومريحة للمتعلمين. تم استبعاد أي تأثيرات تشتت الانتباه، وهي مناسبة وقد تم اختيار سطور مختلفة عن تلك الموجودة في الكتاب المدرسي والتي هي عبارة عن نصوص معرفية فقط.

تطبيق البرنامج :

بعد التأكد من ثبات الأجهزة المستخدمة في تطبيق البرنامج التدريبي للمجموعة التجريبية كما تم التأكد من قدرات الطلبة على استخدام البرنامج التدريبي وأجهزة الحاسوب مع بعض الضرورة تمارين لتنفيذ التجربة. وبعد ذلك بدأ تدريب طلاب المجموعة التجريبية على كل من البرنامج المحوسب وطريقة التدريس التقليدية. استمرت عملية التقديم لمدة ستة أسابيع. تم تدريس طلاب المجموعة الضابطة وفق الطريقة التقليدية المباشرة العادية مع الوسائل التعليمية المعتادة (السبورة والطباشير والصور والأشكال الموجودة في الكتاب المدرسي). هنا يقع العبء الأكبر على المعلم، وعلى الطلاب فقط كمتلقي المعلومات دون مراعاة الفروق الفردية بينهم.

الأداة الثانية: اختبار تورانس للتفكير الإبداعي، الصورة اللفظية، النموذج (أ):

يستخدم هذا الاختبار المعدل للبيئة لاختبار درجات أفراد عينة الدراسة التفكير الإبداعي. يتكون الاختبار من سبعة اختبارات فرعية تقيس المهارات التالية:

1. الطلاقة: وتتمثل في عدد الإجابات المتوقعة للموقف في وحدة زمنية ثابتة.
2. المرونة: تتمثل في تنوع الإجابات المتوقعة وتصنيف الحالة بشكل زمني وحدة ثابتة.

3. الأصالة: تتمثل في عدد الإجابات الجديدة الفريدة في وحدة زمنية ثابتة.
- وتشكل هذه المهارات عناصر التفكير الإبداعي. يحتاج كل واحد من هذه الاختبارات السبعة إلى سبع دقائق للإجابة بالإضافة إلى الوقت اللازم للتعليمات والإرشادات. الاختبارات السبعة التي يتكون منها اختبار تورانس (الصورة اللفظية). منها:
- الاختبار الأول: إعطاء السؤال، أي طرح أسئلة استفهام على الممتحن حول حادثة ما.
- الاختبار الثاني: تخمين الأسباب، أي أن يخمن الممتحن الأسباب المحتملة للحادثة.
- الاختبار الثالث: تخمين العواقب، أي أن يذكر الممتحن العواقب المتوقعة للحدث.
- الاختبار الرابع: تحسين المنتج، أي أن يقدم الممتحن اقتراحات لتطوير وتحسين شيء ما.

- الاختبار الخامس: الاستخدامات غير المألوفة، أي أن يذكر الممتحن استخدامات بديلة غير شائعة لشيء ما.
- الاختبار السادس: الأسئلة غير الشائعة، أي أن يسأل الممتحن أسئلة غير مألوفة عن شيء ما.

- الاختبار السابع: الافتراضات، أي أن الممتحن يعطي عدة توقعات لموقف مفترض وغير حقيقي.

أوصى تورانس (مستشهد به في أبو جادو وناوغل، 2007) بحذف الاختبار الفرعي السادس، باعتباره اختباراً متتالياً وأشارت الأبحاث إلى أنه لا يساهم في الثبات التنبؤي لكامل درجة الاختبار، لذلك كان هذا الاختبار تم حذفها عند تطبيق الدراسة.

ثبات اختبار تورانس للتفكير الإبداعي (الصورة الشفهية أ):

يتمتع الاختبار بمؤشرات ثباته في البيئة الأردنية. وأجرى الشنطي (1983) دراسة هدفت إلى: التعرف على دلالات ثبات وثبات اختبارات تورانس للتفكير الإبداعي (الصورة اللفظية أ) لدى طلاب الصف الأول، وتم تحليل البيانات المستخرجة إحصائياً ودراسة ثباتها من عدة جهات

وجهات نظر:

1. موثوقية الحصة: ويتم ذلك عن طريق حساب معامل الارتباط بين درجات الإبداع الكلية (الصورة اللفظية أ) التي حصل عليها الممتحنين والدرجات التي حصلوا عليها في تقدير معلمهم القوائم. وكان معامل الارتباط 0.70 وهو ذو دلالة إحصائية (نسبة $= 0.05$).

2. الاتساق الداخلي: قام الشنطي (1983) بحساب معامل الارتباط بين الدرجات الفرعية للممتحنين في مهارات الطلاقة والمرونة والأصالة التي حققوها لكل اختبار بالدرجة الكلية للاختبار واحد. وتراوح قيم معامل الارتباط بين درجات الممتحنين الفرعية والدرجة الكلية وتراوح درجة الاختبار الفردي على الصورة اللفظية للاختبار تورانس للتفكير الإبداعي بين (0.40 - 0.75). الطلاقة كان بعد (0.46 - 0.75) وبعد المرونة (0.40 - 0.62) وبعد الأصالة (0.49 - 0.72)، وكلها ذات دلالة إحصائية. قيم معامل الارتباط بين درجات الممتحنين الفرعية (الطلاقة، المرونة، الأصالة) التي حققها الطلاب في كل اختبار مع الدرجة الكلية للممتحنين وكان اختبار الإبداع (0.37 - 0.83)، وجميعها ذات دلالة إحصائية اختبار ثبات تورانس للتفكير الإبداعي (الصورة الشفهية أ) وقد توصل الشنطي (1983) إلى معامل ثبات اختبارات تورانس للتفكير الإبداعي باستخدام أسلوب إعادة الاختبار على عينة مكونة من 120 طالبا وطالبة مع فارق زمني أسبوع بين التطبيقين. الاستقرار بلغ معامل الدرجة الكلية لاختبار التفكير الإبداعي 0.70، ومعامل ثبات كل واحد من الاختبارين وكانت الأبعاد (0.74، 0.73، 0.38) الطلاقة والمرونة والأصالة على التوالي. الاختبار لديه أيضا مؤشرات على الاستقرار مع بعض الدراسات في البيئة الأردنية، مثل دراسة بشارة

(2003)، والعبويني (2008) مع معاملات الاستقرار (0.83، 0.87، و 0.74) على التوالي. وللتأكد من ثبات اختبار هذه الدراسة تم تطبيقه على عينة دراسة استطلاعية من خارج عينة هذه الدراسة. وتكونت العينة من 39 طالباً من طلاب المدارس المتميزين. إيجاد معامل ارتباط بيرسون، الاستقرار وبلغ معامل الدرجة الكلية لاختبار التفكير الإبداعي الكلي (0.745). التحقق من اختبار تورانس للتفكير الإبداعي (الصورة اللفظية أ) وتمت إجراءات فحص الاختبار وفق الخطوات التالية:

1. تم إعداد نماذج تدقيق إجابات الممتحنين ونماذج إدراج الدرجات بحيث لا تكون ذات صلة يمكن استبعاد الإجابات قبل إعطاء الدرجات.

2. يحصل الممتحن على مجموع درجات الطلاقة والمرونة والأصالة على الصورة اللفظية (أ) من مجموع الدرجات الفرعية لهذه المهارات في كل اختبار فرعي من الاختبارات الستة للصورة اللفظية (أ).

3. الطلاقة: يتم احتساب الدرجة الفرعية من إجمالي الإجابات التي أجاب عليها الممتحن لإجابة واحدة الاختبار، بحيث يتم منحه درجة واحدة لكل إجابة صحيحة ذات صلة.

4. المرونة: يتم احتساب الدرجة الفرعية من إجمالي الإجابات التي أجاب عليها الممتحن لإجابة واحدة

الاختبار، بحيث يتم منحه درجة واحدة لكل فئة إجابة ذات صلة. ومع ذلك، بالنسبة للاختبار الفرعي الأخير، يحصل الممتحن على درجة واحدة للإجابة ذات الصلة التي تتمتع بجودة تفكير فريدة.

5. الأصالة: تحسب الدرجة الفرعية من مجموع درجات الأصالة التي حصل عليها الممتحن

لكل إجابة، لذلك يتم إعطاء الدرجة (0 أو 1) للأصالة.

6. تقدير إجابات الممتحنين والحكم على أدائهم وحساب المتوسطات والانحرافات المعيارية كل واحد من أبعاد اختبار التفكير الإبداعي والاختبار كله من خلال أعلى

وأدنى الدرجات أ حصل الطالب. وقد تم وضع المعيار الإحصائي لتفسير إجاباتهم، ويبين الجدول 2 أدناه ذلك.

جدول (2): المعيار الإحصائي الذي يوضح إجابات أفراد عينة الدراسة على اختبار تورانس للتفكير

الإبداعي

العلامة	المستوى المعياري	البعد		
			أعلى	أدنى
61.34	47.67	75 – 34	الطلاقة	
27.34	20.67	34 – 14	المرونة	
13.34	8.67	18 – 4	الأصالة	
102	77	127 – 52	التفكير الإبداعي	

تتضمن الدراسة المتغيرين التاليين:

أولاً: المتغير المستقل: برنامج تدريبي قائم على التعلم المدمج

ثانية: المتغير التابع: مهارات التفكير الإبداعي التي تقاس من خلال مجموع الدرجات التي يحصل عليها الطالب في امتحانه ومقياس تورانس للتفكير الإبداعي الصورة اللفظية أ. تم استخدام التصميم الإحصائي شبه التجريبي كما هو موضح في الشكل 1 أدناه.

المجموعة التحكمية السطر الأول، والمجموعة التجريبية السطر الثاني:

0		–		0		GR	
	1				2		1
0		x		0		GR	
	1				2		2

الشكل (1): التصميم الإحصائي شبه التجريبي

العملية الإحصائية :

وتهدف الدراسة إلى الإجابة عن أسئلة الدراسة باستخدام المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية بالإضافة إلى اختبار (ت).

الفصل الرابع

النتائج

نتائج الدراسة:

الإجابة على سؤال الدراسة: "هل توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى $\alpha = 0.05$ بين أفراد العينة؟

أداء المجموعتين التجريبية والضابطة في اختبار مهارات التفكير الإبداعي تعزى إلى التعلم المدمج "المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية لمجموعتي الدراسة (التجريبية والضابطة)" تم حساب الأداء في اختبار مهارات التفكير الإبداعي والاختبار ككل على وفق متغير المجموعة. ولتوضيح الفروق ذات دلالة إحصائية بين المتوسطات، تم استخدام اختبار T. ويوضح الجدول 3 أدناه ذلك.

Method	Group	No.	Mean	St. div.	T. value	F degree	Sig.
Fluency	Control	30	44.23	10.46	- 4.372	54	.000
	experimental	26	57.23	11.78			
Flexibility	Control	30	18.33	3.75	- 6.590	54	.000
	Experimental	26	24.88	3.66			
Originality	Control	30	6.80	1.56	- 6.035	54	.000
	Experimental	26	9.27	1.48			
Total creative thinking	Control	30	69.36	13.19	- 5.752	54	.000
	experimental	26	91.38	15.46			

جدول (3): المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية واختبار T لتأثير المجموعة على أداء أفراد عينة الدراسة على الإبداع

اختبار التفكير للطلبة المتميزين: أسلوب التعلم المدمج مقارنة بأفراد المجموعة الضابطة الذين درسوا باستخدام الطريقة الاعتيادية. المجموعة التجريبية حصلت على المتوسطات 57.23، 24.88، 9.27 على التوالي لكل فرد من أفراد التفكير الإبداعي المهارات (الطلاقة، المرونة، والأصالة). المجموعة الضابطة لديها الوسائل 44.23، 18.33، و 6.80، والتي لها الإحصائية قيم الدلالة أقل من مستوى الدلالة (نسبة = 0.05). وهذا يعني أن البرنامج كان فعالاً لتنمية مهارات التفكير الإبداعي لدى أفراد المجموعة التجريبية.

الاستنتاجات:

1 - إن موضوعات هذا البحث هي الواقع والظواهر والحقائق. تم اختياره للعمل مع سورن في المتغيرات واستبعاد الآخرين. يجب على كل علم تطوير أبحاثه والتحقق من صحتها . أنواع منها، مثل البحث في المستندات، والدراسات الأولية، وتقنيات المراقبة أو كتابة التقارير شائعة. في تعليم الفنون مهارات التفكير الإبداعي، نسعى إلى بناء الجسور بين النظرية والممارسة لتحقيق نقل المعرفة، دون أن ننسى تلك البحوث الأساسية في الهيكل النظري. نحن بحاجة إلى إيجاد حلول لممارسة محددة! مشاكل و هناك الكثير للقيام به. نحن أيضًا نحب العمل ضمن الإطار التشريعي للعلوم الموجودة والمنظمات التكنولوجية، وهو أمر صعب الاستخدام لأنها لا تستثمر عادة في الأبحاث في الثقافة أو العلوم الإنسانية أو الفنون. يعتبر الحفاظ على معاييرنا العالية والاعتراف لدينا نقاط الضعف ضروري إذا أردنا مواصلة العمل معهم للحصول على نتائج تنافسية. يتوقف خلق العوالم على تمثيل الواقع باستخدام صور صالحة. قطعة أثرية بصرية على قدم المساواة! تمثيل الأشياء والأجزاء بالطريقة المعتادة التي تجمع بها الدراسة البحثية البيانات التجريبية وينقل أيضًا معاني معينة حول الحقائق مهارات التفكير الإبداعي التي نختبرها يوميًا. التكنولوجيا المتغيرة باستمرار تحرمنا من مستقبلنا. العمل ممكن فقط اليوم، منذ ذلك الحين. أظهرت نتائج الاختبار التائي وجود فروق ذات دلالة إحصائية (نسبة = 0.05) بين متوسطي المجموعتين.

2 - تُظهر نتائج الاختبار البعدي لاختبار تورانس للتفكير الإبداعي (الصورة اللفظية - النموذج أ) وجود فروق واضحة بين أداء المجموعتين التجريبية والضابطة، وذلك بعد تطبيق البرنامج التدريبي القائم على التعلم المدمج على أفراد المجموعة التجريبية. فقد بلغ متوسط أداء المجموعة التجريبية 91.38 في الاختبار البعدي، وهو الاختبار المعتمد لقياس مهارات التفكير الإبداعي، في حين بلغ متوسط أداء أفراد المجموعة الضابطة 69.36 ممن درسوا بالطريقة التقليدية الاعتيادية.

3 - تُعزى هذه الفروق الدالة لصالح المجموعة التجريبية إلى فاعلية البرنامج التدريبي القائم على التعلم المدمج، وإلى قدرته على تعزيز مهارات التفكير الإبداعي الثلاث

(الطلاقة، المرونة، الأصالة) كما يقيسها اختبار تورانس للتفكير الإبداعي. وتشير هذه النتائج بوضوح إلى تفوق أفراد المجموعة التجريبية في تنمية مهارات التفكير الإبداعي مقارنة بأقرانهم في المجموعة الضابطة، مما يؤكد أثر استخدام استراتيجيات التعليم المدمج في تحسين الأداء الإبداعي لدى طلبة التربية الفنية.

4 - تتفق هذه النتائج مع دراسة Liamthaisong و Pumipuntu (2011)، التي وجدت أن نموذج التعلم المدمج تمكنت من تحسين التفكير الإبداعي لدى الطلاب ومهارات حل المشكلات. كما أنه يتفق مع النتائج التي توصل إليها جريجوروفيتش (2010) والتي بينت أن هناك تأثير إيجابي لاستخدام نموذج التعلم المدمج الذي يعتمد على تدريس اللغة الإنجليزية باستخدام لغة ثانية مما يدل على تحسين قدرة الطلاب على إيجاد الحلول الإبداعية للمشاكل التي قد تواجههم في الفصل الدراسي. وتتفق النتائج أيضاً مع ما توصل إليه ويلكنسون (2009) والذي تبين أن هناك أثراً إيجابياً دالاً لاستخدام نموذج التعلم المدمج في تحسين الإبداع لدى الطلاب القدرات. وتتفق الدراسة أيضاً مع هونيبيان (2009) الذي ذكر أن برنامج التعلم المدمج يعزز القدرة على التعلم القدرات الإبداعية والابتكارية لدى الطلاب المشاركين في الدراسة، وأثر التعلم المدمج يعد البرنامج أكثر كفاءة مع الطلاب المتفوقين مقارنة مع الطلاب العاديين ويمكن إرجاع هذه النتائج إلى كفاءة أسلوب التعلم المدمج لما يتمتع به من امتيازات بدمج أكثر من طريقة تعليمية. في الواقع، فهو يمزج مزايا الطريقة التقليدية مع الطريقة الإلكترونية، وبالتالي فهو يساعد على التخلص من الظواهر السلبية للتعلم العادي مما يمنح الطلاب فرصة تعلم الذات. وقد ساهم ذلك في توفير نوع من الحرية الذاتية التي تتيح للطلاب الاستفادة من ماضيهم خبراتهم، واستثمار جهودهم وقدراتهم الحقيقية في المادة التعليمية. كما زادت هذه الطريقة من الطلاب إدراكهم لأهمية ما يتعلمونه، وكذلك وعيهم بتطبيقه في المواقف الجديدة وبالتالي زيادة تأثير نقل التعلم. علاوة على ذلك، يتناول البرنامج أنشطة مختلطة تحفز التفكير، الإدراك والفهم والبحث والتأمل، بالإضافة إلى استفادة الطلاب مما يقدمه الحاسب الآلي من الخصائص والامتيازات كأداة فعالة لشرح وتسهيل الدروس، وزيادة قدرتهم على التفكير الإبداعي،

ويكونوا أكثر وعيًا بالطريقة التي يفكرون بها ويتعلمون بها وقد توصل الباحثون إلى أن استخدام البرنامج المحوسب في التدريس يزيد من تفاعل الطلاب، الفهم واستيعاب محتوى المادة التعليمية. مما ساهم في استفزاز الطلاب التفكير والخروج عن لأساليب التقليدية المعتادة بسبب الأساليب المثيرة التي مزجها الكمبيوتر وبالتالي أدى ذلك إلى تحسين البيئة التعليمية وزيادة حماس الطلاب نحو التعلم. وقد مكّن هذا في نهاية المطاف الطلاب من التفاعل بطريقة عززت مهاراتهم الإبداعية. باستخدام هذا جعلت البرمجيات التعليمية من الطلاب محور العملية التعليمية التعلمية، وتحول دور المعلم أن يكون مشرفًا ومديرًا لعمل الطلاب. وقد ساعد ذلك في خلق بيئة تعليمية تفاعلية بين الطلاب والمادة التعليمية من ناحية، وبين الطلاب والمعلم من ناحية أخرى مما مكّنهم من عرض أفكارهم ومعارفهم دون الاقتصار على ما يمليه عليهم المعلم. ومن الجدير بالذكر أن البيئة الملائمة للإبداع تتيح الفرصة للطلبة لإظهار أقصى ما لديهم الأفكار المتعلقة بالموضوع الذي تمت مناقشته، في حين أنه يحررها أيضًا من أي قيود وتكونت البرمجيات التعليمية المقدمة لطالبات المجموعة التجريبية من أسئلة مكونة من كل طالب جوهر الوضع التعليمي. جعلت من الطالب شخصية تمثل مُنفذ الحادثة المطلوبة. وهذا يتطلب من الطلاب أن يكونوا إيجابيين خلال العملية التعليمية لتعزيز قدراتهم الإبداعية من خلال البحث عن الحلول، أو إعادة صياغة المواقف الحياتية، أو مواجهة التحديات التي يفرضها النص التدريسي. التعلم المدمج وتتميز هذه الطريقة بأنها لا تمنع المتعلمين من الاستمتاع بالتفاعل مع معلمهم وزملائهم. مما يساعد الطلاب على الاستفادة والتعلم من زملائهم من خلال العمل الجماعي أو التعاوني.

التوصيات:

1. ضرورة تبني المدارس والجهات التعليمية لأسلوب التعليم المدمج بوصفه أحد الأساليب الفاعلة في تنمية مهارات التفكير الإبداعي لدى الطلبة، وتعزيزه ضمن خطط التدريس الحديثة.

2. توفير برامج تدريبية متخصصة لمعلمي التربية الفنية حول تصميم الدروس المدمجة وآليات تنفيذها، مع التركيز على دمج الوسائط الرقمية الداعمة لمهارات الطلاقة والمرونة والأصالة.
3. تشجيع المؤسسات التعليمية على إنتاج محتوى إلكتروني عالي الجودة يتضمن أنشطة فنية تفاعلية، وأمثلة بصرية محقزة، وتمارين تعاونية من شأنها دعم الإبداع والابتكار لدى الطلبة.
4. توفير متطلبات البنية التكنولوجية اللازمة لتطبيق التعليم المدمج، بما يشمل أجهزة الحاسوب، وبرامج التصميم الرقمي، وشبكات إنترنت مستقرة لضمان نجاح العملية التعليمية.
5. التأكيد على تضمين مهارات التفكير الإبداعي كمخرجات تعليمية أساسية في دروس التربية الفنية، وربطها بأنشطة تطبيقية داخل مكونات التعليم المدمج.
6. تقديم تغذية راجعة فورية ومستمرة للطلبة عبر المنصات التعليمية الرقمية، بما يسهم في تعزيز دافعيّتهم وتطوير إنتاجهم الفني وتحسين أفكارهم الإبداعية.

المصادر

- 1- أبو جادو، س.، وناوغل، م. (2007). *تعليم التفكير: النظرية والتطبيق*. دار المسيرة للنشر والتوزيع.
- 2- السوالمه، س. (2008). *كفاءة استخدام نموذج التعليم/التعلم المدمج في تطوير التفكير العلمي وتحفيز التعلم النشط لدى طلاب الصف الثامن واتجاهاتهم نحوها* [رسالة دكتوراه غير منشورة]. جامعة اليرموك، إربد، الأردن.
- 3- الشنطي، م. (1983). *دلالات ثبات اختبارات تورانس للتفكير الإبداعي (الصورة اللفظية أ) في البيئة الأردنية* [رسالة ماجستير غير منشورة]. الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.
- 4- بشاره، م. (2003). *أثر برنامج تدريبي في مهارات التفكير العليا في تنمية التفكير الإبداعي والناقد لدى طلبة الصف العاشر* [رسالة دكتوراه غير منشورة]. جامعة اليرموك، إربد، الأردن.
- 5- العبويني، س. (2008). *أساليب القيادة التعليمية والسلوك والتكيف الاجتماعي لدى الموهوبين في الأردن* [رسالة دكتوراه غير منشورة]. جامعة عمان العربية، عمان، الأردن.

- 6- هيرنانديز، خ. (2000). *استراتيجيات التعليم المدمج في تنمية التفكير الإبداعي لدى طلاب الفنون*.
- 7- ألفاريز، أ. (2000). *مشاريع الويب وتطبيقاتها في التعليم الفني الإلكتروني*.
- 8- Ahs, A. (2000). *Bit the ICT bullet: Using the World Wide Web in art education*. In R. Hickmon (Ed.), *Art education 11–18: Meaning, purpose and direction* (pp. 11–18). London: Continuum.
- 9- Arnheim, R. (1954). *Art and visual perception*. Berkeley, CA: University of California Press.
- 10- Bersin, J. (2004). *The blended learning book: Best practices, proven methodologies, and lessons learned*. New York: Jossey-Bass/Pfeiffer.
- 11- Freedmon, K. (1991). *Possibilities of interactive computer graphics for art instruction: A summary of research*. *Art Education*, 44(3), 41–47.
- 12- Freedmon, K. (2003). *Teaching visual culture: Curriculum, aesthetics, and the social life of art*. New York: Teachers College Press.
- 13- Gregurovic, M. (2010). *Technology-enhanced blended language learning in an ESL class: A description of a model and an application of the diffusion of innovation theory* [Doctoral dissertation, Iowa State University]. ProQuest LLC.
- 14- Honebein, P. C. (2009). Transmergent learning and the creation of extraordinary educational experiences. *Educational Technology*, 49(1), 27–34.
- 15- Liamthaisong, K., &Pumipuntu, S. (2011). Developing a web-based instruction blended learning model using the creative problem-solving process for developing creative thinking and problem-solving skills of undergraduate students. *European Journal of Social Sciences*, 24(2), 200–211.

- 16- Ohler, J. (2000). Art becomes the fourth R. *Educational Leadership*, October. Retrieved from www.jasonohler.com/fourth
- 17- Sinker, R. (2001). Distance no object: Developing DARE, the digital art resource for education. *Journal of Art & Design Education*, 20(1), 31–40.
- 18- Torrance, E. P. (1962). *Guiding creative talent*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- 19- Wilkinson, S. (2009). Teaching animation concepts using e-learning tools and online communities. In *Proceedings of the European Conference on e-Learning* (pp. 695–702).

الأنماط الكلاسيكية في تصاميم الأقمشة والأزياء الرجالية

Classic patterns in men's fabric and fashion designs

المدرس

أسعد عاتي هليل سعد الموسوي

كلية البوليتكنك للفنون التطبيقية-بغداد - الجامعة التقنية الوسطى-العراق

Teacher

AsaadAtiHalilSaad Al-Moussawi

Polytechnic College of Applied Arts – Central Technical

University – Iraq

said_ati@mtu.edu.iq

رقم الهاتف: 07734903534

المستخلص: تعدُّ الأنماط الكلاسيكية الحجر الأساس الذي ترتكز عليه عمليات تصميم الأقمشة والأزياء الرجالية، إذ تتلخَّص مشكلة البحث في قلة الدراسات الواضحة والمباشرة التي تكشف عن أهمية الأنماط الكلاسيكية في تصميم الأقمشة والأزياء الرجالية، كونها أحد وسائل التصميم التي يتعامل معها المصمم للوصول إلى غايتها النفعية والجمالية، فضلاً عن دور تلك الأنماط في إبراز العلاقات التعبيرية المشتركة مع عناصر التصميم، وقد حُددت تسال البحث بالآتي: ما هي الأنماط الكلاسيكية في تصاميم الأقمشة والأزياء الرجالية؟، كذلك الكشف عن الجانب التصوري والنظري الذي يصفُ الأنماط الكلاسيكية التي تحقق الإبداع والتواصل لتصميم الأقمشة والأزياء الرجالية، وتمثلت حدود البحث حول الأنماط الكلاسيكية وتطبيقاتها في تصاميم الأقمشة والأزياء الرجالية-المتوافر في الأسواق المحلية للعام (2025)، وقد تناول الفصل الثاني مجموعة مواضيع منها (مفهوم ومقاربات الأنماط الكلاسيكية) و(المؤثرات الفنية-للأنماط الكلاسيكية) و(التقنيات النمطية للتصاميم الكلاسيكية) واستند البحثُ إلى المنهج (الوصفي-التحليلي) لوصف وتحليل نماذج العينة المتوافر في الأسواق المحلية والذي بلغ عددها (16) بعد استبعاد النماذج المتكررة على مستوى الفكر والتففيذ والإخراج النهائي للتصميم، وتم اختيار عينة

البحث بصورة قصديةٍ وبالغة (4) نماذج تتوافق وطبيعة البحث، فظهرت مجموعة من نتائج واستنتاجات البحث ارتكزت على التحليل، ومن أهمها: أكدت نماذج العينة على إمكانيات التحول التقني الإظهارى بمرجعاته الفنية وأساليبه التصميمية التي لم تخرج عن السياقات المألوفة لعناصر تصميم الأقمشة والأزياء الرجالية النمطية الكلاسيكية، وصياغتها ضمن البناء التصميمي للزي، وبعدها جاءت التوصيات والمقترحات التي توصل لها البحث.

الكلمات المفتاحية: الأنماط الكلاسيكية، تصميم الأقمشة، الأزياء الرجالية.

Abstract:

Classical patterns are the cornerstone of men's fabric and fashion design. The research problem lies in the scarcity of clear and direct studies that reveal the importance of classic patterns in men's fabric and fashion design, as they are one of the design tools that designers use to achieve their goals. The utilitarian and aesthetic aspects, as well as the role of these patterns in highlighting shared expressive relationships with design elements, led to the research question: What are the classic patterns in men's fabric and fashion designs? The research aimed to build a theoretical framework describing the classic patterns that achieve creativity and communication in fabric and fashion design. The research focused on menswear, specifically on classic patterns and their applications in men's fabric and clothing designs available in local markets for the year 2025. Chapter Two addressed the following topics: (The Concept and Approaches to Classic Patterns), (Artistic Influences of Classic Patterns), and (Style Techniques for Classic Designs).

research adopted a descriptive–analytical approach to describe and analyze the sample models available in local markets, which numbered (20) after excluding duplicate models at the level of concept, implementation, and final design output. The research sample of (4) was intentionally selected, as it was compatible with the nature of the research. A set of research results and The analysis highlighted, conclusions emerged based on this most importantly, that the sample models confirmed the potential for technical transformation in presentation, with its artistic references and design methods remaining within the familiar contexts of classic men's clothing and fabric design elements, and incorporating them into the overall design structure of the garment. Following this came the recommendations and suggestions that emerged from the research

.Keywords: Classic styles, fabric design, menswear

الفصل الأول: الإطار المنهجي

1-1 مشكلة البحث:

تعدُّ الأنماطُ المحفز الأول في بلورة عناصر وأسس تصميم الأقمشة والأزياء وصهر الفوارق التقنية المتاحة لتشكيل تصاميم كلاسيكية واضحة المعالم، فيعد ذلك محاولة في التوفيق وعدم الخروج عن الأطر المعرفية التي أفرزتها السياقات الاجتماعية في صياغات فكرية واضحة ساعدت على تشكل أنماط متداولة على المستوى العالمي والمحلي، إذ تتكرر وتتشكل على وفق منظومة فكرية يلجأ إليها مصمم الأقمشة والأزياء الرجالية عند الشروع بالعمل وإنجاز التصاميم، لتتبلور حالة من الإبداع الفني بإعادة الصياغة وبتشكيل أنظمة تتسم بمهارة الأساليب والقواعد المتبعة، وبذلك حُددت مشكلة

البحث في ضوء التساؤل الآتي: هل تُحقق الأنماط الكلاسيكية تحولاً لمخرجات تقنية وتطبيقية في تصميم الأقمشة والأزياء الرجالية؟

1-2: هدف البحث: يسعى البحث إلى التوصل إلى الهدف الآتي: بناء تصور نظري يصف ويحدد الأنماط الكلاسيكية التي تحقق الإبداع والتواصل لتصميم الأقمشة والأزياء الرجالية.

1-3: حدود البحث: وتمثل حدود البحث الأنماط الكلاسيكية وتطبيقاتها في تصاميم الأقمشة والأزياء الرجالية (قميص رجالي رسمي) المتوافر في الأسواق المحلية لمدينة بغداد للعام (2025).

1-4: منهجية البحث: اعتمد البحث (المنهج الوصفي-التحليلي) لوصف نماذج العينة، وجمع معلومات وبيانات الإطار النظري، إذ تضمن مجتمع البحث التصاميم المتاحة في الأسواق المحلية التي تمثل تنوعاً مظهرياً للأنماط الكلاسيكية في تصاميم الأقمشة والأزياء الرجالية (قميص رجالي رسمي)، والبالغ عددها (16) أنموذج، وتم انتقاء (4) نماذج بصورة قصدية لتكون ممثلة عنها.

1-5: تحديد المصطلحات: حدد البحث المصطلحات الآتية:

- الأنماط الكلاسيكية (Classic patterns)

(الأنماط patterns): مفردتها نمط ويعرف لغتاً بـ(الطريقة، أو الأسلوب، أو الصنف أو النوع أو الطراز... ويطلق النمط على مجموعة من الصفات المميزة لصنف من الأشياء) (جميل 1972 ص 507) و(نمط له الكلمة دلالة عليها، ونمط المفردات رتبها حسب دلالاتها، وعلى هذا النمط على هذا-الشكل، النوع، الطريقة، الطراز، الأسلوب) (جبران 1978 ص 1533)

أما اصطلاحاً: يعرف بـ(مجموعة الصفات المميزة لصنف من الأشياء، وهو الانموذج المثالي الذي تجتمع فيه أكمل الصفات الذاتية لنوع من الأشياء) (ابن منظور 1956 ص 155) وهو(منظومة أعراف مترابطة في هيئة معينة تصبح مألوفاً لدى المتلقي مع آليات التداول والتعلم ويمكنه التعرف على النمط من الأعراف المخزونة في ذهن المتلقي) (خياط 2001 ص 78)

(الكلاسيكية Classic): عرف (كلاسيكي) لغةً: بأنه اسم منسوب إلى كلاسيكية صفة تُطلق على أيّ أدب ممتاز، يتميز ببعض مميزات (الاتزان والوحدة الفنية والاعتدال والبساطة وتناسب الأجزاء)، ولو لم يكن قديماً (إبراهيم 185 ص 186).

أما اصطلاحاً: (تعني الشيء الذي تميزه قيمة دائمة أو جودة أبدية فيعتبر مثلاً تاماً على نمط معين، وتشير الكلمة إلى جودة محددة في الفنون والعمارة والأدب والصناعات الثقافية الأخرى).

التعريف الإجرائي (الأنماط الكلاسيكية Classic patterns): وهي تصاميم تعتمد البساطة والاعتدال وتناسب الأجزاء التي تتصف بالثبات والاستمرارية في الهيئة الناتجة من إعادة انتاج الأشكال في تصميم الأقمشة والبناء التركيبي للأزياء الرجالية.

الفصل الثاني: الإطار النظري

مفهوم ومقاربات الأنماط الكلاسيكية: ارتبط مفهوم النمط في فكر (أفلاطون) بالجواهر الذي يمثل الطبيعة في العالم المثالي، أما (أرسطو) : فقد عبر عن النمط بالعالم الواقعي الملموس (Vidler 1977 p.99) ويتطور ونضوج مفاهيم الثورة المعرفية في منتصف القرن الثامن عشر وبروز عدد من الفلاسفة منهم (كاترمر دي كوينسي - Quatremere de Quincy) الذي اعتبر النمط، شيء يشع بالمعنى، يرتبط بالأشياء البدائية فقد أكد آخر على ارتباط النمط بالجوانب المنفعية والعلمية التي ترتبط بالظواهر المستقلة (Nesbitt 1996 p.2443) وقد ارتبط النمط في الطروحات الحديثة بعد اتجاهات منها البراغماتية الوضعية التي اتجهت الى الوظيفة (Functionalism) والتقييس (Standarization) إذ اعتمد الآلة والتقنية كمصدر لإنتاج أشكال بالجملة يلورها دور الأنماط الحديثة (Vidler 1977 p.299)، وقد ارتبط النمط بهذه الفترة بعدة مفاهيم منها (الوظيفة، الماكنة، التقنية، الثبات والتغيير كون النمط متغير بصفاته ثابتاً في أصله) ويعُد (كولكوهون - Colquhoun) باعتبار النمط أداة الذاكرة الثقافية التي تشترط السياق والمعنى الذي يؤدي إلى فهم العمل بالاستناد إلى الفكر التركيبي المعاصر.

ويصنف آخر أنواع المعاني المرتبطة بالأنماط إلى ثلاث مستويات، الأول: (مرتبط بالأنماط السابقة موروث ومكتسب)، والثاني: (مرتبط بأجزاء من الأشكال السابقة)،

والثالث (تمثل معاني مقترحة، ومفترضة ناتجة من إعادة تجميع الأجزاء السابقة في سياقات جديدة)، (Nesbitt 1996:262) ويمكن إدراك الأنماط على أساس التشابه غير التام ما بين الأشكال، والذي يشترطُ عدم التكرار والتقليد غير الحرفي، وبذلك يتم إدراك النمط الذي يستند على (التشابه مع الاختلاف) عن طريق عمليات الإبداع التي تعرف بالمحاكاة، إذ يتكون الشكل من علاقات الترابط ما بين العناصر الجوهرية مع بعضها (فضد 1987ص.257) فيكون إدراك النمط الكلاسيكية في تصاميم الأقمشة والأزياء الرجالية كلياً باعتبارها مكونة من مجموعة أجزاء أو عناصر تربطها علاقات بنائية في المنجز التصميمي.

فيرتبط مفهوم الأنماط الكلاسيكية بمبدأ الكلية والشمول ك(شكل ومعنى)، إذ ترتبط الأنماط بالأشكال المثالية ومعنى متمركز في ذاكرة العقل الجمعي (Broadbent 1991:169) إذ تمثل تلك المفاهيم العلاقات التي تؤسس إلى ظهور الأنماط الكلاسيكية كفعل يُظهرُ التواصل الاجتماعي عن طريق الذاكرة الجمعية في الحفاظ على الأنماط الشكلية واستمراريتها، فيكون التواصل الزمني مصاناً ومعبراً عن متطلباتٍ واشتراطاتٍ محددةٍ (بودماغ 2001ص133) كعملية تصميم الأقمشة والأزياء الرجالية، ويمكن تمييز الأنماط الكلاسيكية وارتباطها بعلم الاجتماع عن طريق ثلاث أساليب منها (النمط الثقافي الذي- يرتبط بالوجود الإنساني كصنف) كالأقمشة والأزياء النسائية وللأقمشة والأزياء الرجالية ... الخ و(فهم النمط ضمن المدة الزمنية أو التاريخية) كالأقمشة والأزياء التاريخية أو المعاصرة ... الخ و(الأسلوب يستعمل لأغراض ترتيبية والتصنيف) كالأقمشة والأزياء الخاصة بمجموعة أحد المصممين أو دور الأقمشة والأزياء المعتمدة وأيضاً قد يشير إلى منطقة معينة من العالم، (بودماغ 2001ص 134) وبذلك يأخذ دور المبادلة وإعادة الصياغة في المعاني بين المجتمع وفعل العملية التصميمية.

وتأخذُ مفاهيم الأنماط الكلاسيكية معاني مقاربة من التصنيف في عمليات التصميم مثل الأسلوب الذي يُفهم على إنه الشيء الخاص الذي يقتصرُ على الخواص والعوامل المميزة لعمل تصميمي أو فني أو ثقافي يميز صاحب المنجز (المصمم) أي أسلوب فردي يعد تركيباً معيناً لبعض الخصائص الأسلوبية للمصمم والتي يمثلها الطابع

الاستنتاجي للأعمال المنجزة، أو يفهم على إنه شيء مشترك يربط الظواهر بـ(الظاهرة الملاحظة) فتشكل خواص وعوامل مشتركة مع مجموعة محددة من الأعمال التصميمية أو الفنية أو الثقافية، فيعبر عن نظام متصل بقواعد ذاك العمل والتي يمثلها الطابع الاستقرائي، (فضل 1987ص474) الذي يمثل موضوع البحث في تصاميم الأقمشة والأزياء الرجالية.

ومن المقاربات المهمة لمفهوم الأنماط الكلاسيكية الطراز الذي يعرف بالنمط أو الأسلوب أو الكيفية التي يعبر بها عن القيم الروحية والحضارية والإنسانية ويمثل لغة قابلة للتطور والتكيف مع الزمن، عن طريق تحويل الأفكار إلى أشكال (مرئية وغير مرئية) محددة سواء كانت نتائج حضارية أو اجتماعية أو حسية أو تعبيرية...محكومة ببعدها الفيزيائي (شكل) أو الفكري (مضمون). (Webster's 1970p.55)

فظهر نمط معين في تصاميم الأقمشة والأزياء الرجالية يعتمد على ظهور سلسلة من التصاميم تحوي خصائص شكلية مشتركة تمتلك المرونة والأزمة لتحقيق حلول ومتطلبات وظيفية وفكرية تمثل النمط السائد، فالنمط هو نتاج تكرار النماذج المتشابهة ذات الأساس النمطي الواحد (Gelernter 1995 P.97) ويمكن القول عن طريق المتحقق الفعلي لمجموعة تصاميم الأقمشة والأزياء الرجالية إنَّ النمط يحوي مجموعة من الطرز ذات الخصائص الشكلية المميزة.

وكذلك يشير مفهوم الانموذج إلى النمط الذهني الذي يساهم في فهم الواقع، فيأخذ دور البنية في بعض التخصصات العلمية ويتمثل في مجموعة من العناصر الذهنية التي تقدم تصورات محددة عن الواقع وهذا التصور يمثل الانموذج العقلي غير المرئي، أو يعبر عن مجموعة العلاقات القائمة بين الأشياء في نفس الواقع، فمثل الجوهر العقلي المرئي، الذي من الممكن تقليده لتظهر بوضوح العلاقات الشكلية التي تحمل الأبعاد الفكرية والرمزية الكامنة في فكر مصمم الأقمشة والأزياء الرجالية، وتتضح فكرة الانموذج في ثلاثة مستويات، الأول: يعبر عن (ميتافيزيقي، معتقد، أسطورة، تأمل،...) والثاني: يعبر عن (انجاز علمي، أو مجموعة من الأعراف) والثالث: يعبر عن (هيئة -جشطات) تمثل الاختلاف التواصل وتخلق اختلاف ما بين العمل المميز والعمل

التداولي المكرر. ومما تقدم يشير الباحث إلى إن تصاميم الأقمشة والأزياء الرجالية تمثلها مجموعة العناصر والعلاقات ذات المستوى المتداول والدلالات المشتركة التي تمكن من تفعيل التواصل ما بين المتلقي والمصمم (خياط 2001ص 36). فتشكل جزءاً من هوية وثقافة المجتمع وتتميز بالاتفاق العام وتشكل بنية قائمة بذاتها تعبر عن الأنماط الكلاسيكية في واقع تحققها الفعلي.

المؤثرات الفنية-للأنماط الكلاسيكية: ارتبطت الأنماط الكلاسيكية بمجموعة من المؤثرات منها الاختزال (Shortness) الذي يعد أحد السمات المميزة للأنماط الكلاسيكية في تصاميم الأقمشة والأزياء الرجالية، فيظهر الأسلوب بتقنية تعتمد معالجات الاختزال الفني كوسيلة لبناء الأشكال على أساس هندسي عن طريق تقليل أهمية التفاصيل الدقيقة التي يرى المصمم إمكانية الاستغناء عنها عندما لا تكون قادرة على التعبير عن رويتهم الفنية فتكون وحدة شكلية تدفع المتلقي إلى التفاعل (السعيد 2005ص 40) والاختزال فعل تقني خاضع لمرجعيات زمنية وسابق للحال الظاهري، إذ يلجأ المصمم إلى الاختزال للتعبير عن مضامين فكرته المتعلقة بضرورات وحاجات تصميمية هادفة لا تتم على الشكل لذاته بل تتعدى ذلك إلى الصفات المظهرية (نصيف 2001 ص 48) فيكون الاختزال شكلياً أو لونياً كاستخدام الخط كونه أحد العناصر الأساسية في إنشاء تصاميم الأنماط الكلاسيكية للأقمشة والأزياء الرجالية كونه يمتلك التأثير المطلوب كزيادة الحيوية وإظهار التسوية أو التعبير لبناء علاقات اتصالية مع المتلقي يدخل فيها التفسير والتأويل والتحليل لجزئية التصميم، إذ يشمل تغيير مجمل الخصائص البنائية للشكل ك(اللون، الخط، الملمس، الأبعاد، القيمة الضوئية، الاتجاه) (السعيد 2005ص 15) أو البعض منها وإعادة علاقات ربطها دعماً للبناء الكلي الذي يسفر عنه التحول والتبدل وإعادة بناء نمط النظام الجديد.

التكثيف (Concentration) هو إغناء الأنماط الكلاسيكية سواء على مستوى البنية الشكلية أو الفكرة التصميمية دون أن يسبب ذلك تشويشاً في إيصال الهدف إلى المتلقي (نصيف 2001ص 10) ويعدُّ التكثيف من التقنيات المعتمدة لمصمم الأقمشة والأزياء الرجالية في إضافة خصوصية يميز بها الفكرة أو الأسلوب، فيتصف بسيادة الشكل ك(التكبير،

أو أحداث تأثيرات تتابعيه ومؤثرات حركية عن طريق تنوع وتعدد المفردات والموضوعات، فتكثيف المفردات التصميمية وتنوعها إنما يؤكد وظيفتها كجزء من الكل التصميمي، لتحقيق الوحدة عن طريق الكثافة الشكلية لعدد من العناصر المتباينة في صفاتها المظهرية، فيكون نتاج تصميم الشعور بقوتها البنائية والمغالات في التأكيد على بناء العناصر الثانوية المتنوعة^(Isaac1996 p98) فتتداخل مجموعة الصور بمستويات مختلفة وبدرجات لونية وملامس مختلفة بغية الوصول إلى الجذب الذي يقضي على الرتابة في التصميم .

الحذف والإضافة (Exclusion&Addition) تأتي عملية الحذف والإضافة في عمليات إعادة بناء الأنماط الكلاسيكية في تصاميم الأقمشة والأزياء الرجالية كجزء مهم من عمليات تنقية المجال المرئي للتصميم، فيؤدي حذف جزء من شكل أو وحدة مع الحفاظ على ماهيته، أو تحوله إلى شكل آخر، أما الإضافة، فهي علاقة إلحاق وانضمام الأجزاء في صور متعددة تحقيق مستوى من الأداء الموحد، إذ يؤدي إضافة عنصر بناء و تأكيد لجزء ما، مع الاحتفاظ بذات الصفات لربطها مع الأجزاء الأخرى في المجال ذاته^(Ching1996 p64). وأن متغيرات الفكرة تظهر سريعا وهي بحاجة إلى عملية تشذيب-حذف أو إضافة- يقوم بها المصمم و(تحديد التقنية التي يبدأ التفكير كونهما يقعان في جوهر التفعيل عند لحظة التشكيل والشروع في إعادة بناء الأنماط الكلاسيكية الجديدة)^(نathan1987ص26) بينها يشمل التصميم و(الخامة، التركيب البنائي، طرق التنفيذ، فضلا عن مكملات الزي، مبنية على أسس مدروسة بموجب تصميم ذي هدف محدد... وان التعامل مع التصميم يستند إلى نظام تقني له دوره في الإنشاء الكلي للمنجز التصميمي)^(العامري2005ص98) وبهذا فإن التغيرات على الفكرة إنما تتم في جميع مراحل الإنشاء التصميمي من الفكرة حتى الانتهاء من عمليات التنفيذ.

وبناءً على ذلك فإن تصنيف عمليات الاختزال والتكثيف والحذف والإضافة كفعل تقني في العملية التصميمية هو متحقق شامل ضمن النظام الكلي، له غرضه الوظيفي، والجمالي، الأدوات التقني لتحقيق المنجز التصميمي للقماش.

التقنيات النمطية للتصاميم الكلاسيكية: تحتّم متطلبات العصر على الاستفادة من مستجدات العلم والمعرفة ومواكبة التقدم العلمي في كافة المجالات، وتعدّ تقنيات الإظهار النسيجي من التقنيات التي تركز على إظهار تصاميم أقمشة الأزياء الرجالية على وفق أنماط كلاسيكية يمكن إعادة انتاجها برؤية إبداعية تمثلها حالة المحاكاة وتقرض قيودها من عمليات التحول التقني على أساس اختيار المصمم للمواد والوسائل، والملائمة بينهما، ويختلف نوع القماش تبعاً للحاجة التي صنع من أجلها (الربيعي والعلوش 1999ص333) إذ أن هناك أنواعاً متعددة من منسوجات الأقمشة، سيتطرق البحث إلى أهم التقنيات التي تحقق فعل الأنماط لكلاسيكية في تصاميم أقمشة الأزياء الرجالية وما تحققه من اشتراطات انعكاسية تحقق فعل النمطية الكلاسيكية من جهة البناء التركيبي للأزياء الرجالية (القميص الرسمي).

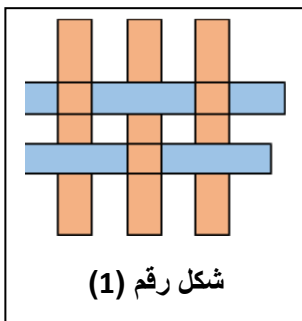
فتشكل تقنية التراكيب النسيجية شبكة شديدة التداخل والتعقيد نتيجة (تعاشق الخيوط الطولية السده (Warps) والخيوط العرضية اللحمية (Waft) إذ تعمل على تقاطعها بأوضاع تكون مختلفة ومعقدة فكرياً وتطبيقاً لعمليات حسابية تنفيذية (الموسوي 2014ص79-81) إذ تتم عملية تكوين القماش بوساطة عمل أجهزة متنوعة لماكينه النسيج، وبأوضاع مختلفة وكلا الخيطين يكون عامودياً على الآخر على وفق نوع التركيب والتصميم المطلوب (الربيعي والعلوش 1999ص333) ويتم توزيع الخيوط على اثر التراكيب النسيجية أنما هو ظاهراً لنمط معين على وفق تقنية تصميم لمخطط وإجراءات متسلسلة أساسها الفكرة لتصميم المنتج النهائي كالأقمشة (الخفاجي 2010ص84) وهذا ينعكس على تصميم الأزياء الرجالية (القميص الرسمي) والتي تأخذ في الغالب مظاهر الأنماط الكلاسيكية أساس في تكوينها وتشكلها، وتكون على أنماط معروفة مثلاً (تصاميم قماش السادة - مقلم، مقفل) ويظهر المتغير الجزئي في التصميم عن طريق تكبير أو تصغير المفردة أو أعادت تشكيلها على وفق تقنيات احدث، إذ سيقصر البحث على عرض أهم تقنيات الإظهار النسيجي، أما أنماط التركيب البنائي للزي مثلاً (القميص الرسمي) يحوي على قالب الأمام والخلف والأكمام ومغلق أمام (الصدر) يحوي على أزرار دون أي إضافة وياقة ذات مسند فضلاً عن جيب الصدر وأساور الأكمام ويعد هذا التصميم من الأنماط

الشائع في تصميم التركيب البنائي لموديل القميص الرجالي الرسمي، إذ تتخذ تقنيات الإظهار التي تمثلها تقنية الإظهار النسيجي غير المرتبطة بكيفية واحدة بل بتعدد أنواع التراكب النسيجي، وتقنية الإظهار الطباعي ودورها الواضح في مظهرية القماش، وما لها من علاقات وثيقة الصلة بتنمية التصاميم، وهذا يتطلب معرفة المصمم بتلك التقنيات على وفق الآتي:

تقنيات إظهار التراكب النسيجي: تصنف المنسوجات على وفق التصميم أو طريقة تركيبها من تداخل خيوط السدا الطولية (Warp) و خيوط اللحمة العرضية (Weft) لتكوين النسيج-القماش، وهناك أنواع كثيرة مختلفة ومتعددة من المنسوجات الأقمشة يمكن حصر وتحديد ثلاث تراكيب نسيجية رئيسية منها:

أ. النسيج السادة: (Plain Weave) إذ يُعد النسيج السادة أبسط أنواع الأنسجة وذلك بسبب انخفاض الإمكانية المستخدمة في تنفيذه ولبساطته أيضاً، ولعمل النسيج السادة يشترط وجود عدد اثنين خيط رأسي، وكذلك اثنين خيط أفقي (الريبيعي 1991ص314) (كما في الشكل 1)

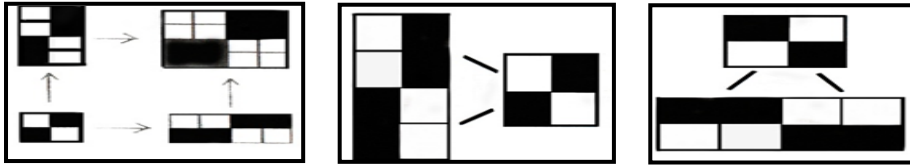
بوساطة تقاطع مع خيوط السدا خيوط اللحمة وبتكرار هذا التكوين يستطيع المصمم توظيف هذا النوع من التراكيب النسيجية للحصول على تكوينات شكلية تظهر تصاميم النظام الخطي أو تصاميم النظام الشبكي الناتج من مجموعات خطية متوازية ومتقاطعة



تمثلها تقاطع الخيوط الطولية مع الخيوط العرضية للنسيج إذ تتوزع مفردات التصميم داخل حدودها على سطح القماش الكلي، الذي يعد أحد أنواع الأنماط الكلاسيكية في تصاميم الأقمشة والأزياء الرجالية.

وتظهر مشتقات النسيج السادة في الأنواع الآتية: السادة ممتد باتجاه الحام (Weft rip Weaves) السادة ممتد

باتجاه السدا (Warp rip Weaves) السادة الممتد في كلا الاتجاهين Basket Weaves (كما في الشكل 2-3-4) (جليل 1991ص26)

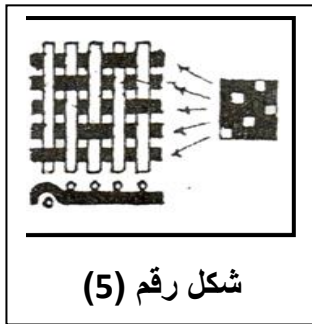


شكل رقم (4)

شكل رقم (3)

شكل رقم (2)

ب. **النسيج المبرد (Twill Weave)** يتميز هذا النوع من الأقمشة بوجود خطوط مائلة بالمنسوج بزوايا مختلفة إذ تكون هذه الزوايا متجهة من (اليمين إلى اليسار) أو العكس (جليب 1991 ص 321) (ولكي نحصل على قماش مبرد فإن اقل



شكل رقم (5)

عدد من الخيوط اللازمة لتكرار واحد وهو ثلاثة خيوط سدا متقاطعة مع ثلاث حدفات لحمة إذ كل منهما يختلف عن الآخر في نقطة التقاطع (كما في الشكل 5): (الربيعي والعلوش 1999 ص 324)

ويمكن استخدام هذا النوع من التراكيب النسيجية في إظهار تكوينات شكلية متحققة على وفق نظام التوزيع

الشعاعي هذا فضلاً عن إمكانية توظيف خامته في إظهار تصاميم منفذة وفقاً لتقنية الطباعة، ويظهر النسيج المبرد على نوعين هما: (الشناق 1994 ص 153-158).

النسيج المبرد المنتظم (Regular Twill) وهو تراكب نسجي ينتج عنه خطوط مبرديه مائلة من السداء أو اللحمه، وتظهر على سطح المنسوج في اتجاه واحد، والنسيج المبرد غير المنتظم (Irregular Twill) وهو تراكب نسجي يظهر على سطح المنسوج على شكل خطوط مائلة مختلفة السمك إذ يتكون نتيجة اشتراك أكثر من تركيب نسجي واحد في تكوين الشكل النهائي للمنسوج.

ج. **النسيج الأطلس (Sateen Weave)** وهو ثالث أنواع التراكيب النسيجية الرئيسية التي تستخدم لإنتاج المنسوجات ويستخدم هذا النوع للحصول على أقمشة ذات سطح



شكل رقم (6)

أملس لامع ويتم ذلك بتوزيع العلامات (البروزات- التقاطعات) وجعلها منقرقة بعضها عن بعض بتركيب (عامودي أو أفقي في التكرار الواحد) (الربيعي والعلوش 1991ص352)(كما في الشكل6)

فهو يستخدم لإظهار التصاميم اللامعة فضلا عن النسيج الأصلي يشتق من النسيج المبرد ويصنف

النسيج الأطلسي إلى الأصناف منها: النسيج الأطلس المنتظم (Regular Sateens) والنسيج الأطلس غير المنتظم (Irregular Sateens) (الموسوي 2014ص79-81)

إذ يرى الباحث ان اغلب تصاميم أقمشة الأزياء الرجالية (القميص الرسمي) التي تقع ضمن محور الأنماط الكلاسيكية تنفذ على وفق تقنيات التراكب النسيجي لما تتصف به من عوامل ومميزات تركز على إظهار التصميم على وفق أنماط تتصف بالثبات والاستمرار وإعادة الإنتاج مع الضبط العالي لعنصر الجودة والمتانة وهذا لا يمنع من وجود تقنيات الإظهار الطباعية.

مؤشرات الإطار النظري:

1. يرتبط النمط بعدة مفاهيم منها (الوظيفة، الماكنة، التقنية، الثبات والتغيير كون النمط متغير بصفاته ثابتاً في أصله.
2. تمثل الأنماط الكلاسيكية ثلاث أنواع من المعاني (مكتسبة موروثية ومرتبطة بأجزاء من الأنماط السابقة ومقترحة نتاج إعادة تجميع الأجزاء السابقة مع سياقات جديدة).
3. يتصف إدراك الأنماط الكلاسيكية في تصاميم الأقمشة والأزياء الرجالية (القميص الرسمي) بالكلية والشمول ك (شكل ومعنى) إذ يرتبط بالأشكال المثالية ومعنى متمركز في ذاكرة العقل الجمعي للمتلقي.
4. تعبر الأنماط الكلاسيكية في تصميم الأقمشة والأزياء عن الصنف كالأزياء (النسائي-الرجالي...) ومدة زمنية كأزياء (تاريخية-معاصرة...) وأسلوب فرد ك (مجموعة أزياء أحد المصممين).

5. تظهر الأنماط الكلاسيكية في تصميم الأقمشة والأزياء الرجالية على شكل (أسلوب- طراز-أنموذج) تمثل التنوع التواصلي وتخلق اختلاف ما بين العمل المميز والعمل التداولي المكرر.

6. تتمثل التقنيات الإظهارية في تصاميم الأقمشة والأزياء الرجالية بفعل عمليات (الاختزال والتكثيف والحذف والإضافة) عن طريق عمليات إعادة بناء الأنماط الكلاسيكية في تصاميم الأقمشة والأزياء الرجالية مع الحفاظ على ماهيته، أو تحوله إلى شكل آخر.

7. إن مواكبة التقدم العلمي في المجال تصمي الأقمشة والتركيب البنائي للزي يمثل أحد أبرز سمات المحافظة على الأنماط الكلاسيكية التي يمكن إعادة انتاجها برؤية إبداعية

الفصل الثالث: إجراءات البحث

يتضمن هذا الفصل الإجراءات التي أتبعها الباحث لغرض الوصول إلى نتائج البحث هي كما يلي

3.1: منهجية البحث: اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي للكشف والتوصل إلى أهداف البحث إذ يعد (منهجاً علمياً مهماً فهو يشخص الظاهرة المبحوثة تشخيصاً علمياً بتحليل المعلومات والدقة واتساع مضمونة و لمواءمته موضوع الدراسة الحالية) الزوبعي (ص48)

3.2: مجتمع البحث:

يتكون مجتمع البحث من التصاميم المخصصة للأقمشة والأزياء الرجالية (قميص رجالي رسمي) باختلاف التنوع التقني (المنسوج) والمتوفرة في الأسواق المحلية لمدينة بغداد ضمن المدة (2025 م) إذ تمكن الباحث من الحصول على نماذج من تصاميم الأقمشة والأزياء الرجالية (قميص رجالي رسمي) البالغ عددها (16) تناولت تقنيات فنية، وإظهارية، ارتكزت على تحديد الأنماط الكلاسيكية المتداولة، وقد تم استبعاد التصاميم المكررة لنفس المحتوى والفكر التصميمي، فقد أرتا الباحث اختيار عينة البحث بصورة قصديه ونسبة (25% من مجتمع البحث الأصلي).

3.3: عينة البحث وبذلك فقد حددت نماذج عينة البحث على ما تم حصره قصدياً لنوع الأنماط الكلاسيكية المتداولة في الأسواق المحلية والبالغ عددها (4) نماذج.



انموذج رقم (1)

الوصف العام

الأداء الوظيفي: عملي

خامة القماش: مخلوط (قطن + بوليستر)

التقنيات الازهارية: تراكيب نسيجية

التركيب النسجي: مركب (السادة والأطلس).

الألوان المستخدمة: ابيض، اصفر، رصاصي.

نوع النمط: هندسي خطي.

أبعاد الوحدة الأساسية: (10 * 10) سم.

نوع التكرار: رباعي.

يتكون التصميم من مفردات خطية نفذت بأسلوب هندسي ليظهر نمط الخط المستقيم الذي تنوعت سماكته وقيمه اللونية التي كونت هيئتها الخارجية حركة الخط المستقيم المتجه إلى الأعلى والأسفل الذي يعطي إحياء بالاستطالة والتمدد، فكانت استمرارية في الانتقال المرئي بين الأشكال ككل موحد كما ساهم المؤثر التقني في أظهار تباين ملمسي منح التصميم الحيوية والديناميكية للتكوين العام وقد اظهر التصميم تنوعا في الصفات المظهرية وتحققت الوحدة عن طريق الشكل والأسلوب الذي أكد تماسك المفردات بن تصمي القماش والتركيب البنائي للزي داخل المكون التصميمي ويظهر التوازن، ليوجه علاقة تكامل بين الأشكال وقيمها اللونية التي يمكن إدراكها ككل غير مفكك في الفضاء عنى طريق تناسب أجزاء العمل التصميمي، التي اعتمدت علاقة التماس بين الخطوط المستقيمة التي تنوعت قيمها اللونية محققا ترابط وتماسك نمطي يظهر استمرارية في الاتجاه، وأن اعتماد تقنية الاختزال الشكلي التي تظهر نمط التصميمي للأنموذج لأحداث رؤية للمفردات وإدراكها وفق وحدة متعادلة في القوى الفاعلة عن البناء النسجي للقماش الذي تمثل بخامة القطن والبوليستر الذي يلائم اغلب الاحتياجات الإنسانية ويعطي بعض التأثيرات المظهرية المطلوبة في عمليات التنفيذ النهائي للتصميم على المستوى الكلي للتصميم القماش والتركيب البنائي للزي وفق رؤية

فنية تحقق هدف التصميم الجمالي والوظيفي الذي يعد من اشتراطات النمطية الكلاسيكية للأقمشة والأزياء الرجالية.

انموذج رقم (2)

الوصف العام

الأداء الوظيفي: عملي

خامة القماش: مخلوط (قطن + اكريلك)

تقنيات الإظهار: تراكب نسيجي.

الألوان المستخدمة: ابيض، اسود.

نوع النمط: هندسي كاروهات.

أبعاد الوحدة الأساسية: (6 * 6) سم.

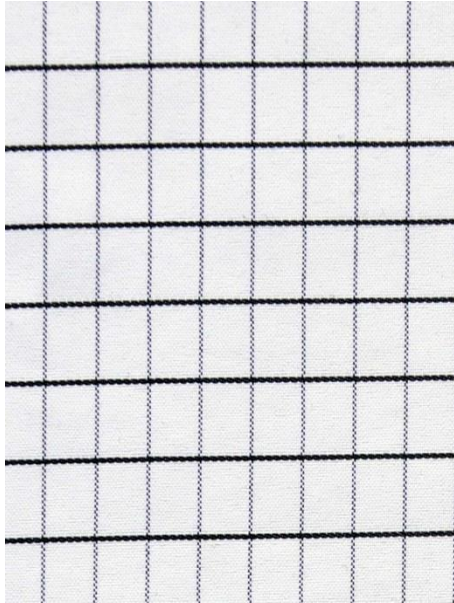
نوع التكرار: رباعي.

اعتمد التصميم الأنماط الكلاسيكية المفردات

الهندسية التي مثلتها المربعات الصغيرة

بفعل تقاطع الخطوط المتكسرة العمودية والأفقية لتكون الوحدة الأساسية للتصميم المكررة على سطح القماش الإجمالي وقد اعتمد المصمم عنصر الخط المستقيم بنوعية العمودي والأفقي في تكوين الشكل العام للنمط فضلا عن اللون الذي ابرز الشكل على الأرضية على وفق فاعلية التكامل في تحقيق الشد البصري فضلا عن اعتماد تقنية التركيب النسجي المركب (السادة والمبرد) الذي حقق الملمس البصري، وقد اظهر التصميم تكتيفا للمفردات التصميمية المبنية على أساس علاقة التقاطع والتراكب والتماس محققا الاستمرارية والتتابع البصري من جزء إلى آخر ضمن المجال المرئي للمكون الكلي (الزي) وتحقق فعل الوحدة والتوازن ليظهر الانسجام شكلا ومضمونا للتكوين العام وقد عززت فاعلية التناسب من إظهار النمط بصفة كلاسيكية بهدف أحداث تواصل ما بين الوحدات على المساحة الكلية للقماش وضمان استمرارية ظهورها بشكل مطابق على الكل العام معززتا فاعلية التواصل والترابط بين المفردات على سطح القماش والتركيب البنائي للزي ليحقق فعل المظهر الجمالي الذي يتناسب مع الفعل الوظيفي للزي، الذي

زاد من تماسك التصميم، فضلا عن البناء العام للتصميم الذي اعتمد توظيف تقنية التكثيف الشكلي كفعل قصدي لأحداث سحب وجذب بصري بفعل العلاقات التصميمية التي أدت إلى الترابط بين الأجزاء، التي أظهرت تداخل وإغلاق أنتج حركة إيهامية وجهت مسار الرؤية وفق اعتماد التركيب النسجي المركب من السادة والمبرد لتأكيد المتانة والجاذبية المظهرية في تصميم القماش والمكون الكلي للزي .



انموذج رقم (3)

الوصف العام

الأداء الوظيفي: عملي

خامة القماش: مخلوط (قطن + بوليستر)

تقنيات الإظهار: تراكيب نسيجية

التراكب النسجي: سادة.

الألوان المستخدمة: ابيض، أسود، ازرق.

نوع النمط: هندسي كاروهات.

أبعاد الوحدة الأساسية: (3*3)

نوع التكرار: رباعي.

اظهر المصمم النمط الكلاسيكي للمفردات الخطية التي نفذت بأسلوب الهندسي تمثلت بوحدة التكرار الأساسية على فضاء القماش الكلي كونت المربعات الناتجة بفعل تقاطع الخطوط الطولية والعرضية موزعة بطريقة منتظمة أحدثت غلقا لفضاء التصميم لتحقيق ديناميكية متمركزة حول ذاتها محققة وحدة شكلية حققت الترابط والاستمرارية في التنقل البصري، وعمقا فضائيا في المجال البصري أما التضاد اللوني فقد أعطى شد بصري للتكوين وقد حاول المصمم من خلال هذا التباين كسر رتابة الأشكال الهندسية، الذي تمت وفقه صياغة التكوينات الشكلية والتقنية الاضهارية الناتجة من تعشق خيوط النسيج العامة قد تضافرت مع بعضها لإحداث وحدة شكلية حركية تتسم بالجاذبية والملائمة للغرض الوظيفي ولجمالي، لتحقيق بذلك وحدة شكلية مستمرة وقد عززت علاقة التشابه

من ظهور مفردات التكوين على مساحة القماش الكلية، وقد نظمت المفردات الهندسية على وفق التنظيم الشبكي الذي جمع بين الاتجاهية الخطية الممتدة والمتقاطعة التي قسمت فضاء التصميم داخل حدود الشبكة، أن الخامة المعتمدة في بناء النسيج للقماش تمثلت بالقطن والبوليستر المخلوط أدى إلى إضفاء الجانب الوظيفي الذي يتطلب اختيار الخامة الأكثر ملائمة لخدمة هدف التصميم وتوافقها مع التراكب النسيجي لتصميم القماش، مما عزز مركزية هذا التنظيم والحركة المستمرة في المجال المرئي للتصميم لينعكس على التنفيذ البنائي للزي ومتحققه الفعلي على المستوى الجمالي والوظيفي للتصميم.



انموذج رقم (4)

الوصف العام

الأداء الوظيفي: عملي

خامة القماش: مخلوط (قطن + اكرليك)

تقنيات الإظهار: تراكيب نسيجية.

الألوان المستخدمة: اسود، اخضر.

نوع النمط: هندسي كاروهات.

أبعاد الوحدة الأساسية: (12 * 12) سم.

نوع التكرار: رباعي.

أظهرت المفردات الهندسية الموظفة بأسلوب هندسي النمطية الكلاسيكية التي شكلت وحدة التكرار الأساسية بأشكال هندسية متداخلة مع بعضها في فضاءها المتكون الشكلي لتصميم سطح القماش وان تنوع تراكب النسيج ظهر توازنا غير متماثل منح التصميم حيوية وديناميكية، محققا الهدف الوظيفي والجمالي للنمط عن طريق تحققت فاعلية التناسب على وفق علاقة الجزء بالجزء وعلاقة الجزء بالكل المتماسك والمتربط للمفردات النمطية المكررة على مساحة القماش وقد أظهرت التنظيمات اهتماما بتوظيف التنظيم

الشبكي لتحقيق علاقات منسجمة ومتآلفة في درجة الارتباط الشكلي واللوني والفضائي الذي يوحي احتوى التصميمي والاستمرارية في ربط العناصر التصميمية مع بعضها البعض مستغلا بذلك طبيعة المفردات النمطية وتأثيراتها المرئية التي حققت جمالية المنجز التصميمي وأن البناء العام اتسم باعتماد تقنيات التكتيف الشكلي الذي حقق على أساس العلاقات التصميمية لأحداث الترابط بين الأجزاء فضلا عن الخامة المستخدمة كوحدة بناء نسيج القماش هي خليط القطن والبوليستر التي شكلت القماش بمواصفات جيدة امتازت بالمتانة والظهرية المناسبة لتنفيذ التصميم، وقد اعتمد التركيب النسجي السادة في إظهار تصميم القماش العام لتحقيق المتانة والجاذبية المظهرية للمنجز النهائي . بفعل علاقات التصميم التي أدت إلى ظهور مستوى عالي من التباين في القيم الضوئية التي توحى بالعمق الفضائي لإظهار حجم الأشكال ومساحاتها لتأكيد زيادة القيمة الضوئية بينها محققا حيوية وديناميكية للنمط العام الذي يهدف الى تحقق الهدف الجمالي والوظيفي للمكون للتصميم على مستوى تصميم الأقمشة والتركيب البنائي للزي.

الفصل الرابع: نتائج واستنتاجات البحث

- بناءً على ما جاء تمكن الباحث من صياغة عدد من النتائج الآتية: -
1. عكست ملامح الأنماط الكلاسيكية لتصميم الأقمشة والأزياء الرجالية (القميص الرسمي) المتغيرات المتداخلة في الشكل والوظيفة.
 2. أكدت نماذج العينة على إمكانيات التحول التقني الاظهاري بمرجعاته الفنية وأساليبه التصميمية التي لم تخرج عن السياقات المألوفة لعناصر تصميم الأقمشة والأزياء الرجالية النمطية الكلاسيكية وصياغتها ضمن البناء التصميمي للزي.
 3. اشتمل صياغة الأنماط الكلاسيكية على إشغال المساحة أو فضاء تصميم الأقمشة بالمكونات الخطية التي تغطي سطح القماش والمكون الكلي للتصميم.
 4. اظهر صياغات الأنماط الكلاسيكية ضمن مفهوم التحول التقني لتصميم الأقمشة لإحداث تصميم يشمل فضاء الزي الكلي معتمدا على التباين الحجم تكبير وتصغير للمفردة.

5. اعتماد مصمم الأقمشة على الخط وعلى مخرجات الشكل واللون التي تألف التنظيم الشبكي لتصميم الزي والتي حققت الجذب البصري بفعل تدرج صياغة المفردة النمطية عن طريق إعادة انتاجها.
6. استجابة صياغات الأنماط الكلاسيكية في تصميم الأقمشة والأزياء الرجالية للمعالجات والمتغيرات والتبدلات التي تؤدي التحول لإعطاء صفة جديدة للمفردة النمطية عن طريق (التكثيف، الاختزال، الحذف والإضافة).

الاستنتاجات

1. ان التداخل بين نظم المتكون الشكلي والزي القائمة على أساس الدمج والربط بين وظيفة تصميم الزي وموضوعه في تصميم الأنماط الكلاسيكية للأقمشة والأزياء الرجالية.
2. وظفت مستويات متعددة للأنماط الكلاسيكية في تصميم الأقمشة والأزياء الرجالية على التوالي كتكرار الخط بمسارات مستقيمة، وتقاطع الخطوط التي ظهرت سيادة فضاء تصميم الزي ليشكل تكويناً شمولياً نتيجة علاقات التجاور والتشابه للخطوط بين أجزاء المتكون الكلي للتصميم.
3. حققت التقنيات الحديثة في تصاميم الأنماط الكلاسيكية للأقمشة والأزياء الرجالية، مجالاً للإبداع ليجسد نمطاً كلاسيكياً في تكوين وصياغة المفردات السائد في تصميم أقمشة يعزز ويكمل المهارة الفكرية والأدائية في تصميم الزي.
4. تحقق وتكافؤ الأهمية المتبادلة ما بين الوظيفة والصياغات الشكلية لتصميم الأقمشة والأزياء بفعل مبدأ التطابق والمثابه في الأداء الوظيفي والتعبيري للمنجز الكلي.

التوصيات

- 1 . الاهتمام بالأسس التصميمية وإبراز دورها في تحقيق إعادة انتاج الأنماط المتداولة وربط الشكل بوظيفة التصميم في المنجز الكلي تصاميم الأقمشة والأزياء الرجالية.

2 . العمل على رفع المستوى العلمي والفني لدى العاملين في مجال إنتاج وتصميم الأقمشة الرجالية العراقية، والبحث عن التقنيات الحديثة المناسبة التي لها القدرة على تحقيق الترابط بين التقنيات الاظهارية.

المقترحات: بعد أن أنها الباحث دراسته وجد من المناسب تقديم بعض المقترحات التي يمكن ان تحقق منفعة في أحد ميادين إنتاج وتصميم الأقمشة العراقية.

1 . أجراء دراسة تخصصية الأنماط الكلاسيكية ودورها في إثراء الجوانب الجمالية لتصاميم الأقمشة والأزياء النسائية.

2 . التعرف على المؤثرات البيئية ودورها في إنتاج وتصميم الأقمشة الرجالية العراقية.

المصادر

1. ابن منظور: لسان العرب، دار صادر ودار بيروت، الجزء الثالث، سنة، 1956م.

2. إبراهيم مذكور: المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية جمهورية مصر العربية، 1983 م.

3. بو دماغ وحزمة، سعاد " النمطية بين تاريخ العمارة ومنهجية الإبداع "، مجلة المستقبل العربي، العدد 263، مركز دراسات الوحدة العربية، 2001.

4. جبران مسعود: الرائد مجلد لغوي عصري، المجلد الثاني، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، 1978.

5. جليل جبار طاهر، صلاح عبد الفتاح: تراكيب وتحاليل وتصاميم نسيجية، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، هيئة المعاهد الفنية، 1991.

6. جميل صليبا: علم النفس - سلسلة دروس الفلسفة، الطبعة الثالثة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1972.

7. الخفاجي، ابتسام محسن حسن: تقنيات الإيهام البصري في تصاميم الأقمشة النسائية، رسالة ماجستير (غير منشورة) تصميم الأقمشة/ كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد، 2010م.

8. خياط، محمود أحمد بكر " بنية المضمون، دراسة في الأعراف المعمارية " أطروحة دكتوراه، قسم الهندسة المعمارية، الجامعة التكنولوجية، 2001.

9. الربيعي، ناصر حسين، والعلوش مهدي صالح، تكنولوجيا الغزل والنسيج، وزارة التعليم هيئته المعاهد الفنية، مطبعة الموصل، 1991 م.
10. الربيعي، ناصر حسين: خواص وتقنيات النسيج الياق غزل أقمشة، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي هيئته المعاهد الفنية، المطابع جامعة الموصل، 1991 م.
11. الربيعي، ناصر حسين، والعوادي، منى عايد كاطع، صباغة وطباعة الأقمشة، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، مطابع جامعة الموصل، 1999م.
12. السعيد، اكرم جرجيس نعمة: الاختزال والتكثيف الشكلي في تصاميم أغلفة الكتب العراقية، رسالة ماجستير (غير منشورة) جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم التصميم/ طباعي، بغداد، 2005 م.
13. الشناق، فيصل، وآخرون: المنسوجات، الطبعة الأولى، دار البازوري العلمية، للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، 1994 م.
14. العامري، فاتن علي حسين: التكامل بين تصاميم الأقمشة والأزياء والعلاقات الناتجة في المنجز الكلي، أطروحة دكتورا / تصميم أقمشة، (غير منشورة) جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم التصميم، بغداد، 2005 م.
15. فضل، د. صلاح " نظرية البنائية والنقد الأدبي "، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1987.
16. نصيف جاسم محمد: مدخل في التصميم الإعلاني، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 2001 م.
17. ناثن نوبلر: حوار الرؤية، مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية، ترجمة فخري خليل، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا، الطبعة الأولى، مطابع دار الحرية، دار المأمون للترجمة والنشر، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد، 1987 م .
18. الموسوي، اسعد عاتي هليل سعد: أنظمة التكوين الشكلي وتقنياتها الاظهارية في تصاميم الأقمشة الرجالية، رسالة ماجستير (غير منشورة) جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم التصميم/ الأقمشة، بغداد، 2014 م.

19. Broadbent ، Geoffrey"Deconstruction A Student Guide"، Journal of Architectural Theory And Criticism V.I.A. Academy Edition، London، 1991.
20. Ching Francis P.P.K ؛ Architecture ؛ From ، Space and Order ؛ 2nd ed ؛ Van Nostravd Rein hold ؛ 1996 .
21. Gelernter Mark "Sources of Architectural form A critical History of Western Design Theory، Manchester University Press، UK، 1995.
22. Isaac ، Arc ، Approach to Architectural Design Freda ، Abide ، Butter Worth London ؛ 1971 .
23. Nesbitt ،Kate"Typology and Transformation" ، in Theorizing A new Agenda for Architecture ، New York ، 1996 .
24. Vidler، Antony Vidler، Antony "The Idea of Type " ، The Transformation of the Academic Idea ، Oppositions ، 1977 in Theorizing a New Agenda for Architecture ، New York
25. Webster "Seventh New Collegiate Dictionary " ، G. Bell & Sons Ltd. ، London ، 1970 .

أنظمة العلامات في الفنون الحديثة وتمثلاتها في رسوم طلبة قسم التربية الفنية

Modern Art Semiotic Systems and Their Manifestations in the Drawings of Art Education Students.

أ.م.د. اخلاص عبد القادر طاهر حسين

Assistant Professor Ikhlas Abdul Qadir Taher Hussein

dr.ikhlas_taher@uomustansiriyah.edu.iq

الجامعة المستنصرية/كلية التربية الاساسية/قسم التربية الفنية

Al-Mustansiriya University / College of Basic Education /
Department of Art Education

<https://orcid.org/0000-0003-3799-5470>

dr.ikhlas_taher@uomustansiriyah.edu.iq

الكلمات المفتاحية : النظام _ العلامة _ التمثل _ الرموز _ الفن
المخلص :

ترتكز الفنون الحديثة على نظم من العلامات التي تشكل لغة التعبير الفني للنتاج الجمالي عبر ما يطبق الفنان من مفاهيم علمية وفلسفية ترتكز إلى موضوعات اجتماعية وثقافية تحمل قيما إنسانية تتعلق في البيئة والثقافة والمعرفة , لذا عمدت الباحثة إلى دراسة تلك الأنظمة وقسمها إلى أربعة فصول في الفصل الأول تناولت مشكلة البحث التي تتلخص في السؤال التالي: ما أنظمة العلامات في الفنون الحديثة وتمثلاتها في رسوم طلبة قسم التربية الفنية؟ فضلا عن أهمية البحث كما وهدف البحث : الكشف عن أنظمة العلامات في الفنون الحديثة وتمثلاتها في رسوم طلبة قسم التربية الفنية. وفي الفصل الثاني الإطار النظري وقسم إلى مبحثين تناول في الأول (مفهوم النظام) والمبحث الثاني (مفهوم العلامة في الفن) واختتم البحث بما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات ,

وتناولت الباحثة في الفصل الثالث إجراءات البحث المتمثلة بمجتمع البحث وعيناته القصدية التي كانت رسوم طلبة المرحلة الثالثة/قسم التربية الفنية واتبعت المنهج الوصفي التحليلي وتحليل العينات وتناولت في الفصل الرابع نتائج البحث والاستنتاجات فضلا عن التوصيات المقترحات .

Keywords: system, sign, representation, symbols, art

Abstract:

Modern arts are grounded in systems of signs that constitute the language of artistic expression within aesthetic production. These systems operate through the artist's application of scientific and philosophical concepts rooted in social and cultural themes, carrying human values related to environment, culture, and knowledge. Accordingly, the researcher undertook a study of these sign systems and organized the research into four chapters.

The **first chapter** addressed the research problem, formulated around the following question: *What are the sign systems in modern arts, and how are they manifested in the artworks of students in the Department of Art Education?* This chapter also outlined the **importance of the study** and its **objective**, which is to identify sign systems in modern arts and their representations in the artworks of Art Education students.

The **second chapter** presented the theoretical framework, divided into two sections. The first section examined the *concept of system*, while the second focused on the *concept of the sign in art*. The

chapter concluded with a set of indicators derived from the theoretical framework.

In the **third chapter**, the researcher detailed the research procedures, including the research population and the purposive sample, which consisted of artworks produced by **third-year students in the Department of Art Education**. The study adopted a descriptive–analytical approach, relying on sample analysis as its primary method.

The **fourth chapter** presented the research findings, followed by the conclusions, as well as recommendations and proposed suggestions.

الفصل الأول/ الإطار المنهجي للبحث

أولاً: مشكلة البحث :

تشكل العلامات عبر تنوع الأنساق لغة ترتكز إليها الفنون عبر تمثالتها المعرفية والثقافية في المنجز الفني وتتجلى أنظمة العلامات الإدراك في بنية الوعي الإنساني من خلال توظيفها. ويُعدّ البُعد الرمزي أحد الأبعاد الجمالية التي يتناولها الجانب السيميائي للفن من خلال العلامات بأشكالها الثلاثة (الأيقونات، والرموز، والإشارات). الرمز هو شكل من أشكال التواصل يُمثل مفهوماً أوسع غير مطابق له، ويُستخدم لتوصيل رسالة محددة في سياق معين. تهتم الذاكرة البشرية في المقام الأول بالاحتفاظ بالمحتوى الرمزي، وهذا ينطبق بشكل خاص على الأطفال الذين يُظهرون صور الرموز في رسوماتهم. يتقدم طلبة قسم التربية الفنية عبر مراحل الخبرة الإبداعية، وخاصةً خلال المرحلة الدراسية، بسبب دراستهم للتجريب والاكتشاف والملاحظة والمشاركة في الأنشطة التي تُثري خيالهم بصور ذهنية وأحداث وشخصيات مرتبطة بالواقع إلى حد ما أو غير مرتبطة به، وكل

ذلك خيالي بحث. هذا ما نشير إليه بحرية تعبير الفنان ، والتي تتبع من النظام المجازي للتمثيل الرمزي في عملية الرسم. وعلى الرغم من الصور التي يصنعها الفنانين ، إلا أنها ترتبط برموز تؤثر على تطور شخصيتهم وتكوين ثقافتهم، وكذلك المجتمع والوعي العام. لذا قام الباحث بتحديد مشكلة بحثه بالسؤال الآتي : ما أنظمة العلامات في الفنون الحديثة وتمثلاتها في رسوم طلبة قسم التربية الفنية؟

ثانياً: أهمية البحث :

1- يسلط البحث الضوء على أنظمة العلامات في الفنون الحديثة وإيجاد لغة بصرية تعمق الرؤيا من خلال الأنظمة العلاماتية في رسومات طلبة قسم التربية الفنية ويقع ضمن اهتمامات الدراسات الفنية والتربوية.

2- يفيد البحث الطلبة في كليات ومعاهد الفنون والباحثين في مجال الفن والتربية الفنية كما ويثري المكتبة العلمية .

ثالثاً: هدف البحث :

الكشف عن أنظمة العلامات في الفنون الحديثة وتمثلاتها في رسوم طلبة قسم التربية الفنية .

رابعاً: حدود البحث :

الحد الموضوعي : أنظمة العلامات في الفنون الحديثة وتمثلاتها في رسوم طلبة قسم التربية الفنية .

الحد المكاني : الجامعة المستنصرية/ كلية التربية الأساسية / قسم التربية الفنية / طلبة المرحلة الثالثة.

الحد الزمني : 2025 - 2026م

خامساً: تحديد المصطلحات :**1. أنظمة - نظام system**

لغة : عرفه (ابن منظور) بأنه : " نظمه ينظمه ونظمه ونظاما فأنظم وأنظم ،ونظمت اللؤلؤ أي جمعته في السلك والتنظيم مثله، ومنه نظمت الشعر ونظمته، وأنظمت فيه الشيء من خيط وغيره وكل شعبه منه واصل ونظام كل أمر ملاكه، والجمع أنظمة " (منظور، (ب،ت) ، ص426) .

اصطلاحاً : عرفه (جميل صليبا) بأنه " هو مفاهيم العقل الأساسية، ويشمل الترتيب الزمني، والترتيب المكاني، والترتيب العددي، والسلاسل والعلل والقوانين، والغايات ، والأجناس، والأنواع، والأحوال الاجتماعية ، والقيم الأخلاقية والجمالية " (صليبا، 1984، ص471).

التعريف الإجرائي: هو وسيلة تنظيمية داعمة محركها تحكمها العلاقات المحددة وفق قوانين تنظيمية لتحقيق هدف أو غرض في تشكيل أعمال طلبة قسم التربية الفنية.

2. العلامة - Index

لغة : عرفها (مسعود) بأنها إشارة إليه بعينه أو بيده. والعلامة إشارة المرور في الشارع والعلامة أعلام وعلامات، السمة، الأثر، شيء ينصب في الطريق أو الصحاري فيهتدي به " (مسعود، 1967، ص649)

اصطلاحاً :

عرفها (بيرس) "هي شيء ما من شأنه أن يقوم مقام شيء آخر بطريقة محددة بالنسبة لشخص معين" (البازعي، 2002، ص108)

وعرفها (علوش) "هي مفهوم أساس في السيميائيات يمثل أشياء بصفة بديل" (علوش، 1985، ص95)

التعريف الإجرائي : هي الأثر البصري للفنان - الطالب على سطح مدرك في علاقة وثيقة متكاملة، تتألف من الدال والمدلول وتعمل على تنظيم الشكل المدرك للوحات فينتاجات طلبة المرحلة الثالثة

3. الفنون الحديثة-Modern arts

الحداثة: عرفها الناقد (بردابري): بأنها حركة ترمي إلى التجديد ودراسة النفس البشرية من الداخل معتمدة على وسائل فنية جديدة كما في معظم الحركات الفنية وإنها سمة بارزة من سمات فننا المعاصر تكمن في كونها خير ما يمثل الفوضى الحضارية والفكرية التي تعم الحياة المعاصرة والتي جاءت بها الحرب العالمية الأولى (براد بري , 1987 , ص 26-27)

التعريف الإجرائي : انتاج أعمال فنية بوسائل تعبيرية جديدة وطروحات فكرية تجاوز المألوف من خلال أنظمة العلامة في رسوم طلبة قسم التربية الفنية .

4. تمثلات -تمثل Representations

لغة : عرفها (ابادي) بأنها " تمثل الشيء : ضربه مثلا . والتمثال بالفتح . والتمثيل بالكسر: الصورة .ومثله له تمثيلا " (ابادي (ب،ت)،ص49).

اصطلاحا :

" تمثل (مثل الشيء بالشيء) سواه وشبهه به وجعله على مثاله فالتمثيل هو التصوير والتشبيه والفرق بينه وبين التشبيه أن كل تمثل تشبيه وليس كل تشبيه تمثيلا، وتمثل الشيء تصور مثاله ومنه (التمثل) " (جميل 1985, ص341)

التعريف الإجرائي : المحايثة الموضوعية لانتاج المعنى الجديد في ذهن المتلقي عبر النتاج الفني لطلبة المرحلة الثالثة في قسم التربية الفنية.

الفصل الثاني /الإطار النظري

المبحث الأول : مفهوم النظام

مما لا شك فيه، عند مناقشة الأنظمة والهياكل، أننا عادةً ما نفكر في تصميم منتج معين، يتميز بوضوحه، مما يتطلب دراسة متعمقة أولاً، يمكننا إدراك وجود النظام، مما يسمح لنا باتخاذ الخطوة الأولى نحو تأكيد وجوده موضوعياً. ينبع هذا الوجود عادةً من ملاحظة مجموعة من العناصر الهيكلية (التركيبية) ذات العلاقات الثابتة أو المتغيرة، تبعاً للمؤثرات الداخلية أو الخارجية. يمكن أن تؤدي هذه العلاقات إلى وظائف مختلفة، تبعاً لدرجة

تباين العناصر واستقرارها في بيئتها. في هذه المرحلة، يمكننا الاعتماد على افتراضات مبنية على حدس الفنان. أي مجموعة من العناصر المترابطة يمكن أن تشكل نظاماً. تتطلب ملاحظة العناصر التشكيلية المستخدمة في العمل الفني وعلاقاتها في النظام بأكمله ويستند لخيال المصمم حتماً. بعد ذلك، يتم اختبار النظام من خلال التطبيق العملي، وتقييم مدى تحقيقه للأهداف المرجوة. لذلك، يكشف النظام في التصميم عن السياق المدرك للعمل الفني المصمم، وينشأ معناه كلغة رمزية داخل شكل العمل الفني (شوقي، 1999، ص206)

وبذلك فإن النظام كيان متكامل من العمل الفني ، يتكون من أجزاء وعناصر متداخلة تقوم بينها علاقات تشكيلية من أجل تحقيق وظائف وأنشطة تكون بمحصلتها النهائية بمثابة الناتج الذي يحققه النظام كله ، وتشير هذه المفاهيم في مجملها إلى أن النظام هو أسلوب لتنظيم عدة عناصر ومكونات بحيث تخدم بعضها بعضاً، وشكله هو كل موحد يمثل النظام. (ناثان، 1987، ص89)

كما يتضح مما سبق، يعتمد النظام على عوامل متعددة، تشمل العلاقات والعناصر والأسس ومنهجية النظام. ويرتبط إدراك المنتج الفني المصمم بالنظام الذي يوجد فيه، ويستند هذا الإدراك إلى مؤشرات متعددة. تشير هذه المؤشرات إلى مواصفات المنتج ونظامه، ويتقبله المتلقي من خلال هذه المؤشرات.

علاوة على ذلك، يرتبط هذا النظام أيضاً بسلسلة من المفاهيم العامة التي تُسهم في تصميم العمل الفني ، وتشير إلى مستويات أوسع ذات صلة بأطر وسياقات مختلفة.

يمكن تصنيف هذه المفاهيم العامة على النحو التالي : (ريد، 1986، ص73)

1. مفهوم يدرك بالإحساس.
 2. مفهوم يرتبط بجوانب فلسفية.
 3. مفهوم يعبر عن مبدأ مرتبط بجوانب عامة.
- إن النظام في الفن يعد حاملاً للدلالات والعلامات التي تحاول إفهام المتلقي بصورة رمزية أو أشارية لتختزل المعنى عبر ذلك الانزياح في الفهم للموضوع وعبر النتائج الفنية التي تدخل المنتج الفني إلى حيز الإبداع .

لقد سعى الفنانون منذ القدم إلى تنظيم الأمور المتعلقة بالمفاصل وطريقة عملها، بما في ذلك المفاصل العلمية والمفاصل البشرية والتناغم معها، يقترن النظام بالعملية الجمالية والممارسة الفنية عبر تحقيق أي نتاج عبر عناصر القيم الجمالية كعناصر التكوين والإيقاع والتضاد والانسجام والوحدة والتناغم لتحقيق السمة الجمالية للعمل الفني وعلاقة النظام بالفن ليست علاقة ثابتة بل هي تفاعل بين البنية والحرية وتوازن بين القواعد والإبداع صراع أو تعاون بين السلطة والتعبير لغة مشتركة بين العقل والخيال (أ.ر.ج، 1982، ص118) .

قبل أن يبدأ الفنان في الإبداع، يجب عليه إجراء بحث معمق حول العناصر التكوينية، والوحدة المفاهيمية ، والعمل النهائي ، أن هذه العناصر هي الوحدات الصغيرة التي تشكل العمل الفني وهي :

1. الخط :

النقطة هي أصغر وحدة شكلية، بينما يتكون الخط من عدة نقاط متصلة. تتبع خصائص الخط من حدود الشكل؛ إذ تعتمد على حوافه، مما يُظهر سمات منحنية أو حادة أو متموجة وبتنوع الخط تتنوع الأشكال في التكوين ، فمنها ما يتخذ خطاً مستقيماً ، كأرضيةٍ أو قاعدة لكل ما هو فوقه ، ومنها ما يكون رأسياً أو مائلاً ، ومنها ما يتخذ من الانحناءات والتقوسات صِفةً له ، وقد تكون الخطوط حقيقيّة كتلك التي تصنعها حافة سلك مشدود ، وقد تكون مركّبة تتكوّن من عدّة خطوط مثلاً ، وقد تكون وهمية كالخطوط المكوّنة للشكل بحيث أننا ندركها عقلياً وبصرياً (كلي، 2002، ص102) تتخذ الخطوط أشكالاً متعددة: رفيعة أو سمكية، متموجة أو منحنية، انسيابية أو خشنة، ناعمة أو حادة، قوية أو ضعيفة. كما يمكن أن تكون الخطوط أفقية أو مائلة أو عمودية، بناءً على مظهرها، يمكن وصف الخط بأنه مستقيم أو منحنى أو متقطع ؛ وبناءً على موقعه، يمكن وصفه بأنه عمودي أو أفقي أو مائل .

2. الشكل :

يقول (أفلاطون) " إنّ الذي أقصده بجمال الأشكال لا يعني ما يفهمه عامة الناس من جمال في تصوير الكائنات الحيّة، بل أقصد الخطوط المستقيمة والدوائر والمُسَطّحات

والحجوم المُكوّنة منها بواسطة المساطر والزوايا، وأؤكد كذلك بأن هذه الأشكال ليست جميلة جمالاً نسبياً مثل باقي الأشكال ولكنها جميلة جمالاً مُطلقاً " (مطر، 1984، ص56) .

يتكون السطح من عدة خطوط، لكل منها شكله الخاص. والشكل جزء من البنية العامة للعمل الفني؛ فمن خلاله، تتولد أفكار محددة وتُعرض على المشاهد. إنه المخطط العام لأي شيء. هناك أنواع عديدة من الأشكال الهندسية، مثل المربعات والمثلثات والدوائر والمستطيلات، وغيرها. تتجسد الأشكال في الطبيعة في أشياء مثل الصخور والجبال والسحب والبشر والحيوانات والنباتات، تحمل الأشكال مضموناً ومعنى، لأن كل سطح نشكله في الفضاء يُؤدّ معنى في الإدراك. جميع الزوايا التي تُشكل السطح ذات معنى، وتختلف باختلاف كيفية دمجها.

3. الكتلة :

الكتلة من أهم العناصر المكونة لأي جسم. ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالفضاء، وتعتمد أهميتها على خصائصها وموقعها وعلاقتها بالعناصر المكونة الأخرى. تتكون الكتلة من عدة أسطح تُشكل مجتمعةً شكلها. للأسطح بُعدان: الطول والعرض. أما الكتلة، فتُعَرّف بثلاثة أبعاد: الطول والعرض والعمق. تُحدد هذه الأبعاد الثلاثة الشكل الذي تظهر به المادة من جميع المنظورات المرئية. لذلك، يتم تعريف الأشكال الصلبة ثلاثية الأبعاد مثل المخاريط والمكعبات والأهرامات والأسطوانات والمكعبات والكرات على أنها "أي شيء يشغل حيزاً وله طول وعرض وارتفاع - أي شيء ذو أبعاد ثلاثية." (فتح الله، 1975، ص11-ص12)

فيما يتعلق بالعلاقة بين الضوء وسطح الجسم، يُنتج اتجاه سطح الجسم ضوءاً منعكساً متغير الاتجاهات باستمرار. وبناءً على ذلك، تتغير شدة الضوء على جوانب الجسم بتغير اتجاه سطحه، وحركته المكانية، واختلاف الملمس واللون والشكل. يُضفي الشكل المحدب الواضح على الجسم إحساساً بالثلاثية الأبعاد، بينما يُضفي الشكل المقعر إحساساً بالمساحة.

4. اللون :

يعد اللون احد الدلالات المهمة في علم الفن والعنصر الأساس للتكوين فمن خلاله يتم معرفة السمة الفنية وقد بحثت العلوم عن اللون إذ هو عنصر مهم يثير إحساس المتلقي .

لذلك وضع العالم الأمريكي ألبرت مينسل المعاني والخصائص المعترف بها دوليًا للألوان، وهي:

أ. الصبغة: وهي الخاصية اللونية الواضحة التي تميز الألوان المختلفة. ب. القيمة: وهي كمية الضوء التي يمكن أن يعكسها اللون. ج. التشبع: وهي درجة نقاء اللون إذا فإن الشعور والإحساس بالألوان له مجاله الفيزيائي والنفسي. (رياض، 1973، ص209) وبدون الضوء لا معنى لتأثيرات الألوان وشدتها، لأن الضوء هو الوسيط الذي ينتقل من خلاله اللون إلى عين المشاهد، ويعتمد انتقال اللون على انعكاسه عن سطح الجسم. زيادة شدة الضوء تحسن السطوع البصري للجسم، ويشير السطوع البصري إلى "درجة وشدة اللون المنعكس"، ويُستخدم لوصف ما إذا كان اللون داكنًا أم فاتحًا.

توزيع مناطق الضوء والظل أمرٌ بالغ الأهمية للتركيب. فمن خلال هذه المناطق، يمكن توجيه العين من جزءٍ إلى آخر في الصورة، أو إبراز شكلٍ معين من خلال التباين بين الضوء والظل وبين الأجسام المجاورة، مما يمنع تشتيت الانتباه بالأشكال الأخرى. (مايرز، 1966، ص124)

ويرى الباحث ان اللون له دورًا محوريًا في التكوين والتأثير العام. تُسهم تدرجات الألوان في خلق التوازن والتناغم والوحدة والشعور بالعمق. تُبرز الألوان الفاتحة نقاط التركيز، بينما تُبرز الألوان الداكنة بدرجاتها المختلفة المناطق الغائرة والظلال.

5.الملمس :

لكل مادة في الحياة مَلَمْسُها الذي نُحَسِّسه باللمس أم بالبَصَر ويُعرِّف الملمس في الفنون التشكيلية بأنَّه : تعبيرٌ يدلُّ على الخصائص السطحية للخامات، وهو الغلاف الخارجي لها والذي يرتبط بحاستيَّ اللمس والبَصَر، إذ يُمكننا إدراكه بَصَرِيًّا للوهلة الأولى، ثم يتمَّ بعد ذلك التحقق منه بواسطة اللمس (مايرز، 1966، ص242).

ولما كانت الطبيعة غنية بملامس مَكُونَاتِها، باتَ على الفنان أن يُحاكيها في تشكيل أعماله الفنية ليبثّ الحياة فيها بـُغية إنجازها وجعل ملمسها يدلّ على غلافها الخارجي الذي يُمثّلُه، إذ يمكن رؤية هذا الملمس ولمسه باليد ، فهو يُعطي انطباعاً تأثيرياً للمتلقّي لما يحتويه من صفات مَلَمَسِيّة منها : الخشونة ، النعومة ، الشفافية ، الصلابة والليونة.. وغيرها .

والملمس " من خواص سطح المادة المُستخدمة ويُمكن أن تكون طبيعية تُدرك من خلال الضوء والظلّ أو تكون صناعية ، كما أنها تكون خشنة أو ناعمة ، قاتمة أو زاهية . " (شوقي إ.، 1999، ص136) .

ويؤكد (عبو) هذه الحقيقة ، بأنّ " الملمس له مَقَوِّماتُه في التكوين من خشونة ونعومة وليونة وصلابة أو شفافية ، وهذه الحالة هي التي تجعلنا نُحسّ ونرى المواد المُجَسَّمة ذات الأبعاد الثلاثة على اختلافها". (عبو، 1982، ص541)

وفي ضوء ما تقدّم فإنّ إدراك الفرق بين ملمس وآخر لا يقتصر على حاسة اللمس وحدها ، بل إنّ المدلول الملمّسي يذهب إلى أبعد من ذلك ليصبح خليطاً جامعاً لكلٍ من الإحساس الناتج عن اللمس والإدراك البصري معاً .

المبحث الثاني : مفهوم العلامة في الفن

العلامة وحدة واحدة ضمن نظام من وحدات متعددة، تمثل دالاً يحمل معنى. وكما وصف بيرس، يمكن أن تكون العلامة إشارة أو رمزاً أو أيقونة؛ وهذه الأنواع مجتمعة تُشكل الدال، مُشيرةً إلى المدلول. وكما ذكر سوسير: أسس أمبرتو إيكو هذه اللغة الجديدة المسماة بـ السيميائية، والتي تشمل جميع العلوم والمعارف اللغوية يتحول الفن، كشكل من أشكال اللغة المنطوقة في اللغويات، إلى لغة بصرية، تمتلك نظاماً من العلامات، وتبني المعنى من خلال التفسير.

تنقسم العلامات إلى نوعين: العلامات اللغوية السمعية والعلامات البصرية. يكمن الفرق بين السيميائية واللغوية في أن السيميائية تُركز على وظيفتها الاجتماعية، والتي تعتمد على استخدامها مع مرور الوقت. ترتبط العلامات اللغوية بدالاتها ومدلولاتها. هناك نموذجان رئيسيان للعلامات: النموذج اللغوي والنموذج المنطقي. يُعرّف النموذج اللغوي

بأنه وحدة دلالية، حيث تكون العلامة (أو المؤشر)، كما وصفها سوسير، نتاج علاقة مفترضة بين السمات التعبيرية (التي تُسمى الدال) والمفاهيم (التي تُسمى المدلول) في الفعل الكلامي.

ينطوي هذا الارتباط بين الصور الصوتية (الدال) والصور الذهنية أو المفهوم (المدلول) على جانبين: المستوى النفسي والمستوى الاجتماعي. يعني المستوى الاجتماعي أن إدراك الرمز يختلف من مجتمع لآخر، تبعاً لإلمام الناس بالشيء الذي يُعتبر رمزاً والمفاهيم المرتبطة به. على سبيل المثال، قد لا يكون بعض الناس قد رأوا أسماء أشياء معينة، وهو أمر شائع بشكل خاص في المجتمعات البدائية لعدم قدرتهم على تمييز أسماء معينة كما وتلعب البيئة أيضاً دوراً؛ فعلى سبيل المثال، يمكن للورود التي تنمو في منطقة معينة أن تُنشئ رابطاً اجتماعياً ونفسياً مع الناس، مما يجعلها عنصراً أساسياً في ثقافتهم، كما يختلف إدراك الناس لهذه الورود من شخص لآخر (ايكو، 2010، ص64)

يحتوي كل عمل فني على سلسلة من الأنماط التي تحمل رموزاً متنوعة، تُصنّف كرموز وإشارات وأيقونات مشبعة بدلالات اجتماعية وأيديولوجية، تُبنى هذه الأنماط من نسيج صاغته أفكار الفنان لمحاكاة الواقع. يعتمد مفهوم النمط على سلسلة من الصور، قائمة على الوعي والإدراك. وهكذا، تُشبه العلاقة بين الدراسات الثقافية والنظرية علاقة المركز والهامش، وهو ما ينعكس في الاهتمام البحثي بالثقافة الشعبية وتطبيقاتها في الفن، ودراسة العلاقة بين الثقافة ومفاهيم القوة والهيمنة، مما يُنبئ في نهاية المطاف بعلاقة الذات الفردية بالجماعة في ظل هيمنة القيم الاجتماعية والإدراك.

كما وترتبط الرموز بالمعنى من خلال ثلاث علاقات: طبيعية، ونفسية، ومعرفية، حيث تُشكل العلاقة المعرفية محور اهتمام الفنانين والنقاد. ومن خلال هذه العلاقة المعرفية، تتميز الرموز الفنية عن الرموز الجمالية. علاوة على ذلك، تُدمج العلاقة المعرفية وتُوحّد العلاقات النفسية بين الطبيعة والمنطق، جاعلةً الجمال هدفاً مشتركاً يشمل معظم مكونات المعنى في الرموز الفنية. يحتوي كل عمل فني على معنى رمزي، بغض النظر عن تركيبه في بعض الأحيان، يمكن تمييز الرمز من عنصر محدد مما يُحوّل العمل الفني بأكمله إلى رمز، يرتبط عادةً بمعنى نفسي تجريدي أو عاطفي. تختلف الرموز في الفن

عن الرموز الصوفية والمنطقية لاحتوائها على جوهر المعنى مستوحى من هذا، كما ووصف الفيلسوف الفرنسي المعاصر هنري برغسون (1859-1941) الرمز بأنه أداة نفسية يُمكن من خلالها تنظيم صورة داخل أخرى وفقاً لقانون التطابق ويمثل الحدس مفتاح ربط هذه الصور وتشكيل المعنى الرمزي. قد تصبح الرموز استيلاءً على الواقع، بينما الفن الذي ينتج الرموز هو ملاحظة مباشرة تكشف لنا الواقع، متجاوزة ضرورة الأفعال التي تحد من رؤيتنا الوجودية، وكأنها حركة تقودنا من الرموز إلى الحقيقة (برغسون، 2008، ص62)

لقد جذب موضوع الرمز انتباه العديد من فلاسفة الفن واللغويين، الذين كرسوا جهوداً كبيرة لكتابتهم وأبحاثهم. يعتبر البعض الرمز الشكل المادي للذات، ويعرفه آخرون بأنه التعبير الرمزي للفن، ولا يزال آخرون يعتبرونه الجوهر النهائي لجميع التمثيلات أو القياسات. كان هيجل أحد هؤلاء الفلاسفة، معتقداً أن ظهور الرمز لا ينفصل عن أصل الفن. بالنسبة له، فإن الرمز هو شكل أو تعبير مادي موجود بشكل مستقل ومباشر قبل تحقيق وظيفته في التعبير عن الذات. وفقاً لهيجل، لا يحتاج الرمز من أجل الحفاظ على مكانته كرمز باعتباره دالاً خارجياً بحثاً إلى أن يتوافق تماماً مع معناه (هيجل، 1987، ص 275)

كما استكشف الفيلسوف كاسيرر الرمز ودرس تعقيده بعمق. في الواقع، كان أول من وصف الفن بأنه "لغة رمزية"، وهو تعريف سيطر على جميع دراسات الفن في القرن العشرين، وأدى إلى نشأة تاريخ ثقافي جديد قائم على فكرة أن "الفن تعبير رمزي". ونظراً لأهمية الرموز ودورها المحوري في أعمال كاسيرر، فإنه يُعرّف البشر كحيوانات رمزية، مُجادلاً بأن هذا البعد الرمزي هو ما يُميز البشر عن سائر المخلوقات (كوبلر، 1965، ص113-114) لذلك، ينظر الباحثون إلى البشر ككائنات رمزية، مُنتجين طبيعيين للرموز. ويجادل الفيلسوف الفرنسي المعاصر بوفيه بأن الرموز تُمثل قمة الرقي الفكري والجوهر الأسمى لجميع التشبيهات. فالرموز تفترض فكرة، وكل رمزية تفترض شيئاً ميتافيزيقياً (الفواز، 2013، 74-75)

من منظور تاريخي، يُمكن اعتبار الرمزية ثورةً على الرومانسية (وإشكالياتها وطبيعتها السردية)، والواقعية (وموضوعاتها)، والطبيعية (وطبيعتها الفوتوغرافية). فقد استبدلت المعطيات العقلانية لهذه المدارس بالتجريد والإيحاء، كاشفةً عن الحياة الداخلية من خلال الصور والرموز. وكان هدفها المثالي الكشف عن جوهر الأشياء والتعبير عنه من خلال الرموز، مع إعطاء الأولوية للأفكار المجردة. عارضت الرمزية الوصف التوجيهي والتقريبي والبلاغي والموضوعي، إذ استبدلته بأوصاف عقلانية وذاتية ومثالية تُشدد على التوافق بين (الفكرة-الصورة) والواقع الحسي (شكلًا) والواقع الروحي (مضمونًا)، مما أدى إلى تراجع قيمة الأشكال الحسية، التي أصبحت مجرد وسيلة للتعبير عن الأفكار (هاوزر، 2005، ص198)

يعتقد هيربرت ريد أيضًا أن سيكولوجية ابتكار الرمز تكمن في مدى امتلاك الفنان استعدادًا نفسيًا وعاطفيًا معينًا. يُؤدّد هذا الاستعداد فكرةً تحتاج إلى التعبير عنها من خلال رمز ذي شكل مادي مرئي وملموس. (يتذكر الفنان الصور المُخزّنة في ذاكرته، ويربط حديسيًا إحدى هذه الصور برمز ثم تلعب المادة دورًا في تجسيد الرمز، ومن خلال وعي الفنان وخبرته المتراكمة، يخضع الرمز الأصلي لمراجعات متعددة، مما يُمثّل الفكرة بشكل أكثر اكتمالًا. لا يحتاج الفنان دائمًا إلى بدء هذه العملية من الصفر؛ بل يمكنه البدء بالمادة، وستظهر الفكرة تلقائيًا (ريد، 1983، ص 125)

الوظيفة الأساسية الجديدة هي الرمز. فبينما تُصوّر الصورة كشكل الحقائق وتُقدّمها، يتولى الرمز مهمة تفسيرها. يُضاعف الرمز معنى الشكل ويُحوّل العمل إلى تعبير موحد وشامل - وهو نفس التأثير الذي حقّقه سيزان (سابقًا) من خلال ثراء اللون في الشكل. ويخلص ريد إلى أن الفن الحديث لم يعد مجرد فن الصور؛ بل إن سمته الأساسية (المبارك، 1973، ص 156)

وبالتالي يتمتع هذا الرمز بتعبيرية فريدة، تتجلى في صوره الفنية، ويسهل فهمه من قبل أي شخص بفضل معناه العميق. تمتد أصوله إلى جوانب متعددة، تشمل التاريخ والمجتمع والسياسة والدين والاقتصاد. وتحدد العوامل البيئية والثقافية والدينية والمعتقدية والفولكلورية

والموروثات الحضارية والعادات والتقاليد كيفية تقديم هذا الرمز للمتلقيين من خلال الأشكال الفنية التي يقدمها الطلبة في نتاجاتهم الفنية.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

1. يشكل نظام العلامة انساق من الرموز والإشارات لتشكل مجموعة دلالات متعددة تؤسس المعنى في ذهن المتلقي .
 2. إن العلامة عدة دلالات رمزية وتعبيرية تضيف طابعا سياسيا واجتماعيا وبيئيا يناقش واقع حال المتلقي .
 3. لكل عمل فني معنى رمزي، بغض النظر عن أسلوبه الإبداعي أحيانا يُمكن استنباط المعنى الرمزي من عنصر مُحدد، وبالتالي يحول العمل الفني بأكمله إلى دلالة رمزية، ترتبط عادةً بمعنى نفسي تجريدي أو عاطفي.
 4. يحمل العمل الفني مدركا شكليا يسهم بالتأثير على ذائقة المتلقي عبر ما يطرح من موضوعات معينة .
 5. ترسم معالم النظام التكويني للعلامة الفنية موضوعات متعددة تعمل على التأثير بالمتلقي عبر الرموز والإشارات والألوان .
- تمتلك العلامة تعبيرية خاصة توحى بها الصورة الفنية ويفهمها الجميع كموضوع يحمل معنى خفي

الفصل الثالث / إجراءات البحث

أولا : إطار مجتمع البحث :

يضم مجتمع البحث مجموعة نتاجات طلبة المرحلة الثالثة قسم التربية الفنية في كلية التربية الأساسية / الجامعة المستنصرية / للعام الدراسي 2025 / 2026م والبالغ عددها 45 عملا فنياً.

ثانياً: عينة البحث :

اختارت الباحثة عينة قصدية من مجموع نتاجات الطلبة وهي ثلاث لوحات من أعمالهم الفنية .

ثالثاً: منهجية البحث :

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي للخروج بنتائج البحث .

رابعاً: أداة البحث :

1. ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات والمعايير النظرية من أدبيات التخصص .
2. الخبرة الذاتية للباحثة كونها في تخصص "التربية الفنية ".

خامساً: تحليل العينة**انموذج رقم (1)**

اسم العمل :الجدية في زمن اللهو

اسم الطالب :حارث محمد حازم

القياس : 50*30 سم

المادة : سوفت اسود على ورق كانسون

السنة : 2025م

الوصف البصري :

تتكون اللوحة من رسم بالحبر يعتمد على الخطوط الحادة والتكوينات الهندسية. في الجزء العلوي، يظهر جسم دائري كبير يشبه الشمس أو القمر، مرسوم بخطوط منحنية خفيفة، ويقع خلف جبل أو هرم متدرج، حيث تتشكل درجات واضحة على جانبه الأيمن. يمتد من الهرم أو الجبل خط أفقي طويل يفصل بين السماء والمساحة السفلية. على يمين المشهد، يظهر شكل بشري صغير يقف عند مدخل مظلل بخطوط كثيفة ومتقاطعة، ما يخلق منطقة ذات طابع درامي يشبه الظلال أو الصخور. في القسم السفلي من اللوحة، توجد شخصيتان بشريتان مجردتان بالكامل، مكوّنتان من أشكال هندسية حادة: مثلثات، خطوط مائلة، وزوايا حادة. تبدو الشخصيتان في وضعية حركة أو رقص، وتقفان فوق مساحة مظلمة بخطوط أفقية كثيفة تمنح الأرضية عمقاً وتبايناً.

الأسلوب العام للوحة يمزج بين الرمزية الهندسية والتجريد التعبيري، مع استخدام واضح للتضاد بين المساحات البيضاء والخطوط السوداء المكثفة .

التحليل :

أولاً: اللغة البصرية وبنية التكوين

تعتمد اللوحة على جمالية الخط (Line Aesthetics) كعنصر أساسي في تشكيل الفضاء والكتل، حيث تتوزع الخطوط بين المستقيم والمنحني، وبين الخفيف والكثيف، مما يخلق توتراً بصرياً مقصوداً.

الفراغ العلوي الواسع وقلة التفاصيل يوازن كثافة الخطوط في الجزء السفلي، فتتولد هندسة بصرية تقوم على مبدأ التضاد بين الامتلاء والفراغ.

يتميز التكوين بميل واضح إلى التجريد الهندسي، ليس بوصفه أسلوباً جمالياً فقط، بل كآلية لتنظيم الحركة داخل اللوحة. الشخصيات، على الرغم من تجريدها، تمتلك حضوراً ديناميكياً يوحي بالإيقاع والحركة، ما يضيف على اللوحة طاقة داخلية.

ثانياً: الحضور الرمزي

يتقدم في خلفية المشهد شكل دائري ضخم—قمر أو شمس—يرتفع خلف كتلة هرمية أو جبلية ذات درجات. هذا الحوار بين الدائرة (رمز الاكتمال والديمومة) والهرم/الجبل (رمز الثبات والسمو) يضعنا أمام توتر رمزي بين الأزلي والصلب، وبين الزمن والمكان. الشخص الصغير الذي يقف عند منطقة الظل على اليمين يعمق الإحساس ب المسافة الوجودية بين الفرد والعالم، إذ يبدو كمن يراقب أو يتأمل المشهد من خارج مركز الفعل. أما الشخصيتان المجردتان في المقدمة، فتحملان لغة رمزية أقرب إلى طقس أو رقصة، وكأنهما في حالة احتفال أو صراع أو تفاعل طقسي مع الأرض والظلال.

ثالثاً: العلاقة بين الضوء والظل

استخدام الخطوط الكثيفة كظل تحت الشخصيات وفي الجانب الأيمن ينتج كتلة بصرية قوية تخلق ثقلًا مقابل خفة السماء والفضاء الفارغ.

هذا التوازن بين الكتلة والفراغ يشير إلى وعي تشكيلي ناضج، يضبط الإيقاع بين أجزاء اللوحة دون أن يفقد العفوية.

رابعاً: البعد الإنساني

رغم التجريد، تحمل الشخصيات ملمحاً إنسانياً واضحاً: حركاتها، انحناءاتها، تجاوبها مع الأرض، كل ذلك يمنحها إحساساً بالحياة.

الاختزال الحاد في التفاصيل يجعل الحركة أبلغ من الشكل، وكأن الهوية تتبع من الإيقاع، لا من الملامح.

خامساً: التقويم الجمالي العام

تتسم اللوحة بقدرة على دمج الرمز بالحركة، والاستفادة من الخط كأداة تعبيرية تتجاوز مجرد رسم الكتل.

هناك حس معماري في بناء الأشكال، وحس درامي في توزيع الظلال، وحس شعري في العلاقة بين الشخصيات والخلفية.

العمل يجمع بين:

- البساطة الشكلية
- والعمق الرمزي
- والانفعال الحركي

مما يمنحه شخصية بصرية مميزة وفتحاً لتأويلات متعددة .

انموذج رقم (2)



اسم العمل : كذ

اسم الطالبة : هوازن فؤاد

القياس : 80* 60 سم

المادة : رسم ألوان زيتية على الكانفاس

السنة : 2025م

الوصف البصري :

هذه لوحة زيتية ذات طابع انطباعي أو تعبيرى قوي، تتميز بضربات فرشاة واضحة وطبقات سميكة من الألوان (Impasto). الألوان السائدة هي مزيج دافئ من الأصفر الذهبي، البني، الأخضر ، والأبيض.

الشخصية المحورية :تحتل شخصية واحدة منتصف اللوحة تقريباً، وهي ترتدي غطاء رأس أو عباءة بيضاء ملفوفة حولها بشكل بارز. يبدو أن الشخصية امرأة أو رجل مسن، وتظهر ملامح وجهها الجانبية بوضوح، حيث تبرز نغمة جلد حمراء أو برتقالية دافئة على الوجه والجبهة.

الحركة والحمل :تبدو الشخصية وهي تسير أو تميل إلى الأمام، وتحمل شيئاً كبيراً أو ثقيلاً ملفوفاً بالقماش الأبيض، ما يوحي بالحركة أو بذل الجهد.

الملابس والألوان :يغلب على غطاء الرأس والشيء المحمول اللون الأبيض أو الذهبي الفاتح .يرتدي الشخص ملابس داخلية بلون أخضر داكن/زيتوني، يضيف تبايناً مع الخلفية الذهبية.

الخلفية والأجواء

الخلفية :الخلفية مجردة إلى حد كبير ولكنها توحي ببيئة حضرية أو سوق قديم. القبة :يظهر في الجزء العلوي الأيسر من الخلفية شكل قبة أو هيكل معماري بلون أزرق مخضر أو أزرق واضح، وهو نقطة لونية باردة تكسر الدفء العام.

الإضاءة: تتميز اللوحة بإضاءة قوية وساطعة توهي بأشعة الشمس، لا سيما في الزوايا العلوية واليمنى، حيث تم استخدام اللون الذهبي والأصفر لإعطاء إحساس بالبريق والعمق.

الأسلوب: يتميز الأسلوب بضربات الفرشاة الخشنة والسريعة، مما يركز على نقل الأجواء والعاطفة أكثر من التفاصيل الدقيقة.

التحليل :

هذه اللوحة بأسلوب انطباعي/تعبيري قوي، حيث يستخدم الفنان العناصر البصرية لخلق تأثير عاطفي وجو درامي.

الخط(Line)

الخطوط المائلة والديناميكية: الخطوط ليست صارمة بل هي نتيجة لضربات الفرشاة. يُلاحظ أن هناك ميلاً قوياً للأمام في وضعية الشخصية والكتلة البيضاء التي تحملها، مما يخلق خطاً مائلاً قوياً (Diagonal line) يضيف ديناميكية وحركة للوحة.

الخطوط العمودية والأفقية: تُلمح في الخلفية خطوط عمودية (جدران) وأفقية (أرضية)، لكنها مبهمة ومدمجة مع الألوان، لكي لا تشتت الانتباه عن الشخصية.

الشكل والكتلة(Shape and Form)

الكتلة المهيمنة: الكتلة الرئيسية هي الشخصية والعباءة/الغطاء الأبيض، التي تشكل شكلاً لولبياً ودرامياً في مركز اللوحة. هذه الكتلة ضخمة وثقيلة بصرياً، مما يعطي إحساساً بالثقل والجهد.

الشكل المعماري: الشكل الوحيد الواضح في الخلفية هو شكل القبة التركوازية، وهو شكل هندسي بسيط يتباين مع الأشكال العضوية وغير المنتظمة للشخصية والبيئة المحيطة.

اللون(Color)

تعتمد اللوحة على مخطط لوني دافئ وغني مع تباين بارد استراتيجي.

الألوان الدافئة: الذهبي، الأصفر المغبر، والبني تُستخدم بكثافة في الخلفية لتمثيل الإضاءة القوية وأجواء الشرق الأوسط أو السوق. هذه الألوان تخلق إحساساً بالدفع والقدم.

التباين البارد :يظهر التباين البارد في موقعين رئيسيين:
 القبة التركوازية/الزرقاء في الخلفية: هذا اللون البارد يعمل كنقطة جذب بصري
 (Focal Point)ويوازن الدفء الطاعي.
 اللون الأخضر الداكن في ملابس الشخصية: يعطي عمقاً ويفصل الشخصية عن الخلفية
 الذهبية.

اللون المميز : (Highlight) الأبيض الكريمي في العباءة ليس ناصعاً، بل يحتوي على
 درجات صفراء، مما يربطه بالضوء العام للوحة.
 الإضاءة والقيمة (Value and Lighting)

الضوء :مصدر الضوء غير محدد بدقة ولكنه قوي، حيث يضرب الشخصية من الخلف
 ومن أعلى قليلاً. (Backlighting/Rim Lighting)
 القيمة :هناك تباين عالٍ بين القيمة الفاتحة جداً (الأبيض الذهبي) والقيمة الداكنة (الظلال
 الخضراء والبنية العميقة)، مما يضيف درامية ويساعد على نحت شكل الشخصية وعزلها
 عن الخلفية.

الفضاء والمنظور (Space and Perspective)
 العمق الضحل :لا يوجد منظور خطي واضح. يتم الإيحاء بالعمق من خلال ترتيب
 الطبقات اللونية (الخلفية المندمجة، ثم الشخصية الواضحة وتأثير الضبابية في الخلفية
 (Aerial Perspective)، مما يركز الاهتمام بشكل مباشر على الشخصية.

التركيز ونقطة الجذب (Emphasis and Focal Point)
 نقطة التركيز الرئيسية :هي رأس ووجه الشخصية، بالإضافة إلى الكتلة البيضاء التي
 تحملها يوجه المشاهد إليها من خلال:

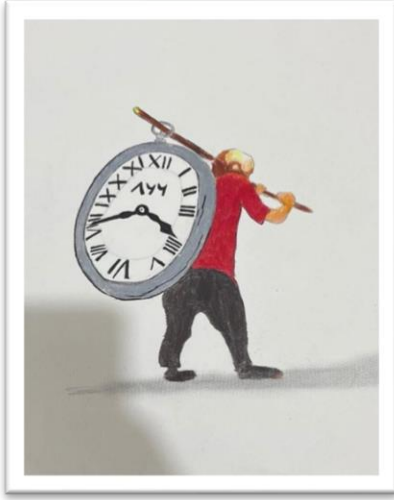
تباين اللون :اللون الأحمر الدافئ في الوجه يبرز من بين الألوان الفاتحة.
 التفاصيل:الوجه هو أكثر جزء تفصيلاً في اللوحة.

التوازن (Balance)

التوازن غير المتماثل : (Asymmetrical Balance) اللوحة تحقق توازناً بصرياً دون
 أن تكون متناظرة تماماً. كتلة الشخصية تقع في الوسط وتميل لليساار قليلاً، ويتم موازنة

هذا الثقل البصري من خلال الكتل اللونية الذهبية الكبيرة على الجانب الأيمن والكتلة الزرقاء في أعلى اليسار.

انموذج رقم(3)



العمل :كاهل الزمن

اسم الطالب :كرار محمد جاسم

القياس : 50 * 35سم

المادة : ألوان مائية على ورق كانسون

السنة : 2025م

الوصف البصري :

عمل فني رمزي رسم بأقلام التلوين أو الألوان المائية على ورق أبيض بالأسلوب بسيط ومباشر، والتحديد بخطوط واضحة.

الشخصية والتكوين

الشخصية :يظهر في العمل رجلاً رسم من الخلف ورأسه يميل نحو اليمين ومتجهًا إلى الأمام , ومرتدياً قميصاً أحمر ساطع وسروالاً داكنًا جدًا أو أسود.

يحمل الرجل ساعة كبيرة جدًا (Pocket Watch)معلقة بعصا خشبي متدلى على كتفه ويحملها فوق ظهره كتلة بصرية الأكبر والأثقل في التكوين يبدو حملاً ثقيلاً ويفوق جسده .

تفاصيل الساعة :حجمالساعة ضخمة حيث تبدو الساعة مرسومة بطراز كلاسيكي أكبر من نصف جسم الشخص ومستخدم في رسم الساعة الأرقام الرومانية , وبقرص رمادي فاتح أو أبيض، محدد بإطار رمادي داكن.

الأسلوب والرمزية:

خلفية فارغة :اللوحة بيضاء بالكامل، مما يركز الانتباه بشكل حصري على الرجل وحمله للساعة .مع ظل خفيف على الأرض أسفل القدمين وخلف الساعة، مما يضيفي على العمل بعض العمق والحجم رغم بساطة الرسم.

الرمزية :العمل يجسد بشكل واضح ومباشر رمزية عبء أو ثقل الزمن، حيث يقوم الشخص بحمل الساعة الثقيلة، في إشارة إلى ضغوط الوقت أو الماضي أو مرور العمر .

التحليل :

الخط(Line)

الخطوط المحددة :يتميز الرسم ب خطوط تحديد خارجية واضحة وقوية باللون الأسود حول الشخصية والساعة. هذا النمط يعزل العناصر الرئيسية عن الخلفية ويشبه أسلوب الرسوم التوضيحية أو الكاريكاتير، مما يعزز من المباشرة في نقل الفكرة.

خط الحركة :هناك خط مائل قطري (Diagonal Line) قوي يمر من أسفل يمين اللوحة إلى أعلى يسارها، يمثله اتجاه حركة الشخصية والعصا الحامل للساعة. هذا الخط يضيف ديناميكية وحركة للتركيب، ويؤكد على فكرة "المسير" أو "المضي قدماً" تحت ثقل الحمل.

الشكل والكتلة(Shape and Form)

الشكل الدائري المهيمن :سيطرت الكتلة الدائرية الكبيرة للساعة على التكوين ، وهي تشكل قلب العمل. هذا الشكل البسيط والمألوف يصبح غريباً ومؤثراً بسبب حجمه المبالغ فيه فهي تعكس ثيمة الصراع مع الزمن .

الكتلة العضوية :تتكون الشخصية من أشكال عضوية (جسم، أطراف) يتم تبسيطها، ولكنها تخدم وظيفة إظهار الثقل والإجهاد من خلال وضعيتها المنحنية. وترمز إلى ان الوقت ليس دائما خلفنا بل فوق ظهورنا يحمله الإنسان ويثقله لكن من الصعب التخلي عنه .

اللون(Color)

يعتمد العمل على عدد محدود من الألوان الواضحة من خلال:

الأحمر الساطع: يُستخدم لقميص شخصية الرجل. اللون الأحمر هو لون جاذب ويحمل طاقة، مما يضمن لفت الانتباه للجزء العلوي من الشخصية التي تحمل العبء. كما أنها ترمز بالمعاناة والجهد المتواصل.

واستخدم اللون الأسود والرمادي الداكن للسروال وعقارب الساعة وخطوطها، مما يوحي بالثقل والجدية.

الأبيض الفراغي: الخلفية بيضاء تمامًا عدم وجود خلفية يزيل أي سياق آخر ويجعل التركيز كاملاً على الحدث الرمزي، مما يضخم من رمزية "الزمن" الذي أصبح هو العالم الوحيد للشخصية، كما وتوحي النظام العلاماتي في العمل الفني والفراغ الواسع حول الشخصية إلى وحدة الإنسان في رحلته والمسافة التي عليه قطعها رغم العبء على ظهره.

الإضاءة والقيمة (Value and Lighting)

تباين عالٍ: هناك تباين قوي بين اللون الأبيض للخلفية والألوان الداكنة للشخصية والساعة، مما يبرز العناصر الرئيسية.

الإيحاء بالظل: الظل البسيط والمرسوم بدقة أسفل قدمي الشخصية وعلى الأرض يعطي إحساسًا بالوزن والحجم للرسم، ويحدد مكان وجود الشخصية في الفضاء.

الفضاء ونقطة الجذب (Space and Emphasis)

التركيز المركزي: على الرغم من أن الشخصية تميل إلى اليمين، إلا أن الكتلة الضخمة للساعة تقع تقريبًا في مركز اللوحة، مما يجعلها نقطة الجذب الرئيسية. (Focal Point)
الفضاء السلبي: استخدام المساحة البيضاء الواسعة حول الشكل (الفضاء السلبي) يركز الانتباه على الشكل الإيجابي، ويعزز الإحساس بالوحدة والعزلة للشخصية التي تحمل ثقلها.

التوازن (Balance)

التوازن غير المتماثل (Asymmetrical Balance): على الرغم من أن الساعة الضخمة هي كتلة ثقيلة في النصف الأيسر، يتم تحقيق التوازن من خلال:

امتداد العصا المائل يمتد نحو اليمين، موزعاً الوزن البصري. كما وحركة الشخصية أي (ميل) الشخصية واتجاه حركتها نحو اليمين يوازن ثقل الساعة على اليسار.

الفصل الرابع

أولاً: نتائج البحث

1. شكلت العلامة عبر عناصر التكوين في النماذج (1.2.3) أهدافا تربوية وتعليمية استطاعت هذه الأعمال ان تحاكي مشاعر المتلقي كما ويعمل السياق العام للأعمال الفنية على إثراء وعي المتلقي بنظم العلامات وأهميتها من خلال هيكلية الإطار المعرفي والثقافي للمتلقي.
2. بنية التجسيد اللوني تمثلت في نموذج (2) حيث جسدت نظام علاماتي حسي الفت نسجاً لونياً منسجماً وقائماً على رصف الوحدات اللونية.
3. عبرت العلامة عبر التشكيلات المختلفة صوراً جمالية متعددة في العينات (1.2.3.) شكلت ظواهر اجتماعية وتعليمية وإرشادية نحو سلوك تربوي مستخدماً (الطلبة) تعبيراتهم الإبداعية والفكرية لإلهام المتلقي عبر الفن .
4. تمثل الدلالات الفكرية للتكوين في اللوحات (1,2,3) قوة في التأثير على الخطاب النقدي فقد ركز الطلبة على الفنون الحديثة في طليعة الابتكار الفني الثقافي .
5. استثمار الفراغ المحيط والحيز الفضائي بالأشكال في النماذج (1. 2) لـ يمنح نظاماً علاماتياً ذي دلالات فكرية دقيقة وغير مباشرة وراء البنى السطحية المتمظهرة دلاليا والتي تمتع بها العلامة في وعي المتلقي .
6. تميزت نظم الحركة والخطوط كصفة فاعلة متحركة عبر التكوينات الفنية وتضفي دلالات فكرية وفنية ورمزية تخدم المتلقي في العينات (1.2.3).
7. اتسمت نتائج الطلبة بفاعلية الألوان والإيقاعات والكتل والخطوط المنحنية القوية في النموذج (2.3) لتشكيل صوراً تظهر حيوية المعالجات التصويرية لها أهداف تتفاعل مع مدركات المتلقي وتبدو أكثر تأثيراً عليه من خلال الحركة الخطية وما يضمنه من قيم ومضامين تعبيرية وجمالية .

8. فقد مثلت الساعة بشكلها الدائري علامة مهيمنة في النموذج (3) انفتاحا رمزيا بعدد من التأويلات من خلال حركتها وديمومتها.

ثانياً: الاستنتاجات

1. امتلك الطالب في قسم التربية الفنية ثقافة فنية في عمل نتاجاته ذات العناصر التكوينية التي مكنت المتلقي من شد انتباهه وفتح آفاقه للتأويل وابتعدت عن المباشرة والنص الكلاسيكي وهذا يتساوق مع البيئة المعاصرة .
2. حمل النتائج مجموعه موضوعات لها وحدة فنية متمركزة في الشكل الخارجي له والتي تكاملت مع اللون والخط والكتلة لتؤسس صورة بصرية بمعاني ضمنية مع الفعل السياقي للعمل فتحت آفاق التوقع والتأويل للمتلقي .
3. تمكن الطلبة الفنانين من تفسير الوحدات عبر ما ترجم من خطوط وأشكال وكتل شكلت موضوعات متعددة حمل (الفكر والمضمون) كأداة جوهريّة في انتاج العلامة.
4. تفاوتت التمثيلات الجمالية في العلامة عبر موضوعاتها بحسب المعالجة الفنية وتبعاً لثراء تجربة الطلبة وتحولاتهم الأسلوبية فالساعة في لوحة "كاهل الزمن" مثلت كيان فكري أكثر من كونه كيان مادي مما منح العمل بعداً تقنياً فكرياً عالياً.

ثالثاً: التوصيات

1. وضع برنامج تطبيقي لجميع مراحل الدراسة الأكاديمية حول كيفية تطبيق النظام العلامي النظري والعملي في ظل عناصر التكوين.
2. أقامه جلسات نقدية ثقافية للطلبة تسهم في تقويم المنجزات العملية والنظرية للنظم العلامية في تكوين اللوحات لرفع مستوى الوعي الجمالي المبني على الاتجاهات النقدية الحديثة.

رابعاً: المقترحات: تقترح الباحثة الاتي:

الدلالات التعبيرية للرموز الايقونية في الفن الجرافيكي وعلاقته بالانتباه الانتقائي .

المراجع والمصادر

1. ابن منظور لسان العرب, (الإصدار المجلد الثالث عشر), دار الفكر, بيروت, (ب,ت).
2. آر.ج. ويلنسكي , واي: دراسة الفن, تر: يوسف عبد القادر, دار الحرية للطباعة والنشر, بغداد, 1982.
3. إسماعيل شوقي: الفن والتصميم, زهرة المشرق للنشر والتوزيع, القاهرة, 1999.
4. الفيروز ابادي: القاموس المحيط, (المجلد 4), دار العلم للملايين, بيروت, ب.ت.
5. امبرتو ايكو: العلامة تحليل المفهوم وتاريخه, تر: سعيد بنكراد, المركز الثقافي العربي, المغرب, 2010.
6. براد بري, مالكم وجيمس ماكفارلن: الحداثة (1890-1930) , ج1, تر: مؤيد حسن فوزي, دار المأمون للترجمة والنشر, بغداد, 1987.
7. برنارد مايرز: الفنون التشكيلية كيف نتوقفها, تر: سعد المنصوري ومسعد القاضي, مكتبة النهضة المصرية, القاهرة, 1966.
8. كلي بول: نظرية التشكيل, تر: عادل السيوي, دار ميريت, القاهرة, 2002.
9. جبران مسعود: الرائد, معجم لغوي عصري, دار العلم للملايين, بيروت, 1967.
10. ريد, هربرت: حاضر الفن, تر: سمير علي, دار الحرية للطباعة, بغداد, 1983.
11. _____: معنى الفن, تر: سامي خشبة, دار المأمون, بغداد, 1986.
12. صليبيا, جميل: المعجم الفلسفي, (الإصدار ج/1), دار الكتاب اللبناني, بيروت, 1984.
13. صليبيا جميل: المعجم الفلسفي, ج/1 مركز توزيع ذوي قربى, قم, ايران, 1985.
14. علوش, سعيد: معجم المصطلحات الادبية المعاصرة, دار الكتاب اللبناني, بيروت, 1985.
15. عبد الفتاح رياض: التكوين في الفنون التشكيلية, دار النهضة العربية, القاهرة, 1973.

16. عدنان المبارك: *الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث على ضوء نظرية هيربرت ريد*, منشورات وزارة الإعلام, بغداد, 1973.
17. فتح الله, مدحت فضيل: *الهندسة الوصفية*, مطبعة الزمان, بغداد, 1975.
18. فرج عبو. *علم عناصر الفن*, ج2. ميلانو, دار دلفين للنشر, 1982.
19. الفواز, لواء: *فلسفة المعنى في النقد العربي المشرقي المعاصر من 1945 إلى 1990*, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, 2013.
20. كوبلر, جورج: *نشأة الفنون الانسانية*. تر: عبد الملك الناشف, مؤسسة فرانكلين للطباعة, نيويورك, 1965.
21. مطر, اميرة حلمي: *فلسفة الجمال*, المطبعة الفنية المصرية, القاهرة, 1984.
22. ميجان الرويلي وسعد البازعي: *دليل الناقد الادبي*, المركز الثقافي العربي, بيروت, 2002.
23. نوبلر, ناثن: *حوار الرؤية مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية*, تر: فخري خليل, دار المأمون للترجمة والنشر, بغداد, 1987.
24. هاويز, ارنولد: *الفن والمجتمع عبر التاريخ*, المجلد ج2, ط2, تر: فؤاد زكريا, دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر, الإسكندرية, 2005.
25. هنري برغسون: *الأعمال الفلسفية الكاملة*, الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة, 2008.
26. هيغل: *الفن الرمزي*, ط1, تر: جورج طرابشي, دار الطليعة للطباعة, بيروت, 1987.

تمثيلات النسق الاجتماعي في رسوم حقبة موروماتشي اليابانية

Representations of the Social Order in Japanese Painting during the Muromachi Period

زهراء احمد محمد العمار

Zahra Ahmed Mohammed Al-Ammar

fin803.zahraa.ahmed@student.uobabylon.edu.iq

أ.د. محمد علي علوان

Prof. Dr. Mohammed Ali Alwan

fine.mohammed.ali@uobabylon.edu.iq

العراق / جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون التشكيلية / الرسم

Iraq/ University of Babylon/ college of Fine Arts/Department
of Fine Arts

ملخص البحث

يعنى هذا البحث بدراسة تمثيلات النسق الاجتماعي في رسوم حقبة موروماتشي اليابانية (1185-1603م) وهو يقع في أربعة فصول. الأول لبيان مشكلة البحث، وأهميته، والحاجة إليه، ويهدف البحث إلى:تعرف تمثيلات النسق الاجتماعي في رسوم حقبة موروماتشي اليابانية. وحدود البحث التي تشمل الحدود الموضوعية: وهي تمثيلات النسق الاجتماعي في الرسم الياباني خلال حقبة موروماتشي، والحدود الزمانية:(1338-1573م)والحدود المكانية في اليابان. وتحديد أهم المصطلحات الواردة فيه، وقد انطوت مشكلة البحث الحالي من خلال استكشاف النسق الاجتماعي في الرسم الياباني في عصر موروماتشي، وفي ضوء ذلك صاغت الباحثة المشكلة من خلال السؤال الآتي: ما هي تمثيلات النسق الاجتماعي في الرسم الياباني خلال حقبة موروماتشي؟ ولقد اشتمل الفصل الثاني

الإطار النظري على ثلاثة مباحث وكذلك استخراج مؤشرات الإطار النظري للإفادة منها في تحليل العينات. حيث عنى المبحث الأول مفهوم النسق الاجتماعي في الدراسات الثقافية. فيما تناول المبحث الثاني السياق الاجتماعي والثقافي لحقبة موروماتشي. بينما درس المبحث الثالث مدارس الرسم الياباني في العصر الوسيط. وتناول الفصل الثالث (الإجراءات) مجتمع البحث، وعينة البحث البالغة (3) نماذج، وأداة البحث ومنهجية البحث وتحليل العينات. وقد تضمن الفصل الرابع نتائج البحث، والاستنتاجات، والتوصيات، والمقترحات. ومن جملة النتائج التي توصلت إليها الباحثة هي:

1. يظهر تمثل النسق الاجتماعي في الرسم الياباني لحقبة موروماتشي من خلال النمذجة الحيوانية التي تعكس انقسام المجتمع إلى طبقة مفكرة (تجلس بوقار وتكتب) وطبقة خادمة (تتحرك وتطبخ)، مما يؤكد رسوخ مفهوم الطبقة في الوعي الجمعي.

2. يتجلى النسق الاجتماعي في (التكامل) وليس الانفصال فقط؛ حيث تجتمع النخبة الدينية والسياسية مع العامة في فضاء واحد لتحقيق إنجاز عمراني، مما يمثل تماسك البنية الاجتماعية خلف الأهداف الكبرى.

الكلمات المفتاحية: النسق الاجتماعي، البوذية، الشوغون، الرسم الياباني.

Abstract

This research is concerned with studying the representations of the social system in the drawings of the Japanese Muromachi period (1185-1603 AD), and it is divided into four chapters. The first chapter presents the research problem, its importance, and the need for it. The research aims to: identify the representations of the social system in the drawings of the Japanese Muromachi period. The research limits include the objective limits: which are the representations of the social system in Japanese painting during the Muromachi era; the temporal limits: (1338-1573 AD);

and the spatial limits: Japan. It also defines the most important terms mentioned therein. The current research problem was involved through exploring the social system in Japanese painting in the Muromachi era, and in light of this, the researcher formulated the problem through the following question: What are the representations of the social system in Japanese painting during the Muromachi era?

The second chapter, the theoretical framework, included three sections as well as extracting indicators of the theoretical framework to benefit from them in analyzing the samples. The first section dealt with the concept of the social system in cultural studies. The second section dealt with the social and cultural context of the Muromachi era. While the third section studied the schools of Japanese painting in the Middle Ages. The third chapter (Procedures) dealt with the research community, the research sample amounting to (3) models, the research tool, the research methodology, and the analysis of samples. The fourth chapter included the research results, conclusions, recommendations, and suggestions. Among the results reached by the researcher are:

1. The representation of the social system in Japanese painting of the Muromachi era appears through animal modeling that reflects the division of society into a thinking class (sitting with dignity and writing) and a servant class (moving and cooking), which confirms the deep-rootedness of the concept of class in the collective consciousness.
2. The social system is manifested in (integration) and not just separation; where the religious and political elite meet with the general public in one space to achieve an urban achievement, which represents the cohesion of the social structure behind the major goals.

Keywords: Social System, Buddhism, Shogun, Japanese Painting.

الفصل الأول: (الإطار المنهجي للبحث)

أولاً: مشكلة البحث:

تُعد حقبة موروماتشي (1338-1573) من أهم المراحل التحولية في التاريخ الياباني، لما شهدته من تغيرات سياسية واجتماعية عميقة انعكست في مختلف مجالات الثقافة والفن. فقد أفرزت شوغونية أشيكاغا نظاماً سلطوياً جديداً، وعملت مؤسسات البلاط والمعابد على ترسيخ قيم طبقية وفكرية محددة، وهو ما أسهم في تشكيل نمط حياة وسلوكيات اجتماعية متميزة. وفي هذا الإطار، جاءت الرسوم كمرآة تعكس هذه البنى، سواء من خلال تصوير طبقات الساموراي والحكام أو الحياة اليومية للطبقات الدنيا، أو من خلال دمج عناصر فلسفة الزن التي أسهمت في إعادة صياغة العلاقة بين الإنسان والطبيعة والسلطة. ومن هنا ينبع الاهتمام بدراسة الرسوم في حقبة موروماتشي، ليس بوصفها مجرد إنتاج جمالي، بل كنصوص بصرية تكشف عن تمثيلات النسق الاجتماعي وتجليات السلطة والهيمنة في اليابان الوسيطة.

وتتمحور مشكلة هذا البحث حول الكيفية التي جرى بها تمثيل النسق الاجتماعي في رسوم حقبة موروماتشي اليابانية، في ظل التحولات السياسية والفكرية العميقة التي شهدتها المجتمع الياباني آنذاك. فعلى الرغم من كثرة الدراسات التي تناولت فنون موروماتشي من زاوية أسلوبية أو دينية، ولا سيما ارتباطها بفكر الزن والرسم الجبري، إلا أن البعد الاجتماعي غالباً ما عولج بوصفه سياقاً عاماً لا بنية فاعلة داخل الخطاب البصري نفسه. من هنا تبرز إشكالية البحث في الكشف عن مدى وعي الفنان الموروماتشي بالبنى الطبقية للمجتمع، وكيف انعكست هذه البنى في التكوين، والموضوع، وآليات الإقصاء والحضور داخل الصورة. وعليه تتمركز مشكلة البحث حول سؤال: ما هي تمثيلات النسق الاجتماعي في رسوم حقبة موروماتشي اليابانية؟

ثانياً : أهمية البحث والحاجة إليه:

1. تكمن أهمية البحث في كونه يسلط الضوء على تمثيلات النسق الاجتماعي في رسوم حقبة موروماتشي اليابانية، موضحاً تنوع الطبقات الاجتماعية في تلك الحقبة وانعكاسها على الرسم.
2. كما يبرز إبداع الرسامين في ترجمة الموضوعات الاجتماعية المعقدة بصرياً.
3. يفيد هذا البحث كونه مرجعاً أكاديمياً يوثق هذا المجال لخدمة الباحثين والفنانين وطلبة الدراسات العليا.

ثالثاً: هدف البحث: تعرف تمثيلات النسق الاجتماعي في رسوم حقبة موروماتشي اليابانية.

رابعاً: حدود البحث

– **الحدود الموضوعية:** تمثيلات النسق الاجتماعي في رسوم حقبة موروماتشي اليابانية من خلال رسوم الحبر، اللقائف المصورة، رسوم المعابد المستخدمة في الرسوم.

– **الحدود الزمانية:** (1338-1573م).

– **الحدود المكانية:** اليابان.

خامساً: تحديد المصطلحات وتعريفها:

1. النسق لغة:

– نسق الكلام رتبته وعطف بعضه على بعض على نظم واحد، نسق الشيء نظمه. النسق إذن هو الترتيب المنتظم بين الأشياء (البستاني، 2009، ص ١١٦-١١٥).

– وجاء في لسان العرب لابن منظور: والنسق من الكلام ما انتظم بعضه في أثر بعض على نسق واحد، والنسق: ما يدل على تتابع في الشيء، (ابن

منظور، 2003، ص165) وفي القاموس المحيط: "نسق الكلام عطف بعضه على بعض، والنسق محرّكة ما جاء من الكلام على نظام واحد، (الفيروزآبادي، 2005، ص285) أما ابن فارس فيقول: "النون والسين والقاف أصل صحيح يدل على تتابع في الشيء وكلام نسق جاء على نظام واحد قد عطف بعضه على بعض وأصله قولهم: ثغر نسق، إذا كانت الأسنان متناسقة متساوية). فالمعنى اللغوي يفيد وجود ترتيب منظم ومنسجم بين عناصر مترابطة، لا تفهم إلا في إطار تكاملها وتواليها (ابن فارس، 1999، ص420).

2- النسق الاجتماعي اصطلاحاً (Discourse):

- تعددت تعريفات النسق باختلاف الحقول المعرفية، فهو يشير في علم الاجتماع والأنثروبولوجيا إلى مجموعة من الأدوار والعلاقات والقيم والمعايير الاجتماعية التي تنظم سلوك الأفراد داخل المجتمع، وتشكل بنية المجتمع وتحقق تماسكه واستقراره (ليلة، 2015، ص15).
- وينظر إلى النسق بوصفه وحدة تحليل كبرى، تتكون من عناصر مترابطة وظيفياً، بحيث يؤدي كل جزء وظيفة محددة تساهم في تحقيق التوازن والاستمرار للنظام الاجتماعي ككل.
- وقد عرف تالكوتبارسونز (TALCOTT PARSONS)، أحد أبرز رواد النظرية البنائية الوظيفية، النسق الاجتماعي بأنه نظام من الفاعلين يتفاعلون في إطار موقف اجتماعي تنظمه مجموعة من المعايير والقيم المشتركة. وعلى ضوء هذا التعريف، يتبين أن النسق ليس مجرد إطار ثابت، بل هو كيان ديناميكي يخضع للتغير والتحول، ويتفاعل مع مختلف المتغيرات الثقافية والاقتصادية والسياسية (ليلة، 2014، ص27).
- ويمثل النسق الاجتماعي في الرسم البنية العميقة التي تنظم فيها العلاقات بين الجنسين، أو بين الطبقات الاجتماعية، أو بين المركز والهامش، كما تبرز

التفاوتات الاقتصادية، وأنماط التنشئة، وتصورات الموت والحياة، والرموز الدينية والممارسات اليومية.

3- حقبة (موروماتشي) (1338 - 1573):

بدأت حقبة (موروماتشي) أو كما تعرف باسم حقبة أشيكاغا التاريخية في عام (1338) وذلك حين استعاد الإمبراطور (غودايغو) السلطة الإمبراطورية والإطاحة بحكومة (كاماكورا بأكوفو) وتبدأ بعدها حقبة (موروماتشي) التي استمرت نحو (240) عام وبدأت حكومته المنفصلة في منطقة (موروماتشي) في كيوتو، ومن هنا جاء اسم هذه الحقبة. وتشتهر فترة (موروماتشي) بالنشاطات الاجتماعية المختلفة من المهرجانات وحفل الشاي ومسرح النو، وكذلك بانتشار بوذية الزن في اليابان، والتي كان لها تأثير كبير على الثقافة والفن الياباني حيث انتهت في عام (1573) (Sudipta Das, 2020, p340).

النسق الاجتماعي في الرسم الياباني خلال حقبة موروماتشي اجرائيا:

استخدام الرموز، والأيقونات، والأساليب البصرية لنقل مفاهيم أو معتقدات اجتماعية محددة، بحيث يمكن ملاحظتها وتحليلها من خلال عناصر التكوين الفني ومحتواه، في الرسم الياباني خلال حقبة موروماتشي (1338-1573م).

الفصل الثاني (الإطار النظري للبحث)

1. المبحث الأول: مفهوم النسق الاجتماعي في الدراسات الثقافية.

يُعدّ مفهوم النسق الاجتماعي من المفاهيم المركزية في علم الاجتماع، لما ينطوي عليه من قدرة تفسيرية لفهم انتظام المجتمع، واستمرار بنيته، وآليات إنتاج المعنى داخله. غير أن هذا المفهوم لم يبق ثابتاً في دلالاته، بل شهد تحولات جوهرية مع تطور الحقول المعرفية، ولا سيما مع بروز علم الاجتماع الثقافي الذي أعاد تعريف النسق بوصفه منظومة رمزية، لا مجرد بنية تنظيمية. وعليه يسعى هذا المبحث إلى تتبع

التحول المفاهيمي للنسق الاجتماعي من المقاربات الوظيفية الكلاسيكية إلى القراءة الثقافية التأويلية، مع إبراز أهمية هذا التحول في تحليل التمثلات البصرية والفنية.

ففي الطروحات السوسيولوجية المبكرة، ارتبط مفهوم النسق الاجتماعي بفكرة الانتظام والتوازن. ويُعد (تالكوتبارسونز) من أبرز من نظّر لهذا المفهوم، إذ عرّف النسق الاجتماعي بوصفه شبكة من الأدوار والمؤسسات التي تعمل معًا لضمان استقرار المجتمع واستمراريته. وفق هذا التصور، يؤدي كل عنصر وظيفة محددة داخل النسق، ويُقاس نجاح المجتمع بقدرته على تحقيق التوازن بين مكوناته المختلفة (Parsons, 1951, pp.24-36).

مع النصف الثاني من القرن العشرين، شهد علم الاجتماع ما يُعرف بالمنعطف الثقافي، حيث انتقل الاهتمام من البنية إلى المعنى، ومن الوظيفة إلى الرمز. في هذا السياق، أعيد تعريف النسق الاجتماعي بوصفه نظامًا ثقافيًا رمزيًا يُنتج الدلالة، لا مجرد إطار ينظم الأفعال. حيث يشير (كليفورد غيرتز) إلى أن المجتمع شبكة من المعاني التي ينسجها الإنسان ويعيش داخلها، وأن مهمة الباحث ليست تفسير السلوك فقط، بل تأويل الرموز التي تمنحه معنى (Geertz, 1973, pp5-15) وبهذا المعنى، يصبح النسق الاجتماعي نصًا ثقافيًا قابلاً للقراءة، تتداخل فيه الطقوس، الصور، الخطابات، والتمثلات.

ويذهب (جيفري ألكسندر) إلى أبعد من ذلك، حين يؤكد أن الفعل الاجتماعي محكوم ببنى رمزية عميقة، وأن النسق الثقافي هو الذي يحدد ما يُعدّ مشروعًا أو منحرفًا، مقدسًا أو دنيويًا. (Alexander, 2003, pp.11-18) ففي هذه المقاربة، لا تُمارس السلطة فقط عبر القوانين والمؤسسات، بل عبر التحكم في المعنى والتمثيل.

ويكتسب مفهوم النسق الاجتماعي بعدًا أكثر تعقيدًا عند ربطه بمفهوم السلطة الرمزية كما طوّره (ببير بورديو). فالنسق لا يعمل من خلال القسر المباشر، بل عبر تطبيع

علاقات القوة وجعلها تبدو طبيعية.(Bourdieu, 1991,pp.37-43) ووفق هذا التصور، تُنتج الثقافة نسقاً من التمثيلات التي تُعيد إنتاج البنية الاجتماعية دون وعي مباشر من الأفراد. اللغة، الذوق، الصورة، وحتى الصمت، كلها أدوات اشتغال للنسق الاجتماعي. وتبرز الفنون البصرية هنا بوصفها مجالاً حساساً لعمل النسق، إذ تُحوّل العلاقات الاجتماعية إلى تكوينات جمالية، وتُعاد صياغة السلطة عبر التوزيع البصري، الحجم، المركز والهامش. فالفن هنا لا يعكس المجتمع، بل يُعيد تشكيله رمزياً.

ويتيح علم الاجتماع الثقافي نقل مفهوم النسق الاجتماعي من التحليل النظري إلى القراءة البصرية. فالصورة ليست محاكاة للواقع، بل نظاماً تمثيلاً يُعيد تنظيم العلاقات الاجتماعية وفق منطق جمالي. ويشير (إروين بانوفسكي) إلى أن العمل الفني يحمل محتوى جوهرياً يتجاوز الشكل، ويتمثل في الرؤية الاجتماعية والثقافية للعالم.(Panofsky, 1955,pp.3-14)

وبهذا، يمكن قراءة التكوين، الفراغ، التكرار، والاختزال بوصفها مؤشرات على النسق الاجتماعي. هذا المنظور يفتح المجال لتحليل الفنون التاريخية - ومنها الفنون اليابانية - باعتبارها وثائق ثقافية تكشف البنية الاجتماعية، لا عبر التصريح، بل عبر الإيحاء والتنظيم البصري. إن فهم النسق الاجتماعي بوصفه خطاباً رمزياً يتيح قراءة العمل الفني كفضاء تفاوض بين السلطة والثقافة، وبين الفرد والجماعة، وهو ما يشكّل مدخلاً نظرياً أساسياً لدراسة تمثيلات النسق الاجتماعي في رسوم حقبة موروماتشي.

2. المبحث الثاني: السياق الاجتماعي والثقافي لحقبة موروماتشي.

تُعدّ حقبة موروماتشي من أكثر الفترات تعقيداً وتحولاً في التاريخ الياباني الوسيط، إذ شهدت تداخلاً واضحاً بين التفكك السياسي من جهة، وازدهار ثقافي وفني عميق من جهة أخرى (Sansom, 1961, pp. 45-52) وقد ارتبطت هذه المرحلة بحكم شوغونية أشيكاغا، التي اتسمت بضعف السلطة المركزية مقارنة بالفترات السابقة، الأمر الذي

أتاح نشوء بنى اجتماعية وثقافية جديدة انعكست بوضوح في الفنون والآداب وأنماط العيش (Hall, 1991, pp. 112–118).

قامت شوغونية آشيكاغا عام 1336م بعد صراع طويل مع بقايا سلطة كاماكورا، واتخذت من كيوتو مركزاً سياسياً لها. (Sansom, 1961, pp. 45–52) غير أن هذه الشوغونية لم تتمكن من فرض سيطرة مركزية صارمة، بل اعتمدت على شبكة معقدة من التحالفات مع الحكام المحليين، وهو ما أضعف البنية السياسية للدولة (Hall, 1991, pp. 112–118). هذا الضعف البنوي في السلطة أدى إلى تصاعد نفوذ الأقاليم وظهور طبقة محلية قوية من المحاربين، ما مهد لاحقاً لفترة الحروب الأهلية.

وعلى المستوى الاجتماعي، أدى هذا التفكك إلى إعادة تشكيل الهرم الطبقي. فإلى جانب طبقة الساموراي (المحاربين)، بدأت طبقة التجار والحرفيين في المدن بالنمو، مستفيدة من توسع النشاط التجاري الداخلي والخارجي، ولا سيما مع الصين (Varley, 2000, pp. 87–94) كما شهد الريف الياباني حركات فلاحية جماعية عبّرت عن توتر اجتماعي ناتج عن الضرائب والحروب وعدم الاستقرار (Hall, 1991, pp. 112–118).

بالتأكيد ان ظهور هذا السياق الثقافي للوجود في حقبة (موروماتشي) لم يتحقق إلا عبر السياق الاجتماعي حيث قيام طبقة المحاربين وإقامة حكومة عسكرية. فقد وجدت طبقة الارستقراطيين الحاكمة التي كانت تستمد قوتها وشرعيتها من قربها من الإمبراطور أن قواعدا الاقتصادية من الدعم أخذت تتحول تدريجا إلى طبقة من المحاربين ظهرت حديثا، نشأت من مزارعين أثرياء وارشقراطيين كانوا قد استقروا في الأقاليم، وأقاموا قواعد متينة من القوة عن طريق الإدارة الزراعية. وقد قام هؤلاء الاخرون، الذين كانوا يستمدون القوة من روابطهم التي أقاموها مع الشرائح الدنيا من المجتمع في صورة عقود إقطاعية بين السيد والتابع وفي النهاية تم إسقاط الطبقة

التقليدية الحاكمة وأقاموا مجتمعا إقطاعيا جديدا. لقد بدأت فترة (موروماتشي) بتأسيس شوغونية (أشيكاغا) على يد (أشيكاغا تاكوجي). ومع ذلك، على عكس شوغونية (كاماكورا) المركزية، واجهت شوغونية (أشيكاغا) تحديات في توطيد سلطتها. كانت سلطة الشوغونية متنازع عليها في كثير من الأحيان من قبل أمراء محليين أقوياء، الذين كانوا يسيطرون على أراضٍ شاسعة ويقودون جيوشهم الخاصة. أدى هذا المشهد السياسي اللامركزي إلى صراعات متكررة وصراعات على السلطة، بلغت ذروتها في اندلاع حرب أونين المدمرة (1467-1477) (يوتاكا تازوا، 1987، ص35).

وازدهرت مدينة كيوتو في حقبة موروماتشي كمركز تجاري قوي في اليابان. وتمكنت الطبقة التجارية الثرية من الاستفادة من مصادر رأس المال التجاري التي تم تطويرها في المدينة. كما أقام الـ(شوغون) أو الحاكم العسكري علاقات وثيقة مع المؤسسات الدينية والأرستقراطية في كيوتو واستخدم الموظفين للتدخل في هذه العلاقات عن طريق فرض الضرائب. بالإضافة إلى ذلك، استخدم الشوغو خدمات التجار في كيوتو والمقاطعات لتنفيذ مشاريع تجارية مع الصين وكوريا. وكان للشوغون كانت القدرة على طلب مساهمات مالية كبيرة من الأثرياء والمرموقين في المجتمع لتغطية تكاليف الاحتفالات الخاصة أو إصلاحها. وكان الشوغو، الذين كانوا رمزاً للثروة والمكانة في مجتمع العاصمة، مطلوباً منهم بكثرة الدفع بمبالغ كبيرة لتكاليف الاحتفالات وإصلاح القصور والهيكل الدينية. وفي العديد من الحالات، كان (الشوغو) يلبون هذه المتطلبات بكل سلاسة (John W. Hall, 1977, p.71).

كذلك لا يمكن فهم الثقافة الموروماتشية دون التوقف عند الدور المحوري لديانة بوذية الزنّ في المجتمع الياباني. فقد تبنت طبقة الساموراي هذا المذهب لما يتسم به من بساطة وانضباط، ولما يوفره من إطار أخلاقي وروحي يتناسب مع حياة المحارب. (Varley, 2000, pp. 87-94) أسهم الزنّ في إعادة تعريف مفهوم الجمال،

حيث برزت قيم مثل البساطة، والفراغ، وعدم الاكتمال، وهي قيم ستؤثر لاحقاً في مجمل الفنون اليابانية.

وتجلى هذا التأثير بوضوح في فن الرسم بالحبر، الذي استلهم النماذج الصينية لكنه أعاد صياغتها بروح يابانية متقشفة. (Sansom, 1961, pp. 45–52) كما انعكس في العمارة، ولا سيما في مباني المعابد وغرف الشاي، التي اتسمت بالتقشف والانسجام مع الطبيعة، بوصفها تجسيداً عملياً لفلسفة الزن (Varley, 2000, pp. 87–94).

2. المبحث الثالث: مدارس الرسم الياباني في العصر الوسيط.

شهد عصر (كاماكورا) السابق لحقبة موروماتشي تنوعاً في السياق الاجتماعي بالرسم، حيث أصبح الموضوع الديني والاجتماعي شائعين في الفن على اللقافات المصورة، وتزايدت أنواعها. ظهرت طوائف بوذية جديدة تصور تاريخ المعابد أو المزارات أو حياة مؤسس الطائفة كجزء من نشاطها الديني، بينما استخدمت طبقة الساموراي الرسوم لتأكيد روح المحارب. هذا التنوع ساهم في إبراز الطبيعة التفسيرية الملحمية لللفافات والطابع الشخصي لبعض الرسومات. من أمثلة الأعمال الباقية عمل ديني بارز مثل رسم حياة الراهب (إيبين شونين أي-دن) (يوتاكا تازوا، 1987، ص60) شكل (1).



شكل (1)

وفي فترة موروماتشي (1333–1578)، سيطرت عشيرة أشيكاغا ونقلت الشوغونية إلى كيوتو، ما أعاد الطابع الأرستقراطي للثقافة. برزت بوذية الزن بين نخبة الساموراي، مؤثرة على الانضباط والجمال في الرسم، وحظيت بحماية الحاكم العسكري ورهبانها شاركوا في الفنون والسياسة (اينياغا سابورو، 2016، ص144).

وكان الرسم المميز في هذه الفترة بطبيعة الحال هو الرسم الذي يتم بالحبر، والذي شكل جانبا حيويا من خطاب ثقافة الزن. وبينما كان الإغراء العاطفي والألوان هما روح وحياء أسلوب (ياماتو - أي) في فن الرسم، فإن أسلوب الرسم باللون الأسود فقط وحده كان تجريديا وموحيا بصورة نموذجية. وكانت الزن تقدر رسم المناظر الطبيعية إلى حد كبير من أجل إمكان الاتصال الروحي بالطبيعة التي تقدمها. وكان الرهبان أنفسهم يمارسون الرسم كهواية روحية، وأصبح بعضهم فنانين محترفين بارعين (يعرفون باسم الرسامين - الكهنة) (يوتاكا تازوا، 1987، ص 67) شكل (2).



شكل (2)

كذلك ظهرت في العصور الوسطى اليابانية مدرسة اميها (Ami-ha) للرسم وهي إحدى مدارس رسم الزن في عصر (موروماتشي) وهي عائلة الرسام نؤامي (Nōami) (1471-1397) شكل (3) وتشير إلى الأب نؤامي والابن جيامي (Geiami) (1485-1431) شكل (4) وحفيد نؤامي سوامي (Sōami) (1472-1525) شكل (5)، الذين كانوا فناني الرسم بالحبر المعروفين باسم (سا-نامي). وكانوا يتقلدون منصب الـ(دوبوشو) وهو المنصب المسؤول عن الفنون والشؤون المتنوعة للحاكم العسكري (<https://en.wikipedia.org/wiki/N%C5%8Dami>).



شكل (3)

شكل (4)

شكل (5)

وفي نفس الاتجاه الخطابي ظهر الراهب والرسام (سيسون شوكي) (1504-1589) حيث كان الرسام الياباني الأكثر تميزاً وموهبة فردية بين العديد من الرسامين الذين عملوا بأسلوب (سيتوتويو) فنان القرن الخامس عشر الذي يعد أعظم الرسامين اليابانيين في تقنية (غسيل الحبر). تم رسم خطابة الديني عبر رسومه بتركيبات جريئة وأشكال فريدة من نوعها، وكانت لوحاته للمناظر الطبيعية آسرة بتصويرها وتركيباتها التفصيلية. حيث نقل إليها تعبيراً ديناميكياً من خلال ضربات الفرشاة الجريئة. لا تزال العديد من مناظره الطبيعية موجودة، من بينها الرياح والأمواج وثلاث نسخ من المناظر الثمانية. وربما يكون أسلوبه الفريد أكثر وضوحاً في رسوماته الشخصية (على سبيل المثال، المناظر الطبيعية مع الهاوية الصخرية) شكل (6)



شكل (6)

(<http://jmapps.ne.jp/okayamakenbi/index.html>).

لا يمكن قراءة النسق الاجتماعي لحقبة موروماتشي بمعزلٍ عن طقوس الشاي (chanoyu) التي تطوّرت من تفاعل تعاليم الزنّ مع الحياة اليومية، وارتبطت بمنظومة قيمٍ تقدس التواضع والتناغم داخل نسق اجتماعي نشط. هذه الطقوس لم تكن مجرد ممارسات رفاهية، بل شكلت فضاءً اجتماعياً وصراعاً على النمط والذوق بين طبقات الساموراي والتجار والصناع. والشكل (7) يعيدنا إلى فكرة أن الذوق ليس خصوصية نخبوية فحسب، بل مساحة اجتماعية تتيح تبادل الأدوار بين الطبقات المختلفة، مما يجعل مراسم الشاي أحد أكثر الفنادق تجسيداً لتحولات القيم داخل المجتمع الموروماتشي (Varley, 2000, pp. 87-94).



شكل (7)

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:

1. تُعد حقبة موروماتشي (1338-1573) من أهم المراحل التحولية في التاريخ الياباني، لما شهدته من تغيرات سياسية واجتماعية عميقة انعكست في مختلف مجالات الثقافة والفن.
2. يُعدّ مفهوم النسق الاجتماعي من المفاهيم المركزية في علم الاجتماع، لما ينطوي عليه من قدرة تفسيرية لفهم انتظام المجتمع، واستمرار بنيته، وآليات إنتاج المعنى داخله.

3. في النصف الثاني من القرن العشرين انتقل الاهتمام من البنية إلى المعنى، ومن الوظيفة إلى الرمز للنسق الاجتماعي.
4. شهدت حقبة موروماتشي تداخلاً واضحاً بين التفكك السياسي من جهة، وازدهار ثقافي وفني عميق من جهة أخرى.
5. على المستوى الاجتماعي تم إعادة تشكيل الهرم الطبقي الاجتماعي لحقبة موروماتشي فألى جانب طبقة الساموراي (المحاربين)، بدأت طبقة التجار والحرفيين في المدن بالنمو، مستفيدة من توسع النشاط التجاري الداخلي والخارجي ولا سيما مع الصين.
6. تطوّرت طقوس الشاي في حقبة موروماتشي (chanoyu) من تفاعل تعاليم الزنّ مع الحياة اليومية الاجتماعية.

الفصل الثالث: إجراءات البحث

أولاً: مجتمع البحث:

اطلعت الباحثة على ما توفر لهما من الأعمال الفنية، التي تعود للرسم الياباني لحقبة موروماتشي (1338-1573)، وجمعها من المصادر، التي لها علاقة كالكتب وشبكة الانترنت، وقد تحدد إطار مجتمع البحث ب (30) عملاً فنياً.

ثانياً: عينة البحث:

قامت الباحثة باختيار عينة البحث إذ بلغ عددها (3) نماذج وتم اختيارها بصورة قصدية وضمن حدود البحث وتمت عملية الاختيار وفق المسوغات التالية:

1. تمثل هذه العينة ذات أهمية تاريخية واجتماعية للرسوم في حقبة موروماتشي.
2. ثراء الرموز والدلالات للعينة المختارة حيث تحتوي هذه الرسوم على رموز وفعاليات اجتماعية غنية يمكن تحليلها للكشف عن النسق الاجتماعي ودوره في تشكيل الهوية الثقافية للمجتمع في حقبة موروماتشي.

ثالثا: أداة البحث:

اعتمدت الباحثة على المؤشرات التي استخرجها من الإطار النظري، كأداة للبحث والتحليل بما يتلاءم مع هدف البحث.

رابعا: منهج البحث:

اتبعت الباحثة (المنهج الوصفي التحليلي) في تحليل نماذج عينة البحث

خامساً: تحليل نماذج العينة:**انموذج (1)**

اسم الفنان: غير معروف

اسم العمل الفني: ساموراي

موروماتشي

الخامة: ألوان على ورق (لفافة

مخطوطة)

القياس: 1146.3 الطول

الإجمالي $31.0 \times$ سم

تاريخ العمل: فترة موروماتشي (1538م)

العائدية: (متحف غيميه) فرنسا

التحليل:

تجسد هذه اللوحة النسق الاجتماعي الصارم والمستخدم لعصر (موروماتشي) من خلال التركيز على (الطبقة العسكرية) (الساموراي) التي هيمنت على المشهد السياسي والاجتماعي آنذاك، حيث تظهر اللوحة هيكلية هرمية دقيقة تبدأ من القادة الفرسان



المعتلين لصهوات الجياد بملابسهم الحربية الثقيلة والملونة (Yoroi) التي تعكس مكانتهم الرفيعة وقوتهم المادية، وصولاً إلى المشاة والمرافقين الذين يهرولون بجانبهم بملابس أخف وأبسط، مما يوثق الانقسام الطبقي داخل المؤسسة العسكرية نفسها. ويعكس هذا التكوين البصري المزدهم (ثقافة الحرب) (Bushido) التي نضجت في هذا العصر، حيث لم تكن المعركة مجرد صراع مادي بل مسرحاً لاستعراض الشرف العائلي والولاء لـ (الشوغون)، ويظهر ذلك في الاهتمام بتفاصيل الأسلحة من سيوف وأقواس وزخارف الخيول التي كانت تُعد رموزاً للجاء الاجتماعي أكثر من كونها مجرد أدوات قتالية. كما تبرز اللوحة فلسفة (الحركة والاضطراب) التي ميزت عصر موروماتشي، إذ ينساب النسق الاجتماعي في خطوط أفقية توحى بالاندفاع الجماعي نحو هدف مشترك، مما يعزز فكرة (الجماعة المحاربة) التي تنوب فيها الفردية لصالح الكيان العسكري، مع الحفاظ على تمييز القادة بوضوح من خلال حجم الخيول وتفاصيل الدروع المعقدة. وتوظف اللوحة أسلوب السرد البصري المتسلسل الذي يربط بين نبل الفرسان وحيوية الخدم، مشيرةً إلى مجتمع يعيش حالة تأهب دائمة، حيث تتحدد قيمة الفرد فيه بقدرته القتالية وولائه، وهي القيم التي شكلت العمود الفقري للهوية اليابانية في ذلك القرن؛ وبذلك تتحول اللوحة من مجرد تسجيل لمشهد حربي إلى (خارطة اجتماعية) ترصد تغلغل الروح العسكرية في كافة تفاصيل الحياة اليومية، مؤكدةً أن الجمال في عصر موروماتشي كان يقترن بالقوة، وأن التراتبية الاجتماعية هي الضامن الوحيد للاستقرار في ظل الفوضى السياسية التي ميزت تلك الحقبة التاريخية.

انموذج (2)

اسم الفنان: غير معروف

اسم العمل الفني: حفل شاي بمناسبة

زفاف قردين

الخامة: حبر ملون على ورق (لفافة

مخطوطة)



القياس: 1329.40 الطول الإجمالي × 30.90 سم

تاريخ العمل: حقبة موروماتشي (1535م)

العائدية: المتحف البريطاني

التحليل:

تمثل هذه اللوحة النسق الاجتماعي المعقد لعصر (موروماتشي) الياباني من خلال استعارة فنية ذكية تعتمد على (التجسيد الحيواني)، حيث تُسقط الأدوار البشرية على مجتمع من القردة لمحاكاة الواقع الطبقي واليومي آنذاك؛ ويظهر ذلك بوضوح في التقسيم الوظيفي للمساحات داخل المبنى المصمم بتقنية (السطح المزال)، إذ تنفصل طبقة النخبة والمتقنين المنشغلين بالقراءة والكتابة في غرفهم الرسمية بملابسهم الفاخرة، عن طبقة العمال والخدم المنهمكين في أعمال الطبخ والضيافة في الأجنحة الجانبية، مما يعكس صرامة التراتبية الاجتماعية اليابانية. كما تبرز اللوحة أهمية الطقوس الاجتماعية مثل تحضير الشاي والالتزام ببروتوكولات الجلوس، وهي عناصر كانت تُشكل جوهر الحياة السياسية والاجتماعية للساموراي (المحاربين) والنبلاء، بينما يضيف استخدام حيوانات القردة صبغة من السخرية الفلسفية التي تتقد التكلفة البشري والمظاهر الرسمية، لتدمج اللوحة في نهاية المطاف بين النظام الاجتماعي الصارم

وبين الجماليات الطبيعية المتمثلة في الأشجار المزهرة، مؤكدةً على تلاحم المجتمع- بكل رتبة ووظائفه- مع المحيط الطبيعي في تناغم بصري وسردي فريد.

انموذج (3)



(لفافة)

اسم الفنان: تاكاشيناتاكاكاني

اسم العمل الفني: بناء معبد

إيشياماديرا

الخامة: حبر ملون على ورق

(مخطوطة)

القياس: 24.5 الطول الإجمالي $\times$ 14.6 سم

تاريخ العمل: حقبة موروماتشي (1423م)

العائدية: معبد إيشياما-ديرا اليابان

التحليل:

تُبرز هذه اللوحة حيوية النسق الاجتماعي في حقبة (موروماتشي) من خلال مشهد احتشادي يوثق التفاعل بين مختلف طبقات المجتمع الياباني، والتي ترصد الحراك اليومي والبناء الطبقي ويظهر هذا النسق بوضوح في التباين البصري بين الشخصيات، إذ نرى في يمين اللوحة طبقة النبلاء والرهبان بملابسهم الطويلة والداكنة التي ترمز للوقار والسلطة الروحية والإدارية، في مقابل طبقة العمال والحرفيين (الكومين) الذين يظهرون بملابس بسيطة ومكشوفة تعكس مشقة العمل البدني، وهو ما يجسد بنية المجتمع الإقطاعي التي كانت تعتمد على تكامل المهام بين النخبة المخططة والعامّة المنفذة. وتُعد اللوحة وثيقة تاريخية لنمو الاقتصاد والنشاط العمراني في ذلك العصر، حيث يبرز استخدام العربات التي تجرها الثيران لنقل الأخشاب ومعدات البناء الكبيرة (مثل الجرس البرونزي الضخم في المركز)، مما يشير إلى ازدهار بناء المعابد

والقصور التي كانت تمثل مراكز القوة الاجتماعية؛ كما توظف اللوحة تقنيات المنظور الجوي لتوزيع الشخصيات في فضاء مفتوح يجمع بين الطبيعة الخضراء والبيئة العمرانية، مما يعكس فلسفة التناغم بين النشاط الإنساني والكون. ويظهر التفاعل الاجتماعي هنا في أبهى صوره من خلال لغة الجسد، حيث نرى إشارات الأيدي والحوارات الجانبية والجهد الجماعي في دفع العربات، مما يوحي بمجتمع (موروماتشي) كخالية نحل منظمة، يسود فيها منطق الجماعة على الفرد، وتحدد فيها هوية الإنسان من خلال انتمائه لمهنته ومكانته داخل هذا الهيكل الهرمي الصارم، مع الحفاظ على روح الحيوية والواقعية التي ميزت هذا العصر الفني عن العصور التي سبقته.

الفصل الرابع: النتائج ومناقشتها

أولاً : النتائج: تمكنت الباحثة من استخلاص النتائج التي تتعلق بطبيعة النسق الاجتماعي في رسوم حقبة موروماتشي اليابانية، وكما يلي:

1. يتمثل النسق الاجتماعي في أعلى مستويات (العسكرة) في الرسم الياباني في حقبة موروماتشي، من خلال تصدر الفرسان المشهد كطبقة عليا تقود المجتمع، بينما يتبعهم المشاة والخدم في تراتبية حربية صارمة تحدد هوية الفرد بناءً على ولاءه القتالي وكما ظهر في انموذج العينة (1).
2. يظهر تمثيل النسق الاجتماعي في الرسم الياباني لحقبة موروماتشي من خلال لغة الدروع والألوان، إذ يُستخدم التعقيد الزخرفي وحجم الخيل كأدوات بصرية لتمييز القادة عن التابعين، مما يجعل المكانة الاجتماعية مرئية ومقدسة في آن واحد وكما ظهر في انموذج العينة (1).
3. يظهر تمثيل النسق الاجتماعي في الرسم الياباني لحقبة موروماتشي من خلال النمذجة الحيوانية التي تعكس انقسام المجتمع إلى طبقة مفكرة

- (تجلس بوقار وتكتب) وطبقة خادمة (تتحرك وتطبخ)، مما يؤكد رسوخ مفهوم الطبقة في الوعي الجمعي. وكما ظهر في انموذج العينة (2).
4. النسق الاجتماعي في رسوم ديانة الزن اليابانية يوظف رموزاً طبيعية وكونية كثيفة الدلالة - كالتنين والنمر - ليس فقط كزينة، بل كأدوات فلسفية تمثل قوى متضادة (الين واليانغ، الروح والمادة، السماء والأرض). هذه الرمزية تُبرز عمق الفكر البوذي في فهم العالم من خلال وحدة الأضداد، وتُحوّل العمل الفني إلى وسيلة للتعليم الصامت والتأمل في الحقيقة الكبرى وكما ظهر في انموذج العينة (2).
5. يبرز تمثّل النسق الاجتماعي كمنظومة - في رسوم حقبة موروماتشي - قابلة للنقد الساخر، حيث استخدم الفنان القردة لتمثيل الادعاء الطبقي، مشيراً إلى أن المظاهر الرسمية والبروتوكولات قد تكون مجرد قشور خارجية وكما ظهر في انموذج العينة (2).
6. يتجلى النسق الاجتماعي في (التكامل) وليس الانفصال فقط؛ حيث تجتمع النخبة الدينية والسياسية مع العامة في فضاء واحد لتحقيق إنجاز عمراني، مما يمثل تماسك البنية الاجتماعية خلف الأهداف الكبرى، وكما ظهر في انموذج العينة (3).

ثانياً : استنتاجات البحث:

1. ارتبطت الوظيفية الجماعية في اللوحات (مثل مشاهد بناء المعابد ونقل الأجراس) برغبة الحاكم العسكري(الشوغون) وعشائر الساموراي في توثيق إنجازاتهم؛ فالرسم هنا لم يكن للجمال فقط، بل كان وسيلة لإثبات قدرة السلطة على قيادة المجتمع وتوحيد فئاته خلف مشاريع عمرانية ضخمة.

2. أن النسق الاجتماعي في رسوم حقبة موروماتشي، لم يكن مجرد زخرفة جمالية، بل خطاباً فلسفياً وروحياً عميقاً يُعيد صياغة العلاقة بين الإنسان، والمقدس، والفن.

3. ارتبط نقد التكلف الطبقي (كما في لوحة القردة) بتأثير بوزية (الزن) التي سادت في عصر موروماتشي، والتي تدعو للزهد والجوهر؛ لذا استخدم الرسامون "التجسيد الحيواني" وخطوط الحبر البسيطة لإظهار أن المظاهر الطبقيّة المعقدة هي مجرد انعكاسات زائفة للحقيقة، مما خلق توازناً فنياً بين الصرامة العسكرية والعمق الروحي.

4. انعكس ثبات الهيكليّة الطبقيّة في استخدام تقنية (السطح المزال) التي سمحت للفنان بتوزيع الشخص في غرف ومستويات تعكس رتبهم الاجتماعيّة بدقة بصريّة، حيث يُحدد المنظور الجوي مكانة الفرد بناءً على ارتفاعه أو مركزيته في اللوحة.

5. ممارسة الأنشطة الموسمية والاحتفالات ضمن بيئة اجتماعية متنوعة تظهر كيف تم استثمار الثروة في دعم تقاليد ثقافية ذات قيمة رمزية، مما يوضح أن الجانب الاقتصادي خلال حقبة (موروماتشي) كان متصلاً مباشرة بالحفاظ على نمط حياة الأرستقراطية والممارسات الثقافية المرتبطة بها.

ثالثاً : توصيات البحث:

في ضوء النتائج التي تكونت من هذه الدراسة توصي الباحثة بما يأتي:

1. تعزيز الأبحاث التي تدمج بين تاريخ الفن، وعلم الاجتماع المعاصر، لفهم عمق الرمزية في الرسم الياباني.
2. دعم مشاريع رقمية لترجمة وأرشفة وتحليل المخطوطات المصورة اليابانية، وربطها بالسياقات الفكرية التي أنتجتها.

3. إدراج أعمال رسم الفن الياباني ضمن مناهج الدراسات العليا وعدم حصرها في
خانة تاريخ الفن فقط.

رابعاً : مقترحات البحث:

استكمالاً لمتطلبات البحث الحالي، ولتحقيق الفائدة تقترح الباحثة إجراء الدراسات الآتية:

1. تمثيلات الخطاب الجمالي للوابي سابي في الرسم الياباني لحقبة

موروماتشي

2. الخطاب الديني في الرسم الياباني خلال حقبة ايدو (1603-1868م)

المصادر والمراجع

المصادر العربية:

1. ابن فارس: أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكرياء مقاييس اللغة، دار صادر،

مج 5، 1999، بيروت.

2. ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، 2003م، مجلد 14، مادة

نسق.

3. بطرس البستاني: محيط المحيط 91 ج 9، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،

2009م.

4. سابورو، اينياغا: تاريخ الثقافة اليابانية، ت: علاء علي زين العابدين، مر:

أحمد محمد فتحي، القاهرة، 2016.

5. على ليلة: النظرية الاجتماعية الحديثة الأنساق الكلاسيكية، مكتبة الأنجلو

المصرية، 2014م.

6. على ليلة: النظرية الاجتماعية وقضايا المجتمع الكتاب الثاني، مكتبة الأنجلو

المصرية، 2015م.

7. الفيروز أبادي: القاموس المحيط مؤسسة الرسالة، بيروت، طه، ج 3 مادة نسق

2005م.

8. يوتاكاتازوا: التاريخ الثقافي لليابان، وزارة الخارجية، اليابان، 1987.
المصادر باللغة الانكليزية:

9. Alexander, J.: The Meanings of Social Life. Oxford: Oxford University Press,2003.
- 10.Bourdieu, P.: Language and Symbolic Power. Cambridge: Harvard University Press,1991.
- 11.Encyclopaedia Britannica. "Muromachi Period."
- 12.Geertz, C.: The Interpretation of Cultures. New York: Basic Books,1973.
- 13.Hall, J. W. Japan: From Prehistory to Modern Times. University of Michigan Press,1991.
- 14.John W. Hall & Toyoda Takeshi: Japan in the Muromachi Age, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, London, England,Usa,1977.
- 15.Keene, D.: Seeds in the Heart: Japanese Literature from Earliest Times to the Late Sixteenth Century. Columbia University Press,1999.
- 16.Mitchell, W. J. T.: Iconology: Image, Text, Ideology. Chicago: University of Chicago Pressm1986.
- 17.Panofsky, E.: Meaning in the Visual Arts. Chicago: University of Chicago Press,1955.
- 18.Parsons, T.: The Social System. New York: Free Press, 1951.
- 19.Sansom, G.: A History of Japan, 1334–1615. Stanford University Press,1961.
- 20.Sudipta Das: Japan and Buddhism,International Journal of Research and Analytical Reviews, Volume 7,2020.
- 21.Varley, H. P.: Japanese Culture. University of Hawai'i Press,2000.

مواقع الانترنت:

- 22.<https://en.wikipedia.org/wiki/N%C5%8Dami>
- 23.<http://jmapps.ne.jp/okayamakenbi/index.html>