

مجلة فنون جميلة

العدد الثامن

© 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: الثامن

تاريخ الطبع: 2024

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

P-ISSN:2790-7252

E-ISSN:2790-7260

هيئة تحرير مجلة فنون جميلة

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

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 علي حسين عطوف
مسجل بيانات المجلة / ريم كريم محسن
متابعة الموقع الالكتروني / م.م مصطفى كريم نجم
امين الصندوق / محمد جاسم زناد
الملحق الجمالي اشراف ا.م.د. عبد الكاظم علي خلف
الإخراج الفني/ اسراء فاضل
طبع في

الطبعة الأولى: ٢٠٢٢

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

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

أعضاء هيئة التحرير

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

المحتويات

ت	الاسم	العنوان	الصفحة
1	أ.د. هاشم خضير الحسيني م. م. سيف محمد مزعل	المفارقة الفكرية وانعكاسها في تكوينات الخط العربي	30-1
2	أ.م.د. ازهار كاظم كريم	مبدأ التطهير المسيحي وتمثلاته في فن الطباعة الخشبية في العصور الوسطى	60-31
3	انمار اسماعيل علي أ.م.د. فاضل عرام لازم	المرجعيات الفنية في مسرحة المناهج لمادة العلوم المرحلة الابتدائية	82-61
4	أ.م.د. سهام محسن كيطان	تمثلات محاكاة الأيقونة الرياضية	114-83
5	أ.م.د. وعد عبد الامير خلف	حركات الممثل التعبيرية في عروض مسرح الطفل	146-115
6	م.د. احمد خضير عباس م.د. حوراء كاظم عبد الحسين	الصياغات الفنية لفخار العراق القديم وفق مقاربات الحداثة	198-147
7	م. د فاضل عبد الحكيم عبد الرضا	التداول في رسوم جان ميشيل باسكيوت	228-199
8	م.د. وضاح طالب دمج	أثر استراتيجية علاقة السؤال بالجواب في التحصيل والتفكير التحليلي لطالبات قسم التربية الفنية بمادة تاريخ الفن الحديث	266-229
9	م. م. رفيف جواد علي دكتور وسام حسن هاشم	التصميم الرقمي المستدام لفضاءات الأبنية الداخلية	306-267
10	م . م . عمار حليم حامد	دور الموسيقى في الهوية الثقافية وحفظ التراث	338-307
11	م. م. عمار شاكر عبد القطبي	دلالة الرمز في مسرحية الأشباح لهنريك ابسن	368-339
12	ا. م بيداء انور رزوقي	تأثير استخدام استراتيجية فاك في تنمية بعض المهارات الأدائية في مادة الأشغال اليدوية	390-369
13	م.وداد احمد كاظم	تنوع الرؤية الأسلوبية في أعمال الفنان هاشم حنون	426-391
14	إبراهيم علي خالد أ.د. حبيب ظاهر حبيب	فلسفة خطاب المخرج في عروض مسرح الطفل	450-427
15	الحكم محمد إبراهيم الوند دلشاد نجيب ههوهس فارس سعدي	الاتجاهات المعاصرة في تصميم استوديوهات البرامج التلفزيونية	488-451

516-489	وظيفة السرد في عروض مسرح الطفل (مهرجان شهاب أنموذجاً)	اوس رشيد علي أ . م . د قحطان عدنان زغير	16
538-517	فاعلية التوافق الوظيفي على هارمونية الخيال والواقع في مسرح الطفل	روسم هدرس طهماز أ.د. حبيب ظاهر حبيب	17
578-539	دروس التربية الفنية المسرحية وتمثلاتها في أنجاز مشروع التخرج المسرحي (مسرحية الأميرة المفقودة أنموذجاً)	زهراء حسين عبد الحسن أ.م.د قحطان عدنان زغير	18
601-579	العرض المسرحي الواحد بين تنوع الفضاء و مغايرة الخطة الإخراجية مسرحية فجأة صحت انموذجاً	صادق ياسر عبيد عكار القريشي أ.م.د سعد فاخر شيوط	19
627-603	جمالية الشخصيات الواقعية والخيالية في مسرح الطفل	محمد مظهر عباس أ. م. د. فاضل عرام لازم	20

شروط النشر :

- 1- ان يكون البحث المقدم للنشر على صلة مباشرة بجوانب الفنون عامة او علاقة الفنون بالعلوم المجاورة .
- 2- تنشر المجلة البحوث الاصلية المتوافرة فيها الاصول العلمية المتمثلة :بمنهجية البحث العلمي وخطواته المتعارف عليها عالميا والمكتوبة بإحدى اللغتين العربية والانكليزية في مجالات الفنون.
- 3- يقدم البحث الاصل مطبوعا على ورق (A4) بنسختين ورقية مع نسخة الكترونية مطبوعة على قرص مدمج (CD) او مرسله الى موقع المجلة الالكتروني بما لا يزيد عن 20 صفحة ومن ضمنها (الملخص 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- تثري المجلة اعدادها الصادرة بمقالات فكرية تخصصية تشخص حالاً او ترسم خطأً مستقبلياً او تستنتج العبر من دروس الماضي وتقدم افكاراً وتطبيقات علمية جادة.

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

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

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

تعهد

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

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

:

((تعهد خطي)))

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

مع خالص الاحترام والتقدير

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 خرى ولم يمض على إنجازه أكثر من أربع سنوات

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

دليل المقيم :Reviewer Guideline

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

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

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

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

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

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

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

المفارقة الفكرية وانعكاسها في تكوينات الخط العربي

Intellectual paradox and its reflection in Arabic
calligraphy configurations

أ.د. هاشم خضير الحسيني

م. م. سيف محمد مزعل

جامعة بغداد _ كلية الفنون الجميلة _ قسم الخط العربي والزخرفة الاسلامية

Prof. Dr. Hashim Khudair Al-Husseini

Teaching Assistant Saif Mohammed Mazal

drhashim36@gmail.comfnoonprinter@gmail.com

الكلمات المفتاحية: المفارقة ، الفكر ، الفن البصري، المغايرة ، المنجز الخطي

الملخص البحث : تُعد المفارقة الفكرية عملية تنظيمية في فن الخط العربي فهي تعمل على تحقيق الوضوح والتأكيد على ابراز العناصر البنائية وكذلك تكمن في تشخيص التناقض والتوازن والتباين بين العناصر والاسس بسبب تميز الخط العربي بتعقيداته وارتباطه الوثيق بالقواعد الثابتة الاصلية التي وضعها الاقدمين من الخطاطين , لذلك فإن احدى التجليات الرئيسة لإستخدام الاسس والعناصر المتباينة بطريقة متوازنة يمكن من خلالها تحقيق المفارقة بهذا الفن , و من هنا نشأت مشكلة البحث الحالي في التساؤل الآتي: ما هي المفارقة الفكرية وانعكاسها في تكوينات الخط العربي؟

حيث تمثلت أهمية البحث بمعرفة المفارقة الفكرية كأحد المرتكزات التي تنتج الشد البصري بالمنجز الفني فتفقد حركة العين نحو المثيرات المرئية المتنوعة المتباينة والقوى المتباينة بالمنجز الفني، ان فاعلية الشد البصري الناتجة عن تعدد التباينات تأتي كنقطة جذب نحو جزء ما او عدة اجزاء في العمل الفني.

فجاءت من هنا اهمية هذه الدراسة والبحث الذي توزع على اربعة فصول:-

الفصل الاول :- تناول اهمية البحث والحاجة اليه مع اهداف البحث المتضمنة:-

أ.إسهامه في بلورة مفهوم المفارقة الفكرية والقاء الضوء على اهميتها ودورها في تحقيق الجانبين الوظيفي والجمالي في الخط العربي .

ب. يمكن أن يشكل أطلالة معرفية تساهم في تحديد المفارقة الفكرية وانعكاسها في الخط العربي .

ت. قد يسهم في ايضاح أساليب المفارقة الفكرية ونواتجه في تحقيق الاليهامات الحركية والشد البصري في الخط العربي , كونه يشكل رافداً مهماً لدى طلبة كليات ومعاهد الفنون الجميلة .

وانتهى الفصل الأول بتحديد أهم المصطلحات الواردة في البحث

أما الفصل الثاني : فقد احتوى على مبحثان تمثل الإطار النظري ومؤشراته , إذ تناول المبحث الأول : المفارقة الفكرية بالفن البصري.

والمبحث الثاني: المغايرة الفكرية في المنجز الخطي

أما الفصل الثالث : فقد اشتمل على إجراءات البحث ، عن طريق مجتمع البحث المتاح والذي تم جمعها من قبل الباحثان و مواقع الانترنت واسباب الاختيار النماذج العينة والتي تم تحليلها الممثلة بـ (4) نماذج.

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

1. ان مفهوم المفارقة بالخط العربي من المصطلحات التي تقوم على رفض المعنى الظاهر لصالح المعنى المستبطن ، وهي من الوسائل التعبيرية التي تهدف الى اصال المعنى بطريقة ايجابية تجعل المتلقي يرفض ظاهر النص لإستخراج معاني متعددة تتصف احياناً بالتباين او التناقض في المنجز الخطي .

2. ان المفارقة بالمنجز الخطي وظيفة مهمة فهي تعكس باطنها وجوهرها من خلال نقاط الخلاف والتباين الحاصل داخل عناصر المنجز الخطي ، وكذلك تعمل على تقوية النص عن طريق بحث المتلقي عن المعنى الحقيقي الكامن وراء ذلك المنجز .

3. للمفارقة معايير خاصة تتبع رؤى الخطاط المبدع وفضاءاته الشخصية ونتاجه الفردي بأفراغ افكاره على سطح اللوحة وفتح ساحة للخلاف من خلال الدلالات المتباينة حسب رؤيته الفنية ومما يدفع المتلقي الى تدبر النص وحل شفراته المغيرة .

كما توصل الباحث إلى جملة من الاستنتاجات نذكر منها:

1. إن ظهور الفارقة الفكرية في الخط العربي هو محاولة من الخطاط لإثبات مدى قدراته العقلية والمهارية وخياله الواسع في إنجاز مثل هكذا تكوينات , فضلا عن إثبات مطاوعة حروف هذا الخط للمرونة والتأليف .
2. تنفذ تكوينات الخط العربي وفق تراكب ليثبت الخطاط أن المفارقة الفكرية بالخطوط العربية قابل للتراكب وأنشاء تكوينات مختلفة .

Keywords: Paradox, ideology, visual art, heterogeneity, linearity

Abstract

The intellectual paradox is one of the important and organizational foundations in the art of Arabic calligraphy, as it works to achieve clarity and emphasizes the highlighting of structural elements. It also lies in identifying the contradictions, balance, and contrasts between elements and foundations due to the complexity of Arabic calligraphy and its close connection to the original fixed rules

established by ancient calligraphers. Therefore, one of the main manifestations is the use of disparate foundations and elements in a balanced way, through which the paradox in this art can be achieved. Hence, the current research problem arose to answer the following question: What is the intellectual paradox and its reflection in the formations of Arabic calligraphy?

The importance of the research is represented in understanding the intellectual paradox as one of the pillars that produce visual tension in the artistic achievement, leading the eye's movement towards the diverse and contrasting visual stimuli and the contrasting forces within the artistic work. The effectiveness of the visual tension resulting from the multiplicity of contrasts serves as a strong attraction towards a part or several parts of the artwork .

أولاً: مشكلة البحث:

يُعد الخط العربي من الفنون التي نشأت وتطورت في ظل الحضارة الإسلامية , حيث أُنسم بالوظيفة الجمالية والتعبيرية وفي ضوء ذلك لابد من دراسته وحفظ حيثياته وتاريخه وأساسياته ، لذلك تميز هذا الفن بمفارقات فكرية وابعاد ثقافية وتاريخية إذ أستخدم للتدوين والتعبير الفكري والتي انعكست في ما بعد على قدرة الخطاط على توظيف الحروف للتعبير عن المعاني ضمن التكوينات الخطية ، حيث جسدت تلك الفنون رموزاً فكرية عميقة كالزخرفة الهندسية التي ترمز الى المطلق والوحدانية والزخرفة النباتية التي ترمز الى نمو الروح والابداع الالهي والخط العربي وحروفه

التي ترمز الى المفاهيم الدينية والفلسفية ، وهذا يعكس قيم وثقافة الحضارة الاسلامية وفي نفس الوقت يمكن استخدامه للتعبير عن الحداثة والابتكار و قد نشأت مشكلة البحث بالتساؤل الآتي:

_ ما هي المفارقة الفكرية وانعكاسها بتكوينات الخط العربي ؟

ثانيا: أهمية البحث و الحاجة اليه: تكمن أهمية البحث الحالي بالآتي:

- قد يشكل أهمية لدارسي فنون الخط العربي عن طريق التعرف على المفارقة الفكرية واشتغالاتها في النتاج الخطي .
- بالرغم من ان المفارقة الفكرية في تكوينات الخط العربي لم تدرس في مناهج الخط العربي فإن ذلك يعد ضرورة في اجراء هذه الدراسة .
- يمكن ان يكون مادة علمية تساهم في تطوير الجانب العلمي والتطبيقي ، للخطاطين والدارسين والنقاد ، على صعيد الخط العربي و تطويره .

ثالثا: هدف البحث: يهدف البحث الى الكشف عن: المفارقة الفكرية وانعكاسها بتكوينات الخط العربي.

رابعا: حدود البحث: الحد الموضوعي : تكوينات الخط العربي والمنفذة على خامة الورق المقهر.

- الحد المكاني : اليمن ، فلسطين ، تركيا ، مصر .

- الحد الزماني : من سنة 2011 _ 2023 م 1432-1445 هـ

خامسا: تحديد المصطلحات:

المفارقة لغةً:-

- فَرَّقَ: (فعل) , فَرَّقَ بين الشيئين من باب نَصَرَ , وفرقانا أيضاً فَرَّقَ الشئَ تفريقاً ... وأخذ حقه منه بالتفريق . (الرازي، 1983 , ص 77).

- **المفارقة اصطلاحاً :** عرفها اليوسفي : جوهر الحداثة والانفتاح ، لأنها وحدها قادرة على اقامة عالم جديد مُخيل على انقاض عالم الواقع المعيش ، وهذا الانهدام لعالم الواقع والبناء في عالم الخيال هو خطوة ضرورية ودقيقة في طرق التغيير (اليوسفي ، بنية الشعر العربي المعاصر، 1985 ، ص:29 ، 30).

- **الفكر لغةً:** عرفه ابن منظور في لسان العرب الفكر بقوله : الفكر، والفكر : أعمال الخاطر في الشيء ، وقال : التفكير: التأمل (ابراهيم ، 1972 ، ص 698).

- **الفكر اصطلاحياً :** عرفها جميل صليبا : "وجملة القول أن الفكر يطلق على الفعل الذي تقوم

- به النفس عند حركتها في المعقولات ، أو يطلق على المعقولات نفسها فإذا أطلق على فعل النفس دل على حركتها الذاتية، وهي النظر والتأمل ، وإذا أطلق على المعقولات دل على المفهوم الذي تفكر فيه النفس" (صليبا ، 1982 ، ص 156).

الانعكاس لغةً : الانعكاس : (ع.ك.س) أنعكس أنقلب الشعاع وارتد عند وقوعه على سطح مصقول. كصفحة المرآة ونحوها ، (مسعود ، 1981 ، ص 265).

الانعكاس اصطلاحياً : وعرفه الانعكاس على انه ((صفة عامة للمادة، تتجلى في قدرة الاجسام المادية، عبر تغيرات الذاتية على تمثيل خصوصيات الاجسام المتفاعلة معها، وتبعاً لدرجة تعقد وتنظيم الموضوعات المتفاعلة يتجلى الانعكاس (القدرة على العكس) بصورة مختلفة ... فهو تبدى هنا في صورة الاثر، الذي يتركه فعل جسم في اخر) (سلوم ، 1986 ، ص 77).

ويعرف الباحثان إجرانياً : بأنه استحداثات جديدة في بنية اجزاء من الحروف العربية وتكويناته تنصهرُ فيها رغبة التجديد الجمالي والفكري ويتضح فيه او بشكل جلي نصجُ الذات التأملية للخطاط في إئتلاف متناقضات تشكل تحولاً مغاير للواقع بأسلوب يعمق المعنى .

الفصل الثاني المبحث الاول/ المفارقة الفكرية بالفن البصري

إن المفارقة الفكرية في الفن البصري تكمن في تشخيص التناقض والتوازن والتباين بين العناصر والاسس بسبب تميز الخط العربي بتعقيداته وارتباطه الوثيق بالقواعد الثابتة الاصلية التي وضعها الاقدمين من الخطاطين , لذلك ان احدى التجليات الرئيسية هي استخدام الاسس والعناصر المتباينة بطريقة متوازنة التي يمكن من خلالها تحقيق المفارقة بهذا الفن , وكذلك " يمكن تغيير الأشكال وتحويلها وتحريكها من خلال مكونات العمل بطرق غير تقليدية ومبتكرة لإيجاد التوازن او التباين مع المفارقة الرئيسية " (نوال, 2011, ص459) , , قد يستخدم الخطاط المفارقة في المنجز الخطي " للتعبير عن التناقضات والتوترات الموجودة في المجتمع وإشاعة رسالة او فكرة معينة" (الخفاجي, 2007, ص42) , لذا ان المفارقة الفكرية في الفن البصري هي مفهوم فني يتلاعب بالتناقضات والتضادات الفكرية والمعنوية من خلال استخدام العناصر البصرية . "يسعى الفنان من خلال هذا النوع من الفن إلى إثارة الاهتمام وتشويق المتلقي وتفكيرهم بشكل مختلف عن المؤلف" (الفضلي, 2010, ص52) كما في الشكل رقم (1) , تتجسد المفارقة الفكرية في الفن البصري بوسيلة فعالة للتواصل مع المتلقي وإلهامهم للتفكير بشكل عميق في الموضوعات المطروحة . قد يتناول الفنان " المواضيع الاجتماعية والثقافية والسياسية التي تعترض المجتمع بطرق غير تقليدية ومختلفة. يمكن أن يسلط الضوء على المشاكل الحضرية والانعكاسات البيئية والتحديات النفسية والعواطف البشرية " (زكريا , 1976, ص 67) ومن خلال ذلك يسعى الفنان إلى استدعاء تفسيرات متعددة وأفكار متعددة لدى المتلقي , يطلق على هذا النوع من الفن أيضًا اسم فن الفكر المعاكس " الذي يُعد مفهوم يتحدى الأساليب التقليدية لحل المشكلات, إنه ينطوي على النظر إلى المشكلة من منظور مختلف والنظر في عكس ما يتم فعله عادةً. يمكن أن يوفر هذا النهج حلولاً فريدة ومبتكرة ربما لم يتم أخذها في الاعتبار من خلال الطرق التقليدية. التفكير العكسي هو أسلوب فعال للأفراد الذين يرغبون في الابتكار وحل المشكلات بطريقة جديدة "

(السبع, 2015, ص162)، وهذه الظاهرة تساهم في ايجاد نوع من التوتر الفكري والتحدي للمتلقي أو الجماهير المستهدفة "حيث يستطيع الفرد المتلقي بصرياً يميز ويفسر الاحداث والعناصر , والرموز البصرية التي يقبلها يومياً في بيئته " (نجم , 2014 , ص 17) وتعتمد المفارقة على تقديم أفكار متعارضة بشكل غير متوقع. ومن خلال هذه التقنيات، يستطيع الفنان التعبير عن الجوانب المعقدة والمتناقضة للحياة والإنسانية بطرق فنية فريدة يعكس ذلك على " الأدوات الرئيسية بالفن البصري لإثارة الانتباه وإشعال التفكير وتوليد الحوارات الفكرية , فهي تسهم في إثراء التجربة الفنية وتمكيننا من فهم أبعاد متناقضة للواقع والحياة" (سمر, 2012 , ص126) ومن خلال فهم هذه الظاهرة، يمكننا أن نتوجه نحو فهم أعمق للأعمال الفنية وتقديرها بشكل أكبر , وهنا المرء أن يجد حلاً وسطاً بين الابداع الفني ومستوى ذوق المتلقي ، "فلا يمكن لأي عمل فني أن يترك أثراً دون المتلقي الذي يحكم على جود هذا العمل الفني" (صليحة , 2015 , ص15) ، ، وعكسوا مفهوم هذا الاتجاه في العديد من مجالات الفن بما فيها النحت والرسم والتصميم والخط العربي . كما "اعتمدت جزئياً على استخدام القوانين الرياضية لإنتاج لوحات تستلهم قيماً جمالية مثل الحركة والسكون والعمق وقدرة اللوحة على البروز رغم رسمها او كتابتها على سطح مستوي" (شاكر, 2008, ص 68) كما في الشكل رقم (2) , تعد ادوات الخط العربي أمراً مهماً أيضاً يستخدمها الخطاط كالاقلام و الاحبار بدرجات متفاوتة مختلفة من خلالها يمكن ان يوظف التكوينات او الاسطر الكتابية باللوحة المنجزة الى مفارقات فكرية متنوعة بالاداء لتكون ذو شد بصري للمتلقي . يعمل الخطاط "بعناية على اختيار الأدوات المناسبة في عمله الفني للوصول إلى الشكل مختلف ومغاير للواقع المطلوب وهذا ما ينتهج بالفن البصري اي محفز اول الادوات ومن ثم ما يكتبه الخطاط من عناصر تولد الشد البصري" (رجاء, 2006, ص 72) , وهنا يتحقق الفن البصري في المفارقة ولكن من الناحية اللونية وتبايناتها ، مما يؤدي إلى توزيع مسطح للألوان ذات الأعماق المختلفة، وتألّق الألوان وانتشارها وتداخلها وتقلصها واستطالتها، وتضادها المتزامن

والمتواصل ، " كل هذه الألوان يتم توجيهها من خلال حوار دائم ، نتيجة التقلبات الشاملة والدائمة للعناصر بالفن التشكيلي ، مما يؤدي إلى تحفيز المشهد الفني بصرياً " (آمال، 2007، ص65) ، فالمفارقة اللونية في الخط العربي تعني استخدام ألوان مختلفة في لوحة الخط العربي لتحقيق تأثير بصري جمالي أو لتبرز بعض الكلمات أو الجمل واعطائها مبدأ السيادة من خلال اللون البارز . " يمكن استخدام المفارقة اللونية لتحسين القراءة والتفاعل مع النص أو لتعزيز الجمالية الفنية للفن من خلال التنوع الطرق في تحقيق المفارقة اللونية " (عدنان، 1989، ص112) كما في الشكل رقم (3) ، فالفن البصري يولي اللون اهتماماً لاسيما في مجالات الفن التشكيلي بشكل عام ، والخط العربي بشكل خاص ، حيث يمكن للألوان أن تثير مشاعر وتعبّر عن مفارقات مختلفة بشكل فعّال ، ان قراءة اللوحة الفنية البصرية ثنائية الابعاد ترتبط بأدراك الرسالة البصرية في أبعادها الفنية والتشكيلية والتقنية ، "وينحصر في العامل مع ظاهرية اللوحة البصرية في استقلال عن فاعلها ، وبعد ذلك يترتب بالتدليل او التأويل لاي قيم تعد اللوحة البصرية مهذاً لها" (الخفاجي، 2007، ص126) ان للوحة الفنية البصرية امكانية ذهنية لا تفقد الى مضمون واقعي او متخيل حسي او تجريدي ، بل هو المضمون المستند الى خبرة وحس معرفيين او ان تجليه في هيئات فنية وخطابية شتى ، "وهي المحصلة المركزية التي تقضي بنا الى استيعاب الكون الصوري بوصفه معلوماً لاذهنياً ، مفتحاً وليس مجرد ماهية موضوعية ، بل وباعتباره بناءً كيفياً مميزاً وتشكيلاً نوعياً دالاً ومعيّاراً رؤيويّاً راجحاً في استبطان الخطابات المعرفية والجمالية " (عز الدين ، 1981، ص278) ، كما في الشكل رقم (4) ، فالموضوعات والافكار والوظائف يمكن ان تتكرر على هذا الأساس يمكن الاستدلال على أن للألوان مفارقات في الفن هي نتيجة الإيحاء والإيهام بالحركة والتناقض والاتزان ، وهو أمر مرتبط بالضرورة بالعلاقات ، "إنها نتيجة لتأثيرات التجاور والقرب والتداخل والتلامس والتجاور والتضاد والتراكب بين الأشكال للعمل " (كلي ، 2003، ص76) و يرجع

معظم تضمين اللون في فن الخط العربي لعمل مفارقة فكرية ناتجة من ابداع والهام الفنان لتكون حافظاً للمتلقي من خلال اثارها بصرياً .

المبحث الثاني: المغامرة الفكرية في المنجز الخطي

يتميز الانسان عن بقية المخلوقات بقدراته العقلية على التفكير التي خصه الله جل ثناؤه بها , وقد دعا الله تعالى الى التفكير و اشار في سمو مكانته في مواضع عدة كقوله جل جلاله : ((أن في خلق السموات والأرض واختلاف الليل والنهار لآيات لأولي الألباب لهم يتفكرون)) (سورة آل عمران- الآية 191) "ويعد التفكير من أرقى العمليات العقلية التي يقوم بها الكائن الانسان , و ارفع مستويات المعرفة لانه يقوم في اساسه على عملية عقلية ذاتية داخلية . لها مظهر خارجي يتمثل في اللغة والكلام الذي يعبر عن هذا التفكير . وبدون هذه الارادة يفقد التفكير وظيفته الاجتماعية" (ظاظا, 1976, ص114) والمشكلة تظهر لدى الانسان عندما لا يستطيع ان يصل الى هدفه بالطريقة المباشرة او الفرص المتاحة ، وعلى ذلك "فان حل المشكله قد يكون دليلاً على التفكير النوعي الذي يقوم به الانسان، وذلك حينما يبدو ان حل المشكله يتضمن معالجة للموقف" (عثمان, 1972, ص39) كما في الشكل رقم (5) , وتتمثل وظيفة التفكير في استنباط وادراك العلاقات بين الاشياء عبر الادراك الحسي او التذكر، ضمن عمليات المعرفة بذلك يعد عملية يتم من خلالها التوصل الى نتائج او اتخاذ القرار كونه , " فالتفكير عملية عقلية معرفية تستند الى العديد من العمليات الأخرى كالانتباه والذاكرة وحل المشكلات لما بينهما من علاقات وثيقة وخصائص مشتركة" (الشناوي, 1979, ص114) وإن المغامرة الفكرية مرتبطة بحالة الخطاط ومجتمعه والثقافة المتغيرة بتطور المجتمع وما يترتب عليها من تغيرات وتطورات واكبت العصر أو "تعبير الفنان عنها، وإما يكون التكوين ذا نمط تجريدي (لا) محاكاة بوصفه كياناً مستقلاً" (الحسيني , 2002, ص73) , يمثل المغامرة الفكرية في المنجزات الخطية المعنى لشكل الأساليب الفنية وما تحدده من طرق للتفكير لدى

الخطاط في انجازه عمله الفني، وما تتضمنه من أدوات يمكن بواسطتها كتابة النسق الفني للوحة الخطية حيث تعتمد المغايرة في هذا الاتجاه الفني على الفعل الموضوعي المتجسد باللوحة وما يتقبله من رؤى تسمح لنا بأن نُعيد فحص الرؤية الفنية والإخراجية والأدائية المرتبطة داخل التكوين "والتأكيد على الوفرة وغزارة إنتاج اللوحات بقيمتها الوظيفية و الجمالية والتعبيرية داخل بنية النص "**(عناد، 2016، ص69)** كما في الشكل رقم (6) ، وعليه فقد بحثوا عن العلاقة التي تربط بين نسق الافكار ونسق الكون، قصد الكشف عن التناسق الازلي " (الزواوي، 2002، ص73) وهذا مما يعمل على اثارة المدركات الحسية والانفعالية ، مما تضع الخطاط امام حقائق جمالية قابلة للتطبيق وتتطلب منه دوراً فاعلاً في تجسيد وتحديد المهام في المنجز الخطي والتي تعمل على تحفيز الادراك الجمالي المبني على طرفي المعادلة الجمالية (المنجز والمتلقي) وهذا يعود "للتوافق مع الاشياء المادية والاحساس بالملائمة بين الفكرة والوجود المادي على مستوى الفعل " (ابراهيم، د.ت، ص31) ويرى الباحث إن التفكير المغاير نابع عن ما يمتلكه الخطاط من خزين معرفي وتجارب سابقة اهله ليكون خطاطاً مغايراً بفكره واسلوب كتابته في المنجز الخطي، وعليه فان ذلك "يتحقق بالانتقال من الفكرة الاولى الى الصورة النهائية الواضحة المتميزة التي ستجسد في اللوحة الخطية ، حيث "تتطلب عقلية مبتكرة تستند الى الخبرة الشاملة مما تعمل على ادراك كل من الانفعال والتفكير ، الاحساس بالرؤية، الذاتية والموضوعية ،الفرد وبيئته." **(عابدين، 1996، ص115)** بينما نجد القيم التعبيرية للمنجزات " لدى الفنان أمر ذو أهمية كبيرة ، تتوقف عليه نتاجاته وتطور خياله التصويري والإنشائي .. مقتحماً ميدان الفن الواسع الذي لا حدود له ولا قاعدة تحده " **(عبو، 1982، ص 223)** ، وما تنتجه من صور ومعانٍ تأويلية منظمة بعيدة عن المعنى الافتراضي حسب المغايرة التي يبتدعها الخطاط وتعتمد على مجموعة من المتغيرات وهي :

1- **المغايرة في بنية التكوين :** الخط العربي متنوع ومتجدد بسبب حروفه وقابليتها على المطاوعة والمرونة لإيجاد تنويعات ذات قيم جمالية مختلفة ومثال ذلك اللوحات الحروفية واللوحات ذات السيادة والتي يأخذ منها مقطعاً يكون السائد على اللوحة اللون او الحجم "قد يشغل حيزاً فضائياً يأخذ أحياناً كل المساحة الفضائية ولكن بصورة مغايرة , وهناك "حالات يجد فيها الخطاط أن أشكال الحروف من شأنها إيصال بعض الخصائص "(اندرسون, 1982, ص30) كما في الشكل رقم (7) .

1- **المغايرة اللونية :** يُعد اللون احد أهم الصفات الإدراكية المرتبطة بتلازم فاعل مع بقية العناصر الآخر في تكوين الشكل المرئي في اللوحة إذ لا يمكن إدراك الحروف او الكلمات أو تمييزها عن الفضاء إلا من خلال الخط الفاصل المحدد لها او لونه بشكل عام ، فهو يُضفي انطباعاً مرئياً مدركاً لأي من الأشكال سواء التي تحمل لونا أو لا تحمله من خلال التباين او التضاد المدرك للون الخط المحدد للحروف او الكلمات مع الفضاء

المغايرة بالقياس : يعد احد عناصر اللغة المرئية للوحة الخطية، وهو شيء نسبي دائماً ، اذ اننا نقارن الاشياء بقياسها ، فالاشياء تبدو لنا صغيرة او كبيرة تبعاً لنسبتها اليها او لموقعها في العمل ، فضلاً عن انها تقارن بعضها ببعض حسب موقع الكلمة من التكوين بشكل عام ان تكون متسيدة او غيرها .

2- **المغايرة الاتجاهية :** تُعد التأثيرات التي تدخل على الحرف العربي بأنها تدخل على جميع مفردات اللوحة الخطية ، فالحرف يتأثر بالاتجاهات التي تمتلكها المفردات الأخرى كونه يحرك الاتجاه من خلال ما يمتلكه من خصوصية اتجاهية إنما يحقق الاتجاه من خلال "التسلسل الكتابي والانحناءات وتغيير الأحجام والكثافات الحروفية"(عربي, 1982، ص25) من خلال التفاوت في القياس والتوزيع المكاني للحرف العربي ضمن اللوحة الخطية .

3- المغايرة النوعية : وتكون هذه الخاصية عبر تبادلية الشكل ونوع الخط بمغايرة

اخراجية من قبل الخطاط بصورة ابداعية , وكما معروف ان البناء الشكلي الزورقي وضعه الاقدمين للخط الجلي الديواني اذ تكون نهايته مرتفعه من السطر بشكل يشبه الزورق وقد صاحب هذا الشكل الخط الديواني الجلي , الا ان واحد من المغايرات التي ابدعها الخطاط بأخذ البناء الشكلي للزورق الخاص بالديواني الجلي وتكوين خطوط مختلفة ببناءها الشكل للشكل الزورقي وتوظيفه بصورة تعبر عن مدى القيمة الجمالية لهذا التكوين حيث وصف الخطاط بمغايرة اسلوبية الخط الكوفي في الشكل الزورقي .

4- المغايرة بالوحدة والتنوع : لكل منجز خطي وحدة يقوم على أساسها تجمع عناصره

وتنتج تماسكاً فيما بينها وبالتالي تولد توليفة قوية إلا رتيبة او كلاسيكية خالية من روح الحدوثية بالعمل , لذلك يدخل التنوع وبكل معاني الحركة والتغير والتجدد داخل التكوين الخطي متضمن معنى الديمومة "فالتنوع قد يكون اختلافاً في الشكل أو صفاته الذي يخلصنا من الملل الناشئ عن تكرار أو تماثل الوحدات البصرية على أن لا يؤثر على وحدة الشكل " (شوقي, 2000, ص80) كما في الشكل رقم (8) .

5- المغايرة الحسية : تتجانس هيمنة الحس الجمالي في لوحات الخط العربي الى معادل

صوري جُسد على شكل لوحة خطية " فتتقارب وتبتعد وتتغير الصور المقترحة عن طريق التداعي أو الاختيار بمدى قدرتنا على التخيل وتذكر ما قد مررنا به من قبل وتطبيقه على موقف مختلف " (عصفور, ب, ص74) تتجلى في هذا المنجز الخطي طرائق الصياغة الجديدة وأسلوبية العرض المتفردة ليكشف المنجز عن مميزات الرؤية ومدى القيمة الجمالية التي عكسها التفكير المغاير للخطاط في لوحته .

المغايرة بالإختزال والتكثيف : : وتكون هذه الخاصية استخراج مقطع من حرف يتمتع

بعده خواص أي له قابلية على حذف جزء منه او اضافة جزء له ليكون حرفاً ثانياً او اخذ جزء منه ليشكل حرفاً ثاني , وكذلك مغايرة بنوع التكوين , فهذه الخاصية تخلق نوعاً من العلاقات التصميمية كالتكرار والتطابق والتشابه والوحدة في البنية الخطية الواحدة وهذا بدوره يضفي طابع الغموض المقصود أو التعقيد للتركيب من أجل الإثارة

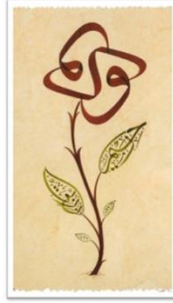
والتشويق "فهو يثير نشاط الذهن ويشد الذكاء أكثر من رؤيته كعمل خطي أو زخرفي آخر" (مجلة فكر وفن ,1979,ص 48) .

ويرى الباحثان أن اللوحة الخطية تؤكد انها ذات دلالة التعبيرية وتزيد من الجاذبية الحسية والادراكية والتفكيرية للمتلقي لأنها جاءت مغايرة للواقع بقصدية من فكر الخطاط ، وبذلك فإن كل من الحرف والكلمات والموضوع ما هي إلا وسائل لبلوغ هذه الدلالة التعبيرية ، ونحن حين نستمع باللوحة لا نكون واعين بالصورة والمادة والتعبير بوصفها كيانات مستقلة ، بل إن الحقيقة القصوى في كل نظرية جمالية هي العمل الفني المكتمل بكل ما فيه من عينية ووحدة عضوية ، إن كل عنصر باللوحة وقعت عليه المغايرة بالقياس يعكس فكرة ووصف يؤسس وجوده ويكمن اكتشاف مدى فاعليته في اللوحة الخطية من خلال قدرة الخطاط على الأبداع لتكثيف عناصر اللوحة وتأكيد مفارقتها وهذا يتحقق من خلال تناسب هذه العناصر .

((اشكال الفصل الثاني))



شكل رقم (٤)



شكل رقم (٣)



شكل رقم (٢)



شكل رقم (١)



شكل رقم (٨)



شكل رقم (٧)



شكل رقم (٦)



شكل رقم (٥)

مؤشرات الاطار النظري:

- 1- إن المفارقة الفكرية في الفن البصري تكمن في تشخيص التناقض والتوازن والتباين بين العناصر والاسس بسبب تميز الخط العربي بتعقيده وارتباطه الوثيق بالقواعد الثابتة الاصلية التي وضعها الاقدمين من الخطاطين.
- 2- تعتمد المفارقة الفكرية في الفن البصري على استخدام التناقضات المرئية من خلال تجاوز الحدود وتقديم الأشياء بطرق غير مألوفة .
- 3- تعكس المفارقة الفكرية في الفن البصري التنوع الثقافي والفردى للفنانين ورؤيتهم الفريدة للعالم من خلال استخدام التناقضات في الصور والألوان والتكوينات ، حيث يسعى الفنان إلى استدعاء تفسيرات متعددة وأفكار متعددة لدى المتلقي.

4- تمثل المفارقة مجموعة متنوعة من الأساليب كأستخدام ألوان متعارضة، أو تجسيد مشاهد تحتوي على تناقضات غريبة، أو تقديم أفكار متعارضة بشكل غير متوقع.

5- تجسد المغايرة الفكرية للخطاط تعبيراً عن ذاته ، بوصفه الشخص الذي يطرح افكاره ويصوغها لغايات تحقق فيها اهداف جمالية و تعبيرية تحدد المعنى الشكلي ودلالاته.

6- تتصف المغايرة الحدثوية بالمتعة الجمالية، اما تنتج من صور ومعانٍ تأويلية منظمة بعيدة عن المعنى الافتراضي حسب المغايرة التي يبتدعها الخطاط .

7- اظهرالمغايرة طابع الغموض المقصود أو التعقيد للتركيب من أجل الإثارة والتشويق للمنجز الخطي.

الفصل الثالث/ اجراءات البحث

منهجية البحث:إعتمد الباحثان المنهج الوصفي التحليلي كونه يتناسب مع توجه البحث وتحقيق هدفه. **مجتمع البحث:**شمل مجتمع البحث والتي قام الباحثان بحصرهما في ضوء هدف ومحددات بحثهما ، حيث بلغ عددهن الكلي (42) لوحة ، حيث صنف الباحث مجتمع بحثه وفقاً لما يأتي.

عينة البحث : إعتمد الباحثان في اختيار عينتهما الإسلوب القصدي غير الاحتمالي كونهما تمثل المجتمع البحث والتي تعكس خصائصه ، فقد اختار الباحث (4) لوحات ، إذ شكلت نسبة (10%) من المجتمع الكلي.

مصادر جمع المعلومات :

1. الرسائل والأطاريح والمراجع العلمية ذات الإختصاص .
2. الشبكة العالمية للمعلومات (Internet).
3. خبرة الباحثان

أداة البحث : بغية تحقيق هدف البحث قام الباحثان بتصميم أداة بحثهما (إستمارة التحليل) في ضوء أدبيات التخصص ومؤشرات الإطار النظري.

صدق الأداة : اتفق جميع الخبراء على الفقرات المراد قياسها والتحقق من صدقها شمولاً لغرض التحليل وتعد الاستمارة صادقة ظاهرياً وبهذا اكتسبت الأداة صدقها بنسبة 100%.



رابعاً: تحليل العينة

انموذج (1)

اسم الخطاط : زكي الهاشمي .(**)

النص : (يحبهم ويحبونه) .

نوع الخط : الثلث الجلي .

سنة الإنجاز : 1442هـ-2020م

المفارقة الفكرية بالفن البصري

وظف الخطاط رأس حرف الواو عبر اشغاله بالنص، اذ جاءت الحركات الاعرابية والتزينية في اتمام المحيط الكفافي لرأس الواو، في حين تم موازنة هذا التكوين داخلياً مع بعضه البعض ، فقد كتبت كلمة (يحبونه) بنظام التركيب السطري الثنائي ليكون موازي للنظام البنائي لكلمة (يحبهم) عبر تضاد العناصر، الا ان كلمة (يحبونه) جاء بها حرف الحاء ملفوفاً ليواري تركيب كلمة (يحبهم) بصورة مغايرة فكرياً.

المغايرة الفكرية في المنجز الخطي جاء النص بترتيب الكلمات بنظام الحر ، باستخدام حرف الواو في هذا التكوين كهياً شكلية عبر رؤية تصميمية عكست الاسلوبية او الروحية في تنفيذ اللوحة الخطية ، اي المذهب الذي يتبعه الخطاط الخاص به، من خلال الهيئة الفنية او الإطار العام المحسوس للعمل ليجسد هيات جديدة

(**) الخطاط زكي الهاشمي ، من دولة اليمن ، مواليد مدينة الحبيلين منطقة ردفان 1982 ، شارك بمشروع مصحف دبي ، شارك بجميع معارض الخط العربي في دولة الامارات وكذلك جائزة البردي ، التحق بدروس الخط العربي في مركز ارسىكا في اسطنبول حاصل على شهادة الماجستير من جامعة الفاتح بتخصص الخط العربي ، حصل على اجازة بالخط العربي من الاستاذ حسن جلبي والاستاذ فرهاد قورلي في تركيا ، يعتبر من الخطاطين الشباب المجددين بكافة الخطوط العربية.

وعلاقات مستحدثة بشكل مغاير عن الواقع ، لما كتب من حرف الواو الملفوف بصورة طبيعية, وكما متعارف عليه واعطاءه السيادة مع وجود نص يكون داخل تجويف حرف الواو، وأمتاز التكوين الخطي بالتوازن الشكلي ، فهو عبر نظام حر, مما يشكل صعوبة لدى المتلقي بقراءته ، حيث كتبت جميع الحروف والكلمات بقلمان والحركات الاعرابية والتزيينية بقلم اقل من سن القلم المستخدم للخط.

انموذج رقم (2)



اسم الخطاط : ابو عبد الرحمن
البحر¹.

النص : (بسم الله الرحمن
الرحيم)

نوع الخط : رقعة .

سنة الإنجاز : 1442هـ-2020م

المفارقة الفكرية بالفن البصري

قد وصف الخطاط النص الذي امتازت حروفه على قابلياتها بالمد والمطاوعة في الاتجاهات كافة بمفارقة فكرية من خيال الخطاط حيث اعطي لحرف اللام نوعاً من الاستطالة ، اعتلت لفظ الجلالة كلمة (الرحمن)، والتي مثلت حرف النون (البيضة الخارجية) لتكون بصورة جمالية قد لا يكون واضحاً بشكل جلي الا على المتبحرين

¹ خطاط متمرس من دولة فلسطين مواليد مدينة الخليل 1976 م ، اكمل دراسته في مدرسة الحسين بن علي في الخليل ، اجاد الخط العربي منذ نعومة اظفاره ، يجيد كتابة جميع الخطوط الا انه كرس جهداً من حياته لخط الطغراء ، يمارس الخط العربي والزخرفة الاسلامية وكذلك فن الرسم و الحفر على الخشب والزجاج ، كذلك يعتبر من اهم مصممي الشعارات في دولة فلسطين .

بفن الخط العربي ، اما كلمة الرحيم فقد اعتلت التكوين في اعلى اليسار فقد عول الخطاط على استخراج بقية اشكال نظام الطغراء منها حرف (الالف) تحاكي اسلوب خط الرقعة المتعارف عليه والطغراء قواعدياً .

المغايرة الفكرية في المنجز الخطي

يعد هذا التكوين الخطي بالتوازن الشكلي ، فهو تكوين طغراء، ارتكز الخطاط على العديد من المغايرات الاخراجية في بغية ادراك الاهداف المتوخاة، فقد كان للتغير النوعي من حيث اشغال مساحة الشكل الطغراني بخط الرقعة الاثر الجلي في تحقيق نوع من المغايرة عن ما هو سائد ، هذا التكوين جاءت بمثابة وجهة نظر الفنان إلى التجدد والاختلاف بصورة ابداعية عبر منظور استراتيجي لخطّ الفنان واسلوبيته كما أنها تدقيق بفنّه ونوعية الابتكار والتجديد الذي يتناوله من خلال مفارقاته ورؤيته لهذا التكوين النوعي.



انموذج رقم (3)

اسم الخطاط : طه عبد الناصر . (*)

النص : (بسم الله الرحمن الرحيم)

نوع الخط : الديواني الجلي.

سنة الإنجاز : 1442هـ-2020م

المفارقة الفكرية بالفن البصري

تكمن المفارقة الفكرية في هذا التكوين من خلال التناقض والتوازن والتباين بين العناصر في التكوين بسبب تميز الخط العربي بتعقيداته وارتباطه الوثيق بالقواعد الثابتة الاصلية ، لذلك ان احدى التجليات الرئيسة هي استخدام الاسس والعناصر المتباينة بطريقة متوازنة ، والتي يمكن من خلالها تحقيق المفارقة الفكرية حاول الخطاط ان يستغل امكانية الحرف في التداخل حسب حجم الفضاء المخصص لها حيث نجد تداخل الحروف على شكل دائري، شغلت كلمة (بسم) القاعدة في التكوين لتأخذ حرف الميم والتي كتبت بمثل الطريقة حرف الميم بكلمة (الرحيم) حتى تحقق الاغلاق الشكلي لهذه الهيئة .

المغايرة الفكرية في المنجز الخطي

أمتاز التكوين الخطي بالمغايرة الفكرية من خلال التوازن الشكلي وتحقيق الاغلاق التام للبنية الشكلية ، حيث كتبت جميع الحروف والكلمات بقلم واحد وتخللتها الحركات الاعرابية والتزينية ، ارتكز الخطاط على العديد من المغايرات الاخراجية في منجزه

(*) هو خطاط من مصر مواليد الاسكندرية 1982 ، تتلمذ على الخطاط خضير البورسعيدي ، ثم التقى بعد سنة 2005 بالخطاط شرين عبد الصابر وتتلذذ على يده ، يعتبر من الخطاطين الشباب المجددين لخط التعليق بصورة ابداعية ، يقوم بتدريس الخط العربي في مدرسة تحسين الخطوط فرع الاسكندرية ، تتلمذ على يده الكثير من الشباب المصريين والماليزيين.

الخطي بغية ادراك الاهداف المتوخاة لمفارقات الحسية توليدها الشكلي بغية ابراز المنظور الاستراتيجي لخطّ الفنان واسلوبيته المتجددة ، اذ تميزت بمفارقة شكلية مستحدثة ذات الاستطالة والتي خرجت من النسق العام للشكل الهندسي بصورة ابداعية

انموذج رقم (4)

اسم الخطاط : حسن جلبي²

النص :

(وكل في فلك يسبحون)

نوع الخط : الثلث .

سنة الإنجاز : 1434 هـ - 2013 م

المفارقة الفكرية بالفن البصري

وضف الخطاط حرف الواو من خلال المحيط الكفافي للشكل الدائري الهندسي

ليحقق الاغلاق الشكلي و في هذا ابتعد الخطاط قليلاً عن نمط الحروف التي تكتب بشكل طبيعي بل خطها بشكل قصدي متلاصق وكذلك كتبها بصورة خاصة تمثل ما

² خطّاط تركي ولد سنة 1937م في قرية إنجي التابعة لقضاء أولتو بولاية أرضروم شرقي الأناضول .يعتبر الشيخ حسن جلبي من اكبر الخطاطين في تركيا واقدمهم وهو تلميذ الخطاط المرحوم موسى عزمي الملقب ((حامد الامدي)) وله الكثير من الطلاب في كل أنحاء العالم وله الكثير من اللوحات الخطية والكتابات المسجدية على الكثير من المساجد. وخير ما تميز به الخطاط الكبير الشيخ حسن جلبي هو التزامه الكبير بمنهج التعليم في فن الخط حيث انه لم ينقطع عن التدريس قط إلى يومنا هذا وهو بعمر قارب التسعون عاما.

يوحي اليه من افكار وانعاسكها بمنجزه الخطي لأبراز المفارقة بالنظام البنائي بشكل مغاير ، اما النص فقد جاء بترتيب الكلمات بنظام دوراني باتجاه عقارب الساعة ، حيث اخذ الخطاط حرف الواو في هذا التكوين كقاعدة تم بناء التكوين عليها لأظهارها برؤية تصميمية جديدة في الاسلوبية او الروحية في تنفيذ اللوحة الخطية ليمثل الهيئة الفنية او الإطار العام المحسوس للعمل كونه نظام من البناء والتركيب والنسب والخطوط له محاوره وأبعاده ومكوناته كبنية خارجية وبنية داخلية لأنه احتوى على ثلاثة تراكيب متداخلة (حرف الواو) كنص بنائي متفرد سائد على جميع عناصر التكوين .

المغايرة الفكرية في المنجز الخطي

أمتاز التكوين الخطي بالتوازن الشكلي ، عبر هيئة ذاتشكل هندسي دائري قد يكون في بادئ الامر يشكل صعوبة لدى المتلقي بقرائته من خلال خاصية التكرار، اما الاسطر المكررة مثلت عبارة واحدة (في فلك يسبحو) لهم دوراً كبير في عملية الاتزان النص وقد اوضح هذا التصرف حالة من الشد البصري وتماسك وتوازن البنية الكلية للتكوين حيث يشعر المتابع بحالة من الاستقرار والثبات من خلال خاصية التكرار الشعاعي .

الفصل الرابع

النتائج ومناقشتها

1. ان مفهوم المفارقة بالخط العربي من المصطلحات التي تقوم على رفض المعنى الظاهر لصالح المعنى المستبطن ، وهي من الوسائل التعبيرية التي تهدف الى اصال المعنى بطريقة ايجابية تجعل المتلقي يرفض ظاهر النص لإستخراج معاني متعددة تتصف احياناً بالتباين او التناقض في المنجز الخطي .

2. ان المفارقة بالمنجز الخطي وظيفة مهمة فهي تعكس باطنها وجوهرها من خلال نقاط الخلاف والتباين الحاصل داخل عناصر المنجز الخطي ، وكذلك تعمل على تقوية النص عن طريق بحث المتلقي عن المعنى الحقيقي الكامن وراء ذلك المنجز .

3. للمفارقة معايير خاصة تتبع رؤى الخطاط المبدع وفضاءاته الشخصية ونتاجه الفردي بأفراغ افكاره على سطح اللوحة وفتح ساحة للخلاف من خلال الدلالات المتباينة حسب رؤيته الفنية ومما يدفع المتلقي الى تدبر النص وحل شفراته المغيرة .

4. ان اسلوب المفارقة الفكرية لدى الخطاط يتعبر وسيلة جيدة لفهم معاني المنجز الخطي في ضوء المحاور الدلالية والتي لها دور في توضيح المعنى المقصود في المنجز الخطي

5. جاء دور المفارقة الفكرية للكشف عن المعاني وتوضيح الدلالات المختلفة التي يحملها النص حيث ان المنجز في المفارقة لا يراد به المعنى الذي جسده الخطاط في منجزه بل يراد به المعنى المستبطن وهو المقصود .

6. لابد من دراسة المفارقة والفكر معاً لان المفارقة في المنجز الخطي ليست صيغة بلاغية فحسب بل هي موقف فني يعبر عن ذات الخطاط وعمقه بلغة عقلية وهي من ارقى النشاطات العقلية.

7. اسهمت المفارقة في بناء منجز خطي وظهرت تجلياتها واضحة كل الوضوح فيه من خلال التنافر والتباين لتكون بذلك صورة صادقة ومعبرة عن القيم الجمالية والتعبيرية والدلالية في الخط العربي .

الاستنتاجات :

من خلال ما اسفرت عنه النتائج ، وما اعتمده الباحثان من اجراءات مكنتهما من التوصل الى الاستنتاجات الآتية :-

3. إن ظهور الفارقة الفكرية في الخط العربي هو محاولة من الخطاط لإثبات مدى قدراته العقلية والمهارية وخياله الواسع في إنجاز مثل هكذا تكوينات , فضلا عن أثبات مطاوعة حروف هذا الخط للمرونة والتأليف .
4. تنفذ تكوينات الخط العربي وفق تراكب ليثبت الخطاط أن المفارقة الفكرية بالخطوط العربية قابل للتراكب وأنشاء تكوينات مختلفة .
5. تخضع الفارقة الفكرية في الخطوط العربية لمعايير وأسس الجمال الفنية , وذلك لقدرة الخطاط على توظيف تلك الاسس في هذا النوع من الخط .
6. أخذت المفارقة الفكرية والمغايرة ببعض التكوينات تغييراً في الاتجاه النسقي في كتابة بعض الحروف في النص , مما يدل على رغبة الخطاط في الخروج عن المسار الاتباعي .
7. إن تحقيق المفارقة الفكرية شكلا ومضمونا في تكوينات الخطوط العربية ومغايرة المؤلف يأتي بأسلوب يحمل بعدا دلاليا ناتج عن الجد والاثارة .
8. تعمل للمغايرة الفكرية على اثارة المدركات الحسية والانفعالية والتي وضعت الخطاط امام حقائق جمالية قابلة للتطبيق وتتطلب منه دوراً فاعلاً في تجسيد وتحديد المهام في المنجز الخطي , والتي تعمل على تحفيز الادراك الجمالي المبني على طرفي المعادلة الجمالية .

التوصيات :

في ضوء ما توصلت اليه الدراسة الحالية من نتائج وإستنتاجات يوصي الباحثان بما يأتي :

1. الاستفادة من نتائج البحث الحالي في رفق المقررات الدراسية للإقسام الفنية في كليات ومعاهد الفنون الجميلة
2. ضرورة إحاطة المهتمين بشؤون الخط العربي والخطاطين بمفهوم المفارقة في أعمالهم الخطية لإنتاج تكوينات تتسم بعمق الوعي الذي يمتلكه الخطاط للإبداع في تلك الانجازات

المقترحات : إستكمالاً للفائدة العلمية يقترح الباحثان إجراء:-

- دراسة المفارقة الفكرية في تكوينات الخط العربي للمدرسة البغدادية والتركية .

المصادر و المراجع

القرآن الكريم

1. الإمام الرازي ، مختار الصحاح , دار الرسالة , الكويت ، 1983 م .
2. ابراهيم ، زكريا ، فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مكتبة مصر ، القاهرة ، د. ت.
3. ابن صالح ، نوال ، مصطلح المفارقة بين الوعي البلاغي العربي وبين الحضور والغياب ، مجلة العلوم الانسانية ، جامعة محمد خيضر بسكرة ، عدد 23 ، نوفمبر ، 2011 م.
4. اسماعيل ، شوقي ، التصميم وعناصره واسسه في الفن التشكيلي ، دار الشؤون الثقافية ، 2000 م .
5. اندرسون ، دونالد ، التصميم والحروف ، مجلة فنون عربية ، العدد 7 ، السنة الثانية ، دار افاق عربية , , بغداد , 1982 م .
6. جبران ، مسعود ، الرائد معجم لغوي عصري ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط ع ، 1981 م.
7. جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ، ج 2 ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1982.
8. الحسيني ، اياد عبد الله ، التكوين الفني للخط العربي وفق اسس التصميم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط 1 ، بغداد ، 2002 م .
9. حلیم ، آمال ، موجز في علم الجمال ، ط 1 ، مكتبة المجمع العلمي العربي للنشر والتوزيع ، عمان ، الاردن ، 2007 م

10. الخفاجي ، قيس بن حمزة ، المفارقة في شعر الرواد ، دار الارقم للطباعة والنشر ، ط1 ، بغداد ، 2007 م .
11. زكريا ، ابراهيم ، مشكلة البنية ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، 1976 م .
12. الزواوي ، بغورة ، المنهج البنيوي في الاصول والمبادئ والتطبيقات ، ط1 ، دار الهدى للنشر ، الجزائر ، 2002 م .
13. سبباق ، صليحة ، المفارقة في الشعر العربي الحديث بين السلطة والابداع ومرجعية التنظير ، مجلة اللغة الوظيفية ، جامعة حسنية بن بو علي ، الشلف ، 2015م .
14. سعد ، سمر محمد ، بحث في العلامة المرئية ، المنظمة العربية للترجمة ، ط1 ، بيروت ، 2012م .
15. الشناوي ، سليمان محمد وآخرون ، علم النفس ، مطابع قطر ، الدوحة ، 1979م .
16. عابدين ، علي ، دراسة في سايكولوجية الملابس ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، مصر ، 1996م .
17. عبد الحميد ، شاكراً ، الفنون البصرية وعبقورية الادراك ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2008 م .
18. عبدالرضا ، بهية ، داود ، بناء قواعد لدلالات المضمون في التكوينات الخطية ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، قسم التصميم ، 1997.

19. عبو ، فرج ، علم عناصر الفن ، ج2 ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، دار دلفين للنشر ، ايطاليا ، 1982م .
20. عثمان ، سيد احمد ، فؤاد ابو حطب ، التفكير دراسات نفسية ، مكتبة الانجلو المصرية ، 1972م .
21. عرابي ، اسعد ، الاطار في اللوحة التشكيلية ضرورة خلايه وأسى روحي ، مجلة فنون عربية ، العدد 1 ، مج2 ، بغداد، دار آفاق عربية، 1982م .
22. عز الدين ، اسماعيل ، الشعر العربي وقضاياها وظواهره الفنية والمعنوية ، ط3 ، دار العودة ، بيروت ، 1981م .
23. عسكر ، نجم عبد الله ، مستوى تلقي الفن البصري لدى طلبة جامعة ديالى ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة ديالى ، كلية الفنون الجميلة ، قسم التربية الفنية ، 2014 م .
24. عصفور ، جابر ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، القاهرة ، د.ت.
25. عناد ، زينا محمد ، السمات الفكرية والجمالية للتكوينات الفنية في التصميم الطباعي المعاصر ، بحث منشور في وقائع المؤتمر العلمي الاول الدولي لكلية الفنون والتصميم ، جامعة الزرقاء ، الاردن ، 2016م .
26. فرمان، عدي ناظم، الخصائص الفنية لخط الثلث في المدرسة البغدادية الخطاط هاشم البغدادي انموذجاً ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 2004 .
27. الفضلي ، سعدية محسن عايد ، ثقافة الصورة ودورها في اثراء التدنوق الفني لدى المتلقي ، رسالة ماجستير غير منشورة ، المملكة العربية السعودية ، 2010 م .

28. كلي ، بول ، نظرية التشكيل ، ط1 ، ترجمة وتقديم:- عادل السبوي ، القاهرة ، دار ميريت ، 2003م .
29. مجلة فكر وفن ، التباينات الشكلية في فن الرسم ، البرت تايلر، العدد 334 ، 1979م .
30. محمود ، امل عبد العزيز ، القاموس العربي الشامل ، هيئة الابحاث والترجمة ، دار الراتب الجامعية ، ط 1 ، بيروت ، 1997م .
31. المعجم الوسيط ، ابراهيم انيس ، طبعة المكتبة الاسلامية ، ط2 ج 2 ، تركيا ، ب.ت .
32. نعمان ، منصور ، الرؤية والتعبيرية في الفن والفكر ، جريدة البناء ، العدد 1984 ، 2016م .
33. اليوسفي ، محمد لطيف ، بنية الشعر العربي المعاصر ، دار سرار للنشر ، تونس ، 1985م .

مبدأ التطهير المسيحي وتمثلاته في فن الطباعة الخشبية في العصور الوسطى

The principle of Christian purification and its representations in the art of medieval woodblock printing

أ.م.د. ازهار كاظم كريم

جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة / قسم التربية الفنية

Dr.Azhar Kazem Karim

University of Babylon / College of Fine Arts / Department of Art Education

Kadhimazhar80@gmail.com

ملخص البحث :

يتألف البحث الحالي من أربعة فصول، أهتم الأول منها ببيان مشكلة البحث والتي تحددت بالإجابة عن التساؤل الآتي: ما هي تمثلات التطهير المسيحي في فن المطبوعات الخشبية في القرون الوسطى؟

وأهمية البحث والحاجة إليه ثم هدف البحث المتمثل في -تعرف تمثلات مبدأ التطهير المسيحي في فن المطبوعات الخشبية في العصور الوسطى ثم حدود البحث وتحديد المصطلحات ، فيما اشتمل الفصل الثاني على مبحثين هما : المبحث الأول : مفهوم التطهير في الدين والفلسفة

المبحث الثاني : فن الطباعة الخشبية الأوربي في العصور الوسطى ثم المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري ، وشمل الفصل الثالث إجراءات البحث المتمثلة في مجتمع البحث ، وعينة البحث ، وأداة البحث ، ومنهج البحث، ثم تحليل عينة البحث البالغة (5) نماذج من نتائج الطباعة الخشبية الدينية في العصور الوسطى في أوروبا

أما الفصل الرابع فاحتوى على نتائج البحث ومنها :

- 1- تميزت معظم الطبوعات الخشبية للعصور الوسطى بالإيحاء بوجود البعد الثالث والعمق المكاني وتجسيم التفاصيل عن طريق الظلال في شكل خطوط متجاورة واستغلال المساحة لكرائية الفراغ في العمل الفني .
 - 2- تسعى الكنيسة لغرس أفكار التلبس الشيطاني في عقول الناس لإبعادهم عن الرذيلة والخطايا بوصفها وحي شيطاني يجعل الإنسان يخسر نفسه أمله في الخلاص الأبدي عند الحساب إذا تبع ملذاته وأهوائه في الحياة الدنيا .
- الاستنتاجات :

- 1- الطبوعات الخشبية خطاب ديني واضح موجه لعامة الشعب البسطاء في القرون الوسطى ذو وظيفة تبشيرية توجيهية لإبلاغ محتوى ديني عقائدي بلا تفاصيل معقدة على الفكر .
- وكذلك التوصيات والمقترحات وفهرس مصادر البحث وملخص البحث باللغة الانكليزية.
- الكلمات المفتاحية: التطهير – الطباعة الخشبية – العصور الوسطى

Summary:

The current research consists of four chapters, the first of which is concerned with the statement of the research problem, which was determined by answering the following question: What are the representations of Christian purification in the art of woodblock prints in the Middle Ages?

And the importance of research and the need for it, then the research goal represented in - identifying the

representations of the Christian purification principle in the art of woodblock prints in the Middle Ages

Then the limits of research and definition of terms, while the second chapter included two sections:

The first topic: the concept of purification in religion and philosophy

The second topic: the art of European woodblock printing in the Middle Ages

Then the indicators that the theoretical framework ended with, and the third chapter included the research procedures represented in the research community, the research sample, the research tool, and the research methodology, then the analysis of the research sample amounting to (5) models of religious woodblock print productions in the Middle Ages in Europe

As for the fourth chapter, it contained the results of the research, including:

1-Most of the woodblock prints of the Middle Ages were distinguished by suggesting the presence of the third dimension, spatial depth, embodiment of details through shadows in the form of adjacent lines, and the exploitation of space to hate the void in the artwork.

2-The Church seeks to inculcate ideas of satanic deception in people's minds to keep them away from vice and sins, as

it is a satanic revelation that makes a person lose himself and his hope for eternal salvation at the reckoning if he follows his pleasures and whims in this worldly life.

Conclusions:

1-The woodblock prints are clear religious discourse addressed to the common people in the Middle Ages, with a missionary and directive function to convey doctrinal religious content without complicated details of thought.

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

Keywords: purification - woodblock printing - the Middle Ages

الفصل الأول

مشكلة البحث :

تنقسم أفكار ورغبات وسلوكيات الإنسان بين مفهومي الخير والشر فأما ان يسير في طريق الإيمان بالحق والعدالة والفضيلة البشرية التي وضعها الرحمن فيه ، وأما ان يتبع شهواته وغرائزه وطمعه ليسير في طريق الشيطان الذي يسعى لإفساد الناس وعصيان خالقهم العظيم ، وقد وجد هذا الصراع الأزلي منذ قديم الزمان ونبهت إليه معظم الديانات السماوية والوضعية ، غير ان قوى الشر في الشياطين والجن تظل تلاحق الإنسان وتراوده لتتمكن من السيطرة والاستحواذ عليه ، ومن هنا ظهر مفهوم التملك أو المس الشيطاني الذي يعني دخول الشياطين والجن إلى جسد الإنسان ثم ترفض الخروج منه إلا بالقوة الرحمانية والتعاويذ والنصوص المقدسة التي تدرج تحت مفهوم التطهير والذي يستلزم تدخل رجال الدين واستخدام اشد الطرق قسوة

وإصرارا لإجبار الشياطين على الخروج من الأجساد ، وقد عرفت الحضارات العراقية القديمة مثل هذه الطقوس التي يقوم بها متخصصون لهم خبرات وتجارب ومعرفة بالشياطين والجن ، وقد استمد الفيلسوف اليوناني أرسطو مفهوم التطهير من هذه الفكرة حيث أشار إلى ان الفن قادر على تطهير نفس المتلقي من العواطف المضطربة والقلق النفسي في صراعات الخير والشر عن طريق التطهير الذي يعني التنفيس المصحوب بالشفقة والخوف لتستقر نفس المتلقي في نهاية المطاف على طريق الخير والصلاح ، وقد ورد في الإنجيل المقدس ان السيد المسيح (ع) عالج رجلين ممسوسين ، غير ان الكنيسة طورت التطهير الديني إلى علم خاص يتضمن قراءة نصوص من الإنجيل ورش الماء المقدس وإطعام الممسوسين من الخبز والخمر التي ترمز إلى لحم يسوع ودمه لإقناع الشيطان بالخروج من الجسد أو إجباره عن طريق التعذيب والضرب والكي بالنار والتي قد تنتهي بالقتل لإتلاف الجسد المرتبط بالشيطان وإنقاذ الروح النقية ، وقد صورت هذه الممارسات الكنسية في أعمال فنية مبكرة من نتاجات فن الطباعة الخشبية في العصور الوسطى على صفحات المخطوطات أو في مطبوعات توزعها الكنيسة على الناس لهدايتهم وإخافتهم من تلبس الشياطين بأجسادهم لأنها مكن الخطيئة حيث سعى الفنانون إلى تصوير جوانب مهمة من هذه الممارسات الدينية وتوثيقها في طباعات منفذة بطريقة حفر القوالب الخشبية ثم تغطيتها بالأحبار وطباعتها على الورق كجزء من الجهود التي يقدمها الفنانون خدمة للدين والمجتمع .

من هنا يمكن تلخيص مشكلة البحث الحالي بالتساؤل التالي : ما هي تمثيلات مبدأ التطهير المسيحي في فن المطبوعات الخشبية في القرون الوسطى ؟

أهمية البحث والحاجة إليه :

- 1- يتتبع البحث الحالي نشأة وتطور مفهوم التطهير من الحضارات القديمة وتبلوره كممارسة دينية لطرد الشياطين في الديانة المسيحية .
- 2- يكشف البحث عن أنواع الممارسات الطقوسية للتطهير في الدين المسيحي .

3- يعرض البحث لنشأة وتطور فن الطباعة الخشبية وصولاً إلى فنون العصور الوسطى في أوروبا .

4- يفيد طلبة الدراسات الأولية والعليا في مجال فن الطباعة الخشبية وفن العصور الوسطى .

هدف البحث : تعرف تمثلات التطهير المسيحي في فن الطباعة الخشبية في العصور الوسطى.

حدود البحث : موضوعية : المطبوعات الخشبية الدينية في العصور الوسطى .

زمانية : 1220-1450م

مكانية : أوروبا

تحديد المصطلحات :

التطهير: لغة

التطهير(اسم) طَهَرَ، نَقَى : وَهُوَ تَنْقِيَةُ النَّفْسِ (الفراهيدي، الخليل بن أحمد: 1972، ص 38) .

التطهير : تنظيف وإزالة الأنجاس والخبائث (نخبة الفقهاء: 2020، ص242).

اصطلاحاً : التطهير (Catharsis)

- التطهير التنفيس عن النفس وتهذيبها من خلال عاطفتي الشفقة والخوف عن طريق الفن تغير حاد في العاطفة يؤول إلى تطهير النفس من العواطف الزائدة (حفناوي، بعلي،(حفناوي، بعلي: 2018، ص101)

- وعرف أرسطو التطهير في كتاب فن الشعر حين قارن فيه تأثير المأساة في عقل المتفرج بتأثير التطهير في الجسد (ارسطو: 2019، ص17).

التطهير المسيحي : الاندماج عن طريق الألم والعذاب الأليم للنفوس البارة بهدف التكفير عن الخطايا ، وتخليص الروح من آثام الجسد المادي الذي هو منبع الآثام ومسكن الشياطين (ايشو جورج: 2021، ص70) .

العصور الوسطى : تسمية تطلق على مرحلة زمنية في التاريخ الأوروبي امتدت من القرن الخامس الميلادي حتى القرن الخامس عشر الميلادي ، بدأت بانحيار الإمبراطورية الرومانية واستمرت حتى عصر النهضة ، وسيطرت فيها الكنيسة على كل نواحي الحياة في أوروبا فانتشر الجهل والتخلف والانحطاط الاجتماعي والاقتصادي والثقافي (البهجي، ايناس حسني: 2017، ص29) .

الفصل الثاني

المبحث الأول : مفهوم التطهير في الدين والفلسفة

شاعت فكرة تلبس الشياطين للناس ووسائل مواجهتهم في بلاد ما بين النهرين القديمة فوضعت الكثير من التعاويذ والطقوس السحرية لمعالجة حالات المرض وموت الأطفال والجنون عن طريق التمايم والتعاويذ الوقائية ، كما ظهرت شخصية الكاهن أو الساحر طارد الأرواح الشريرة الذي يدعى (سيبو) وهو شخص محترف يقوم بتأدية طقوس مجربة مع وجود جملة من الأدوات تحت تصرفه مثل التراب والماء المأخوذين من المعبد أو التراتيل الدينية وتكون مخصصة لقضية محاربة الشياطين وطرده الأرواح الشريرة التي يمكن ان تتخذ أشكالا وملامح مختلفة فكانت طقوس طرد الشياطين تعتمد على السياق المحدد لكل من الزمان والمكان (السعدي، حسين عليوي عبد الحسين: 2018، ص287).

من جانب آخر كانت البيوت العراقية القديمة مليئة بأنواع مختلفة من التمايم البسيطة والتماثيل ، المصممة غالبا للاستخدام المنزلي كحفظ الأفراد أو طرد الحسد أو زيادة الرزق مع أنواع مختلفة من التعاويذ الطقسية ، فيما كانت مهمة الساحر أو المعالج تتلخص في شفاء المرض أو العجز الجنسي أو حتى سوء الحظ وقلة الأرزاق التي يمكن أن تصيب الفرد ويقوم عادة بتوجيه عائلته المريض أو الممسوس لتقديم القرابين والنذور إلى الآلهة لكسب رضاها ومساعدتها في تطهير الأشخاص من الأمراض أو العلل التي تسببها القوى الشريرة أو من تلبس الشياطين لأجسادهم(الأحمد، سامي سعيد: 1975، ص6)

طرد الأرواح الشريرة (من اليونانية القديمة ملزم بالقسم هو ممارسة دينية أو روحية لطرد الشياطين أو الجن أو الكيانات الروحية الحاقدة الأخرى من شخص أو منطقة يعتقد أنها ممسوسة أو مملوكة للجن والشياطين ويتم تطهيرها اعتمادا على المعتقدات الروحية للكهان الذي يمثل طارد الأرواح الشريرة والذي يمكنه القيام بذلك عن طريق جعل الكيان الشرير داخل الجسد المتلبس يقسم بتركه والخروج منه من خلال أداء طقوس متقنة أو ببساطة عن طريق أمره بالرحيل باسم قوة أعلى منه ، وفي حالة رفضه الخروج أو العصيان فان الكاهن يبدأ بممارسة التعذيب على الجسد لأنه مسكن الشياطين والجن حيث لا يمكنها الوصول إلى الروح التي تبقى نقية ، وكلما زادت وطأة التعذيب على الجسد كلما تألمت الشياطين داخله ورغبت في الخروج للإفلات من العذاب (بربارة، فؤاد جرجي: 2014، ص53)

وهذه الممارسة قديمة وجزء من نظام المعتقدات في العديد من الثقافات والأديان عبر التاريخ وفي معظم بقاع العالم تحتوي على تقاليد طرد الأرواح الشريرة ، وهي في اللغة اليونانية القديمة تسمى طقوس الاستحضار أو الطرد أو التطهير وتشمل مجموعة من الإجراءات التي تهدف إلى إزالة الاضطرابات النفسية أو الجسدية أو العقلية التي تعزى إلى وجود أرواح غير مرغوب فيها مجاورة للروح الأصلية عن طريق التعذيب ويمارس طرد الأرواح الشريرة في جميع أنحاء العالم ويمثل ، وقد وظف الفيلسوف اليوناني أرسطو مفهوم التطهير في فلسفته الجمالية حول وظيفة العمل الفني والتي تتلخص في تنقية أو تطهير العواطف من خلال إثارة الشفقة والخوف عن طريق الفن في المقام الأول (فارنتن، بنيامين: 1948، ص152)

ومصطلح التطهير (Catharsis) هو استعارة استخدمها أرسطو في الشعر لوصف آثار المأساة الحقيقية على المتفرج ، ويظهر في نسق التفكير الأرسطي نمط الاستخدام المشتق من المصطلح الطبي اليوناني لمصطلح التطهير حيث يرى أرسطو أن الغرض من المأساة هو إثارة الرعب والشفقة وبالتالي التمهيد لتنقيس هذه المشاعر أي تطهير النفس منها ، وقد ظل المعنى الدقيق لمصطلح التطهير موضوع نقاش نقدي

على مر القرون ، حيث رأى الكاتب المسرحي والناقد الأدبي الألماني ليسينج (1729-1781م) أن التطهير يحول المشاعر المضطربة إلى تصرفات فاضلة ، حيث يعمل الخوف والشفقة اللذين يثيرهما مصير البطل المأساوي على تحذير المشاهد من إغراء الشياطين له بفعل الخطايا وكان تفسيره للتطهير يأتي من خلال تجربة الخوف بشكل غير مباشر في موقف خاضع للرقابة إذ يتم توجيه مخاوف المشاهد إلى الخارج ، فتكون المأساة ذات تأثير صحي على المتلقي (ترحيني، فائز: 1988، ص97).

يكتب أرسطو أن وظيفة المأساة هي إثارة مشاعر الشفقة والخوف والتأثير على هذه المشاعر. استخدم أرسطو مصطلح التطهير بمعنى التنقية ، وقد فضل أرسطو الاستعارة الطبية لمفهوم التطهير للدلالة على التأثير المرضي على الروح كونه مشابه لتأثير الدواء على الجسم ، كما يؤكد أرسطو ان الانفعال الديني يمكن إثارته بإيقاعات معينة تثير الهيجان الديني وتسبب اضطرابا نفسيا وروحيا (كولرهانس، صائد: 2017، ص118).

ورد في الفكر المسيحي ان السيد المسيح (ع) قام بمعجزة عظيمة حين أمر الأرواح النجسة أن تخرج من رجلين ولكن الشياطين لم تطع أمر المسيح في الحال ولم يحاول المسيح أن يجبرهم على الخروج من الرجال على الفور إذ ربما لن يتمكن الرجال من النجاة من طرد الأرواح الشريرة بالقوة فقد تسبب طرد الأرواح الشريرة في حدوث تشنجات في الرجلين لذا فانه عاد واستخدم قوته العظيمة لإخراج الشياطين من الرجلين ولكن باهتمام حكيم ولطيف وحذر (انجيل، متى: 1998، ص28-34)

في مجتمع العصور الوسطى ، كانت إحدى الوظائف الرئيسية للقديسين والكهنة الكبار هي أشفاء الناس على غرار فعل السيد المسيح (ع) الذي كانت لديه القدرة على علاج المرضى ، لذا صارت تعوى إلى القديس في العصور الوسطى القدرة على أداء معجزات الشفاء ، وشكلت مسالة طرد الأرواح الشريرة مهمة مركزية بالنسبة للواجبات العلاجية في ممارسة طرد الأرواح الشريرة فيما مثل جسد

الشخص الممسوس نوعا من ساحة معركة بين قوى الخير والشر وكل فعل طرد أرواح قام به القديسون كان يعد جزءا من الصراع الأبدي بين الله والشیطان (ناظم، عباس: 1996، ص101)

ان سبب لجوء القديسين والكهنة إلى تعذيب الممسوسين يرجع إلى عدم رغبة الشيطان في ترك الجسد قبل استدعاء قديس معين وهو ما تعده الكنيسة دليلا خارقا للطبيعة على سلطتها على قوى الشر ، وفي معركتهم ضد الشياطين يستخدم القديسون ثلاثة من أكثر الوسائل الشائعة للشفاء المعجزة وهي (الصليب والصلاة والماء المقدس) إذ ان الشياطين تحترق بالماء المقدس المستخدم من قبل الكنيسة في غسل الموتى ، كما كان يتم استخدام بعض الوسائل الأكثر قسوة مثل ضرب الشيطان في حين أن الضربات كانت بالطبع موجهة إلى جسد الإنسان ويصاحب عمليات الضرب تقطير الماء المقدس على شفاه الضحايا في بعض الأحيان يكون الشخص الممسوس مغمورا في حوض ملئ بالماء المقدس (الراهب، ثيماوثوس، 2015)

ويركز القديس المعالج على الحوار مع الشيطان الذي يتحدث من خلال الممسوسين فتكون كلمات الشيطان هي كلمات حوارية ، كما يمكن ان يتجلى رد فعل الشيطان بطرق مختلفة حيث يقوم بالسخرية من أساليب طرده ويسخر من القديس ويقوم بشتمه والبصاق عليه وفي مثل هذه الحالات كان القديس يوصي بتشديد العذابات ويضرب جسد الشخص بالسياط القاسية وغالبا ما كان القديسون يصرحون بان لدى الضحايا أكثر من مجرد شيطان واحد ففي هذه الحالة تصبح الطقوس معقدة للغاية ، كما كانت إحدى المشكلات الرئيسية التي كان على القديسين مواجهتها أثناء طرد الأرواح الشريرة هي كيفية منع الشيطان المطرود من الدخول مرة أخرى إلى جسد الممسوس ، وكلما اشتد القتال مع الشيطان كانت النتيجة أفضل ، وان وسائل التعذيب تشتد قوة على أمل ان تجعل الحياة في جسد الضحية لا تطاق بالنسبة للشيطان (اليسوعي، الأب صبحي حموي: 1994، ص290)

وبالنسبة للكنيسة المسيحية كان تطهير الناس من الشيطان يعني في المقام الأول القتال مع الشيطان ويجري اعتبار الضحية كما لو كانت ساحة معركة بين القوى الإلهية والقوى الجهنمية لذا كان الكهنة يبرعون في ابتكار وسائل التعذيب الشديد الذي لا يمكن للجسد البشري تحمله ، وحين يصل المعالجون إلى قناعة بعدم إمكانية إخراج الجن أو الشيطان أو عدد من الشياطين من جسد الإنسان كانوا يقررون التخلص من الجسد لكي يتم تحرير الروح المسيحية النقية من أسر الشيطان ، فكان يتم حرق الضحية بالنار الملتهبة مع قراءة نصوص من الإنجيل لكي لا تتأثر الروح بالحرق ولكي يعلم الشيطان انه لن ينجح أبدا في محاربة رجال الدين المتسلحين بالإيمان والإنجيل وقوة الكنيسة ، وبذلك تكون حياة الضحية لا قيمة لها في سياق هذا الصراع المقدس بين الإيمان والشياطين (القمص ، ميخائيل جرجس، 2010، ص375)

وتؤكد مدونات القرون الوسطى انه تم إجراء عمليات الحرق وقطع الرؤوس أو شق البطون واستخراج القلوب من الضحايا كحل أخير لإخراج الشياطين من أجسادهم ولتحرير الأرواح النقية من هذه الأجساد المسكون بالشر والتي قد تنتشوه وتتغير سماتها أو تصبح ملامحها بشعة مخيفة أثناء تلبسها من قبل القوى الشريرة ، فيما اعتبرت الكنيسة ان نجاح عمليات طرد الأرواح الشريرة ولو عن طريق القتل كانت تثير الرعب لدى الناس وتدفعهم نحو الفضيلة والإيمان وهي مفيدة في تجنيد مؤمنين جدد لدين المسيحية بفضل طرد الأرواح الشريرة بصفتها معركة مرئية يمكن رؤيتها واقعا بين مراجع خارقة للطبيعة (فيليب، كامل: 2012، ص39-40) .

في العصور الوسطى في أوروبا أصبح طرد الأرواح الشريرة شائعا بقوة في أوساط المجتمعات الفقيرة والفلاحية والمشردين ، فكان تغير صوت الشخص يعد علامة على التلبس الشيطاني لان الشيطان أصبح يتكلم بصوته الخاص عن طريق لسان الشخص الممسوس ، وهنا كان لابد من عمليات التطهير التي تبدأ من الحواريات ورش الماء المقدس وتنتهي بالشنق أو الحرق أو شد الجسد بالآلات الميكانيكية وتقطيع أوصاله أو

تدويره على عجلة معلقة في الهواء من اجل إزعاج الشيطان الساكن فيه (مجدي، صادق: 1997، ص39-40)

وقد ثبت تاريخيا انه تم إجراء طرد الأرواح الشريرة على أفراد كانوا يعانون من مشاكل فسيولوجية أو نفسية طبيعية وليس لأولئك الذين يعانون من مشاكل أخلاقية نتيجة لتأثير الحيازة الشيطانية ، حيث كان يعتقد أن تأثير الشياطين كان طبيا جسديا محضا يتجلى في شكل أمراض فسيولوجية أو سلوكيات مدمرة وعزلة ذاتية تظهر غالبا كمواضيع للعلاج الديني المسيحي ، وبوجه عام فقد كان المسيحيون ينظرون إلى مختلف المشاكل الطبية على أنها نتيجة لخطيئة معينة ، ولم يتم التفكير خلال القرون الوسطى على أنها أنواع من المشكلات الطبية التي لا يمكن تخفيفها أو شفاؤها بواسطة الصلاة والتعذيب من أجل النجاة وطرد الأرواح الشريرة ، وعلى المستوى الاجتماعي العام يربط طرد الأرواح الشريرة بالتطهير الأخلاقي الذي يتحقق من خلال نبذ المرء للإغواء والتأثير الشيطاني (طرييه، جيزل فرح: 2004، ص118).

المبحث الثاني : فن الطباعة الخشبية الأوربي في العصور الوسطى

بدأ تاريخ الطباعة بحدود 3000 قبل الميلاد على ارض العراق القديم عندما اخترع السومريون الأختام الأسطوانية التي تستخدم للمصادقة على المستندات المدونة على ألواح الطين وكانت تقوم على فكرة نقل الشكل الذي يمثل الطبعة الموجبة من حفر غائر يمثل القالب السالب ويحفر على اسطوانة حجرية صغيرة تحمل رسوما وعلامات خاصة بكل فرد وتمثل ختمه الشخصي المميز (الحسيني، ايداد حسني: 2008، ص24).



ختم اسطوانتي سومري

وقد ظهرت أولى أشكال الطباعة الخشبية على الأقمشة والورق في الصين بحلول القرن السابع خلال عهد أسرة تانغ ، مما أدى إلى انتشار إنتاج الكتب وطباعة القوالب الخشبية في أجزاء أخرى من آسيا مثل كوريا واليابان (الرفاعي، عبد الجبار: 1993، ص19)

والطباعة بواسطة القوالب الخشبية هي تقنية طباعية يقوم فيها الفنان بحفر صورة على سطح من الخشب ثم يقوم بنقل الأشكال من السطوح البارزة وتصبح السطوح الغائرة غير داخلية في العمل الطباعي حيث ينشر الفنان الحبر على وجه الكتلة ويطبّع على الورق أو القماش باستخدام ضغط منخفض ، وعادة ما تتعرض القوالب الخشبية إلى التلف بنسبة أقل من لوحات الطباعة النحاسية ، ولها طابع مميز باللون الأسود على الورق الأبيض كما يمكن استخدام الألوان في هذه الطباعة باستخدام عدة قوالب لنفس التصميم المطلوب (كامل ، محمد : 1994، ص53)

وقد شاع أولا استخدام القوالب الخشبية المحفورة في الطباعة على القماش حيث يرجع تاريخ أقدم الأمثلة الباقية من الصين إلى ما قبل سنة 220 ميلادية ، فيما ظهرت الطباعة الخشبية على الورق في الصين خلال عهد أسرة تانغ بحلول القرن السابع الميلادي وظلت هي الطريقة الأكثر شيوعا في شرق آسيا لطباعة الكتب والنصوص الأخرى وكذلك الصور والتي ما لبثت ان انتقلت إلى اليابان وتعد أشهر أنواع المطبوعات الفنية اليابانية هي المنفذة على قوالب خشبية برع فيها اليابانيون وأولوها اهتماما خاصا في مجال فن تصوير المناظر الطبيعية والأشكال الزخرفية والكتابات المدرجة إلى جانب الرسوم المطبوعة (كامل، محمد: 1994، ص39).

وقد شاع استخدام الطباعة الخشبية في أوروبا بدايات القرن الثالث عشر الميلادي إذ انتشرت الطباعة الخشبية عبر آسيا حتى وصلت أوروبا بحلول عام 1000 بعد الميلاد حيث أمكن العثور على بعض نماذج الطباعة الخشبية في الإمبراطورية البيزنطية بحدود سنة 1220م ، ثم أصبحت الطباعة على القماش شائعة في أوروبا

بحلول عام 1300م في القرن الثالث عشر الميلادي (احمد، عطية الله: 1975، ص199)

(وقد شاعت الطباعة على الجلود والحريير والأقمشة ، لكن جميع هذه المواد لم تكن مناسبة للطباعة أو أنها غالية الثمن ، وقد بدأت صناعة الورق في الصين ثم انتقلت عن طريق العرب إلى اسبانيا ومن ثم انتشرت في أوروبا في القرن الثاني عشر الميلادي وقد أصبحت صناعة الورق مألوفة في نهاية القرن الرابع عشر الميلادي (عبد اللطيف، سلمان: 2016، ص20-21)

فقد تم استخدام قوالب خشبية مماثلة في العصور الوسطى من قبل كتاب العدل وغيرهم من الموظفين العموميين لطباعة التوقيعات على المستندات ومن قبل صانعي الملابس الايطاليين لإضافة الألوان على الحريير والأقمشة الأخرى ومن قبل مزخرفي المخطوطات لطبع الخطوط العريضة للحروف الأولية التي تبدأ بها العبارات المكتوبة في النصوص والتي تكون كبيرة الحجم ومزودة بزخارف تحيد بهذه الحروف (سيد، رشيد احمد: 1966، ص130)

وفي حدود النصوص المدونة في أوروبا فان الحقيقة المعروفة على وجه اليقين من تاريخ النقش على الخشب هي أنه في الربع الأول من القرن الرابع عشر كانت هناك مطبوعات غير منمقة بشكل تام موزعة في شمال أوروبا تمثل مشاهد من الكتاب المقدس وحياة القديسين ، وكانت هذه الصور تطبع على ورقة واحدة ، وكانت الخطوط العريضة مطبوعة من قوالب خشبية منقوشة (Moser , Barry: 2006, p10)

ففي العصور الوسطى عدت هذه المطبوعات عالية القيمة من الناحية الدينية لأنها كانت في معظمها أعمال فنية وهي تحظى باهتمام كبير، إذ كانت هذه الصور الأولى التي حصل عليها عامة الناس على الإطلاق وأمكن نسخها بأعداد كبيرة لكي يتمكن المواطنون من وضعها في بيوتهم، ولا شك في أنها كانت تحظى بتقدير كبير على الرغم من بساطتها وخشونة مظهرها فقد اهتم بهم الفلاح الأوربي الفقير أو

الحرفي المتواضع في المدن الأوروبية الناشئة أو حتى في القرى والأرياف حين أعطيت له من قبل الرهبان ، مثل الصور الخشبية المنحوتة بعفوية وبساطة مظهرية في الإرساليات التبشيرية التي ترسلها الكنيسة أو في رحلات الحج إلى الكنائس الكبيرة التي يقوم بها المواطنون للتكفير عن الذنب أو لطلب الخلاص (اسماعيل، سراج الدين: 2007، ص58)

وكان هؤلاء الناس يعتزون بها كتذكارات ثمينة أو لأنها تمثل تذكيرا بالمبادئ الدينية والمواعظ المسيحية ، وكان هناك نوع آخر من المطبوعات فيه صور وكلمات من الإنجيل تقدمها الكنيسة للأشخاص الذين يقدمون صدقات صغيرة لبناء كنيسة أو زخرفة ضريح وهي بمثابة وصولات مقدمة من الكنيسة كمكافأة للشخص المتبرع كمكافأة على تقواه وتتضمن غالبا صورة للقديس الذي سميت باسمه الكنيسة المزمع بناؤها (منصور، احمد: 2005، ص20)

وكان هناك نوع آخر من المطبوعات الخشبية تقوم مواكب الرهبان بتوزيعها في شوارع المدن الأوروبية عندما تنظم مواكب كبيرة للتجول في البلدات المتقاربة ، وقد كان بعض هذه المطبوعات ملونة ببراعة فكانت ذات أهمية بالغة بين السكان الذين كانوا يعلقونها على الجدران المنخفضة لمساكنهم ، إذ لم تكن للتذكير بالتقوى فقط ، بل أنها تمثل حضورا ماديا للأشخاص المقدسين في منازل تظل ماثلة أمام أعينهم كل يوم لتذكيرهم بواقع الحياة المقدسة والموت المقدس للمسيح والقديسين الذين يأمل الفقراء في شفاعتهم حيث يكمن الخلاص (باصمد، اقبال، 2017، ص5738)

وعلى الرغم من تطور الحياة الفكرية للطبقات الاجتماعية العليا كانت علمانية لكن هذه المشاعر والعادات المستمدة من العصور الوسطى سمحت بظهور الطبقات المقدسة واستمرار طباعتها وانتشارها دون تغيير حتى ظهور حركة الإصلاح على يد الراهب مارتن لوتر 1517م ، وهكذا استمرت ورش الرهبان والنقابات في اغلب المدن الأوروبية الكبيرة في إصدار صور هؤلاء القديسين كما أطلقوا عليها بعد فترة طويلة

من التطور والارتقاء الفني بأنها أعمال فنية دينية راقية ونبيلة (إسماعيل ، سراج الدين: 2007، ص59)

وقد ظلت المطبوعات الخشبية وفقاً للروح التعبدية الزاهدة المستمرة من إيمانات القرون الوسطى الحقيقية تحفر وتطبع بدون اسم الحرفي أو حتى الاسم المستعار بل أنها ظلت غير مميزة بأي علامات شخصية ، بل تعتمد الفنانون ان لا يكون فيها سمات فنية أو عملية مميزة كثيرة تسمح بإظهار الاختلاف في وقت ومكان إنتاجها ، باستثناء أن خطوطها في البداية كانت أكثر دائرية وتدفقاً بينما صارت بعد سنوات حادة الزوايا مع وجود الاختلافات البسيطة في اختيار ألوانها ودرجات إضاءتها (Margsret, Macnair: 1928, p27)

وفي العصور الوسطى شاعت صناعة أوراق اللعب وأوراق قراءة الحظ (التاروت) واغلب هذه المطبوعات الخشبية كانت قد رسمت باليد وزودت بحروف وعلامات مطبوعة بتقنية الأشكال المفرغة (الاستنسل) ثم سرعان ما أصبح تصنيع بطاقات القمار والمطبوعات المقدسة تجارة مزدهرة ، فأصبح تصدير هذه المواد إلى إيطاليا كبيراً لدرجة أن مجلس الشيوخ الفينيسي في إيطاليا اصدر مرسوماً يعد أقدم وثيقة تتعلق بالنقش على الخشب في إيطاليا تمنع استيرادها إلى مدينة البندقية ، وذلك لان النقابة الخاصة بالمدينة كانت قد بدأت مشروعها الخاص لطباعة أوراق اللعب وأوراق التاروت فكان لابد من حماية هذا النشاط الاقتصادي في المدينة من المنافسة الأجنبية ، ومع ذلك فان الحفر والطباعة الخشبية باعتبارها عملية واحدة فقط في حرفة صانع البطاقات وصانع الطباعة ، قد ظلت بدون اسم مميز لفترة طويلة بعد اختراعها (احمد، محمد محمود سليمان: 1995، ص28)

في نهايات القرن الرابع عشر الميلادي احتل النقش على الخشب وهو أصغر فروع فنون التصميم ، بعد عصور من التاريخ الغامض وغير الملحوظ مكانة ثابتة وتم الاعتراف به باعتباره حرفة صناعية جديدة ، وكان اكتشافه في الفن موازياً لاختراع الطباعة في الأدب فقد مثلت الطباعة وسيلة بصرية مؤثرة لمضاعفة ونشر الأفكار

التي يعبر عنها الفن ، وخلق تقدير شعبي ومعرفة بالفن ولجعل التصميم الجميل في متناول مجموعة أكبر من الجماهير الشعبية البسيطة (احمد، محمد محمود سليمان: 1995، ص30)

وبذلك فقد ملأت الصورة فراغا عقليا وروحيا كبيرا في الحياة في العصور الوسطى فلم يكن الأمر مجرد أن اللوحات على جدران الكنائس تنقل مفاهيم أكثر نبلا إلى الفلاح والحرفي مما يمكن أن يتشكل من خيالهم البطيء من كلمات الواعظ مثل الأطفال ، بل أنهم فهموا من خلال الصور وتعمق إيمانهم من خلالها وفكروا في جميع المبادئ العليا عبر تلك الصور بدلا من مجرد سماع الكلمات فقد صارت أفكارهم تصويرية وليست لفظية ، وبذلك كان الرسم في الأمور الروحية لغة مؤثرة حقا ويجري تصديقها بقوة لأنها مرئية بالعين (حمودة، فاتن شوقي: 2011، ص34)

ففي المستوى الثقافي المتدني للطبقات الأوربية الفقيرة لم يتمكن هؤلاء من التفكير ولم يكن بإمكانهم فهم البيانات والنصوص الفكرية بسهولة إذ لم يكن بإمكانهم تخيلها بوضوح ، بينما جعلتهم المطبوعات الخشبية قادرين على رؤيته وهذا ما يفسر الانتشار السريع للفن الجديد ، وشعبية وفائدة المطبوعات المقدسة التي استخدمت على نطاق واسع لنقل الأفكار الدينية وتأجيج المشاعر الدينية (حمودة، فاتن شوقي: 2011، ص34-35)

بهذا فان النقش على الخشب يظهر من البداية في دعوته الحقيقية كفن جماهيري في خدمة الشعب وكان تأثيره واسعا إلى درجة يمكن اعتباره من القوى العظمى التي استطاعت ان تحول العقل القرواوسطي إلى العقل النهضوي العلمي المتقدم ثم العقل الحديث كان النقش على الخشب في الوقت نفسه نتاج الرغبة في التغيير والجهد المبذول تجاهه وكانت الطباعة مرآة للحركة التطورية أكثر قيمة لأن الفن أصبح مرتبطاً بشكل وثيق بالحياة الشعبية أكثر من أي فن آخر ، لقد خدمت الطباعة في البداية مبادئ الديانة القرواوسطية لكنها قدمت فيما بعد مساعدة قيمة في

نشوء وتقدم الإصلاح ، حيث أنها جعلت أقدم الكتب المطبوعة أكثر جاذبية وأسهمت في تثقيف العين لإدراك الجمال (إسماعيل ، سراج الدين: 2007، ص61)
المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري :

- 1- ظهرت فكرة تلبس الشياطين للناس ووسائل مواجهتهم في بلاد ما بين النهرين القديمة فوضعت الكثير من التعاويذ والطقوس السحرية على يد الكاهن أو الساحر طارد الأرواح الشريرة الذي يقوم بتأدية طقوس لطرد الأرواح الشريرة .
- 2- وظف الفيلسوف أرسطو مفهوم التطهير في فلسفته الجمالية حول وظيفة العمل الفني والتي تتلخص في تنقية أو تطهير العواطف من خلال إثارة الشفقة والخوف عن طريق الفن في المقام الأول من خلال تجربة الخوف فتكون المأساة ذات تأثير صحي على المتلقي .
- 3- ورد في الفكر المسيحي ان السيد المسيح (ع) قام بمعجزة عظيمة حين اجبر الشياطين على الخروج من رجلين مما تسبب في حدوث تشنجات فأخرجها المسيح باهتمام وحذر .
- 4- لجأ القديسين والكهنة إلى تعذيب الممسوسين واستخدموا (الصليب والصلاة والماء المقدس) مع تعذيب جسد الإنسان الذي قد يصل حد الموت أو القتل لإخراج الشيطان وتنقية الروح .
- 5- اخترعت الطباعة بحدود 3000 قبل الميلاد على ارض العراق القديم بالأختام الأسطوانية بنقل الشكل من حفر غائر يطبع على الطين ويحمل علامات خاصة بكل فرد تمثل ختمه الشخصي .
- 6- ظهرت أولى أشكال الطباعة الخشبية على الأقمشة والورق في الصين بحلول القرن السابع خلال عهد أسرة تانغ ، مما أدى إلى انتشار إنتاج الكتب وطباعة القوالب الخشبية في أجزاء أخرى من آسيا مثل كوريا واليابان .

- 7- في القرون الوسطى عدت المطبوعات الخشبية ذات قيمة دينية فجرى نسخها بأعداد وانتشرت في القرى والأرياف وهي طبعا خشبية بسيطة ترسلها الكنيسة ويتخذها المواطنون للتكفير عن الذنب أو لطلب الخلاص .
- 8- ملأت الصورة فراغا عقليا وروحيا كبيرا في العصور الوسطى عمقت إيمان الجمهور ونشرت المبادئ العليا عبر تلك الصور بدلا من مجرد سماع الكلمات فقد صارت أفكارهم تصويرية وليست لفظية ، وبذلك كان الفن في الأمور الروحية لغة مؤثرة حقا ويجري تصديقها بقوة لأنها مرئية بالعين .
- 9- أصبح النقش على الخشب فن جماهيري استطاع تحويل العقل القرواوسطي إلى العقل النهضوي العلمي بعد ان خدمت الطباعة مبادئ الديانة القرواوسطية ثم أسهمت في نشوء الإصلاح ، إذ جعلت الكتب المطبوعة جذابة أسهمت في تثقيف العين لإدراك الجمال .

الفصل الثالث

- أولا - مجتمع البحث:** بعد الجهد المبذول من قبل الباحثة في الاطلاع على الكتب والمصادر الفنية تمكنت من جمع (26) طبعة خشبية من نتاجات القرون الوسطى في أوروبا حول موضوع التطهير وطرده الأرواح الشريرة تمثل بمجملها مجتمع البحث الحالي
- ثانيا - عينة البحث:** قامت الباحثة باختيار عينة بحثها بطريقة قصدية وبواقع (5) نماذج من نتاجات فن الطباعة بالقوالب الخشبية في القرون الوسطى والتي تصور موضوعات التطهير وطرده الجن والشياطين من قبل الكنيسة .
- ثالثا - أداة البحث:** اعتمدت الباحثة على المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري بوصفها محكات لعملية تحليل عينة البحث .
- رابعا - منهج البحث:** اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي بطريقة التحليل

خامسا - تحليل العينة



أنموذج (1)

طبعة خشبية تبشيرية

1398م

17 X 9سم

الفنان مجهول

مكتبة متحف البرادو

مدريد | اسبانيا

تمثل هذه الطبعة الخشبية كائنا غريبا ذو قرون متشعبة وعلى قمة رأسه تاج مكون من فصوص مثلثة رأسه وجسد عاري وقد غطت ساقيه الحراشف وأقدامه تشبه أقدام الطيور الجارحة وهو يمسك بيده اليمنى طفلا صغيرا يقوم بالتهامه بينما يمسك بيده الأخرى طفلا آخر يرفعه في الهواء وتظهر مجموعة أطفال عراة خائفين تحت قدميه فيما تظهر يمين الطبعة سيدة تقف قرب عمود البناية ترتدي ملابس الرهبان وهي ترفع بيدها القمقم الذي يوضع فيه الماء المقدس وهي تقوم برش الماء عليه لإبعاده عن الأطفال وعلى يسار اللوحة تظهر منقطة تشتعل فيه النيران ويتصاعد منها اللهب وسحب الدخان ، والعمل يظهر بشاعة الشيطان وقدرته على التهام الناس مثل الطعام بأنيابه الطويلة البارزة ، بينما تجاهد الراهبة ذات الملابس الكهنوتية التي تغطي جسدها من رأسها حتى قدميها لإبعاده عن الأطفال وهي ترش عليه المياه المقدسة المجلوبة من الكنيسة لتخيفه لان الماء المقدس يتلف أجساد الشياطين ويدمر قواهم الشريرة ، والعمل الطباعي منفذ بتقنية مميزة ولمسات حفرية دقيقة مع محاولات واضحة لإظهار البعد الثالث وتجسيم بعض الأجزاء عن طريق الظلال المنفذة على شكل خطوط متجاورة كما ان الفنان سعى إلى استغلال المساحة الكاملة

للقالب الخشبي بإضافة العمود والمنقلة وسحب الدخان وهذه من خصائص فن القرون الوسطى الذي يكره مفهوم الفراغ في العمل الفني ، وهذه الأفكار التي تسعى الكنيسة لغرسها في عقول الناس لغرض إبعادهم عن الرذيلة والخطايا التي تفسر على أنها من وحي الشياطين وهي التي تجعل الإنسان يخسر نفسه ويخسر أمله في الخلاص الأبدي عند الحساب إذا أصغى لوساوس الشيطان واتبع ملذاته وأهوائه في الحياة الدنيا .



أنموذج (2)

طبعة خشبية كنسية

1403 م

الفنان مجهول

16 X 7 سم

متحف الفاتيكان \ إيطاليا

هذه الطبعة الخشبية تصور مشهدا يجري في ارض مفتوحة خارج المدينة حيث يظهر في مقدمة اللوحة رجل قيدت يديه وأقدامه بقيود حديدية محكمة يجلس على الأرض بين رجلين الأول على يمينه يمسك عصا طويلة ويرفع يده اليمنى لتلاوة التعاويذ الدينية تحيط برأسه هالة القدسية والآخر على يساره يمسك سوطا للجلد والرجل الممسوس ممزق الثياب منثور الشعر وقد تغيرت ملامح وجهه فيمل يخرج من فمه شيطان عاري ذو قرون ، وفي عمت اللوحة مشهد آخر يصور شخص ميت تحيط به نساء نائحات على اليمين وعلى اليسار كاهن ذو عمامة يغادر المكان يتبعه تلميذان وثمة شجرتان تنبتان في تضاريس الأرض المتموجة ، والطبعة منفذة باعتماد تقنية الخطوط الدقيقة حيث يتم حفر مناطق كبيرة من الخشب والإبقاء على الخطوط الخارجية للأشكال ، كما يوظف الفنان رموزا دينية مثل الهالة وحركة أصابع الكاهن

الشائعة في المسيحية عند تلاوة التعاويذ ، وقد حاول الفنان التعبير عن الأبعاد المكانية باستخدام الخطوط وتعرجات الأرض وكذلك عن طريق التحكم بأحجام الشخصين القريبة والبعيدة ، وهذه الطبعة الفنية هي تحويل فني إبداعي لفكرة خيالية إلى واقع تصويري ملموس ذو تأثير كبير على نفوس وأذهان الناس عبر تخيل عمليات الجلد وخروج الشياطين من الجسم عن طريق الفم ، وكذلك موت شخص لم ترضى الشياطين بمغادرة جسده الأمر الذي يثير الصدمة في عقول الناس والخوف الذي ينتهي بحالة من التطهير الروحي ويزيد من إيمانهم بإمكانية الممارسات الدينية على شفاء المسوسين والذين تتلبسهم الشياطين والجن بصورة تامة وفي نفس الوقت توثق الطبعة أساليب التعذيب والضرب التي يمارسها الكهنة على المرضى أو المجانين الذين كانت تنسب حالاتهم إلى التلبس الشيطاني في عصور كانت فيها علوم الأحياء والطب والصيدلة بغاية التخلف والانحطاط ان لم تكن معدومة تماما .

أنموذج (3)

طبعة خشبية من مخطوطة

تاريخية عن البابا اينوسنت السابع 1404-

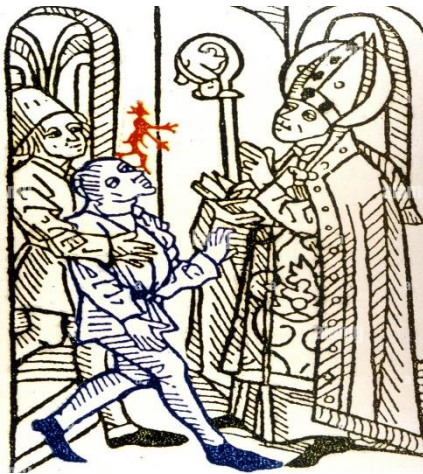
1406م

1405م

الفنان مجهول

12 X 21سم

مكتبة الفاتيكان \ إيطاليا



يصور هذا العمل الطباعي أحداثا تجري داخل كنيسة فخمة من عمارة القرون الوسطى ذات مداخل كثيرة مقوسة حيث يقف كاهن كبير يرتدي قبعة البابا الأكبر الشهيرة ذات القمة المفتوحة من الوسط والمرصعة بالجواهر ويضع على كتفيه عباءة مزخرفة ومطعمة ، تغطي الرداء البابوي الفخم المزخرف بزخارف نباتية ، وهو

يحمل بيده اليمنى الصولجان ذو الرأس المكور الخاص بالبابا وهو صولجان ذهبي يمثل رمز السلطة الأعلى في المسيحية العالمية ، والبابا يحمل بيده اليمنى الإنجيل المقدس مفتوحا ويجمع أصبعيه ليرسم بحركة يده علامة الصليب على الرجل الممسوس الواقف أمامه الملون باللون الأزرق وقد كتفت اذرعه من قبل شخص آخر يقف خلفه ليحدد حركته وقد خرج من فم الرجل الممسوس شيطاننا ملونا باللون الأحمر ، والطبعة مبسطة على مستوى تقنيات الحفر فهي قائمة على حفر مناطق واسعة لغرض إظهار الخطوط الخارجية للأشكال ، غير ان الفنان يركز عمله على بنائية المشهد داخل المكان حيث تحيط بالشخص جدران ومداخل مقوسة للتعبير عن فخامة المكان المقدس الذي تجري فيه الأحداث ، كما يركز على جماليات الرداء البابوي المزخرف والمطعم بالأحجار الكريمة للإشارة إلى ثراء وعظمة المؤسسة الدينية المسيحية في القرون الوسطى ، كما ان الفنان يصور المشهد بدون علامات الضرب والجلد والتعذيب ليؤكد ان وجود الممسوس داخل الكنيسة وأمام البابا جعل عملية شفائه يسيرة واجبر الشيطان على الفرار مباشرة ، كما لون الممسوس بالأزرق لأنه مريض والشيطان بالأحمر رمز النار والخطيئة .



انموذج (4)

طبعة خشبية تبشيرية

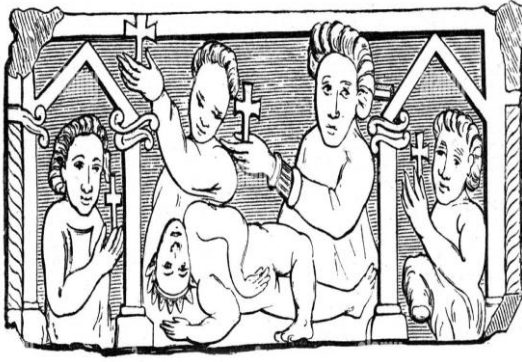
1407م

الفنان مجهول

14 X 8سم

مكتبة المتحف البريطاني

تصور هذه الطبعة الخشبية موقفا صادما حيث يظهر البابا الأكبر بقبعته وردائه الشهيرين وهو يحاول ان يطعم الشخص الممسوس قطعة الخبز ويسقيه الخمر وهما رموز لجسد المسيح (ع) ودمه كما معروف في طقوس طرد الشياطين والشخص الممسوس يطير مرتفعا عن الأرض رغم وجود شخص ضخم يمسك به من خلفه فيما يخرج الشيطان من فمه ، والمشهد مصور داخل كنيسة فخمة تظهر فيها الأعمدة وهناك منضدة كبيرة عليها الكتاب المقدس مفتوحا وتمثال صغير للمسيح معلقا على الصليب على جانبيه شمعتان موقدتان ، فيما تظهر مجموعة من الأشخاص الخائفين بشدة ينظرون برعب إلى الشيطان الأسود الخارج من فم الممسوس وسط دخان كثيف ينطلق نحو الأعلى ، وهذه الطبعة مشغولة بتقنيات حفرية دقيقة وعناية واضحة بتفاصيل المكان وتركيز شديد على عنصر التجسيم الدقيق للأشكال وطيّات الملابس وعنصر الحركة العنيفة الظاهرة على البابا والممسوس وكذلك الشخص المرعوبين في خلفية المشهد التصويري ، كما اهتم الفنان بملامح البابا المعبرة عن الإيمان ، وملامح المجنون ، وملامح الخوف والهلع على المتفرجين الحاضرين في الحدث ، وهؤلاء الشخص يعبرون عن جمهرة الناس البسطاء المؤمنين بقوى الراهب والكنيسة من جانب ويؤمنون بقوة الشيطان وسلطانه على البشر من ناحية أخرى لذا فهم يقفون مبهورين لمشاهدة هذا الصراع القوي بين الإيمان والعزيمة في مواجهة الكفر والخطيئة .



أنموذج (5)

طبعة خشبية منقولة

عن نحت جداري

1433م

الفنان مجهول

من مخطوطة إيرلندية

مكتبة شستر بيتي | أيرلندا

هذا العمل الفني مؤسس على فكرة الخطاب الديني البسيط الموجه للمواطنين من عامة الشعب البسطاء في القرون الوسطى فهو عبارة عن رسالة دينية بالدرجة الأولى ذات وظيفة تبشيرية توجيهية محددة تركز على نسق فني اختزالي مهمته الأساسية إبلاغ محتوى ديني عقائدي دون الدخول في تفاصيل تصويرية مبالغ فيها من ناحية الحركة والتعبير والمعالجات التقنية الخاصة بالحفر على خامه الخشب ، فهو يصور أربعة شخوص يرفعون الصليب فوق جسد شخص عاري ممدد على طاولة مرتفعة والجسد ملتوي بطريقة غريبة غير منطقية حيث يستقر الرأس جانبا على الكتفين وقد تناثر شعره بشكل خصلات متشعبة وتلتوي الأذرع اللينة وكأنها أجزاء رخوة فيما تنطوي الساق اليسرى على الساق اليمنى بطريقة عجيبة وتلتوي القدم فيها باتجاه معاكس للكاحل فهذه التغيرات تشير إلى مفهوم التشنجات التي تصيب الشخص الممسوس عند علاجه ، ويرمز الفنان إلى تفاصيل المكان من خلال الأعمدة المزخرفة المرتفعة ذات القواعد الضخمة والتي تحيط بمداخل مدببة على شكل مثلثات من الأعلى ، وحاملي الصليب الأربعة تظهر تصفيات شعرهم بطريقة الخصلات المطوية نحو الأعلى كما هو شائع في تقاليد الرهبان الصغار في القرون الوسطى وهم يرتدون ثيابا واسعة فيما يكتفي الفنان بحفر خطوط كثيفة أفقية متوازية في خلفية الطبعة للإيحاء بعمق المكان ، وفكرة الطبعة الخشبية مأخوذة من الأعراض التي

تظهر على الناس المسكونين بالجن حيث يسيطر الجن على أجسادهم ويقومون بتحريكها في اتجاهات مستحيلة للتعبير عن قوتهم وتمكنهم داخل الجسد البشري وبالتالي صعوبة إخراجهم منه ، ثم يضع الفنان رموز الصليبان المرفوعة في وجه الجسد المسكون بالشياطين لأنها ذات قدرة مستمدة من العقيدة المسيحية تسمح لها بكبح قوى الشيطان وترعبه وتدفعه للخروج والتخلي عن الجسد الإنساني ، فهذه الرسائل الفنية على بساطتها تكون ذات اثر نفسي وروحي إيماني كبير ومهم بالنسبة لكثير من الناس المؤمنين بقوة الخالق القدير ومكانة السيد المسيح (ع) العظيمة .

الفصل الرابع : نتائج البحث

أولاً: تميزت معظم الطبوعات الخشبية للعصور الوسطى بالإيحاء بوجود البعد الثالث والعمق المكاني وتجسيم التفاصيل عن طريق الظلال في شكل خطوط متجاورة واستغلال المساحة لكرائية الفراغ في العمل الفني . كما في أنموذج (1، 2، 3، 4)

1- تسعى الكنيسة لغرس أفكار التلبس الشيطاني في عقول الناس لإبعادهم عن الرذيلة والخطايا بوصفها وحي شيطاني يجعل الإنسان يخسر نفسه أمله في الخلاص الأبدي عند الحساب إذا تبع ملذاته وأهوائه في الحياة الدنيا .(كما في مجمل عينة البحث)

2- الطبعة الفنية هي تحويل فني إبداعي لفكرة خيالية إلى واقع تصويري ملموس ذو تأثير كبير على نفوس وأذهان الناس يثير الصدمة والخوف وينتهي بحالة من التطهير الروحي وشفاء الممسوسين كما توثق أساليب التعذيب والضرب التي يمارسها الكهنة على المرضى أو المجانين العاديين . كما في أنموذج (2، 3، 4)

3- يجري تصوير خروج الشيطان من فم الممسوس بدون ضرب وتعذيب ليؤكد عظمة الكنيسة وهيبة المكان المقدس وجماليات الأزياء الكنسية وعظمة المؤسسة الدينية المسيحية في القرون الوسطى . كما في أنموذج (1، 3، 4) ثانياً: يطير الممسوسين عن الأرض وتتشوه أجسادهم وتتطوي أعضائهم في حركات متشنجة تعبر عن قوة وسيطرة الشياطين على الجسد ويصور الشيطان بقرون وصفات بشعة مخيفة ويخرج من الفم مصحوباً بدخان كثيف في حدث مربع للناظرين . (كما في مجمل عينة البحث)

1- اهتم فنانون العصور الوسطى برسم ملامح البابا المعبرة عن الإيمان وملامح المجنون المضطربة ومشاهد موت الممسوسين جراء التعذيب وملامح الهلع على المتفرجين الحاضرين لمشاهدة الصراع القوي بين الإيمان في مواجهة الكفر . كما في أنموذج (2، 4)

الاستنتاجات :

1- تمثل مرشة الماء المقدس والخبز والخمر هي أدوات معالجة المتلبسين بالشياطين إضافة إلى الضرب والتعذيب والكوي بالنار والحوارات الطويلة مع الشيطان والتي قد تنتهي بالحرق أو القتل لإنهاء الشيطان المتمسك بالجسد وإنقاذ الروح النقية .

2- الطباعات الخشبية خطاب ديني واضح موجه لعامة الشعب البسطاء في القرون الوسطى ذو وظيفة تبشيرية توجيهية لإبلاغ محتوى ديني عقائدي بلا تفاصيل معقدة على الفكر .

3- يتم تمثيل الأعمدة المزخرفة والمداخل المدببة أو المقوسة عن طريق حفر خطوط كثيفة أفقية متوازية في فضاء الطبعة للإيحاء بتفاصيل المكان بطريقة إشارية .

5- تم انتاج طبعات ملونة من نفس الموضوعات المتعلقة بعلاج الممسوسين وطردهم الرواح الشريرة حملت معالجات تقنية أكثر تقدماً وجهوداً فنية أكبر .

المصادر والمراجع

- 1- احمد عطية الله : دائرة المعارف الحديثة : موسوعة عامة في العلوم والآداب والفنون، مكتبة الانجلو مصرية، القاهرة، 1975.
- 2- احمد محمد محمود سليمان : قوالب طباعية مستنسخة من بصمات خامات متنوعة لتحقيق قيم تشكيلية، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، 1995.
- 3- الاحمد، سامي سعيد :معتقدات العراقيين القدماء في السحر والعرافة والأحلام والشرو، ملمة المؤرخ العربي، العدد5، بغداد، 1975.
- 4- أرسطو : فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، مكتبة الانجلو مصرية، القاهرة، 2019.
- 5- إسماعيل سراج الدين: وعاء المعرفة من الحجر إلى النشر المباشر، مكتبة الإسكندرية، جامعة فرجينيا، أمريكا ، 2007.
- 6- اقبال بنت محمد باصم: نشأة التنصير وجهود الفاتيكان التنصيرية، مجلة الدراسات العربية، مجلد 35، العدد10، جامعة المنيا، مصر، 2017.
- 7- انجيل متى : ترجمة وتحقيق لجنة لكتاب المقدس، دار المعارف، مصر، 1998.
- 8- ايشو جورج: المعمودية والتطهير في الفكر المسيحي، مطبعة الكنيسة الشرقية، القاهرة، 2021.
- 9- بربارة، فؤاد جرجي :الأسطورة اليونانية، الهيئة العامة السورية للكتاب، ط2، دمشق،، 2014.
- 10- البهجي ،إيناس حسني:تاريخ أوروبا في العصور الوسطى، مركز الكتاب الأكاديمي، الأردن ،عمان، 2017.
- 11- الحسيني اياح حسني عبد الله: فن التصميم , ج2، وزارة الثقافة, الشارقة ، 2008 .
- 12- حفناوي بعلي: الترجمة وجماليات التلقي المبادلات الفكرية الثقافية، دار اليازوري، عمان، 2018.

- 13- الرفاعي ، عبد الجبار :معجم المطبوعات العربية في إيران، وزارة الثقافة والإرشاد،سوريا ، دمشق، 1993.
- 14- السعدي ،حسين عليوي عبد الحسين:الشيطان آلو والشيطانة اردات ليلي في معتقدات بلاد الرافدين، مجلة الآداب ،جامعة الكوفة، العدد124، العراق، 2018.
- 15- سيد رشيد احمد : التطور التاريخي وطرق التدريس: لفن النسيج وطباعة المنسوجات والسجاد،مطبعة دار التأليف،القاهرة ، 1966.
- 16- طريبه، جيزل فرح: التنجيم والعرافة من وجهة نظر الإيمان المسيحي، دار المشرق، بيروت، 2004.
- 17- عبد اللطيف سلمان: المرجع في تاريخ وتقانات فن الحفر والطباعة في العالم ، ج1، منشورات جامعة دمشق، سزريا، 2016.
- 18- فاتن شوقي قرني حمودة:استحداث قوالب خشبية في صياغات تعبيرية لعناصر الفن البدائي كمدخل لإثراء التطبيقات الطباعية في التربية الفنية، رسالة دكتوراه غير منشورة،كلية التربية الفنية، جامعة حلوان ، 2011.
- 19- فارنتن بنيامين:العالم الإغريقي. ترجمة أحمد شكري،مجلد2،دار النهضة المصرية،القاهرة،1948.
- 20- فائز ترحيني:الدراما ومذاهب الأدب ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر،القاهرة،1988.
- 21- الفراهيدي الخليل بن احمد:العين،تحقيق مهدي المخزومي ،ج4،حرف الهاء،دار الهلال،مصر، 1972 .
- 22- فيليب كامل، أسلحة الله لدمار إبليس، مطبعة الكنيسة القبطية، القاهرة، 2012.
- 23- القمص ، ميخائيل جرجس: الملائكة الأخيار والأشرار، ط2، مطبعة الكنيسة القبطية ، القاهرة، 2010.
- 24- كامل محمد محمد عويضة: بوذا والفلسفة البوذية ، دار الكتب العلمية،بيروت، 1994.

- 25- كولر هانساند: مدخل إلى فلسفة الدين. ترجمة فتحي المسكيني، مؤسسة مؤمنون بلا حدود، الرباط، 2017.
- 26- مجدي صادق: إخراج الشياطين، دار النهضة العربية، القاهرة، 1997.
- 27- منصور احمد : مطبعة بولاق، مكتبة الإسكندرية، جامعة فرجينيا، أمريكا، 2005.
- 28- ناظم عباس: رشيد الهجري: عصره - علمه - استشهاده ، مطبعة أكاديمية الكوفة، العراق، 1996.
- 29- نخبة فقهاء: موسوعة المصطلحات الإسلامية، ج6، مركز رواد الترجمة ، السعودية ، 2020.
- 30- اليسوعي، الأب صبحي حموي: معجم الإيمان المسيحي، دار المشرق، بيروت، 1994.
- 31- <https://www.youm7.com/story/2015/11/28/> -31 الراهب ثيماوثوس يكشف أساليب الكنيسة في طرد الجن.
- 32- Moser Barry: Wood engraving, David, R, Godine publishers , Boston , U.S,A , 2006, p10
- 33- Margaret Macnair Stokes; Early Christian Art in Ireland, National Museum of Ireland, Ireland, 1928, p27.

المرجعيات الفنية في مسرحة المناهج لمادة العلوم المرحلة الابتدائية

انمار اسماعيل علي

Anmar Ismail Ali

أ.م.د فاضل عرام لازم

Asst. Prof. Fadhil Arram Lazim, PhD

Anmarali808@gmail.com

الكلمات المفتاحية: (المسرح المدرسي ، مسرحة المناهج، مادة العلوم)

الملخص:

أطر المسرح المدرسي تجربة مسرحة المناهج للموضوعات المدرسية في المؤسسات التربوية وتقويمها بغية الوصول إلى الأهداف العلمية السامية وإعادة تأسيسها تلك الموضوعات بصورة درامية فنية من أجل صقل سلوك شخصية المتعلم وصناعة ثقافة فنية وجمالية تقوم على البناء السليم للفرد والمجتمع ولأهمية هذه الدراسة عمد الباحث إلى تقسيم الدراسة إلى أربعة فصول : في الفصل الأول تناول مشكلة بحثه التي حددها في التساؤل الآتي (ما هي المرجعيات الفنية في مسرحة المناهج لمادة العلوم المرحلة الابتدائية)؟، فضلا عن أهمية البحث كونه يفيد المعلمين والمدرسين ذوي الاختصاص بالفن المسرحي وكذلك التربويين يساهم في تبسيط مناهجهم للطلبة في المدارس الابتدائية وتحديد الهدف من خلال التعرف على دور المسرح المدرسي في مسرحة المناهج الدراسية لمادة العلوم. فضلا عن حدوده وتحديد المصطلحات والفصل الثاني تضمن مبحثين الأول (مفهوم المسرح المدرسي) ومالها من أهمية كبيرة في اقترانها مع المسرح المدرسي والمبحث الثاني (مسرحة المناهج) إذ كان لها الدور الكبير في تنمية وتطوير العملية التربوية عامة والمعلم والمتعلم بصورة خاصة

وخلص الفصل بأهم المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري، أما الفصل الثالث إجراءات البحث فشملت مجتمع البحث المتمثل بمجموعة المناهج المدرسية للمرحلة الابتدائية، وعينة البحث ومنهجيته (الوصفية) وتحليل عينة البحث التي تضمنت مسرحة بعض مواضيع منهج مادة العلوم للمرحلة الابتدائية. والفصل الرابع الذي تضمن نتائج البحث والاستنتاجات فضلا عن المقترحات والتوصيات وقائمة المصادر والمراجع.

Keywords: (school theater, dramatization of curricula, science subject)

Abstract:

School theater frameworks, the experience of dramatizing curricula for school subjects in educational institutions and evaluating them in order to achieve the lofty scientific goals and re-establishing those subjects in an artistic dramatic manner in order to refine the behavior of the learner's personality and create an artistic and aesthetic culture based on the sound construction of the individual and society. Due to the importance of this study, the researcher divided the study into four chapters: In the first chapter, he addressed the problem of his research, which he defined in the following question (What are the artistic references in dramatizing curricula for the science subject at the primary stage)? In addition to the importance of the research, as it benefits teachers and instructors specializing in theatrical

art, as well as educators, it contributes to simplifying their curricula for students in primary schools and determining the goal by identifying the role of school theater in dramatizing the curricula for the science subject. In addition to its limits and defining the terms, the second chapter included two topics, the first (the concept of school theater) and its great importance in conjunction with school theater, and the second topic (theatricalization of curricula), as it had a major role in developing and improving the educational process in general and the teacher and learner in particular. The chapter concluded with the most important indicators resulting from the theoretical framework. As for the third chapter, the research procedures included the research community represented by a group of school curricula for the primary stage, the research sample and its methodology (descriptive) and the analysis of the research sample, which included dramatizing some topics of the science curriculum for the primary stage. The fourth chapter included the research results and conclusions, as well as suggestions and recommendations and a list of sources and references.

الفصل الاول

الاطار المنهجي

اولا/ مشكلة البحث:

يعد المسرح من اقدم الفنون التي عرفتها البشرية حيث يُعد ابو الفنون واقدمها ، إذ يمكن ارجاع اصول المسرح الى حاجة الانسان العاطفية والغريزية ليعبر فيها عن ذات الانسان من خلال التقليد فهو نشأ من رقصات غير منظمة تمجد الالهة على شكل حلقات ترقص وتتضرع للالهة ومع مرور الوقت بدأ اصبح المسرح يأخذ الطابع الابداعي الذي يعكس مسار التطور الذي حصل حينها بسبب ، في الماضي كان الارتجال بالأقنعة والحركات سائدا ومع ظهور كُتّاب وفلاسفة استطاعوا ان يضعوا اسس الدراما والكتابة المسرحية وتنظيم جلوس الجمهور وكيف يجب ان تكون الكتابة منظمة وتحتوي على (بداية ، وسط ، نهاية) كل ذلك تطور بسبب الحاجة الملحة لمثل هكذا فن، وبالتالي فإن هذا التطور لم يكن آنياً بل استغرق الاف السنين لتتفرع منه مدراس عديدة وكُتّاب ومخرجون طرحوا افكاراً، بيد ان جلهم اتفق على ان المسرح يهدف الى التعليم والتربية، والى اليوم لا يزال المسرح يستوعب مختلف الالوان مثل، مسرح الدمى ومسرح خيال الظل والمسرح التعليمي والمسرح المدرسي وبدأ يتكيف المسرح مع التطور الحاصل في مختلف الفنون.

ظهر المسرح المدرسي لما له من اهمية كبيرة في تقويم العملية التربوية ، فلذلك ان العملية التعليمية بوصفها عملية منتظمة وهادفة فهي تسعى لتلبية احتياجات المتعلمين من جهة وتقويم العملية التربوية من جهة اخرى، فظهرت الحاجة لتبسيط المادة التعليمية خصوصا لطلبة الابتدائية مما يسهل عليهم ترسيخ المعلومات المتوفرة في المناهج المدرسية وحفظها بسهولة ويسر، لهذا يعد المسرح التعليمي من ابرز

الانشطة المسرحية التي تساعد الطالب على بلوره ذائقته الفنية والثقافية والانشطة الاجتماعية وتساهم في التكوين النفسي والعقلي للطالب.

ان الصعوبات التي تواجه معلمي الابتدائية كبيرة وعديدة اولها هو الملل الذي يصيب الطلبة من المادة خصوصا ما اذا كان ذلك المنهج فيه تفرعات كثيرة ومتشعبة يصعب على التلميذ فهم المادة التعليمية بصورة سليمة، ومن هذا المنطلق ظهرت الحاجة لمسرحة المناهج ، لذلك تعد مسرحة المناهج من احدث الاساليب في التربية بسبب استخدامها المسرح كوسيلة للمساعدة في تعليم الطلبة وتحويل القاعة الدراسية الى مسرح منظم لأخراج الطلاب من الملل الذي يصيبهم داخل الصف كونهم هم الممثلين المشاركين في المسرحية وهذه الاهمية الكبيرة لمسرحة المناهج في كسر الرتابة والملل في مادة تعليمية معينة برزت لنا الحاجة الى معلمين قادرين على تطويع المادة التعليمية ضمن المنهج المقرر وكيفية اعادة صياغتها من منظور مسرحي درامي وكتابي بحث.

وعليه صاغ الباحث مشكلة بحثه بالتساؤل الاتي: " ما هي المرجعيات الفنية في مسرحة المناهج لمادة العلوم المرحلة الابتدائية"

ثانياً/ أهمية البحث والحاجة إليه :

يهتم البحث بدراسة كيفية مسرحة المناهج الدراسية عن طريق المسرح المدرسي للمرحلة الابتدائية لمادة العلوم.

1. المعلمين والمدرسين ذوي الاختصاص بالفن المسرحي .
2. افادة المعلمين والعاملين في مجال التربية الفنية ومسرحة المناهج بما يؤهلهم من توظيف مسرحة المناهج داخل الصف المدرسي.

ثالثاً/ هدف البحث :

التعرف على دور المسرح المدرسي في مسرحية المناهج الدراسية لمادة العلوم.

رابعاً/ حدود البحث:

اقتصرت حدود البحث الحالي بالآتي:-

1. الحد الموضوعي: المرجعيات الفنية في مسرحية المناهج لمادة العلوم المرحلة الابتدائية.
2. الحد المكاني: العراق / بغداد – وزارة التربية – المديرية العامة للمناهج.
3. الحد الزمني: 2010-2020

خامساً/ تحديد المصطلحات:**1. مسرحية المناهج "اصطلاحاً"**

عرفها مروان مودنان على أنها " طريقة لتنظيم المحتوى العلمي للمادة الدراسية وطريقة للتدريس تتضمن إعادة تنظيم الخبرة وتشكيلها في مواقف، والتركيز على الأفكار الهامة المراد توصيلها"(مودنان، 2022، ص12).

عرفها سمير عبد الوهاب بأنها " لون من ألوان الفنون الادبية يتكون من مجموعة من العناصر، وفيه يؤدي الاطفال ادواراً في مسرحيات منتقاه، مما يجعلهم اكثر استيعاباً للمادة التعليمية خصوصاً اذا كانت المادة المنتقاة من الموضوعات المقررة، وأعيدت صياغتها بصورة مسرحية"(احمد، 2006، ص254).

عرفها كمال الدين حسين بأنها " اعادة تقديم الموضوع التعليمي بشكل غير مباشر من خلال وضعه في خبرة حياتيه وصياغته في قالب درامي، لتقديمه الى مجموعة من

التلاميذ أو الطلبة داخل المؤسسات التعليمية في اطار من عناصر الفن المسرحي بهدف تحقيق مزيد من الفهم والتفسير "(حسين، 2004، ص109).

وعرفها الباحث اجرائياً:- هي عملية تعليمية تتضمن تصميم وتطوير منهج مادة العلوم وتحويلها الى عمل مسرحي يقوم به التلاميذ داخل الصف وتشمل عملية تقويم الاداء وتحديث المنهج بشكل دوري لضمان استمرارية تحقيق الاهداف التعليمية المتوخاة.

2. المرحلة الابتدائية (اصطلاحاً)

عرفها سمير عبد الوهاب وآخرون " تسعى المدرسة الابتدائية لتحقيقها إكساب التلاميذ مهارات القراءة والكتابة، ومساعدتهم على اكتساب عاداتها الصحيحة، واتجاهاتها السليمة، لذا يحظى تعليمها بنصيب كبير من حيث المساحة الزمانية، والدرجات المخصصة بكل صف من صفوف المرحلة الابتدائية "(عبد الوهاب وآخرون، 2004، ص45).

عرفها الباحث المرحلة الابتدائية اجرائياً:- هي المرحلة التعليمية التي تشمل الصفوف الاولى من الأول الى السادس ابتدائي، وتعتبر أول مرحلة رئيسية في نظام التعليم وخلال هذه المرحلة يتعلم الطلاب المهارات والمفاهيم الاساسية في مواد مختلفة مثل القراءة والكتابة والرياضيات والعلوم والتربية الفنية وغيرها من المواد الدراسية فهو يهدف الى بناء قاعدة تعليمية قوية لدى الطلاب تؤهلهم للاستمرار في التعلم وتنمية عقولهم.

الفصل الثاني

الاطار النظري ومؤشرات الاطار النظري

المبحث الاول: المسرح المدرسي

يسعى المسرح المدرسي إلى تحقيق أهداف عديدة، أي إنه يمكن أن يستخدم لأغراض مختلفة ، لامتلاكه عدة نشاطات تحمل سمات وخصائص معينة، ويعد المسرح المدرسي أحد أهم الوسائل والبرامج التي تحقق النشاط المدرسي واستخدامه في أنشطة مختلفة، ففي المجال العلمي هناك مسرحية المناهج التي تقدم من خلالها مجموعة من الموضوعات التعليمية والعلمية والأخلاقية على شكل مسرح وهذا لا يحدث الا عن طريق تحويل المناهج التعليمية الى مسرحية الغرض منها هو فك الجمود الذي يحصل في بعض المواد المنهجية كالعلوم مثلاً، لذا يُعد المسرح المدرسي هو احد اهم النشاطات المدرسية المهمة وهو احد عناصر المنهج التعليمي بمفهومه العام، وايضا يُعد المسرح المدرسي نوعاً من انواع النشاط الثقافي اذ انه "يستهدف تطوير الاوليات الابداعية الضرورية لصحة الجيل الجديد وسلامته، وتكاد تتفق معظم اراء العلماء والمتخصصين على أهميته في تطوير الطالب ادبياً وذوقياً"(الشاروني، 1986، ص36)، فهو يسعى إلى تزويد التلميذ بالشجاعة وتعويدته على التعبير ومواجهة الجمهور، ويمكن أن تفيدينا ممارسة النشاط في المسرح المدرسي كدعم وتقوية في التدريس وهو ما يمنحنا اياه التعليم المصغر بوصفه نموذجاً للتعليم الفردي، أي إنه يمكن أن تكون من ضمن وظائف المسرح المدرسي وظيفة تعليمية الهدف منها نقل درس أخلاقي ضمن موقف درامي معين.

ان علاقة المسرح بالمدرسة علاقة وثيقة فكل منها يصب في مصلحة تقويم العملية التعليمية وايصال الافكار والمعلومات الى المتعلمين مما يعزز نضوجهم المعرفي والثقافي فضلاً عن الاعتماد على النفس، فالمدرسة مؤسسة اسسها المجتمع لترسيخ

قيمه وعاداته وتقاليده عن طريق التربية التي تشارك بشكل مؤثر وفعال في نضج خصائص الفرد وغرس القيم التربوية المرغوبة فيها لكي يصبح مواطنا سويا في ذلك المجتمع ، وتشارك في أعداد التلاميذ لمهن وأعمال في المستقبل تعمل على خدمة المجتمع وتطويره، وتوفر لهم في الوقت ذاته جو يختلف عن الأجواء العائلية في المنزل وتعرفهم إلى مربين جدد وهم المعلمون وإلى أصدقاء جدد وهم زملائهم وتعلمهم احترام الوقت ذلك عن طريق الالتزام بوقت الدروس ووقت الاستراحة، أن ما تقدم يمثل أهداف المدرسة كمؤسسة تربوية وتعليمية وترفيهية وبالرجوع إلى المسرح المدرسي كنشاط مدرسي فني نلاحظ التقاء أهدافه وأهداف المدرسة بالمسميات والمضمون وسيتناول الباحث لكل من هذه الأهداف حسب ما جاءت بالأدبيات:

أولاً: المسرح المدرسي ذو قيم تربوية

ان من أهداف المسرح المدرسي هو تحقيق غايات تربوية عليا ترتبط بالتلاميذ وبمجتمعهم والتي تلتقي مع الغايات التربوية التي تمثل كل المجتمعات كالأمانة والاخلاص والصدق ، أما الغايات التربوية الخاصة بمجتمعهم فهي تغرس عادات وتقاليده ذلك المجتمع وكذلك انها " تساعد ذوي الطلبة على تفهم أبنائهم وإدراك رغباتهم وتساعدهم في الوقت نفسه على ممارسة النقد الذاتي لسلوكهم وتصرفاتهم الخاطئة في تربية ابنائهم" (عبدالرزاق وكرومي، 1980، ص51)، وان الاهداف التربوية دخلت في صلب المسرح المدرسي مما ادى الى جعله عنصرا فعالا في المؤسسة التعليمية التي يجب ان يتم تفعيله بصورة مستمرة لتثبيت القيم المطلوبة في مجتمعنا.

ويؤكد الباحث على ان هذا النوع من المسرحيات التربوية يهدف إلى

1. يعمل المسرح المدرسي على اغناء العملية التعليمية من خلال مشاركة

الطلاب وتفاعلهم مع العروض المسرحية عقليا ووجدانيا.

2. يساعد في الإعداد الثقافي والعلمي والتربوي لاطفال والفتيان ليتمكنوا من مواجهة الواقع والتكيف معه.
3. تؤكد وثيقة المسرح على أن الفنون، وخاصة فن المسرح، أصبح يحتل جزءا حيويا من حياة كل شخص.
4. يعمل على زرع التقاليد لدى التلاميذ وإيقاد الأحكام الأخلاقية ، حيث يعد أداة تربوية للإنجاز من خلال إحداث التغيرات في المجتمع.

ثانياً: المسرح المدرسي ذو قيمة ترفيهية

ان المسرح بشكل عام الذي يقدم اعمال تقوم بها فرق مسرحية (مسرح كبار) تعمل على خشبة المسرح لديها متخصصون في اعداد النص والتمثيل والحوار والديكور والازياء والموسيقى، وان هذه الاجزاء لا تكتمل الا بوجود رئيس لها وهو المخرج او قائد الفرقة الذي يرتب وينضح الحوار مع الايقاع والحركة وعند النجاح ينبعث الفرح والسرور الى نفوس تلك الفرقة، فكيف اذا كان التلاميذ هم من يشتركون في هكذا مسرح (مسرح مدرسي بحت) فيكيف سيكون شعورهم حينها عندما تنهال كلمات التشجيع والعرفان والثناء عليهم وسماع صوت التصفيق، فبالنالي يحقق المسرح مبتغاه كما يقول (برخت) على لسان حسين علي هارف عندما يذكر "(أذا ما توخينا الدقة فبإمكاننا ان نقول: انه ليس من الضروري أن نضع مفهومي التعليم والتسلية في طرفين متناقضين أنا لتعارض معهما لم يكن موجوداً كما انه لن يكون دائماً موجودا) وبذكر يمكن القول ان توفير المتعة هي أنبل مهمة للمسرح"(هارف، 2005، ص31).

ثالثاً: المسرح المدرسي ذو قيمة تعليمية

ان الهدف الأول للمؤسسات المدرسية هو تزويد التلاميذ بالمعلومات والحقائق التي تخص العلوم التطبيقية والتقليدية لكي يتمكنوا من خدمة مجتمعهم في المستقبل وتعزيز

ثقافتهم وهذا الكم الكبير من المعلومات الذي يتصف بالتجريد وبالتالي تظهر مشكلة عملية إيصال تلك المعلومات إلى أذهان التلاميذ وتقريبها اليهم بسبب صعوبتها او جمودها وبما أن من أهداف المسرح المدرسي هو تحقيق الغاية التعليمية ولأنه يحول المجردات إلى محسوسات ويشرك أكثر من حاسة لديهم لاستقبال المعلومة وجعل مضامين المعلومات تتجسد بشكل شخوص داخل حبكة وافتعال صراع بينهما تكون محصلته إدخال وتثبيت المعلومات في أذهان المتلقي (التلاميذ) لان الحبكة تستخرج من المنهج التعليمي فالمسرح المدرسي " يمكن تطبيقه كطريقة من طرق التدريس في المواد الدراسية المختلفة كالدين والفنون البصرية والجغرافية والتاريخ والتربية البدنية"(مرعب، 1998، ص37).

من اهم العناصر التي يجب ان تتوافر في بناء عرض مسرحي مدرسي - تعليمي متكامل فهو كالتالي:

أولاً: المؤلف: إن دور المؤلف يؤدي من قبله ضمن إطار التركيز على جماليات الشكل الفني للنص المسرحي ومدى منطقية الحبكة والحوار ووظيفة اللغة المستخدمة في ذلك النص،لأنه في النهاية يقف أمام أعمال فنية تتعامل مع فكر الطفل ووجدانه، فالكلمة المكتوبة هي الوسيط الذي يوظفه الكاتب في استدراج المتلقي (المتعلم) ليطلع على خبراته الخاصة ويغنيه فكراً وعاطفياً، حيث " يشد النص المسرحي منذ البدء اهتمام المتلقي ويثيره باتجاه الموضوع وبتتابع منطقي ونمو سليم"(المقداوي، 1984، ص17).

ثانياً: النص

يمارس النص المسرحي المدرسي دوراً فاعلاً في بلورة شخصية المتعلم (التلميذ)، عبر تنشيط قدراته العقلية والنفسية والعاطفية والاجتماعية، لما يمتلكه من مقومات تحقق انتقاله مهمة في مسار ارتقاء (المتعلم) المعرفي والسلوكي ، إذ تلعب

الثنائية (المؤلف النص) دوراً كبيراً في تحديد ملامح هذا المسرح وتوجهاته التي ينبغي أن تكون على نحو منظم ومدرّس بما يتناسب وطبيعة المراحل العمرية للطلبة، فقد يرى بعض علماء النفس أن " ما يفعله الأطفال في سن الخامسة يبدو تافهاً بالنسبة للأطفال في سن الحادية عشرة وما يهز مشاعر هؤلاء الأطفال يثير فزع الأطفال في سن الخامسة" (الجراح، 2009، ص20).

ثالثاً: التمثيل

يلعب التمثيل دوراً مهماً في حياة (المتعلم) التربوية، لا سيما في المراحل الأولى منها ، فهو واحد من أهم الطرائق والادوات والوسائل الأكثر فعالية التي تتيح له الفرصة لإطلاق قواه العقلية من خلال الاكتشاف الذاتي، وهذا من شأنه أن يضع الممثل في حالة يصبح من خلالها قادراً على الخلق والابتكار والإبداع . فالمتعلم وعلى اختلاف مراحل العمرية يمتلك طاقات فكرية وحركية غالباً ما تكون زائدة عن مقررات المنهج الدراسي، ويركن إلى النشاط التمثيلي مهمة الكشف عنها وتوظيفها في تنمية شخصيته وإعداده لفهم العالم من حوله " ففي المرحلة الابتدائية يعد التمثيل مرحلة اكتشاف العالم الخارجي للطفل ويكون نشاطه لأجل ذاته والآخرين في معرفة استيعاب العالم الذي يعيش فيه... أما في مرحلة النشوء فيتبلور التمثيل ويميز الناشئ العالم المعروض بشكل واضح حيث تظهر الرغبة في عرض ما يقدمه للمشاهد" (كرومي، 1980، ص27).

وبما أن المتعلم (التلميذ) هو محور العملية التعليمية في هذا المجال يرى الباحث ضرورة تحديد كل فئة عمرية ومدى ملائمتها للعروض، فالممارسة المسرحية داخل المدرسة لها طابع يميزها عن الممارسة المسرحية خارج المدرسة من حيث الدور الذي يقوم به المخرج وطبيعة النص المقدم والجمهور المُعد لمشاهدة هذه الممارسة " فالتمثيل داخل المدرسة يشرف عليه مدرس المادة ويستغله لإيصال المعلومات والمواد والمناهج المدرسية، ومهمة التمثيل هنا توظف في إيصال مواضيع كأن تكون تاريخية

تُدْرَس في الكتب المنهجية وذلك بتحويلها إلى أحداث ممارسة يدركها الطفل كحوار بين شخصيات" (كرومي، 1980، ص53).

رابعاً: الديكور

يعد الديكور أحد العناصر الرئيسية في العرض المسرحي ، فهو يساهم في تجسيد الهدف العام لمضمون العرض المسرحي، إذ تناط إليه مهمة "أيجاد البيئة المناسبة للموضوع المسرحي الذي وضعه المؤلف ، ومن خلال رؤية المخرج ورؤية مهندس الديكور توضع الخطوط الأولى لهذه البيئة التي سيتحرك الممثل بداخلها" (مرعي، ص64).

إنَّ خلق الأجواء البصرية المناسبة لطبيعة الفكرة التي يقدمها المسرح المدرسي إلى جمهوره بما يتفق ومراحلهم العمرية يفسح المجال لهذه النخبة إلى تنمية قدراتهم الذهنية وتطوير ملكة الخيال لديهم الأمر الذي يؤول في النهاية إلى إستيعاب المادة المقدمة سواء تلك المادة علمية كانت أو ثقافية . ولكي تتحقق مثل هكذا سمة أساسية ينبغي أن يتصف الديكور في المسرح المدرسي بالصفات الآتية: (علي، 1975، ص 8-9)

1. أن يكون الديكور مناسباً لجو المسرحية ومعبراً عن أفكارها ومعانيها ببساطة .
2. أن يكون جذاباً ذا ألوان جميلة مبهرة مع ملاحظة عدم المغالاة في الإبهار لكي لا ينشغل المشاهدون به عن متابعة أحداث المسرحية.
3. أن يكون مناسباً مع حركة الطلاب على خشبة المسرح وأماكن دخولهم وخروجهم.
4. أن يكون متوحداً مع الإضاءة المسرحية من حيث الألوان المستخدمة فيه.
5. أن يكون مرئياً من قبل المشاهدين بكل سهولة ويسر.

وعليه فالمسرح المدرسي يتدخل تدخل مباشر في العملية التعليمية لانه يجمع ما بين ايصال الافكار المعقد والنظرية في المنهج وكذلك اشراك الطلاب في تفكيك تلك الافكار بصورة مبسطة وسلسة.

المبحث الثاني: مسرحة المناهج

ان مسرحة المادة المنهجية تدور في اطار تربوي مدرسي لا يتزحزح عن مفاهيمه الاساسية، وبما أنّ للكبار مسرح خاص بهم وممثلون ومخرجون فإن للمسرح التعليمي له مسرحه الخاص وممثلوه (التلاميذ) ومخرجوه (المعلمون) لذلك لا بد من ان نخرج عن مفهوم هذا المسرح وما هي اهميته واهدافه.

ان مسرحة المناهج هي "وضع المناهج الدراسية في قالب مسرحي من خلال تجسيد المواقف والأحداث التي تدخلها وتمثلها في مكان مخصص لذلك" (اللقاني والجميل، 2003، ص262).

ان مسرحة المناهج هو "إعادة تنظيم محتوى المنهج الدراسي وطريقة التدريس في شكل مواقف حوارية طبيعية، ويقوم التلاميذ بتمثيل الأدوار التي يتألف منها الموقف التعليمي الجديد، لاستيعاب وتفسير ونقد المادة التعليمية لتحقيق أهداف المنهج الدراسي" (شحاته، 2000، 210).

أهمية مسرحة المناهج في العملية التعليمية

من المعروف أن المسرح يعد من أقدم الفنون التي مارسها الإنسان، وهو مؤشر بليغ على تقدم الأمم وازدهارها، إضافة إلى أنه أبو الفنون بإجماع المفكرين والأدباء، وذلك لعراقته واحتوائه على عناصر من الفنون الأخرى ففيه نجد الأدب والشعر، والتمثيل، والموسيقى والغناء .

وتعد المناهج المسرحية من أمتع الألوان الأدبية التي يميل إليها التلاميذ، فهي تبعث فيهم النشاط والحركة، والحيوية، وتحببهم إلى المدرسة، وتدخل المتعة والبهجة في نفوس المتعلم، وتجذب انتباههم للتعلم، وتحول المسرح المدرسي إلى ميدان علمي ثقافي ترفيهي وتجعل المادة التعليمية قابلة للهضم؛ مما يؤدي إلى تكوين اتجاهات إيجابية نحو المادة التعليمية والمعلم، "وتحظى مسرحية المناهج بأهمية بالغة في العملية التعليمية؛ لأن المناهج الدراسية تتبنى رؤى ومداخل جديدة وطرق تدريس أكثر فعالية وتشويقاً من خلال تحقيق التفاعل بين المعلم والمتعلم ليصبح أكثر نشاطاً وإيجابية، وهو الأمر الذي تسعى مسرحية المناهج لتطبيقه وتحقيقه" (اللقاني، 1990، ص62)، "ولمسرحية المناهج أهمية كبيرة في العملية التربوية... فمنها الأهمية التعليمية والأهمية الاجتماعية، والأهمية اللغوية، والأهمية النفسية والأهمية العلاجية، والأهمية التنقيفية، والأهمية الاكتشافية" (عفانة واللوح، 2008، صص 43-50). وهذه الأهمية يجب أن توظف بصورة صحيحة لكي يخرج المعلم أو المختص بنتائج إيجابية تمكن الطالب من التغلب على المعوقات التي تواجهه سواء في المؤسسة التعليمية أو خارجها.

تمثل مسرحية المناهج بإعادة تنظيم محتويات المنهج بصورة مرئية مسموعة وتقديمها من قبل المعلم والمتعلم عن طريق لغة الجسد، وتعد أحد طرائق التدريس وعنصراً مهماً جداً من عناصر التربية، فهي ترتبط بالأهداف وبالمحتوى ارتباطاً وثيقاً كما إنها تؤثر تأثيراً كبيراً في اختيار الأنشطة والوسائل التنظيمية الواجب استعمالها في العملية التعليمية، ويمكننا القول من دون مبالغة وإن مسرحية المناهج هي أكثر عناصر المنهج تحقيقاً للأهداف، لأنها تحدد دور كلاً من المعلم والمتعلم في العملية التربوية، وهي تحدد الأساليب الواجب إتباعها والوسائل الواجب استعمالها والأنشطة الواجب القيام بها، ولو حللنا طرائق التدريس في الماضي وحددنا مسارها لوجدناها متأثرة تأثيراً كلياً في المفهوم التقليدي للمنهج، إذ كانت تعمل هذه الطرائق على إكساب الطلبة الحقائق

والمعلومات والمفاهيم والقوانين والنظريات التي يتضمنها المنهج، أي كانت تركز على توصيل المعرفة للطلبة عن طريق المعلم.

أهداف مسرحة المناهج

عند توظيف مسرحة المناهج يمكن تحقيق الكثير من الأهداف ومنها(جرجس، 1999، ص ص 251-252) :

1. غرس القيم الدينية والاجتماعية والخلقية.
2. تنمية الفكر الحر.
3. نقل المعلومات والمعارف إلى الأطفال بأسلوب شيق.
4. تهذيب الطفل سلوكياً عن طريق مشاهدة المشكلات الاجتماعية.
5. تنمية لغة الطفل وتقويم لسانه وتعويده على الإلقاء كممثل.

وذكر ناصر برقي الأهداف العامة لمسرحة المناهج فيما يلي(برقي، 2010، ص ص 188-189):

1. التأكيد على المعارف والمفاهيم.
2. تعتبر مجالاً طبيعياً لترابط المواد الدراسية، وتكامل خبرات المتعلمين التي يكتسبها.
3. علاج مشكلات المتعلمين النفسية والاجتماعية من خلال مواقف النشاط التمثيلي مثل
4. الانطواء والخجل وحب العزلة.
5. اكساب التلاميذ المهارات اللازمة لممارستها فعلياً ووقاية للمتعلمين من التعرض
6. للانحرافات والترويح عن أنفسهم.

مؤشرات الاطار النظري:

1. يحقق النشاط المسرحي في المدرسة اهدافاً جلية يمكن رصدها في ذات التلميذ، فحينما يكسب التلميذ المهارات والمبادئ الاجتماعية والتربوية تنعكس بشكل ايجابي داخل الاسرة ، خصوصا وان رأى التشجيع والحفاوة من الوالدين والاخوان والمقربون.
2. المسرح المدرسي ينمي الروح الوطنية لدى التلميذ، وباعتبار المسرح هو عبارة عن اىصال الافكار على الخشبة فأن مسائل النظافة العامة والحفاظ على الممتلكات العامة واحترام الجيران والدفاع عن الوطن ... الخ ، هي تدخل في صلب عمل المعلم وايصال الرسائل من خلال الممثلون (التلاميذ) الى الجمهور (التلاميذ).
3. يمكن ان يتبلور مفهوم مسرحية المناهج بأنه احدى الوسائل العلاجية الفعالة في حل المشاكل المتعلقة بالخجل والانعزال والتمتمة.
4. دور مسرحية المناهج ليس في اىصال المعلومة العلمية من المنهج فحسب، بل هي تعزز من قدرات التلميذ الذهنية وتطوير معارفه وزيادة ثقافته.
5. روح الالفة في العمل المسرحي الذي يشارك فيه التلاميذ بصورة اساسية ستنعكس بشكل ايجابي على زيادة قدرة الطالب في التفاعل مع الوسط الاجتماعي المحيط به.
6. ترتبط مسرحية المناهج الدراسية بوعي مدرك لمستوى طريقة التفاعل بين الفكرة العلمية الموجود في المنهج الدراسي وسلوكها عند المعلم لتكون مجاورة بين القيمة العلمية المعرفية.
7. اشراك التلاميذ في مسرحية تعليمية تساهم في تعزيز قدراتهم المعرفية والعقلية والنفسية واعطاء الثقة بالنفس.
8. تستهدف مسرحية المناهج بالأساس من يعانون من ضعف في الشخصية وضعف في المواد الدراسية، فهي تعتبر وسيلة من وسائل اىصال المعلومة للمتعلم.

الفصل الثالث

اجراءات البحث

مجتمع البحث : يضم مجتمع البحث مجموعة من مصادر وزارة التربية / المديرية العامة للمناهج, للمرحلة الابتدائية والتي طبعت تحت إشرافها للعام 2019-2020 كما في الجدول أدناه (وزارة التربية 2020).

العلوم	الرياضيات	E	القراءة	الاجتماعيات

منهجية البحث: يحدد الباحث المنهج الوصفي (لاتساقه مع هدف البحث وغاياته).

أدوات البحث:

1. ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات.

2. شبكة المعلومات العالمية الانترنت.

عينة البحث : اختار الباحث (موضوعات) من منهج مادة العلوم كونها المناهج الأساسية للمرحلة الابتدائية.

تحليل نموذج العينة:

مادة العلوم للصف الثالث عن موضوع أعضاء جسم الإنسان ووظائفها

العرض : يبدأ المعلم بقراءة الموضوع أمام الطلبة بنفسه وبعد ذلك يجسد هذا القصة بمساعدة أفراد من طلبة الصف ولو فرضنا (5) إذ يطلب من كل منهم أن يضع ورقة على صدره ويسمي نفسه بأحد الأعضاء كالقلب والآخر المعدة والطالب الآخر الكبد مثلاً وهو يقف أمام زملائه الطلبة ويبدأ المعلم بتلقيّن الطالب وظائف (القلب) الموجودة في المنهج ليقوم الطالب بعرضها أمام الصف بصورة درامية إذ يمارس

الطالب فيها الإيحاءات والحركات والإيماءات وهو يسرد كيفية نقل الدم منه وإلى كافة أعضاء الجسم بالاقتران مع زملائه الذين تم اختيارهم للأعضاء مسبقا وهو يلامسهم ويتحاور معهم بصورة قصصية.

موضوع الفيتامينات وتواجدها في الغذاء ووظائفها

العرض : وكالمعتاد يقوم المعلم بالحديث عن أنواع الفيتامينات التي يحتاجها جسم الإنسان والموجودة في غذائنا اليومي, وبعد ذلك يقوم المعلم بالاستعانة بعدد معين من الطلبة لتسميتهم لكل طالب بفيتامين معين, وبعدها يلقي الطالب أماكن وجود الفيتامين ووظائفه للجسم ويجعل الطالب يقوم بعرض تلك الوظائف الخاصة بالفيتامينات والتي لولاها يتعطل جسم الإنسان, ويقوم في الوقت نفسه بدعوة الطلبة إلى التغذية الجيدة وفهم الدرس عن طريق المشاركة الفاعلة التي ولدت حضور الثقة بالنفس وأعطت الكفاية المهارية لدى الطلبة.

ابن سينا والمريض

العرض: يمكن قراءة القصة القصيرة الهادفة عن الاهتمام بالنفس عن طريق المعلم للطلبة ومن خلال المشاركة بالعمل الجماعي يقوم المعلم باختيار مجموعة من الطلبة يمثل أحدهم المريض والآخر يقدم شخصية ابن سينا بعد حفظ حوار الشخصيات في القصة الموضوع ومن خلال تقديم الملاحظات المسرحية للطلبة (الممثلين) تساعد الطبيب ابن سينا في كيفية الدخول من خارج غرفة الصف إلى الداخل أمام زملائه الطلبة وكيفية رسم السيناريو الفني له, وهو يحمل سكين لترويع شخصية المريض الذي هي أيضا بدورها تتظاهر بالمرض بصورة ذات لمسة كوميدية بعد أن عجز أهله الذين قدمهم بعض الطلبة بصورة التمثيل الصامت حركات إيحائية عن تقديم المساعدة إليه.

الفصل الرابع

أولاً: النتائج

1. يسعى المسرح المدرسي من خلال مسرحة المناهج إلى تعزيز و تنمية قدرات الطالب المتعلم.
2. يعد المتعلم محور العملية التربوية ومن خلال طريقة مسرحة المناهج يمكنه من النشاط ويستطيع التكيف مع المنهج بسهولة .
3. قدمت مسرحة المناهج الإفادة للمتعلم عن طريق الدراما التمثيلية من أجل تحقيق نتائج معبرة عن وعي جماعي شمولي.

ثانياً: الاستنتاجات

1. تعتمد (مسرحة المناهج) على وعي وأدراك الطلبة وعملهم كعمل جماعي يمثل موضوع فني.
2. إن تعلم مهارة مسرحة منهج العلوم للصف الخامس الابتدائي يكون في أحسن أحواله، إن تم تفكيكه وتحليله إلى أجزاء صغيرة وتوزيعها منطقياً تبعاً لدرجة تعقيدها إذ يتم تعلمها بشكل متدرج وموضوعي من السهل إلى الصعب في ضوء مهارات مسرحة المناهج.
3. يعمل المسرح المدرسي على تكريس مفهوم وطبيعة وسائل الإيضاح وطريقة التدريس كونها متغيراً جمالياً يسعى لخطاب مفهوم يشمل مفاهيم عمرية متعددة.

ثالثاً: التوصيات

1. تدريب معلمي ومعلمات التربية الفنية العاملين في حقل تدريس مادة العلوم ضمن مدارس المرحلة الابتدائية على مهارات مسرحة المنهج التعليمي لغرض تطوير مهارات التربويين في هذا المجال.

2. يوصي الباحث بإقامة الندوات والمؤتمرات للطلبة للتعرف على دور مسرح المناهج في عملها في المدرسي .

رابعاً: المقترحات

استكمالاً لهذه الدراسة يقترح الباحث الدراسات الآتية:-

1. تدريب معلمي ومعلمات التربية الفنية في المرحلة الابتدائية على مهارات التمثيل في ضوء مسرح المنهج التعليمي للمرحلة الابتدائية.
2. تقويم المهارات الفنية لمعلمي ومعلمات التربية الفنية في تنفيذ متطلبات المسرح التعليمي بشكل خاص.

المصادر والمراجع

- احمد اللقاني وعلي الجمل: معجم المصطلحات التربوية المعرفة في المناهج وطرق التدريس، ط1، مصر، القاهرة، عالم الكتب، 2003.
- احمد اللقاني: المناهج بين النظرية والتطبيق، ط3، مصر، القاهرة، عالم الكتب، 1990.
- اسعد عبد الرزاق وعوني كرومي: طرق تدريس التمثيل، ط، جمهورية العراق، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، 1980.
- حسن شحاته: النشاط المدرسي، ط6، مصر، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، 2000.
- حسين علي هارف: بين التعليمية والافئاع في المسرح المدرسي، ط1، المؤتمر الاول لتفعيل مسرح الطفل، وزارة الثقافة، جمهورية العراق، 2005.
- سمير عبد الوهاب احمد: ادب الطفل، قراءات نظرية ونماذج تطبيقية، ط1، الاردن، عمان، دار الميسرة للطباعة والنشر، 2006.
- سمير عبد الوهاب وآخرون: تعليم القراءة والكتابة في المرحلة الابتدائية رؤية تربوية، ط2، مصر، القاهرة، 2004.

عزو عفانة واحمد اللوح: التدريس المسرح، ط1، الاردن، عمان، دار الميسرة للنشر والتوزيع، 2008.

فيصل المقدادي: المسرح المدرسي، د.ط، سوريا، دمشق، دار الجليل للطباعة والنشر، 1984.

كمال الدين حسين: المسرح التعليمي، المصطلح والتطبيق، ط1، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، 2004.

محمد حامد علي: الإضاءة المسرحية، ط1، بغداد: مطبعة الشعب، 1975.

مروان مودنان: مسرحة المناهج الدراسية لمادة اللغة العربية، ط1، جمعية قناع الفنون للإبداع والتنشيط الثقافي، 2022.

موسى مرعب: اللعبة والتمثيل، ط1، لبنان، بيروت، دار بشاريا للنشر والتوزيع، 1998.

نادي جرجس: الانترنت والمشروعات المتكاملة "نظرية وتطبيق لتكامل المنهج وتطويره"، ط1، الكويت، مكتبة الافلاح، 1999.

ناصر برقي: دراسات في المناهج وطرق التدريس، ط1، مصر، القاهرة، عالم الكتب، 2010.

هاني يوسف الجراح: فعاليات المسرح المدرسي وتقنياته، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 2009.

يعقوب الشاروني: الدور التربوي لمسرح الاطفال والممثل في مسرح الطفل، ط1، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986.

تمثيلات محاكاة الأيقونة الرياضية

Mathematical icon simulation representations

أ.م.د. سهام محسن كيطان

Assistant Prof. Dr. Seham Muhsen Getan

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

Central Technical University / Institute of Applied Arts /

Department of Printing Design Techniques

رقم الهاتف 07713666956

البريد الإلكتروني Ssham71@gmail.com

الكلمات المفتاحية : المحاكاة – الأيقونة الرياضية – التمثيل

ملخص البحث :

أن المحاكاة تعد أحد أهم المواضيع التي يتطلب الخوض فيها والدراية الكافية بكل ما يتعلق بالتقنيات المعرفية التي تعزز من دور الفن في الحياة ، إذ إن الفن جمع كل ما يعرف ويفيد الإنسان في رؤية الحياة بالشكل الجميل كذلك جعله يتأمل كل ما يحيط به وحول أفكاره وخيالاته لمواضيع اقرب إلى الواقع وتمخض عن ذلك أن يكون للتصميم علاقة بالفن وينبثق منه ليسهم في تطوير حياته ، ومن هذا المنطلق تم الشروع بتناول موضوع البحث بثلاثة فصول تضمن الفصل الأول منهجية البحث بمشكلاته التي أوجزها التساؤل ما تمثيلات محاكاة الأيقونة الرياضية ، وحدوده موضوعيا: تمثيلات محاكاة الأيقونة الرياضية ومكانيا: إعلانات اليوم العالمي للرياضة (أمريكا - فلوريدا) زمانيا : 6 نيسان - 2024 وحددت أهم المصطلحات التي لها علاقة وثيقة بعنوانه ، أما الفصل الثاني فقد اشتمل على الإطار النظري الذي تكون من مبحثين شمالا طرح معلومات أسهمت في الوصول لمؤشرات كانت بمثابة أداة للتحليل ، والفصل الثالث أدرجت فيه إجراءات البحث التي وضحت مجتمعه إذ بلغ المجتمع (14 إعلاناً) وعينته التي تم اختيارها بطريقة قصدية إذ بلغ عدد نماذج

العينة (4) نماذج وشكلت نسبة (35 %) وتم التوصل لمجموعة من النتائج منها 1-، ظهر توزيع الاشكال التي تم تمثيلها للايقونات الرياضية بمحاكاة بمجموعة الخطوط التي اتخذت الاشكال المرنة الملهمة للسرعة والاستمرارية تمثيلا يحاكي الفكرة التصميمية كما في الانموذجين (1 ، 3) ، 2--تم التركيز على الايقونة بتنوعات الالعب الرياضية التي مثلتها للحصول على حركة واتجاهات ابصار تمهد لايصال مضامين لمعاني الاشكال التي تم محاكاتها وهذا ماتم تاشيره كما في كافة نماذج العينة،ودعمت النتائج بمجموعة من الاستنتاجات ، ختم البحث بالتوصيات والمقترحات ذات الصلة بموضوع البحث معزز ذلك بقائمة المصادر التي تم تناولها في متنتهمع ملخص باللغة الانكليزية .

Keywords: simulation - sports icon - representation

abstract

Simulation is one of the most important topics in which delving into requires sufficient knowledge of everything related to the cognitive channels that enhance the role of art in life, as art brings together everything that is known and benefits a person in seeing life in a beautiful way. It also makes him contemplate everything that surrounds him and transforms his ideas and imagination into topics. Closer to reality, which resulted in design having a relationship with art and emerging from it to contribute to the development of his life, and from thisThe starting point was to address the research topic in three chapters. The first chapter included the research methodology and its problem, which was

summarized by the question: What are the representations of the simulation of the sports icon? It was defined and its limits. Objectively: Representations of the simulation of the sports icon. Spatially: Advertisements for World Sports Day (America - Florida). Temporal: April 6, 2024. It was determined. The most important terms that have a close relationship to its title. The second chapter included: The theoretical framework, which consisted of two sections that included information that contributed to arriving at indicators that served as a tool for analysis, and the third chapter included the research procedures that clarified its community, as the community reached (14 advertisements) and its sample, which was chosen intentionally, as the number of samples in the sample reached (4) models and dealt with analysis

It constituted a percentage of (35%) and a set of results were reached, including: 1- The distribution of the shapes that were its representation of sports icons is simulated with a set of lines that take flexible shapes that inspire speed and continuity, a representation that mimics the design idea, as in (1,3). 2-- Emphasis was placed on the icon with the variations of sports games that are triangulated to obtain movement and visual directions that pave the way for conveying contents. The meanings of the shapes that were

simulated, and this is what was indicated as in all sample models, and the results were supported by a set of conclusions. The research concluded with recommendations and proposals related to the topic of the research, supported by a list of sources that were dealt with in the text, along with a summary in English.

مشكلة البحث:

تتمظهر موجودات الحياة بالتنوع الذي قد يصل حد صعوبة إحصائها ، وهذا يترتب عليه قدرة من قبل المصممين في ابتكار أشكال تتناسب وأذواق المتلقين الذين يتطلعون في بحثهم عن كل ما هو جديد ومميز ، ولهذا فالفكر التصميمي يستدعي الذاكرة وخيال العقل لإيجاد المناخات التي تتلاءم وطرح الأفكار التي تنسجم ورؤى المتلقين، وقد عدة محاكاة الأشكال الموجودة في الطبيعة والمجتمع احد السبل التي يتم اللجوء إليها للخوض في تمثيل أفكار ويتطلب إعداد تصورات ذهنية يتمحور طرحها بما تتطلبه وظيفة ذلك المنجز الطباعي والمكان الذي سيتم إشغاله فالمنجزات التي نتعامل بها تحمل أبعاداً فكرية متنوعة تتماشى والغاية التي وجدت من أجلها ، وعليه تكون محاكاة العنصر سبباً أساسياً وجوهري في الحصول على شكل جديد ومن خلال الاستطلاع الميداني الذي قامت به الباحثة فقد وجدت ان الإيقونة الرياضية لها تمثيل لمحاكاة موجودات الطبيعة بشكل واضح والتي تم تحديد مشكلة البحث بالتساؤل الآتي ما تمثيلات محاكاة الإيقونة الرياضية ؟

أهمية البحث :

- 1- يسلط البحث الضوء على طرح الأفكار التي كان التمثيل المحاكي احد الخصائص المميزة لمنجزات تصميمية نتعامل معها بشكل مستمر .

2- قد يسهم في إضافة معرفية في مجال التخصص لطلبة الدراسات الأولية أو العليا ، فضلاً عن العاملين في المجال ذاته .

هدف البحث :

التعرف على تمثيلات محاكاة الإيقونة الرياضية ؟

حدود البحث :

الحد الموضوعي: تمثيلات محاكاة الإيقونة الرياضية

الحد المكاني: إعلانات اليوم العالمي للرياضة (أمريكا - فلوريدا)

الحد الزمني: 6 نيسان - 2024

تحديد المصطلحات :

التمثيلات : لغة (التمثيل) وهو مثل كلمة تسوية ، يقال عد تسوية ومثله

ومثله (ابن

منظور، ب.ت،)

التمثيل : مثله : أي صَوَّره (محمد مرتضى الحسيني ، 1987، ص 682)

تَمَثَّلَ: التَّمَثَّلُ بالفتح ، و هو مَصْنَعٌ مَثَّلْتُ تَمَثَّلْتُ وَ تَمَثَّلَا ؛ وَ ذَكَرُ الْفَتْحِ مُسْتَدْرِكٌ إِذْ

قَوْلُهُ فِيمَا بَعْدَ (أبي منصور محمد بن احمد الأزهرى، ب-ت ، ص72)

التمثيل

اصطلاحاً:

التمثيل : صورة تقوم على تمثيل شيء (حسي أو مجرد) بشيء آخر (حسي أو

مجرد) لاشتراكهما في صفة (حسية أو مجردة) أو لغويا أكثر (أبو العدوس،

2010م ، ص15)

اصطلاحاً : يشير إلى مقدار بين شيئين، أو إلى علاقة مقايضة بين صورتين، بين

دنيا وعالية، أو إلى طلب التشبه، و منه التمثيل بين شيئين، ماثلين، أو بين عمل

فني قيد العملان وآخر غائب. و هو سند يتعزز في حديث الفلاسفة وعلماء الكلام عن عدم جواز "التمثيل" في العلم الإلهي (جيمينز مارك، 2009م ، ص442) .

التعريف الإجرائي : هو نقل الأشكال بتصور مشابها لما هي عليه .

المحاكاة:

لغة: (حكوت الحديث أحكيه، وحكيت فلانا وحاكيتته : شابهته وفعلت فعله أو قوله سواءً،

فكلمة المحاكاة تدل في معناها اللغوي على المماثلة و المشابهة في الفعل و القول) الفيروز آبادي ، 2008، ص390) .

يقال: حكاه و حاكاه، و أكثر ما يستعمل في القبيح المحاكاة، و المحاكاة المشابهة ، تقول : فلان يحكي الشمس حسنا و يحاكيها بمعنى . و حكيت عنه الكلام حكاية، و حكوت لغة حكاها، و أحكيت العقدة أي شددتها كأحكتها (ابن منظور، ب، ت، 191) .

اصطلاحاً:(وقد فهم نقاد العرب من المحاكاة أنها مرادفة للمجاز، أي التشبيه،

والاستعارة، والكناية)) (محمد غنيمي هلال ، 1997 ، ص162)

التعريف الاجرائي : وهي كافة العمليات التصميمية التي يلجأ إليها المصمم ليقرب الصور الخيالية لصور شبيهة ومجسدة للواقع.

الفصل الثاني /الإطار النظري

المبحث الأول : التمثيل البصري والتأسيس المعرفي :

يستند التأسيس المعرفي على الذاكرة البصرية طويلة المدى التي يستمد منها الفرد معلوماته للتعرف على المحيط وما حوله والتعايش بشكل طبيعي ، فإن المعرفة ما هي إلا معلومات حول العالم ، وهي معلومات تكون مخزنة في الذاكرة وتتحول من الحياة اليومية إلى الرسمية. وتسهل المعرفة حياتنا اليومية ، فأى تصور لشيء ما ، نقوم بتصنيفه ، لأجل تحديده وإدراجه ضمن مجموعة من الأشياء التي تشترك في الخصائص الرئيسية. فالحصول على معلومات غير موجودة بشكل صريح في عضو واحد من الفئة ولكن يمكن الحصول عليها بفضل معرفة خصائص المجموعة أو المجموعات التي تنتمي إليها ، وتعتمد المعرفة على التمثيل الذي هو حالة مادية أو صورة لكائن أو حدث أو مفهوم، يمكن أن يقوم التمثيل أيضًا بنقل معلومات حول ما يمثله ، ويتم تصنيف التمثيل تلقائيًا في معظم الحالات ، التي يمكن أن تستخدم أنظمة الإدراك الحسي والحركي ، فأن الأنظمة الحركية والسمعية تعمل أيضًا من خلال الصور الذهنية، وتكمن تمثيلات طريقة معينة في النظم الإدراكية والحركية للدماغ ، وبالتالي فهي مرتبطة إدراكياً بالأشياء التي تمثلها ، إذ يقوم الدماغ بتكوين صورة بصرية مجزأة إلى حد ما لأي مشهد ما ، معظمها في منطقة القذالي. أثناء تطوير هذه الصورة،(شاكر عبد الحميد ، 2008، ص23) إذ يستخرج أنظمة الكشف عن المعالم في مناطق معينة من فصوص القذالي والزمني والجداري خصائص مهمة منه وسيتم تنشيط نموذج إحصائي في الفصوص الزمنية ، أولاً لتمثيل معلومات الصورة والخصائص التي تم استخراجها مسبقًا ثم ربط كل هذه المعلومات. نظرًا لأن الخلايا العصبية التي تمثل النموذج الإحصائي مرتبطة ببعضها البعض ، فإن الخلايا العصبية التي يتم تنشيطها بواسطة الصورة ، بالإضافة إلى الخلايا العصبية التي يتم تنشيطها عن طريق تحليل الخصائص ، ترتبط جميعها بالخلايا العصبية التي تمثل الأنماط الإحصائية. معًا ، يحدد تسلسل مراحل المعالجة تمثيلًا للمشهد في مستويات

متعددة. وما التمثيل إلا إعادة التكوين للمواضيع الخارجية عن نطاق صنع الإنسان إلا أنها مع الوقت استقت مصادر إنسانية للتكوين إضافة إلى سابقتها و ينظر إلى مفهوم التمثيل بصورة عامة على أنه تقليد أي شيء ينظر إليه الإنسان، فانقال الأصل من حال إلى أخرى مع بقاء الصفة المميزة له نتيجة حدث في تركيبه أو علاقته مع باقي أجزاء السياق المتضمنة له. (Aristotle, 1996,p25)

آليات التمثيل:

تتصافر مراحل ضمن آليات متعددة لصياغة التمثيل في العملية التصميمية مما يجعل المصمم يبحث عن الآليات التي ستجسد التمثيل الذي يتوافق مع فكرته، فالتمثيل ليس هو الفكرة الغربية المتجانسة، وإنما الحقيقة في فكرة أنه نموذج المحاكاة لا يسعه إلا أن يشارك في التخيل المثالي الذي يستحضر جوانب من العالم الحقيقي، ولكنه ليس ذلك العالم، ولا هو التمثيل المطابق ، والتي تتلخص بالآتي :

1- معالجة في الأشكال التي تدخل ضمن التكوين التصميمي (الصافي، مازن عبد

الباقى ، 1998م ، ص105)

2- اختيار أو المزوجة بين التمثيل التجريدي و التجريد التمثيلي.

3- التأكيد على العناصر المكونة للتكوين العلاقات فيما بينها.

4- التعرف على للمعالجة إما تكون مظهرية أو جوهرية .

فيسعى المصمم إلى تقليد أنموذج يشبه النموذج الذي يقلده أو يحاكيه أي أن في جزئيات التمثيل هو محاكاة للأشكال بأنواعها الطبيعية من الطبيعة أو غير طبيعية و هي كما نوهنا خارج عن صنع الطبيعة.

المحاكاة ودورها في الفن

نظرية المحاكاة :

يتجسد تعريف المحاكاة بوجه عام باعتماده على مبدأ التقليد والمحاكاة أن ذلك في قول أو فعل أو غيرهما ومنه فيذهب أرسطو للقول بأن (الفن محاكاة للطبيعة) و تطلق بوجه خاص على ما تتصف به بعض المخلوقات بقابلها وامتلاكها إمكانية التلون الدائم أو المؤقت بألوان البيئة التي يعيش فيها كتلونه بألوان أوراق الشجر أو ممثلته لصورها، و الأمثلة الدالة على ذلك كثيرة منها على سبيل المثال (الحرباء) وهي نوع من الزواحف لها القدرة على أن تتلون في الشمس بألوان مختلفة ، كذلك هنالك بعض أنواع من الحشرات والأسماك تتلون لتتكيف مع طبيعة محيطها لأسباب معينة ، إذ يمكن أن نحكم على المحاكاة بأنها المشابهة السطحية بين المخلوقات البعيدة بعضها عن بعض من الناحية التشريرية، وسبب مشابقتها لبعضها لبعض اشتراكها في نمط واحد من العيش أو اضطرارها إلى التكيف في سبيل الدفاع عن النفس، وتندرج المحاكاة بأنها التقليد اللاشعوري الذي يحمل الإنسان على الاتصاف بصفات الذين يعيش معهم كتقليد الحركات وبعض التصرفات والتقيد بأفكارهم(جبروم ستولينز، 1981، ص155) إن فن المحاكاة يعد من أقدم الاتجاهات وأوسعها انتشارا، ويتمحور بعدة مستويات وكما يلي :

المستوى الأول : محاكاة الفطرة :وهي تلك المحاكاة التي عرفها الإنسان الأول، و تتمثل في محاكاته لعالم الأشياء من حوله، وأساسها أن يجعل شيئا من مادة ما في متناوله يشبه أو يحاكي شيئا من الطبيعة مستخدما براعته ومهارته فيكون بذلك فنانا، فأهم شيء في الفن هو المشابهة ويكون فيه العمل الفني نقلا حرفيا عن الواقع أو ترديدا حرفيا أمينا لموضوعات التجربة المعتادة و حوادثها، وما هو الأكثر نقلا للواقع المعاش .(وفاء محمد إبراهيم ، 2012 ، ص93)

المستوى الثاني :محاكاة الجوهر أو ما يطلق عليها محاكاة المثل الأعلى،ومن أبرز أنصار محاكاة الجوهر أرسطو وصموئيل جونسون وجوشوا رينولدز، غير أن أرسطو لم يستخدم مصطلح الجوهر الذي يدل على ما هو عظيم الأهمية، وتعد نظريته في التراجيديا أساسا لمحاكاة الجوهر لكونها تعبر عن الكلي و ذلك بتجاهل الخصائص العرضية للشيء، وفي رأي رينولدز "إن كل جمال الفن وعظمته ينحصر في قدرته على العلو على جميع الصور الفردية والعادات المحلية وشتى أنواع التفاصيل والجزئيات وقد حققت الحيوية و الثراء و قابلية التصديق إذ إن العمل الفني خلاق و لا يكون مجرد نسخاً.

وتستند على مبدأ أن الفنان لا يحاكي دون تمييز بل يقتصر في محاكاته على موضوعات معينة ، وقد عبر عنها جونسون بقوله: "يقول الناس عن حق إن أعظم مزايا الفن هي محاكاة الطبيعة ولكن من الضروري تمييز جوانب الطبيعة التي هي أليق وفي قوله هذا يركز على الجانب الأخلاقي، وهذا معناه أن هذه المحاكاة تضع معيارا لقيمة الفن يتمثل في أخلاقية العمل، ولكل العناصر التي يتكون منها ذلك العمل الفني.(بيلى سوندرز ، 1966 ص53)

المحاكاة والشكل التمثيلي :

يستلهم عند العمل بالمحاكاة عدم الخلط بين الواقعي والفعلي إذ يمكن أن ندرك أن الشكل الذي يتم تمثيله مستوحى من اللاوعي وبالوعي بالقدر الكافي ضمن سياق لمحاكاة موجودات . ويمكن لقوة المحاكاة التي تناشد العواطف وتميل إلى تجاوز قوة العقل العليا في الروح .فالمحاكاة مهما كانت الجدوى الفعلية منها تظل كانعكاس للمثالي في الفكر بعد البنيوي أي انعكاسا للاهتمام الطبقي والمعاني المهيمنة . فانه يمكن أن توجد محاكاة بدون اختلاف، ويكون للتوظيف المتقن للتمثيل كمفهوم، ألا أن كل محاولات التمثيل تؤدي إلى المحاكاة ، ليس باعتبارها تشويه متعمد (أو إعادة يكون تشكيلا تفسيريا) لأهداف شخصية، ولكن. وتصبح المحاكاة عرضا للإشارة إلى

عدم القدرة الحتمي أن تكون تمثيلية باعتبارها شيء مقصود (نلاحظ ان المحاكاة كادت تستحيل إلى التشبيه، وحيثما عطف عليه فعطف لا تستبين في مسافة أية مغايرة حقيقة، ولم يكن هذا الالتباس إلا تعبيراً عن مكان التشبيه في البيان ونقده، ومن ثم خيل إليهم ان المحاكاة والتشبيه يتقاربان)(محمد غنيمي هلال، 1997، ص162). فالشيء المحاكي وتمثيله للحس بوجه عام شكري محمد عياد، 1967، ص253)، وقد يحدد دور العناصر التي تصور الأشكال بالمتخيلة ضمن دائرة الملكات العقلية - وذلك لان كل متخيل يكون مميزاً عن الإحساس والتفكير، و تتمثل في محاكاته لعالم الأشياء من حوله، وهي أن يجعل شيئاً من مادة ما في متناوله يشبه أو يحاكي شيئاً من الطبيعة مستخدماً براعته ومهارته فيكون بذلك فناناً، و على ذلك فأهم شيء في الفن هو المشابهة(وفاء محمد إبراهيم، 2012، ص93). فيفضل المصمم يحتاج إلى طاقة فكرية حية يتواصل بها من خلال الأشكال المتخيلة التي تحاكي الموجودات الواقعية، و من طرق المحاكاة النافعة في الفهم والإفهام طريقة التمثيل، التي تجعل المرء يعبر عن أفكاره بإشارات الأصابع وإيماءات الجفون، وحركات الوجه الممثلة للأشياء (جميل صليبا، 1994، ص350) قول ليوناردو دافنشي: إن أعظم تصوير هو الأقرب شبهاً إلى الشيء المصور ويقول أيضاً (التصوير هو المحاكي الوحيد لكل الأعمال المرئية في الطبيعة ويكون ذلك من خلال محاكاة الجوهر ما تحققت فيه الحيوية والثراء و قابلية التصديق بحيث يكون العمل فناً ولا يكون مجرد نسخاً) إن عالم شعورنا العقلي ما دمنا نتمثله ونركب بين ظواهره، و نعيد إعادة تكوينه وهو عالم أكبر وأعمق من العالم الحقيقي، وهذا يعطينا السبب في أننا ننسخ شيئاً بأعمق وأعظم مما يوجد عليه في الواقع (كريب رمضان، 2004، ص49) وعليه فالمحاكاة اتخذت معان هي محاكاة بمعنى التمثيل ومحاكاة سطحية ويقصد بها محاكاة المظهر ومحاكاة مستنيرة، فيقصد بها المحاكاة التي تقترب من الحقيقة وتبحث عن الجوهر، فالمعنى اقصد به فن التمثيل والفن المركب والمعقد.

الإيحاء بالحركة أو السكون : يقصد بها في الشكل ليس الانتقال الفعلي لشكل ما ولكنه فقط ما هو إلا الإحساس الممكن ان يحدث في نفس المتلقي الناتج عن صورة خادعة للحركة كون الإنسان لا إراديا يقارن بين وضع الأشكال التي تشاهدها ووضعية جسمية ، إذ إن جسمه قائم على التعامل ما بين المحورين العمودي والمحور الأفقي ويكون الخط المائل الموهي بالحركة وهذا ناتج عن الإحساس بعدم الاستقرار (يحيى حمودة، 1994 ،ص3) ، كذلك هنالك الإيحاء بالتوليد الحركي المستمر وهذا ناتج عن التناغم الذي يكون للشكل الدور الأكبر فيه من خلال الأجزاء التي تكون متداخلة الخطوط والألوان بإيقاعات متنوعة - تفرض تكرارات واتجاهات تشد المتلقي للمتابعة كما في الشكل (1)



الشكل (1)

المبحث الثاني :

الشكل وسيلة اتصال إيحائية :

بتعدد الأشكال وتنوعها يتعرف المتلقي على موجودات الحياة ليمارس أسلوب التعايش مع ما يتطلبه منه نمط الحياة التي يعيشها ، فيرتبط المتلقي ارتباطا وثيقا بالمشاهدات اليومية منذ طفولته ليتكون لديه الخزين المعرفي عن كل ما يحيط به ، سواء كانت حركات أو إشارات أو رموز مختلفة ويعتمد ذلك عن طريق التواصل

اليومي والمواقف التي تشكل وسيلة ترسخ المعاني التي تحملها تلك الأشكال ، ولهذا نجد ان عملية الاتصال تشكل الوسيلة الأبلغ بين المتلقين لتحقيق أهداف الرسائل وبشكل دائم وما الاتصال إلا(عملية مشاركة في الأفكار والمعلومات وتفاعل يتم من خلالها نقل الأفكار والمعلومات بين المتلقين

(علم الدين محمود ، 1990 ، ص5) وبطبيعة الحال يكون ذلك على شكل صور ذهنية تؤدي بالتالي بالإحياءات التي تدل على محتوى تلك الأشكال ، فيكون للأشكال دور المشاركة والاتصال بين المصمم الذي يحاول إيصال الأفكار والمعلومات التي تدل عليها وتوحي بها الأشكال من نقل لمضامين مختلف المستويات الثقافية على ان يكون ذلك النقل بصورة مبسطة وواضحة تسهل عملية إدراك وفهم الغاية من تلك الأشكال بشكل مباشر مما يحقق نجاح العملية الاتصالية بين حلقاتها وبشكل سلس كما في الشكل أدناه :



الشكل (2)

ويكون أقوى وسيلة للإقناع لقدرته على إثارة الانتباه وجذب المتلقي وتساعد على فهم الواقع الذي أوحى به الأشكال فاعتماد التمثيل المباشر قد يوصل الفكرة من تصميم الشكل وتبين المضامين الإيحائية التي يحتويها مما يمكن المتلقي من استيعابها والتأثر بها ، إذ ان (الشكل يعني تنظيم أو بناء لهيئة تتجسد من خامه سواء كانت

كلمات أو حركات أو مجسمات ، لكون لكل تصميم شكل ومضمون) (معتز عناد غزوان ، 2006 ، ص49) وعليه فالشكل هو أساس التصميم إذ ان لكل عنصر في التكوين شكله ومضمونه ولا يمكن فصل هذا الثنائي عن بعضه .

دلالات المعنى والمضمون :

إن المعاني الضمنية للأشكال تعد المفاتيح لدلالات الرموز التي تجسدها الأشكال التي تمثل مدلولات تبين الأفكار التي تنطوي عليها ، لتوصل أفكار المصمم إلى المتلقي فالمعنى ما هو إلا صورة ذهنية تقصد بالشيء أو ما يدل عليه أو الرمز أو الإشارة كدلالة القول على فكرة المتكلم ، وتختلف هذه الصورة باختلاف المتلقين ويكون المعنى على نوعين: (جميل صليبيا ، 1982 ، ص399) .

1- المعنى الذاتي : هو مجموع الأحاسيس الشخصية والصور الذهن والمشاعر الوجدانية .

2- المعنى الموضوعي: فهو تدل عليه الألفاظ من المعاني المدونة كمعاني الألفاظ المدونة في المعاجم العلمية .

ولهذا يتطلب التفكير الذي ينبع من الاستجابة إلى ما يمكن ان يتوصل إليه المتلقي من خلال تلك المجموعة من المعاني المتداخلة للوصول لإدراكها كونها ليست بمعزل عن عالمنا بما تمثله من دلالات عن مواضيع الواقع الذي نعيشه من رمزية تتحقق من خلال (الخطوط والاتجاهات والألوان والأحجام مما يجعل تحليل أي عنصر مرتبطاً بهذه العناصر) (شيرين احسان شيرزاد ، ، 1985 ، ص123) . لذلك فالمصمم يكون في بحث دائم عن العناصر التي تحقق الرمز الذي يعبر عن المضمون فالتنوع من الأمور المهمة التي تربط العناصر للوصول لأشكال رمزية تكون اقرب للفكرة التي يتم طرحها ، فلا يكون الفكر التصميمي مقيداً او يجتر عناصر قد تكون عباً على المتلقي ، إذ أن عينه وحواسه الأخرى تتجاوب مع الأشكال ذات الدلالة الإيحائية كونها تحمل صفتي الجمال والوظيفة (فانتقال العين المتلقية من جسم إلى آخر ينتج عنه تأثير سار

ومريح للعين(عبد الله رضوان مكي ، 2011 ، ص138)ولاسيما عندما يكون تكون الرموز المعبر عنها معروفة ومتكررة ،فالمعنى المباشر الذي يدرك يرتبط بالتعبير المباشر وهذا ما تدل عليه صفات تلك العناصر التي يتلقاها ضمن محيطه الخارجي .

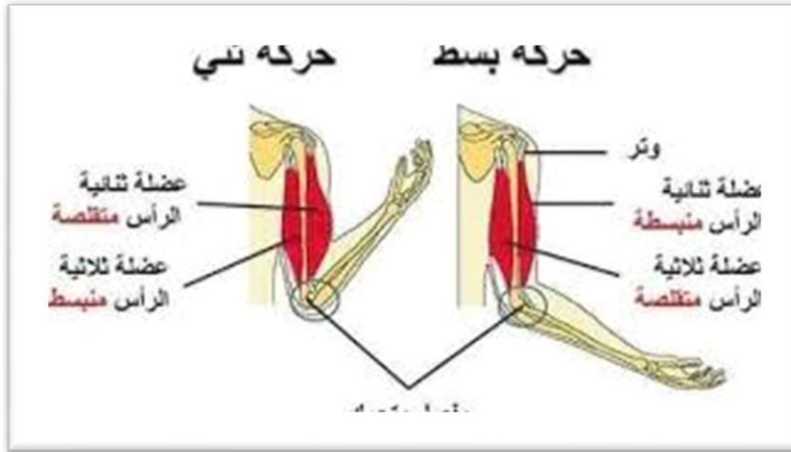
تمثيلات الحركات الأساسية في جسم الإنسان :

يتمتع جسم الإنسان باختلاف كبير بين مجموعة المخلوقات فالتكوين العام له يتרכب ويتكون من الناحية التشريحية فالجهاز الحركي (يتألف من الكتل العضلية والهيكل العظمي)



الشكل (3)

ومن الميزة الخلقية للإنسان الاستقامة وإمكانية الوقوف ، مما يترتب على ذلك الحركة لكافة أجزاء الجسم المترابطة بمختلف أنواعها وأشكالها ،فكل جزء من هذه الأجزاء يسمح بحركات خاصة تتفق مع طبيعة المفصل الذي تتم فيه الحركة ويمكن إيجاز أهم الحركات بالآتي:(سمير مسلط الهاشمي ، 1999م،ص 14)



الشكل (4)

ولهذا فالرياضة بكل مكوناتها الحركية والقدرات البدنية والمهارية تعد بمثابة اختبار لقدرات الإنسان على تحدي القوى التي حوله) و للرياضة دور فعال في بناء الفرد من النواحي الصحية والتربوية والاجتماعية والنفسية ، إذ من الممكن استغلال وقت الفراغ لأداء مجموعة ألعاب مسلية وممتعة ، كونها تبعث الشعور بالمتعة والسرور والرضى النفسي الذي يؤدي إلى تجديد النشاط(سليمه عبد الله السلطاني ، 2002،ص3).ولهذا عد الاهتمام بالرياضة وممارستها والإبداع المهاري فيها (ويتضح ذلك جلياً في قدرة الفرد في أن يكون مميزاً في أداء مهارة من المهارات الرياضية ويرجع سبب ذلك إلى الخصائص البدنية التي يمتلكها الفرد والتي تمكنه من هذا الأداء)(Schmidt R, 2000, p98)وبالتالي تكون مرحلة الانتقال والاشتراك في المباريات ضمن الأنشطة المختلفة وفق التهيئة وإعداد عوامل تطوير الملاعب والأجهزة والظروف التي تؤدي لنجاحها وتنوعها وتسخير الإمكانيات المادية والاجتماعية والسياسية التي تسهم في النهوض بها وتحقيق انجازات تفخر بها الدول على صعيد العالم .



شكل (5)

1. الثاني : ويمثل بتقريب العظمين المتحركين من بعضهما .
- 2-المد : ويكون بأبعاد العظام المتحركة بعضها عن بعض .
- 3-التقريب : ما هي إلا عملية تحريك جزء الجسم باتجاه الخط الممثل لمنتصف الجسم .
- 4-التباعد : وهي عملية تحريك جزء الجسم بالاتجاه البعيد عن الخط الممثل لمنتصف الجسم .
- 5-الرفع : تتضمن رفع جزء من أجزاء الجسم إلى الأعلى .
- 6-الخفض : وتكون عكس عملية الرفع أي خفض جزء الجسم إلى الأسفل .
- 7-التدوير : تتم الحركة في هذه الحالة حول المحور الطولي للعظم .
- 8-الكب : ويقصد بها تدوير اليد أو اليد والساعد من مفصل المرفق إلى الداخل وتتم الحركة حول المحور الطولي للساعد بحيث تواجه ظهر اليد إلى الأعلى .
- 9-البطح : وهي عكس عملية الكب تماماً أي تدوير اليد أو اليد والساعد من مفصل المرفق إلى الخارج بحيث تواجه باطن اليد إلى الأعلى .
- 10- الدوران : وتتمثل بأن الجزء المتحرك يرسم أثناء حركته دائرة وتشمل هذه الحركة مجموعة حركات كالثني ، والتقريب و التباعد، والمد، ويكون الجهاز

العصبي والحواس هما المتحكمين بالحركة إذ أن العقل الإنساني يقوم بتفسير معلومات المحيط وينتج الحركة (وجيه محبوب ، 2001م، ص160) لذا فالمعلومات التي يحصل عليها الإنسان لأداء حركة لأول مرة عن طريق عرض الحركة أو مشاهدة صور عنها ، وعند أداء الحركة فإن الجهاز العصبي لا يتمكن من خزن هذه المعلومات من خلال الأداء الأول وإنما تزداد هذه المعلومات ، بتكرار تلك الحركات ليتسنى له حفظها واسترجاعها وقت الحاجة إليها .

العمليات التصميمية للتمثيلات الايقونية :

تتجسد العملية التصميمية في حقيقتها بأنها ليست مجردة أو مقتصرة على تجميع العناصر التصميمية ، وإنما يترتب على ذلك استحضار الجوانب الفنية والمهارية التي تتطلب التمثيل بالشكل الذي يحقق الرؤيا التصميمية للمتلقي والتي تتضمن إيضاح المعاني وقد يكون للتكنولوجية وتقنياتها حصة أبعد من ذلك لتأخذ بشموليتها المعالجات التصميمية كونها تعد احد أهم العوامل الكفيلة بالحكم على نجاح ذاك التصميم دون غيره من خلال إبراز الدور المتحقق من قيم المعنى لدى المتلقي وما يمكن تحقيقه من إمكانات الإقناع لتلك المنجزات إذ(يمكن الوصول إلى معرفة الأسرار الكامنة التي تحفز كل إنسان على سلوك معين ، وبالتالي تخول البشر إلى تلبية نداء وحاجات الآخرين)(ليلي شحرور ، 2009، ص10) وبالتالي معرفة العلاقات التي تنشع منها واليها والدلالات التي تنبع عن هذه العلاقات التي لا يمكن أن تفهم إلا عن طريق ربطها بالبنية الأساسية للتصميم مع الأجزاء المكونة عبر مجموعة من القدرات التي يمكن من خلالها الإحاطة بكل ما يقع ضمن مجال الإدراك ، فتجسيد تلك البنية التي يسعى المتلقي جاهدا لإعادة تمثيلها وتمثيلها ، ليس فقط على وجه واحد ، وإنما على أوجه عدة يحتملها التصميم الذي يتسم بانفتاحه تواسلا واستدلالاً لكون (بنية التصميم وقراءة المتلقي لتلك البنية يتكاملان في تحقيق التواصل ، والذي يتحقق عندما يرتبط التصميم بوعي المتلقي) (الدسوقي ، محمد السيد احمد، 2007 ، ص7) فقد

تكون الرسوم والتخطيطات من الأمور التي يلجأ المصمم إليها لإظهار أفكاره لإنجاز تصميم يكون قريباً من الواقع ولاسيما في تصميم الإيقونة الرياضية ، فسيبدو تمثيلاً يحاكي الشكل الأساسي الموجود لأي نوع من الألعاب الرياضية لكن سيظهر معبراً عنه بشكل مختزل أما باللون أو الشكل، مما يسهل على المتلقي التعرف على المعنى المقصود لتلك الإيقونة، فلحركة الخطوط واتجاهاتها دور في ذلك ، ويعتمد ذلك على الجانب المهاري للمصمم في النقل ما بين الواقع والخيال المعزز للحقيقة بالخطوط كما في الشكل (6_7) الموضح في أدناه الذين يمثلان التعبير الإيقوني للخطوط عن الشكل الواقع



شكل (6)



شكل (7)

مؤشرات الاطار النظري :

- 1- التمثيل الذي هو حالة مادية أو صورة لكائن أو حدث أو مفهوم.
- 2- ان الحقيقة في فكرة أنه نموذج المحاكاة لا يسعه إلا أن يشارك في التخييل المثالي الذي يستحضر جوانب من العالم الحقيقي.
- 3- يسعى المصمم إلى تقليد أنموذج يشبه النموذج الذي يقلده أو يحاكيه أي أن في جزئيات التمثيل.
- 4- تدرج المحاكاة بأنها التقليد اللاشعوري الذي يحمل الإنسان على الاتصاف بصفات الذين يعيش معهم كتقليد الحركات وبعض التصرفات .
- 5- الفن هو المشابهة ويكون فيه العمل الفني نقلا حرفيا عن الواقع أو ترديدا حرفيا أمينا لموضوعات التجربة المعتادة و حوادثها.
- 6- تنقسم المحاكاة إلى مستويين محاكاة الفطرة التي عرفها الإنسان الأول، و تتمثل في محاكاته لعالم الأشياء من حوله، وأساسها أن يجعل شيئا من مادة ما في متناوله يشبه أو يحاكي شيئا من الطبيعة مستخدما براعته ومهارته فيكون بذلك فنانا، ومحاكاة الجوهر أو ما يطلق عليها محاكاة المثل الأعلى، وتستند على مبدأ أن الفنان لا يحاكي دون تمييز بل يقتصر في محاكاته على موضوعات معينة.
- 7- ويكون للتوظيف المتقن للتمثيل كمفهوم، ألا أن كل محاولات التمثيل تؤدي إلى المحاكاة.
- 8- اتخذت معان هي محاكاة بمعنى التمثيل و محاكاة سطحية ويقصد بها محاكاة المظهر ومحاكاة مستنيرة، فيقصد بها المحاكاة التي تقترب من الحقيقة وتبحث عن الجوهر، فالمعنى اقصد به فن التمثيل والفن المركب والمعقد.
- 9- هنالك الإيحاء بالتوليد الحركي المستمر وهذا ناتج عن التناغم الذي يكون للشكل الدور الأكبر فيه من خلال الأجزاء التي تكون متداخلة الخطوط والألوان بإيقاعات متنوعة - تفرض تكرارات واتجاهات.

10-يرتبط المتلقي ارتباطا وثيقا بالمشاهدات اليومية منذ طفولته لينتكون لديه الخزين المعرفي عن كل ما يحيط به ،سواء كانت حركات أو إشارات أو رموز مختلفة ويعتمد ذلك عن طريق التواصل اليومي والمواقف التي تشكل وسيلة ترسخ المعاني التي تحملها تلك الأشكال.

11-يكون للأشكال دور المشاركة والاتصال بين المصمم الذي يحاول إيصال الأفكار والمعلومات التي تدل عليها وتوحي بها الأشكال من نقل لمضامين لمختلف المستويات الثقافية.

12 -اعتماد التمثيل المباشر قد يوصل الفكرة من تصميم الشكل وتبين المضامين الإيحائية التي يحتويها مما يمكن المتلقي من استيعابها والتأثر بها.

13-المعنى بالنسبة للمتلقي ما هو إلا صورة ذهنية تقصد بالشيء أو ما تدل عليه أو الرمز أو الإشارة كدلالة القول على فكرة المتكلم.

14-أن عين وحواس المتلقي الأخرى تتجاوب مع الأشكال ذات الدلالة الإيحائية كونها تحمل صفتي الجمال والوظيفة.

15-تكون الرسوم والتخطيطات من الأمور التي يلجأ المصمم إليها لإظهار أفكاره لإنجاز تصميم يكون قريبا من الواقع ولاسيما في تصميم الإيقونة الرياضية ، فسيبدو تمثيلا يحاكي الشكل الأساسي الموجود لأي نوع من الألعاب الرياضية.

الفصل الثالث :إجراءات البحث :

منهجية البحث: لتحقيق أهداف البحث ، تم تحديد المنهج الوصفي التحليلي كواحد من أنسب الأساليب وإنها طريقة لوصف الظاهرة الحالية وهيكلها وعملياتها وظروفها العامة وتمثيلها وتحليلها وتفسيرها.

مجتمع البحث : تكون مجتمع البحث الحالي من الإعلانات المنشورة عبر شبكة الانترنت المتعلقة باليوم العالمي للرياضة المقام في مدينة فلوريدا الأمريكية ، إذ بلغ المجتمع (14 إعلاناً)

عينة البحث : تم اختيار عينة البحث بطريقة قصدية إذ بلغ عدد نماذج العينة (4) نماذج لأغراض التحليل من مجتمع البحث البالغ (14) إعلاناً وبذلك تكون النسبة (35%) وقد جاء اختيارها ، وفقاً للمبررات التالية :

- 1-كون الإعلانات عالمية وتحمل صفة الجذب المباشر لموضوع الحدث .
 - 2-التنوع في المعالجات التقنية للإيقونة الرياضية .
 - 3-البساطة في وضوح الأشكال المحاكاة ضمن فضاءها .
 - 4-عدم التكرار في طرح الأفكار التي تم تداولها .
- أداة البحث : تم الاعتماد على مؤشرات الإطار النظري في تحليل نماذج.

نموذج (1)



شعار اعلان عن الرياضة من
اجل التنمية والسلام
اليوم العالمي للرياضة الجهة
المنظمة (الجمعية العامة للأمم
المتحدة)



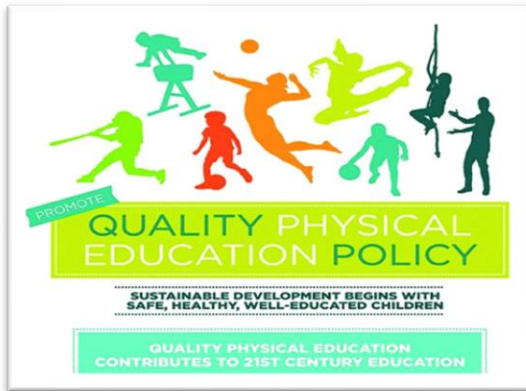
الوصف العام :
تمثل تصميم الاعلان على توزيع نصوص كتابية
بشكل كبير والاعتماد
على خطوط لاشكال حركات رياضية وبمجموعة
ألوان متنوعة .

التحليل :

يجسد التصميم النظرة الشاملة لموضوع الاعلان ،إذ اعتمد التصميم الایجاز في
الفكرة التصميمية التي تم تمثيلها الايقونات الرياضية بمحاكاة بمجموعة الخطوط التي
اتخذت الاشكال المرنة الملهمة للسرعة والاستمرارية ،ولاسيما بتناغم الالوان التي
مثلت القارات الخمس التي تشترك بشعار اللجنة الاولمبية خمس حلقات متشابكة،
بأحجام متساوية، وتتميز بألوان مختلفة، الأزرق، الأصفر، الأسود، الأخضر ثم
الأحمر معتبرين أن الحلقة الحمراء تمثل الأمريكيتين، والزرقاء تخص منطقة
أوقيانوسيا (هي منطقة جغرافية تشمل أستراليا وميلانيزيا وميكرونيسيا وبولنيزيا
،تمتد أوقيانوسيا عبر نصفي الكرة الشرقي والغربي) فالقيمة الضوئية السوداء
تمثل أفريقيا، واللون الأخضر قارة أوروبا، والأصفر آسيا.تم محاكاة الشعار الخاص
باللجنة الاولمبية بألوانه المتعارف عليها لكن بصياغة تصميمية لأشكال الحلقات من
خلال تقريبها لواقع الإيقونة الرياضة التي تمثل وتحاكي معاني أنواع الرياضة

كالركض تارة والسباحة تارة أخرى ورياضة ركوب الخيل والدرجات تارة، فضلا عن كثير من الألعاب التي قد تتضمنها حركات الخطوط بشكلها البسيط، اتخذ التصميم شكل التمثيل البسيط الذي يحمل في ثناياه معاني ضمنية لمحاكاة جوهر تلك الألعاب ، ولأجل إيصال فكرة واضحة للمتلقي عزز المصمم ذلك(بالنص الكتابي ...اليوم العالمي للرياضة) وهذه العبارة التوضيحية التي أوجزت معاني يبحث عنها المتلقي والجدير بالذكر أن الاتجاه الذي تم إشغال عناصر التكوين فيه اثر في جذب وشد المتلقي لنقطة تلقي وقراءة التصميم ومنها انه ركز على جهة سير القراءة للغة الانكليزية وتوحيد حركة الأشكال باتجاه اليسار ليحاكي التمثيل للشكل العام للمنجز التصميمي بأبسط أسلوب لإيصال الهدف منه

نموذج (2)



اعلان عن الرياضة من اجل التنمية والسلام

اليوم العالمي للرياضة الجهة المنظمة (الجمعية العامة للأمم المتحدة)

الوصف العام :

اعتمد تصميم الاعلان على اشغال الفضاء التصميمي بأشكال الايقونة الرياضية وتوزيع نصوص كتابية على أشكال ثلاثة مقاطع بأشكال مستطيلات متتالية، وتم تنفيذ التصميم بمجموعة ألوان متنوعة .

التحليل :

تمظهر تمثيل محاكاة الايقونة الرياضية في تصميم الاعلان بتوظيف نقاط حققت جذب مفهومة وواضحة ركزت على الفكرة من الموضوع ، وبتناغم الاشكال التي جسدت الحركات المتنوعة للالعاب الرياضية بنوع من المرونة في الحركة والبساطة في التنفيذ ، ولاسيما وانها شغلت الثلث الاعلى من الفضاء العام للتكوين، عمد المصمم لايجاد انسجام بتوزيع القيم اللونية لدرجتي الاخضر المصفر (الخردلي) والاخضر بدرجة بالقيمة (الفاتح) لتوزيع حركة عين المتلقي لابصار عناصر التصميم لتوضيح المعاني الضمنية التي تضمنتها عبارات النصوص الكتابية بتمثيلها بذات الألوان التي نفذت بها البعض من الايقونة الرياضية، إذ ان النصوص الكتابية شكلت الاضافة المحققة للهدف من الاعلان كونها تدل على الفائدة من الرياضة ودعوة للتعليم الرياضي ، استند تنفيذ التصميم على التركيز على محور الفكرة الاساس وهو تمثيل الالعاب الرياضية بمحاكاة للحركات التي تتضمنها مجموعة ايقونات لالعاب رياضية متعددة الانواع وباشغال الاتجاهات المتنوعة ، لاثراء الجانب المعرفي للمتلقي بمحاكاة بسيطة تتضمن المعاني الجوهرية لتمثيلها .

نموذج (3)

اعلان عن الرياضة من اجل التنمية والسلام
اليوم العالمي للرياضة الجهة المنظمة
(الجمعية العامة للأمم المتحدة)

**الوصف العام :**

شغل الفضاء التصميمي بتنوع للعناصر تمثلت بالنصوص الكتابية باحجام مختلفة ، واشكال لحركات العاب رياضية ، وتم

معالجة التصميم بمجموعة لدرجات الالوان الحارة تمثلت بالاحمر والبرتقالي ودرجات اللون البنفسجي .

التحليل:

يبدو للوهلة الاولى مدى قوة الفكرة التصميمية وبراعة التمثيل المحاكي للاشكال الواقعية التي جسدها الايقونة الرياضية والتي تنسجم مع الهدف من الاعلان ، فقد لجأ المصمم لتقريب اشكال وابعاد اخرى وهذا الاختلاف في مستويات توزيع العناصر حقق عمق لمنظور الاشكال ضمن التكوين ، قد أعطى التصميم قيمته الرمزية وإيصال رسالة تواصلية بين العناصر وبين المتلقي، فالايقونات الرياضية عززت فكرة الاعلان وشكلت أهمية للعمل التصميمي وبينت دوره في إيصال الرسالة مغزاها المطلوب .فإيصال مضمون معاني الاشكال عبر عنه بتكثيف وتكرار لشكل الايقونة ليحاكي الاشكال التي مثلتها للالعاب الرياضية المتنوعة ، فألية قراءة النص البصري أخذت طبيعة الايقونة واحالت لتوضيح مضمون المعاني بتماسك ووفقا للمعالجات البنائية للالوان فالالوان الأحمر والبرتقالي تعكس القوة ، فإشار المصمم بهذه الايقونات للتحكم بنقاط حركة عين المتلقي فالجزء الاسفل تتابع فيه الحركة لابصار وقراءة الجزء الاعلى الذي مثله النص الكتابي بذات الدلالة اللونية فجاء التمثيل يحمل طاقة من الحركة تم محاكاتها بأسلوب مبسط وواضح، لغرض تحقيق مفتاح للتتابع البصري، كذلك أهتم التصميم بمحاولة ايجاد علاقة بين الشكل كصورة وتوافقها اللوني وهي طريقة للربط البصري والشد الادراكي الجزئي للحصول على التشويق والاثارة وما ينعكس عنه من رغبة المشاهدة والمتابعة، يعكس ذلك الفكرة التي لجأ اليها التصميم من تكبير وتصغير للحجوم ،والحركة المتولدة لونية لمتجهات الاشكال، مما يمنح التصميم علاقات جزئية تتناسب مع ما يراد منه في المعنى والدلالة في صياغة كلية مترابطة الجوانب تنطلق من فكر تصميمي يعتمد مبدأ المحاكاة في التمثل الشكلي.

نموذج (4)

إعلان عن الرياضة من أجل التنمية

والسلام

اليوم العالمي للرياضة للجهة المنظمة

(الجمعية العامة للأمم المتحدة)

الوصف العام : اشتمل الاعلان الرياضي

على توزيع عناصر شكلية متمثلة (بالايقونة الرياضية) لاصناف من الرياضة متعددة معزز بالنص الكتابي في منتصف الفضاء التصميم ، وتم معالجة التكوين بالالوان ذات الدرجات التي تحمل اطوال موجية متنوعة.

التحليل:

يتسم التكوين بتوزيع مفردات للتعبير تستند على الموضوع من فكرة الاعلان كونها تقع ضمن اشكال واضحة المعاني والدلالة، والإعتماد على مبادئ إدراك الشكل من خلال التقارب في الاشكال وربط المكونات للحصول على التواصل، بمحاكاة تمثل صفات دلالية ذات معنى تركيبى استدلالى عملي، إذ يعود ذلك للصياغة الشكلية في ترابط المعاني والدلالات وما ينتج عنها من هوية بصرية تتماثل للمتلقي في انتاج المعنى النهائي الذي يعزز الدلالات الشكلية ، فعملية الانغلاق في تكرار الاشكال بشكل دائري من خلال التركيز على الايقونة بتنوعات الالعاب الرياضية التي مثلتها للحصول على حركة واتجاه ثانوي لتكوين مستوى آخر يضمن النصوص الكتابية التي توسطت البؤرة البصرية للتكوين لتعزيزها بتشابه الهيئة كونها جاءت مع متطلبات المعالجة اللونية المتنوعة ، وما محاكاة التمثيل الشكلي واللوني كرموزات للتشكل الدلالي والنصوص الكتابية لتمثيل دقيق للعناصر فالبارة تمثل (اليوم العالمي الرياضي) وتوزيعاتها للوصول لعلاقة متبادلة بين الشكل والمعنى والسعي لاحداث التباين اللوني يستدل به على تمثيل يحاكي الموضوع والفكرة معاً شكلاً ومضموناً. للاستمرار وتحقيق الحركة عن طريق التكرار.

النتائج:

- 1- ظهر توزيع الاشكال التي تم تمثيلها للايقونات الرياضية بمحاكاة بمجموعة الخطوط التي اتخذت الاشكال المرنة الملهمة للسرعة والاستمرارية تمثيلا يحاكي الفكرة التصميمية كما في الانموذجين (1، 3).
- 2- تم التركيز على الايقونة بتنوعات الالعاب الرياضية التي مثلتها للحصول على حركة واتجاهات ابصار تمهد لايقال مضامين لمعاني الاشكال التي تم محاكاتها وهذا ما تم تاشيره كما في كافة نماذج العينة .
- 3- أدت الصياغة الشكلية والعمليات البنائية في ترابط المعاني والدلالات وما ينتج عنها من هوية بصرية تتماثل للمتلقي في انتاج المعنى النهائي الذي يعزز الدلالات الشكلية ، من خلال عمليات الإغلاق التكرار وفق مختلف الاتجاهات كما في النموذج (4) .
- 4- الإيقونة الرياضية عززت فكرة الإعلان وشكلت أهمية للعمل التصميمي وبينت دوره في إيصال الرسالة والمغزى المطلوب كما في كافة نماذج العينة .
- 5- أدى تضمين النصوص الكتابية التي تعزز التكوين لتوضيح وتعزيد أشكال الأيقونة التي مثلت بمحاكاة تشابه الهيئة الأصلية كونها تتضمن المعاني الجوهرية لتمثيلها في كافة نماذج العينة.
- 6- حققت المعالجات اللونية انسجام بتوزيع القيم والدرجات المتنوعة التي أثرت الجانب الجمالي مما أدت إلى توزيع نقاط جذب لأبصار وقراءة الإعلان بيسر ووضوح كما في كافة نماذج العينة .
- 7- ظهر الترابط في البنية التصميمية للإعلان على الرغم من وجود التباين في العناصر الشكلية ، إذ أن العناصر جاءت تكمل بعضها البعض بتأزر النص بالشكل ثم اللون لتأكيد المعاني الضمنية التي يتضمنها جوهر التمثيل من خلال محاكاة تلك العناصر مع بعضها بإتقان كما في كافة نماذج العينة .

الاستنتاجات:

- 1- الفكرة التصميمية تدعمها عناصر المحاكاة إذا اختير ما يمثلها وينقل صورة الواقع .
- 2- الإيقونة الرياضية تثبت وجودها من خلال تداولها على مستوى العالم وهذا بدوره يعكس ما يتضمنه تمثيلها ومحاكاة الأشكال التي تقرب المعاني التي تتضمنها .
- 3- أن تضافر العناصر ضمن البنية التصميمية للإعلان يؤكد وحدة الدلالة التي تنقلها الإيقونة الرياضية ببساطة محاكاتها وإمكانية تمثيلها بالخطوط وبحركات مرنة للحصول على التشويق والإثارة وما ينعكس عنه من رغبة المشاهدة والمتابعة.

التوصيات

- 1- ضرورة إرشاد العاملين في حق الاختصاص للاطلاع على مفاهيم فلسفة التصميم ولاسيما المحاكاة ودورها الفعال في تصميم المنجزات التصميمية .

المقترحات

- 1- التمثيلات البصرية وأبعادها النفسية في ملصقات التوعية .
- 2- محاكاة النصوص وعلاقتها بالمضمون الصوري .

المصادر:

- 1-ابن منظور، لسان العرب ، دار صادر ، بيروت، ط3 ، مجلد14، ب، ت.
- 2-أبو العدوس، يوسف، التشبيه و الاستعارة منظور مستأنف ، دار المسيرة للنشر و التوزيع و الطباعة، ط 2، عمان ، الأردن، 2010.
- 3-ابي منصور محمد بن احمد الازهري ، تهذيب اللغة ، تقديم ، عبد السلام محمد هارون ، مراجعة محمد علي النجار ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ج15، مصر .
- 4-بيلي سوندرز ، فن الأدب من مختارات شوبنهاور ، ترجمة : شفيق مقار ، طبعة الدار القومية ، مصر ، 1966.

- 5-جيرومستولينز ، النقد الفني-دراسة جمالية و فلسفية - ترجمة . د: فؤاد زكريا ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط2، 1981.
- 6-جيمينز مارك، ما الجمالية ، ترجمة: شربل داغر، مركز دراسات الوحدة العربية - المنظمة العربية للترجمة ، ط1، بيروت، 2009.
- 7-جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ، الشركة العالمية للكتاب، ج 2، بيروت، 1994
- 8-الدسوقي ، محمد السيد احمد ، جماليات التلقي وإعادة انتاج الدلالة، ط1 ، العلم والإيمان للنشر والتوزيع ، مصر ، الإسكندرية ، 2007.
- 9-السلطاني ،سليمه عبد الله ، تأثير منهج الرياضي مقترح لتطوير بعض القدرات البدنية على التوافق النفسي والاجتماعي لمستفيدي دور الدولة، رسالة ماجستير، جامعة بغداد ، كلية التربية للبنات. 2002.
- 10-شاكر عبد الحميد ، الفنون البصرية و عبقرية الإدراك"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دار العين للنشر، 2008.
- 11-شكري محمد عياد ، أرسطو طاليس في الشعر، نقل ابي يونس القناني ، دار الكتاب العربي ، مصر، 1967.
- 12-شيرين احسان شيرزاد ،مبادئ في الفن والعمارة ، ط1،الدار العربية للطباعة والنشر ، بغداد العراق، 1985.
- 13-الصافي، مازن عبد الباقي ، العمارة و الطبيعة - تمثيل الطبيعة في عمارة ما بعد الحداثة، رسالة ماجستير (غير منشورة)، قسم الهندسة المعمارية ، الجامعة التكنولوجية، 1998.
- 14-عبد الله رضوان مكي ، جمالية تشكيل الفضاء الخارجي في الدراما التلفزيونية ، بحث منشور في مجلة الاكاديمي ، بغداد ، العراق ، العدد 58 ، 2011.
- 15-علم الدين محمود ، تكنولوجيا المعلومات وصناعة الاتصال الجماهيري ، ط1 ، دار العربي للنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، 1990

- 16- الفيروز آبادي ، القاموس المحيط ، راجعه أنس محمد الشامي وزكريا جابر أحمد ، دار الحديث القاهرة ، د ط ، 2008.
- 17- كريب رمضان، بذور الاتجاه الجمالي في النقد العربي القديم دار الغرب للنشر والتوزيع ، وهران ، الجزائر، 2004.
- 18- ليلي شحرور ، فن التواصل والإقناع ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، ط 1 ، بيروت ، لبنان، 2009.
- 19- محمد مرتضى الحسيني ، تاج العروس من جواهر القاموس ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، ج 15، الكويت ، 197 .
- 20- محمد غنيمي هلال النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، مصر، 1997.
- 21- معتز عناد غزوان ، الرمز التراثي في تصميم المطبوع المعاصر ، ط 1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق ، بغداد ، 2006.
- 22- الهاشمي، سمير مسلط ، البايوميكانيك الرياضي، ط 2 الموصل ، دار الكتب للطباعة والنشر ، 1999.
- 23 -وجيه محبوب ، التعلم وجدولة التدريب الرياضي ، ط 1 ، عمان ، دار وائل للنشر ، 2001.
- 24 -وفاء محمد إبراهيم ، علم الجمال ، قضايا تاريخية و معاصرة ، مكتبة غريب، 2012 .
- 25 -يحيى حمودة ، التشكيل المعماري ، ط 1 ، مطبعة الاسكندرية ، القاهرة ، مصر، 1994.
- 26-Aristotle Poetique, texte traduit par J. Hardy, preface de Philippe Beck (10) Paris: Gallimard, 1996
- 27- Schmidt R,. Motor Learning and performance, Second edition Human Kinetics Published, United Kingdom ، 2000.

<https://www.youm7.com/story/2020/7/20/%D8%AC%D8%A7%D9%85%D8%>

28-

<https://www.google.com/search?q=%D8%B5%D9%88%D8%B1+%D8%AD%>

29-

https://www.google.com/search?sca_esv=7cde1af5cef92f81&sxsrf=ADLYWI

30-

https://www.google.com/search?sca_esv=951454d4e44807ae&sxsrf=ADLY

31-

https://www.google.com/search?sca_esv=00b049f269a9e1e0&sxsrf=ADLYWILIIIX6-

[QVZkyTlhrQUlzuju0tdAw:1720683416410&q=%D9%85%D8%A7%D9%87%D9%88+%D8%A7%D9%84%D9](https://www.google.com/search?q=QVZkyTlhrQUlzuju0tdAw:1720683416410&q=%D9%85%D8%A7%D9%87%D9%88+%D8%A7%D9%84%D9)

https://www.google.com/search?sa=X&sca_esv=00b049f269a9e1e0&sxsrf=ADLYWILYKm5DJYsz3Zcsrn

حركات الممثل التعبيرية في عروض مسرح الطفل

Expressive Actor Movements in Children's Theater Performances

أ.م.د وعد عبد الامير خلف

جامعة ديالى \ كلية الفنون الجميلة

Assistant Professor Waad Abdul Amir Khalaf

University of Diyala \ College of Fine Arts

البريد الالكتروني dr.waead9@uodiyala.edu.iq

ORCID : <https://orcid.org/0000-0002-2783-4748>

الكلمات المفتاحية :- حركات . الممثل , التعبيرية

ملخص البحث

تناول البحث حركات الممثل التعبيرية في عروض مسرح الطفل، مسلطاً الضوء على كيفية استخدام الحركة والإيماءات والتعبير الجسدي لتعزيز تجربة المتلقي الطفل عبر التفاعل الحسي والبصري في جذب انتباه الأطفال وتوصيل الرسائل التعليمية والتربوية بفعالية. كما يستعرض أساليب تدريب الممثلين لتطوير مهاراتهم الجسدية وتحقيق أداء يتناسب مع خصوصية جمهور الأطفال ، لذلك قسم الباحث موضوعه بحثه إلى أربعة فصول ضم الفصل الأول الإطار المنهجي المتمثل بمشكلة البحث وتمحورت في الإجابة عن التساؤل الآتي : كيف يتم تجسيد حركات الممثل التعبيرية في عروض مسرح الطفل ؟ ومن ثم أهمية البحث والحاجة إليه وهدفه وحدوده وأختم الفصل بتعريف المصطلحات. أما الفصل الثاني الإطار النظري فقد احتوى على

مبحثين عني الأول التمثيل في مسرح الطفل أهمية وأهداف ، أما المبحث الثاني حركات الممثل التعبيرية في العرض المسرحي ، واختتم الفصل بأهم المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري . أما الفصل الثالث (إجراءات البحث) فقد حدد فيه مجتمع البحث ومنهجه وأداة بحثه ثم تحليل العينة . أما الفصل الرابع فقد كان عرضاً لأهم النتائج ومناقشتها والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات ليختتم الباحث بحثه بقائمة المصادر المستخدمة في البحث

Keywords: - Actor's movements, expressiveness

Research Summary

The research dealt with the actor's expressive movements in children's theater performances, highlighting how to use movement, gestures and physical expression to enhance the child recipient's experience through sensory and visual interaction in attracting children's attention and effectively conveying educational and educational messages. It also reviews the methods of training actors to develop their physical skills and achieve a performance that suits the privacy of the children's audience. Therefore, the researcher divided his research topic into four chapters. The first chapter included the methodological framework represented by the form of the research and focused on answering the following question: How are the actor's expressive movements embodied in children's theater performances? Then the importance of the research, the need for it, its goal

and its limits. The chapter concluded with a definition of terms. The second chapter, the theoretical framework, contained two topics: the first was about the importance of acting in children's theatre and its objectives, while the second topic was about the actor's expressive movements in theatrical performance. The chapter concluded with the most important indicators resulting from the theoretical framework. The third chapter (research procedures) defined the research community, its methodology, and its research tool, then analyzed the sample. The fourth chapter presented the most important results, discussed them, and made conclusions, recommendations, and suggestions. The researcher concluded his research with a list of sources used in the research.

الفصل الأول الإطار المنهجي

مشكلة البحث :

كان القرن العشرين نقطة تحول كبرى في كافة مجالات الحياة البشرية حيث أخذت عجلة التقدم البشري التسارع ، وخاض المسرح في هذا العصر تجارب واكتشافات عديدة لم يسبق له أن خاضها سابقا ، ومن الطبيعي أن ينال الممثل نصيبه من هذه التحولات التي تطلبت منه البحث عن الجديد حيث أصبح لكل أداء تمثيلي أسلوب وطرق للمعالجة الأدائية التي يستخدم فيها الممثل وسائل مخاطبة تتلاءم مع الأهداف الاجتماعية والتربوية والفنية والجمالية المراد تقديم العرض وفقها . وبما ان الممثل احد أهم العناصر الأساسية في العرض المسرحي والتي تعطي لبقية العناصر وجود

حي وإنساني ، لذا ينبغي لمن يمثل في مسرح الطفل أن يمتلك إمكانيات أدائه الحركي تؤهله لكي يكون معبراً ومقنعاً ومؤثراً يكشف للأطفال عوالم الخيال والابتكار التي تتشكل لدى الأطفال إضافات إدراكية جديدة تساعد في نشأتهم الفكرية والاجتماعية والتربوية ومن هذا المنطلق نجد أن تجسيد الشخصيات الخاصة بعروض مسرح الطفل تحتاج إلى حركات تعبيرية تساعد الممثل على تجسيد الشخصية المسرحية التي تعمل على خلق حالة من التواصل مع الطفل الذي تشغله الصورة والحركة بشكل مؤثر، وهذا يستلزم توظيفه للحركات التعبيرية التي تساعد في إيصال الرسالة التربوية والأخلاقية للعرض المسرحي الموجه إلى الأطفال ، ومن هنا تأتي مشكلة البحث بطرح السؤال الآتي ما هو دور حركات الممثل التعبيرية في إيصال الرسائل التربوية والتعليمية في عروض مسرح الطفل ؟ .

أهمية البحث والحاجة إليه : تتجلى أهمية البحث بوصفه يسلط الضوء على تقنيات الممثل الجسدية في عروض مسرح الطفل وما تحمله تلك العروض من تقنيات جسدية وتشكيلات جمالية ، أما الحاجة إليه فهو يفيد الطلبة الدارسين في معاهد وكليات الفنون الجميلة قسم الفنون المسرحية كذلك الباحثين والعاملين في مسرح الطفل بشكل عام والتمثيل والإخراج بشكل خاص

هدف البحث : يهدف البحث الحالي إلى :- يهدف البحث الحالي التعرف على حركات الممثل التعبيرية في عروض مسرح الطفل.

حدود البحث : - يتحدد البحث بما يأتي :

الحدود الزمانية :- 2021- 2023

الحد المكاني : جمهورية العراق

الحد الموضوعي : دراسة حركات الممثل التعبيرية في عروض مسرح الطفل .

تحديد المصطلحات :- أولا - الحركة :

ان تعريف الحركة في اللغة على انه " حرك: الحَرَكَة: ضد السكون، حَرَك يَحْرُك حَرَكَةً وحَرَكاً وحَرَكه فَتَحَرَكَ، قال الأزهرى: وكذلك يَتَحَرَّك، وتقول: قد أعيا فما به حَرَاك، قال ابن سيده: وما به حَرَاك أي حَرَكَة؛ وفلان ميمون العريكة والحريكة" (ابن منظور ، 1990، ص 410).

يعرّفها (أوكسنفورد) الحركة على أنها "لا تعني فقط انتقال جسم الممثل من مكان لآخر، بل تعني جميع الإيماءات والإشارات والتصرفات الناتجة كأفعال وردود أفعال عن عواطف الشخصية والظروف المحيطة بها" (أندريه لالاند، 2008، ص843) أما (دين) فيعرّف الحركة على أنها "صورة المسرح في حالة الفعل" (الكسندر دين ، 1982، ص275)

ومن خلال التعريفات السابقة يعرف الباحث الحركة إجرائي على انه (جميع الإيماءات والإشارات والتصرفات والتعبيرات التي يقوم بها الممثل كأفعال وردود أفعال والتي تعبر عن عواطف الشخصية والظروف المحيطة بها).

التعبير :-

عرفه ابن منظور التعبير على انه "(عبر) عما في نفسه وعن فلان : أعرب وبين الكلام " والتعبير بالكلام يكون عن طريق ما يعرف بالعبارة أي بالكلام الذي يبين به ما في النفس من معان . يقال هذا الكلام عبارة عن كذا : معناه كذا " (ابن منظور ، 1990، ص 194)

كما عرفه جميل صليبا التعبير على انه " التعبير عن الشيء هو الإعراب عنه بإشارة أو لفظة ، أو صورة أو نموذج ، فالإشارات والألفاظ تعبير عن المعاني ، والصور تعبر عن الأشياء . وكل نموذج فهو يعبر عن الأصل الذي اخذ عنه. وإذا

أسقطت خطوط جسم على سطح كان الشكل المتولد منها تعبيراً عن الجسم ... ويطلق التعبير على الإعراب عن الحالات النفسية ببعض الظواهر الجسمانية ، كتعبير حمرة الوجه عن الخجل ، واضطراب الحركات عن الوجل. ويطلق التعبير أيضاً على الوسائل التي يعتمد عليها المرء في نقل أفكاره وعواطفه ومقاصده إلى غيره " . (جميل صليبا ، د. ت ، ص 301)

كما عرفه أبو الحسن سلام التعبير على أنه " يتكون عن طريق الحركة ، ولهذا فإن التعبير بالجسد في فن الممثل يتطلب في جانب من جوانبه ضرورة استمرار الممثل في حراسته للغة الجسدية ، وضبط الإشارات والإيماءات التي بينها من خلال الفراغ المسرحي " (أبو الحسن سلام ، 2004 ، ص 194)

ومن خلال التعريفات السابقة يعرف الباحث التعبير إجرائياً على أنه (كل فعل سلوكي يحدث على خشبة المسرح يكون غرضه التعبير أو إيضاح عما موجود داخل نفس الممثل في حركة جسدية أو إيماءات أو إشارات أو أي تصرفات أخرى تحمل دلالات معينة وإبعاداً معينة وفعلًا معينًا إضافة إلى الجانب الجمالي للحركة .

ويعرف الباحث تعريف إجرائي للحركات التعبيرية على أنه (جميع الحركات المتمثلة بالإيماءات والإشارات وتعبيرات الوجه التي يقوم بها الممثل .كأفعال وردود أفعال والتي يعتمد عليها لشد انتباه الطفل للعرض ولإيصال الرسائل التربوية والتعليمية)

الفصل الثاني الإطار النظري

المبحث الأول :- التمثيل في مسرح الطفل أهمية وأهداف

يُعد مسرح الطفل من أهم الوسائل التعليمية والترفيهية التي تهدف إلى تطوير وتنمية مهارات الأطفال العقلية والاجتماعية والعاطفية, حيث يجمع مسرح الطفل بين التعليم والمتعة، مما يجعله أداة فعالة للتواصل مع الأطفال ونقل القيم والمعارف بطريقة مشوقة , كما يعمل على تعزيز خيال الأطفال وتوسيع آفاقهم الإبداعية من خلال

مشاهدة القصص والشخصيات المتنوعة , كما يوفر مسرح الطفل تجربة تعليمية ممتعة تجمع بين المرح والمعرفة، مما يساعد في تحسين فهم الأطفال للمواضيع المعقدة , أضف إلى تعزيز التفاعل الاجتماعي للأطفال وتطوير مهاراتهم في التواصل والعمل الجماعي (ينظر : س دبليو دوسن ، ١٩٨١، ص١٣)

حيث يعتمد الممثل في مسرح الطفل على عملية توظيف اللعب التي تتحكم بها قوانين تقديم اللعبة إلى الجمهور من خلال اعتماد المراحل العمرية للأطفال ، حيث توجد اختلافات جوهرية في رسم المحتوى الذي يقدمه المسرح إلى الأطفال، وان الصورة المقدمة تحوي دلالات إيمائية تختلف باختلاف تصور المتلقي وإدراكه وخبراته السابقة من عناصر طبيعية التي تولدها في نفسه ومخيلته فالفرد يتناول المنبهات والإحساسات بالتأويل على وفق إدراكه ويفرغ عليها ما عنده , وعلى الممثل في مسرح الطفل ان يكون قادر ا على تقديم المشاهد بإسلوب حركي يوصل إلى مدركات المشاهد الذي يشهد العرض، لكي يكتشف بنفسه العوامل النفسية والشعورية التي يؤديها , وهذا يتطلب من الممثل عمق ودراسة شاملة للعوامل والمكونات التي يستجيب من خلالها الطفل إدراكيا وفعليا وتدوقا لكي تتم مراعاة الطريقة التي يعمل بها الممثل في توظيف عناصر العرض المسرحي بما يتلاءم مع هذه الاستجابات , وان من أهم الأسس التي يستطيع الممثل من خلال خلق التفاعل الشعوري والوجداني الذي تقوم به العرض في صقل الطفل بما ينسجم مع الطروحات التربوية والأخلاقية , ومن اجل تحقيق أعلى أنواع الاستجابة الايجابية في مسرح الطفل يتطلب من الممثلين البحث عن وسائل توصلهم إلى أداء متميز ، وبما يتلاءم مع شخصية الطفل وطبيعته وتكوينه ومدركاته وتجاربه وبناء على ذلك فان على الممثل ان يقوم عبر أدائه ببناء لغة عرض فنية تخاطب ذهنية الطفل في حالاته المختلفة من إثارة وهدوء واسترخاء واندھاش خاصة بلحظات الفرجة المسرحية (ينظر : الفريد فرج ، ١٩٦٦، ص ٤٣)

وهنا نرى ان لعمل الممثل في مسرح الطفل خصوصية إذ ان على الممثل ان يقدم أدائه عبر "لون جديد من ألوان التخصص له تبعاته، ولا بد من إعطاء الأطفال الصغار فنا عظيما، ومن ليسوا أساتذة في فن التمثيل لا يستطيعون العمل في مسرح الأطفال " (وينفريد وارد، 1986، ص 204)، أي ان على الممثل الذي يقدم عرضا في مسرح الطفل ان يكون قادرا على تقديم الشخصية المراد تقديمها في العرض بشكل متكامل وهذا ما يؤكد استانسلافسكي حيث يقول إن: "من الضروري أن نمثل للأطفال كما هو ضروري أن نمثل للكبار، ولكن تمثيلنا للأطفال ينبغي أن يكون أفضل" (كولد برغ، د.ت، ص30)، وهنا يطالب استانسلافسكي من الممثل ان يقدم أداء متكامل عبر إلقاءه وجمالية حركاته الجسدية وان على الممثل في مسرح الطفل يتحد مع جمهوره، حتى يستطيع تقديم عمله على أكمل وجه، وذلك من خلال " استخدام نفس لغة الطفل، وإيقاع حياته، حتى نقيم جسر التواصل الحر الذي يحترم فيه كلا الطرفين الآخر، ومن هنا يمكننا التحدث معهم في كل شيء، منذ الميلاد وحتى الممات" (جيانى فرنسيسيني ، 1995، ص30)

ان على الممثل في مسرح الطفل ان يكون الوسيط الأكثر فاعلية في عملية الاتصال بين العرض وبين الأطفال، عبر قدرته على التحكم والسيطرة على أدواته الجسدية والصوتية ، وأن يبتعد عن المبالغة في أدائه وان يستخدم البساطة في أدائه ، أي ان على الممثلين أن "لا يسرفوا في الحركات التمثيلية، ومن ثمّ لن يسرفوا في امتهان ذكاء الأطفال، وبدلا من أن يهبطوا إلى مستوى المتفرجين فأنهم يعترفون بعقريتهم ويرون إنها تستحق أعظم الجهود" (وينفريد وارد، 1986 ص 120) ، وعلى الممثل ان يكون إيقاعه الحركي متناسقا مع إيقاع الحوار، وتفاعلهما في تقديم أدائه للشخصية، وبذلك سيتمكن من بناء إيقاع الشخصية التي يجسدها عبر أبعادها النفسية والطبيعية والاجتماعية، وهنا يستطيع الممثل ان يؤثر في الطفل " فالأطفال يتأثرون بالتمثيل المتقن، ولا يحركهم التمثيل الهزيل" (وينفريد وارد، 1986 ص 205)، وهنا يحرص الممثل على أن "يدخل الإيقاع من خلال الانفعالات التلقائية لممثليه

الحساسين تجاه الجمل والمكان الذي يوحي به النص، وحركة المسرحية والشخصيات". (الكسندر دين، 1975.ص 356)

وأن على الممثل في مسرح الطفل ان يتمتع بأقصى قدر من المرونة الداخلية والجسدية، لكي يستطيع السيطرة على الطفل طوال زمن العرض، لذا على الممثل أن يتبع إحدى الوسيلتين في أدائه وهي " أما أن يلقي جملة بصوت قوي ومفاجئ يشد الجمهور إليه ويجذب انتباههم، ثم يخفض نبرته تدريجيا ليعود إلى صوته العادي الطبيعي، وأما أن يفعل عكس ذلك، فيبدأ بعذوبة فائقة، وكأنه يهمس في أذان السامعين القريبين منه، حينئذ سوف يهتم هؤلاء السامعين القريبين بسرعة، ثم ينتقل منهم إلى الآخرين، وسوف يسود الصمت تدريجيا بفعل العدوى من الأقرب إلى الأبعد" (جعفر عبد الرزاق د.ت. ص176)

يعمل الممثل في مسرح الطفل على مجموعة متعددة من الأهداف وليس هدفاً واحداً وفي وضوح أهدافه تكتسب عملية الاتصال فيه عبر اكتمال عناصرها من خلال تأكيد التأثير على المستويات الوجدانية والحسية والعقلية وان هدف العرض يؤدي إلى تحريك العواطف أولاً، وإثارة التفكير بالعمل ثانياً، وهذه الصورة تحرك الفرد إلى إدراك عميق للحياة وعلاقة الإنسان بها ، يهدف الممثل أيضاً إلى تقديم تجربة تعليمية تفاعلية تجعل الأطفال مشاركين نشطين في العملية التعليمية. أضف إلى ان الممثل يريد ان يطور قدرة الأطفال على التفكير النقدي من خلال طرح أسئلة وتحليل المواقف المختلفة. كما يساعد التمثيل في التعبير عن المشاعر وفهمها، مما يساهم في بناء الثقة بالنفس والتوازن العاطفي، من هنا يمكننا أن نفترض مجموعة من الأهداف التي تشترك بدورها كأساس لبناء قيم هذا المسرح الاجتماعية على الرغم من أن مسرحيات الأطفال تطرح أهدافاً متنوعة وفي الحقيقة أننا يمكن أن نتوخى أكثر من هدف واحد في التأثير واحد ولكنها قد تركز فيه على هدف معين بشكل قوي يفوق

تركيزها على بقية الأهداف , ومن هذا المنطلق يمكن تحقيق مجموعة من الأهداف العامة التي تمثل أسس وركائز التوجه الفني لبناء الأداء التمثيلي في مسرح الطفل.

أولا :- الأهداف التربوية والتعليمية :

يحرص الممثل في مسرح الطفل ان يكون أدائه وسيلة فاعلة ومؤثرة عبر تقديم الدهشة والإثارة، بواسطة أدواته التعبيرية التي يقوم بإيصال القيم التعليمية والتربوية للطفل ألتي تعد هدفا من أهداف المسرح , وان إدراك عملية التعليم عن طريق المسرح ستساهم وبصورة مباشرة بالهدف التربوي التعليمي

ثانيا - الأهداف الفنية الجمالية :

ينتج الممثل في مسرح الطفل نسقين في أدائه الأول خاص بالجانب الحسي الجمالي للعرض المسرحي ، والثاني خاص بالتذوق الجمالي ، لذلك فان ما يسعى إليه هو تطوير وتأكيد الجانب الحسي الجمالي عند الأطفال، وتحفيزهم بإثارتهم فيشجع ذلك الطفل على ممارسة هذه القابلية المدربة فنيا في المستقبل . أما النسق الثاني من نتائج الهدف الجمالي الفني فهو يتعلق بعنصر التذوق الفني ، ويعمل على تهذيب الحس الخلفي الذي يحاذي جانب تهذيب الحس الفني الذي يوصلنا في النهاية إلى تذوق الجمال ، حيث نرى أن هذا الهدف يرتبط بسابقه من حيث فرص الأعداد والتنمية الذي يؤدي عملية تربية الحس الفني لدى الطفل أن تربية وتنمية جمالية وذوقية حتى يعد هذا الهدف في مسرح الطفل محققا لأعلى درجة من درجات التذوق الجمالي عندما تحصل استجابة ويتم تفاعله مع الحدث المسرحي.

ثالثا - الأهداف النفسية والعقلية :

يسعى الممثل إلى محاكاة الشخصيات ليكشف بذلك عن دواخله ورغباته الكامنة فيها وبعدها ويتمكن من الوصول عن طريق مجموعة الحلول التي يضعها قانون المحاكاة الدرامي للنص المسرحي أن مرحلة أظهار المخزون الشعوري الداخلي والتعبير عنه

جماليا وفنيا ، يتم التنفيس عن المخزن الشعوري الداخلي عن طريق - أغاني العروض وموسيقاه والتي وفقها يتحرر الطفل من توتراته الداخلية فهي تستثير مختلف الانفعالات الحزن، الفرح الشجاعة ، القوة ، الراحة، أن انعكاسات هذا الأمر عند الطفل إدراكيا وعقليا يصبح احد الأمور العقلية الخاصة بتنمية الخيال وعملية ربط الأحداث التي يساعد الطفل على تطوير قابليات الطفل الذهنية ومستوى التفكير لديه من خلال أطروحات المسرح فتجعله متلقيا قادرا على الاستنتاج واكتشاف الخطأ من الصواب والخير من الشر ، لأن ذلك كله سيجسد أمامه تجسيدا فنيا ينسجم مع المراحل العمرية للأطفال ومستوياتهم الإدراكية

رابعاً - أهداف التسلية والترويح :

المتعة والتسلية والترفيه تعد من أهم ميزات العمل المسرحي المتكامل للطفل ، لذلك فان الطفل عندما ينظر إلى الممثل وهو يجسد الشخصيات المتعددة والمختلفة فان ذلك سيساعده على فهم الأحداث تباعا ويتفاعل معها وجدانيا ، وذلك تعد موضوع التسلية والترويح من وجهة نظر الباحثين من أهميتها التي يحققها مسرح الأطفال فعن هذين العنصرين يمكن أن نصوغ عملية التحيز والمتابعة للنشاط المسرحي وبذلك تتحقق جميعها وعلى مستوياتها المختلفة، أي أن الشخصيات المتعددة وأطروحتها السلوكية المختلفة والمنتجة بطريقة فنية تثير الاندهاش والفضول في معرفة ما سيحدث بعد الحدث ، كل ذلك يتفاعل في دواخله، حيث يساعده الأداء على الرغبة في معرفة بقية عناصر العرض من مناظر مبهرة ملونة ، وموسيقى إيقاعية غنائية لتكشف عن شخصيات القصة الخرافية لهدف التاريخية وهي قصص الحيوان وبذلك فان هذا الأسلوب المسرحي يجعل من نفس الطفل في حالة من الراحة والاسترخاء حيث تحقق إضافة إلى ذلك عنصر التسلية والترفيه. (ينظر: عبد الفتاح أبو معال، ١٩٨٤-٢١-

(20)

أن من خلال كل تقدم نتعرف على أهمية التمثيل في مسرح الطفل وأهدافه ، حيث من الضروري دراسة ما يقدمه الممثل في مسرح الطفل كقيمة أخلاقية وتربوية وتعليمية أولاً، وفعلاً من أفعال السرور والمتعة للأطفال ثانياً، وكذلك دراسة الموضوعات التي يقدمها مسرح الطفل في مضامين أخلاقية وإنسانية كالأمانة ، البطولة، الشجاعة، الإخلاص، التعاون وإلى غير ذلك .وهي كلها قيم تعمل على التهذيب وتعمل على الارتقاء بنشأة الطفل الصحيحة , كما أن الممثل من أولى واجباته إيصال وتوسيع المدارك العقلية للطفل وجعله أكثر قدرة على فهم ما حوله من أمور الناس والحياة، فهو يقوم على تطوير خيالهم وقدرتهم على التفكير من خلال تقديم العواطف الصادقة التي تمهد لوجدان الطفل مساحات عريضة من السرور والفرح والحبور وبهذا الأسلوب تكون قد طورت قابليته المستقبلية في أدراك ووعي دور وظيفة الممثل في مسرح الطفل (حسام يعقوب أسحق ، ١٩٨٧، ص19)

يعتمد الممثل في مسرح الطفل على تجسيد الكثير من الشخصيات التي تحتاج ان يكون أدائه الجسدي والصوتي متكاملًا لكي يستطيع ان يؤثر بالطفل , فعندما يريد الممثل تشخيص الشخصية الحيوانية: يحتاج إلى مقدرة فنية وتقنية لإقناع الطفل من خلال إضفاء الصفات الإنسانية على الحيوانات ومحاولة تلبس هذه الحيوانات ، وان يبتكر الممثل طرق أدائية في التشكيل الحركي ليتحول إلى شخصية فاعلة ومؤثرة لكون الطفل ضمن مدركاته الخاصة يتعرف على هذه الشخصيات من خلال الطبيعة ، ولذا نرى الطفل من خلال مواجهته للحدث المسرحي الذي تتمثل فيه الحيوانات شخصيات حقيقة يبدأ الطفل بالتفاعل معها وتقبلها ويسعد عندما تكلمه فيكلمها ليصل بالنتيجة إلى أن العرض المسرحي وتقنياته تستطيع أن تخاطبه وتخلق لديه متعة المشاهدة , أما الشخصية الإنسانية وهي الشخصية التي يؤديها الفرد الذي يتمثل بصفات وسمات معينة، كأن يؤدي الممثل دور (الأب ، الأخ ، الجد، الأم....الخ)، وهناك تكون أبعاد تلك الشخصيات واضحة وضعت من قبل الكاتب لتحمل القيم التي أراد إيصالها إلى جمهور الأطفال. وان الشخصيات الرئيسية التي تحمل القصة وتؤدي الأدوار

البطولية، وغالباً ما تكون محبوبة من قبل الأطفال. أما الشخصيات الثانوية فهي تساعد في تطوير القصة وتقديم الدعم للأبطال، وغالباً ما تضيف عنصر الفكاهة أو التحدي، كذلك الأشرار وهي الشخصيات التي تتحدى الأبطال وتخلق الصراعات داخل القصة، مما يضيف إثارة وتشويق، أما الشخصيات الخيالية فهي تضيف طابعاً ممتعاً وسحرياً إلى العرض، وتكون غالباً مرتبطة بالخيال والإبداع. (ينظر : سوزانا ميلر ، والآداب، ١٩٧٨ ، ص ١٦٥)

ومن خلال ما تقدم يلعب التمثيل وأداء الممثل الحركي في مسرح الطفل دوراً حيوياً في تطوير شخصية الأطفال وتعزيز تعلمهم بطرق مبتكرة. من خلال تقديم قصص جذابة وشخصيات مثيرة، كما يساهم التمثيل في مسرح الطفل في بناء جيل واعي ومبدع قادر على مواجهة تحديات المستقبل.

المبحث الثاني :- حركات الممثل التعبيرية في العرض المسرحي .

ارتبطت العناصر الفنية منذ ولادتها بالحياة وبأشكال مختلفة وكان هذا الارتباط الصميمي نابعا من حاجة الإنسان للمحاكاة، ونلمس ذلك بوضوح في مجال المسرح الذي تعامل مع محيط الإنسان منذ الإغريق وحتى يومنا هذا ، والأمر الطبيعي بان مثل هذه العلاقة لا بد وان تواكب بطبيعتها كل تطور أو تغيير يطرأ على الظرف الرئيسي الذي يمر به والذي يتمثل هنا بالحياة، وتبعاً لذلك فالأكيد بان المسرح قد شهد بدوره تطورات وتغيرات كثيرة منذ بداياته الأولى وحتى الآن ، وهذه التطورات أو التغيرات تشمل جميع العناصر الفنية التي تشكل العمل المسرحي مما لاشك فيه أن الممثل هو العنصر الأهم والأساس في العرض المسرحي ، لأنه هو الذي ينقل لنا خلاصة وجوهر الأفكار التي أرادها المؤلف والمخرج أيضاً، لذا فالممثل يشكل الجسر الذي يوصل ما بين المؤلف والجمهور ، وما بين المخرج والجمهور وبما يمليه على الدور من أفعال واستجابة الجمهور لهذه الأفعال وإذا ما طالعنا فن الممثل هذا منذ القدم، فإننا نلمس إشكالا وأساليب متعددة ومختلفة قدمت هذا الفن، ومن ثم نجد هنالك

مناهج كل منها تناولت نهجا معينا في معالجتها التي تخضع على الدوام إلى التطور والتغير.

حيث استطاع قسطنطين استانسلافسكي (١٨٦٣-١٩٣٨) أن يؤسس طريقته الخاصة في تدريب وبناء الشخصية , حيث أصبحت الطريقة أو المنهج الذي أسسه فيما بعد الشغل الشاغل للمسرحيين ويمكن تلخيص آليات عمل الممثل عند استانسلافسكي , حيث طالب استانسلافسكي من ممثليه إعداد الممثل لنفسه : واشتغل في هذا الجانب على محورين هما أعداد الممثل للتقنية الداخلية : وهي تتكون من الفعل ، لو السحرية ، الذاكرة الانفعالية ، التكيف الخ من عناصر التدريب التقنية الخارجية للممثل : والجسد والصوت هما محاور يمتلكها الممثل لأداء دوره, أما المستوى الثاني إعداد الممثل للدور حيث اعتمد ستانسلافسكي على أربعة مراحل في معالجة وإعداد الدور هي التعرف على الدور : ونعني به التعرف على الدور ، من خلال القراءة الأولية التي تشكل في أذهاننا موقف من المسرحية , ثم تحليل المسرحية حيث تبدأ فيه عملية القراءات المتعددة ، أي القراءات الاكتشافية من خلال تكرار الممثل للقراءة ، بحيث كل مرة يكتشف شيء جديد للدور , أما مرحلة المعاناة أي ان في هذه المرحلة تحول العاطفة إلى إحساس حقيقي في داخلنا ، ولهذا فأن في هذه المرحلة يشغل الممثل على انتاج حياة الدور الإنسانية ، وفي هذه المرحلة برز اصطلاح مهم هو التقمص والاندماج أما مرحلة تجسيد الدور : هي المرحلة المتكاملة في عرض الدور للجمهور ، وهذا التقديم للدور هي ولادة جديدة انطلقت من الآليات التي اعتمدها الممثل ومن خلال ما تقدم يطالب استانسلافسكي من الممثل ان يمرن صوته وجسده باستمرار ليستجيب لجميع المتطلبات الأدائية , كما طلب من الممثل أن يتعلم تقنيات المسرح لكي يستطيع أن يوصل تشخيصه للشخصية التي يمثلها بدون معوقات أو زيف. كما أراد أن يتدرب الممثل على مراقبة الواقع ويبنى دوره على هذا الأساس , أضف إلى أن يبحث الممثل عن تبرير داخلي لكل أفعاله على المسرح مستفيدا , كما أراد ان يركز الممثل على انتباهه وعلى الفعل المسرحي لحظة بلحظة. ومثل ذلك الانتباه يقود

إلى الإيهام , أذن فمن هنا صاغ استانسلافسكي أسلوبه في الأداء معتمدا على الطريقة التي عرفت بها ليست أسلوبا , فالأسلوب في المسرح يعتمد على طبيعة المسرحية المقدمة والأداء المتعلق بالإخراج، ومزاج المخرج والفرقة التي تقوم بالأداء ، الطريقة هي تكنيك طريقة لتدريب الممثل لكي يتمكن بالتجربة خلال العديد من -السنين من تطوير التكنيك لتطويع نفسه تطويعا تاما باعتباره مفسرا" الأجزاء معينة من المسرحيات". (ينظر : روبرت لويس ، ١٩٨٣، ص٦- 8)

وقد اخضع استانسلافسكي ممثليه إلى مجموعة من التدريبات الصوتية والإيقاعية والموسيقية فيما يختص بالتدريب الصوتي كما أكد من جهة أخرى التدريبات الخاصة بالرقص والباليه والرقص الإيقاعي التعبيري وتمارين السيرك وغيرها هدف تطوير قابليات الجسد التقنية في التعبير وبالتالي كان هدف استانسلافسكي في الإعداد التقني ينطلق من على الممثل أن يعد جهاز التجسيد الخارجي لديه كي يستطيع أن يؤدي دوره الحقيقي في التعبير الذي كلفته به الطبيعة، فالتهديب للجسم والصوت يجب أن يرتقي بمهمة هذا الجسد والصوت إلى مهمة أبداعية واعية" (قسطنطين استانسلافسكي ، ١٩٨٥ ، ص٧)

كما اهتم مايرهولد عبر استخدامه للبايوميكانيك، إيجاد أسلوبا " في التمثيل من خلال تدريب ممثليه على ألعاب الجمناستك وحركات السيرك والباليه لكي يجعلهم بمستوى قدرة الممثل في تنفيذ الواجب الذي يعملون على أساسه , عبر اهتمامه بالمجال الحركي البلاستيكي في بنائه لتقنيات أداء الممثل وهذا المجال يهتم بتطوير تدريبات خاصة بالقدرة الجسدية لقد ذهب مايرهولد إلى اعتبار فن الممثل على انه إبداع أشكال بلاستيكية في المكان مؤكدا في الوقت ذاته على أهمية معالجة وأعداد الدور من قبل الممثل انطلاقا من الخارج إلى الداخل " (فسيفولد مايرهولد ، ١٩٧٢ ، ص ٣٥) , مخالفا بذلك طريقة استانسلافسكي التي تؤكد على البناء النفسي الداخلي لشخصية الممثل وانعكاسها على أدائه التمثيلي.

حيث يرى الباحث أن ماير هولد لا يركن إلى الكلمة كوسيلة تعبير عند الممثل فقط وإنما يتجه إلى تأكيد عنصر الحركة الذي يعمق فنون الباليه و الرقص والاكروباتك للوصول إلى صيغة تعبيرية شاملة قادرة على كشف المعاناة الخاصة بشخصية الممثل. ومن القوانين التي يتم بواسطتها تطوير الجسد كأداة ولغة تعبيرية الابتعاد عن الحركات الإضافية الإيقاعية و توافر مركز ثقل صحيح للجسم والثبات ولأجل استيعاب الحركة التمثيلية في مسرح ماير هولد اعتمد على المنظر التركيبي المكون من عدة مستويات حيث اسقط عن حساباته تصوير المشهد تصويرا واقعيا معمقا القدرة الخالية عند الممثل , وأن لغة الحركة التي يعتمدها الممثل في المسرح ماير هولد هي لغة تشكيلية عالية في مستوى التعبير إذ بالإمكان أن يعبر الفعل الحركي البسيط منها عن فكرة كبيرة أو يقدم دلالة واضحة لحدث ما (ينظر : فسيفولد ماير هولد ، ١٩٧٢ ، ص ٣٦)

أما جيرزي كروتوفسكي (١٩٣٣ -) صاحب (المسرح الفقير)، حيث اعتمد على الممثل وحضوره وحده من غير الاعتماد على أساليب مقتبسة من صيغ العرض الأخرى التي شوهدت جوهر فن التمثيل، واستقى أسلوب تدريب الممثل وطريقة العرض " الحركة ومرونة الجسم والإيماءة وصياغة قناع الوجه، لكن العنصر الحاسم من هذه العملية المطورة هو تكنيك تعمق النفس، فالممثل يجب أن يتعلم كيف يتصرف في شخصية ما كما يستخدم المسرح فيضعه، أي أن يستفيد من الشخصية كمعبر ، كأداة تتيح له النفوذ إلى ما وراء قناعنا " (سمير عوض ، ١٩٧٠ ، ص ٥٨).

ومن هنا يتبين دور الجسم والمرونة الجسدية في عملية اشتغال هذه التقنية المقدسة، إذ يدرس كروتوفسكي الجسم باعتبار أن الوجود الجسمي الحركي هو الوجود الحقيقي على المسرح لذلك يجب عليه أن يحرر هذا الجسم من كل مقوماته لان الإحساس بالمقاومة ، يقتل الممثل ويحقق العجز الذاتي، أذن من خلال الطروحات التنظيرية لطبيعة فن التمثيل وتقنياته الأدائية في الاتجاهات التي تبناها المخرجون المسرحيون ،

نستنتج أن تقنية الممثل تعتمد على إبراز عنصر مهم في عملية الإبداع الفني والتي يطلق عليها بالمصادر الذاتية للممثل وهو التقنية الجسدية أو الجسم. والتقنية هي الوسائل والحيل التي يوظفها الفنان لكي يجسد موضوعه على صورة منجز أبداعي فني لكي يستخدمها الممثل للتعبير عن موضوع العمل الدرامي من خلال فعل الأداء التمثيلي (ينظر : سمير عوض ، ١٩٧٠ ، ص59)

فالممثل المبدع من وجهة نظر كروتوفسكي " يتمثل بعقله وخبرته وخياله وقدرته في الشعور والاستيعاب يستطيع أن يعبر عن الشخصية التي يمثلها على المسرح شيئاً مرئياً ومسموعاً من قبل المشاهدين " (إبراهيم الخطيب وآخرون ، ١٩٨١ ، ص١٠) ، فإذا كانت هذه الموصفات هي التي يجب أن يتميز بها الممثل المبدع فان هدفه في هذه الحالة ينحصر عمل الممثل في خلق حياة إنسانية وهو يؤدي دوره على خشبة المسرح وبشكل مقنع مما يعكس للمشاهد تجربة خصبه تنطلق أساساً من خصائصه ومميزاته التأثيرية التي يتحكم بها من خلال أدائه للدور بمنطقية ومعقولة وإقناع .

أن هدف الممثل خلق تجربة جمالية متكاملة تستند إلى صيغة متوازنة ما بين حركاته التعبيرية وما بين أدائه الصوتي لغرض تحقيق أكبر قدر من التأثير الصوري الحركي ومن التعبير الصوتي المنغم " الصوت والإلقاء ، تعابير الوجه ، التمثيل الصامت ، البراعة ، الفصاحة والسهولة في التلوين الطبيعي للكلمات والجمال أن كل عنصر من هذه العناصر يصل عادة إلى المستوى الذي طور إليه الممثل قابليته نحو إتقان هذه الجوانب التقنية (ماريان جالاوي ، ١٩٧٠ ، ص ٢٢) أذن فان عملية بناء القدرات الجسدية والصوتية من الأهداف المهمة والأساسية التي يسعى الممثل للاهتمام بها بوصفها أدواته في تجسيد فعله الدرامي إذ بات من الضروري التعرف على خاصية هذه القدرات. الجسم أن وسيلة التعبير للممثل والمؤثرة والتي تتميز بمواصفات فيزيائية وطبيعية هي تجسيد الممثل ، هذا الكيان الجسدي المادي ، فهو علامة التوصيل الكبرى للإبانة عما يريده الحدث من هذا الممثل .

إن الجسد يمتلك من التشابه ما يجعله خاصية ذاتية لهذا الممثل ، لذا فقد صار التأسيس التجسدي للأداء التعبيري مبينا على مدى محاولات الممثل في توظيف قدراته الجسدية الذاتية هذه وبما يتلائم وإبعاد الشخصية المسرحية على أن هذا التوظيف يتم من خلال استخدام تقنيات الجسد المتنوعة وصولا إلى حالة التطابق بين الخصائص الجسدية الذاتية للممثل وبين الخصائص المرسومة بدقة الشخصية المسرحية من خلال الحدث الذي تؤديه , ولكي لا نغفل في هذا الجانب هنالك ميزة أخرى تعتمد على أن الحركة الصادرة عن جسد الممثل إنما هي حالة من حالات التشكيل البصري أو الأوضاع الحركية ذات قيمة إنسانية دلالية مؤثرة في ذهن الأطفال. وإن هناك محورين أساسيين لتحقيق فاعلية الجسم الأدائية وهما :-

المحور الأول : خاص بدراسة فيزيائية الجسم وهي تعتمد على قوانين الجاذبية الأرضية أساسا وتأثيرها على استقرار الجسم، وكذلك معرفة مركز ثقل الجسم في أوضاعه الجسدية المختلفة ، مثل الوقوف والجلوس والقعود والركوع والوقوف والانحناء إلى الأسفل ويمينا وشمالا والانبطاح والنوم، إلى غير ذلك من الأوضاع ولأجل الوصول إلى تطبيق هذه المعرفة لابد من دراسة تشريح الجسم ودراسة الأجهزة التي تعمل على إنتاج الحركة من الجانب البيولوجي والفيزيائي وبعبارة أخرى دراسة طبيعة الجهاز الحركي وعناصره المكونة له.

المحور الثاني : ويتعلق هذا المحور بدراسة الدلالة التعبيرية للجسد حيث تتميز إمكانات الجسد في هذه العملية التكوينية للأداء بان الممثل عبارة عن تشكيلة كتلية متحركة ذات أبعاد ثلاثة ، وهذه القدرة الانتقالية من مكان إلى مكان آخر تحتاج إلى فترة زمنية لكي تتم في الفضاء راسمة صورة بصرية ذات معنى واضح في الدلالة" الممثل يمثل الفضاء الثلاثي أي انه تشكيلي فهو يشمل جزءا من الفضاء يفرض مشكلة عليه ليس الشكل الذي يوجد في تمثال إنما هو حي معبر عن حياته العقل التي تتم بالحركة (ينظر : سوزان ميلر ، ١٩٧٨ ، ص ٢٩).

إذن الجسد حالة متحركة ايجابية عن طريقه ينقل الممثل من فكرة إلى أخرى ، لأن الجسد يمتلك قدرة ديناميكية وضخمة وعظيمة ... فالإيماءة والإشارة الحركة الموضوعية أو الانتقالية تخرج هذه الحركات من قانونها المادي الفيزيائي إلى قانون جديد هو قانون التعبير الدلالي ، فتتحول بذلك التقنية إلى مستويات من الإبانة الدلالية، ويصبح الجسد بحركته و تشكيلاته علامة فاعلة في العرض يتأسس عليها الخطاب الدرامي والعرض المسرحي ، وأن الأجسام المتبقطة والمستجيبة هي الأجسام المدربة تدريباً علمياً عالياً و معدة أعداداً صحيحة ، لذا فإن قابلية الجسم عند هؤلاء الممثلين المستمرين على التدريب تكون ذات إمكانات اكتشافية وتفجيرية عالية تعكس مدى الوعي عند الممثل بالمحورين الذين تم الحديث عنهما أنفاً ويعد جسد الممثل بنية أدائية عالية الإمكانات الدلالية والتعبيرية بحيث تتلاءم أسلوبيته وفلسفة كل منظر " إذ يخضع الجسد إلى العديد من منظومات السبب والإعداد والتنظير وصولاً إلى الهدف الجمالي من العرض الذي يسعى المخرج إلى تحقيقه فالحركة هي صورة المسرح في حالة الفعل وتشمل على محطات التصوير في أشكالها المتغيرة (الكسندر دين ، ١٩٧٥ ، ص ٢٢١ .)

كما أن الحركة في المسرح هي لها خصوصية لأنها تشكل اتصالية شفرية فاعلة بين عناصر الإرسال الحركية من جهة و متلقي الشفرة المشاهد من جهة أخرى. " فالحركة في المسرح إذاً هي التي تخلق الصورة وتعبر عن الموجودات وتؤثر فيها ويجسدها وينقل هذا التأثير إلى المشاهد ولا تنتقل هنا الحركة بشكل الانتقال فقط بل الحركة كأداة التعبير عن الشيء مساحة وحجماً وخصوصية ومذاقاً داخل هذا الفراغ بحيث تميل هذه الحركات والإيماءات إلى شيء ذي دلالة ومعنى " (قسطنطين أستانسلافسكي، ١٩٨٥ ، ص ١٦٦)، إذاً فإن التأكيد على الفعل الجسماني وتقسيم هذا الفعل إلى وحدات صغيرة بحيث يعيد بناءها حتى يصل بها إلى فعل الأداء المقنع. أي أن ذات الممثل هي المنتج الفاعل لحركته ولكون مجموعة الحركات والتلميحات والإشارات الصادرة عنه والنابعة من أحاسيسه والذي عبر عنا هي القدرة على كشف

ما بداخل ذلك الممثل من انفعالات و أحاسيس وأفكار. أن صياغة الدور يعتمد على مجموعة الحركات المنتجة اجتماعيا والتي تربط ما بين الممثل من جهة والآخرين من جهة أخرى . وان مجموع الحركات المشكلة للدور تعكس بالموسيقى والإضاءة التي تتناسب بالأساس مع كل حركة يؤديها الممثل .

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات

1-التعبيرات الحركية للممثل من أهم الوسائل الأساسية في عملية تجسيد الفعل الدرامي

2-يعتمد الممثل في توصيل أحداث العرض على التشكيل البصري و الأوضاع الجسمانية والتشكيلات الحركية بوصفها قيمة دلالية ذات بعد إيحائي يحفز في ذهن الطفل والرغبة في التواصل مع الحدث والشخصيات محققا بذلك الهدف الذي يسعى إليه العرض المسرحي الموجه إلى الطفل.

3 - ينتقل الممثل من تعبير إلى تعبير عن طريق التقنيات الجسدية بوصفها وسيلة ديناميكية تنقل الفعل الحركي من وضعه المادي المباشر إلى وضع دلالي يمتلك بعدا إيحائيا من خلال تعاونه مع مجمل عناصر البناء السينوغرافيا التي يتفرد بها مسرح الأطفال مثل الأزياء والمنظر والإضاءة بألوانها الزاهية فضلا عن الموسيقى والأغاني.

٤ -تعد حركات الممثل وسيلة التواصل الفاعلة بين العرض كمرسل وبين الأطفال كمتلقين لأن فضاء الحركة وتشكيلاتها أوقع تأثيرا في ذهن ووعي الأطفال عبر تعبيراته الأدائية .

5- التنوع في الحركات والإيماءات يساعد في تجنب الملل عند الأطفال. وان تكون الحركات يجب أن تكون واضحة ومباشرة بحيث يسهل على الطفل فهمها. أضف إلى التزامن بين الإيماءات والحوار يجب أن يكون متناغماً.

6- قدرة الممثل على التفاعل والارتجال مع ردود أفعال الأطفال تعزز من ديناميكية العرض. أضف إلى الاستجابة السريعة لحركة أو تعليق من الجمهور يمكن أن تضيف عنصر التشويق.

الفصل الثالث إجراءات البحث

أولاً مجتمع البحث :- يتكون مجتمع البحث من عروض مهرجان مسرح الطفل والتي استطاع الباحث الحصول عليه وفق الفترة الزمنية التي حددها في بحثه

ثانياً : منهج البحث :- اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي وذلك لملائمته هدف البحث

ثالثاً : عينة البحث: اختار الباحث عينة البحث مسرحية فيتامينات تأليف: حسين علي هارف. إخراج مشتاق الخدران بالطريقة القصصية وذلك بموجب المسوغات الآتية : توفر أقراص (CD) مما يساهم في التمعن بدراساتها. تمثيل العينة لهدف البحث

رابعاً : أداة البحث : -أعتمد الباحث المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري ومشاهدة الأقراص بوصفها أداة البحث المعتمدة في تحليل العينة

خامساً : تحليل العينة :-مسرحية فيتامينات تأليف: حسين علي هارف. إخراج مشتاق الخدران

ملخص العرض :

تدور أحداث العرض حول موضوعة الفيتامينات ودورها الفعال في القضاء على الأمراض المعدية، حيث يقود (سيد وباء) مجموعة من الأمراض والمتمثلة بـ (الإسقربوط، الكساح الأنفلونزا، الأكزيما، فقر الدم) أما عيادة(الطبيبة شافية) ومساعدتها الظريف (طبطوب) حيث يختبئ (سيد وباء) عندما تأتي الطبيبة شافية ليسترق السمع لحديثها مع (طبطوب) والأطفال حول أهمية تناول الفيتامينات الموجودة

في الفواكه والخضراوات والحليب ومشتقاته والتي تساعد على بناء جسم سليم والقضاء على الأمراض وعندما تسمع الأمراض كلام الطبيبة تخرج محتجة مبينة أنها لا تخاف الفيتامينات ليدخل خلال هذا الحديث (سيد حليب) ويعلم بتمرد تلك الأمراض فيستدعي على الفور مجموعة الفيتامينات المتمثلة بـ (A.B.C.D.E.F) لعلاج أمر تلك الأمراض، فتتواجه المجموعتان للقتال لكن (السيد حليب) يقترح بأن تكون المواجهة في مكان آخر غير العيادة ليقع الاختيار على حلبة ملاكمة حيث يدخل فيها أحد شخصيات الفيتامينات وما يقابله من الأمراض لغرض النزال بينهما وتنتهي جميع الجولات لصالح الفيتامينات التي تقضي على جميع تلك الأمراض معلنة انتصارها وسط هتافات وأهازيج الفيتامينات والأطفال المشاهدين من جهة وبكاء الأمراض على خسارتهم وحسبهم داخل الحلبة من جهة أخرى , حيث تمثلت عيادة طبيب على جهة اليسار يوجد سدية متحركة وعلى اليمين وضعت منضدة عليها مجموعة من الأدوية وجهاز هاتف، أما في أعلى المسرح فقد كان هناك أربعة أعمدة متحركة بأطوال متساوية ربطت فيما بينها بحبال سميكة من أعلى العمود ومن أسفله وبأطوال ٢ متر بين عمود وآخر ويتدلى من الأعلى ست لوحات كارتونية كبيرة كتب على كل واحدة منها أحد أحرف الفيتامينات، وكتبت تلك الأحرف أيضا بأشكال مجسمة ووضعت صور متنوعة لمجموعة من الفواكه والخضراوات تداخلت فيما بينها أقنعة بأشكال فنتازية تمثل بعض الجرائم كما تدلت بعض الحبال المختلفة الأحجام لتتوزع جميعا بشكل متناسق في الفضاء.

تحليل العرض :- المشهد الأول

يبدأ بفتح الستار على تلك السينوغرافيا ليدخل (طبطوب) وهو شخصية طبية تمتاز بالفكاهة وخفة الحركة يرتدي صدرية بيضاء لأنه سكرتير (الطبيبة شافية) ومع دخوله الأول يتكلم مع الأطفال بشكل مباشر ليرن جرس الهاتف قاطعا ذلك الحديث وعندما يرد على المتصل يضحك ضحكة طويلة يجعل الأطفال يتشوقون لمعرفة

السبب بعد ذلك يخبرهم بأن المتصل ظن بأنه الطبية، يشعر بالنعاس فيذهب إلى السديّة لينام قليلا وفجأة تتحول الإضاءة الفيزيائية إلى ألوان كاتمة مائلة إلى العتمة تداخلت مع ضربات موسيقية موحية بأن شيئا ما سيحدث، في هذه الأجواء تدخل ستة شخصيات بأشكال غرائبية وكاريكاتيرات مختلفة يعبر كل منها عن حالة مرضية معينة حيث وظفت لكل شخصية زي مهلهل وبألوان غير مبهجة وتميزت بارتدائها جميعا أقنعة خيالية تدلى من بعضها شعر كثيف ووضع لكل شخصية لازمة معينة فمرض الكساح كانت قدماه مائلتان إلى الداخل، ومرض الأكزيما كانت له حكة بالجسم، ومرض الزكام كان يعطس بين الحين والآخر فجاءت تلك العناصر مجتمعة في الممثلين جعلت منهم شخصيات شريرة مجسدة للأمراض المعدية، يدخلون العيادة بشكل مجموعتين كل ثلاثة من جهة ليقوموا ببعض التشكيلات الحركية على خشبة المسرح وهم يرددون أغنية تعبر عن الأمراض التي يقومون بها وصاحبت تلك الأغنية بعض من الأصوات الصارخة والإضاءة على شكل ومضات أضافت بعض التأكيدات على أفعال تلك الأمراض الشريرة لجمهور (الأطفال) والتي تخبرهم بأنهم جاءوا لكي يقتلوا الطبية وينشروا المرض في جميع أنحاء الأرض ويطلبون من الأطفال أن يرددوا معهم نعم نعم للوباء.. لا لا للدواء , لكن الأطفال يمتنعوا عن ترديد مثل تلك العبارات الخاطئة مما يدل على أن أداء الحركي وتعبيرات الممثلين وسينوغرافيا العرض أوصلت لهم مكنون تلك الأمراض، وسط هذه الضوضاء يستيقظ (طبطوب) متفاجئا بوجودهم داخل العيادة ليجري حوار هدفه توصيل معلومات للأطفال عن أسباب تلك الأمراض لكنهم وبشكل مفاجئ يتوارون عن الأنظار بسبب قدوم الطبيبة (شافية) لينصتوا لحديثها مع (طبطوب) والأطفال حول أهمية الفيتامينات الموجودة بالفواكه والخضراوات والحليب وما ينتج عنه، مبينة دورهما في بناء جسم سليم وعقل متفتح يجعله يقاوم كافة الأمراض، تخرج الأمراض بأشكالها الكوميديّة لتخبر الدكتورّة بأنها لا تخاف الفيتامينات وأنها تتمنى لو ينقضي عليها جميعا كي يصبح الأطفال مرضى لا يستطيعون الذهاب إلى المدرسة ولا يتمكنوا من اللعب لأنهم

سيلازمون الفراش تتغير الإضاءة وتتعالى الموسيقى مع صوت غنائي ليدخل (سيد حليب) بملابسه الناصعة البياض والتي غطت جسمه بالكامل وقفازات ووشاح ابيض غطى الرأس حتى الوجه وضع عليه ماكياج باللون الأبيض الكامل يردد و يغني وهو يطير كالفراشة على خشبة المسرح تداخلت مع حركته الإضاءة الملونة المتقطعة معبرة عن النشاط والحيوية في تلك الشخصية وتلك الأغنية تعرف الأطفال بفوائد الحليب ومشتقاته عندما تنتهي الأغنية يعلم (سيد حليب) من الطيبة وطبوب أمر تلك الأمراض وكيف توعدت الأطفال بنشر وبائهم كي لا يلعبوا ولا يذهبوا إلى مدارسهم، يغضب (سيد حليب) من هذا الأمر فيستدعي على الفور أصدقائه الفيتامينات وهم ستة شخصيات خيالية وهم بالضد من مجموعة الأمراض لأنهم يتمتعون بأجسام صحية قوية، حيث وظفت لكل شخصية منها زي بلون معين يتناسب مع الشخصية ك (البرتقالي، الأصفر، الأخضر، الأزرق، الأحمر، البنفسجي) وجاءت تلك الألوان منسجمة مع بعضها البعض وكانت تلك الأزياء عاملا معبرا عن أبعاد الشخصيات للطفل المتلقي، أما عن عنصر الماكياج فقد جاء بنفس ألوان الأزياء والذي وضع بشكل مكثف على الوجه والأيدي بالإضافة إلى ارتدائهم بعض الإكسسوارات التي تدلل على تواجد هذا الفيتامين فيها مثل (برتقالة، بيضة ، جزرة) وتلك الملحقات جعلت منها قيمة جمالية مضافة لتلك الشخصيات تدخل الفيتامينات خشبة المسرح بكل نشاط وحيوية على ألحان أغنية تعرف الأطفال بأهدافهم وهم يؤدون مجموعة من التشكيلات الحركية الراقصة التي تعبر عن زمر القوة والنشاط حيث شغل الأداء التمثيلي مجموعة من الحركات الجسدية التي شغلت حيزا واسعا من فضاء العرض لكي يقوم الأطفال بالاندماج مع حركات الممثلين الراقصة والمعبرة عن القوة والنشاط حيث امتزجت تشكيلات الممثلين وحركاتهم الأدائية مع سينوغرافية حيث الإضاءة الملونة بنفس ألوان الفيتامينات مجسدة بذلك لوحة درامية أدائية أضفت جو العرض مرحا وبهجة حيث جعلت الأطفال يشاركون بترديد الأغاني ويشاركون الممثلين بحركاتهم الراقصة على أنغام الأغنية وبعد انتهاء الأغنية ليتواجه كلا من المجموعتين

ويكون الحاجز الوحيد بينهم هو (السدية المتحركة) حيث تم الاعتماد على حركة الممثلين الذي بلغ عندهم أربعة عشر ممثل شكلوا بأجسادهم تشكيلات حركية ، حيث يبدأ الجدل بين المجموعتين وقبل أن يتحول إلى قتال يطلب (سيد حليب) منهم القتال في مكان آخر وأمام أعين الأطفال كي يتعرفوا ويحكموا على أبطالهم الحقيقيين, يصبح وضع الممثلين في حالة (stop cater) كل في مكانه متخذاً حركة جسدية معينة، ليكون المتحرك الوحيد من بينهم هو (طبطوب) الذي يخبر الأطفال بأنهم على موعد بمشاهدة تحدي كبير ما بين الفيتامينات والأمراض المعدية وينهي حوار به بأنه سوف يلقاهم في الشوط الثاني ليتم الإغلام بعد ذلك وسط ترقب الأطفال للأحداث القادمة.

المشهد الثاني: حركت الأعمدة الموجودة في أعلى خشبة المسرح إلى وسطه متخذة بذلك شكل المربع والذي يسلط عليه بقعة من الضوء تظهره على شكل حلبة ملاكمة وهذا هو الديكور الذي سوف تتم فيه أحداث هذا المشهد، بعد ذلك يضاء يمين خشبة المسرح بألوان خلابة ظاهرة مجموعة الفيتامينات وهي تقوم ببعض الحركات الرياضية بقيادة (سيد حليب) استعداداً لمواجهة خصمهم الأمراض المعدية والذين يضاء عليهم إضاءة صفراء يسار الخشبة ليظهروا وهم يتمرنون أيضاً بقيادة (سيد وباء) لكن بنشاط أقل، لعبت الإضاءة دوراً بارزاً في هذا المشهد بما حققته من تأكيدات على الشخصيات وحصر نطاق حركة الممثلين داخل البقع الضوئية وداخل الحلبة، يدخل (طبطوب) وهو يحمل بيده ميكرفون وكأنه معلق رياضي ليزيد حماس الأطفال صوت من خلال ضربه بالعصا على جرس وضع بالقرب من الحلبة ليركز انتباه الأطفال عليه من خلال ذلك المؤثر الصوتي وعندما يتم الصمت بين الأطفال يبدأ (طبطوب) بتقديم كلا الفريقين بأسلوب مسلسل ولغة واضحة غير متسعة، كذلك يعلن عن الحكم الذي سوف يدير هذا النزال وهي (الطبيبة شافية) ولغرض مشاركة الأطفال والرفع من حماسهم يوجه (طبطوب) لهم بعض الأسئلة المباشرة مثل من سيكون الفائز لهذا اليوم؟ بعد ذلك يخبرهم بأسماء الأشخاص الذين سوف يتواجهون

داخل الحلبة من كلا المجموعتين، ومن الأشياء المعلقة في هذا الحدث هو جعل كل فيتامين يواجه المرض الذي يكافحه في حياتنا اليومية ففيتامين C واجه مرض الإسقربوط في الجولة الأولى، وفيتامين D واجه مرض الكساح في الجولة الثانية وفيتامين E واجه مرض الأكزيما في الجولة الثالثة، و في الجولة الرابعة والأخيرة واجه فيتامين A مرض العشو الليلي ومرض الأنفلونزا في آن واحد وتلك الصورة المرئية زادت مدارك الأطفال لمعرفة الأمراض وسبل الوقاية منها عن طريق تلك الفيتامينات التي أثبتت للأطفال بأنها الأقوى عندما ربحت جميع الجولات لصالحهما وبدأوا بالدوران حول الحلبة والتي توسطها شخصيات الأمراض إحياء للأطفال بأنها قد سجنّت، وينتهي العرض بتلك اللوحة السينوغرافية والتي تجلّت بغناء الفيتامينات وسط فرحة ومشاركة الأطفال بالغناء والتصفيق فرحا بهذا الفوز. لقد زادت حلبة الملائكة عندما وظفت في العرض جماليات التشكيلات الحركية وما تعبره صور في فضاء العرض المسرحي، حيث تداخلت التشكيلات الحركية للممثلين فيما بينها جاعلين من تكويناتهم التعبيرية في الفضاء جو أشبه بالعالم الساحر، وتلك الصور المرئية لصراع الخير والشر أثارت مخيلة الأطفال واستدرجتهم نحوها وخاصة عندما كان القتال بطرق كوميدية مبالغ فيه جعلهم ينهضون من مكانهم مترقبين للأحداث ومن سوف ينتصر في النهاية.

ان الأداء الحركي للممثل وتفاعله مع عناصر العرض الجمالية كونت صورا تعبيرية عبر توظيفها كأداة تساعد الأطفال بالتعرف على قصة وأحداث العرض من خلال عدة تشكيلات سواء كانت من خلال مجاميع الشخصيات التي كانت خليطا من إنسانية وخرافية وحركتهم المستمرة و الأزياء والماكياج والأقنعة والإكسسوارات أو من خلال التنوع بمصادر الإضاءة وانسجامها وألوانها المتعددة في فضاء العرض المسرحي أو من خلال الأغاني وما نتج عنها من مؤثرات مع موسيقى معبرة.

الفصل الرابع

النتائج ومناقشتها :-

- 1- حملت المسرحية مضامين تعليمية من خلال توعية الطفل للوقاية من الأمراض في عرض مسرحية فيتامينات.
- 2- استخدام حركات الممثل التعبيرية في العرض من خلال المرونة الجسدية التي استثمارها الممثلون من اجل تعميق المعاني وترسيخها في أذهان الأطفال .
- 3- توافقت أفعال الجسد وحركاته مع الوحدات التشكيلية كالأزياء والديكور والإكسسوارات وهي تتفاعل مع مستويات الفعل والحركة المرتبطة بشكل مباشر مع تعبيرات الممثل للشخصية .
- 4- كانت تشكيلات مجاميع الممثلين الجمالية وحركتهم المستمرة في العرض هي أداة لشد انتباه الأطفال
- 5- اعتمد الممثل في تعبيراته على الماكياج المكثف لعدة عناصر مهما في أظهار شخصيات الفيتامينات فضلا عن استخدام الأقنعة الغرائبية لشخصيات الأمراض.
- 6- حققت حركات الممثل التعبيرية وتنوعها في العرض استدراج المتفرج الطفل وجعله مشاركا في العرض

الاستنتاجات :

- 1- أن الحركات التعبيرية للممثلين تلعب دورًا حاسمًا في جذب انتباه الأطفال والحفاظ على تركيزهم طوال العرض عبر الحركات التي تكون أداة في إيصال رسائل تعليمية وتربوية
- 2- تساعد الحركات التعبيرية الأطفال على تطوير فهمهم للمشاعر والتواصل غير اللفظي، مما يساهم في تحسين مهاراتهم الاجتماعية والعاطفية.
- 3- إن تنوع الحركات التعبيرية وتوافقها مع الشخصيات والأحداث في القصة يمكن أن يعزز من عمق التفاعل والفهم لدى الأطفال، مما يجعل العرض أكثر إثارة وتشويقًا.
- 4- تعد الحركات التعبيرية أداة مهمة في مساعدة الأطفال على فهم تطور الأحداث والقصة في المسرحية، خاصة للأطفال الأصغر سنًا الذين قد يكون لديهم صعوبة في متابعة الحوارات.
- 5- يختلف تأثير الحركات التعبيرية للممثل بناءً على الفئة العمرية المستهدفة؛ حيث قد تتطلب العروض للأطفال الأصغر سنًا حركات أبسط وأكثر وضوحًا، بينما يمكن للأطفال الأكبر سنًا استيعاب حركات أكثر تعقيدًا ورمزية.
- 6- تعد الحركات الممثل التعبيرية وسيلة فعالة لتوصيل الرسائل التربوية والقيم الأخلاقية للأطفال بطريقة غير مباشرة وبشكل ممتع.

التوصيات :

- 1- إقامة ورشات ومختبرات فنية غايتها تعميق المعرفة في مسرح الأطفال ، وترسيخ دور الحركات التعبيرية لدى الممثل والعاملين في هذا المجال
- 2- ضرورة مشاركة الممثل في المسرحيات الخاصة بالأطفال بشكل مستمر لأن الممارسة العلمية هي السبيل الوحيد لتطوير تقنيات الجسدية وزيادة الخبرة في هذا النوع من التمثيل الخاص بمسرح الأطفال

المقترحات : يقترح الباحث دراسة العنوان التالي :-

- 1- دور القدرات التعبيرية للممثل في عروض مسرح الطفل
- 2- التقنيات الجسدية ودورها في عروض مسرح الطفل

المصادر والمراجع

- 1- ابن منظور . لسان العرب . ج ١٣ . بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر - دار صادر للطباعة والنشر ، ١٩٥٦
- 2- أبو الحسن سلام ، الممثل وفلسفة المعامل المسرحية ، (الإسكندرية : دار الوفاء لدنيا النشر والطباعة، 2004
- 3- أبو المعال (عبد الفتاح) . فى مسرح الأطفال . عمان : دار الشروق للنشر والتوزيع ، ١٩٨٤
- 4- أيجري (لايوس) . دور المخرج في المسرح . ترجمة : لويس يقطر . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧٠
- 5- برغ (موسى كولد)، مسرح الأطفال فلسفه ومنهج، ترجمة صفاء روماني، وزارة الثقافة والإعلام، دمشق: د.ت.
- 6- بلخير (أحمد) . معجم المصطلحات المسرحية .. المغرب : مطبعة سندي ، ب ت .
- 7- بنتلي (أريك) . نظرية المسرح الحديث . ترجمة : يوسف عبد المسيح . بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦ .
- 8- جرجيس (عصام عبد الأحد) . القيم السائدة في مسرحيات الأطفال ١٩٦٨ – ١٩٨٠ . رسالة ماجستير غير منشورة . بغداد : جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة ، ١٩٨٧
- 9- جعفر عبد الرزاق، الحكاية الساحرة، دراسة في أدب الأطفال، دمشق، د.ت
- 10- جيانى فرنسشيني ، الإخراج في مسرح الطفل، ترجمة نبيلة حسن،(دائرة الثقافة والأعلام، الشارقة)، 1995.
- 11- الحفنى (د. عبد المنعم) . المعجم الشامل : المصطلحات الفلسفة . ط ٣ . القاهرة : مكتبة مدبولي ، ٢٠٠٠ .

- 12- دنو (عادل يوحنا) . دراسة تحليلية لمسرحيات الأطفال المقدمة في العراق ١٩٦٨ - ١٩٨٠ . رسالة ماجستير غير منشورة . بغداد : جامعة بغداد . كلية الفنون الجميلة ، ١٩٨٨ .
- 13- دين (الكسندر)، أسس الإخراج المسرحي، ترجمة سعدية غنيم، الهيئة العامة للكتاب، 1975.
- 14- رحيم (منتهى محمد) . مسرح الأطفال في العراق وخطة التنمية القومية . رسالة ماجستير غير منشورة . بغداد: جامعة بغداد. كلية الفنون الجميلة ١٩٨٨
- 15- السالم (مصطفى تركي) . الإلقاء في مسرح الأطفال : بناء نظام مقترح . أطروحة دكتوراه غير منشورة . بغداد: جامعة بغداد. كلية الفنون الجميلة 1996
- 16- ستانسلافسكي (قسطنطين) . أعداد الممثل (في التجسيد الإبداعي) . ترجمة : شريف شاكِر . دمشق: وزارة الثقافة منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية ، ١٩٨٥ .
- 17- ستانسلافسكي (قسطنطين) . أعداد الممثل . ج ١ . ترجمة : محمد زكي العشماوي . القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٦٦ .
- 18- سيد أحمد (د. ناصر) وآخرون . المعجم الوسيط . ط١ . بيروت: دار أحياء التراث العربي للطباعة والنشر ، ٢٠٠٨ .
- 19- شتراوس (ليفي) . الانثروبولوجيا و البنيوية . ترجمة : مصطفى صالح دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، ١٩٧٧ .
- 20- عوض (سمير) . نحو مسرح فقير . مجلة المسرح (القاهرة) . العدد ٧١ . لسنة ١٩٧٠ .
- 21- فرج (الفريد) . دليل المتفرج الذكي إلى المسرح . القاهرة : كتاب الهلال ، ١٩٦٦ .

- 22- لويس (روبرت) . الطريقة أم الجنون . ترجمة : يوسف عبد المسيح . بغداد : مكتبة النهضة ، ١٩٨٣ .
- 23- ماير خولد (فيسفولد) . فى الفن المسرحي . ج 2 - ١ . ترجمة : شريف شاکر . بيروت: دار الفارابي ، ١٩٧٢
- 24- مذكور (د. إبراهيم) . المعجم الفلسفي . القاهرة : الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، ١٩٨٣ .
- 25- موريل (رجار) . أساليب التمثيل . ترجمة : أ . سامي عبد الحميد بغداد: جامعة بغداد - المكتبة الوطنية والوثائق ، ٢٠٠١ .
- 26- وارد (وينفريد)، مسرح الأطفال، ترجمة محمد شاهين، القاهرة: (المطبعة المصرية للتأليف والترجمة)، 1986.

الصياغات الفنية لفخار العراق القديم وفق مقاربات الحداثة

Artistic Formulations of Ancient Iraqi Pottery According to Modern Approaches

م.د. احمد خضير عباس

Assistant Dr. Ahmed Khudhair Abbas

المديرية العامة لتربية بابل / العراق

Ahmedkhudhair97@gmail.com

م.د. حوراء كاظم عبد الحسين

Assistant Dr. Hawraa Kazem Abdul Hussein

المديرية العامة لتربية بابل / العراق

Howrahkadhim@gmail.com

الكلمات المفتاحية: الصياغات, الحداثة, المقاربات, الفخار العراقي القديم.

ملخص البحث

امتازت حضارة العراق القديم بعمقها التاريخي وغناها الفكري والإبداعي، بحيث خلقت حالة من التواصل بين المراحل التاريخية والإبداعات والاكتشافات التي امتازت بأساليب تجاوزت زمنها وامتدت لآلاف السنين. وبنائية الأعمال الفنية الرافدينية أبرزت ظاهرة أبداعية مهمة تمثلت بأشكال مستحدثة باعتمادها على المضامين الفكرية والإنسانية من خلال خطوطها العامة وتصاميمها وحالتها المتسمة بالحداثة والمستندة إلى وعي وأدراك ذهني لجمالية الخامة وسماتها، إضافة إلى المعالجات التقنية التي أنجزت بها أشكال تتصف بالتبسيط والاختزال وإهمال الجوانب التفصيلية لتمثيل الجوهر .

وقد تناول البحث الصياغات الفنية لفخار العراق القديم وفق مقاربات الحداثة, إذ تضمن الفصل الأول الإطار المنهجي للبحث الذي تناول مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه إلى جانب حدود البحث الزمانية التي تحدت بالمدة (2370-2800)

ق.م) العصر السومري، وهدف البحث المتمثل بتعريف الصياغات الفنية في الفخار العراقي القديم وفق مقاربات الحداثة، وانتهى الفصل الأول بتحديد مصطلحات البحث. أما الفصل الثاني الذي يمثل الإطار النظري، فقد تضمن بحثين تناول المبحث الأول المقاربات الفكرية للحداثة في الفن، وتناول المبحث الثاني أنظمة أشكال الفخار العراقي القديم، وانتهى الفصل الثاني بمؤشرات الإطار النظري والدراسات السابقة.

وشمل الفصل الثالث مجتمع البحث ، وعينة البحث والبالغ عددها (4) أنموذجاً بالإضافة إلى أداة البحث، وتحليل العينة على وفق المنهج الوصفي. أما الفصل الرابع فقد تضمن نتائج البحث، والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات فمن النتائج:

- 1- إن اغلب الاعمال هنا جاءت بصورة اشكال هندسية كالمثلثات وغيرها والتي من خلالها ظهرت النزعة التجريدية واضحة.
- 2- عمد الفنان إلى تجسيد ملامح الحداثة من خلال التشكيلات الاسطوانية ، اذ ظهرت النزعة التكعيبية الواضحة من خلال اظهار الشكل بهندسية واضحة كمدلول لخطاب فكري تقتضيه الحاجة الاجتماعية.

كما توصل الباحث إلى جملة من الاستنتاجات منها :

1. لقد جسدت الأعمال الفخارية العراقية القديمة انتقالاً واضحاً بين الواقعية والتجريدية، وذلك لان الحاجة إلى الواقعية هي من ضمن الأبعاد الدلالية المباشرة، في حين التجريدية هي من ضمن الأبعاد الدلالية التي تبحث في التأويلات المتعددة حيث مال الفنان العراقي القديم الى التجريد والاختزال في صورة الموضوع وابتعد عن الواقعية الإفصاح عن فكرته والخروج من المحدود الى اللامحدود.
2. تسعى المعطيات البنائية للأشكال التكعيبية الى خلخلة المفاهيم التقليدية في صناعة العمل الفخاري وتحديد وسائل تقنية تحقق كينونة صورية مغايرة للصورة الأصل وأكثر اختزالاً منها .

وقد انتهى البحث بقائمة المصادر والمراجع والملاحق .

Keywords: Formulations, Modernity, Approaches, Ancient Iraqi Pottery

Abstract

Ancient Iraq's culture was characterized with historical depth and conceptual innovative. enrichment, whereas to create a case of communication between historical periods with innovations and discoveries that characterized with styles that exceed its time and lasted for thousands of years, structuralism of Mesopotamia artistic works have showed important innovative phenomena represented by updated forms by their relying on conceptual and humanitarian contents via its general lines, designs, it's status that was featured with modernity based on consciousness and realization for the raw material 's aesthetic and it's features, in addition to technical processing by which some forms were implemented and characterized with simplicity, reduction and neglecting the detailed sides to represent the essence.

The research dealt with approaches of modernity peculiarity in ancient Iraqi pottery, first chapter concerned with methodical frame to the research that tackled with problem of research, importance, need beside the time limits that

were determined by (2800-2370 B.C) Sumerian era, and the aim of research represented by (Briefing The Approaches-Of Modernity Features In Ancient Iraqi Pottery). First chapter was ended with specifying the research's terms.

While the second chapter that represented the theoretical frame, included two sections, first one included (conceptual approaches of modernity in art), second section dealt with (rules of ancient Iraq pottery), second chapter was ended with theoretical frame's indications and previous studies.

1. Most of the works here are presented in the form of geometric shapes, such as triangles and others, through which the abstract tendency has clearly appeared.
2. The artist sought to embody the features of modernity through cylindrical formations, where a clear Cubist tendency emerged by presenting the shape with distinct geometry as an indication of an intellectual discourse necessitated by social need .

Also the researcher has come up with bunch of conclusions:

1. The Iraqi ancient artist tends to abstract and reduction in the picture of topics and goes far from reality to reveal his idea and get out from limited to unlimited.
2. Structural given data of cubic form pursued to mislead the classic concepts in making the pottery work and

specify technical means that achieve picture identity different from the origin picture and more reduced from it. Research was ended with a list of references, sources and appendixes.

1- الفصل الأول: الاطار المنهجي للبحث

1-1 مشكلة البحث

تمثل الحادثة الوعي الدقيق لمشكلة الفن، والحادثة تنبع من إحساس الفنان بمهمته، وتبحث عن الإبداعات الفنية داخل نفسه، وتطمح هذه الإبداعات إلى تطوير توجهياتها بصورة ذاتية وأصلية. وإذا ما أردنا الوقوف على مفهوم الحادثة نقول إن الحادثة هي الابتداء، والابتداء أصل الإنشاء الذي لم يسبق معرفته من قبل ومرتبطة بمعاني الحادثة (رباب، 2006، ص2). فالحادثة لا يمكن إن ترتبط بزمان محددين، وهي حاضرة في كل حقول الإبداع ولئن كانت الحادثة لا تحدد فمن الممكن القول أنها كانت دائماً حاضرة في تاريخ الإنسان ممارسه أو إشارة أو دلالاته. إذ إن لكل عصر حدائته (ادونيس، 1993، ص96).

ومن ضمن نشاط الإنسان الحضاري معرفة فن الفخار الذي شهد الأسس واللبات الأولى في بنائية الفكر الحضاري العراقي القديم وفي بنائية الأعمال التي تتميز بالسماوات الحداثية في انظمتها الشكلية وإن للعامل البيئي الأثر في تحديد هذه السماوات والأساليب، فالتنوع في معطيات البيئة اوجد تنوعاً في الوحدات التصويرية من تجريد وتشخيص وشملت فن الفخار والنحت الفخاري لاسيما مما أدى إلى إكساب الأعمال الفنية التشكيلية الرافدينية خصوصية مميزة .

فالحادثة بصفقتها ظاهرة شمولية عامة تشمل الفن والعمارة والفكر والفلسفة، كما أن هناك حادثة في العلم والتكنولوجيا، وهذا ما أكده (مالك براديري) في قوله: " إن الحادثة في جميع دلالاتها تمتد إلى معظم ميادين الحياة المادية، وتحمل معها الفكر

والفلسفة والاجتماع والاقتصاد (براد, 1987, ص34-38) ولكي تفهمها كظاهرة شمولية ينبغي إن نبحث في تجلياتها عن مختلف امتداداتها التاريخية. وتبدو مقولة إن لكل عصر حادثة من قبيل الفرضيات المقبولة. ذلك إن الحياة تشهد متغيرات قائمة على قدم وساق حتى وإن اتخذت نسقاً مناقضاً، فإنها تحمل بواعث تفجرها في الداخل, وهذا ما حدث لكل مناهج الفكر والنقد والفن على السواء(عاصم, 2004, ص5).

امتازت حضارة العراق القديم بعمقها التاريخي وغناها الفكري والإبداعي، بحيث خلقت حالة من التواصل بين المراحل التاريخية والإبداعات والاكتشافات التي امتازت بأساليب تجاوزت زمنها وامتدت لآلاف السنين. وبنائية الأعمال الفنية الرافدينية أبرزت ظاهرة أبداعية مهمة تمثلت بأشكال مستحدثة باعتمادها على المضامين الفكرية والإنسانية من خلال خطوطها العامة وتصاميمها وحالتها المتسمة بالحدثة والمستندة إلى وعي وأدراك ذهني لجمالية الخامة وسماتها، إضافة إلى المعالجات التقنية التي أنجزت بها أشكال تتصف بالتبسيط والاختزال وإهمال الجوانب التفصيلية لتمثيل الجوهر، وغيرها من سمات الشكل الفني التجريدي الذي يقع ضمن دائرة الفن الحديث(فون, 2003, ص126). وبهذا المعنى أخذ الفنان العراقي القديم ينقل الصورة الذهنية من عالم الخيال والأحلام إلى عالم الواقع أي بدأ يحاكي الأشياء والصورة المرئية. لذلك بدأ الفن بالمحاكاة يحاكي الأشياء التي كانت له علاقة مباشرة بها. ((إن أسلوب الإنسان البدائي في التفكير، هو أسلوب ملموس يتجه إلى الأشياء في كليتها ولا يلجأ أبداً إلى التجريد أو الأشياء المجردة. ولا يميل أبداً إلى دراسة التفاصيل أو إيلائها ما تستحقه من أهمية هذا الأسلوب جعله لا يوجه اهتماماً كبيراً للطبيعة الداخلية للأشياء، بل يرى العنصر الحاسم هو ظاهرها هو شكلها، هو ما تراه العين منها. فهو يعتقد إن الكل له نفس الشكل، وله أيضاً نفس الجوهر)) (ارنست, 1971, ص206).

وبما إن اللغة التشكيلية هي لغة تعبيرية، ولغة اتصال ونقل وحوار تستعمل مفردات وإشارات ومعاني يقوم الفنان بتنظيمها وتوجيهها نحو هدف خاص يريد تسجيله وإيصاله إلى المشاهد أو المتلقي (عز الدين، 1993، ص31). لذلك فإن اتجاه الحداثة كتسمية أطلقت على جميع المذاهب التي تخلت عن التشبيه وعن الصورة المألوفة إلى درجة التركيز والتكثيف واعتمدت على علاقات خالصة في بناء أشكال لا أساس لها في الواقع. وركزت على إبراز الفكرة القائمة وراء مظاهر الأشكال. فهذا الاتجاه في الفن، ترك الشكل الظاهري لصالح جوهره فغدا العمل الفني معبراً عن مضامين الأشياء دون أشكالها الظاهرية السطحية كون أن الأشياء في ظاهرها لا تتطابق مع جوهرها أو حقيقتها والشكل السطحي هو ستار خادع أو قناع زائف يخفي وراءه أو تحته المضمون والصورة الصادقة له) (عز الدين، 1993، ص31). وإن ما أبدعه الفنان العراقي القديم قد تجاوز الأسلوب التعبيري، وهذا يدل على نمو الفن وتطوره على الرغم من سيطرة الجانب النفعي في الفخار إلا أن الجانب الجمالي كان يعمل في صلب الانجاز الوظيفي بذلك عد مساراً أولياً نحو التطور. ثم أصبح أداة للتعبير الفني، وإن فخاريات وادي الرافدين تحديداً تشير بمواصفاتها الفنية إلى أقدم تحسس بقوى ما وراء الطبيعة لذا نجد أن الفن الرافديني بشكل عام والفخاريات منه بشكل خاص شهدت تجاوزاً للشكل الواقعي والمنفذ على اسطح هذه الفخاريات (خالدة، 1984، ص25). ومن هنا تتحدد مشكلة البحث بالإجابة عن التساؤل الآتي:

ما الصياغات الفنية لفخار العراق القديم وفق مقاربات الحداثة ؟

1-2 هدف البحث

يهدف البحث الحالي إلى :

تعرف الصياغات الفنية لفخار العراق القديم وفق مقاربات الحداثة.

1- أهمية البحث والحاجة إليه

تكمن أهمية البحث الحالي في ما يأتي :

- 1- يمثل معرفة جديدة ضمن مساحة الفخار العراقي القديم ويتيح لدارسي ومتذوقي الفن والمهتمين بهذا الميدان على الاطلاع على هذه التجربة الفنية .
- 2- يفيد الطلبة المهتمين بدراسة الفن التشكيلي والفخار على وجه التحديد وطلبة الدراسات العليا

1-4 حدود البحث

يتحدد البحث بما يلي :

- 1- الحدود الموضوعية : جرار والواح فخارية.
- 2- الحدود المكانية : بلاد الرافدين (العصر السومري).
- 3- الحدود الزمانية : (2800-2370 ق.م) (انغام, 2005, ص311).

1-5 تحديد المصطلحات

الصياغة في (اللغة) :

1. الصِّيغَةُ لُغَةً: صَاغَ الشَّيْءَ: إِذَا هَيَّأَهُ عَلَى مِثَالِ مُسْتَقِيمٍ وَسَبَّكَ عَلَيْهِ فَاَنْصَاغَ(ابن منظور, 1985, ص397)، وَصَاغَ شَيْعَرًا أَوْ كَلَامًا: إِذَا وَضَعَهُ وَرَتَّبَهُ، وَيُقَالُ: هَذَا صَوُغٌ هَذَا، أَي: عَلَى قَدْرِهِ. وَيُقَالُ: صِيغَةُ الْأَمْرِ كَذَا وَكَذَا، بِالْكَسْرِ (مكفارلند, 1994, ص32)، أَي: هَيَّئْتُهُ الَّتِي بُنِيَ عَلَيْهَا (احمد, 1989, ص1309).

الصياغة (اصطلاحاً) :

1. هِيَ مَا يَدُلُّ عَلَى الرِّضَا مِنَ الْمُتَلَقِّينَ سَوَاءً كَانَ قَوْلًا أَوْ فِعْلًا (ابو القاسم, ب.ت, ص534) .
2. فهي تعني "الهياكل التشكيلية ، والصيغة كهيئة خارجية تمثل رؤية الفنان للموضوع ، وبذلك تكون الصيغة او الشكل هي طريقة تجميع او تشكيل عناصر العمل الفني" (مدكور 1993 ، ص374) .

الصياغة (اجرائياً) :

إداء منظم يتبلور داخل العمل الفني الخزفي بوجود علاقات ترتبط بوحدة البناء تهدف الى إيجاد شكلاً ملائماً للأفكار لتنتج موضوعات حدائية .

المقاربة في (اللغة) :

1- ورد في معجم متن اللغة (1960) أنها تقرب تقرباً وتقراباً دنا وتوسل بقريه أو بحق.

2- أما ابن منظور (1985) في (لسان العرب فقد عرفها بأنها:

تقرب إليه تقريباً، واقترب وقاربه (ابن منظور, 1985, ص311).

المقاربة (اصطلاحاً) :

1- يرى مكفارلند (1994) المقاربة أنها: "نمط من أنماط الهيئة إذ تبدو مجموعة

الأشياء المتباعدة وكأنها مجموعة واحدة نظرا القرب بعضها بجانب بعضها

الآخر" (توماس, 1972, ص99).

2- بوجه أعم سمة معرفة مقبولة من قبل ، ولكنها غير محسوسة ، ومدعوة لكي

تغدو أكمل وأقرب من موضوعها (اندرية لا لاند ، ص87) .

ويعرف الباحث (المقاربة) إجرائياً بأنها وسيطاً لإيصال فكرة جديدة من خلال

استخدام عناصر بنائية لغرض تحقيق هدف فني ضمن دراسة الحادثة في الفخار

العراقي القديم ..

الحادثة في (اللغة) :

1- كلمة حادثة في اللغة مشتقة من الجذر (ح - د - ث), وحدث الشيء يحدث حدثاً

وحادثة, فهو محدث وحديث, وحدث الأمر أي وقع وحصل, وحدث الشيء أوجده,

والمحدث هو الجديد من الأشياء (ابن منظور, ب.ت, ص907). فالحادثة في اللغة

ترادف الجدة والجديد.

الحادثة (اصطلاحاً) :

1- ويرى (أبو ديب) بأنها وعي الذات في الزمن, لكن هذا الوعي يتخذ شكلاً

ضدياً، فهو لا يعني الحاضر في عزلة, بل في علاقته بالماضي، ومن هذا

كانت الحادثة في جوهرها، ووعي ضدي للزمن، ووعي ضدي للذات، على أن يكون الوعي حاصلًا للتغيير والتقدم (أبو ديب، 1984، ص35).

2- عرف ريد كلمة الحادثة على أنها (أسلوب يخرج على الأعراف السائدة ويسعى لخلق أشكال جديدة ملائمة للاحساس وإدراك عصر جديد) (ريد، 1994، ص90).

أما التعريف الإجرائي للحادثة فاتفق الباحث مع تعريف (الجبوري) مجموعة التظاهرات الشكلية في الأعمال الفخارية القديمة والتي تشترك بالظاهرات الشكلية للتيارات الفنية الحديثة.

2- الفصل الثاني: الإطار النظري للبحث

1-2 المبحث الأول : انظمة اشكال الفخار العراقي القديم

ان مفهوم النظام من شأنه ان يضعنا امام العديد من التساؤلات ، فبامتلاك هذا المفهوم صفة الشمولية للعديد من الظواهر الانسانية والطبيعية والكونية، حيث كان للإنسان مهمة الكشف والادراك لهذه الظواهر والانظمة، سواء كانت طبيعية ام كونية، من خلال ما حملته من صفات تجسدت بـ (الانسجام والتناسب والانتظام).

فورود فكرة النظام بالتالي شيء طبيعي، قد نلمسه بتفكير الانسان النظامي، كشيء طبيعي في الطبيعة ونظامها، الذي من شأنه ان يحدد ماهية العناصر المتنوعة، المحدد لتلك الفعاليات، بالتالي فهمها كما لا يبعد دور الاختراع والتأويل والتفسير إلى التأكيد على المنطق والتفكير النظامي فطبيعة الفكر الانساني النظامي، وما حملته الطبيعة من موازنة ذاتية شكلت نظاماً أساسياً لتوزيع وحدات وعناصر الطبيعة التي تمثلت بالاتزان والتي احسها الانسان بعمق وحساسية ولعبت الموازنة دوراً مهماً في بناء الأثر الفني لما تحمله من ميزات تدخل في عالم التوازن والتناظر والتقابل والاحساس بالراحة أو عدم الراحة حين النظر اليه (مطر، 1976، ص40).

يبني النظام من حيث مفهومه الفني البصري في الأعمال التشكيلية من خلال عناصر بنائية تكون فيه ركائز أساسية تمنحه نسيجاً متنوعاً من التراكيب والتشكلات. إذ إن مفهوم النظام في الفن لا يمكن تطبيقه إلا تبعاً لوسائل وأدوات تجعل من إمكانية تحديد خطوطه سمة قرائية قابلة للتلقي البصري والفكري الجمالي. وعلى أساس ذلك فإن مفهوم النظام يتحقق عبر مفهوم الائتلاف والانسجام الحاصل في المفاهيم الجمالية لعناصر الفن بعضها مع بعضها الآخر، حيث تشترك تلك العناصر في ما بينها لتكون نسقاً إنشائياً مرئياً.

على إن تلك العناصر البنائية المؤسسة للنظام قد تعددت تصنيفاتها من قبل المختصين، كل بحسب وجهة نظره، حيث نجد أن (ريد) يصنفها إلى (إيقاع الخط وحجم الأشكال، والفضاء والضوء والظلال، واللون) (ستولينز، 1974، ص353) إلا أننا سنتناول التصنيف الشائع لتلك العناصر أكاديمياً:

1. الشكل

هو أكثر العناصر التكوينية أهمية، بل هو أساس النظام الفني التشكيلي، فهو يقوم بضبط إدراك المشاهد ويرشده ومن ثم يوجه انتباهه في اتجاه معين ليحقق للمتلقي فهماً للعمل فيبدو العمل واضحاً ومفهوماً وموحداً في نظره لأنه يقوم بترتيب عناصر العمل الفني على نحو من شأنه أن يبرز قيمتها الحسية والتعبيرية، وأيضاً إن للتنظيم الشكلي قيمة جمالية كامنة (نوبلر، 1987، ص139).

ويشغل الشكل حيزاً في الفراغ، ويبقى ثابتاً مهما تغير الحيز الذي يشغله، إذ إن مظهره لا يتأثر بتغير مكانه، ولغرض تمثيل العلاقات المكانية أو الفضائية بين الأشكال في الطبيعة على سطح العمل الفني يستعمل الفنان واحداً أو أكثر من الأساليب الفنية الآتية: المستويات المترابكة، تفاوتات الحجم، الوضع على مستوى الصورة المنظور الخطي، المنظور الجوي، اختلاف اللون (اسماعيل، 1976، ص54).

2. الخط :

هو أبسط العناصر شكلاً إلا أنه ذو ثقل كبير؛ كونه المتحكم في اتجاه وحركة امتداد الفضاء، وتكمن أهميته أيضاً لما يتمتع به من تعدد في الخصائص والقدرات، فقدرته الحركية التي جعلته يتخذ مسارات عدة ما بين مستقيم ومنحن ومنكسر تتشابه وتتداخل فيما بينها منشئة الأشكال، ويقوم بمهمة احتواء الشكل وتحديد مساحته وحركته واتجاهه خالقاً مسالك بصرية تدعو الرائي إلى تتبعها والتنقل عبر مساراتها التي تختلف باختلاف طبيعة وخاصة ذلك الخط، فيكون بالتالي هو المانع للشكل وجوده الحسي. وللنظام علاقة مهمة مع الخط إذ في الغالب يحدد الخط البناء النوعي من حيث هندسيته أو عضويته واستقراره من عدمه فضلاً عن وضعه في مسار بصري وداخل إطار مرئي معين (هرمي، أفقي، عمودي).

3. اللون

هو أحد عناصر الشكل المهمة في العمل الفني، بل يعبر عنه أحياناً بأنه موسيقى الفنون المرئية، التي تختلف إيقاعيتها من عمل لآخر، ومصدر اللون قد يكون صبغة أو ضوءاً.

إن المعرفة باللون وخواصه، لا يمكن إدراكه بعيداً عن كونها ظاهرة فيزيائية، واللون يعد عنصر إغناء فعال في العمل الفني من خلال مدلولاته وتأثيره في عين المتلقي، ويستخدم في إيجاد تأثيرات الفراغ، بالإضافة إلى ما هو أهم من هذا بكثير بالنسبة للون، وهي طريقة استعمالها وطريقة ترتيب وتنسيق الألوان وعلاقاتها التي تتأثر فيما بينها (الحمادي، 2007، ص12). إذ يعد اللون الوسيط الأكثر بلاغة في إيصال الإحساس الفني إلى كامل مداه فاللون يجسد الإضاءة ويمثل الشكل ويحدد وظيفته ويؤثر في العمل الفني ويحدد طبيعة العلاقة بينه، فضلاً عن ما يولده من تمايز بين وحدات النظام في العمل الفني وفصل بعضها عن بعضها الآخر، ويسهم اللون في تحديد مركز الهيمنة (عبد الله، 1985، ص102) من خلال دوره الأساس في تحقيق التنظيم الشكلي عبر تشكيل منطقة جذب مختارة ضمن مساحة العمل الفني (البزاز، 1997، ص94).

4. الملمس :

ويمثل المظهر المرئي الخارجي لسطح العمل الفني اعتماداً على خواصه الفيزيائية كالخشونة والصلابة أو الشفافية، إذ يختلف الملمس باختلاف خامه العمل كونها شفافة أو خشنة أو ناعمة، وكذلك بحسب اللون والضوء وحجم الحبيبات ونوع التقنية المستخدمة في تنفيذ العمل الفني (حسن، 2003، ص39)، وقد أكد مايرز على أهمية الملمس وأثره في الشكل والتكوين، واللون في الفنون التشكيلية، إذ يقول: " والحقيقة أن أنواعا معينة من الملمس سوف تؤثر في اللون كما ستؤثر في اللونين الفاتح والقاتم. فالملمس الناعم يتجنب الظلال، في حين يساعد الملمس الخشن على ظهور الظلال . وينبغي أن يتفق الملمس مع الشكل أو التكوين الأساس للشيء الذي وضع له ... وينبغي ترتيب الملمس ترتيباً منتظماً كجزء من التأثير الموحد " (الربيعي، 1997، ص71). ولا بد من الإشارة إلى إن كثيراً من أنواع الانظمة تأخذ سماتها الأسلوبية من خلال الملامس لاسيما في فن الخزف والنحت، إذ إن مفهوم النظام الفني يقوم بأدوار تعبيرية وعادة ما يكون الملمس هو الوسيلة أو الأداة لذلك التعبير وغالبا ما يكون الملمس كذلك هو الأداة الإشارية أو ربما يكون استدلال المحتوى (الموضوع) . فضلا عن القيمة الجمالية التي يمنحها الملمس للنظام في العمل الفني .

5. الحجم والمساحة:

الحجم هو الحيز الذي يشغله نظام العمل الفني في الفضاء، وفكرة المساحات والحجوم والمقاييس نسبية فلا يمكن تصورهما إلا بمقارنتها مع غيرها، ويؤدي التفاوت في حجوم العناصر المكونة للعمل الفني إلى الإيحاء بالعمق الفضائي نظراً لاختلاف المسافات بين تلك الحجوم وبصر المتلقي (حمودة، 1980، ص136). وهذا ما جعل من دورها فعالاً في قيمة الإبداع والتأثير داخل النظام الفني .

أما المساحة فتختلف بحسب أشكال انظمة العمل المنفذة ونوعيتها ، وأن عملية تقسيم المصمم للمساحات المقررة تساعد على تنظيم التصميم وضمان دقة تنفيذه، إذ

يرتبط ذلك بالجانب التقني والمواد الأولية، وأن للمساحة الفنية دوراً في إبراز الشكل ومن دونها لا يكون هناك شكل، فيما تسمى المساحة المشغولة بالإيجابية وغير المشغولة بالمساحة السلبية (عبو، 1982، ص738).

6 الفضاء :

يعرف الفضاء فنياً بأنه الحيز الوحيد الذي نتعامل معه تشكلياً فإن كان ذا بعدين كان سطحاً وإن كان ذا ثلاثة أبعاد كان حجماً أو فضاء، أي إن الفضاء الفني ليس فراغاً لأن الفضاء من وجهة الفنان عبارة عن مساحات مجسمة أو مسطحة نافذة ذات قيمة وأهمية عظمى في توزيع الأشكال والكتل (بوكرتاو، 1983، ص57). ومن ثم فهو الوسيلة لعملية الخلق والمحاكاة في تلك الأعمال، فأولى العلاقات القائمة لنشأة تلك الأعمال وأولى اللمسات الموضعية في خطوات بناء العمل الفني، تقوم مع الفضاء، التي لا بد لها من أن تمتلك قراراً موجهاً وحاسماً في عملية البناء تلك فالعلاقة القائمة ليست علاقة موضوعية فحسب، إنما ستكون محددة لمفردات عديدة ذات علاقة بالشكل والحجم وربما اللون أيضاً (الحسيني، 1983، ص167).

فالفضاء في الفنون ذات الثلاثة أبعاد يمثل عنصراً فعالاً يساعد على توحيد العمل الفني وترابطه من خلال تنظيم الشكل مع الفضاء في وجود متكامل للثنتين، أو عن طريق تداخل الشكل مع الفضاء، ويعد المنظور أحد العوامل التي لها التأثير القوي في أدراك العمق الفضائي في هذه الفنون (فتح الباب، 2002، ص76، 77، 80) ويمكن من خلال طبيعة العلاقة القائمة بين الأشكال وفضائها في الإنشاءات

الفنية أن يقسم الفضاء إلى:

1. فضاء ذي بعدين.
2. فضاء ذي ثلاثة أبعاد.
3. فضاء رباعي الأبعاد يدخل عامل الزمن فيها).

ويمكن تقسيم الفضاءات إلى:

1. قضاء منتظم: وهو الذي يتخذ هيئات منتظمة وإيقاعات هندسية مختلفة الأبعاد والحجوم، ومن ثم يؤثر مباشرة في تحديد الشكل والمساحة سواء أكان للأشكال أم بينها.
 2. فضاء محدود: وهو المحدد في داخل إطار العمل الفني بمساحة معينة، وتحتل تلك المساحة في حالة تجاوز ذلك الفضاء إطار العمل.
 3. فضاء لا نهائي: وهذا لا يمكن حده أو تحديد نهاية له، فهو بالتالي يبدأ بالأفق ويمتد فيه دون حدود تحده فهو يشعرنا بالعمق الذي لا تحده حدود اللانهاية.
- ويمثل الفضاء الجزء السالب في تكوين النظام (العوادي, 1996, ص221)
- علاقة النظام بأسس التنظيم :**

إن مفهوم النظام مرتبط في أي عمل فني تشكيلي بتوافر عوامل أساسية متمثلة بجودة الفكرة، الاختيار الأمثل للخامة، انتقاء العناصر المناسبة والمتمثلة لقوام العمل الفني التشكيلي وأجزائه، التي لا يكون لأحدها معنى دون الأجزاء الأخرى، حيث تعمل العناصر البنائية مع الأسس التنظيمية للتصميم الفني على تماسك المفردات ضمن بنية تصميمية تتسم بالوحدة لضمان ترابط عناصر المنظومة وديمومتها، فقوام العمل ومعناه لا يكون إلا باجتماع تلك الأجزاء، التي يكمل أحدها الآخر، والمرتبطة بعلاقات، معطيا العمل الفني كيانه، لأن عملية البناء الفني هي منطق العمل الفني، ففي اللحظة التي تحيط أجزاءه بعضها ببعض وتتنز، فإن هذا العمل يصبح منطقياً وذلك ((لان كل جزء فيه يعمل لذات العمل)) (كاظم, 2008, ص43-44)، وهذا يعني إنها لا تعمل إلا مجتمعة تربطها علاقات هي أسس وقواعد تنظيمها التي قد لا تعتمد في العمل كلها كما لا يمكن الاستغناء عنها في إقامة الآخر وتتمثل في:-

1 - الوحدة والتنوع :

تعني الوحدة مدى ترابط المفردات المتعارضة والمنسجمة ضمن التكوين العام للتصميم، وتهدف إلى تلاؤم الأجزاء داخل النظام بما يحقق الغاية من التصميم، ويمكن تحصيلها من خلال حالات عدة الترابط التماثل التراكب، التداخل التلامس التشابك،

الإنتاج، التقارب من حيث الشكل واللون العناصر العمل الفني التي تخلق حالة من الانسجام والتفاعل تعزز صفة الوحدة، والنظام في الفنون التشكيلية هو وحدة لا يمكن تجزئتها؛ لأنها قائمة على أساس علاقات متشابكة ما بين أجزائها أو مكوناتها، إذ إن لهذه العلاقة من الصلات التي تربط بين الجزء بالجزء من جهة، والجزء بالكل من جهة أخرى، ويقصد بعلاقة الجزء بالجزء هنا هي علاقة العناصر البنائية مع بعضها، والأشكال فيما بينها، إذ يتألف فيه كل عنصر بنائي أو شكل بالآخر لإيجاد إحساس بالصلة المستمرة بين هذه الأجزاء وتأكيد امتلائها. أما عن علاقة الجزء بالكل فهو الأسلوب الذي يصل بين كل جزء على حدة وهياة التكوين أو المساحة الكلية، ولهذه العلاقة أهمية كبرى، فلا قيمة للعلاقات الحسنة بين أجزاء النظام بعضها ببعض إذا لم تتوافق هذه الأجزاء مع المساحة الكلية التي تشغلها (المكور، 2009).

أما التنوع فهو الغنى في المحتوى عبر التوليف بين العناصر الفنية المختلفة الصفات ضمن العمل الفني (ديوي، 1963، ص262)، مما يساهم وبشكل كبير في تأسيس معالجات شكلية أو حركية هدفها شد الانتباه دون إن تؤثر في وحدة الشكل، بل إن التنوع أساس يرتبط بوجود الوحدة ضمن الفضاء الفني، وللتنوع أشكال منها: التنوع الناتج من التباينات، وتنوع ضمني لهيمنة بعض الأجزاء، وتنوع مطلق ويعني التناقض الكامل مع النظام العام للعلاقات، وهناك أيضاً التنوع الناتج من القيم الشكلية .

2 - السيادة :

وهي ظاهرة تجعل جزء من عناصر النظام مركزاً للعمل الفني شاداً الرؤية إليه، فيشكل هذا المبدأ أحد أهم الأسس المستخدمة في العمل وأوضحها، فالعمل الفني كما نعرفه هو تشكيلة من العناصر الخطوط والألوان... الخ، تنتظم على وفق علاقات تنظيمية لنظام بنائي متقن مؤلفة من التراصف ، الاستمرارية ، التقارب التناظر، التكرار، التوازن ، الإيقاع، والعلاقات النمطية التي اعتمدها الفنان ليقوم بها عمله بإتقان تلك العلاقات المستخدمة (رياض، 1973، ص11).

تتطلب وحدة الشكل في النظام الفني أن تسود خطوط ذات طبيعة معينة أو اتجاه معين أو مساحات ذات شكل خاص أو ملمس معين أو حجم أو لون معين، وذلك لكي يكون في العمل الفني جزء ينال أولوية لفت النظر إليه عما سواه، وأتفق على تسمية هذا الجزء باسم (مركز السيادة). ومركز السيادة في العمل الفني - مهما كانت طبيعته - هو النواة التي يبنى حولها ذلك العمل وليس من المستحب إطلاقاً أن يكون بها مركزان يتصارعان في لفت النظر إليهما، ففي ذلك ما يعمل على تقسيم انتباه المتلقي وزوغان العين في مجالات بصرية متعددة وبذلك تتحطم وحدة الشكل ووحدة العمل الفني.

حيث يوجد هناك وسائل متعددة يمكن بواسطتها أن نقوي مركز السيادة منها:

- أ. الخطوط المرتدة : بمعنى أن تتجه أهم الخطوط إلى مركز السيادة .
- ب. السيادة عن طريق التباين : ولها أوجه عدة منها :
 - التباين في اللون: أي أن نميز مركز السيادة عن بقية أجزاء العمل الفني بلون مختلف في الكنه أو درجة الإضاءة أو درجة التشبع.
 - التباين في الحدة: أي إظهار التفاصيل الدقيقة في مركز السيادة وإغفالها في بقية الأجزاء.
 - التباين في العمق: كأن يسود الشكل القريب دون الأشكال البعيدة والعكس.
 - التباين في الموضوع: أي عزل مركز السيادة عن بقية أجزاء الصورة.
 - التباين في الملمس: كأن تبرز المساحة الملساء ضمن المحيط الخشن والعكس.
 - التباين في المركز : أي أن يسود الجسم المتحرك إذا تواجد ضمن مجموعه ساكنه والعكس أيضاً.
 - التباين في الخطوط والأشكال: كبروز الدائرة ضمن مجموعة مربعات أو مستطيل ضمن مجموعة دوائر، والخط الأفقي يسود مجموعة من الخطوط الرأسية (نوبلر، 1987، ص105).

ج. السيادة عن طريق توحيد اتجاه النظر

بمعنى أن يصبح مركز السيادة البؤرية التي يتجه إليها بصر المتلقي وفي ذلك دافع للمشاهد كي يوجه نظره إلى النقطة التي يتجه إليها نظر الجميع.

وخلاصة القول أن السيادة تتحقق عن طريق الاختلاف بين خصائص الموضوع السائد والموضوعات الأخرى المجاورة مهما كان نوع هذا الاختلاف.

(سكوت, 1968, ص55)

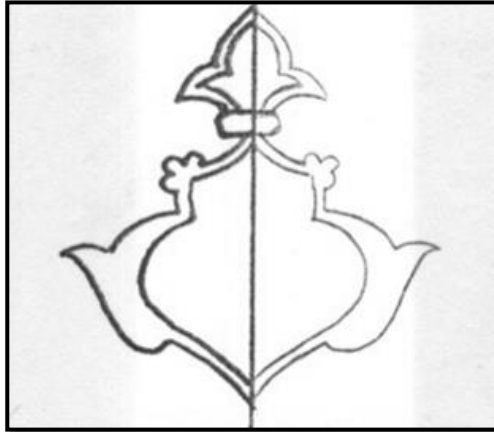
3. التوازن :

يعرف التوازن بأنه التحكم في الجاذبية المتعارضة عن طريق الإحساس بتعادل عناصر وأجزاء العمل الفني أو تعادل بين القوى المتعارضة أو المتضادة ، والتوازن هو ضرب من الوزن ، فهو بمثابة توزيع الأثقال بالنظر إلى الطريقة التي يؤثر بعضها في بعض (مورتكارت, 1975, ص15).

ويعتمد النظام الفني في الفنون التشكيلية على أسس عدة، منها التوازن ونعني به كيفية تعادل القوى داخل العمل الفني الذي جاء نتيجة للإحساس الغريزي في العمل الفني وله دور أساس في الشعور بالراحة عند تقويم هذا النظام، وابطس مثال على التوازن هو الإنسان باعتدال جسمه وتوازنه فالتوازن في الفنون المرئية كالوزن الظاهر الذي تختلف باختلاف العنصر المقام في العمل فيختلف باختلاف لونه أو شكله أو نسيجه أو حجمه وتختلف من حيث موضعه على العمل الفني الذي يشكل عاملاً حيوياً في هذا النظام فالعناصر تختلف وزناً عند نقلها من الأسفل إلى الأعلى أو من جانب إلى آخر)) (ثروت, ب.ت, ص92).

ويقسم التوازن إلى أربعة أنواع من حيث دوره في بناء الانظمة الفنية :

1. توازن متماثل: الذي تشكل الجاذبيات فيه المتعارضة على جانبي المحور، كما لو كانت صورة أمام مرآة، ويعد ابسط أنواع التوازن وأكثرها وضوحاً، لذلك فهو أكثرها افتقار للتنوع) (, 2002, ص29-31)، كما في الشكل (1)



شكل (1)

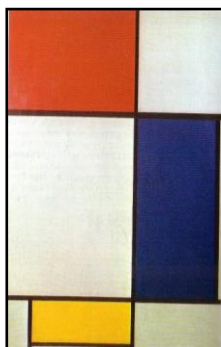
2. توازن وهمي ويعني التحكم بالجاذبيات المتعارضة، عن طريق الإحساس بالسيادة بين أجزاء الحقل المرئي.

3. توازن غير متماثل: وهو الذي يحمل صفة التعبير والتنوع بين الأوزان المختلفة لعناصر عديدة على جانبي المحور مع عدم تماثلها حيث ((تجمع العناصر المتماثلة لتعادل تجميعات أخرى من عناصر غير متماثلة)) (صاحب, 2004, ص313) كما في الشكل(2).



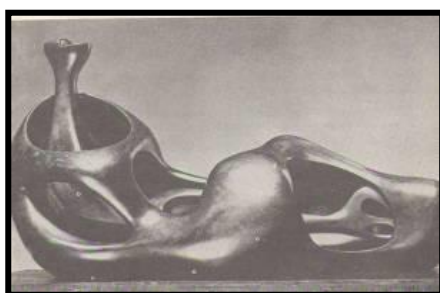
شكل (2)

4 التوازن الإشعاعي: ويقصد به التحكم في الجاذبيات المتعارضة للنظام من خلال الدوران حول نقطة مركزية (باقر, 1986, ص281). كما في الشكل (3)



شكل (3)

4. التوازن باللمس وهذا التوازن ناتج من خلال كون الخشن له قيمته، والناعم له قيمة أخرى أقل، وبالتالي تكون مساحة كبيرة من الناعم مقابل مقطع صغير خشن. كما في الشكل (4)



شكل (4)

6. التوازن في القيمة وهو توازن الظل والضوء، وهو توازن في القيمة حيث قيمة الظل أكثر من الضوء، وهذا التباين يعطي أهمية لقيمة الضوء. كما في الشكل (5)



شكل (5)

7. التوازن في اللون وذلك من خلال التباين في القيمة للألوان الحارة والباردة من حيث الثقل، فالألوان الحارة أثقل من الباردة. كما في الشكل (6)



شكل (6)

الإيقاع :

الإيقاع هو تنظيم للفواصل الموجودة بين وحدات العمل الفني وقد يكون هذا التنظيم الفواصل بين الأحجام أو الألوان أو الترتيب لدرجاتها أو تنظيم الاتجاه لعناصر العمل الفني، فالأشكال والخطوط تقسم حيز العمل الفني إلى فواصل سطحية أو مكانية ونعني بالإيقاع في العمل الفني تكرار الكتل أو المساحات مكونه (وحدات) قد تكون متماثلة تماماً أو مختلفة، متقاربة أو متباعدة . ويقع بين كل وحده وأخرى مسافات تعرف بالفترات.

ظهرت أولى البوادر لإنتاج الشكل الحدائي في حضارة العراق القديم في الألف الثالث ق.م، وهي نتاج تعاقب أجناس بشرية مختلفة ولغات متباينة جداً، ومع ذلك فإنها تعكس نظاماً روحياً متماسكاً، تهيمن عليه وحدة تامة يرافقها بنفس الوقت تنوع داخلي ... ولم تكن وحدة الحضارة العراقية لتقوم على أساس المقترضات الإقليمية السياسية لبلاد الرافدين وطبيعتها الجغرافية، بل الأكثر استندت إلى نظرة دينية شاملة للكون، فكانت بالرغم من تطورها التاريخي الطويل وتنوعاتها المحلية مع ذلك فهي متجانسة بصفقتها الحضارية العامة المميزة، والتي اتخذت نظاماً ينهض على وفق المظاهر الروحية والأخلاقية التي أوجدتها هذه الحضارة، ذلك لأن المجتمع عندما تحول من مدينة المعبد الكهنوتية إلى دولة كبرى يرأسها ملك إله، فقد أخذت تلك المجتمعات تتقبل فكرة وجودها من خلال قانون تفرضه قوى خارقة للطبيعة، وتبعاً لذلك استطاعت العقلية الرافدينية أن تقيم نظام فكري ينهض على نوع من المجادلة الثنائية بين عالم الوجود (الطبيعة) وعالم غيبي وبما يحقق الاتصال بين هاتين العالمين بصفة مباشرة أو غير مباشرة عن طريق الكهنة والأمراء (العذاري، 2005، ص253).

لقد أوجد الفنان الرافديني وهو يؤسس إحالاته الأولى في تاريخ الإنسانية على ضرورة أن تزين سطوح الأواني الفخارية بأنظمة خطيه واستخدام ألوان بسيطة وذلك باستخدام تربة أوكسيديه وربما يكون لمثل هذه المشاهد دلالات في الفكر الحضاري في مراحل الأولى وان مظاهر الاختيار الواعي في الاختزال والتبسيط والتجريد، وهي السمة الفنية الهامة التي تميز مثل هذه الأشكال الخطية الرمزية، فاننا نجد هنا بداية ما يعرف باسم الفن التجريدي (بارو، ب.ت، ص253) كما في الشكل (7)



شكل (7)

ومن القطع الفخارية الفريدة التي وجدت في حسونة والتي تعد غنية بزخارفها ونقوشها وعناصر تكوينها تلك الأنوية التي رسم على عنقها وجه لعله لإله من الآلهة، وإن هذه الأنوية دليل على أن الفنان في وادي الرافدين كان يحاول إضفاء لمسة جمالية لأنبيته الفخارية من خلال معالجتها بالأشكال والزخارف والألوان المتنوعة والمختلفة، أي أن الفكر العراقي القديم كان يعبر عن دلالات رمزية على السطوح الفخارية ضمن منظومة دلالية وجمالية (فارس، 1980، ص131)، وهنا نجد تمثل حدثي واضح بين جنسي الرسم والفخار، من خلال استثمار شكل الأنوية لتكون هيئة مستعدة لتقبل المرسوم وتدل عنه مع كل تلك الاختزالات والرؤى المتجاوزة لعالم التشريح الحسي المباشر. كما في الشكل (8)



شكل (8)

اما موضوعات الفخار في سامراء(*) فاصبحت اكثر نضجاً حيث نفذت اغلب المواضيع بطريقة التحزيز على شكل وخزات صغيرة قليلة الغور او عميقة مما شكلت موضوعاً واحداً او موضوعات متعددة، فعني الفنان في رسم تصاميم زخرفية وحرص على اتقانها حيث ادخل الالوان الاحمر أو التبنّي الغامق أو البني المائل للسود أو الاسود المخضر على سطوحها على شكل اشربة، وكذلك اظهر الفنان موضوعاته الطبيعية التي تمثل اشكالا بشرية وطيورا واسماكاً وعقارب نفذت بأسلوب الفن التجريدي (الأحمد، 1990، ص15-16). فهنا اصبحت فكرة الخامة للانية الفخارية وبعدها الاناء ليست الا فكرة الاله ذاته وصورته تتلخص في تعبيرها الخيالي المتصل بنوع من الطوطمية والتي ترى في الخامات نوعاً من الأرواح وهي مهمة في جدل العلاقة بين السماوي والارضي وبين الخالد والفاني وهي تلك الخصوصية الروحية لخامة الطين، وهذا ما يتفق مع الرؤى الحداثوية في استعارة مفردات الطبيعة واخضاعها لاحقا لعملية التحليل واعادة التركيب بصورة جديدة لا تشبه الواقع رغم انها تنتمي اليه .

أما فخار حلف(*) فقد تميز برقته المتناهية رغم انه صنع باليد لان دولاب الفخار لم يكن معروفا في هذا العصر وشاع تلوين هذه الأواني في الدور الأول باللون الأسود وفي الدور الثاني بلونين أو عدة ألوان كالأحمر والبرتقالي والأصفر والبني والأسود (عز الدين، 1974، ص194)، ان في هذه الموضوعات يصبح التعبير وسيلة

(*) سامراء ق.م : تقع على نهر دجلة شمال مدينة بغداد (120 كم) واكتشفت آثار هذه القرية من قبل الأثاري الالماني هيرس فيلد عام 1911 م حيث عثر على فخار ملون متقن الاساليب تحت طبقة سامراء العباسية الإسلامية المعروفة، المزيد ينظر الاسدي علي حسين علوان: تاريخ الخزف، جامعة البلقاء التطبيقية كلية اربد، دار الأمل للنشر والتوزيع الاردن 2002، ص 29.

(*) حلف: نسبة إلى تل حلف وهو موقع اثري يقع في شمال سوريا على بعد أنكم جنوب غرب رأس العين قرب منبع الخابور على الحدود التركية السورية. ويعود دور حلف إلى 4250 قبل الميلاد للمزيد تراجع بصمة جي، فرج، كنوز المتحف العراقي، مديرية الآثار العامة، بغداد، 1972، ص 18 .

للاتصال، فالإشارات والرموز والإيماءات وسائل يمكن ان تؤلف نظاماً اتصالية بلغة تعبيراتها الخاصة وكل وحدة من هذا الموضوع مؤلفة للتعبير ومحركة لها كعناصر مهمة. حيث نالت مملكة الحيوان غير الثور نصيبها الوافر في دور حلف حيث نجد الفنان يقدم برهانا على النظرة الثاقبة والخيال البهيج على تلك الموضوعات التي لا تحتفظ بأسرار بالنسبة للفنان وان رسمة الضباء التي تريض على قوائمها الاربعة وتشنف آذانها، والطيور الفزعة التي تشاهد في لحظة تهيء للتخليق باجنحتها المنتشرة تجاه السماء المرصعة بالنجوم، والحيوانات التي تعدو بسرعة. كل هذه الموضوعات سجلت بأشكال حدائية ناطقة وبلقطات تعبيرية مليئة بالحياة وبذلك تتجه هذه الاشكال نحو التعبيرية (زهير, 2005, ص156). كما في الشكل (9)



شكل (9)

إلا أن نتاجات حضارة (حلف) شهدت خطوة متقدمة في هذا الاتجاه، إذ عالج الخزاف البعد التركيبي بصورة واضحة، وبأسلوب لا يخلو من (الرمزية)، فقد منح الأشكال البشرية بعداً (تعبيرياً) لمعالجة المفاهيم الطقوسية، وقد منح الأشكال الحيوانية دلالة التعبير عن تصورات (لمفهوم الخصب، والوفرة) الى جانب معالجة الموضوعات ذات الطابع الاجتماعي والديني، التي مثلت رؤيته الى الوجود. ولم تأت المعالجة المزدوجة بين الأشكال الوظيفية والرمزية، إلا في فخاريات عصر (العبيد) (الألف الرابع - الألف الثالث ق م)، حيث جمع الخزاف بين الإنسان - الحيوان على صعيد التركيب الرمزي الى جانب التركيب الخامي، فإستخدام الطين

والقار للتعبير عن البعد الدلالي للطقوس الدينية، لذلك يقترب هذا العمل من الاتجاه السريالي. كما في الشكل (10).



شكل (10)

أما الحقبة المنتمية إلى العصور الشبيهة بالكتابة، فقد شهدت ظهور التركيب في الفخار بأسلوب الحدائة كخطوة لاحقة بمراحل المحاكاة، والمتمثلة بالفخاريات الطقوسية ذات الطبيعة المعبدية، ففي الشكل (11) ركب الخزاف العمل من وحدتين حيوانيتين بأسلوب التركيب العمودي المركزي، المعتمد التكرار الشكلي فيه والتنوع في الأحجام والألوان. لذلك نجد هذا الاسلوب يقترب من التيار التعبيري وكذلك ظهرت براعة الخزاف في توصله إلى درجات متقدمة (تعبيرياً) متجها نحو الشكل الواقعي . (وجمالياً) من خلال ابتكار نوع آخر من التركيب المعتمد على المزج بين النحت وفن الفخار، إضافة الى قيامه بتركيب وحدات نحتية حيوانية مجسمة فوق السطوح الفخارية الوظيفية بطريقة إنتشارية، وبأسلوب النحت الغائر والبارز، مازجاً بين البعد المعبدى المقدس والجمال الشكلي، وبهذا فقد حقق السمة الجمالية التي كسرت الجمود الشكلي للوظيفة الدينية (العتاب, 1999, ص17) كما في الشكل(12).



شكل (12)



شكل (11)

وفي مرحلة لاحقة تجاوز الفنان السومري صياغات اعماله الطينية, ليتم تحول الشكل لديه إلى ما أشبه بالمنجزات النحتية الشكلية ذات النزعة التجريدية والهندسية, أن النحت السومري بصورة عامة مستند إلى التكعيبية والهندسية إذ امتازت بخطوطها الهندسية وأكتافها البارزة والجدوع على هيئة صندوق مخروطي (العزام, 2007, ص55).

نجد أن المركز المحفز للفن السومري هي إعادة انتاج الأشكال المأخوذة من العالم الخارجي دعى الفكر السومري في نظام الأشكال البشرية إلى تحطيم الصورة الأيقونية, ويقصد به توسيع نظام العلامة الرامزة والكامنة في بنائية العلاقة بين الدال والمدلول. وذلك بالانتقال بالشكل الطبيعي من صورته العرضية إلى شكله الجوهري الخالد, الذي يبغي العموم واللامحدود بالرمز.

ففي حضارة وادي الرافدين نجد أن فكرة التجريد واضحة, بشكلها الزخرفي المتمثل بالأشكال الهندسية المتنوعة والتحوير الزخرفي الواقعي من حيوانية ونباتية, ونجد كذلك فكرة التكرار لوحداث بنائية أو هندسية كالمثلث والمربع والخطوط المنكسرة. ونجد فكرة التوزيع الهندسي الجداري كمساحات وأشرطة وأفاريز بأشكال متقدمة فنياً(ابن منظور, (1984-1985), ص442).

ومن خلال ما تقدم نتلمس التنوع في أنظمة التشكيل الفني في الفخار العراقي القديم، وآلية التعبير عن المفردات بصياغات بنائية فنية جمالية محملة بمحتوى فكري كبير، وعليه فإن تلك الأنظمة المتعددة في الصياغة التشكيلية، تتم عن الاصاله الابداعية والابتكارية للفخار العراقي القديم (الرعي، 1995، ص228).

2-2 المبحث الثاني : المقاربات الفكرية للحدث في الفن

تعد الحادثة في مفهومها الشامل رؤيه خاصة بالفكر والوجود والمجتمع تتمثل في أنساقها المتعددة - حركة فاعلة في النزوع إلى تفكيك الأطر التقليدية لفهم وتصور الوجود. والبحث عن أنماط معرفية جديدة تتصدى لمختلف الموضوعات الحياتية. فالحادثة هي وليدة الوعي الانساني وصناعة الفكر الطامح إلى التقدم والتطور واحتلال مركز الصدارة في الوجود فمنذ أن وعى الانسان أنه سيد الكائنات وجد نفسه في صراع مع البيئة المحيطة من حوله بقسوتها وظروفها القاهرة فكان يعمل بجدية لإخضاع الطبيعة لإرادته ومتطلباته فأصطنع لها الافكار والادوات، ثم حمل على عاتقه تعديل سلوكه وتحديثه ليتكيف معها من ثوبها الجديد، ثم لبيح في حلقة التأثير والتأثير، والأخذ والعطاء، مما أسفر عن نشوء أنماط من الحضارات والثقافات التي حفل بها التاريخ الانساني عبر العصور - وصولاً إلى مرحلة الحادثة التي مثلت امتداداً تاريخياً إلى ما سبقها من عصور (محمد برادة، 1984، ص12).

والحادثة تعد فعلاً تجاوزياً عاماً، يقسم بالشمولية والتصارعية المتناقضة وبعدم الثبات عند مستوى معين، وإنما هي صيغه مميزه للحضارة، تعارض صيغ التقليد، وتفرض نفسها كوحدة متجانسة تشير إلى تطور تاريخي بأكمله والى تبدل في الذهنية (لويس، 1978، ص73).

اما (الحركة التعبيرية) فتقترن بالألمان على الرغم من أن جذورها خارج منطقتهم، فقد كان أساسها الفنان الهولندي فإن كوخ الذي كان يرسم مركزاً على انفعاله معبداً السبيل لعاطفته بأن تتدفق على سطح اللوحة أكثر من تسجيله لانطباعاته الحسية تجاه المرئيات فكان هذا الفنان العظيم نواة خصبة للفنانين التعبيريين بشكل عام، فبينما

كان الوحشيون مستأثرين بأسلوبه العارم المحترم الا ان اصطلاح التعبيرية في الفنون التشكيلية تقوم على الاثنينية التي تأخذ عاملين:

الأول فيزيائي ويعنى بدراسة حركات الاجسام وما فيها من مبالغات وتحريفات تعطي دلالات تعبيرية عالية.

والثاني تفسير يقتضي التعبير عن القوى السايكولوجية والانفعالية التي ترتسم على أسارير الوجوه.

والتعبيرية على النقيض من الانطباعية التي تستند الى الحس وتسجيل الانطباعات الظاهرية للأشياء، إذ تنفذ الى ابعد من ذلك فتصدر عن انفعال باطن ينبع من ذات الفنان الى السطح التصويري ومن ثم ينصب الى قلب المتلقي كما انها رد فعل ضد الحركات الفنية السابقة والمعاصرة لها كونها تبنت مهمة الربط بين الفن والمعاناة الانسانية، لم تكن الوحشية ترديداً لواقعها الذي تعيش في مستهل القرن العشرين، بل كانت تتبوأ لما سيحدث فيه من انفجار معرفي وتقليص مذهل لمفهومي الزمان والمكان، اذ كانت تفجيراً مثيراً لعالم الألوان وتركيبها على نحو لا سابق له، وقد أثر وبشكل عميق في نشأتها كلاً من الفنانين فان كوخ (1853 - 1890) وبول كوكان (1848) - (1903) حين شاهد ثلاثة من الرسامين(*) معرضاً تذكاريّاً لفان كوخ عام (1901) وكان ما أثارهم فيه اسلوب فان كوخ المحتدم في استخدام الالوان ثم بعد ذلك المعرض التذكاري الذي اقيم لكوكان عام (1903).

وعلى الرغم من قصر عمر هذه الحركة أو هذه الجماعة الا انها تركت اثراً عظيماً في تطور الحداثة وكانت جنباً إلى جنب مع الحركة التكعيبية التي تلتها بعد ذلك بقليل بمثابة الخطوة الأخيرة في سبيل تحرير خيال الفنان من كل التزام بمحاكاة الطبيعة.

وتتميز الوحشية بإغفالها عن عمد علم المنظور، واحلال حدة الألوان مكان تجسيم الكتل (أي جي، 1988، ص70) وتأكيداً على ذاتية الفنان المباشرة ازاء

(*) وهم ماتيس وفلامتك وديران.

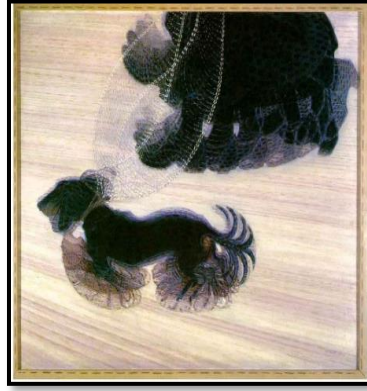
اللوحة ووضع ما يعتمل في دواخله من انفعال دون تصميم مسبق على ما ستكون عليه نتيجة اللوحة، فكانت هذه الحركة تعتمد على حسية الفنان التي ارتكزت على الطاقات التعبيرية الهائلة للون، معلين بذلك شأن الارادة الداخلية التي اصبحت تقرر بداية ونهاية العمل الفني، ولقد مثل ماتيس (1869 - 1954) الكيان الرئيس لهذه الحركة ومثالها الذي يحتذيه افراد الجماعة الآخرون، لما قدر له من استاذية عالية في الرسم وقدرة فائقة في التلوين وبراعة في تنسيق الخطوط تنسيقاً زخرفياً (ارابيسك) اذ كان من المولعين بالفن الإسلامي، شكل (13) (فرادي، 1990، ص 61-62).



شكل (13)

وأما المستقبلية باستنادها على النظريات العلمية لم تغفل الجانب التصميمي للعمل الفني من حيث بنية التكوين المحكمة ذات الطبيعة التي تترك احساساً حركياً عند المتلقي. فنرى التركيز على الخط وعلى الشكل مقللين من شأن الناحية العاطفية للعمل الفني ومؤكدين على مسألة البعد الرابع (الزمن) وبشكل دؤوب للوصول الى هذا الهدف وفي لوحة الفنان بالا (1871-1958) شكل (14) تمثل كلباً يجري بجوار سيدته التي تقوده بسلسلة تتدلى من يدها، نلاحظ ان الكلب قد تكررت ارجله تمثيلاً للحركة التي تنتج من تتابع أرجل الكلب، ونرى ايضاً ان السلسلة تهتز نتيجة تلك الحركة، وكان الفنان في تحقيقه هذا دقيقاً متأنياً في فهم آلية التحرك والانتقال

وتجسيدها عن طريق اعادة رسم الارجل أنفسها السلسلة نفسها بمواضع مختلفة وحركات متتابعة نفذت بتصميم مدروس لإعطاء الاحساس بالبعد الزمني.



شكل (14)

ومن ذلك يرى الباحث أن المستقبلين لم يهملوا الشكل الحداثوي للعمل الفني، بل ارتكزوا عليه في تأكيد المفاهيم التي نادوا اليها، إذ نرى في لوحاتهم ذلك التخطيط المسبق لتجسيد الحركة والزمن، وهم لا يتوانون من رسم عشرين حافراً لحصان واحد حين يعدو وما يخلقه من أشكال ضمنية تحتاج الى دراسة وتخطيط اولي مكثف يركز على مفاهيم علمية للوصول إلى النتيجة المستقبلية.

ثم جاءت الحركة التكعيبية على انها اتجاه فني محدد، تدين بنشأتها إلى الفنانين بيكاسوا وبراك وكان لبيكاسوا الدور الرئيس إذ تميزت أعماله التصويرية لإزالة الصفات الواقعية عن الشكل المرئي واتخذت مساراً مغايراً باشتغالها على الإنسان البنائية الداخلية لا الخارجية (المبارك, 1973, ص61)، ويجد ريد في التكعيبية بأنها أول تجربة في تاريخ الفن تهدف إلى تحقيق الشكل الخالص، وهذه المدرسة تجسدت في كل من براك وبيكاسوا اللذين يعدان أقطاب الحركة التكعيبية (زكريا, ب.ب, ص52-53). شكل (15)



شكل (15)

وظهور التكعيبية التي ترفض الطبيعة بشكلها التقليدي قد مهدت السبيل لكل الأساليب الأكثر حداثة في الفن الحديث، من حيث رؤيا العالم والرؤيا البصرية وقد تجسد اهتمامهم بالشكل ثم بعد ذلك اهتموا باللون وكانت طموحات التكعيبية في تمثيل الشيء وحقيقته المطلقة (حسين, ب.ت, ص178)، وفي رؤية أكثر عمقاً من مظهره الخارجي ودوافع لتقصي وتشريح الشكل وسعيًا لخلق نماذج حديثة مستمدة من الطبيعة ألا أنها لا تسعى إلى نقلها بل تتخطاها وذلك باستخدام الخطوط والزوايا وتراكب السطوح والمستويات.

ومن هنا ندرك إن الحداثة لا زمانية ولا مكانية، إن الموقف الحداثي يتعالى على هذه الحدود والقيود لهذا يمكن عدّها خرقاً للزمان والتاريخ مما يجعلها تخترق أكثر من خمسة آلاف سنة فما أحدثه الرجل البدائي على جدران كهفه يمتلك حداثة إلى حد ما وبهذا تعد وحدة شمولية ومتفقة إنها وحدة متضادات متعددة، متصارعة في آن واحد. وبما إن الحداثة حركة شاملة فنجد صداها أوسع وأرحب في (الأدب والفنون) لتثبت طروحاتها وتياراتها على العمل الفني على وفق آلية بناء مبررة لتؤسس حداثة (الخطيب, 1998, ص155).

فالتجريد مفهوم رفض التمثيل الصوري ورفض التقيد بالمنظور والطبيعة التي بات ضرورياً الابتعاد عنها أو السيطرة عليها بواسطة إشارات بدلاً من الغوص فيها (مالكم, 1987, ص19). وهذا الرفض هو نتيجة تحرر الفنان إزاء ضرر تمثيل

الأشياء أو نقلها بحيث يمكن للمشاهد التعرف عليها ، والتجريد إما أن يكون بتعريف الاشكال من صورتها الطبيعية أو العضوية بحيث يكون التجريد كاملاً، أو التقليل من عضوية هذه الاشكال وواقعيتها الطبيعية ... بذلك يكون التجريد جزئياً أو نسبياً لذا يمكن للصورة المجردة أو المجهولة الفكرة ان تأخذ مكانها محل الصورة الطبيعية أو العضوية (حبيب, 2000, ص103). كما في شكل (16)



شكل (16)

ومن هنا يمكننا الاستنتاج بأن الحداثة ، هنا تخص كل عصر، اذن كل عصر يحمل مقومات حداثية في ذاته، وذلك ان كل عصر هو متطور عن سالفه وبذلك فهو منتقل من القدم الى الحداثة. وكان لطروحات بليز باسكال(*) (لهيب, 2011, ص73) (1662-1623) تأثير في تمهيد العقول لمعاصريه لدراسة النفس البشرية والعقل الإنساني، بكل ما يمتازان به من كمال ونقص ، ومن خير وشر، وله تأثير على الفنانين الذين يبحثون عن المعرفة البشرية ، وإدراك التطور، فكان يرى باسكال إن الحياة هي تحقيق عمل فني يسعى قدر الإمكان إلى الكمال. ويرى إن الخيال لا يعطي

(*) بليز باسكال : فيزيائي ورياضي وفيلسوف فرنسي اشتهر في تجاربه على السؤال في مجال الفيزياء، وبإعماله الخاصة نظرية الاحتمالات في الرياضيات في هو من اخترع الاله الحاسب استطاع باسكال أن يسهم في إيجاد أسلوب جديد في النشر الفرنسي لمجموعته الرسائل الريفية (

لنا صورة حقيقية عن الأشياء وأن ملكة الخيال تلعب دورها في العقل فتصغر الأشياء ، وتضخمها حتى تتفق مع الفكر (كمال, 1979, ص185).

مؤشرات الإطار النظري :

أسفر الإطار النظري عن جملة مؤشرات وهي كالآتي :

1. تعد الحداثة في مفهومها الشامل رؤيه خاصة بالفكر والوجود والمجتمع تتمثل في أنساقها المتعددة .
2. والحداثة في الفن حلقة جوهرية وطليعية متقدمة فتحت أبواب التحديث في كل المجالات وعلى مختلف المستويات, فقد قدمت الحداثة أسلوباً جديداً في المعرفة قوامه الانتقال من المعرفة التأملية إلى المعرفة التقنية.
3. أولى أقطاب الحداثة هي العناية لإعادة الماضي والثاني في مواجهة الذات من حيث هو ضرب من الإبداع .
4. استلهم الفنان العراقي القديم إشكاله الحداثية من الواقع .
5. الحداثة أقرب إلى النمط الشعري الاسطوري القائم على تأمل جماليات الوجود والأشياء وعلاقاتها ومظاهر التناسق الازلي فيها.

الفصل الثالث: إجراءات البحث

مجتمع البحث :

اطلع الباحث على ما منشور ومتوافر من مصورات الاعمال الفخارية العراقية القديمة للعصر السومري في المصادر الأجنبية، وقام الباحث بزيارة المتحف العراقي، وتم الاطلاع على مجموعة من الأعمال الفخارية الخاضعة للدراسة الحالية واستفاد من مكتبة المتحف بحصوله على المصادر الأساسية لتلك الاعمال الفخارية ضمن الحقبة الزمنية المحددة للبحث. وتجمعت لديه ما يقارب (18) عملاً فخارياً شكل هذا العدد مجتمع البحث الحالي .

عينه البحث :

اعتمد الباحث الطريقة القصدية في اختيار عينة البحث والبالغة (4) إنموذجا وهي تشكل (17%) من مجتمع البحث وتم اختيارها لما لها من صلة في تحقيق هدف البحث بحيث تم عرضها على مجموعة من الخبراء(*) في مجال الفنون التشكيلية وتاريخ الفن في العراق القديم، وتحددت هذه العينة على وفق المسوغات الآتية:

1. استبعد الباحث مجموعة من الاعمال الفخارية وذلك لتكرار موضوعاتها .
2. مثلت العينة المختارة جزء من المجتمع الأصلي وهي كما يراها الباحث تتفق مع هدف البحث.
3. راعى الباحث اختيار عينة بحثه بما يتفق مع الصياغات الفنية وفق مقاربات الحادثة ليحقق هدف بحثه.

أداة البحث :

لغرض تحقيق هدف البحث اعتمد الباحث على المؤشرات الفكرية والفنية والجمالية التي أنتهى إليها الإطار النظري .

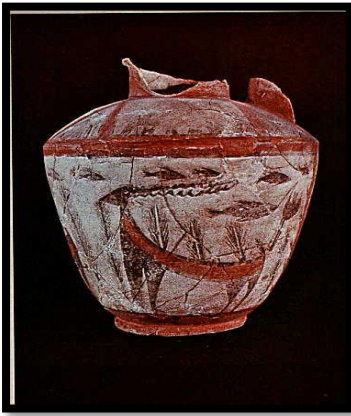
منهج البحث :

اعتمد الباحث (المنهج الوصفي طريقة التحليل) في تحليل عينة البحث كونه المنهج المتبع في دراسة الجوانب الفنية والتاريخية، وبما يخدم أغراض البحث ويحقق أهدافه ويلئم الظاهرة المدروسة (الصياغات الفنية وفق مقتربات الحادثة) للاعمال الفخارية ضمن تاريخ الفن في العراق القديم

(*) 1. أ.د. محمود عجمي الكلابي / اختصاص فنون تشكيلية / نحت / كلية الفنون الجميلة جامعة بابل.

2. أ.د. كامل عبد الحسين الشيخ / اختصاص فنون تشكيلية / رسم / كلية الفنون الجميلة جامعة بابل.

3. أ.د. تراث أمين عباس / اختصاص فنون تشكيلية / خزف / كلية الفنون الجميلة جامعة بابل.



تحليل العينة :

انموذج (1)

الموضوع: جرة نذرية

المرحلة الزمنية عصر فجر السلالات (2700 ق

. م)

المعثر : ؟

العائدة: فرج بصمة جي, كنوز المتحف العراقي

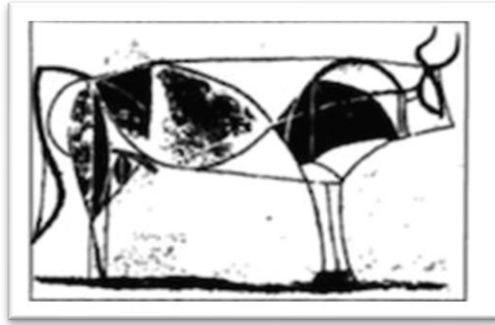
/ ص 42.

القياس : ؟

الوصف العام

يجسد هذا النموذج جرة فخارية كبيرة الحجم, نفذ عليها الفنان صورة ببيئة من اشكال حدائية ماعز وسنابل واسماك تزين بدن الجرة, وقد ملئت الفراغات بينها بمجموعة سنابل لتشير إلى النماء. وقد يكون ملء الفراغ فيها لإعطاء قيمة جمالية بإشغال كامل السطح التصويري على البدن ، وشكل الاسماك والسنابل جاءت هي الأخرى بصيغة جمالية صاغها الفخّار بذلك التراتب الايقاعي في الحركة وفي التشكيل الفني الذي جعل فيه السمك - في جميع مفرداته على السطح -

بذات النسق في الصورة من خلال تكرار شكلها في الصياغة الفنية نفسها حول بدن الأنية وتوزيعه بطريقة منتظمة أكد فيها الفنان على عنصر الحركة بذلك التكوين الفني ومن قراءة فاحصة للإنشاء التصويري في موضوعة العمل ،نلاحظ اقترابه من التيار المستقبلي، إذ إن الاشكال الهندسية التي نفذت بها اغلب موجودات العمل هو : الشكل (المثلث) لوجه وارجل الماعز، اما جسده فصوره الفخّار على شكل أسطوانة ذات منحى تجريدي (كما في الشكل)



اما السنابل نفذت بشكل مثلث مقلوب والاسماك بشكلها المعيني، وهو هنا الشكل الرمزي السائد إن كان مرسوماً بتكرارية أو محفوراً، يمكن أن يشير إلى معان رمزية من التشكيل الفني الحداثي التجريدي ذات منحى تعبيرى تتبع العفوية والتلقائية والارتجال في تشييد الشكل وتعارض هندسة الأشكال وصرامتها العقلية حيث تؤكد على نسقية حرة للوصول إلى أشكال تجريدية استهدفت إظهار الانفعال الوجداني الحر في الخط واللون والتعبير عن النفس وضرورتها الداخلية والتي فيها انعكاس للبيئة المحيطة به، إلى أن تكون بهذا التشكيل دون سواه، ولعل من معانيه الإشارة إلى تنوع البيئة ، هذا علاوة على ما تحمله تلك الخطوط بأنواعها المختلفة، اللينة والحادة منها شكلت كل الاشكال الحداثية المنفذة على الانية، بما فيها من تشكيلات خطية لينة ومنكسرة، والى ما يكشف عن صورة المياه كبيئة معاشه في تلك الفترة وان لهذه المعاني والدلالات الرمزية علاقة وطيدة بالمعتقدات الدينية والبيئية، إذ إن لهذه الأشكال أبعاداً رمزية ودلالية كبيرة في حياة الإنسان، كما إن لها جانباً بنائياً مهماً إذ اعتمد الفنان هنا في بناء عمله على مادة الطين المفخور . كما مثل الفنان هذه الرسوم المنفذة على سطح النموذج الفخاري باللونين (الاحمر والبني) وسيادة خاصية الاختزال، وذلك باستخدام الخطوط الهندسية، فان في ذلك دلالات حداثية رمزية .

حيث يستعير الفنان مفردات بيئته ويكسبها مضامين اجتماعية في صيغة من التفاعل بين ظاهر الشيء وجوهره والذي يرتبط مع مغزى كلي يختفي وراءه المضمون الروحي الاجتماعي . لهذا يمكن قراءة هذه الاشكال المنفذة على هذا

النموذج الفخاري على انها اشكال حداثية اتجه بها الفخّار إلى ملء بدن العمل بها ، فيحل الخصب على الارض لتتناسل قوى الطبيعة .

اما حالة التكرار التي نفّذها الفنان من خلال اشكال وحركة الاسماك ووضع السنايل بشكلها الرتيب، فإنها تحمل أبعاداً دلالية مستقبلية، والى فعل سحري خاص بعمليات الخصب والتجدد والنماء، في حين جسد بدن النموذج ككل مدلولاً رمزياً لإحدى الطقوس السحرية الخاصة بدفن الموتى وذلك لأنه قد عثر عليها في إحدى المقابر التابعة الى هذا الدور، أي أنه كان اداة جنازية، ومن هنا يتضح دورها الفاعل في عقائد الانسانية في زمانها ومكانها بعالم ما بعد الموت .

أنموذج (2)



الموضوع: ثور

المرحلة الزمنية عصر فجر السلاطات الثاني

والثالث (2800-2370 ق.م)

المعثر : بابل

العائدة متحف الدراسات الشرقية في شيكاغو

القياس: ؟

الوصف العام

يمثل هذا الأنموذج عملا فخاريا نحتياً مجوفا ومجسما لحيوان الثور وبهيئة واقعية فيها نوع من التحوير، يبدو الشكل مخصصا لحفظ السوائل وذلك لوجود الفوهتين أحدهما في ظهر التمثال والثانية محورة مكان فم الحيوان بشكل اسطوانة يسكب منها السائل، وبالغ الفنان في كبر حجم القرنين على الرأس، واهتم بتشريح مقدمة الصدر وبيان قوته الجسدية، أما الأرجل فإنهما اختزلت من تفاصيلها الواقعية وجردت على شكل اسطوانات يركز عليها التمثال لتمثل حالة من الاستقرار.

إن ظهور الثور بهذا الشكل وطريقة تنفيذه المجوفة والمجردة عن الشكل الواقعي يعد فكراً جديداً لما لهذه المنحوتة من أهمية وظيفية بالغة في أفكار هذا العصر، فعمد الفنان إلى تجسيد ملامح الحداثة من خلال تشكيل أعضاء جسده بشكل أسطوانات بشكل تكعيبي. كما في الشكل



اذ تنطوي نزعة الاختزال الشكلي في اظهار الشكل وتنتفتح الدلالة التكعيبية باتجاه تحميل الشكل طاقة هندسية واضحة المعالم, في الوحدات الجزئية وكذلك الكلية للتكوين . واطهار ملامح القوة كمدلول خطابات فكرية ترتبط بطقوس معينة تقتضيها الحاجة الاجتماعية السومرية بالإضافة إلى جعله بهذا الشكل المبالغ فيه ليستوعب أكبر قدر من السائل المقدس كونه يحمل دلالة رمزية إلهية وأنه رمز القوة والفحولة والذي استلهم الفنان مضمونه الفكري من الواقع الزراعي من حراثة الأرض وتدوير النواير والتي ارتبط نموها وازدهارها بهذا الحيوان ذات الرمز القدسي في بنية الفكر السومري.

حقق شكل الثور رؤية فكرية مختلفة عن سابقتها ولاقى قبولا نفسيا من قبل الجماعات السومرية كونه رمزا إخصابياً وذكورياً يستخدم في الطقوس الدينية والتعبدية لأنه يمتلك شارة القدسية (القرون والتي بالغ الفنان بحجمها) معبرا بها عن المستوى الفكري الديني لإنسان هذا العصر وإنكاء عواطفه، وكونه ارتباطاً بين ما هو سماوي وارضى إذ علمنا انه أحد رموز الإله الراعي (ديموزي) في رمزيته تعبيراً عن الخصب وتجدد الحياة بعد جفافها من خلال الاسطورة المعروفة (اينانا وديموزي

(ونزوله إلى العالم السفلي وخروجه ثانية، لذلك لجأ الفنان بهذا الشكل لتحقيق رؤية فكرية جديدة بحركة رأس الثور بما يشير الى اصدار صوت او لربما خروج السائل المقدس من خلال الفوهة التي نفذت في فمه بشكل حدائي (اسطوانة) من دلالة قدسية السائل المنطلقة من قدسية الثور كرمز للخصب في الفكر العراقي القديم.

انموذج (3)



الموضوع: امرأة

المرحلة الزمنية عصر فجر السلالات

الثالث (2370-2600 ق.م)

المعثر : ؟

العائدة: متحف حلب في سوريا

القياس: 8 سم ارتفاعا

الوصف العام

يمثل هذا الأنموذج عملا فخاريا

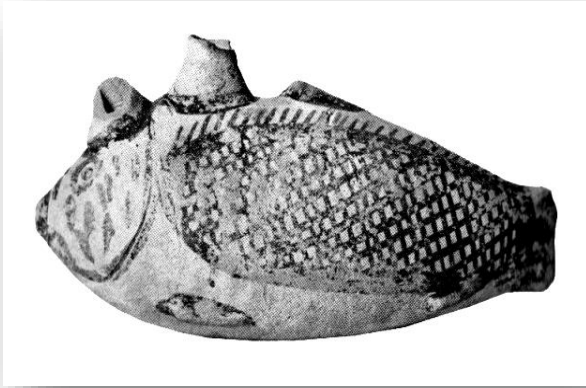
تحتيا مجسما لامرأة وبهيئة عارية وبحالة الوقوف، وقد ظهر الاختزال النسبي على كامل هيئتها المركبة برأس طائر (بوم)، والتف الريش من أعلى الرأس حتى غطى الفم، وهي ذات عينيْن واسعتين، وتنتزين بقلادة حول رقبتها الطويلة نسبيا وهي عبارة عن خطوط عمودية ومتكررة، والتفت اليدان حول الصدر ممسكة بالأثداء، وذات ورك عريض ومثل العضو الأنثوي بشكل يقترب من الواقع، ومع غياب التفاصيل الواقعية للأرجل والأيدي حيث جاءت بشيء من الاختزال، وثبات القدمين على الأرض جعلها أكثر استقرارا.

إن ما تفصح عنه البنية الشكلية لهذا الأنموذج وبوضع المواجهة للناظر وحركة الأيدي وسعة العيون هي حركة تعبدية سومرية عملت من أجل تحميله دلالة رمزية تفصح عن شكل حدثي (سريالي) من خلال عمد الفنان إلى إخفاء ملامح الوجه الواقعي للمرأة وجعلها ذات وجه طائر (البوم) وهذا الطائر الليلي ذات دلالة رمزية يدل على اليقظة والتحفز ليلا عند العراقيين القدماء فضلا عن دلالاته كمعبود راعي للخصب والنماء ليلا من حيث تمثيل هذا الأنموذج بحالة الوقوف، وتحمل هذه المنحوتة إعلان خطابي عن حالة اظهار نص حدثي من خلال وقفة التعبد وطلب رضا الآلهة مما جعلها الفنان بهذه المسحة الحدثية المركبة، حيث استدعى وجودها في مكان مقدس في ذلك العصر.

إن الخيال الأسطوري مظهر من مظاهر هذا العصر يشير في معناه إلى ظهور رؤية المعنى والوظيفة المبتغاة تحقيقها في حدود الموضوع الفكري الحالي وهو جزء من المعرفة الفكرية المتوارثة لإقحام المخيلة كفن رمزي مشحون بقوة فكرية تظهر شكل حدثي ترتبط بالمارسات الدينية لما كان عليه الفكر في زمانه ومكانه، حيث كانت الأشكال المركبة في عصور ما قبل التدوين ذات مدلولات لفكرة الإخصاب مرتبطة بالسحر وفعالياته ومؤسسة لمعتقد جديد، بينما في هذا الشكل نجد فكرته تهدف خلق موازنة بين الإحساس الواقعي والداخلي السيكولوجي للإنسان وعالم التجربة الخارجي والسيطرة عليه، حيث تكون وظيفة هذا الشكل هي أدراك وتفصيل شفراتها الوظيفية كتقابلات فكرية بوصفها نوعا من الوسائط بين الإنسان وعالمه الغيبي، إذ لا يكتسب حضوره إلا بالجدل بين الشيء وجوهره والشكل ومضمونه، فعمل الشكل هنا كرمز وشفرة دلالية سريالية، حسب ما جاء في الأساطير السومرية (إن طائر البوم هو رمز لإلهة العالم السفلي ليليث التي تغوي الرجال في منامهم ليلا) فجاء هذا العمل كاستعطاف وقبول ورضا من قبل هذه الإلهة لتوفر للجماعات السومرية الراحة والهدوء في نومهم ليلا. كما في الشكل



لكن شكّل هذا العمل حضوره الخاص وفاعليته في المجتمع على وفق ما تملّيه قدرته الشكلية والتعبيرية للإفصاح عن أسباب تأسيسه الفكري ليسترضي الجماعة فجاءت أشكالاً فنية حديثة تقترب من حيث الفكرة، لكن هيئتها صورت بطريقة سرّالية وكانت هذه الأشكال تحمل أفكاراً دينية متأثرة بنزاعات دويلات المدينة فاتخذت كل جماعة منها معبودات رمزية تشير إلى الهة الدويلة الواحدة أو هي معبودات شخصية تعلق بالرقاب لها نجوعها الديني .



انموذج

الموضوع: سمكة

المرحلة الزمنية عصر فجر

السلالات الأولى والثاني

(2600-2900 ق.م)

المعثر : بابل

العائدة: المتحف العراقي)

رقم 5371 م ع)

القياس 8 سم ارتفاعاً، 14 سم عرضاً

الوصف العام

يجسد هذا النموذج شكل سمكة فخارية مجوفة من الداخل متصلة بصورة مباشرة بالأرض من جهة البطن، وقد تقلص ذنبها وزعانفها وحورت قمتها فبرز من خلالها انبوبان فخاريان (فوهتان) تحت الأنبوب الأول في قمة ظهر السمكة، اما الأنبوب الثاني فقد نفذ عند استدارة رأس السمكة، في حين جسد الفنان جسدها بشكل بيضوي مليء بالخطوط المتقاطعة التي انتجت معينات صغيرة عدا منطقة الرأس، وبصورة عامة يتكون الرأس من عيينين غائرتين الى الداخل وفتحة الفم الداكنة اللون إضافة إلى الخط المنحني الذي يمثل الخياشيم .

تقف السمكة بشكلها العام في حالة مواجهة وهي بذلك تعطي ابعاداً دلالية الى حالة اعلان او عرض شكلي لأداء طقوسي يتطلب تلك الحركة، في حين ركز الفنان عند تكوينه لهذا النموذج الفخاري على الفوهتين اللتين تحملان معاني رمزية خاصة بالغرض الوظيفي الذي يحقق غاية الهدف الطقسي المشروط، حيث كانت الفوهة الأولى ذات دلالة خاصة بسكب السائل الى داخل جسم السمكة (المجوفة اما الفوهة الثانية فيكون تأثيرها الدلالي خاصاً بصب السائل خارج جسم السمكة والذي يتضح من خلال شكل الفوهة وميلان فتحتها إلى الجانب.

أظهرت المنظومة العلائقية التصويرية في بنائية هذا الشكل، انها حققت سمات الشكل المجرد، تبعاً لطبيعة الأنساق البنائية المجردة التي تنظم حركة وعلاقات العناصر مع بعضها بعضاً لتكوين صيغ شكلية مجردة، وهذا جاء بسبب خرق الرؤية التقليدية القائمة على واقع المدركات الحسية المباشرة واعتماد رؤية جمالية تنهض على مدركات ذهنية ذات طبيعة مكثفة وملخصة تظهر صيغ كلية مجردة للشكل، وتبعد عنه السمات الشبئية الفردية في التجسد الواقعي المرئي. ففانون النسق البنائي المجرد حرر العناصر البنائية في علاقاتها التشيدية من النسبي إلى المطلق، حيث شكلت العناصر (الخط، اللون المساحة، الملمس...) علاقات بنائية مجردة بصيغ تسطيحية تتفاعل في مستوى المسطح التصويري .

لقد جسد الفنان هذا النموذج بشكل حدائوي (تعبيري)، حيث تميل خطوطه الى التجريد في تصميمها وتعلن عن معانيها الرمزية الواضحة في اقترانها بأسباب وجودها وعلان وظائفها، فالسمكة تحمل مدلولاً رمزياً خاصاً بالخير وذلك بسبب اقترانها بالمياه وهي بهذا تعطي صورة دلالية خاصة بالتكاثر والنماء، وجسدت السمكة بملئها بالخطوط المتقاطعة التي انتجت اشكالا حدائية (معينات) ملأت جسدها، وهذه المعينات تحمل مضامين رمزية خاصة بالحرشف المحورة التي اتخذت شكلاً هندسياً كان اقرب الى هندسة خطوط الشكل الخارجية وقساوتها. كما في الشكل .



وتمثل هذا النموذج بمعاني تهدف الى اقامة الطقوس التي ترتبط بالحيوانات وزيادة الاهتمام بها او انها تؤكد على ما تحمله من رموز طقسية وتعبيرية من أجل الوصول الى تحقيق غاية الوجود الشكلي لها، وان اقتراب السمكة من الواقع الاجتماعي والفكري شارك في إقامة الابلاغ الاجتماعي في التعرف على خصائصها وصفاتها المتميزة التي أهلتها لان تكون ذات دلالة رمزية لإقامة طقوس خاصة بهم، في حين جسد هذا النموذج بشكل بيضوي يعطي من خلال ذلك الدقة في التشكيل والانسيابية في التكوين الخارجي، لهذا فانه يحمل صورة دلالية خاصة بديمومة الحياة وذلك لأن الشكل البيضوي قريب الى الدائرة.

الفصل الرابع: النتائج ومناقشتها

النتائج ومناقشتها

- 3- إن الاشكال الهندسية التي نفذت بها اغلب موجودات الاعمال هو: الشكل (المثلث) لوجه الماعز وجسده والارجل اما السنابل نفذت بشكل مثلث مقلوب) والاسماك بشكلها المعيني، وهو هذا الشكل السائد إن كان مرسومًا بتكرارية التي تعطي انطباع الحركة والزمن، ووضع السنابل بشكلها الايقاعي المكرر، فانها تحمل ابعاداً دلالية مستقبلية) يمكن أن يشير إلى معان من التشكيل الفني الحداثي (رمزي _ مستقبلي _ تجريدي)، كما في انموذج (1)
- 4- عمد الفنان إلى تجسيد ملامح الحداثة من خلال تشكيل اعضاء جسده بشكل اسطوانات بشكل تكعيبي ، اذ ظهرت النزعة التكعيبية الواضحة من خلال اظهار الشكل بهندسية واضحة كمدلول لخطاب فكري تقتضيه الحاجة الاجتماعية، كما في انموذج (2) .
- 5- يفصح هذا العمل عن دلالة رمزية (سريالية) من خلال الخيال الأسطوري للفنان ،اذ عمد الى إخفاء الوجه الواقعي للجسد الانثوي وركبه بوجه (طائر البوم) الذي يحمل في طياته مضامين اسطورية في بنية الفكر الاجتماعي في العراق القديم . كما في انموذج (3) .
- 6- حقق الفخار سمات الشكل المجرد في هذا العمل من خلال مغادرة الرؤية التقليدية للشكل الواقعي والاعتماد على نسق بنائي تسطيحي ذو طبيعة مكثفة حداثياً (تعبيري) يحمل مدلولات التكاثر والنماء ، انموذج (4).

الاستنتاجات

استناداً الى ما أظهرته نتائج البحث يستنتج الباحث ما يأتي:

- 1- لقد جسدت الأعمال الفخارية العراقية القديمة انتقالاً واضحاً من الواقعية الى التجريدية، وذلك لان الحاجة إلى الواقعية هي من ضمن الأبعاد الدلالية المباشرة، في حين التجريدية هي من ضمن الأبعاد الدلالية التي تبحث في

التأويلات المتعددة, حيث مال الفنان العراقي القديم الى التجريد والاختزال في صورة الموضوع للإفصاح عن فكرته والخروج من المحدود إلى اللامحدود .

2- تسعى المعطيات البنائية للأشكال التكعيبية الى خلخلة المفاهيم التقليدية في صناعة العمل الفخاري وتحديد وسائل تقنية تحقق كينونة صورية مغايرة للصورة الأصل وأكثر اختزالاً منها .

3- خلق الفنان العراقي القديم اشكال ذو موازنة بين الإحساس الواقعي والداخلي السيكولوجي للإنسان وعالم التجربة الخارجي كتقابلات فكرية بوصفها نوعاً من الوسائط بين الإنسان وعالمه الغيبي، إذ لا يكتسب حضوره إلا بالجدل بين الشيء وجوهره والشكل ومضمونه، فعمل الشكل هنا كرمز وشفرة دلالية سريرية .

التوصيات :

يوصي الباحث بـ:

- يوصي الباحث بأرشفة المنجز العراقي القديم على شكل سجلات مدون عليها العصر, الخامة, القياس, العائدية ومكان العثور عليها.
- يوصي الباحث بدراسة المنتج العراقي القديم من وجهة نظر فلسفية أو نقدية حديثة.

المقترحات :

يقترح الباحث إجراء الدراسات الآتية:

- سمات الحداثة في الخزف الإسلامي .
- سمات الحداثة في فخار الحضارة اليمنية القديمة .

المصادر والمراجع

1. ابن منظور : لسان العرب ، المجلد (3) ، دار لسان العرب ، بيروت ، ب.ت.
2. ابن منظور، لسان العرب، ط3 ، دار الطليعة للنشر والتوزيع، بيروت، 1985.
3. ابن منظور، محمد بن مكرم: لسان العرب – ابن منظور ،دار صادر –بيروت، 1405هـ - (1984 - 1985).
4. أبو القاسم حسين بن محمد الراغب الاصفهاني : المفردات في غريب القرآن ، تحقيق محمد سيد كيلاني بيروت : دار المعرفة للطباعة والنشر.
5. أبو ديب ، كمال : الحداثة سلطة النص ، مجلة فصول ، المجلد الثالث ، العدد 3 ، 1984.
6. الأحمد، سامي سعيد: السومريون، دار الشؤون العامة، العراق، بغداد، ط1، 1990.
7. احمد العابد ، وآخرون : المعجم العربي الإسلامي ، مراجعة : د.تمتم حسام عمر وآخرون المنظمة العربية والثقافة والعلوم ، توزيع لاروس ، 1989.
8. ادونيس: النص القرني وآفاق الكتابة، دار الآداب، ط1، 1993.
9. أرنست فيشر: ضرورة الفن ، ترجمة سعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، المطبعة الثقافية، 1971.
10. إسماعيل، علام نعمت، فنون الغرب في العصور الوسطى وعصر النهضة والباروك، دار المعارف كورنيش النيل، القاهرة، 1976.
11. انغام سعدون العذاري، بنية التعبير في الفن العراقي القديم، ط1، عمان، دار مجدلاوي، 2005.
12. أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب: خليل احمد خليل، اشراف : أحمد عويدات، (بيروت : عويدات للنشر والطباعة، مج1، 2008).
13. أي، جي مولر ، وفرانك ايفلر، مائة عام من الرسم الحديث، ت: فخري خليل، مر: جبرا ابراهيم جبرا، دار المأمون، بغداد، 1988.

14. بارو، أندريه: بلاد آشور، ت: عيسى سلمان، ب. ت.
15. باقر، طه: مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، ج1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.
16. براد يري مالكم : وجيمس ماكفارلن : الحداثة، ج1، ت: مؤيد حسن فوزي ، دار المأمون ، بغداد ، العراق ، 1987.
17. البزاز، عزام: إلى التصميم ، بغداد، 1997.
18. بوكرتاو، جيري، التعليم المبرمج بين النظرية والتطبيق، ت. فخر الدين العلا ومصباح الحاج عيسى، دار الأقلام، ط3، بيروت، 1983.
19. تاريخ الخزف، جامعة البلقاء التطبيقية، كلية اربد، دار الامل للنشر والتوزيع، الاردن، 2002.
20. توماس مونرو : التطور في الفنون ، ترجمة محمد علي أبو دره وآخرون، مراجعة، احمد نجيب هاشم، ج3 ، الهيئة المصرية العام للكتاب ، 1972.
21. ثروت عكاشة: الفن العراقي القديم ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ب. ت.
22. حبيب، عمار عبد الحمزة، البنية النظامية الوظيفية في الرسم المعاصر، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 2000.
23. حسن، عائشة عواد : الاتجاهات الفنية المعاصرة لبناء الشكل بالأبيض والأسود لتصميم أقمشة المغلفات المطبوعة، أطروحة دكتوراه منشورة، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، مصر ، 2003.
24. حسين ، حسين محمد : مذاهب الفن المعاصر، دار الفكر العربية ، المطبعة الدولية ، ب. ت.
25. الحسيني، نبيل : منابع الرؤية في الفن، المركز العربي للثقافة والعلوم ، بيروت ، لبنان ، 1982.

26. الحمداني، فائز يعقوب: اللون حضارة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2007.
27. حمودة، حسن علي: فن الزخرفة، بيروت، لبنان، 1980.
28. خالدة سعيد: الملامح الفكرية للحدث، مجلة فصول، العدد 3، 1984.
29. الخطيب، عبد الله، الإدراك العقلي للفنون التشكيلية، الطبعة الثانية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- العراق، 1998.
30. ديوي، جون. الفن خبرة، ت: زكريا إبراهيم، مراجعة وتقديم: زكي نجيب محمود، دار النهضة العربية، القاهرة، 1963.
31. رباب سلمان كاظم الجبوري: سمات الحدث في الخزف العراقي المعاصر، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، 2006.
32. الربيعي، عباس جاسم محمود، الشكل والحركة والعلاقات الناتجة في العمليات التصميمية ثنائية الأبعاد، رسالة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1997.
33. الرعيني، الخطاب: مواهب الجليل في شرح مختصر خليل، دار الكتب العلمية - بيروت، لبنان، 1995.
34. رياض، عبد الفتاح. دار النهضة المصرية، ط1، مصر، 1973.
35. زكريا إبراهيم: مشكلة الفن في الفكر المعاصر، مصر، مكتبة مصر، ب.ت.
36. زهير صاحب، وآخرون: دراسة في بنية الفن التشكيلية، مكتبة الرائد العلمية للنشر، ط1، عمان، 2005.
37. ستولينز، جيروم: النقد الفني، ت: فؤاد زكريا، مطبعة جامعة عين الشمس، 1974.
38. سكوت، روبرت جيلام، اسس التصميم، ت. محمد محمود، عبد الباقي محمد، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، 1968، ط1.

39. صاحب, زهير: فن الفخار والنحت الفخاري, ط1, مكتبة الرائد العلمية, الاردن, 2004.
40. عاصم عبد الأمير: الرسم العراقي (حادثة التكيف), ط1, دار مكتبة الرائد العلمية للنشر, 2004.
41. عبدالله, محمد علي : الزخرفة الجصية في الخليج, مركز التراث الشعبي للدول الخليج, 1985.
42. عبو, فرج : علم عناصر الفن , ج2, ميلانو, ايطاليا, دار الفنون للنشر, 1982.
43. العتاب, عبد الجبار خزعل حسن: توظيف الرقش العربي الإسلامي في بنية لاسوم الواسطي, أطروحة دكتوراه غير منشورة, كلية الفنون الجميلة , جامعة بغداد , 1999.
44. العذاري, انغام سعدون: بنية التعبير في الفن العراقي القديم, ط1, دار مجدلاوي للنشر والتوزيع, الاردن, 2005.
45. عز الدين اسماعيل , الفن والأنسان , دار القيم , بيروت , لبنان , 1974.
46. عز الدين شموط : لغة الفن التشكيلي, ج1, 1993.
47. العزام, عبد الهادي محمد علي: تاريخ فن الفخار, تاريخ فن الفخار (عصور ما قبل التاريخ), السيمياء للتصميم والطباعة, بغداد, 2007.
48. العوادي, منى عايد: وضع اتجاهات للأقمشة القطنية العراقية , أطروحة دكتوراه غير منشورة , جامعة بغداد , كلية الفنون الجميلة , بغداد , 1996.
49. ف فون زودف: مدخل إلى حضارة الشرق القديم , ت: فاروق إسماعيل, ج1, بيروت , 2003 .
50. فارس, شمس الدين , سلمان عيسى الخطاط : تاريخ الفن القديم , وزارة التعليم العالي والبحث العلمي , دار المعرفة للطباعة , بغداد , ط 1 , 1980.
51. فتح الباب, عبد الحليم: التصميم في الفنون التشكيلية, عالم الكتب, مج1, ط1, مصر, 2002.

52. فرادي، ادوارد: التكميلية، ت: هادي الطائي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد ، 1990.
53. ريد، هيربرت : **النحت الحديث** ، ت: فخري خليل إبراهيم ، مراجعة إبراهيم جبرا ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1941 .
54. كاظم، نجلاء محمد : أنظمة التكوين في الفنون التشكيلية الآشورية وانعكاساتها في الرسم العراقي المعاصر، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 2008.
55. كمال، صفوة، "الرمز والاسطورة والشعائر"، مجلة عالم الفكر، المجلد التاسع، العدد الرابع، الكويت، 1979.
56. لهيب جميل ابراهيم: سمات الابداع في منحوتات مارينو ماريني، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، 2011.
57. لويس ، جون: مدخل الى الفلسفة، ترجمة انور عبد الملك، دار الحقيقة للطباعة والنشر، بيروت ، 1978.
58. مالك برادبري ,جيمس ماكفارلن: الحادثة,ج1, ترجمة مؤيد حسن فوزي، دار المأمون، بغداد – العراق، 1987.
59. المبارك ،عدنان: الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1973.
60. محمد برادة: أعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحادثة , مجلة فصول , المجلد الرابع عدد 3 , الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة :1984.
61. مطر، اميرة حلمي، مقدمة في علم الجمال، دار الثقافة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1976.
62. مكفارلند، هـ.س.ن. علم النفس والتعليم ، تر: عبد علي الجسماني وآخرون ، ط1، الدار العربية للعلوم ، بيروت ، 1994.

63. مذكور ، إبراهيم . الوجيز. الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة ، 1993م.
64. المكور ، عبد الرزاق : التكوين ، 2009 ، شبكة التربية التشكيلية .
65. مورتكارت، انطوان: الفن العراقي القديم، ت: عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، بغداد، 1975.
66. نوبلر، ناثن: حوار الرؤيا، ترجمة : فخري خليل ، مراجعة : جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون بغداد 1987.

التداول في رسوم جان ميشيل باسكيوت

Trading in Jean-Michel Basquiat's drawings

م. د فاضل عبد الحكيم عبد الرضا

معهد الفنون الجميلة الصباحي

Fadhil Abdul Hakeem Abdul Rid

Ministry of Education / General Directorate of Rusafa

Education II

ايميل: fa7979fa91@gmail.com

وزارة التربية

المديرية العامة لتربية بغداد الرصافة الثانية

شعبة البحوث والدراسات

Email: fa7979fa91@gmail.com

موبايل /07707749733

ملخص البحث:

تناول البحث الحالي موضوع (التداول في رسوم جان ميشيل باسكيوت) ، والذي يحاول أن يقف على أهم التحولات التي طرأت على التشكيل وأثرها في تطور وتنوع الأساليب الفنية، وإغناء الإبداع الفني والثقافي... ومع إن الموضوع يبدو واسعا ويحتل مساحة كبيرة، ويعد باسكيوت بتجربته الفنية المعاصرة ممن حققت تداولية كبيرة في الأوساط الإعلامية والثقافية في أمريكا ، مما أسس لآليات تداول جديدة فرضها النتاج الفني المعاصر الذي أزاح ايقونات الجمال المتداولة لصالح معطيات تداولية جديدة، لذلك تأتي دراستنا الجمالية- التداول في رسوم جان ميشيل باسكيوت، منفذا

بحثياً لرصد مفهوم التداول في الفن الأمريكي المعاصر من خلال أحد أهم التجارب المعاصرة، ومن أجل ذلك فإنها سوف تطرح التساؤل الآتي: ما هي الأبعاد الفكرية والجمالية لتداول أعمال الفنان (باسكيوت) في الفن المعاصر؟ كما احتوى الفصل على أهمية البحث والحاجة إليه ، وهدفه و حدوده وتعريفه للمصطلحات الواردة في البحث. أما الفصل الثاني : فقد احتوى على مبحثين ، إذ تناول المبحث الأول: المرتكزات الفلسفية في فكر مابعد الحداثة المرتبطة بالتداول و المبحث الثاني: النظرية التداولية وفعل التواصل.المبحث الثالث: تمظهرات التداولية في الفنون المعاصرة..وتضمن الفصل الثالث : التعرف على مجتمع البحث وعينته البالغة (3) نماذج بأعمال فنية مختلفة . للحصول على تضمين الفصل الرابع بعدد من النتائج ومن ثم قائمة المصادر.

الكلمات المفتاحية : المفهوم المعرفي - النظرية التداولية - التمظهرات في الفنون المعاصرة.

Research Summary:

The current research dealt with the topic (Trading in Jean-Michel Basquiat's drawings) which tries to stand on the most important transformations that occurred in the composition, and its impact on the development and diversity of artistic methods, and the enrichment of artistic and cultural creativity...Although the subject seems broad and occupies a large area, Basquiat is considered And his contemporary artistic experience, which achieved great deliberation in the media and cultural circles in America., which established new circulation mechanisms imposed by the contemporary artistic production that removed the icons

of beauty in favor of new deliberative data, so our aesthetic study -deliberation in the experience of Jean-Michel Basquiot, comes as a research outlet to monitor the concept of Trading in contemporary American art through one of the most important contemporary experiences, and for that, it will raise the following question: What are the intellectual and aesthetic dimensions of the circulation of the works of the artist (Basquiot) in contemporary art? The chapter also contained the importance of the research and the need for it, its aim and limits, and its definition of the terms included in the research. As for the second chapter: it contained two sections, as the first topic dealt with: the philosophical foundations in postmodern thought related to deliberation, and the second topic: deliberative theory and the act of communication. The third topic: Manifestations of deliberation in contemporary arts. The third chapter included: identifying the research community and its sample amounting to (3) models with different works of art. In order to obtain the inclusion of the fourth chapter with a number of results, including: Then list of sources.

Keywords: cognitive concept- pragmatic theory- manifestations in contemporary arts.

الفصل الأول / الإطار المنهجي للبحث

مشكلة البحث : تشكل رسوم الفنان الأمريكي (جان ميشيل باسكيوت) واحدة من التجارب الفنية المعاصرة التي أخذت مساحة واسعة في حقل التسليع الثقافي والحضور الفاعل في الثقافة الأمريكية في ثمانينيات القرن الماضي وبدعم كبير من ايقونة الفن الأمريكي (اندي وارهول) الذي حول اتجاه الفن من الدعاية والإعلان والتسويق إلى واجهات العرض الثقافي والفني الجديدة في أمريكا الناهضة ثقافياً، ودخول عالم التسويق وجعل العمل الفني سلعة ثقافة قابلة للتداول والاقتناء والحيارة مما فرض آليات تلقي جديدة جعلت من اليومي والسلعي والوظيفي والمبتذل مادة للفن وموضعه، مما جعل الجيل الجديد يرسم خارطة الثقافة الجمالية والفنية في أمريكا ومنهم فنانين الفن الكرافيتي (فن الشارع) والذي تحول بفعل أجيال جديدة من العرض المفتوح (في الشارع) يتوسط الجدران بيئة خاصة للنتاج الفني .. إلى فن يحوز الاقتناء ويقرر التداول عندما أصبح ما ينتج فناً متحفياً وأصبح تداوله يعد وثيقة وطنية وجمالية . يعد باسكيوت وتجربته الفنية المعاصرة ممن حققت تداولية كبيرة في الأوساط الإعلامية والثقافية في أمريكا .. وهي تحمل في طياتها أبعاداً برجماتية عولت عليها كثيراً الثقافة الأمريكية المعاصرة ، وإضفاء تجربته في مقدمة التجارب الطليعة المتحرك بعنف وبهزات بنيوية في جسد الثقافة الأمريكية بعد الحرب الباردة، مما أسس لآليات تداول جديدة فرضها النتاج الفني المعاصر الذي أزاح ايقونات الجمال المتداولة لصالح معطيات تداولية جديدة ، لذلك تأتي دراستنا الجمالية- التداول في رسوم جان ميشيل باسكيوت، منفذاً بحثياً لرصد مفهوم التداول في الفن الأمريكي المعاصر من خلال أحد أهم التجارب المعاصرة، ومن أجل ذلك فإنها سوف تطرح التساؤل الآتي: ما هي الأبعاد الفكرية والجمالية لتداول أعمال الفنان (باسكيوت) في الفن المعاصر؟

أهمية البحث : تكمن أهمية البحث في تسليط الضوء لرسوم الفنان باسكيوت، في ظل المتغيرات الكبيرة التي تسود العالم، وأثرها على التشكيل المعاصر.

هدف البحث : تعرف على رسوم الفنان (باسكيوت) وأهمية تداولها وأبعادها الفكرية والجمالية في الوسط الثقافي العالمي المعاصر.

حدود البحث : الحدود الموضوعية :التداول في رسوميباسكيوت .

الحدود الزمانية : 1980م - 1988م (النتاجات الفنية المعاصرة للفنان باسكيوت)

الحدود المكانية : امريكا

تحديد المصطلحات :

التداول : التداولية (pragmatics)

لغة - تداولته الأيدي أخذته هذه مرة وهذه مرة .وقوله تعالى (وتلك الأيام نداولها بين الناس) أي نديرها من دال أي دار وقال (دواليك أي مداولة على الأمر) ودالت الأيام دارت والله تعالى يداولها بين الناس أي يديرها(تاج العروس من جواهر القاموس، ب.ت، الصفحات 326-327)، والفعل (تداول) في قولنا : (تداول الناس كذا بينهم) ، يفيد معنى (تناقله الناس وأداروه بينهم) ، وجعله قسيما للفعل (دار) الذي من دلالاته نقل الشيء وجريانه، نحو قولنا : (دار على الألسن) جرى عليها ، ليخلص إلى أن المعنى الذي يحمله الفعل هو (التواصل) ، ومقتضى التداول - إذا- أن يكون القول موصولا بالفعل (منظور، 2003، صفحة 302). والتداول الانتقال من حال إلى أخرى ، يقال دال يدول دولا ، وأدال الشيء جعله متداولاً ، وتداولت الأيدي الشيء أخذته مرة تلو مرة(منظور، 2003، صفحة 303).

اصطلاحاً : التداول : التداولية كمصطلح عربي مركب من مقطعين : الأول (التداول) اسم مأخوذ من الفعل (تداول) كصيغة يقدم لفكرة المشاركة التبادلية ما بين طرفين .والثاني المقطع (ية) الذي يشير إلى فكرة المدرسية أو المنهجية المؤسسة باستراتيجيات تعرض لخطوط معاينتها وشكل آلياتها المحققة خصوصيتها ، وقد ترجم مصطلح (التداولية) إلى عدة كلمات منها (التبادلية ، الاتصالية ، والنفعية ، والذرائعية)(الرويلي و سعد اليازعي، 1996، صفحة 47)، التداولية تعنى بالبحث في العلاقات القائمة بين اللغة ومتداوليها من الناطقين بها ، فتأخذ على عاتقها تحليل

عمليات الكلام ووصف وظائف الأقوال وخصائصها لدى التواصل اللغوي(هالين، 2006، صفحة 64).

التعريف الإجرائي للتداول : تعني الدراسة التي تركز في الخطاب التشكيلي الكرافيتي في ضوء علاقته بالسياق من خلال الأداء المعرفي كما تبنتها رؤية الفنان (المرسل – جان ميشيل باسكيوت) ويفسرها المتلقي (المرسل إليه) في ظرف زمني ورقعة مكانية محددة، وكيفية التأثير الناجز على المتلقي عبر العملية التواصلية.

الفصل الثاني / الإطار النظري

المبحث الأول / المراكز الفلسفية في فكر ما بعد الحداثة المرتبطة بالتداول

المفهوم المعرفي للتداول : على وفق منطق البحث العلمي عند دراسة ظاهرتين متجاورتين متفاعلتين لابد من بحث محركات كليهما وبيان أثر الأولى في الثانية والعكس صحيح، وإزاء ذلك نبدأ مع الفكر التداولي ودراسة آفاقه النظرية ضمن أطر واضحة تمكنا من أخذ صورة شاملة لطبيعة مساره و آفاق تطوره ، وتقديمه كإجراء تطبيقي لتحليل الفن بكافة أنماطه وطرق إنتاجه و عرضه.

ولابد من توضيح موضوع قراءة الفكر التداولي من حيث مصادره المتنوعة والتي تنحصر بأن التداولية تتمركز في الخطاب اللغوي الألسني وهي كذلك، لكن ما تبين من خلال الجانب النقدي الجمالي ان التداولية تشغل اشتغالات واسعة في اللغة الصورية أو خطابات الصورة والتي يمكن أن ندعي أن فن التشكيل في الأعم الأغلب لغة تعتمد الثلاثي ذاته في الخطاب الكتابي المنطوق والمتمثل في المرسل و الرسالة والمتلقي، كما أنها تتمثل في منتج النص والنص وقارنه . ويميل كل اتجاه تأويلي إلى احد هذه العناصر على حساب العناصر الأخرى، في موقفها من عملية القراءة ، فنرى أصحاب الاتجاه الأول ك(اميلوبيتيوهيرش) يؤثرون دور المؤلف، في العملية التأويلية أكثر من باقي العناصر، ويريدون استرجاع نية المؤلف كمفتاح لمعنى النص(شولز، 1994، صفحة 30).

إذ إن هذه المعادلة تنطلق من بديهية أبستمولوجيانعتمدها بالتوافق الكلي التي فحوها أن الفنون البصرية والتشكيل منها على نحو خاص منظومة لغوية بالكامل أدواتها الشكل واللون أو الصورة، ولأنه كذلك فهو لا يستثنى من فعالية المعرفة الجدلية بين المرسل والرسالة و المتلقي وبهذه الفكرة التي تعتمد الفن لغة بأداة الصورة نستطيع أن نعيد قراءة الخطاب التداولي الذي أنجزه الكثير من منظري العالم الغربي ومن ثم إعادتها بضابط الصورة والشكل، وإزاء ذلك يمكن الدخول على نحو واسع في بنية النصوص المستلقة بما لا يزيح أفكارها وأهدافها لكنه قدمها على وفق منطق جمالي تشكيلي يتعامل مع النصوص بمتغير في الجزئيات الصغيرة البسيطة جداً دون المساس بالكليات أو جوهر الفكرة التي تقدمها هذه النصوص التداولية ، وتتيح الدراسات التيتناولت التداولية بحثاً ودراسة بآلياتها المختلفة الوقوف على تغيراتها ولفت الانتباه لأشكالها النظرية وإقامة الروابط المعرفية بينها وبين الظواهر المعرفية الأخرى ومنها الفنون .

بدأت التداولية في الدراسات اللسانية كنموذج يهتم باستعمال اللغة ومحاولة الوصول إلى المعاني والمعاني الخفية التي يقصدها المتكلم بغية فك تداخلات وتناقضات النص في منطق التحليل التداولي وتأثير السياق العام كمنظومة واقعية متعددة المفاصل تهيمن وتؤثر في صياغة الحدث التواصل ، وهي تركز وجهة التداوليين من أجل استعادة الدور الحيوي في تصويب المنظور النقدي لمعالجة النصوص اللغوية – كبنى منغلقة – وارتباطاتها الدلالية بالمنتج والمتلقي ضمن سياق الانتاج، وكحلقة وصل تحل إشكالية القراءة الفاحصة للنص واستلهاً مقاصده لإنجاح فعل (التواصل) الذي يتم ضمن مواقف محددة ، فهي تدرس على نحو مركز التفاعل الاجتماعي مما يجعل الأمور تأخذ بالتعقيد في تحديد تعريف جامع لتشعبها في عدة حقول ، أي أنها منهج لم يختص في التداولية بدلالة واحدة إنما بدلالات متنوعة عملت أثرها في توسيع ما يمكن ان يحمل عليه "هذا العلم التواصل في الحقول المعرفية المتنوعة التي يشترك معها في بعض الأسس المعرفية نظرية كانت أم إجرائية كعلم

الدلالة الذي يشترك في دراسة المعنى وعلم الاجتماع الذي يتشارك معه في تثبيت أثر العلاقات الاجتماعية بين المشاركين في التواصل ومرتبة كل من المرسل والمتلقي" (صحراوي، 2005، صفحة 15).

وأثر السياقات المجاورة في اختيار السمات التواصلية وتنوعاتها ، وعلم النفس الذي يشارك التداولية الاهتمام بقدرات المتداولين المشاركين التي تؤثر في أدائهم مثل الانتباه والذاكرة والقدرة على الاستيعاب، وتحليل الخطاب حيث يشتركان في الاهتمام أساساً بتحليل الحوار ويقتسمان عدداً من المفاهيم الفلسفية التي توزع بها المعلومات في جمل ونصوص، وإزاء ما ذكرنا نجد ان التداولية تشغل بمساحات متداخلة، فضلاً عن اهتمامها بالسياق والخطاب تهتم أيضاً بمرتكزات الاتصال الثلاثة (المرسل ، النص ، المتلقي).

المفهوم الفلسفي للتداول في فكر ما بعد الحداثة :

ان بدايات التداولية كانت ظاهرة في الحقل الفلسفي وهو حقل فسيح بدوره ؛ لذا يبدو أن الاستعمال الحديث يعود إلى تأثير المذهب الفلسفي الأمريكي البراغماتية أو النفعية (pragmatism) ذلك التيار الفلسفي الأمريكي المنشأ الذي يمثله أساساً الأمريكيون (وليام جايمس وجارلسبيرس وجون ديوي) ... قبل أن تظهر بمدة طويلة دراسات في هذا المجال على يد رائدها الأول الفيلسوف الأمريكي (شارلز موريس) والتي ميز فيها بين مختلف الاختصاصات التي تعالج اللغة وهي علم التركيب وعلم الدلالة وأخيراً التداولية " (آن و جاك موشلار، 2003، صفحة 29).

وأخذت بوادع المشروع التداولي تدق أبواب الحركة الأدبية بعدما وضع (موريس) أول تعريف للتداولية في سنة ١٩٣٨م ولذلك فعند ترجمة المصطلحين الانكليزي (praprratics) بمعنى المذهب اللغوي التواصلية الجديد (التداولية والمصطلح الفرنسي (pragmatique) بنفس المعنى وليس ترجمة لمصطلح البرغماتية (pragmatisme) لأن هذا الأخير يعني المذهب الفلسفي الذرائعي الذي أكد الجانب النفعي أو العملي ، والذي يحفز التركيز على كل ماله أهمية عملية للبشر

ويتجنب البحث في القضايا المطلقة أو المجردة ، إنه طريقة لمعاملة الظواهر التاريخية بالإشارة إلى أسبابها ونتائجها : الفكرة صحيحة إن ثبت إنها فاعلة في ربط الماضي بالمستقبل وفي تنظيم الخبرة الحالية. أما الأول فيراد به هذا العلم التواصل الجديد الذي يفسر كثيرا الظواهر اللغوية ، ويعني المصطلح أيضا دراسة استخدام اللغة في شتى السياقات والمواقف الواقعية أي تداولها عمليا وعلاقة ذلك بمن يستخدمها، وعليه "ينبغي عند الحديث عن (التداولية) عدم خلطها بالنفعية ، لذا فمن المهم في هذه المسيرة المتنامية لمفهوم التداولية أن تصنف اللسانيات التداولية داخل نظام علامي عام ، له جذوره في مشروع (جون أوستين) في محاضراته الملقاة على طلبة هارفارد في بداية الخمسينات من القرن العشرين"(بوقرة، 2009، صفحة 163) لتكون بوتقة التداولية اللسانية هدفا إلى تأسيس اختصاص فلسفي جديد هو فلسفة اللغة ، ويميل علماء اللغة أحيانا إلى مباينة التداولية مع علم الدلالة الذي بدوره يدرس المعنى مستقلاً عن السياق وتدرس التداولية المعنى كما يتحدد في السياق الذي يرد فيه إذ يكاد علم الدلالة أن يكون أقرب إلى التداولية التي تستطيع أن تحل العقد التي تواجه علم الدلالة، فلا تتوانى التداولية عن الغوص في متاهات المعاني باستخدامها مفهوما تجريديا يدل على الموقف التواصلية هو السياق بمعنى آخر البحث عن السياق وأثره في بنية الخطاب ومرجعية رموزه اللغوية أو التشكيلية وبعدها الدلالي بعبائه ومتلقيه، أي المرسل الفنان والمتلقي (المتذوق) .

المبحث الثاني / النظرية التداولية وفعل التواصل.

التواصل والفن :

يحقق الفن بأوسع معانيه الطريق إلى انسجام عالمنا ، وانسجامنا معه من خلال التغييرات التي يحدثها الاتصال والتلاؤم مع الوظائف الحيوية للإنسان والبيئة، بيد أن الأمر لا يتوقف عند هذه الوظائف بل يتجاوزها فتعقبها وظائف اجتماعية وذهنية هي امتداد لها، وكذلك الوظيفة الجمالية التي تسعى إلى رفع التلاؤم الحيوي مع البيئة والعالم إلى الانسجام الغني، إذ تكون المتعة الفنية ترفاً وجدانياً. وهنا لا النظر وحده

ولا العمل الفني وحده وسيلة لرفع تلك التلاؤم إلى مستوى أعلى، بل الشعور بأن هناك شيئاً ناقصاً في حياة الإنسان دوماً ينبغي استكماله بالفن، ومن خلاله نُجملُ أثاثنا ومنازلنا وملابسنا ، ونمط جوعاً وجدانياً للوصول إلى انسجامنا مع حياتنا"(محمد، المثاقفة والاتصال قراءة وافكار في الفن التشكيلي، 2012، صفحة 18) لقد تمدد الفن على مساحات شاسعة وتنوعت -حقوله- وأساليبه فصار يمارس فن تخطيط المدن والبستنة والمنازل والأثاث والأزياء وغيرها ... فإذا أضيفت إلى هذه المسارح والسينما والأوبرا والنوادي وقاعات العرض ... أتت هذه الفنون لتأخذ مكانها في التشخيص لتضفي على المجموعات الاجتماعية والطبيعة ... انسجاماً يخرج حياة الإنسان من صمتها وتجمدها "(تيسير، 1991، الصفحات 22-23) وبهذا المعنى يكون الفن أقدر ضروب النشاط البشري تعبيراً عن طريقتنا النفسية وحركية الآخرين .. وعن التواصل بين الأفراد والأجيال وبين الأمم، لأن (الفعل الجمالي) لا يحدده زمان ولا ترده حدود جغرافية، أنه اعتناق من كل صنوف المركزية وكهوف التعصب والتحيز ... عن طريق الفن تعلمنا أن نفطن إلى دقائق سايكولوجية ... بقدرة الفنانين على اقتناصها والتعبير عنها"(باختين، 2012، صفحة 173)وعلى هذا الأساس يمكن فحص الفن واختبار قيمته الثقافية وإسهاماته في وحدة الثقافة ليس لأنه يشغل مكاناً متميزاً فحسب، بل يشغل مكاناً ضرورياً ومستقلاً، ويعكسه فسيكون هذا الاستقلال الذاتي مجرد نزوة لا تملك أساساً من هذه الناحية ومن ناحية أخرى لا يمكن تحميل الفن بأية أهداف، أو وظائف كانت غريبة على طبيعته الحقيقية المجردة .

لقد نشأت في ضوء المعاصرة طبيعة أخرى للفن بأن أصبح موجهاً ومحركاً أساسياً في الحياة المعاصرة نتيجة عوامل الثورة الكونية في الاتصال والحاجات الإنسانية والتطور التقني التي يراها (بنجامين) قد اجتاحت الحياة العملية في القرن العشرين وأثرت تأثير بالغاً في أساليب المعيشة والإدراك والعلاقات البشرية وتأثير التصنيع في الفن . وسيكون بذلك " ضرورة في المستقبل كما كان في الماضي بين الإنسان والداعم وبين الإنسان والإنسان الآخر"(فيشر، 1971 ، صفحة 253)، وتقف الصورة اليوم

في عصر الاتصال في مقدمة الفعل الإنساني ، فهي إعادة خلق إحساس في العقل يتم بواسطة إدراك مادي ، إنها تعيد النقلة الكبيرة من التخيل الذهني والمادي في عصر الفلسفة إلى عصر الوسائط الجماهيرية والإعلامية تلك الوسائط التي تتكفل بإرسال المعلومات والكائنات والحالات المادية وتناقلها وتواردها، وبهذا المعنى فإن الفن لا يبتعد عن هذا التفكير في إيجاده موقعاً بين الوسائط الأخرى لكن الأمر يتعلق بالرؤية الموضوعية للعالم الخارجي التي يتحكم بها منطق يتضمن تركيباته داخل نظام خاص (تداولي) بامتياز "عاد ليفرض وجوده بين أركان العملية الفنية الثلاثة ... المنتج والمنتج والمستهلك ... وإذا سلمنا بأن الفنون ليست سوى تصوير أو صورة من صور الواقع ... وإن الدلالات الجمالية أشياء محسوسة فلا بد من القول إن لا معنى للحديث عن أساليب الرسم التجريدي وغيره ؛ لأن كل رسم هو حسي بالتأكيد أما الرسم غير التصويري فإن تسميته تصح على مستوى المدلول فقط ، ولكن الدال التصويري هو بالضرورة صورة ايقونية تمثل شيئا"(ريجيس، 2000، صفحة 93) مضمناً برسائل وشفرات وإيحاءات يمكن ان تكون هذه التخيلات حقيقية أو متخيلة أو مركبة أو لا مركبة، موضوعية أو ذاتية.

النظرية التداولية وفعل التواصل والتأويل :

إذا كان التأويل* في مختلف الثقافات قد انطلق في تعامله مع النصوص الدينية ، فانه سرعان ما امتد ليشمل ميادين معرفية آخر كعلم النفس وعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا والتاريخ وبقية العلوم الإنسانية كالأدب والفنون الجميلة التي تزعم أن الحياة علامات ورموز يمكن الاهتداء إليها إذا اعتبرناها نصا يطلب التوضيح والإبراز والفهم والتأويل ، "إذ ثمة معنى ظاهر وآخر مخفي (بقصد أو دونه) أحدهما معبر عنه والآخر مرموز إليه(الورفي، 2009، صفحة 47) "وهذا يعني أن اللغة البصرية وظيفتين هما التعبير والترميز ، (فالتأويل التداولي) يحدد المعاني في العمل الفني من خلال التحليل وإعادة صياغة المفردات والتركيب ، ومن خلال التعليق على النص ، ومثل هذا التأويل يركز على إيضاح مقطوعات غامضة أو مجازية من النصوص

يتعذر فهمها ، "أما في أوسع معانيه فهو توضيح العمل الفني ككل ومقاصده ، باستخدام النوع الأدبي أو الفني الذي ينتمي إليه ، وبهذا المعنى ينطوي التأويل التداولي على شرح خصائص العمل وسماته وعناصره وبنيته وغرضه ومؤثراته"(الرويلي و سعد اليازعي، 1996، صفحة 47)، بمعنى آخر يهدف إلى فهم صحيح للتجربة الإبداعية برمتها . فهو يؤكد على الرؤية الموضوعية في التحليل والابتعاد عن الأحكام الذاتية للمتلقي ويتوجب عليه أن يتفهم ما يفكر به المرسل من خلال الحوار القائم بينهما سواء كان على نحو مباشر أم غير مباشر أي من خلال الرسالة أو النتاج الأدبي أو الفني

التداولية الثقافية:

بما ان العمل الفني ظاهرة ثقافية فهو إذآ آلية للتواصل بين المرسل والمرسل إليه ، والممثل ضمن هذه الآلية لا يعبر عن انفعال ذاتي تطلقه مخيلة عبر نتاج ذهني بحث ، ومن ثم بقالب تشكيلي، بل هو تخطيط وصياغة مستويات تأويل وتحويل مع مجموعة كبيرة من العناصر المساهمة في العمل الفني التي تؤدي إلى مدلولات متعددة وهذا يعني التخلي عن خلفية المتلقي الاجتماعية في صياغة الدوال ، وحسبما يرى (ياوس) بان المتلقي مقيد بمعايير عصره التي تؤثر في الموضوع الجمالي بشكل ملموس (الخفاجي، 2006، صفحة 37) فالنصوص الإبداعية تطرح مواقف ومفاهيم تختلف عبر الظروف التاريخية، وهذا يعني أننا لا نستطيع تثبيت أفق التوقع للنص الإبداعي الفني عبر عصور متلاحقة وانطلاقا من هذا الموقف النقدي الجمالي للتلقي فأن أي تغيير في أفق التوقع يستلزم تغيرا في التفسير على الرغم من ثبات النص، فتقبل العمل والتأثر به يرتبط بذات حاضرة وخطاب ماض ، فتقدم الزمن قد يجعل النص غير قادر على إثارة ذات الاندهاش الذي كان عليه عند ولادته فيضطر منتج النص الفني إلى التوفيق بين النص البصري والواقع المعاش ، فالشفرات والرسائل الاجتماعية تتغير بتقدم الزمن والتطور الحضاري والاجتماعي والسياسي، أو باختلاف البيئة وطرز الحياة، وهو ما يجعل النص متغيرا أيضا باستمرار والفنان الذي يتصدى لإنتاج

عمله الفني لأبد ان يقتبس من مرجعيته شيء ما يضيفه على معنى النص، وهذه العملية تستلزم دراسة هذه الآليات وكيفية التوصل إلى المعاني التي يستنبطها منها ، وتكون مستقاة من الواقع الاجتماعي وبالتالي فان العمل الفني هو ثمرة المفاهيم والأفكار التي غالبا ما تحمل (صفات التداول) والانتشار الثقافي.

التداولية التواصلية: التغيرات الكبيرة التي أحدثها التطور العلمي والتكنولوجي والتحول في الثقافات العامة للمجتمعات كان من نتائجها، ان غيّرت مفاهيم متأصلة وراسخة ،، وبحثا عن خيارات النزوع نحو تلك الثقافة الجمالية الجديدة نجد "ان التذوق السمعي والبصري للأشياء لن يبتعد أبداً عن الحالة السيكلوجية للإنسان، ولن يتقاطع أبداً مع مستوى الإدراك والوعي والمعرفة والخبرات المتراكمة وما تتركه البيئة وأثرها النافذ في سلوك المرء، ذلك ما يُولد الوسيلة أو السمة التي تبني جسر الذائقة الجمالية بين الذات والمواضيع والأشياء"(زكريا، 1976، صفحة 219). وفي عالمنا أصبح الفن فعلاً تداولياً يحمل صفة العالمية في الخطاب على وفق التطور التكنولوجي ونظم الاتصال وتشكلاته الاقتصادية التي من شأنها إحداث انزياحات في مقاييس الجمال، ففي السابق كان الفنان أو المجموعة هي من تحدد الأساليب الفنية منذ الانطباعية وما تلاها.. أما في عالم اليوم فقد صار الفن والفنان وجمهور المتلقين تحت وعي سلطة مراكز التواصل المسؤولة عن تحديد الأطر الثقافية الجديدة للمجتمع " لوجود أدوات تمكنه من تحليل وفهم الأفراد، والتفاعل مع أفراد المجتمع الآخرين"(جولي، 2011، صفحة 94)

المبحث الثالث / مظهرات التداولية في الفنون المعاصرة:

شهد العالم الفني منذ إطلالته في القرن العشرين تحولات وأنزياحات تتجه نحو تجديد أنظمة فنية تعبر عن وجهة نظر مبدعيها، وتحدد مسارات نسقية ترتبط بالتنوع الثقافي الذي شهدته الساحة الفنية، نتيجة دخول نخبة من الشعراء والمنظرين والكتاب في تجمعات مع الفنانين والولوج في حوارات ثقافية، كان من شأنه إثارة التساؤلات والبحث عن الحلول عن طريق رفض الخط الفني، وتكوين نسق مغاير يعكس

الإشكالات الاجتماعية والثقافية الجديدة ، فكانت ولادة الانطبائية التي منحت موقعا لتحدي كل ما هو مألوف، وتأكيد ما هو مرفوض. إذ بدأ ذلك مع صالون المرفوضات الذي يعد "نقطة تحول في تاريخ الفن يتحدد بفضله أنسب موعد لبدء تاريخ الفن الحديث"(باونيس، 1990، صفحة 15) فظهرت أعلام مشاكسة كانت السبب في إحداث مقدمات من الجدل الفني بدأ مع ظهور الكاميرا الفوتوغرافية وصولا إلى الشاشة الرقمية التي ترافقت مع التطورات العلمية والتكنولوجية وصولا إلى المعلوماتية المؤطرة بمسميات عصور الحداثة وما بعد الحداثة، في الفنون التشكيلية التي ارتبطت في الغرب ، بسلسلة من التغيرات والأحداث التاريخية المهمة التي اجتاحت أوروبا وأمريكا نتيجة لما وصل إليه العالم من انتكاسات وانهيارات مستمرة على المستوى الاقتصادي والسياسي والاجتماعي وبعثت أهوال الحرب العالمية الأولى ونهاية الحرب العالمية الثانية، كل ذلك أدى إلى انهيار أوهام الحداثة في كل أشكالها لتأتي ما بعد الحداثة وتحتل حيزا متعظما الاتساع في بنية النصوص الفلسفية والسوسيولوجية، وتعالج انتكاسات الحداثة على المستويات السياسية والاقتصادية والإنسانية،(سبيلا و عبد السلام عبد العالي، 2007، صفحة 113). التي تطلقها عمليات العولمة والمابعديات، مثل التداول الإنساني والتفاعل غير الثقافي أو تفاعل المعرفتين المحلية والعالمية، وهو ما كان يساعد على تصعيد شكوك منكري ما بعد الحداثة لقسم منهم ويقينية القسم الآخر، فطيلة قرون ظل الفكر الغربي متمحورا ومتمركزا حول ما يعرف بسلطة العقل وميتافيزيقيا الحضور ان التراث الفلسفي بمداهمه ونظرياته المختلفة كان مجرد صيغ وتأويلات قائمة على النظام والتمركز(تاوريت، 2009، صفحة 39). وإذا كانت الحداثة قد أتمت ب (العقلانية) في صياغة أفكارها وفي اعتناق مصطلحاتها فان ما بعد الحداثة قد اتسمت ب (اللاعقلانية) في صياغتها الفلسفية وفي اعتناقها للمصطلحات ، وهذا ما قد ينعكس على واقع العصر الذي نعيشه اليوم والذي شهد تدمرا وتطورا في كل ميادين الحياة المختلفة بعدها بعض المفكرين والمؤرخين الانطلاقة الحقيقية لما بعد الحداثة وما بعد

البنوية بوجه الخصوص ان جابت الثورة الطلابية في فرنسا (١٩٩٨) لتركز على رفضها لتلك الصورة التي أصبحت عليها الجامعة والملا، والنظام السياسي ، وطالبت بقيام جامعة شعبية، وتكون بمثابة مجتمع صغير او جماعة لا تسلط عليها البيروقراطية والأيدولوجية والتكنولوجيا، وبهذا تكون قد فتحت الباب أمام فكر الاختلاف، لكونها حركة تسعى لبناء مجتمع جديد حتى أصبح التطور سمة (ما بعد الحداثة)، لقد قلبت ما بعد الحداثة الكوجيتو الديكارتي (أنا أفكر إذن أنا موجود) ليصبح (أنا استهلك إذا أنا موجود) فمن المستهلك إلى الفن وهذا الطراز من الثقافة يميل إلى التسارع من دون الترابط والاختلاف ، ودون الاتفاق لهذا يعطي الفن دورا آخر للذات(محمد و سلام جبار، الفن المعاصر اساليبه واتجاهاته، 2015، صفحة 21) كان الحصول على الأسرار العلمية والتكنولوجية أمرا مهماً باستمرار في الصراع التنافسي، إلا أننا من جديد الاهتمام بهذا الجانب والتأكيد عليه، لأنه في عالم من الأنواع والحاجات السريعة التغير وأنظمة الانتاج المرن(هارفي، 2005، صفحة 197)، فالوصول إلى التقنيات الأخيرة والاكتشاف العلمي الأخير الذي يستلزم بالضرورة امتلاك الميزات التنافسية الأساسية .

تمظهرات الكتابة لفن الشارع وضغوط العولمة:

تمثل الولايات المتحدة الأمريكية من أكثر الدول ابتكاراً لممارسات الفن المعاصر (فن الشارع)، كما تمثل جدرانها عينة من التاريخ البصري لحركة كرافيتي نيويورك وحركة فن الشارع اليوم، واللذان انتقلنا منها إلى جميع أنحاء العالم، إذ انبثقت أقدم التعبيرات الفنية لفن الشارع في هذا البلد بشكل كتابة على الجدران ظهرت على جدران البنايات وعلى جوانب عربات القطار، بدء هذا العمل من قبل العصابات في عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين في نيويورك، ثم تنامي تأثير هذه الثقافة التخريبية بشكل محسوس في السبعينيات والثمانينيات من القرن نفسه وتطور إلى أشكال فنية متعددة مثلت بمجموعها شكل فن الشارع المعاصر، كانت هذه العقود نقطة تحول مهمة في تاريخ فن الشارع - لقد كان الوقت عندما بدأ الشباب - من خلال

الاستجابة لبيئتهم الاجتماعية السياسية - في إنشاء حركة فنية معاصرة تستجيب لمتطلبات الفنان المعاصر، برزت فيها أسماء مبدعة عديدة منها: جان ميشيل باسكيوت (Jean - Michel Basquiat) (المعروف بلقب سامو SAMO) (١٩٨٨-١٩٩٠) وهو رائد فن الشارع المعاصر مع زميله كينهارينغ (Richard Hambleton) (١٩٩٠-١٩٩٨)، ريتشارد هاميلتون (Keith Haring) (١٩٥٢-٢٠١٧)، كلاندستين كلتشر (جيمسون، 2000، صفحة 117). يكتفي هذا النمط بتأكيد على الصلة بين التقنيات الموروثة لفن الرسم وأفكار فنان الشارع المعاصر من خلال استخدامه أدوات الرسم التقليدية كالفرش والألوان لتطبيق مفاهيم جديدة للأماكن والأحجام وتنفيذ نصوصه التشكيلية التي تقام على جدران البنايات لينتهي إلى طبيعة توطر بأحضان التقني التقليدي ليبدأ بتركيز موقع الفن كلغة عامة منتشرة في الفضاء الحضري بشبكة من الأعمال التي لا تعتمد كثيرا كما الكرافيتي لكنها تخبر قصتها من خلال الصور، توصل المعنى المباشر للمتلقي، فهي نصوص مكرسة للجماهير والحياة التي يعيشونها. وفي التفاتة مقارنة بين (باسكيوت وهارينج) من ناحية استخدامهما للكلمات في أعمالهما نجد الأول يستخدمها كثيرا لتوصيل أفكاره، بينما اعتمد الثاني على الأشكال التصويرية لإلقاء بياناته الساخرة بسلسلة شخصياته الكرتونية المعبرة بحركاتها المستوحاة من رقص البريك المرتبط بثقافة الهيب هوب (عطية، 2001، صفحة 204)، وثقافة البوب، والإعلان، والتي جعلت أعماله محببة عالميا، يتناول من خلالها المشاكل الإنسانية والأحداث العالمية ومواضيع الدين والتكنولوجيا والثقافة الجماهيرية ويعالج مشاكل المجتمع في سعيه لزيادة الوعي الاجتماعي، وتشهد أنواع فن الشارع اليوم في ضوء تداخلات موضوعية أثرت في تشكيلها اختلاف المسارات التكوينية لكل منها ونوعية أدوات استثمارها كجزء من الثقافة التي تدعيها مقترحة مسارات تجريبية تختلط وتتداخل فيما بينها، أو مع ممارسات أخرى قد تقترب أو تبتعد عن فن الشارع على وفق مناظير البحث والقراءة عند الفنانين ومنهم موضوع البحث (جان ميشيل باسكيوت)، في محاولات الحسم للخروج بالنمط من الاتساع الدلالي

ووضع المفاهيم في نصابها القياسي، ومن هذه التداخلات حدود تداخله مع الفن الكرافيتي (الكتابة على الجدران) التي لم تخرج من الفصل والاستقلال أحيانا لدى من يرى اختلاف في الشكل والتقاليد والوسائط والأهداف، والدمج والتوحيد أحيانا أخرى لمن يحاول توسيع مدى المفهوم ومد رحاب استثماره من منطلق أن الكرافيتي... الآن مرتبط مع البيئة الحضرية للقرن العشرين، حيث يغطي أي شيء من العلامات البسيطة إلى الإنشاءات المعقدة والملونة، فيحدث التحول من المعنى الأوحده للمكتوب نحو تعدد المعاني وتأويلها في ما هو مصور(محمد و سلام جبار، الفن المعاصر اساليبه واتجاهاته، 2015، صفحة 50). يعتمد بعض الفنانين مثل (بلك لي رات) و (بانكسي) إلى نشر علامتهما (الاسم الفني المستعار) كجزء من أعمالهما سواء كنص أو رمز، في حين فضل آخرون مثل (رودسورث) الحرص على جعل العمل مجهول المبدع الذي يمكن تمييزه فقط من تكرار الأسلوب.

مؤشرات الإطار النظري:

- 1-تركز التداولية اهتمامها في مجموعة الضوابط والمبادئ التي تحكم عملية تأويل الرموز والإشارات اللغوية في إطار جهاز الدلائل اللغوية، لا في حرفيتها (المستوى التركيبي والمستوى الدلالي).
- 2-البحث عن الجذور الأولى للتداولية وشبكتها المفاهيمية يمكن تلمسها في الاتجاه التحليلي من المدرسة التحليلية .
- 3-في التداولية استحات المبادئ والأفكار في كل صورها فروضا مسخرة لوصف ظواهر التناسق النصي، كي تكون أداة مفيدة في وصف وتفسير الظاهرة التداولية كما تتجلى في العلوم الإنسانية والاجتماعية والفنية.
- 4-من المهم في المسيرة المتنامية لمفهوم التداولية أن تصنف اللسانيات التداولية داخل نظام علامي عام، ويمكن اعتبار الحياة علامات ورموز لغرض الاهتمام إليها إذا افترضنا أنها نصاً يطلب التوضيح والإبراز والفهم والتأويل .

5- إن المعنى الشكلي للنص يبقى نسبياً ومختلفاً من مؤول إلى آخر لاعتماده على المكونات الشخصية لكل متلقي قارئ .

6- ان العمل الفني هو ثمرة المفاهيم والأفكار التي غالبا ما تحمل (صفات التداول) والانتشار الثقافي،

الأعمال الفنية تستمد قيمتها وفق مبدأ الاستهلاك من خلال وسائل الإعلام عن طريق التداخل والتنافس ما بين الأجناس، يتم انتاجها وقراءتها وتأويلها وتداولها في ضوء استجابات شعبية عامة .

7- هنالك ممارسات أخرى قد تقترب أو تبتعد عن فن الشارع على وفق مناظير البحث والقراءة عند الفنانين ومنهم موضوع البحث (جان ميشيل باسكيوت) في محاولات الحسم للخروج بالنمط من الاتساع الدلالي ووضع المفاهيم في نصابها القياسي .

الدراسات السابقة : بحث الطالب في اغلب الدراسات الأكاديمية في كليات الفنون الجميلة ووسائل التواصل ولم يعثر على أي دراسة سابقة عن هذا الفنان سوى بعض المقالات ... لذا لا توجد دراسة سابقة للبحث الحالي.

الفصل الرابع / إجراءات البحث

أولاً: مجتمع البحث:تضمن على الأعمال الفنية التي قام بإنجازها (الفنان - باسكيوت) والتي تخص موضوع البحث، تقدر على الباحث من حصرها لكثرة عددها والبالغة (40) عمل، من اجل متطلبات البحث.

ثانياً: عينة البحث:قام الباحث باختيار عينة للبحث بطريقة قصدية، بلغ عددها(3) لوحة فنية، بعد ان اخذ بعين النظر انتمائها لحدود وهدف البحث وقد اختيرت الأعمال (عينة البحث) وفق المسوغات الآتية:

1- منحت النماذج للباحث فرصة الإحاطة بتأثير التحولات التقنية لكتابات الفن الكرافيتي لما تتمتع به هذه الأعمال من أثر واضح بالتنوع التقني ودلالة الكتابة.

2- النماذج المختارة متباينة في الأسلوب الفني مما يتيح المجال لمعرفة آليات اشتغال تقانة الإظهار متجانساً مع ما انتهى إليه الإطار النظري ومن توصيفات دقيقة حول التقانة.

ثالثاً: منهج البحث : اعتمد الباحث منهج التحليل الوصفي لرصد حضور الرسم في رسوم الفنان (باسكيوت) في الفن المعاصر وتلقيه من أجل تحقيق هدف البحث والتعرف على رسوم الفنان (باسكيوت) وأهمية تداولها في الوسط الثقافي والجمالي العالمي المعاصر وكشف أبعادها الفكرية والجمالية.

رابعاً : أداة البحث: اعتمد الباحث على ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات بوصفها مجسات أدائية تسهم في تحليل عينة البحث .

خامساً : تحليل عينة البحث

أنموذج رقم(1)

اسم العمل: طائر على المال

سنة الانتاج: 1981 م

الخامة: اكرليك على كنفاص مع أقلام

تلوين



القياس: 228.5x 167.5 سم

العاندية: مجموعة خاصة

جسد(العمل الكرافيتي)بهذا النمط التصميمي بحروف وخطوط متشابكة على الرغم من أنها غير قابلة للقراءة في قسم منها، وعادة ما يكون عبارة عن علامات اقتباس في الأسفل وحروف كتابية تتميز بمظهرها المتمزق أو المتشابك أو الملتوي، ويتم تعزيزها بأشكال السهام وعلامات الربط و الاقتباس والخطوط التي تعطي شعوراً

بالحركة والاندفاع و هي جزء من الطاقة المعبر عنها من خلال العمل الكرافيتي، وقد تم تعريفه في القاموس الحضري على أنه أسلوب الكتابة على الجدران الذي يتضمن أحرفاً معقدة ومتشابكة مع السهام و علامات الربط وغيرها من علامات الاقتباس التي لا يمكن قراءة الأشياء فيها، إذ تظهر الأشكال هندسية تجريدية أقرب إلى بناء بعض لوحات التعبيرية التجريدية فهو يتحدث عن حرية الروح، الحرية في الفن ينعكس في تكويناته في أوضح صورها لتقديم ما كان يعتقد عن طريق العرض البصري التشكيلي، هذا الاتجاه تجلى بشكل حاد في الفن الحديث والتي جسدت أعمال (جان ميشال باسكيوت) الذي يعد واحد من أكثر الفنانين شعبية، وكانت خلفية له المدينة، كان لونها يمثل الدور المهيمن في كثير من أعماله، وأشكاله حرة تأخذ الكيفية التي يراها ليتم تسجيلها في معالم المباني المهجورة في (مانهاتن) ولكن فنه عبر الحواجز من المدن وألهمت العديد من الفنانين ليصبح من خلال المعارض والمزادات له قيمة عالية، جعل ذلك من سمات المدينة والتعبير هي أقوى العلامات التجارية لأعمال باسكيوت، إذ ان استخدام الكلمات والحروف في لوحاته يكشف علاقته مع الكتابة على الجدران في الشوارع واختلاف مواضيعه وتنوعها قراءة له، على عكس فن البوب عند صديقه في الفن (أنديوار هول) (شكل-2أ)، فانتقد باسكيوت بقوة نظام الصراع الطبقي والعنصرية على الرغم من وجود الشرطة في بعض من أعماله يمكننا أيضا العثور على رموز على شكل أرقام تمثل الأنبياء، الرياضيين، المحاربين، أسطورة، الموسيقيين.

ان ارتباط فن الشارع بالجدار والشوارع والساحات جعل من البيئة الحضرية عنصراً مكانياً جوهرياً في حضور منجزات (باسكيوت) الفنية التي تحمل معاني متنوعة تؤثر في تصورها وتفسيرها، تحفي بالكلمات أحياناً، وتكتفي بالصور أحياناً أخرى (تجريباً، تمثيلاً رمزياً) من خلال استغلال الفن في الأماكن العامة الغرض منه لفت الفنون الانتباه إلى فضاءات المدينة وإعادة النظر في مناطق يعتقد أنها لم يكن لديها أي اهتمام فني من خلال إضفاء الطابع الشخصي، والخصوصية والتخريب، كل

ذلك خلق للفنان لغة علامة خاصة به، ومن هنا يكون هذا الفن مفهوما يستخدم الرموز الاتصالية والمعاني الحاضرة في البيئة من اجل نقل رسالة نجحت في إثارة الفكر النقدي وتحريكه وإعداد دراسات ترصد هذه الظاهرة البصرية ضمن السياق الذي تطور معه هذا المفهوم في جميع أنحاء العالم وبشكل متفاوت في مجمل التغيرات منذ لحظة التأسيس الأولى. ومن الجوانب التي اهتم بها (باسكيوت) في تعامله الفني مع موضوع العمل (أنموذج العينة) ونصوص تهتم بالمضامين والمقاصد التواصلية، استخدامه للصور والنصوص الكتابية الواضحة، ما جعله عزاب الفن الكرافيتي، ومن رواد حركة فن الشارع، إذ عمد الفنان إلى الاهتمام بإيصال مقاصده وفهم نصوصه الفنية، فبمجرد المباشرة في عملية التلقي تتجلى المقاصد في ربط التراكيب الفنية مع إغراض المجتمع، والمقصد العام من خطابه إطار مفاهيمي مستوف للأبعاد التداولية للظاهرة الفنية، فالفعل الانجازي كنواة مركزية في المفاهيم التداولية.

أنموذج (2)

اسم العمل : بدون عنوان

سنة الانتاج : 1983م

الخامة : اكريلك وزيت على خشب

القياس: 182,9×182,9cm

العائدية:-نيويورك



يتبنى الفنان (باسكيوت) في عمله بث وإثارة الوعي للمتلقين باعتماده في تجاربه الفنية على المعرفة الذاتية والخيال والقدرة في تصميم الصورة، إذ إن المبدأ الأعلى للمعرفة هو الوحدة المتعالية للإدراك الذاتي) ومحاولة فهم الحدث عن طريق لغة الكتابة والصورة والشكل فهو يحيط بالواقع.. ومنها العينة موضوعة البحث وصورتها وهي مقطعة إلى عدة أقسام.

بما ان الحداثة تعني لغة العصر فإن هذا العصر المليء بالتناقضات والصراعات قد جعل الفنان باحثاً عن أفكار تتلاءم مع الثقافة المجتمعية للمرحلة حتى يتمكن من ان يخاطبه بلغة واعية جديدة، فجد الفنان (باسكيوت) استعان بالتعبيرية الممزوجة بالإدراك والفهم المعرفي وخزين المتراكم الصوري، فأحال السطوح البيضاء إلى متضادات بتأثير المدركات الحسية ليكون الناتج أعمالاً فكرية استدلالية توثق لحقبة زمانية ومكانية معاصرة بكل ما تحمله من معاني الرفض، جسده الفنان بشكل مختلف حيث وظّف مفرداته البنائية في أعماله لتكون قراءته المتفردة عن الجمال وسط أشلاء الموجودات ويعبر عنها بطريقة تركيب ما جمعه في مخيلته الفكرية الفنية مستفيداً من نزعة تعالق الانساق في بنية الفنون مع انساق البنى الأخرى ، لكون التحول الكبير كان قد حدث في الوعي البشري نتيجة للتغيير الهائل في الذاكرة الإنسانية عبر توحيد الخلايا البيولوجية مع الخلايا الالكترونية لصنع ذاكرة الإنسان خارج الجسد، مما أدى إلى تغير مجال الاهتمام بما يتعلق بمعايير الذوق الجمالي، ليعيد صياغته بأسلوبه الحداثوي التجريدي، واعتماده في نظام التكوين النثر الحر للكتابات والمفردات البنائية للعمل بما يحقق إملاءً للسطح البصري.

لذا اعتمد الفنان الحرية المطلقة في أنظمة التكوين ووزّع المفردات البنائية للعمل نثرأ تلقائياً في معظمه يحاكي تماماً تلقائية وجودها في الواقع من دون ان يكون هناك نظام الوحدة في التكوين لتوكيد فكرة أنّ النشاط الحسي نشاط قبلي يسبق العملية الإدراكية ومن ثم تتحول المدركات الحسية لدى الفنان حصراً بدواعي التصرف إلى منجزات إبداعية لها غايات متعددة أهمها الغاية الجمالية سواء كان ذلك في جمال الفكرة، أو في جماليات المفردات البنائية للشكل أو في جماليات الدلالة.

تعتمد (باسكيوت) ذلك في إنجاز عمله الكرافيتي بموجب حرية الفنان وحرية الفن في عصر الحداثة وذلك مما ينعكس على طبيعة الانجاز كونه غير متقيد بالقيد التي تفرضها الجماعة، في حين ينحاز البعض الآخر إلى فكرة (الفن حرية) وبذلك يمكن القول بان الفنان وقف موقفاً وسطاً بين فكرة (الإرضاء الجمعي) وبين حرية الفن

حرية موازية في استحسان العبث العشوائي بالأفكار والأنماط ، لإفساح المجال للعمل على استنباط الأفكار والمشاعر المرتبطة برسوم الفنان التي تسعى إلى اختزال ما هو غير مؤثر على ماهية البث الدلالي وماهية المنعكس الجمالي في النص، ليتجاوز ما هو سالب في بنية كل مفردة من المفردات والاكتفاء بما هو موجب، حيث الاختزال في تجسيد الأجساد والأشهر والكتابات على الخلفية ذات اللون الأسود والأصفر، والاكتفاء بما يثير الصدمة والدهشة وذلك بتكثيف البث الدلالي الذي يشير إلى التمييز العنصري والضواغط الأخرى التي يعيشها المجتمع ، كما حقق الوعي والبنية الثقافية المتراكمة والنتيجة من استيعاب المستجدات التي اعتمدتها الحداثة في الفن مرجعاً ضاعطاً في تحديد معالم أسلوبه الفني.

يقترّب من المعنى الرمزي لها على أغلفة وظّفها الفنان للإحاطة بجمالية المعالجات التقنية التي اعتمدت على دلالات الشكل الرمزية والتخيلية وفق حالات التعبير، لإيقاع الصدمة واستفزاز المشاهد وطرح التساؤلات المختلفة لضمان التواصل وفهم لغته البصرية، والصدمة كذلك في إيصال فكرة المعنى البديل هي بمعناها العدمية فهو معني باستبدال الأماكن مع الذات فموضوعة العمل الفني تركز على الخيال، وبأسلوب متفرد يُقدّم له على أساس أنه معرف به ومن خلاله، لأنّ أثر الفردية أساسي في الفن فالتجربة الذاتية من أهم المحاور التي تقوم عليها فلسفة الفنان الكرافيتي الحر، حيث يكون على علاقة مع الواقع والموجودات هي منطقة اكتشاف الذات وسط العدم الكلي الذي يعيشه الفرد أثناء مواجهة الصعوبات والمحن التي أراد ان يجملها، وكذلك يعبر عن وعيها الثقافي في أشكال موضوعاته فنجد (الفعل التواصل) للفنان يحدد نوع من التفاعلات التي تنظم التكوينات البنائية والمتنوعة بالشكل والدلالات باعتبارها (اللغة البصرية المتداولة). وأصبح (باسكيوت) يعرف في المدينة، ودعي إلى برنامج تلفزيوني وتصوير فيلم سينمائي له. وأما القراءة لهذا النص في بعدها التواصل فتركز على طرق التواصل ووسائل التأثير لتدخل في الاعتبار، مفهومي التخاطب والقصد

في تقويم الأدوات التداولية التي تؤكد على الاشارات بأنواعها الثلاث (الشخصية، المكانية، الزمانية) في سعي الفنان إلى لفت الانتباه من كافة مستويات التداول.

انموذج (3)

اسم العمل : (الريش الأصفر والقطران)

سنة الانتاج : 1985م

الخامة : مواد مختلفة على خشب

(اكريلك- أقلام تلوين -كولاج)

القياس: 229,24x 245,11 سم.

العائدية: جان ميشيل باسكيوت



في طرح اخر لفن الشارع المعاصر لـ (باسكيوت) نجد فيه موضوعات وعي وإثارة مثّلت تجديد ودهشة مختلفة في الأسلوب، لم يبتعد الفنان في تنفيذ أعماله عن واقعه وما سببته السياسات الخاطئة، مثلها برموز استلهمها من واقع مدينته واسقاطاته على الفنان بأجواء مفعمة بالعاطفة استطاع فيها الدخول بشعور جمعي في التعامل مع رموز وكتابات توكيدية تكون مرة عبارة عن جمل وكلمات صريحة وتقاطعات مبهمة في موضع آخر من العمل، مثلت الحياة بواقعها بمفردات محلية ساهمت في إظهار أعماله الكرافيتية.

لم يتخط الفنان المكان والزمان بشكل مختلف في الأسلوب ولغة الطرح ليكون بالنتيجة جزءاً من قضية وعي يعيشه مجتمعه، بالرغم من تمسكه بأشكاله لدلالة تشير إلى حالة محددة ومعنى واضح يعكس به الشعور الذي تبناه لتجسيد موقفه بخصوص قضايا الفكر والفن والسياسة، لإثارة التساؤلات لدى المتلقي لتحفيز وتوجيه ثقافته نحو قضية مجتمعية باعتباره احد أفرادها، وحملت أعماله مدلولات استعارية وفكرية بواسطة الخط واللون والكلمة كلغة تعبر عن المضمون، إذ ان المضمون الخاص يستمد قوته الجمالية المباشرة مع التآلف اللوني وينتج الجمال مباشرة، وتلك الضرورة الداخلية حين تلتقي في انسجام كامل مع وسيلة التعبير، أما الرمز فاتخذة لتُبنى على أساسه لغة

الفكر شكلاً ومضموناً، ومن الملاحظ وجود ذلك الانفعال النفسي في معظم أعمال الفنان (باسكيوت) حيث التوزيع العشوائي في صياغة الأشكال على سطح العمل والتي تشكلت بحالات بصرية تحولت إلى واقع تجريدي وبتوازن مع المضمون كمحتوى معرفي تعبيرى، ان المحتوى هو الذي يولد الشكل وليس العكس، فالمحتوى يجيء في بادئ الأمر والشكل كهيئة مستحدثة تتوافق مع الملامح النهائية ببساطة في التعبير عن تلك الانفعالات التي لا تنبعث إلا في حالة الوعي التي تسمح بالتعبير عنها كونها خاصة بالمحسوس، فظهرت في معظم أعماله لغة الخيال على شكل كائنات بسيطة مرسومة بخط خارجي ملون على مساحات لونية مغايرة، حيث تميزت أعماله بتواجد اشكال ومرموزات وتكوينات إنسانية فيها من الغرائبية والتميز والفردة، تناولت تسجيل اعتراضه على الوضع السلطوي القائم ومتبنياته وتداعياته، حيث تناسق اللون والشكل مع ما تخزنه الذات تجاه ما يحدث، ليعبر بمنجزه عن رؤيته في الحياة التي يعيشها بأسلوب وتقنية خاصة به، لتأكيد مفهوم ودلالة وضعها داخل نظام معين ورسالة واضحة يمكن إيصالها، غايتها الوصول إلى الدهشة والصدمة والتجاوب من قبل المتلقي عن طريق سلوك إبداعي يتلاءم مع الوعي الثقافي الناتج عن المتغيرات والتحويلات في الفكر الحديث.

ومن خلال عينة البحث توصل الباحث إلى ان (جان ميشيل باسكيوت)يقف في مقدمة الجيل الطليعي الذي رسم خارطة امريكا البرجماتية ، وباتت تجربته في مقدمة التجارب المهمة المتحركة بعنف وبهزات بنيوية في جسد الثقافة الأمريكية بعد الحرب الباردة ، مما أسس لآليات تداول جديدة فرضها النتاج الفني المعاصر الذي أراح ايقونات الجمال المتداولة لصالح معطيات تداولية جديدة ، ومنفذا لرصد مفهوم التداول في الفن الامريكي المعاصر من خلال احد أهم التجارب المعاصرة .

النتائج:

1. ان (جان ميشيل باسكيوت) يقف في مقدمة الجيل الطليعي الذي رسم خارطة أمريكا البرجماتية، وباتت تجربته في مقدمة التجارب المهمة المتحركة بعنف وبهزات بنيوية في جسد الثقافة الأمريكية بعد الحرب الباردة.(2،1).
2. أن تعزيز المنطق التصويري يوثق إنجازية هذا الفعل وتوسيع إمكانيات تداوله، والأهمية الاستثنائية للنصوص فرضت نفسها على التعاطي مع وسط الفن الكرافيتي المبني وفق مقدرة الفنان العالية على تشكيل النص اللغوي التشكيلي. كما في (1، 2، 3)
3. اعتماد الفنان إخراج المفردات التي تعيش معها وكانت واضحة على السطح التصويري من خلال إمكانية الفنان في طريقة الإخراج وخبراته فيها.
4. تضمين اللوحات مواضيع يطرحها الفنان وإحداث التأثيرات المنشودة على السطح البصري.
5. اعتمد الفنان على تمظهرات مركزية حيث هيمن الحدث الرئيس على الهوامش التي تحيط به.
- وظف الفنان الرموز والدلالات التعبيرية في أعماله الفنية الكرافيتية كونها تمتلك بعد ايقوني في الدلالة الاجتماعية. كما في نموذج (1، 3، 2).
6. مثلت المدينة خلفية لأعمال باسكيوت، كان لونها يمثل الدور المهيمن في كثير من أعماله.

الاستنتاجات:

1. لا يبتعد الفن عن التفكير في إيجاد موقعاً بين الوسائط الأخرى والأمر يتعلق بالرؤية الموضوعية للعالم الخارجي التي يتحكم بها منطق يتضمن تركيباته داخل نظام خاص يفرض وجوده بين أركان العملية الفنية الثلاثة... المنتج والمنتج والمستهلك.
2. أصبح التطور سمة ما بعد الحداثة فقلبت الكوجيتو الديكارتية (أنا أفكر إذن أنا موجود) ليصبح (أنا استهلك إذا أنا موجود).
3. احتوت أعمال فن الشارع مؤثرات تعبيرية في استخدام الطاقة اللونية كخطاب تواصل، التعبير عن المشاعر الانفعالية الصورية المتماسكة وبما يعد تطوراً منطقياً للأسلوب التعبيري مع إلغاء شكلانية الصورة الواقعية.
4. الانتاج الفني في عصرنا مرّ بتغيير جوهري جعل القواعد والنماذج التاريخية موضة قديمة وجاءت ثقافة جمالية جديدة يسيطر عليها المرئي والصورة.

التوصيات: حث الجهات ذات العلاقة على ما يأتي:

1. جمع مصّورات أعمال الفنانين الأمريكيين ونشرها لغرض التعريف به وبتجاربه الفنية، تمهد السبيل للدراسات البحثية الأكاديمية المتخصصة.
2. يوصي الباحث بتشجيع هذا النوع من الفنون المعاصرة (فن الشارع) داخل المدن وتوفير الدعم المادي والمعنوي، تكريماً وتشجيعاً للنشاط الإبداعي للفنانين العراقيين الشباب.

المقترحات: في ضوء ما أسفر عنه البحث من نتائج واستنتاجات يقترح الباحث بالآتي:

1. إجراء دراسة تبين النواتج الأسلوبية للفن الكرافتي وكذلك معاصريه من الفنانين، تحت عنوان (النواتج الأسلوبية في فن الشارع وتمثلاته عند الفنان جان ميشيل باسكيوت).

2. عمل دراسة مقارنة في مجال الفن الكرافيتي العراقي والدول التي تعرضت الى ظروف بيئية واجتماعية وسياسية مقارنة لما مرت بها البلاد، تحت عنوان (اثر البيئة الاجتماعية في المتغير الأسلوبي – بين الفن الكرافيتي العراقي والأمريكي – دراسة مقارنة).

قائمة المراجع

- 1- ابراهيم زكريا. (1976). مشكلة الفن. القاهرة: دار مصر للطباعة.
- 2- ارنست فيشر. (1971). ضرورة الفن. (سعد حليلة، المترجمون) مصر: الهيئة المصرية العامة.
- 3- الآن باونيس. (1990). الفن الاوربي الحديث. (فخري خليل، المترجمون) بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر.
- 4- بشير تاويريت. (2009). فلسفة النقد التفكيكي في الكتابات النقدية المعاصرة. عالم الكتب الحديث.
- 5- بلاسم محمد. (2012). الثقافة والاتصال قراءة وافكار في الفن التشكيلي. عمان، الاردن: دار مجدلاوي.
- 6- بلاسم محمد، و سلام جبار. (2015). الفن المعاصر اساليبه واتجاهاته (المجلد 1). بغداد: مكتب الفتح للطباعة والاستنساخ والتحضير الطباعي.
- 7- تاج العروس من جواهر القاموس (الإصدار المجلد السابع). (ب.ت). بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة.
- 8- جمال الدين ابي الفضل محمد بن مكرم ابن منظور. (2003). لسان العرب (الإصدار المجلد الحادي عشر مادة دول). بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية.
- 9- حاتم الورفي. (2009). بول ريكور الهوية والسرد. دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع.

- 10- دوبري ريجيس. (2000). *حياة الصورة وموتها*. (فريد الزاهي، المترجمون) بيروت: دار افريقيا الشرق.
- 11- ديفيد هارفي. (2005). *حالة مابعد الحادثة - بحث في اصول التغيير الثقافي* (المجلد 1). (محمد شيا، المترجمون) بيروت، لبنان: المنظمة العربية للترجمة .
- 12- روبرت شولز. (1994). *السيمياء والتأويل*. (سعيد الغانمي، المترجمون) بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- 13- روبول آن، و جاك موشلار. (2003). *التداولية اليوم*. (سيف الدين دغفوس، المترجمون) بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر.
- 14- شيخ الارض تيسير. (1991). *الفحص على اساس اليقين- دراسة*. دمشق، سورية: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- 15- فاطمة الخفاجي. (2006). *جدلية التلقي في الرسم الحديث*. بابل، العراق.
- 16- فرنالد هالين. (2006). *التداولية*. مجلة الاداب العالمي (اتحاد الكتاب العرب).
- 17- فريدريك جيمسون. (2000). *التحول الثقافي - كتابات مختارة في مابعد الحادثة*. اكااديمية الفنون.
- 18- مارتين جولي. (2011). *مدخل الى تحليل الصورة* (المجلد 1). (علي سعد، المترجمون) دمشق، سورية: دار الينابيع.
- 19- محسن محمد عطية. (2001). *الفنان والجمهور*. القاهرة: دار الفاخر العربي.
- 20- محمد حافظ دياب. (2002). *خطاب مابعد الحادثة انحلال الحتمي واغراء المختلف*. الحوار المتمدن، ع169.
- 21- محمد سبيلا، و عبد السلام عبد العالي. (2007). *الحادثة ومابعد الحادثة*. الدار البيضاء، المغرب: دار توبقال للنشر.
- 22- مسعود صحراوي. (2005). *التداولية عند العلماء العرب* (المجلد 1). بيروت، لبنان: دار الطليعة للطباعة والنشر.

- 23- ميجان الرويلي، و سعد اليازعي. (1996). *دليل الناقد الادبي* (المجلد 2). الدار البيضاء، المغرب: المركز الثقافي العربي.
- 24- ميخائيل باختين. (2012). *قضية المضمون والمادة الاولية والشكل والابداع اللغوي والفني*. (جميل نصيف التكريتي، المحرر) *مجلة الثقافة الاجنبية*.
- 25- نعمان بوقرة. (2009). *اللسانيات اتجاهاتها وقضاياها الراهنة* (المجلد 1). اربد، الاردن: عالم الكتب الحديث.

أثر استراتيجية علاقة السؤال بالجواب في التحصيل والتفكير التحليلي

لطالبات قسم التربية الفنية بمادة تاريخ الفن الحديث

**The effectiveness of the question-answer relationship
strategy in achievement and developing analytical
thinking among students of the Art Education
Department in the subject of modern art history**

م.د. وضاح طالب دمج

Waddah Talhb Daaj

Waddah80.edbs@uomustansiriyah.edu.iq

مكان العمل الكلية التربوية المفتوحة/ مركز ديالى الدراسي

ملخص البحث:

يرمي البحث الحالي إلى :

التعرف على اثر استراتيجية العلاقة بين السؤال والجواب في التحصيل والتفكير التحليلي لطالبات قسم التربية الفنية في مادة تاريخ الفن الحديث، ولتحقيق أهداف البحث صاغ الباحث عددا من الفرضيات الصفرية لذلك، وتكون مجتمع البحث من طالبات الكلية التربوية المفتوحة، قسم التربية الفنية ، واعتمد الباحث منهجين من مناهج البحث إذ اتبع الباحث المنهج الوصفي في إجراءات بناء مقياس التفكير التحليلي، كما اتبع المنهج التجريبي التصميم ذو المجموعتين ذات الاختبار (البعدي) لقياس التحصيل وفق الإستراتيجية ، وأجرى الباحث تكافنا بين مجموعتي البحث في عدد من المتغيرات ، أما الأداة فقد أعد الباحث أداتين للبحث، الأولى هي بناء الاختبار

التحصيلي وكان بصيغة الاختيار من المتعدد وتكون من (30) فقرة، والأداة الثانية بناء مقياس للتفكير التحليلي وتكونت من (10) فقرات بخمسة بدائل أعدت وفق مقياس (ليكرت) الخماسي واستخراج للأداتين الخصائص السيكومترية، واستمر تطبيق التجربة (8) أسابيع ، وأظهرت النتائج فاعلية الإستراتيجية في التحصيل والتفكير التحليلي لدى أفراد عينة البحث .

الكلمات الافتتاحية: (علاقة السؤال بالجواب – التفكير التحليلي- تاريخ الفن الحديث)

Research Summary:

The current research aims to: Identifying the impact of the strategy of the relationship between question and answer on the achievement and analytical thinking of female students of the Art Education Department in the subject of Modern Art History. To achieve the research objectives, the researcher formulated a number of null hypotheses for this The research community consisted of female students from the Open Educational College, Department of Art Education, and the researcher adopted two research approaches. The researcher followed the descriptive approach in the procedures for constructing the analytical thinking scale. He also followed the experimental approach, a two-group design with a (post) test to measure achievement according to the strategy, and the researcher conducted The two research groups were equal in a

number of variables. As for the tool, the researcher prepared two research tools: The first was the construction of the achievement test, which was in the multiple-choice format and consisted of (30) items. The second tool was the construction of a scale for analytical thinking, which consisted of (10) items with five alternatives prepared according to a five-point Likert scale, and the psychometric properties of the two tools were extracted. The experiment continued for (8) weeks. The results showed the effectiveness of the strategy in achievement and analytical thinking among the research sample.

Opening words: (The relationship of the question to the answer - analytical thinking - history of modern art)

الفصل الأول (التعريف بالبحث)

أولاً: مشكلة البحث :

يواجه طرفي عملية التدريس في مستوى الدراسة الجامعية الأولية خصوصاً مشكلات متنوعة ، منها وجود مساحات من المعرفة جديدة على المتعلمين، تسبب أحياناً تدني في مستويات التحصيل أو حتى بناء التصور العام والفهم الإجمالي للموضوعات التي تقدم وتحديدًا في مجال دراسة التربية الفنية ، وهذا مشخّص على المقبولين في الكلية التربوية المفتوحة .

وقد لاحظ الباحث على بعض الطلبة المقبولين بهذا القسم تدني التحصيل في بعض المواد الدراسية النظرية والتي تؤثر إلى تدني مستوى التحصيل مما ينعكس

بشكل وآخر على التفكير، وقد يكون مرده إلى أسباب عدة منها ما هو جوهري كأتباع طرائق واستراتيجيات تدريس تقليدية ، أو قد يكون متعلقا باهتمام بعض الأساتذة بالجوانب المهارية على حساب الجوانب المعرفية .

الأمر الذي ساهم في تحديد جوهر مشكلة البحث الحالي والتعرف عليها من ميدان العمل الحالي للباحث، مما ساعده في تشخيص تدني تحصيل طالبات قسم التربية الفنية بمادة تاريخ الفن الحديث، بل حتى الناجحون في المادة تنقصهم بشكل واضح عملية تمحيص ربط منطقي للعلاقات بين الموضوعات، فبمجرد تغير نمط السؤال تكون إجاباتهم أقل دقة ، إذ ان قدراتهم على تصنيف أعمال فنية ونسبها حسب المدارس الفنية التي تنتمي لها أو عند مطالبتهم بإسقاط ما قراؤه على مثال تطبيقي يقفون عاجزين ، مما يؤشر ضعفا في عملية تعليمهم وقدراتهم في التفكير التحليلي .

لذا فمشكلة البحث الحالي تطرح السؤال الآتي: ((ما اثر استراتيجية علاقة السؤال بالجواب في التحصيل والتفكير التحليلي لطالبات قسم التربية الفنية بمادة تاريخ الفن الحديث ؟))

ثانياً: أهمية والحاجة للبحث : تبرز أهمية البحث الحالي في الآتي:

1. قد يوفر تشخيصاً لمستوى طالبات الكلية المفتوحة معرفياً والارتقاء به عبر آليات محكمة.
2. قد يساهم البحث الحالي في الكشف عن مستوى قدرات طلاب الكلية المفتوحة في تحليل وإدراك العلاقات وتنظيمها بشكل مغاير لما يتعلمونه مما يعطي تصوراً عن قدراتهم في التفكير التحليلي .
3. قد تساعد الاستراتيجية المطبقة على منح الأساتذة الذين يدرسون المواد النظرية القدرة على تكوين رؤية تنظيمية لإدارة الدروس وتجاوز حدود العرض التقليدية والانتقال لمستويات أعلى فهما لطلبتهم.

4. التركيز على مساحات معرفية في تدريس مادة تاريخ الفن الحديث والتي تعد من المواد المهمة في دراسة الفنون لارتباطها بالوعي الجمالي والمنجز الفني ، مما يسهم في البناء المعرفي للمتعلمين.

ثالثا : أهداف البحث: يهدف البحث الحالي الى :

(التعرف على اثر استراتيجية علاقة السؤال بالجواب في التحصيل والتفكير التحليلي لطالبات قسم التربية الفنية بمادة تاريخ الفن الحديث)

رابعا : فرضيات البحث: ولتحقيق أهداف البحث صاغ الباحث الفرضيتين الصفريتين وهن:

1. لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى دلالة (0.05) بين رتب درجات طالبات المجموعة التجريبية التي درست مادة تاريخ الفن الحديث على وفق استراتيجية علاقة السؤال بالجواب ورتب درجات طالبات المجموعة الضابطة الذين يدرسون المادة نفسها بالطريقة الاعتيادية في الاختبار التحصيلي البعدي.
 2. لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى دلالة (0.05) بين رتب درجات طالبات المجموعة التجريبية التي درست مادة تاريخ الفن الحديث على وفق استراتيجية علاقة السؤال بالجواب ورتب درجات طالبات المجموعة الضابطة الذين يدرسون المادة نفسها بالطريقة الاعتيادية في إجاباتهم على مقياس التفكير التحليلي .
- خامسا: حدود البحث: و مقتصرة على :

1. الحد البشري: طالبات المرحلة الأول/ قسم التربية الفنية.
2. الحد المكاني: قسم التربية الفنية / الكلية التربوية المفتوحة / مركز دىالى.
3. الحد الزمني: العام الدراسي: (2023-2024) الكورس الدراسي الثاني .
4. الحد المعرفي: مادة تاريخ الفن الحديث(الواقعية والرمزية والوحشية والتكعيبية والتعبيرية والسريالية) ، مقياس التفكير التحليلي (المعد من الباحث)

سادسا: تحديد المصطلحات

1. استراتيجية علاقة الجواب بالسؤال:

عرفها (عبد الله ، 2015) بأنها: "إحدى طرق ما وراء المعرفة المساهمة في تنمية الفهم القرائي للمتعلمين ورفع مستوى تفكيرهم وزيادة الوعي بما وراء المعرفة لديهم" (عبد الله ، 2015، ص87)

التعريف الإجرائي لاستراتيجية علاقة السؤال بالجواب بأنها: هي استراتيجيات تدريس تتألف من خمس خطوات، تؤكد على الربط بين الأسئلة المعدة عن المادة وإجابات الطلاب عنها ، والتي تساهم في تحليل المادة إلى أجزائها وفهم علاقتها طبقها الباحث في تدريس المجموعة التجريبية.

2. التحصيل :

(عرفه عبيد، 2010) بأنه: "ما يكتسبه الطالب من معارف ومهارات وأساليب تفكير ، وقدرات على حل المشكلات نتيجة لدراسة مقرر " (عبيد ، 2010، ص307)

عرفه الباحث إجرائيا: بأنه الدرجة التي يحققها المتعلم من خلال إجابته على فقرات الاختبار التحصيلي لمادة تاريخ الفن الحديث الذي أعده الباحث .

3. التفكير التحليلي:

- عرفه (الأسدي 2013) بأنه : " إمكانية الشخص على تحليل موقف ما إلى أجزائه المفصلية، سعيا لتوصل إلى حل ملائم للمشكلة، ليسهل مواجهتها والتفكير فيها بشيء مستقل"

(الأسدي، 2013، ص166).

- عرفه الباحث نظريا: هو المقدرة التي يملكها الفرد لمواجهة مشكلة مركبة تتطلب تفكيكا لمكوناتها وفق رؤية علمية ، مبنية على البحث والتقصي عن المشكلة لجمع معلومات توضح كل ما يحيط بها لتوصل إلى استنتاجات منطقية تساعد الفرد في اتخاذ القرار المناسب.

وعرفه الباحث إجرائيا بأنه : نشاط العقلي يؤديه أفراد عينة البحث لتمحيص مشكلة ما وإدراك العلاقة بين أجزائها لإحداث المعالجات ،مقاسا بالدرجة الكلية لمقياس التفكير التحليلي الذي أعده الباحث

الفصل الثاني:

الإطار النظري ودراسات سابقة

أولاً: مفهوم ما وراء المعرفة : يعد التفكير احد الوسائل التي تكشف مدى الإدراك والفهم والاستيعاب ، لدى المتعلمين ، الأمر الذي فرض وجود مصطلح ما وراء المعرفة ، والذي " يعني التفكير في التفكير ، بمعنى ان يعرف الفرد كيف يفكر، وبماذا يفكر أو أن يعين طريقة تفكيره في الأشياء ويضبطها أو يراقبها وذلك لأن معرفة الفرد عندما تواجهه مشكلة بحاجة إلى حل لا يمكن ان يتوصل إلى الحل ما لم يدخل في عملية الحل ويفكر قبل التنفيذ بكيفية الوصول إلى الحل ثم يفكر إذا ما كان حله صحيحا " (عطية ، 2016، ص138)

ثانياً: استراتيجية علاقة السؤال بالجواب (QAR): تعد هذه الاستراتيجية واحدة من استراتيجيات ما وراء المعرفة ، وتطبق في محاولة "تنمية الفهم القرائي ومهاراته لدى المتعلمين ، ورفع مستوى التفكير وتنمية الوعي بما وراء المعرفة لديهم ، ... فقد وضعت هذه الاستراتيجية لمساعدة الطلاب ليس فقط في تعليمهم طيفية توجيه السؤال ، ولكن أيضا كيفية البحث عن إجابات لتساؤلاتهم " (عبد الله، 2015، ص78)

ويرى الباحث ان لاستراتيجية علاقة السؤال بالجواب جوانب ايجابية في التعليم منها:

1. تسهم في إيجاد تفاعل خلاق بين المتعلمين وما يدرسونه لأنها توفر فرصة لتركيز في القراءة .
2. تعتمد البناء والترابط بين ما يمتلكه المتعلمون من الرصيد المعرفي وبين ما يتعلمونه .
3. تساهم في طرح أسئلة لمستويات متعددة تدفع المتعلمين للتفكير في البحث عن إجابتها.

لذا فأن من الواضح ان استراتيجية علاقة السؤال بالجواب تعمق الفهم لدى المتعلمين وتحفزهم على التفكير. (Al-Huwaiji,2012,p34)

مرتكزات بناء استراتيجية علاقة السؤال بالجواب

تعد استراتيجية علاقة السؤال بالجواب واحدة من الاستراتيجيات التي تقدم المعرفة والمعلومات بأسلوب مغاير يعتمد التحليل المنهجي الذي من شأنه تحسين قدرات المتعلمين في الفهم الناقد والتحليل المنطقي ، بذلك فعلمية بناء هذه الاستراتيجية قائم على ثلاث مرتكزات أساسية هي:

1. معرفة بنية النص المطلوب وأسلوب إيصال المعلومات :تشكل هذه الخطوة إسهاما مباشرا في توجيه المتعلمين نحو إتباع أسلوب قراءة يمكنهم من فهم النص وتفصيل المعلومات الواردة فيه بالشكل الذي يطور من قدرات المتعلمين ويمكنهم من استنباط المعاني وتحديد الأفكار الرئيسية وفهم أبعادها. (عطية،2016،ص34)
2. تحديد مكان المعلومات :تحقق استراتيجية علاقة السؤال بالجواب بعدا معرفيا تنظيما للمتعلمين من خلال تحديد مكان المعلومات المطلوبة سواء كانت تلك المعلومات ضمن نص محدد أو خارجه يتطلب البحث عنها ، مما ينظم أسلوب القراءة والاطلاع على المتعلمين ويختزل الوقت والجهد مما يزيد قدراتهم على الفهم الأعظم . (عبد النبي الرسول ، 2015 ، ص890)
3. معرفة آلية تطبيق الاستنتاج والمطلوب منه :ان عملية الاستنتاج تأتي بعد معرفة النص المطلوب وتحديده ، إذ يمكن هذا المرتكز من معرفة إذا ما كان السؤال له إجابة واضحة أو ربما توجد خارجه ، وفي هذه الحالة يتم يجري الطالب استدلال بهدف الوصول إلى إجابة السؤال عبر إتباع خطوات محددة هي :

● " تحديد بنية النص

- البحث عن أدلة إضافية مع الكلمات الانتقالية
- تحديد أسلوب المعلومات الواردة في الكتاب الأمر الذي سينعكس على قدرة المتعلم في إدراك مواقع الجواب الصحيح وتصنيف نوع الأسئلة ورصد الفهم". (المقيمي، 2017، ص48)

ثالثاً: التفكير التحليلي: يتشكل التفكير كما تشير إليه العديد من البحوث والدراسات من "مكونين رئيسيين أحدهما مادي وهو العقل، وهو أقل تعقيداً من الآخر، لأنه متعلق بالماديات فهو يتفاعل مع الحواس من خلال العالم الخارجي (البيئي) ... البيئة أما النوع الثاني فهو نفسي ويعد أكثر تعقيداً إذ يشير إلى عمليات ما وراء المعرفية من هنا ظهرت عدة مدارس تربوية ونفسية فسرت التفكير كسلوكية التي تبنت النوع الأول من التفكير أما الجشتالت فتبنت النوع الثاني من التفكير" (الاشقر، 2011، ص13)

رابعاً: التفكير التحليلي وتفسيرات المدارس النفسية: لقد فسر علماء النفس هذا المصطلح كلا حسب انتمائه، كأنه من متبنيات مدرسته، مما يؤكد قيمته ويوضح سبب اهتمام الباحثين به، فالمدرسة السلوكية نظرت إليه على أنه أداء لمبدأ المحاولة والخطأ، ومفسرين أن كل ما يتم في العقل هو نتاج للعلاقة التبادلية بين البيئة والفرد، والذي يسهم في التكوين العقلي ويمده بالبقاء والتطور الارتباط بين المثير والاستجابة. (العطواني، 2011، ص45)

أما مدرسة الجشتالت فعدوا التفكير التحليلي عملية متعلقة بالإدراك، الناتج عن سلسلة من المواقف التي بالضرورة تزيد من نشاط العملية الإدراكية في حدث إعادة تنظيم وترتيب بشكل مغاير عن الآخر لكونها متعلقة بإدراك الفرد. (الوائي، 2008، ص22)

دراسات سابقة

يعرض الباحث الدراسات السابقة في ثلاث محاور بناء على متغيرات البحث الحالي وهي:

أولاً: محور الدراسات التي تناولت استراتيجية علاقة السؤال بالجواب ، وهي :

1. دراسة (الحربي 2021) والتي أجريت في السعودية وهدفت إلى بناء وحدة تدريسية قائمة على استراتيجية علاقة السؤال بالجواب لتنمية مهارات القراءة الإبداعية لدى طلاب الثانوية ، والتحقق من فاعلية تلك الوحدة التدريسية في متغيرها التابع .

واتبع الباحث المنهج شبه التجريبي مطبقا التصميم ذو المجموعتين (التجريبية والضابطة) العينة وصلت إلى (60) طالبا ، مقسمين إلى مجموعتين كل مجموعة قوامها (30) طالبا تم اختيارهم بالطريقة العشوائية ، وكانت أداة البحث اختبارا تحصيليا وأثبتت نتائج الدراسة تحقيق أهدافها.

2. دراسة (المقيمي ، 2017) أجريت هذه الدراسة في سلطنة عمان وهدفت إلى قياس فاعلية استراتيجية علاقة السؤال والجواب في تنمية مهارات الفهم القرائي لدى طلاب صف الثامن الأساسي ، وطبق المنهج شبه التجريبي التصميم ذو المجموعتين (التجريبية والضابطة) ، وتمثل المجتمع بطلاب المرحلة الأساسية ، تم اختيار عينة البحث بالطريقة العشوائية البسيطة ، من مدرستين مختلفتين ، وبلغ عددها (27) المجموعة التجريبية و(28) المجموعة الضابطة، ودرس كل باحث طلبته في مدرسته وأثبتت نتائج الدراسة تحقق أهدافها.

ثانيا: محور الدراسات التي تناولت تاريخ الفن الحديث وهي :

1. دراسة (رجب، 2023) أجريت هذه الدراسة في العراق بالجامعة المستنصرية ، كلية التربية الأساسية وهدفت إلى معرفة اثر التعلم العنقودي في تحصيل طالبات معهد الفنون الجميلة بمادة تاريخ الفن ، وطبق المنهج شبه التجريبي متبعا التصميم ذو المجموعتين (التجريبية والضابطة) في كل مجموعة (30) طالبة ، تمثلت أداة البحث باختبار تحصيلي ، وأثبتت النتائج تحقق أهداف الدراسة .

2. (دراسة الجميلي 2015): أجريت هذه الدراسة في العراق بالجامعة المستنصرية ، كلية التربية الأساسية وهدفت إلى بناء وحدة تعليمية في مادة تاريخ الفن وفق نموذج ميرلو

قياس أثرها في تحصيل الطلبة . واتبع الباحث المنهج شبه التجريبي ذي المجموعتين (التجريبية والضابطة)، وبلغ حجم العينة (70) طالبة موزعين على مجموعتين ،أما أداة البحث فكانت اختبارا تحصيليا من نوع الاختيار من متعدد ، وأظهرت نتائج البحث اثر ايجابي لبناء الوحدة التعليمية في تحصيل أفراد عينة البحث .

ثالثا : محور الدراسات التفكير التحليلي :

1. دراسة (ابراهيم وآخرون 2022): أجريت الدراسة في جمهورية مصر ، وهدفت إلى تنمية ملكات التفكير التحليلي والكتابة الإبداعية لطلبة المرحلة الإعدادية وقياس اثر استخدام القراءة الاستراتيجية في تنمية تلك المهارات ، اتبع الباحثون المنهج شبه التجريبي تصميم ذي المجموعتين ، والمجتمع تحدد من طلبة المرحلة الإعدادية اختير منهم عينة بلغت (60) تلميذا مرحلة الإعدادي موزعين على مجموعتين ، وكانت أدوات البحث اختبارين للتفكير التحليلي والكتابة الإبداعية ، وأسفرت النتائج تحقق أهداف الدراسة.

2. دراسة (الرزاقى 2015) : أجريت الدراسة في العراق جامعة ديالى ، وهدفت تعرف على التفكير التحليلي وعادات العقل والإبداع لطلبة الجامعيين، وتكون مجتمع البحث من عدد من كليات جامعة بغداد ، اختار الباحث عينة منه بلغت(400) طالب وطالبة تم اختيارهم بالطريقة العشوائية البسيطة ،منهج الدراسة وصفيًا،وأدوات البحث اختبار التفكير التحليلي ومقياس لعادات سبعة للعقل، وكذلك اعتماد اختبار تورنس للإبداع، وأثبتت النتائج أهداف الدراسة .

الموازنة بين الدراسة الحالية والدراسات السابقة

1. الأهداف:دراسة(الحربي ،2021)هدفها بناء وحدة تدريسية مسندة لعلاقة السؤال بالجواب لتنمية مهارات القراءة الإبداعية ، وهدفت دراسة (المقيمي ، 2017)إلى قياس الفاعلية لعلاقة السؤال بالجواب في تنمية الفهم القرائي ، أما دراسة (رجب 2023) فهذهت إلى معرفة اثر التعلم العنقودي في تحصيل طالبات معهد الفنون بمادة تاريخ الفن بينما ، ودراسة (الجميلى 2015) وهدفت

إلى بناء وحدة تعليمية في مادة تاريخ الفن وفق نموذج ميرل وقياس أثرها في التحصيل ، أما دراسة (إبراهيم وآخرون 2022) فهدفت إلى تنمية مهارات التفكير التفكيكي والكتابة الإبداعية لدى تلاميذ المرحلة الإعدادية وقياس أثرها في تنمية تلك المهارات ، ودراسة (الرازقي 2015) هدفها التعرف على التفكير التحليلي وعادات العقل والإبداع لدى طلبة الجامعة ، بينما الدراسة هذه هدفت تعرف فاعلية استراتيجية علاقة السؤال بالجواب في التحصيل والتفكير التحليلي لطلبات بمادة تاريخ الفن الحديث .

2. المجتمع : عند (الحربي 2021) تشكل من طلبة الثانوية وفي دراسة (المقيمي 2017) طلاب المرحلة الأساسية ، بينما في دراسة (رجب 2023) طالبات معهد الفنون، وفي دراسة، (الجميل 2015) كان طلبة كلية التربية الأساسية، ودراسة (إبراهيم وآخرون 2022) كان طلاب المرحلة الإعدادية ، وفي دراسة (الرازق 2015) طلبة الجامعات العراقية، أما الدراسة الحالية فمجتمع البحث طالبات الكلية التربوية المفتوحة قسم التربية الفنية.

3. حجم العينة: تشكل في دراسة (الحربي 2021) من (60) طالبا ، وفي دراسة (المقيمي 2017) (55) طالبا موزعين على مجموعتين التجريبية (27) والضابطة (28)، ودراسة (رجب 2023) بلغت (60) طالبا، أما دراسة (الجميل 2015) فبلغ (70) طالبة موزعين على مجموعتين .أما دراسة (إبراهيم وآخرون 2022) فبلغت (60) تلميذا، وفي دراسة (الرازقي 2015) كان (400) طالب وطالبة، بينما في الدراسة الحالية كان (22) طالبة موزعات على مجموعتين.

4. أداة البحث: جميع الدراسات السابقة اعتمدت على بناء الاختبار التحصيلي كأداة لمعرفة النتائج ، إلا ان دراسة (إبراهيم وآخرون 2022) اعتمدت أداة ثانية هي اختبار الكتابة الإبداعية ، وكذلك دراسة (الرازقي 2015) اعتمدت ثلاث أدوات هي اختبار التفكير التفكيكي ومقياس لسبع عادات للعقل، وكذلك اعتماد اختبار

تورنس للإبداع ، بينما الدراسة الحالية اعتمدت بناء أداتين للبحث، الأولى كانت بناء اختبار تحصيلي ، والثانية بناء مقياس لمعرفة مستوى التفكير التحليلي.

الفصل الثالث (الإجراءات)

أولاً: منهجية البحث:

بعد ان وضع الباحث خطة البحث ودرَسَ متغيرات البحث الحالي ، وبعد استشارة عدد من المحكمين اتضح للباحث انه من الضروري تطبيق أكثر من منهج للبحث ، نتيجة لتعدد متغيرات البحث وتنوعها، فطبق الباحث منهجين من مناهج البحث التربوي وكانت كالآتي:

أ. المنهج الوصفي

اعتمد الباحث المنهج الوصفي وهذا بسبب متغير التفكير التحليلي بوصفه من متغيرات البحث الحالي، الذي

وهذا ما فرضته إجراءات بناء مقياس التفكير التحليلي وعملية تحديد النظرية التي يسند إليها المقياس، لذا كان تطبيق هذا النوع من المنهجية العلمية ضرورة متطابقة وإجراءات البحث الحالي.

ب. المنهج التجريبي: اعتمد الباحث المنهج التجريبي وتحديدًا التصميم ذو المجموعتين (التجريبية والضابطة) وذات الاختبار البعدي .

ثانياً: مجتمع البحث : تشكل من طالبات الكلية التربوية المفتوحة ، قسم التربية الفنية المرحلة الأولى ، والبالغ عددهن (189) طالبة ، موزعات على (7) مراكز دراسية تحوي قسم لتربية الفنية .

ثالثاً: العينات: حدد الباحث طالبات قسم التربية الفنية في مركز ديال بالطريقة العشوائية البسيطة والبالغ عددهن (34) موزعات على ثلاث قاعات دراسية، إذ بلغ عدد طالبات القاعة الأولى (12) ومثلن المجموعة الضابطة وطالبات القاعة الثالثة وعددهن (11) مثلن التجريبية وحدد الباحث طالبات القاعة الثانية مثلت عينة استطلاعية أولى للبحث وكان عددهن (11) ، كما في جدول (1).

جدول (1)

أفراد عينات البحث للمجموعتين (التجريبية - الضابطة) قبل الاستبعاد وبعده
والاستطلاعية

المجموعة	القاعة	عدد الطلاب قبل الاستبعاد	عدد الطلاب المستبعدين	سبب الاستبعاد	عدد الطلاب بعد الاستبعاد	نسبة العينة للمجتمع الأصلي
التجريبية	الثالثة	11	---	-	11	%23
الضابطة	الأولى	12	1	الخبرة السابقة	11	
لمجموع		23			22	

رابعاً: تكافؤ مجموعتي البحث: تم إجراء تكافؤ للمجموعتين بما يأتي :

أ. العمر محسوباً بالشهور: وأخذت البيانات لأعمار طالبات مجموعتي البحث من إدارة مركز الكلية ،وبلغ متوسط رتب أعمار طالبات المجموعة التجريبية (423,36) شهراً ومتوسط رتب أعمار طالبات المجموعة الضابطة (426) شهراً وباستعمال اختبار مان وتني لعينتين مستقلتين، تبين أن الفرق غير دال إحصائياً عند مستوى دلالة (0,05) إذ كانت القيمة المحسوبة (53,000) أقل من القيمة الجدولية لمستوى دلالة الاختبار (0,652) وبدرجة حرية (20) أي ان مجموعتي البحث متكافئتان إحصائياً في العمر الزمني وكما في جدول (2)

جدول (2)

يوضح نتائج اختبار العمر الزمني لمجموعتي البحث (التجريبية والضابطة)

المجموعة	حجم العينة	متوسط الرتب	مجموع الرتب	ي المحسوبة	ي الجدولية	الدلالة الإحصائية عند مستوى (0,05)
تجريبية	11	10.82	119.00	53.000		
ضابطة	11	12.18	134.00		مستوى دلالة الاختبار وفق برنامج 0.652=(spss)	غير دالة

ب. الاختبار القبلي لمقياس التفكير التحليلي: تم إجراء الاختبار القبلي لإجابات الطالبات على مقياس التفكير التحليلي وظهرت قيمة مان وتني المحسوبة تساوي (53,000) وهي اكبر من درجة مستوى الدلالة والبالغة (0,606) عند مستوى دلالة (05,0) وهذا يعني تكافؤ مجموعتي البحث في نتائج الاختبار القبلي لمقياس التفكير التحليلي، كما موضح في جدول (3)

جدول (3)

يوضح نتائج اختبار (مان - ووتني) مقياس التفكير التحليلي القبلي

المجموعة	حجم العينة	متوسط الرتب	مجموع الرتب	ي المحسوبة	ي الجدولية	الدلالة الإحصائية عند مستوى (0,05)
تجريبية	11	12.23	134.50	52.500	30	
ضابطة	11	10.77	118.50	مستوى دلالة الاختبار وفق برنامج 0.606=(spss)		غير دالة

خامسا: ضبط متغيرات البحث :

1. الاندثار التجريبي: استبعد أربعة طلبة من مجموعتي البحث لكثرة الغيابات ، وكما في جدول (1)
2. البيئة التعليمية: حدد الباحث قاعة الورشة في قسم التربية الفنية لإجراء تطبيق التجربة لمجموعتين .
3. الخبرة السابقة: تم عزل هذا المتغير قبل اختيار العينة ، بتقديم استبيان مغلق لأفراد مجموعتي البحث ، احتوى على السؤال الآتي:(ما هو تحصيلك الدراسي الذي اهلك للقبول في الكلية التربوية المفتوحة؟) ووضع الباحث البدائل الآتية:(معهد الفنون الجميلة ، معهد الفنون التطبيقية)

سادسا:متطلبات البحث

1. تحديد المادة الدراسية : حددها الباحث بالعناوين الرئيسة الآتية: (الواقعية والرمزية والوحشية والتكيفية والتعبيرية والسريالية)
2. الأهداف السلوكية:صاغ الباحث(30)هدفا سلوكيا،وفق تصنيف بلوم لمستويات(المعرفة، الاستيعاب،التطبيق، التحليل) وعرضها على السادة المحكمين،كما في ملحق (2) وكانت نسبة الاتفاق(85%)لمعرفة (10) هدف، الاستيعاب (9) أهداف، التطبيق(6) أهداف، التحليل (5) أهداف
3. أعداد خطط الدروس: اعد الباحث(8) خطط تدريسية للمجموعة التجريبية وفق استراتيجية علاقة السؤال بالجواب،(8)خطط للمجموعة الضابطة وفق الطريقة الاعتيادية وعرضها على السادة المحكمين.

سابعا : أدوات البحث

- الأداة الاولى: الاختبار المعرفي: اعد الباحث اختبارا بالصيغة المعرفية لقياس أثر استراتيجية علاقة السؤال بالجواب وموازنتها (بالطريقة المعتادة) في تحصيل طلاب مجموعتي البحث واتبع الآتي:
- أ. أعداد جدول مواصفات: اعد الباحث خارطة اختبارية للأهداف السلوكية وفق تصنيف (بلوم)وللمستويات الأربعة الأولى لموضوعات التجربة ،وقد حدد عدد فقرات الاختبار بـ(30) فقرة ، كما في جداول (4)

جدول (4)
الخارطة الاختبارية

المفردات	عدد الصفحات	الوزن النسبي لأهداف				مج الاسئلة	مج الدرجات	الأهمية النسبية للموضوعات
		المعرفة (10) هـ دف	الاستيعاب (9) هـ دف	تطبيق (6) هـ دف	التحليل (5) هـ دف			
الواقعية	5	1	1	1	0,5	3		10%
الرمزية	8	2	1	1	1	5		16%
الوحوشية	6	1	1	1	1	4		12%
التكعيبية	12	2	2	1	1	6		24%
التعبيرية	9	2	2	1	1	6		18%
السريالية	10	2	2	1	1	6		20%
مجموع	50	10	9	6	5	30		-----
مجموع الدرجات						30	-----	-----
الاوزان النسبية		34 %	28 %	20 %	18 %	-----		100%

ب. صياغة فقرات الاختبار التحصيلي: اختار الباحث احد أنواع الاختبارات الموضوعية، وهو الاختيار من المتعدد، كونه من الاختبارات الأكثر فاعلية كما يشير (الزوبعي ومحمد، 1981، ص 8) ، وحددت فقرات الاختبار (30) فقرة

اختيار من المتعدد وب (4) بدائل لكل فقرة، وتم توزيع موضوع الإجابة الصحيحة عشوائياً بين الفقرات.

ت. صياغة تعليمات إجابة الاختبار وتصحيحه : وتمت بوضع الإجابة الصائبة ، وخصص (درجة واحدة) لها وصفراً لغير الصحيحة.

ث. تحليل فقرات الاختبار التحصيلي وتتضمن الآتي:

1. مستوى الصعوبة : حسبت لكل فقرة في الاختبار وظهر أنها محصورة بين (0,72-0,23) أي أن " الاختبار يعد مقبولاً إذا كانت قيمته بين (0,20-0,80) (Bloom, 1971, p60)

2. قوة تمييز الفقرة: تم حسابها لكل فقرة ، تبين أنها واقعة بين (0,39-0,52) وهذا يتوافق مع رأي ايبيل "أن فقرات الاختبار جيدة إذا كانت قوة تمييزها (0,39) فأكثر". (Eble, 1972, p406).

3. فاعلية البدائل الخاطئة: قام الباحث بعمليات إحصائية، أبقت نتائجها على جميع فقرات الاختبار.

➤ صدق الاختبار التحصيلي: صدق المحتوى وتم بناء الخارطة الاختبارية ، كما موضح في جدول (5) .

➤ ثباته الاختبار التحصيلي: بطريقة التجزئة النصفية، واستخدم معامل ارتباط بيرسون، وبلغ ثبات الاختبار (0,87) وهو معلوم ثبات جيد ومقبول.

➤ الصورة النهائية الاختبار: بعد إنهاء الإجراءات أصبح يتكون من (30) فقرة من الاختبار من متعدد مع منح فرصة ترك فقرتين .

- أداة البحث الثانية: مقياس التفكير التحليلي: وممر بنائه هذه بالآتي :

ج. صاغ الباحث تعريفا نظريا لمتغير التفكير التحليلي معتمدا على الدراسات السابقة والمصادر.

ح. اعتماد النظرية الكلاسيكية، والتي " تشير إلى ان السمة المقاسة يفترض ان توزعت درجات الأفراد فيها اعتداليا، انعكاسا لتأثر خصائص الأفراد وخصائص فقرات الاختبار". (Brown, 1986, p 118).

خ. **تحديد مرامي المقياس** : حددها الباحث لوجود المتغير التابع الثاني ويفترض قياسه .

د. **تحديد السمة المُقاسَة**: مستوى التفكير التحليلي لطلاب أفراد مجتمع البحث في مادة تاريخ الفن الحديث

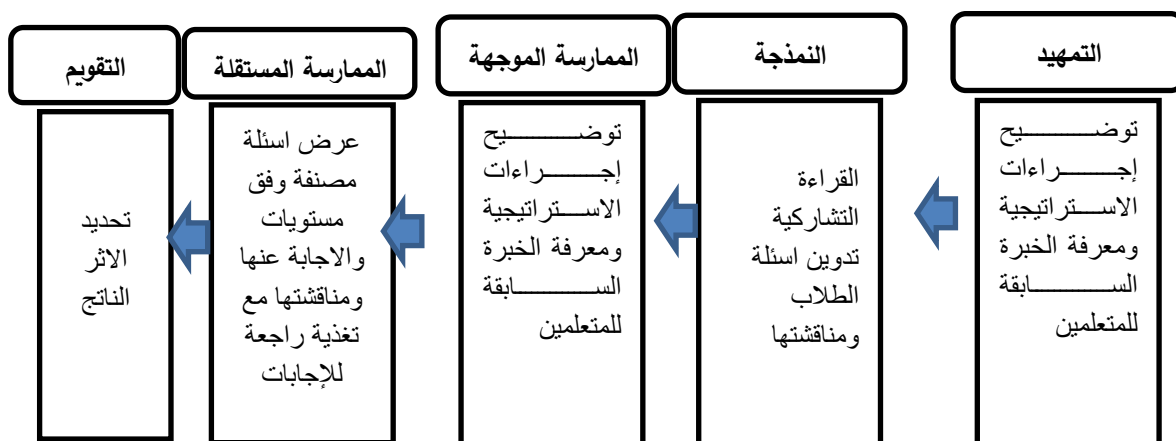
➤ **وصف المقياس** : يهدف المقياس إلى معرفة مستوى التفكير التحليلي لأفراد العينة في مادة تاريخ الفن الحديث وبذلك فقد تألف (10) فقرات ، أعلى درجة يستحصل عليها هي (50- 45) وهذا يعني ان مستوى تفكير عال بينما الدرجة التي استحصل عليها (25-30) فإن مستوى التفكير متوسط ، وأما إذا كانت الدرجة (10) فأدنى فإن مستوى التفكير منخفض ، فقد اعتمد الباحث مقياس خماسي البدائل هو (غالبا يأخذ 5 درجات) (كثيرا يأخذ 4) (أحيانا يأخذ 3 درجة) (نادرا يأخذ 2 درجة) (أبدا يأخذ 1)

➤ **صدق المحتوى للمقياس**: تم استخراج صدق المحتوى للمقياس عن طريق أسلوب الصدق الظاهري ، بعرضه على مجموعة من الخبراء في تخصص طرائق التدريس ، والعلوم التربوية والنفسية .

➤ **صدق البناء**: وتم بحساب (القوة التمييزية للمجموعتين الطرفيتين)، وقياس معامل الاتساق الداخلي بتطبيق معامل ارتباط بيرسون لإيجاد العلاقة بين كل فقرة والدرجة الكلية وظهرت بين (0,60 - 0,75).

➤ **ثبات المقياس**: تم استخراجه بتطبيق (معادلة ألفا كرونباخ) على العينة الاستطلاعية المتكونة من (54) طالبة لحساب موثوقية أدوات المسح من نوع مقياس (ليكرت) بكل أشكاله ، وظهرت قيمته (0,76) وهي مؤشرا جيدا على ثباته.

تاسعا: خطط الدروس : اعد الباحث (8) خطط لدروس بالطريقة الاعتيادية للمجموعة الضابطة ومثلها وفق استراتيجية علاقة السؤال بالجواب للمجموعة التجريبية ، واتبع الباحث في اعداد خطط المجموعة التجريبية الخطوات الأساسية للاستراتيجية وكما موضحه في المخطط (1)



مخطط (1) يوضح خطوات استراتيجية علاقة السؤال بالجواب

(المقيمي وسليمان، 2017، ص376)

عاشرا: تجربة الاستطلاع : طبق الباحث الاختبار التحصيلي والمقياس على طالبات قسم التربية الفنية المرحلة الأولى في المراكز الدراسية (ديالى، الفلوجة، الصويرة) وعددهن (54) طالبة بعد عزل عينة البحث الأصلية الاستخراج الخصائص السيكومترية لأدوات البحث وتم حساب زمن الإجابة وفعالية البدائل ومستوى الصعوبة والقوة التمييزية ومدى وضوح فقرات المقياس.

احد عشر: التطبيق النهائي للتجربة: وهي كالآتي:

2- **الاختبار القبلي:** باشر الباحث بتطبيق الاختبار القبلي يوم الأحد الموافق

(2024/2/11) وتم فيه الإجابة على فقرات مقياس التفكير التحليلي .

3- **التطبيق الفعلي لتجربة:** قام الباحث بتطبيق تجربته يوم الثلاثاء الموافق

(2024 /2/13) بتدريسهم حصة أسبوعياً لكل مجموعة من الفصل

الدراسي واستمرت مدة (8) أسابيع انتهت يوم الثلاثاء الموافق (2024/4/16) وحدث توقف مدة أسبوع لظروف عيد الفطر وأمور أخرى

4- الاختبار البعدي: نفذه الباحث يوم الأحد الموافق (2024/4/21)، وإعادة الاختبار تمت بعد مرور أكثر من (10) أيام وتحديداً تم يوم الثلاثاء الموافق (2024/4/30).

اثنا عشر: الوسائل الإحصائية: استخدم الباحث الحزمة الإحصائية (spss) ومنها:

1. اختبار مان وتني: استعمل لمعرفة الفروق الإحصائية عند التكافؤ بين المجموعتين، ولتحليل نتائج الاختبار التحصيلي والمقياس.
2. معامل ارتباط بيرسون: استعملت لحساب ثبات الاختبار، وعلاقة الفقرة بالدرجة الكلية للمقياس .
3. معامل صعوبة الفقرة: استعملت هذه الوسيلة لحساب معاملات صعوبة فقرات الاختبار
4. معامل تمييز الفقرة: استعملت هذه الوسيلة لحساب معاملات القوة التمييزية لفقرات الاختبار والمقياس.
5. فاعلية البدائل: استعملت هذه الوسيلة لقياس فاعلية البدائل لفقرات الاختبار من متعدد
6. معادلة ألفا كرونباخ: لحساب الثبات للمقياس

الفصل الرابع (عرض النتائج وتفسيرها)

يتضمن هذا الفصل عرض نتائج البحث وتفسيرها، لتثبت من فرضيات البحث وكالاتي:

أولاً: عرض النتائج:

- نتائج الفرضية الصفريّة الأولى: لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى دلالة (0.05) بين رتب درجات طالبات المجموعة التجريبية التي درست مادة تاريخ الفن الحديث على وفق استراتيجية علاقة السؤال بالجواب ورتب درجات طالبات المجموعة الضابطة الذين يدرسون المادة نفسها بالطريقة الاعتيادية في الاختبار التحصيلي البعدي، وتم التوصل إلى النتائج عبر تطبيق الباحث للحزمة الإحصائية (spss-26)، ومنه اختبار مان وتني لعينتين مستقلتين (تجريبية-ضابطة) ؛ لمقارنة نتائج الاختبار المعرفي، وتم استخراج قيم (U) المحسوبة وبلغت (27,000) و ما الجدولية فبلغت (30) عند المستوى المحدد لدلالة كما استخراج (sig) كمستوى دلالة الاختبار وبلغت (0.028) وهذا يعني ان النتائج ظهرت لصالح التطبيق البعدي، لذا ترفض الفرضية الأصلية وتقبل البديلة وكما في جدول(5)

جدول (5)

نتائج اختبار (U) الاختبار المعرفي لمجموعتي البحث (التجريبية والضابطة)

الدالة الاحصائية	(ي) الجدولية	(ي) المحسوبة	مجموع الرتب	متوسط الرتب	حجم العينة	المجموع ة
دال	30	27.000	160.0 0	14.5 5	11	تجريبية

- **نتائج الفرضية الصفريّة الثّانية :** لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى دلالة (0.05) بين رتب درجات طالبات المجموعة التجريبية التي درست مادة تاريخ الفن الحديث على وفق استراتيجية علاقة السؤال بالجواب ورتب درجات طالبات المجموعة الضابطة الذين يدرسون المادة نفسها بالطريقة الاعتيادية في إجاباتهم على مقياس التفكير التحليلي ، وتم التوصل إلى النتائج عبر تطبيق الباحث للحزمة الإحصائية (spss-26)، ومنه اختبار مان وتني لعينتين مستقلتين(تجريبية- ضابطة) ؛ لمقارنة نتائج الاختبار المعرفي ، وتم استخراج قيم مان وتني المحسوبة وبلغت (9,000) وأما الجدولية فبلغت (30) عند مستوى دلالة (0.05) واستخراج مستوى دلالة الاختبار (sig) وبلغت (00.00) وهذا يعني ان النتائج ظهرت لصالح التطبيق البعدي، وبذلك ترفض الفرضية الصفريّة ،وتقبل الفرضية البديلة وكما موضح في جدول(6)

جدول (6)

نتائج اختبار (U) لمجموعتي البحث في اجابتهن على مقياس التفكير التحليلي

الدالة الإحصائية	(ي) الجدولية	(ي) المحسوبة	مجموع الرتب	متوسط الرتب	حجم العينة	المجموع
دال	30	9.000	178.00	16.18	11	تجريبية
	مستوى دلالة الاختبار في البرنامج الإحصائي (spss) = 0.000		75.00	6.82	11	ضابطة

ثانياً: تفسير النتائج: أظهرت نتائج التجربة تفوق طلاب المجموعة التجريبية الذين درسوا باستعمال استراتيجية علاقة السؤال بالجواب على طلاب المجموعة الضابطة الذين درسوا بالطريقة الاعتيادية

ويورد الباحث تفسير نتائج البحث الحالي تبعا لمتغيرات الدراسة وللأسباب الآتية:

1. ان استراتيجية علاقة السؤال بالجواب أعطت للمتعلمين فرصة لتركيز أكثر في دراستهم انسجاما مع أعمارهم وتجربتهم في التعليم فعدوها تراعي التزاماتهم التي تشكل عبئا عليهم بالتعليم التقليدي ، مما يمكن ان يعزوه الباحث إلى تفوق المجموعة التجريبية في المتغيرين التابعين لدراسة.

2. توفر استراتيجية علاقة السؤال بالجواب، تعلمنا مرنا للطلاب فهي تسمح لهم بتجاوز شروحات كثير مركزين على الجوانب المهمة في الموضوعات التي يدرسونها.
3. حقق تنفيذ استراتيجية علاقة السؤال بالجواب فرصة لإيجاد تعلم أكثر جذبا للطلاب لأنه يوفر إمكانية التعلم والتحليل والربط بين الموضوعات وكل حسب إمكانياته بما شكل دافعا نحو التحصيل.
4. قُدم المحتوى التعليمي للطلّابات بانتقاء وتقسيم للموضوعات أولا ثم الانتقال إلى عمليات التحليل، التي تحققت نتيجة لترابط الوثيق بين تلك الموضوعات مما يمكن ان يعزوه الباحث بوصفه سببا في ارتفاع تحصيل المجموعة الضابطة أيضا .
5. يمكن ان تعزى نتائج البحث الحالي إلى دور عرض المادة الدراسية المركز وغير التقليدي عبر استراتيجية الجواب وعلاقته بالسؤال فحقق ذلك التطور في النتائج.
6. يعزو الباحث غياب تطور ملحوظ في نتائج المجموعة الضابطة في التفكير التحليلي ناتج لرتابة الطريقة الاعتيادية التي لا توفر قدرا كافيا في التفكير بل تجعل المتعلم متلقي سلبي للمعلومة.

ثالثا: الاستنتاجات:

في ضوء نتائج البحث توصل الباحث إلى الاستنتاجات الآتية:

1. ان استخدام استراتيجيات حديثة يمنح التعليم أداء أفضل لكسرها نمطية طرائق التدريس التقليدية التي أفقدت المتعلمين التوقع كونهم عرفوا خطواتها مسبقا خاصة ان عينة البحث الحالي هم معلمون بالأصل
2. ان التحديد الذي توفره استراتيجية علاقة السؤال بالجواب أسهم في زيادة تحصيل وتفكير المتعلمين .

3. ان انتقاء استراتيجيات تدريس على وفق رؤى لا تقف عند ارتفاع مستوى التحصيل بل يتعداه إلى متغيرات أخرى كالتفكير مثلا عملية يتم الإعداد منذ مرحلة التخطيط .

4. ان اختيار طرائق تدريس تهتم بمستويات فهم للمقروء يحقق مردودات أكثر ثباتا في التعليم .

5. ان الانتقال المتدرج وفق خطوات متسلسلة أثناء عرض الدرس بتطبيق استراتيجيات أو طرائق تدريس تمنح المتعلم دورا في تعلمه ودورا في التحقق من نتائج ما توصل إليه يسهم تكوين متعلم أكثر فاعلية .

6. ان ما توفره بعض الطرائق الاستراتيجية الحديثة لا تقف عند المردودات الايجابية ،في التحصيل فقط بل تتعداها إلى مكاسب أخرى منها زيادة دافعيته وزرع الثقة بقدراته على الانجاز .

رابعا: التوصيات:

في ضوء نتائج البحث يوصي الباحث بما يأتي:

1. تدريب المعلمين والمدرسين على استراتيجيات الحديثة وخاصة المنبثقة عن التفكير ما وراء المعرفة ومنها استراتيجية علاقة السؤال بالجواب.
2. الاهتمام بمتغير التفكير عند تدريس مواد التربية الفنية بوصفه متغيرا يسهم في بناء المعرفة عند المتعلمين بأساليب متنوعة ومغايرة انطلاقا من خبراتهم وقدراتهم انعكس على نوع الانجاز .
3. التأكيد على أهمية تقديم المواد النظرية في الكلية المفتوحة بأساليب مختلفة عن الأساليب التقليدية التي أفقدت المتعلمين دافعيتهم وجذب انتباههم كونها ذات الأساليب التي يمارسونها أنفسهم مع تلاميذهم في مدارسهم.
4. التعامل مع الطلبة في التربوية المفتوحة وفق آليات مغايرة عن طلبة الكليات الأخرى انطلاقا من أعمارهم وخبراتهم الميدانية ومستوى الأعباء التي يعيشونها مع عدم التفريط بالمحتوى المعرفي .

خامسا: المقترحات:

بناء لما تم التوصل له واستكمالا للبحث الحالي يقترح الباحث إجراء

الدراسات الآتية:

1. إجراء دراسة مماثلة على طلبة قسم التربية الفنية بالكلية التربوية المفتوحة في المواد الدراسية العملية .

2. إجراء دراسة عن استراتيجية علاقة السؤال بالجواب بمتغيرات مغايرة لما اعتمده البحث الحالي.

3. إجراء دراسة مقارنة بين استراتيجية علاقة السؤال بالجواب واستراتيجية أخرى تنمي التعلم النشط .

المصادر

1. إبراهيم، احمد سيد وآخرون، (2022)، القراءة التشاركية ودورها في تنمية مهارات التفكير التحليلي والكتابة الإبداعية تلاميذ المرحلة الإعدادية، مجلة كلية التربية، جامعة أسيوط، مج30، العدد4.
2. الأسدي، عباس حنون مهنا، (2010)، التفكير التحليلي وعلاقته بالأفكار المتضادة والأسلوب الفرسي المعرفي، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد- كلية الآداب.
3. الاشقر ، فارس راتب، فلسفة التفكير ونظريات التعلم والتعليم، (2011)، دار زهران لنشر، عمان
4. الجميلي، بهاء نوري (2015) ، أثر وحدة تعليمية لمادة تاريخ الفن وفق نموذج ميرل في تحصيل طلبة قسم التربية الفنية) رسالة ماجستير غير منشورة ، الجامعة المستنصرية ، كلية التربية الأساسية
5. الحربي، خالد بن سالم، (2021) ، فاعلية وحدة تدريسية قائمة على استراتيجية علاقة السؤال بالجواب في تنمية مهارات القراءة الإبداعية لدى طلاب المرحلة الثانوية، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية ، جامعة القصيم.
6. رجب، محمد علي، (2023)، اثر استراتيجية التعلم العنقودي في تحصيل طالبات معهد الفنون بمادة تاريخ الفن، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة المستنصرية ، كلية التربية الأساسية.
7. الرزاق، سعد صالح كاظم (2015) ، التفكير التحليلي وعادات العقل وعلاقتها بالإبداع لدى طلبة الجامعة ،أطروحة دكتوراه غير منشورة ،جامعة ديالى ،كلية التربية للعلوم الإنسانية.
8. رؤف، إبراهيم عبد الخالق، التصاميم التجريبية في الدراسات النفسية والتربوية ،دار عمار لنشر والتوزيع، عمان ،2001

9. الزوبعي، إبراهيم عبد الجليل، ومحمد الغنام (1981)، الاختبارات والمقاييس النفسية، جامعة الموصل.
10. عبد الله محمد ، سامية،(2015) استراتيجيات الفهم (الأسس والنماذج)، دار كنوز المعرفة، عمان.
11. عبد النبي الرسول، اقبال احمد، (2015)فاعلية استخدام استراتيجية علاقة السؤال بالجواب في تنمية مهارات الفهم الناقد لدى طلبة الصف الأول الثانوي ، مجلة كلية التربية –مصر ج39، ع2.
12. عبيد ، وليم تاووضروس(2010) :تعليم الرياضيات لجميع الأطفال في ضوء متطلبات المعايير وثقافة التفكير، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة،الأردن.
13. العطوانى، منى محمد،(2011) الحساب الذهني وعلاقته بالتفكير التحليلي لدى طلبة الجامعة، رسالة ماجستير غير منشورة ، الجامعة المستنصرية.
14. عطية ، محسن علي،(2016) استراتيجيات ماوراء المعرفة في الفهم المقروء، دار المناهج للنشر والتوزيع ، عمان.
15. علام،صلاح الدين محمود(2001) ، القياس والتقويم التربوي والنفسي ،دار الفكر العربي ، مصر .
16. المقيمي، سامي ، (2017) فاعلية استراتيجية علاقة السؤال بالجواب في تنمية مهارات الفهم القرائي لدى طلاب الصف الثامن الأساسي ،رسالة ماجستير ،كلية التربية ، جامعة سلطان قابوس ،عمان .
17. الوائلي، جميلة رحيم (2008) التعزيز التفاضلي للسلوك النقيض والنقصان التدريجي في تنمية التفكير التحليلي لدى التلاميذ، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد.
18. Al-Hudibi,A(2013).The impact of aproposed strategy in develing reading comprehension skills of Arabic

- languagers in other languages. Educational Journal,106(27).
19. Bloom , B.S Hastings , J.T and Maolaus G.F .Hand Book on Formative and Summative Evaluation of Student Learning, New York , Mc Grow Hill , 1971.
 20. Brown, F. G.(1986): principles of Educational and –psychological Testing, HOLT Rinehart and Winstion , NEW YORK.
 21. Eble , R.I. Assisting of Education Measurement Engle Wood Eliffs . New Jersey , 1972.

ملحق (1)

مقياس التفكير التحليلي

ت	الفقرات	المعيار			
		غالبا	كثيرا	أحيانا	نادرا
1	حين استمع إلى محاضرة أركز في التفاصيل الواردة ولا اكتفي بالعموميات.				
2	صياغة أسئلة لموضوع ما تساعدني في تكوين فهم أدق المعلومات الواردة.				
3	عند توجيه سؤال لي أركز في إجابتي على التفاصيل .				
4	عند مواجهة سؤال لا اعرف إجابته أحاول تحليل عناصره وبناء تصورا عام.				
5	عند تكليفي بمهمة محددة أحاول انجازها بدقة وهدوء .				
6	أثناء دراستي أسعى إلى بتفكيك الموضوع إلى أجزائه.				
7	عند مواجهه مشكلة أحاول ان أكون منظما في فهمهاا للتوصل للحلول.				
8	عند مشاركتي بمداخلة وحوار أركز على الأفكار وأسلوب عرضها .				
9	عند اطلاعي المعرفي اهتم بتفكيك كل المعلومات التي تعرض لي .				
10	إذا وجه إلي نقد من الآخرين أحاول تفهمه وأسعى لتحليل أسبابه .				

ملحق (2)

الاختبار التحصيلي

عزيزي الطالب أمامك (31) فقرة اختر الإجابة الصائبة من بين البدائل (30) فقرة فقط

1. تعد رد فعل مباشر وثوري ومناقض للمنطلقات الجمالية للمثالية
أ. التعبيرية ب. السريالية ت. التكعيبية ث. الواقعية
2. الواقعية الحركة الأولى منحت للفن دورا
أ. تعليميا أكاديميا ب. صحيا تثقيفيا ت. وظيفيا اجتماعيا ث. سياسيا تنظيميا
3. تقترب كثيرا من الواقعية في أسلوب الأداء
أ. السريالية ب. الكلاسيكية ت. الوحشية ث. عصر النهضة
4. عدت تيارا مماثل للانطباعية في نشأتها وتطورها .
أ. الرمزية ب. الواقعية ت. السريالية ث. الكلاسيكية
5. تعد من أشهر لوحات اوديلوريدون
أ. زهرة المستنقع ب. وجه وعيون كثيرة ت. النائم ث. الفتاة البيضاء
6. استندت أعمالها إلى التأليف الذاتي حسب الرؤية الذاتية
أ. الانطباعية ب. الوحشية ت. الباروك ث. الركوكو
7. تخلت المدرسة الرمزية عنه لمصلحة الفكرة
أ. التعقيد ب. الإحساس ت. الألوان الحارة ث.
- الأشكال الغريبة
9. تعد من سمات المدرسة الرمزية
أ. الغموض ب. الاهتمام بالمنظور ت. ألوانها متناغمة ث. الأشكال الهندسية
10. من أهم خصائص الرمزية
أ. الأشكال قاسية الملامح ب. الألوان الباردة ت. الأشكال واضحة ث. بعثة الأمل

11. استندت أعمالها إلى التأليف الذاتي حسب الرؤية الذاتية
أ. المستقبلية ب. الانطباعية ت. الدائرية ث. الوحشية
12. كان لهما تأثير كبير على الوحشيين في ثورتهم على القيم الأكاديمية
أ. سيزان وفان كوخ ب. فأن كوخ ودافنشي ت. رافائيل وانجلو ث. كوربييه وماتيس
13. أثرت الوحشية في انبثاقها كحركة فنية في فن الرسم .
أ. التكعيبية ب. السريالية ت. الكلاسيكية الجديدة ث. الواقعية
14. كانت واحدة من معالجات التكعيبية لشكل
أ. اللجوء إلى الهندسة ب. اللجوء للون الغامق ت. اللجوء للمنظور
ث. اللجوء لفكرة المتجردة
15. هو البعد الرابع الذي سعت التكعيبية لإيجاده
أ. الشكل ب. العمق ت. الرؤية الفكرية ث. الطول
16. تعد ثورة ضد الفن الرسمي وكوسيلة لاستحداث أسلوب خطاب ومعنى يستند
إلى قيم مثيرة.
أ. التعبيرية ب. الرومانسية ت. الانطباعية ث. الواقعية
17. كان أسلوبا اعتمدته التعبيرية بالبحث عما هو خفي من العاطفة الإنسانية دون
الاكتراث بالأشياء المنظورة .
أ. الانفعال الداخلي ب. الابتعاد القواعد السائدة ت. استثمار الاحلام
ث. الألوان السوداوية
18. من أشهر الجماعات الفنية التي جسدت أعمالهم التعبيرية بطريقة فلسفية
أ. الجسر ب. الفارس الأزرق ت. الفنانين المتحدون ث. المتمردون
19. اعتمد التعبيرية أسلوبا لتقديم الطبيعة والحياة على أنها

أ. ظواهر تخضع لقوى طائشة ب.ظواهر إنسانية ت. ظواهر ماضوية ث. رؤية مستقبلية

20. ابرز الفنانين التعبيريين الذين اتسمت أعماله بأسلوب قوي وعنيف .

أ. اميل نولدهب. كيرشنترت. ماتيسث.انسور

21. ظهرت بعد الدادائية كمدرسة في الرسم الأوربي الحديث

أ. السريالية ب. الواقعية ت. التعبيرية ث. الباروك

22. اعتمدته السريالية كمبدأ يعمل على إلغاء جميع النظم والتصورات السابقة للرد على جميع المذاهب والعودة إلى الواقعية بأسلوب جديد .

أ. الداداب. التشظية ت. التفاعل الحضاري ث. الإغلاق

23. من بين أهم ما رفضته الوحشية

أ. التخطيط بالألوان ب. الالتزام بحرفية الواقع ومحاكاته ت. تعبيرات اللاشعور
ث. الألوان الغامقة

24. اهتمت السريالية بفلسفته في اللاشعور

أ. فرويد ب. نيتشهت.برونرث. فيجوتسكي

25.تميزت أعماله بالغرابة فهي تزخر بمخلوقات عفنة وأشياء فقد شكلها فيها عوالم لا يمكن إدراكها حسيا إلا في الأحلام.

أ. سلفادور دالي ب. ماكس ارنست ت. براك ث. مارينتي

26. من خصائص التعبيرية

أ. حرية استخدام اللون والشكل ب. الاهتمام بالتفاصيل ت. اعتمد الرمز ث. رسم الحالات الواقعية

27. كان تفسيراً قدمته السريالية لهدفها في الغوص في أعماق اللاشعور

أ. مصدر للإلهام بعيداً عن سلطة العقل ب. تقديم تفسيرات منطقية ت. تأطير المنجز فلسفياً ث. كسر النمطية في الفن

28. كانت أهم الدلائل على فقدان سلفادور دالي الثقة بالواقع اليومي اتضح في أعماله

أ. تقليد الحلم لقلب قوانين الطبيعة ب. استخدامه الألوان الباردة ت. الابتعاد عن الناس ث. الترابط المنظور باللون

29. استطاع ماكس ارنست ان يميز أعماله بها

أ. الوضوح ب. الأبعاد المثالية للأشكال ت. تهجين الأشكال ث. انسجام التكوينات

30. يعد من أهم صفات أسلوب الفنان في الوحشية

أ. المبالغة والحذف ب. التوزيع اللوني وبتحويلات عاطفية ت. النقل الحرفي للواقع ث. التوزيعات الهرمية

31. اعتمدته التكعيبية استخدمه كأسلوب مغاير التعبير عن الحقيقة المطلقة .

أ. الشكل الهندسي ب. اللون الأحمر ت. المساحات الفارغة في اللوحة ث. الفكرة الاحتجاجية

ملحق (3)

اسماء السادة المحكمين ونوع الاستشارة

ت	اسماء المحكمين	الدرجة العلمية	مكان العمل	التخصص الدقيق	نوع الاستشارة*			
					أ	ب	ج	ح
1	اسماء عبد الجبار سلمان	إ.د	مركز الأمومة والطفولة /جامعة ديالى	العلوم التربوية والنفسية		+		+
2	سيف سعد محمود	أ.د	معهد الفنون الجميلة للبنين/ديالى	العلوم التربوية والنفسية	+	+		+
3	مظهر عبد الكريم سليم	إ.د	كلية التربية للعلوم الإنسانية/ديالى	علم النفس التربوي				+
4	مهند عبد الستار النعيمي	إ.د	التربية الأساسية /ديالى	علم النفس التجريبي		+		+
5	حسن جار الله جماغ	إ.م.د	كلية التربية الأساسية المستنصرية	ط.ت التربية الفنية	+	+	+	
6	عمار فاضل حسن	إ.م.د	كلية الفنون الجميلة /ديالى	طرائق تدريس التربية الفنية	+	+	+	
7	عامر سالم	إ.م.د	التربية للعلوم	فلسفة التربية		+	+	+

عبيد السلامي		الإنسانية / تكريت	الفنية				
8	محمد صبيح محمود	ا.م.د	كلية التربية الأساسية المستنصرية	ط. ب. ت التربية الفنية	+	+	+
9	عمر قاسم علي	ا.م	كلية الفنون الجميلة/ ديالى	طرائق تدريس التربية الفنية	+		+

*حيث الاستشارة (أ) تمثل الأهداف السلوكية والاستشارة (ب) الاختبار التحصيلي

(ج) تمثل خطط الدروس (ح) المقياس

التصميم الرقمي المستدام لفضاءات الأبنية الداخلية

(Sustainable Digital Design For Interior building spaces)

م.م. رفيف جواد علي

Assistant Lecturer. Rafeef Jawad Ali

جامعة البيان

Al-Bayan University

دكتور وسام حسن هاشم

Dr. Wessam Hassan Hashem

كلية الفنون الجميلة

College of Fine Arts

07728167872

rafeef.j@ahbayan.edu.iq

rafeef.ali2204p@cofarts.uobaghdad.edu.iq

الكلمات المفتاحية: التصميم الرقمي، الاستدامة.

- الملخص:

برزت التصميمات المستدامة الذكية كأحدى الاتجاهات المؤثرة في الممارسة التصميمية العالمية الجديدة، لما تحملها من فكر يهتم بالعلاقة الكفوءة بين المنظومات

البنائية الوظيفية ومحيطها الحيوي من خلال تفاعل التقنيات الرقمية وخصائصها مع التصميم المستدام، لتحقيق التأثيرات التفاعلية في التصميم وتحقيق البيئة الملائمة لصحة شاغليها، إذ تعد عملية البحث عن التقنيات الرقمية للتصميم التي تحقق أداءً كفوًا وفقاً لمفاهيم البيئة المحيطة، كونها أحد أهم الإجراءات التصميمية المستقبلية، وعلى ذلك تحددت المشكلة البحثية لدينا هل وظفت التصميم الرقمية بأسلوب واضحة ومحددة لإثراء الاستراتيجية التصميم المستدامة والآلية الفعالة في قواعدها وخصائصها وتأثيره على الشكل التصميمي المتفاعل مع البيئة المحيطة؟

وان الفصل الثاني:تمحور في مبحثين كالآتي المبحث الأول التصميم الرقمي المستدام و مناهج التصميم الرقمي المستدام ذو التوجه الأدائي أما الفصل الثالث فكان التحليل وفق المنهج الوصفي التحليلي.

والفصل الرابع توصل إلى أهم النتائج منها:

- وساهمت دراسة الحالة من خلال خواص التصميم البارامترية المتبع في تصميم المبنى برزت القابلية على التصميم ونتاج أشكال تتصف بدرجة عالية من الديناميكية والتعقيد الهندسي والمرونة والانسيابية والسيولة.
- يتيح التصميم في الحالة المنتخبة إلى التلاحم من تطوير لسيرورة التصميم ونتاجها الشكلي، وتحقيق التكامل بين التصميم والانتاج.

واهم الاستنتاجات:

- إن اتجاه التصميم الرقمية نحو تضمين مفهوم الأدائية لتكون مقوماً موجهاً لعمليات التصميم والإنتاج الرقمي مما يجعل أهم مقومات تحقيق التصميم الرقمي تتحدد في تحقيق الأداء الكفوء بمستوياته الفاعلية الأدائية والبيئية والإنشائية والمادية.
- إن العمارة الرقمية تتمحور حول ثنائية (الشكل- الأداء) حيث تخضع خلالها عملية التصميم الرقمي لتأثير قوتين رقميتين هما النمذجة والمحاكاة، والتي تجعل هذه الثنائية من الخصائص المهمة للتصاميم الرقمية إذ تجمع بين عملية

توليد الشكل الرقمي وعملية تحسين أدائه، وتساهم في تحديد آليات تحقيق التصميم الرقمي.

Keywords: digital designs, sustainable.

Abstract: Smart sustainable designs have emerged as one of the influential trends in the new global design practice, because of their thought concerned with the efficient relationship between functional structural systems and their biosphere through the interaction of technologies Digital and its characteristics with sustainable design, to achieve interactive effects in design and achieve the appropriate environment for the health of its occupants, as the process of searching for digital design technologies that achieve efficient performance according to the concepts of the surrounding environment, Being one of the most important future design actions, and therefore our research problem was identified, **Have digital designs been employed in a clear and specific manner to enrich the sustainable design strategy and the effective mechanism in its rules and characteristics and its impact on the design form interacting with the surrounding environment**

The second chapter: focused on two sections as follows: the first section is sustainable digital design and methods of sustainable digital design with a performance orientation,

while the third chapter was the analysis according to the descriptive analytical approach

The fourth chapter reached the most important results, including:

- The case study contributed through the characteristics of the parametric design followed in the design of the building to provide a capacity to design and produce forms characterized by a high degree of dynamism, engineering complexity, flexibility, fluidity and fluidity.
- Design in the elected case allows it to cohesion from the development of the design process and its formal output, and to achieve integration between design and production.

The most important conclusions:

- The trend of digital designs towards including the concept of performance to be a guiding component for digital design and production processes, which makes the most important elements of achieving digital design determined in achieving efficient performance at its levels of performance, environmental, structural and physical effectiveness.

Digital architecture revolves around the duality of (form - performance), during which the digital design process is subject to the influence of two digital forces, modeling and simulation, which makes this duality one of the important characteristics of digital designs, as it combines the process

of generating digital form and the process of improving its performance, and contributes to determining the mechanisms for achieving digital design.

الفصل الأول: الإطار المنهجي

- مشكلة البحث:

يمثل التطور المعرفي الذي سمة الوجود الإنساني وفلسفته من أهم أدوات تشييد البناء التطوري، فلا بد من أن تنتج هذه الفلسفة انعكاساً للفكر الإنساني، فضلاً عن توفير إمكانات جديدة للفكر الفلسفي تجعله قادراً على تخطي ما هو سائد، وتمثل التحولات الكبرى مراحل لارتقاء البشرية في المستوى الثقافي والاجتماعي، ظهور عوالم جديدة للتجربة الإنسانية ووضعاً جديداً للمعرفة والقيم، يجعل منها تحولاً عميقاً في بنية الحضارة ونظامها.

إذ أحدثته الثورة الرقمية الذكية من السمات المميزة لعملية التصميم للعصر الحالي، إذ يعد التغيير نحو تبني الإنموذج الفكري الرقمي الممتزج بأسلوب مستدام وصادق للبيئة من أهم مراحل التقدم الثقافي والتقاني في تاريخ التصميم بما أتاحه من إعادة قراءة لمفاهيمها وتشكيل محدداتها لتلائم متطلبات العصر الجديد ومستجداته، تركز على التطور المعرفي والعلمي ومردوداته التقنية، إذ تمثل التصاميم الرقمية المستدامة حقلاً معرفياً ومفاهيمياً يمتاز بالحيوية والتجدد، تسهم التقانة الرقمية في بنائه وتطويره بمستجداتها من أبحاث وبرامجيات تعد الركائز المهمة للبناء الفكري التصميمي المستدام، وقد ساهمت التصاميم الرقمية في ردف مفهوم التصميمية بما طرحه من مفاهيم فاعلة ومؤثرة في تناعمها مع البيئة المحيطة فضلاً عن ما تمتلكه الرقمنة وتتيحه من إمكانات وتحديات تقانية جديدة ناتجة عن التصاعد المتسارع في تطور برامجيات التصميم الرقمي وما أفرزته من إمكانات في التصميم والبناء خلال العقود الثلاث الأخيرة من جهةٍ أخرى، وهو ما أسهم في إحداث تغييرات مهمة على

مستوى التوجه الفكري التصميمي التي تهدف إلى إعادة تشكيل كلاً من سيرورتي التصميم والإنتاج في التصاميم المستدام، ويتأزر مفهوم الاستدامة والصديق للبيئة في التصميم المعاصر مع تطور التصميم الذي صاحبه التطور وتوظيف التقنيات الذكية في النتاج التصميمي إذ عمل التفاعل بينهما حافزاً للمصممين نحو تقديم صيغة جديدة للتفاعل مع البيئة المحيطة وما تطرحه من تحديات في صياغة العملية التصميمية الذكية وهو ما عده المصمم توجهاً اختزالياً يدعم جوانب أخرى مهمة ومعقدة من التصاميم الرقمية وتصورها الشكلي، لتتم الدعوة إلى إشراك عوامل أخرى لها أهميتها ضمن تصور الشكل التصميمي وانتاجه، أهمها تلك المشتقة من الجوانب البيئية والاجتماعية والثقافية، ومما سبق تبلورت المشكلة البحثية فيمال يلي:هل توظف التصاميم الرقمية الذكية بأسلوب واضح ومحدد لأثرء الاستراتيجية التصميم المستدامة والآلية الفعالة في قواعدها وخصائصها وتأثيره عل الشكل التصميمي المتفاعل مع البيئة المحيطة؟

هدف البحث:

وعلى ضوء المشكلة البحثية، تحدد هدف البحث في الكشف عن مقومات تحقيق الاستدامة في النتاج التصميمي الرقمية الذكية للفضاءات الداخلية المعاصرة ودمجها التصميم مع البيئة المحيطة.

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث فيما يأتي:

- يغني البحث الدارسين في مجال التخصص والتخصصات المناظرة لها بمعلومات معرفية تُساهم في رقد الفكر التصميمي فيما يخص التقنيات التصميم الرقمي الذكية وتعزيز معطياته المستدامة.
- يسهم البحث برقد الشركات الهندسية الخاصة المعنية بالتصاميم الرقمية المستدامة بما يفيد في الخصائص التصميمية وقواعدها وتأثيرها على شكل التصميم.

- يرفد البحث بنتائج تفيد وزارة الإعمار والإسكان والمؤسسات الحكومية العاملة ضمنهما بما يتعلق بالرؤى الاستراتيجية في البنى التصميمية المستقبلية للفضاءات الداخلية الرقمية التي تعزز الفكر التصميمي بما يخدم الجانب التصميمي للسنوات المقبلة.
- تزويد العاملين في المجال بالاستراتيجيات الأساسية التي تعتمد عليها التصاميم الرقمية في تحقيق لغة الاتصال للبيئية المصممة للفضاءات الداخلية.

حدود البحث:

- 1- حدود موضوعية: دور لغة التصميم الرقمية الذكية في استخدام خصائص التصاميم المستدامة في التصميم والفاعلية المؤثرة في قواعد شكل المبنى.
- 2- حدود زمانية: (2002) ^{1*}.
- 3- حدود مكانية: مدينة لندن (London City Hall Building) كونها من التصاميم الرقمية المستدامة

تحديد المصطلحات:

ورد مصطلح التصاميم الرقمية وتقصد منها الباحثة ما سوف يتم تعريفه إجرائياً وحيثما يرد في متن البحث الحالي وكما يأتي:

تعرف الرقمية (لغة): اسم مؤنث منسوب إلى رَقْم، واجهة رقمية: واجهة تسلسلية تسمح بوصل المركبات للحواسيب، لغة رقمية: لغة تُعدُّ خصيصاً طبقاً لقواعد معينة لتستخدم في الحاسبات الإلكترونية كوسيلة للعمل بها. (احمد مختار، 2008، ص130)

وتعرف الرقمية (فلسفياً): هي عبارة عن التغيرات الثقافية التي ينتجها تقدم التكنولوجيا عن طريق شبكة الإنترنت، فهي آلية عمل تكنولوجيا المعلومات في تشكيل الطريقة التي يتفاعل فيها الأفراد، فيكتسب الفرد المعتقدات والمعارف من خلال التكنولوجيا، فهي التكنولوجيا المقنعة التي لا تنتهي، أي بمعنى آخر قدرة

^{1*} تاريخ افتتاح المشروع (مبنى بلدية لندن / London City Hall)

الأشخاص على استخدام أجهزة الحاسوب والخدمات الإلكترونية وقدرة الأفراد على إنجاز أعمالهم الشخصية والوظيفية باستخدام تكنولوجيا المعلومات (علي حسين علي وآخرون، 1999، ص410)

وتعرف الرقمية (اصطلاحاً): هو إيجاد طريقة لنقل البيانات التي تسمح بإيجاد مستوى مميز من الأداء إلى (الكومبيوتر)، إذ تتحول فيها الرموز الرقمية (الثنائية) التي تمثل لغة (الكومبيوتر) (Binary Numbers) بواسطة محول رقمي يدعى (Digital Converter).¹ (Johanna Drucker. P347)

وفي تعريف آخر: هو مصطلح يتعلق بأي شيء مؤلف من نظام تشفيري بوحدات ثنائية، وعادة يشير إلى نظم الشفرة الثنائية الكامنة في (الكومبيوتر)، أو تمثيل قواعد البيانات في شفرات ثنائية. (Gordan, Bob & Maggie. 2005. P215)

وتستخلص الباحثة تعريفها (الإجرائي) للتصميم الرقمي: هي عملية تصميمية منظمة تتحول فيها الأفكار من عالمها الحسي إلى الوجود الفيزيقي، فيكون التصميم ضمن سلسلة من المعالجات الرقمية المستندة إلى قاعدة للبيانات الموقع، بمساعدة برمجيات التصميم الرقمي، وصولاً للناتج التصميمي الذي يحقق العملية التصميمية الرقمية المتفاعلة مع البيئة المحيطة بطريقة ذكية.

تعرف الاستدامة (لغة): "دام الشيء، دوماً ودواماً: ثبت واستمر، واستدام الشيء: دام، استدام الشيء: طلب دوامه" (نبيل عبد السلام هارون، 1994، ص239)، والشيء المستدام "أي العيش الرغيد، دوامه، استمراره، أي استمر وثبت ودام، مصدرها استدام" (مروان العطية، 2012)

وتعرف الاستدامة (اصطلاحاً): "مصطلح بيئي يصف كيفية بقاء النظم الحيوية متنوعة ومنتجة مع مرور الوقت، وتعد القدرة على حفظ نوعية الحياة التي نعيشها على المدى الطويل وهذا بدوره يعتمد على حفظ العالم الطبيعي والاستخدام المسؤول للموارد الطبيعية". (ar.m.wikipedia.org/wiki)

وتعرف أيضاً في ميثاق الأرض*² على أنه: "احترام الطبيعة، والحقوق العالمية، والعدالة الاقتصادية، وثقافة السلام" (The Earth Charter Initiative. 2009. P158)

ويعرف التصميم المستدام (اصطلاحياً): (تبني عملية تصميم وتشكيل الفضاء بأسلوب متكامل مع البيئة المشيدة والبيئة الطبيعية بأهداف تصميمية تحاكي التكامل البيئي وتوازن بين مدخلات ومخرجات التصميم). (ندى صبحي عبد المجيد. 2018. ص25)

وتستخلص الباحثة تعريفها (الإجرائي): وهو التصميم الذي يشكل بيئة متجانسة مع الموقع ويتوافق مع تقييم جودة البيئة الداخلية والمعايير العالمية للاستدامة لتوفير بيئة صحية مناسبة تسهم بصورة مشتركة في تعزيز الطريقة التي تسمح للآخرين سد احتياجاتهم في الحاضر والمستقبل ويكون تصميم متجانساً مع المحيط.

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول: التصميم الرقمي المستدام:

2-1-1 مفهوم التصميم الرقمية:

أشارت الدراسات إلى تزايد أهمية التصميم الرقمي الذكية في تطور التصميم منذ عقد التسعينيات من القرن العشرين، فهو من أبرز القضايا المؤثرة ضمن الطروحات المعاصرة في النظرية والتصميم والعمارة إذ يسعى إلى إعادة النظر في أغلب الأنماط الفكرية الأساسية للتصاميم في ضوءها.

وإن النظر إلى التصميم بوصفه نتاجاً لعملية كشف (unveiling) أو إعادة اكتشاف (rediscovery)، ليتحدد مفهوم التصميم لديه في نوع من الرجوع إلى أشياء موجودة يتم رؤيتها من منظور مختلف، وقد أمكن التمييز بين موقفين تجاه دور الحاسوب في التصميم يستند الموقف الأكثر شيوعاً على اعتبار الحاسوب أداة

*ميثاق الأرض: عقد هذا الميثاق للاستجابة الكافة والشاملة للدعوة إلى حل السبل الجذرية لانعدام الأمن والصراع العنيف في أفريقيا. وأمل إن يتم اعتماد الميثاق وتأييده على أوسع نطاق ممكن، بحيث يصبح مثل الإعلان العالمي لحقوق الإنسان، ميثاق الأرض الدولية. في 4 أكتوبر 2000

متطورة لتشغيل برامج تجعل بإمكان المصممين إنتاج أشكال متطورة والتحكم جيداً بتصورها، وبرغم ما تحققه هذه الأداة من تحسين على طبيعة التصميم التي تنتجها، إلا أنه لا يعد ضرورياً الدخول في تفاصيل عملياتها الداخلية، أما الموقف الآخر فيرى بعدم إمكان تجنب الدخول في عالم البرمجة إذا ما أُريد تحقيق استخدام مبدع فعلاً للحاسوب، فيدفع هذا التوجه نحو ضرورة استكشاف ما يمكن إدخاله من تقنيات البرمجة (scripting) ضمن التصميم، وبما يؤكد أهمية اعتبار الذكاء الرقمي ليس مجرد امتداد للعقل، بل شريك في عملية التصميم ذي أساليب وقدرات مختلفة للتفكير، فهو بمثابة "الأخر other" بالنسبة للعقل البشري وليس مرآة له، ويتفق الموقف الثاني مع حقيقة أن الحوسبة قد دخلت في عملية التصميم بشكل "حوار بين شريكين"، إذ تتحقق "مساعدة الحاسوب" في التصميم من خلال تبني توجه يحول الحاسوب من "آلة مساعدة" إلى "بيئة ذكية" (Menges, 2011, p: 78-85) (Tagliabue 2006, p.vii-viii, ix). ويعمل نمط التصميم الرقمي على إيجاد نتائج جديد باستخدام نمذجة الحاسوب وعمليات البرمجة والمحاكاة والتخيل في إبداع أشكال افتراضية وإنشاءات مادية، في إشارة إلى جوانب التصميم المتعلقة بـ (التقانات الرقمية، والغلاف الرقمي)، نتج عن ذلك انتشار واسع لنتائج شكلية جديدة لما يوصف بـ "التصميم اللاقياسية" التي تهتم بالخطوط المنحنية، والتعبيرية، وإبراز دور التقانة في المجتمع، ولا تتضمن هذه التصميم المبتكرة رقمياً استخدام مواد فعلية بل تعتمد على مجموعة من الأعداد المخزونة بصيغة (الكترومغناطيسية) تستخدم لابتكار التمثيلات والمحاكاة التي تطابق أدائية المواد والتخطيط في الأعمال المبنية. تتيح هذه التصميم القدرة لابتكار مدى متنوع من الأشكال المعقدة وذلك باستخدام البرمجة والخوارزميات الحواسيب (Kolarevic 2003, p.3)، وأن التصميم الرقمي هو التوجهات المختلفة للتصميم المعاصر التي تُستخدم ضمنها الوسائط الرقمية، ليس كأداة إظهار للتجسيد المادي فقط، بل كأداة توليدية لاشتقاق الشكل وتحولاته أيضاً، من خلال "عمليات مسندة حواسيباً". ويشير إلى أن التصميم تعيد قولبة ذاتها، ليغدو جانب منها تقصي تجريبي للهندسيات

الطوبولوجية، وجانب آخر هو تنسيق حوسبي للإنتاج الروبوتي للمواد، وآخر هو نحت حركي توليدي للفضاء (Kolarevic 2000, p. 251). وقد تبلورت بوصفها نمطاً جديداً من التصميم ينتج عبر الجمع بين المؤثرات التصميم الجديدة والتقانة الرقمية، مشيراً إلى كونها تشير إلى (أداة، أو نظرية، أو حقبة جديدة، أو ثورة)؛ فهي أداة تعكس تأثير التقانة الرقمية على الفكر التصميمي ومنهجيته وعلى النظرية الفضائية، وهي (نظرية) تساعد الفكر التصميمي في إعادة تعريف وهيكل المفاهيم الفضائية ضمن العالم الفيزيائي، لتظهر "نظرية الرقمنة" التي تُدخلنا، بفعل تغييرها لمناهج التصميم ونظريات الفضاء، إلى (حقبة جديدة) لها تأثير كبير على التصميم وعلى منظومة القيم والجماليات الجديدة؛ وهو ما يجعل منها (ثورة) تغير تاريخ الإنسانية ونمط الحياة (Liu 2006, p.2).

ترتبط التصميم المعاصرة مع التقانات الرقمية الجديدة، إذ الدخول التصاميم الذكية ضمن عملية التصميم ما يمكنه أحد أبرز التطورات المهمة في التصميم منذ حركة الحداثة، وعلى التصميم أن تستكشف التقانة الرقمية بوصفها المكون الأساس التصاميم المعاصرة، وكيفية تأثيرها في مفهوم التصميم المعاصر وفي عملية البناء، من أجل تطوير عمارة تعكس وتستجيب إلى مفاهيم المجتمع الرقمي (Glynn 2005, p.14).

يتضمنه من إمكانيات يطرحها التصاميم الرقمية الذكية فيما يتعلق بتصوير وتجسيم وتنظيم الهندسيات المعقدة الاستثنائية التي يصعب تخيلها وحلها بدونه، ويمثل مفهوم التعقيد جوهر الثقافة الرقمية، والسمة المميزة لتطور التصميم الرقمي، إذ يتعلق بمحتوى التصميم (القرارات التصميمية) والإنشاء (مدخلات عملية التصنيع)، وقد تم تعزيز دوره في التصميم وتحسينه بشكل كبير عبر إدخال الفضاء الافتراضي والنمذجة ثلاثية الأبعاد، فضلاً عن توظيف برامجيات الحاسوب نحو توليد وتنظيم السطوح المعقدة، وهو ما مهد لظهور مفهوم الشكل الحر، إلى جانب ذلك، تولّد سيولة الحركة في عالم المعلومات انطباعاً بالاستواء المضاد للعمق التاريخي، ونموذجاً

لإغفال الذاكرة والتأريخ، فالمشهد التقني الجديد غير مبالٍ بسيل الزمن والتغيرات التاريخية التي يجلبها معه، كما لو أنه مشهد يعوم في حاضرٍ وأن هدف أي وسط أو تقانة هو ما يتحقق من تغير في المقياس والسرعة والنسق داخل الحياة الإنسانية.

2-1-2 التصميم الذكي:

تعد أحد أبرز مظاهر الألفية الجديدة ونسمع عن دراسات لتطوير هذه النوعية من التصميم التي تعتمد على فكرة استخدام الأساليب والتكنولوجيا الحديثة في تطوير تقنيات التصميمية ووظيفتها بطريقة تلائم العصر لخدمة المستخدم وعملت على رفع كفاءة وظيفة التصميمية في العديد من المجالات منها (التدفئة، الأمن، الإضاءة، المحافظة على البيئة)، وتعد أنظمة إدارتها وتشغيلها بهدف الاقتصاد في الطاقة المستعملة وفي تشغيلها، بحيث تتفاعل الآليات والتقنيات مع المستخدمين، وتمثل علاقة الإنسان بالكون أحد الرواسم الأساسية، ربما أهمها، التي تصيغ الحياة والحضارة على وجه الأرض خلال العقود الثلاثة الأخيرة، كان للتقدم التقني الحاصل آثاره الانقلابية على حياتنا المعاصرة، بدءاً من إرساء نظام بالغ التعقيد لشبكات المعلومات الكونية، وانتهاء بالنظريات العلمية التي تفسر وترى الكون من منظور هو بالتأكيد مخالف ومتطور للتصورات السابقة (العمارة الذكية ، 2004)، دخول التكنولوجيا في التفاصيل البسيطة غطى كافة جوانب الحياة فكان له أكبر الأثر على ضرورة توافق التصميم مع السباق التكنولوجي وأدى ذلك إلى تقديم حلول غير تقليدية اعتمدت على قدرات المصمم الإبداعية وقدرته على تطويع استخدامات التكنولوجيا بدءاً من مرحلة عملية إنتاج التصميم حتى المنتج النهائي وكذلك المرحلة التشغيلية للتصميم وتتمثل أحد الإسهامات الأساسية للتكنولوجيا استخدام الكمبيوتر خلال مراحل التصميم والإخراج من خلال الواقع الافتراضي (Virtual Reality)، حيث صار الآن بالإمكان تمثيل بناء كامل، وخلق جو محاكٍ لكافة الظروف والاحتمالات الممكنة، مما يحقق معايشة كاملة لتجربة حسية لا ينقصها سوى أن تكون حقيقية، وأن جميع ما سبق هو مجرد مظاهر لطريقة مختلفة في التفكير التصميمي كان من ورائه النضج

والتطور لمستخدم المنتج التصميمي نفسه، وكننتيجة لاستحداث سمة جديدة مميزة لطبيعة الحياة الآن . وكان ذلك من ضمن عوامل ظهور ما يسمى بالعمارة الذكية وقد ظهر الاهتمام بهذا المجال في بداية الثمانينات من القرن العشرين عندما ظهرت العديد من الأبحاث حول نظم إدارة الأبحاث بالطرق الميكانيكية، فان المباني الذكية في ابتكاراتها التكنولوجية مع إدارة ماهرة أيضا، وهي المباني التي تدار جميع خدماتها بالأنظمة الرقمية(الطحان , لورانس .د.ت . ص14)

وتهدف إلى التحكم الالكتروني بالممتلكات بما يدعم الاستجابة الذاتية للمتغيرات البيئية وتلبية رغبات المستخدمين دون الحاجة إلى التدخل الإنساني المباشر، أدى انجراف العالم أعقاب الثورة الصناعية في القرن الماضي وما تبعها من تطور الآلة إلى الاعتماد الكلي على الصناعة في مجال علوم ومواد البناء , وهذا بدوره أدى إلى الاعتماد على النفط كمصدر للطاقة مما جعل البشر تستنزف هذا المصدر بشكل كبير وتعتمد عليه بشكل رئيسي في تسيير الأمور الحياتية، مما أدى إلى نشوء أزمة في الطاقة في عام 1973م. من القرن الماضي وكانت نقطة تحول في عملية البناء والتصميم حيث بدأت تظهر اتجاهات تهتم بمجال الطاقة وبمجال البيئة ومكافحة التلوث، لذا كان البحث في كيفية توفير الطاقة هو من المواضيع المهمة في عصرنا الحديث , حيث ان مصادر الطاقة التقليدية باتت تشكل خطرا شديدا على البشرية , هذا بالإضافة إلى ان هذه المصادر محدودة وفي طريقها إلى الزوال , ان المفهوم البيئي للتصميم يسعى إلى المساهمة في الجهد الإقليمي والدولي للحد من التأثيرات السلبية الناتجة عن استخدام موارد لطاقة التقليدية مثل ارتفاع معدلات انبعاث غاز ثاني أكسيد الكربون والتي تؤدي إلى تدفئة سطح الأرض , هذا بالإضافة إلى التغيرات المناخية والتقلبات الجوية السلبية والخروقات في طبقة الاوزون التي يعاني منها كوكب الأرض (سيمون دريسين، 2019.ص411)

لم تعد هذه القضايا مشكلة محلية أم إقليمية , بل أصبحت شانا عالميا , يحتاج إلى تضافر الجهود لمواجهة الأخطار التي قد يحملها المستقبل، ونتيجة لتلك الأزمات نتج

عنها عدة توجهات فكرية منها ما يسمى باتجاه الحداثة . كما ظهرت اتجاهات ترفض الصناعة وتنادي بالعودة إلى الطبيعة العمارة المستدامة , واتجاهات تدعم التقنيات الحديثة في العمارة المتأخرة والعمارة وأصبحت تشكل مدارس فكرية تخرج رواد في تلك المجالات.

3-1-2 أهمية التصميم الذكي

تتلخص أهمية العمارة الذكية فيما يلي :

- 1- تعزيز الاستخدام وتزويد من كفاءة استخدام المنظومة التصميمية .
- 2- تقليل الضغط على موارد الطاقة الطبيعية غير المتجددة
- وان الظروف التي أدت إلى قيام التصميم الذكي تتلخص فيما يلي:
- 1- خفض الإنتاج .
- 2- ترسيخ أنظمة الأمن والسلامة .
- 3- أنظمة الاتصال بين الإنسان والمنزل (المكان) الذي يستخدمه . (مجموعة كتاب،

(2017ص201)

وان مراحل التي مرت بها التصميم الذكي والتي كانت بعدة أجيال ونبينها فيما يلي:

- 1- التصاميم المؤتمتة
- 2- التصاميم المستجيبة .
- 3- التصاميم الفعالة .

تعني التصاميم المؤتمتة هو التحكم في عناصر التصميمية وكان هذا الجيل من عام 1981 لغاية 1985 وهو الجيل الأول , ظهرت أولى الأنظمة المؤتمتة في ستينيات القرن الماضي وكانت عبارة عن لوحات مفاتيح مبرمجة ويتم التحكم فيها من على بعد وهي مجهزة بشاشة لكل جهاز للتحكم في بعض تجهيزات التصميم، وفي السبعينيات بدأت هذه الأجهزة في الاتصال مع بعضها تدريجيا في شبكات لتكوين أنظمة مؤتمتة ثم شهدت بداية الثمانينيات ظهور مصطلح التصاميم الذكية

ليصف التصاميم التي استطاعت توظيف تكنولوجيا المعلومات وتمكين المستخدم من التحكم في البيئة الداخلية للمبنى ودعم متطلبات الأمن وقد تطورت أنظمة وتقنيات التنفيذ تطوراً كبيراً بعد استخدام مواد التنفيذ الحديثة كالأسمنت والألمنيوم والبلاستيك وغيرها وأصبحت المدن مزدهمة بالتصاميم المختلفة الوظائف والهيئات والارتفاعات كما ساهم تطور الأنظمة الهندسية والخدمات مثل أنظمة الكهرباء والهاتف وشبكات المياه في تغيير الشكل التصميمي والمعماري على حدٍ سواء، وشهدت الحقبة الأخيرة من القرن العشرين ثورة في تقنيات الحاسوب وأنظمة المعلومات والاتصالات أثرت في الأنشطة الحياتية للإنسان وارتبط العديد من نشاط الإنسان اليومي بهذه التقنيات الإلكترونية بصورة أو بأخرى ظهرت تأثيرها على تصميم المسكن وظهر جيل من المساكن يستخدم هذه التقنيات لتنظيم العلاقة بين الأنظمة المختلفة المستخدمة في المسكن يتحكم فيها عقل مركزي (جهاز الحاسوب). العقيل. (عبد الله محمد، 2005، ص115)

2-1-2 التصميم الرقمي الذكية المستدام³ (SDD):

تمتلك القضايا البيئية على الدوام تأثيراً ملحوظاً على المباني بمختلف المستويات، فقد أصبح مصطلح الاستدامة مفردة شائعة ومهمة خلال العقدين الأخيرين، إذ تؤثر تغييراً في التوجهات العامة نحو البيئة واستهلاك الطاقة، تضمنت التأكيد على مصادر الطاقة المتجددة وتحديد استهلاك المصادر الطبيعية، والذي يدفع باتجاه استكشاف تقانات جديدة لإيجاد الحلول الملائمة، فضلاً عن بلورة مفهوم تصميمي جديد هو "التصميم المستدام".

يمثل التصميم المستدام فلسفة لتصميم البيئة المبنية والخدمات عبر التكامل مع مبادئ الاستدامة البيئية والاقتصادية والاجتماعية. فقد ظهر بوصفه رد فعل تجاه الأزمات البيئية العالمية وتلف المنظومات البيئية وفقدان التنوع البيولوجي ونضوب الموارد الطبيعية، فضلاً عن النمو المتسارع للأنشطة الاقتصادية والكثافات السكانية، فضلاً عن كونه يعمل على تطوير تقانات جديدة بهدف تصحيح التوازن بين البيئة

³. التصميم الرقمي المستدام Sustainable-Digital Design .

والمستخدمين، وفي مجال التصميم، يتضمن مفهوم الاستدامة الإشارة إلى معنى الإحياء والبقاء و" فعل الكثير بأقل الوسائل"، وان التصميم المستدام يتصف بتصاميم وأبنية خلاقة تكون لها طاقة فعالة، وبيئة صحية ومريحة، ومرونة في الاستخدام، ومصممة لمدى زمني طويل، مشيراً إلى أهمية مفاهيم "التكيف والطاقة الكامنة" ضمن اعتبارات تصميم العمارة المستدامة وتأثيرها على استراتيجيات توليد الهيئة والشكل(www.fosterandpartners.com)

تضمن تحقيق التصميم المستدام خلال العقدین الأخيرین توظيفاً لإمكانات التصميم الرقمي والتقانة الرقمية في تحقيق تصاميم أكثر تكاملاً مع البيئة البيئية المحيطة، وإلى جانب الاستخدام الكفوء للموارد، يتطلب التصميم المستدام التحسين المستمر لكفاءة عمليتي التصميم والإنشاء، ليتحدد توظيف الفكر البيئي في التصميم المعاصرة ضمن موقفين يشير الأول إلى تحقيق الاستدامة البيئية بوصفها المحرك الذي يقود الممارسة التصميمية وتؤكد أهمية أخذ التأثير البيئي التصميم بالاعتبار، حيث تهتم بتحقيق التوازن وتكامل مكونات النظم والعمليات الطبيعية من أجل تقليل التأثير السلبي على البيئة المحيطة. ويشير الموقف الثاني إلى تحقيق الاستدامة التقنية من خلال استخدام الابتكارات والنظم الهندسية الذكية (Mohamed 2012 , p.241-242)

وفي ضوء ذلك يتبنى البحث موقفاً يجمع بين إتجاهي الإستدامة (البيئية والتقانية) إذ يؤكد أهمية دور التطور والتقدم التقاني الرقمي في تغيير العلاقة بين التقنية والمطالب البيئية، فضلاً عن تحقيق الاستدامة من خلال الجمع بين الابتكار التقاني الرقمي والتصاميم الذكية والجوانب البيئية المتناغمة مع البيئة من خلال توظيف التصميم الرقمي الذكية في تطوير عملية التصميم المستدام.

المبحث الثاني: مناهج التصميم الرقمي المستدام ذو التوجه الادائي:

1-2-2 خصائص عملية التصميم الرقمي المستدام:

غيرت التقنية الرقمية من كيفية تصور وتصميم وانتاج الأبنية، إذ يفتح الإمكان التوليدي والإبداعي للوسائط الرقمية أبعاداً جديدة في التصميم المستدام، وبعد أن كانت مفاهيم القياسي والمعياري جزءاً من منطق ثقافي متأصل يكمن وراء الفكر والإجراءات الأساسية لفكرنا التصميمي ومناهجنا التصميمية، وسواء في شكل التعبير العددي أو في تجسيد المنظومة الانتاجية، فإن هذه المفاهيم الراسخة تنشر ما يمكن تسميته بمنطق التكرار (logic of repetition)، الذي يتضمن تركيبة منطقية هي الوحدة القياسية (الموديول module) وهي وحدة شكلية تتولد عبر إعادة الانتاج والتكرار وضمن النظام المعياري الذي يعد أمراً أساسياً في عصر التصنيع الممكن (Oxman, 2006, p:232)، ويعد التصميم الرقمي مفهوماً ثورياً بفضل قدرته على تقديم بدائل ذات معنى ضمن منطق التكرار ، وأن انتاج الأبنية التي كانت تستند إلى تجسيد الرسوم الورقية أصبحت الآن تنجز من خلال المعلومات الرقمية، ضمن مفهوم التصميم ذو الوسائط الرقمية (digitally mediated design) الذي تتسم فيه التصميم بمستويات عالية من التعقيد، وتكون ذات استجابة أكثر مرونة وحساسية نحو المتطلبات السياقية والتعبيرية، فضلاً عن قدرة النماذج الرقمية على الربط بين التصميم والتجسيد المادي حتى في مراحل التصميم الفكري (Menges, 2008, p.2)، وأشارت الدراسات إلى خضوع الخصائص الشكلية الجديدة الناتجة عن التصميم الرقمي لتأثير الوسائل الحوسبية للبرامجيات الحالية التي تدعم أنماطاً متقدمة من توليد الشكل تتفاوت من حيث الهندسيات المعقدة والطوبولوجية، والذي يمكنه التحفيز نحو التنوع والاختلاف الشكلي، بديلاً لاستراتيجيات تصميم التهجين والتجميع والتحويل، إذ يؤكد التصميم في عقد التسعينيات على الجوانب الأدائية والمادية وعلى إنتاج هندسيات معقدة طوبولوجياً، وبذلك بدأ الشكل التطوري يحل بديلاً للتعقيد

والتناقض، حيث يعكس الاهتمام المعاصر بالتصميم الأدائي وفن البناء والهندسة الطوبولوجية والتعبير المادي والتأثير البيئي، إذ شهدت النظرية ومناهج التصميم الرقمي خلال هذه الفترة حالة من التطور المتسارع، وأوضحت الدراسات إلى ضرورة تمييز الاختلاف بين مفهومي الحوسبة (computation) والحاسوبية (computerization) اللذان يعدان من أهم مرجعيات تحديد خصائص عملية التصميم، فبينما يشير الأول إلى إجراء حسابي لتحديد شيء ما بواسطة مناهج رياضية أو منطقية، فإن الثاني يدل على فعل إدخال ومعالجة وخرن المعلومات في الحاسوب أو منظومة الحاسوب، ويتعلق بالأتمتة والمكننة والرقمية لكيونات أو عمليات سبق إدراكها وتحديدها وتعريفها جيداً، وفي التصميم فإن هنالك كيونات أو عمليات يتم تصورهما في ذهن المصمم ثم إدخالها ومعالجتها وخرنهما على نظام الحاسوب، وبعبارة أخرى الحوسبة تدور حول نقص العمليات غير المحددة وغير الواضحة والتي لم تعرف جيداً، وبسبب طبيعتها الاستكشافية تهدف الحوسبة إلى محاكاة أو توسيع الذكاء الإنساني (human intellect) ويتضمن التصميم الحوسبي (Computational Design) فرصة هائلة وتحدياً ملفتاً للنظر بالنسبة إلى التصميم والمجالات التصميمية المتعلقة بالتصاميم المتناغمة كلاً مع بيئتها، وغالباً ما يفهم هذا التحدي على أنه مجرد طبيعة تقنية تجعل التصميم الحوسبي يتطلب مهارات البرمجة والتي لا تسهم في صياغة أي جزء من تعليم هذا المجال ومن ذخيرته، ولكن التحدي الحقيقي ليس في البراعة والتمكن من تقنيات التصميم الحوسبي، وإنما في ثقافة acculturating حالة من الفكر التصميمي الحوسبي التي تعمل على التأزر مع المنظومة الطبيعية، وإن الحالة السائدة اليوم لاستعمال الحاسوب في التصميم هي الحاسوبية computerization ضمن كيونات أو معالجات مسبقة التصور في ذهن المصمم، يتم إدخالها ومعالجتها وخرنهما على نظام الحاسوب (Menges,2011,p:8)(Tagliabue,2006, p:xi).

2-2-2 التصميم الرقمي المستدام ذو التوجه الأدائي⁴(PSDD):

وان التصاميم المستدامة ذات التوجه الأدائية بوصفها إحدى التوجهات الرئيسية للعمارة الرقمية المعاصرة التي تجعل من أداء المبنى مبدأ تصميمياً موجهاً، تتحدد على أساسه مجموعة من الأولويات التي يتمحور حولها التصميم العماري ويوظف التقانات الرقمية للمحاكاة الكمية والنوعية ذات التوجه الأدائي في بلورة توجه شمولي جديد لتصميم البيئة المبنية، وبذلك فهو يؤكد على أن العمارة الرقمية ذات التوجه الأدائي هي استجابة لظهور قضية الاستدامة متزامنة مع التقانة الرقمية، وفي سياق التصميم على أساس المحاكاة وعلى أساس المعلومات، فأن ظهور أنموذج التصميم ذو التوجه الأدائي يتسع ليشمل مجالات بيئية واقتصادية واجتماعية وثقافية وتقنية، تشكل بدورها قوى تفقد العمليات الديناميكية غير المرئية والتي يتم صياغتها شكلياً لتؤلف السياق الفيزيائي للتصميم، كون التصاميم اليوم تمتلك الوسائل لإظهار وتصيير القوى الديناميكية المؤثرة على الفضاء وإدخال البعد الزمني في سيرورات الصياغة المفاهيمية للشكل التصميمي (Kolarevic 2005, p.195) (Kolarevic 2003a, p.24).

ويتضمنه مفهوم الأدائية (Performative) في التصميم الرقمي من الجمع بين توليد وتحويل الإنموذج الشكلي ودعمه التقييم التحليلي للأداء البيئي المستند على محاكاة الظروف الفيزيائية (البيئية منها والإنشائية)، وبذلك يجمع مفهوم "التصميم الأدائي" عمليات المحاكاة التقييمية مع النماذج الرقمية لتوليد الشكل وتعديله، التي تمحورت حول العمل على تطوير نظم مادية أدائية تقوم على العلاقة ما بين الخصائص المادية والسلوك، وسيرورات التنظيم الذاتي، ومحددات التصنيع ومنطقيات التجميع، فضلاً عن الإمكان الأدائي، وقد تبلور عن هذا العمل توجه تصميمي ذو منحى أدائي يستند إلى التفاعل ورد الفعل ما بين عناصر المنظومات المادية (وتمثلها البيئة المبنية) في تبادلها الطاقة والمادة والمعلومات مع البيئة المحيطة، لينتج الشكل عن سيرورات التنظيم الذاتي، كما ويتضمن هذا المنهج نشوء

⁴التصميم الرقمي المستدام بتوجه أدائي Performativ-Oriented Sustainable Digital Design.

التشكيلات المادية من الاسترجاع ما بين القدرات والمحددات الداخلية للمنظومة المادية وبيئتها المحيطة، لتتطور من خلالها مورفولوجيا الشكل (Oxman 2008, p.90-91)(Hensel&Menges 2009, p.3).

وان التصميم مع تقدم التقانات الرقمية وتطورها، يتضمن أداء الشكل جانبيين: جانب يهتم بالتصور ذي الإسناد الصوري، وآخر يهتم بالجانب الوظيفي من الشكل التصميمي، ويرجع ذلك إلى امتلاك التصميم الرقمية لوسائل أكثر تعقيداً للتعبير والانتاج، حفزت المصممين على الاهتمام بتجسيد إمكانات الحوسبة في التصميم والاهتمام بالخواص الشكلية والبصرية وتجريب أشكال جديدة وغريبة ومعقدة، وإسنادها إلى نتاج الإمكانيات التقنية في تشكيل الخواص البصرية، مهملين الجوانب الأخرى من التصميم، دفع ذلك بالعديد من النقاد إلى الإشارة بأن التجارب الجديدة للتصاميم الرقمية تعكس توجهها اختزالياً يستثني جوانب معقدة من التصور الشكلي معتمداً على بارامترات محدودة، مؤكدين ضرورة توظيف عوامل أو متغيرات أخرى في بلورة تصور للشكل التصميم الرقمي وصنعه، أهمها تلك المشتقة من الجوانب البيئية والبرامجية. نجد هذا التوجه الاختزالي متجسداً في الأعمال التي تطرح خلالها مستوى جديداً من الحرية الشكلية، ويعلن رفضه لتوجه عمارة الحداثة الذي يجعل الشكل نتاجاً للوظيفة إذ يصفه بأنه "منطق ميكانيكي اختزالي، يعتمد على الجوانب النفعية دون أن يحدد بالضرورة تعقيد الشكل بوصفه نتاجاً ثقافياً واجتماعياً وسياسياً". وتستند على الاهتمام بالخصائص البصرية التي تنقسم التوجه الأدائي في الخطاب التصميمي المعاصر لمجموعتين تهتم الأولى بتفسير الأداء ضمن مصطلحات الكفاءة الطاقة والإنشاء، في حين تهتم الثانية بالبحث عن أسلوب تؤدي به المفاهيم الفلسفية للتصميم (Picon 2012, p.16)(Grobman 2012, p5).

نخلص مما سبق إلى أن توجه "التصميم ذو التوجه الأدائي" لا يقتصر على التفسير التقني والوظيفي للأداء، إذ يتضمن الإشارة إلى الأداء بوصفه منهجاً لإبداع الشكل التصميمي يؤكد ترابط الجوانب التقنية والجمالية في بلورة منطق جديد لبناء

الشكل الرقمي المستدام من خلال تأكيد التكامل بين التوجهات الوظيفية والتشكيلية، وبما يجعل من الشكل نتاجاً للانتفاع التقني، ذا جوانب بيئية ورمزية وإدراكية وسلوكية تجعله أكثر دقةً ومرونةً وتحرراً، مما أدى تحول الخطاب النظري والممارسة العملية من البحث في ماهية التصميم إلى البحث فيما يفعله، إلى محور التصاميم الرقمية المعاصرة حول مفهوم الأداء وظهور طرق جديدة لتصوير التصاميم وإنتاجها، فإن مفهوم التصميم ذو التوجه الأدائي للشكل بما يتعدى الاهتمام بالابتكار الشكلي وتطور التقانات الرقمية وانتشارها، إلى تأكيد دور الأداء في عملية تصميم الشكل وتوليده ودعمه وظيفياً.

3-2-2 منهج محاكاة الطبيعة Bio-Tech Method:

وهو توجه تصميمي شامل ذي استرجاع متواصل بين عمليتي التصميم والانتاج كما ويمتاز بكونه متعدد المجالات وذو أساس شبكي، فهو تصميم تكاملي ذي عملية تشاركية لتحقيق أعلى مستوى أداء ممكن. وان أساس هذا التصميم هو "النمط الافتراضي virtual prototype" وهو وسائط تواصلية وتصميمية معاً، إذ يشير مصطلح (Biomimetic) إلى استكشاف الأشكال والهيئات والترابطات والخصائص البيولوجية في العالم الطبيعي، فيعد مصطلح تقني يستخدم ضمن السعي العلمي في مجالات علم الأحياء والكيمياء الإحيائية نحو تقصي خصائص الكائنات العضوية والمنظومات الطبيعية، بهدف إعادة ابتكارها في منتجات صناعية وطبية وبيولوجية، وفي العمارة فإن المثال الأشهر هو القصر الكرستالي الذي أستلهم جوزيف باكستن لبنائه من زنبقة الماء تركيبها الإنشائي المميز، ان لمحاكاة الطبيعة عدة توجهات بصرية، إنشائية، ميكانيكية، كيميائية، وجزئية، ولا يهتم المنهج بجعل لتصميم مشابهة للطبيعة قدر اهتمامه بجعل الفريق التصميم شاملاً لاختصاصات متعددة بغية تحقيق هدفه". ويمكن تحديد اتجاهين لمنهج محاكاة الطبيعة أثرا على النتاج التصميمي:

أولاً: التوجه على أساس المشكلة Design-Based Approach:

والتي توصف بـ "Design looking to Biology"، كما ويوصف بأنه اتجاه يتم خلاله تحديد المشكلة التصميمية وتحديد الأهداف والمؤشرات Parameters، ثم البحث عن الحلول والطرق التي تعالج بها الكائنات العضوية أو النظم البيئية مثل هذه المشكلة. يتضمن حل المشكلة المطابقة بين المماثلات البيولوجية والمشاكل التصميمية التي حددها المصمم. ومثال ذلك تصميم (السيارة الالكترونية Bionic Car) الذي تضمن تحسينات لرفع كفاءة استخدام الطاقة والمواد دون تغيير مفهوم السيارة ولا يحتاج ذلك أكثر من نقل المعرفة البيولوجية إلى إعدادات التصميم الإنساني، حيث يتم محاكاة الجوانب الشكلية والميكانيكية للكائن العضوي (Zari 2007, p.2).

ثانياً: التوجه على أساس الحل Solution-Based Approach:

وفيه يتأثر فعل التصميم بعلم الأحياء (Biology influencing Design)، مما يؤكد على أهمية المعرفة التخصصية البيولوجية في تشخيص (خاصية أو سلوك أو وظيفة) معينة في الكائن العضوي أو المنظومة البيئية ثم نقله إلى عملية التصميم ومثاله هو التحليل الإنشائي لزهرة اللوتس وتحويله إلى ابتكارات تصميمية لتنفيذ مبان نظيفة ذاتياً، ويؤشر التوجهان إلى ثلاث مستويات للفعل التصميمي (المنظومة البيئية والعملية والشكل)، وتظهر أن "محاكاة الطبيعة" هي أداة لزيادة القدرة المتجددة للبيئة المبنية، بما يسمح بتوظيفها كمنهج لتحقيق الاستدامة (Zari 2007, p.3)، واطهر التطور في تقانة الحاسوب وبرامجيته الفرصة للكشف الكامل عن إمكانات ومنافع المبادئ البيئية الموجودة في الطبيعة، وتطبيقها في عملية التصميم العماري، في محاولة لإنتاج بيئة متجددة أكثر استدامة، وكان لظهور برامجيات واليات محاكاة الجوانب المختلفة لسلوك الأبنية دوراً بإدخال مناهج تطويرية لتحقيق الامثلية في "الأداء" (optimizing performance)، ومن أهم الأنماط التي ساعدت في ذلك

هي "الخوارزميات الجينية Genetic Algorithms" التي ساعدت في محاكاة التطور الطبيعي وفي انتاج البرامجيات شبه المؤتمتة، فأن محاكاة الطبيعة ان للأخيرة ثلاثة أنماط (Benyus 2002, p.1-2):

1. مناهج التصنيع الطبيعية.
 2. الآليات والبنى (الهياكل) الموجودة في الطبيعة.
 3. المبادئ التنظيمية في السلوك الاجتماعي للحيوانات.
- وأن أهمية مزج التقنية مع الطبيعة من خلال تكامل البيئة المستدامة مع الابتكار التقني، والتوجهات الجديدة لعلم الجينات، والمواد الإحيائية Biomaterials. فقد ساعدت قوة تقانة الحوسبة على محاكاة انساق التجميعات ذاتية التنظيم للكائنات العضوية، مما يساعد في تحديد انموذج فكري جديد يتضمن الانتقال من محاكاة الماكنة إلى محاكاة الكائن العضوي. (Aby,2001,p:65).

تساعد تقانة وبرامجيات التصميم الحوسبي ضمن هذه المنهج في تبني بعض المبادئ البيولوجية وإدخالها ضمن عملية التصميم. وتظهر هذه المبادئ بعضا من خصائص التصميم المورفو-ايكولوجي لتصبح بمثابة معايير تحليلية لتقصي آليات تحقيق الاستدامة في التصميم الحوسبي، واهم هذه المبادئ هي:

1. التكيف Adaptation : يمثل التكيف إحدى الوسائل التي تستجيب بها المنظومات البيولوجية نحو التغيرات البيئية من خلال تغيير السلوك أو الجينات. وتمتاز بالتعقيد واللاخطية، وتوصف بأنها "عملية عشوائية stochastic process" هي عكس الحتمية التي تكرر نفس الناتج كل مرة، وبذلك تصبح إحدى استراتيجيات التطوير في الهندسة والعمارة والتصميم. ومن المهم ان يمتص التصميم التغيرات في البيئة والمتطلبات التصميمية وذلك عبر إعادة نمذجة هندسية تعديلية قادرة على إعادة تنظيم العلاقات الهندسية خلال التعديل. وتهدف الحوسبة الكشف عن سلوك المنظومة المادية وليس مجرد التركيز على هيئتها. فالمنظومة المادية هي :

التبادل المعقد بين المادية والشكل والإنشاء والفضاء، والعمليات المترابطة من الانتاج والتجميع، وتعددية التأثيرات الأدائية الناتجة من التفاعل مع المؤثرات والقوى البيئية.

2. **المواد كمنظومة material as system** : الاهتمام بتحسين المنظومة البيئية التي تستخدم الطاقة والمواد بأسلوب يحقق لها حالة أفضل من الامتثال للتناغم مع تغيرات البيئة.

3. **التطور Evolution** : تهدف العمارة التطورية إلى ان تتحقق ضمن البيئة المبنية خاصيتين من خواص البيئة الطبيعية: السلوك التكافلي، والتوازن. ويتضح مفهوم التطور في التصميم الحوسبي من خلال استخدام الخوارزميات التطورية (EA) وهي مجموعة القواعد المتضمنة في برنامج حاسوب يبدأ بحشد من الحلول الممكنة معطاة للمشكلة التصميمية، ثم تتوالد عن هذا الحشد أجيال أخرى من الحلول التي يتم إخضاعها لمعايير تقييم لقياس درجة ملاءمتها. وتظهر هذه المعايير وبشكل انتقائي بيئة من الحشود المتطورة.

4. **النشوء Emergence** : ظهر هذا المفهوم في عقد السبعينيات، لتقدم آلية دقيقة جديدة لدراسة التطور والتعقيد والجدّة. تهتم الظاهرة بالتعامل مع الأجزاء ذات التنظيمات المعقدة، فأى تنظيم ظاهر يكشف عن سلوكيات أو خواص غير ممكنة التخمين، يمكن ان تتجاوز أجزائها نوعياً. وفي العمارة، فإن شبكة النشوء هي أكثر من مجرد تنظيم لخبرات أو مداخلة بين مجالات التأثير، تمتاز بأنها انتقائية، غير قابلة للانقسام، غير قادرة على الانعكاس.

5. **الشكل والسلوك Form and Behavior** : ينشأ الشكل البيولوجي وسلوكه من عملية المنظومات المعقدة، حيث تقوم الأخيرة بانتاج وتطوير وإدامة الشكل والمنشأ للكائن العضوي وذلك عبر سلسلة معقدة من التبادلات الديناميكية بين الكائن وبيئته، يتم خلالها إدامة تواصله وتكامله معها عبر تغيير جوانب من سلوكه. يؤكد ذلك ان السلوك غير خطي ومحدد سياقياً.

ارتبط التشكل الرقمي ضمن الدراسات الأخيرة مع عدد من المفاهيم المهمة :
النشوء، والتنظيم الذاتي، وإيجاد الشكل. ويحقق التصميم الحوسبي متأسس على
عمليات تشكل دوراً مؤثراً لتوجه محاكاة الطبيعة في تطوير مناهج التصميم وأدواته
عبر تحقيقه للمستوى العالي من التكامل المادي والإنشائي والأدائي، على عكس
الاستخدام التقليدي للأدوات الرقمية في ابتكار التصميم وفق معايير لا تأخذ بالاعتبار
القدرات البيئية والأدائية للمنظومات المادية، حيث تأتي أساليب التجسيد المادي
والإنتاج والإنشاء في مرحلة لاحقة لإبداع الشكل وتطويره وهو ما يؤدي إلى حلول
مادية تصميمية ذات منطقيات ملائمة، وتوجه التصميم الرقمي نحو التصميم يكشف
عن التعقيد البيئي والقدرة الأدائية من المقومات المادية دون تميز بين عمليات
التشكيل والتجسيد المادي. يتطلب ذلك فهما للشكل والمادة والمنشأ، ليس عناصر
منفردة، بل كعلاقات مترابطة ومعقدة، يتم تجسيدها واستكشافها عبر عمليات من
التصميم الحوسبي التكاملية

- مؤشرات الإطار النظري:

استناداً إلى ما تقدم توصل البحث إلى مجموعة من المؤشرات والتي تتماشى مع
هدف البحث وهي كالتالي:

- 1- التصميم الرقمي جزء من التطور الإنشائي وفعاليات الإنسان الحياتية، وبالتالي
يمتد مفهوم التصميم الرقمي مرتبط بالتطور الفكري والتطبيقي للتصاميم على
امتداد الزماني والتنوع المكاني.
- 2- ترتبط أهمية التصميم الذكية في كل من (تعزيز الاستخدام وتقليل الضغط)
- 3- التصميم الرقمية المستدامة تعمل على (خفض الإنتاج، وتقليل الضغط على
الموارد الطبيعية، وتعزيز اتصال التصميم بالبيئة والمستخدم)
- 4- التصميم الذكية يعتمد على خصائص ومفاهيم لتحقيق الربط مع النماذج الفكرية
التي تشمل المراحل التي مرت بها وتتلخص في كل من المباني: (المؤتمنة،
المستجيبة، الفعالة)

- 5- الشكل التصميمي الرقمي المستدام يربط بين التوجهات (الوظيفية والتشكيلية) في العملية التصميمية
- 6- يعمل منهج المحاكاة الطبيعية في النتائج التصميمي من خلال توجيهين على أساس كل من (المشكلة، الحل)
- 7- مبادئ التصميم الرقمي المستدام يتفرع إلى: (التكيف، المواد كمنظومة، التطور، النشوء، الشكل والسلوك)

الفصل الثالث

1-3 منهجية البحث:

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي سبباً في تحليلي العينة*, والذي يعد من المناهج العلمية المهمة فهو يعمل على تشخيص ظاهرة البحث الحالي تشخيصاً دقيقاً لتحليل المعلومات بغية تحقيق هدف البحث وكونه الأنسب مع طبيعة توجيه البحث.

2-3 مجتمع البحث:

بسبب تباين الشروط المطلوبة في مجتمع البحث والمتمثلة في الخصائص الرقمية المستدامة حيث يوجد قسم من التصاميم التي تتوفر فيها خصائص التصميم الرقمي المستدام والقسم الآخر تتوفر فيها لكن تطبيق ام التصاميم الرقمية الذكية أو التصاميم المستدامة، لذلك سيشتمل دراسة الحالة البحثية (مبنى بلدية لندن/ London City Hall الذي يعد نموذجاً لتصميم الرقمية المستدامة في الدول الغربية حيث ترى الباحثة إن اختيارها لهذه العينة من مجتمع البحث هو السبيل لتلائمه مع التصاميم الرقمية الذكية المستدامة سيخرج بنتائج تشمل تصاميم دمج الذكاء الرقمي مع التصميم المستدام.

3-3 عينة البحث:

تم اعتماد دراسة الحالة للعينة القصدية من مجتمع البحث لملائمتها للموضوع المثار، وقد جرى اختيار عينة تمثل النماذج للمتطلبات المعاصرة للمستخدمين وملائمة في استخدام التصميم الرقمي المستدام ويبرز أسباب اختيارها أدناه:

- 1- تمثل لنا تصميم (مبنى بلدية لندن/ London City Hall) المنفذة المراعي للمتطلبات التصميم الذي يعتبر توجه جديد للتصاميم المستقبلية للتصاميم ذات الكفاءة الأدائية للتصاميم الذكية المستدامة.
- 2- تجسد نماذج العينة المختارة المواد والإنشائية والإكسائية التي بدأت تستخدم مواد تعاملت مع التقنية والذكاء الاصطناعي والرقمي مصنعة بتقنيات حديثة، التي تقترن بالمنظومة الرقمية للاستدامة.
- 3- اختيار (مبنى بلدية لندن/ London City Hall) كونها راعي البيئة المحيطة باستخدام التقنيات الرقمية الذكية في تحسين أداء التصميم.

4-3 أداة البحث:

لتحقيق هدف البحث فقد تم استخدام أداة البحث التالية:
إعداد استمارة محاور التحليل *5، مستندة إلى مؤشرات الإطار النظري حيث شملت محاور متعددة ذات تفاصيل دقيقة تفي بمتطلبات البحث وتسهم في تحقيق هدفه.

المنهج: دراسة حالة:

5-3 وصف الأنموذج:

تأريخ التنفيذ: 1998-2002	إسم المبنى: مبنى بلدية لندن/ London City Hall
الموقع: مدينة لندن	ال مصمم المعماري: نورمان فوستر N. Foster . المهندس الإنشائي: ARUP Associates .
يقع قرب نهر التايمز ومحطة مترو الأنفاق وكذلك سكة الحديد الوطنية	يتكون المبنى من عشر طوابق بارتفاع 45 م

*5 استمارة محاور التحليل ينظر إلى الملحق رقم (1)

3-6 تحليل الأنموذج:

نجد في البحث عن المشروع أنموذجاً يوضح اهتمامه بالرقمية في التصميم فعمل على مناهج التطور الفكري في تطبيق الرقمنة في توليد الشكل التصميمي وتحسينه على أساس المعيار الأدائي فقد تحددت أهم مبادئ التصميم لهذا المبنى في تحقيق مبنى أيقوني متفرد يستجيب نحو القضايا البيئية تحققه هذه الأداة من تحسين على طبيعة التصميم مع البيئة المحيطة والمحاكاة التي تطابق أدائية المواد والتخطيط في التصميم، وهو الأمر الذي انعكس في تحديد أهم الجوانب التي تركز الجهد التصميمي الرقمي على معالجتها وهي نمذجة الشكل المعقد، وتركيب الألواح (Panelization)، وكفاءة استهلاك الطاقة، والتي أدت مجتمعة إلى أن يمتلك المبنى خصائص شكلية مميزة تحقق الحد الأدنى من إكتساب أو فقدان الحرارة عبر القشرة الخارجية.

على صعيد مؤشرات الناحية الشكلية من عملية توليد الشكل التصميمي للمبنى، جاء نتيجة لتوليد الشكل وتحسينه من خلال الجمع بين الجوانب الشكلية والأداء الوظيفي، وهو ما يتطلب تحديد متغيرات الحوسبة من خلال توظيف النمذجة البارامترية فقد تمثلت الفكرة التصميمية للمشروع في إيجاد عدسة كبيرة بمواجهة النهر مع مجموعة من الطوابق تنتظم في الخلف بهيئة تشكيل جانبي مسنن، وهو ما جعل الشكل يتطلب حلاً أساسية جديدة للسيطرة على التكوين الهندسي والتعبيرية العمرانية للسطوح المنحنية.

وإعتمد تحديد نمط الإستجابة الشكلية على إدراك الشكل بيئياً من خلال توظيف نتائج عمل مجموعة النمذجة الشكلية ودعمه التقييم التحليلي للأداء البيئي المستند على محاكاة الظروف الفيزيائية (البيئية منها والإنشائية) للموقع، وبذلك يجمع التصميم بين الأدائية لعمليات المحاكاة مع النماذج الرقمية لتوليد الشكل وتعديله، التي تمحورت حول العمل على تطوير نظم مادية أدائية تقوم على العلاقة ما بين الخصائص المادية والسلوك، وسيرورات التنظيم الذاتي، وقد تبلور عن هذا العمل توجه تصميمي ذو

منحى أدائي يستند إلى التفاعل ورد الفعل ما بين عناصر المنظومات المادية (وتمثلها البيئة المبنية) في تبادلها الطاقة والمادة والمعلومات مع البيئة المحيطة (Smart Modeling Group SMG) وإعدادها للدراسات التحليلية للأداء الحراري والصوتي والإنشائي للمبنى، وتوظيف ما ينتج عنها في توليد وتعديل الصياغة الشكلية الكفوءة بيئياً ووظيفياً. يمثل التصميم باستخدام تقنيات النمذجة الحاسوبية المتقدمة إعادة نظر جذرية حول مناهج إيجاد الشكل العماري، بما يحققه من الأداء الأمثل لاستهلاك الطاقة من خلال زيادة نسبة التظليل وتقليل مساحة السطوح المعرضة لأشعة الشمس المباشرة، فضلاً عن استراتيجيات توفير التهوية الطبيعية واستخدام الخلايا الكهروضوئية لتحقيق استهلاك للطاقة يصل لقرابة 25% من استهلاك أي مبنى أنموذجي آخر في مدينة لندن. ساهمت الدراسات التحليلية في تطوير التصميم من مرحلة الأفكار الأولية للمسابقة إلى أن يصبح شكلاً يملك حلاً متكاملًا لمسألة الطاقة وأساساً منطقياً يمكن من بنائه، أما بالنسبة للناحية الأدائية من عملية توليد الشكل، فقد تداخلت متغيرات الحوسبة مع متغيرات الإستدامة. يذكر (H. Whitehead) أنه وبدلاً من اختيار برامجيات التحريك لتوليد الشكل، تم العمل على برنامج (Microstation) وهو أحد أنظمة CAD، لأجل بناء الشكل المقترح بارامترياً (Parametric pebble) والسعي للوصول إلى الصياغة الشكلية النهائية له. وأتاح هذا البرنامج إمكانية توفير آلية للسيطرة البارامترية (parametric propotional control) أتاحت إمكانية تعديل الشكل وتحسينه بسرعة وسهولة وصولاً إلى الشكل الملائم ليتم انتاج الأنموذج الجسم لمرحلة التطوير اللاحقة، والتي تضمنت حرف المحور العمودي للكتلة باتجاه أشعة الشمس لمنتصف النهار لتقليل المساحة السطحية للكسب الشمسي. ونتيجة للشكل البيضي فأن كل لوح من الألواح معينة الشكل المستخدمة لإكساء الواجهة الزجاجية له قياسات متفردة مع زاوية انحراف خاصة، وهو ما أتاحت تقنية النمذجة للتصاميم الرقمية الذكية من الناحية الأدائية المستدامة في إمكانية توليد كافة المعلومات

والقياسات لكل لوح منها عن طريق استخدام البارمترية (وهو ما يسهل بدوره الترابط بين بيئة التصميم CAD وماكنة (CNC) لتقطيع هذه الألواح)، وتم تطوير برنامج ماكرو Software Macro لتسجيل الأوامر وجدولة النتائج والذي يمكن من توليد مبرمج لتنظيم الألواح الزجاجية وجدولة مساحاتها وتسهيل عملية تصنيعها لاحقاً بما يتجاوز تعقيد الشكل، إلى جانب تطوير مناهج وبرمجيات خاصة بفريق العمل من أجل تسهيل فهم التفاصيل البنائية ضمن مرحلة التصنيع والتركيب، من جانب آخر، اعتمدت متغيرات الإستدامة على تقنيات التحليل الأدائي في إعداد دراسات إستهلاك الطاقة والتي كان لها الأثر الكبير في صياغة الشكل وتعديله ليتناسب مع نتائجها. فقد أنتجت الدراسات التحليلية صورة ذات تشفير لوني للسطح وفقاً لما يتلاقاه كل لوح إكساء من الطاقة الشمسية خلال السنة. وأظهرت النتائج توافق الواجهة الجنوبية مع الأداء المتوقع لها بفضل التظليل الذاتي، في حين أظهرت نتائج الواجهة الشمالية عدم كفاية المنطقة المحمية لوضع العدسة المقترحة ووجود بقعة ساخنة في القمة. استدعى ذلك تغيير نظام الألواح الزجاجية بما يتطابق مع النتائج، مع وضع ألواح الخلايا الشمسية في الأعلى

....."الفصل الرابع"

النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات

1-4 نتائج البحث ومناقشتها:

يعد تحليل عينة البحث والمتمثلة بدراسة الحالة واعتماداً على ما توصلت إليه الدراسة من مفردات ضمن الإطار النظري ومن خلال المقابلة والمنهجي (دراسة الحالة) في التحليل العينة توصلت الباحثة إلى النتائج الآتية:

- شخص تحليل دراسة العينة المنتخبة، ان تطبيق مبادئ التصميم الرقمي المستدام يتم من خلال الإدراك الأدائي لشكل التصميمي للفضاءات وكتلته وتفاصيل غلافه الخارجي، مما يؤكد أهمية الدراسات التحليلية لمحاكاة وتحليل

المستويات الأدائية البيئية والإنشائية للتصميم المقترح للوصول إلى شكل التصميم الرقمي

- وساهمت دراسة الحالة من خلال خواص التصميم البارامترية المتبع في تصميم المبنى برزت قابلية على التصميم وانتاج أشكال تتصف بدرجة عالية من الديناميكية والتعقيد الهندسي والمرونة والانسيابية والسيولة.
- أهمية توظيف الأدوات الرقمية ضمن عملية التصميم، فقد أظهر تحليل دراسية الحالة المنتخبة في ضوء مفردات المفاهيمي لتحقيق التصميم الرقمي المستدامة أهمية التداخل بين النواحي الشكلية والأدائية ضمن الاستراتيجيات التصميمية وتوظيف إمكانات تقنية رقمية في عملية توليد الشكل وتحسينه.
- من خلال دراسة الحالة برز استخدام برمجيات تجمع ما بين توظيف الرقمنة في التصميم المعاصر توظيف أدائي كمؤشرات تصميمية تعكس أهمية الوعي بضرورة التوافق تصميم مع البيئة ومراعاة تطبيق التصميم الرقمي.
- اظهر دراسة الحالة المنتخبة في ضوء تحقيق التصميم الرقمي الذي اتصاف اغلب فضاءاته بفاعلية توظيف نظم ووحدات بنائية يتم تصميمها ومعالجتها وتشكيلها وتعديلها رقمياً من خلال منهج النمذجة الفعالة.
- أوضح تحليل الحالات الدراسية المنتخبة، ان الجمع بين تقنيات التصميم الرقمي وطروحات الاستدامة في العمارة من شأنه المضي بالنتائج العماري نحو مستوى إبداعي وأخلاقي عال بما يطرحه من قضايا ورؤى تصميمية جديدة
- يتجه التصميم في الحالة المنتخبة إلى التلاحم من تطوير لسيرورة التصميم ونتائجها الشكلي، وتحقيق التكامل بين التصميم والانتاج.

2-4 الاستنتاجات:

أسفرت نتائج البحث الحالي عن تحديد مجموعة من استنتاجات نهائية تتلخص وتبلور المعرفة النظرية المطروحة في الفصول السابقة كما تجيب عن التساؤلات للمشكلة البحثية بما يرتبط مع الهدف في وضع أساس معرفي يتمثل بالتصاميم الرقمي ودور في تصميم الفضاءات الداخلية المعاصر ويختم الفصل بالتوصيات والجهات المستفيدة، وكما يلي:

- إن للجمع بين الوعي بضرورة الرقمنة وتوظيفها ضمن سيرورة التصميم للفضاءات الداخلية، والوعي بأهمية مطلب العصر واتجاهات التصميم المتوافق مع البيئة، دوره المهم في رفع المستوى الفكري والإبداعي والأخلاقي للنتائج التصميم الرقمي المعاصر، من خلال طرحه لقضايا ورؤى تصميمية جديدة تعتمد توظيف الرقمنة ضمن المستوى التصميم المستقبلية.
- إن تبني الرقمية كمنهج إذ اعتمد التصميم الرقمي ذو التوجه الأدائي للفضاء المصمم هو من أهم مقومات تحقيق التفاعل بين المستخدم والفضاء المصمم، من خلال الربط بين المعالجة الشكلية الرقمية ومتطلبات تحقيق وظيفة الفضاء، ويتضمن ذلك تأكيده على التداخل والتزامن بين توليد الشكل الرقمي وتحقيق كفاءة الأداء الوظيفي والبيئي والإنشائي، وتوظيفه لمتغيرات عملية الحوسبة (متمثلةً بالآتي توليد الشكل وتحسينه) في تحديد وصياغة نمط الاستجابة الشكلية نحو متغيرات الفضاءات الداخلية.
- إن أبرز وسائل تحقيق التفاعلية داخل الفضاء من خلال إتباع منهج التصميم الرقمي ذو التوجه الأدائي كما، إذ تتمثل في توظيف الإمكانيات التشكيلية التي تتيحها عمليات النمذجة البارامتري للتصميم والتركيب الرقمي إلى جانب استخدام المكونات التوليدية والتصنيع حسب الطلب.
- إن تركيز التصميم الرقمي على فاعلية توظيف نظم ووحدات الفضاءات التي يتم تصميمها ومعالجتها وتشكيلها وتعديلها رقمياً من خلال منهج النمذجة

البارامترية، يتيح قابلية تصميم وانتاج لأشكال ذات مرونة عالية على مستوى التشكيل والتركيب وتتصف بدرجة عالية من الديناميكية والتعقيد الهندسي والمرونة والانسيابية والسيولة، فضلاً عن سهولة تحليلها باستخدام تقانات التحليل البيئي والأنشائي والوظيفي بهدف تعديل الشكل وتحسين خصائصه في ضوء هذه المتغيرات.

- إن اتجاه التصاميم الرقمية نحو تضمين مفهوم الأداة لتكون مقوماً موجهاً لعمليات التصميم والإنتاج الرقمي يجعل أهم مقومات تحقيق التصميم الرقمي تتحدد في تحقيق الأداء الكفوء بمستوياته الفاعلية الأداة والبيئية والإنشائية والمادية.
- إن التصميم الرقمي يحفز الممارسة التصميمية نحو الاهتمام بالقضايا البيئية بمستوى أعلى من خلال المزج بين التقانات الجديدة والمفاهيم التقليدية لمتطلبات التصميم الوظيفية، وتحقيق التصميم للتكامل بين التقنية الرقمية ومفهوم الأداء، ممترجاً مع الجوانب الوظيفية والجمالية، نحو تحقيق الاكتفاء الذاتي، من خلال التأكيد على تحقيق المبنى للاكتفاء الذاتي، والتنظيم الذاتي، وتوليد الطاقة المتجددة ذاتياً.
- إن التصاميم المعاصرة ومن خلال تبنيها لمفاهيم الرقمنة وتقاناتها التصميمية والإنتاجية، تتجه نحو توليد الشكل التصميمي من خلال اعتمادها لأنموذج فكري يبرز فيه المرتكز العلمي في تحديد أهم المرجعيات المفاهيمية للرقمنة، وتنبولر ضمنها مفاهيم وقيم المرتكزات الأخرى بما توفره التطورات العلمية المعاصرة من قاعدة معرفية ومفاهيمية وتقانية للرقمنة، فضلاً عما ينتجه ذلك من تجديد لإدراك الإنسان لمحيطه وتحرير قدراته الذهنية والمعرفية.
- إن التصاميم الرقمية تتمحور حول ثنائية (الشكل- الأداء) حيث تخضع خلالها عملية التصميم الرقمي لتأثير قوتين رقميتين هما النمذجة والمحاكاة، والتي تجعل هذه الثنائية من الخصائص المهمة للتصاميم الرقمية إذ تجمع بين عملية توليد

الشكل الرقمي وعملية تحسين أدائه، وتساهم في تحديد آليات تحقيق التصميم الرقمي.

3-4 التوصيات:

- أسفرت نتائج واستنتاجات البحث يمكن إجمالها بما يأتي:
- ضرورة توفير مكتبة معلومات مخصصة للبحوث والتطبيقات في مجال التصميم الرقمي المستدام وإدارة الكلفة في التصميم.
- يتوجب على المصممين عدم إهمال المتطلبات التصميم الرقمي ذات الكفاءة الأدائية في التصميم المستدام عند التعامل مع تصاميم مستقبلي بكافة أشكاله وأحجامه ووظائفه وأخذها بنظر الاعتبار والتعامل معها جنباً إلى جنب مع المتطلبات الوظيفية والجمالية.
- إعداد مناهج دراسية للمراحل الأولية تعني بتدريس التصميم الرقمي المستدامة وطرق تنفيذها واليات تفعيله في التصميم لمواكبة التطورات السريعة في المستقبل والمحافظة على موارد البيئة.

4-4 المقترحات:

- مهدت النظرية لدراسة الحالة والاستنتاجات والتوصيات التي شملت عليها البحث الحالي إلى مقترحات ودراسات مستقبلية يمكن لها أن ترفد المعرفة التخصصية بإضافة علمية تستكمل المعاني والمفاهيم التي حرصت الدراسة الحالية على تغطيتها وكما يأتي:
- القيام بدراسة مقارنة لتقييم مجموعة منتخبة من التصاميم الرقمية وما يوازيها من تصاميم رقمية مستدامة والخروج بنتائج نسبية حول جودة البيئة المصممة والاقتصاد في التصميم.

- إعداد دراسة تحليل برامجيات التصميم الرقمي المستدام، وتطبيق مقترح تصميمي على أمثلة منتخبة من التجربة المحلية المعاصرة وتوضيح دورها في ذلك التوظيف وعلى الصعيدين التصميمي والأدائي.

- المصادر:

- 1- احمد مختار عمر. معجم اللغة العربية المعاصر. المكتبة الشاملة. طبعة الأولى. 2008.
- 2- سيمون دريسين، مبادئ الاستدامة ، المركز القومي للترجمة، القاهرة، جمهورية مصر العربية، 2019.
- 3- الطحان , لورانس . تطبيق معايير العمارة الخضراء على الأبنية القائمة رسالة ماجستير . جامعة دمشق . كلية الهندسة المعمارية
- 4- العقيل. عبد الله محمد، نحو حلول إسكانية متكاملة ومستدامة، الرياض ، السعودية، ط1
- 5- علي حسين علي وآخرون، الإدارة الحديثة لمنظمات الأعمال، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، 1999.
- 6- العمارة الذكية , مجلة البحوث الهندسية - كلية الهندسة بالمطرية - جامعة حلوان - المجلد 92 العدد ابريل 2004
- 7- مجموعة كتاب، الاستدامة سعادة وابتكار، قنديل للطباعة والنشر والتوزيع، دبي، الإمارات، 2017
- 8- مروان العطية. المعجم الجامع. مركز إيوان للنشر والتوزيع مع دار النوادر. مصر. 2012
- 9- نبيل عبد السلام هارون. المعجم الوجيز. نشر بوزارة التربية والتعليم (مصر). مصر. 1994.
- 10- ندى صبحي عبد المجيد. دور العمارة الخضراء في استنباط المعايير التصميمية للسكن المنفرد في بغداد. أطروحة دكتوراه مقدمة. جامعة التكنولوجيا. كلية الهندسة المعماري. دن. 2018.
- 11-Abley & Heartfield (2001). Sustaining Architecture In the Anti- Machine Age..

- 12-Benyus, Janine M. , 2002. Biomimicry: Innovation Inspired by Nature. William Morrow.
- 13- Glynn, Ruairi; April 2005. Interactive Architecture: Building Spaces Between the Physical and Virtual.
- 14- Gordan, Bob & Maggie Gordan, The Complete Guide To(Digital Graphic Design), UK, Published by: Thames & Hudson, 2005.
- 15-Grobman & Neuman (2012). Performatism: Form & Performance in The digital Architecture.
- 16- Johanna Drucker& Emily Mc Varish, Ibid.
- 17-Kolarevic, Branko & Malkawi, Ali M. ; (ed.) (2005) . Performative Architecture: Beyond Instrumentality. Spon Press.
- 18- Kolarevic, branko (ed.) (2003) Architecture in the digital Age: Design and Manufacturing. Taylor & Francis Group, New York and London.
- 19- Kolarevic, Branko. (2000) Digital Morphogenesis and Computational Architectures.
- 20- Liu, Yu-Tung, 2006. FEIDAD digital architecture award.
- 21-Menges, A. & Hensel, M. (2008). Introduction, In: Architectural Design (Versatility and Vicissitude:An Introduction to Performance in Morpho-Ecological Design) Vol. 78/No. 2, p.p. 6-11, John Wiley & Sons.

- 22-Menges, A. & Hensel, M. (2009). Patterns in performance- oriented design: An Approach towards *Pattern. Recognition, Generation and Instrumentalisation*. In: Architectural Design (the patterns of architecture) Vol. 79/No. 6, p.p 89-93, John Wiley & Sons.
- 23- Menges, Achim & Ahlquist, Sean; ed. . 2011. Computational Design Thinking. A John Wiley and Sons Ltd.
- 24-Menges, Achim & Ahlquist, Sean; ed. . 2011. Computational Design Thinking. A John Wiley and Sons Ltd.
- 25-Mohamed, Abeer S. (2012), Sustainable Design And Construction. In: 6th ASCAAD Conference 2012 (CAAD INNOVATION PRACTICE).
- 26-Oxman, Rivka, . 2006. Theory and Design in the First Digital Age, In: Design Studies 27 (2006) 229-265, Great Britain.
- 27-Oxman, Rivka; 2008. Performance-Based Design: Current Practices and Research Issues. International Journal of Architectural Computing. Issue 01, Volume 06.
- 28-Picon, Antoine. Digital Culture in Architecture: An Introduction for the Design Professions. Birkhauser, Basel. 2012

- 29- Tagliabue, Jacopo; A New Kind of Philosophy: Manifesto for a Digital Ontology. Irreducibility and Computational Equivalence, H.Zenil (ed.), Springer Verlag. 2006
- 30-The Earth Charter Initiative. The Earth Charter. Retrieved on: 2009
- 31-Zari, M. Pedersen. (2007). Biomimetic Approaches To Architectural Design or Increased Sustainability. SB07 New Zealand, Paper number 033.
- 32-wikipedia.org/wiki

ملحق رقم (1)

المحور الرئيسي	المحور الثانوي	المحور الفرعي 1	المحور الفرعي 2	ممتاز	جيد جداً	جيد	متوسط	مقبول	غير مقبول
التصميم الرقمي	مفهوم	التطور الفكري	امتداد زمني						
			تنوع مكاني						
		تطبيق للتصميم	امتداد زمني						
			تنوع مكاني						
	المستدام	خفض الناتج							
		تقليل الضغط على الموارد الطبيعية							
		تعزيز اتصال التصميم بالبيئة							
	التصميم الذكي	المؤتمتة							
		المستجيبة							
		الفعالة							
	شكل التصميم الرقمي	الوظيفي							
		التشكيلي							

دور الموسيقى في الهوية الثقافية وحفظ التراث

The role of music in cultural identity and heritage
preservation

م . م . عمار حليم حامد

M.M. Ammar Halim Hamed

مدرس تربية محافظة كركوك

Kirkuk Governorate Education Teacher

ammarhalim.ir@gmail.com

07702949000

الكلمات المفتاحية: (الموسيقى – الهوية الثقافية - التراث)

ملخص البحث :

نتيجة التطور التقني على الحياة الاجتماعية، بدأت المحاولات الجادة في إعداد الموسيقى القديمة بأسلوب مغاير يلامس أصالة الموروث والوعي الثقافي الذي يعكس الهوية الثقافية للفرد والمجتمع، وايضا بيان دور الموسيقى وأهميتها في حفظ التراث. وقد تركت الموسيقى آثاراً طيبة لدى المجتمعات، الأمر الذي شجع عدداً من الفنانين والمهتمين بهذا الشأن على مواصلة البناء والحفاظ على التراث، وهذا يعد من المشاريع الحيوية التي تمنع اندثار التراث مع مرور الزمن، والاهتمام بالأمكنة الحضارية والموروثات البيئية بوساطة الموسيقى التي تشكل هوية البلد.

أكدت البحث على أن الموسيقى تعبر عن قيم ومعتقدات المجتمعات، للحفاظ على الهوية الثقافية، فضلاً عن أنها تشكل جزء مهم من هذه الثقافة التي تعبر عن تراث الشعوب وتعكس قيمها ومعتقداتها وعاداتها. ومن ثم، فإن الموسيقى تؤثر بشكل كبير على تشكيل هوية الأفراد والمجتمعات. ليتم بعدها بيان مشكلة البحث عبر مجموعة من التساؤلات التي خرج بها الباحث، وكما يلي: هل تشكل الموسيقى جانب أساسي من جوانب التعبير والتواصل الإنساني؟ وهل للموسيقى أثر في بيان التقاليد

ومعتقدات وقيم الثقافات المختلفة؟ وهل تشكل الموسيقى وسيلة للحفاظ على التراث الثقافي ونقله؟

كما تضمن الإطار النظري العنوان الرئيسي، "مفهوم الموسيقى في الفن.. وتحولات الهوية الثقافية وحفظ التراث". والعناوين الفرعية "الموسيقى والصورة التي تستهدف الثقافة والتراث عبر التعبير الصوتي" وايضا "الموسيقى مرآة المجتمع وتاريخه المسموع والمرئي". بعدها خرجنا بمجموعة من الاستنتاجات وبيان الخاتمة، ليتم أخيراً تثبيت مراجع ومصادر البحث.

Abstract :

As a result of the technical development in social life, serious attempts began to prepare ancient music in a different style that touches on the authenticity of heritage and cultural awareness that reflects the cultural identity of the individual and society, and also to clarify the role of music and its importance in preserving heritage. Music has left positive effects on societies, which encouraged a number of artists and those interested in this matter to continue building and preserving heritage. This is considered one of the vital projects that prevent the disappearance of heritage over time, and to care for civilized places and environmental legacies through music that forms the identity of the country.

The research consisted of an introduction in which it emphasized that music expresses the values and beliefs of societies, to preserve cultural identity, in addition to that it

constitutes an important part of this culture that expresses the heritage of peoples and reflects their values, beliefs and customs. Therefore, music greatly affects the formation of the identity of individuals and societies. The research problem was then stated through a set of questions that the researcher came up with, as follows: Does music constitute an essential aspect of human expression and communication? Does music have an effect on clarifying the traditions, beliefs and values of different cultures? Does music constitute a means of preserving and transmitting cultural heritage?

The theoretical framework also included the main title, "The concept of music in art... and the transformations of cultural identity and the preservation of heritage." The sub-titles were "Music and the image that targets culture and heritage through vocal expression" and also "Music is a mirror of society and its audible and visual history." After that, we came up with a set of conclusions and a statement of the conclusion, to finally establish the references and sources of the research. Keywords: (Music - Cultural Identity - Heritage)

الفصل الاول

مشكلة البحث

يعد الفن من أقوى وسائل التعبير عن الهوية الثقافية والحفاظ عليها، لأنه يعكس التقاليد والقيم، وايضا التجارب التي تشكل مجتمعاً مغايراً، وذلك عبر مختلف أشكاله الفنية، ومنها الموسيقى، وعليه، يمكن للفن أن يجسد صور الماضي، ويعبر عن وجهات نظر حول الحاضر، كما أنه يستطيع أن يطرح تصورات للمستقبل، وأن يعبر عن الهوية الثقافية وأهميتها في تعزيز التنوع والتفاهم بين الثقافات المختلفة.

وبما أن للموسيقى تأثير مباشر على المجتمعات كافة، فهي تعد وسيلة حيوية لنقل التراث الثقافي عبر الأجيال، وبشكل اخر يحمل دلالات فنية مرتبطة بالتاريخ والموروث الشعبي الخاص بثقافات الشعوب الأصلية، ومن ثم تعبر الموسيقى عن قيم ومعتقدات هذه المجتمعات، للحفاظ على الهوية الثقافية، لأنها جزء مهم من هذه الثقافة التي تعبر عن تراث الشعوب وتعكس قيمها ومعتقداتها وعاداتها. لذا فإن الموسيقى تؤثر على تشكيل هوية الأفراد والمجتمعات.

يمكن للأفراد التعبير عن أنفسهم وإظهار شخصيتهم وثقافتهم، ويمكن للثقافات المختلفة أن تنصدر علامات تجارية عبر الموسيقى التي ينتجونها، وهذا قد يشكل جزءاً هاماً من تعزيز الهوية، فضلاً عن ذلك تعكس الموسيقى الواقع الاجتماعي والثقافي، وتوثق تاريخ المجتمعات وتحاكي المجتمعات بتنوعها عبر مجموعة قصص من حياتها، لتحافظ على تراثها وتقاليدها وإظهارها للعالم. ايضا تعبر الموسيقى عن عواطف الأفراد وتعكس مشاعرهم، وتساعد على الاندماج والتواصل بين الشعوب والثقافات المختلفة. لذلك، فإنها تؤثر بشكل كبير على تشكيل الثقافات والهويات.

نستنتج من ذلك بأن هناك إشكالية ترتبط بطبيعة اشتغال الموسيقى لبيان عمق الثقافة والهوية، مما يتحدد عبر هذه الإشكالية مجموعة من التساؤلات، منها: هل تشكل الموسيقى جانباً أساسياً من جوانب التعبير والتواصل الإنساني؟ وهل للموسيقى أثر

في بيان التقاليد ومعتقدات وقيم الثقافات المختلفة؟ وهل تكون الموسيقى وسيلة للحفاظ على التراث الثقافي ونقله؟

وتكمن أهمية البحث في استخدام الموسيقى من أجل الحفاظ على التراث، عبر تحول المفردة المرتبطة بالجانب الحياتي، وتوظيفها بشكل جمالي يلامس واقع المجتمعات، وايضا تكمن أهمية الموسيقى في رسم وتشكيل الرؤى المعرفية عبر اكتشاف التجارب الإنسانية التي تشكل خصوصية الفرد أو المجتمع.

أما هدف البحث يتجسد في كسر الأشكال التقليدية التي ارتبطت في أنواع الموسيقى، فضلاً عن تغيير الأفكار السلبية المرتبطة بواقع المجتمعات، وذلك عبر معرفة دور الموسيقى في الهوية الثقافية وحفظ التراث.

وغالباً ما تستخدم الموسيقى للتعبير عن الهوية الثقافية والتميز، فضلاً عن أنها وسيلة للتعبير عن الذات، ويمكن استخدامها لتوصيل الخبرات والمعتقدات والعواطف الشخصية، لخلق شعوراً بالانتماء والمجتمع، من ثم هي جزء لا يتجزأ من الهوية الثقافية وحفظ التراث، وهي أداة قوية للتعبير والتواصل.

اهمية البحث والحاجة اليه:

- 1- يهتم البحث بدراسة التراث الموسيقي
 - 2- يهتم البحث بحفظ الهوية الثقافية للموسيقى
 - 3- يفيد البحث الباحثين والمختصين والدراسين في مجال التراث الموسيقي
- هدف البحث:** يهدف البحث الحالي الى تعرف على دور الموسيقى في حفظ الهوية الثقافية وحفظ التراث والموروث الثقافي للأغاني التراثية العراقية
- حدود البحث : انحصرت دراسة دور الموسيقى في الهوية الثقافية وحفظ التراث للفترة 1971 – 2002 لفرقة الانشاد العراقية

تحديد المصطلحات:

1 - الموسيقى:

لغة: الموسيقى هي اللغة التي تمتلك عناصر الصورة الذهنية، ولها القدرة على خلق الابداع اللغوي (لغة الموسيقى) لخلق الصور الذهنية، وهي اللغة التي تخاطب المجتمعات عبر السلم الموسيقي التي تمتلك عناصر التعبير والابداع، لذا فالموسيقى مرآة تنتقل صور الطبيعة لتكون موضوعاً للفن. (راوية عبد المنعم عباس ، 1987، 51)

اصطلاحاً: الموسيقى هي سيل من الموجات الصوتية المنتظمة المؤثرة في الاحاسيس والمشاعر الانسانية التي تتوافق مع الأذن السليمة، لتتعلم الكثير من الموسيقى العالمية في وضع قصص مستوحاة من هذه الموسيقى بتوظيف الاعمال الفنية، التي تبدأ وتنتهي في نفس المكان، وهذا دليل على أنه أكمل دورة كاملة. (عبد المنعم سليم، 1985، 133)

2 - الهوية:

لغة: يعرفها جون جوزيف، إنها لفظ الهوية مشتق من أصل لاتيني (Sameness) ويعني الشيء، بما يجعله مبنياً لما يمكن أن يكون عليه شيء آخر ويميزه عنه. (جون جوزيف، 2007، 7 - 8)

اصطلاحاً: أكد "الفارابي" أن هوية الشيء وتشخيصه وخصوصيته ووجوده المنفرد له، هو إشارة الى هويته وخصوصيته التي لا تتيح فيه اشتراك. (جميل صليبا، 1982، 530)

3 - التراث:

هو الشكل متفاوت بقيمته الجمالية والفكرية، والذي تختلف فيه درجة ارتباطه بالقضايا اليومية للمجتمع، لاسيما التي بدأت في الظهور والنشوء من جراء اللقاء التاريخي الغير متكافئ بين المجتمع العربي والحدثة الغربية في تعبيراتها للهيمنة والاستلاب. كما عرف التراث على أنه مؤشر انتماء الإنسان إلى وطن ومجتمع،

يختلف عن الآخرين من حيث الاسم والجنس والتركيب والبناء الفكري والثقافي والفني. (فؤاد بدوي بطرس، 2008، 20) .

4- التعريف الاجرائي للباحث (الهوية الثقافية وحفظ التراث).

اغاني التراث هي من الأغاني الفولكلورية الاصلية التي تمثل روح الشعب تضمن مواضيع تخص الحب والثقافة والعادات والتقاليد والحكايات الشعبية والعاطفية يتميز بها المجتمع .

5- التعريف الاجرائي للباحث (الموسيقى) .

هي لغة التعبير العالمية وهي جزء من حضارة البشر لكنها لغة ليست منطوقة فقط وانما منغمة ايضاً وقد يظن البعض انها اكثر من لغة لوجود الموسيقى الشرقية والغربية وانما هي لغة واحدة ويأتي الاختلاف فقط من اختلاف الشعوب واختلاف الآلات ايضاً .

الفصل الثاني

الاطار النظري

المبحث الاول:

مفهوم الموسيقى في الفن.. وتحولاتها في الهوية الثقافية وحفظ التراث

عديدة هي القراءات التي أكدت على موضوعة الموسيقى وأهمية دورها في الجانب الثقافي، وذلك لأنها تمتلك رؤية مغايرة للناتج الخارجي، والمعمول به بوساطة مجموع الفعاليات التي ترتبط بجوهر الذات الإنسانية، سواء كانت في صيغتها الفردية أو الجماعية، ليبني هذا الناتج وفقاً لتصورات إنسانية ومرجعيات تراكمية، تنطلق من التاريخ ورسم الطبيعة الانتمائية للمجتمع، رغم أن هذا لم يمنع من أن تبرز اختلافات واختلالات، سواء على مستوى المرجعيات الفكرية والدينية والسياسية والاجتماعية والثقافية، وذلك وفق قدرات العقل والوعي والفعل، ليصبح المركز الجوهري للذات هو هوية الفرد "الشخص". (كيفن روينز، 2005، 701)

مع التطور الحضاري والعلمي والتكنولوجي المتسارع، اتسعت رقعة الاختلاف وتعاضم معها اشتغال الناس بمسائل حياتية مختلفة، الأمر الذي أشعل لهيب الأصل أو الانتماء وإظهار الهوية الثقافية، حتى أصبح الاعتماد على هوية التراث وايضا الموروث في الدراسات الاجتماعية والسياسية والأدبية النقدية أمراً واجباً بحكم المسيرة الحضارية. كما أن الانتماء عبر الهوية الثقافية، يخلق ضرورات التفرد والخصوصية التي تعكس عراقة الأصل المستند على فكرة تنتج ملامح وأيقونات ورموز وخامات ومشاهد تدمج وتضاف إلى المفاهيم الفنية لتعبر بشكل ماورائي في أبعاد التجارب المغايرة في انتماءها وعمق جذورها التاريخية والاجتماعية والثقافية والفنية، وما تنتجه من رؤى وانتماءات بصرية وسمعية تلامس قراءات الفرد لرمزية التراث. لذلك كان ينبغي على الموسيقى أن تكون هامة وعميقة ومتوترة وذات مغزى ويأسسة ولكن في نفس الوقت دالة على النص. (زينب صبحي البياتي، 2015، 87)

فضلا عن سرد التفاصيل المستوحاة من البيئة واللغة السمعية عبر الموسيقى التي تؤكد على أن الفن وتعبيره عن التراث والهوية، هو توازن بصري سمعي يجمع الذاكرة بالفكرة ليقدم مادة إبداعية لها تلقائيتها الوجدانية التي تمزج الحرفية والمهارة والابتكار، انطلاقاً من العلامة الحياتية، والحكاية الشعبية التشكيلية المعبرة عن المفهوم العام للرؤية الفنية للمجتمع، الذي يتعايش مع موروته ومحاكاته لخصوصية التجربة المتفردة بحيوية لها ثباتها على إنتاج العلامة والرمز وفق رؤى حداثوية تنسجم مع هوية الانتماء للبيئة والطبيعة التي ينتمي لها التراث، وحسب الفكرة المقصودة مع توظيف الشخوص والملاحم والعناصر والخامات والمحاكاة السردية، وما تحققه من متعة بصرية تتماشى مع الجانب السيكلولوجي للمجتمع وعاداته وتقاليده وكذلك صراعاته. لذلك ترتبط كل أغنية بقصة كانت السبب في إبداعها، ومن ثم تدوينها في أزمنة وأمكنة أخرى، وقد كان لهذا الحراك وتفاعلاته انعكاساً مباشراً على الواقع العراقي. (فنسنت لوبرتو، 2005، 109)

وعليه، أرى أن دور الموسيقى ومهارات التوظيف والتجانس في هوية الشعوب التراثية والثقافية، تعد من الأساسيات التي تتشكل عليها الهوية ومعطيات تكوينها، والقدرة على إقامة معادلات فنية تتوافق مع مساحة الأعمال التي تتلاقح ومضامين الفكرة التي يبحث فيها الفنان عن الذات والفعل المتأمل. وهذه التجارب أثرت فيها الاكتشافات والتجارب، التي كان لها دوراً مركزياً وبإطار فلسفي كثيراً ما يخرج عن الثوابت لتقديم رؤية جديدة لها أبعاد حداثوية، تستحضر الماضي والموروث التراثي، لتتشكل الهوية الثقافية والفنية على مستوى الشكل، وتطور الحس الفني لديهم.

المبحث الثاني:

الموسيقى والصورة التي تستهدف الثقافة والتراث عبر التعبير الصوتي

الموسيقى عبارة عن لغة ووسيط فني تستهدف إيصال معنى ما للتعبير الصوتي عبر السلم الموسيقي، وتحاول هذه اللغة عبر رموزها وعلاماتها المتفق عليها تصل إلى معانيها بواسطة مرجعية اجتماعية واسعة بين المرسل والمستقبل، هذه المرجعية عمادها الثقافة والتجربة والصناعة ومواكبة المتغيرات في أنماط وقوالب الفن الموسيقي، مثلما في الفنون كلها، كما تستهدف الموسيقى المعاني التي تبين طبيعة البيئة وما تحمله من تراث وبعد تاريخي وحضاري، لأنها تجسد محاكاة هذه البيئة وتصور انطباعاتها وما ترمز إليه من أجل لوصول إلى هذه المعاني. إن الموسيقى هي الحركة في الزمن، وهي التي تحول الصورة (اللوحة) الساكنة في المساحة والفراغ إلى رؤيا موسيقية ورؤيا متحركة. (يوسف السيسي، 1981، 153)

إن المعنى في الموسيقى يقود إلى المعنى المتخيل في ذهن الفرد "المتلقي"، عبر عمادها الأساس الأذن البشرية، فأن التأثير المنبعث من العازفين وتنوع آلاتهم والحركات التعبيرية التي تسهم في دعم الصورة الذهنية للعلاقة والتواصل ادائياً بشكلٍ معبر عن الصورة التي تحملها أو تحكيها الموسيقى، ليكون هناك تواصل وجداني بين المؤدي وبين المادة وبين المتلقي، فدور الموسيقى هنا يختلف باختلاف المتلقي وما يمتلكه من ذاكرة تجسد الصورة بأعلى تجلياتها، فضلاً عن أنه يضيف الحركة والنكهة

والعمق في بناء مشهديه الأمكنة التراثية، التي تعكس مشاعر وأحاسيس متوافقة ام متناقضة، المهم أنها تؤدي إلى سلوك يتناسب ونوع المشاعر والاحاسيس التي أوحتها الصورة المتخيلة للثقافة وايضا للأمكنة التراثية، وذلك عبر الموسيقى وأهمية دورها في تنشيط الذات والروح التي لها حساسية تجاه الموسيقى، والتي تعبّر عن انطباعات تنعكس من أدوات الحس، أو قادمة من صورة حدسية عبر الذاكرة.

هنا قد تؤثر الموسيقى في نفوسنا وتدخلنا عبر التخيل الى طبيعة الأمكنة التراثية التي تنطوي عليها الحكاية التي تحاكي ذكريات مركبة بموضوعتها، منها مأساوية وأخرى متوترة وايضا هناك ذكريات حياتية مستقرة أثرت الصورة عبر مضاعفة الاحساس الذي تعرضه علينا المرئيات، فالموسيقى في المقام الاول تثير الصورة بوساطة اللعب بالاحاسيس والمشاعر التي يراد منها أن يحيا الفرد ويمتلك هوية تمثل بيئته وطبيعة مجتمعه، لذلك كان ينبغي على الموسيقى أن تكون هامة وعميقة ومتوترة وذات مغزى واضح دال على النص. (فنسنت لوبرتو، 2005،

(115)

المبحث الثالث

الموسيقى مرآة المجتمع وتاريخه المسموع والمرئي

للموسيقى أدوار هامة في الحفاظ على الهوية الثقافية والتراث والتعريف بهما، ولعلها بشكل خاص من أكثر الفنون التي تساهم في حفظ ملامح الهوية الثقافية لكل شعب، لما تمثله من التقاء بين اللحن والكلمة ومن انتشار واسع، قد يكون اسرع من التواصل اللساني. وهذا ما يجعل الموسيقى أداة ثقافية هامة. عندما نتحدث عن الخصائص الفنية والمميزات التي تسهم في إبراز الهويات الثقافية من أجل إنتاج موسيقى الشعوب المختلفة والمحافظة عليها، فنحن نتحدث عن تشكيل لإرث نوعي يسهم في نقل صورة من صور التماهي بين الفرد ومجتمعه، وهذا ما سعت إليه الدول بأن يكون الفن جزءاً واقعياً لا يتجزأ من ثقافتها المتعددة، كالملبس والمأكل وأدوات التواصل مع الآخرين. تمثل الموسيقى دلالة المحسوسات التي يستقبلها الإنسان بشكل

عام، فتأخذ في تنظيم دورة الحياة الجسمية والفنية والعاطفية. (علي عبد الله، 1998، 57)

أرى أن الحرص على الهوية الثقافية والانتماء إلى مكان وبيئة ما، وعدم الذوبان في ثقافة الآخر وتقليده هو الذي يميز موسيقى الشعوب وفنونها، ولكل شعب بصمته التي يجب ألا تذوب في ظل الهيمنة العالمية لإيجاد تفوق لجنس ما دون آخر. مثلاً الموسيقى الهندية لها نكهتها وتميزها ومن ثم انطلاقها إلى العالمية بشكل مميز، أيضاً الموسيقى المغربية التي شقت طريقها إلى العالمية بروحها الشعبية وحرصها على لونها الخاص وتجسيد هويتها الثقافية، ولا شك هنا أهمية الخصائص الفنية للموسيقى، المتمثلة في الصوت والإيقاع والانسجام والتنوع الثقافي والقدرة التعبيرية وقابلية هذه الإيقاعات للتطور والمزج، وهذا ما يمنح الموسيقى استمرارية صوتية ممتعة للأذن البشرية، كما يمنحها انطلاقة عالمية منفردة. الموسيقى إعادة تكوين الإنسان وجدانياً عن طريق فن انساني جديد. (ثروت عكاشة، 1965، 5)

تحرص الشعوب على إرثها الحضاري، لأنها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالسياق الاجتماعي والثقافي الذي نشأت فيه، من ثم هي قادرة على أن تعكس خصوصية ثقافية ما تعكس أصولها وتاريخها وتجسد لنا شخصيتها، بسبب طبيعتها وقدرتها التعبيرية والثقافية، ولهذا فإن الموسيقى قادرة على التقريب بين المجتمعات المختلفة عبر خصائصها، كما أن للموسيقى قدرة على استثارة المشاعر وتهذيب العواطف الإنسانية، وهذا يجعل المتعة تنساب عبر تذوقنا لما نستمتع إليه ونستمتع به، وهو الأمر الذي يجعل الجميع يرددون إيقاعاتها ويتربّون على ذائقتها. وتحرص الشعوب على موسيقاها لأنها تسافر دون أن تعترف بالحدود المانعة، وتخلق بنا دون أجنحة. وينبغي للموسيقى أن تعبر عن الوجدان الوطني الذي يسعى المجتمع إلى أن ينبثق من رحم الأصالة والتمسك بالتراث.

تمثل الفنون الموسيقية في كل عصر مرآة ثقافية واجتماعية تعكس اتجاهات الشعوب الفكرية وميولها للموروث الشعبي وايضا التراث، والموسيقى هي ثمرة حلوة

المذاق إذا كانت نابعة من وجدان المجتمع ومتقنة لأصول هذا الفن، إذ أنها مادة نغمية سريعة الانتشار بجمالها وخفتها وعميقة التأثير بمعانيها، بل يزيد تأثيرها في النفس إذا كان مضمونها ملائماً لحالة المتلقي النفسية، فعند ذلك تنفذ إلى أعماق النفس وتثير الأشجان والأفراح والذكريات حيث توقف المشاعر وتسترجع الذكريات، كما لو كانت شريطاً مسجلاً. الموروث الموسيقي هو النسيج الموسيقي المجسد لمجموع الارث الحضاري الموسيقي الذي يُبتكر ويؤدي ويعاد اداؤه في كل عصر، وفي أمكنة الأداء وتنوع اجهزة الحفظ والنشر المقروءة والمسموعة والمرئية وانتشار التعليم والوعي بأهمية وارتفاع المستوى الثقافي والرفاه الاجتماعي والاقتصادي. (طارق حسون فريد، 2001، 50 – 51)

كما تعد الموسيقى لوحة صوتية تحكي صدى الماضي وتنقل الحاضر إلى آفاق المستقبل بتأملات وجدانية تضيء على حاضر المستمع بهجةً وأملًا، كما أنها تمثل تاريخ مسموع ومرئي ملموس بوساطة الألحان التي تعكس الطابع الصوتي للمجتمع عبر اللهجة والألحان التي تحدد هوية كل منطقة جغرافية، كما أنها تاريخ مرئي يظهر عبر الرقصات المصاحبة للفنون الموسيقية وأشكال الأزياء التي تحدد هوية المجتمع، فالتراث الموسيقي يجمع خصائص الفن الراقي الذي يهذب المشاعر ويرتقى بالأحاسيس عبر تصويره للوجدان الإنساني وتحريك المشاعر التي ميز الله الإنسان بها.

تحتاج المجتمعات إلى تحديد هويتها الثقافية عبر الموسيقى، كونها المادة التي تعكس وجه البيئة المحلية، مثل ما نشاهد في الأزياء والعادات والتقاليد، ففي منطقة الخليج العربي هناك سمة تاريخية في تنوع الهوية الموسيقية وايضا الغنائية، فهناك غناء البحر والصحراء والمدينة، وهذا ما يعبر عن نسيج تاريخي لحياة هذه المنطقة الجغرافية وأصاله شعوبها. فالهوية الثقافية لأي أمة أو مجتمع أو فرد تأتي نتاج نتيجة التراكمات الفكرية والأدوات الثقافية التي يتعايش معها الإنسان، وإذا أخذنا الموسيقى كمثال ثقافي، سنجد الهوية الموسيقية تنتقل جغرافياً، وهذا مرتبط بالتنقل البشري،

ورغم تطورها علماً وأداةً وتأثيراً وتأثيراً بقواعد ولغة علمية موحدة، تبقى دالة بشكل مباشر على أسلوبية المجتمعات وخصوصية معظم دول العالم. في سلطنة عمان كان الاهتمام في الموسيقى الكلاسيكية، وبالتحديد النهضة الموسيقية الكلاسيكية، وذلك لاهتمام سلطنة عمان بالتراث والثقافة وبالأغنية العمانية، وذلك من خلال إقامة مهرجانات بهذا الجانب، وهذا يعكس دور الموسيقى الخليجية لإظهار الجانب الثقافي المتعلق بجوانب جمالية تلامس الفنون العمانية والآلات الإيقاعية التي تعكس شكل البيئة. (أحمد فتحي، 2023، 15 – 16)

تفتخر المجتمعات والشعوب بأسلوبها الموسيقي الخاص وبفنانيتها ومبدعيها، وخصائصها التي تلامس أفكار الباحثين والمهتمين بشؤون الموسيقى والتأليف الموسيقي والتلحين والغناء وايضا الأداء، والشعر والكلمات المصاحبة، والعزف والآلات المستخدمة ودواعي العمل الموسيقي وفلسفته والفنون والقوالب الموسيقية والنظام اللحني، والفنانين الممارسين والمؤلفين، ومصادر الموروث منها وأسلوب النقل والتوارث.

ومن خصائص الموسيقى بأنها قادرة على التقريب بين المجتمعات المختلفة، وتستطيع استثارة المشاعر وتهذيب العواطف الإنسانية، فهي قادرة وهناك خصائص ثقافية تتميز بها تلك الفنون في دول عربية ومنها العراق، فهي تحمل التنوع والثراء في الكم والكيف، بسبب التنوع الجغرافي والبيئي ما بين الجنوب والشمال وايضا الغربية، فنرى البيئة الصحراوية والجبلية والزراعية، مروراً بارتباط ذلك كله بالسفر والتجارة، مما نتجت عنه فنون مرتبطة بالترحال والسفر وأخرى بالعمل الزراعي وغيرها بالمناسبات الاجتماعية، مع بيان كل منطقة وهويتها الثقافية المحددة، حتى وصلت الموسيقى والغناء إلى الأسواق وطرحها للبيع والتبادل التجاري، وايضا لتسويق البضاعة على الزبائن، في العراق هناك الموسيقى الطقسية التي تميل الى الموشحات والتراثيل، لدرجة أن كل مدينة لها لون غنائي يمثل هوية هذه المدينة وبعدها الثقافي والتراثي، فضلاً عن العراقة التاريخية، فالعراق له امتداد تاريخي

تجاوز آلاف السنين، إذ بمرور السنين تطورت الحياة والمشهد الثقافي، ونتج عن ذلك تأثير واضح على حياة الناس، وأوجدت ممارسات فنية ذات تركيبات فنية تعبيرية يشارك فيها الجنسان وبصياغة موسيقية منسقة ومتوافقة مع الأداء الإيقاعي والنغمي المصاحب. أما الخاصية الأخرى فتتمثل في الالتزام الشعبي بممارسة الفنون، لارتباطها بالأعراف والجوانب الحياتية اليومية للمجتمع مثل المناسبات الاجتماعية، وأخرى وطنية وثقافية وترفيهية وتنموية تشجعها المؤسسة الرسمية المعنية بالفن والثقافة في البلد، وهذا ما يولد الانسجام والتناغم بين الفن والمجتمع خاصة إذا تطرقنا إلى سبل الترفيه. الموسيقى موروث إبداعي من إنتاج عامة الناس، ووسيلة للتعبير تبرز من خلالها طموحات ومعاناة وإحياءات الطبقة بتعدد أنواعها، ومن ثم فهي تلعب دوراً أساسياً في حياة الفرد والمجتمع، إنها الموضوع الذي يجسد المعتقد في أهميته. (محمد الفارابي، 124)

وهناك خصائص فنية ومميزات تسهم في إبراز الهوية الثقافية من أجل إنتاج موسيقى الشعوب المختلفة، التي تلامس طبيعة الفنون الشعبية أو التقليدية التي تبرز فيها تلك المفردات، وتتمتع الموسيقى بالعديد من الخصائص الفنية التي تميز هوية كل مجتمع، ومن أهم تلك الخصائص ما يسمى بالضرب الإيقاعي، إذ يعد الإيقاع من أبرز وأوضح الخصائص الفنية في موسيقى الشعوب، التي تمتلك أثر ثقافي ومعرفي تكون زاخرة وثرية بأنواع عديدة من الضروب والأوزان والتفعيلات الإيقاعية، فهي تمثل مصدراً ثرياً لا ينضب يمكن الاستفادة منه في حفظ التراث وإيضاح إظهار الهوية الثقافية. كما أن الألحان الشعبية رغم بساطتها وصغر تكوينها، يمكن الاستفادة منها كنماذج لحنية تعمل على تنمية فكرتها حتى تكون من دعائم إنتاج أعمال موسيقية تبرز الهوية الثقافية والحضارية للمجتمعات المختلفة، مروراً بالطابع اللحني، الذي يشكل لكل فن مصدر ثراء وحي وإلهام وخيال للمبدع والمؤلف الموسيقي، الذي يستطيع أن يصيغ ألحانا تبرز ما يجول في مخيلته من صور جمالية مستوحاة من الطابع والمناخ الإبداعي لتلك الفنون. إضافة إلى ذلك، فإن الأغنية الشعبية تمتلك الإيقاع والنغم

المصحوب بكلمات يغنيها الشعب ورثها شفويا جيل عن جيل، وهي تعبير اجتماعي طبيعي لشعب معين، كون أنها مجهول صاحبها، لا يعني أن الشعب هو الذي أنتجها، والسبب في ذلك يرجع إلى أن الشعب لم يحتفظ باسم المؤلف أو الملحن، وقد تخضع الأغنية مع مرور الزمن لتغيرات الزمن تفقد فيها الصبغة الفردية وتتحوّل تدريجياً إلى إنتاج جماعي. (حسين قدوري، 1987، 78)

وبشأن حرص المجتمعات بالمحافظة على موسيقاها وتأثيرها ذلك على الثقافة والفنون، لإظهار النتاج الثقافي والحضاري، لذلك فإن حرص المجتمعات البشرية على الاهتمام والمحافظة على هذه الفنون، هو وسيلة من وسائل محافظة تلك المجتمعات على كينونتها وثقافتها وحضارتها وأسلوب حياتها من عادات وتقاليد وأعراف. مثلاً في العراق تمتلك الموسيقى دوراً للحفاظ على أسلوب وطبيعة الحياة، فهي مصاحبة للفرد في الكثير من أحواله ووسيلة تعبيرية عن فرحه وحزنه، وسلمه وحربه، وعمله واسترخائه، وحله وترحاله، لذلك فهي تشكل هوية ثقافية مجتمعية تدخل في الكثير من تفاصيل الحياة اليومية للمجتمع العراقي، والمحافظة عليها إنما هي محافظة على كل ما يرتبط بتلك الفنون من عادات وتقاليد وأنشطة وأعمال وحرف، والتقصير في رعاية تلك الفنون بلا شك سيفقد المجتمع الكثير من هويته الثقافية المميزة له، وخاصة في ضوء ما يسود العالم من عولمة وفضاءات مفتوحة لا حدود لها، وبها ما بها من السلبات والأفكار التي لا تمت لمجتمعنا بأي صلة، والتي لا يمكن تلافي مخاطرها أو التقليل من حدتها على الأقل إلا بربط أبناء المجتمع بكل مفردة من مفردات ثقافته وحضارته المتوارثة، معززين بذلك انتماءه إلى مجتمعه ووطنه. وفي ظل التحولات الإيجابية على مستوى المجتمع، تبلور المشهد الثقافي باتجاه مجتمع مدني يتفاعل مع معطيات العصر ونظمه الإدارية، وقد كان لهذا الحراك وتفاعلاته انعكاساً مباشراً على الغناء العراقي (زينب البياتي، 2015، 87). ويعد التراث الموسيقي والغنائي العراقي غاية في الثراء والتنوع من حيث مكوناته وخصائصه، فعندما نسعى لدراسته، نجد أن سبب عدم إدراكنا وتقويمنا له بالشكل المطلوب يعود لكونه لا يعتمد على لغة موسيقية

واحدة بل على لغات موسيقية مختلفة. وفرقة الإنشاد العراقية من اهم الفرق التي عملت على إحياء التراث عبر الأعمال التي قدمتها، حتى أثبتت وكشفت العديد من الدراسات الخصائص الغنائية والموسيقية لفرقة الإنشاد العراقية ودورها في إبراز التراث العراقي.

فرقة الإنشاد العراقية فرقة غنائية عراقية تأسست في تشرين الأول 1971، وهي امتداد لفرقة سابقة منحلة كان اسمها فرقة الموشحات العراقية لأنها كانت تقدم الغناء التراثي والموشحات، وبإشراف أساتذة اكفاء مثل الاستاذ روجي الخماش ومدير بشير وحسين قدوري، وكان اعضائها من خريجي معاهد الفنون الموسيقية من الشباب اناثاً وذكوراً (كيف تأسست فرقة الانشاد العراقية سنة 1948). تؤدي فرقة الإنشاد العراقية الواناً غنائية عديدة لكي تحيي التراث العراقي بألوانه المتعددة، وفي بداية نشأة هذه الفرقة اشتركت في مناسبات عديدة داخل وخارج العراق وسجلت العديد من الموشحات والابتهالات والاغاني التراثية، كما أهتمت الفرقة بتطور الأغنية العراقية التراثية وإعادة توزيعها موسيقياً بشكل فني حديث، ونفذت وفق ذلك عدداً كبيراً من الاعمال الفنية التراثية بأسلوب وتوزيع جديد. وقد أدت الفرقة عدة انواع من الاعمال الفنية وكان لكل نوع مجموعة من الاعمال، ومن هذه الأنواع: (باسم غازي، 2022، 9)

- 1 - الموشحات: وقد أدت الفرقة تقريباً (29) موشح.
- 2 - الاغنية التراثية: أدت الفرقة (81) أغنية تراثية.
- 3 - الابتهالات الدينية: لقد جسدت الفرقة (7) من الابتهالات الدينية.
- 4 - الاناشيد: قدمت الفرقة (10) اناشيد وطنية.

انعكست معطيات التطور التقني على مجمل الممارسات الحياتية ومنها الأعمال الفنية، وبدأت المحاولات الجادة في إعداد الأغاني والموسيقى القديمة بأسلوب وروح جديدين، إذ بدأت تلحن اغان وموسيقى حديثة مستعارة من الموروث الغنائي والموسيقى القديم، ومن ثم تطورت وانتجت أعمالاً جديدة تركت أثراً طيبة لدى

المتلقين، الأمر الذي شجع عدداً من الفنانين والمهتمين بهذا الشأن على مواصلة تجديد بعض التجارب التي تعمل بالحفاظ على التراث، لأن الموروث الموسيقي يندثر بمرور الزمن إن لم يجد من يهتم به، ويقدمه بأشكال وأنواع معاصرة تلامس العمق التاريخي، شرط أن يبقى متجذراً بالجانب الحضاري للموروثات الغنائية والموسيقية للبلد. وهنا تتضح أهمية التراث الذي هو شكل ثقافي متميز يعكس الخصائص البشرية عميقة الجذور، ويتناقل من جيلٍ إلى آخر، تظهر عليه التغيرات الثقافية الداخلية والعادية ولكنه يحتفظ دائماً بوحدة أساسية مستمرة. (يوسف محمد عبدالله، موقع الكتروني، 2)

كل ذلك شكل حافزاً لدى الباحث ليحاول أن يقدم دراسة خالصة في هذا المنحى، وبمجال الإعداد الموسيقي والتأليف والتلحين للأغاني العراقية الحديثة التي أخذت من الموروث الغنائي والتراث الموسيقي القديم في العراق. وعلى وجه التحديد أساليب التعبيرات في المقام وما يتضمنه من تنوع في الموروثات الغنائية وتراثنا الموسيقي، وايضا الغناء الريفي والبدوي وغيرهما. إن النوع من التراث الموسيقي والغنائي للمقام العراقي يتأثر بما ينتجه الواقع المحيط بالمجتمع، وانعكاساته البيئة الثقافية والاجتماعية، إلى جانب اهتمامات المجتمع وتمسكه بالمقام العراقي بوصفه أحد المصادر الثرية لتجربته وامتداداتها المستقبلية، التي تدعوه للتأمل للتجريب وتحفيز الخيال والانتقال بالواقع نحو مديات وآفاق أوسع، وهذا قد يمنح الفنان إنتاج أشكال بالموسيقى ثابتة وابتكارات ووظائف جديدة لهذا النوع، وايضا مسارات لحنية تدل عليه، فضلاً عن نتاجات جديدة تبين معطيات فن المقام العراقي والوظائف التعبيرية التي تعبر عن روح المجتمع المرتبط بتاريخه وتراثه بهذه الفنون التي تحتاج غلى تواصل وتجديد واستمرارية من أجل الحفاظ عليه.

انتشرت الممارسات الغنائية المقامية التي لها صلة مباشرة بالمقام العراقي، بصورة متقاربة في بيئة جغرافية واسعة، ابتداءً من العراق ومعظم غرب وأواسط آسيا.. تركيا وإيران والهند والباكستان وأفغانستان الصين. ويأتي إطلاق تسمية المقام العراقي هو لامتلاكه مقومات الشخصية المستقلة المؤثرة، ويمتلك المقام ما يميزه عن

الدول المجاورة، ومن هذه الزاوية يعد بحق عراقياً، كما في الحالة الانفعالية وفي طريقة أدائه التي كانت سبب إطلاق مصطلح "الفن الرجولي" على هذا الفن المقامي في بغداد والعراق عموماً (حمودي الوردي، 1964، 74). سُمي بالمقام العراقي لأنه تميز واشتهر في العراق وفق الأسلوب الذي عُرف به، ولأن الموسيقيون العراقيون يؤدونه بأسلوب يختلف عن ألوان الغناء المعروفة في البلدان العربية الأخرى.

إن الانواع والاشكال الموسيقية تمثل موروثاً ثقافياً كبيراً. إذ تنوعت الاشكال والانواع الموسيقية والغنائية التي اختلفت تبعاً لمعطيات مكانية وزمانية، ومن ثم تبلورت بوصفها محصلة للعلاقة بين العناصر التي تكونت منها: اللحن والإيقاع و التعدد الصوتي والطابع الصوتي والنص المرتبط بالفكرة.

مؤشرات الإطار النظري:

- 1 - يكون دور الموسيقي في الهوية الثقافية فاعل عندما يأخذ الفكرة الرئيسة للعمل الفني، ومن ثم تتم تعميقها بشكل معبر عن وحدة الموضوع وحفظها.
- 2 - تحقق الموسيقي للهوية الثقافية والتراث، عملية الربط بين المتلقي كعامل مؤثر لخلق استمرارية عناصر التراث المعروضة بشكلها السردي والصوري المتواصل واضفاء الحياة عليها، كذلك من الجانب الجمالي عندما يكون خلفية للأمكنة والأفراد في البيت أو العمل.
- 3 - الاغناء الموسيقي للثقافة والتراث، يشبع الفعل الحاصل و يؤكد، أو يأتي مفاجئاً لقيمته التعبيرية ويولد الاثارة.
- 4 - تجسد الموسيقي في جوانب اجتماعية تلامس خصوصية الفرد، أفعالاً تظهر التباين بين الجملة الموسيقية ومضمون المشهد، والفكرة المراد ترجمتها، او تكون معادلاً حرفياً للصورة.

5 – تؤكد الموسيقى في الهوية الثقافية مؤثرات تعطي قراءة لمعنى المكان المراد إظهاره، وايضا الوقت الذي يثبت تاريخ الأمكنة والأفراد دون أن يشعر المشاهد بان الموسيقى كيان قائم بذاته.

الفصل الثالث:

مجتمع البحث: تضمن مجتمع البحث الحالي (10) نماذج من الاغاني التراثية التي ادتها فرقة الانشاد العراقية والموجودة تسجيلاتها السمعية والمرئية على وسائل التواصل الاجتماعي وفي بعض الكتب للفترة من (1971 – 2002)

عينة البحث: اختار الباحث لتحليل عينة بحثه عددها (2) لمجموعة من الاغاني التراثية التي ادتها فرقة الانشاد العراقية من سنة (1971 – 2002).

منهج البحث: يرتبط اختيار المنهج في أي دراسة بناءً على الموضوع المدروس، وبما ان هذه الدراسة تدرج ضمن الدراسات الوضعية التي تقوم على رصد ومتابعة دقيقة لظاهرة او حدث، بطريقة فنية أو نوعية في فترة زمنية معينة، فان المنهج المتبع في هذا البحث هو المنهج الوصفي التحليلي لتحقيق هدف البحث.

اداة البحث: اعتمد الباحث على مؤشرات الاطار النظري باعتبارها اداة رئيسية لتحليل عينة البحث المختارة .

نماذج تحليلية مختارة

ارتأى الباحث أن يختار الأعمال التي لها دور في الحفاظ على الهوية الثقافية والتراث، والتي تضمنت ملامح المزج بين التراث والمعاصرة، وتوفرت فيها معطيات البناء الموسيقي المستمد من قوالب اللحن العراقي الأصيل وإعادة تقديمه وفق صيغة غنائية لم تؤثر على بنية اللحن الموسيقي، وحتى على الأغنية وجوهرها من حيث الحفاظ على الثيمة المقامية والبناء اللحني المستمد من أنغامها وروحها. وهناك أغاني وموسيقى عراقية تحمل سمات وملامح مستنبطة من معطيات التراث الموسيقي والموروث الغنائي العراقي، ويظهر ذلك واضحاً في معظم هذه الألحان الغنائية لمعظم

المطربين العراقيين في فترة الخمسينات وما تلاها، فضلاً عن اختيار الباحث نماذج من ابتكارات لحنية غنائية وموسيقية تتعلق بجوهر ومعطيات التراث الموسيقي والموروث الغنائي المتمثل بأعمال فرقة الإنشاد العراقي. هذه النماذج من الأغاني التراثية هي مجموعة الأنغام التي يتناقلها ويردها الناس منذ زمن بعيد دون أن يعلموا في كثير من الأحيان من كتب كلماتها أو لحنها، وتروي هذه الأغاني بشكل عام قصص وحكايات عاشها كاتب الأغنية الحقيقي. وترتبط الأغاني التراثية بالجانب الثقافي ارتباطاً وثيقاً، فهي تتحدث عن عادات الشعوب وتقاليدها، كما تحكي عن الأساطير القديمة التي تناقلوها عن الأجداد عبر الأجيال. وتتميز الأغاني التراثية بأنها نقلت عن طريق الرواية الشفوية قبل أن يتم تدوينها في العصور الحديثة. وقام كبار المطربين العرب بغنائها.

بدأت فرقة الإنشاد العراقية الاهتمام بتطوير الاغنية العراقية التراثية واعادة توزيعها موسيقياً بشكل فني حديث وكما في النماذج التي ذكرت، وقد نفذت الفرقة في بداية عهدها ثلاث اغاني هي (حلو حلو ... يا نبعة الريحان ... نعيمة بوية نعيمة) مع تغيير طفيف في كلمات الاغاني ولكن طابع الاغنية ظل محافظاً على شكلة التراثي الاول، وقد حازت هذه الأغاني على نجاح كبير بين جمهور المستمعين والمتذوقين لأعمال هذه الفرقة مما دعاها الى تقديم المزيد من الاغاني العراقية التراثية بأسلوب وتوزيع جديد. كما في ملحق رقم (1).

العينة الموسيقية الأولى :

أغنية حلو حلو

شكد حلو والله	حلو حلو هواي حلو
للتعرف لو خله حلو ...	عيونه السرد يحلى الكحل
ما صار مثله بالكون ... هواي	أسمر ودمه معجون ... هواي حلو حلو
هذا الولد لمن فات للقلب سله	وأنا بجماله مفتون
حسنه بكل الأقطار ... هواي	ما يصير مثله ما صار ... هواي حلو
هذا الولد لمن فات للقلب سله	حلو
والله أبد ما نسى ... هواي	منه صحت يا ستار ...
هذا الولد لمن فات للقلب سله	ما يدري قلبي يهوا ... هواي حلو حلو
	روحي تلفت من جدوى

حلو حلو

محمد العراوي

عباس جميل

18

مقدمة + عباس

2

لازمة موسيقية + عباس

15

23

ندوى فيصل عباس جميل

2-1 تحليل العينة

اسم العمل : حلو حلو

القالب : أغنية عاطفية باللغة العامية العراقية.

كلمات : عباس العزاوي

الحان : عباس جميل

المقام : سلم مقام " الدشت"

أداء : زهور حسين

عزف : فرقة الإذاعة والتلفزيون العراقي

تاريخ النسر : 1955

نغمة الابتداء للمقدمة الموسيقية : "السيكاه" .

نغمة الانتهاء : "الدوكاه"

النغمة المركزية : "الحسيني" .

الصيغة : A-B

الضرب : الجورجينا

الميزان : 16\10

الآلات المستخدمة : الآلات الوترية والنفخية والايقاعية .

عدد الموازير : 23 .

التكوين : مذهب + 3 مقاطع .

المدى اللحني : من "الدوكاه" الى "الكردان"

المدة الزمنية : 4 د.

يا نبعة الريحان

غناء سليمة مراد

يا نبعة الريحان	حني على الولهان
جسمي نحل والروح	ذابت وعظمي بان
من علتي البشاي	ما ظل لعندي راي
دائي صعب ودواي	ما يعرفه انسان
يوم الذي حبيت	يامنيتي جنيت
حاير انا ظليت	ما ادري ذنبي اشجان
ما عندي كل اذنوب	الا هوى المحبوب
لا هو ذنب داتوب	وتجبر الرحمان
جم دوب اظل مطروح	ليل او نهار انوح
لا تعذبين الروح	سوي علي احسان

يانبعه الريحان

عبد الكريم العلاف
صالح الكوي

تلحين: فضل عباس جليل

قطعة موسيقية A

The musical score is written in staff notation. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The score is divided into sections labeled 'A' and 'B'. Section 'A' is marked with a double bar line and a repeat sign. Section 'B' is marked with a double bar line and a repeat sign. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'M' and 'F'. The score is divided into sections labeled 'A' and 'B'.

2-2 تحليل العينة

أسم العمل : يا نبعة الريحان

القالب : أغنية عاطفية باللغة العامية

كلمات : عبدالكريم العلاف

الحنان: صالح الكويتي

المقام : اللامي على درجة "الدوكاه"

عزف : فرقة الجالغي البغدادي

غناء : فرقة الجالغي البغدادي

تاريخ النشر الأول : العقد الرابع من القرن العشرين

نغمة الابتداء : الجهار كاه

نغمة الانتهاء : الدوكاه

النغمة المركزية : الدوكاه

الصيغة: A-B

الضرب : المقسوم + الجورجينا

الميزان : $4\backslash 2 + 10\backslash 16$

الآلات المستخدمة : الآلات الوترية والنفخية والايقاعية .

عدد الموازير : 48

التكوين : مذهب + 3 مقاطع .

المدى اللحني : من درجة "لوكاه" إلى "الشهناز"

المدة الزمنية : 4.34 د.

الفصل الرابع

نتائج البحث:

- 1 - يمكن للموسيقي أدراك الهوية الثقافية عبر فكرة ما في ذهن الفرد أو حتى المجتمع، ليستمد فعاليته بلفت انتباه المتلقي الى الجديد غير المتوقع والذي يطرأ على أثبات الهوية الثقافية.
- 2 - تميز الموسيقى الشخصية أو الحدث، ولا سيما عندما تتكرر افعال الشخصية او يتكرر مضمون الحدث، وتتم الاستفادة من رؤية المتلقي في العادات والتقاليد وتوظيفه بشكل مؤثر عبر نوع الآلة و اللحن الذي تؤديه الموسيقى.
- 3 - ترسم الموسيقى أبعاداً تراثية لواقع يرتبط بالبيئة وطبيعة مجتمعها، فهي تعزف التراث بصورة سمعية وكأنك تشاهدها، لذا يهتم الدارسون اهتماماً خاصاً بهذا الجانب المرتبط بالمجتمع وجمال عاداته وأمكنة عيشه.
- 4 - تتنوع الموسيقى في مضامينها ومناسباتها وأغراضها، وكذلك في أشكالها الفنية.
- 5 - ضرورة العمل بالحفاظ على التراث الموسيقي الغنائي لفرقة الانشاد العراقية.

استنتاجات البحث:

- 1 - ضرورة تقديم دراسة علمية اكااديمية عن موضوع يحتل مساحة كبيرة من الموسيقى العراقية وهو موضوع اشكال الاعمال التي أدتها فرقة الإنشاد العراقية للحفاظ عن التراث والهوية الثقافية.
- 2 - أهمية استفادة الطلبة والموسيقين والباحثين المهتمين والمعنيين بهذا المجال من هذه البحوث.
- 3 - يعد هذا البحث مصدراً مضافاً الى المصادر العراقية الموسيقية الموجودة في مكنتبات مؤسساتنا المختلفة.
- 4 - تعد الأغنية التراثية ابرز الوان التراث الشعبي، يهتم بها الدارسون اهتماماً خاصاً، وهي تتأثر بشكل كبير في البيئة وجمالها.

التوصيات:

- 1 - ضرورة اهتمام الدوائر والمؤسسات الثقافية المعنية بالحفاظ على التراث والموروث العراقي وشكل الهوية الثقافية، وذلك عبر الألحان الغنائية والموسيقية لفرقة الانشاد العراقية وتدوينها ودراستها للحفاظ عليها من الاندثار.
- 2 - اعتماد قواعد ثابتة وأشكال بنائية للموسيقى تكون اكثر تنظيماً، وذات ثوابت معرفية واضحة.

المقترحات:

- 1 - الاهتمام بالموروث الموسيقي والغنائي العراقي لما يمثل من ثروة ثقافية مهمة.
- 2 - إعادة تدريس مادة الموسيقى والأغاني التراثية في مؤسساتنا التعليمية الموسيقية ليتعرف عليها الدارس المتخصص بوصفها اصبحت بعضها في طي النسيان.

الملاحق

ملحق رقم (1) الاغاني التراثية التي أدتها فرقة الانشاد العراقية والتي لها

دور في الحفاظ على الهوية الثقافية والتراث

ت	اسم الأغنية	اسم الشاعر	اسم الملحن
1	حلو حلو هواية حلو	محمد العزاوي	عباس الجميل
2	يانبعة الريحان	عبد الكريم العلاف	صالح الكويتي
3	مندل دلوني	قديم	عثمان الموصلي
4	نعيمة بوية نعيمة	مظفر النواب	مظفر النواب
5	ما اريده الغلوبي	جبوري النجار	ناظم نعيم
6	يا حلة يا اسمر	عبد الله بن المعتز	أحمد الخليل
7	تجفي وتصل لعداي	عبد الكريم العلاف	صالح الكويتي
8	ريحة الورد ولون العنبر	جبوري النجار	ناظم نعيم
9	جان الكلب ساليك	عبد الكريم العلاف	صالح الكويتي
10	ميحانة ميحانة	عبد المجيد الملا	عثمان الموصلي

المصادر:

- 1 - راوية عبد المنعم عباس، القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية: 1987، ص 51.
- 2 - عبد المنعم سليم، خمسة وعشرون قصة سينمائية، (ج1، ط1، مكتبة مدبولي)، القاهرة : 1985، ص133.
- 3 - جون جوزيف، اللغة والهوية - قومية أثنية - دينية، ترجمة: عبد النور خراقي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت: 2007، ص 7 - 8.
- 4 - جميل صليبا، المعجم الفلسفي، (ج1، دار الكتاب اللبناني) بيروت: ١٩٨٢، ص 530.
- 5 - فؤاد بدوي بطرس، الهوية وثقافة السلام، الطبعة الإلكترونية، 2008، ص 20.
- 6 - كيفن روينز، "الهوية" في مفاتيح اصطلاحية جديدة، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، تحرير: طوني بينيت، ولورنس غروسييرغ، وميغان موريس، ترجمة: سعيد الغانمي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت: 2005، ص701.
- 7 - فنسنت لوبرتو، ستانلي كوبرك سيرة حياته واعماله، ترجمة: علاّم خضر، المؤسسة العامة للسينما، دمشق: 2005، ص 109.
- 8 - يوسف السيسي، دعوة الى الموسيقى، اصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت: 1981، ص 153.
- 9 - فنسنت لوبرتو، ستانلي كوبرك سيرة حياته واعماله، ترجمة: علاّم خضر، المؤسسة العامة للسينما، دمشق: 2005، ص 115.
- 10 - علي عبد الله، غناسيقية الطفل في العراق، من بحوث المهرجان الاردني الرابع لأغنية الطفل، وزارة الثقافة، عمان: 1998، ص 57.
- 11 - ثروت عكاشة، موسوعة الموسيقى فاكنر، دار المعارف المصرية، مصر: 1965، ص 5.

12 - محمد بن أوزلغ بن طرخان الفارابي، الموسيقي الكبير، صناعة الألحان واقتتران نغمها بحروف الأقاويل، تحقيق وشرح: غطاس عبد الملك خشبة، تقديم: محمود الحفني، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة: ص 124.

13 - حسين قدوري، الموسوعة الموسيقية، شركة المنصور للطباعة المحدودة، بغداد: 1987، ص 78.

14 - حمودي الورد، الغناء العراقي، (ج1، ط1، مطبعة أسعد)، بغداد: 1964، ص 74.

الرسائل والأطاريح:

15 - زينب صبحي عبد حسين البياتي، الأشكال والأنواع الغنائية في الموسيقى العراقية، رسالة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد: 2015، ص 87.

16 - طارق حسون فريد، التراث الموسيقي العربي والموروث الموسيقي العراقي، (جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، المكتبة الوطنية)، بغداد: 2001، ص 50 – 51.

17 - زينب صبحي عبد حسين البياتي، الأشكال والأنواع الغنائية في الموسيقى العراقية، رسالة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد: 2015، ص 89.

المجلات والمواقع الإلكترونية:

18 - أحمد فتحي، رواشن فنية، مجلة الموسيقى العمانية، مركز عمان للموسيقى التقليدية، العدد السابع، عمان: يناير 2023، ص 15 – 16.

19 - باسم غازي، الأنواع والأشكال الغنائية في اعمال فرقة الإنشاد العراقية، مجلة نابو للفنون الجميلة، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، (مجلد 31، العدد 39)، 2022، ص 9.

20 - كيف تأسست فرقة الانشاد العراقية سنة 1948

<https://almadasupplements.com/print.php? Cat=20374>

21 - يوسف محمد عبدالله، تعريف التراث أنواعه، وكيفية الحفاظ عليه، الهيئة العامة للآثار والمتاحف والمخطوطات، اليمن ، كتاب إلكتروني منشور في موقع الكتروني، ص 2.

<http://www.yemen.info/files/turism/studies/hefath.pdn>

دلالة الرمز في مسرحية الأشباح لهنريك ابسن

Significance of the symbol in the play Ghosts by Henrik Ibsen

م.م. عمار شاكر عبد القطبي

Ammar Shaker Abdel Al-qutbi

المديرية العامة لتربية محافظة واسط – وزارة التربية – العراق

General Directorate of Education of Wasit Governorate -
Ministry of Education - IraqEmail: aabed@uowasit.edu.iq

ORC ID: 0009-0001-7039-5656

الكلمات المفتاحية : الرمز، الدلالة، الأداء، هنريك ابسن.

ملخص البحث:

يُعد الرمز حاله من حالات التعبير عن الأفكار والعواطف والرؤى عن طريق الإيحاء بالحالة أو الموقف لأنه يكشف العالم المخفي خلف الواقع والحقيقة وتحريك النشاط الذهني لدى المتلقي وقد ظهر الرمز في مؤلفات كتاب المسرح وبالأخص الكاتب النرويجي (هنريك ابسن) الذي يعتبر كاتباً يملك شكل ادبي فني واقعي رمزي جمالي مليء بالقيم الفكرية العلاجية من خلال طرح الكثير من المظاهر الاجتماعية على شكل رموز في نصوصه المسرحية للتعبير عن الواقع الاجتماعي السيء التي تفرضها السلطة أو المحظورات التي يفرضها المجتمع والتي تجعل المتلقي يتأمل الواقع الذي يعيش فيه ويحاول فك الرموز للوصول الى الحقيقة.

Keywords: Symbol, Significance, Performance, Henrik Ibsen.

Abstract

The symbol is a state of expressing ideas, emotions and visions by suggesting the state or situation because it reveals the hidden world behind reality and truth and stimulates the mental activity of the recipient. The symbol appeared in the writings of playwrights, especially the Norwegian writer (Henrik Ibsen), who is considered a writer who possesses a realistic, symbolic, aesthetic literary form full of therapeutic intellectual values by presenting many social aspects in the form of symbols in his theatrical texts to express the bad social reality imposed by the authority or the prohibitions imposed by society, which makes the recipient contemplate the reality in which he lives and try to decipher the symbols to reach the truth.

الفصل الأول/ الإطار المنهجي

مشكلة البحث والحاجة إليه :

معظم الأعمال المسرحية منذ القدم وفي جميع موضوعاتها كانت لها دلالاتها وعلى مختلف مراحلها الزمنية , وعند النظر إلى هذه الأعمال فأنا حتما سنجد الكثير من الموضوعات المسرحية لها مدلولاتها للتعبير الحقيقي عن واقع الحياة الاجتماعية والسياسية والفكرية والفلسفية لفترة زمنية محددة ومتمثلة لمجتمع معين , إذ نرى

بعض المؤلفين المسرحيين يلجئون إلى ترميز أفكارهم وصياغتها بأسلوب فني إبداعي في أعمالهم المسرحية نتيجة للضغوط التي تفرضها السلطة أو يفرضها المجتمع المحافظ والتي لا تسمح له من أن يكتب ما يشاء من الموضوعات ومحاولة معالجتها كما يشاء من دون ضوابط . لقد ظهر هذا التعبير الرمزي عند كتاب المسرح الغربي مثل (ميترلنك وابسن وبول كلوديل ويونسكو و برشت وتشيكوف و..الخ) , والذين وظفوا الرمز في نصوصهم المسرحية إذ وجدوا في الرمز صوره إبداعيه تستند على تحديث الحواس وإثارتها إلى جانب التخيل , إذ نجد ان (هنريك ابسن) وهو " كاتب نرويجي ولد سنة (1828) يعد رائد المسرح الأوربي الواقعي والذي غاص في المشاكل الاجتماعية والعائلية لعصره " (الحמיד، 2009، صفحة 6), قد كتب عددا من الأعمال المسرحية يؤثر فيها المشاكل التي شكلت علامة بارزة لدى المجتمع وقد دونها في أعماله على لسان شخوصه عبر الحوارات الرمزية المسرحية التي كانت تنطق بها تلك الشخصيات المسرحية لتعبر عن إرهاباتها النفسية وواقعها الاجتماعي . ان مسرحيات (ابسن) تتصف بعمق أنساني واقعي معبرة عن الذات الإنسانية بصيغه رمزيه وقد اتسمت بغنى موضوعاتها وما يكتنفها من أطر جمالية وفنيه وحاولت معالجة الكثير من المظاهر الاجتماعية من كذب ونفاق ورياء وخديعة واغتراب , فضلا عن دفاعه عن حرية المرأة وتحررها من الأغلال والقيود والعادات الاجتماعية الباليه التي تكبل وتقيد حريتها وإنسانيتها . ان الرمز لدى (ابسن) ليس حقيقة مجردة تقع في المطلق وإنما هو ذهنيات تكمن داخل صور تتمثل فيها القدرة على مراسلة مشاعرنا الواعية بمضمونها الفكري , ومن أهم مسرحياته (المتظاهرين , ملهه الحب , براند , بيرجنيت , الإمبراطور وجاليلين , رباط الشباب , أعمدة المجتمع , بيت الدمية , الأشباح , ألبطه البرية , روزمرشولم , هيدا جابلر , رئيس البنائين , ويلوف الصغير , سيده من البحر....أخ) والتي تناول فيها الرمز في تعبير شخصياته المسرحية , إذ في مسرحية (الأشباح) - (1881) تناولت موضوع المرض التناسلي

الموروث إي رمز للخيانة وكانت تطبيقاً مأساوياً على ان خطايا الأبناء تعود إلى الإباء

لقد اتخذ الباحث مسرحية الأشباح لـ(ابسن) نموذجاً لبحثه وقد صاغ الباحث مشكلة بحثه في السؤال الآتي : ما نوع ودلالات الرمز في مسرحية الأشباح لهنريك ابسن؟

أهمية البحث :

1.بيان أهمية الرمز في التعبير عن دور أو فعل أو حوار محدد , أي التعبير غير المباشر عن الفكرة.

2.يفيد الدارسين والمهتمين في مجال المسرح وخاصة التمثيل.

هدف البحث :

التعرف على تأثير الدلالة الرمزية في مسرحية الأشباح للكاتب النرويجي ابسن.

حدود البحث :

الحدود الزمانية : 1881م

الحدود المكانية : أوربا , النرويج.

الحدود الموضوعية : دراسة دلالة الرمز في مسرحية الأشباح لابسن.

تحديد المصطلحات :

1.الدلالة : لغوياً : "دلل (الدليل) ما يستدل به والدليل الدال أيضا وقد (دلّه) على الطريق (يدل) بالضم" (الرازي، 1981، صفحة 209). وتعرف الدلالة أيضا بأنها " (جمعها دلائل) دل ، يدل، الإرشاد ، البرهان" (مسعود، 1967، صفحة 429).

الدلالة : اصطلاحياً : " هي مجموعة المعاني الإضافية التي تأتي زيادة على الدلالة الذاتية لإشارة معينة" (أميل يعقوب، 1978، صفحة 635). الدلالة هي " ذلك الفرع من علم اللغة الذي يتناول نظرية المعنى أو ذلك الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توفرها في الرمز حتى يكون قادرا على حمل المعنى" (عمر، 1998، صفحة 11).

التعريف الإجرائي :

هو مجموعة الكلمات والإشارات التي تكون أواصر مشتركة بين (الممثل والمتلقي) والتي يتم تأشيرها والكشف عنها من خلال الحوار أو الشخصيات سواء أكان بطريقة مباشرة أو مرمزة.

2. الرمز/ لغويا : الرمز: "هو الصوت الخفي الذي لا يكاد يفهم" (جعفر، 1979، صفحة 61) . أما في المعجم الفلسفي هو "نظرية الرموز للدلالة على معاني خاصة أو التعبير عن حقائق ومعتقدات , ومنها الرمزية الفتيه والرمزية الأدبية" (مذكور، 1979، صفحة 92).

الرمز/ اصطلاحاً :

الرمز " هو صورة معينة تدل على معنى آخر غير معناها الظاهر ، إلا انه معنى معين كذلك" (يونان، 1969، صفحة 213). او هو" كل مدرك أو متخيل يعرض العلاقات بين الأجزاء أو النوعيات الخاص في الكل , ويجب ان نأخذ كلا آخر لكل يمثل بعناصره تشابها في العلاقات" (حكيم، 1986، صفحة 12).

التعريف الإجرائي :

الرمز هو عبارة عن صورته تدل على إشارة أو أيقونة أو علامة متحركة , بحيث تحقق مقصدا معينا بطريقة صحيحة .

الفصل الثاني/ الإطار النظري

المبحث الأول: مفهوم الدلالة في النص المسرحي .

الدلالة تكونت في المجتمعات الإنسانية من خلال تعاملاتها المختلفة , إذ ان كل ظاهرة في المجتمع لها دلالات سواء أكانت طبيعية أو اصطناعية , فالمرض يعرف بدلالاته المعبرة عنه كارتفاع درجة الحرارة , وندرك الخجل بحمرة الوجه , ونستدل على النوم من الشخير , واستخدام المظلة أو لبس المعطف كدلالة على حالة المطر وتدل العلامات المرورية على أشاره لتغيير اتجاه أو خطر ما وتقترن هذه "الدلالة" للأشياء الدالة عليها وترتبط بها وتصبح ملازمة ولصيقة بها فعند ذكر لون الشيء يتبادر إلى الذهن دلالات ذلك اللون نفسه " (يوسف، 2005، صفحة 15). أن الدلالة لا تفهم على أساس استخدام رمز معين فحسب إذ قد تكون عن طريق الكلمات فالكلمات هي " رموز لأنها تحمل شيئاً غير نفسها" (عمر، 1998، صفحة 12)، على أن هذه الكلمات لا تحدد شيئاً بمفردها بل بعلاقاتها بسابقتها ولاحقتها ليتحقق بذلك السياق الذي من خلاله يفهم المعنى يقول (سوسير) "اللغة نظام ألفاظ معتمدة بعضها مع البعض الآخر وتأتي قيمة كل لفظة من الحضور الاتي للألفاظ الأخرى" (هوكر، 1987، صفحة 43)، إذ ان الدلالة قد تكون علامة لغوية أو غير لغوية وكلاهما يحمل معنى فعلم الدلالة يركز على دراسة اللغة من بين أنظمة الرموز الأخرى وذلك لما للغة من أهمية على اعتبارها وسيلة اتصال بين البشر فضلا عن قدرتها في إيصال المعنى بشكل أوسع من غيرها ، فعلم الدلالة يدرس المعنى فهو " ذلك الفرع من علم اللغة الذي يتناول نظرية المعنى أو ذلك الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توفرها في الرمز حتى يكون قادرا على حمل المعنى" (عمر، 1998، صفحة 11).

يطلق بعض اللغويين على علم الدلالة أسم (السيمولوجيا) أي نظرية الدلالة العامة والتي تشمل دلالات طبيعية واصطناعية وتصويرية أو اصطلاحية , إذ أن (السيمولوجيا) هي ذلك العلم الذي يبحث في أنظمة العلامات سواء أكانت لغوية أم

أيقونية أو حركية ونراها تبحث في العلامات غير اللغوية التي تنشأ في حضن المجتمع. "فأن (السيمولوجيا) تنطلق من نظام جديد للواقع يعد اللسان نسق الدلائل معبره عن أفكار , لتكتسب من ثم وظيفة رمزية داخل المجتمعات المختلفة.(...) , فالدلائل اللسانية لا تشكل إلا فرعا من عموم الدلائل , فهي علم خاص بنوع محدد من الدلائل" (قطوس، 2006، صفحة 189), ان (السيمولوجيا) تدرس جميع الأنظمة كيفما كان سننها وأنماطها التعبيرية لغوية أو غيرها , فالمنهج (السيمولوجي) يهدف إلى استكشاف البنيات الدلالية التي تتضمنها الخطابات والأنشطة البشرية , والبحث عن الأنظمة التواصلية تعقيداً وتجريداً ووظيفة .

أما الناقد (رولان بارت) "فهو يربط الدلالة باللغة وان (السيمولوجيا) هي علم الدلائل وإنها استمدت مفاهيمها من اللسانيات، وقد قال : ان اللسانيات ليست فرعاً , ولو كان مميزاً , من علم الدلالة بل (السيمولوجيا) هي التي تشكل فرعاً من اللسانيات. وان الأدب له قدرته السيمولوجية أي قدرته ان يلعب لعبة الدلائل بدل ان يقوضها" (قطوس، 2006، صفحة 192). إن (السيمولوجيا) علم يدرس الإشارات لذا فان كلاً من (البنوية والسيمولوجية) متحدين مع بعضهما في عملية إيصال المعلومات عن طريق الرمز (فالسيمولوجيا) "تقوم على العلاقة بين العلامة والبال والمدلول فالعلامة مكونة من دال ومدلول يشكل صعيد الدوال صعيد العبارة ويشكل صعيد المدلولات صعيد المحتوى" (إبراهيم، 1970، صفحة 97) . إذ يعرف (سوسير) العلامة اللغوية بأنها "كيان ذو وجهين , أي ثنائي , احد وجهي العلامة هو الدال . والدال هو الجانب المادي تماماً من العلامة .أذا تحسس المرء أحباله الصوتية أثناء الكلام , سيتضح له أن الأصوات تنتج من اهتزازات (وهي مادية بلا شك) , ووصف (سوسير) الدال ألفظي بأنه (الصورة الصوتية) . وما يطلق عليه (سوسير) المدلول لا ينفصل عن الدال في أية علامة , وهو بالفعل يولده الدال" (كوبلي، 2005، صفحة 16). إذا كان "الدال هو الصورة الصوتية للمدلول أو للتصور الذهني , فأن المدلول هو الجانب الذهني للدال (الصورة الصوتية). أما العلاقة فهي اتحاد الصورة الصوتية

مع التصور الذهني أو هي الكل المتألف من دال ومدلول" (قطوس، 2006، صفحة 130). لقد تبنى (سوسير) الدال والمدلول كبعدين متلازمين للإشارة , فأى عمل فني كإشارة (sign) يتكون من ثلاث عناصر: (عدد من المؤلفين، 1997، صفحة 15)

1. العمل الفني (مسرحيه أو قصيده أو تمثال): كشيء حسي أو مادي هو بمثابة الدال (signifier) الصادر عن فنان .

2. المدلول (signified): وهو ما يقابل المعنى أو (الموضوع الجمالي) كامن في الوعي الجمعي (التقاليد والأعراف الفنية) التي تمثلها المجتمع والكامنة في الوعي الجمعي , تعين المتلقي على اختيار الموضوع الجمالي وربط الدال بمدلول أو بمعنى المترجم.

3. هناك علاقة مجازيه بين غير مباشره بين العمل الفني والسياق الاجتماعي العام الذي يرمز إليه . أي هو وسيط بين الفنان والمتلقي.

لقد شهد مفهوم الدال والمدلول على يدي كل من الناقد (رولان بارت) والفيلسوف والناقد النفسي (جاك لاكان) "اللذين رفضا فكرة وجود ارتباط ثابت بين الدال والمدلول , وذهبا إلى ان الإشارات (تعوم) سابعة لتغري المدلولات إليها لتتنبثق معها وتصبح جميعاً (دوال) أخرى ثانوية متضاعفة لتجلب إليها مدلولات مركبه. وهذا حرر الكلمة , وأطلق عنانها لتكون (إشارة حرة) , وهي تمثل حالة حضور في حين ان المدلول (حالة غياب) لأنه يعتمد على ذهن المتلقي لإحضاره إلى دنيا الإشارة" (قطوس، 2006، صفحة 131) . أن (بارت) يربط الدلالة باللغة لان أنتاج المعنى أصلاً من اللغة , إذ "يظل من الصعب تصور أي نظام مكون من الصور أو الأشياء يتمتع بدلاله خارج نطاق اللغة : فلا يوجد معنى ليس له اسم . وعالم الدلالات ليس سوى عالم اللغة" (فضل، 1987، الصفحات 446-447). إذ ان العلامات تحمل معاني متعددة فالدال الواحد يحمل مدلولات كثيرة وهذه المدلولات تخلق معاني للدوال

والدال في الوقت نفسه ينتج دلالات متعددة ، ويحدد (بارت) عدة شفرات لكي يؤسس قراءة للنص وهذه الشفرات هي : (هيو سلفرمان، ب.ت)

1. شفرة الأفعال : تحكم تركيب القارئ للحبكة .
2. شفرة معنوية : تحدد السمات الدلالية للنص .
3. شفرة رمزية : تلاحق العناصر الرمزية وموضوعاته .
4. شفرة مرجعية : الخلفية الثقافية التي يشير إليها النص .

ومن خلال البحث عن هذه الشفرات في النص يصبح النص حقلاً خصباً لكشف وإنتاج العلامة.

أما (بيرس) وحسب مصطلحاته فإن النص سيكون تركيباً من العلامات والتي هي على ثلاثة مستويات : (إبراهيم، 1970، الصفحات 81-82)

1. العلامة الايقونية : تشمل علاقة تشابه بين الدال والمدلول .
2. العلامة الاشارية: وهي علاقة سببية منطقية بين الدال والموضوع المشار إليه .
- 3.العلامة الرمزية : وهي علاقة عرف تربط بين الدال والمدلول وتسمى العادات والقوانين.

أن النص المسرحي يحتوي على واحد أو أكثر من هذه العلامات فالدال هنا هو العنوان (عنوان النص) والمدلول مجموعة دلالاته داخل النص والتي يتم البحث عنها في محتوى النص أو فحواه ، فالعنوان كلمة تشفر ضمن سياق المعنى لتصبح إشارة لمعنى ما يؤكد (بارت) على أن " المعنى الإشاري هو استعمال اللغة لتعني ما تقول والمعنى الإيحائي يعني شيئاً آخر غير ما يقال فالمعنى الإيحائي يقع ضمن نضام ترميزي " (هوكر، 1987، صفحة 122) . وقد تطرق (بارت) إلى مفهوم "

(الدلائليه) بأنه يتألف من (دال ومدلول) , تميزه على صعيد الماهيات , فاللباس مثلا , وفق (بارت) يستخدم للتغطية , والطعام للتغذية , إلا ان ذلك لا يمنع أن يدل على شيء آخر , كذلك فالمعطف الشتوي يستخدم للوقاية من المطر , ولكن لا يمنع أن ينبئ المعطف إلى حاله مناخيه " (قطوس، 2006، صفحة 193) . اما (أمبرتو ايكو) "فيقسم الدلالة إلى قسمين : دلائل قصديه ودلائل غير قصديه. وقد حصر الدلائل في ثمانية عشر نسقا تتمثل في اللغات الطبيعية والمكتوبة والأنساق الخطية والحكي وآداب السلوك والأساطير والطقوس والمعتقدات والرسائل والتواصل الجماهيري والعلامات الشمية والحسية والذوقية وأنماط الأصوات وحركات الأجسام وسمائية الحيوان ودلالات المكان والحركة." (قطوس، 2006، صفحة 195) .

ويرى الباحث ان كل العلامات والإشارات تفهم ضمن أدراجها في أنساقها وسياقاتها المكونة لها وهي كالتالي : (عمر، 1998، الصفحات 69-70)

1. السياق اللغوي : تفهم الكلمة من جراء تنوع الكلمات التي تأتي بعدها فمثلا كلمة (جيد) عندما تسبقها كلمة (رجل) تعني الأخلاق ، أما إذا سبقت كلمة (جيد) الطبيب مثلا فتكون الدلالة التفوق في الأداء .

2. السياق العاطفي : يحدد درجة القوة والضعف أي ما تؤكد الكلمة أو تبالغ فيه فكلمة (يكره) تختلف عن كلمة (بيغض) رغم اشتراكيهما في المعنى نلاحظ أن كلمة (بيغض) أكثر قسوة .

3. سياق الموقف : الموقف الذي تقع فيه الكلمة فمثلا كلمة (يرحم) ففي يرحمك الله يقال للميت بينما عند العطاس نقول الكلمة نفسها .

4. السياق الثقافي : المحيط الثقافي أو الاجتماعي الذي يمكن أن تستخدم فيه اللغة مثل كلمة (جذر) فهي عند الفلاح شيء وعند اللغويين شيء وعند الرياضيين شيء آخر .

أن اللغة هي ليست لفظ وليست للكلام فقط فالخطاب النصي يحوي تأويلات كثيرة لا يمكن معرفتها من خلال القراءة الأولى بل من خلال فك الشفرات والبحث عن دلالاتها والبحث عن علامة العنوان وخصائصه إذ أن العلامة لها خصائصها وهي: (كير أيلام، 1992، صفحة 22)

1. خاصية التحول : إذ لها القدر على التنقل من منظومة إلى أخرى فهي تدل على شيء يحيل إلى شيء آخر وقد يكون لها مصدر واحد أو عدة مصادر .
2. الخاصية التوليدية : أي تشتمل على علامات متعددة ، فدلالة الزى قد تحيل إلى جنسية الشخص ، ووضعه الاجتماعي والثقافي لذا كان هناك تقسيمات للعلامات (علامات ترجع إلى شيء) وعلامات (تدل على علامات ترجع إلى شيء) .
3. الاقتصاد في العلامات : إذ أن كثرة أو غزارة العلامات تؤدي إلى إعاقة توصيل الرسالة إلى المتلقي الذي يجد نفسه أمام حشد من العلامات ومن أكثر من مصدر وفي وقت واحد فتمنعه من التواصل . أما (السيمائيون) فقد رفضوا فكرة "وجود ارتباط ثابت بين الدال والمدلول وقدموا تصورهم على أن الإشارات (تعوم) ساحة لتغري المدلولات إليها لتتبع معها وتصبح جميعا (دوالا) أخرى ثانوية متضاعفة لتجلب إليها مدلولات مركبة . وبذلك حرروا الكلمة وأطلقوا عناقها لتكون (إشارة حرة) وهي تمثل حالة (حضور) في حين يمثل المدلول (حالة غياب) معتمدا على ذهن المتلقي لإحضاره إلى دنيا الإشارة وهذه العلاقة لا تتأسس إلا بفعل المتلقي العارف الذي يؤسس هذه العلاقة وقيمها بين الدال والمدلول , وهي ما يسمى بالدلالة " (قطوس، 2006، صفحة 197). ويرى الباحث أن الدلالة مرتبطة بقدرة فهم ووعي المتلقي في تفسيرها وفك شفرتها.

المبحث الثاني : مفهوم الرمز في الفن المسرحي:

الرمز كلمة ، أو عبارة ، أو صورة أو شخصية ، أو اسم مكان يحتوي في داخله على أكثر من دلالة ، يربط بينها قطبان رئيسيان : يتمثل الأول بالبعد الظاهر للرمز ، وهو ما تتلقاه الحواس منه مباشرة ، ويتمثل الثاني بالبعد الباطن . وهناك علاقة بين ظاهر الرمز وباطنه ، ان (كارل يونغ) في كتابه (الإنسان والرمز) يقول في بيان الكلمة "ان أكلمه أو الصورة ما هي إلا رمز عندما تتضمن شيئا ما أكثر من معناها الراهن والواضح ، لذا فإن لها سمه كبيره لا إدراكية والتي نادرا ما يتم تعريفها أو شرحها بالكامل ، ولا يمكن لفرد ان يأمل في تعريفها أو شرحها ، وعندما يقوم العقل باكتشاف الرمز سيهتدي إلى الأفكار التي تكمن وراء فكره الرمز" (ارثرايزابرجر، 2003، صفحة 126) ، فان "الأنسان و منذ البدء كان يفكر في الكون والظواهر الطبيعية التي كثيرا ما اخافته، عندها بدأ يعتقد بوجود قوة عظيمة مسيطرة على الكون وما فيهم ظواهر، فعبر عن تلك القوة بالرموز التي شكلت صور لآلهة و وضع لها الأسماء وألف لها الأساطير لكي تحكي قصصها و قام بعمل اشكال و هياآت رمزية تحيلنا الى المدركات الحسية (بشرية ، حيوانية ، فلكية ، مركبة ، نباتية) لتتضح لنا عالقة الرمز بين الوعي و اثره عند الأنسان، و العالقة بين الرمز والعاطفة الدينية والمجتمع الذي امن به وعبد، فبدون هذه الرموز المعبرة حسب معتقده عن الآلهة ، تكون المشاعر الدينية عرضة للزوال" (الاسدي، 2019، صفحة 119)، بذلك اذا تعبر الأشياء سواء بالإشارة أو بالرسم أو بالألفاظ عن طريق الرمز ، فالتعبير بالنار عن الاحتراق ، وبالطير عن السرعة ، وبالبحر عن الاتساع ، فهذه كلها رموز ، وترتبط مستويات استخدام الرمز ، والتعامل به ومعه ، وكذلك قوته على الإيحاء والتمثيل ، ويمكن القول ان الرمز في بداياته لم يتعدى الإشارة إلى شيء ما سواء عبر عن ذلك الشيء بالإيحاء أم بالصوت أم بالحركة .. الخ ، فهو عبارة عن " موضوع من العالم المعلوم يلمح إلى شيء مجهول ، انه المعلوم معبرا عن حياة ومعنى ما هو معتذر وصفه " (يونغ، 1984، صفحة 413) .

يجب ان نميز بين الرمز والعلامة إذ ان العلامة مما يشترك في إدراكها والانتفاع من دورها العلمي الإنسان والأعجم على حد سواء ، بينما يقف الرمز نمطا من الأداء وشكلا من التعبير الراقي المعقد الذي يتجاوز الدور العلمي إلى حيث الوظيفة الجمالية (Aestheticism) التي يستقل بها الإنسان ويعجز الحيوان عن بلوغها لافتقاره إلى الحدس والخيال المبدع . (جوده، 1978، الصفحات 21-22)، وان " كل مدرك أو متخيل يعرض العلاقات بين الأجزاء أو النوعيات الخاصة بهذا الكل ، لهذا يجب ان نأخذ كلاً آخر لكي يمثل بعناصره تشابها في العلاقات " (حكيم، 1986، صفحة 12).

كذلك يجب ان نميز بين (الرمز والإشارة) إذ أن الرمز "هو فئة فرعية من الإشارة , وهو أشاره لا يكون معناها افتراضيا بالكامل أو تقليديا " (ارثرايز ابرجر، 2003، صفحة 125)، ويوضح (سوسير) الرمز بقوله : "ان كلمة رمز قد استخدمت كإشارة لغويه أو بتحديد أكثر ما يتم استخدامه هنا وتسميته بالمشير، واحد خواص هذا الرمز هو انه لم يكن له أبداً أي معنى افتراضي ذلك لأن هناك مبادئ وبقايا للعلاقة الطبيعية بين المشير والمشار إليه , فرمز العدالة وهو ميزان من كفتين لا يمكن أبداً استبداله بأي رمز آخر مثل المركب الحربية" (ارثرايز ابرجر، 2003، صفحة 125) . اذ ان الرمز هو "بمثابة الإشارة اللغوية عند (سوسير) التي تكون علاقتها بالموضوع اعتباطية لا مبرر لها , أي هي علاقة تقليديه" (عدد من المؤلفين، 1997، صفحة 5)، وقد يأتي الرمز من أسماء اللغز ... أو قد يأتي الرمز للتأويل أو الكناية أو الإشارة أو غيرها حيث انها جميعا تتضمن معنى واحدا لكن تأتي الاختلافات حسب اعتبارات خاصة وان القاسم المشترك في تحديد مفهوم الرمز يتمثل في إبقاء صفة (الإشارة) فيه.

أن اللغة هي مجموعة علامات ورموز للأفكار تمتلك القدرة على تعيين الشيء بالإشارة إليه عن طريق الرموز الصوتية ، كما يشترك مع اللغة في رمزيتها كل ما اصطلح على دلالاته لدى الشعوب كرموز الرياضيات والكيمياء والفيزياء وبعض

العلوم الأخرى ، كالألوان والعادات والأزياء والعلامات وبعض الطقوس . أن الرمز الأدبي مستقل المعنى وحيوياً يمثل فضلاً عن القيمة الإشارية (الدلالية) قيمة (إيحائية) استنتاجية ، يتجاوز وظيفة الكشف عن التشابه إلى قيمة ذاتية مستقلة ومنبعثة من داخله ، ودورا جماليا داخل العمل الأدبي . فالرمز الأدبي غايته الرئيسية هي " بلوغ الوضوح والصفاء كما هو الحال في حروف علم الجبر " (الجندي، 1985، صفحة 13) . ويختلف الرمز اللغوي عن الرمز الأدبي في أن غموض الأول اصطلاحي فهو غموض موضعه يزول بمجرد معرفة ما يدل عليه ويشير إليه في حين لا يتقيد الرمز الأدبي بالمواضعة ويطلق العنان لمخيلته في التفسير غير المحدود ، ولا بد من الإشارة إلى مظاهر التوسع في مفهوم الرمز ليشمل حركات الإنسان وأفعاله الدال عليه كتحريك الرأس دلالة على الرفض وكالأصوات رموزا للموسيقى والألوان رموزا للتصوير ، والأساطير تعبيرا عن أحلام الشعوب ورموزا لتطلعاتها والأحلام علامة على واقع الإنسان ورمزا لما يراه في يقظته وصحوة ، حيث تمثل الرموز " رموز صوتية كالموسيقى ، ورموزا لونية في التصوير ، وأحلام الإنسان رموز " (محمود، 1965، صفحة 51) ، "فالرمز ينتصب في العالم مشيرا إلى المرموز إليه الذي يعد كأنه جذره وامتداده ، كما أن هذه العلاقة الرأسية تخضع إلى حد ما لمنطق المشابهة ، فالرمز يشبه المرموز إليه بشكل ما ، وقد سيطر هذا الوعي الرمزي على مجالات علمية عديدة ابتداء من علم اجتماع الرموز إلى علم النفس " (فضل، 1987، صفحة 451) .

شروط الرمز :

هناك أربع شروط لمعرفة الرمز: (فضل، 1987، صفحة 460)

1. خاصية التشكيلية التصويرية : هما يعني موقفا متجها إلى اعتبار الرمز لا في ذاته وإنما فيما يرمز إليه .

2.قابليته للتلقي : أي ان الرمز له طاقه خاصة به منبثقة عنه تميزه عن الإشارة التي لا حول لها في نفسها.

3.تلقية كرمز: مما يعني أن الرمز عميق الجذور اجتماعيا وإنسانياً , ويصبح من الخطأ تصور قيام الرمز ثم تقبله لعد ذلك , لان عملية تحول الشيء إلى رمز وتقبله على هذا الأساس تعد عملية واحده لا تتجزأ إلى مراحل.

لقد جاء استخدام الرمز تمردا على كل مظاهر التعبير الأدبي بطريق الوصف مستبدلا طريقة تسمية الأشياء بمسمياتها عن طريق والوصف والنقل لمفاهيم الإيحاء والإيماء والكشف " الرمز ، صورة كبيرة تتفتح حول فكرة ، وينبعث طيها في كل سطور الأثر الأدبي " (بير، 1981، صفحة 59).

أنواع الرمز:

ويرى بعض الباحثين خمس أنواع من الرمز وهي : (فضل، 1987، الصفحات 469-470)

- 1.الرمز الذي يسيطر كصوره مركزيه على كل التركيب الأدبي في عمل محدد .
- 2.الرمز الذي يظهر من حين لآخر في إنتاج أديب ما ويتطور في أعماله المختلفة حتى يكتسب أهميه خاصة في جملتها ودلاله مميزه مثل (الحديقة أو الموسيقى) .
- 3.الرمز الذي ينتقل من شاعر إلى آخر ويكسب حياة جديدة في كل سياق مختلف.
- 4.الرمز الذي يمارس وظيفته في إطار ثقافة عامه مثل (رموز العهد القديم والإنجيل وغيرها من الرموز الدينية).

5. الرموز التي تتردد في ثقافات مختلفة ليس بينها علاقة تاريخية محافظه على قيمتها فيها جميعا وينتمي لهذا النوع جميع الرموز النموذجية وخاصة الطبيعية منها مثل (القمر والماء وغيرها).

الرمز عند (بيرس) :

ان (بيرس) استخدم لفظة (الرمز) (symbol) بمعنى الإشارة . ويرى ان الرمز هو "شيء تقليدي ولا يشبه الأيقونة والدليل الذين لا يعدان تقليديين في رؤيتهما للأشياء" (ارثرايز ابرجر، 2003، صفحة 126) . والرمز عنده هو "ثلاثي ، أي يتضمن علاقة بين (إشارة وموضوع ومعنى) ، بمعنى آخر . الإشارة هي أي شيء من شأنه ان يرمز إلى شيء آخر (موضوع) ، يثير في ذهن المتلقي إشارة ، هي بمثابة معنى الإشارة الأولى" (عدد من المؤلفين، 1997، صفحة 5). وقد وجد ان الظواهر ، سواء كانت طبيعية أو لغوية تتجلى عبر ثلاث إشارات : (عدد من المؤلفين، 1997، صفحة 5)

1. المؤشر : كإشارة يرتبط لموضوعه (بشيء) بواسطة علاقة حسية قد تكون سببيه أو تقاربيه ، كالرعد والبرق يدلان على قدوم عاصفة ، والدخان يشير إلى وجود النار .
2. الإيقونة : هي إشارة تقيم علاقتها بموضوعها من خلال الشبه الموجود بينهما ، كالصورة الفتوغرافية هي مثال عن الإشارات الأيقونية لان هناك شبه بين ما تمثله والموضوع (الشخص).
3. الرمز : وهو علامة العلامة ، وهو دال على شيء ليس له وجه ايقوني ، كالخوف والفرح ، والعدل ، وكل الشعارات والصفات.

الرمز عند (هيجل) :

أما (هيجل) فقد اعتبر ان الرمز بداية الفن ، معتبرا الشرق مبتكراً له ومبدعه ثم ان (هيجل) قد ميز الفن بثلاث حقبة كبرى في الفن من خلال مؤلفه (الفن الرمزي)

هي : (الرمزية ، الكلاسيكية ، الرومانسية) وقد عرف (هيغل) الرمز " هو إبداع فني يرمي في آن معا إلى عرض ذاته في خصوصيته وإلى التعبير عن مدلول عام ، ليس هو مدلول الموضوع وحده ، وان كل يرتبط به " (هيغل، 1978، صفحة 32).

وقد ميز (هيغل) الرمز من حيث :

1. المعنى : الذي يمثل بموضوع ما ، مهما اختلف مضمونه .

2. التعبير : الوجود الحسي أو العياني ، أي الصورة .

الرمز عند (سوزان لانجر) :

تعتبر (سوزان لانجر) الفن رمزاً والعمل الفني هو عبارة عن صورة رمزية فتعرف الفن بأنه " أشكال قابلة للإدراك الحسي ، بحيث تكون معبرة عن الوجدان البشري " (حكيم، 1986، صفحة 10). وتعرف الرمز بأنه " كل مدرك أو متخيل يعرض العلاقات بين الأجزاء والنوعيات الخاصة بهذا الكل ، ولهذا يجب ان تأخذ كلا آخر لكي يمثل بعناصره تشابها في العلاقات " (زكريا، ب.ت، صفحة 309) والمتمثلة في الأساطير والطقوس الخ . وتفرق سوزان بين الرمز (Symbol) وبين الإشارة (العلامة - Sign) فالرمز "أداة ذهنية أو مظهر من مظاهر فاعلية العقل البشري" (حكيم، 1986، صفحة 12)، والإشارة (العلامة - Sign) بأنها "شيء نعمل بمقتضاه ، أو وسيلة لخدمة العقل" (زكريا، ب.ت، صفحة 309) . وترى ان الإنسان يعيش في عالم الرموز لا يقتصر على اللغة واللفظ .

كما فرقت بين نوعين من الرموز :

1. الرموز الاستدلالية (هي التي تكون في اللغة) . 2. الرموز التمثيلية (هي التي تكون في الفن) .

الرمز عند (هربرت ريد) :

أما (هربرت ريد) فيعرف يعرف الفن على انه " لغة رمزية تقوم على علامات غير منطوقة " (زكريا، ب.ت، صفحة 344) , وقد أشار إلى ان الفن هو مجموعة من الرموز اللغوية التي تقوم على علامات كثيرة غير منطوقة . ويرى في الرمز المعنى المتفق عليه كونه إشارة غير طبيعية بل مصطنعة ولا يجب ان نفهم المعنى إلا إذا قد عرفنا انه متفق عليه سابقا , وقد فرق كذلك بين (الرمز والإشارة) آذ جعل الرمز (Symbol) يأخذ حيزا فأننا " نتصور موضوعه لذا فان الفن لديه لغة قائمة على الرموز لا على العلاقات " (زكريا، ب.ت، صفحة 338) . أما العلامة (Sign) فهي لا تجعلنا نتعامل مع ما تشير إليه أو تدل عليه " (زكريا، ب.ت، صفحة 338) . ولم يكتف (هربرت ريد) في توضيح الرمز وعلاقته بالفن وفرقه على العلامة بين ان هناك رمزية مختلفة حيث ميز بين نوعين من الرموز هما :

أ. الرمز المجرد : " وتستخدم أشكالاً ذاتية لا علاقة لها بموضوعات تنبع من الخبرة أو من مظاهر الطبيعة ولكنها ترتبط بموضوعات مطلقة بكيفية كاملة تماماً " (ريد، معنى الفن، 1976، صفحة 252).

ب. الرمز المحدد : تستخدم صوراً محددة متكونة من خيالات لا عقلية مستخدمة عناصر التجربة العقلية التي لا رابط بينها .

الرمز عند (كارل غوستاف يونغ) :

أما (كارل غوستاف يونغ) يعرف الرمز بأنه " مصطلح أو اسم أو حتى صورة تكون مألوفة في الحياة اليومية وتلك علاوة على ذلك معاني إضافية خاصة أضافه إلى معناها التقليدي والواضح إنها تنطوي بداهة على شيء مبهم مجهول أو مخفي عنا" (يونغ، 1984، صفحة 17).

كما فرق (يونغ) بين الإشارة (Sign) والرمز (Symbol) فالرمز " يمثل أكثر من معناه الواضح المباشر إضافة إلى ان الرموز نواتج طبيعية وعفوية " (يونغ،

1984، صفحة 65) ، أما الإشارة "فهي لا تفعل غير ان تدل على الأشياء الموصولة بها " (يونغ، 1984، صفحة 17)، وهي " دائما اقل من المفهوم الذي تمثله " (يونغ، 1984، صفحة 65).

أن الرمز لدى (يونغ) ليس في العقل بل هي قدرة العقل على استيعاب المعلومات الموجودة سواء أكانت فطرية أو وراثية أو بيئية ، وقد ميزها بـ:

1. رموز الثقافة الواعية : وهي تلك التي استخدمت للتعبير عن حقائق سرمدية والتي مازالت مستخدمة في العديد من الأديان ، وقد مرت عبر الكثير من التحولات بل وأيضاً عبر عملية طويلة من التطور الواعي بحيث أصبحت عبارة عن صور جمعية تتقبلها المجتمعات المتحضرة .

2. رمزية عفوية لا واعية أو رموز طبيعية : وهي رموز تتكون نتيجة أو ناتجة عن طريق الأحلام ، فالأحلام رموز.

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات

1. الدلالة تشمل مجموعه كبيره من التفسيرات إذ أنها لا تكون مغلقة بل مفتوحة المعنى وقابله للتأويل .

2. ان الدال هو العنوان (عنوان النص) والمدلول مجموعه دلالات النص .

3. يعد الرمز احد وسائل الإنسان للتعبير عن معنى وجوده على الأرض . ولا يتوقف في مجال محدد.

4. الرمز هو لغز أو تأويل أو كناية أو إشارة يتضمن معنى واحد ولكن يختلف حسب اعتبارات خاصة . إذ ان كل حركه من إيماءة أو فعل وصوت هي رموز، وحتى الأشياء المادية هي رموز.

5. يتفرع الرمز وفق شروطه ومستوياته وأنواعه وقد يأخذ الرمز دلالة إشارية أو إيمائية أو لغوية أو نفسية.

الفصل الثالث / إجراءات البحث

أولاً: مجتمع البحث:

حدد الباحث نص مسرحية الأشباح للكاتب النرويجي (هنريك ابسن) سنة (1881) لمجتمع بحثه.

ثانياً: عينة البحث:

أختار الباحث نص مسرحية (الأشباح) كعينة وبشكل قصدي لما تتمتع من دلالات رمزية من بداية المسرحية حتى نهايتها وتوفر النص للمسرحية.

ثالثاً: منهج البحث:

اعتمد الباحث في منهج البحث (المنهج الوصفي في التحليل).

رابعاً: أداة البحث:

استخدم الباحث في تحليل عينته ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات وتوفر نص المسرحية.

خامساً: تحليل العينة:

مسرحية الأشباح للكاتب النرويجي ابسن :

أ : شخصيات المسرحية :

السيدة هيلين ألفينج , أبنها أوزفولد , القسيس ماندرز , النجارانجستران , الخادمه ريجينا , الحاجب , المتوفي الفينج وهو زوج هيلينا ووالد أوزفالد.

ب : قصه المسرحية :

تدور أحداث المسرحية في منزل فخم هو منزل (الفينج) , تقوم الشخصية الرئيسية في المسرحية (السيدة الفينج) بعد اكتشاف سلوكيات زوجها (الفينج) المنحطة والمريضة وفي محاوله لطرد الأشباح المريضة والنفسية التي كانت تراود عائلة (السيد الفينج) ترسل (السيدة الفينج) ابنها (اوزفولد) الذي كان كل شيء في حياتها ويجب الحفاظ عليه بأي ثمن , وللقيام بذلك تضحي بإرساله إلى فرنسا بعيدا عن الأجواء المسمومة في منزلها . إلى خارج ذلك البيت المملوء بالناتنة الخلقية وحفاظا عليه من صفات أبيه الدنيئة المتجسدة في شرب الخمر وممارسة الجنس مع النساء وبالأخص خادمة البيت.

ان (السيدة الفينج) ابتعدت عن زوجها في أول الأمر , وتلجأ إلى القس (ماندرز) الذي كان يحبها وهو صديقها وينصحها بالعودة إلى بيت زوجها وإكمال حياتها فتعود لتجد الزوج يكرر حماقته مع هذه الخادمة , وتعلم ان الخادمة تحمل في أحشائها طفله غير شرعيه من السيد(الفينج) هي (رجينا) فتتخذ السيدة (الفينج) الموقف وتزوجها من النجار(انجستران) وإعطائه مبلغا من المال ثمناً لتغطية الفضيحة وللحفاظ على سمعة زوجها بعد موته .

وفي الذكرى العاشرة لموت زوجها السيد (الفينج) تقيم السيدة (الفينج) حفلا سنويا , تخليداً لذكراه , وبهذا الاحتفال يعلن القس (ماندرز) عن افتتاح مؤسسه مكونه من ملجأ وكنيسة ومدرسه , ويلتقي النجار (انجستران) بالقس (ماندرز) ويعترف له بأن (رجينا) هي ليست ابنته بل انه قام بتربيتها بعد ان وقعت أمها بالإثم وشاركت السيد (الفينج) بالخطيئة التي جاءت (رجينا) فيصعق الجميع بهذا الخبر. أما الصدمة الكبرى للسيدة (الفينج) ان ابنها (اوزفولد) والذي يعمل فنانا في باريس رجع إلى أهله يحمل صفات أبيه السيد (الفينج) نفسها وهو يعاني من نوبات يسببها له مرض (الزهري) الوراثي ولقد عاد بسلوكيات اباحيه , إذ حين دخلت السيدة (الفينج) على ابنها والخادمة (رجينا)

وهو يقوم بمحاصرتها لينال منها مأربه , لقد ذهلت ألسيده (الفينج) حين شعرت ان التاريخ يعيد نفسه , لقد كان أبوه قد قام بنفس الفعل المريضة المشينة حين حاصر الخادمة , وهاهو يحاصر (رجينا) بشخص ابنه , ويعرف الجميع ان (رجيناواوزفالد)أخوه من الأب . وقد احترق الميتم الذي ستفتحه ألسيده (الفينج) , وتسوء حالة (اوزفولد) في فترة مرضه الأخيرة ويوشك ان يكون مجنوناً , وتعاد عليه النوبات المرضية وكان قد حصل على وعد من أمه انه لو عاد إلى حالته سوف تعطيه السم ليموت ويرتاح مما هو فيه وتبدأ هي تعاني من أشباح ابنها الجديدة .

ج :التحليل :

ننطلق في التحليل من مفهوم أن العمل الفني المسرحي عبارة عن مجموعة من الصور الرمزية والدلالية والشفرات والإشارات , ففي مسرحية الأشباح عندما نأتي إلى بيئة المسرحية والتي تتمثل في المنزل فهو عبارة عن رمز للسجن أما الأبواب في المسرحية فهي رمز للقيود . أما الأهم من كل ذلك هو عندما نأتي إلى الدال إي عنوان المسرحية (الأشباح) إذ هو رمز مهم يعمل عليه (ابسن) , وهو ليس شبح بكامل قوامه أو كخصيه بل هو كرمز بين عالمين هما عالم الواقع وعالم الخيال , وهو مجموعة الدلالات وهو يشكل الموضوع الرئيسي في المسرحية , حيث يشكل الشبح رمزاً يربط بين ذات الشخصية الدرامية (بماضي الشخصية) . ففي مجتمع كالمجتمع الذي تنطلق منه الشخصيات يحكم فيه الأموات ويشكلون واقعه اليومي لا بد من رمز مهم يشير إلى هذه الحقيقة وهو الشبح المهيمن (الشبح الفكري والنفسي) إذ ان شخصيات الأشباح مرتبطة بماضيها وسلوكها وكذلك الأفعال الماضية للسيد (الفينج) وسلوكياته التي مازالت أثارها راهنه من خلال شخصية (أوزفولد) ابنه ووريثه في السلوك والانحرافات . ونرى ذلك واضحاً من خلال حوار ألسيده (الفينج) بخصوص الأشباح مع القس (ماندرز):

السيدة الفينج: سوف أقول لك ما اعني . أنني خائفة لأنه في أعماق نفسي شيء أشبه بالشبح لا يستطيع الفكك منه أبداً.

القس: ماذا أسميته.

السيدة الفينج: شيء أشبه بالشبح. عندما سمعت رجينا واوزافولد هناك بدأ لي وكأنني أرى أشباحاً . أنني أكاد وأظن إننا جميعا كلنا ايها القس ماندرز انه ليس فقط ما ورثناه من أبائنا وأمهاتنا هو الذي يسير فينا . أنها كل أنواع الأفكار البالية , وكل ألوان المعتقدات القديمة البائدة . أنها لا تحيا بداخلنا ولكنها تبقى معنا دائما رغم ذلك , ولا نستطيع الخلاص منها أبدا . ما علي إلا ان امسك بصحيفة يومية واقرأها لأرى أشباحاً بين السطور . لابد أن هناك أشباحاً في جميع أنحاء البلاد . اها تقبع كحبات ثقيلة من الرمال . ونحن جميعا نخشى النور لدرجه رهيبه.

أن دخول القس (ماندرز) لمقابلة السيدة (الفينج) وبعد تطلعه على الصالة التي تجلس بها تلك السيدة فقد وجد تبداً وتغيراً في طبيعة اللوحات المرسومة وطبيعة الكتب الجديدة الموجودة على المنضدة وكلها تنادي بالأفكار الجديدة.

القس: هذه نتائج ما كنت تقرئينه . يا لها من ثمار جميله حقا . أوه من هذه الكتب المقيمة المتحررة التي تثير روح التمرد.

السيدة الفينج: أنت مخطئ يا عزيزي القس . لقد كنت أول من دفعني إلى التفكير وإنني أشكرك وأحمدك على هذا .

القس: أنا.

السيدة الفينج: نعم لقد دفعتني إلى ما تسميه الواجب . عندما امتدحت ما ثارت عليه كل نفس لأنه شيء كرهه عندما امتدحته على انه صائب سديد . عندئذ فقط بدأت أتمعن ثانياً تعاليمك.

إذ ان ألسيده (الفينج) تتطلع لكل ما هو جديد والابتعاد عن النظم الباليه والقيم , فأنها كانت تتطلع للعيش بأفكار أخرى مغايره لواقعها المتخلف . أن الأم هي النموذج الجديد الذي قبلت للعيش في الواقع الفاسد ورمز المرأة المظلومة والتي لا تقبل ان تتحرر . ومما يؤكد قولنا هذا ويعززه هي إرسال ابنها (اوزفولد) إلى خارج النرويج (فرنسا) ليتعرف على الثقافات الجديدة والحياة الجديدة وان يتعلم أشياء قد تخدم المجتمع النرويجي لاحقاً , وكذلك قولها إلى القس (ماندرز) بأنها لابد ان تتعرف على أنواع وثقافات جديدة وطبائع وقيم نبيلة.

يعود الابن (ازفولد) من فرنسا حيث عمل في الفن إذ ان الفنان هو رمز للانحراف والتمرد ضد قواعد وأخلاق المجتمع كما يرى (ابسن) , وتتفاجأ الأم ألسيده (الفينج) بسلوكياته المنحرفة وما ورثه من أبيه من أمراض على المستوى النفسي والعضوي . كما ان وجود (ما تركة الأب) من (قبعة وعكاز وبايب السكائر) وهو رمز للإرث يؤشر ذلك بأن لابد للعائلة ان تتعامل وخاصة الابن مع أشياء والده , وفي احد المشاهد يقوم الابن بتقليد والده إذ يضع على رأسه قبع هابيه ويدخن من غليون والده . فهو إي الابن (اوزفولد) كأبيه السيد (الفينج) تماما حيث يصف ذلك القس بنفسه :

القس: عندما ظهر اوزفولد في المدخل والغليون في فمه بدأ لي وكأنه والده عاد إلى الحياة من جديد.

اوزفولد: أصحيح هذا؟

السيدة الفينج: أوه كيف تقول هذا ؟ ان اوزفولد يشبهني .

القس: فعلا. لكن هناك تعبيراً في جانب الفم شيء في شفثيه , يذكرني بالفينج بشكل واضح للغاية.

وعندما تقع عين والدته عليه فأنها تستغرب من تلك الفعلة لاسيما وان الوالدة عندما بعثت ولدها إلى الخارج لكي يتخلص من كل أشياء والده وأفعاله , إلا ان الابن يبقى

مستمراً على منوال أبيه وهذا رمز لكل التقاليد والأفكار القديمة البالية التي كان يتعامل بها والده وكأن شيء لم يتغير .

ويقام احتفال سنوي تخليداً لذكرى الزوج (الفينج) وبهذا الاحتفال يعلن القس عن افتتاح مؤسسه مكونه من ملجأ وكنيسة ومدرسه , لتحسين صوره الزوج السيئ الصيت وهو يكون رمزا للغفران عن أثام زوجها وما كان يمارسه من فجور في حياته التي عاشها وكل ذلك كان غايتها ان تخلق بيئة خاليه من كل الذنوب والآثام التي يعيشها مجتمعها والبحث عن حياة أكثر نقاوة . والتي احترقت فيما بعد . إذ ان المؤسسة الخيرية أي المأتم التي بنتها ألسيده هو رمز للرزيلة التي كان يتبعها الأب للتكفير عن ذنبه . أما الحريق فهو رمز للندس والمكان الموبوء , إي هو المال الغير شرعي الذي جاء عن طريق الفساد والدلالة على المكان المندس والموبوء .

يلتقي القس (ماندرز) بالنجار (انجستراوند) ويعترف بأن (رجينا) ليست ابنته بل انه قام بتربيتها بعد ان وقعت أمها في الإثم وشاركت السيد (الفينج) بالخطيئة :

القس: نرجو ذلك .ولكن ما قصده هو ما هذا الكلام عنك وعن رجينا أنت تدعو نفسك والدها , أليس كذلك؟

انجستراوند: (في شيء من التردد) أذا,احم,أنت تعرف كل شيء عني وعن جوانا المسكينة.

القس: وألان لا أريد تهربا من الأسئلة أكثر من هذا أن المرحومة زوجتك أخبرت مسز الفينج بكل الحقيقة قبل ان تترك خدمتها.

انجستراوند: ايه .فليصبني .كلا,هل فعلت ذلك حقاً؟

وهكذا انكشف القناع عنك ,ياانجستراوند.

انجستراوند: لقد وعدت وأقسمت على الإنجيل انها لن..

القس: أقسمت على الإنجيل؟

انجسترانند: لا، وعدت فقط. لكن بكل إخلاص.

إذ يتضح من هذا الحوار ان للنجار (أنجسترانند) هو رمز للمجتمع والطبقة الفاسدة والوصولية التي يكثر فيها الحيلة والخداع . ان ابسن أدان هذا المجتمع الوصولي النفعي .

عندما يعلم الابن (اوزفولد) ان (ريجينا) هي أخته من والده يصاب بنوبة من نوبات المرض الذي يحمله والذي ورثه من والده انه مرض (الزهري) الوراثي .

ازفولد: لو انك تكنين لي حب إلام , كيف تتحملين رؤيتي وأنا أقاسي العذاب على هذا النحو .

السده الفينج: حسن. أعدك بذلك.

ان استخدام ابسن للرمز بشكل رائع ومبرر وحقيقي في استخدامه لصورة (الشمس) وما تمثله لـ(ازفولد) من خلاص لحياته برمتها ونرى ذلك واضحا في :

السيدة الفينج: (ترعد من الخوف) ما هذا؟ (تصرخ بصوت عال) أوزفولد . ما بك (تركع بجواره وتهزه) .

اوزفولد: (بلا نغم مثلما فعل قبل ذلك) الشمس الشمس .

السيدة الفينج : (تهب واقفة في يأس , تشد شعرها بكلتا يديها , وتصرخ) لا استطيع احتمال هذا(تهمس كما لو فقدت كل إحساس) لا استطيع احتماله لا(وفجأة) أين وضعتها (تبحث متلمسه بسرعة في صدريته) هاهي (تراجع بضعة خطوات إلى الخلف , وتصرخ) لا لا لا نعم لا لا (تقف على بعد خطوات منه ويدها تفتل شعرها وقد أخرجستها الصدمة. وهي تحمق فيه في فزع).

اوزفولد: (لا يزال بلا حراك) الشمس, الشمس.

وهنا تلعب الدلالة مع الرمز دورا كبيرا في كثرة التفسيرات إذ أنها لا تكون مغلقة بل قابله للتأويلات إذ ان الشمس التي يدعوا أمه لتناوله إياها تعرب عن كل المباحج الحسية والفكرية التي تسطع في متناول اليد ولا يقدر (ازفولد) على بلوغها وهو تغير أخير أتى من تعرض الشخصية الرئيسيه إلى تأثيرات فكرية حيث تقع بين قوى متصارعة في ذاتها وهي متضادة لا يمكن ان تلتي , وهي رمز نموذجي طبيعي (أعطني الشمس) هو رمز للحرية أو الحقيقة أو الوضوح أي كشف الأوراق والحقيقة .

الفصل الرابع

النتائج :

1. وجود الرمز بشكل واضح في اغلب أحداث المسرحية وشخصها من حيث الدال هو العنوان والحوار ويعد عنصرا أساسيا من عناصر التعبير.
 2. تواجد الرمز بدلالاته ومعانيه للتعبير عن خفايا نفسيات الشخصيات.
 3. ظهور الرمز العام (النموذجي الطبيعي) المتمثل في الشمس.
 4. وجود نوعين من التعبير الرمزي لكاتب النص المسرحي , الأول التعبير الرمزي الشامل المتمثل في (الأشباح) وهو الرمز المسيطر والتعبير الرمزي الجزئي المتمثل في الابن.
 5. وجود الرمز للكشف عن القيم الاجتماعية والإنسانية البالية في شخوص المسرحية، وتفاوت مستويات الرمز في العمل المسرحي.
- الاستنتاجات :

1. أن مسرحية الأشباح هي مجموعة من الرموز المتمثلة في العنوان (الأشباح) وهو رمز الى الماضي الذي يطارد الحاضر ويمنعه من التقدم , وإلام (السيدة الفينج) هي رمز للآم التي تمثل التناقض بين الواجب الاجتماعي والرغبات الشخصية والتي

رضخت لواقع الحال والابن (ازفولد) وهو رمز للوراثة الثقيلة للأخطاء السابقة والقس (ماندراوز) المتمثل في التظاهر بالدين من اجل الوصول إلى غايات معينه , وكذلك النجار المتمثل بالطبقة الوصولية ذات الحيلة . والشئ الأهم هو رمز (الشمس) المتمثلة بالحقيقة والكشف عن المختبئ من الأفعال والحرية .

2. استخدام دلالة الرمز في مسرحية (الأشباح) يتلاءم مع طبيعة الموضوع والمكان والحدث, وله لأثر في أنتاج جمالية العمل المسرحي .

3. استخدام الرمز في مسرحية (الأشباح) بأنواعه , فلا يمكن لأي عمل مسرحي أن يأخذ مداه الدرامي الفكري من دون احتوائه على كم من الرموز المنتجة والمعبرة عن معنى معين .

4. ان الرمز له تأثير مباشر على بناء الشخصيات المسرحية من حيث تناول القضايا الاجتماعية والأخلاقية ومعالجتها

المراجع

إبراهيم زكريا. (ب.ت). *فلسفة الفن في الفكر المعاصر*. القاهرة: دار مصر للطباعة.
إبراهيم مذكور. (1979). *المعجم الفلسفي*. القاهرة: الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميريه .

أحمد مختار عمر. (1998). *علم الدلالة (المجلد 5)*. القاهرة: علا للكتب.
أحمد يوسف. (2005). *السيمانيات الواصفة*. بيروت: منشورات الاختلاف.
ارثرايز ابرجر. (2003). *النقد الثقافي (المجلد ط1)*. (وفاء إبراهيم، و رمضان بسطاويسي، المترجمون) القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.
بسام قطوس. (2006). *المدخل إلى مناهج النقد المعاصر (المجلد ط1)*. الاسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.

بول وزميله كوبلي. (2005). *علم العلامات*. (جمال الجزيري، المترجمون) القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

- ترنس هوكر. (1987). *النبوية وعلم الأشاره*. (مجيد الماشطه، المترجمون) بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
- جبران مسعود. (1967). *رائد الطلاب*. بيروت: دار العلم للملايين.
- جون لاينز. (1987). *اللغة والمعنى والسياق*. (عباس صادق عبد الوهاب، المترجمون) بغداد: دار الشؤون الثقافية .
- درويش الجندي. (1985). *الرمزية في الأدب العربي*. مصر: مكتبة النهضة.
- راضي حكيم. (1986). *فلسفة الفن عند سوزان لانجر*. القاهرة: دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام.
- رمسيس يونان. (1969). *دراسات في الفن*. القاهرة: دار الكتاب العربي.
- دار الشؤون :بغداد (Trans.، علي س). (2 ط. Vol.) *معنى الفن*. (1976). ه. ريد الثقافية.
- زكي نجيب محمود. (1965). *فلسفة وفن*. القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية .
- سامي عبد الحميد. (2009). *ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين*. بغداد: دارالهنا للعماره والفنون .
- صلاح فضل. (1987). *نظرية البنائية في النقد الأدبي*. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
- عاطف نصر جوده. (1978). *الرمز الشعري عند الصوفية* (المجلد ط1). بيروت: دار الأندلس الكندي.
- عبد الله إبراهيم. (1970). *معرفة الآخر*. بيروت: المركز الثقافي العربي.
- عدد من المؤلفين. (1997). *سيمياء براغ للمسرح*. (أدميركوريه، المترجمون) دمشق: وزارة الثقافة.
- علي بن محمد الشريف الجرجاني. (1961). *التعريفات*. بيروت: مكتبة لبنان.
- قدامه بن جعفر. (1979). *قد /نثر*. (طه حسين، المحرر) القاهرة: مطبعة مصر.

- كارل غوستاف يونغ. (1984). *الإنسان ورموزه*. (سمير علي، المترجمون) القاهرة: دار الشؤون الثقافية العامة.
- كيرأيلام. (1992). *سيميائية المسرح والدراما*. (رئيف كرم، المترجمون) بيروت: المركز الثقافي العربي.
- محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي. (1981). *مختار الصحاح*. بيروت: دار العلم.
- محمد علي ابراهيم الاسدي. (25 3, 2019). *فاعلية الرمز في نصوص الموندراما العراقية*. *الأكاديمي* (91)، الصفحات 117-130.
- هربرت ريد. (1976). *معنى الفن* (المجلد ط2). (سمير علي، المترجمون) بغداد: أفق عربية، دار الشؤون الثقافية.
- هنري بير. (1981). *الأدب الرمزي* (المجلد ط1). (هنري زغيب، المترجمون) بيروت: منشورات عويدات.
- هيغل. (1978). *الفن الرمزي* (المجلد ط1). (جورج طرابيش، المترجمون) بيروت: دار الطليعة للطباعة.
- هيو سلفرمان. (ب.ت). *بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية*. (تر: حسن ناظم، المترجمون) تونس: المركز الثقافي العربي.
- وزميله أميل يعقوب. (1978). *المعجم المفصل في اللغة والأدب*. بيروت: دار العلم للملايين.

تأثير استخدام استراتيجية فاك في تنمية بعض المهارات الأدائية في مادة الأشغال اليدوية

The effect of using the FAC strategy in developing some performance skills in handicrafts

ا. م بيداء انور رزوقي

A.M. Baida Anwer Razouki

جامعة ديالى / كلية الفنون الجميلة

bidaaaza@gmail.com

الكلمات المفتاحية / استراتيجية فاك , مهارات , أدائية , أشغال يدوية

ملخص البحث

لقد تجلت المشكلة بسبب حاجتنا الملحة للعقول المبتكرة لاستكشاف مناطق مجهولة ومكتشفة في مختلف المجالات. لمواكبة العالم المعاصر وعصر التكنولوجيا القائم على الفهم، يجب على طلاب الجامعات أن يدرسوا بطريقة ثابتة مع الوقت السائد، وهو عصر تحركه التكنولوجيا ويتطلب عقولاً مبدعة وتقدمية لتقدم الأفراد والمجتمع.

وهدفت هذه الدراسة إلى ما يلي:

الكشف عن تأثير استخدام استراتيجية (vak) في تنمية بعض المهارات الأدائية في مادة الأشغال اليدوية

اشتمل مجتمع البحث جميع طالبات المرحلة الأولى معهد الفنون الجميلة البالغ عددهم 80 طالبة واشتملت عينة البحث على 60 طالبة للمرحلة الأولى في معهد الفنون الجميلة .

وتبنت الباحثة استبيان خاص بأنماط التعلم مترجم للعربية ويشمل الأنماط الثلاثة ولكن الباحثة استخدمت نموذج فاك المتطور والمتكون من 3 أنماط وهم (البصري والسمعي والحركي .

وتم توزيع الاستبانات بتاريخ 2024/ 12/13 يوم الأربعاء , وبعد الانتهاء من تطبيق المقياس قامت الباحثة بجمع الاستبانات ومراجعتها وفرزها وتصنيفها حسب أنماط الطلبة .

وأظهرت النتائج بأنه لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية في متغير التخصص (أدبي , علمي) ولكن هناك فروق في تنمية مهاراتهم في مادة الأشغال إذ يفضلن الطالبات مشاهدة الفيديو لمعرفة طريقة أي عمل فني يطلب منهن .

Keywords: strategy, jaw, skills, performance, handicrafts

The research

The problem has arisen due to our urgent need for innovative minds to explore unknown and uncovered areas in various fields. To keep pace with the contemporary world and the understanding-based era of technology, college students must study in a manner consistent with the prevailing time, which is a technology-driven era that

requires creative and progressive minds for the progress of individuals and society.

This study aimed to:

Detecting the effect of using the Vak strategy in developing some performance skills in handicrafts

The research community included all 80 female students of the first stage of the Institute of Fine Arts, and the research sample included 60 female students of the first stage of the Institute of Fine Arts.

The researcher adopted a questionnaire specifically for learning styles, translated into Arabic and including the four styles, but the researcher used the advanced FAC model, which consists of 3 styles: visual, auditory, and kinesthetic.

The questionnaires were distributed on December 13, 2024, Wednesday, and after completing the application of the scale, the researcher collected the questionnaires, reviewed them, sorted the questionnaires, and classified them according to the types of students.

The results showed that there are no statistically significant differences in the specialization variable (literary, scientific), but there are differences in developing their skills in the work subject, as female students prefer to watch the video

to learn how to perform any artistic work that is asked of them.

الفصل الأول /

مشكلة البحث

نظرًا للتوجيهات العالمية بشأن الحاجة إلى الاهتمام بالتدريب على مر السنين، فقد اتسع نطاق المعرفة في موضوع العلم والجيل بشكل كبير، كما ارتفعت القدرة البشرية على التطور إلى خبرات جديدة، لذلك هناك حاجة ملحة للعقول الثورية والمبدعة لاكتشاف مجالات مجهولة وغير مستكشفة في مختلف المجالات. لمواكبة العالم المتطور القائم على التفاهم ،

لذلك يجب تعليم الطلاب بطريقة تطابق تفكيرهم مع الزمن الحالي، والتنوع في اختيار أساليب واستراتيجيات التعليم وإيصال الأفكار والمعلومات لاكتساب عقول مبتكرة وتقديمية لتقدم الإنسان والمجتمع والأمة. (الذويخ , 25 , 2016)

لذلك، يجب تعليم طلاب الجامعات إلى تقنيات التدريس العصرية وتزويدهم بالفهم الكافي من أجل خلق الفرص لأنفسهم وللآخرين.

كانت هناك تعديلات ملحوظة في أسلوب التعليم. على عكس الحفظ ونفس تمرين التلاوة القديمة لتعليم طلاب الجامعات، الآن مع استراتيجيات التدريس الحديثة، تم تسليم استراتيجيات تعليم تفاعلية، وقد تكون نتائجها مرئية. (علي سيوطي , 10 , 2016)

وهذا إصلاح يساعد على إحداث تبادل كامل في التدريس لأن تقنيات التدريب الحديثة لم تعد تعامل طلاب الجامعات في نفس المستوى، كل حسب كفاءته، على عكس نهج التدريس التقليدي. (رجح , 25 , 2016)

بدلاً من الاعتماد على المدرس ، فإن استراتيجيات التدريس الحالية تقوم بطرح الأسئلة والتوضيح ومشاركة الطلاب مع المدرس وعدد من الطلاب أنفسهم. ومع ذلك، يستخدم المعلمون النهج التقليدي في غرفة الدراسة لتثقيف طلاب الجامعات الذين يمكنهم تقديم أبسط المعلومات الأساسية عن التكنولوجيا والمواضيع الأخرى. ولم يعد من الممكن استخدام الطريقة القديمة لأنها قديمة وفشلت. (عيد ، 30 ، 2022)

إذا قام المعلمون بالتعليم باستخدام أساليب التدريس الحديثة في المواد النظرية والعملية وقدموا الفصول الدراسية بطريقة أكثر ملاءمة من الناحية العلمية، فقد يتم التغلب على العديد من القضايا، بما في ذلك البطالة. (عبو ، 17 ، 1982) وسيتم تحقيق كل ذلك من خلال تقييم فوري لمناهج التدريس في المرحلتين الابتدائية والثانوية. وهذا هو السبب وراء إدخال استراتيجيات التدريس الحديثة .

فيمكن صياغة المشكلة بالسؤال التالي : ما هو تأثير استخدام استراتيجية (vak) في تنمية بعض المهارات الأدائية في مادة الأشغال اليدوية

الهدف من البحث

يهدف البحث الحالي إلى الكشف عن تأثير استخدام استراتيجية (vak) في تنمية بعض المهارات الأدائية في مادة الأشغال اليدوية

أهمية البحث

1- ان نتائج البحث الحالي قد ترشد الهيئات التعليمية الى ضرورة التنويع في استراتيجيات التدريس الحديثة وفق الأنماط التعليمية المفضلة لدى الطلبة .

2- وتفيد الطلبة في معرفة توجههم نحو التخصصات الأكاديمية والمهنية فيما بعد المرحلة الثانوية

3- ويفيد هذا البحث معدي المناهج الدراسية في وزارة التربية لتنويع المحتوى بما يتناسب مع الأنماط المختلفة للطلبة.

حدود البحث

يقتصر البحث الحالي على الحدود التالية :-

- 1- البشرية / المرحلة الأولى
- 2- الموضوعية / تأثير استخدام استراتيجية (vak) في تنمية بعض المهارات الأدائية في مادة الأشغال اليدوية
- 3- الزمانية / الفصل الدراسي الأول للعام الدراسي 2023 – 2024
- 4- المكانية / معهد الفنون الجميلة /ديالى

فروض البحث

- 1- يوجد فروق ذو دلالة إحصائية عند مستوى (0,05) بين متوسط درجات طالبات المجموعتين التجريبية والضابطة في الاختبار البعدي في أنماط فاك .
- 2- يوجد فروق ذو دلالة إحصائية عند مستوى (0,05) بين متوسط درجات طالبات المجموعتين التجريبية والضابطة في الاختبار البعدي في تنمية مهاراتهم الأدائية .

مصطلحات البحث

استراتيجية / بأنها مجموعة من الإجراءات والأنشطة التي يستخدمها المدرس لتحقيق أهداف التعلم داخل الصف . (حمدان , 35 , 2018)

تعريفها إجرائيا / بأنها مجموعة من الإجراءات المنظمة القائمة على أنماط فاك للتعلم لتنمية بعض المهارات الأدائية في مادة الأشغال اليدوية .

أنماط فاك / وهي تعتمد على استخدام جميع الحواس الخمسة في عملية التدريس والتعلم للحصول على المعلومات أو المعرفة . (7 , 2017 , هنريوان)

تعرف إجرائيا / بأنها أنماط التعلم الحسية التي تناسب طالبات المرحلة الأولى معهد الفنون الجميلة (البصرية والسمعية والحركية) وتساعد على استيعابهم وفهمهم لما يقدم لهم من أفكار ومعلومات عبر الدروس المختلفة .

المهارات الأدائية / أي نشاط تعليمي أو تقييم يطلب من المتعلمين الممارسة والأداء للإثبات وإظهار معرفتهم وفهمهم وكفاءتهم .

إجرائيا/ وهي تعني كل ما يقوم به المدرس من نشاطات سواء أكانت (سمعية أو بصرية أو حركية) باستخدام الوسائل التعليمية .

<https://www.artadrees.com>

الفصل الثاني / الإطار النظري

أنماط فاك

لقد ظهر نمط التعلم فاك منذ عام 334 قبل الميلاد على يد الفيلسوف اليوناني (أرسطو) إذ اعتقد ان الأطفال يمتلكون مواهب ومهارات تختلف عن غيره , وقد

اكتسبت هذه الأنماط أهمية كبيرة في السبعينات وأثرت بشكل كبير على التعليم في ذلك الوقت (Raina ,3,2021)

أساليب التعلم VAK؟ (أبو خوصة , 23 , 2014)
 أنماط إتقان VARK هي نموذج تم تطويره بمساعدة نيل فليمنج، والذي يصنف المبتدئين إلى أربعة أنواع أساسية:

1. المتعلمون المرئيون (V): هم الذين يدرسون من خلال الطرق والصور المرئية.
2. المتعلمون سمعياً: (أ) هم الأشخاص الذين يفحصون من خلال الاستماع والتحدث.
3. المتعلمون حركياً (ك): هم أفراد يتعلمون من خلال الرياضة الجسدية والاستعراضات.



1- نمط التعلم البصري

يركز أصحابه على الملاحظة البصرية والأشياء المرئية في التعلم ويتضمن الرسوم البيانية والصور والأفلام التعليمية والمخططات .
ويذكر فليمنج (2004) يعتمد المتعلم ذا النمط البصري على الذاكرة البصرية والإدراك البصري .

وأضاف جابر وقرعان (2004) ان نمط التعلم البصري : هو طريقة التعلم التي تقوم على توظيف حاسة البصر بشكل رئيسي .

الطريقة التي يفضل ان يتعلم بها أصحاب النمط البصري

- استخدام التعليمات المكتوبة .
- مشاهدة الأفلام التعليمية .
- عمل مقاطع فيديو للمواد الدراسية .
- عمل خرائط ومجسمات واليوميات صور , واستخدام ألوان وأشكال .

تميز الطالب البصري :

- يهتم بالملصقات .
- لا يحب التفاصيل .
- يهتم بمظهره ويتابع المدرس إذا تحرك من مكانه .(جابر , 22, 2015)

2- نمط التعلم السمعي

ان أصحاب هذا النمط يفضلون الاستماع للمعلومات , ولديهم القدرة على انجاز الأعمال أو الواجبات بعد سماعهم شرحاً عنها .

يذكر فليمنج (2004) يعتمد المتعلم ذا النمط السمعي على الإدراك السمعي ويتعلم من خلال سماع المادة التعليمية .

وأضاف سلوان (2004) ان التعلم السمعي : هي الطريقة التي تقوم على توظيف حاسة السمع توظيفاً رئيسياً في التعليم .

الطريقة التي يفضل ان يتعلم بها أصحاب النمط السمعي :

- الاستماع للمناقشات .
- سماع الشرح .
- الاستماع للقراءة الجهرية .
- والمحاضرات والدروس المسجلة صوتياً .

تميز الطالب السمعي :

- يعلو صوته أثناء القراءة ويتحدث كثيراً .
- لديه القدرة على تمييز نبرة الأصوات , ويتذكر الأغاني والأناشيد بسهولة .

(فاطمة , 35, 2015)

3- نمط التعلم الحسي الحركي :

يفضل أصحاب هذا النمط الإحساس كالمس والعمل اليدوي ويكونون قادرين على انجاز أعمالهم الجديدة عن طريق التجربة .

وذكر فليمنج (2004) ان أصحاب هذا النمط يعتمدون على العمل اليدوي ؛ كعمل تصاميم والنماذج والمجسمات والأنشطة الحركية المختلفة .

وأضاف علي (2005) ان متعلم هذا النمط يقوم على توظيف الحركة , وهو يعني اكتساب المهارات الحركية

الطريقة التي يفضل ان يتعلم بها أصحاب النمط الحسي الحركي :

- تمثيل المسرحيات ولعب الأدوار.
- الألعاب الرياضية .
- عمل تصاميم ونماذج .
- تكرار المهارة .
- التجارب العملية .
- الألعاب التربوية .

تميز الطالب الحسي الحركي :

- يتعلم من خلال التجربة .
- يحب الأعمال اليدوية .

ويضيف علي (2005) ان الطالب الحسي الحركي يجد صعوبة في الجلوس لأوقات طويلة .

(الردام , 33 , 2012)

الدراسات السابقة

1- دراسة ظافر الشهري (2018) بعنوان (أساليب التعلم المفضلة المتوافقة مع نموذج فاك لدى طلاب المرحلة الثانوية بمحافظة النماص وعلاقتها ببعض المتغيرات). وتكونت عينة البحث من (252) طالبا , هدفت إلى الكشف عن أنماط المعرفة المفضلة لدى طلاب المدارس الثانوية ومدى اختلاف تلك الأنماط باختلاف الجنس والتخصص.

تتشابه الدراسة الحالية مع دراسة ظافر الشهري باستخدام أنماط التعلم ومتغير التخصص , واختلفت باستخدام المرحلة الثانوية وعدد العينة والجنس , لكون الدراسة الحالية تكونت عينة البحث من 60 طالبة إناث فقط أما دراسة ظافر تكونت عينة البحث 252 طالبا ذكور فقط .

الفصل الثالث / إجراءات البحث

1- منهج البحث

استخدمت الباحثة المنهج الوصفي بالأسلوب المسحي لملائمته طبيعة الدراسة .

2- مجتمع البحث

اشتمل مجتمع البحث جميع طالبات المرحلة الأولى معهد الفنون الجميلة البالغ عددهم 80 طالبة .

3- عينة البحث

اشتملت عينة البحث على 60 طالبة للمرحلة الأولى في معهد الفنون الجميلة .

4- استبيان مقنن لقياس أنماط التعلم وفق نموذج (VAK)

الهدف من استخدام استبيان هو التعرف على أنماط فاك الثلاثة (البصري , السمعي, الحركي)

وبعد الاطلاع على المصادر الأجنبية والعربية وكذلك الاطلاع على مجموعة المقاييس الخاصة بأنماط التعلم . وتمت ترجمة المقياس إلى العربية في العديد من الدراسات السابقة منها دراسة (الشهري , 2018) ودراسة (مشاري . 2020)

وبعد دراسة المقياس ومقارنته بالنسخة الأصلية , قامت الباحثة بأعداد نسخة معدلة من المقياس بحيث يتلاءم مع البيئة العراقية .

ويتكون المقياس في صورته الأخيرة من 16 سؤال لقياس أنماط التعلم ويرتبط كل نمط ببديل واحد .

الأسس العلمية للمقياس :

تمت صياغة الفقرات على وفق الخطوات الآتية :

- 1- ترتبط الفقرات بالأهداف.
- 2- تكون مناسبة وقصيرة.
- 3- تحمل العبارات فكرة واحدة .
- 4- العبارات مفهومة وواضحة .

الصدق /تم التحقق من صدق المقياس من خلال إيجاد الصدق الظاهري , إذ قامت الباحثة بعرض المقياس على مجموعة من الخبراء (الملحق رقم 2) لبيان مدى صلاحية المقياس , وأكد الأساتذة على صحة المقياس

صدق المحتوى :

أعدت الباحثة فقرات المقياس وقامت بالتحقيق من هذا النوع من الصدق من خلال الاستعانة بمجموعة من الأساتذة وكانت جميع آراء الأساتذة بالقبول لفقرات المقياس وبنسبة (99 %)

الوثبات : استخدمت الباحثة طريقة الاختبار وإعادة الاختبار من خلال توزيع المقياس على 30 طالبة وبعد فاصل زمني (أسبوعين) ثم إعادة تطبيقه على نفس العينة مرة أخرى, وتم استخدام معامل ارتباط بيرسون لحساب الوثبات إذ ظهرت قيمة معامل الارتباط في المقياس (0.819)

جدول رقم (1)

معامل ثبات مقياس أنماط التعلم

انماط التعلم	عدد الفقرات	معامل الثبات
البصري	3	0.811
السمعي	3	0.814
الحركي	3	0.801
انماط التعلم		0.819

التطبيق بصيغته النهائية :

تم توزيع الاستبانات بتاريخ 15 / 4 / 2024 يوم الأحد , وبعد الانتهاء من تطبيق المقياس قامت الباحثة بجمع الاستمارات ومرجعتها وفرز الاستمارات وتصنيفها حسب أنماط الطلبة .

الأساليب الإحصائية:

واستخدمت الباحثة التطبيق الإحصائي (SPSS) لمعالجة المعلومات

معامل ارتباط بيرسون

$$r_{\text{س س}} = \frac{\sqrt{n \times \text{مجد (س} \times \text{ص)} - (\text{مجد س} \times \text{مجد ص})}}{\sqrt{(n \times \text{مجد (س} \times \text{س)} - (\text{مجد س} \times \text{مجد س})) \times (n \times \text{مجد (ص} \times \text{ص)} - (\text{مجد ص} \times \text{مجد ص}))}}$$

معامل ارتباط سييرمان براون وجوتمان

$$rs = 1 - \frac{6 \sum d^2}{n(n^2 - 1)}$$

المتوسط الحسابي = مجموع القيم على عدد القيم

اختبار T لعينتين مستقلتين

$$T = \frac{\bar{X}_1 - \bar{X}_2}{\sqrt{\frac{s_1^2}{n_1} + \frac{s_2^2}{n_2}}}$$

الفضل الرابع /

عرض النتائج ومناقشتها

النتائج المتعلقة بالفرضية الأولى :

- 1- يوجد فروق ذو دلالة إحصائية عند مستوى (0,05) لدى طالبات المرحلة الأولى معهد الفنون الجميلة حسب متغير تفضيلهم أي نمط من أنماط التعلم لتنمية مهارتهم .

للإجابة على هذا السؤال تم حساب المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية على وفق ترتيب درجات أنماط التعلم لدى طالبات معهد الفنون الجميلة

جدول (2)

المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية

ت	أنماط التعلم	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	الترتيب
1	النمط البصري	4.97	2.086	1
2	النمط السمعي	4.21	1.660	2
3	النمط الحركي	3.09	1.679	3

يبين الجدول رقم (2) ان المتوسط الحسابي لدرجات أنماط التعلم لدى طالبات المرحلة الأولى معهد الفنون الجميلة , تتراوح ما بين (3.09 - 4.97) , حيث حصل النمط البصري على أعلى متوسط حسابي وقيمه (4.97) والانحراف المعياري (2.086) تلاه النمط السمعي بمتوسط حسابي قيمته (4.21) والانحراف المعياري (1.660) بينما حصل النمط الحركي على اقل متوسط حسابي وقيمه (3.09) وبانحراف المعياري (1.679).

ومن النتائج السابقة يتضح ان النمط البصري من حيث التسلسل هو النمط الأكثر تفضيلا لدى طالبات معهد الفنون الجميلة ويعني ان الطالبات يفضلن التعلم من خلال المشاهدة والوسائل المرئية .

2- يوجد فروق ذو دلالة إحصائية عند مستوى (0,05) لدى طالبات المرحلة الأولى معهد الفنون الجميلة حسب متغير التخصص أدبي علمي.

جدول رقم (3)

يشير إلى نتائج الاختبار التائي للعينات المستقلة لمعرفة دلالة الفروق في أنماط التعلم وفق نموذج فاك

ت	أنماط التعلم	التخصص	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	قيمة ت	مستوى الدلالة
1	النمط البصري	علمي	4.59	1.864	0.244	0.255
		أدبي	4.47	1.990		
2	النمط السمعي	علمي	4.025	1.754	0.575	0.609
		أدبي	4.039	1.599		
3	النمط الحركي	علمي	3.36	1.789	0.211	0.255
		أدبي	3.40	1.534		

ويتضح من الجدول أعلاه ان قيم مستويات الدلالة كانت (0.05) لجميع الأنماط , ويدل على عدم وجود فروق ذات دلالة إحصائية في أنماط التعلم حسب التخصص.

وتعزو الباحثة ان تفضيلات أسلوب التعلم حسب متغير التخصص لها تأثير قوي في المجالات المختلفة , فلا بد من معرفة أفضل الطرق التي يتعلمون بها , ومن ثم تطور طرائق وأساليب التدريس لتحسين عملية التعلم .

الاستنتاجات

نستنتج من الجداول والفرضيات بأنه لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية في متغير التخصص (أدبي , علمي) ولكن هناك فروق في تنمية مهاراتهم في مادة الأشغال إذ يفضلن الطالبات مشاهدة الفيديو لمعرفة طريقة أي عمل فني يطلب منهن .

والتوصيات

توصي الباحثة بالتالي :

- 1- بعمل ورش تدريبية لمدرسي معهد الفنون الجميلة والتعليم الثانوي والابتدائي تهتم بالتعامل مع أنماط التعلم (VAK).
- 2- وكذلك توصي الباحثة بتوظيف أنماط التعلم بالمواد النظرية أيضا .

المقترحات

- 1- إجراء بحوث مكثفة في أنماط التعلم فاك .
- 2- القيام ببحوث تخص المواد النظرية الصعبة للصفوف المنتهية .
- 3- والتنوع في استخدام أكثر من طريقة تدريس لإيصال المعلومات للطلبة .

المصادر:

- 1 - الشهري , ظافر بن عبد الله (2018) أنماط التعلم المفضلة وفق نموذج (VARK) لدى طلبة المرحلة الثانوية بمحافظة النمط , وعلاقتها ببعض المتغيرات , المجلة الدولية التربوية المتخصصة , المجلد (7) العدد (8) .
- 2 -الدويخ , نورة صالح , أنماط التعلم نموذج فارك , 2016
- 3- أبو سلطان , كمليا , أثر استخدام الاستراتيجية VAK في تنمية المفاهيم والتفكير المنطقي في الرياضيات لدى طالبات الصف التاسع أساسي , 2012 .
- 4- جابر, دعاء , أثر توظيف الاستراتيجية VAK على تنمية مهارات السرعة والفهم القرائي لدى طالبات الصف الرابع الأساسي بغزة , 2015 .
- 5-فاطمة العتيبي , فاطمة , فاعليه استراتيجية VARK في تدريس السيرة النبوية على تنمية القيم الخلقية والوعي بها إلى تلميذات المرحلة الابتدائية , 2015 .

6- الردام , يحيى , اثر استعمال استراتيجيه VARK في تحصيل طالب الصف الثاني المتوسط في مادة التاريخ العربي , 2012 .

7- العفيفي , أماني , اثر توظيف استراتيجيه VARK في تعديل التصورات البديله للمفاهيم التكنولوجية لدى طالبات الصف السابع أساسي , 2013.

8-وزارة التعليم العالي والبحث العلمي -جامعة بغداد -أكاديمية الفنون الجميلة-علم عناصر فن -فرج عبو-تنفيذ وطباعة دار الدلفين -النشر ميلانو-إيطاليا-١٩٨٢

9- أبو خوصه, أكرم , اثر توظيف استراتيجيه VARK المخططات المفاهيم في تنمية مهارات التفكير في التكنولوجيا لدى طلبة الصف الحادي عشر-بغزة ,

2014

10- راجح, جنى , اثر استخدام استراتيجيه I. W. k في تحصيل طلبة الصف الخامس في القراءة اتجاهاتهم نحو تعلمها في المدارس الحكومية في محافظة نابلس

2016,

11- علي سويطي, محمد , اثر استخدام استراتيجيه I. W. k plus في حل للمسائل الرياضية والقلق الرياضي لدى طلبة الصف الثامن ١٠ , 2016 .

12- عيد , سماح محمد , استخدام استراتيجيه مقترحة قائمة على أنماط فارك في تدريس العلوم لتنمية مهارات التفكير المحوري ودافعية الانجاز الأكاديمي لدى تلاميذ الصف السادس الابتدائي , مجلة البحث العلمي في التربية مجلد 23 العدد الاول 2022 .

12-جواهر بنت علوش بن ناصر البيعي/فاعلية التدريس باستراتيجيه I. W. k في توعيه أنماط الفهم الخطأ في بعض المفاهيم مقرر اكتسب طالبات الصف الأول الثانوي

13- الرباطي ,فاطمة,اثر توظيف نموذجي يوتر في تعريف التصورات البديله بعض المفاهيم الرياضية لدى طالب الصف الرابع الأساسي في حصة رفع , 2015

- 14- أبو عشه , عربن ,اثر استخدام استراتيجية المعرفة السابقة والمكتسبة.H. I. W.
kالفهم القرائي في تحصيل طلبة الصف السابع في المدارس الحكومية في
نابلس في تنمية الفكر الإبداعي لديهم , 2016 .

ملحق رقم (1)

مقياس نموذج (VAK)

ت	العبارات
1	عند تعلمك لبرنامج أو لعبة جديدة , فأنت :
أ	تعتمد على التعليمات المكتوبة المرفقة بالبرنامج
ب	تتحدث مع مختصين
ج	تتبع الرسوم الموجودة في الكتاب المرفق
2	عندما تقع في مشكلة مع المدرس هل :
أ	تحب ان تعتذر مباشرة
ب	تحب الاعتذار برسالة
ج	تحب بتوجه مصافحة إلى المدرس
3	تفضل أي أسلوب يستخدمه المدرس :
أ	عروض ونماذج
ب	أسئلة وأجوبة أو مناقشة جماعية
ج	خرائط بيانية وصورا
4	أنهيت اختبارا أو منافسة تريد ان تعرف خلفية عن ذلك فأنت تود ان تكون الخلفية :
أ	استخدام أمثلة مما فعلته
ب	استخدام وصف خطي عن نتائج الأداء
ج	عرض رسوم بيانية وصور عما أنجزته
5	أنا أحب المواقع الالكترونية التي تحتوي على :
أ	أشياء يمكن ان اضغط عليها وانقلها وأجربها

ب	تصاميم شائقة وموصفات مرئية , من رسومات وألوان غيرها
ج	قنوات سمعية حيث يمكنني الاستماع للموسيقى وبرامج الإذاعة والمقابلات
6	بعيدا عن السعر ما الذي يؤثر فيك أكثر عندما تشتري كتابا واقعيا
أ	المظهر الخارجي للكتاب
ب	قراءة سريعة للمحتوى
ج	يحتوي على قصص حياتية واقعية وتجارب وأمثلة

ملحق رقم (2)

اسم الخبير	التخصص	مكان العمل
د. انسام اياد	فلسفة تربية	كلية الفنون الجميلة / ديالى
أ.م. عمار فاضل	طرائق تدريس تربية فنية	كلية الفنون الجميلة / ديالى
م. عمر قاسم	طرائق تدريس تربية فنية	كلية الفنون الجميلة / ديالى
م. رجاء حميد	طرائق تدريس تربية فنية	كلية الفنون الجميلة / ديالى
م.م ريم عبد الحسين	طرائق تدريس تربية فنية	كلية الفنون الجميلة / ديالى

تنوع الرؤية الأسلوبية في أعمال الفنان هاشم حنون

Diversity of stylistic vision in the works of artist Hashem Hanoun

م.وداد احمد كاظم

Lectures, Wedad Ahmed Kadhim

وزارة التربية /المديرية العامة لتربية الرصافة الأولى

Ministry of Education/General Directorate of Education,
Baghdad,Rusafa1

Awedad307@gmail.com

07702798542

الكلمات المفتاحية: تنوع , رؤية أسلوبية , أسلوب , هاشم حنون .

المستخلص

يعنى هذا البحث بدراسة (تنوع الرؤية الأسلوبية في أعمال الفنان هاشم حنون) وهو يقع في أربعة فصول , فقد خصص الفصل الأول لبيان مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه وهدفه وحدوده وتحديد أهم المصطلحات الواردة فيه , حيث تناولت مشكلة البحث تنوع الرؤية الأسلوبية في أعمال الفنان هاشم حنون وعرض التحولات الأسلوبية فضلا عن تأثير الظروف البيئية في تشكيل رؤيته الفنية, ومن هنا نشأت مشكلة البحث والتي تطرح نفسها في جملة من التساؤلات تستدعي الوقوف عندها وبحثها وتقصيها :هل للمعطيات الانطباعية والذاتية والتقنية أثرها البارز في تجلي جماليات التراكيب الشكلية وتناسقها بما

ينسجم وطبيعة الشكل في رسم هاشم حنون؟ هل أفرزت تجربة هاشم حنون عن أساليبه المتنوعة المتمثلة بأنساقه البنائية المتناغمة التي منحتة خصوصية ؟ وتمثلت أهمية البحث في تسليط الضوء على التجربة الفنية للرسام هاشم حنون , وللبحث هدف واحد هو: التعرف على تنوع الرؤية الأسلوبية في أعمال الفنان هاشم حنون , اقتصرت حدود البحث على دراسة التنوع الأسلوبي في أعماله الفنية المنجزة داخل القطر وخارجه , كما تم تحديد المصطلحات بما يخدم موضوع البحث , أما الفصل الثاني المتمثل بالإطار النظري فقد تكون من ثلاثة مباحث , تناول المبحث الأول : الأسلوب والأسلوبية أما المبحث الثاني فقد تناول: تنوع الأساليب في الرسم العراقي المعاصر , والمبحث الثالث تناول: مقاربات التنوع الأسلوبي في رسم الفنان هاشم حنون . أما الفصل الثالث فهو خاص بإجراءات البحث من حيث مجتمع البحث بما متوفر من الصحف وشبكات الإنترنت وقد تم اختيار خمس عينات من أعمال الفنان هاشم حنون بشكل قصدي بما يحقق هدف البحث وقد اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي في تحليل عينة البحث , أما الفصل الرابع فقد تضمن نتائج البحث المتمثلة بتنوع الرؤية الأسلوبية لهاشم حنون والاستنتاجات , المقترحات , التوصيات

Keywords: diversity , stylistic vision , style , Hashem Hanoun

Abstract

The research is concerned with studying (The diversity of stylistic vision in the works of the artist Hashem Hanoun) it consists of four chapters .The first chapter is devoted to explaining the problem of the research, its importance, the need for it, its goal, its limits ,and defining the most important terms included in it . asThe research problem addressed the

topic of the diversity of stylistic vision in the works of Hashem Hanoun ,and presented stylistic transformations in addition to the in pact of environmental conditions in shaping his artistic vision,from here the research problem arose which present itself in a set of questions that require standing at them researching them and investigating them in the following questions: Do impressionistic subjective, and technical data have a prominent impact in revealing effect on the manifestationthe aesthetics of formal compositions and their coordination in a way that is consistent with the nature of the from in Hashem Hanoun`s drawing?Did Hashem Hanoun experience produce his diverse styles ,represented by his harmonious structural patterns that gave him a uniqueness ? The importance of the research was represented inshedding light on the artistic experience of the painter Hashem Hanoun. The research has one goal , to identify the diversity of stylistic vision in the works of the artist Hashem Hanoun , The research was limited to studying the stylistic diversity in his artistic work completed inside and outside the country . Terms were also defined to serve the research topic .as for The second chapter,which is the represented by the theoretical framework , consists of three sections ,the first section : dealt with stylistic,style and while the second section dealt with stylein contemporary Iraqi painting and the third section dealt

with approaches to stylistic diversity in the painting of the artist Hashim Hanoun . As for the third chapter, it is concerned with the research procedures in terms of the research community , including what is available from newspapers and the internet ,five samples of the works of the artist Hashem Hanoun were chosen intentionally to achieve the goal of the research . The researcher adopted the descriptive approach in analyzing the research sample .The fourth chapter included the results of the research represented by the diversity of Hashem Hanoun`s stylistic vision ,conclusions, proposals ,and recommendations .

الفصل الأول

مشكلة البحث :

يعد الفن نشاطا إنسانيا على مر العصور بكل ما يدور خلالها من أحداث, فهو احد العلوم الإنسانية التي تخاطب العقل البشري والمشاعر وتساعد على تنمية الإحساس بالجمال وتذوقه ,فهو يساهم بشكل كبير وفعال في بناء الشخصية الإبداعية ,الأمر الذي يساعده في رصد التحولات البنائية فضلا عن القيم الجمالية وفهم الدلالات التراكمية المستمدة من مرجعياته المحلية وجذوره بوصفها وحدة بصرية ذات إشارات أولية ضمن سياق الخطاب البصري والتي بدورها تقوم في الأساس على التسلسل المعرفي بين التراكيب التي يخلقها العقل المبدع بإمكاناته الواسعة والتي تعمل على تقريب أبعاد النص البصري إلى ذهن المتلقي من خلال الوقوف على الروابط النوعية التي يتم بها تشكيل النص البصري إذ (أن الطريقة التي يتم بها تركيب بنية النص البصري هي التي تمنحه قيمته التعبيرية والإيحائية)(حامد,1998,ص33) بأسلوب يكشف عن مقدار توظيفه للأنزياحات الشكلية

التي يوظفها الرسام للوصول إلى سلسلة الأفكار وتشخيصه للعناصر الفنية في ضوء وحدة البناء الفني ,وما ينتجه من دلالات تحتل التأويل لأكثر من معنى ,والتي بدورها تحدد الرؤية الأسلوبية للفنان هاشم حنون إذ يؤكد فرادة أسلوبه الذي ينشد ذاته من خلال سحر حزن عاصف تطلقه لوحاته الغارقة في غناء صوفي قاده إلى استحضار مفردات الحياة بكل تنوعها . وقد ظهرت بذور هذا التنوع الأسلوبي حينما بدأ رحلته الفنية متأثر بالمدرسة التجريدية فالتعبيرية من اجل بلورة آفاق جديدة برؤى أسلوبية متعددة .ومن هنا نجد مجموعة تساؤلات تستدعي الوقوف عندها : فهل للمعطيات الانطباعية والذاتية والتقنية أثرها البارز في تجلي جماليات التركيب الشكلية وتناسقها بما ينسجم وطبيعة الشكل في رسم هاشم حنون ؟ وهل أفرزت تجربة هاشم حنون عن أساليبه المتنوعة المتمثلة بأنساقه البنائية المتناغمة التي منحته خصوصية تستدعي البحث ؟

ثانيا: أهمية البحث والحاجة إليه : تكمن أهمية البحث الحالي بالآتي :

1. رفد المكتبات المتخصصة بجهد علمي متواضع , يمكن الاستفادة منه للاطلاع على الأنماط الأسلوبية المعتمدة في النتاج الفني للفنان هاشم حنون
 2. الإطلاع على الجانب المعرفي والجمالي والتاريخي لمسيرة الفن العراقي المعاصر.
 3. التعرف بالفنان هاشم حنون من خلال السيرة الإبداعية له .
- أما الحاجة أليه : تكمن في معالجها لموضوع التنوع الحاصل في الرؤية الأسلوبية للفنان هاشم حنون , فضلا عن تعزيز طرق البحث في جماليات الرسم العراقي لما تمتلكه تجارب الفنان هاشم حنون من أهمية كبيرة على المستويين التعليمي والإبداعي .

ثالثا : هدف البحث : يهدف البحث الحالي إلى التعرف على تنوع الرؤية الأسلوبية في أعمال الفنان هاشم حنون .

رابعاً : حدود البحث

الحدود الموضوعية : دراسة التنوع في الرؤية الأسلوبية لنتاجات الرسام هاشم حنون المنفذة بمواد مختلفة على خامات مختلفة .

الحدود الزمانية : تتحدد برسوم الفنان ضمن المدة من عام 1978- 2018

الحدود المكانية : رسوم الفنان المنتجة داخل وخارج العراق .

خامساً : تحديد المصطلحات :

التنوع : لغةً

ورد في المعجم الوجيز (باب النوع) نوع الأشياء وصنفها وجعلها أنواعاً وأصنافاً وتنوعت الأشياء وصارت أنواعاً. (ضيف، 2005، ص639-640)

اصطلاحاً :

هو ما يميز به الشيء في ذاته أي حالة طبيعية تخصه ، ولا يمكن إرجاعه إلى الأنواع والأصناف . (صليبيا، 1385هـ، ص512)

تعرف إجرائي :

يعد عاملاً مساعداً في تفعيل نظام العلاقات داخل اللوحة الفنية والذي يحكم وظيفة العناصر المكونة للشكل وذلك لتعزيز الإثارة البصرية .

الرؤية : لغةً

رأى ، الرؤية بالعين وبمعنى العلم ، يقال و(تراءى) الجمعان رأى بعضهم بعضاً. (الرازي، 1920، ص227)

اصطلاحاً :

يجد برجستون الرؤية عند مختلف الحيوانات بدرجات متفاوتة ، فحين تكون قوتها واحده يكون التعقيد في بنيتها واحداً ، وإذا أطلقت على الإحساس بالشيء سميت حدساً .

(صليبيا، 1982، ص 605)

وعرفها الكسندر : هي المشاهدة البصرية من أجل أدراك الأشياء المنظورة والمحسوسة والتعرف على الحقائق . (اليوت , 1979, ص 95-96)

التعريف الإجرائي :

تعد الرؤيا عنصرا جوهريا ترقى بالشكل الجمالي من أجل إظهار الإحياءات الجمالية والأسلوبية للنسق الفني .

الأسلوب : لغة

يعرفه ابن خلدون بأنه المنوال الذي تنسج فيه التراكيب أو القالب الذي تفرغ فيه . (ابن خلدون , (ب,ت), ص 570)

وقد ورد في المعجم العربي الأساسي : الأسلوب هو طريقة أو مذهب فيقال مثلا : أسلوب في معالجة هذه المشكلة يختلف عن أساليبكم أو يقصد به طريقة الكاتب في الكتابة مثلا : لكل أديب أسلوبه الخاص في الكتابة . (جماعة من كبار اللغويين العرب , 1989, ص 570)

اصطلاحاً :

يعرفه غاملك : هو رؤية شمولية أكثر مما هو تقنيه , فهو لا يفصل الشكل عن المضمون في العمل الفني فأحدهما يزيد من صلابة الآخر . (غاملك , 1986 , ص 86) ويعرفه جيرو بأنه : تعبير عن عبقرية فردية ولم يعد تأقلماً مع شكل مثالي ولكن مع شكل عفوي للفكرة يكون جوهريا في الفرد كسلوكه أو طبيعته (جيرو, 1994, ص 23) .

تعريف إجرائي :

هو لغة الفنان في التعبير عن أفكاره والتي تنعكس في عمله الفني وأدائه وما يتضمنه من عناصر جمالية فيما يطرحه من تكوينات فنية وأشكال ورموز خطوط وألوان تكون مجموعة من التقنيات ذات السمات الأسلوبية في عمله .

الأسلوبية : لغة

يعرفه ابن منظور كل طريق ممتد فهو أسلوب , والأسلوب طريق والوجه والمذهب , والأسلوب الفن , يقال اخذ فلان في أساليب من القول . (ابن منظور , 1968 , ص473)
اصطلاحاً :

هي وسيلة لفهم جوانب التميز والخصوصية في النص البصري . (عوده , 1998 , ص100)

وعرفه المسدي : هو المنطق المبدئي الذي يستند إليه الخطاب البصري يتمثل باعتباره أن الرسام لا يتسنى له الإفصاح عن حسه إلا انطلاقاً من تركيب لأدواته تركيباً يفضي إلى صوغ الشكل الجمالي المنشود . (المسدي , 1993 , ص37)

تعريف إجرائي

الرؤية الأسلوبية : هي المعطيات الأسلوبية ذات الخصائص الجمالية التي تبناها الرسام هاشم حنون في نتاجاته الفنية وفقاً للرؤى المتنوعة والمتصلة بالمرجعيات البيئية للفنان .

الفصل الثاني

المبحث الأول : الأسلوب والأسلوبية

الأسلوبية , هي في الأصل دراسة لغوية تعتمد تحليل الظواهر اللغوية وبنية النص , حيث وظفها النقاد لتحليل النص , فأصبحت تحتل مكانة مهمة في الدراسات النفسية والاجتماعية والفنية وغيرها , وتركز الأسلوبية على عمق الدلالة وتأثيرها على النص أكثر مما تركز على بساطة المفردة , متجاوزة مرحلة التبسيط إلى مرحلة أعمق عندما تتعامل مع النص الفني , كونها تتعامل مع التراكيب الجمالية والرمزية الموجودة في النص البصري من أجل الوصول إلى الدلالة واستخراج المعنى ليصل إلى المشاهد (المطلوب , 1994 , ص186) وبذلك تكون أداة طبيعية للرسام والمشاهد على حد سواء إذ تعد بمثابة مفاتيح للنص البصري إذ تكشف عن أسرارها لتقودنا إلى طبيعة الرسالة في النص الفني والأسباب التي أدت إلى بروزها , بالتعرف على التراكيب وتحديد مكوناتها وكيفية قيامها

بوظائفها الدلالية في نسق متآلف (المطلب، 1994، ص355) ان اختلاف طرق التفكير والرؤية يؤدي إلى اختلاف النتاجات الفنية بعضها عن بعض وهذا ناجم عن مسوعات عدة منها ما هو عقائدي روعي، سايكولوجي ذاتي، فمخرجات النتاجات الفنية في بيئة الريف مثلاً تمتاز بعفوية وانسيابية خطوطها وانفتاح فضاءاتها متخذاً منها تعبيرياً منسجماً مع رؤيته الإبداعية لتمنحها بعداً أسلوبياً (ستاندال، 1982، ص41)، إذن الأسلوب صورة ذهنية يخرجها الخيال على شكل قالب، وبهذا يؤكد ابن خلدون الصلة الوثيقة بين التفكير والتعبير اللذين لا يمكن فصلهما (مري، 1982، ص69) أذاً فهو طريقة غير تقليدية في استخدام الأشكال الفنية لتخرج عما هو مألوف، وهو طريقة مميزة لتكوين العلاقات الشكلية وصولاً إلى المدرك الشكلي (فاولر، 1982، ص78) يقترن الأسلوب بماهية الشخصية المبدعة (الرسام) بانفعالاتها وتداعياتها الاسقاطية والطريقة الخاصة بمعالجاتها الفنية، إذ يعرف الأسلوب بأنه شخصية الفنان الذاتية إذ نجدها متجسدة في عمله الفني وقد نجد بعض الفنانين يمتلكون مفردات أسلوبية تتسم بالبنائية الحالية في حين آخرون تتغير أساليبهم أو تحولات شكلية ضمن مسارات الأسلوب الواحد ويقترن ذلك بجملة من المؤثرات الوجدانية أو الثقافية، البيئية، الوظيفية، الفنية (وادي، 2008، ص18) فالأسلوب لم يعد يهتم بتقنيات الإقناع المؤثرة بالمشاهد بقدر ما أصبح يهتم بجمالية العلاقات بالمعنى الدلالي للعمل الفني.

التنوع الأسلوبي

يعد التنوع الأسلوبي عاملاً أساسياً وفعالاً واحد أهم الوسائل التي تمنح الشكل البصري ذاتية وحيوية تأتي من الأثر الذي تركه الرسام والدور الذي من خلاله يحقق الجاذبية الجمالية لدى المتلقي، وتعد الأسلوبية بمثابة الطريقة التي يتبعها الفنان (الرسام) في تنظيم وتشكيل عناصر عمله الفني (المسدي، 1993، ص58) ويمكن القول أن الرسم الذي يفقد التنوع الأسلوبي يصبح فاقداً للإثارة البصرية التي تعزز الاتصال بين المشاهد والعمل الفني، وتنوعت الأساليب الفنية باختلاف توجهات الرسامين بفعل تنوع المؤثرات البصرية

كون هذه التنوعات الأسلوبية وضعت لإثارة المشاهد لموضوعاتها المتميزة والمعززة للإثارة البصرية. ويتحدد الأسلوب في الفن بنوعين هما :

النوع الأول : الأسلوب الفردي الذي تندرج فيه صفات الإبداع والتفرد في التعبير ببعد حسي ذاتي .

النوع الثاني : الأسلوب الجمعي وهو الأسلوب الذي يتطلب نوعاً من الخبرة والوعي الفكري والأصالة اتجاه استلهم المفردات التشكيلية وإظهار مضامينها الوظيفية والجمالية لأن العناصر البنائية تكتسب قيمتها الحقيقية من خلال علاقاتها ببعضها فالعلاقات التشكيلية لها فاعليتها وأهميتها كونها تقوم بتنظيم العناصر التكوينية التي تظهر من خلالها السمات الوظيفية والجمالية. (عبد الحميد, 1987, ص29)

فالعمل الفني يؤدي دوره التعبيري في تنظيم عناصره لأداء دوره المطلوب في الإثارة والاهتمام والتذوق الجمالي , وهذا يعني أن التنوع الأسلوبي رغم أهميته الجمالية إلا أنه يتحقق من خلال العلاقات الشكلية واللونية وغيرها من العناصر البنائية الأخرى والتي تسهم في تعزيز الاتصال البصري والإثارة الجمالية , وتعتمد أساساً في نجاحها على التنوع الجمالي المتمثل بالتباينات الشكلية التي يعتمدها الفن التشكيلي بوجه خاص , متضمناً ذلك الإيهام بالاتجاهات والحركة التي توضح داخل فضاءاتها المقررة , ودفعت الرسام إلى البحث عن التجدد في الأطر البنائية غير المألوفة ومن ثم الوقوف على قاعدة النظم والعلاقات الشكلية (أل سعيد , (ب,ت), ص94) .

المبحث الثاني: التنوع الأساليب في الرسم العراقي المعاصر

ان معنى الفن في العراق قد بدأ بعد الحرب العالمية الثانية ولم يتبلور بشكل واضح وصريح إلا في السنوات الأخيرة حيث سعى الفنان لتأسيس الوجود الفعلي للفن (كامل, 1979, ص12) فالقيم الفنية أخذت تتبلور لتفرض نفسها بعد أن كانت قيم شكلية تطغى عليها التجريبية والفردانية والأفكار المجردة للقيمة الشكلية أي حصل نضوجاً واضحاً بين التجربتين

التجربة الفردية السائدة فترة الخمسينات , والتجربة الجماعية بظهور (الجماعات الفنية) , والتي تمخضت عن توليد صيغ شكلية غير مسبوقة في الفن العراقي , أولاها ما نلمس بوادرها في جماعة بغداد حين دعا مؤسسها إلى استلهاً الماضي في صيغ معاصرة وهجر الأساليب التقليدية , ومن هذه الفكرة المهمة نجد أن الفن العراقي كان منشغلاً بتطوير الكيفيات الأدائية وصولاً إلى مرحلة يصعب معها وضع حدود موضوعية للتجربة الجمالية أو صياغتها الأسلوبية والتكوينية البنائية أن فكرة العودة إلى الماضي كان لابد من صياغته في قوالب شكلية لغرض طرحها على السطح التصويري وكان مما لابد منه أن يركز في دالاتها التأويلية وبنيتها الشكلية وإمكانية زجها بصورة متناغمة ومنسجمة (كامل, 1986, ص23-42) وهكذا كان الانفتاح على تيارات الرسم الحديث يعمق الرؤية في بنية الرسم العراقي الذي شهد نتاجات فنية جديدة وغنية بأشكالها (أل سعيد, 1983, ص133) ويعد الفنان العراقي مرآة عاكسة لمجتمعه معبرة عن عمق المأساة الذاتية والاجتماعية لأسلوب تعبيرى غير متكامل جاعلاً من أسلوبه هذا وسيلة ولغة حاورت تطلعات الشعب العراقي , فالفنان العراقي تجربى يبحث ويجرب بوحى كما فعل (جواد سليم) إذ تركز أسلوبه على عناصر واقعية فقد أستسقى أفكاره من الأشكال والهيئات الواقعية والرموز المناسبة للعمل الفنى ولم يتحدد بالأشكال ذات أطار تقليدى فقد حاول أن يربطها بالمعنى العام لتجربته الفنية , فراح يجمع وحداته ورموزه من الآثار القديمة (السومرية والآشورية) ومن الفن العلمى (عادل, 1980, ص47-48) والتزامه بالأسلوب التجريدى من جهة وباكتشاف القيم الجمالية التراثية التي بلورتها عبر هذا الأسلوب بالذات من جهة أخرى (ال سعيد, 1991, ص174) كان يحاول خلق أسلوب يحدد السمات لرسم عراقى عربى ويكون مؤثراً فى الحضارة (جبرا, 1986, ص7) .

ونجد (شاكر حسن ال سعيد) تكشف تجربته الفنية عن أساليب واتجاهات متعددة فكان يعبر عن أفكاره بخلق أسلوب يتسم بالواقعية ومن جهة أخرى يسعى إلى أسلوب يتجاوز المفاهيم السائدة وإعطاء العمل الفنى سمة معاصرة (عادل, 1980, ص117) واهتم بالسطح التصويرى سواء أعلق ببنية السطح كتضاريس أو كحفرات أم ككولاج فبناءاته الشكلانية

نتاج وعيه وثقافته ورؤيته الجمالية لنفسه والعالم المحيط ولا يخفى تعلق الفنان بالموروث الحضاري والإسلامي. (عادل, 1980, ص128)

أما (فائق حسن) عرف بمواصفات أسلوبيه تتراوح بين الواقعية والتجريدية والرمزية والتسجيلية, حيث مرت مراحل فنه بمحطات عده فقد انتقل من الانطباعية التكعيبية ومن ثم إلى التجريد وأخيرا إلى ضرب من الواقعية إذ صور نواحي معينة من حياة القرويين أو البدو في العراق (جبرا, 1976, ص14) واستطاع أن ينقل العديد من المشاعر والأفكار بأسلوب منفرد ومتميز عن أقرانه , كذلك أستطاع أن يكيف التجريد ويأخذه إلى فضاء الواقعية طاردا الملامح الهجينة من فنه (عبد الأمير, 1994, ص10)

كان أسلوب (إسماعيل الشихلي) اقرب إلى المدارس الأوروبية والسبب انه درس الرسم في باريس وتأثر بالمدرسة الباريسية , حيث عبر عن فرح القرية العراقية من خلال الألوان والشفافية (القره غولي, 2002, ص3) أقترب الفنان (حافظ الدروبي) في اغلب رسوماته من المنهج التكعيبى في تحليل وتركيب الشكل العام من أجزاء مبسطة تتداخل فيما بينها وصولا للحقائق الجمالية (الربيعي, 1972, ص81) وأعتمد أسلوب تشظية المشاهد وتكسيورها إلى وحدات زخرفيه أو سطوح مصقولة متجاورة تسهم بمجموعها في الحفاظ على وحدة الموضوع المراد تصويره أو بنيته المعمارية مساييره لاتجاهين في تاريخ الرسم هما التجريدي والتكعيبى والنزوع إلى أحداث تماثليه مع النظام التصويري للزخارف العربية الإسلامية.(كامل, 1979, ص188) وامتاز أسلوب الفنان (كاظم حيدر) بمعالجة مضامين لوحاته , يتجه في أغلب الأحيان إلى الإيحاء الأسطوري , وذلك بملامح المخلوقات التي يرسمها, فهو يعامل الخيول مثلا بشكل يضفي عليها بعض الصفات البشرية فبعضها يحمل وجوها أنسانية وكأنها ذات أحساس وانفعال ضمن أجواء ملحمية.(الراوي, 1999, ص129) ونّصف أسلوب (نوري الراوي) بال تكرار واستلها الموضوعات ومعالجة الصيغ البنائية التي أخذت حيزا في أسلوبه بالرسم وتكراره لموضوعات محددة هي القرى , المرأة وغيرها من الموضوعات التجريدية.(كامل, 2008, ص47) وقد أتخذ (سعد الطائي) من الأسلوب الواقعي

والانطباعي والتكعيبي خواصه من دون أن يخسر فرديته وهنا يكشف الرسام عن النزوع الإنساني الوجداني الذي أكتسبه من الواقع، فمثلاً: مشاهد الأهوار والصيادين والقرى والأرياف حيث لعب الخط دوراً أساسياً في التعبير وهذا التكتيك يعد خاصية أسلوبية تحسب للرسام (نزار، 1977، ص 49-50) أما (خالد الجادر) فقد اتسم أسلوبه بالمحتوى الإنساني الذي تميز بعراقته بشكل واضح، إلا أن استخدامه للون الأزرق والظلال الرمادي باستمرار جعل من المناظر الطبيعية والمدينة والقرية تتشابه فيما بينها، ونجده قد تأثر بالانطباعية الحديثة بسبب دراسته في فرنسا في أوائل الخمسينات (عبد الأمير، 2004، ص 54-58).

المبحث الثالث

مقاربات التنوع الأسلوبي لرسوم الفنان هاشم حنون

لقد انعكست ثقافة الفنان ومهاراته الإبداعية وما يمتلكه من أدوات تتنوع بين الفكر والأسلوب التعبيري والتميز بالمهارات والتقنيات الفنية على تفرد أسلوب الفنان هاشم حنون في كافة منجزاته الإبداعية التي تباينت بين التعبيرية والتجريدية في أعماله الفنية التي تخاطب عقل المتلقي وإدراكه، على اختلاف ثقافته، فتثري مخيلته، لقد أبدع منهجاً جمالياً يخاطب كافة طبقات المجتمع. لقد تنوعت أعماله وفقاً لبيئته وتأثير الموروث التاريخي عليه، إن المتخيل الفكري الذي ينزع إليه الفنان بتحويل موجودات الواقع وأثاره المكانية إلى بنية رمزية ثقافية حتى على صعيد الطرح التواصلي المنتج في المكان نفسه، فهذه مدينة البصرة المعروفة لدى الجميع، لكن هاشم حنون عندما رسمها عبر عنها كمتخيل فكري (بإشار، 1986، ص 101) تضغط أشكالها وأماكنها وأجواؤها بقوة على شعور الفنان الداخلي كونها صور مخزونه في عقله حتى أصبحت جزءاً من أساسه الفني وتراكماته التصويرية التي تظهر في رسوماته، لقد شهدت أعمال هاشم حنون تحولات بعد رحيله عن مدينة البصرة، وبعد خرابها في حرب الثمانية سنوات كانت الألوان الأحادية والترايبية تدل على أكياس السواتر التي تحيط بالمدينة (الزبيدي، 2010، ص 20).

لقد اعتمد الرسام بعض النظم الهيكلية حيث يقسم السطح التصويري إلى بنيتين هما البنية الهيكلية الأفقية وقد أسماها القاص محمد خضير (التضحية) وتشكلها دائما كتلة أشخاص تتجه وجهه أفقية من اليمين إلى اليسار ونجد جذورها في الفن العراقي القديم ضمن مشاهد كلاسيكية في الأختام الأسطوانية , وبنية عمودية (ارتفاعية) يمكن أن يجسد الشكل الناتج بالساعة الرملية وترسيخ رمزية الشهيد أو البطل بملامح تركيبية ناتجة عن مزج أهم عنصرين من عناصر التكوين وهما التراب والماء , أن دلالاته الشكلية اتخذت شكل شواهد القبور والحجارة القريبة من الشكل الإنساني وهو ما أثمر عن كشف البنية الهيكلية (أي المدرك الشكلي) لكن الفنان بهذه الدقة وبأسلوب التجريدي عبر عن واقع الرسم ضمن حلول أخرى , فالرسم التجريدي عند هاشم حنون لم يتجرد من المضامين العاطفية العميقة وعن التعبير الرمزي (كامل, 2008, ص43) حيث كشف في رسوماته عن المشاهد الدلالية والإيحاءات والإشارات التي من المؤكد لا تخلو من الحكاية وركز على التشخيص والتعبير الرمزي والتجريد وهذا ما أعطاه الحرية في اختيار المشاهد والتي كانت عالقة في ذاكرته (الربيعي, 2016, (ب, ص)) ان التحولات الأسلوبية للفنان هاشم حنون ورؤيته الجمالية ورغبته بالاقتراب من المادة التي يشتغل عليها عبر معالجة تقنية لقطعه من ورق الحائط أو قطعه مهترئة من الجفافس وخرقا مهترئة على سطح اللوحة باعتبارها سطحا مسكونا بالأصباغ والخطوط والأشكال (خضير, 2003, انترنت) حيث اعتبرت تجربة هاشم حنون ذات جوانب متعددة ومتباينة بين صورية وتجريبية التكوين في اللوحة , فضلا عن إنشائية الموضوع إذ تتداخل فيه تفاصيل للموقع مع توظيف رموز وإشارات بسيطة في نسيج الشكل وخلفيته, تتمازج بعلاقات لونية تركيبية منتظمة تعتمد الموروث التعبيري. ان تجربة هاشم حنون تحاور المتخيل وتصور معنى ... لحضور حدود جديدة للمادة (الصالح, 2015, (ب, ص)) وفي معرضه الشخصي عام 1993 في مركز الفنون في بغداد , فأن مصغراته التي قدمها كانت تطرح إشكالية فكرية جديدة , حيث شهدت محاوله مهمة ضمن المشهد التشكيلي العراقي في توظيف (البنى الأيقونية) شهد هذا المعرض تحولات الفنان هاشم حنون نحو التجريدية إذ اعتمد على إيقونات فن ما بين النهرين كبنية

هيكليّة (حنون، 2023، ص18) لقد أقام الفنان عدة معارض مهمة امتدت منذ عام 1996 في بغداد وعمان وفي كندا وغيرها ، لقد امتازت معارضه التي أقامها في عمان (مدن ملونه ، فضاءات ملونه ، وغيرها) خالية من هيمنة الكتلة المركزية ومناقضة للقصدية التي أتسمت بها أعماله حيث كان يؤسس نظاما علامائيا ناتجا عن أرض الواقع (خضير، 2012، (ب، ص))

ومن خلال تتبع أعمال هاشم حنون لقد وجدت الباحثة أنه يستعين بوحداث صورية ورمزية مرتبطة بصور من آثار الواقع متشابكة مع صور مستثارة من ذاكرة معرفية لها سمة اختزال الفراغ في أصغر مساحة تصويرية ، وقد حدث تحول مهم في رسومه والتي يحرر بها وحداته وأشكاله الهندسية التجريدية ، وحتى الألوان ترتقي إلى لغة التعبير فهو ينقل عمله إلى خارج الواقع المرئي في الوقت نفسه .

مؤشرات الإطار النظري :

1. عرف الرسامون العراقيون بعدة أساليب منها الواقعية والتجريدية والرمزية والتسجيلية .
2. يأخذ الأسلوب مقوماته من خلال الرؤى الجمالية والدينية والفنية والنقدية أو تأخذ طابع اجتماعي عند الفنان .
3. يعد الأسلوب المدرك الذاتي والعقلي ذا مضمون خاضع للتغير باستمرار مما يجعله يأخذ دلالات جديدة باختلاف الأعمال الفنية .
4. لقد كان للوضع السياسي والاجتماعي في العراق التأثير الكبير في أسلوب هاشم حنون أدى إلى ظهور تجربة فنية متمردة على الواقع وبرؤية فكرية جيدة متأثرة بالاغتراب مع الحنين إلى التراث والحس المحلي والحضاري .
5. استوحى الرسام النزعة التعبيرية وتعبر موضوعاته عن الواقع المرئي ويؤكد على الانفعالات الذاتية والعواطف .
6. لم يتحدد هاشم حنون بالأشكال أي بأطرها التقليدية بل بالأسلوب التجريدي مع التركيز على العناصر الواقعية فعند النظر إلى أعماله نجد الصلة بين الأشكال والواقع .

7. يعد الأسلوب العامل المهم في تميز الفنون بشكل عام وإبراز الشخصية الفنية بشكل خاص ويحمل في مفهومه الطريقة المتبعة في صياغة مفردات وعناصر العمل الفني .

الفصل الثالث

إجراءات البحث

أولاً. مجتمع البحث : يتألف مجتمع البحث من الأعمال التي انتجها الفنان في الفترة 1978-2018 ولصعوبة الحصول على أعمال الفنان , فقد اعتمدت الباحثة على ما توفر من نماذج في الكتب والمجلات ومواقع الشبكة العنكبوتية .

ثانياً . عينة البحث : قامت الباحثة باختيار عينة البحث البالغة (5) لوحات فنية بشكل قصدي وتم اختيارها وفقاً للمسوغات التالية

- 1- تنوع الأسلوب والتقنية في إنتاجها .
 - 2- البيئة عامل مؤثر في البنية الذهنية الأسلوبية للفنان .
 - 3- الموروث التراثي كسمة ظاهرة في أعمال الفنان .
 - 4- البنية الاجتماعية والنفسية كونها عامل مؤثر في أسلوب عمل الفنان .
- ثالثاً . طريقة البحث : اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عينة البحث .
- رابعاً . تحليل العينة



عينه رقم (1)

اسم العمل : الشهيد

تنفيذ عام : 1978م وهي من مقتنيات مركز...

للفنون . شارع حيفا

المادة : أصباغ زيت على القماش

القياس : 110 تقريبا × 100سم تقريبا

حاصلة على جائزة الشراع الذهبي في دولة الكويت

وهي صورة معبرة تمثل لحظة وداع الشهيد لمثواه الأخير ونجد مجموعة من الأطفال في حالة من الحزن والأسى الشديد

وهم يحملون الجثمان الطاهر وهو مغطى بإيزار مزخرف بالون الأخضر رمز للعطاء والتضحية الطاهرة وهو مغطى بإيزار مزخرف بالون الأخضر رمز للعطاء والتضحية ونشاهد مجموعة من النساء وهن متشحات بالسواد وفي حالة من الحزن وقد علق بيد الشهيد فانوس .

يحتوي العمل على مجموعة من الشخصيات , وقد انحنى الرؤوس إلى الأسفل وتهافت كأنها تائهة , نجد الرسام وقد أعطى الوجه والملابس نفس تشكيلة الألوان مع رسم بعض الخطوط البسيطة لتحديد ملامح الوجه المختزل , فالشاهد هو إنسان عراقي واجهه محنة الحرب وما تعرض له من القتل المجاني , لقد حاول الفنان رفع من قيمة الشهادة لتأكيد القيمة الخالدة للإنسان .

تحليل العمل :

لقد اعتمد الرسام الحالة النفسية الآنية التي يتأثر بها المتلقي في عملية إدراكه لهذه العلامة أي الشهيد ولكن كل وفق بيئته الاجتماعية , تعد بنية الشخصية من العلامات الفاعلة والقوية داخل العمل الفني والتي توازي في فاعليتها قوة وفاعلية الشخصيات التي تحمل جثمان الشهيد فهما يؤديان نفس المضمون أي كل الشخصيات مشاريع استشهاد , أما الفانوس يرمز لنور الطريق أي الشهادة . ان العمل كما نشاهده ذو صيغة سياسية وهو أول انطباع يرد إلى ذهن المشاهد , عند تتبع العمل وما طرحه الفنان بأسلوبه المعبر من علامات ودلالات فاعله والتي تشكل نقلا لمفاهيم النموذج البصري وما نشاهده هي علامة ايقونية تصور لنا إنسان وقد تعرض للقتل إذ يعد الشخصية الرئيسية من الناحية البنائية والمفاهيمية أن التجسيد أعطى الشكل بعدا بنائيا داخل العمل , وهذا جعلها ترتبط بسلسلة البنائية للعمل الفني , وذلك من خلال التجسيم البارز وكذلك اللون الذي تحمله الشخصية أي الأزرق

الذي يميل في بعض أجزائه إلى الأصفر المخضر وبدرجات متفاوتة , وقد أستخدم الرسام هذه الألوان من أجل التعبير عن ثقل الجسم وكتلته , وكذلك ألوان خلفية الشكل والتي تتكون من مجموعة ألوان متباينة بين الأخضر والأزرق والضوء وانعكاسهما الواحد فوق الآخر , أستطاع الفنان ان يقدم أسلوبه في اللون بمضمون عاطفي من أجل الوصول إلى جوهر الموضوع , فالفنان متشبهاً بالصور المرئية معتبرها رمزا للتجريد .

وقد رمز إلى الخوف والألم والحزن بالنساء الباكيات المتشحات بالسواد , وهي علامة أيقونية تتطابق مع المضمون , وهو صورة الشهيد والذي يحمل على أكتاف ورؤوس الفتية الصغار, فالعلامة تكتسب معناها من تكاملها مع العلامات الأخرى , فهي تخلق لنا وسطا ناقل بين الشكل ورموزه , لولا وجود هذه العلامات داخل العمل الفني لأصبح هناك خلل في بنية اللوحة , وكذلك خلل في مفهوم اللوحة . ان أي علامة من العلامات لا تعد مستقلة عن باقي العلامات داخل العمل الفني وإلا أصبح وجودها غير مبرر ان النساء الباكيات والفتية الذين يحملون الشهيد هم علامات ترتبط بسلسلة بنائية للعمل الفني. وباندماجها يصبح هناك تكامل واضح في بنائية العمل . فقد حاول الفنان أن يعبر عن طريق اللوحة ومن خلال مشاعره عن (الشهيد) وهو اسم اللوحة فهو رمز يدل على قسوة الحرب ووحشتيتها فاللوحة بوصفها عنصرا مباشرا وحيا يصور مآسي الحرب .

عينه رقم (2)

اسم العمل : فلسطين

تنفيذ عام : 1980م وهي من مقتنيات المتحف

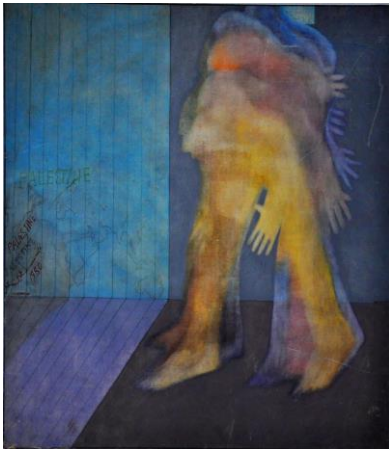
العراقي – بغداد

المادة : أصباغ زيت على قماش مضغوط على

بورد خشب

القياس : 140سم × 120سم تقريبا .

وصف العمل



ان ما نشاهده في وسط اللوحة هو عبارة عن جسد

إنسان قد امتزج الرأس مع

الجسم وأصبح بنية واحدة وهي من العلامات المركبة , فالجسد في اللوحة له حضورا ذو هيمنة كبيرة مما يدفع المشاهد نحو تأويل تلك العلامة الجسدية فهي ليس جسدا منفردا لشخص معين أما اليد فقد تباينت في موقعها من الأسفل إلى الأعلى إذ جسدها الرسام على مستوى اللون الأصفر وتباينت بين البني والأزرق وعليه فأن أدراك هذه العلامة جاء نتيجة للخبرة المتراكمة لدى الرسام فهي علامة واضحة ولكن دلالاتها تبقى مرهونة بتكامل علامات العمل الفني , ان حركة الجسد بسيقان وأقدام كبيرة الحجم ترمز إلى قوة ارتباطها بهذه الأرض المقدسة تدل على حركة انتقالية من السكون إلى التتابع الحركي , ان رمزية الواقع التسجيلي أعطى الشكل حالة من الجريان السريع المتضاعف إلى ما لا نهاية , ومن خلال رمزية الأرض المتباينة بين الخطوط العمودية والأفقية , حيث رمز الفنان إلى الخطوط العمودية ذات الواجهة الزرقاء إلى انتقال الروح إلى الرفيق الأعلى , أما الخطوط الأفقية ذات اللون البنفسجي الفاتح فقد دل على الأمل بدوله فلسطينية مستقلة .

تحليل العمل :

العمل ذو بنية شكلية تجريدية يتم التعرف عليه من خلال تداخل مستوى الإدراك الحسي والانزياح به نحو الإدراك الذهني ويمكن للمشاهد ان يلمس أهمية العلامات الايقونية التي تفرض عليه إدراكا حسيا ويعد هذا عامل جذب يأخذ المشاهد لدراسة أبعاد اللوحة الفكرية والبنائية وذلك لخلق بعدا إدراكيا آخر يتجه نحو التفسير الرمزي ويتطلب هذا منا إدراك البيئة الاجتماعية التي ولد بها العمل بكل جوانبه السياسية والثقافية لأنها ذات أبعاد نفسية واجتماعية .

فالعلامات تشكل نقلا حرفيا لمفاهيم النموذج البصري فهذا التكامل بين عناصر اللوحة جعلها ترتبط بسلسلة بنائية داخل العمل الفني , وترى الباحثة في هذا العمل لم يغيب الجسد عن ساحة الحدث الذي جعل من هذا الجسد نقطة انطلاق لأي شخص نحو الحرية , وقد

أكد الفنان على رمزية اليد وهي بتلك الهيئة مهيمنة على الفضاء الذي لا نجد فيه تحديدا لزمان أو مكان معينين والذي يمثل عملية صراع من أجل التحرر من الظلم .



عينه رقم (3)

اسم العمل : مسلات الطين

تنفيذ العمل : 2004م

المادة : مواد مختلفة , ذات طابع حجري أو

طين جاف

وصف العمل

في هذا العمل يستحضر الرسام حضارات وادي الرافدين السومرية والبابلية والرسوم الفنية التي رافقتها , يصور بها الحالة السايكولوجية للنص المراد الوصول إليه وأخرى يستلهم بها هذه الرموز ليصنع منها أشكالاً هندسية متنوعة , كل شكل له مشهد حركي أو مشهد تعبيرى يصور أو يجسد حالة أو فكرة .

تحليل العمل :

فهذا العمل يحتوي على مجموعة من العلامات التي تدفع المشاهد إلى التدقيق والتأمل المستمر لفترة وهو بذلك معتمدا على خبرته الثقافية والتاريخية المتراكمة والتي بواسطتها تشكل الصورة الذهنية المتخيلة لأشكال العلامات ورموزها لا يمكننا أن نحكم على هذه العلامات على أنها شكل هندسي بل علينا أيجاد العلاقات البنائية والمفاهيمية لهذه العلامات على الرغم من ان العمل لا يحتوي على الأشكال لأنه عمل فني متكامل من حيث الشكل والمضمون الذي يخفي تحته انفعالاته ويشد المشاهد ليتترك له مساحة واسعة من التأمل ويضفي عليه إحساسه ورؤيته الخاصة , ان هذه الرواية اللونية تحمل في طياتها دلالات

إنسانية قيمة وأفكار وجدانية كبيرة تصل جذورها إلى عمق التاريخ لقد سعى الفنان من خلال القيمة الفنية والتشكيلية لبناء كيانه التجريدي والجمالي للوحة .

في هذا العمل كباقي أعماله عالجت مفردات حياة مجتمعه وواقعه بإيقاعات وألوان متنوعة ومختلفة وبتجريد أسلوبه الفني الذي تميز به عن معاصريه مجسد في أعماله تراث بيئته العريقة فضلا عن إثراء مواضيعه في الحداثة والتجريد فأبدع في توظيفه للألوان لما يمتلكه من إحساس عميق وجرأة عالية تدفعه إلى ذروة التعبير من خلال الانسجام اللوني (الهارموني) الممزوج بقراءته الدقيقة لبيئته (مولد الحضارات) خاصة، ففي معظم منجزاته الفنية قدرة عالية في التقنية اللونية فتصبح بلا أدنى مجال للشك معبره عن غاية عظمى للجمال وإبداع فريد من نوعه .

عينة رقم (4)

اسم العمل : مدينة عمان

تنفيذ العمل : 2018 عائدة العمل إلى معرض مدن

الحنين

المادة : أصباغ اكرلك على القماش

القياس : 100سم تقريبا x 120سم تقريبا



يمثل هذا العمل مدينة عمان وهي تزخر بالألوان

البهيجة لقد اختار الفنان هاشم

حنون أسلوبا تعبيريا يتباين بين المحاكات والتجريد البسيط فالأشكال المتنوعة

المتماثلة بالمحال والمدارس ودور العبادة والسينما المنتشرة في هذا العمل التي

تميل إلى المنظور الهندسي هي عبارة عن لمسات تعبيرية وتجريدية مقترنة

بالمضمون , فالعمل مرتبط بالدافع النفسي للفنان وحنينه لمدينته الأم أي البصرة

لقد أعتمد الفنان المنظور فضلا عن المنظور اللوني وخلق تفاعل لوني للقيم اللونية

في تجسيدها إذ نجد الأشكال تفقد تفاصيلها في عمق اللوحة , أما الزمن تمت معالجته وفق الإيهام الحركي وذلك بحركة

السيارات في وسط المشهد, والبعض من السيارات متوقف بجانب الطريق .

تحليل العمل :

ان السمة المميزة لهذا العمل الفني , هي عملية التراكب والتداخل ليس على المستوى البنائي الشكلي فقط , إنما على المستوى العلاماتي من حيث تداخل وتراكب في هذه البنى ولعل العلامة الفاعلة والمميزة هي التي تخاطب المتلقي بصوره مباشرة وتجذبه إلى مستوياتها المفاهيمية والجمالية , فالعين في هذا العمل هي الأكثر اشتغالا فهي شاهد على كل الحضارات من خلال حصرها في دائرة الزمن الحضاري وعن طريقها نكتشف السمات الجمالية المميزة في الموجودات اللونية والشكلية للعمل الفني , وذلك من خلال عبور المدلول الشكلي عبر تلك الحضارات , فإذا تتبعنا هذه العلامات نجدها تكاملت مع العلامات السابقة وارتبطت بسلسلة بنائية حركية ذات أبعاد زمنية ومن خلال قوانين وأنظمة المنظور تم إدراك الموضوع جماليا فلم يكن من الطبيعي تسجيل خصائص البنية الشكلية دون التنظيم الذاتي لبنية الأجزاء فالشكل وأسلوب تجسيد العمق والأبنية يخضع إلى أنظمة واحدة تحدد باقي مفردات اللوحة التصويرية حيث كل عنصر يشتغل في ظل آلية التنظيم ذاته ليشكل الخصائص الجمالية وهذا يعني ان العمل قد مثل صورة واعية للتجربة الحسية والتأثير النفسي للفنان والتي تظهر في عملية التجريد الحسي .

حاول الفنان ان يوازن العمل الفني من خلال توزيع الكتل في أسلوب التناظر غير المباشر فالكتلة في الجهة اليمنى مع الكتلة في الجهة اليسرى مع أرضية اللوحة وخلفيتها , العمل الفني متوازن كله ومستقر تحركه الألوان المتضادة والمنسجمة أنشاء مغلق باتجاه المركز تراوحت الألوان بين الأحمر والأصفر والأخضر والبنفسجي والبنّي وتدرج اللون الأزرق , تلك الألوان غالبا ما كانت صفة مميزة لألوان الفنان هاشم حنون , وكونت المساحات اللونية المتجاورة وحدة زخرفية متكاملة , لقد استعمل الفنان أسلوب الكتل اللونية النقية

تارة وتارة أخرى العلاقات اللونية فيما بينها بالتضاد والانسجام في توزيع تلك الألوان على أرضية اللوحة , وهذه التقنية تميز اغلب أعماله بصفة عامة .

عينه رقم (5)

اسم العمل : المدينة

تنفيذ العمل : 2018م

المادة : زيت على القماش

القياس : 90 سم × 120 سم

وصف العمل



يتكون هذا العمل من مساحتين

لونيتين متراكبتين المساحة

الأولى تمثل مستطيل ذات واجهة منحنية وقد تلاشت امتداداتها

مع الأفق وقد تنوعت ألوانها , أما المساحة الثانية هي عبارة عن

كتلة لونية زرقاء مع بعض الكتل الخضراء وقد قسمت بخطوط غامقة اللون لتعطي فكرة الأقسام والمسافات المعيشية لقد اعتمد الفنان الكتل على حساب المساحة اللونية أي اعتمد على تعدد القيم اللونية فيه , فإن الحالة البنائية لهذه التكوينات قد وزعت بصوره قصدية لخلق حاله من التأمل والوقوف لوقت طويل أمام هذا العمل , الذي يمثل نسخة لمدينة البصرة التي عاش فيها الفنان هاشم حنون طفولته وسنوات شبابه . فلم يتبقى منها سوى صورتها في ذاكرته أن ما نشاهده في هذا العمل هي صورة مستلة من ذاكرة الفنان التي تمثل عمق أحاسيسه ولهذا نجدها مصورة في جميع أعماله الفنية وأن تغيرت ألوانها أو خطوطها سوف تبقى صورته منيرة في ذاكرته صقلتها خبرته رغم تغير أسلوبه فهذه القصدية لها قيمة جمالية .

تحليل العمل :

نحن أمام عمل فني يعبر عن قضية تحاكي الواقع ولها أثر واضح في ذاتية الفنان التي جعلته يحاكيها , فهي عملية تحليل للواقع وتحويله إلى رموز فهناك نماذج بصرية كان لها حضورها على سطح اللوحة , وهي وان جاز التعبير تعد الحد الفاصل بين لغة الكلمات ولغة الصورة , ولعل لغة الصورة أكثر قوة وفاعلية وهذا ما جسده بعض العلامات الفاعلة داخل العمل والذي جعلها ترتبط بسلسلة بنائية من أجل خلق شعور بالذات المحفزة وهذا كله خلق حالة جمالية داخل العمل بالرغم من طرح القضية بهذه الصورة حيث استخدم الفنان الألوان الغامقة كي تكمل القيمة البنائية وتجعلها أكثر اشتغالا في النظام البنائي داخل العمل الفني لخلق بعدا إدراكيا يتجه صوب التفسير الرمزي وهذا يحدث من خلال تحريك العلامات في مخيلة المتلقي والموجودة على سطح اللوحة , وهذا يتطلب منا إدراكا للمفاهيم الاجتماعية التي نفذ بها العمل بكل مفاصلها الثقافية ووحدها الاجتماعية التي تركت بصماتها على ذات الفنان وفق أسلوبه حيث تباينت علاماته بين الواقعية والتجريد مما خلق حالة من التوافق والتناسق بل كان هناك تأكيد على قوة وفاعلية اللون الذي زاد من تأثيرها على المتلقي لخلق حاله من الاستقرار النفسي في بنية التنظيم الشكلي الكلي داخل العمل الفني .

الفصل الرابع

النتائج :

- تمتاز بعض أعمال الفنان (هاشم حنون) بفرادة خصوصيتها التي تميز أعماله عن غيرها , فقد أهتم برسم المدن لما لها من أثر في نفسيته , كما في العينة رقم (3) و(4)
- يتكون السطح التصويري عند الفنان من أضافه مواد مختلفة , والتنوع في استخدام الخامات في العمل الفني الواحد مما اكسبه مرونة مع معطيات العمل الفني تقنيا وجماليا كما في العينة رقم (5)

- انحياز الفنان نحو الرموز الروحية شكلاً محورياً هاماً في عينة البحث المختارة بوصفه رمزا باطنياً معبراً عن حقيقة ظاهرة كما في العينة (1) و(2) .
- كشفت نماذج عينة البحث عن تنوع واضح في الرؤية الأسلوبية للأعمال الفنية حيث تراوح بين الأسلوب التعبيري والتجريدي فالرمزي وإظهار اهتماماً واضحاً بالأسلوب التجريدي .
- ظهر بأن أسلوب الفنان هشام له حضوره المؤكد والشاخص في هيئة انتاجه الفني فالأشكال والمفردات التي ينتمي إليها أو يعبر عنها كانت أشكالاً معالجتها متنوعة بتنوع مواضيعه .
- أسهمت النظم المعرفية والفكرية والتنوع الأسلوبية للفنانين العراقيين الرواد في بلورة الرؤية الأسلوبية للفنان هشام حنون
- ارتبطت المضامين الفكرية في نماذج عينة البحث بالأشكال الفنية على تنوع رؤاها الأسلوبية وصياغتها البنائية ارتباطاً وثيقاً من الدلالات والأفكار المحمولة على تلك الأشكال.
- ان التقنية المتميزة تشهد بها جميع أعماله تقريباً إذ تتميز بأداء تقني عالي ينم عن بناء معرفي رصين وتراكم الخبرات لفنان اعتبر التقنية هي المخرج والمتنفس الوحيد لإبداعات أفكاره .

الاستنتاجات :

1. للبيئة المحلية دور مهم في التنوع الأسلوبية الحاصل لدى هشام حنون إذ يعبر عن رؤية ذاتية كونه ينطوي على قدر كبير من دلائل البعد النفسي والسفر والاعترا ب , انعكس كل ذلك في أعماله الفنية .
2. يتسم أسلوبه برؤية واعية وذلك باستثمار سطح اللوحة وفضاءها المشحون بإشارات التعبير والتجريد .
3. التأكيد على فاعلية التكوين الشكلي ورمزيته الذي ينتظم ضمن الأسلوب الشخصي للرسام هشام حنون مما أسهم في تنوع السمات الأسلوبية في أعماله الفنية .

التوصيات :

- ❖ رفد المكتبات بالمصادر والمراجع لغرض دراسة التنوع في أساليب الفنانين العراقيين .
- ❖ إجراء المزيد من الدراسات والبحوث التي تتناول المفاهيم الأخلاقية والمعايير الجمالية للأعمال الفنية للفنان هاشم حنون
- ❖ إنشاء معرض خاص بأعمال الفنان هاشم حنون منذُ بداية مسيرته الفنية وحتى الوقت الراهن .
- ❖ إجراء دراسة مستفيضة وملمة بكافة الجوانب التجريدية للفنانين العراقيين والعرب .

المقترحات : تقترح الباحثة ما يلي

1. جمالية الفن العراقي القديم وانعكاسه في رسومات الفنان هاشم حنون
2. مفهوم اللون في المنجزات الفنية للفنان هاشم حنون

المصادر

1. ابن خلدون : المقدمة , مطبعة الكشاف , بيروت , (ب,ت)
2. أبْن منظور: لسان العرب لمحيط , ج1 , دار لسان العرب , بيروت , 1968.
3. أَل سعيد, شاكِر حسن : مقالات في التنظير والنقد الفني ,وزارة الثقافة والإعلام ,دار الشؤون الثقافية العامة أفاق عربية , بغداد , (ب,ت) .
4. : فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق , ج1 , وزارة الثقافة والإعلام ,دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , 1983.
5. : جواد سليم الفنان وآخرون ,وزارة الثقافة والإعلام , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد, 1991.
6. باشار, غاستور : جماليات المكان ,ترجمة .غالب هلسار , دار الشؤون الثقافية العامة ,بغداد , 1986.

7. جبرا , إبراهيم جبرا : جذور الفن العراقي المعاصر , الدار العربية , بغداد , 1986.
8. جبر , رؤى علي :تنوع الرؤية الأسلوبية في الرسم العراقي المعاصر , جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة ,مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية, المجلد 24,العدد2
2016.
9. جماعة من كبار اللغويين العرب : المعجم العربي الأساسي للناطقين بالعربية وتعليمها , مر: تمام حسان عامر وآخرون , المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم , توزيع لاروس ,1989.
- 10.جيرو,بير : الأسلوب والأسلوبية , ترجمة : سند عياش ,مركز الإنماء القومي , بيروت , 1994.
- 11.حامد ,يوسف : النص الأدبي في اللسانيات البنائية, مجلة علامات ,ع29,
1998.
- 12.الرازي ,محمد بن أبي بكر بن عبد القادر : مختار الصحاح , دار الكتب العربي بيروت , لبنان , 1920.
- 13.الراوي , نوري : تأملات في الفن العراقي الحديث , ط1, المؤسسة العربية للدراسات والنشر , بيروت , 1999.
- 14.الربيعي , شوكت : الفن التشكيلي المعاصر في العراق , وزارة الثقافة والأعلام مديرية الثقافة العامة , بغداد , 1972.
- 15.الزبيدي , نزار جواد : الأسلوب الفني في أعمال الفنان سعد شاكر دراسة تحليلية – جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة ,مجلة كلية التربية الأساسية , المجلد22,
العدد 93, 2016.
- 16.الزبيدي , جواد : مدونة البصرة , مجلة الثقافة الجديدة , دار الصباح , ع 335,
2010.

17. ستاندال , رولف : مفهوم الأسلوبية , مجلة الثقافة الأجنبية , العدد 1 , دار الشؤون الثقافية , بغداد , 1982 .
18. سليم , نزار : الفن العراقي المعاصر (التصوير) , وزارة الثقافة والإعلام , إيطاليا , 1977 .
19. صليبي , جميل : المعجم الفلسفي , ج 1 , دار الكتب اللبناني , بيروت , 1982 .
20. , ... : المعجم الفلسفي , ج 2 , ط 1 , الناشر ذوي القربى , قم , 1385 هجري .
21. الصالحي , خالد اخضير : هاشم حنون تحولات الواقعية الشيئية , ط 1 , دار دجلة للنشر والتوزيع , البصرة , 2023 .
22. ضيف , شوقي وآخرون : المعجم الوجيز , جمهورية مصر العربية , 2005 .
23. الطائي , نور حسين حبيب : الرؤية الأسلوبية في رسومات صبيح كلش , جامعة بابل - كلية الفنون الجميلة , مجلة بابل للعلوم الإنسانية , المجلد 30 , العدد 6 , 2022 .
24. عبد الأمير , عاصم : فائق حسن بعيدا عن الواقعية , نشرة الواسطي , قسم التوثيق والدراسات الجمالية , ع 1 , السنة الثانية , مركز الفنون , بغداد , 1994 .
25. عبد الأمير , عاصم : الرسم العراقي حادثة التكتيف , ط 1 , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , 2004 .
26. عبد الحميد , شاكر : العملية الإبداعية في فن التصوير , المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب , الكويت , 1987 .
27. عودة , خليل : المنهج الأسلوبي في دراسة النص الأدبي , مجلة النجاح للأبحاث , فج 2 , ع 8 , فلسطين , 1998 .
28. غاملك , عزة : الأسلوبية من خلال اللسانية , مجلة الفكر المعاصر , ع 38 , مركز الانتماء العربي القومي , بيروت , 1986 .

29. فاولر , روجيه : نظرية الأنساق ودراسة الآداب , ترجمة : سلمان الواسطي , مجلة الثقافة الأجنبية , العدد 1, دار الشؤون الثقافية , بغداد , 1982.
30. القره غولي , محمد علي علوان : سمات وتحولات أسلوب رسومات نوري الراوي , رسالة ماجستير غير منشورة , كلية التربية الفنية , جامعة بابل , 2002.
31. كامل, عادل : المصادر الأساسية للفنان التشكيلي المعاصر في العراق , دار الحرية للطباعة , بغداد , 1979.
32. , ... : المصادر الأساسية للفنان التشكيلي في العراق , الموسوعة الصغيرة (45) , منشورات وزارة الثقافة والفنون , دار الحرية للطباعة , بغداد , 1979 ,
33. , ... : الحركة التشكيلية في العراق مرحلة الرواد , وزارة الثقافة والأعلام , دار الرشيد للنشر , بغداد , 1980.
34. كامل , عادل : الفن التشكيلي المعاصر في العراق , دار الحرية للطباعة , بغداد , 1986,
35. , ... : الرسم المعاصر في العراق مراحل التأسس وتنوع الخطاب , وزارة الثقافة , منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب , دمشق , 2008.
36. مري , مرلتون : معنى الأسلوبية , ترجمة :صلاح الحافظ , مجلة الثقافة الأجنبية , العدد 1, دار الشؤون الثقافية , بغداد , 1982.
37. المسد , عبد السلام : الأسلوبية والأسلوب , ط4, دار سعاد الصباح , الكويت , 1993.
38. , ... : النقد الحديث , ط1, دار الطليعة , بيروت , 1993.
39. المطلب , محمد عبد : البلاغة والأسلوب , ط1, الشركة المصرية العالمية للنشر , لونغمان , 1994.

40. وادي , علي شناوة : إشكالية الأسلوب والأسلوبية في فن التصوير , مجلة الآداب , العدد 177, السنة الخامسة , 15ت, 2008.

41. اليوت , اسكندر : آفاق الفن , ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا , ط2, الدار العربية للطباعة والنشر , بيروت , 1979.

مواقع الانترنت والصحف

42. خضير, خالد :هاشم حنون --- واختزال تاريخ الرسم العراقي , عمان , 2003

[Khalid 19562002@yahoo.com](mailto:Khalid19562002@yahoo.com)

43. الصالحي , خالد أخضير: هاشم حنون --- مناسبة الكتابة , 2015- 4-6

<https://ibrahimicollection.com>

44. خضير , خالد : مدن هاشم حنون صور الذاكرة وصور المحيط , مقال في جريدة المدى الالكترونية , العدد 4249, في 2012/8/7 , العراق .

45. الربيعي , عبد الرزاق : صبيح الوجد العراقي على خطوط اللوحة , مقال في جريدة الصباح الثقافي , العدد 3789 , 2016/10/6. مسقط .

Souces:

هذه ترجمة المصادر العربي

1. Ibn Khaldun : The Inlroduction ,Al- Kashaf press ,Beirut .(n.b)
2. Ibn-Manzur: Lisan al-Arab al-Muhit ,vol .1 , Dar lisan al-Arab ,Beirut , 1968 .
3. Al Saeed , Shaker Hassan : Essays on enlightenment and artistic criticism , Ministry of culture and information ,House of General Cultural Affairs Arab Horizons ,Baghdad ,(b.t)

4. Al-Saeed ,Shaker Hassan : Chapters from the History of the fine Arts Movement in Iraq ,part2,Ministry of culture and information , House of General Cultural Affairs ,Baghdad ,1983.
5. Al-Saeed ,Shaker Hassan : Ajwed Salim Al fanan and others , Ministry of Culture and information , House of General Cultural Affairs , Baghdad 1997.
6. Bachar, Gaslor: Aesthetics of place ,translated by : Ghaleb Halsar, House of General Affairs , Baghdad , 1986.
7. Jabra , Ibrahim Jabra :The Roots of Contemporary Iraqi Art , Arab House , Baghdad ,1986 .
8. Jabr ,Ruaa Ali : The diversity of stylistic vision in contemporary Iraqi painting , College of fine Arts , Babylon University Journal for the Human Sciences , Volume 24, Issue 2, 2016 .
9. Agroup of prominent Arab linguists: The Basic Arabic Dictionar for Arabic speakers and its Teaching , edited by : Tamam Hassen Amer and others ,Arab League Educational ,Cultural and Arts Organization ,Larousse Distribution ,1989.
- 10- Giroux ,Pierre: Style and Stylistics ,translated b: Munther Ayyash ,National Development Center ,Beirut, 1994.

- 11- Hamed , Youssef :Literary Text in Structural linguistics ,Alamat Magazine , No. 29 ,1998 .
- 12-Al-Razi, Muhammad bin Abi Bakr bin Abdul Qadir : Mukhtar Al- Sihah, Dar Al-Kulub Al-Arabi, Beirut , Lebanon ,1920 .
- 13.Al-Rawi ,Nouri : Reflections on Modern Iraqi Art ,1st edition ,Arab foundation for studies and publishing .Beirut .1999 .
14. Al-Rubaie ,Shawkat: Contemporary fine Art in Iraq .Ministry of culture and information , Directorate of General Culture ,Baghdad .1972.
15. Al- Zubaidi ,Nizar Jawad : The artistic style in the works of the artist Saad Shaker , an analytical study ,University of Baghdad /College of fine Arts-Journal of the College of Basic Education , Volum22, Issue 93 ,2016.
16. Al- Zaidi ,Jawad : Basra Blog , New culture Magazine, Dar Al- Sabah , No.335, 2010 .
17. Stendhal , Rolf : The Concept of Stylistics , foreign Rhyme Magazine ,Issue1, House of cultural Affairs, Baghdad , 1982.
18. Salim ,Nizar : Contemporary Iraqi Art (Photography) ,Ministry of Culture and Information Italy ,1977.
19. Saliba, Jamil : The Philosophical Dictionary, Part1, Lebanese Publishing House ,Beirut ,1982.

20. Saliba , Jamil : The Philosophical Dictionary ,Vol.2 ,1st edition ,published by Al-Qarba , Qom, 1385 AH.
21. AL- Salhi, Khaled Khudair : Hashim Hanoun Transformations of Object- Oriented Realism , 1st, edition , Dar Degla for Publishing and Distribution , Basra, 2023.
22. Dhaif, Shawqi and others : The Concise Dictionary ,Arab Republic of Egypt ,2005.
23. Al- Taie . Nour Hussein Habib : The stylistic vision in Subih Kalash`s drawing ,University of Babylon, College of Fine Arts , Babylon University Journal for the Human Sciences , Volume 30, Issue 6, 2022.
24. Abdel Amir ,Asim : Faiq Hassan , Away from the Event , Al-Wasiti Bulletin , Department of Documentation and Aesthetic Studies ,No.1 , Second year , Arts Center , Baghdad .1994.
25. Abdel- Amir, Asim : Iraqi painting . the modernity of condensation ,1st edition ,House of General Cultural Affairs , Baghdad , 2004.
26. Abdul Hamid , Shaker : The Creative Process in the Art of Photograph , National Council for Culture Arts and Literature , Kuwait , 1987.

27. Odeh, Khalil : The stylistic approach in studying literary text , Al- Najah Journal of Research , Part 2, No.8 , Palestine ,1998.
28. Ghamlik, Azza : Stylistics through linguistics Contemporary Thought Magazine ,No.38 , Center for Arab National Belonging , Beirut ,1986.
29. Foeler , Roger : The theory of coordination and the study of literature translated by : Salman Al-Wasiti, Foreign Culture Magazine , Issue1 ,House of Cultural Affairs , Baghdad , 1982 .
30. Al- Qara Ghouli , Muhammad Ali Alwan : Characteristics and transformations of “Nouri Al- Rawi`s” drawing style .Unpublished master`s thesis , College of Art Education , University of Babylon ,2002.
31. Kamel ,Adel : Basic Sources for the contemporary Visual Artist in Iraq , Dar Al- Hurriya for printing and publishing , Baghdad , 1979 .
32. Kamel ,Adel : The basic sources for the plastic artist in Iraq , the small encyclopedia (45), publications of the Ministry of Culture and Arts , Al- Hurriya printing , House , Baghdad ,1979.
33. Kamel , Adel : The plastic movement in Iraq , the pioneer stage , Ministry of Culture and Information , Al- Rasheed Publishing House Baghdad , 1980.

34. Kamel, Adel : Contemporary Fin Art in Iraq , Freedom Printing House ,Baghdad, 1986 .
35. Kamel ,Adel : Contemporary painting in Iraq , the stages of establishment and the diversity of discourse , Ministry of Culture, Publications of the Syrian General Authority for Books ,Damascus ,2008 .
36. Mary , Merlton : The Meaning of stylistics , Translated by : Sabah Al- Hafiz ,Foreign Culture Magazine ,Issue1 ,House of Cultural Affairs, Baghdad ,1982 .
37. Al- Masad , Abdul Salam : Stylistics and style ,4th edition , Dar Suad Al- Sabah , Kuwait , 1993.
38. Al –Masad, Abdul Salam : Modern Criticism, 1st edition ,Dar Al- Tali`ah, Beirut ,1993.
39. Al- Muttalib, Muhammad Abd : Rhetoric and Stle , 1st edition , Egypton International Publishing Company , Longman ,1994 .
40. Wadi ,Ali Shanawa: The problem of style and stylistics in the art of photograph , Al- Adab Magazine , No.177, fifty ear , 15th century , 2008.
41. Eliot , Alexander : Horizons of Art , translated by : Jabra Ibrahim Jabra ,2nd edition ,Arab House for Printing and Publishing , Beirut ,1979.

Internet sites and newspapers .

42. Khudair , Khaled : Hashem Hanoun.....and the summary of the history of drawing .

Khalid 1956 2002@yahoo.com

43. Al- Salhi ,Khaled Khudair : Hashem Hanoun.....Writing occasion 6/4/2015 .

<https://ibrahimico//ection.com>

44. Khudair ,Khaled :Hashem Hanoun`s Cities, images of memory and images of the ocean, an article in Al- Mada electronic newspaper ,issue No.4249, dated ,8/7/2014 ,Iraq .

45. Al- Rubaie , Abdul Razzag : The Sobhi of Iraqi Pain on the lines of the painting ,an article in Al- Sabah Cultural Newspaper ,Issue 3789 , 10/6/2016 , Muscat

فلسفة خطاب المخرج في عروض مسرح الطفل

The philosophy of the director's speech in children's theater performances

إبراهيم علي خالد

Ibrahim Ali Khaled

ibrahim.ali@uowasit.edu.iq

أ.د حبيب ظاهر حبيب

Prof. Dr. Habib Zahir Habib

07711065220

الكلمات المفتاحية (فلسفة ، المخرج ، مسرح الطفل)

مخلص البحث:

منذ بدايات فن المسرح عند الاغريق كان لهم فلسفة لخطابهم في فن المسرح ، فاتخذوا الاغريق من فن المسرح وسيلة لمخاطبة المجتمع الاغريقي وايصال فلسفتهم القائمة على الموضوعات الدينية وتمجيد الالهة. اشتمل البحث على أربعة فصول : الأول (الاطار المنهجي) يتضمن مشكلة البحث والتي حددها الباحث بالتساؤل التالي : (ما هي فلسفة خطاب المخرج في عروض مسرح الطفل) ، ثم جاءت أهمية البحث ومن ثم جاء هدف البحث والذي تمثل بالهدف الاتي : (التعرف على فلسفة خطاب المخرج في عروض مسرح الطفل) ، ثم قام الباحث بوضع حدود للبحث ، ثم ختم الباحث الفصل الأول بالمصطلحات التي تضمنها عنوان البحث ، اما الفصل الثاني فقد تضمن عرضاً للاطار النظري فجاء متكوناً من مبحثين ، المبحث الأول : فلسفة خطاب المخرج ، والمبحث الثاني : خصائص مسرح الطفل ، اما الفصل الثالث فقد تم عرض إجراءات

البحث من حيث مجتمع البحث الذي شمل (13) عرضاً مسرحياً ، كما تضمن الفصل عينة البحث المتكونة من مسرحية واحدة وهي : (شبيك لبك) اختيرت بالطريقة القصدية ، وتم الاعتماد على المنهج الوصفي في منهج البحث ، اما الفصل الرابع فقد تم عرض النتائج ومناقشتها والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات واهم نتيجتين للبحث هي :

1. ظهرت فلسفة خطاب المخرج في المؤثرات الصوتية لمسرحية شبيك لبك (عينة البحث) فيها عدة اهداف ففي الثانية (1: 0) هدفه جمالي ، اما في الدقيقة (44: 3) هدفه جمالي ، اما في الدقيقة (10: 4) هدفه ترفيهي وجمالي وتربوي ، اما في الدقيقة (51: 8) هدفه جمالي ، اما في الدقيقة (38: 11) هدفه ترفيهي وجمالي ، اما في الدقيقة (20: 9) هدفه جمالي ، اما في الدقيقة (12: 27) هدفه ترفيهي وجمالي وتربوي.

2. ظهرت فلسفة خطاب المخرج في حوار مسرحية شبيك لبك عدة اهداف ففي الثانية (45: 0) هدفه تعليمي ، اما في الدقيقة (58: 2) هدفه تربوي ، اما في الدقيقة (39: 7) هدفه تربوي ، اما في الدقيقة (43: 9) هدفه ترفيهي وجمالي ، اما في الدقيقة (6: 23) هدفه تربوي.

Keywords (philosophy, director, children's theatre)

Summary of the search :

Since the beginnings of the art of theater, the Greeks had a philosophy for their discourse on the art of theater. The Greeks took the art of theater as a means to address Greek society and communicate their philosophy based on religious topics and the glorification of the gods. The research included four chapters: The first (methodological framework) includes the research problem, which the researcher defined

with the following question: (What is the philosophy of the director's speech in children's theater performances), then the importance of the research came, and then came the goal of the research, which was represented by the following goal: (to identify the philosophy of The director's speech in children's theater performances), then the researcher set the limits of the research, then the researcher concluded the first chapter with the terms included in the title of the research, while the second chapter included a presentation of the theoretical framework, so it consisted of two sections, the first section: the philosophy of the director's speech, and the second section: characteristics Children's theatre. As for the third chapter, the research procedures were presented in terms of the research community, which included (13) theatrical performances. The chapter also included the research sample consisting of one play, namely: (Shabeek Labbaik), which was chosen in an intentional manner, and the descriptive approach was relied upon in the research methodology. As for the fourth chapter, the results, conclusions, recommendations and proposals were presented and discussed, and the two most important results :of the research are

1. The philosophy of the director's speech appeared in the sound effects of the play Shabik Labbaik (Research

Sample), which has several goals. In the second (0:1) his goal is aesthetic, in the minute (3:44) his goal is aesthetic, and in the minute (4:10) his goal is entertainment. And aesthetic and educational. As for minute (8:51) his goal is aesthetic. As for minute (11:38) his goal is entertainment and aesthetic. As for minute (9:20) his goal is aesthetic. As for minute (27:12) his goal is entertainment, aesthetic and educational.

2. The philosophy of the director's speech appeared in the dialogue of the play "Shabik Labbaik" with several goals. In the second (0:45) his goal is educational. In the second minute (2:58) his goal is educational. In the second minute (7:39) his goal is educational. In the minute (9:43) Its goal is entertainment and aesthetic, while in minute (23:6) its goal is educational.

الفصل الأول : الاطار المنهجي

اولاً : مشكلة البحث والحاجة اليه :

منذ بدايات فن المسرح عند الاغريق كان لهم فلسفة لخطابهم في فن المسرح ، فاتخذوا الاغريق من فن المسرح وسيلة لمخاطبة المجتمع الاغريقي وايصال فلسفتهم القائمة على الموضوعات الدينية وتمجيد الالهة ، كما ان تطور فن المسرح عند الاغريق كان مصاحب لتطور فلسفة خطابهم التي أصبحت تتمحور حول موضوعات صراع الالهة مع البشر.

اما بعد دخول المخرج في منظومة فن المسرح ، اصبح المخرج من الركائز الأساسية للعرض المسرحي ، فهو يعد المحرك والموجه لبقية عناصر العرض المسرحي كالممثل والديكور والموسيقى وغيرها من عناصر العرض المسرحي ، كما ان لكل مخرج فلسفة خطابية معينة ، فالمخرج في مسرح الكبار تكون فلسفته الخطابية متمحورة على موضوعات ذات طبيعة اجتماعية تهدف الى توعية الجمهور ، كما ان المخرج في المسرح يعتبر هو المسؤول عن ارسال الرسائل الى الجمهور وتصل هذه الرسالة الى الجمهور عن طريق عناصر العرض المسرحي لمعالجة موضوع او قضية في المجتمع ، اما في مسرح الطفل الذي يعد مهم في تربية وتنشئة الأطفال بشكل سليم ليكونوا قادة المجتمع في المستقبل ، فالمخرج في مسرح الطفل له فلسفة خطابية قائمة على تسخير عناصر العرض المسرحي ايضاً ، فالمخرج ايضاً يرسل رسائل للجمهور من خلال عناصر العرض المسرحي بغية تحقيق اهداف اما تربوية او ترفيهية او جمالية او غاية نفعية او قد يتم جمع الأهداف مع بعض في عرض مسرحي واحد موجه للأطفال وعليه فان مشكلة البحث الحالي تتلخص بالتساؤل الاتي :

(ما هي فلسفة خطاب المخرج في عروض مسرح الطفل) ؟

ثانياً : أهمية البحث: يفيد الباحثين والعاملين في مجال مسرح الطفل على المستويين النظري والتطبيقي.

ثالثاً : هدف البحث : التعرف على فلسفة خطاب المخرج في عروض مسرح الطفل.

رابعاً : حدود البحث

1- الحدود الموضوعية : عروض مسرح الطفل.

2- الحدود الزمانية : 2012 – 2016.

3- الحدود المكانية : بغداد.

خامساً : تحديد المصطلحات**الفلسفة في اللغة :**

عرفها ابن منظور بأنها "الحكمة" (منظور، 1999، صفحة 319).

الفلسفة اصطلاحاً :

عرفها جميل صليبا بأنها "لفظ فلسفة مشتق من اليونانية واصله (فيلا — صوفيا) ، ومعناه محبة الحكمة. ويطلق على العلم بحقائق الأشياء ، والعمل بما هو اصلح" (صليبا، 1982، صفحة 160).

الخطاب في اللغة :

عرفه ابن منظور بانه "الخطابُ والمُخاطَبَةُ : مُرَاجَعَةُ الْكَلَامِ ، وَقَدْ خَاطَبَهُ بِالْكَلامِ مُخَاطَبَةً وَخِطَاباً ، وَهُمَا يَتَخَاطَبَانِ. اللَّيْثُ : وَالْخُطْبَةُ مَصْدَرُ الْخَطِيبِ ، وَخَطَبَ الْخَاطِبُ عَلَى الْمِنْبَرِ ، وَاخْتَطَبَ يَخْطُبُ خُطْبَةً" (منظور، 1999، صفحة 135).

الخطاب اصطلاحاً :

عرفه عمر بلخير بانه "هو افضل وسيلة تعبيرية عن أفكار وايدولوجيات لا يحتاج المؤلف الى التصريح بها" (بلخير، 2013 ، صفحة 194).

المخرج في اللغة :

عرفه ابن منظور بانه "الخُرُوجُ: خُرُوجُ الْأَدِيبِ وَالسَّائِقِ وَنَحْوَهُمَا يُخْرَجُ فَيَخْرُجُ. وَخَرَجَتْ خَوَارِجُ فَلَانٍ إِذَا ظَهَرَتْ نَجَابَتُهُ، وَتَوَجَّهَ لِإِبْرَامِ الْأُمُورِ وَإِحْكَامِهَا، وَعَقَلَ عَقْلَ مِثْلِهِ بَعْدَ صَبَاهِ. وَالْخَارِجِيُّ: الَّذِي يَخْرُجُ وَيَشْرُفُ بِنَفْسِهِ مِنْ غَيْرِ أَنْ يَكُونَ لَهُ قَدِيمٌ" (منظور، 1999، صفحة 53).

المخرج اصطلاحاً :

عرفه باتريس بافي بانه "هو شخص مكلف بإخراج مسرحية، ويتحمل مسؤولية إضفاء الجمالية والتنظيم على العرض، فيختار الممثلين، ويفسر النص، مستعملاً وواضعاً كامل الإمكانيات المسرحية بتصرفه" (بافي، 2015 ، صفحة 328).

يعرف الباحث فلسفة خطاب المخرج اجرائياً:

هي الطريقة التي يعمل بها المخرج المسرحي للأرسال أفكاره الى الجمهور بواسطة عناصر العرض المسرحي البصرية والسمعية.

مسرح الطفل اصطلاحاً :

عرفته وينفريد وارد بانه مسرح "ملتزم بتقديم أفكار جديدة ، وإخراج شيق ، لجمهور من الصغار وتعريفهم بالوان مختلفة من الفن" (وارد، 1986 ، صفحة 152).

عرفه كل من ماري الياس وحنان قصاب بانه "تسمية تطلق على العروض التي تتوجه لجمهور من الاطفال واليافعين ويقدمها ممثلون من الاطفال أو من الكبار ، وتتراوح في غايتها بين التعليم والامتع . كما يمكن أن تشمل التسمية عروض الدمى التي توجه للأطفال" (قصاب، 1997 ، صفحة 41).

يعرف الباحث مسرح الطفل اجرائياً:

هو احد انواع المسارح الموجه لجمهور من الاطفال واليافعين ويقدمها ممثلون من الاطفال أو من الكبار كما يمكن أن تشمل التسمية عروض الدمى التي توجه للأطفال وتكون شخصيات مسرح الطفل متنوعة ويتم في الاغلب كتابة نصه واخراجه من قبل مؤلفين ومخرجين مختصين بمسرح الطفل.

الفصل الثاني : الاطار النظري

المبحث الأول (فلسفة خطاب المخرج) :

يعد المفهوم الشائع بأن الخطاب يحدد بالكلام الذي يتم من خلال إلقاء شخص ما على مجموعة من الناس المستمعين ، لقد توسع هذا المفهوم وشمل اتجاهات وميادين ثقافية وعلمية واجتماعية وفلسفية كثيرة ، ونتيجة لتنوع الخطاب في مختلف المجالات ، أصبح خطاباً للمخرج وخطاباً مسرحياً وخطاباً ثقافياً وخطاباً سياسياً وخطاباً فلسفياً وغيرها من الخطابات.

بدأ ظهور فلسفة الخطاب في القرون القديمة في حضارات مختلفة ، ومنها حضارة بلاد ما بين النهرين العريقة فنرى في (ملحمة كلكامش) التي تعد من أقدم الملاحم التي عرفها الإنسان وما حملته من فلسفة خطابية أدبية فريد من نوعه والتي تحدثت عن موضوع الخلود ومحاولة اجتذاب الموت والتمسك بالحياة الذي كان يشغل الفكر الإنساني في تلك الفترة ، اما فلسفة الخطاب عند ارسطو فتتلخص من خلال تعريف ارسطو للمأساة وهي "محاكاة فعل نبيل تام ، لها طول معلوم ، بلغة مزودة بالوان من التزيين تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء ، وهذه المحاكاة تتم بواسطة اشخاص يفعلون ، لا بواسطة الحكاية ، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي الى التطهير من هذه الانفعالات" (طاليس، 1953، صفحة 18) ، ففلسفة الخطاب متمثل بالمأساة والتي تتم من خلال المحاكاة التي يقوم بها الممثلون على خشبة المسرح من خلال تجسيد الشخصيات التي تثير عواطف الجمهور والتي تؤدي الى التطهير الحسي والعاطفي للمتلقي ، كما ان أفكار ارسطو في فلسفة الخطاب تختلف عن غيره فهو "يفكر في العواطف كما يفكر في عضلات الجسد. وكما تترهل او تضمر أجزاء الجسم غير المستعملة فان علينا ان نحفظ بعضلات عواطفنا في حالة مشدبة ، ولو بمساعدة الآخرين ، لحين الاحتياج اليها" (والتون، 1998، صفحة 35) ، فهنا يشبه ارسطو العواطف والمشاعر الانسانية بعضلات الجسم فعضلات الجسم تحتاج الى القيام بجهد حركي في كل يوم لتنشيطها وبخلاف ذلك فان

العضلات قد تترهل او تضعف فمن وجهة نظر ارسطو العواطف والمشاعر تحتاج تنشيط بين الحين والآخر حتى لو كان بمساعدة الممثلين من خلال مشاهدة العرض المسرحي ويعد الخطاب المسرحي عند ارسطو مثلاً متكاملًا يقتدى به فائز بمن جاء من بعده ، كما ان فلسفة الخطاب عند سوسير مبنية الى حد ما على مفهوم العلامات التي يرى بأنها كيان ثنائي البناء تتكون من وجهين تشبه وجهي العملة النقدية ولا يمكن عزل أحد الوجهين عن الآخر فالوجه "الأول هو الدال (Signfier) ، أي الصورة الصوتية الحسية (لها علاقة بالحواس) التي تحدثها في دماغ المستمع سلسلة الأصوات التي تلتقطها أذنه ، وتستدعي الى ذهن هذا المستمع صورة ذهنية ، او فكرة ، او مفهوماً (اكثر تجريداً من الصورة الصوتية) . والثاني هو المدلول (Signfied) ، وكلاهما : الدال والمدلول ، نوا طبيعة نفسية يتحدان في دماغ الانسان باصرة التداعي (الايحاء) " (عبدالله، 1996، الصفحات 74 - 75) ، فمن خلال نظام العلامات الذي جاء به سوسير قابل للتطبيق على العرض المسرحي الذي بدوره يمتلك علامات صوتية كثيرة مثل كلام الممثلين او الموسيقى والمؤثرات الصوتية التي من خلالها يتم سرد أحداث المسرحية ويتلقاها الجمهور فتتكون في مخيلة الجمهور صور ذهنية فتولد فكرة أو انطباع عن موضوع معين تطرقت له المسرحية.

ان فلسفة خطاب المخرج شيء فريد بذاته ، فالمخرج يقوم بتسخير عناصر العرض المسرحي بمختلف أنواعها ويجعل منها أدوات تواصل لنقل الأفكار والأحداث التي تدور حول الشخصيات الى الجمهور ، كما أن لكل عملية اتصال وسيلة بالاتصال بين المخرج والجمهور تتم بواسطة العرض المسرحي كما ان "الاتصال بين الكاتب والقارئ انما يتم عبر النص ، تماماً مثلما ان الاتصال بين المتكلم والسامع انما يتم عبر الكلام ، أي عبر الإشارات الصوتية" (الجابري، 1994 ، صفحة 10) ، كما يمكن تلخيص معادلة فلسفة خطاب المخرج في المسرح في ثلاث محاور على النحو الاتي : أولاً المرسل وهو المخرج في العرض المسرحي ، وثانياً الرسالة وهي الحوار او الافعال الذي يقوم الممثل

بها اثناء العرض المسرحي ، ثالثاً المستقبل هو الذي يستقبل فلسفة خطاب المخرج وهو الجمهور الذي يحضر العرض المسرحي.

المبحث الثاني (خصائص مسرح الطفل)

تعد العروض المسرحية الموجهة للطفل من العروض المحببة للطفل كونها تحتوي على جوانب عديدة وهي الجانب التربوي والترفيهي والتعليمي والتثقيفي ، فمن خلال عروض مسرح الطفل تطرح المعلومات بشكل مبسط تسهل على الطفل عملية استقبالها ، فضلاً عن ان مسرح الطفل يساعد في تنشئة شخصية الطفل نحو الجانب الاخلاقي السليم ، فالمخرج عند توجهه لإخراج عرض مسرحي للأطفال يجب ان يراعي الفئات العمرية التي يتم تقديم العرض المسرحي لها ، هناك تقسيمات كثيرة عن مراحل نمو الطفل التي تستهدفها العروض المسرحية الموجهة للطفل ومن هذه التقسيمات التي "تقسم الطفولة الى المراحل التالية :

- 1- مرحلة الواقعية والخيال المحدود (3 – 5 سنوات).
- 2- مرحلة الخيال المنطلق (6 – 8 سنوات).
- 3- مرحلة البطولة (9 – 11 سنة).
- 4- مرحلة المثالية (12 – 16 سنة)" (اسماعيل، 2004، صفحة 247) ، كما اعتمد الباحث على التقسيم السابق وسيتناول كل مرحلة عمرية على حدة :

1- مرحلة الواقعية والخيال المحدود (3 – 5 سنوات) :

ان هذه المرحلة قد تسمى بمرحلة الطفولة المبكرة ايضاً ، وفي هذه المرحلة يلعب الخيال دوراً مهماً في حياة الطفل فيكون الخيال لدى الطفل "حاداً" ، وان كان محدوداً بما في بيئته المحيطة به ، وقوة الخيال هذه تجعله يتخيل الكرسي قطاراً ، والعصا حيواناً ، والوسادة كائناً حياً يتبادل معه الاحاديث ... وهذا النوع من (خيال التوهم) هو الذي يجعل الطفل في هذه المرحلة يتقبل بشغف القصص والتمثيلات التي تتكلم فيها

الحيوانات والطيور ، ويتحدث فيها الجماد .. بالإضافة الى شغفه بالقصص الخرافية والخيالية" (نجيب، 1991، صفحة 39) ، كما على المخرج ان يعي جيداً بأن الاطفال في هذه المرحلة العمرية "لا حدود حركية ثابتة له ، وقد يمل الجلوس على الكرسي ، فيشارك في العرض من تلقاء نفسه ، وربما يصعد على الخشبة لمشاركة الممثلين في العرض ، اذا لم يتم تنظيم ذلك بطريقة فنية صحيحة" (السماعيل، 1439 هـ ، صفحة 46) ، كما ان المخرج يعتمد على عدة سمات وخصائص في العروض المسرحية الموجهة للطفل التي تقدم الى هذه المرحلة ومن ابرز هذه السمات والخصائص والتي "تتلخص في الاتي:

- 1) تعتمد اساساً على الحركة اكثر منها على الكلام والنصوص اللغوية.
- 2) تجرى في عالم الحيوان والطيور.
- 3) تستخدم العرائس.
- 4) تستخدم الرسوم المتحركة والكرتون.
- 5) ان تكون بسيطة واضحة تعتمد على محسوسات.
- 6) انت تكون مشوقة بالقدر الكافي" (عبدالرحيم، 2020، صفحة 76) ، كما ان غاية مسرح الطفل هو جلب المتعة للطفل فيجب ان نراعي في هذه المرحلة عدم اغراق احداث العروض المسرحية الموجهة للطفل بالجانب الخيالي على حساب الجانب الواقعي بل احداث توازن بين الجانبين الخيال والواقع.

2- مرحلة الخيال المنطلق (6 – 8 سنوات) :

تعد هذه المرحلة بداية لتوسع الخيال لدى الطفل بعد ما كان جانب الخيال محدود في المرحلة السابقة ، كما ان السبب وراء تسمية هذه المرحلة بمرحلة الخيال المنطلق وذلك "لان الطفل قد بدأ في هذا العمر؛ يتطلع بخيال واسع خارج حدود حياته اليومية ، الى عوالم الابطال الخارقة ، والاساطير ... واتساع خيال الطفل في هذه المرحلة ، يعني اتساع مداركه العقلية ، وقدرته على التفكير المنطقي ، مع ملاحظة انه مازال

يحتفظ بقدر كبير من عفويته الطفولية ، وهو ما يتطلب قدراً كبيراً من الذكاء والحذر لتقديم مادة مسرحية شيقة ومثيرة له ، بحيث تكون بسيطة وممتعة" (السماعيل، 1439هـ ، صفحة 47) ، كما ان الاطفال في هذه المرحلة يجدون المتعة في القصص الخيالية والتي تعمل على توسيع مخيلة الاطفال ومن هذه القصص الخيالية "المرايا السحرية ، والاقزام ، والرجال الصغار الذين يستطيعون تحويل القش الى ذهب ، والام العفريتة التي تحول ثمار القرع الى عربات ، تسبي عقول الاطفال في سن السادسة والسابعة والثامنة" (وارد، 1986، صفحة 147) ، كما من اهم خصائص العروض المسرحية التي يقدمها المخرج "لأطفال هذه المرحلة :

- (1) خيالية.
 - (2) العرائس ، وكذلك المسرح البشري (كل على حدة ومع بعض).
 - (3) مستمدة من البيئة الاجتماعية.
 - (4) تشتمل على نوع من التوجيه التربوي الاجتماعي الذي يؤكد القيم الاجتماعية بطريقة غير مباشرة.
 - (5) تحتوي على نوع من المغامرات.
 - (6) تعتمد على اسلوب واضح وفكرة بسيطة" (اسماعيل، 2004، الصفحات 250 - 251) ، كما ان العروض التي تقدم لأطفال هذه المرحلة العمرية يجب ان تأخذ بالحسبان قد توسعت الدائرة الاجتماعية المحيطة لدى الطفل بعد ارتياده المدرسة وكيفية التفاعل مع اقرانه بالإضافة الى تطور مهاراته في الكتابة والقراءة.
- 3- مرحلة البطولة (9 – 11 سنة) :

اما في مرحلة البطولة فتتغير رغبة الطفل في هذه المرحلة الى التقليل من الجانب الخيالي مع ادخال الجانب الواقعي ، فتعتبر هذه المرحلة انتقالية بالنسبة للأطفال فهم ينتقلون من "مرحلة القصص الخيالية والحكايات الخرافية ، الى مرحلة القصص التي هي اقرب الى الواقع .. وهذا يتفق مع تقدمهم في السن ، وزيادة ادراكهم للأمور الواقعية"

(نجيب، 1991، صفحة 41) ، كما ان عملية التوجيه والنصح للطفل في العرض المسرحي يجب ان لا تكون بصورة مباشرة بل يستقبلها الطفل من خلال احداث المسرحية ، كما يمكن تحديد اهم الخصائص التي يجب ان تتمتع بها العروض المسرحية التي يتم تقديمها لأطفال هذه المرحلة "يحسن ان تتضمن :

(1) البطولة والشجاعة والمغامرة.

(2) الواقعية.

(3) المعلومات العلمية.

(4) الطابع التربوي والاجتماعي وتأکید القيم الدينية والاخلاقية ، والانتماء القومي بأسلوب غير مباشر" (عبدالرحيم، 2020، الصفحات 81 - 82) ، كما ان الطفل في هذه المرحلة العمرية تكون شخصية البطل محببة له فهو يحاول تقليدها ويطمح لان يكون مثلها لما تتمتع اغلب شخصيات البطل بالشجاعة والقوة.

4- مرحلة المثالية (12 – 16 سنة) :

يعد الطفل في هذه المرحلة العمرية اقرب الى نضوج العقل والجسم ، كما يحاول الطفل في هذه المرحلة التقليل من الاعتماد على الكبار ويبحث عن الاستقلالية الذاتية ، كما يتمتع الطفل في هذه المرحلة العمرية بعدة سمات ومن "اهم سمات الطفل في هذه السن:

- روح الاستقلالية والتفرد ، حيث يبدأ الطفل في هذا السن بالتمرد على الاوامر والنواهي والتوجيهات الصارمة ، ويصبح انفعالياً ، ويغضب بسرعة للتدخل في شؤونه.

- الاهتمام بالعلاقات الخاصة ، وتكوين الصداقات ، فتزداد علاقاته بمحيطه الاجتماعي وما يدور فيه.

- الشعور بالمسؤولية والاعتماد على الذات" (السماويل، 1439هـ ، صفحة 51) ،
كما ان الاطفال في هذه المرحلة العمرية يميلون لمشاهدة "الدراما التي قد تناسب
الكبار ، والتي يرتاح إليها النشء في سن المراهقة. وفي هذه المسرحيات يحسن ان
تمتزج المغامرة بالعاطفة ، وتقل الواقعية وتزيد المثالية عما هي عليه في مسرحيات
الاطفال الاصغر سناً" (وارد، 1986، صفحة 148) ، كما على المخرج ان تتوفر
لديه عدة سمات للعروض المسرحية التي يقدمها لهذه المرحلة العمرية "ومن اهم
سمات هذه المسرحية :

- ان تحمل المسرحية افكاراً ومضامين عقلانية ومقنعة ، فتخاطب العقل اكثر من
العواطف والغرائز الحسية.
- ان تطرح المسرحية مواضيع جادة ومعاصرة.
- ان تقدم المعلومة والمعرفة العلمية والتاريخية المهمة.
- احترام ذكاء الطفل ، وثقته الكبيرة في نفسه في هذه المرحلة" (السماويل، 1439هـ
، الصفحات 51 - 52) ، كما يجب على المخرج ان يهتم باختيار النص الذي يتلأَم
مع المرحلة العمرية للطفل وكذلك الاهتمام بالديكور والازياء بحيث تكون متلائمة
مع قصة المسرحية.

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري:

1. أفعال الممثل على المسرح وسيلة لنقل فلسفة خطاب المخرج الى الجمهور.
2. حوار الممثلين يعد وسيلة لنقل فلسفة خطاب المخرج الى الجمهور.
3. اصوات المؤثرات الصوتية تعد وسيلة لنقل فلسفة خطاب المخرج الى الجمهور.
4. يسخر المخرج جميع عناصر العرض المسرحي لنقل فلسفة خطاب المخرج الى
الجمهور.
5. يعتمد المخرج على الاحداث الخيالية في عروضه لإيصال فلسفة خطابه الى المتلقي.
6. الجانب العاطفي للممثل لنقل فلسفة خطاب المخرج الى المتلقي.

الفصل الثالث : إجراءات البحث

اولاً : مجتمع البحث

يتألف مجتمع البحث من العروض المسرحية الموجهة للطفل التي تم تقديمها في أثناء السنوات ما بين (2012 - 2016) التي تكونت من ثلاثة عشر عرضاً على المسرح الوطني في محافظة بغداد والجدول ادناه يبين اسم العرض واسم المؤلف واسم المخرج ومكان العرض وسنة العرض.

ت	اسم المسرحية	المؤلف	المخرج	مكان العرض	سنة العرض
1	انا الاسد	مثال غازي	بكر نايف	المسرح الوطني	2012
2	اليس في بلاد العجائب	اعداد حسين علي صالح	حسين علي صالح	المسرح الوطني	2012
3	شبيك لبيك	حسين علي هارف	حسين علي هارف	المسرح الوطني	2013
4	نشاط والعناصر الاربعة	مقداد مسلم	حسين علي صالح	المسرح الوطني	2013
5	ايام الاسبوع الثمانية	صلاح حسن	اقبال نعيم	المسرح الوطني	2013
6	عفريت العلبة	مثال غازي	حسين علي صالح	المسرح الوطني	2014
7	الطائر والثعلب	ناطق خلوصي	عباس الخفاجي	المسرح الوطني	2015

8	سر النجاح	قحطان زغير	حسين علي صالح	المسرح الوطني	2015
9	قطة الملك	ناطق خلوصي	طلال هادي	المسرح الوطني	2015
10	الفائز الاول	محمد فوزي	صبحي الخرعلي	المسرح الوطني	2015
11	دائرة الطباشير الصغيرة	اعداد اقبال نعيم	اقبال نعيم	المسرح الوطني	2016
12	ميري والمصباح السحري	فاضل الكعبي	حسين علي صالح	المسرح الوطني	2016
13	الايفون القصير	قحطان زغير	علاء قحطان	المسرح الوطني	2016

جدول رقم (1)

ثانياً : عينة البحث

اعتمد الباحث على اختيار على عينة واحدة للبحث وبالطريقة القصدية وذلك لتناسبها مع هدف البحث الحالي والجدول ادناه يبين اسم العرض واسم المؤلف واسم المخرج ومكان العرض وسنة العرض.

ت	اسم المسرحية	المؤلف	المخرج	مكان العرض	سنة العرض
1	شبيك لبيك	حسين علي هارف	حسين علي هارف	المسرح الوطني	2013

جدول رقم (2)

ثالثاً : منهج البحث

اعتمد الباحث على المنهج (الوصفي التحليلي) في تحليل العينة.

رابعاً : أداة البحث

اعتمد الباحث في بحثه على أداة الاستبيان كأداة لبحثه وقام الباحث بعملية بناء أداة التحليل (استمارة الاستبيان) بما توفر لديه من مؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري.

خامساً : تحليل عينة البحث

اسم المسرحية : شبيك لبيك. / تأليف : حسين علي هارف. / اخراج : حسين علي هارف.

فكرة المسرحية وحكايتها :

المسرحية موجهة للطفل ، فكرة المسرحية مستمدة من الحكايات الشعبية ، تدور الاحداث في قصر ، تبدأ المسرحية بموسيقى ثم يظهر (رجل) طماع بقرب صندوق يعد النقود الذهبية ويستمتع بعد النقود وبعدها يدخل عليه (الخدم) ويطلب منه الحضور لتناول الطعام لكنه يرفض ويتردد الخادم ثم تدخل ابنته اسمها (زينة) تحب الازهار وتريد ان تخرج مع ابيها والتمتع بالحديقة ورؤية الازهار الجميلة والتمتع بصوت العصافير لكن ابيها يرفض الخروج ويحب ان يبقى في المنزل ليعد النقود وبعد اصرار ابنته ذهب معها ويبدئون بالغناء واستمتعت زينة لكن والدها كان يفكر بالنقود طوال الوقت وعندما عادوا الى المنزل تمنى لو كل شيء يصبح من الذهب وفجأة يظهر (المارد) فيخاف (الرجل) في اول الامر ثم يقول (المارد) له انا شبيك انا لبيك انا رهن اشارات يديك فيتمنى (الرجل) ان يتحول كل شيء في الدنيا ذهباً فيقول (المارد) ستصبح لمستك ذهبية اي كل ما يلمسه الرجل يصبح من الذهب اليوم القادم فيسعد (الرجل) بان كل شيء سيصبح من الذهب وفي اليوم التالي عندما لمس ثيابه اصبحت ذهباً ثم يذهب الى الحديقة ليلمس كل الازهار وتصبح ذهباً ضناً منه عند رؤية ابنته ذلك سيسعدها وثم

عاد الى المنزل واراد ان يتناول الطعام وعندما امسك بالطعام اصبح ذهباً وثم تأتي ابنته (زينة) الى ابيها تخبره بأن كل ازهار الحديقة تحولت الى ذهب وتقول (زينة) الذهب جعل الازهار بلا حياة ثم يقبل الرجل يد ابنته (زينة) رغبة منه لأقنعه بان الذهب اهم من الأزهار فتتحول ابنته (زينة) الى ذهب ثم يبدأ بالبكاء على ما حصل لابنته ويندم ويطلب من خادمه احضار الطبيب فيقول (الخادم) حسناً ولكن الطبيب عجز عن علاج ابنته ثم ينادي (الرجل) على المارد وفجأة يظهر (المارد) ويقول له ماذا تريد مني لماذا ناديتني يقول (الرجل) اريد ان اتخلص من اللمسة الذهبية وتعود ابنتي كما كانت فيعطيه (المارد) ابريق وطلب منه ان يذهب الى النهر ويغتسل به حتى تذهب عنه اللمسة الذهبية واثم يملئ الابريق بماء النهر ويرش على كل شيء تحول الى ذهب فسمع الرجل كلام المارد ونفذ ما طلب منه ورش الماء على ابنته زينة فعادت زينة الى كما كانت وبعدها شكر الرجل (المارد) وسأله المارد ماذا تعلمت قال (الرجل) لقد تعلمت ان الذهب ليس كل شيء بالحياة فيقول (المارد) سعادة الانسان بالحب والسلام ثم تنتهي المسرحية بأغنية.

تحليل العينة

عند بداية المسرحية ظهر مؤثر صوتي في الثانية (0:1) وهو صوت الموسيقى والتي كانت فلسفة خطاب المخرج فيها يهدف الى هدف جمالي لجذب انتباه الأطفال الى العرض المسرحي ، اما في الثانية (0:20) نلاحظ ظهور ديكور المسرحية الذي يوحي بأن الاحداث تجري في القصر فكانت فلسفة خطاب المخرج في الديكور ذات هدف جمالي يسعى الى جذب انتباه المتلقي ينظر صورة رقم (1).



صورة رقم (1)

اما في الثانية (0:34) دمية (الرجل) يرتدي أزياء عربية قديمة فكانت فلسفة خطاب المخرج في الزي ذات هدف تثقيفي للطفل المتفرج ينظر صورة رقم (2).



صورة رقم (2)

اما في الثانية (0:45) حوار دمية (الرجل) يتحدث فيه عن عملية عد الذهب فكانت فلسفة خطاب المخرج في هذا الحوار ذات هدف تعليمي وهو تعليم الأطفال عملية العد ، في الثانية (0:47) صوت القطع الذهبية اثناء عد دمية (الرجل) الذهب فكانت فلسفة خطاب المخرج في هذا المؤثر الصوتي ذات هدف جمالي لجذب انتباه المتفرج الطفل الى العرض ، اما في الدقيقة (2:58) دار حوار بين (الرجل) وابنته (زينة) فطرحت (زينة) سؤال على والدها (من تحب اكثر انا ام الذهب) فتردد (الرجل) بالاختيار ولكن رغم حبه الشديد للذهب قال (بالطبع انا احبك) فكانت فلسفة خطاب المخرج في هذا

الحوار ذات هدف تربوي بحيث سعى المخرج الى ان يبين للأطفال المتلقين للعرض انا حب الإباء للأبناء اكثر حتى من المال ، اما في الدقيقة (44: 3) مؤثر صوتي وهو صوت العصفور فكانت فلسفة خطاب المخرج في هذا المؤثر الصوتي ذات هدف جمالي يبين للمتلقى انتقال مكان الاحداث من القصر الى الحديقة ، اما في الدقيقة (53: 3) نلاحظ تغير ديكور المسرحية الذي يوحي بأن الاحداث تجري في الحديقة فكانت فلسفة خطاب المخرج في الديكور ذات هدف جمالي يسعى الى جذب انتباه المتلقى ينظر صورة رقم (3).



صورة رقم (3).

اما في الدقيقة (10: 4) مؤثر صوتي وهو اغنية فكانت فلسفة خطاب المخرج في هذه الاغنية ذات هدف ترفيهي وجمالي وتربوي تسهم في التسلية وعملية التواصل بين الأطفال والعرض ، اما في الدقيقة (39: 7) حوار بين (زينة) وابيها الذي يحب الذهب اكثر من الازهار فقالت (زينة) قول على شكل نصيحة (الازهار لا تؤكل يا ابي لكن منظرها ممتع وجميل ومنعش) فكانت فلسفة خطاب المخرج في هذا الحوار ذات هدف تربوي سعى المخرج لتوضيح ان هناك أشياء جميلة في الحياة غير المال ، اما في الدقيقة (51: 8) مؤثر صوتي وهو صوت (المارد) فكانت فلسفة خطاب المخرج في هذا المؤثر الصوتي ذات هدف جمالي يسعى المخرج الى شد انتباه المتفرج نحو العرض ، اما في الدقيقة (52: 8) فعل ارتجاف (الرجل) والخوف من صوت ضحكة (المارد) فكانت فلسفة خطاب المخرج في هذا الفعل ذات هدف جمالي وترفيهي لشد انتباه الجمهور

الى العرض ، اما في الدقيقة (54: 8) تشغيل واطفاء الإضاءة اثناء عملية دخول شخصية (المارد) فكانت فلسفة خطاب المخرج في الاضاءة ذات هدف جمالي يسعى الى جذب انتباه المتلقي ، اما في الدقيقة (20: 9) حركات جسد شخصية (المارد) فكانت فلسفة خطاب المخرج في حركات جسد الممثل ذات هدف جمالي وترفيهي يسعى الى تسلية المتلقي الطفل ، اما في الدقيقة (43: 9) اثناء حوار (المارد) مع (الرجل) يقوم المارد بتقليد صوت الخروف فكانت فلسفة خطاب المخرج في هذا الحوار ذات هدف ترفيهي وجمالي يسعى الى تسلية الطفل المتلقي ، اما في الدقيقة (38: 11) مؤثر صوتي وهو غناء (المارد) وكذلك في اثناء الغناء يقوم (المارد) و (الرجل) بالرقص مع الاغنية فكانت فلسفة خطاب المخرج في المؤثر الصوتي وحركات الممثلين ذات هدف جمالي وترفيهي يسعى الى تسلية وجذب انتباه المتلقي الطفل ينظر صورة رقم (4).



صورة رقم (4)

اما في الدقيقة (20: 19) مؤثر صوتي وهو موسيقى وكذلك في نفس اللحظات تشغيل واطفاء الإضاءة فكانت فلسفة خطاب المخرج في المؤثر الصوتي والاضاءة ذات هدف جمالي يسعى المخرج الى جذب انتباه المتلقي ، اما في الدقيقة (6: 23) يحدث حوار بين (الرجل) و (المارد) يندم الرجل على حصوله للمسّة الذهبية وتحول ابنته (زينة) الى ذهب فيقول للمارد ويرجوه (لا اريد الذهب ولا المال اريد ابنتي اعد لي ابنتي) فكانت فلسفة خطاب المخرج في الحوار ذات هدف تربوي يسعى المخرج لإيصال فكرة للطفل ان الأبناء لا يعوضهم حتى الذهب ، اما في الدقيقة (12: 27) مؤثر صوتي وهو

الاغنية الختامية للمسرحية ويصعد الأطفال على خشبة المسرح للرقص مع (المارد) وبقية الشخصيات على انغام الاغنية فكانت فلسفة خطاب المخرج في المؤثر الصوتي ذات هدف ترفيهي وجمالي وتربوي تسهم في التسلية وعملية التواصل بين الأطفال والعرض ينظر صورة رقم (5).

صورة رقم (5)

الفصل الرابع : نتائج البحث ومناقشتها

أولاً : نتائج البحث

- 1) ظهرت فلسفة خطاب المخرج في المؤثرات الصوتية لمسرحية شببك لبيك (عينة البحث) فيها عدة اهداف ففي الثانية (1: 0) هدفه جمالي ، اما في الدقيقة (44: 3) هدفه جمالي ، اما في الدقيقة (10: 4) هدفه ترفيهي وجمالي وتربوي ، اما في الدقيقة (51: 8) هدفه جمالي ، اما في الدقيقة (38: 11) هدفه ترفيهي وجمالي ، اما في الدقيقة (20: 9) هدفه جمالي ، اما في الدقيقة (12: 27) هدفه ترفيهي وجمالي وتربوي.
- 2) ظهرت فلسفة خطاب المخرج في ديكور مسرحية شببك لبيك له هدف جمالي كما في الثانية (20: 0) والدقيقة (53: 3).
- 3) ظهرت فلسفة خطاب المخرج في ازياء مسرحية شببك لبيك لها هدف تثقيفي كما موجود في الثانية (34: 0).
- 4) ظهرت فلسفة خطاب المخرج في حوار مسرحية شببك لبيك عدة اهداف ففي الثانية (45: 0) هدفه تعليمي ، اما في الدقيقة (58: 2) هدفه تربوي ، اما في الدقيقة (39: 7) هدفه تربوي ، اما في الدقيقة (43: 9) هدفه ترفيهي وجمالي ، اما في الدقيقة (6: 23) هدفه تربوي.
- 5) ظهرت فلسفة خطاب المخرج في اضاءة مسرحية شببك لبيك لها هدف جمالي كما في الدقيقة (54: 8) وفي الدقيقة (20: 19).

6) ظهرت فلسفة خطاب المخرج في افعال وحركات شخصيات مسرحية شبيك لبيك لها هدفين جمالي وترفيهي كما في الدقيقة (52: 8) وفي الدقيقة (20: 9) وفي الدقيقة (38: 11).

ثانياً : الاستنتاجات

1. فلسفة خطاب المخرج في الحوار والمؤثرات الصوتية لها اهداف جمالية وتربوية وترفيهية وتعليمية.
2. فلسفة خطاب المخرج في الاضاءة والديكور هدفه جمالي.
3. فلسفة خطاب المخرج في افعال وحركات الشخصيات هدفه جمالي وترفيهي اما فلسفة خطاب المخرج في الازياء هدفه تنقيفي.

ثالثاً : التوصيات

- 1- الاهتمام بمسرح الطفل من خلال دعم مهرجانات مسرح الطفل بمختلف انواع الدعم من قبل الجهات المعنية او الشركات لأهميته التربوية.
- 2- الاهتمام بجانب الإخراج في عروض مسرح الطفل واستخدام احدث الوسائل والتقنيات لنقل فكرة المسرحية الى الجمهور.

رابعاً : المقترحات

- 1- فلسفة خطاب المؤلف في عروض مسرح الطفل.
- 2- التوجهات الادبية للمخرج وتمثلاتها في عروض مسرح الطفل.

المصادر :

- 1) ابن منظور : لسان العرب ، ط3 ، دار احياء التراث العربي ، بيروت ، 1999.
- 2) جميل صليبا : المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية ، دار الكتاب اللبناني ، ج2 ، بيروت ، 1982.

- (3) عمر بلخير : تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية ، ط2 ، دار الامل ، تيزي وزو الجزائر، 2013.
- (4) وينفريد وارد : مسرح الطفل ، تر: محمد شاهين الجوهري ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة ، 1986.
- (5) ماري الياس وحنان قصاب : المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ، ط1، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ، 1997.
- (6) ارسطو طاليس : فن الشعر ، تر: عبد الرحمن بدوي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، 1953.
- (7) ج.مايكل والتون : نظرة جديدة الى التراجيديا المفهوم الاغريقي للمسرح ، تر: محسن مصيلحي ، المجلس الاعلى للثقافة ، د.م ، 1998.
- (8) عبدالله ابراهيم وآخرون : معرفة الاخر مدخل الى المناهج النقدية الحديثة ، ط2 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، 1996.
- (9) محمد عابد الجابري : الخطاب العربي المعاصر دراسة تحليلية نقدية ، ط5 ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، 1994.
- (10) محمود حسن اسماعيل : المرجع في ادب الاطفال ، ط1 ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 2004.
- (11) احمد نجيب : ادب الاطفال علم وفن ، ط1 ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1991.
- (12) عبد العزيز بن عبد الرحمن السماعيل : مسرح الطفل لعبة الخيال والتعلم الخلاق ، المجلة العربية ، الرياض ، 1439هـ.
- (13) رشا احمد عبد الرحيم : مفهوم الثورة في مسرح الطفل في اعمال السيد حافظ ، ط1 ، دار الطباعة الحرة للطباعة والنشر ، القاهرة ، 2020.

الاتجاهات المعاصرة في تصميم استوديوهات البرامج التلفزيونية

Contemporary Trends in Television Studio Design

الحكم محمد إبراهيم

جامعة صلاح الدين- أربيل/ كلية الفنون الجميلة – قسم الفنون التشكيلية/ التصميم
الداخلي/ كوردستان العراق

alhakam.ibrahim@su.edu.krd

موبايل: 07504438410

الوند دلشاد نجيب

جامعة صلاح الدين- أربيل/ كلية الفنون الجميلة – قسم الفنون التشكيلية / التصميم
الداخلي/ كوردستان العراق

alwand.najib@su.edu.krd

هواس فارس سعدى

جامعة صلاح الدين- أربيل/ كلية الفنون الجميلة – قسم الفنون التشكيلية / التصميم
الداخلي/ كوردستان العراق

hawas.saadi@su.edu.krd

Alhakam Mohammed Ibrahim Alwand Dilshad Najeeb Hawas Faris Saady
Salahaddin University-Erbil/ College of Fine Arts/
Department of Plastic Arts / Interior Design/ Iraqi Kurdistan
Region

الكلمات المفتاحية: التصميم الداخلي، التوجهات المعاصرة، تصميم الاستوديو، التلفزيون.

ملخص البحث:

يتناول هذه البحث التوجهات المعاصرة في تصاميم استوديوهات البرامج التلفزيونية، ويسلط الضوء على الأنماط المعاصرة المكونة للبنية الفكرية والشكلية لها. ويتناول البحث المتطلبات التصميمية المعاصرة لهذه الفضاءات، وتكنولوجيا الإضاءة، والتكامل التكنولوجي، وعناصر التصميم الأخرى التي تساهم في تكوين بيئة استوديوهات البرامج التلفزيونية، وذلك من خلال البحث في التطورات المعاصرة، يهدف البحث إلى تقديم نظرة ثاقبة حول كيفية تكيف الاستوديوهات مع تفضيلات الجمهور المتغيرة، والتقدم التكنولوجي، والمعايير التصميمية، ويدرس تأثير التقنيات الناشئة على عملية التصميم ودورها في إنشاء ميزات مثيرة بصرياً، بالإضافة إلى ذلك، يحلل البحث دراسات حالة لمشاريع الاستوديو الناجحة، مع تسليط الضوء على العوامل والابتكارات الرئيسية التي ساهمت في نجاحها. ويهدف إلى توفير معلومات قيمة لمحترفي الصناعة والمصممين من خلال فهم وتطبيق الاتجاهات الحديثة في التصميم. ولتحقيق هدف البحث أعتمد المنهج الوصفي التحليلي بوصفه المنهج الملائم للوصول إلى تغطية شاملة لأهداف البحث، وقد تم اختيار ثلاث عينات بشكل قصدي وتم تحليلهم بالاعتماد على استمارة التحليل التي ضمت أهم المحاور الأساسية. وقد أسفر تحليل العينات عن استنباط مجموعة من الاستنتاجات أهمها:

1. للتوجه التكنولوجي نواتج ابتكارية داخل الفضاء الداخلي ولاسيما في الأشكال أو صفاتها المظهرية التي أبرزت ملامح المرحلة المعاصرة.
2. يعزز كل من التوجه التفاعلي والتوجه التكنولوجي عامل التواصل والذي هو من أهم متطلبات التصميم المعاصر.

3. يتجه مصممي الاستوديوهات ذوي التوجه المعاصر إلى تسخير الفضاء الداخلي لكي يخدم التوجه متعدد الاستخدامات، دلالة على تأثيرهم بالتوجه الاقتصادي.

وكانت أهم التوصيات تصب في استحداث مفردات ومناهج دراسية لطلبة التصميم الداخلي في كلية الفنون الجميلة تتضمن تصميم الفضاءات ذات الهيكل الإنشائي الخاص مثل فضاءات استوديوهات البرامج التلفزيونية. كما يقترح الباحثون إجراء البحوث المجاورة أو المكملة للبحث الحالي وأهمها تحليل تصاميم فضاءات استوديوهات البث التلفزيوني الافتراضية في ظل التطورات الرقمية المتسارعة.

Keywords: Interior design, contemporary trends, studio design, television.

Abstract

This research deals with contemporary trends in the designs of television program studios and sheds light on the contemporary patterns that make up their intellectual and formal structure. The research addresses contemporary design requirements for these spaces, lighting technology, technological integration, and other design elements that contribute to creating the environment of television program studios. By researching contemporary developments, the research aims to provide insight into how studios adapt to changing audience preferences, advance technology and

design standards, and examine the impact of emerging technologies on the design process and their role in creating visually exciting features. Additionally, the research analyzes case studies of successful studio projects, highlighting the key factors and innovations that contributed to their success. It aims to provide valuable information to industry professionals and designers by understanding and applying modern trends in design. To achieve the goal of the research, the descriptive analytical method was adopted as the appropriate method to achieve comprehensive coverage of the research objectives. Three samples were chosen intentionally and were analyzed based on the analysis form that included the most important basic topics. Analysis of the samples resulted in a number of conclusions being drawn, the most important of which are: 1. the technological trend has innovative outcomes within the interior space, especially in the shapes or their appearance characteristics that highlight the features of the contemporary stage. 2. Both the interactive orientation and the technological orientation enhance the communication factor, which is one of the most important requirements of contemporary design. 3. Contemporary studio designers tend to harness interior space to serve the multi-use trend, an indication of their influence on the economic trend. The

most important recommendations were to develop vocabulary and curricula for interior design students at the College of Fine Arts, including the design of spaces with a special structural structure, such as television program studio spaces. The researchers also suggest conducting adjacent or complementary research to the current research, the most important of which is analyzing the space designs of virtual television broadcast studios in light of the rapid digital developments.

الفصل الأول / الإطار المنهجي

أولاً: مشكلة البحث: تعد تصاميم استوديوهات البرامج التلفزيونية أحد أكثر مجالات التصميم الداخلي تطوراً وأشدّها تنافساً لما تلعبه من دور في تحقيق الجودة والإبداع في إنتاج البرامج التلفزيونية التي تواكب تطور التكنولوجيا وتوجهات المشاهدين، إذ ان تصميم الفضاءات الداخلية للاستوديوهات أصبح موضوعاً حيوياً يتطلب التحديث واستكشاف وتحليل الاتجاهات المعاصرة المكونة لبنيتها، وأصبح من الضرورة البحث في التقنيات التصميمية الحديثة والمبتكرة التي من شأنها ان تحقق بيئة استوديوهات ملهمة ومتعددة الاستخدامات وتسלט الضوء على الأساليب التي يمكن تطبيقها والتي تشمل التأكيد على العلاقة بين الاتجاهات التصميمية والمحتوى الذي يتم تقديمه، وقد حدد البحث بالتساؤل التالي: ما هي الاتجاهات المعاصرة في تصميم استوديوهات البرامج التلفزيونية وكيف يمكن تكييفها مع احتياجات البرامج المتنوعة؟

ثانياً: أهمية البحث: تتجسد أهمية البحث الحالي في ما يأتي :

1. يساهم البحث في إبراز أهم التوجهات المعاصرة في تصميم أستوديوهات البرامج التلفزيونية التي توجه المصمم الداخلي وتساعده لاعتماد الأفضل مما هو متاح من أجل تقديم فضاءات داخلية استثنائية ومبتكرة.

2. يمكن لهذا البحث ان يعزز قوة النتاج التصميمي لمصممي البرامج التلفزيونية كونه يواكب مستجدات تكنولوجيا التصميم الداخلي بتحليله واستعراضه لعينات عالمية ومحلية.

3. يثري البحث بمادته الموضوعية منتجي البرامج التلفزيونية والمؤسسات ذات العلاقة بمشاريع التصميم الداخلي عند الشروع بتصميم فضاءات داخلية تتعلق بموضوع البحث الحالي.

ثالثاً: هدف البحث : يهدف البحث الحالي إلى:

استكشاف وتحليل الاتجاهات المعاصرة في تصميم أستوديوهات البرامج التلفزيونية، سيتم التركيز على كيفية تكامل التقنيات الحديثة والمبتكرة مع الجوانب التصميمية لتحقيق بيانات استوديوهات ملهمة ومتعددة الاستخدامات، و سيتم أيضاً دراسة الأمثلة العملية والتطبيقات الحالية التي تُظهر كيف تم تطبيق هذه الاتجاهات في الواقع.

رابعاً: حدود البحث :

1. الحدود الموضوعية : الاتجاهات المعاصرة في تصميم أستوديوهات البرامج التلفزيونية.

2. الحدود المكانية: الفضاءات الداخلية للبرامج التلفزيونية الترفيهية لأستوديوهات قناة Kurd MAX في مدينة أربيل / كردستان العراق.

3. الحدود الزمانية : يتحدد البحث زمانياً للفترة بين (2020-2024).

خامساً: تحديد المصطلحات :

الاتجاهات:

لغويًا: (الاتجاهات) جمع لمفردة (اتجاه) تهيؤ عقلي لمعالجة تجربة أو موقف من المواقف تصحبه عادة استجابة خاصة، ميل. (اللافي ، 2022، ص 326).

إجرائيًا: يشار ب (الاتجاهات) إلى التوجهات و الفكر السائد لدى شخص أو مجموعة أشخاص في فترة مشار إليها.

المعاصرة:

لغويًا: مصدر (ع ص ر)، فعل: رباعي متعد. عَاصَرْتُ، أُعَاصِرُ، عَاصِرٌ، مصدر مُعَاصِرَةٌ.

عَاصَرَ أَدَبَاءَ عَصْرِهِ، عَاشَ فِي عَصْرِهِمْ وَزَمَانِهِمْ.(المعجم الغني).

الاتجاهات المعاصرة إجرائيًا: هي مصطلح يستخدم للإشارة إلى الأنماط أو النماذج الحديثة، و مصطلح "معاصر" هو صفة تشير إلى شيء موجود أو يحدث في الوقت الحاضر و يعني الارتباط باللحظة الحالية والوعي بالتطورات المستمرة وخصائص الفترة الحالية.

استوديوهات:

لغويًا: (استوديوهات) جمع لمفردة (استوديو) وهي من فضاء وجمعها أفضية وهي ما اتسع من الأرض، وتأتي فضائية بمعنى محطة تلفزيونية تبث برامجها عبر الأقمار الاصطناعية (المنجد، 1996، ص 586).

اصطلاحاً: غرفة أو مبنى أو مجموعة مبانٍ يتم فيها إنتاج الأفلام أو البرامج التلفزيونية أو البرامج الإذاعية.

إجرائياً: هو فضاء داخلي قد يكون له واقع فيزيائي أو يكون افتراضياً، وهو الهيئة التي يراها المشاهد في العمل التلفزيوني كونها مكان التصوير.

الفصل الثاني / الإطار النظري

المبحث الأول: مفهوم المعاصرة في التصميم الداخلي للاستوديوهات التلفزيونية:

(The concept of contemporary interior design)

لمفهوم المعاصرة تفسيرات عدة تعود إلى مجموعة من التأثيرات التي تتعلق بالتطور التكنولوجي الذي يحكم بدورة جملة من المتغيرات التصميمية التي لها علاقة مباشرة بتكوين وهئية استوديوهات برامج التلفزيون، يتم التعبير بشكل متقارب عن فلسفتين فنييتين مختلفتين في مجالات الهندسة المعمارية والتصميم الداخلي وهما التصميم الحديث والمعاصر. ويشار إلى التصاميم التي ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر باسم "التصميم الحديث"، في حين يشار إلى التصاميم التي تجسد جوهر يومنا هذا باسم "التصميم المعاصر" (Hamed، 2019، P 27)

عندما يتعلق الأمر بالتصميم الحديث، فإن الهدف الرئيسي هو إنشاء مساحات هندسية بسيطة وخطية، بما يتماشى مع الغرض المقصود من التصميم. من ناحية أخرى، نظراً لأنه يهدف إلى الجمع بين الخطوط الناعمة والمستقيمة والاستخدام الإبداعي للأشكال الهندسية، يُنظر إلى التصميم المعاصر على أنه تطور مشتق من فكر التصميم الحديث. (محمد، 2019، ص 204-205)

يهدف التصميم المعاصر إلى تحويل المساحات والفضاءات الداخلية بحيث يمكن دمجها بشكل أفضل مع محيطها لتحقيق تجارب بصرية وعملية مميزة. وتعد مساحات استوديو التلفزيون مثلاً ممتازاً لمختلف التطورات التاريخية والتكنولوجية التي أثرت على التصميم الداخلي المعاصر فمنذ سنة (1993) وهي سنة أول استوديو لبث تجريبي في اليابان والى يومنا هذا كانت ومازالت الاستوديوهات توثق الفكر والتوجه التصميمي المصاحب لكل فترة زمنية وعلى مر السنين.

في الفترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، شهدت مساحات الاستوديوهات تحولاً جذرياً حيث تم دمج التكنولوجيا المعاصرة وتم دمج الأفكار الإبداعية في تخطيط المناطق، إذ أبرزت حركة الحداثة فكرة البساطة الوظيفية في التصميم، و تم التخلص من التفاصيل المزخرفة بشكل مفرط لصالح استخدام مساحات الاستوديو بشكل أكثر فعالية ودمج التكنولوجيا المتطورة، وأصبح تصميم الاستوديو أكثر أهمية مع تقدم الحياة الحضرية وارتفاع الطلب على المحتوى التلفزيوني، ويهتم التصميم المعاصر بتحقيق التوازن بين الوظيفة والجماليات، وقد ساهم التطور التكنولوجي الحديث بتغيير السمات الشكلية للتصميم المعاصر إذ يشار لبعض التصميمات المعاصرة أنها نتاج الذكاء الاصطناعي (Ai) الذي يساهم في انتاج هياكل شكلية جديدة تعاصر الفكر وتسعى لملى توجهات المشاهد الساعية للمستقبل. (زكريا، 2021، ص 50-52)

- المتطلبات التصميمية المعاصرة للاستوديوهات البرامج التلفزيونية:

تتمثل المتطلبات التصميمية بجملة من العناصر والمؤثرات وتشمل مايلي:

1- الفكر الإبداعي: يجمع التصميم الداخلي لاستوديوهات التلفزيون الحديثة بين الأفكار الإبداعية والتكنولوجية المتطورة، ويسعى إلى تقديم أفضل بيئة ممكنة لإنشاء محتوى تلفزيوني مخصص لتلبية احتياجات العالم الحديث بحلول مبتكرة، وهذه إحدى غايات التصميم كما أوضحه "جان دويلن" ان التصميم يتم في ثلاث صور تتميز بالتداخل المستند إلى تتبع الفكر العلمي للحلول المختلفة للمشاكل التي يتعرض لها التصميم منها "التحليل، التكوين، توليد الحلول". (خفيفان، 2015، ص21) ومن الأمثلة العملية المبهرة تصميم استوديو متعدد المستويات وتماشياً مع محتوى الشبكة، يسلط التصميم الضوء على الظروف الموسمية للرياح والمياه ودرجة الحرارة، والتي تشترك جميعها في سيولة شكلية كما يتضح من أنماطها المتداولة والموجة والموجة. لاحظ الشكل (1) إذ يتم توضيح هذه الأنماط من خلال مجسمات بيضاء دائرية

كبيرة تجلب الحركة الرأسية إلى الاستوديو بينما تعمل أيضاً على تأطير المساحات المركزية للبث التلفزيوني وتدفق التطبيقات.



الشكل (1)

توظيف المعطيات الفكرية في تصميم أستوديو الأرصاد الجوية في بكين

2- الخامات: لكل فضاء داخلي مجموعة من الخامات التي تثير حواس شاغليه إذ أنها تعمل كوسيط فكري يخلق شعوراً خاصاً يسخره المصمم لإيصال الإيحاء المطلوب الذي يخدم الفكرة من البرنامج التلفزيوني، ويمكننا التعرف على المرحلة الزمنية التي صممت بها الفضاءات الداخلية للبرامج التلفزيونية بمجرد تحليل الخامات المستخدمة، وهذا ما تجسد في اغلب التصاميم الداخلية المعاصرة التي تحاول بشكل كبير إلى إظهار الخامات وإبرازها. (رشوان والبدوي وعبد الباري، 2021، ص 61-63). لاحظ الشكل (2)



الشكل (2)

، منهاتن ESPN، قناة First Take توظيف الخامات المعاصرة في تصميم أستوديو

3- تصميم الإضاءة : تمثل الإضاءة العنصر البصري الأول الذي يتحكم بمدى الرؤية ويبرز الفكرة و الطرح التصميمي، توظيف العلاقات اللونية كما ان لها دور كبير في إبراز التطور التكنولوجي الكبير الذي منحها إشكالا وهيئات وأساليب توظيف مختلفة تثري التصميم جمالياً وتخدمه وظيفياً.ربما يكون استوديو الدوحة هو المثال الأكثر دراماتيكية لتصميم الإضاءة، حيث يحتوي على عناصر وأشكال مثلثة كبيرة الحجم مع إضاءة متكاملة، وملبنة بمجموعة النقوش المضيئة المستوحاة من الثقافة والتاريخ الروسي. لاحظ الشكل (3)

تتمثل الإضاءة حسب موقعها ووظيفتها وتنقسم إلى:

- الإضاءة السطحية (Hard Light): تعطي الأجسام ضلاً حاداً.
- الإضاءة الناعمة (Soft Light): إضاءتها ناعمة و هادئة لا تترك ضلاً.
- إضاءة الخلفية (Rim Light): تحدد الشكل الخارجي للأجسام.

- إضاءة العرض (Virtual Light) تستخدم في الاستوديوهات الافتراضية ومع تقنيات الهولوجرام. (عبيدات، 2022، ص 75-77).



الشكل (3)

إضاءة دراماتيكية لاستوديوهات beIN الخاصة بكأس العالم، ستوديوهات الجزيرة، الدوحة، قطر

4- عناصر الديكور: تتمثل العناصر الرئيسية للفضاءات الداخلية للاستوديوهات بالهياكل المتمثلة بالجدران أو القواطع الداخلية والسقوف والجميع الأجسام الفيزيائية مثل الأثاث والستائر والنباتات والطاولات والشاشات وغيرها وغالباً ما يتم اختيار هذه العناصر بحذر شديد وذلك كونها تتعلق بشكل مباشر بالفكرة التصميمية ومدلولاتها وسميائية المشهد البصري ككل، وأحياناً يحمل تموضع هذه العناصر في طياته رسائل غير مباشرة تخدم غاية البرنامج. (عيسى، 2024، ص 1044-1048).

المبحث الثاني: التوجهات التصميمية المعاصرة للاستوديوهات البرامج التلفزيونية

رغم التنوع الحاصل في تصاميم الاستوديوهات إلا أنها تتشابه بخواصها الوظيفية وتوجهاتها الفكرية ضمن الموارد والمحددات العملية ويمكن حصر ابرز التوجهات التصميمية المعاصرة ضمن توجهين أساسيين وهما:

1- التوجه التكنولوجي: شهد العالم في العقدین الأخيرین تطور غير مسبوق في مجال التكنولوجيا الرقمية والتي ساهمت في توليد لغات تكوين معماريه جديدة وطرق محاكاة الواقع بشكل ثلاثي الأبعاد. (هيبه، 2024، ص 54-55). وكان هذا دافعاً قوياً لظهور هذا التوجه التكنولوجي الذي يتضمن في طياته الواقع المعزز والاستوديوهات الافتراضية ويشمل جملة من تكامل التقنيات الحديثة مثل الإضاءة الذكية، و الشاشات، وتقنيات العرض المتقدمة، (Sebestyen، 2003، ص 118-119). ومن أهم ميزات توظيف الجانب التكنولوجي هو تقليل كلفة الانتاج إذ انه يعتمد على العناصر البصرية ثلاثية الأبعاد وكذلك انه هذا التوجه يعد صديق للبيئة بتقليصه استخدام الموارد والمواد الحقيقية وتعويضها بالافتراضية الرقمية لاحظ الشكل (4)



الشكل (4)

استوديو افتراضي، قناة سكاى سبورتس الرياضية

2- التوجه التفاعلي: إدماج عناصر تفاعلية تشجع على مشاركة المشاهدين وتعزز تفاعلهم مع البرنامج التلفزيوني بالتصميم الفني والإبداعي والتركيز على تكامل العناصر الفنية والتصميم الإبداعي لخلق بيئة جذابة ومميزة تعبر عن هوية البرنامج، ان ازدياد اهتمام المشاهدين بوسائل التواصل الاجتماعي أدى إلى ظهور توجه تصميم استوديوهات يمكن أن يعكس تفاعل المشاهدين عبر وسائل التواصل الاجتماعي، مما يتيح للجمهور المشاركة بشكل أكبر في البرامج، لقد أصبح الواقع الافتراضي في عالم الإنترنت عاملاً مهماً في تشكيل إدراك المستخدم ووعيه لدرجة، يُزعم أن الناس يبنون ذكريات شخصية من خلال المحتوى الذي يرونه ويقرأونه على وسائل التواصل الاجتماعي لذا نرى في هذا التوجه ظهور مفردات تصميمية بأشكال تخدم هذا التوجه، 2021، -p549 (Shirin) (550 لاحظ الشكل (5)).



الشكل (5)

مشاركة المواهب عن طريق استوديو برنامج المواهب التيك توك

3- توجه التصميم المتعدد الاستخدامات: ظهور هذا التوجه يتمشى مع التوجه التجاري وفكرة البرامج المربحة والاستغلال الأمثل للمساحات وتهيئة

استوديوهات قابلة للتكيف والتي يمكن استخدامها لانتاج مجموعة متنوعة من البرامج، بدلاً من تخصيص الاستوديو لبرنامج واحد فقط إذ أنها استوديوهات قادرة على التكيف مع متطلبات متنوعة للبرامج تضمن تكامل فعال بين مختلف العناصر والتجهيزات، مما يعطي التصميم مرونة اي القدرة على الاستجابة للتغيير وتنطبق على كل المتغيرات الداخلية هذه التوجهات تعكس اهتمام المصممين بدمج الإبداع والتكنولوجيا الحديثة لخلق تجارب تلفزيونية مبتكرة ومستجيبة لثورة التصميم في مجال الاستوديوهات التلفزيونية.

(Wael Mahmoud and others، 2023، p94)

الدراسات السابقة:

قمنا بالاطلاع على البحوث والدراسات في كلية الفنون الجميلة وكليات الهندسة ولم نجد أي دراسة سابقة مشابهة لهذا البحث، ويجاور بحثنا الحالي دراسة وسام صالح حمد (بحث منشور-الأرضيات الشفافة ودورها في تصاميم استوديوهات القنوات الفضائية-كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد / مجلة الأكاديمي) تناول البحث موضوع الشفافية في الأرضيات، تحديداً لأهمية الخامة التي تساهم في تفعيل الشعور بنفاذ الرؤية، ولم تتمثل مشكلة البحث بتساؤل بل باستعراض لأهمية توضيح غموض لماهية الشفافية في أرضيات استوديوهات القنوات الفضائية، وهذا لا يبدي بأي صلة ببحثنا الحالي وطبقاً لاختلافات المذكورة، فقد اختلفت نتائج و استنتاجات البحث السابق عن البحث الحالي، وبذلك نجد أن الدراسة السابقة لم تتصل بشكل مباشر بالدراسة الحالية في الأوجه التي تمت الإشارة إليها.

مؤشرات الإطار النظري:

1. يجمع التصميم الداخلي لاستوديوهات التلفزيون المعاصرة بين الأفكار المستجدة والتكنولوجيا، لتلبية احتياجات العالم الحديث بحلول مبتكرة تركز على بنية التفكير الإبداعي.
2. تميزت التصاميم المعاصرة بإعطاء الإضاءة قوة قادرة على التحكم بالتصميم والفكرة والطرح التصميمي كما ان لها دور كبير في إبراز التطور التكنولوجي وإنها تثري التصميم جمالياً وتخدمه وظيفياً.
3. تعد الخامة والعناصر التصميمية في تصميم الاستوديوهات المعاصرة من العوامل الأساس المهمة لإثبات مرجعية التصميم والمعاني التي يبيثها، وتمتد في أوساط مختلفة وبأشكال متجددة.
4. للتوجه التكنولوجي نواتج ابتكارية داخل الفضاء التصميمي ولاسيما في الأشكال أو صفاتها المظهرية التي أبرزت ملامح المرحلة المعاصرة.
5. يعزز التوجه التفاعلي عامل التواصل والذي هو من أهم متطلبات التصميم المعاصر.

الفصل الثالث / منهجية البحث

أولاً: منهجية البحث: تم اعتماد المنهج الوصفي التحليلي في دراسة عينات البحث، وذلك لملائمته لموضوع البحث الحالي.

ثانياً: مجتمع البحث: يتكون مجتمع البحث الحالي من الفضاءات الداخلية لأستوديوهات البرامج التلفزيونية الترفيهية لقناة Kurd MAX في مدينة أربيل، والتي عددها (9) أستوديوهات ونظراً لاتساع المجتمع، فقد وجدنا من المناسب دراسة جزء معين من المجتمع وبعده (3) عينات.

ثالثاً: عينات البحث: تم اختيار عينات مجتمع البحث بطريقة قصدية وبشكل يتلائم مع المؤشرات التي أشرنا إليها في الإطار النظري، وتم اختيار العينات للمبرر التالي:

- تلبي العينات متطلبات البحث فيما يتعلق بتسخير الاتجاهات التصميمية المعاصرة في بنية الفضاء الداخلي.
- تواجد 3 برامج تلفزيونية ذات توجه ترفيهي في نفس القناة، مما يمهّد اختيار عينات ذات مبادئ فكرية وتوجهات متقاربة.
- رابعاً: أداة البحث: للوصول الى تحقيق أهداف البحث تم اعتماد مؤشرات الإطار النظري في تحليل العينات، والتي ضمت أهم المحاور التي وجدناها ضرورية في التحليل، وتم اعتماد ما يأتي كأدوات للبحث :
- الاعتماد على الملاحظات الشخصية من خلال الكشف الموقعي للاستوديوهات.
- التوثيق الصوري للاستوديوهات.
- خامساً: التحليل: أداة التحليل التي سنقوم من خلالها ببناء محاور التحليل معدة في استمارة خاصة مستندة على مؤشرات الإطار النظري والدراسة الوصفية لعينات البحث. كما في الاستمارة (13و14و15) والتي تمت المصادقة على الأداة بعد عرضها على الأساتذة المختصين والمدرجة أسماؤهم أدناه:
- 1- أ.د. علاء الدين كاظم منصور الأمام
أستاذ في جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة - فرع التصميم الداخلي.
- 2- د. سركتوت نور الدين
أستاذ في جامعة جيهان – فرع التصميم الداخلي.
- 3- د. جواد كاظمحنوش
أستاذ في جامعة صلاح الدين – كلية الفنون الجميلة – قسم الفنون التشكيلية.

ثبات الأداة: للتأكد من ثبات الأداة واكتساب استمارة التحليل صفة الثبات تحقق الباحث من هذا الإجراء باعتماد تطبيقها على إحدى عينات البحث وإعادة تطبيقها على ذات العينة بفارق مدة زمنية معينة وبلغ عامل الثبات نسبة 90%.

تحليل العينة 1 : الفضاء الداخلي لستوديو برنامج (EVIN JÎN Û JYAN).



الشكل (2)



الشكل (1)



الشكل (4)



الشكل (3)

ت	نوع الفضاء الداخلي	المصمم	المساحة	سنة التنفيذ	موقع الفضاء الداخلي
1	ستوديو برنامج ترفيهي	أرام ناصر عبد الله	225م ²	2023	أستوديوهات قناة Kurd MAX

الوصف العام: يتميز فضاء القاعة الداخلي بالأتساع وأرتفاع في مستوى الهياكل السقفية الحاملة للمعدات ووحدات الإنارة و يصل هذا الارتفاع إلى (6) أمتار، ويتكون التصميم وحدات تصميمية هندسية شبه متناظرة شعاعية التوزيع بأشكال تميل للاستطالة، وتمتد هذه الأشكال عمودياً لتصل إلى الهياكل السقفية. نظام توزيع عناصر الفضاء الداخلي: شعاعي.

الجدران والمحددات المعمارية: الجدار الخلفي مكسى بالطابوق الأحمر يليه جدار حامل للشاشة من الجبس بورد وبقية الجدران مكونة من هياكل حديدية حاملة للأوزان، ووجود 4 أعمدة حديدية مائلة متناظرة تمتد من الأرض لتخترق الهيكل السقفي وتحمل في مقدمتها وحدة إضاءة، وفي خلفها هيكل حديدي يربط بين الطابق الأول والهيكل الأرضي.

العناصر الانتقالية: وجود سلم في الجانب الأيمن من الفضاء الداخلي لاحظ الشكل (1).

السقف: يتكون السقف من الكونكريت ولم يتم أكسائه بأي مواد تشطيبية سوى طلائه بالأسود، ويحتوي على هياكل حاملة للإنارة ولمستقبلات الصوت والمسالك الكهربائية وأنابيب التهوية.

الأرضية: عنصر البناء: تشكل الأرضية الخشبية المساحة العامة للأرضية وتتخللها مساحات تصميمية تبرز بارتفاع (12سم) ذات أشكال هندسية مؤطرة بأحواض زجاجية شفافة تحتوي على أحجار بأحجام مختلفة مضاءة بإنارة مخفية ويتوسط هذه المساحات أرضية خشبية بلون مختلف وكما في الشكل (1) و (4).

المكملات التأثيثية والتزيينية: تمركز طاولتان متقابلتان بتصميم ذو طابع حاد وشكل هندسي في وسط الاستوديو، ووجود طاولات أرضية دائرية الشكل وأرائك في الجانب الأيسر وكما في الشكل (4)، وكذلك لوحة تمثل مقدمة البرنامج ولوحة كتابية تمثل اسم البرنامج وبعض النباتات والأكسسوارات، وكما في الشكل (1) و (3). الإنارة: وتتكون من ما يلي:

- مصابيح الكوارتز (Quartz lamps)
- أضواء رئيسية: نوع الضوء (Fresnel Spotlight)
- المصابيح الخلفية (Backlights)
- أضواء قاعدة (Base lights)
- مجموعة أضواء سيكلوراما (Cyclorama)

تحليل البنية والتوجه التصميمي المتبع في الفضاء الداخلي:

تتسم هيئة الفضاء الداخلي بتكوين شعاعي يمتد من الخلف ويتجه نحو الجمهور مكوناً نقطة جذب عالية تتوزع في المنتصف بين الجدار الحامل لشاشة التلفاز والأرضية ذات الإيقاع الضوئي، وتشكل الهياكل الهندسية المكونة للجدار الخلفي طابع ذو إحياء شرقي إسلامي ممزوج بتقنيات تصميمية ذات أصول وتوجه صناعي تبرز الهياكل كجزء جمالي مكمل للفضاء الداخلي، أكد المصمم في استخدامه للأبواب والشبابيك وكذلك الشرفة والسلم على فكرة الضيافة والترحيب إذ إن الفضاء الداخلي بتكوينه موجه بجميع مكوناته للاستقبال البصري الأمامي الذي يتمثل بمقاعد الجمهور وتم غلق جميع الستائر والأبواب وإضاءة الستائر من الخلف لتوحي بالعمق، أما بالنسبة للعنصر الانتقالي فكان له دور كبير في تعزيز واقعية الاستوديو وإعطاء بعد عامودي يساهم في إثراء الفضاء الداخلي جمالياً ونلاحظ تأكيد لوني يميل للألوان الدافئة بين البرتقالي والأصفر والأحمر والتي توحي بدفئ الحوار، إن توزيع وحدات الجلوس بمنطقتين مختلفتين يعود إلى احتياج المخرج أن يحصل على خلفيات مختلفة أثناء التصوير لكي يبتعد عن الرتابة، إذ إن التصميم قادر على التكيف مع متطلبات متنوعة للبرامج، ويضمن تكامل فعال بين مختلف العناصر والتجهيزات ويؤكد على تجربة المشاهدين التفاعلية، تم تمكين توجيه الأسلوب الهجين المعاصر في هذا الاستوديو لتعزيز الجانب الوظيفي، مما يسمح بالاستفادة من التصميم في سياق عدة برامج في وقت واحد، إذ يتيح توجيه الكاميرا بزوايا محددة إمكانية الحصول على

مجموعة متنوعة من المشاهد وزوايا الرؤية، مما يضيف للمتلقي تجربة متنوعة وغير تقليدية. ان وجود طاولة مقدم البرنامج ووضعها بشكل متقابل له دلالات تعبيرية إذ إنها تتيح للضيف ان يكون طرف موازي ومتساو في الحوار وكذلك تتيح للجمهور ان يتنصف هذا الحوار، نلاحظ استخدام الألوان الحيادية الرمادية بشكل عام وذلك لغاية إبراز وحدات الإضاءة التي تشكل وتكون الجو العام وتشكل الحدود الفيزيائية لأغلب الأعمدة داخل الاستوديو، ان التوجه العام يعاصر فكرة توظيف التقنيات البصرية من إضاءة وشاشات عرض وأسلوب تجميع العناصر ضمن الفضاء الداخلي الذي يمزج في بنيته الروح الشرقية والتقنية الحديثة المعاصرة.

تحليل العينة 2 : الفضاء الداخلي لستوديو برنامج (شاناز).



الشكل (6)



الشكل (5)



الشكل (8)



الشكل (7)

ت	نوع الفضاء الداخلي	المصمم	المساحة	سنة التنفيذ	موقع الفضاء الداخلي
1	ستوديو برنامج ترفيهي	فريق عمل Kurd MAX	250م ²	2023	أستوديوهات قناة Kurd MAX

الوصف العام: يتميز فضاء القاعة الداخلي بالأتساع وارتفاع في مستوى الهياكل السقفية الحاملة للمعدات ووحدات الإنارة و يصل هذا الارتفاع الى 6 أمتار، ويتكون التصميم وحدات تصميمية متمثلة بأشكال مختلفة الارتفاعات وبمستوى أقصاه 470 سم.

نظام توزيع عناصر الفضاء الداخلي: تجميعي.

الجدران والمحددات المعمارية: الجدران مكونة من هياكل حديدية حاملة مغطاة بستانر، ووجود (8) أعمدة حامل لحزام الإنارة الأفقي ووحدات ال (RGB Box) بقياسات تتراوح بين (60*60 سم).

السقف: يتكون السقف من الكونكريت ولم يتم أكسائه بأي مواد تشطيبية سوى طلائه بالأسود، ويحتوي على هياكل متدلية لحمل الإنارة ومعدات التصوير ومستقبلات الصوت والمسالك الكهربائية وأنابيب التهوية.

الأرضية: عنصر البناء: الأسمنت المغطى بطبقة من ال (Epoxy) وبعض الأماكن مغطاة بـ (SBR Rubber) الذي يستخدم لامتصاص الصوت (الشكل 8) والصوت، وتغطي المساحات التصميمية لأرضية الحديدية المغطاة بألواح البلاستيك.

المكملات التأثيثية والتزينية: تم تغليف الأعمدة الإنشائية الحاملة للسقف في وسط القاعة بتكوينات هندسية بعضها بأشكال خماسية الأضلاع والآخر بأقواس متجاورة مفرغة، ووجود طاولات أرضية دائرية الشكل، وبعض النباتات، كما في الشكل (5) و (7).

الإنارة: وتتكون من ما يلي:

- مصابيح الكوارتز (Quartz lamps)
- عدسات فريسnel (Fresnel lenses)
- أضواء رئيسية: نوع الضوء (Fresnel Spotlight)
- المصابيح الخلفية (Backlights)

- أضواء قاعدة (Base lights)
- مجموعة أضواء سيكلوراما (Cyclorama)

تحليل البنية والتوجه التصميمي المتبع في الفضاء الداخلي:

تتسم هيئة الفضاء الداخلي بتكوين إيقاعي تجاوري لأشكال هندسية متكونة من دوائر متناثرة متداخلة مؤكدة على مركزية بعض الأماكن من الاستوديو وذلك بأعطائها خصوصية تصميمية، حيث إن لهذه الأشكال ارتفاعات متفاوتة وإنارة تميزت بقوة حضورها في البنية التصميمية والتي تؤكد على التوجه الجمالي، إذ تضيف الأضواء المؤثرة اهتماماً بصرياً بشكل متكرر كضوء مؤثر وموجه، مما يوفر العديد من الآليات المختلفة التي يمكن من خلالها تعديل العرض وتنظيم الهرم والتسلسل في المشهد البصري ضمن الفضاء الداخلي، وقد حاول المصمم أن يؤكد على ثلاثة ألوان رئيسية المتمثلة بالألوان الأسود والرمادي والذهبي، أما لكسر الرتابة اللونية نلاحظ دخول الإضاءة المسطرة ذات التأثير الأحمر والأزرق وبدرجات متفاوتة على الأعمدة والستائر والأرضيات لتساهم في الإثراء اللوني للفضاء الداخلي، وتم توظيف الممرات بطريقة حققت مرونة حركية. وقد عززت وحدات الإنارة الجانب الجمالي بتكويناتها تارة وفي توزيعها ومواقعها وألوانها تارة أخرى، مما أضاف قيمة جمالية غنية بلمسات ضوئية حققت وحدة الفضاء الداخلي ذو الانتماء المعاصر. كما في الشكل

(5) و(6)

حقق التمييز اللوني للأرضيات تحديداً لأقسام وأجزاء الفضاءات الداخلي، إذ أسهم في تحقيق الخصوصية من خلال التباين اللوني، إذ نلاحظ وجود خطوط بألوان مغايرة للون الأرضية في أجزاء من الأرضية وذلك لإعطاء الإحساس بالخصوصية ، ونلاحظ أيضاً أنه تم فصل الدوائر في أرضية الاستوديو من خلال الخط الأبيض والذهبي الفاصل بين حلقة وأخرى ، و لم يحقق الملمس التباين البصري في أرضيات

الاستوديو، اذ نلاحظ حضور الملمس الناعم الصقيل في جميع أجزاء أرضية الاستوديو، كما ان الإكساءات الموظفة حققت حالة الإيهام والإيحاء بشفافية أجزاء من الأرضيات وهذه سمة من سمات التصميم المعاصر. و كما في الشكل (8) قد تبدو بعض الأشكال التصميمية غير منسجمة مع بعضها كوجود الشكل الخماسي الذي لا يمد بصلة بالأقواس ذات الطابع الإسلامي والتوجه الكلاسيكي ودخول عناصر إنارة غريبة مثل الثريات الكلاسيكية المتدلّية من السقف، ويعود هذا التوجه إلى الفكر التجميعي لنمط التصميم الانتقائي الذي يعتمد على فكرة انتقاء عناصر من مجموعة متنوعة من التوجهات، بدلاً من التمسك بحركة معمارية واحدة مثل الكلاسيكية أو البارامترية لإنشاء مفهوم معاصر جديد كلياً.

لقد أتاح توجيه الأسلوب الانتقائي في هذا الاستوديو تعزيز الجانب الوظيفي الذي يسمح باستخدام التصميم لعدة برامج في آن واحد وذلك بتوجيه الكامرة بزوايا معينة ليحصل المتلقي على عدة مشاهد وزوايا رؤية غير رتيبة.

تحليل العينة 3 : الفضاء الداخلي لستوديو برنامج (FIB TIME).



الشكل (10)



الشكل (9)



الشكل (12)



الشكل (11)

ت	نوع الفضاء الداخلي	المصمم	المساحة	سنة التنفيذ	موقع الفضاء الداخلي
1	ستوديو برنامج تفاعلي	فريق عمل Kurd MAX	250م ²	2024	أستوديوهات قناة Kurd MAX

الوصف العام: يتميز فضاء القاعة الداخلي بالأنفتاح الشكل المنفرج نسبياً وانقسام متناظر بنسبة 75%، يمتد السقف على الجانبين الأيسر واليمين ويتوسطهما فراغ و للهياكل السقفية الحاملة للمعدات ووحدات الانارة و يصل ارتفاع الجوانب الى 4

أمتار، ويتكون التصميم وحدات تصميمية متناظرة يسيطر على الجو العام الطابع التقني بتواجد الشاشات ووحدات الأضاءة الخطية التي نلاحظها بنسبة كبيرة والتي تشكل التمرکز البصري الأكبر.

نظام توزيع عناصر الفضاء الداخلي: تجميعي.

الجدران والمحددات المعمارية: الجدران مكونة من هياكل حاملة مغطاة بالخشب، ووجود (2) أعمدة حامل لحزام الانارة ووحدات ال (LED Liner) بسمكة 3 سم. السقف: يتكون السقف من الخشب ولم يتم أكساءة بأي مواد تشطيبية سوى طلائه باللون الرمادي، و في اعلاه هياكل لحمل الانارة الوسطية ومستقبلات الصوت والمسالك الكهربائية وأنابيب التهوية.

الأرضية: عنصر البناء: الأسمنت المغطى بطبقة من ال (Epoxy) وبعض الأماكن مغطاة بالخشب بارتفاع 30سم مقسم على درجتين 15سم.

المكملات التأثيثية والتزينية: وجود طاولة رئيسية بشكل شعار البرنامج ومقاعد لمقدم البرنامج ومقعدين للضيوف ووجود شاشات عرض عمودية بشكل هاتف نقال، ووجود شاشات ضوئية في اقصى الخلف من الجانب الايسر كما في الشكل (11) ووجود مكعبات بيضاء مضيئة متوزعة بشكل عشوائي في مقدمة الأستوديو كما في الشكل (9).

الأنارة: وتتكون من مايلي:

- مصابيح الكوارتز (Quartz lamps)
- عدسات فريسنل (Fresnel lenses)
- أضواء رئيسية: نوع الضوء (Fresnel Spotlight)
- أضواء قاعدة (Base lights)
- مجموعة أضواء سيكلوراما (Cyclorama)
- أضواء تجميلية (Led Liner)

تحليل البنية والتوجه التصميمي المتبع في الفضاء الداخلي:

تتسم هيئة الفضاء الداخلي بتكوين ذو توجه مركزي وخطوط جانبية متناظرة لأشكال هندسية مكونة من وحدات انارة خطة وجدران تتباعد عند مستوى المشاهد وتتقلص في الخلف لتعطي احياءاً منظورياً مؤكدة على مركزية وسط الاستوديو، وكان للأضواء الخطية قوة جذب بصرية عالية اذا حددت الجدران والارضيات والسقوف وقامت بالإحياء بتواصلها واستمراريتها، كما كان لهذه الانارة دور تفاعلي بتغير لونها طبقاً لاجابات المشتركين، وكان للشاشات دوراً مهماً في تعزيز طرق العرض والتواصل مما يعطي طابعاً تصميمياً معاصراً بتدخل التكنولوجيا بشكل كبير في تكوين المفهوم التصميمي، تم توظيف الوان حيادية مائلة للون الرمادي وذلك لأبراز الألوان الضاهرة في الشاشات والتي هي مستوحاة من شعار البرنامج، نلاحظ من الطابع الهندسي لهذا الاستوديو تكامل في الوحدات الشكلية واللونية التي تنسجم مع طبيعة البرنامج و تكمل بعضها البعض، نرى في تصميم الطاولة شكل هندسي مأخوذ من حرف ال (B) المقطوع الذي هو جزء من شعار البرنامج بتصميم يحمل نفس العناصر والخصائص الشكلية ذات الطابع المعاصر الذي ينتمي للحركة التقنية التي تحمل في مكوناتها الشكلية اساليب اضاءة متطورة وشاشات عرض احياناً، أن اختيار المصمم لالوان ارضية تميل للخشب الرملي الفاتح هو للتأكيد ولأبراز العناصر المستندة فوقه من جدران واسقف، وتمتاز هذه الأرضية بنسبة لمعان بسيطة تثري التصميم جمالياً بعكسها جزء من الأضاءة الصادرة من خطوط الأضاءة وانارة التلفاز. لقد أتاح تصميم الاستوديو ذو الزاوية الواسعة نسبياً قابلية توظيف متنوعة بتحويل الكامرة لمجموعة من الزوايا المختلفة التي تساهم في تعزيز التجربة للمشاهدين.

الفصل الرابع / نتائج البحث

أسفر التحليل في إجراءات البحث عن النتائج التالية:

1. البساطة والخطوط الواضحة والتركيز على الملمس وتوضيف التكنولوجيا واستخدامها كجزء من التصميم من أهم خصائص التصميم المعاصر، ولاسيما في العينة (3) حيث التوظيف الأمثل للتوجه التكنولوجي التفاعلي.
2. نظراً للتصميم الإنشائي للفضاء الداخلي المختلف للعينات تمخض التحليل عن قيم متفاوتة في التكوين الشكلي في كل من العينات (1،2،3) إذ كانت هذه الأليات في العينة (3) بمستوى أعلى من العينات (1،2) وذلك لطبيعة تصميم منظومة الفضاء الداخلي الإنشائية والمساحة وتقنية التصميم.
3. مستوى التصميم ارتقي في تصميمه المعاصر، فضلاً عن المحاولة التبسيطية لأضفاء جانب جمالي في العينات (1،3).
4. منظومة الألوان والإضاءة الموضفة في الاستوديوهات من العناصر المؤثرة، التي يركز عليها التصميم المعاصر، ولاسيما في العينات (1،3) حيث التوظيف الأمثل لوحداث الانارة.
5. يدمج التصميم المعاصر بين الوظيفة والشكل ليزيد من فاعلية الفضاء الداخلي، وهذا ما لوحظ في كل العينات.

الاستنتاجات:

4. يتجة مصممي الاستوديوهات ذوي التوجه المعاصر الى تسخير الفضاء الداخلي لكي يخدم التوجه متعدد الاستخدامات، دلالة على تأثرهم بالتوجه الأقتصادي.

5. استخدام التكنولوجيا والأضاءة بشكل مبالغ سمة من سمة التصميم المعاصر، ويتم توظيفها وتشكيلها لتنسجم مع توجه البرنامج بحلول مبتكرة تركز على بنية التفكير الابداعي.
6. للتوجه التكنولوجي نواتج ابتكارية داخل الفضاء الداخلي لاسيما في الأشكال أو صفاتها المظهرية التي ابرزت ملامح المرحلة المعاصرة.
7. يعزز كل من التوجه التفاعلي و التوجه التكنولوجي عامل التواصل والذي هو من أهم متطلبات التصميم المعاصر.

التوصيات:

- 1- أستحداث مفردات ومناهج دراسية لطلبة التصميم الداخلي في كلية الفنون الجميلة تتضمن تصميم الفضاءات ذات الهيكل الإنشائي الخاص مثل فضاءات أستوديوهات البرامج التلفزيونية.
- 2- توفير الكتب والمصادر المتعلقة بتصميم الفضاءات الداخلية لأستوديوهات البرامج التلفزيونية لتساعد المهتمين بهذا المجال من باحثين و مصممين للأطلاع على احدث المعلومات و التقنيات في هذا المجال.

المقترحات:

- يقترح الباحثون اجراء البحوث المجاورة او المكملة للبحث الحالي:
- 1- دور الإضاءة الديناميكية في تحسين الأداء الوظيفي والجمالي للفضاء الداخلي لاستوديوهات البرامج التلفزيونية.
- 2- تحليل تصاميم فضاءات استوديوهات البث التلفزيوني الافتراضية في ظل التطورات الرقمية المتسارعة.

الشكل (13) توضح أستمارة محاور تحليل العينة 1

ت	المحاور	الفقرات المتضمنة	متحقق بنسبة عالية	متحقق بنسبة قليلة	غير محقق
1	المحور الأول / وصف خصائص فضاء الاستوديو العامة و التظاهرات الشكلية	تحقق الأداء الجمالي والوظيفي للفضاء الداخلي للاستوديو	✓		
		توزيع عناصر الفضاء الداخلي للاستوديو	✓		
		خصائص فضاء الاستوديو العامة و التظاهرات الشكلية		✓	
2	المحور الثاني / تحليل البنية والتوجه التصميمي المتبع في الفضاء الداخلي للاستوديو	تكامل توظيف المؤثرات البصرية والأضاءة في الفضاء الداخلي	✓		
		توظيف المكملات التصميمية وعناصر التأثير		✓	
		توظيف التوجه التفاعلي			✓
		توافر التقنية المتقدمة في بنية الفضاء		✓	

			الداخلي للأستوديو		
		✓	توضيف التصميم المتعدد الاستخدامات		

الشكل (14) يوضح أستمارة محاور تحليل العينة 2

ت	المحاور	الفقرات المتضمنة	متحقق بنسبة عالية	متحقق بنسبة قليلة	غير محقق
1	المحور الأول / وصف خصائص فضاء الاستوديو العامة و التظاهرات الشكلية	تحقق الأداء الجمالي والوظيفي للفضاء الداخلي للاستوديو			✓
		توزيع عناصر الفضاء الداخلي للاستوديو			✓
		خصائص فضاء الاستوديو العامة و التظاهرات الشكلية	✓		
2	المحور الثاني / تحليل البنية والتوجه التصميمي المتبع في الفضاء الداخلي للاستوديو	تكامل توظيف المؤثرات البصرية والأضاءة في الفضاء الداخلي	✓		
		توضيف المكملات التصميمية وعناصر التأثير	✓		
		توضيف التوجه التفاعلي	✓		
		توافر التقنية المتقدمة في بنية الفضاء	✓		

			الداخلي للأستوديو		
		✓	توضيف التصميم المتعدد الاستخدامات		

الشكل (15) يوضح أستمارة محاور تحليل العينة 3

ت	المحاور	الفقرات المتضمنة	متحقق بنسبة عالية	متحقق بنسبة قليلة	غير محقق
1	المحور الأول / وصف خصائص فضاء الأستوديو العامة و التمظهرات الشكلية	تحقق الأداء الجمالي والوظيفي للفضاء الداخلي للأستوديو	✓		
		توزيع عناصر الفضاء الداخلي للأستوديو	✓		
		خصائص فضاء الأستوديو العامة و التمظهرات الشكلية		✓	
2	المحور الثاني / تحليل البنية والتوجه التصميمي المتبع في الفضاء الداخلي للأستوديو	تكامل توظيف المؤثرات البصرية والأضاءة في الفضاء الداخلي	✓		
		توظيف المكملات التصميمية وعناصر التأثير		✓	
		توظيف التوجه التفاعلي	✓		
		توافر التقنية المتقدمة في بنية الفضاء الداخلي للأستوديو	✓		
		توظيف التصميم المتعدد الاستخدامات		✓	

المصادر:

- المنجد في اللغة العربية المعاصرة. (1996). دار المشرق، بيروت.
- اللافي، رمضان عبد الله. (2022). "الاتجاهات المعاصرة في التربية الفنية"، مجلة كلية الآداب، جامعة الزاوية، العدد 38.
- جميل خصيفان، تبرة. (2015). "تأثير تصميم الإضاءة الصناعية على الوظيفة داخل المسكن فلسفة تصميم الأشغال الفنية" The effect of industrial lighting design on the job inside the house is the art design philosophy', المجلة العلمية لعلوم التربية النوعية، 1(1)، pp. 15-31. doi: 10.21608/sjsep.2015.151273.
- رشوان، محمد فايز محمد، و البدوي، ياسر سيد، و عبدالباري، سلوي يوسف. (2021). "قيم الطبيعة كمثير حسي ومادي في التشكيل بخامات التصميم الداخلي"، مجلة التراث والتصميم، 1(5)، pp. 53-72. doi: 2021.81742.1025.10.21608/jsos
- سعيد، زكريا. (2021). "تطور خامات التصميم الداخلي في ضوء التقدم الفكري والتكنولوجي للشكل المعماري المعاصر"، مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية، 6(28)، pp. 47-67. doi: 2020.38542.1803.10.21608/mjaf
- عبيدات، إسلام محمد. (2022). "محاكاة بين الإضاءة والفراغ في التصميم الداخلي السياحي المعاصر"، بحوث في العلوم و الفنون النوعية، 1(17)، pp. 65-11. doi: 10.21608/balexu.2022.251689
- عيسى، سميرة. (2024). "فاعلية توظيف القيم الملمسية كنقطة جذب محورية في عناصر ديكور التصميم الداخلي (دراسة تجريبية)"، المجلة المصرية للدراسات المتخصصة، 12(42.3)، pp. 1029-1074. doi: 10.21608/ejos.2024.350912

محمد، دلال يسر الله. 2019، التصميم الداخلي المعاصر بين تيارات التغيير وأصول الهوية المصرية، مجلة العمارة والفنون، العدد الخامس عشر.
 هيبية، خالد محمود. العمارة المعاصرة والتكنولوجيا: رؤية نقدية لتأثيرات التكنولوجيا الرقمية على التوجهات المعمارية السائدة مع مطلع القرن الحادي والعشرين، مجلة جامعة ام القرى للهندسة والعمارة، المجلد5، العدد 1، 2013.

Hamed، Hala Salah، (2019). **The impact of the philosophy and ideology of contemporary interior design flexibility.** Architecture and Arts Magazine، issue fifteen.10.21608/MJAF.2019.11807.1127

Sebestyen، G.،& Pollington، C. (2003). **New Architecture and Technology** (1st ed.). Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9780080512624>

Shirin Izadpanah & Kagan Gunce، (2021). **Social Media as a Means of Increasing Non-Designers' Insight into Interior Design.** The Design Journal، 24:4، 547-566، DOI: 10.1080/14606925.2021.1912904

Wael Mahmoud، Ebtisam Khames، Alaa Abdelfattah. (2023). **The complementary relationship between flexible interior space and multi-purpose furniture.** International Design Journal، Volume 13، Issue 3، 2023.

وظيفة السرد في عروض مسرح الطفل

(مهرجان شهاب أنموذجاً)

The function of narration in children's theatre performances

(Shahab Festival as a model)

اوس رشيد علي

Aws Rashed Ali

أ . م . د قحطان عدنان زغير

Assi. Prof. Dr. Qahtaan Adnan Zagher

aws.rashed@uowasit.edu.iq

07719656433

الكلمات المفتاحية (الوظيفة ، السرد ، مسرح الطفل)

ملخص البحث :

تطرق البحث الحالي إلى دراسة وظيفة السرد في عروض مسرح الطفل، احتوى البحث اربعة فصول تتناول الفصل الأول (الإطار المنهجي) على مشكلة البحث وأهميته والحاجة اليه وهدفه الذي تحدد به التعرف على وظيفة السرد في عروض مسرح الطفل)، بينما حدود البحث فقد كانت لسنة (2023) للعروض التي قدمت على مسرح الرشيد في محافظة بغداد، تضمن الفصل الثاني (الإطار النظري) على مبحثين

جاء المبحث الأول (مفهوم السرد ووظائفه) في حين جاء المبحث الثاني (نشأة مسرح الطفل ووظائفه) ثم ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات في نهاية الفصل.

أما الفصل الثالث (إجراءات البحث) شمل مجتمع البحث والذي عدده ثمانية عروض مع عينة البحث وهي (قطرة مطر)، وقد توصل الباحث إلى عدد من النتائج التي عرضت ونوقشت في الفصل الرابع، والتي جاء منها :

- 1- ان السرد أعطى دلالات وظيفية عبر الشخصيات المتمثلة بـ (الغيمة، قطرة المطر، الشجرة، الطفل، الهواء الحار، العصفور) إذ كونت فكرة عن التعاون الجماعي والتي تبث شفراتها إلى الأطفال لكي يستفيدوا منها.
- 2- أكد السرد عبر مضامينه الوظيفية (التربوية والتعليمية) والتي يستفيد منها الأطفال في مراحلهم الدراسية.
- 3- ساهمت الموسيقى والأغاني الساردة في الحفاظ على التواصلية بين الشخصيات والجمهور فضلاً عن مساهمة الأزياء والديكور والإضاءة في بيان مكان وزمان أحداث المسرحية.

يلخص البحث إلى جملة من الاستنتاجات منها :

- 1- للسرد دلالات وظيفية متعددة والتي تبث شفراتها عبر الشخصيات إلى الأطفال، فشخصيات المسرحية المؤسنة تطرح سرديات تربوية تعليمية متعددة منها كيفية نزول المطر من خلال شخصية الغيمة والنصيحة التي وجهت للطفل بالحفاظ على عيئه.
- 2- ان الموسيقى والأغاني الساردة تجلت بالحفاظ على التواصلية بين الشخصيات والجمهور فضلاً عن مساهمة الأزياء والديكور والإضاءة في بيان مكان وزمان أحداث المسرحية.

ثم التوصيات والمقترحات بعدها قائمة المصادر والمراجع والملاحق.

Keywords (function, narration, children's theatre)

The current research addressed the study of the function of narration in children's theater performances. The research contained four chapters. The first chapter (the methodological framework) dealt with the research problem, its importance, the need for it, and its goal, which was determined by (identifying the function of narration in children's theater performances), while the limits of the research were for the year 2023 for the performances presented at Al-Rasheed Theater in Baghdad Governorate. The second chapter (the theoretical framework) included two topics. The first topic came (the concept of narration and its functions), while the second topic came (the emergence of children's theater and its functions), then what the theoretical framework resulted in from indicators at the end of the chapter. The third chapter (research procedures) included the research community, which numbered eight shows, with the research sample, which is (Raindrop). The researcher reached a number of results that were presented and discussed in the fourth chapter, including:

* The narration gave functional connotations through the characters represented by (the cloud, the raindrop, the tree, the child, the hot air, the bird), as it formed an idea about

collective cooperation, which broadcasts its codes to children so that they can benefit from it.

* The narration confirmed through its functional contents (educational and educational) which children benefit from in their school stages.

* The music and songs of the narrator contributed to maintaining communication between the characters and the audience, in addition to the contribution of costumes, decor and lighting in indicating the place and time of the events of the play.

To summarize the research to a set of conclusions, including:

* The narration has multiple functional connotations, which broadcast their codes through the characters to children. The humanized characters of the play present multiple educational narratives, including how rain falls through the character of the cloud and the advice given to the child to protect his eye.

* The music and the narrative songs were manifested by maintaining the communication between the characters and the audience, in addition to the contribution of the costumes,

decor and lighting in indicating the place and time of the play's events.

Then the recommendations and suggestions, followed by a list of sources, references and appendices.

الفصل الاول : الاطار المنهجي

أولاً : مشكلة البحث :-

ان السرد على مر العصور أصبح له وظيفته في سرد ونقل الحقائق والأحداث للمجتمع وفق ما ينقله الممثل في عملية اتصالية بين الحقائق الواضحة والأوهام إذ يخضع هذا السرد إلى درجة عالية من التناسق والترتيب وكذلك التنظيم الجوهري للحقائق المنقولة، حيث يمكننا معرفة قيمة ووظيفة هذا السرد وما يوصله من قيم حسية وروحية وكلها تعتمد على الممثل في إشعال مشاعر نقية تجعل من المتلقي متشوقاً ومنتبهاً، إذ نلاحظ ان وظيفة السرد قد شملت تغير في نمط السرد وموقعه السردى بالنسبة إلى الأحداث وفيما يتعلق بطريقة انتظام البنية السردية في الخطاب المسرحي في اتجاه حديث نحو مسرودات تمتاز في طبيعة التصور والتجديد للزمان والمكان وطريقة التقديم التي يعرضها السارد بمزج الأحداث الزمانية والمكانية وإمكانية اجتماع أكثر من خط سردي في الوقت نفسه واجتماع الماضي والحاضر والمستقبل في نفس اللحظة يتضمن وظيفة سردية الغاية منها ان يعيها المتلقي وخاصة إذا كان المتلقي طفلاً ينتظر التشويق والإبهار، فأن علاقة السرد بمسرح الأطفال علاقة وثيقة مبنية على عملية تكاملية تواصلية، تبدأ بسرد القصص ذات القيم التربوية والتعليمية والتوجيهية فلا بد لها من ان لا تخلو من السحر والجمال والمتعة عبر الشخصيات المتنوعة والنص والأغاني والأزياء والديكور والإضاءة، حيث تؤدي كل منها وظيفتها كصنيع سردية مختلفة حديثة التعبير من حيث تناغمها في تنوع المفردات السردية التي

تعمل على استفزاز طاقته الإبداعية والتي تحتاج إلى ذهن حاضر دوماً، لذلك يعمل السرد عبر وظيفته لإثارة التشويق داخل العرض المسرحي ومن هنا تجسدت مشكلة البحث بالتساؤل الآتي :- ما وظيفة السرد في عروض مسرح الطفل ؟

أما الحاجة لهذا البحث سيقوم الباحث بتحديد الفائدة من وظيفة السرد في عروض مسرح الطفل من خلال الشكل السردى الموجود داخل العرض المسرحي والذي يؤدي إلى دراسة العروض بهدف تحليلها تحت مسمى وظيفة السرد المسرحي لهذا فقد برزت الحاجة لهذا البحث .

ثانياً : أهمية البحث:-

- 1- يفيد الممثلين والمخرجين والمهتمين بالمسرح ومسرح الأطفال على وجه الخصوص .
- 2- يفيد الباحثين وطلبة كليات الفنون و معاهد الفنون وكذلك المعلمين في المؤسسة التربوية .
- 3- إفادة المؤسسات الفنية والتربوية ذات العلاقة بهذا النوع من البحوث التخصصية.
- 4- تقديم تصور مقترح في توظيف السرد في عروض مسرح الطفل .

ثالثاً : هدف البحث :-

التعرف على وظيفة السرد في عروض مسرح الطفل.

رابعاً : حدود البحث :-

- 1- الحد الموضوعي :-وظيفة السرد في عروض مسرح الطفل.
- 2- الحدود المكانية :- محافظة بغداد .

3- الحدود الزمانية : دراسة العروض لسنة 2023.

خامساً : تحديد المصطلحات :-

(التوظيف)

الوظيفة في اللغة:-

عرفها صليبا :- " ما يقدر من عمل أو طعام أو رزق أو غير ذلك في زمن معين وتطلق أيضاً على العهد والشروط ".(صليبا، 1982، صفحة 581)

الوظيفة اصطلاحاً:

عرفها رزوق :- " مذهب يقوم بضرورة النظر إلى الأحداث العقلية من زاوية كونها عمليات يؤديها الفرد من أجل تحقيق التكيف وفقاً للبيئة والمحيط الفرد "(رزوق، 1977، صفحة 334). وعرفها سكوت بأنها :- " التوظيف من الوظيفة, وهي الفائدة المعينة التي يحققها الشيء" (سكوت، 1980، صفحة 7).

السرد في اللغة :-

عرفه الزبيدي : "(جودة سياق الحديث) ، سرد الحديث ونحوه يسرده سرداً ، إذا تابعه وفلان يسرد الحديث سرداً ويسرده، إذا كان جيد السياق " (الزبيدي، بلا، صفحة 187) .

اصطلاحاً :-

عرفه ابراهيم :- " الفعل الذي تنطوي فيه السمة الشاملة لعملية القص ، وهو كل ما يتعلق بالقص " (ابراهيم، 1988، صفحة 173).عرفه عبد المطلب:- " المادة المحكية بمكوناتها الداخلية من الحدث والشخوص والزمان والمكان وهي مكونات

أنجنتها اللغة بكل طاقاتها الواصفة والمحاورة والشارحة والمغلقة "(المطلوب، 2007، صفحة 16).

ويعرف الباحث وظيفة السرد إجرائياً على أنه :-

بيان للأحداث القصصية زمانياً ومكانياً ويمتاز بوظيفته والتي يؤديها الممثل للوصول إلى فكرة أو عدة أفكار للأطفال بغية توجيههم تربوياً وتعليمياً وتوعيتهم ثقافياً، وان وظيفة السرد أداة تعبيرية في نقل الأحداث، وهي أداة فنية يستخدمها المؤلف والمخرج المسرحي من أجل الوصول إلى معالجة في فحوى العرض المسرحي المقدم للأطفال.

العرض في اللغة :-

عرفه ابن منظور :-"أي بدأت . وعرض له أمر كذا أي ظهر . وعرضت عليه أمر كذا وعرضت له الشيء أي أظهرته له وأبرزت إليه . وعرضت الشيء فأعرض أي أظهرته فظهر "(منظور، 1999، صفحة 193).

العرض المسرحي اصطلاحاً :-

عرفه بافي بأنه :-" هذا التعبير العام يضم الفنون التي تقوم على مقومات عرض أو إعادة عرض (عرض متجدد) وموادها (خشبة ، وممثل ، وصورة ، وصوت .. الخ) وهناك بالضرورة صورة / عرض تلعب دور الدال (مواد سمعية بصرية) على المدلول ، أي ما ستكون النتيجة والهدف وحصيلة العرض ، الذي ليس على الإطلاق مجمداً أو نهائياً ، فالمسرح المتكلم أو الموسيقى أو الإيمائي والرقص والأوبرا أو الأوبريت (المغناة القصيرة الهزلية) والدمى المتحركة ، وكذلك الفنون الإعلامية (أو الممكنة) كالسينما والتلفزيون والإذاعة هي فنون عرض " (بافي، 2015، صفحة 93).

كما عرفه قلعة جي بأنه :- "صورة مرئية تشكيلية وحيوية من القنوات النصية باعتبار النص نسق علامات لغوية مادته صوتية،... يحملها الوصف والحوار تقدم تصوراً لفضاء مكاني وزماني هما حيز النشاط النفسي للشخصيات حيث نقوم بمسرحة... النصوص والأساطير"(جي، 2007، صفحة 44).

ويعرف الباحث العرض المسرحي إجرائياً على انه :-

حدث اجتماعي ثقافي جماعي تواصلية وشكلاً من أشكال التعبير عن الهوية يعمل على تدعيم أو تنشيط أو استثارة أفكار المتلقي لإنتاج معنى يتضمن الوصف والحوار و تصوراً مكانياً وزمانياً للشخصيات الواقعية والتاريخية وكذلك الشخصيات الأسطورية .

مسرح الطفل اصطلاحاً :-

عرفه وينفريد وارد بأنه :- مسرح " ملتزم بتقديم أفكار جديدة، وإخراج شيق، لجمهور من الصغار وتعريفهم بالوان مختلفة من الفن " (وارد، مسرح الطفل، 1986، صفحة 152).

عرفه كل من ماري الياس وحنان القصب بأنه : - "تسمية تطلق على العروض التي تتوجه لجمهور من الأطفال واليافعين ويقدمها ممثلون من الأطفال أو من الكبار ، وتتراوح في غايتها بين التعليم والإمتاع . كما يمكن أن تشمل التسمية عروض الدمى التي توجه للأطفال" (قصاب، 1997، صفحة 41).

ويعرف الباحث مسرح الطفل إجرائياً:

هو مسرح يتم توجيهه إلى الأطفال ويكون الممثلون أما من الأطفال أو الكبار باستخدام مسرحيات متنوعة بهدف تنمية القيم التربوية والتوجيهية لهم ويمكن استخدام مسرح الدمى أو خيال الظل لزيادة تشويقهم وإمتاعهم.

الفصل الثاني / الإطار النظري

المبحث الأول :-

أولاً - مفهوم السرد:

يُعد مصطلح السرد أهم مكون من مكونات العرض المسرحي وهو من الأدوات التي يستخدمها السارد لتحميل المحكي بالمضامين والدلالات الفكرية، إذ إن مصطلح السرد أكثر إثارة للجدل بسبب الاختلافات المتعددة حول مفهومه ومجالاته المتعددة، وقد اشتمل السرد على جميع الأنواع النثرية منها الحكاية والسيرة والأسطورة وغير ذلك، وصولاً إلى القصة التي تعتبر انعكاس لثقافة الشعوب والأمم عبر الأزمنة، فالسرد مدخلاً إلى أفكار ووجهات نظر مختلفة " سواء كان السرد شكلاً متأسلاً أو جزءاً من أفعال الناس، أو شكلاً لغوياً وذهنياً يستخدم ليصف واقع الإنسان ويعيد بناءه ويفهمه" (بروكمبير، 2015، صفحة 29) بما يتناسب وطبيعة الحدث من خلال الزمان والمكان والذي يرتبط بالهوية الثقافية بالعروض المسرحية من خلال طريقة الطرح والتناول التي تبرز من القيم الجمالية للفكرة الرئيسية التي يتم طرحها من قبل السارد " فالأحداث تبدو وكأنها تروي نفسها لأذن وعين غير منتبهتين للأثار التي يتركها الفاعل المتكلم- الراوي ... السرد لا يجد معناه إلا بحصول نوع من التأثير في من وقع التوجه إليه أو إليهم بذلك السرد" (ادم، 2015، صفحة 23)، وإن السرد هو وصف للأفعال " وبحث في تلك الأفعال بوصفها مكونات متداخلة من الحوادث، والوقائع، والشخصيات التي تنطوي على معنى، إذ عدّ السرد نوعاً من وسائل التعبير" (ابراهيم، موسوعة السرد العربي، 2016، صفحة 13)، فكل فعل من تلك الأفعال لها وصفاً وحالة وعالماً وهو يختلف عن غيره حتى في غاياته ، فتتدخل بذلك معظم الحالات الذهنية والشعورية وكل ما يتعلق ببيئته داخليا وخارجيا، لتتم عملية الاتصال بين المرسل والمستقبل، ومن خلال فك الشفرات التي أرسلها المؤلف مسبقا ليستمد السرد دلالاته من المضامين الخفية .

ثانياً - وظائف السرد :-

تتأسس التنوعات الوظائفية للسرد وفق سياقات اشتغالية تهيمن على الصيغ الحكائية والنصية والروائية التي تتجه نحو الأحداث اليومية والقصصية والأدائية التي يوظفها السارد، وتلك الوظائف تتعدى الصيغ القصصية الروائية إلى فنون الأداء والقول المتنوعة بأشكالها التعبيرية، لذا سمى (رولان بارت) الوظائف بالوحدات فهي التي تكون كل أشكال الحكى، وقسمها إلى قسمين وهما :-

أ- الوحدات التوزيعية (الوظائف الأساسية).

ب- الوحدات الادماجية أو التكميلية (الوظائف الثانوية).

ويعد هذا التقسيم لكلا الوظيفتين هو الإدراك العميق لأهميتهما كونهما يؤديان معنى أساسيا لا يمكن التفريط به وإلا يؤدي إلى تهديم الحكاية السردية أو العرض السردى، لذا فان الوحدات التوزيعية وظيفتها هي التحفيز فهو كل عنصر من عناصر النص أو العمل المسرحي له وظيفة سردية واقعية أو رمزية فالحافز هو اصغر وحدة حكاية وتتميز ببساطتها وانغلاقها، ان خروج الممثل ودخوله يمكن ان يعتبر حافز، فالحوافز تشكل أهمية للأحداث ويمكن حذفها دون التأثير في تنظيم الأحداث ويمكن الاستغناء عنها، أما الوحدات الادماجية فهي الانتقال إلى مستوى أعلى من مستويات الدلالة، وهو أفعال الأبطال (كريم، 2010، الصفحات 22-23) ووفق ما تقدم يرى الباحث ان الأشكال السردية بطبيعتها تحتاج إلى هذه الوظائف لاسيما الحوافز لتعطي لكل عنصر من عناصر العمل أهمية قصوى لتقديم ما لديه من إمكانات تصل به إلى مرحلة الاندماج المثالية وهي الوظيفة الثانية عند رولان بارت.

فيما ذهب (جيرار جينت) في تحديد الوظائف السردية حسب رؤيته وهما :-

1- الوظيفة التزينية: هذه الوظيفة، تتطلبها البلاغة القديمة التي ترتب الوصف، فالوظيفة التزينية في حقيقتها ذات بعد جمالي زخرفي، وهو ما يمكن تسميته (الوصف الخالص).

2- الوظيفة الثانية : التفسيرية الرمزية : التي يكون فيها التعبير الوصفي يهدف إلى تقديم ملامح الشخصيات ونفسياتها أو تعين اللباس أو المنازل والقصور بهدف الإسهام وتشخيص دور العرض(عيلان، 2008، الصفحات 121-122)، لابد من عملية الوصف داخل السرد فيرى (جينيت) يجب توصيل اقرب الأفكار والرؤى للمتلقى، ففي الوظيفة التزينية على السارد في الحكايات القديمة تزيين الأحداث وواصف لها ويأطرها جمالياً، أما في الوظيفة الثانية فالسارد يفسر تلك الأحداث حسب متطلبات العرض بهدف التشخيص .
وهناك وظائف أخرى في السرد نتطرق إليها كالاتي :-

1- الوظيفة السردية :- التي تعد من الوظائف الأولية التي تقوم بها شخصية السارد، إذ انه " عمل شخصية ما، وهو عمل محدد من زاوية دلالاته، داخل جريان الحبكة "(الابراهيم، 2011، صفحة 116)، إذ ان السارد هو ناقل للحدث الذي يقع في الحكاية.

2- الوظيفة الإفهامية أو التعبيرية :- والتي تنصهر في " عملية اندماجية في العالم الحكائي ومحاولة أفنائه أو تحسيسه، وتبرز خاصة في الروايات العاطفية "(شاكر، 2005، صفحة 110)، ويتبلور الإفهام بقصدية الراوي في الغور الاندماجي للأحداث .

3- الوظيفة الإبلابية الانتباهية :- التي نجدها في بعض الخطابات دون الأخرى، وهي تلك الوظيفة التي يقوم بها السارد " وهي تقوم على تأمين كل ما من شأنه السيطرة على انتباه السامع ومتابعته لأجزاء المسرود(صحراوي، 2008، صفحة 97)، يتسم الراوي في هذه الوظيفة بوظيفة البلاغ لكي ينتبه الجمهور نحو حدث مهم وتعد هذه الوظيفة مهمة للأعمار الصغيرة لكي ينبه من تشتت انتباه عن الحدث السردى.

4- الوظيفة الاتصالية :- يكون فيها السارد هو التحقق من الاتصال وخلق نوع من التأثير في المروي له وجعل هذه العملية الاتصالية مستمر غير منقطعة بالوسائل المختلفة كالتنوع الصوتي في الارتفاع والخفض.

5- الوظيفة الشهادة أو الإقرار :- وهي وظيفة التي يختص بها السارد والذي يعبر عن موقف، كأن يكون أخلاقياً أو فكرياً ويستشهد بمصدر معلوماته في ذكرياته أو تلك المشاعر التي يمتلكها والتي تولدها بعض الأحداث المروية (زيتوني، 2002، الصفحات 96-97)، فجماليات هذه الوظائف تكمن في أهدافها الاتصالية أو الأخلاقية أو الفكرية وبذلك يسهم في الإفصاح عن الثقافة الجمالية في بناء المتن الحكائي بشكل عام وتقديمه بروية مسرحية تكسر المألوف مع المتلقي.

المبحث الثاني

(مسرح الطفل)

أولاً - نشأة مسرح الطفل :-

تباينت الآراء وحسب بعض المصادر بشأن أول عرض مسرحي قدم في العالم للأطفال، فمنهم من قال في الهند واليابان والصين واليونان ومنهم من قال في باريس، يرجح ان ظهوره لدى الصينيون عبر مسرح خيال الظل، ومسرح العرائس، حيث كان الأب يقوم بتحريك العرائس في البداية، وكان الجمهور المشاهد من أفراد أسرته، إلى ان تطور إلى فن يشرف عليه محترفون، ويرى بعض الباحثين ان الهنود لعبوا دورا مهما في إظهار مسرح العرائس، حيث صنعوا عرائس ناطقة أمام الممثلين على خشبة المسرح، ولعبت الدراما في اليونان دورا رئيسيا، حيث كان الأطفال يشتركون في المواكب الدينية التي تؤدي بطابع درامي (وارد، مسرح الاطفال، 1986، الصفحات 10-12).

وتعد نشأة مسرح الطفل كطريقة تربوية جديدة لإرشاد الأطفال وتعليمهم وعلى وجه الخصوص في أوروبا الحديثة ان تجربة السيدة : (مدام دي جيلنيس) في فرنسا

عام 1784م، هي المؤسسة أو المخترعة لمسرح الطفل في العالم وان أول عرض مسرحي" عبارة عن مشاهد تمثيلية قدمها الأطفال أبناء الدوق للترفيه عن أفراد الأسرة وضيوهم فقط، ومن هنا عدّ المؤرخون لمسرح الطفل، ان هذه التجربة هي البداية لنشأة مسرح الطفل حيث كان المسرح مخصصاً وموجهاً للطفل فقط "(السماويل، 2017، صفحة 23)، وبحسب اطلاع الباحث : ان مدام جيلنيس كانت ممثلة وعازفة موسيقية بارعة أيضاً : إذ وظفت قدرتها الخاصة في هذا الجانب إضافة إلى المناخ الثقافي والاجتماعي الذي كانت تعيشه وقتها وكان دافع مهما لبحثها بجدية في كيفية الاستفادة من دراما المسرحية في مجال التربية وتوجيه الأطفال ومن هنا عدّ المؤرخون لمسرح الطفل هي البداية لنشأته .

أما في انكلترا فنجد لنشأة مسرح الطفل في القرنين السابع عشر والثامن عشر قد سار منذ نشأته في مسارين أو خطين وهما " الخط الأول هو خط ظاهري يهدف إلى تسلية الطفل وتنمية خياله، أما الخط الثاني فهو خط خفي يهدف لتقديم النصيح والإرشاد وتلقين الطفل القيم الأخلاقية "(الحوامدة، 2014، صفحة 59) ، وينصب الاهتمام بمسرح الطفل في أمريكا على غرار ما تم الاهتمام به في انكلترا ، ففي عام (1903م) أسس أول مسرح للأطفال وأطلق عليه المسرح التعليمي واهتم بمسرح الطفل لأنه " أصبحت مادة مسرحية الأطفال والدرااما الخلاقة تدخل إلى المناهج الدراسية في العديد من الجامعات والكليات الأمريكية "(مودنان، 2015، صفحة 31) ، بينما في الوطن العربي لم يعرف آنذاك إلا كحكايات شعبية أو أحاديث التي يقوم بنقلها الكبار للصغار حيث تتيح للطفل نوعا من التسلية والترفيه، وان أصل المسرح في الوطن العربي يتمثل في بداياته في المسرح المصري القديم حيث " كانت تلك المسرحيات تقدم في المعابد أو على مراكب النيل، وكان الأطفال يشهدون تلك الاحتفالات ويرغبون فيها. كما ثبت ان أول مسرح للعرائس ولد في مصر على ضفاف النيل "(مبارك، 1998، صفحة 20) أما في العراق فقد عرفت بداياته عن طريق المغول الذين احتلوا العراق وأتوا بشكل مسرح الطفل من خلال (خيال الظل)

الذي جاءوا به من الصين، وتعد حقبة الأربعينيات هي الفترة التي ترعرع فيها كمسرح مدرسي حيث يناط للمعلمين الإشراف على المسرحيات والطلبة هم الممثلون، وتعد تجربة (قاسم محمد) من خلال مسرحيته (طير السعد) بأنها " تجربة واضحة وراكزة في شكلها، ومضمونها القريب جداً من عالم الطفل وتوجهاته لذلك عدت هذه المسرحية الانطلاقة الحقيقية لمسرح الطفل في العراق"(السماعيل، مسرح الطفل لعبة الخيال واتعلم الخلاق، 2017، صفحة 29)اذ يرى الباحث ان تجربة قاسم محمد هي البصمة الأولى لمسرح الطفل في العراق من خلال مسرحيته طير السعد لما حققته المسرحية من أهداف خاصة بمسرح الطفل وهيكلية.

ثانياً - وظائف مسرح الطفل :-

يتسم مسرح الأطفال بأنه ليس مجرد عملية عرض فقط بل له وظيفة تؤكد على القيم النبيلة، إذ يعمل المسرح على تزويد الطفل بخبرات وثقافات جديدة عبر وظائفه :- فالوظيفة الترفيهية: يكون الطفل مدركاً لعوالمه ويتفاعل معها بالطريقة التي يشاهدها بالمتعة الممزوجة بفتح آفاق جديدة أمامه والتي توسع مداركه العقلية والحسية وتتيح له التجربة والابتكار والإبداع، أما الوظيفة النفسية: فمسرح الطفل يستطيع ان يتغلب على المشكلات النفسية، وذلك لقدرته على الكشف عن المشكلات والتعامل معها تعاملًا إيجابيًا(الكعبي، 2014، صفحة 82)، فالطفل يحتاج إلى امتاع يحقق رغبته في فتح آفاق تجعل منه قادراً على الابتكار والإبداع، وكذلك يحقق مسرح الطفل من خلال ما يعرض على خشبته من مشكلات يعاني منها الأطفال فيوجههم بكيفية حل هذه المشاكل مما يجعل الطفل قادراً على حل مشاكله بنفسه، فعنصر التعليم يدخل حيثيات مسرح الطفل كونه يشاهد ويستمتع للعرض الطفل ويتعلم منه وهذه أفضل وسيلة فالوظيفة التعليمية تعتمد" ان أسلوب الحكى والقص يحقق الألفة والعلاقة الحميمة والمودة المتبادلة بين المتلقي وهو هنا الطفل، ومن في مستوى مرحلة الطفولة والقاص أو ((الحكواتي)). وفي إطار التبادل الدافئ في العلاقة تسلل المعلومات بخفة ويسر..

ويقبل عليها الأطفال بشوق ولهفة" (اسماعيل، 2004، صفحة 50) أما الوظيفة التربوية فهي " أحد أدوات بناء وترسيخ القيم السائدة والمستهدفة " (المنعم، 2007، صفحة 17) تعد الوظيفتان التعليمية والتربوية من الوظائف المهمة في مسرح الطفل لما تحمله من ثوابت مفيدة للطفل في التربية والتعليم خاصة ما يشاهده على برامج التواصل الاجتماعي، فوظيفة المسرح هو الحد من الظواهر الدخيلة على الأطفال والمحافظة عليهم بترسيخ القيم النبيلة وتبادل المعلومات ما بين الممثل ورسالته والمتلقي / الطفل.

يتبنى مسرح الطفل وجدان المتلقي في حيثيات مرتبطة بشخصيته، فيعمل على تنمية هذا الوجدان وفق الوظيفة الوجدانية المرتبطة مع الوظيفة الذهنية فهي ليست " عملية نفسية مستقلة تمام الاستقلال عن التربية الذهنية، بل هي جزء لا يتجزأ من تلك العملية السيكلوجية المتكاملة التي اصطلح على تسميتها باسم (بناء الشخصية)"(الكعبي، دراما الطفل دراسة مسحية، 2014، صفحة 83).

ما أسفر عنه الإطار النظري :-

- 1- ان وظيفة السرد تكمن في كونها أهم مكون من مكونات العرض المسرحي وهو من الأدوات التي يستخدمها السارد لتحميل المحكي بالمضامين والدلالات الفكرية والتربوية والتعليمية.
- 2- يحقق السرد القيم الجمالية والتي تكون في طبيعة الحدث من خلال الزمان والمكان والذي يرتبط بالهوية الثقافية للعروض المسرحية من خلال طريقة الطرح.
- 3- يساهم السرد في صيرورة العرض كونه عملية الاتصال بين المرسل والمستقبل، ومن خلال فك الشفرات التي أرسلها المؤلف مسبقا ليستمد السرد دلالاته من المضامين الخفية الموجودة في ثنايا العرض.

- 4- ان أي عنصر من عناصر العمل المسرحي له وظيفة سردية واقعية أو رمزية ولها وظائفها التربوية والثقافية وتتميز ببساطتها.
- 5- يتسم السرد بوظيفة الإبلاغ لكي ينتبه الجمهور نحو حدث مهم وتعد هذه الوظيفة مهمة للأعمار الصغيرة لكي ينبههم إذا تشتت انتباههم عن الحدث السرد.
- 6- لمسرح الطفل وظيفة إمتاعه إذ يكون الطفل مدركاً لحواله ويتفاعل معها بطريقة التي يشاهدها بالمتعة الممزوجة بفتح آفاق جديدة أمامه والتي توسع مداركه العقلية والحسية وتتيح له التجربة والابتكار والإبداع.
- 7- التفاوت في درجات السرد يولد الجذب والتشويق في فضاء العرض المسرحي مع إشراك الأطفال في الحدث المسرحي.
- 8- يهدف السرد لتحقيق وظيفته عبر القوة التعبيرية في كينونة المشهد كحالة تعبيرية تنسجم فيها القيم الجمالية بمستويات متنوعة على مستويين أداء الشخصيات والتلقي.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

أولاً - مجتمع البحث :

يتألف مجتمع البحث العروض المسرحية التي قدمت في مسرح الرشيد في محافظة بغداد لسنة (2023) وقد تضمنت ثمانية عروض، ينظر الملحق رقم (1).

ثانياً - عينة البحث :

أختار الباحث عينة بحث واحدة وبالطريقة القصدية، وذلك لاحتوائها على ما يبحث عنه الباحث والجدول أدناه يبين اسم العرض واسم المؤلف واسم المخرج وسنة العرض ومكان العرض.

ت	اسم العرض	التأليف	الإخراج	سنة العرض	مكان العرض
1	قطرة مطر	محمود أبو العباس	محمود أبو العباس	2023	مسرح الرشيد

ثالثاً- منهج البحث :

اعتمد الباحث المنهج (الوصفي) التحليلي في تحليله للعينة.

رابعاً- أداة البحث :

اعتمد الباحث أداة الاستبيان كأداة لبحثه وقام الباحث ببناء أداة التحليل (استمارة الاستبيان) بما توفر لديه من المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري.

خامساً - تحليل عينة العرض :

مسرحية : قطرة مطر ، تأليف : محمود أبو العباس ، إخراج : محمود أبو العباس.

ملخص المسرحية :-

مسرحية موجهة للأطفال، فكرة المسرحية مستوحاة مع شخوصها بأنسنة الشخصيات بالإضافة إلى الرمزية وتقديمها بشكل خيالي فأبرزت المسرحية منذ لحظة انفصال قطرة المطر عن الغيمة ونزولها إلى الأرض مروراً بعدة حكايات متمثلة بقطرة المطر والشجرة المنفردة عن الشجيرات والعصفور المغرور الخارج عن السرب والهواء الحار، لتكشف المسرحية عن سرديتها فقطرة المطر تقول حينما أكون لوحدي أتبخر لذا يجب ان أكون مع أخواتي القطرات لكي نسقي الكائنات، أما العصفور يقول سأنظم لسرب العصافير ولن أغادره فأنا لست وحدي، أما الشجرة فرحت عندما نظرت إلى أخواتي الشجيرات وهن يرحبن بي فأنا لست وحدي، الطفل سأعود إلى أهلي

وأصدقائي هذا قرارى فوحدي كأننى بدون عيون، فسرد الأحداث تناول جانب العمل الجماعى مع المزج بين الهدف التربوى والتعليمى والتثقيفى للأطفال وهذا هدف المسرحية وغايتها.

تحليل العينة :-

فى بداية المسرحية مشهد استهلالي يتضمن موسيقى مرحة تشويقية مع ظهور شاشة العرض فى الخلف وفى داخلها شكل الغيوم توحى بأن المشهد المسرحى تجري فى السماء ووظيفتها جمالية، تحدد الزمان والمكان الذى تجري فيه الأحداث، دخول شخصيتان لروي الأحداث وهما شخصية (الغيمة) وشخصية (قطرة مطر) فى الثانية (00:40) ووظيفتهما هى الإبلاغ عن الأحداث المهمة التى سوف تسرد أمام الجمهور، فالغيمة تحكى عن طبيعة عملها وهذا السرد يحمل مضامين أو دلالات تربوية وتعليمية، وهذا ينطبق على شخصية قطرة مطر فى عملية تكوينها لتصبح قطرة، استخدم فى العرض فى الدقيقة (3:00) أغنية ترفيهية تعليمية وتساعد فى عملية التواصل بين الممثل والجمهور من الأطفال فضلاً عن وظيفتها الثقافية ولها جانبها السردى، فهى تروى عملية نزول قطرة المطر من الغيمة إلى الأرض. ينظر صورة رقم (1) :



صورة رقم (1)

فوظيفتها تروي الأشجار والأزهار والطيور، أما في الدقيقة (5:00) تم دخول شخصيتان وهما (الهواء الحار) و(الشجرة) فتبدأ الأحداث السردية بصراع ما بين الهواء الحار والشجرة فهي تناجي الهواء الحار لعدم ظهور الغيمة، فالهواء الحار وظيفتها جلب الغيوم فمضمونها السردى تعليمي. ينظر صورة رقم (2) :



صورة رقم (2)

لكي يتعرف الأطفال بعملية تكوين الغيوم وكيفية جلبها للأشجار لكي تتم عملية نزول قطرات المطر، دخول شخصية (الطير) في الدقيقة (12:29) لسرد الأحداث من خلال كلامه وحركات التي تبين ان الطير منهك من رحلته وفي فشله بالبحث عن مكان يأويه، فشخصية الطير عند سرده لأحداث قصته تبين انه تخلف عن سرب الطيور التي كانت تطير معه، فعند اقتراقه سبب له التعاسة وأصبح عدم قدرته على الطيران فوظيفة السرد تربوية وتوجيهي للطفل لكي ينظر بمنظار العمل الجماعي، دخول شخصية (الطفل) في الدقيقة (19:00) وهو يعاني من دخول ذرات التراب في عينيه بسبب عدم تساقط الأمطار. ينظر صورة رقم (3):



صورة رقم (3)

يقوم الطفل بالغناء مع الطير لسرد الحدث ووظيفة الأغنية ذات طابع ترفيهي وتساعد على الحفاظ على التواصل بين المرسل والمستقبل، عودة شخصية الهواء الحار للدخول مرة ثانية بصراع مستمر بأفعالها فتولد الغبار وأثر على الطير فأصبح بصعوبة يطير وأثرت على الطفل فحاول ضربها بالحجر فقوة الهواء الحار دفعته فوق على الأرض، وبعدها خرجت شخصية الهواء الحار والطير، فدخلت شخصية قطرة مطر في الدقيقة (23:00) لاحظت القطرة ان الطفل يقوم بمسح عيناه بقوة فأنهت شخصية قطرة مطر عن الفعل هذا لان العين حساسة ولا تتحمل هذه القسوة، من خلال هذا الحدث السردى ان القطرة توجه النصيحة إلى الطفل، فوظيفة السرد هنا هو ذا طابع توجيهي تعليمي تربوي تثقيفي الغاية منه فهم الأطفال بأهمية العين للإنسان وعدم التعرض للأتربة والهواء الحار العاتية، فقطرة المطر ساعدت الطفل في الحفاظ على عينه، وفي الدقيقة (28:00) تبدأ كل شخصية بسرد نبذة عن تفاعلها مع بعضها البعض، فشخصية القطرة تقول إذا كنت لوحدي سوف أتبخر وإذا كنت مع أصدقائي فنسقي الزرع ونروي الكائنات، أما شخصية الطير فيقول سأنظم إلى سربي ولم أغادره لكي لا أشعر بالوحدة، أما شخصية الشجرة فتقول حينما نظرت إلى أخواتي الشجيرات وهن يرحبن بي فشعرت بالسعادة كوني لست وحيدة، أما شخصية الطفل فيقول سأعود إلى أهلي وأصدقائي وأنني وحدي أشعر بدون عيون، كل هذه الشخصيات في سردها الحالي الغاية منه هو العمل الجماعي، فكل شخصية لها أهميتها

ووظيفتها في سرد القصة الموجهة للأطفال وفي نهاية المسرحية تخللت المسرحية أغنية غايتها السردية هي ترفيهية تربوية تعليمية توجيهية. ينظر صورة رقم (4) :



صورة رقم (4)

الفصل الرابع

أولاً - النتائج ومناقشتها :

- 1- ان السرد أعطى دلالات وظيفية عبر الشخصيات المتمثلة بـ (الغيمة، قطرة المطر، الشجرة، الطفل، الهواء الحار، العصفور) إذ كونت فكرة عن التعاون الجماعي والتي تبث شفراتها إلى الأطفال لكي يستفيدوا منها.
- 2- ساهمت الرمزية السردية عبر أنسنة الشخصيات بطرح سرديات متعددة منها كيفية نزول المطر من خلال شخصية الغيمة وتكوينات قطرة المطر، إضافة إلى وظيفة الهواء الحار وضرورة وجود الأشجار، والنصيحة التي وجهت للطفل بالحفاظ على عينه.
- 3- ساهمت الموسيقى والأغاني الساردة والمكملة للأحداث في الحفاظ على التواصلية بين الشخصيات والجمهور ببث عنصر التشويق والإبهار.
- 4- أكد السرد عبر مضامينه الوظيفية (التربوية والتعليمية) والتي يستفيد منها الأطفال في مراحلهم الدراسية.

- 5- أوحى السرد من خلال شخصية الطفل بأهمية الأصدقاء والأهل وأهمية العمل الجماعي وهذه وظيفة توجيهية تطرق إليها السرد.
- 6- ساهمت الأزياء والديكور والإضاءة في بيان مكان وزمان الأحداث، فبعض الأحداث وقعت في السماء والأخرى وقعت في الغابة.
- 7- ان التعبير الحركي للشخصيات هو في ثناياه سرد لفعل يعبر عن فرح أو حزن الفكرة من هذا الفعل هو جذب انتباه الجمهور مع ضرورة عدم تشتت انتباههم.

ثانياً – الاستنتاجات :

- 1- للسرد دلالات وظيفية متعددة والتي تبث شفراتها عبر الشخصيات إلى الأطفال، فشخصيات المسرحية المؤسنة تطرح سرديات تربوية تعليمية متعددة منها كيفية نزول المطر من خلال شخصية الغيمة والنصيحة التي وجهت للطفل بالحفاظ على عينه.
- 2- ان الممثلين في سردهم للأحداث أصبح لهم عده تحولات ودلالات ويعدون من العناصر المهمة في بيان أحداث القصة إذ يقف الممثل في الصدارة مع مجمل مكونات العرض المسرحي.
- 3- ساهمت الموسيقى والأغاني الساردة في الحفاظ على التواصلية بين الشخصيات والجمهور فضلاً عن مساهمة الأزياء والديكور والإضاءة في بيان مكان وزمان أحداث المسرحية.
- 4- أعطى التعبير الحركي للشخصيات في ثناياه سرداً لفعل يعبر عن فرح أو حزن فضلاً عن ما تطرح الشخصيات للأطفال عن أهمية الأصدقاء والأهل وأهمية العمل الجماعي.
- 5- ضرورة الحفاظ على انتباه الأطفال بتنوع الدلالات والمضامين التي تحملها العناصر السمعية والبصرية بوصفها المكمل للحدث والساردة له كالمؤثرات الصوتية والديكور والأزياء والإضاءة.

ثالثاً – التوصيات :

1. يجب على الجهات المختصة والهيئات الحكومية دعم فرق مسرح الطفل وتهيئة البيئة المناسبة لإنتاج العروض الموجهة للأطفال.
2. إنشاء الورش والندوات التي تخص الجانب السردي في عروض مسرح الطفل.

رابعاً – المقترحات :

1. توظيف السرد الحديث في عروض مسرح الطفل.
2. تقنيات السرد في عروض المسرح التربوي.

المصادر والمراجع :

- ابراهيم صحراوي. (2008). *السرد العربي القديم الانواع والوظائف والبنىات* (المجلد 1). بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون.
- اسعد رزوق. (1977). *موسوعة علم النفس*. لبنان: مطابع الشرق.
- السيد مرتضى السيد الحسيني الزبيدي. (بلا). *تاج العروس من جواهر القاموس*. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب.
- باتريس بافي. (2015). *المعجم المسرحي* (المجلد 1). (ميشال ف. خطر، المترجمون) بيروت: المنظمة العربية للترجمة.
- جمال الدين ابن منظور. (1999). *لسان العرب* (المجلد 3). بيروت: دار احياء التراث العربي للطباعة والنشر والتوزيع.
- جميل شاكرا. (2005). *مدخل الى نظرية القصة القصيرة* (المجلد 2). القاهرة: الدار العربية للنشر والتوزيع.
- جميل، صليبيا. (1982). *المعجم الفلسفي*. بيروت: دار الكتاب اللبناني.
- جون ميشيل ادم. (2015). *السرد* (المجلد 1). (احمد الودرني، المترجمون) بيروت: دار الكتاب الجديد.
- جينز بروكميير. (2015). *السرد والهوية دراسات في السيرة الذاتية والثقافة*. (عبد المقصود عبد الكريم، المترجمون) القاهرة: المركز القومي للترجمة.
- روبرت جيلام سكوت. (1980). *اسس التصميم*. القاهرة: دار النهضة للنشر.
- زينب محمد عبد المنعم. (2007). *مسرح ودراما الطفل* (المجلد 1). القاهرة: عالم الكتب.

عبد العزيز السماعيل. (2017). مسرح الطفل لعبة الخيال وتعلم الخلاق. الرياض: كتاب المجلة العربية.

عبد الفتاح رواس قلعة جي. (2007). سحر المسرح. دمشق: وزارة الثقافة.

عبدالله ابراهيم. (1988). البناء الفني في رواية الحرب في العراق. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

عبدالله ابراهيم. (2016). موسوعة السرد العربي (المجلد 1). دبي: قنديل للطباعة والنشر والتوزيع.

عمر عيلان. (2008). في مناهج تحليل الخطاب السردية. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

فاضل الكعبي. (2014). دراما الطفل دراسة مسحية. بغداد: دار الوضاح للنشر.

لطيف زيتوني. (2002). معجم مصطلحات نقد الرواية (المجلد 1). بيروت: لبنان ناشرون.

ماري الياس وحنان قصاب. (1997). المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض (المجلد 1). بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.

محمد ادريس كريم. (2010). الوحدات السردية في حكاية كليلية ودمنة (المجلد 1). عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع.

محمد عبد المطلب. (2007). بلاغة السرد النسوي. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة.

محمد فؤاد الحوامدة. (2014). ادب الاطفال فن وطفولة (المجلد 1). عمان: الفكر ناشرون وموزعون.

- محمد مبارك. (1998). مسرح الطفل. الكويت: حوليات كلية الاداب.
- محمود حسن اسماعيل. (2004). المرجع في ادب الاطفال (المجلد 1). القاهرة: دار الفكر العربي.
- مروان مودنان. (2015). مسرح الطفل من النص الى العرض (المجلد 1). الدار البيضاء: مطبعة النيل.
- ميساء سليمان الابراهيم. (2011). في مناهج تحليل الخطاب السردى. دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب.
- وينفريد وارد. (1986). مسرح الطفل. القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة.

الملاحق

ملحق رقم (1)

ت	اسم العرض	التأليف	الإخراج	سنة العرض	مكان العرض
1	شهاب وسر الكتاب	حسين علي صالح	حسين علي صالح	2023	مسرح الرشيد
2	قطرة مطر	محمود ابو العباس	محمود أبو العباس	2023	مسرح الرشيد
3	مصنع العرائس	علي جابر الطائي	مؤيد محمد اسماعيل	2023	مسرح الرشيد
4	زهرة الظلام	عبد الرزاق الربيعي	علياء البلوشي	2023	مسرح الرشيد
5	حروف تحت النقاط	لمى فؤاد	لمى فؤاد	2023	مسرح الرشيد
6	طربوش وعيادة الأسنان	وسام القريني	ميثم البطران	2023	مسرح الرشيد
7	حكاية نعمان	حسين علي صالح	سعد شعبان	2023	مسرح الرشيد
8	عشرة على عشرة	ماجد درندش	حسين علي صالح	2023	مسرح الرشيد

فاعلية التوافق الوظيفي على هارمونية الخيال والواقع في مسرح الطفل

The effectiveness of functional compatibility on the harmony of imagination and reality in children's theater

روسم هدرس طهماز

Rosm Hadrass Tahmaz

أ.د. حبيب ظاهر حبيب

prof.Dr.Habib Zahir Habib

جامعة واسط _كلية الفنون الجميلة

Wasit University_Faculty of fine Arts

رقم الهاتف 07806557531

الايمل rusim.hidras@uowasit.edu

الكلمات المفتاحية: التوافق الوظيفي، الخيال، الواقع، مسرح الطفل، الشخصية،
التقنيات المسرحية

ملخص البحث

يسعى هذا البحث لدراسة فاعلية التوافق الوظيفي في خلق انسجام وهارمونية بين العالم الخيالي والواقعي في مسرح الطفل (مهرجان الحسيني الصغير السابع)، اذ بدأ بتعريف التوافق الوظيفي، وانواعه، وكيفية تداخل العالم الخيالي مع الواقعي عند الطفل في مراحل نمو معينة، وما هو دور مسرح الطفل في تنشئة الشخصية والتفكير عن المتلقي (الطفل)، وهناك اليات خاصة للتوافق الوظيفي على خشبة المسرح ممكن ان ترتبط بالشخصية او ملحقاتها او التقنيات المسرحية بشكل عام.

تكون البحث من أربعة فصول هي: الفصل الأول: الإطار المنهجي الذي احتوى مشكلة البحث التي تبلورت في السؤال الآتي: ما فاعلية التوافق الوظيفي على هارمونية الخيال والواقع في مسرح الطفل؟

وعليه يهدف البحث الى التعرف على فاعلية التوافق الوظيفي على هارمونية الخيال والواقع في مسرح الطفل. أما الفصل الثاني: (المبحث الأول): تناول البحث مفهوم التوافق الوظيفي، وأنواع التوافق، علميات التوافق الوظيفي، العوامل المؤثرة في التوافق الوظيفي، تضمن المبحث الثاني: العالم الواقعي والخيالي، وما مميزات كل عالم منهم وكيف تتجسد الشخصية من خلال كل عالم، اما المبحث الثالث: شخصيات مسرح الطفل، انواعها وكيفية تجسيدها على ارض المسرح. وتناول الفصل الثالث: تحليل عرض مسرحية (قطرة ماء)، اما الفصل الرابع عرضت نتائج البحث والاستنتاجات والتوصيات.

نتائج البحث:

1. مزجت حركات الشخصيات (الواقعية والخيالية) بين العوالم المختلفة، اذ انها عمدت على خلق التوافق الوظيفي من جانب حركي متنوع.
2. أدت ملحقات الشخصية دور كبير من التوافق الوظيفي بين العالم الواقعي والخيالي داخل العروض المسرحية.
3. قربت طبقات الصوت المختلفة صورة التوافق الوظيفي بين العالم الواقعي والخيالي داخل العروض المسرحية.

الاستنتاجات

1. تمتع الممثل بالقدرات التمثيلية (الصوت والحركة والانفعال) بشكل جيد يجعله قادرا على خلق جانب كبير من التوافق الوظيفي داخل العرض المسرحي من خلال الشخصية.
2. قدرة المخرج على فهم الشخصيات وتحليلها وعلاقتها مع الشخصيات الأخرى تمكنه من خلق جانب كبير من التوافق الوظيفي بين العالم الواقعي والخيالي في العرض المسرحي.

Research Summary

This research seeks to study the effectiveness of functional compatibility in creating harmony and harmony between the imaginary and real world in children's theater (the Seventh Little Hussein Festival), as it began by defining functional compatibility, its types, and how the imaginary world overlaps with the real for the child in certain stages of development, and what is the role of theater The child is involved in raising the character and thinking about the recipient (the child), and there are special mechanisms for functional compatibility on stage that may be linked to the character, his accessories, or theatrical techniques in general.

The research consisted of four chapters: Chapter One: The methodological framework that contained the research

problem, which was crystallized in the following question: What is the effectiveness of functional compatibility on the harmony of imagination and reality in children's theater?

Accordingly, the research aims to identify the effectiveness of functional compatibility on the harmony of imagination and reality in children's theater. As for the second chapter: (The first section): The research dealt with the concept of job compatibility, the types of compatibility, the processes of job compatibility, the factors affecting job compatibility. The second section included: the real and imaginary world, and what are the characteristics of each world and how personality is embodied through each world. The third topic: Children's theater characters, their types, and how to embody them on the stage. The third chapter dealt with: analyzing the presentation of the play (A Drop of Water), while the fourth chapter presented the research results, conclusions and recommendations.

Search results:

1. The movements of the characters (realistic and imaginary) mixed between the different worlds, as they intended to create functional compatibility from a diverse movement aspect.

2. Character accessories played a major role in functional compatibility between the real and imaginary world within theatrical performances.
3. The different layers of sound brought together the image of functional compatibility between the real and imaginary world within theatrical performances.

Conclusions

1. The actor has good acting abilities (voice, movement, and emotion), which makes him able to create a large aspect of functional compatibility within the theatrical performance through the character.
2. The director's ability to understand and analyze characters and their relationship with other characters enables him to create a large aspect of functional compatibility between the real and imaginary world in the theatrical presentation.

الفصل الأول

الإطار المنهجي

اولاً: مشكلة البحث والحاجة اليه

ترتبط اليات التوافق الوظيفي بعوامل واحداث زمنية ومكانية مختلفة أكثر شمولية يتم توظيفه داخل فعل الممارسة الذهنية الافتراضية للفرد على نحو يفتش فيه عن مكونات بناء الشخصية وفعلها المتوالد ضمن مجريات العملية الوظيفية التي تعتمد

على فعاليتها التواصلية، على انصواءها ضمن نظم تركيبية تسعى الى الكشف عن وقائع شتى من مظهرات مكنونات الشخصية التي تتعالق أحيانا وتتشكل او تتمفصل في أحيان أخرى على وفق منطلقات التركيبي البنائي الذي ينعكس في إشكال العروض المسرحية من آليات تعالج بمجملها وقائع عروض مسرح الطفل، فلإلية ظاهرة مركبة تنطوي على خصائص الواقعية او الخيالية وتركيبها ودلالاتها، فضلا عن إبعادها الفلسفية والنفسية والاجتماعية المتصلة بجوهرها الإنساني ذاته، حيث يشكل الناتج الإبداعي احد ظواهر النشاط الذهني المتمثل بعدة مستويات ابتداء من أشكالها الصورية الأولى مرورا بالإشكال الرمزية وصولا الى بزوغ الآليات المتوافقة فيما بينها، اذ يكاد النشاط المسرحي أن يمثل مؤشرا قياسيا على مستويات الوعي والتفكير الإنساني في تمثله للغة بوصفها فعلا شموليا واعيا يعمل ضمن مساحة الوعي الإنساني للذات وهي تمارس فعلها الوجودي المتنقل بين المستويات الوظيفية، لان مسرح الطفل يعتبر اكبر وسيلة في بناء شخصية الطفل وتنمية قدراته الإبداعية، ومن هنا ظهرت مشكلة البحث الحالي المتمثلة بالإجابة على السؤال التالي: ما فاعلية التوافق الوظيفي على هارمونية الخيال والواقع في مسرح الطفل ؟

ثانيا: أهمية البحث: يفيد البحث الحالي مدرسي مادة التربية الفنية في المدارس والمعاهد وكليات الفنون الجميلة في تأسيس بناء شخصيات عروض مسرح الطفل.

ثالثا: هدف البحث: تعرف فاعلية التوافق الوظيفي على هارمونية الخيال والواقع في مسرح الطفل.

رابعا: حدود البحث

1_ الحدود المكانية: مهرجان الحسيني الصغير (كربلاء المقدسة).

2_ الحدود الزمانية: 2023

3_ الحدود الموضوعية: فاعلية التوافق الوظيفي على هارمونية الخيال والواقع في مسرح الطفل.

خامسا: تحديد المصطلحات

1-التوافق

لغة:

"التقارب، يقال: توافق الحاضرون في الأمر أي تقاربوا وكانت أراهم فيه واحدة، واصل التوافق من الوفاق وهو الانسجام والملائمة، يقال: وفق فلان بين شيئين أي: لاءم بينهما وجعلهما منسجمين، ووفق الشيء ما لاءمه وناسبه والتوفيق: التسديد والإصابة، ومن معاني التوافق أيضا: الاجتماع والتطابق والتالف والتفاهم"(1) (الرازي: 1967، ص342)

اصطلاحا:

"عملية مستمرة يقوم بها الطفل لإشباع الحاجات التي يسعى الى تحقيقها كي يتقبل ذاته مما يحقق له الصحة النفسية والاستمتاع بحياة خالية من الصرعات والتوترات والمشاركة بالأنشطة"(2) (Davis et al: 2006, p: 53)

¹ - القاموس المحيط: ص1190 - لسان العرب: 382/10، مختار الصحاح: ص342.

² - Davis et al. (2006). Effects of mild and moderate hearing impairments on language, educational and psychosocial behavior of children. Journal of speech and hearing disorders, vol. 1, p. 53-62.

اجرائيا:

هو الانسجام والتوازن الذي يتكون عند الشخصية التي تجسد الادوار المختلفة في الزمان والمكان والتكيف مع طبيعة العمل المسرحي المقدم من اجل الوصول الى الغاية التي تثير المتلقي.

2-مسرح الطفل

اصطلاحا:

"مصطلح يطلق على المسرحيات التي يقدمها ممثلون هواة او محترفون وكذلك من قبل محركي الدمى للصغار، سواء في المسارح او في القاعات الدراسية، ولا يشمل المسرحيات المقدمة من قبل طلبة المدارس او المستخدمة كجزء من المناهج التعليمية"⁽³⁾ (سيلد: 1981، ص2).

"وسيلة لإيصال التجارب السارة الى الأولاد والبنات، تجارب توسع مداركهم وتجعلهم أكثر قدرة على فهم الناس"⁽⁴⁾ (وارد: 1986، ص46).

اجرائيا:

هو المسرح الذي يعتمد على نص موجه خصيصاً للأطفال، مراعيًا خصائصهم العمرية والعقلية والنفسية، بأسلوب مرح يهدف الى غايات جمالية تربوية وتنقيفية.

³ - بيتر سليد: مقدمة في دراما الطفل، تر: كمال زاخر لطيف، (الإسكندرية، منشأة المعارف، 1981)، ص2.

⁴ - وينفريد وارد: مسرح الاطفال، تر: محمد شاهين الجوهري، (القاهرة: المؤسسة المصرية للتأليف

الفصل الثاني الإطار النظري

المبحث الأول: التوافق الوظيفي

يعد التوافق الوظيفي من أهم مجالات التوافق الاجتماعي، إذ أنه مؤشرا مهما لنجاح الفرد في مهنته، وهو عامل مهم في حياة الفرد ليقوم بعمله على أكمل وجه، إذ يرتبط بمدى تفاعل ورضا الفرد عن وظيفته، إن حياة الإنسان تتميز بمراحلها المختلفة من خلال ما يواجهه من ظروف ومواقف مختلفة على أساس المرحلة الحياتية التي يعيشها وما لها من خصائص ومميزات، إذ سعى الإنسان القديم إلى تحقيق انسجام وتوافق مع البيئة المحيطة به، فمن أجل مواجهة الظواهر الحياتية التي تواجهه سعى إلى طرح الأساطير والخرافات ولجأ إلى السحر للوصول إلى تفسير المظاهر الغيبية حتى يشعر بالاطمئنان والاستقرار اليومي في حياته (الدسوقي: 1976، ص19).

ونتيجة للتطور الفكري للإنسان في العصر الحديث، أكدت الدراسات الأدبية والنظريات الفكرية إلى أن مفهوم التوافق بشكله العام مرتبط بعلم البيولوجيا كما أنه مشتق منه، "إن مفهوم التكيف انبثق من علم الأحياء، وكان حجر الزاوية في نظرية Darwin للنشوء والارتقاء، وقد استعير وعدل من قبل علماء النفس وسموه التوافق، ويؤكد على كفاح الفرد للبقاء طويلا أو العيش في محيطه الطبيعي والاجتماعي" (Lazarus: 1976, p:3).

إن مفهوم التوافق بشكله العام يستخدم في الجانب السيكلوجي والبيولوجي، وهذا ما يعكس أوجه الفرق بين الجانبين على أساس الوظائف التي يؤديها كل جانب، إذ إن التوافق في الجانب السيكلوجي يعني مدى تكيف الفرد مع حياته العملية والاجتماعية ما يحيطها من متطلبات ومصاعب، ومن خلال هذا التوافق السيكلوجي يمكن قياس سلوك الفرد وفهمه (عبد الحليم: 1990، ص23)، أما التوافق من الجانب البيولوجي فهو يدل على تكيف الفرد مع بيئته المحيطة أو التكيف مع المجتمع (المليجي: 1973،

ص386)، وهذا يعني ان الجانب او المفهوم البيولوجي يدل على موازنة الفرد مع العالم الذي يحيط به، اما من الجانب السيكلوجي فيدعى هذا المفهوم بالتكيف لان يدل على العمليات السلوكية التي تمكن الفرد من تخطي الظواهر البيئية واشباع الحاجات.

يختلف التوافق عن التواءم على أساس ما يحدث للفرد من تغيير، حيث ان التوافق يصل الى مرحلة التناغم العميق بين ذلك الفرد وما تحيطه من بيئة، بينما التواءم يبقى سطحي أي انه يكون عملية مسائرة ومجاعة لتلك البيئة (مخير: 1978، ص8)، وهذا يثبت ان التكيف او الموازنة هما عمليتان تشملان التغير الجوهري للفرد وسلوكياته من اجل الوصول الى حاجاته ومواجهة ظروفه المجتمعية المتغيرة، وهذا التغير لابد ان يكون حاملا لخاصية المرونة ليكون الفرد ذات قدرة كبيرة تجعله يحافظها على حياته واستمرار جنسه.

تعد حالات التكيف المناسبة اتجاه البيئة او المجتمع من الدلالات الهامة على سلامة الصحة النفسية للفرد، والعكس صحيح، اذ ان التكيف الصحيح مع البيئة يقلل من التوتر والشعور السيء اتجاه البيئة ويمنع الفرد من التعرض الى صراعات مختلفة بشكل سلبي، بينما التوافق والتوازن مع تلك الظاهر التي يواجهها الفرد من الأمور التي تعكس جانب جيد عن الصحة النفسية، فكل ما تلائم وتكيف الفرد مع بيئته ومجتمعه يكون ذات جانب نفسي واجتماعي جيد وغير متضارب، ومن اجل هذا التكيف والتلاؤم مع البيئة والمجتمع يحتاج الفرد الى ذكاء وقدرة على التطبيع (مرسي: 1993، ص152). ان التوافق يؤكد على ذاتيته أكثر من التكيف، اذ ان التوافق هو عملية تكيف الفرد مع بيئته ومجتمعه من الناحية الاسرية او البيئية او الاقتصادية او السياسية او الخلقية، ويعد بمثابة القبول والرضا بالواقع المحيط به عندما يجد صعوبة واستحالة تغييره، وهو عملية سلبية وتمتاز بالجمود والاستسلام، او يكون السعي الى تغيير الواقع لما له من قابلية للتغيير، وهو هنا عملية إيجابية تمتاز بالمرونة والابتكار، اذ ان التوافق هو عملية تتضمن شقين رئيسيين: اما تضحية الفرد بشخصيته وذاتيته والانخراط مع مقتضيات عالمه الخارجي،

او تشبث ذلك الفرد بذاتيته وشخصيته وفرضها على ما يحيطه من مجتمع وبيئة، وبالتالي نجد ان التوافق عملية سلوكية تفتح للفرد ابوابا مختلفة من اجل اشباع حاجاته، وهو سلسلة متتابعة من لعمليات التي قد تبدأ بفشل الفرد للوصول الى حاجاته البيولوجية او السيكولوجية وتنتهي بتحقيق تلك الحاجات والرغبات، وهذا يتم من خلال معرفة ما يريد ذلك الفرد وتحديد ما يجب فعله للآخرين بالمقابل (الدسوقي: 1976، ص15).

وبناء على ذلك يتضح ان التوافق اشمل واعم من التكيف، اذ ان التوافق عملية مستدامة من اجل تحقيق الرغبات واشباع الحاجات، وهذا يتطلب من الفرد اما إعادة تنظيم خبراته الشخصية المكتسبة من الحياة او ان يقوم بإعادة تنظيم تلك العناصر البيئية التي تحيط به، جميع الكائنات الحية لها خاصية التكيف من اجل الوصول الى وئام بينه وبين علامه الطبيعي يساعده على محاولة البقاء والحفاظ على جنسه، اما الانسان فله القدرة العقلية التي تمكنه من تغيير الواقع المحيط به للحفاظ على هذه الموائمة، وهذا يثبت ان التوافق يشمل: التغير من جهة والتغيير من جهة أخرى، اذ ان الانسان له القدرة على ان يتكيف بيولوجيا منذ نشوئه وهو جنين ويستمر هذا التكيف طول حياته البيولوجية بعد الولادة، كما ان يمكن ان يتوافق نفسيا واجتماعيا اثناء تكوين ذاته وشخصيته في سنواته الأولى، أي ان التوافق والتكيف مرتبطان بالمراحل العمرية لدى الفرد وما لها من مطالب حتمية تختلف من مرحلة الى أخرى، لذا فالتوافق عملية يقوم بها الشخص بجميع امكانياته وقدراته الاجتماعية والجسمية والنفسية بأقصى درجاتها الممكنة من اجل تحقيق الصحة النفسية ومواجهة المشاكل التي قد يصادفها في حياته الاجتماعية (زهران: 1995، ص32).

المبحث الثاني: العالم الواقعي والخيالي

تعد العروض المسرحية من اهم المظاهر الحضارية التي تكشف عن تقدم الشعوب ورقبها، اذ ان المسرح من اهم الوسائل التثقيفية والتوعوية بالإضافة الى وظيفته الترفيهية، ومسرح الطفل من اهم المسارح التي تقدم عروض مسرحية للطفل من اجل

بناء الجانب السلوكي والوجداني والحركي عند الطفل، سواء قام بأدوار العرض المسرحي الصغار ام الكبار، الأهمية تكمن في ان العرض يقدم للأطفال، اذ ان مسرح الطفل وسيلة تربوية حديثة تهتم بشكل كبير بتربية الطفل وتنشئته بالشكل الصحيح والذي يتوافق مع المحيط، وهذا ما يعطي مسرح الطفل خصوصية في تربية الطفل وتنشئته اجتماعيا، اذ ان فترة الطفولة هي من اهم الفترات المهمة في حياة الفرد، اذ هي مرحلة لنضج العقل وكل من الجانب النفسي والاجتماعي، ويكتسب العادات والتقاليد والمهارات، وخصوصا من مسرح الطفل كونه من المسارح التي توافق ما بين العالم الواقعي والخيالي والافتراضي، "تعد مرحلة الطفولة محور الحياة الإنسانية في هذا الكون العظيم، اذ هي مرحلة مهمة من مراحل الحياة، بل هي اعلى مراحل الحياة ببراءتها وانطلاقتها وعالمها الخاص. ومن هنا فهي مرحلة أساسية يجب على الإباء والمربين الاهتمام بها، لأنها القنطرة من خلالها ينتقل من الاعتماد على الآخرين الى الاعتماد على نفسه، ولان انعكاساتها قد تكون خطيرة على الطفل وتطوره مستقبلا" (حامد: 2014، ص11)، اذ ان هذه المرحلة العمرية هي من اعقد المراحل التي يمر فيها الانسان وتحدث له تغيرات كثيرة وجذرية على مستوى النمو والسلوك.

ان ما تحمله العروض المسرحية المخصصة للأطفال من خبرات ومواقف وقيم تعمل على تهيئة الطفل للمشاركة في الحياة اليومية على أساس ما قد اكتسبه من تلك الخبرات والمواقف والقيم التي وجدها وفهمها اثناء تلقيه للعرض المسرحي، كما ان اختلاف العالم الواقعي والافتراضي والخيالي في مسرح الطفل يخلق في ذاته البهجة والتقبل للمجتمع المحيط به ومعرفة سبل التفاعل معه وخلق جانب التوافق الاجتماعي والنفسي والوظيفي بين الطفل والمجتمع بسمات مجتمعية واخلاقية جيدة وعميقة، وعلى هذا الأساس تكون للعالم الواقعية والافتراضية والخيالية تأثير مباشر وقوي على التوافق الذاتي او المجتمعي او حتى الوظيفي للطفل، وكما يلي:

أ- العالم الواقعي

ظهر الاتجاه الواقعي بصورته الحالية منذ منتصف القرن التاسع عشر، وهو بمثابة رد فعل على الاتجاه الرومانسي، وهو يمثل مدى ارتباط الفنون بالحياة الواقعية التي تحيطه، إلا أن التمثيل لم يشمل الواقع كما هو، بل كان تمثيلاً لذلك الواقع وما يحيطه من أحداث يومية وتاريخية، أي بمعنى آخر أن العالم الواقعي هو اتجاه توضيحي لمظاهر الحياة الواقعية للفرد (فنتوري: 1976، ص132). وهذا ما يثبت أن الفنون الواقعية أقدم من ظهور الحركات الواقعية، إذ ظهر الفن في حياة الإنسان البدائي على شكلين: الشكل الأول متعلق بالمنفعة المادية كالأسلحة والأدوات المنزلية، والشكل الثاني متعلق بالطقوس والعقائد التي كان يمارسها الفرد من أجل فهم الحياة الواقعية، إذ أن الاتجاه الواقعي في الفنون ليس نتاج القرن التاسع عشر، بل هي فنون واكبت التاريخ البشري منذ بدايته وصولاً إلى وقتنا الحاضر (القرغولي: 2011، ص35).

ابتعد الاتجاه الواقعي عن تجسيد الخيال والجانب الابتكاري في المواضيع الفنية، كما ابتعد عن التغيير الرومانسي وما يحمله من جوانب وجدانية كبيرة، إذ عمد على تمثيل وتشكيل الأشياء والمواضيع كما هي في الواقع، مبتعد عن الحلول الخيالية والرومانسية من أجل تنشيط الإدراك والوعي للمحيط الواقعي عند المتلقي، فالفنان أو العامل أو الإنسان الاعتيادي هو بطل من الواقع المعاش وليس كائن اسطوري، فالفنون الواقعية فنون واعية بعيدة عن التأويلات الميتافيزيقية الخارجة عن المظاهر الاجتماعية (ال وادي: 2011، ص101).

يوصف المسرح بكونه أحد الأنشطة التخيلية التي تحاكي الواقع أو تستحدث بعض المواقف والصور المرتبطة بالواقع، كما يؤكد الدارسون للعروض المسرحية بجانبها (النص المسرحي، العرض المسرحي) أنها عروض ذات علاقات ترابطية متشابكة فيما بينها للوصول إلى دلالات معينة تكشف عن المعاني المستترة داخلها، هذا ما يعمل على تنمية وعي المتلقي وتأكيد خبراته الواقعية، إذ أن للصور الفنية (الكاتب المسرحي،

المخرج، الممثل، المصممون) معايير مهمة من أجل الوصول الى حكم معين اتجاه اصالة العروض المسرحية، ومن هذه المعايير المهمة هو الخيال المسرحي او العالم الخيالي داخل العرض، وهو ما يميز العروض فيما بينها، كما ان الخيال ليس من العمليات او الطاقات البسيطة بل يكون ذات بعد اعمق "من ابعاد العقل والفهم في دنيا الفكر والروح، وهو اشد دقة ونعومة من كل طاقات الابداع الفني في ملكات المسرحي" (شاهين: 2004، ص234)، اذ لا يمكن للمسرحي ان ينفصل عن قدراته التخيلية، فهو الوسيلة الأهم من أجل بناء علاقات هارمونية وترابطية بين العناصر الفنية داخل العرض المسرحي، أي ان الخيال هو القيمة الحقيقية لمن يمارس العمل المسرحي، وهي الأساس الذي يمكن من خلاله وصف الابداع عنده.

ان عالم الخيال في العروض المسرحية يعد بمثابة نشاط وظيفته تشكيل مجموعة من الصور الخلاقة ونقلها الى العالم الواقعي، كما انه يهدف الى دفع المشاهد لتكوين عمليات تأملية تعمل على استيعاب تلك الصور المتخيلة وربطها بالواقع المعاش، وهذا بدوره يعمل على تعميق جانب الوعي عند المتلقي، كما ان "الأشياء التي تلعب دور العلامات المسرحية يمكنها في تطور المسرحية ان تكتسب طبيعة وسمات وخصائص خاصة ليست لها في الحياة الواقعية" (ايلام: 1992، ص14)، وهذا يعني ان الخيال يغير الكثير من المدركات الإنسانية التي تعارف عليها الفرد، ويجعلها اصيلة وجدية.

يعمل المسرح من خلال عوالمه المختلفة ووسائله المتباينة الى توسيع المدارك الإنسانية وازدادة الكثير من الابعاد الجديدة ضمن التجارب الحياتية، اذ ان المسرح أحد أنواع الفنون "مهمته دائما ان يخلق عالما خياليا تكون وظيفته الأولى الذي هو معد لها، ان يختلف عن عالمنا اختلافا ما، وحتى إذا كان العمل من وهم" (وصفي: 1979، ص76)، وهذا ما يجعل من الاعمال المسرحية اشبه بالمغامرة داخل العوالم المختلفة.

المبحث الثالث: شخصيات مسرح الطفل

يعد مفهوم الشخصية من الظواهر النفسية المعقدة لما فيها من سلوكيات مختلفة ومتباينة ومتغيرة، وهذا ما جعل النظريات حول الشخصية تكون متعددة ومتباينة حول تفسير الشخصية وتعريفها، وقد اهتم علماء النفس كثيرا من دراسة موضوع الشخصية كونها المكون الأساس لجميع التوافقات والانساق الثقافية والاجتماعية، وتعد بمثابة مجموعة من الصفات والسلوكيات والسمات التي تميز الفرد عن غيره، وقد تكون هذه الميزات عقلية او جسدية او خلقية، ترتبط هذه الميزات فيما بينها لتكون وسيلة للتفكير والسلوكيات الوجدانية وما للفرد من مشاعر، كما ان الشخصية تقوم على أساس وضع نسق معين للتعامل مع ما يصادفه الفرد من مؤثرات خارجية وداخلية.

تعد الشخصيات المسرحية تابعة للجانب الذاتي الذي يضعه الكاتب المسرحي، والذات بشكل عام معتمدا على ما يكتنزه من معرفة ومشاهدات حياتية او تخيلية، وهذا ما يجعل من الشخصية المسرحية متنوعة على حسب ما يكتنزه ذات الكاتب المسرحي، ولما لمسرح الأطفال من خصوصية في تنوع الشخصيات من شخصية خيالية وواقعية وافترضية، لا بد من التطرق الى مقومات تلك الشخصيات وآليات تجسيدها في مسرح الطفل، وهذا كما يلي:

1. الشخصية الخيالية

ان للشخصية الخيالية في المسرح دورا كبيرا لما لها من وظيفة تشكيل للمجسد المدون في النص المسرحي، اذ ان "الخيال الفني يشارك مشاركة كبيرة عندما يفسر الممثل السطور ويملا ما بينها بالمعاني التي تكمن خلف النص الظاهر. ان السطور التي يكتبها المؤلف تظل ميتة الى ان يحلها الممثل، ويستخرج المعنى الذي أودعه فيها المؤلف عند هدف" (مور: 1981، ص266). ولما لمسرح الطفل من اهتمام كبير في الجانب الخيالي بسبب اهتمام الطفل بهذا الشخصيات وما لها من تأثير كبير على ذات

الطفل المتلقي وتحفيز إدراكه وتنمية قدراته العقلية، إذ تعد "العملية العقلية التي تقوم في جوهرها على انشاء علاقات جديدة بين الخبرات السابقة بحيث تنظمها في صور وأشكال لا خبرة للفرد بها من قبل،- فالتخيل بهذا المعنى عملية عقلية تستعين بالتذكر في استرجاع الصور العقلية المختلفة، ثم تمضي بعد ذلك لتؤلف منها تنظيمات جديدة تصل الفرد بماضيه وتمتد به الى حاضره وتستطرد الى مستقبله، فتبني من ذلك كله دعائم قوية للإبداع الفني والابتكار العقلي، والتكيف القوي مع البيئة" (حنورة: 1989، ص92).

2. الشخصية الواقعية

من اهم الشخصيات التي تجسد في عروض مسرح الأطفال هي الشخصيات الواقعية لما لها من ارتباط بالبيئة والمجتمع المحيط بالطفل، وهذا ما يجعل منها ذات تأثير قوي على المتلقي (الطفل)، ويمكن ان تكون هذه الشخصية بهيئة انسان، لكن لا بد ان تكون ذا حركة مستمرة في مسرحيات الأطفال، وهذا ليس من الاختيارات الارادية للممثل او الكاتب او المخرج، بل هو ما تفرضه نفس الطفل وذائقته، ولا بد ان "يكون الصراع القائم بين تلك الشخصيات الواقعية داخل الحدث الدرامي مرتبطا بالنهاية بشكلها الواقع لجانب الخير، وهذا ما يتناسب مع رغبة الطفل في انتصار قوى الخير على قوى الشر، اذ ان الطفل ينحاز بشكل فطري الى جميع القيم الاخلاقية والإنسانية السامية مثل الحب والخير والسلام والجمال" (بن عليّة: 2017، ص105).

كما هنالك تمثيل للشخصيات الحيوانية التي تعد من ضمن الشخصيات التي يلاحظها الطفل في الواقع، مثل الحيوانات اللطيفة، والشريرة، والماكرة، كما ان (مظهر الشخصية الحيوانية يجعل من العرض المسرحي أكثر متعة وتشويق وغرابة، اذ يعمل على اثراء الجانب البصري للطفل المتلقي) (بن عليّة: 2017، ص105).

المؤثرات ما أسفر عنه الإطار النظري

1. عملية التوافق تعني تكيف الطفل مع البيئة والمجتمع وتؤثر ايجابياً على بناء شخصيته نفسياً واجتماعياً.
2. من المؤثرات المهمة في التوافق الوظيفي هي: (عوامل شخصية، عوامل ترتبط بالعمل، عوامل خارجي).
3. اليات التوافق الوظيفي للعالم (الواقعي والخيالي والافتراضي) في العمل المسرحي تتمثل من خلال (الشخصية، الحركة، الحوار، الديكور، الإضاءة، الموسيقى، المكياج، الاقنعة).
4. أساليب التوافق بين الشخصيات الدرامية هي منها (أسلوب المواجهة المباشرة بين الشخصيات بقصد الانسجام، وأسلوب بديل ذا قيمة إيجابية (تعديل السلوك) وأسلوب التراجع عن التصادم أو التخلص من الشخصية السلبية/الشريرة).

الفصل الثالث

اجراءات البحث

اولاً :- مجتمع البحث : يتكون مجتمع البحث من العروض المسرحية الموجهة للأطفال في مهرجان الحسيني الصغير لعام 2023 الدورة السابعة .ولقد اختارت الباحثة العينة بطريقة قصدية

جدول العينة

ت	اسم المسرحية	المؤلف	المخرج	البلد	السنة
1	الصندوق	روضة سالمى	فيصل دين	الجزائر	2023

2	قطرة مطر	محمود أبو العباس	محمود أبو العباس	العراق	2023
3	فلك نوح	حازم التميمي	ميثم البطران	العراق	2023

انموذج (مسرحية قطرة مطر)

ملخص العرض المسرحي

يبدأ العرض المسرحي بظهور شخصية (الغيمة) وشخصية (قطرة المطر) وهما يبحثان عن مكان للنزول، ويبدأ الحوار بين الشخصيتين حول فكرة المغامرة وعدم استغلال الفرص الصحيحة، تفارق (قطرة المطر) الغيمة لتبقى وحيدة، وتعود تبحث عن الغيمة وهي خائفة، ثم تظهر شخصية (الهواء الحار) وشخصية (الشجرة) ليدور حولهما حوار حول معاناة الشجر من قوة الرياح، وبعد رحيل (الهواء الحار) تطلب الشجرة المساعدة من قطرة الماء لتسقيها، فترفض قطرة الماء وذلك بسبب غرورها، وفي المشهد الثاني تظهر شخصية (العصفور) وهو مرهق من التعب ويبحث عن مكان يستقر به، فليتيقي بقطرة الماء ويتحدثان الى بعضهما حول إمكانية ومميزات كل منهما، ويتطرقان الى خطأ العزوف عن اصدقائهم بسبب غرورهم الذي جعلهم في وحدة لا تمكنهم من العمل او الاستمرار في الحياة، اذ يطلب العصفور ان يشرب القطرة الا انها ترفض وتهرب، فيسقط العصفور في الأرض مرهقا بسبب التعب والعطش، ثم تظهر شخصية طفل يبكي بسبب دخول ذرة تراب في عينه، فيصطدم بالعصفور، ويخبره انه ترك عائلته وأصدقائه ليلعب وحيدا، فينصحه العصفور ان يغسل عينه بالماء، ولكنه لم يجد الماء، فيدخل عليهم الهواء الحار يبحث عن الماء لكي يخره ويحصل على الراحة، حتى يهدده الطفل بانه يرميه بالحجر ولكنه لم يعلم ان الهواء لا يتأثر بالحجر، فيأخذ الهواء الحار العصفور معه بعيدا، يبقى الطفل حتى تأتية قطرة الماء، فيطلب منها المساعدة

لغسل عينه من ذرة التراب، فترفض لأنها تحب نفسها فقط، فتدخل شخصية الشجرة وتطلب منها قطرة الماء ان تحميها، فيطلب منها ان تسقيه ويحميها، ويدخل العصفور أيضا طالبا لقطرة الماء بسبب عطشه، لكنها ترفض لأنها وحيدة ولا يمكنها المساعدة، حتى تدخل شخصية الغيمة وتطلب من القطرة الانضمام اليها حتى لا تتبخر بدون فائدة بسبب وحدتها، ويعود العصفور الى مجموعة العصافير ليستطيع الاستمرار في الحياة، والشجرة كذلك تعود الى اخواتها الأشجار، ويعود الطفل الى اهله، حتى لا يفقد بصره مرة أخرى، وجميعهم يدعون الى البقاء معا حتى يكونوا ذا فائدة.

تحليل النموذج

جسد التوافق من خلال الية تجسيد الحركة ما بين شخصية (الطفل) البشري، وشخصية (قطرة الماء والعصفور) الخيالية. جسد التوافق من خلال دمج صوت الشخصية الواقعية (الطفل) مع الأصوات الخيالية/المبتكرة، كصوت شخصية (المطر) وشخصية (الهواء الحار). جسد التوافق من خلال خلق خوف شخصية (قطرة المطر) الخيالية، والارض كعالم واقعي. يجسد التوافق من خلال ألوان وتصميم المكياج لخلق شخصية خيالية في الواقع كشخصية (الغيمة، قطرة مطر، العصفور، الشجرة). يجسد التوافق من خلال ألوان وتصميم الأزياء لخلق شخصية خيالية من خلال الهيئة كأزياء (قطرة المطر، الغيمة، والشجرة) في العالم الواقعي. يجسد التوافق من خلال تصميم وألوان ومؤثرات صوتية مصاحبة لشخصية (الهواء الحار) الخيالية وما تؤثر به على الاشياء الواقعية.

الفصل الرابع

اولا: النتائج ومناقشتها

1. مزجت حركات الشخصيات (الواقعية والخيالية) بين العوالم المختلفة، اذ انها عمدت على خلق التوافق الوظيفي من جانب حركي متنوع.

2. أدت ملحقات الشخصية دور كبير من التوافق الوظيفي بين العالم الواقعي والخيالي داخل العروض المسرحية.
3. قربت طبقات الصوت المختلفة صورة التوافق الوظيفي بين العالم الواقعي والخيالي داخل العروض المسرحية.
4. وجد التوافق الوظيفي بشكل غير قصدي اعتمادا على خاصية مسرح الطفل واعتماده على ما يرغب به الطفل من تعدد العوالم (الواقعية، الخيالية).

ثانياً: الاستنتاجات

1. تمتع الممثل بالقدرات التمثيلية (الصوت والحركة والانفعال) بشكل جيد يجعله قادراً على خلق جانب كبير من التوافق الوظيفي داخل العرض المسرحي من خلال الشخصية.
2. قدرة المخرج على فهم الشخصيات وتحليلها وعلاقتها مع الشخصيات الأخرى تمكنه من خلق جانب كبير من التوافق الوظيفي بين العالم الواقعي والافتراضي والخيالي في العرض المسرحي.
3. العروض المسرحية المقدمة للأطفال يجب ان تكون مدركة للمرحلة العمرية للطفل المتلقي، حتى تستطيع ان تحقق التوافق الوظيفي بين العالم الواقعي والافتراضي والخيالي من خلال الشخصية بشكل صحيح.

المصادر والمراجع:

أولاً/ المصادر:

1. Lazarus S.R: Personality, 2nd Ed.، (New Jersey: Englewood Cliffs, 1976).

2. حنورة، احمد حسن: أدب الأطفال، ط1، (الكويت: مكتبة الفلاح للطباعة والنشر، 1989).
3. زهران، حامد عبد السلام: علم نفس النمو الطفولة والمراهقة، (مصر: دار المعارف، 1995).
4. المليجي، حلمي، والمليجي، عبد المنعم: النمو النفسي، ط5، (بيروت: دار النهضة العربية، 1973).
5. الرازي، محمد ابو بكر: مختار الصحاح، ط1، (بيروت: دار الكتاب العربي، 1967).
6. شاهين، ذياب: التلقي والنص الشعري، ط1، (عمان: دار الكندي، 2004).
7. سليد، بيتر: مقدمة في دراما الطفل، تر: كمال زاهر لطيف، (الإسكندرية، منشأة المعارف، 1981).
8. مور، سونيا: مقارنة ستانيسلافسكي في التمثيل، تر: إبراهيم حمادة، (القاهرة: المركز العربي للأبحاث والنشر، 1981).
9. عبد الحليم، السيد: علم النفس العام، (القاهرة: دار غريب، 1990).
10. مخيمر، صلاح: مفهوم جديد للتوافق، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، 1978).
11. مرسى، عبد الحميد: الايمان والصحة النفسية، (القاهرة: مكتبة وهبة للطباعة والنشر والتوزيع، 1994).
12. ال وادي، علي شناوة، عبادي، رحاب خضير: استطبيقا المهمش في ما بعد الحداثة، (عمان: دار الصفاء للنشر، 2011).
13. الدسوقي، كمال: الاجتماع ودراسة المجتمع، (مصر: مكتبة الانجلو المصرية، 1976).
14. ايلام، كيري: سيميائ المسرح والدراما، تر: رثيف كرم، ط1، (بيروت: المركز الثقافي العربي، 1992).

15. فنتوري، ليونيللو: كيف نفهم التصوير، تر: محمد عزت مصطفى، مر: عبد القادر رزق، (القاهرة: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 1976).
16. القرغولي: محمد علي علوان: تاريخ الفن الحديث، (بغداد: مطبعة دار العربي، دار الكتب والوثائق، 2011).
17. حامد، وفقى: الطفولة المبكرة الخصائص والمشكلات، ط1، (الكويت: وزارة الأوقاف والشؤون الدينية، 2014).
18. وارد، وينفريد: مسرح الأطفال: تر: محمد شاهين الجوهري، (القاهرة: مطبعة المعرفة، 1966).

ثانيا/ المجلات العلمية:

19. بن علي، رابحي: مسرح الطفل في الجزائر، (الجزائر: مجلة تاريخ العلوم، العدد7، مارس 2017)
20. وصفي، رؤوف: ادب الخيال العملي، (الكويت: مجلة البيان، العدد 1964، 1979).

دروس التربية الفنية المسرحية وتمثلاتها في أنجاز مشروع التخرج المسرحي
(مسرحية الأميرة المفقودة أنموذجاً)

**Theatrical art education lessons and their
representations in completing the theatrical graduation
(project (the play The Lost Princess as an example**

زهراء حسين عبد الحسن

Zahraa Hussein abdel hassan

Zahraa.hussein@uowasit.edu.iq

07821263797

ا.م.د قحطان عدنان زغير

prof.Dr.Qahtan Adnan Zaghir

جامعة واسط / كلية الفنون الجميلة / قسم التربية الفنية

Wasit University / College of Fine Arts / Department of Art
Education

الكلمات المفتاحية : التربية الفنية _ مشروع التخرج المسرحي

مستخلص البحث

اشتمل هذا البحث على أربعة فصول : الأول (الإطار المنهجي للبحث) يتضمن مشكلة البحث والتي حددتها الباحثة بالتساؤل التالي: (كيف تؤثر دروس التربية الفنية المسرحية في أنجاز مشروع التخرج المسرحي ؟).

ثم جاءت أهمية البحث والحاجة إليه ، فضلا عن هدفه، والذي تمثل بالآتي:

يهدف البحث إلى :

(التعرف إلى دروس التربية الفنية المسرحية في أنجاز مشاريع التخرج).

وقامت الباحثة بوضع حدود للبحث ، ثم ختمت الفصل بالمصطلحات التي تضمنها عنوان البحث ،حيث عرفت كل من المصطلحات الآتية : (التربية الفنية ، مشاريع التخرج).

أما الفصل الثاني فقد تضمن عرضا للإطار النظري ، فجاء متكونا من ثلاث مباحث ، المبحث الأول :التربية الفنية. والمبحث الثاني : مفردات المقرر الدراسي. أما المبحث الثالث : مفردات المقرر الدراسي في التربية الفنية.

أما الفصل الثالث ، فقد تم فيه عرض إجراءات البحث من حيث مجتمع البحث الذي شمل (٤) عروض مسرحية ، كما تضمن الفصل عينة البحث المتكونة من مسرحية واحدة ، وهي : (الأميرة المفقودة) مختارة بطريقة قصدية ، ومعتماً منهج البحث الوصفي (التحليلي).

أما الفصل الرابع ، فقد كان عرضا لأهم النتائج التي توصلت إليها الباحثة من خلال بحثها وكان أهمها يجب توظيف المفردات الدراسية التي درسها الطلبة خلال إنتاج مشروع التخرج المسرحي، والاستنتاجات التي بنيت على ما ظهر من النتائج ومنها ينبغي مراجعة المناهج الدراسية في بعض المواد التي أظهرت فروق طفيفة في الأداء مثل التذوق الموسيقي لضمان توافقها مع الأهداف التعليمية وتعزيز تفاعل الطلبة، وفي الختام وضعت الباحثة المصادر والمراجع.

Keywords: Art Education, Theatrical Graduation Project

Research Summary

This research included four chapters: The first (the methodological framework of the research) includes the research problem, which the researcher identified with the following question: (How do theatrical art education lessons affect the completion of the theatrical graduation project?)

Then came the importance of the research and the need for it, in addition to its goal, which was represented by the following:

The research aims to:

(Identify the theatrical art education lessons in the completion of graduation projects).

The second chapter included a presentation of the theoretical framework, and consisted of three sections: The first section: Art Education. The second section: Curriculum vocabulary. The third section: Curriculum vocabulary in Art Education. The third chapter presented the research procedures in terms of the research community, which included (4) theatrical performances. The chapter also included the research sample consisting of one play, which

is: (The Lost Princess), chosen intentionally, and relying on the descriptive (analytical) research method.

As for the fourth chapter, it was a presentation of the most important results that the researcher reached through her research, the most important of which was that the academic vocabulary that the students studied during the production of the theatrical graduation project should be used, and the conclusions that were built on what emerged from the results, including that the school curricula should be reviewed in some subjects that showed differences. Minor aspects of performance, such as tasting music, to ensure its compatibility with educational objectives and enhance student interaction. In conclusion, the researcher provided sources and references.

الفصل الأول

الأطار المنهجي

مشكلة البحث والحاجة إليه

يمثل التدريس عملية تفاعلية تتم في بيئة التعلم، وتتعدى أهدافها نقل المعارف والخبرات من المدرس إلى الطالب، لتشمل بناء الجوانب النفسية والمهارية والانفعالية لديه، وتزويده بالخبرات الحياتية الضرورية له في مجتمعه، فهي بذلك عملية بناء متكامل تشمل جميع جوانب الطلبة وتتطلب إدراكاً من قبل المدرس للمتطلبات المهارية والمعرفية الخاصة بالطلبة، إضافةً إلى استقراء الفروق الفردية

بينهم، وذلك لتوجيه أنشطة التدريس وفعالياته بصورة تستطيع معها مراعاة هذه الفروق. وتتميز مقررات التربية الفنية بخصوصية ضمن المقررات التدريسية بصورة عامة، كونها تتضمن إضافة إلى المعارف والمعلومات العديد من المهارات والجوانب الإبداعية والوجدانية التي تنمي الذائقة الفنية للطلاب، وهو ما يعطيها مكانة استثنائية بين المقررات الدراسية الأخرى. وتتمحور إشكالية الدراسة الحالية في السعي لتقصي واقع المقررات الدراسية التي يخضع لها طلبة قسم التربية الفنية في كلية الفنون الجميلة بجامعة واسط، ومدى تحقيقها لمتطلبات تمكين الطلبة وجعلهم قادرين على توظيف تعلمهم السابق في إنتاج مشاريع التخرج الخاصة بهم كنوع من التطبيق العملي لهذه المعارف والخبرات، وذلك من خلال الإجابة عن التساؤل الرئيسي التالي: كيف تؤثر دروس التربية الفنية المسرحية في إنجاز مشاريع التخرج المسرحي؟

ثانياً : أهمية البحث :

تتجلى أهمية البحث في :

1_ أهمية مشاريع التخرج المسرحية بالنسبة لطلبة الفنون الجميلة كونه يمثل تكثيفاً منهجياً لكل ما تعرضوا له من خبرات ومعارف خلال سنوات الدراسة الجامعية احد المعايير التي تدلل على نجاح الخطة التدريسية التي تعرضوا لها خلال دراستهم تلك.

2_ من الممكن أن يقدم البحث الحالي معلومات مفيدة للقائمين على وضع المقررات الدراسية في كلية الفنون الجميلة بجامعة واسط حول كفاءة مفردات المقررات الدراسية في تحقيق التمكين لدى الخريجين.

ثالثاً : هدف البحث :

يهدف البحث الحالي :

التعرف إلى دروس التربية الفنية المسرحية في إنجاز مشاريع التخرج.

رابعاً : حدود البحث :

- 1- الحد الزمني : (٢٠٢٣ \ ٢٠٢٤) .
- 2- الحد المكاني : جامعة واسط كلية الفنون الجميلة / قسم التربية الفنية.
- 3- الحد الموضوعي : دروس التربية الفنية المسرحية وتمثلاتها في انجاز مشاريع التخرج.

خامساً : تحديد مصطلحات :**أولاً : التربية الفنية:**

اصطلاحاً : "عملية تربوية اجتماعية تسهم ايجابياً في تكوين الطلبة حسب قدراتهم وميولهم الفنية بما ينسجم وطاقاتهم التعبيرية الفنية نحو خدمة مجتمعهم وارتباطهم ببيئتهم مما يجعلهم في وضع يمكنهم من التفاعل بما يحيط بهم وتحسينه من الناحية الجمالية والتعبير الفني" (١).

" عملية تربوية تساعد النشئ والشباب على اختلاف أنواعها في نمو وفهم لغة الفن ووظيفته في المجتمع ومعرفة مدى اثر الفن في البيئة التي صنعها الإنسان وكذلك نمو السلوك للانتاج الخلاق والاستجابة إلى الفن والتقويم الناقد له من خلال الحكم الجمالي" (٢).

التعريف الإجرائي للتربية الفنية:

هي المقررات التي تعمل على تنمية حس الجمال والجانب الوجداني لدى الطلبة.

ثانياً: مشروع التخرج المسرحي:

اصطلاحاً :

"نتاج مجهود مشترك للطالب وهيئة التدريس المعاونة والمشرفين ويتم تقديمها بأسلوب علمي متقن مع مراعاة الأساسيات العلمية والإبداعية التي تدرس في الجامعات"^(٣).

التعريف الإجرائي للمشروع التخرج المسرحي:

أنه بحث تطبيقي يقدمه طلبة المرحلة الرابعة في قسم الفنون الجميلة يظهر قدراتهم على البحث العلمي وتمكنهم من المعلومات التي درسوها خلال المرحلة الجامعية.

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول: التربية الفنية

مفهوم التربية الفنية

يتم خلال هذا الجزء تحديد مفهوم التربية الفنية وذلك بهدف استكمال الإحاطة التنظيرية الخاصة بالدراسة الحالية، من خلال توضيح جميع المفاهيم المتداخلة ضمن موضوع الدراسة الحالية وتعرف التربية الفنية على أنها "أداة التمدن والمدخل لربط الإنسان بالطبيعة وبخالقها، ونافذة عبرها يتعلم الفرد أن يكون عنصراً فاعلاً في الجماعة، كون التربية عن طريق الفن تعمل على تنمية شخصية الفرد، وتساعد على أن يتوافق مع نفسه وأن يتوافق مع كل من حوله من إنسان وحيوان ونبات وجماد"^(٤)، وبذلك فالتربية الفنية تتعدى التداخلات مع الكائن الإنساني فقط، وإنما تشمل جميع المتغيرات المحيطة في بيئته الخارجية، أي أنها تشمل الكائنات الحية وغير الحية في الوقت ذاته.

وينظر إلى التربية الفنية على أنها "نوع من أنواع التربية تأخذ من المجالات الفنية المختلفة مثل الرسم والتصوير والنحت والتصميم والخزف وغيرها من المجالات الفنية ذات العلاقة محوراً للممارسات الفنية التطبيقية، التي تهدف إلى التربية عن طريق الفنون، ولها شقان: شق نظري معرفي، وآخر تطبيقي عملي، وكل منهما يغذي الآخر بهدف تنمية الإحساس والمشاعر والوجدان والعقل"^(٥).

كما تعرف التربية الفنية على أنها "علم من ضمن العلوم السلوكية وهو وسيلة لصقل السلوك جماليا فهي محاولة لبناء شخصية الكائن البشري خلال قوام معرفي مختلف بشكل متكامل في أهدافه، وهو إثراء لرؤية المتعلم والتفكير البصري واكتساب قيم ومفاهيم مختصرة وهي تخضع لطبيعة المجتمع دينياً واجتماعياً وثقافياً واقتصادياً واجتماعياً"^(٦).

من خلال التعريفات السابقة نتبين أن النظر إلى التربية الفنية يتم ضمن ثلاثة مستويات أساسية وهي:

التربية الفنية كعلم: من خلال هذا المنظور يتم التعامل مع التربية الفنية على أنها علم يخضع لجميع ضوابط العلوم وأسسها المنظمة لها، وبذلك تكون وفق أسس يتم تعلمها وتحسينها بشكل مستمر، فالعلوم يتم تداولها ونقلها بين أفراد المجتمع، كما أن العلوم تخضع لضوابط محددة تسيّر وفقها، أو ما يعرف بقواعد العلم^(٧).

إن النظرة للتربية الفنية بكونها علم يخضع لنظريات وفلسفة علمية محددة، كما أنه يتسم بقواعد تضبط سيره، وتحدد اتجاهاته، كما أنها تستفيد من نتائج ومعارف العلوم الأخرى كالفيزياء والكيمياء والرياضيات وغيرها من العلوم التطبيقية، إضافة إلى تطبيقات العلوم النظرية كعلوم اللغة واللسانيات وغيرها من العلوم^(٨).

فالتربية الفنية تأخذ من العلوم التطبيقية كل ما يجعلها قادرة على تعرف خصائص المواد الداخلة في تشكيل الأعمال الفنية، وخصائص الألوان ونتائج مزج عدد منها بعضه إلى بعض، وسمات المعادن وإمكانات تشكيلها، وغيرها الكثير من الحقائق العلمية التطبيقية^(٩).

كما تأخذ من العلوم الإنسانية العديد من تطبيقاتها الفنية، كالزخرفة وخصائص الخطوط وأنواعها وطرق تشكيلها، وتوظيفات الحروف سواء باللغة العربية، أو ببقية اللغات الإنسانية المعروفة^(١٠).

التربية الفنية بوصفها فن: يتماهى هذا المنظور مع طبيعة التربية الفنية وخصائصها، إذ أنها تهتم بتدريس الفنون على مختلف أشكالها، من خلال مناهج ومقررات تدريسية محددة بشكل مسبق، وتعمل على تنمية الذائقة الجمالية لدى الطلبة، وتنمية الجانب الوجداني لديهم.

التربية الفنية كمهنة: وهي مهنة يعمل بها مدرسو التربية الفنية، وتراعي كافة الشروط المتطلبات الخاصة بالمهنة، من ساعات العمل ونظام الحوافز والترقية المهنية إضافة إلى غيرها من الخصائص والسمات العامة للمهنة التي يشتغل بها الناس^(١١).

أهداف مادة التربية الفنية

تهدف التربية الفنية إلى تحقيق الآتي^(١٢):

- 1- تنمية الناحية العاطفية والوجدانية
- 2- تدريب الحواس على الاستخدام غير المحدود
- 3- التدريب على أسلوب الاندماج في العمل والتعامل
- 4- العمل من أجل العمل

- 5- التنفيس عن بعض الانفعالات والأفكار
 - 6- تأكيد الذات والثقة فيها كمعلمين تربية فنية يجب ان نزيد ثقة الطلاب بأنفسهم
 - 7- الترابط الاجتماعي وتوحيد المشاعر
 - 8- التدريب على استخدام الأدوات والعدد ومعرفة مصادرها وتسويقها
 - 9- الإلمام بالمصطلحات المهنية والصناعية والقدرة على التحدث بها
 - 10- شغل وقت الفراغ بشكل مثمر
 - 11- احترام العمل اليدوي ومن يقومون به
 - 12- ربط المواطن ببيئته.
- إضافة إلى ذلك تسعى التربية الفنية إلى تحقيق الأهداف الآتية^(١٣):
- تكوين المفاهيم والقيم التشكيلية لدى المتعلمين على أسس موضوعية لفهم العناصر التشكيلية في التكوينات العامة للعمل الفني.
 - تنمية هوايات نافعة لدى المتعلمين لاستثمار أوقات الفراغ بما يعود عليهم وعلى المجتمع بالفائدة.
 - تحسين العملية التعليمية من خلال التوازن بين النشاطات النظرية والعملية ببرامج التعليم العام.
 - تكوين اتجاهات إيجابية لدى المتعلمين نحو المهن والحرف المختلفة وتغيير المفاهيم السلبية نحوها.
 - اكتشاف الموهوبين فنياً ومهنيًا ورعايتهم وتوجيه قدراتهم بشكل سليم.
 - تكوين المفاهيم والقيم الجمالية لدى المتعلمين على أسس موضوعية لنشر الثقافة البصرية الجمالية في المجتمع الدراسي.
 - توعية المتعلم بمجالات العمل والمهن المختلفة ومتطلبات ومهارات الالتحاق بها .

- اكتساب المتعلمين قدر مناسب من الثقافة والمهارات والخبرات المهنية البسيطة التي تفتح لهم آفاق مختلفة في حب العمل المهني والإقبال عليه.
 - إكساب المتعلمين رصيد من الخبرات في النقد والتحليل والتفسير والتقويم للأعمال الفنية وتبصيرهم بمقومات العمل الفني الجيد.
 - تكوين اتجاهات إيجابية لدى المتعلمين نحو الفنون والحرف النابعة من التراث.
 - تخطي المتعلم حاجز الخوف من استخدام الأدوات العلمية والتقنية وصيانتها مع الأخذ بأساليب الأمن والسلامة.
 - إكساب المتعلم مهارات تطبيقية أساسية تساعده على استخدام الأدوات والمعدات استخدام سليماً.
 - تزويد المتعلم بالمهارات والخبرات والمعارف والقيم المناسبة لظروف البيئة الاجتماعية والمادية التي يعيشون فيها.
- أهمية مادة التربية الفنية**

تأتي أهمية مادة التربية الفنية من النقاط الآتية:

أولاً: الأهمية بالنسبة للمتعلم:

غرس روح الابتكار والخيال: فالخيال أهم من المعرفة، فالمعرفة محدودة بما نعرفه الآن وما نفهمه، بينما الخيال يحتوي العالم كله وكل ما سيتم معرفته أو فهمه إلى الأبد، وبالتالي المادة الوحيدة التي يمكن غرس روح الخيال والابتكار عند الطالب هي مادة الفن وإذا أراد شخص أن يكون طفله ذكياً عليه أن يعلمه الخيال والقصص الخيالية ويعلمه فن الرسم والتخطيط وغيره من الفنون، لذلك على التعليم الرسمي أن يجعل مادة الفن جزءاً لا يتجزأ من الخطة التعليمية^(١٤).

استغلال أوقات فراغ الطالب: المشكلة الحقيقية في حياة أي إنسان هو الفراغ، فإذا لم يتم استغلال الوقت بشيء مفيد ومسلي فهو وقت ضائع، لذلك مادة الفن تشجع

الطالب أن يستغل هذا الوقت بأمور خيالية وإبداعية، والقدرة على تطبيق الخيال إلى أرض الواقع من خلال الرسم أو الموسيقى وغيره.

تشجيع الطالب على التعبير: يجب على الطالب أن يعبر عما بداخله من خلال الفن الذي يتعلمه والإفصاح عما بداخله، فتجسيد الفكرة من العقل ونقلها على صورة فنية تعلم الطالب طريقة جديدة للتعبير عن المشاعر.

ثانياً: الأهمية بالنسبة للمجتمع:

تكوين اتجاهات سلوكية خيرة: إنّ الدول التي لا تحترم الفن والموهبة هي تفتقد للأشخاص المبدعين والعناصر الفعالة والحيوية في المجتمع، فيجب على الأنظمة التعليمية أن تحترم الفن وتحاول أن تغرسه في نفوس طلابها، وبالتالي تقل السلوكيات الخاطئة وتمكين الأفراد من استغلال أوقات فراغهم في أمور إيجابية^(١٥).

اكتساب الثقافة الفنية: من خلال غرس الفن في المجتمع يكتسب ثقافات فنية يمكن من خلالها إظهار الإبداع والتميز في المجتمعات.

المبحث الثاني

مفردات المقرر الدراسي

إن السعي لتحديد مفهوم المقررات الدراسية يتطلب التحديد اللغوي للمفهوم إضافة إلى توظيفاته الاصطلاحية، فالمفردة في اللغة العربية هي "أبسط جزء من الكل، وتحمل خصائصه وسماته الخاصة"^(١٦)، وهي بذلك مكون من مكونات شيء ما أو ظاهرة أو موضوع، والمفردة أيضاً هي "المكون الفرعي للأشياء"^(١٧)، وبتراكمها وتجمعها إلى بعضها البعض تتحدد الصورة الكلية للشيء وتتحدد ماهيته وصفاته.

أما المفردات في صياغة اللغة العربية فهي أصغر وحدة من الوحدات اللغوية التي تكون من تلقاء نفسها في الكلام أو الكتابة، وهي بذلك تأتي مرادفاً لمصطلح الكلمة أو اللفظ وفق سياق ترتيب النص المكتوب أو المسموع أو المرئي.

والمفردة في التعليم هي "أبسط جزء من مكونات المقرر التعليمي، والتي يتحدد بتجمعها شكل المقرر ومحتوياته، كما تصف أهدافه التي تم وضعه لتحقيقها"^(١٨)، أي أنها مكون من مكونات المقرر الدراسي يتم وضعها من قبل المختصين لتحقيق تكاملية محددة من خلال هذا المقرر.

فهي بذلك "سمات المقرر وعناصره الرئيسية التي يتم اشتقاقها من مصادر أعلى ضمن تراتبية بناء المقررات المعتمدة في النظم التعليمية على مدار العالم"^(١٩)، فالمفردات التعليمية المضمنة بالمقررات الدراسية ليست متشابهة، وغالباً يتم تعديلها من مقرر لآخر لتتناسب مع أهداف المقرر التي يسعى لتحقيقها، والأثر الذي يستهدف إلى إحداثه لدى الطلبة والمتعلمين خلال عملية التعليم على مراحلها المتعددة.

وفي اللغة الإنجليزية يستعمل التركيب (Course vocabulary) للإشارة إلى مفردات المقررات التعليمية، حيث تشير (vocabulary) إلى المفردات، وتستعمل هذه المفردة للدلالة على مفردات اللغة أو مفردات المقررات التعليمية في الوقت ذاته، كما تستعمل للدلالة على مكونات الدورات التدريبية والبرامج التأهيلية، وتحمل هذه المفردة في اللغة الإنجليزية دلالات تشير إلى المحتوى أو المضمون الموجود ضمن المواد التعليمية^(٢٠).

ومفردات المقررات التعليمية هي الجزئيات التفصيلية التي يتم تحديدها قبل بداية تنظيم المقرر واختيار محتواه، والتي تعمل على تكوين الرؤيا العامة للمقرر الدراسي، وتنظم محتوياته بصورة تكاملية، بحيث يأتي المقرر متدرجاً ومنسجماً من بدايته وصولاً إلى نهايته، فهي بذلك معايير تحقق أهداف المقررات التعليمية وإنجازها لدى الطلبة والمتعلمين.

كما تعرف مفردات المقررات الدراسية على أنها جملة من المحددات التي يتم اختيارها من قبل المؤلفين ومحرري المناهج، وربطها في منظومة الأهداف التعليمية المعتمدة ضمن المؤسسة التعليمية، حتى يتم في المرحلة اللاحقة تضمينها المادة العلمية المطلوب إيصالها بشكل متكامل إلى الطلبة، وذلك بهدف إحداث تغيير مرغوب في منظومته المعرفية ومخزونه العلمي، أو تعديل وتطوير مهاراته الأساسية في مادة موضوع المقرر التعليمي الموضوع، أو تعديل سلوكه وأسلوب تعاطيه مع المواقف التعليمية، ونقل الخبرات التي يتعلمها من خلال المقرر الدراسي إلى بقية المقررات الدراسية التي يتعرض لها ضمن التعليم، أو إلى المواقف الحياتية اليومية التي تتطلب توظيف المعارف والخبرات السابقة للطالب^(٢١).

ومن خلال التعريفات السابقة نستخلص ان مفردات المقررات الدراسية هي جملة النقاط الأساسية التي يرغب المسؤولون عن السياسات التعليمية إلى تزويدها للطلبة، والتي يتم تحديدها بصورة مسبقة بناء على متطلبات وضوابط خاصة، وتقديمها للطلبة على هيئة مواقف ونقاط تعليمية في مقرر من المقررات، وذلك بهدف إحداث التعلم لدى الطلبة على مختلف أنواعه (معرفي- مهاري- سلوكي- وجداني)، ومن خلال التحديد المسبق لهذه المفردات يتم اختيار معايير التقييم الواجب اعتمادها للتأكد من تحقيق المقررات الدراسية للأهداف التي تم وضعها مسبقاً لتحقيقها.

مصادر اشتقاق مفردات المقررات الدراسية

من خلال مراجعة الأدبيات العلمية التي تناولت المقررات الدراسية وطرائق تحديدها وانتقاء مفرداتها يتبين وجود المصادر الأساسية الآتية التي يتم من خلالها اشتقاق المفردات التعليمية الخاصة بكل مقرر تعليمي:

1- الفلسفة التربوية

تمثل الفلسفة التربوية السياق الفكري والتنظيري الذي تعتمد المجتمعات الإنسانية وفق مجموعة من الضوابط والمحددات، والتي تتأثر بشكل مباشر أو غير

مباشر بجملة من العوامل والمسببات الفرعية، والتي تؤدي في النهاية إلى توضيح ورسم الفلسفة التربوية لأي نظام تربوي كان^(٢٢).

إن اشتقاق الفلسفة التربوية يتم بدايةً من الإطار الفكري والإيديولوجي للمجتمع الذي تعبر عنه، وخلالها يتم تضمين جملة القيم والمحددات الفكرية والأخلاقية والعلمية التي ينبغي تزويد الجيل الجديد بها، كما تعتمد على سياق التطور الفكري والحضاري للمجتمع، وتدخل ضمنها المعايير الدينية والمذهبية السائدة فيه^(٢٣).

كما تراعي الفلسفة التربوية التقدم العلمي والحضاري في المجتمع، وتتأثر به، فالتربية في النهاية هي الوسيلة التي تضمن تحقيق التقدم العلمي والتطور التكنولوجي في المجتمع، وهي لا تستطيع القيام بهذا الدور ما لم تكون متماشية مع التطور الحالي لهذا التقدم ومسايرة له، فالفروقات الحضارية والعلمية بين الفلسفة التعليمية والسائد في المجتمع من الممكن أن تهدد النظام التعليمي برمته بالفشل والإخفاق^(٢٤).

من خلال ذلك يتم اشتقاق مفردات المقررات التدريسية بصورة تنسجم بشكل مباشر مع الفلسفة التربوية المعتمدة ضمن النظام التعليمي، بحيث تأتي ، بحيث تتحول المفردات التدريسية إلى مرآة تعكس الفلسفة التربوية السائدة.

2- السياسات التربوية

تمتد على مدار النظام التعليمي برمته، وفي بعض الأحيان تتجاوز ذلك لتصل لعشرات السنين القادمة^(٢٥)،

وتعتمد هذه السياسات وتوضع من قبل السلطات السياسية العليا القائمة على اتخاذ القرارات العامة في البلد، فقد تكون الوزارات المعنية في بعض الأنظمة، أو مؤسسة الرئاسة على مختلف أنواعها ومسمياتها (ملك- أمير- رئيس- حاكم)، أو من خلال المؤسسات التشريعية المخولة رسم السياسات العامة للبلاد (مجلس شعب- مجلس

نواب- مجلس أعيان-..)، أو عن طريق لجان وطنية يتم اختيارها لهدف تحديد السياسات التعليمية واعتمادها^(٢٦).

وتأتي السياسات التعليمية على هيئة أهداف شديدة العمومية على غرار(خلق جيل مؤمن بقضية وطنه ملتزم بقوانينه وأنظمتها)، وهو ما يتطلب تحويلها إلى مستويات أكثر إجرائية لضمان تنفيذها على أفضل شكل ممكن، وهذه السياسات في المجمل تكون إحدى المصادر الأساسية التي يتم من خلالها اشتقاق مفردات المقررات الدراسية في أي نظام تعليمي كان^(٢٧).

3- الاستراتيجيات التربوية

تمثل الاستراتيجيات التربوية الإطار التنظيمي الذي تتحول من خلاله السياسات التربوية والتعليمية إلى خطط متوسطة الأمد يعمل النظام التعليمي على تحقيقها من خلال مؤسساته المختلفة، وعلى الرغم من كون الاستراتيجيات التعليمية تصاغ على قدر من العمومية، إلا أنها في الوقت ذاته أكثر تحديداً من السياسات التعليمية، وأكثر إجرائية أي قابلية للتنفيذ والقياس بشكل مباشر، فهذه السياسات تتضمن إجراءات تنفيذها^(٢٨).

وتقع مسؤولية وضع وصياغة الاستراتيجيات التعليمية على عاتق الإدارات التعليمية الوسطى، كمديريات التربية وما يعادلها في الأنظمة التعليمية المختلفة، وتكون ممتدة على مدار المراحل الدراسية المختلفة، منذ المرحلة الأولى وإلى المرحلة الثانوية، ولا يدخل باعتبارها التعليم العالي، كون هذا النوع من التعليم يتطلب تداخل جهات إجرائية وتخطيطية أخرى في غالب الأنظمة التعليمية في العالم كوزارات التعليم العالي والهيئات الجامعية المستقلة^(٢٩).

ولذلك فإن صياغة واشتقاق مفردات المقررات التعليمية ينبغي أن تأخذ بالحسبان الاستراتيجيات التعليمية الموضوعة من المؤسسات المختصة، إضافة إلى

الخطوات الفعلية المتفق عليها لتنفيذها، وذلك كي تأتي هذه الاستراتيجيات معبرة عنها بشكل مباشر.

4- الخطط التربوية

تأتي الخطط التربوية لتحول الاستراتيجيات التعليمية إلى إجراءات فعلية، وتكون على مدار عام دراسي واحد، أو برنامج تعليمي واحد، وتكون الخطط التربوية أكثر وضوحاً وتحديداً من الاستراتيجيات، وتتضمن معايير إنجاز واقعية قابلة للتحقق، ويتم التحقق منها عبر جملة من الاختبارات الكتابية والشفهية.

وتعد المؤسسة التعليمية هي المسؤول المباشر عن وضع الخطط التربوية، وذلك من خلال تحليل الاستراتيجيات التربوية وتجزئتها، وإكسائها المواد التعليمية اللازمة لتحقيقها، وفي هذا المستوى يتم تحديد المقررات الدراسية اللازمة لتنفيذها، وتحديد الإجراءات والفعاليات التعليمية^(٣٠).

وتختلف الجهات المسؤولة عن تنفيذ هذا المستوى باختلاف النظام التعليمي وطبيعته ومحدداته، ففي بعض الأنظمة تقع مسؤوليتها على عاتق الإدارة التربوية (مديريات التربية أو ما يعادلها)، وفي أنظمة أخرى تكون مسؤولية المدرسة أو المؤسسة التعليمية بشكل مباشر^(٣١).

وضمن هذا المستوى يتم تحديد مفردات المقررات الدراسية بشكل عام، كونها المرحلة التي يتم خلالها تأليف المناهج التعليمية وطباعتها وتوزيعها، وهو ما لا يتم دون اشتقاق المفردات التعليمية المراد تضمينها خلال هذه المناهج بشكل محدد^(٣٢).

5- تحليل الاحتياجات

يعد تحليل الاحتياجات مصدراً مهماً من مصادر اشتقاق المفردات التعليمية، حيث يتم مراجعة النظام التعليمي بمجمله (فلسفة-سياسات-استراتيجيات-خطط)،

واستشعار المتطلبات الفعلية لإنجازها، ويتم تحليل الاحتياجات وفق الأساليب الآتية^(٣٣):

1-5 آراء الخبراء التربويين.

2-5 الدراسات العلمية المتخصصة.

3-5 استطلاع آراء المجتمع المحلي.

4-5 تحليل بيئة العمل المستقبلية ومتطلباتها الفعلية.

5-5 تحليل مضمون النظام التعليمي.

6-5 عمليات أخرى يمكن القيام بها.

6- الخبرات الخارجية

تمثل الخبرات الخارجية أحد مصادر اشتقاق مفردات المقررات الدراسية، وذلك لما له من دور في تناقل الخبرات والمعلومات بين دول العالم والأنظمة التعليمية، فالثابت من خلال المقارنات على مستوى التعليم وجود تفوق لبعض الأنظمة التربوية على أنظمة أخرى، وذلك عبر تاريخ طويل من التجارب والخبرات التكاملية التي تتحصل عليها هذه النظم من خلال الممارسات التربوية القائمة فيها^(٣٤).

ويتم استقدام الخبرات التعليمية من دول العالم المتقدم وفق عدة طرق، منها الاتفاقيات والمعاهدات التي تتم بين الدول ومن خلالها ينظم عملية الاستفادة من خبرات إحداها، أو من خلال بعثات الخبراء التي ترسلها الأنظمة التعليمية إلى الدول المتقدمة للاستفادة من معايير التعليم ومفرداته لديها، ومنها أيضاً المطبوعات التي تصدرها المنظمات الدولية المعنية بتنظيم التعليم حول العالم والتي تتضمن الإشارة إلى المفردات التعليمية المعتمدة في الأنظمة التعليمية حول العالم^(٣٥).

7- البيئة المحيطة

إن هدف التعليم الأول هو إعداد الطالب/ المتعلم للحياة العملية الواقعية، أي أن مخرجات التعليم ترتد بشكل مباشر إلى المجتمع على صورة خريجين ومتخصصين، لذلك يجب أن تكون هذه المخرجات متوافقة بشكل جيد مع احتياجات المجتمع المحلي ومتطلباته الواقعية^(٣٦).

لذلك تعتمد العديد من النظم التعليمية إلى استطلاع آراء المجتمع المحلي بمحتوى التعليم الواجب تقديمه من قبل المؤسسات التعليمية فيه، وخلال هذا الاستطلاع يتم تحديد المفردات الدراسية الواجب توفرها ضمن المقررات الدراسية التي ستعتمدها هذه المؤسسات^(٣٧).

إن الموائمة الفعلية بين متطلبات المجتمع المحلي، وبصورة خاصة متطلبات سوق العمل والمحتوى التعليمي الذي يتم تزويد المتعلمين به خلال عملية التعليم هو شرط أساسي وضروري لضمان نجاح عملية التنشئة الاجتماعية التي تقوم بها المؤسسات التعليمية تجاه الأجيال المستقبلية، لذلك يتم التركيز على اشتقاق مفردات المقررات الدراسية بصورة تنسجم من خلالها هذه العملية وتتكامل لضمان تطور المجتمع وتقدمه في مختلف المجالات، وبشكل أساسي المجالات التي تعد أساسية في كل مجتمع من المجتمعات.

فالمفردات التعليمية التي تتضمنها المواد الدراسية في المجتمعات الزراعية تختلف بشكل أساسي عن تلك التي تتضمنها المقررات في المجتمعات الصناعية أو الخدمية، مع وجود جذع مشترك من المفردات يتم التركيز عليه في مختلف المجتمعات، والتي يعبر عنها بأساسيات العلوم.

8- النظريات التربوية

تعد النظريات التربوية إحدى المصادر المهمة لاشتقاق المفردات التعليمية ضمن المقررات الدراسية، فكل بلد أو نظام تعليمي يضع لنفسه النظرية التربوية التي

يعتقها وتسير مجالات التربية والتعليم في المجتمع بشكل عام، وهي التي يتم الاستناد إليها خلال تحديد مفردات مقررات الدراسة ضمن المؤسسات التعليمية فيها^(٣٨).

فاستناد الفكر التعليمي المطبق إلى النظريات يعطيه المشروعية والثقة المطلقة بما يتم طرحه للمتعلمين من مقررات تعليمية، ويجعل هذه المقررات مبنية بأسلوب تكاملي لتحقيق متطلبات النظرية المعتمدة، فيكفي القول ان خيار بناء النظام التعليمي بحيث تتجه فيه المعارف المعروضة للمتعلم من الجزء للكل، أو من الكل للجزء يتم وفق النظريات التربوية التي يعتنقها النظام التربوي ويطبقها خلال إجراءاته الفعلية.

لذلك تؤخذ النظرية التربوية السائدة في المجتمع بعين الاعتبار خلال اشتقاق المفردات التعليمية التي تتضمنها المقررات الدراسية، بحيث تكون هذه المفردات منسجمة للنظرية وتمثل تطبيقاً فعلياً لها على أرض الواقع.

أهمية مفردات المقررات الدراسية:

تظهر الأدبيات النظرية التي تناولت تحديد المفردات التعليمية ودورها في العملية التعليمية وجود أهمية كبيرة لتحديد هذه المفردات بصورة دقيقة تنسجم مع المتطلبات الفعلية للعملية التعليمية، وتكمن هذه الأهمية في:

1- تحديد التعليم

تتصل هذه الخاصية بطبيعة العصر الحالي، حيث يتصف بالانفجار المعرفي المتسارع، فلا يكاد يخلو يوم من إنجاز جديد أو معلومات حديثة تضاف على منظومة المعرفية الإنسانية، حيث تشير الدراسات المتخصصة أن المعرفة الإنسانية باتت تتضاعف بشكل مضطرد، ويزداد من خلال ذلك مقدار المعلومات والحقائق التي بات من الواجب تلقينها للطلبة^(٣٩).

إن هذا القدر الكبير من المعلومات التي تطرح للتداول بشكل يومي وأحياناً بصورة آنية، يلقي تبعات إضافية على عاتق القائمين على بناء المقررات الدراسية،

من خلال المرونة في التعاطي مع مفرزات العصر الحديث، وقدرة المناهج والمقررات التعليمية على استيعاب المتغيرات^(٤٠).

إضافةً إلى ذلك التحدي المتعلق بالمفاضلة بين المعلومات والبيانات وفقاً لأهميتها لكل من المتعلم والمجتمع على حد سواء، فعبر هذه المقارنات يتم تحديد الأولويات التعليمية الواجب توفرها في المقررات التعليمية، وذلك من خلال صياغة مفردات التعليم بصورة تتضمن المفاضلة بين هذه المعارف، واختيار المهم منها لتقديمه للمتعلم، وهو ما يؤدي في النهاية إلى تنظيم التعليم ومنع ضياع الجهود التعليمية خلال ملاحقة التفاصيل والمتغيرات العلمية الجديدة التي تطرح على الساحة المعرفية^(٤١).

2- توجيه التعليم

لا يكفي أن يكون التعليم محدداً لتحقيق الأهداف التي وضع من أجلها، بل يجب أن يكون بالوقت ذاته موجهاً، أي أن العمليات التعليمية والفعاليات المرافقة لها تسير باتجاه واضح محدد سلفاً، ومن خلال هذا التوجيه يضمن القائمون على بناء المقررات التعليمية أن تحقق أهداف التعليم بشكل واضح وصريح ومحدد^(٤٢).

ويتم ذلك التحديد من خلال مراعاة أن تتجه مفردات المقررات الدراسية نحو أهداف معينة ومحددة، فهي الإطار الذي يتم من خلاله بناء المحتوى التدريسي وتحديده، الأمر الذي يجعل هذا المحتوى موجهاً جهة الأغراض التعليمية الموضوعة من قبل القائمين على تنظيم العملية التعليمية^(٤٣).

3- ضمان الشمول

يعد التعليم الشامل أحد متطلبات العصر الحديث، كونه يلبي متطلباته ويتمشى مع جوهره الأساسي، فالتعليم المحدود لا يلبي احتياجات المرحلة التعليمية الحالية، بل على العكس يعد معيقاً لها، وبشكل خاص في السنوات الأولى للتعليم، إذ تتطلب

معلومات وافية عن حقول معرفية متعددة، ثم في المراحل اللاحقة يصبح الميل والاتجاه نحو التخصص أكثر وضوحاً، وبالرغم من ذلك يبقى الشمول مطلباً أساسياً.

إن حصر المفردات التعليمية قبل إعداد المقررات الدراسية يساعد بشكل كبير على تحقيق هذا الشمول، حيث يضع القائمون على التأليف إطار التعليم الشامل الذي يرغبون في تحقيقه، وتكون المفردات التعليمية ضمن هذا الإطار، وضمانة فعلية لتحقيقه، وبذلك يتحقق الشمول في مستويين؛ المستوى الأول الشمول على الصعيد الجمعي للمقررات الدراسية، والمستوى الثاني الشمول ضمن المقرر الدراسي ذاته^(٤٤).

4- تحقيق التكامل

يمثل التكامل مصطلحاً مقارباً للشمول من حيث اتساع المفردات التعليمية لكافة العوامل والجوانب المراد تحقيقها في العملية التعليمية، إلا أن الفرق بينهما أن الشمول يتوجه نحو المعارف، فيما يتوجه التكامل نحو المعارف والمهارات وما يتطلب إحداثه لدى المتعلم من تأثيرات.

فالتكامل في النمو النفسي والعاطفي والانفعالي والوجداني والمعرفي يعد شرطاً أساسياً لنجاح التعليم وتحقيقه الأهداف الموضوعية له، إذ نلاحظ في معظم السياسات التعليمية المعلنة حول العالم وجود الهدف (تحقيق النمو المتكامل للفرد)، وهذا التكامل يلقي على عاتق المفردات التعليمية بالصورة الأكبر، حيث ينبغي أن تأتي هذه المفردات متوافقة مع متطلبات النمو المتكامل، وتتضمن إشارات واضحة لمختلف جوانب النمو (الجسدي- النفسي- الانفعالي- الوجداني- العاطفي- المعرفي- المفاهيمي)، وبذلك يتحقق مبدأ التعليم المتكامل.

5- منع التعارض

إن الصياغة المسبقة والمجددة للمفردات التعليمية وبنائها بشكل مدروس يضمن انسجام المقررات الدراسية، وبذلك تأتي هذه المقررات متوازنة ومتماهية فيما

بينها، وهو ما يضمن عدم حدوث تداخل غير مرغوب في المهارات والخبرات التي من الممكن ان تعرض على الطلبة.

كما أن البناء المتسق للمفردات التعليمية يمنع عدم حصول متعارضات مفاهيمية لدى الطلبة، إذ من الممكن ان تكون نظرة العلوم المختلفة للنظريات والعلاقات والقوانين على قدر من التعارض، وبصورة خاصة فيما يتصل بالعلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، وتأتي حالة التعارض هذه من اختلاف المداخل النظرية التي تعتمد عليها هذه العلوم، مما قد يوقع المتعلم بحالة من الإرباك جراء التباينات بين المفاهيم التي تعرض عليه خلال المقررات الدراسية المختلفة.

لذلك تأتي المفردات التعليمية بمثابة الضمان أن تكون المقررات الدراسية متناسقة من حيث المحتوى والمعلومات والقيم والاتجاهات المرغوب تحقيقها لدى الطلبة، وبذلك تتجنب احتمالات التعارض تلك.

6- مراعاة أهداف المجتمع

ذكرنا سابقاً أن المجتمع وأهدافه واحتياجاته مصدر أساسي لاشتقاق أهداف التعليم، حيث يأتي المساق التعليمي للأفراد بما يلبي هذه الأهداف والاحتياجات، فقبل الشروع في بناء المقررات الدراسية يتم استشفاف متطلبات المجتمع الأساسية ونواقصه من حيث الخريجين والمهارات والمعارف، ومن ثم يتم تضمين ذلك في المقررات.

إن تحديد المفردات التعليمية ضمن المقررات يؤدي إلى أخذ تطلعات المجتمع واحتياجاته بعين الاعتبار، بحيث يتم التأكد من تضمينها في محتوى المقررات، وذلك كون تحديد المفردات يعد مرحلة سابقة لبناء المنهاج، فنتيجة تحليل احتياجات سوق العمل والمؤسسات المجتمعية وتطلعاتها نحو مستقبل الأبناء يتم اختيار هذه المفردات وتحديدها.

المبحث الثالث : مفردات المقرر الدراسي في التربية الفنية

تتضمن المقررات الدراسية الأنواع الآتية من المفردات التعليمية^(٤٥):

- 1- العموميات
- 2- المفردات التخصصية
- 3- مفردات الجذع المشترك
- 4- المفردات السلوكية
- 5- المفردات الوجدانية
- 6- المفردات المهارية
- 7- المفاهيم التأصيلية
- 8- المفردات الإجرائية
- 9- المفردات الثقافية
- 10- المفردات المتعلقة بفلسفة العلم
- 11- المفردات المترابطة.
- 12- المفردات التكاملية
- 13- المفردات الأدبية
- 14- المفردات العلمية

مفردات المقرر الدراسي في التربية الفنية

بهدف استكمال متطلبات الدراسة تم إجراء تحليل أولي لمفردات المقررات الدراسية في جامعة واسط كلية الفنون الجميلة قسم التربية الفنية، وتبين وجود ثمان مقررات أساسية هي:

مبادئ التمثيل للسنة الأولى: وتتضمن المفردات: ظاهرة التمثيل والتشبه، مفهوم التمثيل وخصوصياته، أساليب ومدارس التمثيل الواقعية ومنهج ستانلافسكي، الخطوات التنفيذية لتجسيد الشخصية، الأداء في المسرح الملحمي، مسرحة المواد

التعليمية، المسرح الحديث والتيارات المعاصرة، المدارس الجديدة في التمثيل، التمثيل في المدارس ورياض الأطفال، الارتجال والإبتكار، التركيز والاسترخاء، الإيقاع في التمثيل، الميزانسين وحركة الممثل، المسرح الحركي ومسرح الصورة

مبادئ الصوت والإلقاء للسنة الأولى: وتتضمن المفردات: تعريف فن الإلقاء، أهمية فن الإلقاء للإنسان المعاصر، تدريبات على الإلقاء الشعري، مراحل تكوين الكلمة، أجهزة النطق، الاسترخاء واعتدال القوام، السيطرة على التنفس، طبقة الصوت وشدة الصوت، الإلقاء التمثيلي، أنواع الأصوات، الإلقاء الخطابي، الإلقاء المفتوح والإلقاء المغلق، الحروف وأنواعها، أدوات التلوين، طبقة الصوت، قوة الصوت، الإيقاع.

التربية البدنية للسنة الأولى: الإحماء وتهيئة الجسم، المشي على خشبة المسرح، تمارين عضلات الوجه، حركات الدحرجة، حركات التوازن، حركات عارضي الأزياء، مهارات كرة القدم، مشاهدات تلفازية، الإصابات الرياضية، تدريب اليوغا، مهارات المبارزة، مهارات كرة السلة والطائرة، حالات السقوط على الأرض، حركات الإنسان الآلي، التغذية، أساليب الاسترخاء، الإيقاع الحيوي، حركات جماعية.

مبادئ الإخراج للسنة الثانية وتتضمن: مفهوم الإخراج المسرحي، شروط المخرج ومواصفاته، وظيفة المخرج، تطور فن الإخراج تاريخياً، رواد فن الإخراج، مننغن، أندريه، أنطوان، ستانسلافسكي، تجارب إخراجية، منهج ستانسلافسكي، نظرية الإيهام واللاإيهام، المسرح الأرسطي والمسرح الملحمي، عناصر الإخراج المسرحي.

المسرح المدرسي للسنة الثالثة: نظرة تاريخية لمفهوم المسرح المدرسي، استكشاف المواهب المسرحية، مسرحية المنهج الدراسي، المعايير الفكرية والجمالية للمسرح المدرسي، مسرح الدمى والعرائس، التمثيل الصامت في المسرح المدرسي، كيفية

تحويل القصة إلى مسرحية، التقنيات في المسرح المدرسي، خصائص النص المسرحي المدرسي، الإخراج في المسرح المدرسي

فن الكتابة للمسرح للسنة الثالثة وتتضمن المفردات: نظرية الأنواع الأدبية (الغنائية، الملحمية، الدرامية)، خصائص الأسلوب الملحمي، خصائص الدراما، مرتسمات البناء الدرامي ومكوناته التقنية

وظائف الحوار وخصائصه، البناء الدرامي وعناصره، مراحل تركيب العمل الدرامي، الفعل الدرامي والعناصر الساندة، الصراع الدرامي / أنواعه وأشكاله، مصادر التأليف المسرحي، المواقف الدرامية

وصايا وإرشادات، خطة عمل المؤلف، توظيف التاريخ في كتابة المسرحية

التنسيق الموسيقي للسنة الثالثة وتتضمن المفردات: علاقة الموسيقى بالفنون المسرحية، الموسيقى الدرامية، موسيقى العمل

التقنيات المسرحية للسنة الرابعة وتتضمن المفردات: نبذة تاريخية عن تطور الأزياء والمكياج في المسرح، مفهوم الزي المسرحي والمكياج، وظائف الزي المسرحي والمكياج المسرحي، مهام مصمم الأزياء المسرحية ومصمم المكياج، علاقة الزي بالمكياج، استخدامات الأزياء والمكياج تاريخياً، استخدامات الزي والمكياج في المدارس المسرحية المعاصرة، العناصر البنائية في تصميم التقنيات المسرحية، الأسس الجمالية في تصميم الزي والمكياج، الأزياء والمكياج في المسرح المدرسي، مفهوم الدلالة في الزي والمكياج، الشكل والمضمون في الزي والمكياج، جماليات الزي والمكياج المسرحي، دور المكياج والزي في تحديد بيئة الحدث المسرحي.

الدراسات السابقة: بعد اطلاع الباحثة على البحوث والدراسات في المكتبات والجامعات لم تجد دراسة مقارنة أو مشابهة لدراساتها.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:

1. تتصف المقررات الدراسية بالشمول بحيث تستطيع أن تغطي كافة جوانب المعارف والمهارات والخبرات المراد تقديمها للمتعلم على مدار مسار تعليمه المتواصل.
2. يتعرف الطالب من خلال مادة مبادئ التمثيل على مجموعة مفردات أهمها (تعريف التمثيل، المتطلبات الأساسية لفن الممثل، كيفية قراءة الدور والتعرف على صفات الشخصية التعرف إلى مفهوم الأداء التشخيصي والأداء بالمعايشة والأداء وفقا لمنهج ستانسلافسكي.
3. يتعرف الطالب من خلال مادة مبادئ الصوت والإلقاء على مجموعة مفردات أهمها (أجهزة الصوت وتشريحها ووظائفها، اللغة المسرحية وأجزاء الحوار وطريقة الإلقاء السليم من خلال مراعاة جملة من النقاط أهمها التنغيم والنبر والتشديد والوقف والوقف المعلق).
4. يتعرف الطالب من خلال مادة مبادئ الإخراج المسرحي على مجموعة مفردات أهمها (قواعد الإخراج، مهام المخرج، مواصفات المخرج الجيد، التعرف إلى نظريات المسرح ومدراس الإخراج المسرحي وأساليبه، الاطلاع على تجارب مجموعة جيدة من المخرجين).
5. يتعرف الطالب من خلال مادة الإخراج في المسرح المدرسي على مجموعة مفردات أهمها (مفهوم المسرح المدرسي وأهميته ووظائفه وآليات العمل من خلاله، كذلك يتعرف إلى خصوصية الإخراج في المسرح المدرسي لا سيما كيفية ان يتناسب والفئات العمرية، كذلك يتعرف الطالب على كيفية مسرحة المناهج).
6. يتعرف الطالب من خلال مادة التذوق الموسيقي إلى مجموعة مفردات أهمها (مفهوم الموسيقى وأهميتها ووظيفتها وكيفية تذوقها والتعرف إلى السلم الموسيقي والنوتات الموسيقية وكيفية اختيار الموسيقى التي تناسب الأعمال المسرحية).
7. يتعرف الطالب من خلال مادة التقنيات المسرحية إلى مجموعة مفردات أهمها (أنواع الدراما خصائص النص الدرامي وعناصره، سمات المؤلف المسرح ومصادر

التأليف بالإضافة إلى جانب تطبيقي يشمل محاولة الطلبة في كتاب مشاهد مسرحية ومن ثم كتابة نصوص).

8. يتعرف الطالب من خلال مادة التقنيات المسرحية إلى مجموعة مفردات أهمها (مفهوم التقنيات المسرحية وأهميتها وظيفتها وتاريخها وأنواعها وكيفية العمل على تحقيقها بما يتناسب وأساليب الإخراج ومتطلبات العرض المسرحي مع إمكانية إجراء التطبيقات التقنية على عروض مسرحية قديمة ومعاصرة) .

الفصل الثالث

الإطار الإجرائي

أولاً : مجتمع البحث

يتضمن مجتمع البحث العروض المسرحية التي قدمت في المهرجان الطلابي التاسع لسنة (٢٠٢٤) وتضمن مجتمع البحث (٤) عروض مسرحية

ثانياً : عينة البحث

اختارت الباحثة عرض مسرحي واحد كنموذج لعينة بحثها ضمن المهرجان الطلابي لكلية الفنون الجميلة جامعة واسط ٢٠٢٤ بالطريقة العشوائية . وقد وقع الاختيار على مسرحية (الأميرة المفقودة) , كما موضح في الجدول (١)

جدول رقم (١) يمثل عينة البحث

ت	المسرحية	إعداد	المخرج	السنة	المكان
١	الاميرة المفقودة	هدى مكي سامي	فاطمة ستار و مريم جبار	٢٠٢٤	مسرح كلية الفنون الجميلة واسط

رابعاً : منهج البحث

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي في تحليله لنماذج عينة البحث وذلك لملائمته مع إجراءات بحثها.

خامساً: تحليل العينة**الوصف العام :**

مسرحية: الأميرة المفقودة

إعداد النص : هدى مكي

إخراج: فاطمة ستار و مريم جبار

مكان العرض: مسرح كلية الفنون الجميلة جامعة واسط ٢٠٢٤

حكاية المسرحية

القيصر الروسي وعائلته كانا يحتفلان بعيد أسرة رومانوف الـ ٣٠٠ و كان كل شيء ممتازاً وكانت أناستازيا الأميرة الصغيرة أجمل نجم لكن البنت الصغيرة كانت حزينة جداً لأن جدتها كانت سترجع إلى باريس . عرفت الامبراطورة ان اناستازيا سوف تحزن كثيراً ولتسهيل الافتراق تسلم أناستازيا صندوق موسيقى خاص الذي تستعمله لغناء حفيدتها للنوم يوجد في الصندوق الموسيقى أيضا مفتاح على شكل قلادة، مكتوبة عليها هذه الكلمات "سوية في باريس" وهكذا لن تشعر الفتاة اناستازيا بفراق جدتها لكن الحلم لم يتحقق وذلك بسبب كابوس الساحر الشريرة ويلقي ظلماً مظلماً عبر صالة الرقص بلعنة مشؤومة ضد عائلة رومانوف بسبب حقده ضدهم وسوف لن ترتاح إلى أن ترى نهاية نسب رومانوف إلى الأبد كانت اناستازيا وجدتها يهربان للنجاة بحياته تمكن ديمتری من مساعدتهما من الهروب عبر الممر السري مرت

عشر سنوات وتغيرت روسيا بشكلها الجديد الذي يغلفها الحزن ولكن في منطقة من البلاد كانت تعيش فتاة يتيمة تدعى أنيا(اناستازيا) فكانت تبلغ من العمر الثمانية عشر عاما فقد تركت الملجأ وجدت لها المديرية عملا في السوق لكن أنيا تريد أكثر من هذا الشيء تريد إيجاد عائلتها والبيت الذي عاشت فيه منذ صغرها أثناء السنوات الـ ١٠ الماضية عندما فقدت أملا بان يوجد شخص يحبها وتعلقت إلى معنى الكلمات على القلادة التي تسكنت رقبته(سوية في باريس) فأخذت تسأل نفسها من أعطاني هذه لا بد انه أحبني بينما تقف أنيا في منتصف تقاطع الطريق أخذت تفكر أما ان تذهب إلى السوق أو تذهب إلى باريس لإيجاد عائلتها وبعدها تهمس امرأة عجوز في إذن أنيا وتقول لها ان هنالك شخص يستطيع مساعدتها كان يدعى ديميتري وبأنه يمكن ان يوجد في القصر القديم فقامت بدخول القصر الذي كان بيتها سابقا ذكريات ملئت ذهنها كما تحاول تذكير لماذا بعض الأجسام تبدو مألوفة جدا إليها وفجأة يكسر ديميتري حلم يقظتها وكان متحمسا جدا لأنه كان يرد خداع رجل ويقنعه بان أنيا هي نفسها الدوقة اناستاسيا لأنها كانت في نفس عمرها ولكن أنيا عندما كانت تريد الذهاب إلى باريس اخذ ديميتري يقنعه بأنها يمكن ان تكون اناستاسيا وذلك حتى يستطيع إعادة توحيد اناستازيا مع جدتها تتقبل أنيا الأمر وتقول(إذا أنا لا أتذكر من أنا ثم من يقول أنني لست دوقة صح؟ والإمبراطور همارى ستعرف بالتأكيد مباشرة وفي هذه الأثناء نصف الحي يعلم بان راسبوتين شبه ميت وبأن اناستازيا مازالت أثناء هذا الوقت يقوم فلاد وديميتري بتعليم أنيا كيف تحسن التصرف مثل أميرة ويجيء درسها النهائي عندما يركبون الباخرة بعد الوصول إلى باريس يشتري ديميتري لباسا لأنيا لاستبدال لباسها الخشن ويليق بعائلتها المرموقة وتعليمها الع التي تليق بعائلتها المرموقة في ذلك الليل يدخل في بضعة أيام تصل مجموعة أنيا إلى باريس اتجهوا إلى بيت صوفي ابنة عم مارى الذي تقوم بفحص الفتيات اللواتي يدعون بأنهم هن أناستازيا .

التحليل :

لقد برز دور مادة التمثيل وتأثيرها جلياً في العرض وذلك من خلال الأدوار المتنوعة للشخصيات التي مثلت وتعاملت بتكنيك وإيقاع مميز مع الديكور والإضاءة والتقمص والاندماج الذي برز حضوره على خشبة وشكلت مادة الصوت والإلقاء محوراً مهماً حيث ان الطلبة قد سيطروا على مرتكزات هذه المادة ووظفوها في العرض من اللغة السليمة والتنوع في الأداء الصوتي وإعطاء الحوار حقه في التسليم والاستلام وتبيين موقف الدهشة والانفعال والخوف والحزن كل ذلك جاء عبر التكنيك والإيقاع المميز في العرض وبرز دور مادة الإخراج المسرحي في تبيان العمق الفكري للنص والقراءة الجدية للعمل ورسم الشخصيات المتنوعة كي تلائم الأدوار فكان المخرج موفق في اختيار الأدوار كما وظف المخرج العديد من التكوينات الجسدية سواء كانت بأسلوب جماعي أو فردي وان مادة التذوق الموسيقي لها اثر فعال في العرض المسرحي من خلال توظيف الموسيقى المناسبة مع الأجواء بحيث تحمل العمق الدلالي للحدث الذي يقع على خشبة ومن خلال مادة التقنيات وجدنا تنوعاً كبيراً وواضحاً في العرض متمثلاً في الديكور الذي تشكل بأسلوب مميز ومدرّس يحمل دلالات وعلامات جوهريّة تنم عن عمق فكري واعٍ والإضاءة كذلك وفت بأسلوب مميزة جعلت أجواء العرض أشبه بعالم سحري ذلك لتوظيف عدة ألوان مختلفة أما الأزياء فكانت خليط ما بين الحديث والكلاسيكي وهذا يدل على التفكير العميق عند المخرج لتوظيفه هذه المكونات .

الفصل الرابع

ظهرت نتائج البحث الحالي بالآتي :

أولاً : النتائج

1. يجب توظيف المفردات الدراسية التي درسها الطلبة خلال أنتاج مشروع التخرج المسرحي.
2. أظهرت النتائج أن هناك استخدامًا متفاوتًا لهذه المفردات ،الطلاب الذين حصلوا على تعليم مكثف في المهارات العملية مثل الإخراج والتمثيل كانوا قادرين على تطبيق هذه المهارات بفعالية في مشاريعهم.
3. وجود حاجة لتحسين وتعديل المناهج الدراسية لتضمن تمكينًا أفضل للطلبة في مجالات التربية الفنية التي تتطلب مهارات تطبيقية وعملية.
4. هناك حاجة لتطوير طرق تدريس تعزز من ربط المفردات النظرية بالتطبيقات العملية لضمان تمكين الطلاب بشكل شامل يمكنهم من أنتاج مشاريع تخرج ذات جودة عالية.
5. ان بعض المقررات تضمنت جوانب تمكينية مثل مهارات الإخراج المسرحي والتمثيل بينما افتقرت المقررات الأخرى إلى التركيز الكافي على هذه الجوانب.
6. إعادة تصميم المناهج الدراسية بحيث تركز على المفردات بشكل أعمق.
7. تسهم المفردات الدراسية في تجهيز الطلبة لمتطلبات سوق العمل ولإنتاج مشاريع تخرج متكاملة.

ثانياً :الاستنتاجات

استنادًا إلى التحليل السابق، يمكن استخلاص الاستنتاجات التالية:

1. ينبغي مراجعة المناهج الدراسية في بعض المواد التي أظهرت فروق طفيفة في الأداء مثل التذوق الموسيقي لضمان توافقها مع الأهداف التعليمية وتعزيز تفاعل الطلبة.

2. من المهم إجراء تقييم دوري لفعالية الطلبة لتحديد المجالات التي تحتاج إلى تحسين في الأداء.
3. تشجيع الطلبة على المشاركة الفعالة وتعزيز تفاعلهم مع المواد الدراسية.
4. تطبيق استراتيجيات بفعالية اكبر في المواد الدراسية ذات الأداء الضعيف لتحسين نتائج الطلبة.
5. بعض المواد التعليمية أو المناهج المستخدمة لم تساهم بتحسين أداء الطلبة.
6. أظهرت النتائج ان هناك بعض المواد الدراسية لها تأثير ايجابي على تحسين الأداء الأكاديمي في المسرح.

الهوامش

(١) النعيمي عبد المنعم خيرى:تقويم تدريس الطلبة المطبقين في كلية الفنون الجميلة,جامعة بغداد,مطبعة الأمة,بغداد, ١٩٩٠, ص٢١.

(٢) زكي لطفي محمد:نظرية العمل في تدريس الفنون,دار المعارف,مصر, ١٩٧٢, ص٣٠.

(٣) ديماء عبد الستار: مفهوم مشروع التخرج المعماري، محاضرات موجهة لطلبة السنة الرابعة، كلية الهندسة المعمارية، جامعة المنارة، ٢٠٢٤، ص٢.

(٤) محمود بشايرة: التربية الفنية وتنمية التفكير اتجاهات حديثة في التدريس، عالم الكتاب الحديث، إربد، الأردن، ٢٠٠٩، ص٣٣.

(٥)حمود مناحي السبيعي: مشكلات تدريس التربية الفنية في المدارس المتوسطة بدولة الكويت من وجهة نظر الموجهين التربويين والمعلمين، ر م غ، جامعة الشرق الأوسط، كلية العلوم التربوية، عمان، الأردن، ٢٠١١، ص٢٦.

(٦)عبد الله عبد العزيز الحيزان: نظرة أولياء الأمور للتربية الفنية وقصور تعليمها في التعليم العام في المملكة، المجلة العلمية المحكمة لدراسات البحوث التربوية النوعية، جامعة الملك سعود، المجلد ٨، العدد ٤، المملكة العربية السعودية، ٢٠٢٢، ص٣١.

- (٧) ينظر موفق محول: مدخل إلى التربية الفنية، المعهد المتوسط للتربية الفنية، وزارة التربية، دمشق، سورية، ٢٠٠٩، ص ١٣.
- (٨) ينظر سوسن جبر أحمد: التربية الفنية، كلية الفنون الجميلة، جامعة القاهرة، القاهرة، مصر، ٢٠١٣، ص ٢.
- (٩) ينظر سوسن جبر أحمد: التربية الفنية، مصدر سابق، ص ٢.
- (١٠) أوصاف الخطيب: طرائق تدريس التربية الفنية، كلية التربية والعلوم الأساسية، جامعة المسلة، الجزائر، ٢٠١٢، ص ٩-١٠.
- (١١) ينظر سوسن جبر أحمد: التربية الفنية، مصدر سابق، ص ٣.
- (١٢) ينظر عبد المعطي جمال الدين حسن: أساسيات تدريس الفنون، دار المسيرة للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠٢١، ص ٢١.
- (١٣) أوصاف الخطيب: طرائق تدريس التربية الفنية، كلية التربية والعلوم الأساسية، مصدر سابق، ص ١٥-١٦.
- (١٤) ينظر كارم عطوي السياطي: التربية الفنية وأهميتها في المناهج الدراسية، مجلة الأهرام، العدد الخاص بعيد التربية، القاهرة، مصر، ٢٠١٦، ص ٤.
- (١٥) ينظر كارم عطوي السياطي: التربية الفنية وأهميتها في المناهج الدراسية، مصدر سابق، ص ٥.
- (١٦) أبي الطاهر محمد بن يعقوب الفيروز آبادي : القاموس المحيط، بلا دار نشر، ١٤١٠، ص ١٣.
- (١٧) عدنان محمد مسعود الرايق: في علم الكلام، الطبعة الثالثة، منشورات دار الصفوة للطباعة والنشر، الكويت، ٢٠١٢، ص ١٥.
- (١٨) رواد سمير حزوري: مدخل إلى بناء المناهج، مجلة جامعة طرطوس للتربية والعلوم الإنسانية، المجلد ٢، العدد 1، طرطوس، سورية، ٢٠٢١، ص ٣٣٤.

- (١٩) ينظر حميد سليم رحال: التنظيم البنائي والمفاهيمي للمناهج الدراسية وتأثيره على الاكتساب لدى الطلبة دراسة تحليلية، رسالة ماجستير، جامعة محمد بوضياف، كلية التربية والعلوم الأساسية، الجزائر، ٢٠٢٠، ص ٢٠.
- (٢٠) أنس حبيب خطاب: مدخل إلى علوم التربية مناهج وتقنيات تعليم، منشورات جامعة دمشق، كلية التربية، دمشق، سورية، ص ٤٩.
- (٢١) ينظر ماهر عبد الحميد الأغا: تطور المناهج التربوية في مدارس الجمهورية العربية السورية خلال الفترة ١٩٧٣-٢٠١٥ دراسة تاريخية، رسالة ماجستير منشورة، كلية التربية، قسم المناهج وتقنيات التعليم، جامعة دمشق، دمشق، سورية، ٢٠١٦، ص ٢١-٢٢.
- (٢٢) ينظر فاطمة الجيوشي: فلسفة التربية، مطبوعات دار الوحدة للنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ٢٠٠٢، ص ١٢٣-١٢٤.
- (٢٣) ينظر عبد الحليم السعيد: الفلسفة التربوية والتعليمية في النظم العربية، منشورات دار الفرقان للطباعة والنشر، عمان، الأردن، ٢٠١٤، ص ٣١٧.
- (٢٤) ينظر فاطمة الجيوشي: فلسفة التربية، مصدر سابق، ص ١٢٥.
- (٢٥) ينظر ياسين عواد: أساسيات التربية والتعليم في الوطن العربي وتوقعاتها المستقبلية، مجلة بناء الأجيال، عدد خاص، دمشق، سورية، ٢٠٢٢، ص ٢٦٧.
- (٢٦) ينظر حمد رداد السالم: السياسات التعليمية في القرن العشرين، منشورات دار المسيرة، عمان، الأردن، ٢٠١٨، ص ٣٨.
- (٢٧) ينظر محمود علي محمد: التربية في الوطن العربي، منشورات جامعة دمشق، كلية التربية، دمشق، سورية، ٢٠١٦، ص ١٣٧.
- (٢٨) ينظر حمد رداد السالم: السياسات التعليمية في القرن العشرين، مصدر سابق، ص ٩.
- (٢٩) ينظر محمود علي محمد: التربية في الوطن العربي، مصدر سابق، ص ١٣٨.
- (٣٠) ينظر محمود علي محمد: التربية في الوطن العربي، مصدر سابق، ص ١٤٠.

(٣١) ينظر مجدي السعدي: أساسيات التربية والتعليم، محاضرات موجهة لطلبة ماجستير التأهيل والتخصص اختصاص نظم تربوية، جامعة دمشق، كلية التربية، دمشق، سورية، ٢٠١٩، ص٢-ص٣.

(٣٢) ينظر محمود علي محمد: التربية في الوطن العربي، مصدر سابق، ص١٤١.

(٣٣) ينظر إيهاب غانم الفريجات وبرايم عبد الحميد صالح: الإدارة التربوية وتشريعاتها، منشورات جامعة شوقي بوضياف، الجزائر، ٢٠٢٣، ص١٤.

(٣٤) ينظر محمود علي محمد: التربية في الوطن العربي، مصدر سابق، ص١٤٤.

(٣٥) ينظر إيهاب غانم الفريجات وبرايم عبد الحميد صالح: الإدارة التربوية وتشريعاتها، مصدر سابق، ص١٥.

(٣٦) ينظر محمود علي محمد: التربية في الوطن العربي، مصدر سابق، ص١٤٥.

(٣٧) ينظر إيهاب غانم الفريجات وبرايم عبد الحميد صالح: الإدارة التربوية وتشريعاتها، مصدر سابق، ص١٦.

(٣٨) ينظر محمود علي محمد: التربية في الوطن العربي، مصدر سابق، ص١٤٧.

(٣٩) ينظر عامر أبو غصا وشروق الخطيب، بناء مساقات التعليم رؤيا تحليلية، منشورات دار أنس للطباعة، عمان، الأردن، ٢٠١٨، ص١٣٩.

(٤٠) ينظر أحمد الجنابي: تطور بناء المناهج التربوية في العصر التقني، دار المسيرة للطباعة والنشر، عمان، الأردن، ٢٠١٧، ص١٥-ص١٦.

(٤١) ينظر عامر أبو غصا وشروق الخطيب: بناء مساقات التعليم رؤيا تحليلية، مصدر سابق، ص١٣٧.

(٤٢) ينظر أحمد الجنابي: تطور بناء المناهج التربوية في العصر التقني، مصدر سابق، ص١٧.

(٤٣) ينظر عامر أبو غصا وشروق الخطيب: بناء مساقات التعليم رؤيا تحليلية، مصدر سابق، ص١٣٧.

(٤٤) ينظر أحمد الجنابي: تطور بناء المناهج التربوية في العصر التقني، مصدر سابق، ص ١٨.

(٤٥) ينظر عيسى الشماس وجمال سليمان: المناهج وتقنيات التعليم، منشورات جامعة دمشق، كلية التربية، دمشق، سورية، ٢٠١٤، ص ٩٠.

المصادر

1. أبي الطاهر محمد بن يعقوب الفيروز آبادي : القاموس المحيط، بلا دار نشر، ١٤١٠.
2. أحمد الجناحي: تطور بناء المناهج التربوية في العصر التقني، دار المسيرة للطباعة والنشر، عمان، الأردن، ٢٠١٧.
3. أنس حبيب خطاب: مدخل إلى علوم التربية مناهج وتقنيات تعليم، منشورات جامعة دمشق، كلية التربية، دمشق، سورية.
4. أوصاف الخطيب: طرائق تدريس التربية الفنية، كلية التربية والعلوم الأساسية، جامعة المسلة، الجزائر، ٢٠١٢.
5. إيهاب غانم الفريجات وبراعم عبد الحميد صالح: الإدارة التربوية وتشريعاتها، منشورات جامعة شوقي بوضياف، الجزائر، ٢٠٢٣.
7. حمد رداد السالم: السياسات التعليمية في القرن العشرين، منشورات دار المسيرة، عمان، الأردن، ٢٠١٨.
8. حمود مناحي السبيعي: مشكلات تدريس التربية الفنية في المدارس المتوسطة بدولة الكويت من وجهة نظر الموجهين التربويين والمعلمين، ر م غ، جامعة الشرق الأوسط، كلية العلوم التربوية، عمان، الأردن، ٢٠١١.
9. حميد سليم رحال: التنظيم البنائي والمفاهيمي للمناهج الدراسية وتأثيره على الاكتساب لدى الطبة دراسة تحليلية، رسالة ماجستير، جامعة محمد بوضياف، كلية التربية والعلوم الأساسية، الجزائر، ٢٠٢٠.
10. ديمة عبد الستار: مفهوم مشروع التخرج المعماري، محاضرات موجهة لطلبة السنة الرابعة، كلية الهندسة المعمارية، جامعة المنارة، ٢٠٢٤.
11. رواد سمير حزوري: مدخل إلى بناء المناهج، مجلة جامعة طرطوس للتربية والعلوم الإنسانية، المجلد ٢ العدد ١، طرطوس، سورية، ٢٠٢١.

12. زكي لطفي محمد: نظرية العمل في تدريس الفنون، دار المعارف، مصر، ١٩٧٢.
13. سلام محمود أنور، التربية الفنية للمرحلة المتوسطة إطار مفاهيمي، كلية التربية الفنية، جامعة الجزائر الثالثة، الجزائر، ٢٠١٥.
14. سوسن جبر أحمد: التربية الفنية، كلية الفنون الجميلة، جامعة القاهرة، القاهرة، مصر، ٢٠١٣.
15. عامر أبو غصا وشروق الخطيب: بناء مساقات التعليم رؤيا تحليلية، منشورات دار أنس للطباعة، عمان، الأردن، ٢٠١٨.
16. عبد الله عبد العزيز الحيزان: نظرة أولياء الأمور للتربية الفنية وقصور تعليمها في التعليم العام في المملكة، المجلة العلمية المحكمة لدراسات البحوث التربوية النوعية، جامعة الملك سعود، المجلد ٨، العدد ٤، المملكة العربية السعودية، ٢٠٢٢.
17. عبد الحليم السعيد: الفلسفة التربوية والتعليمية في النظم العربية، منشورات دار الفرقان للطباعة والنشر، عمان، الأردن، ٢٠١٤.
18. عبد المعطي جمال الدين حسن: أساسيات تدريس الفنون، دار المسيرة للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠٢١.
19. عدنان محمد مسعود الرايق: في علم الكلام، الطبعة الثالثة، منشورات دار الصفوة للطباعة والنشر، الكويت، ٢٠١٢.
20. عيسى الشماس وجمال سليمان: المناهج وتقنيات التعليم، منشورات جامعة دمشق، كلية التربية، دمشق، سورية، ٢٠١٤.
21. فاطمة الجبوشي: فلسفة التربية، مطبوعات دار الوحدة للنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ٢٠٠٢.
22. كارم عطوي السياطي: التربية الفنية وأهميتها في المناهج الدراسية، مجلة الأهرام، العدد الخاص بعيد التربية، القاهرة، مصر، ٢٠١٦.

23. ماهر عبد الحميد الأغا: تطور المناهج التربوية في مدارس الجمهورية العربية السورية خلال الفترة بين ١٩٧٣- ٢٠١٥ دراسة تاريخية، رسالة ماجستير منشورة، كلية التربية، قسم المناهج وتقنيات التعليم، جامعة دمشق، دمشق، سورية، ٢٠١٦.
24. مجدي السعدي: أساسيات التربية والتعليم، محاضرات موجهة لطلبة ماجستير التأهيل والتخصص اختصاص نظم تربوية، جامعة دمشق، كلية التربية، دمشق، سورية، ٢٠١٩.
25. محمود بشايرة: التربية الفنية وتنمية التفكير اتجاهات حديثة في التدريس، عالم الكتاب الحديث، إربد، الأردن، ٢٠٠٩.
26. محمود علي محمد: التربية في الوطن العربي، منشورات جامعة دمشق، كلية التربية، دمشق، سورية، ٢٠١٦.
27. موفق محول: مدخل إلى التربية الفنية، المعهد المتوسط للتربية الفنية، وزارة التربية، دمشق، سورية، ٢٠٠٩.
28. النعيمي عبد المنعم خيرى: تقويم تدريس الطلبة المطبقين في كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، مطبعة الأمة، بغداد، ١٩٩٠.
29. ياسين عواد: أساسيات التربية والتعليم في الوطن العربي وتوقعاتها المستقبلية، مجلة بناء الأجيال، عدد خاص، دمشق، سورية، ٢٠٢٢.

العرض المسرحي الواحد بين تنوع الفضاء و مغايرة الخطة الإخراجية مسرحية فجأة صحت انموذجاً

**One theatrical performance between the diversity of
space and the difference in the directing plan. The play
."Suddenly I Woke Up" is a model**

صادق ياسر عبيد عكار القرشي

Researcher: Sadiq Yasser Obaid Akar Al-Quraishi

mmmqqg2003@gmail.com

07800433437

أ.م.د سعد فاخر شبوط

Prof. Dr. Saad Fakher Shabout

المخلص :

تستند العملية الفنية بشكلها العام إلى احتياجها إلى بيئة تستوعب تشكيلاتها البصرية والسمعية الثابتة والمتحركة وكنتيجة حتمية في عملية صناعة العرض المسرحي مهما كان نوعه وجنسه وفترته الزمانية وتأثيراته المكانية وامتداداته وتشكلاته التاريخية فانه يحتاج إلى فضاء خاص به يحمل في طياته أثيره الرسائل الموجهة إلى المتلقي عبر صناعة العرض المسرحي و تأتي عملية انجاز هذا البحث بوصفها ترمي إلى تحديد التنوع الفضائي واشتغاله مع الإعدادات والتنوع في صناعة الخطاب الخاص بالعرض المسرحي وملائمه العرض نوعية الفضاء وكيفية الإعدادات البصرية والسمعية التقنية والفنية لتتلائم مع المغايرة في الفاء المتشكل نسبياً أو كلياً

وقد أتت هذه الدراسة كما معمول به في مناهج البحث العلمي إذ اشتملت على أربعة فصول تشكل الفصل الأول الإطار المنهجي في تحديد الاشتغالات عبر المشكلة والأهمية والهدف والحدود والمصطلحات ومن ثم الفصل الثاني الذي تشكلت بنائيته من المباحث الأول والثاني والتي تطرقت إلى ماهية الفضاء ومن ثم الفضاء الفني وبنائيته وتحديد الدراسات والآراء والمعالجات النظرية لموضوع البحث ومن بعدها أتى الفصل الثالث بإجراءات البحث ومن ثم الفصل الرابع بالنتائج والاستنتاجات والتوصيات والفرضيات .

Keywords:

Theatrical performance, diversity, space, directing plan

Summary :

The artistic process in its general form is based on its need for an environment that accommodates its fixed and moving visual and auditory formations. As an inevitable result in the process of making a theatrical show, whatever its type, gender, time period, spatial furnishings, extensions, and historical formations, it needs a special space that carries within its folds the messages directed to the recipient through the making of the theatrical show. The process of completing this research comes as it aims to determine the spatial diversity and its work with the settings and diversity in the making of the discourse specific to the theatrical show and the suitability of the show to the type of space

and how the visual and auditory technical and artistic settings are to be compatible with the difference in the relatively or completely formed fa. This study came as is the practice of scientific research methods, as it included four chapters.

The first chapter constitutes the methodological framework in determining the work through the problem, importance, goal, limits and terminology, and then the second chapter, whose structure was formed from the first and second topics, which addressed the nature of space, then the artistic space and its structure, and determining the studies, opinions and theoretical treatments of the research topic, and after that came the third chapter with the research procedures, and then the fourth chapter with the results, conclusions, recommendations and hypotheses.

الكلمات المفتاحية :

العرض المسرحي ، تنوع ، الفضاء ، المغامرة ، الخطة الإخراجية

أولاً : مشكلة البحث:

من الثابت في المصادر التاريخية التي تؤرخ للمسرح و ظهوره و نشأته ان التشكلات اشتغلت بين الفضاءات المغلقة داخل المعابد والفضاءات المفتوحة لعمليات الاحتفال في الأعياد الديونسوزية عبر الطقوس والاحتفالات الدينية ومن ثم انتقلت إلى مساحات و فضاءات أخرى متنوعة ومتعددة عبر التاريخ وتحولاته في امتداد

واشتغال الفن المسرحي إذ امتدت التجربة المسرحية بكليتها بتوالي وبتوازي بين تنوعات الفضاءات عبر تجارب قديمة وحديثة ومتنوعة ومتعددة للخروج والتغير والتجريب للبحث عن اشتغالات فلسفية وجمالية ذات تأثير أعمق وأوسع محاولة للوصول إلى أقصى الغاية من الاشتغالات ، وكنتيجة حتمية أخذت الاشتغالات الخاصة في تنوع الفضاءات مسارات وأساليب وأنماط متعددة لكل منها اشتراطات واشتغالات لاسيما في بناء تجارب جديدة للعرض المسرحي.

اذ لا يمكن ان تتشكل البيئة بعنصريها الزماني و المكاني من دون وجود فضاء وهذا الاشتغال المباشر والأساس ، إلا ان الفضاء نفسه يمكن ان يولد سلسلة من الاشتغالات المركبة والمتداخلة والمعقدة جداً حركية وأدائية عبر تعددية تشكيلاته و تعددية أجناسه وتعددية العلاقات الممتدة بين كل من الفضاء الأساس وما يمكن ان يولده من فضاءات أخرى داخله متنوعة فضلا عن إمكانية التشكلات الفلسفية التي يمكن ان يمد علاقاته الشكلية معها في بناء التركيبات الموضوعية وعمليات ومعالجات التحول والاشتغال في انتاج وتوليد وبناء وتكوين القيمة الجمالية للعمل في كليته عبر تشكل العلاقات الداخلية و الخارجية للفضاء و تنوعه مع التركيبات للاشتغالات المرافقة بتنوعها وتعدديتها واختلاف مكان وفضاء العرض .

وهذا يعد من الطبيعة المقررة لتحقيق خصوصية الاشتغال للفضاءات التي تحتوي المشاهد البصرية و من هذا المنطلق بلور الباحث سؤال بحثه بالصيغة الآتية :-
(ماهي المتطلبات الأساس اللازمة في تغير تشكيلات العرض البصرية والسمعية الزمانية والمكانية عند تغير ماهية فضاء العرض من المفتوح إلى المغلق وتنوعها كعملية مؤثرة على المتلقي في المسرح و اشتغالها كقيمة حسية إدراكية)؟

ثانياً : أهمية البحث والحاجة اليه:

يقدم البحث الإفادة إلى الدارسين والباحثين والعاملين والمختصين والمؤسسات المتخصصة في المسرح ان كانت حكومية رسمية او خاصة ، كما انه يمثل إضافة متوازعة إلى المكتبة المختصة في مجال المسرح التربوي .

ثالثاً : هدف البحث:

يرمي البحث إلى رصد وكشف الأساسيات من تقنيات و صياغات فنية تتناسب مع تغير نوع الفضاء للعرض الواحد .

رابعاً : حدود البحث:

حد موضوعي : تنوع فضاءات العرض الواحد و الملائمة في صناعة العرض .

حد مكاني :المسارح التابعة لدار ثقافة الأطفال فضلاً عن مسارح مدينة بابل الأثرية .

حد زمني :2015

خامساً : تحديد المصطلحات:

الفضاء

لغويًا: " يعني المكان الواسع " (الفراهيدي، 1981، صفحة 63)وان الفضاء في اللغة العربية أيضا يعني " الاتساع والانتهاة ويفضي كل شيء أي يصير فضاء وكذا في النهاية"(الزبيدي، ب ت، صفحة 3).

اصطلاحاً:

و عُرف بأنه تلك الفضاءات التي تكون مخصصة لغير الأغراض الخاصة فهو الفضاء المفتوح لكل الناس، ويكون خاضعاً لحدود السيطرة البصرية والشعورية، مثل دواخل القاعات العامة، صالات الانتظار في المطارات. (ثابت، 1998، صفحة 8)

هو الوحدة الأساسية في عملية التصميم التي تعكس جملة من العلاقات المدركة والمتجسدة تجسيداً فيزيائياً، لها شكل ومعنى محددان تعرف بأنظمة معبرة عن أهداف وظيفية وجمالية ونفسية . (علي، 2002، صفحة 55)

الفضاء إجرائياً :

هي الماهية المشكلة لجوهر الفضاء كحيز هي اصل الفراغ ولكن تأخذ قيمتها التشكيلية بما تحتويه وتتضمنه من تشكلات خاصة في العرض المسرحي موجهة إلى المتلقي ضمن نظام ثلاثي الأبعاد يحتوي الأشياء والتشكلات المادية الثابتة والمتحركة .

الفصل الثاني : الإطار النظري

المبحث الأول : مفهوم الفضاء واشتغالاته

يشير مصطلح الفضاء بالمباشرة إلى الماهية المرتبطة بجوهر التكوين له عبر الامتداد اللامتناهي الذي يحتوي على كل شيء في الكون، بما في ذلك الكواكب والنجوم والمجرات فهو حاضر بكيانه العام والشامل والداخل في ماهية البناء لكل التفاصيل المرافقة والموجودة لحياة الإنسان منذ الأزل و التكوين الأول إلى يومنا هذا وله دلالات واشتغالات عديدة في الفيزياء والفلك للدلالة على الكون بأكمله أو مناطق محددة منه (مثل الفضاء الخارجي) ورياضياً: يشير إلى المفاهيم المجردة التي تتضمن الأبعاد المختلفة (مثل الفضاء الإقليدي ثلاثي الأبعاد أو الفضاء المتجهي).

لذا يعد الفضاء من العناصر المهمة والعضوية الأساس التي لا يمكن الاستغناء عنها في عموم الحياة والعمل الفني على حد سواء و باختصار مكثف قابل للتحليل والتوسع والتفكيك للاشتغالات الممتدة والمحددة يكون الفضاء "هو الحيز الذي يشغله حجم ما" (عبو، 1982، صفحة 338) لذا ترتبط الكتل الساكنة والمتحركة والأفعال بالفضاء ، لأنه هو الذي يعطيها أهميتها فهو يساهم في التشكيل والتكوين الصوري بالحياة الواقعية والطبيعة ابتداء ثم العمل الفني فيحتوي الحركات ان كانت واقعية او فنية

كونه " ذلك الحيز الذي تتحرك فيه الأجسام " (عبو، 1982، صفحة 294)، إذن كل من الأجسام الثابتة والمتحركة يجب ان تكون محتواة ضمن فضاء ما ان كان بتحديدات مادية أو فضاء مفتوح كامل ان لم يكن محدد بتحديدات مادية فتشكلت تعددية الاشتغال وأساليبه وأنماطه من حيث البنية والماهية والتداول والتجنيس والتنوع والاختلاف والعلاقات الداخلية والخارجية والتي ترتبط كلها في الفضاء مع اختلاف تشكل التكوينات و نوعها و مواصفاتها إذ ان الفضاء يعد العنصر والعامل الأساس الداخل في بناء كل التكوينات المادية فنية أو حياتية ، "فان التكوين يشكل احد البديهيات الأولى في حساسيتنا الإنسانية من هذا المنطلق يصبح المفهوم واحداً من الأسس الأولى لان نعمل في الفضاء". (محمد ب.، 2008، صفحة 89)، باعتبارات وظيفية في الدرجة الأولى، كون الاشتغال يرتبط بتعددية العلاقات و تنوعها حسب البنائية الخاصة بين كل من العلاقة باعتبارها مرتبطة بجوهر التشكل الأساس لبناء المكانية وممتد فيه ضمن الزمان ، فبالتالي تشكل العلاقات القوانين والسنن الخاصة بالاشغالات و تحديداتها من حيث الاحتواء والتضمين والإحاطة والاشتغال بشكل أساس باعتبار ان الفضاء يحتوي الأشياء أو ان الأشياء والتأثير والتزيين تحدد الفضاءات في العلاقات والارتباطات بما يجعله يحقق البعد في الاشتغال الذي يحتاجه ويتطلبه كون ان الفضاء هو حقل ديناميكي يتحرك باتجاهات محددة، وهو حاصل ترابط وتراكب مجموعة من العلاقات الثابتة والمتحركة والمتحولة والمستحدثة تمكن المادة وتشكلاتها من الحركة والثبات والامتداد والاستمرار والاستقرار على حد سواء و هذا ما يؤسس لبنية الفضاء في اي تجربة .

و كنتيجة حتمية ذات طبيعة مقررة يصبح الفضاء من القدم إلى الآن ذات سمة و صفة أساس رغم مطواعيتها في التحولات فهي لا تغادر ولا تفارق الأساس في نوع الوسيط ، فالفضاء كوسيط ذات نوع ثابت إلا ان التغير يحصل في تنوع المواد والأوساط الأخرى التي تشغله أو يتضمنها أو التي تحده ، ان الماهية الأساس في الفضاء- هو " موجود ما دما نشغله ونحيز فيه ، فضلا عن انه يمكن إدراكه عن

طريق الحركة ، والتي أبرزها حركة النقلة من مكان إلى آخر وهو مفارق للأجسام المتمكنة فيه وسابق عليها " . (العبيدي، 1987، صفحة 48) وبهذا يمكن ان يكون مفتوح في الطبيعة او مغلق في مكان ما محدد ، و هذا ما يجعل الاشتغالات في أي فضاء قابلة للتجديد والاستحداث الشكلي إذ نتج عن هذه العمليات والاستحداث والإضافات تطوراً من حيث الشكل المعماري والتشكيل والتحول والتقسيم والتنوع في بنائية الفضاء ، وفقاً لآليات حددها و يحددها إلى يومنا هذا المختصون والعاملون في المجالات التي تتنوع فيها الاشتغالات المرتبطة بشكل مباشر في الفضاء ان كان مادي او متخيل أدبي أو فني أو علمي ،ويمكن على هذا الأساس تحديد الماهية المجردة عبر ما يراها الدكتور (قاسم مؤنس) للفضاء في بنائيته بوصفه " المساحة الخالية من كل شيء " (مؤنس، 2003، صفحة 61) في اختزال وتكثيف للماهية والتكوين والبناء لما موجود من إمكانية في احتواء و تضمين وتطويع للتشكلات البصرية و الصوتية عبر ما يمكن ان يوضع وتحتويه هذه المساحة الخالية من كل شيء و يمكن تأثيرها بحسب الرغبة أو المؤثر والتشكل الطبيعي والواقعي والصناعي على حد سواء او توليد فضاء جديد إلا انه يتصف بالمحدودية المكانية والجغرافية المحددة والمحيطه للفضاء المتولد .

فالفضاء الخارجي والفضاء الداخلي والفضاء العام والفضاء الخاص والفضاء الأدبي والفضاء الفلسفي والفضاء الدرامي وغيرها من المصطلحات المتعددة والمتنوعة إلا ان ما يحدد في المفهوم العام للفضاء بصيغته الشمولية والاشتغال المادي الظاهر والمعمول به بوصفه تشكل مادي محسوس فهو ينقسم إلى نوعين رئيسيين:

الأول : الفضاء المفتوح الثاني : الفضاء المغلق.

، إذ " ان تحديد الانغلاقية والانفتاحية الفضائية تعتمد على عدد المكونات ضمن زاوية النظر والمساحة المحددة للتكوينات وتركيباتها ، التي تحدد الرؤية المناسبة للفضاءات المتولدة فضلاً عن ظروف البيئة بمؤثراتها الطبيعية والموقع المكاني والزمني يعد

كمحددات في عملية إدراك انغلاقية وانفتاح الفضاء فيقسم على زمن التلقي الإدراكي من قبل الشخص " (الاسدي، 2005، صفحة 32)

لذا تتشكل الأهمية للفضاءات المفتوحة و المغلقة عبر ما يقوم به الإنسان من عمليات بنائية و تحولات ، إذ يلعب الإنسان بشكل أساس في عملية التأثير و ملئ الفضاء و تشكيل أنواع المفتوح والمغلق و لولا الاشتغالات الإنسانية لأصبح الفضاء يستند إلى الطبيعة في عملية ملئه فلولا الاشتغالات الإنسانية بكليتها وشموليتها لكان الفضاء مثل ما هو عليه شبه خاوي دون عملية بناء وتشكل لذا يعمل الإنسان بشكل أساس على التغيرات و التحولات في التشكلات الخاصة بالفضاءات. (ابراهيم، 1982، صفحة 6)

و كنتيجة حتمية للماهية البنائية للفضاء والاشتغال الوظيفي في عموم الأساس والتخصص والطبيعة المقررة يتحدد الفضاء باعتبار " هو الحيز الذي نستطيع بوساطته تحسس مواقع الأشكال وعلاقتها مع بعضها ضمن حدود ذلك الحيز ".(حسن، 1998، صفحة 193)

المبحث الثاني : فضاء العرض وبنائيته:

ان الميزة الأساس و الرئيسة والأهم في الفضاء فنيا تتشكل بوصفه " المجال الذي يسمح للنص بالتحقق "(المهدي، 1996، صفحة 41)اي أنه المساحة أو الحجم الذي يتعامل معه الفنان عبر تطويع الوسائط والمواد الخام بصيغ فنية تقنية لتشكيل وتكوين منجزه الفني مهما كان نوعه والعمل في هذه الحالة ينقسم إلى نوعين أساس و ثالث مشتق.

، " فالفضاء الفني ليس فراغا لان الفضاء من وجهة الفنان عبارة عن مساحات) مجسمة أو مسطحة (نافذة ذات قيمة وأهمية عظمى في توزيع الأشكال والكتل ". (عبو، علم عناصر الفن الجزء 2، 1982، صفحة 738)

ومن هذا المنطلق تتشكل الأهمية الخاصة والمتفردة والمستقلة للفضاء بوصفه هو الذي يعطي القدرة على تعددية الأشكال والعلاقات و امتدادها فلا يمكن ان يوجد شكل لشيء ما خارج الفضاء مهما كان نوع الشكل أو الفضاء بمعنى ان كان الفضاء مفتوح أو مغلق أو مشترك بين المفتوح و المغلق .

لذا ان الفضاء بصيغته و اشتغاله الفني هو " الحيز أو المساحة التي تتحدد والتي يعمل إطار الصورة على إظهارها ، ويُعتبر الفراغ من العناصر الفنية المهمة في تكوين العمل الفني "(حسن، 1998، صفحة 193)، فهو من الناحية البنائية في الاشتغال و الوظيفة يعمل على توليد البيئة الفنية بتركيباتها من حيث التأسيس الزماني و المكاني على حد سواء و بهذا تبنى اللبب الأولى لأي عمل فني بصري أو أدائي باعتبار ان كل منهما يحتاج إلى المكان و الزمان من حيث تشكل العلاقات الخارجية و الداخلية للمنظومة العلاماتية والبنائية المكانية من تأثير و علامات واشتغالات ذات ارتسامات ثابتة أو متحركة على المستويين الأداء والتلقي ولكل الأجناس والاشتغالات البصرية والأدائية .

كون ان الطبيعة و الماهية المقررة في عملية الاشتغال هي أساس لا يمكن الاستغناء عنه كونه يمثل المساحة التي يمكن ان تتضمن و تحتوي الارتسامات والكتل والتشكلات الخاصة برسم المادة وإعطائها شكلها و هويتها تحددتها خطوط المادة والقيمة الضوئية ، والفضاء كعنصر على المستوى الوظيفي من الصعب توضيحه بدون وجود شيء ذي ثلاثة أبعاد أو ذات بعدين غير ان البعدين يمثل الفراغ كمساحة و ثلاثة الأبعاد يمثل الفراغ كحجم (مرقص، 1998، صفحة 48)، ومن هذا المنطلق تأخذ التشكلات و التكوينات والاشتغالات قيمها الرياضية و حركتها وعملية الأداء و ما يمكن ان يتشكل من عمليات متعددة و متنوعة من الأداء ضمن الفضاء باعتباره محسوس بصري مع الامتدادات البصرية و نهايتها دون وجود الكتل و محسوس عبر الاشتغالات المادية التي يحتويها ضمن عمليات التحول في الاشتغالات الشكلية و

الجمية ، فان ما يحيط بالعمل الفني والمنجز الفني هو الفضاء بمحددات بين الكتل فتستطيع إدراك المسافة والبعد والتحكم بالضوء واللون والشدة والإيهام بالزمان و المكان على حد سواء و تحديد التشكل الداخلي بمنتظم او غير منتظم للفضاءات المغلقة على عكس الفضاءات المفتوحة التي تمتد إلى ابعد من إمكانية النظر و الإدراك الإنساني حسب تشكلاتها ففي بناء تشكيل المنجز الفني البصري الأدائي تأخذ عمليات المعالجة و التصاميم صفة البناء و التوليد و التشكل ضمن الفضاءات وما يجب ان يتعامل معها بخصوصية تختلف من فضاء إلى آخر و حسب المتطلبات و الاشتغالات المرتبطة بها عبر العلاقات الفنية بتنوعاتها الداخلية و الخارجية .

لذا في تحديد أساس لفضاء العرض المسرحي بوصفه مرتبط بالعرض بصيغته المباشرة " فان فضاء المسرح هو مساحة معطاة ذات إمكانيات ولكنها أيضا محاطة بحدود". (سولينكوف، 1994، صفحة 13) تستند إلى المساحات الخاصة بالحركة و و بناء المكان أو الإيحاء به وإحاطة الجمهور رغم انفتاح الفضاء و كبر مساحته اذ يعمل على احتواء عناصر العرض المسرحي مهما كانت و يمكن ان تتشكل من نمط أو نوع واحد أو من أكثر من نوع و حسب التقسيمات أو ما يمكن الاشتغال عليه من الاستحداثات الخاصة بالاشتغالات الفنية و العروض المسرحية وهذا بدوره يعمل على محدودية الفضاء .

فعملية صناعة الخطاب الخاص بالعرض و إخراج هـنا كمعالجة لتطويع وتشكلات الوسيط المادي في تأثيث و توليد الفضاءات المتعددة و المتنوعة حيث ان الاشتغالات الذهنية و المتخيلة أتت كأساس في اشتغال و توليد المشهد البصري برؤية مبتكرة تستند الى ترتيب و تركيب و استحداث و تطويع و إضافة و حذف للوسيط المادي ضمن الفراغ و التعامل مع الفراغ بالية ذات تقنية و صياغة فنية تختلف كلياً عن الاشتغالات في الواقع الحياتي ، باعتبارها آلية ابتكارية تهدف إلى تكوين التشكلات المادية ضمن الفراغ ومن ثم ترجمة و اكتشافات الصور والتشكيلات داخل ذهن المخرج و جعلها اشتغالات حية واقعية على خشبة ، لتجعل من الفعل الخيالي

المكتشف فعلاً حياتياً قابلاً للتصديق " العمل الجيد فنياً ، هو الذي يضع شكلاً حسيّاً محفزاً ، وهو أشبه بالحلم ، لا باليقين التصويري ، السجالي ، وحينئذ يعمق من نظرتنا للحياة "(يوسف، 2008، صفحة 47) مع الأبحاث المتغيرات المناسبة و الملائمة لنمط الحياة و تشكلاتها .

ان فعل المغامرة ينتج من رغبة الفنان في تحول ما موجود في المخيلة إلى تشكل مادي و الوصول به إلى ابعد و اسع حالات التعبير في بناء خطاب فني ذو جودة فنية عالية و ذا قيمة جمالية و فكرية مستندة إلى تحديد و تنظيم و ترتيب الاشتغالات الشكلية و اللونية و التكوينات ضمن فضاء محدد أو تحديد فضاء وصناعته خاص بالعمل الفني " لقد رأينا كيف يمارس الخيال بحرية فعله على المكان والزمان وعناصر القوة ، ولكن فعل الخيال لا يقتصر على مستوى الصور، انه يحمل على مستوى الأفكار أيضاً". (جاستون، 1980، صفحة 144) و العملية بكليتها تأخذ منحى باتجاه تشكيل و بناء الفعل الدرامي ضمن التشكلات داخل الفضاء أنها عملية تتشكل من انطلاق الفعل و امتداد الفعل و استمراره في المكان و الزمان أي نحن نرجع إلى الأوليات والبديهيات والتجريد في اشغال الفضاء ،فكل لحظة في العرض المسرحي تمر هي بناء و تشكّل جديد ضمن الفضاء ضمن استحداث أو محاكات أو عمليات مركبة بين هذا و ذاك .

مؤشرات الاطار النظري :

افرز الإطار النظري مجموعة من المؤشرات عبر ما تم طرحه من آراء ومعالجات و مقترحات سيستفيد الباحث منها في تشكيل أداة بحثه و كانت المؤشرات كالاتي :

- 1- يحتوي الفضاء على الوسائل و العناصر البصرية و السمعية و هو الأساس في كيفيات البناء المادي الخاصة بالعرض المسرحي و يشكل العلاقة الأساس و الأهم و الأولى بين كل عناصر العرض .

2- الوسائل المادية الموظفة في فضاء العرض هي مضامين تولد علاقات متعددة و متنوعة عبر عملية التشكلات و تؤثر في عملية صناعة العرض وأخذه جانب محدد ومعين يتناسب مع الماهية التي تحتويه ليتمكن من توليد العلاقات اللازمة لصناعته و إيصاله في نفس الوقت إذ يجب ان تتشكل وفق تركيبة بين ما موجود وما هو جديد.

3- تتشكل عملية صناعة العرض المسرحي حسب تنوع الفضاء بمغايرة تختلف حسب تنوع الفضاء من فضاء إلى آخر عبر اشتغالاتها التحولية في بناء منظومة العرض المشهدي والتأثير على المتلقي بما يتناسب وماهية الاشتغالات المرتبطة بنوع الفضاء الخاص بالعرض .

4- تتولد علاقات متعددة ومتنوعة بين كل من الفضاء و العناصر الخاصة بالعرض على المستوى الوظيفي و المستوى الجمالي عبر توظيف الوسائل التعبيرية الداخلة في بناء المشهد و البيئة المحيطة به و العلاقات التقنية و الصياغات الفنية المرافقة للعملية .

5- تتشكل مستويات متنوعة و متعدد من عمليات الأداء تماشياً مع التوليد الزماني و المكاني في بناء بيئة العرض و الارتباطات السببية الواقعية مع فضاء العرض في عمليات الإيهام و الأداء بوصفها ذات صفات و مواصفات غير مسيطر عليها في العديد من الحالات كالإضاءة وشدها و توليد البقع الضوئية و تشكيل مساحات الظلام و الإضاءة أو عكسها في الفضاءات المفتوحة خاصة في أوقات الصباح والظهيرة مما يحتم في صناعة العرض على الاستبدال التقني و الحركي والإخراجي على حد سواء .

الفصل الثالث : إجراءات البحث :

أولاً: منهج البحث:

اختار الباحث كل من المنهج الوصفي والمنهج التحليلي في عملية وصف وتحليل انموذج العينة حيث تحدد العملية بانه " وصف ما هو كائن ويتضمن وصف الظاهرة الراهنة.. وتركيبها وعملياتها والظروف السائدة وتسجيل ذلك ومن ثم تحليله وتفسيره " (سعيد ا.، 1990، صفحة 94)

ثانياً: مجتمع البحث:

يتمثل مجتمع البحث في اختيار العرض المحدد كإنموذج للعينة عرض (فجأة صحت) على مسارح العراق والمحددة في 2015 كعينة قصدية لهذا البحث.

ثالثاً: عينة البحث:

بعد ان حدد الباحث حدود بحثه وفقاً للعينة القصدية المتمثلة بعرض فجأة صحت لما احتواه من تفاصيل ومضامين قام الباحث باختيار عينة البحث الحالي بصورة قصدية، وفقاً للأسباب الآتية:

تميز العرض بقربه وانسجامه وتطابقه من موضوع البحث وأهدافه .

استخدام وتوظيف الفضاء المفتوح والفضاء المغلق لنفس العرض وتحولاتها البنائية في بناء العرض المسرحي .

رابعاً: أداة البحث:

تشكلت أداة البحث من إفرازات و مؤشرات الإطار النظري وجعلها معيار ومقياس لعملية تحليل نماذج العينة المختارة .

خامساً: وحدة التحليل:

تفترض عملية تحليل العينة استخدام وحدة ثابتة للتحليل ينبغي ان تكون واضحة المعالم لذا اعتمد الباحث على العرض المسرحي .

سادساً : تحليل انموذج العينة :

مسرحية فجأة صحت : إنتاج دار ثقافة الأطفال -2015- عرضت على مسارح دار ثقافة الأطفال وعرضت في آثار بابل عند بوابة عشتار .

تمثيل :

يوسف جلوب ، احلام علي ، زهراء العبيدي ، افراح عبد الكريم ، قائد عباس ، امير علي رضا.

موسيقى و الحان : امير علي رضا .

تأليف وإخراج : فائق الجراح .

فكرة العرض :

موجهة لليافعين والشباب للتوعية بمخاطر الهجرة وما تسببه من دمار البلدان .

حكاية العرض :

تناولت حكاية العرض شخص عراقي (جسد الدور يوسف جلوب) كثرت عليه مصاعب الحياة ومشاكلها وأخذت تسير معه بشكل معقد وصعب ومعاكس بسبب الأوضاع المتغيرة والمفارقات والمشاكل الكثيرة والمتعددة في الحياة مما أدى إلى لجوئه إلى محاولة الهروب والسفر خارج العراق باحثاً عن وضع وحال جديد عبر

الهجرة فيقرر الهجرة وفي وقت يتحضر فيه للهجرة عبر تعلمه للسباحة تظهر له بغداد (جسدت الدور أحلام علي) مستنجدة بممثلي الحضارات العراقية العريقة كحمورابي جسد الدور (قائد عباس) وامرأة من آشور (جسدت الدور زهراء العبيدي) ورجل من سومر (جسد الدور امير علي) إذ كانت التشكلات البصرية للشخصيات عبارة عن دمي ضخمة يحركها الممثلون و يلقون الحوارات على لسان الدمي.

ومن ثم ينطلق العرض المسرحي برقصة تعبيرية تجسد التحرر والبحث عن الحياة الجديدة والأفضل ومن ثم تأتي للنهر فتاة فقدت ذويها بسبب الهجرة وامرأة فقدت وليدها في البحر بسبب الهجرة أيضاً. وعند ضفاف دجلة تلتقي الشخصيات لتحاول من يريد الهجرة وتقنعه بأنها هروب وتحته على البقاء والمواجهة في بلد يملك كل مقومات الحضارة والنهوض على الرغم من كل تكالبات الدهر والزمن إلا انه أقوى من كل العاتيات والصعوبات إلى ان يقنعه بتاريخه وحاجة البلد إليه وإلى أمثاله من أجل البقاء واستمرار البلد في الحياة .

تحليل العرض بين الفضاء المفتوح والفضاء المغلق :

تشكل العرض من اختلافات كبيرة وواضحة عبر ما تم تشكيكه من صناعة العرض على المستوى البصري واشتغالات عناصره البصرية إذا تغيرت المنظومة السينوغرافية للعرض من حيث البناء والتشكيل والاضاءة والدخول والحركة ففي آثار بابل استخدمت ووظفت بوابة عشتار لدخول الشخصيات بأجمعها بينما في المسرح تعامل عمليات الحركة والدخول من عدة أماكن متعددة و متنوعة في مسرح العلبة و كانت أهم الفروقات في اشتغالها حسب أداة التحليل كالاتي :

المؤشر الأول :

تشكل البيئة الخاصة بالعرض من فضاءين متباعدين جداً من حيث الماهية والتشكيل والمساحة والبناء البصري فالفضاء الأول مسرح العلبة داخل بناية دار ثقافة الأطفال

في حيث الفضاء الثاني فضاء مفتوح ذات تشكل بين الطبيعية و الواقعية التاريخية بسبب وجود السماء و الساحات المفتوحة من جهة ووجود بوابة عشتار من جهة أخرى وهذا الاشتغال الأهم و الأكثر فرقا من حيث توليد وتشكل العلاقات المتعددة والمتنوعة وإمكانية احتواء عناصر وتعامل معها وعدم ظهور عناصر أخرى بسبب الطبيعة و الماهية البنائية الخاصة بكل فضاء و بتتابعية العرض تمتد العلاقات و تنوعاتها مما يحتم على صانع العرض ان يتعامل مع كل حالة بخصوصية متفردة ومتميزة من حيث التشكيل البصري والاشتغالات الصوتية في احتياج شدة أعلى أو أقل و توزيع مصادر الصوت وأشكالها و تنوعاتها و إمكانية الظهور الخاصة بها و التعامل مع ما يمكن ان يشكل بديل بصري من حيث البناء الخاص بالعرض في حين ان هناك مشتركات على المستوى الصوتي أوسع وأكثر منها على المستوى البصري مثال ذلك التعامل مع مؤثرات صوت النهر والبحر و الإيحاء إلى وجودهم عبر الحركة غير ان المنظومة الحركية اختلفت بين الفضاء المغلق و الفضاء المفتوح ففي الفضاء المغلق بصرياً أمكن الإيحاء إلى البحر و الجو العام باللون الأزرق عبر الإضاءة إلا إنها في المكان المفتوح لا تظهر لشدة الشمس فكان البديل توظيف الحركة بمبالغة أكثر تعبيراً وهذه إحدى أهم الطرق في الاشتغال و المغامرة للتعامل مع اختلاف الفضاء عبر الاشتغالات الحركية .

اما المؤشر الثاني :

حتمت المغامرة من حيث البناء و التشكل للفضاء الخاص بالعرض و الاختلاف من حيث التشكلات ذات العلاقات الداخلية و الخارجية و ظهورها إلى اللجوء إلى الاستبدالية والاستعارة و الاستحداث و المغامرة بالعلاقات على المستوى الحركي والخطة الإخراجية و البناء السينوغرافي و هذا واضح ببناء نقطة مركزة في العملية الإخراجية استندت واعتمدت على الدخول من البوابة وبناء العلاقات المتعددة مع التشكلات في نقطة ارتكاز مركزية استخدمت ووظفت عبرها بوابة عشتار في حين

كانت التعددية و التنوع في الدخول و الخروج للشخصيات في مسرح العلبة عبر عدد من المنافذ و المداخل التي توجد في مسرح العلبة نفسه وباستحضار الشخصيات التاريخية القديمة عبر بوابة عشتار أخذت تعبيراً أقوى بارتباط المكان بعلاقات تاريخية تجسدت بالحضور المادي لبوابة عشتار و ارتباط الشخصيات بها عبر الدخول و المغادرة في حين ان التشكلات في الدخول و الخروج في الفضاء المغلق كانت ذات اشتغالات مكانية متنوعة و ليس بارتباطات تاريخية .

المؤشر الثالث و الرابع :

اشتغلا بتناوب واضح عبر ما تم تشكله من تنوع في الفضاء أدى بدوره إلى تنوع في العلاقات الممتدة بين عملية صناعة الخطاب الفني للعرض و عملية الأداء فتشكلات المغامرة في الأداء حسب ما يفرضه الفضاء من محددات و متغيرات على المستوى التوليد الخاص ببناء المنظومة العلاماتية الخاصة بالعرض فما كان يشكل تنوع في العلاقات بالدخول و الخروج و البناء المشتت للبؤرة الإخراجية تمثل بتجسيدات مركزة تنطلق من نقطة واحدة في الفضاء المفتوح و بنقطة مركزة إخراجياً أصبحت مصدراً لكل العلاقات و تنوعها من حيث التركيب والإضافة والحركة والامتداد و الاستمرار و الاستعارة و التبادل ففي التشكلات الداخلية التعامل و تعدديته تم بنائه على أساس المنظومة السينوغرافية و ما تتضمنه من تشكلات متعددة و متنوعة ان كانت على المستوى الداخلي فيما بينها أو على المستوى الخارجي بينها و بين الجمهور في حين في الفضاء الخارجي تغيرت المنظومة السينوغرافية بحكم الاستغناء عن ما هو في الفضاء المغلق و ما موجود متجسد في بوابة عشتار في الفضاء المفتوح و بالتالي النتيجة أتت مغاير من حيث بناء العلاقات منطلقاً من مكان و زمان تاريخي إلى مكان و زمان حاضر عكس العلاقة المتولدة في الفضاء المغلق تماماً وبالتالي تكتسب التشكلات اشتغالاتها الوظيفية و الاشتغالات الجمالية بنسب و تشكلات متفاوتة تستند إلى ما يجسده التمدن و التاريخ عند كل شخص و الارتباط بكل منهما في أصول

تشكل المرجعيات و نسبتها من اجل تحقق القيمة الجمالية في كل عرض وكل فضاء وأيهما أكثر تأثيراً واشتغال ويحقق الغاية القصوى عبر عملية البناء الخاص بالعرض ضمن الاختلافات و التنوع الفضائي المفتوح او المغلق الخاص بالعرض .

المؤشر الخامس والأخير :

تدخل التشكلات الزمانية و المكانية بصفة و دور أساس من حيث بناء التغير بما تحتمه الاختلافات في المساحة و المكان بالتالي تقلل من الحركة أو تزيد منها ومما لا شك فيه ان الدمى الكبيرة الحجم تحتاج إلى مساحات اكبر و أوسع من اجل تحقق الحركة و الاستقلال و التميز من حيث العلاقات التي تولدها بينها وبين البيئة و المحيط و الزمان و المكان ان كانا مرتبطين أو متتابعين في تشكلات حركتهما فعندما تتحرك شخصية من الدمى يمكن ان تكون الشخصية الثانية بسكون أو ان تقوم بفعل مساند بعلاقة مباشرة أو غير مباشرة مع الشخصية أو الدمية المشخصة وبالتالي فان عملية البناء الخاصة بالحركة تحتاج إلى زمنها الخاص بها في كل فضاء عبر ما تشكله الفضاءات باختلاف مساحاتها المشكلة و تنوعها و مغايرتها وإمكانية توليد التحول بها بين فضاء و فضاء آخر مع مراعاة الأسس المتولدة في الاختلاف بين كل منها من حيث البناء و تراتب التشكل و العناصر البصرية في الظهور فما يمكن ان تولده الإضاءة مع الحركة في الفضاء المغلق افتقر له العرض في الفضاء المفتوح لغياب الإضاءة و تأثيرها اللوني و شدتها وتشكل الحركة التي يمكن ان تولدها المساقط و الألوان المختلفة و المتنوعة للضوء ومساقطه وتأثيراتها الدرامية في حين تأخذ الأماكن المفتوحة و خاصة في أوقات النهار والظهيرة التأثير الواقعي فبهذا تأخذ الفرضيات التي تحتمها الاشتغالات الواقعية من حيث الظهور للعناصر و تشكلها وحركتها .

الفصل الرابع : النتائج والاستنتاجات ومناقشتها :

النتائج :

توصل الباحث إلى عدد من النتائج فيما يخص بحثه و كانت كالآتي :

التشكلات الفضائية تحتم و تعطي القدرة للعناصر البصرية و السمعية بتوليد اشتغالاتها الخاصة بها والتي تتميز وتنفرد بها عن غيرها عبر العلاقات المختلفة التي يولدها الفضاء المفتوح عن الفضاء المغلق لنفس العرض .

تختلف العلاقات والمضامين المادية لنفس العرض في تشكلاتها و ظهورها بين الفضاء المفتوح والفضاء المغلق أي ان كل اشتغال تكون له تمثلاته الوظيفية والجمالية الخاصة به و التي تتلائم مع الفضاء نفسه من اجل التشكلات البنائية الخاصة بالعرض المسرحي ضمن فضاء ما .

يتغير البناء المادي للعرض على المستوى الحركي و الثابت و السمعي من حيث تحديد البؤرة المشتتة الإخراجية أو البؤرة المركزة الإخراجية في مسير الأفعال والأحداث وحركتها ودخولها وخروجها وانطلاقها وبحسب نوع الفضاء ومحدداته البنائية وتشكلاته المكانية والزمانية.

تحتم المتغيرات البنائية لفضاء ما بمتغيرات أدائية تمثيلية و بصرية سينوغرافية بتباعدات وتباينات يفرضها نوع الفضاء إلا أنها في التشكلات الموسيقية والمؤثرات تكون ذات تقاربات و اشتغالات متقاربة للعرض الواحد في تعددية الفضاء .

الاستنتاجات :

المتغيرات في العرض المسرحي تتولد عبر البيئة و المحيط و الفضاء و ما يحتمه من اشتغالات وظيفية و جمالية ذات امتدادات ترتبط به بشكل مباشر او غير مباشر .

كل اشتغال مغاير يولد ذات خاصة به ترتبط بشكل مباشر بالفضاء و نوعه و مغايرته و طريقة التشكل و مغايرتها بين ما هو مغلق و ما هو مفتوح في نفس العرض و تقديمه بين الفضائيين .

المتغيرات الحركية الأكثر تأثر و تليها البصرية بالمتغيرات الخاصة بتغير الفضاء و تنوعه بين المفتوح و المغلق .

المتغيرات الأدائية الحركية و الموضعية و العلاقات الممتدة بينها و بين المكان و الزمان تأخذ تغيراتها تبعاً لما تمليه التشكلات الجديدة للفضاء الجديد المغاير و المشتركات تتغير نسبياً فيما بينها من حيث الصورة في حين في تشكلات الصوت تكون المقاربات أكثر نسبياً .

المصادر

- (1) عبد الرحمن الفراهيدي. (1981). كتاب العين. بغداد: دار الرشيد.
- (2) ابو طالب محمد سعيد. (1990). علم مناهج البحث. العراق: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي.
- (3) العبيدي ح. م. (1987). نظرية المكان في فلسفة ابن سينا. العراق: دار الشؤون الثقافية.
- (4) باشلار جاستون. (1980). جماليات المكان. العراق بغداد : وزارة الثقافة والاعلام، دار الجاحظ للنشر.
- (5) بوعزة محمد. (2011). استراتيجية التأويل من النصية الى التفكيكية. المغرب: الرباط: منشورات الاختلاف، دار الامان.
- (6) حازم محمد ابراهيم. (1982). تأملات في الفراغات. القاهرة: مجلة عالم البناء العدد 26 ايلول 1982 ، اصدار مركز الدراسات التخطيطية والمسمارية .
- (7) حنا سولنيكوف. (1994). المرأة والفضاء المسرحي. القاهرة: مهرجان القاهرة.
- (8) عقيل مهدي يوسف. (2008). المعنى الجمالي. عمان : دار مجدلاوي للنشر والتوزيع .
- (9) فرج عبو. (1982). علم عناصر الفن الجزء 2. بغداد، كلية الفنون الجميلة: ايطاليا: دار الدلفين.
- (10) فرج عبو. (1982). علم عناصر الفن ج 1. بغداد، كلية الفنون الجميلة: دار دلفين للنشر، ايطاليا.

- (11) قاسم مؤنس. (2003). تفكيك الخطاب البصري ودلالاته في العرض المسرحي. بغداد: رسالة دكتوراه ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، قسم المسرح.
- (12) محمد مرتضى الزبيدي. (ب ت). تاج العروس في جواهر القاموس مج 10. بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة.
- (13) البلداوي، محمد ثابت. (1998). الفضاء الداخلي والتأثير في مساجد مدينة بغداد. بغداد: رسالة ماجستير كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد.
- (14) رونك هاشم علي. (2002). مقومات تصميم الفضاءات الداخلية العامة لدور الدولة للأيتام دراسة تحليلية. بغداد: رسالة ماجستير غير منشورة في التصميم الداخلي ، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة .
- (15) وسام مرقص. (1998). اتجاه حركة العناصر وعلاقتها بالمضمون في الرسم الجداري والنحت البارز في حضارة وادي الرافدين. بغداد: أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة.
- (16) شفيق عبود، المهدي. (1996). الزمن في العرض المسرحي. بغداد: رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة.
- (17) حمد و سماء حسن. (1998). السمات السريالية في لوحات علاء حسين بشير . بغداد: مجلة الأكاديمي ، العدد 22 ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة.

جمالية الشخصيات الواقعية والخيالية في مسرح الطفل

The aesthetics of real and imaginary characters in children's theater

محمد مظهر عباس

Researcher's name: - Muhammad Madhar Abbas

mohamad.modher@uowasit.edu.iq

أ.م. د. فاضل عرام لازم

Supervisor Name: - Assistant Professor Dr. Fadhel

Aram Lazem

flazem@uowasit.edu.iq

الكلمات المفتاحية: (جمالية ، الشخصية ، الواقعية ، الخيالية ، مسرح الطفل)

الملخص

يعد مسرح الطفل مظهراً حضارياً، وطريقة ناجحة لنشر الوعي وخدمة المجتمع، فضلاً عن وظائفه المهمة للتأثير في تنشئة الطفل وتكوينه الفكري والنفسي لبناء شخصيته من خلال ما يتعلق في ذاكرته ونفسيته من أحداث ووقائع تجسدها شخصيات واقعية وخيالية لتصبح جزءاً من تفكيره وتؤدي دوراً قيماً في تحديد شخصيته وتطويرها ، اذ اشتمل البحث على اربعة فصول الاول :- الاطار المنهجي للبحث والذي تضمن مشكلة البحث التي قدمها الباحث بالتساؤل التالي (ما جماليات الشخصيات الواقعية والشخصيات الخيالية في عروض مسرح الطفل ، ثم جاءت اهميته والحاجة اليه بالإضافة الى اهدافه التي تمثلت بالاتي (التعرف على تلك الجمالية التي تمثلت بها الشخصيات الواقعية والشخصيات الخيالية في عروض مسرح الطفل بعدها قام الباحث بوضع حدود البحث ثم ختم الاطار المنهجي بالمصطلحات

التي تضمنها عنوان البحث (الشخصية ، الخيال ، الواقع ، مسرح الطفل) اما الفصل الثاني فقد تضمن الاطار النظري والدراسات السابقة والتي تمثلت بمبحثين المبحث الاول بـ(انواع الشخصيات في عروض مسرح الطفل) والمبحث الثاني بـ(سمات الشخصية الواقعية الخيالية) اما الفصل الثالث فقد تم فيه عرض اجراءات البحث والتي تكون مجتمع البحث من العروض التي قدمت في دار ثقافة الطفل للفترة من (2005 الى 2023) وكان عددها (10) عروض اما عينة البحث قام الباحث باختيارها بشكل قصدي وهي مسرحية اوهام الغابة واعتمد فيها المنهج الوصفي التحليلي ، اما الفصل الرابع فقد كان عرض لاهم النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات ، اذ كانت اهم النتائج التي توصل اليها الباحث هي :-

- 1- اجتهد ممثلو الشخصية الخيالية والواقعية على خشبة المسرح من خلال التجسيد الحركي والصوتي المتقن والذي من خلاله اثر بالمتلقي وبشكل مباشر في ايصال الاحاسيس والمشاعر لدى الاطفال .
- 2- استخدام الممثل للحوار والطبقات الصوتية المختلفة مما جعل من المشاهد ملامس للحقيقة من خلال تأدية الاصوات للشخصيات الواقعية والخيالية على خشبة المسرح.

aesthetic, character, realism, fantasy, children's)

(theater

Abstract

Children's theater is a civilized aspect, a successful way to spread awareness and serve the community, in addition to its important functions to influence the child's upbringing and intellectual and psychological formation to build his personality through what is related to his memory and psychology of events and facts embodied by real and

imaginary characters to become part of his thinking and play a valuable role in defining and developing his personality, as the research included four chapters, the first: - The methodological framework of the research, which included the research problem presented by the researcher with the following question (What are the aesthetics of real characters and imaginary characters in children's theater shows, then came its importance and need for it in addition to its goals, which were represented by the following (Identifying those aesthetics represented by real characters and imaginary characters in children's theater shows, after which the researcher set the limits of the research and then concluded the methodological framework with the terms included in the title of the research (character, imagination, reality, children's theater). As for the second chapter, it included the theoretical framework and previous studies, which were represented by two topics, the first topic with (types of characters in children's theater shows) and the second topic with (character traits The third chapter presented the research procedures, which constituted the research community of the shows presented at the Children's Culture House for the period from (2005 to 2023), and their number was (10) shows. The researcher chose the research sample intentionally, which is the play "The

Forest Illusions", and adopted the descriptive and analytical approach. The fourth chapter presented the most important results, conclusions, recommendations and proposals, as the most important results reached by the researcher were:

-

1- The actors of the fictional and realistic characters worked hard on the stage through the skilled kinetic and vocal embodiment, through which they directly affected the recipient in conveying the feelings and emotions of children.

2-The actor used dialogue and different vocal layers, which made the scene touch on reality by performing the voices of the real and fictional characters on the stage

الاطار المنهجي

مشكلة البحث :-

ان الطفل وفقاً لمدركاته ينجذب وتستهويه الشخصيات الواقعية والخيالية وقصص المغامرات البطولية ليتفاعل معها كما لو كانت حقيقية لذلك يتطلب اداء هذه الأدوار من الممثل بكفاءة ومعرفة بما يتفق مع عقلية الطفل لتكون الاقرب في تحقيق التأثير المباشر في الطفل المتلقى، وبناءاً على ما تقدم وجد الباحث ان مشكلة بحثه تكمن في الإجابة عن السؤال الاتي:- (ما هي جماليات الشخصية الواقعية والخيالية في عروض مسرح الطفل)

أهمية البحث :-

تكمن أهمية البحث بأهمية مسرح الطفل كأقوى معلم الاخلاق والقيم وافضل دافع للسلوك الحسن كونه وسيلة تربوية لغرس القيم الحميدة في الطفل بأسلوب سهل ووسيلة لعلاج مشكلات الأطفال الاجتماعية من خلال التأثير بالشخصيات الواقعية الخيالية ليصبح الطفل اكثر وعياً وانفتاحاً لموضوعات مختلفة فضلاً عن اثرها حاسة التذوق الفني الجمالي للطفل.

اهداف البحث :-

يهدف البحث الى:

- 1- التعرف على انواع الشخصيات في عروض مسرح الطفل
- 2- التعرف على سمات الشخصية الواقعية والخيالية في عروض مسرح الطفل الخيالية

المفاهيم والمصطلحات :-

اولاً :- الجمال

الجمال اللغة :-

يذكر الإمام الرازي بأنه " الحسن وقد جمل الرجل بالضم جمالاً فهو جميل والمرأة جميلة و جملاء أيضاً بالفتح والمد و الجملة واحدة الجمل و اجمل الحساب رده إلى الجملة واجمل الصنعة عند فلان واجمل في صنيعه و اجمل القوم كثرت جمالهم والمجاملة المعاملة بالجميل و التجميل تكلف الجميل و تجمل أيضاً أي أكل الجميل وهو الشحم المذاب قالت امرأة لابنتها تجملني وتعفني أي كلي الشحم واشربي العفافة وهي ما بقي في الضرع من اللبن" . (ص 212) (الرازي، 1939)

ثانياً :- الشخصية

الشخصية لغة :-

يعرف ابن منظور الشخصية بانها : الشخص سواء الانسان وغيره تراه من بعيد وكل شي رأيت جسماً له فقد رأيت شخصه، والشخص هو كل جسم له ارتفاع

وظهور والمراد به اثبات الذات، فاستعير لها لفظ الشخص وجمعه شخوص وأشخاص، وشخص تعلى ارتفع، والشخوص ضد الهبوط، لما يعني السير من بلد الى بلد. (ص 45) (منظور، 1995)

الشخصية اصطلاحاً

التفاعل المتكامل للخصائص الجسمية والعقلية والاجتماعية التي تميز الشخص وتجعل منه نمطاً فريداً في سلوكه ومكوناته النفسية، قد تكون هذه الخصائص شعورية محسوسة يعيشها الفرد و يدركها مثل مظاهر سلوكه الخارجي او تكون لا شعورية غير محسوسة كالذكريات الاحلام . (149) (الفتلي، 2018)

ويعرفها موردين برنيس الشخصية هي مجموع ما لدى الفرد من استعدادات ودوافع ونزعات فطرية وبيولوجية فضلاً عن مالمديه من نزعات استعدادات مكتسبة. (ص 27) (مليك، 1959)

تعريف الشخصية اجرائياً:- كائن له دور او فعل في الانواع الادبية والفنية التي تقوم على المحاكاة من ابتكار الخيال.

ثالثاً :- الواقع:-

الواقع لغة

" الواقع الحاصل، والواقعة ما حدث ووجد بالفعل، وهي مرادفة للحدث، والواقعي هو المنسوب إلى الواقع، ويرادفه الوجودي، والحقيقي والفعل، ويقابله الخيالي، والوهمي. تقول الرجل الواقعي، أي الرجل الذي يرى الأشياء كما هي عليه في الواقع ويتخذ إزاءها ما يناسبها من التدابير، دون التأثر بالأوهام أو الأحلام". (ص552) (صليبا، 1982).

الواقع :-**الواقع اصطلاحاً :-**

وعرفها كحيلة بانه :- "هي محاولة تصوير الاشياء بشكل موضوعي بأقرب صورة لها في الواقع " (ص226) (كحيلة، 2008)

رابعاً:- الخيال:-**الخيال لغة :-**

"وتخيل الشيء له ، تشبهه ، وتخيل له انه كذا ، اي تشبه وتخايل ، يقول تخيلته فتخيل لي ، كما تقول تصورته ، فتصورته وتبينته ، فبين وتحققته فتحقق، والخيال والخيالة ، ما تشبه لك في اليقظة والحلم من صورة " . (ص 267) (منظور، 1995).

خامساً :- مسرح الطفل :-

يعرفه مسعود عويس :- بانه "احد الوسائل التعليمية والتربوية الذي يدخل في نطاق التربية الجمالية والتربية الخلقية لمساهمتها في التنمية العقلية إلى جانب اهتمامه بالتعليم الفني للنشئ منذ مراحل تكوينهم الأولى داخل المدرسة وخارجها، كما يعد من أهم الطرق في استثارة خيال الطفل وتنمية مواهبه وقدراته الإبداعية، ويسهم في تنمية وتنشيط عمليات الخلق والابداع الفني" . (ص 39) (عويس، 1986)

يعرف بيتر سيلد مسرح الطفل بأنه " أعداد للترفيه والخبرة الانفعالية المشتركة بوجود ممثلون ومتفرجون يمكن التمييز بين كليهما" . (ص 3) (سليد، 1981)

ويعرف هادي نعمان مسرح الطفل " احدى الوسائط الفاعلة في تنمية الاطفال (عقليا، عاطفياً، جماليا، لغويا وثقافيا" (ص 304) (الهيدي، 1977)

اما تعريف مسرح الطفل اجرائيا/ (اهم الطرق في استثمار مخيلة الطفل وتنمية مواهبه وقدراته الإبداعية عن طريق التمثيل والغناء والرقص والازياء والموسيقى

الاطار النظري

المبحث الاول أنواع الشخصيات في عروض مسرح الطفل

اولاً / الشخصية الواقعية: هي الشخصية التي تعيش الحياة بمجموعة من الصفات التي تتلاحم بشكل مباشر مع الواقع التي تجمع بين حب الخير واحترام المقابل والقيام بواجب الإحسان للأنسان، أذ تعد الواقعية حقيقة متفقة مع الطبيعة المستقلة، وتمثل الأشياء المعروفة والوجود الملموس.

اذ تميز الشخصية الواقعية في مسرح الطفل " بالوضوح التام في تصوير وعرض الشخصيات عرضاً واضح الابعاد لا لبس ولا غموض، أي بمعنى ان الشخصية الواقعية لا تنقل الواقع فقط بل تصوير مكنونها وباطنها متجاوبة مع الواقع ومتأثرة فيه". (ص 147) (شبوط، 2018)

كما تهتم الشخصية الواقعية " بوضوح سلوكها في العرض المسرحي، فضلاً لما لها من تأثير كبير في المتلقى من خلال تحريك الاحداث التي تتسم بالطابع الواقعي للمشاهد فهي تنقل المشكلات الرئيسية للوجود الاجتماعي في صورة متزامنة، مع الواقع الانساني على نحو فني". (ص124) (خشبة، 1961)

ثانياً / الشخصية الخيالية : " شخصية تدرك الحدود الفاصلة بين الحقيقة والخيال تتميز بالصفة الأسطورية او الوهمية المحبوكة او المنسوجة مايعني انها ليست حقيقية او واقعية ، اذ يغرم الأطفال بالسمة التي تتمتع بها تلك الشخصية التي يقوم بها البطل الخيالي بسلسلة من المغامرات والمجازفات لتحقيق هدفه ، ومايسعد ويتأثر الطفل بشكل اكثر وأكبر عند ادخال قوى خارقة مثل الشخصيات المسحورة ليتمكن البطل من تحقيق أهدافه ". (ص101) (العالمي، 2020)

ثالثاً / شخصية الخيال العلمي " شخصية أسطورية وهمية متخيلة محبوكة ومنسوجة أي انها شخصية غير حقيقية ،تاريخية او واقعية تستند إلى حقائق علمية قد جرى التصديق بها لخلق عالم خيالي واسع ان الخيال العلمي بشكل عام مادة قائمة على تشكيل عالم واقعي انطلاقاً من نظرية علمية غير واقعية أي إذا كانت المخيلة قريبة

للواقع فان المخيلة العلمية تشكله بناءً على ما يضاهاها من نظرية علمية قريبة للواقع والمخالف له بنفس الوقت". (ص56) (الكعبي، 2023)

رابعا / الشخصية المؤسنة " شخصية تنقل سلوك الإنسان الثقافي المعرفي الاجتماعي إلى عالم الحيوان او النبات او الجماد، اذ يبدو العالم شبيهاً او مطابقاً لعالم الانسان عدا الشكل الإنساني " (147) (العواني، 2013)

فالانسنة عملية توحد بين الكائنات الحية والغير حية من خلال إضافة الصفات الإنسانية عليها كمشاعر الفرح والحزن... الخ لتظهر امام المتلقي (الطفل) بأسلوب لا يخلو من المتعة والدهشة

خامسا / الشخصية الفنتازية " الفنتازيا وصف الواقع الحياتي برؤية جديدة وغريبة غير مألوفة وغير معروفة سابقاً برؤية لا تنتمي إلى الواقع وبنفس الوقت معالجة درامية خارجة عن المؤلف للواقع كونها نوع من أنواع الأدب يعتمد على السحر وغيره من الأشياء المخالفة للواقع الطبيعي اذ غالباً ماتدور أحداثها بفضاءات وهمية او كواكب يهemin عليها السحر واللامعقول ، تتميز الشخصية الفنتازية شكلاً ومضموماً بالهروب من الواقع واللجوء إلى العالم الاخر لتتحرر من قيود المنطق ".(ص13) (يحيى، 2020)

يختم المبحث ب (اذن الشخصيات بانواعها المختلفة هي العنصر الفعال من نقل وقائع الاحداث والمواقف الدرامية، منها الرئيسية لدور البطل ومنها الثانوية ومنها الصامتة أو الناطقة) حسب احداث المسرحية .

المبحث الثاني سمات الشخصية الواقعية الخيالية

أولاً :- سمات الشخصية الواقعية :-

الواقعيون هم " الأشخاص الذين يختارون في حياتهم كل ما هو آني وواقعي محاكي لظروف معيشتهم لأنهم يعتمدون على الاحداث الحاضرة ولا يسبقونه من خلال التركيز على الواقع وما يمكن تحقيقه لتكون قريبة من الطفل وتأثره به لأنها تسيطر على عقلياتهم لذلك من الضروري ان تكون الشخصية داخل العرض المسرحي الموجه للطفل مفهومه للفئات العمرية جميعاً وتتمتع بالحركة والكلام والاثارة لان الاطفال لايميلون الى المشاهد الجامدة حتى وإن كان الحوار مؤثراً لذلك لابد من مراعاة العروض المخصصة لهم التي تركز على المنطق والعقل". (ص50) (مهدي، 1985)

يميل الاطفال إلى شخصية الابطال التي تتسم بالشجاعة من كلا الجنسين والتي لها القدرة في التغلب على العقبات التي تواجهها في واقع حياتها اليومية لذلك تجد تعامل الأطفال معها دون خوف أو قلق لما تثيره من مشاعر وعواطف لذا من الأفضل أن توظف تلك المشاعر وربطها بكل ما هو واقعي لأنها تنمي الاحاسيس والادراك بشكل سليم). (ص52) (مهدي، 1985)

فضلاً عن "ما تقدمه الشخصية الواقعية من ابداع يشكل عامل اساسي في تطور المجتمع وتقدمه من خلال تجسيد ذلك الواقع على خشبة المسرح". (ص48) (الكعبي، 2023)

اما صفاتها "غالباً ما تتسم بالمثالية لمالها من دور في التأثير على الأطفال ولابد من ان يكون تطور نموها تدريجياً ومقنعاً، لكي تتفق مع الطبيعة في الواقع" (ص107) (خليفة، 2022)

لذا يرى الباحث انه لا بد من ان تركز الشخصية الواقعية على الحلول لمشكلات يعاني منها المجتمع وحل مشكلات لظواهر اجتماعية حفاظاً على المواقف الايجابية في مواجهة المواقف الحياتية.

ثانياً / سمات الشخصية الخيالية في عروض مسرح الطفل

تتسم الشخصية الخيالية " بالإثارة والتشويق والاستيلاء على إحساس وانفعالات الاطفال ومدركاتهم من خلال تحفيزه لاكتشاف الحوادث بمزيد من الترقب وحب الاستطلاع للاطفال بدرجاته المتفاوتة". (145) (الهيثي، 1977) اذ غالباً ما تكون الشخصية الخيالية " المحور الاساسي لعروض المسرحيات الترفيهية خاصة، تبتكر من قبل المؤلف الذي يحدد سماتها وما يجب أن تقوم به من افعال، لذلك نطلق لفظ شخصية مبتكرة لخلق عالم خيالي معزز بقصة أو حكاية لجو يسوده انفعال يخطو بالقصة خطوات واسعة في طريق النجاح". (ص91) (نجيب، 1991)

والفرق بين الشخصية الواقعية والخيالية في عروض المسرح بان الثانية قد تكون انساناً من الماضي السحيق او شخصاً من بلد ناء بعيداً، أو رجل يمكن التعرف عليه في المجتمع الذي يعيش فيه ... الخ الا انها لا بد ان تكون معقولة ومنطقية بحيث تجعل المشاهد يندمج معها لدرجة يريد أن يحيا ويعيش معها " (ص107) (خليفة، 2022)

ويرى الباحث ظهور الشخصية الخيالية في الاعمال الادبية كالروايات، الافلام والمسرحيات وفقاً لتخيلات وأفكار المؤلف بهدف نقل رسالة معنية لتحقيق اغراض محددة.

مؤشرات الاطار النظري :-

- 1- الحكايات والقصص والشخصيات الخيالية تلعب دوراً هاماً في تنشئة وتنمية الطفل فكرياً وتربوياً .

2- يعد الخيال الخلاق الاول في تنمية وتطوير مخيلة الطفل عن طريق الابتكارات والتخيل الذي يكمن داخل عقله

الدراسات السابقة :-

هي الدراسات التي تتضمن الرسائل والاطاريح لطلبة الدراسات العليا تساعد الباحث بالتعرف على الاسلوب المتبع في كتابة بحثه .

دراسة محمد كاظم احمد (2020)

دراسة تقدم بها الباحث محمد كاظم احمد الى مجلس كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد قسم الفنون المسرحية وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير لسنة 2020 .	
الهدف	يهدف هذا البحث إلى معرفة الكيفية التي يؤدي بها الممثلون الشخصيات الخيالية في عروض مسرح الطفل، ومعرفة أبرز خصائص أدائها التمثيلي، والمتغيرات الجمالية في العروض المسرحية للطفل في العراق.
العينة	اختار الباحث ثلاث مسرحيات عرضت في دار ثقافة الطفل الكائن في بغداد اختارها بشكل قصدي كونها تحمل الهدف الاساسي من دراسته المتمثلة بالشخصية الخيالية من مجتمع بحث تكون من عشرة عروض .
الاداة	اعتمد الباحث على مشاهدة العرض المسرحي على أقراص (DVD) من أجل تحليل العينة.
النتائج	توصلت الدراسة الى عدد من النتائج والاستنتاجات وكان مفادها بان الشخصية الخيالية في عروض مسرح الطفل تحقق التأثير الذي يجعل الطفل يندمج مع ما يشاهده وذلك عبر تعاطفه مع الشخصية التي يشاهدها التي تحقق له المتعة.

العنوان	خصائص اداء الشخصيات الخيالية في عروض مسرح الطفل العراقي

الفصل الثالث :- اجراءات البحث :-

اولاً :- مجتمع البحث .

لغرض تحقيق الهدف الموسوم للبحث الحالي قام الباحث بإجراء دراسة مسحية لعروض مسرح الطفل العراقي والتي عرضت للفترة من (2005 الى 2008) في مسرح دار ثقافة الاطفال ودائرة السينما والمسرح ، اذ حدد الباحث مجتمع بحثه الذي تكون من (5 عروض) كما موضح في الجدول ادناه الذي تضمن مجتمع البحث من العروض المسرحية المقدمة للطفل . ملحق (1)

ت	اسم العمل	المؤلف	المخرج	السنة	مكان العرض
1	الحمامة الوديعة	مهدي جبار	حسين جوير	2005	المسرح الوطني
2	حكاية الامير صفوان	مثال غازي	احمد محمد صالح	2006	دار ثقافة الاطفال
3	الطيور لأعشاشها تعود	عبد الاله عبد القادر	د. فائق الجراح	2006	دار ثقافة الاطفال
4	السلطان وقمر الزمان	شهاب الوندي	د. فائق الجراح	2006	دار ثقافة الاطفال

5	او هام الغابة	قاسم مطرود	عمر جنداري	2008	دار ثقافة الاطفال

عينة البحث :-

اختار مسرحية او هام الغابة كعينة لبحثه وبالطريقة القصدية للأسباب الاتية :-
تنوع الشخصيات في العروض المختارة بمختلف انواعها الشخصيات الواقعية
والخيالية والمؤنسنة والفتنازية كما موضح في الجدول (2)

1	او هام الغابة	قاسم مطرود	عمر جنداري	2008	دار ثقافة الاطفال

اداة البحث :-

اعتمد الباحث ببناء اداة بحثه (استمارة التحليل) على ما جاء من مؤشرات الاطار النظري والدراسات السابقة ، اذ قسم الباحث استمارة التحليل الى خمسة محاور وقام بعرضها على مجموعة من الخبراء في التخصص (التربية الفنية والفنون المسرحية) في الملحق (3) والتي عدها الباحث صدقاً ظاهرياً .

الوسائل الاحصائية .

استخدم الباحث الوسائل الاحصائية المتمثلة بمعادلة(كوبر Cooper) لقياس نسبة الصدق ومعادلة (هولستي Holsti) لقياس نسبة الثبات كون المعادلتين تعنى بمعالجة البيانات والمعلومات لتحقيق الاهداف المنشودة من البحث الحالي .

معادلة كوبر Cooper :

$$Pa = \frac{Ag}{Ag + Dg} \times 100$$

$$\frac{2 \times \text{ث}}{1 + 2 \times \text{ن}} = \text{الثبات} : \text{معادلة هولستي Holsti}$$

تحليل العينة :-**فكرة المسرحية :**

الاحتتيال هو جوهر مسرحية أو هام الغابة والأساس الذي انطلقت منه فكرة المسرحية وذلك بزرع الوهم ، والغش ، والخداع من قبل الثعلب لجميع الحيوانات في الغابة ، وذلك من خلال إيهامهم بأنه خياط ماهر وسيصنع لهم الملابس مقابل ما يعطوه مما يملكون ، ويستمر في خداعهم وخذلانهم حتى تكشفه امرأة عجوز تعيش في الغابة لتخبرهم بأنهم في وهم وأن الثعلب يخدعهم .

تحليل المسرحية :

الشخصيات المحورية التي تتسم بكونها شخصيات خيالية أي تمتلك العمق في شكل التحليل أو التأويل الشخصي للبنية السلوكية وما تخلفه بعد ذلك من تأثيرات على باقي الشخصيات والأحداث أو على مجمل الصراع وقدرة تلك الشخصية على السيطرة المركزية لمجمل ما يجري داخل الحدث أو العرض بشكل عام ، وهذا ينطبق بالطبع على الشخصيات في مسرح الطفل ذي الشخصيات الخيالية التي لها خلفيات حياتية و بعد عميق في تبادل التأثير المشترك بين أبناء الجنس الواحد أو المسرحيات المشتركة بين أبناء الجنس الأدبي أو الإنساني مع الحيوانات لتكون الصورة ذات بعد ميتافيزيقي في اشتغال غير مألوفة ما يحصل في العلاقة والحوار بين الإنسان والشخصية الخيالية على أساس إيجاد علاقة إنسانية بينهم كالدب ، أو الأرنب وعلاقة أخرى

متوترة بين الإنسان وبين الحيوانات الشريرة قائمة على صراع أزلي في شراسة تلك العلاقة أمثال الأسد ، الذئب ، الثعلب .

إن مسرحية أو هام الغابة قائمة على نمط المسرحيات ذات الشكل الواحد في تبني نوع الشخصيات الحيوانية والخيالية والواقعية القائمة على صراع بعيد عن الحياة ومشاكلها المعقدة وقائمة على ما تحويه الغابة من علاقات قائمة على بساطة المفاهيم التي السائدة في الغابة والتي تتبلور غالباً على آلية الجوع والأكل والصراع من أجل البقاء إن حبكة المسرحية وابعادها ، قائمة على خداع الثعلب لباقي الحيوانات على انه خياط ماهر وإنه سوف يصنع لهم الملابس مقابل الأكل وما تجود به أيديهم مقابل ما يصنعه لهم من ملابس ، ولكن في الحقيقة إن هذا الثعلب لا يعرف الخياطة ولكنه يصنع الوهم في عقولهم ، حيث يوههم على انه يلبسهم الملابس على أجسادهم وهم يصدقون ، في حين هو يبتزهم مقابل ذلك إلى أن تظهر الحقيقة ، إنهم لا يحصلون على شيء سوى ملابسهم القديمة فالوهم قد يصنع الخداع أو الخداع يصنع الوهم ، وبدون أن حقيقة ما يحصل هو أننا نسرق ونحن على دراية بأن من يخدعنا هو في الحقيقة محتال ومن أبناء جنسنا ليس ألا الشخصيات الحيوانية في النص أو في رؤى المؤلف قائمة كما في كل المسرحيات على الحوار كعمود فقوي في بناء الشخصية وجنسها ومن إرشادات المؤلف ذاته في صياغة حركة وانتقال الشخصيات أو أشكال صراعاتها المتخيلة ، ولكنها وعند انتقالها على خشبة المسرح وتخضع الى رؤى المخرج تصبح قائمة على حركتها وصوتها وإيماءاتها أو شكل ملابسها الحيوانية أو انتقالاتها وشكل الديكور الذي يحيط بها أو نوع الموسيقى المصاحبة لها وكل هذه العناصر تساهم في بناء هذه الشخصية التي كانت ساكنة في النص ، والاهم من ذلك هو ردود فعل الطفل الأنبي على ما يشاهد من صراع مادي مكرر بشكل صورة قائمة تخلقه سينوغرافيا بصرية صوتية تشكلت من العناصر الأساسية في إخراج المسرحية من موسيقى ومؤثرات صوتية ومناظر وأزياء وماكياج وإضاءة وغيرها من عناصر العرض المسرحي . الثعلب في هذه المسرحية محور مركزي للشخصية الحيوانية

الشريرة أو المخادعة ولكنها ليست مؤذية على صعيد الرغبة بالأكل ، بل في صفة إنسانية أو أدمية ، هي الذبح غير المشروع عن طريق الخداع والوهم ، وهو مخادع يحاول ، بل أستطاع أن يوهم باقي الحيوانات الأكثر شراسة مثل الدب ، الخنزير ، الحمار الوحشي ، النمر أو أقل شراسة مثل الأرنب ، اليوم ، الكنغر ، على إنه خياط ماهر وإنه صانع ملابس من الطراز الأول .

ومن خلال هذه الشخصية انطلق المؤلف برسم الصراع ، ولكنه لم يتجاوز الحوار السردى في رسم تلك الشخصية أو مكونات العمل الأخرى ، أو من خلال إرشاداته . ومن هنا تبدأ رحلة المخرج الفنية والفكرية في بناء الشخصيات العامة ومنها شخصية الثعلب المركزية على اعتبارها شخصية تمثل نقطة إنطاق الصراع الأحادي القائم على إرادته من قبل جهة واحدة هي ذكاء الثعلب وحيلته أمام جهل وغباء كل الحيوانات الباقية وبالتالي فإن هذا الصراع قائم على فقدان التوتر أو تشكيل بوادر الأزمة لأنه ليست بين طرفين تنازعا على أمرٍ ما ، بل صراع سلبي فيه الطرف الأول على معرفة لما يفعل ومهيمن على منطقته والثاني جاهل ما يحصل له وهو سعيد بأن ما يحصل عليه هو تحقيق لرغبته وما يحس به ما دام لديه القدرة على الدفع إلى الطرف الأول الذي يحس أيضا بالسعادة ما دام هناك جهل ويحصل على عوائد من ذاك الجهل . الخنزير : سعيد لأنني رأيتم هذا النمر ما الخبر الخنزير : أنا لا أفهم شيئا .. تواء شاهدت الثعلب جالس أمام بيته الذي حوله إلى محل خياطة كان . يخطط ولكنه يعمل بالهواء فلا يمسك إبرة ولا خيطاً لكنه منهمك في عمله، أنا حائر اليوم هذا مستحيل ، لا يمكن ، ربما لم تنظر جيداً ، وأعتقد أنك بحاجة إلى نظارات أو كنت واقفاً بعيداً عنه ، لأن ما قلته أمر م حير فكيف لمثله أن يكون منهمكاً في عمله ويخطط في الهواء . ولكن هذا التساؤل لم يأخذ طريقه إلى كشف الحقيقة التي صدقها الجميع ، فكل الحيوانات كانت مستسلمة للوهم ، والخيال الذي استطاعت به شخصية الثعلب أن تفرضه بالوهم على جميع الحيوانات والذي أستطاع المخرج أن يوظف تقنياته مثل الملابس والخلفية الملونة وألوان الإضاءة والموسيقى أن تحيل تلك

الشخصية إلى مركز ديناميكي محرك لكل عناصر العرض عبر قدرة الممثل وإمكانياته الصوتية والجسدية على تجسيد فكرة الوهم ورسم الحقيقة في الفراغ والهواء ، مما يجعل باقي الحيوانات تصدق ما ليس موجوداً وتلبس ملابس على أجسامها بالوهم والخيال والخداع النمر يصل الثعلب يتوقف عن الغناء ... ينظر إلى الذئب عن بعد وهو الآخر يشاهد الثعلب الذي يعمل بالهواء .. مع نفسه أنا أيضاً لا أشاهد أي شيء في يديه ، ربما علي أن أشتري نظارات ، أتمنى أن تكون في يديه سترة كي أتخلص من فكرة النظارات وشرائها الثعلب : (للنمر) تعال أيها النمر المنعم بالنشاط ، أنظر المعطف تقريباً انتهت (وهو يشير إلى الفراغ الكامن بين يديه) جميلة .. ها ؟ الحيوانات العادية لا ترى هذه السترة ، ولكن نمر مثلك يراها حتماً النمر وهو فخور بأنه نمر بعد ما خدعه الثعلب ... ولم ينطق بأي شيء سوى موافقته على ما يقله الثعلب بحركة رأسه) أنا النمر الجميل أنا النمر الذكي وهو يغني ومصدق أنه يشاهد معطفه على جسمه لقد أستطاع فعل الممثل في أدائه لشخصية الثعلب أن يرسخ فكرة صناعة الملابس في أذهان الحيوانات ، وكذلك باقي الشخصيات ، أن تصدق عبر عفوية فطرية ، أنها سعيدة لأنها تلبس ملابس من الهواء أو الفراغ ، لذا فقد استطاع المخرج أن يمول الأزمة من أزمة أحداث في العرض إلى أزمة شخصيات أحدهما يقول ويفعل والأخرى تصدق وتفعل ، الأولى تكذب والأخرى مستسلمة ، تتساءل في لحظات وعي تائهة لا تعي حقيقة ما يجري في رؤيتها (الثعلب) يخطط في الهواء ويلبس الحيوانات ملابس في الهواء أيضاً ، وهذه الأزمة تزداد عمقاً في توالي الفعل المسرحي على تعميق تلك الهوة بين ارتفاع وتيرة شخصية الثعلب في استمرارية إيهامه مقابل تعميق الفعل في ترصين ذلك الخداع عند باقي الحيوانات . اليوم : عن أي أمر تسأل أيها الخنزير السترة ، أولم يخطط الثعلب في الهواء وليس هناك خيطاً أو أبره أو أي شيء النمر : السترة التي يرتديها الدب ، ستحلم بها أنت طوال الحيا الخنزير : هل يعني أنك شاهدت السترة التي لم أشاهدها أنا النمر : يمكنك أن تسأل اليوم وها هو إلى جانبي اليوم : أصابعه ، أصابع ساحرة ، كادت تطير السترة وهي

بين يديه الخنزير : (مع نفسه وهو في مقدمة المسرح) عليّ أن لا أكشف غباي أمامهم أكثر (يعود إلى النمر واليوم) ذا يعني بأني سأتحقق من الأمر ثانية وأزيد من مشاهداتهم تأكيداً وفعلاً لقد انتقلت رؤى المؤلف القائمة على دقة الفكرة وترجمتها بالحوار إلى رؤى المخرج الذي فعلها من خلال عناصر العرض المسرحي وديناميكية الأداء من خلال نقل الصراع داخل مجموعة الحيوانات بين مشكك أو متسائل وبين المجموعة التي رسخت في عقولهم أن هناك ملابس حقيقية يخطبها الثعلب ويلبسونها من الهواء ، وأن ما يشاهده هو حقيقة وليس وهماً . الثعلب (يممسك علاقة الملابس الفارغة) الأم هي أكثر الكائنات التي تقدر الأشياء وتميز الجميل من القبيح ، انظري إلى هذه السترة وأسعفيني برأيك ، فأما الحمار فلم ينطق بكلمة ، ربما أذهله جمالها إلى ألوانها ، كيف هي متناسقة .أبن الكنغر الصغير : أُمي أنا لا أشاهد شيئاً (تضع الأم يدها بسرعة على فم أبنها ، ولكنه ما زال يصدر أصوات احتجاج على ما يشاهده ، ويعيد الجملة نفسها . الأم : (إلى الثعلب) شيء لا يصدق من أنك أنجزت هذه السترة حقاً أنك خياط ماهر (يدفع الحمار بيديه إلى الأعلى مندحشاً لما تقوله الأم ...وإذا كانت رؤى المؤلف قاصرة في رسم الشخصية من حيث الجانب الحركي والانتقالات على خشبة المسرح فإن رؤى المخرج بالتأكيد مسؤولة عن ديناميكية التحليل أو التأويل النفسي للعلاقات التي تسود فكرة إرساء حقيقة ليست موجودة على الإطلاق وهي فكرة الملابس الوهمية وما يصدقه الآخرون بها ، حيث يبالغ الثعلب وهو من موقع المهيمن على سير الأحداث ، فهناك حزن وصدام داخل معسكر الحيوانات بين مشكك ولكنه لا يجرؤ على البوح إلا أبن الكنغر ، وهناك من رسخت في ذهنه فكرة الإحلال التخيلي وثباتها على أن الحقيقة راسخة من وجود ملابس حقيقية ، ومن جانب آخر فإن شخصية الثعلب قد أحست أنها مقابل شخصيات ليس لها إلا التساؤل وليس لديها ردة فعل لحسم الأمر وأكتفى صراع الشخصيات على هذا المستوى الذي زاد من ذلك قدرة المخرج على رسم باقي الشخصيات وهي تتهاوى بفعل قدرة الثعلب على تصديقها ، بل وصل الأمر إلى أن ينصب الثعلب أو يدعو

الأرنب ب (الرئيس الحكيم) مما يجعل الأرنب يصدق ذلك حقيقة بأن حامى الرعية الثعلب

التوصيات والمقترحات :-

- 1- الاهتمام بنصوص مسرحيات الأطفال باختلاف الفئات العمرية لما تحمله من اهداف وقيم المجتمع الذي يعيشون فيه.
- 2- ضرورة الارتقاء بالعمل المسرحى الخاص بالطفل من خلال توفير الامكانيات الانتاجية لجعل حياة الأطفال أكثر اشراقاً.
- 3- تعزيز مكانة المسرح المدرسي وتوظيفه لتحقيق الاهداف التربوية والتعليمية.

المقترحات :-

- 1- الدور الوظيفي للسينوغرافيا في تجسيد الشخصيات الواقعية والخيالية في عروض مسرح الطفل .

المصادر:-

- 1- ابن منظور. (1995). لسان العرب . بيروت : بيروت للطباعة والنشر .
- 2- احمد نجيب. (1991). ادب الاطفال علم وفن . القاهرة : دار الفكر العربي .
- 3- بيتر سليد. (1981). مقدمة في دراما الطفل . الاسكندرية : منشأة المعارف .
- 4- ثامر مهدي. (1985). في المسرح المدرسي . بغداد: دار الحرية للطباعة .
- 5- جميل صليبا. (1982). المعجم الفلسفي . بيروت : دار الكتب اللبناني .
- 6- حسين الفتلي. (2018). المزاج والشخصية . الاردن: الرضوان للنشر والتوزيع .
- 7- دريني خشبة. (1961). اشهر المذاهب المسرحية . مصر : المطبعة النموذجية .
- 8- شذى العاملي. (2020). الخيال في سينما الاطفال . عمان : دار الصفاء للنشر والتوزيع .
- 9- صبار شبوط. (2018). المسرحية في الادب العراقي الحديث . ايران : المجتبى للطباعة المحدودة .

- 10- عبير خالد يحيى. (2020). ادب الفنتازيا والخيال العلمي . دار المفكر العربي للنشر والتوزيع .
- 11- علي خليفة. (2022). مسرح الطفل البناء والرؤية . الاسكندرية : دار الكتب والوثائق القومية .
- 12- فاضل الكعبي. (2023). العلم والخيال في ادب الاطفال . دمشق: دار كنعان.
- 13- لويس كامل مليكة. (1959). الشخصية وقياسها . القاهرة : مكتبة النهضة .
- 14- محمد بري العواني. (2013). دراسات في ادب ومسرح الاطفال . دمشق : اتحاد الكتاب العرب .
- 15- مسعود عويس. (1986). مسرح الطفل في التربية المتكاملة . القاهرة : الهيئة العامة المصرية للكتاب .
- 16- هادي نعمان الهيتي. (1977). ادب الاطفال فلسفته فنونه . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب .

الملاحق :-

ملحق (1) مجتمع البحث

ت	اسم العمل	المؤلف	المخرج	السنة	مكان العرض
1	الحمامة الوديدة	مهدي جبار	حسين جوهر	2005	المسرح الوطني
2	حكاية الامير صفوان	مثال غازي	احمد محمد صالح	2006	دار ثقافة الاطفال

3	الطيور لأعشاشها تعود	عبد الاله عبد القادر	د. فاتن الجراح	2006	دار ثقافة الاطفال
4	السلطان وقمر الزمان	شهاب الوندي	د. فاتن الجراح	2006	دار ثقافة الاطفال
5	اوهام الغابة	قاسم مطرود	عمر جنداري	2008	دار ثقافة الاطفال

ملحق (2) عينة البحث

1	اوهام الغابة	قاسم مطرود	عمر جنداري	2008	دار ثقافة الاطفال

ملحق (3) الاستبانة بشكلها النهائي



وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة واسط / كلية الفنون الجميلة
قسم التربية الفنية / الدراسات العليا
الماجستير / تربية مسرحية

استبانة السادة الخبراء

الى :

بعد التحية ..

يروم الباحث دراسته الموسومة بـ (المقاربة البنائية بين الشخصيات الواقعية والشخصيات الخيالية في معالجة الفعل الدرامي لعروض مسرح الطفل) التي تهدف : التعرف على المقاربات بين هذه الشخصيات ، الواقعية والخيالية في معالجة الفعل الدرامي لعروض مسرح الطفل . وبالنظر لما تتمتعون به وخبرة ودراية في مجال اختصاصكم، راجياً منكم ابداء رأيكم بما ترونه مناسب من حذف او اضافة او تعديل , ولكم مني جزيل الشكر والتقدير .

الباحث

اسم الخبير /

اللقب العلمي /

التخصص /

مكان العمل /

التوقيع /

ت	الفقرات	تصلح	لا تصلح	التعديل المقترح
1	المقاربة البنائية بين الشخصيات الواقعية والشخصيات الخيالية لمعالجة الفعل الدرامي من خلال حركة الممثل : كل ما يقوم به الشخصيات الواقعية والخيالية من حركات على خشبة المسرح داخل العرض المسرحي الموجه للطفل لإيضاح الفعل الدرامي .			
2	المقاربة البنائية بين الشخصيات الواقعية والشخصيات الخيالية لمعالجة الفعل الدرامي من خلال الحوار : وهو اللغة والتي تتكلم بها الشخصيات الواقعية والخيالية من الفاظ وعبارات داخل العرض المسرحي الموجه للطفل من اجل انضاج الفعل الدرامي .			
3	المقاربة البنائية بين الشخصيات الواقعية والشخصيات الخيالية لمعالجة الفعل الدرامي من خلال صوت الممثل : هو الطبقات الصوتية التي تتكلم بها الشخصيات الواقعية والخيالية وما تستخدمه من نبرات وانتقالات ادائية صوتية اثناء اداء الممثل في العرض المسرحي الموجه للطفل لإتمام الفعل الدرامي .			

4	المقاربة البنائية بين الشخصيات الواقعية والشخصيات الخيالية لمعالجة الفعل الدرامي من خلال السينوغرافيا :- هو تنسيق ما موجود في الفضاء المسرحي من ديكور وازياء وضاءة ومؤثرات صوتية , في تصوير الفضاء المسرحي، وتكوينه من خلال مجموعة من العلامات السمعية والبصرية كالإضاءة و الموسيقى، المؤثرات ، من اجل تحقيق وتوضيح معاني الفعل الدرامي في العرض المسرحي الموجه للطفل .			
5	المقاربة البنائية بين الشخصيات الواقعية والشخصيات الخيالية لمعالجة الفعل الدرامي من خلال التقنيات المسرحية : مجموع من العناصر التكاملية التي يقوم بها المخرج في بناء الشخصية الخيالية والواقعية داخل العرض المسرحي بواسطة استخدام الاجهزة والمعدات التي تخدم العرض وتجسيد الشخصيات ولا سيما تلك التقنيات الرقمية الحديثة مثل (الهلوجين) التي ساعدت وبشكل كبير على اظهار مفهوم تلك الشخصيات وتقديمها على المسرح بمستوى قريب للواقعية .			