مجلة فنون جميلة

المجلد الرابع العدد الثالث

© 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 ٢٥٤١ بتاريخ ٢٠٢٢/١/٩
P-ISSN:2790-7252
E-ISSN:2790-7260

مجلة فنون جميلة

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

القياس: ١٨.٢ × ٢٥.٨سم
رقم العدد: المجلد الرابع العدد الثالث

تاريخ الطبع: ٢٠٢٦
رقم الإيداع في المكتبة الوطنية ٢٥٤١ بتاريخ ٢٠٢٢/١/٩
P-ISSN:2790-7252
E-ISSN:2790-7260

هيئة تحرير مجلة فنون جميلة

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

مدقق لغة انكليزية/ أ.م.د حميد طراد لفتة
مدقق لغة عربية/ أ.م.د وصال قاسم غباش
الامور المالية / السيد محمد جاسم زناد
مسجل بيانات المجلة / ريم كريم محسن
متابعة الموقع الالكتروني / د. علاء الدين عبد الحسين عويد
امين الصندوق / السيد علي حسين عطوف
الملحق الجمالي اشراف ا.م.د. عبد الكاظم علي خلف

طبع في
الدار الجامعية للطباعة والنشر والترجمة

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

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

أعضاء هيئة التحرير

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

المحتويات

ت	الاسم	العنوان	الصفحة
١	محمد طالب حسن أ.م.د أحمد علي كاظم	الرمزية في فن المنمنمات الإسلامية (محمود فرشجيان انموذجاً)	١- ٢٢
٢	م.د.احمد طالب عبد علي العبيدي م م . أمير عبد الرحيم علي العميدي	ملامح التيبوغرافيا في أزياء العرض المسرحي المعاصر	٢٣-٥٣
٣	ا. م. د مصطفى جواد كاظم	التكوين النحتي للألواح الفخارية في العصر البابلي القديم	٥٤-٧٩
٤	م.م حوراء كريم طعمة	التشكيلات البصرية وتمثلاتها في مسرح الطفل مسرح خيال الظل انموذجا	٨٠-١١٤
٥	أ.م.د. علي خضير محمد	ميثولوجيا الشكل في الفن الأكدي القديم	١١٥-١٣٨
٦	نهلة ناجي علي النجم ا.م.د جلال رحيم عودة	تمثلات الذات والآخر في الرسم الامريكي المعاصر	١٣٩-١٧٥
٧	د. أسامه عبد الحسين حمد	البعد المعرفي للتجربة التصميمية ودوره في بناء القيمتين الاستخدامية والجمالية في التصميم الصناعي المعاصر	١٧٦-٢٠٧
٨	م.د ريم باسل نوري سعيد	التشكيل الفضائي وخصوصية المعنى في التصميم الداخلي للمؤسسات الادارية العامة	٢٠٨-٢٣٩
٩	م .م . حنان صبيح حسين	السمات الوظيفية للرسم الجداري لطالبات المرحلة المتوسطة	٢٤٠-٢٦٤
١٠	م.م . مصطفى علي عاصي	الدلالات الرمزية في النتاجات النحتية لطلبة قسم التربية الفنية	٢٦٥-٢٩١
١١	أ. م. د. محمد مهدي حسون	جدلية المعنى والقراءة في عروض دراما الطفل	٢٩٢-٣١٥
١٢	أ.م.د بركات عباس سعيد	جماليات مشاهد الحروب الشاعرية في رسوم بيتر بول روبنز	٣١٦-٣٤٨
١٣	م.م مروى يقظان غني الحبيب	الخجل وعلاقته بسلوك العُزلة لدى طلبة المرحلة الإعدادية	٣٤٩-٣٨٢
١٤	م. م. فوز عصام كامل العزاوي	الصورة الذهنية لإعادة تشكيل الماضي في الدراما التلفزيونية	٣٨٣-٤١٤
١٥	احمد بداي زغير ركن	المخيال الاجتماعي في أداء الممثلة المسرحية العراقية	٤١٥-٤٣٧

شروط النشر :

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

٢-تنشر المجلة البحوث الاصيلة المتوافرة فيها الاصول العلمية المتمثلة :بمنهجية البحث العلمي وخطواته المتعارف عليها عالميا والمكتوبة بإحدى اللغتين العربية والانكليزية في مجالات الفنون.

٣-يقدم البحث الاصل مطبوعا على ورق (A٤) بنسختين ورقية مع نسخة الكترونية مطبوعة على قرص مدمج (CD) او مرسلة الى موقع المجلة الالكتروني بما لا يزيد عن ٢٠ صفحة ومن ضمنها (الملخص والاشكال والرسوم والجداول والمصادر والخرائط والصور وغير ذلك) وبخط (simplified Arabic) في النصوص العربية حجم (١٤) في المتن و(١٢) في الهامش و (Times New Roman) في النصوص الانكليزية وتكون مسافة التباعد بين الاسطر والفقرات(١,٠سم) و ترقم الصفحات ترقيماً متسلسلاً بنظام (Word-2007) اما الملاحق وادوات البحث فتوضع بعد قائمة المراجع .

٤-يجوز للباحث اضافة ما لا يزيد عن (١٥) صفحة اخرى لصفحات البحث المقررة بعد استحصال اجور عن كل صفحة (٢٠٠٠)دينار واجور نشر البحث هي (١٠٠ 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.

٥-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 (٢٠٠) كلمة حجم (١٢).

٦-مراعاة عدم ذكر اسم الباحث او اية اشارة تكشف عن هويته منفردا او مشتركا من متن البحث وذلك لضمان السرية التامة لعملية التحكيم.

٧-تراعي منهجية البحث العلمي المتبعة (APA) عند توثيق المصادر التي تكون في نهاية البحث ويراعي في ترتيبها نظام (الالف الباء).

٨-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

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

٢- يقدم الباحث طلب بنشر بحثه.

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

أ- يبلغ الباحث بتسلم المادة المرسلة للنشر.

ب- يخبر اصحاب البحوث المقبولة للنشر بموافقة هياة التحرير على نشرها وموعد نشرها المتوقع بمدة لا تزيد عن (٣٠) يوم من تاريخ استلام البحث من هيأة تحرير المجلة.

ت- اصدار المجلة فصلي بواقع (٣ اشهر) بين عدد واخر بما يعادل ٤ 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 (٢)نسخة من مستل بحثه.

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

٥- يراعي في اسبقية النشر :

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

ب- تاريخ تسلم رئيس التحرير للبحث.

ت- تاريخ تقديم البحوث التي يتم تعديلها .

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

٦- لا يجوز للباحث ان يطلب عدم نشر بحثه بعد عرضه على هياة التحرير الا لأسباب تقتنع بها هياة التحرير على ان يكون ذلك في مدة اسبوعين من تاريخ تسلم بحثه.
٧- 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.
٨- تقبل المجلة عرض الكتب الجديدة ومراجعتها في مجال الفنون الجميلة بما لايزيد عن خمس صفحات وتحت عنوان صدر حديثاً.
٩- تثري المجلة اعدادها الصادرة بمقالات فكرية تخصصية تشخص حالا او ترسم خطاً مستقبلياً او تستنتج العبر من دروس الماضي وتقدم افكارا وتطبيقات علمية جادة.
١٠- 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.
١١- ينبغي للباحث ان يطلع على (دليل المؤلف) الخاص بالمجلة قبل ارسال بحثه للنشر للتعرف على المتطلبات والشروط الواجب مراعاتها عند تقديم البحث للنشر .
١٢- 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 .

١٤– تعهد بالالتزام بشروط النشر وسياسة المجلة واخلاقيات البحث العلمي التي تعتمدها مجلة فنون جميلة

:

(((تعهد خطي)))

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

مع خالص الاحترام والتقدير

الجامعة: الكلية: رقم الهاتف: الأميل:

ختم الكلية او القسم التوقيع

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

اخلاقيات النشر في مجلة فنون جميلة

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

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

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

دليل المؤلف Author Guideline

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

١- يجب ان يكون عنوان البحث موجزا قدر الإمكان ومعبرا عن البحث .

٢-أسماء الباحثين تكتب أسماء الباحثين وعناوين عملهم بصورة واضحة مع البريد الالكتروني للباحث الأول.

٣- يجب ان يتضمن لمستخلص موجزا واضحا من البحث مكون من ٢٥٠-٣٠٠ 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.

٤- المقدمة: تضمن المراجعة المعلومات وثيقة الصلة بموضوع البحث الموجودة في المصادر العلمية وتنتهي المقدمة بأهداف الدراسة واساسها المنطقي.

٥-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

٦- النتائج والمناقشة تعرض بشكل موجز وهادف وبنظام متوالي وتعرض لنتائج بأفضل صورة معبرة وتوضع الجداول والاشكال في اماكنها المخصصة بعد الإشارة اليها النتائج

٧- يستعمل نظام الأرقام العربية وهكذا في البحوث المرسلة للنشر وتمثل مناقشة النتائج تعبيرا موجزا عن نتائج وتفسيراتها.

٨- تكون كتابة المصدر في قائمة المصادر متضمنة الاتي: اسم او أسماء الباحثين، سنة النشر وعنوان البحث كاملا واسم مجلة ورقم المجلد والعدد والصفحات.

٩- 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

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

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

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

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

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

٦-على المقيم تحديد مدى استخدام الباحث للمراجع العلمية الرصينة وحداثتها .

٧- 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

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

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

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

المصادر:

١–يجب ان يراعي الباحث في توثيق المصادر والمراجع داخل النص نظام (APA).

٢–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 ،١٩٨٧، ص).

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

٤ – 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 .

الرمزية في فن المنمنمات الإسلامية (محمود فرشجيان انموذجاً)

Symbolism in the Art of Islamic Miniatures (Mahmoud Farshchian as a Case Study)

محمد طالب حسن أ.م.د أحمد علي كاظم

Mohammed Talib Hassan Asst. Prof. Dr. Ahmed Ali Kadhim

جامعة القادسية – كلية الفنون الجميلة

University of Al-Qadisiyah – College of Fine Arts

mester26.12@qu.edu.iq

ahmad.ali@qu.edu.iq

٠٧٧٤٢٥٢٤٧٩١

ملخص البحث:

تناول البحث الحالي دراسة (الرمزية في فن المنمنمات الإسلامية: محمود فرشجيان أنموذجا)، وانطلقت مشكلة البحث من التساؤل الآتي: كيف تتجلى البنية الرمزية في المنمنمات الإسلامية المعاصرة في أعمال محمود فرشجيان؟، وهدف البحث إلى تحليل البنية الرمزية في أعمال محمود فرشجيان بوصفها نموذجا لفن المنمنمات الإسلامية.اشتمل البحث على أربعة فصول؛ تضمن الفصل الأول (الإطار المنهجي للبحث) عرض مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه، فضلاً عن تحديد هدف البحث ومصطلحاته وتعريفها، كما شملت حدود البحث المدة الزمنية الممتدة بين (١٩٦١–٢٠١١)، واقتصرت مكانيا على أعمال الفنان الإيراني محمود فرشجيان المنجزة في إيران وخارجها، وموضوعيا على تحليل البنية الرمزية في المنمنمات الإسلامية المعاصرة في أعماله.

أما الفصل الثاني (الإطار النظري للبحث) فقد ضم الإطار النظري والدراسات السابقة، واحتوى على مبحثين؛ عني المبحث الأول بدراسة الرمز والرمزية في الفكر الإنساني والتعبير الفني، بينما تناول المبحث الثاني الفن الإسلامي والمنمنمات الإسلامية، متضمنا خصائص الفن الإسلامي، والمنمنمات الإسلامية، وتجربة الفنان محمود فرشجيان وسمات أعماله الفنية، واختتم الفصل بالدراسات السابقة ومجموعة من المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري.أما الفصل الثالث فتضمن

إجراءات البحث، إذ اشتمل على مجتمع البحث البالغ (١٣٣) عملاً فنيا من أعمال الفنان محمود فرشجيان، وعينة البحث البالغة (٢٠) عملاً فنيا، وأداة تحليل المحتوى، فضلاً عن الوسائل الإحصائية المستعملة للتحقق من صدق الأداة وثباتها ومعالجة النتائج، وهي: معامل كوبر، ومعادلة هولستي، والنسبة المئوية. واحتوى الفصل الرابع على عرض نتائج البحث وتفسيرها، والاستنتاجات، والتوصيات، وا لمقترحات. واختتم البحث بقائمة المصادر والمراجع، والملاحق، والملخص والواجهة باللغة الإنجليزية
الكلمات المفتاحية: (الرمزية، فن المنمنمات، الفن الإسلامي، محمود فرشجيان)

Abstract

The present study, entitled "Symbolism in the Art of Islamic Miniatures: Mahmoud Farshchian as a Model," investigates the symbolic structure of Islamic miniature art through the works of the Iranian artist Mahmoud Farshchian. The research addresses the following question: How is the symbolic structure manifested in contemporary Islamic miniatures in the works of Mahmoud Farshchian? Accordingly, the study aims to analyze the symbolic structure in Mahmoud Farshchian's works as a model of Islamic miniature art. The study consists of four chapters. The first chapter presents the methodological framework, including the research problem, its significance and rationale, the research objective, and the definition of its terminology. The temporal limits of the study extend from 1961 to 2011, while its spatial limits are confined to Mahmoud Farshchian's artistic works produced inside and outside Iran. The subject matter is limited to analyzing the symbolic structure in his contemporary Islamic miniature works. The second chapter presents the theoretical framework and previous studies. It is divided into two sections: the first discusses symbols and symbolism in human thought and artistic expression, whereas the second addresses Islamic art and Islamic miniatures, including the characteristics of Islamic art, Islamic miniatures, Mahmoud Farshchian's artistic experience, and the stylistic features of his works. The chapter concludes with a review of previous studies and the indicators derived from the theoretical framework. The third chapter outlines the research procedures, including the research population of (133) artworks by Mahmoud Farshchian, a sample of (20) artworks.

Keywords: (Symbolism, Miniature Art, Islamic Art, Mahmoud Farshchian)

الفصل الأول: الإطار المنهجي للبحث

أولاً: مشكلة البحث :

يعد الفن أحد أهم الوسائط التي عبرت عبر التاريخ عن الفكر الإنساني ورؤيته للعالم، إذ لم يقتصر دوره على الجانب الجمالي، بل شكّل خطاباً بصرياً يحمل منظومة

من الدلالات والمعاني. ويعد الرمز من أبرز العناصر التي يقوم عليها هذا الخطاب، لما يمتلكه من قدرة على تجاوز المعنى المباشر وإنتاج دلالات متعددة تسهم في إثراء العمل الفني وفتح المجال أمام تأويلاته المختلفة. وفي الفن الإسلامي اكتسب الرمز خصوصية نابعة من مرجعياته الفكرية والروحية، إذ تجلّى في مختلف عناصره البصرية، ومنها المنمنمات الإسلامية التي مثّلت أحد أهم الفنون التصويرية القادرة على توظيف الرموز للتعبير عن مضامين دينية وإنسانية وجمالية. ومع تطور هذا الفن في العصر الحديث، برزت تجربة الفنان الإيراني محمود فرشجيان بوصفها امتداداً معاصراً للمنمنمة الإسلامية، إذ قدّم أعمالاً اتسمت بثراء رمزي واضح من خلال توظيف العناصر البشرية والطبيعية واللونية والحركية ضمن بناء بصري متكامل. وعلى الرغم من كثرة الدراسات التي تناولت الجوانب الجمالية والفنية في أعمال فرشجيان، فإن البنية الرمزية في منمنماته المعاصرة ما تزال بحاجة إلى دراسة تحليلية تكشف آليات تشكلها وأنماط تجلياتها ودلالاتها داخل البناء التشكيلي للعمل الفني. ومن هنا تتحدد مشكلة البحث بالتساؤل الآتي:

كيف تتجلى البنية الرمزية في المنمنمات الإسلامية المعاصرة في أعمال محمود فرشجيان؟

ثانيا: أهمية البحث والحاجة أليه:

أ. أهمية البحث

١. يسهم البحث في إبراز أهمية الرمزية في فن المنمنمات الإسلامية، والكشف عن دورها في بناء الدلالات والمعاني داخل العمل الفني.
٢. يبرز الخصائص الرمزية في أعمال الفنان محمود فرشجيان، ويكشف آليات توظيفه للعناصر البصرية في التعبير عن المضامين الفكرية والروحية والجمالية.

ب. الحاجة إلى البحث

١. تنبع الحاجة إلى هذا البحث من قلة الدراسات التي تناولت الرمزية في منمنمات محمود فرشجيان بوصفها نسقاً بصرياً متكاملاً، الأمر الذي يستدعي دراستها وتحليل دلالاتها في ضوء الفن الإسلامي.

هدف البحث :

يهدف البحث الحالي إلى:

تحليل البنية الرمزية في أعمال محمود فرشجيان بوصفها نموذجا لفن المنمنمات الإسلامية.

رابعاً: حدود البحث:

الحدود الموضوعية : يتناول البحث الحالي دراسة المنمنمات الإسلامية للفنان (محمود فرشجيان).

الحدود الزمانية: اقتصر البحث الحالي النتاجات الفنية (المنمنمات) للفنان محمود فرشجيان في الفن الإسلامي ، خصوصاً الأعمال التي أنتجت المدة ما بين (١٩٦١م الى٢٠١١م).

الحدود المكانية : يتناول البحث الحالي النتاجات الفنية المعروضة للفنان الإيراني محمود فرشجيان في إيران وخارجها.

خامساً: تحديد المصطلحات :

١. الرمزية

الرمز (لغةً):

جاء تعريف الرمز عند (**البستاني**) بأنه: "ورمَّز إليه يرمزُ ويرمِزُ رمزاً: أشار أو هو الإيماء بالشفتين أو العينين أو الحاجبين أو الفم أو اليد أو اللسان، وفي فقه الثعالبي هو مختص بالشفة" (البستاني، ١٩٩٨، ص٢٥٠).

أما(**الرَّمزِيَّة**) : الطريقة، الرَّمزِيَّة: مذهب في الأدب والفن، ظهر في الشعر أولا، يقول بالتعبير عن المعاني بالرموز والإيحاء، ليدع للمتذوق نصيبا في تكميل الصورة أو تقوية العاطفة، بما يضيف إليه من توليد خياله (مجمع اللغة العربية، ٢٠٠٤، ص٣٧٢).

الرمز اصطلاحاً:

عرفه **(صلاح فضل)** : الرمز هو علامة دلالية تقوم على علاقة اصطلاحية غير سببية بين الدال والمدلول، تكتسب معانيها من خلال الاتفاق الثقافي والاجتماعي، وتستخدم للإشارة إلى معانٍ تتجاوز مدلولها الظاهر (فضل، ٢٠٠٢، ص١٢٤).

الرمز (اجرائيا) :

هو عنصر بصري أو تشكيلي يظهر في العمل الفني، يتخذ شكلاً أو هيئة معينة (كاللون، أو الحركة، أو الشكل، أو الخط)، ويستخدم للدلالة على معنى أو قيمة تربوية غير مباشرة، وهو وسيلة فنية يعبر من خلالها الفنان عن مفاهيم أخلاقية وروحية داخل البناء التشكيلي للعمل الفني.

٢. فن المنمنمات:

المنمنمات (لغة):

النَّمنَمةُ: خطوطٌ متقاربةٌ قصارٌ، وشُبِّهت بما تُحدثه الريح في دُقاق التراب، ويقال: كتابٌ منمنم أي منقّش، وثوب منمنم أي مرقوشٌ موشّى (الفراهيدي، ٢٠٠٣، ص٢٦٩).

فن المنمنمات (اصطلاحا):

تعرَّف المنمنمات بأنها تصاوير دقيقة تستخدم لتزيين المخطوطات الإسلامية (عكاشة، ١٩٩٠، ص٢٩١). كما أُطلق مصطلح المنمنمات على الصور التي تُزوَّق بها الكتب المخطوطة وتُضفي عليها قيمة جمالية وفنية (أتنغهاوزن، ١٩٧٤، ص٥٩).

فن المنمنمات (إجرائياً):

هو فن تصويري يقوم على توظيف العناصر التشكيلية والرمزية المستمدة من الفن الإسلامي لبناء تكوينات بصرية تحمل دلالات جمالية وفكرية وروحية.

الفصل الثاني: الإطار النظري

المبحث الأول: الرمز في الفكر الإنساني والتعبير الفني .

يعد الرمز من المفاهيم الأساسية التي رافقت الفكر الإنساني منذ الحضارات الأولى، إذ مثّل وسيلةً للتعبير عن الأفكار والمعتقدات والمعاني، ولم يقتصر حضوره على مجال واحد، بل امتد إلى اللغة والفلسفة والفن والدين، لما يمتلكه من قدرة على تجاوز المعنى المباشر إلى دلالات أعمق. وفي الدراسات اللغوية، يعد (أرسطو) من أوائل من تناول مفهوم الرمز، إذ رأى أن الكلمات تمثل رموزاً للمعاني، تربط بين الدال والمدلول، وتتحدد دلالاتها وفق السياق الذي ترد فيه (أحمد، ١٩٨٤، ص٣٥). لم يطرح مفهوم الرمز في التراث العربي القديم بوصفه مصطلحا مستقلاً، إلا أن حضوره تجلّى في البلاغة واللغة من خلال الكناية والتعريض والإشارة بوصفها وسائل للتعبير غير المباشر عن المعاني (قرابيل، ٢٠٢٥، ص٥٧٧). كما أشار (الفراهيدي) و(الجاحظ) إلى أن الإيماء والإشارة واللفظ تمثل وسائل دلالية تسهم في إنتاج المعنى، بما يعكس وعيا مبكرا بالطبيعة الرمزية للغة والتواصل الإنساني (الفراهيدي، د.ت، ص٣٦٦؛ الجاحظ، ١٩٩٨، ص٧٦). ويرى (ابن وهب) أن الرمز يقوم على الإبهام والتعبير غير المباشر (ابن وهب، ١٩٦٩، ص١١٢)، بينما ربطه (ابن فارس) بالدلالة الإيحائية والحركة (ابن فارس، ١٩٧٩، ص٤٣٩)، في حين أكد (الراغب الأصفهاني) طابعه الإشاري القائم على الإيماءة والغمز (الأصفهاني، ١٩٩٢، ص٣٦٦)، ويتميز الرمز عن الكناية والاستعارة والمجاز بكونه أكثر انفتاحا على التأويل وتعدد الدلالات (قرابيل، ٢٠٢٥، ص٥٨٠).

<u>الرمز فلسفياً:</u>

ينظر إلى الرمز في الفلسفة بوصفه وسيطًا معرفيا يحول الأفكار المجردة إلى صور قابلة للإدراك والتأويل ، وقد تعددت تفسيراته الفلسفية تبعا للاتجاهات الفكرية، مع اتفاقها على كونه أداة لإنتاج المعنى تتجاوز المدلول المباشر، شكّل الرمز محوراً أساسياً في الفكر الفلسفي اليوناني، إذ وظفته المدرسة الفيثاغورية في تفسير الكون من خلال الأعداد بوصفها رموزاً للنظام والانسجام (مفلاح وبلحمام، ٢٠٢٣، ص٨٤)،

بينما ربطه السفسطائيون باللغة والتأويل وتعدد المعاني (فخري، ١٩٩١، ص٥٣). أما أفلاطون وأرسطو فقد نظرا إلى الرمز بوصفه وسيطاً بين الفكر والواقع، في حين منحته (الرواقية) و(الأفلاطونية المحدثة) بعداً منطقياً وروحياً يجعله أداة لفهم العالم والارتقاء إلى الحقيقة (الشريفي، ٢٠٢٥، ص٣٨-٣٩؛ بدوي، ١٩٧٧، ص٧٣). بينما تناول الفكر الفلسفي الإسلامي الرمز بوصفه أداة معرفية وتأويلية تتجاوز المعنى الظاهر إلى الدلالات الباطنية، مستندا إلى البنية الرمزية في القرآن الكريم واللغة (الشريفي، ٢٠٢٥، ص١١٤). ورأى الفارابي أن اللغة نظام رمزي يعكس تنظيم العقل للمعرفة، وتغدو ألفاظها وسائل للكشف عن المعاني المجردة، بينما جعل (الغزالي) الرمز لغة للتعبير عن التجربة الروحية التي تعجز الألفاظ المباشرة عن الإحاطة بها (الغزالي، ١٩٧٣، ص٢٤٠-٢٤٦). بينما تبلور مفهوم الرمز في الفكر الفلسفي المسيحي في ظل الاضطهادات الأولى للمسيحيين، إذ استخدم وسيلة للتعبير عن العقائد الدينية وبناء لغة بصرية ظهرت في الطقوس والفنون الكنسية. ورأى أوريجينوس أن الرمز يمثل أداة لتأويل النصوص المقدسة والكشف عن معانيها الروحية الباطنة (سعدي، ٢٠٢٢، ص٢٣٧-٢٤١). أما (أوغسطينوس) و(توما الأكويني) فقد نظرا إلى الرمز بوصفه وسيطاً يربط بين العالم المحسوس والحقيقة الإلهية، ويجعل العلامات وسيلة لفهم المعاني الروحية (الشريفي، ٢٠٢٥، ص٤٣)، كما شهدت الفلسفة الغربية الحديثة تطورا في فهم الرمز بوصفه وسيطاً بين الإنسان والواقع، وأداة لتنظيم المعرفة وإنتاج المعنى (يوسف، ٢٠٠٥، ص٤٦). ورأى (لايبنتز) أن الرمز يمثل نظاما عقليا قائما على العلامات يسهم في تنظيم المعرفة وتوليدها. أما (كانت) فعد الرمز بنية معرفية تسهم في تشكيل المفاهيم وتنظيم التجربة الإنسانية بما يتجاوز الإدراك المباشر (أحمد، ١٩٨٤، ص٤٧). و يرى هيغل أن الرمز بنية دلالية تجمع بين الشكل الحسي والمعنى العقلي، ويؤدي دورا تأويليا يكشف المعنى بصورة غير مباشرة، ولا سيما في الفن الرمزي (هيغل، ١٩٨٦، ص١٢-١٥). أما كاسيرر فقد عد الإنسان كائنا رمزيا يبني معرفته بالعالم من خلال اللغة والفن والدين والأسطورة، بوصفها أشكالاً رمزية تعبر عن تطور الوعي الإنساني (بغورة، ٢٠٠٥، ص٦٢-٦٣). بينما اتجهت الفلسفة الغربية

المعاصرة إلى النظر للغة بوصفها نظاما رمزيا لإنتاج المعنى، ورأى (دي سوسير) أن الدلالة تنشأ من العلاقات بين العلامات داخل النسق اللغوي والاجتماعي، مع تمييزه بين العلامة والرمز. أما (تشارلز بيرس) فعد الرمز علامةً تقوم على العرف والاتفاق الاجتماعي، وميزه عن الأيقونة والإشارة، مما وسع تطبيقاته في اللغة والفنون .

الرمز في التعبير الفني :

يعد الرمز في التعبير الفني وسيلةً لتحويل الأفكار والمشاعر إلى صيغ بصرية تتجاوز المحاكاة المباشرة، إذ يمنح العمل الفني أبعادا فكرية وجمالية وروحية قابلة للتأويل، ويغدو العمل الفني بذلك نظاما رمزيا مفتوحا على تعدد الدلالات، تتكامل فيه العناصر التشكيلية لإنتاج المعنى من خلال التفاعل بين رؤية الفنان وإدراك المتلقي (المحمودي، ٢٠٢٢، ص٣٤٣). ارتبط الرمز في الفنون القديمة بمحاولة الإنسان الأول فهم العالم والتعبير عن معتقداته وخبراته.

فجاءت رسوم الكهوف والنقوش وسيلةً بصريةً ذات أبعاد رمزية وطقسية تجاوزت التمثيل المباشر للحياة اليومية (المياحي، ٢٠٢١، ص٢٢٢). كما تطورت هذه الرموز من أشكال واقعية إلى صيغ أكثر تجريدا وإيحاء، لتعكس وظائف دينية وسحرية وتواصلية أسهمت في تشكيل البدايات الأولى للتعبير الفني. تطورت الرمزية في الفن المصري القديم من تعبيرات بدائية إلى منظومة بصرية ودينية متكاملة، ارتبطت بالعقيدة، والسلطة، وتفسير الكون، وتجسدت في العمارة والنقوش والكتابة الهيروغليفية التي اعتمدت الرموز وسيلةً للتعبير والمعرفة. كما وظّف المصري القديم الآلهة والحيوانات والرموز الطبيعية بوصفها دلالات على قوى كونية ومعتقدات دينية، فمثّل أنوبيس وأوزيريس وحور نماذج بارزة للبعث والحماية والسلطة (ياروسلاف، ١٩٩٦، ص٢٢٥). وامتدت هذه الرمزية إلى رموز حيوانية وطبيعية مثل الثور أبيس والقط والثعبان ، التي جسدت معاني الخصوبة والقوة والحماية والتجدد ضمن منظومة رمزية متكاملة .

شهدت حضارات الشرق الأدنى القديم تطورا في توظيف الرمز ضمن منظومة دينية وفكرية ارتبطت بتأليه الظواهر الطبيعية وتجسيد القوى الإلهية في رموز حيوانية

وكونية، فأصبح الفن وسيلة للتعبير عن العقيدة والنظام الكوني أكثر من كونه نشاطاً جماليا. كما احتلت الشمس مكانة رمزية بارزة في حضارات الرافدين، إذ عرفت باسم (أوتو) عند السومريين و(شمش) عند الأكديين، ورمز إليها بقرص تتشعب منه الأشعة تعبيرا عن الحياة والقوة والعدالة الإلهية (سعفان، ١٩٨٩، ص٢٩٩). برزت الرمزية في الفن الإغريقي بوصفها منظومة فكرية وجمالية وظّفت الآلهة والأساطير والحيوانات للتعبير عن القيم الإنسانية والدينية، مما جعل الرمز يتجاوز الشكل الظاهري إلى دلالات فلسفية تعكس مركزية الإنسان. أما الفن الروماني فقد استلهم هذه الرمزية، ووظّف الألوان والتصاوير الجدارية للتعبير عن القوة والسلطة والمكانة الاجتماعية (الزناتي، ٢٠١٩، ص١٥١). بينما استمد الفن المسيحي رموزه من الكتاب المقدس، وجسد العقائد والمعاني الروحية من خلال رموز بصرية مثل الصليب والحمامة، مع تأثره في مراحله الأولى بالرموز اليونانية والرومانية قبل أن تتبلور رموزه الخاصة، ويعد الرمز في الفن المسيحي وسيلة لتجسيد المفاهيم الإيمانية المجردة في صور تحمل دلالات عقائدية وروحية عميقة، وقد مثل الفن المسيحي الظواهر الكونية والحيوانية برموز عقائدية، إذ رمزت الشمس إلى السيد المسيح بوصفه النور الإلهي، كما ارتبطت الشمس والقمر بالعذراء مريم، في حين مثّلت الحمامة الروح القدس والطهارة والسلام في الموضوعات المسيحية (سيرنج، ١٩٩٢، ص٣٨٠-٣٨١).

اتجه الفن الإسلامي إلى التجريد والتلميح في التعبير عن المعاني الروحية والعقائدية، فجسد مفاهيم التوحيد والاتصال بالمطلق عبر الزخرفة والخط والعمارة، حيث حملت القباب والمآذن والمحراب والصحن دلالات رمزية تعبر عن العلاقة بين الإنسان والسماء، اعتمد الفن الإسلامي على الزخارف النباتية والأرابيسك بوصفهما رمزين للجمال والنمو والاستمرارية ، مستلهماً عناصرهما من الطبيعة مع تجريدها وإخضاعها للتكرار والإيقاع بما يعكس دلالات روحية وعقائدية وجمالية (ياسين، ٢٠٠٦، ص١١٧).

تَعد النجمة والهلال من أبرز الرموز في الفن الإسلامي، إذ ترمز النجمة إلى النظام الكوني والتوازن، بينما ارتبط الهلال بالتقويم القمري وتجدد الزمن، ثم أصبح لاحقاً رمزاً ثقافياً للإسلام في الفنون والعمارة (البهنسي، ١٩٨٩، ص ٥٨)

المبحث الثاني: المنمنمات الإسلامية وامتداداتها المعاصرة في أعمال محمود فرشجيان:

يعد الفن الإسلامي نتاجاً حضارياً تشكّل في ظل الحضارة الإسلامية، واتجه إلى التجريد والتعبير عن الجوهر من خلال رؤية جمالية وروحية متميزة ، ويرى عدد من الباحثين أن الفن الإسلامي، رغم إفادته من الفنون السابقة في بعض الأساليب، استطاع أن يؤسس هوية فنية مستقلة تستمد روحها من العقيدة الإسلامية (مرزوق، ١٩٦٥، ص٩–١٠).

خصائص الفن الإسلامي:

١. التنوع: تميز الفن الإسلامي بتنوع أشكاله وخاماته وأساليبه مع احتفاظه بوحدة جمالية وهوية فنية مشتركة، تجلت بوضوح في اختلاف الطرز المعمارية مع ثبات الوظيفة والدلالة ، كما يظهر ذلك في تنوع أشكال المآذن باختلاف الأقاليم الإسلامية مع وحدة رمزيتها الدينية (رفاعي، ٢٠١٠، ص١٩٢).

٢. البعد عن الترف: اتجه الفن الإسلامي إلى البساطة في الخامات مع إضفاء قيم جمالية عالية عليها من خلال الزخرفة والإبداع الفني، بما يعكس التوازن بين البعد الروحي والجمالي، وقد تجسد ذلك في توظيف مواد بسيطة لإنتاج أعمال فنية ذات قيمة جمالية كبيرة، مثل المحاريب المزخرفة.

٣. التكرار: يعد التكرار من أهم خصائص الفن الإسلامي، إذ يحقق الإيقاع والوحدة والتوازن داخل التكوين الزخرفي، ويمنح العمل إحساساً بالحركة والاستمرارية. كما يعكس التكرار رؤية روحية مستمدة من الفكر الإسلامي والعبادات الإسلامية (محمد، ١٩٩٧، ص٧٩).

٤. النظام الهندسي: اعتمد الفنان المسلم النظم الهندسية للتعبير عن الوحدة والتوازن والانسجام الكوني، حيث أصبحت الأشكال الهندسية رمزاً للعلاقة بين العالم المادي والبعد الروحي (سلامة، ٢٠١٦، ص٩).

فن المنمنمات الإسلامية:

يعد فن المنمنمات من أبرز الفنون الإسلامية المرتبطة بالمخطوطات، إذ أسهم في توضيح النصوص وإثراء معانيها من خلال الجمع بين الوظيفتين التعليمية والسردية، وشهد ازدهاراً واسعاً خلال العصور الإسلامية رغم أن جذوره تعود إلى حضارات أقدم (مصطفى، ١٩٩٦، ص٨٦). ويعرف فن المنمنمات بأنه رسوم تصويرية دقيقة تزين المخطوطات وتنفذ بألوان وخطوط رفيعة، وتستخدم لتوضيح النصوص وإغنائها بصرياً (البهنسي، ١٩٨٢، ص٤٢٣). تطور فن المنمنمات الإسلامية في بيئة حضارية متعددة الثقافات، مما أكسبه أسلوباً فنياً مستقلاً حافظ على خصوصيته داخل الحضارة الإسلامية (فونتانا، ٢٠١٥، ص٢٨). وارتبط ازدهار هذا الفن بتطور صناعة المخطوط والورق، إذ أُنجزت الرسوم داخل المخطوطات بعد نسخها، وأسهم انتشار الورق السمرقندي في ازدهار إنتاج المنمنمات الإسلامية (الزركاني، ٢٠٢٣، ص٧١). تأخر ازدهار فن المنمنمات في البيئة العربية الإسلامية بسبب اختلاف المواقف من التصوير، ثم تطور ليصبح فناً مميزاً يوثق الحياة الاجتماعية والتاريخية ويعكس القيم الجمالية للحضارة الإسلامية (حسين، ١٩٩٧، ص٩٩–١٠٥). وقد اهتم الباحثون بدراسة مدارسه الفنية للكشف عن تطورها وخصائصها في مختلف الأقاليم الإسلامية.

المدرسة العربية : تعد من أقدم مدارس المنمنمات الإسلامية وأكثرها انتشاراً، وتميزت بالرسوم الآدمية، والتكوينات المسطحة، والألوان الزاهية، مع توظيف الزخرفة في تصوير العناصر الطبيعية والملابس (ماهر، ١٩٨٦، ص٣٦٨–٣٧٢). وارتبطت منمنماتها بالمخطوطات بوصفها وسيلة لشرح النصوص وتوضيحها ، ويعد كتاب كليلة ودمنة من أبرز نماذجها المصورة (الباشا، ١٩٥٩، ص١٠٣).

المدرسة التيمورية: ازدهرت المدرسة التيمورية في هراة بعد انتقال مراكز الفن إليها، وتميزت بمنمنمات الشعر والتصوف التي جمعت بين الدقة والزخرفة والتعبير العاطفي،

حتى بلغت أوجها في القرن الخامس عشر الميلادي (ديماند، ١٩٨٢، ص٥٢–٥٤). وأسهم كمال الدين بهزاد في تطوير أسلوبها من خلال إتقان التكوين، وتمثيل العمارة، والتعبير عن الشخصيات والحالات النفسية بدقة عالية (الزركاني، ٢٠٢٣، ص٧٦).

المدرسة الصفوية: نشأت المدرسة الصفوية في تبريز بعد انتقال فناني هراة إليها، واستمرت متأثرة بالمدرسة التيمورية مع تطوير أسلوب تميز بالمشاهد الجماعية، والمناظر الطبيعية، والعمارة، والألوان الهادئة والمتناسقة. كما اتسمت منمنماتها بغنى الزخارف، وتنوع تعابير الوجوه، والاهتمام بتصوير الحياة اليومية والتاريخية والدينية، مما منحها شخصية فنية مميزة (الزركاني، ٢٠٢٣، ص٨٦).

المدرسة الإيرانية المعاصرة : تمثل المدرسة الإيرانية المعاصرة امتداداً للتراث الفارسي في فن المنمنمات، مع إعادة توظيف عناصره التقليدية ضمن رؤى فنية حديثة تجمع بين الأصالة والتجديد. وتحافظ هذه المدرسة على دقة الخطوط وغنى الألوان والتكوين الزخرفي، مع إتاحة مساحة أوسع للتعبير الشخصي والابتكار (حسين، ١٩٩٧، ص٢٤٥).

يعد **(محمود فرشجيان)** من أبرز فناني المنمنمات الإيرانية المعاصرة، إذ أعاد تقديم الموضوعات الشيعية برؤية جمالية وروحية تجمع بين التراث الإيراني والأساليب الفنية الحديثة، مع توظيف الفراغ والخطوط المنحنية والتلوين الرمزي ، كما تميزت أعماله بحساسية خاصة في تصوير الشخصيات المقدسة، وسعيه إلى بناء أسلوب فني مستقل يعبر عن رؤيته الذاتية بعيداً عن الارتباط المباشر بالأدب والشعر (نبرد، ٢٠١٧، ص٧٦).

مؤشرات الإطار النظري:

١. تتجلى البنية الرمزية في أعمال محمود فرشجيان من خلال توظيف الرموز الدينية والإنسانية والطبيعية بوصفها عناصر حاملة للمعنى.
٢. تسهم العناصر التشكيلية، كالتكوين والخط واللون والحركة، في بناء الدلالات الرمزية داخل العمل الفني.

٣. تستند أعمال فرشجيان إلى خصائص المنمنمات الإسلامية، مع إعادة توظيفها ضمن رؤية تشكيلية معاصرة.
٤. تتفاعل العناصر الزخرفية والطبيعية مع الشخصيات الرئيسة لتكوين بنية رمزية متكاملة قابلة للتأويل.
٥. تعكس البنية الرمزية في أعمال فرشجيان مضامين روحية وفكرية وجمالية مستمدة من المرجعية الإسلامية، وتتجلى من خلال العلاقات البصرية بين عناصر التكوين

الفصل الثالث: إجراءات البحث

منهج البحث:

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي بأسلوب تحليل المحتوى؛ لملاءمته طبيعة البحث.

مجتمع البحث:

تألف مجتمع البحث من (١٣٣) عملاً فنياً للفنان محمود فرشجيان، جمعت من المصادر والمراجع الفنية والمعارض والشبكة المعلوماتية، وتمثل مراحل زمنية مختلفة حتى عام٢٠١١.

عينة البحث:

تألفت عينة البحث من (٢٠) عملاً فنياً اختيرت بالطريقة القصدية، بما يمثل نحو (١٥%) من مجتمع البحث، مع مراعاة تنوع الموضوعات والدلالات الرمزية والمراحل الزمنية.

أداة البحث:

أعدّ الباحث استمارة لتحليل المحتوى بالاعتماد على مؤشرات الإطار النظري وتحليل عينة من أعمال محمود فرشجيان، وتضمنت (٨) محاور للقيم التربوية و(١٢) مؤشراً للتمثلات الرمزية، صممت بصيغة جدول تقاطعي لتحليل العلاقة بين المتغيرات كمياً ووصفياً.

صدق أداة التحليل:

لغرض توضيح نتائج التحقق من صدق أداة التحليل، يعرض الجدول (١) نسب اتفاق الخبراء* وفق معادلة (Cooper)، والتي أسفرت عن نسبة اتفاق بلغت (١٠٠ %)، مما يؤكد تمتع الأداة بالصدق الظاهري وصدق المحتوى.

عدد الخبراء	عدد الموافقين	عدد غير الموافقين	نسبة الاتفاق(%)
١١	١١	٠	%١٠٠

ثبات أداة التحليل:

لغرض بيان نتائج التحقق من ثبات أداة التحليل، يعرض الجدول (٢) معاملات الاتفاق بين المحللين والباحث وعبر الزمن، والتي أظهرت معدل ثبات كلي بلغ (٩٠.٣%)، بما يؤكد إمكانية الاعتماد على الأداة في تطبيق البحث.

ت	نوع الثبات	نسبة الاتفاق
١	**بين المحلل الأول والثاني**	**%٨٦**
٢	**بين المحلل الأول والباحث**	**%٩٢**
٣	**بين المحلل الثاني والباحث**	**%٨٨**
٤	**بين الباحث عبر الزمن**	**%٩٥**
٥	**معدل الثبات**	**%٩٠.٣**

الوسائل الإحصائية:

استخدم الباحث معادلتي Cooper للتحقق من صدق الأداة وHolsti لحساب ثباتها، فضلاً عن التكرارات والنسب المئوية لتحليل مدى ظهور القيم التربوية والتمثلات الرمزية في أعمال عينة البحث.

* ملحق (١)



تحليل العينة:

أنموذج (١)

اسم العمل: راحة منتصف الليل

الأبعاد : (٨٠) سم× (٦١) سم

سنة الانجاز: ١٩٦١م

الخامة المستخدمة: ألوان اكريلك

المسح البصري: تتكون اللوحة من فضاءين متقابلين؛ أحدهما مضيء يزخر بالطبيعة وشخصية متأملة، والآخر داكن يضم شخصيات نائمة وعناصر بسيطة، يبرز الانتقال من العتمة إلى النور.

تحليل العمل: اعتمد الفنان في هذا العمل على منظومة رمزية متكاملة شملت الرموز البشرية والطبيعية والنباتية واللونية والدينية، إذ مثّل الشيخ رمزاً للحكمة والتأمل والسمو الروحي، بينما جسدت الشجرة والأزهار معاني الحياة والتجدد والاستمرار. كما عبر التباين بين الضوء والظلام عن ثنائية اليقظة والغفلة، وأسهمت الألوان الذهبية والبرتقالية في تعزيز الإشراق الروحي وبناء الإيقاع البصري. وظهرت الرموز الدينية من خلال الكتاب، إلى جانب الأواني والسجادة بوصفها عناصر تحمل دلالات معرفية وتراثية، لتشكل جميعها بناء بصرياً متكاملاً يجمع بين البعد الروحي والجمالي في العمل.



أنموذج (٢)

اسم العمل: القرية المهجورة

الأبعاد : (١٠١) سم× (٧٦) سم

سنة الانجاز: ٢٠١٠م

الخامة المستخدمة: ألوان اكريلك

المسح البصري: يتوسط اللوحة فارس يمتطي جواداً ويشير بيده إلى

الأعلى، يرافقه فارس مسن، وتحيط بهما خيول وكلب وبومة داخل فضاء معماري متهالك تتخلله أشجار عارية، بينما تعزز الألوان والخطوط الحلزونية الإحساس بالحركة واستمرار الزمن.

تحليل العينات: اعتمد الفنان في منمنمة (القرية المهجورة) على منظومة رمزية متنوعة شملت الرموز المعمارية والبشرية والحيوانية والطبيعية واللونية والزخرفية. فقد مثّلت الأطلال والأقواس والأعمدة والأشجار الجافة دلالات الزمن والاندثار، بينما جسد الفارسان بما يحملانه من تاج وعمامة وسيف رموز القيادة والحكمة والفروسية. كما أسهمت الخيول والكلب وعش الطيور الفارغ والوجوه الشبحية في تعزيز البعد الرمزي للمشهد، في حين دعمت الألوان الذهبية والحمراء والبنية والرمادية الإحساس بالحركة والذاكرة والتحول. وظهرت الزخارف الدقيقة على الملابس والسروج واللجام والدرع بوصفها امتداداً للهوية الفنية الإسلامية، لتتكامل جميع العناصر في بناء بصري يوظف الرموز التاريخية والطبيعية والجمالية ضمن رؤية تعبيرية موحدة.

إنموذج(٣)



اسم العمل : تسبيح الرب

الأبعاد: (٩٩) سم × (٨٤) سم

سنة الانجاز: ٢٠١١م

الخامة المستخدمة : أكريليك على ورق مقوى

المسح البصري: تتوسط اللوحة بؤرة ضوئية ساطعة تحيط بها أسراب من الطيور، وتتجه نحوها شخصيات بشرية وحشد كبير من الحيوانات والنباتات في حركة متصاعدة، ضمن تكوين يعتمد الخطوط الانسيابية والألوان المتدرجة بين الدافئة والباردة، بما يحقق وحدة بصرية وحيوية للمشهد.

تحليل العمل: يقوم العمل على منظومة رمزية تتصدرها البؤرة الضوئية البيضاء–الذهبية التي تمثل مركز التكوين، وتحيط بها الأشعة والطيور في حركة دائرية توحي

بالفيض والسمو. وتبرز الشجرة المضيئة بوصفها رمزاً للاتصال بين الأرض والسماء، بينما تجسد الشخصيات البشرية حالة التأمل والتوجه نحو المركز الضوئي. كما أسهمت الحيوانات المتنوعة في بناء مشهد يقوم على الانسجام داخل نظام كوني واحد، في حين عززت الدوامات السحابية والكرة الكونية والخطوط الانسيابية الإحساس بالحركة والاستمرارية. وأسهم التدرج اللوني بين الأبيض والذهبي والأخضر والأزرق والبنفسجي في توحيد عناصر التكوين، لتتكامل الرموز البشرية والحيوانية والنباتية واللونية والحركية ضمن بناء بصري يعكس رؤية روحية وتأملية مميزة في أسلوب محمود فرشجيان.

الفصل الرابع: نتائج البحث

نتائج البحث:

١. أظهرت أعمال محمود فرشجيان بنية رمزية متكاملة تقوم على توظيف منظومة متنوعة من الرموز الدينية والإنسانية والطبيعية والجمالية، بما يسهم في إنتاج دلالات متعددة داخل العمل الفني.

٢. كشفت نتائج التحليل عن هيمنة الرموز الدينية في البناء الرمزي لأعمال فرشجيان، مما يعكس ارتباط رؤيته الفنية بالمرجعيات الروحية والفكرية للفن الإسلامي.

٣. أسهمت العناصر التشكيلية، ولا سيما اللون والخط والحركة، في تعزيز البنية الرمزية للعمل الفني، من خلال دورها في توجيه المعنى وإثراء الدلالات البصرية.

٤. اتسمت أعمال فرشجيان بتكامل الرموز البشرية والحيوانية والطبيعية داخل التكوين، بما يعزز العلاقات الدلالية بين عناصر العمل الفني ويمنحه وحدة تعبيرية.

٥. أظهرت أعمال الفنان امتدادا معاصرا لفن المنمنمات الإسلامية، من خلال إعادة توظيف خصائصها الجمالية والرمزية ضمن رؤية تشكيلية حديثة تجمع بين الأصالة والابتكار.

الاستنتاجات:

١. شكّلت التمثلات الرمزية في أعمال محمود فرشجيان منظومة دلالية متكاملة، لم تقتصر على الوظيفة الجمالية، بل أسهمت في بناء المعنى وإنتاج دلالات دينية وإنسانية وفكرية داخل العمل الفني.

٢. اعتمد فرشجيان أساليب تشكيلية قائمة على الحركة، والتضاد، والتنظيم البصري لتجسيد المعاني الرمزية، ولاسيما ثنائيات النور والظلام، والخير والشر، والألم والأمل، بما عزز عمق الدلالة البصرية.

٣. تحولت الشخصيات والرموز التاريخية في أعمال فرشجيان من عناصر توثيقية إلى علامات رمزية تحمل أبعادا ثقافية وروحية، مما أوجد تفاعلاً بين التاريخ والدين والإنسان ضمن بنية فنية واحدة

التوصيات :

١. الإفادة من أعمال محمود فرشجيان في تدريس التربية الفنية، لما تتضمنه من منظومة رمزية تثري مهارات قراءة الأعمال الفنية وتحليل دلالاتها.

٢. تشجيع إجراء دراسات تتناول التمثلات الرمزية في الفن الإسلامي والفنون المعاصرة، للكشف عن أبعادها الجمالية والفكرية والثقافية وتطبيق أدوات تحليلها على نماذج فنية أخرى.

المقترحات:

١. الرموز الدينية ودلالاتها التربوية والجمالية في المنمنمات الإسلامية.

٢. دلالات الرموز الدينية في الفن الإسلامي المعاصر.

المصادر والمراجع:

أتنغهاوزن، ريتشارد. (١٩٧٤). *فن التصوير عند العرب*. ترجمة: عيسى سلمان وسليم التكريتي. د.م: مطبعة الأديب البغدادية.

أحمد، محمد فتوح. (١٩٨٤). *الرمز والرمزية في الشعر المعاصر*. القاهرة: دار المعارف.

الأصفهاني، الراغب. (١٩٩٢). *المفردات في غريب القرآن*. تحقيق: صفوان عدنان الداودي. دمشق: دار القلم.

الباشا، حسن. (١٩٥٩). *التصوير الإسلامي في العصور الوسطى*. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.

البستاني، بطرس. (١٩٩٨). *محيط المحيط*. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.

بغورة، الزواوي. (٢٠٠٥). *الفلسفة واللغة: نقد المنعطف اللغوي في الفلسفة المعاصرة*. بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر.

البهنسي، عفيف. (١٩٨٢). *موسوعة تاريخ الفن والعمارة – الفنون القديمة*. الحازمية: دار الرائد اللبناني.

حسين، كمال محي الدين. (١٩٩٧). *مسائل في الفن التشكيلي*. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العربي.

ديماند، موريس. (١٩٥٨). *الفنون الإسلامية*. ترجمة: أحمد محمد عيسى. ط٣. القاهرة: دار المعارف.

رضايى نبرد، امير. (٢٠١٧). جايگاهادبياتفارسى در مجموعه آثار استاد محمود فرشچيانباتأكيد بر نگاره «حافظ». *مجله هنرهايصنعتيايران*. دانشگاهكاشان. (١).

رفاعي، أنصار محمد عوض الله. (٢٠١٠). *الأصول الجمالية والفلسفية للفن الإسلامي*. فرجينيا: المعهد العالي للفكر الإسلامي.

الزركاني، رسول حمزة ناصر. (٢٠٢٣). *تنوع تقانة المنمنمات الفارسية* (أطروحة دكتوراه غير منشورة). كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل.

الزناتي، المبروك عبد الله. (٢٠١٩). فن التصوير في العصر الروماني. *مجلة الأكاديمية للعلوم الإنسانية والاجتماعية*، (١٦)، ٤٣-٦٢.

سعدي، عائشة. (٢٠٢٢). منهج التفسير الرمزي في المسيحية وتطبيقاته. *مجلة الدراسات العقدية ومقارنة الأديان*، ١١ (٣)، ٢٢١-٢٦٠.

سعفان، كامل. (١٩٨٩). *موسوعة الأديان القديمة: معتقدات آسيوية*. القاهرة: دار الندى.

سلامة، هيام مهدي. (٢٠١٦). جماليات الشكل الهندسي في الفن الإسلامي وتطبيقاتها المعاصرة. *مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية*، *١* (٣)،٣٠٧-٣٢١.

سيرنج، فيليب. (١٩٩٢). *الرموز في الفن والأديان والحياة*. ترجمة: عبد الهادي عباس. دمشق: دار دمشق.

الشريفي، بيداء محمد راضي. (٢٠٢٥). *سيمياء الرموز والإشارات في الفكر الإسماعيلي (الفاطمي): دراسة تاريخية تحليلية* (أطروحة دكتوراه غير منشورة). كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة كربلاء.

عكاشة، ثروت. (١٩٩٠). *المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية*. بيروت: مكتبة لبنان.

الغزالي، أبو حامد محمد بن محمد. (١٩٧٣). *المنقذ من الضلال والموصل إلى ذي العزة والجلال*. تحقيق: محمد أبو ليلة ونور شريف عبد الرحيم رفعت. واشنطن: جمعية البحث في القيم والفلسفة.

فخري، ماجد. (١٩٩١). *تاريخ الفلسفة اليونانية من طاليس إلى أفلاطون*. بيروت: دار العلم للملايين.

الفراهيدي، خليل بن أحمد. (٢٠٠٣). *كتاب العين*. تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي. ط٢. بيروت: دار الكتب العلمية.

فرويد، سيغموند. (٢٠٠٣). *تفسير الأحلام*. ترجمة: مصطفى صفوان. بيروت: دار الفارابي.

فضل، صلاح. (١٩٩٥). *شفرات النص: دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيدة*. القاهرة: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية.

فونتانا، ماريا فيتوريا. (٢٠١٥). *المنمنمات الإسلامية*. بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر.

قرابيل، نجاة الصغير. (٢٠٢٥). الرمز اللغوي وأنواعه وخصائصه في الدراسات العربية القديمة والحديثة. *مجلة الأصالة*، *٤* (٢).٩٧-١٢٧.

قطب، محمد. (١٩٨٣). *مناهج الفن الإسلامي*. ط٦. بيروت: دار الشروق.

ماهر، سعاد. (١٩٨٦). *الفنون الإسلامية*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة.

مجمع اللغة العربية. (٢٠٠٤). *المعجم الوسيط*. القاهرة: مكتبة الشروق الدولية.

محمد، مصطفى عبد الرحيم. (١٩٩٧). *ظاهرة التكرار في الفنون الإسلامية*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

المحمودي، نائلة المنير. (٢٠٢٢). مدلول الدلالات الرمزية في اللوحة التشكيلية. *مجلة الأكاديمية للعلوم الإنسانية والاجتماعية*، (٢٣)، ٣٣-٥٤.

مرزوق، محمد عبد العزيز. (١٩٦٥). *الفن الإسلامي: تاريخه وخصائصه*. بغداد: مطبعة أسعد.

مصطفى، محمد عزت. (١٩٩٦). *قصة الفن التشكيلي – العالم القديم*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

معلوف، لويس. (٢٠٠٩). *المنجد في اللغة والإعلام*. بيروت: دار المشرق.

مفلاح، بدرة وبلحمام، نجاة. (٢٠٢٣). الفيتاغورية من الرياضيات إلى المعرفة. *مجلة أبعاد*، ١٠ (١)، ٨١-٨٨.

المياحي، عبد الرحيم عبادي. (٢٠٢١). الرمزية في رسومات الإنسان البدائي. *مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية*، ٢٩(٩)، ٢١٧-٢٤٤.

هيغل، جورج فيلهلم فريدريش. (١٩٨٦). *الفن الرمزي الكلاسيكي الرومانسي*. ترجمة: جورج طرابيشي. بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر.

ياروسلاف، تشرني. (١٩٩٦). *الديانة المصرية القديمة* . ترجمة: أحمد قدري. القاهرة: دار الشروق.

ياسين، عبد الناصر. (٢٠٠٦).*الرمزية الدينية في الزخرفة الاسلامية*. القاهرة: مكتبة زهراء الشرق.

يوسف، أحمد. (٢٠٠٥). *الدلالات المفتوحة: مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة*. بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون – منشورات الاختلاف.

الملاحق :

التمثلات الرمزية في المنجز الفني	

القيم التربوية	رموز طبيعية	رموز هندسية	رموز أسطورية	رموز بشرية	رموز حيوانية	رموز نباتية	رموز هلامية	رموز خطية	رموز لونية	رموز حركية	رموز بنية	رموز جمالية
الدينية والروحية												
الإنسانية												
الاجتماعية												
الفكرية												
السياسية والوطنية												
الاقتصادية												
الجمالية												
الفنية												
التاريخية												
الأخلاقية												

ملامح التيبوغرافيا في أزياء العرض المسرحي المعاصر

Typography Features in Contemporary Stage Show Costumes

م.د.احمد طالب عبد علي العبيدي

Dr. Ahmed Talib Abdul Ali Al-Obaidi

جامعة القادسية / كلية الفنون الجميلة/ قسم الفنون المسرحية

Ahmed.taleb@qu.edu.iq

07811166784

م م . أمير عبد الرحيم علي العميدي

Asst. Lecturer AmeerAbdulraheem Ali Al-Ameedi

جامعة القادسية / كلية الفنون الجميلة/ قسم الفنون المسرحية

ameer.abd@qu.edu.iq

٠٧٧٤٨٠٨٢٥٩٤

ملخص البحث:

يهدف هذا البحث إلى دراسة ملامح التيبوغرافيا في أزياء العرض المسرحي المعاصر مع التركيز على تفاعل العناصر البصرية وعلاقتها مع بقية العناصر السمعية والحركية المكونة للصورة المشهدية للعرض لتكون خطاب متكامل سمعي وبصري.

أما الفصل الأول (الإطار النظري للبحث) فقد احتوى على مشكلة البحث التي انتهت بالتساؤل الآتي: ما ملامح التيبوغرافيا في أزياء العرض المسرحي المعاصر؟ وكذلك احتوى على أهمية البحث والحاجة إليه وأهداف البحث وحدود البحث والتعريفات الإجرائية.

كذلك الفصل الثاني (الإطار النظري للبحث) فقد احتوى على مبحثين، المبحث الأول عني بدراسة (التيبوغرافيا المفهوم والخصائص البصرية)، أما المبحث الثاني فقد عني بدراسة (التيبوغرافيا في الفنون البصرية)، لينتهي بمؤشرات الإطار النظري.

أما الفصل الثالث (إجراءات البحث) فقد احتوى على مجتمع البحث ، وعينة البحث، بالإضافة إلى منهج البحث (الوصفي التحليلي) وأداة البحث وعينة البحث المختارة، لينتهي بتحليل هذه العينة.

أخيرا الفصل الرابع فقد احتوى على نتائج البحث والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات، واهم هذه النتائج هي، تجلت التيبوغرافيا في أزياء العرض المسرحي من خلال توظيف الحروف والكلمات بوصفها عناصر بصرية مدمجة في تصميم الزي.كما أظهرت الحروف التيبوغرافية بصيغ واضحة ومقروءة أسهمت في تعزيز حضورها داخل التكوين البصري للعرض. واعتمدت الأزياء توزيعا متوازنا للحروف على أجزاء الزي المختلفة بما يحقق الانسجام بين العنصر التيبوغرافي والتصميم العام للأزياء.

الكلمات المفتاحية: (ملامح، التيبوغرافيا، الأزياء، المسرح المعاصر)

Abstract

This research aims to study the features of typography in contemporary theatrical costumes, focusing on the interaction of visual elements and their relationship with the other auditory and movement elements that make up the scenic image of the performance, to create a fully integrated audio-visual discourse.

As for the first chapter (the theoretical framework of the research), it included the research problem, which concluded with the following question: What are the features of typography in contemporary theatrical costumes? It also covered the importance of the research and the need for it, the research objectives, the scope of the research, and the operational definitions.

Chapter two (the theoretical framework of the research) also contained two sections. The first section focused on studying (typography: concept and visual characteristics), while the second section focused on studying (typography in visual arts), ending with indicators of the theoretical framework.

As for Chapter Three (Research Procedures), it included the research population, the research sample, in addition to the research method (descriptive-analytical), the research tool, and the selected research sample, ending with the analysis of this sample.

Finally, chapter four contained the research results, conclusions, recommendations, and suggestions. The most important of these results were that typography manifested in stage costumes by employing letters and words as visual elements integrated into the costume design. The typographic letters appeared in clear and readable forms that helped enhance their presence within the visual composition of the performance.

Keywords:: (Features, Typography, Fashion, Contemporary Theater)

الفصل الأول: الإطار النظري

أولا: مشكلة البحث:

ان العرض المسرحي منذ نشأته وحتى الوقت الحاضر ظل منفتحا على مختلف الوسائل والتقنيات الفنية التي تسهم في بناء صورته الجمالية والفكرية. ومع التطورات التي شهدها المسرح المعاصر لم يعد العرض يقتصر على العلاقة التقليدية بين النص الدرامي والأداء التمثيلي بل أصبح فضاء يستوعب العديد من الفنون والوسائط البصرية والسمعية والحركية مستفيدا من إمكاناتها التعبيرية في انتاج المعنى وتشكيل الصورة المسرحية. وقد أسهم هذا الانفتاح في تعزيز البعد البصري للعرض المسرحي ومنح عناصره المختلفة أدوارا جديدة تتجاوز وظائفها التقليدية.

من بين الفنون التي وجدت طريقها إلى المسرح المعاصر فن التيبوغرافيا الذي ارتبط في بداياته بمجالات الطباعة والتصميم الغرافيكي إلا انه تطور ليصبح وسيلة بصرية وتعبيرية قادرة على المشاركة في بناء الخطاب الفني. فلم يعد الحرف أو الكلمة يؤديان وظيفة لغوية فحسب بل أصبحا عنصرين بصريين يمتلكان خصائص شكلية وجمالية تتجلى في نوع الخط وحجمه ولونه والية توزيعه داخل التكوين البصري بما يتيح لهما الإسهام في تعزيز الدلالات الفكرية والجمالية للعمل الفني.

وقد انعكست هذه التحولات على الفنون البصرية المختلفة التي تجاوزت الحدود التقليدية الفاصلة بينها فأصبحت الصورة واللغة تتداخلان داخل أنظمة تعبيرية جديدة تجمع بين المرئي والمقروء. وكان الفن المسرحي من الفنون التي استفادت من هذا التداخل لتوظيفها داخل عناصر العرض المختلفة بوصفها مكونات بصرية تسهم في بناء الصورة المشهدية وإثراء أبعادها التعبيرية.

تعد الأزياء المسرحية من ابرز العناصر التي استوعبت هذا التوظيف إذ لم تعد تقتصر على تحديد هوية الشخصية المسرحية أو بعدها الاجتماعي والزمني بل أصبحت سطحا بصريا قابلا لاستقبال الحروف والكلمات بوصفها عناصر تشكيلية تسهم في بناء الصورة المسرحية.

على الرغم من حضور التيبوغرافيا في الفنون البصرية المعاصرة فان الدراسات التي تناولت ملامحها في أزياء العرض المسرحي ما تزال محدودة الأمر الذي يبرز الحاجة الى الكشف عن طبيعة هذا الحضور وخصائصه البصرية واليات توظيفه داخل العرض المسرحي المعاصر. لذا تحددت مشكلة البحث الحالي بالإجابة عن التساؤل التالي:**ما ملامح التيبوغرافيا في أزياء العرض المسرحي المعاصر؟**

ثانيا: أهمية البحث والحاجة إليه:

١.يسلط البحث الضوء على التيبوغرافيا بوصفها احد العناصر البصرية التي بدأت تأخذ حضورا في أزياء العرض المسرحي المعاصر.

٢.يواكب التطورات التي شهدها المسرح المعاصر في توظيف الحروف والكلمات داخل التكوين البصري للأزياء المسرحية.

٣. يسهم في التعرف على الملامح البصرية للتيبوغرافيا من حيث شكل الحرف ونوع الخط ولونه والية توزيعه في الأزياء المسرحية.

٤. يساعد مصممي الأزياء المسرحية على الإفادة من الحروف والكلمات بوصفها عناصر بصرية تدعم الصورة المسرحية وتنسجم مع الرؤية الإخراجية للعرض.

٥. يثري الدراسات المسرحية التي تتناول العلاقة بين الفنون البصرية وعناصر العرض المسرحي المعاصر.

ثالثا: أهداف البحث:

يهدف البحث إلى:

تعرف ملامح التيبوغرافيا في أزياء العرض المسرحي المعاصر.

رابعا: حدود البحث:

١.حدود الزمان: ٢٠٢٦م.

٢.حدود المكان:العراق/ كلية الفنون الجميلة/جامعة القادسية.

٣.حدود الموضوع: دراسة ملامح التيبوغرافيا في أزياء العرض المسرحي المعاصر.

خامسا: تحديد المصطلحات:

الملامح:

لغةً:

– "الملامح في اللغة جمع لمحة على غير لفظها ما بدا من محاسن الوجه ومساوئه، يقال: فلان لمحة من أبيه، أو ملامح من أبيه، أي مشابه، واللمحة: اسم من اللمح، مفرد الملامح، لمح تلميحا إلى الشيء: أشار إليه." (معلوف، ب،ت، ص٧٣٣).

– ويعرفه الفراهيدي في كتاب العين: "ان لمحَ: هي لمحَ البرقُ ولمعَ، ولمحهُ ببصره واللمحةُ، النظرةُ وألمحهُ غيرهُ." (الفراهيدي،٢٠٠٣، ص١٢).

– " لمح إليه، كمنع: اختلس النظر، كاللمح، والربق، والنجم: لمعا، لمحا ولمحانا وتلماحا، وهو لامح ولموح ولماح. وألمحه: جعله يلمح، والمرأة من وجهها: أمكنت من ان يلمح، تفعل ذلك الحسناء، تري محاسنها ثم تخفيها. ولارينك لمحا باصرا: أمرا واضحا. والملامح: المتشابه، وما بدا من محاسن الوجه ومساويه، جمع لمحة، نادر. وكرمان: الصقور الذكية. والالمحي: من يلمح كثيرا. والتمح بصره: ذهب به." (ابادي،٢٠٠٣، ص٢٣٢).

إجرائياً: هي السمات والخصائص البصرية التي يمكن من خلالها التعرف على كيفية حضور الحروف والكلمات وعلاقتها بالعناصر البصرية الأخرى داخل العمل الفني وما تؤديه من وظائف جمالية ودلالية تسهم في بناء المعنى.

التيبوغرافيا:

لغةً:

–" هو مصطلح يوناني الاصل يتكون من مقطعين، المقطع الأول يلفظ Typos بمعنى "طبعة"impression والمقطع الثاني يلفظ graphiaبمعنى "كتابة" writing ". (السيد،٢٠٢١، ص ٤٩٢).

اصطلاحاً:

-**التيبوغرافيا:** " هو فن التشكيل بواسطة الحروف..ويختصر هذا الفن في كونه وسيلة تبين مدى رفاهية الحس الفني لدى المصمم، ويعتمد فيه على استخدام الحروف في محاولة لإخراج لوحة فنية معبرة وبسيطة في الوقت ذاته". (عبد التواب، ب،ت، ص١٧٦).

-التيبوغرافيا: "ماهي إلا سلسلة من التفاعلات ما بين اليد، والآلة، العضوي والهندسي، الجسم البشري والنظام التجريدي، حتى ان فناني عصر النهضة حاولوا ان يطبقوا معايير نسب جسم الإنسان الذي كان بعد المعيار الجمالي لكل شيء على شكل الحرف". (بدوي،١٩٨٥، ص١٢).

-التيبوغرافيا: "فن الحروف المطبوعة الذي يشمل جوانبها الجمالية والتقنية والوظيفية، من خلال عملية الجمع والتنضيد التي تتم على صفحة المطبوع".(الكبيسي،٢٠٢١، ص٧٠٤).

إجرائياً: هي توظيف الحروف والكلمات بوصفها عناصر بصرية داخل العمل الفني عبر أشكالها وأحجامها وألوانها وطرائق توزيعها بما يسهم في انتاج دلالات جمالية وفكرية تتجاوز وظيفتها اللغوية المباشرة.

تعريف إجرائي:

ملامح التيبوغرافيا: هي الخصائص والسمات البصرية التي تظهر من خلال توظيف الحروف والكلمات في أزياء العرض المسرحي المعاصر وما ينتج عنها من أبعاد جمالية ودلالية تتجسد في شكل الحرف ولونه وحجمه ونوع خطه واليه توزيعه وعلاقته بالجسد والعناصر البصرية الأخرى داخل العرض المسرحي.

الفصل الثاني: الإطار النظري:

المبحث الأول: التيبوغرافيا المفهوم والخصائص البصرية:

شهد مفهوم التيبوغرافيا تطورا ملحوظا جعلها تتجاوز وظيفتها التقليدية المرتبطة بالكتابة والطابعة لتصبح أداة بصرية تمتلك إمكانات جمالية وتعبيرية متنوعة . ومن

هذه المفاهيم "هو فن توظيف الحروف (العربية والانجليزية) لتكوين نوع من التناسق المتبادل فيما بينها بتكرارها وإخراج قيمة فنية بسيطة المظهر دون إخلال أو معقدة في أساسها المطلق على تقنيات الإيضاح". (القحطاني،٢٠٢٣، ص ٤٩٩). ويشير هذا التعريف إلى أهمية العلاقات الشكلية بين الحروف في تكوين بنية بصرية قادرة على تحقيق التوازن والتعبير داخل العمل الفني.

التيبوغرافيا "هو فن التشكيل بواسطة الحروف. يعتبر هذا الفن وسيلة تبين مدى رفاهية الحس الفني لدى المصمم ويعتمد فيه على استخدام الحروف في محاولة لإخراج لوحة فنية وبسيطة في الوقت ذاته. ويعتمد هذا الفن على تكرار الحروف وأسهل طريقة للتطبيق هي عمل حدود لأي شكل مطلوب أو مجسم ما، ثم تبدأ عملية التعبئة بالأحرف والكلمات". (أبو دبسة،٢٠٠٩، ص٧). ولا يقتصر حضور التيبوغرافيا على الجانب الشكلي فحسب بل يمتد إلى أساليب تطبيقها المتعددة التي تتنوع تبعا لطبيعة الوسيط البصري المستخدم.

يمكن تقسيم التيبوغرافيا إلى أنواع منها " still Design أي التصميم الثابت والذي يستخدم في الدعاية الثابتة التي تكون على الطرق أو المطبوعات الموجودة في الصحف والمجلات ...أما النوع الثاني Animation Typography، فهو التصميم المتحرك وهو الأكثر فعالية وطلبا، بحيث انه يوصل رسالة مفيدة عن منتج ما أو عن فكرة ما، وهو يتميز بالانسيابية والحركات التي تجذب الانتباه والذي بدوره يوضح الفكرة فتكون أكثر متعة وأكثر توضيحا للفكرة".(عبد التواب،ب،ت، ص١٧٦-١٧٧).ويكشف هذا التنوع عن مرونة التيبوغرافيا وقدرتها على التكيف مع متطلبات البيئات البصرية المختلفة الأمر الذي أدى إلى ظهور اتجاهات تصميمية متعددة في توظيفها، وهناك أيضا "الاتجاه المعتدل في التيبوغرافيا يعني التخلص من كل ماهو جديد والحفاظ على ماهو قائم، بمعنى استعادة التقليدية، والحد من التغيير...كما يعرف على انه التقليدية في النمط او الطريقة، وتجنب الحداثة أو البهرجة...أما الاتجاه الحر عامة هو ذلك الذي يحترم ويسمح بمختلف أنماط المعتقدات أو السلوك، إذا استخدمنا المصطلح في مجال التيبوغرافيا فهو يعني ان الاتجاه ليس صارما، وانه

لا يهتم أو يكترث بالتفاصيل، وقد يذكر هذا الاتجاه في مراجع أخرى بأسم الاتجاه العصري وهو الشائع أو الجديد، ويتميز بكونه سريع الزوال، سطحي، وبأنه يساير الذوق العام".(السيد، ٢٠٢١، ص ٤٩٢-٤٩٣).وعلى الرغم من اختلاف الاتجاهات والأساليب التي تقوم عليها التيبوغرافيا إلا ان نجاحها في تحقيق وظائفها البصرية والتعبيرية يرتبط بمجموعة من الأسس التصميمية المشتركة.

وهناك ثلاث جوانب للتيبوغرافيا هي:(السيد،٢٠٢١، ص ٤٩٣).

١.الوضوح :

٢.قابلية القراءة:

٣.جماليات التصميم:

تعد هذه الجوانب من المرتكزات الأساسية في بناء التكوين التيبوغرافي إذ تسهم في تحقيق التوازن بين الوظيفة الجمالية والوظيفة التواصلية للحروف والكلمات بما يعزز قدرتها على انتاج الدلالة داخل التشكيل البصري.

حيث تؤدي اللغة دورا أساسيا في تنظيم علاقة الإنسان بالعالم وبناء تصوراته عنه ، ويعد الحرف الوحدة البصرية الأولى التي تتجسد من خلال اللغة في صورتها المكتوبة، وفي هذا السياق يتضح " ان خبرة الفرد الشخصية بعالمه الذي يعيش فيه تشكل بفعل اللغة التي يتحدث بها. بمعنى ان اللغة تحدد الكيفية التي ندرك بها العالم الذي يحيط بنا. وان الشعوب المختلفة التي تتكلم لغات مختلفة تدرك العالم وتتذكره، وبالتالي تفكر فيه بطرق مختلفة تنسجم مع لغاتها".(صالح،٢٠١٠، ص٨٥). ويكشف ذلك ان الحرف المكتوب لا يؤدي وظيفة لغوية فحسب بل يمتلك أبعادا بصرية ودلالية تجعله عنصرا فاعلا في انتاج المعنى وهو ماتستثمره التيبوغرافيا في توظيف الحروف ضمن سياقات بصرية متعددة.

شهدت وسائل الاتصال الإنساني تطورا متدرجا بدأ بالإشارات والرسوم البسيطة قبل ظهور اللغة المنطوقة والمكتوبة ثم اتسع ليشمل أنظمة متعددة من العلامات البصرية والسمعية والحركية التي أصبحت تؤدي دورا فاعلا في نقل المعاني والأفكار، ومع تطور المجتمعات الإنسانية لم تعد عملية التواصل مقتصرة على الكلمات وحدها بل

أصبحت الألوان والصور والرموز والحركات والأزياء وغيرها من العناصر البصرية وسائل قادرة على انتاج المعنى والتعبير عن الأفكار والانفعالات.(عبد الله،٢٠٠٨، ص٢٠٣-٢٠٤).

يكشف ذلك عن اتساع مفهوم الاتصال ليشمل مختلف العلامات البصرية التي يمكن قراءتها وتأويلها داخل السياقات الثقافية والفنية الأمر الذي يتيح فهم الحروف والكلمات بوصفها عناصر بصرية تتجاوز حدود وظيفتها اللغوية المباشرة. وفي هذا السياق يؤكد باشلار : "ان اللغة تتطور عبر صورها أكثر مما تتطور عن طريق مجهودها الدلالي".(عبد الله،٢٠٠٨، ص٢٠٤).وتبرز أهمية هذا الطرح في إظهاره الدور المتنامي للصورة في انتاج المعنى وهو ما ينسجم مع طبيعة التيبوغرافيا التي تستند إلى تحويل الحرف والكلمة إلى مكونات بصرية فاعلة يمكن الإفادة منها في تشكيل المظهر البصري لأزياء العرض المسرحي المعاصر.

لم يقتصر توظيف الحروف والكلمات في الفنون البصرية على الممارسات المعاصرة بل يمتد إلى مراحل تاريخية مبكرة إذ أسهمت الكتابة في أداء وظائف جمالية ورمزية وتوضيحية مما اوجد علاقة تكاملية بين النص والصورة داخل العمل الفني، وفي هذا السياق يشار إلى "إن عملية توظيف المقاطع الكتابية قديمة وان اختلفت أغراضها وتدرجها من الوظيفي إلى الجمالي، وصولا إلى ظهور الرسم كجنس فني يوازي حضور الأجناس الأخرى، في العصر العباسي، حيث تقصد (الواسطي) ومعاصريه من إدخال نصوص كتابية شارحة للنص البصري ومكملة له".(الزيدي،٢٠١٥، ص٦٥).ويتضح من ذلك ان الكتابة أسهمت مبكرا في بناء المعنى داخل العمل الفني من خلال تكاملها مع الصورة الأمر الذي مهد لتحول الحرف من أداة للشرح والتوضيح إلى عنصر بصري مستقل يمتلك طاقته الجمالية والدلالية الخاصة، ومن هذا المنطلق يمكن النظر إلى التيبوغرافيا بوصفها امتدادا لهذه العلاقة إذ أصبحت الحروف والكلمات مكونات بصرية فاعلة في تشكيل الهوية البصرية للعمل الفني وهو ما انعكس على العديد من الفنون المعاصرة ومنها أزياء العرض المسرحي.

مع تطور الفنون البصرية المعاصرة لم يعد الحرف ينظر إليه بوصفه أداة للقراءة ونقل المعنى اللغوي فحسب بل أصبح عنصرا تشكيليا يمتلك طاقة بصرية قادرة على انتاج دلالات جمالية وفكرية تتجاوز حدود اللغة المباشرة وقد أسهم هذا التحول في ظهور اتجاهات فنية تعاملت مع الحرف بوصفه مادة تشكيلية مستقلة يمكن توظيفها داخل العمل الفني لتحقيق أغراض تعبيرية متعددة ، وفي هذا الإطار يرى " ان اللوحة المؤسسة على بنية حروفية تستبعد وظائفيته وتعتمد الأبعاد الجمالية والدلالية أساسا في التعبير الفني الذي يتجاوز المباشر والعلني إلى المضمر والخفي في هذه البنية وان كانت جمالية مرئية بالدرجة الأولى".(الزيدي،٢٠١٥، ص٦٨).ويشير هذا الرأي إلى ان قيمة الحرف داخل التكوين البصري لا ترتبط بقابليته على القراءة فحسب بل بما يمتلكه من طاقات جمالية ودلالية نابعة من شكله وتنظيمه وعلاقته بالعناصر الأخرى ومن ثم أصبحت التيبوغرافيا وسيلة للتعبير البصري توظف الحرف بوصفه شكلا وعلامة الأمر الذي أتاح حضوره في العديد من الفنون المعاصرة.

يتميز الخط العربي بخصائص شكلية وجمالية جعلته من أكثر الخطوط قدرة على التشكيل البصري والتنوع التعبيري إذ يقوم على مجموعة من القواعد والضوابط التي تنظم بناء الحروف وعلاقتها داخل الكلمة، كما تتنوع أشكال الحروف تبعا لنوع الخط المستخدم وطبيعة اتصالها وانفصالها، الأمر الذي يمنحها مرونة كبيرة في التكوين والتصميم ، وتستند أنواع الخطوط العربية إلى نظام دقيق في القياس والتناسب بين الحروف، مما أسهم في تحقيق التوازن والانسجام داخل البنية الخطية وجعل الحرف العربي يمتلك إمكانات تشكيلية تؤهله للانتقام من وظيفته اللغوية إلى حضوره بوصفه عنصرا بصريا يمكن الإفادة منه في مختلف المجالات الفنية.(الربيعي، ٢٠١٣، ص١١).

يشير ذلك إلى تنوع أشكال الحروف العربية ومرونة تكوينها يمثلان إحدى الركائز التي تستند إليها التيبوغرافيا في بناء حضورها البصري، فخصائص الخط العربي من حيث التناسب والاتصال والإيقاع الشكلي تمنح المصمم إمكانات واسعة لتوظيف

الحروف داخل أزياء العرض المسرحي، مما يسهم في تحقيق التوازن البصري وإبراز الملامح التيبوغرافية بوصفها جزءا من التكوين العام للزي المسرحي.

ولم تقتصر أهمية الخط العربي على كونه وسيلة للكتابة والتواصل بل تجاوز ذلك ليشكل احد المرتكزات الجمالية في الفنون البصرية لما يمتلكه من خصائص شكلية وثقافية جعلته حاضرا في العديد من الممارسات الفنية عبر العصور.

"لقد كان الخط العربي ولا يزال من الصور الأساسية للعمل الفني، خصوصا من خلال أنواعه المتعددة وتقنيات كتابته إلى جانب استعمالاته الوظيفية المتنوعة، والخط العربي يخبر عن الكثير من الشعوب وعاداتها من خلال تفاصيله ودقته في تسجيل الأحداث وعرضها".(الربيعي، ٢٠١٣، ص١١).

ويستدل من ذلك ان الخط العربي لا يحمل قيمة جمالية فحسب بل يمتلك بعدا ثقافيا يسهم في إثراء حضوره البصري داخل الأعمال الفنية، وتوفر هذه الخصائص إمكانات متعددة لتوظيف الحروف والكلمات في أزياء العرض المسرحي بوصفها عناصر بصرية قادرة على تعزيز الملامح التيبوغرافية وإضفاء خصوصية شكلية على التصميم المسرحي.

ومن الجوانب المهمة في دراسة التيبو غرافيا ان فاعلية الحروف لا ترتبط بمضمون الكلمات وحده بل تتأثر أيضا بالهيئة البصرية التي تظهر بها داخل التصميم، إذ يسهم الشكل الخارجي للحروف في بناء الانطباع الأول لدى المتلقي وتوجيه طريقة استجابته للعمل الفني . " ان شكل الحروف في أي تصميم قد يحدث فرق كبير في الرسالة التي يحملها التصميم إلى الناس، وقد يكون وقع هذه الحروف من الناحية النفسية قويا على المشاهدين، فيؤثر سلبا أو إيجابا على ردود الفعل لدى هؤلاء المشاهدين".(العربي، ٢٠٠٦، ص٥٥).

يشير ذلك إلى ان اختيار نوع الخط وشكل الحروف يعد من أساسيات التيبوغرافيا لما يمتلكه من قدرة على تعزيز الحضور البصري للعناصر المكتوبة داخل العمل الفني والمساهمة في تكوين الانطباع العام الذي تتركه لدى المتلقي ضمن الصورة الفنية.

تحتل الألوان أهمية كبيرة في تشكيل المظهر البصري للحروف والكلمات داخل التصميمات المختلفة إذ لا تقتصر وظيفتها على الجانب الجمالي بل تسهم في تعزيز الدلالات التعبيرية التي تحملها العناصر التيبوغرافية، فاختيار اللون المناسب للحروف والكلمات يؤثر في طبيعة استجابة المتلقي، إذ يمكن ان يثير مشاعر الهدوء والطمأنينة أو يولد الإحساس بالتوتر والصراع والقلق، تبعا لطبيعة اللون وسياق وظيفته لذلك يعد اللون احد المرتكزات الأساسية في بناء الخطاب البصري للتيبوغرافيا لكونه يضيف أبعادا دلالية ونفسية تسهم في توجيه قراءة المتلقي للمعنى داخل العمل الفني لاسيما في أزياء العرض المسرحي المعاصر التي تتكامل فيها الحروف والألوان ضمن منظومة بصرية واحدة.(الزعبي وآخرون، ٢٠١٠، ص٤٠-٤١).

فاللون يعد من الملامح البصرية المهمة للتيبوغرافيا لما يؤديه من دور في إبراز الحروف والكلمات وتعزيز حضورها داخل أزياء العرض المسرحي فضلا عن إسهامه في تحقيق الانسجام البصري بين العناصر التيبوغرافية والتكوين العام للزي.

لا تقتصر التيبوغرافيا على شكل الحروف وأنواع الخطوط فحسب بل تمتد إلى الكيفية التي تنتظم بها داخل المساحة البصرية والعلاقات التي تنشئها مع الفراغ المحيط بها، إذ يسهم تنظيم هذه العلاقات في تحقيق التوازن والوحدة داخل التكوين الفني. "ان كل عناصر الفن تمتلك المقومات الأساسية في تكاتفها لتحقيق وحدة عملية البناء الانشائي للفراغ الذي سوف تبنى عليه أو في داخله الخطة الإنشائية كما في اللوحة الفنية".(اللبان، ٢٠١٦، ص٢١).ويستدل من ذلك ان نجاح التكوين التيبوغرافي يرتبط بقدرته على تحقيق الانسجام بين الحروف والمساحات التي تشغلها داخل التصميم إذ يؤدي توزيع العناصر التيبوغرافية وتنظيم الفراغات المحيطة بها دورا مهما في تعزيز وحدة الزي المسرحي وإبراز حضوره البصري ضمن التكوين العام للعرض.

من خلال ما تقدم يتضح ان التيبوغرافيا تقوم على كل ما يكون الصورة البصرية والتي تشمل الحرف والخط واللون والمساحة والفراغ وهي عناصر تتفاعل فيما بينها

لتشكيل حضور بصري قادر على انتاج المعنى داخل العمل الفني الأمر الذي يفسر انتقالها الى مجالات فنية متعددة ومنها أزياء العرض المسرحي المعاصر.

المبحث الثاني: التيبوغرافيا في الفنون البصرية :

أصبحت التيبوغرافيا حاضرة في العديد من الفنون البصرية بوصفها وسيلة جمالية ودلالية تسهم في بناء المعنى وانتاج الخطاب لذا يتناول هذا المبحث ابرز تجلياتها في بعض الفنون البصرية تمهيدا لفهم ملامح حضورها في أزياء العرض المسرحي المعاصر، ومن بين المجالات التي أسهمت في توسيع حضور التيبوغرافيا داخل الفنون البصرية يبرز التصميم الإيضاحي بوصفه احد الفنون التي اعتمدت على التكامل بين العناصر الكتابية والعناصر المرئية لتحقيق غايات تواصلية وجمالية في ان واحد الأمر الذي أتاح للحرف والكلمة مساحة أوسع للمشاركة في بناء الصورة البصرية.فـــ" هو استخدام الصور أو العناصر التزينية بهدف زيادة جودة المادة المكتوبة أو لتوضيح معناها".(العربي، ٢٠٠٦، ص٦٤).ومن خلال ذلك يتضح ان العلاقة بين النص والصورة في التصميم الإيضاحي تقوم على مبدأ التكامل لا الانفصال، إذ تسهم العناصر البصرية في تعزيز حضور المعنى وتوضيحه ومن هنا يمكن النظر إلى التيبوغرافيا بوصفها عنصرا بصريا قادرا على التفاعل مع بقية مكونات التصميم لانتاج خطاب بصري أكثر فاعلية وتأثير في المتلقي.

إذا كان التصميم الإيضاحي قد كشف عن الحرف في دعم الصورة البصرية فان تصميم الشعارات (اللوغو) يمثل مرحلة أكثر تقدما في توظيف العناصر التيبوغرافية، إذ يقوم على تكثيف المعنى واختزاله داخل صورة بصرية موجزة قادرة على تحقيق التواصل السريع مع المتلقي. فـــهو" شكل بسيط يعبر عن محتوى الشركة وطبيعة عملها، وله من الأهمية ما يجعله أهم فرع من فروع التصميم الجرافيكي لأنه وبشكل بسيط جدا يحاكي الآلاف من الناس عن طبيعة عمل شركة تجارية أو جهة ثقافية أو وزارة حكومية وغيرها، ويمتاز تصميم الشعارات بأنه تجريد لما في الطبيعة من عناصر وتوظيفها بشكل دراماتيكي يخدم الفكرة ويحقق الهدف على أكمل وجه".(العربي، ٢٠٠٦، ص٨٤).ويشير ذلك إلى قدرة العناصر

التيبوغرافية على اختزال الأفكار وتحويلها إلى علامات بصرية مكثفة تمتلك قابلية عالية للتواصل والإيحاء الأمر الذي جعلها إحدى الوسائل الفاعلة في بناء الهوية البصرية داخل العديد من الفنون والتصميمات المعاصرة.

لا تعتمد فاعلية الشعار على الفكرة وحدها بل ترتبط أيضا بالمعالجات البصرية التي تمنحه الوضوح والقدرة على التأثير وهو ما يكشف أهمية بعض الخصائص التي تعد الأسس المشتركة في التكوينات التيبوغرافية المختلفة.

تشير الأدبيات المتخصصة في تصميم الشعارات إلى ان نجاح الشعار يرتبط بمجموعة من الخصائص البصرية أهمها البساطة والتوازن في الإبعاد والاقتصاد في استخدام الألوان فضلا عن اختيار خط واضح وسهل القراءة يسهم في تعزيز وضوح الرسالة وسرعة إدراكها لدى المتلقي.(العربي، ٢٠٠٦، ص٨٤-٨٦).

تبرز أهمية هذه الخصائص في كونها تؤكد ان فاعلية التيبوغرافيا لا تتحدد بمضمون الكلمات فحسب وإنما تتأثر أيضا بوضوح الخط وتنظيمه والعلاقات البصرية التي يقيمها داخل التكوين .

من التطبيقات البصرية التي يظهر فيها توظيف الحروف والكلمات بصورة واضحة البروشور إذا يجمع بين النص والصورة في تقديم المعلومات والترويج للحدث او المنتج معتمدا على تنظيم العناصر التيبوغرافية داخل مساحة تصميمية محددة فـــ "هو عبارة عن نشرة إعلانية تتكون من أكثر من صفحة في التصميم الواحد، وقياسه المعتاد (A4) مرتبة بشكل أفقي ومقسمة إلى قسمين متساويين أو أربعة أقسام من أمام الصفحة والخلف، ويختلف عن البوستر بأنه قد يحتوي على شرح مفصل عن منتج أو شركة معينة بالإضافة إلى استخدام الصور والأشكال المختلفة".(العربي ،٢٠٠٦، ص٩٠).وفي المجال المسرحي يؤدي الربوشور دورا تعريفيا وترويجيا للعرض اذ تسهم المعالجات التيبوغرافية للحروف والكلمات في تنظيم المعلومات وإبراز العرض البصري بما يعزز عملية التواصل مع المتلقي قبل مشاهدة العرض المسرحي.

تعد الباوهاوس من ابرز المدارس الفنية التي أسهمت في تطوير مفاهيم التصميم الحديث إذ كان لها دور مهم في ترسيخ العلاقة بين الوظيفة والجمال وفي تطوير المعالجات التيبوغرافية بوصفها عنصرا بصريا فاعلا داخل داخل التكوين التصميم" نشأت مدرسة باوهوس لتعليم فن الجرافيك ... وفن تصميم المفروشات والعمارة في ألمانيا عام ١٩١٩...تأثر المدرسين والطلاب في هذه المدرسة بحركات الحداثة التي ظهرت في أوربا ...وبشكل عام فان مضمون هذه المدرسة قام على اساس التوظيف الهندسي للأشكال بدلا من التشبث بالعلاقات البصرية بشكل أساسي، لقد خرجوا عن المألوف ، واقتصر تزيين العناصر على العناصر الثقيلة، الدوائر، والمربعات، كما قاموا باستبدال الصور الفوتوغرافية بأخرى مرسومة باليد (Illustrations) بشكل واقعي جدا، أما بالنسبة إلى طبيعة خطوط الطباعة المستعملة فهم تمسكوا باستعمال الخطوط التي تنتمي لمجموعة (Sans Serif)".(العربي ،٢٠٠٦، ص١٧-١٩).وتبرز الباوهاوس في مجال التيبوغرافيا من خلال اعتمادها البساطة والوضوح والتنظيم الهندسي للحروف والعناصر البصرية، وهي مبادئ أسهمت لاحقا في العديد من التطبيقات المسرحية المعاصرة ولاسيما في تصميم الأزياء والسينوغرافيا حيث توظف الحروف والكلمات ضمن بناء بصري منظم يسهم في دعم المعنى وتشكيل الهوية البصرية للعرض المسرحي.

من الفنون البصرية التي كشفت عن فاعلية العلاقة بين الصورة والكلمة فن الكاريكاتير، فالكاريكاتير " فن من الفنون التعبيرية الذي لا يجد الناس صعوبة في فهمه وتقديره، ويعني التناغم الهندسي المنتظم للشكل أو يعني عدم الاهتمام بالنسب الطبيعية، ويعني أيضا المبالغة والتشويه في الشكل".(طاهر ، ٢٠٠٣، ص١٣). ويبرز هذا التعريف الطبيعة التعبيرية للكاريكاتير بوصفه فنا يعتمد الاختزال والمبالغة لتحقيق اثر بصري ودلالي مباشر على المتلقي.

و"يعتبر ناجي العلي من أعظم الفنانين العرب في مجال الكاريكاتير السياسي الساخر، وقد جسد في رسومه واقعنا العربي بكل تناقضاته ومواقفه السلبية تجاه فلسطين، كما عبر في رسومه عن مشاعر كل إنسان عربي ومسلم وغيور على وطنه وأرضه

وعدم التفريط بشبر واحد منها".(طاهر ، ٢٠٠٣، ص٨٩).ويتضح من تجربة ناجي العلي قدرة الكاريكاتير على توظيف العناصر البصرية والكتابية معا للتعبير عن القضايا الفكرية والإنسانية وإيصالها إلى الجمهور بصورة مؤثرة.

"كانت رسومه سريعة الفهم ومؤثرة حد الاحتكاك بالقلب، وكان التعليق والرسم توأمان لا يمكن لأحدهما ان يستغني عن الآخر، وهما مضحكان ساخران ولكنه ضحك من فرط الألم وليس من النوع الذي يعبر عن الارتياح والفكاهة".(طاهر ، ٢٠٠٣، ص٩٠).ويؤكد ذلك ان النص المكتوب داخل العمل الكاريكاتيري لا يؤدي وظيفة توضيحية فحسب بل يسهم بصورة مباشرة في بناء الدلالة وتعزيز التأثير الذي تحدثه الصورة.

أما "التعليق عادة يأتي على شكل حوار بين اثنين أو حوار الشخص مع نفسه كما يحدث أحيانا (لحنظلة)، والتعليق أو الفكرة محكمة ومختارة وواضحة بحيث تشعر انك تقرأ مقولة مصلح أو مرشد".(طاهر ، ٢٠٠٣، ص٩١).ومن خلال ذلك يتبين ان الكلمة المكتوبة في فن الكاريكاتير تمثل جزءا من البنية البصرية للعمل الفني إذ تتكامل مع الصورة في انتاج المعنى وتوجيه عملية التلقي ويكشف ذلك عن إحدى صور حضور التيبوغرافيا في الفنون البصرية حيث تسهم الحروف والكلمات في دعم الرسالة التعبيرية وتعزيز فاعلية الخطاب البصري الذي تتيحه التيبوغرافيا في تشكيل الخطاب البصري المعاصر.

لا تقتصر دلالات الأزياء على وظائفها النفعية أو الجمالية فحسب بل تمتد لتصبح وسيلة بصرية قادرة على التعبير عن الأوضاع الاجتماعية والنفسية والثقافية التي يعيشها الإنسان الأمر الذي يجعلها حاملة لرسائل ومعاني تتجاوز مظهرها الخارجي. حيث" كانت الملابس مظهرا من مظاهر الترف التي تعيشها الشعوب، فإنها ولاريب مظهر آخر يلتمس فيه ما تعانيه الشعوب من مذلة وفقد واستغلال من جهة ثابتة".(الربيعي ، ٢٠١١، ص١١). ويكشف ذلك عن قدرة الزي على حمل دلالات تتصل بالهوية والواقع الإنساني مما يجعله فضاء بصريا قابلا لاستيعاب عناصر

تعبيرية متعددة ومن بينها الحروف والكلمات التيبوغرافية التي تسهم في تعزيز أبعاده الدلالية داخل التكوين البصري.

مع تطور الرؤى الإخراجية والدرامية لم تعد الأزياء المسرحية وسيلة لتحديد هوية الشخصية أو بيئتها فحسب بل أصبحت أداة تعبيرية تسهم في الكشف عن أبعادها الفكرية والنفسية وتشارك في إيصال المعاني التي يسعى العرض المسرحي إلى تقديمها.

فعند"شكسبير وكما في الفصل الأول من رواية هاملت الذي قال عنه الكاتب اوسكار وايلد ان ملابسه كثيرا ما تكشف عن رجولته لان اكبر مميزات الملابس مقدرتها على التعبير".(الخفاجي ، ٢٠١٢، ص٥٠). ويؤكد ذلك ان الزي يمتلك طاقة دلالية قادرة على التعبير عن ملامح الشخصية وخصائصها الداخلية الأمر الذي يفسر إمكانية توظيف العناصر التيبوغرافية داخل الأزياء بوصفها مكونات بصرية تسهم في تعزيز الخطاب الدلالي للعرض المسرحي.

يتعزز الاهتمام بالزي المسرحي بوصفه عنصرا مؤثرا في العملية المسرحية من خلال ما يتركه من اثر في أداء الممثل وتشكيل الصورة الذهنية للشخصية لدى المتلقي الأمر الذي يجعل العناية بتفاصيله جزءا من نجاح العرض المسرحي ككل.

أما "ستانسلافسكي والكسي بوبوف عندما يؤكدان على أهمية إتقان عمل الأزياء، إنما يدركان مدى التأثير الذي تتركه نفسيا في عمل الممثل وما تولده من انطباع سليم من قبل المتفرج حول الشخصية وبالتالي ينسحب هذا الانطباع على المسرحية أو العمل الفني كله. فإهمال أي جزء من العمل الفني يعطي الصورة السيئة لهذا العرض المسرحي".(اللبان ، ٢٠١٦، ص١٣٥).فالأزياء لا تؤدي وظيفة شكلية بل دلالية أيضا وتعزز التواصل بين الشخصية والمتلقي الأمر الذي يتيح للعناصر التيبوغرافية المضافة إليها ان تؤدي دورا بصريا وتعبيريا فاعلا في دعم المعنى داخل العرض المسرحي.

يتبين مما سبق ان التيبوغرافيا أصبحت عنصرا بصريا فاعلا في العديد من الفنون البصرية حيث تجاوزت وظيفتها اللغوية المباشرة لتسهم في انتاج المعنى وبناء

الدلالة عبر شكل الحرف وتنظيمه وعلاقته بالعناصر التشكيلية الأخرى ، وقد كشف حضورها في مجالات فنية متنوعة عن إمكاناتها الجميلة والتعبيرية الأمر الذي مهد لانتقالها إلى فضاء العرض المسرحي ولاسيما في تصميم الأزياء بوصفها مكونا بصريا قادرا على الإسهام في تشكيل الخطاب البصري للعرض واغناء أبعاده الدلالية.

"ان الزي الحقيقي والمعبر هو الذي يخلق شغلا مسرحيا فضلا عن العناصر الأخرى التي تساعد الممثل على نقل مضمون النص إلى المتفرج. وتعد الأزياء والمناظر من أكثر العناصر المرئية تعبيرا في عملية الخلق العام وفي نقل مضمون المسرحية وما تحتويه من أفكار ودلالات . وما يقدمانه من عملية الكشف والإظهار لبيئة المسرحية وأجوائها وطرازها. إنهما يقدمان ذلك كله من خلال ما يتضمنه من عناصر أساسية تشكل الوحدة الفنية لهما والمتمثلة بـــ (الخط، الكتلة، اللون، الحجم، الشكل...الخ).(اللبان ، ٢٠١٦، ص١٣٧).

مؤشرات الإطار النظري:

١. تعد الحروف والكلمات التيبوغرافية عنصرا بصريا تمتلك قيمة جمالية مستقلة عن وظيفته اللغوية المباشرة.

٢. يسهم شكل الخط وحجمه ولونه واتجاهه وموقعه في إبراز حضوره داخل التكوين البصري للزي المسرحي.

٣. تتجاوز التيبوغرافيا وظيفة القراءة لتصبح وسيلة بصرية للعبير والتواصل.

٤. تكتسب الحروف والكلمات دلالاتها من خلال علاقتها بالسياق البصري الذي يظهر فيه وليس من معناها اللغوي فقط.

٥. يمكن للحروف والكلمات التيبوغرافية ان تعكس أفكار العرض وحالاته النفسية والفكرية.

٦. يسهم موقع الحروف والكلمات داخل التكوين البصري في توجيه انتباه المتلقي نحو بؤر بصرية محددة.

٧. يؤدي التكرار أو التشظي أو التداخل في الحروف إلى انتاج معاني بصرية جديدة ترتبط بطبيعة الخطاب الفني.

٨. يمكن ان تتحول التيبوغرافيا في الأزياء المسرحية إلى وسيلة للكشف عن أبعاد الشخصية وحالتها النفسية أو موقعها الدرامي داخل العرض.

٩. للحرف التيبوغرافي خطاب بصري موازي للخطاب اللفظي في التشكيل الصوري.

١٠. الحروف والكلمات التيبوغرافية عناصر بصرية قابلة للتأويل تبعا للسياق الموضوع فيه.

الفصل الثالث: إجراءات البحث:

١.مجتمع البحث:

يتكون مجتمع البحث من العروض المسرحية المشاركة في مهرجان التطبيقات السنوي الذي يقيمه قسم الفنون المسرحية في كلية الفنون الجميلة/ جامعة القادسية خلال العام الدراسي (٢٠٢٥-٢٠٢٦).

ت	اسم العرض	إخراج	إشراف
١	طبيب رغم انفه	حسن صلاح	د.انس راهي علي
٢	يارما yerma	فاطمة مدلول	د.نور سعيد الخزاعي
٣	ماكبث	اسراء عنون	د.مهند ابراهيم العميدي
٤	What where	عباس سليم	د.نور سعيد الخزاعي
٥	الأبواب المغلقة	علي شاكر	د.انس راهي علي
٦	الفحص الأخير	محمد سلمان	د.انس راهي علي
٧	No exit	مصطفى حيدر	د.نور سعيد الخزاعي

٨	علماء الطبيعة	روان رياض	د.انس راهي علي

٢.عينة البحث:

تم اختيار مسرحية (الأبواب المغلقة) للمخرج (علي شاكر) تأليف (جان بول سارتر) بشكل قصدي كونه:

- اشتمل على توظيف واضح للتيبوغرافيا في أزياء الشخصيات المسرحية.
- انسجامها مع موضوعة البحث وأهدافه.
- تنوع الحروف والكلمات الموظفة داخل الأزياء بما يتيح إجراء تحليل علمي دقيق.
- مشاهدة العرض بشكل مباشر إثناء تقديمه.
- توفر تسجيل (CD) للعرض وإمكانية الرجوع إليه عند التحليل.

٣.أداة البحث:

اعتمد الباحث على ما تمت الإشارة إليه في الإطار النظري من مؤشرات لتحليل العينة.

٤.منهجية البحث:

انتهج الباحث المنهج الوصفي (التحليلي) في تحليل العينة للكشف عن ملامح التيبوغرافيا في أزياء العرض المسرحي المعاصر.

٥. تحليل العينة:

مسرحية (الأبواب المغلقة)

تأليف: جان بول سارتر

إخراج: علي شاكر

تاريخ العرض: الأربعاء/ ٢٢ نيسان /٢٠٢٦

اعتمد العرض على رؤية إخراجية تستند إلى الفلسفة الوجودية بوصفها منطقا فكريا لتفسير معاناة الإنسان المعاصر إذ تحولت الشخصيات إلى ذوات قلقة تبحث عن المعنى داخل فضاء مغلق يرمز إلى الجحيم الوجودي الذي تحدث عنه سارتر. وقد برزت التيبوغرافيا بوصفها نسقا بصريا فاعلا داخل تصميم الأزياء حيث لم تستخدم

الحروف بوصفها وحدات لغوية قابلة للقراءة وإنما بوصفها علامات بصرية تحمل أبعادا دلالية وجمالية.

ظهر الزي المسرحي بلون ابيض موحد للشخصيتين النسويتين في حين ارتدى الممثل الثالث زيا اسودا مما اوجد تقابلا بصريا بين النقاء الظاهري والعبء الوجودي الذي تحمله الشخصيات وعلى الأزياء البيضاء توزعت حروف عربية منفردة ومتشظية دون ان تنتظم في كلمات مكتملة الأمر الذي أسهم في تحويل الحرف من وسيط لغوي إلى علامة بصرية مفتوحة على التأويل. كما موضحة في شكل رقم (١) وشكل رقم (٢)





شكل رقم (١) شكل رقم (٢)

تكشف هذه الحروف المتناثرة عن حالة تشظي الفكري والروحي التي تعيشها الشخصيات فعدم اكتمال الكلمات يعكس عدم اكتمال المعنى في العالم الوجودي الذي يقدمه العرض حيث يصبح الإنسان عاجزا عن الوصول إلى حقيقة نهائية أو إجابة حاسمة عن أسئلته المصيرية ومن ثم فان الحرف المفكك يمثل معدلا بصريا لحالة الضياع والقلق التي تعانيها الشخصيات.

كما أسهم توزيع الحروف على أجزاء متفرقة من الجسد في تعزيز هذا المعنى إذ لم تتمركز الحروف في موضع واحد بل انتشرت بين الصدر والبطن والأطراف مما جعل الجسد نفسه فضاء للكتابة وهنا يتحول الممثل إلى نص بصري متحرك وتتحول الأزياء إلى حامل سيميائي للخطاب الفكري للعرض.

ومن خلال حركة الممثلين فوق الخشبة اكتسبت الحروف دلالات إضافية إذ كانت تتغير في موقعها بالنسبة للمتلقي تبعا للحركة والاقتراب والابتعاد الأمر الذي جعل المعنى غير ثابت وهو ما ينسجم مع الرؤية الوجودية التي تؤكد ان الحقيقية لا تمنح بصورة جاهزة بل تتشكل من خلال التجربة الإنسانية المستمرة.

كذلك أسهم اللون الأحمر المستخدم في كتابة الحروف في انتاج بعد دلالي آخر إذ شكل تباينا واضحا مع اللون الأبيض للأزياء ويمكن قراءة هذا التباين بوصفه إحالة إلى الصراع الداخلي للشخصيات أو إلى الجروح النفسية والآثام التي تلاحقها داخل فضاء الجحيم الذي يقدمه العرض.

وتكشف الأزياء عن حضور واضح للتيبوغرافيا بوصفها عنصرا بنائيا داخل التكوين السينوغرافي حيث لم تستخدم الحروف للزخرفة أو التجميل وإنما بوصفها جزءا من البنية الفكرية للعرض وقد أسهم ذلك في خلق خطاب بصري موازي للخطاب اللفظي عبرَ عن أزمة الإنسان المعاصر وسعيه الدائم إلى البحث عن المعنى وسط عالم مضطرب ومفتوح على الاحتمالات.

وبذلك يمكن القول ان التيبوغرافيا في عرض (الأبواب المغلقة) لم تكن مجرد إضافة شكلية إلى الأزياء بل مثلت نسقا علاميا فاعلا أسهم في تجسيد الرؤية الوجودية للعرض وكشفت عن العلاقة بين تشظي الحروف وتشظي الذات الإنسانية الأمر الذي منح الأزياء وظيفة دلالية وجمالية تتجاوز بعدها التقليدي بوصفها غطاء للجسد لتصبح خطابا بصريا منتجا للمعنى داخل العرض المسرحي.

ولم يقتصر توظيف الحروف التيبوغرافية في أزياء العرض على حضورها بوصفها علامات منفردة أو عناصر تشكيلية متناثرة على سطح الزي بل كشفت عملية تجميعها وقراءتها ضمن السياق الدرامي عن كلمات ذات حمولة فكرية ونفسية عميقة من بيتها : (مذنب، موت، سؤال، صحوة، حب) وهنا تتجاوز التيبوغرافيا وظيفتها الجمالية لتصبح جزءا من البنية الدرامية للعرض إذ تحيل كل كلمة إلى بعد من أبعاد الصراع الوجودي الذي تعيشه الشخصيات.

فكلمة (مذنب) ترتبط بحالة الاعتراف الضمني التي تهيمن على شخصيات المسرحية حيث يجد كل فرد نفسه أسيرا لأخطائه السابقة وغير قادر على الهروب من ماضيه الأمر الذي يجعل الذنب عقوبة داخلية تسبق العقوبة الخارجية. ومن ثم يتحول الحرف إلى علامة تشير إلى الثقل النفسي الذي تحمله الشخصية داخل فضاء الجحيم السارتري.

أما كلمة (موت) فتؤدي وظيفة دلالية مرتبطة بالمصير النهائي للشخصيات لكنها لا تشير إلى الموت البايولوجي فحسب بل إلى موت الطمأنينة واليقين والمعنى فالشخصيات موجودة بعد الموت الجسدي لكنها تعيش حالة مستمرة من العذاب الوجودي مما يجعل الكلمة علامة على النهاية المفتوحة التي لا تمنح الخلاص.

وتحمل كلمة (سؤال) مركزية خاصة في العرض لأنها ترتبط بجوهر الفلسفة الوجودية القائمة على الشك والبحث الدائم عن المعنى فالشخصيات لا تمتلك أجوبة نهائية بل تعيش داخل دائرة من التساؤلات المتعلقة بالوجود والحرية والمصير والخطيئة وبذلك تصبح الكلمة معادلا بصريا للأسئلة التي تطرحها المسرحية على المتلقي.

أما كلمة (صحوة) فتمثل لحظة الوعي التي تسعى الشخصيات إلى بلوغها وسط حالة التيه والضياع. أنها تشير إلى إمكانية إدراك الحقيقة أو مواجهة الذات لذلك تؤدي وظيفة دلالية مضادة لحالة الغفلة التي أسهمت في وصول الشخصيات إلى مصيرها المأزوم.

في حين تحضر كلمة (حب) بوصفها القيمة الإنسانية الغائبة والحل الممكن للازمة الوجودية التي يناقشها العرض فالحب هنا لا يفهم بوصفه علاقة عاطفية فحسب وإنما بوصفه شكلا من أشكال التواصل الإنساني والروحي القادر على إعادة بناء المعنى ومواجهة العزلة والاغتراب.

وتكشف هذه الكلمات مجتمعة عن مسار درامي وفكري متكامل يبدأ بالذنب ويمر عبر مواجهة الموت ثم الدخول في دائرة السؤال وصولا إلى إمكانية الصحوة واكتشاف الحب بوصفه قيمة وجودية وإنسانية وبذلك لم تعد الحروف الموزعة على

الأزياء عناصر منفصلة أو زخرفية بل تحولت إلى وحدات دلالية مترابطة تشكل خطابا موازيا للحوار المسرحي وتسهم في الكشف عن الأبعاد النفسية والفلسفية للشخصيات فضلا عن دعم الرؤية الإخراجية التي سعت إلى تجسيد أزمة الإنسان المعاصر في بحثه المستمر عن المعنى والخلاص.

ومن الجوانب الدلالية المهمة في تصميم الأزياء اختيار اللون الأحمر لكتابة الحروف على أزياء اتسمت باللون الأبيض لتخرج لنا صورة تيبوغرافية واحدة. ولم يكن هذا الاختيار اعتباطيا بل أسهم في انتاج شبكة من المعاني المرتبطة بالبناء الفكري للعرض. فاللون الأبيض يقرأ تقليديا بوصفه علامة على النقاء والبراءة والبدايات الجديدة إلا ان ظهوره في سياق مسرحية الأبواب المغلقة لا يحيل إلى البراءة المطلقة بقدر ما يحيل إلى حالة التجرد والكشف إذ تبدو الشخصيات وكأنها تقف أمام ذواتها دون أقنعة.

وفي المقابل جاء اللون الأحمر للحروف بوصفه لونا يحمل دلالات متشابكة تتصل بالحياة والموت والذنب والألم والانفعال الإنساني . وقد أدى التباين البصري بين الأحمر والأبيض إلى جعل الحروف أكثر حضورا داخل المجال البصري للمتلقي الأمر الذي منحها قوة دلالية تفوق كونها مجرد عناصر كتابية مثبتة على الأزياء.

ومن منظور دلالي يمكن النظر إلى الحروف الحمراء بوصفها آثارا بصرية للخطايا والتجارب الإنسانية التي تحملها الشخصيات معها إلى فضاء الجحيم فبينما يشير البياض إلى ظاهر الشخصيات يكشف الأحمر عن أعماقها النفسية وما تختزنه من ذنب وقلق وصراع داخلي وبهذا يصبح الزي ساحة للصراع بين ظاهر يبدو نقيا وباطن مثقل بالتجارب والأخطاء.

كما ان الكلمات المتشكلة من تلك الحروف مثل (مذنب، موت، سؤال، صحوة، حب) تكتسب قوة إضافية من اللون الأحمر إذ يتحول اللون إلى تأكيد بصري على مركزية هذه المفاهيم في مسار الشخصيات فالذنب يقرأ بوصفه جرحا نفسيا والموت بوصفه مصيرا حاضرا والسؤال بوصفه قلقا وجوديا والصحوة بوصفها لحظة وعي مؤلمة والحب بوصفه قيمة إنسانية مفقودة تسعى الشخصيات إلى استعادتها .

وعليه فان العلاقة بين الحروف الحمراء والزي الأبيض لم تكن علاقة جمالية فحسب بل شكلت ثنائية دلالية قائمة على التوتر بين الرباءة والخطيئة، الصفاء والقلق، الخلاص والعذاب، الظاهر والباطن، وهي ثنائيات تنسجم مع الرؤية الوجودية التي انطلق منها العرض في مقاربته لمعاناة الإنسان وبحثه المستمر عن المعنى والخلاص.

وفي ضوء ما تقدم من تحليل برزت مجموعة من الملامح التيبوغرافية في أزياء عروض الأبواب المغلقة تمثلت في توظيف الحروف العربية بوصفها عناصر بصرية مدمجة في تصميم الزي المسرحي، وتوزيعها على أجزاء مختلفة من الجسد بما جعل الزي فضاء بصريا حاملا للمعنى وكما اتسمت الكلمات الكامنة خلفها الأمر الذي منح التيبوغرافيا حضورا داخل البناء البصري للعرض.

كذلك تجلت ملامح التيبوغرافيا من خلال العلاقة بين الحروف واللون إذ أسهم التباين بين الحروف الحمراء والأزياء البيضاء في إبراز الحضور البصري للحرف وتهزيز تأثيره داخل المشهد المسرحي كما كشفت الكلمات المتشكلة من الحروف المتناثرة مثل(مذنب، موت، صحوة، سؤال، حب) عن ارتباط التيبوغرافيا بالبناء الدرامي للشخصيات والأفكار التي تناولها العرض.

ومن ملامح التيبوغرافيا البارزة في العرض المسرحي اعتماد نوع خط واضح ومقروء اتسم بالبساطة والابتعاد عن التعقيد الشكلي الأمر الذي ساعد على تحقيق توازن بين الوظيفة البصرية والوظيفة التعبيرية للحروف. فقد جاءت الحروف بإحجام متقاربة وبصياغة خطية منسجمة مع طبيعة الأزياء والفضاء البصري للعرض مما مكن المتلقي من ملاحظتها واستيعاب حضورها دون ان تتحول إلى عنصر منفصل أو طاغ على بقية مكونات المشهد المسرحي كما أسهم وضوح الخط في تسهيل عملية تجميع الحروف وإدراك الكلمات المتشكلة منها الأمر الذي عزز من فاعلية التيبوغرافيا في نقل الأفكار المرتبطة بالبناء الدرامي للشخصيات.

وعلى مستوى التوزيع لم توزع الحروف بصورة عشوائية بل بدت موزعة وفق تنظيم بصري متوازن يراعي حركة الجسد ومساحات الزي المختلفة فقد تحقق نوع

من الانسجام بين مواقع الحروف وأجزاء الزي مما اوجد وحدة بصرية متكاملة بين العنصر التيبوغرافي والتصميم العام للأزياء كما ساعد هذا التوزيع على المحافظة على وضوح الحروف أثناء الحركة المسرحية وجعلها جزءا من التكوين البصري للشخصية وليس إضافة خارجية عليها ومن ثم أسهم هذا التوافق بين نوع الخط والية توزيعه في تحقيق تكامل جمالي ووظيفي عزز من حضور التيبوغرافيا بوصفها مكونا بصريا فاعلا في تشكيل الصورة المسرحية واغناء أبعادها التعبيرية.

ومن ثم أظهرت العينة ان التيبوغرافيا لم تكن عنصرا زخرفيا مضافا إلى الأزياء بل شكلت إحدى السمات البصرية التي أسهمت في بناء الصورة المسرحية وأغنت الزي بدلالات فكرية وجمالية جعلته جزءا فاعلا من منظومة العرض المسرحي المعاصر.

الفصل الرابع:

النتائج:

١.تجلت التيبوغرافيا في أزياء العرض المسرحي من خلال توظيف الحروف والكلمات بوصفها عناصر بصرية مدمجة في تصميم الزي.

٢.أظهرت الحروف التيبوغرافية بصيغ واضحة ومقروءة أسهمت في تعزيز حضورها داخل التكوين البصري للعرض

٣.اعتمدت الأزياء توزيعا متوازنا للحروف على أجزاء الزي المختلفة بما يحقق الانسجام بين العنصر التيبوغرافي والتصميم العام للأزياء.

٤.أسهمت الكلمات المتشكلة من الحروف مثل (مذنب، موت، سؤال، صحوة، حب) في دعم البناء الدرامي للشخصيات وإبراز أبعادها الفكرية والنفسية.

٥.شكل التباين اللوني بين الحروف الحمراء والأزياء البيضاء ملمحا بصريا بارزا عزز من وضوح العناصر التيبوغرافية وجاذبيتها البصرية.

٦.ارتبط حضور التيبوغرافيا بحركة الممثل على الخشبة مما منح الحروف حيوية بصرية متجددة أثناء الأداء.

٧.أظهرت العينة ان الحروف لم تؤدي وظيفة زخرفية فحسب بل شاركت في التعبير عن الأفكار التي طرحها العرض.

٨.التيبوغرافيا تمنح الزي المسرحي طاقة تعبيرية إضافية تجعله أكثر قدرة على المشاركة في السرد البصري للأحداث.

٩.ساعدت التيبوغرافيا في تعزيز الهوية البصرية للعرض المسرحي بما انسجم مع رؤيته الإخراجية وفكرنه العامة.

١٠.كشفت العينة عن إمكانية توظيف الحرف والكلمة التيبوغرافية بوصفهما مكونين بصريين فاعلين في تصميم أزياء العرض المسرحي المعاصر.

الاستنتاجات:

١.تشكل التيبوغرافيا احد المكونات البصرية الفاعلة في تصميم أزياء العرض المسرحي المعاصر.

٢.يسهم توظيف الحروف والكلمات في الأزياء في تعزيز الجانبين الجمالي والتعبيري للزي المسرحي.

٣.يؤثر شكل الحرف وحجمه ولونه وطريقة توزيعه في إبراز حضوره داخل التكوين البصري للعرض.

٤.تتكامل التيبوغرافيا مع حركة الممثل لتكوين صورة بصرية متحركة ترتبط بطبيعة الأداء المسرحي.

٥.تسهم الكلمات والحروف الموظفة في الأزياء في دعم الأبعاد الفكرية والدرامية للشخصيات المسرحية.

٦.تزداد فاعلية التيبوغرافيا كلما انسجمت مع تصميم الزي والرؤية الإخراجية للعرض.

٧.تتفاعل التيبوغرافيا مع بقية عناصر السينوغرافيا لتكوين خطاب بصري متكامل.

٨.لم تعد التيبوغرافيا عنصرا زخرفيا فحسب بل أصبحت وسيلة بصرية تسهم في بناء الصورة المسرحية المعاصرة.

التوصيات:

١.الإفادة من التيبوغرافيا في تصميم أزياء العرض المسرحي بما ينسجم مع طبيعة العرض ورؤيته الفنية.

٢.الاهتمام بتدريس تطبيقات التيبوغرافيا ضمن منهاج الفنون المسرحية والتصميم.

٣.تعزيز التعاون بين مصممي الأزياء والمصممين الغرافيكيين لتطوير الجوانب البصرية للأزياء المسرحية.

٤.تشجيع الباحثين على إجراء دراسات تتناول حضور التيبوغرافيا في عناصر العرض المسرحي.

٥.إقامة ورش عمل ودورات تدريبية تعنى بتطبيق التيبوغرافيا في أزياء العرض المسرحي.

المصادر والمراجع:

١. ابادي، الفيروز. (٢٠٠٣). القاموس المحيط. بيروت: دار إحياء التراث العربي.

٢. أبو دبسة، فداء حسين وخلود بدر غيث. (٢٠٠٩). أساسيات الخط والتيبوغرافي. ط١. عمان: دار الإعصار العلمي للنشر والتوزيع.

٣. الخفاجي، علاء مشذوب عبود.(٢٠١٢). توظيف السينوغرافيا في الدراما التلفزيونية. ط١. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

٤. الربيعي، جبار حميدي محيسن. (٢٠١٣). التصوير الإسلامي في الهند. ج١. ط١. بغداد: دار الكتب والوثائق.

٥. الربيعي، خالدة عبد الحسين. (٢٠١١). تاريخ الأزياء وتطورها. ط١. عمان: دروب للنشر والتوزيع.

٦. الزعبي، سوسن عاهد وآخرون. (٢٠١٠). الزخرفة العربية. دمشق: مطبعة جامعة دمشق.

٧. الزيدي، جواد. (٢٠١٥). تناصات المرئي. ط١. دمشق: أمل الجديدة طباعة ونشر وتوزيع.
٨. السيد، أحمد سيد حمودة. (٢٠٢١). التيبوغرافيا ودورها في إثراء الشكل في تصميم الإعلان. مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية. ع ٢. Pdf.
٩. العربي، رمزي. (٢٠٠٦). التصميم الجرافيكي. ط١. بيروت: دار اليوسف للطباعة والنشر والتوزيع.
١٠. الفراهيدي، الخليل بن احمد. (٢٠٠٣). كتاب العين. ط١. ج٤. بيروت: دار الكتب العلمية.
١١. القحطاني، هلا عبد الله. (٢٠٢٣). القيم الجمالية لفن التيبوغرافيا والاستفادة منها في ابتكار مشغولات نسيجية معاصرة. مجلة العلوم التربوية. ع٤. ج٣.
١٢. الكبيسي، عصام ابراهيم محمد. (٢٠٢١). توظيف أنماط التيبوغرافي في تصميم الإعلان التجاري. مجلة الأكاديمي. ع ١٠٠.
١٣. اللبان، سمير شاكر. (٢٠١٦). الفضاء المسرحي. ط١. بابل: دار الفرات للثقافة والإعلام.
١٤. معلوف، لويس. المنجد في اللغة والأدب والعلوم. بيروت: المطبعة الكاثوليكية، ب،ت.
١٥. بدوي، احمد زكي. (١٩٨٥). معجم مصطلحات الإعلام. القاهرة: دار الكتاب المصري.
١٦. صالح، قاسم حسين. (٢٠١٠). سيكولوجية إدراك اللون والشكل. ط٢. دمشق: دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة.
١٧. طاهر، كاظم شمهود. (٢٠٠٣). فن الكاريكاتير لمحات عن بدايته وحاضره عربيا وعالميا. ط١. عمان: أزمنة للنشر والتوزيع.
١٨. عبد التواب، خالد عبد الرازق. من خط المخطوط لتايبوجرافي المخطوط استخدام علم التايبوجرافي في تصميم هوية مرئية لمكة المكرمة بداية بابتكار أبجدية كتابية للحرم المكي الشريف. مجلة العمارة والفنون. ع١٢. ج١.

١٩. عبد الله، اياد حسين. (٢٠٠٨). فن التصميم الفلسفة النظرية التطبيق. ط١. الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام.

Sources and References:

1. Al-Abeedi, Al-Fayrouz. (2003). Al-Qamus Al-Muheet. Beirut: Dar Ihya' Al-Turath Al-Arabi.
2. Abu Dabsa, Fidaa Hussein &KhaloodBadrGhaith. (2009). Basics of Calligraphy and Typography. 1st ed. Amman: Dar Al-Asr Al-Ilmi for Publishing and Distribution.
3. Al-Khafaji, AlaaMashdhubAbboud. (2012). The Use of Scenography in TV Drama. 1st ed. Baghdad: House of Public Cultural Affairs.
4. Al-Rubaie, Jabbar Humaidi Muhsen. (2013). Islamic Imagery in India. Vol. 1, 1st ed. Baghdad: Dar Al-Kutubwa Al-Watha'iq.
5. Al-Rubaie, Khalida Abdul Hussein. (2011). History and Evolution of Fashion. 1st ed. Amman: Duroob for Publishing and Distribution.
6. Al-Zoubi, SawsanAhed, et al. (2010). Arabic Ornamentation. Damascus: University of Damascus Press.
7. Al-Zaidi, Jawad. (2015). Visual Intertextuality. 1st ed. Damascus: Al-Amal Al-Jadida Printing, Publishing, and Distribution.
8. Al-Sayed, Ahmed Sayed Hamouda. (2021). Typography and Its Role in Enriching Form in Advertising Design. Journal of Architecture, Arts, and Humanities, Issue 2. PDF.
9. Al-Arabi, Ramzi. (2006). Graphic Design. 1st ed. Beirut: Dar Al-Youssef Printing, Publishing, and Distribution.
10. Al-Farahidi, Khalil ibn Ahmad. (2003). Kitab al-'Ayn. 1st ed., Vol. 4. Beirut: Dar Al-Kutub Al-Ilmiyya.
11. Al-Qahtani, Hala Abdullah. (2023). The Aesthetic Values of Typography Art and How to Use Them in Creating Contemporary Textile Works. Journal of Educational Sciences, Issue 4, Vol. 3.
12. Al-Kubaisi, Essam Ibrahim Mohamed. (2021). Using Typographic Styles in Commercial Advertisement Design. The Academic Journal, Issue 100.

13. Al-Laban, Samir Shaker. (2016). Theatrical Space. 1st ed. Babel: Al-Furat House for Culture and Media.
14. Maalouf, Louis. Al-Munjad in Language, Literature, and Sciences. Beirut: Catholic Press, n.d.
15. Badawi, Ahmed Zaki. (1985). Dictionary of Media Terms. Cairo: Dar Al-Kitab Al-Masri.
16. Saleh, Qassem Hussein. (2010). Psychology of Color and Shape Perception. 2nd ed. Damascus: Alaa Al-Din Publishing, Distribution, and Translation.
17. Taher, Kazem Shamhud. (2003). The Art of Caricature: Insights into Its Beginnings and Its Present in the Arab World and Globally. 1st ed. Amman: Azmina Publishing and Distribution.
18. Abdel-Tawab, Khaled Abdel-Razek. From Manuscript Script to Manuscript Typography: Using Typography Knowledge in Designing a Visual Identity for Mecca, Starting with Creating a Script Alphabet for the Holy Mosque. Journal of Architecture and Arts, Issue 12, Vol. 1.
19. Abdullah, Eyad Hussein. (2008). The Art of Design: Theoretical Philosophy and Practice. 1st ed. Sharjah: Department of Culture and Information.

التكوين النحتي للألواح الفخارية في العصر البابلي القديم

The Sculptural Composition of Terracotta Plaques in the Old Babylonian Period

ا. م. دمصطفى جواد كاظم

كلية الفنون لجميلة /جامعة القادسية

Asst. Prof. Dr. Mustafa Jawad Kadhim

College of Fine Arts/University of Al-Qadisiyah

mustafa. jawad@qu. edu. iq

٠٧٨١٤٤٠٦٦٣٠

ملخص البحث

تناول البحث الحالي دراسة التكوين النحتي للألواح الفخارية في العصر البابلي القديم، ويقع في اربعة فصول، عني الفصل الاول بالاطار المنهجي، الذي تناول مشكلة البحث المتمثلة بما هو التكوين النحتي للألواح الفخارية في العصر البابلي القديم، واهميته والحاجة اليه، الى جانب ذلك حدود البحث للفترة الزمنية (٢٠٠٤-١٥٩٥) ق. م، وهدف البحث المتمثل بتعرف التكوين النحتي للألواح الفخارية في العصر البابلي القديم، وانتهى الفصل الاول بتحديد المصطلحات .

تضمن الفصل الثاني مبحثين يمثل الاطار النظري، تناول المبحث الاول التكوين النحتي، عناصر التكوين (الخط، الكتلة، الشكل، الملم س، اللون، الفضاء) واسس تكوين العمل الفني (التوازن، التباين، الايقاع، السيادة، الوحدة، الانسجام) . اما المبحث الثاني فعني بتقنية صناعة الالواح الفخارية ومشاهدها.

شمل الفصل الثالث اجراءات البحث وتضمن مجتمع البحث وعينته الممثلة له، وقام الباحث باستخدام المنهج الوصفي التحليلي لعينة البحث وانتهى الفصل بتحليل اربعة نماذج .

وتضمن الفصل الرابع عددا من النتائج والاستنتاجات ومن النتائج:

١- استخدم الفخاري في العصر البابلي القديم عناصر واسس التكوين النحتي، بشكل بنائي منطقي ادى الى اخراج الالواح الفخارية بشكل جميل ومتناسق، وهذا ما ظهر في جميع عينة البحث.

٢- الخطوط المستخدمة في انتاج الالواح الفخارية في العصر البابلي القديم، خطوط ذات ايقاع غير رتيب، ومتوازنة في اغلب الاحيان توا زن متماثل، ومنسجمة ولينة، ويظهر ذلك في اغلب الالواح من عينة البحث

الكلمات المفتاحية: التكوين النحتي، الالواح الفخارية، بابل القديمة.

Abstract

This research examines the sculptural composition of clay plaques from the Old Babylonian period. It is organized into four chapters. The first chapter outlines the methodological framework, addressing the research problem—specifically, the nature of the sculptural composition of these plaques—as well as the study's significance and rationale. It also defines the scope of the research (covering the period from 2004 to 1595 BCE) and its objective: to identify the sculptural composition of clay plaques in the Old Babylonian era. The chapter concludes with a definition of key terms.

The second chapter comprised two sections constituting the theoretical framework. The first section addressed sculptural composition—covering compositional elements (line, mass, form, texture, color, and space) and the principles of artistic composition (balance, contrast, rhythm, dominance, unity, and harmony). The second section focused on the techniques of creating ceramic panels and their imagery.

The third chapter outlined the research procedures, including the research population and the representative sample; the researcher employed a descriptive-analytical approach to the sample, and the chapter concluded with an analysis of four selected examples.

The fourth chapter presents a number of results and conclusions. Among the results are:

1- Potters of the Old Babylonian period employed the elements and principles of sculptural composition in a logical, structural manner, resulting

in beautifully proportioned and harmonious clay plaques—a characteristic evident across the entire research sample.

Keywords: Sculptural composition, clay tablets, ancient Babylon.

الفصل الأول

مشكلة البحث واهميته والحاجة اليه

اولاً: مشكلة البحث:

يؤكد معظم المؤرخين ان بلاد وادي الرافدين هي مهبط الالهام الاول في التاريخ، شيدت فيها اول قرية زراعية، وولدت اول الاعمال الفنية الفخارية والنحتية، ومارسوا اقدم الشعائر والطقوس الدينية، وشرع فيها اقدم قانون للإنسانية .

ان البحث في التكوين النحتي والفني لأي عصر من العصور، يتطلب معرفة سمة كل عصر وخصائصه، التي تميزه عن باقي العصور من حيث ارتباطه بالحياة الاجتماعية والدينية والفكرية السائدة، بعدها تتم دراسة التكوين النحتي دراسة تحليلية، ذلك التكوين الذي يستدعي الفكرة اولى للعمل الفني، ثم تأتي التفاصيل الاخرى لعنا صر العمل الفني، وجميعها تكون منسجمة مع التكوين الاولي، لذى يكون التكوين النحتي بمثابة مرآة صادقة تعبر عن روح العصر.

تنامى الوعي الثقافي والديني في العصر البابلي القديم بادراك الفهم الفكري، بمفاهيم روحية وأجتماعية ذات مدلولات فكرية، وبقوى غيبية كانت مقترنة باحكام عقلية، تمتزج بانفعالات الحياة وترتكز عليها، وهذا انعكس في الألواح الفخارية حيث كونت وسيط مادي، تنبثق منه الموضوعات التي تحقق التجدد والأستمرار والبقاء، وهي بمثابة تمثلات لوجود الأنسان.

تعد الالواح الفخارية احدى اهم النماذج الفنية لفن الفخار في العهد البابلي القديم، والتي ميزت الفخار بوصفه فنا تشكيليا وليس للاستعمالات المنزلية، ومن هنا تبلورت مشكلة البحث بألاجابة عن السؤال: ما هو التكوين النحتي للألواح الفخارية في العصر البابلي القديم ؟

اهمية البحث والحاجة اليه:

١- يفيد هذا البحث المهتمين بدراسة الفنون بشكل عام والمتخصصين بالفن العراقي القديم.

٢- يفيد المؤسسات الفنية والثقافية وكليات الفنون الجميلة وكلية الآداب وخاصة قسمي الاثار والتاريخ.

ثانيا: هدف البحث:

يهدف البحث الحالي الى: تعرف التكوين النحتي للألواح الفخارية في العصر البابلي القديم.

ثالثا: حدود البحث:

يتحدد البحث الحالي بما يأتي:

الحدود الزمانية : العصر البابلي القديم (٢٠٠٤ ق .م – ١٥٩٥ ق. م)

الحدود المكانية : بلاد ما بين النهرين (العراق)

رابعا: تحديد المصطلحات:

التكوين: كون تكويناً الشيء: أحدثه وأوجده: التكوين إخراج المعدوم من العدَم إلى الوجود. تكوين وتعني الصورة أو الهيئة وتأتي أيضاً بمعنى إنشاء الشيء وإنشاء الله الشيء خلقه. (وسماء، 2000، ص187)

وعرفه عبد الفتاح رياض: في انه تجمع العناصر لأيجاد تكوين فني جديد ودور الفنان تجميع هذه العناصر المكونة للعمل الفني، على وفق ما يراه مناسبا لأكمال متطلبات عمله على ان يكون مؤثرا في المشاهد. (رياض، 1973، ص 13)

وهو عملية تنظيم وتألق وبناء تلك العناصر المرئية، بهدف خلق وحدة ذات تعبير فني وفق منهج جمالي معين. (الحسيني، 2002، ص 7)

اللوح: كل صفيحة عريضة من صفائح الخشب الأزهري، اللوح صفيحة من صفائح الخشب، اللوح الذي يكتب فيه، اللوح في التنزيل (في لوح محفوظ)، يعني مستودع

مشيئات الله تعالى، وإنما هو على المثل وكل عظم عريض، والجمع منها ألواح، وقوله عزّ وجل (وكتبنا له في الألواح)، وألواح الجسد عظامه. (ابن منظور، بدون تاريخ، ص 353)

تعريف اجرائي:

اللوح: قطعة منبسطة من الطين يصور عليها مشهد معين أو عدة مشاهد وغالبا ما تكون صورة إله ومنحوتة بالنحت البارز ومفخوره وغالبا ما توجد في المعابد.

الفصل الثاني

الأطار النظري

المبحث الأول: التكوين النحتي

يعتمد التكوين النحتي على مجموعة العناصر الداخلة في تكوين العمل الفني، سواء كانت رسم او فخار او نحت، وكذلك طبيعة المادة التي تدخل في التكوين الفني وعلاقة الفنان بالبيئة، وما يحيط به وما يحمله من فكر جميعها تكون منسجمة لتحقيق التكوين النحتي.

للتكوين النحتي قواعده المستمدة من الطبيعة، يعتمد عليها الفنان عند تمتعه بالرؤيا واستيعابه لمواضيع مختلفة، فضلا عن اعتماده على ما حمله من فكر، لاسيما ان الفنان حينما ينفذ عملا فنيا يأتي منذ اللحظة الاولى او الفكرة الاولى للتكوين الفني، وقد يحتاج الفنان زمنا طويلا لكي يمر بها مرحلة زمنية تعبر عن العصر الذي ينتمي اليه. (الشايع، 1998، ص 27)

تاخذ عناصر التكوين اهميتها من خلال طبيعة التفاعل بين مكونات التصميم والتي تشكل البناء العام للصورة التصميمية او التشكل التصميمي، وفقا لآليات الاشتغال المحركة للفعل الناتج من بنائية العمل الفني، ولا بد من الاشارة الى الروابط البنائية والفكرية التي تتخلل تلك العناصر في بنية التصميم العامة، ومن هنا كانت العناصر بما تحتويه من مفاهيم ودلالات تفعل من حريات التعبير باعتبارها مفردات

لغة للشكل يستخدمها الفنان نسبة الى امكانياتها في اتخاذ اي هيئة مرنة وقابليتها للاندماج والتألق والتوحد مع بعضها مع البعض لتكون شكلا للعمل الفني. (القره غولي، 2006، ص 95)

ويرى الباحث انه لابد من دراسة عناصر واسس التكوين الفني في الفنون التشكيلية بصورة عامة

اولاً: عناصر العمل الفني:

١-الخط

للخطوط وظائف عديدة، فهي تقسم الفراغ، وتحدد الاشكال وتنشي الحركات وتجزا المساحات.

له معنى خاص في الفن التشكيلي، فهو نقطة متحركة تحصر شكلا، او المحيط الخارجي لجسم معين، والخط قد يبني جسما ببلاغة مبسطة حينما يوصف ايقاعات هذا الجسم. (البسيوني، 1980، ص 27)

هناك خطوط منحنية وخطوط منكسرة وخطوط مستقيمة، خطوط لها بداية ونهاية ومن الصعوبة تحديد بدايتها ونهايتها، ولكل نوع من هذه الخطوط نظام مختلف لصناعة الشكل، فالخطوط المستقيمة تصنع اشكالا هندسية والمنحية تعطي اشكالا غير هندسية. (البابلي، 1998، ص 29)

اننا نستمتع بالتنوع في الخطوط، التنوع في اشياء كثيرة، فهناك التباين بين الخطوط الرفيعة والخطوط السميكة، وبين الخطوط المقوسة والمستقيمة ٠ (رشدان، 1984، ص 47)

٢-الكتلة

الكتلة عادة بثلاثة ابعاد، اما الشكل فله بعدان، والرسوم يكون لها اشكال بعكس المنحوتات التي يكون لها كتل، فالعمل المنبسط المسطح ذو البعدين يظهر الشكل

نفسه من كل زاوية، بينما العمل ذو الثلاثة ابعاد زواياه لا حصر لها عند التحرك حولها. (David، 1979، ص 45)

الكتلة والحجم ظاهرتان مترادفتان في العمل الفني، الكتلة تتحقق من خلال الحجم، والحجم فنيا يظهر على شكل كتلة، ويبدو الامر جليا عند الفنانين الذين مارسوا النحت والرسم في ان واحد.

٣- الشكل

الشكل في الفنون التشكيلية يعتبر من المواضيع التي يراها الفنان الحدود الاساسية لتفسير المضمون، خلال عمله الفني ولا يمكن ان ينفصل الشكل عن المضمون في جميع الحالات او الاساليب التي يعتمدها الفنان سواء كانت اكاديمية او حديثة، ولا نعتبر الشكل الا المظهر الخارجي للمضمون مربوطا بالرؤية التي وضعها الفنان (عبو، 1982، ص 199) .

الشكل في العمل الفني هو محصلة تجمع العناصر البنائية التي تشترك فيما بينها لتنشئ نسقا بصريا يمكن ان يتلمسه المتلقي، وان ما يجري في الشكل هو تنظيم من العلاقات

يمثل الشكل الصياغة الاساسية للجسم او المادة، فهوالذي ينظم العناصر في الفضاء من خلال تجمعه لها، في ابعاده ولونه وملمسه وحجمه ليحدث امتاع وتنويع منسجم بوحدته. (القره غولي، 2006، ص 98)

ان الشكل يؤدي اثرا رئيسيا في تشكيل الصور الذهنية بفعل حضوره المادي، وتعامله مع اكثر المدركات الحسية الا وهو الادراك البصري.

٤- الملمس

يشير الملمس الى خصائص سطح الشكل، اذ ان كل سطح له خصائص معينة قد توصف بالنعومة او الخشونة او الجفاف اوالرطوبة، ويمكن الافادة منه في تشييد قيم بنائية وجمالية في ان واحد للعمل الفني. (Wasius، 1972، ص 79)

ويسهم الملمس في الانشاء التصويري بشكل فعال، من خلال توزيع الكتل ذات الملمس الخشن والاخرى ذات الملمس الناعم لغرض اغناء الفكرة التي يهدف اليها الانشاء، اذ ان تنوع السطوح من حيث الملمس يعد عملا جماليا، ويختلف الملمس من مادة الى اخرى حسب طبيعة الخصائص المظهرية والتركيبية لكونه ناتج عن تكوين كل مادة، اذ ان الغرض من وجود الملمس هو لاعطاء الاحساس المادي للخامات المستخدمة(مايرز، 1966، ص 243)

٥-اللون

استخدم الفنان القديم مواد التربة والمواد النباتية والحيوانية، في تلوين اعماله، وكانت الالوان المشتقة ضعيفة في شدتها، وكما كانت الالوان النقية نادرة الاستعمال.

الاحساس البصري المترتب على اختلاف اطوال الموجات الضوئية في الاشعة المنظورة، واحساس العين بالوان مختلف تبدا بالاحمر وتنتهي بالبنفسجي.

يعد اللون مظهرا مهما للتعريف باي شكل محسوس، من خلال الصفة المشكلة فيه، نتيجة لسقوط الضوء عليه، وبالتالي يحصل تفاعل بين اللون والضوء الساقط عليه لانتاج اشعة ملونة من تحليل الضوء، وتخضع عملية انتاج وادراك اللون لعمليات فيزيائية وكيميائية وفسيولوجية، حيث يغدو اللون عاملا مهما في توليد واكتشاف الصور والدلالات، ويضفي على طبيعة العمل الفني توافقات بنائية وذهنية، تستكمل من خلالها خصائص الجمال المتشكلة في القيم اللونية داخل بنية العمل الفني.

٦- الفضاء

يمثل الفضاء الحيز الذي يحيط بالشكل المنتج من قبل الفنان، ويختلف عن الشكل في صفاته المرئية، فهو يحدده ويؤكده من خلال تباينه معه، فلا يمكن ان تكون هناك كتلة بدون فضاء تتنفس فيه وتظهر من خلاله (رزق، 1982، ص 67) .

الفضاء في الاعمال الفنية نوعان، ففي الموسيقى وانواع الادب المتنوعة، ينظم الفن نان عناصره الفنية في فضاء زماني محدد، اما في الفنون التشكيلية فان العناصر

تنتظم في نوعين من الفضاء المكاني، احدهما فضاء حقيقي والاخر فضاء تصويري، فالاول نراه في الفنون ثلاثية الابعاد كالعمارة وغيرها وهو موجود اساسا في الكون ولا يحتاج الى ايهام، اما الاخر فهو فضاء وهمي، نراه في الاعمال ثنائية الابعاد مثل الرسم، وهو ذلك الذي نحلله من خلال الاسطح المستوية وما تحتويه من اشكال وتراكيب وعلاقات ويوحي لنا بالعمق.

ان الفنان يبني عمله الفني مستعينا بعناصر التكوين وذلك على اسس تحدد العلاقة بين تلك العناصر.

ثانياً: اسس العمل الفني

التوازن:

هو الحالة التي تتعادل فيها القوة المضادة، وفي العمل الفني يلعب م دورا مهما في تقييمه والاحساس بالراحة النفسية من النظر اليه.

والتوازن هو المستوى الذي تتساوى او تتعادل فيه قوى الجاذبية المتعارضة في الحقل المرئي، ويتحقق التوازن في اللون والشكل والاتجاه والملمس وبقية العناصر الاخرى.

العمل الفني المتزن تتعادل قوى الدفع فيه، بحيث لا يطغي بعضها على بعض او يزداد الثقل في جانب عنه في الجانب الاخر، فيؤدي الى عدم راحة بالنسبة للمشاهد. (البسيوني، مصدر سابق، ص 62)

التوازن يتضمن العلاقات بين الاوزان، فأي عمل فني يجب ان ينقل للمتلقي الاحساس بالاستقرار والاتزان، اذا ما توازنت فيه الاشياء التي نحسها كأوزان، وتوازنت الالوان والقيم.

التباين:

هو جمع المتناقضات في بنية العمل الفني، وهناك انواع عديدة للتباين، التباين في الخط، الشكل، الحجم، اللون، الملمس.

ان التباين هو استكشاف لحقائق جديدة، تعتمد الاخذ بانشطة ذات فاعلية ملموسة، غايتها ان تطرح الصور والاشكال بواقع جديد، يدخل في مفهوم التحول والتغيير والاكتشاف والتجريب.

الايقاع:

هو تنظيم للفواصل الموجودة بين وحدات العمل الفني، وقد يكون هذا التنظيم لفواصل بين الحجوم او الالوان او تنظيم لاتجاه عناصر العمل الفني

تكرار الكتل او المساحات وقد تكون متماثلة تماما او مختلفة متقاربة او متباعدة، ويقع بين كل وحدة واخرى مسافات تعرف بالفترات، والايقاع يعني ترديد لحركة بصورة منتظمة تجمع بين الوحدة والتغيير.

يعد الايقاع تطابق في مظهر الاشياء ومقاسها ولونها وملمسها، ولتكرار دلالاته الاسترجاعية في اعتماد العناصر البنائية وتبدل ايقاعها من مساحة على اخرى.

التوالي والتبادل وسيلتان لخلق تناغم مركب الى حد ما، فالتبادل بين وحدتين او اكثر بدلا من تكرار الوحدة الواحدة، والتوالي في الالوان والفواصل يحققان تناغما اقوى تركيبا (رشدان، 1984، ص 83) .

السيادة:

هي الحالة التي فيها عنصر معين لافتا للنظر ومتغلبا على العناصر الاخرى في وحدة العمل الفني، بحيث تكون هذه العناصرمكملة لاظهاره في الشكل العام للتكوين، ويمكن ان يتحقق مفهوم السيادة من خلال الاختلاف في خصائص العنصر السائد عن خصائص العناصر الاخرى المشتركة معه ٠(ستولينتز، 1974، ص 351)

ويعد مركز السيادة النواة التي تبنى حوله اجزاء العمل الباقية، اذ لا يفضل ان يكون اكثر من مركز في العمل الواحد، وبخلاف ذلك يودي الى بروز صراع بين

مركزين اواكثر، ولا تقتصر السيادة على عنصر و، وانما تشتمل جميع العناصر فهي يمكن ان تكون في الخط او الشكل او شدة اللون. (الحسيني، مصدر سابق، ص 143)

يجب ان يكون لكل عمل فني محور او شكل غالب او فكرة سائدة يخضع لها باقي العمل الفني، وقد يكون المحور ناشئا عن استخدام الالوان بطريقة معينة تجعل المتلقي يشعر بسيادة بعض عناصر التكوين عن طريق سيادة اللون او استخدام الاشكال وتنظيمها.

الوحدة:

تقوم الوحدة على اعتبارين مهمين هما علاقة الجزء بالجزء وعلاقة الجزء بالكل، فالعلاقة الاولى يتالف فيها كل جزء من التصميم مع الجزء الاخر، لايجاد علاقة ترابطية تساهم في خلق الوحدة، اما العلاقة الثانية فتعنى تفكيك وتركيب علاقات الاجزاء ضمن كلية العمل الفني.

لا تقتصر الوحدة على تجميع عناصر محددة في العمل الفني، وانما يعني وحدة الفكر ووحدة الشكل ووحدة الاسلوب.

تتحقق الوحدة بتكرار الشكل او اللون او الخط، فالتكرار لاي وحدة هو الترابط الذي يتحقق عن طريق التكرار المنتظم.

الانسجام:

يمثل الانسجام التوافق والتألق في بنية العمل الفني، وهو استظهار مواطن المعرفة الجمالية وتفعيل الدلالات الحاملة للأثر. (القره غولي، مصدر سابق، ص 107)

المبحث الثاني: صناعة الالواح الفخارية ومشاهدها

اظهرت الاكتشافات الاثرية ان عملية اختراع الفخار لم تكن انية في وقتها، وانما كان الكشف والارتقاء تدريجيا يستند الى منطق التجريب كوسيلة لتكامل الخبرة.

فالاختراع لم يخضع لفعل المصادفة والعفوية، وانما لفعل الأرادة والقصد في تحقيق الفعل الأبداعي، فحين توصل الفكر في زمانه ومكانه وبفعل التجريب ان الحرارة تصلب الاجسام الطينية، بدء ينقل هذه الخبرة لمنطق البحث والتحري، وقد كانت الخبرة بسيطة في بدايتها، الأ انها سرعان ما تطورت بفعل تراكم الخبرة، وبلغت حالة النضج في اواخر دور حسونة. (صاحب، 2007، ص 24)

ان صناعة الفخار جاء نتيجة لحاجة الانسان الملحة في استخدام اليومي فضلا عن القيمة الجمالية، ولسهولة استخدام الطين كمادة متوفرة في الطبيعة وسهولة تشكيلها، اصبح للفخار خصائص فنية متميزة، واصبحت له وظائف استعمالية منها خزن الحبوب وتبريد الماء وحفظ السوائل واستعمالها في الطقوس والاحتفالات الدينية، وكذلك بعض الجرار كبيرة الحجم كانت تستخدم لدفن الموتى وخاصة الاطفال منهم. (الشايع، مصدر سابق، ص 14)

وجدت الالواح الفخارية في المعابد على دكة النذور، وفي ارضيات غرف المعبد والبيوت السكنية في الغرف التي ربما تكون اماكن عبادة، ان العثور عليها في هذه الاماكن غالبا ما يعطيها خصوصية دينية، فقد تكون هدايا نذرية مقدمة من المتعبد الى المعبد، او انها كانت تباع لزوار المعبد وهي تحمل مشهدا لاله اوالهه، يؤدون دورا في حماية مالكها وادامة حياته (الحيالي، مصدر سابق، ص 100)

تعد الألواح الفخارية منحوتات بارزة عملت من الطين، وكانت تنحت باليد او القالب، تحرق بالنار لكي تتصلب، وتتميز بكون مشاهدها كثيرة الظهور عن ارضياتها، او يتجسد فيها نوع من انواع المهارة الفنية في مجال الخطوط وتوضيح التفاصيل، وهناك بعض الألواح سمجة الصناعة يرجح انها لم تكن من عمل فنانين محترفين،

وانما كانت نتاجات شعبية كانت تعمل في بيوت عامة الناس لأغراض خاصة. (صاحب، 2006، ص 119 (

ان بداية استعمال القالب الفخاري ترافق مع ظهور الالواح منذ عصر اور الثالثة، وازداد استخدامه في العصر البابلي القديم، واستمر على مر العصور اللاحقة، واستخدمت القوالب المفتوحة في انتاج الالواح الفخارية

ان طريقة تصنيع القالب، وذلك باخذ كتلة من الطين يتم فرشها حسب نوع شكل القالب المراد صنعه (مربع، بيضوي، دائري، مستطيل) يبدا الفخاري بتنفيذ المشهد بشكل معكوس على القالب، ويتطلب دقة ومهارة عالية، وطريقة نحت القالب مستمدة من فكرة عمل الاختام المنبسطة والاسطوانية المعروفة في الحضارة العراقية القديمة.

يتم تنفيذ المشهد المطلوب على سطح القالب، بشكل معكوس وبخطوط غائرة بطريقتين، اما بشكل خطوط غائرة عميقة تظهر تفاصيل دقيقة، اذ يبدو اللوح بشكل مجسم ومعتنى به، وهذا يدل على امكانية الفخاري في نحته للاشكال، او بشكل خطوط قليلة العمق، تكاد تخلو من التفاصيل اذ يظهر المشهد او الشكل وكانه كتله جامدة.

اما فيما يخص عمل الالواح الفخارية، فلا يختلف عن عمل الاواني الفخارية والمنحوتات الفخارية، ففي جميع الحالات لا بد من تحضير الطين وتنقيته من الاحجار والعظام والشوائب الاخرى، واحيانا تضاف اليه التبن المطحون لزيادة التماسك والصلابة، وبعد ذلك يتم عجن الطين جيدا للتخلص من الفقاعات الهوائية الداخلية. (هودجر، 1995، ص 91) وعندما يصبح الطين جاهزا نضغط كتلة الطين داخل القالب، ثم يوزع الطين على جوانب القالب، وربما يرش القالب بتراب نقي او مادة زيتية لمنع التصاق الطين بالقالب ويرفع بسهولة.

بعد مرحلة التشكيل يبدا تجفيف الاعمال، اذ يترك العمل لكي يجف، ولا بد من التخلص منه قبل عملية الفخر، لذا من الافضل ترك الاعمال الطينية لعدة ايام لكي تجف ببطء. (الشايع، 1997، ص 17)

تبتدئ اولى عمليات التجفيف عند درجة حرارة الغرفة، ولا يتحقق التجفيف كاملا الا عند تعرض اللوح الى حرارة تزيد قليلا عن درجة 100 درجة مئوية، وهي درجة غليان الماء وتبخره، حيث يتصاعد الماء الفيزياوي المضاف الى التراب ليصبح طين، ويتم ذلك داخل الكورة (الفرن) وبمعدل حرق بطئ. (البدري، 2000، ص 65). فالالواح الفخارية منحوتات بارزة عملت من الطين، وشكلت باليد او باستخدام القالب الذي هو ايضا من طين محروق، وبعض الالواح كانت تصور مواضيع شعبية كالام التي ترضع طفلها، والرجل الذي ينظر لزوجته وهو يضع يده على كتفها، هذه الالواح لم تكن من اعمال فنانين محترفين، وانما كانت نتاجات شعبية يرجح انها كانت تعمل في بيوت عامة الناس لأغراض خاصة.

اما المشاهد المصورة على الالواح الفخارية تتغير بتغير العصور، اذ ان لكل عصر مواضيعه الخاصة، ففي العصر البابلي القديم شاعت مواضيع الالهة والمخلوق المركب الرجل الثور والمشاهد الاسطورية ومشاهد الحياة اليومية، كما صورت مشاهد الحيوانات على الالواح وصيدها، في حين اغلب المشاهد الشائعة في العصر الاشوري كانت تمثل المخلوقات المركبة.

ان الالواح الفخارية بمواضيعها المتنوعة ذات مغزى واهمية دينية وسحرية وحربية، لاسيما للأشخاص الذين كانوا يقتنونها ويعتقدون بها، فالألواح الفخارية التي تدفن في البيوت السكنية تعتبر تعويذة لتحمي أصحاب البيت. (اوستن، 1990، ص 262) ، تجسدت صور الالهة على الالواح الفخارية بشكل كبير، وحظيت الالهه عشتار بمكانة مهمة من بين الالهه، كونها من اهم الالهات التي عبدت في العراق القديم، فهي الهه الحب والجمال والهه الحرب والمعارك. وفي لوح فخاري يصور الالهة عشتار تقود متعبد، وهي ترتدي تاج الالوهية على راسها وتمسك في يدها اليسرى الصولجان والعصا، وفي اليد الاخرى تمسك بمتعبد الذي يرفع يديه لاداء التحية لها.



كذلك وجد لوح فخاري يمثل الرجل الثور (المخلوق المركب)، جسده الفخاري بوضعية الوقوف، راسه وجذعه بشكل مواجه للناظر، واطرافه السفلى بشكل جانبي، نشاهد الملامح الادمية براس وبدن انسان، يعلو راسه تاج الالوهية المقرن، له اذنا ثور ولحية طويلة، ويمثل الجزء الاسفل من جسمه بهيئة ثور يقف على قوائمه الخلفية، ويمسك بكلتا يديه عمودا، في هذا اللوح جمع الفخاري قوتين اولهما قوة القل البشري المت بالجسد البشري وهو الجزء العلوي من اللوح، اما القوة الثانية فهي قوة الجسد الحيواني



الفصل الثالث

إجراءات البحث

مجتمع البحث:

اطلع الباحث على ما منشور ومتوفر من مصورات الألواح الفخارية في العصر البابلي القديم، وكذلك قام الباحث بزيارة المتحف العراقي، واستفاد من مكتبه المتحف بحصول على المصادر الأساسية للألواح الفخارية ضمن الحقبة الزمنية المحددة للبحث. فقد تجمع لدى الباحث الواح فخارية (١٠٠) لوحا فخاريا.

عينه البحث:

بعد انتهاء الباحث من الإطار ألنظري، قام الباحث باختيار عينة البحث والمتمثلة ب (٤) الواح فخارية ، وضمن الحقبة الزمنية لحدود البحث، وتم اختيار العينة قصديا لما لها من صلة بهدف البحث، فضلا عن أنها أشكال تستحق الدراسة لما فيها من مواضيع معبرة وواضحة وغير مهشمة ومتنوعة.

أداة البحث:

يبدو مما تقدم في دراستنا للتكوين النحتي للالواح الفخارية العراقية القديمة، اتضحت الاداة التي وجب استخدامها في تحليل العينة وتتمثل بدراسة عناصر التكوين من ناحية (الخط، الملمس، الفضاء، الشكل، الكتلة) واسسه (التوازن، التباين، الايقاع، السيادة، الانسجام)

تحليل عينة البحث

اعتمد الباحث التحليل الوصفي في تحليل عينة البحث، كذلك عرضت الالواح الفخارية على خبراء من ذوي الاختصاص في الاثار لمعرفة التسلسل الزمني للالواح.

لوح رقم 1



الموضوع: كلبة ترضع جرائها

المادة والخامة: لوح من الفخار

تاريخ انتاجها: العصر البابلي القديم

لوح مستطيل الشكل، يمثل بحركة انسيابية، معها صغارها الاربعة وهم في حالة اندماج وتعلق بامهم، بدافع غريزة البقاء، يلاحظ الحركة المتناسقة والمستقرة على صغار الكلبة، فضلا عن ذلك يلاحظ حركة التعبير في وجه الكلبة، قدميها الاماميين تدل على وداعة هذه الكلبة وحنانها على جرائها، فتظهر عاطفة الامومة في هذا المشهد، ومن خلال حركة الارجل وطريقة نحت جراءها الاربعة تدل ان الكلبة تنام على الارض لتسمح لجرائها بامتصاص حليبها.

من خلال دراسة التكوين الفني لهذا العمل، يلاحظ ان الخطوط المستعملة لنحت هذا الشكل لينة ومتوازنة ومتناسقة ومنسجمة مع بعضها البعض، خاصة ان العمل ذو نزعة واقعية، وكتلة الكلبة بالنسبة الى حجم اللوح تاخذ الحيز الاكبر، ويلاحظ تكرار حركة الصغار بشكل جميل يعطي خصوصية ميلة للعمل، فضلا عن ذلك يرى الانسجام واضحا في كتلة الكلبة مع الكتل الصغيرة (جرائها) .

بالنسبة الى ملمس اللوح نلاحظ انه ذو ملمس ناعم، ونلاحظ ان هناك بعض الخطوط داخل اللوح، من خلال مشاهدة هذه الخطوط يتضح لنا ان العمل من طينة مضغوطة في قالب، وبعد فصل الطينة عن القالب تم وضع الطينة على حصير يستخدمه الفخاري في وضع اعماله، لذلك نلاحظ طبعات الحصير على اللوح الفخاري.

اما بالنسبة الى فضاء اللوح، نلاحظ ان الفخاري استخدم الفضاء بشكل متوازن وقام بتوزيع الكتل بشكل منسجم مع الفضاء داخل اللوح.

يعد التكرار عنصرا مهما في هذا اللوح، ونشاهده بشكل واضح في حركة صغار الكلبة، وهم في حالة اندماج وتواصل مع امهم، وهذا التكرار يضفي جمالا في التكوين الفني لهذا اللوح الفخاري، كذلك يدل التكرار على مبدا المساواة بين صغار الكلبة، وحصول كل واحد منهم على قدر كافي من الحنان والغذاء في الوقت نفسه.

ان التكوين االنحتي لهذا اللوح يقدم مشهدا يوميا لا يتعلق بالطقوس الدينية او السياسية ، بل هو نوع من التعاطف الانساني مع الحيوان، واسقاط للمشاعر الانسانية وظهر ذلك في هذا اللوح حالة الحنان والامومة لكلبة ترضع جرائها، والتي نحتها الفخاري بشكل كتلة متراصة كدلالة على حالة الاندماج بين الام وجرائها.

لوح رقم 2



الموضوع: فلاح على ظهر ثور

المادة والخامة: لوح من الفخار

تاريخ انتاجها: العصر البابلي القديم

لوح مربع الشكل، يمثل فلاح يركب على ظهر ثور، احدى يديه تمسك بعصا واليد الاخرى يمسك بالثور، نحت الوجه للفلاح بشكل جانبي وبشعر كثيف، والاكتاف بشكل مغاير مواجه للناظر، وظهر في اللوح ساق الفلاح بشكل جانبي، وتبدو صورة الفلاح متناسقة مع كتلة الثور الذي نحت بشكل جميل وبخطوط متناسقة تبدو واقعية في هيئتها.

فالحيوانات مثل البقر والثور والحيوانات المدجنة الاخرى كانت تعيش مع الانسان في بيت واحد، والفائدة من تلك الحيوانات وكثرتها تجلب له الخير والبقاء، وهذه دلالة على اهتمام الانسان في تلك المرحلة بمثل هذا الحيوان والفائدة المتوخاة منه، فيستعملها في حراثة الارض وجلب الخير له.

اما التكوين النحتي الفني للمشهد داخل اللوح من ناحية الكتلة فهو متوازن، والخطوط المستخدمة في انتاج اللوح خطوط لينة ومرنة ومتناسقة ومتوازنة وتقع ضمن تكرار غير رتيب، والخطوط اللينة تخدم عملية الطبع في القالب لانتاج عدة الواح فخارية.

اما بالنسبة للملمس فنلاحظ بعض التشققات على جسم الثور وفي مكانات اخرى من اللوح، وهي ناتجة من نوع الطينة المستخدمة واحتوائها على الشوائب، او ربما تكون الطينة غير متجانسة فظهرت مثل هذه الشقوق والتاكل بعد عملية الفخر.

يظهر في اللوح نظرة الثور الى الامام، وهو رافع راسه، كذلك الفلاح ينظر الى الافق نفسه (النظر الى الامام)، له دلالات نفسية وقراءا ت مستقبلية لتفاؤل قادم، فهذا الحيوان الوديع له اثر نفسي كبير وفوائد كثيرة تدر على الانسان، فضلا عن حضوره الرمزي في ميثلوجيا العراق القديم (فكرة الالوهية والاخصاب).

تعد مكانة الثور في العراق القديم كبيرة، فبعضهم صوره على هيئة مخلوق مركب (الرجل الثور) وهو يتصارع مع الحيوانات المفترسة كالاسود، وهو بهذا يعد روحا حامية للحيوانات الاليفة من المتوحشة، علاوة على هذا ان بعض الالهة تضع على رؤسها قرون ثور.

ان الفخاري استخدم في هذا اللوح اكثر من اسلوب في معالجة الشكلين الاساسيين (الثور والفلاح)، فالفلاح له راس جانبي وصدر امامي ورجل جانبيه، فهيئة الفلاح مجردة، كما يظهر الزي الذي يرتديه الفلاح، والذي هو عبارة عن غطاء للراس بشبه خوذة، ووزرة مشدودة في منطقة البطن، ومفتوحة من الاسفل، اما في معالجته للثور فنرى اقترابه الشديد من الواقعية، فيظهر الفنان الكثير من التفاصيل الدقيقة لنحت الثور بواقعية.

لوح رقم 3



الموضوع: امرأة عارية بوقفة تعبدية

المادة: لوح من الفخار

تاريخ انتاجها: العصر البابلي القديم

العائدية: المتحف الوطني العراقي

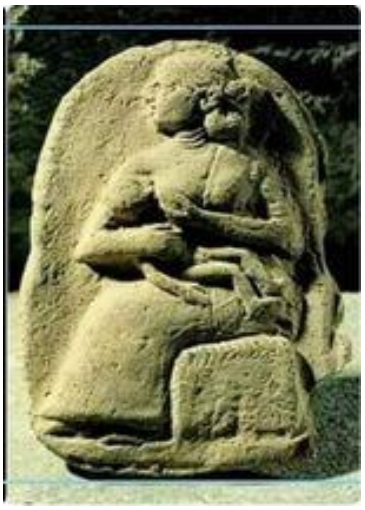
لوح مستطيل الشكل منحني من الاعلى، يمثل امرأة واقفة بشكل مواجه للناظر، الشعر منسدل على الجانبين ليصل الى الكتفين، الوجه دائري ممتلئ، الحاجبان معقودان والعينان واسعتان، يزين عنقها قلادة بثلاثة صفوف، اليدين مشبوكة تحت الصدر، يزين معصميها زوج من الاساور اما الجسم فيبدو رشيق ومتناسق ونسب الجسم متوازنة فيما بينها.

كتلة المراءة في تتوسط اللوح مركزية، وفق ايقاع رتيب، يتناسب مع طبيعة الوقفة الطقوسية والتامل المصاحب لها، والكتلة متوازنة في منتصف اللوح (توازن متماثل)، كذلك نشاهد التكرار الرتيب في جميع اعضاء جسم المراءة.

اما بالنسبة الى الخطوط، فهي تتحرك وفق ايقاع غير رتيب، لاكنه غير عنيف وحيوي بسبب التناظر، والخطوط منحنية في مناطق الجسم وخاصة منطقة الورك، وتصفيفة الشعر، وحادة في مناطق اخرى مثل حركة تشابك الايدي والاقدام، فالخطوط

في توازن متماثل وذات ايقاع متحول في احيان يكون فيها رتيب واحيانا اخرى يكون غير رتيب، وتبدو هيئة الجسم متناسقة ومنسجمة وواقعية.

لوح رقم ٤



الموضوع: امرأة ترضع طفلها

المادة: لوح من الفخار

تاريخ اللوح: العصر البابلي القديم

لوح مستطيل الشكل، يمثل امرأة تجلس على كرسي وبحالة استقرار وتوازن، وهي ترضع طفلها، تتسيد الام اللوح الفخاري بجلستها وعاطفتها اتجاه طفلها.

صور راس الام جانبيا وبتصفيفة شعر جميلة، وعيون واسعة وبملامح متناسقة ووجه ممتلئ، تضع عقدا على رقبتها، وتبدو اكتافها بهيئة مواجهه للناظر، وتمسك باحدى يديها صدرها واليد الاخرى تدور حول راس الطفل بحالة احتضان، وهي ترتدي ثوب طويل يصل الى قدميها، وصور الطفل بوجه جابني كذلك اعضاء جسمه بهيئة جانبيه، وتظهر اعضائه التناسلية دلالة الذكورة، وهو بحالة يتامل امه من خلال النظر اليها حالة استمتاع فهي من تمده بالحياة والحنان في وقت واحد، ونحت الطفل مرتاحا ويظهر ذلك واضحا في حركة يده وكذلك قدميه.

من خلال دراسة التكوين النحتي للمشهد في اللوح، يلاحظ ان الخطوط المستخدمة لنحت هيئة الام والطفل، خطوط لينة ومتناسقة ومنسجمة مع بعضها البعض، ويبدو ان العمل ذو نزعة واقعية بنسب متوانة، وايقاع متوازن ومنسجم، فضلا عن ان الملمس ناعما في اغلب اللوح الفخاري.

اما بالنسبة للفضاء داخل اللوح، يبدو منسجم ومتوازن مع كتلة الام والطفل، نشاهد ان الفضاء امام الام يساعد في قراءة العمل بشكل جيد، فالام تنظر الى الامام، كانها تنظر الى المستقبل نظرة تاملية لولدها الصغير، والتكرار يبدو منسجما، ويظهر ذلك من خلال العقد حول رقبة الام وكتفيها وصدرها، كذلك حركة الرجلين لدى الطفل.

من خلال التمعن باللوح الفخاري نلاحظ ان الفنان قام بحذف الجوانب المحيطة بالمراءة لاظهار تسيدها المشهد، وبعد ذلك قام النحات باظهار تفاصيل دقيقة لشكل المراة والطفل، أي ان الفنان استخدم طريقة الحذف والاضافة في هذا اللوح.

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات

النتائج:

١. استخدم الفخاري في العصر البابلي القديم، عناصر واسس التكوين بشكل بنائي منطقي، ادى الى اخراج الالواح الفخارية بشكل جميل ومتناسق، وذات تكوين فني مدروس وهذا ما ظهر في جميع عينة البحث.

٢. الخطوط المستخدمة في انتاج الالواح الفخارية في العصر البابلي القديم، خطوط ذات ايقاع غير رتيب، ومتوازنة في اغلب الاحيان، توازن متماثل ومنسجمة ولينة ويظهر ذلك في الالواح (٤، ٣، ٢، ١) من عينة البحث.

٣. اهتم الفخاري في العصر البابلي القديم بكتلته، فهي تتسيد المشهد ونسجمة ومدروسة بشكل جميل وذات تكرار غير رتيب كما ظهر في الالواح (٤، ٣، ٢، ١) من عينة البحث.

٤. اغلب الالواح الفخارية في العصر البابلي القديم، ذات نزعة واقعية في التشخيص، وظهر ذلك في الالواح (٤، ٣، ٢، ١) من عينة البحث.
٥. راعى الفنان في العصر البابلي القديم فضاءات الالواح الفخارية، فهي فضاءات متوازنة على السطح الفخاري ومنسجمة مع الكتل المحيطة بها، وهذا ما ظهر في الالواح (٤، ٣، ٢، ١) من عينة البحث.
٦. التامل والتطلع الى الامام، كانت احد الميزات المهمة للشخوص في الالواح الفخارية للعصر البابلي القديم، وظهر ذلك في الالواح (٤، ٢، ١) من عينة البحث.

الاستنتاجات:

١. في ضوء النتائج التي توصل اليها البحث الحالي يستنتج الباحث الاتي:
٢. ظهر الوعي الفني للفخاري في العصر البابلي القديم في استخدامه لعناصر واسس التكوين بشكل ناجح يدل على النضج الفكري والفني.
٣. كانت الاشكال الحيوانية الممثلة في الالواح الفخارية مثل (الثور، الكلبة، وغيرها) لها حضور كبير في الالواح دلالة على علاقتها بالانسان من نواحي متعددة، فضلا عن انها تعيش في هذه المنطقة.
٤. ان سبب ظهور الالواح الفخارية في العصر البابلي القديم هو لحاجة الانسان ورغبته الى الحماية التي توفرها هذه الالواح بوصفها تعويذة شخصية ذات طابع ديني وتحميه من كل اذى وشر.

المصادر

١. محمد، وسماء حسن: التكوين وعناصره التشكيلية والجمالية في منمنمات يحي بن محمود بن يحي الواسطي، بغداد، وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٠

٢. رياض، عبد الفتاح: التكوين في الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٣

٣. الحسيني، اياد حسين عبد الله: التكوين الفني للخط العربي وفق اسس التصميم، ط١، وزارة الثقافة، دائرة الشؤون الثقافية، بغداد، ٢٠٠٢.

٤. ابن منظور: لسان العرب، ج٧، ط٣، دار احياء التراث العربي، بيروت، لبنان.

٥. اوستن، جون: بابل تاريخ مصور، ترجمة سمير عبد الرحيم الجلبي، بغداد، ١٩٩٠.

٦. الشايع، صباح احمد حسين: التكوين الفني لفخار العصر الحجري والحديث والمعدني في العراق، اطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ١٩٩٨.

٧. القره غولي، محمد علي علوان: جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة، اطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٦.

٨. البسيوني، محمود: اسرار الفن التشكيلي، ط١، مطبعة عالم الكتب، القاهرة، ١٩٨٠.

٩. البابلي، سعدي عباس: العلاقات الرابطة العامة في بناء التصميم الشكلي، اطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ١٩٩٨.

١٠. عبو، فرج: علم عناصر الفن، ج١، ط١، دار دلفين للنشر، ايطاليا، ١٩٨٢.

١١. مايرز، برنارد: الفنون التشكيلية وكيفية تذوقها، ترجمة سعد المنصوري وسعد القاضي، وزارة التربية والتعليم، القاهرة، ١٩٦٦.

١٢. رزق، سامي: مبادئ التذوق الفني والتنسيق الجمالي، مكتبة منابع الثقافة العربية، القاهرة، ١٩٨٢.

١٣. ستولنتيز، جيروم: النقد الفني (دراسة فلسفية وجمالية)، ترجمة فؤاد زكريا، مطبعة جامعة عين شمس، القاهرة، ١٩٧٤.
١٤. صاحب زهير، حميد نفل: تاريخ الفن في بلاد الرافدين، إصدار منظمة الملتقى العراقي (واعدون) ، ٢٠٠٦.
١٥. صاحب زهير: فن الفخار والنحت الفخاري في العراق، ط١، دار مكتبة الرائد العلمية، عمان، ٢٠٠٤.
١٦. هودجر، هنري: التقنية في العالم القديم، ترجمة رندة قاقيش، الاردن، ١٩٩٥.
١٧. البدري، علي حيدر صالح: التقنيات العلمية لفن الخزف، ط١، المغرب للطباعة والتصميم، ٢٠٠٠.
١٨. رشدان، احمد حافظ وفتح الباب عبد الحليم: التصميم في الفن التشكيلي، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٨٤.

التشكيلات البصرية وتمثلاتها في مسرح الطفل مسرح خيال الظل انموذجا

The visual formations and their representations in the children's theater, the shadow silhouette theater as a model

الباحثة م.م حوراء كريم طعمة
مديرية تربية واسط ثانوية التأميم للبنات
ResearcherAsst.Lect. Hawraa Karim Ta'ma
Wasit Education Directorate | Al-Ta'mim Secondary School for Girls
krymhwra31@gmail.com

الكلمات المفتاحية (التشكيل ، البصري، مسرح الطفل ، مسرح خيال الظل)

ملخص البحث :

ان مسرح الطفل واحد من المسارح التي تهتم في التشكيلات البصرية وطريقة معالجتها من الناحية الفنية ، فنجد في احد أهم عروض الأطفال عروض خيال الظل الذي يقدم من خلال دمى خشبية يتم تحريكها من قبل الفنيين المتخصصين في تحريك تلك الشخصيات وانتاج عنصر بصري متجانس مع باقي العناصر، ففي هذا البحث قد احتوى على أربعة فصول ، فكان الفصل الأول يحتوي على الإطار المنهجي للدراسة ، فقد تحددت مشكلة الدراسة بالتساؤل التالي (ما هي التشكيلات البصرية وتمثلاتها في عروض مسرح الطفل مسرح خيال الظل انموذجا؟) وكذلك نجد بان أهمية البحث كانت (بالتسليط الضوء على التشكلات البصرية وبنيتها وتجسيدها في العروض المسرحية في مسرح الطفل عروض خيال الظل ، وكذلك يفيد الدارسين والعاملين في مجال الإخراج المسرحي لعروض مسرح خيال الظل في كليات ومعاهد الفنون والمؤسسات الفنية). وكذلك جاء هدف البحث بـ(التعرف على التشكيلات البصرية وتمثلاتها في عروض مسرح الطفل مسرح خيال الظل) ، وكذلك جاءت الحدود الزمانية للبحث لعام ٢٠٢١، والمكانية الجمهورية السورية مهرجان باب حارتنا ، الحد الموضوعي المتمثل في (التشكيلات البصرية وتمثلاتها في مسرح الطفل مسرح خيال الظل انموذجا). وكذلك تعريف المصطلحات المتمثلة بـ(التشكيلات ، البصري ، مسرح الأطفال ، مسرح

خيال الظل) وكذلك جاء الفصل الثاني بثلاثة مباحث المبحث الأول مفهوم التشكيلات البصرية في المسرح ، والثاني التشكيلات البصرية في مسرح الطفل ، والثالث التشكيلات البصرية بمسرح خيال الظل ، والفصل الثالث الإطار الإجرائي الذي تم الاعتماد على مجتمع البحث لعروض المهرجان وتم تحليل نموذج واحد من العينة وهي(الأميرة والظلال) ، وكذلك جاء الفصل الرابع بجملة من النتائج ، وأهمها بان التكوين البصري في هذا العرض اعتمد التشكيلات التي انتجت تجانس بين العناصر البصرية كالممثل والديكور والإضاءة وألوان الأزياء ، والاستنتاجات التي كانت من أهمها بان مسرح خيال الظل هو تشكيل بصري يعتمد على العناصر التي تأتي بتركيبها الجمالي مع الضوء والظل. وكذلك التوصيات والمقترحات وقائمة المصادر والملخص باللغة الانكليزية.

Keywords: Visual arts, visual elements, children's theatre, shadow theatre.

Abstract:

Children's theatre is a genre that places significant emphasis on visual compositions and their artistic treatment. A prime example of this is shadow play, which utilizes wooden puppets manipulated by specialized technicians to create a visual element that harmonizes with the other components of the performance. This research comprises four chapters; the first outlines the methodological framework, defining the study's problem through the following question: "What are the visual compositions and their representations in children's theatre performances—specifically shadow play?"

The research is significant for shedding light on visual configurations—their structure and embodiment—within children's shadow play performances; it also serves as a valuable resource for students and practitioners of theatrical direction in this genre across art colleges, institutes, and artistic institutions. The research aims to identify visual configurations and their representations in children's shadow play. Its scope is defined temporally by the year 2021, spatially by the Syrian Republic (specifically the "Bab Haretna" Festival), and thematically by the study of visual configurations and their representations, using children's shadow play as a case study. The

second chapter comprises three sections: the first addresses the concept of visual compositions in theatre; the second examines visual compositions in children's theatre; and the third explores visual compositions in shadow play theatre. The third chapter outlines the procedural framework, drawing upon the research population of festival performances and analyzing a single sample—*The Princess and the Shadows*. Finally, the fourth chapter presents a set of findings.

الفصل الأول

الإطار المنهجي

مشكلة البحث والحاجة إليه

اعتمد الفن المسرحي على الجانب البصري بشكل أساسي ، كونه يمثل كأحد الروافد الجمالية في العرض المسرحي ، ان معرفة التشكيلات البصرية التي كانت تأخذ تأثيراً محدوداً في العرض المسرحي ، لكون العرض قديماً تطرق إلى موضوع (الكلمة) في المسرح ، على اعتبار ان المسرح تأخذ من (الكلمة) فيه مأخذها أساسياً بشكل رسمي في العرض ، إلا ان الجانب البصري بدء يتقدم على الجانب السمعي بكل المعايير الحديثة التي من شأ نها ان تطور هذا الجانب وتجعل فيها خطاباً فنيا وجمالياً ، وقد يعتمد (التشكيل البصري) على الصورة الحسية والمدركات الصورية ويجعل منها سمة أساسية من سمات تطوره الجانب الأدائي المسرحي تطوراً لمعطيات العصر الفني التي من شانها ان ترفع الذوق الحسي لدى المتلقي(الطفل) خاصة ويشكل الجانب البصري في مسرح الطفل خصائص جديرة بالاهتمام ، ويعد من العناصر الأساسية للعرض المسرحي والذي يساهم في خلق بيئة تمثل برسالة مرئية يستقبلها (الطفل) عند اللحظة الأولى للعرض ، كما أنها تشكل دعماً معرفيا وتعليميا على مستوى الذكاء والقدرات الأخرى ، ويحدد كذلك مفاهيم لونية وتكوينية وأشكال تزيد من المعرفة ،

وكذلك تفتح ذهنه للجوانب الحسية الخاصة بالإدراك الحسي والذهني ،ان عروض مسرح (خيال الظل) الذي يعد من أهم عروض مسرح الأطفال ، كونه يعتمد على التشكيل البصري لظل الأجزاء المعكوسة على الستار ،وهذا التكوين في التشكيل البصري يفترض ان لا يدرس دراسة علمية تعتمد على المتمثلات (الجمالية) فقط ، بل في التكامل الدلالي والجمالي لتكوين تشكيلا بصرية ذو دلالات فكرية في تضامن أو تكامل الشكل (الجمال) في هذه العروض (خيال الظل) مع المحتوى المضمون، ولهذا وجدت الباحثة انه من المناسب دراسة التشكيلات البصرية في عرض خيال الظل ، الذي يرتقي إلى تمثلات الدلالية والجمالية ، والتي تشبع حواس الطفل وتضيف له معلوماتية عالية ، ودلالات فكرية وحسية تشكل له متعة بصرية ، وقد حددت الباحثة مشكلة بحثها بالتساؤل التالي:**(ما هي تشكيلاتها البصرية وتمثلاتها في عروض مسرح الطفل مسرح خيال الظل انموذجا)؟**

ثانيا: أهمية البحث

يفيد الدارسين والعاملين في مجال الإخراج المسرحي لعروض مسرح خيال الظل في كليات ومعاهد الفنون والمؤسسات الفنية .

ثالثا: هدف البحث .

(التعرف على التشكيلات البصرية وتمثلاتها في عروض مسرح الطفل مسرح خيال الظل انموذجا)

رابعا: حدود البحث.

١. **الحد الموضوعي** : التشكيلات البصرية وتمثلاتها في عروض مسرح الطفل مسرح خيال الظل
٢. **الحد الزماني** : العروض المقدمة في (مهرجان باب حارتنا) للعام ٢٠٢١م.

٣. **الحد المكاني** : الجمهورية العربية السورية / دمشق.

خامسا: تحديد المصطلحات

١_التشكيل (لغة)" الشكل هو اللون خالطه لون غيره ، ويقال شكلت العين ، أي خالط بياضها حمرة ، واللون شكل ، أي فلان اجتمع بأشكاله وأمثاله، وشاكله شابهه وماثله ، وكذلك الكتاب ضبطه بالشكل ، والشيء صورة ، ومنه الفنون التشكيلية" (أبراهيم مصطفى واخرون، د.ت،ص٤٩١)

بأنه " هذا على شكله، أي على مثله ، وفلان شكل فلان ، أي مثله في حالاته ... وشاكلة الإنسان ، شاكله وناصيته وطريقه ... وشكل الشيء صورته المحسوسة المتوهمة ... وتشكيل الشيء تصوره وشكله وصوره " (ابن المنظور، ١٩٨٨ ، ص٣٤٨) .

أنها "هذا شكله أي مثله ، وقلت إشكاله ، ولهذه أشكال وشكول ، وهذا من شكل ذاك من جنسه "(الزمخشري ، ١٩٨٥، ص٥٠١) .

انه " أن الشكل بالفتح هو المثل والجمع (أشكال) ، ويقال هذا أشكل بكذا ، أي أشبه ، وقوله تعالى : } قل كل يعمل على شاكلته{، أي على جديلته وطريقة وجهته ، والمشاكلة الموافقة والتشكل مثله " (مختار الصحاح ، ١٩٨٣، ص٣٤٥).

اصطلاحا: بأنه : " تركيب أو كيان له أوضاع معينة ويدركه الحس، وقد يكون هذا التركيب مادياً كالجسم ، أو معنوياً كالسلوك "(احمد خور رشيد ، ١٩٩٠، ص١٥٨) .

كما عرفه (جوردن) : بأنه " تشكيل وتأطير الأحداث والتصرفات والدوافع على خشبة المسرح بشكل واضح وملموس " (هايز جوردون ، ٢٠٠٦ ، ص٤٣٥).

ويعرف أيضا: " هو وضع عناصر الإخراج ضمن حدود الفضاء المعلن للتعبير المسرحي من خلال انسجام هذه العناصر في مرحلة التكوين الأساسية والتنظيرية للعرض"(جلال الشرقاوي ،٢٠١٢ ، ص٣٣٥).

وعرف (حمادة) التشكيلات قائلاً " يقصد بها التشكيل ، التشكيلة هي عملية تنظيم أوضاع ومواقف اللاعبين (الممثلين) فوق خشبة المسرح ، ولا شك إن التشكيل في نظر المخرج ، خاضع لأسس نفعية وجمالية أيضا " (إبراهيم حمادة ،١٩٧١، ص١٠١).

إجرائيا: نظام كلي إنشائي لنسق من العلاقات الرابطة بين عناصر العمل الإبداعي وأسسه محققةً وحدة عضوية للعمل الإبداعي من خلال المعالجة التقنية والبناء الشكلي والموضوع وفق منهج فني جمالي

٢_البصرية(لغةً)" عرفت بانها"(استبصر)أبصر...والطريق والأمر استبان ووضح"(ابراهيم مصطفى وآخرون ، د.ت ، ص٥٩)

بوصفها "بصر(البصر)حاسة الرؤية و(أبصر)راه"(مختار الصحاح ، ١٩٨٣، ص٦٥)

أنها" بمعنى الإبصار، يقال بصربه بصرا"(مكرم الأنصاري ،١ج١٩٨٨، ص٢٦٥)

اصطلاحاً:" أحدى الطرائق للوصول إلى انسب تعلم من خلال الموازنة بين الأساليب اللفظية والإستراتيجية البصرية ، التي تزود الصور لتجمع المعلومات معاً وتدمجها في شكل أسهل للفهم والتذكر" (لند فيرا وليامز ،١٩٨٧ ، ص٤٠)

بأنه: " التفكير غير اللغوي أي لا يستخدم الكلمات بل يتم من خلال صور متخيلة، وهذا ما كان يتبعه اينشتاين حيث كان يفكر بأشكال وصور يجمعها ويفرقها ويعيد تركيبها مع بعضها "(فخري الدباغ ،١٩٨٢، ص١٦٣).

التشكيل البصري إجرائيا بأنه: هي جملة من الدلالات البصرية التي تتشكل بصورة جمالية فضاء الخشبة ، والتي تحمل الرؤيا الفكرية والحسية للمنتج الإبداعي للعمل المسرحي الذي تعامل مع العنصر البصري أكثر من العنصر السمعي.

٣_مسرح الطفل: "هو أحد الوسائل الفاعلة في تنمية الأطفال عقلياً وعاطفياً وجمالياً ولغوياً وثقافياً ، أو هو أحد أدوات تشكيل ثقافة الطفل فهو ينقل لهم بلغة محببة وبتمثيل بارع الأفكار والمفاهيم والقيم ضمن أطر فنية حافلة بالموسيقى والغناء والرقص" (هادي نعمان الهيتي ، ١٩٧٨ ، ص٣٠٤)

العمل المسرحي الذي يعده فريق من الممثلين العاملين بفكرهم وجسدهم وصوتهم أو بأناملهم (مسرح العرائس ، خيال الظل) بالتعاون مع سينوغرافيين وتقنيين متخصصين ، انطلاقا من نص مسرحي ما إنفك كاتب أو مشارك لرغبة إبداعية فنية مطلقة متوجهة إلى سد حاجيات جمهور مسرحي معين متمثل في مجموعة أو أكثر، مندمجة أو متباينة من الأطفال لهم اهتماماتهم الخاصة كل في ميدانه ومحيطه" (لندا فيرلي وليامز، ١٩٨٧، ص٤٠).

أنه "مسرح بشري يقوم على الاحتراف من أجل الأطفال والناشئة فحسب ، وظيفته المساهمة عن طريق العمل الفني في التربية وبناء الأجيال الصاعدة وله أهداف أخلاقية عالية تسير جنباً إلى جنب مع المتعة الفنية " (عبد التواب يوسف ،١٩٧٤، ص١٢٧).

انه "العمل المسرحي الموجه للأطفال والذي يراعي متطلبات خصائصهم العمرية ويهدف إلى غاية جمالية وتربوية وتثقيفية" (مصطفى تركي ،١٩٩٦، ص١٣).

٤_مسرح خيال الظل: " نوع من مسرح الدمى يرجع أصله إلى الشرق الأقصى ، لاسيما الصين واندونيسيا ، تستعمل فيه أشكال منفصلة مسطحة بين ضوء قوي وشاشة شفافة "(جون رسل تيلر،٩٩١، ص٥١٢)

مفهوم مسرح خيال الظل ، فقد تم تعريفه بأنه "شكل من أشكال الفرجة لها طابع درامي كانت شائعة في تركيا والشرق الأقصى وهي مصنوعة من الجلد ذات مفاصل يعرضها المحرك من خلف حاجز ابيض رقيق "(محمود محمد ، د.ت ، ص٢٤٨).

وقد عرف (احمد زياد) خيال الظل بأنه " فن مسرحي متكامل ... يقوم على إخراج قصة ذات حبكة وشخصيات فيقدمها من خلال الشخوص والحوار والفعل ، بدلا من سردها سرداً ، وما يختلف به خيال الظل عن المسرح هو اعتماد على دمى بدلا من البشر ، أساسا في التمثيل "(احمد محمد عبد الأمير ،٢٠١٥ ، ص٧٦)

إجرائيا: هو جملة من التشكيلات البصرية التي تعتمد على الإيماءات والإشارات الصامتة لحركة الدمى الخشبية أو ممثلين حقيقيون يعرضون أجسادهم على شاشة بيضاء كبيرة ، وتحتوي هذه العروض على قصة وحكاية وأحداث يتم سردها ، وهذا نوع من أنواع عروض مسرح الطفل الذي يقدم بقالب تشكيلي مع الظل والضوء لتنتج تشكيلات بصري تركب فضاء متكامل لعرض يقدم إلى الأطفال.

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول: مفهوم التشكيلات البصرية في المسرح

يتكون العرض المسرحي من عناصر سمعية ، وعناصر بصرية ، والذي يهمنا هنا هي العناصر البصرية المتكونة من الممثل ، وأزيائه ، واكسسواراته ، والمكياج والمنظر والديكور، والإضاءة ، والتي تكون التشكيل البصري في وحدة تشكيلية مرئية ذات خطوط ، وسطوح ، وكتل وفق نظام يعتمد على التنوع ، والتوازن ، والحركة والضوء ، والظل في تعميق جوهر الشكل قد ارتبط الفن المسرحي قديماً بجملة من الطقوس الدينية المتوارثة من الأسطورة في الحضارة الإغريقية القديمة " على الرغم من ارتباط المسرح بالميثولوجيا ، والطقوس الدينية لمختلف المجتمعات القديمة إلاّ أنه كان وما زال يعبر بشكل بصري عن التصورات ، والأسس الفكرية ،والفلسفية ، والمشكلات الاجتماعية للمدينة والإنسان" (فاضل السوداني ، ٢٠٠٧، ص٣)

أي منذ العصور القديمة اليونانية ، والرومانية وحتى العصور الوسطى كان التأكيد على الجانب السمعي ، كونه أكثر تأثيراً من الجانب البصري ،وعلى الرغم من ذلك فأن

العمل المسرحي "هو نظام من الصور تخاطب حواسنا المختلفة"(عقيل مهدي يوسف ، ٢٠٠٦ ، ص٦٥)

فالعين ترى أشكالا متنوعة من أحجام ، وكتل ، ومساحات وفراغات ، وألوان ، وظلال ، والإذن تسمع أصواتا وأنغاما موسيقية ومؤثرات صوتية هذه المدركات الحسية بالنتيجة مكونة من التشكيلات البصرية في العرض المسرحي ، وأن الفضاء المسرحي هو " أول عنصر يواجهه المتلقي فهو يؤسس الفرجة ويبلورها فنياً ويشكلها جمالياً ، ونعني بالفضاء كل ما يؤطر الخشبة المسرحية من (سينوغرافيا) ، وديكور ، وظل وضوء ، والذي يقوم بإرسال علامات ، وإشارات بصرية" (جميل حمداوي ، ٢٠٠٧ ، ص٢)

أن عملية تحديد الشكل ونوعيته من الخطوات المهمة ، والأساسية التي ينبغي أن يتصدى لها كل من المخرج والمصمم لفهم أسلوب العمل الفني ، والذي يساعد على تحقيق أسلوب العرض المسرحي يمتاز بالتشكيلات البصرية التي تطرح مدلولات بصرية.

فقد حاول (آبيا) أن يخلق انسجاماً وتفاعلاً بين عناصر تشكيل الفضاء في المسرح بشكل عام (الممثل ، الديكور ، الإضاءة ، الأزياء ، والملحقات) ، تلك العناصر التي شكل بالعنصر البصري عاملاً مشتركاً فيها ، وبهذا أرتبط التشكيل البصري بالإحساس الحركي في توضيح الحركة وتفسيرها عبر الممثل والعناصر المساعدة الأخرى له (محمد عبد الرحمن الجبوري ، ٢٠٠٥ ، ص٣٢)

يتعامل المتلقي مع مكونات العرض المسرحي بعلاقة تشكيلية من خلال تكرار الوحدات الصورية في عملية تنظيم الأشكال بشكل مترابط ، أو متماثل في علاقة الأجزاء مع بعضها للصورة المسرحية المعبرة ، والتي وضعت في العرض في رؤية جمالية بما يحقق الأهداف ، وبالتالي إلى إشباع الغريزة الجمالية والفكرية للمتلقي ، وقد تداخلت هذه العناصر البصرية مكونة الشكل، والذي يكون هو الآخر التكوين البصري للتشكيل المسرحي.

العناصر الأساسية المكونة للتشكيل البصري وهي كما يلي:-

أولا: المنظر المسرحي و الديكور .يعد المنظر المسرحي والديكور من العناصر الأساسية للعرض المسرحي إذ يترجم النص إلى رموز بصرية ، فهو يهدف إلى أظهار المعاني التي تحمل دلالات مسرحية ، ويبلور فكرتها ويعبر عن أحداثها وعن الزمان والمكان ، والحالة الاجتماعية والاقتصادية فضلاً عن قيمتها الجمالية ، وقد اختلفت وظيفة الديكور باختلاف المدارس التي تعاملت معه ، ولكن يبقى المنظر هو العنصر الأهم في خلق تشكيلات بصرية حتى يستطيع الممثل أن ينشأ مناخاً وبيئة من خلال التفاعل مع الديكور المحيط به(ينظر: ماريان جالاو، د.ت ، ص١٧٣)

ان الديكور هو عبارة عن مواد خام على شكل كتل خشبية أو كارتونية أو حديدية يتم استخدامها في التشكيل البصري للعرض المسرحي وكذلك يمكن القول بان المنظر يساهم في خلق البيئة ويعد أحد العناصر البصرية للعرض المسرحي ، وأن أول ما يسترعي الانتباه حينما تدخل مسرحاً هو عامل التنظيم المادي للديكور إذ "يفترض أن يبدأ بتحليل أنساق العرض بتنظيم الفضاء المادي"(كير إيلام ،١٩٩٢ ، ص٩٨)

فهو يجعل النص أكثر حيوية إذ يملأ الفضاء المسرحي من ديكورات ما هي ألاّ رسالة مرئية يستقبلها المتلقي عند اللحظة الأولى للعرض المسرحي البصري ، وقد ينظم فضاء الخشبة في عرض وصور مشهديه تساعد الممثل ، والمتلقي في إرسال واستقبال الشفرات ، فـ (الديكور) يوقظ الخيال عند الممثل من جهة والمتلقي من جهة أخرى ويساعد في بناء وتطوير دور الشخصية من خلال الهيئة والشكل والعلاقات المؤولة التي يخلقها من الناحية الفنية والفكرية والجمالية ، ولكي يحقق المخرج مهمته البصرية لابد أن يستعين بفنان آخر هو مصمم الديكور الذي يمتلك قدرات فنية ، ويتفقان على الخط العام للمسرحية والتفاصيل الدقيقة أحيانا من خلال:

١. المعالجة العامة للفضاء (الخط، الشكل، الكتلة ، الفراغ ، اللون ، الملمس).
٢. كيفية إضاءة المسرح وفق المتغيرات التي يحدثها الضوء في ألوان الديكور، وأشكاله.
٣. أماكن الداخل والخارج ، ومتغيراتها أثناء العرض المسرحي .

٤. نوعية الأثاث والملحقات (الإكسسوار) المستخدمة مع (الديكور) .(سامي عبد الحميد ،٢٠٠٥ ، ص٨)

تشكل العناصر الديكور المتكاملة في العرض المسرحي على رؤيا فنية مفادها تعبير جمالي وتعبير فكري تدعم الفعل المسرحي وتشكل مع الممثل صورة مسرحية تحمل الكثير من التجانس البصري.

ثانياً: الممثل. يعد العنصر الأساس من بين العناصر المكونة للتشكيل البصري بوصفه مركزاً رئيسا لبناء الدلالات ، والمعاني داخل التكوين المسرحي من خلال الجسد الذي يتحرك منتجاً للدلالات المرئية عن طريق (الحركة – والإشارة – والإيماءة) داخل شبكة متداخلة من العلامات البصرية الصادرة من العناصر التشكيلية المجتمعة ، ويعد الممثل طاقة تعبيرية تؤدي أدوات توصيل بين النص والمتلقي من خلال الدلالات التي يرسلها ، أما بتعامله بشكل مفرد ، أو بتعامله مع الموجودات المكملة له (الأزياء، الماكياج ، الإضاءة ، الديكور) ، لخلق تشكيل بصري متنوع لمشاهد العرض ، ان حركة الممثل "هي الصور المتلاحقة التي يضعها ، ويكونها الجسد وبوساطة تلك الحركات يتشكل الإيقاع البصري"(ميخائيل اوفسيمانيكوف ،١٩٨٤، ص١٢).

إن كل حركة لها تأثيرها في التشكيل البصري للعرض المسرحي، فقد شدد (كوردن كريك) على ضرورة الاهتمام بتقنيات الخطاب البصري ، وذلك من خلال عمل المخرج والمصمم ، وأكد على الممثل ان يكون هو الرقيب الأول من خلال حركاته ، وترابطها مع المكونات الأخرى جاعلاً إيقاعا بصرياً واضحاً ومؤثراً(ينظر: بربارا لاسوتسكابوشينياك ،١٩٩٩ ، ص٦٠)

أما (مايرهولد) فيؤكد الاهتمام أولاً بحركة الممثل ، وبحسب وجهة نظره فأن الكلمات في الأغلب لا تعبر عن المعنى، لذا شدد وأهتم بالتشكيل البصري من خلال حركة الممثل، أي أن "الحركة تحقق شكلاً بصرياً وفي فضاء ربما يكون خال من الكلمات"(فيسفولدمايرهولد ، ج.ت ،ص٧٨) إذ يخلق الممثل بجسده في الفضاء علاقة

ترابطيـة مع التقنيات الأخرى بناء دلالات العروض ، وفي تشكيل بصري مع المكون الآخر للممثل الذي يتجانس معهما .

ويؤكد (آرتو)على قسوة العناصر البصرية التي تتشكل بمصاحبة جسد الممثل الذي يعتمد على الحركة ، والإيماءة ، والإشارة ، والرقص لخلق مشاهد بصرية جمالية بلغة إشارية متجددة(ينظر: الينور فيتوز،١٩٩٦ ، ص٨٨) وهو بذلك يؤكد على التشكيل البصري من خلال التقنيات الجديدة المبتكرة للتشكيل البصري للعرض المسرحي هي المنحى الذي تشكلت فيه اغلب العروض المسرحية في المسرح الحديث .

أن (بريخت) كان كثير الاهتمام العنصر البصري كلغة ،وفلسفة إذ أعتمد على التغريب للشكل البصري، وهو أراد بهذا " أن يكسر أيهام المتلقي ، وأهتم بتعبيرات الوجه عند الممثل بوصفه حاملاً للعلامات الخاصة ، لأنه يأتي من خلال تفاعل الشخصية الملحمية المراد تجسيدها"(رون بارت ،١٩٨٧، ص٨١) فقد اعتمد بريخت على التشكيل البصري الناتج عن الممثل من الناحية التعبيرية بتجسيد الشخصية لكي يدعم الحدث الملحمي السياسي الاجتماعي المراد إرساله.

وأما (كانتور)فيعد تنظيم البصري من الضرورة باستخدام التشكيلات البصرية منطلقاً من النص الظاهر، والمخفي منه خالقا مسارات حركية بصرية بحيث لا تعيق وتربك حركة الممثل مع التقنيات الأخرى داخل العرض المسرحي.(ينظر: هناء عبد الفتاح ، ٢٠١٢، ص٥٦)

فهو يؤدي بذلك إلى إيقاع متحرك أنساق منتظمة داخل العرض المسرحي الذي يكون تشكيل عام ذات رسائل مفادها بان العرض هو تقنية من التشكيلات الظاهرة والتشكيلات المخفية في تركيب مترابط في العرض المسرحي ، وقد أكد هؤلاء أن المسرح بخطابه البصري ذو دلالات ، ومعاني أكثر تأثيراً داخل لغة العرض من الكلمة المستخدمة ،لأنه هو العامل الأساس لتكوين التشكيل البصري.

ثالثاً:الإضاءة.تؤدي الإضاءة المسرحية دوراً هاماً في تشكيل الفضاء المسرحي إذ أنها لغة معبرة ، وخطاب بصريٌّ فني وجمالي لإبراز وتأكيد الحضور المادي على خشبة المسرح ، حاملا علامة في ذاتها ، أو على المواد التي تسقط عليها مثل القماش ، أو

الحديد ، أو الخشب، ونسق ألوانها وإبراز الممثل من حركاته ، وإيماءاته ، وأزيائه ومكياجه ، مرتبط ارتباطا وثيقاً مع العناصر الأخرى من أجل إيصال الحدث الدرامي ، أنها لغة تساهم في إيصال شفراتها إلى المتلقي ، وتساهم في خلق الجو النفسي للممثلين والمتلقي في آن واحد وفي أظهار الرؤية الواضحة "وتمتلك دلالات وإشارات محددة ومرتبطة بسياق عام تتبلور بصريا ، وفكريا ، واجتماعيا"(فوزي رشيد ،١٩٩١، ص١٥٠)

فالإضاءة تزيد الإحساس بالعمق المكاني والزماني للحدث الدرامي فمن خلال الألوان وتشكيلاتها ، وشدتها، وتكثيفها تحدث تأثيرات حسية تفجر المشاعر لدى المتلقي والممثل ، فالضوء له قيمة لونية ودرجات ضوئية متفاوتة في الشدة والقوة في الألوان (الحارة والباردة) وقد تدخل في إيقاعات حركية بصرية تجذب عين المتلقي

رابعاً: الأزياء والمكياج: تعد الأزياء أحدى العناصر البصرية والثوابت التي يبنى عليها العرض البصري إذ تكون ملازمة ، ومرتبطة بالممثل الذي يؤدي الشخصية ، ولها دور فعال في توفر عنصر الفرجة لدى المتلقي ،وهي مكملة للشخصية ولها وظيفة مرتبطة بالشخصية وأبعادها الثلاثة، وتحدد الزمان والمكان، فهي تساهم في تشكيل الصورة ، وتساهم في نقل المعاني من خلال دلالاتها بجانب القيمة الجمالية والفلسفية التي تدعم الخطاب البصري للعرض المسرحي، ويجب ان تكون ملائمة لشكل العرض المسرحي وان تكون معيارا مهما مع طبيعة الألوان التي تحمل عناصرها قيما مقنعة لتصوير الأحداث .

يعد المكياج أحد العناصر البصرية داخل العرض المسرحي، وهو يؤثر على الممثل من حيث الخطوط ، والألوان بمرافقة الإضاءة تبرز ملامح وشكل الممثلين، فهو يرتبط بعلامات تولد دلالات في وحده دالة حيث يدخل الماكياج في عناصر التشكيل من حيث الخطوط ، والكتل ،والفراغات، والألوان ، والملامس ، والتضليل بشكل أو بآخر مع العناصر البصرية الأخرى الموجودة على المسرح لإبراز الشخصية في صورة حية(ينظر: كاظم حيدر،١٩٨٤ ، ص١٢٤)

إن المكياج يغير من طبيعة الشخصية حسب دورها شريرة كانت ، أم هادئة صغيرة ، أم كبيرة رجل ، أم امرأة، كما يستطيع الماكياج أن يجعل من الوجه سميناً أو نحيفاً ، ناعماً ، أو مجعداً ، أو تحول الشخصية إلى حيوانية ، أو نباتية ، أو فانتازية..الخ ، وقد يتعدى الماكياج إلى بقية أعضاء الجسم كالعوق ، أو الحروق ، أو الجروح والكدمات باستخدام بعض المساحيق ، أو المواد الملونة لإرسال علامات خاصة إذ تخلق هذه مجموعة من الدلالات في تصوير الأحداث مما يساعد على تحقيق الإيقاع البصري داخل العرض المسرحي.

خامساً:الملحقات (الإكسسوارات) تعد إحدى مكملات العرض المسرحي إذ تؤدي دوراً مستقلاً من خلال التفاعل مع مفردات العناصر البصرية ، وتأخذ حيزاً في العملية الإبداعية ، التي تقوم عليها الصورة المسرحية إذ تشرح و تفسر المشاهد سواء في الملحقات المكملة للمنظر أو للشخصية ، إذ تعد جزءاً من الحدث الدرامي للصورة المرئية ، فهي تساعد الممثلين في أنجاز عملهم أو تغطي جزءاً من فراغ خشبة المسرح. فـ (الشعر المستعار والتاج والحقيبة والنظارات والمظلة والقلم والمنديل...الخ) ، كلها أدوات مساعدة في دعم الشخصية ،ومساندتها في إظهار الصورة بجانب القيمة الجمالية ، فضلاً عن الملحقات الديكورية ، كالصورة ، السرير، الكتاب، الهاتف.. الخ كلها تدخل ضمن وحدات الصورة المرئية للعرض المسرحي المساندة للشخصية والمساعدة للمتلقي لما يؤديه من تأثير مباشر في تشكيل الصورة ، ويعد الإكسسوار الذي يقع بين الملابس والديكور مجموعة مستقلة من الدلالات فكل عنصر من عناصر الملابس يمكن أن يتحول إلى إكسسوار حينما يؤدي دوراً مستقلاً عن الوظائف الدلالية التي تقوم بها الملابس عادة، لتأخذ دوراً رمزياً أو إشارياً بعيداً عن دلالته الأيقونية ، فالملحقات تؤدي دوراً أيقونتا وإشارياً في آن واحد، فالقلم يرمز أحياناً في المسرحية إلى العلم والسيف يرمز إلى القوة(ينظر: مدحت الكاشف ،٢٠٠٦ ، ص٢٠٣)

يعمل على ما يستخدمه من ملحقات تتلائم، وتتفاعل مع فكرة ومنهج العرض المسرحي ، وفي أظهار القيمة الفكرية والجمالية للعرض المسرحي ، إذاً الملحقات بما تستوعبه من وظائف بصرية مساندة من جهة ، وبما تثيره لدى الممثل ، أو المتلقي من

أحساسات أو أفكار كلها تعد إيقاعاً يسهم في تحفيز بصريات العرض المسرحي ، ويدفع المتلقي إلى مزيد من الاستجابات ، والتشوق من جهة ثانية

المبحث الثاني
التشكيلات البصرية في مسرح الطفل

يعد التنويع في تشكيل فضاءات مشاهد العرض المسرحي المقدم للطفل من أهم عناصر تحقيق نجاح العرض المسرحي ، لا تشغله تفاصيل بنية العرض ولا نظريات العرض وتشكيل الرؤية الإخراجية ، ولا حتى مهارة الأداء التي يقدمها الممثل ، بقدر ما تشغله عناصر الدهشة والمتعة والإبهار ، وهي غرض التنويع في عناصر تشكيل فضاءات العرض ضمن الوحدة الإيقاعية التي يفرضها المنطق الإيقاعي البصري كونه ،إن التنويع هو أهم عناصر تشكيل فضاء العرض في مسرح الطفل ، فهو "يدخل في جسم الممثل وا لزي الذي يلبسه وفي بنية (الديكور) وفي محتوياته وفي الإضاءة وألوانها"(سامي عبد الحميد ،١٩٩٣، ص٢٥)

يرتبط التكوين البصري بالبناء التشكيلي الذي يعتمد على عناصر الخط ، والشكل ، والكتلة، واللون، حيث تتميز كل منها بتشكيل خاص يساهم لاحقاً في صياغة المظهر البصري للعرض المسرحي وفق منظومة متناغمة تنسجم معها عناصر السينوغرافيا الجاذبة للطفل في المقام الأول. ويتحقق ذلك من خلال الوصول إلى الغايات الأساسية التي تضبط إيقاع الوحدات المرئية، والمتمثلة في: الوحدة ، والتوازن ، والتأكيد ، والتنويع ، والإيقاع. كما أن العمل على بلوغ هذه الغايات يتم بطريقة متوافقة ومتسقة دون أن يطغى عنصر على آخر، بل يرتبط كل منها بالآخر برابط وثيق، حيث يستعان بأسلوب خاص في توظيف عوامل التأكيد مثل: وضع الجسم ، والمناطق ، والمسطحات، والمستويات (الكسندردين ، ١٩٧٥، ص١٨٤).

ومع ذلك، فإن هذا لا يعني توزيع العناصر والمفردات بشكل عشوائي أو متنافر ومتداخل في تلك المناطق والمسطحات والمستويات بذريعة إيجاد التنوع ، بل يجب أن

يتضمن ترتيب الوحدات الداخلية في البناء البصري تركيزاً يستقطب كافة تفاصيل التشكيل السينوغرافي.

ألا انه لا يعني وضع عناصر ومفردات متنافرة ومتضادة ومتداخلة بشكل اعتباطي في المناطق والمسطحات والمستويات ، بدعوى خلق التنويع ، فلا بد ان ينطوي وضع الوحدات الداخلة في بناء التكوين البصري على مركز يستقطب مجمل مفردات التشكيل السينوغرافيا.

من جهة أخرى ، يجب أن تتلاءم التشكيلات البصرية مع الفكرة المسرحية والبيئة التي تقع فيها الأحداث، إلى جانب أبعاد الشخصيات وعلاقاتها ؛ فالمسرحية التي تدور أحداثها داخل مدرسة للأطفال تقتضي تقديمهم بملابس مدرسية ليتحقق بذلك التوازن والوحدة من خلال الأزياء التي تغاير الملابس المستخدمة في بيئة أو مكان آخر. كما أن حركة الشخصيات في بيئة المدرسة تختلف عن حركتها في بيئات أخرى كحديقة الألعاب ، بالإضافة إلى اختلاف الروابط القائمة بين الشخصيات ، وبناء على ذلك، فإن التشكيل البصري "يتوافق طردياً مع محتوى المسرحية، وبيئتها، وطبيعة شخصياتها، وموقعها الاجتماعي، فضلاً عن الأجواء المسرحية النفسية والعامة " (سامي عبد الحميد ، ١٩٩٨ ، ص٢٥)

فالتنويع في التشكيلات البصري يعد واحداً من أهم مميزات العرض في مسرح الأطفال، لان مسرح الأطفال يشمل أنماطاً من الفنون التشكيلية مثل المناظر والأزياء والمكياج والإضاءة، فضلا عن حركة الممثلين ، وهي تعمل بتوافق وانسجام على طول زمن العرض ، كما انه أي تشكيل بصري "يضفي على الإخراج قيمة جمالية ، كما يفعل الجمال ، وأحيانا يقلل من ملل الفقرات ذات الوتيرة الواحدة ، ويربط بين الفقرات التي ليس بينها وحدة حقيقية ، أو بمعنى آخر، يضيف الإيقاع على التنوع مظهر التجانس ، ويجعل التجانس أكثر إمتاعاً"(هننزنيليمز،١٩٦١،ص٢١٦)

إن العمل الفني القائم على الأشكال يترك أثراً واضحاً على وجدان المتلقي (الطفل) ويحفز لديه الخيال والمشاعر. ومن هنا تبرز أهمية أن يجد نظر الطفل الراحة والانسجام في المشهد الذي يتابع أمامه. ولتحقيق ذلك ، يغدو من الضروري أن يتميز

الفضاء التشكيلي البصري بجمالية خاصة تعتمد على التوظيف المتقن للألوان ، والكتل ، والتصميم الهندسي ، بما يضمن إيجاد حالة من التوازن والترابط في تكوين الكتل الديكورية للمشهد المسرحي. وينطبق هذا الأمر أيضاً على الشخصيات التي تتحرك فوق خشبة المسرح ؛ إذ ينبغي أن تمنح الطفل شعوراً بأنها تؤدي أدواراً حية ومؤثرة، مما يتيح له مشاهدة حكايات ممتعة تسهم في تغذية فكره وتوجيهه نحو قيم الخير، والسمو بالذات في توجهاته ورغباته.

عبارة عن لغة فنية تتألف من مجموعة من العناصر الأدائية ، والشكلية ، والإيمائية ، واللونية، والمكانية؛ حيث تتكامل وتتداخل هذه العناصر معاً فوق الشاشة البيضاء ، لتصنع دلالة ظلية ضمن منظومة سمعية وبصرية متكاملة. ويهدف ذلك إلى إثارة اهتمام المتلقي (الطفل) وجذب انتباهه نحو عرض خيال الظل

أن عملية التشكيل الفضاء يأتي من خلال التنوع في بناء وحدات المشاهد البصرية ويدخل العنصر البصري في عملية الملحقات دورا مهما في تشكيل المنظر المسرحي التي تدخل ضمن وحدات البصرية المرئية للعرض المسرحي والمساندة للمتلقي (الطفل) لما يؤديه من تأثير مباشر في تشكيل الصورة فأحياناً تؤدي الملحقات الديكورية (للمنظر المسرحي) علامة رمزية أو إشارية بعيدا عن دلالته الأيقونية ، فالقلم يرمز أحيانا في المسرحية إلى العلم والسيف إلى القوة ... وهكذا لذلك يدخل المصمم في عملية الملحقات دورا مهما فإذا كانت مثلا المسرحية فيها مواقف هزلية يستدعي ان تلبس الشخصية نظارات كبيرة أو بيده ملعقة كبيرة وهذه تساعد على تسلية الطفل والاستمتاع لما يجري على خشبة المسرح والشخصية البهلوانية ذات الألوان البراقة في الأزياء والإكسسوارات الجميلة بجانب الحذاء الكبير والمكيجه الفائقة والألوان والإضاءة وحركتها وألوانها والشخصية المتحركة والمراقصة للأنغام الموسيقى كلها عوامل مساعدة على إخبار الطفل بما يجري من أحداث وحركات وإيقاعات سريعة يترك فيه الأثر، المحقق للغاية يجذب المتلقي (الطفل) للاندماج معهم في مجريات الأحداث بشوق ولهفه ويبعد عنه الملل والرتابة ومن خلال المشاركة هذه نحصل على شيء مهم لهم هو تفريغ شحناتهم الانفعالية وتنمية قدرة الانتباه عندهم لكي يكونوا

متابعين جيدين للعمل التي تبقى الأثر في نفس الطفل وتنمية خياله وموهبته حيث يختزن الأطفال الخبرة بصرياً ولغوياً(ينظر: منتهى محمد رحيم ، ١٩٩٨، ص٢٨) .

وهنا يعتمد تشكيل العناصر البصرية في وحدة إيقاعية ورؤية إبداعية في توفير الحس البصري من خلال ملأ الفضاءات القائمة بالدلالات في لغة بصرية جديدة لأسس عناصر التكوين والتشكيل المرتبطة بالخطوط والألوان والأشكال والكتلة والفراغ في وحدة متكاملة ومترابطة ومنسجمة في اللوحة البصرية للعرض المسرحي منذ المشهد الأول لإنشاء المشهد البصري وتناسقها مع مشاهد الصور الأخرى بشكل متعاقب يحقق ديمومة العرض والتي تعطي للعمل صفة الجمال إثناء التجانس في تنظيم الشكل المرتبط بالمضمون الذي يمنحه خيال الفنان البصري للرؤية الإبداعية والتي تمتلك استقلالية من خلال استحضار كل عناصر الإبداع ليجسدها في بنية الشكل الفني لإنتاج المعاني والدلالات.

والشكل الذي تبدو عليه هيئة الشخصية الحقيقية ، ومكانتها الاجتماعية ، وميولها ومشاعرها وعلاقاتها ، أي تتعاضد في إظهار الأبعاد الثلاثة للشخصية البعد (الجسماني ، والاجتماعي ، والنفسي) ، إضافة إلى جانب جمالي في استخدام اللون والشفافية للإيحاء والتنوع والملمس خصوصا وهي تؤدي رسالتها بالتساقها مع الممثل باعتبارها علامات مصطنعة تولد علامات إيقونية ، وتقع على الماكياج في مسرح الطفل مهمة كبيرة وفعالة في تجسيد الشخصيات المسرحية بأنواعها وأنماطها وهي صناعة هيئة أو هيكلية جديدة فوق هيكل قائم هو جسم الممثل بعد نحته وإضافة مواد وتغيير شكله الحقيقي من خلال مواد الماكياج التي تحقق التشكيل الجديد للهيئة المراد تجسيدها

أن تحقيق شكل ساحر مثلا يجعد الوجه بمادة (الكولديون) Collodion وأحياناً تضاف طرق أخرى ومواد خاصة للتجعيد حسب قدرات خبير الماكياج وفهمه لماهية عمله والمواد والبدائل التي يستخدمها في حالات الضرورة ، ثم تجعد الأيدي أيضاً مع وضع أظافر طويلة ومدببة وربما نحتاج إلى تجعيد الأرجل ، مع تخطيط وتظليل باللون الفاتح والغامق ليبدو التجعيد حقيقياً مقنعاً ، ثم يصنع الأنف المدبب والذقن ،من مادة

(بلاستو) Plasto الأنوف أكثر الأعضاء الصناعية استعمالا في المكياج ، فان الأنف المختلف الشكل عن الأنف الأصلي يغير صورة المرء ويخلق منظرا جديدا للوجه يختلف تماما عن منظر الوجه الأصلي وتعمل الأنوف الصناعية أما بالصب أو من المطاط الرغوي أو من البلاستو المخصص لهذا الغرض(ينظر: فنسنت كيهو ، د.ت ، ص٢٢١)

تعطي مادة الشكل في مسرح الطفل توازناً بصرياً للمتلقي (الطفل) و علاقة الشكل بعناصر العرض ، و يدرك الطفل الأشكال المألوفة لديه ، فهو يتعرف عليها بشكل تدريجي من ناحية الحجم و اللون و قيمته و ملمسه ، وأن للخط تأثيراً في تكوين الشكل ، فأنه يدور فيه و ينعطف يرتد ، فتلتقي بدايته بنهايته ، وتشترك الخطوط في تصميم وشكل أزياء الشخصية المسرحية و باقي العناصر المسرحية الأُخر مع ملحقاتها ، وأن للأشكال دلالة نفسية ، فبوساطة رؤية فكرة المصمم التي وضعها في شكل فني ذي قيمة جمالية و معرفية ينتقل إلى أعماق المتلقي لتثير لدية انفعالاته العاطفية والنفسية ، ويتعزز إدراك الطفل للشكل إذا رافقه تميز بصري و تنفرد في الملمس والخط واللون وذلك بسبب أن الأطفال يمتازون بالتقليد الشديد ودقة الملاحظة والدليل على ذلك تقليدهم لأي حدث أمامهم و يمتازون أيضاً بالقدرة على التركيز وعلى توازن الأشكال ومدى تطابقها مع الواقع الحياتي إذا كانت مبتكرة من الناحية التصميمية ، إذا يعد الشكل عنصراً أساسياً في العرض المسرحي مقترناً بالإحساس والإدراك الشكل وبعد ذلك التجانس مع التجربة الإنسانية وذلك بسب أن إدراك الشكل يتم عن طريق عملية بصرية وعقلية ومعرفية لدى الفرد.(ينظر: عبد الفتاح رياض ، د.ت،ص٣٠)

أن الشكل في المسرح يخلق تأثيراً واضحاً في تصرفات الفرد من خلال طريقين أو اتجاهين " الاتجاه الأول : للشكل تأثير في إدراك الأنماط السلوكية متضمناً الرغبات و الدوافع و المشاعر ، والاتجاه الثاني : إن الأشكال الطبيعية وتحت ظروف طبيعية تؤثر في السلوك وطريقة الحياة بصورة تبادلية عن طريقين أما الحضور الآني ومعرفة الأمور وجهاً لوجه أو الحضور الذهني الذي يحيل المتلقي إلى الوراء وربطة بما هو

فيه الآن بحيث يكون مرتبطاً بمفاهيم وقيم تمثل الربط ما بين عمليات الإنسان الخاصة بإدراكه الحسي و المعرفي " (عبو فرج ،١٩٨٢، ص٣٧)

و يمكن القول أن الشكل يمثل أحد العناصر المهمة للعمل الفني و للعرض المسرحي وذلك لارتباطه بإدراك الحسي والمعرفي والتجربة الإنسانية الفريدة.

المبحث الثالث

التشكيلات البصرية وتمثلاتها في مسرح خيال الظل

ان التعبير الجمالي للعنصر البصري في مسرح خيال الظل يكون هو لغة تتكون من جملة من العناصر الشكلية والأدائية والإيمائية واللونية والفراغية التي تتشكل وتندمج في فضاء الشاشة البيضاء لتشكل معنى ظلي في بنية سمعية بصرية ولأجل ان يجذب عمل خيال الظل انتباه المتلقي (الطفل) ان يؤدي دوره التعبيري ويجب ان تنتظم عناصره فيؤدي دوره الجمالي والدلالي المطلوب في العمل والاستخدام الصحيح لهذه العناصر يجعلها ذات اثر حسي وذهني في ذات الوقت من الناحية الجمالية والدلالية ، فيتشكل مسرح خيال الظل من جزئيين ، جزء بصري، وجزء سمعي، وما يهمنا الجانب البصري الذي يتمثل بجملة من التمثلات البصرية فيمكن تقسيمها على النحو الآتي:

١ .التمثلات البصري للممثل في مسرح خيال الظل: ان التمثيل في عروض مسرح خيال الظل هو تمثيل غير مباشر ذلك انه يفتقد إلى الممثل البشري لوجود دمى ظلية تنوب عنه في التمثيل من قبل اللاعب الذي تسميه المخايل أو التخيلي ، ولو سلطنا الضوء على أصل نشوء هذا الفن (خيال الظل) لوجدنا ان هذا الفن بالأساس هو فن يتوسل بخيال تعكسه الدمية على شاشة معينة وهو ما تؤكده إحدى الأساطير التي كانت معروفة في الصين تروي " ان كان هنالك إمبراطور (ووتي) توفيت زوجته ولم يستطع ان ينسى ذكرها حتى اضطربت أمور دولته واعتلت صحته فأعلنت الجوائز السخية لمن يستطيع ان يشفي الإمبراطور مما الم به وراح ينتظر من يستطيع ان يحضر له زوجته من ارض الأظلال إذ يذهب الموتى ويختفون ، وكان احد رجال الحاشية ذكي ونبه فصنع للسيدة المتوفية خيال يظهر منعكس على شاشة بفعل ضوء يصدر من احد ردهات الملك وكان الخيال يتحرك ويتحدث وعلى الرغم من ان الملك لم يستطيع

الاقتراب كثيرا من هذا الخيال الغير مجسد، إلا انه وجد فيه العزاء فاطمئن واستراح"(تحية كامل ،١٩٦٠، ص١٦) هذا ما يفسر بان تمثلات الأداء التعبيري للجسد في مسرح خيال الظل كان يعتمد على الجانب التخيلي التوصيفي للشخصية التي يتم تجسيدها فلذلك نقسم تمثلات الأداء الجسدي في مسرح خيال الظل إلى:

أ.**التعبير الإيمائي للممثل في مسرح خيال الظل:** يعد الأداء التمثيلي في مسرح خيال الظل "نمطاً سيميائياً يرتكز بالدرجة الأولى على لغة الإيماءات ذات الدلالة. ومن خلال توظيف عناصر بصرية متممة ، تؤدي هذه الإيماءات وظيفتها في التعبير عن المشاعر والانفعالات المختلفة، فضلاً عن كونها تحمل معانيها ودلالاتها العميقة في جوهرها الداخلي."(سعيد توفيق ،١٩٩٧، ص٢١٧)

إن المعنى الكامن وراء الحركة الأدائية لظل الجسد لا يمكن استيعابه إلا من خلال سياق وموقف متكامل ؛ إذ إن الجانب الحسي لا يدرك إلا بوصفه جزءاً من الصورة الكلية ، وكظل يتصل اتصالاً وثيقاً ببيئة الحدث الذي يتجلى فيه. وبناء على ذلك ، فإن دلالة أي حركة لا تتضح للمشاهد (الطفل) إلا من خلال التجربة البدنية الملموسة والظروف الخارجية المحيطة بالموقف والتي تمنح الحركة معناها المفهوم." نمط حركي سلوكي يصور واقعا وجزء أساسي مع التواصل فالإيماءة هي الإنسان"(أحمد محمد ،٢٠١٠،ص٨٤)

فهنا يجب ان يكون شكل تصميم الجسد للممثل وحركته الإيمائية مناسبة لهدف العرض لكونها تكون هي ظلا لجسد يتركب في حركته دلالات تشكيلية تنتج صورة بصرية غير منطوقة فيجب على ذلك ان تكون الدلالة الحركية وتمثلاتها تكون تقنية متناسقة بإيقاع بصري مع المحددات أو التمثلات الأخرى في منظومة العرض البصري في منظومة خيال الظل.

ب.**الحجم والجسم للممثل في مسرح خيال الظل:** يتضح في مسرح خيال الظل أن حركات المؤدين وإشاراتهم تكتسب تميزاً خاصاً من خلال هيئة وإيماءات الظل المنعكس عن أجسادهم؛ ولا سيما تلك الوضعيات الجسدية المشتركة التي يتدرب عليها الممثل بالتعاون مع مصمم العرض. وفي هذا السياق، يشير (لامب وواطسون) إلى أن الفهم

الدقيق للغة الجسد يتوقف بالدرجة الأولى على وضعية الجسم، وتحديداً في رصد الانفعالات والمفاهيم البسيطة الناتجة عن الإيماءات الدقيقة (جلين ولسن ، ٢٠٠٠، ص١٩٤). ويتطابق هذا المفهوم مع آليات العمل والأسلوب الفني المعتمد على أداء الممثل في مسرح خيال الظل ، حيث يظهر حضوره من خلال خياله المتشكل على القماش الأبيض. أما من حيث الحجم ، فإن الصوت يتناسب طردياً مع حجم الجسد؛ فكلما تضاعف الحجم، تضخم الصوت المرافق له بشكل موازٍ.

ج.**مهارة الأداء التمثيلي في مسرح خيال الظل:**يرتكز مسرح خيال الظل في أساسه الجوهري على مهارة الأداء التمثيلي التي تشكل القيمة الأساسية للعروض الفنية. وتعتمد هذه العروض بشكل رئيسي على البناء الحركي للممثل ، الأمر الذي يتطلب منه استعداداً بدنياً ، ونفسياً ، وذهنياً من خلال الخضوع لبرنامج تدريبي مكثف وصارم. ويهدف هذا التدريب إلى الارتباط الوثيق بالتعبير الحركي القادر على إنتاج صور جسدية معبرة ، حيث يرى (محجوب ، ١٩٨٩، ص٩٦) أن امتلاك المهارات العالية يتطلب الثبات في الحركة واستيعاب آلياتها واستخدامها بفاعلية في شتى الوضعيات وبصورة ناجحة

يرى المتخصصون في الفنون الحركية أن الأداء التمثيلي في مسرح خيال الظل يعتمد بصورة مباشرة على مفهوم المهارة. ويستخدم الخبراء في مجالات الحركة ، والتمثيل الصامت ، والرقص الدرامي ، وخيال الظل مصطلح "المهارة" كدلالة واضحة على طبيعة الأداء الحركي المكتسب. وبالتالي ، فإنه كلما نجح الممثل الإيمائي في تجسيد هذه الصفة وتطويرها ، كلما عكس ذلك قدرته العالية وإتقانه التام للحركة التمثيلية في فضاء مسرح خيال الظل

د.**مواصفات ممثل الأداء التمثيلي في مسرح خيال الظل** : تتطلب مهارات التمثيل في مسرح خيال الظل مجموعة من المعايير والصفات (البدنية ، الذهنية ، والوجدانية) ، ومن أبرزها:

القدرات العقلية والحسية: امتلاك ذاكرة قوية ، وحساسية عالية ، وذكاء متقد ، بالإضافة إلى سرعة البديهة والتذوق الموسيقي.

الثقافة البصرية والفنية: الإلمام بفنون الرسم والنحت ، واستيعاب أسس التناغم والنسب المثالية للجسد البشري.

المهارات الحركية والسلوكية: سرعة الحركة والمرونة الجسدية ، والالتزام بالجدية وحسن الخلق ، مع ضرورة إتقان التوازن والاتساق أثناء الأداء.

البعد الإنساني والتعبيري: امتلاك حس إنساني راقٍ يتلاءم وينسجم مع طبيعة الطرح المسرحي. (ينظر: توبي كول وآخرون ، ١٩٩٧، ص ٧٦-٧٨).

وينبغي للممثل أن يكون ذا بنية رياضية ، متمكناً من أدواته التعبيرية ، ومرتبطاً ببيئته وثقافتها. كما يتوجب عليه امتلاك ذاكرة حسية وانفعالية مدربة ، وأن يكون عارفاً بأعراف التمثيل الإيمائي وتقاليد مسرح خيال الظل ، وفاهماً للغة الإيماءة وآليات الإرسال الرمزي. فالممثل الإيمائي هو الركيزة الأساسية في هذا المسرح ، وظله الممتد في مقدمة العرض ينبع من قدرة جسده على التعبير، مما يخلق سينوغرافيا حركية وسط الفراغ الظلي للمكان ، ليصبح الجسد وسيلة لتشكيل الفضاء والمسرح، ويكون الفعل لديه هو جوهر العملية التمثيلية

٢.**المنظر والديكور**: يساهم الديكور، من خلال تجسيده لبيئة الحدث ، في تكوين الانطباع العام عن أجواء العرض المسرحي. وهو لا يعمل بمعزل عن بقية عناصر السينوغرافيا ، بل يتكامل معها لبناء وتشكيل "بنية الصورة المسرحية". وبذلك ، فإن ترابط الشكل الديكوري مع المنظومة الفنية للمسرحية يعد شرطاً أساسياً لتحقيق التكامل الفني في العرض المسرحي. (ألكسي بوبوف ، ١٩٧٦، ص ١١٧).

يظهر الديكور على الشاشة البيضاء كتشكيل مسطح ذي بعدين فقط (الطول والعرض) ، دون وجود بعد ثالث (العمق) للمجسمات؛ حيث تبدو الأشكال مسطحة الأبعاد وكأنها مرسومة على الورق. اعتمد الديكور في عروض خيال الظل على التجريد والتعبير الحسي للأشياء؛ فهو لا يهدف إلى الإبهار البصري بقدر ما يسعى إلى الإيحاء وتحفيز مخيلة المتلقي ، ولذا ارتكز على الإيحاء بالمناظر والبيئات المتنوعة التي تقع فيها الأحداث.

ويتميز المنظر المسرحي في خيال الظل الحديث – على غرار الإعمال الإيمائية – بكونه فضاء خالياً مجرداً من الكتل الديكور الضخمة، فلا يتم تصميم المناظر بشكل واقعي من حيث الحجم والأبعاد الهندسية ؛ بل يختزل كل شيء ليعرض ظله على الشاشة البيضاء عبر مجسمات مصغرة للشكل المراد تصويره من مبانٍ وهيئات وأحجام مختلفة. ويعد هذا الديكور ركيزة أساسية في عروض دمى خيال الظل التقليدية ، إلا أنه يستبدل في عروض خيال الظل التي تعتمد على "الأجساد الحقيقية" وفقاً للآليات الآتية:

أ–الاستعانة عن المناظر المصنوعة باستخدام أجساد المؤدين أنفسهم ، حيث يشكلون بتجمعاتهم وحركاتهم هيئات المباني أو أنواع الحيوانات ، فالعرض في مسرح خيال الظل يقوم أساساً على الفعل والإحساس ، ويرتبط ارتباطاً وثيقاً بالجسد البشري وقدرته التعبيرية. يجسد الممثل من خلال وضعيات جسده المختلفة وظله أشكالاً متعددة مثل: المصنع، الشجرة ، الماء ، الريح، بالإضافة إلى رموز الحياة. وهو فن يقوم على الاتحاد الذاتي مع الشيء، حيث لا يقتصر دور الممثل على تقمص الشكل الخارجي فحسب ، بل يمتد ليشمل وزنه وأبعاده أيضاً (ينظر: أويت أصلان ، ١٩٧٠، ص٥٥٨).

من خلال توظيف المناظر المصنوعة من الورق المقوى ، أو الخشب ، أو الجلد ، والتي تتميز بكونها شفافة أو مصنعة بطريقة تظهر أطرافها بوضوح (على أن يكون الجزء الداخلي شفافاً دون أي حشو) ، وبما يتيح للضوء المرور عبرها كعنصر أساسي في العرض ، ويسمح برؤية المؤدين في الداخل. وعادة ما يصمم هذا الديكور الشفاف بأبعاد صغيرة تبلغ (٥٠ × ٥٠ سم) أو أكثر (الأسلوب الخادع لمسافة الأحجام ما بين الديكور الصغير وجهاز الإضاءة)، مع مراعاة تصنيعها بطريقة قابلة للطي لتسهيل شحنها ونقلها في صناديق (ينظر: حسين علي هارف ، ٢٠١٣، ص٦١).

ج. الاستعانة بالتقنيات الرقمية لتصميم الديكور والمشهد المسرحي بواسطة الحاسوب ، حيث تبث صورة المنظر عبر جهاز العرض الصوري (البروجكتر) وإسقاطها على الشاشة البيضاء، ويمكن أن تظهر بالألوان الطبيعية (ينظر: أحمد محمد عبد الأمير، ٢٠١٠، ص٨٥) ، مما يتيح تشكيل منظر ذي أبعاد بصرية وفراغية واسعة.

٣_**الأزياء :** يعد الزي أحد العناصر الجوهرية المرتبطة بالشخصية والمكان والحدث والزمن، وهو يقدم تصورات وأفكاراً حولها لا يمكن الاستغناء عنها. ومن أبرز وظائف الزي ، تقديم دلالات معرفية عن الشخصية ، والزمن ، والعمر، والأبعاد الجمالية والمعرفية للعمل المسرحي. وهو يشتمل على كل ما يرتديه الممثل على جسده أو فوق رأسه. وللزي دور مهم في مسرح خيال الظل ، حيث يشكل عنصراً مكملاً لأبعاد العرض الدلالية والتشكيلية ، ويساهم في خلق الحالة النفسية والانفعالية للموضوع (سواء كان كوميدياً أو مأساوياً). ويشترط في الزي ألا يشتت انتباه البصر بشكل مبالغ فيه أثناء الحركة ، وألا يعيق إيماءات الممثل أو يخفيها ، بل يجب أن ينسجم في تصميمه مع مكونات العمل ودلالاته (ينظر: جاك لوكوك ، ١٩٩٧، ص١٤٢-١٤٣).

كما يساهم الزي في تشكيل الصورة الظلية ، وعلى الرغم من عدم التركيز البصري المباشر عليه في الخيال ، إلا أنه يظهر بوضوح في المشهد البصري من خلال الصورة المنتجة في كل لحظة من لحظات العرض ، إذ يتطلب العمل تعاوناً وثيقاً بين الممثل ، ومصمم الأزياء ، ومصمم الديكور، ومصمم الإضاءة ، لتقديم هذه الصورة بعناصرها المختلفة من خطوط ، وكتل ، وأشكال. ولا توجد أزياء بالمعنى التقليدي المعروف في عروض خيال الظل لأن الشخصيات الممثلة تظهر كصور ظلية ، وبالتالي فإن الأهم هو تصميم الزي الذي لا يعتمد على اللون بل على الهيكل الخارجي. وعلى العكس من خيال الظل الذي تستخدم فيه الدمى الشفافة الملونة ، لابد أن تتنوع الأزياء البشرية وتتلاءم مع طبيعة الشخصيات وتنوعها مثل: (المرأة ، الفلاح ، الجندي).

٤.**الضوء واللون:** يحتل الضوء مكانة جوهرية في هذا النمط من المسرح ، إذ لا تقتصر الإضاءة في عروض (خيال الظل) على مجرد إسقاط أشعة عمودية فوق سطح أبيض شفاف ، وإنما تمثل قيمة بصرية تساهم في بناء الأبعاد الدلالية لدى المشاهد. وتتشكل ظلال الأجسام والشخصيات والديكورات نتيجة حجبها لمسار الضوء المتجه نحو الشاشة البيضاء ، وهي التقنية الأساسية التي يقوم عليها هذا الفن بأكمله؛ فالتباين والتضاد بين الضوء والعتمة هما المكونان الرئيسيان للفراغ والمدى اللوني.

ومن أبرز ما يتسم به هذا الفن الاعتماد على مصدر ضوئي واحد ، يلعب دوراً حيوياً في تجسيد المشاعر النفسية للشخصيات وخدمة السياق الدرامي ، وذلك عبر توظيف رقائق الجيلاتين أو التقنيات المتطورة لتبديل الألوان أو عرض خلفيات محددة على الشاشة. وتساهم هذه الأساليب في تحديد مسارات الحركة الاستعراضية ، وجذب انتباه الجمهور، والارتقاء بالقيمة الفنية والمعرفية للعمل مع إضفاء لمسة جمالية مميزة. علاوة على ذلك ، تتحكم الإضاءة في ضبط شدة الضوء والقدرة التعبيرية المصاحبة لحركة الممثلين بما يضفي طابعاً من التشويق والإثارة.

ويتطلب هذا الفن العناية بعاملين أساسيين هما: أبعاد مساحة القماش المستخدم ، وتوجيه الإضاءة بشكل عمودي نحو الشاشة البيضاء. كما ينبغي أن تتوافر في الإضاءة عدة سمات رئيسية تشمل: الشدة (القوة) ، والسطوع (الإشراق) ، والتوزيع المتوازن ، والحركة ، والتنوع اللوني.(ينظر: صفية، أحمد محي الدين حمدي، ٢٠٠٧، ص١٤٨)

الدراسات السابقة :

بعد البحث والتقصي من قبل الباحثة حول ايجاد دراسات سابقة تتقارب مع هذه الدراسة فلم تجد أي دراسة محلية وعربية تقارب مع هذه الدراسة الموسومة بـ(التشكيلات البصرية وتمثلاتها في مسرح الطفل مسرح خيال الظل انموذجاً)

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات.

١. مسرح خيال الظل يمزج بين الحقيقة والخيال في تشكيلات بصرية تمتزج بين مجموعة من الإيماءة والرموز والإشارات الدلالية خلال تقنية الظل والضوء.
٢. التشكيلات البصرية في مسرح خيال الظل تتشكل وفق (الضوء / الظل)،(الأسود / الأبيض) (المتحرك / الساكن).
٣. تتشكل الصورة البصرية بمسرح خيال الظل من تشكيل الجسدي للممثل والمنظر والديكور الخيالي والأزياء والألوان والضوء.

٤. الضوء قيمة لونية تشكل المعنى الدلالي لصورة المعكوسة على تقنية الخلفية البيضاء في مسرح خيال الظل.
٥. تحدد التشكيلات البصرية للديكور في مسرح خيال الظل على رسم أبعاد الطول والعرض والعمق ذات أشكال مسطحة.
٦. الظل تشكيل بصري بمسرح الطفل تتحرك في داخلة تشكيلات متجانسة من حيث التناسق فيما بينها بانسجام وتوافق بصري.

الفصـــل الثالـــث

إجراءات البحث

أولاً– مجتمع البحث:

ضم مجتمع البحث مجموعة من العروض المسرحية التي تمثلت بها التشكيلات البصرية في عروض مسرح الأطفال وبالتحديد مسرح خيال الظل ، فلجت الباحثة إلى اختيار النماذج المسرحية التي تم من قبل دائرة فنون حارتنا في الجمهورية السورية ، وكانت تلك العروض التي تأخذ أسلوب عروض مسرح خيال الظل التي تم عرضها في عام (٢٠٢١).

ت	اسم العرض	مؤلف النص	مخرج العرض	مكان العرض	سنة العرض
١	أميرة الظلال	وليد أبو راشد	وليد أبو راشد	مركز بابا الشمس	٢٠٢١
٢	الصخرة العجوز	سالي الترك	وليد أبو راشد	بنغازي عتاب	٢٠٢١
٣	ملك الغابة	وليد أبو ريشة	وليد أبو راشد	مركز قوس قزح	٢٠٢١

ثانيا: نموذج عينة البحث

اختارت الباحثة عرضاً مسرحياً واحداً وهو (أميرة الظلال) وبالطريقة القصدية كنموذج عينة البحث ، وذلك للمسوغات الآتية:

١. شكل هذا العرض المسرحي التي تم اختياره أثر واضحاً في عملية التشكيلات البصرية في عرض الدمى لذلك المجتمع لعروض المهرجان .
٢. اقترب هذا النموذج من المضامين والتمثلات البصرية من الناحية الجمالية والفكرية والتربية كنموذج لعروض الأطفال .
٣. تباينت التشكيلات البصرية في هذه المسرحية التي احتوتها لمحاكاة الاجتماعية والقيم التربوية التي تنشئ الفرد من(الأطفال) بإعداد أسس للتربية من اجل خلق جيل يتمسك بالقيم ويتعامل معها مستقبلاً.
٤. وكذلك يحقق هذا النموذج تحقق أهداف البحث وأهمية وكذلك تحقيق ما تم التوصل إليه من الإطار النظري من مؤشرات تطبيقية قابلة التحليل من خلال هذه العينة.

ثالثاً– منهج البحث:

اعتمدت الباحثة على المنهج (الوصفي التحليلي) في تحليل عينة البحث.

رابعاً– أداة البحث:

اعتمدت الباحثة في تحليل نموذج عينة البحث على مشاهدة العرض لأكثر من مرة بوصفها أداة ووسيلة تحليل

تحليل العينة

النموذج

اميرة الظلال

تأليف: وليد أبو راشد

إخراج : وليد أبو راشد

تقديم : مركز بابا الشمس /٢٠٢١

قد قدم هذا العرض المسرحي التمازج بين الحقيقة للأحداث المأساوية التي مر بها الشعب السوري وما جرى له من الحرب والاضطهاد والتهجير القسري بسبب ما جرى في الآونة الأخيرة ، فالحقيقة لما جرى لأطفال السورين كان في مرصاد المخرج والمؤلف السوري (وليد ابو راشد) بأن يمزج بين الحقيقة والخيال لقصة وحكاية يتم

انتاجها بشكل دمى تتحرك خلف ستار مضيء لتشكل عرضاً مسرحياً من عروض خيال الظل ، فانتج لنا جملة من التشكيلات البصرية التي تحمل الكثير من المدلولات التي يراد إرسالها ، الصورة الظلية الشخصية المعكوسة يمكن لها ان تنتج جملة من الإيماءة والرموز والإشارات ، لكونها هي صورة معكوسة من ذاتية الشخصية المجسدة بشكل دمية المتحركة بأفعال تقنية يحركها لاعب أو محرك تلك الأشكال المعلقة أو المرتبطة بعصا ضعيفة ، فان التشكيل البصري في هذا العرض قد خدمة الصورة المخيلة للمتلقي من الأطفال ليجعله يسرح بمدى الابتكار التخيلي لما سوف يحدث لتلك الخيالات التي تنطق بلغة هو يفهمها ويسمعها ولكن يعرف بأنها تصدر من تلك الخيالات الظلية ، فتقنية الظل والضوء واحدة من التقنيات البصرية التي يمكن لها ان ترسل رموز وإشارات ودلالات بصرية الآن حركة الجسد البشري أو الدمية خلفه إضاءة ينتج شكل مظل يتحرك ويشكل بحركته جملة من المعاني الشكلية التي تصدر باليات من الرموز التي تحتاج إلى تفسير ، ففي هذا العرض كانت جملة من الرموز كالحمام والعصافير التي تتحرك في الفضاء الظلي كانت بأنها رسالة مفادها بان أطفال سوريا هم حمام وطيور ليس لهم ذنب لما يجري في هذه الحرب ، فتعكس الصورة البصرية جملة من الرموز والشفرات التي تحتاج إلى تأويل وتفكيك معانيها من اجل الوصول بها الى معنى يتناسب مع ما يراد إرساله إلى المتلقي.

ان التشكيلات البصرية قد تعتمد على ثنائية لا يمكن الفصل بينهما فـ(الضوء /الظل) هذان العنصرين اللذان يعتمد عليهم مسرح خيال الظل بشكل كبير جداً كون الضوء هو المادة التي يتم من خلالها انتاج الصورة الظلية المعكوسة من سقوط الضوء على الشكل المراد إبرازه على الشاشة إلى الأمام ، وان الضوء يتحكم به بشكل حرفي لكونه هو الذي يحدد أبعاد الجسمانية للشكل في الفضاء العام ، فالدقة التي يتعامل بها مسرح خيال الظل مع عنصر الضوء تكون هي مادته الأساسية في تشكيل العناصر البصرية من (الشخصية م الدمية) والعناصر البنائية للفضاء من شكل ديكورات اما تكون مرسومة أو مركبة ، وأما الظل هذا الذي تتشكل من خلاله العناصر البصرية من الممثل والديكور والألوان والمادة الخام للأزياء والمكياج ، كل تلك العناصر يتم انتاجها من

خلال الظل الذي يفسر كل العناصر البصرية في مسرح خيال الظل ، ففي هذا العرض بالتحديد تم استخدام الضوء الذي يسقط على الأشكال البصرية التي يمكن الأطفال تميزها من خلال الظل الناتج منها ، فان الضوء قد أوضح اللوحات التي تركب العناصر البصرية المرسومة على القماش البيض من إشكال ديكورية وتتحرك الشخصيات خلف تلك اللوحات الديكورية المرسومة الملونة على تلك الستارة ، فالضوء قد حدد بعد الشخصية وحجمها وكذلك حدد الزي واللون ، وكذلك حدد الظل كل الموصفات التي يمكن ان تشكل تلك العناصر البصرية المجتمع بشكل متناسق وانسيابي في هذا العرض.

أما الثنائي الآخر (الأسود / والأبيض) في مسرح خال الظل قد نجد ان هذا المسرح قد أعتمد على اللونين في بداية ظهوره كون كان العرض يعتمد على خيال الظل للجسد بشكل ظل اسود على لوح من القماش ابيض الذي ظهر في العروض الشرقية بالتحديد الصينية واليابانية ، فان اللون الأسود والأبيض هما العنصريين اللذان تشكل منهما العنصر البصري في مسرح خيال الظل ، ففي هذا العرض كانت نجد ان اللون الأسود هو الصورة المعكوسة للدمية الخشبية التي تتحرك تنتج الظل الأسود على القماش الأبيض الذي يكون هو المادة الخام التي يتم عليها عرض كافة التشكيلات البصرية ، فان الشاشة العرض التي وجدت في هذا المسرحية قد كانت مرسوم عليها جملة من الرسوم التي تتغير خلال كل مشهد من المشاهد ، والتي تعبر هذه الرسوم على مكان الحدث وزمانه وعلاقتها مع الشخصية التي تؤدي الرسوم المتحركة .

أما ثنائية (المتحرك / الساكن) ففي عروض خيال الظل تكون هنالك جملة من العناصر البصرية التي تأخذ شكل الثبات الساكن ، كالديكورات المرسومة والإكسسوار الثابتة كالطاولة الكرسي وغيرها ، فان الجزء البصري المتحرك يكون هي الممثل التي يحرك الساكن في بعض الأوقات ، ففي هذا العرض كان الممثل يلعب دور المحرك خلف الظل لينتج صورة بصرية متحركة تحمل الكثير من المدلولات الجمالية في حركتها.

ان التناسق الذي يحمله هذا العرض من الناحية البصرية بين جسد المتحرك من الدمية وبين الصور البصرية التي تتشكل من العناصر الديكور والإنارة والألوان والكتل المرسومة والمسافة وتناسقا وتجانسها بتشكيل جملة من الفضاءات الجمالية التي تخلق حالة من

القبول البصري لدى الأطفال عند مشاهدة جملة من الصور البصرية التي تشكل صورة متكاملة لعرض يمتزج بين الضوء والظل لينتج تناسق بصري جمالي ، ففي هذا العرض أصبح التناسق جيدا بين شكل الشخصية وحجمها الافتراضي داخل لوحة العرض ، وكذلك التناسق بينها وبين صوت المحرك لتلك الدمى .

الفصل الرابع

أولاً : نتائج البحث.

١. صورة الظل للشخصية المعكوسة يمكن لها ان تنتج جملة من الإيماءة والرموز والإشارات ، لكونها هي صورة معكوسة من ذاتية الشخصية المجسدة بشكل دمية المتحركة بأفعال تقنية يحركها لاعب أو محرك تلك الأشكال المعلقة أو المرتبطة بعصا ضعيفة.

٢. إن التشكيلات البصرية قد تعتمد على ثنائية لا يمكن الفصل بينهما فـ(الضوء /الظل) هذان العنصرين اللذان يعتمد عليهم مسرح خيال الظل بشكل كبير جداً كون الضوء هو المادة التي يتم منخلها انتاج الصورة الظل المعكوسة من سقوط الضوء على الشكل المراد إبرازه على الشاشة إلى الأمام.

٣. إن الضوء يتحكم به بشكل حرفي لكونه هو الذي يحدد أبعاد الجسمانية للشكل في الفضاء العام ، فالدقة التي يتعامل بها مسرح خيال الظل مع عنصر الضوء تكون هي مادته الأساسية في تشكيل العناصر البصرية.

٤. فان التشكيل البصري في هذا العرض قد خدمه الصور المخيلة للمتلقي من الأطفال ليجعله يسرح بمدى الابتكار التخيلي لما سوف يحدث لتلك الخيالات التي تنطق بلغة هو يفهمها و يسمعها ولكن يعرف بانها تصدر من تلك الخيالات الظل.

ثانياً : استنتاجات .

١. إن وظيفة العناصر البصرية في عروض خيال الظل تكون ببناء مركب يحمل دلالات محددة المعاني ودلالات جمالية قائمة على البناء علاقات بين عناصر التجربة وتحقيق المعاني المرجوة منها.

٢. إن عملية تحول الكتل والأشكال لتعبر عن بعد الشخصية والمكان والزمان المراد إيصاله من خلال جملة من الرسوم والتعابير الدلالية لتلك الدمى التي تنتج خيالاً ظلينا ينتج صورة بصرية متجانسة تحمل التوافق البصري.

٣. ان الظل والضوء هما الوسيلة التي تنتج تشكيلات بصرية بجملة من التمثلات التي تكون منها تمثلات ذات مدلولات أخلاقية وتربوية واجتماعية وترفيهية نفسية لدى الأطفال.

ثالثاً : التوصيات.

١. الاهتمام في مسرح خيال الظل الخاص للأطفال ، لندرة العروض والفرق المسرحية الخاصة في هذا الاتجاه في المسرح العراقي.

٢. تفعيل الجانب المسرحي (خيال الظل) في المدارس ومعاهد والكليات ينشأ قاعدة تزود الحراك المسرحي بالمبدعين في هذا الاتجاه الحي الذي يكون معوم ومغيب من عروض الأطفال بشكل تام.

رابعاً: المقترحات.

١. الأبعاد الجمالية والتربوية في عروض خيال الظل في العراق.

٢. الإيقاع البصري لعروض خيال الظل عربيا

المصادر والمراجع

أولا: القرآن الكريم

ثانيا: المعاجم والقواميس

١.حمادة ،إبراهيم ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، ط ١ (القاهرة : دار الشعب ،١٩٧١).

٢ .مصطفى ،إبراهيم وآخرون ، المعجم الوسيط ، ج ١ ، (بيروت: المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر، د.ت).

٣ .الزمخشري ، جار الله أبو القاسم محمود بن عمر ، أساس البلاغة ، جـ ١ ، ط ١ ،(القاهرة : مركز تحقيق التراث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥)

٤.ابن المنظور ا لأنصاري ، جمال الدين محمد بن مكرم ، لسان العرب المحيط ، مج١، (بيروت: دار لسان العرب ،١٩٨٨).

٥ .الرازي ، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر ، مختار الصحاح ،)الكويت : دار الرسالة ،١٩٨٣).

٦.كحيلة ، محمود محمد ، معجم المصطلحات الأدبية ، (تونس :المؤسسة العربية للناشرين ، د.ت).

ثالثا: الكتب

١_حسين تحية كامل ، مسرح العرائس ، (القاهرة: دار الكرنك للنشر والطباعة والتوزيع ، ١٩٦٠).

٢_لوكوك جاك ، المنظومة الشاعرية لجسد الممثل، تر: منى صفوت ، (القاهرة: دار وزارة الثقافة النشر والتوزيع ، ١٩٩٧ ، ص١٤٢-١٤٣.

٣ _الشرقاوي جلال ، الأسس في فن التمثيل وفن الإخراج المسرحي ،(القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠١٢).

٤ _ولسن جلين ، سيكولوجيا فنون الأداء ، تر: شاكر عبد الحميد ، (الكويت: سلسلة عالم المعرفة ،٢٠٠٠).

٥ _حمداوي جميل ، شعرية العرض المسرحي ومكوناته الجمالية ، (المغرب: دار الوطنية للطباعة والنشر ٢٠٠٧).

٦_يوسف عقيل مهدي، أقنعة الحداثة، ط١،(بغداد : دار المشرق، ٢٠٠٦).

٧ _السوداني فاضل ، المسرح البصري والبعد الرابع للأداء المسرحي،(بغداد : جريدة الاتحاد ،٢٠٠٧).

٨_ دين الكسندر ، أسس الإخراج المسرحي، تر: سعدية غنيم ، (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٥).

٩_وليامزلندا فيرلي ، التعليم من اجل العقل ذي الجانبين،تر: قسم تربية المعلمين والتعليم العالي (معهد التربية)،(بيروت : مطابع الاونروا ،١٩٨٧).

١٠_لكشاف مدحت ، اللغة الجسدية للممثل ، تقديم : مذكور ثابت ،(مصر: الهيئة المصرية للنشر والتوزيع، ٢٠٠٦).

١١_اوفسيمانيكوف ميخائيل ، جماليات الصورة الفنية، تر: رضا الظاهر، (عدن: دار الحمداني للطباعة والنشر، ١٩٨٤).

١٢_الهيتي ،هادي نعمان ، الأطفال – فلسفته ،فنونه ،وسائطه – (بغداد: منشورات دار الحرية للطباعة ،١٩٧٨).

١٣_جوردون هايز ، التمثيل والأداء المسرحي ، تر: محمد السيد ، ط٢ ، (القاهرة : أكاديمية الفنون ، مطابع المجلس الأعلى للآثار ، ٢٠٠٦).

١٤_عبو فرج، علم عناصر الفن، ج١،(ايطاليا، دار الفن والنشر،١٩٨٢)

١٥_مايرهولدفيسفولد ، في الفن المسرحي ، تر:شريف شاكر، ج٢(بيروت ، دار الفارابي ، د.ت)

١٦_بارت رون ، مقالات نقدية في المسرح ،تر:سهى بشور(دمشق، دار الكتب للطباعة والنشر،١٩٨٧)

١٧_فينوزالينور، مقالات نقدية في المسرح ،تر:محمدالجندي،(القاهرة ، وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي ، ١٩٩٦)

١٨_نليمزهننز، الإ خراج المسرحي ، تر: أمين سلامة (القاهرة ،نكابة الانجلو المصرية ،١٩٦١)

١٩_توفيق سعد ، الخبرة الجمالية ،بيروت ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر،١٩٩٧)

٢٠_محجوب مجية ، علم الحركة ، الموصل ، دار الكتب لطباعة والنشر،١٩٨٩)

٢١_توبي كوب واخرون ، الممثلون والتمثيل تاريخ التمثيل ، تر: ممدوح عدواني (دمشق وزارة الثقافة ،١٩٩٧)

٢٢_بوبوف لكسي ، التكامل في العرض المسرحي . تر: شريف شاكر (دمشق وزارة الثقافة ،١٩٨٦)

٢٣_حمدي ، صفية احمد محي الدين ، التصميم الابتكاري لعروض التعبير الحركي ، القاهرة ، مكتبة الاتجلو المصرية ، ٢٠٠٧)

٢٤_كيهو فنسنت ، فن المكياج للسينما والمسرح والتلفزيون ، ت :أمين سلامة (مصر، دارالفكر العربي ، د.ت)

٢٥_المنوره جي ،أحمد خوررشيد، مفاهيم في الفلسفة والاجتماع(بغداد، دار الشؤون الثقافية العامه ،١٩٩٠)

٢٦_الدباغ فخري، مقدمة في علم النفس،ط١(بغداد ، مطبعة وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ،١٩٨٢)

رابعا: مجلات ودوريات

١_احمد محمد عبد الأمير ، التمثيل الصامت بين الأداء والدلالة ، مجلة المسرح ، العدد١٥ ،٢٠١٠)

٢_احمد محمد عبد الأمير، جماليات العناصر الفنية في عروض مسرح مايم خيال الظل ، مجلة جامعة بابل ،مج ٢٣ ، العدد١ ، ٢٠١٥)

٣_جون رسل تيلر ، الموسوعة المسرحية ، ج٢، تر: سمير عبد الرحيم ، (بغداد : دار المأمون ، ١٩٩١) .

سامي عبد الحميد ، إيقاع العرض المسرحي واستجابة جمهوره، مجلة أسفار، العدد١٥، بغداد،١٩٩٣.

٤_سامي عبد الحميد ، ومصطفى تركي السالم، تأثير الإلقاء في بناء إيقاع العرض المسرحي، مجلة الأكاديمي ، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، العدد١٩، سنة ١٩٩٨.

٥_هناءعبد الفتاح ،مسرح كانتور التشكيلي ، مجلة القاهرة ،العدد١٨، ٢٠١٢)

٦_فوزي رشيد ، الألوان ودلالادتها ، مجلة الآفاق العربية ، بغداد،١٩٩١

٧_كاظم حيدر ، التخطيط والألوان ، بغداد، جامعة بغداد وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ،١٩٨٤)

٨_عبد التواب يوسف، مسرح الطفل ،مجلة الفيصل الرياضي، العدد٣١، السنة الثالثة ،١٩٧٤)

خامسا: رسائل واطاريح

١_. منتهى محمد رحيم ، مسرح الطفل في العراق وخطة التنمية القومية ، رسالة ماجستير غير منشورة ، (بغداد: جامعة بغداد –كلية الفنون الجميلة ، ١٩٨٨).

ميثولوجيا الشكل في الفن الأكدي القديم

Mythology of form in ancient Akkadian art

أ.م.د. علي خضير محمد
07758858581 07818848840
A.Pr.D. ali khudhair mohammad
كلية الفنون الجميلة – قسم التربية الفنية
Faculty of Fine Arts - Department of Art Education
alikhudhair10@gmail.com

الكلمات المفتاحية : ميثولوجيا – الفن الاكدي

الملخص :

البحث الحالي يتألف من أربعة فصول، يتضمن الفصل الأول: مشكلة البحث التي تم تلخيصها بالتساؤل التالي : – ما هي ميثولوجيا الشكل في الفن الاكدي القديم ؟ ثم أهمية البحث والحاجة إليه، وهدف البحث يتمثل في : كشف ميثولوجيا الشكل في الفن الاكدي القديم. وحدود البحث وتحديد المصطلحات، وقد ضم الفصل الثاني الإطار النظري على مبحثين، الأول عني بالفكر الميثولوجي الرافديني القديم، والثاني عني بمرجعيات الشكل المركب في حضارة وادي الرافدين، ثم المؤشرات التي انتهى اليها الإطار النظري، والفصل الثالث يتضمن مجتمع البحث، وعينة البحث البالغة أربعة نماذج من نتاجات الفنون الاكدية، وأداة البحث، ومنهج البحث، ثم تحليل العينة، وعني الفصل الرابع من نتائج البحث والاستنتاجات وكان من أهمها :

١. تطور استخدام الفكر الميثولوجي في الحضارة الاكدية نتيجة لسطوة ملوكها وحكوماتها المركزية التي اهتمت بالنتاج الفني والأدبي والتاريخي، وهنا بد ء التعامل مع الظواهر الطبيعية تعاملاً متواصلاً من كل الظواهر الطبيعية.

والاستنتاجات ومنها :

١ . أحتوى الفن الاكدي على الكثير من الأساطير التي ساهمت في تعدد آليات الإشارة إلى الميثولوجيه بشكل مميز عن الفنون الرافدينية الأخرى.

Keywords: Mythology - Akkadian art

Abstract

This study comprises four chapters. The first chapter outlines the research problem—summarized by the question: "What is the mythology of form in ancient Akkadian art?"—as well as the study's significance, rationale, and objective (to reveal the mythology of form in ancient Akkadian art), along with its scope and key definitions. The second chapter presents the theoretical

framework in two sections: the first addresses ancient Mesopotamian mythological thought, while the second examines the references for composite forms in Mesopotamian civilization; it concludes with the indicators derived from this framework. The third chapter details the research population, the sample (consisting of four examples of Akkadian artworks), the research instrument, the methodology, and the analysis of the sample. Finally, the fourth chapter presents the research results and conclusions.

Among the most significant of these developments were:

١. The evolution in the use of mythological thought within Akkadian civilization, driven by the influence of its kings and centralized governments—which prioritized artistic, literary, and historical output—marking the beginning of a sustained engagement with natural phenomena.

Among the conclusions are:

١. Akkadian art incorporated numerous myths, contributing to a variety of ways of referencing mythology that distinguished it from other Mesopotamian art forms.

الفصل الأول (منهجية البحث)

أولاً : مشكلة البحث

تعد حضارة وادي الرافدين من الحضارات القديمة التي تتفرد بالبيئة الطبيعية وذلك الانفتاح الجغرافي على الآخر، الذي ساهم في تشجيع هجرة الأقوام السامية اليها والاستفادة من وفرة خيراتها المعطاة، أو لتلقي المعرفة في مراكز الحضارة المتقدمة التي سبقت ما عصرها من حضارات قديمة، التي أفاضت بعلومها العواصم الرافدينية المشهورة على الفكر الإنساني بكل سخاء، وقد ساهمت حضارة وادي الرافدين بشكل كبيرٍ في بلورة المفاهيم التي تعبر عن فكرة الوجود (الميثولوجيا)، التي شغلت حيزاً مهماً في الفكر الإنساني القديم من مخاوف وهواجس إتجاه القوى الطبيعة الغامضة تهدد بقاء وجود الإنسان القديم، هذه المظاهر الطبيعية المختلفة قدمت مفاهيم ميثولوجية تداولها الفنان الرافديني القديم.

مع بداية الحضارة الاكدية بدأت ملامح حضارة العراق القديم تتبدل من الناحية القومية واللغوية والسياسية والفنية، حيث ظهرت عناصر ومقومات حضارية جديدة نتيجة هذا التطور الحضاري، ذلك التنوع الذي ساهم فيه الاكديون بشكل فعال في إقامة الصرح الحضاري الاكدي على أرض وادي الرافدين، بقبولهم فكرة التواصل

والحفاظ على القيم التي ورثوها عن السومريين، تلك القيم أستطاع الإنسان ان يطورها ويصوغها بإطار جديد يتجاوب مع الظروف الموضوعية لمرحلته التاريخية والتي تختلف في نظرتها للحياة السومرية، وقد تفوق المبدعون الاكديون في فن النحت على معلميهم السومريين، وبلغ النحات الاكدي أوج عظمته في عبقريته الخاصة متحرراً من مبادئ النحت السومري، وقد حاول النحات ان يجد في شخصية الإنسان الاكدي قوة إلهية وبشكل مغاير عن النحت السومري، بل عمل منحوتات ينطبق عليها دائما الهيبة والقوة والكبرياء محققاً تقدماً كبيراً في المهارة والتقنية للنحت، من خلال تعامله مع المواد الخام والذي شمل الأحجار الهشة والصلبة التي أنتج منها روائع فنية في قمة الجمال والروعة.

لذلك كانت مقدرة الفنان الاكدي على تكوين جو عام من الحركات الشكلية ذات الطابع الميثولوجي سيطر من خلالها على أحداث المشهد مهما كانت نوعيته، فأكسب المشاهد قوة تعبيرية في مشاهد الصراع الأسطورية بين الأبطال العراة والحيوانات المتوحشة ذات القوة الهائلة كالأسود والجاموس والتي كان لها علاقة بالأساطير السومرية القديمة، أستطاع فيها النحات الاكدي إضافة أشكالاً أخرى من التعبير عن المفاهيم الدينية والسياسية والاجتماعية التي لعبت فيها الميثولوجيا دوراً مهما من خلال استخدام الأشكال والرموز الحيوية التي تمجد الأبطال الأسطوريين في الفن للتعبير عن معتقدات وأساطير الحضارة الاكدية، وهنا تحددت مشكلة البحث الحالي بالتساؤل الآتي، ما هي ميثولوجيا الشكل في الفن الاكدي القديم؟

ثانياً: أهمية البحث

تأتي أهمية هذا البحث في التعرف على ماهية الميثولوجيا والأشكال المثالية التي منحت المشاهد طابعاً سردياً أسطورياً، والتي أخذت حيزاً كبيرا في الفكر الاكدي سواء كانت أشكالاً أو رموزاً للتعبير المفهوم الديني والسياسي والاجتماعي في الفن الاكدي التي تلعب الميثولوجيا دوراً كبيراً في استخدام الأشكال والرموز الحيوية التي تمجد الأبطال الأسطوريين والغرض الذي صيغ من أجله.

ثالثاً: هدف البحث : كشف ميثولوجيا الشكل في الفن الاكدي القديم

رابعاً : حدود البحث

الزمانية : الحضارة الاكدية 2371 – 2234 ق.م

المكانية : بلاد وادي الرافدين .

الموضوعية : الأختام الاسطوانية التي ظهرت فيها الميثولوجيا الاكدية.

خامساً : مصطلحات البحث

أولاً : الميثولوجيا في اللغة العربية المعاصرة

***الميثولوجيا** هي "علم الأساطير والخرافات المتّصلة بالآلهة وأنصاف الآلهة عند شعب من الشعوب" (احمد مختار ، ٢٠٠٨، ص٤٣).

*وردت في **المعجم الأدبي** بأنها " ثيمات وأساطير وخرافات متصلة بالآلهة وأنصاف الآلهة، والأبطال الخرافيين عند الشعوب القديمة، وقد شاعت اللفظة للدلالة أساساً على الثيمات الكلاسيكية أي اليونانية والرومانية" (عبد النور ، ١٩٧٩ ، ص ٢٧٤) .

* **الميثولوجيا في الاصطلاح**

عرفها **لطفي الخوري** بأنها " حفريات الفكر التي تحكي لنا عن طريق الاستعارة والمجاز والرمز قصة الثقافات والحضارات السابقة، ومحاولات الإنسان البدائي لحل مختلف المشاكل الإنسانية ، وكلما تقدم العلم تفقد الأساطير الكثير من ميزتها العقائدية والدينية ، إلا أنها لا تنبذها كلياً، ففي الواقع أنها مازالت تجد لها مكاناً في حياة المجتمع العاطفية وفي الفن والشعر"(لطفي ، ١٩٨٤ ، ص١٢٥).

أما **السواح** فيقول " أن الشق أول من الكلمة " Mutho " تعني حكاية تقليدية عن الآلهة والأبطال، والشق الثاني " Logy " يعني علم وتستخدم هذه الكلمة بكثرة في العصر الحديث ووظيفتها تتوقف في قدرتها على الإقناع والتأثير، باستخدام أبلغ الأساليب لتفسير بعض الظواهر وتحليلها لنشأة الكون وحركة الأفلاك وتطور العلاقات الاجتماعية ووظيفتها"(فراس ، ١٩٨٥، ص١٠).

* **الميثولوجيا إجرائياً** : هي الوصف المعرفي الذي يهتم بدراسة وتفسير الأساطير ومحاورها الجدلية، وفقاً لإطارها العام وأنماطها الخاصة كمعنى أو لغة يتمثل فيها الجذور الإنساني.

ثانياً : الشكل في اللغة العربية

*ورد في **مختار الصحاح** مصطلح (الشَكْل) (بفتح الشين والكاف)،والجمع (أشكال) و(شُكول)، ومعناها الأصناف والأنواع المختلفة (عبد القادر، ١٩٩٥، ص٣٤٤).

***في المعجم الوسيط** :شَكِلَ (فعل)، شكِلَ يشكَل ، شَكَلاً وشُكْلةً ، فهو شَكِلٌ، وأشْكَلُ، وهي شَكِلةٌ، وشَكْلاء ، شَكِلَ اللّونُ : خالَطَه لَوْنٌ آخر (ابراهيم واخرون، ١٩٨٩، ص٤٩١) .

***الزمخشري** عرفها بأنها : هذا شكله: اي مثله، وقلت أشكاله، وهذا الأشياء أشكال وشكول، وهذه شكل ذاك ، أي : جنسه (عمر، ١٩٧٣، ص٤١٢).

الشكل في الاصطلاح

*عرفه **جون ديوي** أنه : عملية تنظيم للعناصر المكونة أو الأجزاء المركبة (جون ، ١٩٦٣، ص١٩٣).

*عرفه **سكوت** أنه : تنظيم عناصر الوسيط المادي التي ينظمها العمل الفني، وتحقيق الارتباط المتبادل بينهما، فهو يدل على الطريقة التي تتخذ منها العناصر موضعها في العمل، كل بالنسبة للآخر، وبالطريقة التي تؤثر بها كل منها بالآخر (جيلام ، ١٩٨٦ ، ص٣٤٠).

*عرفه حجازي إنه " إلاطار الفني أو البنائي أو القالب الذي يصب فيه الكاتب فكرته أو تجربته الإبداعية" (سعيد ، ٢٠٠٧، ص١٠٢).

الفصل الثاني (الإطار النظري)

المبحث الاول : الفكر الميثولوجي الرافديني القديم

تعد حضارة وادي الرافدين أولى الحضارات التي شهدها العالم، والتي استنبطت منها أغلب الحضارات اللاحقة كالحضارة المصرية والإغريقية وغيرها من الحضارات التي استمدت الكثير من سماتها وملامح تطورها، والتي أسقت غالبيتها أفكارها الميثولوجيا بإطارها العام محاولاً استيعابها وتكيفها وفق أنماطها الخاصة لفهم الحياة والسعي في البقاء(جبرا، ١٩٨٦، ص٤٤).

إذ كان العراقيون القدامى يرون في الطبيعة قوى لكوائن علوية تنتمي إلى عالم ما وراء الطبيعة، هذه الكائنات جسدها بهيئة آلهة مثلت بتماثيل وقدموا لها الطقوس من أجل إيجاد العلاقة الطيبة مع هذه القوى التي تتحكم بشكل مباشر في فعالياتهم وحياتهم اليومية، وبدأ الإنسان العراقي القديم يتعامل مع الطبيعة كأنها حي يشبهه، يرضيه ما يرضيها، ويغضبه ما يغضبها، وعن شخصيته لهذه القوى كان يرى في فعلها نوعاً من أفعاله هو(شاكر ، ٢٠١٠، ص٨٥).

وتتمتع حضارة وادي الرافدين في ظل سيطرة الملوك الاكديين بحكومة مركزية قوية كان لها دوراً كبيراً في تبلور المفاهيم التي تعبر عن الفكر أو عن أصل الوجود (الميثولوجي)، هذه التساؤلات شغلت حيزاً كبيراً في فكر الإنسان الاكدي من مخاوف وهواجس إتجاه القوى الغامضة التي كانت تهدد بقاءه ووجوده(زهير ، ٢٠١٠، ص١٦).

ميثولوجيا هي كلمة من مقطعين (ميتوس ، لوغوس)، ميتوس تعني ما يتنافى والعقل، ولوغوس تعني العقل، وميثولوجيا تعنى بدراسة وتفسير الأساطير، وتدل لفظة ميثولوجيا على مجموعة من الأساطير الخاصة بشعب ما مثل الميثولوجيا الفينيقية، المصرية، الإغريقية،وقد اهتمت الميثولوجيا الحديثة بتعريف الأسطورة ودراسة بواعث نشوئها وتفسيرها ودراسة وظائفها النفسية والفكرية والاجتماعية (حسن ، ١٩٩٤ ، ص٢٦).

يهتم الوصف المعرفي الميثولوجيا بدراسة الأساطير، أو ما يسمى بعلم الأساطير، وقد تميزت حضارة وادي الرافدين بتعدد محاورها الجدلية والتي تتمركز فيها قضية الخلود، هذا البعد الروحي كان له الأثر الكبير في الفكر الرافديني، والذي تمناه وتخيله الإنسان العراقي القديم على وجه الخصوص، والذي جعله الملاذ الآمن من هواجسه ومخاوفه، والتي شكلت في مجملها المرتكزات الأساسية لعلم الميثولوجيا في الأساطير الرافدينية القديمة، وهذا ما نجده في المنجزات الفنية الكثيرة التي كتب عليها باللغة المسمارية على النصوص البصرية التي مثلها النحات الرافديني القديم في منجزاته الفنية، حيث آمن أن روحه بعد الموت تفارق جسده في هذه الدنيا، وانتقالها إلى العالم السفلي حيث استقرارها وسكينتها إن كانت خيرة ،وعذابها أن كانت شريرة (سعيد، ١٩٩٢ ، ص٤٢).

يرتبط الموروث الحضاري الميثولوجي ارتباطاً في مجمل الأوضاع وتأثيراتها على الفكر الإنساني

الإنساني الرافديني، مستمداً أنشطته المجتمعية وثقافته الخاصة من بيئته، كمعنى أو لغة ذات طابع يمثل جذوره الإنسانية التي تقبلها وتأثر بها باقي الشعوب الأخرى، كون هذه الثقافة البيئية تضيف إليها طريقاً لبناء الحضارات في كل زمان ومكان(فرج ، ١٩٨٢ ، ص٢٧٢).

تعد الأساطير السومرية هي أول الأساطير التي دونت في تاريخ الحضارة الإنسانية، وساهمت بشكل كبير في نشوء المعتقدات والديانات، التي مثلها الفكر الإنساني في إبداعاته الشعرية والفنية، ويوجد ثلاثة أنواع من أساطير الخليقة أو التكوينات التي تناقلتها الألسن وحفظتها السطور على مدى آلاف السنوات، وهي :

الأولى : أساطير خلق الآلهة (ثيوغوينا) : وهي من الأساطير الخاصة تدور حول ولادة كل سلالة إلهية أو مجموعة آلهة،هذه الأساطير الثيوغونية "الخاصة بنشوء الآلهة" ليست وفيرة العدد إلى الحد الذي يتناسب مع حجم الولادات الإلهية عن بعضها كما نراها في شجرة الأنساب الآلهة السومرية،وبعد أن تحركت الآلهة (نمو) وظهرت آلهة العناصر الأربعة شكّل الأبوان الكبيران للآلهة (إنليل) و(إنكي) أساس ظهور الآلهة المتبقية.

الثانية : أساطير خلق الكون (كوسموغونيا) وهنا لا تسعفنا المدونات السومرية الخاصة بأسطورة خلق الكون، ولكن من خلال مقدمات القصائد والأساطير الأخرى نعرف أن الكون في نظر السومريين ظهر من الآلهة السومرية الأم الأولى (نمو nammu)، وهي آلهة هيولية تحركت فيها إرادة الخلق وتصارعت الحركة مع السكون، ونتج عن ذلك تكون الكون (آن –كي) الذي يعني (السماء– الأرض) وهو جبل كوني يعوم وسط مياه (نمو).

الثالثة : أساطير خلق البشر (أنثربوغونيا) :ان أساطير خلق الإنسان " الانثربوغونية " السومرية متنوعة، وهي إشارات لمدى واسع من التصور المثيولوجي حول نشوء الإنسان وأصله، ولعل الانثربوغونيا (خلق الإنسان) الطينية المائية التي تجسدها

أسطورة (إنكي ونمو وننماخ وطين الأبسو) هي التي تعتبر الأكثر شهرة بينها، حيث تصف هذه الأسطورة الآلهة الصغار العاملين وهم يضجرون من العمل والإرهاق فيذهبون إلى الإله (إنكي) عساه يجد حلاً لمعاناتهم فيقوم الإله(إنكي) بخلق الإنسان وينصح أمه الآلهة (نمو) بأن تشرف هي على هذا الخلق وتساعدها في ذلك الآلهة(ننماخ) أي أن الإله(إنكي) قرر شكل الإنسان وقرر منحه شيئاً من حكمة (إنكي) أما ولادته فتركها أولاً لآلهات الولادة السبع وللآلهة (ننماخ) والآلهة(نمو)(نائل، ٢٠١٩ ، ص٣٥٦).

وفي أعماق اليقين كان فكر الإنسان العراقي القديم يؤمن بآلهته، كون هذا الإيمان والتسليم المطلق سيكون سنده في الحياة الأخرى من العالم السفلي كما كان يسميه، ومثلما كانت في ميثولوجيا العراق القديم التي أتسمت بتعدد الآلهة في العالم العلوي، توجد مثيلتها في العالم السفلي الذي يكون مستقراً نهائياً لتلك الأرواح، والتي وردت في النصوص السومرية الأدبية ومعناها:

اسأل الإله ،،، سيد العالم السفلي،،،تنوير الظلمة ،، وحسم حسابك بعطفه.

ادعو الإله ،،، المبجل نان ،،و الرحمة يوم النوم.

اسأل المبجلين ،،، ابتانا ونيدو ،،، الشفاعة لك، إليها الأرواح الصالحة ،، احمه (مزهر، ٢٠٠٩ ، ص٩٥) .

قديماً تمثل الأسطورة كل شيء ، كونها تفسر الخلوق وأصول الدين والأخلاق والحاجات الاجتماعية، وحالياً ينظر إلى الأسطورة على أنها الدين القديم الذي آمن به الأسلاف في الحضارات القديمة وتناقلته الأجيال، ويلتقي في الأسطورة الدين مع التاريخ ولأدب القصصي والفلسفة الأخلاقية وما وراء الطبيعة، وأول من وضع الأساطير هم السومريون كونهم رواد الأدب والملاحم والتراتيل والأناشيد وفن التصوير والنحت والموسيقى في العبادة، كونها تهدف هذه الأساطير إلى تفسير شيء ما في الطبيعة أو في الحياة كذشوء الكون، الرعد، البرق، العواصف ،النار،الخلود، ظاهرة الصراع بين الخير والشر، النور، الظلام، السماء، الأرض، ومن أهم الأساطير السومرية هي :

١. أسطورة دوموزي وإينانا.

٢. أسطورة الخلق، وهي أسطورة تختلف عن ملحمة اينوما ايليش البابلية، فهي عبارة عن قصص عن أصل العالم وتنظيمه وأدوار بعض الآلهة وخلق الإنسان والطوفان (حسن، ١٩٩٤، ص٢٦).

ويوجد في الميثولوجيا قصة حول خلق الكون وخلق الإنسان، والطوفان هي مجموعة من القصص والأساطير تدور حول الكون وخلق الإنسان وولادة الآلهة وأدوارهم، ففي كل الميثولوجيات يوجد طوفان قضى على البشرية، وهوزيوسودرا هو بطل الطوفان السومري الذي وهبته الآلهة الحياة الأبدية ووضعته في دلمون (البحرين) حيث تشرق الشمس وهي جنة السومريين، بينما كانت قصة الطوفان البابلي مبنية على قصة الطوفان السومري إلا أنها أوسع ومنها أخذت قصة الطوفان التوراني(حسن ، ١٩٩٤ ، ص٢٦).

أما في الحضارة الاكدية نجد ان بنية الفكر الميثولوجي يتميز بالتحول وعد الاستقرار عن الأساليب والطرز السابقة، والذي جاء مغايراً نتيجة بالخطاب الفكري وبوسائطه المادية الثابتة ، ليشكل نظاماً شكلياً جديداً من خلال أنظمة العلاقات المختلفة، والذي لم يكن منفصل عن المفاهيم الفكرية المتحركة في بنية الفكر الاجتماعي،حيث يشكل الفكر التأملي عند الاكدين اختلافاً بين الإنسان والطبيعة ومشكلاته وقيمه ومصيره، محاولاً ان يجعل لنفسه موضوعاً ميثولوجياً لنفسه في المشهد التصويري الاكدي (هاري ، ٢٠١٢ ، ٣٢) .

وحسب التصور الاكدي في ألواح القدر، ألواح مرقوم عليها مصير وحياة البشر ومن يمتلكها يمتلك القدرة على حكم هذا ما نجده في قصة الطائر الخرافي (زو) الذي يحاول سرقتها من مالكها الأصلي الإله (انليل) يتوجه (زو) بالألواح المسروقة إلى الأجيال ويتوارى عن الأنظار، وبإخفاء ألواح القدر هذه يختل النظام الآلهي وتدب الفوضى في الكون، كاتب هذه الألواح هو الإله (نابو) أبن الإله (مردوخ) وكذلك توجد في العالم السفلي ألواح القدر المسؤولة عنها الإلهة (بلت حري) وهي تحتوي على اسماء الموتى ومصيرهم (حسن، ١٩٩٤ ، ص٢٦).

المبحث الثاني : صور الشكل المركب في حضارة وادي الرافدين

يعتبر الفن الرافديني القديم هو بداية الفنون العربية التي أطلقت بقوة متكاملة الشخصية، والتي ما زالت تحمل خصائصها ووحدتها حتى يومنا هذا، وهي أقدم حضارة إنسانية معروفة حتى عصرنا الحالي، قدم فيها الفكر الإنساني أقدم مقولاته على ارض الرافدين، ذلك التطور الفكري الكبير مكن الإنسانية من السيطرة على عوالمها الطبيعية، فالرؤية السحرية الأسطورية فتحول المفهوم في منطقها إلى كائن لتحقيق الرغبات، فالتعبير الكامن في التشكيل هو قوة سحرية فعلها الفكر الإنساني للهيمنة على عالمه حسب منطقه الأسطوري (عفيف، ١٩٨٢، ص١٠٩).

شهد الفكر الميثولوجي الرافديني القديم في حضارة العبيد التي امتدت للفترة بين (٦٥٠٠ – ٣٧٠٠ ق.م) ظهور أشكال اختلفت في مفهومها الفكري عن ما قدمته العصور السابقة من أشكال تبلور التحولات الفنية في بنية الوعي والمعرفي والتقني جعل لها تفسيرات تتحكم بالشكل الميثولوجي، أبتكر فيها الفنان الرافديني القديم لغة جديد للتواصل مع العوالم الأخرى تستجيب للحاجة الفكرية والوجدانية لدى الإنسان الرافديني، وهذا ما نجده في تمثال الآلهة الأم التي عبر عنها الفنان بهيئة جسد امرأة عارية ورأس يشبه السحلية واقفة جمع فيها التمثال ما بين الواقعية والتجريد(حامد ، ٢٠٠٠، ص٧٢) كما في الشكل (١) .



شكل (١) دمى طينية، امرأة برأس سحلية، فترة العبيد، أور في جنوب العراق،المتحف العراقي، بغداد

تمثل حضارة الوركاء (٣٥٠٠. ٣٠٠٠ق.م) أحدى المراكز الحضارية الأولى في بلاد وادي الرافدين القديمة، تلك الحضارة التي أحاطت بها بحضارة العبيد السامية

المعاصرة، وسوريا شمالاً وجزيرة العرب شرقاً، والخليج العربي جنوباً، وقد شهد هذا العصر بنضوج صناعة الأختام الاسطوانية التي تعد من أهم المصادر التاريخية التي دونت تاريخ العراق القديم، إذ كان لها الأثر الواضح في جوهر الخطابات الفكرية والتي تدل على التطور التقني والأسلوبي المغاير عن فكرة المحاكاة المرئية وهي في ذاتها وسيلة غائية للألتئام بالعوالم اللآمرئية " الإله " الخالد والازدراء بالعالم المرئي الزائل وهذا ما نجده في الختم الاسطواني الذي مزيجاً فريداً بين التعبير الفني والرموز الدينية لبلاد الرافدين القديمة، ويصور كائنات أسطورية وفق آليات جديدة تتجلى بضخامة الأسود المتوحشة بجسد الثور ذات العنق الطويل، ونسور برأس أسد (زهير، ٢٠١٠، ص١٣٦) كما في الشكل (٢).



شكل (٢) طبعة ختم إسطواني من عصر أوروك، أسود متوحشة و نسور برؤس إسود ، حجر اليشب، متحف اللوفر، باريس

أحدث الفكر السومري القديم في عصر فجر السلالات (٢٩٠٠. ٢٣٧١ق.م)، إزاحة مهمة في بنية الفكر على أرض الرافدين وقاموا على تحديث منظومة الأشكال من عصر فجر السلالات، بفعل قدرتهم القائمة على تفعيل خاصية التجريب في آليات إظهار إبداعاتهم الفنية، مؤسسين بنيات تعبيرية إنبنت بموجب عوامل فكرية ضاغطة متبادلة التفاعل من عناصر شكلية منتظمة داخل أنساق خاصة والتي كان أهمها المعتقدات الدينية في حراك الفكر **الاجتماعي**، إذ تحولت رؤيتهم الإبداعية للأشكال من أنساق رمزية ذات دلالات محددة إلى أنساق تعبيرية جديدة منفتحة في قراءتها الدلالية ، إذ يظهر جلجامش بهية بطل أسطوري له شعر رأس كث ينتهي بسبع عكنات سميكة، ويتمنطق بحزام يتكون من ثلاث حلقات وهو ما أكده النص في الملحمة

الخالدة صفات جلجامش البطولية (زهير،٢٠١٦، ص٢٠٤)، كما في تمثال الآله الثور شكل رقم (٣).



شكل (٣) ختم إسطواني من عصر جمدة نصر، الرجل الثور ، حجر الكالسيت الأبيض، المتحف البريطاني

لقد أستمد الفنان الاكدي فنه من القيم الحضارية التي ورثها عن الفن السومري بسبب الفترة الطويلة التي عاشها الاكديون تحت حكم السيطرة السومرية، فكتبوا لغتهم السامية بالحروف المسمارية، واقتبسوا الكثير من فنونهم، وقد أستطاع الفنان الاكدي أخراج الفن من صورته الجامدة إلى صورة تتصف بالحيوية والقوة والانطلاق، من خلال إدخال الكثير من العناصر الفنية والأساليب الفنية جديدة، بعيداً عن القيود الدينية التي سادت في عصر العصور السومرية، والذي ساهم في إثراء الفن الاكدي (إسماعيل، ١٩٩٢،ص ١٦١).

تفوق المبدع الاكدي في الفنون على معلميهم السومريين، وبلغ فن النحت أوج عظمته في عقبريته الخاصة التي تحرر فيها الفنان من مبادئ النحت السومري، حاول فيها النحات الاكدي أن يجد في شخصية الإنسان قوة آلهية تختلف وبشكل جديد عن السومريين، إذ لم يصور آلهة قط، لان الإنسان هو الذي يتطلع إلى التوسع وصاحب الفكر الإمبراطوري في الحياة، محققاً تقدماً في المهارة والتقنية مع مواد الخام المختلفة، فقد أستعمل الأحجار الهشة والصلبة والمعادن وأنتج روائع فنية في قمة الروعة والجمال والتي تحتفظ بدلالات رمزية (سليمان، ١٩٨٧، ص١١٧).

وقد لجأ الفنان الاكدي لأسلوب تغطية الأختام بمشاهدة ميثولوجية تشير موضوعاتها وتنوعها إلى ولادة مادة خصبة أسطورية جديدة استمرت حتى بعد زوال الختم الاكدي فأصبحت كالطابع الذي لا يمكن إزالته (جين، ١٩٦٧،ص١٢١).

وانطلاقاً من الكلي الى الجزئي في بنائية التكوين الفني، يكشف لنا النسيج الفكري الاكدي في بنية المشهد الشخصية الرمزية الفاعلة في حركة الفكر الاجتماعي الذي يمتد إلى دلالات فكرية في جميع مظاهر الطبيعة، وهنا تكمن الخصوصية الإبداعية التي يقودها العقل واليد في المضايفة التعبيرية بين العناصر البنائية للشكل وبين المضامين الفكرية المرتبطة بها في الفكر الميثولوجي(زهير، ٢٠١٨،ص١٥٤).

إذ يشكل نظام التحول لدى الاكديون تطور ملحوظ في بنية الأشكال المنتظمة، ذات الطبيعة الملكية القائم على السلطة المركزية الموحدة للملوك الأقوياء في جميع مجالات الفنون (عبد الرضا،١٩٨١،ص٣٤٨).

تفاعلت في تكوين الأشكال الميثولوجية السمات الأسلوبية التي هيمنة عليها الضواغط البيئية والدينية والملكية والأسطورية، وكذلك الوسائط المادية المستخدمة في إنجازها وآليات إظهار أنظمتها الشكلية على السطوح البصرية، والتي تفرد بها الفن الاكدي بجميع مكوناته التركيبة المادية والمعنوية عن غيرها، لتحقيق عالم المثُل في بنية مفاهيم الفكر الميثولوجي، كونها تُشفّر عن صيرورتها بالجمال الروحي المبعوث في الخطاب الفكري اللاهوتي، كونها أشكَال مثقلة بإشكالات فكرية والتي تعد جزء فاعلاً من الشعائر الطقوسية في الوعي والفهم الاجتماعي الاكدي (زهير، ٢٠١١،ص٩٧)، كما في الشكل رقم (٤)



شكل (٤) ختم اسطواني يمثل الآله الثور، العصر الاكدي، المتحف العراقي، تصوير الباحث

مؤشرات الإطار النظري

في ضوء ما تقدم في الإطار النظري خرج الباحث بجملة من المؤشرات وهي :

١. الإيمان المطلق للإنسان العراقي القديم بآلهته التي كانت تمثل السند الدائم في الحياة والعالم الآخر.

٢. جسد الفنان العراقي القديم في أعماله النحتية مواضيع تأثرت بالفكر الميثولوجي وبأساليب فنية مختلفة .

٣. ساهمت الميثولوجيا السومرية في نشؤ المعتقدات والديانات التي تعامل معها الفكر الإنساني في إبداعاته الفنية.

٤. حافظ الفنان الاكدي على الموروث الحضاري الميثولوجي التي كان لها ارتباطاً وتأثيراً على الفكر الإنساني.

٥. عبر النحات الاكدي عن هويته من خلال ارتباطه بالإرث الحضاري الميثولوجي في منحوتاته التي تحمل بين طياتها بعداً بصرياً ومفاهيمياً.

٦. صور النحات الاكدي الملك أو الحاكم في أعماله النحتية كونه يمثل الآلهة في الأرض وهي إشارة للآلهة والملوك في الميثولوجية الأسطورية الاكدية كونها تمثل أولويات الفكر والفن الاكدي وذلك ما يميز المنجز الأدبي والفني الاكدي عن فنون الرافدين في الحضارات الأخرى.

٧. اختلفت الإشكال الفنية كلاً حسب مفهومها الفكري نتيجة التحولات الفنية لبنية الوعي المعرفي والتقني مما جعل لها تفسيرات تتحكم بالشكل الميثولوجي.

٨. شكلت الخطابات الفكرية جوهر التطور التقني والأسلوبي المغاير لفكرة المحاكاة المرئية وهي في ذاتها وسيلة غائية للألتئام بالعوالم اللامرئية.

الفصل الثالث (إجراءات البحث)

***مجتمع البحث :**

يتصف مجتمع البحث الحالي كونه قاعدة تأسيسية تحتضن عينة البحث كونه يحقق مساحة من الرؤية الشمولية الذي يشتمل على المنجزات الفنية في الحضارة الاكدية وهي منجزات كثيرة ومتنوعة في الموضوعات والقيم الشكلية والجمالية، ونظراً لسعة مجتمع البحث الذي يشمل العديد من المصورات الفنية التي أنجزت خلال الفترة التاريخية المتعلقة بالدراسة الحالية وكما مؤشر في الحدود الزمانية للبحث.

**عينة البحث :

تم اختيار عينات البحث بغية تحقيق هدف البحث الحالي في ميثولوجيا الشكل في الفن الاكدي، حيث تم اختيار العينات باستخدام الطريقة القصدية للوصول إلى نتائج موضوعية في البحث.

***منهج البحث :

أعتمد الباحث الأسلوب الوصفي التحليلي في تحليل عينات البحث باعتباره الأسلوب المتبع

في الدراسات التي تبحث عن الجانب الفني والجمالي كونه يخدم أغراض البحث ويحقق هدفه، ويعد هذا المنهج مناسباً علمياً للتعامل مع موضوع الدراسة .



انموذج رقم (١) ختم أسطواني أكدي، الرجل الثور، 2371 – 2230 ق. م، عثر عليه في أماكن مختلفة منها (أور، نفر ، كيش)، حالياً محفوظ في المتحف العراقي، تصوير الباحث

يمثل الأنموذج ختم اسطواني أكدي تم نحته نحتاً غائراً، يحتوي على مشهد تصويري لصراع مابين الرجل الثور وأسد، ويضم أيضاً ثوراً ورجل وغزال، يجسد نوعاً من الاختزال في الأشكال، ويحتل الرجل الثور رمزية في الأختام الاسطوانية مكانة كبيرة في الفكر العراقي القديم، وتتضح هذه الرمزية كونها تمثل حالات وطقوس وشعائر دينية مختلفة منها رمزية القوة والخصب والتكاثر ورمزية الآلهة العظام ورمزاً للألوهية ورمز الحكمة والاتزان والحماية من الأرواح الشريرة ورموز أخرى في الأساطير العراقية الأخرى القديمة، وكانت رمزية الثور في المنجزات الفنية التي ظهرت في عصر حلف خلال الألف الخامس قبل الميلاد، وكذلك في مختلف النتاجات الفنية للأدوار الحضارية في بلاد الرافدين على مر العصور.

ويعدَ الرجل الثور في الحضارة الاكدية كائناً أسطورياً يجمع بين الرأس والجذع البشري والجسد السفلي لثور، حيث يجسد هذا المخلوق القوة الخارقة في التوازن بين العقل البشري، إذ يشير الرأس البشري إلى العقل والتفكير المنطقي والتي تعد صفة الآلهة والملوك، والجسد الحيواني الذي يرمز إلى الهيبة والخصوبة والقوة الجسدية المطلقة الذي يتمثل في الفكر الميثولوجي الاكدي، وكونية الثور وبعض القوى لها ارتباط بالسماء وأحياناً يرتبط بملحمة جلجامش كرمز للبرية والصراع القائم بين الإنسان وقوى الطبيعة.

لقد حمل الرجل الثور دلالات أسطورية دينية وسياسية عميقة كونه يمثل الرسوخ والقوة المطلقة والثبات والاستقرار والسيادة التي لا تتزعزع في الفكر الميثولوجي الاكدي، كذلك يرتبط بالقوة والخصب والآلهة الأم وإله العاصفة (أدد) الذي يعد رمزاً للأرض المعطاة والمطر الذي يهب الحياة،وهذا يعكس أهمية الخصوبة الزراعية في الحضارة الاكدية ، كما يمثل السيادة الآلهية والملكية، حيث تداخلت رمزية الثور مع القوة الحربية للملوك الاكديين أمثال الملك سرجون الاكدي وحفيده نرام سن، إذ كانت أقدم الثور هي كناية على سحق الأعداء وبسط هيبة الدولة.



انموذج رقم (٢) ختم أسطواني أكدي، الرجل الأفعى، 2371 – 2230 ق. م، عثر عليه في اماكن مختلفة منها (أور، نفر ، كيش)، حاليا محفوظ في المتحف العراقي، تصوير الباحث

يصور الختم الاسطواني رجل جالس نصفه الأسفل على شكل أفعى وممسكاً بأغصان شجرة، إذ يمثل الأفعى في حضارة وادي الرافدين رمزاً أسطورياً معقداً يحمل الازدواجية العميقة بين الخير الذي يمثل الحكمة والخصوبة الشفاء، والشر المتمثل بالخداع والموت وسلب الخلود، واختلفت معانيها بين الخير والشر حسب الحضارة والعصر وكذلك في

العديد من الثقافات والأديان، ويتجلى الإله الأفعى في الفكر الاكدي أنه كائن يلامس الأرض بجسده ويختفي في باطنها في موسم الشتاء مما جعلها رمزاً سردياً للاتصال بقوى الطبيعة (المعرفة الخفية)، وكانت بدايات ظهور الرجل الأفعى في الإله السومرية عند جسد الإله ننجشزيدا الذي انتقل فيما بعد إلى الحضارة الاكدية والبابلية ، ويعد كحارس للعالم السفلي وهوإله الشفاء والخصوبة، كما عرف كإله يحمل الصولجان حوله أفعوتان وهو الأصل التاريخي والأسطوري للرمز الطبي في عصرنا الحالي، وقد مثلت الأفعى رمزاً للشباب الدائم والخصوبة فيالكأس النذري للأمير كوديا بفضل قدرتها على استبدال جلدها، وارتبطت أيضاً بالملاحم الرافدينية القديمة في ملحمة جلجامش بخطيئة حرمان البشر من الخلود عندما غافل الإله النائم وسرقت منه عشبة الخلود، الذي أصبح رمزاً للموت والغدر، كذلك ظهورها في بعض الأختام القديمة ككائن يقف خلف شجرة الحياة ويشجع البشر على الغواية وقطف الثمار المحرمة.



انموذج رقم (٣) ختم أسطواني أكدي، 2371 – 2230 ق. م، يصور الآلهة إنانا وأوتو وإنكي وإسيمود، المتحف البريطاني

يصور الختم الاسطواني مجموعة من الآلهة (إنانا وأوتو وإنكي وإسيمود)، وقد ظهرت الكائنات والآلهة المجنحة بشكل بارز في معتقدات حضارة بلاد الرافدين وخصوصاً على الأختام الاسطوانية الاكدية، حيث مثلت رمزاً للقوى الخارقة والسمو،إذ يمثل الختم مشاهد بانوراما للحياة الدينية والاجتماعية والسياسية، وهي تتضمن مشاهد أسطورية أو تقديم القرابين أو صراع الأبطال، وأبرز هذه الرموز المرتبطة بتلك الحقبة التاريخية الاكدية، والتي انتشرت في الفترات التي تلت العصر الأكدي، وعثر على

أختام أسطوانية تصور كائنات وشخصيات مجنحة، بما في ذلك تمثيلات الآلهة عشتار إلهة الحرب والحب، التي كانت تصور أحياناً بأجنحة ترمز إلى قوتها وهيمنتها، فقد آمن الاكديون بأن الخليقة قد انبثقت من العنصرين الأزليين، وهما أبسو وتيامات، واعتقاد الإنسان الاكدي بالآلهة،وقد أولى الفنان الاكدي عناية كبيرة بالختم الاسطواني من الناحية الجمالية والفنية، إذ نجح الفنان في إظهار التعابير الحيوية والقوة على وجوه وأجسام الشخصيات كما نجح في توزيع وحدات المشهد، إذ تتجلى قابلية الفنان الفنية في إبراز الحركات الحيوية في هذا المشهد، وهنا ظهر أسلوب جديد في تصميم مشهد الختم، وهو أسلوب المجاميع حيث يتكون المشهد أكثر من مجموعة وكل مجموعة تمثل مشهداً قائماً بذاته، خلق فيها حالة من الانسجام والتوازن والتناظر في توزيع الشخوص والآلهة .

وتعد الآلهة إنانا هي أحدى إلهة بلاد الرافدين القديمة المرتبطة بالحب والجمال والجنس والرغبة والخصوبة والحرب والعدالة والسلطة السياسية، وكانت تعبد في الأصل في سومر وظهرت عبادتها فما بعد عند الأكاديين والبابليين والآشوريين تحت أسم الإلهة عشتار التي تعرف بأسم ملكة السماء، وارتبطت فلكياً بكوكب الزهرة وكانت في مدينة الوركاء ربة معبد إينا، ويظهر الإله (أوتو) إله الشمس والعدالة في لارسا أساطير بلاد ما بين النهرين، يعرف في النصوص السومرية باسم أوتو ، ويقابله شمش في اللغة الأكدية والبابلية، واشتهر فيالأساطير بدوره البارز في مساعدته للبطل جلجامش في رحلته بملحمة جلجامش الشهيرة بالإضافة إلى دعمه لشقيقته الآلهة إنانا، بينما كان الإله إنكي هو إله الماء العذب والحكمة والسحر والخلق في الأساطير السومرية، عرف لاحقاً في الحضارتين الأكدية والبابلية باسم (إيا) بصفته راعي مدينة إريدو، وهي واحدة من أقدم مدن العراق القديم، ويعتبر أحد أهم الآلهة في مجمع آلهة بلاد الرافدين، وتذكر الأساطير السومرية أنه شارك الآلهة الرئيسية في خلق البشر الأوائل لتخفيف عبء العمل عن الآلهة،وقدلعب دوراً محورياً في قصة الطوفان، حيث حذر الإنسان الصارح زيوسودر من الطوفان العظيم وساعده في بناء الفلك، أما الإله القاصر إسيمود وهو رسول الأله إنكي في الأساطير السومرية، ويمكن تحديد شخصيته بسهولة لأنه يصور

دائماً بوجهين يواجهان في اتجاهين متعاكسين،وكذلك هو الشخص الذي يحيي إنانا عند وصولها إلى معبد أبزو في إريدو، وهو أيضاً الشخص الذي يبلغ إنكيدو أن الميس قد سرقت في الأسطورة، وبلغ الفنان مستوى فنياً رفيعاً في معالجة التكوينات إذ استطاع ان يعالج تصاميمه بطريقة يترك فيها مساحات خالية تتجاوب مع الكتل الأخرى وتوزيع جيد دون زحام للأشكال، أعطى من خلالها حركة طبيعية نابضة بالحياة للمشهد.



انموذج رقم (٤) ختم أسطواني أكدي، الآله القارب،2371 – 2230 ق. م، حجر السيتايت الأخضر ، عثر عليه في كيش، حالياً محفوظ في المتحف العراقي، تصوير الباحث

يصور المشهد الفني الآله القارب، وهو مشهد ميثولوجي يظهر فيه الآله ينساب بقارب مقدمته شكل بشري وهو غالباً ما يمثل الآله (شمش)إله الشمس والعدل والقانون عند الاكديين والبابليين والآشوريين، في رحلته إلى العالم السفلي، ويظهر فيه الفنان التفاصيل الدقيقة للشخصيات التي جسدها في إبراز العضلات والحركة، والتي تعد توثيقاً للمعتقدات الدينية والمهارات الفنية للنحت في تلك الحقبة، إذ يشكل الآله شمش مع الآلهة سين وعشتار ثلاثياً ثانياً بجانب الآلهة أنو وإنليل وإيا، وكانت القوى الثلاثة (سين وشمش وعشتار) هي رمز لقوى الطبيعة الثلاثة العظيمة وهي الشمس والقمر والقوة التي تهب الحياة للأرض.

لقد حقق الفنان الاكدي في هذا المشهد الصورة المثالية لآلهتهم الذي يمثل الأداة السحرية في معالجة القلق الوجودي والشفيع الدائم في محراب الإله، جسد من خلالها النحات الاكدي نوعاً من الجودة والابتكار والكمال من خلال الحفر الدقيق في نقش الوحدات والجزيئات للمشهد الفني، من خلال إظهار حيوية التعبير الحركي التي تمثل القوة والصرامة التي جسدت على شخصيات التي ظهرت نوعاً من التوازن والإيقاع في

تشكيل التكوين الشكلي المركب، هذا الانتقالة الأسلوبية في المعادلة الجمالية أعطت نوعاً من التأليف والانسجام بين أجزاء العمل الفني، ساهمت على ابراز الثنائيات الفكرية للمجتمع الاكدي من خلال المدلولات الفكرية التي خضعت لموازينه وإيمانه بمثاليته وهي بعيدة كل ابعد عن المألوف والمشابهة في صفاتها الفنية، إذ يمثل مجمع الآلهة الرافدينية القديمة منظومة كبيرة من الأشكال الميثولوجية التي تحمل بين طياتها أفكارا متحركة ارتبطت بالقوى الماورائية للمجتمع الرافديني، هذا التحول الأسلوبي مابين المثالي والواقع يتميز بقيمه الروحية وأساليبه الفني التي اختلفت في تشكيلها تشكل المحور الأساسي لفكر الفنان الاكدي، وعلى هذا النحو نجد ان النص الفني يتمكن من تأسيس رؤية بصرية على سطح الختم الاسطواني، وفق لغة تشكيلية إبداعية بدلالاتها الميثولوجية والمفاهيمية تحمل العديد من التناصات الأدبية المأخوذة عن الأساطير، والتي فرضت نفسها على ذهنية المبدع وعلى المنجز الفني كونها تساعد على عمليات التواصل الجمالي والتأملي مع طبيعة الفكر والذائقة الفنية الحاضنة لها في عصرها ومكانها التاريخي.

الفصل الرابع

أولاً : نتائج البحث

١- كان للميثولوجيا مكاناً بارزاً في الأساطير الرافدينية القديمة إذ توضحت معالمها منذ بزوغ الأدب السومري السابق للحضارة الاكدية وبذلك ترسخت في التراث الاكدي بالاعتماد مما سبق هذا التراث .

٢- تطور استخدام الفكر الميثولوجي في الحضارة الاكدية نتيجة لسطوة ملوكها وحكوماتها المركزية إذ تمثل الأختام الاسطوانية الاكدية القاعدة الكبيرة التي اهتمت بالنتاج الفني والأدبي والتاريخي، وهنا بدء التعامل مع الظواهر الطبيعية تعاملاً متواصلاً الذي كان له الأهمية الفنية في ذلك العصر.

٣- جمعت الميثولوجيا الاكدية مابين التصور العقلي (اللوغوس) وغير المنطقي (الثيموس) في النتاج الأسطوري من خلال التوثيق وتفسير الظواهر وهو ما اختلف فيه الاكديون عن باقي الحضارات.

٤- ساهم الفكر الميثولوجي الاكدي في تخطي هواجس الخوف من ظواهر الطبيعة التي عاش نعها الإنسان الاكدي حيث سيطر عليها بشكل شبه تام وذلك ماوثقه الفن الاكدي.

٥- تضمنت الميثولوجيا الاكدية أساطير كثيرة مثل أساطير الخلق والنشوء والآلهة والولادة والإيمان المطلق بوجود الآلهة والطوفان والتي تميزت بمفهوم التحول الفكري المختلف.

٦- تعامل الفن الاكدي تعاملاً سحرياً مع الميثولوجيا من خلال الأساطير التي آمن بها الاكديون وخصوصاً في حيثيات الخلق والطبيعة، وهنا تناول الفنانون الاكديون هذه المواضيع باتجاه إسطوري جمع ما بين الصور الواقعية والصورة التجريدية لعناصر الكون.

٧- انحازت الميثولوجية الاكدية إلى الاتجاه الديني الأسطوري في تمجيد الآله وأدوارهم في حياة الناس إذ تم توثيق ذلك في الأختام الاسطوانية.

٨- نظر الفكر الاجتماعي الاكدي إلى مكنونات الكون والخلق نظرة كلية بآلية أكمل من الجزء وهذه النظرة التي ميزت الفكر الثقافي والفني الاكدي عن باقي الحضارات، وهنا يمكن القول ان النظرة الاكدية للموجودات كانت نظرة عقلانية صرفة.

٩- تعامل الفن الاكدي مع ميثولوجيا مركبة التكوين الأسطوري ومثال ذلك الجمع مابين جسد الإنسان وجسد الثور للإشارة الى القوة الخارقة التي يتمتع بها الآلهة والملوك.

ثانياً : الاستنتاجات

أستنتج الباحث ما يأتي :

١- لعبت الأساطير الرافدينية وخصوصاً في سومر وأكد والحضارات اللاحقة دوراً فكرياً هاماً من خلال الميثولوجية في اتجاهات الأدب والفن والفكر السومري والاكدي.

٢- كانت الأختام الاسطوانية الاكدية هي أكثر المنجزات الفنية التي وثقت على سطوحها الميثولوجية الاسطورية من خلال الجمع مابين المنطقي واللامنطقي وخصوصاً في المنجز النحتي.

٣- أحتوى الفن الاكدي على الكثير من الأساطير التي ساهمت في تعدد آليات الإشارة إلى الميثولوجية بشكل مميز عن الفنون الرافدينية الأخرى.

٤- كان للسحر دوراً هاماً في الميثولوجية الأسطورية الاكدية خلافاً للفن الرافديني في الحضارات الأخرى وخصوصاً في الاتجاه الديني للفكر الاكدي.

ثالثاً : التوصيات

يوصي الباحث بالآتي :

١- اعتماد المنجز الفني الرافديني في حضارات سومر وأكد وبابل وآشور كعلامة بارزة في تعامل هذه الحضارات مع الميثولوجية الاسطورية الرافدينية.

٢- الاهتمام بالمنتجات الفنية الفنية الرافدينية ومنها الاكدية من خلال افتتاح متاحف فنية تجمع منجزات حضارات الرافدين لاطلاع المتلقي على حضارة البلاد عبر التاريخ.

٣- إصدار نشرات تحوي فنون الرافدين تحتويها شعارات العراق في العالم توزع على زائري تلك السفارات بشكل مجاني.

رابعاً : المقترحات

يقترح الباحث الدراسات الآتية لإكمال مسيرة البحث الحالي

١- دراسة مقارنة بين الفن الاكدي والفن المصري القديم في الميثولوجية الأسطورية.

٢- دراسة تاريخيه تتبعيه لمنجزات الفن الاكدي في الاتجاه الأسطوري.

المصادر :

١. عمر ، احمد مختار : معجم اللغة العربية المعاصرة ، ج٣، عالم الكتب ، القاهرة، ٢٠٠٨

٢. جبور ، عبد النور : المعجم الأدبي ، ط ١ ، بيروت : دار العلم للملايين ،١٩٧٩

٣. الخوري، لطفي: المعجم الميثولوجي، مجلة التراث الشعبي، العدد ١-٣، وزارة الإعلام، بغداد ،١٩٨٤

٤. السواح ، فراس : مغامرة العقل الأولى، دراسة في الأسطورة، دار الكلمة، بيروت، ١٩٨٥

٥. الرازي ، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر: مختار الصحاح، ج، مكتبة لبنان، بيروت ١٩٩٥

٦. مصطفى ، إبراهيم وآخرون : المعجم الوسيط ،ج١،دار الدعوة مؤسسة ثقافية للتأليف والطباعة والنشر والتوزيع ، استانبول ، تركيا ، ١٩٨٩

٧. الزمخشري، جار الله أبو القاسم محمود بن عمر : أساس البلاغة، ج١-٢، الهيئة المصرية للكتاب،القاهرة، ١٩٧٣

٨. ديوي، جون: الفن خبرة، ت: زكريا ابراهيم، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٦٣

٩. سكوت، روبرت جيلام : أسس التصميم، ت: عبد الباقي محمد ابراهيم ومحمد محمود يوسف، مؤسسة فرانكيلن للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٨

١٠. حجازي، سمير سعيد : معجم مصطلحات الأنثروبولوجيا والفلسفة وعلوم اللسان والمذاهب النقدية والأدبية، ط١، دار الطلائع للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ٢٠٠٧

١١. جبرا،إبراهيم جبرا : الفن والحلم والعقل،دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ،١٩٨٦

١٢. شاهين ، شاكر : العقل في المجتمع العراقي بين الأسطورة والتاريخ، ط١، التنير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ، ٢٠١٠

١٣. صاحب ، زهير : أسطورة الزمن القريب، ط١، دار الأصدقاء للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد ،٢٠١٠

١٤. نعمة ، حسن : ميثولوجيا وأساطير العرب القديمة، دار الفكر اللبناني، ١٩٩٤

١٥. مبيض، يسر محمد سعيد: اليوم الآخر في الأديان السماوية والديانات القديمة، دار الثقافة، الدوحة، ١٩٩٢

١٦. عبو ، فرج : علم عناصر الفن، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، دار لين، أيطاليا، ١٩٨٢

١٧. حنون، نائل : المدافن والمعابد في حضارة بلاد الرافدين القديمة،ط٢، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة ، بغداد ٢٠١٩

١٨. الخفاجي ، مزهر : البحث عن جنة الفردوس، مكتبة مدبولي، القاهرة،٢٠٠٩

١٩. ساغر، هاري : عظمة بابل، تر: خالد اسعد واحمد عدنان، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا ، دمشق، ٢٠١٢

٢٠. البهنسي، عفيف : الفنون القديمة، دار اللبناني، المجلد الأول، لبنان، ١٩٨٢

٢١. قادوس، عزت زكي حامد : تاريخ عام الفنون، مطبعة الحضري، الإسكندرية،٢٠٠٠

٢٢. صاحب ، زهير : أسطورة الزمن القريب دراسة في الفنون الاكدية السومرية الجيدة ،٢٠١٠

٢٣. صاحب ، زهير : تقابل الحضارات، دراسة في الحضارتين العراقية والمصرية،مكتبة مدبولي، القاهرة ،٢٠١٦

٢٤. علام ، نعمت إسماعيل : فنون الشرق الأوسط والعالم القديم، ط٦، دار المعارف ، القاهرة ،١٩٩٢

٢٥. صاحب، زهير والخطاط ، سلمان : تاريخ الفن القديم في بلاد وادي الرافدين ، مطبعة وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، بغداد، ١٩٨٧

٢٦. بوترو، جين: الشرق الأدنى والحضارات المبكرة، لندن، ١٩٦٧ ، ترجمة: عامر سلمان، موصل

٢٧. صاحب، زهير : مملكة الفن، دراسة في الحضارات العراقية،دار الكتب والوثائق ، بغداد،

٢٨. الطعان، عبد الرضا : الفكر السياسي في العراق القديم، دار الرشيد للطباعة والنشر ،بغداد، ١٩٨١

٢٩- صاحب ، زهير : الفنون البابلية ، ط١، دار الجواهري، بغداد ، ٢٠١١.

تمثلات الذات والآخر في الرسم الامريكي المعاصر

Representations of self and other in contemporary American painting

نهلة ناجي علي النجم
Nahla Naji Ali Al-Najm
جامعة بابل / كلية الفون الجميلة
University of Babylon / College of Fine Arts
fin803.nhlh.nahi@student.uobabylon.edu.iq
ا.م.د جلال رحيم عودة
Aasist.Prof.Dr. Jalal Rahim Awda
جامعة بابل / كلية الفون الجميلة
University of Babylon / College of Fine Arts
fine.jalal.rahem@uobabylon.edu.iq

ملخص البحث :

يعنى هذا البحث بدراسة (تمثلات الذات والآخر في الرسم الامريكي المعاصر). ويقع في أربعة فصول، تضمن الفصل الأول مشكلة البحث وأهميته والحاجة اليه وهدفه وحدوده وتحديد أهم المصطلحات. اذ تناولت مشكلة البحث موضوع (تمثلات الذات والآخر في الرسم الامريكي المعاصر) ونشأت مشكلة البحث الحالي في الأجابة عن التساؤل الأتي:- ما تمثلات الذات والآخر في الرسم الامريكي المعاصر . فتمثلت أهمية البحث في محاولة الكشف عن العلاقة بين الذات و الاخر في ضوء المرموزات والاعمال الفنية. أما الفصل الثاني فقد اشتمل على الإطار النظري والدراسات السابقة اشتمل المبحث الأول (مفهوم الذات والاخر)، المبحث الثاني (تمثلات الذات والاخر في الفن المعاصر). اما المبحث الثالث (الرؤى والاساليب في الرسم الامريكي المعاصر)، لينتهي المبحث بمؤشرات كمحكات للتحليل. وتضمن الفصل الثالث إجراءات البحث، عبر تحديد مجتمع البحث وطبيعة عينته الممثلة له، وانتهى بتحليل عينة البحث البالغة (٣) اعمال فنية، وفق المنهج الوصفي التحليلي وبالطريقة القصدية. اما القصل الرابع فقد شمل على نتائج البحث والاستنتاجات بالإضافة الى التوصيات والمقترحات.

الكلمات المفتاحية: التمثلات، الذات، الآخر .

Abstract
This research examines the representations of self and other in contemporary American painting. It comprises four chapters. The first chapter outlines the research problem, its significance, the need for it, its objectives, its limitations, and defines key terms. The research problem addresses the topic of "representations of self and other in contemporary American painting," and the current research problem arises from answering the following question: What are the representations of self and other in contemporary American painting? The importance of this research lies in its attempt to uncover the relationship between the self and the other in light of symbols and artworks. Chapter Two comprises the theoretical framework and previous studies. The first section (Conceptually, the Self and the Other) is divided into two parts: the second (Representations of the Self and the Other in Art), and the third (Visions and Styles in Contemporary American Painting). This section concludes with indicators serving as criteria for analysis. Chapter Three outlines the research procedures, defining the research population and the nature of its representative sample. It concludes with the analysis of a sample of three artworks, using a descriptive-analytical and purposive approach. Chapter Four presents the research findings, conclusions, recommendations, and suggestions.
Keywords: Representations, Self, Other

الفصل الأول

١-١: مشكلة البحث

بطبيعة الحال، وعلى مر التاريخ، يرتبط الفن، بالمجتمع ارتباطاً تاريخياً، يمتد إلى بدايات نشوء الفن والمجتمعات البشرية، وهذا الارتباط القائم بين الفن والمجتمع، عزّز من لغة الحوار وتطور دور السياق الفكري المؤثر في الظواهر الاجتماعية وما تحمله من قيم متنوعة، تتنوع حسب طبيعة المجتمع والاختلافات الجوهرية بينه وبين مجتمع آخر أو مجتمعات عدة، فالفن طريقاً" للمعرفة مساويا" للطرق الاخرى التي يتوصل بها الانسان لفهم ما يُحيط به، يعد وسيلة جوهرية لفهم الواقع الاجتماعي والثقافي، حيث يعكس بعمق البنى المجتمعية ويجسد القضايا المحورية التي تؤثر في حياة الأفراد، ومن بينها ،قضية الآخر التي تعد مَن القضايا المحورية الشائكة بين العلماء والباحثين والمفكرين على اختلاف آرائهم وتوجهاتهم الفكرية والنظرية ، حيث أن هناك إتفاقاً رئيسياً بينهم والذي يتمثل في أن العلاقة بالآخر هي المحور الأساسي الذي

يدور حوله الإنسجام والتكيف والتفاعل النفسي والاجتماعي ، وبالتالي فإن تكوين العلاقات السوية بين الذات والآخر هو ما يكفل لكل منهما موضوعية المنهج والفكر في التعامل مع الآخر وعدم التحيز لأي منهما ، حيث تقوم العلاقة بين الذات والآخر على أساس أن الأخير يمثل حالة المناقضة للذات سواء تم النظر إلى : إلى تلك المناقضة كموضوع أو ذات مكافئة، وبتنوع مكونات تلك النظرة تتشكل محددات كينونة التفاعل والتواصل مع الآخر ، والكشف عن مدى تجذر العلاقة مع الآخر التي لا يمكن أن ننكرها على أساس أن الحضارات في حركتها التطورية والتنموية تتأثر ببعضها عبر مراحل الإدرك والتفسير والتغاضى، وتظل العلاقة بين الذات والآخر علاقة جدلية افتراضية ، فقد تكون الذات على حساب الآخر ، أو نفى الآخر لصالح الذات ، وهذه العلاقة قائمة على استحالة الجمع بين الثنائيات المضادة ، كما يرتد جدل علاقة الذات بالآخر إلى البدايات الأولى لوجود الإنسان ، الآخر الذي تمثله اليوم أنماط عديدة ، تؤكد فاعلية النزاع والصراع بينه وبين الذات، حيث أن الوعى بالذات يستلزم الوعى بالآخر ، وإن اختفى أو انقرض هذا الآخر فإنه يصعب فهم الذات وإستيعابها، أما من الناحية الواقعية نلاحظ أن الذات والآخر جزء من تشكيلة ثقافية ودينية واجتماعية موحدة ولا يمكن الفصل بينهما إلا على مستوى النزاع القائم على أساس مصالح ونظريات ، تجعل من صاحب المصلحة أو النظرية عدواً وخصماً للآخر ، وبقدر ما يظهر الخلاف والنزاع قوياً بين الذات والآخر على مستوى الفعل وردات الفعل ، فإن ذلك ينعكس بطريقة أو بأخرى على العمل الفني بأشكاله المتنوعة.،وقد اختلفت اشكال التعبير عن **ألآخر** عبر التاريخ بين الممارسات العلنية المكشوفة الى الممارسات المخفية والغير معلنة، على الرغم من رغم كل التحولات الاجتماعية والفكرية، والتطورات في الحركات الحقوقية والمناهضة للتحيز نحو الاخر والتقدم نحو العدالة الاجتماعية ، لكنه ظلت مشكلة الإقصاء والتهميش ، أو التمييز ، مشكلة عالمية لا تقتصر على دول متقدمة أو متأخرة. لذا فإن دراسته تستدعي نظرة شاملة لاستكشاف جذوره وأسبابه وتحولاته وتجلياته المتنوعة ، وبما أن الفن يمثل منظومة خطابية تتفاعل مع قضايا المجتمع، والرسم يعد أكثر الأنواع الفنية قدرة على

تصوير الواقع الاجتماعي والتفاعل معه، بحيث تصير مادة ثرية تساعد في تتبع مسار العلاقة بين الذات والآخر فيما تقدمه من صور لكل منهما وعلى ذلك فمشكلة الدراسة تتحدد في سؤال رئيسي: ما العلاقة الحقيقية بين الذات والآخر فى الرسم العالمي المعاصر؟

١-٢: **أهمية البحث الحالي والحاجة اليه:** تتوضح أهمية البحث والحاجة اليه من خلال الاتي:

١- تكمن اهمية البحث الحالي في محاولة الكشف عن الاخر وعلاقته بالذات في ضوء المرموزات والاعمال الفنية في الرسم الامريكي المعاصر.

٢- سد حاجة المكتبة والباحثين والدارسين في مجال النقدي والفني لموضوعات معاصرة تعنى بكشف الأبعاد النفسية للتعبير الفني٠

١-٣ **هدف البحث:** يهدف البحث الحالي إلى: -(تعرف تمثلات الذات والآخر في الرسم الامريكي المعاصر).

١-٤: حدود البحث:

-**الحدود الموضوعية:** تتحدد بدراسة تمثلات الذات والآخر في الرسم الامريكي المعاصر بالرسومات المنفذه بمواد مختلفة على خامات مختلفة.

-**الحدود المكانية:** تقتصر الدراسة على الاعمال الفنية المنجزة في(الولايات المتحدة الامريكية) .

-**الحدود الزمانية:** تتمثل الحدود للفترة من(١٩٨٢- ٢٠١٢).

١-٥: تحديد المصطلحات:

١- التمثل لغة" :

وردت كلمة (تمثل) في القرآن الكريم في قوله تعالى فاتخذت من دونهم حجاباً فأرسلنا اليها روحنا فتمثل لها بشراً سوياً) سورة مريم ، الآية ١٧

ان كلمة تمثل مأخوذة من الفعل (مثل) ، مثل كلمة (سوية / هذا مثله (ومثل كما يقول تشبهه وشبهه ، والمثل ما يضرب به كن الامثال والمثال معروف، والجمع / امثال له

كذا تمثيلا) ان صوب له مثاله بالكتابة او غيرها ، والمثلات وامثله جعله مثله. (الرزاي، ١٩٨٣، ص٦١٤ – ٦١٥)

وجاء في (لسان العرب) لأبن منظور : ان (مثل) كلمة تسوية، ، قال ابن بري : الفرق بين المماثلة والمساواة، ان المساواة تكون بين شيئين مختلفين ، لأن التساوي هو التكافؤ في المقدار لا يزيد ولا ينقص ، واما المماثلة لا تكون الا في المتفقين تقول : لونه كلونه وطعمه كطعمه ، فاذا قيل : هو مثله على الاطلاق، فمعناه هو يسد مسده، ، فتقول (مثل) قومه في دولة أو في مؤتمر أو في مجلس او ناب عنهم ، و (تمثل) بمعنى متمثل لأمره واحتذاه ، التمثل من مثل الشيء او تصوره حتى كأنه تنظر اليه ومثلت له تمثيلا اذ صورت له مثالا بكتابه او غيرها ، وتمثيل الشيء بالشيء يعني التشبيه به ، تمثل فلان ضرب مثلاً وتمثل بالشيء ضربه مثلاً (ابن منظور، ب.ت، ص٢٢١).

التمثل اصطلاحا:

- وعرفه (مدكور) التمثيل في معجمه الفلسفي بأنه: (مثول الصور الذهنية بأشكالها المختلفة في عالم الوعي او حلول بعضها محل بعضها الاخر (مدكور، ص٥٤).

وورد التمثل في موسوعة لالاند الفلسفية بأنه: (استيعاب، تماثل ، محاكاة، مماهاة) (لالاند، ص١٠١).

تصوير الشئ كانك تنظر اليه (الفراهيدي، ٢٠٠٣، ص١١٨).

- **التمثلات اجرائيا:** هو أسلوب يعكس واقع الفنان وإعادة تشكيله عن طريق العمل الفني وأدوات تعبيره والتي تجسد الهوية والجانب النفسي والرمزي وتختلف حسب أسلوب الفنان وحسب السياق التاريخي والفني.
- **الذات لغة"** : وهي مؤنث (ذو) وحسب المنجد في اللغة والأدب والعلوم، هي ذات الشيء نفس الشيء، اوعينة وجوهرة ((ابن منظور، ب.ط، ص١٣٢).

- **الذات اصطلاحا :**
- عرفها(حسن شحاته) الذات بأنها الصورة التي يعرف الإنسان نفسه بها، بحيث يكون ملما بما في نفسه، وهي الإطار الذى يستطيع الإنسان أن يضع نفسه فيه بحيث يكون ملماً بما في نفسه، وهذه المعلومات التي يتوصل إليها الإنسان عن نفسه ، تعتبر أشياء تعلمها عن نفسه لهذا السبب استطاع أن يصور نفسه بأسلوب يستطيع من خلاله معرفة الكثير عن حقيقته (شحاته، ٢٠٠٨، ص٢٥).
- هناك من يعرف الذات بأنها " تصور الشخص عن نفسه ، فالتصور الشخصي عن الذات لابد أن يتضمن إدراك الشخص لتصور الآخرين عن ذاته هو ، أى أن الذات تضع موقف البيئة الاجتماعية في اعتبارها ، وقد ترفض هذا الموقف ، أو تقبل أو تتظاهر بالقبول أو بالرفض (خشبة، ١٩٩٤، ص٢٢٩).
- **الذات اجرائيا"** :هو الطابع الخاص للفرد ومستوى الأداء مع مدى تأثره بالبيئة المحيطة به ، وتقييمه لنفسه من حيث إمكانياته وأهدافه ومواطن قوته وضعفه وعلاقاته بالأخرين ومدى استقلاليته واعتماده على نفسه

- **الاخر لغة" :**

- ورد في **(لسان العرب):** مصطلح الآخر على أنه أحد الشيئين وهو اسم على أفعل والأنثى أخرى، إلا أن فيه معنى الصفة لأن أفعل من كذا لا يكون إلا في الصفة، والآخر بمعنى غير، كقولك رجل آخر وثوب آخر (ابن منظور، ب.ط، ص١٢٢).

الاخر اصطلاحاً :

- جاء في **(معجم التعبير الاصطلاحي):** للتعبير عن استنكار لشيء ما ، وفية دلالة على الاستبعاد والتنحية اقلالا" من شأنه (محمد، ٢٠٠٣، ص٣١).
- عرف **(بنسالم حميش):** الآخر في أبسط صوره هو مثيل نقيض " الذات " (الأنا)، فهو كل ما كان موجودا خارج الذات المدركة ومستقلا عنها، فيصير الآخر بالمفرد والجمع الذي نعيش معه تجارب كالقرابة والصداقة والجوار، أو كالمنافسة والخصومة والعداء... وهذه التجارب وسواها تحدِد بتنوعها واختلافها

طبيعة العلاقات ودرجتها، إمَّا على صعيد الوعي أو في حقل السلوك والفعل (حميش، ٢٠٠٣، ص٥).

- عرف **(عمر عبد العلي علام)** : الآخر هو عبارة عن مركب من صفات وخصائص النفس البشرية والاجتماعية والسلوكية والفكرية، ينسبها فرد ما إلى الآخرين، وكل تعريف يطلق على (الأنا) من شأنه ان يطلق على (الآخر) ايضا، أي في حالة أن تكون الأنا ترتبط بعلاقة اختلاف سواء في الجنس أو الفكر أو الانتماء مع (أنا) الاخرى ، تكون الأخيرة هي الآخر (عبد العلي، ٢٠٠٥، ص٩).

يعرف الآخر اجرائيا" :

التفرقة المتعالية والكيفية التي يجسد فيها المغاير والمختلف عن الذات في العمل الفني عبر استحضار الصورة والرموز أو تفكيكها لإعادة بناء الوعي البصري والثقافي عن المختلف الاجتماعي والسياسي والثقافي كهوية لها مرجعيات فكرية تتمثل على السطح التصويري ، وتتحدد علاقة الذات بالآخر وفق نظرة احدهما للآخر وقد تأخذ طابعا" صراعيا".

-المعاصر لغة"

- جاء في **(لسان العرب)** العصر الدهر، والجمع أعصر، وعصور (ابن منظور، ب.ت، ص٥٧٥) .
- وعاصره، معاصرة، كان في عصره وزمانه، والعصر، الدهر جمع عصور واعصر وإعصار ... والعصرية ميل إلى كل ما هو عصري وما هو عصري وما هو من ذوق العصر. (البستاني، ١٩٨٦، ص٤٧٩)

<u>المعاصر اصطلاحاً:</u>

- عرفها (الكبيسي) معايشة الإنسان لزمانه بالفعل وهي تفرض وجود شواهد مادية لوجود الإنسان في عصر وحضور العصر في عمله والعصرية وقوف على الحاضر، وتمثل تعبيراً واضحاً عن نسق منبثق من الثقافة المتمثلة واقعاً، فهي حاصل صراع الذات بخصوصيتها مع مؤثرات الحاضر والتقاليد (الكبيسي، ١٩٨٩، ص٤٧٩).

- وعرفها (عفيف بهنسي) وهي : تكيف النتاجات الجديدة تكيفاً يتناسب وحاجات العصر في معايشة الظروف الراهنة والتطلعات المستقبلية (بهنسي، ١٩٨٠، ص٣٥).
- **(المعاصر) إجرائياً:** مفهوم نسبي يتزامن ويتكيف مع ثقافة العصر الذي يدين إلى منظومة العلاقات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية لما بعد الحداثة والتي جسدت مظاهر التمييز العنصري في الفن الامريكي المعاصر من خلال نظُم الاشتغال الفني والإظهار البصري التي سادت في الفن الامريكي.

الفصل الثاني

الاطار النظري للبحث

المبحث الأول : الاخر : مفهوم الذات والاخر

"الذات مدركات وقيم تنشأ من تفاعل الفرد مع البيئة، والذات تحافظ على سلوك المسترشد، والذات فى حالة نمو وتغير نتيجة التفاعل المستمر مع المجال الظاهرى والفرد لديه أكثر من ذات الواقعية، والمثالية، المجال الظاهري الواقع المحيط بالفرد والذى يدرك أهميته؛ لأن الفرد يختار استجابته على أساس ما يدركه، لا على أساس الواقع. يعيش الفرد في عالم متغير من الخبرات فلكل فرد حقائقه الخاصة التي قد تختلف عن حقائق غيره، وما يمتلكه الفرد من حقائق، يمثل العالم المدرك بالنسبة إليه، وأفضل طريقة لفهم الفرد هي الوصول إلى طريقته في إدراك العالم، أو ما يسمي بالإطار المرجعى الداخلي للفرد. وينمو فهم الذات نتيجة لتفاعل الفرد مع البيئة وخاصة في تعامله مع الآخرين." (شحاته، ٢٠٠٨، ص٢٣-٢٤) والذات الصورة التي يعرف الإنسان نفسه بها، وهي الإطار الذي يستطيع الإنسان أن يضع نفسه فيه بحيث يكون ملما بما في نفسه، ولكلمة الذات، كما تستعمل فى علم النفس معنيان متمايزان فهي تعرف من ناحية باتجاهات الشخص ومشاعره عن نفسه، ومن ناحية أخرى تعتبر مجموعة من العمليات النفسية التي تحكم السلوك والتوافق. ويمكن أن نطلق على المعنى الأول الذات كموضوع حيث إنه يعين اتجاهات الشخص ومشاعره و مدركاته

وتقييمه لنفسه كموضوع. وبهذا المعنى تكون الذات فكرة الشخص عن نفسه. ويمكن أن نطلق على المعنى الثانى الذات كعملية ، فالذات هى فاعل بمعنى أنها تتكون من مجموعة نشيطة من العمليات كالتفكير والتذكر والإدراك. ان مفهوم الذات مفهوم شـعوري يعية الفرد بينما قد تشتمل الذات على عناصر لا شعورية لا يعيها الفرد (شحاته، ٢٠٠٨، ص٢٥)، بينما يعد الأخر (other) من القضايا التي شغلت الفكر الإنساني عبر العصور، إذ تغيرت أشكاله باختلاف المجتمعات، وهو ليس ظاهرة حديثة بل له جذور عميقة تمتد عبر التاريخ فقد انتشرت بين كثير من المجتمعات سواء كانت مجتمعات بدائية أو مجتمعات متقدمة.(ابراهيم، ١٩٩٨، ص٢٣)، ان مفهوم الآخر، وهو تصنيف استعبادي يقتضي اقصاء كل ما لا ينتمي الى نظام فرد او جماعة أو مؤسسة. (التميمي، ص٥-٦) ففي الفلسفة المعاصرة فقد شاع هذا المصطلح كثيرا خاصة عند الفلاسفة الفرنسيين: أمثال جان بول سارتر، وميشال فوكو، وجاك لا كان وإيمانويل ليفيناس)، وغيرهم ولعل سمة الآخر الواضحة هي تجسيده ليس فقط كلما هو غريب غير مألوف أو ما هو (غيري) بالنسبة لذات أو الثقافة، ككل بل أيضا كل ما يهدد الوحدة، والصفاء وبهذه الخصائص امتد مفهوم الغيرية هذا إلى فضاءات المختلفة تمثل التحليل النفسي والفلسفة الوجودية ". والظاهرتية وعليه. بعد " الآخر " بالنسبة إلى، (سارتر) شأنه في ذلك شأن " لا كان " عاملا فعالا في تكوين الذات فوعي الذات الوجودي يكون بناء على الطرف الآخر. (الرويلي، ٢٠٠٢، ص٢٢٧) **و** يرى فوكو أن "الآخر" هو ذلك الفرد الذي تم إقصاؤه وتهميشه بسبب انحرافه عن المعايير الاجتماعية السائدة، سواء كان ذلك في سلوكه، رغباته، أو هويته. فهو يدعم حرية الرغبة والانطلاق خارج القيود التي فرضتها السلطة، حيث أن هؤلاء المهمشين— الذين وضعوا على هامش المجتمع وصنفوا كغرباء أو مرضى—ليسوا سوى ضحايا لآليات الرقابة الاجتماعية والمعرفية التي تعيد إنتاج التهميش والإقصاء . (حرب، ١٩٩٣، ص٢١)، يقودنا الى الآخر في **التحليل النفسي** فان السلوك الذي يمارسه الفرد أو الفنان ماهو الا محاولة تنفيس واشباع داخلي لرغبات اسياسية متخيلة، واشار (فرويد) الى اليات دفاع يستخدمها الفرد لكي يتجاوز الرقيب بالإزاحة والرمز. فيعد

القلق احد الاسباب التي تؤدي بالفرد الى عزلته، فهو من المتغيرات التي وجد ان لها تاثيراً كبيرا على تكوين ذات الفرد فالذات التي طالما تعاني من القلق تتمتع بدرجة عالية من التوافق بحيث يستطيع الفرد من خلالها مواجهة الفشل واقتحام المواقف الجديدة دون ان يشعر بالحزن والانهيار(الطاهر، ٢٠٠٦، ٣٢). ان أنماط الصراعات المعلنة والمضمرة والمقموعة والمكبوتة تؤدى إلى إعاقة عمليات بناء موحدات جامعة – قيمية، وثقافية ورمزية وقومية– تعلو فوق الخصوصيات الثقافية وعلى التعدد دون نفيه، أو إقصائه من المؤسسات السياسية، والحكم المحلى واللامركزية في بعض أنماطها وأشكالها. وتساهم هذه الصراعات المركبة في إضعاف عمليات بناء الاندماج القومي والتكامل الداخلي، على نحو يؤثر على تشكيل الثقافة الجامعة للتعدديات الثقافية للمكونات الأساسية للدولة والمجتمع .من ناحية أخرى، فإن الصراعات الضارية المعلنة والمضمرة التى تنشب بين هذه المكونات المتعددة المصادر والتشكلات التاريخية، والجماعات المناطقية –لاسيما المهمشة– واللغوية والعرقية تبدو من خلال السعي للحصول على فرصها في التمثيل السياسي، والتعبير عن ثقافاتها وهوياتها إزاء سياسة فرض الطبقات السياسية الحاكمة لإيديولوجياتها (عبد الفتاح).

المبحث الثاني : تمثلات الذات والاخر في الفن المعاصر

أن معرفة الذات لا تتم إلا من خلال معرفة الآخر،أن وقفة الذات أمام الآخر باختلاف أطره الثقافية والحضارية هي وقفة ممزوجة بالقلق والتوتر، بل هي وقفة سرعان ما تتلبس بالرحيل متجهة نحو المختلف المغاير أملا في الوصول إلى الكمال الذي لا يتحقق فلا ينبغي سوى الرحيل إليه ، فإن الآخر هو اللازمة المنطقية لاستيعاب المغاير بوصفه عنصرا فاعلا في المبدأ الحواري، الذي يصل بين مكونات الثقافة المنفتحة على مستوى الحضور الداخلي للاندماج بالآخر، المغاير على مستوى الحضور الخارجي في الأفق الحواري، الذي لا تنغلق به الثقافة (طوني، ٢٠١٠، ص٣٤١)، وهذا مما جعل العناية بالآخر وطبيعة الاتصال به والفائدة منه والحوار معه تمثيلا لذاتنا الثقافية وما أحرزته من وعي يناط به القدرة على الحوار مع الآخر والاستيعاب ثقافته والتأثر به محاولا رصد إنتاج الآخر والأخذ من ثقافته ومعرفة طبيعة

ما يدور في ذهنه، ليستعار منه أفكار ونماذج جاهزة بيد بأنه يمكن أن يضيف عليها أسلوبه الممتع الأخاذ. والثقافة المتأسسة من ذات الإنسان والمعبرة بصدق عن صميم حقيقته عن فكره، وتجاربه وسلوكه هي الثقافة المتكاملة والحصيلة المتبلورة التي تتشكل منها شخصية المجتمع. (عبد العظيم، ٢٠١٨، ص١١) إذن يمكن أن يعد الفن المنظومة النابضة بكل التشكلات المعرفية، وهو الوحيد القادر على إظهار صورة الذات الموهوبة الفنانة من خلال أدواتها وهو يعد الأكثر جرأة على طرح الأنا بكل تفاصيلها وعلى محاورة الآخر والكشف عنه، الرسم جزء من هذا الفن وهو قادر على نقل الهوية الداخلية والذات إلى العالم من خلال الرسم فيعبر بذلك عن حزنه وألمه وفرحه وسروره فتحيا نفسه من جديد وبذلك تكون النفس صانعة الأدب ويكون الفن من يصنع النفس) للفنان، فأي عمل ينجزه إنما يريد منه التنفيس عن همومه ورغباته وعواطفه فيطرحه من خلال الفن وهو لا يكتفي بهذا بل يريد أن يوصل إبداعه إلى الآخر ليعيش معه تجربته، وهو قادر أيضا، نعني الفن على معاينة الآخر وإظهار أناه للوجود والاظهار رؤانا عنه، وكل ما يتعلق بوجودنا الشخصي والاجتماعي (خمار، ٢٠٠٠، ص٥٦). يعد الفن من أبرز الوسائل التي تستخدم في التعبير عن قضايا السود، سواء من خلال توثيق الأحداث أو استقبال الأفكار المؤيدة أو المناهضة للأخر. بل إن الفن قد يسهم أحياناً في ترسيخ التمييز والاقصاء نفسه، من خلال تحريف الحقائق أو التلاعب بالصور والمضامين لتوجيه رسائل تحمل دلالات معينة، تؤثر في المتلقي وتدفعه لتبني مواقف متحيزة أو أفكار متطرفة. ويتميز الفن بقدرته على التأثير السريع والعميق في الرأي العام، إذ يعمد إلى اختيار رموز معينة من حيث اللون والشكل والمضمون، ويعيد تقديمها بشكل مختصر ومكثف يعكس الفكرة التي يسعى إلى إيصالها بوضوح وفعالية. ومن الملاحظ أصبح الفن المعاصر مرتبطاً بالاستهلاك ويأخذ شكل منتج يتصل بأسواق البورصة وشباك التذاكر. المتلقي اليوم يواجه ثقافة جديدة مدفوعة باقتصاديات قوية وبرمجة ثقافية تهدف إلى تقويض التقاليد الكلاسيكية وهدم البنى العقلية والمعتقدات الدينية، مما يعكس انشغالاً بالأمور اليومية والعابرة. هذه الثقافة تتماشى مع إيقاع الحياة المعاصرة، المرتبط بالصخب الناتج عن

وسائل الإعلام وفن الإعلانات التجارية والسياحية وفنون التصوير الفوتوغرافي (ال وادي، ٢٠٠٧، ص٧٦). تبنت **(التعبيرية التجريدية)** اللاشكلي أو الفن الحركي الذي ينتج أشكالاً مشابهة دون ارتباط مباشر بها. ولم تعد التقنية ثابتة، بل أصبحت أداة منهجية تخدم أهداف الحضارة الإنسانية، ومنها المعرفة الثقافية بمختلف أنواعها. واتجاهاتها ، فعمد فنانو هذه الحركة الى تضمين نتاجاتهم البصرية مؤثرات تعبيرية باستخدام الطاقة اللونية كخطاب تواصلي ثقافي للتعبير عن المشاعر الانفعالية الصورية وبما يعد تطوراً منطقياً للأسلوب التعبيري مع الغاء شكل الصورة الواقعية. (المشهداني، ٢٠١٥، ص١٥) ففي اعمال الفنان (نورمان لويس) ، تميز نتاجه بتصويره للمجتمع المعاصر وفق رؤية ذاتية ، وتحول تركيزه نحو التجريد وصنع العلامات الإيمائية مستمداً الإلهام من اعمال (كاندنسكي) و (مارك توبي) ، وهو يعد الفنان الاسود الوحيد في الجيل الأول من التعبيريين التجريديين الى جانب فرانز كلاين) و (جاكسون بولوك) يعكس العمل الفني طمسا رمزيا لهوية "الآخر" من خلال التجريد والتداخل اللوني، حيث تبدو الذات محاصرة بعناصر فوضوية تشير إلى الإقصاء والتهميش. في حين توحي الخطوط المتشابكة بالصراع مع سلطة ثقافية مهيمنة. يعد هذا التعبير البصري محاولة لتفكيك النظرة النمطية للآخر، وإعادة تشكيلها بمنظور ذاتي يعكس الألم والمقاومة. (محمد، ٢٠١٥، ص١٥) شكل (١)



شكل (١)



شكل (٢)

ويبرز (فن الجسد) كأحد اهم الاتجاهات التي تنطوي تحت مسمى الفن المفاهيمي ، والذي له مرجعياته القديمة في ثقافة الشعوب المختلفة ، إذ كان يطلى الجسم بصبغات ومواد مستخلصة من البيئة تحضر بتقنيات مختلفة لتمكين الجسد من الكشف والتعبير

عن مكنوناته النفسية ضمن الآلية المتبعة في الطقوس السحرية والدينية بشكل افضل ، وتكشف ابحاث الانثروبولوجيا عن القبائل البدائية في استراليا وأفريقيا ونظمها العقائدية التي تتخذ من تزيين وجوه افرادها واجسادهم وسائل اعلامية للحوادث المتعلقة بالفكر الاجتماعي السائد وكيف تهتم بالجسد كسطح تصويري حامل للعناصر المرئية(شوار، ٢٠٠٦)، شكل الجسد لغة تعبيرية عبر طروحات مفاهيمه جديدة واصبح الجسد ومن خلال تفاعله مع بيئته المناخ المادي لنمو الفكر الاستهلاكي وعد ايضا عنصرا جماليا يدخل في تكوين الكثير من الاعمال الفنية ، وقد تزامن مع الاهتمام الثقافي الواسع في التقاليد الخاصة بالوجه والإيماءات الجنسية والمواقف الفكرية لتحليلات علماء النفس حول هذا الموضوع (امهز، ص٤٩٣)، يرى (فوكو) أن الجسد هو العنصر الأساسي الذي يجسد سلوك الإنسان، فهو يعبر عن الذات ويحمل بصمتها الخاصة. ومن خلاله، يمارس الفرد وجوده ويعبر عن خصوصيته. فاللقاء مع الآخر هو، في جوهره، لقاء مع جسده، واكتشاف لذاته عبر ذلك الجسد. فالجسد هو ما يملكه الإنسان كقوة تمثّل وجوده الذاتي، ولا يمكن لأي قوة أخرى أن تحل محلّه، سواء في الداخل أو في الخارج.ففي عمل الفنانة(اورلان) يشكل الوجة احد علامات الذات التي يتبدى من خلال الوعي بالذات ومن ثم يعمل على مواجهة الاخر ليشكل هوية ثقافية معلنه. (آل وادي، ٢٠١١، ص٣٤٤) شكل (٣)



شكل (٣)

ومن الملاحظ ،في السابق، كانت المكانة الاجتماعية تحدد بناء على الثروة والانتماء الديني، وليس على السمات الجسدية مثل لون البشرة. إلا أن هذا التصور تغير تدريجياً، حيث اكتسبت الاختلافات الجسدية أهمية متزايدة، مما أدى إلى نشوء

بنية اجتماعية جديدة تقوم بشكل أساسي على لون البشرة. وقد تصدّر هذه البنية الأفراد من أصول إنجليزية، في حين وضع العبيد الأفارقة والسكان الأصليون من الأمريكيين الهنود في أدنى مرتباتها، إذ كان ينظر إليهم على أنهم أدنى منزلة من البشر ولا يستحقون التمتع بالحقوق والحريات ذاتها التي يتمتع بها البيض. وفي القرنين التاسع عشر والعشرين، برز ما يعرف بعلم الأعراق، الذي قام على افتراضات تفتقر إلى الأسس العلمية، حيث روج لفكرة تفوق ذوي البشرة البيضاء بيولوجياً على غيرهم. ومع ذلك، فقد أثبت التقدم العلمي أن البشر ينحدرون من أصل مشترك واحد، ورغم وجود اختلافات بينهم، فإنهم يشتركون في العديد من السمات. وتؤدي التغيرات الديموغرافية في الولايات المتحدة وحول العالم إلى ظهور أنماط جديدة في مجالات الزواج، والإسكان، والتعليم، والتوظيف، مما يعكس تحولات اجتماعية وثقافية متواصلة (جودمان، ٢٠١٧، ص٢٥) يمثل **الفن الكرافيتي** الوجه الآخر للواقع الاجتماعي البائس الذي عاشه الفنان نتيجة الكبت والحرمان والفقر والتهجير والعنصرية. فهذا الفن جاء كشكل احتجاجي تعبيري، أساسه الرفض والمقاومة، متصدياً للأنظمة والقوانين والأعراف الاجتماعية، حتى وصف أحيانا بأنه فعل تدميري. وينظر إلى الكرافيتي على أنه فن تحريضي موجَّه ضد السلطة، لذلك سمي بفن الطبقات الفقيرة والمهمشة، التي وجد فيه أفرادها وسيلة للتعبير عن معاناتهم. وقَد واجه هذا الفن محاولات مستمرة للحد منه، حيث أنفقت البلديات وأصحاب العقارات أموالاً طائلة لإزالته. وفي مقالة بعنوان "سبورات مجانية"، يروى أن بلدية مانشستر، على سبيل المثال، كانت ما إن تعيد طلاء أحد الجدران حتى يفاجأ الجميع في اليوم التالي بظهوره مجددا مزينا بثلاث جداريات تتناول قضايا دولية ورياضية واجتماعية. (Rafael, 2014, P35) وفي نتاج الفنان (ارنيست شاو جي آر) يحاول مكافحة الصور النمطية السلبية للأشخاص الملونين ، ويعتبر تكريم نسبه وعائلته ومجتمعه هو الأهم ، ويعتقد ان الفن يجب ان يستخدم كأداة ضد القمع (/http://www.wall-therapy.com/ernest-shaw-jr-2) ، شكل (٦) أما الفنان الكرافيتي (بانسكي ١٩٧٤) فقد تجسدت أعماله على جدران الكثير من الدول وتتضمن رسائل إنسانية واجتماعية وسياسية ويستخدم في جدارياته (تقنية الاستنسل) '

فكانت أعماله أقرب إلى فن الملصق باختزاليته ودلالته المعبرة عن الحرب وما يرافقه من البؤس والفقر فكان يرسمها في أماكن ممنوعة، لإيصال رسالته إلى العالم وتغير من نظم المجتمع مما شجع الكثير على تقليده من الفنانين على مستوى العالم، ومازال (بانسكي) يواكب الأحداث السياسية والاقتصادية من خلال ملصقاته الصورية التي جعلته يتميز بانفراد عن الفنانين بمغادرة الاجواء الكرنفالية (http://www,berobooks.com)، شكل (٧)



شكل (٧)



شكل (٦)

لقد تمتع الفن بحضوره وتواصله الدائم عبر الحضارات المختلفة ، فهو يدخل في استمرارية تاريخية متصلة، بحيث يرتبط بعلاقة مع ما سبقه وما سيأتي بعده من أعمال فنية، وإن الإبداع في الفن لا يتم من العدم وإن التلاقي المثمر أو التلاقح المنتج بين الذات والاخر عبر الحضارات المختلفة يمكن أن يؤدي إلى الإبداع المثمر بينهما ، وإن الانفتاح على الآخرين لابد أن يضيف شيئاً إلى الفن (نصر، ٢٠٠٧، ص٧).

المبحث الثالث : الرؤى والاساليب في الرسم الامريكي المعاصر

تعد ثنائية الذات والآخر من أبرز القضايا التي انشغل بها الرسم المعاصر، إذ غدت وسيلةً للكشف عن الهوية والاختلاف وعلاقات السلطة والتمثيل الثقافي، عبر رؤى بصرية تعيد بناء صورة الذات في مواجهة الآخر ضمن سياقات اجتماعية وسياسية وثقافية متغيرة، تتجلى الرؤى والأساليب في الرسم العالمي المعاصر بوصفها انعكاسا للتحولات الفكرية والثقافية، إذ تنوعت المعالجات البصرية والتقنيات الفنية للتعبير عن قضايا الهوية والذات والآخر، مما أتاح للفنان بناء خطاب بصري يتسم بالتعدد والانفتاح على قراءات وتأويلات مختلفة. ويعد النقد الثقافي، في تحليله لصورة (الآخر)، يكشف عن الأنساق السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي تشكل هذا الآخر

داخل الثقافة عموماً. ومن خلال هذا التفاعل بين الذات والآخر، تتولد ثقافة هجينة جديدة (ساردار، ص١١٦-١١٧)، تعد العولمة من العوامل الهامة في التأثير على الأنساق الثقافية، وعدت الفن أحد المجالات التي تشهد تحولاً كبيراً نتيجة لتفاعلات العولمة .حيث يتم مزج الثقافة المجتمعات المختلفة، مما يؤدي الى ظهور أشكال فنية جديدة تتسم بالانفتاح على التنوع الثقافي. وتصبح الفنون أداة للتواصل بين الثقافات بدلاً من أن تكون تجسيداً لثقافة واحدة (رمضان، ص٣١). عمل البرنامج الثقافي على بناء هوية المجتمع المتميز. الذي يسيطر على وعي الآخرين. وأعادة صياغة القيم والعادات الجديدة عبر العناية باللغة والثقافة والادب والفنون وغيرها من النشاطات التي تساعد على بلورة الشخصية، وتعمق الشعور بالانتماء والانخراط في مصير مشترك من خلال وسائل الاعلام (دنيري، ص٤٥٢) حيث يعد التمييز العرقي بين البشر ، من أقدم صور التمييز العنصري التي عرفتها البشرية، فهو قائم على أساس أن لعروق النوع البشري مميزات طبيعية دائمة تفرق بينها، تجعل من النوع الذي يحس بانتمائه الى العرق الأفضل ينظر نظرة دونية لغيره من العروق التي يرى بأن وجودها كان لسبب خدمته، وبهاذه النظرة فإن بقية العروق الأخرى تقل قيمتها الإنسانية مقارنة بالعرق الأفضل، الذي يرى بأنه يشكل الفئة المختارة، وهذا يؤثر سلبا في حقوق وحريات الأفراد والجماعات الذين لا ينتمون لنفس العرق، أي العرق الأفضل. إذن الجماعات العرقية هي تلك الجماعة ذات عرق يختلف عن عرق اخر أي أن أصله يختلف عن أصل تلك الجماعة، والعرق يعني تصنيف مجموعة بشرية بأنها مختلفة عن مجموعة أخرى على أساس الفروق في الذكاء أو القدرات الفطرية الثابتة والدائمة ومن الأمثلة التطبيقية عن هذا النوع من التمييز: نظام (الابارتيد) في جنوب إفريقيا والذي مارسه البيض على السود(شرون، ٢٠١٥، ص١٣٠)، لا تزال فكرة العرق، المتوارثة عبر الأجيال، تؤثر بشكل كبير على حياة الأفراد وعلاقاتهم في الولايات المتحدة والعالم أجمع. ويعد العرق مفهوماً معقداً نشأت العديد من أفكاره خلال عصر الاستكشاف الأوروبي، حيث أدى استعمار الأوروبيين لمناطق في إفريقيا وآسيا والأمريكيتين، التي كانت تسكنها شعوب تختلف عنهم في المظهر واللغة والثقافة، إلى

تصنيف هذه الاختلافات ضمن أنظمة أصبحت لاحقاً أساساً لمفهوم العرق. (جودمان، ٢٠١٧، ص٢٤)، شهد العالم الغربي ظهور تيارات فنية جديدة لا تنفصل عن المحاولات السابقة بل تشكل استمراراً وتطوراً لها، هذه التيارات تتعلق بفيزياء البصر التي تعود جذورها إلى نهاية الخمسينات احياناً وتجمع بينها عوامل وعناصر مشتركة وتلتقي عند اهداف متشابه وقد سميت بأسماء شتى**(كالفن البصري)** و(الفن الحركي)، ولعل المنطلق الأساسي لهذه التيارات الفنية يكمن في محاولة الفنان لأشعار معطيات الإحساسات البصرية في الاتجاه التشكيلي الذي يفتش عن الأثر الذي يتركه المشهد المصور في عين المشاهد ويقتضي الأيهامات البصرية المضللة للعين (آل وادي، ٢٠١١، ص١٥٤)، فكانت أعمال الفنانة (بريجت رايلي) ذات تشكيلات هندسية، استخدمت الألوان الحيادية ثم تحولت إلى طور آخر مؤطراً باستخدام الألوان المعتمة، فأصبحت الصورة البصرية لديها تثير الدهشة والغرابة متسلسلة من لون إلى آخر من خلال التدرجات اللونية (سميث، ص١٥)، وفي نتاج الفنانة (نيكيشا دوريت)* البصري حيث يتداخل الطين والصبغة والضوء في تشكيلات تصويرية وتتناغم الخلفية البيضاء غير اللامعة مع بريق مئات انصاف الكرات المصبوغة باللون الاسود ، وبشكل متقاطع حيث تشكل المادة بورتريه لشخصية (جيمس بالدوين)* ، يقصد باللون هنا ، لون البشرة، حيث يوظف اللون والهوية والتمييز العنصري كعناصر بصرية لتجسيد الاخر ، نذكر على سبيل المثال التمييز العنصري في جنوب أفريقيا والولايات المتحدة الأمريكية منذ القدم، ولا تزال تتكرر هذه الانتهاكات في حق البشرية وهو ما يشغل العالم والرأي العام في الوقت الحالي في قضية مقتل "جورج" فلويد" المواطن الأمريكي صاحب البشرة السوداء على يد الشرطي ذو البشرة البيضاء وبطريقة وحشية بعد الضغط على رقبته والذي صار يندد بثلاثة كلمات أحدثت ضجة على منصات التواصل الاجتماعي وداخل المجتمع الأمريكي "لا أستطيع التنفس" ، " I can't breathe ، ويعود ذلك لظهور سياسات وأنظمة تنادي إلى فكرة حاجز اللون : وهو نظام يقوم على حالة نفسية يعبر عنها بكراهية إنسان لآخر بسبب لونه، ويشتد صاحب

هذه الحالة النفسية في الاعتداء بالعنصر الذي ينتمي إليه". (بواتو، ٢٠١٨، ص٦-٧)
شكل (٨)



شكل (٨)

ويلاحظ ان التمييز اللوني هو الأكثر انتشاراً في قارتي إفريقيا وأمريكا الشمالية؛ إذ صنف البشر على أساس أبيض وأسود وأصفر وأحمر كما هو الحال في الولايات المتحدة وجنوب إفريقيا ، وظهر جلياً التمييز بين البيض والسود، على سبيل المثال الحرب الاهلية الامريكية بين الولايات الشمالية والولايات الجنوبية عام ١٨٦٥م، حيث اصبحت مشكلة الملونين من المشاكل التي قامت بسببها الحروب والثورات، والتي قام بها الملونون ليحصلوا على حقوقهم المسلوبة وليعيشوا عيشة تتفق والكرامة الانسانية (عاشور، ١٩٨٦، ص١١).

ومثلت (السوبريالية) * اتجاه جديد ومختلف ظهر في أواخر الستينات وقد ظهرت هذه الحركة ضد التجريد في التصوير مؤكدة التمسك بالتقاليد لقد استخدم هؤلاء الفنانون في واقعيتهم المفرطة العناصر التشكيلية ، ووسائلهم المباشرة التقنية كآلة التصوير الفوتوغرافية و الكاميرا والشرائح المنقولة إلى الشاشة ، وساعدت هذه الوسائل الفنان في ان يكتشف الواقع المحيط به وما يعجز عنه بالعين المجردة ، فيبلغ في عملية نقل الصورة درجة من الدقة تثير الدهشة ، وتولد انطباعاً بواقعية ذات ملامح سحرية مذهلة تتعدى الواقع. (امهز، ص٤٦٠)

ويعد الفنان (كهيندي وايلي)** رسام بورتريه أمريكي مقيم في مدينة نيويورك، وهو مشهور بلوحاته الطبيعية للغاية لأشخاص من السود. قد حظي وايلي بالاستحسان مؤخرا بسبب البورتريهات البطولية التي تناولت صورة الشباب الأمريكيين من أصل

أفريقي ووضعهم في الثقافة المعاصرة، ليعيد صياغة القوة والهوية والتمثيل البصري للسود، بهدف كسر الصور النمطية، وإعادة تمكين السود داخل سياقات كانت حكرا على النخبة البيضاء. (https://ar.wikipedia.org/wiki) شكل (٩)



شكل (٩)



شكل (١٠)

وكان **(فن الوسائط المتعددة)** والذي يعنى الوسيط او الغاية ، وغالبا ما تستخدم في الاشارة الى وسائل الاعلام والاتصال المختلفة من اذاعة وتلفزيون وصحافة وسينما وكمبيوتر والمقصود بها في المجال الفني تعدد المواد والخامات أو الأدوات أو الوسائل والتقنيات المستخدمة في الابداع الفني (نجيب، ٢٠٢١، ص٢)، فن الوسائط المتعددة له القابلية على تجمع **(فن الجسد**) وعروض شاشة الفيديو والرسومات وعالم المرايا والتوظيفات السينمائية خلال المزاوجة بين الواقع والخيال وتتداخل عروضها بشكل مباشر مع الجمهور احياناً، وهي تركز على القيمة المفاهيمية الذهنوية. (درويش، ٢٠١٧، ص١٤) وفي عمل الوسائط المتعددة (أحلامي، اعمالي، يجب أن تنتظر حتى بعد الجحيم) ،هو تعاون مشترك بين (سيمون لي)* و (شيترا غانيش) ، فعلى أنغام مقطوعة موسيقية مؤثرة من الفلوت والطبول اليابانية، تظهر الصورة ظهر امرأة سوداء عارية وهي مستلقية على لوح رخامي ورأسها مغطى بالحجارة، وجسدها ساكن تماماً تقريباً ، الحركة الوحيدة الملحوظة طوال القطعة التي تبلغ مدتها سبع دقائق وأربع عشرة ثانية هي التمدد والانكماش الطفيف لقفصها الصدري أثناء تنفسها، وغالبا ما يعتقد المشاهدون أنهم ينظرون إلى صورة فوتوغرافية معروضة فقط ليتفاجؤوا باستنشاق هواء كبر قليلاً أو أكثر تقطعاً (https://americanart.si.edu/artwork/my-dreams-my-works-must-wait-till-after-hell-116747). هذا النتاج يستحضر الاستراتيجيات الدفاعية التي يستخدمها السود ضد الاخر للبقاء على قيد الحياة في

الأعمال العدائية اليومية في الحياة ، في خضم الانتفاضات الوطنية ضد العنصرية والعنف المنهجي ، والتي أشعلتها مقاطع فيديو الأميركيين سود عزل يقتلون على يد الشرطة ومواطنين آخرين، ، إنه يطلب منا أيضاً الاعتراف بأن الرؤية لا تساوي الأمان، وإن وجود مكان في القصة الأمريكية ليس النهاية السعيدة ، إنها بداية العمل من أجل المساواة والعدالة وليس النهاية. (https://americanart.si.edu/blog/lgbtq-identity-visibility). شكل (١٠)



شكل (١٠)

وفي عمل (رأس جريء مجنون) للفنان (موفوكي موكونا)*مستوحى من اغنية (Bald head) لبوب مارلي حيث يظهر الاخر بوصفة الشخص الاسود المهمش ، تبدو المواجهة واضحة، ذراع بيضاء تمسك بمسدس، وتشير الى شاب اسود خائف مع تفاحة متوازنة على رأسه، في اشارة من الفنان الى ان افريقيا هي مهد الانسانية وكل الحضارات، وهي في نظره ايضاً مهد المعرفة الحقيقية، التي حاول الغرب الحصول عليها بالقوة وهذا ما يجعل الافارقة موضعاً لرغبات كثيرة، ويضيف ايضا ان السود مازالوا يمحون، ولا زال هناك نقص في الاعتراف بكل الخير الذي فعله السود، وبرأي موفوكو فإن الفن هو ما يقاوم العبودية والعنصرية، يعبر من خلاله الاخر عن ذاته. (Ponzanesi, 2023, P266) شكل (١١)



شكل (١١)

وحري بنا التطرق بما يعرف التمييز على أساس الجنس بأنه أي تفاضل بين الأفراد في الاعتراف بحقوقهم وحرياتهم بناء على اختلافاتهم البيولوجية، مما يؤدي إلى تفضيل أحد الجنسين على الآخر. ويشمل هذا المصطلح نطاقاً واسعا من المعاني، فقد يشير إلى التمييز القائم على الفروق الطبيعية بين الذكر والأنثى، أو إلى مواقف الكراهية والتحيز التي تجعل بعض الأفراد يشعرون بأن جنسهم يتفوق على الجنس الآخر ٠كما يرتبط هذا النوع من التمييز بمفهوم "التحيز الجنسي والذي يعبر عن التمييز أو التحيز ضد الأفراد استنادا إلى جنسهم بدلاً من تقييمهم بناء على قدراتهم الفردية. وقد يظهر هذا التحيز في شكل اعتقادات ثقافية أو اجتماعية ترسخ فكرة تفوق أحد الجنسين، أو في مواقف تمييزية مثل كراهية الإناث، مما يعكس تداخل التمييز الجنسي مع أشكال أخرى من التمييز، كالعنصرية والتمييز الاجتماعي(دنش، ٢٠١٥، ص٢٢٧-٢٢٨). (هناك تشابها عميقا بين وضع النساء ووضع السود: فكلاهما يتحرر الآن من نفس النظام الأبوي والطبقة التي كانت سابقا مسيطرة تريد إبقاءهما في مكانهما»، أي في المكان الذي اختارته لهما؛ ٠٠٠٠ وفي الحالين تستغل الوضع القائم الذي ابتكرته. ونعرف دعابة برنارد شو Bernard Shaw الذي يقول ما خلاصته الأمريكي الأبيض يحصر الأسود في مرتبة ماسح الأحذية، ويستنتج من ذلك أنه لا يستطيع القيام بشيء سوى مسح الأحذية. نجد هذه الدارة المعيبة في كل الظروف المشابهة: عندما نبقي شخصا أو مجموعة أشخاص في وضع دوني) (دويوفوار، ٢٠١٥، ص٢٣) وفي عمل الفنان (وين تي دو- ليو وينهوفن) ، يقطع الحطاب الأمريكي شجرة في نفس الوقت تكون على هيئة امرأة سوداء ، وفي نظر الفنان العنصرية ، العولمة ، الحداثة الغربية، تدمر الثقافات الأخرى، وهذا هو حال الوضع الفكري للأمريكان التخلص ممن هم غير اوربيون ، تعكس الصورة مفهوم "الآخر" من خلال إبراز ملامح امرأة سمراء ترتدي غطاء رأس تقليدي، ما يشير إلى انتماء ثقافي وعرقي مغاير للمتلقي الغربي، وتجسد "الجنس الآخر" عبر تصوير المرأة بصورة واقعية بعيدة عن الأنماط الاستهلاكية، حيث تبرز كرمز للقوة والعمل اليومي وليس كموضوع للزينة أو الإغراء، في محاولة من الاخر لقطع جذوره ، مما يعيد الاعتبار لدورها

الإنساني والاجتماعي ضمن بيئتها الخاصة بغية تحقيق المساواة بين الجنسين والتخفيف من حدة الفقر (عراك، ٢٠٢٤، ص١٣٦). شكل (١٢)



شكل (١٢)

فالمجتمع المعاصر يعاني من تصاعد حدة عدم التسامح، وكثرة الصراعات والنزاعات وسيادة ثقافة الإرهاب، ومن أشكالها : التعصب والتحيز دون مبرر علمي أو منطقي واضح، وتكفير الآراء والأفكار .ويمكن بيان أزمة المجتمع المعاصر، والتي تعد في الوقت ذاته من أهم مسوغات ودوافع الحاجة الماسة إلى التعددية الثقافية والفكرية والسياسية ، وقبول الآخر، والتحاور معه؛ وتتمثل بضياع حقوق الإنسان في كثير من بلدان العالم. قهر العديد من الأقليات في العالم، والواقع خير شاهد على ذلك، ولعل ما يحدث لذوات البشرة السوداء في امريكا وافريقيا خير مثال على ذلك. والتنشئة الاجتماعية العاجزة عن تنمية مفاهيم التسامح بين الشعوب، وتنمية الاستعداد النفسي لقبول الآخر. (مرزوق، ٢٠١٦، ص٤١)

الدراسات السابقة ومناقشتها :

دراسة **(لطيف)(٢٠١٥)**[*] الموسومة (صورة الاخر في الرسم الغربي والعربي المعاصر) .التي تضمنت أربعة فصول، شمل الفصل الأول الإطار المنهجي والذي يحتوي على مشكلة البحث واهميته والحاجة اليه وتحديد المصطلحات٠وقد حدد هدفت الدراسة بالاتي (كشف صورة الاخر في الرسم الغربي والعربي المعاصر) ٠ وشملت حدود البحث (٢٠٠٣ – ٢٠١٤)، أما الفصل الثاني فتمثل في الإطار النظري الذي اشتمل بدورة على ثلاث مباحث ، المبحث الأول :مقاربات فكرية لمفهوم الاخر ، المبحث الثاني : تماسات الاخر اما المبحث الثالث: تمثلات الاخر ثم الحق بأهم

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري أما الفصل الثالث تضمن إجراءات البحث، وتحليل نماذج عينة البحث بصورة (وصفية تحليلية) ، وقد بلغت (٢) إنموذجاً تم اختيارها بطريقة قصدية .

أما الفصل الرابع تضمن النتائج والاستنتاجات اضافة إلى التوصيات والمقترحات ومن اهم النتائج التي تمخضت عنها الدراسة:

١- قدمت لنا الفنانة الاميركية انيتا كونز صورة الآخر في ضوء سيمياء الملابس التي عملت على اظهار هوية كل من الدين المسيحي والاسلامي مع بيان صورة المراة المعاصرة وجدلية حركة التاريخ والتطور المفاهيمي للعلاقة مع الآخر بكل تفاصيله اليومية والثقافية بما ينسجم مع رؤيتهم لاثر الواقع الثقافي لكل هوية من هويات النساء، وفق المنظور الاستشراقي كواحدة من البنيات المفاهيمية المؤسسة لصورة المرأة العربية الموشحة بالخمار العربي وبيان صورة المرأة الغربية بصورتها العصرية لتشكل منطلقا لمعرفة الآخر وترسيخ صورته النمطية بين الهنا والهناك، بما يقدم لنا المحسوس البصري ثقافيا وحضاريا ويساهم في بيان نسقية الشكل الوصفي للشخصيات٠

٢- يصنع العقل الاداتي الغربي صورة الانسان المسخ في كينونته المعاصرة حيث يسلط الضوء على تشيؤ الانسان بصفته آخر خاضع لعمليات تدمير الذات في ضوء هيمنة القوة العسكرية الغربية واظهار قوة التقنية والعلم وتحويل الانسان الى ماكنة استهلاكية مميتة تعمل على محق الآخر العربي الاسلامي تحديدا، بما هو مشروع ادامة لواقع القوة والارادة الغربية معتمداً المساحات اللونية والتشخيص الترميزي باسلوب واقعي٠

- **علاقة الدراسة الحالية بالدراسات السابقة :**

اقتربت الدراسة الحالية مع الدراسة السابقة في بعض الفقرات الموجودة في المبحث الأول وخاصة في تناول (مفهوم الاخر) إلا أن الدراسة الحالية اختلفت عنها حيث تناولت (الذات والاخر)، على الرغم من اختلاف الدراستين من حيث المنهجية المتعلقة في الإطار النظري وعلاقة المباحث في تحقيق هدف الدراسة و من حيث العنوان،

الهدف، الحدود الموضوعية الزمانية والمكانية، إلا أنَها اتفقت في منهجية البحث من خلال اعتمادها المنهج الوصفي التحليلي.

المؤشرات التي اسفر عنها الإطار النظري :

في ضوء ما تناول في الاطار النظري . تخرج الباحثة بجملة مؤشرات وهي ما يلي :

١- يرى الفكر الفلسفي ان وجود الانا سابق ومستقل عن اي وجود اخر، فكل وجود غير (الانا) هو اخر بالنسبة لها ، هذه العلاقة الجدلية تسهم في معرفة الذات من خلال الاخر .

٢- تحول موقع الاخر في الخطابات الفنية من موقع التبعية والهيمنة إلى موقع المشاركة والتأثير في إنتاج المعنى، في ضوء مفاهيم التعدد، والاختلاف، وتفكيك المركزيات.

٣- يمثل الآخر الأسود كموضوع للاضطهاد والتهميش و كذات مغتربة وتَختزل إلى جسد يراقب دون اعتراف بإنسانيته، مما يعكس صراعا مع الهيمنة البصرية والاجتماعية البيضاء.

٤- تفكيك الصور النمطية وتقديم الآخر الأسود كذات فاعلة وواعية، تتحدى التمثيلات التاريخية المشوهة

٥- ابراز الصراع النفسي والهوياتي الذي يفرض على الاخر نتيجة الضغط الثقافي والاجتماعي فالصراعات غالبا ما تأخذ طابعا مأساويا، حيث تتمظهر في أشكال عنيفة تستهدف الجسد بوصفه الهوية الأولية للمعرفة. وفي ظل هذا الصراع، يتحول الضعيف إلى غنيمة مستلبة بالكامل.

٦- تشكيل الانا الاعلى تمثيلا" للسلطة الاخلاقية التي تقصي الاخر الاسود عن الذات المتكاملة مما يكرس التبعية والاغتراب.

٧- تصوير الآخر الأسود كمنحرف أو خطير خارج عن المعايير البيضاء، مما يعزز خطاب الاستبعاد والتهميش.

٨- تستخدم الصورة النمطية في تمثيل الاخر الاسود كهوية مشوهة تبرز الاقصاء بينما توظف في الفن بالتهكم والسخرية لتحدي الصور النمطية وبناء حوار بين الهامش والمركز.

٩- تمثيل الآخر في النتاج الفني العالمي المعاصر كقوة مهيمنة تمارس التحيز والإقصاء، مع توظيف الجسد والرمز الثقافي لمواجهة سلطته وكشف آليات طمسه للهوية.

١٠-يظهر الفن معاناة الاخر نتيجة العزل الاجتماعي كإحدى اليات الأخرية .

١١-فاعلية الفن كوسيلة للتعبير عن قضايا الحقوق والحريات، واعادة الكرامة للجسد الاسود ونشر ثقافة التسامح والتعايش والمواطنة.

٣- الفصل الثالث/ إجراءات البحث

٣-١: أطار مجتمع البحث. تمكن الباحثان من الحصول بعد اطلاع الباحثان على المصادر الفنية والأعمال المنشورة على شبكة المعلومات العالمية (الأنترنت)، والكتب، والمجلات حصل الباحثان على أطار لمجتمع البحث البالغ (٢٥) عملاً فنياً.

٣-٢ منهج البحث. اعتمد الباحثان على المنهج الوصفي التحليلي بأسلوب تحليل المحتوى في تحليل نماذج عينة البحث وبالطريقة القصدية.

٣-٣: عينة البحث. تم اختيار عينة البحث والبالغ عددها (٣) اعمال فنية وبشكل قصدي وبنسبة مقدارها (١٢%) ووفقاً للمسوغات الآتية.

١-تنوع الاتجاهات والأساليب التعبيرية والفنية للفنانين

٢-اختيار الأعمال أكثر جمالية وشهرتها واستبعاد المتكرر من الموضوعات الفنية على مستوى الموضوع والمعالجة الفنية .

٣-تنوع الأساليب الادائية والتقنية التي نفذت الاعمال بموجبها.

٣-٤: اداة البحث. اعتمد الباحثان على مؤشرات الإطار النظري كمحكات أساسية لتحليل نماذج عينة البحث.



٣-٥: تحليل نماذج عينة البحث.

أنموذج (١)

اسم الفنان : ميشال باسكويات

اسم العمل: شكل أسود

المادة: باستيل على جدار خشبي

سنة الإنتاج: ١٩٨٢ م

القياس :٢٤٤سم× ١٨٨سم

العائدية : معرض لاري جوجوسيان- لوس اجلوس- نيويورك

- **الوصف البصري :** يتكون العمل من هيئة جسدية لشخص أسود اللون يظهر بعينين بيضاوين مفتوحتين جداً مع خلفية مشوبة باللون الاصفر والبرتقالي والبني ، تحتل الجهة اليمنى من اللوحة، مجسدة بحضور قوي ومتماسك. يظهر الجسد بأسلوب تعبيري يبتعد عن الأطر التشريحية التقليدية. أما الجهة اليسرى، فنجد تكوينات بصرية مليئة بالرموز، مثل ميزان العدالة، بالإضافة إلى مربعات وخطوط وعناصر نصية كأرقامٍ وحروف تخترق خلفية اللوحة البيضاء ، مما يضفي طابعا بصريا متداخلاً ومحملاً بالدلالات.

التحليل : ان الشخص في العمل انما يمثل (باسكويات) بلونة الاسود وهي سمه خاصة انفرد بها في توظيف شخوصه لتمثله فضلا" عن تمثيل بني عرقة ، الجسد المرسوم باللون الأسود الغامق يقف بقوة، وبتضخيم لأبعاده، كأنه إعلان عن الحضور رغم محاولات (الإقصاء)٠ يظهر هذا الجسد في الجهة اليمنى، معزولاً عن باقي عناصر اللوحة، ما يرمز إلى **(عزلة)** اجتماعيا وثقافيا. في المقابل، جسد الأسود كجسد (متمرد)، ضخم، متشظّ٠وهي صورة باطنية (لقلق)ذاته في مجتمع ما زال يعيش في ازمات سياسية. الفنان الأسود هنا لا يصور "الآخر كشخص بل كقوة خفية ،**(كرموز ودلالات**) وكنظام غير مرئي لكنه مهيمن، وهذا يتفق مع رؤية ميشيل فوكو حول السلطة التي تمارس دون أن ترى. أن الجسد الأسود في اللوحة هو مساحة (مقاومة)، يعلن وجوده أمام محوٍ منهجي مستمر من قبل "الآخر الذي

لا يحتاج للظهور لأنه يمثّل **(الهيمنة)** و السلطة المركزية وهذا ما يقدمه (باسكويات) في مقترحات جمالية وأدائية مختلفة عن السابق لوناً وشكلاً وأسلوباً، معبر عن عيش الفنان في بيئة سريعة التحول عبر هجرة العدة والادوات التقليدية والذهاب نحو مواد وخامات والوان الباستيل على قطع القماش لم تكن تستعمل سابقاً .عبر الفنان من خلالها شكيليا" ومضامينيا" لذا فان (التغريب) لعب دورا" بارزا" في البنية الثقافية ونقد لثقافة النخبة المهيمنة والتركيز على الرغبات النفسية اذ تبدوا شخوصه تعاني من (الاغتراب)العصر الذي يعيش فيه بمحدودية من خلال الوان المرض والموت الصفراء والبرتقالية الى جانب عزلته٠شكل الأسود يظهر بعينين بيضاوين مفتوحتين جداً، ما يثير إحساسا(بالقلق) أو الترقب، وكأن الجسد في حالة دائمة من التأهب أو الدفاع، اما الخلفية المزدحمة والألوان المتضاربة تعكس الفوضى النفسية والتوتر الناتج عن **(الصراع)** الداخلي بين الهوية السوداء وضغط الآخر . ربما تكون هذه اللوحة تصويرا لـ"وعي أسود مأزوم" يعاني من الازدواجية النفسية بين من هو عليه فعلاً وما يتوقعه "الآخر" منه، فالجسد هنا أداة (للمقاومة) وليس للتمثيل السلبي. الشكل الأسود هنا ليس مجرد جسد، بل أيقونة للهوية السوداء تعرض بعنف وبصورة جريئة، في مواجهة مباشرة مع نظرة "الآخر " الذي يرى الجسد الأسود كشيء "غريب" أو "بدائي". استخدام باسكيات للون الأسود القاتم على الجسد يعزز الإصرار على الاختلاف العرقي والاعتزاز به٠ يقدم (باسكويات) تاثيرات(الصراع) الدولي والضواغط الفكرية السياسية ويتجه نحو سيادة ثقاف ة شعبية واستعارة رموزه وعلاماتها في الفن وبما تكون تلك الإشارات علامات تصنع ثقافة بصرية جديدة ومختلفة، فأخذت الرموز الظاهرة في الجانب الأيسر كفضاء للسلطة والمؤسسات: الجهة اليسرى من اللوحة تحتوي على رموز مثل ميزان العدالة المختل (ربما كرمز للعدالة الظالمة). وجداول، وأرقام، وحروف، ما يشير إلى النظام القضائي والمؤسسات الرسمية التي كثيرا ما تمارس (القمع) ضد "الذات الأسود" هذا العمل يطرح الجسد الأسود كمساحة سياسية مشحونة، تعاني من(قمع) الدولة و (الكبت) ، (والعنصرية) البنيوية، (والإقصاء) .

يمكن قراءة اللوحة كنوع من البيان السياسي الصامت ضد سياسات (الإقصاء) و(التمييز العنصري) ، لا سيما في أمريكا الثمانينات التي كانت لا تزال تشهد توترات عنصرية. و من خلال تصوير الجسد الأسود كمساحة صراع بين هوية مقموعة وخطاب مهيمن عبر الفنانون السود المعاصرون عن (الاستلاب)الذي يعاني منه.

انموذج (٢)



اسم الفنان: كيري جيمس مارشال

المادة : اكريليك وكولاج على قماش

سنة الإنتاج : ١٩٩٣

عنوان العمل : دي ستايل

القياس: ٨×١٠ أقدم

العائدية: متحف لوس انجلوس للفنون

الوصف البصري: العمل يجسد مشهدا داخليا في محل حلاقة، وهو مكان له أهمية ثقافية كبيرة داخل المجتمعات الأمريكية الإفريقية. نرى في اللوحة عدة أشخاص من ذوي البشرة السوداء، يتفاعلون في مشهد يومي مألوف، مما يعكس الحياة اليومية بطريقة غنية بالتفاصيل والعناصر اللونية، مع وجود ساعة في اعلى يمين العمل ، اضافة الى وجود عدة لواصق ومصورات على الجدار الخلفي للعمل.

التحليل : الفنان يصور شخصيات سوداء بشكل مركزي وفخور، بعيدا عن الصور النمطية،مما يسلط الضوء على أهمية تمثيل الذات والاخر في مواجهة (التهميش) واستعادة الفضاء العام من خلال رسم صالون الحلاقة، الفنان لا يصور الشخص الأبيض بشكل مباشر في اللوحة، بل يغيب تماما، وهو تغييب مقصود. هذا الغياب يمثل رفضا ضمنيا(للهيمنة البيضاء) في تاريخ الفن الغربي، خاصة في رسم الجسد وصناعة الجماليات يسلط الضوء على "الفضاء الآمن" الذي تمثله هذه الأماكن في المجتمعات السوداء، حيث يتم التفاعل الاجتماعي والنقاش والتثقيف ،

كما استخدم الفنان تباين الألوان القوي وتفاصيل دقيقة ليرغم المشاهد على التوقف والتفكير، وبالتالي(تفكيك) الصورة النمطية للهوية السوداء في الفن الغربي، بعبارة أخرى، مارشال يعيد تعريف الجمال والاحترام والهوية السوداء من داخل الثقافة السوداء نفسها، دون الحاجة إلى استحضار الأبيض كمصدر مرجع، ان التكوين العام للعمل متوازن، حيث تتمركز الشخوص البشرية في وسط اللوحة، وتحيط بها الأشكال الهندسية كأدوات ، واستخدم الفنان التدرج اللوني والظلال لخلق إحساس بالعمق، وترتبط جميع عناصر اللوحة ببعضها البعض بشكل وثيق، فالألوان والأشكال والتكوين تعمل معا لخلق جو من الأمل والتعايش (والاندماج الثقافي) ، حيث عمد الفنان الى التعبير عن أفكار ومعاني عميقة، حيث يمثل كل عنصر في اللوحة فكرة أو مفهوم معين، فكان التكنيك الجمالي بشكل قوة ذات اتجاه بصري أحيا الكثير من المشاعر بالشكل الذي جعل المشهد نصاً مفتوحاً ازاء الآخر أن هؤلاء الأفراد ليسوا خارج الزمن التاريخي أو مهمشين كما صورتهم السرديات البيضاء، بل هم فاعلون ضمن حاضرهم، يصنعون زمنهم الخاص، يوظف مارشال الروتين اليومي لتحويله إلى طقس اجتماعي ثقافي قوي، يجعل من هذا الزمن "العادي" زمنا للكينونة السوداء.

انموذج (٣)



اسم الفنان : ديفيد دريسكل

اسم العمل: حلم الغابة

المادة: كولاج واكرلك على ورق

سنة الإنتاج: ٢٠١٢

القياس : ٢٢×١٧ بوصة

العائدية : معرض دي سي مور

الوصف البصري : يصور العمل مشهد غابة استوائية كثيفة الألوان والخطوط. الألوان الزاهية والمركبة (الأزرق، الأخضر، الأحمر) تضفي إحساسا بالحيوية والاضطراب الداخلي. وتمثال في مركز العمل يبدو وكأنه يمثل "فينوس أفريقية" أو شكل أنثوي

بدائي، يجسد الجمال، الخصوبة، والقوة الأنثوية في سياق امريكي افريقي فوق الرأس، حيوان أسود يشبه القط أو الثعلب، يتسلل تحت قرص الشمس/القمر، الغابة لا تبدو كمكان طبيعي بل كلوحة مشحونة بالعواطف والتجريد التعبير٠ فالعمل عبارة عن اشكال وخطوط والوان متداخلة.

التحليل : عبر ديفيد دريسكل من خلال المنجز البصري المشوَّش والمكثف بالألوان والخطوط عن(مقاومة) منظمة للرؤية الغربية البيضاء عن الجمال، الطبيعة، والهوية إذ يقدم الفنان مشهدا بصريا مشحونا بالألوان الصارخة والخطوط المتداخلة التي تنتج فضاء بصريا غير مستقر، يحتفي بالفوضى بدلاً من النظام٠ التمثال الأنثوي في المركز يرمز إلى العودة إلى الجذور والهوية الإفريقية الأصلية، كرفض للتمثيلات البيضاء للمرأة السوداء في الثقافة الغربية .اما اللون الأسود للحيوان يشير إلى "الظل" الاجتماعي، الرقابة أو (القمع)الذي يهدد الذات السوداء.الشخصية المركزية تبدو منفصلة عن البيئة حولها، صامتة، جامدة، تذكر بنصب تذكاري لا يتحرك. هذا يرمز إلى (الاغتراب) الثقافي والاجتماعي الذي عانى منه الأمريكيون من أصول إفريقية، حتى ضمن المشهد الطبيعي الذي يفترض أن يكون امتدادا لهويتهم. اما غابة الألوان العنيفة توحي بعالم فوضوي لا يفسح مجالاً للسكينة أو الاندماج، وكأنها ترمز إلى العالم الاجتماعي والسياسي الأبيض الذي يحاصر الجسد الأسود ويشوه وجوده. ان عدم وجود وجوه واضحة أو تعابير، مع استخدام رموز بدائية، يشير إلى تجريد الإنسان الأسود من إنسانيته، كما كان شائعا في الخطابات العنصرية. الذين يتم تجريدهم من ممتلكاتهم، مستخدما قوة اللون، والخط، والملمس، والشكل في فضاء بصري من التأمل والتسامي. التمثال الأنثوي، على الرغم من بساطته، يقف شامخا. وكأن الفنان يقول إن (الكرامة) لا يمكن أن تمحى، وإن (الهوية السوداء) قوية وعريقة ومتماسكة، رغم محاولات التهميش .هذا العمل هو أكثر من مشهد طبيعي؛ هو بيان (احتجاجي) بصري، يستخدم رموزا من الطبيعة الإفريقية ومنحوتاتها القديمة لرفض اختزال الإنسان الأسود في خطاب الآخر الأبيض. يظهر فيه الغضب، ولكن أيضا الأمل والتمسك بالجذور .أنه عمل يتكلم لغة (المقاومة) والهوية، ويعيد صياغة الذات السوداء (كرمز

للكرامة) في وجه (العزلة والتمييز)ُ.مارس الفنان (تفكيكًا) للمنظور الجمالي الغربي، وذلك عبر (استعارة رموز إفريقية) الأصل، وإدخالها في سياق تعبيري عنيف، حيث تتحول الطبيعة (الغابة) إلى فضاء مضطرب لا يحمل الدفء أو الانتماء، بل يعكس توترا وجوديا قائما، حيث يعاد إنتاج الجسد الأسود في منظومات خطابية تفرغه من معناه، وتفرض عليه أقنعة بيضاء تعيق تواصله مع ذاته ومع الآخر، ان الآخر هنا هو الغائب الحاضر. هو المعيار التاريخي الذي كانت تقاس به القيم الجمالية والسياسية، لكنه اليوم يعاد تعريفه عبر نظرة فنية سوداء تحتفي بالهوية والاستقلال والوجود، هذا يشير الى محاولة الفنان الى استعادة الهوية السوداء (وطمس هوية الاخر)من خلال تغييبة عن الساحة البصرية ٠

الفصل الرابع/ النتائج واستنتاجات البحث

٤-١: النتائج البحث: تحقيقاً لهدف البحث، وبناء على ما جاء في تحليل نماذج عينة البحث، توصل الباحثان الى جملة من النتائج.

١- ظهر الاخر السياسي من خلال تحليل نماذج عينة البحث، كنظام رمزي ومؤسسي يشتبك مع الجسد الأسود عبر أدوات السلطة. الفنان لا يسعى إلى رسم الاخر كفرد، بل إلى تفكيك شروط السيطرة التي يفرضها هذا الآخر من خلال السياسة والثقافة ، لذا يتمظهر الاخر السياسي عبر التالي كما يظهر ذلك في جميع نماذج العينه ٠

٢- : ظهر التمييز العنصري من خلال تجسيد معاناتهم اليومية، استخدام الجسد كرمز للمقاومة، إعادة تأطير الرموز البيضاء، وتوثيق واقعهم بالفن.و استخدموا أساليب بصرية نقدية وساخرة لفضح العنصرية، واستثمروا أعمالهم كأدوات سياسية للمطالبة بالكرامة والعدالة.، كما يظهر ذلك في جميع نماذج العينة ٠

٣- ظهر العنف كبنية رمزية وثقافية وتاريخية تمارس ضد الذات السوداء تحمل ذاكرة القهر والاضطهاد ، من خلال الادوات الحادة وفاعلية الحركة وملامح الغضب او السلوك العدائي، والتضادات اللونية تفضح هذه الأعمال زيف الخطابات الرسمية. كما في الانموذجين(٣,١)٠

٤- تفكيك المركزية السائدة عبر استعادة الرموز ، وكسر خطاب النقاء و الرقي الذي لطالما ارتبط بالآخر ، هو فعل مقاومة رمزية، ويعيد الفنان ترتيب علاقة الذات بالآخر، بكشف البنى السلطوية المضمرة في التمثيل البصري، من خلال تقدّم الجسد الأسود بمركز التكوين ، فلم تعد الهوية السوداء تقدَّم كظل للآخر ، بل كذات مكتملة، كما في جميع نماذج العينة ٠

٥- الآخر الثقافي ظهر من خلال تحليل نماذج عينة البحث الآخر ، بوصفه رمزاً للهيمنة والإقصاء، في مقابل سعي الفنان الذات السوداء إلى إعادة بناء الهوية السوداء من خلال استدعاء الرموز الثقافية الأفريقية وتظهر مقاومة بصرية واعية ،عبر إعادة تمثيل الذات السوداء كذات فاعلة، أصيلة، مما يعكس تفكيكاً للصورة النمطية التي فرضها الخطاب الغربي ويظهر ذلك في جميع نماذج العينة ٠

ثانياً : الاستنتاجات

في ضوء نتائج البحث توصل الباحثان إلى الاستنتاجات الأتية :

١. إن "الآخر السياسي" في رسومات الفنانين السود في الفن الأمريكي المعاصر يعالج كمنظومة رمزية ومؤسساتية تمارس الهيمنة، ويواجه فنيا من خلال توظيف الجسد الأسود كأداة بصرية تفكك علاقات السلطة وتعيد تشكيل الوعي السياسي في سياق مقاوم.

٢. يفكك "الآخر الثقافي" باعتباره تعبيرا عن الهيمنة الرمزية والإقصاء الثقافي، ويواجه عبر ممارسات فنية تستند إلى مرجعيات ثقافية سوداء، تنتج من خلالها هوية بصرية متعددة، نقدية، ومتحررة من التنميط الغربي.

٣. يجسد "الآخر النفسي" صراع الذات السوداء مع آثار الاستلاب والتهميش، حيث يوظف الجسد كفضاء للاغتراب والقلق، وتستخدم الرموز الساخرة والتهكمية كآليات مقاومة نفسية تسعى إلى تفكيك الخطابات السلطوية واستعادة الذات.

٤-٣: التوصيات: في ضوء نتائج البحث واستنتاجاته يوصي الباحثان بما يأتي :

١- تنظيم أنشطة تربوية تشاركية تتيح للطلبة التعبير عن تجاربهم النفسية والاجتماعية من خلال العمل الفني، وتعزيز الحوار المفتوح حول قضايا الذات والاخر.

٢- تفعيل دور المؤسسات التعليمية والفنية في تنظيم معارض وفعاليات توعوية تسلط الضوء على تجارب الآخر، وتبرز الفن كأداة للتواصل الثقافي والتغيير الاجتماعي.

٣- تشجيع ترجمة المصادر الأجنبية لاسيما كتب الفن التي تصدر في الدول الغربية.

٤-٤: المقترحات :استكمالاً للفائدة تقترح الباحثة إجراء الدراسات الأتية :

١- بنية خطاب الانا و الاخر في الفن الافريقي المعاصر من منظور فوكو.

٢- الاخر بين المراقبة والمقاومة وتمثيلاته في التشكيل العالمي المعاصر

المصادر والمراجع

المعاجم والقواميس

١. ابن منظور ، معجم لسان العرب ، مج ٣ ، مادة (رسم) معجم لغوي علمي ، قدم له العلامة الشيخ عبدالله العلايلي ، اعداد ، دار لسان العرب ، بيروت ، ب ، ت ٢٢١ وتصنيف يوسف الخطاط

٢. إبن منظور: لسان العرب، ج١، دار الجيل ، دار لسان العرب ، لبنان ، ب.ط .

٣. طوني بينيت واخرون :تر سعيد العالمي، مفاتيح اصطلاحية جديدة معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، الطبعة:١ ، بيروت، لبنان، ٢٠١٠.

٤. محمد داود، محمد: معجم التعبير الاصطلاحي في العربية المعاصرة ، دار غريب للطباعة والنشر ، القاهرة، ٢٠٠٣.

٥. مدكور ،ابراهيم : المعجم الفلسفي.

الكتب

٦. ال وادي ، علي شناوة : السطح التصويري بين المتخيل والمنطق والتاويل ، ط١ ، مطبعة الصادق للطباعة والنشر ، بابل ، ٢٠٠٧ .

٧. إبراهيم الزغيبي ،أحمد بن عبد الله: العنصرية اليهودية، ط:١ ،ج ١، ١٩٩٨.

٨. آل وادي، علي شناوة وعامر عبد الرضا : التعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة، ط١، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١١.

٩. آل وادي، علي شناوة، رحاب خضير: استيطيقا المهمش في فن ما بعد الحداثة، مصدر سابق.

١٠. البستاني، فؤاد افرام: منجد الطالب، ط٢، دار المشرق المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٨٦.

١١. بهنسي ،عفيف: الفن الحديث في الأقطار العربية ، اليونسكو ، ١٩٨٠.

١٢. بواتو تونس، عطاف سيلية: جريمة التمييز العنصري بين القانون الدولي والقانون الوطني، مذكرة لنيل درجة الماستر في الحقوق، تخصص: قانون جنائي وعلوم جنائية، جامعة بجاية، كلية الحقوق والعلوم السياسية قسم القانون الخاص، ٢٠١٨.

١٣. التميمي، عبد الله حبيب، وآخر:: سيرورة النقد الثقافي عند العرب، سيرورة.

١٤. جودمان، آلان إتش وآخرون: الاعراق البشرية، تر : شيماء طه الريدي – هبة عبد المولى احمد، المملكة المتحدة ، ٢٠١٧.

١٥. جودمان، آلان إتش وآخرون: الاعراق البشرية، شيماء طه الريدي – هبة عبد المولى احمد، المملكة المتحدة ، ٢٠١٧.

١٦. حرب ،علي : نقد الحقيقة ؛ النص الحقيقة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٣.

١٧. حميش ،بنسالم: في معرفة الآخر، ط٢، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا ،٢٠٠٣.

١٨. خشبه ،سامى : مصطلحات فكرية ، المكتبة الأكاديمية ، القاهرة ، ١٩٩٤ .

١٩. خمار ،محمد بلقاسم، حوار من الذات منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، ٢٠٠٠.
٢٠. دنبري، لطفي: تأثيرات العولمة على المجتمع العربي وتحدي المواجهة، جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي.
٢١. دوبوفوار، سيمون: الجنس الاخر –الوقائع والاساطير، ط١ ، تر: سحر سعيد ،دمشق ، سوريا ، ٢٠١٥ .
٢٢. الرازي ،ابو بكر : مختار الصحاح ، دار الرسالة ، الكويت ، ١٩٨٣.
٢٣. رمضان، زبيري: العولمة والبنى الوظائفية الجديدة للدولة.
٢٤. الرويلي ،ميجان، ،سعد البازغي : دليل الناقد الادبي ، ط٥ ، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ٢٠٠٧ .
٢٥. الرويلي ،ميجان، وسعد البازعي : دليل الناقد الادبي ، ط٣ ،الدار البيضاء ،بيروت ، لبنان ، ٢٠٠٢ .
٢٦. ساردار، زيودين، و آخر: أقدم لك الدراسات الثقافية.
٢٧. سميث، إدوارد لوسي: الحركات الفنية في الحرب العالمية الثانية، مصدر سابق.
٢٨. شحاتة ،حسن: الذات والاخر في الشرق والغرب ،صور ودلالات واشكاليات، مصدر سابق، ص٢٣-٢٤
٢٩. شحاته، حسن ، الذات والآخر في الشرق والغرب، صور ودلالات وإشكالات، دار العالم العربي ، القاهرة ، ط ١ ، ٢٠٠٨ .
٣٠. عاشور ، السيد محمد : التفرقة العنصرية ، مكتبة المهتدين ، القاهرة ، ١٩٨٦ .
٣١. عبد العلي علام ، عمر: الانا والاخر الشخصية العربية والشخصية الإسرائيلية في الفكر الاسرائيلي المعاصر ، دار العلوم للنشر والتوزيع والمعلومات ، ط١ ، ٢٠٠٥.
٣٢. الفراهيدي ،الخليل بن احمد ، كتاب العين ، ج٤، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ١ ، ٢٠٠٣.
٣٣. لالاند، اندريه: موسوعة لالاند الفلسفية.

٣٤. محمد ، بلاسم وسلام جبار : الفن المعاصر اساليبه واتجاهاته ، مكتب الفتح للطباعة ، بغداد ، ٢٠١٥.
٣٥. نصر، أمل: جماليات الفنون الشرقية وأثرها على الفنون الغربية ، ط ١، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، وزارة الثقافة) ، القاهرة ، ٢٠٠٧ .

الرسائل والاطاريح

٣٦. الطاهر ، سحر رؤوف : اثر السلوك الانعزالي في رسوم المراهقات، رسالة ماجستير ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، ٢٠٠٦ .
٣٧. عبد العظيم ،رشا عبد الحسن عبد العظيم: الذات والآخر في شعر عبد الوهاب البياتي، رسالة ماجستير في اللغة وأدابها، جامعة القادسية، جمهورية العراق ٢٠١٨.
٣٨. عراك المعموري ، هدى الريس : التمييز العنصري وابعادة الفكرية في الفن المعاصر ،اطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٢٤ .
٣٩. لطيف ، مازن هادي : صورة الاخر في الرسم الغربي والعربي المعاصر ، اطروحة دكتوراه (غ.م) جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، ٢٠١٥
٤٠. المشهداني ، ثائر سامي : المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة ، اطروحة دكتوراه ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٠.

المجلات والدوريات

٤١. درويش ، بسمة : التطور التكنولوجي والفنون في عصر ما بعد الحداثة ، مجلة التربية النوعية التكنولوجيا ، جامعة كفر الشيخ ، كلية التربية النوعية ، مصر ، ٢٠١٧ .
٤٢. دنش، رياض : منع التمييز في ضوء اتفاقية سيداو (اتفاقية القضاء على جميع أشكال التمييز ضد المرأة)، مجلة العلوم الإنسانية، صادرة عن كلية الحقوق والعلوم السياسية، جامعة محمد خيضر بسكرة، العدد ٣٨/٣٩ مارس ٢٠١٥.

٤٣. شرون، حسينة: أحكام جريمة التمييز المستحدثة في قانون العقوبات الجزائري ، مجلة الباحث للدراسة الأكاديمية، صادرة عن كلية الحقوق والعلوم السياسية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد ٧، سبتمبر ٢٠١٥ .

٤٤. شوار ، الخير : الوشم في الحضارة الامازيغية ، مجلة الشرق الأوسط ، العدد ١٠١٥، ٢٠٠٦

٤٥. لكبيسي ،عمران : الحداثة وأزمة المصطلح النقدي، مجلة افاق عربية، العدد (٧) ، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، السنة (١٤) ، ١٩٨٩.

٤٦. مرزوق، فاروق جعفر : استدماج ثقافة قبول الآخر في برنامج إعداد الطالب المعلم، مجلة جامعة القاهرة للعلوم التربوية، العدد الأول ٢٠١٦م، ج١ .

٤٧. نجيب، ياسمين: خصائص فن ما بعد الحداثة، جريدة المرسال عدد (٦٨) ، مصر ، ٢٠٢١.

المصادر الأجنبية

48. Ponzanesi, Sandra, and Shaul Bassi. "On Zigzagging Between (Digital) Literature, Photography, Art History, Music and Much More…." Postcolonial Publics: Art and Citizen Media in Europe (2023): 266

49. Rafael Schacter: EstoEs Graffiti, Universtity College, Uk, 2014.P.35.

مواقع الانترنيت

٥٠. معجم المعاني الجامع - معجم عربي عربي
https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar

٥١. الموقع الكتروني: http://www,berobooks.com

52. https://americanart.si.edu/artwork/my-dreams-my-works-must-wait-till-after-hell-116747

53. https://americanart.si.edu/blog/lgbtq-identity-visibility

54. http://www.wall-therapy.com/ernest-shaw-jr-2/

55. https://ar.wikipedia.org/wiki/

البعد المعرفي للتجربة التصميمية ودوره في بناء القيمتين الاستخدامية والجمالية في التصميم الصناعي المعاصر

The cognitive dimension of the design experience and its role in building the use and aesthetic values in contemporary industrial design

د. أسامه عبد الحسين حمد

وزارة التربية / مديرية تربية الكرخ الثانية

Dr. Osama Abdul Hussein Hamad

Ministry of Education / Al-Karkh Second Education Directorate

usama.abdulhussain1204a@cofarts.uobaghdad.edu.iq

ملخص البحث:

يتناول البحث البعد المعرفي للتجربة التصميمية ودوره في بناء القيمتين الاستخدامية والجمالية في التصميم الصناعي المعاصر، انطلاقاً من الحاجة إلى تفسير الكيفية التي تنتظم بها عمليات الإدراك والفهم والتوقع والتقييم ضمن علاقة المستخدم بالمنتج الصناعي، وما ينتج عنها من أحكام تتصل بكفاءة الاستخدام والقبول الجمالي. ويهدف البحث إلى الكشف عن دور البعد المعرفي للتجربة التصميمية في بناء القيمتين الاستخدامية والجمالية في المنتج الصناعي المعاصر. وتناول الإطار النظري مفهوم البعد المعرفي في التصميم الصناعي، وعلاقة التجربة التصميمية بإدراك المستخدم، ودور المعرفة في تنظيم العلاقة بين المستخدم والمنتج، فضلاً عن مرتكزات القيمة الاستخدامية والقيمة الجمالية، ومستويات التكامل المعرفي بينهما داخل التجربة التصميمية. كما تناول أثر الدلالات الشكلية والحسية في توجيه الانتباه، وتكوين التوقع الاستخدامي، وتقليل الجهد الذهني، وتعزيز الثقة والرضا والحكم على القيمة التصميمية للمنتج.اعتمد البحث المنهج الوصفي بأسلوب تحليل المحتوى، واختيرت عينة قصدية مكونة من ثلاثة نماذج هي Dyson Purifier Cool

Formaldehyde:، و2 Yale Assure Lock، وHatco RapideCuisine واستخدمت استمارة تحليل بنيت وفق مؤشرات الإطار النظري، وشملت قابلية المنتج للفهم والتقييم، وتدرج تجربة المستخدم، ووضوح الدلالات الشكلية والحسية، وكفاءة الوظيفة وسهولة الاستخدام، والحضور الجمالي، وتوازن المنفعة مع التكوين العام. وأظهرت النتائج تحقق قابلية الفهم والتقييم بدرجة واضحة في النموذج الثاني، وتحقق تدرج تجربة المستخدم في النموذجين الأول والثاني، فضلاً عن تحقق الكفاءة الوظيفية وسهولة الاستخدام في النموذجين الأول والثالث. كما تحقق الحضور الجمالي بدرجة أوضح في النموذج الأول، في حين ظهر التوازن بين المنفعة والتكوين العام بدرجات جزئية في النماذج الثلاثة. واستخلص البحث أن ا لبعد المعرفي يشكل منظومة منظمة للتجربة التصميمية، تسهم في توضيح الوظيفة، وتقليل الجهد الذهني، ودعم الثقة والرضا، وتعزيز التكامل بين الكفاءة الاستخدامية والحضور الجمالي في المنتج الصناعي المعاصر.

الكلمات المفتاحية:(البعد المعرفي، التجربة التصميمية، القيمتان الاستخدامية والجمالية).

Abstract

This research explores the cognitive dimension of the design experience and its role in constructing the functional and aesthetic values of contemporary industrial design. It stems from the need to explain how perception, understanding, expectation, and evaluation processes are organized within the user's relationship with the industrial product, resulting in judgments related to usability and aesthetic acceptance. The research aims to reveal the role of the cognitive dimension of the design experience in constructing the functional and aesthetic values of contemporary industrial products. The theoretical framework addresses the concept of the cognitive dimension in industrial design, the relationship between the design experience and user perception, and the role of knowledge in organizing the user–product relationship. It also examines the foundations of functional and aesthetic value, and the levels of cognitive integration between them within the design experience. Furthermore, it explores the impact of formal and sensory cues on directing attention, forming user expectations, reducing mental effort, enhancing confidence and satisfaction, and influencing judgments about the product's design value. The research employs a

descriptive approach using content analysis, and a purposive sample of three models was selected: Dyson Purifier Cool Formaldehyde, Yale Assure Lock 2, and Hatco Rapide Cuisine. An analysis form was used, built according to the indicators of the theoretical framework. This form included the product's comprehensibility and evaluability, the progression of the user experience, the clarity of formal and sensory cues, functional efficiency and ease of use, aesthetic appeal, and the balance between utility and overall design. **Keywords: (Cognitive dimension, design experience, functional and aesthetic values).**

الفصل الأول

١-١: مشكلة البحث

مما لا شك فيه أن التصميم الصناعي المعاصر أخذ يتجه نحو بناء تجربة تصميمية أكثر اتصالاً بالبنية الإدراكية للمستخدم، إذ أصبح المنتج الصناعي يقرأ عن طريق ما يتيحه من فهم وتنظيم واستجابة وإشباع استخدامي وجمالي في آن واحد. فالتجربة التصميمية لم تعد واقعة عابرة تنشأ عند لحظة الاستخدام، وإنما أصبحت بنية معرفية تتكون عبر علاقة المستخدم بالوظيفة، والمادة، والهيئة، وآلية التشغيل، ونظام العلامات، ومستوى الوضوح الذي يقدمه المنتج أثناء التفاعل معه. ويتمظهر البعد المعرفي من حيث كونه مدخلاً مهماً لفهم الكيفية التي تبنى بها القيمتان الاستخدامية والجمالية داخل المنتج الصناعي، وما ينتج عنهما من قبول وثقة واستمرارية في الاستخدام. والجدير بالذكر أن كثيراً من الدراسات التصميمية تناولت القيمة الاستخدامية من جهة الأداء والكفاءة، وتناولت القيمة الجمالية من جهة التنظيم الشكلي والمرئي، فضلاً عن ذلك فإن انتظام هاتين القيمتين ضمن تصور معرفي واحد ما زال يحتاج إلى معالجة أعمق، خصوصاً مع اتساع دور المستخدم في تأويل المنتج وتحديد قيمته الفعلية. فالمنتج الصناعي يكتسب حضوره عبر قدرته على تنظيم الخبرة الإدراكية وتحويلها إلى معنى استخدامي وجمالي قابل للتداول في الممارسة التصميمية، مما يجعل فهمه مرتبطاً بطرائق إدراكه، وآليات تشغيله، وطبيعة استجابته للحاجة، ومستوى

انسجامه مع توقعات المستخدم. وتتسع هذه الإشكالية حين تَقرأ التجربة التصميمية من جهة تكوينها المعرفي، لأنها تكشف الصلة بين الإدراك والوظيفة والجمال وسلوك الاستخدام، وتوضح الكيفية التي ينتقل بها المنتج الصناعي من كيان مادي إلى نظام منظم للمعنى والقيمة. فضلاً عن ذلك فإن دراسة هذا البعد تتيح فهماً أدق لعلاقة المصمم بالمستخدم، ولآليات التلقي، ومستويات الرضا، وطبيعة الحكم على جودة المنتج الصناعي المعاصر. ومما تقدم تتحدد مشكلة البحث في الحاجة إلى الكشف عن طبيعة البعد المعرفي للتجربة التصميمية، ودوره في بناء القيمتين الاستخدامية والجمالية في التصميم الصناعي المعاصر. عبر التساؤل الآتي:

- **ما دور البعد المعرفي للتجربة التصميمية في بناء القيمتين الاستخدامية والجمالية في التصميم الصناعي المعاصر؟**

١-٢: أهمية البحث

١. الباحثين والطلبة في تخصص التصميم الصناعي: عن طريق تقديم مدخل معرفي يسهم في فهم العلاقة بين التجربة التصميمية والقيمتين الاستخدامية والجمالية، فضلاً عن إمكانية الإفادة منه في بناء أطر نظرية ومؤشرات تحليلية لدراسة المنتج الصناعي المعاصر.

٢. المصممين والعاملين في تخصصات التصميم بصورة عامة: عن طريق توضيح دور البعد المعرفي في تنظيم علاقة المستخدم بالمنتج، بما يساعد على تطوير منتجات صناعية أكثر وضوحاً في الاستخدام، وأكثر قدرة على تحقيق التوازن بين الأداء الوظيفي والقيمة الجمالية.

١-٣: هدف البحث

- الكشف عن دور البعد المعرفي للتجربة التصميمية في بناء القيمتين الاستخدامية والجمالية في التصميم الصناعي المعاصر.

١-٤: حدود البحث

الحد الموضوع: يقتصر البحث على دراسة البعد المعرفي للتجربة التصميمية في التصميم الصناعي المعاصر، من جهة علاقته بالقيمتين الاستخدامية والجمالية في المنتج الصناعي.

الحد الزماني: يتحدد البحث ضمن المدة الزمنية من عام 2021 إلى عام ٢٠٢٥.

الحد المكاني: المنتجات الصناعية المعاصرة المتداولة في (المملكة المتحدة والولايات المتحدة الامريكية)

١-٥: تحديد المصطلحات

١. المعرفة:

لغويا: يعود مفهوم المعرفة Erkenntnis / Knowledgeمن الناحية اللغوية إلى فعل عرف علم و/أو أدرك. فنقول عرف عرفة، معرفة الشيء علمه أو إدراكه بالحواس أو بغيرها، وقد ميز القدماء بين "المعرفة" من حيث هي إدراك الجزئي نقول (عرفت الله وليس علمت الله) و "العلم" من حيث هو إدراك الكلي (إن الله عليم خبير)، أو بتعبير آخر، فإن مفهوم المعرفة يستخدم في التصورات، ومفهوم العلم في التصديقات.(جميل صليبا، ١٩٧٨)

اصطلاحا: هي مجموعة من المعاني والمفاهيم والمعتقدات والأحكام والتصورات الفكرية التي تتكون لدى الإنسان نتيجة لمحاولاته المتكررة لفهم الظواهر والأشياء المحيطة به.(صلاح نوري الجيلاوي، ٢٠١٤، ص٦)

إجرائيا: هي مجموع العمليات الذهنية والإدراكية التي تمكّن المستخدم من فهم المنتج الصناعي، واستيعاب وظيفته، وقراءة هيئته الجمالية، والتعامل مع آلية استخدامه، بما يجعل التجربة التصميمية قائمة على الفهم، والتمييز، والتأويل، وتقدير القيمتين الاستخدامية والجمالية.

٢. القيمة الاستخدامية:

لغوياً: تتكون القيمة الاستخدامية من مفردتين؛ فالقيمة تدل على قدر الشيء وثمنه وما يقوم به من معنى أو منفعة،(أكاديمية اللغة العربية، ١٩٧٧، ص٧٦٨) أما

الاستخدام فيدل على اتخاذ الشيء والانتفاع به في أداء غرض معين. ومن ثم فإن القيمة الاستخدامية، من الوجهة اللغوية، تعني مقدار ما يحمله الشيء من نفع يتحقق عند استعماله.(أكاديمية اللغة العربية، ١٩٧٧، ص٢٢١)

اصطلاحاً:تدل القيمة الاستخدامية في التصميم الصناعي على مقدار المنفعة التي يحققها المنتج الصناعي للمستخدم أثناء فعل الاستخدام، من حيث قدرته على إنجاز الغرض الذي صمم من أجله بوضوح وكفاءة ورضا. وترتبط هذه القيمة بفاعلية المنتج، وسهولة تشغيله، وملاءمته للحاجة، ودرجة استجابة خصائصه الوظيفية لتوقعات المستخدم (I.O for Standardization, 2018.Part 11.P1).

إجرائياً:مقدار المنفعة المدركة التي يحققها المنتج الصناعي المعاصر للمستخدم عن طريق وضوح الوظيفة، وسهولة التشغيل، وكفاءة الأداء، وملاءمة آلية الاستخدام للحاجة الفعلية، بما يسهم في بناء تجربة تصميمية مفهومة وقابلة للقبول والاستمرار.

٣. القيمة الجمالية:

اصطلاحياً:تدل القيمة الجمالية في التصميم الصناعي على مقدار ما يحققه المنتج الصناعي من قبول إدراكي وحسي عن طريق هيئته، ونسبه، وخاماته، وألوانه، وتنظيم تفاصيله الشكلية، بما يجعل مظهره قادراً على إثارة الرضا، وتعزيز الانجذاب، ودعم تجربة الاستخدام. فالمنتج الصناعي يكتسب قيمته الجمالية حين تنتظم خصائصه المرئية والملموسة في صورة تحقق انسجاماً بين الإدراك الحسي والمعنى التصميمي(Crilly et al., 2004.PP547-577).

إجرائياً:مقدار ما يحققه المنتج الصناعي المعاصر من قبول بصري وحسي لدى المستخدم، عن طريق تنظيم الهيئة، والتناسب، واللون، والمادة، والتفاصيل الشكلية، بما يسهم في بناء تجربة تصميمية أكثر وضوحاً ورضا وقابلية للتلقي.

الفصل الثاني

المبحث الأول: البعد المعرفي للتجربة التصميمية في التصميم الصناعي

٢-١: مفهوم البعد المعرفي في التصميم الصناعي

مما لا شك فيه أن التصميم الصناعي المعاصر أخذ يتجه نحو بناء المنتج الصناعي على وفق منظومة إدراكية أكثر وعياً بعلاقة المستخدم بالوظيفة، والهيئة، والمادة، وآلية الاستخدام. فالبعد المعرفي في التصميم الصناعي يشكل مستوى تفسيرياً يتصل بكيفية إدراك المستخدم للمنتج، وفهمه لطريقة عمله، واستيعابه للرسائل التي يقدمها عبر تكوينه الشكلي والوظيفي. ومن ثم فإن هذا البعد يمنح التصميم الصناعي قدرة على تنظيم الخبرة الاستخدامية والجمالية، عبر تحويل المنتج من كيان مادي قائم على الأداء إلى بنية مدركة تحمل معنى، وتوجه السلوك، وتدعم الحكم على قيمة المنتج(Visser, 2006.PP103-105).

إن المعرفة في التصميم الصناعي ترتبط بقدرة المستخدم على قراءة المنتج الصناعي عن طريق عناصره الظاهرة والضمنية، إذ تتكون هذه المعرفة من مجموعة عمليات عقلية وإدراكية تتداخل فيها الملاحظة، والفهم، والتذكر، والتوقع، والتأويل، والحكم. فالمنتج الصناعي حين يكون واضح الوظيفة، منظم الهيئة، مفهوم آلية التشغيل، مناسباً للحاجة، فإنه يتيح للمستخدم بناء تصور معرفي عن طريقة استخدامه وقيمته. والجدير بالذكر أن هذا التصور لا يتكون من الجانب الوظيفي وحده، إذ تتداخل معه الخصائص الجمالية والرمزية التي تمنح المنتج قابلية أعلى للتلقي والقبول(Norman, 1999.PP 38-43).ويتضح مفهوم البعد المعرفي في التصميم الصناعي عن طريق مجموعة من النقاط الأساسية:

١. **الإدراك بوابة أولى لفهم المنتج الصناعي:**يتعامل المستخدم مع المنتج الصناعي أولاً عن طريق ما يدركه بصرياً وملمسياً ووظيفياً، فالشكل، والحجم، واللون، والمادة، ومواقع الأجزاء، وطريقة ترتيب الأزرار أو مناطق الإمساك، كلها عناصر تسهم في تكوين معرفة أولية عن المنتج. وكلما كان المنتج أكثر وضوحاً في

تكوينه، ازدادت قدرة المستخدم على توقع وظيفته وآلية التعامل معه (Norman, 2013.P10-13).

٢. **الفهم الاستخدامي أساس انتظام التجربة التصميمية:** يتحقق الفهم الاستخدامي عندما يستطيع المستخدم أن يدرك ما ينبغي فعله مع المنتج، وكيف يبدأ الاستخدام، وكيف ينتقل من خطوة إلى أخرى، وكيف يتعامل مع النتائج أو الاستجابات الصادرة عنه. ومن هنا يصبح البعد المعرفي عاملاً موجهاً للتجربة التصميمية، لأنه ينظم العلاقة بين المستخدم والمنتج على أساس الوضوح، والسهولة، وتقليل الجهد الذهني أثناء الاستخدام(Crilly et al., 2004.P556).

٣. **التكوين الشكلي حامل للمعرفة التصميمية:** لا تعمل الهيئة الخارجية للمنتج الصناعي كمظهر جمالي منفصل عن الوظيفة، وإنما تحمل إشارات معرفية تساعد المستخدم على فهم طبيعة المنتج ومجال استعماله وطريقة التعامل معه. فالانحناءات، والنسب، والملمس، واتجاهات الحركة، وتوزيع الكتل، كلها عناصر تمنح المستخدم دلائل تساعده على بناء معنى عن المنتج قبل استخدامه الفعلي(Desmet, 2007.PP57-66).

٤. **المادة واللون في بناء الاستجابة المعرفية:** تسهم المادة في تشكيل تصور المستخدم عن المتانة، والراحة، والأمان، والقيمة، في حين يعمل اللون على توجيه الانتباه، وتحديد مناطق الفعل، وإنتاج انطباع أولي عن طبيعة المنتج. وبذلك يتحول اللون والمادة من عناصر جمالية إلى مكونات معرفية تسهم في تنظيم علاقة المستخدم بالمنتج الصناعي.

٥. **التوقع والاعتياد في توجيه سلوك المستخدم:** يستند المستخدم في تعامله مع المنتج الصناعي إلى خبرات سابقة وتوقعات ذهنية متراكمة، إذ إنه يقارن بين ما يعرفه سابقاً وما يواجهه في المنتج الجديد. وكلما انسجم المنتج مع البنية الإدراكية للمستخدم من حيث الوضوح، وسهولة القراءة، وتسلسل الاستخدام، أصبح أكثر قدرة على تحقيق القبول والاستمرار.

٦. **البعد المعرفي أساس بناء القيمتين الاستخدامية والجمالية:**تنشأ القيمة الاستخدامية عندما يفهم المستخدم وظيفة المنتج ويتمكن من التعامل معه بكفاءة، وتنشأ القيمة الجمالية عندما يدرك الهيئة والتناسب والتنظيم الشكلي بطريقة تحقق الرضا والقبول. ومن ثم فإن البعد المعرفي يعمل على تنظيم هاتين القيمتين عن طريق بناء علاقة مفهومة بين الأداء والمظهر، وبين الحاجة والتلقي (Visser, 2006.P107).

ومما سبق يتضح لنا أن البعد المعرفي في التصميم الصناعي يمثل بنية داخلية تنظم علاقة المستخدم بالمنتج من جهة الإدراك، والفهم، والتوقع، والتأويل، والحكم. فهو لا يرتبط بالمعلومات التي يمتلكها المستخدم فقط، وإنما يتصل بالطريقة التي يقدم بها المنتج نفسه للمستخدم، وكيف يجعل وظيفته وهيئته وآلية استخدامه قابلة للفهم والتلقي. وبهذا المعنى يصبح التصميم الصناعي ممارسة معرفية تتجاوز إنتاج الشكل النافع إلى تنظيم تجربة إدراكية متكاملة تسهم في بناء القيمة الاستخدامية والجمالية للمنتج الصناعي المعاصر .**أن البعد المعرفي يمثل أحد المرتكزات المهمة في فهم التجربة التصميمية، لأنه يكشف الكيفية التي يتحول بها المنتج الصناعي من موضوع للاستخدام إلى نظام قابل للفهم والتأويل والتقييم. فالمنتج الصناعي المعاصر يكتسب قيمته من وضوحه الإدراكي، ومن قدرته على توجيه المستخدم نحو استعماله بطريقة ميسرة، فضلاً عن تنظيم خصائصه الجمالية بما يعزز القبول والرضا. كما إن البعد المعرفي يشكل الأساس الذي تنتظم عن طريقه القيمتان الاستخدامية والجمالية، إذ يجعل الوظيفة مفهومة، والهيئة قابلة للتلقي، والتجربة التصميمية أكثر رسوخاً في وعي المستخدم.**

٢-٢: التجربة التصميمية وعلاقتها بإدراك المستخدم

تأخذ التجربة التصميمية موقعاً مركزياً في فهم علاقة المستخدم بالمنتج الصناعي، لأنها تمثل المسار الذي تتكون عن طريقه معرفة المستخدم بالمنتج منذ لحظة النظر إليه حتى لحظة استخدامه وتقييمه. فالمستخدم يبدأ علاقته بالمنتج عبر إدراك هيئته الخارجية، ثم ينتقل إلى قراءة تفاصيله، واستيعاب طريقة تشغيله، وتوقع نتائجه، والحكم

على مدى ملاءمته لحاجته. ومن هنا فإن التجربة التصميمية تَشكل بنية متدرجة، تتداخل فيها الحواس، والذاكرة، والخبرة السابقة، والتوقع، والانطباع الجمالي، بما يجعل المنتج الصناعي مجالاً للفهم والتلقي والتقدير (Hassenzahl & Tractinsky, 2006.PP 91-97). ومما لا شك فيه أن إدراك المستخدم لا يتكون من المظهر الخارجي وحده، إذ يتولد من مجموع العلاقات التي تنظم المنتج من حيث الشكل، والحجم، والمادة، واللون، وآلية الحركة، ووضوح مناطق الفعل. فكل جزء في المنتج الصناعي يمنح المستخدم دلالة معينة تساعده على فهم الوظيفة وطريقة التعامل؛ فالمقبض يوجه اليد، والمؤشر يوضح الحالة، والزر يحدد موضع الفعل، واللون ينبه إلى أهمية جزء معين، والمادة تمنح تصوراً عن الصلابة أو الراحة أو الأمان. وبهذا المعنى تصبح التجربة التصميمية عملية قراءة مستمرة، ينتقل فيها المستخدم من الإدراك الأولي إلى الفهم العملي، ثم إلى الحكم على القيمة الاستخدامية والجمالية.

أن التجربة التصميمية الناجحة تعتمد على تقليل الغموض الإدراكي في أثناء الاستخدام، لأن المنتج الصناعي كلما قدم نفسه للمستخدم بطريقة واضحة، أصبحت العلاقة معه أكثر سلاسة واستقراراً. فالوضوح في ترتيب الأجزاء، وتسلسل الخطوات، واستجابة المنتج لأفعال المستخدم، كلها عناصر تسهم في بناء تجربة مفهومة. فضلاً عن ذلك، فإن الإدراك لا يتحقق عن طريق التلقي المرئي فقط، إذ تشارك اللمسات، والأصوات، ودرجة المقاومة، وملمس المادة، في بناء تصور المستخدم عن المنتج، مما يجعل التجربة التصميمية ذات طابع حسي ومعرفي في آن واحد(Schifferstein&Cleiren, 2005.P295).وتتحدد علاقة التجربة التصميمية بإدراك المستخدم عن طريق قدرة المنتج على تنظيم انتباهه وتوجيه سلوكه. فالمنتج الصناعي الذي يحدد للمستخدم أين يبدأ، وكيف يتفاعل، وما النتيجة المتوقعة، يساعد على تقليل الجهد الذهني، ويمنح المستخدم شعوراً بالثقة والسيطرة. ومن ثم فإن الإدراك يصبح جزءاً من القيمة التصميمية نفسها، لأن المنتج الذي يفهم بسرعة، ويستخدم بسهولة، ويمنح استجابة واضحة، يحقق حضوراً أقوى في وعي المستخدم، ويزيد من قابلية قبوله وتكرار استخدامه(Fulton Suri & Marsh, 2000.P155).ويمكن

توضيح ذلك عن طريق الشكل (١) ماكينة القهوة المنزلية إذ تبدأ تجربة المستخدم معها من قراءة هيئتها العامة، وموقع خزان الماء، وموضع الكبسولة، وترتيب الأزرار، ومؤشر الحرارة أو التشغيل، ثم تتطور التجربة عند لمس المادة، وسماع صوت التشغيل، وملاحظة تدفق القهوة، واستيعاب الإشارة التي تعلن اكتمال العملية. ففي هذا المثال تتداخل القيمة الاستخدامية مع القيمة الجمالية، لأن وضوح الوظيفة وسهولة التشغيل يمنحان المستخدم فهماً عملياً، في حين تمنح الهيئة المتناسقة، واللون، والمادة، وتفاصيل الإضاءة، قبولاً بصرياً وحسياً يدعم الرضا عن المنتج.ومما سبق يتضح لنا أن التجربة التصميمية تمثل المجال الذي يتكون فيه إدراك المستخدم للمنتج الصناعي، إذ تنتظم فيها عناصر الشكل، والوظيفة، والمادة، واللون، والحركة، والاستجابة، ضمن مسار واحد يساعد المستخدم على الفهم والاستخدام والتقييم. إن إدراك المستخدم لا يعد نتيجة لاحقة للتصميم، وإنما يدخل في صميم بنائه، لأن كل قرار تصميمي في المنتج الصناعي يسهم في توجيه الفهم، وتنظيم السلوك، وبناء القيمتين الاستخدامية والجمالية(Han et al., 2000.PP477-488).**أن التجربة التصميمية تمثل نقطة التقاء بين المنتج الصناعي والمستخدم، إذ تتكون عن طريق ما يدركه المستخدم من وضوح وظيفي، وتنظيم شكلي، واستجابة محسوسة أثناء الاستخدام. فالمنتج الصناعي المعاصر يحقق قيمته عندما يستطيع أن يقدم للمستخدم مساراً مفهوماً للتعامل، ويمنحه في الوقت نفسه قبولاً جمالياً يعزز الرضا والثقة. ومن ثم فإن إدراك المستخدم يشكل أساساً في بناء التجربة التصميمية، لأنه يحول المنتج من موضوع مادي إلى خبرة استخدامية وجمالية قابلة للفهم والتكرار.**



الشكل (١) ماكينة القهوة المنزلية
www.nespresso.com

٢-٣: البعد المعرفي في تنظيم علاقة المستخدم بالمنتج الصناعي

يشكل البعد المعرفي أساساً مهماً في تنظيم علاقة المستخدم بالمنتج الصناعي، لأنه يعمل على ترتيب مسار الفهم الذي ينتقل من ملاحظة الهيئة العامة إلى إدراك

الوظيفة، ثم استيعاب طريقة الاستخدام، ثم تكوين حكم أولي على ملاءمة المنتج وقيمته. فالمنتج الصناعي لا يدخل في وعي المستخدم عن طريق وجوده المادي فقط، وإنما عن طريق ما يقدمه من دلائل بصرية وحسية ووظيفية تساعد على بناء تصور واضح عن طبيعة التعامل معه. ومن هنا تصبح العلاقة بين المستخدم والمنتج علاقة قائمة على الإدراك، والتوقع، والتفسير، والثقة، والرضا.(علي غازي مطر، ٢٠٢٢، ص٩)إن تنظيم هذه العلاقة يحتاج إلى بنية تصميمية قادرة على تقليل الغموض، وتوجيه الانتباه، وتقديم إشارات واضحة عن طريقة الفعل. فالمستخدم حين يواجه منتجاً صناعياً جديداً يبدأ بقراءة مكوناته الظاهرة، مثل موضع المقبض، واتجاه الحركة، وطريقة توزيع الأزرار، وملمس المادة، وتناسق الكتل، ودلالة اللون. وهذه العناصر لا تعمل كتفاصيل شكلية مستقلة، إذ إنها تسهم في بناء معرفة أولية تساعد المستخدم على فهم المنتج قبل اختباره الكامل(.جاسم خزعل بهيل &علي غازي مطر، ٢٠١٩، ص٢٦٢-٢٤٥)**ويتضح دور البعد المعرفي في تنظيم علاقة المستخدم بالمنتج الصناعي عن طريق الآتي:**

١. **تنظيم الانتباه نحو أجزاء المنتج الفاعلة:** يعمل التصميم الصناعي على توجيه انتباه المستخدم نحو الأجزاء الأكثر ارتباطاً بالفعل الاستخدامي، مثل مناطق الإمساك، ومنافذ التشغيل، ومفاتيح التحكم، ومؤشرات الحالة. وكلما كانت هذه الأجزاء واضحة في موقعها وشكلها ولونها، أصبح المستخدم أكثر قدرة على إدراك بداية الاستخدام ومساره.
٢. **تكوين التوقع الاستخدامي:** يعتمد المستخدم على خبراته السابقة في فهم المنتج الصناعي، إذ يتوقع وظيفة كل جزء عن طريق شكله ومكانه وطريقة ظهوره. فالزر البارز يوحي بالضغط، والمقبض يوحي بالسحب أو الحمل، والسطح الخشن يوحي بالثبات أو مقاومة الانزلاق. وبذلك يسهم البعد المعرفي في تحويل عناصر المنتج إلى إشارات تساعد على بناء توقع صحيح قبل الفعل(Krippendorff, 1989.PP10-17).

٣. **تقليل الجهد الذهني أثناء الاستخدام:** تتضح جودة العلاقة بين المستخدم والمنتج عندما يستطيع المستخدم التعامل معه من دون ارتباك أو تردد. فالمنتج الذي يقدم خطوات استخدام متسلسلة، واستجابات مفهومة، وتغذية راجعة واضحة، يقلل الجهد الذهني المطلوب للفهم، ويجعل التجربة أكثر سلاسة واستقراراً.

٤. **بناء الثقة عن طريق الوضوح والاستجابة:** تنشأ الثقة عندما يشعر المستخدم أن المنتج مفهوم، قابل للتوقع، ويستجيب لأفعاله بطريقة مستقرة. فوضوح الإشارات، وثبات الأداء، وسهولة العودة إلى الوضع الصحيح عند الخطأ، كلها عناصر معرفية تعزز اطمئنان المستخدم وتدعم استمرارية الاستخدام (Crilly, 2011.PP 2-13).

٥. **تنظيم العلاقة بين الوظيفة والهيئة:** لا تتحقق العلاقة المتوازنة بين المستخدم والمنتج من الوظيفة وحدها، إذ تحتاج الوظيفة إلى هيئة توضحها وتمنحها قابلية للإدراك. فالهيئة المنظمة تساعد على قراءة وظيفة المنتج، والوظيفة الواضحة تمنح الهيئة معنى استخدامياً. وبذلك يتكون المنتج الصناعي كنسق واحد يجمع بين الفهم العملي والقبول الجمالي.

٦. **تعزيز الرضا وقابلية التكرار:** يصل المستخدم إلى الرضا عندما يجد أن المنتج يحقق حاجته، ويفسر نفسه بوضوح، ويمنحه تجربة قابلة للتكرار من دون مشقة. كما ان الرضا ينتج عن طريق (انتظام الفهم، وسهولة التعامل، وتماسك الهيئة، واستقرار الاستجاب)(Sunstrum et al., 2024.P27).

ومما تقدم، فإن البعد المعرفي في تنظيم علاقة المستخدم بالمنتج الصناعي يشكل مساراً متدرجاً يبدأ من الإدراك الأولي، ثم ينتقل إلى بناء التوقع، فالفهم والتفاعل، وصولاً إلى الثقة والرضا. ويوضح المخطط (١) هذا المسار عن طريق بيان كيفية انتظام علاقة المستخدم بالمنتج عبر (وضوح الدلالة الشكلية، وسهولة قراءة الوظيفة، وانسجام التفاعل أثناء الاستخدام). وان المنتج الصناعي المعاصر يحقق

قيمته حين يجعل علاقته بالمستخدم قائمة على الفهم، والقبول، والوضوح، بما يعزز القيمتين الاستخدامية والجمالية.



المخطط (١) من إعداد الباحث: المسار المعرفي لتنظيم علاقة المستخدم بالمنتج الصناعي

المبحث الثاني

القيمتان الاستخدامية والجمالية في التصميم الصناعي المعاصر

٢-٤: القيمة الاستخدامية في المنتج الصناعي

تعد القيمة الاستخدامية في المنتج الصناعي مدخلاً رئيساً لفهم فاعليته ضمن التجربة التصميمية، لأنها ترتبط بما يحققه المنتج من منفعة عملية للمستخدم، وبقدرته على تحويل الحاجة إلى فعل واضح ومنظم. فالمنتج الصناعي يكتسب قيمته الاستخدامية حين يستطيع أن يؤدي غرضه بكفاءة، وأن يجعل طريقة التعامل معه مفهومة، وأن يمنح المستخدم إحساساً بالقدرة على التحكم في مسار الاستخدام من دون ارتباك أو جهد زائد. وتتأسس هذه القيمة على المنفعة التي يقدمها المنتج في مواجهة حاجة محددة، إذ إن المنتج المصمم على وفق قراءة دقيقة لمتطلبات المستخدم يكون أكثر قدرة على تحقيق الغرض الذي أُنجز من أجله. فالمنفعة هنا لا تتحدد في أداء الوظيفة بصورة آلية، وإنما في قدرة المنتج على جعل هذا الأداء مناسباً لظروف الاستخدام، ومتلائماً مع قدرات المستخدم، ومحققاً لنتيجة يمكن الاعتماد عليها. ومن ثم فإن الكفاءة تصبح جزءاً من القيمة الاستخدامية عندما تقترن بالاستقرار، والسرعة المناسبة، وتقليل الهدر في الجهد والزمن(Han et al., 2000.P485).ويأخذ وضوح

الوظيفة موقعاً مؤثراً في بناء القيمة الاستخدامية، لأن المستخدم يحتاج إلى فهم ما يقدمه المنتج قبل الشروع في استخدامه. فالهيئة، ومواقع الأجزاء، واتجاه الحركة، والمؤشرات، والأزرار، ومناطق الإمساك، تعمل جميعها كدلائل تساعد على قراءة المنتج واستيعاب طريقته. وكلما كانت هذه الدلائل أكثر تنظيماً، أصبحت خطوات الاستخدام أيسر، وأصبح الانتقال من الفهم إلى الفعل أكثر سلاسة .فضلاً عن ذلك، ترتبط القيمة الاستخدامية بسهولة التشغيل، إذ تقاس جودة المنتج الصناعي بقدرته على تقليل التعقيد أثناء الاستخدام. فالمنتج الذي يقدم تسلسلاً واضحاً للخطوات، واستجابة مفهومة لأفعال المستخدم، وتغذية راجعة مناسبة، يخفف العبء الذهني ويمنح المستخدم شعوراً بالثقة والسيطرة. وبهذا تتحول سهولة التشغيل إلى عنصر معرفي ووظيفي في آن واحد، لأنها تنظم الفعل وتدعم استمرار العلاقة مع المنتج (Davis, 1989.P322).



الشكل (٢) جهاز قياس ضغط الدم الرقمي
care-zone-medical.com

ويمكن توضيح ذلك عن طريق الشكل (٢) جهاز قياس ضغط الدم الرقمي المنزلي، إذ تتجسد قيمته الاستخدامية في تمكين المستخدم من إجراء القياس عبر شاشة رقمية واضحة، وسوار قابل للتثبيت، وأزرار محددة، وتنبيه يدل على اكتمال العملية. فالمستخدم يبدأ بإدراك وظيفة المنتج من بنيته المباشرة، ثم يستوعب طريقة التعامل معه عن طريق تسلسل الفعل، بدءاً من تثبيت السوار، ثم تشغيل الجهاز، وصولاً إلى قراءة النتيجة. وفي هذا الشكل تتكون القيمة الاستخدامية من وضوح الوظيفة، وسهولة التشغيل، ودقة الاستجابة، وقابلية الاعتماد عليه ضمن الاستخدام المنزلي المتكرر.وتتعمق القيمة الاستخدامية عندما يكون المنتج ملائماً لحاجة المستخدم من حيث الحجم، والوزن، والخامة، والأمان، وقابلية الحمل أو الصيانة، وطبيعة البيئة التي يستخدم فيها. فالمواءمة بين خصائص المنتج ومتطلبات المستخدم تجعل التجربة أكثر راحة وثباتاً، وتحد من حالات الرفض أو العزوف عن الاستخدام. ومن هنا يصبح المنتج الصناعي أكثر قدرة على بناء علاقة عملية مستمرة

عندما ينسجم مع القدرات الجسدية والإدراكية للمستخدم (Zhong et al., 2022.P2256). **أن القيمة الاستخدامية في المنتج الصناعي تتكون من منظومة مترابطة تشمل المنفعة، والكفاءة، ووضوح الوظيفة، وسهولة التشغيل، وملاءمة المنتج للحاجة. ان المنتج الصناعي المعاصر يحقق قيمته الاستخدامية عندما يجعل فعل الاستخدام واضحاً، مريحاً، قابلاً للتكرار، وقادراً على توليد الثقة والرضا لدى المستخدم.**

٢-٥: القيمة الجمالية في المنتج الصناعي

تشكل القيمة الجمالية في المنتج الصناعي مستوى إدراكياً يتصل بطريقة استقبال المستخدم للهيئة العامة للمنتج، وما يتولد عنها من قبول بصري وحسي تجاه التكوين، والنسب، والخامات، والألوان، والتفاصيل الشكلية. فالجمال في المنتج الصناعي يتكون عبر العلاقة القائمة بين المستخدم والبنية المرئية للمنتج، إذ تتحول الهيئة الخارجية إلى نظام دلالي قادر على تكوين الانطباع الأول، وتوجيه مستوى الانجذاب، والرضا، والاستعداد للاستخدام. وتؤكد الدراسات المتخصصة في المجال المرئي لتصميم المنتج أن الاستجابة الجمالية تتداخل مع أبعاد دلالية ورمزية تسهم في بناء مواقف معرفية وانفعالية وسلوكية لدى المستخدم. (Creusen&Schoormans, 2005.PP 63-81)

وتتأسس القيمة الجمالية على قدرة التكوين الشكلي على تنظيم التجربة الحسية، إذ تعمل الخطوط، والكتل، والملامس، واللون، والتناسب، والإيقاع الشكلي على إنتاج صورة متماسكة للمنتج، بما يجعل إدراكه أكثر وضوحاً وقبولاً. ومما لا شك فيه أن جاذبية المنتج الصناعي المعاصر تتكون من انتظام عناصره ضمن بنية محسوسة تقدم المعنى الجمالي عن طريق الاقتصاد في التكوين، ووحدة الأجزاء، ووضوح العلاقات بين الوظيفة والهيئة. وتستند المتعة الجمالية في التصميم إلى مجموعة مبادئ، منها تحقيق الأثر بأقل الوسائل، ووحدة التنوع، والتقدم المقبول، والمطابقة المثلى، وهي مبادئ تجعل المنتج قابلاً للإدراك الحسي والمتعة المرئية (Blijlevens, 2009.PP27-35).

والجدير بالذكر أن القيمة الجمالية تدخل ضمن بنية تجربة المنتج، إذ تتجاور فيها التجربة الحسية، وتجربة المعنى، والتجربة الانفعالية. فالمستخدم يتعامل مع المنتج الصناعي عن طريق مظهره، ودلالة استخدامه، وانطباعه النفسي الناتج عن لمس المادة، ورؤية اللون، وملاحظة التناسب، واستيعاب طريقة حضوره في بيئة الاستخدام. وضمن هذا التصور تتكون تجربة المنتج من مستويات متعددة تشمل التجربة الجمالية، وتجربة المعنى، والتجربة الانفعالية، وترتبط التجربة الجمالية بقدرة المنتج على إمتاع الحواس وتنظيم الاستقبال الإدراكي له(Karana, 2009.P2778).

فضلاً عن ذلك، فإن القيمة الجمالية تؤثر في الحكم على جودة المنتج ومكانته داخل السوق، لأن الشكل يمثل مدخلاً أولياً يعتمد عليه المستخدم في تكوين موقفه من المنتج قبل اختباره الكامل. فالهيئة المتوازنة، والمادة الملائمة، واللون المنظم، وتماسك التفاصيل، كلها عناصر تسهم في بناء الثقة الأولية بالمنتج، وتمنحه حضوراً إدراكياً يعزز الرغبة في الاقتناء والاستخدام. ويظهر أثر الشكل في استجابة المستهلك النفسية والسلوكية، وفي قدرته على جذب الانتباه وبناء التفضيل وتكوين قيمة مضافة للمنتج الصناعي.(Bloch, 1995.PP 16-29)**أن القيمة الجمالية في المنتج الصناعي تُشكل مكوناً معرفياً مؤثراً في بناء علاقة المستخدم بالمنتج، إذ تنتظم عن طريق الهيئة، والتناسب، واللون، والمادة، والتفاصيل الشكلية، بما يعزز القبول والرضا والثقة الأولية. ويوضح المخطط (٢) أن هذه القيمة تتكون من تداخل مرتكزات التكوين الجمالي مع الاستجابة الإدراكية للمستخدم، فضلاً عن حضورها ضمن تجربة المنتج الجمالية**



المخطط (٢) البنية الإدراكية للقيمة الجمالية في المنتج الصناعي.

والمعنوية والانفعالية. ومما سبق يتضح لنا أن القيمة الجمالية تدعم القيمة الاستخدامية عبر وضوح الإدراك وانسجام التكوين وتعزيز العلاقة بين المستخدم والمنتج.

٢-٦: التكامل المعرفي بين القيمتين الاستخدامية والجمالية

يأخذ التكامل المعرفي بين القيمتين الاستخدامية والجمالية موقعاً ختامياً في الإطار النظري، لأنه يجمع المسارات التي تناولها البحث في علاقة واحدة تتحدد عن طريقها قيمة المنتج الصناعي المعاصر. فالتصميم الصناعي لا ينتهي عند تحقيق المنفعة، ولا يكتمل عند تنظيم الهيئة الجمالية، إذ إن قيمة المنتج تتكون من انتظام الفهم الذي يبنيه المستخدم أثناء تعامله مع المنتج، ومن قدرته على إدراك ما يقدمه من وظيفة واضحة، وهيئة مقبولة، واستجابة مريحة، وحضور بصري يمنح الاستخدام معنى أكثر ثباتاً. ومن هنا فإن القيمتين الاستخدامية والجمالية لا تعملان كمسارين منفصلين، وإنما تتداخلان داخل التجربة التصميمية عبر البعد المعرفي الذي يجعل المستخدم قادراً على الفهم، والتوقع، والتقييم، والقبول.(جاسم خزعل بهيل، ٢٠١٣، ص٥٧٣-٥٨٨)

إن القيمة الاستخدامية تمنح المنتج الصناعي شرعيته العملية، لأنها ترتبط بالمنفعة، والكفاءة، وسهولة التشغيل، وملاءمة المنتج لحاجة المستخدم. أما القيمة الجمالية فتمنحه حضوره الإدراكي والحسي، لأنها تتصل بالهيئة، والتناسب، واللون، والخامة، والتنظيم الشكلي، وما ينتج عنها من قبول ورضا. والبعد المعرفي يعمل على تنظيم هاتين القيمتين داخل تجربة واحدة، إذ يجعل الوظيفة قابلة للقراءة، ويجعل الهيئة قادرة على توجيه الاستخدام، ويحول التفاعل مع المنتج إلى خبرة متماسكة تجمع بين الفعل العملي والاستقبال الجمالي.(جاسم خزعل بهيل، ٢٠١٠، ص١-١٨)**ويتضح هذا التكامل عن طريق مجموعة مستويات مترابطة:**

المستوى الأول: مستوى الإدراك الأولي: في هذا المستوى يبدأ المستخدم بتكوين صورة أولى عن المنتج عن طريق هيئته، وحجمه، ولونه، وخامته، وتوزيع أجزائه. هنا تتقدم القيمة الجمالية بوصفها مدخلاً بصرياً وحسياً، في حين تبدأ القيمة الاستخدامية بالظهور عن طريق الدلائل التي تكشف طبيعة الوظيفة. فالمنتج الذي يوضح للمستخدم

ما هو، وما الغرض منه، وكيف يمكن الاقتراب منه، يمتلك قدرة أعلى على بناء علاقة أولية قائمة على القبول والفهم.(سامي عبد الفتاح صالح 2017 ,.et al، ص١٢)

المستوى الثاني: مستوى الفهم الاستخدامي: ينتقل المستخدم في هذا المستوى من النظر إلى القراءة العملية للمنتج، فيتجه إلى فهم آلية التشغيل، وتسلسل الخطوات، ومواقع الفعل، وطبيعة الاستجابة. وتظهر القيمة الاستخدامية هنا عن طريق وضوح الوظيفة وسهولة التعامل، بينما تسهم القيمة الجمالية في جعل هذه الوظيفة أكثر قابلية للتلقي عبر التناسب، وترتيب العناصر، وانسجام الهيئة مع الفعل المطلوب. وبذلك يصبح الجمال عاملاً مساعداً على الفهم، وتصبح الوظيفة أكثر وضوحاً عندما تعرض ضمن تكوين شكلي منظم(Sonderegger & Sauer, 2010.P405).

المستوى الثالث: مستوى التفاعل والتجربة: في أثناء الاستخدام الفعلي، لا يكتفي المستخدم بالحكم على المنتج من جهة أدائه، إذ يختبر أيضاً راحته، وملمسه، واستجابته، وطريقة حضوره في بيئة الاستخدام. فالزر، والمؤشر، والمقبض، والسطح، واللون، وحركة الأجزاء، كلها عناصر تدخل في تكوين تجربة واحدة. وفي هذا المستوى يتجلى التكامل المعرفي عندما تصبح عناصر المنتج قادرة على تقليل الجهد الذهني، وتوجيه السلوك، وتوليد رضا حسي ووظيفي في الوقت نفسه.

المستوى الرابع: مستوى الثقة والقبول: بعد تكرار الاستخدام تتكون علاقة أكثر استقراراً بين المستخدم والمنتج، إذ يبدأ المستخدم ببناء الثقة اعتماداً على وضوح الأداء وثبات الاستجابة وراحة التعامل. وتعمل القيمة الجمالية هنا على تعزيز القبول عن طريق حضور المنتج وهيئته وتنظيمه المرئي، في حين تعمل القيمة الاستخدامية على تأكيد الاعتماد عن طريق كفاءة الفعل وملاءمة المنتج للحاجة. ومن ثم يصبح المنتج الصناعي أكثر قدرة على الاستمرار في تجربة المستخدم عندما يجمع بين المنفعة الواضحة والقبول الجمالي(Yamamoto, 1994.P313).

المستوى الخامس: مستوى الحكم على القيمة التصميمية: في هذا المستوى يصل المستخدم إلى تكوين حكم عام على المنتج، فيرى قيمته عن طريق ما منحه من فائدة، وما أتاحه من فهم، وما أنتجه من رضا، وما حققه من انسجام بين الاستخدام والمظهر.

وهنا يتضح أن القيمة التصميمية لا تبنى من جانب واحد، وإنما من تداخل معرفي يجعل المستخدم قادراً على تقدير المنتج عبر وظيفته وهيئته وتجربته الكلية. فالمنتج الصناعي المعاصر يحقق مكانته عندما تتحول خصائصه العملية والجمالية إلى معنى مدرك يمكن للمستخدم أن يفهمه، ويثق به، ويعيد استخدامه (Li et al., 2021.P36). **أن التكامل المعرفي بين القيمتين الاستخدامية والجمالية يشكل مستوى متقدماً في فهم قيمة المنتج الصناعي، إذ تتدرج علاقة المستخدم به من الإدراك الأولي إلى الفهم الاستخدامي، ثم إلى التفاعل والتجربة، وصولاً إلى الثقة والقبول والحكم على القيمة التصميمية. ويوضح المخطط (٣) هذه المستويات عن طريق بيان آلية انتظام القيمة الاستخدامية والقيمة الجمالية داخل تجربة تصميمية واحدة. ومما سبق يتضح لنا أنالمنتج الصناعي المعاصر يحقق قيمته عندما تتكامل المنفعة والكفاءة مع الهيئة والمعنى والقبول الجمالي ضمن بناء معرفي واضح.**



المخطط (٣) من اعداد الباحث: مستويات التكامل المعرفي في بناء القيمة التصميمية للمنتج الصناعى

<u>مؤشرات الاطار النظري:</u>

١. يتخذ البعد المعرفي موقعاً منظماً في التجربة التصميمية، إذ يسهم في تحويل المنتج الصناعي من كيان مادي إلى بنية قابلة للفهم من قبل المستخدم.

٢. تشير التجربة التصميمية إلى مسار إدراكي متدرج يبدأ من ملاحظة الهيئة العامة للمنتج، ثم فهم وظيفته، واستيعاب طريقة تشغيله، وصولاً إلى الحكم على قيمته الاستخدامية والجمالية.

٣. تسهم الدلائل الشكلية والحسية في توجيه علاقة المستخدم بالمنتج الصناعي، إذ تعمل الهيئة، والمادة، واللون، ومواقع الأجزاء، ومؤشرات الحالة على تنظيم الانتباه وتقليل الغموض أثناء الاستخدام.

٤. تتخذ القيمة الاستخدامية حضورها من وضوح الوظيفة وكفاءة الأداء، إذ تشير إلى قدرة المنتج الصناعي على تلبية حاجة المستخدم، وتسهيل التشغيل، وتقليل الجهد، وتعزيز قابلية التكرار والاستمرار.

٥. تشير القيمة الجمالية إلى مستوى إدراكي وحسي داعم لتجربة الاستخدام، إذ تسهم الهيئة، والتناسب، واللون، والمادة، والتفاصيل الشكلية في بناء القبول المرئي والرضا والثقة الأولية تجاه المنتج.

٦. يسهم التكامل المعرفي بين القيمتين الاستخدامية والجمالية في بناء القيمة التصميمية للمنتج الصناعي، إذ تتدرج علاقة المستخدم من الإدراك الأولي إلى الفهم الاستخدامي، ثم التفاعل والتجربة، وصولاً إلى الثقة والقبول والحكم على القيمة التصميمية.

الفصل الثالث/ إجراءات البحث

٣-١: منهج البحث: اعتمد الباحث المنهج الوصفي في (تحليل المحتوى) بوصفه الاسلوب الملائم للوصول الى نتائج علمية تطويرية يعتمد عليها عن طريق الوصف للظاهرة والتمكن من الوصل لهدف البحث.

٣-٢: عينة البحث: لقد اعتمد الباحث على اختيار عينة قصدية (عمدية) لتلافي التكرار في المواصفات العامة لأغلب مفردات مجتمع البحث ووفقا لهدف البحث فقد تم اختيار (٣) نماذج من منتجات صناعية كما هو موضح بالجدول الآتي:

ت	اسم المنتج	الشركة	البلد	السنة	رابط الوصول
١	Dyson Purifier Cool	Dyson	المملكة المتحدة	2021	https://www.dyson.com –
٢	Yale Assure Lock 2	Yale Home ASSA	الولايات المتحدة	2022	https://shopyalehome.com
٣	Hatco Rapide Cuisine®	Hatco Corporation	الولايات المتحدة	٢٠٢٥	www.hatcocorp.com/en/

٣-٣: أداة البحث:لغرض تحقيق هدف البحث لابد من تصميم أداة تستعمل لتحليل نماذج العينة التي اختارها الباحث في بحثه الحالي، لذلك قام بتصميم (استمارة التحليل)* على وفق (مؤشرات الإطار النظري) وما جاءت به المصادر والأدبيات التي تناولت موضوعات البحث.

٣-٤: التحليل:

٣-٤-١: الانموذج الأول / Dyson Purifier Cool Formaldehyde



الوصف العام:يتكون الأنموذج (١) من جهاز إلكتروني لتنقية الهواء وتوزيعه داخل الفضاء الداخلي، يعمل بتقنية HEPA H13والكربون النشط ومرشح تحفيزي لتفكيك الـ(formaldehyde). يتميز بحساسات لرصد جودة الهواء، وتقنية Air Multiplier™لتوزيع الهواء النقي، مع إمكانية التحكم عبر التطبيق الذكي. يظهر الجهاز بهيئة برجية انسيابية، بفتحة بيضوية علوية وقاعدة أسطوانية باللونين الأبيض والذهبي.

التحليل:

١. **قابلية المنتج للفهم والتقييم:** الأنموذج (١) يقدم نفسه للمستخدم عبر شاشة رقمية وتطبيق ذكي يوضحان حالة الهواء ونسب الملوثات وآلية التنقية، مما يجعل

*** قائمة الخبراء**

١. أ.د. صلاح نوري محمود/ دكتوراه في فلسفة التصميم للصناعي / كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد
٢. أ.د. جاسم احمد زيدان / دكتوراه في فلسفة التصميم للصناعي / كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد
٣. أ.د. نوال محسن علي / دكتوراه في فلسفة التصميم للصناعي / كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد
٤. م.د. دانية سلمان نور الدين /دكتوراه في فلسفة التصميم للصناعي / كلية الفنون التطبيقية/ الجامعة التقنية الوسطى

المستخدم قادراً على متابعة الأداء وفهم ما يحدث أثناء التشغيل. كما أن ظهور البيانات بصورة مباشرة يمنح المنتج قابلية للتقييم المستمر. وعلى الرغم من ذلك، فإن بعض تقنيات الترشيح، ولا سيما معالجة الغازات، وتبقى غير مدركة بصرياً للمستخدم.

٢. **تدرج تجربة المستخدم مع المنتج:** تبدأ علاقة المستخدم بالجهاز الأنموذج (١) من ملاحظة هيئته الرأسية وفتحته البيضوية، ثم ينتقل إلى تشغيله ومتابعة حركة الهواء ومؤشرات الجودة. هذا التسلسل يمنح المستخدم مساراً واضحاً من التعرف إلى الاستخدام، ثم الحكم على فاعلية المنتج. كما يسهم التطبيق الذكي في توسيع التجربة من الفعل المباشر إلى المتابعة المستمرة.

٣. **وضوح الإشارات الشكلية والحسية:** تساعد الفتحة العلوية، واتجاه تدفق الهواء، والشاشة الأمامية، والقاعدة الأسطوانية في توجيه انتباه المستخدم نحو وظيفة الأنموذج (١). كما أن حركة الهواء تمنح دلالة حسية على عمل المنتج. غير أن بنية الجهاز الخارجية لا تكشف بوضوح عن أماكن المرشحات أو تفاصيل الصيانة إلا بعد الرجوع إلى التعليمات أو التطبيق، مما يقلل من الوضوح الذاتي لبعض الأجزاء.

٤. **كفاءة الوظيفة وسهولة الاستخدام:** يحقق الأنموذج (١) وظيفة تنقية الهواء وتوزيعه بكفاءة عن طريق منظومة ترشيح متعددة وحساسات مستمرة، كما يتيح للمستخدم تشغيله ومراقبته عبر الشاشة والتطبيق. وتمنح أنماط التشغيل التلقائي قدرة على تقليل تدخل المستخدم، مما يعزز الراحة والاستمرارية. كما أن وضوح النتائج الرقمية يدعم ثقة المستخدم بأداء المنتج أثناء الاستخدام المتكرر.

٥. **الحضور الجمالي للمنتج:** يمتلك الأنموذج (١)هيئة انسيابية ذات فتحة بيضوية وقاعدة أسطوانية، مع توافق لوني بين الأبيض والذهبي يمنحه حضوراً بصرياً مناسباً للفضاءات المنزلية. كما أن السطح الأملس والتكوين الرأسي يجعلان المنتج قريباً من قطعة تصميمية داخلية أكثر من كونه جهازاً تقنياً صريحاً. هذه الخصائص تدعم القبول المرئي والرضا الأولي تجاه المنتج.

٦. **توازن المنفعة مع الشكل العام:** يجمع الأنموذج (١) بين وظيفة تنقية الهواء وحضور شكلي هادئ، مما يجعله قريباً من فكرة المنتج القابل للاستخدام والعرض في الوقت نفسه. غير أن هذا التوازن لا يكتمل في جميع الجوانب، لأن بعض وظائفه التقنية العميقة لا تظهر للمستخدم عن طريق الهيئة نفسها، بل تحتاج إلى قراءة البيانات أو الرجوع إلى التطبيق. وبذلك يبقى التكامل قائماً في التجربة العامة، ومحدوداً في الكشف المباشر عن التقنية الداخلية.

٤-٣-٢: الانموذج الثاني / Yale Assure Lock 2



الوصف العام: يتكون الأنموذج (٢) من قفل باب رقمي ذكي مخصص لتنظيم الدخول إلى الفضاء السكني عبر لوحة أرقام أمامية وتطبيق هاتفي وساعة ذكية. يعمل المنتج على فتح وغلق الباب عن طريق الرمز الرقمي أو التطبيق، مع إمكانية مشاركة رموز دخول للمستخدمين الآخرين ومتابعة حالة القفل عن بعد في بعض الإصدارات. يتميز القفل بهيئة مستطيلة ذات زوايا مستديرة، ولون أسود مطفأ، وواجهة رقمية واضحة، مع جزء داخلي يضم مقبض الإدارة اليدوية. كما تدعم بعض نسخه تقنياتBluetooth و Wi-Fiو Apple Home Key .

التحليل:

١. **قابلية المنتج للفهم والتقييم:** يعرض القفل الذكي بنيته الوظيفية للمستخدم بصورة مباشرة عن طريق لوحة الأرقام الأمامية، وعلامة التأكيد، والتطبيق الهاتفي الذي يوضح حالة الباب. هذه العناصر تجعل المستخدم قادراً على فهم طريقة الدخول، ومتابعة حالة القفل، وتقييم مستوى الأمان أثناء الاستخدام. كما أن الانتقال بين الإدخال الرقمي والتحكم عبر الهاتف يمنح المنتج قابلية واضحة للقراءة والتفسير.

٢. **تدرج تجربة المستخدم مع المنتج:** تبدأ التجربة في الأنموذج (٢) من ملاحظة الواجهة الرقمية المثبتة على الباب، ثم فهم وظيفة الأرقام، ثم إدخال الرمز أو استخدام التطبيق، وصولاً إلى التأكد من فتح الباب أو غلقه. هذا التسلسل يجعل علاقة المستخدم بالمنتج واضحة ومباشرة، لأن الفعل الاستخدامي ينتقل من الإدراك المرئي إلى التفاعل العملي ثم إلى الحكم على الأمان والراحة.

٣. **وضوح الإشارات الشكلية والحسية:** تساعد الأزرار الدائرية المضيئة، وعلامة التأكيد، والتباين اللوني بين الأرقام والخلفية السوداء في الأنموذج (٢) على توجيه انتباه المستخدم نحو مناطق الفعل. كما أن موضع اللوحة على الباب يجعل الوظيفة قابلة للفهم السريع. ومع ذلك، فإن بعض الحالات التشغيلية مثل الاتصال، نفاد البطارية، أو أوضاع القفل المتقدمة لا تقرأ دائماً من الشكل الخارجي وحده.

٤. **كفاءة الوظيفة وسهولة الاستخدام:** يوفر الأنموذج (٢)وسيلة واضحة للدخول من دون مفتاح تقليدي، عبر الرمز الرقمي أو الهاتف أو الساعة الذكية، مما يقلل الجهد ويزيد سرعة الوصول. كما يمنح المستخدم إمكانية إدارة الدخول ومشاركة الرموز. غير أن هذه الكفاءة ترتبط بجودة الاتصال، وشحن البطارية، وتوافق المنظومة الذكية، مما يجعل سهولة الاستخدام مشروطة ببعض العوامل التقنية.

٥. **الحضور الجمالي للمنتج:** يمتلك الأنموذج (٢) هيئة مختصرة ذات زوايا مستديرة ولون أسود مطفأ، مما يمنحه مظهراً تقنياً هادئاً يناسب أبواب المساكن المعاصرة. كما أن ترتيب الأرقام داخل واجهة منتظمة يعزز القبول المرئي. إلا أن الطابع الأمني والوظيفي يظل هو الغالب على الهيئة، إذ لا يقدم المنتج تنوعاً جمالياً واسعاً أو معالجة شكلية ذات حضور بصري عال.

٦. **توازن المنفعة مع الشكل العام:** يجمع الأنموذج (٢) بين وظيفة الأمان وسهولة الدخول من جهة، وبين واجهة شكلية منظمة من جهة أخرى، مما يجعل القيمة التصميمية حاضرة في الاستخدام اليومي. غير أن هذا التوازن لا يكتمل تماماً، لأن الجانب الجمالي يعمل غالباً كإطار منظم للوظيفة، بينما تبقى القيمة الأساسية متمركزة حول الأمان والتحكم والوصول.

٤-٣-٢: الانموذج الثالث / Hatco Rapide Cuisine®





الوصف العام : يتكون الأنموذج (٣) من منتج صناعي كهربائي مخصص للطهي والتسخين في البيئات المهنية وشبه المهنية، إذ يعمل على تسوية الطعام وتسخينه عبر سطح تشغيل علوي ومنطقة حرارية موجهة. يظهر المنتج بهيئة معدنية أفقية ذات بناء صلب، مصنوع غالباً من الفولاذ المقاوم للصدأ، مع أرجل رفع وقاعدة تشغيل أمامية تضم شاشة رقمية وأزرار تحكم. يتميز المنتج بلونه الفضي المعدني، وبوضوح منطقة وضع الأواني أو الطعام، فضلاً عن سهولة قراءة الواجهة التشغيلية.

التحليل:

١. **قابلية المنتج للفهم والتقييم:** يعرض الأنموذج بنيته الوظيفية عن طريق السطح المعدني، ومنطقة التسخين، والواجهة الأمامية التي تضم شاشة رقمية وأزرار تحكم. هذه العناصر تساعد المستخدم على فهم طبيعة المنتج وطريقة تشغيله، غير أن قراءة آلية التسخين الداخلية ودرجات الأداء الدقيقة تحتاج إلى خبرة مسبقة أو معرفة تشغيلية مرتبطة ببيئة المطابخ المهنية، مما يجعل الفهم الأولي واضحاً في حدود الوظيفة العامة.

٢. **تدرج تجربة المستخدم مع المنتج:** تبدأ تجربة المستخدم من إدراك الهيئة المعدنية الأفقية، ثم التعرف إلى موضع وضع الطعام أو الأواني، ثم الانتقال إلى الواجهة الأمامية لضبط الحرارة والزمن. يظهر التسلسل الاستخدامي واضحاً للمتعاملين مع الأجهزة المهنية، بينما قد يبدو أقل مباشرة للمستخدم العادي بسبب تعدد مناطق الفعل وارتباط المنتج بإجراءات تشغيل خاصة بالطهي التجاري.

٣. **وضوح الإشارات الشكلية والحسية:** توجه البنية الشكلية المستخدم نحو منطقة التشغيل عن طريق الرف المعدني، والسطح الحراري، والواجهة الرقمية الأمامية.

كما تسهم المادة المعدنية والفتحات الجانبية وأزرار التحكم في توضيح طبيعة المنتج المرتبطة بالحرارة والأداء المكثف. وتعمل هذه الإشارات على تقليل الغموض في الاستخدام المهني، لأنها تحدد مواضع الفعل والتشغيل والمراقبة بصورة عملية مباشرة.

٤. **كفاءة الوظيفة وسهولة الاستخدام:** تظهر القيمة العملية للأنموذج عن طريق قدرته على تسخين الطعام وطهيه بسرعة ضمن بيئة مهنية تتطلب الاستمرارية والدقة. كما أن الواجهة الرقمية والأزرار الأمامية تسهل ضبط التشغيل ومتابعة الأداء، في حين تمنح البنية المعدنية قدرة على التحمل والتنظيف المتكرر. وبذلك يحقق المنتج حضوره الاستخدامي من جهة الكفاءة، والمتانة، وملاءمته للمطابخ التجارية.

٥. **الحضور الجمالي للمنتج:** يغلب على الأنموذج الطابع الأدائي الصريح، إذ تبدو الهيئة المعدنية، والأرجل، والرف، والفتحات الجانبية، والواجهة الأمامية موجهة نحو التحمل والتشغيل أكثر من بناء قبول بصري مستقل. كما أن التكوين العام لا يقدم معالجة جمالية واضحة من حيث التناسب الناعم أو التنوع اللوني أو التفاصيل الشكلية الجاذبة، مما يجعل حضوره المرئي أقرب إلى الجهاز المهني الصارم.

٦. **توازن المنفعة مع الشكل العام:** يحقق الأنموذج منفعة تشغيلية واضحة، إذ تنظم بنيته علاقة المستخدم بفعل الطهي والتسخين داخل بيئة العمل. غير أن الشكل العام يبقى تابعاً للوظيفة بدرجة عالية، ولا يمنح الجانب الجمالي مساحة مؤثرة في تجربة التلقي. وبذلك يتحقق التوازن من جهة الاستخدام والكفاءة، بينما يبقى محدوداً من جهة الدمج المعرفي بين المنفعة والحضور الجمالي.

الفصل الرابع / النتائج و الاستنتاجات و التوصيات

٤-١: النتائج

١. أظهرمستوى قابلية المنتج للفهم والتقييم تحققاً فيالأنموذج(2) ، لأن لوحة الأرقام والتطبيق الهاتفي قدما للمستخدم طريقة مباشرة لفهم وظيفة القفل ومتابعة حالته. أما فيالأنموذجين (١) و (3)فقد ظهر تحقق جزئي؛ إذ احتاج

الأنموذج (١) إلى التطبيق لفهم بعض تقنيات الترشيح، بينما تطلب الأنموذج (٣) خبرة تشغيلية مرتبطة بأجهزة الطهي المهنية.

٢. تبينأن تدرج تجربة المستخدم مع المنتج قد تحقق فيالأنموذجين (١) و(2)، لأن كليهما قدم مساراً واضحاً يبدأ من إدراك الهيئة العامة، ثم فهم التشغيل، وصولاً إلى التقييم أثناء الاستخدام. أماالأنموذج (3) فقد ظهر فيه تحقق جزئي، بسبب ارتباط التعامل معه ببيئة مهنية تتطلب معرفة مسبقة بطبيعة التشغيل وإجراءات الطهي.

٣. اتضحأن وضوح الإشارات الشكلية والحسية قد تحقق فيالأنموذج(3) ، لأن منطقة التسخين، والواجهة الرقمية، والبنية المعدنية أوضحت مواضع الفعل والتشغيل بصورة مباشرة. أماالأنموذجان (١) و(2)فقد ظهر فيهما تحقق جزئي، لأن بعض الوظائف والحالات التشغيلية لا تقرأ من الشكل الخارجي وحده، وإنما تحتاج إلى التطبيق أو التعليمات المرافقة.

٤. كشفمستوى كفاءة الوظيفة وسهولة الاستخدام عن تحقق واضح فيالأنموذجين (١) و(3)؛ إذ أظهر الأنموذج (١) كفاءة في تنقية الهواء ومتابعة جودته، وحقق الأنموذج (٣) أداء عالياً في التسخين والطهي المهني. أماالأنموذج (2) فقد ظهر فيه تحقق جزئي، لأن كفاءته ترتبط بالاتصال، والبطارية، وتوافق الهاتف أو المنظومة الذكية.

٥. تبينأن الحضور الجمالي للمنتج قد تحقق فيالأنموذج(1) ، بسبب هيئته الانسيابية وتوافق اللونين الأبيض والذهبي مع الفضاء الداخلي. أماالأنموذج (2)فقد ظهر فيه تحقق جزئي، لأن شكله منظم ومقبول بصرياً، مع غلبة الطابع الأمني الوظيفي. في حين ظهر عدم تحقق فيالأنموذج(3) ، بسبب هيمنة البنية المعدنية المهنية وغياب المعالجة الشكلية الجاذبة.

٦. أظهرتوازن المنفعة مع الشكل العام تحققاً جزئياً فيالنماذج الثلاثة؛ ففيالأنموذج (1)حضرت المنفعة والجمالية مع بقاء بعض التقنيات غير واضحة بصرياً، وفيالأنموذج (2) غلبت وظيفة الأمان على الجانب الجمالي، أماالأنموذج(3)

فقد بقي الشكل تابعاً لمتطلبات الأداء المهني أكثر من كونه حاملاً لقيمة جمالية مستقلة.

٤-٢: الاستنتاجات

١. تتجلى فاعلية البعد المعرفي في قدرته على تنظيم علاقة المستخدم بالمنتج الصناعي، إذ ساهمت عناصر الوضوح، والتوقع، وقراءة الوظيفة في تحويل المنتج من موضوع مادي إلى تجربة قابلة للفهم والتقييم.

٢. أن التجربة التصميمية تتخذ مساراً إدراكياً متدرجاً، يبدأ من ملاحظة الهيئة العامة، ثم فهم آلية التشغيل، وصولاً إلى تكوين حكم استخدامي وجمالي يرتبط بقدرة المنتج على تلبية الحاجة وتحقيق القبول.

٣. ساهمت الدلائل الشكلية والحسية في توجيه سلوك المستخدم، إذ أدت الهيئة، واللون، والمادة، ومواقع الأجزاء، ومؤشرات الحالة دوراً واضحاً في تقليل الغموض وتنظيم الانتباه أثناء الاستخدام.

٤. تتضح القيمة الاستخدامية في المنتجات الصناعية عن طريق كفاءة الأداء، وسهولة التشغيل، ووضوح الوظيفة، إذ أظهرت النماذج أن المنتج الأكثر قدرة على تقليل الجهد وتعزيز التكرار يحقق علاقة استخدامية أكثر استقراراً.

٥. تكشف القيمة الجمالية عن حضور إدراكي داعم لتجربة الاستخدام، إذ ساهمت الهيئة والتناسب واللون والمعالجة الشكلية في تعزيز القبول المرئي والرضا الأولي، بينما أدى ضعف المعالجة الجمالية في بعض النماذج إلى تراجع حضورها التصميمي.

٦. أفضى التكامل بين المنفعة والهيئة إلى بناء قيمة تصميمية أكثر وضوحاً، إذ يتضح أن المنتج الصناعي المعاصر يحقق حضوره عندما تنتظم القيمتان الاستخدامية والجمالية ضمن تجربة معرفية واحدة تجمع بين الفهم، والكفاءة، والرضا، والقبول.

٤-٣: التوصيات

١. يوصي البحث باعتماد البعد المعرفي مدخلاً أساسياً في تصميم المنتجات الصناعية المعاصرة، لما يسهم به في جعل المنتج أكثر وضوحاً وقابلية للفهم والاستخدام والتقييم من قبل المستخدم.

٢. ضرورة تعزيز الدلائل الشكلية والحسية في المنتج الصناعي، عن طريق تنظيم الهيئة، واللون، والمادة، ومواقع الأجزاء، ومؤشرات الحالة، بما يساعد على تقليل الغموض وتوجيه المستخدم نحو فعل الاستخدام بصورة أوضح.

٣. يوصي البحث بتحقيق تكامل بين القيمتين الاستخدامية والجمالية، بحيث تقترن كفاءة الأداء وسهولة التشغيل بحضور شكلي منظم يعزز القبول المرئي والرضا والثقة الأولية بالمنتج.

المصادر:

١. أكاديمية اللغة العربية. (١٩٧٧). القاموس الموجز: المبدأ In *أكاديمية اللغة العربية*. أكاديمية اللغة العربية.

٢. جاسم خزعل بهيل&,علي غازي مطر. (٢٠١٩). الجماليات الأيكولوجية للمنتج الصناعي في التصميم الحضري .مجلة الأكاديمي.العدد (٩٣)

٣. جاسم خزعل بهيل. (٢٠١٠). مظهرية المنتج الصناعي و دورها في تفضيلات المستخدم، مجلة الأكاديمي.(٥٢)

٤. جاسم خزعل بهيل. (٢٠١٣). الجماليات الوظيفية في المنتجات الصناعية،مجلة كلية التربية الأساسية.العدد(٧٧)

٥. سامي عبد الفتاح صالح، أحمد كمال علي&ناهد عصام السيد. (٢٠١٧). التقنية الجمالية وتصميم شكل المنتج *مجلة بحوث التربية النوعية، جامعة المنصورة*.(46) ,

٦. صلاح نوري الجيلاوي .(2014) *معطيات المعرفة العلمية للمتحول التقني في المنتج الصناعي* .اطروحة دكتوراه في فلفسة التصميم الصناعي /غير منشورة /جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة.

٧. علي غازي مطر. (٢٠٢٢). إدراك الشكل وعلاقته بمفهوم الرسوخ في المنتج الصناعي .مجلة دراسات تربوية، وزارة التربية العراقية – مركز البحوث والدراسات التربوية. العدد ١٥

٨. جميل صليبا .(1978) .*المعجم الفلسفي*.(Vol. 2)

9. Blijlevens, J. , C. M. E. H. ,& S. J. P. L. (2009). *(How Consumers Perceive Product Appearance: The Identification of Three Product Appearance Attributes*. International Journal of Design .

10. Bloch, P. H. (1995). Seeking the Ideal Form: Product Design and Consumer Response. *Journal of Marketing*, *59*(3), 16–29.
11. Creusen, M. E. H., &Schoormans, J. P. L. (2005). The Different Roles of Product Appearance in Consumer Choice *. *Journal of Product Innovation Management*, *22*(1), 63–81. https://doi.org/10.1111/j.0737-6782.2005.00103.x
12. Crilly, N. (2011). Do Users Know What Designers Are Up To? Product Experience and the Inference of Persuasive Intentions. *International Journal of Design*, *5*(3).
13. Crilly, N., Moultrie, J., & Clarkson, P. J. (2004). Seeing things: consumer response to the visual domain in product design. *Design Studies*, *25*(6),
14. Davis, F. D. (1989). Perceived Usefulness, Perceived Ease of Use, and User Acceptance of Information Technology. *MIS Quarterly*, *13*(3), 319–340.
15. Desmet, P. M. A. ,& H. P. (2007). *Framework of Product Experience*. International Journal of Design.
16. Fulton Suri, J., & Marsh, M. (2000). Scenario building as an ergonomics method in consumer product design. *Applied Ergonomics*, *31*(2), 151–157.
17. Han, S. H., Hwan Yun, M., Kim, K.-J., &Kwahk, J. (2000). Evaluation of product usability: development and validation of usability dimensions and design elements based on empirical models. *International Journal of Industrial Ergonomics*, *26*(4), 477–488. https://doi.org/10.1016/S0169-8141(00)00019-6
18. Hassenzahl, M., &Tractinsky, N. (2006). User experience – a research agenda. *Behaviour& Information Technology*, *25*(2), 91–97.
19. International Organization for Standardization. (2018). *Ergonomics of human-system interaction* (Part 11: Usability). International Organization for Standardization.
20. Karana, E. , H. P. ,& K. P. (2009). *Meanings of Materials through Sensorial Properties and Manufacturing Processes*. Materials & Design ،Elsevier.
21. Krippendorff, K. (1989). On the Essential Contexts of Artifacts or on the Proposition That “Design Is Making Sense (Of Things).” *Design Issues*, *5*(2),

22. Li, Y., Deng, J., Wu, Q., & Wang, Y. (2021). Eye-Tracking Signals Based Affective Classification Employing Deep Gradient Convolutional Neural Networks. *International Journal of Interactive Multimedia and Artificial Intelligence*, *7*(2), 34–43. https://doi.org/10.9781/ijimai.2021.06.002
23. Norman, D. A. (1999). Affordance, conventions, and design. *Interactions*, *6*(3),
24. Norman, D. A. (2013). *The Design of Everyday Things: Revised and Expanded Edition*. Basic Books.
25. Schifferstein, H. N. J., &Cleiren, M. P. H. D. (2005). Capturing product experiences: a split-modality approach. *Acta Psychologica*, *118*(3), 293–318.
26. Sonderegger, A., & Sauer, J. (2010). The influence of design aesthetics in usability testing: Effects on user performance and perceived usability. *Applied Ergonomics*, *41*(3), 403–410. https://doi.org/10.1016/j.apergo.2009.09.002
27. Visser, W. (2006). Designing as Construction of Representations: A Dynamic Viewpoint in Cognitive Design Research. *Human–Computer Interaction*,
28. Yamamoto, M. (1994). The impact of product aesthetics on the evaluation of industrial products. *Journal of Product Innovation Management*, *11*(4), 309–324. https
29. Zhong, Y., Takawaki, R., & Harada, E. T. (2022). How Do Semantic Clues Affect People's Perceptions of Products with Multiple Meanings. *Proceedings of the Design Society*, *2*, 2253–2262. https://doi.org/10.1017/pds.2022.228

التشكيل الفضائي وخصوصية المعنى في التصميم الداخلي للمؤسسات الادارية العامة

Spatial Formation and the Specificity of Meaning in the Interior Design of Public Administrative Institutions

م.د ريم باسل نوري سعيد
رقم الهاتف : ٠٧٧٢٣٢٣٤٩٨٩
البريد الالكتروني : dr_reemb.noori@yahoo.com
العمل : وزارة التربية – معهد الفنون الجميلة المسائي المختلط / الرصافة الاولى – قسم التصميم

Dr. Reem Basil Noori
Telephone Number: 07723234989
Email: dr_reemb.noori@yahoo.com
Ministry of Education, Institute of Fine Arts (Al-Rusafa 1).

ملخص البحث

يعنى التصميم الداخلي بتشكيل فضاءات داخلية تلائم التطلعات الادائية والجمالية والتعبيرية وتحقق الراحة لشاغليها، اذ سعى المصممين لتطويع كافة التقنيات والتطورات المادية والتكنولوجية لتلبية متطلبات العصر والتسارع الكبير في الذائقة التصميمية ومدركاتها الحسية مع الحفاظ على الهوية لكل بيئة مصممة وذلك بتأكيد الخصوصية لكل تصميم والاهتمام بمعاني كل شكل موظف، عبر توكيد القناعة بمبدأ الخصوصية والتجدد في المعنى والتحرر من التصاميم التقليدية والانطلاق نحو تصاميم مبتكرة اكثر، ومن هنا تم صياغة مشكلة البحث في الفصل الاول بالتساؤل الاتي **(ما دور التشكيل الفضائي في تحقيق الخصوصية وتعزيز المعاني الشكلية في التصميم الداخلي للمؤسسات الادارية العامة)** وأكدت الاهمية على اعطاء رؤيا علمية توضح معنى الخصوصية الشكلية للارتقاء بمستوى التشكيل الفضائي وذلك لايجاد بيئات تصميمية فاعلة، وتجسد الهدف بضرورة الكشف عن خصوصية التشكيل الفضائي للمؤسسات الادارية العامة ودورها على المتلقي كذلك دراسة الاساليب التي يتم بها تشكيل الفضاءات وماتحمله من معنى وفق أبعاد تواكب تطورات العصر لتعزيز

فاعليتها الادائية، ومن ثم الشروع في سرد الاطار النظري بمبحثين تناول الاول مفهوم التشكيل وابعاده الفكرية والتقنية والثاني أكد على الارتباطات الفكرية للتشكيل الفضائي لمؤسسات الدولة، وربط ذلك بدراسة للاعتبارات التصميمية الخاصة بالمؤسسات العامة والخروج منها بوضع نتائج واستنتاجات وتوصيات ومقترحات بحثية ضمن الفصل الثالث.

الكلمات المفتاحية : التشكيل، الخصوصية ، المعنى ، المؤسسات الادارية العامة

Abstract:

Interior design aims to create functional, aesthetic, and expressive environments that enhance users' comfort while responding to contemporary technological and material developments. Preserving the identity of interior environments remains essential through emphasizing spatial specificity and the semantic value of formal elements, thereby encouraging innovative design solutions beyond conventional approaches.

This study examines the role of spatial formation in achieving spatial specificity and enhancing formal meaning in the interior design of public administrative institutions. It seeks to identify the distinctive characteristics of spatialconfigurations, evaluate their influence on users, and explore how spatial organization conveys meaning while meeting contemporary functional and aesthetic requirements. The theoretical framework comprises two sections. The first addresses the concept of formation and its intellectual and technical dimensions, whereas the second investigates the conceptual foundations of spatial formation in public administrative institutions, together with the design considerations governing these environments. The study concludes by presenting its principal findings, conclusions, recommendations, and future research directions, offering a theoretical framework for improving the quality, identity, and functional effectiveness of interior spaces in public administrative institutions

Keywords: Formation, Formal Identity, Meaning, Public Administrative Instiutions

الفصل الاول / مشكلة البحث والحاجة إليه

(١-١) مشكلة البحث :

شكلت التطورات العلمية والتكنولوجية عنصراً مهماً لتطور التصميم الداخلي في وقتنا الراهن على المستوى الفكري والتقني، ونتيجة لهذه التطورات والانفتاح وعدم الدراية

الكاملة بها ودراسة جوانبها الايجابية و السلبية وكيفية تقبل المجتمع لها وجد هناك تخبط على مستوى التشيكل للفضاءات الداخلية وكيفية صياغة الفكرة التصميمية لاعطاء المعاني والخصوصية المطلوبة لكل فضاء، فهناك ضرورة لدراسة الفكرة التصميمية والكيفيات التي يتم بها تشكيل الفضاءات الادارية واعطاء خصوصيتها الوظيفية والتي من شئنها النهوض بالكفائته الادائية وفاعليتها والارتقاء بالذوق العام، ومن هنا وجد المسوغ المنطقي لاختيار مشكلة البحث والتي تبلورت عبر التساؤل الأتي:

س/ ما دور التشكيل الفضائي في تحقيق الخصوصية والمعاني الشكلية في التصميم الداخلي للمؤسسات الادارية العامة ؟

(١-٢) أهمية البحث:

تتجلى أهمية البحث الحالي بتقديم رؤيا معرفية نظرية تسلط الضوء على ضرورة الارتقاء بمستوى التشكيل الفضائي للمؤسسات الادارية العامة، تستمد مقوماتها من أصول علمية في البحث والتحليل للإفادة منها في تنمية قدرات المصممين والمختصين لايجاد بيئات تصميمية فاعلة تحقق الخصوصية الفضائية وتعطي معان واضحة لها .

(١-٣) أهداف البحث:

١. الكشف عن خصوصية التشكيل الفضائي للمؤسسات الادارية العامة ودورها على المتلقي.
٢. ايجاد قاعدة علمية معرفية تركز الضوء على الجانب التطبيقي والاساليب التي يتم بها تشكيل الفضاءات الداخلية الادارية الفضاءات وماتحمله من معنى وفق أبعاد تواكب تطورات العصر لتعزيز فاعليتها الادائية .

(١-٤) حدود البحث:

١.الحدود الموضوعية : دراسة **التشكيل الفضائي وخصوصية المعنى في التصميم الداخلي للمؤسسات الادارية العامة في (الواجهة ومدخل المبنى وفضاء الاستعلامات و الممرات الانتقالية).**

٢.الحدود المكانية : الفضاءات الداخلية لمديرية تربية الرصافة الاولى في مدينة بغداد.

٣.الحدود الزمانية : من سنة ٢٠٢٦ م .

(١-٥) تحديد المصطلحات :

١.**التشكيل : لغوياً** : التشكيل في اللغة العربية من الفعل (شكل) والفعل (يشكل) والجمع أشكال وشكول، الشكل بالفتح : الشبه والمثل، فيقال هذا اشكل بكذا اي اشبه ومثله في حالاته وقد يقال تشاكل الشيئان وشاكل كل واحد منهما صاحبه أي تشابه الشيئان، وقوله تعالى" كل يعمل على شاكلته"اي طريقته ووجهته (الرازي،١٩٩٥،ص٣٤).

إصطلاحاً : وضع النقاد المعاصرون كلمة (تشكيل) موضوع الاستعمال في أحاديثهم عن الفن بدلالات متنوعة مما أثار اللبس بين الناس حول معناها الدقيق "فهي لم تقتصر في دلالاتها على الشكل فحسب بل شملت فكرة التصميم وعد الطابع التشكيلي بمثابة العنصر الأساسي في لوحة التصوير بوصفه صفة لذاتها" (فينتوري، ١٩٩٦، ص٢٢)، فمثل " عمل تعمله عله فاعلة تؤدي بموجبه الى ظهور شكل محدد في المادة المعمولة" (لالاند، ٢٠٠١، ص١٠٥٠ ،١٠٥١)، كما ويعرفه نجم عبد حيدر بأنه، ما يشكل مادة يحولها إلى ما نطلق عليه فناً أو عملاً فنياً وهذا يعني أَن التشكيل مقصور في الأغلب بتفاعل الفكر في المادة تنتقي وتتحرك بتجربة تؤسس خبرة، وعليه فأن التشكيل فن من الفنون المرئية لا يمكنه تجاوز المادة " الخامة"، وما يميز المعاصر منه جدلية الخامة في بنية التشكيل ونظام الإظهار في تحقيق الرؤية الجمالية (حيدر، واخرون ، ٢٠٠٦م، ص٢٢٤).

اجرائياً: هو الصياغة المظهرية (للعناصر المادية والمعنوية) لهيئة وشكل الفضاء على وفق تنظيم وأسلوب تفاعلي، يعبر عن الهوية التاريخية والحضارية وبما يتلائم مع مقتضيات الوظيفة المعد لها.

إجرائياً: هو الوحدة الأساسية في عملية التصميم الداخلي التي تعكس جملة من القوى الفاعلة المتجسدة <u>التشكيل الفضائي اجرائياً:</u> هو التكوين الناشئ من عملية تنظيم وتركيب مفردات وعناصر الفضاء الداخلي عبر ربط محدداته وما يتضمنه من مكونات فكرية ومادية ومعنوية في علاقات توليفية تتعزز بالصفات المظهرية لتنسج

طابعه الخاص، وتبرز شخصيته وسماته وإنطباعه التعبيري التي تميزه عن فضاء آخر، ليجسد وظيفة الفضاء ويتواكب مع معطيات العصر.

٢. **الخصوصية : لغوياً** : تنسب إلى (خاصية) بمعنى الصفة"، فالخصوصية كلمة تعني (عكس العمومية) وتأتي من خص وتخصص بالشيء أي انفراد به، وهي كلمة مرادفة لكلمة "Idiosyncrasy" التي تعني الخصوصية في البنية أو المزاج (البعلبكي، م،٢٠٠٠،ص٤٤٧)

اصطلاحا: عرف" البستاني" الخصوصية كمصطلح يؤطر مفهوماً عاماً وشاملاً ولغوياً يعبر عن كنة الشيء (مادي كان أم غير مادي) بانفراده بسمات معنية تخصه هو (البستاني،١٩٨٣،ص١٣٤). وعرف "ججو"الخصوصية بأنها كلمة تطلق أو ترادف الشيء أو الفكرة حينما يكون الهدف التمييز بين ذلك الشيء أو الفكرة عن سواها من الأشياء أو الأفكار فنقول مثلاً خصوصية الشخصية، الفردية، وخصوصية التراث وخصوصية مجتمع ما، وخصوصية التصاميم الداخلية والمعمارية.(ججو، ١٩٨٩،ص١٦٨)

إجرائيا: تعرف على أنها فعل تواصلي (فكري- مادي) ذو مفهوم ديناميكي شامل تحقق التواصل زمانياً- مكانياً ينفرد بها الشكل بسمات تصميمية ذو مرجعية ومعنى متفق عليه يميزه ويعطيه سمة الانفراد .

٣. **المعنى : اصطلاحاً:** يعرف على انه التأثير الذي يرغب المعبر ان يجسده في ذهن المؤول (Jencks,1991,P75)، وهو ما يلحق بالاحداث بعد تدوين المدرك لهيكل الحدث(Lang,1987, P94)

اجرائيا : فهو مجموعة قيم وانفعالات تمثل فكرة او افكاراً تتأثر بتغير الشكل او سياقه نسبةً الى ما يرغب المصمم ايصاله.

الفصل الثاني : الاطار النظري

(٢-١) المبحث الاول : مفهوم التشكيل وابعاده الفكرية والتقنية المؤثرة في تحقيق الخصوصية:

(٢-١-١) التشكيل (مفهوماً وتطبيقاً) :

يمثل التشكيل في الفن خاصية صياغة كل شكل يؤخذ من طبيعة الواقع بصياغة جديدة، اي تشكيلاً جديداً وتختلف النتاجات باختلاف المعالجات، ولكل مصمم رؤيته ونهجه الخاص فتتعدد بدورها المعالجات التصميمية ويعد أحد الطرق المعبره عن الهوية التصميمية، كما موضح في الشكل (١-١)، فتعتمد عملية التخطيط والتنظيم للفضاءات الداخلية مجموعة من الاهداف والاساليب التي تلبي حاجات المتلقي وطبيعته الفطرية والمتمثلة بالاحساس بالمكان والألفة Intimacy، والخصوصية Privacy والشعور بالانتماء Belongingness (حامد،١٩٨٩،ص ٥٦)، و**يعزز ذلك التصميم الداخلي عبر تعبيره عن بيئة المتلقي التي يعيش فيها ويتفاعل معها، فالغاية من التصميم الداخلي هو إدراك متعة وراحة مستخدمي الفضاء الداخلي عبر دراسة التشكيل الفضائي من حيث العلاقات الرابطة للمفردات التصميمية التي تؤهل المستخدم لفهم خصوصية الفضاء الداخلي بشكل أعمق، وتفاعله معه، عبر إيجاد اشكال تلائم الوظيفة بتشكيلات مبتكرة ومدروسة، اذ أن تطوير الأشكال لا يتم على وفق حلول عشوائية او تصادفيه، وانما يجب ان تكون أهداف مدروسة**، وهذا ما يؤكده Ching عبر المحاور الآتية: (Ching,1987 ,P.46)

١. تحسين وتطوير وظيفة الفضاء الداخلي.
٢. إثراء وإغناء الفضاء الداخلي تعبيرياً وجمالياً.
٣. الوصول بالفضاء الداخلي إلى حالة الرفعة سايكولوجياً

ويتم وصف التشكيل بالاعتماد على الخصائص آلاتية:

اولا: التشكيل الهيكلي المرئي ويجري فيها بيان التشكيل بوصفه ظاهرة فيزياوية محددة للفضاء الداخلي.

ثانياً: التشكيل الثانوي المرئي والذي يهتم بالأداء الوظيفي والجمالي (الضوء، اللون، الملمس، الاثاث).

ثالثاً: التشكيل التعبيري الغير مرئي: يهتم بالجانب التعبيري عبر اسقاطات منظومة المعاني الرمزية .



شكل (١-١) تأثير التشكيل الفضائي وما يحمله من خصوصية على اخراج التصميم

(٢-١-٢) اساليب التشكيل :

تتغير اساليب التشكيل على وفق المتغيرات الفكرية والمادية والبيئية والتقنية الى جانب العامل الذاتي الذي يتمحور بالذات المصممه وشخصيتها في صياغة المفردات الشكلية واختيار اي الاساليب الانجح لايصال هذه الافكار لتنال مقبولية وتأيد المجتمع، فيتباين الإسلوب من مصمم إلى آخر ومن وظيفة الى اخرى بالرغم من ثبوت العناصر والأسس والقواعد الفنية في بعض الأحيان، فأسلوب المصمم يمثل قدرته للوصول إلى تشكيل متراكب ومتألف بين العناصر والنتاج الكلي، ويمثل طريقته المتفردة في التعبير عن الهيئة الشكلة وعملية تنظيمها ضمن المدة الزمنية، أذ أن لكل مدة طابعها الإسلوبي وقوانينها التي تختلف في المعالجات الموضوعية والشكلية عن غيرها من الفترات، فتؤسس قيماً جمالية وفق مفاهيم فكرية ومعرفية واجتماعية خاصة بها فتشكل بذلك اسلوباً يغتني بمستوى الفكر في تلك المرحلة، كما موضح بالشكل (١-٢)، كما ويعد الاسلوب نسقاً ثقافياً عاماً يستند الى مجموعة من القواعد والاعراف والمبادىء لتمثل مركزآ يتبلور حوله النمط، والادراك الحسي للمتلقي، وهو بذلك يمثل نظام للمعاني او نظام خاضع للاتصال وفق قواعد متفق عليها ولها منهج

مشترك بين المتلقين (رزوقي،١٩٩٦،ص٦٤)، والاسلوبية (stylistic) جاءت مكملة ومرادفة للاسلوب وتعد منهجية اساسية في النقد والتحليل، وهي الطريقة التي تتشكل بها فاعلية العمل التصميمي ومحتوياته الشكلية والجوهرية وما يتخللها من علاقات وكيفيات مترابطة لاظهار الشكل الخارجي وجزيئاته الداخلية، في الافصاح عن مغزى الاسلوب وطريقته في ربط العمل التصميمي بتشكيل متكامل ومتوافق وذات قيم ايقاعية منسجمة وفق احساس ذاتي وطابع روحي يعد بصمة المصمم الخاصة (العفراوي ،٢٠١٦،ص١٦-١٧) **فالشكل المصمم يمثل التراكب بين السمات المرئية وغير المرئية على وفق اسلوب قصدي يتبناه المصمم، وهنا تنوعت الأساليب في مسمياتها بشكل عام في عملية التشكيل، ومنها:-**

* **الأسلوب الانتقالي:** يأخذ سماته ومميزاته عبر التنقل في العملية التصميمية من اسلوب إلى آخر ضمن مدة زمنية محددة لتحقيق صور شكلية واهداف وظائفية محددة ومقصودة، فللمصمم القدرة على اختيار الإسلوب الأنسب له لكي يظهر به في تصميمه، مع امكان استثمار اكثر من اسلوب واحد في تصميمه.
* **الأسلوب الذاتي:** يعكس فكر المصمم الخاص ومرجعياته الثقافية ويحمل خصائص فردية تميزه عن غيره من المصممين (سواء أكان اسلوباً فنياً من حركة او مدرسة اوطراز فني، او اسلوباً جاء نتيجة للخبرات التراكمية الناجمة من مرور الزمن) (السعيدي، ٢٠١٤،ص ١٧) .
* **الموضوعي:** إذ إن لكل تصميم محفزات موضوعية تكون بمثابة القوى التي تعمل على استثارة المصمم ليبدع بافكاره وتطلعاته فضلاً عن جذب انتباه المتلقي وتوجيهه حركياً(حركة العين والجسم) نحو منبه أو موضوع معين.
* **أسلوب العصر:** يظهر ضمن رقعة جغرافية واسعة، ويعتمد على سمات عامة لا فردية تتكرر كلها معاً في نتاجات تصميمية لمجتمع معين، ولمرحلة زمنية يسود فيها أسلوب واحد أو يهيمن على غيره من الأساليب (الشاوي، ٢٠٠٦،ص ٣٨-٣٩).





شكل (١-٢) تنوع الاساليب في التشكيل الفضائي لتحقيق هوية وخصوصية المؤسسات الادارية

(٢-١-٣) التشكيل و الخصوصية :

تعد الخصوصية من أهم المفاهيم الفكرية التي تتأثر بالعادات والتقاليد، للتعبير عن المكان والزمان، وما يحملانه من مؤثرات خاصة بكل عصر، كما في الشكل (١-٣)، اذ ان مفهوم الخصوصية غير ثابت او مستقر، وليس بالإمكان وضع مفهوم محدد لها، كونها لا تمثل قيمة مطلقة، وحدثاً انياً او فعلاً مباشراً، بل يتكامل تحقيقها بشكل متصل على مر الزمن، وهي بذلك تعني القابلية والقدرة والسيطرة على التفاعلات المطلوبة وانجازها، وان فقدان هذه الميزات هو احد اسباب فشل التصميم الداخلي، لما تحمله من اثر بالغ في تنظيم عناصر ومفردات الفضاء الداخلي الوظيفية (كاللون، القيمة الضوئية، الموقع، التباين الحجمي،..الخ)؛ لذا فأن تأكيد طلب الخصوصية في التصميم المعاصر يمثل طريقة تفكير واعية ومتطورة، وغير منفصلة عن محيطه، بوصفها انعكاس لحياة المجتمع (الامام،٢٠١٤،ص ٦٨-٧١)، وللخصوصية اهداف تجعل عمل المصمم أكثر تنظيماً أمام تقديم البدائل والحلول المعاصرة للمشكلات التصميمية، وتسعى إلى وضع المعاني المشتركة، واستقصاء الاختلافات والتمييز بينها، لتحقيق التفرد عن مثيلاتها، وتعتمد في ذلك الخصوصية على عدة عوامل ذاتية وموضوعية متأثرة بالزمان والمكان (عبد،٢٠٠٤،ص١٥).



شكل (١-٣) استعارة شكل الزقورة في تصميم الواجهه لعكس معني قصدية تحقق هوية وخصوصية المبنى



شكل (١-٤) يمثل عكس المعاني الجمالية لتعزيز خصوصية التشكيل الفضائي لفضاء الاستعلامات وفضاء المكتب عبر التنوع بالعناصر الشكلية الموظفة

وعليه فأن لكل عصر خصوصيته التي تحمل سماته، ولكل فضاء داخلي وظائفه ومتطلباته الضرورية من العناصر البنائية والتعبيرية التي تحقق خصوصيته الاستعمالية والجمالية، ولتحقيق مبدأ الخصوصية في المؤسسات العامة لا يستوجب التمسك بالحلول التقليدية، وانما التمايز بتصميم يمده بنوع من الاتصال المعاصر الذي يمكنه من ممارسة سلوك منظم تجاه وظيفته.

(٢-١-٤) المعنى الوظيفي للتشكيل :

كانت الغايات المعبر عنها في تصميم الشكل ذات معطيات تعكس حضارة ثقافية وهدفاً تعبيرياً. فالتعبير ينعكس بشكل مضمون فكري نابع من مادة الموضوع. فبناء الجامع يكون غايته الخشوع، وبناء المدرسة يكون غايته السمة الرسمية والرزانة والوقار، وبناء مسكن تكون الخصوصية والأمان غايته .. وهكذا، فكان الهدف الرئيس من عملية إنشاء التشكيل التصميمي للمؤسسات الادارية يرتبط بمفهومين :

١. إيصال المعاني الجمالية عبر التنظيم الشكلي المجرد.
٢. إيصال المعاني الرمزية عبر إعطاء المعنى للأشكال.

وبصورة عامة فأن المعنى كان يشتق من المواضيع الثلاثة الآتية: (مادة الموضوع، العلاقات الجمالية للأشكال { بوصفها مميزات حسية}، الرموز { بوصفها مميزات فكرية وعاطفية})، وعلى مستوى العناصر الشكلية في الفضاءات الداخلية، فأنها تمثل المفردات المسؤولة عن تشكيل الفضاء بأنظمة ومقاييس متنوعة وبهذا فأن اكثر الأمكانات الحسية والنفسية قد تجسدت في هذه العناصر التي بمساعدتها يتناسب

الفضاء الداخلي مع وظيفته مؤكداً المعنى الكامن داخله (عبدالسلام، ١٩٨٨،ص٥٧)، **وتتضمن العناصر الشكلية سمات أساسية هي اللون والأبعاد والخط والكتل والوسائط والهيئة والفضاء والملمس. وتحوي على مبادئ التصميم المتمثلة بالتوازن والتضاد والهارموني (الانسجام) والحركة، والنسبة والإيقاع والتشابه والوحدة والتنوع، وهي ما تعزز من خصوصية التشكيل الفضائي ، كما في الشكل (١-٤).**

(٢-٢)المبحث الثاني:الارتباطات الفكرية للتشكيل الفضائي لمؤسسات الدولة الادارية

(٢-٢-١) مفهوم المؤسسات الادارية العامة :

تعد المؤسسات بجميع محافلها إحدى أهم الفضاءات التي تتطلب إضفاء صفة التعبير على أشكال مفرداتها التكوينية، كونها تجسد قيماً إنسانية عالية متمثلة بمفاهيم العلم والمعرفة، اذ يعد المبنى الإداري أحد الأبنية التي تدل على مدى تقدم المجتمع فالمبنى الإداري جزء من المجتمع لا يتجزأ عنه، اذ أنه لا ينفصل عن الطرز التصميمية السائدة في المجتمع، يقضي الموظف والمراجع جزء كبير من وقته في الفضاء الاداري يتفاعل معه ويؤدي فيه المهام الموكلة اليه؛ لذا يجب استعراض المباني الإدارية وانواعها وأشكالها، فتقسم المباني الإدارية للمؤسسات العامة من حيث القطاع الذى يخدمه:(خلوصي، ١٩٩٨، ص١٨٩)

- **مباني القطاع الخاص :** ومنها مكاتب المحامين، والمهندسين، والمعماريين ...إلخ ومثل هذا النوع من المكاتب أو المباني يجب أن يقع على شارع رئيسي وقريب من المواصلات، ولا مانع من كونها بعيدة بعض الشيء عن مركز المدينة.
- **مباني القطاع العام والخدمات العامة :** تتمثل بالمباني الادارية الخاصة بالوزارات والمباني الادارية التابعة لها والجامعات والمدارس والمصارف والمستشفيات، وأيضا مكاتب كاتب العدل ومكاتب الخدمات القضائية، أيضا مكاتب خدمات السفر، وتقع ضمن مراكز المدن او بالقرب منها وذلك لاهميتها الكبيرة، مما يجعل وجوب انشائها على شريان أساسي للحركة و بالقرب من اماكن لمحطات النقل العام.

- **وآخر نوع من المباني الإدارية هو مبنى أو مكتب إدارة المصانع :** هذا المبنى يجب أن يقع بالقرب من المصانع التي توجد في أطراف المدن، ولكن من الواجب وقوعها على شارع رئيسي اذ يسهل عملية التنقل إليها أو الخروج منها بأسهل الطرق، فضلا عن ربطها بمركز المدينة .

وتتصف الفضاءات الداخلية للمؤسسات العامة بتباين درجة وضوح القيمة الاعتبارية في التعبير الوظيفي لمفرداتها الشكلية كالآتي:

١. الفضاءات الداخلية للمؤسسات التي تؤدي فيها الأشكال رموزاً تعبيرية وقيماً اعتبارية عالية تغلب على الجانب الوظيفي، كالقصور الرئاسية، أبنية المحاكم ودور القضاء، الأبنية الدينية، أبنية المتاحف والآثار، المؤسسات العلمية والادارية، دوائر الدولة وحسب اختصاصاتها، وما شابه ذلك.

٢. الفضاءات الداخلية للمؤسسات التي تؤدي فيها الأشكال أثراً وظيفياً عالياً يغلب على الصفة التعبيرية، وتلك الفضاءات لا يستوجب فيها إبراز المكانة أو القيمة الاعتبارية بسبب طبيعة أدائها الوظيفي. مثل أبنية الخدمات العامة [أبنية المخازن، أبنية التسجيل العقاري، أبنية التقاعد العامة..]

ولأن ميدان البحث الحالي (مديرية تربية الرصافة الاولى) ينطوي في التصنيف تحت عنوان (المؤسسات الادارية ضمن مباني القطاع العام) فسوف يتم تناول هذا الموضوع بإيجاز لتوضيح أهم الاعتبارات التصميمية للتشكيل الفضائي الخاص بهذه المؤسسات وعكس المعاني الخاصة بها.

(٢-٢-٢) الصفات الشكلية في التصميم الداخلي للمؤسسات الادارية العامه :

يؤكد جودمان: "أن البناية ليست حيادية، بل تعبر عن غايات سياسية واجتماعية واقتصادية" (Goodman,1986, p.18) فالمعنى والتعبير حاضران في اي شكل مصمم حتى عند من يلتزم بالصفة الوظيفية البحتة في تصاميم مفرداتهم الشكلية، وفي هذا الصدد يذكر J.P.Bonta : أن العمارة أو التصميم المجرد من المعنى، يوحي أهتمام من لا عقائد له ولا مشاعر ولا أفكار، وأن اي تصميم من غير معنى يبقى خارج حدود حضارة أي شعب، وبذلك ينتفي وجوده أصلاً (بونتا، ١٩٩٦، ص٣٨)، لقد وصف ليدوك

Viollet Le Duc المؤسسات بأنها : " شيء رمزي لا يكون مخططه شيئاً ما ناتجاً عن وظيفته فحسب، بل هو شيء يتم تصميمه عمداً وبتقصد لكي يعبر عن تلك الوظيفة." (Collins, 1971, P.25)، **فمن الضروري أن يعبر اي مبنى مصمم عن الوظيفة التي أنشأ من أجله وأن يعطي في أسلوبه وطرازه تعبيراً صحيحاً عن خصوصيته الوظيفية، فالفضاءات العامة هي فضاءات مفتوحة وتحت تصرف الجميع، فهي فضاءات تمتاز بكثرة تداولها وذات صفات داخلية رسمية مثل صالات الإنتظار والممرات والأروقة، فحينما يكون الفضاء الداخلي عاماً فإنه مرتبط بمجموع المتلقين ونشاطاتهم ومدى إندماجهم وإحساسهم به، فضلاً عن طبيعة الفعاليات الحاصلة في الفضاءات العامة إذ تتخذ أشكالاً مختلفة ولها مقاييس تفوق ما هو مخصص لمتلقي واحد يمارس فعالية معينة خاصة به ، كما في الشكل (١-٥).**



شكل(١-٥) يوضح التنوع في التشكيل حسب الوظيفة وتحقيق الخصوصية عبر العلاقات الترابطية للعناصر الموظفة وما تعكسه من معاني

إذ ان للتشكيل الفضائي لبيئة العمل المكتبي دوراً فعالاً يعود أثره على نفسية الموظفين والعملاء من المراجعين، فالتصميم الجيد يعد العامل الاساسي لبيئة العمل والذي يؤثر بدوره على زيادة إنتاجية الموظف وتفاعله مع الفضاء ليحقق عامل الرضا الوظيفي، واثناء زيارة الباحثة لمبنى مديرية تربية الرصافة الاولى، وجد اهمال من قبل مصممي المبنى للاعتبارات التصميمية الخاصة بالتشكيل الفضائي وخصوصيتة ككل وخصوصية فضاءاته الوظيفية والعلاقة الترابطية فيما بينها اذ لم يتم مراعاة تحقق الملائمة والغاية الوظيفية الى جانب الراحة اللازمة منها على أكمل وجه فيؤثر ذلك الإهمال سلباً على الموظف خاصةً وعلى سير أداء العمل بشكل عام،

ويقلل من فاعلية الفضاء وتفاعل الموظف معه وبدوره يقلل من النتاج الادائي لسير عمل الموظف، اذ كشفت دراسة جديد أجريت للتعرف على تأثير ملاءمة بيئة وهندسة موقع العمل وتشكيل فضاءاته على إنتاجية الموظفين في المكاتب بشكل عام، بأن (٩٠%) من الموظفين العاملين في المكاتب يشعرون بأن تصميم ومظهر المكتب العام يؤثر على رغبتهم في العمل، في حين لا يبدي أرباب عملهم أهمية لهذا الموضوع، اذ أشار (٥٠%) من المشاركين في المسح لهذه الدراسة بأنه لم يتم أشراكهم في اعطاء رأيهم في فضاءات العمل وتقيم مدى مناسبتها لهم* ، **الى جانب ذلك اهمية دراسة العلاقات التواصلية والترابط التنظيمي بين الفضاءات وتسلسلها الوظيفي والمشهد البصري لها مع دراسة كاملة لمسارات الحركة في الممرات وداخل الفضاءات نفسها .**

(٢-٢-٣) القيم الاعتبارية في التشكيل الفضائي لتصميم المؤسسات الادارية التربوية :

إن تصميم الفضاءات الداخلية الادارية بأتجاهاتها جميعاً تضم اليوم الكثير من الاعتبارات الوظيفية والرمزية التي أثرت على المشاهدين بصيغ متفاوته في التأمل الفكري والانفعال والتفاعل الذي تثيره الأشكال التصميمية فيهم، ويذكر المعمار لويس كان أن أنسب تخطيط لفضاءات المؤسسات هو ما يربط بين الفن والعلم، فهو بوصفه علم يحدد احتياجات المتلقي، وبوصفه فن يعمل على تنسيقها في إطار فلسفي يتفق مع الخصوصية الحضارية له، وفي المجال نفسه ذكر كروبيوس إن الاعتبارات الحسية والجمالية للمتلقي لا تتحقق إلا عبر الحوار المباشر بين الفن والعلم لتحقيق التوازن والتكامل وبما يتناسب مع روح العصر. (محادين، ١٩٩٣، ص٥١) **إن أهداف المفردات الشكلية في الفضاءات الداخلية للمؤسسات الادارية هو تهيئة الظرف المكاني المناسب من حماية وراحة ومتعة وشعور بالأنتماء، لتزيد من كفاءة بيئة العمل وتحقيق خصوصيته الادائية وما تحمله من معاني** ، ويبرز أثر مديرية التربية بوصفها مركز أجتماعي عبر التقييم البشري (الطلبة، الأساتذه، الموظفين، المراجعين)، لذا

* مقال في صحيفة اليوم بعنوان (٩٠% من الموظفين يؤكدون تأثير تصميم بيئة العمل على إنتاجيتهم) للكاتب سلطان الطولاني ، الدمام ، السعودية .

يعتمد شعورهم نحو كون الفضاء ملائماً أو غير ملائم عبر إحساسهم بالأنتماء المكاني. وقد وصف لويس كان الفضاءات الادارية العامة :" أنها تجسد الرؤيا الصادقة لروحية أنتماء المتلقي، وتتداخل مع كل ما يحيط به وينتمي إليه." (Achyut, 1970, P.84)

ولذلك اختلفت الاتجاهات في تصاميم الفضاءات الداخلية والخارجية على حد سواء للفضاءات الادارية في العالم، فكل اتجاه يحاول إبراز خصوصيته الثقافية التي تستند إلى تراثه وحضارته ليرتبط بذلك ببيئته الحسية وروح مجتمعه، ويعني ذلك أن الجانب الاعتباري هو ما ينبغي تأكيده في تشكيل الفضاءات، كونها تعكس مفاهيم المعرفة والثقافة والتطور للمجتمع، ولذا فأن على المصمم الابتعاد عن ذاتيته والاندماج أو التكيف مع حاجات المجتمع الشاغل لهذا الفضاء وتغطية متطلباته الاعتبارية عبر أنعكاس تلك الحالة على تصميم المفردات الشكلية لفضاءاته، ولتحديد اهم القيم الاعتبارية لتشكيل فضاءات المباني الادارية والعلاقة بين فضاءاتها صنفها اوغستسن الى القيم الاتية :

اولاً : القيم المتعلقة بالجانب التعبيري وخصوصية العلاقات بين الموظفين والمراجعين والمبنى :

ويتوقف مدى تقبل ونجاح هذا التصميم على كيفية بناء الفكرة، وقدرة المصمم على إدراك طبيعة الموضوع الذي يتصدى له في ضوء ثقافته التي تقابل في مجموعها أهمية تفسير أفكاره، كما ان بناء الشخصية المتفاعلة لا يتأتى إلاّ بالمزيد من الإطلاع والمزيد من الثقافة حتى تصبح قدرات المصمم الإبداعية غير محددة، فلا تقف عند طراز معين أو اسلوب متكرر. فالتجربة الفنية هي إضافة شئ جديد متحرر في اسلوبه ومعناه (الجباخنجي،١٩٨٠،ص٨٧-٨٨)، **اذ للشكل كما أشير إليه سابقاً لغة خطاب ذات معانٍ قصدية قابلة للتحليل والتأويل، تؤثر في سلوكيات المتلقي وينعكس ذلك بدوره على مستوى استجابته وادراكه لتلك المعاني وما تثيره من علاقة اتصالية تستقطب المؤثرات والإنطباع الحسي وتوجه سلوكه ضمن رؤى التشكيل الفضائي ذات قصد ومعنى، يتبادل وإياها التأثير والتأثّر بطريقة ديناميكية تواصلية متفاعلة في التعبير،**

إن الغرض الاصلي هو توافر فضاء مناسب لنشاطات معينة في موقع معين، ولتحقيق الغرض على المصمم ان يكون فكرة عن أشكال وعلاقات الفضاءات المراد تكوينها (كولدي، ٢٠٠٧، ص٤)، وهذا المبدأ هو ما يعتمد عليه الشكل في التعبير عن الوظيفة وعن الصدق في العملية التصميمية، فالتصميم الجيد يحظى اولاً بموافقتنا العملية، فالوظيفة هي المبدأ الذي يوجه تحديد الاشكال (بيارغيرو،١٩٨٦، ص٢٣٢)، وهذا يعني ان لكل تصميم مهما كان نوعه (غرضاً، هدفا) تكمن قيمته في الغرض الذي يؤديه وظيفياً من حيث (الاداء والعنصر الجمالي والتعبير) لتمثل الوظيفة بذلك النواة التي يبدا منها التصميم لاي شكل(ابو هنطش، ٢٠٠٠، ص٣٦)، واشار اليها سكوت بكونها الفائدة المعنيه التي يحققها الشيء (سكوت،١٩٨٠،ص٧) وان على المصمم ان يبين للمتلقي الطبيعة الادائية للشكل عبر ارشاده حول كيفية التعامل مع تشكيل الفضاء واتباع الطريقة الافضل لاخراجه وتحقيق خصوصيته (السعيدي ،٢٠١٤،ص٢٦)، **اذ تؤثر العلاقة بين المتلقي وطبيعة تشكيل مفرات وعناصر الفضاء في مدى تقبل المتلقي لهما، فتصاغ بعض المعايير الأدائية المهمة من قناعة وقبول المستخدم، ويأتي هذا القبول عبر تحقق (الراحة، الكفاءة، العنصر الجمالي، وتلبية المتطلبات ضمن المحور الاجتماعي والاقتصادي اذ تعد قوى مؤثرة في فاعلية الشكل المصاغ وتحدد من خصوصيته وما يحمله من معنى)، والتي لها علاقة مباشرة بأدائية المبنى، لذلك على المصمم أن يأخذ بنظر الاعتبار الأولويات لهذه المحددات وحسب طبيعة المبنى المصمم فيقيم عدداً من المعايير ويقرر أيهم صالحة للتنفيذ وايهم غير صالحة لتحقيق اعلى مستوى من الادائية، والتي تضمن بدورها تحقيق تكامل الشكل المصمم مع اجزائه، ونظمه، وعلاقاته (الجزء مع الكل، علاقة الجزء مع الجزء) ويشمل ذلك الفضاءات بمختف وظائفها حيث يوجد ترابط بين الوظائف اثناء مراجعة مديرية التربية، اذ ان المعنى لا ينبع من قراءة للأشكال بحد ذاتها ولكن، وانما إدراك العلاقات فيما بينها، وان جوهر الخصوصية كامن في العلاقات الشكلية لعناصر الشكل مع بعضها البعض وترتبط بالمتلقي (كمستخدم وكمراجع للفضاء والمبنى)**

والوظيفة والمقياس والرمز والزمان والمكان وما إلى ذلك، فتصبح جوهراً مستقلاً متكاملاً ضمن ذاته.



شكل (١-٦) يوضع الانفتاح والتواصل في تشكيل الفضاءات الداخلية ضمن المحددات والاثاث اللامألوفة لاعطاء معاني جديدة للمكاتب

فالتشكيل سعى الى ضرورة تمثيل الشكل للمعاني الجديدة المكتشفة، ولكي يتحقق ذلك يجب ان يأتو بلغة جديدة للتعبير او يطوروا الى حد ما اللغات السابقة، عن طريق تنسيق غير تقليدي لاجزاء تقليدية يستطيع المصمم الاتيان بمعانٍ جديدة في اطار لم يكن قد تمت صياغته مسبقاً (تنسيق الاشياء المألوفة بطريقة غير مألوفة فأن ذلك كفيل بتغير مضمونها المألوف ومعانيها ايضاً)،كما في الشكل (١-٦) تسفر عن التغير في الادراك لدى المتلقي اثناء حواره مع الشكل الناتج، ويمكن تصنيف هذه القيم والمتغيرات بالاتي :

١. **التواصل** : من الاعتبارات المهمة هي تحقق التواصل في مكان العمل وعلى اصعدة عدة، فمنها ماهو بين موظفي الفضاء نفسة فتقسم الاحيزة وظيفياً لضمان افضل انسيابية بالعمل ومنها ما هو بين فضاء واخر مجاور له، فبتحقيق التواصل يمكن أن يتوافر للموظف والمراجع علاقات اجتماعية أفضل عن طريق تصميم قطع الأثاث وصف المكاتب وتصميم أماكن الاستراحات والتجمعات، وتهيئة فراغات خاصة لذلك عبر دراسة احتياجات موظفي الدائرة، وعلى المصمم أن يعرف متى يفضل توفير أماكن تواصل في العمل ومتى يوفر الخصوصية، وتتجلى أهمية التواصل في مكان العمل في القدرة على التحكم، فما إن وفر المصمم الخصوصية والتواصل في ان واحد، توفق في تصميمه لمكان العمل بكفاءة تامه

٢. **الراحة** : يحقق التصميم الداخلي لمكان العمل الراحة والتشجيع والتعزيز عن طريق جعل الموظفين والمراجعين يشعرون بالإيجابية في بيئة العمل؛ فبيئة العمل الإيجابية من العوامل الرئيسية التي ترفع من الكفاءة الوظيفية وفاعلية المكان ومن إنتاجية الأفراد ورضاهم.

٣. **الاستجابة(الامتثال)** : يعدان من الامور المتشابهة والتي تحقق الراحة في بئية العمل ضمن مديريات التربية وتحد من التوتر الناتج من المراجعات، وذلك عبر التنظيم الصحيح للفضاء والعناصر التأثيثية له الى جانب العلاقات بين الفضاء ومجاوره من الفضاءات الاخرى اذ ان دراستها بصورة جيدة تجعل من المبنى محقق لمتطلبات الخصوصية في التشكيل الفضائي مما يؤدي الى تفاعل المراجعين بصورة سليمة مع الفضاء .

٤. **الاستمرارية:** ان استمرارية الفضاء عامة ومكان العمل خاصة مهمة كبيرة على عاتق المصمم، فيجب أن يكون ذو نظرة مستقبلية أثناء العملية التصميمية لمكان العمل مما يجعل التصميم فعالاً للمدى البعيد لإنتاج بيئة عمل صالحه للاستخدام بكفاءة عالية أطول مدة ممكنة ضمن التغيرات التي تطرأ عليه.

٥. **الازدحام** : تؤثر الاماكن المزدحمة على شعور المستخدم بالإرهاق، والذي يؤثر بدوره على مدى رضا الموظفين والمراجعين عن المكان، ومن الاعتبارات التصميمية التي تؤثر على تقليل الشعور بالازدحام الالوان الهادئة، وجود المرايا لاعطاء سعة بصرية للمكان، قلة الأثاث، وجود النباتات، والتخفيف من العناصر الزخرفية، وتنظيم المكاتب وتوظيف النوافذ في مكان العمل بشكل يلفت الانتباه حتى يقلل من النظر الى الأفراد الآخرين ومن ثم التقليل من الشعور بالازدحام.

ثانياً : القيم المتعلقة بالمتطلبات الانشائية وغير الانشائية والمكملات :

تعريف المعايير التشكيلية للمباني الإدارية بأنها مجموعة الأنظمة والأسس والمواصفات والقياسات المتبعة أثناء العملية التصميمية والتخطيطية للمباني الإدارية،ويمكن إيجازها فيما يأتي: (خلوصي،١٩٩٨،ص٢٣٧)

١. **المداخل** : يجب أن تكون مداخل الموظفين والمستخدمين في المباني الإدارية كلا على حدى اذ إن لكل منهما متطلباته الخاصة من المكان ويفضل أن تكون المداخل الرئيسة للمباني الإدارية مسقف حتى يمثل عنصراً انتقاليا للمتلقي.

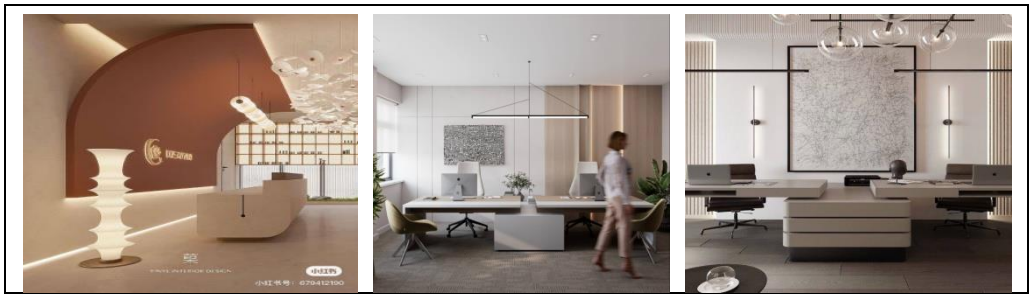
٢. **الاستقبال** : تخصص مساحة الاستقبال تبعا للاحتياجات الوظيفية؛ على سبيل المثال، متلقي زائر(مستفسر فقط)، متلقي عميل (مراجع)، ايضاً متطلبات الأمن، وأنشطة الاستقبال، وغيرها، وفضاء الاستقبال هو واجهة المبنى لذا يجب أن يكون ذو مساحة واسعة وألوان جذابة وإضاءة مناسبة ويحتوي على منطقة انتظار للمستخدمين والعملاء.

٣. **المكاتب** : تختلف مساحات المكاتب وأشكالها وأنواعها حسب اختلاف الوظيفة التي تؤدى من خلالها، لكن بشكل عام تصل مساحة العمل أو المكتب (٩-٢٥) متر مربع، يجب ألا يزيد أكبر عمق للمكتب من الشباك عن(٦م)، وفي حالات خاصة يمكن أن يصل الى (٧م)، وتتراوح مساحة غرفة المكتب (٢٤-٤٠)متر مربع

٤. **قاعة الاجتماعات والمؤتمرات** : الفضاء المخصص للمقابلات المباشرة بين مجموعة من الأفراد يتراوح عددهم من ١٠-١٠٠ شخص ولكل قاعة اجتماعات متطلباتها الخاصة التي تؤدي الغرض منها.



شكل (١-٧) يوضح فضاءات المؤسسات الادارية وكيفية صياغتها بشكل يرتقي بالفضاء وبشاغليه ويحقق الخصوصية الوظيفية بعيداً عن التشوه البصري ويعزز الجانب الجمالي والتعبيري فضلا عن الجانب الادائي



٥. **المصاعد – والسلالم:**

أ. السلالم: تتحدد السلالم وعددها وفقا لعدد الأشخاص بين المستخدمين من موظفين ومراجعي، ويفضل اختيار مواقع السلالم في مكان واحد اما في حال مديرية التربية يجب ان تكون في مكانين نسبة لشكل المبنى .

ب. المصاعد: اختيارها مماثل لاختيار السلالم يجب ان تشغل مكان واحد وقريب من المدخل ويمكن رؤيتها بسهولة، وان تكون ببعد بسيط عن غرف الموظفين لتقليل الضوضاء الناتجة من حركة المستخدمين والاجهزة الخاصة بتشغيل المصاعد، كذلك من الافضل استخدام العوازل الخاصة بالصوت والحرارة والمواد المقاومة للحرائق، كما يجب إضاءتها ليل نهار بالإضاءة الصناعية ومزود بكامرات مراقبة.

٥. **الإضاءة** : تعد الإضاءة في المباني الإدارية والمكاتب من أهم العوامل المؤثرة على المستخدمين سيكولوجيا وفسيولوجيا، ويختلف نوع الإضاءة في الفضاء باختلاف وظيفته ويفضل استخدام الإضاءة المباشرة عند مزاولة الأعمال المهمة والدقيقة والتي تحتاج إلى تركيز، والإضاءة غير مباشرة في مناطق الاستراحة والعمل الجماعي، والجدير بالذكر أن الإضاءة الطبيعية هي الأنسب والأفضل للمباني الإدارية ؛ لذا يجب الأخذ بالاعتبار عند التصميم توجيه النوافذ بالاتجاهات الصحيحة تبعا للمنطقة المصمم بها المنشأة

٦. **الأبواب والنوافذ:**

أ. النوافذ: من الواجب توفر فتحة على الاقل أو عدة فتحات للتهوية والإضاءة الطبيعية في كل فضاء ويجب ألا يقل المساحة الإجمالية للفتحة ٨% من مساحة أرضية المكتب وبحد أدنى مترا مربعا واحداً.

ب. الأبواب: تتحدد اقل مساحة لعرض الأبواب الداخلية (٨٥) سم والأبواب الرئيسة(١٢٥-١٥٠-٢٠٠ م).

٧. **استراحة الطعام** : تختلف استراحات الطعام في المباني الإدارية باختلاف عدد الموظفين ولابد من وجود الاستراحة كعنصر أساسي في المبنى الإداري ويوجد نوعان من استراحات الطعام في المباني الإدارية:

أ. استراحة صغيرة ذاتية : تكون في كل طابق لا تحتوى على امكان للجلوس، يستطيع الموظف استخدامها والعودة لمكان عمله في الحال.

ب. استراحة عامة : وتكون في طابق مستقل من المبنى أو في وسط المبنى وتطل عليها جميع الأدوار وهي الاستراحة التي يقضي فيها الموظفون أوقات راحتهم ويتناولون فيها وجبة الإفطار أو الغداء. ويجب أن تحتوى الاستراحة العامة على عدة أنظمة للجلوس والمقاعد، منها المفرد ومنها الجماعي ومنها الثنائي تتيح للموظف والمراجع الاختيار

اهم ما يتم دراسته هي العناصر المشكلة للفضاء الداخلي من سقوف وجدران وارضيات وفتحات واثاث ومكملات، وكما موضح في المخطط ادناه، والبحث في تركيبها الفيزيائي والمادة المكونة لتلك العناصر، ونوعيتها، واثرها الحسي المنظور، والعلاقات التي تربط بينها (شيرزاد ،١٩٨٥،ص١٨٢).



(مخطط يبين عناصر التصميم الداخلي) (اعداد الباحثة)

ان التنوع الحاصل في عملية تشكيل المحددات تعطي تنوعاً في المعنى وتنتج اشكالاً مبتكرة تولد احساساً لدى المتلقي بحداثة المعنى الناتج من فكر المصمم ليلبي جميع المتطلبات وعلى النحو الآتي :

أولاً: الأرضية:

يجب ان تتحدد الأرضية بخصوصية عن طريق المعالجات التصميمية التي تكسبها هويتها وميزتها وشخصيتها التصميمية المؤثرة على المتلقي والمستخدم داخل الفضاء، لتحقيق حالة الوظيفة الفاعلة في الفضاء ، وتقاس عبر:-(البلداوي،محمد، ٢٠٠٥،ص ٢٣-٢٤).

١. **السطح الظاهر:** تحقق الخواص الشكلية البصرية (اللونية والملمسية) والتعبيرية التشكيل المطلوب في إبراز جماليتها، وعلاقتها مع المحددات والعناصر الأخرى، وان تكون الوان حيادية وخاليه من النقوش لتلائم طبيعة الفضاء الرسمية .

٢. **التركيب الكامن:** ينبغي أن تتصف خواصه بالمتانة وسهولة الإدامة والعزل والإستقرار، لأن الفضاءات الادارية تتطلب هذه الصفات بحسب طبيعته الوظيفية الإستعمالية، اذ يشغلها الكثير من الموظفين والمراجعين مما يجعلها اكثر عرضة للاستهلاك.

٣. **تعدد المستويات:** يمثل السطح الأساس الحد الفاصل بين المستويين المرتفع والمنخفض كلياً أو جزئياً، وبما يتلائم والغرض الوظيفي، لتحقيق غايات تصميمية معينة، في حالة الفضاءات الخاصة بالمؤسسات الادارية العامة يجب ان تكون الارضية خالية من الارتفاعات وتعدد المستويات، كما في الشكل (١-٨) .



شكل (١-٨) يوضح كيفية اختيار الارضيات كخلفية حيادية



شكل(١-٩) يوضح التنوع بمستويات السقف ودمجها مع الاضاءة

ثانياً: السقف :

يمتلك السقف من الناحية البصرية الأهمية الثانية بعد الجدران، ويتمتع بخاصية إيصال الأفكار والقيم الجمالية في تفاصيله الشكلية التي تتحدد على وفق الاساليب والتقنيات التي يتبعها المصمم، من الممكن ان تمتد التشكيلات السقفية لتتجاوز الجدران لتحقق نوعاً من التداخل مع الجدران من دون زوايا (تنساب مع الفضاء) لتشكل بذلك بنية الفضاء الكلية، وتتنوع السقوف بمستوياتها وموادها وأشكالها فتكون (مرتفعة او منخفضة، مفتوحة او مغلقة، شفاف او معتمة، أفقية او مائلة) ذات أشكالها (نقية او عضوية او سائلة)، وقد تستمر وتمتد (العجيلي، ٢٠١٣،ص ٩٣) **وجميع هذه الاساليب من الممكن تطبيقها في الفضاءات الادارية المكتبية اذ انها لاتؤثر بشكل سلبي على الاداء الوظيفي لها، كما في الشكل (١-٩) .**

ثالثا: الجدران:

هي العنصر الأساس لتشكيل اي مبنى أو فضاء، فهي تحيط به وتحدده وتعد الأكثر فاعلية من الناحية البصرية، وتوفر خصوصية بصرية وتعبيرية، وترجع تلك الأهمية إلى انها من أكثر العناصر التي تشاهدها العين أو التي تقع ضمن مستوى البصر نسبة إلى المحددات الأخرى (البياتي، نمير ، ٢٠١٢،ص ٨٦).

بإمكان المصمم أن يكون طاقة حركية باستخدام الجدران غير المستوية والحرة التشكيل والتي تعطي الإحساس بالسعة والحركة، عبر تراكب وتداخل الأنظمة والاساليب في آن واحد، بهدف تحقيق التنوع من شفافية وليونة وانعكاس وتعقيد (العجيلي، رياض، ٢٠١٣،ص٩٣) ويمكن توظيف هذه الاساليب في الاستعلامات وفضاءات الاستراحة وكذلك الممرات لاعطاء طابع جمالي دون المساس بالجانب الادائي لهذه الفضاءات.

رابعاً : الاثاث :

اسهمت التطورات التقنية والتكنولوجية في انتاج اثاث ذو اشكال وخطوط رشيقة ومنحنية مبتعدةً بذلك عن الشكل التقليدي لها، فضلاً عن ربطها بشكل الفضاء ككل من محددات وعناصر بصرية، ليكون بذلك لوحة ممتزجة تعكس متطلبات العصر

والذائقة الجديدة للمتلقي والمستخدم، ومن الممكن الاستفادة من هذه التغيرات في توظيفها لاعطاء الخصوصية والهوية للفضاء عبر الاستعارة الشكلية من الحضارات او اعتماد تشكيلات ذات تعدد وظيفي لاستغلال المساحة بأفضل شكل وتلبية المتطلبات الادائية.

خامساً : العناصر الإظهارية :

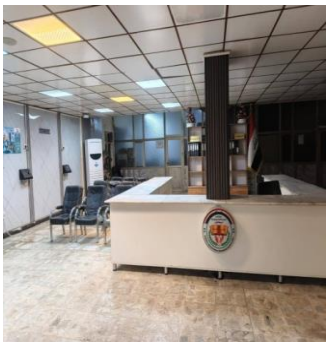
تؤثر عمليات الاظهار في تكوين تصاميم اكثر اثارة وحيوية ذات أهمية أدائية وجمالية تؤثر في توليد مزاج خاص داخل الفضاء الداخلي، وتتحقق الخصوصية وتعددية المعاني عبر توظيف التقنيات والتكنولوجيا الحديثة في عمليات الإظهار، عبر توظيف وحدات الإضاءة الذكية والليزرية ودمجها بالنسيج البنائي للفضاء، فضلاً عن توظيف الالوان والقوى الرمزية، والتعبيرية التي تؤثر على المتلقي بإضفاء جو من الإثارة والتشويق والجذب، فيتم اختياره وتُصميمه على أساس مضمون ووظيفة ورؤية وغاية حسية،على وفق اعتبارات تقنية من جانب، ورمزية تعبيرية من جانب آخر معطيةً التشكيل الفضائي للتصميم هيئة جديدة ومختلفة عن سابقاتها، التي كان لها العديد من الإنعكاسات السلبية على حياة الأفراد النفسية والاقتصادية وغيرها (البياتي،نمير،٢٠١٢،ص١٥٢،١٥١). **اذ يمكن اعتماد المواد المستدامة والصديقة للبيئة والمواد المقاومة كيميائياً (مقاومة للرطوبة والعفن) كطلاء للجدران وتوظيف الزجاج الذكي للتحكم بأشعة الشمس الداخلة للفضاء كلاً حسب احتياجه داخل الفضاء.**

بعد ان تم التطرق للاعتبارات الخاصة بتشكيل فضاءات المكاتب الادارية للمؤسسات العامة سوف يتم دراسة الحالة للفضاءات الخاصة بمديرية التربية الرصافة الاولى والمتضمنه (واجهه المبنى والمدخل وفضاء الاستعلامات والممرات الانتقالية) والواقعة في منطقة شارع فلسطين .

صور الانموذج :



(١) مدخل المبنى

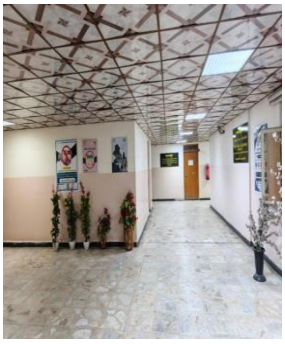




(٢) فضاء الاستعلامات والانتظار



(٣) فضاء المصاعد والسلالم





(٤) الفضاء الموزع للممرات والمكاتب

التحليل على مستوى الصفات الشكلية والتعبيرية والانشائية للانموذج :

عند استقراء الصفات الشكلية للهيئة الخارجية للانموذج وجد افتقار على مستوى توظيف الهيئات الشكلية، اذ بدى خالي من التفاصيل الجاذبة للنظر فظهرت الواجهه بصورة مستوية وباللون الابيض فلم تحقق فاعليتها على مستوى الفكر التصميمي ولم تحقق الملائمة الوظيفية، وظفت فيها بوابة بتصميم بسيط من مادة الحديد لم يرتقي بالصفة الرسمية والخطاب البصري للمؤسسة الادارية فلم تغادر الفكرة التصميمية المستوى الادائي البحت والمضي نحو الجانب الجمالي والتعبيري، اما من الداخل فلم يختلف التشكيل الفضائي كثيراً ، اذ حققت الارضية بتصميمها البسيط الوظيفة المناطة بها وشكلت خلفية حيادية مناسبة كما في الصورة رقم (٢، ٣) ، الا ان المحددات العمودية لم تتكامل من حيث الصفات الشكلية كقيمة تنظيمية مدركة بينما ظهر السقف بصفات شكلية غير ملائمة سببت تشوهاً بصرياً من حيث الخامة والعناصر الزخرفية كما في الصورة رقم (٣، ٤)، اما فضاء الاستعلامات فلم يغادر المصمم فيه التصاميم

التقليدية فظهر بمكتب مستوي مربع الشكل توسط الفضاء ووحدات جلوس تقليدية تجارية خالية من الجانب الجمالي.

لم يتم الاهتمام بالجانب التعبيري وما يعكسه التصميم من معاني تحقق الهوية التصميمية وتعطي المبنى خصوصية تميزه عن غيرة من المباني وظيفياً وجمالياً، اذ من الممكن ان يتم شغل المبنى بأي وظيفة اخرى وهذا ما يخالف الاعتبارات التصميمية كما في الصورة رقم (١)، فعنصر الاتصال من العناصر المهمة في التشكيل الفضائي اذ يجب ان يعكس المبنى ما يحتويه من وظيفة كذلك التواصل مع المحيط البيئي للتصميم بتوظيف خامات مناسبة والوان مناسبة واشكال محملة بالمعاني القصدية، فظهر الانموذج فقير على مستوى الافكار و النظم والعلاقات الخاصة بالتشكيل الفضائي وخالي من التنوع بالمفردات الشكلية وتبني التصاميم المحاكية للتطور التقني والتكنلوجي لتلبي تطلعات العصر، كما ان المبنى وفضاءاته كان خالي من الدلالات الرمزية في الفضاءات الانتقالية لتسهل حركة المراجعين، ولم يراعى فيها عنصر الراحة وذلك بتوفير وحدات جلوس ضمن الممرات او توظيف المكملات التزينية ووحدات الاضاءة بشكل صحيح يعزز الجانب الادائي والجمالي والتعبيري كما في الصورة رقم (١، ٢، ٣، ٤).

(الفصل الثالث)

(٣-١) نتائج البحث الخاصة بالإطار النظري ومناقشتها:

١. تصاغ الخصوصية وتعددية المعاني عبر التمثيل الشكلي المتحقق بالمادة والتقنية والتكنولوجيا والتمثيل الفعلي المتحقق بالذات المصممة المبدعة، وصولاً إلى تحقيقه عبر معطيات الزمان والمكان للكشف عن المحركات الداخلة في كل تشكيل فضائي، وهذا ما لم نلتمسه في الانموذج الخاص بمديرية تربية الرصافة الاولى اذ خلى المبنى من اي خصوصية شكلية تميزه عن غيره من المباني .

٢. تحقق العلاقات الشكلية الإثراء البصري وتعكس دلالات ذات معنى يؤثر في المتلقي، بصفتها قوة ذات تأثير مباشرة في الخصائص الشكلية وعملية ادراكها، فالمتلقي لا يتفاعل في أي فضاء مع شكل وحجم ومساحة الفضاء الفعلية فقط،

ولكنه يتفاعل أيضاً مع نوعية العلاقات الرابطة بين الشكل ومجاوراته، وهذا ما لم يتحقق في الانموذج اذ وجد قصور من الحيث التشكيل الفضائي وابراز العلاقات الوظيفية بين الفضاء والفضاء المجاور له .

٣. يعطي التنوع الحاصل في عملية طرح الأشكال للمحددات والعناصر التكميلية وعناصر الإظهار البصري تنوعاً في افكار المصمم والعملية الذاتية وينتج اشكالاً مبتكرة تولد احساساً لدى المتلقي بالمعاني المتولدة وتنوعها والهوية التصميمية للمبنى، وجد قصور في هذا الجانب اذ لم يعكس المبنى وفضاءاته اي معاني متولدة من المغايرة الشكلية للمحددات اذ جائت بصورة مستويه وتقليدية خالية من اي عنصر جمالي وتعبيري، ولم تستغل بأي شكل من الاشكال لتحقيق الجانب الادائي لها ضمن الفضاءات.

٤. تصميم الفضاء الاداري يستدعي إعادة النظر في تصميمه شكلاً وموقعاً وحجماً، لمحدوديته الواضحة في الاستغلال الوظيفي الامثل، مما ادى الى ضعف تحقق قيمته الاستعمالية، وتأثيره الجمالي على الفضاء الحاوي له بشكل ايجابي يتلاءم مع واقع حال المتطلبات الاستعمالية المستجدة والمعاصرة.

٥. واجهه المبنى والمدخل والاستعلامات والممرات ذات طابع فعال على المستويين الادائي والجمالي، ومن اكثر العناصر المؤثرة على ادراك المتلقي بصرياً وتعبيرياً عبر انساقها الشكلية ومواقع تكويناتها، ومدياتها النفعية، اذا ما وظفت بمعالجات تصميمية معاصرة، وهذا ما لم يحققه مبنى الانموذج من ناحية الاساليب التصميمية الموظفة في التشكيل الفضائي له .

٦. تنوع الاساليب المعاصرة المعتمدة في تصميم المبنى الاداري وفضاءاته، يؤدِ الى تحقق التمايز التصميمي، سواء على مستوى البناء الفكري او التكوين الشكلي، اذ وجد ضعف في هذا الجانب .

٧. التداخل او التعدد الوظيفي المعاصر في استثمار الفضاءات، مع الحفاظ الواضح على خصوصية المضمون الوظيفي لكل تصميم، ادى الى كسر العلاقات المتداولة

والمتعارف عليها في التصميم التقليدي، وحقق الاختلاف عن كل ما هو سائد ومألوف من الاشكال.

٨. المعالجات التصميمية المعاصرة للمبنى الاداري وفضاءاته حققت اختزال لفضاءات، وتكثيف الوظائف، وإضافة جماليات، وعبرت عن الجدة لكل ما سبق من انماط، دون التخلي عن الدلالات والسمات التي تميز هويته ووظيفته الاساس.

(٣-٢) الاستنتاجات:

١. ان ترسيخ المفاهيم الشكلية للتشكيل الفضائي للمعاصرة في تصميم الفضاءات الادارية وتشكيلاته التكوينية وخصوصية المعنى ، جعلت منه فضاء لا يقتصر على وظيفة ادائية فحسب، بل يحمل سمات خطابية ترتبط باغراض متعددة الاهداف، تؤدي الى تحرر فكري يخرج عن دائرة الانماط السلوكية المعتادة لتصميم المباني الادارية وفضاءاتها .

٢. يعد الشروع المسبق لفكرة استغلال التشكيل لوظيفة تحمل خصوصية معينة، من الخطوات المهمة في تصميم الفضاء الداخلي الاداري، التي يتحدد على اساسها الشكل والموقع والاتجاه والمقياس الحجمي للفضاء، كي يتكامل عن طريقهم التصميم المعاصر.

٣. التفاعل المنطقي مع المعطيات والاساليب الجديدة ودمجها بالضرورة الوظيفية للفضاء الداخلي الاداري ومتطلباته الاستعمالية على وفق الاسس الشكلية المترابطة بين العناصر يؤسس استراتيجية تولد المزيد من الانماط الشكلية التي يتخذها المصمم.

٤. التصميم الـتقليدي للمبنى والفضاء الاداري لا يعارض فكرة ان ينتزع منه فضاء معاصر له اهميته الملحة على مستوى التصميم، كونه من الفضاءات الديناميكية القابلة للتطوير بمرونة على مستوى التكوينات المادية، والشكلية، والوظيفية لكونه يعكس الواجهه المجتمعية والتطور المعرفي لدولة .

٥. الانفتاح على العالم والتعامل مع الافكار والتصاميم المعاصرة يؤسس تشاركية مواكبة للتطورات العالمية، وينتج مقارنة بناءة ومتواصلة بين المألوف والوافد من التصاميم والافكار.

٦. تقود تجزئة البنى الشكلية واعادة تنظيمها وفق علاقات تشكيلية مغايرة عن ارتباطاتها الأساس إلى خطاب بصري ذي معانٍ ودلالات متغيرة تغيراً مستمراً يعتمد على العلاقات التي تربطه بها وبذلك يضمن المصمم امكانات تفعيل تعدد المعاني عبر آلية توظيف هذه العلاقات.

٧. ان اعتماد السمة او البعد الزمني للمعاصرة في التصاميم الحالية تمثل في نوع المادة وتقنيات تنفيذها واسلوب إنهاءها، فضلا عن الاطار السائد لاشكال التصاميم التي تبنت مراجع جديدة على سياقات الانماط الوظيفية.

(٣-٣) المقترحات التصميمية :

١. توظيف ادوات المعاصرة من مواد البناء والانهاء التي تتميز بالجدة والحداثة والتكيف الفيزياوي مع البيئة الحاوية، وطبيعة الاستعمال ونوعه، لمفردات المبنى والفضاء الداخلي الاداري بشكل عام.

٢. الاهتمام بتصميم واظهار جمالية الواجهة للمبنى والفضاءات عبر توظيف المواد و تقنيات الحديثة، وتنظيمها بما يحقق الاسلوب الديناميكي الامثل اداء وجمالية.

٣. الاتجاه الى الاستغلال الامثل للمساحات في الفضاءات الداخلية، عبر معالجة شكل الاثاث وتصميمها وزيادة عددها او نقصانه واستثمار المجال العمودي للخزن بما ينتج عنه كثافة وظيفية عالية واختزال يتناسب مع الاتجاه الافقي، عن طريق تكثيف وحدات العرض والخزن (الرفوف، الخزانات، المدرجات، الجرارات،..الخ) لمختلف الاستعمالات المجسدة للاداء الوظيفي المعاصر.

٤. تجسيد الانسجام الشكلي (البصري والتعبيري) للعناصر البصرية (ضوء- لون- خامة) الاكثر حداثة ومعاصرة زمانيا ومكانياً، بشكل يرتقي الى منزلة الاتقان والتكامل الوظيفي المتوافق مع المؤسسات الادارية.

(٣-٤) التوصيات:

١. التوسع ضمن اطار البحث الخاص بمفهوم التشكيل الفضائي، حول توظيفه لاستعمالات وظيفية متعددة الاغراض في بيئات داخلية اخرى.

٢. توجه المصممين الى الخصوصية وتعددية المعاني المرافقة للتطورات المعاصرة في تصاميمهم على المستوى المحلي، بوصفه واقع حتمي للتطوارات التقنية والتكنولوجية المتقدمة.

٣. ضرورة التفاعل مع الانموذج الافتراضي للتصميم المعاصر للمباني الادارية، وتطبيقه على المستوى الواقعي عبر تصاميم تنسجم مع خصوصية البيئة الحاوية للتصميم، ولا تتعارض مع هويتها بما يحقق افضل اداء للفضاء الداخلي.

٤. ضرورة النهوض بواقع حال تصاميم الفضاءات الداخلية ومواكبة التطورات العلمية والفنية والتقنية والتكنولوجية بوصفها الأساس الذي ترتكز عليه ممارسة مختلف الأنشطة، مع التاكيد على مفهوم التشكيل الفضائي وخصوصية المعنى .

المصادر :

١. ابو هنطش، م. (٢٠٠٠)، **مباديء التصميم**، ط٣ ، دار البركة للنشر والتوزيع، عمان.

٢. الامام، ع.،(٢٠١٤)، **بنية الشكل الجمالي في التصميم الداخلي**، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان.

٣. البستاني،ف. ب.، (١٩٨٣)، **محيط المحيط**، قاموس مطول للغة العربية، مكتبة لبنان.

٤. البعلبكي، م.، (٢٠٠٠)، المورد : قاموس إنكليزي – عربي، دار الملايين، بيروت.

٥. البلداوي،م. ث.(٢٠٠٥م)، **التصميم الداخلي**، قسم التصميم، كلية الفنون الجميلة، جامعة الحديدة.

٦. البياتي، ن. (٢٠١٢م)، "**قواعد ومفاهيم في التصميم الداخلي**"،المطبعة المركزية،جامعة ديالى، العراق.

٧. بيارغيرو ،(١٩٨٦)، **السيمياء** ، ت: انطوان ابوزيد، ط٢، منشورات عويدات ، بيروت.

٨. الجباخنجي،م. ص.،(١٩٨٠م)، "**الحس الجمالي**"، ط١، دار المعارف، القاهرة، مصر.

٩. ججو، ا،(١٩٨٩)، **خصوصية العمارة العربية ودور البحث العلمي في تحقيقها**، ندوة الخصوصية في العمارة العربية المعاصرة، وزارة الإسكان والتعمير، بغداد .

١٠. حامد،أ.(١٩٨٩)،" **التصميم الداخلي**"، مجلة البناء، السنة الثامنة، العدد ٤٥، الرياض.

١١. حيدر، ن.، واخرون،(٢٠٠٦م)، **دراسات في الفن والجمال**، ط١، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان.
١٢. خلوصي، م. م. (١٩٩٨م) ، " **سلسلة الموسوعة المعمارية :المباني الإدارية** ."دار قابس للطباعة.
١٣. الرازي، م. (١٩٩٥)، **مختار الصحاح**، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت.
١٤. رزوقي،غ. م.،(١٩٨٧)، **الخصوصية في العمارة**،رسالة ماجستير،قسم الهندسة المعمارية، جامعة بغداد.
١٥. السعيدي،ح. أ.(٢٠١٤)،**انعكاسات السرد في التصميم الداخلي**"، اطروحة دكتوراه ،كلية الفنون الجميلة.
١٦. سكوت،ر. ج. (١٩٨٠م)، "**أسس التصميم** " ، ت: محمد حمود يوسف وعبد الباقي محمد إبراهيم، ط٢، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، مصر.
١٧. الشاوي، ن. (٢٠٠٦)،"**معجم الحضارة الحديثة**"، ج٢، مطبعة المجمع العلمي، دائرة علوم اللغة العربية.
١٨. عبد، و. ع. ،(٢٠٠٤)، **خصوصية المعالجات التصميمية للفضاءات الداخلية العامة لمحطات سكك الحديد المحلية** ،رسالة ماجستير،كلية الفنون الجميلة ،جامعة بغداد.
١٩. عبدالسلام، م. (١٩٨٨)، " **علاقة الفنون التشكيلية بالعمارة العربية الإسلامية : خصوصاً في العصر العباسي في العراق**"، رسالة ماجستير (غير منشورة)، كلية الهندسة– المعماري، جامعة بغداد،
٢٠. العجيلي،ر.(٢٠١٣م)، **التفكيكية وانعكاساتها الوظيفية والجمالية في تصميم الفضاءات الداخلية**،رسالة ماجستير، قسم التصميم، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.
٢١. العفراوي،ن.(٢٠١٦)،**ايقونات فنية(اسلوب واسلوبية رائدات الرسم العراقي المعاصر)**،ط١،فانتازيا للنشر، القاهرة، مصر.
٢٢. فينتوري، ل. (١٩٩٦)، "**كيف نفهم التصوير من جيوتو إلى شاجال**"، ترجمة : محمد عزت مصطفى، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة.

٢٣. كولدي، س. ،(٢٠٠٧)، **تذوق الفن المعماري** ، ت: محمد حسين ابراهيم ،ط١، دار قابس للطباعة.

٢٤. لالاند، أ.، (٢٠٠١م)، **موسوعة لالاند الفلسفيه**، ط٢، منشورات عويدات، بيروت – باريس.

٢٥. محادين، ك. (١٩٩٣)، " **العمارة في الوطن العربي**"، مطابع المؤسسة الصحفية الأردنية، عمان.

المصادر الاجنبية

26. Achyut, K. & Miller J., **(**1970**), " Campus Design In India"**, India,.
27. Ching, F. D. K., **(**1987**), Interior design illustrated**,1st ed, van nostrand reinhold, new york.
28. Collins, P, **(**1971**), " Changing Ideals In Modern Architecture"**, Faber & Faber Ltd., London.
29. Goodman, N, **(**1986**), " Domus "** Magazine, No. 672.
30. Jencks, C.,**(**1991**), "The Language of Post Modern Architecture"** Academy Edition, London .
31. Lang,J. **,(**1987**), "creating architectural theory"**the role of behavior science in environmental design ,New york.

السمات الوظيفية للرسم الجداري لطالبات المرحلة المتوسطة

The functional features of the wall drawing for students of the middle stages

م .م . حنان صبيح حسين

HananSabeeh hussein

وزارة التربية / مديرية تربية الرصافة الأولى

Ministry of Education / First Rusafa Education Directorate

hanan.sobaih2205m@cofarts.uobag hdad.edu.iq

٠٧٧١٣٥١٣٥٩٩

ملخص البحث

عد فن الرسم الجداري من أبرز الفنون التي رافقت الحضارات القديمة ، ولاسيما حضارتي بلاد ما بين النهرين ومصر، إذ أسهم في نقل الأفكار والقيم الاجتماعية والثقافية من خلال ما تضمنه من رموز ودلالات بصرية ذات وظائف متعددة ، إذ مثل الجدار وسيلة للتواصل الفكري والتعبير عن قضايا المجتمع في مختلف المراحل التاريخية ، ويهدف البحث الحالي إلى الكشف عن السمات الوظيفية للرسم الجداري ودوره في تنمية الجوانب الفنية والتربوية والثقافية والاجتماعية لدى طالبات المرحلة المتوسطة من خلال الرسائل البصرية التي تتضمنها الجداريات.

لتحقيق هدف البحث ، أعدت الباحثة أداة تحليل مكونة من مجموعة من الفقرات لقياس السمات الوظيفية للرسم الجداري ، وبعد التحقق من صدقها بعرضها على مجموعة من الخبراء في تخصص التربية الفنية ، جرى تطبيقها على عينة من الجداريات المنفذة من قبل طالبات المرحلة المتوسطة خلال المدة (٢٠٢٠–٢٠٢٤).

أظهرت النتائج أن السمات الوظيفية ذات الطابع التوعوي والثقافي والإرشادي والتعليمي والتزييني تحققت بنسبة (١٠٠%)، إذ ظهرت في جميع النماذج التي خضعت للتحليل ، بينما بلغت نسبة ظهور السمة الاجتماعية (٦٦.٦٦%) لظهورها في نموذجين فقط ، في حين لم تظهر السمات ذات الطابع السياسي في أي من الأعمال الفنية.

استنتجت الباحثة أن الجداريات التي نفذتها طالبات المرحلة المتوسطة ركزت بصورة واضحة على الموضوعات التوعوية والثقافية والتعليمية والاجتماعية ، مع ابتعادها عن الموضوعات السياسية ، وهو ما يتناسب مع الخصائص العمرية والفكرية لهذه الفئة ، فضلاً عن طبيعة البيئة التعليمية التي تنتمي إليها .

الكلمات المفتاحية : السمة ، الوظيفة ، الرسم الجداري .

Abstract

Mural painting is considered one of the most prominent artistic forms associated with ancient civilizations, particularly those of Mesopotamia and Egypt. It served as an effective means of conveying social and cultural values through visual symbols and expressive forms with multiple functions. Throughout history, murals have represented a visual language for communicating ideas and reflecting various aspects of society. This study aims to identify the functional characteristics of mural painting and its role in enhancing the artistic, educational, cultural, and social awareness of intermediate school female students through the visual messages embodied in their murals.

To achieve the objectives of the study, the researcher developed an analytical instrument consisting of a set of items designed to measure the functional characteristics of mural paintings. After establishing its validity through a panel of experts in art education, the instrument was applied to a sample of murals produced by intermediate school female students during the academic years (2020–2024).

The findings revealed that the educational, cultural, guidance, instructional, and decorative functions were present in all analyzed samples, achieving a frequency of (100%). The social function appeared in (66.66%) of the samples, while the political function was absent from all analyzed works.

The study concluded that the murals created by intermediate school female students primarily focused on educational, cultural, and social themes, whereas political themes were absent. This finding reflects the intellectual and developmental characteristics of students at this educational stage, as well as the influence of the educational environment in shaping the content of their artistic expression.

Keywords: feature , function , wall drawing.

الفصل الأول

مشكلة البحث

يُعد الرسم الجداري من الفنون البصرية التي ارتبطت بالحضارات الإنسانية منذ نشأتها، إذ شكل وسيلة للتعبير عن الأفكار والقيم والمعتقدات ، فضلاً عن دورهِ في توثيق جوانب الحياة الاجتماعية والثقافية ، وقد تركت حضارة وادي الرافدين إرثاً فنياً غنياً بالجداريات التي تميزت بتنوع موضوعاتها وأساليبها التعبيرية ، فتنوعت بين المعالجة الواقعية والرمزية ، واستمرت في أداء رسالتها الجمالية والفكرية عبر الأزمنة لما تمتلكهُ من قدرة على التأثير في المتلقي وإثارة تفاعله مع مضامينها.

إذ لا يقتصر دور الرسم الجداري على الجانب الجمالي، بل يتجاوز ذلك ليكون وسيلة اتصال بصري تحمل رسائل تربوية وثقافية واجتماعية ، تعكس رؤية الفنان وفلسفته تجاه القضايا التي يتناولها ومن هذا المنطلق تبرز أهمية دراسة الجداريات المنفذة من قبل طالبات المرحلة المتوسطة للكشف عن المضامين والرسائل التي تتضمنها، والتعرف إلى السمات الوظيفية التي تؤديها داخل البيئة المدرسية ، ومدى إسهامها في تعزيز الوعي لدى المتلقي.

ومن خلال الملاحظات الميدانية والدراسة الاستطلاعية التي أجرتها الباحثة بصفتها إحدى التدريسيات في مجال التربية الفنية ، تبين وجود تنوع في موضوعات الجداريات المنفذة داخل المدارس، الأمر الذي استدعى الوقوف على طبيعة هذه

الأعمال وتحليل مضامينها ووظائفها، لما تحمله من دلالات تربوية واجتماعية وثقافية تستحق الدراسة والبحث.

وبناءً على ذلك، تحددت مشكلة البحث بالإجابة عن التساؤل الآتي:

ما السمات الوظيفية للرسم الجداري لدى طالبات المرحلة المتوسطة؟ وما الرسائل الاجتماعية التي تعكسها هذه الجداريات؟

أهمية البحث : تسليط الضوء على الجداريات التي تخدم رفع مستوى الطالب فنياً أو علمياً أو تربوياً أو اجتماعياً من خلال ما تقدمه من رسائل موجه للطالب .

هدف البحث : الكشف عن السمات الوظيفية للرسم على الجدار لطلبة المراحل المتوسطة .

حدود البحث : الحدود الموضوعية / السمات الوظيفية- الرسم على الجدار – طلبة المراحل المتوسطة.

الحدود الزمانية / ٢٠٢٠ - ٢٠٢٤

الحدود المكانية / مديرية تربية الرصافة الأولى – وزارة التربية - بغداد -المدارس المتوسطة - بنات .

تحديد مصطلحات :

١. السمة : "السمة أي خصلة أو خاصية أو صفة ذات دوام نسبي ،يمكن ان يختلف فيها الأفراد فتميز بعضهم عن بعض أي ان هناك فروقاً فردية فيها ،وقد تكون السمة وراثية أو مكتسبة ،ويمكن أن تكون كذلك جسمية أو معرفية أو انفعالية أو متعلقة بمواقف اجتماعية " .(عبد الخالق ،١٩٩٢ ، ص٦٦) .
٢. الوظيفة : "تحويل وظيفة جمالية واستخدامها استخداما مغايراً لطبيعتهِ بحيث يرمز ويدل على ظاهرة كامنة " (السعيدي ،٢٠٠٠ ، ص٤) .
٣. الرسم الجداري : "ويقصد به التصوير الذي يطبق على الجدران والأسقف والأرضيات بأي تقنية مستخدمة أو أي خامة تناسب الجدار كالفريسكو أو

الموزاييك أو الزيت أو غيرها من التقنيات والخامات ويعني التصوير على الحائط "(محمد ، ٢٠٠٨، ص١٠) .

الفصل الثاني الإطار النظري

المبحث الأول : الامتداد التاريخي لفن الرسوم الجدارية :

يعد الفن الجداري من أقديم الفنون التي عرفها الإنسان إذ ارتبط ظهوره بالبدايات الأولى للحياة البشرية ، فمنذ أقدم العصور أتخذ الإنسان القديم جدران الكهوف التي كانت بمثابة المساكن والمأوى مساحة للتعبير البصري فسجل عليها مشاهد مستمدة من حياتهِ اليومية وما كان يحيط بهِ من ظروف طبيعة واجتماعية وتعبر عن مدى قساوة الظروف المحيطة فيهِ ،الأمر الذي جعل تلك الرسوم وثائق بصرية تعكس أسلوب معيشته ووعيه المبكر ، ومع انتقال الإنسان إلى مرحلة الاستقرار وممارسة الزراعة تطورت موضوعات الفن الجداري وتقنياتهِ ، وأصبحت الجدران وسيلة لتجسيد المعتقدات الدينية والرموز المقدسة ، فضلاً عن تصوير الملوك والأحداث المهمة ، لتغدو بمنزلة سجل تاريخي يوثق مراحل تطور الحضارات من خلال الرموز والعلامات التي ابتكرها الإنسان ، ومع تعاقب الأزمنة وتنوع الخامات الفنية وظهور الديانات المختلفة ، اتسعت وظائف الرسم الجداري وأصبح وسيلة تعبر عن هوية المجتمع وثقافته وقيمه الحضارية.

حيث تدل جودة الرسوم الجدارية القديمة ودقة تنفيذها على أن الخبرة الفنية للإنسان سبقت تاريخ هذه النماذج بمدة طويلة ، فقد استخدم في البداية أصابع اليد لتلوين الرسوم بألوان استخلصها من مواد طبيعية ، ثم طور أدواته فصنع فرشاً من شعر الحيوانات أو أغصان الأشجار بعد تهيئتها، كما مزج الأصباغ الطبيعية بالشحوم الحيوانية لتثبيت اللون وإكسابهِ القدرة على البقاء ، إذ احتاج في تلك الفترة إلى تكوين تصور لأله فقد رسم على الجدار الآلهة وتصوير تنصيب الملك من قبل الآلهة فقد كان الجدار عبارة عن كتاب تقرأ فيه المراحل التاريخية والقصص من خلال الرموز والعلامات التي وظفها الإنسان في تلك الحقبة التاريخية ومع التطور السريع وظهور

الديانات وتنوع الخامات المستخدمة تطور الرسم الجداري الذي هو عبارة عن هوية يبثها الفنان عن المجتمع أو الأمة التي كان ينتمي إليها .

وتشير الأدلة الأثرية إلى أن الفن الجداري في بلاد الشرق الأدنى يمتد بجذورهِ إلى عصور موغلة في القدم، إذ قدمت مستوطنة أم الدباغية الواقعة غرب مدينة الحضر واحدة من أقدم النماذج المعروفة للرسوم الجدارية في بلاد وادي الرافدين ، والتي ترجع إلى أوائل عصر حسونة خلال الربع الأول من الألف السادس قبل الميلاد (٥٥٠٠ ق.م) ويصور هذا المشهد مجموعة من الصيادين أثناء محاولتهم الإيقاع بقطيع من حيوان الأوناكر داخل فخ بهدف صيده (الشكل ١) ، ويعكس هذا العمل الفني التحول الذي شهده الإنسان من حياة الترحال والاعتماد على الصيد إلى الاستقرار والإنتاج ، وهو تحول أسهم في منح الفن دوراً اجتماعياً وثقافياً أكثر وضوحاً.

حيث ارتبط الفن في تلك المرحلة بمفهوم السحر التشابهي، إذ كانت الصورة تُعد وسيلة رمزية لتحقيق التأثير في الواقع ، انطلاقاً من الاعتقاد بأن (تمثيل الحدث فنياً يسهم في حدوثه فعلياً، أي إن الأشياء تستمر في التأثير بعضها في بعض حتى بعد انفصالها المادي) (فريزر، ١٩٧١، ص١٠٤) ومن هذا المنطلق انصب اهتمام الإنسان العراقي القديم على ضمان خصوبة الأرض وتكاثر المواشي، فانعكس ذلك في الطقوس الدينية التي اعتمدت على المحاكاة والتمثيل ، ولاسيما طقوس الصيد والرقص التي وثقتها الأعمال الفنية ولذلك (لم يقتصر مضمون الفن الجداري العراقي القديم على الموضوعات الدينية ، بل شمل أيضاً مشاهد الحروب والصيد والحياة اليومية وهو ما يعكس ارتباط الفنان بالواقع الاجتماعي والبيئة التي عاش فيها) (فارس، ١٩٧٤، ص٢٤).



شكل١

ومن الملاحظ أن المتاحف العراقية والعالمية تخلو في الغالب من نماذج أصلية كثيرة للرسوم الجدارية ويعود ذلك إلى الصعوبة التقنية في فصلها عن جدران المباني التي نُفذت عليها، (إذ رسمت فوق طبقات رقيقة من الطين أو الجص ، مما يجعلها عرضة للتكسر والتلف عند محاولة نقلها من مواقعها الأصلية إلى المتاحف) (صاحب، ٢٠١١، ص٨٤) .

ومع ظهور الإسلام خلال العصور الوسطى شهد الفن الجداري تغيرات واضحة في موضوعاتهِ وأساليبهِ فعلى الرغم من شيوع الاعتقاد (بتحريم تصوير الكائنات الحية ولا سيما الإنسان ، فإن هذا الأمر لم يرد بنص صريح في القرآن الكريم ، وإنما ارتبط باجتهادات ظهرت في مراحل لاحقة من التاريخ الإسلامي) (فارس، ١٩٧٤، ص٣٣) لذلك اتجه الفنانون في البدايات إلى الزخارف الهندسية والنباتية وتذهيب المصاحف والكتابات القرآنية ، ثم ظهرت في مدارس فنية لاحقة خاصة في بلاد فارس ، رسوم للإنسان والحيوان ضمن معالجات فنية اتسمت بالزخرفة والتنسيق الجمالي، إلى جانب حضور الزخارف النباتية والخطية بوصفها عناصر أساسية في الفن الإسلامي.

إن الترابط العضوي الذي يميز الفن الجداري تجسد بوضوح عبر المراحل التاريخية المختلفة التي مر بها، إذ ارتبط تطوره بالتغيرات الحضارية والاجتماعية التي شهدها المجتمع ، ويعتمد استمرار نجاح الفن الجداري العراقي على قدرتهِ في المحافظة على القيم الجمالية المستمدة من التراث ، مع إعادة توظيفها ضمن رؤى معاصرة تستجيب لقضايا المجتمع الراهن .

وترى الباحثة أن الامتداد التاريخي للرسم الجداري أتاح للإنسان المعاصر فهماً أعمق لطبيعة الحياة في الحضارات السابقة ، لأن تلك الرسوم لم تكن مجرد أعمال فنية ، بل شكلت رسائل بصرية نقلت للأجيال اللاحقة ملامح الفكر الإنساني وأساليب العيش والعلاقة بين الإنسان والعالم المحسوس والمعتقدات المرتبطة بما وراء الطبيعة

، الأمر الذي جعل الجدار بمنزلة وثيقة تاريخية تسجل جوانب متعددة من حياة الإنسان.

وانطلاقاً من ذلك ، تعززت علاقة الفنان بالمادة الفنية ، فلم تعد الخامة مجرد وسيلة تنفيذ ، وإنما أصبحت عنصراً أساسياً في بناء العمل الفني وإثراء قيمهِ الجمالية من خلال التجريب وإعادة تشكيلها بصيغ مبتكرة. ويؤكد (ديوي) (أن المواد الداخلة في تكوين العمل الفني لا بد أن تخضع إلى عمليات تغيير وتحويل حتى تكتسب قيمتها الفنية) (ديوي، ١٩٦٣، ص١٢٩) إذ يعد التجريب من السمات الأساسية في شخصية الفنان ، إذ يمنحه القدرة على التعبير عن خبرات ذاتية عميقة ومتفردة ، مستفيداً من الخامات والوسائط المتاحة بوصفها عناصر تنتمي إلى الواقع المشترك ، حيث شهد الفن الجداري العراقي تطوراً ملحوظاً في هذا المجال (إذ اتجه الفنانون إلى معالجات شكلية جديدة اعتمدت على التجريب في توظيف الخامة والتقنيات ، بما يتجاوز حدود الشكل الظاهري ليصل إلى بناء رؤية فنية متكاملة تستند إلى الإدراك الشامل وإلى ذاتية الفنان بوصفها منطلقاً للإبداع) (البسيوني، ١٩٨٣، ص٣٠) فضلاً عن اعتمادها على الأداء التقني والتصور الذهني في صياغة العمل الفني.

على الرغم من أن البدايات الأولى للفن الجداري العراقي استندت إلى المخزون البصري المستمد من الأزقة والبيئة المحلية ومظاهر الحياة اليومية ، فإن التطور التقني والوعي الجمالي أسهما في إعادة صياغة تلك المفردات ضمن تكوينات معاصرة حافظت على صلتها بالواقع ، مع منحها أبعاداً تشكيلية جديدة (لم يعد الحكم الجمالي قائماً على مضمون العمل وحده ، وإنما أصبح مرتبطاً أيضاً بجودة المعالجة التقنية وما تحققه من متعة جمالية لدى المتلقي) (الكبيسي، ١٩٧٥، ص٢٦) كما أن نضج النتاج الفني (يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالثقافة الجمالية التي تمثل قاعدة أساسية للعمل الإبداعي، لما تتضمنه من أبعاد فلسفية وعلمية وثقافية تسهم في تطوير العملية الفنية وتعميقها) (أبو حطب، ١٩٨٠، ص١١٧).

المبحث الثاني : السمات الوظيفية للمنجز الفني :

يؤدي الرسم الجداري مجموعة من الوظائف الفكرية والجمالية والاجتماعية ، إذ يمتلك الفنان القدرة على تنظيم الرموز والعناصر البصرية ضمن منظومة متماسكة تعبر عن رؤيته الفكرية حيث يعتمد هذا الفن على بناء نسق بصري يفسر العلاقات الكامنة خلف المظاهر الشكلية ، بما يمنح العمل الفني بعداً فكرياً يتجاوز حدود التمثيل المباشر ، ومن أبرز الخصائص الأسلوبية التي ميزت الرسم العراقي القديم غياب المنظور الخطي (إذ اتجه الفنان إلى تسطيح الأشكال وإهمال البعد الثالث ، فكانت العناصر القريبة والبعيدة تُرسم بأحجام متقاربة دون مراعاة قواعد المنظور، الأمر الذي أتاح إظهار جميع التفاصيل بوضوح داخل التكوين الفني) (صاحب، ٢٠١١، ص٩٤)

كما اتسمت الرسوم الجدارية القديمة بعدم اعتماد التراكب الشكلي بين العناصر، إذ حرص الفنان على إظهار جميع المفردات داخل المشهد من دون أن تحجب العناصر القريبة ما يقع خلفها (ويتضح ذلك في مشاهد الصيد حيث تظهر الكائنات الموجودة تحت سطح الماء، كالأسماك والتماسيح، بصورة واضحة رغم وجود المياه فوقها، وهو أسلوب يعكس رؤية ذهنية ورمزية أكثر من كونه محاكاة بصرية مباشرة للواقع) (صاحب، ٢٠١١، ص٩٦) وأدت الألوان في الفن العراقي القديم وظيفة رمزية إلى جانب قيمتها الجمالية ، إذ اختلفت دلالاتها باختلاف الحضارات تبعاً لتوافر الخامات والاعتبارات الدينية والاجتماعية والثقافية ، ومن هنا لم يقتصر الفن الجداري على التعبير عن الموضوعات الدينية ، بل أصبح وسيلة لتوثيق انتصارات الملوك والأحداث التاريخية ومشاهد الصيد والحروب ، مما جعلهُ أداة للتعبير عن مفاهيم القوة والسلطة وترسيخ المكانة السياسية للحضارات العراقية القديمة.

ومع اتساع مظاهر التقدم العلمي والتكنولوجي شهد الفن ، ولا سيما الفن الجداري، مرحلة جديدة من التطور، إذ برز عدد من الفنانين الذين قدموا رؤى وأساليب مبتكرة أسهمت في تجديد هذا الفن (إذ استند كل فنان إلى الإرث الحضاري السابق ، ثم أعاد

صياغته برؤية شخصية متميزة ، الأمر الذي أدى إلى ظهور تجارب فنية ذات هويات مستقلة وأساليب تعبيرية متنوعة) (علام، ١٩٩٣، ص٤٥).

أذ كان من الطبيعي أن يتفاعل الفنان مع هذا التطور بوصفه انعكاساً للتحولات العلمية والفكرية التي جعلت المعرفة والعقل محوراً أساسياً في مختلف مجالات الحياة ، أذ تركت هذه المتغيرات أثراً مباشراً في الفن الجداري شأنه شأن بقية الفنون ، حيث اتجه الفنانون إلى الإفادة من النظريات الحديثة والاكتشافات العلمية في تطوير رؤاهم وأساليبهم (دفعتهم الظروف السياسية والاجتماعية وما رافقها من أزمات وتحولات إلى التحرر من القوالب التقليدية والبحث عن صيغ فنية جديدة تستكشف المجهول وتتجاوز حدود المنطق، بما ينسجم مع المتغيرات الفكرية والثقافية والثورة العلمية والصناعية) (ربيع، ٢٠٠٧، ص٦٩).

حيث أدى ذلك إلى ظهور اتجاهات فنية وفلسفية حديثة انعكست بصورة واضحة على الفن الجداري ، إذ أسهمت الخامات المستحدثة في توسيع إمكانات الفنان التعبيرية ، وأصبحت العلاقة بين العمل الجداري والبيئة المعمارية أكثر تكاملاً ، ولم يعد الفنان الحديث مقيداً بالخامات والأساليب التقليدية ، بل لجأ إلى توظيف مواد متنوعة وغير مألوفة بما يحقق أهدافه الفكرية والجمالية ، الأمر الذي أحدث تحولاً في مفهوم الجداريات وأساليب تنفيذها، وفتح المجال أمام ظهور مدارس واتجاهات فنية متعددة ، لكل منها خصائصها التقنية والجمالية وانعكاساتها على المعالجة التشكيلية (الشكل ٢).

وبناءً على ذلك تطور مفهوم الفن الجداري المعاصر بصورة ملحوظة مقارنةً بمفهومه التقليدي، فلم يعد يقتصر على الجداريات الثابتة ، وإنما اتسع ليشمل الجداريات الحركية والضوئية ، والأعمال القائمة على التجميع والتركيب ، وإعادة توظيف الخامات الجا هزة أو المستهلكة ، فضلاً عن إعادة تشكيل العناصر الطبيعية والواقعية ضمن صيغ فنية جديدة .



الشكل ٢

كما اختلفت أشكال الجداريات المعاصرة تبعاً لاختلاف الرؤى الفكرية والأساليب الإبداعية للفنانين ، وأصبح التغيير يشمل الشكل والمضمون وآليات التنفيذ والخامات المستخدمة وما تحمله من قيم جمالية. ومع التطور المتسارع في تقنيات الاتصال والتكنولوجيا الرقمية ، دخل الفن الجداري مرحلة أكثر حداثة، إذ أسهمت الوسائط الرقمية في إحداث تحولات جوهرية في أساليب التصميم والتنفيذ وأصبحت الصورة الرقمية ، التي تُنتج بواسطة الحاسوب ، أداة فاعلة في ابتكار تكوينات ولوحات جدارية جديدة، مما وفر للفنان إمكانات واسعة في معالجة الفضاءات الداخلية والخارجية، وتوظيف التقنيات الرقمية داخل المباني والساحات العامة والمتاحف الرقمية، بما يعزز التفاعل البصري والوجداني مع المتلقي ويمنح العمل الفني مستويات جديدة من التأثير الجمالي (الشكل ٣) حيث انعكس هذا التطور على العلاقة بين الفن والعمارة (إذ اتجه الفنانون إلى تقديم أعمال جدارية تتجاوز الجانب الزخرفي لتصبح جزءاً من التكوين المعماري نفسه ، من خلال معالجة الفراغات والأسطح وتحقيق التكامل بين الوظيفة المعمارية والقيم التشكيلية ، بما يعزز وحدة العمل الفني مع البيئة المحيطة) (حمود، ٢٠٢٢، ص١٨٢). ويظهر ذلك بوضوح في أعمال الفنان ليجيه على واجهة متحف فرناند ليجيه الوطني في فرنسا (الشكل ٣) وكذلك في تصميمات الفنان أنطوني جاودي في حديقة غويل بمدينة برشلونة (الشكل ٤) حيث اندمجت العناصر الجدارية مع العمارة لتشكل تجربة بصرية متكاملة.



الشكل ٣



الشكل ٤

كما شهدت التجربة الفنية للفنان العراقي تحولاً نوعياً في أساليب المعالجة الشكلية ، إذ اتجه إلى تبني منهج تجريبي أسهم في تطوير رؤيته التشكيلية وإبراز خصوصية أعماله ، أذ انعكس ذلك في توظيف الخامات وتقنياتها بطرائق مبتكرة تجاوزت الاهتمام بالشكل الخارجي لتؤكد (أهمية الإدراك الشامل والرؤية الذاتية للفنان بوصفهما منطلقين أساسيين في بناء العمل الجداري ، إلى جانب الاعتماد على المهارة التقنية والتصور الفكري في صياغة العناصر التشكيلية) (البسيوني، ١٩٨٣، ص٣٠) ورغم أن البدايات الأولى للرسم الجداري العراقي استندت إلى الموروث البصري المستمد من البيئة المحلية والأزقة والحياة اليومية ، فإن التطور التقني والوعي الفني أسهما في إعادة صياغة تلك المفردات ضمن رؤى معاصرة حافظت على ارتباطها بالواقع ، مع منحها أبعاداً تشكيلية جديدة ، وبذلك لم يعد تقويم العمل الفني يعتمد على مضمونه وحده ، وإنما أصبح مرتبطاً كذلك بجودة المعالجة التقنية وما تحققه من أثر جمالي لدى المتلقي(إذ إن القيمة الفنية تتشكل من التفاعل بين الفكرة وأساليب تنفيذها) (الكبيسي، ١٩٧٥، ص٢٦) ومن هذا المنطلق ، فإن نضج النتاج الفني يرتبط بامتلاك الفنان ثقافة جمالية راسخة تمثل قاعدة أساسية لعملية الإبداع ، لأنها تستند إلى أبعاد فلسفية وعلمية وثقافية (تسهم في تطوير الرؤية الفنية ، وتمنح العمل قدرتهِ على تحقيق أثره الجمالي والفكري في آنٍ واحد) (أبو حطب، ١٩٨٠، ص١١٧).

الدراسات السابقة:

أولاً: دراسة /البصري /٢٠٠٥ (أطروحة دكتوراه ، العراق).

الموسومة (وظيفة الإبلاغ في الرسم الجداري العراقي والمصرية القديمة) .

-هدفت الدراسة الى : كشف وظيفة الإبلاغ في الرسوم الجداري العراقي القديمة.

المنهجية : اعتمدت الباحثة المنهج التاريخي في جمع المعلومات والمنهج الوصفي وطريقة الاستقراء والاستنتاج وتحليل المحتوى في مجال تحليل الأعمال الفنية واستخراج النتائج ومناقشتها.

مجتمع البحث : تألف من عدد من الأعمال العراقية القديمة والمصرية القديمة .

الأداة : لم تستخدم الباحثة أي أداة في المقارنة بين الرسم الجداري العراقي القديم والرسم الجداري المصري.

نتائج البحث:ان أقدم رسم جداري امتلك وظيفة الإبلاغ في العراق القديم كان من موقع أم الدباغية العصر الحجري وهو أقدم وثيقة تقدم وظيفة إبلاغ اجتماعية .

ثانياً: دراسة/ المفرجي /٢٠١١ (رسالة ماجستير ،العراق)

الموسومة "الوظيفة الجمالية للرسم الجداري في العراق " رسالة ماجستير العراق.

هدفت الدراسة الى : الكشف عن الوظيفة الجمالية في الرسم الجداري .

المنهجية : اعتمد الباحث منهج الدراسة التحليلية التطبيقية في تحليل العينات فضلاً عن إجراء المقابلات الفردية مع الفنانين الذين تعاملوا مع الفن الجداري بالإضافة إلى استمارة الخبراء.

مجتمع البحث: تألف من مجموعة من العينات المقترحة التي بلغت ١٢ عينة .

الأداة : لم يعتمد الباحث أداة في تحليل العينات .

نتائج البحث : رسمت الجداريات وفق فهم المتحولات الجديدة ضمن عامل توظيف الرسم الجداري على ان الفن يخدم المجتمع العراقي في الظرف الراهن بشكل يبرهن خطاب التوعية الثقافية تقنيا وموضوعيا بشكل يثير التحفيز في بناء مشهد فني للشعب العراقي وعلية يقع تحقيق الوظيفة الجمالية.

مؤشرات الإطار النظري :

١. الرسم الجداري البدائي كان مستمد من الدافع الفطري ذا مغزى سحري وهي تعد عملاً توثيقياً لما مر بيه الإنسان في تلك الفترة .

٢. سعى الفنان العراقي إلى التحوير والاختزال معتمداً على المعرفة التراكمية والخزين العقلي له ، لكي يبتعد عن وظيفة الشكل البعيدة عن النقل المباشر والارتقاء لمستوى الإدراك الفكري للفنان .

٣. قدم الفنان حلولاً جمالية للفن الجداريات بصورة خاصة من خلال التشكيلات الجديدة والواسعة النطاق التي تتفق مع ملامح الفن المعماري المعاصر التي تناول الكثير من العناصر الفنية كالفراغ والحركة والعلاقات التشكيلية المتنوعة المرتبطة بجماليات الخامة.

٤. استخدام العديد من الخامات في التصوير الجداري التي كان لها بالغ الأثر في تكوين التشكيل الجداري وإعطائه سمات وظيفية تدل على الحقبة الزمانية التي مر بها الفن الجداري منذ نشأته إلى وقتنا الحالي .

٥. أضاف الفنان المسلم بعض الأساليب الفنية التي تلاءمت مع الدين ، فقد وظفت الزخارف المعمارية والفسيفساء الزجاجية الملونة في العمارة.

٦. قدم الفنان حلولاً جمالية جديدة أمام الفن بصفة عامة وفن الجداريات بصورة خاصة من خلال التشكيلات الجديدة والواسعة النطاق التي تتفق مع ملامح الفن المعماري المعاصر التي تناول الكثير من العناصر الفنية كالفراغ والحركة والعلاقات التشكيلية المتنوعة المرتبطة بجماليات الخامة.

٧. استخدام العديد من الخامات في التصوير الجداري التي كان لها بالغ الأثر في إعطائه السمات الوظيفية إذ تدل على الحقبة الزمانية التي مر بها الفن الجداري ، منذُ نشأتهِ إلى وقتنا الحالي وما زالت الكثير من الخامات تستخدم في العصر الحال وتضفي للمكان جمالية .

الفصل الثالث / إجراءات البحث

منهجية البحث: اعتمدت الباحثة ضمن إجراءات البحث الحالي على المنهج الوصفي (بالأسلوب التحليلي) كونه أكثر قرباً لإجراءات البحث الحالي ويتلاءم مع تحليل العينات وتحقيق هدف البحث .

مجتمع البحث : يتألف مجتمع البحث من (١٥) عملاً فنياً جدارياً موزعة على المدارس التابعة لمديرية تربية الرصافة الأولى –بغداد –المراحل المتوسطة (منطقة الأعظمية) .

عينة البحث : اقتصرت عينة البحث الحالي على (٣) أعمال فنية جدارية لطلبة المراحل المتوسطة وتم اختيار العينات بطريقة عشوائية ، ضمن الرقعة الجغرافية التابعة لمديرية تربية الرصافة الأولى (منطقة الأعظمية) .

أداة البحث : قامت الباحثة ومن اجل تحقيق هدف البحث الحالي بأعداد أداة بحثية المتمثلة ب(استمارة تحليل) تضمنت بصورتها الأولية (٥) فقرات رئيسية و(٢٢) فقرة ثانوية

صدق الأداة وثباتها: تم صياغة فقرات الأداة بصبغتها الأولية وتم عرضها على عدد من السادة المحكمين* في مجال تخصص التربية الفنية، ملحق رقم (١) لغرض تعديل أو حذف أو إضافة عليها ، وقد تم تعديل صياغة بعض الفقراء كما تم اعتماد نسبة الإتفاق بين المحكمين كمؤشر للصدق الظاهري والبالغة٨٥%

كما قامت الباحثة بتطبيق أداة البحث على (٥) من أعمال الطلبة وتم استبعادهم فيما بعد مع ملاحظين (أ. م . مالك حميد) ، (أ. د . صالح محمد الفهداوي) ، بهدف استخراج ثبات الأداة لقياس الهدف الذي وضعت من اجله عبر استخدام

*ا.د صالح محمد الفهداوي _ أستاذ في قسم التربية الفنية / جامعة بغداد

أ.م. مالك حميد _ أستاذ في قسم التربية الفنية / جامعة بغداد

طريقة سكوت لإيجاد نسبة الاتفاق بينها وبين المحلل الأول ، وبين المحلل الثاني وبينه وبين المحلل الأول والمحلل الثاني وبعد تحليل النتائج ظهر إن معامل الثبات كما مؤشر بالآتي:

الثبات	نسبة الاتفاق
محلل أول والباحثة	%٨٦
محلل ثاني والباحثة	%٨٤
المحلل الأول والمحلل الثاني	%٨٥

الوسائل الإحصائية اعتمدت الباحثة عدد من الوسائل الإحصائية

١-النسبة المئوية

٢- معادلة كوبر

تحليل عينة البحث :

أنموذج (١)



اسم الطالبات المشاركات : مرحلة الأول متوسط

عنوان الجدارية : المعلم

قياس الجدارية :٢م ×٢م

المواد المستخدمة : ألوان بنتلايت – فرش تلوين .

تاريخ الانجاز: ٢٠٢٠-٢٠٢١ .

الوصف البصري :

العمل متكون من أربع شخصيات هي المعلم الشخصية الرئيسية والطبيب والخريجة والعسكري ، كذلك تكونت من أدوات التعليم التي تستخدم في تعليم

الطلبة القلم والكتاب والدفتر ، كما تكونت من سلم الارتقاء في العلم كذلك تكونت من الألوان الباردة التي غطت الجدار الأزرق وكذلك اللون الأحمر الحار الذي أعطى التركيز على شخصية المعلم واللون الأبيض الذي يمثل ما يلبس في مهنة الطب وكذلك اللون الأسود الذي يمثل معطف التخرج وكذلك اللون الخاكي في اللباس العسكري ، وكذلك تكونت من تحية التي استخدمها كل من الطبيب والخريج والعسكري هذه التحية التي تعطى للقادة المهمين في المجال العسكري .

تحليل العمل الفني : التكوين العام للجدارية هو عبارة عن شكل أدمي للمعلم والذي يعد مركز العمل وإيقونة الفكرة هي توعوية اجتماعية ثقافية ، إذ نفذت بأسلوب واقعي عبر تقنية الرسم بالفرشاة وألوان البنتلايت ونظراً لبساطة التكوين المستخدم والتي جمعت ما بين صورة والكتابة في محتوى العمل الفني ، فقد ظهرت الوظيفة المرجوة من الجدارية ، حيث جعل المعلم مركز الجدارية لأنه من خلالهِ يتم توصيل المنهج والمعلومات إلى الطلبة ، واستخدام الألوان الباردة كخلفية للجدارية فضلاً عن الألوان الحارة والمتمثلة بالكتاب لونه أحمر خلف المعلم إذ جعل المعلم هو مركز الجدارية ، فالمعلم هو سر النجاح من خلال المدرجات التي تبين العلو للإنسان من خلال المعلم الذي يحمل على عاتقة تثقيف الطلبة خلال المراحل الدراسية المختلفة.

كما ظهر احترام الآخرين للمعلم من خلال التحية العسكرية التي تعبر عن مكانة الرفيعة للشخص وقدرهُ العالي ، من خلال تحية الطبيب والعسكري والخريجين التي تعبر عن جميع فئات المجتمع والتي تدل على المحبة والاحترام ، وكانت الألوان ذات دلالات من خلال ما كان يرتديه الطبيب من زي باللون الأبيض والخريجة من قبعة ولباس التخرج وكذلك ما كان يرتديه العسكري من لون يخص العسكر والخوذة والسلاح ، لذلك نرى ان التكوين العام واستخدام الفرغات في الجدارية مع الألوان وتوزيع الخطوط أعطى قيمة وجمالية للوحة الجدارية فقد وظفت هذه الجدارية باعتبارها خطاباً يبثه الفنان إلى المتلقي وهم

طلاب المدرسة باحترام المعلم لأنه هو صاحب الرسالة الإنسانية التي سوف تجعل منهم أشخاص مفيدين في المجتمع ووجب الاحترام والتقدير لهُ.

أنموذج (٢)



اسم الطالبات المشاركات : المرحلة الثاني متوسط

عنوان الجدارية : الحياة

القياس : ٢.٥ م ×٢ م

الألوان المستخدمة : ألوان بنتلايت – فرشات

تاريخ الانجاز : ٢٠٢١-٢٠٢٢

الوصف البصري :

العمل متكون من اليد بحجم كبير الذي اتخذ مركز العمل الجداري ، وقد حملت اليد بقبضة على شجرة كبيرة تلاءمت مع حجم اليد ، وكذلك حركة الغيوم بشكل خطوط متعرجة وكأنها لتفت على مركز الجدارية اليد التي توحي على بداء الحياة ، وبدى موسم الخير من خلال الأمطار وحركة الغيوم وزرقتها وكثافتها دليل على هطول الأمطار القريب على الأرض التي أعطي لها اللون الأصفر المخضر التي يدل على ان هذه الأرض جافة وغير ذي زرع ، وكذلك وجود الطيور باستعارات للدلالة على الحياة لأنها التفت الطيور حول الشجرة التي سوف تبدى منها الحياة على هذه الأرض القاحلة .

تحليل العمل الفني : تشكلت بنائية العمل الفني عبر سيادة عنصر الخط بصياغة الأشكال التعبيرية حيث تنوع الخط فيما بينة الحاد والمنحني والمتعرج ، والتكوين العام للشكل يتكون من سيادة اللونين الأزرق والأصفر التي رسمت بألوان البنتلايت وقد تكون الشكل من شكل ادمي رمزي وهو دليل واضح في التكوين الذي وظف اللون والخط والشكل للوصول إلى ان السمات الوظيفية في هذه

الجدارية توعوية وإرشادية وثقافية واجتماعية وتعليمية حول البيئة المستدامة وكيفية الحفاظ على البيئة المستدامة من خلال النباتات ، ووجود الغيوم والسماء ذات اللون الأزرق دلالة على صفاء ونقاء الجو فالزرع هو رئة الحياة ، وكذلك وجود الطيور في السماء هو دليل ان الحياة في هذا المكان سوف تدب من خلال بناء الطيور أعشاشها على النباتات لذلك كانت الوظيفة المرجوة من الرسم الجداري هي توعية الطلاب لأهمية النباتات في حياتنا لأنها رمز الحياة والوجود وأهمية المحافظة على البيئة ، كما أن دلالة الرمز واللون أضافا قوة تعبيرية على الحركة للإفصاح بالموضوع الذي قدم كوظيفة توعوية إرشادية بأهمية النباتات في الحياة وان النبات هو أساس الوجود والمنطلق الأساسي للحياة فهو غذاء ودواء للإنسان وللحيوان ، فمن واجب الإنسان الحفاظ على البيئة من خلال الحفاظ على النباتات .

كما قد أشير إلى رأي آخر فقد احتملت الجدارية في داخلي رأي معاكس قد تكون هنا مثلت بقبضة محكمة على الطبيعة ، هنا اليد قلعت ما انتجتهُ الطبيعة من بيئة حية فعند اقتلاع الأشجار فأن الإنسان قد يكون دمر الطبيعة وحول الأرض إلى أرض جرداء من خلال اللون الأصفر المخضر الذي يدل على موت الزرع أي ان الأرض كانت مفعمة بالحياة ، لذلك قد تكون الطيور قد غادرة المكان لأنها لا تجد مكان تبني أعشاشها عليهِ أو أن الإنسان بقلعهِ الشجرة هدم أعشاشها وأن حركة الغيوم والخطوط المتعرجة حول اليد قد تكون هذه غضب الطبيعة على ما فعلهُ الإنسان في الأرض لأن سر الحياة هو الطبيعة.

أنموذج (٣)



اسم الطالبات المشاركات: مرحلة الثالث المتوسط

عنوان الجدارية : الماء سر الحياة

القياس :٢.٥م ×٢م .

الألوان المستخدمة : ألوان بنتلايت _فرشاة

تاريخ الانجاز :٢٠٢٣-٢٠٢٤

الوصف البصري :

من خلال النظر المبدئية للعمل الجدارية المتكون من شكل دائري دل على الأرض تكون الشكل الدائري من خارطة مبسطة للقارات باللون الأخضر والماء الذي يحيط بالقارات بالون الأزرق الذي يعطي انطباع أن سر الحياة واخضرار الأرض تعود إلى الماء ، والأجزاء الآخر من العمل هو صنبور الماء الذي يدل على الاستهلاك للماء من خلال الصنبور ، وقد أضيف للعمل عبارة توعوية على الترشيد في استهلاك الماء وكانت العبارة (الماء سر الحياة).

تحليل العمل الفني : حيث تكون التكوين العام لهذه الجدارية والذي نفذ بأسلوب تعبيري غير واقعي رمزي وهو أقصى طاقة تعبيرية يتضمنها الشكل متمثل بصنبور ماء والأرض واستخدام الألوان الباردة هو الأزرق والأخضر دليل الحياة فقد وظفت الألوان والأشكال للدلالة على أهمية الماء في الحياة وفي الوجود ، وهنا يتأكد تشخيص المفردة من خلال ما تبثه من توعية على ترشيد الماء وأهميته للحياة أن السمة الرئيسية للرسم في هذا التكوين هو توعوي إرشادي من خلال اللون والشكل الذي أعطى انطباع على أهمية الماء في وجود الكائنات الحية المتمثل باللون الأخضر لأنهُ الكائنات الحية لا تعيش على هذه الأرض إلى بوجود الماء وإذا توفر الماء أصبحت حياة فكان المضموم هو الاقتصاد في الماء من

خلال ما يستهلكهُ الإنسان من ماء من خلال استخدامهِ اليومي المتمثل بالصنبور والإسراف المتكرر ، فرغم بساطة التكوين والمفردة إلا أنهُ أعطى صورة عن أهمية الماء في الحياة من خلال اللون والشكل والخطوط فقد أوحت بخطاباً جمعياً يبثهُ عدد من الطلاب إلى المتلقين لتوصيل رسالة توعوية وإرشادية حول أهمية الماء باعتبارهِ هو سر الحياة على الأرض .

الفصل الرابع

النتائج :

١. في اغلب العينات ظهرت السمات الوظيفية التوعوية الثقافية والإرشادية والتعليمية والتزيينية وبالغت نسبة التكرار للفقرات (١٠٠%) أما الاجتماعية بلغت نسبة التكرار(٦٦,٦٦%) لكونها ظهرت في نموذجين فقط ، وهي نسبة جيدة ،أما فقرة السياسية لم تظهر في هذه الأعمال .

٢. أسلوب التنفيذ للجداريات الأسلوب التعبيري وقد بلغت نسبة التكرار (١٠٠%) لكونها ظهرت في جميع النماذج وهي نسبة كبيرة ، أما الواقعي فقد ظهر بنسبة (٣٣,٣٣%) في النموذج(١) أما النموذج رقم(٢) فقد ظهر الى حد ما بنسبة (٣٣,٣٣%) وفي النموذج(٣) فلم يظهر .

٣. أن العناصر الشكلية الآدمية ظهرت بنسبة تكرار (٣٣,٣٣%) في النموذج رقم واحد، أما النموذج(٢) فقد ظهرت إلى حد ما بنسبة تكرار (٣٣,٣٣%) ،أما النموذج الثالث لم تظهر الأشكال الآدمية أما العناصر الشكلية للرسوم المتحركة لم تظهر في جميع النماذج ،أما العناصر الشكلية الرمزية فقد ظهرت في جميع العينات بنسبة تكرار بالغت (١٠٠%).

٤. طبيعة تكوين أغلب الجداريات هي صورية كتابية ، حيث بالغت نسبة التكرار (٦٦,٦٦%) لكونها ظهرت في النموذج (١، ٣) وهي نسبة جيدة، ولم تظهر في النموذج(٢) فقد كانت طبيعة التكوين في هذا النموذج صورية فقط بنسبة (٣٣,٣٣%).

٥. استخدمت أغلب العينات الألوان البنتلايت بنسبة (١٠٠%) وهي نسبة كبيرة .

الاستنتاجات :

١. ظهرت السمات الوظيفية في هذه الجداريات بصورة واضحة وهذا يعزى لرأي الباحثة الميل في الرسم على الجدار للمدارس المتوسطة نحو المواضيع التوعوية .
٢. كانت أساليب التعبير في الرسم الجداري بسيطة وهذا كون الفئة المستهدفة هي فئات عمرية متوسطة .
٣. أساليب التعبير في الرسم الجداري بسيطة وهذا كون الفئة المستهدفة هي فئات عمرية متوسطة ، لذلك يعود إلى مدى قدرة هذه المراحل على فهم وادراك العمل الفني المقدم بصورة عمل تعبيري مدرك لأن ما يقدم على الجدارية يخاطب فئات عمرية في طور النمو والإدراك.
٤. العناصر الشكلية الآدمية والرمزية هي الطاغية في الرسم على الجدار وهي اقرب لنفسية الطالبات في التعبير على الجدار .
٥. اقتصرت أغلب الجداريات على استخدام الألوان البنتلايت لأنها الألوان الشائعة في التلوين على جداريات المدارس ،مع العلم وجود ألوان يمكن الاستفادة منها وهي الألوان البلاستيكية (بوية) وهي أكثر ثباتاً وكذلك الألوان السبري (البخاخ) وهذه الألوان تتطلب خبرة وإمكانية عالية في الاستخدام

التوصيات :

١. توصي الباحثة بالاهتمام في الرسم الجداري من قبل وزارة التربية ووضع خطط وبرامج ومقترحات لرسوم تنفذ على جداران المدارس ،ضمن الخطة السنوية لكل مدرسة لكون الرسم الجداري لغة يبثها الفنان إلى الطلبة المتلقين .

٢. اهتمام إدارات المدارس بالطالبات المشاركات في الأعمال الفنية بالرسم على الجدار والتشجيع من خلال رفع الاسماء إلى التربية من خلال دور المشرف الذي يتابع المدرسين وتكوين مسابقات تنافسية لأفضل رسم جداري ويتم النشر من خلال موقع التربية .

المقترحات :

السمات الوظيفية التوعوية في الرسم على الجدار لطلاب المراحل الإعدادية .

المصادر:

١. أبو حطب ، فؤاد، القدرات العقلية ، المكتبة المصرية البريطانية ، الطابق الثالث ، ١٩٨٠.

٢. البسيوني ، محمود ، الفن في القرن العشرين ، دار المعارف، مصر، ١٩٨٣.

٣. حمود ، رنا عبد الهادي ، الخصائص الجمالية للصورة الرقمية في الفن المعاصر، مجلة الفنون البصرية ، العدد ٢٢، ٢٠٢٢.

٤. ديوي، جون، تجربة الفن ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٦٣.

٥. ربيع، شريف ، القيم الجمالية والفنية لاستخدام العجينة المطوَّرة حديثًا في بناء الجداريات المعاصرة في الأعمال الفنية ، رسالة ماجستير، كلية التربية النوعية ، جامعة عين شمس، ٢٠٠٧.

٦. ربيع، شريف ، القيم الجمالية والفنية لاستخدام المعاجين المبتكرة في بناء الجداريات المعاصرة في الأعمال الفنية ، ماجستير، كلية التربية النوعية ، جامعة عين شمس ، ٢٠٠٧.

٧. صاحب ، زهير، الفنون البابلية ، دار الجواهر، بغداد ، ٢٠١١.

٨. علام ، نعمت إسماعيل ، فنون الشرق الأوسط ، العصور الإسلامية ، دار المعرفة ، القاهرة ، الطابق الخامس ، ١٩٨٢.

٩. فارس ، شمس الدين ، المصدر التاريخي لفن الجداريات في العراق المعاصر، رمزي للطباعة ، بغداد، ١٩٧٤.

١٠. فريز، جيمس، الفرع الذهبي ، ترجمة أحمد أبو زيد ، الجزء ١، القاهرة ، الهيئة العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١.
١١. الكبيسي ، تراد ، شجرة غابة الحجارة ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٧٥.
١٢. محمد ، سعيد بركات ، فن الجدران ، عالم الكتب ، الطابق الأول ، القاهرة ، ٢٠٠٨.

الملاحق

ت	المحور الأساسي	المحور الثاني	الفروع	تظهر بشدة	تظهر بحد ما	لا تظهر
١	السمات الوظيفية للرسم	توعوي	الثقافي			
			سياسي			
			تزييني			
			اجتماعي			
			إرشادي			
			تعليمي			
٢	أسلوب التنفيذ	واقعي				
		تعبيري				
		تجريدي				
٣	العناصر الشكلية	آدمي				
		حيواني				
		رسوم متحركة				
		رمزي				

٤	طبيعة التكوين	كتابة				
		صورة				
		مركب(كتابة وصورة)				
٥	المواد	زيتي				
		اكريلك				
		بنتلايت				

الدلالات الرمزية في النتاجات النحتية لطلبة قسم التربية الفنية المديرية العامة لتربية بابل / الكلية التربوية المفتوحة

م.م . مصطفى علي عاصي

Symbolic Meanings in the Sculptural Works of Students in the Department of Art Education General Directorate of Education in Babylon / Open Education College

M.M. Mustafa Ali Assi

Ms.ali.assi92@gmail.com

الكلمات المفتاحية :- الدلالات ، الرمزية . النتاجات النحتية

Keywords: Semantics, Symbolism, Sculptural Works

ملخص البحث:-

يهدف البحث الحالي إلى الكشف عن الدلالات الرمزية المتضمنة في النتاجات النحتية لطلبة قسم التربية الفنية، والتعرف إلى مضامينها الفكرية والجمالية، فضلاً عن تحديد طبيعة الرموز التي يوظفها الطلبة في أعمالهم النحتية ومدى ارتباطها بالموروث الثقافي والاجتماعي والبيئي. وانطلقت مشكلة البحث من التساؤل الآتي: ما الدلالات الرمزية التي تتضمنها النتاجات النحتية لطلبة قسم التربية الفنية؟ ولتحقيق أهداف البحث، اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي لملاءمته طبيعة الدراسة، إذ تم تحليل عينة قصدية من النتاجات النحتية المنجزة من قبل طلبة قسم التربية الفنية، بهدف الكشف عن الأبعاد الرمزية التي تتضمنها هذه الأعمال، والوقوف على طبيعة القيم التعبيرية والجمالية التي تحملها.

وتناول الإطار النظري مفهوم الرمز بوصفه أداة تعبيرية تتجاوز الشكل المادي إلى معانٍ ودلالات أعمق، كما استعرض الجذور الفلسفية والتاريخية للرمز، وتطوراته في الفنون المختلفة، مع التركيز على أهمية الرمز في الفنون التشكيلية والنحت بوصفه وسيطاً بصرياً يسهم في نقل الأفكار والمضامين الوجدانية والثقافية. كما تناول الإطار النظري علاقة الرمز بالإبداع الفني، ودوره في تشكيل الهوية الثقافية والفنية لدى الطلبة. وأظهرت نتائج البحث أن النتاجات النحتية لطلبة قسم التربية الفنية تضمنت مجموعة متنوعة من الرموز المستمدة من البيئة المحلية والموروث الحضاري

والثقافي، فضلاً عن الرموز ذات الطابع الإنساني والاجتماعي. كما تبين أن الطلبة يوظفون الرموز بوصفها وسيلة للتعبير عن أفكارهم وتجاربهم الذاتية والجماعية، وأن هذه الرموز أسهمت في إثراء البعد الجمالي والتعبيري للأعمال النحتية. كذلك كشفت النتائج عن تأثر بعض النتاجات بالرموز التراثية العراقية والتجريدات الشكلية الحديثة، الأمر الذي يعكس تفاعلاً بين الموروث الثقافي والمعطيات الفنية المعاصرة.

Abstract

This research aims to uncover the symbolic meanings embedded in the sculptural works of Art Education students and to identify their intellectual and aesthetic content. Furthermore, it seeks to determine the nature of the symbols employed by the students and the extent to which these symbols relate to cultural, social, and environmental heritage. The research problem stems from the following question: What symbolic meanings are contained in the sculptural works of Art Education students? To achieve these objectives, the researcher adopted a descriptive-analytical approach, deemed suitable for the nature of the study. A purposive sample of sculptural works created by Art Education students was analyzed to reveal the symbolic dimensions within these works and to examine the nature of the expressive and aesthetic values they embody.

The theoretical framework addressed the concept of the symbol as an expressive tool that transcends physical form to convey deeper meanings and connotations. It also examined the philosophical and historical roots of the symbol and its evolution across various art forms, highlighting its significance in the visual arts and sculpture as a visual medium for conveying ideas as well as emotional and cultural content. Furthermore, the framework explored the relationship between the symbol and artistic creativity, as well as its role in shaping students' cultural and artistic identities.

الفصل الاول الاطـار المنهجـي

مشكلة البحث:-

يعد الرمز من أهم الوسائل التعبيرية التي يوظفها الفنان في العمل الفني، إذ يتجاوز وظيفته الشكلية ليحمل أبعاداً فكرية وجمالية وثقافية تسهم في إثراء الخطاب البصري للعمل الفني. وقد ارتبط الرمز بالفنون منذ أقدم العصور الحضارية، حيث عمد الإنسان إلى توظيفه للتعبير عن معتقداته وأفكاره ومشاعره وعلاقته بالبيئة المحيطة بـ ه، فغدا الرمز أداة للتواصل ونقل المعاني والدلالات التي قد يصعب الإفصاح عنها بصورة مباشرة.

ويعد الفن النحتي من الفنون التي تتسم بقدرتها على استيعاب الرموز وتحويلها إلى صيغ تشكيلية ذات أبعاد دلالية متعددة، الأمر الذي يتيح للفنان التعبير عن رؤاه الفكرية والجمالية عبر مفردات وعناصر بصرية متنوعة. ومن هذا المنطلق، تمثل النتاجات النحتية لطلبة قسم التربية الفنية ميداناً خصباً للكشف عن طبيعة الرموز التي يوظفها الطلبة في أعمالهم الفنية، وما تحمله تلك الرموز من دلالات فكرية وجمالية وثقافية، ولاسيما أن الطلبة يتأثرون بخبراتهم المعرفية والبيئية والثقافية والأكاديمية في أثناء إنجاز أعمالهم النحتية.

ومن خلال اطلاع الباحث على العديد من النتاجات النحتية المنجزة من قبل طلبة قسم التربية الفنية، لاحظ تنوعاً في الأشكال والرموز المستخدمة، فضلاً عن اختلاف دلالاتها التعبيرية والجمالية، الأمر الذي أثار تساؤلات عدة حول طبيعة هذه الرموز ومضامينها الفكرية، ومدى ارتباطها بالبيئة المحلية والموروث الثقافي والخبرات التعليمية التي يكتسبها الطلبة خلال دراستهم الأكاديمية. وعليه، تحددت مشكلة البحث بالإجابة عن التساؤل الآتي: ما الدلالات الرمزية التي تتضمنها النتاجات النحتية لطلبة قسم التربية الفنية الكلية التربوية المفتوحة ؟

أهمية البحث والحاجة اليه :- تتجلى أهمية البحث تسليط الضوء على عن الدلالات الرمزية المتضمنة في النتاجات النحتية لطلبة قسم التربية الفنية في الكلية التربوية المفتوحة كذلك يفيد الباحثين والدارسين في الفنون التشكيلية والتربية الفنية .

أهداف البحث :- يهدف البحث الحالي إلى الكشف عن الدلالات الرمزية المتضمنة في النتاجات النحتية لطلبة قسم التربية الفنية في الكلية التربوية المفتوحة ، والتعرف إلى مضامينها الفكرية والجمالية

حدود البحث :- حدد البحث بما يأتي :-

* **الحدود الزمانية :- (٢٠١٠ - ٢٠٢٠ م)**

* **الحدود المكانية** :- نتاجات طلبة قسم التربية الفنية في كلية التربية المفتوحة .

* **الحدود الموضعية** :- دراسة الدلالات الرمزية في النتاجات النحتية لطلبة قسم التربية الفنية في الكلية التربوية المفتوحة

تحديد وتعريف المصطلحات :-

تحديد وتعريف المصطلحات / الدلالة :-

تعرف لغويا على انها (دل : يدل إذا أهدى ودله على الشيء دالاً ودلالة : سدده أليه) **(البستاني ، فؤاد أفرام ،١٩٩٨ ص: ٢٤٩)**

كما وعرفها علوش على أنها الدليل أي ما يستدل به ، والدليل : الدال وقد دل على الطريق أي يدله) **(علوش ، سعيد ١٩٨١ ص:٢٠٩)** .

وعرفها (غيرو) إنها (القضية التي يتم خلالها ربط الشيء والكائن والمفهوم والحدث بعلامة قابلة أن توحي بها) **(إبراهيم ، زكريا ١٩٩٣، ص: ١٩)** .

ويعرف الباحث الدلالة اجرائي على انها :- شكل يشير في فحواه إلى معنى رمزي ، والدلالة ترتبط بالصورة الواقعية أو المتخيلة ، فإذا كانت واقعية تسمى أيقونة وإذا كانت متخيلة تسمى رمزاً

الرمز:-

يعرف لغويا على انه (تصويت خفي باللسان كالهمس ، والرمز أشارة وإيماءة والرمز : كل ما أشرت إليه مما يبان بلفظ شيء أشرت إليه بيد أو بعين) **(ابن منظور ١٩٨٦، ص : ٢١٧)**

وتعرف ايضا على انه (الإشارة والإيماءة بالشفتين والحاجب) **(جون ماكوين ١٩٩٠، ص : ٢٥٦)** .

وعرفه صليبا على انه (إشارة مرئية إلى شيء ظاهر بوجه عام مثل فكرة او صفة) **(صليبا ، جميل :١٩٧٧ ، ص:٥٤).**

ويعرف الباحث الرمز اجرائيا على انه صورة معبرة عن موضوع تشير إليه باختصار ضمنا أو ظاهرياً ، فإذا كان ضمناً تكون الصورة متخيلة ، وإذا كان ظاهرياً تكون الصورة مستمدة من الواقع

ويعرف الباحث الدلالات الرمزية اجرائياً على انها أشكال تشير في فحواها إلى معنى لتؤلف صوراً معبرة عن مواضيع تشير إليها باختصار لتكون رمز

الفصل الثاني الاطار النظري

المبحث الأول المقاربة الفلسفية للدلالات الرمزية في الفن :-

حظيت الدلالات الرمزية باهتمام واسع في الفكر الفلسفي والإنساني، إذ يعد الرمز أحد أهم الوسائط التي تمكن الإنسان من التعبير عن أفكاره وتجارب وجوده، الأمر الذي جعل منه موضوعاً أساسياً في الدراسات الأنثروبولوجية والفلسفية والجمالية. فالإنسان كائن رمزي بطبيعته، يمتلك القدرة على إنتاج الرموز وتداولها، ومن خلالها يبني أنساقه الثقافية والدينية والفنية. لذلك عدَّ علماء الأنثروبولوجيا السلوك الرمزي أحد الخصائص الجوهرية التي تميز الإنسان عن سائر الكائنات الأخرى (سيرنج، ١٩٩٢، ص٦-٧).

ويميز الباحثون بين الرمز والإشارة؛ فالإشارة ذات دلالة مباشرة وثابتة نسبياً، بينما يتمتع الرمز بانفتاح دلالي يسمح بتعدد التأويلات واختلافها تبعاً للسياقات الثقافية والنفسية والاجتماعية، الأمر الذي جعل الرمز أداة أساسية في التعبير الفني والجمالي (سيرنج، ١٩٩٢، ص٨).

وقد أسهمت الفلسفة الإغريقية في تأسيس التصورات الأولى للرمزية، ولاسيما في المدرسة الفيثاغورية التي أقامت علاقة وثيقة بين العدد والشكل، إذ نظر الفيثاغوريون إلى الأعداد بوصفها جوهر الوجود، وربطوا بينها وبين الأشكال الهندسية، فغدت الأشكال ذات مضامين رمزية تتجاوز وجودها المادي لتشير إلى نظام كوني وروحي متكامل. كما أولت الفيثاغورية أهمية خاصة للرموز الهندسية، مثل البنتاغرام، الذي

اتخذ رمزاً للصحة والتوازن بين الروح والجسد (شعبو، ٢٠٠٦، ص٧٠؛ لوك، ص٦٦).

أما في فلسفة أفلاطون، فقد ارتبطت الرمزية بنظريته في المثل، إذ يرى أن العالم المحسوس ليس سوى انعكاس أو صورة ناقصة لعالم المثل الخالد، وبذلك يصبح الشكل المادي حاملاً لمعنى يتجاوز وجوده الظاهري ليحيل إلى حقيقة مثالية أعلى. ومن هذا المنطلق اكتسب الفن بعداً رمزياً، لأنه يسعى إلى الكشف عن المعاني الكامنة وراء الظواهر الحسية، ويجعل من الواقع التجريبي وسيطاً للتعبير عن الأفكار المجردة (أحمد، ١٩٧٨، ص٤٧؛ شعبو، ٢٠٠٦، ص١٩).

في حين ارتبط مفهوم الرمز عند أرسطو باللغة والمعرفة، إذ عدَّ اللغة نسقاً رمزياً يعبر عن الفكر الإنساني، فالكلمات ليست سوى رموز للأشياء والمحسوسات وللانفعالات النفسية. كما وسع أرسطو مفهوم الرمز ليشمل مجالات المعرفة المختلفة؛ فالمنطق يمثل نسقاً رمزياً للمعرفة الصورية، بينما يتجلى الرمز الجمالي في العمل الفني بوصفه تعبيراً عن الخبرات الوجدانية والحدسية للإنسان (هلال، ١٩٧٣، ص٤١-٤٢؛ شعبو، ٢٠٠٦، ص٤١-٤٢).

وتتجلى النزعة الرمزية كذلك في فلسفة أفلوطين، الذي أسس رؤيته على مبدأ الفيض، حيث يصدر الكون عن الواحد المطلق بصورة إشعاعية، ويغدو العالم المحسوس تجلياً رمزياً للحقيقة الإلهية المتعالية. ووفق هذه الرؤية يصبح الفن وسيلة روحية للتقرب من المطلق والكشف عن الأبعاد الماورائية للوجود (مهدي، ٢٠٠٧، ص٧٩-٨٠).

ومع انتقال الفكر الفلسفي إلى الحضارة المسيحية، اكتسبت الرموز بعداً دينياً وروحياً واضحاً. فقد رأى كليمان الإسكندري أن بعض العناصر الطبيعية، كالقمح والكرمة، تحمل مضامين رمزية تعبر عن الحياة العملية والتأملية، في حين أكد القديس أوغسطين أن النصوص الدينية والوجود الكوني برمته ينطويان على دلالات رمزية تكشف عن الحكمة الإلهية الكامنة في الخلق (لوك، ص٧٩؛ جلسون، ص٢٠٧). كما أصبح الصليب أبرز الرموز المسيحية، لما يحمله من دلالات تتصل بالفداء

والخلاص والانتصار الروحي، فضلاً عن رموز أخرى مثل الثعبان الذي ارتبط بثنائية الخير والشر في المخيال المسيحي (سيرنج، ١٩٩٢، ص٣٩٧-٣٩٨؛ شعبو، ٢٠٠٦، ص٢٨١).

وفي الفلسفة الحديثة، ارتبط الرمز بالمعرفة والخيال والوعي الإنساني. فقد أشار ديفيد هيوم إلى دور الذاكرة والخيال في بناء المعاني وتكوين التصورات الذهنية، بينما منح إيمانويل كانت الخيال وظيفة مركزية في الربط بين المفاهيم العقلية والانطباعات الحسية من خلال ما سماه "الرسوم التخطيطية الترنسندنتالية"، التي تعمل بوصفها وسائط رمزية تتيح إدراك العالم وفهمه (الخشت، ص٧٦-٧٩).

أما هيغل فقد تناول الرمز بوصفه إحدى المراحل الأساسية في تطور الفن، مؤكداً أن الرمز يتأسس على العلاقة بين الشكل والمضمون، وأن العمل الفني الرمزي لا يقدم المعنى بصورة مباشرة، بل يوحي به عبر دلالات متعددة، الأمر الذي يفتح المجال أمام التأويل الجمالي (هيغل، ١٩٨٧، ص١١-١٥).

وفي السياق نفسه، يعد إرنست كاسيرر الإنسان "حيواناً رامزاً"، لأن وجوده الثقافي قائم على إنتاج الأشكال الرمزية، كاللغة والأسطورة والدين والفن.

ويرى أن الإنسان لا يتعامل مع الواقع بصورة مباشرة، وإنما يدركه من خلال شبكة من الرموز التي تشكل وعيه بالعالم، وأن العمل الفني يمثل شكلاً رمزياً تتحد فيه الخبرة الحسية مع النشاط العقلي الخلاق (الآلوسي، ٢٠٠٨، ص٩٣؛ شعبو، ٢٠٠٦، ص٤١-٤٢).

ومن منظور التحليل النفسي، أكد سيغموند فرويد أن الرمز يرتبط باللاوعي، إذ تظهر الرغبات والدوافع المكبوتة في صور رمزية تتجسد في الأحلام والإبداع الفني. ويعد التسامي من أهم الآليات النفسية التي تحول الطاقة الغريزية إلى منجزات فنية وثقافية، مما يجعل العمل الفني مظهراً رمزياً يعكس الصراعات الداخلية والخبرات النفسية للفنان (الآلوسي، ٢٠٠٨، ص٢٥٢).

وعليه، يتضح أن الدلالات الرمزية في الفن ليست مجرد علامات أو أشكال بصرية، بل هي نتاج تفاعل معقد بين الفكر الفلسفي والوعي الثقافي والتجربة الإنسانية، إذ

أسهمت الاتجاهات الفلسفية المختلفة، منذ الفكر الإغريقي وحتى الفلسفات الحديثة والمعاصرة، في ترسيخ فهم أعمق للرمز بوصفه أداة للكشف عن المعاني الكامنة وتوسيع آفاق التجربة الجمالية.

المبحث الثاني: الأشكال الرمزية في الفن التشكيلي :-

يعد الرمز من أهم الوسائل التعبيرية التي لجأ إليها الإنسان منذ بدايات تشكّل وعيه الجمالي، إذ ارتبط الفكر الرمزي بالوجود الإنساني منذ العصور الأولى، ولاسيما لدى المجتمعات البدائية التي اعتمدت على الأنظمة الأسطورية والطقوس الدينية في تفسير العالم المحيط بها. وقد كشفت الدراسات الأنثروبولوجية أن الإنسان الأول لم يتعامل مع العالم بوصفه مجموعة من الظواهر المادية فحسب، بل بوصفه منظومة من الدلالات والرموز التي تعكس معتقداته وتصوراته الكونية (فيشر، ١٩٧١، ص٢١٠).

ومن هذا المنطلق، أصبحت الرموز وسيلة أساسية في التعبير الفني، إذ تتجاوز الأشكال الفنية حدود التمثيل المباشر لتكتسب أبعاداً إيحائية ودلالية متعددة، بحيث تغدو الإشارة والرمز والإيحاء أكثر قدرة على التعبير عن المعاني العميقة من التعبير المباشر والصريح (أمين، ١٩٧٩، ص١٢). ويعد هذا البعد الرمزي أحد المرتكزات الأساسية للفن التشكيلي عامة، وفن النحت خاصة، لما يمتلكه الشكل المجسم من قدرة على تجسيد الأفكار والقيم والمعتقدات في صيغ بصرية محسوسة.

لقد ارتبطت البدايات الأولى للفن التشكيلي بمحاولة الإنسان السيطرة على العالم الخارجي واستيعابه من خلال الصورة، فكانت الرسوم والنقوش الأولى التي نفذت على جدران الكهوف تحمل مضامين سحرية وطقسية، إذ اعتقد الإنسان البدائي أن تمثيل الحيوان في صورة فنية يمنحه القدرة على السيطرة عليه في الواقع. ومن هنا نشأ العمل الفني بوصفه انعكاساً مزدوجاً للعالم الخارجي وللخبرة الإنسانية في آن واحد (هوينغ، ١٩٧٨، ص٥٩-٦٠).

ومع تطور الوعي الجمالي، لم تعد الأشكال الفنية مجرد محاكاة للطبيعة، بل أصبحت حاملة لرموز ودلالات تتجاوز مظهرها الخارجي، فالدائرة ارتبطت رمزياً بالشمس والكمال والديمومة، في حين ارتبط الخط المتموج بالماء والحركة والاستمرار، وهي

دلالات وجدت حضوراً واضحاً في النتاجات النحتية والزخرفية عبر مختلف الحضارات (هوينغ، ١٩٧٨، ص١٠٦). وقد أسهم هذا التحول في ترسيخ البعد الرمزي للشكل التشكيلي بوصفه وسيطاً للتعبير عن المعاني المجردة.

وتشير الشواهد الأثرية إلى أن الإنسان البدائي امتلك مبكراً القدرة على التجريد والترميز، ويتجلى ذلك بوضوح في التماثيل الأنثوية التي ارتبطت بفكرة الخصب واستمرار الحياة. ومن أبرز هذه النماذج تمثال "فينوس ويلندورف" الذي عثر عليه في النمسا، إذ ركز الفنان على إبراز الصفات الأنثوية المرتبطة بالإنجاب والخصوبة، متجاهلاً التفاصيل التشريحية الأخرى، مما يشير إلى أن التمثال لم يكن تمثيلاً واقعياً للمرأة بقدر ما كان رمزاً للخصب والتكاثر واستمرار النوع البشري (الماجدي، ١٩٨٦، ص٤٨). ويكشف هذا المثال عن الدور الذي أداه النحت منذ نشأته بوصفه حاملاً للرموز المرتبطة بالمعتقدات الدينية والاجتماعية.

وفي الحضارة الإغريقية، ارتبطت الأشكال الرمزية بالأساطير والمرويات الدينية التي شكلت المرجعية الفكرية للفنان الإغريقي. فقد ظهرت الكائنات الأسطورية، مثل القنطور، بوصفها رموزاً للصراع بين النزعة العقلية والغرائز الحيوانية، وتجسدت هذه الرموز في المنحوتات المعمارية والأفاريز والنصب التذكارية (سيرنج، ١٩٩٢، ص٦٤). كما حملت بعض الموضوعات الفنية، مثل مشهد العقاب وهو يمسك بالأفعى، دلالات رمزية تشير إلى الصراع الأزلي بين الخير والشر أو بين قوى السماء والأرض (Pinsent, 1969, p.39).

ولم تقتصر الرمزية الإغريقية على الموضوعات الأسطورية، بل امتدت إلى الأشكال الهندسية والألوان، إذ ارتبط اللون الأبيض بالطهارة والنقاء، في حين عدَّ المثلث رمزاً للتوازن العقلي والانسجام، وهو ما انعكس بصورة واضحة في العمارة والنحت الإغريقي، ولاسيما في التكوينات المثلثة لواجهات المعابد التي جمعت بين الوظيفة الجمالية والدلالة الرمزية (Pinsent, 1969, p.35). كما اكتسبت شجرة الزيتون مكانة رمزية بوصفها شعاراً للإلهة أثينا ورمزاً للحكمة والسلام، وهو ما تجسد في النقوش والجداريات والعملات الإغريقية (عكاشة، ١٩٩٣، ص٥٤).

أما في فنون العصور الوسطى، فقد ارتبطت الأشكال الرمزية ارتباطاً وثيقاً بالعقيدة المسيحية، إذ هيمنت الموضوعات الدينية على النتاجات الفنية، ولاسيما النحت المعماري الذي زين الكنائس والأديرة. وقد اتسم الفن الرومانسكي بنزعة تجريدية واضحة، تمثلت في تبسيط الأشكال وتحويرها بما يخدم المضامين الروحية والعقائدية (هاوزر، ص٢١٣-٢١٥). كما جاءت المنحوتات الرومانسكية ذات ملامح انفعالية وأجساد نحيلة لتؤكد فكرة فناء الجسد وخلود الروح، وهي رؤية دينية انعكست بصورة مباشرة على معالجة الشكل النحتي (عطية، ص٣٢).

وفي الفن القوطي، شهدت الأشكال الرمزية تحولاً نحو مزيد من الواقعية والتعبير الإنساني، إذ أصبحت الشخصيات المقدسة أكثر قرباً من المتلقي، فحل المسيح الإنسان محل الصورة السلطوية التقليدية، وبرزت شخصية السيدة العذراء بوصفها رمزاً للرحمة والخلاص (فيشر، ١٩٧١، ص١٩٠). كما اكتسبت الألوان، ولاسيما اللون الذهبي، دلالات روحية عميقة، إذ عدَّ رمزاً للنور الإلهي والمعرفة المقدسة، الأمر الذي يفسر حضوره المكثف في الأيقونات والمنحوتات الكنسية (شعبو، ص١٩٣-١٩٤).

ومن الرموز الحيوانية الشائعة في الفن المسيحي الأسد، الذي حمل دلالات متباينة تراوحت بين القوة والخلود والسلطة الروحية، في حين ارتبط الثعبان أو التنين بالشر والخطيئة، وأصبح رمزاً للشيطان في الأعمال النحتية والتصويرية المسيحية (شعبو، ص١٩٣-١٩٤). كذلك استخدم الطائر بوصفه رمزاً للروح والانبعاث، بينما جسد العقاب معاني السمو الروحي والارتقاء نحو المطلق (لوك، ص٥٥).

وفي حضارات وادي الرافدين، احتلت الرموز مكانة مركزية في النتاجات التشكيلية، إذ ارتبطت الأعمال الفنية بالأساطير والمعتقدات الدينية. فقد اتجه الفنان الرافديني منذ عصر حسونة إلى تحوير الأشكال الطبيعية وإضفاء أبعاد رمزية عليها، كما يظهر في الزخارف الهندسية والرموز الأسطورية التي زينت الفخاريات والأواني الطقسية (بارو، ١٩٨٠، ص٢٧). ويعد الإناء النذري من الوركاء مثالاً مهماً على توظيف

الرمز في النحت البارز، إذ جسد دورة الحياة والخصب من خلال تمثيل الإلهة عشتار وعلاقتها بالطبيعة والإنسان.

كما أظهر الفن الأكدي نزعة واضحة نحو ترميز السلطة السياسية، إذ تحولت صورة الملك إلى رمز للقوة والعظمة، وهو ما يتجسد بوضوح في تماثيل الملك سرجون الأكدي التي أبرزت الهيبة والبطولة والقدرة العسكرية (أغا وميسر سعيد، ١٩٧٦، ص١٥-١٦). أما الفن البابلي والآشوري فقد زاوج بين الواقعية والرمزية الميثولوجية، كما في تمثيل الآلهة ذات الأجنحة أو الربة الحاملة لوعاء الماء بوصفها رمزاً للخصب والعطاء الإلهي، فضلاً عن رمز الإله آشور الذي اتخذ هيئة إنسان مجنح داخل قرص الشمس، ليصبح شعاراً دينياً وسياسياً للحضارة الآشورية (هاوزر، ١٩٨١، ص٤٢٣).

وفي الفن الإسلامي، ارتبطت الأشكال الرمزية بالرؤية العقائدية الإسلامية التي سعت إلى تجاوز المحاكاة الحرفية للطبيعة نحو التعبير عن القيم الروحية والمطلقة. لذلك اتجه الفنان المسلم إلى التجريد والتحوير، محولاً الأشكال الطبيعية إلى صيغ رمزية ذات مضامين فكرية وروحية (الألفي، ١٩٦٩، ص٨٣). ولم يكن هذا التحوير ناتجاً عن ضعف في المهارة الفنية، بل كان خياراً جمالياً وفلسفياً يهدف إلى تجاوز العالم المحسوس نحو استحضار المعاني الغيبية (مايرز، ١٩٦٦، ص٢٥٠).

وقد تجسدت هذه النزعة في الزخارف النباتية والهندسية والكتابية التي بلغت ذروتها في فن الأرابسك، حيث تحولت العناصر الطبيعية إلى تكوينات تجريدية متشابكة لا بداية لها ولا نهاية، في إشارة رمزية إلى اللانهاية والكمال الإلهي (الألفي، ١٩٧٣، ص١٩٦). كما ظهرت بعض الرموز الحيوانية، مثل الطاووس، بوصفه رمزاً للخلود والانبعاث الروحي، وهو ما يؤكد قدرة الفن الإسلامي على استيعاب الرموز وإعادة توظيفها ضمن منظومة فكرية وجمالية جديدة (Lecler, p.370).

وعليه، يتضح أن الأشكال الرمزية في الفن التشكيلي، ولاسيما في فن النحت، لم تكن مجرد صيغ شكلية أو عناصر زخرفية، وإنما مثلت أنساقاً دلالية وثقافية عبرت عن

رؤية الإنسان للكون والوجود، وأسهمت في تجسيد معتقداته وأفكاره وقيمه الروحية والاجتماعية عبر مختلف العصور والحضارات.

الدراسات السابقة ومناقشتها :-

أولاً: دراسة (فالح، ٢٠٢٢) الموسومة دلالات الرموز في الفن العراقي وتمثلاتها في نتاجات طلبة قسم التربية الفنية. هدفت الدراسة إلى التعرف على طبيعة الدلالات الرمزية في النتاجات الفنية لطلبة قسم التربية الفنية، والكشف عن مدى تأثرهم بالرموز المستمدة من البيئة والتراث والثقافة العراقية. اعتمدت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي وتحليل مجموعة من الأعمال الفنية للطلبة، وأظهرت النتائج أن الطلبة يوظفون الرموز بوصفها وسيلة للتعبير عن الهوية الثقافية والاجتماعية، مع تفاوت في مستويات الوعي الجمالي والدلالي لديهم، وأوصت بضرورة تعزيز الثقافة البصرية والرمزية لدى طلبة التربية الفنية. وتعد هذه الدراسة من أقرب الدراسات إلى البحث الحالي لاشتراكها في تحليل نتاجات طلبة قسم التربية الفنية.

ثانياً: دراسة (خصاونة، ٢٠٢٤) الموسومة: الدلالة الرمزية في تصميم المجسمات النحتية. حيث هدفت الدراسة إلى الكشف عن الدلالات الرمزية في تصميم المجسمات النحتية المعاصرة، وتحليل كيفية توظيف العناصر التشكيلية في إنتاج المعنى الرمزي. اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي، وأشارت النتائج إلى أن المرجعيات الثقافية والتراثية والخبرات الذاتية للفنان تؤدي دوراً محورياً في بناء الدلالة الرمزية، وأن العلاقات الشكلية والخامات والتكوين تسهم في إنتاج خطاب بصري يحمل أبعاداً فكرية وجمالية متعددة.

ثالثاً: دراسة (حسن وحامد، ٢٠٢٥) الموسومة التمظهرات الرمزية في النحت المعاصر: دراسة تحليلية في الشكل والدلالة ، حيث هدفت الدراسة إلى الكشف عن التمظهرات الرمزية في النحت العراقي المعاصر من خلال تحليل العلاقة بين الشكل والدلالة في نماذج نحتية مختارة. اعتمد الباحثان المنهج الوصفي التحليلي، وتوصلا إلى أن الرمز يمثل بنية فكرية وجمالية تتشكل عبر توظيف الخامة والتكوين والعلاقات الشكلية، بما يعكس مضامين فلسفية واجتماعية وإنسانية متعددة. كما

أكدت الدراسة أن المعنى الرمزي يتولد من التفاعل بين العناصر البصرية والمتلقي، وأن الشكل النحتي أصبح وسيلة لإنتاج خطاب بصري معاصر.

وبصورة عامة، أفادت الدراسة الحالية من الدراسات السابقة في تحديد الإطار النظري، واختيار المنهج، وبناء أداة تحليل الأعمال النحتية، إلا أنها تتميز عنها في موضوعها وعينتها وحدودها؛ إذ تسعى إلى الكشف عن الدلالات الرمزية في النتاجات النحتية لطلبة قسم التربية الفنية، وهو جانب لم تتناوله الدراسات السابقة بصورة مباشرة، مما يمنحها أصالة علمية ويسهم في سد فجوة بحثية في مجال التربية الفنية والنقد التشكيلي.

ما اسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات :

١- يعد الرمز بنية دلالية مفتوحة تتجاوز المعنى المباشر للشكل، إذ يحمل العمل النحتي مضامين فكرية وثقافية ونفسية قابلة للتأويل المتعدد.

٢- تتجسد الدلالات الرمزية في النتاجات النحتية من خلال العلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون، بحيث يصبح الشكل المجسم وسيطاً بصرياً للتعبير عن الأفكار والمفاهيم المجردة.

٣- تستمد الأشكال الرمزية في النحت مرجعياتها من الأنساق الثقافية والدينية والأسطورية والاجتماعية التي ينتمي إليها الفنان، مما يجعل العمل النحتي انعكاساً للوعي الجمعي والثقافة السائدة.

٤- يعتمد التعبير الرمزي في النحت على عمليات التحوير والتجريد والاختزال الشكلي، بهدف تجاوز المحاكاة الواقعية والوصول إلى مستويات دلالية أعمق.

٥- تشكل الرموز المستمدة من التراث الحضاري والميثولوجي والديني مصدراً مهماً في بناء النتاجات النحتية، لما تحمله من شحنات دلالية وجمالية قادرة على تعزيز المعنى الرمزي للعمل الفني.

٦- تؤدي العناصر التشكيلية، مثل الهيئة والكتلة والخط والفراغ والعلاقات البنائية، دوراً أساسياً في إنتاج الدلالة الرمزية داخل العمل النحتي.

٧- تتأثر الدلالات الرمزية في النتاجات النحتية بالخبرات النفسية والوجدانية للفنان، إذ يمكن أن تعكس الأشكال النحتية مضامين لاشعورية ورؤى ذاتية مرتبطة بخبرات الفنان وتجربته الإبداعية.

٨- تمثل الدلالات الرمزية في النتاجات النحتية وسيلة للتعبير عن القضايا الإنسانية والاجتماعية والفكرية، بما يسهم في توسيع أفق التلقي وإثراء التجربة الجمالية لدى المتلقي.

الفصل الثالث اجراءات البحث

مجتمع البحث : تمثل مجتمع البحث ٢٠ عمل نحتي نتاج طلبة المرحلة الثانية قسم تربية فنية في الكلية التربوية المفتوحة

منهج البحث :- اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي لتحليل عينة بحثه

اداة البحث :- اعتمد الباحث على ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات كإدة لتحليل عينة بحثه

عينة البحث : تم اختيار عينة البحث البالغة (٣) عملاً فنياً بشكل قصدي وبنسبة (٢٥%)



تحليل العينة :-

النموذج الاول :-

اسم الطالب: علي مجيد

اسم العمل: المرأة الريفية

سنة الانجاز:٢٠٢٥

عائدية العمل: قسم التربية الفنية مرحلة ثانية

أولاً: الوصف الشكلي للعمل النحتي

يتمثل العمل الفني المعروض في تكوين نحتي جداري (Relief Sculpture) ذي أبعاد مستطيلة، اعتمد فيه الطالب على توظيف خامات متعددة ذات طبيعة تركيبية (Assemblage)، إذ يتوسط العمل قناع إنساني ذهبي اللون ذي ملامح هادئة ومجردة نسبياً، يخلو من البؤبؤ والعينين الظاهرتين، الأمر الذي يمنحه طابعاً غامضاً وتأملياً. وقد أحاط الفنان القناع بطبقات متراكبة من الأقمشة والخيش والشبكات النسجية ذات الملمس الخشن، والتي التفّت حول الرأس والوجه بطريقة توحي بغطاء أو عمامة أو رداء تراثي.

جاءت الألوان محصورة ضمن منظومة لونية أحادية تميل إلى البني بدرجاته المختلفة، مع حضور واضح للون الذهبي في القناع وبعض التفاصيل، مما أوجد انسجاماً لونياً عزز الوحدة البصرية للعمل. كما أن الفنان اعتمد على التباين الملمسي بين نعومة سطح القناع وخشونة الأقمشة والشبكات المحيطة به، فضلاً عن اعتماد التكوين على الامتداد العمودي والانسيابية الحركية للخامات التي تنساب نحو الأسفل، الأمر الذي أضفى على العمل بعداً درامياً وتعبيرياً.

ثانياً: تحليل العمل النحتي :- يمثل هذا العمل منظومة رمزية غنية بالدلالات الفكرية والجمالية، إذ تتجاوز العناصر التشكيلية حدودها المادية لتؤسس خطاباً بصرياً متعدد التأويلات، يمكن قراءته ضمن عنوان البحث "الدلالات الرمزية في النتاجات النحتية لطلبة قسم التربية الفنية".

دلالة القناع (الرمز الهوياتي والوجودي) يشكل القناع المركز البصري للعمل، وهو من أكثر الرموز حضوراً في تاريخ الفن الإنساني، إذ ارتبط منذ الحضارات القديمة بمفاهيم الهوية والطقس والقداسة والتمثيل الاجتماعي إن ظهور القناع بملامح إنسانية هادئة، مع غياب العينين، يحمل دلالات رمزية متعددة، منها رمزية الهوية المضمرة: إذ يشير القناع إلى هوية غير مكتملة أو مخفية، وهو ما يعكس إشكالية الذات الإنسانية المعاصرة التي تعيش صراعاً بين ما تظهره للآخرين وما تخفيه في داخلها. رمزية الاغتراب ففراغ العينين يوحي بحالة من الانقطاع الوجداني أو العزلة النفسية، ويشير إلى فقدان التواصل مع الواقع أو مع الذات. رمزية التعدد الشخصي: القناع

يمثل الشخصية الظاهرة اجتماعياً، بينما تبقى الذات الحقيقية مختبئة خلفه، مما يرمز إلى الازدواجية التي يعيشها الإنسان داخل المجتمع.

ومن منظور سيميائي، فإن القناع يعد علامة بصرية تستدعي مفاهيم الحضور والغياب في آن واحد، إذ إن الوجه حاضر شكلياً، لكنه غائب إنسانياً بسبب انعدام النظرة.

دلالة تغطية الرأس بالأقمشة (رمزية الذاكرة والتراث) إن التفاف الأقمشة حول القناع يوحي بصورة مباشرة باللباس التراثي أو غطاء الرأس التقليدي، الأمر الذي يفتح المجال أمام قراءة ثقافية مرتبطة بالهوية المحلية. وتتمثل دلالات هذه الأقمشة في الانتماء الحضاري والثقافي: إذ تستدعي الخامات التراثية الموروث الشعبي والبيئة المحلية، وبذلك تصبح علامة على الهوية الثقافية ورمزية الذاكرة الجمعية: فالأقمشة القديمة والمتآكلة تستحضر الماضي والذاكرة التاريخية، بما تحمله من خبرات وتجارب إنسانية. ورمزية الحماية والاحتواء: إذ تعمل الأقمشة بوصفها غلافاً يحتضن الوجه ويحميه، وهو ما يشير إلى حاجة الإنسان إلى الأمان النفسي والاجتماعي كما يمكن تأويل التفاف القماش بوصفه تعبيراً عن الضغوط الاجتماعية التي تحاصر الفرد وتقيد حريته، فتغدو الأقمشة رمزاً للقيود غير المرئية التي يفرضها المجتمع.

ان دلالة الخيش والشبكات النسجية (رمزية الهشاشة والمعاناة) اعتمد الطالب على خامة الخيش ذات الملمس الخشن، وهي خامة ترتبط غالباً بالبساطة والفقر والعمل اليدوي. وتحمل هذه الخامة جملة من الدلالات الرمزية الهشاشة الإنسانية: فالنسيج المهترئ والمتآكل يرمز إلى هشاشة الوجود الإنساني وقابليته للتآكل والزوال. المعاناة والكفاح: تشير الخامات الخشنة إلى ظروف حياتية قاسية وتجارب إنسانية مؤلمة. الزمن والاندثار: إن تآكل النسيج وتفككه يعكس فعل الزمن على الإنسان والذاكرة والأشياء.

أما الشبكات المفتوحة فتدل على الانفتاح والانكشاف. والتمزق النفسي والاجتماعي. والعلاقات الإنسانية المتشابكة والمعقدة ومن هنا يصبح الخيش رمزاً للواقع الإنساني بكل ما يحمله من ألم وصراع وتبدل.

وان دلالة اللون الذهبي (رمزية القداسة والسمو) احتل اللون الذهبي مركزاً أساسياً في العمل من خلال القناع، وهو لون ذو حمولات رمزية واسعة في الفن. ومن أهم دلالاته القداسة والروحانية: إذ ارتبط اللون الذهبي في العديد من الحضارات بالمقدس والآلهة والسمو الروحي. القيمة والخلود: فالذهب معدن لا يصدأ، ومن ثم فإنه يرمز إلى الاستمرارية والخلود. النقاء الداخلي: إذ يعبر اللون الذهبي عن الجوهر الإنساني النقي المختبئ خلف المظاهر الخارجية. وفي هذا العمل تحديداً، يبدو القناع الذهبي وكأنه يمثل الروح أو الجوهر الإنساني الذي يظل نقياً رغم محاصرته بالخامات الخشنة. كما ان دلالة اللون البني (رمزية الأرض والأصالة) هيمنة اللون البني بدرجاته المختلفة تمنح العمل بعداً رمزياً يرتبط بما يأتي الارتباط بالأرض والطبيعة. الأصالة والجذور الثقافية. الاستقرار والثبات. استحضار الذاكرة التاريخية كما أن البني يوحي بمرور الزمن والقدم، وهو ما يعزز البعد التراثي والوجداني للعمل.

اضف ايضا ان دلالة التضاد الملمسي (النعومة والخشونة) يعد التباين بين سطح القناع الناعم والخامات الخشنة المحيطة به أحد أهم العناصر التعبيرية. فهذا التضاد يرمز إلى السطح الناعم

والسطح الخشن والروح والمادة والجمال والمعانات والصفاء والصراع والذات الداخلية والواقع الخارجي وعليه فإن الفنان أقام حواراً بصرياً بين الداخل والخارج، وبين الإنسان والعالم المحيط به.

ان دلالة التكوين العام (الرمزية الدرامية) حيث يتسم التكوين بالحركة الانسيابية المتجهة نحو الأسفل، وهو ما يضفي إحساساً بالانسياب الزمني والتداعي ويمكن تفسير ذلك بوصفه رمزاً إلى انسياب الزمن وتراكم الخبرات واستمرارية الذاكرة الإنسانية والتحولات النفسية التي يمر بها الإنسان. كما أن تمركز الوجه داخل العمل يجعل منه محوراً دلالياً يرمز إلى مركزية الإنسان بوصفه موضوعاً للفن والتجربة الوجودية. وهنا يكشف العمل عن رؤية رمزية عميقة استطاع من خلالها الطالب توظيف القناع والخامات التراثية والألوان والملامس لإنتاج خطاب بصري يعبر عن إشكالية الهوية الإنسانية وعلاقتها بالذاكرة والتراث والزمن. وقد أسهمت الدلالات الرمزية المتعددة في

إثراء البعد التعبيري للعمل، إذ تحول القناع إلى رمز للذات الإنسانية، بينما مثلت الأقمشة والخيش والشبكات رموزاً للذاكرة والمعاناة والهوية الثقافية، في حين أكد اللون الذهبي حضور البعد الروحي والوجداني. وبذلك يحقق العمل تفاعلاً بين البعد الجمالي والبعد الرمزي، الأمر الذي يجعله نموذجاً دالاً على قدرة النتاجات النحتية لطلبة قسم التربية الفنية على إنتاج معانٍ تتجاوز الشكل الظاهري نحو أبعاد فكرية وثقافية وإنسانية أعمق.



النموذج الثاني :-

اسم الطالب: حمزة خليل

اسم العمل: اهوار العراق

سنة الانجاز:٢٠٢٥

عائدية العمل: قسم التربية الفنية مرحلة ثانية

أولاً: الوصف الشكلي للعمل النحتي

يجسد العمل النحتي مشهداً واقعياً ذا طابع بيئي وتراثي، يتمثل بشخصية إنسانية تقف داخل زورق صغير وسط مساحة تمثل سطح الماء أو بيئة مائية. تظهر الشخصية وهي تمسك بمجداف طويل مائل باتجاه الأمام، في إشارة إلى عملية دفع القارب أو توجيهه. وقد ارتدى الشخص زياً شعبياً تقليدياً يوحي ببيئة الأهوار العراقية، مع إبراز ملامح الوجه واللحية بصورة واضحة، مما يعزز الهوية المحلية للشخصية.

أما القاعدة النحتية فقد صيغت بطريقة تحاكي سطح البيئة المائية، وتنتشر عليها أشكال حيوانية تشبه الجاموس، وهي عناصر ترتبط بشكل مباشر ببيئة الأهوار العراقية. وقد اعتمد المنجز على معالجة سطحية ذات لون برونزي مائل إلى الذهبي، الأمر الذي أضفى على العمل طابعاً تراثياً وجمالياً، فضلاً عن تحقيق نوع من الوحدة البصرية بين العناصر المختلفة.

ثانياً: تحليل العمل النحتي

يحمل هذا العمل مجموعة من الدلالات الرمزية التي تتجاوز التمثيل الواقعي المباشر لتؤسس خطاباً بصرياً يرتبط بالهوية والانتماء والذاكرة الجمعية.

يمثل الزورق في هذا العمل رمزاً للحياة والاستمرار والانتقال، إذ يعد القارب من أبرز العلامات الحضارية المرتبطة ببيئة الأهوار العراقية. ويكتسب حضوره دلالة رمزية تشير إلى قدرة الإنسان على التكيف مع البيئة ومواجهة صعوبات الحياة. كما يمكن النظر إلى الزورق بوصفه رمزاً للرحلة الإنسانية المستمرة بين الماضي والحاضر، وبين الثبات والتحول.

رمزية الشخصية الإنسانية تشكل الشخصية الواقفة داخل القارب محور العمل ودلالته المركزية، فهي لا تمثل فرداً بعينه بقدر ما تجسد الإنسان العراقي بوصفه حاملاً للتراث ومتمسكاً بأرضه. إن وقفة الشخصية المستقيمة وإمساكها بالمجداف توحيان بمعاني الإرادة والمثابرة والسعي نحو تحقيق الاستقرار. كما أن الملامح التقليدية للشخصية وارتداءها الزي المحلي يحيلان إلى الهوية الثقافية والاجتماعية، وهو ما يؤكد حرص الطالب على استدعاء الموروث الشعبي بوصفه مرجعاً رمزياً في صياغة العمل النحتي.

كما لا يقتصر المجداف على وظيفته النفعية بوصفه أداة لتحريك القارب، بل يحمل دلالات رمزية متعددة، إذ يشير إلى الكفاح والعمل والإصرار على الاستمرار. كما يمثل وسيلة للسيطرة على المسار، وهو بذلك يرمز إلى قدرة الإنسان على توجيه مصيره والتحكم بمجريات حياته. ومن زاوية أخرى، فإن الاتجاه القطري للمجداف داخل التكوين أسهم في خلق حركة بصرية ديناميكية تعزز الإحساس بالفعل والاتجاه نحو المستقبل.

ويعد الجاموس ايضا من الرموز البارزة في ثقافة الأهوار العراقية، ووجوده في العمل يمنح المنجز بعداً حضارياً واجتماعياً. فالجاموس هنا لا يمثل حيواناً فحسب، بل يرمز إلى الخصوبة والعطاء والارتباط الوثيق بالأرض والماء. كما يمكن تفسير وجود أكثر من شكل للجاموس بوصفه إشارة إلى الحياة الجماعية والتكافل الاجتماعي الذي

يميز المجتمعات الريفية، فضلاً عن كونه دلالة على استمرارية الموروث البيئي رغم التحولات المعاصرة.

و إن حضور الماء بوصفه فضاء عاماً للعمل يضفي دلالات رمزية ترتبط بالحياة والتجدد والخصوبة. فالماء في الثقافة الإنسانية يمثل أصل الوجود ومصدر النماء، الأمر الذي يجعل من البيئة المائية في هذا العمل رمزاً لاستمرار الحياة وتواصلها. كذلك يشير هذا الفضاء إلى أهوار جنوب العراق بوصفها خزّاناً للذاكرة الجمعية ومصدراً للهوية الوطنية، مما يعكس وعياً لدى الطالب بأهمية استحضار المكان المحلي في صياغة الخطاب الفني.

الدلالة الحضارية والهوية حيث تكشف البنية العامة للعمل عن نزعة واضحة نحو تأكيد الهوية العراقية، إذ استند الطالب إلى مفردات مستمدة من البيئة المحلية (الزورق، الجاموس، الأهوار، الزي الشعبي)، الأمر الذي جعل العمل وثيقة بصرية تستحضر الذاكرة التراثية وتؤكد الانتماء الثقافي.

وعليه فإن العمل لا يقتصر على تسجيل مشهد من الحياة اليومية، بل يتحول إلى خطاب رمزي يعبر عن العلاقة الجدلية بين الإنسان والمكان، ويؤكد أهمية الحفاظ على الموروث الحضاري بوصفه أحد مكونات الشخصية العراقية.

يتمثل البعد الرمزي في هذا العمل النحتي في استحضاره لمفردات البيئة العراقية وتحويلها إلى علامات بصرية ذات دلالات ثقافية واجتماعية وحضارية. وقد نجح الطالب في توظيف عناصر التكوين النحتي لتأكيد مفاهيم الهوية والانتماء والاستمرارية، مما يجعل العمل نموذجاً يعكس قدرة طلبة قسم التربية الفنية على الإفادة من الرموز المحلية في بناء خطاب تشكيلي ذي أبعاد دلالية وجمالي.



النموذج الثالث :-

اسم الطالب: مؤمل عبدالله

اسم العمل: درع الحضارة

سنة الانجاز:٢٠٢٥

عائدية العمل: قسم التربية الفنية مرحلة ثانية

أولاً: الوصف الشكلي للعمل النحتي

يتكون العمل النحتي من بناء رأسي عمودي يرتكز على قاعدة دائرية سوداء موضوعة فوق قاعدة رخامية مربعة، مما يمنح العمل ثباتاً بصرياً ومادياً. يتوسط التكوين عنصر رئيس ذو هيئة تشبه سن قلم الحبر، تحيط به كتلة لولبية ملتفة تصعد نحو الأعلى بصورة ديناميكية. ويعلو هذا العنصر شكل زخرفي مروحي أو نباتي يتخذ هيئة أشبه بالتاج أو النخلة المتفتحة. أما في أسفل التكوين فتظهر كتلتان بيضاويتان متماثلتان على جانبي العنصر المركزي، الأمر الذي يحقق نوعاً من التوازن الشكلي والإنشائي. وقد اعتمد المنجز على معالجة سطحية ذات طابع معدني، مع تنوع في الملامس بين الأسطح الملساء والمنقوشة.

ثانياً: تحليل العمل النحتي

يمثل هذا العمل نموذجاً غنياً بالدلالات الرمزية التي تستند إلى توظيف عناصر شكلية ذات أبعاد معرفية وثقافية وإنسانية، إذ لم يقتصر الطالب على تقديم صياغة جمالية مجردة، بل عمد إلى بناء خطاب بصري قائم على الرمز والإيحاء.

رمزية القلم ودلالته المعرفية اذ يشكل سن القلم العنصر المركزي في التكوين، وهو رمز ذو حمولة ثقافية عميقة، إذ يحيل إلى مفاهيم العلم والمعرفة والكتابة والإبداع. فالقلم يمثل في السياق التربوي والأكاديمي أداة إنتاج المعرفة وتوثيقها، الأمر الذي يجعل حضوره في العمل مؤشراً رمزياً على أهمية التعليم والثقافة في بناء الفرد والمجتمع. كما يمكن النظر إلى هذا الرمز بوصفه تجسيداً لرسالة قسم التربية الفنية،

الذي يسعى إلى تنمية الفكر الإبداعي لدى الطلبة، وبذلك يصبح القلم علامة على الوعي والتنوير والارتقاء الفكري.

الدلالة الرمزية للحركة اللولبية والتي تظهر الكتلة الملتفة حول القلم بصياغة لولبية صاعدة نحو الأعلى، وهي تحمل دلالات متعددة، منها الارتقاء والتطور المستمر؛ إذ إن الحركة الصاعدة ترمز إلى النمو المعرفي والتقدم العلمي والحيوية والديناميكية؛ فالالتفاف يكسر الجمود ويمنح التكوين طاقة حركية تعكس استمرارية البحث والتجريب الفني. والتفاعل بين الفكر والإبداع؛ فاحتضان الشكل اللولبي للقلم يوحي بأن العملية الإبداعية لا تنفصل عن الفكر والمعرفة. وإن هذا النسق الحركي يرمز أيضاً إلى رحلة الطالب الأكاديمية، التي تتدرج من مراحل أولية حتى بلوغ النضج الفني والفكري.

الرمز النباتي ودلالات الخصب والعطاء حيث يعلو العمل شكل يشبه سعف النخيل أو الزهرة المتفتحة، وهو رمز يرتبط في الثقافة العراقية والعربية بمعاني العطاء والخصوبة. والاستمرار والحياة.

والأصالة والانتماء الحضاري فالنخلة تعد من أبرز الرموز الحضارية في العراق، واستدعاؤها بصياغة تجريدية يعكس ارتباط الطالب ببيئته الثقافية وهويته المحلية. كما أن تفتح الشكل إلى الأعلى يعبر عن الانفتاح الفكري والطموح نحو المستقبل.

ان الدلالة الرمزية للأشكال البيضوية تتخذ الكتلتان السفليتان هيئة بيضوية يمكن تأويلها بوصفها رمزاً البذرة أو البيضة بوصفها مصدراً للحياة والبداية والتكوين. والإمكانات الكامنة التي تنتظر النمو والتطور. وولادة الأفكار الجديدة والإبداع الفني. ومن هذا المنطلق، فإن وجود هذه الأشكال عند قاعدة العمل يوحي بأن المعرفة والإبداع ينطلقان من بذور أولية تتطور تدريجياً حتى تبلغ مرحلة النضج والاكتمال.

كما ان رمزية التكوين الرأسي حيث اعتمد الطالب على البناء الرأسي، وهو اختيار يحمل دلالات رمزية واضحة تتمثل في السمو والارتقاء الروحي والفكري. والطموح والتطلع نحو القيم العليا. والتأكيد على العلاقة بين الأرض (القاعدة) والفكر (القمة). وبذلك يصبح الاتجاه العمودي تعبيراً عن رحلة الإنسان في سعيه نحو المعرفة والتكامل.

وان دلالة القاعدة الرخامية تشير القاعدة الرخامية إلى مفاهيم الثبات والرسوخ، إذ ترمز إلى أن العملية الإبداعية تستند إلى أسس معرفية ومنهجية راسخة، وأن الإبداع الحقيقي لا يتحقق إلا بالاعتماد على قاعدة فكرية متينة. حيث تكشف الدلالات الرمزية في هذا العمل عن توجه الطالب نحو توظيف الرمز بوصفه لغة بصرية قادرة على نقل المعاني الفكرية والثقافية. فقد تضافرت رموز القلم، والحركة اللولبية، والعناصر النباتية، والأشكال البيضوية لتشكل خطاباً بصرياً يعبر عن العلم، والإبداع، والنمو، والهوية الثقافية، والتطور المعرفي. وعليه، يمكن عد هذا العمل تجسيداً رمزياً لرسالة التربية الفنية بوصفها فضاء يجمع بين المعرفة والجمال والإبداع.

الفصل الربع النتائج والاستنتاجات

نتائج البحث :- استناداً إلى تحليل النماذج النحتية الثلاثة، يمكن استخلاص النتائج الآتية ضمن عنوان البحث "الدلالات الرمزية في النتاجات النحتية لطلبة قسم التربية الفنية"

١- أظهرت النتاجات النحتية لطلبة قسم التربية الفنية توظيفاً واضحاً للرموز البصرية بوصفها لغة تعبيرية قادرة على نقل مضامين فكرية وثقافية وإنسانية تتجاوز حدود التمثيل الشكلي المباشر.

٢- كشفت الأعمال النحتية عن حضور بارز لرمزية الهوية والانتماء الثقافي، من خلال استدعاء مفردات البيئة المحلية والتراث الشعبي، مثل القناع، والأقمشة التراثية، والأهوار، والزورق، والجاموس، والنخلة.

٣- اعتمد الطلبة على الخامات المتنوعة وخصائصها المادية بوصفها حوامل دلالية، إذ أسهمت الخامات الخشنة كالخيش والشبكات النسجية في التعبير عن مفاهيم المعاناة والهشاشة والزمن والذاكرة الجمعية.

٤- أظهرت النتائج أن اللون أدى دوراً رمزياً فاعلاً في بناء المعنى، إذ ارتبط اللون الذهبي بدلالات القداسة والسمو الروحي والخلود، في حين ارتبط اللون البني بمفاهيم الأصالة والجذور والانتماء للأرض والذاكرة التاريخية.

٥- برزت ثنائية التضاد الملمسي بين الأسطح الناعمة والخشنة بوصفها وسيلة تعبيرية جسدت الصراع بين الذات الداخلية والواقع الخارجي، وبين الجمال والمعاناة، والروح والمادة.

٦- كشفت الأعمال عن اهتمام الطلبة بتجسيد العلاقة الجدلية بين الإنسان وبيئته، إذ تحولت مفردات البيئة العراقية إلى رموز تؤكد استمرارية الموروث الحضاري والمحافظة على الهوية الوطنية.

٧- اتضح أن البناء التكويني للأعمال، ولاسيما الاتجاهات الرأسية والحركات اللولبية والانسيابية، حمل دلالات رمزية مرتبطة بالنمو والتطور والارتقاء المعرفي واستمرارية الخبرة الإنسانية عبر الزمن.

٨- أثبتت النتاجات النحتية قدرة طلبة قسم التربية الفنية على توظيف الرمز بوصفه أداة فنية وجمالية لإنتاج خطاب بصري متعدد التأويلات، يجمع بين البعد الجمالي والبعد الفكري والثقافي، ويعكس وعياً فنياً بمضامين الهوية والإنسان والذاكرة والمعرفة.

استنتاجات البحث :- استناداً إلى النتائج المتحققة في البحث الموسوم "الدلالات الرمزية في النتاجات النحتية لطلبة قسم التربية الفنية"، يمكن صياغة الاستنتاجات الآتية:

١- إن الرمز يمثل عنصراً بنائياً أساسياً في النتاجات النحتية لطلبة قسم التربية الفنية، إذ لم يعد العمل النحتي يقتصر على تمثيل الشكل الظاهري، بل أصبح وسيلة للتعبير عن مضامين فكرية وثقافية وإنسانية عميقة.

٢- تعكس النتاجات النحتية وعياً لدى الطلبة بأهمية استثمار الموروث الثقافي والبيئي المحلي بوصفه مصدراً غنياً للرموز البصرية، الأمر الذي أسهم في تعزيز الهوية الفنية والوطنية للأعمال المنجزة.

٣- أسهمت الخامات والألوان والملامس في تشكيل منظومة دلالية متكاملة، إذ لم تؤدِ وظيفة جمالية فحسب، وإنما تحولت إلى وسائط رمزية تحمل معاني متعددة مرتبطة بالذاكرة والهوية والمعاناة والوجود الإنساني.

٤- كشفت الأعمال النحتية عن قدرة الطلبة على توظيف العلاقات الشكلية والتكوينية، مثل الاتجاهات الحركية والتضادات الملمسية، لإنتاج خطابات بصرية ذات أبعاد رمزية وجمالية متنوعة.

٥- أظهرت النتاجات النحتية تداخلاً بين البعدين الجمالي والتعبيري، مما يدل على إدراك الطلبة لأهمية الرمز في إثراء العمل الفني وتوسيع مجالات تأويله من قبل المتلقي.

٦- تؤكد الأعمال المدروسة أن البيئة العراقية بمفرداتها الطبيعية والتراثية والحضارية مازالت تشكل مرجعاً بصرياً مهماً في صياغة الخطاب النحتي لدى طلبة قسم التربية الفنية.

٧- يتضح أن توظيف الرموز في النتاجات النحتية يعكس مستوى من النضج الفكري والجمالي لدى الطلبة، وقدرتهم على تحويل التجربة الذاتية والاجتماعية إلى صيغ تشكيلية ذات دلالات متعددة.

٨- تشير الدراسة إلى أن النتاجات النحتية لطلبة قسم التربية الفنية تمتلك قابلية عالية لإنتاج معانٍ رمزية مفتوحة، مما يمنح العمل الفني طابعاً تواصلياً يربط بين الفنان والمتلقي ضمن سياقات ثقافية وإنسانية متنوعة.

التوصيات : بناء على ما تقدم من نتائج، يوصي الباحث بالآتي:

١. تنظيم زيارات دورية للطلبة إلى النصب والتماثيل في الساحات العامة والمتاحف، وإجراء ورش عمل نحتية موقعي لتعزيز الارتباط الحسي بالكتلة والفراغ .

المقترحات : – يقترح الباحث إجراء البحوث والدراسات المستقبلية التالية:

١– جماليات التكوين النحتي في نتاجات طلبة قسم التربية الفنية

المصادر والمراجع

إبراهيم ، زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مطبعة مصر للطباعة ، ١٩٩٣.

ابن منظور لسان العرب، المحيط مادة (رمز)، دار لسان العرب ، بيروت ،١٩٨٦.

الآلوسي ، حسام : الفن : البعد الثالث للإنسان ، بغداد ، بيت الحكمة ، ٢٠٠٨ .

أمهز ، محمود : التيارات الفنية المعاصرة ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ، بيروت ، ١٩٩٦ .

البستاني ، فؤاد أفرام : منجد الطالب ، دار المشرق ، بيروت .١٩٩٨

جون ماكوين : موسوعة المصطلح النقدي (١٤) الترميز، عبد الواحد لؤلؤة ، بغداد ، دار المأمون للطباعة ، ١٩٩٠ .

حكيم ، راضي : فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨١ .

سيرنج ، فيليب : الرموز في الفن الأديان الحياة ، ترجمة عبد الهادي عباس ، دار دمشق، ١٩٩٢

شلق ، علي : الفن والجمال ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٨٢ .

الصراف ، آمال حليم: موجز في تاريخ الفن ، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع للنشر والتوزيع ، عمان ، ٢٠٠٩ .

صليبا ، جميل : العجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة ، ١٩٧٧ .

الطائي ، سلوى محسن حميد : إشكالية الحرية في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٨ .

العذاري ، أنغام سعدون : بنية التعبير في الفن العراقي القديم ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، بيروت ، ٢٠٠٤ .

فرمان ، حيدر خالد : الرمز في الفن العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة ، ١٩٨٨ .

فلانجان ، جورج : حول الفن الحديث ، ترجمة كمال الملاح ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٧٤ .

فيشر ، ارنست : ضرورة الفن ، ترجمة أسعد حليم ، الهيئة المصرية للتأليف والنشر ، ١٩٧١ .

مايرز ، برنارد : الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، ترجمة الدكتور سعد المنصور ومسعد القاضي ، متبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٦٦ .

المبارك ، عدنان : الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٣ .

محمد ، سماح رافع : المذاهب الفلسفية المعاصرة ، مكتبة مدبولي ، ١٩٧٣ .

مدكور ، إبراهيم : المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة ، ١٩٧٩ .

هيغل : الفن الرمزي ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٧٩ .

جدلية المعنى والقراءة في عروض دراما الطفل

The Dialectics of Meaning and Reading in Children's Drama Performances

أ. م. د. محمد مهدي حسون/ جامعة بغداد– كلية الفنون الجميلة

A.P.Dr. Mohammed Mahdi Hassoun / University of Baghdad - College of Fine Arts

https://orcid.org/0009-0007-4188-9650

E-Mail: mohammed.mohda@cofarts.uobaghdad.edu.iq

ملخص البحث:

يعنى البحث بدراسة جدلية المعنى والقراءة في عروض دراما الطفل، عن طريق دراسة العلاقة التفاعلية بين النص والمتلقي، حيث لا يعد المعنى ثابتاً بل يتشكل عبر القراءة والتأويل، بذلك ركّز الإطار النظري على دور القارئ في إنتاج المعنى، مستندا إلى نظريات (آيزر، ياوس، وإيكو) التي تؤكد وجود فجوات نصية يملأها المتلقي، مما يجعل القراءة فعلاً إبداعيا موازٍ للكتابة، كما أبرز البحث أهمية المسرح الموجه للطفل بوصفه أداة تعليمية وتربوية، تجمع بين المتعة والمعرفة، وتسهم في بناء شخصية الطفل وتنمية قدراته الفكرية والخيالية، وتم اختيار عينة البحث بصورة قصدية ووقع الاختيار على مسرحية "(جحا والفصول الأربعة)، ليتضح عبر التحليل الوصفي بأن النص والعرض اتحدا في خطاب موحد يحقق أهداف تعليمية عبر شخصية محورية (جحا) وأنظمة عرض حسية، مما عزز اندماج الطفل وتفاعله مع الحقائق العلمية المبسطة. بذلك فأن دراما الطفل يشكل فضاء مفتوح للتفاعل الجدلي، إذ يصبح الطفل شريكاً فاعلاً في إنتاج المعنى.

الكلمات المفتاحية: الجدلية، المعنى، القراءة، العرض، دراما الطفل.

Abstract:

This research examines the dialectic of meaning and interpretation in children's drama performances by studying the interactive relationship

between the text and the audience. Meaning is not fixed but is shaped through reading and interpretation; thus, the theoretical framework focuses on the reader's role in producing meaning, drawing on the theories of (Iser, Jauss, and Eco), which emphasize the existence of textual gaps filled by the recipient. This makes reading a creative act parallel to writing. The research also highlights the importance of children's theater as an educational tool that combines enjoyment and knowledge, contributing to the development of the child's personality and intellectual and imaginative abilities. The research sample was selected intentionally, focusing on the play (Juha and the Four Seasons). Descriptive analysis revealed that the text and performance united in a single discourse that achieved educational objectives through the central character (Juha) and sensory presentation systems. This enhanced the child's engagement and interaction with simplified scientific facts. Thus, children's drama constitutes a space Open to critical interaction, the child becomes an active participant in the production of meaning.

Keywords: Critical, Meaning, Reading, Show, Children's Drama.

الفصل الأول: المهاد المنهجي

أولاً: مشكلة البحث:

منذ وجد الإنسان على سطح الكون وهو محاط بمتوالية من المجهولات التي دفعته نحو الاجتهاد في البحث عن هويتها، مما أدى إلى استفزاز وعيه وتشكيل منظومة من التساؤلات ضمن ثنائية الذات والوجود، التي بدأت بالتحري عن هوية الظواهر الكونية وظواهر الواقع المعاش بهدف تشكيل العلاقة الأولية بين مجمل الظواهر أعلاه لتنتج أجوبة أولية تتكشف عن طريقها المجهولات في طرائق التفكير والخروج بالتصور الأولي لمعنى متحرك يفترض الشكل الظاهري للمفردة اليومية صورة للقياس الكلي للوجود.

لكل منهما دلالاته وتفسيراته لمفهوم السلوك أو مفهوم العلاقة القائمة بين الإنسان ومجمل المجالات المحيطة به التي تنصهر على النحو المعنائي في شكل سلوك قائم على فهم الأشياء وإدراك كيفية التعامل معها حيث اعتمده . فان هذا الضرب من التفسير منذ بداياته وحتى الآن وكما هو في الرسوم على الجدران والكهوف وإقامة الطقوس والشعائر الدينية ومجمل الأنشطة الاجتماعية والوظيفية التي تنبع من إدراك معنى واعتماد سلوك نحوه، وعن طريق ما تم ذكره الباحث يصيغ مشكلة بحثه وفقاً للتساؤل التالي: **ما هي جدلية المعنى والقراءة في عروض درامية الموجهة للطفل؟**

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه:

تركزت أهمية البحث الحالي في كونه يبحث في دراسة جدلية المعنى والقراءة في عروض الدراما الموجهة للطفل ، حيث التعددية في المعنى الذي تحمله اللغة الإقناعية في النص الدرامي يضفي على بنيته الدرامية قيمة معرفية تتسم بالتطور والدينامية . أما الحاجة إليه فالبحث يفيد طلبة معاهد وكليات الفنون الجميلة والمشتغلين في مجال الفن المسرحي وأدبه في التعرُّف على موضوع (جدلية المعنى والقراءة) وانعكاسه في نصوص الدراما الموجه للطفل .

ثالثاً: هدف البحث: تعرف جدلية المعنى والقراءة في عروض دراما الطفل.

رابعاً: حدود البحث:

أ- الحد الزماني: عام ٢٠١٥م.
ب-الحد المكاني: العراق/ بغداد
ج- الحد الموضوعي: دراسة جدلية المعنى والقراءة في عروض دراما الطفل.
د- الحد البشري: الفئات العمرية بين ٧ إلى ١٢ سنة.

خامساً: تحديد المصطلحات:

الجدلية (Dialectics)

الجدلية لغةً : جاء من أصل كلمة جدل و"(جادله) خاصمه (مجادلةً) و (جدالاً) والاسم (الجدل) وهو شدة الخصومة."(الرازي، ب.ت.، صفحة ٩٦)

الجدل فلسفياً: لدى مبتكروه اليونانيون يعرف بأنه "فن المناظرة ، وفن الوصول إلى الحقيقة في النقاش عن طريق كشف التناقضات في أقوال الخصم"(الماجد، ب.ت.، صفحة ٤٨) ، ومن ثم أصبحت المفردة تعني أسلوباً لمعرفة الواقع . وقد وصف الفيلسوف الفرنسي (لالاند) مصطلح الجدل بأنه قد حمل كثير من المعاني لدرجة انه لم بعد بالاستطاعة استعماله استعمالاً مجدياً إلا إذا جرى توضيح المعنى الذي يستعمل فيه.(لالاند، ١٩٩٦، صفحة ٢٧٤)

عرِفت (الجدلية) أيضاً بأنها:" الاختبار النقدي للمبادئ والمفاهيم من أجل تحديد معناها والفروض التي ترتكز عليها ونتائجها الضمنية "(هنترميد، ١٩٦٩، صفحة ٤٢١).

الجدلية إجرائياً: يعرفها الباحث بأنها دراسة العلاقات التفاعلية وتطورها وتغيرها وفقاً الانتاجية المعنى في العرض الدرامي.

الفصل الثاني:المهاد النظري

المبحث الأول :القراءة وتوليد المعنى

لقد انشغل الإنسان في بلورة جدلية العلاقة بين الذات والوجود التي ينتج عنها المعنى لكل فعل أنساني، وكل مكون مادي له وظيفته ودوره المعنائي والفكري في الوجود، وهو ما تجلى في محاولة وصف الإنسان لمكونات واقعه المعاش في صور

أشكال تعبيرية بكيفية صورية حاكت ضبابية الفهم ومجهولية الواقع الذي انبثق عن إرادة البحث واستكشاف الوجود وهو في الوقت ذاته أكد خصوصية الإنسان بصفته كائناً تأملياً يسعى من خلال أدواته الحسية إلى التدرج في تطوره الذاتي والذهني في عقلية تشكلت وأخذت طابع النمو والاستمرارية فامتدت لتصل مراحل متنوعة شكلت وعيه في البحث عن مضامين علاقته بالوجود وأسئلته وعلله الجزئية والكلية تمثلت في الحكايات والخرافات والأساطير التي تناقلها بشكل شفاهي عبر أجيال عدة، بهدف تفسيره للظواهر والمجهولات وإقامة علاقة جدلية معها أولى.

ان المعرفة نتاج تأملي فهي خاضعة إلى التأويل الناتج عن عملية التداول المستمر لمعنى الموجودات والتي عبر عنها الإنسان بمراحله المتقدمة عن طريق اللغة بتعدد مراحلها وأشكالها ابتداء من المرحلة الصورية مرورا بالمرحلة الشفاهية وانتهاء بالمرحلة الكتابية

ان تعدد المقتربات الإدراكية عند الإنسان تختلف في بعدها القرائي لمعنى الظواهر:

- الحسية: بمجمل مكوناته المادية التي تكون الواقع المعاش.
- الذهنية: بكل ما يضمه من تصورات وأفكار لمعانٍ وصفية أحياناً وتفسيرية أحيان أخرى.

ان العلاقة بين فعل القراءة ومفهوم المعنى يبتدئ حسيا ليدخل مساحة التحليل والتركيب داخل الدماغ الإنساني ضمن كم من الايعازات لينتهي بالمدرك الذهني الذي يصرح بالتفسير.

ان إحالة المعنى إلى سلطة القارئ أو أفق توقعاته يحصر فعل القراءة بإنجازات القارئ المعرفية ويجعل المعنى تابعا له، ليضفي بدوره نتائجه إليه ويظهر هذا من خلال طروحات (ايزر) ومفاهيمه الإجرائية بان العمل الفني والأدبي لا يمكن اختزاله في

النص أو ذات المتلقي فقط بل انه توجد منطقة بينهما تتميز بخاصية الافتراض تمنح العمل الفني الحرية والحركة تنطلق في بناء آفاق متعددة نحو وجهات مختلفة ويتفق (ياوس) مع (انجاردن) في ان النص هيكل عظمي او جوانب تخطيطية توجد فراغات بيضاء وأماكن شاغرة تسمى فجوات.(آيزر، ١٩٨٧، صفحة ١٢)

يرى وفقاً لإيمانه بالمنهج الظاهراتي ان التفاعل بين بيئة وتلقي العمل الأدبي بمثابة المركز لتفحص وقراءة العمل ان دراسة العمل الفني الأدبي لا يجب ان تهتم فقط بالنص الفعلي بل أيضا وبمعيار مساو بالأفعال المتضمنة داخل الاستجابة لهذا النص فالنص نفسه يمنحنا ببساطة مظاهر تخطيطية يمكن من خلالها انتاج الموضوع الجمالي للعمل الأدبي،(اسماعيل، ٢٠٠٢، الصفحات ١٣-١٤)لقد قدم مجموعة من المفاهيم والمبادئ لوصف التفاعل بين النص الأدبي والقارئ أبرزها القارئ الضمني الذي يحدده ضمن البيئة النصية للعمل الفني فان دوره يعد بنية الارتكاز لبنية النص التي تستدعي استجابات، لذا فالاستجابة لبنية النص ضرورة وشرط لقيام القارئ الضمني بتلك المهمة التي يمكن ان يقوم بها أي قارئ مفترض وممكن.

ان القارئ الحقيقي أي كان نوعه يمنح دورا معينا ليلعبه وهذا الدور هو الذي يشكل مفهوم القارئ الضمني، أي انه "القارئ الافتراضي الذي أضمره المؤلف بوعي أو بدونه، حيث يكتب نصه، حيث يصنع في النص صورة عن نفسه، وصورة اخرى عن قارئه وهو يصنع قارئه تماما كما يصنع نفسه ثانيا"(صالح، ٢٠٠١، صفحة ١٥٤).

فهو الذي يرافق الكاتب في جميع مراحل انجاز نصه ويصطحب في رسم كل الاستراتيجيات التي تكون الرؤية الشمولية للنص فالنص إذن يعيش تحت سلطة الكاتب ووعيه أكثر ما ينعم ويعيش عند كاتبه لذا فان أفق توقع العمل يتطلب قارئ ضمنيا

يعيد تنظيم العمل ويكتشف زمن للنص من خلال التفسير والقراءة والتلقي وصولا للمعنى. يرسم ثلاثة أبعاد للتطور فيما يخص العمل والنص الأدبي وذاتية القارئ والتحامهما.

١- يتضمن النص عدة احتمالات لتسمح بتأمل وانتاج المعنى باعتبار النص هيكلا لا وجه مخططة يجب ان يحقق معقولية من قبل القارئ.
٢- بناء هدف جمالي متماسك وثابت من خلال استقصاء إجراءات النص في القراءة بما تنطوي من صور ذهنية مكونة.
٣- البناء الاتصالي للأدب لتفحص الحالات التي تدفع وتحكم تفاعل النص/ القارئ.

رأى (ايزر) ان القراءة عملية تبادلية جدلية مستمرة بين اتجاهين من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص، لان المعنى في النص ليس موضوعا ماديا يمكن تعريفه وإنما هو تأثير ومعايشة وهو يقع في منتصف المسافة بين الوجود وبين التفكير، حيث يصبح المعنى فكرة متجسدة لا حقائق ثابتة في النص حيث يمكن معايشة النص والإحساس به ومناقشته من خلال العلاقة بأفق القراءة.

نظريات القراءة والتأويل:

يمثل (**فولفغانآيزر**) ابرز أقطاب نظرية القراءة التي أكد فيها على التلقي الجمالي مؤكدا على الجوانب العملية القرائية هما: الجانب الفني والآخر الجانب الجمالي، إذ يعد الجانب الأول الذي يبدعه كاتبه وهو نص المؤلف ، أما الجانب الأخر وهو الثاني هو الذي يقوم بإنجازه وإتمامه(القارئ) المتلقي، التلقي الجمالي، والعلاقة بينهما علاقة متلازمة لان النص يثير قارئيه ويوجههم لبناء معناه بمعنى ان ما هو موضوعي يتحدد من خلال الذاتي، حيث يؤكد (آيزر) "بوجود فجوات بالنص يقوم القارئ بملئها من

خلال القيام بالعديد من الإجراءات التي لا تستند إلى مرجعيات خارجية وإنما إلى مقاربة التفاعل بين بنية النص وبنية الفهم عند القارئ"(صالح، ٢٠٠١، صفحة ٤٩).

ان معنى النص لا يمكن تحديده في النص كسلطة واحدة، بل تأخذ سلطة القارئ مساحة لبلوغ المعنى من خلال التأويل فالنص يكشف وجهات نظر متغيرة لدى القارئ والتفاعل الحاصل يتم لملء الفجوات لسد الثغرات في عملية الانتاج للتواصل بين النص والقارئ ويتصرفان على أساس الصورة المفترضة التي لم تحدد في النص التي بدرها تسمح بتأمل وانتاجه المعنى واعتبار النص هيكل لا وجه تخطيطية والتي تساهم بدورها في رسم تخطيطات مستمرة من التعديلات المعقولة في النص التي تفرض الإجابة والحلول التي تحكم تفاعل النص والقارئ. لقد حدد (ايزر) في إجراءاته النظرية مفهومين هما ذخيرة النص والقارئ الضمني

عليه فالمعنى انزياح مستمر على وفق فضاء التواصل الإنساني القصدي الذي يحاول استنساخ العلاقة المركبة بين الشكل والوظيفة بهدف الوصول إلى مضمون أو فكرة ضمن حدود كل مرحلة فكرية على وفق معطيات الخطاب (السوسيوثقافي).

ان المتتبع لمسيرة العلاقة بين مفهومي القراءة المعنى يلحظ تعددا واضحا في مسارات الاشتغال المعرفي الذي يتمثل في متوالية من الموضوعات المنبثقة عن أحداث التعايش والتواصل بين الذوات الإنسانية التي تؤكد شكلاً واضحاً في تفسير مجمل ما يحيط الإنسان بوصفه منشطرا بين المجال الثقافي بمختلفة محمولاته الديني والاجتماعي والتاريخي.

المعنى وجذره الفلسفي:.

مع بلوغ الوعي الإنساني مرحلة التأملية وذلك بحثاً عن أصل الوجود وأسبابه، ظهرت أفكار أولية تُفرق بين الطبيعة والوجود الإنساني في سياق الحياة اليومية، ووفقاً لمبدأ جدلية الأضداد، تباينت الأفكار حول وحدة الكائنات بين الأرض والماء والهواء، وقد ظهر الاتجاه الأول الخاصة بخصائصه الفلسفية الطبيعة بين فلاسفة الطبيعة.

وصف (هيراقليطس) ما أسماه بـ (اللوغوس)، التي تشكل الصيغة العامة للوجود، موضحا أن الحرارة تمثل النار، والبرودة تمثل الهواء، والرطوبة تمثل الأرض، والجفاف يمثل الأرض، وبحسب ميولها تتكون الأرض ويتكون الهواء، وجوهر كل منهما النار،بذلك تعد المادة الأولى التي تشكل منها العالم.(النشار، ١٩٦٩، صفحة ٨٧).

وهكذا، يرى الطبيعيون أن المعنى يتشكل عن طريق العلاقة الخارجية التي تَحيط بالإنسان وحركته ضمن وحدة الوجود، في المقابل، ركّز الفيلسوف سقراط، عن طريق النقاش والحوار وعرض التناقضات، على الطبيعة الداخلية للحقيقة ومعنى الوجود عبر التحول المستمر لاتحادي الفكر الإنساني والواقع الاجتماعي، والزمان والمكان، بوصفه جدليةً لمعنى الوجود،بذلك تكتسب الجدلية الوظائف الحقيقة للمضمون (معنى)، مما يفضي بدوره إلى حقيقة نسبية المعنى، وقد تناول ظهور الظاهرة المثالية كعملية مفاهيمية، بأبعادها الزمنية والمكانية المتعددة، من خلال تحولات متواصلة، ميتافيزيقا الحركة الإنسانية في مفهوم معنى علاقة البشرية بالعالم الآخر في تجريده وعدم حكمه. نتيجةً لذلك، يواجه تفاعل البشرية مع عناصر العدم المادي خصائص الحضور الدلالي للعديد من المفاهيم، والتي تنقسم إلى: المثال، والقدر، والألوهية، والتجريد، وغيرها.

ارتبط الفن بالحقيقة والواقع من جهة، وبالجمهور من جهة أخرى، عن طريق المحاكاة، التي تعد لعبة جمالية تفاعلية وتواصلية، ولحظة تنوير للمتلقي نحو معرفة الشيء عبر إثارة الخوف والشفقة، وبهدف القضاء على العناصر المكبوتة والسلبية للشر والدناءة، والارتقاء إلى مصاف الأخيار، وتوجيههم نحو عالم أفضل عن طريق مفهوم (التطهير) " وبهذا المعنى ليس مفهوم المحاكاة هو تقليد حرفي للظواهر الطبيعية، إنما هو متضمن في الممارسات الفكرية والخيالية الداخلية التي يقوم بها الفكر بطريقة ينبثق من بين تضاعيفها مقترحاته، على وجه يعكس حالات مفهومية إنها عمليات انتزاع الصور من الظواهر الطبيعية بواسطة الفكر، وهذا ما يسوغُ الرابطة ما بين الكلي وهو المفهوم الخالص، والجزئي المشار إليه في الواقع."(البياتي، ٢٠١٤، صفحة ٢٩) الذي أطلقه أرسطو كوسيط بين الجمهور والبطل التراجيدي لمحاكاة الواقع المثالي.

بعد ان رزحت الخرافة والتصوريات وهيمنة الكنيسة في مجال السلطة الروحية والجمالية تغيبت المضامين الجمالية في العصور الوسطى وغابت كذلك لسبب تأطرها بالمارديني تتشفي كان وعيا دينيا دينياً تقشفي يبرر ويكرر يتم تقييد الإنسان والفنان في ممارسة حرية التفكير لأنه انحسر في بث الروح العقائدية للهروب من العالم والتفكير بالفرائض الإلهية والكنيسية حددت الفن والجمال لصالحها فقط كمصدر وحيد للدفاع عن الإيحائية المحدد سلفا.

كما دافع (ديكارت) في نظريته عن هيمنة العقل وسلطة الفكر، وقال: "هناك مادة في حركة، ولكن لا شيء آخر سوى الفكر. ومع ذلك، فمن الأسهل تحويل المادة إلى فكر من تحويل الفكر إلى مادة".(عبدالحميد، ٢٠٠١، صفحة ٨٣)

يعيد مفهوم "الكوجيتو" (أنا أفكر، إذن أنا موجود) التأكيد على أهمية الذات الإنسانية، لذا يحيط أساس الحقيقة واليقين بالإنسان باعتباره مركز الكون، دون أي قيود على الاستخدام الفعلي للعقل. ويتجلى هذا الرأي بوضوح في فكر (سبينوزاويسبنتز) ونظرياته العقلانية.(عبدالحميد، ٢٠٠١، صفحة ٨٣)

والتيار التجريبي عند (جون لوك هيوم) فقد دعا الفيلسوف (هيوم) الذي أعلى من شان العقل والحواس وأشار إلى "ان ما يوجد في عقلنا هو أفكار تمر في شكل سلاسل متتابعة أو مترابطة هي التي تكون العقل" (عبدالحميد، ٢٠٠١، صفحة ٨٣).

ان المناهج العقلية تشكل انفتاحا واتساعا نحو المعرفة العلمية وفق تغيير العلاقات بين الفكر والوجود . وهذه الطروحات السابقة مهدت بدورها لانبثاق الاتجاه المثالي الحديث عند هيكل للجمال، الذي خضعت له جميع ظواهر الحياة ويتضح الاتجاه المثالي الحديث عند (هيكل)، من خلال جدلية الشكل والمضمون بتطابق الفكرة وهذا هو المثال أي، (المعنى) أو المضمون الروحي المطلق باعتبار الجمال الفني الذي يصنعه ويبتكره الإنسان والفنان ارفع مع الجمال الطبيعي ويكتمل الشكل باكتمال المضمون بمستوى عالي من الكمال، أي هو الحضور الحسي للفكرة أو(المعنى).

كذلك اعتقد (شوبنهاور) أيضا أن الحرية تتحقق بعد تطهير العدوان واليأس الكامنين في الميتافيزيقا المظلمة، والنابعين من نظرتنا لأنفسنا وللإرادة الجماعية. تتجسد هذه الحرية في الموسيقى كتعبير أسمى عن الإرادة، وملاذ من الواقع الكئيب. ورأى أن (معنى الفن) ينبع من الموسيقى، فن الفن، لأنها تكشف عن الطبيعة الباطنية للظواهر. فالإرادة نفسها هي التي تمنحنا شعورا بالاستقرار والسلام بعد لحظة من السكون، مما يقودنا إلى

تأمل يتجاوز الكلمات، التي تعتبر إضافات خارجية ذات قيمة ثانوية. فالموسيقى وحدها قادرة على خلق الصور، أما الصور فلا تستطيع خلق الموسيقى. (عبدالحميد، ٢٠٠١، صفحة ٨٥)

أما مع (هوسرل)، يتم تمثيل الظاهرة ضمن نطاق الظاهراتية بمفهوم (المنيوفيولوجيا) من أجل حل مشكلة الصراع بين الواقعية والمثالية، كمجال محايد لعملية الإدراك، بين كلا الموقفين لحل مشكلة المعرفة وتفسيره لعملية الإدراك والعلاقة المقصودة بين الشعور الداخلي والعالم الخارجي، متجاوزا جدلية الواقع والمثالية، واصفا العالم الحقيقي الخارجي بجوهر منطقي، بهدف إيجاد المعنى والبحث عن المفاهيم (المعنى المقصود)، والذي كان (هوسرل) أساس الفلسفة الظاهراتية، كمنهج للبحث عن الحقيقة والتحرر من كل حكم مسبق أو رأي ، ولكن بدلاً من ذلك عن طريق التجربة الحدسية للظواهر كفهم لوجود الإنسان والعالم. (عبدالحميد، ٢٠٠١، صفحة ٨٧)

لذا يبدأ البحث في هذه الظاهرة سعياً لفهم أعمق لوجود الإنسان والعالم، عن طريق لحظة كشف أو إشراق (الظواهرية– الفيمنولوجي)، معيداً الوعي إلى الجوهر الذي طُمس أو اختفى بفعل تراكمات غير ضرورية، وناظراً إلى الواقع كظاهرة خالصة تظهر في الوعي الجمعي الإنساني،وإنها وجهة نظر شخصية موضوعية، متحركة وثابتة في آن واحد (الذاتية المتعالية) أي ما وراء الشخصية.

اشتغال المعنى

تمثل نظريات القراءة والتلقي بوصفها مناهج متجهة نحو القارئ كرد فعل على المناهج النصية التي أغفلت دور القارئ، ينظر المنهج البنيوي إلى النص باعتباره بنية مغلقة أو نظاما من العناصر اللغوية التي تنبثق من اختلافات أو علامات

مشتركة، وبالمثل يقوم المنهج السيميائي على التفكيك وإعادة البناء من خلال دراسة النص كنظام من العلامات اللغوية وغير اللغوية. أما فيما يتعلق بمنهج القراءة والاستقبال، فهو يركز على دور القارئ أثناء تفاعله مع النص الأدبي لتفسيره وتكوين صورة لمعناه، وهذا ما دفع للتركيز على دور القارئ في تفاعله مع النص وتفعيل دوره بالاشتراك مع مبدع العمل باعتباره مشاركا ومكملا ومنتجا وخلاقا للمعاني والمضامين "فإذا كانت الكتابة فعلا إبداعيا خلاقا "ان القراءة فعل خلاق يوازي إبداع النص ويتفوق عليه أو يهبط عنه وفق ثقافة القارئ"(قطوس، ٢٠٠٦، صفحة ١٧٧).

إذ يتحول القارئ من ذات قارئة إلى ذات فاعلة ومشاركة ومنتجة في تشكيل (المعنى)، لان ليس للنص معنى نهائي بوصفه مفتوح على العديد من الاحتمالات والتوقعات والفجوات، وعلى القارئ ان يضفي أبعادا جديدة عليه، اذ ان النص يترك مساحات فارغة على القارئ ان يملئها عبر فتح حوارية جدلية بينه وبين النص، من اجل إتمامه وكشف معانيه، "إن عملية القراءة تفاعل متبادل، بين النص والقارئ، وبين القارئ والنص. وبقدر ما يقدم النص أبعادًا جديدة للقارئ، يضيف القارئ أبعادًا جديدة للنص قد لا تكون موجودة فيه. "(مونيسي، ٢٠٠٧، صفحة ١٠٣)

لذا فالقراءة لها مستويات متفاوتة حسب ثقافة القارئ في دراسة النص المفتوح والنص الغائب حسب راي (امبرتو ايكو)، وهناك أنماط للقراءة وضحها ايكو في دراسة النص هي:(مونيسي، ٢٠٠٧، صفحة ١٠٤)

١ـ نص مفتوح وقراءة مفتوحة
٢ـ نص مفتوح وقراءة مغلقة
٣. نص مغلق وقراءة مغلقة
٤. نص مغلق وقراءة مفتوحة.

ان القارئ في طريق البحث عن معنى النص واستكشافه فإنه يؤسس رؤى شمولية تزيح النص نحو مساحات أكثر انفتاحا وتبعده عن الرؤية المغلقة والمحددة سلفا والتي من شانها ان تعيد النص بكل طاقته الجمالية والفكرية باشتغال وانتاج المعاني الجديدة وإسهام الذات المتلقية في اقتراح المعاني المحتملة وغير المحتملة في رؤية كلية.

المبحث الثاني:التلقي في مسرح الطفل

المسرح الموجه للطفل يضم أنماطا متعددة (دراما التعليم ، مسرح الأطفال، والمسرح التعليمي) تختلف هذه الأساليب في بنيتها وأسلوبها وطريقة عرضها، وبالتالي في تأثيرها على المتلقي (الطفل والطالب) ومدى تفاعله. لذا، من المهم توضيح أنماط الخطاب في كل أسلوب لفهم شكل الاستقبال فيه، وطبيعة أدوار الموجه والمعلم والميسر والطالب في كل منها.

كما تكون ردة فعل الطفل تجاه العرض المسرحي بريئة وبسيطة، تتأرجح بين الواقع وما يراه في المسرحية. ومع ذلك، مع نمو تجارب الطفل، تتغير استجابته إلى فهم تعاطفي، أي فهم ذهني للموقف المعروض. ولأن هدف الفن المسرحي الموجه للأطفال هو بناء شخصياتهم، وتنمية قدراتهم الفكرية والتخيلية، وترفيههم وتثقيفهم في آن واحد من خلال شمولية عناصره التعبيرية، فإن هذه الرسالة لا يمكن تحقيقها إلا إذا لاقت صدى لدى الطفل، الذي ينظر إليه كشريك مهم في تشكيل التجربة المسرحية وإعادة إنتاجها. ويستند العرض المسرحي إلى أهداف محددة ضمن الخصائص النفسية والاجتماعية والمعرفية الخاصة بالطفل. لذلك، يجب مراعاة جوانب فنية وتعبيرية معينة لضمان استجابة جمالية من الطفل. (الشاروني، ١٩٩٣، صفحة ٧١) وتشمل هذه الجوانب ما يلي:

- التركيز على شخصية رئيسية واحدة في المسرحية لتسهيل متابعتها وفهمها.
- قصة بسيطة وواضحة،مع لمسات فكاهية في العرض.
- الانتقال مباشرة إلى الحبكة الرئيسية بعد رفع الستار.
- استخدام حركات جميلة، وعناصر مسرحية متكاملة، وحركات إيقاعية، ورقص، وغناء.
- استخدام تقنيات مسرحية (مناظر،إضاءة،ديكورات،إلخ) بطريقة جمالية معبرة وجذابة.(الشاروني، ١٩٩٣، صفحة ٧١).

لذا يرى الباحث بان فعالية الاستقبال في مسرح الأطفال ينبغي أن تؤدي إلى مشاركة إيجابية في العرض من خلال وسائل تواصل متعددة، كالإجابة على أسئلة الممثلين أثناء العرض، أو المشاركة في كتابة نص المسرحية. وبالمثل، يمكن أن تتم المشاركة في العرض وتقييمه خلال البروفات،وعن طريق التغذية الراجعة، يمكن تنظيم عملية الاستقبال عبر المعلومات التي يرسلها المتلقي إلى الجهة المنظمة حول نجاح العرض أو فشله، مما يمهد الطريق لتنظيم الرسالة اللاحقة.

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات:

١- النصوص الدرامية الموجهة للطفل مفتوحة على احتمالات متعددة، والمعنى يتشكل وفق ثقافة القارئ/المتلقي، مما يجعل القراءة فعلاً إبداعيا موازٍ للكتابة.

٢- وجود فراغات وعناصر اللاتحديد في النصوص يتيح للطفل المشاركة في إنتاج المعنى عبر التفاعل مع النص.

٣- المؤلف يضع صورة افتراضية للقارئ داخل النص، لكن الطفل الحقيقي يعيد تشكيل هذه الصورة وفق خبراته وتوقعاته.

٤- المعنى ليس ثابتاً في النص وحده، بل هو نتاج جدلية مستمرة بين النص والطفل المتلقي، حيث يتبادل الطرفان التأثير.

٥- المعنى في دراما الطفل يتأثر بجذور فلسفية بوصفه أداة معرفية وليس مجرد نص ترفيهي فقط.

٦- استجابة الطفل تبدأ بسيطة وساذجة، لكنها مع الخبرة تتحول إلى إدراك فكري وتعاطف مع الموقف المسرحي، مما يعزز تنمية قدراته الذهنية والخيالية.

٧- المسرح الموجه للطفل يجمع بين التعليم والمتعة، ويسهم في بناء الشخصية عبر عناصره التعبيرية.

٨- النصوص الموجهة للطفل ليست مغلقة، بل تسمح بتعدد القراءات، مما يفتح المجال أمام الطفل لتوليد معانٍ جديدة باستمرار.

الفصل الثالث

أولا : مجتمع البحث :

احتوى مجتمع البحث على عروض مسرحية لمسرح الطفل، قدمت في بغداد، في فترة زمنية ٢٠١٥، ومن إنتاج مؤسسات السينما والمسرح/بغداد، وكلية الفنون الجميلة/بغداد.

ثانيا : عينة البحث :

تم اختيار عينة البحث قصديا للأسباب التالية :

١- إن العرض متوافر للمشاهدة المباشرة من قبل الباحث.

٢- يجمع العرض العديد من السمات المشتركة للأنماط المتعددة لمسرح الطفل.

ثالثا : أدوات البحث :

استخدم الباحث الأدوات الآتية :

١- المؤشرات التي خرج بها الباحث من إطاره النظري.

٢- الحوار الشخصي مع المخرج .

رابعا : منهج البحث :اتبع الباحث المنهج الوصفي في تحليل نموذج عينة بحثه.

خامسا : تحليل العينة :

جحا والفصول الأربعة

تأليف وإخراج: ذو الفقار البلداوي

سنة العرض: ٢٠١٥م

يفيد المتن الحكائي لمسرحية (جحا والفصول الأربعة) بأن مؤامرة يشترك بها كل من طائر البوم، والذئب، بقصد سرقة الهلال الذي سيولد تلك الليلة، وبالتالي سيعم الظلام التام في الليل، وفي النهار ستحتجب الشمس وهي تبحث عن حفيدها المفقود، وهو الهلال، بما يمكن كل من البوم، والذئب من اصطياد فرائسهما بسهولة. وبالفعل يختفي الهلال عند ولادته في تلك الليلة، وتضج الحيوانات وهي تحاول البحث عنه، غير أن الشمس في نهاية المسرحية تخبرنا بأن الهلال لم يسرق، ولكن الهلال كونه قد ولد توا في تلك الليلة، فإنه لا يلبث أن يختفي بسبب حركة دوران الأرض حول نفسها، فيعم المرح والسرور الحيوانات، وتنتهي المسرحية بالإنشاد والرقص.



من هذا العرض الموجز للمتن الحكائي الذي يقدمه النص، ندرك جدلية الخطاب التعليمية التي تستند إلى عرض جملة حقائق علمية مبسطة للطفل بقصد التعليم، مثل حقائق طبيعية حول دوران الأرض حول نفسها، ودوران الأرض حول الشمس. كما يقدمها على لسان الديك: "بالحقيقة يا أصدقائي، وكما تعلمون إن الشمس ثابتة في مكانها، والأرض هي التي تدور حول الشمس، مكونة الفصول الأربعة، وحول نفسها، مكونة الليل والنهار."

كما تورد حقائق طبيعية عن مادية الشمس والقمر، وعلى لسان فرح ملكة النحل: " القمر مكون من حجر أسود...والشمس مكونة من لهب النار...فعندما تسقط أشعة الشمس على القمر يعكس هذه الأشعة...وهكذا نراه مضيئا "

وعلى مستوى خطاب العرض، نجد التطابق مابين مستوى المدونة وخطابها، مع العرض وخطابه الشامل.

وهو ما يعود إلى الغاية التعليمية التربوية التي ينطلق منها خطاب النص ويبحث عن تجسيده على خشبة المسرح في خطاب عرض شامل بتعدد أنظمته السمعية والبصرية. وذلك لتكريس تلك الحملة التعليمية وتحويلها إلى مادة للتلقين، تتبع خصائص مميزة لها في فعالية التلقي، وعلى مستوى جماليات العرض الصرفة، ودون أن تحقق إزاحة في خطاب النص نحو غايات أخرى غير تلك التي أسس لها النص، وهي المادة التعليمية.



إن التطابق مابين خطاب مدونة النص، وخطاب العرض، إنما الهدف منه تحقيق إزاحة محسوبة في أفق تلقي الطفل نحو تلك الحقائق العلمية، وهو هدف الدرس التعليمي، الذي ينهض به الخطاب الموحد للنص والعرض. وبذلك تقترب فعالية التلقي من فعل التلقين للمبدأ العلمي الذي يرشح من التقابل الحواري مابين الشخصيات:

جحا: القمر الصغير يسمى هلالا...وعندما يكبر الهلال يسمى قمرا...فإن في كل شهر قمري يولد هلال معلنا عن بداية شهر جديد.

الحمار : في كل شهر؟!...كيف ذلك؟

الماعز : فعلا جحا، كيف ذلك؟

جحا : وأنت أيها الديك، أتعرف شيئا عن كيفية ولادة الهلال؟

الديك : بالحقيقة أنا أعرف أنه يأخذ نوره من جدته الشمس...

الحمار : ماذا؟!

الماعز : يأخذ نوره من الشمس؟!

نجد هنا الطفل يحقق تماهيا مع الشخصيات. حيث يدخل عبر فعالية التخيل مدفوعا بإغراءات أنظمة العرض الحسية، نحو إيهام، يجد نفسه متلبسا بالشخصيات المقدمة أمامه، وهو ما يجعله مشاركا بالموقف، وحاضرا في عين الأحداث، عبر فضاء التخيل، الذي تدعم تحققه، أنظمة العرض الحسية، وبالتالي هو يتبنى موقفها، وما يرشح عنه من حقائق علمية. وذلك هو ما يوصل فعالية التلقي، بعملية التلقين، حيث تتحقق الأهداف التعليمية، والغايات التربوية، من وراء فعل التخاطب.

إن إلحاح فعل التلقين الذي اتصل بفعالية التلقي، اشترط تحقق الإيهام ، وبالتالي لا بد من نمط التلقي الموصل إلى الاندماج بالحدث، والتماهي مع الشخصيات. وهو ما تطلب عدم تشظية الأحداث بتعدد الشخصيات، وتعقيد فعلها. حيث نجد شخصيات مثل: الذئب، البوم، ملكة النحل، الديك،الماعز، الحمار، وهي شخصيات محدودة المعالم والأبعاد، رسخت في ذهن الطفل من خلال تراكم فعل المشاهدة لتلك الحيوانات، من جانب، ومن جانب آخر التلقين الاجتماعي لشخصية جحا وطرائفه، والذي يساهم فيه المخيال الشعبي، بالإضافة لفعالية الإنشاء والتركيب التي يقوم بها خيال الطفل، لإنتاج مفاهيمه، بالدمج مابين تلك المركبات التصورية الخيالية، من جانب، مثل الديك الذي يلقي محاضرة في علم الفلك، والشخصية الإنسانية القادرة على النمو، والحس، والانفعال، والتشارك، والاحتفال، وضمن حدود التصور الخيالي لذهن الطفل، مثل ولادة الهلال، نمو الهلال ليصبح قمرا، خصام ومناكدة الديك للحمار، ملكة النحل فرح، وشرحها العلمي لحقيقة تعاقب الليل والنهار العلمية.

إن حضور جحا الشخصية التي صنعتها التشريطات الاجتماعية، التي تعرض لها الطفل، من مثل: جحا المضحك، جحا البليد، جحا الساذج، عمل على تبئير المشهد المسرحي في شخصيته، لتكون شخصية مركزية، محاورة، دورها هو تحريك النقاش، وتأكيد المفارقات الفكاهية، وتقود ذهن المتلقي الطفل باتجاه مفردات علمية مطروحة،

وبذلك ينخلق داخل المشهد المسرحي، مشهد تجسيد ولعب، هو مشهد من مستوى ثانوي، يقوم على تأدية أدوار وظيفية، ليأخذ البناء نمط المسرح التعليمي. فجحا هنا يلعب دور الممهد، حيث يضطلع بمهمة إدارة النقاشات، وتحديد محاور التعليق، وتوجيه الحوارات باتجاه تحقيق قيم تعليمية، وهي الحقائق التي يدور النقاش حولها. على الرغم من وجود هذه الحوارات والمناقشات في مدونة النص، إلا أنها تحتاج إلى فاعل وظيفي يبررها جماليا، ويؤكد حضورها في فضاء التخيل للطفل.



يتداخل تنميط العرض (جحا والفصول الأربعة) مابين مسرح الأطفال، والمسرح التعليمي. حيث يحمل خصائص مسرح الأطفال بالتأكيد على شخصية واحدة، وتبرير المشهد فيها، وهي شخصية جحا، كما أن بداهة الحبكة ونمطيتها البنائية البسيطة، ونمطيتها الأخلاقية، وطرحها المباشر لأهداف محددة، توصل إلى غايات تعليمية في قالب جمالي مسلي، يبقى ضمن شكل مسرح الأطفال. في حين أن تحقق مستوى أدائي للتجسيد ضمن المشهد الأصل، وهو ما ينتج عن تبرير في المشهد الأصل، يدخل ضمن خصائص المسرح التعليمي، بشخصية المنظم للعرض، والممهد، الذي يدير النقاشات ويوجه الحوارات نحو استحصال قيم تعليمية بذاتها، رغم توزيع أدوار المشاركة مسبقا، وطبقا لمدونة نصية قارة، تطابق معها العرض في التجسيد لها.

اما شخصية جحا، هي الوسيط مابين أفق توقع العرض (وهو الطفل/المتفرج الخيالي)، وأفق توقع المتلقي(وهو الطفل/المتفرج الحقيقي)، لذا تأتي شخصية جحا، شخصية ذات بعد وظيفي، يعمل على موافقة أفق توقع العرض، مع أفق توقع المتلقي(الطفل/المتفرج الحقيقي)، فهو من منطلق أنه شخصية خيالية قد شكلها المخيال الاجتماعي، قد اكتسب بعده الواقعي، مثلما هو خيالي، وبالتالي له القدرة على التنافذ مابين مرجعيات قراءة الطفل الواقعية، وتشريطاته الاجتماعية التربوية التي يتلقونها في مؤسسة الواقع، وما بين قدرات الشخصية الخيالية المرتبطة بالبعد الخيالي للشخصية، وهو ما يتيح قيادة ذهن الطفل في نشاط تخيل لعالم الغابة، والحيوانات التي تتحدث، وتحتفل، وتسأل وتجيب، نحو استحصال وتلقين القيم التعليمية المطلوبة للطفل/المتفرج الحقيقي في فعالية الرنين، وهو تفاعل مفردات الخطاب مع تداعي الذاكرة وخبرات الطفل. حيث يتماهى الأخير مع تلك الشخصيات تحت الإغراء الحسي لأنظمة العرض: من منظر، وإضاءة، وأزياء، وماكياج، وموسيقى، وإنشاد، وبالتالي تموضع في عين الأحداث، متبنيا موقف الشخصيات، ومنطقها، وحواراتها، وما تفرز من قيم تعليمية.

الفصل الرابع

اولاً: نتائج البحث ومناقشتها:

١- النص جسد حقائق علمية مبسطة (دوران الأرض، تكوين الفصول، انعكاس ضوء الشمس على القمر) في قالب درامي ممتع، مما جعل المسرحية أداة للتعليم والتربية تتم تحقق الوظيفة التعليمية عن طريقه.

٢- النص والعرض اتحدا في خطاب موحد، مما جعل التلقي قريبا من فعل التلقين، وأكد الغاية التعليمية للنص وفقاً لتطابق الحاصل بين النص والعرض.

٣- شخصية جحا لعبت دور الوسيط والممهد، موجهة الحوار نحو الحقائق العلمية، ومحققة التوازن بين الفكاهة والتعليم بذلك أصبحت الشخصية مركزيةً.

٤- الطفل اندمج مع الشخصيات عبر الإيهام والتخيل، مما جعله مشاركاً في الموقف المسرحي ومتبنيا للحقائق المطروحة.

٥- الحبكة البسيطة والشخصيات محدودة الأبعاد ساعدت الطفل على الفهم والتماهي دون تشويش أو تعقيد.

٦- العرض جمع بين خصائص مسرح الأطفال (شخصية محورية، حبكة بسيطة، أهداف أخلاقية) وخصائص المسرح التعليمي (التلقين المباشر للحقائق العلمية).

٧- شخصية جحا عملت كوسيط بين المتفرج المتخيل والمتفرج الحقيقي، مما ساعد على تحقيق التوازن بين الخيال والواقع في ذهن الطفل وخلق أفق توقع المتلقي.

٨- فاعلية أنظمة العرض الحسية: مثل الإضاءة، الأزياء، الموسيقى، والإنشاد عززت الإيهام المسرحي، ودفعت الطفل إلى التماهي مع الشخصيات وتبني مواقفها.

ثانياً: الاستنتاجات:

١- المعنى في نصوص دراما الطفل ليس ثابتاً أو مغلقاً، بل هو نتاج جدلية مستمرة بين النص والقارئ/المتلقي، حيث يشارك الطفل في إنتاجه عبر التفاعل والتأويل.

٢- القراءة ليست مجرد استقبال، بل فعل إبداعي يوازي الكتابة، إذ يملأ الطفل الفجوات النصية ويعيد تشكيل النص وفق خبراته وثقافته.

٣- النصوص المسرحية تفترض قارئاً ضمنيا، لكن الطفل الحقيقي يعيد إنتاج المعنى وفق أفق توقعه، مما يخلق توازنا بين الخيال والواقع.

٤- النص الدرامي الموجه للطفل يجمع بين المتعة والتعليم، ويسهم في بناء شخصيته وتنمية قدراته الفكرية والخيالية عبر حقائق علمية مبسطة.

٥- مركزية الشخصية المحورية تساهم في توجيه الحوار نحو القيم التعليمية، ومحققة التوازن بين الفكاهة والجدية.

٦- العروض الموجهة للطفل غالبا ما تدمج بين خصائص مسرح الأطفال (البساطة، التسلية) وخصائص المسرح التعليمي (التلقين المباشر للحقائق).

٧- نجاح العمل الدرامي الموجه للطفل يرتبط بمدى توافق المتفرج المتخيل مع المتفرج الحقيقي، وهو ما يحقق التوازن بين أهداف النص وواقع الطفل المتلقي.

ثالثاً: التوصيات:

١- ضرورة دعم المسرح الموجه للطفل ليكون وسيلة تعليمية موازية للمدرسة، عبر إدماج الحقائق العلمية في نصوص درامية ممتعة.

٢- فتح المجال أمام الأطفال للمشاركة في بعض مراحل العرض (مثل النقاش أو التفاعل المباشر)، مما يعزز دورهم كشركاء في إنتاج المعنى.

٣- ربط المسرح المدرسي بالمناهج الدراسية، بحيث يقدم الحقائق العلمية والتربوية في قالب فني ممتع يسهل على الطفل استيعابه.

رابعاً: المقترحات:

١- دراسة اثر استخدام الوسائط الرقمية (العرض التفاعلي، المسرح الافتراضي) في تعزيز التلقي وتوسيع أفق القراءة لدى الطفل.

المراجع

١. الرازي. (ب.ت.). *مختار الصحاح*. بيروت: دار الكتاب العربي.

٢. اندريه لالاند. (١٩٩٦). *موسوعة لالاند الفلسفية*. (خليل احمد خليل، المترجمون) بيروت ، باريس: منشورات عويدات.

٣. بسام قطوس. (٢٠٠٦). *المدخل الى مناهج النقد الحديث*. الاسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.

٤. بشرى موسى صالح. (٢٠٠١). *نظرية التلقي أصول تطبيقات*. بيروت: المركز الثقافي العربي.

٥. حبيب مونيسي. (٢٠٠٧). *نظرية القراءة في النقد المعاصر*. وهران: منشورات دار الاديب.

٦. سامي اسماعيل. (٢٠٠٢). *جماليات التلقي*. القاهرة: المجلس الاعلى للثقافة.

٧. شاكر عبدالحميد. (٢٠٠١). *التفضيل الجمالي*. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب .سلسة عالم المعرفة.

٨. صاحب جاسم البياتي. (٢٠١٤). إشكاليَّة تحول المفهوم في التشكيل العالمي المعاصر. بغداد: كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد.

٩. عبد الرزاق مسلم الماجد. (ب.ت.). *مذاهب ومفاهيم في الفلسفة والاجتماع*. بيروت : المكتبة المصرية.

١٠. علي سامي واخرون النشار. (١٩٦٩). *هيراقليطس فيلسوف التغيير واثره في الفكر الفلسفي*. القاهرة: دار المعارف– المكتبة الفلسفية مصر.

١١. فولفغان آيزر. (١٩٨٧). *فعل القراءة – نظرية جمالية التجاوب في الادب*. (حميد الكيلاني، والجلالي الكديه، المترجمون) المغرب: مكتبة المناهل.

١٢. هنترميد. (١٩٦٩). *الفلسفة أنواعها ومشكلاتها*. (فؤاد زكريا، المترجمون) القاهرة: دار مصر للطباعة.

١٣. يعقوب الشاروني. (١٩٩٣). فن الكتابة لمسرح الاطفال. *مجلة المسرح الاردنية*، ٣٤ ، الصفحات ٧٠-٨٢.

جماليات مشاهد الحروب الشاعرية في رسوم بيتر بول روبنز

The aesthetics of poetic war scenes in Peter Paul Rubens' illustrations

أ.م.د بركات عباس سعيدDr.Barakat Abbas Saeed

Bara7515@gmail.com

قسم التصميم/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل

الملخص

اهتم البحث الحالي بدراسة موضوع (جماليات مشاهد الحروب الشاعرية في رسوم بيتر بول روبنز)، الذي تضمن أربعة فصول: الأول منها شمل مشكلة البحث:(ما طبيعة جماليات مشاهد الحروب الشاعرية في رسوم بيتر بول روبنز)، وأهمية البحث ثم هدف البحث (تعرف جماليات مشاهد الحروب الشاعرية في رسوم بيتر بول روبنز) أما الحدود الموضوعية فقد تحددت بدراسة(جماليات مشاهد الحروب الشاعرية في رسوم بيتر بول روبنز) وابرز نتاجاته المنفّذة بالألوان الزيتية على الخشب، في ضوء الحدود الزمانية الممتدة من (١٦١٤– ١٦٣٩)، في حين شملت الحدود المكانية دول أوربا (ألمانيا، النمسا، إيطاليا). أما الفصل الثاني (الإطار النظري) فقد حدد له مبحثين الأول (الطروحات الفلسفية في ضوء الأطر الجمالية) والثاني:(رسوم الفنان روبنز بين عنف الحرب والدرامية الشاعرية) وبعدها تظهر أبرز المؤشرات. أما الفصل الثالث إجراءات البحث، فقد تضمنت إطار مجتمع البحث، وعينة البحث البالغ عددها (٤) نماذج (لوحات مرسومة) نفّذت من قبل الفنان (روبنز)، وأداة البحث ومنهج البحث، ثم تحليل انموذج عينه البحث. أما الفصل الرابع الذي يلخص أبرز النتائج والاستنتاجات، فقد توصل الباحث إلى مجموعة النتائج وأهمها:

١. إن الفعل الجمالي مثل تجسيداً حقيقياً لمفهوم الحركة الملتوية والانسيابية الفائقة لجميع وضعيات الجسم الإنساني وصولات الخيول الهائجة التي رسخت من فكرة الديناميكية الحركية والحرية في رسم الأشكال وصياغتها.

الكلمات المفتاحية (الجمال، المشهد، الحرب، الشاعرية)

Abstract

prominent works executed in oil on wood, within the chronological timeframe of 1614–1639; the geographical scope encompasses The present study examines the aesthetics of poetic war scenes in the paintings of Peter Paul

Rubens. It comprises four chapters: the first outlines the research problem—namely, the nature of the aesthetics of poetic war scenes in Rubens's work—as well as the study's significance and objective (identifying these aesthetics). The thematic scope focuses on poetic war scenes in Rubens's paintings, specifically European countries (Germany, Austria, and Italy .(

The second chapter (Theoretical Framework) comprises two sections: the first addresses philosophical propositions in light of aesthetic frameworks, while the second examines the drawings of the artist Rubens, exploring the interplay between the violence of war and poetic drama; this is followed by an outline of the key indicators. The third chapter (Research Procedures) details the research population and the sample—consisting of four painted works by Rubens—as well as the research instrument and methodology, followed by an analysis of the selected sample models. Finally, the fourth chapter summarizes the key results and conclusions.

The researcher arrived at a set of findings, the most significant of which are:

1. The aesthetic act embodied the concept of twisting movement and fluid grace—evident in both human body postures and the spirited charges of horses—thereby reinforcing the ideas of kinetic dynamism and freedom in the depiction and shaping of forms.

Keywords: (Aesthetic, Scene, War, Poetics)

الفصل الأول/ الإطار المنهجي للبحث

أولاً: مشكلة البحث:

ان فعل النشاط الفني وارتباطه بالقيم الجمالية شكل موضوعاً تواصلياً وقيمة فاعلة صنعتها يد الإنسان وانبثقت من أفكاره المتوالدة، لتشكل موضوعات جوهرية ارتبطت بمختلف التوجهات الاجتماعية وباتت تمثل الركيزة الأساس لتطور المجتمعات وبناء ثقافتها ونسج حضارتها الإنسانية، فالإنسان في بداية ظهوره سعى لرسم مفردات واقعه العيني ويوثق موضوعاته عبر تلك اللوحة الوجودية الكبيرة(صخور الكهوف)كما

عمل على نسج مشاهد الحيوانات بحيويتها وقوتها وحركتها الدؤوبة وصراعها مع الإنسان بوصفها ابرز الموضوعات التي تشغل تصوراته ونشاطه الخيالي الذي ينبع من قوة وسعة ابداعه وعقليته المتجددة، لاسيما ان تلك المنجزات الإبداعية التي صنعها الإنسان ورسمها بدأت تتسع وتأخذ منحى يوازي مسار تطور روح الحضارة الإنسانية واهتمامات الإنسان وحيز تفكيرهِ في الأشياء والموجودات. لقد اخذ نتاج الفن بالاتساع وفرض رؤية متجددة في الخلق الفني تمثلت في رسم وحفر موضوعات واقعية وأسطورية ذات دلالات تعبيرية ورمزية انتجتها إبداعات العصر السومري، ثم الأكدي وبعدها العصر الآشوري الذي انبثقت منه مشاهد أكثر حيوية وحركية وعنفوان وتجدداً حينما جسدت موضوعات عديدة للصراعات القبلية والمواجهات الدامية بين الإنسان والكائنات المتوحشة ونشوب الحروب والاقتتال وفرض القوة وممارسة العنف وإظهار فعل البطولة، لقد كانت تلك المنجزات الفنية بمثابة أيقونة وصورة فاعلة لحركة التطور الفكري والوعي الثقافي بوصفها منجزات جسدت حقيقة التصورات تجاه الأحداث الواقعية واندماجها بالرؤية الخيالية النابعة من روح العقل. وفي وقت لاحق شهدت الحضارة الإسلامية اهتماماً كبيراً في رسم الحروب والمعارك الطاحنة التي امتدت بين بغداد وإسطنبول حيث اتسمت الأعمال بالدقّة وتركيزها على تفاصيل الأدوات كالسيوف والدروع وحركة الخيول وامتزاجها بالألوان البراقة. والمتتبع لنشاط التحول الإبداعي للنتاجات الفنية المرسومة للفترات القديمة أثّر بشكل مباشر في طبيعة التفكير تجاه هذه الموضوعات والسعي لإيجاد أساليب فنية جديدة تتماشى وروح التطور المجتمعي، التي وجدت صداها في العديد من الرسوم المنفّذة من قبل فناني عصر النهضة وعصر الباروك، والأخير أنتج أقدر الفنانين على فرض البراعَة الإبداعية وتفعيل دور العبقرية، فموضوعات الفنان (بيتر بول روبنز) التي نفذها على لوحاته تمثل فيها فعل الإثارة والدهشة لمشاهد الصراعات والحروب بكل أحداثها وحركاتها، لا سيما أنها بدت متأثرة ببعض الاتجاهات والمفردات للفن اليوناني والروماني والهيئات الآدمية(الشخوص العربية) وهي تخوض الحروب الطاحنة وتظهِر بطولاتها وتمسك الرماح وتمتطي الخيول مع وجود تأثر مباشر في رسومات الطبيعة للفنان (كارفاجيو). ان فعل وطبيعة

التجربة الذاتية للفنان (روبنز) أظهرت ميله لمحاربة التعصب والدعوة للسلام وتقديره للمذهب الإنساني وحب الحياة وتعزيز فكرة الحرية نتيجة الظروف الخاصة التي مرَّ بها وهو يعيش حالة الهجرة والاغتراب والابتعاد عن بلده الأم نتيجة أحداث الحرب. وبعد ان استعرض الباحث نصوصه السابقة، يمكن له ان يضع تساؤلاً لمشكلة بحثه الحالي: ما طبيعة جماليات مشاهد الحروب الشاعرية في رسوم بيتر بول روبنز؟

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه:تكمن أهمية البحث الحالي في كونه:

١. يسلط الضوء على مفهوم التحليل الفلسفي للتصورات الجمالية للعديد من طروحات الفلاسفة وأهميتها المعرفية وصلتها بمحتوى الموضوع الحالي.

٢. يمثل البحث رؤية تحليلية فنية ارتبطت بالجانب الإبداعي وعبقرية الرسام (روبنز)، وعرض بارز لأهم الموضوعات المنفذة بتقنية الرسم الزيتي على الخشب التي توثّق العديد من الجوانب الواقعية ومنحها طابعاً من التصورات الخيالية والأسطورية.

أما حاجة البحث وما يتضمنه محتواه العلمي فيعد رافداً معرفياً له صلة مباشرة بموضوع الجماليات وتوجهات الفن بوصفها تمثل حقلاً غامراً بالنصوص يغني نقاد الفن والمثقفين وطلبة الدراسات العليا بمحتوى معرفي وجمالي، مع إثراء للحقل التعليمي والفكري.

ثالثاً: هدف البحث:يهدف البحث إلى: تعرف جماليات مشاهد الحروب الشاعرية في رسوم بيتر بول روبنز.

رابعاً: حدود البحث:يتحدد البحث الحالي بالآتي:

الحدود الموضوعية: يعنى البحث الحالي بدراسة موضوع جماليات مشاهد الحروب الشاعرية في رسوم بيتر بول روبنز، المتمثلة بدراسة وتحليل اللوحات المرسومة بتقنية الرسم الزيتي، المنجزة من قبل الفنان (روبنز).

الحدود المكانية: وتشمل دوَل أوربا (ألمانيا، النمسا، إيطاليا)

الحدود الزمانية:وتمتد من عام (١٦١٤-١٦٣٩)، لأن هذه الفترة نشبت بها معارك وصراعات شهدتها دولة ألمانيا والقارة الأوربية، (حرب الثلاثين عاماً).

خامساً: تحديد المصطلحات:

١. الجمال:

لغة: (الجمال):١- مص، جمل وجميل. ٢- صفه الحسن في الأخلاق والأشكال. (مسعود، ١٩٩٢، ص٢٨٠) جمالية: ما ينطوي عليه شيء من الجمال: (جمالية كلمات). مذهب الجمالية: يرى بأن مبادئ الجمال أساسية والمبادئ الأخرى كالخير وسواها، مشتقّة منها. (نعمة، ٢٠٠٠، ص٢٢٠)

اصطلاحاً:اخذ من الكلمة اليونانية (Aistheticos) ومعناها الإدراك الحسي، ثم أطلقت على الإدراك الخاص بشعور الجمال كما نراه في الطبيعة وصور الفنون. (وهبة، ١٩٩٨، ص٢٦٠) هو تلك المعرفة الحقيقية الحسية التي تشكل صور الفن بطابعها العيني المحسوس جزءاً من مظاهر الحساسية. (موريزو وآخر، ٢٠٢٢، ص١٠٢٧)

٢. المشهد

لغة: مشهد، مشاهد: ما يقع تحت النظر، منظَر، مرأى، مشهد رهيب، مشهد جميل، مشهد واد. ومشهد طبيعي: ما يحيط به النظر من معالم الطبيعة، مشهد طبيعي رائع. (نعمة، ٢٠٠٠، ص٧٩٩)

اصطلاحاً: المشهد بالمعنى الأوسع كل ما يقع تحت النظر بالتوافق مع أصل الكلمة اللاتينية (Spectaculumما نشاهده). (...) أي ان المشهد: هو أي انتاج واع مخصص للرؤية. (سوريو، ٢٠٢٢، ص١٨٢٧)

٣. الشاعرية

لغة: (شَعر) فلان- شعراً: قال الشّعر. ويقال: شَعر له: قال له شعراً. و- به شُعوراً:أحسَّ به وعلم. (مجمع اللغةَ، ٢٠٠٤، ص٤٨٤)وشَعُر يشعُر: شعْراً وشعراً (...) وشِعرة وشُعوراً وشُعورة (...). أحسَّ به. علم به. (مسعود، ١٩٩٢، صَ٤٧٤)

اصطلاحاً: من الإغريقية (Poiesis) وتشيرَ إلىَ العمَل الإبداعي متجسدا في إثر فني. (موريزو وآخر، ٢٠٢٢، ص٣٣٠)هي وصف لما هو مثير للشعور اللطيف والإعجاب البهيج الشاعري، والقول كانت الأجواء شاعرية وهذا منظر شاعري، بمعنى تصبح

الشاعرية تشبيها لما يثيره مشهد جمالي معين وما يحس به الفنان حين يعبر عن تجربته الفنية. (بومنجل، د.ت، ص٢٥-٢٦)

جماليات مشاهد الحروب الشاعرية إجرائياً: هي تلك المعالم المرئية التي تتسم بجمال موضوعاتها الواقعية وطابعها الخيالي العميق، تضمنت في تشكيلاتها البصرية جوانب مختلفة لأحداث الحروب والصراعات التي تثير الشعور بالدهشة والدرامية والأجواء الملحمية والبطولية عندما جسدها الفنان (روبنز) في لوحاته وأظهرها عبر مساحاته اللونية المتلاطمة والخطوط الحيوية المنسابة والأشكال بحركتها المتدفقة سعياً منه للتعبير عن تجربته الفنية المفعمة بالسمات الجمالية والشاعرية.

الفصل الثاني: الإطار النظري

المبحث الأول: الطروحات الفلسفية في ضوء الأطر الجمالية

لقد اختلفت الطروحات الجمالية نتيجة حدوث اتساع في نطاق الوعي الذاتي للإنسان حينما افرز مقومات فلسفية تنبع من أحضان العالم وتمتزج معه، والسعي لإيجاد مواقف موضوعية ارتبطت بنشاط الإنسان ووجوده في العالم الخارجي. لا سيما ان مفاهيم الجمال في العصر اليوناني والروماني والوسيط بدت مختلفة تماماً عما أقره فلاسفة عصر النهضة وما بعدها لتفرض رؤية عقلية أكثر اتساعا وانفتاحاً وحرية، تلك الرؤية المتجددة التي نسجت خيوط قيمتها المعرفية من سيل الآراء المتوالدة والقدرات والتصورات الفكرية التي رسمت ملامح وتوجهات ذلك العصر بكل توجّهاته، لا سيما ان فكرة الجمال وعلاقتها بالفن قد شكلت مزيجاً مؤثّراً من الموضوعات الَتي تفيض بالحيوية والحركة والدراما والخيال والشاعرية والابتكار والعبقرية.

ان طبيعة التفكير الجمالي في العصر الكلاسيكي المحدث في القرن السابع عشر قد هذب من موقف نظريه المحاكاة الذي لا يزال يؤيده المفكرين من أصحاب النزعات المثالية حيث ان الرأي الذي طُرِح بدوره يذهب إلى ان وظيفة الفن هي محاكاة العالم الطبيعي، ولكن هذه المحاكاة ينبغي ان تنصب على أوجه معينة منه والقصد منها الجوانب الأكثر مثاليه. (...) لاسيما ان منظري علم الجمال أقرُّوا بوجوب الاختصار على محاكاة الوجوه الجميلة والنبيلة، والمشاهد البطولية والجوانب المثالية للعالم

الطبيعي (عودة الفنان للموضوعات الواقعية). (ميد، ١٩٦٩، ص٣٩٥) ومن أبرز التصورات الجمالية، تلك التي طرحها الفيلسوف الفرنسي(رينيه ديكارت ١٥٩٦-١٦٥٠) المتضمنة موضوع الإحساس الجمالي المعبر عن مذهبه العقلي مبرهنا بذلك على وحده العقل والحس في الخبرة الجمالية السليمة، لا سيما ان محاولة(ديكارت) إدخال مسألة الحواس وبيان فاعليتها في التجربة الجمالية إنما تدل على اهتمامه الشديد بمعطيات هذه التجربة على النفس الإنسانية. لقد أولى (ديكارت) اهتماماً كبيراً للمسائل العقلية فهو صاحب (الكوجيتو) الشهير (أنا أفكر إذن فأنا موجود) والذي أكد من خلاله على وجود الوعي كدليل وجود الذات وان الإحساس بالذات هو الدليل الأول على وجودها. (عباس، ١٩٩٩، ص٩٦-٩٧) لقد ركز الفيلسوف الانكليزي (فرانسيس بيكون ١٥٦١-١٦٢٦) في طروحاته على الملامح الأخلاقية، بمسألة الرائع، حيث ان الجمال باعتقاده صفة موضوعية للطبيعة. واهم شروطه الدقة والتناسب. (...) وان الجمال عنده (بيكون) يكمن في (روعة الحركة) (...) لذلك لا يمكن حذفها من مجال التعبير الفني وهنا يتوجه في الفن إلى الاتجاه الواقعي.كما يرى ان العقل له ثلاث خصائص ارتبطت بشكل مباشر بالجانب الفني وهذه الخصائص هي (الذاكرة) و(التخيل) و(الادراك) ويمثل (التخيل) هو حلقة الوصل بين (الذاكرة) و(الإدراك). (الربضي، ٢٠٠٧، ص٦٩-٧٠) في حين اهتم (توماس هوبز ١٥٨٨-١٦٧٩)بالأفكار الجمالية حيث استمد جميع نتائجه من مبادئ المادية الميكانيكية ،فالطبيعة والمجتمع الإنساني والإنسان نفسه وحياته الروحية ينظُر إليها الفيلسوف من وجهة نظر ميكانيكية رياضية. (...) ويرى ان الإنسان بطبيعته مدفوع بالأنانية والمحافظة على النفس وحب التمتع، لا سيما ان الأفراد أعداء بالطبيعة وحاجة الناس إلى المساواة هي سبب الحرب بينهم، وأي شخص هو في صراع دائم مع أي شخص آخر. (الربضي، ٢٠٠٧، ص٧٠-٧١) كما أظهرت فلسفته تعلقاً بموضوع الجسم الإنساني من حيث قواه وطبيعته وحركاته، لاسيما ان الحركة هي الحقيقة المتغلغلة تماماً في الطبيعة وان سلوك الإنسان بما فيه الإحساس والشعور والفكر ما هو إلا أسلوب من الحركة. أما الأفعال الإنسانية فهي تشير إلى قوة ديناميكية دائمة من الرغبة التي لا تتوقف إلا عند الموت. لقد تميزت

علاقات الإنسان بالإنسان بالريبة والشك وتوقع الحرب، لاسيما ان (هوبز) رسم صورة الإنسان الأول المندفع بالطمع والأنانية وإحداث الحروب كون الإنسان هو منبع كل الشرور والآثام في حقيقته العملية. (محمد وآخرون، ١٩٨٧، ص٣٥٢-٣٥٥) من جانب آخر شدد المنظّر الفرنسي والرسام(شارل لوبران ١٦١٩-١٦٩٠) على مسألة التعبير في رسم الأشخاص والتأكيد على التلاعب بقيمة الضوء الذي يفترش الوجوه، كما ويؤكد بشكل خاص على قيمة العاطفة وظهور أثرها الواضح في العمل الفني. بالإضافة إلى انه أوضح الطريقة التي يجب اتباعها في رسم الغضب والحب مبينا السبيل الى بلوغ منابعهما والكشف عن ظاهرتهما في الموضوعات المرسومة. (...) وفي مسألة أخرى وجه (لوبران) أبحاثه نحو دراسة التعبير أيضا لكن من خلال حركات الوجه عند الحيوان مستخلصا حركات الوجه عند الإنسان، كما ركّز على ميدان الرمزية التي تتجلى في سحر الوجوه والهيئات،بالإضافة إلى الاهتمام بالألوان ودلالاتها الرمزية وميل الفنانين نحو أحداث التضخيم في الأشكال والموضوعات المنفّذة بالإضافة إلى مشاهد البذخ والفخامة. (...) وهناك إيمان كبير من الرسامين في القرن السابع عشر بوجود مطابقة بين الرسم والشعر ومحاولة التعبير عن المشاعر المختلفة والاهتمام بمختلف المواقف للأشخاص والأحداث. (باير، ٢٠٠٨، ص٢٢١-٢٢٢) في حين نجد ان فلسفة(غوتفريد ليبنتز ١٦٤٦-١٧١٦)الجمالية تعبر عن رؤيته في الحرية التي تميز بها (فن الباروك) في أشكاله التي ابتعدت عن الكلاسيكية ولكنها اتصفت بالتآلف الفني والفلسفة الجمالية المعتمدة على الأناقة والائتلاف مما ولد نوع من الحركة القوية والمرنة في الخطوط. كما ان فلسفته ترى في العالم ذلك الوجود الممتلئ بالحيوية والجمال، فالكون رغم كثافته متآلف بطريقة تجمع بين أجزائه حينما تفيض بالحيوية. (...) وبحسب رؤية (ليبنتز) يوجد في كل جزء من المادة عالم من المخلوقات والكائنات الحية والحيوانات والنفوس النباتية والحيوانية. أما العالم عنده هو مجال حياة دائمة، وتجدد أزلي وحيوية خالصة، فهو يتصور انه لا شيء في العالم يموت أو يفسد لأن الأشياء تحيا في حياة وتتطور ونمو ولا ينطوي العالم إلا على كل ما هو حساس وحسي. (...) هكذا تمثّل النزعة الحيوية المثالية عند (ليبنتز) حيث يبدو الوجود في

ديناميكية خلاقة نشطه ومتطورة نامية وفي حيوية تامة تتوج العالم. (عباس، ١٩٩٩، ص١٠١-١٠٣) وهناك طروحات جمالية أبداها (فرانسوا ماري آروويه- فولتير ١٦٩٤-١٧٧٨)وهاجم بها مبادئ التعصب واللاتسامح خصوصاً فيما يتعلق بالموضوعات الدينية و(فولتير)في مقالة بعنوان (التسامح):(عندما رحنا نبشر بالتسامح إنما كنا نضع جهودنا في خدمه الطبيعة وفي سبيل ان تستعيد البشرية حقوقها). والواقع ان التسامح هو في أسمى معانيه هو من أجلى مظاهر احترام الإنسان.والنزعة الإنسانية هي بالفعل إحدى الفضائل الساطعة. (باير، ٢٠٠٨، ص٢٣٨) وفي وقت لاحق ظهرت طروحات (ايمانويل كانت ١٧٢٤-١٨٠٤) حول موضوع الجمال في الفن، إذ يرى ان الشيء الجميل هو فن العبقرية،والعبقرية هنا هي موهبة أو (هبة طبيعية) تمنح القاعدة أو (القانون) للجانب الفني.والموهبة ملكه فطريه خاصة بالفنان وتنتمي بذاتها الى الطبيعة ومن ثم فأن العبقرية هي استعداد عقلي فطري تقوم من خلالها الطبيعة بإعطاء القاعدة أو القانون للفن. (عبد الحميد، ٢٠٠١، ص١٠٥) ويرى الناقد الفني(شارل بودلير ١٨٢١-١٨٦٧) ومن خلال الخيال يسعى الفنان لإعادة تشكيل العناصر البصرية والرموز التي تكتسب قيمتها، إذ ان قيمة الفن عنده تنحصر فيه الأسلوب أما مجال القيم الجمالية فتتمثل بالمادة والصورة والتعبير ويصف (بودلير) علم الجمال والفن بأنه يتميز بالحركة والمتعة لان القيم الجمالية يتضمن قيمتها في ذاتها وان غاية الفنان ان يسموا بالجمال الحسي ويحوله إلى جمال صوري، أما التعبير فهو الذي يكسب الجمال دلالته الوجدانية وينظم الشكل عناصر الصورة بطريقة موحدة تبرز القيمة الحسيه والتعبيرية للعمل الفني. (عطية، ٢٠٠٥، ص٨٥-٨٦)

المبحث الثاني: رسوم الفنان روبنز بين عنف الحرب والدرامية والشاعرية

لقد أنجب القرن السابع عشر العديد من (الفنانين) الذين برعوا في رسم موضوعاتهم التي تكاد تكون غوص عميق للأحداث والموضوعات الإنسانية، ومؤشر فاعل في إظهار القدرات الإبداعية الأسلوبية لصياغة المشاهد الموضوعية والسعي لتفعيل قوى الخيال والمشاعر والأحاسيس، لتمتزج تلك المفاهيم مع روح الحيوية والحركة والتجدد والحماسة، أنها تعبير مباشر عن حالة التطلع الفكري والنضج العقلي

حينما رسمت ملامح عهد جديد تشكلت أطرهِ وامتزجت مع انبثاق رؤية ثقافية جديدة ونمط فني وذاتي بدا أكثر اندماجاً مع أفكارَ وتوجهات الطبقة الأرستقراطية والنبلاء، تلك التوجهات الفكرية والمقدرة الإبداعية التي حملتها شخصية الفنان الفلمنكي (بيتر بول روبنز ١٥٧٧-١٦٤٠) ليكون أحد الفنانين الألمان ممن دعوا إلى نشر السلام والتسامح الإنساني.

ظهر الفنان (روبنز) الذي يمثل احد ابرز رسامي عصر الباروك حيث كان اتجاهه الفني واغلب موضوعاته تعبر عن ذوق الطبقة الأرستقراطية والموضوعات الإنسانية والحروب والمشاهد الخيالية والأسطورية والرمزية، حيث تكمن عظمة هذا الفنان في قدرته الخيالية وعبقريته، لتتميز لوحاته بالألوان الزاهية والرسومات الضخمة بالإضافة إلى المسحة الحماسية الدرامية(الشاعرية)، كما برع في رسم الجسد الإنساني بمهارة كبيرة حيث انتج أعمالا تصور الأجساد وهي تلتف وتنحني بحيوية فيظهر في تصويره أجساد النساء تحمل جمال حسياً وإبداعيا وفي أجسام الرجال القوة البطولية، ويبدو ذلك واضحا في كل موضوعاته المصورة حتى ان كانت ذات مغزى ديني. (الفقى، ٢٠١٦، ص٦٧) ان رسوم (روبنز) تضم العديد من التعبيرات الدرامية،حيث التعبير عن نشوة الحياة بحس غرائزي عبر جو أسطوري،لا سيما ان لوحاته تعكس مقدرة أدائية مكتملة وعالية بزغت عن الرؤية العميقة للإنسان في الحياة.كما ان مشاهده البصرية نُسجت لتبهِرنا بأناقتها وحيوية خطوطها وألوانها، حيث جمع الفنان في أسلوب أدائه المتميَز بين صفات من قوة المعالجات الفنية عند (مايكل انجلو) وبين الرقة الشاعرية في أعمال (رافائيل) بجانب الاستخدامات الضوئية في لوحات (تيتسيانو). (عطية، ٢٠٠٢، ص١٦٤) لقد صور الفنان (روبنز) مجموعة من الموضوعات شملت مشاهد الحروب والصراعات الدرامية حيث عبر الفنان بشاعريته التصويرية عن جوانب تلك الموضوعات وما تحمله من صياغات شكليه مؤثره تمتزج معها حالات القسوة والرعب والموت. لا سيما ان رسوماته تمثل تعبيراً تراجيدياً ساهمت في تشكيله البصري ألوانه المتألقة ونوره الساطع وتكويناته الزاخرة بالقوة والحركة. (أبو غازي، ٢٠١٧، ص٤٤) لا سيما ان موضوعات الحروب التي تعجب الحركة تعالت فيها روح

العنفوان والديناميكية، كما رسم لوحات تظهِر موضوعات الصيد وتجسيد شخصيات إنسانية وحيوانية وأسطورية(وحوش) التي اتسمت بجمالها الساحر وأمواج الألوان المتلاطمة التي تضفي على المشهد قوه وحيوية ودهشة. كما سعى لرسم مشاهد تعبر عن موضوعات السلام والبطولة ومعاني الحب والسعادة وجمال النساء. (سمولسكايا، د.ت، ص١٦) لقد تأثر الفنان (روبنز) بمشاهد الحيوانات المتوحشة التي كان يراقب حركاتها في حدائق البلاط والقصور الملكية، ومن ملاحظة الشكل (١) نجد ان الموضوع المر سوم يتضمن مشهد صيد مفعم بالغرابة والدهشة، حينما امتزجت فيها قوى الخيال مع الواقع بغية انجاز رؤية إبداعية نابعة من عبقرية خارقة ترصد بدقة حركات الكائنات وصراعها الوجودي، فالألوان والأشكال تحتدم فيما بينها لتشكّل قوة بصرية ودرامية وشاعرية كبيرة ومؤثّرة تسهم في إحداث تفاعل مرئي مع المتلقي، إنها تفعيل مباشر للرؤية العاطفية والوجدانية، والسعي للتعبير عن فعل الصراع الوجودي والعنف والقسوة، لا سيما ان مكان الحدث بات يمثّل حقلاً لإثبات الوجود وفرض القوة عبر إيجاد تمثيل صوري تتعالى فيه اللغة البصرية بخطوطها وألوانها البراقة المتلاطمة وأشكالها الحيوية وفضائها الممتليء بالعنفوان والمواجهات وعدم الاستقرار. وفي الشكل (٢) صور (روبنز) مشهداً آخر يتضمن موضوعاً جسد فيه مشاهد الحياة الأرستقراطية وموضوعات السعادة والحب والطبيعة، وتفعيل دور العاطفة والتسامح، حيث النساء الشقراوات الجميلات وهن يرتدين تلك البدلات الرائعة بألوانها ونقوشها التي تسر الناظر، لا سيما ان الأسلوب الفني قد ركز على رسم الطبيعة وكائناتها، ما يعكس ذلك النمط الفني للباروك عبر كثافة ألوانه ومشهده الدرامي. مع ملاحظة ان (روبنز) أعطى أهمية كبيرة لتلك القصور الفخمة مع وجود العديد من الأطفال المجنّحين وهم يسبحون في فضاء اللوحة في مشهد يسوده الروعة والدهشة في قوة الخيال، كما سعى الفنان لفرض روح الحيوية والحياة النابضة بالإحساس والحركة والديمومة، تلك العبقرية التي نسجت أشكالها وجعلتها زاخرة بالألفة والحميمية وروعة الألوان وكثافتها الساحرة.




شكل (١) صيد فرس النهر والتمساح شكل (٢) في غرادينا دراغوستي

إن طبيعة الموضوعات بمشاهدها الحربية سعى الفنان لإنجازها عبر قوة خياله الذي يجسده طبيعة رؤيته المنبثقة من العقل، حيث نجد مشاهد الحروب الممتعة من وجهه نظره ومشاهد الصراع بين البشر والحيوانات المتوحشة وبعضها جاء تعبيراً عن الحروب والميثولوجية من الأساطير الإغريقية والرومانية القديمة، لا سيما ان الفنان يشعر بهذه الجموع المتصارعة ويحس بها وجدانياً ويعالجها تكنيكياً بمنتهى القوة والبراعة والعبقرية والحرية والاستمتاع الذاتي بعيداً عن كل رقابة يفرضها العقل الواعي والواقع والمنطق. (...)ان طبيعة دراسة الحركة لمثل هذه الحيوانات وأوضاعها التي رسمها الفنان تعد شيئا مذهلاً ومدهشاً بل هي الإبداع الفني بعينه، فمن الطبيعي ان يدرس الفنان حركات الخيول والأشخاص وانفعالاتهم كما في الشكل (٣)، أما النمور والسباع والتماسيح بوصفها وحوش قاتلة وهي في صراعها المميت مع البشر، ما يجعل الموضوع غريباً وصعباً في ذات الوقت. (قطب، د.ت، ص٧٨-٧٩) وفي الشكل (٤) رسم الفنان (روبنز) كتلة كبيرة تشغل ثلثي مساحة اللوحة تتضمن صياغتها الشكلية مجموعة من المقاتلين والمقاتلات يمتطون الخيول ومسلحين بالسيوف والرماح، ويخوضون حرباً طاحنة ومواجهة عنيفة بالسيوف والرماح. ان مشهد تلك الحرب تتعالى فيه روعة الحركة الديناميكية عبر تلك الخطوط الملتوية التي وظفها الفنان وجعلها تطغى على جميع موضوعاته المرسومة مع وجود تآلف فني،وإضفاء لسمة التضخيم للقوة الجسمانية للإنسان وحركات الخيول الهائجة التي تعكس قوتها بوصفها تمثّل سلاحاً فعالاً يعتمد عليها في الحروب. في حين نلاحظ الألوان قد اتسمت بالانسجام والإيقاع المحتدم للدرجات اللونية مع الاهتمام بالتلاعب بقيم الضوء والظل لإحداث

تلك الدرامية المثيرة للدهشة والغرابة. كما ان مشهد الحرب يحمل قيماً درامية تعكس حقيقة وخبرات الأداء الإبداعي للفنان (روبنز) مجسداً فيها مجموعة من المقاتلين وهم يخوضون حرباً طاحنة تحتدم فيها المواجهة وممارسة العنف والقسوة.





شكل (٣) هنري الرابع في معركة باريس شكل (٤) حرب المقاتلات الامزونيات

لقد بدت الأشكال المرسومة في لوحات (روبنز) أكثر ضخامة كما حملت موضوعاته عنصر القوة الخفية وقوة الروح التي بثها في كل مكان من اللوحة، مع إضفاء فعل التعبيرات الدرامية والاستخدام البليغ للغة التصوير والاعتناء بالجسد الإنساني عندما يعبر عن نشوة الحياة بحس غرائزي، ومن خلال سيادة الجو الأسطوري بدت الأجساد في أعماله تلتف وتنحني بحيوية في كل اتجاه فتعكس مقدرته وبراعته الأدائية ورؤيته العميقة للإنسان في الحياة. (...) وفي لوحته (صيد الأسود) الشكل (٥) نجد تأثير حماسي واندفاع عاطفي غير عادي مع ملاحظة سقوط الفرس وهو يعاني من شدة الألم وتحول الصيادون إلى قوة جامحة ونشطة وكأنها سعيدة من اجل صيد الفهد. (عطية، ٢٠٠١، ص٨٢-٨٣) ان طبيعة المشهد يعج بالقوة والاندفاع نحو صراع دامي بين الكائنات (الإنسان بمقابل الحيوان) وسعي الفنان للتعبير عن موضوعات الشجاعة والمقاومة الفاعلة لقوة الحيوانات المفترسة والسيطرة عليها عبر ممارسة العنف، لا سيما أن تلك الموضوعات باتت ذات شهرة كبيرة بين طبقة الأرستقراطيين والنبلاء.



شكل (٥)

معركة صيد الأسود

لقد رسم (روبنز) وصور عن الفنانين الكبار وعكس معرفه عميقة في موضوعاتهم حيث اكتسب معرفه في تصوير المشاهد البطولية والوجه الإنساني محاولاً استيعاب مجمل الموضوعات الاجتماعية، لقد تمسك الفنان بالحقيقة والوضوح في إبراز الجسم الإنساني عبر الحركة الفاعلة واللمسة العريضة وقوة التكوين حيث تعامل مع كل أنواع الموضوعات، لتشمل رسوماته الجوانب التاريخية والدينية والأسطورية والرمزية. (أبو سعدة، ١٩٩٤، ص٧٧)

مؤشرات الإطار النظري

١. ان الطرح الجمالي ركّز على فعل المحاكاة للعالم الواقعي والاهتمام برسم الوجوه الجميلة والنبيلة والطبقة الأرستقراطية، ومشاهد الأحداث الاجتماعية (توثيق العالم الطبيعي).
٢. الاهتمام بالتوجهات الموضوعية بطابعها العقلي وارتباطها بالحس الجمالي، وعد العقل هو أساس النشاط الفكري للقدرات الإنسانية.
٣. لقد بدا مجال التعبير هو المفهوم المهم للتصورات الجمالية، لا سيما ان الجمال مثّل تجسيداً بارزاً لـ (روعة الحركة) بوصفها أحد أبرز العناصر المؤثّرة في تكوين المشهد البصري.
٤. ان التصورات الجمالية أظهرت تعلّقاً بارزاً في موضوع الجسم الإنساني وقواه العضلية والتركيز على حركاته الديناميكية وطبيعته وأفعاله ورغباته.

٥. اتسمت علاقات الإنسان بالآخرين بأنها تعتمد الشك والأنانية والريبة والخوض في أحداث الحروب.

٦. ظهور الأثر الواضح لقيمة العاطفة مع تجسيد مباشر لموضوعات الحب والغضب ومشاهد البذخ والفخامة والاهتمام بالموضوعات الرمزية وإحداث التضخيم في الأشكال والهيئات.

٧. لاقت التصورات الجمالية ترحيباً مباشراً لموضوع الحرية فالجمال مرتبط بمبدأ التآلف الفني والأناقة الذي يفعل من دور الحيوية الخالصة وقوة المرونة، فالوجود في ديناميكية خلاقة ونشطة تتوج حقيقة ذلك الوجود.

٨. ان محتوى الطرح الجمالي بدا مهتما في موضوعات التسامح ونبذ التعصب لاسيما ان النزعة الإنسانية هي إحدى أبرز الفضائل المؤثرة.

٩. أخذ موضوع الجمال في الفن دوراً بارزاً لارتباطه بموضوع العبقرية بوصفها موهبة وقدرة فاعلة في فرض ونسج التصورات العقلية بأروع صورها.

١٠. لقد بدا الاهتمام بموضوع الخيال يمثل الركيزة الأساس لتشكيل العناصر البصرية والرموز والتأكيد على دور الأسلوب الفني وسعي الفنان بأن يسمو بالجمال الحسي وتحويله إلى جمال صوري.

١١. برز عصر الباروك ليحمل في جنباته روح الطبقة الأرستقراطية والاهتمامات الإنسانية ومشاهد الحروب والصراعات بطابعها الخيالي والأسطوري والرمزي، أثارت الحماسة والسمة الدرامية (الشاعرية) وتشبعت بروح القسوة والعنف والموت.

١٢. تظهر في رسومات الفنان (روبنز) تصورات موضوعية لمشاهد الصيد والحيوانات المتوحشة والأسطورية، والاهتمام بالجسد الإنساني والتفافه وانحناءاته وجماله الحسي، وما تحمله من سمات للنشاط البطولي والقوة الخارقة والحركة النشطة.

١٣. إن النسيج الشكلي في لوحات (روبنز) حمل في طيّاته ألواناً زاهية وهيئات ضخمة وخطوط ملتوية ومرنة، جسدت حقيقة وفاعلية أَسلوبِه الفني المتميّز الممتزج بالعنفوان والديناميكية.

١٤. إن نسيج الإبداعي للفنان يمثل أساسا جوهريا لقوة خياله وتوالد تصوراته ورؤيته الإدراكية المنبثقة من رحم عقله المتجدد وقوة وعيه الفكري.

١٥. تفعيل مباشر لموضوعات الصراع والشجاعة والمغامرة ومقاومة الوحوش وممارسات العنف والسيطرة وهيمنة الأقوى.

الفصل الثالث/ إجراءات البحث

أولا: إطار مجتمع البحث: بعد أن أبدى الباحث جهده المتواصل في متابعة المصادر باللغة الإنكليزية والشبكة العالمية للمعلومات (الإنترنت) جمع من خلالها عدداً من النتاجات المرسومة للفنان (بيتر بول روبنز) التي بلغت (٣٣) لوحة مرسومة لتمثل إطار مجتمع البحث الحالي، وحسب الفترة الزمنية (١٦١٤-١٦٣٩) تبعاً لما ورد في حدود البحث الحالي.

ثانياً: عينة البحث: بعد ان جمع الباحث إطار مجتمع بحثه، ولأجل تحقيق هدف البحث اعتمد الباحث الطريقة القصدية في اختيار انموذج عينة البحث البالغ عددها (٤) من أبرز اللوحات المرسومة، ووفقاً للمبررات الآتية:

١. اللوحات التي رسمت وجسدت مشاهد الحرب والصراعات والأحداث الواقعية بطابعها الأسطوري.

٢. اللوحات التي تحوي في أشكالها ومضامينها تحليلات جمالية وفنية تحقق من خلالها هدف البحث.

٣. اختيار اللوحات الأكثر شهرة على المستوى العالمي.

حيث بلغت نسبة اختيار العينة (١٢%) من المجموع الكلي لإطار مجتمع البحث.

ثالثاً: أداة البحث: بغية تحقيق هدف البحث الحالي، اعتمد الباحث مؤشرات الإطار النظري التي انتهى إليها البحث، بوصفها تمثّل فقرات فكرية تضمنت مفاهيم رئيسية في عملية تحليل نماذج العينة.

رابعاً: منهج البحث: اتبع الباحث المنهج الوصفي بـ (أسلوب تحليل المحتوى) لإيجاد تمثيل واضح لجماليات مشاهد الحروب الشاعرية في رسوم (بيتر بول روبنز).

خامساً: تحليل انموذج عينة البحث:



انموذج (١)

الفنان: بيتر بول روبنز

اسم العمل: هزيمة سنحاريب

سنة الإنتاج: ١٦١٤

القياس: ١٢٢,٧ × ٩٧,٧ سم

المواد: ألوان زيتية على خشب

العائدية: متحف الت بيناكوثيك/ ألمانيا

الوصف العام: ان طبيعة المشهد البصري تضمن العديد من المفردات على مستوى التكوين، حيث ان مركز العمل تظهر فيه شخصية الملك الآشوري (سنحاريب) يركب الخيل ويخوض حرب طاحنة مع الجيوش المحاربة، كما يحيطه العديد من الشخصيات التي تحمل الرماح والدروع وترتدي الخود،بالإضافة إلى وجود بعض الرجال المقتولين العراة المتناثرين على الأرض، والى الأعلى رسم الفنان صور ملائكة مجنحين وهم يسبحون في فضاء اللوحة، لا سيما أن نزلوهم من السماء يثير الرهبة والغرابة في النفس.

تحليل العمل:لقد رسم الفنان (روبنز) في لوحته هذه موضوعاً مؤثراً يمثل حدثاً كبيراً وبارزاً، تنص فكرته على سعي الملائكة لإيقاف تقدم الملك الأشوري وحصار الجيش لمدينه القدس، وتجسيده لشخصية الملك (سنحاريب) مرعوباً مذعوراً من هول الحدث والصدمة تجاهه، مع تجسيد فاعل لفكرة الصراع الوجودي والحياة والموت لكن بأسلوب تعبيري مفعم بالتصورات الخيالية.

ان فعل القدرة الإبداعية للفنان وعبقريته وموهبته الأدائية والأسلوبية مكّنته من تكوين نسيج موضوعي متكامل لأحد ابرز موضوعات أحداث الحرب المفعمة بجمال

وروعة الحركة،فالأشكال تبدو في حالة من عدم الثبات والتغير، والألوان والخطوط بدت تتحرك في خضم مسرح لأحداث العنف والصراعات، لاسيما ان جميع المفردات البصرية حيز وجودها في حركة ديناميكية لا تعرف الاستقرار، إنها الموسيقية البصرية الممتزجة بالعنفوان والحس الجمالي المتجدد، إن طبيعة المشهد البصري بسماته الشاعرية والدرامية يطغى عليه الألوان الترابية الفاتحة تارة والألوان المعتمة تارة أخرى، حيث ان الفنان بدا أكثر عبقرية في إضفاء الحيوية والحرية في التلاعب بعناصر الظل والضوء وهيمنة فاعله لجمال الحركة في الأشكال، لا سيما ان الضوء يعد عنصراً مؤثراً في إحداث الحركة في موضوع العمل وجعل مشهد الحرب يعج بالحيوية والإثارة والغرابة والدهشة.لقد زاوج الفنان (روبنز) بين وجود العالم الواقعي والموضوعات بطابعها الخيالي ليتحول إلى طرح جمالي شديد الاهتمام بحقل الطبيعة ومفرداتها الوجودية،وأبرزها هو الوجود الإنساني الذي يحمل بداخله سمات الريبة والشك في قدرة الآخرين وفرض السيطرة بالقوة.من ملاحظة الأنموذج(١) نجد ان الرسام اهتم بعنصر التباين اللوني الذي جعل المشهد البصري يخضع لتناغم موسيقي مختلف الدرجات يتسارع ثم يتباطأ في أحيانا أخرى عندما يتحول فضاء العمل المحتدم بالمفردات إلى مساحة مرئية مؤثرة بصرياً يمتزج فيها محتوى الشكل مع جوهر المضمون،لا سيما ان للأسلوب الفني دور في رسم الصياغات الشكلية التي تمنح العمل قيمة موضوعية تعبر عن قراءة معمقة يضفيها الفنان على مساحاته المرسومة التي بدا فيها اهتمامه الكبير في رسم الخيول بوصفها إحدى أهم الكائنات التي لجأ لها الإنسان لخوض الحروب قديماً وأداة فاعلة وسريعة وقوية في حركاتها الخطرة والعنيفة، إنها تمثل السلاح الأول والأساس للفرسان والجيوش في تحركاتها ونقلها للأشخاص والمعدات الحربية.

لقد جسد الفنان في لوحته المرسومة مشهداً موضوعياً شاعرياً لحرب طاحنة عمل فيها (روبنز) على تضخيم أحداثها من خلال احتدام وتصادم الأشكال وتصارعها والخوض في فوضى عارمة وأحداث شديدة الرعب يختلط معها غبار الأتربة والجثث المتناثرة الملقاة على الأرض في سعيه لإيجاد فضاء درامي وديناميكي تمتزج فيه مظاهر الدهشة والغرابة مع العنف والقسوة والموت. كما نجد ان الفنان عزز واهتم بإظهار فكرة

القوة والقدرة البطولية الكبيرة لذلك الجسد الإنساني الذي لطالما نجد نشاطاته العدوانية تهيمن على اغلب أفعاله ورغباته التي يسعى لفرضها على الآخرين، فالتصادم الحاصل بين الأطراف في المشهد الدرامي يجسد حقيقة الإنسان وشجاعته وعنفوانه وسعيه للخوض في مغامرة قد يدفع ثمنها روح الإنسان نفسه. ان تركيز (روبنز) على موضوع محاكاة العالم الطبيعي هي من أبرز اهتماماته، وهذا كان نتيجة تأثّر الفنان برسم الطبقة الارستقراطية والنبيلة، وما يعكس حقيقة ذلك ويجسدها هو في تأكيده على رسم شخصية الملك (سنحاريب) أحد أبرز قادة الجيش الأشوري الذي قاد الجيش وخاض المعركة وهو متشبث بحصانه المذعور. بمقابل ذلك ظهر لهم من السماء وسط شعاع ساطع أربعة من الملائكة فيَ فضاء اللوحة (يتسمون بجمالهم الساحر) وهم يحملون صواعق البرق القاتلة في محاولتهم للاستعداد للمواجهة وخوض الحرب، فالمشهد يسوده جو الغرابة والدهشة والخيال بطابعها الرمزي والأسطوري التي حملتها ونسجتها قدرة الفنان العقلية وعبقريته الإدراكية.

ان طبيعة الوعي الفكري للفنان أفصحت عن قوه نشاطه الإدراكي الذي حول فيه جميع تصوراته الخيالية وبدا في نسجها عمليا ليكون من خلالها مشهد لواقعة حرب اتسمت بجمالها الشاعري تنتقل عبرها عين المتلقي من مكان لأخر لتسهم في فرض نوع من التواصل والتفاعل المرئي، لا سيما ان هذا التفاعل يعمل على تحويل المشهد من حالة التسطيح في أبعاده الثنائية إلى أشبه بواقعة حرب حقيقية يعيش أحداثها المتلقي مع شعوره بلحظة المواجهة بين الأطراف المتصارعة والسعي للتأثير في قيم العاطفة.

انموذج (٢)



الفنان: بيتر بول روبنز

اسم العمل: النصر والموت في الحرب

سنة الإنتاج: ١٦١٧

القياس: ٢٨٩ × ٥١٨ سم

المواد: ألوان زيتية على خشب.

العائدية: مجموعة لختنشتاين/ النمسا.

وصف العمل: ان طبيعة المشهد تضمن في بنيته الشكلية العديد من الأشكال بخطوطها وألوانها وحركاتها الملتوية، حيث يتوسط اللوحةَ المرسومة فرساً مذعور بلون رمادي فاتح جداً وعلى ظهره نجد القائد الروماني (ديسيوس موس) وهو يخوض المعركة ويحاول السيطرة على حركات فرسه المذعور. والى يمين اللوحة نجد ان الفنان وظف شكل فرس آخر يقوده أحد المحاربين ويضرب جندياً في سيفه، والى يسار العمل نجد فرساً آخر بلون احمر يقوده أحد الفرسان بخوذته المعدنية وهو يحارب بكل قوته مع وجود العديد من الرماح التي تظهر في أعلى يسار العمل والى أعلى منتصف العمل وفي سماء المشهد يظهر شكل بشري مجنح يشبه الى حد ما شكل الملائكة الذي يسبح في فضاء اللوحة، والى الأسفل من موضوع العمل نجد الجثث المتناثرة أرضا مع وجود العديد من الرماح والسهام والفؤوس بالقرب منها.

تحليل العمل: ان الفكرة من انجاز هذا العمل الفني بأسلوبه الباروكي هي في تصوير وتجسيد النشاط الفاعل للقائد الروماني (ديسيوس موس) وهو يخوض المعركة بشراسة، انه يسعى مضحياً بحياته بغية تحقيق الانتصارات لجيشه وبلده.

ان من يلاحظ نَتاجات الفنان (روبنز) يجد في رسوَماته المنجزة تأثرا كبيراً بالأعمال الفنية للعصر اليوناني والروماني مع تأثر واضح لنتاجات الفن المرسومة للفنان (مايكل انجلو) وخيول (ليوناردو دافنشي) لكن (روبنز) رسمها بأسلوبه الفني المتميز الممتلئ بالحيوية والحركة والديناميكية والعنفوان حيث ان أسلوبه يتسم بالعبقرية والبراعة والمقدرة الإبداعي.ان البنية الشكلية للّوحة اتسمت بألوانها البراقة الوهاجة والمتلاطمة، والخطوط المرنة الملتوية والمنسابة وأشكالها المتباينة وحركتها الرائعة، مع اهتمام واضح وكبير لإضفاء تأثير الضوء والظل ومحاولة التلاعب بهما لإيجاد رؤية درامية وجمال شاعري مؤثر في المتلقي. أما فضاء العمل فقد امتلأ بالشخصيات المقاتلة والخيول بحركتها وعنفوانها لتشكل بمجملها قوة بصرية وموضوعية تسهم في إحداث الدهشة والغرابة في نفس المتلقي. كما ان محاولة فرض عنصري الضوء والظل

في المشهد الموضوعي يسهم في إحداث جمالية بصرية وانتقاله على مستوى الحركة وفعل التباين الخطي واللوني الذي يضفي على الأشياء ملامسها وإظهار طبيعة خاماتها، فالضوء يظهر جوهر الأشياء وجعلها أكثر إدراكا وإثارة مرئية.

لقد ركز الفنان في موضوعاته على رسم الحيوانات كالخيول الهائجة في مختلف وضعياتها مع اهتمامه برسم موضوعات الجسم الإنساني وقواه العضلية وأفعاله ورغباته وارتباطها بالتصورات الجمالية لفترة القرن السابع عشر.فالإنسان يعد محور تلك الأحداث والصراعات المحتدمة والحروب الطاحنة بجمالها الشاعري والدرامي، حيث ان الموضوع على الرغم من احتوائه على مشاهد العنف والقسوة والموت، إلا انه يتسم بالتآلف الفني لعناصره المرئية وفعل الأناقة في توزيع الألوان ونسجها وانسجامها معاً.بالإضافة إلى دور الحيوية وقوة المرونة المنسابة للخطوط التي تحولت من قيمتها المؤثرة في رسم الأشكال وإظهارها إلى عنصر فاعل تمتزج فيه قوة الخط مع حركته المستمرة واتجاهه الدائري والمتقاطع وجعل المشهد أقرب للحقيقة الواقعية المدعم بالتصورات الخيالية النابعة من جوهر الفنان ورحم عقله المتجدد. ان طبيعة التصورات الجمالية ترسخت في العديد من نتاجات الفن المتمثلة برسوم (روبنز) حيث عمل الفنان على تضخيم طبيعة الحدث بوصفه يحمل في مضامينه دلالات للرمزية السياسية بقصد القائد العسكري الذي يخوض الحرب ويقاتل ويدافع عن بلده بقوته وعنفوانه، انه يسعى لإظهار ذلك النشاط البطولي والحماسة للقتال في ساحات الحرب والمعركة بالإضافة إلى إظهار روح الشجاعة والمغامرة وحب السيطرة وهيمنة الأقوى، كما ان دلالات الاهتمام بالقائد والجيش هو بمثابة تعبير مباشر عن توجهات الطبقة الأرستقراطية والملوك والنبلاء والقادة المؤثرين في المجتمع.

ومن خلال القراءة المعمقة لمشهد الحرب هذا نجد ان الموضوع يحمل في طياته ذلك الوعي المتجدد والنضج الفكري والثقافي للفنان وتقديمه أرقى الصور بمفرداتها الشكلية والموضوعية والسعي لنسجها عقلياً عبر فرض رؤية إدراكية مؤثرة وفعل تصوري اخترق جدار العقل ليفترش سطح اللوحة ويصنع منها حدثاً موضوعياً يحمل قراءة حقيقية لتوجهات ذلك العصر وروعة جمالياته.

انموذج (٣)



الفنان: بيتر بول روبنز

اسم العمل: معركة الامزونيات

سنة الإنتاج: ١٦١٨

القياس:١٢٠,٣ × ١٦٥,٣ سم

المواد: ألوان زيتية على لوح خشب

العائدية:متحف الت بيناكوثيك/ ألمانيا

وصف العمل:في لوحه معركة الأمزونيات نجد جسراً صغيراً يربط منطقتين، والى أعلى الجسر وجانبيه عمل الفنان على توزيع الأشكال والكتل عبر إيقاع بصري محتدم حيث نجد ان الخيول وفرسانها والمقاتلين قد بدت منتشرة وموزعة إلى أعلى الجسر وجانبيه، وفي المنطقة السفلية تناثرت الجثث وانزلقت العديد من الخيول والمقاتلين بغية فرض مشهد صراع تتعالى فيه أصوات السيوف وصهيل الخيول وعنفوانها وهيجانها وقوة حركتها.

تحليل العمل: ان انجاز أي عمل فني يعتمد في مضمونه وجود الفكرة الموضوعية، ومشهد المعركة هذا تنص فكرته على وجود حدث أسطوري لنشوب صراع بين القوة الإغريقية ومقاتلات امزونيات من النساء بوصفهن محاربات بارعات يتقن ركوب الخيول والرماية يتسمن بالقوة والشجاعة ومواجهة أطراف الصراع، كما ويعبدن (آريس) و(آرتميس) إله الحرب وإله الصيد على حد سواء.

بعد ان لاحظ الباحث المحتوى الشكلي للأنموذج أعلاه وجد فيه توزيعاً متكافئا لمجمل الأشكال والهيئات وتلاطم الألوان وانحناءات الخطوط الملتوية والمنسابة، فمشهد الحرب والاقتتال والصراع الدامي تعالت فيه جماليات الحركة وروعتها،الحركة في الأشكال والخطوط وانسجام الألوان حيث يزداد إيقاع تلك الحركة الدائمة تصاعداً مع استمرار حدة المواجهة واحتدام الصراع. أما من حيث الألوان فنجدها قد اتسمت بالتآلف

والانسجام بغية ابتكار جو عام يهيمن على اللوحة ويسودها، هذا الجو العام يمتزج فيه غبار المعركة مع أجساد المقاتلين وحركات الخيول بمختلف وضعياتها ينتج عنها مشهد درامي يدفع بديناميكية مقلقة وغير مستقرة تهيمن عليها الفوضى الجامحة وبريق الدروع وصدح السيوف وصهيل الخيول. لقد أفرزت تلك الحقبة أفكار جمالية ارتبطت بالتلاعب الدرامي للضوء الظل الذي يولّد حاله من التباين على مستوى إيقاع الألوان والخطوط وإظهار الملامس كما يعمل الَفنان على تضخيم أجساد الخيول والأشخاص بل تضخيم المشهد الحربي بأكمله لإضفاء حالة من الديناميكية والجذب البصري للمتلقي. ان فضاء العمل مزدحم بالمفردات البصرية فالأشكال جميعها في حالة من الديمومة حيث تندفع نحو تصادم يكاد ان يكون موجه لإحداث قصة سردية وبصرية تفصح عن غمرة إبداعية سعياً لتنشيط فعل التصورات الخيالية الأسطورية واندماجها بموضوعات العالم الواقعي وبحركية مفتعله ومقصودة نجد الظلال أسفل الجسر تفترش المياه وتغور فيها بعض الشخصيات من المقاتلين لتختفي في ساحة الظل وتظهر في عمق المشهد وكأنه يوجد هنالك موضوع آخر وصراع في جبهة ثانيه تمتد أحداثها مع نهاية عمق اللوحة ومنظورها في أجزائها المتلاشية. أما الحشود المقاتلة وأسلحتها وخيولها الهائجة فقد شكلت كتلة بصريةِ مؤثره تصدح فيها السيوف وتتقطع بها أوصال الأجساد في حالة من العنف والقسوة لتشعر المتلقي بأن مشهد الصراع قد لا ينتهي في الوقت القريب، والجسم الإنساني يصبح محور هذا الصراع والمواجهة مع اهتمام واضح لإظهار القوة العضلية التي يمتلكها ذلك الإنسان في رسالة واضحة إلى ان الأخير هو صاحب القرار وصاحب السلطة والقوة والنفوذ والهيمنة للأقوى.

على الرغم من ان فكرة انتاج العمل كانت في أصولها تعود للعصر الإغريقي حيث تم انجاز عمل نحتي (بارز) يصور العديد من النساء المقاتلات يخضن مواجهة شرسة وصراع مع أحد المقاتلين. كما في الشكل (٦)إلاّ ان الفنان (روبنز) سعى لرسم ذلك المشهد الأسطوري بطابعه الرمزي على وفق رؤيته الخيالية الواسعة النطاق محاولاً فيها تجسيد مباشر لفكرة البطولة والقوة الضاربة، وما عرف سابقا عن العنصر الأنثوي انه محدد ومقيد في نشاطاته وخوضه للحروب والصراعات إلا ان هذا الموضوع جاء

ليكسر أفق توقعات المتلقي لتكون النساء هن من يمثلن الدور الفاعل والأساس لمشهد الحرب الشاعري حيث القوة الخارقة والتحلي بالشجاعة وفرض الهيمنة عبر ممارسة العنف،بالإضافة الى حركاتهن النشطة التي تمنح المشهد ديناميكية واستمرارية واندفاع مباشر للمواجهة والتصدي.



شكل (٦)

مقاتلات امزونيات

ان الفنان روبنز وفي لوحته أعلاه قد أكد على الدور الفاعل والاجتماعي والمهم للمرأة على الرغم من ان طبيعة الحدث يحمل طابعاً أسطوريا إلا انه يفصح عن الدور الكبير للعنصر الأنثوي في إحداث تغيير مجتمعي بوصفهن يعكسن سلوكيات الإنسان وأفعاله ورغباته وتطلعاته، لا سيما ان الفنان (روبنز) قد دحض فكرة الشك في قدرات المرأة وأهميتها في المجتمع ليصنع منها كائناً خارقاً ذات قوة خياليه أسطورية جامحة تمتلك القدرة والرغبة والاندفاع لإثبات جدارتها وتحقيق أهدافها، أنهن وفي نفس الوقت يحملن سمات العاطفة وقيمها المرتبطة بالحب وحالات الغضب. كما ان الفنان روبنز سعى للمزج بين فكرة الجمال للموضوع الشاعري مع ممارسات القسوة والعنف والموت ليحول العمل من مشهد بصري يتسم بصمته، الى جمال موضوع صوري تسمع فيه صولات الخيول وأصوات المقاتلين والمصابين والسهام المنطلقة وتحتدم فيه المواجهة والصراع والسعي لإثبات الوجود. ان فعل الأسلوب الفني للرسام (روبنز) قد عزز من قيمة الصياغات الشكلية واندماجها مع فعل الموضوع بغية إحداث مشهد درامي يتسم بالشاعرية والجمال الحسي حيث ان طبيعة التصور العقلي للفنان وتعالي وعيه وسمو عبقريته جعلته يدرك ما يخبئه نسيج تلك البنية الشكلية وجوهرها الداخلي الذي يخفي في مضامينه توافقا فاعلا لتوجهات الذات وعلاقتها بالموضوع الفني.



انموذج (٤)
الفنان: بيتر بول روبنز
اسم العمل: عواقب الحرب
سنة الإنتاج: ١٦٣٩
القياس:٣٤٥ × ٢٠٦ سم
المواد: ألوان زيتية على خشب.
العائدية: قصر بيتي– فلورنسا/ إيطاليا.

الوصف العام:ان المتتبع لرسوم لوحات الفنان (روبنز) سيجدها تمثّل نسيجاً محتدم وغزير للصياغات الشكلية بمختلف مفرداتها المرئية، حيث يتوسط المشهد امرأة عارية تدعى (فينوس) آلهة الحب والجمال ويجاورها يميناً المحارب (مارس) اله الحرب وبقربه تقف (اليكتو) اله الغضب تحمل بيدها شعلة، والى يسار العمل الفني تمشي امرأة مندفعة ومنكوبة وبالقرب منها يقف طفلين صغيرين عاريين، بالإضافة إلى ان الفنان رسم معبد (يانوس) بموقعه من يسار اللوحة مع ملاحظة بابه المفتوح، أما يمين اللوحة فنجد تكوين بصري غزير وممتلئ بالشخصيات من الرجال والنساء والأطفال في وضعيات مختلفة يظهر عليهم الخوف والذعر والهلع.

تحليل العمل:ان الفكرة من انجاز العمل الفني هي تعبيراً عن حالة نبذ التعصب ونشر السلام، وتمثيلاً مباشراً لحالة المأساة لحرب الثلاثين عاماً التي عاشها المجتمع بكل أحداثها الفوضوية وممارساتها التدميرية وإشاعة الخراب والدمار في تلك الفترة. لا سيما ان السبب الرئيس في اندلاع حرب الثلاثين عاماً هو وجود صراعاً متجذراً بين طبقة الكاثوليك والبروتستانت بوصفه يمثل صراعاً دينياً عقائدياً، بعدها تحول ذلك الصراع الى سياسي محتدم بغية السيطرة على أراضي ودول عديدة في اوربا. لقد منح الفنان (روبنز) تشكيله البصري العديد من السمات الجمالية أبرزها تلك التي جعلت الموضوع مندفع بالطاقة وممتلئ بالحيوية، هو فكرة وعنصر الحركة بجمالها وروعتها وانسيابية خطوطها وتلاطم ألوانها وكأنها بحر هائج ترتفع أمواجه تارة وتنخفض تارة أخرى. لقد

استلهم جميع رسوماته الشاعرية من قوة تصوراته العقلية وفعل عبقريته التي امتزجت مع حقيقة موضوعاته التي كانت غنية في توظيف عناصره البصرية، فالخطوط الملتوية والمنسابة قد فعلت من حالة الجمود البصري وحولته إلى قيمة ديناميكية مؤثره تنبثق من ثنايا الأشكال والهيئات وتحفز من الانتقال البصري بغية إضفاء حيوية وروحية تفرض على المتلقي نمطاً تفاعلياً يعزز من فكره تفعيل الفضاء الدينامي للتشكيل.ان المشهد المرئي يهيمن عليه الدرجات اللونية المعتمة(البني الغامق) وتدرجاته لكن يظهر في مركز العمل هيئة امرأة تجردت من ملابسها حيث يطغى على بشرتها الألوان الفاتحة والحيوية جدا لتكون قوة جذب فاعلة وملفتة للنظر حيث جعلها الفنان نقطه ارتكاز رئيسية في العمل، هذه المرأة تمثل إلهه الحب والجمال (فينوس). ان فعل الإظهار المؤثر لتلك الدرجات اللونية تمثل في تركيز الفنان على قيمه الضوء وما يقابلها من ظلال تمنح المشهد تبايناً وايقاعاً وانسجاماً متوالداً لمفردات الموضوع لاسيما ان طبيعة الأشياء المرسومة تظهر وتتجسد ملامحها وملامسها بفعل وجود الضوء والتلاطم اللوني كما ويمنحها الحيوية والروحية المتجددة، ان الأشكال تخرج من حيز سطح اللوحة وألوانها وكأنها امرأة تلد روح وحياة جديدة انه يحاول ان يخرج تلك الأشخاص من الظلمة إلى حيز الوجود بكل صراعاتها وتوجهاتها الاجتماعية وأحداثها التي تتجدد دائما وتُحدث تغيراً كبيراً في مجرى الحضارة الإنسانية.

لطالما ان الفنان شهد أحداث حرب الثلاثين عاماً التي من خلالها شعر بحالة الحزن والألم والمعاناة والويلات لما عاشته تلك المجتمعات الأوروبية، بوصفها تمثل أحداثا اجتماعية تحمل مآسي حاله الصراع والاقتتال بين طبقات المجتمع حينما دارت في القارة الأوروبية. ان المشهد بجماله الشاعري المعبر عن طبيعة الحرب وعواقبها يحمل في مضامينه قوة تعبيرية ودلالية جسدت حاله التسامح ونبذ التعصب من خلال شخصية(فينوس) آلهة الحب والجمال ودعوتها للاستقرار والسلام والحب ونشر الخير عبر إظهار تفاصيل جسدها الجميل، وهي تمسك بإله الحرب(مارس) وتتوسل بإيقافه عن الاقتتال عبر ملاحظة ملامح وجهها الحزين، لكن (مارس) يحمل درعاً ويرتدي خوذة ويدعو للقتال ونشر الرعب وإشاعة الخوف والرهبة والقسوة والفوضى محاولاً من

خلالها إشهار سيفه الممتلئ بالدماء في إشارة رمزية إلى فعل القتل والموت والوحشية التي تمارسها تلك الشخصية وما تحمله من قوة خارقه وشجاعة وموقف بطولي يثير الرهبة والخوف. مع ملاحظة التفعيل المباشر لشخصية (اليكتو) التي تجسد حالة الغضب، وهي تسحب (مارس) وتحفّزه لتحقيق غايته في القتل والتدمير. لكن ما يثبت كل هذه الأنشطة والممارسات التدميرية هو وجود البابَ المفتوح لمعبد (يانوس) كتعبير على نشوب الحرب وهيمنة الفوضى.

وبالرغم من قسوة المشهد المحتدم بالصراع والاقتتال إلا ان الموضوع تم صياغته بأسلوب يتسم بالبراعة الإبداعية والعبقرية محاولاً من خلالها الفنان إضفاء الطابع الخيالي والأسطوري الرمزي ليمتزج مع طبيعة مشاهد العالم الواقعي ومكوناته بالإضافة إلى ان فعل التصور العقلي والفكري للفنان مهدا الطريق له لإنتاج رؤية جمالية تتسم بالتآلف الفني والقدرة التعبيرية التي نسج الفنان من خلالها رموزه وعناصره البصرية بغية انشاء بنية موضوعية يفعل فيها القدرات الخيالية النابعة من جوهر الذات واهتماماتها لتوثيق أحداث الواقع وأنشطته الاجتماعية التي لطالما أصبحت هي السبب الرئيس لتحفيز مشاعر الفنان وتنشيط قدراته الإدراكية. ومن ملاحظه الانموذج (٤) نجد ان العديد من النساء والأطفال وبعض الرجال يعيشون حالة العنف والقسوة والقتل حينما تمارسها عليهم جهات محدده لغرض فرض السيطرة عليهم وإبادتهم، حيث نجد العديد من النساء مع أطفالهن وهم يسقطون على الأرض وتظهر على وجوههم ملامح الرهبة والصدمة لا سيما ان مواقعهم وحركات أجسامهم توحي بأنهم في بحر هائج لا يعرفون مصيرهم المحتوم محاولين التشبث ببعضهم البعض. لقد تحول الجزء الأيمن من المشهد وبفعل الممارسات الوحشية للحرب إلى أشبه بدوامة غير مسيطر عليها تندفع من خلالها قوى الشر المحملة بالأنانية لإحداث مجزرة بشرية وإبادة جماعية تفرضها عليهم ممارسات الحرب وأنشطتها القمعية، لقد جعل من موضوع الجسم الإنساني وقواه العضلية أداة بصرية مؤثرة تشكل أساس الوجود المادي مستلهما الفنان تلك مشاهد الحرب الشاعرية من الأساطير اليونانية القديمة حيث رسم من خلالها ملامح ونشاطات تلك المجتمعات التي مزقتها أحداث الحروب ومآسيها.

وفي مشهد عواقب الحرب بدراميته وحركته الديمومية تتطاير فيه أجسام وتسبح في فضائه وتتساقط في أماكن أخرى محدثا الفنان بذلك نوع من الانتقال البصري بين من يسبح في سماء المشهد من الأطفال وتشكيلات الغيوم وبين من يسقط في ارض المعركة، هذه الدرامية في توظيف الشخوص تحدث نوعاً من الإيقاع المحتدم لعدم الاستقرار وتمنح المتلقي انطباعاً ان الموضوع قد جسد مأساة حقيقية ووحشية بربرية بطلها الإنسان صاحب الشك والريبة وصاحب الذات الأنانية التي تسعى للسيطرة والهيمنة للأقوى.

الفصل الرابع/ النتائج والاستنتاجات

أولا: نتائج البحث: في ضوء تحليل نماذج العينة توصل الباحث إلى مجموعة من النتائج وهي كما يلي:

١. ان الفعل الجمالي مثل تجسيداً حقيقياً لمفهوم الحركة الملتوية والانسيابية الفائقة لجميع وضعيات الجسم الإنساني وصولات الخيول الهائجة التي رسخت من فكرة الديناميكية الحركية والحرية في رسم الأشكال وصياغتها. كما في جميع نماذج العينة.

٢. إن النشاط الجمالي لمشاهد الحرب الشاعرية اظهر اهتمام الفنان الكبير بمجال القدرات التعبيرية للموضوعات التي استلهمها من قوة آفاقه العقلية لفرض صياغة متجددة على مستوى الشكل والمضمون. كما في جميع نماذج العينة.

٣. إن فعل التصورات الجمالية التي اتبعها الفنان لرسم مشاهد الحرب أظهرت قدرة الفنان على إحداث التضخيم للموضوعات المرئية، كتضخيم الأحداث وتضخيم القوة العضلية للإنسان والحيوان بغية إحداث تفاعل حقيقي ومؤثر في نفس المتلقي. كما في جميع نماذج العينة.

٤. إن الرؤية الجمالية لفترة عصر الباروك ركزت على نشاط النزعة الإنسانية وقيم التسامح والدعوة للسلام ونبذ العنف ونشر الحب، حينما تمثّل ذلك في رسم جسم المرأة وإظهار تفاصيل بشرته المثيرة، بغية إحداث نوع من التوازن بين قيم الخير والشر. كما يتضح ذلك في العينة (٤)

٥. إن روح التصورات الجمالية في عصر الباروك فعلت من فكرة العبقرية بوصفها موضوعاً للموهبة ومرتبط بنشاط العقل والرؤية الإدراكية حينما تجسد ذلك على المستوى المضاميني والشكلي. كما موضح في جميع نماذج العينة

٦. إن فعل الطرح جمالي قد عزز من فكره التعبير الرمزي للموضوعات المنفذة بوصفها تحمل دلالات وقيم تجسد طبيعة الأحداث وتظهر معانيها لاسيما ان الرمز يمثل تشكيل مؤثر يسهم في إيضاح المعنى وطبيعة الشكل. كما موضح في جميع نماذج العينة.

٧. إن السعي للاهتمام بفكره الخيال والموضوعات الخيالية بدت أكثر هيمنة واندماجا مع أحداث العالم الواقعي ومساراته الاجتماعية والسعي لاستلهام موضوعات تعزز من الجوانب الأسطورية. كما موضح في الانموذج (١، ٣، ٤) من العينة.

٨. أظهر النشاط الجمالي تأكيداً على تجسيد الملوك وشخصيات بطولية وقادة جيوش بدت تتضح ملامح قوتهم وصولاتهم عبر قيادة تلك الحروب بمواجهاتها وصراعاتها العنيفة والشرسة لتشكل مشهداً دراماياً وشاعرياً مؤثر في نفس المتلقي. كما موضح في الانموذج (١، ٢، ٤) من العينة.

٩. حملت التصورات الجمالية في عصر الباروك سمات مميزة كالتآلف الفني والأناقة والقوة في المرونة والحيوية بوصفها مفاهيم عززت من قوة الجذب البصري وإحداث الدهشة والغرابة. كما موضح في جميع نماذج العينة.

١٠. إن الفنان (روبنز) أبدى اهتمامه الواضح لرسم مشاهد الحرب الشاعرية محاولاً فيها تجسيد رؤيته الذاتية في دعمها لسمات العنف والقسوة والقتل والموت، بغية إحداث حالة من الدرامية والحيوية التي حولت المشهد إلى أيقونة مفعمة بروح الجمال وآفاقه. كما موضح في جميع نماذج العينة.

١١. إن فعل الأسلوب الفني المتفرد للفنان أسهم في رسم صياغة إبداعية هيمن على بنيتها الشكلية سمات الجمال الحسي الذي يعج بمساحات اللون الزاهية

والبراقة والخطوط المنسابة الملتوية حينما جسدت ملامح العنفوان والطابع الدينامي لمختلف الهيئات. كما موضح في جميع نماذج العينة.

١٢. إن رسم الفنان لمشاهد الحرب الشاعرية شكلت موضوعاً مفصلياً حملت في أشكالها ومضامينها بوادر لقيم الشجاعة والبطولة والسعي إلى المغامرة وحب السيطرة وهيمنة الأقوى. كما موضح في جميع نماذج العينة.

١٣. إن القدرة الإبداعية المتمثلة برسوم مشاهد الحرب الشاعرية أظهرت جمالاً درامياً تمثل في فكرة التلاعب بقيم الضوء والظل وتجسيد الملامس لإحداث ايقاعاً ديناميكياً متوازناً يعتمد ذلك على قوة المهارة والفعل الأسلوبي في إظهار صيغ التشكيل وجوهره الداخلي. كما موضح في جميع نماذج العينة.

ثانياً:الاستنتاجات: في ضوء ما جاء من نتائج، توصل الباحث إلى جملة الاستنتاجات وهي كما يأتي:

١. إن رقعة الأطر الفكرية المتمثلة بالصياغات الجمالية قد اندمجت ونشاط التوجه العقلي والثقافي للفنان، التي فعلت من روح الانسجام بين الموضوعي والذاتي.

٢. إن فعل التصورات الجمالية تتعالق ومفهوم الحرية الذي اتبعه الفنان في انتاج أعماله سعياً منه لرسم ملامح وأحداث اجتماعية وموضوعات أسطورية ودلالات رمزية حولت مشاهد الحرب إلى إيقونات مرئية محملة بمضامين وتشكيلات قوضت من فكرة الجمود البصري لتكون أكثر ديناميكية ودرامية.

٣. امتزج النشاط الإبداعي مع الجمالي في الاهتمام بدور التعبير وتوظيف القدرات الخيالية لتكوين رسائل بصرية خرجت من حيز العقل وأطره الفكرية التي تنامت وتنوعت مع تنوع طبيعة التفكير المجتمعي.

٤. أسهمت رسوم الفنان في توثيق الأحداث التاريخية للحروب الطاحنة والصراعات والمواجهات المحتدمة وإخراجها وفق رؤية ذاتية متفردة فرضت عبر أدائه الفني والأسلوبي وجعلها تحمل سمات الرائع والبهيج والمدهش.

٥. إن الطبيعة الموضوعية التي رسمها الفنان جسدت جميع الممارسات العدوانية التي تدفع بالإنسان وقوته البطولية للسيطرة وفرض الهيمنة ومحاولة إظهارها وفق رؤية تتعالى فيها سمات الغرابة والتآلف الفني والفخامة.

٦. إن فعل الوعي الثقافي للفنان قد عزز من الاهتمام برسم الموضوعات المرتبطة بطبقة الملوك والنبلاء وتوثيق أنشطتهم وممارساتهم ورغباتهم وأبرز الموضوعات التي يميلون ويتفاعلون معها كمشاهد الحروب بسماتها الشاعرية وأحداث الاقتتال والصراعات لاسيما ان تلك الطبقة هي من تهيمن على مفاصل المشهد الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والثقافي.

ثالثاً: التوصيات: يوصي الباحث بالآتي:

١. ضرورة إقامة المحاضرات الفنية والثقافية التي تَعنى بطرح رؤية تحليلية عن أبرز الموضوعات التي سعى الفنان (روبنز) لرسمها وتوثيقها، وجعلها رائعة فنية تثير في المتلقي متعة الرؤية والتأمل.

رابعاً: المقترحات: اقترح الباحث العنوان الآتي:

١. أثر الطبقة الارستقراطية في الرسم الفلمنكي.

المراجع والمصادر

المصادر العربية:

١. أبو غازي، بدر الدين: الفن في عالمنا، دار هنداوي، القاهرة، ٢٠١٧.

٢. باير، ريمون: تأريخ علم الجمال؛ من خلال الفلسفة والنقد والفن، ط١، دار نلسن، بيروت، ٢٠٠٨.

٣. الربضي، انصاف: علم الجمال بين الفلسفة والإبداع، ط٢، دار الفكر ناشرون وموزعون، عمان، ٢٠٠٧.

٤. سمولسكايا، نوسيتي: رووبنس، ترجمه الى الكردي: محمد عارف، سلسلة منشورات الثقافة والإعلام الكردي، جمهورية العراق. د.ت.

٥. عباس، راوية عبد المنعم: الحس الجمالي وتأريخ الفن، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٩.

٦. عبد الحميد، شاكر: التفضيل الجمالي؛ دراسة في سايكولوجية التذوق الفني، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠١.
٧. عطية، محسن محمد: نقد الفنون من الكلاسيكية إلى عصر ما بعد الحداثة، دار الكتب، القاهرة، ٢٠٠١.
٨. عطية، محسن محمد: الفن والجمال في عصر النهضة، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٢.
٩. عطية، محسن محمد: مفاهيم في الفن والجمال، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٥.
١٠. الفقى، أسامة: مدارس التصوير الزيتي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ٢٠١٦.
١١. قطب، جمال: الفن والحرب، ط٢، دار مكتبة مصر للطباعة، القاهرة، د.ت.
١٢. محمد، علي عبد المعطي وآخرون: تطور الفكر الغربي، ط١، مكتبة الفلاح، الكويت، ١٩٨٧.
١٣. ميد، هنتر: الفلسفة أنواعها ومشكلاتها، تر: فؤاد زكريا، مكتبة مصر–مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة– نيويورك، ١٩٦٩.

المعاجم والقواميس:

١٤. بومنجل، عبد الملك: المصطلحات المحورية في النقد العربي، دار الكتب العلمية، بيروت.
١٥. سوريو، ايتيان: قاموس علم الجمال: تر: بسام بركه وآخر، ط١، المركز القومي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، ٢٠٢٢.
١٦. مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ط٤، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ٢٠٠٤.
١٧. مسعود، جبران: الرائد؛ معجم لغوي عصري، ط٧، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٩٢.
١٨. موريزو، جاك وآخر:قاموس الإستطيقيا وفلسفة الفن، ط١، تر: سلوى النجار وآخرون، هيئة البحرين للثقافة والآثار، المنامة، ٢٠٢٢.

١٩. نعمة، أنطوان، وآخرون: المنجد في اللغة العربية المعاصرة، ط١، دار المشرق، بيروت، ٢٠٠٠.

٢٠. وهبه، مراد: المعجم الفلسفي، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة، ١٩٩٨.

المجلات والدوريات:

٢١. أبو سعدة، فؤاد: متحف البرادو وقراءة لبعض مقتنياته، مجلة الفيصل الثقافية، العدد (٢٠٦)، الرياض، ١٩٩٤.

الخجل وعلاقته بسلوك العزلة لدى طلبة المرحلة الإعدادية

Shyness and its relationship to social isolation among middle school students

م.م مروى يقظان غني الحبيب M.M.MARWA YAQDHAN GHENI AL-HABEEB

ايميل:

Mrwya899@gmail.com

مكان العمل: وزارة التربية /مديرية تربية بابل (مدرسة رمضان الخير الابتدائية المختلطة)

ملخص البحث:

تناول البحث الحالي دراسة (الخجل وعلاقته بسلوك العزلة لدى طلبة المرحلة الإعدادية)، ويقع في أربعة فصول خصص الفصل الأول لبيان الإطار المنهجي الذي تمثل بمشكلة البحث التي تسلط الضوء على الخجل وعلاقته بسلوك العزلة لدى طلبة المرحلة الإعدادية ، كما احتوى الفصل الأول على هدف البحث ،الكشف عن العلاقة الارتباطية بين سلوك الخجل ،وسلوك العزلة لدى طلبة المرحلة الإعدادية ،أما حدود البحث اقتصرت على طلبة المرحلة الإعدادية ذي الأعمار (١٦-١٧-١٨) ،أما الفصل الثاني فقد اشتمل على ثلاث مباحث تناول المبحث الأول سلوك الخجل بين المفهوم ،والأسباب ،والأنماط ،وخصائص الطلبة الخجولين، في حين تضمن المبحث الثاني سلوك العزلة النفسية الاجتماعية المفهوم العوامل المؤثرة الانعكاسات ،والتفسيرات التحليلية ،وشمل المبحث الثالث سلوك الخجل ،وسلوك العزلة رؤية تكاملية ،وضم الفصل الثالث إجراءات البحث ،وقد اعتمدت الباحثة على المنهج الوصفي الارتباطي لدراسة علاقة الخجل بسلوك العزلة لدى طلبة المرحلة الإعدادية ،أما الفصل الرابع فقد اشتمل على نتائج أهمها :عدم وجود فروق إحصائية دالة بين أفراد العينة وعلى وفق متغير الجنس (ذكور- إناث) في سلوك الخجل عند مستوى دلالة (٠,٠٥) إذ كانت القيمة التائية المحسوبة (٠,٣٣٠) ،وهي أصغر من القيمة التائية الجدولية (١,٩٨٧) وبدرجة حرية (٩٨)،أما أهم الاستنتاجات :ارتفاع مستوى سلوك الخجل لدى الطلبة ينعكس بزيادة الميل الى سلوك العزلة ،مما يؤكد الطبيعة التفاعلية ،والعلاقة الارتباطية بين المتغيرين .

الكلمات المفتاحية: الخجل ،العزلة ،طلبة المرحلة الإعدادية

Abstract

The current research examines shyness and its relationship to social isolation among middle school students. It comprises four chapters. The first chapter establishes the methodological framework, which includes the research problem: the relationship between shyness and social isolation among middle school students. This chapter also outlines the research objective: to reveal the correlation between shyness and social isolation among middle school students. The study is limited to middle school students aged 16, 17, and 18. The second chapter consists of three sections. The first section explores shyness, including its concept, causes, patterns, and characteristics of shy students. The second section examines socio-psychological isolation, including its concept, influencing factors, repercussions, and analytical interpretations. The third section presents an integrated perspective on shyness and isolation. The third chapter details the research procedures. The researcher employed a specific methodology. The descriptive correlational study investigated the relationship between shyness and social isolation among middle school students. Chapter Four included key findings, most notably: no statistically significant differences were found between the sample members based on gender (male-female) in shyness at a significance level of 0.05. The calculated t-value was 0.330, which is smaller than the critical t-value of 1.987, with 98 degrees of freedom. The most important conclusion was that higher levels of shyness among students are reflected in an increased tendency towards social isolation, thus confirming the interactive nature and correlational relationship between the two variables.

Key words: Shame ,Isolation ,middle school students

الفصل الأول

الإطار المنهجي للبحث

أولاً: مشكلة البحث والحاجة إليه:

تنبع موضوعة الدراسة من كونها تتناول أحدى المشكلات النفسية ،والاجتماعية الشائعة بين طلبة المرحلة الإعدادية ،وهي سلوك الخجل وما يرتبط به من سلوك العزلة بعمليات متفاوتة ،واختلاف في قدرات الطلبة على التعامل مع أحداث الحياة ،واختلاف سماتهم، وخصائصهم الشخصية، والتي هي محصلة لتفاعل عوامل التنشئة البيئية ثم المجتمع،

إذ ان احد أهم العوامل في التغلب على الصدمات هو الدعم الاجتماعي. (ادريانو لينون ،٢٠٢٥ :ص١٤٣) فضلا عما يستجد من تطور، وتغير في حياته الانفعالية، والسلوكية، والسمات الشخصية، وتعد مرحلة الإعدادية مرحلة تأهيل الطلبة نحو حمل المسؤولية، والمعرفة، وبناء الشخصية أي فترة أعداد، وتأهيل نحو خلق شخصية قوية تستطيع أن تفكر علمياً لتحقيق أهدافها في ضوء ما يتخلله سلوك الخجل، وسلوك العزلة من قلق، وارتباك لكونه حالة انفعالية يصاب بها الطالب الذي يخشى المواقف المحيطة به، وقد شعرت الباحثة إن الطلبة في المرحلة الإعدادية يعانون من العديد من المشكلات ومن بينها مشكلة الخجل كونهم غير قادرين على التعبير عن الظاهرة في مرحلتهم الإعدادية مما يتطلب دراسة هذه الموضوعة بشكل علمي من أجل وضع الطلبة بصورة عامة وحصرهم في بيئتهم الدراسية بصورة خاصة كونهم مسؤولين عن إعداد جيل المستقبل جيل يتوافق مع متطلبات الحياة الاجتماعية لتنمية قدرته المعرفية، والثقة بالنفس والصحة العامة إذ تشير الأدبيات النفسية إلى إن الخجل يمثل أحد المتغيرات الانفعالية التي تؤثر في قدرة الفرد على التفاعل الاجتماعي إذ يرتبط بالخوف من التقييم السلبي ،والتردد في المشاركة الاجتماعية ،وتجنب المواقف التي تتطلب التفاعل مع الآخرين الامر الذي قد يقود إلى أنماط السلوك الانسحابي وسلوك العزلة الاجتماعية وبالتالي فأن **الخجل** لا يقتصر على كونه سمه شخصية، بل يتحول إلى مشكلة نفسية ،واجتماعية تحد من كفاءة الفرد في بناء العلاقات والتوافق

مع البيئة المحيطة (zimbardo.1977.p55) ومن هنا تتحدد مشكلة البحث في التساؤل الرئيسي ما لعلاقة بين سلوك الخجل وسلوك العزلة لدى طلبة المرحلة الإعدادية ؟

ثانيا: أهمية البحث والحاجة إليه:

١. قد يسهم في الكشف عن العوامل المرتبطة بسلوك الخجل ،وسلوك العزلة.
٢. قد يساعد في توجيه الهيئات التدريسية ،والإرشاد التربوي لفهم طبيعة الطلبة الخجولين، وكيفية التعامل معهم.
٣. يرفد المكتبات التربوية ،والنفسية بدراسة ميدانية يمكن أن تشكل أساساً لدراسات لاحقة تتناول متغيرات أخرى ترتبط بسلوك الخجل ،وسلوك العزلة في المراحل الدراسية المختلفة.
٤. قد تساهم نتائج الدراسة على إظهار سلوك الخجل وعلاقته بسلوك العزلة ذات الصلة الوثيقة بالصحة النفسية للأبناء ،وتنشئتهم السوية، ومن ثم الاستفادة من نتائج الدراسة في توجيه الوالدين ليتمكنوا من ممارسة دورهم في تحقيق النمو السوي للأبناء.

ثالثا: هدف البحث:

١. التعرف على مستوى سلوك الخجل لدى طلبة المرحلة الإعدادية.
٢. التعرف على دلالة الفرق في سلوك الخجل لدى طلبة المرحلة الإعدادية .
٣. التعرف على مستوى سلوك العزلة لدى طلبة المرحلة الإعدادية.
٤. التعرف على دلالة الفرق في سلوك العزلة لدى طلبة المرحلة الإعدادية.
٥. التعرف على العلاقة بين سلوك الخجل ،و سلوك العزلة لدى طلبة المرحلة الإعدادية.

رابعا: حدود البحث:

١. الحدود الزمانية : (٢٠٢٥-٢٠٢٦).
٢. الحدود المكانية : مدارس قضاء المحاويل (ثانوية السلسبيل للبنات ،ثانوية صفين للبنين).

٣. الحدود الموضوعية :(دراسة علاقة الخجل بسلوك العزلة لدى طلبة المرحلة الإعدادية).

٤. الحدود البشرية: (طلبة المرحلة الإعدادية للدراسة الصباحية للاعمار١٦-١٧-١٨).

خامسا: تحديد المصطلحات:

١. سلوك الخجل :

عرفهJoseph,w.: هو شكل معتدل من الفوبيا الاجتماعية وسرعان ما يشعر الشخص الخجول بانعدام الثقة ،والخوف ،ويتجنب الاتصال مع الآخرين ،وإن النظرية السلوكية المعرفية تؤكد إن السبب في ذلك تفاعل العوامل الأسرية ،والاجتماعية مثل التعرض لعوامل بيئية أو خبرات سيئة من النقد في الحياة، والشعور بعدم الراحة ، وعدم وجود الدعم الاجتماعي (Gerson:1979:555) ، وعرفه السبعاوي: بأنه الميل الى تجنب التفاعل الاجتماعي ،والفشل في المشاركة بشكل مناسب في المواقف الاجتماعية (السبعاوي ،٢٠١٠: ص٤٥) و،عرفه سعفان : بأنه اضطراب انفعالي بالقلق ،الخوف ،ونقص تقدير الذات في المواقف الاجتماعية ،ويعبر هذا الاضطراب عن نفسه بمظاهر سلوكية خارجية يمكن ملاحظتها مثل الكف، والصمت ،والتردد ،والارتباك ،والشعور بالضعف ،والاستسلام ،والرغبة الملحة في تجنب التفاعلات الاجتماعية(سعفان ،٢٠١٠: ص١٦٩)

سلوك الخجل إجرائيا: تعرفه الباحثة بأنه الحساسية الزائدة أثناء التفاعلات الاجتماعية ،وصعوبة التعبير عن الذات مع عدم القدرة على الاتصال ،والميل إلى تجنب المشاركة في المواقف الاجتماعية ،ويعبر هذا عن نفسه بمظاهر فسيولوجية يمكن ملاحظتها ،ويقاس من خلال استجابة الطالب على فقرات مقياس الخجل المطور لأغراض الدراسة الحالية في صورته النهائية.

٢. سلوك العزلة:

عرفها جيرسونوبيرلمان: عدم قدرة الفرد على بناء علاقات اجتماعية مصحوبة بشعور مقلق بعدم الراحة(Gerson:1979:285).

عرفها قشقوس: يشعر الفرد إن هناك فجوة نفسية تفصله عن الأشخاص ،وموضوعات مجاله النفسي(قشقوش ،٢٠٠٤، ص٣٦)

عرفها العيسوي بانها وجود نقص في السلوك الاجتماعي ،وعجز في القدرة على إقامة روابط عاطفية أو انفعالية سوية مع الناس الاخرين ،وتحاشي التفاعل الاجتماعي(سبعاوي،٢٠١٠:ص٣٤)

سلوك العزلة إجرائيا: : تعرفه الباحثة بأنه الميل إلى الانطواء والتجنب الاجتماعي والابتعاد عن الأنشطة الجماعية داخل المدرسة ،فهي الدرجة التي يحصل عليها الطالب أو الطالبة في المقياس المستخدم لقياس سلوك العزلة من خلال استجابات الطلبة على فقرات المقياس المعد لذلك.

طلبة المرحلة الإعدادية: هي المرحلة الأخيرة للتعليم مدة الدراسة فيها ثلاث سنوات وتضم الطلبة الذين تتراوح أعمارهم (١٦–١٨) سنة (وزارة التربية ،٢٠١١: ٩).

الفصل الثاني :إطار نظري

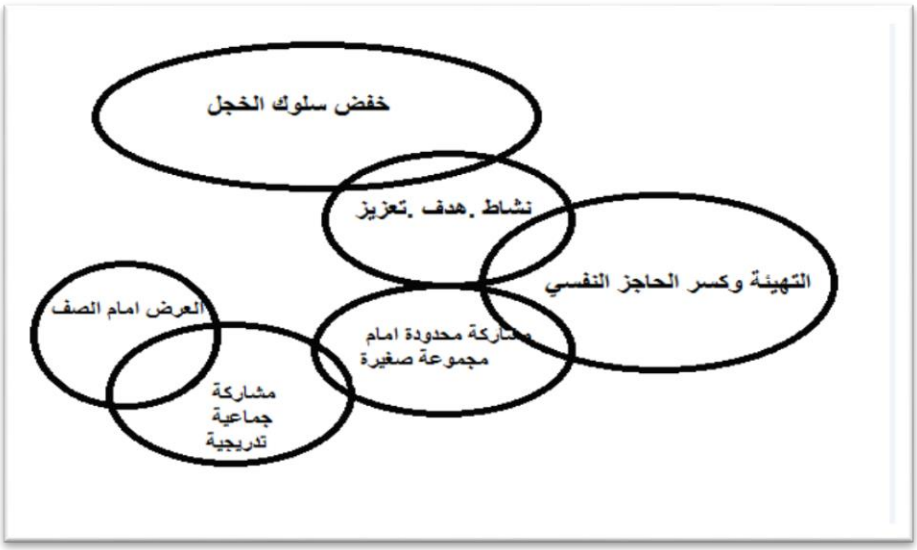
المبحث الأول: سلوك الخجل بين المفهوم والأسباب والأنماط وخصائص الطلبة الخجولين

يعد الخجل من السمات النفسية التي وجدت مع الإنسان منذ بدايات الحياة بوصفه استجابة فطرية للمواقف الاجتماعية إذ ارتبطت دراسته بعلم النفس كظاهرة سلوكية مرتبطة بتصرفات الأفراد، وعلاقاتهم، وتفاعلهم فيمتلك البعض قدرة عالية على التفاعل مع الآخرين، ويتراجع البعض الآخر، وتظهر عليه العلامات الدالة على سلوك الخجل (الحمد ،٢٠٠٣، ص٢٠٢)، فالطبيعة المركبة التي تباينت بمفهوم سلوك الخجل المصاحب بالحالة الانفعالية، والخوف، والتأثر الانفعالي في المواقف الاجتماعية ، وحالات العجز المعبرة عن التكيف مع المحيط الاجتماعي جعلها على طرف خط متدرج تقع المكابرة على طرفه الآخر، وكلتاهما صفتان مذمومتان على حين يقع الحياء في وسطه وهو صفة كريمة (خوج،٢٠٠٢، ص ١٣) إذ يشير **الخجل إلى السلوكيات** التي تصدر عن الفرد في بعض مواقف التفاعل الاجتماعي ،والتي تؤدي إلى الشعور بعدم الراحة أو الإحساس بالضيق ،وعدم القدرة على التحدث

(الدادا،٢٠٠٨ ص٤٧) فأعراض الخجل منها الفسيولوجية ، والمعرفية ، والسلوكية ،والوجدانية مثل توعك المعدة ،وخفقان القلب ،التعرق ،احمرار الوجه ،جفاف الفم ،ارتعاش الأيدي ،ومنها المعرفية التي تشمل الوعي المفرط بالذات في حضور الآخرين ،والخوف من التقييم من قبل الآخرين أما عن المكون السلوكي الهدوء المبالغ فيه ،التحاشي بالإضافة إلى التعبيرات الجسدية ،إضافة إلى ذلك الأعراض الوجدانية الارتباك ،الشعور بالذنب المؤلم ، انخفاض تقدير الذات الاكتئاب ،الحزن ،والشعور بالوحدة ،والقلق (zimbardo.1977.p32) ،وترى الباحثة إن الخجل ليس مجرد صفة بل هو مزيج من شعور داخلي (وجداني) وأفكار سلبية (معرفية)،ومظاهر جسدية(فسيولوجية) ، وسلوكيات تجنبيه ،وعندما نفهم هذه الأعراض يمكن أن نتعامل مع الخجل بخطوات بسيطة مثل التشجيع ،التدريب على المشاركة ،التحدث الايجابي مع الذنفس ،وبالتالي يمكن أن تسهم مجموعة من العوامل في تطوير سلوك الخجل ومنها العامل الوراثي إذ تلعب الوراثة دورا كبيرا في ظهور الخجل لدى الفرد (الطالب) للاستجابة ،ومن ثم ظهور سلوك الخجل في المواقف المختلفة (العتوم ،٢٠٠٧ ص٥٢) ،وذلك بانتقال الصفات الوراثية من الآباء إلى الأبناء عن طريق الجينات ،وغالبا ما يتمتع أحد والدي الطالب الخجول أو أحد أقاربه بصفة الخجل ،وغير إن درجة الخجل تختلف من فرد إلى آخر داخل نفس الأسرة ،ويمكن إرجاح السبب في ذلك للبيئة التي تساهم في تعديل صفة الخجل لدى الطالب (حسين،٢٠٠٩ ص٤٠) بالمعالجات الفنية التي تمكن ،وتدرب الطلبة المهارات الاجتماعية باستخدام التعزيز ،والتدعيم ،ففي هذه الطريقة يتم تقديم المعززات الاجتماعية أو المادية كلما قام باستجابات ،وسلوكيات تؤدي إلى انخراطه في اي نشاط اجتماعي ،وفي هذه الحالة يمكن استخدام نظام النقاط(Point) إذ يتم استبدالها بمكافئات أو امتيازات معززة ،ومن الضروري مكافأة الخطوات الصغيرة مثل الاقتراب من الآخرين أو مصاحبة والديه للترحيب (رمزي ،٢٠١٠ ص٤٥) ،وترى الباحثة بذلك إن التعزيز، والتدعيم في البيئة المدرسية باعتباره البيت الثاني للطالب يحتاج توازن بيئي داعم حتى لا يؤثر ذلك عليهم من خلال تقليل التهديد الاجتماعي

،والتدعيم الغير مشروط ، تعليمات ،وخبرة واضحة لهذا التدعيم هناك تعزيز فوري لسلوكيات العملية ،وتعزيز وصفي إضافة إلى التعزيز الغير لفظي بإيماءات موافقة ،وتذكير حيادي ،ومن بين أساليب المعالجات الأخرى استخدام أسلوب إزالة الحساسية التدريجي إذ يمكن للطلبة من خلاله أن يتعلموا كيفية التعامل مع المواقف الاجتماعية بصورة تدريجية ،مما يساعدهم على أن يصبحوا أكثر انفتاحا ،وتفاعلا مع الآخرين ،كما يمكنهم هذا الأسلوب من التخلي عن الخوف المرتبط بالمواقف الاجتماعية التي كانت تسبب لهم القلق في السابق ،ليتم بعد ذلك دمجهم في مواقف اجتماعية واقعية تسهم في تقليل مستوى خجلهم بشكل ملموس (عبد العزيز،٢٠١١ ص٥٤) ،وعليه ينبغي تعريض الطلبة تدريجيا لمواقف اجتماعية تتسم بقدر اكبر من التفاعل ،والتعقيد ،ومع مجموعات أوسع من الأقران انسجاماً مع مبدأ إزالة الحساسية التدريجي، ويمكن مساعدة الطلبة الذين يواجهون صعوبة في التواصل الاجتماعي من خلال تشجيعهم على التعبير غير المباشر عبر الرسم إذ يعد هذا الأسلوب مقبولا لديهم ،ويتيح لهم فرصة مناقشة رسوماتهم مع المدرس بطريقة آمنة ،وداعمة ،كما يمكن توظيف تدريبات إضافية مثل تدريب الطالب على النظر إلى المرأة ،ووصف ذاته أو التحدث حول موضوع محدد أثناء وجوده بمفرده ،بهدف تعزيز ثقته بنفسه ،وتنمية مهاراته في التواصل ،والمحادثة بصورة تدريجية (شارلز،٢٠٠١ ص٦١)، ومن خلال الزيارة الميدانية التي قامت بها الباحثة ،واطلاعها المباشر على واقع الدراسة الحالية يفسر ذلك بأن المعالجة التدريجية لحساسية الطلبة الخجولين ينبغي أن تقوم على التعرض التدريجي للمواقف الاجتماعية المغلقة مع التدريب على الاسترخاء ،وتعديل الأفكار السلبية ،إضافة إلى استخدام التعزيز الايجابي المستمر ،ويمكن القول ان هذه المراحل يجب أن تراعي خصائص الطالب الخجول من النواحي الفسيولوجية ،والمعرفية ،السلوكية ،والانفعالية ،لما ذلك من أثر في خفض توتره ،وتنمية تفاعله الاجتماعي ،كما تؤكد الباحثة على ضرورة مراعاة الفروق الفردية إذ لا يدفع الطالب الخجول بسرعة إلى مواقف تتجاوز قدرته على التحمل ،بل يشجع تدريجياً من خلال تجارب صغيرة ناجحة تعزز ثقته بنفسه ،وتقترح إمكانية توظيف القصص أو الفن التعبيري

كوسائل مساعدة لتخفيف القلق إذ يتيح الرسم للطلبة وسيلة غير لفظية للتعبير عن مشاعرهم الداخلية ،والتنفيس عنها مخطط يوضح جدول عملي منظم من تصميم الباحثة



كما يعد الإرشاد باللعب من الأساليب الفاعلة في المجال التربوي والنفسي ،إذ يتيح للطالب الفرصة للتعبير عن مشكلاته الشعورية ،واللاشعورية التي قد يعجز الإفصاح عنها لفظيا ،فاللعب يعد وسيلة علاجية ،وتربوية تساعد في تفريغ الانفعالات ،والتخفيف من مواقف الإحباط اليومية ،فضلاً عن إشباع الحاجات الجسمية ،والنفسية ،والاجتماعية لدى الطالب ،ومن خلال ملاحظة المرشد لسلوك الطالب أثناء اللعب يمكنه التعرف على أنماط شخصيته ،ومشكلاته الانفعالية ،مما يتيح له توجيه العملية الإرشادية بشكل أكبر فاعلية مع ضرورة منح الطالب حرية اللعب بما يتناسب مع عمره ،وميوله ،وطبيعة حاجاته ،وقد يقوم المرشد باختيار أدوات اللعب التي تتناسب مع عمر الطالب ،وطبيعة مشكلته ،وبما يتيح له التعبير بحرية عن انفعالاته ،واتجاهاته ،كما قد يشارك المرشد الطالب في اللعب بشكل تدريجي بهدف تقديم الدعم النفسي ،والتوجيه غير المباشر ،وإحداث التعديل المطلوب في دوافعه ،وسلوكه ،وتعد مشاركة المرشد في اللعب عاملا مهما في تعزيز شعور الطالب بالأمان ،والثقة ،فضلاً عن انها تمكن المرشد من فهم أعمق لما يقوم به الطالب من سلوكيات ،وما تنطوي عليه من معاني

،ودلالات نفسية ،وتربوية (بطرس،٢٠١٠ ص٥٦) إذ إن هناك العديد من العوامل المسببة للخجل منها العوامل النفسية المتمثلة في التنشئة الاجتماعية الخاطئة كالسخرية من سلوك الطالب ،وعدم تشجعيه على السلوك الصحيح ،وعوامل اجتماعية متمثلة في عدم الرعاية الاجتماعية ،والتفكك الأسري ،وعوامل جسدية متمثلة في العاهات ،والعجز ،والتأخر الدراسي ،وافتقار الشعور بالأمان ،والإحساس الدائم بالخوف ،ونشأة الطالب في أسرة خجولة (عبد العزيز،٢٠١١ص١٤-١٥) ،وبالتالي فأن الخجل الشديد يعمل على إعاقة النمو النفسي للفرد إذ يشكل حاجزا يفصله عن المؤثرات البيئة المحيطة ،سواء تلك التي يتلقاها من الآخرين أو التي يصل إليها بطرق مختلفة ،ولكي يتم التفاعل النفسي المنشود ،فلا بد أن يكون الشخص قادرا على إحداث التفاعل بينه ،وبين مقومات الموقف أو العناصر الجديدة ،أما إذا كانت الشخصية غير مهيأة بالكفاءة المناسبة ،فأن ما تتلقاه من الخبرات التي تم لها التفاعل في قوام الشخصية ،فأنها تصبح حبيسة بسبب الخجل ،ويصبح الشخص غير قادر على توضيح ما يدور بخلده من أفكار ،ومشاعر (الحمد،١٩٩٩،ص٣٣-٣٤) وترى الباحثة من الناحية الأكاديمية يمكن أن يصنف للطلبة الخجولين أنماط متعددة ،تبعا لطبيعة استجاباتهم ،ومظاهر سلوكهم ،فنرى الأغلبية منهم يتجنب المواقف الاجتماعية ،كالمشاركة الصفية أو تكوين صداقات خوفا من التقييم السلبي ،والبعض الآخر يمتلك قدرات معرفية جيدة لكنه يتردد في طرح الأسئلة أو الإجابة خوفا من السخرية ،بعضهم يتسم بحساسية مفرطة تجاه الملاحظات أو النقد ،ويظهر قلق أو احمرار الوجه أو التلعثم ،وأخيرا فئة تفضل العزلة ،والانطواء على نفسه ،يجد راحته في الابتعاد عن التجمعات ، العزلة هنا ليست مجرد ميول شخصية ،بل هي نتيجة طبيعية للخوف من الرفض أو الإحراج ،ما يؤدي إلى فقدان فرص النمو الاجتماعي ،والانفعالي ،وتبين للباحثة دلالة هذا بأن إدراك أنماط الطلبة الخجولين ،وخصائصهم يساعد المعلم ،والمرشد التربوي على تصميم استراتيجيات دعم نفسي ،واجتماعي ،تعزيز ثقة الطلبة بأنفسهم عبر التعزيز الايجابي بإيجاد بيئة صفية آمنة تشجع المشاركة دون الخوف من النقد.

المبحث الثاني: العزلة النفسية الاجتماعية المفهوم العوامل المؤثرة الانعكاسات والتفسيرات التحليلية

تُعد العزلة سلوكاً مرضياً ،وحالة مزعجة جداً تحدث في ما يقارب واحدا من كل عشرة أشخاص ،وتؤدي خوف شديد قد تشل الفرد أحيانا ،ويتركز الخوف في الشعور بمراقبة الناس(keneth:1999:p20) إذ تتجلى بوصفها انسحاباً تدريجياً أو متكرراً من التفاعل الاجتماعي مع الآخرين ،فهي ليست مجرد سلوك عابر ،بل حالة نفسية تنبع من عوامل متعددة تتداخل فيها الجوانب الشخصية ،والاجتماعية ،والبيئية ما يجعلها ذات انعكاسات عميقة على التكيف النفسي ،والاجتماعي للفرد ،وفي ضوء دراسة الباحثة على طلبة المرحلة الإعدادية ،كونها مرحلة حرجة تتسم بالتحولات الانفعالية ،والمعرفية ،والاجتماعية اذ يميل بعض الطلبة الى الانطواء أو الابتعاد عن الآخرين متأثرين بسمات شخصية أبرزها الخجل الذي يعد عاملاً مهماً في نشوء العزلة ،وتطورها إذ يرى علماء النفس إن مفهوم العزلة يتجدد بالمسافة الاجتماعية التي يبتعد الفرد فيها نفسياً عن الآخرين ،ومدى دافعية الفرد للانخراط في علاقات اجتماعية متكاملة مع الاخرين ،إضافة إلى الإسناد الاجتماعي الذي يقدمه الآخرون للفرد ،والذي يقلل المسافة الاجتماعية بينه ،بين الآخرين ،ويزيد من دافعيته للاتصال الاجتماعي بهم (المصري،١٩٩٤ ص٣٠١-٣٠٥) ،وتشير الباحثة إن العزلة ،والانخراط المفرد في الذات لدى طلبة المرحلة الإعدادية يعدان من الدخائل النفسية التي تنشأ نتيجة تفاعل معقد بين عوامل اجتماعية ،التعليمية ،وانفعالية ،وترجع الباحثة هذه الظاهرة إلى جملة من المسببات ،أبرزها ضعف القنوات التواصلية مع المحيط ،وتنامي الضغوط الدراسية ،إضافة إلى التغيرات الوجدانية التي يمر بها الطالب في هذه المرحلة الحساسة ،وترى الباحثة إن هذه الدخائل تسهم في تشكيل انعكاسات تحليلية تؤثر في الإدراك ،والسلوك ،مما يستدعي مقاربات تربوية تعنى بمفهوم هذه التحولات ،قد تباينت التفسيرات لهذا المفهوم تبعا للخلفيات النظرية في ذلك ،فيرى الاتجاه التحليلي إن طاقة الفرد النفسية المتوجهة نحو النمو ،إنما تكون متأثرة بالمحددات الاجتماعية المحيطة به ،فهناك نموذجين لعلاقة الفرد بالمجتمع

احدهما النموذج الانبساطي ،والذي يعني اهتمام الفرد بما يدور حوله من أحداث خارجية ،والآخر النموذج الانطوائي الذي يركز فيه الفرد على الذاتية التي تدفعه باتجاه السلبية ،والانعزالية عند تعامله مع المحيط الاجتماعي الذي يميل فيه الفرد إلى عدم الاختلاط بالآخرين (المصري،١٩٩٤: ص٩٥) من جهة أخرى وجود أثاره ،فنرى أثاره المترتبة من انعكاسات نفسية من ضعف الثقة بالنفس أو عدم الكفاءة ،وازدياد القلق الاجتماعي أو المخاوف المرتبطة بالتفاعل مع الآخرين ،وقلة تكوين الصداقات ،والعلاقات الايجابية ،ومع تراكم هذه العوامل ترى الباحثة أن العزلة قد تكون نتيجة خبرات أو أنماط تعلم خاطئة أو تصورات معرفية غير دقيقة أو تنشئة أسرية ،واجتماعية غير داعمة أو حتى استعدادات شخصية بيولوجية ،وأيضا مما يهيئ لظهور العزلة عدم امتلاك الفرد أو فقدانه للمهارات الاجتماعية التي تعزز ارتباطه بالآخرين ،وإن هناك عوامل بيئية ،وشخصية تؤثر في السلوك ، فالتفسيرات التشاؤمية ،والانهزامية ،وطرائق التفكير غير الموضوعية حول الذات ،والأحداث التي يمر بها مثل الصدمات العاطفية المرتبطة بحالات الانفصال أو الترمل أو فقدان شخص عزيز هي التي تسهم في عزلة الفرد من العلاقات الاجتماعية (مبارك،٢٠٠٣ ص ٦) ،إن ما يؤكد دور العوامل ،والظروف أو المتغيرات المرتبطة بالتعبير عن سلوك العزلة ،فمدى عزلة الفرد تتساوى مع مقدار ما يجده عند الآخرين من إشباع لحاجاته النفسية ،والاجتماعية ،وخاصة عندما يكون تحت عوامل الضغط ،والتوتر لازمة أو موقف كان قد مر به ،فمؤثرات هذا السلوك ناتج عن سوء التوافق الاجتماعي ،وتجميد دائرة تفاعله الاجتماعية ،وتبني الفرد لبنية معرفية مفادها إن الآخرين قد أهملوه أو تجاهلوه لانقطاعه عنهم لفترة من الزمن (البرزنجي،١٩٨٩ ص ١٩٥) وعلى هذا الأساس أجمع علماء النفس على أن العزلة هي دالة لعلاقة الفرد بالجماعة ،وإن محتوى هذه العلاقة تتوزع على مجالات الدعم ،والمساندة التي قد تزيد أو تضعف من هذه العلاقة [حسن ،٢٠١٤،ص ٤] ،فمن المفاهيم المرتبطة بالعزلة الوحدة التي تعد بأنها خبرة غير سارة تظهر عندما تكون شبكة العلاقات الاجتماعية للفرد عاجزة في جميع أوجهها كماً ،وكيفاً(المصري،١٩٩٤،ص٣٠٨) ، كذلك الانسحاب الاجتماعي الذي

يعد أحد مرادفات العزلة ،ومن المفاهيم المرتبطة بها ،فيميل الفرد لتجنب التفاعل الاجتماعي ،والإخفاق في المشاركة في المواقف الاجتماعية بشكل مناسب ،والافتقار إلى أساليب التواصل الاجتماعي ،ويتراوح هذا السلوك بين عدم إقامة علاقات اجتماعية أو بناء صداقة مع الأقران إلى كراهية الاتصال بالآخرين ،والانعزال عن الناس ،والبيئة المحيطة (بطرس،٢٠١٠،ص٢٢) ،أما عن الاغتراب فيحاول به الفرد الانسلاخ عن المواقف ،والثوابت كوسيلة للتأكيد ،واثبات تفرده ،وتمايزه سواء من رغبات الوالدين أو عن الآخرين ؛لأنه يعد أي سلطة فوقية أو أي توجيه إنما هو استخفاف لا يطاق بقدراته الفعلية التي أصبحت موازية لقدرات الراشد ،واستهانة بالروح النقدية المستيقظة لديه ،والتي تدفعه الى تمحيص الأمور كافة وفقا لمقاييس المنطق ،وبالتالي تظهر لديه سلوكيات التمرد ،والمكابرة ،والعناد ،والتعصب ،والعدوانية (البرزنجي،١٩٨٩،ص٣٩)، في حين إن الانطواء دل على اتجاه اهتمام الفرد نحو العالم الداخلي ،وليس الخارجي إذ يبدي المنطوي ميلا إلى الانعزال عند الاتصالات الاجتماعية ،والى التقوقع داخل الذات ،والى الاهتمام فقط بأفكاره الخاصة ،وخبراته الذاتية ،أما فيما يتعلق بالانفراد هو البعد بصورة إرادية عن الآخرين ،والأهل ،الأصدقاء ،فهو يختار أن يبتعد عن محيطه (مبارك،٢٠٠٨،ص٧٦٤) ،فالانفراد مفهوم طبيعي وجودي يعكس تفرد الشخص ،والانفراد الوجودي حالة تعكس الذاتية المنفردة للشخص ،ومحدودية ذات الشخص عن ذوات الآخرين (متولي،١٩٩٥،ص٧١) ،ومن خلال دراسة الباحثة الميدانية التي أجرتها على طلبة المرحلة الإعدادية لاحظت إن مفهوم الانفراد لدى الطلبة لا يفهم دائما على إنه انعزال سلبي قد تميل أحيانا حاجة طبيعية للتأمل أو استعادة التوزان النفسي بعد ضغوط الحياة المدرسية ،والنفسية ،غير إن هذا الانفراد حين يتكرر بصورة مفرطة ،ويترافق مع مظاهر الخجل كالارتباك ،والتردد في التفاعل يتحول تدريجيا إلى سلوك عزلة يعكس ضعفا في الاندماج الاجتماعي ،وبناء على ذلك أرى أن الانفراد في هذه المرحلة العمرية قد يكون نقطة انطلاق أولية نحو العزلة خصوصاً عندما يقتصر الطالب إلى الدعم الأسري ،والتربوي الذي يساعده على تجاوز خجله ،والتفاعل

الايجابي مع محيطه ،وعلى الرغم من أن مفهوم العُزلة لا يعد ظاهرة خطرة بحد ذاتها ،بل تكمن خطورتها فيما تتركه من آثار نفسية ،واجتماعية على الفرد وعلى المجتمع ،فقد تؤثر ايضا على تقدير الفرد لذاته ،وقلة الاتصال بالآخرين ،وقلة المشاركة في الأنشطة ،والمجموعات الاجتماعية (المصري،١٩٩٤،ص١٠) ،ومما لاشك ترى الباحثة إن العزلة ليست مجرد سلوك عرضي ،بل هي ظاهرة مركبة تنشأ من تداخل عوامل شخصية ،وأسرية ،ومدرسية ،ومجتمعية ،فهي تتجسد بوصفها استجابة انفعالية ،وسلوكية تجاه الضغوط أو صعوبات في التكيف الاجتماعي ،فتترك انعكاساتها على الجوانب المعرفية ،والأكاديمية للفرد ،كما إن التفسيرات التحليلية لهذه الظاهرة للكشف عن كونها نتاجا لتفاعلات داخلية كالخجل ،وضعف الثقة بالنفس ،وخارجية كالنبذ الاجتماعي أو ضعف الدعم التربوي ،وبالتالي فالإحاطة ،والإلهام بجوانبها المختلفة يساهم في تفسير ارتباطها بظاهرة الخجل لدى طلبة المرحلة الإعدادية.

المبحث الثالث: سلوك الخجل و سلوك العزلة رؤية تكاملية

تَعد الرؤية التكاملية من الاتجاهات الحديثة في تفسير الظواهر النفسية ،والسلوكية إذ تقوم على فهم السلوك الإنساني بوصفه نتاجا لتفاعل مجموعة من العوامل المتداخلة بدلاً من عزله في إطار سبب واحد أو بعد منفرد ،وفي ضوء هذه الرؤية لا يمكن تناول سلوك الخجل ،وسلوك العزلة لدى طلبة المرحلة الإعدادية بمعزل عن السياق النفسي ،والاجتماعي ،التربوي الذي يتشكل فيه سلوك الطلبة، ففي عالمنا المعاصر تَعد الأزمات النفسية أنماط سلوكية تسبب ضائقة شديدة إذ تعيق الحياة اليومية إذ لا تقتصر هذه الأزمات على نوع واحد بل تشمل طيفاً واسعاً من المعاناة التي تؤثر على التفكير ،والمشاعر ،والسلوك مثل الخجل ،والعزلة ،ومسبباتها من القلق العام ،والاكتئاب ،والوسواس القهري ،واضطرابات ما بعد الصدمة (البرزنجي،١٩٨٩ ص٤) إذ تكتسب هذه المرحلة أهمية خاصة فالباحثة ترى إن هذه المرحلة تتسم بتحولات نمائية متسارعة على المستويات الانفعالية ،والمعرفية ،والاجتماعية اذ يمر الطلبة بمرحلة حساسة تتبلور فيها ملامح الهوية الشخصية ،وتتزايد فيها الحاجة إلى القبول الاجتماعي ،وفي هذا السياق قد يظهر الخجل بوصفه استجابة انفعالية ناتجة عن

الخوف من التقييم أو الإحراج ،بينما يتجسد سلوك العزلة كأحد الأنماط السلوكية التي قد يلجأ إليها الطالب لتجنب المواقف الاجتماعية التي تثير القلق أو التوتر ، ففي الميدان التربوي ،والاجتماعي تكشف الملاحظات السلوكية لطلبة المرحلة الإعدادية عن هذا التكامل بوضوح ،فالطالب الخجول غالباً ما يظهر تردداً في المشاركة الصفية أو تجنباً لإبداء الرأي أمام زملائه ،ومدرسته ،هذه المظاهر تعكس الجانب الداخلي الانفعالي للخجل ،بينما يتجلى للعزلة في صورة الميل إلى الانفراد ،ضعف الصداقات ،العزوف عن المشاركة في الأنشطة الجماعية أو الانسحاب من التفاعلات الاجتماعية داخل المدرسة (حسن،٢٠١٤ ص٦٩)، كما إن هذه المرحلة تشهد صراع نفسي يظهر من خلال الابتعاد عن الناس ،والتجنب عن الارتباط الشعوري لهم ،فالشخصية تنطوي على خصائص معينة في عدم تكيف أو معاناة الشخص نفسه أو المحيطين فللشخصية جانبين وراثي ،ومكتسب ،وفي هذا السياق تعد الشخصية المضادة للمجتمع أحد هذه الأنماط اذ تتسم بالعجز عن إقامة علاقات اجتماعية مستقرة ،وبالنزوع إلى الاندفاع ،والاستجابة للغرائز بدون ضوابط(متولي،١٩٩٥،ص٥٥) فيميل إلى الأعمال التي لا تتعامل مع المجتمع وهو شديد الحساسية لأي موقف اجتماعي ،وترى الباحثة إن إغفال العلاقة التكاملية بين الخجل ،والعزلة في البيئة التربوية يؤدي إلى سلبيات منها الاكتفاء بالنظر إلى العزلة كسلوك ظاهر فقط من دون فهم خلفياته النفسية المرتبطة بالخجل ،والاقتصار على معالجة المظاهر السلوكية بإجبار الطالب على المشاركة دون تعزيز ثقته بنفسه أو معالجة القلق الداخلي مؤديا ذلك إلى تفاقم المشكلة ،وتعزيز الحلقة المفرغة بين الخجل ،والعزلة فيزداد ضعف التكيف الاجتماعي ،إضافة إلى عدم مراعاة التكامل بين البعدين النفسي ،والاجتماعي بشكل متوازن ؛لان الطالب الخجول حياته السلوكية تكون مضطربة بتواصل ،ونشوء سيرته فيفقد الثقة بنفسه ،ويصبح مشلول الإرادة ،والتفكير لذا وجب عليه أن يتجنب ما استطاع من الانفعالات النفسية ؛لان الخجل ما هو إلا ثمرة من ثمار العزلة (خوج،٢٠٠٢،ص١٢)، وبالتالي الشعور بعدم الأمان يؤدي بالأشخاص بعد الشعور بالطمأنينة ، وتدني الثقة بالذات ،مما يدفعهم إلى

الاعتماد المفرط على الآخرين ،كما ينشغل هؤلاء الطلبة بمحاولات مستمرة لتحقيق الأمان ،وتجنب مواقف الإحراج ،الأمر الذي يحد من انخراطهم في التفاعلات الاجتماعية ،وممارسة المهارات ،ونتيجة لذلك يدخلون في دائرة مفرغة يتعزز فيها الخجل تدريجياً إذ يؤدي ضعف المهارات الاجتماعية ،وقلة الخبرات الايجابية مع الآخرين إلى زيادة شعورهم بالخجل ،ومن ثم ميلهم إلى سلوك العزلة (العتوم ،٢٠٠٧،ص٢١)، وترى الباحثة إن الخجل كسلوك لا يعد سمة انفعالية عابرة فحسب ،بل يمثل عاملاً مؤثراً في تشكيل أنماط السلوك الاجتماعي لدى طلبة المرحلة الإعدادية إذ يسهم الشعور بعدم الأمان النفسي في إضعاف ثقتهم بأنفسهم ،وتقليل دافعيتهم نحو التفاعل مع الآخرين ،ويقود ذلك إلى تقييد فرص اكتساب المهارات الاجتماعية اللازمة ،مما يعزز لديهم ميول العزلة ،والانطواء .كما تؤكد الباحثة إن هذه العلاقة تتسم بطابع دائري تراكمي إذ يؤدي الخجل إلى العزلة ،والعزلة بدورها تعمق من حدة الخجل نتيجة نقص الخبرات الاجتماعية الايجابية ،ومن هذا المنطلق تبرز أهمية التدخلات التربوية الهادفة إلى توفير بيئات تعليمية أمنة ،وداعمة تسهم في تنمية الثقة بالنفس ،وتشجيع الطلبة على التفاعل الاجتماعي الايجابي ،بما يحد من سلوك العزلة ،يعزز تكيفهم النفسي ،والاجتماعي.

مؤشرات الإطار النظري:

١. يمثل الخجل متغيراً نفسياً متعدد الأبعاد (انفعالي– معرفي– سلوكي) يظهر بصورة أكثر وضوحاً في السياقات الاجتماعية إذ تتداخل الانفعالات السلبية مع الأفكار الإدراكية غير التكيفية ،والسلوكيات الانسحابية ،مما يؤثر في مستوى التفاعل الاجتماعي لدى الفرد.

٢. تمثل العزلة نمطاً سلوكياً انسحابياً يتجلى في تقليص التفاعل الاجتماعي مع الزملاء والبيئة المحيطة ،ويترافق غالباً مع ميل إلى الانكفاء ،والابتعاد عن المشاركة في الأنشطة ،التواصل الاجتماعي.

٣. يعد تدني مهارات التواصل ،وافتقار الفرد إلى الدعم الاجتماعي من العوامل التي تعزز الميل نحو السلوك الانعزالي وتحد من فاعلية التفاعل الاجتماعي.

٤. تنعكس العلاقة التكاملية بين العزلة على مستوى التحصيل الدراسي ،والسلوك المدرسي إذ يؤدي تفاعلهما إلى إضعاف المشاركة الصفية ،وتقليل فرص التفاعل الاجتماعي ،مما ينعكس سلباً على الناتج التعليمي ،والتكيف المدرسي.

٥. تتباين العزلة بين نمط اختياري يرتبط برغبة الطالب في تحقيق الراحة والخصوصية ،ونمط قسري تفرضه عوامل خارجية كالتعرض للرفض الاجتماعي ،أو المعاناة من الخجل.

الدراسات السابقة :

على الرغم من توافر عدد من الدراسات التي تناولت الخجل وعلاقته بسلوك العزلة إلا إن الدراسة الحالية لم تتوسع في عرض الدراسات السابقة بصورة تفصيلية ،وذلك لاعتبارات منهجية تتعلق بتركيز البحث على بناء إطار نظري تكاملي يفسر العلاقة بين المتغيرين في ضوء السياق التربوي ،والثقافي المحلي ،فضلاً عن إن معظم الدراسات السابقة تناولت المتغيرين بصورة منفصلة أو ضمن بيئات مختلفة الأمر الذي يحد من إمكانية تعميم نتائجها على عينة الدراسة الحالية ،مما استدعى توجيه الاهتمام نحو التحليل النظري ،وبناء التصور التفسيري بدلاً من الاستعراض الوصفي للدراسات.

الفصل الثالث(إجراءات البحث)

يتضمن هذا الفصل عرضاً للإجراءات التي قامت بها الباحثة لغرض تحقيق ،أهداف البحث ،والتي تمثلت بتحديد مجتمع البحث ،واختيار عينة ممثلة له ،وتبني ،وبناء أدوات تتسم بالصدق، والثبات ،والموضوعية ،وأيضا تحديد الوسائل الإحصائية المناسبة.

أولاً: منهج البحث: بما إن البحث الحالي يهدف إلى الكشف عن العلاقة الارتباطية بين الخجل ،وسلوك العزلة لدى طلبة المرحلة الإعدادية ،فقد اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي الارتباطي بالبحث ؛وذلك لأنه يتلاءم ،وطبيعة البحث إذ إنه يعطينا وصفاً دقيقاً للظاهرة المدروسة ،ولا يقتصر على جمع البيانات ،والحقائق ،وتصنيفها

،وتبويبها ،بل يتضمن قدراً من التفسير لهذه النتائج من أجل الوصول لتعميمات بشأن الظاهرة المدروسة.

ثانياً: مجتمع البحث: يعرف المجتمع بأنه جميع الأفراد الذين يحملون البيانات الظاهرة في متناول البحث ،ويمكن القول إن المجتمع هو مجموعة من وحدات البحث التي يراد منها الحصول على بيانات تخص الظاهرة التي هي قيد الدراسة. إذ تألف مجتمع البحث الحالي من طلبة المرحلة الإعدادية في قضاء المحاويل / بابل (قرية الافندية) إذ اكتفت الباحثة بتركيز مجتمعها على مدرستين والبالغ عددهم (٤٠٠) طالب وطالبة موزعين بواقع (٢٠٠) طالب في ثانوية صفين للبنين ، و(٢٠٠) طالبة في ثانوية السلسبيل للبنات ،ويعد هنا المجتمع مصغر لهذه الدراسة.(كما موضح في الجدول أدناه)

(جول رقم (١) مجتمع البحث)

ت	المدرسة	العدد	الجنس	المجموع
١	ثانوية صفين للبنين	٢٠٠	الذكور	٢٠٠
٢	ثانوية السلسبيل للبنات	٢٠٠	الإناث	٢٠٠

ثالثاً: عينة البحث:

أ. **العينة الأساسية** : هي جزء من المجتمع الذي تجري عليه الدراسة تختارها الباحثة لتجري عليها دراستها ،ولبغية الوصول إلى أهداف البحث اختارت الباحثة عينة عشوائية ذات التوزيع المتساوي(٥٠) من طلبة ثانوية صفين للبنين و(٥٠) من ثانوية السلسبيل للبنات ،وبالتالي أصبحت العينة الأساسية للبحث تتكون من (١٠٠) طالب ،وطالبة من المرحلة الإعدادية ،وكما مبين بالجدول .

(جدول قم (٢) عينة البحث)

ت	المدرسة	العدد	المجموع
١	ثانوية صفين للبنين/الذكور	٥٠	٥٠
٢	ثانوية السلسبيل للبنات/الإناث	٥٠	٥٠

ب. **العينة الاستطلاعية:**

قامت الباحثة بتطبيق مقياس سلوك الخجل ،ومقياس سلوك العزلة على العينة الاستطلاعية المؤلفة من (١٠) أفراد من طلبة المرحلة الإعدادية موزعين على (٥) أفراد من طلبة ،وطالبات المرحلة الإعدادية للتعرف على وضوح الفقرات ،وكذلك معرفة الصعوبات التي يمكن أن تواجه المستجدين لغرض تلافيها قبل تطبيق المقياس بصورته النهائية ،فضلاً عن معرفة الزمن الذي يستغرقه المستجدين في استجاباتهم على المقياس ،وقد تبين إن فقرات المقياس ،وتعليماته كانت واضحة ،وإن الوقت الذي استغرقه أفراد العينة في إجاباتهم على مقياس الخجل ،ومقياس العزلة بمتوسط زمنيٍ معين.

رابعاً: أداتا البحث

بما إن البحث الحالي يهدف إلى التعرف على مستوى الخجل وعلاقته بسلوك العزلة لدى طلبة المرحلة الإعدادية التي تتراوح أعمارهم من (١٦-١٨) سنة لذا تتطلب الأمر وجود أدوات تتوفر فيها الخصائص السيكومترية من صدق ،وثبات لتحقيق أهداف البحث وعلى النحو الآتي:

مقياس الخجل : أعد هذا المقياس من قبل ابتهال حسن عبد الأمير (ملحق رقم ٣) ، ويتكون من (٢٣) عبارة تقيس الخجل ،وتتم الإجابة عنها عن طريق مقياس خماسي تتمثل فيه الاستجابات في(دائما، معظم الأحيان ،غالبا، أحيانا ،نادرا) لتقابل الدرجات (١,٢,٣,٤,٥) على الترتيب ،ويمكن اعتبار الدرجة الكلية لتعبر عن امتلاك طلبة المرحلة الإعدادية للخجل ،وتشير الدرجة المرتفعة إلى زيادة الخجل (ملحق رقم

٤)قامت الباحثة بتبني مقياس الخجل الذي أعد من قبل (ابتهال حسن عبد الأمير) ملحق رقم (٣) إذ أجرت الباحثة صدق ظاهري للمقياس بعرضه على مجموعة من الخبراء ملحق رقم(٢)لكون المقياس أعد في عام ٢٠٢١م .

صدق المقياس: تم التحقق من الصدق الظاهري لمقياس الخجل بعد تكيفيه من خلال عرضه على مجموعة من الخبراء والمتخصصين في العلوم التربوية والنفسية والإرشاد النفسي (ملحق رقم٢) وذلك لغرض الحكم على مدى صلاحية الفقرات ووضوحها وانتمائها للأبعاد التي وصفت لقياسها ،وقد تم اعتماد نسبة الاتفاق لا تقل عن (٨٠%) بين المحكمين لقبول الفقرة أو تعديلها وبناء على ملاحظاتهم أجريت التعديلات اللازمة ليصبح المقياس بصيغته النهائية أكثر ملائمة لعينة البحث المتمثلة بطلبة المرحلة الإعدادية .

ثبات مقياس الخجل: يعد الثبات من الخصائص السيكو مترية الأساسية التي تعكس مدى اتساق المقياس ،واستقراره في قياس الظاهرة المستهدفة ،وفي هذه الدراسة تم التحقق من ثبات المقياس على عينة البحث ثم حساب معامل الثبات باستخدام الفاكرنباخ إذ بلغت قيمته (٨٨%) وهي قيمة مرتفعة تدل على تجانس فقرات المقياس وتعد هذه القيمة مقبولة وفق المعايير الإحصائية إلى إن أي قيمة >(٠,٧٠) تعد مقبولة >(٠,٨٠) تعد جيدة .وقد أظهرت النتائج إن قيمة معامل الثبات بعد إعادة تطبيقه بعد مرور فترة زمنية مقدارها أسبوعين بلغ (٠,٨٥) وهو معامل يدل على درجة عالية من الاستقرار الزمني للمقياس إذ عد ضمن الحدود المقبولة تربويا ،ونفسيا مما يدل على إن فقرات المقياس تتمتع بدرجة جيدة من الاتساق الداخلي ،وإن المقياس قادراً على إعطاء نتائج مستقرة يمكن الاعتماد عليها في مستوى الخجل لدى أفراد العينة ،ويعد هذا المؤشر دليلاً على صلاحية المقياس للاستخدام في التطبيق الفعلي ،وتحقيق أهداف الدراسة. كما يعكس هذا المستوى من الثبات إن المقياس يسهم في تقويم سمة الخجل بصورة متماسكة إذ إن ارتفاع معامل الثبات يشير إلى انخفاض نسبة الخطأ العشوائي في القياس ،وبالتالي زيادة الدقة في النتائج المستخلصة .كما في الجدول ادناه .

(جدول رقم (٣) ثبات مقياس الخجل)

طريقة الثبات	حجم العينة	الفاصل الزمني	معامل الثبات
إعادة الاختبار	٣٠طالب وطالبة	أسبوعان	٠,٨٥

مقياس العزلة:

اعتمدت الباحثة مقياس العزلة (منال عبد اللطيف ٢٠٢٣) ملحق رقم (٤) بصيغته الأصلية كما ورد في الدراسات السابقة ،وذلك لكونه أداة مقننه حديثة نسبياً ،ولم يطرأ عليها تعديل في الفقرات أو الصياغة ،مما يسمح بالاستناد الى خصائصه السيكومترية الواردة في الدراسة المؤسسة ،ولاسيما مؤشرات الصدق التي تم التحقق منها مسبقا ،وبذلك تم اعتماد الصدق السابق بوصفه مرجعاً علمياً معتمداً للمقياس في صورته الأصلية ،ومع ذلك ونظراً لكون الخصائص السيكومترية للمقياس قد تتأثر بطبيعة العينة وبيئة التطبيق ،فقد حرصت الباحثة على التحقق من الثبات على عينة البحث الحالية باستخدام معامل الفاكرونباخ بهدف التأكد من درجة الاتساق لفقرات المقياس ،واستقراره في القياس ضمن السياق الحالي للدراسة إذ بلغ (٠,٨٤)،وبناء على ذلك يعد المقياس صالحا للتطبيق في هذه الدراسة بالاعتماد على صدقه السابق المعزز بالتحقق من الثبات في البيئة الحالية بما يحقق متطلبات الدقة العلمية ،والملائمة الإجرائية ،ويعد هذا الإجراء متوافقا مع الأصول المنطلقات المنهجية في التعامل مع المقاييس الجاهزة إذ يتم الاعتماد على الصدق السابق للمقياس مع إعادة التحقق من الثبات وفقا لخصائص العينة الحالية.

(جدول رقم (٤) يمثل مقياس العزلة)

المقياس	عدد الفقرات	حجم العينة	معامل الثبات	طريقة الثبات	مستوى الثبات
مقياس الخجل	٢٠	٣٠	٠,٨٥	إعادة الاختبار	جيد

مقياس الخجل	٢٠	٣٠	٠,٨٨	الفاكرونبا خ	جيد جدا
مقياس العزلة	٢٠	٣٠	٠,٨٤	الفاكرونبا خ	جيد جدا

خامساً: التطبيق النهائي لأدوات البحث :

تم إجراء التطبيق النهائي لأدوات البحث بعد استكمال جميع الإجراءات العلمية الخاصة بها ،والتي شملت الصدق الظاهري ،والتجربة الاستطلاعية ،والتحقق من الثبات ،وقد تم تطبيق الأدوات على العينة الأساسية للدراسة بشكل مباشر إذ تم تزويد أفراد العينة بالتعليمات اللازمة للإجابة عن فقرات المقياس، تم جمع الاستجابات تمهيداً لمعالجتها إحصائيا ،وتحليل النتائج وفق أهداف البحث.

سادساً: الوسائل الإحصائية:

تم اعتماد الوسائل الإحصائية المناسبة في معالجة البيانات ،واستخراج النتائج إذ تم استخدام الوسط الحسابي ،والانحراف المعياري ،والنسب المئوية ،إضافة إلى معامل ارتباط بيرسون لقياس الثبات ،وقد تم عرض النتائج ،وتفسيرها وصفياً ضمن متن البحث دون اللجوء إلى عرض الجداول وذلك لتحقيق الكفاءة في العرض ،وتركيزاً على الدلالة الإحصائية للنتائج.

الفصل الرابع(عرض النتائج ومناقشتها)

الهدف الأول: التعرف على مستوى الخجل لدى طلبة المرحلة الإعدادية.

للتعرف على مستوى الخجل لدى طلبة المرحلة الإعدادية تم تطبيق إجاباتهم ،واستخراج المتوسط الحسابي لأفراد العينة إذ بلغ(٣٢,٦٥٠) بانحراف معياري (٨,١٤٦)،ودرجة حرية (٩٩) ،ومستوى دلالة (٠.٠١) ،وبمقارنة هذا المتوسط الحسابي مع المتوسط الفرضي لمقياس الخجل المعد في البحث وهو(٢٦) يلاحظ انه

أعلى من المتوسط الفرضي ،ولغرض التعرف على دلالة الفروق بين المتوسط الفرضي تم استخدام الاختبار التائي لعينة واحدة ،والجدول يوضح ذلك .

(جدول رقم (٥) الفروق في مستوى الخجل لدى طلبة المرحلة الإعدادية)

العدد	المتوسط الحسابي	انحراف معياري	الوسط الفرضي	القيمة التائية المحسوبة	القيمة التائية الجدولية
١٠٠	٣٢,٦٥٠	٨,١٤٦	٢٦	٣,٣٢٥	٢,٦٣٣

ويتضح من الجدول ارتفاع مستوى الخجل لأفراد العينة حيث كانت القيمة التائية المحسوبة (٣,٣٢٥) وهي اكبر من القيمة الجدولية (٢,٦٣٣) عند مستوى دلالة (٠,٠١) ودرجة حرية (٩٩).وتفسر الباحثة إن ارتفاع مستوى الخجل لدى طلبة المرحلة الإعدادية إلى التنشئة القائمة على الحماية الزائدة أو السيطرة المفرطة التي تحد من استقلالية الطالب ،وتزيد خجله ،وضعف التواصل الأسري أو الخلافات العائلية قد تجعل الطالب أكثر هشاشة اجتماعية ،وغياب التدخل التربوي المبكر يؤدي إلى تراكم الخبرات السلبية فتتحول إلى خجل مزمن.

الهدف الثاني: التعرف على دلالة الفروق في الخجل لدى طلبة المرحلة الإعدادية تبعا لمتغير الجنس (ذكور–إناث). لتحقيق هذا الهدف استخدمت الباحثة الاختبار التائي لعينتين مستقلتين للتعرف على الفروق في الخجل بين أفراد عينة البحث وفقا لمتغير الجنس (ذكور – إناث) كما في الجدول أدناه.

جدول رقم (٦) يمثل الخجل لدى طلاب المرحلة الإعدادية وفقاً للجنس ذكور – إناث)

متغير الجنس	العدد	الوسط الحسابي	الانحراف المعياري	القيمة التائية المحسوبة القيمة التائية الجدولية	مستوى الدلالة
الذكور	٥٠	٣٢,٩٢٠	٨,١٢٨	١,٩٨٧ –٠,٣٣	غير دالة
الإناث	٥٠	٣٢,٣٨٠	٨,٢٣٨		

ويتضح من الجدول عدم وجود فروق إحصائية دالة بين أفراد العينة ، وفق متغير الجنس (ذكور– اناث) في الخجل عند مستوى دلالة (٠,٠٥) إذ كانت القيمة التائية المحسوبة (٠,٣٣٠) وهي أصغر من القيمة التائية الجدولية (١,٩٨٧) ،وبدرجة حرية (٩٨) ،وتفسر الباحثة إلى عدم وجود فروق بين الطلبة والطالبات في الخجل إلا إن طلبة المرحلة الإعدادية يمرون بمرحلة المراهقة ،وما تتسم به من حساسية ،وقلق اجتماعي مما يجعلهم متقاربين في مستوى الخجل. ويمرون بمرحلة انتقالية بتحديات متشابهة من إثبات الذات ،وتكوين صداقات ،ومواجهة التغيرات الجسدية والنفسية وعدم وجود فروق ذات دالة في الخجل بين طلبة المرحلة الإعدادية لا يعني غياب الظاهرة بل العكس الخجل صفة شائعة تتسم بالانتشار ،والتماثل في هذه المرحلة العمرية نظراً لوجود المؤثرات النمائية ،والاجتماعية ،والثقافية التي يخضع لها الطلبة.

الهدف الثالث: التعرف على مستوى العزلة لدى طلبة المرحلة الإعدادية.

للتعرف على مستوى العزلة لدى طلبة المرحلة الإعدادية تم تطبيق مقياس العزلة على أفراد العينة ،والبالغ عددهم (١٠٠) طالب وطالبة من طلبة المرحلة الإعدادية ،وتحليل إجاباتهم ثم استخراج المتوسط الحسابي لأفراد العينة إذ بلغ (٣٦,٣٤٠) بانحراف معياري(٣٥٥) ،ودرجة حرية (٩٩) ومستوى دلالة (٠,٠١) ،وبمقارنة هذا المتوسط الحسابي مع المتوسط الفرضي لمقياس العزلة المعد في البحث الحالي ،وهو

(٢٨) يلاحظ انه أعلى من المتوسط الفرضي ،ولغرض التعرف على دلالة الفروق بين المتوسط الحسابي ،والمتوسط الفرضي تم استخدام الاختبار التائي لعينة واحدة كما موضح في الجدول أدناه.

جدول رقم (٧) يمثل مستوى العزلة لدى طلاب المرحلة الإعدادية)

العدد	المتوسط الحسابي	انحراف معياري	الوسط افرضي	القيمة التائية المحسوبة	القيمة الجدولية	التائية
١٠٠	٣٦,٤٣٠	٥,٥٣٣	٢٨	١٥,٦٣١	٣,٤٠٣	

ويتضح من الجدول أعلاه ارتفاع في مستوى العزلة لأفراد العينة إذ كانت القيمة التائية المحسوبة (١٥,٦٣١) وهي اكبر من القيمة الجدولية (٣,٤٠٣) عند مستوى دلالة (٠,٠١) ،ودرجة حرية (٩٩) وترى الباحثة إن الارتفاع في مستوى العزلة لدى طلبة المرحلة الإعدادية قلة الأنشطة الاجتماعية ،والثقافية التي تشرك الطلبة ببيئة جماعية داعمة ،وحاجتهم إلى الدعم النفسي ،والتربوي الذي يمنحهم التواصل ،والاندماج .

الهدف الرابع: التعرف على الفروق في العزلة لدى طلبة المرحلة الإعدادية تبعا لمتغير الجنس(ذكور- إناث) لتحقيق هذا الهدف استخدمت الباحثة الاختبار التائي لعينتين مستقلتين للتعرف على دلالة الفروق في مستوى العزلة بين أفراد عينة البحث وفقا لمتغير الجنس (ذكور- إناث) وكما موضح بالجدول.

(جدول رقم (٨) يمثل العزلة لدى طلاب المرحلة الإعدادية وفقاً للجنس ذكور – إناث)

متغير الجنس	العدد	الوسط الحسابي	الانحراف المعياري	القيمة التائية المحسوبة	القيمة التائية الجدولية	مستوى الدلالة٠,٠٥
الذكور	٥٠	٣٦,٨٨٠	٥,٢٤٧	١,٠١٢	١,٩٨٧	غير دالة

الاناث	٥٠	٣٥,٨٠٠	٥,٤٢١			

ويتضح من الجدول عدم وجود فروق إحصائية دالة بين الطلبة (ذكور– إناث) في العزلة عند مستوى دلالة (٠,٠٥) إذ كانت القيمة التائية المحسوبة (١,٠١٢) وهي أصغر من القيمة التائية الجدولية (١,٩٨٧) ودرجة حرية (٩٨) ،وترى الباحثة إن عدم وجود الفروق بين الطلبة ،والطالبات في العزلة إلى الميل إلى الحساسية المفرطة لدى الإناث قد يسهم في ارتفاع مستويات العزلة مقارنة للذكور ،وزيادة متطلبات الدراسة ،والامتحانات تؤدي إلى ضغوط نفسية قد يعبر عنها البعض بالانسحاب ،والعزلة بدرجات مختلفة بينهم (الطلبة والطالبات) ،كذلك القيم الاجتماعية السائدة قد تفرض على الطلبة من كلا الجنسين أنماطا سلوكية مختلفة في التعبير ،والتفاعل مما يؤدي إلى ظهور فروق في سلوك العزلة.

الهدف الخامس: التعرف على العلاقة بين الخجل والعزلة لدى طلبة المرحلة الاعدادية .

للتعرف على طبيعة العلاقة بين الخجل ،والعزلة استخدمت الباحثة معامل ارتباط بيرسون فاتضح إن هناك علاقة بينهما إذ كانت قيمة معامل ارتباط بيرسون المحسوبة (٠,٨٩) ،وهي اكبر من قيمة معامل الارتباط الجدولية (٠,١٩٦) عند مستوى دلالة (٠,٠٥) ،تعزو الباحثة إن وجود العلاقة القوية بين الخجل ،والعزلة لدى طلبة المرحلة الإعدادية إلى أنها تولد من الارتباط الوجداني إذ ترتبط المشاعر بالوحدة ،والقلق ،وانخفاض تقدير الذات ،مما يجعل العلاقة تعزز الخجل ،والعزلة احدهما بالأخر ،إضافة إلى إن الخجل يتسم بأفكار سلبية مثل توقع الفشل أو رفض الآخرين ،وهذه الأفكار تعزز الميل إلى تجنب المواقف الاجتماعية ،وبالتالي تزيد من فرص العزلة.

الاستنتاجات:

١. إن الدعم الأسري ،والتشجيع المدرسي في إطار البيئة الاجتماعية يلعبان دوراً محورياً في الحد من آثار الخجل وتقليل الميل إلى العزلة.

٢. اختلاف التأثير ،وتنوع الاستجابات الفردية تبعاً لمستوى الثقة بالنفس ،والقبول من الأقران ،ونوعية الخبرات الشخصية.
٣. ارتفاع مستوى الخجل لدى الطلبة ،ينعكس بزيادة الميل الى سلوك العزلة ،مما يؤكد الطبيعة التفاعلية ،والعلاقة الارتباطية بين المتغيرين.
٤. افتقار الطلبة الخجولين إلى المهارات اللازمة للتفاعل ،والاندماج ،مما يجعل العزلة خياراً لتجنب المواقف المثيرة للقلق .
٥. تتجلى في المرحلة العمرية الحرجة لدى طلبة المرحلة الإعدادية أثار الخجل بصورة واضحة في تشكيل العلاقات الاجتماعية ،وما يترتب علية من نزعة نحو الانسحاب ،والعزلة عن المحيط الاجتماعي.

التوصيات:

١. ضرورة إدماج برامج إرشادية نفسية ،واجتماعية تستهدف تنمية الثقة بالنفس ،والتقليل من مظاهر الخجل لدى الطلبة.
٢. تدريب الكوادر التعليمية على ملاحظة مؤشرات الخجل ،والعزلة لدى الطلبة ،والتعامل معها بأساليب تربوية.
٣. إدراج موضوعات ،وأنشطة في المناهج الدراسية تعزز من قيمة التعاون ،والاندماج الاجتماعي ،ومهارات التواصل.
٤. خلق مناخ ،وبيئة مدرسية تسودها القبول ،والاحترام المتبادل بين الأقران للحد من التنمر ،والرفض الاجتماعي الذي يعمق مشاعر الخجل ،والعزلة.
٥. رفد الطلبة بالخطط العملية للتعامل مع المواقف الاجتماعية المسببة للقلق للحد من اللجوء إلى الانسحاب ،والعزلة.

المقترحات:

١. اثر الدعم الاجتماعي وعلاقته بالخجل لدى المراهقين.
٢. دراسة الفرق بين البيئة الريفية ،والحضرية في مستوى الخجل والعزلة لدى الطلبة.
٣. تأثير التكنولوجيا ووسائل التواصل الاجتماعي في تعزيز أو تقليل مشاعر العزلة لدى المراهقين الذين يعانون من الخجل .

المصادر:

١. GersonA.C&Perlman D1979Loneleiness and Experssivecommunication,Journal of Abnormal Psychology,Vol.(88)N(3).

٢. Keneth.L,Georye,B&JhonN(1999),socialPsyohology:Thearies and Measurment,McGrowHill,NewYork.

٣. Zimbardo ,P.G(1977).Shyness :What it is and What to do about reading mass ,New York ,Addison_ Wesley.

٤. إبراهيم سليم عبد العزيز : المشكلات النفسية والسلوكية لدى الأطفال ،دار المسيرة ،عمان ،٢٠١١.

٥. ادريانو لينون. الذكاء العاطفي. https://books.google.iq

٦. اسماعيل الحمد :العزلة الاجتماعية ،دار الشرق للنشر والتوزيع ،عمان ،٢٠٠٣.

٧. أناس رمضان المصري :فاعلية برنامج إرشادي جمعي في خفض سلوك العزلة لدى طالبات المراهقة الوسطى، رسالة ماجستير غير منشورة ،الجامعة الأردنية ،١٩٩٤.

٨. بشرى عناد مبارك :الإسناد الاجتماعي وعلاقته بالعزلة الاجتماعية لدى شرائح اجتماعية مختلفة من النساء والأرامل ،كلية التربية ،مجلة الفتح (٣٢) ،جامعة ديالى ،٢٠٠٨.

٩. بطرس حافظ بطرس. المشكلات النفسية وعلاجها، دار الميسرة للنشر ، عمان ، الأردن، ٢٠١٠.

١٠. جنان أسعد محمد خوج: الخجل وعلاقته بكل من الشعور بالوحدة النفسية وأساليب المعاملة الوالدية لدى عينة من طالبات المرحلة المتوسطة بمدينة مكة المكرمة ،رسالة ماجستير في علم النفس تخصص نمو ،جامعة أم القرى _مكة المكرمة ،كلية التربية _قسم علم النفس ،٢٠٠٢.

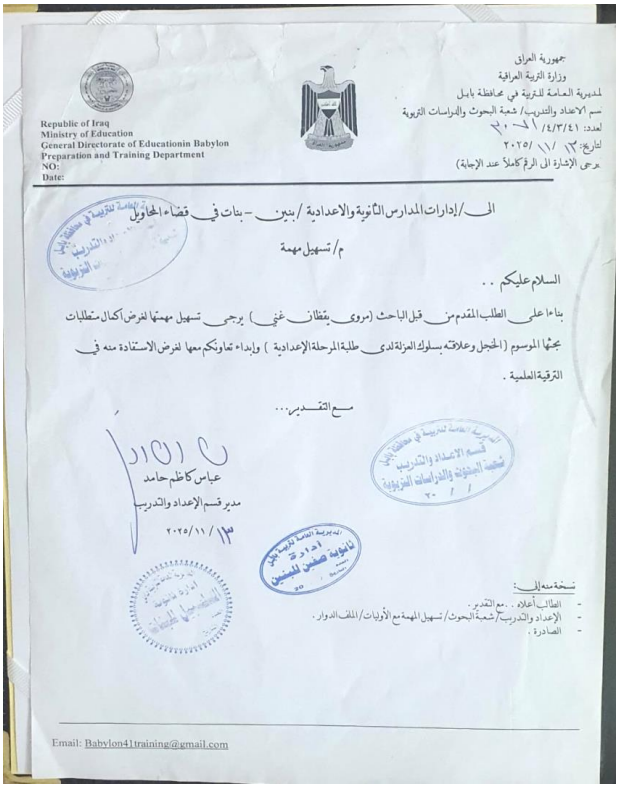
١١. حمدية نزيه وهارون رمزي ،أبو طالب ،صابر :مشكلات الأطفال وطرق العلاج، ،٢٠١٠.
١٢. دينا طيب البرزنجي: بناء مقياس للإسناد الاجتماعي لدى طلبة الجامعة ،رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الآداب ،جامعة بغداد ،١٩٨٩.
١٣. سرى جاسم محمد حسن :الأسى النفسي وعلاقته بالعزلة الاجتماعية لدى طلبة الأيتام في المرحلة المتوسطة ،رسالة ماجستير مقدمة إلى مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية ،جامعة ديالى ،٢٠١٤.
١٤. سيمون عبد الحميد متولي: علاقة بعض المتغيرات النفسية والاجتماعية بالشعور بالوحدة لدى المراهقين ،دراسة سيكومترية ودينامية ، رسالة ماجستير غير منشورة ،كلية التربية ،جامعة الزقازيق ،١٩٩٥.
١٥. شيفر شارلز ،ميلمان هوارد :مشكلات الأطفال والمراهقين وأساليب المساعدة فيها ،ترجمة نسيبة داود ونزيه حمدي ،عمان ،٢٠٠١.
١٦. عبد الرحمان محمد العيسوي. الصحة النفسية، دار النهضة العربية للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٤.
١٧. عبد العظيم طه حسين :استراتيجيات إدارة الخجل والقلق الاجتماعي ،ط١ دار الفكر ،عمان ،٢٠٠٩.
١٨. عدنان يوسف العتوم ،و د. عبد الناصر دياب الجاح ،و موفق بشارة. تنمية مهارات التفكير نماذج نظرية وتطبيقات عملية ، دار الميسرة للتوزيع والنشر، عمان ، الأردن،٢٠٠٧.
١٩. فضيلة السبعاوي. الخجل وعلاقته بأساليب المعاملة الوالدية، دار الصفاء للنشر والتوزيع ،عمان ،٢٠١٠.
٢٠. قشقوش. فن الإرشاد والعلاج النفسي ، دار المعرفة الجامعية ،الإسكندرية ،١٩٩٩.
٢١. محمد أحمد إبراهيم سعفان .الإرشاد النفسي للأطفال الرياض ،دار الزهراء ،٢٠١٠.

٢٢. مروان سليمان سالم الدادا: فاعلية برنامج مقترح لزيادة الكفاءة الاجتماعية للطلاب الخجولين في مرحلة التعليم الأساس ،كلية التربية ،الجامعة الإسلامية ،قطاع غزة فلسطين ،٢٠٠٨.

٢٣. ميخائيل يوسف :المشكلات النفسية حقيقتها وطرق علاجها ،دار النهضة للطباعة والنشر ،القاهرة ،١٩٨٨.

الملاحق:

ملحق (١) تسهيل المهمة



جمهورية العراق
وزارة التربية العراقية
المديرية العامة للتربية في محافظة بابل
قسم الاعداد والتدريب/ شعبة البحوث والدراسات التربوية
العدد: ٤/٣/٤١ / ٢٠
التاريخ: ١٢ / ١١ / ٢٠٢٥
يرجى الإشارة الى الرقم كاملاً عند الإجابة)

Republic of Iraq
Ministry of Education
General Directorate of Educationin Babylon
Preparation and Training Department
NO:
Date:

الى/ إدارات المدارس الثانوية والاعدادية /بنين – بنات في قضاء الحاويل

م/ تسهيل مهمة

السلام عليكم ..

بناءا على الطلب المقدم من قبل الباحث (مروى يقظان غني) يرجى تسهيل مهمتها لغرض اكمال متطلبات نجمها الموسوم (الخجل وعلاقته بسلوك العزلة لدى طلبة المرحلة الإعدادية) وإبداء تعاونكم معها لغرض الاستفادة منه في الترقية العلمية .

مع التقدير...

عباس كاظم حامد
مدير قسم الإعداد والتدريب
١٣/ ١١/ ٢٠٢٥

نسخة منه إلى:
- الطالب أعلاه . . مع التقدير .
- الإعداد والتدريب/ شعبة البحوث/ تسهيل المهمة مع الأوليات/ الملف الدوار .
- الصادرة .

Email: Babylon41training@gmail.com

ملحق رقم (٢) الخبراء

١. أ.د حيدر طارق كاظم (جامعة بابل / كلية التربية للعلوم الإنسانية) اختصاص علم النفس /قياس وتقويم.

٢. أ. م.د جلال عزيز فرحان (جامعة بابل / كلية التربية الأساسية) اختصاص طرائق تدريس .
٣. م.د زينه حامد مجيد دفار (مديرية تربية بابل) اختصاص فلسفة الفنون الجميلة /التربية تشكيلية.
٤. أ.د علي حسين مظلوم (جامعة بابل/كلية التربية للعلوم الإنسانية) اختصاص علم النفس المعرفي.
٥. وفاء عبود شناوة (مديرية تربية المحاويل) اختصاص إرشاد نفسي .

ملحق رقم (٣) مقياس الخجل لابتهال حسن عبد الأمير عام ٢٠٢١بعد إجراء الصدق والثبات

ت	الفقرة	دائما	معظم الأحيان	غالبا	أحيانا	نادرا
١	اشعر بالقلق عند لفت الانتباه					
٢	أعاني من التوتر في المواقف التي تتطلب تفاعلا مباشرا					
٣	اكتفي بالمراقبة بدلا من المشاركة					
٤	أتعامل براحة مع المديح					
٥	ينتابني شعور بالإحراج بسهولة					
٦	أخشى من تقييم الآخرين لي في المواقف الاجتماعية					
٧	اتجنب الأنشطة التي تتطلب التفاعل مع الآخرين					
٨	لا يراودني شعور بالإحراج بسهولة في المواقف اليومية					

٩	لا اشعر بالانزعاج عند التواجد ضمن تجمعات اجتماعية					
١٠	أفضل البقاء في الخلف بعيدا عن الأنظار					
١١	اشعر بالارتباك عند تلقي المديح					
١٢	أتمكن من ضبط انفعالاتي في المواقف الاجتماعية المختلفة					
١٣	اتأثر نفسيا عندما أكون تحت الملاحظة مع الآخرين					
١٤	أميل إلى البقاء بمفردي في اغلب الأوقات					
١٥	يرافقني شعور بالتوتر عند الحديث امام الاخرين					
١٦	أجد صعوبة في التعبير عن نفسي أمام الآخرين					
١٧	اتجنب الدخول في حوارات مع أشخاص لا اعرفهم					
١٨	اشعر بالارتباك عند توجيه الانتباه الي					
١٩	اشعر بعدم الثقة بنفسي في المواقف الاجتماعية					
٢٠	أتردد في بدء الحديث مع					

	الأشخاص من حولي					

ملحق رقم(٤) مقياس العزلة (منال عبد اللطيف ٢٠٢٣) بعد إجراء الصدق والثبات

العبارة	موافق	محايد	غير موافق
اشعر أن زملائي يبتعدوا عني			
أشعر أنني منعزل عن الآخرين			
أجد صعوبة في التعبير عن مشاعري للآخرين			
ابتعد عن الاتصال التلفوني بأقاربي			
أفضل قضاء أوقات فراغي بمفردي			
ابتعد عن الجلوس مع أفراد أسرتي			
أحب مشاركة الآخرين في مناسباتهم			
أحب ان اقضي وقتي في حل الألغاز			
ارتباطي بأسرتي ضعيف			
لدي صديق قريب مني			
أكون سعيدا إذا كان هناك من يشاركني اللعب			
اشعر بالتوتر من الظهور في مجتمع جديد			
اتعاون مع أفراد أسرتي في شؤون منزلنا			
أكون سعيدا عندما أجد من يشاركني ألعابي			
اشعر بأهميتي بين أصدقائي			

افتقر لصديق مقرب مني			
أذهب لزيارة أصدقائي			
أميل إلى الألعاب الفردية			
انسحب من المشاركة في أي نشاط داخل المدرسة			
اشعر أنني مرفوض من الآخرين			
اشعر بالتوتر من الظهور في مجتمع جديد			

الصورة الذهنية لإعادة تشكيل الماضي في الدراما التلفزيونية

م. م. فوز عصام كامل العزاوي
تدريسية في مديرية التعليم المهني الأول للكرخ
قسم تكنولوجيا الإعلام
gmail.com@٩٠Fawzissam

2025-2026

The mental image of reshaping the past in television drama

Researcher By:
Asst. Lect. Fawz Issam Kamel AL-Azzawy
Teaching position in the First Vocational Education Directorate of Karkh
Media Technology Department

٢٠٢٥-٢٠٢٦

ملخص البحث

يلعب الماضي المرتبط بالشخصيات الدرامية دوراً محورياً في صياغة حاضرها والتأثير فيه؛ ومن هذا المنطلق، تعمل الدراما التلفزيونية على التنقل المرن بين هذين الزمنين (الماضي والحاضر)، بالاعتماد على توظيف الدلالات البصرية، وتقنيات قطع مسيرة السرد (الفلاش باك)، فضلاً عن المؤثرات الصورية والصوتية. تسهم هذه العناصر مجتمعة في إعادة تشكيل الماضي ليندسّ بين ثنايا الحاضر، أو يقاطعه بقوة عبر المنظومتين السمعية والبصرية. بناءً على ذلك، ينطلق هذا البحث من التساؤل الرئيس الآتي:

- ما هي الصورة الذهنية لإعادة تشكيل الماضي في الدراما التلفزيونية؟

يتألف البحث من أربعة فصول رئيسة؛ حدد الفصل الأول منها (الإطار المنهجي) مشكلة البحث، وأهميته، وأهدافه المتمثلة في الكشف عن الصورة الذهنية للماضي من خلال الصورة الدرامية، فضلاً عن تحديد الحدود الزمانية والمكانية والموضوعية للبحث، وتوصيف مصطلحاته الإجرائية.

واشتمل الفصل الثاني (الإطار النظري والدراسات السابقة) على مبحثين؛ جاء الأول بعنوان (مساهمة العناصر الصورية في تكوين صورة ذهنية)، وناقش آليات توظيف المكونات البصرية لتشكيل صورة ذهنية تثير عنصر التشويق لدى المتلقي، وتدفعه لاستكشاف الغامض والمبهم في النص الدرامي. أما المبحث الثاني، فقد حمل عنوان (تمثلات مشاهد الماضي في الدراما التلفزيونية)، وتناول مجموعة الإشارات البصرية، والبنى السردية، والمؤثرات التقنية التي تصنع الصورة الذهنية للماضي وتعبر عنه بدلالات تعبيرية قوية.

أما الفصل الثالث (إجراءات البحث)، فقد استعرض اعتماد الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي، حيث جرى تحديد مجتمع البحث واختيار عيّنته القصدية، إلى جانب صياغة أداة التحليل (المستخلصة من مؤشرات الإطار النظري) بعد عرضها على لجنة من الخبراء والمحكمين لضمان صدقها وثباتها.

بينما تضمن الفصل الرابع (التحليل والنتائج) تحليل عينة البحث المتمثلة في المسلسل التلفزيوني العربي (الأجهر) للمخرج ياسر سامي؛ واختُتم هذا الفصل بعرض أبرز النتائج والاستنتاجات التي توصلت إليها الباحثة، تليها قائمة بالمصادر والمراجع المعتمدة في الدراسة.

الكلمات المفتاحية: الصورة الذهنية، الماضي، الدراما التلفزيونية (المعالجة الإخراجية)

Research Abstract

The past associated with dramatic characters plays a pivotal role in shaping and influencing their present. From this standpoint, television drama operates on a fluid transition between these two timeframes (past and present), relying on the utilization of visual semiotics, narrative disruption techniques (flashbacks), as well as visual and auditory effects. Together, these elements contribute to reshaping the past, allowing it to interweave within the folds of the present or forcefully interrupt it through both auditory and visual systems. Accordingly, this research stems from the following primary question: What is the mental image of the past in television drama?

The research consists of four main chapters. The First Chapter (Methodological Framework) defines the research problem, its significance, and its objectives, which aim to uncover the mental image of the past through the dramatic image, in addition to defining the research boundaries (temporal, spatial, and objective) and operationalizing its terms. The Second Chapter (Theoretical Framework and Literature Review) comprises two sections. The first section is titled "Employing Visual Elements to Construct a Mental Image," which discusses the mechanisms of utilizing visual components to build a mental image that stimulates suspense for the recipient and drives them to explore the ambiguous and obscure aspects of the dramatic text. The second section, titled "Representations of Past Scenes in Television Drama," addresses the combination of visual cues, narrative structures, and technical effects that create the mental image of the past and express it with powerful expressive indications.

Keywords: Television Drama, Mental Image, The Past, Directorial Treatment (Dramatic Image.

الفصل الأول: الإطار المنهجي

١- مشكلة البحث:

يحضر الماضي كثيراً في أية لحظة من حياتنا عندما نتذكر شخصاً أو حادثة ما جرت لنا، ولكن الدراما قد لا تكتفي بالحوار الذي يسرد الماضي على لسان شخصيات الحاضر، وإنما يتحول إلى صورة مجسدة بالكامل، وكذلك يظهر الماضي في ثنايا الحاضر بالصور الفوتوغرافية للغائبين ومقتنياتهم، ويتجسد أيضاً بالرموز والإشارات والأصوات، وعادة ما تخصص للماضي الحلقة الأولى في المسلسل، ليتسنى سرد الأحداث بسهولة في الحلقات اللاحقة، ولكن ذلك لا يمنع استحضار ومضات من الماضي يؤجل ظهورها تباعاً طيلة عرض الأحداث اللاحقة للمسلسل وصولاً إلى

الحلقات الأخيرة التي قد تشهد تحولات درامية غير متوقعة بسبب الكشف عن أسرار جديدة وأخيرة من الماضي، ومن هذا الواقع ظهرت العديد من المعالجات الإخراجية التي أعادت تشكيل الماضي في كتلة البناء الدرامي، مما ساعدها في تسليط الضوء على الأحداث التي جرت والتعريف بالعلاقات بين الشخصيات وتفسير أفعالها وردود تلك الأفعال. وبالإضافة إلى السرد بالحوار والبناء الدرامي للأحداث، يستخدم المخرجون ممثلين صغار ليحكوا طفولة الأبطال، ولجأوا إلى الماكياج والملابس والإكسسوارات إذا ما استعانوا بنفس الممثل، وكذلك يتم الاستعانة بالمؤثرات الصوتية والإضاءة والموسيقى التصويرية للتعبير عن الماضي. وعلى ضوء هذه السياقات، تحددت مشكلة البحث في السؤال الرئيس التالي:

- ما هي الصورة الذهنية لإعادة تشكيل الماضي في الدراما التلفزيونية؟

٢- أهمية البحث والحاجة إليه:

تكمن أهمية البحث الحالي في دراسة موضوع الصورة الذهنية لمشاهد ولقطات الماضي في الدراما التلفزيونية، وما يحمله هذا الموضوع من قيم فنية وجمالية أثناء المشاهدة الدرامية التلفزيونية، فيما تتجلى الحاجة إليه في المحاور الآتية: يفيد طلبة كليات الفنون الجميلة ومعاهدها وجميع المختصين في الفنون السينمائية والتلفزيونية على مستوى كتابة السيناريو والإخراج والمونتاج؛ لكونه يعرفهم بأبرز ما تعنيه الصورة الذهنية للماضي في الدراما التلفزيونية، وما تحققه من رصيد معرفي للمهتمين باختصاص الفنون. ويفيد العاملين في المؤسسات الفنية، وخصوصاً المخرجين والممثلين والمهتمين بالتقنيات التلفزيونية، عبر بيان كيفية تحقيقها وتجسيدها على الشاشة، إضافة إلى استعراض طرق معالجتها فنياً.

٣- أهداف البحث:

يهدف البحث إلى:

- كيفية توظيف الصورة الذهنية في الدراما التلفزيونية أثناء الرجوع إلى الأحداث التي تتم في الماضي والتي تسهم بدورها بتوليد المعنى الناتج كما تتضمن أعمال المخرج (ياسر سامي).

٤- حدود البحث:

- الحد الموضوعي: يهتم بدراسة الصورة الذهنية لإعادة تشكيل مشاهد ولقطات الماضي في الدراما العربية عموماً، والدراما المصرية على وجه الخصوص.
- الحد المكاني: جمهورية مصر العربية.
- الحد الزماني: المدة المحصورة بين عامي (٢٠٢١ - ٢٠٢٣م).

٥- تحديد المصطلحات:

أولاً: الصورة الذهنية، مفهومها: الصورة الذهنية ويطلق عليها أيضاً الصورة العقلية هي "التي تتولد في عقل الإنسان كنوع من الاستجابة لمؤثر تعرضت إليه إحدى الحواس الخمسة"(جعفر، ١٩٥٩، ص٦١). لغوياً: عرفها المعجم الوسيط بأنها: "الشكل والتمثال المجسم، والصورة بمثابة خيال في الذهن أو العقل" (أنيس وآخرون، ٢٠١٠، ص٥٤٨).

التعريف الإجرائي للباحثة: هو مفهوم يعبر عن الفكرة أو الانطباع الذي يكونه المتلقي عن طريق انشغال الذهن بالعمل الدرامي ومحاولة تصوره بشكل آخر، معتمداً على ما يتلقاه من معلومات تستند إلى المعرفة والتصور اللذين يحيطان بالموضوع، وبما يحقق الإثارة المرتبطة بالجانب الحسي.

الفعل الماضي هو ما دلّ على حَدَثٍ وقعَ وانقضى قبل زمن التكلّم يُمثّل الركيزة الأساسية للسرد والتوثيق اللغوي.

في اللغة المعنى: الزمن الذاهب والمقضي. والكلمة مشتقة من الفعل (مَضى)، أي ذهب وابتعَدَ وتصرّم.

المصادر: يُطلق عليه لغوياً أيضاً اسم (الماضي) أو (الغابر) أو (ما مضى).

في الاصطلاح (النحو والصرف)

المعنى الاصطلاحي: هو الكلمة الدالة على معنيين أساسيين مقترنين ببعضهما؛ الحدث (الفعل نفسه) والزمن (الذي وقع فيه ذلك الحدث وانتهى قبل التلفّظ به).

الفصل الثاني:

المبحث الأول: مساهمة العناصر الصورية في تكوين صورة ذهنية

أولاً: الصورة الذهنية لغةً ومصطلحا

برز مفهوم الصورة الذهنية مع بداية النصف الثاني من القرن العشرين، محملاً بدلالات معرفية وسياقية متعددة؛ نظراً لتشابك تفسيراته باختلاف الحقول المعرفية التي استخدمته وتنازعته. وانطلاقاً من هذا التعدد، ينقسم المفهوم إجرائياً وبنيوياً إلى شقين متكاملين: الشق الأول (الصورة): يعود أصلها الاشتقاقي إلى اللاتينية، ويكثر استخدامها في اللغتين الإنجليزية والفرنسية بمفهوم الدلالة البصرية والذهنية (image). أما في المعجم العربي، فتتداول الصّورة بضم الصاد وفتحها (صُور وصِور)، وتُعَرّف بأنها:"الشكل، وكل ما يُصوَّر؛ ويقال (صورة الأمر كذا) أي صفته، والنوع، والوجه؛ كما يقال (صورة العقل كذا) أي هيئته" (معلوف، ١٩٧٦، ص ٤٤٠)، الشق الثاني (الذهنية): يُشير هذا اللفظ اشتقاقياً إلى الذهن وجمعه أذهان، وهو:"الفهم، والقوة الكامنة في العقل" (معلوف، ١٩٧٦، ص ٢٤٠). وفي موضع آخر، يُفسَّر الذهن بأنه: "كل ما يمثل الفطنة والحفظ" (أبي بكر، ١٩٨٣، ص ٢٢٤). وتأسيساً على ذلك، يتضح أن العقل الإنساني يحمل طابعاً معرفياً ديناميكياً يخضع لسلسلة من المراحل الإدراكية، تبدأ باستقبال المعلومة، ثم تحليلها، وتشفيرها، وتقييمها ضمن ثنائية الإيجاب والسلب. هذا النظام المعرفي يتكامل بالمعلومات البيئية والاجتماعية التي يتلقاها الفرد، متأثراً بما يحكم سياقه من عادات وتقاليد ونظم ثقافية.

إن تفاعل هذه المدخلات يتم وفق ما يتشكل في ذهن المتلقي من انطباعات ناتجة عن تراكم الخبرات؛ ومن هنا، تجد الباحثة أن المعلومات والبيانات التي يعتمد عليها الموضوع البحثي- سواء عُرضت بشكل مباشر صريح أو غير مباشر ضمني- تمثل سيمائيا مرتبة (الدال)، في حين أن البنى المعرفية والصور المتشكلة في ذهن المتلقي تتحول إلى مرتبة (المدلول) عند استحضارها وتحليلها في مختبر العقل الواعي.

ثانياً: التتبع التاريخي والفلسفي لآلية تشكل الصورة

تكشف القراءة التاريخية المتسلسلة لمفهوم الصورة الذهنية عن استخدامات ووظائف بالغة التعدد والتنوع؛ إذ ضربت جذورها في الفكر الإنساني منذ تنظيرات الفيلسوف الإغريقي (أرسطو) الذي ربط الصورة بما هو غير مرئي، من خلال: "جعل الصورة صلة من الوصل بين الخيال والإدراك" (زيادة، ١٩٨٦، ص ١٠٣). حيث بيّن أرسطو أن الصورة هي نتاج تفاعلي أصيل يحدث بين المعرفة المكتسبة والإدراك الآني، لكونها تمثل مركز القوة الفكرية التي تحمل المعنى وتنقله إلى العقل البشري بالاستناد إلى المعلومات المختزنة مسبقاً، ويتم استحضارها عبر إدراك الحواس المختلفة، سواء كانت سمعية أم بصرية. وفي الفكر الفلسفي الحديث والمعاصر، اتسع هذا المفهوم لتحديد طبيعة الذهن بوصفه نسقاً يمثل: "الإدراك والتفكير من جهة ما، وهي مقابلة للإحساس" (صليبا، ١٩٧١، ص ٥٩٤). وبناءً على هذا التأصيل، فإن مصطلح الصورة الذهنية يغدو دالاً على: "إدراك الأشياء والتفكير بها عبر تصور شكل الشيء في هيئته وحقيقته وصفته من خلال الفطنة والحفظ في العقل" (غموقي، ٢٠١٣، ص ١١). تتضح هنا علاقة وثيقة بين الصورة والمدركات الحسية، مع التأكيد على عدم اشتراط ارتباطها بالأشياء المرئية المادية المباشرة لتحقيق الناتج النهائي للسلوك أو الانطباع الذاتي. فالصورة الذهنية قادرة على التكون عبر "الخزين العقلي" المتأثر بالتجارب والعوامل المباشرة وغير المباشرة التي تتباين من فرد لآخر. وهذا بدوره يبرهن على وجود علاقة ترابطية جدلية بين الشيء أو الموضوع الموجود في العالم الخارجي (الواقعي)، وبين ما يُبنى ويُعاد تشكيله في عقل الإنسان بعد إخضاعه للتحليل

والتفسير. وانطلاقاً من هذه الجدلية، فقد قسّمت الباحثة آليات الاعتماد في تكوين الصورة الذهنية وصناعة المعنى والفكرة إلى ثلاث مرتكزات أساسية تتمثل بكل من:

١- الموجود: ويشمل كل ما يتضمنه العالم الخارجي من ماديات ملموسة، مرئية، ومسموعة.

٢- التفسير: وهو الإطار الإدراكي المعرفي المحيط بالأشياء، والمسؤول عن تحليلها داخل العقل اعتماداً على (الذاكرة، المعلومات المختزنة، البيئة، والعادات والتقاليد).

٣- المعنى: وهو المحصلة النهائية والمزيج من المفاهيم التي تكونت نتيجة تكامل الإدراك الحسي مع عمليتي التفسير والتحليل العقلاني.

ثالثاً: العلاقة الجدلية بين الصورة الذهنية والواقع المادي:

يستحيل تكوين صورة ذهنية متكاملة بمعزل عن الارتداد إلى العالم الخارجي وتفسير الموجودات عبر قنوات الإدراك الحسي، وهو ما يقودنا مباشرة نحو العلاقة الجدلية والتفاعل القائم بين الصورة الذهنية والواقع الآني، إن تفسير الآية الكريمة: "مَا يَدُورُ فِي أَذْهَانِ النَّاسِ صُورَتَانِ مُتَقَابِلَتَانِ" (الزحيلي، ١٩٧٦، ص ٩) يعكس صياغة معرفية تنقل بدقة ما يمور في عقل الإنسان من تمثلات ذهنية. وعليه، فقد اعتمدت الباحثة على المواضيع المادية المكونة للصورة، والتي يتم التقاطها عبر التقنيات والصياغات الشكلية معقدة كانت أم بسيطة لتمنحها الأوساط التعبيرية واقعاً مادياً متفرداً ومستقلاً يحدد أطر الأشكال والأشياء، ويمنحها تعريفاتها وانشغالاتها الوظيفية.تظهر قيمة هذه الأشياء والأوساط في ذاتها ولذاتها، مما يتيح للإنسان في شتى المجالات والاختصاصات استثمار المادة وملاحظة إمكانيات تطويعها، ليتولد لديه ويكتمل فعل التخيل ذهنياً.إن عملية تكوين الصورة الذهنية تتسم بالاستمرارية والديمومة، وتهدف إلى تجسيد الوسيط والمادة عبر امتداد وتحول الفعل من الفضاء المتخيل إلى الفضاء الواقعي، والعكس صحيح وممكن؛ إذ يجري تجميع الخزين المعرفي والمرجعيات عندما تحس الذات بالواقع وتتفاعل مع معطياته الفيزيائية

والكيميائية. وبما أن جسد الذات يتفاعل حساً وحركة مع العالم المرئي، تتحول العين لتصبح بديلاً عن جسد خيالي يشغل المساحة المرئية ويمتزج بأشكالها لاكتشاف حميمية الموضوع وعمقه. بناءً على هذا، يتحول الفضاء المرئي إلى فضاء تصويري تحاكي أشكاله العالم الطبيعي، ويحدث كل شيء: "وكأن الفضاء رقابة التحولات يتجسم ويتجسد في زمان ومكان الصورة، ليرتبط فيها الجزئي بالكلّي في اللحظة نفسها التي تنشط فيها غالباً ذات الإدراك الحسي" (ميرلوبونتي، ١٩٨٧، ص ٤). تبدأ هذه العملية عندما يشرع المتلقي (المستكشف للصورة) في إدراكها؛ إذ يتعامل أولاً مع الواقع البصري لتحديد ما يمتلكه من معرفة مسبقة ومقارنته بالمعطيات الجديدة الوافدة إليه، ثم يقوم بصياغة موقف تجاه الفعل المحيط به، كرد فعل يشمل امتداد واستمرار عمليات التلقي، التعرف، والإدراك إزاء المشكلات المحيطة به. فهو: "ومنذ البداية يولد موقف بصري موظف من قبل حاسة البصر، قبل أن يتكون فيه الفعل ويستخدمه أو يواجه عناصره؛ كل شيء يبقى واقعياً، غير أن ما يتولد بين واقع الوسط وبين واقع الفعل لم يعد امتداداً محركاً وإنما صلة عبر عملية الإبصار" (دولوز، ١٩٩٩، ص ٨). إن هذه الصلة الإبصارية هي التي تحدد وتمنح المتلقي تموضعه الحقيقي داخل واقعه على المستويات الاجتماعية، الفكرية، والحياتية بمجملها. فالمستويان الفكري والاجتماعي هما المسؤولان عن تحديد انتماء الفرد وثقافته، واللذان يشكلان التفاصيل اللاحقة في حياته؛ وهذا يمثل الوجه الأول للصلة المتولدة عن الرؤية. أما الوجه الآخر لهذه الصلة، فيستند إلى تحفيز الذاكرة بشكل متزامن لحفظ الصور الجديدة في الخزين المعرفي، ليتسنى استدعاؤها وإعادة استخدامها عند الحاجة، أو تعديل ارتباطات مفاصلها وهيئتها الصورية عند تركيبها وتداخلها مع صور أخرى، سواء كانت رئيسية أم ثانوية.

رابعاً: ثنائية المادي والمتخيل في الخطاب الدرامي والصور:

وفقاً لهذه الآلية يتحرك الفرد في مساحة انتقالية مستمرة بين المرئي واللامرئي (أي بين المادي والخيال). وفي هذا السياق، تجد الباحثة أن صانع العمل الدرامي يمتلك

مساحة إبداعية واسعة تتيح له إعادة صياغة المادي والمتخيل في أي وقت، وبالكيفية التي تخدم رؤيته الإخراجية كأثر ممتد لإنتاج ردود أفعال متبادلة عبر التحولات الصورية البصرية المشاهدة. ويعود ذلك إلى أن خطوة: "إنجاز الصورة يتضمن قرارات يصدرها العقل، مع الأخذ بالاعتبار متطلبات عالم الرؤية" (باشلار، ١٩٨٠، ص ٢٦) وهو ما يفرض على الفرد الالتزام بقراراته الإبداعية بطريقة تتسق فكرياً مع مستواه المعرفي، مرجعياته الثقافية، وطبيعة المجتمع والبيئة التي ينتمي إليها، باعتبارها عوامل مؤثرة ونسبية تتداخل بوضوح أثناء إنتاج وإنجاز المحتوى الصوري. إن الصورة في حقيقتها تعد المحفز والمولد الرئيسي لأي نشاط أو عمل يقوم به الفرد؛ إذ تتحول إلى سلوك ومنهج يتعامل عبره مع تفاصيل الحياة، مواجهاً بها واقعه الخارجي المحيط وفضاءه الداخلي الخيالي ومن هنا تستنتج الباحثة أن المتلقي يقع في مركز تفاعلي يوازن بين (الفعل المتولد عن تشكيل الصورة) و(الصورة المتولدة عن تشكيل الفعل). وبناءً على هذا الاستنتاج، حددت الباحثة مفهوم الصورة الذهنية من خلال إعطاء دور جوهري للفعل والسلوك الإنساني، والذي ينص على: "أن السلوك بكامله هو انعكاس لوظيفة الدماغ: الحدس، والتحليل، وإبداعية الخيال؛ وهذا الخيال هو القدرة العقلية النشيطة والقادرة على تكوين الصور والتصورات المبتكرة" (قاسم، ٢٠١١، ص ٢٦). إن الطبيعة المقروءة لنظام الحياة تدمج الإنسان كعنصر بنيوي داخل الصورة المتشكلة؛ لأن المتلقي يصنع جزءاً من تفاصيل هذه الحياة، بينما يشاهد ويستقبل جزأها الآخر بعفوية أو بقصدية وتخطيط، مما يضمن له تفاعلاً مستمراً مع الصورة في حالتي إنتاجها أو استقبالها. وتأسيساً على ذلك، توصلت الباحثة إلى صيغتين محددتين للصورة: الصيغة الأولى: عقلية، ذهنية، متخيلة (لامرئية). الصيغة الثانية: مادية، مصنوعة، واقعية (مرئية).

خامسًا: تشكيل الوعي والصناعة الإبداعية للصورة الذهنية:

يرتبط هذا التقسيم بالماهية الأساسية التي ترتكز عليها صناعة وتشييد الصورة الذهنية؛ إذ يحيلنا مصطلح (الصورة الذهنية) إلى التشكيل المتكون بفعل ثنائية المادة

بتنوعها، والتخيل بقدرته اللامحدودة. وبذلك يتخذ التشكيل بعديه (المرئي واللامرئي)، بمعنى أن توظيف الصورة الذهنية يستند إلى انعكاس تفاعلي يمزج بين: المادي والمتخيل. الحسي والذهني. المعرفي والإبداعي. وهذا الامتزاج يعكس: "بصيغ دقيقة ومباشرة نمط العلاقات بين الفرد والمجتمع في كل وقت وزمان" (غيورغي، ١٩٩٠، ص ١١). تغدو الصورة طبقاً لهذا الطرح المصدر الأول والأساس للتفكير، التحفيز، الإبداع، والاستحداث؛ عبر حركة متأرجحة ومستمرة بين المنتج المصنوع مادياً داخل الفضاء الدرامي، وبين التخيلات الذهنية التي يشكلها المتلقي في وعيه. ويأتي استنتاج أرسطو عميقاً وشاملاً في رصد هذه الديناميكية منذ عهود طويلة، إذ لم تتغير ماهية الاشتغال على المستويين الفني والتقني من حيث التشكيل الذهني والتشكيل المادي؛ حيث يجد الفرد نفسه دائماً أمام عمليتين عضويتين متلازمتين:

- العملية الأولى: توليد وبناء الصورة (الإنتاج).
- العملية الثانية: مشاهدة الصورة والتعرف عليها (القراءة، الإدراك، التلقي، ثم إعادة الإنتاج عبر آلية ذهنية فكرية تعمل كرد فعل للفعل الأول)

وتوضح الباحثة بكون المرحلة الأولى والمعالجة الأولية لبناء التشكيل الصوري قائمة على جانبين رئيسيين هما:

١- الجانب المرئي: ويمثل ويجسد البناء المادي الملموس.

٢- الجانب اللامرئي:ويمثل الاشتغالات الذهنية، الفكرية، والتخيلية

لذا فإن هذه الممارسة الإنسانية ارتبطت بسلوك الفرد منذ القدم في محاولاته لتجسيد أفعاله؛ حيث يبدأ الإنسان بالتخيل الذهني للشيء قبل الانتقال إلى مرحلة توظيفه المادي. وهذا التخيل لا ينشأ من فراغ، بل يتأسس على خبرات واقعية سابقة حُفظت في خزين الذاكرة، أو عبر تحفيز المخيلة لاستحداث وابتكار أشياء غير مسبوقة. وفي كلا الموقفين- سواء كان متفرجاً ومستقبلاً للفعل أو مؤدياً وصانعاً له- يكتسب الفرد مهارات وخبرات متراكمة تتحول إلى مرجعيات داخل ذاكرته، ويقوم بتوظيفها وتطويرها أداتياً وذهنياً.لقد طوّر الإنسان تقنيات متعددة في التشكيل الصوري،

كاستبدال أجزاء معينة وتوظيف أجزاء أخرى لإنتاج محتويات بصيغ مبتكرة وجديدة "حينما يكون الإنسان قادراً على صنع شيء... فإنه يعرف سلفاً لماذا يفعل ذلك، أي الغرض من هذا الشيء، وبعد ذلك يصنع الشيء بما يتناسب والخطة المهيأة؛ الشيء يكتسب هنا بالتالي وجوداً مزدوجاً: وجوداً فيزيائياً، ووجوداً متصوراً في الذهن" (التكريتي، ١٩٩٤، ص ١١). وعلى الرغم من أن الصورة في شكلها النهائي تبرز كمنجز بصري ملموس يجسد الواقع المرئي، إلا أن نقطة الانطلاق والاشتغال القبلي تتولد وتصاغ ذهنياً أولاً. وعبر هذه الثنائية، تضمن الصورة استمراريتها في الكشف عن هويات الأشياء المادية والذهنية، وإعادة إنتاج الواقع وتحويله؛ نظراً لاندماج المادة بالخيال. وفي هذا الصدد، يفسر الفيلسوف (جيل دولوز) آلية توظيف الصورة الذهنية بقوله "يمكن للمكونات الصورية الصرف أن يكون لها قطبان: مرئي ولا مرئي، موضوعي وذاتي، متخيل وواقعي؛ ولكنها بدورها تربط بدلالات صورية هذين القطبين بعضهما ببعض، وتحقق الحركة بالانتقال من قطب إلى آخر وتولد معنى" (دولوز، ١٩٩٩، ص ١٤).

سادساً: المرجعيات المعرفية والوظيفة الإبداعية في تراكيب الدماغ:

تدخل الصورة تفاصيل حياتنا المعاصرة بوصفها سجلاً حياً للأفكار المجسدة والمتخيلة عبر التفاعل المستمر بين (المرئي واللامرئي)، مشكلة الأساس البنيوي لبناء الفكر الإنساني. وتستدل الباحثة من ذلك على أن الصورة الذهنية حاضرة كبنية راسخة في كل زمان ومكان، تجعل من: "هذه الأشكال والأفكار (الصورية) تحدد الخصائص المميزة لدور زمني بالتعبير عن ماهيته، وأساساً تبقى من خصائص هذا الدور؛ فهو مستغرق في حركة الانتقال من صورة إلى أخرى، لذلك فنحن إذن نسجل الحد النهائي أو النقطة القصوى ونجعلها لحظة جوهرية" (دولوز، ١٩٩٧، ص ١٠). تسكن هذه اللحظة الذاكرة لكي يتم استدعاؤها وظيفياً أو جمالياً بالاعتماد على المرجعيات المختزنة. ومن هنا، يقيم صانع العمل الدرامي بناءه الصوري بالارتداد إلى هذه المرجعيات الناتجة عن عمليات التعلم المنهجي، أو الخبرات العفوية والحياتية

المتراكمة التي يمر بها، والتي تمثل الينابيع والمصادر التي ينتقي منها المخرج: "مواضيعه عبر العلاقات الممتدة بينه وبين ما يحيط به من متغيرات تعليمية أو ثقافية، أو عن طريق التعلم والتراكم في الخبرة، كون أن ما استقر في منظومته الذهنية هي ملكة خاصة به" (الأحمر، ٢٠١٠، ص ١١٨). إن الكائن البشري يشرع منذ بدايات نشوئه الأولى في خزن كميات هائلة من الصور بمختلف أنواعها، ولديه القدرة الفطرية على استدعائها وتفكيكها؛ حيث يمكنه اقتطاع جزء محدد من الصورة وإجراء عمليات الإضافة، الطرح، التركيب، أو الاستبدال لإنتاج منجز صوري متجدد. وتعتمد هذه المعالجة على التنقيب الذكي وقوة المخيلة المستفيدة من طاقة الواقع، مع إمكانية التلاعب بتكوين وتركيب وتسلسل الصورة الذهنية. وإذا ما توقف الواقع المباشر عن العطاء، يبدأ الفرد بخلق أكوانه الخاصة والانعطاف نحو فضاءات خيالية بديلة "عندما توصد أبواب العالم الواقعي القريب، يمكن لخيالك أن يخلق عالماً خيالياً وبعيداً، يمكن للخيال أن يستحضر الأشكال والتكوينات العظيمة وكذلك الرؤى التي تسحر الألباب" (قاسم، ٢٠١١، ص ٤٢). ويتحقق ذلك بربط العلاقات المرئية بخصائص غير مرئية؛ حيث تتم مقارنة الصورة المنتجة بالخزين الصوري المخزون في الدماغ، وهي العملية الإدراكية الأساسية التي تتيح لنا التعرف على الأشكال السابقة أو مغادرتها نحو صياغات تجديدية ومستحدثة. إن هذه القدرات والملكات الذهنية تمنح الإنسان المعرفة، وعبر المعرفة نصل إلى تحديد هوية الأشياء وإعطائها خصوصيتها وماهيتها ومعناها؛ وهي تفصح عن مكنونات الطاقات البشرية الجوهرية التي: "تشكل قوى الإنسان من: العقل، والإرادة، والإحساس، والمخيلة" (مهدي، ٢٠٠٨، ص ٨٢). تمثل هذه القوى حقيقة الداخل النفسي للإنسان، وتحدد في الوقت نفسه نمط انتمائه لبيئته ومجتمعه كمؤثر خارجي؛ مما يساهم في تشكيل المحصلة النهائية للمرجعيات الداخلية والخارجية للفرد "هكذا يبدو الأمر ولن يستطيع أحد نقض الحقيقة: أن العالم هو في ذات الوقت ما نراه، ومع ذلك ما يجب تعلمه هو كيف نراه؛ ويعني ذلك أننا أولاً يجب علينا أن نساوي تلك الرؤية بالمعرفة، وأن نمتلكها" (ميرلوبونتي، ص ١٧). تأسيساً

على هذا الطرح، تُعد المعرفة هي الركيزة الأساسية لتوليد المرجعيات الخاصة بالفرد والمرجعيات المشتركة مع محيطه الاجتماعي؛ فبامتلاك هذه القدرة المعرفية، نتمكن من التعرف على هوية الأشكال وصيغها ومعانيها، وبناء علاقات تسمح لنا بالتعامل الفعال أو التجاوز الإبداعي عبر مغايرة ومخالفة المرجعيات الراسخة في صميم الذهن. وفي هذه الحالة، يشكل الإنسان طريقة استجابته وينتج ردود أفعال واعية إزاء الفعل الحياتي المحيط به؛ لأننا نلتقط الحقيقة الواقعية الجارية أمامنا المتمثلة في وجود مناظر شبه آنية، ولما كانت هذه المناظر تحمل خصائص الواقع البحت:> "فكان لابد من نظمها في خصائص مميزة؛ فالإدراك الحسي، والإدراك العقلي، واللغة على العموم تسير في هذا الطريق" (دولوز، ص ٦). إن عملية التعرف على الأشياء والموجودات تتم عبر ارتساماتها المادية في وسط محدد يمنحها خواص متفردة، وذلك من خلال مرحلتين متتاليتين: مرحلة الاستدعاء من الخزين الفكري المعرفي. مرحلة تطويع المادة والوسيط المادي لتشكيل المظهر النهائي المجسد للصورة الذهنية. ويتحقق فعل الاقتناع والقبول عبر المقارنة والمطابقة المستمرة بين الصورة المفترضة (المتخيلة) والصورة المنجزة مادياً وفنياً. أما في فضاء التلقي، فإن العملية تستند بالكامل إلى آليات القراءة والمقارنة والمطابقة مع المرجعيات الشخصية للمتلقي بغض النظر عن تفرعه المعرفي. هذه الآلية الديناميكية تشترك في كافة تفاصيل ومفاصل الحياة اليومية، وتمكننا من إدراك الكليات أو الأجزاء وتحديد الصواب والخطأ، سواء كانت الصورة مستنسخة كلياً أو جزئياً، أو مستحدثة بصيغ ابتكارية تعتمد على دمج وتكامل الفضاءين الداخلي والخارجي، والمرئي واللامرئي، بوصفهما وجهين لعملة واحدة لا يمكن إقصاء أحدهما؛ كون الأنساق التفكيرية في الدماغ البشري قائمة بنيوياً وعضوياً على مثل هذه السياقات التفاعلية: "إن تراكيب الدماغ مهمتها أن تكون ضالعة في عملية الإبداع، حيث تتربع على قمة تسلسل وظائف رؤية الدماغ المعرفي الأرقى؛ ورؤية وظيفة الدماغ هنا تعني أن الإبداع ما هو إلا تحديد سياقات مبتكرة بين الحقائق الموجودة في عالمنا الداخلي، وفي عالمنا الخارجي، وهذه السياقات لم يتم التعرف

عليها من قبل. ويتطلب هذا وظيفة الدماغ الأرقى قيام العقل بربط صور متنوعة لا تجمعها علاقات ظاهرية" (قاسم، ص ١٥). أما في الحالة المقابلة (حالة الاستنساخ)، فإن السياقات تبرز بصيغ تقليدية أو متعارف عليها مسبقاً، وتعتمد أساساً على خبرات المتلقي وثقافته المكتسبة في إدراك مجتمعه وبيئته وتفسيرهما، مؤكدة على: "أن فهم العالم ليس كمية الأشياء التي تحدث أو التي يمكن أن تقع تحت أبصارنا فقط، وإنما كذلك إمكانيتها المشتركة وأسلوبها المتشابه والتي تربط بين منظور كل منا وتسمح بانتقال الواحد إلى الآخر، والتي تمدنا بالشعور أننا نصبح- إذا كان الأمر يتعلق بوصف أحد تفاصيل منظر ما، أو باتفاقنا حول حقيقة لا مرئية" (ميرلوبونتي، ص ٢٥). يقودنا هذا الفهم المنهجي إلى أن الصورة الذهنية- إنتاجاً وإدراكاً - تتطلب مضاعفة وتكثيفاً في آليات الاشتغال؛ فالحقيقة المعرفية تؤكد أن الصورة تتشكل في الفضاء الذهني أولاً، ثم تنتقل وتتحول عبر الوسيط المادي لتكتسب مظهرها الواقعي، ثم تؤول إلى معنى فكري يرتد مجدداً إلى الاشتغال الذهني عبر مد الروابط الوثيقة بين الحقيقي والمتخيل للوصول إلى النتيجة النهائية. وفي الممارسات الفنية، يجري التعامل مع تمثلات الصورة الذهنية بوصفها: "تكثيفاً للرؤى الفلسفية" (القصب، ٢٠٠٣، ص ٧). حيث تبرز المنطقة المعرفية التي تذوب فيها العوائق وتلغى الحدود لتتشابك العناصر وتتداخل: "وهكذا فإن العلاقة بين الأشياء وبيني فريدة، فهي التي تجعلني أحياناً في الظاهر، وهي كذلك تدفعني أحياناً نحو الأشياء بحد ذاتها؛ إنها تلك العلاقة التي تثير وتحرك الظواهر، وكذلك هي التي تخرسها وتدفعني إلى وسط العالم، وكل شيء يحدث كما لو أن القدرة في التوصل إلى العالم وتلك التي تعيدني إلى الأوهام لا يمكن فصل أحدهما عن الأخرى" (ميرلوبونتي، ص ٢١). تمثل الصورة الذهنية في جزء منها بنية متخيلة مرتبطة بالوعي الإنساني، وعبر هذا الارتباط الجوهري بالوعي، نصبح قادرين على المزاوجة والدمج التام بين (الواقع والخيال) استناداً إلى تفكيك وتركيب عناصر ووحدات تعبيرية جديدة لإنشاء صور دالة ذات غايات محددة، تتألف من مكونات ظاهرة وباطنة: "بحيث إن تفكيرنا لا ينصب فقط على مضمون

الصورة بل وعلى شكلها، على طرائقها ووظائفها التي تحتوي على تزييفها وإبداعها، على العلاقات في داخلها بين الصوتي والبصري... يعرض علينا تفكك صورة تخيلية جنسية إلى عناصر الموضوعية المنفصلة البصرية ثم الصوتية" (دولوز، ص ١٦). وتأسيساً على ما تقدم، ترى الباحثة أن رؤية الشيء والتعرف عليه يتم عبر ما يرتسم من تشكيل صوري مشترك مع الآخرين، ليثير هذا الشيء- عبر الروابط الممتدة مع المرجعيات الخاصة- أبعاداً ذاتية تجعل من: "رؤيتي للشيء هي الشيء نفسه، وأخرى أن رؤيتي هي خاصتي وفي داخلي" (ميرلوبونتي، ص ٣٨). لتتحول الصورة الذهنية في هذه الحالة إلى امتلاك معرفي خالص لصورة معطاة للمتلقي، مشكّلةً في باطنه صورة متفردة ومستقلة تستند إلى تعبيرية ذاتية ومرجعيات خاصة به وحده.

المبحث الثاني: تمثلات الصورة الذهنية للماضي في الدراما التلفزيونية

تحولت الأساليب النظرية لترجمة الصورة الذهنية لمشاهد الماضي إلى واقع مرئي في الدراما العربية، من خلال أعمال مميزة برع فيها المخرجون في تقديم "مشاهد الماضي" (Flashbacks) باستخدام دلالات بصرية وصوتية مبتكرة تجاوزت مجرد تغيير الألوان التقليدي. إذ يعد مسلسل "ما وراء الطبيعة" (إخراج عمرو سلامة) نموذجاً في توظيف المنظومتين الصورية والصوتية للتعبير عن الماضي ونبش الذكريات، في مشاهد طفولة د. رفعت إسماعيل في المنصورة، وخاصة قصته مع شيراز في بيت الخضراوي. وقد كانت المعالجة الإخراجية والبصرية تتم باستخدام مرشحات تعمل على تشويش حواف الكادر، (كما يمكن بسهولة إضافة تلك المؤثرات في المونتاج باستخدام تقنيات الحاسوب، أو إغنائها والإبقاء على اللقطات واضحة تماماً بحسب رغبة المخرج)، ليعطي إحساساً بأن الذاكرة ليست حادة تماماً بل مشوشة وضبابية. كما تم اللجوء إلى الألوان الدافئة الباهتة (Sepia) والأصفر الخريفي للتعبير عن حقبة الستينات، وصاحب ذلك شريط صوتي مميز يعزل صوت أنفاس رفعت (الراوي) ليمزج بين صوته في الحاضر وصورته في الماضي. وفي الحقيقة يتميز عنصرا الإضاءة واللون في قدرتهما على التعبير عن الدلالات التقريرية

والإيحائية، وتأثيرها الكبير في خلق الصورة الذهنية للماضي؛ فمن خلالهما يلجأ صانع العمل إلى الإيحاء بالماضي، لكون الإضاءة "العنصر الخلاق الثاني لتعبيرية الصورة، ولها أهميتها القصوى" (مارتن، ٢٠٠٩، ص ٥٥) في إظهار المعاني الثانوية غير المباشرة داخل العرض الفيلمي والتي تتم من خلال التدرجات الضوئية وانتشارها وتباينها ؛ جعل ذلك صانع العمل يوظف الإضاءة كمؤثر ضوئي ليعبر فيه عن "أفكار ومعانٍ محددة" (راضي، ٢٠٠٨، ص ٩) يصل بها إلى ذهنية المتلقي.

ويمكن للصوت أن يكون عنصر فاعلاً في الانتقال بواسطة الحوار بين الحاضر والماضي بشكل مبتكر، الحوار: يعد من العناصر التي يكون استخدامها خطراً لكونه "يقوي الكاتب فيعتبره مخرجاً يستطيع أن يلجأ إليه لينقل به المعلومات" (أبو سيف، ١٩٨١، ص ٢٩). أما العنصر الثاني والأهم في منظومة الصوت فهو الموسيقى، والتي يمكنها إعادتنا إلى الماضي بسهولة حينما تكون أغنية ما قديمة كان الأب الغائب يسمعها، ويمكن للموسيقى أن تعمل على خلق بنى عميقة بين الحاضر والماضي من خلال استذكار لنغمة معينة كان يرددها البطل في طفولته، لما لها من دور "على الشاشة يتمثل في خلق الربط القوي بين الشاشة والمتفرج" (جاكوب، ٢٠٠٦، ص ٢٩٥) ؛ حيث إن هذا الربط هو "مصدر للمعلومات في الفيلم، لكن المعلومات التي تنقلها ليست مباشرة كما في القصة أو الصورة" (أبو سيف، ص ص ٣٥-٣٦) والتي فيها يتنامى الحدث، وإنما تمثل نوعاً من الإحالات الشعورية للمتلقي من خلال طبيعة الموسيقى المرافقة للصورة. وتجد الباحثة بأن دور الموسيقى يسهم بشكل كبير في تعميق الشعور بالزمن الذي تقدمه الصورة الذهنية للماضي لتشكل معها "بعداً جديداً للعمل السينمائي يزيد من خصبة وثراءه، ويضاعف من شحنته النفسية، مما يساعد المتفرج على الاستغراق تماماً في العالم الخاص للفيلم" (راغب، ١٩٩٨، ص ٧٧). وكذلك تعمل المؤثرات الصوتية على خلق تقنيات تعمل من خلالها على تحقيق المعنى وإيصال المعلومات المبطنة والظاهرة لتكون حينها "وبصورة مدهشة مصادر وثيقة للمعنى في الفيلم" (جانيتي، ص ٢٦٤).

ويعد المونتاج من البنى المستخدمة في تكوين التنبؤية من خلال إبراز التقرير ليحقق المعنى الإيحائي في ذهن المتلقي داخل المشهد الاستهلالي، والتي تنشأ من قصدية المخرج لكونه المسؤول عما ينتجه المونتاج من "تتابع وتماسك متدفق حسب السياق المعد والتأثير المطلوب" (المهندس، ١٩٩٠، ص ١٤١). ومنه تجد الباحثة أن إدرك المعاني التي تحملها المعلومات والمرئيات في داخل العرض الفيلمي يخلق شداً ذهنياً للمتلقي عن طريق تجاور اللقطات، وحذف الأزمنة الضعيفة، وإدخال المؤثرات. وهذا يتم بواسطة إضافة "خاصية تكوينية تربط اللقطات السابقة باللقطات اللاحقة" (لوسون، ١٩٧٤، ص ١٦٧). وتجد الباحثة أنها بتكوين الصور المرئية المحملة بالأخبار والتقرير، تولد صوراً ذهنية إيحائية أثناء تتابع اللقطات وتركيبها، لتستنتج من خلالها الباحثة بأن "كل لقطة جديدة" (جانيتي، ص٢٠٩) تحمل معلومات جديدة تدفع بالسرد في كل اتجاه. ففي مسلسل ليالي أوجيني (إخراج هاني خليفة) يتم الانتقال إلى ماضي الشخصيات المعقد بطريقة انسيابية تعتمد على "التداعي الحر" للذكريات، حينما تتذكر كاريمان ليلة مقتل زوجها وظروف هروبها. وبدلاً من القطع الحاد المباشر، اعتمد المخرج على القطع السلس المرتبط بحركة الكاميرا، حيث تبدأ اللقطة في الحاضر بتركيز عيني البطلة على شيء مثير للذكرى (مثل فستان قديم أو مرآة)، ثم تتحرك الكاميرا لتدخل بسلاسة في مشهد الماضي بنفس الإضاءة الخافتة، مما يشعر المتلقي بأن الماضي لا يزال يلاحق الحاضر ويندس في ثناياه بقوة.

وتلعب البنية الزمنية دوراً مهماً في معرفة وكشف المعالم والأدلة التي تدخل في التعبير عن أفعال الشخصيات وردود أفعالها التي تتزامن مع ترتيب الأحداث زمنياً. لذا تجد الباحثة أن للبنية الزمنية تأثيراً كبيراً على سير الأحداث لكونها ترتبط في تأثيرها مع بقية البُنى الصورية التي نحصل من خلالها على دلالات ورموز تتباين بين الماضي والحاضر والمستقبل. لذا تجد الباحثة أن "الزمن ذا أهمية كبرى في وضوح التعبير وفعاليته على الشاشة" (جاكوب، ٢٠٠٦، ص ١٣٦)، من خلال امتلاكه لمستويين أساسيين هما: المستوى الذاتي: هو زمن الشخصية الذاتي، ويختلف عن

الزمن الموضوعي؛ فلابد لكل شخصية أن تمثل شكلاً زمنياً يظهر لنا من أفكارها ومعتقداتها أو آرائها السياسية والاجتماعية. لذا تجد الباحثة أن الزمن الذاتي يعمل بشكل مبطن داخل فضاء الزمن الموضوعي للفيلم. المستوى الموضوعي: وهو الإخبار عن الفترة الزمنية التي تجري بها الأحداث الفيلمية، مثل: زمن الحرب العالمية الأولى، أو العهد الملكي. وفي مسلسل الزند: ذئب العاصي (إخراج سدير مسعود) قدم هذا المسلسل تقنيات بصرية تساعد على توظيف الماضي كمحرك أساسي لأحداث الحاضر. ففي مشهد الطفولة العنيف في الحلقة الأولى عندما يشهد البطل عاصي الزند مقتل والده وهجوم الإقطاعي على أرضهم. وقد تم استخدام تقنية التصوير البطيء الشديد مع عزل كامل للأصوات الطبيعية المحيطة، واستبدالها بمؤثر صهير وموسيقى تصويرية تصاعدية حزينة. تكرار لقطات خاطفة من هذا المشهد عبر الحلقات اللاحقة كومضات ذهنية كلما واجه البطل خصومه، يوضح كيف يقاطع الماضي الحاضر بقوة ويوجه قرارات الشخصية.

وتمتلك البنية المكانية أهمية ودوراً فعالاً داخل العمل الفيلمي لكونه يُظهر بعض التصورات التي يمكن بواسطته أن "تحدد أبعاده تحديداً معيناً" (لوتمان، ١٩٨٨، ص ٦٨). ومن خلال تمثل المكان داخل البنية الدرامية، تجد الباحثة أن الفن السينمائي - ولكونه عملية إبداعية- فإنه يخضع للمكان الذي بدوره يسهم في العملية الإبداعية الجمالية والفنية، والتي من خلالها يتم التعبير عن دلالات تكون إما ظاهرة للمتلقي أو موحية وغير مباشرة في معانيها. ومن خلال ذلك تبين الباحثة أن وظيفة المكان تتمثل في إبراز الإثارة والتأملات والتخمينات التي تتم عن طريق شيء أو مكان يحمل معنى تقريرياً ينقل المتلقي نحو المعنى الإيحائي. وبذلك فإن البنية الفيلمية تزعم بأن جميع "الأشياء الخاصة بالمكان والمنظر الطبيعي والديكورات" (متري، ٢٠٠٠، ص١٠، ص٥٢٩) تحمل دلالات درامية وجمالية يكمن في داخلها.

أما في مسلسل طريقي (إخراج محمد شاكر خضير)، فقد نجح في الفصل الزمني بين فترات الصبا وفترات النجومية عبر الصورة الدرامية. وذلك حينما تذكر البطلة دليلة لبداياتها في قريتها البسيطة ومعاناتها مع والدتها لمنعها من الغناء.

لقد اعتمد المخرج على تغيير أبعاد الكادر؛ فبينما يُعرض الحاضر بالشاشة العريضة الحديثة، تم تضييق الكادر في بعض مشاهد الماضي ليوحي بالزمن القديم، بالإضافة إلى استخدام إضاءة الشمس الناعمة التي تخترق النوافذ لتعطي شعوراً بالحنين إلى الماضي، رغم قسوته.

يعمل البناء الدرامي على تحويل مسار الأحداث إلى الخلف للعودة إلى الماضي في أية لحظة من خلال منظومتي السرد والحوار. ويعمد صانع العمل الدرامي إلى بناء الصورة الذهنية للماضي من خلال التوظيف الجمالي والتقني لعناصر اللغة الصورية والسمعية (كالتصوير، والصوت، والإضاءة، والألوان، والإكسسوارات) بوصفها أدوات إجرائية فاعلة للكشف عن مضامين الماضي. ويتم بناء الصورة الذهنية للماضي من خلال الدلالة الصورية: تستخدم الدراما الإشارات البصرية (الملابس، الديكور، العمارة) لنقل المتلقي إلى حقبة زمنية محددة. والبناء الدرامي والسرد: تحويل الأحداث التاريخية أو المتوارثة من مجرد نصوص مكتوبة إلى أفعال ومشاهد مرئية يسهل استيعابها. والمؤثرات الصورية والصوتية: دمج الصوت، الإضاءة، والموسيقى التصويرية لتعزيز الشعور بالواقعية وترسيخ الانطباعات داخل عقل المشاهد.

يمكن رصد وبناء الصورة الذهنية للماضي في العمل الدرامي من خلال تتبع الآتي:

١. الدلالة الصورية: ويُعنى برصد العناصر المادية الملموسة التي تعيد تشكيل ملامح الحقبة الزمنية بصرياً، وتشمل الأثاث والديكور مع مدى مطابقة التصاميم الداخلية والخارجية للنمط المعماري السائد في تلك الحقبة والأزياء والإكسسوارات بالمظهر الخارجي للشخصيات (الملابس، الحلي، تصفيف الشعر) ومدى تعبيره عن الهوية الثقافية والطبقية للفترة التاريخية أما العمارة والبيئة المكانية وفق طبيعة الحواضر، الشوارع، والمعالم الجغرافية التي جرت فيها الأحداث.

٢. البناء الدرامي والتشكيل السردي:ويُعنى بآلية تحويل المدونات والتاريخ المكتوب إلى بناء درامي حي، ويقاس عبر تجسيد الحدث التاريخي مع تحويل الوقائع والنصوص الجافة إلى مواقف وصراعات إنسانية ملموسة لحركية الشخصيات (الأفعال) من سلوك الشخصيات التاريخية وردود أفعالها وتحولاتها داخل المشهد من الحوار والسياق اللغوي بمدى مناسبة اللغة المنطوقة، اللهجات، والمصطلحات المستخدمة للفترة الزمنية المستهدفة.

٣. المنظومة الصورية والصوتية: ويُعنى بالعناصر التقنية والفنية التي تضفي واقعية ومشاعر على الصورة الذهنية، وتتكون من التصميم اللوني والإضاءة: استخدام درجات الألوان وزوايا الإضاءة (مثل الألوان الدافئة أو الباهتة) للإيحاء بعمق الماضي وزمنه

٤. المؤثرات الصوتية والبيئية: الأصوات الطبيعية المحيطة بالمشهد (أصوات الأسواق القديمة، الخيول، الأدوات البدائية) التي تعزز الإيهام بالواقع والموسيقى التصويرية ذات التوظيف النغمي والآلات الموسيقية التراثية أو التاريخية لترسيخ الانطباع الوجداني والزمني لدى المتلقي.

مؤشرات البحث:

١- ترسيخ مخيلة المتلقي عند رسم الصورة الذهنية في الماضي يعتمد مخرج العمل الدرامي حينها على الاستعانة بجميع المتعلقات من العناصر الصورية والصوتية المتمثلة بالديكور والأزياء والإكسسوارات والمؤثرات الصوتية المميزة ضمن الحقبة التاريخية إلى جانب دعمها باللون والإضاءة لتجسيد هوية الماضي

٢- تجسيد الصورة الذهنية عبر التناسق بين السياق اللغوي للمنظومة السمعية مع تفعيل المؤثرات الصوتية والموسيقى التراثية وفقا للتحولات الدرامية المرافقة مع الأنماط التعبيرية لزمن الحدث ومكانه الدرامي.

٣- تُستكمل الصورة الذهنية للمتلقي مع بناء دلالة صورية دقيقة وواضحة بين اختلاف الماضي والحاضر أثناء استخدام تقنيات المونتاج من التعديل اللوني وتأثيرات (Sepia وflashback)

٤- تسهم الصورة الذهنية للماضي في الكشف عن الدوافع والمواقف النفسية المبطنة والانفعالات السلوكية للشخصيات الدرامية، والتي تتشكل وتتضح من خلال صلتها بمرجعيات الماضي وأحداثه.

الفصل الثالث: منهجية البحث وإجراءاته

أولاً: منهج البحث

اعتمد هذا البحث على المنهج الوصفي التحليلي؛ لكونه المنهج الأكثر ملائمة لطبيعة هذه الدراسة، والذي يُعرّف بأنه: "وصف ما هو كائن، ويتضمن وصف الظاهرة الراهنة وتركيبها وعملياتها والظروف السائدة، وتسجيل ذلك وتحليله وتفسيره"(سعيد، ١٩٩٠، ص٩٤). إن هذا الإجراء المنهجي يمنح إمكانيات واسعة للتقصي عن القضايا والمعاني غير الظاهرة والمضمرة داخل الأعمال الفنية، وذلك عبر إخضاع العينة المختارة للتحليل الدقيق وصولاً إلى تحقيق أهداف البحث المقررة.

ثانياً: مجتمع البحث

ينحصر مجتمع البحث الحالي بالعمل الدرامي التلفزيوني المصري (الأجهر) للمخرج (ياسر سامي)، الذي عرف بنتاجاته الفنية ذات الطابع الاجتماعي.

ثالثاً: عينة البحث

نظراً لاعتماد العديد من الأعمال الدرامية على علاقة أحداثها وشخصياتها بالماضي، فقد تمكن صناع الأعمال من توسيع مخيلة المتلقي لتوليد صورة ذهنية تختص بإبراز مشاهد ولقطات الماضي بصور وأشكال وآليات متنوعة؛ وعليه فقد اختارت الباحثة عينة قصدية من مجتمع البحث، واستند اختيارها إلى المبررات والمسوغات الآتية: تميز العمل الدرامي المختارة باحتوائها على اشتغال إخراجي مكثف تبحث في المعنى الصوري الذهني لكشف كل ما هو غير مباشر خلف الصورة الدرامية. واعتماد

المخرج في هذه الأعمال على توظيف عناصر اللغة السينمائية بكفاءة لإظهار علاقة البطل الوثيقة بماضيه وإثر ذلك الماضي على حاضره ومستقبله.

رابعاً: أداة البحث

لتحقيق أكبر قدر من الموضوعية العلمية، ارتأت الباحثة صياغة أداة تحليل خاصة بالبحث؛ معتمدةً على ما أسفرت عنه مؤشرات الإطار النظري لتحويلها إلى فقرات إجرائية قابلة للقياس والتحليل بعد عرضها على لجنة من الخبراء والمحكمين واستحصال موافقتهم، وتمثلت فقرات الأداة في: تحقق توظيف الصورة الذهنية لمشاهد الماضي في الصورة الدرامية. واشتغال الصورة الذهنية كآلية إخراجية تهدف إلى كشف الماضي الخاص بالشخصيات والتعرف على أسرارها. التعامل الواعي لصانع العمل مع عناصر لغة الصورة (السمعية والبصرية) في تحفيز مخيلة المتلقي وتوليد صور ذهنية تساهم في جماليات العرض التلفزيوني.

خامساً: صدق الأداة

اعتمدت الباحثة على الصدق الظاهري (Face Validity) للتأكد من كفاءة وصلاحية أداة التحليل؛ ويتمثل هذا النوع من الصدق في عرض استمارة الأداة بمؤشراتها على لجنة من الخبراء والمحكمين ذوي الاختصاص في مجال الفنون السينمائية والتلفزيونية للحصول على آرائهم وسداد ملحوظاتهم. وقد حظيت الأداة بنسبة اتفاق عالية من قبل السادة الخبراء، وتم حساب هذه النسبة بالاعتماد على معادلة كوبر (Cooper Formula) الآتية:

نسبة الاتفاق (pa) = عدد مرات الاتفاق (ag) / عدد مرات الاتفاق (ag) + عدد مرات الرفض(dg) × ١٠٠

سادساً: وحدة التحليل:

اعتمدت الباحثة في هذا البحث على (المشهد الدرامي التلفزيوني) بوصفه وحدة التحليل الأساسية (سياقاً ومضموناً) لكونه يمنح وصفاً دقيقاً وجزئياً للصورة الذهنية، ويُسهل عملية رصد المؤشرات أثناء التحليل الفعلي لعينة البحث.

الفصل الرابع: تحليل العينة

فريق العمل: إخراج: ياسر سامي، كاستينج دايركتور: خالد صفوت، مدير التصوير: محمود بشير، تأليف: أحمد حلبة، محمد فوزي، أحمد بكر، موسيقى تصويرية: خالد الكمار، فريق التمثيل: عمرو سعد، درة، سيد رجب محمود قابيل، خالد زكي، عمرو عبد الجليل، أنوشكا، ناهد السباعي، إنتاج: سيدرز آرتبرودكشن (صباح إخوان) 2023.

ملخص القصة: تدور قصة المسلسل حول الشاب يوسف الذي يُتهم ظلماً بقتل والدته، فيهرب من مصر، ويتضمن المسلسل جانباً من حياته في كينيا (في الأصل الكونغو) ليبدأ بعد عودته إلى حارة الدرب الأحمر رحلة محفوفة بالمخاطر للبحث عن عائلته وكشف القاتل الحقيقي، وتبدأ علاقته بالصائغ سعداوي بحادث سيارة (الذي ظهر في الحلقة الأولى شاباً مثل غيره من الشخصيات الرئيسة حينما كان مصطفى مجرد طفل خائف)، يساعده الصائغ على تغيير هويته ليصبح مصطفى الأجهر. ويحمل هذا الاسم دلالتين، الأولى درامية: مستوحاة من نبوءة عرافة في الأحداث، تخبر البطل بأنه سيقابل الحمام الأجهر الذي سيغير مجرى حياته ومصيره بالكامل. والمعنى اللغوي المباشر: الأجهر هو طائر الحمام الذي يتميز بقدرته الفائقة على الرؤية في الظلام، ويتخصص مصطفى بأعمال تجارة الأحجار الكريمة وتظهر قدراته في معرفتها

أولاً: ترسيخ مخيلة المتلقي عند رسم الصورة الذهنية في الماضي يعتمد مخرج العمل الدرامي حينها على الاستعانة بجميع المتعلقات من العناصر الصورية والصوتية المتمثلة بالديكور والأزياء والإكسسوارات والمؤثرات الصوتية المميزة ضمن الحقبة التاريخية إلى جانب دعمها باللون والإضاءة لتجسيد هوية الماضي

ركز المخرج في صناعة الاجهر على كيفية نقل أفكار المتلقي بين الزمن الماضي والحاضر من دون أي فجوات مستعينا بالعناصر الصورية لحافظ على بناء صورة ذهنية صائبة وبذلك استطاع ان يعيد تجسيد هوية الماضي منذ الحلقة الأولى والتي يجدها المتلقي مرسومة بكل من الشخصيات والأزياء والديكور الخ، حيث ان المرتكز

الأساسي في رسم الصورة الذهنية عند إعادة الأحداث الماضية تحتشد بالشخصيات المحورية التي تحيط بعالم الشاب يوسف، والتي ستكون لها مواقف وأحداث ترتبط به حينما يكبر، فلم يشأ مخرج العمل الدرامي أن يؤدي تلك الشخصيات عدد من الممثلون الشباب وإنما اعتمد على الخدع البصرية مستعينا بفريق محترف تمكن من خلال استخدامه الماكياج والملابس على تحويل جميع الشخصيات الرئيسة إلى شباب باستخدام باروكات الشعر الاصطناعية والصبغات والملابس ذات الطراز القديم بالإضافة إلى استخدام الإكسسوارات المميزة لتلك الحقبة والسيارات القديمة ولذلك سوف نرى الكثير من الجهد الفني في هذه الحلقة لإيصال المتلقي الى رسم صورة ذهنية في مخيلته طوال العمل الدرامي حيث استثنى المخرج هنا يوسف الشاب الذي سيكون (مصطفى الأجهر) وحبيبته الطفلة ذات الضفائر التي ستكون الطبيبة نهلة عندما تكبر، تم تحويل تلك الشخصيات المسنة إلى شخصيات شابة باستخدام تقنيات التصوير بواسطة المرشحات الخاصة ذات التأثيرات الناعمة والإضاءة وعمليات الماكياج لتكّون لدى المتلقي صورة ذهنية صحيحة عند الرجوع إلى الزمن الماضي خلال وفقا للأحداث

ثانياً: تجسيد الصورة الذهنية عبر التناسق بين السياق اللغوي للمنظومة السمعية مع تفعيل المؤثرات الصوتية والموسيقى التراثية وفقا للتحولات الدرامية المرافقة مع الأنماط التعبيرية لزمن الحدث ومكانه الدرامي.

ان الصورة البصرية غير كفيلة في تجسيد الصورة الذهنية لو كانت مغايرة للسياق اللغوي والمؤثرات الصوتية أي ان من دون إسنادها بالمنظومة السمعية المناسبة للماضي لن تمنح المتلقي صورة ذهنية كافية، لذا فقد نجحت المعالجات الإخراجية التي اعتمدها المخرج الدرامي بين الأنماط التعبيرية، لكون ان الأجهر يعيش شطراً من حياته في كينيا التي مثلت محطة مهمة في مرهقته، ومنعطفاً مهماً له سيكون نافعاً جداً له في عمله القادم، عاش الأجهر في الغابات البيئية الأفريقية الصعبة، وانخرط في التجارة الأكثر خطورة هناك وهي التنقيب وتهريب الألماس الخام والمشغولات الذهبية

ولم يكن الأجهر مجرد عامل وإنما تعلّم أسرار هذه التجارة وقوانينها الصارمة حتى أصبح خبيراً بها

لم يستسلم الأجهر لظروف الغابات لكن استطاع بذكائه وشجاعته كسب ثقة السكان المحليين والعاملين معه وعليه تمكن من ان يؤسس لنفسه مخبأً سرياً وخاصاً لتخزين وجلب شحنات الألماس، وهو المخبأ الذي أصبح لاحقاً مصدر قوته وثروته ولكونه قد عاش في بيئة بدائية وخطرة محاطاً بالحيوانات الشرسة والظروف المعيشية القاسية، هنا اعتمد المخرج على ان تكون اللغة الغريبة عنه والموسيقى المرتبطة بالبيئة الإفريقية لكي تتكون لدى المتلقي صورة ذهنية صحيحة لما كان يعيشه في الماضي ولا يحدث لغط عند الانتقال من الزمن الحاضر الى الزمن الماضي

ثالثاً: تُستكمل الصورة الذهنية للمتلقي مع بناء دلالة صورية دقيقة وواضحة بين اختلاف الماضي والحاضر اثناء استخدام التقنيات المونتاجية من التعديل اللوني وتأثيرات (Sepia وflashback)

لقد اعتمد مخرج العمل الدرامي على التباين الحاد في الألوان؛ حيث تميزت مشاهد الماضي في مصر بالإضاءة الواقعية المائلة للقتامة لإبراز حجم المأساة والظلم، مقارنة بالألوان الحيوية والمشبعة بشدة لحاضر البطل في كينيا وجمهورية الكونغو وان هذا التناقض البصري يعبر عن الصورة الذهنية لعادة مشاهد الماضي وهذا قد وضحته الباحثة في المشهد الذي يظهر على مسامع الأجهر، يقص القاتل المعلق بسلسلة في السقف حكايته مع والدته رقية التي كانت تعمل خادمة في منزل الثري شريف منصور، ومن خلال الحوار والموسيقى التي تربط اللقطات تنتقل الكاميرا إلى المنزل شبه المظلم لوالدة الأجهر التي كانت تدعو على سجادة الصلاة أن يحفظ ابنها من الشر القادم، ويستمر صوت القاتل على اللقطات التالية وهو يعلن مهمته التي تقضي بقتل الأم وابنها، هنا يتم استخدام لون (Sepia) للإشارة إلى الماضي، وهو درجة دافئة من اللون البني المائل للاحمرار أو البنفسجي، يُعرف هذا اللون بطابعه الكلاسيكي وقدرته على إضفاء لمسة حنين إلى الماضي. وقد عمل صانع العمل على

أن تكون لقطات الحاضر والماضي متقاربتين في ألوانهما ونوعية إضاءتهما ذات المفتاح الواطئ ويتم الانتقال بين لقطة الأم المقتولة (في الماضي) ولقطة الابن (في الحاضر) الذي يستمع إلى القصة بواسطة مؤثر المزج الطويل ليصنع العلاقة الوثيقة بينهما، وتأثير تلك الحادثة عليه الآن فمن خلال تقنيات المونتاج والتلاعب بكل من الألوان بين الأزمان تمكن المخرج بواسطة المعالجات الإخراجية من ان يجعل من المتلقي رسم صورة ذهنية باعتبار الدلالة الصورية استطاعت ان تتنقل بمخيلته بين الماضي والحاضر حتى استقرت بصنع سجناً مظلماً الذي يحاول منه البطل التطهر منه والعودة للانتقام لأمه.

رابعاً: تسهم الصورة الذهنية للماضي في الكشف عن الدوافع والمواقف النفسية المبطنة والانفعالات السلوكية للشخصيات الدرامية، والتي تتشكل وتتضح من خلال صلتها بمرجعيات الماضي وأحداثه.

لم يكتف المخرجون بالحلول التقليدية لمشاهد التذكر أو العودة إلى الماضي مثل تحويل الصورة للأبيض والأسود، بل أصبحوا يعيدون تشكيل المشاهد بدمج الحاضر بلقطات سريعة من الماضي، تمر كومضات ذات تأثيرات نفسية على المتلقي، أو استخدام عدسات واسعة، أو اللعب بالإيقاع الصوتي، وهو ما يصنع الصورة الذهنية العميقة للماضي ففي الحلقة الأولى وفي أجواء شبه مظلمة يهرب الشاب يوسف من سجن الأحداث بعد اتهامه بقتل أمه، ونراه يجتاز بوابات تحت الأرض محاطة بالمياه الثقيلة، متفادي حراس السجن، وهنا تتشكل شخصية يوسف القوية والتي تتحدى الصعاب، في هذه اللحظات يتم نسيان الخوف وتكون الحرية أثمن من الحياة نفسها، لكن في أثناء خروجه يتعرض للخطف على يد عصابة فتحبسه ولكنه يستمع إلى مخططهم لقتله وقتل الصائغ، فيستطيع الخلاص منهم ويرمي نفسه من فتحات التهوية في الطابق العلوي ليسقط على سيارة الصائغ الذي جاء إلى المكان. هذه الأحداث التي تعرض هنا ستكون صورة ذهنية للماضي الذي يحفز الشخصية ويحملها جميع دوافعها الانتقامية، ويبرر سلوكيات مصطفى الأجهر الذي يصف نفسه بأنه مات لمرات عديدة ومن خلال

متابعة الباحثة للعينة فقد توصلت من عمليات التحليل إلى أن الصورة الذهنية التي تتشكل هي نتاج لتفاعل العناصر الصورية والصوتية، والعلامات والرموز، والتخطيط المسبق لظهور الماضي في ثنايا الحاضر؛ مما يدفع المتلقي لتتبع الحلول الإخراجية للكشف عن الماضي، وتبيان تأثيراته على حاضر الشخصيات، والتأثير على سير الأحداث داخل بنية السرد.

الفصل الرابع النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات

أولاً: نتائج البحث

بناءً على الإطار النظري وعملية التحليل الإجرائي لعينة الدراسة، حيث توصلت الباحثة إلى النتائج الآتية:

١- ارتباط الصورة الذهنية بأفعال الشخصيات من خلال تزامن السياق الفني وترابط الوحدات الصورية (المشاهد) عند المعالجة الإخراجية للمعلومات الدرامية

٢- بغية كشف الماضي تعمد المخرج الدرامي إلى رسم صورة ذهنية تم ترجمتها بواسطة المعالجات الإخراجية والاشتغال الصوري القصدي

٣- ربط الأزمان أثناء السرد بوساطة تشكيل صورة الحاضر مع اشتغال الخطاب الدرامي في الماضي

٤- تبرير ظهور سيناريو العمل الدرامي بقوة ضمن وضع المخططات مع جمالياتها وتنوعها بين كل من الماضي والحاضر والمستقبل

ثانياً: الاستنتاجات

في ضوء النتائج التي أسفر عنها البحث، استنتجت الباحثة ما يأتي:

١- تُمثل الصورة الظاهرية في الدراما التلفزيونية عتبة بصرية أولى تقود المتلقي نحو اكتشاف الماضي المرتبط بالشخصيات والأحداث.

٢- تكمن الغاية الأساسية من تكوين الصورة الذهنية في منح المتلقي مساحة تخيلية وتأويلية، ذات أبعاد اجتماعية وجمالية، تحمل له المتعة والفائدة والاكتشاف.

٣- نجح المخرج (ياسر سامي) في التعبير عن مشاهد ولقطات الماضي بأسلوب درامي مباشر وغير مباشر، مستنداً في ذلك إلى التوظيف الجمالي والعلاقات التفاعلية الفاعلة بين عناصر اللغة السينمائية (كالتصوير، والإضاءة، والإكسسوار، والصوت).

٤- نجح النص في وضع خارطة طريق للمخرج في كيفية التعامل مع مشاهد الماضي.

ثالثاً: التوصيات

١- ضرورة التركيز على تطور آليات العمل الفني بما يناسب تناول النصوص المعقدة زمنياً والتي تحمل جماليات الانتقال (السلس والصادم) داخل المنظومتين الصورية والصوتية للأعمال الدرامية التلفزيونية.

٢- تشجيع النتاجات الدرامية التلفزيونية والسينمائية التي تتبنى معالجة الموضوعات ذات الطابع الاجتماعي والإنساني؛ نظراً لدورها الفاعل في بناء ذهنية الجمهور، مما يسهم في تطور الدراما العربية.

رابعاً: المقترحات

إجراء الدراسة الآتية مستقبلاً:المعالجة الإخراجية لتغييرات الأزمنة في الدراما التلفزيونية) وهي دراسة تُعنى باستحداث طرق الانتقال بعيداً عن الطرق القديمة في السرد، وبحث كيفية تناولها إخراجياً.

مراجع البحث:

١- أبو سيف، صلاح. (١٩٨١). كيف تكتب السيناريو. بغداد، العراق: دار الجاحظ للنشر.

٢- الأحمر، فيصل. (٢٠١٠). معجم السيميائيات. بيروت، لبنان: الدار العربية للعلوم ناشرون / منشورات الاختلاف.
٣- أنيس، إبراهيم، وآخرون. (٢٠١٠). * المعجم الوسيط* (ج. ٢، ط. ٢). مجمع اللغة العربية.
٤- باشلار، جاستون. (١٩٨٠). جماليات المكان (ترجمة: غالب هلسا). بغداد، العراق: وزارة الثقافة والإعلام، دار الجاحظ للنشر.
٥- التكريتي، جميل نصيف. (١٩٩٤). "إضاءة تاريخية على قضايا أساسية - الصورة - المنهج - الطبع المتفرد". موسوعة نظرية الآداب (المجلد الثاني، القسم الثالث). بغداد، العراق: دار الشؤون الثقافية العامة.
٦- جاكوب، لويس. (٢٠٠٦). الوسيط السينمائي (ترجمة: أبية حمزاوي). دمشق، سوريا: المؤسسة العامة للسينما.
٧- جانيتي، لوي دي. (١٩٨١). فهم السينما (ترجمة: جعفر علي). بغداد، العراق: وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد.
٨- جعفر، نوري. (١٩٥٩). فلسفة التربية. مطبعة الزهراء.
٩- دولوز، جيل. (١٩٩٧). الصورة - الحركة أو فلسفة الصورة (ترجمة: حسن عودة). دمشق، سوريا: منشورات الثقافة، المؤسسة العامة للسينما.
١٠- دولوز، جيل. (١٩٩٩). الصورة - الزمن (ترجمة: حسن عودة). بيروت، لبنان: المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية. راضي، ماهر. (٢٠٠٨). فكر الضوء. دمشق، سوريا: منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما.
١١- راضي، طارق .(2008) .جماليات الإضاءة وتوظيفها الدرامي في العمل الفيلمي (أطروحة دكتوراه أو بحث منشور غير منشور). جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد، العراق
١٢- راغب، نبيل. (١٩٩٨). النقد الفني. مصر: دار مصر للطباعة والنشر.

١٣- الزحيلي، محمد. (١٩٧٦). وظيفة الدين في الحياة والحاجة إليه. دمشق، سوريا: جمعية الدعوة الإسلامية العالمية، مكتبة عين الجامعة.

١٤- زيادة، معن. (١٩٨٦). الموسوعة الفلسفية العربية. بيروت، لبنان: معهد الإنماء العربي.

١٥- سعيد، أبو طالب محمد، علم مناهج البحث، دار الحكمة للطباعة والنشر، العراق-الموصل، ١٩٩٠.

١٦- صليبا، جميل. (١٩٧١). المعجم الفلسفي. بيروت، لبنان: دار الكتاب اللبناني.

١٧- غاتشف، غيورغي. (١٩٩٠). الوعي والفن (ترجمة: د. نوفالنيوف). الكويت: سلسلة كتب عالم المعرفة.

١٨- غموقي، حمزة. (٢٠١٣). دور العلاقات العامة في تكوين الصورة الذهنية للمؤسسة الاقتصادية لدى جمهورها الداخلي (رسالة ماجستير منشورة). كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم علوم الإعلام والاتصال، الأردن.

١٩- قاسم، محمد. (٢٠١١). كتاب الدماغ والعلوم المجاورة المحاورة لفن الممثل. الشارقة، الإمارات: الهيئة العربية للمسرح.

٢٠- القصب، صلاح. (٢٠٠٣). مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق. الدوحة، قطر: المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث.

٢١- لوتمان، يوري. (١٩٨٨). مشكلة المكان الفني (ترجمة: سيزا قاسم). الدار البيضاء، المغرب: دار قرطبة.

٢٢- لوسون، جون هوارد. (١٩٧٤). فن كتابة السيناريو. (ترجمة إبراهيم الصحن). وزارة الثقافة، بغداد العراق.

٢٣- مارتن، مارسيل. (٢٠٠٩). اللغة السينمائية (ترجمة: فريد المزاوي). دمشق، سوريا: منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما.

٢٤- متري، جان. (٢٠٠٠). علم النفس وعلم جمال السينما (القسم الثاني، ترجمة: عبد الله عويشق). دمشق، سوريا: منشورات وزارة الثقافة.

٢٥- محمد بن أبي بكر. (١٩٨٣). مختار الصحاح. الكويت: دار الرسالة.
٢٦- مرلوبونتي، موريس (ميرلو بونتي). (١٩٨٧). المرئي واللامرئي (ترجمة: سعاد محمد خضر، مراجعة: الأب نيقولا داغر). بغداد، العراق: دار الشؤون الثقافية العامة، سلسلة المائة كتاب.
٢٧- معلوف، لويس. (١٩٧٦). المنجد في اللغة (المجلد ١، ط ٢٢). بيروت، لبنان: دار المشرق، المطبعة الكاثوليكية.
٢٨- المهندس، حسين حلمي. (١٩٩٠). دراما الشاشة (ج. ٢). القاهرة، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
٢٩- يوسف، عقيل مهدي .(2008) .المعنى الجمالي (ط. ١). عمان، الأردن: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع.

المخيال الاجتماعي في أداء الممثلة المسرحية العراقية

The Social Imaginary in the Performance of the Iraqi Theatre Actress

احمد بداي زغير ركن / جامعة البصرة – قسم النشاطات الطلابية

Ahmed BadaiZghairRukn / University of Basrah – Department of Student Activities

Email: ahmdalbdaya@gmail.com

ORCID:0009-0000-2689-1102

ملخص البحث

يعنى البحث بدراسة المخيال الاجتماعي في أداء الممثلة المسرحية العراقية بوصفه مكونا فاعلاً في تشكيل المعنى وبناء الشخصية داخل العرض المسرحي. وينطلق من أن المخيال الاجتماعي يتجاوز حدود النص ليحضر في الأداء التمثيلي عبر الجسد والصوت والحركة والإيماءة والانفعال. وتحددت مشكلة البحث بالتساؤل: ما الأداء التمثيلي للمخيال الاجتماعي للممثلة العراقية في تجسيد الشخصية المسرحية؟ وتكمن أهمية البحث في الكشف عن آليات تمثل المخيال الاجتماعي وانعكاساته الفكرية والفنية في أداء الممثلة العراقية. وتناول البحث أربعة فصول، خصص الأول للإطار المنهجي، والـ ثاني للإطار النظري والدراسات السابقة ومفهوم المخيال الاجتماعي وعلاقته بالأداء. أما الفصل الثالث فتناول إجراءات البحث ومجتمعه وعينته ومنهجه وأداة التحليل والنماذج المسرحية المختارة. وركز الفصل الرابع على عرض النتائج ومناقشتها، للكشف عن تجليات المخيال الاجتماعي في الأداء التمثيلي للممثلة العراقية. وأظهرت النتائج فاعلية الموروثات والقيم والعادات والتصورات الاجتماعية في تشكيل الشخصية وسلوكها وحركتها وانفعالاتها وعلاقاتها بالآخر. كما كشفت الدراسة أن الممثلة توظف عناصر الأداء في تحويل التصورات الاجتماعية إلى أفعال وصور ودلالات مسرحية قابلة للتلقي والتأويل. وتوصل البحث إلى أن الممثلة العراقية لا تكتفي بنقل المخيال الاجتماعي، بل تعيد إنتاجه وتأويله بما ينسجم مع الشخصية والسياق الدرامي والرؤية الإخراجية.

الكلمات المفتاحية: المخيال، الاجتماعي، الأداء، الممثلة، العراق.

Abstract:

This research examines the social imaginary within the performance of the Iraqi female stage actor, viewing it as an active component in shaping meaning and constructing character within the theatrical performance. It proceeds from the premise that the social imaginary transcends the boundaries of the text, manifesting in the acting performance through body, voice, movement, gesture, and emotion. The research problem is defined by the question: How is the social imaginary performed by the Iraqi female actor

in the embodiment of a theatrical character? The significance of the study lies in revealing the mechanisms through which the social imaginary is represented, as well as its intellectual and artistic reflections in the actor's performance. The research comprises four chapters: the first is dedicated to the methodological framework, while the second addresses the theoretical framework, previous studies, and the concept of the social imaginary and its relationship to performance. The third chapter addressed the research procedures, population, sample, methodology, analysis tool, and selected theatrical plays. The fourth chapter focused on presenting and discussing the findings to reveal the manifestations of the social imaginary in the acting performance of the Iraqi actress. Inherited elements—values, customs, and social perceptions—have proven effective in shaping personality, as well as its behavior, movements, activities, and relationships with others.
Keyword: Social Imaginary, Performance, Actress, Iraq.

الفصل الأول / الإطار المنهجي

أولا : مشكلة البحث:

الصفات الاجتماعية على الأغلب لصيقة بالمسرح ويمكن تعميم هذه الصفات على المسرح كلها دون استثناء، وذلك لأنها تتوجه بالرسالة إلى الإنسان ، فالمسرح هو فن اجتماعي يستند في ذلك إلى التاريخ الإنساني بالإضافة إلى تواصل المسرح مع الفرد والمجموعة في آن واحد، وتنطلق الصفات الاجتماعية منطلقات تتقارب مع عوالم رمزية ومخيالية اجتماعية كونه ذو وظيفة تعمق بالحياة الفرد داخل المجتمع بتعبير صادق من خلال تصويره للواقع مضيفا إليه نظرة تتحسسه وتتفحصه برؤية جمالية وفكرية، وقد يتواصل المخيال الاجتماعي مع المجتمع لكونه يهتم بالإنسان ومدارات التفكير الذاتي التشكيل تصور رمزي يحمل أبعادا ثقافية واجتماعية وتنبع أسس المخيال الاجتماعي شكلاً عاملاً حاسماً في تشكيل الرموز الدينية والأخلاقية والسياسية للجماعات البشرية أو للعرقية.

الممثلة المسرحية تمثل المرآة التي تحمل اختلافاً بايولوجياً عن قرينها (الذكر) والذي يؤدي إلى تشكيل خصوصية في السلوك والبنية والتعابير الاجتماعية تتأخر مما أدى إلى تكوين أبعاد أدائية ترتبط طرديا بما يتأتى من الخزين السلوكي الاجتماعي بحيث يعد الأداء المخيال الاجتماعي المسرحي للمرأة وسيلة من وسائل التواصل بينها وبين القيم المضافة تتأخر ومن هذه القيم (الأداء التمثيلي)، من خلال ما تقوم بتأديته فهو

تعبير عن منظومة ذاتية اجتماعية واسعة تشمل الأفكار ودورها في أعادة تجسيد القيم والمبادئ التي تحاول إيصالها عبر العرض المسرحي.

ولعل الأداء المسرحي الاجتماعي للمخيال وهو تصور جديد مركب يختلف من ممثلة إلى أخرى لأن الممثلة تعيش تحت ظروف خاصة وعامة مشروطة عليها مما يؤدي إلى اختلاف في توظيف الأداء في نتاجها الفني. لذلك يبقى الأداء الاجتماعي المسرحي للممثلة مهمة لنقل ما تحمله من أفكار عقب الأزمات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والفلسفية...

فمن خلال اختلاف بين البعد الاجتماعي بين الممثلة والأخرى فقد حدد الباحث مشكلة بحثه بالتساؤل الآتي : **ما الأداء التمثيلي للمخيال الاجتماعي للممثلة العراقية في تجسيد الشخصية المسرحية ؟**

ثانياً: أهمية البحث.

تكمن أهمية البحث بتسليط الضوء على طبيعة المعالجات الفكرية والفنية بتنمية المهارات الأدائية لطلبة التمثيل المسرحي من الممثلات في معرفة آليات الأداء التمثيلي للمخيال الاجتماعي في العروض الاجتماعية لمسرحنا العراقي.

ثالثاً: هدف البحث .

يهدف البحث الحالي إلى :تعرف القيم الفكرية والفنية للمخيال الاجتماعي وإشغالاته في الأداء المسرحي للممثلة المسرحية العراقية.

رابعاً: حدود البحث .

١.الحدود الزمانية :(٢٠١٣)

٢.الحدود المكانية:جمهورية العراق– بغداد

٣.الحدود الموضوعية: تكمن حدود البحث بدراسة المخيال الاجتماعي على الأداء التمثيلي للممثلة المسرحية العراقية دراسة تحليلية لمسرحية عزف نسائي .

خامسا: تعريف مصطلحات البحث .

١.المخيال

أ. لغة: المخيال : " اسم مصدر مشتق من كلمة (خ.ي.ل) وهو على وزن مفعال ، والمفعال صيغة مشتركة بين الوصف والاسم ، وقد إتسعت اللغة العربية في استعمال المشترك اللفظي بحسب الظروف والأحوال ، فضلاً عن أنَّ دلالات الألفاظ في تغير دائم فيذهب المعنى الوضعي ويتناسى فيخلفه المعنى الجديد وهكذا بدليل تراكم الدلالات ، والأصل هو المعنى المتعارف عليه "(ابن منظور، ب.ت.، الصفحات ٢٢٦ – ٢٣٣).

ب . اصطلاحاً

٢.(المخيال الاجتماعي):

عرفه (ريكور) على أنَّه"رديف الأيديولوجيا بوصفها نسقاً من الأفكار والتمثيلات الجماعية التي تحمل الوهم والزيف والإشارة إلى الواقع في الوقت ذاته"(كاظم، ٢٠٠٣، صفحة ٢٠).

وعرفه (أندرسن) المخيال الاجتماعي بأنَّه "الهوية القومية للأمة ، إذ يرى أنَّ الهويات القومية كناية عن (جماعات متخيلة) ذلك لأنَّ المخيال القومي يقيم تمثّلاً أسطورياً عن الأمَّة "(أندرسن، ١٩٩٩، صفحة ١٥).

ج .إجرائياً : المخيال الاجتماعي على انه ((هو تركيب أو تصور رمزي داخل العمق الثقافي للموروث الاجتماعي لكل امة ، فتنقل تلك التصورات إلى تركيب ينتج عن بينية تمارس فيها عملية الخلق والابتكار الإبداعي في أي ميدان من ميادين الإبداع الفني))

٣.الأداء

أ. لغويا :

عرف (جبران مسعود) بأنه: "إيصال الشيء" وإخراج الحروف من مخارجها وهو حسن الأداء"(جبران، ١٩٦٧، صفحة ٤٧).

ب. اصطلاحا:

عرفه جلين ويلسون على الوجه الآتي "ويشير مفهوم الأداء الفني الى الانهماك النسبي في الأداء الخاص الذي يقوم به المؤدون لفن معين من الفنون"(ويلسون، ٢٠٠٠، صفحة ٨).

وعرفه ارفيججوفمان "كل نشاط للفرد الذي يحدث خلال فترة ما تتميز بوجود هذا الفرد بطولها أمام مجموعة من المشاهدين، وانه يترك أثره على هؤلاء المشاهدين"(كارلسون، ١٩٩٩، صفحة ٦٣).

ج – إجرائيا : في ضوء فحص الباحث للتعريفات الاصطلاحية الواردة الأداء المخيال الاجتماعي إجرائيا بما يتناسب مع هدف البحث بأنه : (هو قوة خلاّقة لدى الممثل تعمل على إعادة صياغة الصور والرموز الذهنية الكامنة في اللاوعي الثقافي للمجتمع قصدياً من خلال تجليات ذلك في الخطاب البصري الجمالي ممثلاً ومؤدا على خشبة المسرح ، يتقارب مع الصور الذهنية ومع التصورات الرمزية والذاتية للمخيال الاجتماعي للمؤدي المسرحي) .

الفصل الثاني/ الإطار النظري

المبحث الأول: المخيال الاجتماعي بين المفهوم والتصورات التمثيلية للأداء المسرحي

لقد تبلور مفهوم المخيال الاجتماعي بوصفه مصطلحاً اجتماعياً تكرس وفق آليات والمعايير للمجال الاجتماعية والنفسية، تعرض الموقف الاجتماعي على جملة من الآثار الناتجة من المخيال الاجتماعي ، وكانت البوادر الأولى مع ظهور مجموعة من التيارات والنظريات الفكرية والاجتماعية التي أطلق عليها مصطلح الحداثة ،وما بعد الحداثة التي تبحث في ميدان الدراسات الثقافية والاجتماعية، والتي انطلقت من النظريات تتجاوز الاهتمام المركز بتحليل بنيات النص ، والكشف عن خصائصه الجمالية والأدبية للمجتمعات والأثر الثقافي الناتج عنها، بعد ولوج الوعي العام في فهم وتفسير البناء الاجتماعي ومجال المدركات الأولى لذلك المجتمع من حيث اللغة والتصورات الذاتية للمبدع.(كاظم، ٢٠٠٣، صفحة ١٩)

هذا يعني أن علم الاجتماع يقوم بدراسته للعلاقات الاجتماعية القائمة في البنية الاجتماعية إنما يستخلص سبب نشوء وتكون الظواهر الاجتماعية للمخيال الاجتماعية والتي تفرزها العلاقات الاجتماعية ، لذلك فإن دراسة المخيال الاجتماعية واستخلاص سبب تكوينه يعد حجر الزاوية في دراستنا هذه ، فمن خلال ملاحظة تلك الظاهرة الاجتماعية للمخيال الاجتماعي ودراستها يتم التوصل إلى طائفة من القوانين العلمية الفاعلة في البنية الاجتماعية ولعل ما تمتاز به الظواهر الاجتماعية من تلقائية يسهم المجتمع بصنعها وتخليقها من خلال العلاقات الاجتماعية بين الإفراد مجتمعين ضمن تكون اجتماعي واحد ، وكذلك موضوعيتها وعدها خارجة عن الذوات والتجسدات الفردية ، وكونها ظاهرة تاريخية " فكل ظاهرة اجتماعية عبارة عن لحظة في تاريخ جماعة من الناس ، وهذه الظواهر هي مادة التراث التاريخي والاجتماعي وما ينطوي عليه هذا التراث من عرف وعادات وتقاليد وأوضاع يتناقلها الخلف عن السلف"(الخشاب، ١٩٧٦، صفحة ١٦).

إن المخيال الاجتماعية قد عمد على الجانب الكتابي في المسرح فكان النص يحمل مركزية عالية لكون النص صورة معكوسة من المجتمع فالكاتب يقدم المخيال الاجتماعي في بنية أدبية ولم تنظر إليه على أنَّه نص درامي فقط بل إلى الأثر الاجتماعي الذي قد يظن أنَّه من إنتاج النص، بل من التصور المخيالي الاجتماعي " فالنص هنا وسيلة وأداة وبحسب مفهوم الدراسات الثقافية ليس النص سوى مادة خام يستخدم لاستكشاف أنماط معينة من مثل الأنظمة السردية والإشكاليات الآيديولوجية وانساق التمثيل ، وكل ما يمكن تجريده من النص ، لكن النص ليس هو الغاية القصوى للدراسات الثقافية ، وإنَّما غايتها المبدئية هي الأنظمة الذاتية في فعلها الاجتماعي في أيِ تموضع كان ، بما في ذلك تموضعها النصوص وليست المسألة بقراءة النص في ظلِ خلفيته التاريخية ولا في استخدامه للإفصاح عن الحقب التاريخية ، فالنص والتاريخ منسوجان ومدمجان معا كجزء من عملية واحدة"(الغذامي، ٢٠٠٠، صفحة ١٧).

فقد يخضع المخيال الاجتماعي إلى طروحات الفكر الإبداعي التي تنتج من خلال المبدع المسرحي فعملية تحويل العلاقة بين الفرد والمجتمع اللذان يشكلان القيمة

المعرفية للمبدع المسرحي من رسم التصورات المخيال داخل العملية المسرحية، فننطلق من المفكر(**جان جاك روسو**) عن تفسير أصل المخيال الاجتماعي "شكلين : الأول اغتراب ايجابي فمصالح الفرد تخضع للإرادة العامة من اجل تطبيق القوانين ، والثاني اغتراب سلبي ينشا من العبودية للمؤسسات الاجتماعية "(حماد، ب.ت.، صفحة ٧٣)، هذا ويعد الاغتراب هنا شكلا من إشكال التبعية التي تنتج مخيالا اجتماعياً وبهذا الصدد يعطي (روسو) الاهتمام بتحقيق الفرد ذاته في الوضع الطبيعي قبل إقامة العقد أو الميثاق مع الجماعة، وهنا يتضح المعنى القانوني لظاهرة الاغتراب، فمن هنا تنطلق صور المخيال الاجتماعي بان القيود أو ما سماها (العقد السياسي)أي أن التصورات الأولى للمخيال الاجتماعي تكون من علاقة الفرد بالعائلة والسلطة الأب السياسية التي يجاريها على الأفراد ، وكذلك السلطة المدنية للقوانين التي تخضع الفرد والمجتمع لسياسة الحاكم.

أما(**اميل دوركهايم**) الذي يقدم علاقة المخيال الاجتماعي الذي يطلق علية بالكينونة الاجتماعية والتي يرى بأنها مصدر العملية الإبداعية، فان التصور المخيالي مع تلك الكينونة بأنها "قادرة على التحكم بمصيرها وبسلوك مكوناتها أي سكانها ، وهو ذو أقسام متصلة بعضها ببعض : كالحكومة والعائلة والاقتصاد الخ ... ، وهذه الأقسام تكون متماسكة بواسطة نظام قيمي مركزي ، منظومة من المعايير والقيم التي بسببها كان إنشاء إفراد المجتمع ، وهو إنما يسيطر على الإفراد (نزعاتهم ورغباتهم) بواسطة أسس أخلاقية يوفرها الشعور الجمعي"(لامبوس، ٢٠٠١، صفحة ٣٢٨).

بعد تقديم المنطلقات السابقة (روسو –ودوكهايم) في تقديم المنطلقات الفكرية في تنظيم المجتمع فان المجتمع يخضع إلى مبدأ الاقتراب الاجتماعي فلذلك تنطلق المعاير التنظيمية للمخيال الاجتماعي من التصورات الاغتراب، فالممثل في المسرح ان يضع أمامه ظاهرة (المخيال) في الخطاب المسرحي بمحور الصراع القديم بين المجتمع حيث كان يدور في عالم المسرح وبالتحديد الممثل " بين ان يعيش الممثل مشاعر الدور الحقيقية أم يشخص الشكل الخارجي للمعاناة "(بوريس، ١٩٩٦، صفحة ١١).

فمشكلة الممثل هو البحث عن الجسد الآخر أي جسد المخيال الاجتماعي بداخلة الذي يعبر عن التصورات الاجتماعية للدور الذي تتوفر فيه عناصر الإيهام والإقناع ... ولا يتم أو يتحقق (الجسد الاجتماعي) إلا بسلسلة من التقنيات المعروفة التي تجعل وجود الممثل مركزاً للاستقطاب والجذب حيث العملية بأجمعها تهدف إلى تعميق فكرة الواقع على المسرح .

يتقصى البحث الحالي تقصياً لظاهرة المخيال الاجتماعي في تشكيل خطاب مسرحي من اجل رسم علاقة الفرد والمجتمع بمنظومة التصورات المخيالية لتلك الأمة . أي أن " التمثيل فعل بحث عن هوية "(سعد، ٢٠٠١، صفحة ١٠)،ان حياة الممثل قائمة على أساس البحث بواسطة جسده الذي هو هيكل (الأنا) الخاصة بالإنسان عن (الآخر) الذي يمثل نموذجاً اجتماعياً ... هذا النموذج حالة متقدمة في بحث الممثل ، لأنه يتحرك من الأنا المحدد نحو الذات الاجتماعية الذات المتحققة في محيط الجماعة .

فالهاجس حقيقة يومية في حياة الإنسان ... والتمثيل هو ظل هذا الهاجس لهذا السبب قام التصورات المخيالية بعملية تفكيكية لفن الممثل بجعل عملية التمثيل التقليدي في الظل وفعالية أداء الواقع في الواجهة . والعقلية النقدية السائدة اعتبرت هذه العملية مدخلاً عكسياً إلا ان المخيال الاجتماعي بحسه الدرامي كان يربط بين أصل الظاهرة ومعطيات العصر الحديث الذي سيحتاج لأجل تأكيد حضوره وهويته تقنيات متطورة لعرض ومعالجة مادته على مستوى الفرد داخل مسرح والذات الاجتماعية في المواجهة الحضارية. وكان باستمرار يخلق نوعاً من المواجهة التقنية لعملية حضور الذات في جميع الصور المخيال الاجتماعي .

المبحث الثاني: القيم الفنية للمخيال الاجتماعي واشتغالها في الأداء للممثلة المسرحية

فن التمثيل منذ نشوئه الأول منذ انسلاخه من جسد الإنسان كمبادرة واعية لمعالجة وتنظيم طقوس الزراعة والصيد والعائلة والجماعة والعشيرة (المادية والروحية) كان يحاول ان ينظم ميكانزمات جسده في إطار البيئة ... كان يتمثّل ويمثّل البيئة في جسده وفي الوقت نفسه كان يمنح صفات وميكانزمات عقله وشعوره وحسه للطبيعة ... كان

يتبادل ويتمثل الصفات، كان يعوض نقص الواقع وقدراته المحددة بالخيال والتخيل وهذا أسلوب أجهزته في الامتداد إلى ما لانهاية والى ما بعد الطبيعة (الميتافيزيقا) ومن ثم ايجاد المسوغات للصورة الممتدة وهذا أيضا من أساليب أجهزته وسر خلقه وتفسيره للوجود الذاتي والموضوعي ، فكان يمثل دور الملك ودور الحيوان ودور الطبيعة ودور الأرض ودور الإله والولادة والموت ." وكان المجتمع البشري قد أخصب نفسه بفعل بسيط من الاتصال الجسدي بخصب الطبيعة على العكس ، فقد كان ضرورياً ان يتكاثر المجتمع البشري لكي تزداد الطبيعة وتتكاثر . وقد كان الاعتقاد أنهما المجتمع والطبيعة ، متكاملان وفي النهاية متطابقان ، حيث كانا معاً مدفوعين بادراك عميق للاعتقاد المتبادل بين المجتمع البشري وبيئته المادية"(تومسن، ١٩٧٥، صفحة ٣٢)، وجميع تلك العمليات لاكتشاف الأوضاع المتعددة والمتباينة لإدراك عمل واحتياجات هذا الجسد الغامض والمعقد .

إن الممثلة ذات أداء فكري منعكس طردياً مع شكلها الخارجي، لهذا السبب تتعن العاطفة إلى معيار أدائي يشارك التصور المخيالي الاجتماعي الذاتي بداخلها إلى صور رمزية معبرة عن أفعالها الحركية بشعرية عالية بان تنقل التصورات المخيالية الاجتماعية بتصور رمزي ، ومن ناحية أخرى تتعامل الممثلة مع اللغة (الصوت) كأداء اجتماعي تعاملاً حياً واتصالياً فالصوت موجود بالنص غير مؤثر إلى ان يتحول إلى صوت مؤدى . وان تتأخر انتقالات المؤلّف الاجتماعية منعكسة فيها وعليه تتعامل الممثلة مع اللغة تعاملاً غير منسجم وذلك لأن الممثلة تشعر أمام اللغة بفراغ المعنى.(شلوتر، ١٩٩٧، صفحة ٢٣)

أما في العصر الروماني فقد شاركت المرأة في التمثيل بما يعرف " (بالميموس) (mimus) :- وهو فن جاء من صقلية أبان القرن الثالث ق.م وصار يقدّم على أنه خاتمة للعروض الكوميدية الأصلية مع العلم بأن بالميموس لم يكن مجرد تهريج بل انطوى على بعض الأفكار الفلسفية والمعارضات الساخرة ذات الموضوعات الدينية أو الأسطورية"(عتمان، ب.ت.، صفحة ١٧١).

هكذا يتبين إن المرأة ظلت أسيرة لتلك النظرة الدونية التي رافقت أدائها على خشبة المسرح ؛لأن الأداء غلب عليه الطابع الهزلي الاستعراضي الكوميدي كما وصفه (شيشرون)،"الجاد منه بالخطابية المبالغة، إذ لم يكن الممثلون يغيرون أصواتهم بحسب الشخصيات التي يمثّلونها قياساً إلى التمثيل في الكوميديا، إذ أولع ممثليهم في إبراز ذواتهم ومدحهم ، فهم يتلمسون حضور المتلقي ويحاولون جلب انتباهه، لذا انسحبوا إلى مستواه"(شانصويل، ١٩٦١، صفحة ٥٤).

وعندما جاءت المسيحية قد قيدت من حرية الأداء الممثلة المسرحية في العصور الوسطى، فأنكروها إنكاراً عنيفاً وبانتشار المسيحية فقدت المرأة مكانتها وهبطت بها القوانين والعادات جميعاً (الاجتماعية) وسنوا القانون الكنسي والجرماني الذي أستمد من العصر القديم حين أكد على سيطرة الرجال على النساء لكن "لا شك أن الدراما تطورت طوال فترة القرون الوسطى الدراما الكنسية، التمثيليات الشعبية والهزلية والحفلات التنكرية "(كورينسان، ١٩٨٦، صفحة ٥٩)،هذه التمثيليات كانت تقدم لإدوار التي تطرح بها الشخصيات النسوية بان تقدم تحت القيود الدينية التي كانت هي مخيال عقائدي يرتبط بالتصرف الفعلي لكل شخصية يتم طرح الشخصية النسوية في تلك التمثيليات الدينية .

إن المرأة اقتصر دورها في الأداء الاجتماعي المسرحي "لمسرحة تعاليم الدين المسيحي ولأداء دور حواء فقط. وذلك نتيجة اعتراض المسيحيين من حيث المبدأ على التمثيل مستندين في ذلك إلى نصوص معينة في الإنجيل منها النص القائل،لا يحل للمرأة أن تلبس لباس الرجل ولا يحل للرجل أن يرتدي ملابس المرأة ومن يفعل ذلك يسيء إساءة بالغة إلى الرب الخالق،أما السبب الثاني معارضة المسيحيين للغلو الذي وصل إليه المسرح الروماني المتأخر في عدم فسح المجال لإخراج مسرحيات أدبية على المسارح والممثلون غالباً كانوا من الرقيق أو الطلقاء".(ايفانز، ب.ت.، الصفحات ١٢-١٣)وهكذا يتبين للباحث بأن هنالك ممثلين وممثلات تميز أدائهم نهاية هذا العصر بـ "ميله إلى الأداء الطبيعي نتيجة تزايد التقنيات الآلية في مجال الإضاءة والمناظر وظهور الأداء التمثيلي النسائي"(صليحة، ٢٠٠٥، صفحة ١٣٤).

إن التوافق بين الإدراك وبين وسائل وأدوات الإنسان على المستوى الجدي والفعلي والانفعالي ان فن التمثيل والممثلة بالأساس قائم على بحث العلاقة بين الإنسان وتعبيره أكثر من العلاقة بين الممثلة والدخول في الشخصية المفترضة (الدور أو الشخصية المسرحية) وما هذه العلاقة بين الممثلة ودورها إلا جانب واحد من جوانب اختيارات الإنسان لأنماط متعددة من التعبير . ولكن جميع خطابات الإنسان ووسائله لتحرير الطاقة والقدرة على التعبير بسلاسة أي وجود درجة محددة من الانفعال أو التفاعل تساوي هذا التعبير هي العملية أو المراقبة الذاتية التي تمكن الجسد والروح والفكر من التواصل بمهارة . أي التفكير المزدوج بـ (الأداة والرؤية) " الإنسان بطبيعته معبر مؤدٍ وعندما يكون متوتراً حقاً أو منتبهاً لشيء ما أو مستغرباً من أفكار طارئة ... يمكننا انَ نرى بواعثه الداخلية تتعن دائماً إلى تعبير محض .. حيث يتغير الصوت وتختفي تقلصات الجسد والذراعين والتواءات الرأس . وتتعن تعبيرات الوجه ، ويظهر الشخص بمظهر جديد"(هيتمونروبرت، ٢٠٠١، صفحة ٨٨).

وكل ما فعله (ستانسلافسكي) انه كان يريد ان يستمد قوة تعبير الحياة لوضعها على المسرح ، لان دوافع الحياة هي التي تحرك الإنسان بينما الممثلة قد تستجيب لدوافع وهمية وخيالية ... توجد أشياء كثيرة يستطيع الممثلة أن تقوم بها في الحياة بسهولة شديدة بينما تجد صعوبة في تقديمها على المسرح . "ذلك لان طبيعته كانسان لا تجعله مؤهلاً لمحاكاة الحياة بل لمعايشتها "(هيتمونروبرت، ٢٠٠١، صفحة ٨).

وفي المسرح الحديث بدأ ينشا وعي بحقيقة العلاقة المتداخلة بين قدرات الإنسان وما يحدث لهذه القدرات عندما يقوم الإنسان بأداء وتمثيل دور اجتماعي يحمل مخيال اجتماعي معين .. ان الأشياء التي تؤثر على الممثلة بوصفها إنساناً ، تتحكم في سلوكه وانجازاته على خشبة المسرح فسوف نقدم طريقة المعالجة الأدائية للممثلة في تقنيتها في المسرح .

ان الجانب المخيال الاجتماعي في مسرح (أنطون ارتو) يبني تشكيلة البصري من خلال الجانب الرمزي للمخيال للأفعال الاجتماعية التي يؤديها الممثل أو (الممثلة) وكل ما تحمله من معاني تسهل التواصل مع المجتمع أو البيئة التي تحيط الممثل من

الجوانب المادية والنفسية "إذ إن الجانب الرمزي للمخيال الاجتماعي الذي يشكل الذاكرة للممثل الانفعالية يختلف باختلاف أنماط الشخصية و النسق الاجتماعية والثقافية وهو يزود الممثل بالمعلومات الرمزية، إذ إن لكل فرع من فروع النسق الاجتماعي برموزه المكافئة له والتي تخصه ،فعلى سبيل المثال النسق السياسي تقابله القوة والاقتصاد تقابله المادة ،إذ يحافظ كل نسق على توازنه عن طريق التبادل الرمزي مع النسق الآخر وفي ذات الوقت يحتفظ ذلك النسق بهويته الخاصة أي بحدوده"(زغير، ٢٠١٧، صفحة ٣١٩).

ان التعامل (الممثلة) مع المخيال الاجتماعي في تركيبة الأداء يكون الحضور الجسدي معبراً عن كل المعاني والدلالات بشكلاً رمزياً معكوس عن التصور الثقافي للممثل (الممثلة) وتنعكس ذلك من خلال تجربة (أيوجينيوباربا) فقد دعا "إلى ضرورة البحث عن الصور المخيالية من خلال الفرجة الشعبية ،ويؤكد بإمكان المسرح ان ينفتح أمام تجارب الاجتماعية القديمة لكي يحقق صورة مخيالية متناغمة في أساليب الأداء التمثيلي ، يتحقق هذا التناغم من خلال الانفتاح على الثقافات المسرحية "(نعمه، ٢٠١٧، صفحة ٢٣٩).

من خلال ذلك يتبين لنا التوجه البصري في أعداد الممثل (الممثلة) بتكوين علاقة مخيالية بين الجسد المؤدي والجسد الاجتماعي من ثقافة الممثل أو ثقافة أخرى الغاية من تشكل تصور مخيالي بين الثقافات المتعددة من خلال جسد الممثل. فتجربه (باربا) كان لها الأثر في خلق تباين للممثل خلق تصور مخيالي بين أكثر من ثقافة.

الدراسات السابقة.

.اسماء شاكر نعمه شبر: شعرية المخيال البصري في العرض المسرحي العراقي المعاصر .جامعة بابل /كلية الفنون الجميلة .بحث منشور (مجلة جامعة بابل .العلوم الإنسانية .المجلد ٢٦.العدد٣، ٢٠١٧.

٢.قحطان عدنان زغير : المخيال الاجتماعي وتمثلاتها في مهارات التمثيل المسرحي :جامعة واسط /كلية الفنون الجميلة . (بحث منشور) مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية .العدد الخامس والعشرون .٢٠١٧.

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات

١. إن المخيال الاجتماعي هو عملية حركية نفسية تقوم بها القوة الداخلية للنفس متركبة هذه الحركة من الجانب الحسي والغير حسي من البيئة والثقافة المحيطة للمثل.
٢. قد ينشئ المخيال الاجتماعي من العقل الباطن للمجتمع فالوعي الجمعي الذي يتركب عند الممثل ويتشكل بالقوالب الأدائية للممثلة على خشبة المسرح.
٣. إن المخيال الاجتماعي تصور الخرافي للموروثات التي تصبح في ما بعد علامات ودلالات تحمل كل واحدة منها شكلا دلاليا يحمل رموزاً يؤديها الممثل أو الممثلة.
٤. ان القوة الذهنية المبنية منها التصرفات والأفعال التي تكون في الغيبيات وما ورائها من أفعال ورموز تثير الجانب النفسي والحسي لدى الممثل أو الممثلة.
٥. تنقل صور المخيال الاجتماعي صورا مستنبطة من المجتمع ان كانت مادية أو سياسية أو اقتصادية تعالج بمدلولات رمزية .تؤطر تلك بحركات إرادية أو لاإرادية من قبل الممثلة.
٦. ان التمثيل بالمسرحي ينقل التصورات المخيالية من عالم المخيلة الغيبية إلى عالم الحسي الحاضر على خشبة المسرحة وهذا الحضور يكمن بواسطة السلوك والأفعال المباشر من خلال التمثيل المسرحي.
٧. غاية فن التمثيل بكيفية تحويل الحواس والمشاعر والمفاهيم.. إلى حضور تكنيكي يساهم في بناء الصورة المخيال الاجتماعي داخل منظومة العرض المسرحي.

الفصل الثالث / إجراءات البحث

أولاً : مجتمع البحث.

لقد قام الباحث في تحديد الدراسة في الحدود الموضوعية في دراسة تحليلية لمسرحية (عزف نسائي)

ثانياً: عينة البحث.

تم اختيار (عينة البحث) (عزف نسائي) وفق الطريقة القصدية للأسباب الآتية:

١. تشكل هذه العرض تطبيقاً للمؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري عليها بمستوى أكثر من غيرها من العروض من ناحية الأداء التمثيلي.
٢. أن هذه العرض هي الأقرب إلى تحقيق هدف البحث نتيجة تمتعوا بتصورات المخيال الاجتماعي في الأداء المسرحي.
٣. تتنوع البنى الاجتماعية في هذه العرض بين الديني والاجتماعي والأبوي.

ثالثاً : أداة البحث.

تم تصميم أداة البحث باعتماد الباحث المقومات الآتية :

١. المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري .
٢. مشاهدة العرض الذي تم الحصول عليه من منصة اليوتيوب

رابعاً: منهج البحث.

اتبع الباحث المنهج الوصفي (التحليلي) في رصد متطلبات البحث الإجرائية بغية بلوغ النتائج عبر فعالية التحليل التي تبناها الباحث في تحليل العرض المسرحية.

خامسا : تحليل العينة(عزف نسائي)*

خلاصة المسرحية:

في أحد البيوت العراقية قد جمع قدر الحرب والموت والدمار شخصيتين نسويتين في بيت تلاشت فيه أشكال الحياة ، فتأسس في داخل ذلك البيت حكاية لنص مسرحي جمع تلك الشخصيتين كنموذج أو عينة لما تحصل علية المرأة من اضطهاد وحرمان انتج من غياب الذكر في هذا البيت ، كانت هناك شخصيتين (الأولى امرأة متدينة) تعيش لوحدها في هذا البيت وهي امرأة متطرفة دينياً ومتعصبة ،وكانت تفتقد (أب) المتوفي بسبب الحرب ،و(أخ) ،قد أتهم بانتمائه لحزب معين يترك البلد ويهاجر ، ويدور بين المرأتين نقاش طويل، وفي النهاية تخرج حياة ويطلق عليها النار وقبل أن تموت وتلفظ أنفاسها الأخيرة تقول حياة لـ(نور) أن تغفر لها ذنبها وأن تخرج نور للحياة وتري نفسها للناس ولا تنعزل عنهم وإنها إذا ماتت ، فإن هناك آلاف مثل حالتها وفي

* عرض مسرحي (عزف نسائي) تأليف : مثال غازي ، وإخراج : سنان العزاوي ، تمثيل (هناء محمد – أسماء صفاء) والتي قدمت على خشبة المسرح الوطني في بغداد بالتزامن مع فعاليات بغداد عاصمة للثقافة العربية ٢٠١٣ .

النهاية تغمض عين (المرأة حياة) وتغطي جثمانها ،وفكرة المسرحية أن الإنسان يتمسك بالأمل مهما حدث.

تحليل العرض:

يتشكل المخيال الاجتماعي في هذا العرض من خلال منظومة من التصورات والرموز التي تستبطن هيمنة المجتمع الذكوري على الذات الأنثوية، إذ لا يحضر الرجل بوصفه شخصية مادية على خشبة المسرح، إلا أن حضوره يتجسد بوصفه قوة رمزية وذهنية فاعلة في سلوك الممثلتين وأدائهما. ومنذ المشهد الاستهلالي يتأسس تصور اجتماعي يقوم على أن «الذكر» يمثل أصل السلطة والحماية، لكنه في الوقت نفسه يتحول إلى مصدر للخراب والصراع والدمار. وبذلك ينتقل حضور الذكر من مستواه الواقعي إلى مستوى المخيال الاجتماعي الذي تستحضره الممثلتان من خلال الجسد والحركة والانفعال واللغة، ليصبح الغائب حاضرا في تفاصيل الأداء.

وتتجلى هذه الصورة بوضوح في أداء الممثلة هناء محمد، إذ لا تقدم الهيمنة الذكورية بوصفها فعلاً جسديا مباشرا، وإنما تجعلها قوة كامنة داخل الشخصية، تظهر في طريقة الحركة، والانفعال، ونبرة الصوت، والتوتر الداخلي، وطبيعة العلاقة مع المكان والشخصية الأخرى. ومن هنا يتخذ المخيال الاجتماعي طابعا حركيا ونفسيا؛ فهو لا يبقى فكرة مجردة، بل يتحول إلى سلوك أدائي محسوس. فالممثلة تستحضر من البيئة الاجتماعية والثقافية مجموعة من الصور والتصورات المتراكمة حول المرأة والرجل، ثم تعيد إنتاجها على الخشبة من خلال فعل تمثيلي يحول المعنى الاجتماعي المجرد إلى علامة أدائية قابلة للمشاهدة.

ويظهر المخيال الاجتماعي كذلك في شخصية المرأة الأولى/نور والمرأة الثانية/حياة، إذ تتشكل علاقتهما في فضاء تغيب عنه الشخصية الذكورية المباشرة، بينما يستمر تأثيرها بوصفه جزءا من الوعي الجمعي. فالمرأة لا تواجه سلطة الرجل بوصفها فردا حاضرا أمامها، وإنما تواجه منظومة من الأفكار والعادات والتقاليد والأعراف التي ترسخت داخل وعيها وأصبحت جزءا من تكوينها النفسي. ومن ثم فإن السلاسل والبيت المظلم والملابس وبعض الإكسسوارات، ومنها المسبحة، لا تعمل بوصفها عناصر شكلية

فحسب، بل تتحول إلى علامات رمزية تستحضر صورا اجتماعية وثقافية أعمق، وتكشف عن حالة القيد والكبت والتهميش.ويكتسب القيد والسلاسل بصورة خاصة دلالة تتجاوز معناها المادي؛ فهي تحيل إلى سلطة اجتماعية غير معلنة، وإلى قيود تنتجها التقاليد والأعراف والقيم المتوارثة. وهذا ما يجعل المخيال الاجتماعي حاضرا في الأداء من خلال ما يمكن تسميته بالهيمنة الرمزية؛ فالمرأة تبدو مقيدة حتى في غياب الفعل الجسدي المباشر الذي يمارس عليها القهر. وتتحول هذه الحالة إلى طاقة تمثيلية تستثمرها الممثلة في تشكيل الجسد والصوت والحركة، فتغدو القيود الخارجية امتدادا لقيود داخلية مستقرة في الوعي والذاكرة. وبذلك يتجسد المؤشر الذي يرى أن المخيال الاجتماعي يتكون من تفاعل الجانب الحسي وغير الحسي مع البيئة والثقافة المحيطة بالممثل.

كما يكشف الأداء عن اشتغال الوعي الجمعي في تشكيل سلوك الشخصيات؛ إذ لا تبدو مواقف الممثلتين ناتجة عن تجربتهما الفردية فقط، بل عن مجموعة من التصورات الاجتماعية التي تراكمت عبر الزمن وأصبحت جزءا من البنية النفسية للشخصية. فالخوف، والتردد، والصراع، والبحث عن الأمان، كلها تتحول إلى قوالب أدائية تستثمرها الممثلة في بناء الشخصية. ومن خلال هذا الأداء يتحول العقل الجمعي للمجتمع إلى مادة تمثيلية، فتغدو الشخصية المسرحية حاملة لصور اجتماعية تتجاوز حدود ذاتها الفردية، وتمثل نماذج نسائية يمكن أن تتقاطع مع تجارب اجتماعية أوسع.ويبرز المخيال الاجتماعي أيضا في العلاقة بين نور وحياة؛ فالتعارض الظاهري بين الشخصيتين يتحول تدريجيا إلى مساحة للكشف عن مصير اجتماعي مشترك. فكل شخصية تحمل ذاكرة مختلفة للفقد والقهر، إلا أن التجربة الاجتماعية تجمعهما داخل فضاء واحد. ومن هنا يصبح الحوار بينهما وسيلة لإعادة بناء الصور المخيالية التي يحملها كل منهما عن الآخر وعن الرجل والمجتمع والمرأة. وتستثمر الممثلتان الحركة والتقارب المكاني والتفاعل الجسدي في إنتاج هذه العلاقة، إذ إن تقارب المسافات بينهما لا يمثل مجرد تنظيم مكاني، وإنما يعكس تحول العلاقة من التنافر إلى التعرف، ومن العزلة إلى المشاركة.

ويؤدي المكان المسرحي دورا أساسيا في إنتاج المخيال الاجتماعي؛ فالبيت المظلم الذي تتحرك فيه الشخصيتان يكتسب دلالة تتجاوز كونه مكانا للأحداث، إذ يتحول إلى صورة رمزية للسجن والعزلة والانغلاق. ويتفاعل أداء الممثلتين مع هذا المكان، فتتخذ الحركة والإيماءة والوقوف والجلوس دلالات مرتبطة بحالة الاختناق الاجتماعي والنفسي. وهنا ينتقل المخيال من الصورة الذهنية إلى الحضور الحسي؛ فالظلام الذي يحيط بالشخصيات يتحول إلى حالة أدائية تعكس ظلمة الوجود والقهر الاجتماعي، ويصبح المكان شريكًا في بناء الشخصية لا مجرد خلفية للأحداث.وتتفاعل العناصر الرمزية الأخرى، مثل المسبحة والزي والسلاسل، مع أداء الممثلتين لتكوين شبكة من العلامات الاجتماعية والثقافية. فهذه الأشياء تستمد دلالاتها من الذاكرة الجمعية والموروث الثقافي، ثم يعاد تشكيلها داخل العرض من خلال الأداء. وقد تتحول حركة اليد مع المسبحة، أو طريقة ارتداء الزي، أو التعامل مع السلاسل، إلى أفعال تحمل دلالات تتجاوز وظيفتها المباشرة، لأنها تستحضر تصورات مرتبطة بالسلطة والدين والعرف والمجتمع. وبذلك يصبح الشيء المادي حاملاً لمخيال اجتماعي تتداخل فيه الذاكرة الفردية مع الذاكرة الجمعية.

وتكشف الممثلتان من خلال أدائهما عن مفارقة أساسية تتمثل في أن الذكر غائب جسديا لكنه حاضر مخياليا؛ فهو السيد والحامي من جهة، وهو مصدر المشكلة والخراب من جهة أخرى. وهذه المفارقة تكشف أن صورة الرجل في العرض لا تبنى من وجوده الفيزيقي، وإنما من آثار السلطة التي تركها داخل وعي الشخصيات. لذلك تتحول المرأة إلى ذات تعيش صراعا بين «الأنا» الفردية و«الأنا» الاجتماعية التي تشكلت بفعل منظومة من القيم والتصورات الذكورية. ويمنح الأداء هذه المفارقة طابعا محسوسا من خلال الانفعال والتوتر والحركة والصمت، الأمر الذي يجعل المخيال الاجتماعي حاضرا في بنية الفعل التمثيلي.

كما تتجلى في الأداء محاولة الممثلتين تحويل المعاناة الاجتماعية إلى بوح داخلي يحمل دلالات سياسية ونقدية؛ فالشخصية لا تكتفي بتمثيل القهر، وإنما تكشف عن وعيها به، وتحاول مساءلة النظام الاجتماعي الذي أنتجه. وهنا يتحول الأداء من مجرد

تجسيد لحالة نفسية إلى فعل نقدي يعري القوالب الاجتماعية التي تحدد موقع المرأة وتفرض عليها أنماطًا معينة من السلوك. ومن خلال هذه العملية يصبح الجسد الأنثوي وسيلة للكشف عن الهيمنة، كما يصبح الصوت والحركة والانفعال أدوات لمقاومتها وعليه، فإن المخيال الاجتماعي في هذا العرض لا يظهر بوصفه فكرة خارجية تضاف إلى الأداء، وإنما يتشكل داخل الفعل التمثيلي نفسه؛ إذ تستحضر الممثلتان صورا اجتماعية متراكمة، وتعيدان إنتاجها من خلال الجسد والصوت والحركة والإيماءة والعلاقة بالمكان والأشياء. وبذلك تنتقل التصورات التي تنتمي إلى الذاكرة الاجتماعية والموروث الثقافي من مستواها المجرد إلى حضور حسي على الخشبة. وقد أسهم هذا التحول في بناء صورة درامية للمرأة بوصفها ذاتا محاصرة بمنظومة من القيم والرموز، لكنها في الوقت ذاته تمتلك وعيا نقديا بهذه المنظومة.ومن ثم يمكن القول إن العرض حقق عددا من مؤشرات المخيال الاجتماعي، ولا سيما تحول الوعي الجمعي إلى قوالب أدائية، وتحول الموروث والرموز الاجتماعية إلى علامات مسرحية، وانتقال التصورات المخيالية من المستوى الذهني إلى المستوى الحسي عبر أداء الممثلتين. فقد استطاعت الممثلتان أن تجعلا من الجسد والصوت والحركة والانفعال أدوات لإظهار ما هو غير مرئي في الواقع الاجتماعي، وأن تحولا السلطة الذكورية الغائبة عن الخشبة إلى حضور رمزي محسوس. وبذلك أصبح الأداء التمثيلي مجالًا لإعادة تشكيل المخيال الاجتماعي وكشف بنيته، وفي الوقت نفسه مساءلة القيم والتصورات التي أسهمت في إنتاجه.

الفصل الرابع

أولا: النتائج ومناقشتها.

١. إن هذا العرض المسرحي هو تركيب بين بنية (مجتمعية ودينية) شكلت الخطاب المخيالي الذي انتجت لنا هيمنة المجتمع في تركيب العلاقة بين شخصيتي (المرأة الأولى والمرأة الثانية) فأنتجتا لنا عرضاً فيه تركيب للتصورات المخيالية الرمزية.

٢. إن شخصية (المرأة الأولى) مزجت بين بنيتين ذاتيتين (بنية تمثيلية)و(بنية أدائية) فأخذت التصورات الاجتماعية تتجانسا بتلك الشخصية من خلال لعب الأدوار، فكانت هذه الشخصية تأخذ شكلا الرمزي بـ(جسد الخارجي)و وبقوة الفعل الناتج من الأثر الخارجي الذي انتجته الحرب والدمار والقتل .

٣. إن انزياح الهوية الاجتماعية كان ناتجا من البنية الاجتماعية للنظام االسلطوي الذي تكرس بأفعال الشخصيتين التي مثلت غياب المرآة، مما رتب على العرض التكرار في الأداء لتلك الشخصيتين .

٤. إن الرؤية الاجتماعية في هذا العرض لم تفرض نفسها بصورة معلنة بل كانت بصورة رمزية تعبر عن الأثر الذي ينتج ما بعد التصور المخيالي ،كرمز غياب الزوج ونظرة المجتمع للأرملة وغياب الأخ والأب ونظرة المجتمع للوحدانية، فكانت لا بد ان تظهر شخصية ببعد رمزي.

٥. إن القوة النظام الاجتماعي قد ترعرع داخل المجتمع والمقدس الديني والعرف الأبوي دون تبرير لذلك فهذه الشخصيات أوجدت نفسها داخل نظاما ذكوري لا يحتاج إلى تبرير لوجودهن على كيانهن الذاتي الذي أصبح واقعا لا يحتاج الاستغناء عن الذكر في هذا النظام الاجتماعي .

٦. إن بنية النظام الاجتماعي تشتغل بشكل آلة رمزية هائلة تصبو على المصادقة على المخيال، ففي هذا العرض نجد أن الآلة الرمزية أخذت اشتغالاتها في جملة من الأفكار تم نطقها بحوارات مفادها (آيات قرآنية) أخذت تحذر وتنبه وتحرر الحرمان إلى ما تتعرض له الأنثى من ضغوط نفسية بشكل رمزي كاللفظ والصوت وعدم الاحترام وعدم الانتباه لها .

٧. تشكلت البنية المخيال الاجتماعيان المرأة ليس مركزا ،فكانت ذاتية (المجتمع الذكوري)هو مركز العرض وانطلقت منها هوامش الذات المرآة لكون (المجتمع الذكوري) هو مصدر استقرار ومصيرها في بنية المجتمع العرقي الذكوري .

٨. أخذت بنية العادة والتقليد مركزا لذات شخصية الأنثى فكانت تلك العادات تؤثر في تكوين صورة من صور للنظام الاجتماعي الثقافي على الأنثى ففي هذا

العرض نجد ان شخصية (نور –هناء محمد) تركبت أفعالها بجملة من التابوهات الاجتماعية الذي اثر على أفعالها و قابليتها بالانسجام مع الآخر.

ثانيا: الاستنتاجات.

١. يرتبط المخيال الاجتماعي في الدراسات الاجتماعية أو بالتحديد الدراسات علم الاجتماع النفسي ، فتتحدد القواعد الأولى لهذا العلم إلى الدراسات الاجتماعية في أواخر القرن العشرين في الظهور والتنظير الفكري والعلمي.

٢. عملت الأنساق الثقافية على تشكيل تصورات عن المخيال الاجتماعي وفقاً إلى التركة الثقافية لذلك المجتمع من الناحية الفكرية لهوية ذلك المجتمع من خلال الموروث الشعبي للمجتمع.

٣. إن اللغة والتعبير الأدبي هو الميدان الأول من ميادين اشتغال المخيال الاجتماعي في النتاجات الإبداعية للمؤلف المسرحي ، وكذلك في ميدان الإبداع الفني لباقي الفنون كالنحت والتشكيل والموسيقى.

٤. ارجع علماء الاجتماع سبب المخيال الاجتماعي إلى ما يسمى (النزعة الاجتماعية) أي يرجع المخيال إلى مبدأ الرفض من سيطرة الآخر ، فلذلك نجد المخيال الرمزي واضح وجلي في اغلب النتاجات الإبداعية ان كانت أدباً أو مسرحاً أو تشكيلاً.

٥. هنالك تفسير آخر عن الغاية للمخيال الاجتماعي بإن تكون غاية بايلوجية وليس غاية اجتماعية ، دليلهم بذلك بان الفرد يكون خاضع للغاية الوظيفية التي تشبع غايته البايلوجية.

٦. ان الممثلة تراعي الغايات المخيالية في أدائها الاجتماعي من خلال الحفاظ على السلوك الجسماني والعاطفي والحواري يأخذ طابعاً بطيئاً لدى الأنثى وعليه يجب الاعتداد بالأساليب والإشارات والأدوار الاجتماعية وطقوس الحياة العادية والعمل على تطويرها تطويراً يؤدي إلى دمجها في الأداء الكلّي.

ثالثا: التوصيات.

١. ضرورة الاهتمام بالعمال المسرحية التي تهتم بالمواضيع الاجتماعية ، وذلك من اجل التوصل إلى عروض مسرحية متخصصة بأداء المرآة.

٢. ضرورة توسعة وتعميق دور المرأة على المساحة الفنية الدرامية للعروض المسرحية العراقية.

رابعا: المقترحات.

١. فاعلية الابتكار الإيماءة الجسد الأنثوي في الوسائط المتعددة لعرض المسرحي العراقي المعاصرة.

المراجع

- أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور. (ب.ت.). *لسان العرب*. بيروت: دار الصادق.
- احمد عتمان. (ب.ت.). الأدب اللاتيني ودوره الحضاري. *سلسلة عالم المعرفة*.
- اسماء شاكر وسمير عبد المنعم محمد نعمه. (٢٠١٧). شعرية المخيال البصري في العرض المسرحي العراقي. *مجلة جامعة بابل للعلوم الانسانية*، ٣ .
- بندكت أندرسن. (١٩٩٩). *الجماعات المتخيلة*. (محمد الشرقاوي، المترجمون) القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية.
- بي أيفور ايفانز. (ب.ت.). *تاريخ الأدب الإنكليزي*. (علاء الدين حمودي وعبد المطلب عبد الرحمن، المترجمون) بغداد: مطبعة المعارف العراقية.
- جلين ويلسون. (٢٠٠٠). سيكولوجية فنون الاداء. (شاكر عبد الحميد، المحرر، و شاكر عبد الحميد، المترجمون) *سلسلة عالم المعرفة*(٢٥٨).
- جورج تومسن. (١٩٧٥). *اسخيلوس واثينا ودراسة في الاصول الاجتماعية للدراما*. (صالح جواد كاظم ويوسف عبد السميح ثروت، المترجمون) بغداد: منشورات وزارة الاعلام.
- جون شلوتر. (١٩٩٧). *الدراما الأمريكية الحديثة قراءة النسوية*. (سامح فكري، المترجمون) القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي.
- حسن حماد. (ب.ت.). *الإنسان المغترب عند اريك فروم* . القاهرة: دار الكلمة .

- زاخوافا بوريس. (١٩٩٦). *فن الممثل والمخرج* (المجلد ١). (عبد الهادي الراوي، المترجمون) عمان: منشورات وزارة الثقافة.
- صالح سعد. (يوليو، ١٩٩٦). ازدواجية الانا – الاخر . والبحث في تقنية الممثل العربي. *عالم الفكر، ١* .
- صالح سعد. (٢٠٠١). الأناء الآخر ازدواجية الفن التمثيلي. *سلسلة عالم المعرفة*(٢٤٧).
- عبدألله محمد الغذامي. (٢٠٠٠). *النقد الثقافي قراءة في الانساق الثقافية العربية*. بيروت: المركز الثقافي العربي.
- قحطان عدنان زغير. (٢٠١٧). المخيال الاجتماعي وتمثلاته في مهارات التمثيل المسرحي. *مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية*.
- كونستل كريستينة. (٢٠١٠). *راديكاية النسوة (كاتبات الدراما في المسرح الألماني المعاصر)*. (علي فطوم، المترجمون) القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي.
- ليون شانصويل. (١٩٦١). *تاريخ المسرح*. (خليل شرف الدين ونعمان أباضه، المترجمون) بيروت: منشورات عويدان.
- م. س كورينسان. (١٩٨٦). *موسوعة نظرية الأدب*. (جميل نصيف التكريتي، المترجمون) بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
- مارفن كارلسون. (١٩٩٩). *فن الاداء*. (منى سلام، المترجمون) القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي. وزارة الثقافة.
- مسعود جبران. (١٩٦٧). *رائد الطلاب*. بيروت: دار العلم للملايين.
- مصطفى الخشاب. (١٩٧٦). *علم الاجتماع ومدارسه* . بيروت: دار الكاتب العربي.
- ميشيل هارا لامبوس. (٢٠٠١). *اتجاهات جديدة في علم الاجتماع*. (احسان محمد وآخرون، المترجمون) بغداد: بيت الحكمة.

- نادر كاظم. (٢٠٠٣). *تمثيلات الآخر في المتخيل العربي الوسيط*. مملكة البحرين: وزارة الثقافة والتراث الوطني.
- نهاد صليحة. (٢٠٠٥). *أضواء على المسرح الإنكليزي*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- هيتمونروبرت. (٢٠٠١). *العمل في ستديو الممثل*. (جيهان عيسوي، المترجمون) القاهرة: مهرجان القاهرة التجريبي الدورة ١٣٥.