مجلة فنون جميلة

المجلد الثالث العدد الثاني

© 2022 Wasit University
https://faj.uowasit.edu.iq/
Additional copies can be obtained from:
faj@uowasit.edu.iq
First published March 2022
Printed in Iraq
Address: University of Wasit ,hay alrabee, Kut, Wasti, Iraq
رقم الإيداع في المكتبة الوطنية 2541 بتاريخ 2022/1/9
P-ISSN:2790-7252
E-ISSN:2790-7260

مجلة فنون جميلة

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

القياس: 18.2 × 25.8سم
رقم العدد: المجلد الثالث العدد الثاني

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

هيئة تحرير مجلة فنون جميلة

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

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

طبع في
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
1	ا.م.د. جواد كاظم النجار م.م. هاورى سركه وت رشيد	التوظيف اللوني وعلاقته بتصميم العاب الأطفال للفئات العمرية من 3-6 سنوات	28-1
2	أ.م.د حذام خليل حميد	فاعلية العصف الذهني والأسلوب المتبع في مهارات الأعمال اليدوية لطالبات المرحلة الثانوية"	53-29
3	أ.م. د. خضير جاسم راشد	استراتيجية توظيف نظرية استثمار الابداع في تحصيل طلبة قسم التربية الفنية لمادة التربية الجمالية	82-54
4	أ.م.د. سمير عبد المنعم محمد القاسمي	ملامح الغرائبية وتجلياتها في سينوغرافيا العرض المسرحي العراقي المعاصر	137-83
5	أ.م.د علي نجم عبد الله	المقام العراقي وجماليات استخدامه في تلاوة القرآن الكريم بالطريقة البغدادية	162-138
6	م د. انتصار فليح فدعوس	توظيف الهولوجرام في العرض المسرحي المعاصر	182-163
7	ا. م .د . انس راهي علي	هيمنة التقاليد الثقافية على بناء الشخصيات في النص المسرحي العربي المعاصر	218-183
8	م. د / حسين ناصر إبراهيم	استراتيجيات الإقناع في التصميم الجرافيكي	245-219
9	م.د.سرى جاسم خيون	المسرح الملحمي وانعكاساته في مسرحية المتنبي	274-246
10	م.د. هنادي صلاح عزت	جدلية النص السردي والنص الأدائي في عروض التمثيل الصامت مسرحية (أنموذجاyes GODOT)	292-275
11	م.د.وجدان حسين ابراهيم	الصورة الشعرية وسمات تشكيلها في الفضاء الداخلي	332-293
12	د. امال طاهر حسن	الحوار الدرامي للسينما والتلفزيون والقيم الاجتماعية بين الماضي والحاضر	361-333
13	د. مروه محمد قاسم م.م. لمى عادل جاسم	الطبيعة والخصائص التناغمية في تصميم ابنية المدارس	386-362
14	أ.م.عمر قاسم علي	أثر استراتيجية (ما هو السؤال) في تنمية التحصيل والانفتاح المعرفي لدى طلاب معهد الفنون الجميلة في مادة تاريخ الفنون	415-387
15	م.م. سرمد صبار عبد عوفي	التحول المرئي للصور الذهنية في الرسم العراقي المعاصر	444-416

16	م.م. علي حسين حمود أ.د محسن علي حسين	دلالات التبعيضية في النحت المعاصر	468-445
17	م. م عادل محسن مناتي أ.د. محمد علي علوان	جماليات التحول الإثنوغرافي في الفن العلائقي	491-469
18	م.م مصطفى سعدون خميس العبودي	مسرحة الرواية والتحول الدرامي قاسم مؤنس انموذجا	515-492
19	م.م. وليد مجيد عذير	تحقق آليات المونتاج الفكري السينمائي في مسرحيات الأطفال المصورة للتلفزيون	530-516
20	سهام عبادة حسين الطائي	النسق الثقافي والعالمي لإيماءة اليد في الرسم الغربي المعاصر	555-531

شروط النشر :

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

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

3-يقدم البحث الاصل مطبوعا على ورق (A4) بنسختين ورقية مع نسخة الكترونية مطبوعة على قرص مدمج (CD) او مرسلة الى موقع المجلة الالكتروني بما لا يزيد عن 20 صفحة ومن ضمنها (الملخص والاشكال والرسوم والجداول والمصادر والخرائط والصور وغير ذلك) وبخط (simplified Arabic) في النصوص العربية حجم (14) في المتن و(12) في الهامش و (Times New Roman) في النصوص الانكليزية وتكون مسافة التباعد بين الاسطر والفقرات(1,0سم) و ترقم الصفحات ترقيماً متسلسلاً بنظام (Word-2007) اما الملاحق وادوات البحث فتوضع بعد قائمة المراجع .

4-يجوز للباحث اضافة ما لا يزيد عن (15) صفحة اخرى لصفحات البحث المقررة بعد استحصال اجور عن كل صفحة (2000)دينار واجور نشر البحث هي (100 الف دينار عراقي) او ما يعادلها بالنسبة للبحوث الخارجية تدفع في مقر المجلة او من خلال التحويل المالي او تسلم الى معتمدي المجلة في الكليات المناظرة.

5-تتضمن الصفحة الاولى من البحث اسم الباحث وعنوانه وجهة عمله ورقم هاتفه وبريده الالكتروني باللغتين العربية والانكليزية والكلمات المفتاحية مع ملخصين للبحث احدهما باللغة العربية والاخر باللغة الانكليزية بما لا يزيد عن (200) كلمة حجم (12).

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

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

8-يدخل البحث في برامج الاستلال الالكتروني وفي حال ثبت سرقة جزء من نصوص البحث او جميعها يتم الغاء نشر البحث و لا يحق للباحث المطالبة باسترجاع او مبلغ النشر

تعليمات النشر

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

2- يقدم الباحث طلب بنشر بحثه.

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

أ- يبلغ الباحث بتسلم المادة المرسلة للنشر.

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

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

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

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

ح- يمنح كل باحث (2)نسخة من مستل بحثه.

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

5- يراعي في اسبقية النشر :

أ- البحوث المشتركة في المؤتمرات التي شارك فيها اعضاء جهة الاصدار.
ب- تاريخ تسلم رئيس التحرير للبحث.
ت- تاريخ تقديم البحوث التي يتم تعديلها .
ث- تنويع مجالات البحوث في تخصصات الفنون جميلة كل ما امكن ذلك.

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

تعهد

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

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

:

(((تعهد خطي)))

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

مع خالص الاحترام والتقدير

الجامعة: الكلية: رقم الهاتف: الأميل:

ختم الكلية او القسم التوقيع

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

اخلاقيات النشر في مجلة فنون جميلة

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

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

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

دليل المؤلف Author Guideline

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

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

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

3- يجب ان يتضمن لمستخلص موجزا واضحا من البحث مكون من 250-300 كلمة متبوعا بكلمات مفتاحية، إذا كان البحث باللغة العربية فيكون المستخلص متبوعا بالكلمات المفتاحية أولا ثم المستخلص متبوعا بالكلمات المفتاحية باللغة الإنكليزية ثانيا والعكس صحيح.

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

5-المواد وطرائق العمل

تذكر طرائق العمل بشكل مفصل ان كانت جديدة اما إذا كانت منشورة فتذكر بشكل مختصر مع الإشارة للمصدر وتستعمل وحدان النظام العالمي System International Of Units

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

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

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

9-المستخلص الإنكليزي يجب ان يكون وافيا ومعبرا عن البحث بصورة دقيقة وليس بالضرورة ان تكون حرفية الترجمة للمستخلص العربي ومتبوعا بالكلمات المفتاحية

دليل المقيم Reviewer Guideline:

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

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

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

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

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

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

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

7- أن يؤشر المقيم بشكل واضح على واحد من ثلاث اختيارات وهي

البحث صالح للنشر بدون تعديلات

البحث صالح للنشر بعد اجراء تعديلات

البحث غير صالح للنشر

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

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

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

المصادر:

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

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

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

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

التوظيف اللوني وعلاقته بتصميم العاب الأطفال للفئات العمرية من 3-6 سنوات

Employing Colorsand it's Relation in DesigningChildren's ToysWithin the Age Range (3-6 Years)

ا.م.د. جواد كاظم النجار
Asst.Prof.Dr. Jwad Kadhum Alnajjar

جامعة صلاح الدين-اربيل
كلية فنون الجميلة
قسم الفنون التشكيلية
موبايل: 07730518808
Salahaddin University-Erbil
College of Fine Arts
Department of Plastic Arts

م.م. هاورى سركه وت رشيد
Asst.Lect. Hawre Sarkawt Rashid

جامعة صلاح الدين-اربيل
كلية فنون الجميلة
قسم الفنون التشكيلية
موبايل: 07504453766
Salahaddin University-Erbil
College of Fine Arts
Department of Plastic Arts-Design
jwad.najjar@su.edu.krd
hawre.sarkawt@su.edu.krd

ملخص البحث

يهدف البحث الحالي إلى التعرف على كيفية توظيف الألوان في تصميم العاب الأطفال.وتحددت مشكلة البحث بالإجابة عن التساؤلات المتعلقة بالتأثير السيكولوجي لتوظيف الألوان في تصميم العاب الأطفال، والأنماط والتأثيرات الفكرية لألعاب الأطفال، وكذلك البعد الجمالي في العاب الأطفال.وتحدد البحث بتوظيف الألوان في العاب الأطفال من عمر (3-6) سنوات (مرحلة الطفولة المبكرة) في اربيل.وتم التوصل الى عدد من النتائج أهمها ان العاب الأطفال ظاهرة تتشارك بها الأجيال وهي تحمل رمزية في ذاكرة الطفل باعتبارها تنمي المهارات الحسية والحركية والإدراكية. كما الجانب البصري عند الطفل يتشكل من خلال اشتراك عمليات حسية هي اللمس والبصر والسمع وبهذا يحدث التعلم من خلال التجربة والتكرار باللعب، حيث نلاحظ ان الأطفال الذين يمتلكون ألعابا متنوعة وملونة يكونون أكثر نشاطا ومرحا وحبا في الابتكار والاستكشاف. كما وتشكل الألوان أولوية في تصميم العاب الأطفال حيث نلاحظ ان الأطفال يفضلون الألعاب التي تكون ذات ألوان تتميز بدرجة تشبع وشدة عاليين.كما وانتهى البحث بمجموعة من الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات. ومن

أهم الاستنتاجات التي تم التوصل إليها في البحث الحالي ان القيمة الجمالية للون في الألعاب تتواصل مع الجانب الوظيفي الأدائي. فالوصول للقيمة الجمالية المطلوبة يكون من خلال توظيف الألوان المناسبة لفكرة الألعاب وأبعادها الجمالية والمعرفية. كما ان الأطفال يفضلون الألعاب ذات الألوان المتعددة أكثر من تلك الألعاب التي تعتمد على الشكل وتنوعه، وأخيرا تساعد الألوان الطفل على جذب الانتباه، والربط المنطقي بين المعلومات، وسرعة البحث عنها، كما وتساعد الطفل في التعلم.

الكلمات المفتاحية: التصميم، تصميم الألعاب، التوظيف، الألوان

Abstract

The present research aims to recognize how colors are employed in designing children's toys. The research problem is limited to finding answers to the questions related to the historical stages of using colors in designing children's toys; their psychological and intellectual effects and patterns of these toys; in addition to the aesthetic dimension of children's toys. The research is limited to employing colors in children's toys from the age (3-6) years (early childhood) in Erbil. Then, a number of results are achieved and the most important ones are that the children's toys are used across generations and they are iconic in the child's memory because they develop sensorimotor and intellectual skills. The visual side of any child is formed by using sensory experiences with touching, vision, and hearing so learning takes place through these experiences and repeating them in playing. We notice that children who have variable and colorful toys will be more active and they love creativity and innovation. Moreover, colors constitute a priority in designing children's toys because children prefer toys with colors that are characterized by a high degree of saturation and intensity. The research ends with many conclusions,

recommendations, and suggestions. The most important conclusions that are achieved in this research are: The aesthetic value of color in toys is connected to the functional performance aspect. Achieving the required aesthetic value is achieved by employing colors appropriate to the idea of the toy and its aesthetic and cognitive dimensions. Children prefer toys with variable colors more than those which depend on being variable in their shapes. Finally, colors help the child to be more attentive, logically connecting information, and help him or her to learn.

Keywords: Design, Designing Toys, Employing, Colors

الفصل الأول
(الإطار المنهجي)

1.1 مشكلة البحث

تتحدد مشكلة البحث الحالي الموسوم **(التوظيف اللوني وعلاقته بتصميم العاب الأطفال للفئات العمرية من 3-6 سنوات)** في دراسة الالوان في تصميم الالعاب الاطفال ودلالات الالوان واساليب توظيفها وانعكاسها على سيكولوجية ونمو الاطفال، وتأثيرها الجمالي والنفسي الايجابي او السلبي والبيئة المحيطة بالطفل كما ويشترك اللون في تعزيز الجوانب المعرفية والتعليمية ويحاول البحث الحالي ايجاد اجوبة لعدة تساؤلات وهي:

- ماهو التأثير السيكولوجي التاريخية لتوظيف الالوان في تصميم العاب الاطفال؟
- ماهي الانماط والتاثيرات الفكرية لالعاب الاطفال؟
- ماهي الابعاد الجمالية في العاب الاطفال؟

2.1 اهمية البحث

تأتي اهمية البحث الحالي من الاهتمام القديم والحديث لعلماء النفس والتربية من السنوات الاولى من عمر الطفل، حيث يمثل الاهتمام بالاطفال احد الجوانب الاساسية التي تشغل العالم في عصرنا، ونظرا لارتباط الاطفال سيكولوجيا بالعابهم فقد ارتأى الباحث التركيز في البحث الحالي في موضوع اللون باعتباره ظاهرة ادراكية وصفة مميزة للمادة وهو يعد جانب من جوانب الرؤيا والاستجابة النفسية تبعا للطول الموجي

للضوء ورد الفعل الفيزيائي للعين واستجابة تفسيرية تلقائية للعقل (رجب، 2004، ص4). ويعد اللعب بالنسبة للاطفال وسيلة للتعبير عن ذاتهم وحقا من حقوقهم، كما انه مؤثر رئيسي في نمو عقل الطفل فكريا ومعرفيا. ويكسب اللون الالعاب قيمة جمالية تنمي معرفتهم وتسرع عملية النمو اللغوي للطفل.

3.1 اهداف البحث

يهدف البحث الحالي الى التعرف على كيفية توظيف الالوان في العاب الاطفال.

4.1 حدود البحث:

- الحدود الموضوعية: توظيف الألوان في العاب الأطفال التعليمية.
- الحدود الزمنية: العاب الاطفال من عمر (3-6) سنوات (مرحلة الطفولة المبكرة).
- الحدود المكانية: اقليم كوردستان – محافظة أربيل (الطبقة الوسطى من المجتمع-طبقة الموظفين).

5.1 تحديد المصطلحات

1. التوظيف

- لغة: اصله "وظف" (ابن منظور، 2009، ص4869)، كما وعرفه اسكندر (1971، ص102) على انه "الاستثمار او الاستخدام"، وبذلك فان الوظيفة ترتبط بكيفية تحقيق الفائدة من توظيف المادة وتأثيرها على المنجز الكلي.
- اصطلاحا: عرفه صليبا (1983، ص215) على انه "عمل خاص ومميز لعضو في مجموعة مرتبطة الاجزاء ومتضامنة، وهناك وظائف فيسولوجية، وسيكلوجية، واجتماعية، فالوظيفة تتحد بمجموعة مترابطة تعتمد اعضاء محددي الوظيفة اي التعيين". عرفه زيتوني (2002، ص174) بأنه "مصطلح شائع في اللسانية والسيمياء ومستخدم في معان ثلاثة على الاقل: معنى نفعي كوظائف الاتصال، او تنظيمي كالوظائف النحوية او وظائف الحكاية عند بروبPropp ،او منطقي رياضيHjelmslev ، فالوظيفة تعمل على تغير اشتغال المعاني على اساس تركيبي او دلالي.
- ويعرف اجرائيا على انه استخدام اللون في العاب الاطفال لتعزيز ادراكهم ومعرفتهم كما ويسهم في زيادة دافعيتهم للعب.

2. الألوان

- لغة: هي "صفة الشيء او الهيئة من البياض والسواد وغير ذلك من الالوان، وهي حصيلة الأثر الذي يحدثه في العين والنور الذي تبثه الاجسام". (مسعود، 1960، ص798)
- إصطلاحا: هي ذلك التأثير الفسيولوجي الناتج على شبكة العين سواء كان ناتجا من المادة الصباغية الملونة او عن الضوء الملون. (حمودة،1981، ص10)
- وتعرف إجرائيا على انها صفة الجسم وقيمته والمنعكسة من سطحه وهي المحفز والمؤثر الايجابي التي تساعد الاطفال على تمييز الاشياء من حولهم وتحفزهم للعب.

3. التصميم

- لغة: هو من الفعل (صمم) مصدره صَمَّمَ و تَصميم وهو (اسم)، الجمع : تَصْميمات و تَصاميمُ. (قاموس المعاني، https://www.almaany.com)
- اصطلاحا: هو اختيار المادة المناسبة وتشكيلها لمقابلة احتياجات وظيفية وجمالية مع مراعاة محددات احتياجات المستعملين والمواد لتصميمها بسهولة ويسر. كما انه ذلك "المجال من الخبرة الانسانية والمهارة والمعرفة والذي يهتم بقدرات الانسان لادراك الشكل والترتيب والقيمة والغرض والمعنى الموجود في الاشياء والنظم المحيطة به بهدف اعادة تشكيلها وتكوينها". (Orr, 1985, p.58)
- اجرائيا هو وصف العلاقات الشكلية واللونية في التصميم النهائي الذي يميز العاب الاطفال بما يتلائم مع حاجات الاطفال ليتحقق الجانب المعرفي وتتشكل الخبرات الحسية والحركية والنمو الطبيعي لهم.

4. اللعب

- لغة: وبحسب ما ورد في لسان العرب فان اللعب "ضد الجد ونقول لعب، يلعب، لعبا، وتلعب، ويقال رجل لعب اي كثير اللعب. (ابن منظور، 1956، ص247)
- اصطلاحا: هو "نشاط او مجموعة من الوان النشاط المنظم التي يمارسها الفرد متفردا او مع جماعة او مجموعة لتحقيق غاية معينة. كما انه عمل

ارادي يؤدى في حدود زمان ومكان معينين يرافقه شيء من التوتر والترقب والبهجة واليقين. (بلقيس ومرعي، 1987، ص15-16)

- ويمكن تعريف اللعب إجرائيا:على انه نشاط منظم يقوم به الاطفال من خلال التفاعل مع العابهم الملونة من اجل تسريع النمو العقلي الادراكي والجسمي.

الفصل الثاني
(الاطار النظري)

1.2 تمهيد

تمثل الالعاب جزءا لا يتجزأ من حضارة الشعوب وتقاليدهم الموروثة (القرداغي، 2017، ص7)، واللعب أمر مهم وضروري وحاجة من حاجات الطفل الاساسية، فاذا لم يتم توفير للاطفال فرص اللعب، فانهم سيشعرون بالتوتر الانفعالي الذي قد يؤدي الى سوء التكيف الشخصي والاجتماعي. كما أن اللعب ليس ضروريا لنمو التفكير العقلي فحسب، ولكن اللعب مهم جدا للنمو البدني كذلك فمن خلال اللعب يستطيع الطفل أن يوسع من مجال حياته العقلية والاجتماعية. (البلاوي، 1979، ص١١٨)
ان تفاعل الاطفال مع الالعاب ويفحصها ويستخدم حواسه لمعرفة المزيد عنها قد تكون الالوان السبب الرئيسي في جذبهم اليها وقد يكون الصوت الذي يصدره عندما يضربه بملعقة، أو الإحساس الناعم للجوانب أو الروائح الجديدة وغير العادية التي تنبعث منه.
ومن الضروري أن تكون ألعاب الأطفال ذات نوعية جيدة تحفز حواس طفل. كما ينبغي أن تكون آمنة بما فيه الكفاية عندما يجرها ويمتصها ويرميها من السرير دون أن تتكسر. وعلى وجه التحديد، لا بد أن تمتثل الألعاب والمواد المقدمة للأطفال الصغار لمعايير السلامة ومن الميزات الأخرى للعب الوظيفي أنها غالبا ما تنطوي على التكرار.(الجزيرة، 2019، https://www.aljazeera.net/news/women)

فالحركة بالنسبة للطفل هي دائما عمله الجاد، ومختبر لتحليلاته البسيطة، وحقل لتجريب خبراته ومعلوماته، ومجال لترسيخ مفاهيمه والاستمتاع بها وملاذ لتنفيساته الانفعالية الحادة، وتخفيف لمعاناته النفسية المؤلمة عن طريق اللعب ليعبر الطفل عن مشاعره وإحساساته الذاتية، ويترجم خيالاته الغريبة إلى مواقف حياتية واقعية ، وعن طريق اللعب يحاول الطفل السيطرة على حركاته العضلية الكبيرة والدقيقة، ويوازن حركات جسمه وتناسقها، وعن طريق اللعب يصقل الطفل قدراته العقلية، ويشحذ مداركه الفكرية، وعن طريق اللعب ينمي ويطور لغته، ويزيد من ثروته اللغوية. (مردان، 1991، ص195)

2.2 الالعاب في العصر الحديث

اهتم المربون في العصور الحديثة ومنذ اواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر بالعاب الاطفال واهميتها في نمو الطفل الحركي والجسمي والحسي وقدرتها على تشويق الاطفال وتنمية استعدادهم للتعلم وهذا ما اكده (روسو) من خلال تعليم الطفل عن طريق الحركة والصوت والانشطة والرياضة والرحلات (الخفاف، 2015، ص21)، ففي اواخر القرن الثامن عشر كان يطلق على الالعاب اسم الهدايا وكان هناك ايمان بان تنمية الطفل تتم عن طريق المتعة والبهجة (ابراهيم، 1999، ص54). وفي اواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين كان هناك ايضا اهتمام باللعب فقد صممت الطبيبة الايطالية (ماريا منتسوري) العابا تساعد في تنمية حواس وذكاء الطفل وتنمي مهاراته الاجتماعية واللغوية والحساب (العناني، 2002، ص122)، فمن خلال اللعب يستطيع الطفل تحقيق اهداف متنوعة وينمي الابداع والشخصية وكذلك يحقق اللعب النمو العقلي (عبد الباقي، 1992، ص11).

ويرى (ادلر) ان اللعب يساعد الكبار على فهم الاطفال وكيفية تنمية قدرتهم على التكيف الاجتماعي، كما ان اللعب يشبع حاجات الطفل كتعويض له عندما يفشل في ناحية معينة، ويؤكد (كار) على ان اللعب وسيلة للتنفيس عن الميول الذميمة او تحويلها الى ميول مقبولة عن طريق التوجيه كما واكد على وظيفة اللعب في التعويض (يوسف، 1958، ص28).

3.2 انماط اللعب وتصنيفاته:

يصنف (فورياش) اللعب الى فئتين اساستين هما:

1. انشطة اللعب او ما يسمى باللعب الحر وهو اكثر شيوعا في مرحلة الطفولة.
2. المباريات او ما يسمى باللعب المنظم ذي القواعد.

اما (داي) فيصنف اللعب الى:

1. اللعب الابتكاري الذي يتطلب قدرات معينة مثل الترميز والالمام بخواص اللعبة.
2. اللعب المسلي والذي يمثل التفاعل غير الهادف مع البيئة لطرد الملل.
3. العاب المحاكاة ويتسم بالتكرار والتنظيم والترميز وهدفه تحقيق الكفاءة والسيطرة والتحكم.
4. اللعب العلاجي التسهيلي وهو يمثل ايضا اللعب الرمزي بعيد عن المتعة الحقيقية ويهدف الى التنفيس وتقليل التوتر. (Corsin, 1987, p859)

وبعضهم يصنفه الى:

1. اللعب المنظم هو اللعب الذي يخضع لقواعد وقوانين معينة يتبعها اللاعبون.

2. اللعب غير المنظم هو لعب عشوائي لا يخضع لقواعد محددة.

كما يمكن تصنيفه الى:

1. اللعب الفردي ويقوم به الفرد بمفرده دون مشاركة الآخرين.
2. اللعب الجماعي ويتم بمشاركة الفرد للآخرين في اللعب.

او انه يشمل:

1. اللعب الموجه الذي يتدخل فيه الكبار بتوجيهاتهم وارشاداتهم.
2. اللعب غير الموجه الذي لا يتدخل فيه الكبار ولا يوجه من قبلهم.

ويصنف (كيلوا) الالعاب الى:

1. صنف له صفة التحدي وروح المنافسة.
2. صنف يقوم على الصدفة مثل اوراق اللعب
3. صنف يقوم على التقليد والتمثيل مثل اللعب الايهامي.(بلقيس ومرعي، 1987، ص17)

وتصنف الالعاب ايضا الى:

- اللعب البدني او الجسمي ويشمل:

1. اللعب الحسي الحركي: ويشمل الالعاب التلقائية او الاستكشافية التي تعد الشكل الاولي للعب الاطفال فهي لا تقوم على قواعد محددة وعادة ما يكون انفرادي له علاقة بميل الطفل ورغبته كما انه لعب استطلاعي استكشافي يجعل الطفل يشعر بالبهجة والمتعة من خلال استثارة حواسه واللعب باطرافه وبالدمى او اشياء اخرى وبهذا فهو يساعد على المعالجة اليدوية من خلاله التغييرات.
2. السيطرة والتحكم: ويبدأ بعد السنة الاولى من عمر الطفل نظرا لنمو المخ والتآزر الحسي والحركي، وتنمو لدى الطفل مهارات التوازن والجري وركوب الدراجات ورمي الكرات.
3. اللعب الخشن: ويرتبط هذا اللعب بالذكور مثل قذف الكرة والمصارعة والقفز. وترتبط مع هذا النوع من اللعب بعض الحركات والإشارات بالاضافة الى الضحك والمنافسة.
4. اللعب الجماعي: وتتم فيه المشاركة وتقاسم الدمى والانشطة او تحديدها وفقا لقواعد معينة.

(ميلر، 1974، ص160)

كما ان هناك انواع اخرى من الالعاب وهي:

1. الالعاب التلقائية: وهي الشكل الأولي لالعاب الاطفال، بحيث يلعب بصورة تلقائية بعيدا عن قواعد اللعب. وهذا النوع من الالعاب في الأغلب يكون بشكل فردي وليس جماعي، حيث يلعب كل طفل بما يريد. ويميل الطفل في هذه المرحلة الى تدمير ما يلعب به دون تمييز، وذلك بسبب نقص الاتزان الحسي الحركي، إذ يجذب الدمى بعنف ويرمي بها بعيدا وهذا النوع من الالعاب يستمر الى نهاية العام الثاني من عمره. (العيسوي، 1981، ص27)
2. الالعاب التمثيلية: في هذا النوع من الالعاب يتقمص الاطفال ادوار وسلوكيات الكبار وما يقومون به، فيبدأ بتخيل الموقف بمخيلته، وتمثيله مع رفاقه. وهذا النوع من العاب الأطفال يسمى بالالعاب الابداعية لانها تعتمد على خيال الطفل ومثال على ذلك تمثيل البنات ادوار ربات البيوت، فتجدهن يقمن بالطبخ والعناية باطفالهن.
3. الالعاب التركيبية: يظهر هذا النوع في سن الخامسة أو السادسة، حيث يبدأ الطفل بوضع الأشياء بجوار بعضها البعض دون تخطيط مسبق، فيكتشف مصادفة أن هذه الأشياء تمثل نموذجا يعرفه فيفرح لهذا الاكتشاف. ومع تطور الطفل يصبح قادرًا على البناء والتركيب والتخطيط بشكل أفضل، ونظرا لأهمية هذا النوع من الألعاب، فقد اهتمت وسائل التكنولوجيا المعاصرة بإنتاج العديد من الألعاب التركيبية التي تتناسب مع مراحل نمو الطفل، كبناء منزل أو مستشفى أو مدرسة أو نماذج للسيارات والقطارات من المعادن أو البلاستيك أو الخشب وغيرها. (نفس المصدر السابق، ص28)
4. الالعاب الفنية: تتميز الالعاب الفنية بالذائقة الفنية والجمالية، ومن ضمن هذه الألعاب الفنية رسوم الأطفال التي تتجلى بالخربشة أو الشخبطة، يعبر من خلالها الطفل عما يدور بباله لحظة قيامه بهذا النشاط. ويعبر الأطفال في رسومهم عن موضوعات متنوعة تختلف باختلاف العمر، فنجد الصغار يعبرون في رسومهم عن أشخاص وحيوانات مألوفة في حياتهم، ويتزايد اهتمامهم برسوم الأزهار والأشجار والمنازل مع تطور نموهم. ويمكن أن يتمثل هذا اللعب باستخدام العديد من المواد والخامات، مثل المعجونة (الملتينة)، الطين، الصمغ، المقصات، أقلام التلوين. (نفس المصدر السابق)

4.2 قواعد للعب

تخضع كل لعبة لقواعد وشروط اساسية من الواجب توافرها فيها قبل ممارسة اللعبة وهي كالاتي:

1. تحديد أماكن اللعبة.
2. تحديد الوقت المناسب حسب رغبة الطفل.
3. تهيئة الأدوات و المواد.
4. توفير عنصر السلامة
5. تهيئ الجو النفسي المناسب للأطفال. (Rosenthal& Jacobson, 1980, p.32)

5.2 مميزات العاب الاطفال

تتميز العاب الاطفال بالاتي:

1. الالعاب تعكس الواقع إذ أن الأطفال يعكسون من خلال اللعب الحياة المحيطة بهم أي الأنشطة التي يقوم بها الناس والعلاقات المتبادلة فيما بينهم في موقف يصطنعه الطفل ويشكله في خياله فهو فن تمثيل الواقع. (حنا، 1999، ص٩٠)
2. تتضمن الالعاب جهد ونوعا من الدافعية قلما تتوفر لغيره من الأنشطة الأخرى، تجعل اللاعب يبذل أقصى طاقاته الجسدية والعقلية والنفسية من اجل تحقيق الفوز واستمرارية اللعب. (حنورة و عباس، 1999، ص61).
3. اللعب ذو طابع ذاتي وغاية في حد ذاته فهدفه داخلي أي في اللعب نفسه، فالطفل حينما يلعب يشعر باللذة في استعمال قواه واستعداداته، وبما أن الأطفال هم صانعوا اللعب ومبدعوه فهم يعكسون فيه ومن خلاله معارفهم عن الظواهر والأحداث الحياتية ويعبرون عن اتجاهاتهم نحوها. كما ان اللعب ذا المضمون الواحد يؤديها الأطفال بطرائق مختلفة تبعا لتنوع انتماءاتهم الاجتماعية والاقتصادية وتبعا لمستوى ذكائهم والجنس الذي ينتمون إليه. (مالك، 1992، ص252)
4. يساعد اللعب الاطفال على التوحيد بين الصورة والفعل والكلمة حيث إن دمج هذه العناصر الثلاثة في نمط سلوكي موحد يمثل جوهر اللعب الحقيقي، فالطفل لا يلعب وهو صامت بل يتكلم في أثناء لعبه حتى لو كان وحيدا مما يؤكد أهمية الكلمة التي ترافق نشاط اللعب، وتؤدي دورة في التواصل بين

الأطفال في أثناء اللعب وتساعد على نمو التفاهم والصداقة فيما بينهم. (حنا، 1999، ص22)

5. تكون بعض أنواع الالعاب اكثر شيوعا في بعض الأعمار دون الأعمار الأخرى بغض النظر عن البيئة التي يعيش فيها الطفل وجنسه ومستواه الاقتصادي والاجتماعي. فالمرحلة الاكتشافية تكون في السنة الأولى من العمر، ومرحلة الألعاب تبدأ في السنة الثانية وتستمر إلى أن تصل القمة في حدود السابعة أو الثامنة، ومرحلة اللعب الجماعي تبدأ مع دخول المدرسة ومع اقتراب المراهقة يتناقص اللعب الجماعي. (مالك، 1992، ص252)

6.2 الفئات العمرية واللعب

حدد الخفاف (2015، ص75)الفئات العمرية لمرحلة الطفولة ومهارات اللعب التي يهتم بها الاطفال في كل مرحلة عمرية يمرون بها بالاتي:

جدول (1): تصنيف مهارات اللعب حسب الفئات العمرية

العمر بالسنوات	مهارات اللعب
الاولى	الدمى المشكلة في صور الحيوانات الاليفة والشخاشيخ وكرات المطاط والبلاستيك والحلقات والخرز.
الثانية	الدمى المشكلة في صور انسان او حيوان والحلقات والخرز وقطع الخشب.
الثالثة	اللعب بالطين والرمل والحصا والحرز والالوان والمقصات والمكعبات الخشبية والعاب البناء والتركيب واللعب الايهامي.
الرابعة	العاب القوى والمهارات البسيطة كالقفز والجري وقذف الكرة
الخامسة	اللعب بالدمى واللعب التركيبي والرسم والتلوين وتسلق الاشجار والجري.
الخامسة الى الثامنة	الالعاب التركيبية (المكعبات والخرز والمقصات والالوان والطباشير والمعجون)تمثيل الادوار والشخصيات واجراء التجارب البسيطة وفلاحة الحديقة.
الثامنة الى الثانية عشر	العاب التركيب والبناء المخططة والعاب الجمع والتصنيف والعاب التحليل والتفسير والالعاب الرياضية والالعاب الفنية كالرسم والنحت والتلوين ومشاهدة الافلام وقراءة القصص والكتب.

7.2 البعد الجمالي في العاب الاطفال

1.7.2 مفهوم اللون

يعرف اللون على انه القيمة التي تتحدد في عنصر او مادة من خلال الضوء المنعكس منه، واللون هو ذلك التأثير الفيزيولوجي الناتج على شبكية العين سواء كان ناتجا عن المادة الصباغية الملونة أو عن الضوء الملون. وهو احساس اذا وليس له وجود خارج الجهاز العصبي للكائنات الحية، ولكن المصورون والمشتغلون بالصباغة وعمال المطابع يقصدون بكلمة اللون المواد التى يستعملونها لمادة التلوين. اما علماء الطبيعية فيقصدون بكلمة لون نتيجة تحليل الضوء (الطيف الشمسي) او طول موجة الضوء، وفى الحقيقة يوجد كل من المادة الملونة اي المادة الصباغية وكذلك الشعاع الملون اي الضوء الملون، كما ان اهتمام الانسان باللون إهتمام فطري يسعى من خلاله الملائمة مع مايحيط به. (الدمخلي، 1983، ص7-10).

واللون احساس تعكسه لنا العين نتيجة لتحليل الضوء الأبيض، وهو صفة وأثر ينتج من شبكية العين فتقوم بتحليل ثلاثي اللون لمن يشاهده، سواء كان لون صبغي أو ضوئي، وهو عامل من عوامل تقدير الأشياء وإضافة التباين بينها والجمالية الشكلية. واختيار الألوان في تصميم الاشياء يعد امرا مهما وذلك لأن الالوان لا تظهر المظهر فقط بل يكون لها أهداف ومعان اخرى، فلا يمكن اختيار الألوان بشكل غير مناسب لأنها تؤثر سلبيا او ايجابيا بحسب حسن اختيارها، ولن ينجح التصميم في حال تم اختيار الألوان الغير متناسقة. كما انها من اهم الاشياء في التصميم وهي ما يمكن ان تشكل فرقا بين التصميم الجيد والتصميم السيئ، وبين التصميم الجميل والتصميم القبيح. وقد اظهرت الدراسات الحديثة اهتماما باللون لما له من اهمية في حياة الإنسان وتأثيره على المزاج والشعور من خلال الخبرات الشائعة، وهي حقيقة علمية ثابتة، وتوجد هناك مؤثرات كثيرة تدخل في تحديد تلك العلاقة بين تطور مفهوم اللون والانفعالات التي تصدر عن الكائن الحي عن طريق اختلاف الثقافات والأجناس وانحدارهم العرقي وحتى السلالات فتختلف تفضيلاتهم للألوان تبعا للتجارب الخاصة التي لها تأثير على رؤيتهم للألوان (رجب، 2004، ص4).

2.7.2 دلالات الالوان في علم النفس

ازداد اهتمام علم النفس اللوني من الميادين الحديثة للعلوم النفسية، الا انه لم يحظى بالاهتمام الكافي من الناحية النظرية والتجريبية حتى هذا الوقت، حيث ان تأثيرات الالوان على الاداء النفسي، والتصورات الذاتية كان موضوعا مهما في مجالات التسويق، والاعلان، والفنون، والتصاميم، فظهرت هناك العديد من الدراسات التي قام بها علماء النفس للبحث في مدى تأثير الالوان على المشاعر والمزاج

والانماط السلوكية العامة، وبشكل عام فقد وجدت بعض المعايير العالمية لدلالات الالوان وفقا لتصنيفات درجاتها بالنظر الى سلم الوان الطيف وطبقاته، فهناك ما يدعى بالمنطقة الحمراء وهي المنطقة الدافئة التي تحتوي على الاحمر، والاصفر، والبرتقالي. وهناك ايضا ما يدعى بالمنطقة الزرقاء الباردة وهي تحتوي على الازرق، والاخضر، والبنفسجي (عطية، 2017، ص 3-5) .

لقد قامت عدة جهود بدراسة تأثير الألوان على سايكولوجية الإنسان وفيما يأتي ذكر لتأثير بعض الألوان المدروسة على الانسان.(حمدان، 2008، ص29)

1. **الاحمر:**هو من اقدم الالوان التي عرفها الانسان في الطبيعة، ويعبر اللون الاحمر عن الدفء، والحب، والأحاسيس القوية، كما أنه من الألوان الساخنة المستمدة من حرارة الشمس ووهجها، وقد يرتبط بالمأساة، والقوة، والعنف، والاثارة، وله اطول موجة ضوئية من الوان الطيف، لذلك يعد من الالوان القوية الرئيسية (عبيد، 2013، ص73).
2. **الازرق:** يعبر اللون الازرق عن الاستقرار، والامان، والثقة، وقد يدل على مشاعر البرود، والعزلة، والحزن، ويستعمل في المكاتب والمؤسسات لزيادة مردودية انتاج الموظفين ويعتبر لونا مهدئا لنبضات القلب وخافضا لدرجة حرارة الجسم، ويعطي احساسا بالرحابة والسعة في التواصل مع الآخرين، كما يظهر دوره كمهدئ لعمل الدماغ والعقل.
3. **الاصفر:** يعبر هذا اللون عن التفاؤل، والفرح، والإبداع، والدفء، وقد يعبر عن الاحباط، والغضب، والقلق، وقد يكون متعبا للنظر، ويعتبر من اقوى الالوان النفسية، وتظهر آثاره بشكل متباين ومختلف على الناس باختلاف الثقافات والتجارب الشخصية، فقد يكون اللون الأصفر للبعض لونا يعزز من الروح المعنوية، وقد يكون مزعجا للاخرين خاصة في درجاته المشبعة والقوية، حيث تسبب شعورا بالطاقة العالية والاثارة. فقد يثير اللون الأصفر الغضب، وقد تجعل الغرف الصفراء الأفراد يفقدون اعصابهم، كما وقد تحفز الأطفال الرضع على البكاء. (عبيد، 2013، ص107).
4. **الاخضر:** يعبر هذا اللون عن التوازن، والانتعاش، والتلاؤم، والطمأنينة، والانسجام مع العالم الخارجي، كما انه لون الطبيعة ويرمز الى الخصوبة والنمو. وقد يدل في بعض الاحيان على الغيرة. ويحفز الشعور بالاتزان، والراحة، ويزيل القلق، والتوتر، ويراه البعض لونا ملكيا انيقا، ومحفزا على الشعور بالمعاني الايجابية والتفاؤل (الدمخلي، 1983، ص102).

3.7.2 جمالية اللون ودلالاته

يعتبر اللون في الاعمال الفنية عموما وفي الالعاب خصوصا عنصرا فاعلا في البناء الجمالي ويعزز جمالية العناصر الاخرى وفق شبكة من العلاقات البنوية التكوينية والجمالية. ويحمل اللون معان ورموز تؤثر مباشرة في النفس والدماغ كما وله ابعادا سيكولوجية، والانسان يحس بجمال الالوان من خلال مضمونها واهميتها. ويقول العالم الفلسفي الالماني (فنشر) "صحيح ان اللون الاحمر جميل اذا ظهر على وجنة الفتاة، ولكنه اذا ظهر على ارنبة الانف ليس جميلا"، ان الجمال ينشأ عن الالوان، فالطفل قبل ان يشعر بلذة جمال شكل او حركة ما، فانه تاخذ ببصره الالوان الزاهية والصور البديعة (رابوبرت، 2017، ص50)، حيث انه باستطاعة الموضوع الجمالي ان يحقق بعض الوظائف النفعية. ويشير ستولينتز الى اهمية الاستمتاع بالتجربة الجمالية الخالصة كونها تعد استمتاعا اصيلا كما انها ممارسة وجدانية عقلية ومشاركة ايجابية تلتقي فيها اثار حسية وغير حسية لاطراف متعددة وهذا يعتمد ايضا على الثقافة (وادي، 2011، ص37-40) .

ويعطي اللون رسالة للمتلقي بشكل يختلف من شخص لاخر، كما ان للمجتمع تاثير على احساس الشخص باللون. واشار ايزمان ان الاطفال يفضلون الالعاب ذات الالوان المتعددة اكثر من تلك الالعاب التي تعتمد على الشكل، والالوان التي يحبها الاطفال في طفولتهم تبقة ملازمة لهم في مراحل العمر المختلفة ويعتبر اللونين الاحمر والازرق هي افضل الالوان لهم. (Eiseman, 2001, p.43; Pantone, 2001, p.18)

وقد استعملت الالوان، كما استعمل الخط والحركة والاشارة في الرمز الفني التشكيلي، وربما كان اللون من اهم الاشياء التي استعملت كرموز، اذ يمكن للون ان يتحرك على شاكلة تعبير رمزي، او تكوين جمالي، لمختلف الاغراض الحياتية او الفنية ذات الرؤية المختلفة، كما يمكن ان يكون واسطة للتعبير عن العاطفة بقيمتها التقليدية بالرغم من التطور الكبير الذي عرفته دراسة الالوان خلال السنوات الاخيرة وبخاصة تحت تأثير (كاندسكي)، و (هاربن) و (هنري بفايفر). (عبيد، 2013، ص39-40)

4.7.2 الاطفال وادراك اللون

اظهرت الدراسات ان الاطفال يكونون قادرين في مرحلة مبكرة من العمر على تمييز الألوان. فالطفل الرضيع بعمر اسبوعين يستطيعان يتابع نقطة متحركة، مظهرا قدرته على التمييز بين لون نقطة الضوء المتحركة ولون الارضية التي تحرك عليها.

وتبين أيضا ان الطفل الرضيع يفضل التحديق برقعة الطاولة الملونة فترة زمنية أطول مقارنة برقعة سوداء اللون. (صالح، 1982، ص108)

واظهر الاطفال بعمر (6-14) شهرا ميلا قويا للوصول الى قرص ملون بالمقارنة مع قرص اخر رمادي اللون. ويعد اللون الاحمر مفضلا عند الاطفال، يليه اللون الاصفر فالازرق فالاخضر، ويفضل الاطفال الواقعة اعمارهم بين نهاية مرحلة الرضاعة وسن ما قبل المدرسة اللون الاحمر في حين يكون اللون الاصفر اقلها نضب لديهم. وحين يصل الأطفال الى العمر المدرسي (ست سنوات) يصبح اللون الازرق هو المفضل لديهم، ومن المحتمل أن يجذب اللون الأصفر الأطفال الصغار أكثر من اللونين الأزرق والأخضر لكونه أكثر سطوعا وأشيد ضوءة ولكنه يبدو غير ممتع للأطفال الأكبر عمرا. (هانز، 2009، ص15)

اما الادراك الدقيق للالوان وتمييزها فربما لا يتطور الا بعد ان يتعلم الاطفال اسماء تلك الألوان، بالرغم من انهم قد يكونون قادرين على مزج للالوان الاساسية. ان تسمية الالوان تتطور متاخرا بالمقارنة مع تسمية اشياء وموضوعات أخرى مالوفة لدى الأطفال. ويكون اللون الاحمر اسرع الالوان في معرفة اسمه بشكل صحيح. (صالح، 1982، ص109)

5.7.2 الوظيفة والعاب الأطفال الفكرية

الالعاب اداة او وسيلة مجسمة ثنائية او ثلاثية الابعاد يستخدمها الطفل لممارسة بعض انواع الالعاب وهي تؤدي اغراض وظيفية متعددة، اولها تحقيق المتعة والتسلية للطفل فضلا عن اهداف اخرى قد تتمثل في تنمية القدرات والمهارات الجسمية او العقلية او المعرفية او غيرها. وهناك تصنيفات متعددة لالعاب الاطفال فهي اما ان تصنف وفقا لاهدافها او قيمتها التربوية، او وفقا لطريقة ادائها والية عملها او وفقا لطبقة ادائها والية عملها او وفقا للمرحلة العمرية التي يمر بها الطفل او غير ذلك وحسب ما يتطلبه كل منها من اعمال او مهارات.

وتؤدي الالعاب دورا في تحقيق مطالب نمو الاطفال وهذه تتمثل بالاتي:

1. تساعد الالعاب على النمو الحركي واستهلاك الطاقة الكامنة وفي نفس الوقت التقليل من الآثار السلبية الناتجة عن وجود الطاقة الحركية الزائدة، والتي تستهلك في العنف مثلا ومن الأمثلة على هذا النوع من اللعب، العاب التوازن والتأرجح والسباق والمطاردات والقفز والعاب الرمي والقذف والرقص الايقاعي(بلقيس ومرعي، 1987، ص29-30).
2. تساعد الالعاب على النمو العقلي والفكري حين يتم اختيارها بعناية فائقة لكي لا تعرض الطفل الى احباطات ومشاكل نفسية في حالة عدم ملائمة الالعاب

لمستوى النمو العقلي للطفل ومن هذه الالعاب "العاب المجسمات والاشكال والالوان واوراق القص واللصق"، والطفل هنا يحتاج الى خبرته الشخصية في التعامل مع الأشياء، فكلما كانت الالعاب المادية ملموسة كلما كان استمتاع الطفل اكبر وقدرته على التعلم اسرع(نفس المصدر السابق، ص10).

3. تساعد الالعاب على النمو الاجتماعي وخاصة التمثيل الذ يعد من افضل انواع الالعاب التي تستخدم لتعليم الأطفال كيفية ضبط انفعالاتهم واختيار الانفعال المناسب لكل موقف مثل التمثيل والرسم ومشاهدة الافلام التعليمية المناسبة (شنطاوي وآخرون، 1991، ص20).

ومن هنا نرى بأن الالعاب التعليمية تساعد على اشباع الطفل من النواحي العقلية والاجتماعية كما وتساعد على ابراز شخصيته وتعطيه دورا مميزا، بحيث يشعر بأنه من قام بهذا العمل مما يجعله ينغمس اكثر في الالعاب التي تسمى ايضا بالعاب تمثيل الادوار حيث يعطي الطفل دورا مميزا كالاب او الام او شرطي المرور او المعلم او الطبيب...الخ. ومن الأمثلة على هذا النوع العاب التمثيل المسرحي (لعب الأدوار) والالعاب التي تتطلب مشاركة جماعية (نفس المصدر السابق، ص21).

6.7.2 اللون في العاب الاطفال

يساعد اللون الطفل على جذب الانتباه، والربط المنطقي بين المعلومات، وسرعة البحث عنها، كما وتساعد الطفل في التعلم إذا ربطت بالمفهوم المراد تعلمه، كما تستعمل في التأكيد على المفاهيم الرئيسة. وعادًة ما يتم إدراك اللون من خلال الصفات الذاتية مثل درجة اللون والسطوع والتشبع حيث تشير الدراسات إلى أن الاشخاص لم يكونوا حساسين للفروق بيم الصفات الذاتية المشتركة لمحفزات اللون، بل استجابوا لعلاقات التشابه العامة والشاملة للون (محمد وعراقي، 2023، ص456) كما ظهر من التصنيفات الاساسية لكل مجموعة ألوانواللعب هو ادخال عنصر الايجابية في العاب الطفل بموادها والوانها المفضلة وموضوعاتها (السيد، 2001، ص81؛ Dwyer, 1971, p.46) فاللعب هو السلوك الذي يتيح للكائن الحي أن يكون قادرا على الاكتشاف والتدريب على استراتيجيات سلوكية جديدة (Bruner, 1972, p.23). كما وتستعمل الألوان بشكل عام كعامل محفز على التعلم. (Poohkay, 1994, p.12).

مؤشرات الاطار النظري

1. ينجذب الطفل إلى الألوان الزاهية لجسم ما أو الصوت الذي يصدره عندما يضربه بملعقة، أو الإحساس الناعم للجوانب أو الروائح الجديدة وغير العادية التي تنبعث منه.
2. من الضروري أن تكون ألعاب الأطفال ذات نوعية جيدة.
3. مفهوم اللعب تاريخيا ينقسم الى (الالعاب العصور القديمة، الالعاب العصور الحديثة).
4. يصنف (فورياش) اللعب الى فئتين اساستين هما(انشطة اللعب، المباريات).
5. (داي) يصنف اللعب الى (اللعب الابتكاري، اللعب المسلي، لعب المحاكات، اللعب العلاجي).
6. يعطي اللون رسالة للمتلقي بمعنى يختلف عن الشخص الاخر, كما ان للمجتمع تاثير على احساس الشخص باللون.
7. الاطفال بعمر (6- 14) شهرا ميلا قويا للوصل الى قرص ملون بالمقارنة مع قرص اخر رمادي اللون. ان اللون الاحمر يكون هو المفضل عند الاطفال.
8. الالعاب هي اداة او وسيلة مجسمة ثنائية او ثلاثية الابعاد يستخدمها الطفل لممارسة بعض انواع الالعاب وهي تؤدي اغراض وظيفية متعددة.
9. صفات الالعاب التعليمية هي أن تنمي الجانب العقلي والاجتماعي وتساعد على اشباع الاطفال لهذه الحاجات وهي العاب تساعد على ابراز شخصية الطفل وتعطيه دورا مميزا عن غيره.
10. يساعد اللون الطفل على جذب الانتباه، والربط المنطقي بين المعلومات، وسرعة البحث عنها، كما وتساعد الطفل في التعلم.

الفصل الثالث

منهجية البحث

1.3 منهج البحث:أعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عينات البحث.

2.3 مجتمع البحث:يتكون مجتمع البحث من العاب الاطفال والتي تم اختيارها بطريقة قصدية لملائمتها للفئة العمرية للاطفال مع التصميم واللون لتلك الالعاب.

3.3 أداة البحث:لتحقيق هدف البحث والذي تم التوصل اليه من خلال الاطار النظري كأداة للبحث الحالي اعتماد منظومة التحليل وفق الآتي:

1. الوصف العام للالعاب.
2. مميزات الالعاب، نوعها وخصائصها.

3. الفئة العمرية للاطفال.
4. ماهية التوظيف اللوني في العاب الاطفال.

4.3 وصف وتحليل عينات البحث

اولا: وصف وتحليل عينة رقم (1)

- **الوصف العام للعبة**

اسم اللعبة (اس واي اكس اكس) وهي لعبة تعليمية للاطفال من عمر (1-3) سنوات، تتكون من عدة اجزاء عند تركيبها مع بعضها تعطي شكل بيت او كوخ بحيث ان كل جهة من جهات الكوخ تعلم الطفل فكرة تعليمية مختلفة عن الجانب الاخر. يمكن ربط الاجزاء من خلال قطع بلاستيكية متينة على شكل مزلاج يساعد في ربطها بشكل محكم بعد التركيب بشكلها النهائي هناك اجزاء تبقى متحركة يمكن اضافتها ووضعها في اماكنها المخصصة لها كالاشكال الهندسية والارقام من خلال طرقها بواسطة مطرقة خشبية صغيرة. يبلغ طول اللعبة (22.5سم) وعرضها (15.5سم) وارتفاعها (16سم). اللعبة ملونة بالوان براقة جذابة للاطفال بحيث ان كل جانب منها له الوان مميزة كالاخضر والازرق والبرتقالي والاصفر.

- **تحليل العينة**

تتكون هذه اللعبة التعليمية من عدة اجزاء تساعد في تطوير تفكير الاطفال فهي تتكون من اشكال تنمي التفكير الادراكي فيتعلم الطفل اسماء الاشكال والارقام والالوان مما يسهم في اثراء المعرفة الادراكية. كما وتسهم اللعبة في تطوير مهارات الطفل الحسية والحركية من خلال تمييز الالوان والاشكال. هذه اللعبة تنمي الجوانب المعرفية اللغوية والرياضية كما وتسهم في تنمية مهارات يستفيد منها الطفل في البيئة المحيطة به في مواقف مشابهة لما يطبقه في هذه اللعبة.باستطاعة الطفل تفكيك اللعبة واعادة تركيبها، وهذا له انعكاس إيجابي على حياة الطفل الشخصية والاجتماعية والنفسية، لاسيما أنها تحفز الإبداع ومهارات التعاون والتفكير. اللعبة مصنوعة من مادة اللدائن (plastic)مخصصة للاطفال مما يجعلها خفيفة الوزن اثناء التركيب والفك واعادة تشكيلها من جديد. تشكل هذه اللعبة اهمية خاصة من خلال توظيف اللون في تركيب الاجزاء لجوانب البيت حيث ان اثارة المنبهات الحسية للطفل تجعل هذا اللعبة محط اهتمامه فتنمي تفاعله معها. وظيفة اللون في هذه اللعبة هي وظيفة تعليمية باعتبارها تحتوي على ارقام واشكال ذات الوان براقة مختلفة تجذب الانتباه وتساعد الطفل على تمييز الشكل مع اللون الخاص به اي ان الطفل يقوم بترميز الاشكال والارقام من خلال الوانها وبالتالي ترميز المعرفة مما يرسخها في ذهنه.

ثانيا: وصف وتحليل عينة رقم (2)

- **الوصف العام للعبة**

تمثل العينة سيارة الاطفال من نوع (FG)، وهي تناسب الفئة العمرية للاطفال من (3-6) سنوات. أبعادها (12سمX7.5سم X 4سم).تحاكي الى حد كبير نوع من

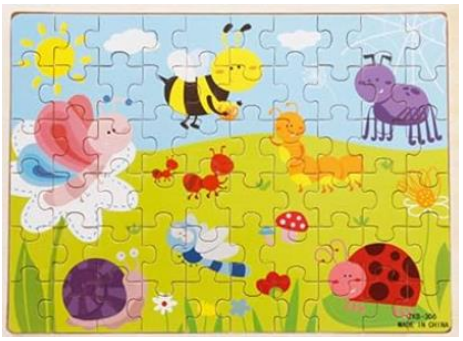
سيارات Sport والتي تدعى بسيارات (Land curser)، او سيارات 4x4 من الفئة الأولى. حجم اللعبة مناسبة للطفل كونها كبيرة الحجم نسبية مما جعلها ذات قدرة على جذب الانتباه اليها. لون اللعبة المختار هو اللون الاحمر مع سقف ابيض ولون الاطارات واقعي مشابه للسيارات في الواقع وهو اللون الاسود.

- **تحليل العينة**

ان تصميم اللعبة ومحاكاتها للشكل الحقيقي للسيارة، كان له دور أساسي في رفع قدرتها على جذب الانتباه، فضلا عن التقنية العالية و اظهار هيئتها العامة بكافة أجزائها. وفي ذلك استخدام مادة اللدائن (plastic) التي تتميز بالمتانة والقوة وخفة الوزن. وباستمرار حركة الأجزاء المختلفة للعبة (العلوية والسفلية، الامامية والخلفية) والتي يحركها الطفل بيديه باتجاهات مختلفة وبنسق معين يشعره بالحاجة الى تحريك الأجزاء، ومن العوامل الأخرى المهمة التي ساعدت في جعل اللعبة اكثر قدرة على جذب الانتباه (اللون)، حيث تم توظيف اللون الأحمر، كلون اساسي في اللعبة وهو يعد من الالوان التي يفضلها الاطفال وقد تميز بدرجة تشبع وشدة عاليين.

جاء الاداء الوظيفي للعبة جيد، ففضلا عن جانب التسلية والمتعة، فهي تطور جوانب الابداع والابتكار، حيث أن آلية تشغيل اللعبة تتطلب التفكير والمراقبة ومحاولات متكررة للوصول الى تحقيق أهداف اللعبة المتعددة والمتمثلة في عملية التحول من شكل الى آخر، وهي من عوامل جذب الانتباه للعبة، ويمكن أن يمارس الطفل هذه اللعبة لوحده أو بمشاركة عدد من الأطفال الآخرين، حيث يحصل كل طفل على نسخة من اللعبة.

ثالثا: وصف وتحليل عينة رقم (3)



- **الوصف العام للعبة**

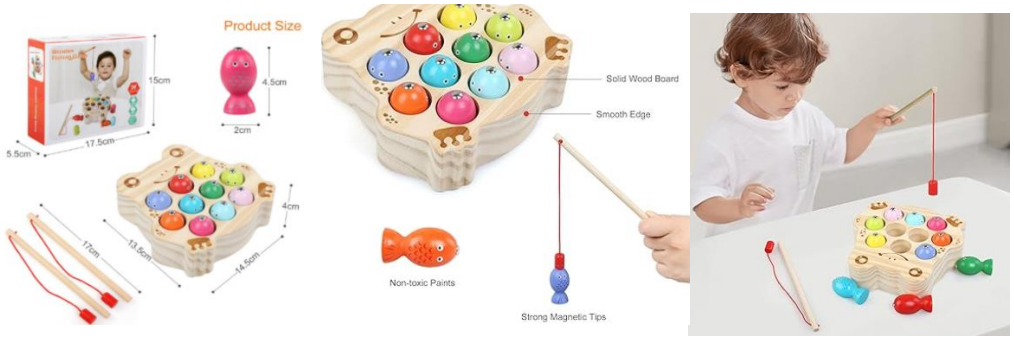
هذه اللعبة هي نوع من انواع العاب البازل او الاحجية او العاب الالغاز وهي تناسب الاطفال من عمر (3-6) سنوات، وهي مصنوعة من الكارتون او الورق المقوى. وتسمى بلعبة الصور المقطوعة. عدد القطع المكونة لهذه الصور (60 قطعة). ويمكن

ان يكون عدد القطع اكثر او اقل بحسب حجم الصورة المقطوعة. وكلما زاد عدد القطع كلما كانت اكثر تعقيدا وصعوبة في تركيبها والعكس صحيح ايضا. الصورة الكلية للعبة مكونة من الوان براقة ومختلفة بحسب موضوعها ان كانت عن حيوانات او منظر طبيعي او شخصية ما.

- **تحليل العينة**

تعتبر هذه اللعبة من الالعاب التعليمية الفعالة التي تساعد في تعزيز التعلم وتشجيع التفكير النقدي والإبداعي وكذلك تنمية المعرفة من خلال تنشيط الدماغ. حيث تساعد هكذا العاب على تنمية وتطوير تفكير الطفل بشكل منطقي وكذلك حل المشكلات بطرق ابتكارية. كما وتنمي هذا اللعبة تركيز وانتباه الطفل من خلال تجميع القطع مع بعضها ووضعها في الجزء المخصص لكل قطعة والذي يعتمد على لون وشكل الجزء الذي سيكون بالتالي جزءا من الصورة الكلية ويتم ذلك من خلال التركيز على تفاصيل الشكل واللون في كل جزء لربطه بالاجزاء الاخرى. هذه اللعبة تركز بشكل كبير على الالوان بالدرجة الاولى ثم الاشكال. كما وتحفز هذه اللعبة التأمل الإبداعي والمركز من خلال تصور اللعبة بشكلها النهائي من خلال اجزائها المقطوعة فهي تسهم في بناء مهارات التصنيف والتسلسل في تشكيل الصور.

رابعا: وصف وتحليل عينة رقم (4)



- **الوصف العام للعبة**

هذهلعبة صيد مغناطيسية للاطفال، العاب اطفال خشبية، محرك دقيق، مناسبة للاطفال بعمر (2-5) سنوات. الهدف من اللعبة هو صيد 10 أسماك خشبية بقضبان مغناطيسية، باستخدام صنارة الصيد الخشبية، يتم وضع المغناطيسات في فم السمكة مما يسمح لها بجمع الأسماك. اللعبة مصنوعة من الخشب الصلب الطبيعي بطلاء مائي صديق للبيئة،مع حواف غير سامة وناعمة آمنة للأطفال للعب.

- **تحليل العينة**

هذا اللعبة تعليمية تستهدف تنمية المهارات البصرية للطفل من خلال عنصر اللون. وتكمن الاثارة في هذه اللعبة في مجموع الالوان التي تمتلكها الاسماك لجذب تركيز الطفل لمتابعة حركة الاسماك الملونة ومحاولة اصطيادها بواسطة صنارة الصيد الصغيرة. لذلك ان الوان الاسماك تنمي مهارة التركيز ومع مشاركة هذه اللعبة مع طفل اخر تساعد على تشغيل حواس الطفل وتفضيلاته اللونية مما يجعل من هذا النشاط التشاركي ظاهرة لبناء شخصيته وتعزيز ثقته بنفسه.وبهذا يمكن للاطفال استكشاف متعة اللعب مع شخص آخر ان يطور مهاراته الاجتماعية وهي حالة صحية للاطفال.كما ان اللعبة تطور الابداع باعتبارها تعليمية تساعد الاطفال على التعرف على الألوان وكذلك التنسيق بين اليد والعين والرياضيات ومهارات العد الإدراكي لتشكل البناء المعرفي الادراكي من خلال عملية التكرار والتدريب البصري لهذه اللعبة ونشوء العلاقة سيكولوجيا بين الطفل وبين اللعبةوتكييف اللون ضمن العمليات البنائية الادراكية لتعزيز المستوى المعرفي التعلمي للطفل.

خامسا: وصف وتحليل عينة رقم (5)

- **الوصف العام للعبة**

اسم اللعبة هو (فلنعد مع مارشال) وهي آلة عد ارقام، مناسبة لعمر الاطفال من (3) سنوات، كما وتحتوي اللعبة على 10 نقود معدنية وهمية، حيث يطلب مارشال من الطفل تحديد قطعة معدنية اما بواسطة رقم القطعة أو لونها أو عنصر موجود عليها ومن ثم ادخالها في الشاحنة في فتحة مخصصة لهذه العملات ومن ثم سوف يتم التعرف على العملات التي تم إدخالها ويعطي المارشال ردة فعله بناءا على الاختيار الصحيح او الخطأ.

- **تحليل العينة**

هذه اللعبة تعليمية تفاعلية تساعد في تعلم مهارات العد وتمييز الألوان والأرقام. يمكن الاختيار بين اختبار الطفل في العد أو تمييز الألوان واستعادة قطعة النقود للعب مجددا. تستخدم لعبة النقود هذه في تطوير مهارات التعرف على الأرقام وكذلك تطوير القدرات الإدراكية. ان ما يميز هذه اللعبة انها تجمع ثلاث حواس بشكل متماثل بحيث تتم عمليات الترميز عند الطفل من خلال ادراك اللون بصريا ومعرفة الارقام المكتوبة على العملات الملونة ادراكيا.كما ان صوت العملات المعدنية يساعد على ترميز الالوان والارقام وتنمية ظاهرة التمايز المعرفي للطفل كذلك يعطي حرية للاختيار والتفاعل مع اللعبة من خلال صوت المارشال. كما ان الاجزاء المكونة للعبة تتلائم مع رغبة الاطفال بجمع الاجزاء وتفكيكها وهذا يسهم في خلق حالة اندماج مع اللعبة وتنمية مهارة التواصل المستمر بثلاث حواس هي البصر، السمع، واللمس مما يجعل الطفل قادرا على التعلم.

الفصل الرابع
نتائج البحث ومناقشتها

1.4 نتائج البحث ومناقشتها

1. تصميم العاب الاطفال وخصوصا عينة البحث التي تشترك مواصفاتها في تنمية المهارات الحسية والحركية والادراكية.
2. يتشكل الجانب البصري عند الطفل من خلال اشتراك عمليات حسية هي اللمس والبصر والسمع وخاصة عينة رقم (5)، وبهذا يحدث التعلم من خلال التجربة والتكرار باللعب، حيث نلاحظ ان الاطفال الذين يمتلكون العابا متنوعة وملونة يكونون اكثر نشاطا ومرحا وحبا في الابتكار والاستكشاف.
3. ان اختيار نوع الالعاب للاطفال يتطلب ان تكون اللعبة ملائمة لعمر الطفل واهتماماته مما يساعده على التفاعل والاندماج خاصة مع شكل ولون اللعبة كما تبين ذلك في عينات البحث.
4. نوع الخامات المستخدمة في انتاج العاب الاطفال تسهم بشكل كبير في خلق بيئة تفاعلية تشاركية بين الطفل والعابه من خلال تنمية حاسة اللمس عند الطفل.
5. تشكل الالوان اولوية في تصميم العاب الاطفال حيث نلاحظ ان الاطفال يفضلون الالعاب التي تكون ذات الوان تتميز بدرجة تشبع وشدة عاليين مما يساعدهم من الناحية السايكولوجية على تقبل حالة التنوع اللوني وهنا يحدث التمايز المعرفي اللوني.

6. ابتكار الاشكال الجديدة لتصميم لعبة طفل تعكس لنا مدى تطور تقنيات المصمم معرفيا، هذا بالاضافة الى تاثير عنصر اللون وظيفيا وتعبيريا وجماليا وانعكاس ذلك على تطوير مهارات متنوعة عند الاطفال.

الفصل الخامس

الاستنتاجات، التوصيات والمقترحات

1.5 الاستنتاجات:

1. اللعب أمر مهم وضروري وحاجة من حاجات الطفل الاساسية .
2. اهتم المربون في العصور الحديثة بالعاب الاطفال واهميتها في نمو الطفل الحركي والجسمي والحسي وقدرتها على تشويق الاطفال وتنمية استعدادهم للتعلم.
3. اللعب يشبع حاجات الطفل كتعويض له عندما يفشل في ناحية معينة .
4. فسر فرويد اللعب وربطه بنمو الطفل وتطوره العاطفي والانفعالي فاللعب يعمل على اشباع للحاجات وارضاء للدوافع والحوافز وتحقيق للرغبات وتنظيم الاحداث المضطربة التي تهدد شخصية الطفل.
5. افترض (بياجيه) الى ان هناك عمليتين لكل موقف يمارسه الطفل في اللعب هما "التمثيل" و "الموائمة" من اجل تحقيق "التكيف"، فالتمثيل هو دمج وتوحيد الخبرات الجديدة.
6. يعد (فيتوجسكي) اللعب على انه صورة من صور النمو، كما ان اللعب هو نشاط ليس للمتعة فقط كما انه نشاط غائي اي ذا غاية.
7. يرى العالم كار (Car) الذي تنسب إليه هذه النظرية أن اللعب يساعد على نمو الأعضاء ولاسيما المخ والجهاز العصبي، فالطفل، عندما يولد، لا يكون مخه في حالة متكاملة.
8. اللون هو ذلك التأثير الفيزيولوجي الناتج على شبكية العين سواء كان ناتجا عن المادة الصباغية الملونة أو عن الضوء الملون.
9. القيمة الجمالية للون في الالعاب تتواصل مع الجانب الوظيفي الادائي. فالوصول للقيمة الجمالية المطلوبة يكون من خلال توظيف الالوان المناسبة لفكرة اللعبة وابعادها الجمالية والمعرفية.

10. اشار (ليترس ايزمان) ان الاطفال يفضلون الالعاب ذات الالوان المتعددة اكثر من تلك التي تعتمد على تنوع الشكل، والالوان التي يحبها الاطفال في طفولتهم تبقى ملازمة لهم في مراحل العمر المختلفة.
11. يشير علم النفس اللوني الى تأثير اللون على المشاعر والسلوك البشري وخاصة عند الأطفال.
12. يساعد اللون الطفل على جذب الانتباه، والربط المنطقي بين المعلومات، وسرعة البحث عنها، كما وتساعد الطفل في التعلم.

2.5 التوصيات

يوصي الباحثان في البحث الحالي المؤسسات التعليمية (رياض الاطفال) توفير العاب تعليمية فكرية لما له من اهمية في تنمية المهارات الفكرية للاطفال من خلال اختيار الالوان الملائمة وذلك لرفع مستوى قدراتهم العقلية ورعاية مواهبهم.

3.5 المقترحات

في ضوء نتائج هذا البحث يقترح الباحثان إجراء دراسة مقارنة بين الاطفال (الذكور والاناث) في تأثير الالعاب الملونة على تنمية مهارات الحساب.

المصادر

- **المصادر و المراجع العربية**

ابراهيم، عواطف، 1999،**تعلم الطفل في دور الحضانة**،الانجلو المصرية، القاهرة.

ابن منظور،**لسان العرب**، ط2، دار الكتب العلمية، 2009.

عطية، أحمد،2017.**مقدمة لدراسة نظرية اللون في التصميم**، المعهد العالي للفنون التطبيقية، قسم الطباعة والنشر والتغليف.

اسكندر، نجيب، 1971،**معجم المعاني للمترادف والمتوارد والنقيض من اسماء وافعال وادوات وتعبير**. مطبعة الزمان، بغداد.

البلاوي، فيولا، 1979،**الاطفال واللعب**، مجلة عالم الفكر، مجلد 10، العدد 34، عمان.

بلقيس، احمد ومرعي، توفيق، 1987،**الميسر في سيكولوجية اللعب**، دار الفرقان، عمان.

حمدان، احمد، 2008،**دلالات الألوان في شعر نزار قباني**، جامعة النجاح، فلسطين.

حمودة، يحيى، 1981،**نظرية اللون**، دار المعارف، مصر.

حنا، فاضل، 1999،**اللعب عند الأطفال**، الطبعة الأولى، دار مشرق للنشر والتوزيع.

حنورة، أحمد حسن وعباس، شفيق إبراهيم،1996،**الألعاب الأطفال ما قبل المدرسة**، ط2، مكتبة الفلاح، الكويت.

الخفاف، ايمان عباس، 2015،**اللعب**، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان.

الدمخلي، إبراهيم. 1983،**الألوان نظريا وعمليا**، ط1، سوريا، حلب، مطبعة اوفسيت الكندي.

رابوبرت، أ،2017،**مبادئ الفلسفة: دراسة لاهم الاتجاهات والمذاهب الفلسفية**، تر:احمد امين، ط1، منشورات البندقية للنشر والتوزيع، القاهرة.

رجب، عبير محمد،2004،**تطور الدلالة الانفعالية للالوان لدى الافراد من عمر (7-18) سنة**، جامعة بغداد، كلية الاداب.

زيتوني، لطيف، 2002، معجم مصطلحات نقد الرواية عربي-انكليزي-فرنسي. بيروت: دار النهار للنشر.

السيد،خالد عبد الرزاق،2001،**فاعلية استخدام أنواع مختلفة من اللعب في تعديل بعض اضطرابات السلوك لدى طفل الروضة**، مجلة الطفولة والتنمية،المجلس العربي للطفولة والتنمية،مج1،ع3،القاهرة.

شنطاوي،عبد الكريم محمد وآخرون،1991،**سيكولوجية اللعب**، ط1،دار صفاء للنشر والتوزيع،عمان.

صالح ، قاسم حسين، 1982،**سيكولوجية ادراك الشكل واللون**، الدار الوطنية للنشر والتوزيع والاعلان، مؤسسة الرياض للطباعة العامة، الكويت.

صليبا، جميل، 1983، **المعجم الفلسفي**، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، القاهرة.

عبد الباقي، سلوى، 1992،**اللعب بين النظرية والتطبيق**، بيت الخبرة الوطني، القاهرة.

عبيد،كلود،2013،**الألوان(دورها،تصنيفها،مصادرها،رمزيتها،ودلالتها)**،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت .

العناني، حنان، 2002،**الفن والدراما والموسيقى في تعليم الطفل**، دار الفكر للنشر والتوزيع، الاردن.

العيسوي، عبد الرحمن، 1981،**دراسات سيكولوجية**، دار المعارف، القاهرة.

قاموس المعاني، https://www.almaany.com

القرداغي،عبد الستار، **الالعاب الشعبية لفتيان العراق**، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2017.

مالك، مخول،1992،**علم نفس الطفولة والمراهقة**، ط2، منشورات الجامعة، دمشق.

محمد، اسلام رأفت و عراقي، سالي اسماعيل. 2023. **التاثيرات الحيوية لتطبيقات الالوان الاساسية في الحيزات المعمارية الخاصة بالاطفال: دراسة تطبيقية لرصد التاثيرات الحيوية للالوان الاساسية (الاحمر-الاصفر-الازرق)**، مجلة العمارة والفنون والعلوم الانسانية، مج8، ع10.

مردان، نجم الدين علي، 1991،**سيكولوجية اللعب في مرحلة الطفولة المبكرة**، جامعة بغداد، كلية التربية للبنات.

مسعود، جبران،1960،**الرائد، معجم لغوي عصري**، ط2، دار العلم للملايين، بيروت.

ميلر، سوزانا،1974،**سيكولوجية اللعب**، تر: رمزي حليم بيسي، مطابع الهيئة المصرية العامة،القاهرة.

هانز، مايكل، 2009،**القوى العقلية الحواس الخمسة**. تر: عبد الرحمن الطيب، الاهلية للنشر والتوزيع، عمان.

وادي، علي شناوة، 2011،**فلسفة الفن وعلم الجمال**،دار صفحات للدراسات والنشر.

يوسف، عبد التواب، 1996،**الطفل العربي والفن الشعبي**، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة.

يوسف، ليلى، 1958،**سيكولوجية اللعب والتربية الرياضية**، الانجلو المصرية، القاهرة.

- **المصادر والمراجع الانكليزية**

Bruner,J, Allen & Onium. 1972. The Relevance of Education, London.

Corsin, R., 1987. **Concise Encyclopedia of Psychology**, N.Y, John Wiley & Sons.

Dwyer, F.M. 1971, Color is an Instructional Variable, AV. Communication Review, 19:399-413

Eiseman, Leatrice, **Many Moods of Colors,**http://www.pantone.com

Orr. F. 1985. "Scale in Architecture". Van Nostrand Reihold Company. New York.

Poohkay, B. 1994."Effects of Computer-displayed Animation on Achievement and Attitude in Mathematics Computer Based Instruction", Master's Thesis, University of Alberta.

Rosenthal, E & Jacobson, R.L. 1980. Life in classroom. New York: Holt Rinehart Winston.

https://arabic.tebyan.net/index.aspx?pid=240047

https://www.aljazeera.net/news/women/2019/11/3/-لماذا يحب-الأطفال-الصغار-اللعب-بالمكعبات

فاعلية العصف الذهني والأسلوب المتبع في مهارات الأعمال اليدوية لطالبات المرحلة الثانوية"

أ.م.د حذام خليل حميد

جامعة ديالى / كلية التربية الأساسية

ملخص البحث:

هدفت الدراسة الى التعرف على فاعلية استراتيجية العصف في تنمية مهارات طالبات الصف الثاني المتوسط في مادة الاعمال اليدوية ولتحقيق هذا الهدف صيغت فرضيتان صفريتان ذات الاختبار القبلي والبعدي. تكونت عينة البحث من (60) طالبة موزعين على مجموعتي البحث احداهما التجريبية بواقع (30) طالبة والضابطة بواقع (30) طالبة. اختبرت مدرسة (الصديقة) المتوسطة لتطبيق تجربة البحث صمم اختبار مهاري لهذا الغرض, نتائج البحث عولجت بعدة وسائل احصائية وخرجت النتائج بتفوق المجموعة التجريبية التي درست على وفق استراتيجية العصف الذهني على المجموعة الضابطة التي درست على وفق الطريقة الاعتيادية في الاختبار المهاري البعدي , ويعزى السبب الى ان العصف الذهني ادى الى زيادة دافعية الطالبات واهتمامهن وتشوقهن لمادة التربية الفنية.

Abstract: The current research aims to: -

• Identify the impact of cooperative Brean storming in manual work skills for students of Institute of High school - the scond phase.

In order to achieve the goal researcher set null hypothesis: There is no difference has statistically significant at the level (0.05) between the average scores of students who studied in the light of Brean storming cooperative strategy and the way followed in the handicraft business education in the post-test.Follow the experimental method is the two samples (experimental and control) with a post-test, the number of students (60) from the Institute of High school,

teaching plans have been prepared by. Studied by the researcher and subject groups to post test, used several means, including statistics (T-test), and Pearson correlation coefficient.
The key findings of the research results:

- Outweigh the experimental group which studied Brean stoming cooperative strategy at the control group, who studied according to the method adopted. And it depicts the strategy followed in teaching, which had a positive result in the students' skills in handicrafts.

مشكلة البحث:

أن اتجاه التربية الحديثة نحو المتعلم وتفعيل دوره وتنشيط فاعليته التعليمية يركز في اعتماد التعلم فيها على إيجابية المتعلم ومشاركته الفاعلة ، والتي يتم التعليم فيها بصورة فضلى كذلك اهتمامها الواضح بأساليب وطرائق واستراتيجيات التدريس الحديثة التي تراعي مستوى نمو الطلبة وحاجاتهم وميولهم وقدراتهم السابقة ، واعتمادها على نشاطهم الفردي والجماعي المتنوع الذي يشمل جمع المعلومات من أكثر من مصدر التي تؤدي إلى إثارة ميول الطلاب ونشاطاتهم واهتماماتهم نحو المادة الدراسية ، وتعينهم في تحصيل المعلومات

لا تعد هذه المشكلة خاصة بمدارسنا وحدها (العالم الثالث) ، فهي مشكلة يواجهها التربويون في العالم المتقدم وان اختلف في الحجم والعمق ، لذلك لجأ علماء التربية والمفكرون في تلك المجتمعات إلى ابتداع أساليب يمكن أن تسهم في إكساب النشء مهارات فكرية غير تقليدية بطريقة علمية ومباشرة ومن هذه الأساليب أسلوب النظريات والاستراتيجيات التدريسية الحديثة ومنها التعلم التعاوني والعصف الذهني ، ترى (الباحثة) انه لكي تتم عملية التعليم والتعلم بشكل صحيح لابد من أن تكون العملية غرضية (ذات هدف محدد مسبقا) يسعى الطلبة من خلالها إلى حل مشكلة ما أو إجابة على سؤال ما أو إرضاء نزعة داخلية لهم ... الأمر الذي يساعدهم على بناء معنى جديد لما يتعلمه اعتماداً على أنفسهم بشكل مشاركة فعالة عن طريق المناقشة والحوار أو حل المشكلة أو الاستكشاف أو الممارسة بالتمارين للموضوعات التي يتعلمها، أو

من خلال عمل منظم يقوم به المدرس ويشارك فيه الطالب من خلال ممارسة تدريسية فاعلة, أن تعليم هذه الأساليب يعود بالفائدة على جميع الطلبة الذين اخضعوا لها بكافة المراحل الدراسية اذ قد تظهر تقدماً في عملية التعلم من حيث مواجهتهم لظروف الحياة العملية والتكيف معها اذ قد تتيح الفرصة لهم في رؤية الأشياء بشكل واضح وأكثر إبداعاً في حل المشكلات ، أن هذه البرامج قد تسهم في مساعدة في التخطيط والتدقيق في تلافي الأخطاء إلى حد بعيد مما دفع الباحثة للتعرف على مدى نجاح مثل هذه البرامج في تنمية التفكير والعمل التعاوني والعصف الذهني عند تطبيقها على الطالبات في المرحلة المتوسطة في الصف الثاني المتوسط في مجتمع يختلف في خصائصه عن المجتمعات التي طبق فيها خاصة وإن الانفجار المعرفي جعل من هذه الأساليب أمراً ضرورياً أكثر من أي وقت مضى.

لذلك بات من الضروري من المؤسسات التربوية أن تولي أهتماما متزايداً بتطوير تدريس مادة التربية الفنية لأهميتها في بناء الحضارة وتداخلها مع اغلب المواد والمناهج المدرسية .

لقد زاد الاهتمام باستعمال الاساليب العلمية في تدريس مادة الاعمال اليدوية مع تطور المعرفة وازدياد الحقائق والقوانين فزادت الحاجة إلى تصنيف هذه المعارف وتلخيصها . فلكي يتمكن الطلبة أن يفهموا الاعمال اليدوية أو نظرية يجب أن يفهم المفاهيم المكونة لها . ومن هنا نجد أن المفاهيم العلمية لم تعد مجرد جانب من الجوانب التعليمية بل محوراً أساسياً تدور حولهُ المناهج الدراسية . والتعليم بها أمر ضروري لفهم أساسيات العلم .

ومن هنا بدأ التأكيد على النماذج التعليمية كونها مصدراً للتفاعل بين الطلبة داخل غرفة الصف وكيفية معالجة المعلومات والخبرات الشخصية .

من خلال عمل الباحثة في المجال التربوي لفترة طويلة لاحظت أن المناهج الدراسية للتربية الفنية لا تلبي الحاجة لتنمية القدرات العقلية للطلبة، مما قد تسبب الملل للمتعلم ذو القدرة العقلية العالية وحتى المتوسطة، والى ضعف البناء العقلي والإبداعي للمتعلم مما يستوجب الاهتمام والاستعانة ببرامج وطرائق تدريس غير تقليدية للاستفادة منها للمتعلمين .

كما ترى الباحثة أن هنالك أسباب أهمية تدعو إلى الاهتمام بتنمية القدرات العقلية والابداعية للطلبة ببرامج ونشاطات غير تقليدية كالاستعانة بالبرامج والاستراتيجيات التربوية لمساعدة الطلبة للأسباب:

1- قلة ملائمة البرامج الدراسية التربوية الحالية للطلبة وضعف إشباع حاجاتهم المختلفة، إذ أن الأسلوب الحالي تقليدي، ويتصف بالرتابة ولا يتناسب مع سرعة التعليم للمتعلم.

2- هناك حاجة اجتماعية وانفعالية يجب التعامل معها بتلبيتها وإشباعها.

3- ضعف تناسب نمو الطالبة العقلي مع النمو الجسمي التي يجعلها قادرة لتطوير عملها الفني والإبداعي.

لذلك وجدت (الباحثة) من الملائم توظيف استراتيجية العصف الذهني الذي يعد أحد النتاجات العلمية للثورة التقنية المعاصرة في التعليم باعتبارها استراتيجية متكاملة صمم لتنمية التفكير الابداعي لدى طالبات المرحلة المتوسطة المهارية للتربية الفنية للعمل الفني ومناسباً لاستعماله كطريقة تدريس لتلبية ما يهدف إليه في بحثها الحالي من خلال توظيفه لتدريس مادة الاعمال اليدوية.

لذلك يمكن أن تصاغ مشكلة البحث الحالي بالسؤال الآتي :

- هل يمكن لاستراتيجية العصف الذهني ان تنمي مهارة الاعمال اليدوية عند طالبات المرحلة المتوسطة الصف الثاني في مادة التربية الفنية ؟

أهمية البحث :

أن طرائق التدريس الحديثة تعد أحدى الجوانب الأساسية في عملية التعلم والتعليم ، وأن درجة نجاح التدريس والتعلم تعتمد على مدى فعالية تلك الطرائق والاستراتيجيات التدريسية التي يستعملها المعلمون \ المدرسون ، فطرائق التدريس واستراتيجياته الجيدة هي التي تيسر التعلم وتجعله أكثر عمقاً واستدامة.

لم يحظ درس التربية الفنية باهتمام المسؤولين التربويين أسوة بالمواد الدراسية الأخرى، بل كان هذا الدرس في بعض الأوقات يستغل من أجل إكمال منهج بقية المواد الدراسية، وهذا لم يحقق الفائدة لدى الطلبة لضعف وجود أثر علمي له. أن استراتيجية العصف الذهني المنوي تطبيقها تتم بطريقة تراعي الفروق الفردية بين الطلبة من اجل الارتقاء بمستوى النمو المعرفي والانفعالي قد تكون مناسبة لكل طالب لانها تهتم بمعالجة الوقت المخصص للتعلم اذ يكون مناسباً للطلاب او بتعديل نوعية التعلم لتلائم عمل كل منهم من خلال استعمال انماط مختلفة من التغذية الراجعة ، كما تتضمن تزويد المدرسين والطلاب بمعلومات تفصيلية عن اساليب التعزيز الفردي في المدارس, ومعالجة نفور الطلبة من درس التربية الفنية والتحري عن أسباب هذا

النفور والضعف الواضح الذي قد يرجع في بعض جوانبه إلى سوء استعمال الوقت.

تتجلى أهمية البحث الحالي من خلال النقاط الآتية:

- حاجة العملية التربوية والتعليمية بمردودات إيجابية افضل لعملية التعلم الفني والمهاري وجعل نواتجها مناسبة مع المتطلبات التي يسعى اليها المجتمع نظراً لتزايد أعداد الطلبة، ويعد التوجه العلمي الحديث في مناهضة الأساليب التقليدية المعتمدة في التعليم من جهة، والتقدم الحاصل في دراسة العلوم المختلفة من جهة أخرى وقد دعى ذلك الجهات ذات العلاقة إلى التفكير بإيجاد استراتيجيات وأساليب وطرائق تعليمية تتلاءم مع التطورات العلمية والتقنيات الحديثة وهذا ما حفز الباحثة في التوصل إلى أسلوب يسهم في تطوير قدرات الطالبات في (التربية الفنية) لإنجاز متطلبات مادة الاعمال اليدوية المقررة لهذه المرحلة.
- الاهتمام بتطوير التعلم والابتعاد عن طرائق التدريس التقليدية والصيغ النظرية التي لازال يتبعها التدريسيون في تدريسهم والاتجاه نحو تصميم برامج وأنظمة تعليمية لتسهل عملية اكتساب المهارات الفنية للمتعلمين .
- إن تطبيق استراتيجية العصف الذهني المقترحة يمكن أن يسهم في زيادة القدرة للمتعلم في اكتساب المهارات الفنية ، وتكون وسيلة اتصال بين المعلم والمتعلم ويساعد على التعليم الذاتي والإدراك الحسي لما يؤديه من الأعمال .
- أن استعمال استراتيجية العصف الذهني في التعليم قد يسهم في عرض متطلبات الاعمال اليدوية أمام الطالبات وتسجيل استجاباتهن من خلال توظيفها، كما انه يسمح بتنويع الخبرات المقدمة لهن لتتفق مع حاجاتهن ومتطلباتهن واستعداداتهن إضافة انه يسمح بالاستفادة من عدة وسائل تعليمية من خلال ما يعرض من تقنيات تربوية متعددة (Multi-Media).
- أن الطالبة بما تملك من قدرات عقلية واتجاهات إيجابية إبداعية فانها تستطيع تقبل العملية الإبداعية من خلال ممارسة النشاطات التدريسية التعليمية للاستراتيجية وقدرتها على استيعاب متطلبات مادة الاعمال الفنية بشكل سليم وإمكانية تطبيقها من خلال الممارسة العقلية والتي تحمل طابعاً

جمالياً .

- أن نتائج البحث الحالي قد تفيد المؤسسات التعليمية ذات العلاقة بالعمل الفني وتوظيفها في إنجاز متطلبات الاعمال اليدوية، خاصة أن (الباحثة) استعملت استراتيجية العصف الذهني التعليمي في

هدف البحث :

يهدف البحث الحالي :

الكشف عن فاعلية استراتيجية العصف الذهني في تنمية مهارات الطالبات في الاعمال اليدوية في .المرحلة المتوسطة لمركز محافظة ديالى (بعقوبة)

لغرض التحقق من هدف البحث تمت صياغة الفرضيتين الآتيتين:

أ- لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى دلالة (0.05) بين متوسط درجات الطالبات اللواتي سيتعرضن للبرنامج التدريبي ومتوسط درجات الطالبات اللواتي لم يتعرضن للبرنامج التدريبي على وفق استراتيجية العصف الذهني في الاختبار القبلي.

ب- لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى دلالة (0.05) بين متوسط درجات الطالبات اللواتي سيتعرضن للبرنامج التدريبي ومتوسط درجات الطالبات اللواتي لم يتعرضن للبرنامج التدريبي على وفق استراتيجية العصف الذهني في الاختبار البعدي.

حدود البحث : أقتصر البحث الحالي على

طالبات الصف الثاني المتوسط في متوسطة (الصديقة) للبنات التابعة للمديرية العامة لتربية محافظة -ديالى وللعام الدراسي 2023 / 2024 .

تحديد المصطلحات :

:الاستراتيجية : عرفها:

صفية احمد، (2012) بأنها: مجموعة الاجراءات والوسائل التي تستعمل من المدرس ويؤدي استعمالها الى تمكين الطلبة من الافادة من الخبرات التعليمية المخططة وبلوغ الاهداف التربوية المنشودة).

(صفية، 2012،ص 44).

التعريف الإجرائي:

سلسلة من الإجراءات والخطوات المنظمة التي تخططها الباحثة لمساعدة طالبات المجموعة التجريبية بهدف تنمية مهاراتهن في مادة الاعمال اليدوية والذي يظهر من خلال نتاجاتهم الفنية.

استراتيجية العصف الذهنيّ (Brain Storming) :

احدى اساليب المناقشة الجماعية التي تشجع بمقتضاها طالبات المجموعة المكونة من (5-12) طالبة وباشراف المدرسة , بتوليد اكبر عدد ممكن من الافكار المتنوعة المبتكرة بنحو عفوي (تلقائي) في مناخ مفتوح غير تقليدي لا يحد من اطلاق الافكار لايجاد حلولا لمشكلة محددة مسبقا.

التعريف الإجرائي

مجموعة إجراءات تقوم بها الباحثة , التي تتمثل في تحديد المشكلة أولاً , ثم تهيئة الجو الابداعيّ ,

وبعدها يتم إطلاق الافكار من المتعلمين في جوَّ فيه نوع من الحرية , داخل غرفة الصف , وتلخيص هذه الافكار لحلَّ مشكلة معينة حسب استراتيجية العصف الذهني.

- **الاعمال اليدوية** :

عرفها جودي "بانها تربية الافراد عن طريق تطوير مهاراتهم اليدوية الفنية وتنمية نشاطهم الابتكاري الذي يزاولونه في البيت والمدرسة" (جودي: 1981: ص65)،

ويرى بدوي / 2009 ان المهارة تعني:

"القدرة على القيام بالاعمال الحركية المعقدة بسهولة ودقة مع القدرة على تكييف الاداء للظروف المتغيرة" (بدوي، 2009، ص205).

التعريف الاجرائي:

"مجموعة الاداءات التي يقوم بها طالبات المرحلة الثانوية على اعداد وتهيئة الاعمال اليدوية وكيفية استخدامها بعد ان يخضعوا للتدريب على مهاراتها على وفق استراتيجية (العصف الذهني) والتي تتصف بالسرعة والدقة والاتقان ويمكن قياسها وملاحظتها باستخدام اختبار مهاري واستمارة تقويم الاداء المهاري".

التعريف الإجرائي للاعمال اليدوية:

استعمال المواد الاولية والمعلومات بصورة فعالة ومؤثرة وبتقنية عالية لانجاز او تطوير عمل معين في الفنون وتتضمن السرعة او السهولة والمرونة والدقة في انجاز عمل عضلي .

الفصل الثاني - الاطار النظري:-

استراتيجية العصف الذهنيّ : (Brain Storming) :

" لقد أطلقت تسميات متعددة لمصطلح (Brain Storming) ومنها : (القصف الذهنيّ , والعصف الذهنيّ , والمفاكرة , وأمطار الدماغ , وتدفق الأفكار , وتوليد الأفكار) إلّا أنَّ مصطلح العصف الذهنيّ يُعّدُ أكثر استعمالاً وشيوعاً , إذ أقربها للمعنى" .(الطيطيّ , 2007 : 157) . ومن التسميات الأخرى "واستمطار الذهن , واستمطار المخ , وعصر الذهن , والتداعي الحر , واستدرار الأفكار" (امبو سعيدي وسليمان , 2009 : 312) . وكذلك أطلق عليها " قدح الذهن " (عطية , 2010 : 104) , كما أطلق عليها أيضاً" بالتفتق الذهنيّ "
(العامري , 2009 : 164) .

إنَّ التخلص من كلَّ ما هو تقليديّ في مجالات الحياة كافة , ولاسيما في مجال التعليم والتمسك بما هو أفضل , فهو يّعّدُ هدف للمؤسسات التربوية والتعليمية , ولعل من ابرز الاستراتيجيات التعليمية المجدية هي التي تفسح المجال أمام المتعلمين للمزيد من المشاركة الفعّالة , في انجاز الدرس , والوصول إلى النتائج.(سلامة وآخرون , 2009 : 263 - 264)

إنَّ جميع الناس في مختلف إعمالهم ومواقعهم مطالبون بالسرعة والدقة ورفع مستوى الأداء لإدارة الوقت بفاعلية , فضلاً عن أنَّهم مطالبون بتغيير كثير من أنماط سلوكهم التقليدية , وتوليد الأفكار النوعية

, والاستجابة للتغيرات التي تعصف بحياتنا يوماً بعد آخر, وتأتي إستراتيجية العصف الذهنيّ استجابة لحاجات قائمة في مجال التربية والتعليم , تتمثل في حاجة المتعلمين إلى إستراتيجية تساعدهم على عملهم, المتضمن استثمار إمكاناتهم وخبراتهم , وتوظيفها في توليد الأفكار, وفي عمليات التخطيط والتنفيذ والتقويم . (الهاشميّ وطه , 2008 : 147)

يُعّدُ استراتيجية العصف الذهنيّ من أكثر الاستراتيجيات شيوعاً واستعمالاً في الميدان التربويّ لتنمية التفكير , وهو استراتيجية تدريسي يفسح المجال إمام المتعلمين للمشاركة الفعالة والنشطة , وذلك باستظهار كلَّ ما في العقل من أفكار أو حلول فورية

شفهية , حول قضية أو مشكلة ما , من أجل تحقيق الأهداف المرجوة (غباين , 2008 : 37) .

إنَّ التعليم بإستراتيجية العصف الذهنيّ تتمثل في طرح المعلم لموضوع ما أو مشكلة محددة على المتعلمين , وإحاطتهم بالأفكار الرئيسة , والعوامل المؤثرة فيها, ثم مطالبتهم بإيجاد حلول فورية للمشكلات المطروحة ,إذ يقوم المتعلمون بطرح الأفكار الإبداعية المختلفة, ويقوم المعلم بتدوين هذه الحلول على السبورة بنحوٍ واضح ومتسلسل , وتصنيفها على مجموعات , ثم مناقشتها , واختيار أفضل الحلول في نهاية جلسة العصف الذهنيّ , وعلى هذا الأساس تُعّدُ إستراتيجية العصف الذهنيّ أسلوباً للتفكير الإبداعيّ , وأسلوباً لحلَّ المشكلات في آن واحد .

(نوفل ومحمد , 2010 : 203)

"ويتم العصف الذهنيّ أما بشكل فردي أو من خلال مجموعة مكّونة من شخصين إلى عشرة أشخاص , أو من أربعة أشخاص إلى سبعة أشخاص , في حين يوصي اليكس اوزبورن بأن يكون حجم المجموعة المثاليّ اثني عشر فرداً , لكن ثبت بالتجريب أنَّ هذا العدد يصعب السيطرة عليه في أثناء العمل" (نوفل , ومحمد , 2011 : 252)

- **أهمية العصف الذهنيّ :**

1. تساعد على الإقلال من الخمول الفكريّ للمتعلمين .
2. تشجيع المتعلمين على طرح الأفكار , دون الخوف من الفشل .
3. تساعد المتعلمين على استعمال القدرات العقلية العليا , كالتحليل والتركيب والتقويم .
4. تجعل المتعلم محور العملية التعليمية .
5. تُعّدُ عملية مسلية , لاحتوائها على أفكار غريبة .
6. تعد عملية علاجية , لأنَّها تفسح المجال للمتعلم بإبداء رأيه دون مقاطعة من أحد .
7. تنمي مهارات النقد والمقارنة والتقييم والتحليل للأفكار, بعد الانتهاء من توليد الأفكار. (العياصرة , 2011 : 360)

- **أهداف العصف الذهنيّ :**

إن الهدف الرئيس للعصف الذهنيّ هو توليد الأفكار الإبداعية , لحلَّ المشكلات المطروحة , أما الأهداف الثانوية فيمكن إجمالها بالآتي :

1. جعل المتعلم عنصراً فعالاً في التعلم .

2. تدريب المتعلم على مواجهة مواقف تتسم بالصعوبة , يمكن أن تواجهه في حياته الواقعية
3. تنمية القدرات العقلية لدى المتعلمين .
4. تنمية القدرة الفكرية على الإبداع .
5. تشجيع المتعلمين على العمل التعاونيّ , من طرح الأفكار, والبناء عليها , لتصبح ذات قيمة .
6. التدريب على تحديد المشكلات , ووضع الخطط اللازمة لحلّها .
7. تحقيق أعلى مستوى من مستويات الإدراك العقلي للمشكلات وما يتصل بها.
8. زيادة فاعلية المتعلم من شعوره بأنَّ له دور أساسي في حلّ المشكلة .
9. زيادة ثقة المتعلم بنفسه من جهة , وبمعلمه من جهة أخرى .

(عطية , 2008 : 230 -231)

- **عناصر نجاح عملية العصف الذهنيّ :**

اذ لا بُدَّ من تأكيد عناصر نجاح عملية العصف الذهنيّ , وتتلخص في الآتي:-

1. وضوح المشكلة لدى المتعلمين .
2. وضوح مبادئ وقواعد العمل , والالتزام بها من الجميع .
3. خبرة المعلم وقناعته بإستراتيجية العصف الذهنيّ .

(عبد الخالق , وأمل , 2008 : 243)

- **قواعد العصف الذهنيّ :**

اقترح (بارنز) وزملاؤه أربع قواعد رئيسة لجلسة العصف الذهنيّ :

1. ضرورة تجنب النقد : يؤكد كلٌّ من اوزبورن وبارنز أنَّه لابُدَّ من تجنب الحكم أو النقد أو التقويم في أثناء طرح المتعلمين للأفكار , إذ إن مسؤولية تطبيق هذه القاعدة تقع على عاتق المعلم , الذي يقوم بدوره بتنبيه أي عضو يخالف هذه القاعدة .

2. إطلاق حرية التفكير : بمعنى قبول جميع الأفكار بغض النظر عن صحتها , والهدف من هذه القاعدة هو تشجيع الفرد أو الجماعة على الاسترخاء , ومن ثم يصبحوا أكثر كفاءة وقدرة على التخيل وتوليد الأفكار .
3. كم الأفكار مطلوب : بمعنى كلما زاد عدد الأفكار المطروحة من المتعلمين , زاد عدد الأفكار الأصيلة .

4. البناء على أفكار الآخرين , أي يمكن تطوير الأفكار المطروحة للوصول إلى حلول أكثر فعالية , وهذا يعني أنَّ الأفكار المقترحة ليست حكراً على أصحابها , بل هي من حق جميع المشاركين اقتباسها وتعديلها إلى أفكار جديدة .

(عبيد , 2011 : 185 - 186)

- **فوائد تطبيق جلسة العصف الذهنيّ :**

1. ينمي مهارات الاتصال لدى المتعلمين .
2. ينمي الحماس لدى المتعلمين .
3. ينمي مهارات القيادة لدى المتعلمين .
4. ينمي الوعي بأهمية الوقت .
5. يساعد المعلم على إدارة الصف .
6. ينمي روح التعاون لدى الجماعة .

(العياصرة ,2011 : 359 - 360)

- **خطوات العصف الذهنيّ :**

تجري جلسة العصف الذهنيّ بحسب المراحل الآتية :

1. تحديد المشكلة ومناقشتها : وهنا ينبغي أن يكون المتعلمون على دراية بموضوع المشكلة, بمعنى أن يعطي المعلم فكرة بسيطة عن المشكلة (الحد الأدنى من المعلومات)
2. تهيئة جوَّ العصف الذهنيّ الإبداعيّ (الابتكاريّ) : وهنا يطرح المعلم موضوع الدرس (المشكلة) على المتعلمين , ويطلب منهم الاستعداد لطرح الأفكار أو الحلول الإبداعية , وهنا يحتاج المتعلمون إلى خمس دقائق تقريباً للتهيؤ للجوَّ الإبداعيّ .
3. استمطار الأفكار (بدء العصف) : وهنا يكتب المعلم السؤال المراد مناقشته على السبورة , ثم إعادة صياغته, أي تحديد أبعاده وجوانبه , وبعدها يطلب من المتعلمين طرح أكبر عدد ممكن من الأفكار
4. الإبداعية , إذ يقوم المعلم خلالها بتدوينها على السبورة , أو على لوحة ورقية يراها الجميع وبنحوٍ متسلسل حسب ورودها .
5. تحديد اغرب فكرة : (تقييم الأفكار) عندما توشك الأفكار على النضوب , يدعو المعلم المتعلمين إلى نقد الأفكار وتقسيمها على ثلاث مجموعات(أفكار جيدة , وأفكار تحتاج إلى تطوير , وأفكار لا تعمل) , إذ يقوم المعلم بحث

المتعلمين على التمعن بالأفكار التي تحتاج إلى تطوير, وتحويلها إلى أفكار عملية أكثر واقعية , وبعدها يقوم المعلم بشكر المشاركين على مشاركتهم .

6. جلسة التقويم : وهي الخطوة الأخيرة , حيث يتم فيها الوصول إلى النتائج والحلول النهائية , من طريق اخذ الأفكار البارزة والواضحة , وترك الأفكار الساذجة .

(العتوم وآخرون , 2011 : 154 - 155)

- **دور المعلم في إستراتيجية العصف الذهني :**

1. يطرح أسئلة تتعلق بالموضوع التعليميّ .
2. منظم للبيئة الصفية .
3. يدوّن الإجابات التي يطرحها المتعلمون .
4. يحكَّم الأفكار , ويقيس عمقها بالموضوع .
5. يعمم النتائج أو الحلول النهائية . (عفانة , ويوسف , 2009 : 249)

ترى الباحثة أنَّ إستراتيجية العصف الذهنيّ من استراتيجيات التعلم النشط , التي تعتمد على استثارة أفكار المتعلمين وتفاعلهم , انطلاقاً من خلفيتهم العلمية , إذ يعمل كلُّ واحد منهم كعامل محفز للآخرين , ومنشط لهم في أثناء إعداد المتعلمين لقراءة , أو مناقشة أو كتابة , أو موضوع ما , وذلك بوجود موجه لمسار تفكيرهم , وهو المعلم .

الاعمال اليدوية:

هي فن من الفنون التطبيقية والتي تتضمن فكرة العمل بمهارة اليد بالاستعانة بالخامات المختلفة وان هذه الاعمال تحتاج الى المعالجة باليدين وهي قائمة على اليد والعين، وعمل المشتغل بها يرفع من شأن الوسائل البدائية المستخدمة في حد ذاتها ولا يعطي اهمية للآلة ، فهي تعبر عن الروح الانسانية عن طريق تشكيل المادة ، مما يعطي انتعاشا كثيرا للعقل .وتتميز الاعمال اليدوية بالتنوع في خاماتها والذي يؤلف فيها المتعلم

ويصل بالتفكير الى ابتكار صيغ جديدة كالابتكار بالورق والنسيج والخشب والصلصال وغيرها يمارس فيها الفرد التفكير ليصل الى الجوانب الابتكارية وعن طريقها تتكون عنده معيار جمالي للاشيا ء الملموسة .

وعرف الحجاج الاعمال اليدوية "بانها وسيلة تربوية عملية تعود المتعلمين على الابتكار وتتميز بتعدد واختلاف خاماتها وموضوعاتها التي تساعد على تكوين اتجاه عام نحو فهم قيم الاشياء من الناحية الوجدانية" (الحجاج: 1956: ص 78).

وقد عرفها جودي "بانها تربية الافراد عن طريق تطوير مهاراتهم اليدوية الفنية وتنمية نشاطهم الابتكاري الذي يزاولونه في البيت والمدرسة" (جودي: 1981: ص65)، وتعد أقدم وسيلة انتاج تعبيرية، لذا فهي تعد نشاطا انسانيا متأصلا في طبيعة الانسان منذ القدم، ويعتبر نشوؤها منذ بداية صنعته نماذج فنية استخدمها الانسان للسيطرة على وسائل الطبيعة.

تعد الاعمال اليدوية أحد البنود الرئيسة في مجال التربية الفنية ففيها يتعلم الفرد بعض المهارات والخبرات والمعلومات نتيجة استخدام خامات متنوعة ومن جانب آخر تنمو لديه قدرات وترهف حواسه نتيجة تفاعله وتأمله وتذوقه للخامات المتنوعة.

فالأعمال اليدوية تتيح للفرد فرصة التفاعل مع الخامات بفهم طبيعتها ومشكلاتها ومصادرها.

ولا بد من استغلال خامات البيئة من المستهلكات الورقية والمعدنية والزجاجية وأنواع البلاستيك في عمل نماذج تشكيلية مجسمة تتوافر فيها العناصر الجمالية والتعبيرية.

إن الاعمال اليدوية تعمل على تنمية القدرة الابتكارية لدى الطالبات فهي تتمتع بغناها بالخامات المتنوعة التي لا حصر لها. وقد نجد لكل خامة خاصية معينة وطبيعة تتيح للطالبة البحث والتجريب كذلك تمنح الطالبة القدرة على التفكير والتأمل والمحاولة في إنشاء إبداعات من خلال استعانتها بالخامات المختلفة كالأوراق والفلين والزجاج وفروع الأشجار.

والاعمال اليدوية من مزاياها أن المتعلم حينما يواجه بالخامات والأدوات تساعده على تكوين اتجاه عام نحو تذوقه لقيم الأشياء فيتكون لديه رؤية متعمقة ترى علاقات وتركيبات وجماليات ما كان للعين العادية أن تراها. كما أنها تساعد الطالبة علي نمو بصيرتها تجاه الأشياء وتساعدها في حياتها المستقبلية على تكوين اتجاه الذوق العام.

الفصل الثالث - منهجية البحث وإجراءاته:

بما ان البحث الحالي يهدف إلى (فاعلية استراتيجية العصف الذهني المتبع في مهارات الاعمال اليدوية لطالبات المرحلة الثانوية لمادة التربية الفنية) وهو من

البحوث التجريبية لذلك تطلب الأمر اختيار احد التصاميم التجريبية الملائمة لأهداف البحث وإجراءاته وتحقيق النتائج المتوخاة من ذلك.

التصميم التجريبي:

بما أنَّ البحث الحالي اعتمد المنهج التجريبي، فقد تطلب الأمر اختيار التصميم التجريبي ، وعليه تم اختيار التصميم التجريبي ذو الضبط الجزئي لعينتين مستقلتين ذات الاختبار البعدي كونه يتلاءم مع إجراءات البحث الحالي الذي يهدف إلى تعرف أثر أسلوب العصف الذهني في تدريب طالبات الصف الثاني المتوسط في المديرية العامة لتربية - ديالى على مهارات للاعمال اليدوية في التربية الفنية والمخطط (1) يوضح ذلك.

مخطط (1) التصميم التجريبي الذي اعتمدته الباحثة في تصميم إجراءات بحثها

المجموعة	العينة	الاختبار القبلي	المتغير المستقل	الاختبار البعدي
التجريبية	30	اداء معرفي	العصف الذهني	اداء مهاري
الضابطة	30		الطريقة التقليدية	

مجتمع البحث:

تكوَّن مجتمع البحث من طالبات الصف الثاني المتوسط في المديرية العامة لتربية - ديالى الأولى البالغ عددهن (68) طالبة في متوسطة (الصديقة) للبنات للعام الدراسي 2023 – 2024

عينة البحث:

تم اختيار متوسطة (-الصديقة) للبنات كعينة عشوائية من طلاب الصف الثاني المتوسط في المديرية العامة لتربية ديالى (60) طالبتاً بواقع (30) طالبتاً للمجموعة التجريبية و (30) طالبتاً للمجموعة الضابطة ، إذ تم استبعاد (8) طالبات لامتلاكهما خبراتٍ سابقة . بعد ذلك قامت الباحثة بضبط متغيّرات البحث التي يمكن أن يكون لها تأثير في سير التجربة وهي:-

متغيرات البحث:

تم تحديد متغيرات البحث على النحو الآتي:

1- المتغير المستقل، ويتمثل باستراتيجية العصف الذهني في تدريب وتدريس طالبات الصف الثاني المتوسط في مادة التربية الفنية (اعمال يدوية) .

2- المتغير التابع، وهو المتغير الذي يمكن ملاحظته وقياسه والمتمثل بالاداء المهاري.

مراحل إعداد الخطط التدريسية باستراتيجية العصف الذهني :

قامت الباحثة بتصميم خطط تدريسية تتضمن مهارات التربية الفنية ، فضلاً عن تصميم اختبار مهاري ، تعمل على الكشف عن مدى اكتساب العينة التدريب اللازم.

الدراسة الاستطلاعية:

بهدف الوقوف على حاجات ومتطلبات الطالبات في الاعمال اليدوية لمادة التربية الفنية ، لذلك قامت الباحثة بتوجيه مجموعة من الأسئلة الاستطلاعية الى (20) طالبةً من اللواتي لم يشتركن بالتجربة بهدف الوقوف على مدى امتلاكهن لهذه المهارات، إذ تضمنت الاستبانة الاستطلاعية الأسئلة الآتية:

1- ما هي الصعوبات التي تواجهك في مهارات الاعمال اليدوية للتربية الفنية ؟

2- ما هي مقترحاتكن لتطوير مهارات الاعمال اليدوية في التربية الفنية ؟

تحديد خصائص الفئة المستهدفة:

تنظيم المادة:

قامت الباحثة بتصميم خطط تدريسية كل منها تشمل مرحلة من مراحل تدريس مادة التربية الفنية موجهة للطالبات.

إجراءات تطبيق الخطط التدريسية باستراتيجية العصف الذهني :

تحديد الأهداف التعليمية وصياغتها سلوكياً:

الأهداف السلوكية:

تعد عملية تحديد الأهداف السلوكية من الخطوات الأساس في تصميم الخطط التدريبية كونها تسهم في مساعدة (المدرس) الذي يقوم بعملية تعليم الطالبات لمهارات التربية الفنية من خلال تحديد أنسب الظروف الملائمة لعملية التعليم التي تقوم بها (الطالبة) في أدائه لتنفيذ متطلبات الخطة التدريسية وتحديد المهارات الواجب تعلمها أثناء التدريس.

بناءً على ذلك تم تحويل الأهداف التعليمية المحددة لكل خطة تدريس إلى أهداف سلوكية قابلة للملاحظة والقياس وتقويم نتائج التدريس، إذ بلغت (17) هدفاً

سلوكياً تم مراعاة صياغتها على وفق مكونات الهدف السلوكي واستناداً إلى تصنيف بلوم لمستوياته الثلاثة الأولى (المعرفة، الفهم، التطبيق).

تضمنت الخطة التدريبية الأولى (5) أهداف سلوكية بينما تضمنت الثانية (4) أهداف سلوكية والثالثة (4) أهداف سلوكية والرابعة (4) أهداف سلوكية.

بعد ذلك قامت الباحثة بعرض هذه الأهداف على مجموعة من السادة الخبراء الذين أعتمدهم في تحديد صلاحية أدوات البحث الحالي للتعرف على وضوحها ودقتها في قياس ما وضعت لقياسه.

المعادلات الإحصائية

1- اختبارT-Test لقياس الفرق بين المجموعتين

2- معادلة كيودر ريتشاردسون /20 Kuder-Richardson/20

الفصل الرابع:- عرض النتائج ومناقشتها

أ- فيما يخص الفرضية الاولى"لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى دلالة (0.05) بين متوسط درجات الطالبات اللواتي سيتعرضن للبرنامج التدريبي ومتوسط درجات الطالبات اللواتي لم يتعرضن للبرنامج التدريبي على وفق استراتيجية العصف الذهني في الاختبار القبلي".

اظهرت النتائج عدم وجود فروقات ذات دلالة احصائية بين المجموعتين التجريبية والضابطة جدول (1)

جدول (1) القيمة التائية ودلالتها الإحصائية

لمتغير اختبار الخبرة السابقة بين المجموعتين التجريبية والضابطة

المتغير	المجموعة	عدد أفراد العينة	الوسط الحسابي	الانحراف المعياري	التباين	القيمة التائية		مستوى الدلالة
						المحسوبة	الجدولية	
الاختبار القبلي	التجريبية	30	8,66	2,69	7,236	0,137	2	غير دالة عند مستوى 0,05
	الضابطة	30	8,56	2,95	8,702			

يتضح من الجدول (1) أن الفروق لم تكن ذات دلالة إحصائية بين المتوسطات للمجموعتين ، إذ أن قيمة (ت) المحسوبة (0,137) هي أقل من قيمتها الجدولية (2) عند مستوى الدلالة (0,05) ودرجة حرية (58) مما يعني أن المجموعتين متكافئتان في الخبرة السابقة للموضوعات قيد الدراسة لذلك تقبل الفرضية الصفرية الاولى .

الفرضية الصفرية (2):

بلغ متوسط درجات طالبات المجموعة التجريبية (23,100) بينما متوسط درجات طالبات المجموعة الضابطة بلغت (20,733)، وباستعمال الاختبار التائي (t_test) لعينتين مستقلتين للموازنة بين هذين المتوسطين ، ظهر أن القيمة التائية المحسوبة (4,213) وهي أكبر من القيمة التائية الجدولية (2) عند مستوى الدلالة (0,05) وبدرجة حرية (58) ، وهذا يشير إلى تفوق طالبات المجموعة التجريبية التي درست على وفق استراتيجية العصف الذهني على طالبات المجموعة الضابطة التي درست على وفق الطريقة الاعتيادية .

وفي ضوء هذه النتيجة ترفض الفرضية الصفرية وتقبل الفرضية البديلة التي تنص على وجود فرق ذو دلالة إحصائية عند مستوى (0,05) في اتقان مهارات الاعمال اليدوية في التربية الفنية بين طالبات المجموعة التجريبية الذين يدرسون باستراتيجية العصف الذهني وبين طالبات المجموعة الضابطة الذين يدرسون بالطريقة الاعتيادية ولصالح المجموعة التجريبية. وجدول (2) يوضح ذلك.

جدول (2)
المتوسط الحسابي والانحراف المعياري والقيمة التائية
لدرجات مجموعتي البحث في اختبار مهارات التربية الفنية (البعدي)

المجموعة	عدد أفراد العينة	المتوسط الحسابي	الانحراف الميعاري	درجة الحرية	القيمة التائية		مستوى دلالة 0,05
					المحسوبة	الجدولية	
التجريبية	30	23,100	2,5508	58	4,213	2	دالة إحصائياً
الضابطة	30	20,733	1,7207				

ثانياً ـ تفسير النتائج :

أسفرت النتائج التي توصل إليها البحث عن تفوق الطالبات اللوتي تدربنباستراتيجة العصف الذهني في اتقان مهارات الاعمال اليدوية في التربية الفنية على الطريقة الاعتيادية وهذا يدل على أن

استراتيجية العصف الذهني هي أفضل من الطريقة الاعتيادية في مجال مبادئ التربية الفنية ، ويعزى ذلك إلى الأسباب الآتية:

1. العصف الذهني نقل دور المدرس من دور الملقن إلى دور الموجه والمشرف والمعزز ، وجعل طالبات المجموعة التجريبية مصدراً مهماً للمعلومات والحقائق المتبادلة فيما بينهن كونهن مجموعة تعاونية ، مما أثر إيجابياً في تنمية مهارات الاعمال اليدوية في التربية الفنية .
2. استراتيجية العصف الذهني أدى إلى تنمية بعض المهارات الاجتماعية بين الطالبات، مثل التعاون ، والتنظيم ، وتحمل المسؤولية والمشاركة الفعالة ، وتحسين المهارات الفنية لديهم ، والقدرة على التعبير ، مما اثر إيجابياً في تنمية مهارات الاعمال اليدوية في التربية الفنية .
3. العصف الذهني أدى إلى زيادة دافعية الطالبات واهتمامهن وتشويقهن لمادة التربية الفنية ، فكونهم مصدر المعلومات والخبرات زاد من رغبتهن في معرفة المادة الدراسية ومفاهيمها وتحضيرهن لها ، واندماجهم مع بعضهم، مما أدى إلى زيادة تنمية مهارات التربية الفنية لديهم .

ثالثاً ـ الاستنتاجات :

في ضوء النتائج التي توصل إليها البحث الحالي يمكن استنتاج ما يأتي :

1. استعمال استراتيجية العصف الذهني أسهم في تنمية مهارات الاعمال اليدوية في التربية الفنية لدى طالبات المجموعة التجريبية من الصف الثاني المتوسط .
2. استراتيجية العصف الذهني ولّدت الدافعية لدى الطالبات ، كونهن يقمن بتحضير المادة ومناقشتها وإبداء آرائهن حولها مما جعلهن متفوقات على طالبات المجموعة الضابطة الذين يدرسون بالطريقة الاعتيادية .

3. صحة ما ذهبت إليه معظم الأدبيات في التأكيد على جعل الطالبة محوراً للعملية التعليمية ، منها نبتدئ وبها ننتهي ، مؤكدة على مشاركة الطالبات الفاعلة في عملية التعلم ، وهذا ما أكدته استراتيجية العصف الذهني .

رابعاً ـ التوصيات :

في ضوء ما توصلت إليه هذه الدراسة من نتائج ، فأنها توصي بما يأتي :

1. استعمال استراتيجية العصف الذهني في تدريس مهارات التربية الفنية لطلبة الصف الثاني المتوسط .
2. تهيئة الصفوف والقاعات الدراسية ، وتوفير الأثاث والأجهزة والوسائل التعليمية اللازمة لمساعدة المعلمات والمدرسات على التدريس على وفق استراتيجية العصف الذهني .
3. العمل على تدريب الملاكات التدريسية في أثناء الخدمة على كيفية استعمال استراتيجية العصف الذهني وعدم الاقتصار على طرائق التدريس القديمة .

المصادر

- امبو سعيدي , عبد الله بن خميس, وسليمان بن محمد البلوشي, طرائق تدريس العلوم , ط1, عمان , دار المسيرة (2009) .
- جودي، محمد حسين؛ الرسم والأشغال اليدوية في الدراسة الابتدائية، مطبعة المعارف، بغداد، العراق، 1981) .
- الحجاج، عبد الله علي واخرون؛ الاشغال اليدوية للمعلمين، الكتاب الاول، المطبعة الاميرية، القاهرة ، مصر، (1956).
- سلامة , عادل أبو العز, سمير عبد سالم الخريسات, وليد عبد الكريم صوافطة, غسان يوسف قطيط , طرائق التدريس العامة معالجة تطبيقية معاصرة , ط1, عمان , دار الثقافة (2009) .
- الشمري ، هالة حازم كامل: **اثر استخدام تصميم تعليمي – تعلمي للأندا في اكتساب طالبات الخامس الادبي المفاهيم الجغرافية والاحتفاظ بها** ،رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية للبنات ، جامعة بغداد . (2002)

- صفية أحمد. فاعلية توظيف استراتيجية التخيل الموجه في تنمية المفاهيم ومهارات التفكير العاملي في العلوم لدي طالبات الصف التاسع الأساسي، **رسالة ماجستير**، كلية التربية، الجامعة الإسلامية بغزة.(2012).
- الطيطي , محمد حمد , تنمية قدرات التفكير الإبداعي , ط3, عمان , دار المسيرة (2007) .
- غباين , محسن علي , الاستراتيجيات الحديثة في التدريس الفعال, ط1, عمان , دار صفاء (2008).
- عبد الخالق , رشراش انيس , وأمل أبو ذياب , تكنولوجيا التعليم وتقنياته الحديثة , ط1, بيروت , دار النهضة العربية (2008) .
- عبيد , وليم ، استراتيجيات التعليم والتعلم في سياق ثقافة الجودة, ط2, عمان , دار المسيرة (2011).
- عطية, استراتيجيات ما وراء العرفة في فهم المقروء, عمان , دار المناهج (2010) .
- العامري , عبد الله , المعلم الناجح , ط1, عمان , دار أسامة (2009) .

- **غبـاين، عمـر محمـود،): اسـتراتيجيات حديثـة فـي تعلـيم وتعلـم التفكيـر، ط1، عمان، إثراء(2008) .**
- الهاشـمي , عبـد الـرحمن عبـد , وطـه علـي حسـين الـدليمي , اسـتراتيجيات حديثة في فن التدريس, ط1, عمان , دار الشروق (2008) .
- نوفـل , محمـد بكـر , ومحمـد عـودة الريمـاوي , تطبيقـات عمليـة فـي تنميـة التفكير باستخدام عادات العقل , ط2, عمان , دار المسيرة (2010) .
- ـــــ , ـــــــ , ومحمـد قاسـم سـعيفان:دمج مهـارات التفكيـر فـي المحتـوى الدراسي , ط1, عمان دار المسيرة (2011) .
- العتـوم , عـدنان يوسـف , وعبـد الناصـر ذيـاب الجـراح , وموفـق بشـارة تنميـة مهـارات التفكيـر نمـاذج نظريـة وتطبيقـات عمليـة , ط3, عمـان , دار المسيرة (2011) .

- عفانـة ، عـزو اسـماعيل ، ونائلـة نجيـب الخزنـدار : التـدريس بالـذكاءات المتعددة ، الأردن ، دار المسيرة للنشر والتوزيع ، (2007)

ملحق (1)

أسماء السادة المحكمين الذين استعانت بهم الباحثة حسب ألقابهم العلمية وطبيعة الاستشارة

ت	اسم المحكم	التخصص	مكان العمل	طبيعة الاستشارة	
				1	2
1	أ. د. صالح احمد الفهداوي	تربية فنية	جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة	/	/
2	أ.د. منير فخري الحديثي	ط. ت. التربية الفنية	معهد الفنون التطبيقية	/	/
3	أ. د. اخلاص علي حسين	علم النفس التربوي	جامعة ديالى كلية التربية الاساسية	/	/
4	أ.د. ماجد نافع الكناني	ط.ت. التربية الفنية	جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة		/
5	أ.د يسرى عبد الوهاب	ط.ت. التربية الفنية	جامعة ديالى / كلية الفنون الجميلة	/	/
6	أ.د.عدنان غائب راشد	قياس وتقويم	المعهد العربي العالي	/	
7	ا.م. د حسين الساقي	التربية الفنية	كلية التربية الاساسية	/	
8	ا.م. رجاء حميد	تربية فنية	كلية التربية الاساسية		/

1- مدى صلاحية الاختبار المهاري
2- مدى صلاحية الخطط الدراسية

ملحق رقم (2) الاهداف السلوكية للمحتوى التعليمي

ت	الاهداف السلوكية يستطيع الطالب بعد دراسته المحتوى التعليمي ان:	يؤدي بشكل		
		معرفة	فهم	تطبيق
1	تتعرف على أسس الاعمال الفنية	×		
2	تحدد عناصر التصميم للاعمال اليدوية		×	
3	تميز بين أنواع الاعمال التشكيلية		×	
4	تتعرف على اللون	×		
5	تميز بين الألوان الأساسية والثانوية		×	
6	تتمكن من اشتقاق الاعمال اليدوية		×	
7	تعرف الملمس الخاص بالخامات	×		
8	تبين أنواع الملامس		×	
9	تقارن بين شكل واخر من حيث الملمس	×		
10	تميز بين أنواع الخيوط		×	
11	تحدد اتجاه الشكل في التصميم		×	
12	تعرف الحجم	×		
13	تبين أنواع الحجوم		×	
14	تستخدم الحجم في تكوين مفردات بصرية متناسقة			×
15	تناقش علاقة الجزء بالجزء والجزء بالكل		×	
16	توضح دور الانسجام في العمل الفني		×	
30	تنفذ عملا فنيا يتضمن انسجام بين المفردات البصرية			×

ملحق (3)

خطة لتدريس **أسس التصميم للاعمال اليدوية**

بعد أن تعرفنا على عناصر التصميم في الوحدة الأولى نتعرف الآن على الأسس الرابطة بين هذه العناصر والتي في ضوءها نقوم بتنظيم وترتيب عناصر التصميم، إذ من الضروري لكل متعلم يريد أن يحقق القناعة في عمله الفني (الاعمال اليدوية) سواء أكان واجباً يطلب منه في المحاضرة أو عمل يرغب به أن يقوم في تصميمه، لذلك عليه أن ينظم هذه العناصر في ضوء أسس خاصة يطلق عليها (أسس التصميم) وهي:

1- التكرار. 2- الإيقاع. 3- التوازن. 4- الانسجام.

5- التضاد. 6- السيادة. 7- النسبة والتناسب. 8- وحدة التصميم.

أسس التصميم: هي

- ترتيب وتنظيم عناصر التصميم .
- العناصر المثبتة الساندة لتكوين هيئة التصميم .
- مراكز هذه العناصر وفعاليتها في التكوين العام مع العلاقات التي تربط بين بعضها البعض لغرض المساندة وإخراج المعنى الهادف من جراء وضعها كعمل يدوي فني.

الهدف التعليمي:

تدريب الطالبات على العلاقات التصميمية الرابطة بين العناصر الفنية والتمييز بينها تعريفها ومهارات تنفيذها ويتوقع منها أن تعرفها وتميز بينها وتوظفها في تنفيذ أعمال تصميمية مبتكرة.

الأهداف السلوكية:

تستطيع الطالبات بعد دراستهن لأسس التصميم أن يكن قادرات على:

1- تعريف الإيقاع.
2- تحدد عناصر الإيقاع.
3- تميز أنواع الإيقاع.
4- تنفذ عملاً فنياً لأحد أنواع الإيقاع.
5- تعرف مفهوم التوازن.
6- تحدد أنواع التوازن.
7- تميز أنواع التوازن.
8- تنفذ عملاً فنياً فيه توازن (متماثل وغير متماثل).
9- تعرف مفهوم الانسجام.
10- تعرف الانسجام اللوني.
11- توظف الانسجام في تنفيذ التصميم الفني.
12- تعرف مفهوم التضاد.
13- تحدد أنواع التضاد.
14- توظف التضاد في تنفيذ التصميم الفني.
15- تعرف مفهوم السيادة.
16- تميز بين الوسائل التي يمكن بواسطتها تحقيق السيادة.
17- تنفذ شكلا فيه تتحقق السيادة عن طريق أحد الوسائل.
18- تعرف مفهوم الوحدة.
19- تحدد أنواع الوحدة.
20- تميز بين القواعد التي ينشأ عنها الإحساس بالوحدة.
21- تنفذ عملاً فنياً تتحقق فيه الوحدة.

استراتيجية توظيف نظرية استثمار الابداع في تحصيل طلبة قسم التربية الفنية لمادة التربية الجمالية

A strategy for employing the theory of investing creativity in the achievement of students of the Department of Art Education in the subject of aesthetic education

أ.م. د. خضير جاسم راشد
قسم التربية الفنية /كلية الفنون الجميلة /العراق
مناهج وطرائق تدريس التربية الفنية

Khudair Jassim Rashid
University Babylon
College of Fine Arts
Art Education Department
fine.khudher.jassem@uobabylon.edu.iq

ملخص البحث :

وتقع مسؤولية التعليم على تنمية مهارات وقدرات الفرد حتى يتمكن من التكيف والتأقلم مع نتائج هذه الثورة العلمية، مع التركيز على الطالب باعتباره جوهر العملية التعليمية، مما يمكنه من التفكير بشكل علمي وتحليل المواقف المختلفة ويكون قادراً على البحث بشكل مستقل عن المعلومات من مختلف مصادرها واستخدامها في الحياة اليومية. لا تحدث خبرات التعلم تلقائيًا ولكنها تتطلب تفكيرًا عقليًا واستخدام العمليات العقلية لتحفيز التفكير المطلوب لاكتساب المعلومات وتحليلها (سعادة ، 2018 :29).
وبناءا على ما تقدم تتجلى اهمية البحث من الآتي:

1. ندرة البحوث والدراسات المحلية والعربية (على حد علم الباحث) التي تناولت استراتيجية توظيف نظرية استثمار الإبداع في تحصيل طلبه المرحلة الثانية في ماده التربية الجمالية .

2. أهمية تجريب نظرية استثمار الإبداع واستراتيجياتها بوصفها حديثة في الميدان التربوي، لعل ذلك يُسهم في معالجة القصور في التحصيل الدراسي الذي سببتهُ الطرائق التقليدية.
3. أهمية مادة التربية الجمالية في تطوير العلوم في كافة مجالات الحياة وفي مساعدة المعلمين على شرح الظواهر الطبيعية والرسم والفنون المختلفة.

فيما يهدف البحث إلى تحقيق ما يأتي معرفة استراتيجية توظيف نظريه استثمار الابداع في تحصيل طلبه المرحلة الثانية كليه الفنون الجميلة في ماده التربية الجمالية .

ومن نتائج البحث :

1. ان وضع خطط يومية مناسبة مع المادة الدراسية على وفق نظرية استثمار الابداع هدف الى وضع خطة تتضمن مراحل عدة من تهيئة المادة العلمية وتحليلها واختيار التقنيات التربوية والانشطة التعليمية المناسبة وتنوع اساليب التقويم لتحديد نقاط الضعف وتقويتها وتعزيز نقاط القوة .ساهم في رفع التحصيل الدراسي للطلبة
2. ان توظيف التدريس وفق نظرية استثمار الابداع يعرض المعلومات أو يقدمها بشكل متوافق مع تفكير تعلم الطلبة ، بذلك يكون التعلم أكثر فاعلية ويسراً مما قد يُزيد تحصيل الطلبة بشكل منظم ومتناسق.

في ضوء ما توصل إليه البحث الحالي من نتائج يمكن استنتاج ما يأتي:

1. ان نظرية استثمار الابداع تتناسب مع المستوى العمري والعقلي لطلبه المرحلة الجامعية ولهُ أثر فعال في رفع مستوى التحصيل الدراسي للطلبة
2. اعتماد الأنشطة المتنوعة ساهم في فهم واكتشاف وترسيخ العلاقات بين المفاهيم والمعلومات المختلفة لدى طلبة العينة التجريبية.

الكلمات المفتاحية : (**استراتيجية ، نظرية استثمار الابداع ، التربية الجمالية)**

Research summary:

Developing a person's skills and capacities so that he can deal with and adjust to the consequences of this technological revolution is the role of education. This can be accomplished by focusing on the student, who is the main focus of the educational process, so that he can think scientifically, assess diverse situations, and find information

on his own from a variety of sources and use it in his everyday life. Being able to understand a subject is not the only objective of effective education. It involves expanding experience and analyzing it, which does not occur naturally but rather calls for mental thinking and the application of mental processes that stimulate the thinking necessary to obtain and examine information. It also involves the ability to retrieve certain information and carry out some of the procedures included in it.

.1. The scarcity of local and Arab research and studies (to the best of the researcher's knowledge) that dealt with the strategy of employing the theory of investing creativity in the achievement of second-stage students in the subject of aesthetic education.

2. The importance of experimenting with the theory of investing creativity and its strategies as modern in the educational field, perhaps this will contribute to addressing the shortcomings in academic achievement caused by traditional methods. Among the search results:

1. Developing daily plans appropriate to the academic material in accordance with the theory of investing in creativity aims to develop a plan that includes several stages of preparing and analyzing the scientific material, choosing educational techniques and appropriate educational activities, and diversifying evaluation methods to identify weak points, strengthen them, and enhance strong points. It contributes to raising students' academic achievement.In light of the results of the current research, the following can be concluded:

1. The theory of investing in creativity is appropriate to the age and mental level of university students and has an

effective impact in raising the level of students' academic achievement.2. Adopting various activities contributed to understanding, discovering, and consolidating the relationships between different concepts and information among the students of the experimental sample.
Keywords: (strategy, theory of investing creativity, aesthetic education)

الفصل الاول

اولاً: مشكلة البحث:

أنّ طرائق التدريس التقليدية المُستخدمة في تدريس مادة التربية الجمالية اتسمت بالإلقاء والقيادة والسيطرة من جانب المُدرس، والتلقي والسلبية والخضوع من جانب الطالب، فهي لا تُسهم في إحداث تعلم حقيقي.

وهذا ما أكده أغلب معلمي التربية الفنية من خلال المقابلة التي أجراها الباحث معهم، حيث أرجعوا أسباب تدني التحصيل إلى أمور عديدة، أهمها التزام معلمي المواد بأساليب تعتمد على التلقين والحفظ في التدريس، مما أدى إلى تجميد تفكير الطلبة، وعدم تحفيز تفكيرهم بالحقائق والمعلومات التي يتلقونها داخل الفصل، ونتيجة لذلك أدى ذلك إلى تدني مستوى تحصيلهم الدراسي.

ومن خلال ما تم ذكرهِ اعلاه، وجد الباحث ان المشكلة متجذرة، مما دفعهُ الى توجيه استبانة استطلاعية لـــ(14) من اساتيذ مواد التربية الفنية في الكلية وكما يأتي:

1. إنّ نسبة (95%) منهم يستعملون الطرائق الاعتيادية، كطريقة المناقشة المحاضرة في تدريس المادة،
2. إنّ نسبة (78%) من اساتيذ المادة الدراسية أكّدوا أنّه ليس لديهم معرفة عن نظرية الاستثمار للإبداع واستراتيجياتها ويعتقدون ان اعتمادها قد يكون احد الحلول الممكنة في حل بعض المشكلات التعليمية

وبذلك تَنبثق مشكلة البحث في الإجابة عن التساؤل الآتي :

ما أثر استراتيجية توظيف نظرية استثمار الابداع في تحصيل طلبة قسم التربية الفنية لمادة التربية الجمالية في كلية الفنون الجميلة ؟

ثانياً: أهمية البحث:

ومسؤولية التعليم هي تنمية مهارات وقدرات الفرد بما يمكنه من التعامل والتكيف مع تبعات هذه الثورة العلمية. ويمكن تحقيق ذلك من خلال التركيز على المتعلم باعتباره محور العملية التعليمية حتى يتمكن من التفكير بشكل علمي وتحليل المواقف المختلفة والعثور على المعلومات من مصادر مختلفة وتطبيقها في الحياة اليومية. إن الهدف من تعليم الكفاءة ليس مجرد فهم موضوع معين والقدرة على استرجاعه أو القيام ببعض الإجراءات التي يتضمنها، بل يشمل توسيع الخبرة وفحصها، وهو أمر لا يحدث تلقائيا بل يتطلب التأمل الذهني وعمليات التفكير المطلوبة للحصول على المعلومات والتحقق منها باستخدام المحفزات(سعادة ، 2018 :29).

وبناءا على ما تقدم تتجلى اهمية البحث من الآتي:

4. ندرة البحوث والدراسات المحلية والعربية (على حد علم الباحث) التي تناولت استراتيجية توظيف نظرية استثمار الإبداع في تحصيل طلبه المرحلة الثانية في ماده التربية الجمالية .
5. ومن المهم تجربة نظريات استثمار الإبداع الحديثة واستراتيجياتها في التعليم، ولعل ذلك يساعد في معالجة أوجه القصور في التحصيل الدراسي التي خلقتها الأساليب التقليدية.
6. تلعب مادة التربية الجمالية دورا مهما في تطور العلوم في جميع مجالات الحياة وفي مساعدة المعلمين على شرح الظواهر الطبيعية والرسم والفنون المختلفة.

ثالثاً: هدف البحث:

يهدف البحث إلى تحقيق ما يأتي معرفة استراتيجية توظيف نظريه استثمار الابداع في تحصيل طلبه المرحلة الثانية كلية الفنون الجميلة في ماده التربية الجمالية .

رابعاً: فرضيه البحث

لأجل تحقيق هدف البحث وضع الباحث الفرضية الصفرية الآتية:

1. لا يوجد فرق ذو دلالة إحصائية عند مستوى دلالة (0.05) بين متوسط درجات طلبه المجموعة التجريبية الذين سيدرسون على وفق نظرية استثمار الإبداع في مادة التربية الجمالية وبين متوسط درجات طلبه المجموعة الضابطة الذين سيدرسون المادة نفسها وفق الطريقة الاعتيادية في الاختبار التحصيل الدراسي البعدي.

خامساً: حدود البحث :

تتحدد حدود البحث بالآتي:

1. الحدود البشرية: طلبة المرحلة الثانية كلية الفنون الجميلة قسم التربية الفنية .

2. الحدود المكانية: جامعه بابل. كليه الفنون الجميلة . قسم التربية الفنية .
3. الحدود الزمانية: السنة الدراسية (2024-2025) م.
4. الحدود المعرفية :محاضرات مادة التربية الجمالية .

سادساً: تحديد المصطلحات

اولا : نظرية استثمار الإبداع اصطلاحا :

1. (السويدان، 2008) بأنها: حاول استخدام أساليب غير تقليدية لحل المشكلات، أي التغلب على المشكلات التي تحد من تفكير الطلاب في إطار معين، والنظر إلى المشكلات من زوايا مختلفة، والتوصل إلى الحلول المثلى. (السويدان،2008: 387).
1. **De Bono)**, 2006) بأنها: "إن الرؤية الجديدة للإبداع، سواء من حيث المهارات الإبداعية والاستراتيجيات المستخدمة لتحقيقها، تتمثل في أنه أسلوب إبداعي موحد ومتكامل وتفكير جانبي يمكن أن يساعد الأفراد على توليد طرق جديدة في التفكير أو أدوات اتخاذ القرار، وسوف ينعكس تعلمه على الطريقة التي نؤدي بها المهام اليومية، حيث سيتميز بالسرعة والدقة والجودة العالية".((De bono, 2006: 73)

يعرف الباحث نظرية استثمار الإبداع أجرائيا بأنهَا: نسق من المبادئ والمهارات والإمكانيات المتنوعة والمختلفة يتم التوصل اليها بالبحث العلمي ، وتركز على خصائص يمتاز فيها المتعلمون من ذوي القدرات العقلية المبدعة في استثمار الابداع ، وهي قابلة للتطبيق في المواقف التربوية ،تزود الأفراد بأساليب غير تقليدية لرفع التحصيل الدراسي ،وكما تزودهم بأدوات صنع القرار ،وتتيح لهم معالجة المعلومات المتاحة وإعادة بنائها ،والابداع يتطلب التقاء ستة موارد مترابطة ومتمايزة و هي القدرات العقلية والمعرفة واساليب التفكير والخصال الشخصية والدافعية والبيئة المحيطة بطلبه المرحلة الثانية في قسم التربية الفنية . كليه الفنون الجميلة بحسب الاداة المعدة لهذا الغرض .

ثانيا : التحصيل الدراسي اصطلاحا :

1 الفاخري،2018) بأنّه: "الأداء أو الإنجاز أو الكفاءة المحددة لتعليم الطالب الذي يتلقاه في المدرسة، كما تم قياسه من قبل المعلمين أو عن طريق الاختبار." (الفاخري، 2018 : 23).

2 . (بقلي وحسنين،2017) بأنّه: "نتائج سلسلة من الاختبارات التعليمية في المدرسة أو الكلية، تستخدم على نطاق واسع لوصف الأداء في موضوعات المناهج الدراسية" (بقلي وحسنين، 2017 : 128).

(التعريف الإجرائي للتحصيل الدراسي بأنه:الدرجة الكلية التي حصل عليها الطلاب في كل مادة التربية الجمالية بالمرحلة الثانية لمجموعتي البحث في الاختبار التحصيلي الذي أعدته الباحثة لغرض هذه الدراسة.

الفصل الثاني

الاطار النظري والدراسات السابقة :

المبحث الاول : نظرية استثمار الابداع

مصطلح نظرية الاستثمار الإبداعي يعني الأصالة أو الإبداع أو الحداثة، ويعني محاولة حل المشكلات بطريقة غير تقليدية (حسين، 2009: 10)، ويعني التغلب على المشكلات التي تحد من تفكير الطلاب في إطار معين، ومن ثم محاولة حل المشكلة بطريقة مختلفة، ربما عشوائية أو غريبة (لا تتعارض مع المنطق، ولكنها غريبة أو مختلفة)، فتزداد فرص حل المشكلة التي تحد من تفكيرنا بنجاح، مما يدفعنا إلى حل المشكلات التي نواجهها والنظر إليها بطرق متعددة. والتوصل إلى الحل الأفضل من وجهات نظر مختلفة (السويدان، 2008: 387) ولم يتوقف العالم ستيرنبرغ عند هذا الحد، بل طور هذا الإبداع لفهم آلية عمل الدماغ، الذي ينظم المعلومات الواردة عن طريق الحواس بطريقة ذاتية التنظيم. يقوم الدماغ بتكوين الأنماط ثم يبحث عنها. تمثل الأنماط تنظيم المعلومات على سطح الذاكرة وتشير إلى الترتيب الزمني للأفكار والمفاهيم استجابةً للمعلومات التي تتلقاها. وفي هذه المرحلة، يكون الأمر كالماء الذي يتساقط من السماء إلى الأرض الناعمة، متخذًا الطرق المتاحة للوصول إليه. إن قدرة الدماغ على تكوين الأنماط تسمح له بالتعرف على الأشياء والتفاعل معها بسرعة، مما يمنحه الفرصة لاستكشاف محيطه بكفاءة (نوفال، 2004: 25).

ويعرفها(الموسوي،2017)، هي قدرة الطالب على الاتيان بأكثر من حل للمشكلة، ويحاول من طريقها الطالب التوسع في البحث عن افكار متعددة الحلول للمشكلة، والقدرة على توليد عدد كبير من الأفكار الإبداعية، والمفاهيم والادراكات الجديدة والغير المألوفة سابقاً(الموسوي، 15:2017).

ويعرفّها (المحنه ،2018)، بأنه ذلك النوع من التفكير الذي يتطلب حل المشكلات بطرائق غير تقليدية , أو بطرائق تبدو غير منطقية (المحنه ، 2018: 14).

ويرى الباحث إن النظرية وراء الاستثمار في الإبداع هي أن الطلاب المبدعين لديهم القدرة على توليد أفكار جديدة ومفاهيم جديدة وابتكارات جديدة وبدائل جديدة، والقدرة على تحليلها ومن ثم تسويق هذه الأفكار والمفاهيم والإبداعات للآخرين. الاستثمار في الإبداع هو أحد المقومات الأساسية للتميز في مجالات متعددة لأنه يجعل عمليات التفكير أكثر كفاءة، ويجعلها مثيرة للاهتمام، وفي الوقت نفسه يضاعف الاستثمار في الإبداع من خلال تنمية مهارات التركيز والملاحظة. اطرح أسئلة إبداعية بعدة طرق جديدة.

ثانيا : استراتيجية توظيف نظرية استثمار الإبداع:

تبرز نظرية استثمار الإبداع بالنقاط الآتية:

1. تساعد على خلق بيئة تشجع على الإبداع، من طريق اجواء حقيقية تشكل نمزجه لأجواء المحيط الإبداعي، تتمثل في الاصدقاء الى الآراء وتقبلها والابتعاد عن اسلوب الرفض، وعدم التقبل يعد هذا من أقوى التأثيرات على الطلاب.
2. تساعد على تخصيب الأفكار، من خلال تعزيز النظرة التكاملية للمناهج الدراسية.
3. تشجيع التعاون الإبداعي من خلال تعاون مجموعات من الطلاب، ومكافأة وتشجيع الاعمال التعاونية ذات الروح الإبداعية.
4. السماح للطلاب بالوقوع في الخطأ، وتعلم أسباب الخطأ لأنها طريقة مهمة للتعلم حيث ان الخطأ يتيح المجال للمدرس بمناقشة الخطأ وتحليله، ومعرفة أسباب الوقوع في الخطأ والاستفادة من الأفكار التي طرحت، كما أنها تساعد على تكوين طالب مستقل.
5. تساعد الطلاب على تحقيق أقصى قدر ممكن من التفاعل المناسب مع البيئة المحيطة بهم.
6. تنمي الثقة في النفس والاستقلالية والقدرة في الاعتماد على النفس لدى الطالب المتمكن منه لأنه يمكن الطالب من بناء معرفته بنفسه

(الشمري،2019: 29)

ثالثا . المبادئ الاساسية لنظرية استثمار الابداع:

هنالك مجموعة من المبادئ الأساسية لنظرية استثمار الإبداع يمكن أجمالها في النقاط الآتية:

1. التعرف على الأفكار المسيطرة ،والتخلص منها ،ولا سيما تلك التي تستقطب بقية الأفكار، وتخضعا لها.
2. البحث عن عدة اختيارات إدراكية بديلة عن الرؤية الأحادية التي تحددت في المبدأ الاول.
3. استعمال الصدفة في توليد الأفكار الجديدة، أي إدخال عنصر العشوائية والمفاجأة.
4. تأجيل الحكم حتى يتم الانتهاء من توليد الأفكار، والبدائل ،وعملية التقييم هنا تشمل كلا من التقييم السلبي ، والايجابي معاً.
5. الابداع ليس موهبة موروثة، بل هو نمط من أنماط التفكير يمكن التدريب عليه، وإكسابه.
6. التحرر من قيود الاحباط، وعوامل الكبت والتهديد ،مما يجعل الفرد أكثر قدرة على الإبداع.
7. المنطق الحقيقي مهتم بالحقائق أو بما يمكن أنْ يحدث.
8. هنالك مظاهر للإبداع تكون بأكملها منطقية في طبيعتها.
9. الإبداع ليس خطياً ويهتم كثيراً بالاحتمالات.
10. الإبداع وجود مجموعة من الاستراتيجيات المنظمة التي تعمل على تغير المفاهيم والادراكات، وتوليد مفاهيم جديدة وإدراكات جديدة، من ناحية ومن ناحية أخرى استكشاف احتمالات متعددة ، واتجاهات بدلاً من البحث من طريق بمفردها.

(أبو جادوا ومحمد ، 2010 :466)(الشويلي وآخرون ، 2016: 95)

رابعا : **.خصائص نظرية استثمار الابداع:**

ومن اهم خصائص نظرية استثمار الإبداع هي ما يلي.

1. عملية عقلية هادفة إما الى تحقيق لصالح الطلاب او لصالح المؤسسة التعليمية.
2. عملية تؤدي الى إنتاج أشياء جديدة مختلفة ومتمايزة، وبالتالي تكون فريدة بالنسبة للشخص المبدع، أي إنتاج الجيد من الأفكار والأشياء المألوفة.
3. تتسم بالنظر الى الأمور من زوايا مختلفة.
4. تتصف بالقدرة على رؤية المشكلات وايجاد الحلول المختلفة للمشكلات.

5. تعتمد على الدافعية الداخلية بأكثر من اعتماده على الدافعية الخارجية، ويشعر المبدعون بأنهم هم وليس الآخرون الذين اختاروا ما يفعلونه، واختاروا كيف يفعلونه.
6. تتضمن إعادة تشكيل الأفكار من خلال البنى العقلية والمعرفية ،وتتطلب القدرة على تخطى البنية العقلية التي تستخدم لدراسة مشكلة ما ، وإعادة صياغتها في إطار مختلف يتم من خلاله معالجة الحدث أو المشكلة.
7. إن التنمية الإبداعية ليس المقصود بها الوصول الى التزود بمهارات إبداعية فحسب ، بل المقصود تحويل الطالب الى إنسان إبداعي مستمر الإبداع.
8. القدرة على اكتشاف علاقات جديدة، من طريق الربط بين العلاقات القديمة ،التي سبق لغيره اكتشافها.
9. حب الاستطلاع والاستفسار والحماس المستمر والمثابرة في حل المشكلات.(رزوقي وعبد الكريم،2013: 111-115)

خامسا : .دور المدرس في نظرية استثمار الإبداع:

في نظرية الاستثمار في الإبداع، يتنوع دور المعلمين، فبالإضافة إلى لعب دور مهم في تنظيم وتوجيه وتدريب وتحفيز أنشطة تفكير الطلاب، يلتزم المعلمون أيضًا بإعداد بيئة الفصل الدراسي إلى بيئة مناسبة للتدريس الإبداعي، فقد تتحدد ادوار المدرس بما يأتي:

1. التخطيط المبدع للدروس التعليمية والمرن الذي يتيح امكانية اضافة التعديلات والتطوير والتحسين وفق التغيرات المستجدة .
2. الابداع في تنفيذ الدرس باستعمال الاستراتيجيات والأساليب التي تعمل على أيقاظ قدرات الطلاب.
3. المهارة في عملية التقويم الشامل لكل الجوانب المتعلقة بالطالب سواء المعرفية او المهارية او الحركية من خلال المقارنة بالأهداف المحددة.
4. اتخاذ ادوار الاستماع والمناقشة وتشجيع الطلاب على طرح الافكار المتعددة والبدائل ، والاستعداد لقبول التحديات الفكرية للطلاب.
5. الاهتمام بالأفكار الجديدة وغير المألوفة او غير مهارات التفكير، والتدريبات الصفية واللاصفية وخلق المواقف التعليمية التي من شأنها تفتح طاقات الابداع للطلاب الاعتيادية.
6. اثراء التعليم بالأنشطة وتوظيفها لإتقان وتتحدى قدراتهم .

7. الخروج عن الروتين التدريسي والتحرر من القيود وبث الثقة في نفوس الطلاب .
8. تقديم او طرح المشكلات والتساؤلات بشكل تثير التفكير والتأمل لدى الطلاب.

سادسا : .دور الطالب في نظرية استثمار الإبداع:

ان أهم ما يميز الطالب في نظرية استثمار الإبداع ما يأتي :

1. مبادر وايجابي ولا يخشى الفشل .
2. العمل الجاد بطرائق جديدة للحصول على أفكار غير مألوفة.
3. عصف الذهنً والقدرة على تحليل وتركيب الأفكار.
4. التركيز وعدم التشتت للتفكير الابداعي بكل مشكلة تعترضه .
5. البحث عن حلول بديلة وليس الاكتفاء بحل واحد.
6. حل المشكلات والأسئلة بأفكار متعددة وأجوبة متنوعة .
7. العمل على التنظيم الذاتي للمعلومات والأفكار والضبط الذاتي عند التعامل مع الجماعة.(الحسيني ومحمد ،2020: 180)

ويجد الباحث ان الطالب في ضوء نظرية استثمار الإبداع هو محور العملية التعليمة الذي يفكر ويعمل ويبادر ويبحث وينظم أفكاره لحل المشكلات التي تواجهه.

سابعا : مصادر نظرية استثمار الابداع:

أن لنظرية استثمار الإبداع عدة مصادر تتمثل في الآتي:

1. المعرفة: تعد المعرفة في ما حقل ما عاملاً مهماً في التقدم فبدونها لا يمكن التطور والرقي في مجال ما، ومن جهة أخرى، فالمعرفة المغلقة لا تجعل الطالب ينظر للمشكلات بزاوية مفتوحة بل تجعله أسير العوائق المعرفية ، وتجعل معرفته ذات طبيعة تامة وراسخة، فالقرار هنا كيفية استخدام المعرفة بحيث يستفيد منها بشكل ايجابي.
2. الخصال الشخصية: تدعم العديد من البحوث المتخصصة أهمية السمات الشخصية في العملية الإبداعية وتشمل:

1. إدارة التغلب على المشكلات.
2. الاستعداد للمغامرة.

3. القدرة على تحمل الغموض.
4. الوقوف في وجه التقاليد السلبية والأعراف السائدة، للتمكن من التفكير بطرق إبداعية.

5 . المهارات الذهنية: وهي

أ. مهارة التوليف: تتمثل في رؤية المشاكل بطرق جديدة، والتحرر من التفكير التقليدي العقيم.

ب. مهارة التحليل: هي القدرة على التفرقة بين الأفكار المهمة والتي يجب تبنيها، والأفكار التي يجب إهمالها.

ج . مهارة تقديم القرائن العملية: القدرة على إقناع الغير بالأفكار وأهميتها.(الجاسم،2010: 197)

المبحث الثاني : التحصيل الدراسي.

اولا : مفهومهِ:

يتناول العديد من الباحثين المتخصصين مفهوم التحصيل الدراسي بطرق مختلفة، ولعل الاتجاه الأبرز في تعريف هذا المفهوم هو ربطه بمفهوم التعليم، وقد تم اقتراح سلسلة من التعريفات في هذا الاتجاه، منها تعريف (سبيتان، 2018) الذي يعرف فيه التحصيل الدراسي بأنه درجة التحصيل التي يحققها الطالب أو مستوى النجاح الذي يحققه أو يصل إليه في مادة أو مجال معين من التعليم أو التدريب، والاختبارات التي يجريها المعلمون على الطلاب طوال العام الدراسي، مثل: اختبارات الفيزياء أو الكيمياء أو الأحياء التي ينبغي قياسها الإنجازات الأكاديمية أو الأكاديمية(سبيتان، 2018 : 39).

إن مفهومنا لقياس التحصيل من خلال الاختبارات يجب أن يكون واضحا، وهذا بالطبع يعتمد على الأهداف الموضوعة لحالة تعليمية منظمة توضع عادة على شكل مقررات ومقررات دراسية. ولذلك، فإن الاختبارات التي تعتمد على الذاكرة والذاكرة لها غرض محدد وهو قياس الأداء. ولكن إذا قمنا بتطوير دورات وبرامج لتحقيق أهداف أخرى أوسع من هذا الغرض المحدود، فلا بد من تصميم اختبارات تحصيلية لقياس هذه القضايا. في الواقع، الإنجاز يشمل كل ما تم تعلمه وتعلمه. وبما أن وظيفة المدارس هي التأثير بشكل منهجي على سلوك الطلاب لإحداث تغييرات معينة، فإن هذه التغييرات تنطوي فقط على قضايا الإنجاز. (الفاخري، 2018 : 78).

ثانيا : أهـداف التحصيـل :

1. يُعد التحصيل الدراسي معياراً للحكم على انتقال الطالب من صف دراسي إلى آخـر.
2. الكشف عن ما يمتلكه الطالب من قدرات عقلية مختلفة.
3. يتم تحديد نوع الاختصاص الذي ينتقل إليه الطالب من خلال حصيلته المعرفية.
4. يتم الحكم من خلال التحصيل الدراسي على نقل الطالب من مرحلة إلى أخرى (أي الانتقال من مرحلة الابتدائية إلى المتوسطة ثم الثانوية ومن ثم الجامعية).(الحسناوي ،2019: 34)

ثالثا : خصائص التحصيل :

يتضمن التحصيل الدراسي خصائص عدة أهمها ما يأتي:

1. يتمتع التحصيل الدراسي بأنه يركز على المعارف والمعلومات والحقائق والخبرات الموجودة في المواد الدراسية كالفيزياء، والكيمياء، واللغة، والرياضيات.
2. يمتاز التحصيل الدراسي بأن يضم الدرجة التي تعبر عن ما يمتلكه الطالب من معلومات ومعارف المتعلقة بمادة معينة.
3. يتم قياس التحصيل الدراسي للطالب في مستواه التعليمي، من خلال الاختبارات التي تُجري عليه خلال المدة الزمنية التي يدرس فيها.
4. يتوقف مستوى التحصيل الدراسي على المعلومات والمعارف التي يتلقاها الطالب داخل غرفة الصف ، وليس على ما يتمتع به من قدرات خاصة.
5. يحتاج التحصيل الدراسي إلى عمل جماعي للقيام به متمثل بالتربية والمدرسة والمدرس.(مزيود,2009: 184)

رابعا : قياس التحصيل:

يتم قياس التحصيل الدراسي في ضوء ما يرد إلى الإدارة المدرسية من صورة تحصيلية شاملة عن يمكن توجيه الطالب تربوياً نحو الدراسة المناسبة، ومعرفة مستوى تحصيله في المواد الدراسية المختلفة يساعد في التنبؤ بمستوى تحصيله في المراحل التعليمية التالية، ويعتبر ذلك أساساً للتوجيه التربوي، والحقيقة أن الاختبارات

التحصيلية لها قيمتها التربوية في مساعدة المعلمين على توجيه الطلاب نحو أنواع الدراسة التي تتسق مع مستويات تحصيلهم (المعموري، 2021: 37).

تتكون اختبارات التحصيل عادةً من سلسلة من المهام أو المشاريع التي يؤديها الطلاب بناءً على مستويات أدائهم وقدراتهم. وللنتائج التي يحصل عليها الطالب في هذه الاختبارات أهمية خاصة في اتخاذ القرارات المتعلقة بدراسته ومستقبله، وعلى أساس ذلك يمكنه التقدم إلى درجات أعلى أو مراحل أعلى. وعلى هذا الأساس يستطيع المعلم صياغة أو تعديل خطة التدريس الخاصة به، أو تشخيص نقاط الضعف لدى مجموعة من الطلاب ووضع خطة الحل. (بقلي وحسنين، 2017: 67).

خامسا : العوامل المؤثرة في التحصيل:

قسم (عبد اللطيف، 2014 _121) العوامل المؤثرة في تحصيل الطالب إلى قسمين رئيسين هما:

1) العوامل التربوية:

وهي العوامل المتعلقة بالعملية التعليمية، ويمكن تلخيصها بما يأتي:

- عوامل تتعلق بالمادة الدراسية وتشمل: مدى صعوبة المادة، ومحتوى المادة، ومستوى تنظيمها، ومدى ارتباط المادة بحياة الطالب.
- عوامل تتعلق بالمُدرس وتشمل: طريقة التدريس التي يستعملها، والأنشطة التي يقوم بها، ووسائل التقويم التي يتبعها، ومراعاة الفروق الطالبية بين الطلاب، وطريقة تعاملهِ معهم.
- عوامل تتعلق بالدراسة وتشمل: إدارة المدرسة، والإمكانات المدرسية من حيث: حجم الصفوف، وتوفر الوسائل التعليمية والكتب وغيرها.

2) العوامل الشخصية:

وهي العوامل التي تخص الطالب وأسرته وطبيعة المجتمع الذي يعيش فيه، ويمكن تلخيصها بما يأتي:

- العوامل الصحية: وتشمل صحة الطلاب من الناحية العضوية والنفسية، ومستوى قدراتهم العقلية، والميول والاتجاهات والاستعدادات والثقة بالنفس والدافعية للطالب. (عبد اللطيف، 2014: 121).

الفصل الثالث :
منهجية البحث وإجراءاته

يتضمن هذا الفصل وصفاً لمنهجية البحث وإجراءاتهِ وكما يلي

1- تحديد المادة العلمية صياغة الاهداف السلوكية

شمل تحديد المادة العلمية مادة التربية الجمالية للمرحلة الثانية في قسم التربية الفنية التابع لكلية الفنون الجميلة جامعة بابل للعام الدراسي 2024-2025 والتي تضمنت خمسة عشر محاضرة بحسب المفردات الموضوعات التي وضعها القسم العلمي في الكلية

وصاغ الباحث عدد من الاهداف السلوكية بحسب موضوعات المادة الدراسية لماده التربية الجمالية والتي بلغ عددها( ) هدف سلوكي بحسب تصنيف بلوم للمستويات الأربعة (معرفه، فهم، تحليل، تطبيق) وعرضها على الخبراء المتخصصين فى مجال طرائق التدريس بلغ عددهم (14)خبير وحصلت على موافقتهم بنسبه 80%بذلك أصبحت جاهزة

1. اعداد جدول المواصفات:
2. اعد الباحث جدول مواصفات للاختبار التحصيلي، وذلك طبقاً لمستويات الاهداف السلوكية للمستويات الأربعة من المجال المعرفي لتصنيف بلوم (المعرفة، الفهم، التطبيق، التحليل)، والنقاط الآتية توضح الخطوات التي أتبعها الباحث في بناء جدول المواصفات(1)

- تحديد الوزن النسبي (الأهمية النسبية) للمحتوى: تم تحديد الوزن النسبي لمحتوى كل موضوع من موضوعات للمادة الدراسية التربية الجمالية من طريق عدد الصفحات التي يستغرقها تدريس ذلك المحتوى، وتم حساب عدد الصفحات من خلال عدد الصفحات المثبتة في المادة المقررة .
- وبالتالي تم حساب أوزان محتوى الموضوعات لهذه الفصول كما في المعادلة الآتية:

$$\text{الوزن النسبي لِمُحتوى كُلّ وحدة} = \frac{\text{عدد الصفحات للفصل}}{\text{عدد الصفحات الكلي للفصول}} \times 100\%$$

- تحديد الأوزان النسبية للأهداف السلوكية: تم تحديد الأوزان النسبية للأهداف السلوكية للمستويات الأربعة من طريق حساب نسبة الأغراض السلوكية لكل مستوى للموضوعات الخاصة بالتربية الجمالية والصفحات إلى العدد الكلي للأغراض كما في المعادلة الآتية:

$$\text{الوزن النسبي للأهداف السلوكية للمُستوى} = \frac{\text{عدد الاهداف السلوكية للمستوى الواحد}}{\text{مجموع الاهداف السلوكية الكلي}} \times 100\%$$

– وبعد تحديد كل من عدد فقرات الاختبار التحصيلي النهائي بـــــ ( ) فقرة والوزن النسبي لمحتوى كل موضوع، والوزن النسبي لمستويات الأغراض السلوكية، توزعت الأسئلة في كل خلية وفق المعادلة الآتية:

عدد الأسئلة في كل خلية = عدد الأسئلة الكلي × النسبة المئوية للمحتوى × النسبة المئوية للأهداف في كل مستوى. (الياسري، 2018 : 87)

جدول (1)

جدول المواصفات للاختبار التحصيلي

الفصول	عدد الصفحات	الاهمية النسبية	النسبة المئوية للأهداف السلوكية				المجموع 100%
			المعرفة	الفهم	التطبيق	التحليل	
			29%	26%	23%	22%	
الاول	14	22%	3	2	2	2	9
الثاني	8	13%	2	1	1	1	5
الثالث	7	11%	1	1	1	1	4
الرابع	8	13%	2	1	1	1	5
الخامس	10	16%	2	2	2	1	7
السادس	16	25%	3	3	2	2	10
المجموع	63	100%	13	10	9	8	40

3. صياغة فقرات الاختبار:قام الباحث بصياغة فقرات الاختبار التحصيلي بصورتها الأولية في ضوء ما تضمنته خريطة الاختبار، واختار الباحث نوع الاختبار (اختيار من متعدد) والذي يعتبر أفضل اختبار موضوعي) لقياس مستويات التصنيف المعرفي لبلوم(المعرفة، الفهم، التطبيق، التحليل). وقد تكون الاختبار من ( ) فقرات اختبارية، تتكون من الفقرة الأصلية وأربعة بدائل، واحد منها صحيح وثلاثة منها غير صحيحة، وقد عرضت هذه الفقرات على مجموعة من الخبراء والمحكمين، ومن خلال ملاحظاتهم القيمة تم تعديل بعض الفقرات من حيث الصياغة.
4. تعليمات الاختبار :وقد أعد الباحث التعليمات الخاصة بكيفية الإجابة وهي (اختيار بديل واحد صحيح للفقرة، الإجابة عن جميع الفقرات، المدة الزمنية للإجابة، كتابة الاسم الكامل والصف والقسم في المكان المخصص)، وغيرها من التعليمات الثابتة.
5. تصحيح اجابات الاختبار: وبعد صياغة فقرات الاختبار تم اختيار نوع الاختبار وتم إعداد الاختبار في صورته الأولية والمكونة من ( ) فقرات اختبار وتم وضع معيار

لتصحيح الإجابات وتم وضع (درجة واحدة لكل فقرة اختبار صحيحة) وصفر للإجابة الخاطئة والفقرة التي حذفت ولم تتم الإجابة عليها والفقرة التي تم وضع أكثر من خيار لها .

6. صدق الاختبار:تعتبر أداة القياس صالحة إذا كانت تقيس الشيء المراد قياسه، ويحقق الباحث الصدق المنطقي أو المنهجي من خلال تحليل محتوى المادة الدراسية واستخراج الخاصية المميزة لها وإعداد وسيلة لقياسها من جوانب مختلفة، ويكون الاختبار التحصيلي صالحاً إذا كان قادراً على تحقيق الأهداف التعليمية التي وضع من أجلها. (المحاسنة وعبد الحكيم ، 2013: 218).

للتأكد من صدق الاختبار التحصيلي اعتمد الباحث نوعين من الصدق:

1) الصدق الظاهري: وهو قياس الوجه الظاهري للاختبار التحصيلي من حيث كونه يشير إلى ما وضع من أجله ويتم قياسه من خلال المحكمين وذوي الاختصاص (الجبوري ، 2018: 168)

وبعد التحقق من الصدق الظاهري للاختبار، قام الباحث بتوزيع الاختبار التحصيلي مع الأهداف السلوكية وجدول المواصفات على مجموعة من المتخصصين في التربية وطرق تدريسها، وفي ضوء آرائهم ومقترحاتهم تم تعديل الفقرات أو البدائل التي تحتاج إلى تعديل بعد استخراج قيمة مربع كاي المحسوبة ومقارنتها بالقيمة الجدولية (3.84) عند مستوى دلالة (0.05) ودرجة حرية (1)، وقد أظهرت النتائج صدق جميع فقرات الاختبار، وجدول (2) يبين ذلك:

جدول (2)

النسب المئوية وقيمة مربع كا2 للصدق الظاهري لفقرات الاختبار التحصيلي

ت	رقم فقرة الاختبار التحصيلي	عدد المحكمين			النسبة المئوية	قيمة مربع كاي		الدلالة الإحصائية بمستوى (0.05)
		الكلي	الموافقون	موافقون		المحسوبة	الجدولية	
1	**2 , 4 , 6 , 7 , 10 , 13 , 14 , 17 , 18 , 20 , 22 , 25 , 29 , 30 , 31 , 32 , 33 , 34 , 36 , 37 , 38).**	**14**	**14**	**0**	**100%**	**28**	**3.84**	دالة إحصائياً
2	**15 , 21 ، (1 , 8 , 9 , 12 24 , 26 ,35 , 38).**	**14**	**13**	**1**	**96%**	**14,14**	**3.84**	دالة إحصائياً
3	**(11 , 16 , 19 , 23 , 28 , 39).**	**14**	**12**	**2**	**93%**	**18,20**	**3.84**	دالة إحصائياً
4	**(3, 5, 21 , 27).**	**14**	**11**	**3**	**89%**	**15,28**	**3.84**	دالة إحصائياً

ثانياً: مجتمع البحث وعينتهِ :

أ - مجتمع الطلاب :

تضمن مجتمع الطلبة لأغراض البحث الطلبة المستمرين بالدوام في قسم التربية الفنية في كليه الفنون الجميلة المرحلة الثانية , اذ بلغ عددهم (94) طالب وطالبه موزعين على ثلاث شعب ، للعام الدراسي (2024- 2025م).

ب.عينة البحث:

العينة هي جزء من مجتمع البحث، والتي تكون ممثلة لعناصر المجتمع أفضل تمثيل، زار الباحث من خلال عمله في قسم التربية الفنية في كلية الفنون الجميلة في جامعه بابل وهي : (أ ، ب) بواقع (32،31) طالباً في كل شعبة على التوالي، واختار الباحث شعبة (أ) عشوائياً1* لتمثل المجموعة التجريبية التي ستدرس مادة التربية الجمالية على وفق التصميم التعليمي، وشعبة (ب) لتمثل المجموعة الضابطة التي ستدرس المادة نفسها بالطريقة المتبعة الاعتيادية، وقد بلغ المجموع الكلي لطلاب المجموعتين (26) طالباً وبعد استبعاد الطلبة الراسبين من كلا المجموعتين احصائياً، اصبح العدد النهائي (62) طالب، وجدول (3) يبين ذلك:

[1]-

جدول (3)
عدد طلبة مجموعتي البحث قبل الاستبعاد وبعدهِ

ت	المجموعة	الشعب	عدد الطلاب قبل الاستبعاد	عدد الطلاب المستبعدين	عدد الطلاب بعد الاستبعاد
1	**التجريبية**	أ	32	1	31
2	**الضابطة**	**ب**	31		31
المجموع			63	1	62

ثالثاً: إجراءات البحث :

أن عملية تحقيق التكافؤ بين المجموعة التجريبية والمجموعة الضابطة لا يمكن أن تعالج معالجة عارضة، لأنها أمر بالغ الأهمية، اذ لابد أن تكون المجموعتان متكافئتين قدر الإمكان، في جميع العوامل التي تؤثر في المتغير التابع (الجبوري، 2018: 54)، ومن اجل ضبط هذه العوامل قام الباحث بتقسيمها إلى:

1. المتغيرات المرتبطة بمجتمع البحث (السلامة الداخلية للتصميم البحثي):

1) العمر الزمني للطلاب محسوباً بالشهور:

تم حساب عمر الطالب بالأشهر من بداية التجربة في(2024/10/5) المصادف يوم الاثنين، وقد تم الحصول على هذه المعلومات من القيود المدرسية لكل طالب ملحق ،ولتأكد من المعلومات وزعتُ لهم استمارة ملحق () وبعد ذلك تم احتساب المتوسط الحسابي ، والتباين لكلاً من المجموعة الضابطة ، والمجموعة التجريبية ، إذ كان المتوسط الحسابي لأعمار الطلبة في المجموعة التجريبي211)() شهراً ، والانحراف المعياري (4,49)، وتباينها (. 20,16) ،اما بالنسبة للمجموعة الضابطة إذ كان المتوسط الحسابي لها(208) شهراً ، والانحراف المعياري (3,50)، وتباينها (12,25) ، وبعد ذلك تم التحقق من تكافؤ المجموعة التجريبية ، والمجموعة الضابطة في متغير العمر بواسطة تطبيق الاختبار التائي لعينتين مستقلتين ، واظهرت النتائج ان القيمة التائية المحسوبة هي (0,24) أذ كانت اقل من القيمة الجدولية (2,000) بمستوى دلالة (05,0)، وعند درجة حرية قدرها(58) ، وهذا يدل على ان ليس هناك فروق احصائية بالعمر بين طلاب المجموعة التجريبية ، والمجموعة الضابطة ، لذا تعد كلاً من المجموعتين (التجريبية ،والضابطة) متكافئتين في متغير العمر بالأشهر كما موضح في الجدول (4).

جدول (4)

المتوسط الحسابي والانحراف المعياري والتباين والقيمتان التائيتان لمتغير العمر الزمني

محسوباً بالشهور لمجموعتي البحث

المجموعة	العدد	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	التباين	درجة الحرية	القيمة التائية		الدلالة الإحصائية
						المحسوبة	الجدولية	
التجريبية	31	211	4,49	20,16	58	0,24	2,000	**غير دالة احصائياً**
الضابطة	**31**	**208**	**3,50**	**12,25**				

الفصل الرابع

عرض النتائج وتحليلها

يتضمن هذا الفصل عرضاً للنتائج التي توصل إليها البحث وتحليلها لمعرفة استراتيجية توظيف نظرية استثمار الابداع في تحصيل طلبه المرحلة الثانية كليه الفنون الجميلة في مادة التربية الجمالية

، ثم معرفة دلالة الفروق إحصائياً بين متوسطي درجات مجموعتي البحث للتحقق من هدف البحث وفرضيته وكما يلي .

اولاً: عرض النتائج وتحليلها :

سيتم عرض النتائج وفقاً لهدف البحث وكالاتي:

هدف البحث **:**والذي ينص على أنه**:**

استراتيجية توظيف نظريه استثمار الابداع في تحصيل طلبه المرحلة الثانية كليه الفنون الجميلة في مادة التربية الجمالية .

وتم التحقق من هذا الهدف من خلال اختبار الفرضية الصفرية الأولى والتي تنص على: (لا يوجد فرق ذو دلالة إحصائية عند مستوى الدلالة (0.05) بين متوسط درجات طلاب المجموعة التجريبية الذين درسوا على وفق نظرية استثمار الإبداع لمواد التربية الجمالية ومتوسط درجات طلاب المجموعة الضابطة الذين درسوا نفس المادة على وفق الطريقة الاعتيادية لاختبار التحصيل الدراسي).

ثانيا : تحليل النتائج

1. تحليل النتيجة المتعلقة بهدف البحث وفرضيته

في ضوء النتائج التي تم التوصل اليها البحث يفسر الباحث نتائج البحث كما يأتي:

أشارت النتائج الى تفوق طلبه المجموعة التجريبية الذين درسوا على وفق استعمال نظرية استثمار الإبداع على طلبه المجموعة الضابطة الذين درسوا على وفق الطريقة الاعتيادية في تحصيل طلبة المرحلة الثانية في مادة التربية الجمالية .

ويرجح الباحث ذلك إلى عدة أسباب منها:

3. ان وضع خطط يومية مناسبة مع المادة الدراسية على وفق نظرية استثمار الابداع هدف الى وضع خطة تتضمن مراحل عدة من تهيئة المادة العلمية وتحليلها واختيار التقنيات التربوية والانشطة التعليمية المناسبة وتنوع اساليب التقويم لتحديد نقاط الضعف وتقويتها وتعزيز نقاط القوة.ساهم في رفع التحصيل الدراسي للطلبة

4. وتم تحقيق استراتيجيات الاستفادة من نظرية استثمار الإبداع في بيئة تعليمية فعالة من خلال أمثلة تطبيقية لحل المشكلات في محاضرات المجموعة التجريبية، وكذلك جهود تحفيز أو تحفيز الطلاب على التفكير في عدة أساليب لحل المشكلات.
5. إن تطبيق استراتيجيات نظرية استثمار الإبداع في التدريس حفز ودعم القدرات المختلفة لدى المجموعة التجريبية، وأهمها القدرة على التفكير في المشكلات بشكل فعال وإبداعي، واستكشاف أبعاد المشكلات وتفسيراتها بشكل متعمق، واكتشاف العلاقة بين عناصر المشكلة، والوصول إلى الحل الصحيح للمشكلة، مما يساعد على تحسين تحصيلهم الدراسي.
6. يساعد وجود استجابات متعددة في الفصل باستخدام مجالات ومعلومات مختلفة على تحسين قدرة الطلاب على تشخيص التناقضات أو أوجه القصور في الموضوع أو المصطلحات وتصور وإنشاء الاستجابات بناءً على المعلومات المقدمة في المحتوى التعليمي، مما يمنح الحرية في تحديد المشكلة.

تنويع وسائل التقويم البنائي في اثناء توظيف نظرية استثمار الابداع للطلبة

اولاً: الاستنتاجات

في ضوء ما توصل إليه البحث الحالي من نتائج يمكن استنتاج ما يأتي:

3. ان نظرية استثمار الابداع تتناسب مع المستوى العمري والعقلي لطلبه المرحلة الجامعية ولهُ أثر فعال في رفع مستوى التحصيل الدراسي للطلبة
4. اعتماد الأنشطة المتنوعة ساهم في فهم واكتشاف وترسيخ العلاقات بين المفاهيم والمعلومات المختلفة لدى طلبة العينة التجريبية.
5. ان الانشطة التي تم اختيارها وتنفيذها في الخطط التدريسية ساهمت في زيادة تحصيل الطلبة في مادة التربية الجمالية .

6. دور الاستاذ في توجيه الطلاب الى مصادر متعددة للمعلومات خارج نطاق المنهج الدراسي أُسهم بشكل فعال عن تنمية المعرفة لديهم وزيادة التحصيل.

ثانياً: التوصيات

في ضوء نتائج البحث الحالي توصل الباحث بما يأتي:

1. تخصيص دليل عملي لنظريه استثمار الابداع لتوظيف استراتيجياتها في التعليم والتدريس في كليات الفنون الجميلة في العراق
2. هناك حاجة إلى تنظيم دورات وورش عمل، وإصدار مبادئ توجيهية لمعلمي المدارس الثانوية أثناء الخدمة تتضمن شرحًا شاملاً لنظرية استثمار الإبداع وأهميتها في التعلم، ووضع خطط لتدريب معلمي العلوم أثناء الخدمة لاكتشاف كيفية تعلم الطلاب.
3. يمكن للمعلمين الاستفادة من إجراء البحوث حول نظريات الاستثمار في الإبداع التي أثبتت جدواها من خلال دورات التطوير أثناء الخدمة ووضع النتائج المحتملة موضع التنفيذ.
4. قبل البدء بالفصول الدراسية، من الضروري التركيز على اختيار النظريات التعليمية واستراتيجيات التدريس المناسبة لموضوع التعليم، والمستويات الأكاديمية والعمرية للطلاب، وخصائص الطلاب واحتياجاتهم التعليمية، مما سيساعد على تحسين أداء الطلاب.
5. ومن الضروري استخدام أساليب التقييم المختلفة لقياس نتائج العملية التعليمية بدقة، ومراقبة الحالة التعليمية للطلاب، وتشخيص نقاط القوة والضعف لدى الطلاب، ومعالجة مستويات الطلاب بطريقة مستهدفة، بدلاً من استخدام كمية المعلومات التي يحفظها الطلاب كمؤشر على تحقيق الأهداف التعليمية في مواد التربية الجمالية.

ثالثاً: المقترحات

بناءٍ على نتائج واستنتاجات البحث الحالي واستكمالاً له يقترح الباحث:

1. إجراء دراسة لمعرفة نظرية استثمار الابداع في تصحيح المفاهيم الخاطئة لدى طلبة المرحلة الثانية في كليه الفنون الجميلة
2. إجراء دراسة لمعرفة استثمار الابداع واثره في تحصيل طلاب المرحلة المتوسطة في مادة التربية الفنية والتفكير المنتج لديهم
3. أجراء دراسة لمعرفة فاعلية نظرية استثمار الابداع في التفكير التحليلي لدى طلاب المرحلة الاعدادية .

احالات البحث :

- ابو جادو , صالح محمد علي و محمد بكر نوفل (2007):تعليم التفكير النظرية والتطبيق , ط1 , دار المسيرة للنشر والتوزيع , عمان , الاردن.ص466
- بقلي، ضي عبد الحسين مكي وحسنين صادق صالح عبكة (2017): التفكير الإبداعي (الابتكار) والتحصيل الدراسي، ط1، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، الاردن.ص67
- الجاسم،فاطمة احمد (2010):الذكاء الناجح والقدرات التحليلية الابداعية،ط1،مركز ديبونو للطباعة والنشر والتوزيع،عمان، الاردن. ص197
- حسين , ثائر (2009) : الشامل في مهارات التفكير , ط2 , ديبونو للطباعة والنشر والتوزيع , عمان , الاردن. ص10.
- سعادة , جودت أحمد (2018) : طرائق التدريس العامة وتطبيقاتها التربوية , ط1 , دار المسيرة للنشر والتوزيع , عمان , الأردن. ص29
- ابو جادو , صالح محمد علي و محمد بكر نوفل (2010) : تعليم التفكير النظرية والتطبيق , ط2 , دار المسيرة للنشر والتوزيع , عمان , الاردن. ص 32
- ابو جادو , صالح محمد علي ومحمد بكر نوفل (2013) : تعليم التفكير النظرية والتطبيق , ط4 , دار المسيرة للنشر والتوزيع , عمان , الاردن.ص35
- ابو جادو، صالح محمد علي ومحمد بكر نوفل (2017): تعليم التفكير النظرية والتطبيق، ط5، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الاردن. ص45
- أبو جادو، صالح محمد علي ومحمد بكر نوفل(2007):تعليم التفكير- النظرية والتطبيق، دار المسيرة، عمان. ص48

- ابو دينا، نصر الله واحمد صالح مهاوي (2000): طرائق التدريس ودورها في تنمية التفكير الإبداعي عند الطفل المتمرس، ملتقى التكوين بالكفايات في التربية، جامعة المسيلة، الجزائر.
- بقلي، ضي عبد الحسين مكي وحسنين صادق صالح عبكة (2017): التفكير الإبداعي (الابتكار) والتحصيل الدراسي، ط1، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، الاردن. ص128
- الجاسم، فاطمة احمد (2010): الذكاء الناجح والقدرات الإبداعية،ط1،ديبونو للطباعة والنشر والتوزيع، عمان الاردن. ص197
- الحسناوي، علي ناظم ناصر(2019): فاعلية التدريس باستراتيجية (P.E.C.S) في تحصيل مادة العلوم والفهم العميق لدى طلاب الصف الثاني المتوسط، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية ،جامعة القادسية. ص 34
- حسين , ثائر (2009) : الشامل في مهارات التفكير , ط2 , ديبونو للطباعة والنشر والتوزيع , عمان , الاردن. ص10
- رزوقي, رعد مهدي و وفاء عبد الهادي نجم (2016) : تدريس العلوم واستراتيجياته , ط1 , دار المسيرة للنشر والتوزيع , عمان , الاردن. ص 111 _115
- رزوقي ،رعد مهدي وسهى ابراهيم عبد الكريم (2013):التفكير وانواعه ،ج2،مكتبة الكلية ،بغداد. ص 112

58. السويدان ، طارق (2008) : صناعة الإبداع ، شركة الإبداع الفكري، الكويت. ص 387

- الشمري، انتصار كاظم خميس(2019): فاعلية برنامج مقترح قائم على مهارات التفكير الإبداعي في تنمية مهارات الكتابة الإبداعية وكفاية القراءة الصامتة لدى طالبات الصف الرابعِ الأدبي، كلية التربية ابن رشد، جامعة بغداد، بغداد، العراق. اطروحة دكتوراه غير منشورة. ص 29

- عبد اللطيف، عماد بن سيف بن عبد الرحمن (2014): أثر حلقات تحفيظ القران الكريم على التحصيل الدراسي والقيم الخلقية، ط1، دار التفسير للنشر والتوزيع، جدة، السعودية.
- الفاخري, سالم عبدالله سعيد(2018):التحصيل الدراسي. كلية الآداب .جامعة سبها. ليبيا. ص 23
- المحنه، علي كاظم ياسين(2018):فاعلية برنامج مقترح قائم على التدريس الإبداعي في إكساب طلبة أقسام اللغة العربية مهارات التدريس الصفي وتنمية ذكائهم اللغوي ودافعيتهم العقلية، كلية التربية ابن رشد، جامعة بغداد، بغداد، العراق. اطروحة دكتوراه غير منشورة. ص 14
- مزيود ، أحمد (2009): أثر التعليم التحضيري على التحصيل الدراسي في مادة الرياضيات ، (رسالة ماجستير غير منشورة) ، جامعة بوزريعة ، الجزائر . ص 184
- المعموري، سارة علي خليف (2021): أثر استراتيجية STAD في تحصيل طالبات الصف الثاني المتوسط في مادة العلوم والتفكير الإيجابي لديهن، جامعة بابل، كلية التربية الاساسية، بابل، العراق. رسالة ماجستير غير منشورة . ص 37
- الموسوي , عباس نوح سليمان محمد (2015أ) : ظواهر نفسية تربوية لدى طالبات الجامعة , ط1 , دار الرضوان للنشر والتوزيع , عمان , الاردن. ص 15
- الموسوي , عبد العزيز حيدر (2016) : التفكير وتعلم مهاراته , ط1 , دار المنهجية للنشر والتوزيع , عمان , الاردن. ص17
- الموسوي، نجم عبدالله وعلي عبد العزيز الشاوي (2021): التفكير التربوي واستراتيجيات تدريسهِ ومضات علمية إكاديمية معاصرة، ط1، دار دجلة للنشر والتوزيع، عمان، الاردن. ص 28
- نوفل , محمد بكر و محمد قاسم سعيفان(2011) : دمج مهارات التفكير في المحتوى الدراسي , ط1 , دار المسيرة للنشر والتوزيع , عمان , الاردن. ص25

_ نوفل ، محمد بكر محمد (2004): اثر برنامج تعليمي- تعلمي مستند الى نظرية الابداع الجاد في تنمية الدافعية العقلية لدى طلبة الجامعة من ذوي السيطرة الدماغية اليسرى ، اطروحة دكتوراه ،جامعة عمان العربية ، كلية الدراسات التربوية. ص 29

_ نوفل ،محمد بكر (2014): الإبداع الجاد مفاهيم وتطبيقات ،ط2،مركز ديبونو للتعليم التفكير، عمان ،الاردن. ص 56

ثانياً: المصادر الاجنبية:

._ De bono,Edward (2003): Lateral Thinking Tools For serious Creativity,retrieved August service – web – lateral thinking . htm.

_ McDonald, J. K. & West,R. E. (2020). Introduction. In J. K. McDonald & R. E. West (Eds.), Design for Learning: Principles, Processes, and Praxis. EdTech Books.

قائمة المصادر :

. ابو جادو , صالح محمد علي و محمد بكر نوفل (2007):تعليم التفكير النظرية والتطبيق , ط1 , دار المسيرة للنشر والتوزيع , عمان , الاردن.

_ بقلي، ضي عبد الحسين مكي وحسنين صادق صالح عبكة (2017): التفكير الإبداعي (الابتكار) والتحصيل الدراسي، ط1، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، الاردن.

_ الجاسم، فاطمة احمد (2010):الذكاء الناجح والقدرات التحليلية الابداعية،ط1،مركز ديبونو للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الاردن.

_ حسين , ثائر (2009) : الشامل في مهارات التفكير , ط2 , ديبونو للطباعة والنشر والتوزيع , عمان , الاردن.

_ سعادة , جودت أحمد (2018) : طرائق التدريس العامة وتطبيقاتها التربوية , ط1 , دار المسيرة للنشر والتوزيع , عمان , الأردن.

- ابو جادو , صالح محمد علي و محمد بكر نوفل (2010) : تعليم التفكير النظرية والتطبيق , ط2 , دار المسيرة للنشر والتوزيع , عمان , الاردن.
- ابو جادو , صالح محمد علي ومحمد بكر نوفل (2013) : تعليم التفكير النظرية والتطبيق , ط4 , دار المسيرة للنشر والتوزيع , عمان , الاردن.
- ابو جادو، صالح محمد علي ومحمد بكر نوفل (2017): تعليم التفكير النظرية والتطبيق، ط5، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الاردن.
- أبو جادو، صالح محمد علي ومحمد بكر نوفل(2007):تعليم التفكير- النظرية والتطبيق، دار المسيرة، عمان.
- ابو دينا، نصر الله واحمد صالح مهاوي (2000): طرائق التدريس ودورها في تنمية التفكير الإبداعي عند الطفل المتمرس، ملتقى التكوين بالكفايات في التربية، جامعة المسيلة، الجزائر.
- بقلي، ضي عبد الحسين مكي وحسنين صادق صالح عبكة (2017): التفكير الإبداعي (الابتكار) والتحصيل الدراسي، ط1، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، الاردن.
- الجاسم، فاطمة احمد (2010): الذكاء الناجح والقدرات الإبداعية،ط1،ديبونو للطباعة والنشر والتوزيع، عمان الاردن.
- الحسناوي، علي ناظم ناصر(2019): فاعلية التدريس باستراتيجية (P.E.C.S) في تحصيل مادة العلوم والفهم العميق لدى طلاب الصف الثاني المتوسط، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية ،جامعة القادسية.
- حسين , ثائر (2009) : الشامل في مهارات التفكير , ط2 , ديبونو للطباعة والنشر والتوزيع , عمان , الاردن.
- رزوقي, رعد مهدي و وفاء عبد الهادي نجم (2016) : تدريس العلوم واستراتيجياته , ط1 , دار المسيرة للنشر والتوزيع , عمان , الاردن.
- رزوقي ،رعد مهدي وسهى ابراهيم عبد الكريم (2013):التفكير وانواعه ،ج2،مكتبة الكلية ،بغداد.
- السويدان ، طارق (2008) : صناعة الإبداع ، شركة الإبداع الفكري، الكويت.

- الشمري، انتصار كاظم خميس(2019): فاعلية برنامج مقترح قائم على مهارات التفكير الإبداعي في تنمية مهارات الكتابة الإبداعية وكفاية القراءة الصامتة لدى طالبات الصف الرابعِ الأدبي، كلية التربية ابن رشد، جامعة بغداد، بغداد، العراق. اطروحة دكتوراه غير منشورة.

- عبد اللطيف، عماد بن سيف بن عبد الرحمن (2014): أثر حلقات تحفيظ القران الكريم على التحصيل الدراسي والقيم الخلقية، ط1، دار التفسير للنشر والتوزيع، جدة، السعودية.

- الفاخري, سالم عبدالله سعيد(2018):التحصيل الدراسي. كلية الآداب .جامعة سبها. ليبيا.

- المحنه، علي كاظم ياسين(2018):فاعلية برنامج مقترح قائم على التدريس الإبداعي في إكساب طلبة أقسام اللغة العربية مهارات التدريس الصفي وتنمية ذكائهم اللغوي ودافعيتهم العقلية، كلية التربية ابن رشد، جامعة بغداد، بغداد، العراق. اطروحة دكتوراه غير منشورة.

- مزيود ، أحمد (2009): أثر التعليم التحضيري على التحصيل الدراسي في مادة الرياضيات ، (رسالة ماجستير غير منشورة) ، جامعة بوزريعة ، الجزائر .

- المعموري، سارة علي خليف (2021): أثر استراتيجية STAD في تحصيل طالبات الصف الثاني المتوسط في مادة العلوم والتفكير الإيجابي لديهن، جامعة بابل، كلية التربية الاساسية، بابل، العراق. رسالة ماجستير غير منشورة .

- الموسوي , عباس نوح سليمان محمد (2015أ) : ظواهر نفسية تربوية لدى طالبات الجامعة , ط1 , دار الرضوان للنشر والتوزيع , عمان , الاردن.

- الموسوي , عبد العزيز حيدر (2016) : التفكير وتعلم مهاراته , ط1 , دار المنهجية للنشر والتوزيع , عمان , الاردن.

- الموسوي، نجم عبدالله وعلي عبد العزيز الشاوي (2021): التفكير التربوي واستراتيجيات تدريسهِ ومضات علمية إكاديمية معاصرة، ط1، دار دجلة للنشر والتوزيع، عمان، الاردن.

_ نوفل , محمد بكر و محمد قاسم سعيفان(2011) : دمج مهارات التفكير في المحتوى الدراسي , ط1 , دار المسيرة للنشر والتوزيع , عمان , الاردن.

_ نوفل ، محمد بكر محمد (2004): اثر برنامج تعليمي- تعلمي مستند الى نظرية الابداع الجاد في تنمية الدافعية العقلية لدى طلبة الجامعة من ذوي السيطرة الدماغية اليسرى ، اطروحة دكتوراه ،جامعة عمان العربية ، كلية الدراسات التربوية.

_ نوفل ،محمد بكر (2014): الإبداع الجاد مفاهيم وتطبيقات ،ط2،مركز ديبونو للتعليم التفكير، عمان ،الاردن.

ثانياً: المصادر الاجنبية:

. _ De bono,Edward (2003): Lateral Thinking Tools For serious Creativity,retrieved August service – web – lateral .thinking . htm

. _ McDonald, J. K. & West,R. E. (2020). Introduction. In J. K. McDonald & R. E. West (Eds.), Design for Learning: .Principles, Processes, and Praxis. EdTech Books

ملامح الغرائبية وتجلياتها في سينوغرافيا العرض المسرحي العراقي المعاصر

Features of Ambiguity in Appearances in the Scenography of the Contemporary Iraqi Stage Show

أ.م.د. سمير عبد المنعم محمد القاسمي

Assist. Prof. Dr. SAMEER ABDULMUNEM ALKASSIMI

Samir79kasimi@gmail.com

جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة/ قسم الفنون المسرحية

University of Babylon / College of Fine Arts / Theatrical Arts Dept

ملخص البحث :

يشمل مصطلح الغرائبية كل ما هو غير منتظم وغير طبيعي وغير مألوف ، ويدخل مصطلح الغرائبية ضمن التصنيفات الفلسفية للجمال ولا سيما انه يتناقض مع النتاج الثقافي والتقليدي ، ويمكن القول بأن الغرائبية ترفض التمحور في الأطر الادبية والفنون المسرحية والفلسفية الجامدة كونه يحمل في داخله مكنونات جمالية تجعل العرض المسرحي يبدو في حالة جدلية قائمة ومستمدة من تفاعلات الوسائط الثقافية ، وتتسم الغرائبية بأنها ظاهرة اجتاحت بعض تقنيات العروض المسرحية كونها تظهر في صلب المشاهد المسرحية وتحديداً مع عمل الممثل الذي يكون حضوره واضحاً الى جنب العناصر التقنية الاخرى لإظهار كل ما هو غريب ومتناقض وغير مألوف في العناصر التقنية للعرض المسرحي المقدم ، ومن الممكن ان تتجسد مفردات الغرائبية في المنظر المسرحي من خلال تقديم صورة منظرية ذات دلالات جديدة متحولة ومتناقضة على شكل لوحة مشهدية غير مألوفة في العرض المسرحي ، لذا وجب على المصمم ان يحقق تناغم بين العناصر السينوغرافية من اجل الحصول على صورة منظرية للمسرحية المقدمة تعمل على نسف الطرق التقليدية للتصميمات الصياغية للصورة المنظرية واعطاءه بعداً تضادياً ، وعليه فان المخرج / المصمم يستطيع ان يخلق علاقة تناغمية ذات رؤية جمالية بين العناصر العرض المسرحي بلغة غرائبية ، فنحن امام صورة سينوغرافية مسرحية تحمل بعداً بؤرياً غير مألوف قائم على العلاقة التبادلية بين المخرج والمصمم والممثل والعناصر السينوغرافية ، ولعل العرض المسرحي قادراً

على تحقيق الغرائبية ونسف المعايير البصرية والتشويه في تصميم التقنيات المسرحية والذي يعبر عن التناقضات الذي يحدثها بين العناصر البصرية والاداء التمثيلي ،ولا سيما ان انتشار مصطلح الغرائبية في العروض المسرحية المعاصرة يعود الى تضمينه الصورة الجمالية التي تحمل نصاً بصرياً مقروءاً وكذلك استحواذه على العناصر الرقمية التي اسهمت في صياغة الصورة البصرية للمشهد المقدم في العرض المسرحي ، وقد يأخذ مصطلح الغرائبية مديات واسعة تدخل في الكثير من العناصر التقانوية للعرض المسرحي ومعيشتها داخل الفضاء المسرحي لتنتج صورة دلالية متنوعة ومعبرة يستثمرها المصمم في تكاملية الصورة المسرحية المقدمة ومتأثرة بمجمل الامزجة والخبرات الجديدة والمتلاحقة مع التصميمات العالمية للعروض المسرحية المقدمة وضمن آليات تختلف من عرض الى آخر مع المحافظة على ديمومة تواصل العناصر السينوغرافية مع بعضها وعدم الغاء او تعطل اي عنصر سينوغرافي من اجل الحصول على ثمرة ذات رؤيوية جمالية اشبه باللوحة التشكيلية بغرائبية مألوفة لتكون عرض مسرحياً متكامل قابل للتأويل وذات انساق بصرية مقروءة على اعتبار ان العرض المسرحي هو نسق بصري يمكن للمتلقي تفكيكه وتأويله دلالياً وجمالياً قائم على ترسيخ دوره الاساسي في المعنى الذي يسعى اليه المصمم في ايصاله ضمن أطر جمالية وبصرية متعددة لذلك ان مصطلح الغرائبية يعمل على اظهار الدهشة والابهار من خلال التحولات البصرية المتشظية واللامألوفة في العرض المسرحي ، ولعل المصمم السينوغرافي يعمل على تحقيق اللامألوف من اجل الحصول على صياغة صورية للعناصر السينوغرافية ، ووجب على المصمم ان يقدم عرضاً متكاملاً ذات تحولات بصرية متعددة الرؤى الجمالية وبعيدة عن الواقع بأسلوب غروتسكي في تقديم المشهد المسرحي وتهيأة فضاء بصري في بيئة تناسقية تتناغم فيها العناصر السينوغرافية وفق استراتيجية مقننة مع الصورة المنظرية للمسرحية ، وتقديم صورة مسرحية تهشم الصورة المألوفة للمنظر داخل الفضاء المسرحي واعطاء فسحة بصرية ذات بعداً تضادياً ، لذا وجب على المصمم ان يتخذ من الغرائبية تحول ازاحي للمنظومة البصرية بين العناصر السينوغرافية برؤى لغوية ذات نسق بصري مقروء في العرض المسرحي المقدم ، وبناءً على ذلك تناول البحث الحالي أربعة فصول ، تضمن الفصل الأول مشكلة البحث التي تمحورت في السؤال الآتي :

- ماهي ملامح الغرائبية وتجلياتها في سينوغرافيا العرض المسرحي العراقي المعاصر؟

في حين تجلت أهمية البحث الحالي في دراسة أحد الموضوعات التي تكشف عن العلاقة الترابطية بين الغرائبية وتجلياتها في سينوغرافيا العرض المسرحي وطبيعة الرؤية الجمالية التي تحققها في الصورة المسرحية ، أما حدود البحث على الفترة الواقعة بين

الاعوام (2015 – 2024) ، وجاء الحد المكاني العراق في مسارح العاصمة بغداد ، اما الحد الموضوعي فهو دراسة موضوعة الغرائبية وتجلياتها في سينوغرافيا العرض المسرحي العراقي ، أما الفصل الثاني تضمن مبحثين ، جاء المبحث الاول دراسة مفهوم الغرائبية مبتدأً بجذورها في الفلسفة والمسرح عبر الحقب التاريخية ، وما أحدثته من تغيرات وتطورات أثرت على المسرح ، والمبحث الثاني عني بدراسة ملامح الغرائبية في العرض المسرحي (عالمياً وعربياً) لدى مخرجين معاصرين عالمياً وعربياً ، ثم أختتم الفصل بالمؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري ، أما الفصل الثالث فقد تضمن أجراءات البحث حيث جلّل الباحث عرض مسرحية (واقع خرافي) تأليف عبد النبي الزيدي وأخراج جواد الساعدي ومسرحية (تحولات الاحياء والاشياء) ، تأليف قاسم محمد واخراج منعم سعيد ، كعينة تحليلية للبحث معتمداً المنهج الوصفي في تحليل عينته ، وفي الفصل الرابع خرج الباحث بمجموعة من النتائج والاستنتاجات ، والمصادر والمراجع وانتهى البحث في الفصل الرابع الى درج نتائج تحليل العينة التي كان من ابرزها :

1- تحققت الصورة المسرحية الغرائبية داخل العرض المسرحي من خلال تعدد مفهوم اللغة البصرية التي لها القدرة على انتاج تشكيلات ذات قراءات قابلة للتأويل .
2- احتوى العرض المسرحي على تشوه بصري غرائبي عمل على تعالي المعايير الجمالية المتكونة من الصورة السينوغرافية المتناثرة والمتشظية في الصورة المسرحية .
3- حققت الصورة البصرية الغرائبية المتكونة عبر العناصر السينوغرافية قيمة معنائية متعددة ومتغيرة تبعاً للمشهد المسرحي للعرض المقدم .

وكذلك ضم الفصل جملة من الاستنتاجات كان ابرزها :

1- ارغم العرض المسرحي الغرائبي على انشطار المتلقي مع مساندة ومعارضة للمشهد المسرحي المقدم له من ناحية الفوضى والتفكيك وانعدام التنظيم .
2- العناصر السينوغرافية ذات الرؤية الغرائبية هي نتاج تفاعل البنى التكوينية اللامألوفة والمهمشة والتي يتداخل فيها عنصر التشظي والفوضى الجمالية .
3- تداخل مفهوم الغرائبية في تصميمات الصورة البصرية من حيث المفارقة والتهجين للعناصر السينوغرافية ذات الطابع اللامألوف والمغاير للواقع الحياتي.

وقد أوصى الباحث بعض التوصيات والمقترحات يبغي منها خدمة البحث العلمي ، ثم تلتها قائمة المصادر والمراجع .

الكلمات المفتاحية (الملامح ، الغرائبية ، التجليات ، السينوغرافيا ، العرض المسرحي)

Abstract:

The term exoticism includes everything that is irregular, unnatural and unfamiliar. The term exoticism falls within the philosophical classifications of beauty, especially since it contradicts cultural and traditional production. It can be said that exoticism rejects focusing on literary frameworks, theatrical arts and rigid philosophy, as it carries within it aesthetic potentials that make the theatrical performance appear in a dialectical state based on interactions of cultural media. Exoticism is characterized as a phenomenon that has swept through some theatrical performance techniques, as it appears in the heart of the theatrical scenes, specifically with the work of the actor, whose presence is clear alongside other technical elements to show everything that is strange, contradictory and unfamiliar in the technical elements of the theatrical performance presented. It is possible for the vocabulary of exoticism to be embodied in the theatrical scene by presenting a visual image with new, transformed and contradictory connotations in the form of an unfamiliar scenic painting in the theatrical performance. Therefore, the designer must achieve harmony between the scenographic elements in order to obtain a visual image of the presented play that works to destroy the traditional methods of the formulation designs of the visual image and give it a dimension. Contrastingly, the director/designer can create a harmonious relationship with an aesthetic vision between the theatrical elements in an exotic language. We are faced with a theatrical scenographic image that carries an unusual focal dimension based on the reciprocal relationship between the

director, designer, actor, and scenographic elements. Perhaps the theatrical show is able to achieve exoticism and undermine visual standards and distortion in the design of theatrical techniques, which expresses the contradictions that it causes between the visual elements and the acting performance, especially since the spread of the term exoticism in contemporary theatrical shows is due to its inclusion of the aesthetic image that carries a readable visual text, as well as its acquisition of digital elements that contributed to formulating the visual image of the scene presented in the theatrical show. The term exoticism may take on wide dimensions that enter into many of the technical elements of the theatrical show and live them within the theatrical space to produce a diverse and expressive semantic image that the designer invests in the integration of the theatrical image presented and influenced by all the new and successive moods and experiences with the global designs of the theatrical shows presented and within mechanisms that differ from one show to another while maintaining the continuity of the elements' communication. The scenography with each other and not canceling or disrupting any scenographic element in order to obtain a fruit with an aesthetic vision similar to a painting with familiar strangeness to be an integrated theatrical show that is open to interpretation and has readable visual systems, considering that the theatrical show is a visual system that the recipient can dismantle and interpret semantically and aesthetically based on consolidating its basic role in the meaning that the designer seeks to convey within multiple aesthetic and visual frameworks. Therefore, the term strangeness works to show astonishment and dazzle through the fragmented and unfamiliar visual transformations in the

theatrical show, and perhaps the scenographic designer works to achieve the unfamiliar in order to obtain a visual formulation of the scenographic elements, and the designer must present an integrated show with multiple visual transformations with aesthetic visions and far from reality in the Grotsky style in presenting the theatrical scene and preparing a visual space in a harmonious environment in which the scenographic elements harmonize according to a standardized strategy with the scenic image of the play, and presenting a theatrical image The familiar image of the scene is shattered within the theatrical space and a visual space with a contrasting dimension is given. Therefore, the designer must adopt the strangeness as a displacement transformation of the visual system between the scenographic elements with linguistic visions with a visual format readable in the presented theatrical performance. Based on that, the current research dealt with four chapters. The first chapter included the research problem that centered on the following question:

- What are the Features of Ambiguity in Appearances in the Scenography of the Contemporary Iraqi Stage Show

hile the importance of the current research was evident in studying one of the topics that reveal the interconnected relationship between the strange and its manifestations in the scenography of the theatrical performance and the nature of the aesthetic vision that it achieves in the theatrical image, the limits of the research are on the period between the years (2015-2024), and the spatial limit is Iraq in the theaters of the capital Baghdad, while the objective limit is the study of the topic of strangeness and its manifestations in the

scenography of the Iraqi theatrical performance, as for the second chapter, it included two topics, the first topic came to study the concept of strangeness, starting with its roots in philosophy and theater throughout the historical eras, and the changes and developments it caused that affected the theater, and the second topic was concerned with studying the features of strangeness in the theatrical performance (globally and Arab) among contemporary directors globally and Arab, then the chapter concluded with the indicators that resulted from the theoretical framework, as for the third chapter, it included the research procedures, where the researcher covered the presentation of the play (Mythical Reality) written by Abdul Nabi Al-Zaidi and directed by Jawad Al-Saedi and the play (Transformations Biology and Things), written by Qasim Muhammad and directed by Munim Saeed, as an analytical sample for the research, relying on the descriptive approach in analyzing his sample. In the fourth chapter, the researcher came up with a set of results and conclusions, sources and references. The research ended in the fourth chapter with a list of the results of the sample analysis, the most prominent of which were:

1- The strange theatrical image was achieved within the theatrical performance through the multiplicity of the concept of visual language that has the ability to produce formations with interpretable readings.
2- The theatrical performance contained a strange visual distortion that worked to raise the aesthetic standards formed by the scattered and fragmented scenographic image in the theatrical image.
3- The strange visual image formed through the scenographic elements achieved a multiple and

variable semantic value according to the theatrical scene of the presented show.

The chapter also included a number of conclusions, the most prominent of which were:

1- The bizarre theatrical performance forced the recipient to split into support and opposition to the theatrical scene presented to him in terms of chaos, disintegration and lack of organization.
2- The scenographic elements with a strange vision are the result of the interaction of unfamiliar and marginalized compositional structures in which the element of fragmentation and aesthetic chaos intersect.
3- he concept of strangeness overlaps in the designs of the visual image in terms of the paradox and hybridization of scenographic elements with an unfamiliar character that is different from life reality.

The researcher recommended some recommendations and suggestions that aim to serve scientific research, followed by a list of sources and references.

Keywords (features, exoticism, manifestations, scenography, theatrical performance)

الفصل الاول
مشكلة البحث

يمتلك العرض المسرحي قيمة جمالية وفنية لها القدرة على خلق بيئة تعمل على تهذيب الذائقة الجمالية لدى المتلقي وتعمل على تصحيح مسارات النسيج الحياتي اليومي على اعتبار ان العرض المسرحي له القدرة على محاكاة الواقع بكل تفاصيله الداخلية والخارجية التي تعد المادة الخام للمكون الحياتي ، ولعل هذه المحاكاة قد تختلف من مجتمع الى مجتمع آخر مع الحفاظ على التقاليد التي ينهض بها المجتمع .

تعد آلية التصميمات السينوغرافية المسرحية ذات رؤية ابداعية تكتمل اركانها

الرئيسية من خلال تكاملية الصورة المسرحية وهي بمثابة ركيزة أساسية يعتمدها المصمم في خلق صورة بصرية ذات انساق رؤيوية قابلة للقراءة البصرية التي تتولد لدى المتلقي عبر تكاملية العناصر السينوغرافية وقدرتها على تأويل المشاهد المسرحية المقدمة ، لقد شكلت سينوغرافيا العرض المسرحي اللامألوفة في مجمل العروض المسرحية المعاصرة والتي تميزت وتفردت في تنظيم وبلورة ذاتها البصرية من اجل أخذ ديمومتها ذات الرؤية البصرية للعناصر السينوغرافية وايصالها صورة مسرحية سامية تحمل من التقانة روح التجديد والحداثة التي يسعى من اجلها المصمم المسرحي الى تصميم صورة مسرحية غرائبية ، وان خروجه عن المألوف في تنفيذه يعود الى قدرة المصمم من خلقه رؤية عالية الدقة ذات تشكيلات بصرية يجمع فيها العناصر التقنوية بصورة كولاج بصري موضحاً من خلال ذلك الرؤية التأثيرية التي تمتلكها تلك العناصر التي تتجسد في آفاق الرؤية التصميمية ويتناغم مع الادوات والخامات في مساهمتها لصياغة العناصر البصرية والتي تعد المفصل الرئيسي في تكاملية العرض المسرحي المقدم بعّده نقطة انطلاق جنباً الى جنب الثيمة الرئيسية للعرض والتي يسعى المصمم من تحقيقها ، وتسهم الغرائبية في تأسيس وصياغة الافكار والرؤى التصميمية التي تضفي على ثيمة العرض المسرحي قيمة معنائية تتداخل وتنصهر فيها الثوابت البصرية لتنتج تصميمات سينوغرافية فنتازية والتي من خلالها تتشكل علاقة تبادلية ذات تأثير واضح على المتلقي والذي بدوره قادر على خلق صورة بصرية تحمل في طياتها ميكانزمات حسية ذات صورة سيميائية مقروءة التي تحفز المتلقي على وضع اسئلته البصرية في رؤى خارج نطاق حدود الواقع المتشظي والمألوف لذا وجب على المصمم ان يعد وسائله التكاملية للرؤية البصرية من اجل صياغة العنصر البصري ولا سيما ان اهم متطلبات الصورة الغرائبية تعتمد على الواقع الحياتي الذي يفصح عن المسكوت عنه ومدى تحقيقه في الصورة السينوغرافية للعرض المسرحي والتي بدورها تنتج صيغاً واشكالاً من مجمل التصميمات المنظرية والتي تستند الى فرضية يضعها المصمم في موضوعية للكشف عن عناصر بصرية جديدة من شأنها ان تخلق صورة مسرحية غرائبية بعيدة عن الواقع المألوف .

يعد وجود المصمم المسرحي ضرورة ملحة في صياغة الثيمة البصرية والتي بدورها تنتج قيم فنية تسهم في تكاملية العرض المسرحي وبالتالي يتحقق عرضاً مسرحياً ذات منظر مسرحي بعناصر غرائبية لها القدرة على نقل الصورة المسرحية بمختلف عناصرها السينوغرافية ، وان مجمل العروض المسرحية عملت على تطوير العناصر البصرية التي تسهم في صياغة سينوغرافيا العرض المسرحي الغرائبي واكتسابه شكله الحالي في العرض المسرحي المقدم ، وهذا يعود الى ان المصممين المسرحيين كانت ومازالت رؤيتهم في طروحاتهم البصرية حملت محطات مهمة في

تصميم الصورة السينوغرافية ذات الرؤية الغرائبية والتي اصبحت مجمل هذه العروض منبعاً ورافداً مهما في دعم العرض المسرحي الغرائبي ومع تداخل تأثيرات المسرح الغربي على المسرح العربي تظهر لنا رؤية بصرية جديدة يمتلكها المسرح العربي التي عالجت تكاملية العناصر السينوغرافية بعدة طرق فنية وجمالية من خلال اسهامات المصمم المسرحي للرؤية الغرائبية للسينوغرافية المسرحية ، وكثير من التجارب المسرحية العربية والمحلية التي اعتمدت على تواصلية ما تبثه المرموزات البصرية لغرائبية السينوغرافيا المسرحية التي بدورها تعكس الثقافة البيئية للواقع الحياتي وتعطي للمتلقي حرية ان يضع تأويلات التصميمات البصرية التي يشاهدها وان يضع اجابة للصورة البصرية المقروءة .

ان الغرائبية في تصميم سينوغرافيا العرض المسرحي هي مضمار جمالي ورؤيوي قادراً على تحقيق اقصى حالات الاثارة والمتعة التقنية لدى المتلقي من خلال سعي المصمم في تقديم مشاهد منظرية غير مألوفة لها القدرة على المحاكاة للملكات البصرية مع تناغمها وتكامليتها للعناصر السينوغرافية الاخرى ولا سيما ان الاسلوب التصميمي للمصمم المسرحي يعد اهم عنصر بصري يحمل من الميكانزمات ومرتكزات رئيسية تسهم في بناء الصورة المسرحية ، وتعد غرائبية العناصر التقنية للمشهد المسرحي وسيلة من وسائل الايصال البصرية كونها تشغل حيزاً واسعاً في تشكيل الصورة المسرحية ، فضلاً عن الرؤى الثقافية والاجتماعية التي تتجسد في صياغة الصورة المسرحية والتي تأخذ جانباً مهماً من جوانب محاكاة الحياة الاجتماعية ولاسيما ان سينوغرافيا العرض المسرحي المقدم هي مرآة صادقة تعكس المفردات الحياتية للفرد وعلى تراتبية يومية من حيث الزمان والمكان حتى ينتج لنا خطاباً ابداعياً شاملاً في شتى مجالات الحياة ، اي ان سينوغرافيا الصورة المسرحية لا تنفصل في تكوين الصورة المسرحية ولا يمكن تقديم فن منظري بلا صورة مسرحية مترابطة معه ،فالصورة البصرية للعرض المسرحي تعد احد المكملات التقنية للسينوغرافية التي لها سطوتها التي تهيمن على بقية عناصر العرض ولها الاولوية في اعطاء الصورة النهائية للعرض المسرحي والمكونة من خامات ديكورية تسهم في بناء المشهد المسرحي وتأثيث الصورة المسرحية لتنتج جمالية الرؤية البصرية في تصميم العرض المسرحي ذو الملامح الغرائبية لتحقق بنائية وتكاملية المنظومة السينوغرافية.(عطية ،1985 ، ص15 -16)

وتتمثل مشكلة البحث بالتساؤل الآتي :

- ماهي ملامح الغرائبية وتجلياتها في سينوغرافيا العرض المسرحي العراقي المعاصر؟

أهمية البحث والحاجة إليه:

1- تكمن اهمية البحث كونه يتناول أحد الموضوعات التي تتعرف على ملامح السينوغرافيا المسرحية الغارائبية في العرض المسرحي المعاصر.
2- بعد التقصي في البحوث الموجودة في المكتبات لم يجد الباحث دراسة من هذا النوع لذا تكمن أهمية البحث في إغنائه للمعلومات التي تخدم المسرح العراقي .
3- يفيد ذوي الاختصاص (المخرجين ، الممثلين ، المصممين) في بيان طبيعة العلاقة بين العناصر السينوغرافية والتصميمات الغرائبية البصرية والسمعية للعرض المسرحي من اجل خلق علاقة جمالية ذات صورة بصرية قابلة للقراءة.

هدف البحث :

يهدف البحث الى :

- التعرف على ملامح الغرائبية وتجلياتها في سينوغرافيا العرض المسرحي العراقي المعاصر.

حدود البحث :

يتحدد البحث فيما يأتي :

1_ الحد المكاني : العراق - بغداد / دائرة السينما والمسرح (المسرح الوطني) .
2_ الحد الزماني : 2015 - 2024
3_ الحد الموضوعي: دراسة ملامح الغرائبية وتجلياتها في سينوغرافيا العرض المسرحي العراقي المعاصر.

تحديد المصطلحات:

1- الملامح :

أ. لغوياً :

"لمح ، لمحا ، هي ما بدا من محاسن الوجه ومساوئه" .(ابن هاديه ، 1979 ، ص 131).

وردت في (لسان العرب) للعلامة ابن منظور : "تقول رأيت لمحة البرق : وفي فلان لمحة من أبيه ثم قالوا : فيه ملامح من أبيه ، أي مشابه ، وجمعوه على غير لفظه ، وهو من النوادر ، وقولهم لأريئك لمحا باصرا ، أي أمراً واضحاً" .(ابن منظور ، ب ت ، ص 411) .

لمح : "لمح – البصر امتد الى الشيء ابصره بنظر خفيف أو اختلس النظر , اللمحة : اسم من اللمح /مفرد الملامح , الملامح جمع لمحة على غير لفظها : مابدا من محاسن

الوجه ومساوئه/ المشابه . يقال (في فلان لمحة من أبيه أو ملامح من أبيه) أي مشابه" .(معلوف ، 1986، ص 733) .

"تلميح : لفظ ، جملة أو تعبير يثير في الذهن فكرة شخص أو شيء دون الكلام عنه بصورة واضحة ، لمح إلى : أشار إلى أمر بطريقة مبهمة من دون التصريح به والإفصاح عنه : (لمح إلى فلان) ، (لمح إلى شيء) ، ملامح وظلال : في الرسم : أماكن مضاءة وأخرى مظلمة . ملامحي : معبر عن الملامح , خاص بالملامح : (رسم ملامحي) . لماح : مضيء ، متألق ، مشرق" .(نعمة ، ب ت ، ص 1299).

ب . اصطلاحاً :

هي الخاصية التي يمكن ملاحظتها في عمل فني أو أي معنى من معانيه الراسخة المستقرة واللمحة صفة مجردة لا وجود لها بمعزل عن الشيء الملموس ، وبمعنى ان الملامح هي العلامات التي تميز الشيء عن غيره وتترك أثرا يمكن أن يعرف الشيء من خلاله ويميزه عن الأشياء الأخرى في محض لصفة مجردة نستشفها من خلال شيء مادي ملموس عن طريق الحواس.(مونورو، 1972، ص 99) .

التعريف الإجرائي :

ملامح الغرائبية في سينوغرافيا العرض المسرحي : خصائص او سمات متقاربة او متشابهة او مختلفة او مساواة او تحمل دلالات في معطياتها المعرفية والجمالية في سينوغرافيا العرض المسرحي

2- الغرائبية :

أ- لغوياً

- لفظ مأخوذ من كلمة (الغرب) ومشتق من ثلاث حروف (الغين) ، (الراء) ، (الباء) وجاء تفسيره في المعاجم اللغوية على انها (الغريب) : الغامض من الكلام.(الفراهيدي ، ب ت، ص 411).
- وقد اخذت من كلمة (اغتراب) ، وغربه وغرب عليه : تركه بعيدا والغربة والغراب : النزوح عن الوطن والاغتراب .(ابن منظور ، 1955، ص 639).
- غرائبُ الدَّهر كثيرة- الشرق أرض الغرائب والعجائب" ، غرائبُ الفن : ما يتحدّى العادات والأذواق السائدة .(عمر ، 2008 ، ص 98).
- وتتنوع كلمة (الغريب) الى عدة تموضعات دلالية وكل تموضع منها يشير الى دلالة غير المعنى المذكور فتأتي غرابة الذهن بتحديد مفهومها الى ما يحيد عن المفهوم العام او عما هو معتبر معقول ، أي بمعنى غير ما يألفه

الفكر عن التصور غير المنسجم مع الذهن ، وغرابة الذوق : ما يجعل الشيء غريباً مختلفاً عن غيره وخارجاً عن المألوف. (عمر، 2008، ص 1602 - 1603).

- تأتي كلمة الغرائبية بـ : الذهاب والتنحي عن الناس وقد غرب عنا يغرب وغرب ، واغرب وغربه ، واغربه : نجاه والغربة والغرب : النوى والبعد ، والتغرب : البعد ، والغريب : الغامض من الكلام.(ابن منظور ، 1955، ص 3227).
- الغربة: وغرب فلان عنا يغرب غرباً أي يتنحى ، وأغربته وغربته أي تنحيه ، والغربة : النوى البعيد، يقال شقت بهم غربة النوى ، واغرب القوم : انوّوا، وغاية مغربة أي بعيدة الشأو ، والغريب: الغامض من الكلام، وغريب الكلمة غرابة. (الفراهيدي ، 1982، ص 67).

ب-اصطلاحا:

- الغرابة : كلمة متعددة المعاني فهي قد تستخدم لوصف انحاء شتى ، منها عندما تبدو الدمى والآلات كأنها ذات ارواح تحركها ، عندما تظهر الصور الشخصية واللوحات الفنية كأنها مفعمة بالحياة المخيفة ، عندما يمكن قراءة افكار الاخرين .... عندما تتحرك اطراف اشخاص اصحاء وتستقل عنهم وتصبح لهم حياتها الخاصة ... في هذه الحالات كلها هناك امور لا عقلانية ، غير منطقية ، تتحدى العقل الحديث المنطقي ، ومن ثم فأنها تكون غريبة ". (عبد الحميد ،2012، ص 18- 19).
- عرف (هربت ريد) الغرائبية: بأنها الأساليب المنتقاة من بلد هي غير البلد التي ينتمي اليها المصمم ,وتعتمد هذه الأساليب على مفهوم الانتقاء ، والتي تشير إلى النزعة التي من خلالها يسمح للمصمم بالاختيار والمخالطة بين أساليب غير أساليب المصمم نفسه.(ريد ، 1994، ص 23-24).
- ويعرفها (برتولد برخت) بقوله : مفهوم فكري قصدي وجد لنفسه تطبيقات حية في مجال الفنون بالتحديد ... ان التواصل الى تغريب الحادثة او الشخصية ، يعني قبل كل شيء وببساطة ان تفقد الحادثة او الشخصية كل ما هو بديهي ومألوف وواضح ، بالاضافة الى اثارة الدهشة والفضول بسبب الحادثة نفسها (برخت ، ب ت ، ص 142).
- ويعرف (ناجي كاشي) الغرائبية على انها تحتاج الى " فهماً جديداً للخارق والمدهش والغريب والغامض والمتنافر والعجيب – وهي مسميات للغرائبية – هذا الفهم يكون قائم على حقيقة خروج الاشياء من سياقها المتتالي في

الواقع ودخولها في نسق الصورة الغرائبية المصنوعة ، التي تجهد في جعل هذه الاشياء ضمن سياق آخر وضمن منطق آخر هو منطق العرض المسرحي الغرائبي "(كاشي ، 2006 ، ص 38).

تعريف (الغرائبية في سينوغرافيا العرض المسرحي) إجرائياً:

هي عملية اعادة صياغة للعناصر التصميمية في العرض المسرحي وفق اساليب تصميمية مبتكرة قائمة على اساس اثارة الدهشة والفضول والجذب والتشويق ومخالفاً لكل ما يتعلق بالسائد من الاشكال والتعبيرات التصميمية والمتعارض لكل ما هو نظامي ومقنن لدى المتلقي من خلال رؤى تصميمية متطورة تجعل من العناصر السينوغرافية في العرض المسرحي منظومة تكاملية تمتلك من الوظيفة والصورة الجمالية بشكل غير مألوف وتشمل الغرائبية في العرض المسرحي كل ما يتناول الواقع نقدياً بنهج مختلف .

3- تجليات :

أ- لغوياً

- (تَجَلّى) الأمرُ تجلياً : انكشف . وتجلى الشيء : نظر إليه مشرِفاً (مجمع اللغة العربية ، 1994، ص114). وكذا : مطاوع جَلاَّه و(تَجالَيَا) ، انكشف حال كل منهما لصاحبه . و(الجَلِيَّةُ) : الخبر اليقين ، وجلية الأمر : حقيقته .(مجمع اللغة العربية ، 2008، ص132)
- (التَجلِّي) : هو الكشف والإظهار . و(جُلِى) : واضح بيّن .(ابو الدهب ، 2002 ، ص 203).
- " جلهُ الشيء – جلها كشفه ، و (جليت) السماء أصبحت صافية." (مدكور ، 1980، ص 113)، و" (تجلية) كشفه و (تجلّى) الشيء تكشَّف ". (الرازي ، ب ت ، ص109).

اصطلاحاً :

- ورد في (معجم ألفاظ الصوفية) : " وفي التجلي إذا فتح الله (عز وجل) على عبد بعد الستر ، يتجلى عليه بنعمة ، فيكشف له عن بعض المغيبات ، ويظهر له أنوار المشاهدة ، فيمسي في غاية ما يتمناه في التحقق والذهاب والفناء ، ويجزل له العطاء بمقدار شوقه ومناه . والتجلي في ثلاث أحوال تجلي ذات ، وهي المكاشفة ، وتجلي صفات الذات ، وهي موضع النور وتجلي حكم الذات ، وهي الآخرة وما فيها " .(الشرقاوي ، 1987، ص 74).
- كما ورد في (معجم اصطلاحات الصوفية) : التجلي ما يظهر للقلوب من أنوار الغيوب . وهو على نوعين : الأول : هو التجلي الذاتي ، تجلي الذات وحدها لذاتها ، وهي الحضرة الإلهية التي لا نعت فيها ولا رسم . أما التجلي الثاني :

هو الذي تظهر به أعيان الممكنات الثابتة التي هي شؤون الذات لذاته .(الكاشاني ، 1992، ص 173-174).

يعرفها (مرسيا الياد) " هو دوماً التصوف الغامض ذاته: إظهار لشيء ما من كل آخر ولحقيقة لا تنتمي إلى عالمنا في موضوعات تشكل جزءاً لا يتجزأ من عالمنا الطبيعي والدنيوي". (حمو ، 2016،ص 42).

- كما جاء بأنه : التلبّس ، والتشبّه بالصادقين ، بالأقوال ، وإظهار الأعمال .(العجم ، 1999، ص 161).

تعريف (التجليات في سينوغرافيا العرض المسرحي) إجرائياً :

- الكشف عن الملامح والحقائق والافكار المترسبة في الغرائبية المرتبطة بالصورة المسرحية المتكونة عبر سينوغرافيا العرض المسرحي .

4- السينوغرافيا :

يعرفها (محمود محمد كحيلة) : بأنها " نشاط إبداعي يحتاج إلى معرفة بالرسم والعمارة والتقنيات الدرامية وهي تعنى بتنظيم الفضاء الدرامي بداية من العمارة ووصولا إلى التأثير على المتفرج ، بكل ما يتطلبه من تصرف في الضوء وغيره من العناصر المسرحية ".(كحيلة ، 2008 ، ص 243).

وتعني عند (علي عبد الله) : " التشكيل الفني للصورة المرئية في العرض المسرحي من خلال الديكور والملابس والإضاءة والتقنيات الأخرى".(عبد الله ، 1995، ص 72).

ويعرفها (مارسيل فريد فون) بأنها : " فن تنسيق الفضاء والتحكم في شكله بغرض تحقيق أهداف العرض المسرحي ، أو الغنائي ، أو الرقص الذي يشكل إطاره الذي تجري فيه الإحداث " .(فون ، 1993، ص 7).

وعرفها (ناجي كاشي) بأنها : " المشهد في لحظة ثبات الصورة " .(ناصر ،1988، ص 6).

ويضع (باميلا هاورد) تعريفا لها بقوله : " البيان المشترك للمخرج والفنان الذي يعبر عن وجهة نظرهم في المسرحية أو الأوبرا أو الرقصة المقدمة للجمهور بصفتها عملاً متحداً ".(هاورد ، 2004، ص 5).

ويعرفها (الجبوري) بأنها : " فن تشكيل وتصوير العناصر الفنية من كتلة وضوء ولون وفراغ وعناصر أخرى بصرية كالإضاءة والأزياء والملحقات والمكياج وصياغتها بشكل تخلق نوعا من المساهمة والمشاركة الفعالة بين دلالاتها وإشكالها الفنية وبين المتلقي ".(الجبوري ، 2009، ص 32).

تعريف (ملامح الغرائبية في سينوغرافيا العرض المسرحي) إجرائياً :

الصورة المسرحية المتكونة عبر تشكيل الفضاء المسرحي من خلال العناصر التقنية والتي تتضمن فهماً كولاجياً وفكرياً وجمالياً محققتاً منظومة بصرية ذات ملامح غرائبية للمشهد المسرحي.

5- العرض المسرحي :

لغةً :

- جاء في لسان العرب "عَرَضَ بعيره عَرضاً، والمعرَّض: نَعَم وسِمَهُ العراض. يقال منه: عرضتُ البعير وعرَّضتهُ تعريضاً، وعَرَضَ عليه يعرضهُ عرضاً: أراهُ إياه، وعرضتُ البعير على الحوض، وهذا من المقلوب، ومعناه عرضتُ الحوضَ على البعير، وعرضتُ... المتاع على البيع عرضاً، وعرضت الكتاب، وعرضت الجند عرض العين إذا أمررتهم عليك ونظرت ما حالهم، وقد عَرَضَ العارضُ الجندَ".(الافريقي،1971، ص 737).

أما (الفيروزي آبادي) فيقول "عَرَضَ: كسمع والشيء له أظهَرَهُ له وعليه أراهُ إياه، والجند عَرْضَ عين أمُرَّهم عليه ونظر حالهم".(ابادي، ب ت ، ص334).

اصطلاحاً :

- العرض يعني: "الأداء المسرحي، جمع الأشياء على الملأ، إعلان تلك الخطط" ، او "تحويل فكرة ما أو شخصية خيالية إلى كيان حي ملموس يعني تجسيدها (Incarnation) فهو فعل تجسيد يحول الفكرة أو السطور المطبوعة إلى أصوات وحركات"(هلتون ،2001،ص18). وبحسب (رولان بارت) فإن العرض المسرحي "نوع من الآلة السيبرنية، تختبئ وقت الاستراحة، خلف الستارة، وما أن ترتفع هذه الأخيرة حتى تبدأ ببث الرسائل إليك، ولهذه الرسائل خصوصية التزامن رغم اختلاف إيقاعها" (معلا،2004، ص7).
- وكذلك يعرف (جوليان هلتون) لعرض المسرحي "هو المجال الذي يمكن من خلاله تحرير النفس من نوازعها العدوانية ورغباتها المكبوتة كما يحدث في الكرنفال الشعبي"(هلتون 2001،ص 21).
- ويرى (مارفن كارلسون) أن العرض المسرحي "حدث كامن في محتوى معقد من الاهتمامات والمواقف الاجتماعية التي تسهم جميعها في إعطاء التجربة المسرحية المعنى الخاص بها وتوصيله إلى المشاركين".(كارسون، ب ت، ص 9).
- وينظر (عبد الفتاح رواس قلعه جي) إلى العرض المسرحي بأنه "صورة مرئية تشكيلية وحيوية من القنوات النصية باعتبار النص نسق علامات لغوية مادته

صوتية،... يحملها الوصف والحوار تقدم تصوراً لفضاء مكاني وزماني هما حيز النشاط النفسي للشخصيات حيث نقوم بمسرحة... النصوص والأساطير".(قلعه ،2007، ص 44).

- **اما التعريف الإجرائي لـ العرض المسرحي :**

صورة بصرية ذات رؤية فلسفية واجتماعية وثقافية يصممها المخرج / المصمم بأشكال تأويلية قابلة للقراءة بوساطة العناصر السينوغرافية لتنتج رؤية بصرية مقروءة من قبل المتلقي ذات انساق غرائبية .

5- المعاصر

أ ـ لغة:

وجاء في لسان العرب لأبن منظور بقوله: "أن العصر هو الدهر والجمع أعصر وإعصار وعصر وعصور, والعصر ما يلي المغرب من النهار, والعشي هما الليل والنهار ويقال لهما عصران, والعصر هو اليوم".(ابن المنظور ، 1955، ص812).

عرف المعجم الوجيز كلمة عصر بأنها: "الوقت في آخر النهار الى احمرار الشمس".(مدكور،1980،ص 421).

وعرف معجم اللغة العربية المعاصرة كلمة معاصر بأنها: "تعاصر الشخصان: كانا في عصر واحد "تعاصر أحمد شوقي وحافظ إبراهيم".(عمر 2008، ص1507).

وجاء تعريفها في المعجم الأساس: "عاصر، يعاصر، معاصرة: عاش معه في عصر واحد".(جماعة من اللغويين العرب، 1989، ص 844)

ب-اصطلاحا:

عرفه (خشبة) في كتابه المصطلحات الفكرية بأنه الشيء المتزامن في عصر واحد مع شيء أو أشياء أخرى, فيكونان (متعاصرين) أو (متزامنين)، ولكن انعكاس التقدم المادي والعلمي في الغرب على الأدبيات الغربية منذ القرن التاسع عشر أنتج أحساساً عاماً بأن الغرب هو المعبّر عن (العصر) وامتزج هذا الإحساس بالمشاعر الدينية والعرقية إزاء الشعوب الأخرى وحضارتها وبذلك برز نوع من تصنيف الحضارة المختلفة تصنيفا رأسيا تصاعديا واصبحت الحضارة الغربية هي الأكثر تقدماً وهي الحضارة العصرية, فأمتزج مفهوم المعاصرة بمفهوم التطور من ناحية، والحداثة من ناحية أخرى".(خشبة 1979، ص 219-220).

مصطلح المعاصر يعود للعصر الذي يعيش فيه الإنسان ، وبالنسبة لارتباط الشعراء بالعصر، لذا يمكن القول: "أن كل من عاصرنا من الشعراء عصري، لأنه من أبناء هذا العصر، وليس شرطاً أن كل من عاصرنا يجنح الى التجديد الذي يتطلبه العصر، فقد يعيش الشاعر عصراً من غير أن يكون مرتبطاً به".(التوتنجي ، 1999،ص 648).

ويعرفه (غزوان) على أنه "(أحدث زمن فني) كما يرى أن (العصرية) هي صراع بين قيم موروثة وأخرى مكتسبة، أو بين قوى نزاعة الى التغيير والتجريد وقوى نزاعه الى الثبوت والتقليد" (غزوان ،1986،ص 222)، كما يقول أيضاً: "أرتبط مفهوم المعاصرة بحدود زمنية حيناً وبالحداثة حيناً آخر والتجديد حيناً ثالثاً، بيد أن مثل هذا الارتباط الزمني لعصر معين ارتباط تأريخي محدد بين تجريد المعاصرة من سماتها الجمالية والفنية في مدى ارتباطها بالحداثة والتجريد, فالمعاصرة زمن فني والحداثة مضمون فني".(غزوان ،1986،ص222).

كما عرفها (الاعسم) في المصطلح الفلسفي عند العرب على "أنها نزعة في الفن الحديث تهدف الى قطع الصلات بالماضي والبحث عن أشكال جديدة من التعبير في الفن والأدب".(الاعسم، 1985،ص 254).

ويعرف (علوش) المعاصر بأنه: مفهوم نسبي لمسايرة العصر، في ظل تطوراته ومفاهيمه".(علوش ،1970، ص 150).

تعريف المعاصر أجرائياً:

رؤية حداثوية تهدف الى ترابط الصلات بالماضي وتسعى الى مزامنة ومعايشة الزمن الحاضر والاستفادة من كل التطورات السينوغرافية وتسخيرها في خدمة نتاجات العروض المسرحية التي تتمتع في كل تطوراته ومفاهيمه .

الفصل الثاني / المبحث الاول

مفهوم الغرائبية

يرتبط مفهوم الغرائبية مع بدايات الفن البدائي ، لتتصدى الاسطورة التي يعتقد انها تعكس محاولاته للتسلط على الطبيعة عبر تأويلات تفسيرية لا تمت بالعملية الفهمية لوجود القصور الموضوعي والذاتي في مستويات الوعي ، تاركاً وراءه عدم قدرته على معرفة المسببات وهذا يعود الى عجزه عن التحليل ومن ثم ايجاد الاستنتاج ، ليجد القارئ حينها نتاج طبيعي تأكيدي مبني على عجز الذات عن ايجاد حلول منطقية للظواهر والاشياء ، حيث ان الذات الموضوعية تتصدى لمواجهة كل هذه الظواهر مواجهة ذات منحى غرائبياً وربما يكون مختلفاً جذرياً ، ... ولا سيما ان مصدر الجذر الذي قامت عليه التراجيديا الاغريقية ،وهو نابع من الجذر الغرائبي . (مونورو، 1972،ص12-14).

انماز العصر البدائي الى مفهوم الصورة لدى الانسان القديم مكونة الشكل الذي لا يمكن فصله عن الفكر ، كلاهما الصورة والفكر يدخلان ضمن مكملات التجارب للإنسان اي ان الصورة ذات اشكالاً مكونة للتجربة الواعية بذاتها وعلى اعتبار ان الرجل البدائي اصبح يتعامل مع المظاهر نوعاً ما هي محسوسة ولا سيما ان الذات تأخذ

على عاتقها عملية اسباغ المعاني على تراتبية الاشياء من خلال الاطر العملية لنفي هذا العالم والاصطدام بواقع لعالم موضوعي . " (جبرا 1980،ص 43-44).

تميزت العصور الوسطى في دراسة (باختين)[*] (ويكبيديا، ص ـــــ) ضمن محددات الدراسة التاريخية بتقديمها نماذج واشكالاً ورسومات وكتابات من التصورات الغرائبية في خظم الفعاليات الكرنفالية التي قد مارستها الفعاليات الاجتماعية وكثير من الاعمال الفنية حملت مصورات حاملة للغرائبية متمثلة بالرسومات للمخطوطات والايقونات ، فقد سعى الفنانون في ادخال بنى غير مألوفة وجديدة للتشكلات الجسدية وادخالها في الانساق البصرية للسياق الاسطوري والخيالي ، فالرسومات الفنية في العصور الوسطى تداخلت ودمجت فيما بينها سواء كانت للتصورات الفكرية الدينية التي تعنى بالجسد وبين التاثيرات وسلطوية الفن الاسلامي ، ولا سيما ان الفنون الاربيسك والغروتيسك قد احدثت شقاً واضحاً في مفهوم الغرائبية متمثلة بالزخارف والاشكال البشرية او الحيوانية وحتى النباتية الغريبة والاشكال الخيالية .(جباري،2010،ص30).

يعد (باختين) اول من ابرز وادلج مفهوم الغرائبية من خلال قراءاته وطروحاته التي قدمها وتحديداً بدايات القرن الماضي وعمل بأجتهاد نظرياً في ايفاء مفهوم الغرائبية على المستوى الادبي والفني والمسرحي في خضم السسيولوجيا الاجتماعية متخذاً اشكالاً متعددة وهجينة سعى اليها الفنان والكاتب في مجمل اعماله على مرّ التاريخ واحياناً تتمثل بأشكال كالاقنعة التي يعود استعمالها الانسان البدائي لتحقق مآربه المختلفة كالحماية ودرء الارواح الشريرة لغاية تبعث له الاستقرار وتحقيق المكاسب المختلفة .(جباري،2010،ص30).

تمتلك الغرائبية رؤى فكرية معاصرة ذات ركوز اساسي متشكل لثقافات اجتماعية ذات احتجاج ونقد ولامألوف ومناهضة للقضايا والاحداث التي تطال الفرد من تقاليد اجتماعية ونظم اقتصادية لتأخذ مكانتها الجوهرية في متون الكتب والدراسات النقدية والتحليل الاجتماعي المعاصر التي تقف امام ابرز المشكلات اليومية التي تواجه الفرد ، ولا سيما ان (باختين) يعد من مؤسسين والمنظرين لمفهوم الغرائبية وتحديداً منذ العصور الوسطى التي استمدت منها فعالياتها الثقافية والتاريخية ، حيث مثلت الاربيسك والغروتسيك القمة الهرمية للغرائبية والتي تتصل موضوعاتها بمفهوم الغرائبية مع

---

[*] ميخائيل باختين (1895 – 1975) م فيلسوف ولغوي ومنظر أدبي روسي سوفييتي . ولد في مدينة أريول ، درس فقه اللغةوتخرج عام 1918، وعمل في سلك التعليم وأسس (حلقة باختين) النقدية عام 1921 .

الدلالات الفكرية للانسان وفق تصوراته الذاتوية وهو من دعا اليه العلماء والفلاسفة بمفهوم الاغتراب لذاته من بدأ الخليقة .(شعلان،2007،ص 26).

تميز الخطاب النقدي بكثير من التحديثات التي طرأت عليه سواء في المحايثة للانتاج الادبي والفني على حد سواء لتأخذ الانساق الفعلية النقدية ما يتعلق بها من ماهية وطروحات جديدة وقديمة ، لتقع عليها اعادة انتاج مكنوناته بنتاجاً حديثاً تارة ، او مناورات مقاربة للقديم تارة اخرى ، وبالتالي تأخذ ماهيتها فلسفياً وجمالياً ومعرفياً عبر الخطاب الذي يسعى الى تدشين المفاهيم الجديدة وتجذيرها عبر الخوض في ذاتيتها لتبدو ان الغرائبية تشير الى كل ما هو غير واقعي او فنتازي وبحسب رأي (باشلار)[*](ويكبيديا ، ص ـــــ) فأنها تعيد للمرء حس الدهشة الذي يكتشف به الطفل مصغرات الحقائق لأول مرة مهما كانت غريبة ، وان ما يميز هذه العلامات البدائية الطفولية ما يربطها بالمغزى الظاهري ، ليأخذ الخطاب الغرائبي ذات احداث غريبة عن ماهية عالم القارئ فضلاً عن تأويل الاحداث الى مستوى موضوعي وعقلاني وربما ذات مستوى ذاتي وغير عقلاني ليتعارض التأويلات ويتناقضان حتى يبقى القارئ او المتلقي في حيرة من امره .(ولسن ،1982،ص2-3).

تتناول الغرائبية مفهوماً محدداً يتداخل في جميع طروحات الانتاجية والابداعية حتى يصبح نافذة للحرية الذي يكون فيها العنصر الغرائبي مخالف لمنطق الواقع والطبيعة ليرتبط ببعض المقولات والافكار التي تكون مطواعة لتوجهاته حتى تكون هذه المحاولة بعملية ضعف والغاء اي توجه بل على العكس ان مجمل من هذه المقولات والمفاهيم فهي تصب بهذه الدرجة او تلك في جدولة المنطق مجاراة نحو الهدف ، ولعل ان مفهوم الشك والريبة قد تبرز في المنطق الفلسفي لتؤكد اهتمامها الاوحد والمتصل بالذات الانسانية من اجل تحريرها من العالم الذاتي (الموضوعي) (الكبير ، 2016، ص4-5)، بمعنى ادق ان مجمل الفلسفة الحديثة وجب عليها ان تتخلى من مثقلاتها الذاتوية ومن خلالها يتم تحويل الذات المشبعة التي تكونت (بما مضى) الى ذات بعناصر محايدة لتأخذ خطى جديدة وجادة ومرتهنة بحاضر آني يعتمد على ذاتية القائمة فضلاً عن قيامها بعملية التصادم للعالم الموضوعي القبلي لتأتي بأمكنة متباينة التنوع لتزحزح بناءاته السطحية وتعيد تحولاته البصرية المنتشرة من جديد حينئذ يمكن لهذه الانثيالات

---

[*]غاستون باشلار(1884 – 1962)فيلسوف فرنسي. وأحد أهم الفلاسفة الفرنسيين ، وهناك من يقول أنه أعظم فيلسوف ظاهري، وربما أكثرهم عصرية أيضًا، فقد كرّس جزئاً كبيرًا من حياته وعمله لفلسفة العلوم ، وقدّم أفكارًا متميزة في مجال الابستمولوجيا ، حيث تمثل مفاهيمه في العقبة المعرفية والقطيعة المعرفية والجدلية المعرفية والتاريخ التراجعي، ولديه مساهمات لا يمكن تجاوزها بل تركت آثارها واضحة في فلسفة معاصريه ومن جاء بعده.

المنافية للذات الوقوف على اعتاب الظاهرة الغرائبية من خلال التناصية المتعددة في تخليق الصورة البصرية ووفق عملية المنظومة اللاقيمية ليسهل من خلالها التعرف على الواقع الموضوعي ، وعدم جهوزية قلقها نحو المستقبل القائم اصلاً في الحاضر والزمن المهمش في واقع محصور للحظة المعلقة بين عدمية (باشلار) والذات الانسانية المختزلة المعنى ضمن عوالم الاشياء لتتولد عملية تحييد قصدي بعد ان تسقط كل ما علق بها ، ولا سيما ان نفي الذاكرة وتهميش الزمن ومخالفة المنطق الواقعي للظواهر يولد متعة كولاجية لصالح سيادة الوهم ، مع فرض حالة تناقض تنشأ من التردد والشكوك بما مضى وتحول ازاحي للذاكرة المختزلة في الوعي ، مع فرض وجود تصادم ذات معرفة عليا .(مورس ،1987،ص3-4).

تعد الغرائبية نتاج ابداعي متعدد الرؤى في انتاج المعنى يعتمد على القصدية الجمالية بأسلوب حرّ يسمح من خلال تفجير الذات التي ترفل في سمو وعيها على كافة المحسوسات المادية في لحظوية رؤيوية للأبداع المتمثل في الصورة الغرائبية متشيأت للأشياء المادية المعتادة والمتعارف عليها الى عالم ينطق بالغريب واللامألوف وينظم قوانينه بشكل مغاير ما هو مألوف في الحياة اليومية للفرد ، وبذلك تكون الغرائبية لا يمكن ان تحقق ركائز دون توفر عنصر الخيال المتناغم مع الذات حيث ان الخطاب الغرائبية انتاجه يكون من وظائف الذات التي بعيدة عن امتلاكها القدرة على ان تتصور خلاف نفسها وبالتالي فأن طروحات الفن تقتصر على الذات بالاستعانة بالخيال حتى تتمكن من القوة الترابطية بين العناصر المشتقة من اصول متنوعة وصولاً الى نتاج متعدد الرؤى الجمالية وبحلة جديدة .(نصر ،1986، ص275).

تتماثل الرؤية الجمالية لخطاب الغرائبية تماهياً مع انساق الخطاب الفلسفي ، ونجد ثمة تلاقياً ما بين كلا الخطابين وعند الغوص في البحث عن تلاحم الخطابين نجد اسقاطات الخطاب الغرائبي على الخطاب الفلسفي ليولد جمالاً للأشياء حسب رؤية (ديدرو) [*](ويكبيديا، ص ـــــ) ذلك اذا عدة الرؤى الجمالية للأشياء بحد ذاتها وبدون عنصر العلاقات ان لم تكن جمالاً مطلقاً ، ذلك انه عدّ الاشياء بحد ذاتها غير ذات اهمية من دون توفر عنصر مهم يضفي بينهما عنصر العلاقات الذي يقوم على مبدأ الادراك ، وتلك العلاقات بين الاشياء على ضوئها يمكن تحدد رؤية الجمال .(مورس،1987،ص 3-4).

---

[*] دنيس ديدرو ولد في 5 اكتوبر سنة 1713 في مدينة لانجر ، وتوفي في 31 يوليو 1784 بباري ، وهو فيلسوف فرنسي وكاتب وموسوعي وهو ايضا كاتب مسرحي وكاتب مقالة وفني ، والده حرفي ، برز باشرافه على اصدر موسوعة الفنون والعلوم والحرف وبتحرير العديد من فصولها وبكونه اول رئيس تحرير لها .

ان تقويض الانساق البصرية والخطابية لتماهي الخطاب الغرائبي يحمل بعداً جمالياً متناغماً مع انساق الخطاب الفلسفي ولعل ثمة تلاقياً ما بين الخطابين ،وتحديداً اذا ما أخذنا بنظر الاعتبار التحول الازاحي للإسقاطات الخطابية ، في حين يرى (ديدرو) ان الجمال الاشياء نابع من تجمع الرؤى البصرية البعيدة عن الجمال المطلق وذلك لأنه عّد الاشياء بحد ذاتها مع انصهارها بالعلاقات المدركة التي تحدد عمق فكرة الجمال لديه ، ولعل اهمال الذات في العملية الجمالية لدى (ديدرو) مرتبط بعّد الجميل الذي يحتوي في نفسه وفي خارج نطاق الذات على ما يثير ادراك فكرة العلاقات ، ويأتي نفي (ديدرو) للذات وتأكيده فكرة العلاقات بين الاشياء ، مما تولد احالة الموضوعة الجمالية الى عدة عوالم موضوعية ولعل العمل الفني بعد ذلك اصبح ينبع من الواقع ويستمد عناصر وجوده العامة.(جباري ،2010، ص 33).

ان مجمل العادات التي تتولد عبر المجتمعات سواء كانت غريبة او غير مألوفة تحمل نوع من القلق المقيم ، حالة بين الحياة والموت ، التباس بين الوعي وغياب الوعي ، حضور خاص للماضي في الحاضر ، وحضور خاص للأخر في الذات ، قلق غير مستقر بين الزمان والمكان حالة حدودية او بينية تقع بين انفعالات الخوف والرهبة والتشويق وحب الاستطلاع والمتعة والطمأنينة والتذكر والرعب والتخيل والوحشة والالتباس والفقدان لليقين وعليه فأن الغرائبية تأخذ مديات اوسع في تمثلها نحو الشعور بأن الوضع الحالي شاذ او غير واقعي(عبد الحميد ،2009، ص 43) ، في حين ترتبط الغرائبية بالخيال والفنتازيا وانعدام الاستقرار في توجس المفردات الحياتية وغياب الامن والوحشة وعليه فأنها تنحى نحو الخيال الوغل بالوحشة البعيد عن الخيال المتنامي نحو التفاؤل والبهجة وكذلك احلام اليقظة .(عبد الحميد،2012،ص 36).

تعد دراسة الغرائبية ذات مكانة بالغة الاهمية كونها من الموضوعات التي ذات ارتباط وثيق بالانسان وحياته اليومية على اعتبار ان حياة الانسان مرتبطة بواقع مليء بالصراعات الداخلية والخارجية في حين يجد الانسان نفسه وسط هذه التحديات الكثيرة التي يواجها العالم المعاصر والتي بدورها تجعله يعيش من الغرائبية التامة ولا سيما ان التطور التكنولوجي في كل هذا العالم الرقمي والسبراني والميديا والتناحرات السلطوية والازاحات الحياتية والتابوات والمعتقدات والتحولات السبرنتيكية للحياة الاجتماعية والاقتصادية التي كفيلة ان تغير مسار الانسان والعيش بغرائبية بعيدة عن المألوف .

اخذت الغرائبية على عاتقها اثارة الشك في ذهن المتلقي كونها ظاهرة حياتية تنتمي حول انتماء الفرد الى العالم الذي يعيشه او عالم غير مألوف تماماً ، قريبة من الصورة الحياتية اليومية التي يعيشها الفرد للواقع او معالجته برؤى تحمل بشيء من الانتقاد واحياناً تلجأ الى رؤية معنائية سياسية ذات اديولوجيا بقدرة حقيقية وامينة في تقديم

الحياة الواقعية والخارجية التي تكتسب انساقاً سردية جديدة للتعبير من خلال الغرائبية التي تقف جنباً الى جنب للمظاهر الواقعية .(ابن نوار،2014،ص 90).

ان مفهوم الغرائبية تتداخل فيه المفاهيم المعرفية لتتشظى وتختلط فيما بينها المفاهيم لتنتج معانٍ كثيرة ، لذا وجب التفاتش في مفهوم ودلالات الغرائبية وفك التشابك مع المفاهيم المرادفة لها ، وهذا المنطق يصح في حالة اجتزاء الكلمة من السياق ، على الرغم من التضارب الحاصل في التعريفات المتعددة للمفردة الواحدة ، من كون الكلمة هنا لا تشير الى اسم علم وانما يمكن ان تشير الى ما هو واقعي او خيالي يستند الى مرجع مدرك حسي معروف ، اذ ان مجمل المعاجم العربية القديمة منها والحديثة والقواميس والمراجع لا ترد فيها كلمة الغرائبية وان هنالك محايثة وتقارب في رسم الكلمة الان ، ان الغرائبية بوصفها مصطلح مبتكراً غير وارد في العربية ذلك انها مأخوذة من (الجمع) ومفردها (غريب) والغريب هو الغامض ألا ان عادة العرب الاشتقاق من المفردة (الشاذلي ، 1994،ص 63) ، لذا وجب علينا الاشارة الى كل كلمة بوظائفها التي تشير الى مفهوماً واقعياً او خيالي ولا سيما انها نزعة في المفهوم الابدي للفن والادب والمسرح على الرغم من انها لا تنتمي في اي وقت الى اي مدرسة او تياراً منسجماً او محايداً في الاهداف ، وان اهم ما يميز العمل الفني والادبي والمسرح هو وجود في ثناياه او طياته تشكلات انفعالية وعاطفية وشاعرية اقحمها الفنان في عمله سواء كانت طريقة مباشرة او غير مباشرة عبر التمازج العرقي لبلاد مختلفة يتنقل بها الفنان او بصورة غير مباشرة من خلال الوثائق الكتابية او تلاقح الرؤية التصويرية الموضوعة عنها .(فرناند ،1998،ص 35).

ان الطقوس والشعائر التي مارسها الانسان منذ الآف السنين قد تسببت بظهور استخدام الغرائبية في مراحل مبكرة من تأريخ البشرية واتخذت اشكالاً متعددة كالعبادة والتدين وحتى تقديم القرابيين وطقوس الزواج واسترضاء الآله ، حتى تمظهر مفهوم الغرائبية على ما يبدو الى كل ما هو غير واقعي او فنتازيا ولعل متون المعاجم العربية نجدها تخلو من وجود كلمة الغرائبية فيها ، ويأتي وصف (باشلار) نحو الغرائبية بأنها " تعيد للمرء حس الدهشة الذي يكشف به الطفل الحقائق لاول مرة وكل صورة مهما كانت غريبة اذا تميزت بعلامة البدائية الطفولية فأن لها مغزى ظاهرياً صرفاً " .(القزويني، 2013، ص13).

يعتمد مفهوم فكرة الغرائبية على الموضوعات التي رافقت الانسان منذ بدأ الخليقة مع تغلب الجانب الانثربولوجي للمعتقدات الدينية بالاضافة الى المرتكزات الثقافية التي تحيطه حتى أخذت الغرائبية تتبلور ماهيتها وترتشح تحديداً في عصر النهضة وتأخذ مديات متعددة مع احتفاظها بركائزها القوية النابعة من رسوخها الى الحضارات المتأصلة في العرق كالبابلية والفرعونية والاغريقية والرومانية ، ولا سيما ان مجمل

الحضارات قائمة على المشاركات التقنية والعلومية والاخلاقيات بالتناغم مع الانسانية ورغم اختلاف وتعدد الرؤى الفنية والادبية والشعرية وتقديمها للمجتمعات كافة لغرض التأكيد على ان الحضارات القديمة والاكثر تقدماً وجب ان تراعي وتساعد ما هي اقل منها وتداخلها في مشاركتها ما تمتلك من ايديولوجيات معرفية ورؤى وخبرات لارتقاء الحضارة الاخرى لتساوى او تزيد عليها وبالتالي يتحقق التساوي بالعيش.(قرم ،2011،ص 97).

تتطلب الحياة الاجتماعية القاسية التي يمرّ بها الانسان الى ملاذ في تخفيف العبء الذي يقع عليه وذلك باللجوء الى الغرائبية التي ربما لها القدرة على درأ ومواجهة ما يدور حوله ، لذا فأن مرتكزات الغرائبية المخيال الذي يكشف عن خبايا اعمق للانسان والتي يقف في حالة عجز عن تفسيرها فمجمل ما تقدمه الغرائبية هو يحاكي ما هو غريب وعجائبي وينسف المفاهيم وذات معنائية مرادفة لاكتشاف المعنى ، ولا سيما ان ما تطرحه الغرائبية محاكي للاسلوب الفنان في صورة جمالية محاكية للمعنى بعّدها نزعة لحياة يتخللها اسلوب ذات نمطية تحددية في التذويت النفسي والفكري والروحي ولعل اغلب الفنانين قاموا بمحاكاتهم للغرائبية عبر امزجتهم واساليبهم الفنية والادبية وملتزمين بفكرة حرية العاطفة والاحساس حتى كادت تفوق على المفاهيم العقلية والالتزام بما هو مألوف ولعل سمة الجمال قائمة على مفهوم الغرائبية وبالتالي اكتسبت معانيها المألوفة الى تحول واضح قد اصدمت كثير من المفاهيم العقلية وذلك عن طريق نسف العلاقات والمعايير المنطقية في الوجود التي كانت من منطلقات العقل وترسيخها في مقتناة الاشياء وفقاً لمبدأ الافادة منها.(العباس ،2007، ص 53).

هنالك الكثير من العوامل الخارجية والداخلية التي ادت وراء ظهور مفهوم الغرائبية في كافة التيارات الفنية والادبية ويبرز اول هذه العوامل ان الانسان في عيشه بعالم غريب وشديد التعقيد فلجأ الى مفهوم الغرائبية ليضع مكبلاته وتحدياته للهزيمة وسخريته من كافة الضغوط التي تلاحقه ولا سيما ان الفنان بدونها لا يستطيع ان يعبر عن احباطات الانسان ورؤيته الداخلية وعذاباته وهيمنة الواقع ومواجهته ، لذا جاءت بعض السياسات على تكبيل الرؤية التعبيرية للفن فلجؤه لمفهوم الغرائبية كان المنفذ الوحيد له ، وقد جاءت اولى هذه الوثائق واللوحات في رسومات وكتابات الاوربيين نحو بلدان الشرق ، التي اطلقت مخيلة الكتاب والشعراء والفنانين الرومانسيين ، وفي فترة لاحقة نجد تحول الفنانون والكتاب نحو الشعوب التي تعرف بالبدائية ، اذ وجدوا عندها الحياة الفطرية التي فقدتها مجتمعاتهم بسبب تطورها الاقتصادي وبسبب سلطة العقلانية عليها .(ابتر ، 1998،ص،2-3).

تحمل الغرائبية عادات ومشاهدات النظم والشرائع والقوانين التي تعاهدها الجمع من الناس ، ذات ندرة الوقوع ومخالفة للمألوف ، لان " العادات لا تكون مألوفة الا نتيجة

ركام من التجارب الانسانية التي تعد من منظور علمي معين مجالاً تشريعياً تصارع فيه القواعد العامة وتسن فيه القواعد العامة وتسن فيه القوانين التنظيمية ".(عبد الحميد ، 2012،ص 7).

تعد الغرائبية واحدة من المفاهيم الفكرية والاجتماعية والثقافية المعاصرة التي بدورها يتحقق الاستدلال للملامح الاولى للتشكلات الحياتية والثقافية للفرد التي ينتمي لهذه المجتمعات ، لذا وجب على الغرائبية الكشف عن خفايا النقد والاحتجاج المتولد عبر ارهاصات ومناهضات في الوضع الحياتي شاملة القضايا والاحداث والتقاليد والاعراف المتولدة عبر انثروبولوجيا الاجتماعية والازدراء السياسي وهذا واضح جداً في النتاجات الفكرية والادبية والتشكيلية عقب مراحل تأريخية مختلفة لسيادة الغرائبية.(تودروف، 1994،ص ،54).

اذ تشترك الفنتازيا في مفهومها مع الغرائبية ولا سيما ان الفنتازيا هي ضرب من الخيال الجامح والمتحرر من معظم القيود سواء كانت على مستوى النطق لكي تصبح بعيدة التحقق في الواقع حتى تثير مخيلة المتلقي بأحداث ميتافيزيقية لتكون علامة حكائية يطلق عليها بمفردات قريبة على الفنتازيا ولعل مصطلح الواقعية الذي يتجسد في مزاوجته بين اللغة الشعرية والشعبية وهذا ما تجلى في مجمل اعمال (روليفو) الروائية آخذاً تنامي هذا المصطلح في حدوده ليهيمن على الحد المعرفي عندما يمزج بين الواقع والخيال للرؤية المعرفية والتقليدية . (ابتر ،1998،ص 65).

ان ارتباط مصطلح اللامألوف بالغرائبية يكمن جوهره في العلاقة بين الموت والحياة وفي انتفاء الشعور بالامن واللامألوف يتأتى شعوراً مقارباً واساسياً في حدوث الاحساس بالغرائبية ولان اللامألوف نقيض واضح للمألوف لذا فيتولد دائماً شعوراً بالغرائبية المرتبطة بالخيال والغرائبية حتى ان التصاق المفهومين اللامألوف والغرائبية قد يؤديا الى اقصاء المجتمع مجازياً او حتى مادياً ، فكل ما هو ضد المألوف يكون شديد الغرابة وكل ما هو ضد المألوف فهو غريب ، وكل ما هو ضد الفرحة فهو غريب .(عبد الحميد،2009،ص 27).

تشكلت الغرائبية وتداخلت في نظريات ما بعد الحداثة كونها مادة اغنائية بتوجهاتها الفلسفية التي بثت جذورها متجسدة في خضم المجالات الثقافية والادبية والفنية فضلاً عن تنحي بؤرة المركزية للفكر العقلي والتي تجلت الافكار العقلانية للحداثة والتأرجح بين التذويت ومنطلقات الحرية لتأخذ الصورة مكانها المتشكل عبر المكونات الرؤى البصرية ذات الثقافات المتعددة حتى باتت تؤدلج مفهوم الوعي الاجتماعي ليكون مظهراً من التحولات الفكرية للرؤى الادبية والفنية نحو تراتبية التوجه التفكيكي لذا جاءت فلسفة الصورة تنحى في توجيها للرسائل الصورية والبصرية ذات قصدية في بؤرية جوهرها وعبثية في تراتبية شكلانيتها حتى ان معظم النتاجات الفكرية والثقافية نابعة من

تلك الخصائص التي حددتها الغرائبية ، وكانت اقتران الرؤى الادبية والفنية والثقافية مع مدلولاتها السياقية قد تمنح خصائصها منطلقات للحياة الجديدة التي يهيمن عليها رأس المال كيفما تقتضي الحاجة النفعية له ، لذلك كانت الأطر العامة للحياة المعاصرة ذات صوراً ممسرحة بصرياً كغرائبية بتعدديتها ومفاجأتها وتداخلها مع احداثها حتى ان ممارسات حياة ما بعد الحداثة حقلاً اجتماعياً آفاقاً مؤقتة وتكاد الروح البشرية تنتزع من المجتمعات حرية واقعية تمارسها بالصور .(لويلي،2007،ص،24).

يرى الباحث ان مصطلح الغرائبية قائم على مسوغات لثيمة المتلقي التي ترتبط وتتماسك بين فردانية وميكانزمات المصطلح واشتراكهما في التفسير الطبيعي للحدث الغير مألوف ولعل السلوك التعويضي الذي يعيشه المتلقي يدعوه الى الحصول على توافق نفسي مع يوميه المعاش لواقعه فيسعى الى كبح عنانه الخيالي في صورة تخيلية تكوينية او يخلق تصورات وهمية تسعى الى الوصول لتحقيق حالة من الرضا والاستقرار المعيشي ، وان ابتعاد الغرائبية عن الواقع وارتباطها بأحاسيس الشخصيات مما يتسبب الحدث الغرائبي تناغمه مع قوانين الطبيعة ولا يأتي بجديد بل يفسر من خلالها ، لذا فأن الثيمة المشتركة بين المتلقي والغرائبية هو المنطق في وضع حد مفهوم لتفسير المواقف والحوادث الغريبة البعيدة عن المألوف ، ولا سيما ان المنطق السائد للمتلقي يعتمد على الخيال ، ليتحقق تكاملية الخطاب الغرائبي بامتلاكه خاصية الاحداث الغريبة عن عالم القارئ والتي بدورها تتم تأويلات الاحداث الى عدة مستويات منها الموضوعي والعقلاني والذاتي وغير المألوف وغير العقلاني والتأويلات يتعارض وربما يتناقضان حتى يجد المتلقي في تيه من امره

المبحث الثاني

ملامح الغرائبية في العرض المسرحي - عالمياً وعربياً

ان توظيف مفهوم الغرائبية وتبنيه في منظومة البناء البصري للعرض المسرحي تعد حاضنة اساسية لتكامل الصورة المسرحية وهذا نابع من تفاعل العلاقة بين عناصر السينوغرافية والاداء التمثيلي سواء كانت هذه العناصر السينوغرافية متكونة من خامات متنوعة للقطع الديكورية والمنظرية او قطعة موسيقية ، فأنها تحمل فكرة او قدحة اراد من خلالها مصمم السينوغرافية ان يرسم افكاره وانصهارها في اجل تكوين علاقة بصرية بين المتلقي والعرض المسرحي وربما قد تكون حركة معينة في آلية عمل السينوغرافيا التي من خلالها تتنوع الصور المسرحية للمشهد الواحد ، لذا فأن المنظومة السينوغرافية علم قائم على التطور والتأثر بالرقميات الحديثة مما جعلها تفرض هيمنتها على المتلقي وتمنح بتصميم آطر ديناميكية للعرض المسرحي المقدم مما جعلها تحضى باهتمام المصممين وتمدهم بابتكارات وطرق متعددة لإظهارها على المستوى البصري سواء كان زياً او منظراً او ديكوراً او اضاءة ... .

من اجل الغوص والتمعن في حفريات سينوغرافية العرض المسرحي نجد ان دراسة الغرائبية لابد من توفرها في الركائز الاساسية للبنية الجمالية ونموها التطوري نحو بناء صورة مسرحية متكاملة تعتمد على اساسيات العناصر العرض المسرحي ، وتأخذ الغرائبية في حراكها المستمر والمتطور نابعاً من المدونة النصية للمسرحية المقدمة ولعل الجانب البصري بالدرجة الاساس هو بناء صورة بصرية ذات قيم جمالية تكشف عن الوهلة الاولى لبدأ العرض المسرحي مع اندماجها في رؤية المتلقي لتنمي النزعة المتشظية للامألوف المنمقة والتي تدعو الى التحليل الصوري للعرض المسرحي وذلك ليكتمل الجزء الاكبر للسينوغرافيا في تطور حداثي مع الدور المسرحي وبصورة مقدمة للجمهور على نمط فوضوي وفنتازي متعدد الرؤى الثقافية ومن خلاله تكتمل الصورة البصرية لما يبتغاه المخرج / المصمم .

جاء مفهوم الغرائبية في العرض المسرحي كنوع من الاختيارات المضادة لطبيعة عروض المسرح التي تعتمد على ابراز الصورة المسرحية التي تسند فكرة المخرج والمدعمة بالحوار والشخصيات ذات الابعاد النفسية ، بطريقة ساخرة وطابع كوميدي يعتمد على التهجين والمفارقة وكثير من المبالغة ،وربما تتناول الشخصيات والاشكال الغريبة التي يكون خط سيرها التمثيلي كثير من الفوضوية والتي تحمل صفة البشاعة الساخرة والغرابة والتنافر والتقزز والابتعاد عن محددات ومقاييس العقل والخروج عن المألوف ، مما ادى الى الولوج في اعماق البنية التحتية للمنظومة السينوغرافية التي تخاطب ذهنية المتلقي في نسف وتشظي المراكز التقانية للمسرح الجامدة لتحولها الى تقانة مسرحية مرنة تمتلك الحرية في تحريك صورها البصرية المتولدة عبر العناصر السينوغرافية ومن ثم ترتسم الصورة المسرحية للجمهور والسعي لتحقيق تكاملية الصورة المسرحية التي تحمل من المستوى المعنائي بتغيرات متعددة الرؤى اللامحدودة والدخول الى ميكانزمات العناصر السينوغرافية التي تتولد عبر تمازج واختلاف الرؤى لدى المتلقي وبالتالي تحقق جمالية متعددة لقراءة المشهد المسرحي .

ان الصورة البصرية للعرض المسرحي ذات الطابع الغرائبي في كثير من العروض المسرحية مرتبطاً بتحديد ابعاد الزمان والمكان الذي يحدده المخرج / المصمم في تحقيق انشائية الصورة المسرحية بطابع لا مألوف للرؤية المتحققة لدى المتلقي ، والتي بدورها تعمل على توظيف الجسد بوصفه وحدة الانشاء للفضاء السينوغرافي وبناء نص العرض ، الذي يتجاوز مع اللغوي ، واغلب العروض المسرحية تنفتح على لغة الجسد لأجل تفجر الطاقات الادائية للممثلين.(بيتر ،2000،ص،171).

تمتلك الغرائبية في العرض المسرحي صورة مشهدية متكاملة تحاكي بكليتها دلالية المشهد المسرحي اللامألوف التي تحقق الدهشة المتباينة التنوع بين الرؤى البصرية المتشظية والتعدد المعنائي للقراءة التي يتحول بها علامات العرض المسرحي الى

صوراً مسرحية تحمل من المراكز المتعددة الرؤى الجمالية وبالتالي تأخذ الفكرة التي يسعى اليها المخرج / المصمم الى تحقق اهدافها لتقدم للمشاهد عرضاً بصرياً ذات انساق بصرية متعدد.

تعد الغرائبية في العرض المسرحي مناراً للجدل لان من خلالها تكتمل تكاملية العرض المسرحي والتي بدورها يتحدد مسار معمارية العرض المسرحي وهذا يتماثل من خلال اعتماد العرض المسرحي في قدرته على ايصال المتلقي بكافة المعايير الجمالية للصورة المسرحية المقدمة عبر تمازج العناصر السينوغرافية التي تحاكي رؤيوية المتلقي عبر صور متعددة التنوع الدلالي للاضاءة والزي والديكور والمنظر والماكياج ... ، وبهذا يكون عمل المصمم السينوغرافي عملاً يحمل من الجمالية المقننة التي تعتمد على مفهوم الغرائبية التي ساهمت بشكل واضح في تكاملية بناء المشهد المسرحي ، فجاءت الغرائبية في العناصر السينوغرافية متداخلة في حيثياتها على يد مجموعة من المبدعين .

امتلكت الغارائبية في تقنيات العرض المسرحي قدرتها التواصلية والارسالية لما تبثه من مدلولات بصرية بعّدها مكملات تواصلية ذات مكنونات مادية تعنى في رسم الصورة المسرحية داخل الفضاء السينوغرافي للعرض المسرحي المنحدر من رؤيوية المخرج / المصمم لتكون خطاباً متشظياً من الصور البصرية التي تتداخل في حيثياتها رؤى ودلالات تكتمل رؤيتها عبر تمازج العناصر السينوغرافية مع الاداء التمثيلي للممثلين لتنتج صورة مسرحية متعددة القراءات البصرية والتي يسعى اليها المخرج / المصمم .

تمتلك الغرائبية في سينوغرافية العرض المسرحي مكانة بصرية مهمة في ترسيخ ودعم الصورة البصرية للعرض المسرحي بكافة عناصرها التكوينية التي تتشظى من المفهوم الجمالي الرؤيوي لتقدم لنا تكويناً غرائبياً يمتاز باللامألوف في مزج العناصر السينوغرافية التي بدورها تنتقل الى المتلقي عبر ثقافة وميكانزمات تتداخل فيها فوضوية تقبلها لدى الجمهور ، أي ان الصورة البصرية المتكونة عبر الغرائبية تعتمد على الانعكاس الذي تنطلق من خلاله العناصر السينوغرافية والتي تتأثر بها المؤثرات البصرية والضوئية والسمعية لتقدم توافق رؤيوي مقروء يجسد تراتبية الشكل العام للسياقات البصرية ، فالفضاء السينوغرافي هو جزء لا يتجزأ ذات هيمنة غرائبية تسيطر على سير حركتها وفق رؤى جمالية التي تعمل على تقديم صورة بصرية مقروءة من قبل المتلقي تدخل في حيثيات الافصاح البعيد عن الطابع المألوف.(راغب ،1996،ص،193).

تمثلت الغرائبية في سينوغرافيا العرض المسرحي لدى(آرتو) [*](تيلر ،1991،ص 40-41) معتمدة على تشظيات الصورة البصرية التي تتولد عبر تمازج الفكرة اللحظوية القائمة على الميتافيزيقيا التي تحقق المتعة الكولاجية للمعايير الجمالية لترسم تحديات منطقية ذات خيال يقترب من الصورة الرئيسية للمشهد المسرحي والمتكون عبر مصورات للعناصر السينوغرافية.(ارتو،1973،ص،132).

لقد جاءت اهتمامات (ارتو) بالغرائبية النابعة من افكاره التي تحمل من اللامألوف والفنتازيا التي تمثلت في الشعوب ، ولاسيما ان العامل الاساسي في بناء مسرح (ارتو) مبني على الاحلام والرؤى الخيالية والتي يزعم على تقديمها الى المتلقي وهذا ما دعاه في بنائه السينوغرافي للعرض المسرحي نحو تطلع رؤيوي لمسرح جديد يملئ بالصورة والاصوات التي تعطي انموذجاً سحري بالغرائبية التي يراد ايصالها للمتلقي(عبد المنعم،1982،ص،72) ، ولتحقيق ذلك يرى (ارتو) ان العرض المسرحي المبني وفق هذه المفاهيم لابد له من ان يقدم عنصراً طبيعياً (فيزيقيا) موجه الى اعضاء الحس لدى المشاهد بوسائل تعتمد الـ (الصرخات ، آهات اشباح ورؤى ومفاجئات وترتيبات مسرحية من كل الانواع ، والجمال الاخاذ للألبسة المنقولة من نماذج شعائرية معينة كالإضاءة الباهرة والاصوات ذات الجمال الخيالي وسحر الانسجام الهارموني الذي يحاكي ارتفاعه وانحداره نبض الحركات المألوفة لدى الجميع ، وظهور اشياء جديدة ملموسة ذات ظهوراً مدهشاً واقنعة وصور وتماثيل طولها عدة امتار وتغيرات مفاجئة للإضاءة والمفعول الطبيعي للضوء الذي يثير احاسيس الحرارة والبرودة ، واستناداً الى هذا التصور وتكون اللغة المحكية في العرض المسرحي الارتوي ، لتنتج لغة مؤجلة العمل فيها الى حين وبتعبير آخر مطورة وموضوعة ضمن السياق الحلمي الخيالي ، أي منحها الاهمية التي تمتلكها في الاحلام تقريباً .(كاشي،2006،ص،106).

اتسمت افكار (ارتو) نحو الغرائبية بصفة مرئية متولدة عبر تمازج الجانب البصري البعيد عن الاصوات المسموعة ليحقق صورة بنائية للسينوغرافيا العرض المسرحي بفاصل بين الصالة وخشبة المسرح وان سعيه الحثيث وراء اطلاق العنان الى القدرات السحرية الكامنة في الفراغ المسرحي ، وهذا واضح في مجمل عروضه السينوغرافية التي قدمها والبعيدة كل البعد عن توظيف خشبة المسرح الايطالي وبالتالي

---

[*] أنطون آرتو (1896– 1948) : مخرج وكاتب ومنظر مسرحي فرنسي ، أسس مع (روجيه فيتراك) في عام 1927 مسرح (الفريد جاري) وقدم عدد من المسرحيات ، أدخل مستشفى الأمراض العصبية عام 1937 واخرج منها قبل وفاته بعامين أي عام 1946، توجت كتاباته النظرية بكتابة (المسرح وقرينه) عام 1938.

تأخذ العناصر السينوغرافية لدى (ارتو) جانباً غرائبياً خيالياً ذات لغة اشارية تملأ الفراغ ، ولأن اللغة عند (ارتو) لا يعطيها أي اهتماماً كافياً وهذا نابع من تغلب الصورة على اللغة(اردش،1979،ص،261) ، لذا فأن مجمل عروض (ارتو) وظفت غرائبية الصورة السينوغرافية المليئة بالتعدد العلاماتي الذي يسعى الى نقل البيئة البصرية للعرض المسرحي الى صورة قابلة للقراءة والتأويل داخل اذهان الجمهور مع ترابط العناصر السينوغرافية بشكل فنتازيا متعددة التحولات الصورية(ارتو ،1973،ص،49) ، وهذا ما تجلى في مسرحية (فكتور) حيث جاءت الغرائبية في صياغة العناصر السينوغرافية والمتكونة في احد جوانبها الديكورية مع وجود برواز ، باب ، نافذة ، مفرغة ، وبعض الصور المعلقة والتي يسعى من خلالها تحقيق جدار رابع بشكل حر، فمجمل هذه العناصر السينوغرافية تعمل على تأجج الرؤى التشكيلية التي تصطبغ بالغرابة والهلوسة في تحديد المنظر المسرحي(ارتو ،1973،ص،86).

تمثلت الغرائبية لدى (ارتو) متولدة عبر تركيزه على الاحلام والمستويات البدائية من النفس الانسانية ، شاملاً كل الاصول الهجينة اللامألوفة والثقافات نحو البدائية ليفرض هيمنته عبر تداولية الصورة البصرية اللامألوفة ليرسم صورة عبر سينوغرافيا العرض المسرحي ترفض المنطق والعقل معدهما قيدان قد يكبلان الانسان المؤدي في العرض المسرحي ، ليجد بديلاً عنهما من اتخاذه للتلقائية اللاعقلانية والهذيان ، متخذاً اسلوباً مقارباً لمفهوم التطهير لدى (ارسطو) محرراً الميول المكبوتة في عملية التطهير العاطفي ، ولعل الصورة البصرية الغرائبية تحتل مكانة لدى (ارتو) من خلال مفهومه المسرحي ليتولد عبرها استدلال غير قياسي للمحتكم النسقي للصورة المقدمة في العرض المسرحي ليصل الى صورة بصرية ذات مفهوم غرائبي تترجم في ذهن المتلقي(ايلام ،1992،ص،109).

تداخلت الغرائبية في عروض (ارتو) في رسم الصورة المسرحية على اعتبار أن عروض (ارتو) تفتقر الى الديكور المسرحي ليعوض عنه بالحركات والاداءات التمثيلية البصرية والمنمطة بالعناصر السينوغرافية والبعيدة عن المفهوم العام للفضاء البصري والتي تأخذ مكانة لدى الجمهور شبه متلاشية ليرجح الجانب البصري لكافة العناصر والتي بدورها تضفي وتسند الرؤى الجمالية للصورة المسرحية والتي تناغم فيما بينها العناصر السينوغرافية وهذا ما تجلى في عروض مسرحية (السنسي) التي قدمها (ارتو) موظفاً العناصر السينوغرافية التي تتفاعل مع غرائبية التصميم للفضاء الرؤيوي للعناصر السينوغرافية وبالتالي يضع (ارتو) المتلقي مشاركاً وقارئاً للصورة التي يشاهدها(اينز،1994،ص،144).

ومن وسائل العمل باللغة الجديدة في العرض المسرحي ضرورة تسجيل هذه اللغة وفق مبدأ التكيف الموسيقي او الرموز الشفروية وصولاً الى ايجاد التوافق الضروري بين اللغة الجديدة هذه وبين الاشياء الاخرى على المسرح والتي من ضمنها جسد الممثل بعد تحويله الى مرتبة الرموز والاشارات ، وعليه فأن المنظومة التي يطمح (ارتو) الى تقديمها على خشبة المسرح وعلى الرغم من انها مقروءة في آحايين كثيرة فأنها تحمل مخالفتها وخروجها عن السياق اليومي الواقعي ، اي دخولها في معقل الغرائبية على الرغم من خطورة التصنيف السيميائي للايماءات وتعابير الوجه والحركات الدالة على فعل ما يترجم الكلمة المحذوفة ، وهذه التصنيفات والعنوانات التي اكدها (ارتو) لتعابير الوجه واشكال الاقنعة ستتحول بشكل او بآخر الى لغة دلالية (اتفاقية) فيما لو تكررت العروض المسرحية على الرغم من غرائبيتها ضمن النسيج العام للعرض المسرحي لكن العرض المسرحي الارتوي ، قائم على مبدأ مخالفة العروض التقليدية التي تستمد بنائها وشكلها من البناء التقليدي للنص المسرحي الذي يتميز بتوافر البداية والوسط والنهاية ، ومبدأ المخالفة التي يحاول (ارتو) تأكيدها من خلال محاولته تقديم عروض قائمة على فكرة ان تداخل الصورة والحركات سترقالى الذروة من خلال صدام الاشياء لحظات الصمت والصرخات والايقاعات او في لغة مادية اصيلة ذات اشارات لا كلمات (كاشي،2006،ص،107).

يرى الباحث ان اعمال (ارتو) المسرحية وظفت الغرائبية في جميع مفاصل العناصر التقانية للسينوغرافيا معتمداً على صياغة الصورة الفنتازيا المتشكلة عبر تناغم العناصر السينوغرافية والتي عدت بالنسبة له ركن اساسي في بناء العرض المسرحي ، لذا فالمرتسم الغرائبي للصورة المسرحية مليء بالصياغات اللامألوفة ذات العلاقات الضمنية المتعددة المراكز البصرية التي تحمل مدلولات تحاكي وتعكس الانماط البصرية التي تنسف الافكار اللحظوية ومرجعياتها الفكرية وبالتالي يصبح المتلقي امام لوحة بصرية قابلة للقراءة والتأويل مبنية على فرضية الهيمنة البصرية على المتلقي وجعله جزء من المنظومة الغرائبية للعناصر السينوغرافية .

وانتقالاً الى (باربا) [*](دنكجراف،2005،ص،70) نجد ان مجمل عروضه المسرحية قائمة على تحقيق وتقديم بناء سينوغرافي متناغماً مع مفهوم الغرائبية وهذا

---

[*] أيوجينيو باربا: مخرج أيطالي ولد عام 1936 ألتحق بمسرح معمل غروتوفسكي كمشاهد عام 1961 بعد فترة من التدريب في مدرسة المخرجين بوارسو ثم قام بتأسيس فرقة (أودين) وعلى مر السنين صار باربا لا يمثل فقط بل من أكثر المخرجين تجديداً وأسس باربا المدرسة الدولية لعلوم المسرح (مسرح الانسانية) عام 1979 من أهم أعماله (الجزر الطافية 1979) و (الجسد الممتد 1986) و (ماوراء

تمظهر في (مسرح الاودن)[**](باربا،2001،ص،86)،عندما صمم الصورة المسرحية قائمة على التحولات البصرية المنتشرة بطرق لا مألوفة وشديدة الوقع الغرائبي مع تراتبية الاتفاق مع اداء الممثلين في تحولاتهم الجسدية والتي من خلالها يتحتم بناء صورة مشهدية قائمة على فوضى جمالية متشظية ذات ميكانزمات اتصالية لها القدرة في تقديم صورة مسرحية ذات مدلولات غرائبية متنوعة المعنى حتى تصل الى رؤيوية المتلقي ليبدأ قراءتها عبر مرجعياته الفكرية والثقافية والاجتماعية في استلهامه للصورة المسرحية المختزلة المعنى في تحقيق انساق بصرية متعددة التأويلات(بياتلي،1998،ص،7)، لذا فأن تجربة (مسرح الاودن) لدى (باربا) عملت على تحقيق تأثيرات مباشرة في تغيير نمطية واستراتيجية المسرح وتحديداً ما يشمل هذا السينوغرافيا المسرحية ولا سيما انها تجربة قدمت للعناصر التقانية مبالغة وغرائبية في صياغة الاداء السينوغرافي وهذا يعود الى اعطاءها الخصوصية عن باقي العناصر التمثيلية والتي هي مستمدة من الجذور التي كانت وما زالت تعمل على ايجاد دورها الريادي في تحقيق ممارسة الاداء الصوري للمسرح وحتى تركت اثارها عليه(واطسون ،2000،ص،65) وهذه التجربة التي قدمها (باربا) سمحت للمسارح بتحقيق قدرات متعددة للعناصر التقنية وبالتالي سميت فيما بعد (تجربة المسرح الثالث) والذي ابتعد عن حيثيات المسرح التقليدي في كل جوانبه الصورية .(نقرش،2013،ص،446).

جاء اهتمام (باربا) بالغرائبية من خلال العناصر السينوغرافية التي تقيم جسوراً ذات فعالية للتواصل الايجابي عن طريق رسم صورة مسرحية تحمل من التحولات البصرية اللامنطقية في تنوعها للمراكز القرائية المتعددة حيث تغدوا الصورة المسرحية ذات المنظومة الفنتازيا للسينوغرافيا هي المدخل الذي ينبثق من خلاله قراءة صورة العرض المسرحي التي تحدد ايقاع تقويض الانساق البصرية وبالتالي يمكن ان يحدد النمط الايقاعي لمجمل العرض المسرحي ومدى ارتباطه بالخروج عن المألوف الذي يعد عالماً خالصاً تتداخل فيه العناصر السينوغرافية مع بعضها وبالتالي تسمح الصورة الغرائبية في الكشف الحقيقي نحو التحليل الادائي للرؤية البصرية للعرض المسرحي وارتباطها بالعوالم التركيبية والتكوينية لتضع المراكز القرائية للعرض المقدم ان يترك

الجزر الطافية 1986) و (منزل والدي 1972)، (سيكون اليوم يومنا 1976)، (رماد المريخ 1982) (قلعة هوليستيربو 1990).

[**] مسرح الاودن الانثروبولوجي: مسرح ظهر في القرن العشرين أنشأه (باربا) في بولندا بتأثير (غروتوفسكي) والتي أشتقتتجربتها من الجذور في تأسيس خصوصية لها في المسرح المعاصر من خلال كسر مفاهيم المسرح التقليدي.

اثاراً واضحة المفهوم على طبيعة العناصر التقنية بأبعادها التصويرية القابلة للتأويل لتضفي منظومة متعددة الرؤى البصرية .(باربا،2006،ص،26).

سعى (باربا) الى توظيف الغرائبية في تصاميمه السينوغرافية ذات طابع متناغم ومميز يحدث رؤية بصرية متعددة القراءة للمتلقي ليكون صورة بصرية ذات دلالات تأويلية تسهم في تكاملية الصورة البصرية من حيث الرؤية الجمالية والتي بدورها تمنح الاظهار البصري عوالم متعددة ضمن العناصر البصرية للسينوغرافيا لتشكل لها حياتها الخاصة والقدرة على رسم حركات تضادية مصحوبة بالإيقاع البصري والسمعي بالتناغم مع الاداء الجسدي للمثل ولاسيما ان مجمل عروض (باربا) قائم على انتاج صور غرائبية لا عقلانية بفوضوية منظمة ومتعددة الرؤى الكولاجية ، ولأجل ذلك يمكن الحصول على تركيز عالي للاتصالات والعلاقات بين الجمهور والعرض المسرحي نحو مسرح ثالث وخلق مستوى للسينوغرافيا التي يعتمد على التشظيات الجسدية ذات العوالم السحرية والمغيبة للبؤر المركزية للصورة (باربا ،2001،ص،86)

تمثل الغرائبية لدى (باربا) هروباً من المبنى التقليدي والسعي نحو اشكال غريبة وغير مألوفة ، لأجل تحطيم الصورة السينوغرافية في اطارها العام ولتحل محله اساليب وافكار مغايرة ، ويؤكد (باربا) على البحث عن تقنيات جديدة لأجل تصميم صورة غريبة لها القدرة في تغيير الصورة السينوغرافية للعرض المسرحي وهذا يحدث نتيجة تشويه ميكانزمات الصورة المسرحية ووسائلها التقنية نحو رؤى بصرية وتحولات منظرية تكون مغايرة ومختلفة وذات غرائبية في شكلها العام (علي ،2004،ص،94).

يرى الباحث ان الغرائبية في عروض (باربا) تعمل على تعزيز رؤيوية الصورة السينوغرافية لتقدم صورة مشهدية في شكلها الغرائبي واللامألوف ضمن تقانة بصرية ذات تحولات فضائية للجو العام للمسرحية وفق رؤيته المخططة مسبقاً في رسم الخطة البصرية للنص المقدم ، ساعياً في كسر مبدأ المألوف والمعنى المتولد عبر معالجته التي تنسف انهيار الحدود التقليدية للصورة المسرحية المرسومة من العناصر التقنية والتي بدورها تغير شكل المسرح وعناصر السينوغرافية من خلال اعادة بنائية المشهد المقدم بعناصر سينوغرافية تخضع لطابع الغرائبية وهذا ما تجلى في بحث (باربا) عن صالة ذات هيكلية شبيهة بالسرك واشكال ومعابد وهياكل ، وربما فضاءات جديدة في الهواء الطلق،عبر معالجاته التصميمية وخاماته المكونة للعناصر البصرية ذو تراكيب تكوينية تسهم في صياغة المعنى الرؤيوي للغرائبية ومدى تأثيرها في دعمه للعرض المسرحي .

جاء اهتمام (مايرهولد) [*](مايرخولد ،1979،ص 6) بالغرائبية من خلال استخداماته للتقنيات السينوغرافية ذات البشاعة والغرائبية والمضحكة ولعل مسرحية (السقيفة الواضحة) وكذلك مسرحية (يقظة الربيع) عام 1907 موظفاً العناصر التقنية في تصميم ديكوراته المنظرية بأوجه ثمانية عشر مرسومة على خشبة المسرح بشكل عمودي وقيامه بعزل هذه الالواح الواحدة عن الاخرى بوساطة الاضاءة المتنوعة المساقط فمجمل هذه التجربة المقدمة من (مايرهولد) اشتملت على الطابع الغرائبية وكسر الايهام في فوضى جمالية تثير الدهشة (سفيلد ،ب ت، ص 32)

اخذت الغرائبية تتداخل في اعمال (مايرهولد) المسرحية وتنشأ عوالم بصرية متعددة في مجمل العناصر التقنية ولعل مسرحية (شال كولمبين) المعدة عن (ارثر شنزلد) التي وظف فيها (الاستوديو) وهذه المرحلة (1910 -1911) وتعد اول من استخدم مفهوم (الاستوديو) بشكل غرائبي وهي عبارة عن تحويل المكان المتمثل بـ (الكاباريه) وربط فضاء الداخلي للمسرح بالصالة بمدرجات ، مع استبدال المقاعد المرصونة بمناضد المطعم وكراسيه ، وتجلت الصورة المسرحية لدى (مايرهولد) بشكل فوضوي متنوع ومتطور ومتحول وهذا واضح في شخوص الكوميديا ديالارتا عندما وظف التقنيات المسرحية وجمعها في تراكيب كولاجية وحتى اخذت تتشظى الصورة المسرحية بأطر خارج عن المألوف والتي عدت وقتها صنفاً من اصناف الاستعراضات المبالغ عنها .(الجاف،2006،ص،189)

ان انهيار الحدود التقليدية لدى (مايرهولد) من خلال توظيف الغرائبية في تصميم اعماله المسرحية مبني على التراكيب المنظرية المصحوبة بلغة مغيبة المراكز البؤرية للصورة المسرحية المقدمة ، فالسينوغرافيا لديه تعمل متناغمة مع الخامات والقطع الديكورية والملحقات داخل الفضاء المسرحي وفي الوقت الذي الغي فيه الاضواء الاساسية بمقدمة المسرح .(كريج،2000،ص،57)

تخطت الغرائبية لدى (مايرهولد) الحدود التصميمية للمنظر المسرحي في عروضه المسرحية التي قدمها على خشبة المسرح منصب اهتمامه في الصورة السينوغرافية القابلة للتأويل مدخلاً على العناصر السينوغرافية كالاضاءة والديكور والمنظر والزي

---

[*]فيسفولدمايرخولد: ولد في (10) شباط سنة 1874م, بمدينة بنزا الروسية, أنهى دراسته الثانوية سنة 1895م والتحق بكلية الحقوق بجامعة موسكو وسرعان ما تخلى عن دراسته فيها, وانتسب إلى معهد الفيلهارمونيا الذي يترأسه دانتشكو، وبعد إنهاء المعهد انظم إلى فرقة موسكو الفني فور تأسيسه عام 1898م، وقام بأداء ثمانية عشر دوراً منها دور (أيفان الرهيب) بديلاً عن (ستانسلافسكي) ، وبرزت ميول (مايرخولد) الإخراجية منذ دراسته في معهد الفيلهارموني، من مؤلفاته (في الفن المسرحي) بجزأيه, توفي عام .

... تقنية تشييد المنشأت الضخمة ، خالقاً جسوراً ورؤى منظرية ذات تشابه رؤيوي مع الصورة التكعيبية ، ورغم اختلافها الغرائبية في عدم جهوزيتها في حيثيات التصميم لتأتي التركيبات المنظرية والتي تثير الدهشة لدى المتلقي كونها تحمل تقنية غير تقليدية لتحاكي الغرائبية في صورة بصرية ذات تنوع جمالي في مجمل العرض المسرحي .(عبد الحميد، ب ت،ص90)

جاء اهتمام (ويلسون) [*](مصيلحي،2003،ص،210) بالغرائبية في اعماله المسرحية من خلال التحولات البصرية المنتشرة داخل القراءات المتعددة التي توفر امكنة متباينة التنوع في بوتقة سينوغرافية العرض المسرحي والتي بدورها ترسم صورة مسرحية تمازج الواقع الحياتي بما فيه من امكنة مغايرة وفوضى وتشويه ينسف الفكرة اللحظوية التي تعمل على دمج العناصر السينوغرافية وفق فنتازيا تشكيلية تفرض هيمنتها على تصاميم الصورة المسرحية بأطر واقعية الواقع عند ارتسام تطبيق الانتشار والتحول الازاحي للثيمات المتضمنة في بؤر صورية ذات غرائبية مما يعمق المتعة الكولاجية للصورة المتعددة المراكز الخارجية عن المألوف وبالتالي ينتج (ويلسون) صورة مسرحية قائمة على تشويه المراكز البصرية للعرض المسرحي وتتمازج المفاهيم التقليدية للمشهد المسرحي ، وحتى تضمحل الفوارق المميزة بين المؤدين (كونسل ،ب ت، ص ،280).

اخذت الغرائبية لدى (ويلسون) تبنيها مبدأ الابهار في التصاميم السينوغرافية المبنية على تراتبية النزعة التركيبية والتي اولى اهتماماتها بالطابع التجميعي في تصميم عناصر السينوغرافية في رسم الصورة المنظرية الباروكية ، وهنا تتشظى الانساق البصرية للوحدة المكانية بفعل التحولات التأويلية للمكان ، وهي نابعة من التحولات البصرية المنتشرة التي يخلقها المنظر كي يخرج من امكنة متباينة التنوع ذات الطبيعة التقليدية التي تضيف على النص المراكز القرائية المتعددة ومغايرة ، وهنا يصعب تحديد تناصية المكان المتعدد عبر الصورة المنظرية ذات التنوع الكولاجي ، ولعل مسرحية (

---

[*] روبرت ويلسون: كاتب ومخرج مسرحي أمريكي ولد في عام (1944) أذ كان يعاني من أعاقة النطق في سن مبكر, وهو يعد خبير بالمداواة وفن الشفاء الاختصاصي بغير العقاقير والجراحة, فقد يعرف مسرحه بمسرح الرؤى, ويعتمد في عروضه على تكوين تراكيب تشكيلية/ بلاستيكية، لا ادبية ولا سريالية يطلق عليها (أوبرا الصمت) تبرز أهتماماته بفن التشكيل من جهة، وبفن عروض الجماهيرية من جهة أخرى، أخرج العديد من المسرحيات كانت أهمها (سيجموند فرويد 1969) و(نظرة شخص أصم) 1970 و(الملكة فكتوريا) 1974 و(الشرفات الذهبية) 1982، ومسرحية (الملك لير) 1990 و(حورية البحر) 1998، (14 وقفة) 2000.

ستالين) التي تتكون من سبعة فصول وتنتقل الاحداث المكانية من الشاطىء تارة الى حجرة الصالون والى الكهف والغابة والى داخل المعبد وحجرة النوم ... وهكذا تصبح الصورة المسرحية ذات غرائبية تحمل انعدام المركزية اللبنائية (ماركينا،1991،ص،92).

يرى الباحث ان المسرح (ويلسون) قائم على توظيف الغرائبية في صياغة الصورة المسرحية بصيغة لا مألوفة ومتعددة التشظي قابلة للتأويل والتعدد المعنائي للقراءة البصرية التي تتولد عبر رؤيوية المتلقي وبالتالي تحقق ابعاداً جديدة ومعاني متعددة من خلال التحول الازاحي المستمر في تراتبية الصورة المسرحية داخل المنظومة السينوغرافية للعرض المسرحي .

الدراسات السابقة

دراسة (ناجي كاشي) [*]: الغرائبية في العرض المسرحي ، أطروحة دكتوراه، العراق ، جامعة بغداد ، تحولت الى كتاب بعنوان الغرائبية في العرض المسرحي ،(لبنان : دار الخيال ، 2006) ، وبعد الفحص والتدقيق لم يجد الباحث اي رسالة او اطروحة او بحث في المسرح تناول هذه الموضوعة وبمثل هذه التفاصيل ، وهناك بحوث اخرى تناولت موضوعة الغرائبية في مجالات بعيدة عن حقل المسرح.

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري

1- الصورة المسرحية في العرض المسرحي الغرائبي قائمة على انتاج مجسمات رؤيوية جديدة للعناصر السينوغرافية وقادرة على خلق رؤية عفوية للتصميم المكاني الممتد الى خلق تناقض وعدم تتداخل الرؤى في المشهد المسرحي المقدم .
2- تسهم العناصر التقنية في العرض المسرحي ذات الرؤية الغرائبية على خلق تفاعلية تعمل على تمازج الواقعية واللامألوف من خلال تأكيدها على التداخل الصوري المتشظي والفوضوي .
3- اسهمت العناصر السينوغرافية في العروض المسرحية على اضفاء صورة غرائبية متشظية من خلال تشتت الصدمة التي تواجه ايهام المتلقي .
4- تكتسب الغرائبية في العرض المسرحي صورة بصرية ذات فوضى مكانية مغايرة وقتية الزوال تخضع الى تكاملية الفكرة الرئيسية .
5- تسهم الغرائبية في دعم المعايير الجمالية التي تدعو الى التشوه البصري للصورة المسرحية مما يولد لنا صياغات بصرية ذات تحولات في الثيمة الرئيسية للعرض المسرحي .

---

[*]ملاحظة: لم يحصل الباحث على الاطروحة فقط تم الحصول على الكتاب .

6- تحمل العناصر السينوغرافية مستويات من تأكيد افق التوقع التي يعتمدها المصمم في تشكيل النسق الصوري الغرائبي للمشهد المقدم .
7- ان الصورة المسرحية في مفهوم الغرائبية هي رؤية بصرية متداخلة ومتراكبة مع بعضها تتأول من قبل المتلقي وتهدف الى تعزيز الجانب الجمالي .
8- يتخذ العرض المسرحي الغرائبي بعداً جمالياً في تصميم الصورة المسرحية مع تعزيز الجانب الحداثي والرقمي .
9- العناصر السينوغرافيا شكلت واقعاً جديداً للصورة المسرحية الغرائبية مقتربةً من الفنتازيا مع نسف كل الحدود التقليدية المتبعة لتصميم الصورة المسرحية .

الفصل الثالث

إجراءات البحث

اولا: مجتمع البحث:

تألف مجتمع البحث الحالي من (53) ثلاث وخمسون عرضاً مسرحياً قد اختيرت من المسرح العراقي وذلك لتطابقها مع عنوان البحث وقد كانت المدة الزمنية من (2015-2024)، ينظر ملحق رقم (1) [*].

ثانيا: عينة البحث:

تكونت عينة البحث من (2) عرضاً مسرحياً اختيرت بطريقة قصدية ، ينظر جدول رقم (1):

ت	اسم المسرحية	تأليف	اخراج	مكان العرض	سنة العرض
1	واقع خرافي	علي عبد النبي الزيدي	جواد الساعدي	بغداد	2023
2	تحولات الاحياء الاشياء	قاسم محمد	منعم سعيد حسن	بغداد	2024

جدول رقم(1) عينة البحث.

اختار الباحث هذه العينات للمسوغات الاتية:

1- تنوع العروض بما يخدم الهدف العام للبحث.
2- اختلاف رؤى المخرجين والمصممين ومكان العرض.
3- توافر الاقراص المضغوطة (DVD) ، وكذلك بثها عبر الشابكة الالكترونية .

[*] ينظر ملحق رقم (1) يبين مجتمع البحث.

4- عرض مسرحي مقدم في مسرح العلبة ، قراءاته قائمة على ملامح الغرائبية البصرية في تكوين الصورة المسرحية .

5- عرض مسرحي يسمح بتعدد القراءات ، وبالتالي يدخل في الدائرة الجمالية للعمل الفني .

6- عرض مسرحي متكامل في أثناء أجراء – تجربته – في قاعة مسارح بغداد .

ثالثا: اداة البحث:

اعتمد الباحث المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري بوصفها أداة البحث المعتمدة في اختيار العينة وتحليلها .

رابعا: منهج البحث:

انتهج الباحث المنهج الوصفي (التحليلي) في البحث من حيث وصفه وتحليله الدقيق والتفصيلي لنوعية العرض المسرحي بكافة عناصره السينوغرافية ، ورصد متطلبات البحث الاجرائية بغية بلوغ النتائج عبر فعالية التحليل التي بناها الباحث في تحليله للعروض المسرحية ذات المعالجات التقنية في توظيف الغرائبية في تصميم وتكاملية العناصر السينوغرافيا للعرض المسرحي ، ليصل الباحث الى النتائج التي تتوافق مع اهداف البحث.

خامسا: تحليل العينة:

نموذج العينة رقم(1):

مسرحية (واقع خرافي)[1]، تأليف: علي عبد النبي الزيدي ،اخراج وسينوغرافيا: جواد الساعدي .

جاءت الصورة البصرية للهيكلية البنائية ذات قبول بصري صممها المخرج المصمم والموزعة بطريقة ملأت الفضاء المسرحي مع كتابة بعض العبارات التي لها دلالات معنائية ومجازية ولعل ان كتابة (جاكوزي بير عليوي) قد كتبت على احد القبور والتي حملت غرائبية المعنى وبنفس الوقت هي عبارة عن يافطة تثير الدهشة وربما دلالة على استمرارية الموت نحو رؤية مطلقة للحقيقة وكذلك وجود سلم مصمم بطريقة تصميمية قريبة من الفوضى الجمالية يحتل موقعه في الجزء الايمن للفضاء المسرحي ويحمل مجموعة من الخيوط والحبال متداخلة وموزعة توحي للمتلقي بأنه سياج للمقبرة ، حيث

[1] مسرحية عراقية عرضت في قاعة النشاط المدرسي محافظة صلاح الدين سنة (2014) وكذلك عرضت في مسرح المنصور (بغداد) مهرجان المسرح العراقي سنة (2023) ، وحصلت على جوائز عديدة منها محلية وعربية ، وشارك في التمثيل (مرتضى ساجد ، فؤاد سالم ، يحيى عطا ، منتظر الشمري ، محمد ياسر ، فضل الله عباس ، علي حيدر) .

رسمت العناصر السينوغرافية في مسرحية (واقع خرافي) مستويات فضائية ذات غرائبية بالشكل الوهمي المرتسم في تشكيل صورة مسرحية ذات تعدد قرائي متنوع ومتطور ومتحول في معالجة المشهد المسرحي في نقل مأساة الاحياء والموتى في صورة تركيبية كولاجية تتلائم مع رؤيوية المخرج والمصمم .

اخذ المنظر المسرحي في مسرحية (واقع خرافي) جانباً حداثوياً ذات منطلقات سبرانية من خلال توظيفه قطع ديكورية تنتمي الى عالم ابعد مما نعيشه مكثفاً الاداء البصري والجمالي مع الاختزال النوعي للحوارات ، لتتجلى ملامح الغرائبية في بناء الصورة المنظرية التي تمهد الى بث صريح لفكرة متشظية في مفهومها للمنظر البصري والهندسي لتنتج تعددية في مستويات المنظر المتولد عبر صورة ذات تأرجح وهمي قائم على الفكرة اللحظوية للصورة المتشكلة عبر قطع ديكورية للقبور المتعددة في منتصف خشبة المسرح وعلى الرغم من الفوضى المنظمة للعرض فتأتي مطابقة لمعمارية الفضاء المبني على غرائبية التداخل الافتراضي لأمتداد الواح القبور المعنونة بأسماء متعددة لتخلق هيمنة بنائية للشكل المنظوري التي تتلائم مع رؤية واسلوب المخرج المصمم لينقل افكاره على خشبة المسرح المتمثلة بالتنوع بين العبث والسخرية التي تزج بالمعالجات التصميمية للسينوغرافيا وصولاً الى تصميم منظري ذات ملامح غرائبية تحاكي التقانة الرقمية المتولدة عبر تمازج الاضاءة بالمنظر .

ان مجمل الاحداث المسرحية تدورحول تأسيس مكاني وسط القبور تحديداً وامام اسماء اصحابها لترتسم العناصر السينوغرافية حول موضوعية تتمركز حول مكانية القبور ، لذا فأن معظم الازياء المسرحية هي عبارة عن اكفان بيضاء ذات طابع مليء بالملامح الغرائبية والسخرية التي تهيمن على فحو العناصر السينوغرافية ، ولعل زي الممثل (عواد ابن حليمة) عبارة عن قطع من القماش متناثرة للكفن وممزقة جراء عملية الدفن لتبدوا بالية ومتهرئة بطريقة اقرب الى الكاريكاتورية بفوضى جمالية منحت الصورة البصرية للعرض المقدم رؤية قابلة للقراءة والتأويل ونقل الواقع الحياتي الذي هو ذات واقعاً خرافياً غير مألوف ولا يمكن تقبله حتى الخيال ، لتأتي الازياء متشكلة بين التصميمات الفرضية للموت وهي الاكفان وبعض الازياء النسائية ذات زي حداثوي وعصري التي ترتديها زوجة المتوفي (عواد) لتقدم صورة بصرية ذات عفوية الرؤى التصميمية المتولد عبر العناصر السينوغرافية الاخرى لتخلق دهشة بصرية لا يمكن للمتلقي ان يتشضى انتباه وبذلك قد حقق المصمم زياً ذات ملامح غرائبية مطابقة لثيمة العرض المسرحي المقدم .

تمثلت الاضاءة في سينوغرافيا المسرحية للعرض المقدم على تحولات تكسر القولبة بتنوعات بصرية ذات ملامح غرائبية في رسمها للصورة المسرحية ، متأرجحة ومتغيرة وفق الاداء التمثيلي لتأخذ طابعاً واحد لتوضيح معالم المكان وسرعان ما تتغير

وفق الرقصات الغنائية لتقدم رؤيوية بعيدة عن الايهام وفق منطلقات غرائبية التي تخلق اضاءة تشبه (الفلاش باك) متناثرة ومتشظية ، ولعل مجمل الازياء هي ملابس بيضاء تحاكي (الاكفان) وانتمائها الى طبيعة الزي السائد لدفن الميت وفي زي آخر لأحد الموتى جاء بلون اسود مع رسم بقع حمراء ويحمل سجلاً اسود ليحاكي من خلال ذلك عالماً غير مألوف ربما اراد المخرج المصمم ان يحاكي طابع الرهبة والخوف من العالم المجهول لان حقل التأويلات والقراءة للصورة البصرية تحمل رموزاً ومرموزات تثير الدهشة والانبهار وهي رسالة صورية للملامح الغرائبية عبر الزي المسرحي لتخلق تعدد صوري قائم على وفق المنطلقات الغرائبية.

اخذت الموسيقى المتولدة عبر عزف آلة الكمان مقاطع غنائية ريفية واحياناً مقاطع غنائية عربية ذات تحولات ازاحية تحمل من الملامح الغرائبية الشيء الكثير ولها وقعها على المتلقي والتي تخمد حدة الصراعات المتولدة بين صاحب القبر والمتوفي في القبر الخاطئ ، وتمثلت الموسيقى في انشائها تحولات سمعية تحمل من الملامح الغرائبية في خروجها عن المألوف في التنوع الموسيقي والغنائي لترتسم ايقاع بصري متناثر ومشتت بأسلوب غير مألوف عن باقي العروض المسرحية مما تسمح بتقديم محاورات سمعية قابلة للقراءة والتأويل وسرعان ما يتوقف الجانب الغنائي والاداء الرقصي مع تداخل صاحب القبر القادم ، علماً ان رؤية المخرج في تصميم هذه الاحداث تكون في داخل حيز القبر ولها وقعها الملموس من قبل المتلقي في نسف المعايير التقليدية ودعم الجانب الفوضوي ضمن تراتبية الصورة البصرية والسمعية واحياناً تعمل للتحول المشهدي داخل العرض المسرحي ، لذا فأن الموسقى في مسرحية (واقع خرافي) انتجت نصاً سمعياً يحمل من القراءة والتأويل وهو بمثابة مخيال سمعي يحمل من خزين متعدد للصورة الغرائبية التي تتنوع في كسر الايهام والتعدد المعنائي في فوضوية وعبثية وانهيار الحدود التقليدية للمراكز البؤرية للصورة السمعية التي تحمل تذويت التنوعات المتغايرة للجانب الغنائي على هيئة بهرجة سوداء ضمن المشاهد المسرحية

نموذج العينة رقم(2):

مسرحية (تحولات الاحياء والاشياء)[1] تأليف : قاسم محمد ، اخراج : منعم سعيد حسن، دراما تورج :زيدون دخيل ، سينوغرافيا وتصميم : ندى طالب

عرض مسرحي يسخّر الاداء الجسدي الممزوج بالحركة الايمائية مقدماً رؤية بصرية ذات بعداً فلسفياً وجودياً ذات جذوراً عميقة مستنبط افكاره من الواقع الحياتي للفرد

---

[1] مسرحية عراقية عرضت على المسرح الوطني سنة 2024 ، نالت جائزة افضل اخراج سينوغرافيا ، وشارك في التمثيل (مجتبى حيدر ، ميرا مختار ، سماح سعد ، احمد كريم ، زينب اسماعيل ، حسن امين ، كرار حيدر ، سجاد احمد ، ليث محمد) .

العراقي بعنونة تحاكي الصراع المتجذر والابدي بين روح الامل والدمار ، العرض المسرحي المقدم قائم على توظيف الغرائبية السائدة في الجو العام للمسرحية ومن خلاله يقرأ المتلقي صورة بصرية ذات سينوغرافيا قائمة عى مرتكزات افتراضية لتفصح عن اسئلة متعددة الدلالات تعمل على تكاملية العرض في اسهامها لتأسيس نصاً بصري مقروء بأحداث غرائبية متمثلة بالدمى التي تتحرك وفق اداء جسدي منمط ومحاكي لفن الياباني (بوتو butoh) وبالتالي تمنح الصورة البصرية المقدمة رؤى تركيبية تتداخل فيها الدلالات التوليدية التي تحمل المعنى الدلالي الذي يصل هذه الدمى التي تعيش في فضاء شبه مجرد وقريب من السجن الوجودي الذي تسكنه هذه الدمى بالواقع الحياتي الذي يحمل صراعات الانسان مع التابوات التي تهيمن عليه منذ لحظة ولادته .

لقد اتسمت الصورة المنظرية في بلاغة صورية ومعنائية تحددت أطرها في مشهد القارب الذي كان محمل بمجموعة من البشر والذي اختصر معاني غرائبية كثيرة في تنقلاته لعبوره نحو الجانب الاخر بوصفه اكثر اماناً ليتحقق بذلك تقانة الذروة البصرية والدلالية في العرض ، لتأخذ السينوغرافيا قدرتها في وصف وتكاملية المشهد ، لتعلن الصورة المنظرية المتحققة في العرض ان ثمة صورة بصرية ميتافيزيقية ذات تعدد نوعي ودلالي يعمل على اثارة وعي المتلقي وصهره في طقس العرض من خلال ايجاد مرتكزات الغرائبية التي تخدم الرؤية التصميمية التي تقدم قراءات متعددة ومنفتحة في استلهام التكوينات المنظرية المنكسرة في تشظياتها الهندسية والمتداخلة في الرؤى البصرية للمساقط التي تنسف كل التنوعات المغايرة ذات الطابع الغروتسكي لتحمل دلالات وشفرات متشظية تسمح للمصمم بأنتاج تأويلات عدة تضفي صورة مقروءة لها وقعها في الاظهار الجمالي .

جاء التصميم الفضائي للعرض المسرحي المقدم يلائم الاداء الجسدي الملغم بالرموز والدلالات التي تحمل من الغرائبية حيز فضائي يرمز الى تعددية الصور اللامألوفة عن المكونات البصرية الاخرى والتي ترمز الى مشاهد الدمى الخيطية التي ارتسمت باللون الابيض المهيمن ليمنح المتلقي فضاءً ذو معادل موضوعياً مع مرموزات الطهارة والحرية وبالتالي قدم المصمم السينوغرافي على تعدد لغوي بصري تسوده الحركة الجسدية البعيدة عن الاستعراض وبنفس الوقت بديلة عن الحوارات النصية المتعارف عليها من قبل المتلقي ، ويبقى الصوت الكلامي هو عبارة عن نغمات جسمية تبث عن طريق ايماءات الممثل لتعبر عن الخلجات الداخلية والخارجية مع تناغم هذه المشاهد المسرحية مع النغمات الصورية المصاحبة للعرض .

امتلك الزي المسرحي في العرض المسرحي المقدم صورة مغايرة في النسق المسرحي يستعيض بها المصمم بالبصريات الصورية البديلة عن الحوار والتي لها القدرة على اظهار ازدواجية الشخصيات بين طموحها للعيش مثل البشر لهم اولويات

الحرية وبين وجودها كدمى ، فمجمل الزي المسرحي لهذه الشخصيات غير مستمد من الواقع الحياتي وانما هو زي خاص بالدمى ذات تجليات طقسية تحمل من المعنائية للمعلومات بتوقع وترقب تتمحور عن المتلقي لاجل اظهار الفكرة الرئيسية للعرض بتداخل ضمني للشكل مع المضمون وبالتالي فأن الزي المسرحي في العرض المسرحي هو رؤية غرائبية مقحمة بالرؤى الاسيوية بروح شرقية ابتعدت عن اساليب وتابوات المسرح الغربي كون ان ميكانزمات الصورة البصرية للعرض المسرحي هي وسيلة تحاكي غرائبية لكل ما هو زمكاني تعيشه الدمى وانشاء اكثر من بؤرة بصرية ذات صورة خطابية للعرض المقدم ولها القدرة على اثارة وعي المتلقي وصهره في طقس العرض .

قدم لنا المصمم اضاءة مسرحية في العرض المسرحي المقدم نمط ضوئي يعمل على توضيح معالم الشخصية ورسم ملامح المكان المسرحي مع رؤية كافة العناصر التقنية ، لذا قدمت الاضاءة رؤية بصرية متنوعة وبعيدة عن المألوف في حركتها المتقطعة في بعض المشاهد لاجل اسهامها في قراءة جغرافية المسرح ذات الطابع الشديد الغرابة خالقة الصورة الحقيقية لتعدد المساقط كالاضاءة المتقطعة والبقع والفلاش بعدة مستويات تكاد تكون لوحة بصرية ذات فوضى منظمة وممنهجة تسمح للمتلقي بقراءتها بدلالات توليدية قادرة على انتاج سيمياء بصري من خلال الايحاءات الماضي والحاضر في ايصال الصورة المعنائية للمتلقي .

جاءت تصميمات الموسيقى في العرض المسرحي المقدم تتلائم مع حركة الممثلين ولعل الصورة البصرية التي رسمها المصمم والمتمثلة في رحلة بحرية بقارب يتأرجح بفعل الانواء والرياح وماهي الا لحظات ليعتلي صوت الطائرة الحربية في شقه لصمت المكان وكذلك صواريخ نارية تقصف قارب الدمى لتتشظى في تساقطها من عليائها لتعود ادراجها مخذولة ومنكسرة ومفككة في رؤاها ومنحنية الرأس والجسد ، ولتأتي مجمل المقاطع الموسيقية تقترب من انتاج رؤية غرائبية مستنبطة من ميثولوجيا والتراث الموسيقي العراقي القديم وترانيم البحارة الشجية ليجد المتلقي جميعها تناغمت وعملت آلية مبنية على غرائبية الصوت لتخلق ترابطاً حسياً بين المرئي والمسموع في تشكيل الصورة الموسيقية مما جعل الجمهور يتفاعل مع الاحداث المتنامية

الفصل الرابع : النتائج

1- ان غرائبية العناصر السينوغرافيا تحمل قيمة متغيرة تبعاً للمتغير الذي يحدث في المشهد المسرحي وهي غير ثابتة من عرض الى عرض مسرحي آخر.

2- اضحت الصورة المسرحية جانباً غرائبياً يمنح العرض المسرحي طابعاً من السخرية والمبالغة والتشويه بتنوعات مغايرة ذات طابع غير مألوف يحمل دلالات وشفرات متشظية تسمح للمتلقي قراءة المشهد المسرحي .

3- عمقت الغرائبية في تصميمات الصورة المسرحية قيماً جمالية شديدة الغرابة ومخالفة للتقاليد في مضمونها المخالف لكافة الانساق البصرية التي تمنح العرض المسرحي قدرة على الاندماج ومتابعة الحدث المسرحي .

4- تحققت الصورة المسرحية الغرائبية داخل العرض المسرحي من خلال تعدد مفهوم اللغة البصرية التي لها القدرة على انتاج تشكيلات ذات قراءات قابلة للتأويل .

5- احتوى العرض المسرحي على تشوه بصري غرائبي عمل على تعالي المعايير الجمالية المتكونة من الصورة السينوغرافية المتناثرة والمتشظية في الصورة المسرحية .

6- حققت الصورة البصرية الغرائبية المتكونة عبر العناصر السينوغرافية قيمة معنائية متعددة ومتغيرة تبعاً للمشهد المسرحي للعرض المقدم .

7- اتسمت العناصر السينوغرافية في تصميماتها للصورة الغرائبية بسلطتها الفنتازيا داخل الفضاء المسرحي لتقدم صورة ذات رؤى غرائبية ضمن آطر الصور البصرية التي يمكن استنطاقها عبر رؤية المخرج / المصمم .

- **الاستنتاجات**

1- ارغم العرض المسرحي الغرائبي على انشطار المتلقي مع مساندة ومعارضة للمشهد المسرحي المقدم له من ناحية الفوضى والتفكيك وانعدام التنظيم .

2- العناصر السينوغرافية ذات الرؤية الغرائبية هي نتاج تفاعل البنى التكوينية اللامألوفة والمهمشة والتي يتداخل فيها عنصر التشظي والفوضى الجمالية .

3- تداخل مفهوم الغرائبية في تصميمات الصورة البصرية من حيث المفارقة والتهجين للعناصر السينوغرافية ذات الطابع اللامألوف والمغاير للواقع الحياتي.

4- اتسمت العناصر السينوغرافية في العرض المسرحي صفة الابهار المعتمد على النزعة الولاجية مع طغيان الطابع التركيبي والتجميعي مما يولد احساس بالغرائبية البصرية والمتولدة عبر تلاصق الاحداث اللامألوفة.

5- عملت العناصر السينوغرافية على مغايرة بصرية غرائبية ذات تعدد للمراكز البنائية للصورة البصرية التي لها السلطة في اقحام العرض بالخامات المتضادة والبعيدة عن المألوف .

قائمة المصادر والمراجع

[1] أبو الدهب ، اشرف طه : المعجم الإسلامي ، (مصر : القاهرة ، دار الشروق ، 2002) .

[2] ابادي ، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزي: القاموس المحيط ، ج2، (القاهرة: مؤسسة الحلبي وشركائه للنشر والتوزيع، د.ت).

[3] ابتر ، ت. ي : ادب الفانتازيا ، مدخل الى الواقع ، ت: صبار سعدون السعدون ، (العراق : بغداد ، دار المأمون للترجمة والنشر ، 1998) .

[4] ابن منظور : لسان العرب ، ط1 ، (مصر : القاهرة ، دار المعارف ، 1955).

[5] ابن منظور : لسان العرب المحيط ، مجلد ٣ ، قدمه العلامة الشيخ عبد الله العلايلي ، اعداد وتصنيف : يوسف الخياط ، (بيروت : ب ت).

[6] ابن منظور، أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، مج11،(بيروت ، ب ت).

[7] ابن نوار ، بهاء : الواقع والممكن ،(الاردن : عمان ، دراسة عن العجائبية في الرواية العربية المعاصرة ، دار فضاءات للنشر والتوزيع والطباعة ، 2014) .

[8] اردش ، سعد : المخرج في المسرح المعاصر ،(الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1979).

[9] آرتو ، آنتونان : المسرح وقرينه ، ت : سامية أسعد ، (القاهرة : دار النهضة العربية ، 1973).

[10] الاعسم ، عبد الامير: المصطلح الفلسفي عند العرب ، ط1،(بغداد: مكتبة الفكرالعربي،1985).

[11] الافريقي ، محمد بن مكرم بن منظور: لسان العرب، ج2، ط2، (بيروت: دار لسان العرب، 1971) .

[12] التوتنجي، محمد: المعجم المفصل في الأدب، ج2، ط2، (بيروت: دار الكتب العلمية، 1999) .

[13] الجاف ، فاضل : فيزياء الجسد (ميرهولد... ومسرح الحركة والإيقاع)، (الشارقة: دائرة الثقافة والأعلام ، 2006) .

[14] الرازي ، محمد بن أبي بكر : مختار الصحاح، (بيروت: دار الكتاب العربي، د. ت) .

[15] الشاذلي ، مصطفى : اشكالية تلقي العجائبي ، مجلة افاق ، (المغرب : الرباط ، اتحاد كتاب المغرب ، العدد 55 ، 1994) .

[16] الشرقاوي ، حسن : معجم ألفاظ الصوفية ،(مصر : القاهرة ، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع ، 1987) .

[17] العباس ، عبد الحي : بناء المصطلح (العجيب والغريب والخارق والفانطستيك) بين قيود المعجم وقلق الاستعمال ، (المغرب : اكدال ، مطبعة الوراقة الوطنية ، 2007) .

[18] العجم ، رفيق : موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي ، (لبنان : بيروت ، مكتبة لبنان ناشرون ، 1999) .

[19] الفراهيدي ، خليل بن أحمد : العين ،ط1 ،(العراق : بغداد ، وزارة الثقافة والإعلام ،1982).

[20] الفراهيدي ، خليل : كتاب العين ، تحقيق : مهدي المخزومي ، ابراهيم السامرائي ، (ابنان : بيروت ، دار ومكتبة الهلال ، مادة - غرب ، بلا) .

[21] القزويني ، زكريا بن محمد بن محمود : عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات ، (الاردن : عمان ، دار الكتب العلمية ، 2013) .

[22] الكاشاني ، عبد الرزاق : معجم اصطلاحات الصوفية ، ط1،(مصر : القاهرة ، دار المنار ، 1992) .

[23] الكبير ، الداديسي : الغرائبية في الادب والفن ، جريدة الحوار المتمدن ، العدد (5253) ، بتاريخ 12 – 8 - 2016.

[24] ايلام ، كير : سيمياء المسرح والدراما ، ت: رئيف كرم ، (لبنان : بيروت ، المركز الثقافي العربي ، 1992) .

[25] ابن هاديه ، علي، وآخرون : القاموس الجديد للطلاب ، تقديم : محمود السعدي ، (تونس : الشركة التونسية للتوزيع ،١٩٧٩) .

[26] الجبوري ، محمد عبد الرحمن وريـاض شهيد : الفضاء السينوغرافي وجدلية المسافة الجمالية ، مجلة جامعة بابل ، (بابل : كلية التربية _جامعة بابل ، العدد الثالث ، المجلد الأول ، أب ، 2009) .

[27] اينز ، كريستوفر : المسرح الطليعي من 1892 الى 1992 ، ت : سامح فكري ، (القاهرة : مركز اللغات والترجمة اكاديمية الفنون ، 1994) .

[28] باربا، أيوجينيو: زورق من ورق- عرض المبادئ العامة لانثروبولوجية المسرح، ت: قاسم بياتلي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2006) .

[29] برخت ، برتولد : نظرية المسرح الملحمي ، ت : جميل نصيف ، (لبنان : بيروت ، سلسلة عالم المعرفة ، بلا) .

[30] بياتلي، قاسم: دوائر المسرح (تجربة الاودن وانثروبولوجيا المسرح)، ط1، (بيروت: دار الكنوز الادبية، 1998).

[31] باربا، أيوجينيو: تجربتي المسرحية في بولندا، أرض الرماد والماس، ت: هناء عبد الفتاح، (القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 2001).

[32] بيتر ، بيرجر : نظرية المسرح الطليعي ، ت ، سحر خراج ، (القاهرة : وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، 2000) .

[33] تودوروف ، تزفيتان : مدخل الى الادب العجائبي ، ت: الصديق بوعلام ، (المغرب : الرباط ، دار الشرقيات ، 1994) .

[34] تيلر ، جون رسل : الموسوعة المسرحية ، ج1، ت: سمير عبد الرحيم الجلبي ، (بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، 1991).

[35] جباري ، صلاح الدين : بلاغة الغروتسك ، ط 1، (سوريا : دمشق ، الناية للدراسات والنشر والتوزيع، 2010) .

[36] جبرا ، جبرا ابراهيم : الاسطورة والرمز ، (لبنان : بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1980) .

[37] جماعة من اللغويين العرب: المعجم العربي الأساس، (عمان : المنظمة العربية للترجمة والثقافة والعلوم ، 1989) .

[38] حمو ، فرعون : نظرية التجلي ، جينالوجيا فلسفة الاختلاف في فكر الأمير عبد القادر الجزائري، في: مجلة الحوار الثقافي، العدد (9)، الجزائر،2016.

[39] خشبة، سامي: مصطلحات فكرية, (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997)0

[40] دنكجراف، دانيال مييز: دليل الاعمال، الفن المسرحي المعاصر، ت: داليا صبري، (القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 2005).

[41] راغب ، نبيل: فن العرض المسرحي ، (القاهرة : الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان ، 1996) .

[42] ريد ، هربرت : النحت الحديث ، ت : فخري خليل ، (العراق : بغداد ، دار المأمون للترجمة والنشر، 1994) .

[43] سفيلد ،آن اوبر: مدرسة المتفرج، ت: حمادة إبراهيم، (القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة التجريبي، مطابع المجلس الأعلى للآثار، بلات).

[44] شعلان ، سناء : السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الاردن ، ط 2، (الاردن : عمان ، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي ، 2007).

[45] عبد الحميد ،شاكر : الغرابة ، المفهوم وتجلياته في الادب ، ط2، (الكويت : سلسلة عالم المعرفة ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، 2012) .

[46] عبد الحميد، شاكر: الخيال من الكهف الى الواقع الافتراضي، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، 2009) .

[47] عبد الحميد ، سامي : ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين، (مخطوطة- مطبوعة على الآلة الطابعة بلا ت) .

[48] عبد الله ، علي : المسرح الموسيقي في العراق ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 1995).

[49] عبد المنعم، حفيظة محمد: أنتونان آرتو ومسرح القسوة ، مجلة الفصول، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الثاني، العدد 3، يونيو ، 1982).

[50] علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط1، (بيروت :دار الكتاب اللبناني،1970).

[51] عمر ، أحمد مختار عبد الحميد: معجم اللغة العربية المعاصرة، مادة (غرب) (مصر : القاهرة ، عالم الكتب، 2008).

[52] عبود ، عطية : جولة في عالم الفن ، ط1 (بيروت : مؤسسة العربية للدراما والنشر ، 1985).

[53] معلوف ، لويس : المنجد في اللغة ، (بيروت – لبنان : دار المشرق للطباعة والنشر ،1986) .

[54] علي، ميسون: حوار مع المخرج المسرحي أوجين باربا، مجلة الحياة المسرحية، سوريا، دمشق، وزارة الثقافة، العدد 55 ،2004).

[55] غزوان، عناد: الناقد العربي المعاصر والموروث، ج2، (بغداد: الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، بحوث المؤتمر الثاني عشر، 1986).

[56] فرناند ، تومس : الفنتازيا والهروب من الواقع ، ت : محمد سعيد ، (الاردن : عمان ، دار ابن رشد للطباعة والنشر ، 1998).

[57] فون ، مارسيل فريد ، فن السينوغرافيا ، مجلة السينوغرافيا اليوم ، ت : حمادة إبراهيم وآخرون ، (القاهرة : مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي ، وزارة الثقافة والفنون ، 1993) .

[58] قرم ، جورج : تاريخ اوربا وبناء اسطورة الغرب ، ت: رلى ذبيان ، ط1 ، (لبنان : بيروت ، دار الفارابي 2011) .

[59] قلعه جي ،عبد الفتاح رواس : سحر المسرح، (دمشق: وزارة الثقافة، 2007).

[60] كارسون ، مارفن : أماكن العرض المسرحي، ترجمة: د. إيمان حجازي، (القاهرة: مركز اللغات والترجمة- أكاديمية الفنون، د.ت).

[61] كاشي ، ناجي : الغرائبية في العرض المسرحي ، (لبنان : بيروت ، دار الخيال للطباعة والنشر والتوزيع ، 2006) .

[62] كحيلة ، محمود :معجم مصطلحات المسرح والدراما ،(القاهرة : دار هلا للنشر والتوزيع ،2008) .

[63] كريج ، ادوارد جوردن: في الفن المسرحي، ت: دريني خشبة، (القاهرة: دار المصرية اللبنانية، 2000).

[64] كريستوفر أينز : المسرح الطليعي من 1892 الى 1992 ، ت : سامح فكري ، (القاهرة : مركز اللغات والترجمة اكاديمية الفنون ، 1994) .

[65] كونسل ، كولين : علامات الأداء المسرحي ، ت : أمين حسين الرباط ، (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، بلا ، ت).

[66] لويلي ، ميجانا و سعد البازعي : دليل الناقد الادبي ، ط 5 ، (المغرب : الدار البيضاء ، 2007).

[67] ماركينا ، بوتي : مسرح الصورة، ت: سمية يحيى رمضان، (القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1991) .

[68] مجمع اللغة العربية : المعجم الوجيز ، (مصر : القاهرة ، طبعة وزارة التربية والتعليم ، 1994) .

[69] مجمع اللغة العربية : المعجم الوسيط ، ط4، (مصر : القاهرة ، مكتبة الشروق الدولية ، 2008) .

[70] مدكور ، إبراهيم : المعجم الوجيز، ط1 (القاهرة: مطابع الدار الهندسية، 1980) .

[71] معلا ، نديم : لغة العرض المسرحي، ط1، (بغداد: دار المدى للثقافة والنشر، 2004).

[72] مورس ، ميرلوبونتي : المرئي واللامرئي ، ت : سعاد محمد خضر ، (العراق : بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، 1987) .

[73] مونورو ، توماس : التطور في الفنون ، ت : محمد أبو دره وآخرون ، مراجعة : أحمد نجيب هاشم ، ج ٣ ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٢) .

[74] مايرخولد ، فيسفولد: في الفن المسرحي, ج 1، ط1، ت: شريف شاكر ،(بيروت: دار الفارابي، 1979).

[75] مصيلحي، محسن : مسرح الرؤى، روبرت ويلسون، مجلة فصول، (القاهرة :الهيئة المصرية العامة للكتاب ، العدد 62، ربيع وصيف، 2003).

[76] ناصر ، ستار جبار : السينوغرافيا المصطلح والدلالة ، جريدة الزوراء ، (بغداد : العدد 67 ، الخميس ، 17 ، أيلول ، 1988) .

[77] نصر ، عاطف جودة : الخيال مفهوماته ووظائفه ، (مصر : القاهرة ، الهيئة المصرية للكتاب ، 1986) .

[78] نقرش ، عمر محمد : جماليات القبح في النص المسرحي، بحث منشور على الشبكة العالمية (الانترنيت)،(مجلة –دراسات- العلوم الإسلامية والاجتماعية، المجلد 40، العدد 2، 2013).

[79] نعمة ، أنطوان , وآخرون : المنجد في اللغة العربية المعاصرة , (لبنان – بيروت : دار المشرق ، ب ت).

[80] هاورد ، باميلا :ماهي السينوغرافيا ،ت :محمود كامل ،(القاهرة :مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي،وزارة الثقافة ،2004).

[81] هلتون ، جوليان: نظرية العرض المسرحي، ترجمة: نهاد صليحة، (الشارقة: منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري، 2001).

[82] واطسون ، أيان : ايوجينو باربا ، نحو مسرح ثالث ، ت : منى سلام ، (القاهرة ، وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي ، مطابع المجلس الأعلى للآثار، 2000).

[83] ولسن ، كولن : الانسان وقواه الخفية ، ت : سامي خشبة ، (لبنان : بيروت ، دار الاداب ، 1982).

الشبكة الالكترونية :

1- دنيس ديدرو: ويكبيديا الموسوعة الحرة https://ar.wikipedia.org/wiki/

2- غاستون باشلار 1884 – 1962 ، ويكبيديا الموسوعة الحرة ttps://ar.wikipedia.org/wik

3- ميخائيل باختين (1895 – 1975) ، ويكبيديا الموسوعة الحرةttps://as.wikipedia.org/wiki/

الملاحق : ملحق رقم (1) يمثل مجتمع البحث

ت	أسم المسرحية	تأليف	أخراج	سنة العرض	مكان العرض
1	سجادة حمراء	جبار جودي	جبار جودي	2015	المسرح الوطني
2	مكاشفات	قاسم محمد	غانم حميد	2015	المسرح الوطني
3	سيليفون	محمد مؤيد	محمد مؤيد	2016	المسرح الوطني
4	نويز	رسول حسين	رسول حسين	2017	منتدى المسرح
5	سترتبيز	مخلد راسم	علاء قحطان	2017	دائرة السينما والمسرح(بغداد)
6	اخاديد	ثائر جبارة	ثائر جبارة	2017	قسم النشاط المدرسي بابل
7	ديجافو	محمد عبد الحميد	محمد عبد الحميد	2018	مسرح الرافدين (المسرح الوطني)
8	توبيخ	انس عبد الصمد	انس عبد الصمد	2019	المسرح الوطني
9	سبايا بغداد	عواطف نعيم	عواطف نعيم	2019	المسرح الوطني
10	شباك اوفيليا	جواد الاسدي	مناضل داوود	2020	المسرح الوطني
11	The home	علي عبد النبي	غانم حميد	2021	المسرح الوطني
12	ليلة الانحوتة	اياد الريموني	اياد الريموني	2021	مهرجان بغداد الدولي

ت	أسم المسرحية	تأليف	أخراج	سنة العرض	مكان العرض
					للمسرح
13	نعم غودو	انس عبد الصمد	انس عبد الصمد	2021	مهرجان بغداد الدولي
14	خلاف	مهند هادي	مهند هادي	2022	مهرجان بغداد الدولي للمسرح
15	السد	محمود المسعدي	قاسم مؤنس	2022	مسرح الرواد
16	اه كارميلا	اشرف محمد علي	اشرف محمد علي	2022	مهرجان بغداد الدولي للمسرح
17	واقع خرافي	صلاح الدين	جواد الساعدي	2023	مهرجان المسرح العراقي
18	ملف	مرتضى نومي	مرتضى نومي	2023	مهرجان بغداد الدولي للمسرح
19	هارا كيري	حسين عبد علي خليل	حسين عبد علي خليل	2023	مهرجان بغداد الدولي للمسرح
20	شماعية	احمد نجم	احمد نجم	2023	مسرح الرشيد
21	عزرائيل	مثال غازي	اسامة السلطان	2023	مسرح الرشيد
22	ترنيمة الانتظار	مثال غازي	علي حبيب	2023	المسرح الوطني
23	اعادة ضبط المصنع	علي دعيم	علي دعيم	2023	المسرح الوطني
2	يازارع	ــــــــــــــــ	علي	2023	المسرح

ت	أسم المسرحية	تأليف	أخراج	سنة العرض	مكان العرض
4	البزرنكوش .. من هؤلاء	ـــــ	الشيباني		الوطني
25	امل	جواد الاسدي	جواد الاسدي	2023	المسرح الوطني
26	حيث لا يراني احد	محمود صلاح	محمود صلاح	2023	المسرح الوطني / مصر
27	ثورة الخشب	ـــــــــــــــــــــــــــــــ	فيصل بن محمود	2023	المسرح الوطني/ تونس
28	خارج عن السيطرة	ـــــــــــــــــــــــــــــــ	امال العويني	2023	المسرح الوطني/ تونس
29	الملك لير وساحرات مكبث	ـــــــــــــــــــــــــــــــ	كاميران رؤوف	2023	المسرح الوطني
30	فريمولوجيا	الحاكم مسعود	الحاكم مسعود	2023	المسرح الوطني/ الاردن
31	مكبث زار		ابراهيم بش كوهي	2023	المسرح الوطني/ ايران
32	لا علاقة له بالموضوع	ـــــــــــــــــــــــــــــــ -	لينيرسون بولوني	2023	المسرح الوطني/ الربرازيل
33	كلكامش	ـــــــــــــــــــــــــــــــ	MFSUTARSLAN (ميسوت	2023	المسرح الوطني/ بلجيكا - تركيا

ت	أسم المسرحية	تأليف	أخراج	سنة العرض	مكان العرض
			أرسلان)		
34	اكستازيا	ياسين احجام	ياسين احجام	2023	المسرح الوطني/ المغرب
35	مانيا	بن حديد ادريس	بن حديد ادريس	2023	المسرح الوطني/ الجزائر
36	روميو وجولييت	ــــــــــــــــــــــــــــــــ	التر ماتيني بريكس	2023	المسرح الوطني/ ايطاليا
37	موشكا	محمد الشحري	يوسف البلوشي	2023	المسرح الوطني/ سلطنة عمان
38	نوستالوجيا	الكاتب الفرنكو-روماني (ماتيي فيسنيك) ترجمة عبد المجيد الهواس	لخضر منصوري	2023	المسرح الوطني/ الجزائر
39	كونترا	ــــــــــــــــــــــــــــــــ -	جيلين إفانوفس	2023	المسرح الوطني/ المانيا
40	خوف سائل	حيدر جمعة	صميم حسب الله	2023	المسرح الوطني
41	بيت ابو عبدالله	انس عبد الصمد	انس عبد الصمد	2023	المسرح الوطني
42	speed	ليلى فارس	ليلى فارس	2023	المسرح الوطني
43	الجدار	حيدر جمعة	سنان العزاوي	2024	مسرح الرشيد
4	لير يحاكم	منير راضي	منير	2024	مسرح الرشيد

ت	أسم المسرحية	تأليف	أخراج	سنة العرض	مكان العرض
4	القدر		راضي		
45	كواليس backstage	الاء حسين	اكرم عصام	2024	مسرح الرشيد
46	تحولات الاحياء والاشياء	قاسم محمد	منعم سعيد	2024	المسرح الوطني
47	صفصاف	علي عبد النبي الزيدي	علي عبد النبي الزيدي	2024	المسرح الوطني
48	جنون الحمائم	عواطف نعيم	عواطف نعيم		مسرح المنصور
49	حياة سعيدة	علي عبد النبي الزيدي	كاظم النصار	2024	مسرح الرشيد
50	تخته	مهند ناهض الخياط	مهند ناهض الخياط	2024	مسرح الرشيد
51	اسد بغداد	حميد صابر	حميد صابر	2024	مسرح الرواد
52	ربيع متأخر	جليل القيسي	عزيز خيون	2024	منتدى المسرح
53	وين رايحين	حيدر منعثر	حيدر منعثر	2024	مسرح الرشيد

المقام العراقي وجماليات استخدامه في تلاوة القرآن الكريم بالطريقة البغدادية

The Iraqi Maqam and the Aesthetics of Its Use in the Recitation of the Quran in the Baghdadi Style

أ.م.د علي نجم عبد الله
مركز دراسات البصرة والخليج العربي- جامعة البصرة
Assistant Professor Dr. Ali Najem Abdullah
Email:ali.ziayyir@uobasrah.edu.iq
Tel: 00964 7805697176

الكلمات المفتاحية: المقام العراقي , جماليات , تلاوة , القرآن الكريم , الطريقة البغدادية

ملخص البحث:تتنوع قراءات القرآن الكريم واستخدام المقامات الموسيقية المختلفة في تلاوته عبر بلدان العالم الإسلامي بشكل كبير إذ يُعزى هذا التنوع إلى التأثيرات الثقافية التي تميّز كل مجتمع عن غيره مما يؤدي إلى اختلافات في أساليب التلاوة الكريمة حيث تسهم في تعميق الجانب الديني لدى المستمع المسلم فيعكس هذا التنوع تفاعلاً حيوياً بين النص الديني والتراث الثقافي الذي يُسهم أيضاً في تعضيد الشعور بالخضوع والروحانية معززاً فهماً أعمق للتنوع الثقافي في العالم الإسلامي,وعليه تسعى هذه الدراسة إلى توضيح الدور الذي يلعبه هذا الفن في الحفاظ على التراث الثقافي من خلال استخدام المقامات العراقية بتلاوة القرآن الكريم وتوريثه للأجيال, إذ يتناول البحث دراسة كيفية استخدام المقام العراقي في تلاوة القرآن الكريم مع التركيز على الطريقة البغدادية التقليدية, فقد تضمّن البحث المقدمة ثم تناول الفصل الاول(الاطار المنهجي): مشكلة البحث واهدافه واهميته وحدوده ومصطلحاته, اما الفصل الثاني (الاطار النظري) تكوّن من مبحثين متضمناً المبحث الاول : تاريخ المقام العراقي وتطوره, والمبحث الثاني: توظيف المقامات الموسيقية بتلاوة القرآن الكريم وجماليات استخدامها بالطريقة البغدادية, ثم ما أسفر عنه الاطار النظري, ثم تناول الفصل الثالث(الاطار التحليلي): (منهج البحث , مجتمع البحث التي تكوّنت من 58 مقاماً عراقياً , عينة البحث, ادوات ومستلزمات البحث , صدق الاداة وثباتها , تحليل عينة البحث: اختار الباحث بصورة قصدية سورة (يس) المباركة بصوت الحافظ خليل اسماعيل التي نوّع في قراءتها بمقامات عراقية عديدة), ومن خلال

إجراءات البحث توصل الباحث إلى هدف الدراسة والاستنتاجات التي تمخضت عنها نتائج البحث فضلاً عن التوصيات والمقترحات ليختتم البحث بالمصادر.

Research Summary:

The recitations of the Quran and the use of various musical modesin its recitation vary significantly across the Islamic world. This diversity is attributed to the cultural influences that distinguish each society, leading to differences in recitation styles that enhance the religious experience for Muslim listeners. This variation reflects a dynamic interaction between religious texts and cultural heritage, contributing to a deeper sense of devotion and spirituality, and fostering a greater understanding of cultural diversity within the Islamic world. This study aims to clarify the role of this art form in preserving cultural heritage through the use of Iraqi maqamat in Quranic recitation and passing it on to future generations. The research focuses on how Iraqi maqamat are employed in Quranic recitation, with an emphasis on the traditional Baghdadi style. The study includes an introduction, followed by Chapter One, which addresses the research problem, objectives, significance, limitations, and terminology. Chapter Two consists of Section One: The History and Development of Iraqi Maqam, and Section Two: The Application of Musical Modes in Quranic Recitation and Their Various Styles – using the Baghdadi Method as a Model, followed by the findings of the theoretical framework , Chapter Three discusses the research methodology, research community, sample, tools and requirements, validity and reliability of the instrument, and sample analysisChapter Four presents the research results, conclusions, recommendations, and suggestions, concluding with the bibliography.

Keywords: Iraqi Maqam, Aesthetics, Recitation, The Holy Qur'an , The Baghdadi Style

المقدمة:

تعدّ قراءة القرآن الكريم من أبرز العبادات التي يمارسها المسلمون في جميع أنحاء العالم وقد نشأت عبر الزمن اختلافات في طريقة تلاوة القرآن من بلد إلى آخر, حيث تتيح لنا قراءة القرآن الكريم تجويداً وترتيلاً تدبراً لآيات الله الكريمات حيث قال الإمام علي بن أبي طالب (ع): (الا لا خير في قراءة ليس فيها تدبّر) وقول آخر (تجويد الحروف ومعرفة الوقوف) حيث يشير لنّا مدى أهمية القرآن الكريم بحياة الإنسان وتدبره والالتزام بأحكامه وتلاوته.

ان اختلافات التلاوات بين بلد وآخر ليست في النص أو المعاني ولكن في الأسلوب الأدائي والنغمي المستخدم خلال التلاوة إذ يعود هذا التنوع في القراءات إلى التأثيرات المجتمعية والثقافية ومنها الموسيقية التي تميز كل مجتمع عن غيره، حيث أن كل منطقة طرأ عليها التطور المجتمعي من ثقافة وعلم وغيرها أثرت بدورها على أسلوب الثقافات بشكل عام ومنها طرائق تلاوة القرآن ومن أبرز الأمثلة على هذا التنوع هو استخدام المقامات الموسيقية المختلفة في التلاوة حيث يعتمد البعض على مقام الحجاز أو مقام الراست، ونجد آخرين يفضلون استخدام المقام العراقي.

هذا التنوع يضيف بُعداً جمالياً وروحانياً إلى تلاوة القرآن حيث تصبح التلاوة وسيلة لنقل الجمال النصي والروحاني للنص القرآني بأسلوب يلامس مشاعر وثقافة المستمعين في كل منطقة وعليه يعكس استخدام المقامات في التلاوة تفاعلاً حياً بين النص الديني والتراث الثقافي لكل مجتمع مما يعزز من أهمية فهم التنوع الثقافي في العالم الإسلامي الذي يبرز كيفية محافظة المجتمعات الإسلامية على هويتها الثقافية من خلال فنونها التقليدية، بما في ذلك فن تلاوة القرآن حتى اعتبر هذا التنوع في القراءات والمقامات مصدر غنى وثراء للثقافة الإسلامية حيث يسهم في تعزيز التواصل والتفاهم بين مختلف الشعوب الإسلامية من خلال فهم أعمق للتنوع الثقافي والتقاليد المتوارثة.

ان المقام العراقي هو أحد أهم وأقدم الفنون الموسيقية التي نشأت وتطورت في العراق على مر العصور,فيعد هذا الشكل الغناسيقي رمزاً من رموز الهوية الثقافية العراقية حيث يجسد عمق التراث الموسيقي والفني للشعب العراقي حيث يتميز المقام العراقي بتنوعه وغناه بالألوان الصوتية التي تتناسب مع مختلف المناسبات والأجواء, وبما ان المجتمع البغدادي متمسك بعاداته وتقاليده فقد تمسك بهوية المدينة الثقافية التي أثرت على الواقع الثقافي المجتمعي حيث جاءت فكرة استخدام المقام العراقي في تلاوة

القرآن الكريم ونقصد الطريقة البغدادية حصراً بتلاوة القرآن كذلك استخدام المقام العراقي في قراءة الآذان أيضا.

في هذا البحث سنستكشف جماليات استخدام المقام العراقي في تلاوة القرآن الكريم بالطريقة البغدادية، ونسلط الضوء على تأثير هذا اللون المتفرد في تلاوة القرآن ومدى تأثيره على المتلقي وكيف يسهم في تعزيز الشعور بالخشوع والتأمل أثناء القراءة, كما سنناقش تطور هذا الأسلوب الفريد ودوره في الحفاظ على هوية تراثنا العراقي وتوريثه للأجيال اللاحقة.

الفصل الأول
الإطار المنهجي

مشكلة البحث:

تُشكّل القراءة القرآنية مكانة كبيرة ومهمة لدى المسلم من الناحية الإيمانية والجمالية فتنوعت أشكال التراتيل القرآنية وبرع فيها قرّاء مُجيدون استطاعوا أن يحققوا من وسيلة الصوت غاية للوصول بالرسالة السماوية ودورها في وعظ المسلمين وتوجيههم الوجهة الصالحة التي أرادها الله في كتابه الكريم.

ان أهم العبادات التي أكدها الدين الإسلامي هي قراءة القرآن الكريم واتباع توصياته لقول الرسول الكريم(ص) أفضل العبادة قراءة القرآن, وعليه فأن القرآن له مكانة رفيعة بين العبادات التي يجب على المسلم الالتزام بأحكامه وأصوله، مع مراعاة آداب الاستماع لقول الباري عز وجل "وَإِذَا قُرِئَ الْقُرْآنُ فَاسْتَمِعُوا لَهُ وَأَنصِتُوا لَعَلَّكُمْ تُرْحَمُونَ".

تعتمد تلاوة القرآن الكريم على قواعد وأصول علم التجويد القرآني وتتضمن مقامات سلميّة موسيقية مختلفة لتحسين الأداء الصوتي وإبراز المعاني, ففي العراق تستعمل المقامات العراقية المتنوّعة في قراءة القرآن بالطريقة العراقية المعروفة المتمثلة بمدينة بغداد حيث يسميها البعض الطريقة البغدادية وعليه تسمى بالعراقية نسبة لتأثر قرّاء القرآن بالمقام العراقي المستخدم ببغداد فإن بعض القرّاء قد يستلهمون تلك المقامات لتحسين جمالية التلاوة ضمن أطر قواعد التجويد القرآني والتزامهم بالضوابط الشرعية وعدم الإفراط بالتطريب النغمي.

إنَّ المقام العراقي بجمالياته الفريدة يمثّل أحد الأبعاد الثقافية والموسيقية الغنيّة في الموسيقى العراقية , وعليه يبرز التساؤل حول كيفية استخدام المقام العراقي بتلاوة القرآن الكريم بالطريقة البغدادية,حيث تشكّل هذه الدراسة محاولة لفهم العلاقة بين المقام العراقي وتلاوة القرآن الكريم بالطريقة البغدادية وكيف يمكن لجماليات المقام أن تُعزز من التأثير الروحي والمعنوي للتلاوة , لذا ستكشف لنا هذه الدراسة الفهم

الأكاديمي العلمي لجماليات المقام العراقي في تلاوة القرآن الكريم والتأثيرات الثقافية والدينية بهذا الأسلوب, لذا تتمثل مشكلة البحث في التساؤل الآتي:

ما هي جماليات استخدام المقام العراقي في تلاوة القرآن الكريم بالطريقة البغدادية؟

فرضية البحث:يقوم البحث على الفرضية التالية:

توظيف المقام العراقي وجماليات استخدامه بقراءة القرآن الكريم بالطريقة البغدادية.

أهداف البحث: يهدف البحث إلى:

التعرف على جماليات استخدام المقام العراقي بقراءة القرآن الكريم بالطريقة البغدادية.

أهمية البحث:تكمن اهمية البحث في إلقاء الضوء في كيفية استخدام المقام العراقي وجمالياته بتلاوة القرآن الكريم بالطريقة البغدادية.

حدود البحث:

الزمانية: منتصف القرن العشرين

المكانية: مدينة بغداد

الموضوعية: (المقام العراقي وجماليات استخدامه في تلاوة القرآن الكريم بالطريقة البغدادية)

مصطلحات البحث:

1. المقام العراقي: احد قوالب الغناء العراقي وهو نوع من الغناء المديني المُتقن الذي لا يقبل الخطأ والتحريف فمنه ما ومنه ما هو دنيوي, فالمقام العراقي هو اسلوب ادائي مقيّد بعدة أجزاء وتراكيب مبني على أسس موسيقى متنوعة المسارات اللحنية ويتركب من عدة مقامات واجناس متداخلة المختلفة ذات حبكة رصينة متجانسة.(العباس، منهل المتسائل عن الموسيقى واخبار الغناء في العراق، 2012، صفحة 178)
2. تلاوة:اصطلاحاً تعني قراءة القران الكريم قراءة صحيحة قواعد التجويد المصاحب للصوت الحَسِن من حيث الاداء النغمي ومخارج الحروف الصحيحة سواء كانت القراءة سريعة ام بطيئة التي تهدف الى اتباع النص القرآني بدقة.(الاسيوطي، 2015، صفحة 202)
3. جماليات:هي فرعٌ من فلسفة التّعامل مع الطبيعة والجمال والفنّ والذّوق, اما علمياً فقد عُرّفت على أنّها دراسة حسية أو قيم عاطفيّة التي تسمّى أحياناً الأحكام الصّادرة عن الشعور, والباحثون في مجال تحديد الجماليّات اتّفقوا بأنّها التّفكير النقدي في الثقافة والفن والطبيعة.(علي، 2005، صفحة 32)
4. الطريقة البغدادية بالتلاوة: هي احدى طرق اداء القرآن الكريم حيث تعتبر الطريقة البغدادية من بين الاساليب المميزة بالتلاوة القرآنية عربياً لما تحمل هذه الطريقة

من استخدام للمقامات العراقية المتفردة بالأداء الجمالي الملتزم بأحكام التلاوة والتجويد حرفياً.

الفصل الثاني
الإطار النظري

- **المبحث الاول : المقام العراقي (النشأة والتطور التاريخي)**
- **المبحث الثاني : الطريقة البغدادية في تلاوة القرآن الكريم**
- **ما أسفر عنه الإطار النظري**

المبحث الاول :المقام العراقي (النشأة والتطور التاريخي)

إن الممارسات الغنائية المقامية التي لها صلة مباشرة بالمقام العراقي عموما نجدها منتشرة بصورة متقاربة ومتشابهة في بيئة جغرافية واسعة الأطراف، إبتداءً من العراق ومعظم غرب وأواسط آسيا وتركيا وإيران والهند والباكستان وأفغانستان والصين,ويعتبر المقام العراقي التقليدي من أقدم الفنون والقوالب الغنائية الموسيقية حيث تغنى به العراقيون كثيراً وهو من الفنون المحببة لدى ذائقتهم وأقربها.(الرجب، 1961، صفحة 39)

عُرِفَ المقام العراقي في مدينة بغداد تحديداً التي تعتبر مصدر نشأتهِ وغنائهِ وتطورهِ عبر الأجيال حيثُ كان يسمى في السابق (المقام البغدادي), بعدها بُدل الاسم إلى المقام العراقي لاختلاف أصول غنائه بين كل من بغداد والموصل وكركوك وبعض المدن العراقية الأخرى (ديالى، كربلاء،الحلة, البصرة) لكن في حدود ضيقة وليس كما عرف بالآفاق الواسعة لغناء المقام في بغداد.

كما هو معروف عن تعريف المقام الموسيقي العربي بشكل عام هو سلم موسيقي تتوالى الأبعاد المحصورة بين نغماته بشكل معين وأي تغيير يحصل في نظام هذه الأبعاد يأتي عنه مقام آخر يعني بذلك أن المقام العراقي له أبعاد كالمقام الموسيقي العربي ونفس القاعدة المتبعة عليه ولكن يختلف مفهوم المقام العراقي اختلافاً كلياً عن المقام بصورة عامة فالمقامات العراقية هي مجموعة قوالب (غناسيقية), على انه نمط غنائي موسيقي تناقل وحفظ من التراث العراقي ويؤدى بأسلوب ارتجالي متين ومعبّر اقتبس معظمها من الشعائر الدينية التي تؤدى بتعابير تلقائية امتزجت فيها مسحة الشجن والحزن وعفوية التفاؤل.(العباس، منهل المتسائل عن الموسيقى واخبار الغناء في العراق، 2012، صفحة 178)

تاريخ المقام العراقي:

حول تاريخ نشأة المقام العراقي فقد ذكر خبير المقام العراقي شعوبي إبراهيم(1925-1991م) في كتابه (دليل الأنغام لطلاب المقام) أن تاريخ نشأة المقام

العراقي يرجع إلى العصر العباسي(750-1258م) بغدادي النشأة وقد أتفق معه ثامر عبد الحسن العامري في كتابه (المقام العراقي), أما الرأي الثاني فيقول خبير المقام العراقي هاشم محمد الرجب(1920-2005م) في كتابه (المقام العراقي) أن تاريخ نشأة المقام العراقي في بغداد لا تتعدى نشأته(300-400 سنة) أي في عهد الاحتلال العثماني.

ويرى البعض أن نشأة المقام العراقي هو بغدادي الأصل تحديداً في العصر العباسي إذ يعتبر العصر الذهبي للغناء والموسيقى فقد نشأة في تلك المرحلة مدرستان للغناء هما مدرسة (الموصلَي, إبراهيم وابنه إسحاق) ومدرسة (إبراهيم بن المهدي) الأخ الأصغر لهارون الرشيد.(العباس، اعلام ومفاهيم موسيقية، 2010، صفحة 350)

ان سبب تسمية غناء المقام العراقي بالغناء الوقور لان أجواء ذلك المقام دينية والسبب وراء تسمية (قارئ المقام) وليس مغني المقام كونه نبع من تلك الأجواء الدينية فقد ظل محافظاً على قالبه وطابعه على الرغم من التغييرات الكثيرة والظروف التي مرت بها بغداد حيث تعدّ تلك التراكمات الثقافية أحدى الروافد التاريخية لنشأة المقام العراقي الوقور التي ساعدت على صبغة المقام العراقي بهذه اللهجة الموسيقية الشجية الخاصة وبشخصية جماليات أداء هذا القالب المتفرد التي نبعت من تلك البيئة لتلبي احتياجاتهم ومتطلباتهم حيث استلت هيكلية المقام العراقي من الشعائر والطقوس الدينية التي تؤدي بتعابير تلقائية امتزجت فيها مسحة الحزن وعفوية التعبير والارتجال ويقرأ المقام العراقي في المناسبات الدينية والدنيوية بالشعر العربي الفصيح والشعر العامي وهناك مدرستين مهمتين للمقام العراقي هما (المدرسة التقليدية ورائدها القارئ رشيد القندرجي) والمدرسة التجديدية ورائدها القارئ محمد القبانجي.(العامري، 1990، صفحة 13)

تركيبة المقام العراقي:(الاعظمي، 2005، صفحة 56)

1. الجزء الأول: وهذا الجزء يؤدى بطريقة مستنداً إلى قانون يلزم القارئ بأحكام وأصول قراءتها وهذا الجزء من حيث الأداء نوعين:

أ- التحرير: يتميز هذا الجزء بأسلوب هادئ تأملي يخضع لمسارات أدائية واطئة لتعطي للمقام وحدة موضوعية خاصة وهي في كل مراحلها تدور حول درجة قرار السلم الذي ينتمي إليه المقام المُغنى وبمسافات قصيرة شرط أن تنتهي هذه الحركة وتستقر على درجة الأساس للسلم الذي بدأ به.

ب- البدوة: يؤدى هذا الجزء الذي يبدأ بـه أداء المقـام بأسـلوب مثيـر مـن خـلال نغـم معلوم وعلى شكل صيحات متفق على ارتفاعها ومساراتها الصوتية.

2. الجزء الثاني (القطـع والأوصـال):تؤدى بعـد إكمـال الحركـة الأولـى سـواء كانـت تحريراً أو بدوة وهي عبارة عن تنويعات وانتقالات نغمية في نسيج لحني متماسك حيث العودة دائمـاً إلـى جـنس الأصـل وهـذه القطـع والأوصـال ذات أشـكال ثابتـة ومحددة في مساراتها اللحنية حيث تبـرز مـن خلالهـا إمكانيـة قـارئ المقـام وهـذه الانتقـالات تسـمى بالموسـيقى العربيـة بالأجنـاس أو العقـد وأحيانـا تسـبق القطـع والأوصال لوازم موسيقية تهيئ القارئ للانتقال من قطعة إلى أخرى كمـا هـو فـي مقام الراست أو الحجاز ديوان وأحياناً تأتي بعد الميانات كما في مقام الراست.
3. الجزء الثالث (الجلسة): وهذا الجزء أو الحركة التي يهبط بهـا القـارئ إلـى أسـاس المقام بمسـار لحنـي محـدد ذو شـكل معـين يكـاد يكـون ثابتـاً للتهيـؤ للصـعود إلـى الطبقات العليا من نفس المقام في الجزء اللاحق مـا يسـمى بـــ(الميانات) بعـد ذلـك يتهيأ الموسيقيون إلى عمل أجواء للجزء القادم بلازمة موسيقية أو تمهيـد موسـيقي معين.
4. الجزء الرابع(الميانات): تبدأ بالغناء في الطبقات العليا (الجوابات) الموسيقية حيث لها شكل مسار لحني ثابت وليس بالضـرورة أن تسـبق هـذه (الميانـات) جلسـة, إذ تعتبر الميانات من أهم عناصر المقامات العراقية, وهناك مقامات لها ميانة واحـدة مثل مقام الخنبات وهنـاك مقامـات لهـا ميـانتين مثـل مقـام الحجـاز ديـوان وبعـض المقامات لها ثلاث ميانات مثل مقام الراست.
5. الجزء الخامس (التسليم): وهو الجزء الأخير والذي يختتم بـه المقـام حيـث يرجـع القارئ إلى درجة استقرار المقام وتكون عادةً قريبة ومشابهه للتحرير وتأتي بألفاظ خارجة عن النص الشعري شأنه شأن ما يتكون به الجزء الأول (التحرير).

المقامات العراقية الرئيسية:

مقام البيات: وفروعه(الابراهيمي, الجبوري, المكابل, البهيـرزاوي, النـاري, عريبـون عرب, شرقي دوكاه, المسجين), مقـام الراسـت: وفروعـه (البنجكـاه, شـرقي راسـت), مقام الجهاركاه: وفروعـه(الطاهر, الراشـدي, عجـم العشـيران), مقـام الحجـاز ديـوان: وفروعه(عريبون عجم, الحويزاوي, الهمايون, القطـر, المـدمي, الحجـاز كـار), مقـام الصبا: وفروعه (المنصوري, الحديدي), مقام الحسيني: وفروعـه(الارواح, الاورفـة, الدشت), مقام السيكاه العراقي: وفروعه (الاوج, الاوشـار, الحكيمـي), مقـام النهاونـد:

وفروعه(الخنبات, النوا), مقام المخالف: وفروعه(الكلكلي), مقام الكرد, مقام الحليلاوي.

المبحث الثاني : الطريقة البغدادية في تلاوة القرآن الكريم

مفاهيم وأسس التجويد والتلاوة:

ان التلاوة تعني القراءة أو الترتيل فهي عملية قراءة القرآن الكريم بصوت عالٍ مع الالتزام بقواعد التجويد أما أن تكون التلاوة بسيطة أو تعتمد على أسلوب مموسق يرافقه أداء مقامي معين كالطريقة البغدادية والمصرية وغيرها بالتلاوة لإيصال المعاني بشكل أفضل وعليه فأن من ضروريات التلاوة ان تتضمن الصوت الحسن ومعرفة تامة في استخدام المقامات لتجميل القراءة القرآنية لكنه يختلف عن التجويد الذي يُعنى بالقواعد.(عبد الحليم، 2004، صفحة 50)

وعليه فالتجويد هو العلم الذي يحدد كيفية قراءة القرآن الكريم بدقة من حيث الالتزام بالقواعد اللغوية والأحكام بينما التلاوة هي قراءة القرآن بصوت عالٍ تكون مصحوبة أو غير مصحوبة بتجويد ويمكن إضافة جمالية استخدام المقامات كنوع من أساليب طرق تلاوة القرآن الكريم المتعددة.(محمد، 1988، صفحة 14)

ان التلاوة قُسمت إلى ثلاثة أساليب مع وجوب المحافظة على سلامة أحكامها في كل أسلوب منها:

- الترتيل ويعني حسن تناسق الشيء فالأصل هو الترتيب لذلك تكون القراءة بتؤدة واطمئنان من غير عجلة.
- الحدر وهو سرعة القراءة وأدراجها ولابد فيه من مراعاة أحكام التجويد وعدم الإخلال بها بحيث لا يقصر المدود واعطاء الحرف حقه.
- التدوير وهو التوسط بين الترتيل والحدر فيكون أسرع من الترتيل وأكثر اطمئنانا في الأداء من الحدر.

وتعد هذه المراتب الثلاث جائزة يستطيع القارئ أن يتخيّر منها ما يوافق طبعه ويخف على لسانه.

كذلك من أحكام التلاوة هنالك اللحن الجلي ويعني خطأ واضح يؤثر على المعنى أو الإعراب , مثال على ذلك تغيير حركة إعرابية تؤدي إلى تغيير المعنى كنطق (الحَمدُ لله) فتنطق خطأ الحَمدِ لله او استبدال حرف بحرف مثل كلمة(صراط) وتنطق خطأ (صرات) أو اخلال بالمعنى مثل (أنعمتَ عليهم) تنطق (أنعمتُ عليهم) فاللحن الجلي يخل إخلالاً ظاهرياً يشترك في معرفته علماء القراءة وعامة الناس, اما اللحن الخفي هو خطأ يطرأ على الكلمة فيخل بقواعد التجويد فقط فهو خطأ غير ظاهر يتعلق بتحسين التلاوة لكنه لا يغير المعنى كترك الغنّة او الادغام او المد وغيره وسُمي خفياً

لأنه يختص بمعرفته العالم بأحكام التجويد ويخفى عن عامة الناس.(شورة، 2007، صفحة 48)

كان للعرب أيام جاهليتهم فترة ما قبل الإسلام الحان وأنغام وأنماط من الغناء أقرّها الإسلام واعترف بها بالجمال والإبداع من إتقان الصنّعة فيما بعد,فقد روي أن الرسول الكريم(ص) قال لأبي موسى الاشعري أحد ذوي الأصوات الجميلة من مقرئي القرآن الكريم : لقد استمعت إليك البارحة (لقد أُتيت مزماراً من مزامير آل داود) فرد الاشعري قائلاً :لو كنت اعلم انك تستمع الي يارسول الله لحبّرته لك تحبيرا.(السعدي، 2024)

ان هذا النص يعُبّر لنا عن التمكين النغمي لدى القوم ابان جاهليتهم وإسلامهم وكان عبد الله بن مسعود على عهد الرسول (ص) واصفاً قراءته بأنه كان يقرأ القرآن متأنقاً في قراءته لا سيما حين يبرأ في آل حاء ميم (الحواميم) وهي سبع سور قرآنية وصفها ابن مسعود بأنها روضات دمثات, مما يتبين منه أن ابن مسعود كان يجد تألقا نغمياً في حنجرته يوم يتلو آيات من تلكم السور وإن تأنقه في القراءة يرسم لنا عظمة المجال النغمي الذي كان يملكه هو ومن هنا جاء الحديث النبوي الشريف القائل (من أحب أن يقرأ القرآن غضاً طرياً كما أنزل فليقرأه على قراءة ابن أم عبد) أي بقراءة عبد الله ابن مسعود فإنها كانت غضة وإنما كانت كذلك لتلبُسِها بلبوسِ النغم العذب الذي امتاز به ابن مسعود.(السعدي، 2024)

ومن فضائل تلاوة القرآن الكريم قال الامام علي بن ابي طالب (ع): (لقاح الايمان تلاوة القرآن) وعليه تجدر الاشارة الى فضائل التجويد في إتمام المعنى وتقريبه للنفس البشرية كذلك أكد الامام علي (ع) في الالتزام التام بأحكام التجويد وقراءة القرآن الصحيحة للحفاظ على هيبة الآيات الكريمات بقوله(ع):(تجويد الحروف ومعرفة الوقوف).

ان الدين الاسلامي أكد على نشر الوعي الديني والجمال بشتى أشكاله ومنه الصوت الحسن لقول الرسول محمد (ص):(لكل شيء حلية وحلية القرآن الصوت الحسن) فقد أختار الرسول الكريم (ص) صوت المؤذن بلال الحبشي (رض) كأول مؤذن بالإسلام لجمال صوته وجهوريته , وعليه فقد أكد الدين الإسلامي اختيار الصوت الحسن بقراءة القرآن الكريم لإتمام الخشوع في ايصال المعنى اذ تختلف طرائق التجويد من بلد لآخر تبعاً لثقافة كل بلد مع الاحتفاظ بأحكام التلاوة وما أمر به الرسول الكريم (ص) حتى لا تختلف المعان التي ارادها الله عز وجل بكتابه الشريف.

إن النغم الموسيقي كان حاجة دينية اذ يتلى به الكتاب المجيد وعلى خطوطه يُلقي خطباء المنابر خطبهم وتجري فصول الموالد النبوية بمقتضى مناهجه,إضافة إلى ذلك

مطلباً حضارياً اعتنقته الدولة وزكته وألف فيه خيرة أهل العلم وعظماء الفلاسفة والفقهاء.

وعليه مما تقدم في تفصيلات فضائل الالتزام بأحكام التلاوة حرفيّاً فقد التزمت مدرسة القراءة القرآنية العراقية التزاماً صارماً بها, فقد تميّز القرّاء العراقيين ايضاً بالترجيع ويُقصد به أستخدم تكرار بعض الكلمات أو العبارات بطريقة موسيقية ملتزمة الايقاع فهذا الأسلوب يستعمل لإضافة جمالية التلاوة واظهار جماليات الصوت في القراءة فتساعد في جذب الانتباه المستمعين مما يزيد من تأثير الرسالة القرآنية التي يُعبّر عن المشاعر الروحية فتعزز من التأمل في المعاني.

الطريقة البغدادية بتلاوة القرآن الكريم:

منذ آلاف السنين والحزن جزء متأصل بالشخصية العراقية ويعود السبب لعدة عوامل منها اقتصادية ومنها جراء الحروب المتعاقبة على مر العصور وعدم الاستقرار وغيرها حتى ألقى هذا الحزن بظلاله على جميع ثقافاته المتنوعة ولا سيما طريقة اداء تلاوة القرآن الكريم في استخدام المقام العراقي ذا الشجن والحزن الذي تفرد العراق به ويصعب على غيره إجادته لصعوبته البالغة بسبب اعتماده على استخدام المقام العراقي (الغناسيقي) بأصوله وفروعه فأصبح الهوية المتميزة اضافة الى ذلك يحتاج اسلوب التجويد العراقي قارئ متمكن صوتياً وذا مساحة واسعة في الجواب والقرار.(الجبوري، 2023)

كان في العراق عدد كبير جدا من المقرئين خصوصاً في بغداد حيث تجاوز عددهم الآلاف فإن ابن الجوزي الواعظ كان يجلس بين يديه عدد كبير من المقرئين يتلو كّلاً منهم ما تيسر له من الذكر الحكيم في المجلس الواحد, ولولا كثرت القراء في بغداد تلكم الأيام كثرة مفرطة لما كان هناك ما يدعو إلى تعدد المقرئين في مجلس وعظ واحد وكان التنافس والصراع مستديماً بين المقرئين والمغنين يتسارق كل فريق من الفريق الآخر أنغامه وتلاحينه ليدسها هذا في تلاوة القرآن الكريم ويدسها هذا في بعض أغانيه مما يتقرر لدينا بأن النغم في العراق لم يكن من الضعف والهوان بحيث يهلك دون أن تبقى له باقية.

يختلف المعنى والدلالة بآيات القرآن الكريم فأن التجويد هو علم قواعد قراءة القرآن الذي يضفى جمال ايصال المعنى واستقبالها بشكل سلس وبالشكل الصحيح المطابق للأصول اذ يهتم بإعطاء كل حرف حقه من المخارج وصفاته مثلاً تطبيق أحكام النون الساكنة، المدّ، الغنّة، والإدغام، وغيرها من القواعد التي تنظم القراءة الصحيحة للتجويد القرآني والهدف من التجويد هو تحسين وضبط القراءة اذ اهتمت التلاوة العراقية كثيراً وفق ما أتت به وصايا الرسول الكريم (ص).

تعتبر مدرسة قراءة القرآن الكريم العراقية من المدارس المهمة التي تعتمد بأصالتها وعراقتها في استخدام المقامات العراقية المتفردة بالتلاوة التي أضفت جمالاً وروحانية متميزة جرّاء التأثر بعمق التراث الموسيقي العراقي إضافة الى الإلمام بأحكام التجويد.(رشيد، 2020، صفحة 65)

ففي بداية القرن الماضي اي قبل ظهور التلفاز والإعلام كانت المقاهي هي وسيلة الإعلام الوحيدة لتقديم فن قراءة المقام العراقي الى ان تأسست الإذاعة والتلفزيون العراقي فبدأت نهضة جديدة حيث قدم قرّاء القرآن الكريم قراءتهم وسجلوا للإذاعة والتلفزيون الكثير بأصوات اشهر القراء آنذاك.(رشيد، 2020، صفحة 52)

انتعشت قراءة القرآن الكريم في بغداد خلال بداية ومنتصف القرن العشرين وما بعدها خصوصاً بعد افتتاح اذاعة بغداد عام 1936 وافتتاح التلفزيون العراقي 1956 فقد ساهمتا الوسائل الاعلامية تلك في انتشار اصوات المقرئين العراقيين وبطريقتهم الجديدة بالقراءة التي تعوّد عليها المستمع والمتابع فهنا نسجل الفضل الكبير لتلك الوسائل في نشر الوعي الديني والتعرف على القراءة العراقية بأصوات ومقامات عراقية صرّفة, فقد أنجبت المدرسة العراقية بقراءة القرآن الكريم العديد من الأسماء المهمة كان من أبرز روادها مهدي العزاوي وسعيد حسين القلقالي ووليد الفلوجي وعبد المعز شاكر والحافظ خليل إسماعيل العمر الذي يعدّ الاهم بمدرسة بغداد بالقراءة حتى لُقب بشيخ القرّاء العراقيين.(الطائي، 1971، صفحة 25)

ويُعد الملا عثمان الموصلي اول من قرأ الطريقة العراقية بتلاوة القرآن الكريم باستخدام المقام العراقي وأصوله وهو الذي يعدّ رائد من رواد المقام العراقي حيث ذاعت شهرته داخل وخارج العراق متجولاً بين تركيا ومصر وسوريا وغيرها فكان له الأثر الكبير في المحافظة على روح التلاوة العراقية في ذلك الزمان ونقله للأجيال التي خلفته.(العامري، 1990، صفحة 25)

لو استعرضنا ما يشغله المقام العراقي من حيز في تفاصيل المجتمع العراقي الدينية والدنيوية لوجدنا أنه يحتل مساحة واسعة فيه بالإضافة إلى مهمته الترفيهية كان حاجة ذات طابع ديني فقد كان قرّاء القرآن الكريم في بغداد من أكثر قرّاء البلاد العربية والإسلامية توسعاً وتصرفاً بالانغام التي حوتها المقامات العراقية وكان التنافس قائم العطاء لذلك نرى لدى مقرئي القرآن العراقيين وبالأخص في بغداد مزيدا من الحرص على أدائه بالنغم أداء يظهر فيه التغني بأبهى مظاهره وقد عرف في مقرئي بغداد بالأخص هذا الاستعداد في التلاوة وروعة الحانهم والتزامهم بأحكام التلاوة القرآنية.

المقام العراقي وقراءة القرآن الكريم:

تأثر قرّاء قراءة القرآن العراقيين كثيرا بالمقام العراقي لأنها جزءاً من تراث الثقافة المحلية حتى اصبحوا يوظّفون هذه المقامات في التجويد والتلاوة فنشأت اصوات مقرئين ذاع صيتهم البلاد فعرفتهم المدن العراقية وخاصةً في بغداد إلا أنها ظلت حتى وقت قريب غير معروفة في العالم العربي إلا للمتخصصين بسبب انتشار قراءة المدرسة المصرية ارجاء الوطن العربي بسبب وسائل سطوة الاعلام المصري وتأثيره المسيطر على نشر الثقافة المصرية عربياً.(السعدي، 2024)

كانت ولازالت تسمية قارئ المقام العراقي ليومنا هذا وليس مغني المقام العراقي وذلك بسبب ان المقام العراقي يؤدى وفق الاساليب الدينية في المحافظة والالتزام وعليه اغلب قرّاء القرآن الكريم كانوا قارئي مقام وعارفين بأصوله وتفاصيله لذلك فأن المقام العراقي يسمى بالفن الوقور.(كمر، 2024)

ان حالة الخشوع بقراءة المدرسة البغدادية تخلق عند المستمع نوعاً من التطهير الروحي والجسدي،حيث يجتمع الحزن والحنين والخوف والشفقة وهذا ما يحدث عند المستمع المؤمن التي هي حالة من التطهير التراجيدي.

يقول عدد من النقاد الفنيين إن الحافظ خليل اسماعيل (وهو احد اشهر القرّاء العراقيين) كان يُطوّع المقام لصوته ويأخذ بزمامه وله طريقة فريدة في الانتقال بين الأنغام والالحان فقد تميّز بصوت جهوري ذا مساحة كبيرة لفتت الأنظار وجعلت له مهابة وإجلال في المحافل التي يقرأ فيها وهو ما جعل الكثيرين يقولون إنه كان يرتّل القرآن بطريقة تصويرية تؤثر في السامعين بشكل يختلف عن الآخرين فقد كان بحق احد اهم قرّاء المدرسة العراقية (البغدادية).

استطاع قرّاء القرآن العراقيين ان يبدعوا في توظيف المقامات وسلسلتها من البداية حتى النهاية ومن التحرير إلى التسليم وفقا لطريقة أداء المقام العراقي بشكل منضبط وبما يلائم أحكام التلاوة حتى قيل عن القارئ الحافظ خليل إنه قرأ خلال حياته أكثر من 120 مقاماً بتلاوته للقرآن الكريم فهو بحق رائد من رواد المدرسة العراقية بالتلاوة واستاذ مُجيد اتبعه الكثير من تلاميذه.

وظّف قرّاء القرآن الكريم العراقيين المقام العراقي ووفقوا فيه بعمق وأصالة وفق الطريقة البغدادية تحديداً وفن المقام حتى قال رائد المقام العراقي محمد القبانجي عن صوت الحافظ خليل وطريقته بالتلاوة بأنه بستان الأنغام العراقية الأصيلة , وذلك لاستخدامه الواسع للمقامات العراقية في قراءة القرآن بالقطع والأوصال كما يعرفها

قرّاء المقام فإنه أدخل في قراءته ايضاً اطوار ريفية لم تكن تقرأ قبله وكان ملتزما بأحكام التلاوة.

اشتهر من قرّاء العراق ثلاثة مشايخ كانت لهم اساليبهم الخاصة وهم الحافظ مهدي العزاوي، وعبد الفتاح معروف، ومحمود عبد الوهاب حتى أتى الحافظ خليل وهو من مدرسة الشيخ عبد الوهاب التي طوّر تلاوته من خلال مزجه بين قراءة الأطوار الريفية وبعض الأنغام العربية خلال التلاوة.

ويرى المختصون ان سبب عدم انتشار القراءة العراقية بلسان العرب هو لصعوبة اداء هذه المدرسة من خلال استخدامهم للمقام العراقي التي لا يجيدها إلا من يتقن المقام العراقي واللهجة العراقية المحلية فيما القراءة المصرية أكثر سهولة وقريبة لطرق التلاوة والتجويد في معظم البلدان العربية لذا انتشرت أكثر من غيرها.

يبقى اسلوب قراءة القرآن العراقي معلّقة بأذهان ووجدان العراقيين حين كان جهاز المذياع وسيلتهم للتعرف على العالم من حولهم ثم انتقل بعد ذلك إلى التلفاز وأشرطة التسجيل التي جعلت اصوات قرّاء القرآن جزءاً من الهوية العراقية الثقافية والدينية التي رافقتهم في ايام رمضان ومناسباتهم الدينية وفي أحزانهم وذكرياتهم.

بعض أشهر رواد قرّاء القرآن الكريم العراقيين-مطلع ومنتصف القرن العشرين:

1. الملا عثمان الموصلي(1854:1923م): هو عثمان بن عبد الله بن عمر الموصلي قارئ قرآن وشاعر وعالم موسيقي وأحد قادة الفكر أدباً وعلماً وفناً ولد في مدينة الموصل، ويُعد الملا عثمان علم من أعلام مقرئي القرآن الكريم، وأحد رواد نهضة الموسيقى العربية، اضافة الى أنه كان خطيباً, كان الموصلي مُجيداً وعارفاً بأصول المقام العراقي مما مكّنه من أجادة تلاوة القرآن بالطريقة العراقية الاصيلة, له العديد من المؤلفات المقروءة منها (ابكار الحسان في مدح سيد الأكوان, تخميس لامية البوصيري, المراثى الموصلية في العلماء المصرية, مجموعة سعادة الدارين, الأجوبة العراقية لأبي الثناء الالوسي, الترياق الفاروقي وهو ديوان عبد الباقي العمري).
2. القارئ عبد الفتاح معروف (1891:1989م): هو عبد الفتاح أفندي معروف ظاهر العِنزي الكرخي ولد في مدينة بغداد جانب الكرخ فهو قارئ قرآن وقارئ مقام عراقي معروف كان عالماً بالمقام العراقي ذا اسلوب مميز في الاداء القرآني ورائداً من رواد المدرسة العراقية بقراءة القرآن الكريم,بدأ تأثره العميق بالملا عثمان الموصلي في التعلم ومعرفة أصول المقامات العراقية فعُرف عن صوته الرخامة والشجن المفرط ذو طبقات واسعة في الجواب والقرار، سجلت له شركة بيضافون للأسطوانات مجموعة من الأسطوانات التي تحوي على مقامات

(الحجاز ديوان، المثنوي، الآوج، الأورفه، الخنبات، المنصوري) وبعد افتتاح إذاعة بغداد في العام 1936 أصبح قارئاً لتلاوات القرآن والموشحات, تم تكليفه بالتدريس في المركز الإقرائي العراقي التابع لوزارة الاوقاف العراقية في جامع الخلفاء عام 1977 , كان عبد الفتاح من البارزين ايضاً في قراءة المناقب النبوية الشريفة وله العديد من التسجيلات الإذاعية التي أشتهر بطريقته العراقية المميزة.

3. القارئ مهدي العزاوي(1894:1959م): هو الشيخ مهدي بن فزع بن عبد الله العزاوي وهو أحد أبرز أعلام القراء في تلاوة القرآن الكريم في العراق, ولد الحافظ مهدي عام 1894 في مدينة شهربان في قضاء المقدادية بمحافظة ديالى انتقلت عائلته إلى بغداد وهو لا يزال طفلا صغيراً حيث استقروا,تميّز بموهبة استثنائية في السمع وأذن موسيقية حساسة بعد ان فقد البصر حيث كان صوته رخيماً يتسم بالعذوبة والشجن, تعلم من مجموعة من شيوخ التلاوات والقراء أسس التلاوة واستفاد من إمكانياته في النغمات الموسيقية التي كان يشتهر بها, وعمل الحافظ مهدي بجدية على اتقان فنون القراءات وأصول التجويد مع الملا علي الفضلي الخطاط الفقيه, تنوع إبداع الحافظ مهدي بين المقامات العراقية والمناقب النبوية وتلاوات القرآن الكريم واستمر في هذا العطاء لفترة طويلة وكان يُعدّ حقاً موسوعة واسعة الابداع امتلك معرفة بأنغام المقامات العراقية وكيفية أدائها بالإضافة إلى ابتكاراته في مجال التجويد والتلاوة المعطرة, وفي وقت لاحق من حياته قرر الحافظ مهدي التخلي عن الغناء والمقامات والانصراف بشكل تام إلى المناقب النبوية وتلاوة القرآن الكريم، وبفضل خبرته العميقة تولى رئاسة الأذكار والموالد النبوية وقام بتلاوة القرآن الكريم بأسلوبه الخاص الذي اشتهر به حيث ترك بصمته الخاصة في ميدان التجويد والتلاوة القرآنية وأصبح مرجعًا للمعرفة والأداء النبوي والقرآني, وفي في عام 1959 انتقل إلى جوار ربه.

4. القارئ محمود عبد الوهاب (1895:1970م): ولد القارئ محمود بن عبد الوهاب بن حسين في بغداد عام 1895م في أسرة تعود أصولها لمدينة سامراء حيث نشأ في بيت علم وتلاوة قرآن حيث كان والده الحاج عبد الوهاب من بين أبرز قراء القرآن الكريم في الحضرة القادرية حيث شغل والده منصب قارئ الوالي العثماني الخاص في بغداد, التحق القارئ محمود بمدارس العلم في بغداد واستفاد من دروس علمائها وفقهائها ومن بينهم الشيخ عبد السلام إمام جامع التسابيل ثم تعلم اصول اللغة العربية والفقه والتجويد تحت إشراف مفتي بغداد السابق الشيخ يوسف العطا كذلك درس علم التجويد من والده وقام بالدراسة عند

علماء بارعين في التخصص مثل الشيخ أمجد الزهاوي والشيخ قاسم القيسي والشيخ نجم الدين الواعظ، كان محمود عبد الوهاب من الاصوات البارزة في مجال تلاوة القرآن الكريم حيث كان أول مقرئ للقرآن الكريم في دار الإذاعة العراقية عند افتتاحها عام 1936, وفي عام 1950 اختير كعضو في لجنة تنقيح طبعة المصحف الشريف التي أصدرتها مديرية الأوقاف العامة في العراق بالتعاون مع مجموعة من علماء بغداد, تميزت تلاوة القارئ محمود بن عبد الوهاب بالدفء والخشوع، ويتسم أداؤه المتقن على الطريقة البغدادية الصرفة بعدم الاسراف في التمطيط والتنغيم مما جعل تلاوته تتسم بالعمق والشجن المفرط حيث كانت تؤثر في المستمع إلى حد البكاء من خشية الله بفهم معان الآيات الكريمات وهكذا استمر بإبداعه في التلاوة القرآنية لحين وفاته عام 1970م.

5. القارئ الحافظ خليل اسماعيل (1920:2000م): ولد الحافظ خليل إسماعيل العُمر في مدينة بغداد من عائلة دينية معروفة بتقواها وتقاليدها الإسلامية ولما بلغ صباه وهو في زهرة شبابه اليافع حفظ القرآن الكريم بإتقان وتجويد كبيرين,تتلمذ على يد الملا محمد ذويب الذي كان إمام مسجد السويدي القريب من مسكنه, كذلك تعلم ايضاً من الملا جاسم سلامة الذي اشرف عليه واحتضنه كثيراً لذكائه المتميز وقد كان ملتزما بتوجيهات شيخه السديدة وكذلك تتلمذ على يد كبار القرّاء في بغداد,تأثر الحافظ خليل بالملا جاسم محمد سلامة الذي كان مدرسا بارعا لجميع القرّاء ومنهم الشيخ عبد الفتاح معروف, وفي عام 1941ماختير الحافظ خليل ليكون مقرئاً في دار الإذاعة العراقية حيث قرأ ببث مباشر حينها سورة المؤمنين, كانت قراءته تصويرية لمعاني الآيات تؤثر بالسامعين والسبب في ذلك كان يقول : انني عندما اقرأ القرآن الكريم اجعل امامي قول الرسول محمد (ص): (زيّنوا القرآن بأصواتكم فأن الصوت الحسن يزيد القرآن حسنا), وفق الحافظ خليل إسماعيل بحصوله على لقب الحافظ فلم يكن اعتباطاً أو مجرد صدفة بل نالها بجدارة واستحقاق عاليين وقد وصفه قارئ المقام العراقي محمد القبانجي بأنه (بستان الأنغام العراقية الأصيلة)، حيث ان مقام الزنجران لم يجرؤ أحد من المقرئين ان يقرأه أبدا إلى يومنا هذا لصعوبة أدائه وترتيله في احسن حاله ولكن الحافظ إسماعيل قرأه بكل إتقان ودقة متناهية, سجل الحافظ خليل القرآن الكريم كاملا مرتلاً بالمقامات العراقية في عدد من الدول العربية منها في المسجد النبوي بالمدينة المنورة والمسجد الأقصى وجامع السيدة زينب (ع) في دمشق فقد كان سفيراً للطريقة العراقية بتلاوة القرآن الكريم.

6. القارئ سعيد حسين القلقالي (ثلاثينيات القرن الماضي: 2003 م): ولد سعيد القلقالي في بغداد فنشأ وترعرع في بيئتها الشعبية البغدادية وتأثر بأجوائها الاجتماعية والدينية, في عام 1950 دخل المدرسة الدينية التي كان يديرها القارئ محمود عبد الوهاب وظل القارئ سعيد ملازما للحاج محمود عبد الوهاب حتى حصوله على إجازة تؤهله لأن يكون قارئاً ومجوّداً للقرآن الكريم, ثم دخل دار الإذاعة العراقية وبدأ بتسجيل التلاوات التي كانت تُبَثّ عبر المذياع يومياً, يعدّ القارئ سعيد القلقالي من أهم أعلام القرّاء ويمتاز بجمال صوته وحسن تغنيه بالقرآن الكريم و بتلاوته العطرة حيث اعتمد على الطريقة البغدادية بشكل واضح جداً اذ يعدّ من رواد المدرسة العراقية بالتلاوة.

ما أسفر عنه الإطار النظري:

1. إسهام الثقافة المحلية في ترسيخ الوعي الثقافي لقارئي القرآن الكريم من خلال اتقانهم للمقام العراقي.
2. لعل من أهم ما ميّزت مدرسة التلاوة العراقية هي التزامهم التام بقراءة المقامات العراقية وهذا واضحاً من خلال علم القرّاء التام بتفاصيل تلك المقامات.
3. ساهم الفن الغناسيقي العراقي المتمثل بقراءة المقام العراقي حفظة القرآن ومجوديه تلك الطريقة التي ميّزت العراق بها.
4. يرى المختصون ان سبب عدم انتشار القراءة العراقية عربياً هو لصعوبة اداء هذه المدرسة من خلال استخدامهم للمقام العراقي التي لا يجيدها إلا من يتقن المقام العراقي واللهجة العراقية المحلية.
5. يُعد الملّا عثمان الموصلي رائد الطريقة العراقية بتلاوة القرآن الكريم وذلك لإلمامه التام بعلوم الموسيقى والمقام العراقي.
6. ساهمت الإذاعة والتلفزيون العراقي في نشر قراءة القرآن بأصوات عراقية وبطريقة عراقية صرفة.
7. ان السبب وراء تسمية (قارئ المقام) جاء من تلك الأجواء الدينية التي ظل محافظاً على قالبه وطابعه ليومنا هذا.

الفصل الثالث
الإطار التحليلي

منهج البحث:

اتبعت منهجية البحث هذا المنهج الوصفي (تحليل محتوى) حيث يتم من خلاله جمع المعلومات وتنظيمها وتحديد المشكلة والبحث عن المفاهيم النظرية وتحليل محتوى العينة المختارة للوصول لنتائج البحث.

مجتمع البحث:

يشكل مجتمع البحث(58)مقاماً عراقياً الأكثر استخداماً بحسب بحث وتقصي الباحث التي استخدمتها مدرسة قراءة القران الكريم العراقية والتي تقع ضمن الحدود الزمانية والموضوعية للبحث, والجدول ادناه يبين المقامات العراقية المستخدمة بالتلاوة البغدادية:

ت	المقام	ت	المقام	ت	المقام	ت	المقام
1	البيات	17	صبا	33	همايون	49	الحكيمي
2	الراست	18	الشطراوي	34	شرقي دوكاه	50	الراشدي
3	الحجاز ديوان	19	المنصوري	35	الاورفة	51	قطعة السعيدي
4	الحويزاوي	20	الحديدي	36	قطعة الزازة	52	الاوج
5	خلوتي	21	نهاوند	37	طور العيّاش	53	الطاهر
6	الآجغ	22	الخنبات	38	قطعة القوريات	54	جهاركاه
7	الركباني	23	الكرد	39	البنجكاه	55	شرقي راست
8	تطويح	24	الكلكلي	40	الابراهيمي	56	الحجاز شيطاني
9	زنجران	25	الحليلاوي	41	ميانة الخليلي	57	عريبون عجم
10	الهزام	26	الجمّال	42	الراشدي	58	عريبون عرب
11	مخالف	27	قطعة المثنوي	43	الماهوري		
1	العجم	28	الحجاز	44	الحياوي		

2			كاركرد				
13	اللامي	29	الأوشار	45	راحة الارواح		
14	مدمي	30	قطعة اليتيمي	46	القطر		
15	دشت	31	طور الشجي	47	المكابل		
16	قطعة القزاز	32	النوا	48	الحجاز غريب		

عينة البحث:

أعتمد الباحث الطريقة العشوائية في اختيار عينة البحث من خلال مجتمع البحث , حيث اختار الباحث نموذج واحد الذي سيغني البحث ويغطي نسبة استخدام القارئ لمقامات عراقية عديدة في سورة (يـسٓ) المباركة من الآية 1 الى الآية 32 , بصوت القارئ الحافظ خليل اسماعيل الذي يعتبر عميد مدرسة التلاوة البغدادية الاكثر شهرة والاكثر خبرة بين اقرانه المقرئين باستخدام المقامات العراقية على اصولها بحسب آراء المختصين اتفاقاً حتى وصفه قارئ المقام العراقي محمد القبانجي بأنه (بستان الانغام العراقية الاصيلة)حيث سيتم تحليل عينة البحث للوصول الى نتائج البحث.

ادوات ومستلزمات البحث:

- التسجيلات السمعية.
- المقابلات الشخصية لخبراء المقام العراقي.
- الخبرة الذاتية.

تحليل العينة:سورة (يـسٓ) المباركة من الآية 1 الى الآية 32

1. الآية 1 الى الآية 6:تبدأ الآية الكريمة بالتأكيد على نبوة النبي محمد (ص) بذكر (يـسٓ) والقَسَم بالقرآن الحكيم، وتؤكد على أن محمداً(ص) من المرسلين وأنه على صراط مستقيم حيث استخدم القارئ تحرير مقام البيات العراقي بنغمات سلميّة صاعدة وهابطة ليوصل لنا فكرة قسم رب العالمين وثقة قسم الرب لنبيه من خلال نبرات صوته الشجية والركوز مؤقت على نغمة الجهاركاه.
2. الآية 7 الى الآية 8:استخدام القارئ ميانة البشيري التي هي ميانة من مقام البيات ونغمها الجهاركاه تبدأ من نغمة الكردان بعمل راست الكردان وصولاً لنغمة السهم نزولاً الى درجة النوا والركوز مؤقت , حيث صوّر لنا القارئ عظمة الآيتان في

ابراز حالة الكفار كأنهم مكبّلون بأغلال في اعناقهم حتى أذقانهم ورفضهم للهداية والحق فبرزت هذه الميّانة بالتعبير الانفعالي الادائي.

3. الآية 9:تصف هذه الآية حال الكفار الذين اعرضوا عن الايمان فجعل الله امامهم سداً وخلفهم سداً فصاروا محاطين من جميع الاتجاهات فصوّرها القارئ باستخدام مقام البيات الذي استخدمه بالتحرير بالآية (1) وهذا ما كان واضحاً جلياً بنبرات صوته بدرجات السلم المقامي المستقرة بين الطبقة الوسطى والقرار وصولاً لدرجة الراست والركوز المؤقت على درجة الجهاركاه حيث عبرَّ عن حالة اليأس التي اعلنوها الكفّار وعدم الرجوع لخالقهم.
4. الآية 10 الى الآية 11:تبيّن هذه الآية أن الرسول (ص) ينذر من يمكن أن ينتفع بإنذاره وهم الذين يتبعون الذكر ويخشون الله دون أن يروه هؤلاء المؤمنون يخشون الله بالغيب، ويستجيبون لدعوة الحق ثم يطمئن الله نبيه ويأمره أن يبشّر هؤلاء المؤمنين بالمغفرة من الله وبأجر كريم أي ثواب عظيم في الآخرة حيث استخدم القارئ مقام الخنبات فهو فرع من مقام النهاوند حيث عمل نهاوند على النوا بنغمات هادرة بين الرفض من خلال النبرات الشجن التي تمثّل الذين لا يسمعون الهداية والاسف على ذلك وتارة اخرى نسمع صوت الطمأنينة بنغمات سلمية هادئة توحي بالرحمة والخشوع للذين يتبعون القرآن وكلمات الرب والركوز مقت على درجة النوا.
5. الآية 12:تشير الآية إلى أن الله يُحْصِي كل شيء ويُسَجِّل كل أعمال للإنسان مما يؤكد على أهمية الحساب والجزاء يوم القيامة, فقد استخدم القارئ وصلة (دشت عرب) وهي من اوصال مقام الخنبات فهي تشبه مقام الأوشار في نغماته واستقراره, حيث اوصل لنا القارئ احساسه بشجن هذه النغمات الاربعة (تك حصار, عجم, كردان, محير) والركوز التام على التك حصار لوصلة شت عرب مؤكداً موضوع الثواب والعقاب لأنها من الثوابت لذا اصبح الركوز تام على نغمة وصلة دشت عرب لتعطي الاذن استقرارها الطبيعي.
6. الآية 13:تناولت الآية فكرة الرسالة والإنذار ويعكس هذا الصراع بين الدعوة الإيمانية والمقاومة من قبل المجتمعات اذ تبرز الآية أهمية الإيمان بالله وضرورة الاستجابة لدعوات الأنبياء, وعليه استخدم القارئ مقام خنبات لإيصال معنى الآية والتي جاءت بنفس فكرة الآية 10-11 في استخدام تلاوته والركوز مؤقت على النوا.
7. الآية 14 الى الآية 16: تشكل هذه الآيات المباركات بشكل عام صراع الرسالة الإلهية مع تكذيب الأقوام بها وتسلط الضوء على رحمة الله عز وجل في إرسال

الرسل على الرغم من رفض الناس لها , فقد استخدم القارئ مقام الشرقي دوكاه الذي هو فرع من مقام البيات العراقي على درجة النوا حيث بدأ قراءة المقام من درجة المحير حيث أوصل القارئ فكرة مصداقية الرسل الإلهية وتكذيب الناس لهم فيدل استخدام هذه النغمات على وجوب رمزية التأكيد من خلال صيحات القارئ والركوز تام على النوا.

8. الآية 17:تبرز الآية أهمية الرسالة الإلهية ودعوة الناس للإيمان بالله وتجنب عذاب الاخرة, حيث استخدام القارئ مقام الاورفة الذي هو فرع من مقام الحسيني عشيران حيث استخدم اداء نغماته بالدرجات العليا لجنس بيات على المحير وصولاً لدرجة السهم وقصديته في استخدامه لهذا المقام تحديداً لما له تأثير عميق ومؤثر اذ يمتاز بجوٍ من الحزن والعمق الروحي مما يعكس مضمون الآية بشكل جميل واكثر تقّبلاً والركوز تام على درجة المحير.
9. الآية 18: بشكل عام تعكس الآية صراع الإيمان مع الكفر وتظهر كيف أن بعض الأقوام قد ترفض الدعوة رغم وضوحها وتبيان عواقب هذا التعنت,فقد اوصل لنا القارئ هذه الفكرة من خلال استخدامه لمقام الشرقي دوكاه فقد حمل عمق التعبير المقامي الذي اوصل لنا معنى الآية من خلال الاداء الصادق المعبّر مما يتناسب ومضمون الرفض والاستهزاء وجاء الركوز تام على النوا.
10. الآية 19 الى الآية 21:تكشف الآيات أهمية الاستجابة لدعوة الأنبياء والرُسل وضرورة الإيمان مع التأكيد على أن الإيمان هو السبيل للنجاة في الدنيا والآخرة, تتسم الآيات بإيقاع يحمل طابع التأكيد والتحذير حيث استخدام القارئ مقام الاورفة ليتدرج الصوت من قوة الرسالة إلى مشاعر الإيمان ثم يصل إلى نغمة توحي لنا بالدعوة للاتباع والتوجيه نحو الطريق المستقيم وهذا ما اتسم به المقام المستخدم بهذه الآيات المباركات من حيث قوة الاداء بالدرجات العليا كنوع من مناداة صوت الحقوالركوز تام على درجة النوا وهذا الركوز الهادئ بصوت القارئ الذي سيطر على وجدان المستمع يوحي لنا بالثقة المطلقة لثقة الله برسله واتباعهم فهم الحق قولاً وفعلا.
11. الآية 21 الى الآية 23:تركز الآيتان على أهمية إيمان الانسان بالله وتوحيده كذلك تحثُان على تجنب عبادة الأصنام, فقد استخدم القارئ مقام الزازة الذي هو فرع من فروع مقام الاورفة الذي يُقرأ بالدرجات العليا فحمل الإيقاع الصوتي نبرة الاستنكار للمشركين بعدم اتباع النبي وعدم استجابة قومه فتبرز نغمة النداء والاحتجاج بغية تحقيق الهداية ليكون الركوز تام على درجة النوا.

12. الآيـة 24 الـى الآيـة 27: تتحـدث هـذه الآيـات المباركـات عـن دعـوة الرسـول ورفض القوم لها وتصف مشهداً من مشاهد الآخـرة ويمكـن أن نلاحـظ مضـامين تعبيرية موسيقية واضحة تتمثل في التعبير عن الرفض اذ تتجلى في نبرة صوت القارئ وإيقاعه حيث عبّر عن الرفض والاستنكار من خلال ارتفاع نبرة الصوت وصولاً لدرجة الماهوران ونزولاً بنغمات سلم جنس مقام الدشت على درجة النوا حيث تنوّع الإيقاع الصـوتي بـين الارتفـاع والهبـوط ممـا يضـيف عمقـاً للمعـاني فالاهتمام بالتفاصيل الصوتية يبـرز مشـاعر الحـزن والقلـق بهـذه الآيـات, وجـاء الركوز تام على درجة النوا بنغمات سلميّة هابطة.
13. الآيـة 28 الـى الآيـة 32: حيـث لازال الاحبـاط الـذي يشـعر بـه الانبيـاء ومـا يواجهونهم مـن ردود فعـل اقـوامهم ممـا يظهـر الصـراع بـين الحـق والباطـل اذ استخدم القارئ مقام الحجاز ديوان اذ يحمل هذا المقام الشـجن المفـرط فقـد حمـل الاداء الصوتي الحزن الذي تميّز بين ما يعكس التوتر والمشاعر القوية في نبـرة الصوت الذي يُضفي طابعاً دراماتياً اذ تتداخل العناصر التعبيريـة والموسـيقية فـي هذه الآيات لتعمل إثراء تجربة روحية مؤثرة حيث تبرز مشاعر الإحباط والأمل في آن واحد وتُعبّر عن عظمة الرسالة الإلهية والركوز تام على درجة النـوا مـن مقام الحجاز ديوان.

الفصل الرابع
نتائج البحث

نتائج البحث:

1. ان المدرسة البغدادية بالتلاوة لاتترك أي مجالاً للشرود الذهني وتلك تعد من ابرز خصال القارئ العراقي فأنها مشوقة بالاستماع والاصغاء ومتممة في ايصال معان كلمات القرآن الكريم تراجيدياً وتعبيراً.
2. امتازت القراءة العراقية بالقفلات ذات الاستقرار المقامي التام باستقراره او جوابه وهذا أتى من خلال التزامهم بأصول المقامات العراقية من حيث الابتداء والانتهاء.
3. امتـازت مدرسـة الـتلاوة البغداديـة بقـوة الاداء الصـوتي ووضـوح اللغـة وسـلامة نحوها.
4. التزم قرّاء القرآن العراقيين بتلاوتهم بأداء المقام العراقي حصراً فمنهم من استخدم مقامـاً واحـداً مـع اداء اوصـاله وميانـاتـه ومـنهم مـن نـوّع باسـتخدام عـدة مقامـات وتفرعاته خلال السورة الواحدة وفق سياق ابداع التلاوة العراقية المتفردة.

5. يتميّز أسلوب قرّاء المدرسة العراقية بالتلاوة في اعتماد التنغيم على وفق المقامات العراقية وتحولاتها النغمية بين الاوصال والاجناس والميانات من حيث التعبير عن الكلمة والمعنى ومن حيث الحزن والتراجيديا والتعبيرية ايضاً.
6. يتمتع اغلب قرّاء المدرسة العراقية بحفظهم للقرآن الكريم قراءةً وتجويداً اذ يُعد الحافظ خليل اسماعيل مرجعاً لجميع القرّاء العراقيين ويتمتع بمزايا القارئ المتمكن الذي يجيد أحكام التجويد واحكامه ما تبعوه من تلامذة اصبحوا اساتذة يقتدى بهم.
7. امتاز قرّاء المدرسة العراقية بالتلاوة بجمال الصوت الجهوري والعذوبة اضافة الى التحكم التام بمخزون النفس.
8. ان الحزن التراجيدي المفرط في اسلوب قراءة المقامات العراقية هي السمة الابرز التي اتصفت بها التلاوة البغدادية فهو الأسلوب الأنسب في التعبير عن سمو كلام الله ورفعته في ايصال مشاعر الخشوع والتأمل في آيات القرآن.
9. ان التلاوة البغدادية استخدمت بحدود 58 مقاماً عراقياً متضمنة الميانات والوصلات بالقراءة القرآنية, ومن قارئ لقارئ اختلفت طريقة استخدامهم للمقام وبحسب معنى الآية.
10. عملت التلاوة البغدادية على الموازنة في استخدام المقام العراقي بعيداً عن التطريب المبالغ فيه وانما كانت الفكرة في ايصال المعنى خالصاً لوجه الله.
11. ساهم العديد من القراء البارزين مثل الحافظ خليل إسماعيل وغيره في تطوير هذه الطريقة وجعلها جزءاً من الهوية الثقافية العراقية.

الاستنتاجات:

1. يُعزز استخدام المقام العراقي في تلاوة القرآن الكريم من الاتصال الروحي بين القارئ والمستمع مما يساعد على تعزيز الخشوع والتأمل في المعاني القرآنية.
2. يُعد المقام العراقي جزءاً مهماً من التراث الثقافي الملتزم لارتباطه بالأعمال الدينية كالمناقب النبوية والابتهالات وتلاوة القرآن والاذان.
3. عدم انتشار الطريقة العراقية عربياً نظراً لصعوبة هذه الطريقة وذلك لاستخدامهم المقام العراقي ذات الاداء الصعب مما يستدعي اهتماماً أكبر في تعليم هذه الأساليب للمحافظة عليها وتعزيزها.
4. يظهر استخدام المقامات في التلاوة كيف يمكن للموسيقى أن تلعب دوراً في التعبير عن القيم الدينية وتعزيز الفهم الروحي للنصوص المقدسة.

التوصيات:

1. إنشاء وتطوير برامج تعليمية متخصصة بتعليم المقام العراقي في المؤسسات الفنية تستهدف الشباب والمبتدئين لتعريفهم بأساسيات وأسلوب التلاوة.
2. إقامة ورش عمل ودورات تدريبية تجمع بين القراء المحترفين والهواة لتبادل المعرفة والخبرات وتعزيز المهارات الادائية بالطريقة البغدادية.
3. تنظيم مسابقات سنوية لتلاوة القرآن الكريم بالطريقة البغدادية مما يشجع على المنافسة ويعزز من اهتمام الجمهور بالمقام العراقي.
4. تشجيع الدراسات والأبحاث الأكاديمية حول دراسة المقام العراقي لدعم فهم أعمق لجمالياته وتاريخه وتأثيره.

المقترحات:

1. إنتاج تسجيلات صوتية ومصورة لقرّاء معروفين يستخدمون المقام العراقي لتكون مرجعاً للمهتمين والمتعلمين.
2. تفعيل دور المساجد على تنظيم حلقات تلاوة تُعنى بالمقام العراقي مما يساهم في نشر الثقافة الموسيقية الدينية.
3. إنشاء برامج تعليمية مخصصة للأطفال لتعريفهم بالمقام العراقي منذ سن مبكرة مما يسهل عليهم فهمه وتعلمه في المستقبل.
4. نشر كتب ودراسات أكاديمية تتناول المقام العراقي وتأثيره في التلاوة لتكون مرجعاً للباحثين والمهتمين.
5. عمل دراسة مشابهة حول طريقة اداء المناقب النبوية واستخدامهم للمقام العراقي.

المصادر: اولاً: الكتب

1. القرآن الكريم.
2. احمد عبد الحليم. (2004). فيض الرحمن بما في تحفة الاطفال من احكام (المجلد 1). القاهرة: مطبعة مسجد العادل عمر عبد العزيز.
3. اسعد محمد علي. (2005). بين الادب والموسيقى. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
4. الحافظ جلال الدين الاسيوطي. (2015). الاتقان في علوم القران. بيروت: دار ابن حزم.
5. ثامر عبد الحسن العامري. (1990). المقام العراقي. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
6. حبيب ظاهر العباس. (2010). اعلام ومفاهيم موسيقية (المجلد 1). بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

7. حبيب ظاهر العباس. (2012). منهل المتسائل عن الموسيقى واخبار الغناء في العراق (المجلد 1). بغداد: دار الثقافة والنشر.

8. حسين اسماعيل الاعظمي. (2005). المقام العراقي بأصوات النساء (المجلد 1). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

9. رحيم رزاق الجبوري. (2023). تلاوة القرآن بالطريقة العراقية مدرسة الشحن والحزن السرمدي. الصباح، 6.

10. طه محمد. (1988). تعلّم الاحكام لتتلو القرآن. القاهرة: دار التوزيع والنشر الاسلامية.

11. فراس رشيد. (2020). القاعدة العراقية في احكام التلاوة (المجلد 1). بغداد: مكتبة دار الشمس للطباعة والنشر.

12. كمال الدين الطائي. (1971). رسالة قواعد التلاوة. بغداد: مطبعة سلمان الاعظمي.

13. محمد هاشم الرجب. (1961). المقام العراقي (المجلد 1). بغداد: مطبعة المعارف.

14. نبيل عبد الهادي شورة. (2007). تربية الصوت اللفظي. القاهرة: جامعة حلوان.

ثانياً: المقابلات الشخصية

1. حامد السعدي. (25 11, 2024). جماليات التلاوة العراقية باستخدام المقام العراقي. (علي نجم عبدالله، المحاور) كنتاكي، امريكا.

2. محمد حسين كمر. (30 11, 2024). تاريخ التلاوة العراقية. (علي نجم عبدالله، المحاور) انتريخت، هولندا.

توظيف الهولوجرام في العرض المسرحي المعاصر

The Hologram Implementation in the Theatrical performance

م د. انتصار فليح فدعوس

Dr. Antsar Falih Fadous

جامعة بغداد –كلية الفنون الجميلة – قسم التربية الفنية

University of Baghdad – College of Fine Arts-Department of Art Education

Keywords :Implementation , The Hologram.

Email : antsar.@cofarts.uobaghdad.edu.iq

الملخص:

ان عملية صناعة العرض المسرحي تتطلب توظيف كل العناصر والوسائل المادية والفنية، والابتكارات التقنية والرقمية، ومن هذا المنطلق يحاول المخرج (صانع العرض) توظيف تقنية (الهولوجرام) لتطوير وارتقاء العرض باضافة رؤى وأفكار جديدة، وثراء جمالي وابهار للمتلقي.

يتضمن البحث اربعة فصول، يحتوي الفصل الأول/ سؤال البحث/ ما هي ممكنات وامكانيات توظيف الهولوجرام في العرض المسرحي المعاصر؟ وأهميته تكمن في انشاء صور مجسمة ثلاثية الابعاد ومواكبة التطور في المسرح المعاصر، وجاء هدف البحث: التعرف على ممكنات وامكانيات توظيف الهولوجرام في العرض المسرحي المعاصر، وكانت حدود البحث زمانياً عام 2017 ومكانياً، المملكة المتحدة، وموضوعياً عرض مسرحية العاصفة.

وفي الفصل الثاني احتوى مبحثين: الأول: مفهوم الهولوجرام، الثاني: توظيف الهولوجرام في العرض المسرحي. وفي الفصل الثالث: اجراءات البحث، ويضم منهج البحث الوصفي التحليلي وادوات البحث وتحليل عينة البحث (مسرحية العاصفة) من اخراج غريغوري دوران. وجاءت في الفصل الرابع النتائج والاستنتاجات والتوصيات وقائمة المصادر العربية والاجنبية وملحق بالصور.

الكلمات المفتاحية: توظيف ، الهولوجرام

Summary:

The process of theatrical production requires the employment of all material and artistic elements and means, technical and digital innovations, and from this point of view the director (show maker) tries to employ (hologram) technology to develop and upgrade the show by adding new insights and ideas, and aesthetic richness and dazzling to the recipient.

The research includes four chapters, the first chapter contains / the research question / what are the possibilities and possibilities of employing the hologram in the contemporary theatrical presentation? And its importance lies in the creation of three-dimensional stereoscopic images and keeping pace with the development in contemporary theater, and the aim of the research came: to identify the possibilities and possibilities of employing the hologram in the contemporary theatrical presentation, and the limits of the research were time in 2017 and spatially, the United Kingdom, and objectively the storm play.

In the second chapter it contains two topics: the first: the concept of the hologram, the second: the use of the hologram in theatrical performance. And in the third chapter: Research Procedures, which includes the descriptive and analytical research methodology, research tools and research sample analysis, the storm play directed by Gregory Doran. The fourth chapter contains the results, conclusions, recommendations, a list of Arab and foreign sources and an appendix with pictures.

الفصل الأول (الإطار المنهجي)

مشكلة البحث والحاجة إليه:

تعد أشعة الليزر من الابتكارات المهمة القادمة الى عالم الضوء والصورة وهي مادة فنية وافدة ومهمة وظفت في العمل الفني، فـ(الهولوجرام) من خلال صوره نستطيع ايصال (المَشاهد والصور) لعين المتلقي، بأبعادها الثلاثة في الفضاء المسرحي (الفراغ في العرض)، من خلال اشعته التي تعطي تجسيماً واستدارة للمنظر المسرحي، ومن خلال ايضاً انعكاسات صورته المسطحة على مرايا، وهذه الطريقة تمد العرض المسرحي بطاقة جديدة، وإمكانية هائلة على الإيهام في مستوى الصور المسرحية، مما يجعل التأثير يكون مباشر وغير مباشر في عملية الخلق الفني، فكلما تعلم وأدرك المخرج والمصمم عملية التخطيط في توظيف (الهولوجرام)، ومن عمليات إنتاج المنظر والمشاهد والصور الرقمية الهولوجرامية، وأدرك ايضاً كل معلوماتها وموادها ومراحلها وخصائصها العلمية والجمالية، وطبيعة العلاقة الموجودة بينها وبين غيرها من مواد انتاج ووسائط (ميديا) صورية مسرحية اخرى، زادت فطنة المخرج (صانع العرض) وتجربته وقدراته في التنفيذ والتركيب والتبديل والتنويع بطريقة منظمة ومنسجمة ومتوافقة. لذا يثير البحث الاستفهام الآتي:

ما هي ممكنات وإمكانيات توظيف الهولوجرام في العرض المسرحي المعاصر؟

أهمية البحث:

تأتي اهمية البحث لأنه يعكس دور تقنية الهولوجرام في تطوير العرض المسرحي واثراءه جمالياً ووظيفياً. ومن خلال مواكبة التطور التكنولوجي في العالم المعاصر، ويعكس ايضاً قدرات وتصورات المخرج المعاصر بالارتقاء في خطابه الجمالي والفكري في أبهى صوره، قادرة على اعادة انشاء الاجسام والأشكال الثلاثية الابعاد والمجسمة في الفضاء المسرحي.

ويفيد البحث المختصين والدارسين في المجال المسرحي و(المخرجين والمصممين) والجهات الفنية ذات العلاقة (الرسمية الكليات ومعاهد الفنون الجميلة – تخصص المسرح، وغير الرسمية الفرق المسرحية والجمعيات والنوادي الشبابية).

هدف البحث:

تعرف ممكنات وإمكانيات توظيف الهولوجرام في العرض المسرحي المعاصر.

حدود البحث:

زمانياً: عام 2017.

مكانياً: مسرح شكسبير الملكي ستراتفورد (انكلترا).

موضوعياً: توظيف الهولوجرام في مسرحية (العاصفة – وليم شكسبير) اخراج: غريغوري دوران.

تحديد المصطلحات:

توظيف (Implementation): جاء في المعجم الوسيط بتعريف "وضع عمل معين في مكان محدد يراد منه خدمة معينة". (احمد،2016،ص1042)، وفي معجم المعاني "هو استثمار او استخدام" (اسكندر،1971، ص102) وورد تعريف في المعجم الفلسفي للتوظيف "هو العمل الخاص الذي يقوم به الشيء او الفرد في مجموعة مترابطة الاجزاء ومتضامنة" (البلوشى،2008، ص185).

وفي الموسوعة الفلسفية، عُرف التوظيف "بأنه مظهر خارجي لأوصاف أشياء معينة في نسق من العلاقات" (بورين،1985، ص7). اما التعريف الاجرائي للباحثة هو: عملية استثمار واستخدام لتقنية فنية وتنفيذها، لانتاج (عرض مسرحي) عمل فني يحقق فائدة فنية على المستوى الفكري والجمالي وضمن نسق مترابط الاجزاء مع عناصر العرض الأخرى.

الهولوجرام: (The Hologram)

لفظة كلمة هولوجرام جاءت من اصل يوناني، يعني Holos هولوس اي الرؤية الشاملة، ولفظة Gramma جراما تعني المكتوب، وبعد جمع هاتين الكلمتين يظهر لنا معنى (التصوير الهولجرامي) ويعني الهولوجرام "تقنية تنفرد بخاصية ما تمنحها القدرة على اعادة انشاء صورة للأجسام بصورة ثلاثية الأبعاد في الفضاء بالاعتماد على الليزر، ومبدأ التداخلات (ج.هوكس،2010،ص31) وتعرف الباحثة الهولوجرام إجرائياً: هو واحدة من اجهزة وتقنيات التصوير التجسيمي، يعمل على تسجيل الضوء المنبعث في جسم ما، ومن ثم يعرضه بطريقة تظهر الأبعاد الثلاثة للجسم، والتي تسمح لأشعة الليزر وللضوء بالسطوع من خلالها، وتسمح للصور ان تعرض من الجانب وتستخدم في كثير من المجالات ولأغراض مختلفة.

الفصل الثاني (الاطار النظري)

المبحث الأول: مفهوم الهولجرام، وممكناته التقنية

بدايةً نتعرف على مفهوم الليزر Laser

ومعنى الكلمة تعني عملية (تضخيم الضوء بتحفيز الانبعاث الاشعاعي)، Laser(Light amp faction by stimulated Emission Relation)

ومن الجهاز المعبأ بالليزر تتحول الأشعة الكهرومغناطيسية متعددة التردد الى تردد واحد، أكثر ضخامة يشكل في النهاية وحدة بصرية مسطحة (اصليبا،1982،

ص45) ويعتبر الليزر أهم تطبيقات الضوء والحركة في الفنون، واستخدم في السينما والمسرح بشكل خاص، وتطورت تلك الاستخدامات البسيطة في المهرجانات والاحتفالات الى استخدام في ضوء الليزر في اهم تقنيات التصوير الهولوجرافي Holography ويعني Holo (هولو) الكلي او الكامل (graphy) جرافي الرسم والتلوين. حيث ان المقطعين يعبران عن (التصوير المجسم) تجسيماً كاملاً، ثلاثي الأبعاد وظهور الصورة في الفراغ. (صورة رقم 1).

والهولوجرام هو نتاج التصوير الهولوجرافي، أي النتيجة التطبيقية للتصوير والعرض، بمعنى ان (الهولوجراف) هو تسجيل العمل الفني التصوير والهولوجرام هو المنتج النهائي المعروض. (الزيات،2006، ص9) (صورة رقم 2)

ووظفت أشعة الليزر في تصميم الفراغ المسرحي عن طريق تقنية حديثة ومتطورة وكفوءة، وهي تقنية التصوير الثلاثي الأبعاد او الهولوجرام. (صورة رقم 3).

حيث تم تسجيل الهولوجرام على فيلم او لوح من الزجاج الخاص يسمى لوح الهولوجرام. فاذا نظرنا الى صورة فوتوغرافية اعتيادية التقطت لطفل واقف خلف سيارة، فستظهر فقط صورة السيارة، دون الطفل حتى لو نظرنا الى الصورة من جميع الاتجاهات. لأن الصورة نفسها ذات بُعدين فقط، أما اذا اخذت الصورة نفسها للطفل والسيارة بوساطة الليزر، وعلى الهولوجرام فان الأمر سيختلف وتبدو الصورة مجسمة ويمكن مشاهدة الطفل بسهولة وبمجرد النظر الى الصورة من زاوية معينة يساراً او يميناً. وهذا يدل على ان الهولوجرام يشابه تماماً الصورة الحقيقية(العبد،2017،ص14). (صورة رقم 4)

نشأة الهولوجرام:

ترجع بدايات الهولوجرام الى العالم البريطاني (الهنغاري) دينيس جابور Dennis Gabor (1900- 1979) المهندس الفيزيائي، والحاصل على جائزة نوبل في الفيزياء ويسمى جابور (أب الهيلوجرافي) Father of Holography ويعتبر اول من قام بعمل صورة ثلاثية الأبعاد عام 1948 قبل اختراع الليزر.(علي،2017،ص17)

وطريقة (جابور) في توظيف شعاع من الليزر وما له من درجة تماسك عالية وتجزئته الى جزئين، باستخدام مجرى الشعاع Boam Splires واسقاط أحد الجزئين على الجسم المراد تسجيله والجزء الآخر كمرجع، فاذا استقبلنا الشعاعين معاً على لوح فوتوغرافي له خواص معينة أمكن الحصول على الصورة الهولوجرامية. (مقاتل2 ، 2020،ص9)

وترى الباحثة ان تقنية الهولوجرام تعمل على خلق بيئة افتراضية من خلال الصورة الثلاثية الأبعاد اي انه يمكن خلق مسرح افتراضي على الشاشة وبخلفية في المسرح وممثلين افتراضيين بعيداً عن الواقع. حيث يقول آدم دونين Adam Donen المخرج والمؤلف ومخترع الدراما ثلاثية الأبعاد: "اننا لا نحتاج الى الناس الحقيقيين، لأننا خلقنا عالماً حيث يبدو الجميع هنا ولكن لا أحد(مقاتل2022،3،ص7)((صورة رقم5)

فاعلية الهولوجرام:

فتقنية الهولوجرام كبيرة في اثراء العروض المسرحية وخاصة الاستعراضية حيث يمكن تحقيق الصورة المجسمة التي لا يمكن ان تكون في الحياة الحقيقية. وان (الليزر) هو في الواقع تقنية المستقبل لإنجاح العمل الفني، الا انه عن طريق الهولوجرام يمكنه ان يصنع بأشعته تجسيماً واستدارة للمنظر المسرحي من خلال انعكاس لصورته على مرايا فتصل الصورة لعين المشاهد بأبعادها الثلاثة في الفراغ المسرحي، وان هذه الطريقة ستثري العمل الاستعراضي وتمده بالحيوية (مقاتل2017،4، ص50) (صورة رقم 6)

تقنية الهولوجرام وممكناتها:

ومن عناصر الهولوجرام (الشاشات) ولها اشتغال وظيفي وجمالي، وان فكرة الشاشات على المسرح ليست جديدة. (صورة رقم 7)

أصبحت العروض الحديثة ثلاثية الأبعاد، هي التطور الأحدث في التقنية الثلاثية الأبعاد اذ يرى المشاهد الشخص او الجسم المعروض ثلاثي الأبعاد، ومجسم من كل الزوايا امام المشاهد وتعتمد التكنولوجيا الحديثة للهولوجرام على تقنية (Peppers Ghost): وهي أحدث التقنيات الحديثة للعروض الهولوجرامية، استخدمت هذه التقنية لأول مرة عام 1860 في لندن (مسرح الملكة فيكتوريا)، واستخدمت هذه التقنية للحصول على صورة لأجسام تشبه الشبح حيث يرتدي الممثل زي شبحي، ويرى المشاهدون الممثل من خلال لوح من الزجاج موضوع بزاوية معينة، ويرى المشاهدون الزجاج وصورة الشبح، لكن لا يرون الممثل الحقيقي، ويرى المشاهد الصورة الشبحية من خلال ضوء محدد يسقط بزاوية معينة، فيظهر انعكاس للممثل بشكل شبح (مقاتل 1، 2020،ص31)

هذا كان قديماً،ولكن تستخدم هذه التقنية حالياً، من خلال توظيف احدث اجهزة وتقنيات افلام عالية الجودة، ومجموعة من اجهزة عرض رقمية عالية الجودة و(برامج المؤثرات CGlanmatia) وهو فن تكوين الصور المجسمة باستخدام الحاسوب، وهي فرع من فروع الرسوميات الحاسوبية والرسوم المتحركة الحاسوبية وعادة ما يتم

تصميمها بوسائط رسوميات ثلاثية الأبعاد، وبالرغم من زيادة العمل بها الا ان التطبيقات ثنائية الابعاد مازالت تعطي نتائج اسرع وإظهار جذاب حتى بالحواسيب ذات القوى المتوسطة (مقاتل 50،2017،4)

وفي مرحلة ما بعد الانتاج تم تطوير تقنية CGIanmatia في القرن الحادي والعشرين بدلاً من جسم حقيقي، يظهر على لوح من الزجاج اصبح الآن صورة من فيديو عالي الجودة او صورة منتجة بواسطة برامج (CGI) يتم بثها بتصميم معين على فيلم شفاف تم معالجته كيميائياً للعرض من خلال جهاز عرض عالي الجودة ولكن هذه التقنية غالية التكلفة، لكنها تعطي صورة هولوجرامية عالية الجودة. (المرشدي،2010، ص36)

وان تقنية (Peppers Ghost) للعروض الهولوجرامية الحديثة: هي تقنية عبارة عن عرض هولوجرامي ثلاثي الأبعاد على مسرح، وتصميم المسرح، عبارة عن مسرح جزئين: الأول، منه غير مرئي للجمهور والجزء الثاني، مرئي للجمهور. والجزء الذي يظهر فيه الهولوجرام هو الجزء الظاهر للجمهور. ويفصل بين الجزئين في المسرح زجاج موضوع بزاوية 45 درجة، وهذا الزجاج له نفس الوظائف البصرية لمرآة السيارة لرؤية القادم من الخلف، ويجب ان يقف المشاهدون على بعد محدد من اجل القدرة على رؤية الصورة الهولوجرامية بشكل صحيح، ومن الأفضل وضع فاصل على مسافة محددة، حتى لا يتعداها الجمهور وتحديد المكان المحدد لوقوف الجمهور كما توضح (الصورة رقم 8)

خصائص العرض الهولوجرامي (Holography):

توجد خصائص ومميزات لنظام تقنية الهولوجرام، وكيفية إظهار الصورة المجسمة بحسب (ويلسون ج هوكس) وهي: (ج.هوكس،2010،ص33)

1. إمكانية رؤية الجسم من كل الاتجاهات ورؤية أعماق الفتحات والثقوب عليه.
2. ان رؤية طرف واحد يخفي الآخر، فاذا نظرنا الى الجزء الأمن من الوجه اختفى الأيسر.
3. اذا تحطم الهولوجرام، بإمكاننا استعادة الصورة بتعريض اي شظية (قطعة منه لشعاع الليزر، ولكن تكون شدة اضاءة الصورة المجسمة ضعيفة.
4. بالإمكان تصوير عدة صور هولوجرامية على لوح زجاجي واحد، ولا يحصل بينها تداخل او غموض.
5. بالإمكان تخزين (103) رموز (بت) في كل سنتيمتر مكعب من بلورة فعالة ضوئياً، وهذا يعني تخزين معلومات محتواة في (5 مليون مجلد)، كل مجلد

يحتوي على (200) صفحة، وكل صفحة بها (1000) كلمة وكل كلمة تتكون من سبعة أحرف، وذلك في بلورة مكعبة لا يزيد حجمها عن عقلة الأصبع.

المبحث الثاني: توظيف الهولوجرام في العرض المسرحي المعاصر

وظفت الصورة المجسمة وأشعة الليزر في المسرح الحديث وكما وظفت الملتميديا (الوسائط المتعددة) والسينوغرافيا الرقمية في العروض المعاصرة. ومن الأمثلة على توظيف (الهولوجرام) عرض مسرحية (مس سايجون Miss Saigon) عام 1991، استخدم في هذه المسرحية غاز يدفع داخل مواسير اسفل خشبة المسرح ليساهم في دفع اثقال كبيرة يصعب نقلها او تحريكها. وهي (فكرة الوسائد الهوائية كما استخدمت اجهزة ضوئية تتحرك في أي اتجاه او اي زاوية من على بعد باستخدام الكومبيوتر الذي يتحكم في كل شيء، حتى كمية الضوء المنبعث منها والمنطقة المراد اضاءتها ويتم تشغيل هذه الكشافات وتحريكها من خلال التحكم عن بعد، يصدر اشعة تحت الحمراء الى خلية ضوئية فتتم عملية التحريك المطلوبة) (karby,1971,p138) كما ساهم الليزر والهولوجرام في ملئ فراغ خشبة المسرح من خلال تقديمه لبعض الأفكار والاشكال في أحد المشاهد وذلك اثناء بث مجموعة من الدوائر المتداخلة التي اعطت صورة لشكل منقسم في الوسط، اضافة الى الحركة المتكررة للطائرة اثناء هبوطها وصعودها على المسرح. (صورة رقم 9)

وعرضت مسرحية (تيتانيك Titanic) عام 1997، إذ تتطلب هذه المسرحية وجود سفينة مجسمة (هولوجرامية) ومن المشاكل التي واجهت المصمم والمخرج في تصميم العرض المسرحي، وهي كيفية عرض مناظر متغيرة بإيقاع سريع بين اماكن مختلفة في السفينة الافتراضية الضوئية، علماً ان طبيعة المناظر تستوجب الاحساس بأنها ذات ابعاد رأسية بعضها على بعض. وكان أهم مشكلة واجهت المصمم، وهي طريقة غرق السفينة في المياه بشكل مقنع ومقبول، فاستطاع المصمم ان يجد مسرحاً ذا خشبة تتوافر فيها مواصفات الخشبة المتحركة بكل اجزائها وليست مناطق محدودة فقط والتي اضاف لها المصمم ايضاً امكانية ان تصعد من احد الجوانب بشكل مائل بمساعدة اجهزة ميكانيكية كهربائية أسفل خشبة المسرح (المقص الهيدروليكي)، وقد حقق فكرة المصمم باستخدام (بانيو) بعرض فتحة المسرح مثبت على المستوى من اسفل خشبة المسرح في زمن دقيق، وبحسابات مبرمجة على الكومبيوتر لكلا العنصرين – المقص الهيدروليكي (الرافعة) بارتفاعه والميل الذي ينتج من هذا الارتفاع مع صعود (البانيو) الضخم الأسود ليغطي جزءاً فجزء من السفينة الى ان تتكامل اللحظة بسواد حالك غطى جميع اجزاء السفينة (masura,2007,p13)

اضافة الى استخدام التأثيرات الضوئية والصوتية لتأكيد غرق السفينة وانقلابها لتعطي صورة الحدث الحقيقي الرئيسي في المسرحية (صورة رقم 10).

وقد وظفت التكنولوجيا الرقمية في مسرحية (كانديدا Candidde) عام 1997 واستخدمت فيها محركات كهربائية تعمل بجهاز تحكم عن بعد، في تحريك عربة يقف عليها خمسة عشر ممثلاً يقوم بجرها ممثلان، وهنا الحركة سمة اساسية في هذا الديكور المكون من عربات مركبة عليها عناصر تشكيلية كلها تتحرك بسهولة ويسر، كما انها تفك وتركب لتكون الشكل المطلوب، وبأكثر من شكل واستخدام. واحتوت مناظر هذه المسرحية ايضاً على (مركب) مجسم (صورة هولوجرامية). وكان ذلك من خلال دخوله في المنتصف واسقاط ضوئي ما، يمثل فنار مركب (mother board,2017,p 17 واستطاعت اجهزة الضوء المتطورة في منح العرض احساساً بأن المركب يبحر في بحر. كما كانت خامتي (الاستيروبور والبلاستك) المستخدمة في تصميم المناظر، قد ساهمت في خروج المنظر متناسقاً ومتناغماً مع الأزياء (صورة رقم 11).

وعمل بعض المخرجين ومن خلال التجريب والمجازفة بإعداد عروض مسرحية افتراضية من خلال شبكات الاتصال Web/cyber theatre حيث تحل الشخصيات الافتراضية (الغير حقيقية) محل الشخصيات الحية، عن طريق التحكم بحركة وأفعال كل شخصية افتراضية، عن طريق ممثل معين في مكان منفصل عن باقي الممثلين، لكنه متصل مع باقي فريق العمل من خلال شبكات الاتصال، ومن خلال مراقبة شاشة الكومبيوتر يمكن لباقي الممثلين مشاهدة باقي الشخصيات الافتراضية (الهولوجرامية) والتفاعل معها، كما ان هناك عدد غير محدد من المشاهدين عبر شبكة الانترنت يقوم بمتابعة العروض (people,2003,p22)

ان سينوغرافيا العرض المستقبلي، يقترح ممثلين اثيريين لا بشريين، فقد تستعمل الاضواء والاصوات والصور والعناصر المتحركة لتحل محل الانسان. ولإنجاز مهمة التشخيص، فيمكن لـ"(ازات – ممثلة) ان تتملق وتتلوى بدينامية" (gabor,2017,p33)، وهنا يمكن القول بأن الغاز الممثل هو السلف الواضح لشخصيات اليوم الرقمية المبثوثة فيها الحياة.

ان وصف استبدال الممثلين الأحياء بالأشكال المضاءة (النيرة) هو القاسم المشترك للعروض الرقمية، فالأشكال البشرية، والتخطيطات الجرافيكية وتجسمات الأفكار في تكاثر ويجري تداولها.

فيجمع (ياكوف شارر Yacov Sharir) استاذ مادة الاداء والرقص في جامعة تكساس في كلية الفنون الجميلة. في (اوستن) ويدرس الانظمة التفاعلية والواقع

الافتراضي، وأدخل التقنية الرقمية لانشاء بيئات ثلاثية الأبعاد او مجموعة من راقصي (سايبورغ) للتفاعل مع الراقصين البشريين، فجمع الأشكال الحيّة وبرنامج (المُتصنع) Poser ليصمم رقصات وراقصات افتراضيات جميلات، تهزم الجاذبية الارضية وتعوم وتدور حول محورها وتطير عبر فضاءات افتراضية ذات الوان مثيرة ثلاثية الأبعاد. قدمت سوزان برود هورست (Suson Broad hurst) (استاذة الأداء والتكنولوجيا ورئيس شعبة الاداء والانتاج في كلية الفنون والعلوم الانسانية بجامعة برونيل) في لندن، وأحد مؤسسي مجموعة ابحاث الجسد والفضاء التكنولوجي، عرض (الزهور الزرق المحتقنة بالدم Blue Blood shot Flowrs) في عام (2001) وفيه ممثلاً حياً يتفاعل مع فكرة مجسمة متقدمة للذكاء الاصطناعي على هيئة رأس انساني (منير) تعتمد أفعاله وردود أفعاله على تلاعب اي انسان في زمن حقيقي، ولا يمكن التنبؤ به لأنه يتعلم ويتطور باستمرار من عرض الى عرض، وهو أداء مبتكر وتجريبي، ونتاج تعاون بين كليات الفنون والعلوم في جامعة برونيل، وجامعة (ساري) عملت فيه (برود هورست) مع فرقة الفنون الادائية (Elodie) وشركة هندسة الأنظمة معاً لانتاج أداء يتضمن تفاعلاً مباشراً في الوقت الحقيقي بين مؤدٍ افتراضي ذكي وعازف موسيقي حي (اي بين صورة الهولوجرام الافتراضية والممثل الحي (moqatl,2003,p28)(صورة رقم 12).

وان نسخة اليوم من هذا الممثل الاثيري غير الانساني هي الدمية الافتراضية، تمثل قائم بذاته وهي ضوء وصورة معروضة لتسجيل فديوي مسبق او جماد ثلاثي الأبعاد مبثوثة فيه الحياة لتعطي وهماً بالحضور على خشبة المسرح مع الممثل، قد ترافق الجمادات المبثوثة فيها الحياة، الممثل على خشبة المسرح عبر العرض في الفراغ او على شاشات، غير ان تقريبها لا يُظهر سوى فردها واختلافها عن اللحم.

معطيات ومؤشرات الاطار النظري:

1. تعمل تقنية الهولوجرام للاندماج وتجسيد الشخصيات الافتراضية والحقيقية (الحيّة) في العرض المسرحي المعاصر.
2. تسعى تقنية الهولوجرام الى الإثارة والإبهار، وتشكيل صور ومناظر افتراضية اقرب الى الواقع، ويتم ذلك عبر التنسيق والتوافق مع العناصر الصورية والصوتية.
3. لعب الوسيط الرقمي (الحاسوب) دوراً مهماً في صناعة الصورة الرقمية والصوت الرقمي وقدرته مع جهاز الهولوجرام واشعة الليزر على تشكيل وتنظيم العرض المسرحي.

4. إمكانيات وممكنات تقنية الهولوجرام في صناعة مكان وأشكال وشخصيات على وفق الاستوديو الافتراضي في فنون السينما والتلفزيون، وتصويرها وتوظيف الشاشات او الفراغ في فضاء العرض المسرحي.

الفصل الثالث (إجراءات البحث)

منهج البحث: اعتمدت الباحثة على المنهج الوصفي التحليلي في إنجاز البحث.

مجتمع البحث: يتكون مجتمع البحث من عرض مسرحي، عرض عام (2017) في ستراسفورت البريطانية لفرقة شكسبير الملكية الذي استمر حوالي (83) مرة في 10 أشهر وعرض وبث في وقت مباشر لأكثر من (500) دار للسينما في جميع انحاء العالم في 11 كانون الثاني 2017.

عينة البحث:تم اختيار عينة البحث نموذج لمسرحية (العاصفة) لشكسبير اخراج (غريغوري دوران) وكان الاختيار للأسباب الآتية:

1. جدة الموضوع.
2. تحقيق الحقبة الزمنية عام 2017 المواكبة لتوظيف التقنيات الرقمية في العروض المسرحية المعاصرة.
3. تلبيتها متطلبات وهدف البحث في تنوعها وصولاً الى النتائج المرجوة.

أداة البحث:-

قامت الباحثة باعتماد اداة البحث (مؤشرات الاطار النظري) ومشاهدة العرض على قرص CD حسب الرابط، (Wikipedia,2018,p9). See: https://www.rsc.org.uk/

تحليل العينة:

مسرحية (العاصفة) The Tempest

تأليف: شكسبير Shakespeare

اخراج: غريغوري دوران Gregory Doran

انتاج شركة شكسبير الملكية Royal Shakespeare company

تنفيذ: استوديو ايماجيناريوم Imaginarium Studios

أسسه الممثل والمخرج العراقي الأصل (اندي سركيس Andy Serkis عام 2011 الاستوديو مختص باختراع الشخصيات الرقمية، وباستخدام تقنية التقاط الحركة.

تصميم الانتاج/ ستيفن بريسمون لويس

فديو/ فاين روس

اضاءة/ سيمون سبنسر

الموسيقى/ بول انجليشباي

المؤثرات والموسيقى والصوت/ جيريمي دان واندرو فرانكس
الحركة/ لوسي كولينجفورد
العرض:

يبدو منذ اللحظة الاولى عمل المخرج (صانع العرض) (دُوران) على تصميم المسرح، على (شكل هيكل خشبي محطم لسفينة كبيرة الحجم) (صورة رقم 13) وهيمن هذا الحطام المنشطر الى قسمين (عالٍ وعريض)، يرمز الى الحطام الذي رافق الوصول الى الجزيرة، والتي أصبحت سجن بمستويات شتى. وبعد توقف مجموعة الممثلين التي تدخل من عمق خشبة المسرح، تنطلق اصوات الرعد والبرق، وتوظف الاضاءة بشكل مثالي لتشكيل خطوط البرق، وبطريقة مشوشة الى حد ما، بدا وكأنه خشبة المسرح تهتز وتتمايل، من الأمواج، وتتحد في المشهد الافتتاحي الأصوات والصور لتخلق عاصفة بحرية مروعة ومخيفة في غاية الإثارة، عاصفة ملموسة وومضات (اضاءة تمثل البرق، واصوات تمثل الريح الهائجة والبحر المتلاطم). وتنطلق اصوات وصيحات الاستغاثة من جانبي الخشبة، وتتصاعد الاصوات وتحتدم الحوارات، بين رئيس البحارة واثنين من طاقم السفينة اللذين يعتليان جانبي حطام السفينة المنكوبة، فيما (توظف الشاشة في عمق الفضاء، لعرض ضوء البرق وأمواج بحر هائج، وفي الأعلى شكل دوامة البحر الكبيرة، تنزل في نهاية المشهد لتعرض جثث البحارة وهي تغرق). (صورة رقم 14)

وهنا لعب الوسيط الرقمي الحاسوب دوراً في صناعة الصورة الرقمية الافتراضية والصوت الرقمي. وفي المشهد التالي تظهر شخصية (ميراندا) وهي تطلب من (بروسبير) انيهدئ البحر، كونها سمعت صراخ وأصوات استنجاد من كان على المركب فيطمئنها بأن غضب البحر لن يصل اليهم، ويطلب منها ان تهدأ ليخبرها لما جرى وبما لا تعلمه.

الساحر بروسبيرو:

- "أجل انا بكل حكمتي وتبصري أمرتُ الانواء بأن لا تلحق الضرر بإنسان وان لا تمس شعرة من رأس اي مسافر..".

ثم يخبرها بحقيقة أمرها وكيف وصلا الى هذه الجزيرة، قبل اثنا عشر عام وانها بنت دوق (ميلانو) الأمير القدير والجدير بالاحترام، وكيف خلعه شقيقه (انتونيو) من الحكم بعد ان احتضنه ملك (نابولي)، ليقوموا بعد ذلك بفعلتهم الشنيعة، بإلقائهما في قارب بلا أشرعة في عرض البحر، بعد ان زوده (غونزالو) ببعض الملابس والامتعة وكتبه التي يفضلها.

ويطلب منها الخلود للراحة والنوم. وينادي على (إرييل)، وهنا يظهر (شبح إرييل) صورة رقمية (هولوجرام) وباستخدام تقنية التقاط الحركة، ويتنقل في الفراغ (فضاء العرض) ويتقلب مقدماً فروض الطاعة لـ(بروسبيرو) (صورة رقم 15)
الشبح إرييل: "ها أنا ذا بين يديك وتحت أمرك وجاهز لكي اطير واسبح واقتحم لهيب النار..".

وهنا تم توظيف الهولوجرام (شخصية إرييل الشبح وتجسيد الشخصيات الافتراضية). ثم يشرح له ما فعل بالسفينة ونفذ اوامره في اشعال النيران فيها، وبث الرعب في قلوب من كان عليها، دون ان يمسهم بضرر حسب تعليماته. وهنا (تظهر تقنية الهولوجرام) في تجسيد اماكن وحوادث الحريق في اكثر من مكان ويظهر الشبح (إرييل) وهو ينفذ تلك العمليات (وتعرض صور سفينة في عمق الفضاء). وعند سؤال (بروسبيرو) الساحر عن الوقت (تختفي الصورة الرقمية ويظهر (اريبل)) للاجابة عن السؤال. (صورة رقم 16) وهنا لعب الوسيط الرقمي (الحاسوب) دوراً في صناعة الصورة الرقمية الهولوجرام.

يطلب (إرييل) من الساحر (بروسبيرو) ان يفي بوعده الذي قطعه على نفسه بأن يهبه حريته ويطلق سراحه، فيثير غضبه، ويتحول (لون الخيمة الى لون أسود تتخلله شقوق مضاءة من الأسفل). ويذكره كيف ان كان سبباً في انقاذه من (سيكوراكس) الساحرة التي حبسه في شق شجرة صنوبرة لمدة اثنا عشر عام، (فتنزل ستارة دائرية شفافة) لتحيط بـ(إرييل) فتشكل جذع شجرة صنوبر كبيرة يحبس في داخله (لتشكل صورة (إرييل) الرقمية الجزء الأكبر من الجذع مع اصوات تشقق الجذع، فيما يتحول فضاء العرض الى جذور متعالقة).

الى ان يأمر (بروسبيرو) بإشارة بعصاه السحرية لتختفي شجرة الصنوبر (صورة رقم 17) وبعد يومين على وعده بإطلاق سراحه يطلب (الساحر بروسبيرو) من (إرييل) ان يتصرف كعرائس البحر. وان لا يهتم بأحد سواه في انتظار اوامر اخرى، وبخروج (إرييل) يوقظ (بروسبيرو) (ميرندا) ويطلب منها الذهاب الى جحر (كليبان) وأثناء مناداته يظهر (إرييل) فيما تعرض صورته على هيئة عروس البحر). فيخبر (بروسبيرو) بأنه نفذ توجيهاته ليخرج بعدها. (صورة رقم 18). وهنا امكانيات الهولوجرام في صناعة مكان واشكال في فضاء العرض ثم يدخل (إرييل) (ينشد مع اربع راقصات (ارواح) فيما تنعكس صورته على الشاشة في عمق الفضاء على هيئةعروس بحر غير واضحة المعالم، بينما تموج أرض الخشبة برمال متحركة). (صورة رقم 19)

يدخل (فرديناند) وهو يصغي للصوت والالحان، ويتساءل عن مصدرها، أهي من الأرض ام من السماء وكيف جذبته، لتنسيه غضب الطبيعة وفقدان والده الملك ، تعاود الأنغام طرق مسامعه فيما يتحول فضاء العرض وبالتدريج الى (مياه رقراقة، هادئة ليبدو الفضاء وكأنه قاع البحر، وتظهر الشاشة صورة الاب (الملك) وهو يغرق بينما يلتف مجموعة الراقصين (الارواح) حول الدوامة ليتشفى جسده الى أجزاء صغيرة) وهنا في (صورة رقم 20) سعت تقنية الهولوجرام الى الإثارة والإبهار وتشكيل صور ومناظر افتراضية أقرب الى الواقع عبر التنسيق والتوافق مع العناصر الصورية والصوتية.

وفي المشهد التالي يدخل (كليبان) حاملاً الحطب ومعه مجموعة الارواح التي تشاكسه في جمعهِ للحطب، وبعد ان يصب لعنته على الساحر (بروسبيرو) يدخل (ترنكولو) ويختبئ (كليبان) تحت رداءه، وبعد مونولج طويل ساخر طغت عليه الكوميديا ليتحول المشهد بكامله الى ترويحة شكسبيرية.

ثم في المشهد التالي يدخل الملك (آلونزو) وحاشيته منهكين القوى بعد ان جابوا ارجاء الجزيرة، يبحثون عن (فرديناند)، ويطلب (غونزالو) من الملك التريث لاستعادة أنفاسهم، وبالفعل يأمر الملك بالتوقف وأخذ قسط من الراحة، وهنا يعاود (انتونيو) و(سيباستيان) اتفاقهما على قتل الملك وحاشيته في السماء (تُسمع أنغام موسيقية تدخل معها اربع راقصات مرئيات، في الوقت الذي يهيئ ثلاثة آخرون مائدة الطعام، يُطلب من الملك التوجه الى المائدة وقبل ان تصل يد الملك المائدة تختفي، وفي نفس الوقت تنطلق اصوات) ترعب الملك وحاشيته (فيظهر (إرييل) على صورة (طائر عملاق) بجسد امرأة هرمة ليملأ صوته ارجاء الفضاء).

وهذا هو المشهد الوحيد الذي استخدمت فيه تقنية التقاط حركة الوجه، فيما يسقط الملك و(انتونيو) و(سباستيان) ارضاً، ليستلوا سيوفهم محاولين الوصول الى الطائر. (صورة رقم 21) وتم توظيف التقنية الرقمية عبر الشاشة في عمق الفضاء وارضية الخشبة.

وفي مشهد آخر تظهر الشاشة الخلفية انطلاق صوت وصورة لثلاثة كلاب مسعورة فيما تدخل مجموعة من الأرواح يحملون اشكالاً دائرية تعرض انعكاس لصورة الكلاب وهي تطارد (كليبان) و(ستيفانو) و(ترونكولو) ليخرجوا على إثر ذلك. فيما يطلب (بروسبيرو) الساحر من (إرييل) ان تطاردهم الأرواح بلا هوادة، ليأمره بعد ذلك إتمام ما سبق وان اتفق معه عليه، بعد ان احتجز (إرييل) الملك وحاشيته كأسرى لديه، فيخرج (إرييل) مسرعاً للإتيان بالملك وحاشيته، وفي المشهد الأخير ومع خروج (إرييل) يجثو الساحر (بروسبيرو) على ركبتيه (يتحول فضاء العرض الى غابة متشابكة) وينهض ويرسم بعصاه السحرية دائرة من لهب ويكسر عصاه

وتدخل اربعة ارواح للقيام بالمهمة وإحضار بقية الملاحين وربان سفينة الملك (صورة رقم 22) وبعدها يدعو (بروسبيرو) الملك ومن معه لدخول كوخه، وفيما يخرج الجميع يلقي كلمته للجمهور فتكون ختام العرض.

نتائج البحث:

1. الانسجام للأدوات التقنية البصرية والسمعية والاداء التمثيلي، وفق منظومة العرض الرقمية.
2. اتسم توظيف الهولوجرام في العرض (لمسرحية العاصفة) بالإثارة الفكرية والجمالية للمتلقي بفعل المتغيرات الصورية والشكلية والصوتية والضوئية وكسر رتابة التقليد وجنح نحو الإبداع.
3. استطاع المخرج (دوران) من رسم بيئة العرض المسرحي علاماتياً بوساطة (الهولوجرام) وخلق تناغمات وفق الاداء التمثيلي والتقنية والتوافق في التعبير عن بؤرة النص الدرامي الشكسبيري وفضاءه الساحري الخيالي.
4. ظهرت إمكانيات وممكنات (الهولوجرام) وتوظيف الشاشات وتصويرها، واستثمار الفراغ والفضاء المسرحي، على تنظيم وتشكيل العرض المسرحي.

الاستنتاجات:

1. استند توظيف الهولوجرام على اللغة البصرية وعلى التقنية الرقمية بشكل مباشر في صياغة العرض المسرحي من قبل صانع العرض (المخرج).
2. توظيف الهولوجرام تقنية حديثة عالية التكلفة وتصلح اكثر للمسارح الكبيرة والمشاريع المسرحية (العروض العملاقة)، وتقنية تصلح للعرض في خارج المسارح، نظراً لإمكانياتها الفنية والتقنية.
3. استخدام تقنية الهولوجرام (الثلاثية الأبعاد) والصورة المجسمة بأشعة الليزر، تجذب المتلقي، وتزيده ثراء جمالي وفكري وتثير لديه الاعجاب والإثارة والتشويق، وترتقي بالرؤية الإخراجية الى فضاءات جديدة.

التوصيات:

1. ما أحوج مسارحنا الفقيرة الى التكنولوجيا والتقنيات الرقمية وخاصة الهولوجرام لإمكانياته الضخمة والمهمة وهذا يتطلب تزويد المسارح الرئيسية وكليات ومعاهد الفنون واستيراده وتوفير لأهميته.
2. الاستفادة من الورش والخبرات والمهارات التدريبية للكوادر الفنية، الاجنبية والمحلية. وفي استخدام الأجهزة المتطورة ومعرفة امكانياتها التقنية والفنية.

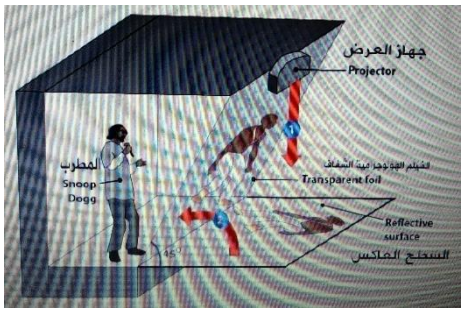
المصادر والمراجع العربية والأجنبية:

1. احمد، آمال سعد محمود، تقنيات السينما الرقمية ثلاثية الأبعاد وأساليب عرضها، مصر: جامعة حلوان – قسم الفوتغرافيا والسينما، رسالة ماجستير، 2016.
2. اسكندر، نجيب، معجم المعاني المترادف والمتوارد والنقيض من اسماء وافعال وادوات التعبير، بغداد: مطبعة الزمان، 1971.
3. البلوشي، عبد الغفور، الاتجاهات التجريبية في التأليف المسرحي ضد التكنولوجيا، جريدة المستقبل، الأحد تشرين الاول 2008، العدد 3096.
4. بورين. روزنتال م. الموسوعة الفلسفية. تر: سمير كرم. لبنان: بيروت، دار الطليعة، ط1، 1985.
5. ج. هوكس. ويلسون. مبادئ الليزرات وتطبيقاتها. تر: نادر محمد، عمان: مطبعة الشرق، 2010.
6. جميل، اصليبا. المعجم الفلسفي، بيروت: دار الكتب اللبناني، ج2، 1982.
7. الزيات، أحمد حسن وآخرون، المعجم الوسيط، اسطنبول: دار العودة، 2006.
8. العبد، خلود احمد أمين حامد، تجديد مفاهيم الضوء والحركة في خلفيات المسرح باستخدام تقنية الهولوجرام. القاهرة: المؤتمر الدولي الخامس لكلية الفنون التطبيقية، 2017.
9. علي، هبة ابراهيم سيد، الديكور والأزياء في المسرح الاستعراضي الامريكي المعاصر، رسالة ماجستير غير منشورة، القاهرة: كلية الفنون الجميلة – قسم الديكور، شعبة فنون تعبيرية، 2017.
10. فن المسرح وتاريخ، موقع مقاتل من الصحراء- تاريخ الولوج 2020/10/5، ج2.
11. فن المسرح وتاريخ، موقع مقاتل من الصحراء- تاريخ الولوج 2020/10/5، ج3.
12. فن المسرح وتاريخ، موقع مقاتل من الصحراء- تاريخ الولوج 2020/10/5، ج4.
13. فن المسرح وتاريخه – موقع مقاتل من الصحراء، تاريخ الولوج 2020/10/11:
14. المرشدي، أحمد، تقنية الاسقاط الثلاثية الأبعاد: العالم يتغير، بحث منشور باللغة الانكليزية – بغداد: مجلة الاتصالات، المجلد 2، العدد2، مايو 2010.
15. Kirby, Michal: Futurist Performance, New York, PAJ Publications, 1971.

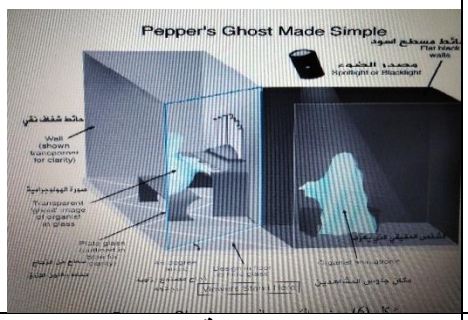
16. Masura, Nadjolinnine, digital theatre: "alive" and mediated Art from expanding perceptions of body, place and community thesis/ Dissertation, 2007.
17. Motherboard.vice.com/en-us/article/live-theatre-meet-holograms/2017.
18. http://people.brund.ac.uk/bst/vol0302/stevdixon.html.2003.
19. http://www.bbvaopenmind.com/e/dennis-gabor-fathar-of-holography/2017. يوليو
20. http:/www.moqatl.com/openshare/Behoth/Fenon-Elam/theaterArt/sec011.htm#.ftnref1.
21. https://en.wikipedia.org/wiki/computeranimation,2018.
22. See: https://www.rsc.org.uk/4/10/2020.

الملاحق (الصور)

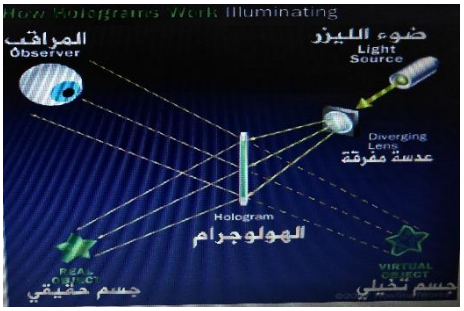
صورة رقم (1)



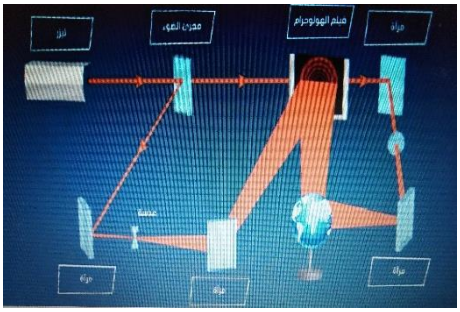
صورة رقم (2)

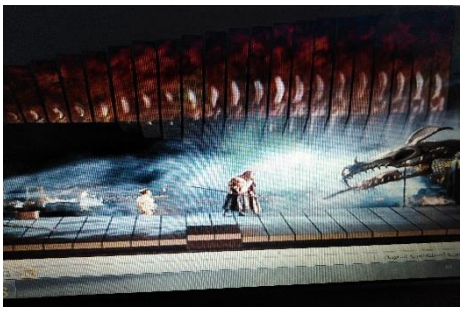


صورة رقم (3)



صورة رقم (4)



صورة رقم (5)	**صورة رقم (6)**
صورة رقم (7)	**صورة رقم (8)**
صورة رقم (9)	**صورة رقم (10)**
صورة رقم (11) 	**صورة رقم (12)**
صورة رقم (13)	**صورة رقم (14)**

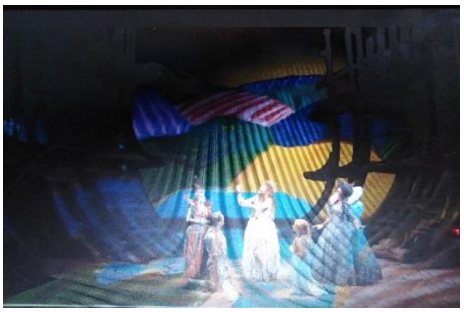
صورة رقم (15)

صورة رقم (16)

صورة رقم (17)

صورة رقم (18)

صورة رقم (19)



صورة رقم (20)

صورة رقم (21)	صورة رقم (22)

هيمنة التقاليد الثقافية على بناء الشخصيات في النص المسرحي العربي المعاصر

Dominance of Cultural Traditions on Character Development in ArabicDramatic Texts

ا. م .د . انس راهي علي

A. P. D. AnasRahi Ali

كلية الفنون الجميلة / جامعة القادسية

College of Fine Arts / University of Al-Qadisiyah
Anas.rahy@qu.edu.iq
07807290433

ملخص البحث

يسعى هذا البحث إلى تحليل تأثير التقاليد الثقافية على بناء الشخصيات في النص المسرحي العربي المعاصر، حيث يركز على كيفية انعكاس الهوية الثقافية للمجتمعات العربية من خلال هذه الشخصيات، ويتناول البحث الأبعاد المختلفة لهذه التأثيرات، ويعتمد على المنهج الوصفي التحليلي، الذي يتناسب مع أهداف البحث، وتم استخدام مؤشرات الإطار النظري كأداة للتحليل، مع التركيز على مسرحية "مطر صيف" كنموذج لدراسة تأثير التقاليد الثقافية على الشخصيات، ومن خلال هذا التحليل يسعى البحث إلى فهم كيفية تشكيل التقاليد الثقافية للهوية الفردية والجماعية في السياق المسرحي.

تظهر نتائج البحث أن التقاليد الثقافية تؤدي إلى تقييد الهوية الفردية، حيث تُفرض على الشخصيات أدوارًا تتماشى مع الأعراف الاجتماعية، مما يخلق صراعات داخلية وخارجية نتيجة التوتر بين التقاليد القديمة والرغبة في التغيير، وتعكس الشخصيات مشاعر الإحباط الناتجة عن عدم القدرة على تحقيق الذات في ظل هذه القيود، مما يؤدي إلى شعور بالعجز، وتسعى الشخصيات إلى استرجاع الذكريات المرتبطة بالتقاليد، مما يعكس رغبتها في الحفاظ على الروابط العائلية والاجتماعية، وتلعب الأدوار الاجتماعية التقليدية دورًا كبيرًا في تشكيل سلوك الشخصيات، مما يحد من خياراتهم،غالبًا ما تعاني الشخصيات النسائية من هذه القيود، مما يجعلها رمزًا للمعاناة،كما تُظهر الشخصيات صراعات بين الأجيال، حيث يسعى الجيل الجديد إلى كسر القيود التقليدية بينما يتمسك الجيل القديم بالتقاليد،

وتعكس هذه الديناميات القيم المجتمعية السائدة، مما يبرز التحديات التي تواجهها الشخصيات في سعيها لتحقيق الذات.

تظهر هذه النتائج كيف أن التقاليد الثقافية تشكل الشخصيات في المسرح العربي المعاصر، مما يعكس التحديات والصراعات التي تواجهها في سعيها لتحقيق الذات والتكيف مع التغيرات، وإن فهم هذه الديناميات يمكن أن يسهم في تعزيز الفهم الثقافي والاجتماعي في المجتمعات العربية، مما يفتح آفاقًا جديدة للبحث والدراسة في هذا المجال.

الكلمات المفتاحية:الهيمنة، التقاليد الثقافية، المسرح العربي المعاصر، الشخصيات المسرحية،بناء الشخصيات.

Abstract:

This research aims to analyze the impact of cultural traditions on character development in contemporary Arab theater, focusing on how the cultural identity of Arab communities is reflected through these characters. The study addresses the various dimensions of these influences and relies on a descriptive analytical approach that aligns with the research objectives. The theoretical framework indicators were used as an analytical tool, with a focus on the play "MatarSayf" as a model for studying the impact of cultural traditions on characters. Through this analysis, the research seeks to understand how cultural traditions shape individual and collective identity within the theatrical context.

The research findings indicate that cultural traditions lead to the restriction of individual identity, as characters are assigned roles that conform to social norms, creating internal and external conflicts due to the tension between old traditions and the desire for change. The characters reflect feelings of frustration resulting from their inability to achieve self-actualization under these constraints, leading

to a sense of helplessness. They strive to recall memories associated with traditions, reflecting their desire to maintain familial and social bonds. Traditional social roles play a significant role in shaping character behavior, limiting their choices. Female characters often suffer from these constraints, making them symbols of suffering. The characters also exhibit intergenerational conflicts, where the new generation seeks to break traditional constraints while the older generation clings to traditions. These dynamics reflect prevailing societal values, highlighting the challenges characters face in their quest for self-fulfillment.

These results demonstrate how cultural traditions shape characters in contemporary Arab theater, reflecting the challenges and conflicts they encounter in their pursuit of self-actualization and adaptation to changes. Understanding these dynamics can contribute to enhancing cultural and social understanding in Arab communities, opening new avenues for research and study in this field.

Keywords: Dominance, Cultural Traditions, Contemporary Arab Theater, Theatrical Characters, Character Development.

الفصل الأول/ الإطار المنهجي

مشكلة البحث

المسرح العربي المعاصر هو ذلك النّوع من الفنون المسرحية الّذي نشأ وتطوّر في العالم العربيّ منذ منتصف القرن العشرين حتى يومنا هذا،ويتميز هذا المسرح بتنوعه وثرائه، حيث يعكس التغيرات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي شهدتها المجتمعات العربية، ويتضمن المسرح العربي المعاصر مجموعة واسعة من الأساليب والتوجهات، بدءًا من المسرح التقليدي الذي يعتمد على الحكايات الشعبية والتراث، وصولاً إلى المسرح التجريبي الذي يستكشف أشكالًا جديدة من التعبير الفني.

تتجلى أهمية المسرح العربي المعاصر في كونه منصة للتعبير عن القضايا الاجتماعية والسياسية التي تهم المجتمعات العربية،فهو يعكس هموم الناس وآمالهم، ويعبر عن التحديات التي تواجههم، مما يجعله أداة فعالة للتغيير الاجتماعي، كما يسهم المسرح في تعزيز الهوية الثقافية العربية، من خلال إعادة إحياء التقاليد الشعبية والتراث الثقافي، مما يساعد على بناء جسر بين الأجيال المختلفة.

تعتبر التقاليد الثقافية أحد العناصر الأساسية التي تسهم في تشكيل الهوية المسرحية، فالمسرح كفن لا يمكن أن ينفصل عن السياق الثقافي الذي ينشأ فيه،والتقاليد الثقافية تشمل العادات، والتقاليد، والأساطير، والحكايات الشعبية، التي تشكل جزءًا لا يتجزأ من الذاكرة الجماعية للشعوب،وهذه التقاليد تلعب دورًا محوريًا في بناء الشخصيات المسرحية، حيث يتم استلهام الشخصيات من التراث الثقافي، مما يمنحها عمقًا وواقعية.

عندما يتم دمج التقاليد الثقافية في النصوص المسرحية، فإن ذلك يساهم في تعزيز الهوية الثقافية للمجتمع، فالشخصيات التي تمثل القيم والعادات المحلية تعكس تجارب الناس وتاريخهم، مما يجعل المسرح أكثر قربًا من الجمهور، كما أن استخدام الرموز الثقافية في بناء الشخصيات يساعد على خلق تواصل عاطفي بين المشاهدين والمسرحية، مما يعزز من تأثير الرسالة المسرحية.

تعد دراسة تأثير التقاليد الثقافية على بناء الشخصيات في النص المسرحي العربي المعاصر أمرًا بالغ الأهمية، حيث تساهم هذه الدراسة في فهم أعمق للهوية الثقافية والفنية للمجتمعات العربية،ومن خلال تحليل كيفية استلهام الشخصيات من التقاليد الثقافية، يمكننا أن نرى كيف تعكس هذه الشخصيات القيم والمعتقدات السائدة في المجتمع.

تساعد هذه الدراسة أيضًا في تسليط الضوء على التحديات التي تواجهها الشخصيات في المسرح العربي، حيث تعكس الصراعات الداخلية والخارجية التي تنشأ نتيجة التفاعل بين التقاليد الثقافية والتغيرات الاجتماعية،فالشخصيات التي تتصارع مع التقاليد قد تعكس التوتر بين الأجيال، أو بين القيم التقليدية والحديثة، مما يفتح المجال لمناقشة قضايا الهوية والانتماء.

علاوة على ذلك، فإن دراسة تأثير التقاليد الثقافية على بناء الشخصيات تساهم في تعزيز الفهم النقدي للمسرح العربي، ومن خلال تحليل الشخصيات، يمكن للباحثين والنقاد أن يكتشفوا كيف يتم استخدام التقاليد الثقافية كأداة للتعبير عن القضايا الاجتماعية والسياسية، وكيف يمكن أن تسهم هذه الشخصيات في تشكيل الوعي الجماعي.

يُعد المسرح العربي المعاصر وسيلة فنية تعكس الواقع الثقافي والاجتماعي، ويلعب النص المسرحي فيه دور بالغ الأهمية،إذ تبرز في هذه العلاقة هيمنة التقاليد الثقافية خلال تشكيل شخصيات النصوص المسرحية، ورغم أن المسرح وسيلة للتحرر والإبداع إلا أن الالتزام بالتقاليد الثقافية قد يؤثر على تنوع الشخصيات وتجديدها،مما يثير تساؤلات حول مدى تأثير هذه الهيمنة على جودة النص المسرحي وارتباطه بالواقع الحديث،تظهر المشكلة في أن هيمنة التقاليد قد تُقيد المبدعين وتفرض أنماطًا محددة من الشخصيات التي تعبر عن رؤية ثقافية جامدة، ما يحد من تطور النص المسرحي العربي.

تتطلب إشكالية البحث هذه دراسة معمقة وشاملة لفهم كيفية تأثير التقاليد الثقافية على بناء الشخصيات في النص المسرحي العربي المعاصر، ومن خلال تحليل هذه الإشكالية، يمكن أن نصل إلى رؤى جديدة حول الهوية الثقافية والفنية في العالم العربي، مما يسهم في تعزيز الحوار حول القضايا الاجتماعية والسياسية التي تهم المجتمعات العربية.

يسعى البحث إلى معالجة السؤال الرئيسي :

كيف أثرت التقاليد الثقافية على بناء الشخصيات في النص المسرحي العربي المعاصر؟

أهداف البحث

يسعى البحث إلى التعرّف على هيمنة التقاليد الثقافية على بناء الشخصيات في النص المسرحي العربي المعاصر، كذلك يسعى إلى:

1. تحليل ودراسة تأثير التقاليد الثقافية على بناء الشخصيات في المسرح العربي المعاصر، وفهم الأبعاد المختلفة لهذه التأثيرات.
2. استكشاف الهوية الثقافية وكيف تعكس الشخصيات المسرحية الهوية الثقافية للمجتمعات العربية، وكيف تسهم هذه الشخصيات في تعزيز أو تحدي هذه الهوية.

أهمية البحث

تتجلى أهمية هذا البحث في كونه يساهم في فهم أعمق للتقاليد الثقافية وتأثيرها على بناء الشخصيات في المسرح العربي المعاصر، مما يعزز من قيمة الفنون كوسيلة للتعبير عن الهوية والتاريخ والتحديات الاجتماعية.

1. توضيح العلاقة المعقدة بين التقاليد الثقافية والفنون، وخاصة المسرح، مما يساعد على فهم كيف تعكس الأعمال المسرحية القيم والمعتقدات الثقافية.
2. يعزز البحث من الوعي بأهمية الهوية الثقافية في تشكيل الشخصيات في النص المسرحية، مما يساعد على فهم كيفية تأثير الثقافة على التعبير الفني.

3. يوفر البحث إطارًا لفهم الصراعات بين القيم التقليدية والحديثة، مما يعكس التغيرات الاجتماعية والثقافية في المجتمعات العربية.
4. كما يسهم البحث في إثراء المكتبة الأكاديمية بمعلومات جديدة حول النص المسرحي العربي، مما يشجع على المزيد من الدراسات والأبحاث في هذا المجال.

حدود البحث

- زمانياً: 2007 - 2014
- مكانياً: الوطن العربي.
- موضوعياً: هيمنة التقاليد الثقافية على بناء الشخصيات في النص المسرحي العربي المعاصر.

تحديد المصطلحات:

1.الهيمنة:

- **الهيمنة لغة :** تُعرَّف الهيمنة في معجم اللغة العربية المعاصرة بأنها كلمة مشتقة من الاسم "هَيْمَنَةٌ"، وهي تأتي في صورة مفرد مؤنث. يعود جذر الكلمة إلى "هيمن"، بينما يُعتبر "هيمنة" هو الجذع. يُستخدم الفعل "هيمنَ" بمعنى السيطرة أو المراقبة، ويُصاغ على النحو التالي: "يهيمن، هَيْمَنةً، فهو مُهيمِن، والمفعول مُهيمَن عليه". تتعدد دلالات استخدام الكلمة، حيث يمكن أن يُقال: "هيمن الشَّخصُ" بمعنى أنه قال آمين، أو "هيمن الشَّخصُ على الشَّركة"، مما يعني أنه راقبها وسيطر عليها. تظهر الهيمنة في سياقات متعددة، مثل "عصر هيمنة القطب الواحد" و"هيمن الحكمُ العسكريّ على البلاد". كما وردت في النصوص الدينية، مثل قوله تعالى: "مُصَدِّقًا لِمَا بَيْنَ يَدَيْهِ مِنَ الْكِتَابِ وَمُهَيْمِنًا عَلَيْهِ". تعكس الهيمنة مفهوم السيطرة والمراقبة، مما يجعلها مصطلحًا ذا دلالات واسعة في مجالات متعددة.(طهاري ، 2011م، ص 103)
- **الهيمنة اصطلاحاً:**هي مفهوم يشير إلى السيطرة أو النفوذ الذي يمارسه فرد أو مجموعة أو نظام على آخرين، مما يؤدي إلى عدم توازن في القوة أو التأثير. يمكن أن تتجلى الهيمنة في مجالات متعددة، مثل السياسة، والاقتصاد، والثقافة، والاجتماع. (قعفراني, 2009م، ص 162)

الهيمنة إجرائيًا:الهيمنة هي مفهوم يُشير إلى قدرة فرد أو مجموعة أو دولة على ممارسة السيطرة والتأثير على الآخرين، سواء كان ذلك في السياقات السياسية أو الاقتصادية أو الثقافية. تُعتبر الهيمنة عملية تتضمن استخدام القوة أو النفوذ لتحقيق

أهداف معينة،وغالبًا ما تتجلى في السيطرة على الموارد،أو اتخاذ القرارات،أو توجيه السياسات.

2. التقاليد :

- التقاليد لغةً:تُعرَّف "التقاليد" في المعجم الوسيط بأنها جمع كلمة "تقليد"، وهي تشير إلى مجموعة من العادات المتوارثة التي يُقلد فيها الخلف السلف. يُعتبر التقليد مصدرًا للفعل "قلَّدَ"، مما يعني الاقتداء أو النقل. كما يُستخدم المصطلح للإشارة إلى تزييف، حيث يُعبر عن نقل قطعة فنية أو لوحة عن الأصل، مثل "تقليد مصاغ."(أنيس ,وآخرون, 1972م،ص754)

التقاليد اصطلاحًا:تُعرَّف "التقاليد" اصطلاحًا بأنها مجموعة من العادات والممارسات الثقافية والاجتماعية التي تُمارسها جماعة معينة وتُنتقل من جيل إلى جيل. تمثل التقاليد القيم والمعتقدات التي تُشكل هوية المجتمع، وتُعبر عن أسلوب الحياة، والاحتفالات، والممارسات اليومية التي يتبعها الأفراد. (بدوي, 1987م، ص398)

التقاليد إجرائيا : هو جمع للتقليد الذي يتخذه الفرد بدراية أو بغير دراية , إذ تلقي بظلالها المتبادل على الجميع بسبب التأثيرات التي جاءت بها البيئة المحيطة وتكرست لتقدم الفرد وفق الشروط المشتركة للمجتمع الذي يعيشه

3. الثقافة:

الثقافة لغةً: أصل (الثقافة) في المعاجم العربية يعود إلى الفعل الثلاثي (ثَقَفَ) فيُقال: الثاء والقاف والفاء كلمة واحدة إليها يرجع الفروع، وهو إقامة دَرْء الشيء. وجاءت الثقافة في اللغة العربية على عدة معان، منها: - يقال «ثَقَّفْتُ القناة إذا أقمتُ عِوَجَها وثقفْتُه بالتثقيل أقمت المعوج منه». ويُستخدم تعبير "غلام ثقف" للإشارة إلى الشخص الذكي والفطن، مما يعكس مفهوم الثقافة كمعرفة ثابتة وضرورية. بذلك، تعكس الثقافة مفهوم التصحيح والتطوير، مما يجعلها جزءًا أساسيًا من الهوية والمعرفة.(ابن منظور, 1997م, ص ٣٦٤)

- الثقافة اصطلاحاً:"مجموعة من الصفات الخلقية، والقيم الاجتماعية، التي تؤثر في الفرد منذ ولادته وتصبح لا شعورياً العلاقة التي تربط سلوكه بأسلوب الحياة في الوسط الذي ولد فيه" .(ابن نبي ، 2000م، ص83)

- الثقافة إجرائيًا:الثقافة هي مجموعة من المعتقدات، والقيم، والعادات، والمعارف التي تُشكل نمط حياة مجتمع معين. تشمل الثقافة جميع جوانب الحياة الاجتماعية، بما في ذلك الفنون، واللغة، والدين، والتقاليد. تُكتسب الثقافة من خلال التعلم الاجتماعي والتفاعل بين الأفراد، مما يجعلها ديناميكية وقابلة للتغيير. تتضمن الثقافة عناصر أساسية مثل المعتقدات التي تعكس أفكار الأفراد حول العالم، والقيم التي تحدد

المعايير الأخلاقية والسلوكية، والسلوكيات التي تُظهر كيفية تفاعل الأفراد في حياتهم اليومية. كما تلعب الرموز، مثل اللغة والفنون، دورًا حيويًا في نقل المعاني الثقافية. تُعتبر الثقافة ضرورية لتشكيل الهوية الفردية والجماعية، وتعزز من التفاهم والتواصل بين الأفراد من خلفيات متنوعة. في الأبحاث الاجتماعية، يُستخدم مفهوم الثقافة لفهم كيفية تأثيرها على سلوك الأفراد وتفاعلاتهم، مما يسهم في دراسة التغيرات الاجتماعية والاقتصادية.

التقاليد الثقافيةاصطلاحاً:تُعرف التقاليد الثقافية بأنها مجموعة من القيم والمعتقدات والعادات التي تنتقل من جيل إلى جيل. تشمل هذه التقاليد اللغة، الفنون، العادات الاجتماعية، والممارسات الدينية. في المسرح، تُعتبر هذه التقاليد بمثابة الإطار الذي يُبنى عليه النص المسرحي، مما يؤثر على كيفية تصوير الشخصيات وتفاعلها مع الأحداث (الخطيمي, 2007م , ص 155)

التقاليد الثقافيةإجرائياً: هي مجموعة من النظم التي اكتسبها الفرد بإرادته ومن دونها , إذ تشكل هذه النظم حياة مؤرشفة ناشطة وفق اتفاقات تحمل إشارات ورموز مسيطرة على الواقع ويعزز حضورها جانبا ايجابيا بالتعامل وسلبيا في الهيمنة القصرية على المجتمع.

4. الشخصية

- **الشخصية لغةً** ورد في لسان العرب في مادة (ش. خ. (ص): الشَّخْصُ جماعة شَخْصِ الإنسان وغيره مذكر والجمع أشخاص وشُخُوص وشخاص فإنه أثبت الشخص أراد به المرأة، والشَّخْصُ سَوَادُ الإنسان وغيره تراه من بعيد، نقول ثلاثة أشْخُص وكل شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه والشخصُ : كل جسم له ارتفاع وظهور والمراد به إثبات الذات فاستعير لها لفظ الشخص. (ابن منظور، 1997م, المجلد 4 ، ص 406)

والشخصية في مقاييس اللغة على ارتفاع شيء من ذلك الشخص وسواء الإنسان إذا سما من بعيد، ثم يحمل على ذلك فيقال شخص من بلد إلى بلد وذلك قياسه، ومنه أيضا شخوص البصر يقال شخص شخيص وامرأة شخيصة أي جسيمة. (ابن فارس،2008م، ص 645)

-الشخصية اصطلاحًا: تعرف الشخصية بأنها جملة الصفات الجسمية والعقلية والانفعالية والاجتماعية التي تميز الشخص عن غيره. يتضمن جوانب متعددة تشير إلى الصفات الجسمية كالخصائص الفيزيائية مثل الطول والمظهر، بينما تتعلق الصفات العقلية بالقدرات الفكرية مثل الذكاء وحل المشكلات. أما الصفات الانفعالية، فتتعلق وتشمل الصفات الاجتماعية كيفية تفاعل الفرد مع الآخرين، مثل

مهارات التواصل وبناء العلاقات. يجسد هذا التعريف الشخصية ككيان متكامل يتكون من مجموعة من الصفات التي تحدد هوية الفرد وتؤثر على سلوكه وتفاعلاته في المجتمع، مما يبرز أهمية فهم هذه الجوانب في دراسة النفس البشرية.(غنيم ، 2001م، ص 15)

و هي: كل شخص يؤدي دورا في عمل أو إبداع مسرحي يجسده فنانون.(فزازي،2011م ، ص 48)

الشخصية إجرائيًا:مجموعة من الصفات النفسية والسلوكية التي تميز فردًا عن آخر. تشمل هذه الصفات أنماط التفكير، والعواطف، والسلوكيات، والتفاعلات الاجتماعية. تُعد الشخصية نتاجًا لتفاعل العوامل الوراثية والبيئية، حيث تلعب التجارب الحياتية، والتربية، والثقافة دورًا مهمًا في تشكيلها.

الفصل الثاني : الإطار النظري

المبحث الأول : التقاليد الثقافية

التقاليد الثقافية هي نسيج متكامل من القيم والممارسات والمعتقدات التي تنتقل عبر الأجيال وتشكل أساس الهوية الجماعية لأي مجتمع، وتُعتبر هذه التقاليد جزءًا أصيلًا من الوعي الإنساني، حيث إنها تعبّر عن التجارب التاريخية والمعرفية التي تُمثل جوهر ثقافة المجتمعات المختلفة، وفي السياق العربي تحمل التقاليد الثقافية معنى خاصًا، إذ إنها ليست مجرد موروثات تُحفظ، بل هي نظام متكامل من القيم التي تؤثر بشكل مباشر على السلوكيات الفردية والجماعية.(خصاونه، 2015م, ص 12)

تعتبر التقاليد الثقافية عنصرًا أساسيًا في تشكيل الهوية المجتمعية، ولها تأثير عميق على الفنون، وخاصة المسرح، ومن خلال فهم التقاليد الثقافية وأهميتها، يمكننا أن نرى كيف تعكس الفنون القيم والمعتقدات التي تشكل المجتمعات، وعلى الرغم من التحديات التي تواجه التقاليد الثقافية في العصر الحديث، فإن المسرح يمكن أن يلعب دورًا حيويًا في الحفاظ عليها وتعزيزها، ومن خلال تقديم أعمال تعكس التقاليد الثقافية، يمكن للفنانين أن يساهموا في تعزيز الوعي الثقافي والحفاظ على التراث، مما يضمن استمرارية الهوية الثقافية في عالم متغير.(حمادي، 1999م، ص 159)

تلعب العادات والأعراف دورًا رئيسيًا في صياغة العلاقات الاجتماعية وتنظيم الحياة اليومية، و ليست التقاليد مجرد طقوس تُمارس في مناسبات معينة، بل هي امتداد للذاكرة الجماعية للمجتمع، حيث تُبرز قصص الماضي وتجارب الأجداد

التي تشكل الهوية الحالية،فعلى سبيل المثال نجد أن التقاليد الثقافية العربية غالبًا ما تتجلى في المناسبات الاجتماعية، مثل الأعراس والمآتم والأعياد الدينية، التي تحمل معاني تتجاوز الشكل الظاهري للاحتفالات، إذ ترمز إلى القيم المشتركة مثل التضامن والكرم والاحترام .

تتسم بالمرونة والقدرة على التكيف مع متغيرات الزمن، وعلى الرغم من أن هناك عناصر معينة من التقاليد تبقى ثابتة، إلا أن العديد من هذه الممارسات خضعت لتغييرات نتيجة للتحولات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي شهدتها المجتمعات العربية، وهذا التفاعل بين الثابت والمتحول يجعل التقاليد عنصرًا حيويًا يعبر عن ديناميكية الثقافة وقدرتها على البقاء والاستمرار.(حمادي، 1999م، ص 160)

تعتبر التقاليد الثقافية من العناصر الأساسية التي تشكل هوية المجتمعات وتؤثر في سلوك الأفراد وتفاعلاتهم، فهي تعكس القيم والعادات التي تنتقل من جيل إلى جيل، وتلعب دورًا حيويًا في تشكيل الفنون.

أنواع التقاليد الثقافية

يمكن تصنيف التقاليد الثقافية إلى عدة أنواع، منها(:العروي ، 1998م، ص 150)

- **التقاليد الشفوية** :تشمل الحكايات، والأساطير، والأمثال، والأغاني الشعبية التي تُنقل شفويًا من جيل إلى جيل، وتلعب هذه التقاليد دورًا مهمًا في نقل القيم والمعرفة الثقافية.
- **التقاليد المادية** :تشمل الفنون والحرف اليدوية، مثل النحت، والرسم، والحياكة، التي تعكس الثقافة المادية للمجتمع، وتُعتبر هذه الفنون وسيلة للتعبير عن الهوية الثقافية.
- **التقاليد الاجتماعية** :تشمل العادات والتقاليد المرتبطة بالمناسبات الاجتماعية، مثل الزواج، والاحتفالات، والمناسبات الدينية، وتعكس هذه التقاليد القيم الاجتماعية والأخلاقية للمجتمع.
- **التقاليد الدينية** :تشمل الممارسات والطقوس المرتبطة بالأديان المختلفة، وتلعب هذه التقاليد دورًا مهمًا في تشكيل الهوية الثقافية والدينية للأفراد.

كما نجد ان هنالك جوانب عديدة للتقاليد الثقافية اذ تتضمن التقاليد الثقافية مجموعة من الجوانب التي تعكس هوية المجتمع وتاريخه وقيمه ،وفيما يلي الجوانب الرئيسية للتقاليد الثقافية(شيخ ، وزيادة ، 2020م، ص 10):

1.اللغة: هي أحد أهم جوانب الثقافة، حيث تعكس الهوية الثقافية وتساعد في نقل المعرفة والتقاليد من جيل إلى جيل. اللهجات المحلية والتعابير الثقافية تُعتبر جزءًا من التراث اللغوي.

2.الفنون: تشمل الفنون التشكيلية، والموسيقى، والرقص، والمسرح. تعكس الفنون الثقافية القيم والمعتقدات والتجارب الإنسانية، وتُعتبر وسيلة للتعبير عن الهوية الثقافية.

3.الاحتفالات والمناسبات: تشمل الأعياد والمناسبات الاجتماعية والدينية، مثل الأعياد الوطنية والدينية، والمهرجانات. هذه الاحتفالات تُعزز من الروابط الاجتماعية وتُعبر عن القيم الثقافية.

4.العادات والتقاليد: تتضمن العادات اليومية والتقاليد المرتبطة بالمناسبات الخاصة، مثل الزواج، والولادة، والوفاة. هذه العادات تُعبر عن القيم والمعتقدات التي تُشكل هوية المجتمع.

5.المأكولات: تُعتبر المأكولات جزءًا أساسيًا من الثقافة، حيث تعكس التقاليد الغذائية والمكونات المحلية، والأطباق التقليدية تُعبر عن تاريخ المجتمع وتنوعه.

6.الملابس:تعكس الملابس التقليدية الثقافة والهوية، حيث تختلف أنماط الملابس من منطقة إلى أخرى وتعكس العادات والتقاليد المحلية.

7.الأساطير والحكايات الشعبية:تُعتبر الأساطير والحكايات الشعبية جزءًا من التراث الثقافي، حيث تُنقل القيم والدروس من خلال القصص التي تُروى عبر الأجيال.

8.المعتقدات الدينية:تلعب المعتقدات الدينية دورًا كبيرًا في تشكيل الثقافة، حيث تؤثر على العادات والتقاليد والسلوكيات اليومية.

9.العمارة:تعكس العمارة التقليدية القيم الثقافية والتاريخية للمجتمع، حيث تُظهر الأساليب المعمارية المستخدمة في بناء المنازل والمعالم.

10. الأنشطة الاجتماعية:تشمل الأنشطة الاجتماعية مثل الألعاب الشعبية، والرياضات التقليدية، التي تُعزز من الروابط الاجتماعية وتُعبر عن الهوية الثقافية.

11.القيم والمعتقدات:تشمل القيم الأخلاقية والاجتماعية التي تُشكل سلوك الأفراد وتوجهاتهم، مثل الاحترام، والكرم، والتعاون.

12. التعليم والتعلم:تُعتبر طرق التعليم والتعلم جزءًا من الثقافة، اذ تعكس كيفية نقل المعرفة والقيم من جيل لاخر.

تتداخل جوانب التقاليد الثقافية بشكل معقد، مما يُعزز من غنى وتنوع هذه التقاليد في المجتمعات المختلفة، فمثلاً تلعب اللغة دورًا محوريًا في نقل الفنون الشعبية، مثل الموسيقى والرقص، حيث تُستخدم الكلمات والألحان للتعبير عن القيم والمشاعر المشتركة،كما أن العادات والتقاليد المرتبطة بالمناسبات الاجتماعية، مثل الأعياد، تُعزز من الروابط الأسرية والمجتمعية، مما يُسهم في تعزيز الهوية الثقافية.

ان تأثير التقاليد الثقافية على الفنون المسرحية تتداخل بشكل عميق مع الفنون المسرحية، حيث تؤثر على بناء الشخصيات، والموضوعات، والأساليب الفنية، وفي المسرح العربي المعاصر يمكن ملاحظة تأثير التقاليد الثقافية في عدة جوانبكـ(بناء الشخصيات) التي غالبًا ما تعكس الشخصيات المسرحية التقاليد الثقافية والقيم الاجتماعية، ويمكن أن تكون الشخصيات تجسيدًا للقيم التقليدية أو تمثل صراعات بين التقاليد والحداثة,وايضا (الموضوعات)اذ تتناول المسرحيات العربية المعاصرة موضوعات تتعلق بالتقاليد الثقافية، مثل الهوية، والانتماء، والصراعات الاجتماعية، وتعكس هذه الموضوعات التحديات التي تواجه المجتمعات العربية في ظل التغيرات المعاصرة, و(الأساليب الفنية) فهي تتأثر ومن الممكن أن تتضمن العروض المسرحية عناصر من الفولكلور، والموسيقى التقليدية، والرقصات الشعبية، مما يعزز من الهوية الثقافية للعمل المسرحي.

المبحث الثاني: نشأة النص المسرحي العربي وتطوره

يعتبر النص المسرح العربي الحديث أحد أبرز أشكال التعبير الفني والثقافي في العالم العربي، حيث يعكس التغيرات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي شهدتها المجتمعات العربية على مر العصور، ونشأ النص المسرح العربي الحديث في سياق تاريخي معقد، تأثر بالعديد من العوامل الداخلية والخارجية، وفي هذا المبحث، سنستعرض نشأة النص المسرحي العربي الحديث، تطوره، وأهم المحطات التي مر بها، بالإضافة إلى تأثيره على الثقافة والمجتمع. (خليفة ، 2018م ، ص 15)

تعود جذور النص المسرحي العربي إلى العصور القديمة، حيث كانت هناك أشكال من الفنون الأدائية مثل المديح والقصائد الملحمية، وفي تلك الفترات كانت الفنون الأدائية تُستخدم كوسيلة للتعبير عن القيم الاجتماعية والدينية، وكانت تُقدم في المناسبات العامة والاحتفالات،ومع ذلك فإن النص المسرحي العربي الحديث بدأ يتشكل في القرن التاسع عشر، متأثرًا بالثقافات الغربية، وفي هذه الفترة كانت المجتمعات العربية تتعرض لتأثيرات ثقافية جديدة نتيجة الاستعمار والتبادل الثقافي، مما ساهم في ظهور أشكال جديدة من الفنون.(حمو،و المصري2016م, ص 422)

تجدر الإشارة إلى أن الفنون الأدائية التقليدية، مثل "المسرح الشعبي" و"القصص الشفوية"، كانت تمثل جزءًا من التراث الثقافي العربي، لكنها لم تكن مسرحًا بالمعنى الحديث،ومع دخول التأثيرات الغربية بدأت تتشكل الأسس الفنية

للنص المسرحي العربي الحديث، مما أدى إلى ظهور أعمال مسرحية تتبنى أساليب جديدة في السرد والأداء.(زيادة ، 1987م, ص 67)

في القرن التاسع عشر، بدأت الدول العربية تتعرض لتأثيرات ثقافية غربية نتيجة الاستعمار والتبادل الثقافي. كانت مصر في طليعة هذه التغيرات، حيث شهدت دخول المسرح الغربي إلى البلاد، وكان مارون النقاش، أول من خطر له إدخال فن التمثيل المسرحي في العالم العربي الذي قضى سنوات عدة في إيطاليا حيث اكتشف هذا الفن الجديد وشغف به، وفي عام 1848أسس "أبو خليل القباني" أول فرقة مسرحية في دمشق، مما ساهم في نشر الفنون المسرحية في العالم العربي، وكانت هذه الفرقة بمثابة نقطة انطلاق للمسرح العربي، حيث قدمت عروضًا مستوحاة من المسرحيات الغربية، مما ساعد في تشكيل الهوية المسرحية العربية. (أبو هيف ، 2002م ،ص 35)

كما تم تقديم العديد من المسرحيات الغربية المترجمة، مما ساهم في إدخال أساليب جديدة في الكتابة المسرحية والإخراج، وكانت هذه الفترة مليئة بالتجارب، حيث حاول الفنانون العرب دمج العناصر الثقافية الغربية مع التقاليد المحلية، مما أدى إلى ظهور أشكال جديدة من الفنون المسرحية.

تعتبر مسرحية "البخيل" لموليير، التي تم تقديمها في مصر عام 1870، من أوائل المسرحيات التي تم ترجمتها وعرضها في العالم العربي، وكانت هذه المسرحية بمثابة جسر بين الثقافات، حيث قدمت للجمهور العربي أسلوبًا جديدًا في السرد الدرامي، كما قام "يوسف بك" و"عزيز عيد" بتقديم مسرحيات مستوحاة من الأدب الغربي، مما ساهم في تشكيل الهوية المسرحية .(أبو هيف , 1982م, ص51)

هذه الأعمال كانت بمثابة نقطة انطلاق للنص المسرحي العربي الحديث، حيث بدأت تتشكل الأسس الفنية والموضوعات التي ستستمر في التطور، ومن خلال هذه المسرحيات، بدأ الكتاب العرب في استكشاف القضايا الاجتماعية والسياسية التي كانت تعاني منها مجتمعاتهم، مما جعل المسرح وسيلة للتعبير عن الآمال والآلام.

مع بداية القرن العشرين، شهد المسرح العربي تطورًا ملحوظًا، في مصر أسس "سلامة حجازي" و"محمد عبد الوهاب" فرقًا مسرحية جديدة، حيث قدموا أعمالًا تتناول القضايا الاجتماعية والسياسية، وكانت هذه الفترة مليئة بالابتكارات، حيث تم تقديم مسرحيات تعكس الحياة اليومية ، مما ساهم في جذب الجمهور.

تجدر الإشارة إلى أن هذه الفترة شهدت أيضًا ظهور العديد من الكتاب المسرحيين الذين ساهموا في تطوير النصوص المسرحية، وكان "توفيق الحكيم" من

أبرز هؤلاء الكتاب، حيث قدم أعمالًا تتناول القضايا الوجودية والاجتماعية، مما جعل المسرح وسيلة للتعبير عن التحديات التي تواجه المجتمع. ويبدأ الحكيم في صدر حياته الادبية بثلاثة اتجاهات الاول يعالج القضايا الوطنية والثاني مسرحا غنائيا والثالث اتجه نحو الاجتماعية والذي ابتدأه بمسرحية (المرأة الجديدة) وهو ما شغل الكاتب في انتاجه بسبب ظروف حياته الخاصة. (مندور, 2020م ,ص25)

تطور النص المسرح في هذه الفترة في تناوله للموضوعات ، حيث تم تقديم أعمال مسرحية تعكس الحياة اليومية للمواطنين، واستخدم الفنانون الفولكلور والموسيقى الشعبية في عروضهم، مما ساهم في جذب الجمهور، وكانت هذه العروض تعكس في محتواها (النص) القضايا الاجتماعية والاقتصادية التي كانت تعاني منها المجتمعات، مما جعلها قريبة من هموم الناس.

المسرح الشعبي لم يكن مجرد ترفيه، بل كان وسيلة للتعبير عن القضايا الملحة، مثل الفقر والتمييز الاجتماعي، ومن خلال استخدام العناصر الثقافية المحلية، استطاع الفنانون أن يخلقوا تجربة مسرحية تعكس واقع الحياة اليومية، مما جعل الجمهور يشعر بالارتباط مع هذا النتاج(شاكر , 2022م, ص27),كذلك نجد أن النصوص المسرحية مثلت في مرحلة ما بعد الحداثة تحولاً في فهم النص المسرحي , وكان هذا جزءاً من التحولات العامة التي حدثت في فترة ما بعد الحداثة خصوصاً التحولات الكبرى التي ظهرت على الصعيد الثقافي والاجتماعي والسياسي والاقتصادي حيث ترافقت مع هذه التحولات نشوء مفاهيم ومصطلحات جديدة في الأدبيات المسرحية, فقد أصبح المسرح يواجه تحديات ثقافية جديدة مختلفة, وكان لابد بالتالي أن يتم التركيز على مفهوم المسرح وعلى وظيفته ما بعد الحداثوية, ولهذا نجد أن الفكر المسرحي صار لزاماً عليه أن يطرح القضايا الملحة والتي أخذنا نتلمسها في الحياة الثقافية في مرحلة ما بعد الحداثة كان عليه أن يتحول إلى" منولوج صارخا وصامت أمام،اللاديمقراطية فضلا عن كون هذا المسرح معبراً عن الموروث الثقافي للمجتمع المنبثق منه،مما يعني انفصاما حادا بين هذا المسرح ومجتمعه،) ومن ثم فان عالمية المسرح أو محاولة عولمته هي في حقيقتها اغتيال لهذا المسرح" . (اليوسف 2004م, ص5)

وهذه الدراما تبدو كأنها مجرد تسلية ولا تقدم شيئاً مهماً على صعيد الأخلاق والقيم الاجتماعية, فخلت المسارح من الجماهير، وتحول الكثير من النقاد إلى ببغاوات تتشدق بمصطلحات ومفاهيم لا علاقة لها بالمسرح واكتفت الشرائح المثقفة وغير المثقفة من الطبقة المتوسطة بتلقي الدراما التليفزيونية المعبرة عن انكسارها

وتراجعها في ربع القرن والتي يباع فيها كل شيء،بما فيها القيم الأخلاقية باسم ايدلوجية السوق

تأثير النص المسرحي العربي الحديث على الثقافة والمجتمع

يمثل النص المسرحي العربي الحديث أحد أهم أشكال التعبير الفني والثقافي في العالم العربي، وقد لعب دورًا محوريًا في تشكيل الوعي الاجتماعي والثقافي، ومن خلال تقديم موضوعات متنوعة تعكس القضايا الاجتماعية والسياسية، ساهم المسرح في تعزيز الهوية الثقافية، وتطوير الحوار المجتمعي، وتحفيز التغيير الاجتماعي. فيما يلي أبرز تأثيرات النص المسرحي العربي الحديث على الثقافة والمجتمع (سويسي، و جلولي، 2020, ص 151):

1.تعزيز الهوية الثقافية : يعتبر المسرح وسيلة فعالة لتعزيز الهوية الثقافية العربية، ومن خلال تقديم أعمال تعكس القيم والتقاليد الثقافية، يساعد المسرح في الحفاظ على التراث الثقافي وتعزيزه. المسرحيات التي تتناول الأساطير والحكايات الشعبية تساهم في نقل التراث الثقافي إلى الأجيال الجديدة، مما يضمن استمرارية الهوية الثقافية.. مثل ما جاء في النص المسرحي (طال حزني وسروري في مقامات الحريري) للمؤلف والمخرج قاسم محمد .

2.التفاعل الاجتماعي : أصبح المسرح وسيلة للتفاعل الاجتماعي، حيث يجمع بين مختلف فئات المجتمع، ومن خلال العروض المسرحية، يمكن للجمهور مناقشة القضايا الاجتماعية والسياسية، مما يعزز من الحوار الثقافي. المسرح يوفر منصة للتعبير عن الآراء والمشاعر، مما يساعد على بناء مجتمع أكثر تفاعلاً وتفهمًا.. كما جاء في النص المسرحي (أهلا بالحياة) للمؤلف والمخرج يوسف العاني . (علي ، 2022م ، ص7)

3.التعليم والتوعية : ساهم المسرح في تعزيز التعليم والتوعية في المجتمعات العربية، ومن خلال تقديم موضوعات تتعلق بالتاريخ، والهوية، والقضايا الاجتماعية، يمكن للمسرح أن يلعب دورًا مهمًا في توعية الجمهور. المسرحيات التي تتناول قضايا مثل حقوق الإنسان، والتمييز، والفساد، تساهم في تعزيز الوعي الاجتماعي والسياسي.. كما جاء النص المسرحي (الحافظة السوداء) للمؤلف عز الدين جلاوجي.(الزيدي, 2014م, ص5)

4.النقد الاجتماعي والسياسي : يعتبر المسرح وسيلة فعالة للنقد الاجتماعي والسياسي، ومن خلال تناول القضايا الحساسة مثل الفساد، والتمييز، والظلم الاجتماعي، يسعى المسرح إلى تحفيز الجمهور على التفكير والنقاش. العديد من الكتاب المسرحيين استخدموا المسرح كمنصة لانتقاد الأنظمة السياسية، مما ساهم في

تعزيز الوعي الاجتماعي والسياسي...كما جاء في النص المسرحي (الفيل يامِلك الزمان) للمؤلف سعد الله ونوس .

5.تمكين المرأة : ساهم المسرح العربي الحديث في تمكين المرأة من خلال تقديم أعمال تعكس قضاياها وتحدياتها. مع ظهور المسرح النسائي، بدأت النساء في التعبير عن تجاربهن وآرائهن، مما أضاف بعدًا جديدًا للمسرح العربي. هذا النوع من المسرح يعزز من دور المرأة في الفنون ويعكس أصواتهن وتجاربهن. (سويسي، و جلولي، 2020, ص 158) ... كما جاء في النص المسرحي (السجينات) للكاتبة نوال السعداوي.

6.التجديد الفني : المسرح العربي الحديث شهد تجديدًا فنيًا ملحوظًا، حيث استخدم الفنانون تقنيات جديدة في الإخراج والتمثيل. هذا التجديد ساهم في تطوير أشكال جديدة من التعبير الفني، مما أضاف بعدًا جديدًا للنص المسرحي العربي، ومن خلال دمج الفنون المختلفة، مثل الموسيقى والرقص، استطاع المسرح أن يقدم تجارب فنية جديدة ومبتكرة... كما جاء في النص المسرحي (المفتاح) للمؤلف والمخرج يوسف العاني .

7.تعزيز الحوار الثقافي : يساهم المسرح في تعزيز الحوار الثقافي بين مختلف الفئات الاجتماعية، ومن خلال تقديم أعمال تتناول قضايا متنوعة، يمكن للجمهور مناقشة الأفكار والآراء المختلفة، مما يعزز من التفاهم والتسامح، والمسرح يوفر منصة للتفاعل بين الثقافات المختلفة، مما يسهم في تعزيز التنوع الثقافي...كما جاء في النص المسرحي (الشبيه الأخير) للمؤلف والمخرج لطفية الدليمي .

8. التأثير على الشباب : يمثل المسرح وسيلة فعالة للتأثير على الشباب، حيث يمكن أن يلعب دورًا في تشكيل هويتهم وآرائهم، ومن خلال تقديم موضوعات تتعلق بالتحديات التي تواجه الشباب، مثل البطالة، والتمييز، والهوية، يمكن للمسرح أن يسهم في تعزيز الوعي الاجتماعي والسياسي لدى هذه الفئة. (سويسي، و جلولي، 2022, ص 685)... كما جاء في النص المسرحي (النزهة) للمؤلف والمخرج فاضل سوداني .

9.التفاعل مع القضايا العالمية : المسرح العربي الحديث لا يقتصر على القضايا المحلية فقط، بل يتفاعل أيضًا مع القضايا العالمية، ومن خلال تناول موضوعات مثل حقوق الإنسان، والبيئة، والحروب، يمكن للمسرح أن يسهم في تعزيز الوعي بالقضايا العالمية، و يعكس هذا التفاعل التحديات التي تواجه المجتمعات العربية في سياق عالمي (جمعة ، 2022م، ص16)....كما جاء في النص المسرحي (انها امريكا) للمؤلف والمخرج قاسم محمد

10.تطوير الفنون الأخرى : يساهم المسرح في تطوير الفنون الأخرى، مثل السينما والموسيقى و.... الخ ، والعديد من المخرجين والممثلين المسرحيين انتقلوا إلى السينما، مما ساهم في تعزيز الفنون البصرية، كما أن التعاون بين المسرح والفنون الأخرى يعزز من التجارب الفنية ويتيح للفنانين استكشاف أشكال جديدة من التعبير...كما جاء في النص المسرحي (سفر الخروج) للمؤلف عبد الفتاح رواس قلعه جي .

المبحث الثالث: بناء الشخصيات في النص المسرحي العربي المعاصر

يعتبر بناء الشخصيات أحد العناصر الأساسية في أي عمل مسرحي، حيث يلعب دورًا محوريًا في تشكيل الحبكة الدرامية وتوجيه الرسائل الفنية والاجتماعية، وفي النص المسرحي العربي المعاصر يتسم بناء الشخصيات بالتعقيد والعمق، حيث يعكس التغيرات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تمر بها المجتمعات العربية. يتناول هذا المبحث مفهوم بناء الشخصيات، العوامل المؤثرة في ذلك، وأمثلة على الشخصيات في النص المسرحي العربي المعاصر.

ان مفهوم بناء الشخصيات هو عملية تصميم وتطوير الشخصيات في النصوص المسرحية، حيث يتضمن تحديد صفاتها، ودوافعها، وتفاعلاتها مع الشخصيات الأخرى، والشخصيات ليست مجرد أدوات لنقل القصة، بل هي كائنات حية تعكس تجارب إنسانية معقدة، مما يجعلها قادرة على جذب انتباه الجمهور وإثارة مشاعرهم.(زارد، 2017م ، ص 35)

ولعل عناصر بناء الشخصيات في النص المسرحي تتشكل وفق معطيات علمية وفنية تساهم بشكل فاعل في تطوير البناء الجمالي للمسرح ومنها , (الخصائص النفسية) التي تشمل الصفات النفسية للشخصية، كالطموح، والخوف، والقلق، وهذه الخصائص تحدد كيفية تصرف الشخصية في مواقف معينة. وكذلك (الدوافع) التي تدفع الشخصية إلى اتخاذ قرارات معينة، ويمكن أن تكون الدوافع شخصية، مثل الرغبة في الحب أو النجاح، أو اجتماعية، مثل الرغبة في تحقيق العدالة. وأيضا (التفاعلات) المتعلقة بكيفية تفاعل الشخصية مع الشخصيات الأخرى، وتعكس هذه التفاعلات العلاقات الاجتماعية وتساهم في تطوير الحبكة. (صالح، 2017م، ص 26)

- العوامل المؤثرة في بناء الشخصيات

تتأثر عملية بناء الشخصيات بعدة عوامل، منها البيئة، والثقافة، والتاريخ، وكل من هذه العوامل تلعب دورًا حيويًا في تشكيل الشخصيات وتحديد سلوكياتها ودوافعها. (عبد الخالق ، 2010م، ص 35)

1.البيئة

البيئة هي السياق الذي تعيش فيه الشخصيات، وتشمل العوامل الجغرافية، والاجتماعية، والاقتصادية، وتلعب البيئة دورًا حاسمًا في تشكيل الشخصيات، حيث تؤثر على طريقة تفكيرهم وسلوكهم.

العوامل الجغرافية :تؤثر البيئة الجغرافية على الشخصيات من خلال المناخ، والتضاريس، والموارد المتاحة.

العوامل الاجتماعية :تشمل العوامل الاجتماعية الطبقة الاجتماعية، والعائلة، والأصدقاء. تؤثر هذه العوامل على القيم والمعتقدات التي تحملها الشخصيات.

العوامل الاقتصادية :تلعب الظروف الاقتصادية دورًا كبيرًا في تشكيل الشخصيات، والشخصيات التي تعاني من الفقر قد تكون أكثر قلقًا وتوترًا، بينما الشخصيات التي تعيش في رخاء قد تكون أكثر انفتاحًا وتفاؤلًا. (عبد الغني،2019م ,ص91)

2.الثقافة

الثقافة هي مجموعة من القيم، والمعتقدات، والتقاليد التي تشكل هوية الشخصيات، وتلعب الثقافة دورًا كبيرًا في تحديد سلوكيات الشخصيات وتفاعلاتها مع الآخرين.

القيم والمعتقدات :تؤثر القيم والمعتقدات الثقافية على كيفية تصرف الشخصيات في مواقف معينة.

التقاليد والعادات :تلعب التقاليد والعادات دورًا في تشكيل سلوكيات الشخصيات، وشخصية تنتمي إلى ثقافة تحتفل بمناسبات معينة قد تتصرف بشكل مختلف في تلك المناسبات مقارنة بشخصية من ثقافة أخرى لا تعير تلك المناسبات أهمية.

اللغة :اللغة هي عنصر ثقافي مهم يؤثر على بناء الشخصيات، وطريقة تعبير الشخصيات عن نفسها، واستخدامها للغة، يمكن أن تعكس خلفيتها الثقافية. (يوسف،1999م، ص50)

3.التاريخ

التاريخ هو عامل مؤثر آخر في بناء الشخصيات، حيث يشمل الأحداث التاريخية التي شكلت المجتمعات والثقافات، ويمكن أن تؤثر الأحداث التاريخية على الشخصيات بشكل مباشر أو غير مباشر.

الأحداث التاريخية :الشخصيات التي عاشت خلال فترات تاريخية معينة قد تتأثر بتلك الأحداث.
التغيرات الاجتماعية :التغيرات الاجتماعية التي تحدث في المجتمع يمكن أن تؤثر أيضًا على بناء الشخصيات.
الذاكرة الجماعية :الذاكرة الجماعية للمجتمع تلعب دورًا في تشكيل الشخصيات. الشخصيات التي تحمل تجارب تاريخية مشتركة، مثل الحروب أو الثورات، قد تتأثر بتلك التجارب بشكل عميق. (باقي، 2017م ، ص45)

يعد بناء الشخصيات في النص المسرحي العربي المعاصر ليس مجرد عملية فنية، بل هو عنصر أساسي في نجاح العمل المسرحي، والشخصيات الجيدة تجعل الجمهور يتعاطف معها، ويشعر بمشاعرها، ويفهم دوافعها (أحمد، 2019م، ص 250), لهذا فأن أهمية بناء الشخصيات في النص المسرحي العربي تتمحور وفق رغبات لها علاقة ورغبة في حضورها قبل إدراك تطورها وهذا ما يعود للشخصية العربية والبيئة التي تحيطه, وعلى سبيل المثال طريقة جذب انتباه الجمهور فالشخصيات المثيرة للاهتمام تجذب انتباه الجمهور وتجعله متحمسًا لمتابعة القصة، وعندما تكون الشخصيات معقدة ومقنعة، يصبح المتلقي أو القارئ أكثر استثمارًا في مصيرها.. كما تسعى الشخصية إلى تحفيز المشاعر إذ تكون مهمة الشخصيات القوية إثارة مشاعر الجمهور، سواء كانت الفرح، أو الحزن، أو الغضب، وهذه المشاعر تعزز من تجربة المشاهدة وتساعد في خلق ارتباط عاطفي مع العمل، وفي المسرحيات التي تتناول قضايا إنسانية عميقة، مثل "الطريق إلى القمة" لعز الدين المدني، يمكن للجمهور أن يشعر بالتعاطف مع الشخصيات التي تواجه تحديات كبيرة.(طهاري ، 2011م، ص 103)

كما تقدم الشخصيات في النص والمسرح عموما كمحرك رئيسي في تطوير للحبكة، ومن خلال تفاعلاتها وصراعاتها، تتطور الأحداث وتتشكل القصة، وبناء الشخصيات بشكل جيد يساهم في خلق حبكة متماسكة ومثيرة، وفي المسرحيات التي تتناول قضايا اجتماعية وسياسية، مثل "الزير سالم" أو "شهرزاد"، تلعب الشخصيات دورًا حاسمًا في توجيه الأحداث وتطوير الحبكة.. ذلك لأنها جادة في تقديم رسائل اجتماعية اذ من خلال بناء شخصيات تعكس قضايا اجتماعية معينة، يمكن للمسرح أن يقدم رسائل قوية حول القضايا المعاصرة، والشخصيات التي تعكس التحديات التي تواجه المجتمع يمكن أن تساهم في تعزيز الوعي الاجتماعي، وعلى سبيل المثال، المسرحيات التي تتناول قضايا الفقر، والتمييز، والفساد، تساهم في تسليط الضوء على هذه القضايا من خلال تجارب الشخصيات.(كايد ، 2021م ،ص 218)

أنواع الشخصيات في النص المسرحي العربي المعاصر

تعتبر الشخصيات في المسرح العربي المعاصر من العناصر الأساسية التي تساهم في بناء العمل الفني، حيث تعكس تجارب إنسانية متنوعة وتتناول قضايا اجتماعية وثقافية معاصرة، وتختلف أنواع الشخصية المسرحية بتعدد النماذج المستوحاة منها، مما ينعكس على شخصيات النص، ومن أبسط التصنيفات تلك التي ترتكز على أهمية الدور المسند لكل شخصية في النص ، وسنستعرض الأنواع المختلفة من الشخصيات المسرحية .(صالح،2017م، ص 103)

1.الشخصية الرئيسية : تعتبر الشخصية الرئيسية أو البطل محور النص المسرحي، حيث تدور حولها الأحداث وتكون لها تأثيرات كبيرة على الحبكة، وغالبًا ما يواجه الأبطال صراعات داخلية وخارجية، مما يجعلهم أكثر تعقيدًا وعمقًا, وتتبنى الشخصية الرئيسية بعض الخصائص الفنية في كتابتها وحضورها داخل النص المسرحي

الصراع :يواجه الأبطال صراعات داخلية (مثل الشكوك والقلق) وخارجية (مثل الصراعات مع الشخصيات الأخرى أو المجتمع) ، و تعكس هذه الصراعات التوترات التي يعيشها الأفراد في حياتهم اليومية.

التطور :تتطور الشخصيات الرئيسية على مدار العمل، حيث تتغير آراؤهم أو مواقفهم نتيجة للتجارب التي يمرون بها، وهذا التطور يجعل الشخصيات أكثر واقعية وقابلية للتعاطف.

العمق النفسي :تتميز الشخصيات الرئيسية بعمقها النفسي، مما يجعلها قادرة على التعبير عن مشاعر معقدة، وهذا العمق يساهم في خلق ارتباط عاطفي مع الجمهور. (طهاري ، 2011م، ص 103)

2.الشخصية الثانوية : تدعم الشخصيات الثانوية الشخصيات الرئيسية وتساهم في تطوير الحبكة، وقد تكون هذه الشخصيات أصدقاء، أو عائلة، أو خصوم، وغالبًا ما تعكس جوانب مختلفة من المجتمع، وتلعب الشخصيات الثانوية دورًا حيويًا في توضيح الصراعات التي يواجهها الأبطال، مما يعزز من فهم الجمهور للقضايا المطروحة.وتتبنى الشخصية الثانوية أيضا خصائص فنية تعمق من أهميتها في الكتابة داخل النص المسرحي

الدعم :تلعب الشخصيات الثانوية دورًا في دعم أو معارضة الشخصيات الرئيسية، مما يساهم في تطوير الحبكة، وهذه الشخصيات قد تكون مصدرًا للتشجيع أو التحدي.

التنوع :تعكس الشخصيات الثانوية تنوع المجتمع، حيث تمثل مختلف الطبقات الاجتماعية والثقافات، وهذا التنوع يساهم في إثراء العمل المسرحي ويعكس الواقع الاجتماعي.(هلال، 2004م ، ص 529)

3.الشخصيات النامية : تتميز الشخصيات النامية بقدرتها على التطور والنمو على مدار العمل المسرحي، وهذه الشخصيات غالبًا ما تتعرض لتجارب وتحديات تؤدي إلى تغييرات في آرائها ومواقفها، مما يجعلها أكثر تعقيدًا وواقعية,وللشخصيات النامية خصائص:

التغيير :تتغير هذه الشخصيات نتيجة للتجارب التي تمر بها، مما يعكس نموها الشخصي، وهذا التغيير قد يكون إيجابيًا أو سلبيًا، ويعتمد على الظروف التي تواجهها الشخصية.

التفاعل :تتفاعل الشخصيات النامية مع الشخصيات الأخرى بطرق تؤدي إلى تطورها، مما يساهم في تطوير الحبكة، وهذه التفاعلات قد تكون مع شخصيات رئيسية أو ثانوية، وتؤثر بشكل كبير على مسار الأحداث.

العمق النفسي :تتميز الشخصيات النامية بعمقها النفسي، مما يجعلها قادرة على التعبير عن مشاعر معقدة، و يساهم هذا العمق في خلق ارتباط عاطفي مع الجمهور. (أحمد، 2019م، ص 540)

4.الشخصيات الثابتة : تتميز الشخصيات الثابتة بعدم تغيرها أو تطورها على مدار العمل، وهذه الشخصيات غالبًا ما تمثل قوالب نمطية أو صفات معينة، مما يجعلها أقل تعقيدًا من الشخصيات النامية، وتلعب الشخصيات الثابتة دورًا مهمًا في توضيح بعض القيم أو الأفكار، لكنها قد تفتقر إلى العمق النفسي الذي يجعلها قريبة من الواقع, والشخصية الثابتة لها خصائصها أيضا

الاستقرار :تبقى هذه الشخصيات ثابتة في آرائها ومواقفها، مما يجعلها أقل عرضة للتغيير. هذا الاستقرار قد يكون نتيجة لقيم راسخة أو تجارب سابقة تؤثر على سلوكها.

الرمزية :غالبًا ما تمثل الشخصيات الثابتة رموزًا لأفكار أو قيم معينة، مما يجعلها قادرة على التعبير عن رسائل محددة. هذه الرمزية قد تكون إيجابية أو سلبية، وتعكس جوانب معينة من المجتمع.

البساطة :تميل الشخصيات الثابتة إلى أن تكون بسيطة في تكوينها، مما يجعلها سهلة الفهم للجمهور. هذه البساطة قد تكون مفيدة في توصيل الرسائل بشكل مباشر. (سليم ، 2009م ، ص 141)

5.الشخصية المركبة : تعتبر الشخصية المركبة من أكثر أنواع الشخصيات تعقيدًا، حيث تحتوي على جوانب متعددة من الشخصية. هذه الشخصيات تعكس التحديات التي يواجهها الأفراد في حياتهم اليومية، مما يجعلها أكثر قربًا من الواقع. تتميز الشخصيات المركبة بتداخل الصفات المختلفة، مما يجعلها قادرة على التعبير عن مشاعر وأفكار معقدة , إذ تقدم وفق خصائص المركبة:

التعقيد :تحتوي هذه الشخصيات على جوانب متعددة من الشخصية، مما يجعلها أكثر تعقيدًا وثراءً. هذا التعقيد يمكن أن يكون ناتجًا عن تجارب سابقة أو صراعات داخلية.

التفاعل :تتفاعل الشخصيات المركبة مع الشخصيات الأخرى بطرق معقدة، مما يساهم في تطوير الحبكة. هذه التفاعلات قد تكون إيجابية أو سلبية، وتعكس التوترات التي يعيشها الأفراد.

العمق النفسي :تتميز الشخصيات المركبة بعمقها النفسي، مما يجعلها قادرة على التعبير عن مشاعر معقدة. هذا العمق يساهم في خلق ارتباط عاطفي مع الجمهور، حيث يمكنهم التعاطف مع الصراعات الداخلية التي تواجهها هذه الشخصيات. (طهاري ، 2011م، ص 107)

6.الشخصية النمطية : تعتبر الشخصية النمطية نوعًا من الشخصيات التي تمثل قوالب معينة أو نماذج متكررة في الأعمال المسرحية. هذه الشخصيات غالبًا ما تكون مبنية على صفات أو سلوكيات محددة، مما يجعلها سهلة التعرف عليها. تلعب الشخصيات النمطية دورًا في توضيح بعض القيم أو الأفكار، لكنها قد تفتقر إلى العمق والتعقيد, وان أهم خصائص الشخصية النمطية**:**

التكرار :تمثل هذه الشخصيات نماذج متكررة في الأعمال المسرحية، مما يجعلها سهلة التعرف عليها. هذه النماذج قد تشمل الشخصيات مثل "الشرير"، "البطل"، أو "الضحية."

البساطة :تميل الشخصيات النمطية إلى أن تكون بسيطة في تكوينها، مما يجعلها سهلة الفهم للجمهور. هذه البساطة قد تكون مفيدة في توصيل الرسائل بشكل مباشر.

الرمزية :غالبًا ما تمثل الشخصيات النمطية رموزًا لأفكار أو قيم معينة، مما يجعلها قادرة على التعبير عن رسائل محددة. (طهاري ، 2011م، ص 107)

7.الشخصية الكاريكاتورية : تعد الشخصية الكاريكاتورية نوعًا خاصًا من الشخصيات المسرحية التي تتميز بالمبالغة في الصفات والسلوكيات، وتُستخدم هذه الشخصيات غالبًا في الأعمال الكوميدية لتقديم نقد اجتماعي أو سياسي بطريقة فكاهية، وتلعب الشخصيات الكاريكاتورية دورًا مهمًا في تسليط الضوء على القضايا

الجادة بطريقة خفيفة، مما يسهل على الجمهور استيعاب الرسائل المعقدة, وتتبنى الشخصية الكاريكاتورية الخصائص الفنية في وحضورها داخل النص المسرحي
المبالغة :تتميز الشخصيات الكاريكاتورية بالمبالغة في الصفات والسلوكيات، مما يجعلها مضحكة ويساهم في خلق جو من الفكاهة، وهذه المبالغة قد تشمل الصفات الجسدية أو النفسية، مما يجعل الشخصية تبدو غير واقعية ولكنها تعكس جوانب من الواقع.
السخرية :تستخدم هذه الشخصيات السخرية لتناول قضايا اجتماعية أو سياسية، مما يساعد في تسليط الضوء على التناقضات والعيوب في المجتمع، وهذه السخرية قد تكون مباشرة أو غير مباشرة، وتعتمد على السياق الذي تظهر فيه الشخصية.
التفاعل مع الجمهور :غالبًا ما تتفاعل الشخصيات الكاريكاتورية مع الجمهور، مما يخلق شعورًا بالمشاركة ويعزز من تجربة المشاهدة، وهذه التفاعلات قد تشمل التعليقات المباشرة أو المواقف الفكاهية التي تجعل الجمهور يشعر بأنه جزء من العرض. (طهاري ، 2011م، ص 108)

تتعدد أنواع الشخصيات في النص المسرحي العربي المعاصر، مما يعكس تنوع التجارب الإنسانية والثقافية، ومن الشخصيات الرئيسية إلى الشخصيات الكاريكاتورية، تلعب كل نوع من هذه الشخصيات دورًا مهمًا في تطوير الحبكة وتقديم الرسائل الاجتماعية والثقافية، ومن خلال بناء شخصيات قوية ومعقدة، يمكن للمسرح أن يقدم تجارب فنية غنية تعزز من الوعي الاجتماعي والثقافي. (زارد، 2017م، ص 45)

إن فهم كيفية تأثير العوامل المختلفة على بناء الشخصيات يمكن أن يساعد الكتاب والمخرجين في خلق أعمال مسرحية تعكس واقع المجتمعات العربية، ومن خلال استكشاف هذه الأنواع المختلفة من الشخصيات، يمكن للنص المسرحي العربي المعاصر أن يستمر في التطور والنمو، مما يسهم في تعزيز الفنون والثقافة في العالم العربي.
تعتبر الشخصيات المسرحية، بمختلف أنواعها، أداة قوية للتعبير عن القضايا الإنسانية والاجتماعية، مما يجعل المسرح وسيلة فعالة للتواصل مع الجمهور وتقديم رسائل عميقة تعكس واقع الحياة.(هلال، 2004م، ص 565)

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:

1. التجسيد الواضح للقيم الاجتماعية التقليدية مثل الشجاعة، والكرامة، والولاء للعائلة، مما يؤثر على سلوكها وقراراتها.

2.للتقاليد الثقافية دورًا كبيرًا في تحديد الأدوار الاجتماعية للجنسين، حيث تُظهر الشخصيات النسائية قيودًا اجتماعية، بينما تُظهر الشخصيات الذكورية قوة وسلطة.
3.تعكس نصوص المسرحيات العربية الصراع بين القيم التقليدية والحديثة، حيث تسعى الشخصيات إلى التكيف مع التغيرات الاجتماعية دون التخلي عن هويتها الثقافية.
4. اعتماد الشخصيات على الرموز الثقافية التي تعكس التقاليد، مثل الملابس، واللغة، والعادات، مما يعزز من الهوية الثقافية.
5.ان الشخصيات في صراعات داخلية نتيجة للضغوط الثقافية والتقاليد، مما يؤدي إلى تطور الشخصيات بشكل معقد.
6.عمق الصراعات الاجتماعية للشخصيات نتيجة لتحدي التقاليد، مما يعكس التوترات التي تعيشها الشخصيات في سعيها لتحقيق الذات.
7.ان التغيرات على هوية وسلوك الشخصيات في النص المسرحي العربي هو لاستجابتها للتغيرات الثقافية.
8.تظهر اغلب المسرحيات التحديات المعاصرة التي تواجهها الشخصيات نتيجة للتغيرات الثقافية، مثل العولمة والتكنولوجيا، مما يعكس تأثير هذه العوامل على التقاليد.

الفصل الثالث - إجراءات البحث

أولا : إجراءات البحث

1. مجتمع البحث:

لقد قام الباحث بمحاولة جرد النصوص المسرحية العربية التي هيمنت التقاليد الثقافية علي بناء الشخصيات في النص المسرحي العربي المعاصر، وتوصل إلى حصر (عدد من النصوص المسرحية)

1. نص مسرحية (رسالة إلى ضمير العالم) للكاتبة سعدية العادلي 2007
2. نص مسرحية (شمشون الجبار) للكاتب سلطان بن محمد القاسمي 2008
3. نص مسرحية (حلم معاوية) للكاتب فيصل ابراهيم المقدادي - 2010
4. نص مسرحية(حدوتة مصرية) للكاتب حمدي عبد العزيز، 2012
5. نص مسرحية (مطر صيف) للكاتب علي عبد النبي الزيدي – 2014

3. **عينة البحث**:

تم اختيار (مطر صيف) كعينة في الطريقة القصدية للأسباب التالية:

1- تطبق العينة وفقاً للمؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري أكثر من غيرها من النصوص.

2- إن العينة هي أقرب إلى تطبيق هدف البحث.

3- إن النص أنتج في نفس بيئة الباحث الخاضعة لتقاليده الثقافية.

3.منهج البحث:

تم اعتماد المنهج الوصفي التحليلي وذلك لملائمته هدف البحث.

4. أداة البحث:

تم الاعتماد على مؤشرات الإطار النظري كأداة التحليل

ثانيا : تحليل العينة(مسرحية مطر صيف):

في نص مسرحية "مطر صيف"، يعكس الزيدي اهتمامه العميق بهيمنة التقاليد الثقافية على بناء الشخصيات، حيث تتجلى هذه الهيمنة في تجسيد معاناة المرأة التي تنتظر عودة زوجها الغائب. تعكس الشخصية الرئيسية الصراع الداخلي الناتج عن التقاليد التي تفرض عليها الانتظار والتضحية، مما يبرز كيف تؤثر الأعراف الاجتماعية على خيارات الأفراد، وتتجلى هذه التقاليد في تصوير المرأة كرمز للوفاء، حيث تعيش في حالة من الشوق والأمل، مما يعكس الضغوط الاجتماعية التي تواجهها.

علاوة على ذلك يتناول الزيدي الصراع بين التقاليد والحداثة من خلال تفاعلات الشخصيات، فبينما تسعى المرأة إلى استنساخ صورة زوجها الغائب، تعكس هذه الرغبة التحديات التي تواجهها في مجتمع يتسم بالتغيرات السريعة، كما أن الشخصيات الثانوية، مثل الرجال الذين يظهرون في حياتها، يمثلون تجسيدًا للأدوار التقليدية التي تفرضها الثقافة، مما يعكس التوتر بين الهوية الفردية والواجبات الاجتماعية.

تتجلى الرمزية الثقافية في استخدام العناصر المسرحية، مثل الملابس والأماكن، لتجسيد الهوية والتقاليد، ومن خلال هذه العناصر، يسلط الزيدي الضوء على كيفية تأثير التقاليد على العلاقات الإنسانية، مما يجعل المسرحية تعبيرًا قويًا عن معاناة المجتمع العراقي، ، وتقدم "مطر صيف" رؤية نقدية للتقاليد الثقافية، داعية إلى إعادة التفكير في الأدوار الاجتماعية والبحث عن التوازن بين الماضي والمستقبل.

.حيث شغل الزيدي ثيمة الانتظار من خلال تصوير زوجة تنتظر زوجها الذي يحمل اسم "فلان"، مما يعكس عمق المعاناة الإنسانية التي تعيشها المرأة في ظل غياب شريك حياتها، وتتجلى مشاعر القلق والأمل في انتظارها، حيث تصبح حياتها محاطة بالذكريات والأحاسيس المتناقضة، ويمثل "فلان" رمزًا للغياب والفقد، بينما

تعكس الزوجة التحديات النفسية والاجتماعية التي تواجهها في مجتمع يتسم بالتقاليد الصارمة.

تتجلى معاناتها في تفاصيل حياتها اليومية، حيث تظل مرتبطة بماضيها الجميل، وتعيش في حالة من الشوق المستمر، وتتجسد هذه الحالة في تصوراتها الافتراضية لاستنساخ زوجها، مما يعكس الصراع بين الرغبة في استعادة الماضي والواقع المؤلم الذي تعيشه، ومن خلال هذه الثيمة، يسلط الزيدي الضوء على تأثير الحروب على العلاقات الإنسانية، وكيف يمكن أن تؤدي الظروف القاسية إلى تفكيك الروابط الأسرية.

كما أن الانتظار لا يقتصر على الجانب العاطفي فقط، بل يتجاوز ذلك ليعكس التوترات الاجتماعية والسياسية التي يعيشها المجتمع، وتعكس الزوجة من خلال انتظارها حالة من التشتت والضياع، مما يجعلها تجسد معاناة العديد من النساء في المجتمع العراقي ، وتصبح ثيمة الانتظار في "مطر صيف" تجسيدًا للقلق والأمل، مما يبرز الحاجة إلى التغيير والتجديد في ظل التقاليد الثقافية التي قد تعيق التقدم.

شغل الزيدي أيضًا ثيمة الانتظار من خلال تصوير زوجة تنتظر زوجها الذي يحمل اسم "فلان"، والذي غاب عنها دون أن تعرف مصيره، سواء كان في حرب أو في زنزانة أو حتى في مقبرة جماعية،و الأهم من ذلك هو غيابه الذي بدأ منذ الأيام الأولى لشهر العسل، وعاشت "فلانة" كأنها مجرد خيال أو شبح يحمل اسم زوج، ومع مرور الزمن، أصبحت في الخامسة والأربعين من عمرها، لا تزال تأمل في أن يعود إليها غدًا.

" فلانة : الآن ...

الآن موعودة .. الآن يأتي الغالي والوالي وشهه الدار يأتي ياهانتحدث مع الصورة .... غسلت ملابسك كلها يا روحي . كنت في كل يوم اغسلها حتى غادرتها الألوان . لابد ان وجهك هو الآخر تغير شكله ، لونه ، ابتسامه ..." (الزيدي ، 2011م ، ص 195)

منذ اللحظات الأولى، تعيش "فلانة" حالة من القلق والحيرة والإحباط، حيث تخوض صراعات داخلية تتجلى في الآمال التي تزرعها كل يوم، وتحاول أن تعتني بنفسها، فتقوم بتمشيط شعرها وتصبغه بألوان تخفي البياض الذي غزا خصلاته، وفي الوقت نفسه تبحث عنه في الأزقة والشوارع والبيوت، متمنية أن تجد أثرًا له في كل مكان.

" فلانة : اتعلم أنني كل صباح اغسل لك شعري،وأسرحه تسريحيتك التي تحبها .. حتى وجدته ذات صباح وقد ضاع سواده وتحول الى شيء اخر "(الزيدي ، 2011م ، ص 196)

نتيجة للإحباط الذي تراكم لديها، بدأت "فلانة" تأمل في إمكانية العثور على شخص آخر يشبه زوجها، خاصة بعد أن فقدت ملامح وجهه بسبب غيابه الذي استمر عشرين عامًا، وهنا يفتح الزيدي أمامنا أحداث الإحباط عندما يُطرق الباب، لتجد "فلانة" نفسها أمام "فلان"، حيث يتبادلان النظرات في لحظة مليئة بالتوتر والدهشة.

" فلان : ياه

فلانة: ياه .. كيف انت يا عمري .. كله ، كله والله لا اعرف عن أي شيء اسألك .

فلان: احتاجك، لا احتاج كلماتك، انت هكذا بكل تفاصيلك.. كأنني تركتك ليلة البارحة .

فلانه: كأني لا اعرف هذا الوجه الذي طالما تخيلته، ناديته، انتظرته، بكيته، اشتقت إليه " (الزيدي ، 2011م ، ص 199)

بعد هيمنة التقاليد الثقافية على بناء الشخصيات في المسرح العربي المعاصر، يجمع الزيدي بين الزمان والمكان ليحدد الحدود المكانية والزمانية التي تحيط بالشخصيتين، ويستخدم الصراع القائم بينهما كوسيلة لاستكشاف مبدأ الاختلاف والتشابه بين الشخصيات بمهارة، يمزج الزيدي بين الجانبين العاطفي والإنساني، خاصة في لحظة اللقاء بين "فلانة" وزوجها، و تتحدث "فلانة" معه عن معاناتها من الغياب والانتظار، وتصف كيف أثر ذلك عليها بشكل عميق، وفي خضم حديثها تعبر عن إحباطها ويأسها، حتى أنها تطلب نسخة من زوجها، تعبيرًا عن رغبتها في استعادة ما فقدته، مما يبرز عمق الألم الذي تعيشه، وهذه اللحظة ليست مجرد لقاء، بل هي تجسيد للصراع الداخلي الذي تعاني منه، مما يعكس تأثير التقاليد على حياتها وقراراتها.

" فلانة : قالوا سنصنع لك نسخة طبق الأصل من زوجك .

فلان : يصنعون لك زوجاً .. أين ؟

فلانة : في مصانعهم .

فلان : دمية ؟

فلانة: استنساخ !

فلان : ما بك .

فلانة : انهم يستنسخون الأزواج ويرسلونهم إلى الزوجات اللواتي فقدن أزواجهن " (الزيدي ، 2011م ، ص 202)

تتجلى هيمنة التقاليد الثقافية على بناء الشخصيات من خلال تجربة "فلانة" ورغبتها في استنساخ زوجها "فلان"، الذي فقدت الأمل في عودته، وهذه الرغبة تعكس عدة جوانب من تأثير التقاليد الثقافية،فالخيال الذي رسمت فلانة ، إلى فلان

التي فقدت الأمل في مجيئه أرادت زوج استنساخ عن زوجها التي فقدت أهلها في الحرب ولا تعلم أين مكان هم يشغلون .

" فلانه : نساء إلا شيء سوى النساء امتلأت الشوارع والبيوت والغرف الصغيرة بالنساء حياتنا من نساء . الرجال ذهبوا ، قتلوا ، غابوا ، فقدوا ، دفنوا ، نساء هنا نساء هناك ، هنالك ، كان لابد ان تتوقف الحياة هنا قليلاً . لابد من وسيله لإيجاد الرجال ... صنعوهم وأرسلوهم إلى الزوجات والأمهات والحبيبات دفعه واحدة "(الزيدي ، 2011م ، ص 204)

يظهر الزيدي في هذه المسرحية مفهوم الإحباط الذي تعاني منه الزوجات والأمهات والحبيبات اللواتي فقدن من يحببن، وتسعى هذه الشخصيات إلى القيام بأي شيء لاستعادة أحبائهن، حتى لو تطلب الأمر استنساخهم، وتسعى "فلانة" لاسترجاع الذكريات التي عاشتها مع زوجها على مدار عشرين عامًا، حيث تأمل أن يساعدها هذا الاستنساخ في معرفة ما إذا كان الشخص الجديد يعكس تلك الذكريات، كما ترغب في التعرف على هذا الشخص من خلال الأغنية التي كانت ترددها في بداية المسرحية، مما يعكس عمق ارتباطها بالماضي ورغبتها في استعادة ما فقدته.

" فلانة:انتظرياغنيتي،اتذكرها جيداً (تبرعم)" ولك يا قلب كلي اشكلت وشقررت ولك يا قلب . ناوين على الغربه يتركونا عرب .. ولك يا قلب بس المطير سمعني الأثر .. لا سجه ظلت لا درب ولك ياقلب" (الزيدي ، 2011م ، ص 209)

حتى يخرج لها دليلاً على ان زوجها قارورة عطر صغيره اعطته اياه قبل ان يغادر كي يتذكرها.

" فلان:" عندما تشتاق لرائحتي ضع قليلاً من العطر قرب انفك .. ستجدني اقف

امامك ، امامك ، بكامل شوقي ولهفتي اليك "

فلانة : من اين حصلت عليها ؟

فلان : منك اقسم لك انها منك !

فلانة : لا يمكن ماذا يحدث لي ؟ حلم ، حلم ، حلم زوجتي . هو زوجي الحقيقي . العطر الغنية كلماته روحه تفاصيله لا يمكن ان تكون الا زوجي ، زوجي ، زوجي ، زوجي الحقيقي .. والله زوجي " (الزيدي ، 2011م ، ص 210)

يتناول الزيدي في هذه المسرحية الصراع وضرورة التغيير من خلال مفهوم الإحباط الإيجابي، حيث تجد "فلانة" زوجها بعد فترة طويلة من الفراق. الحوار الذي تقدمه "فلانة"، وما يترافق معه من تباين في نبرات صوتها، يسهم في جذب الانتباه

والتركيز على مشاعرها، ويسعى الزيدي إلى خلق مسافة جمالية تعكس الشوق الذي تعبر عنه "فلانة" بقدوم زوجها، مما يضفي عمقًا عاطفيًا على المشهد.

" فلانة:اسمعوا ارجوكم .. ايها المستنسخون ، عاد زوجي الحبيب ، الحقيقي ، وعادت روحي معه ، عاد حزام الرأس وعصابة الرأس ايها المستنسخون زوجي الحقيقي الوحيد في عالمكم المستنسخ "(الزيدي ، 2011م ، ص 210)

تتجلى في المسرحية فكرة الإحباط من خلال المراحل المختلفة للصراعات الداخلية والخارجية التي تمر بها الزوجة، وفي لحظات قليلة تسمع طرقات على الباب، حيث يدخل "فلان 2" ليخبرها بأنه زوجها، لكنها لا تعير الأمر اهتمامًا، ويبدأ في الحديث عن الأغنية والعطر، مما يصدمها عند سماع الخبر، فتجد نفسها في حيرة حول من هو زوجها الحقيقي: هل هو الذي يجلس في غرفة نومها أم الذي يقف أمامها؟ تحاول "فلانة" حل الصراعات التي تعاني منها والإحباط الذي يسيطر عليها مجددًا، وهي في خضم نزع الفروق بين الأصلي والاستنساخ. وفجأة، يدخل "فلان 3" ويعلن أنه زوجها، مما يترك "فلانة" في حالة من الصدمة، حيث كانت تأمل في عودة زوجها، لكنها تجد نفسها أمام ثلاثة رجال.

استخدم الزيدي المسرحية كنموذج لتوصيل فكرته حول إمكانية وجود أشخاص في حياة الآخرين يدفعون أنفسهم إلى حد الرغبة في الاستنساخ، وتطرح المسرحية مجموعة من التساؤلات حول إمكانية أن يجد الإنسان لنفسه مكانًا في المجتمع، وهل يمكنه التعرف على كل ما يحيط به وبالتالي التعرف على ذاته. وهذا ما يتجلى في شخصية "فلانة"، التي عاشت حالة من الإحباط طوال حياتها.

وتعد التقاليد الثقافية عنصرًا أساسيًا في تشكيل الشخصيات في مسرحية "مطر صيف" للكاتب علي عبد النبي الزيدي، ومن خلال تحليل الشخصيات المختلفة، يمكن ملاحظة كيف تؤثر هذه التقاليد على سلوكياتهم وتفاعلاتهم، وفيما النقاط الرئيسية:

1. تجسيد القيم الثقافية

المرأة كرمز :تمثل الشخصيات النسائية في المسرحية تجسيدًا للقيم والتقاليد الثقافية، حيث تعكس الأدوار التقليدية للمرأة في المجتمع العراقي.

الانتظار والتضحية :تعكس شخصية المرأة الرئيسية مفهوم الانتظار كجزء من التقاليد، مما يبرز الصراع بين الرغبات الشخصية والواجبات الاجتماعية.

2.الصراع بين التقليد والحداثة

تحديات التغيير :تعاني الشخصيات من صراعات داخلية نتيجة التغيرات الاجتماعية والسياسية، مما يعكس التوتر بين التقاليد القديمة والرغبة في التغيير.

التمرد على الأعراف :بعض الشخصيات، مثل النساء، تظهر رغبة في التمرد على القيود التقليدية، مما يعكس الصراع بين الهوية الثقافية والتطلعات الفردية.

3.تأثير العائلة والمجتمع

الضغط الاجتماعي :تتعرض الشخصيات لضغوط من عائلاتهم ومجتمعاتهم، مما يؤثر على قراراتهم وسلوكياتهم.

الروابط الأسرية :تلعب الروابط الأسرية دورًا محوريًا في تشكيل الشخصيات، حيث تتداخل التقاليد مع العلاقات الشخصية.

4.الرمزية الثقافية

الملابس والرموز :تستخدم المسرحية الرموز الثقافية، مثل الملابس التقليدية، لتجسيد الهوية الثقافية للشخصيات.

اللغة والتعبيرات :تعكس اللغة المستخدمة في الحوار التقاليد الثقافية، مما يعزز من واقعية الشخصيات ويجعلها أكثر قربًا من الجمهور.

5.التأثير على العلاقات

العلاقات بين الشخصيات :تؤثر التقاليد الثقافية على كيفية تفاعل الشخصيات مع بعضها البعض، حيث تلعب الأعراف دورًا في تحديد الأدوار والعلاقات.

الصراعات العاطفية :تتسبب التقاليد في خلق صراعات عاطفية بين الشخصيات، مما يعكس التوتر بين الحب والواجب.

6.الرسالة الاجتماعية

نقد التقاليد :من خلال تصوير معاناة الشخصيات، تقدم المسرحية نقدًا للتقاليد الثقافية التي قد تكون قاسية أو غير عادلة.

دعوة للتغيير :تحمل المسرحية رسالة تدعو إلى إعادة التفكير في التقاليد الثقافية، مما يعكس الحاجة إلى التغيير والتطور.

تؤثر التقاليد الثقافية بشكل عميق على بناء الشخصيات في مسرحية "مطر صيف"، حيث تعكس الصراعات والتحديات التي يواجهها الأفراد في مجتمع يتسم بالتغيرات المستمرة، ومن خلال تصوير هذه التحديات، تسلط المسرحية الضوء على أهمية التوازن بين التقاليد والحداثة، مما يجعلها عملًا فنيًا غنيًا يستحق الدراسة.

الفصل الرابع / النتائج والاستنتاجات

النتائج

1. تؤدي التقاليد الثقافية إلى تقييد الهوية الفردية، حيث تُفرض على الشخصيات أدوارًا محددة تتماشى مع الأعراف الاجتماعية.
2. تظهر الشخصيات في صراعات داخلية وخارجية نتيجة التوتر بين التقاليد القديمة والرغبة في التغيير والحداثة.
3. تعكس الشخصيات مشاعر الإحباط الناتجة عن عدم القدرة على تحقيق الذات في ظل القيود الثقافية، مما يؤدي إلى شعور بالعجز.
4. تسعى الشخصيات إلى استرجاع الذكريات المرتبطة بالتقاليد، مما يعكس رغبتها في الحفاظ على الروابط العائلية والاجتماعية.
5. تلعب الأدوار الاجتماعية التقليدية دورًا كبيرًا في تشكيل سلوك الشخصيات، مما يحد من خياراتهم ويؤثر على قراراتهم.
6. غالبًا ما تُظهر الشخصيات النسائية معاناتها من التقاليد الثقافية، مما يجعلها رمزًا للقيود المفروضة على النساء في المجتمع.
7. يُستخدم مفهوم الاستنساخ في بعض المسرحيات كرمز للحنين إلى الماضي والرغبة في استعادة ما فقد.
8. تعكس الشخصيات القيم المجتمعية السائدة، مما يجعلها تعبيرًا عن التقاليد الثقافية التي تؤثر على سلوك الأفراد.
9. تظهر الشخصيات صراعات بين الأجيال، حيث يسعى الجيل الجديد إلى كسر القيود التقليدية بينما يتمسك الجيل القديم بالتقاليد.
10. تلعب البيئة الاجتماعية دورًا حاسمًا في تشكيل الشخصيات، حيث تتأثر بتوقعات المجتمع وتقاليده، مما ينعكس على تصرفاتها وقراراتها.

الاستنتاجات

1. تؤثر التقاليد الثقافية بشكل كبير على تشكيل هوية الشخصيات، مما يؤدي إلى صراعات داخلية تعكس التوتر بين الذات الفردية والقيود الاجتماعية.
2. تعكس النصوص المسرحية العربية المعاصرة صراعًا مستمرًا بين القيم التقليدية والحداثة، مما يبرز التحديات التي تواجهها الشخصيات في سعيها للتكيف مع التغيرات الاجتماعية.
3. تلعب الشخصيات النسائية دورًا محوريًا في التعبير عن معاناة النساء تحت وطأة التقاليد، مما يسلط الضوء على قضايا حقوق المرأة والمساواة.

4. يظهر مفهوم الحنين إلى الماضي بشكل متكرر، حيث تسعى الشخصيات إلى استعادة ما فقدته من قيم وعلاقات، مما يعكس تأثير التقاليد على الذاكرة الجماعية.
5. تعكس الشخصيات القيم المجتمعية السائدة، مما يجعل النص المسرحي والمسرح عموماً وسيلة للتعبير عن التحديات الاجتماعية والثقافية التي تواجه المجتمع.
6. تبرز المسرحيات الصراعات بين الأجيال، حيث يسعى الجيل الجديد إلى كسر القيود التقليدية، بينما يتمسك الجيل القديم بالتقاليد، مما يعكس التغيرات الاجتماعية.
7. يُستخدم مفهوم الاستنساخ في بعض الأعمال كرمز للتعبير عن الرغبة في استعادة الهوية المفقودة أو العلاقات المقطوعة، مما يعكس عمق الإحباط الذي تعاني منه الشخصيات.
8. تلعب البيئة الاجتماعية دورًا حاسمًا في تشكيل الشخصيات، حيث تتأثر بتوقعات المجتمع وتقاليده، مما ينعكس على تصرفاتها وقراراتها.
9. تواجه الشخصيات تحديات كبيرة في سعيها للتغيير، مما يعكس الصعوبات التي يواجهها الأفراد في التكيف مع التحولات الثقافية والاجتماعية.
10. يُعتبر المسرح وسيلة فعالة لتسليط الضوء على القضايا الاجتماعية والثقافية، مما يجعله مرآة تعكس التحديات والصراعات التي تواجهها الشخصيات في حياتها اليومية.

التوصيات

1. تعزيز النقد المسرحي الذي يتناول تأثير التقاليد الثقافية على بناء الشخصيات، مما يساعد على تطوير الفهم العام للمسرح ودوره في المجتمع.
2. ينبغي تقديم العروض المسرحية في مختلف الأماكن، بما في ذلك المجتمعات الريفية والمناطق النائية، مما يسهم في نشر الوعي بالقضايا الثقافية والاجتماعية.
3. التركيز على تقديم أعمال مسرحية تعكس قضايا المرأة وتحدياتها في ظل التقاليد الثقافية، مما يسهم في تعزيز الوعي والمساواة.

المقترحات

١ -تأثير التقاليد الثقافية على الهوية الفردية في النص المسرحي العربي
٢ -فاعلية الشخصيات النسائية في النص المسرحي العالمي (دراسة مقارنة)
٣ - تأثير البنية الاجتماعية على الشخصيات في النص المسرحي.
4- دراسة تتناول استخدام مفهوم الاستنساخ كرمز في المسرح العربي، وكيف يعكس هذا المفهوم الإحباط والحنين إلى الماضي.

المصادر والمراجع

اولا : المعاجم والموسوعات

1. ابن فارس، أبو الحسن أحمد.(2008). معجم مقاييس اللغة، تحقيق وضبط عبد السلام ،هارون ، بيروت : دار الكتب العلمية ، ج1، ط2 .
2. ابن منظور, أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي.(1997م).لسان العرب،بيروت : دار صادر, المجلد ١.
3. أنيس ,إبراهيم,وآخرون.(1972م). المعجم الوسيط , باب القاف،بيروت : دار الفكر، ، ط2 .
4. بدوي أحمد زكي.(1987م). معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية،بيروت : مكتبة لبنان .
5. عمر , أحمد مختار عبد الحميد.(2008م).معجم اللغة العربية المعاصرة,بيروت : عالم الكتب، ج3 .

ثانيا : الكتب والمراجع

6. ابن نبي،مالك بن الحاج عمر بن الخضر .(2000م).مشكلة الثقافة، دمشق : دار الفكر.
7. أبو هيف ,عبد الله.(1982م). التقاليد والتجديد في المسرح العربي المعاصر،مجلة الموقف الأدبي, عدد 134 .
8. أبو هيف،عبد الله.(2002م).المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
9. الزيدي علي عبد النبي .(2014).الإلهيات, دمشق : تموز للطباعة والنشر والتوزيع.
10. الزيدي،علي عبد النبي.(2011م). مسرحية مطر صيف ، بغداد: من كتاب عرض بالعربي .
11. عبد الخالق،نادر أحمد.(2010م). الشخصية الروائية بين أحمد باكثير ونجيب الكيلاني، دراسة موضوعية وفنية، دسوق: دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع.
12. غنيم ،سيد محمد.(2001م). سيكلوجية الشخصية ، القاهرة : دار النهضة العربية.
13. فزازي، أمينة.(2011). سيميائية الشخصية في تغريبة بني هلال، القاهرة: دار الكتاب الحديث .
14. مندور, محمد.(2020). مسرح توفيق الحكيم , المملكة المتحدة : مؤسسة هنداوي .

15. هلال،محمد غنيمي .(2004م). النقد الأدبي الحديث، القاهرة : نهضة مصر للطباعة والنشر.
16. يوسف، عقيل مهدي.(1999). جماليات المسرح الجديد ، عمان : دار الكندي للنشر والتوزيع .

ثالثا : الرسائل والاطاريح

17. باقي،إيمان.(2017م). بناء الشخصية الدينية في مسرحية "بلال بن رباح " لمحمد العيد آل خليفة(رسالة ماجستير في الآداب واللغة العربية) ،جامعة محمد خيضر بسكرة الجزائر.
18. خليفة ،كمال سعد محمد.(2018م). المسرح والتاريخ تعانق إبداعي (دراسة تحليلية)في مسرحية (مماليك للبيع) ، مجلة حولية كلية اللغة العربية بجرجا ،العدد (22).
19. زارد، سميرة.(2017م). بناء الشخصية في مسرحية التيرانوسوروس الأخير لسليم بتقة (رسالة ماجستير في الآداب واللغة العربية) ، جامعة محمد خيضر , الجزائر .
20. صالح، لمباركية.(2017م). بناء الشخصية في مسرحية " الفلقة " ،رسالة ماجستير فرع الأدب عربي جامعة محمد بوضياف – المسيلة ، الجزائر .
21. طهاري ،نجية.(2011م). بناء الشخصية في مسرح أحمد رضا حوحو ، رسالة ماجستير في الأدب العربي، تخصص مسرح جزائري جامعة الجزائر.

رابعا؛الصحف والمجلات

22. أحمد، أحمد نبيل.(2019م). الشخصية النمطية وتحولات الحكاية في المسرح المصري, عثمان عبد الباسط نموذجا، المجلة المصرية للدراسات المتخصصة،العدد(24).
23. جمعة ، مصطفى عطية .(2022).المسرح العربي وقضايا الهوية والقالب،مجلة أدب ونقد العدد(409) .
24. حمادي، عبد الرحمن.(1999م). الثقافة العربية وموقع المسرح , مجلة بيادر بيادر(تصدر عن نادي أبها الأدبي) ، العدد27 .
25. حمو، حورية محمد ،و المصري، حسن الحسن.(2016م). النص المسرحي وجمالية التلقي: قراءة في مسرحية "أهل الكهف" لسعد الله ونوس.مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية - سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية مجلد 38 العدد(6).

26. خصاونه،اسماء جاد الله.(2015م). الثقافة العربية والتحديات الراهنة , مجلة الثقافة والتنمية- تصدر عن جمعية الثقافة من أجل التنمية, العدد(97).
27. الخطيمي, أحمد .(2007). الثقافة:مفهومها ،خصائصها ،مكوناتها،مجلة رسالة المكتبة، المجلد 42, العدد(3,4).
28. زيادة، ماري.(1987). النص المسرحي والحداثة. ،مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد (44,45) .
29. سليم، عماد علي .(2009م).الخطيب في الأدب الحديث ونقده عرض وتوثيق وتطبيق (عمان،الأردن: دار المسيرة للنشر والتوزيع.
30. سويسي، هجيرة، و جلولي، العيد.(2020). المسرح العربي الحديث وقضية المرأة ، مجلة دراسات في العلوم الإنسانية والاجتماعية مج 3-تصدر عن مركز البحث وتطوير الموارد البشرية , العدد(5).
31. سويسي، هجيرة، و جلولي، العيد.(2020م). المسرح العربي الحديث وقضية المرأة ، مجلة دراسات في العلوم الإنسانية والاجتماعية مج 3-تصدر عن مركز البحث وتطوير الموارد البشرية , العدد(5) .
32. سويسي، هجيرة، و جلولي، العيد.(2022م). المسرح العربي الحديث وقضية الهوية ،مجلة إشكالات في اللغة و الأدب، المجلد (11), العدد(1).
33. شاكر ,محمد حسن.(2022). المسرح الشعبي.. المصطلح والدلالة، مجلة الموروث - تصدر عن معهد الشارقة للتراث ، العدد(25) .
34. شيخ ،علي، وزيادة ، هاجر.(2020م). رمزية العادات والتقاليد ، مجلة أنثروبولوجيا - تصدر عن مركز فاعلون للبحث في الأنثربولوجيا والعلوم الإنسانية والاجتماعية ، المجلد (6).
35. عبدالغني، داود .(2019م).تحولات الشخصية التاريخية في المسرح المصري المعاصر ,مجلة أدب ونقد،العدد(379).
36. العروي،عبد الله.(1998م). التقاليد وعملية تكوين التقاليد.. نموذج المغرب ، مجلة الملتقى ،تصدر عن عبد الصمد بلكبير ، العدد(2).
37. قعفراني, سلمان.(2009م). الهيمنة الذكور, بيروت : مركز دراسات الوحدة العربية ,مجلة المستقبل العربى, المجلد 32, العدد 364 .
38. كايد ،رضا عبد الحافظ حميد.(2021). المسرح العربي ومنهجيات المسرح الغربي.. مسرحية (يا طالع الشجرة) لتوفيق الحكيم إنموذجا ،مجلة الجامعة العراقية- تصدر عن مركز البحوث والدراسات الإسلامية , ج3 , العدد(51)

39. اليوسف أكرم محمد.(2004). المسرح في زمن ما بعد الحداثة, المحور الثاني صورة التراث الشعبي والتاريخي في المسرح العالمي في زمن الحداثة وما بعد الحداثة, مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي, الدورة السادسة عشر.

المواقع الإلكترونية:

40. علي ،عواد .(2022م). المسرح ما بعد الحداثي, مجلة الجديد متاح على الرابط التالي: www.aliadeedmamgazine.com.

استراتيجيات الإقناع في التصميم الجرافيكي

Persuasion Strategies in Graphic Design

م. د / حسين ناصر إبراهيم

Dr. Hussein Nasser Ibrahim

وزارة التربية-معهد الفنون الجميلة المختلط- الكرخ الأولى

Ministry of Education - Mixed Fine Arts Institute - Al-Karkh 1

رقم الهاتف/ 07729438211

البريد الالكتروني/ mmhussein211@gmail.com

استراتيجيات الإقناع في التصميم الجرافيكي

الملخص:

تتناول هذه الدراسة الاستراتيجيات الآليات المرتبطة بعمليات الإقناع ودورها في فعل التأثير على المتلقي وتناولت هذه الدراسة في فصلها الأول مشكلة البحث التي تمثلت بالسؤال الآتي: ما هي فاعلية استراتيجيات الإقناع في التصميم الجرافيكي؟ فيما هدف البحث إلى تسليط الضوء على أهمية استراتيجيات الإقناع في التصميم الجرافيكي، فضلا عن استكشاف مفهوم اللاوعي والعقل الباطن وكيفية توظيفهما لتحقيق تأثير إيجابي على المتلقي بشكل لا شعوري من خلال التصميم الجرافيكي.

وتناولت هذه الدراسة في جانبها النظري ثلاثة مباحث تناولت مواضيع(ماهية الاقناع- العقل الباطن والتصميم الجرافيكي-استراتيجيات الإقناع) فضلا عن مجموعة من المؤشرات النظرية، وحدد الفصل الثالث مجتمع البحث وعينته البحثية وأدواته لغرض التحليل، فيما تناول الفصل الرابع نتائج واستنتاجات البحث وكان من بين هذه النتائج: إن توظيف استراتيجيات الإقناع التي تستهدف العقل الباطن واللاشعور لدى المتلقي يُعزز من التأثير الإيجابي على سلوكياته بشكل ملحوظ. فضلا عن توصيات تتعلق بموضوع الدراسة.

الكلمات المفتاحية:استراتيجيات – إقناع - التصميم الجرافيكي.

Abstract:

This study deals with the strategies and mechanisms associated with persuasion processes and their role in influencing the recipient. This study dealt in its first chapter with the research problem, which was represented by the following question: What is the effectiveness of persuasion strategies in graphic design? The research aimed to shed light on the importance of persuasion strategies in graphic design, as well as exploring the concept of the subconscious and the subconscious mind and how to employ them to achieve a positive impact on the recipient unconsciously through graphic design.

This study dealt in its theoretical aspect with three topics that addressed the topics (the nature of persuasion - the subconscious mind and graphic design - persuasion strategies) in addition to a set of theoretical indicators. The third chapter identified the research community, its research sample and its tools for the purpose of analysis, while the fourth chapter dealt with the results and conclusions of the research. Among these results were: The employment of persuasion strategies that target the subconscious and subconscious mind of the recipient significantly enhances the positive impact on his behavior. In addition to recommendations related to the subject of the study.

Keywords: Strategies - Persuasion - Graphic Design.

الفصل الأول

يعد الإقناع من العمليات التي تهدف إلى تغيير أو تعديل بعض المواقف أو السلوكيات للأفراد أو الجماعات تجاه حدث أو فكرة معينة. والإقناع يتطلب المهارة في توضيح الأفكار ونقل المعلومات المفهومة والمتجانسة المرسلة، ولتحقيق ذلك لابد من اللجوء لمجموعة متنوعة من الأساليب الإقناعية المناسبة والمنتقاة بعناية، إذ أن الاستخدام المفرط قد يؤدي إلى نفور الجمهور المستهدف. وفي عصرنا التكنولوجيا الحالي المتسم بزيادة الانفتاح والمنافسة في أساليب الإقناع سواء كانت عقلية أو عاطفية والهادفة الى جذب انتباه المتلقي يُنظر إلى الإقناع كاستراتيجية تواصلية ناجعة وفعل اجتماعي معقد، كونه يتضمن معالجة الرموز المرسلة واعتماده بشكل كبير على عقل المتلقي، ويعد العقل اللاواعي احدى القوى المؤثرة على الإنسان. واتجهت الأبحاث والدراسات الحديثة نحو فهم هذه القوة ودراستها، من اجل معرفة كيفية عملها وتأثيرها، ومحاولة استغلالها في مجالات متعددة. وبما أن العقل الباطن يمتلك قوانينه وأساليبه الخاصة لبرمجته، لذا كان من الضروري دراسة هذه القوانين للوصول بالعقل الباطن إلى مرحلة اتخاذ قرار شراء المنتج المعلن عنه، بواسطة المرور بعدد من المراحل الشعورية أو اللاشعورية الهادفة إلى الإقناع وتثبيت الرسالة الإعلانية المصممة في ذاكرة المتلقي، مما يؤدي في نهاية المطاف إلى اتخاذ قرار الشراء من قبل الفرد.

لذا، قامت الدراسات الحديثة بالتركيز على الاستراتيجيات والآليات المناسبة للإقناع اللاشعوري للمتلقي في التصاميم الجرافيكية، إذ يتم الاستعانة بمجموعة من الرموز المصورة والمكتوبة في محتوى تصميم الرسالة الإعلانية، والتي تؤثر على مشاعر وأحاسيس المتلقي فيقوم العقل اللاواعي بتفسير هذه الرموز، مما يسهم في إقناع المتلقي بشراء المنتجات والخدمات المعلن عنها، وقد يؤدي ذلك أيضًا إلى تغيير اتجاهاته وسلوكياته. ومن هنا برزت المشكلة البحثية المتمثلة بالسؤال الآتي:

مشكلة البحث: ما هي استراتيجيات الإقناع في التصميم الجرافيكي؟

أهمية البحث:إسهامه في توجيه اهتمام المشتغلين في حقل التصميم الكرافيكي بأهمية استراتيجيات الإقناع في التصميم الكرافيكي، ورفد المكتبة المعرفية التصميمية بهذا الموضوع.

هدف البحث:يهدف البحث إلى تسليط الضوء على أهمية استراتيجيات الإقناع في التصميم الجرافيكي، فضلا عن استكشاف مفهوم اللاوعي والعقل الباطن وكيفية

توظيفهما لتحقيق تأثير إيجابي على المتلقي بشكل لا شعوري من خلال التصميم الجرافيكي.

حدود البحث:

- الحدود الزمانية: الفترة من 2020 إلى 2024.كونها حافلة بنتاجات جرافيكية متنوعة في توظيف مفهوم الإقناع في تصاميمها.

الحدود المكانية: الحملات الإعلانية التوعوية المنشورة في مواقع الانترنيت

- الحدود الموضوعية: تشمل دراسة نماذج جرافيكية وظفت الآليات الإقناع وأساليب التأثير على العقل الباطن للمتلقي.

تحديد المصطلحات:

استراتيجياتأ-لغة: كلمة "استراتيجية" هي الترجمة العربية لمصطلح "Strategos" الذي يعني فن القيادة والإدارة. ويعرّف قاموس أكسفورد الاستراتيجية بأنها "الفن المستخدم في تعبئة وتحريك المعدات الحربية لتحقيق السيطرة الشاملة على الموقف"(المغربيز، 1999، صفحة 19).

ب- اصطلاحاً: يرى البعض إن الاستراتيجية ترتبط بالقرارات التي تهدف إلى تحقيق أهداف محددة. ومن هذا المنطلق، تُعرَّف الاستراتيجية بأنها "مجموعة من القرارات الجوهرية والمؤثرة التي تتخذها المؤسسة لتعزيز قدرتها على استغلال الفرص التي توفرها البيئة المحيطة، ووضع أفضل السبل لحمايتها من التهديدات التي قد تواجهها. ويتم اتخاذ هذه القرارات على مستوى المؤسسة، ومستوى الوحدات الاستراتيجية، وكذلك على مستوى الوظائف"(عوض، 1999، صفحة 11). كما يُعرِّفها آخرون بأنها "مجموعة من القرارات والأنشطة التي تُركز على اختيار الوسائل المناسبة وتوظيف الموارد لتحقيق هدف معين"(مصطفى، 2003، صفحة 12).

الإقناع:أ – لغة:جاء في (لّسان العرب لابن منظور):"قنعَ قَنعِ بنِفْسِه قْنعا وقَناَعَة رضي... ويقال فلان شَاِهد مقْنعَ أي رضا يقُنعَ بهِ.ويُرضى برَأيهِ وَقَضَائهِ... وَرِجال مقَانعِ وقُنَعان إذ كَانوُا مرضيين وقَد قَنعِ بالكَسر يقَنُعَ قُنوُعا وقَناَعَة إذا رضي".(منظور، 2000، صفحة 118)، وجاء في قاموس المحيط :"وكذلك من معاني القُنوُع بالضَم السُؤال والتذَّلُل، والرضَى الإقناع".(فيروز، 2011، صفحة 1096).

ب- اصطلاحا: الاقتناع هو "حمل النفوس على فعل شيء واعتقاده أو التخلي عن فعله"(القرطاجي، 1966، صفحة 106) أي أنها المهارة التي تُمكّنك من التأثير على الآخرين وإقناعهم بالقيام بفعل أو تنفيذ طلب من خلال توجيه الخطاب إليهم.ويُعرَّف الإقناع بأنه "محاولة لتوجيه التفكير نحو هدف معين بهدف قبوله، ويتضمن ذلك تحويل أو تعديل أفكار وآراء ومفاهيم الآخرين لتتوافق مع رأي محدد"(نادية، 2020، صفحة 433). يتطلب هذا الأمر معرفة شاملة ودقيقة بالجمهور المستهدف. هنا، يتضح وجود طرفين رئيسيين: الأول هو المرسل الذي يقوم بعملية الإقناع، والثاني هو المستهدف أو المستقبل الذي يتفاعل مع عملية الاقتناع.

التعريف الإجرائي: استراتيجيات الإقناع: هي كافة الوسائل والإجراءات التي يوظفها المصمم الجرافيكي من اجل التأثير على المتلقي لتوجيه تفكيره أو تحويله أو تعديله بغية الوصول إلى الاقتناع من قبل المتلقي بالفكرة التصميمية الجرافيكية.

الفصل الثاني: الإطار النظري

المبحث الأول/ ماهية الإقناع

2-1-1 مفهوم الإقناع:عُرف الإقناع في الأدبيات الاجتماعية بأنه "فن مخاطبة الجمهور بغرض استمالتهم والتأثير عليهم. وهو عملية تؤثر على قيم ومعتقدات ومواقف وسلوك الشخص الآخر"(سارة، 2020، صفحة 279). ويعد الإقناع من فنون التعبير عن الذات وإيصال الأفكار، ويتطلب اتصالاً مؤثراً بالآخرين، فضلاً عن القدرة على التعبير بوضوح وتنظيم الأفكار وتدفق المعاني والكلمات،ويختلف هذا الامر من شخص لآخر بناءً على القدرات النفسية والمواهب التي يمتلكها كل فرد.

2-1-2 مراحل الإقناع:"يمر الفرد بمراحل عدة قبل أن يقتنع بفكرة تصميمية ما أو منتج معين، وذلك على افتراض أنه شخص ناضج وعاقل، وهذه المراحل تشمل"(حسين، 2016، https://30dz.yoo7.com/t2049-topic):

1. مرحلة التعرض: تعريض المتلقي للرسالة الاقناعية بواسطة الوسيلة المصممة جرافيكيا.
2. تركيز محتوى الرسالة: يركز المتلقي على رموز الرسالة الجرافيكية وفق دوافعه الشخصية.
3. فهم الرسالة: مدى فهم المتلقي للرموز السمعية أو البصرية في التصميم الجرافيكي.

4. قبول أو رفض الرسالة: بعد الفهم، يمكن قبول أو رفض نص الرسالة الجرافيكية.
5. تعديل السلوك: قياس تأثير الرسالة الجرافيكية المصممة على سلوك المتلقي ومدى تأثيرها عليه.

2-1-3 الوسائل الاقناعية:هناك العديد من الوسائل الإقناعية الموظفة لإغراء المتلقي لتحقيق الأثر المطلوب ومنها:

1 - الاستمالات الشخصية:تشير هذه الاستمالات إلى شخصية الشخص الذي يقوم بعملية الإقناع. فقد أظهرت الدراسات أهمية ارتباط شخصية المصمم أو المعلن القائم بالإقناع بصفة المصداقية لتحقيق أهدافه بفعالية. ويتوقف ذلك على عاملين رئيسيين:

أولاً: التصور الذي يشكله الجمهور عن الشخص القائم بعملية الإقناع قبل بدء التواصل.

ثانياً: درجة التغيير في إدراك الجمهور أثناء عملية التواصل أو بعدها.(هاري، 2000، صفحة 97).

2- الاستمالات المنطقية:يمكننا أن نرى أن المرسل يعتمد بشكل أساسي على استراتيجيات الإغراء العقلانية، "إذ يركز على توظيف الحقائق، والأرقام، والأدلة المنطقية لتعزيز قناعته وإقناع الآخرين بوجهة نظره.."(مصباح، 2005، صفحة 51).

3-الاستمالات النفسية:يقصد بها"تلك التي تستهدف الاتجاهات والمواقف والعوائق، وتعتمد على الأحاسيس والمشاعر والغرائز، حيث تعمل على تلبية الحاجات الإنسانية"(سارة، 2020، صفحة 284).

المبحث الثاني: العقل الباطن والتصميم الجرافيكي

2-2-1 قوانين العقل الباطن:في الغالب الأعم يؤثر العقل الباطن على قرارات الإنسان وخياراته، إذ "توجد عديد القوانين المؤثرة على العقل الباطن للفرد والتي تسهم بشكل أو آخر في اتخاذ قراراته واختياراته ويمكن إجمالها على وفق الآتي"(ميرفي، 2007، صفحة 18):

- قانون الجذب: يشير إلى أن أي فكرة يركز عليها الفرد ستجذب إليه نتائج مشابهة.

• قانون الانعكاس: يعني أن البيئة الخارجية تؤثر على الحالة الداخلية للفرد، فعلى سبيل المثال، إذا قُدمت للفرد كلمة طيبة، فإنها ستؤثر إيجابيًا في نفسه وتنعكس على تصرفاته.

• قانون العادات: يشير إلى أن ما نقوم بتكراره باستمرار يصبح جزءًا من عاداتنا اليومية مع مرور الوقت.

• قانون الاسترخاء: يوضح أن العقل الباطن يعمل بشكل أفضل في حالة الاسترخاء، بينما لا يستجيب بشكل جيد تحت الضغط أو الإجبار.

• قانون الإيحاء: يعني أن العقل الباطن يتأثر بالإيحاء بسهولة، حيث يمكنه قبول الأفكار المقترحة ووضعها موضع التنفيذ دون مقاومة.

وعلى وفق هذه القوانين يمكن لنا القول إننا نستطيع التأثير على عقل المتلقي للرسالة الجرافيكية وبرمجته وفقاً لقوانين العقل الباطن مما يتيح التحكم في انفعالاته، ويسهل الوصول إلى مراحل الإقناع وبالتالي تحقيق الاستجابة الاقناعية للفكرة أو الشرائية للمنتج.

2-2-2 طرق التأثير على العقل الباطن من خلال التصميم الجرافيكي:يهدف التصميم الجرافيكي إلى الحفاظ على ديمومة الاتصال مع المنتجات والأفكار،ويمكن أن تتسلل إلينا الأفكار التصميمية بشكل غير ملحوظ، وتؤثر علينا دون أن ندرك ذلك، مما يجعلنا نتجاهلها ظنًا منا أننا لن نتذكرها وبالتالي لن تؤثر علينا. هذا التجاهل قد يعزز من قوة الفكرة التصميمية، إذ إن الطريقة التي نتفاعل بها مع هذه الأفكار، سواء على المستوى الواعي أو اللاوعي، يمكن أن تزيد من تأثيرها على مشاعرنا، التي تعتبر المحرك الأساسي لقراراتنا وعلاقاتنا. فعلى سبيل المثال هناك حملات إعلانية جرافيكية حققت نجاحًا كبيرًا رغم أن القليل من الناس تمكنوا من تذكر الرسالة الجرافيكية التي كانت تسعى لنقلها.فالمصممون يمتلكون قدرة التأثير في عقل المتلقي وتوجيه مشاعره، مما يساعدهم في الوصول إلى مرحلتي جذب الانتباه والإقناع المطلوبة. كما أنهم يسعون لإقناع المتلقي بمدى حاجته إلى المنتجات المعروضة وإشباع تلك الحاجات من خلال الرسائل الإعلانية. ومن بين الأساليب المستخدمة في هذا السياق الآتي:

الأسلوب الأول: التعاطف/ الذي يحدث عندما يثير الإعلان استجابة عاطفية معينة. مع مرور الوقت، تنتقل هذه الاستجابة العاطفية بشكل لا شعوري إلى العلامة التجارية.

ورغم أن محتوى الرسالة الإعلانية قد يتلاشى بسرعة، إلا أن المشاعر الخفية تجاه علامة تجارية معينة تستمر نتيجة لهذا التعاطف غير المباشر. شكل/1.

شكل/1 إعلان لشركةcolgateلمعاجين الأسنان

https://www.adsoftheworld.com/campaigns/smiles-always-find-a-way

إعلان مطبوع لمنتج Colgate معجون الأسنان، بواسطة وكالة الإعلانات VMLY&R، تم نشره في الولايات المتحدة في أيام انتشار وباء كورونا، بعنوان " الابتسامة دائما تجد طريقها " "، وقد تحقق هنا أسلوب التعاطف من خلال إثارة استجابة عاطفية عند المتلقي عن طريق التعاطف مع شخصيتي الإعلان اللتان ترتديان كمامة الفم في أيام كورونا العصيبة وهما تبتسمان لبعضهما، وبذلك يتولد عند المتلقي تعاطف لاشعوري وتفاعل مع الإعلان.

-الأسلوب الثاني:التأثير اللاشعوري للإعلان الإبداعي/ يتضمن التلاعب بعلاقات عناصر التصميم الجرافيكي بشكل لا شعوري. "يحدث هذا التأثير عندما يؤثر الإبداع على مشاعر المتلقي تجاه العلامة التجارية على وفق المثال دون وعي منه."(مهجة، 2022،ص118، صفحة 56)، وتعد هذه الطريقة أداة فعالة للتأثير على مشاعر وسلوك الأفراد. إذ "يعتمد التلاعب بعلاقات العناصر وتوظيف تقنيات إبداعية تؤثر بشكل غير مباشر على مشاعر وسلوك المتلقين. التصاميم الناجحة تستهدف العقل اللاواعي للمتلقين، مما يعزز الارتباط العاطفي مع العلامة التجارية ويزيد من احتمالية اتخاذهم لقرارات الشراء"(Hawkins, 2016,p72).

شكل/2

شكل/2إعلان مطبوع لشركة فولكس فاجن، من إعداد وكالة DDB، تم نشره في ألمانيا في أبريل 2014، بعنوان "لا ترسل رسائل نصية أثناء القيادة". استخدم المعلن أسلوب التأثير اللاشعوري في الإعلان الإبداعي من خلال الابتكار في كيفية توظيف العلاقات بين عناصر الإعلان للتعبير عن الرسالة الأساسية، وهي ضرورة عدم الانشغال بالمحادثات أثناء القيادة. وقد تم التأثير بشكل لاشعوري بطريقة مبتكرة من خلال استخدام الرموز التعبيرية وعلامات الإصابات.

https://www.adsoftheworld.com/campaigns/tongue-1d779db4-367e-4944-8599-11b241b65aa8

- الأسلوب الثالث: (الابتزاز العاطفي) / يتخذ هذا الأسلوب أشكالًا متعددة، إذ"يمكن أن يتمظهر بواسطة الضغط الإيحائي المركز أو من خلال آلية الاستعطاف للوصول إلى مرحلة الابتزاز العاطفي"(مهجة، 2022،ص118). شكل /3.

شكل/3إعلان مطبوع للعلامة التجارية منظمة العفو الدولية، بعنوان " Report abuse" في الأرجنتين في يونيو 2014. تتضمن الجملة الإعلانية " He has his mother's eyes" إشارة إلى تعرض الطفل للعنف وسوء المعاملة، هنا يظهر الأسلوب الثالث من أساليب التأثير، وهو خلق ابتزاز عاطفي من خلال الضغط الإيحائي، إذ تم استخدام علامات الضرب على وجه الطفل لتوضيح تعرضه للعنف، مما يعكس معاناته العاطفية والنفسية. الهدف من ذلك هو استثارة مشاعر المتلقي وخلق التعاطف مع مضمون الإعلان، مما يدفعهم إلى اتخاذ السلوك المناسب والإبلاغ عن حالات العنف عبر الموقع الذي تم توفيره في الإعلان للحصول على المساعدة.

https://www.adsoftheworld.com/campaigns/eyes-869d248d-e471-4102-a21b-9229818e79e3

2-2-3 التقنيات اللاشعورية المؤثرة على العقل الباطن:توجد عديد التقنيات المؤثرة على عقل الإنسان الباطن ومنها:

1-تقنية التضمين بالإخفاء: تُعرف هذه التقنية أيضًا بالإخفاء اللاشعوري، إذ"يتم إخفاء رموز معينة أثناء عرض إعلاني، بحيث يتم إدراك هذه الرموز بشكل لا شعوري من قبل المتلقي"(ابو الرب، 2010، صفحة 127). فالتضمين يشير إلى أن هناك شيئاً من معاني الكلمات الأخرى قد يتواجد داخل كلمة معينة، مما يؤدي إلى اعتبارها كأنها الكلمة الأصلية تماماً. تخيل مثلاً عندما تقرأ الجملة: "لا أستطيع أن أعدكم أن هذا السعر". هنا، الأمر أكثر تعقيداً مما يبدو! فالكلمات تحمل في طياتها دلالات إضافية، كأن تشير إلى احتمال أن يتمكن شخص آخر من الحصول على ذلك السعر، أو ربما يُعرض السعر ولكن بشروط أو مزايا أفضل. فهناك دوماً أبعاد خفية تجعل المعاني تتداخل وتُثرى بالتفسيرات المختلفة.

2-التناظر: تشير هذه التقنية إلى الكلمات أو الجمل التي يمكن قراءتها بأكثر من طريقة. يمكن تحقيق ذلك من خلال كتابة كلمة بحيث عند قلبها تُقرأ بمعنى آخر، أو تُقرأ من الجهة الأخرى بنفس الشكل.

3-التمويه: "أي محاولة إخفاء شيء ما داخل الصورة بطريقة معينة."(الهام، 2013، صفحة 173)

2-2-4مقومات نجاح التصميم الجرافيكي الإقناعي اللاشعوري:تتوقف فعالية الرسالة الجرافيكية ذات الإقناع اللاشعوري على مجموعة من العوامل، يمكن تلخيصها كما يلي:

1. البساطة في التصميم: يجب أن تكون العناصر المكونة للإعلان مألوفة بصريًا.

2. الإيجاز: ينبغي أن تحتوي الرسالة اللاشعورية على رمز أو رمزين فقط، بدلاً من استخدام جمل طويلة أو رموز معقدة.

3. تكرار التعرض: يعتمد نجاح الإعلان اللاشعوري على عدد مرات تعرض المتلقي له، لضمان استمرار التأثير الإقناعي.

4. دراسة خصائص الجمهور: من الضروري فهم خصائص الجمهور المستهدف.(السيد، 2015، صفحة 247)

2-2-5 دور التضمين اللاشعوري في التصميم الجرافيكي:تعد الرسائل اللاشعورية عنصرًا حيويًا ومؤثرًا في التصميم الجرافيكي، إذ"تسهم في جذب انتباه المتلقي وترك انطباع إيجابي داخلي لديه. وعليه يمكن تعزيز فعالية رضى واقتناع المتلقي تجاه الفكرة المصممة والمنتجات المعروضة"(Atrees، 2013، صفحة 32). إن دمج الرموز والدلالات البصرية ذات التأثير العميق على ذهن المتلقي بشكل غير مباشر في التصميم الجرافيكي يُعد من أساليب الاتصال البصرية التي تؤثر على المتلقي بشكل فعّال. فعندما (يتم توظيف الدلالات والرموز البصرية التي اعتاد المتلقي على إدراكها، فإن ذلك يسهل على عقله اللاوعي فهم الرسائل الموجهة إليه دون أي شعور بالانزعاج، مقارنةً بالدلالات والمفاهيم الجديدة التي قد تكون غير مألوفة له، مما قد يؤدي إلى صعوبة في إدراكها وبالتالي تأثيرها على عقله اللاوعي)(السيد، 2015، صفحة 247).

المبحث الثالث/ استراتيجيات الإقناع

يُعد التصميم الجرافيكي وسيلة للتواصل الإقناعي مع الجمهور المستهدف، إذ يهدف في نهاية الأمر إلى إقناعهم وتشكيل اتجاهات إيجابية لديهم تجاه الموضوع المصمم بواسطة التأثير في الصورة الذهنية المتشكلة عندهم، مما يحفزهم على الاستجابة من خلال بناء إدراك شامل حول موضوع الإعلان، وتحقيق الإقناع، ثم الاستجابة الفعلية.

2-3-1 الاستراتيجيات المؤثرة في تشكيل الصورة الذهنية:هنالك بعضا من (الاستراتيجيات المؤثرة في تشكل الصورة الذهنية للإفراد يمكن استثمارها في هذا الصدد ويمكن إجمالها على النحو الآتي)(شدوان، 2005، صفحة 81):

1 - الفعل النسبي:يعد الفعل النسبي واحدة من أبرز الاستراتيجيات في مجال الاتصال البصري، إذ يهدف إلى تفسير سلوك المتلقي وتوجيهه نحو اتخاذ قرارات مثل شراء منتج أو طلب خدمة أو تبني سلوك إيجابي معين. يعتمد نجاح هذا الأمر على وعي المتلقي بالفوائد التي سيجنيها من تبني هذا السلوك أو الاتجاه. في هذا السياق، يُعد الانتباه عاملاً أساسياً، إذ يتأثر بمدى اتجاهات الفرد الشخصية نحو سلوك معين، بالإضافة إلى المعايير الاجتماعية المحيطة به. لذا، "يجب أن تسعى الرسالة المصممة إلى تغيير السلوك وتصميمها بشكل يؤثر في المعتقدات"(Pill، 2001، صفحة 116).

2 - معالجة المعلومات:يركز هذا الجانب على كيفية تعامل المتلقي مع الكم الكبير من المعلومات والبيانات والرسائل البصرية التي يتلقاها يوميًا. وبناءً على هذا النموذج، يتعين على المصمم الجرافيكي تحديد أفضل المحفزات والعوامل الاتصالية، والاستفادة من هذه المعلومات عند تصميم رسالته الجرافيكية.

وهناك عدة مراحل تمر بها عملية تمثيل المعلومات:

أ. التعرض: يتمثل في حصول المتلقي على المعلومات بواسطة التصميم المعروض.
ب. الانتباه: وهنا ينجذب المتلقي للتصميم بفضل الفكرة المصممة الجاذبة للنظر .

ت. التعبير: أي أن يعبر المتلقي عن استجابته لفكرة التصميم بشكل مباشر أو غير مباشر .
ث. القبول: يتمثل في قبول المتلقي للفكرة المطروحة في التصميم واستجابته لها بشكل إيجابي .
ج. التذكر: وهي المرحلة الأخيرة، إذ يحتفظ المتلقي بالتصميم في ذاكرته ويسترجعه عند الحاجة .

وعليه فإن (التصميم الجرافيكي يهدف إلى تحويل توجهات المتلقي إلى دوافع من خلال التعرض لمجموعة من المثيرات، مما يؤدي إلى استجابة معينة. كما يتشكل لدى المتلقي رأياً محدداً حول موضوع التصميم)(سارة، 2012، صفحة 181).

3 – الترجيح:أي توضيح كيفية تفاعل المتلقي مع عمليات الإقناع. إذ يقوم الترجيح على فرضية إن احتمالية تبني المتلقي للرسالة الإعلانية تزداد عندما تكون ذات صلة مباشرة باهتماماته، مما يدفعه إلى السعي لفهم أعمق لمحتواها، معتمدًا على قوة الرسالة ومصداقية المصدر،ويركز على أهمية تفاعل المتلقي مع الرسالة كعامل حاسم في نجاح التصميم، بغض النظر عن طبيعة المحتوى. بخلاف تمثيل المعلومات، كذلك يركز على تأثير التصميم في تشكيل الاتجاهات. كما يشير إلى إن (أي تغيير في السلوك يعتمد بشكل أساسي على التغيير في الاتجاهات، إذ يتطلب تحقيق الإقناع أن يستوعب المتلقي أولاً هدف الرسالة المصممة قبل أن يحدث أي تحول في الاتجاه أو السلوك)(سارة، 2012، صفحة 180).

4-التعلم: يظهر التعلم إن السلوك البشري يمكن اكتسابه بحسب ما أشارت إليه نظرية بافلوف، والتي عدت الأولى في مجال السلوك. إذ (نصت على إن المعلم يمكنه أن يثير استجابة لدى المتلقي من خلال ربطه بمنبه قوي يؤثر عليه، وكلما كان المنبه أكثر قوة، كانت النتيجة أكثر تأثيرًا)(الشعار، 2020، صفحة 85). وقد وصف بافلوف التعلم من خلال مفهوم المثير والاستجابة، إذ يعتمد على عمليات تحفيزية قوية تستند إلى أسس فسيولوجية، كذلك أشار سكنر في نظريته، التي عدت الثانية من حيث الأهمية في نظريات تعلم السلوك، إذ تربط بين السلوك والنتيجة. وهذا يعني أنه يجب أن يتوفر المثير لكي تحدث الاستجابة، مما يسمح بتوقع النتيجة. وقد ميز سكنر بين نوعين من السلوك بناءً على نوع المثير: السلوك الاستجابي والسلوك الإجرائي. (فالسلوك الاستجابي يشير إلى الأفعال اللاإرادية التي يقوم بها الفرد بشكل تلقائي استجابة لمثيرات طبيعية، بينما يمثل السلوك الإجرائي الأفعال الإرادية التي يقوم بها الفرد في مواقف مختلفة)(الشعار، 2020، صفحة 84).

5 - الضبط الاجتماعي:يشير الضبط الاجتماعي إلى أن الأفراد يتم التحكم فيهم وتوجيه سلوكياتهم وتشكيل اتجاهاتهم من خلال إرسال رسائل مباشرة وغير مباشرة تتعلق بانتمائهم الاجتماعي ووجودهم في المجتمع. إذ تستقبل هذه الرسائل وما تحتويه من معلومات، وبعد ذلك يتم تقييم هذه المعلومات بشكل شعوري أو لا شعوري، مما يؤدي إلى استجابة وتغيير في الاتجاه، وأحيانًا يحدث ذلك دون وعي من المتلقي،ويركز الضبط الاجتماعي (على كيفية تأثير المصممين الجرافيكيين على المجتمعات وسلوك الأفراد من خلال رسائل بصرية مباشرة وغير مباشرة. فتؤثر الرسائل الشعورية على الأفراد بشكل واعٍ، بينما تؤثر الرسائل اللاشعورية على العقل الباطن للفرد)(جيدينز، 2009، صفحة 951).

6 - التأثير الانتقائي: أي أن القدرة الاستيعابية للفرد (لا تسمح له باستيعاب الكم الكبير من الرسائل التي يتعرض لها يومياً. بدلاً من ذلك، يدرك الفرد فقط الرسائل التي تتعلق بمواضيع تهمه وتلبي احتياجاته النفسية، مما يجعل بعض الرسائل الإقناعية تؤثر عليه أكثر من غيرها)(مصباح، 2005، صفحة 51). فالرسائل لا تُفرض على المتلقي، بل يقوم هو باختيار ما يناسبه ويحتاجه، بينما يتجاهل ما لا يرغب فيه أو لا يحتاج إليه. وينقسم التأثير الانتقائي إلى:

- التعرض الانتقائي: يشير إلى قدرة المتلقي على اختيار المحتوى الذي يرغب في التعرض له، حيث لا يتفاعل مع جميع الرسائل، بل يولي اهتمامًا لبعضها ويتجاهل الأخرى.
- الإدراك الانتقائي: يتعلق هذا المفهوم بالمواضيع التي تثير اهتمام المتلقي، حيث يقوم بتركيز إدراكه على بعض القضايا التي اختارها دون غيرها.
- التذكر الانتقائي: يسعى الفرد إلى التركيز على بعض المعلومات لتخزينها في ذاكرته، مما يمكنه من استرجاعها عند الحاجة.
- التصرف الانتقائي: يشير إلى قدرة المتلقي على اتخاذ إجراء معين مع منحه الحرية في اختيار الطريقة التي يتصرف بها.(نزهة، 2008، صفحة 31)

7 - التعلم الاجتماعي:يركز هذا الجانب على دور الملاحظة والتقليد في عملية التعلم، إذ تتبين الكيفية التي يتأثر الأفراد من خلالها بالتعلم بواسطة مجموعة من العوامل السلوكية، مثل:

- لعب الدور: أي تصور الفرد لنتائج فكرة معينة.
- تقليد النموذج: حيث يقوم الشخص بتقليد سلوك شخص آخر يحبه، مما يجعله يتبع ما يقوم به.
- تكييف السلوك: وهو تصرف يقوم به الفرد بهدف إرضاء شخص آخر.(الشعار، 2020، صفحة 85)

والجدير بالذكر إن التعلم الاجتماعي يختلف عن التعلم التقليدي كونه يعتمد على عوامل سلوكية تتمثل في الملاحظة والتقليد، بينما التقليدي يستند إلى عوامل وأسس فسيولوجية، إذ إن التعلم يحدث من خلال مثير قوي يؤدي إلى فعل الاستجابة لدى المتلقي.

مؤشرات الإطار النظري

1-ترتكز استراتيجيات الإقناع في التصميم الجرافيكي على إبراز الفوائد للمتلقي، بواسطة توظيف تصاميم جذابة تلفت نظره، وتشجع السلوك الإيجابي بواسطة الملاحظة والمحاكاة.

2-يحتوي التأثير اللاشعوري في التصميم الجرافيكي على عديد التقنيات كالتضمين بالإخفاء لإيصال رسائل خفية، والتناظر والتمويه، والتكرار والإيجاز لتعزيز الرسائل البسيطة ولإنتاج عناصر بصرية متعددة التفسيرات.

3-يؤدي المصمم دورًا حيويًا في التأثير على الجمهور بواسطة تصميم رسائل بصرية مؤثرة تستهدف العقل الواعي واللاواعي.

4-من خلال فهم خصائص الجمهور وتوظيف تقنيات تصميمية إبداعية، يمكن تحقيق الاستجابة الإيجابية التي تعزز من فعالية الرسالة الجرافيكية.

5-يمكن لأساليب التعلم سواء كانت الاجتماعي المرتكز على فعل الملاحظة والتقليد، أو التعلم التقليدي المستند إلى الاستجابات الفسيولوجية للأفراد والناتجة عن مثير قوي من ان يؤديا إلى فعل استجابة أكثر فاعلية عند الجمهور المستهدف بالرسالة الجرافيكية.

6-يتطلب الإقناع في التصميم الجرافيكي فهمًا نفسيًا واجتماعيًا عميقًا مع ضرورة توظيف استراتيجيات مدروسة ومتناسبة مع موضوع التصميم الجرافيكي.

الفصل الثالث: إجراءات البحث

3-1 منهجية البحث: لتحقيق أهداف هذا البحث، تم تحديد المنهج الوصفي التحليلي كونه من أنسب الأساليب لهكذا دراسات ولكونه طريقة ناجعة لوصف الظاهرة وهيكلها وعملياتها وظروفها العامة وتمثيلها وتحليلها وتفسيرها.

3-2 مجتمع البحث: تكون مجتمع البحث الحالي من إعلانات جرافيكية عالمية وظفت أساليب الإقناع المتنوعة لتحقيق أقصى استجابة عند المتلقي،وتحفيزه من خلال أساليب تؤثر على عقله الباطن إذ بلغ المجتمع (12إعلان) بواقع ثلاث إعلانات لكل سنة.

3-3 عينة البحث: تم اختيار عينة البحث بطريقة قصدية، حيث تم استبعاد6 إعلانات لعدم توافقها مع القيم المجتمعية والتكرار في الفكرة التصميمية، لتتبقى (6 إعلانات) تم اختيار ما نسبته 50% منها إذ بلغ عدد نماذج العينة (3) نماذج لأغراض التحليل، وفقا للمبررات الآتية:

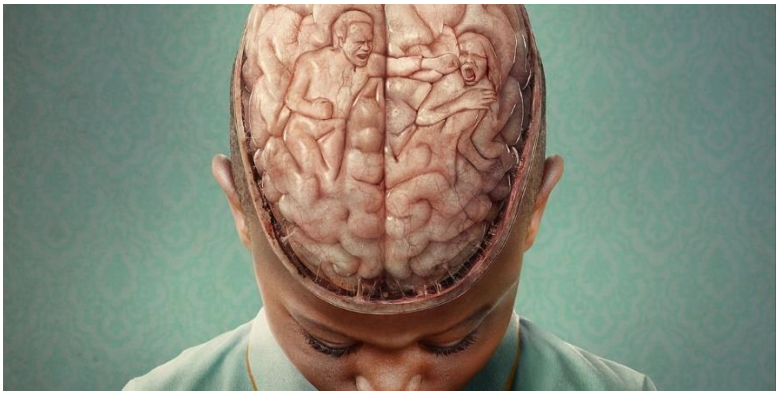
1-كون الإعلانات ذات صبغة عالمية وتحمل صفة الجذب المباشر لموضوع البحث.

2- التنوع في المعالجات للفكرة التصميمية.
3- عدم التكرار في طرح الأفكار التي تم تداولها.
3-4 أداة البحث:استناداً لماء جاء في الإطار النظري ومؤشراته صمم الباحث (استمارة تحليل)* تم عرضها على (خبراء)** لاختبار مدى توافقها مع طبيعة الدراسة، واعتمدت المحاور الرئيسية الآتية في تحليل النماذج.

- فكرة الإعلان.
- الوسيلة الإقناعية الموظفة
- أسلوب التأثير على العقل الباطن
- التقنية اللاشعورية الموظفة
- الفرضية الإقناعية الموظفة

*ينظر ملحق رقم /1 استمارة تحليل المحاور.
**الخبراء: ا.م.د علي شواي غدير، اختصاص تصميم طباعي، قسم تقنيات الإعلان، كلية الفنون التطبيقية.
م.د زيد حيدر خالد، اختصاص تصميم طباعي. قسم التصميم، معهد الفنون الجميلة المختلط الكرخ الأولى.

تحليل العينات



انموذج رقم/1

إعلان مطبوعلحملة توعوية لمخاطر العنف الأسري وأثره على الأطفال في العالم.

الشركة المعلنة: مؤسسة جو توري سيف آت هوم- الوكالة الإعلانية Gyro

الجملة الإعلانية: بعض الجروح لا تلتئم أبدا

مكان نشر الإعلان: لندن - الولايات المتحدة

فكرة الإعلان: يهدف الإعلان إلى تسليط الضوء على تأثير التعرض للعنف المنزلي في مرحلة الطفولة، والذي يمكن أن يزيد بشكل كبير من احتمالية استمرار العنف في مرحلة البلوغ. هذه الحقيقة المذهلة حول دورة العنف والحاجة الملحة لإنهائها هي ما تسعى مؤسسة جو توري Safe At Home إلى تغييره من خلال حملتها الإعلانية. تم تنفيذ هذه الحملة التوعوية لتوفير التعليم اللازم لإنهاء دورة العنف المنزلي وإنقاذ الأرواح. وقد تم تجسيد الفكرة من خلال تصوير العنف المحفور في عقل الطفل، مما يعكس كيف يستمر هذا التأثير معه حتى يكبر.

الوسيلة الإقناعية الموظفة: تم الاعتماد على الإغراءات النفسية، التي تتجلى في الأحاسيس والمشاعر التي استخدمها المعلن للتأثير على عواطف الجمهور، من خلال التركيز على الطفل وعاطفة الخوف على الأبناء.

أسلوب التأثير على العقل الباطن:وظف أسلوب الابتزاز العاطفي، إ استمالة الجمهور من خلال مخاطبة عواطفهم. وقد تجلى ذلك في دعوة المتلقين إلى إنهاء العنف الأسري لحماية الأطفال من الأذى النفسي الناتج عن مشاهدتهم للعنف، مما يرسخ هذه المشاهد في أذهانهم ويعيد دائرة العنف. يشير الإعلان إلى أن الأطفال الذين يشهدون العنف الأسري سيصبحون ضحايا له أو قد يمارسونه عندما يكبرون، مما يعزز فكرة الابتزاز العاطفي.

التقنية اللاشعورية الموظفة: تمت الاستعانة بتقنية التمويه لإخفاء مظاهر العنف من قبل الأب والأم، حيث تم دمجها في شكل المخ البشري بهدف إيصال المعنى المطلوب بشكل لاشعوري، مما يعزز التأثير بشكل أكبر. هذا الأسلوب يبرز النتائج المحتملة الناجمة عن العنف الأسري في وجود الأطفال، دون عرض المحتوى بشكل مباشر أو منفّر، مما قد يضعف التأثير ويقلل من فعالية الإقناع وتغيير السلوك.

الفرضية الإقناعية الموظفة: استخدم المعلن فرضية التحكم الاجتماعي من خلال توجيه رسائل غير مباشرة للجمهور، عبر تصوير شكل العنف الأسري وتأثيره على الطفل، حيث يظهر مشهد العنف ووضعية رأس الطفل المنحني للأسفل، مما يعكس الحزن والتأثر بموضوع الإعلان. هذه العناصر ترتبط بانتماء الأفراد الاجتماعي والأسري، حيث يقوم المعلن بعرض رسائل تحتوي على معلومات، مما يدفع المتلقي لتحليل هذه المعلومات بشكل لاشعوري. وبالتالي، تحدث استجابة تؤدي إلى تغيير السلوك أو التبرع كما هو مطلوب في الجملة الإعلانية، وهو السلوك الذي يسعى المعلن لاستثارته.

انموذج رقم/2

حملة إعلانية بعنوان "تلوث مياه البحر" في الإمارات العربية المتحدة برعاية الصندوق العالمي للطبيعةWWF.

فكرة الإعلان:تستند فكرة الإعلان إلى أهمية حماية الحياة البحرية، حيث يهدف إلى تغيير سلوك المتلقي وتأثيره على أفعاله من خلال استخدام رموز مثل القنبلة والصاروخ، التي تعكس خطورة إلقاء المخلفات في المياه وما يترتب على ذلك من أضرار للحياة البحرية. يسعى الإعلان إلى استثارة مشاعر المتلقي ليحفزه على اتخاذ إجراءات للحفاظ على البيئة البحرية والاستجابة للرسالة من أجل تغيير سلوكه.

الوسيلة الإقناعية الموظفة:تم توظيف أسلوب الإغراءات النفسية من خلال توجيه الرسالة نحو المواقف التي تعتمد على المشاعر، مثل أهمية الحفاظ على الحياة البحرية من الانقراض، بالإضافة إلى استثارة الغرائز البشرية المتعلقة بالبقاء.

أسلوب التأثير على العقل الباطن: استخدم الإعلان أسلوب التعاطف عبر تقديم مواقف عاطفية غير مباشرة، من خلال دمج عناصر مثل الفضلات والقنبلة والصاروخ. هذه العناصر تؤثر على المتلقي بشكل لا شعوري، حيث تخاطب عقله الباطن من خلال

الرموز التي تمثل التدمير، مما يبرز الأضرار التي يسببها الإنسان للحياة البحرية، ويشبهها بتأثير القنبلة أو الصاروخ على البيئة البحرية.

التقنية اللاشعورية الموظفة: تم الاعتماد على تقنية التضمين بالإخفاء، حيث تم استخدام معاني ضمنية خفية في الإعلان تؤثر بشكل لاشعوري على المتلقي. فقد تم الإشارة إلى مفهوم القنبلة والصاروخ بمعنى ضمني يعكس الدمار والقضاء على الحياة البحرية. وبالتالي، يمكن للمتلقي أن يستجيب لا شعوريًا للرسالة بمجرد فهمه للمضمون.

الفرضية الإقناعية الموظفة: استخدم المعلن نظرية الفعل النسبي، التي تعتمد على المعايير الاجتماعية للمتلقي من خلال سلوكياته، مثل إلقاء النفايات في المياه وغيرها من التصرفات غير الصحيحة. كانت الرسالة تهدف إلى التأثير على المتلقي وتغيير سلوكه، بالإضافة إلى التأثير على معتقداته، مما يدفعه إلى اتخاذ سلوك إيجابي من خلال توضيح المخاطر الناتجة عن سلوكياته السلبية التي تضر الحياة البحرية.

انموذج رقم/3

عنوان الحملة الإعلانية (أنت أقوى من المخدرات)

الشركة المعلنة صندوق مكافحة وعلاج الإدمان-في مصر

فكرة الإعلان: اعتمدت الفكرة التصميمية بتسليط الضوء على تأثير الإدمان على مظهر الشباب، مع إبراز الحالة السعيدة التي يبدو أنهم يعيشونها أثناء تعاطيهم المخدرات، والنتيجة الحتمية التي تنجم عن هذا التعاطي، والتي تنتهي بالموت.

الوسيلة الإقناعية الموظفة: وظف أسلوب الإغراء النفسي من خلال توجيه الرسالة نحو المواقف التي تعتمد على المشاعر والأحاسيس، إذ تم التأثير على المتلقي عبر إبراز الحالة التي قد يصل إليها المدمن نتيجة تأثره بالإدمان.

أسلوب التأثير على العقل الباطن: وظف أسلوب الابتزاز العاطفي في التصميم، إذ تم التركيز على استدرار عاطفة المتلقي من خلال إظهار التحولات السلبية الناتجة عن التعاطي. تم تسليط الضوء على كيفية تغيير ملامح وجه المتعاطي من السعادة إلى المرض والإرهاق، مما قد يؤدي في النهاية إلى الوفاة. الهدف من الإعلان هو التأثير على العقل الباطن للمتلقي، ومحاولة تعديل سلوكه وتشجيعه على التراجع عن التعاطي.

التقنية اللاشعورية الموظفة: لجأ المصمم إلى الأسلوب المباشر في تقديم الإعلان، حيث أظهر التحول في ملامح المتعاطي من الفرح والمتعة إلى التعب والإرهاق. ومع ذلك، استخدم تأثيراً غير مباشر من خلال التأثير على المشاعر بشكل لا شعوري.

الفرضية الإقناعية الموظفة: وظف المصمم فرضية الترجيح لإبراز فكرة تبني المتلقي للتصميم، وإظهار أهميته، مما يدفعه للسعي لمعرفة المزيد عن محتوى التصميم.

الفصل الرابع:

4-1 النتائج: بعد إجراء الدراسة النظرية والتحليلية، توصل البحث إلى مجموعة من النتائج وكانت على النحو الآتي:

1. إن توظيف استراتيجيات الإقناع التي تستهدف العقل الباطن واللاشعور لدى المتلقي يُعزز من التأثير الإيجابي على سلوكياته بشكل ملحوظ. وبنسبة 100% في جميع العينات.

2. يُسهم استغلال أساليب اللاشعور ومخاطبة العقل الباطن في التأثير العميق على المتلقي، مما يتيح فهم نقاط ضعفه والتأثير على عواطفه بفعالية، وبالتالي جذب انتباهه نحو موضوع التصميم. كما في العينة (2،1) وبنسبة 66.6%.

3. يمكن للتصميم الجرافيكي أن يُحقق تأثيرًا قويًا بواسطة استهداف المتلقي باستخدام وسائل جرافيكية متنوعة، وبالاعتماد على دراسة دقيقة لخصائص الجمهور المستهدف، مما يُمكّن المصمم من تحقيق أهدافه بشكل إيجابي. وهذا ما ظهر في جميع العينات وبنسبة100%.

4. يُساعد توظيف التضمين في إيصال الرسائل الجرافيكية بطريقة مبتكرة، مما يُعزز من تفاعل المتلقي وقناعته بالفكرة التصميمية. كما في العينة (2،1) وبنسبة 66.6%.

5. يُمكن استخدام الألوان والخطوط بشكل استراتيجي في التصميم الجرافيكي للتأثير على مشاعر المتلقي، إذ تعد الألوان وسيلة قوية لإثارة المشاعر وربطها بالفكرة المراد إيصالها. وهذا ما ظهر في جميع العينات وبنسبة100%.

6. تُعد دراسة سلوكيات الجمهور المستهدف خطوة أساسية في عملية التصميم، إذ تُتيح فهم احتياجاتهم وتوقعاتهم، مما يساعد على تطوير تصاميم تلبي تلك الاحتياجات بفاعلية اقناعية عالية المستوى. كما في العينة رقم2 وبنسبة33%.

7. إن استخدام الرموز والصور ذات الدلالات الثقافية والاجتماعية يُعزز من الفهم ولقناعة بالرسالة الجرافيكية ويُسهم في ترك انطباع إيجابي لدى المتلقي.وهذا ما ظهر في جميع العينات وبنسبة100%.

8. يُمكن للتصميم الجرافيكي أن يستفيد من التقنيات التصميمية الحديثة لجذب الانتباه وإبراز الأفكار بطريقة ديناميكية ومبتكرة تُبهر المتلقي وتُعمّق قناعته بالمحتوى.كما في العينة (1،2) وبنسبة 66.6%.

4-2 الاستنتاجات:

1- توظيف استراتيجيات الإقناع التي تستهدف العقل الباطن تعزز التأثير الإيجابي وتعمّق القناعة بالرسالة الجرافيكية.
2- استراتيجية دراسة طبيعة الجمهور وتوظيف الوسائل التصميمية المبتكرة تعد أداة فعّالة للتأثير على قناعات المتلقي في التصميم الجرافيكي
3- استراتيجية توظيف الرموز والصور ذات الدلالات الثقافية تعزز فهم الرسالة والقناعة بها وتترك انطباعًا إيجابيًا عند المتلقي.
4- التقنيات الحديثة تعد حلولا استراتيجية تُتيح فرصًا ديناميكية لجذب الانتباه وإبراز الأفكار بشكل مبتكر وبالتالي تعزيز القناعة بتلك الأفكار التصميمية.

4-3 التوصيات:

استنادًا إلى النتائج والاستنتاجات التي تم التوصل إليها، يوصي البحث:

بضرورة التركيز على استثمار استراتيجيات الإقناع في التصميم الجرافيكي بواسطة الفهم الواعي لمتطلبات المتلقي ودراسة احتياجاته الشعورية سواء كانت المادية منها أو مشاعره العاطفية ومخاطبة أفكاره اللاشعورية.

المصادر العربية

1- ابن منظور. (2000). لسان العرب. تأليف *لسان العرب* (صفحة 118). بيروت: المكتبة التوقيفية.

2- الهام عبد الرحمن. (2013). *إدارة المعرفة باستخدام الرسائل اللالشعورية في تصميم الاعلان التفاعلي- اطروحة دكتوراه*. حلوان، مصر: كلية الفنون التطبيقية.

3- امل سراج السيد. (2015). *دراسة توظيف التضمين اللاشعوري في تصميم الملصق الاعلاني.* دمياط، مصر: مجلة الفنون والعلوم التطبيقية. تم الاسترداد من https://journals.ekb.eg/article_108131.html

4- أنتوني جيدينز. (2009). *مقدمة في علم الاجتماع.* نيويورك: دبليو دبليو نورتون وشركاه.

5- جوزيف ميرفي. (2007). *قوة عقلك الباطن.* الرياض، السعودية: مكتبة جرير.

6- حازم القرطاجي. (1966). تأليف حازم القرطاجي، *منهج البلغاء وسراج الادباء* (صفحة 106). تونس: دار الكتب الشرقية.

7- حسين خريف. (13 فبراير, 2016). *الاتصال الاقناعي ونظرية التاءات الثلاث.* تم الاسترداد من منتدى علوم الاعلام والاتصال: https://30dz.yoo7.com/t2049-topic

8- سارة محمد عبد الناصر. (2012). *استراتيجية بصرية جديدة في تصميمالاعلان باستخدام الاشكال المدمجة- اطروحة دكتوراه.* حلوان: جامعة حلوان.

9- سارة محمد. (9, 2020). الاعلان كعملية اقناعية لاشعورية. *مجلة العمارة والفنون*، الصفحات 276-294.

10- عبد الحميد عبد الفتاح المغربيز. (1999). *الإستراتيجية لمواجهة تحديات القرن 21* (المجلد الاولى). القاهرة: مجموعة النيل العربية.

11- علي شيبه شدوان. (2005). *الاعلان المدخل والنظرية.* الاسكندرية: الدار الجامعية.

12- الفيروزآبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب. (2011). *القاموس المحيط* (صفحة 1096). بيروت: دار المعرفة.

13- محمد احمد ابو الرب. (2010). *تقنيات حضور المرأة في الاشهار على قناة LBC* (الإصدار العدد34). الدار البيضاء: مجلة علامات. تاريخ الاسترداد 8 ابريل, 2022، من https://search.emarefa.net/ar/detail/BIM-311772-

%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B1%D8%A3%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%AC%D8%B3%D8%AF-%D8%AA%D9%82%D9%86%D9%8A%D8%A7%D8%AA-%D8%AD%D8%B6%D9%88%D8%B1-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B1%D8%A3%D8%A9-%D9%81%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D8%A5%D8%B4%D9

14- محمد احمد عوض. (1999). *الإستراتيجية (الأصول و الأسس العلمية)*. الاسكندرية: الدار الجامعية.

15- محمد راتب الشعار. (2020). *الاجازة في الاعلام والاتصال- مهارات الاقناع بالوسائل الالكترونية-*. دمشق: الجامعة الافتراضية السورية.

16- محمد محمود مصطفى. (2003). *التسويق الإستراتيجي للخدمات* (المجلد الاولى). عمان: دار المناهج.

17- مصباح عامر. (2005). *الاقناع الاجتماعي- خلفيته النظرية والياته العملية*. الجزائر: ديوان المطبوعات الاجتماعية.

18- مهجة احمد. (2022). *دور سيكولوجية الايحاءً العكسيً في تصميم الاعلان للتأثير على الطاقة الذهنية للمتلقي بغرض الاقناع*. حلوان، مصر: كلية الفنون التطبيقية- جامعة حلوان.

19- نادية خليل. (2020). الإقناع بالإيحاء للإعلان ثلاثي الأبعاد عبر المواقع الإلكترونية. *مجلة العمارة والفنون والعلوم الانسانية*، الصفحات 431-452. تاريخ الاسترداد 17 1, 2025، من https://mjaf.journals.ekb.eg/?_action=article&sb=2015&issue=12080_sb=%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%86%D9%88%D9%86

20- نزهة حنون. (2008). *الاساليب الاقناعية في الصحافة المكتوبة الجزائرية*. الجزائر: جامعة قسنطينة.

21- هاري ميلز. (2000). *فن الاقناع* (المجلد الاولى). السعودية: مكتبة سرور.

المصادر الاجنبية

1- Colin Caborn .1989 .*Design and Technology.*UK ،UK: Thomas Nelson and Sons Ltd, UK , Printed in China by L. Rex.

2- Consumer , Mothersbaugh-Behavior Hawkins2016 . *Building Marketing Strategy.-*usa: Building Marketing Strategy.

3- FatenFaroukAtrees .2013 .*The concept of subliminal messages in brand design*Issue 1 .Helwan: - International design journal.

4- Ian Mould and John Cave Colin Caborn .1989 .*Design and Technology.,*UK ،UK: Thomas Nelson and Sons Ltd.

5- PillErwin .2001 .(*Attitudes and Presuasion-Psychology Press.*New: Taylor&Francis Group.

(Gombrich ernist) .Pp 159-167.1972 .(*art&illusion, A Study in the Psychology of Pictorial Representation*) 4th edition .(.London: phaidon press.

ملحق رقم /1

استمارة تحليل محاور البحث

فكرة الإعلان	مبتكرة	مطورة	تقليدية
الوسيلة الإقناعية الموظفة	التعاطف	التأثير اللاشعوري	الابتزاز العاطفي
أسلوب التأثير على العقل الباطن	مباشر	غير مباشر	
التقنية اللاشعورية الموظفة	البساطة	الإيجاز	تكرار العرض
الفرضية الإقناعية الموظفة	الاستمالات الشخصية	الاستمالات المنطقية	الاستمالات النفسية

المسرح الملحمي وانعكاساته في مسرحية المتنبي

Epic theatre and its reflections in Al-Mutanabbi's play

م.د.سرى جاسم خيون

Sura Jassim Khayoun D.

وزارة التربية / مديرية تربية بغداد /الكرخ1 / معهد الفنون الجميلة للبنات /الدراسة الصباحية

Ministry of Education

Baghdad Education Directorate / Karkh 1

Institute of Fine Arts for Girls / Morning Study

ملخص البحث :-

تقيد المسرح بالقوانين الأرسطية رغم مروره بعده مراحل اتسم العمل المسرحي خلال كل منها بسمات عدة تميزت عن المراحل التي سبقتها إلى ان وصل إلى مراحله الحديثة التي بدأ فيها رواد المسرح يضيقون ذرعا بمحدودية هذا المسرح الذي اسموه ((بالتقليدي)) فهو تقليدي في التعبير عن معاناة النفس البشرية واستيعاب خفاياها . فظهرت تجارب عديدة أهمها اجتهادات (بسكاتور و برخت) التي كانت ترى ان الشكل الدرامي التقليدي لا يملك القدرة على استفزاز المشاهد وإعطاءه دورا فاعلا في تغيير واقعه الاجتماعي الخاطئ حيث قام الكاتب الألماني (برتولد برخت) (1898 – 1956) عروضه المسرحية بشكل يروي فيه الأحداث بشكل مباشر للجمهور بحيث ان المشاهد يدرك بان ما يقدم ليس إلا تمثيلا وبهذا يكسر حالة الإيهام التي طالما استخدمت في المسرح التقليدي فقد اراد (برخت) ان يجعل المشاهد يلعب دورا فاعلا في العرض المسرحي وان يتخذ موقفا نقديا لما يراه ويسمعه أي ان المشاهد يجب ان يفكر لا يتعاطف , وهذه العلاقة بين المشاهد والمسرح هي التي أوحت بمصطلح (المسرح الملحمي) ليميزه عن المسرح التقليدي , بدأ تأثير (برخت) في المسرح العراقي واضحا من خلال الأعمال المسرحية التي قدمت فترة الخمسينات وما بعدها فمن الرواد البارزين الذين نقلوا نظرية المسرح الملحمي وطبقوها وفق أسس

ومضامين مجتمعنا العراقي وثقافتنا العراقية هو (إبراهيم جلال) الذي أثار أسلوبه جدلا بين النقاد والباحثين في مجال المسرح وتحديدا مسرحية (المتنبي) التي أخرجها كما صمم السينوغرافيا لها (كاظم حيدر) لذا قدم هذا البحث لمناقشة تأثير المسرح الملحمي الذي نقل مضامينه المخرج العراقي (إبراهيم جلال) وحاول تطبيقه في مسرحية (المتنبي) , تكمن أهمية البحث في خدمة العاملين في مجال الإخراج المسرحي , في البحث تم تحديد المصطلحات (المسرح الملحمي , والانكسار) ثم تحديد تعاريف إجرائية لهما , تضمن الفصل الثاني الإطار النظري والذي قسم إلى مبحثين الأول (المرجعيات الفلسفية والتاريخية للمسرح الملحمي) أما المبحث الثاني كان بعنوان (مميزات المسرح الملحمي) ثم حددت مجموعة من مؤشرات الإطار النظري , الفصل الثالث تضمن إجراءات البحث حيث تم تحليل عينة البحث وهي مسرحية (المتنبي) وتوصلت الباحثة من خلالها إلى جملة نتائج في الفصل الرابع توصلت الباحثة من خلال مؤشرات الإطار النظري ونتائج تحليل العينة توصلت الباحثة إلى استنتاجات منها ان المخرج (إبراهيم جلال) حاول تطبيق مضامين المسرح الملحمي لكن من خلال متطلبات المجتمع العربي والعراقي ووفق مفاهيمه ومرجعياته الدينية والثقافية والاجتماعية , فقد استطاع التوصل إلى أسلوب يدمج بين الأسلوب (البرختي) والمسرح العربي الشعبي الاحتفالي الذي يعتمد على خيال الظل والحكاواتية والأهازيج والمساجلات الكلامية والتباهي بين شخوص المسرحية والجدل بين الرواة وأسلوب المقاربة بين شخصية المتنبي والراوي (الشاعر المعري) وبعض الطقوس الأخرى , ثم قدمت الباحثة بعض المقترحات والتوصيات .

Abstract

The theatre is bound by Aristotelian laws, despite passing through several stages, during each of which theatrical work was characterised by several features that distinguished it from the stages that preceded it, until it reached its modern stages, in which theatre pioneers began to become fed up with the limitations of this theatre, which they called “traditional”, as it is traditional in expressing the suffering of the human soul and comprehending its secrets. Many

experiments appeared, the most important of which were the efforts of (Piscator and Brecht), who believed that the traditional dramatic form does not have the ability to provoke the viewer and give him an effective role in changing his false social reality. The German writer (Bertolt Brecht) (1898-1956) presented his theatrical performances in a way that narrates the events directly to the audience, such that the viewer realizes that what is presented is nothing but acting, and in this way he breaks the state of illusion. Which has always been used in traditional theatre, Brecht wanted to make the viewer play an active role in the theatrical performance and take a critical stance on what he sees and hears, meaning that the viewer must think and not sympathise. This relationship between the viewer and the theatre is what inspired the term (epic theatre) to distinguish it from traditional theatre The influence of Brecht on the Iraqi theatre began to become clear through the theatrical works that were presented during the fifties and after. Among the prominent pioneers who transferred the theory of epic theatre and applied it according to the foundations and contents of our Iraqi society and our Iraqi culture is Ibrahim Jalal, whose style sparked controversy among critics and researchers in the field of theatre, specifically the play (Al-Mutanabbi), which was directed and the scenography was designed by Kazem Haider. Therefore, this research was presented to discuss the impact of the epic theatre, whose contents were conveyed by the Iraqi director (Ibrahim Jalal) and he tried to apply it in the play (Al-Mutanabbi). The importance of the research lies in serving those working in the field of theatre directing. In the research, the terms (epic theatre and refraction) were defined, then procedural

definitions were determined for them Therefore, this research was presented to discuss the impact of the epic theatre, whose contents were conveyed by the Iraqi director (Ibrahim Jalal) and he tried to apply it in the play (Al-Mutanabbi). The importance of the research lies in serving those working in the field of theatre directing. In the research, the terms (epic theatre and refraction) were defined, then procedural definitions were determined for themThrough it, the researcher reached a set of results in the fourth chapter. The researcher reached, through the indicators of the theoretical framework and the results of the sample analysis, the researcher reached conclusions, including that the director (Ibrahim Jalal) tried to apply the contents of the epic theatre, but through the requirements of the Arab and Iraqi society and according to its religious, cultural and social concepts and references. He was able to reach a style that combines the (Berkhtian) style and the Arab theatre Popular festive that depends on shadow play, storytelling, chants, verbal disputes, boasting between the characters of the play, debate between the narrators, the method of comparison between the character of Al-Mutanabbi and the narrator (the poet Al-Ma’arri), and some other rituals ....

مشكلة البحث والحاجة إليه

تقيد المسرح بالقوانين الارسطية على الرغم من مروره بعدة مراحل اتسم العمل المسرحي خلال كل منها بسمات عده تميزه عن المرحلة التي سبقته , حتى وصل إلى مراحله الحديثة التي بدأ فيها رواد المسرح يضيقون ذرعا بمحدودية هذا المسرح الذي اسموه بالتقليدي فهو تقليدي في التعبير عن معاناة النفس البشرية واستيعاب خفاياها , فظهر تجارب عديدة أهمها اجتهادات (بسكاتور) و(برخت) التي كانت ترى ان الشكل الدرامي التقليدي لا يملك القدرة على استفزاز المشاهد وإعطائه دورا فاعلا في تغيير واقعه الاجتماعي الخاطئ حيث قام الكاتب المسرحي الألماني (برتولد برخت 1898 – 1956) عروضه المسرحية بشكل يروي فيه الأحداث بشكل مباشر للجمهور بحيث ان المشاهد يدرك بان ما يقدم ليس الا تمثيل وبهذا يكسر حالة الإيهام التي طالما استخدمت في المسرح التقليدي فقد أراد (برخت) ان يجعل المشاهد يلعب دورا فاعلا في العرض المسرحي وان يتخذ موقفا نقديا لما يراه ويسمعه أي ان المشاهد يجب ان يفكر لا يتعاطف . وهذه العلاقة بين المشاهد والمسرح هي التي اوحت بمصطلح (المسرح الملحمي) لغرض تمييزه عن المسرح التقليدي بدأ تأثير (برخت) في المسرح العربي عموما يتسلل في نصوص (الفريد فرج , وسعد الله ونوس , وصلاح عبد الصبور) حيث تناولوا الإنسان كمخلوق روحي بالإضافة الى رأي (برخت) كونه إنسان اجتماعي وسياسي , في العراق تناول الرواد مسرح (برخت) أيضا وكان من البارزين في هذا المجال ممن نقل نظرية (المسرح الملحمي) وطبقها وفق أسس ومضامين مجتمعنا العراقي وثقافتنا العراقية هو (إبراهيم جلال) الذي أثار أسلوبه جدلا كبيرا بين النقاد والباحثين في مجال المسرح مما دفع الباحثة لمناقشة السؤال التالي ((كيف تأثر المسرح العراقي بالمسرح الملحمي)) .

أهداف البحث :-

الحاجة إلى البحث قائمة لغرض الكشف عن مدى تأثر المسرح العراقي بمضامين المسرح الملحمي .

أهمية البحث :-

تكمن أهمية البحث في :-

1- دراسة تركز على جهود أشهر المخرجين العراقيين وتطبيقاتهم لنظرية المسرح الملحمي .

2- دراسة تفيد الباحثين والدارسين في المسرح حيث أنها كشف علمي لتأثيرات المسرح الملحمي على المسرح العراقي.

حدود البحث :-

الحدود الزمانية :- 1977

الحدود المكانية :-

الحدود الموضوعية :- الملحمية في عرض مسرحية المتنبي

تحديد المصطلحات :-

الملحمة في اللغة :- قال عنها ابن منظور " ألحمت القوم إذا قتلتهم حتى صار لحما.. والملحمة : الحرب ذات القتل الشديد .. والواقعة العظيمة في الفتنة "(1, ابن منظور) كما عرفت الملحمة على انها "قصة شعرية موضوعها وقائع الأبطال , يلعب الخيال فيها دورا كبيرا , اذ تحكى على شكل معجزات , ولكل ملحمة أصل تأريخي صدرت عنه "(18 , محمد غنيمي)

في الدراما قال عنها إبراهيم حمادة " استعيرت لفظة الملحمية إلى المجال الدرامي لتدلل على اللقطات القصصية الممسرحة , ذات الترابط الضعيف , كما أنها لا ترتبط بالبناء الدرامي التقليدي بل تعتمد على السرد , واللقطات اللا متماسكة , ومطالبة المتفرج بالتيقظ , ومواجهة القضية التي تدلي بها الشخوص المتكلمة على الخشبة "(2, إبراهيم حمادة)

المسرح الملحمي :- عرفته كل من ماري الياس و حنان قصاب على انه "نظرية متكاملة لأنها تعالج العملية المسرحية بكافة أبعادها , بما في ذلك كتابة النص وإعداد العمل للعرض والإخراج وشكل الأداء والديكور والسينوغرافيا والموسيقى كما تشمل أيضا التأثير على المتفرج "(15 , ماري الياس وحنان قصاب)

كما قال عنه كل من سامي عبد الحميد وبدري حسون فريد على ان مسرح برخت حاول ان يقدم " معالجة ملحمية للمسرحية وذلك باحتوائها على المشاهد الصغيرة والرواة والجوقة والمقدمة والنهاية وطلب من الممثل ان يكون ممثلا وراوية في نفس الوقت وذلك لغرض وضع المتفرج بوضع الملاحظ اكثر من وضع المنغمس بالفعل ,

وكان يهدف من وراء ذلك إعطاء معلومات من العلاقات البشرية بصورة عامة وليس تقديم قصة خاصة عن شخص معين "(4 , بدري حسون فريد)

التعريف الاجرائي :- تتفق الباحثة مع رأي سامي عبد الحميد وبدري حسون فريد .

انعكاس :- وهو في اللغة : فعل أي انعكسَ / انعكاسًا ، فهو مُنعكِس ، والمفعول مُنعكَس عليه "منعكس ردك الشيء إلى أوله" (16 , محمد أبي بكر الرازي) والعكس :- هو " نوع من الاستدلال المباشر ننتقل فيه من الحكم بصدق قضية إلى الحكم بصدق قضية أخرى مختلفة عنها في وضع كل من الموضوع والمحمول " (17 , مراد وهبة)

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول:-

المرجعيات الفلسفية والتاريخية للمسرح الملحمي :-

المسرح الملحمي هو مسرح أسس له كل من (يرتولد برخت) و(ارون بسكاتور) , اعتمد على لغة الاتصال المباشرة بين المتلقي والعرض , فهو يستهدف إثارة فكر المتلقي مستندا على ملكاته ومرجعيات ثقافية والاجتماعية ... هذا النوع من المسارح يعتمد على عرض الحدث بوضوح وترك المتلقي , يكون تصوراته وآرائه عن الحدث وهو أسلوب مغاير لما كتب عنه ارسطو في المسرح الكلاسيكي وتصديره التعاطف مع المتلقي على الفكر . والملحمية في المسرح الحديث كانت انطلاقة من بعض الأنواع المسرحية التي سادت المانيا في فترة معينة امتازت بأسلوب " التقريرية , والجوقة وعرض الصور المتحركة بوصفها وسائل للتعليق والشرح جعلتها تحظى بالتسمية الملحمية والذي تقبله (برخت) واستخدمه في معالجاته الفنية الكثيرة "(13 , عقيل مهدي) كونه أسلوب يقترب من الملحمة , الجوقة ودورها كراوي ومعلق للأحداث , والتشخيص عبر ارتداء الأقنعة للممثلين ولعناصر الجوقة والترتيل والأسلوب الشعري الغنائي والذي نجده كذلك في المسارح الكنسية , كما ان (برخت) كان يدعم الإمكانات الصوتية والحركية في العروض تأثرا بعروض المسرح الشرقي التي كانت مصادرها ملاحم وأساطير للحضارات الشرقية مثل مسارح (النو

والكابوكي ...) , وكذلك نجده في الأنواع المسرحية الغربية مثل الكوميديا الشعبية المرتجلة (ديلارتي) وأنواع التمثيل الصامت (المايم والبانتومايم) وغيرها من المظاهر التي سادت المسرح الدرامي , لكن (برخت) في مسرحه الملحمي وجد له طريقة مغايرة اعتمدت على أفكار أفرزتها الحرب العالمية , والمسرح التعبيري وهيمنة نظريات علم النفس , وبعض الأفكار الفلسفية مثل فلسفة هيجل التي تأثر بها (برخت) وغيره من صناع المسرح , وكذلك طغيان الفكر الماركسي الذي ناقشه والذي نجد ملامحه واضحة عليه , وكذلك اطلاع (برخت) على المثيولوجيا الإنسانية والأساطير والاحتفالات المتمثلة في (المسرح الشرقي) , كل ذلك انعكس على أسلوب (برخت) في شرح الحوادث وترك الحرية للجمهور للتفكير بها من خلال التواصل مع الحدث المطروح ليكون فكرته الذاتية عنه , ونظرا لتعدد مصادر (المسرح الملحمي) كان لا بد من شرحها ببعض التفصيل .

المرجع الفلسفي للمسرح الملحمي :-

استطاع (برخت) ان يستفيد من دراسته لفلسفة (هيغل) عن الديالكتك والمثالية المطلقة ودراسات (كارل ماركس) عن الاقتصاد السياسي , وكيفية استخدامها في المسرح وتحديدا (فلسفة الديالكتيك) التي تكشف للمتلقي التناقضات الاجتماعية والاقتصادية التي تحرك التاريخ وتطور المجتمع (12 , عدنان رشيد) . ففلسفة الديالكتك (لهيغل) نشأت من صراع الفلاسفة ومذاهبهم المتنافسة فحين تظهر مدرستين متناقضتين تخرج اخرى براي ثالث يحسم النقاش , ومن هذا فان الديالكتك عند (هيغل) هو ذاك الجدل الذي يهدف الى الوصول الى الحقيقة من خلال طرح اراء متناقضة ليظهر رأي ثالث اقرب الى الحقيقة , وهذا خدم مسرح (برخت) وجعل من مسرحه الملحمي وسيلة للنقد الاجتماعي والفكري ويرى (برخت) ان تحقيق (الديالكتك) على المسرح يتم من خلال طرح المتناقضات الاجتماعية ثم تخطيها للوصول إلى حقائق أخرى تدعم الوضع الاجتماعي , فالصراع الدرامي أيضا صراع جدلي من وجهة نظر (برخت) فالتناقض ضروري , والتغيير يعدّ الوجه الآخر الطبيعي للتناقض فهو يعرض المشاكل ولا يقدم الحلول ([12] , عدنان رشيد) كما انه يركز على الأوضاع كما هي , لماذا ينبغي ان تتغير لا كيف تتغير , تعمد (برخت) إلى جعل الحدث ايجابي في العرض , ليثير في المتفرج ضرورة التغيير من خلال استثارة الدافعية الثورية للتغيير وهذا ما جعل (برخت) يضع قواعد للعرض المسرحي يشمل جميع عناصره البصرية , غايتها هدم الإيهام والتعاطف الارسطي , من خلال توظيف عناصر العرض لتثير التناقض والغرابة , التي تؤدي إلى تغيير هذا الواقع المتناقض (19 , نهاد صليحة) المسرح

على رأي (برخت) يهدف إلى تلقين المبادئ الأخلاقية والسلوك المناسب للإنسان حيث يسعى إلى جمهور يشارك في الفعل الدرامي دون ان يتخلى عن ملكة التفكير , جوهر الخلاف بين (ارسطو) و(برخت) يتلخص في إفادة (كارل ماركس) عن الفلسفة في انها حصرت جهودها على مر الزمن في صياغة نظريات عن تفسير العالم وليس في تغييره , تأثر (برخت) بالماركسية وصاغ نظريته في إطار الفكر الماركسي لهذا تجدها مخالفة تماما لنظرية (ارسطو) فالنظرية البرختية الماركسية , قامت على مبدأ محاولة هدم الايديولوجية السائدة والدعوة إلى ايديولوجية جديدة , لذا كان لا بد من أيقاظ وعي المتلقي لاستدعاء فكره النقدي , والتخلي عن ما هو سائد في تصوير الواقع الحرفي ليجعل من المتلقي مشارك ايجابي في الفعل المسرحي , من خلال بناء لغة اتصال مع الحدث بناء على مرجعيات المتلقي الثقافية والفكرية ....

المرجع التاريخي للمسرح الملحمي:-

من ضمن أهداف (برخت) في العرض الملحمي هو الوصول الى بنية مختلفة في العروض المسرحية , و" لتحقيق ذلك استلهم المسرحيون عناصر موجودة اصلا في كثير من الاشكال المسرحية القديمة مثل المسرح الشرقي والمسرح التقليدي (الكلاسيكي) حيث يهيمن طابع الأسلبة [1]* على مكونات العرض , وحيث يقوم التناوب والتلازم بين السرد والفعل , بين الغناء الجوقة وحوار الشخصيات , وكذلك فان أشكال المسرح الشعبي , وعلى الأخص السيرك والكوميديا ديلارتي شكلت مصدر الهام كثير من المسرحيين الذين وجدوا فيها عناصر لعبية واضحة . كما ان بعض العناصر التي كانت موجودة في مسرح القرون الوسطى وفي جمالية الباروك" (15 , ماري الياس وحنان قصاب) و (الاوبرا) فالموسيقى لعبت دور مهم في مسرح (برخت) , حيث وجد في اعمال (فاغنر . وموتسارت) الموسيقية منافسة قوية كونها تأخذ الطابع الملحمي أيضا , ومن خلال عمله في الأوبرا التي أضفى عليها من فنه وأجرى عليها بعض الإصلاحات , ليجعل منها اوبرا تعليمية , في محاولة الى الابتعاد

---

[1]* الاسلبة :- وهو عنصر ينتمي إلى الاستلاب أو مصطلح التغريب بمعنى الترميز إلى حالة معينة لتذكر جزء منها وليس كلها أي عرض جزء من الشيء ليشير إلى الكل مما يثير الاستغراب لعدم تمام الحدث مثلا وهو دعوة إلى كسر حالة الايهام بالواقع , وهو من المصطلحات المهمة التي استخدمها برخت .

والاسلبة الابتعاد عن المحاكاة التصويرية للواقع والاكتفاء بتقديم علامات تدل على هذا الواقع أو ترجع إليه . عمد برخت الى خلق جدلية بين الواقع والرمز من خلال تقديم أجزاء من الواقع لها دلاله عالية تسمح من خلال اسلبتها بالانتقال من الخاص إلى التصور العام وربط هذا الاستخدام بالبعد الاجتماعي ينظر : ماري الياس , حنان قصاب , مصدر سابق , ص34 .

عن التلقي السلبي والقالب البرجوازي للأوبرا , لذا ركز على المقاطع الساخرة التي كانت تحمل مبادئ الاغتراب في طياتها . كما تأثر (برخت) بالطبيعيين فهم مهتمين بالتجريب والمنهج العلمي والدراما ذات النهاية المفتوحة البناء على أشكال الدراما القديمة ومسارح السوق , غير انه اختلف معهم في الإمعان في صناعة الإيهام والمثالية , وهو متفق على دور الحبكة التي تثير التناقضات خلال البنية الاجتماعية فالكتاب الطبيعيون على العموم محايدون يديرون الدراما من خلال الراوي الذي يشرح بدون ان يعطي رأيه ويسقط وأفكاره . وعلى العموم فان المسرح الملحمي (لبرخت) اقرب ما يكون إلى المسرح الآسيوي (المسرح لشرقي) والذي اعتمد على لغة الإشارة والإيماءة وأسلوب التمثيل البسيط الخالي من التخيل, وضع (برخت) أسس جديدة لبناء المسرحية تتجاوز المفهوم الارسطي التقليدي بالاستفادة من مختلف الاتجاهات والأساليب المسرحية القديمة , فلقد اخذ من المسرح الاليزابيثي والصيني والياباني والهندي والكورس في المأساة الإغريقية وتقنيات الرقص والظلال والأقنعة والمهرجين وبهلوانات الألعاب , كما أفاد من تقاليد المسرح الشعبي البافاري , والنمساوي والمسرح السياسي , في ألمانيا من أوائل من كتب عن المسرح الملحمي (كارل هانز مارين) حيث قال "ان المسرح يجب ان يكون منبر للوعظ وأراد من الجمهور ان يقف موقف الحكم على ما يحدث" (21 , سامي عبد الحميد) كان من اتباعه (ارفن بسكاتور) الذي بدء ممثلا ثم قام بالتنظير للمسرح الجديد , حيث اخرج مسرحيته (الاعلام) , لمؤلفها (الفونس بالكيه) عام 1924 عدّت هذه المسرحية أول مسرحية ملحمية " فقد جاء في كتابه (المسرح السياسي) ما يفيد بأنه اخرج اول دراما ملحمية وانه استعان على إخراجه فضلا عن الممثلين بالأفلام واللافتات" (3 , اريك بنتلي) استخدم (بسكاتور) هذه التقنيات الجديدة لأنه بواسطتها يعطي معلومة وثيقة أكثر مما يمكن تقديمه على المسرح , و (بسكاتور) اكتشف عناصر المسرح الملحمي بالصدفة وعن طريق المنظر حيث , انه لم يملك المال الكافي لعمل منظر ضخم فكون منظرا رمزيا" (21 , سامي عبد الحميد) تجريدي . كما انه اخذ من (ماكس راينهارت) فكرة مشاركة الجمهور في أحداث المسرحية من خلال الحوار المباشر مع الجهور, حيث قام بإنزال ممثليه وإجلاسهم مع الجمهور وهذا ما يسمى (بالمسرح الملحمي) وهو "الاسم الذي أطلقه (بسكاتور) على هذا الشكل الجديد من الدراما , بالنظر إلى مداره الواسع وإحالاته المستفيضة إلى العالم المنضوي وراء أضواء الخشبة " (10 , جيمس روز) كذلك أشار (بسكاتور) "بان المسرح بدء معي أساسا من حيث الإخراج , ومع (برخت) أساسا من حيث النص" (3 , جيمس روز) , وفي عام 1947 يكتب (برخت) ل(بسكاتور) " يهمني ان أؤكد ان أحدا من جميع الذين

صنعوا المسرح خلال السنوات العشرين الأخيرة , لم يكن اقرب إلي منك ... ويجيب بسكاتور وأنا من جانبي اعتقد ان أي مسرحي لم يكن أكثر منك دنوا من مفهومي للمسرح " (14 , فردرك اوين) كما استطاع (برخت) ان يفيد من تراث الكلاسيكيين الالمان مثل (لسنك , كوته , وشلر , وبوشنر , وهوبتمان)[2] فيما يؤكد (سامي عبد الحميد) "على ان المسرح الملحمي يجمع ملامح من التعبيرية أو الواقعية الجديدة فضلا عن ملامح خاصة " (21 , سامي عبد الحميد) فمن جهة ان المسرح الملحمي نما من الوعي السياسي المتصاعد في تلك الفترة , زمن جهة اخرى فان المسرح الالماني كان شبيها بالمسرح الروسي , " حيث حدثت في كليهما محاولات لاستخدام الدراما وسيلة لإحداث التغيير الاجتماعي"(5 , برتولد برخت) ومن الأشياء التي كانت لازمة في أعمال (برخت) هي وجود الاسكتشات الغنائية الموسيقية في أعماله وهذه ناتجة عن تأثير المسرح الشرقي الصيني الياباني وكان تأثير (برخت) بمسرح (النو الياباني) واضحا من خلال أسلوب هذا المسرح مواجهة المشاكل الاجتماعية ببساطة وكان يقدم هذا المسرح في حيز خال , فيها أداء الممثل مؤسلبا ووجهه مقنع أي خال من أي تعبير , عناصر الديكور قليلة العدد ولها دلالة مباشرة , الموسيقيون والكورس يظهرون على خشبة المسرح " . " يتألف العرض من رقصة يسبقها حوار يفسر دلالتها أو يعرض الموقف الذي ينشأ منه كان ممثل (النو) يتوجه بحديث مباشر إلى الجمهور"(14 , فردرك اوين) وخشبة المسرح مكشوفة خالية من الستائر لا يوجد مؤثرات ضوئية فالإضاءة ثابتة وقوية وأجهزة الإضاءة واضحة على الخشبة للجمهور حتى ان الجمهور يستطيع مشاهدة الممثلين وهم يستعدون للظهور على خشبة المسرح في غرفة جانبية مفتوحة" (6 , برتولد برخت) كما استفاد (برخت) من دراسته للأدب

---

[2]* أ- كوتولد افرايم لسنك (1729- 1781) كاتب الماني اثر تأثير ايجابي على مسار تطور المسرح الالماني والذي كان يؤيد قيام مسرح الماني على غرار مسرح شكسبير لم يلتزم بقانون الوحدات الثلاث لكنه التزم بوحدة الموضوع .

ب- كوته : من الكتاب الألمان الذين تأثروا بأسلوب لسنك واعتبروا من ابرز كتاب مرحلة العاطفة والاندفاع

ج- جورج بوشنر (1813-1837) شاعر وكاتب مسرحي ألماني مسرحيتاه الرئيسيتان كانت رد فعل تجاه رومانتيكية شيلر وكوته

د- كير هارد هوبتمان (1860-1946) كان يمثل المدرسة الطبيعية في المسرح المدرسة التي اخترقت البناء الارسطي بتضمينها مغزى الفعل وهو ألماني الأصل تأثر ببوشنر فشخصياته كذلك سلبية ."عدنان رشيد: مسرح برخت , بيروت (دار النهضة العربية للطباعة والنشر) , ص56 .

الصيني في صياغة علة التغريب في مسرحه والتي كان الممثلون الصينيون يستخدمون أقنعة الحيوانات للفت انتباه المشاهدين وجذبهم نحو الموضوع " (12 , عدنان رشيد) كما جذب انتباه (برخت) الممثل الصيني المشهور (مي لان فانج) [3]* في موسكو فكتب مقالة بعنوان (تأثير التغريب في التمثيل الصيني) تحدث فيها عن استخدام التغريب في التمثيل الصيني وربطه بالطريقة التي تستخدم في ألمانيا في المسرحيات التي لا تستخدم الأسلوب الارسطي , أي لا تعتمد التقمص العاطفي , كان (برخت) مصرا على الاستفادة من أشكال المسرح إذ انه استفاد من أشكال المسرح الصيني وليس المحتوى الجوهري لهذا المسرح " (12 , عدنان رشيد) كما انه استفاد من تقشف المسرح الصيني بالحركة واعتمد الرمز المكثف والأدوات البسيطة شحذا لذهن المشاهد ليصل إلى قناعة موروثة ويجعل المشاهدين يشتركون أنفسهم في الحكم " (6 , برتولد برخت) وعلى هذا الأساس يكون المسرح الملحمي (لبرخت) استند وتأثر بالكثير من الاتجاهات والتقاليد والمناهج لصياغة مسرحه .

المبحث الثاني

أهم ما امتاز به المسرح الملحمي

اتخذ (برخت) تسمية المسرح الملحمي ليميزه عن المسرح الارسطي الذي اعتقد انه شاخ وفقد مبررات ديمومته لكونه يكرس السلبية لدى المتلقي الذي يبقى خلال العرض مجرد متلقي مكتوف اليدين , فيقول (ان مسرح ارسطو يقدم أحداث غير قابلة للتغيير وحتى الموضوعات التاريخية لا تتم معالجتها الا بمنطق الحاضر مما يشجع المتلقي على الاعتقاد بان الأشياء قد بقيت دائما مثلما هي عليه دون تغيير . وكذلك نرى ان الإخراج الواقعي يكسبها مظهر الثبات الذي يكرس مفهوم استحالة تغيير الاسس المتينة للمجتمع فالمتلقي عاجز عن الانتقاء أو المشاركة بشكل ايجابي في الأحداث المسرحية ان المسرح الذي جاء به (برخت) جعل من المتلقي يأخذ دورا فاعلا وحيويا من خلال تغيير بنية الدراما , فقد استخدم (برخت) مصطلحات أساسية هي (التغريب , التأرخة , الجست , الملحمة ....) .

1- التغريب **-:**

---

[3]* مي لان.. ماندج : (1894– 1961) الممثل الرئيس والمخرج الطليعي والباحث الأهم في عالم المسرح الصيني في القرن العشرين (جون جاستر وادوارد كون : قاموس المسرح , تر مؤنس الرزاز المؤسسة العربية للدراسات والنشر , 1982, ص188 .

واحد من المبادئ الأساسية التي عمل عليها (برخت) في مسرحه فالمؤلف بدلا من تسمية الأشياء بأسمائها يصفها لنا كما لو كان نراها لأول مرة " (14 , فردرك اوين) فهذا المفهوم يجعل من الموجودات شيئا غير مألوف أو وسيلة لجعل الشيء غريبا " فهذا المصطلح دخل ضمن مفردات (برخت) وبعد مشاهدته لتمثيل فرقة الممثل (في لان فانك) فقد لاحظ ان الصينيون كانوا يستخدمون تقنيات (التغريب) كالرمز والأقنعة والمبالغة في الحركات وتغيير المنظر أثناء العرض وتصرف الممثل كما لو كان يعلم ان الجمهور يراقبه . إذ ان التغريب عند (برخت) , يعني إضافة صفة اللامألوف على الشيء بحيث تفقد الأشياء المألوفة لدينا بديهيتها , وتثير انتباهنا وكأننا نشاهدها لأول مرة . وفي مقالة (برخت) , حول (المسرح التجريبي) يقول ان التغريب حادثة ما أو شخصية ما يعنى أولا ببساطة نزع البديهي والمعروف والواضح عن هذه الحادثة أو الشخصية , وبالتالي إثارة الاندهاش والفضول حولها " (7 , برتولد برخت) فالتغريب لا يعني ان المشاهد لا ينبغي له ان يتعاطف مع الشخصيات والفعل المسرحي , فالموسيقى مثلا ينبغي لها ان تعلق على الفعل بدلا من التأكيد على معاني الكلمات , ففي مسرحية (الأم الشجاعة) نجد ان العبارات الهجائية المرة يتم صبها في لحن خفيف ومقصود , هنا يؤدي التنافر بين مدلول الكلمات والإيقاع الموسيقي إلى التغريب , ويجبر المتلقي على التفكير العميق بالمعاني الكائنة وراء الأغنية . وبالسياق نفسه فأن المنظر المسرحي لا يراد به خلق اي انطباع عن مكان الحدث صحيح انه يقترح مكان ما ولكنه لا يوضح تفاصيله , استخدم (برخت) عناصر العرض لإحداث التغريب بالنص والموسيقى والديكور والأزياء والإضاءة , التكرار التقطيع التناقض ... مما يثير الدهشة والتساؤل .

2-التأرخة :-

على العكس من المسرح الواقعي اعتقد (برخت) بضرورة عدم معالجة المسرح للموضوعات المعاصرة بأسلوب يقلد الحياة الفعلية , بل على المسرح ان يغرب الأفعال التي يقدمها ويمكن قصد من التغريب في التأرخة أي استخدام الموضوعات المقتبسة من الأزمنة وأمكنة أخرى وبمعنى آخر هي تركز اهتمام المشاهد على ما هو مستجلب من التاريخ ومعالجته بنفس الفكر العصري الذي يحمل تضمينه لبعض الأفكار الحياتية التي تدور بين المشاهدين أنفسهم .

3-الجست-: guests))

وهو الحركات والإيماءات الاجتماعية . والحركات لا تعني فقط حركة الممثل وردود أفعاله وألعابه الجسمانية وإنما الحركة والكلام والمواقف والموسيقى التي تكتشف ليس فقط بالوسائل السايكلوجية بل عبر التصرفات والحركات أيضا و(الجست) هي عملية أشبه بفكرة توحد عناصر العرض اذ تتخذ الحركة واللغة والتعبير عن حالة واحدة مشتركة لا يمكن تزييفها , وقد تكون الإشارة الحركية الدالة صورة لحادثة قصيرة من المسرحية , ومن ناحية المفهوم فان عنصر (الجست) يستند إلى ان يكون الفعل المرئي والإيحائي والاشاري اقل عرضة الى التزييف من اللغة (9 , جوليان هلتون) والجست ليس فقط حركة الممثل , وانما هو بالإضافة الى ذلك تصرفاته وردود أفعاله وألعابه الجسمانية , وهو كذلك يعني الجمع بين الحركة والكلام والموقف والموسيقى لتشير الى حالة معينة او علاقة اجتماعية , مثال على ذلك إظهار الرجل الذي يخاف الكلاب وهو يرتدي الأسمال ليدل على انه عرضة على الدوام لهجوم الكلاب (14 , فردرك اوين) إذا فكرة (الجست) هي توحيد او تكامل عناصر التعبير حيث تتحد اللغة والحركة للتعبير عن رسالة واحدة مشتركة لا يمكن تزييفها .

4-الملحمة:

يتألف العرض المسرحي من فصول يتعاقب بها الحوار مع السرد ويتم عرض القصة كلها من وجهة نظر واحدة وهي تتيح كامل الحرية تقريبا لتغيير المكان والزمان , حيث يقول ديبلت (مؤلف ملحمي) وهو يؤلف يعرف الأدب الملحمي بأنه القدرة على تقطيع العمل الملحمي إلى أجزاء دون ان يضعف أي جزء منها قدرته الحياتية (7 , برتولد برخت) كما يمكن التحدث عن مشاهد معينة عند عرض مشاهد أخرى , وتتيح الملحمة مد جسور بين فترات طويلة عبر الزمن بإيجازها في جملة واحدة او قطعة مشهدية , في الملحمة يهدف الاحتفاظ في ذهن المتفرج واعيا ويقضا فأن فيها تتغير المناظر أمام المشاهدين وفي حضورهم , كما يكون وجود الموسيقيين على خشبة المسرح , استبدال التخيل الحركي بدل عن أسلوب المحاكاة وطريقة (برخت) هي على الضد من طريقة (ستانسلافسكي)التي اعتمدت الإيهام حيث دعا المتلقي الممثل يعيشون حالة حقيقية لا حاجة لايهام المتلقي . لذا اصبح النص المسرحي لديه لا يتناسب مع الطريقة (الارسطية) , وكذلك مع شأن هذا العصر المتحول , والذي يعيش في عالم متغير , فجاء بنصوص ملحمية قاصدا أهداف عملية يبنى من خلالها العلاقات المتغيرة بين الناس وعبوديتهم للظروف الاقتصادية والاجتماعية ومن ثم إيقاظ فهم

للثورة الاقتصادية والاجتماعية ومن ثم إيقاظ فهم للثورة والتصدي لها والعمل على تغييرها من خلال التوعية والتثقيف .

ان (المسرح الملحمي) لم يكتف حقيقة بهذه المصطلحات للحصول على التغيير المطلوب في بنية الدراما فهناك مصطلحات اخرى ذكرت ضمنا مثل (اللايهام , كسر الجدار الرابع ....) والتي احدثت ثورة في عالم المسرح وانطلاقة نحو المسرح الحديث في بنية عرض مغايرة لما هو مألوف بصور العرض المسرحي , لكن المسرح احتفظ ببعض صفات المسرح التقليدي كبنية أساسية للعرض فوظيفة المسرح هنا لا تشمل تصوير الأوضاع غير المألوفة , بل إضافة الأوضاع المألوفة , وللوصول الى بنية العرض التي يطمح إليها العاملون على (المسرح الملحمي) مثل الاعتماد على الجانب الترفيهي من خلال اقترابهم من ساحة السيرك , حيث لا يتقمص المتلقون ما يرونه , الا ان الفارق بين قائمة المسرح المعمول في الاسلوب التعليمي وساحة السيرك , هو ان المسرح يقدم عرضا انسانيا لأحداث تاريخية جرت في الماضي (11 , شفيق مقار) فالممثل في مسرح (برخت) يتجنب الاندماج في دوره , وان يظل مدركا انه يمثل دورا ولا يقدم الحقيقة اي ان الممثل يؤدي حواراته على نحو سردي , يسرد افعالا قام بها شخص آخر في زمن سابق , فالممثل يجب ان يؤدي دوره بمعزل عن تقمص الشخصية , ولمنع هذه العملية اعتمد (برخت) أساليب تمكنه من الأداء مثل استخدام الشخص الثالث في الحوارات , النقل عن الزمن الماضي , قراءة الدور مع التعليمات والممثل يجب ان يكون قادرا على الإيماءة في لحظات مناسبة (انه يمثل بطبيعة تمكن الانسان من رؤية المنحى الاخر للحدث) بحيث تجعل التمثيل يسمح للمتلقي بحث الاحتمالات الأخرى الى الحد الذي يبدو معه اي حدث واحد من جملة الاحداث المتنوعة اي انه يريد ان يكون موقف الممثل موقفا واعيا وعقليا واستعراضيا , وهذه الطريقة تعارض مبدأ (ستانسلافسكي) الذي طالما اصر على ان يكون الممثل وحيدا تماما مندمجا في ذاته , ثم بعد ذلك تدخل الشخصيات في علاقة مع بعضها الاخر على اساس ان طبيعة الشخصيات التي تقرر نوع العلاقة ما دامت الشخصية المنفردة هي الوحدة الاساسية ندرك من خلال ذلك ان المخرج يريد ان يكون علاقة بين الممثل واخر , وليس هناك علاقة فردية واحدة كما فعل (ستانسلافسكي) الذي اراد بها ان تكون هذه الشخصية المفردة , لذلك عمل ان يكون كل شيء ملاصقا في عمله ودوره واتقانه مع الاخرين , ومن ثم تحقيق الاسلوب الذي يبتغيه . هنا تتغير مهمة المخرج من دراسة واقع الشخصيات والحدث .. الى "اسلوب تجريبي يتم بالتزامن وضيق الافق" وهو بذلك يعتمد على المتلقي , لذا كان لا بد من تحقيق المتطلبات الاجتماعية لتحقيق اهداف العرض من خلال الجمع بين الكلمة

والموسيقى والصورة , فانه اسلوب كالعادة لا يتطور من خلال العمل بمفرده او من التقاليد القائمة في تقديم العرض , اي انها مرحلة تجريبية لا تسعى الى الغاء الدراما , بل تقديم صور جديد للدراما تخلق لغة تواصل مع المتلقي فالمتلقي عنصرا ضروريا ومنتجا متميزا في فن المسرح , لان المسرح عنده ماهية متكاملة من خلال عناصر العرض المختلفة , والجمهور هو احد هذه العناصر , ولكي يتطور فن المسرح , لابد من تطوير الجمهور وجعله عنصرا منتجا فعالا , يقف موقف الناقد للأحداث لا المتلقي الغارق بالإيهام , لهذا فالعرض بدون متلقي لا يشكل الا نصف العرض .. والمتلقي الذي استدرج الى العرض المسرحي يجب ان يكون مشاركا في المسرح نفهم ان المتلقي يكون مثقفا واعيا لمجال الفن المسرحي , لكي يستطيع ان يكون ناقدا مميزا , وبدوره يستطيع ان يحلل أي نوع من الانواع المسرحية التي يشاهدها بيسر , فوجوده في العرض المسرحي مهم للغاية وهذا الاخير بدوره الى المتلقي يكون الخلفية الفنية بكل مكوناتها الفكرية والاجتماعية بقصد التفسير والدراسة والكشف عن العيوب من اجل الدعوة الى التغيير لكون الانسان متغير ومغير في الوقت نفسه ومن ثم تحقيق نظرية متكاملة من جميع النواحي من ضمنها عنصر الجمهور , ومن ذلك كان من الضروري الاهتمام بالصورة البصرية للعرض , تأثر (برخت) في استخدام اسلوب المنظر بعض الشيء بالمخرج (كريج) فقد ادرك الاخير صورة رمزية تحل محل المنظر المرسوم للغابة الكاملة . وذلك لأنه ادرك ان التفاصيل غير الضرورية تستحوذ على اهتمامنا بلا ضرورة . اما (برخت) فلم يستخدم هذه الطريقة في المناظر المسرحية فحسب , بل عمل بها حتى مع الممثل عندما ينظر اليه من وجهة نظر المتلقي , فهو يلغي العاطفة المصطنعة وكذلك يلغي أيضا تطور التشخيص وتنامي المشاعر لدى الشخصية , لأنه أدرك ان عدم الغائه سيؤدي الى عدم وضوح المغزى والذي نبغي الوصول اليه (8 , بيتر بروك) انه يرفع الستار في مسرحه , من اجل اتاحة الفرصة للمتلقي ان يروا استعدادات الممثلين مباشرة مثل بداية العرض المسرحي , كما يرفض المنصة الثابتة بأساليبها فيقول " يجب ان نبني المنصة في كل عرض مسرحي بطريقة جديدة تنسجم وطبيعة المهمة التي يسعى اليها فريق العمل بشكل عام فلا ثبات وكل شيء يجب ان يكون موحيا ورمزيا وهادفا ومتغيرا (7 , برخت) والعوامل التي تعمل على انجاح مهمة المصمم المنصة وكيفية تصوير المكان والتأثير المتبادل في المنصة والممثلين وانعكاسه على التصميم وعلاقة الديكور بوصفه وسطا جماليا متصلا بسائر الاوساط الجمالية الاخرى . وبهذا فأن استخدام (برخت) للمنظر المسرحي لم يكن محددا بأسلوب واحد وانما متغير تبعا لتنوع عروضه المسرحية , ومتغير ايضا تبعا لما يحدث من تغير في هذا العالم المتغير الذي يخضع

له , تتوزع الإضاءة بشكل محدد , والتي تتمثل بالإضاءة الفيضي على خشبة المسرح , حتى في مشهد الليل , ولا يعطي للمتلقي فرصة الاستغراق في احلام اليقظة او الشعور بنفسه انه مرتبط بالظلام مع غيره , كما دعا الى ان تكون اجهزة الاضاءة مرئية من الجمهور , كل ذلك من اجل تحقيق مبدأ التغريب والموسيقى عنصرا مهما جدا في العرض المسرحي ووسيلة من وسائل التغريب , فهي تساعد الممثل على اظهار المعنى الباطني الاجتماعي والاساسي لمجمل علاقات الحدث المسرحي , كما تدخل في بناء حبكة العرض بوصفها وحدة من وحدتها العضوية , وتسهم في ابراز مضمون العرض ايضا , بمعنى اخر ان هذا العنصر لم يعد مؤثرا صوتيا يسعى الى خلق جو في المسرحية يأتي منسجما مع الجو الذي يعرضه الحدث المسرحي , وانما يسهم في توحيد مشاعر الجمهور , فضلا عن انه يقوي عنصر الاندماج بين الصالة وخشبة المسرح (7 , برخت) كما استخدم الاغاني في العرض من اجل التركيز على الحدث فيقول " تتوقف الحركة على خشبة المسرح , ويبدو اسلوب (برخت) هنا مطبوعا بطابع البساطة والسهولة , فمثلا هذه الاغاني تفسر الاحداث من وجهة نظر عالية دقيقة , ومرتبط الحدث الخاص والفريد من نوعه بالحدث العام والشامل " كما تعمل على تكون وسائل لقطع سياق المسرحية وتمنح المتلقي فرصة التفكير والتأمل , وتظل الفرص الموسيقية ظاهرة للمتلقي حتى لا تصبح الموسيقى الخفية وسيلة لخلق توهم الحقيقة عند المتلقي (14 , عدنان رشيد) , بذلك نفهم ان كلا العنصرين (الموسيقى والاغاني) يؤديان دورهما بشكل منفصل , لكون كل منهما يشكل جانبا خاصا به , ووظيفة خاصة في العرض المسرحي بشكل منسجم وجمالي , والازياء من العناصر البصرية التي استخدمها , اعتبر (برخت) ان استخدام الازياء في العروض المسرحية التي سبقته محدود طالما انه يميز بين الشخصيات فقط , هو عملية دمج لعناصر التصميم الداخلية للزي (الخط والنقطة والشكل واللون والخامة ...) بطرق جمالية مختلفة تبتعد بشكل كلي او جزئي عن خلق الايهام وهي علامات داخلية تتفاعل مع علامات عناصر العرض الاخرى بطرق يقررها المخرج او المصمم من خلال التطور الذي يحدث داخل العرض لا يعتمد على النمو الدرامي بقدر اعتماده على التجريب بالعرض والذي يبنى من خلال التمارين فقد يصمم الزي اثناء التمارين والذي يبني تطوره بتطور المشاهد واداء الممثلين , وبناء الحركة والاضاءة والديكور واكسسوار .... لذا كان (برخت) لا يستخدم مصمم للازياء بل كان يصمم ازياء اعماله بنفسه للضرورات الفنية كما في مسرحية (حياة ادوارد الثاني ملك انكلترا) فقد البس ممثليه ملابس مصنوعة من الجنفاص مبتعدا عن الازياء الملكية الفخمة التي تعبر عن الشخصيات ومكانتها الاجتماعية , حتى انه البس البهلول (المهرج) المقرب من الملك

زي من الجنفاص ووضع على وجهه قناع للمهرج , اما الراوي فقد البسه ازياء اشبه بأزياء الرسامين ملطخة بالوان الاصباغ وعلى هيئة بائعين الجرائد (20 , روعة بهنام) وبالنتيجة اعتبر (برخت) عناصر العرض كل متكامل يحقق بنية عرض مختلفة اعتمدت الديالكتك للوصول الى التغيير الايدولوجي المطلوب لذا كان اسلوب برخت الملحمي التجريبي تحول مهم في صناعة المسرحية وثورة ضد كل اشكال المجتمع المرفوضة لذا كانت لغة (برخت) مطلوبة في كل مجتمع .

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات

1- مرجعيات المسرح الملحمي أ- مرجعيات فلسفية : اعتمدت على فلسفة هيغل بالديالكتك (الجدل) وفلسفة كارل ماركس بضرورة احداث تغييرات ايديولوجية جديدة ب- مرجعيات تأريخية : اعتمدت على بعض المدارس والانواع المسرحية وبعض المخرجين والمنظرين بالمسرح مثل الطبيعية ومسرحيات الاسرار والاوبرا والكوميديا دي لارتي والمسرح اليوناني ومسرحيات الاسرار والمسرح الشرقي بعض المخرجين الالمان وبسكاتور ....
2- استخدم المسرح الملحمي عدة تقنيات دخلت على كل مفاصل العرض ابتداء من النص الى كل عناصر العرض البصرية والسمعية وهذه الصيغ مثل (التغريب , الملحمة , التارخة , الجست ...) اضافة الى مصطلحات متداولة مثل اللايهام وكسر الجدار الرابع ...
3- النص في المسرح الملحمي تقديمي يعتمد على الحوار المباشر مع الجمهور وعلى شكل الراوية لكسر حالة الايهام والنص على لسان الشخصيات يأتي وصفها وكأنه يتحدث بصيغة الغائب , على النص ان يعطي عنوان لكل مشهد ويربط التاريخ بالحاضر لتعزيز الوعي بان الحدث يجري وكأنه من الماضي وربطه بالحاضر يبدو غريبا .
4- في المسرح الملحمي لا يجوز للممثل ان يتقمص الشخصية بشكل كلي وعمله يقتصر على اظهار هذه الشخصية اي يعيشها فقط وعليه كانت مهمة الممثل ان يعرض لا يحاكي , يتكلم بلغة الغائب , يوجه خطابه الى الجمهور , وان يراقب جميع حركاته ...
5- الاخراج تجريب ما يمكن به ربط عناصر العرض مع بعضها بطريقة تناسب الحركة الجديدة التي هدفها احداث التغيير والتجديد من خلال ايراد ما هو مألوف وربطه بما هو غير مألوف للوصول الى حالة التغريب .

6- الديكور اعتمد اسلوب بسكاتور في استغنائه عن الوهم وينشئ ديكور حسب حاجات الممثل ويكون رمزي في تعبيره على طريقة كوردن كريغ ولا يجوز احياء الجدار ارابع وتغيير الديكور امام الجمهور .
7- الاضاءة عادة ما كانت فيضية حتى في مشاهد الليل فوظيفتها توضيح الرؤيا وليس لمهام درامية غير هذا كانت اجهزة الاضاءة واضحة للجمهور لكسر حالة الايهام .
8- الموسيقى تعبر عن موضوع المسرحية بشكل مستقل وبذلك يؤمن تعليقا منفصلا عن الحدث الذي ينبغي ان يكون دائما في صراع مع سلوك الشخصيات خلافا للاوبرا مثلا التي يكون فيها اللحن والكلام متناغم .
9- الازياء عنصر بصري مهم في العرض يعمل بالتضامن مع عناصر العرض لخلق

الفصل الثالث

إجراءات البحث

يتناول الفصل الثالث إجراءات التي تحقق أهداف البحث والتي تنظم كالآتي -:

1- مجتمع وعينة البحث

عرض مسرحية المتنبي 1977

2- طريقة اختيار العينات :_

تم اختيار عينات البحث عشوائيا وذلك للأسباب التالية :-

توفير المادة الارشيفية التي تمكن الباحثة من تحليلها لعناصر العرض عامة .

3- منهج البحث :-
اعتمدت الباحثة المنهج التاريخي والوصفي في تحليل العينة .

4- طرائق البحث :-

اعتمدت الباحثة دراسة الحالة والتحليل النقدي كطرائق بحث :-

5- أدوات البحث :-

اعتمدت الباحثة أدوات البحث على الشكل التالي -:

أ - الوثائق , مقالات , فلم فيديو

ب- المحاضرات .

ج- الملاحظة المباشرة

6- تحميل العينة

مسرحية المتنبي 1977

اخراج : ابراهيم جلال

اولا : فكرة المسرحية -: مسرحية المتنبي تروي قصة الشاعر العراقي (احمد بن الحسين ابن عبد

الصمد الجعفي الكوفي المكنى بابي الطيب) والصراعات التي يمر بها اثناء تنقله بين البلاد بعيدا

عن وطنه الكوفة , فيظهر مرة ثائرا على اوضاع الكوفة واخرى يحلم بالمدينة الفاضلة والتي تخلو

من العناصر المرهقة للمجتمع ممن يحاول تحويل هذه الأمة الى أمة ادعياء فتبث الاشاعات حول

(المتنبي) بانه مدعي النبوة ولديه جماعة تبايعه , فيصل الأمر الى (لؤلؤ الاخشيدي) حاكم حمص ,

والذي بدوره يقرر قتله , فيزيد اصرار (المتنبي) ورغبة التحدي الجامحة نحو متابعة هدفه , ليقود

معركة خاسره يؤسر فيها , وبعد تحرره يمر بسلسلة احداث يرفع بها صيته كشاعر يمدح ويهجو

الامراء حتى يلتقي سيف الدولة الحمداني وكافور الاخشيدي فيختلف مع كل منهما , وتلاحقه الفتنة

فيهرب الى الصحراء مع ولده وخادمه ليقتل جميعهم على يد فاتك الاسدي .

تحليل العينة :-

تبدأ المسرحية بالرواة , احدهم متمثل بشخصية من زمن 0المتنبي) وهو الشاعر البصير (ابو

العلاء المعري) وتظهر الشخصية بزي تأريخي والاخر معاصر (ببدلة سوداء معاصرة) يدعى

(الممثل) , ان المؤلف (عادل كاظم) كتب النص باسلوب المسرح الملحمي استحدث شخصية

(المعري والممثل) حيث يقومان كليهم بربط الاحداث والتعليق عليها باستخدام المشاهد القصيرة والتي

لا تخلو من الذروات المتعددة والاماكن والازمنة المتعددة , كان النص يربط التاريخ بالحاضر لتعزيز

الوعي بان الحدث يجري وكأنه من الماضي وربطه بالحاضر يجعلوا غريبا . حاول المخرج في

العرض الخروج بمبادئ المسرح الملحمي ايضا , من خلال الذروات المتعددة , ومجموعة التناقضات التي تضمنها العرض , ووجود المجاميع التي كانت تمثل شخصية واحدة على غرار المسرح

الاغريقي , لذا كانت تستخدم حركات متشابهة والالقاء الموحد , كما استخدم المخرج الجمل النثرية

لطرح شعر المتنبي بدل الشعر لكسر حالة الملل من الالقاء الشعري , لم يستخدم المخرج مناظر

متعددة ومفخمة بل اكتفى ببعض المفردات الضرورية المساندة مثل جذع نخلة وكرسي يمثل السلطة

وتحته ما يشبه السجن حيث اودع فيه كافور الاخشيدي , استخدم شاشة سينمائية تصور حصان

جامح ينتقل على الشاشة من جهة اليمين الى اليسار للدلالة على جموح المتنبي ,هناك مفاهيم عند

المخرج العراقي , تحدد صياغة العرض وتعطي الدافع لانتاج الصور المسرحية , فقد استخدم

المخرج العراقي (ابراهيم جلال) تقنيات المسرح الملحمي تأثرا باسلوب المخرج (برخت) لكنه اضاف

اليه من الصبغة العراقية وبصمات للمخرج تساوق الثقافة المسرحية العراقية المتعاطية مع متطلبات

المجتمع العراقي تلبية لحاجاته بما يضمن التقبل لهذا النوع المسرحي المتداول , فقد سمح المخرج (ابراهيم جلال) بتداول التجريب الذي يعطي تنويعا في التعامل مع الطقس المسرحي بما هو جمالي

كوسيلة اغتراب للتواصل مع المتفرج اذ يتمثل ذلك في سعي المخرج العراقي (ابراهيم جلال) في

محاولته لصياغة عرض مسرحي يحمل وظيفة جمالية ويحمل رسالة , فالتاريخ عنصر مهم في هذه

المسرحية اذ انها مبنية على احداث مستقاة من التاريخ رغم ذلك لم يكن يعني استعادة تملك الاحداث

التاريخية وتقديمها انما اتاحة الفرصة للمتفرج لان يحكم على هذه الاحداث من خلال بعده الزمني

عنها وبهذا فأن المتفرج يفصل عنيا عاطفيا وهذا يمثل عملية التغريب التي تحدث هنا من خلال

ايقاظ وعي المتفرج بالحاضر عن طريق احالته الى الزمن الماضي فعملية عزل المتفرج وتغريبه عن الحدث يؤسس انطلاقا من كون هذه الاحداث قد وقعت في وقت سابق ويكون هدف المسرحية ليس

تسلسل الاحداث وعرضها انما استقراء لذلك العصر , فهي ايضا انعكاس لرؤيا معاصرة للاحداث

التاريخية وذلك من خلال تصويرها لمجموعة من التناقضات المتصارعة , ىذا التناقض يتمثل في مسرحية (المتنبي) في التركيب الانساني لشخصية (المتنبي) نفسيا كأنسان يشعر ويحس وبين خلق الواقع الخارجي الى ما يعادل هذا التركيب ويجعل الحياة ممكن بالنسبة لو , فقد قال (ابراهيم جلال)

في مقابلة شخصية عن النقل التاريخي والمحاكاة (فن المسرح تقليد للطبيعة ومحاكاة لمواقع وليس

الطبيعة كما هي , ولا الواقع كما هو منقولا طبقا واصلا .. وانما الذي يعرض امام عينيه وبصيرته

هو من صنع العقل يعالج به الكاتب فكرة .. ويفسرها المخرج بوسائل الفن المسرحي لكي يجعلك تعلق على ما يحدث لتشارك الحقيقة الراسخة بعين مبصرة وليست بعدسة مصور(كما علق المخرج في منهج المسرحية)الفن تقليد الطبيعة ومحاكاتها وغرضه اثارة الفكر والوجدان العقل او العاطفة ,

اثارة العقل لتنويره واثارة العاطفة لتنقيتيا ةتصفيتيا ... انت مدعو ايها المشاهد لترى وتحكم , لتفكر

وتنقد لا لتسخر وتغفو اغفاءة المنوم مغناطيسيا بسحر الاييام الواقعي الذي يعرض امامك انت في

مسرح (. كما توجد في المسرحية اشارات لمجست ففي المشيد الذي يقوم بين الممثل)سامي عبد

الحميد(بالاهزوجة الشعبية وهو يموج بعبائته هنا وهناك وهو يهزج ليثير حماس انصار (المتنبي)

للمواجهة مع الاعداء فهذه الاهزوجة والحركة اعطت الموقف الوضوح والقوة كما نلاحظ اشارة

للجست في مشيد الحاكم الاخشيدي وطريقة جلوسه على هذا الكرسي المرتفع فوق سجن المتنبي وطريقة اكله للطعام المقرفة والجماجم ورؤس البشر التي تغطي المنطقة

اسفل الكرسي وفي هذا دلالة على همجية الحاكم الاخشيدي ودمويتو وكذلك مشيد المتنبي وبو يشير سيفو ويقف عاليا قرب نخمة , يتلالا فضائيا بهلال وهو يزهو بنفسه .

اما التقنيات المستخدمة كما في الديكور فقد ظهر بطريقة بسيطة لم يكن غايته ان يعكس البيئة

الحقيقية كي لا يخلق الايهام انما استخدم ديكور رمزي اشارة الى بيئة والمكان كما كان يقوم بتغيير

المناظر امام الجمهور ومن قبل الممثلين انفسهم . هنا الديكور الذي صممه (كاظم حيدر) وكذلك

الازياء التي كونت بنية واحدة تعطي غاية وهدف واحد حيث صمم الديكور على شكل خيمة من الوبر الاسود تغطي منطقة التمثيل بكاملها , تربط بحبال من عدة جهات ليتغير شكلها من خلال

تغيير الحبال من شد وجذب والغاية هو اعطاء انطباع بتغيير المكان , كما ادخل المخرج فن السينما

, كما سبق واشرنا للتعبير عن جموح المتنبي من خلال ادخال مشهد سينمائي لخيل عربي يصهل

وهو يجري , كما استخدم مؤثر خيال الظل اذ يظهر على الستار الخلفي للمسرح يوضح الصراعات

بين المجاميع , ما اسلوب اداء الممثل فقد كان يجمع بين حالتي الاندماج والانفصال حيث نجد ذلك

واضحا في المحاورات التي كانت تقوم بين المتنبي والمعري فهي محاورة فكرية تعبر عن هواجس

المتنبي فشخصية المعري تعبر عن ذات المتنبي كما اهتم المخرج بحركة المجاميع وقام بتشكيل

حركة اجساد الممثلين وجعلها متناسقة مع اجزاء المنظر لتكوين صورة مسرحية معبرة , الاضاءة

كانت فيضية الغاية منها توضيح ما موجود على المسرح من شخوص وديكورات وغايتها توضيح

الرؤيا بعيدا عن احداث التأثيرات العاطفية لايهام المتلقي , الازياء على الرغم من احتفاظها بالطابع التاريخي الا انها استخدمت عنصر التغريب من خلال ادخال الراوي المعاصر بلباس حديث اثناء المساجلة الحوارية بينه وبين (المعري) الراوي الثاني ومن زمن المتنبي كما ان احداث حالة التغريب من خلال ادخال الشخصيات الشرطيان (الكلاني , والعامري) الغريبة والتي ترتدي زي تاريخي من حيث الشكل لكن الالوان مختلفة لا تشبه طبيعة الالوان المستخدمة فقد ارتدى كل منهما رداء عربي الثوب الداخلي للكيلاني اصفر بعمامة صفراء ورداء خارجي احمر اما العامري فقد ارتدى ثوب داخلي اخضر بعمامة خضراء فاتح اما الرداء الخارجي فهو اخضر غامق وهو الوان غريبة لا تشبه الالوان بالواقع وهو تأثير تغريبي ايضا يثير ذهن المتلقي , لاستخدامات الالوان غير المألوفة هذه وكذلك التدخل بالشكل للزي (التصميم) حيث ان احجام العمامات كان كبير نسبيا لا ينتمي الى الفترة وكذلك الرداء الخارجي او العباءة كانت قصيرة (ربما اراد المصمم والمخرج ان يوحي للمتلقي بان سلطة القانون متلونة ومتقلبة منافقة متفاخرة , وانها تفتقد الى المصداقية والعدل(وباقي الازياء كانت تدل على الشخوص التي كانت تشير اليها بطريقة رمزية اكثر من اشارات مباشرة لها اي انها لم تعتمد على الدقة التاريخية , بل كانت تشير اليها بطريقة رمزية من حيث فخام ازياء الامراء , بساطة زي المتنبي , والمعري .... , الموسيقى في العرض تكاد لا توجد انما اقتصر العرض على بعض المؤثرات الصوتية التي يصاحب جزء يسير منها على الموسيقى مثل مشهد القتال الذي كان عبارة عن مؤثر موسيقي يصاحبه صوت موسيقى بسيطة تعزز الايحاء بالمعركة لتكون الموسيقى هنا معززة لمفعل الدرامي الذي لم يظهر اساسا عمى خشبة المسرح , فان موضوعة المعركة كانت تبنى عن طريق الايهام والموسيقى الحماسية مع الموثرات الصوتية لضرب السيوف والرماح , اذا هي كانت منسجمة مع الحدث , وليست حدث مستقل كما اراد (برخت) للموسيقى ان تكون , ومن ذلك كان (ابراهيم جلال) من خلال اخراجه لمسرحية (المتنبي) تخطى بعض المفاهيم البرختية لتنسجم مع المجتمع العربي الذي كان يعتمد العروض الشعبية وظهور (الراوي المستمد من الحكواتي في التراث العربي) وغيرها من اساليب المسرح العربي والذي برز بشكل اكثر وضوح بالعروض العربية

والعراقية وبالخصوص بعض اعمال المخرج العراقي (قاسم محمد) وخاصة في عرض مسرحية (بغداد الازل بين الجد والهزل) فادخل الرقص والغناء والجوقات التي كانت تمارس المبارزات الحوارية والتي وجدناها في عرض (مسرحية المتنبي) بين شخصيات المسرحية الشرطيان في اول العرض , وكذلك حين ارتجز الممثل (سامي عبد الحميد) امام قومه ليستلهم الهمم لحثهم على القتال , وكذلك استخدام المكان مسرح العلبة وهو مسرح تقليدي , يختلف عن منصة برخت المختلفة (غير تقليدية) التي تمتد الى صالة المتفرجين والتي استعارها من المسرح الشرقي .

الفصل الرابع

خلاصة النتائج ومناقشتها

ومن خلال تحليل العينة توصلنا الى النتائج التالية -:

1- محور المسرحية الأساس يدار من قبل الرواة الاثنين (الممثل , الشاعر المعري) في محاورة لربط الاحداث والتعليق عليها(مشاهد قصيرة لا تخلو من الذروات المتعددة , والتناقضات)
2- النص يربط الماضي بالحاضر باسلوب تغريب للنص المسرحي , كما استخدم الجمل النثرية بدل الشعرية لكسر حالة الملل بالنص .
3- لم يستخدم المخرج (ابراهيم جلال) من خلال المصمم (كاظم حيدر) المناظر المتعددة والضخمة بل اكتفى بمفردات بسيطة مثل جذع النخلة وكرسي غريب يمثل السلطة اقدامه تنزل على شكل سجن , كما استخدم خيمة كبيرة من الوبر الاسود تغطي مساحة التمثيل بعمومها وتنزل الى صالة المتفرجين لتشركهم بالعرض .
4- استخدام السينما وهو اسلوب ملحمي يمثل مشهد لحصان جامح يصهل للاشارة الى شخصية 0المتنبي) , كما تعرض فديو لانفجار للمقاربة الفكرية بين الماضي والحاضر .
5- اسلوب التمثيل كان يجمع بين الاندماج والانفصال لكسر حالة الايهام كما في حوارات المتنبي مع المعري حيث كانت شخصية المعري مضافة الى النص تعبر عن ذات المتنبي وجوهره
6- الاضاءة تعتمد على وضوح الرؤيا وتركيز الانتباه على الاحداث والشخصيات .

7- الازياء على الرغم من انها تاريخية الا انها كانت مغربة من خلال لباس الراوي المعاصر والشخصيات (كيان , والعامري) فهي غير مألوفة من خلال استخدام الالوان التي لا تشبه الحقيقية , والاشكال المبالغ بها من حيث كبر حجم العمامة وقصر اللباس الخارجي .
8- استخدام الجوقة التي بنفس الاسلوب الاغريقي من حيث تماثل الحركة وطريقة الالقاء .
9- الموسيقى تقتصر على جزء بسيط من العرض كما في مشهد القتال حيث موسيقى حرب

معززة بالمؤثرات الصوتية لالتقاء الاسلحة (وقع السيوف) ,

الاستنتاجات

ومن مؤشرات الاطار النظري ونتائج البحث توصلت الباحثة الى ما يأتي :-

1- خطى المخرج ابراهيم جلال بعض المفاهيم البرختية من اجل الوصول الى مقاربة عربية بملامح عراقية شعبية كانواع المسرح العربي والعراقي بالخصوص .
2- حاول المخرج تطبيق مبادئ المسرح الملحمي من خلال تعدد الذروات وخلق التناقضات
3- استخدم الشخصية المركبة مثل شخصية 0المعري) التي ترمي مرة الى الربط التاريخي للحدث , واخرى بواعث نفس المتنبي الشاعر العربي وهو اسلوب استحدثه (المخرج) كإضافة للنص الغربي المغرب .
4- الموسيقى كانت منسجمة مع الحدث ولم تكن مستقلة كما عند (برخت) .

المقترحات

تقترح الباحثة القيام بدراسة مكملة عن الازياء لمخرجين آخرين

التوصيات

من توصيات الباحثة كتابة بحث عن

(دور السينوغرافيا في العروض المسرحية العراقية)

المصادر :-

1-ابن منظور : لسان العرب , مادة لحم , ج13, بيروت(دار صادر) , ط1 و 2000.

2-ابراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية , القاهرة (دار الشعب 92 شارع القصر العيني , 1971 .

3-اريك بنتلي , المسرح الحديث , تر. محمد عزيز رفعت , بيروت , مؤسسة اين للطباعة والتصوير .

4-بدريي حسون فريد وسامي عبد الحميد : مبادئ الاخراج المسرحي , وزارة التعليم العالي والبحث العلمي , 1980 .

5-برتولد برخت : الام الشجاعة ,بيروت :(دار الهلال) .

6-برتولد رخت : مسرحية الاخوة هوراس وكورباس , بيروت : (دار الفارابي) , 1979.

7-برخت , نظرية المسرح الملحمي , تر جميل نصيف , منشورات وزارة الاعلام العراقية رقم 16 , بغداد ,1973 .

8-بيتر بروك : المكان الخالي , تر سامي عبد الحميد , (بغداد : مطبعة الجامعة), 1983 ,

9-جوليان هلتون , نظرية العرض المسرحي , تر نهاد صليحة , القاهرة : (الهيئة المصرية العامة للكتاب) , 1994 .

10- جيمس روز ايفانز , المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بيتر بروك , تر فاروق عبد القادر , القاهرة , هلا للنشر والتوزيع , ط1 , 2000 .

11- شفيق مقار , دراسة في الادب الاوربي المعاصر , سلسلة الكتب الحديثة , العدد (43) بغداد : مطبعة الادب البغدادي , 1972.

12- عدنان رشيد , مسرح برخت , بيروت: (دار النهضة العربية للطباعة والنشر 1988 .

13- عقيل مهدي يوسف : نظرات في فن التمثل .

14- فردريك اوين , برتولد برخت - حياته - فنه وعصره ط1 , ترابراهيم الريس , بيروت (دار ابن خلدون) ,1981.

15- ماري الياس , وحنان قصاب : (المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض) , بيروت (مكتبة لبنان ناشرون) , ط2 .

16- محمد بن ابي بكر الرازي : مختار الصحاح , الكويت 0دارالرسالة .

-17مراد وهبة : المعجم الفلسفي , القاهرة : (دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع) , 2007.

18- محمد غنيمي هلال :النقد الادبي الحديث , القاهرة (دار مصر للطباعة والنشر والتوزيع) و ط3 ,1997.

19- نهاد صليحة : المسرح بين الفن والفكر , بغداد : (دار الشؤون العامة) , 1985.

20- روعة بهنام شعراوي , التغريب في تصميم ازياء عروض المسرح المعاصر , اطروحة دكتوراه غير منشورة , جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة , قسم الفنون المسرحية , 2002.

21- سامي عبد الحميد , المسرح الملحمي , محاضرة قدمت على طلبة الماجستير في كلية الفنون الجميلة , قسم الفنون المسرحي

جدلية النص السردي والنص الأدائي في عروض التمثيل الصامت مسرحية (yes GODOT) أنموذجا

The dialectic of narrative text and performative text in mime performances

(THE PLAY (yes GODOT) AS AN EXAMPLE)

م.د. هنادي صلاح عزت
جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة- قسم الفنون المسرحية
Hanadi.salah@cofarts.uobaghdad.edu.iq

ملخص البحث:
يناقش البحث عنصرين مهمين في العمل المسرحي هما (النص السردي) و (النص الأدائي) كمفهومين يثيران الجدل، كونان كل واحد منهم يحمل عناصره التي تميزه عن الأخر فـ(النص السردي) يمنحنا المعطيات الأساسية التي يحتاجها الممثل لصياغة دوره من توصيف للشخصيات والأحداث، بصفته نص يوجه الممثل إلى مجرى سريان الأحداث وتطوير الشخصيات، فيما يكون لـ(لنص الأدائي)أسلوبه الخاص في التعامل مع أداء جسدي وتعبيري غير لفظي لخلق حلقة وصل مع الجمهور دون حاجة إلى لغة حوارية، معتمدا فقط على الحركات التعبيرية والإيمائية التي تعزز من إيصال وفهم المعطيات الحسية والفكرية من قبل الجمهور، فالنصين (السردي والأدائي) قائمان على علاقة تفاعلية فيما بينهما، فهما يتبادلان الأدوار لإغناء التجربة الفنية لتحقيق التوازن بين السرد والأداء في كيفية تحويل القصة المكتوبة إلى أداء جسدي مما يسهم ذلك في خلق حوارا بصريا بديلا عن الكلمات ،ليظل (النص السردي) حاضرا كخلفية فكرية تحمل مضامين درامية وجمالية تترجم إلى أداء مرئي.
وقد اتضح ذلك عبر فصول البحث متمثلة بالفصل الأول (الإطار المنهجي) والفصل الثاني والذي تكون من المبحث الأول (ثنائية السردي والأدائي في الخطاب المسرحي) والمبحث الثاني (فاعلية الأداء الصامت في تجارب المسرح العالمي) وصولا إلى الفصل الثالث (إجراءات البحث) والذي تضمن تحليل مسرحية (yes codo) والفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات)ونذكر بعضها:
1- القدرة على دمج بين الفنون الأدائية والتقنيات المبتكرة بين (التمثيل الصامت، الحركة الجسدية ،والإيقاع....وغيرها) لنقل المعاني دون استخدام الحوار.

2- قابلية (النص الأدائي) على توظيف تقنيات غير تقليدية للاعتماد على التعبير الجسدي والحركي.

الكلمات المفتاحية: الجدل، السرد، الأداء

Research Summary:

The research discusses two important elements in theatrical work: (narrative text) and (performing text) as two concepts that raise controversy, since each one of them carries its own elements that distinguish it from the other. The (narrative text) gives us the basic data that the actor needs to formulate his role from describing the characters and events, as it is a text that directs the actor to the flow of events and the development of characters, while the (performance text) has its own style of dealing with physical and expressive performance.Non-verbal to create a link with the audience without the need for conversational language, relying only on expressive and gestural movements that enhance the communication and understanding of sensory and intellectual data by the audience. The two texts (narrative and performance) are based on an interactive relationship between them. They exchange roles to enrich the artistic experience to achieve a balance between narrative and performance in how to transform the written story.To a physical performance, which contributes to creating a visual dialogue instead of words, so that the (narrative text) remains present as an intellectual background that carries dramatic and aesthetic contents that are translated into a visual performance.

This was made clear through the research chapters, represented by the first chapter (methodological framework) and the second chapter, which consisted of the first chapter

(narrative and performance dualism in theatrical discourse) and the second chapter (the effectiveness of silent performance in world theater experiences) leading to the third chapter (research procedures).

Which included an analysis of the play (Yes Codo) and the fourth chapter (results and conclusions), and we mention some of them:

1- The ability to combine performing arts and innovative techniques (mime, physical movement, rhythm...etc.) to convey meanings without using dialogue.

2- The ability of (performative text) to employ unconventional techniques by relying on physical and kinetic expression.

keywords: Dialectic**,** narrative**,** performative

الفصل الأول : (الإطار المنهجي)

مشكلة البحث والحاجة إليه

تكمن مشكلة بحثنا هذا في وجود إشكالية في كيفية خلق حالة من التوازن مابين (النص السردي) و (النص الأدبي) من حيث تفسير (الفكرة والحدث والشخصيات)، كون الأداء في (فن التمثيل الصامت) يحتاج إلى لغة بديلة عن الكلام متمثلة بالحركات والإيماءات لنقل مجريات الحدث وما فيها من حالات شعورية للجمهور.

لذا سنجد صعوبة في ايجاد الدلالات والمعاني التي يحملها العمل الفني داخل أداء يغيب فيها الحوار ،وهنا تتوضح المسببات في خلق جدلية واضحة بين (النص المكتوب) و (الأداء على الخشبة) في عروض (التمثيل الصامت) وبالذات الممثلين الباحثين عن احدث الأساليب الأدائية لنقل فرضيات الفكرة الصامتة وما تحمله من مشاعر بأداء غير لفظي ليجد في العناصر المسرحية الأخرى ضالته مثل (الإضاءة والموسيقى والديكور ...وغيرها) والتي تعمل على تشكيل الصورة المرئية على خشبة المسرح والتي قد تكون أيضا لا تسهم بشكل كبير في إيصال رسالة العمل الفني، مما قد يحتاج الجمهور إلى صيغ أدائية وتقنية أكثر تركيزا ليعزز من تفاعل الجمهور مع

العرض ،كذلك للمخرج والقائمين على العرض عليهم مسؤولية في كيفية توجيه الأفكار بشكل سلس للجمهور فيقع على عاتقهم الصياغة المطلوبة لضمان وصول دلالات الأداء التمثيلي الصامت وما يحويه من رموز وأفكار قد تكون أحيانا مبهمة كون (التمثيل الصامت) يمزج بين (الأداء الجسدي) و(النص السردي) الذي يمنح الممثل الملاحظات والعلامات والرموز والأهداف المطلوبة لجذب انتباه الجمهور وخلق حالة من التفاعل بين الخشبة والصالة ،لذا ستتناول (الباحثة) هذه العلاقة الجدلية بين (النص السردي) و(النص الأدائي) وكيفية تأثير كل منهما على الآخر في سياق (التمثيل الصامت) ،لذا ارتأت (الباحثة) ان يكون عنوان بحثها هو:

(جدلية النص السردي والنص الأدائي في عروض التمثيل الصامت(**مسرحية yes GODOT) أنموذجا**)

أهمية البحث:

يفيد البحث الدارسين والباحثين في مجال التمثيل ، ويفيد الممثلين المشتغلين في المسرح .

هدف البحث:

يهدف البحث إلى :الكشف عن العلاقة بين النصين ، وكيف يؤثر تداخلهما في سياق التمثيل الصامت.

1- البحث عن آليات التعبير غير اللفظية لنقل الأفكار والمشاعر.
2- كيف سيؤثر النصين على استجابة الجمهور.

حدود البحث:

ويتحدد البحث في دراسة (جدلية النصين السردي والأدائي) وقد اختارت الباحثة مسرحية (yes codot) بوصفها انموذج ينسجم مع طروحات البحث .

تحديد المصطلحات:

الجدل:هو "الحوار أو المحادثة حيث تتناقض أو تتواجه الآراء في المجادلة"(Sami Khashaba, 1994, p. 241.)

-هو"عملية ذهنية لا طائل من ورائها وهنا تفيد المناقشة والجدال وتضم المعارك الكلامية".(Youssef Al-Siddiq, 1976, p. 77).

التعريف الإجرائي:

هو عملية توضيح الأفكار حول موضوع ما عبر تقديم الحجج والبراهين لإقناع الأطراف المتجادلة .

النص:

ويعرفه دريدا: "كرقم بدون حقيقة أو كنظام أرقام لا تهيمن عليه قيمة الحقيقة"(Saad Alloush, 1984, p. 122) .

-وهو "يطلق على أي ملفوظ ،أي كلام منفذ ،قديما أو حديثا ، مكتوبا أو محكيا"(Adnan bin Dharil, 2000, p. 15).

السرد:

هو "خطاب مغلق حيث يداخل زمن الدال في تعارض مع الوصف"(Saeed Alloush, 1984, p. 64).

- وهو خطاب غير منجز.(Saeed Alloush, 1984, p. 64).

التعريف الإجرائي للنص السردي:

هو نقل قصة ما تحتوي على شخصيات وحبكة وزمان ومكان في إطار من الأحداث المتسلسلة والمنظمة.

الأداء:

يعني "أنجز أو فعل أو أدى أو مثل أو عرض...أي شخص يقدم فعلا أو حدثا من خلال سلوكه أو تصرفاته"(Erica Fisher, 2012, p. 41).

_هو"اللحظة الآنية التي تعطي الفرصة لظهور النوع والجنس ،والحضور المادي للجسم" (Elizabeth Goodman, Jean de Man, 2001, p. 151).

التعريف الإجرائي للنص الأدائي:

وهو النص الذي يعتمد على الأداء الصوتي والجسدي للممثل وما يحتويه من تعابير حركية وإيمائية وإيقاعية تهدف لتحفيز المشاعر والأفكار عند المتلقي.

الفصل الثاني : (الإطار النظري)

المبحث الأول:ثنائية السردي والأدائي في الخطاب المسرحي:

بدأت اللغة الصامتة منذ العصور القديمة تواكب المسيرة الحياتية للإنسان كلغة تعبير بين بني البشر في جميع مجالات الحياة ،لتتوظف في مختلف المجتمعات على شكل رقصات واحتفالات اجتماعية تسهم في التواصل المعرفي والاجتماعي والثقافي لتتطور مع ظهور (المسرح الإغريقي) حيث تم دمج عناصر السرد والجسد معا ،ليعزز من اكتمال (المعنى) فأصبحت الاحتفالات والمناسبات سياق متبع لتطهير الجسد من الشرور وخلق إنسان جديد عبر الرقصات والإيماءات التي أسست لها الجوقة إلى جانب الممثل السارد للقصة ، لأن لكل منهما دور في تجسيد القصة أو الحدث حيث" تدخل الجوقة على أنغام المزامير إلى الأوركسترا وتأخذ مكانها المحدد ،ثم يشرع بعض أعضائها بالترتيل بينما يؤدي البعض الآخر حركات إيقاعية ويجسد إيمائيا ما تقوله كلمات الأغنية مرحة كانت أم جدية"(Salim Al-Jazairi, 2013,

p. 40). وهكذا كانت البداية الجدلية لـ(لنص السردي) من خلال ما تم خزنه في الذاكرة الجمعية للثقافة الواحدة والذي واضب على إقامة الاحتفالات كبداية مرتبطة بفطرة الإنسان النابعة من داخل الشكل المجتمعي ليتطور إلى مرحلة تحليلها ومن ثم إعادة تركيبها ،فأصبح هناك نصوص سردية وغنائية كون الحوار كان في البدء مرافقا لـ(لتمثيل الصامت) لتتطور هذه المزاوجة بين الاثنين مع عناصر الأداء التمثيلي الصامت ،لكن هذا لم يستمر فلقد أصبح (الفن الصامت)نوع نبيل محافظا على مزاياه بأن يكون سياقه محافظا على لغته التعبيرية الحركية والإيمائية التي وجدوها كافية للتعبير عن المشاعر والأفكار باعتبار "ان جسد الممثل وسيطا تعبيريا قادرا على توظيف الدلالة على نحو اشاري ، لأنها لغة قائمة بذاتها يمكن ان تحيا بعيدا عن اللغة المنطوقة"(Medhat Al-Kashef, 2006, p. 78). ،وهذا أسهم في خلق علاقة متناسقة بين المخرج وكادر العمل ومن ضمنهم الممثلين للبحث في خفايا (النص الأدائي) وكيفية صياغته على وفق مضمون القصة وتسلسلها وهذا ما يكون مدون في (النص السردي) الذي يركز على منح المعلومات والمعطيات المطلوبة للممثلين ،ليقوم كل من (المؤلف والمخرج) على ايجاد صيغ أدائية تتناسب مع (النص السردي) ليصبح كل من (النص السردي والأدائي) في حالة توازن فني وجمالي لإيصال محتوى القصة ،بالاعتماد على (النص السردي) الذي يكون بمثابة الإطار الذي يحيط بالقصة ويساعد على تسلسلها المنطقي ،باعتباره نص مكتوب فيه الأحداث والشخصيات والتفاصيل الأخرى التي يستند عليها الممثل في عمله ،لأنه هو الذي أي (النص السردي) يوجه أداء الممثل إلى المنطقة المطلوبة حسب مجريات الأحداث ، والذي يسهم في كيفية صياغة لحظة التوتر الدرامي التي تمهد لتطوير الحبكة وخلق جو أدائي مؤثر وفاعل عبر" الطبيعة الجدلية للصورة التي تنبثق من اجتماع الممثل مع المؤلف الذي ولدت منه الخليقة الجديدة التي تقود إلى الطبيعة الجدلية للصورة المسرحية"(Kojo Kojev, 2021, p. 61). وهذا هو ما ركز عليه (المسرح الحديث) في كيفية تقديم النصوص الحوارية والأدائية باختلاف الثقافات والتي انعكست بطريقة كتابة (النص السردي) والذي اسقط بظلاله على (النص الأدائي) كون الثقافات غير متشابهة وبالتالي الأساليب تكون مختلفة فـ(التمثيل الصامت) عند الأوربيين ودول آسيا الشرقية يعتمد على إحياء التراث القديم برموزه الاجتماعية ذات الثقافة الواحدة ،فهي مدروسة بإتقان مما يساعد الجمهور على فهم الرسالة بشكل أعمق، باعتبار ان (النص الأدائي) هو الصورة الثانية العملية لـ(لنص السردي) المكتوب والذي يتم تجسيده من خلال الأداء الذي يعزز من توضيح فحوى الأفعال الجسدية والإيمائية التي قد يجد أحيانا الممثل نفسه صعوبة في تجسيدها بدون الحوار لكن يجب ان يمتلك

الممثل المعايير الفنية والمهارة التي تمكنه من أدائه الجسدي من صياغة الأسلوب المناسبة لفكرة النص ،فتوضيح المعاني والرموز داخل النص ضروري جدا لتعويض غياب الحوار ، وهناك أنواع من الفنون غير (التمثيل الصامت) تكون المنظومة اللغوية الصوتية مغيبة منها (الرقص) الذي يسهم هو الآخر بتفسير فحوى الأفكار من خلال حركات تعبيرية راقصة أيضا عروض (فن المهرج) و(البالية)...وغيرها من الفنون التي تعتمد على الجسد في تشكيل اللغة المتبادلة بين الممثل او المؤدي والجمهور كون الحركة "والرقص والمايم وأشكال أخرى مبتكرة لها ذات التأثير الكبير في فهم الحركة من كل أنواع النشاط البشري"(Sami Salah, 2005, p. 254). لذا يستوجب البحث عن الإمكانيات والتقنيات الحديثة في الأداء وبالذات النصوص المكتوبة مسبقا كنص مسرحي وتحويله إلى نص أدائي صامت أو نص أدائي مكتوب خصيصا للممثل الصامت ،وبالذات إذا كانت تناقش قضايا السياسية والاقتصادية والاجتماعية لأن الفن هو قناة إعلامية مهمة يناقش قضايا معاصرة عديدة ،ليجد الحلول القابلة لخلق حالة التغيير ،و(التمثيل الصامت) احد هذه الفنون التي تعمل على تحفيز خلايا التفكير عند الجمهور والذي على الممثل ان يدرس جيدا ردود أفعالهم ليكيف أدائه الجسدي مع تلك الردود ليسهم ذلك في تعزيز وتطوير المنظومة الأدائية للممثل ،لأن بناء الشخصية والتواصل غير اللفظي والتجسيد للمشاعر وتسلسل أحداث القصة ، هي جوانب يوفرها (النص السردي) للممثل والذي بدوره يعمل على دراسة وتحليل وتفسير الشخصية ودوافعها ليكون أدائه أكثر مصداقية لأن النص قد منح للممثل الكيفية التي يجب عليه اختيار المنظومة الأدائية ان كانت جسدية أو صياغات صوتية والذي يساعد في تطوير أدائه المؤثر للجمهور من خلال تسلسل الأحداث وكيفية تطورها ،مما يسهل على الممثل تنظيم أدائه وضمان تماسك العرض من خلال" توفير أقوى الوسائل التعبيرية وأكثرها حياة لينعش وعي الجمهور بما يحاكيه "(Sami Salah, 2005, p. 252). ، كذلك يجب مراعاة الإيقاع داخل العمل الفني ،وبالذات العمل الصامت الذي يعتمد بشكل أساسي على إيقاع الأحداث ،لأن لكل حركة تعبيرية وإيماءة إيقاعها الخاص ، والذي ينعكس بدوره على تلقي الجمهور وتفاعله مع الأحداث ، فـ(الممثل)بحاجة إلى فهم دقيق للإيقاع من اجل ضبط منظومته الحركية وتفاعلها ليكون متناسق مع أحداث القصة ، لأن الإيقاع محسوب زمنه على وفق مدى قدرة الممثل على استيعابه لـ(لنص السردي) ومضمونه الفكري ليصبح لديه تصور واضح ومكتمل لكل ثنايا العمل ليعكس على قدرته بتعديل وتشكيل أدائه وفق سياق مدروس إيقاعه وحركاته وأهدافه ، ليسهل عليه الحفاظ على استمرارية الأداء وتطوير الشخصيات عبر مراحل العرض،لذا نجد التجارب

المسرحية تسعى إلى إلغاء القيود بين (النص السردي) و(النص الأدائي) من خلال استخدام أساليب غير تقليدية فبعض العروض كسرت الحاجز بين الجمهور والممثل ،ففي بعض العروض المسرحية الحديثة عمد المنظرين والقائمين على المسرح إشراك الجمهور في كل ما يحدث على خشبة المسرح كون (الجسد) له أهمية بالغة وتأثير على المتفرج فهو من" خلال تفاعله وانتباهاته الخفية وتنهداته وضحكة العاصف أو الضوضاء والهمس داخل القاعة ويلهم الممثل"(Vasyl Anningev, 2009, p. 306) ،ففي دراسات علم النفس نجد الأبحاث تذهب الى مدى تأثير (الجسد) على استجابة الجمهور وكيف يمكن ان ينقل معاني ودلالات عميقة ،كذلك الدراسات الفلسفية ركزت في طروحاتها على كيفية فهم الإنسان للعالم من حوله من خلال (الجسد) مما يعزز من فهم العلاقة المتداخلة مابين (النص السردي) و(الأداء الجسدي)مما أدى إلى تطوير أساليب أدائية جديدة.

المبحث الثاني: فاعلية الأداء الصامت في تجارب المسرح العالمي

الأداء الصامت هو احد أنواع الفنون الأدائية التي تعتمد على التعبير الجسدي والإيمائي بدل الكلام اللفظي ، وهو من الفنون التي تحتاج إلى مرونة عالية ومهارة متفردة لكي يفهم من قبل الجمهور ليكتشفوا المعاني خلف الأفعال ،ولأنه فن تعبيري فهو بحاجة إلى سيطرة كاملة على أجزاء الجسم ودقة عالية من التعبير عن المشاعر الداخلية للشخصيات لا يتوضح إلا من خلال الحركة والإيماءة الدقيقة ،وهناك أمثلة وتجارب كثيرة في المسرح العالمي التي سوق لها (الأداء الصامت)كجزء من منظومته الأدائية منها (الكوميديا الصامتة) حيث استخدم فيها (الأداء الجسدي) الممزوج بالفكاهة وخير مثال على ذلك أعمال (شارلي شابلن) ومسرح (العبث) حيث استخدم الأداء الصامت في مسرحية (انتظار غودو) لأن ثيمة المسرحية كانت تستوجب هذا النوع الأدائي المعبر عن حالة (الانتظار) والتي لا يمكن للكلمات التعبير عنه دون تجسيده على خشبة المسرح لأن"الكلام يحمل مكونا نحويا، بينما تساعد الإشارات في نقل المحتوى الفعلي خصوصا اذا كان ينطوي على مكونات مكانية أو شعورية يصعب ان تعبر عنها الكلمات"(Michael Corballis, 2006, p. 119). الأداء التمثيلي يمنح الجمهور العديد من التفسيرات التي تتطلب توازن بين الفهم الفكري والجمالي ،وهذا ما تجسد عبر تجارب الكثير من المعاصرين على الأداء الصامت الذين وظفوه في عروضهم التي تحتاج إلى تفكير عميق في المعنى الفلسفي لما هو مطروح على الخشبة من أفكار معقدة تحتوي على على صراعات تستوجب من الممثل ان يسندها إلى جسده ليعبر عنها ،ونرى ذلك جليا في العروض المسرحية الراقصة التي يكون الجسد الحاضر الأوحد فيها دون الحاجة إلى الحوار مع إضافة

الموسيقى التي تخدم الجسد وتسانده ليصل إلى الحالات التعبيرية المطلوبة منه ،فهي تشحن المشاعر والعواطف والتي بدورها تثير الجسد وتحيل الحالات العاطفية إلى فضاء تعبيري جمالي، لأن (التمثيل الصامت) كالموسيقى يعتبر لغة عالمية مفسرة قادرة على إيصال المعطيات الفكرية والعاطفية إلى الجمهور من جميع الثقافات ، فلغة (الجسد) هي لغة بحد ذاتها ان كانت راقصة أو أدائية كـ(الباليه) ومسرح (خيال الظل)و(الكوميديا)...وغيرها من الفنون التعبيرية التي يكون (الجسد) الجزء الأكثر تعبيرا منه وخاصة في القضايا الإنسانية والاجتماعية دون الحاجة إلى كلمات باعتبار ان "فن الممثل هو نشاط يحيل إلى الحضور حياة إنسانية متخيلة مليئة بالرموز والصور الدلالية المقصودة ،وذلك عندما يتعرض جسد الممثل الى عملية تحول واع من كونه معبرا بالفطرة إلى التعبير من خلال الفن"(Medhat Al-Kashef, 2022, p. 14). وهنا تجدر الإشارة إلى ان (الجسد) بحاجة إلى تطوير مهارته في التدريب لوقت أطول ، ليسهم هذا في توضيح الدلالات للجمهور دون الاعتماد على الكلام للتفسير، ولابد ان نوضح هنا ان الفنون الأدائية كـ(الكوميديا ديلارته، المايم، الفنون البصرية) تعتمد على أساليب تعبيرية مختلفة و(التمثيل الصامت) احد هذه الأساليب لتقديم الشخصيات والقصص والمواقف ونقل المشاعر والفكاهه ، ولكل من هذه الأنواع الفنية له جمهوره الخاص الذي تتنوع خلفيته الثقافية ، وله أدائه الجسدي الخاص وإيماءاته التي تحمل معاني كثيرة في مختلف الثقافات ، وهذا ما جعل العديد من المخرجين يبتكرون أشكال فنية متنوعة لـ(لأداء الصامت) مثل استخدام (الموسيقى والرقص والنكتة والحركة الفكاهية)، وأحيانا دمج (الأداء الصامت) بالتقنيات الحديثة مثل (الداتاشو والتقنيات الرقمية) ليبرهن كل ذلك ان لـ(لتمثيل الصامت) القدرة على تجاوز الكلمات وخلق حالة من التواصل مع الجمهور ،لأنه فن يتطلب مهارة وتركيز وقدرات خاصة لأنه عابر للثقافات ومعبر عن الأفكار وعليه يجب" ان يفهم الممثل كل سطر من سطور الدور أولا وكل ما يحيط بالشخصية ومواصفاتها والبيئة التي توجد فيها ،والفهم يقترن بالإحساس"(Sami Salah, 2005, p. 194). ،لأن (النص السردي) يعمل على خلق عالم افتراضي للجمهور وينفذه الممثلون عبر انشاء هذا العالم من خلال حركاتهم التعبيرية التي تساعد على تسلسل الأحداث بشكل سلس ، وكذلك (النص الأدائي) يوظفه الممثلين ليسهم في بناء تفاعل حميمي وواقعي بين الشخصيات عبر استشعار حالات (الفرح والحزن والتوتر ..وغيرها)، من مشاعر عبر الأداء الجسدي ، ونستطيع ان نبرهن على الجدلية بين (النص السردي) و (النص الأدائي) من خلال بعض المنظرين أمثال: (انتوان ارتو) من خلال (المسرح الكرنفالي) الذي ركزت تجربته على الأداء الجسدي والإيمائي لتعزيز العلاقة بين

النص والأداء ، لأنه مؤمن بشمولية المسرح كتجربة يجب ان تكون متنوعة ومختلفة من حيث الكلام والحركة والإيماءة والذي أكد على أهميتهم لأنهم تجاوزوا مكانة الكلمة بنقلهم المشاعر الإنسانية بعمق وتفكيك ما هو غامض ورمزي على صعيد (المعنى) ،لذا فهي علاقة متداخلة مابين (النص والأداء)لا يمكن فصلهما عن بعضهما لذا فهو"ناهض اللغة الكلامية واستبدلها بشعر الفراغ المسرحي وبشعر الجسد الإنساني المعبر وبوسائل فنية مثل الفنون الحركية ،الرقص، التمثيل الصامت، والغناء، عناصر التشكيل المختلفة"(Medhat Al-Kashef, 2006, p. 75).فيما تناول (اوجين يونسكو) في أعماله الأداء التعبيري الجسدي في كيفية توضيح المعطيات الفكرية والنفسية عبر التواصل غير اللفظي للجمهور لأن اغلب أعماله اتسمت بحالات (الجنون والعبث) مما جعل الأحداث غير منطقية ، وهذا لا يمكن توضيحه أو التعبير عنه إلا من خلال (الأداء الجسدي) الذي يفسر هذه الفوضى للشخصيات ، والتي فضلت ان يكون التواصل غير لفظي لتعميق العلاقة مابين (النص السردي) و(التمثيل الصامت). كذلك عمد (بيتر بروك) على دمج (النصوص السردية) مع (الفعل الأدائي الجسدي) ليبرز مدى تأثير ذلك على الجمهور ويخلق حالة من التفاعل مابين النص والأداء ، كونه يسعى (بروك) دائما في أعماله عن (الجمال)وهو مدرك يراد منه ان تكون اللحظات العفوية الأدائية للممثل لها مغزى جمالي وليس فكري فقط.وحتى (مارسيل مارسو) ممثل الميم الذي أبدع طوال حياته في منجزه الجسدي المعبر عن أفكاره ومشاعره من خلال عروضه التي استطاع منها ان يوضح كيفية خلق علاقة متوازنة بين (النص السردي) و (الأدائي الجسدي) من خلال "تعامله مع لا شيء هناك وهذا اللاشيء يكون دائما بابا أو بالونا أو قمع ايس كريم متخيلا ويتم تمثيل الوزن والكثافة"(Sami Salah, 2005, p. 265). ليقول لنا كيف يمكن لـ(لجسد) ان يعبر عن (النص السردي) فهو مترجم وصانع لما هو جامد ومكتوب ليخلق فيه الحياة ليجدها الجمهور مجسده ومرئية على خشبة المسرح ، وخاصة وان طروحات أعماله اغلبها قصص استثمر فيها (الأداء الجسدي) ليتجاوز الكلمات.

الدراسات السابقة

دراسة الباحث (نشأت مبارك صليوا)(2012)

الموسومة (الأداء النصي للجسد في منظومة العرض المسرحي العراقي) وقد تطرق الباحث في المبحث الأول الى (الجسد في الفكر الفلسفي) مستعرضا آراء الفلاسفة نحو فكرة الجسد،فيما رصد في مبحثه الثاني (الأداء النصي للجسد في الخطاب المسرحي) متناولا فيها جسد الممثل كدالاً على الاضطرابات الاجتماعية والعادات والتقاليد أو الفنون الأخرى.

لذا فهي بعيدة عن موضوعة البحث والتي اختصت بـ(جدلية النص السردي والنص الأدائي في عروض التمثيل الصامت) متناولة الباحثة في المبحث الأول(ثنائية السردي والأدائي في الخطاب المسرحي) فيما استعرضت الباحثة في المبحث الثاني(فاعلية الأداء الصامت في تجارب المسرح العالمي) فضلا عن عينة البحث في الدراسة السابقة المذكورة تختلف عن العينة التي ذهبت إليها الباحثة كذلك النتائج والاستنتاجات.

مؤشرات الإطار النظري:

1- قابلية النصين (السردي والأدائي) على التحولات من الحوار إلى الحركة اخذين بنظر الاعتبار (الزمان والمكان).
2- التوازن بين مفاهيم (النص السردي) و(النص الأدائي) ساهم بخلق عدة تفسيرات لدى الجمهور .
3- اعتماد (النص السردي) على البنية التقليدية التي تشمل (الشخصيات، الحبكة ،الزمان،المكان).
4- (النص الأدائي)هو الذي يعتمد على الحركة التعبيرية للجسد عبر (عبر الإيماءة وتعابير الوجه والإيقاع).
5- تعزيز(الإيقاع) في أداء الممثل كونه يسهم في نقل (المعنى) عبر (التمثيل الصامت).
6- القدرة على إثارة العاطفة لدى الجمهور دون استخدام الكلام .
7- تنوع الثقافات ساعد الممثل على خلق أساليب وتقنيات حديثة لتفسير محتوى (النص السردي).
8- القدرة على كيفية تطبيق (النص السردي) على (التمثيل الصامت) ليعزز من بناء الحكاية عبر الحركة .
9- قدرة الحكاية على التحول من نص مكتوب أو منطوق إلى نص حركي جسدي يعزز من فهمنا للفنون الأدائية.

الفصل الثالث: إجراءات البحث

منهج البحث: اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي

عينة البحث: اختارت الباحثة عينة قصدية تمثلت في مسرحية (yes codo) بوصفها انموذج يتوافق مع متطلبات البحث.

اسم المسرحية/ مسرحية (yes codo)

تأليف / صموئيل بيكيت

إخراج / انس عبد الصمد

سينوغرافيا/ علي محمود السوداني

تمثيل / (محمد عمر، صادق الزيدي)

مكان العرض / مسرح الرشيد

سنة العرض / 2016

عينة البحث:

مسرحية (yes Godo) للمخرج (انس عبد الصمد) هي مسرحية مستلهمه من مسرحية (في انتظار غودو) لـ(صموئيل بيكت) وهي تتبع منهج مسرح اللامعقول ، لكن المخرج قد عمد على اسقاطها على الواقع العراقي المعاصر، بطرحه لعدة أسئلة وجودية .

تحليل المسرحية

كلنا نعلم بأن مسرح اللامعقول له مميزات خاصة بأدائه وأفكاره وأساليبه التي يطرحها على خشبة المسرح ، فاللغة مكررة ومبهمة والأصوات متذبذبة وغير مفهومة ،والجسد يرسم خطاه ليفسر ما هو مستتر ، ومسرحية (yes Godo) من العروض التي انتهجت مسار بناء درامي عبر السرد الفكري والجسدي للشخصيات لخلق مساحه من التفكير والتأمل للأحداث التي تكون اغلبها رمزية بمعاني مضمره ليصبح بناء الحدث الدرامي داخل العرض عبر الحوارات والأفعال بين الشخصيات ،لتبين لنا مدى يأسها من الحياة التي تعيشها والتي عززتها الحركة والإيماءة بنقلها معنى المسرحية كاشفة لنا الصراعات النفسية بينهما بسبب حالة الركود والجمود الذي صورها بعض حالات (الصمت)التي وظفها المخرج من اجل خلق معنى أعمق من الكلمات ليتوازن لدينا تكامل (النص السردي) و (النص الأدائي)في هذه المسرحية عبر الحركات والإيماءة المستمدة من نص المسرحية ، لنجد ان الشخصيات عمدت على العمل المتناقض مابين النص والأداء ، فالملفوظ النصي للشخصية يعارض ما تعبر عنه الحركات والإيماءات ، وهذا ما قصده المخرج (انس عبد الصمد) بأن يحوط العرض حالة من الغموض ،وهذا ما جعل (النص السردي) قابل للتأويل ، أي ان للجمهور

الحرية بتفسير ما يشاهده حسب وجهة نظره الخاصة ليجمع مابين المعطيات الجمالية والفكرية داخل العرض المسرحي وبنفس الوقت التأمل بالمعاني الفلسفية لـ(لنص السردي) الذي عبر عن اللاجدوى وحالة اليأس التي عبرت عن الشخصيات بطرحها الأسئلة الوجودية حول معنى (الحياة والموت)ولتتجسد هذه التساؤلات عبر النص الأدائي للممثل من خلال منظومتيه الجسدية والصوتية من اجل فهم الصراع الوجودي الذي تعيشه الشخصيات ببنيته الدائرية التي تميز بها مسرح (العبث) ،لنجد ان مسرحية (yes Godo) تمثل فكرة (الانتظار) بكوميديا سوداء من اجل التخفيف من حدة المأساة التي ترافق الشخصيات والتي بدت قاسية الملامح مما عمد المخرج (انس عبد الصمد) على التأسيس الجسدي لتحقيق عامل الترفيه قليلا ، لتبدو الشخصيات أحيانا أكثر إنسانية وذلك عبر تفاوت في مشاعرها بين الفرح والحزن ، وهو صراع نفسي متواصل عند الشخصيات ، وبالذات بين شخصية (فيلاف وسنتراغون) باعتبارهم محور المسرحية ،لأنها شخصيات لديها صراعات داخلية أوجدها (النص السردي) فكان لزاما عليهم تجسيد ذلك الصراع عبر ملامح الوجه والحركات الجسدية ،لأن فحوى (النص السردي) فيه تساؤلات للممثل يجب ان يلعب على حالتين متناقضتين هما (اليقين والشك)، الذي أثار القلق الدائم عند الشخصيات ، وهذا ما توضح من خلال حركات بعض الشخصيات التي كانت غير منطقية ،لتبرز حالة (العبث) التي ينتج عنها تصرفات غير متوقعه لتصل الأفكار بشكل غير منطقي ، وهذا ما يؤسس للعلاقة بين (الممثل) و(الجمهور) الذي يشاهد (الفعل الجسدي) كحلقة تواصل بينهما تمنحه شعورا بالمشاركة برحلة (الانتظار) الذي يشير اليها (النص السردي) لشخصية (غودو) المغيبة ، وهذا يحتاج إلى مرونة عالية بالانتقالات بين المشاعر المختلفة وهذا ما وفره لنا (النص السردي) ليمنح الجسد مساحة أدائية سلسة ، كذلك للمنظومة الصوتية مزايا واضحة في العرض، فلقد وظفت الشخصيات (الحوار الداخلي) لإيصال الصراعات والمخاوف مع استخدام ملامح الوجه والحركات الجسدية ،لأن نصوص (صموئيل بيكت) تستخدم أسلوبا شعريا ،مما يصعب على الممثلين اتقان الصياغة اللغوية ، لذا عمدوا إلى التلاعب باللغة وتطويعها لجعل أدائهم أكثر اتزانا بين الكلام السلس والإيماءة الجسدية المعبرة، لأن (الحوار) في مسرح (العبث) يمتلك مميزات مختلفة عن المسارح الدرامية الأخرى منها (التكرار والتلاعب بالألفاظ والرمزية والصرخات ..وغيرها)، مما ينتج عنها دلالات واضحة للحياة العبثية التي تعيشها شخصياته ، لذا تجد (الباحثة) ان هذا النوع من المسارح كـ(مسرح العبث)يحتاج الى هذه الجدلية مابين (النص السردي) و(النص الأدائي) لتوضيح الاختلافات والمنازعات والتباينات مابين الشخصيات واللغة والفعل الأدائي الجسدي

والصوتي ،فمثلا شخصية (فيلاف) يمثل الأمل والبحث عن المعنى،فيما تكون شخصية (ستراغون) يمثل اللامبالاة والعبثية ،هذا التباين يجب ان يوضح بشكل فاعل من خلال (الجسد) الذي يكون وسيلة فاعلة في نقل (النص السردي) ليصبح نص مرئي ، وهذا يعتمد على الإيقاع وكيفية توظيفه بشكل سليم لتأسيس لحظات التوتر أو الترفيه ،لأننا نعلم بأن الزمن في عروض مسرح (العبث) غير محدد ،وهذا يجب تجسيده جسديا لكي ينقل للجمهور الإحساس بمرور الوقت بصور مختلفة بالذات ، وان الممثل في هذه المسرحية استطاع ان يستثمر فضاء العرض للتعبير عن العزلة أو العكس الانسجام كذلك الديكور والأزياء استطاعت ان تبروز العرض بحالة من (الشك والخوف والانتظار) الذي لا ينتهي داخل هذه الحياة اللاجدوى منها.

الفصل الرابع: (النتائج والاستنتاجات)

النتائج:

1- القدرة على دمج بين الفنون الأدائية والتقنيات المبتكرة بين (التمثيل الصامت، الحركة الجسدية ،و الإيقاع....وغيرها) لنقل المعاني دون استخدام الحوار.
2- تركز أداء الممثلين في مسرحية (yes codo)على الجسد في نقل المعطيات الفكرية والحسية بدل الكلام .
3- وظف نص (yes codo)كـ(نص سردي) ساهم بشكل فاعل في تأسيس الشكل البصري على خشبة المسرح.
4- عزز الفراغ المسرحي في مسرحية (yes codo)من العلاقة بين الشخصيات والبيئة المحيطة بهم ،كونه جزء من عملية (السرد).
5- وظف مخرج العرض القضايا المرتبطة بالواقع العراقي من صراعات ومشكلات المجتمع بالفن كوسيلة ناقدة للواقع.
6- أراد مخرج مسرحية(yes codo)إشراك الجمهور بالعرض من خلال خلق عدة دلالات ورموز ،فتحت الباب بالتفسيرات عدة مما عززت من حالة التفاعل المتبادلة بين الجمهور والممثل.
7- استثمر (المخرج) العناصر المسرحية الأخرى كـ(الإضاءة ، والموسيقى، الديكور ، الزي) لتعزيز المعاني الرمزية في العرض.

الاستنتاجات:

1- يمكن لـ(لنص الأدائي) ان يعبر عن تقاليد معينة او سياقات ثقافية محددة.
2- قابلية (النص الأدائي) على توظيف تقنيات غير تقليدية للاعتماد على التعبير الجسدي والحركي.

3- يمنح(النص السردي) للممثل المساحة التي يلعب بها على أوتار جسده حركيا وإيمائيا وصوتيا.
4- الفن هو أداة مهمة في نقل الرسائل الاجتماعية والسياسية والنفسية والثقافية والتأثير على الجمهور.
5- عزز (النص الأدائي) من التفاعل والتواصل بين الممثل والجمهور بمختلف الخلفيات الثقافية.
6- دمج (التقنيات الحديثة) مع (التعبير الجسدي) ساهم في ابتكار لغة تفكك المعاني الرمزية والغير مفهومة.
7- أهمية (الإيقاع) في خلق حالة من التناغم والتأثير على الجمهور في كيفية تلقي القصة مع الحركات الجسدية وعناصر العرض الأخرى.
8- هناك بعض عروض (التمثيل الصامت) لم تستخدم (النص السردي) وإنما اعتمدت لغة الجسد أحيانا على السيناريو.

Sources:

1- Sami Khashaba, Intellectual Terms, 1st edition, (Cairo: Academic Library), 1994.

2- Youssef Al-Siddiq, Concepts and Terms in Modern Philosophy, (Libya-Tunisia: Arab House of Books), 1976.

3- Saeed Alloush, Contemporary Literary Terms, (Casablanca: University Library Publications), 1984.

4- Adnan bin Dharil, Text and Stylistics between Theory and Practice, (Damascus: Arab Writers Union Press), 2000.

5- Sami Salah, The Actor and the Chameleon - Studies and Lessons in Acting, Theater Series 41,

(Cairo: Academy of Arts - Al-Jariri Printing House), 2005.

6- Medhat Al-Kashef, The Body Language of the Actor, Theater Studies and References 44, (Cairo: Academy of Arts, Commercial Printing Press), 2006.

7- Kojo Kojiv, The Art of the Actor, Tar Aqeel Mahdi Yusuf, 1st edition, (Iraq: Anana Center for Research, Studies and Translation), 2021.

8- Medhat Al-Kashef, The Narrating Body - The Art of Mime, 1st edition, (Emirates: Arab Theater Authority), 2022.

9- Michael Corballis, On the Origins of Language, by Mahmoud Majid Omar, World of Knowledge Series (Kuwait - National Council for Culture, Arts and Literature), 2006.

10-Salim Al-Jazairi, Pantomime - A Study in Silent Theater, 1st edition, (Iraq: published by the House of General Cultural Affairs - Baghdad Capital of Arab Culture Project), 2013.

11- Vassil Anningev, The Art of Pantomime_Mime, Term by Muhammad Abd al-Rahman al-Jubouri_Mohsen Ali al-Janabi, 1st edition, (Iraq_Baghdad, Al-Fath Library), 2009.

12- Erika Fischer-Lichte, Performance Aesthetics - A Theory of the Aesthetics of Presentation, by Marwa Mahdi, No. 1968, 1st edition, (Cairo: National Center for Translation), 2012.

13-Elizabeth Goodman, Jean de Man, The Guide to Politics and Performance, by Muhammad Lotfy, Amin Al-Rabat, (Cairo: Academy of Arts - Languages and Translation Center - Cairo International Festival for Experimental Theater), 2001.

المصادر:

1- سامي خشبة، مصطلحات فكرية،ط1،(القاهرة: المكتبة الأكاديمية) ،1994.

2- يوسف الصديق، المفاهيم والألفاظ في الفلسفة الحديثة،(ليبيا- تونس : الدار العربية للكتاب)، 1976.

3- سعيد علوش، المصطلحات الأدبية المعاصرة، (الدار البيضاء:منشورات المكتبة الجامعية) ،1984.

4- عدنان بن ذريل،النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، (دمشق:مطبعة اتحاد كتاب العرب)،2000.

5- سامي صلاح،الممثل والحرباء_دراسات ودروس في التمثيل،سلسلة المسرح41،(القاهرة: اكاديمية الفنون _ دار الجريري للطباعة)،2005.

6- مدحت الكاشف،اللغة الجسدية للممثل،دراسات ومراجع المسرح 44،(القاهرة: اكاديمية الفنون،_ مطابع التجارية)، 2006.

7- كوجو كوجيف،فن الممثل ،تر عقيل مهدي يوسف، ط1،(العراق: مركز انانا للأبحاث والدراسات والترجمة)،2021.

8- مدحت الكاشف، الجسد السارد_ فن التمثيل الصامت،ط1،(الأمارات: الهيئة العربية للمسرح)،2022.

9- مايكل كوربااليس، في نشأة اللغة، تر محمود ماجد عمر،سلسلة عالم المعرفة (الكويت _المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب)،2006.

10-سليم الجزائري،البانتومايم_دراسة في المسرح الصامت،ط1،(العراق: من إصدارات دار الشؤون الثقافية العامة _مشروع بغداد عاصمة الثقافة العربية)،2013.

11-فاسيل اننجييف،فن البانتومايم_التمثيل الصامت،ترمحمد عبد الرحمن الجبوري_محسن علي الجنابي،ط1،(العراق_بغداد، مكتبة الفتح)،2009.

12-ايريكا فيشر_ ليشته،جماليات الأداء _ نظرية في علم جمال العرض،تر مروة مهدي ،عدد 1968،ط1،(القاهرة: المركز القومي للترجمة)،2012.

13-أليزابيث جودمان،جين دي مان، المرشد في السياسة والأداء،تر محمد لطفي_ أمين الرباط،(القاهرة: أكاديمية الفنون_مركز اللغات والترجمة_ مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي) ،2001.

الصورة الشعرية وسمات تشكيلها في الفضاء الداخلي
Poetic image and its formation features in interior space

م.د.وجدان حسين ابراهيم
معهد الفنون الجميلة للبنات- الدراسة الصباحية- بغداد
Wijdan.hussein2017@gmail.com
07904159070

مستخلص البحث:

الشعر والتصميم الداخلي فنّان يستخدمان لغتهما وأدواتهما الخاصة لتوصيل رسالة ذات مغزى، فيخلق كلاهما نوعاً من الفضاء بأدواته التي يمكن للمتلقي قراءتها، فالشعر كلام موزون مقفى يصوغه الشاعر لإظهار الجماليات التوليدية للكلمات بطريقة نوعية وكيفية تحمل رسائل ذات مغزى، كما المصمم يمنح التصميم صورته الشعرية عبر نقل رسائله بشكل مباشر وغير مباشر يُسّخِر خلالها مكونات البيئة الداخلية على التواصل مع المستخدم بخطابه التصميمي غير المنطوق ولكنه ملموس ومفهوم، من خلال تحسين المعنى وتوظيفه بالكيفية التي تضفي جانياً من الخصوصية والتأثير بما يحقق استجابة عاطفية نحو التصميم، لذا تبلورت مشكلة البحث بالتساؤل " ماذا يعني مفهوم الصورة الشعرية في التصميم الداخلي وما القيم التي تعكسها فيه، وماهي السمات التي تُكسب الفضاء الداخلي صورته الشعرية، وما مدى مستويات تشكيلها في العناصر التكوينية للفضاء الداخلي المعاصر" ؟ وهدف البحث إلى " الكشف عن مفهوم الصورة الشعرية وسمات تشكيلها في تصميم الفضاءات الداخلية ".

تضمن الإطار النظري مبحثين، تناول الأول: مفهوم الصورة الشعرية في التصميم الداخلي، والثاني: سمات تشكيل الصورة الشعرية ومستوياتها في الفضاء الداخلي. اقتصر مجتمع البحث على التصاميم الداخلية ل (الكنوز المعمارية لأسبانيا) والتي أُختيرت بعد مسابقة أجرتها شركة أنتينا 3 للتلفزة عام (2007). واعتمد البحث منهج دراسة الحالة للوصول إلى مجموعة من نتائج واستنتاجات منها:

1. يعكس التصميم الداخلي لغته الشعرية بما يحمله من قيم عاطفية تحقق استجابة حسية وإتصال وتواصل مع المكان، عبر الصياغات الشكلية الباعثة للدهشة والتعجب والابتكار والجرأة التصميمية، التي تُثير التساؤلات وتبحث عن إجابات لمعرفة كينونتها المعنوية، وعبر تحميل التصميم قيم الاستمرارية بين الماضي

والحاضر وربط المستخدم مع ذكرياته لتأجيج مشاعر الحنين وتحقيق استجابات عاطفية للمكان.

2. تكمن شعرية التصميم الداخلي في الصياغات الشكلية ذات البنى والمعاني العميقة، التي تكون إيحائية ومتضمنة ولا تظهر مباشرة، بما يفتح حوارية التفكير والـتأمل والتأويل لفهم المعنى، فلا تكتفي بالشكل الظاهري، بل باكتساب التصميم المعنى الإدائي والاستخدامي والرمزي والقيمي والعاطفي والسيميائي.

الكلمات المفتاحية: الصورة الشعرية، سمات التشكيل، الفضاء الداخلي

Abstract:

Poetry and interior design are two techniques that use their own language and tools to convey a meaningful message. Both create a kind of space with their tools that the recipient can read. Poetry is rhythmic, rhyming speech that the poet formulates to show the generative aesthetics of words in a qualitative way and how to carry meaningful messages. Likewise, the designer gives the design its poetic image by conveying its messages directly and indirectly, through which he harnesses the components of the interior environment to communicate with the user with his unspoken but tangible and understandable design discourse, by improving the meaning and employing it in a way that adds a side of privacy and influence to achieve an emotional response towards the design. Therefore, the research problem crystallized with the question "What does the concept of the poetic image mean in interior design and what are the values that it reflects in it, and what are the features that give the interior space its poetic image, and what is the extent of its formation levels in the Kuwaiti elements of the contemporary interior space?" The aim of the research was to "reveal the concept of the poetic image and the features of its formation in the design of interior spaces." The theoretical framework included two topics, the

first of which dealt with the concept of poetic image in interior design, and the second with the characteristics of poetic image formation and its levels in interior space. The research community was limited to the interior designs of (Architectural Treasures of Spain) which were selected after a competition conducted by Antena 3 Television Company in (2007). The research adopted the case study approach to reach a set of results and conclusions, including:

1. The interior design reflects its poetic language with the emotional values it

carries that achieve a sensory response, connection and communication with the place, through formal formulations that inspire astonishment, wonder, innovation and design boldness, which raise questions and search for answers to know its moral essence, and through loading the design with the values of continuity between the past and the present and connecting the user with his memories to incite feelings of nostalgia and achieve emotional responses to the place.

2. The poetics of interior design lie in the formal formulations with deep structures and meanings, which are suggestive and implicit and do not appear directly, thus opening up a dialogue of thinking, contemplation and interpretation to understand the meaning. It is not satisfied with the apparent form, but rather with the design acquiring the performative, utilitarian, symbolic, value-based, emotional and semiotic meaning.

Keywords: poetic image, formation features, interior space

الفصل الأول: الإطار المنهجي

1-1 مشكلة البحث:

هناك أوجه تشابه بين عملية خلق نتاج تصميمي ونتاج شعري، فكلاهما يطرحان شكلاً من أشكال التعبير والتواصل، والرابط المشترك بين عمل المصمم الداخلي والشاعر هو الحاجة إلى توصيل أفكاره ومشاعره ورؤاه الفكرية والجمالية، والمصمم الداخلي بصفته صانع للجمال كما الشاعر يسعى لإثارة مشاعر وأحاسيس المتلقي وتحريك خياله ليترك أثراً بالغاً في نفسه من خلال تطبيع الفضاء الداخلي بصورة شعرية تمنحه دلالات إيحائية روحية محملة بالمعاني، إذ يعتمد المصمم إلى توظيفها لإضفاء لمسة جمالية ذات مغزى.

وقد يتبادر إلى أذهاننا كيف يمكن أن تتمثل الصورة الشعرية في التصميم الداخلي؟ وماهي خصائص تشكيلها ليكتسِب الفضاء الداخلي محتواه الشعري؟ وهل يقتصر دور التصميم الداخلي على تطوير محتوى وظيفي وجمالي مسبق التصور، بخلاف طابعه الجوهري، أم يسعى إلى إظهار المعنى بوعي وإدراك من المصمم الداخلي يخاطب عبره أحاسيس ومدركات مستخدم الفضاء، ليحيله إلى فضاء مُلهِم للمشاعر؟ لذا يمكننا ايجاز مشكلة البحث في التساؤل الآتي: " ما مفهوم الصورة الشعرية في التصميم الداخلي وما القيم التي تعكسها فيه، وماهي السمات التي تُكسب الفضاء الداخلي صورته الشعرية، وما مدى مستويات تشكيلها في العناصر التكوينية للفضاء الداخلي المعاصر" ؟

2-1 أهمية البحث :

تكمن أهمية البحث فيما يسلطه من ضوء لبيان فاعلية الصورة الشعرية ورصد سماتها ومعايير تشكيلها في تصميم الفضاءات الداخلية، وما تُفصحه من دلالات إيحائية لا تطرح المعنى الظاهر فحسب بل تُكشف عن المعنى الكامن في التشكيل وما ينطوي عليه التصميم الداخلي من سِمات إبداعية وقيم جمالية وعاطفية. كما يمكن الإفادة من نتائج البحث الموضوعية عبر إثراءها في تصميم المؤسسات والفضاءات الداخلية ذات العَلاقة. كما تتجلى أهميته في رفِد مكتبات الجامعات المُختصة بِما يسد حاجة الباحثين والمصممين والدارسين والعاملين في مَجال التصميم الداخلي والمجالات المناظِرة حول هذه الموضوعة.

3-1 هدف البحث: يهدف البحث الحالي إلى ما يأتي

" الكشف عن مفهوم الصورة الشعرية وسمات تشكيلها في تصميم الفضاءات الداخلية ".

4-1 حدود البحث:

1. **الحدود الموضوعية :** دراسة مفهوم الصورة الشعرية وسمات تشكيلها في تصميم الفضاءات الداخلية.
2. **الحدود المكانية :** حُدد البحث مكانياً بالفضاءات الداخلية التي أطلقت عليها بالكنوز المعمارية لأسبانيا، والتي اختيرت بعد مسابقة أجرتها شركة أنتينا 3 للتلفزة عام (2007).
3. **الحدود الزمانية :** الفضاءات الداخلية المعاصرة حصراً.

5-1 تحديد المصطلحات :

1. الصورة :

لغوياً :عرّفها ابن منظور بمعنى " الشكل وجَمعُها صوَر وقد صَورّهُ فتصوّر، وتصوَرتُ الشيء أي تَوهَمت صورَته فتصّور لي. والتصاوير التماثيل "(ابن منظور، 1994،ص473) كما عّرفها الفيروز أبادي هي " الشكل جَمع صوُر _صوَر _ والصيَر كالكيَس: لحُسنِها، وتَستعمل بِمعنى النوع والصِفة (الفيروز، 2005، ص427).

اصطلاحاً: ارتبط تعريف الصورة عِند القدماء بالمعنى فهي " طريقة خاصة من طُرق التعبير أو أوجه الدلالة تَنحصر أهميتها فيما تحدِثه في معنى مِن المعاني من خصوصية وتأثير، والصورة لا تُغّير من طبيعة المعنى في ذاته بل تُغّير من طريقة عرضِه وكيفية تقديمه (جابر،1992، ص14)، فيما ارتبَطت عند المحدثين بالخَيال والإبداع فالصورة " تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرِها إلى عالم الوجدان أكثر من انتِسابها إلى عالم الواقع" (عز الدين، 1967، ص12).

2. الشعر:

بِطريقة مُقفّية مأخوذ من كلِمة الشعور، أيّ الإحساس والمشاعر، يحتوي على كلِمات وألفاظ تعبيرية، وتخيّلية تَمنح إيحاءاَ للقارئ على طبيعة ما يَقرأ www.diwanalarab.com. وإن الشين والعين والراء أصلان معروفان يدَّل أحداهُما على ثبات والآخر على علم، فإذا قيل إن أحداً شَعَرَ بِشيء أي أنّه علَّمه وفطنه، لذلك سُمَّي الشاعر شاعِراً لأنه يَفطن ما لا يَفطن له غيره، فلَفظ الشعر يَحمل دلالات لغوية عِدة؛ وهي العلم، والمعرفة، والفِطنة، والدراية.(الصديق، 2016، ص226)

اصطلاحاً: عّرفه أبن خلدون فقالَ " هو الكلام البليغ المبني على الاستِعارة والأوصاف، المُفصّل بأجزاء متَفقة في الوزن، مستَقل كل جزء مِنها في غرضه

ومِقصده عمّا قبلِه وبعدهُ. وهو من الفنون الأدبية التي تعكس حياة الشاعر وأحاسيسه، ويَعتمد على الإيقاع والعاطِفة والخيال(رياض، 2014 ، ص6-8).

3. الصورة الشعرية:

اصطلاحاً: تمثّلت الصورة الشعرية عِند **أحمد حسن الزيات** في " المعنى العقلي والحسي في صورة محسوسة، والصورة الشعرية خلق المعنى والأفكار المجرّدة والواقع الخارجي من خِلال النفس خلقاً جديداً .

كما يرى الجرجاني " ليس مِن الشك أن الصورة الشعرية نَتاج مَلكة الخيال وديناميكية الخَيال لا تعني مُحاكاة العالم الخارجي، وإنما يعني الابتكار والإبداع وإبراز عَلاقات جديدة بين عناصر مُتضادة أو مُتنافرة أو مُتباعدة وعلى هذا الأساس لا يمكن حصِر الصورة الشعرية في الأنماط البصرية فقط بل إنها تتجاوز هذا، فإن إثارة الصورة لها صِلة بكِل الإحساسات المُمكنة التي يتكون منها الإدراك الإنساني ذاته"(رقية، 2022،ص16).

إجرائياً: الصورة الشعرية:

هي الصورة الفنية والإيحائية للفضاء الداخلي، التي تمنحه خصائص ودلالة روحية محسوسة وملموسة، وتُحملّه قيم عاطفية وجمالية ومعنوية عميقة، بصياغات شكلية باعثة للجدة والإبتكار، لتحيله إلى فضاء داخلي مُعبر وذات مغزى ومعنى، مُلهِم ومحاوِر لمشاعر وأحاسيس ومدركات المستخدم له، مُحققاً استجابات عاطفية إيجابية نحو التصميم.

المبحث الأول : مفهوم الصورة الشعرية في التصميم الداخلي

1-2 مفهوم الصورة الشعرية في التصميم الداخلي

الشعر والتصميم الداخلي فنيين يَستخدمان لغتِهما وأدواتهما الخاصة لتوصيل رسالة ذات مَغزى، فيَخلق كِلاهما نوعاً من الفضاء بِأدواته التي يمكن للمُتلقي قِراءتها، كما إن كلاهما يشتركان في هدف سحر الروح وسموها ورفعتِها، فالشعر كلام موزون مُقفى يصوغه الشاعر لإظهار الجماليات التوليدية للكلمات بطريقة نوعية وكيفية يلامس خِلالها نفوس مستمعيه ويُحرّك مشاعرهم وأحاسيسهم على ما ينطوي عليه شعره من رسائل ذات مغزى تحمل القارئ بعيدا، كما المصمم مثل الشاعر يسعى لنقل رسائله بشكل مباشر وغير مباشر يُستّخِر خلالها مكونات البيئة الداخلية على التواصل مع المستخدم عبر خطابه التصميمي غير المنطوق ولكنه ملموس ومفهوم منقوش في حبكة درامية أثناء خطوات التصميم والتنفيذ، فالتكوينات التصميمية للفضاء الداخلي هي الوسيط والوسيلة التي يتم بها نقشه عبر

ربط العناصر بعلاقات جمالية تنتج شكلاً يتفاعل مع المادة ليمنح معنى ومغزى يُغلف فضاءاته بالعواطف الإنسانية فيخاطب به مشاعر مستخدمي الفضاء الداخلي ليحقق استجابة عاطفية نحو التصميم. لذا توصَف الصورة الشعرية بالصورة الفنية والإيحائية للنص الشعري، تَتميز بغِناها العاطفي ومخاطبتِها الوجدان، إذ لا يَتحقق الطابع الشعري إلا بِقدر ما تمتلك تراكيبه من طاقة عاطفية، فقد وصَف الشعر بأنه "الشكل الأرقى للغة العاطفية" فهي لا تقف عند إثبات شيء أو التعريف بِماهيته وحقيقته، بل تَعد عنصراً مهماً للتأثير على المتلقي وإبراز المعنى، فقد تَشتد الحاجة إلى الكلِمات والتعبيرات المشحونة عاطفياً كلّما قصدنا التأثير على الآخرين (محمد، 2007، ص210)، ويؤكد (باشلار) وهو أحد الذين فكوا شفرة الكون التعبيري للتأمل الشعري، إن الشعرية هي واحدة من أعلى مستويات الإستيلاء لأي عَمل فني، وأكّد في كتابه (جماليات المكان) على قدرة الصورة الشعرية على التواصل مع المتلقي هي واقِعة ذات دلالة انطولوجية، إذ تَنتقل إلى الوعي كنَتاج مُباشر للقلب والروح والوجود الإنساني، وهي مُدْركة في حقيقة هذا الوجود(باشلار،1980، ص18). والشعرية في التصميم الداخلي هو مصطلح يصف الأعمال التصميمية التي تُثير إستجابات عاطفية عميقة، وتنقل معنى وتَشرك الحواس بِطريقة تشبه الشعر، والتصميم بِصورته الشعرية يترك مساحة كبيرة لخيال المُستخدم عبر سرد متواصل يحصل خلاله على ردود أفعال عاطفية، فهي طريقة روحية لتشكيل التصميم وتعُد شعرية الفضاء الداخلي صياغة ظاهراتية للروح www.quora.com، ويؤكد المصمم (Luis Burragan) ربما أكثر المصممين شِعرية في القرن عشرين، سعى دائماً إلى الجمال والعاطِفة في أعماله". فالشعرية في التصميم تتَطلب أن نُفّعِل شيئاً أكثر من مُجرد تلبية الحاجات الوظيفية والجمالية الأساسية للفضاء الداخلي، سوف يَتطلب التصميم أن يُحرّك مشاعر المستخدم من خِلال الجمال والمعنى الأعمق، على أمل أن يتركه في حالة أفضل مما كان عليه قبل تجربته الأولى للمكان. أي يلامس الإنسان (المُستخدم) على المستوى العاطفي والروحي وعندما يرتبِط المكان نفسه بالمستخدم أو يوفر مساحة تتَصل معه أكثر من أي شيء آخر ، ويُشّكل في الوقت نفسه نَصاً ثلاثي الأبعاد يروي ويَصف ويقترح شيئاً ما، عندها يُمكن القول إن التصميم حقّق صورته الشعرية(المصدر السابق). **فالصورة الشعرية أداة المصمم للتعبير عن رؤاه وأفكاره وخياله الخصب، وهي تنُم عن ذوق رفيع وخيال وثاب، يتم من خلالها تقديم تحسين المعنى وتوظيفه وتقديمه بالكيفية التي تُضفي جانياَ من الخصوصية والتأثير العاطفي للتصميم، فهي تميز إسلوب المصمم عن غيره، ومن**

المفهوم أعلاه نستدل ان تصميم الفضاء الداخلي يكتسب صورته الشعرية باكتسابه مجموعة من القيم وهي:

1. القيمة العاطفية.

2. القيمة الجمالية.

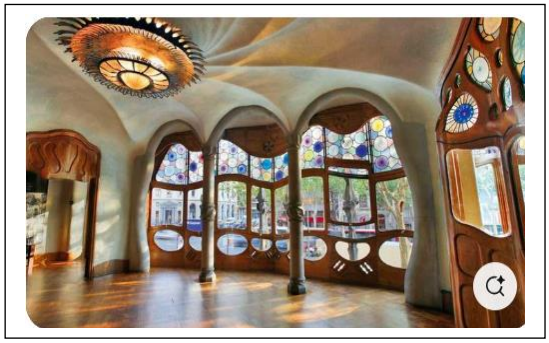
3. القيمة المعنوية.

2-1-1 القيمة العاطفية: غالباً ما تعكس الصورة الشعرية في التصميم الداخلي العمق العاطفي، إذ يمكن للمصممين إنشاء مساحات تتوافق مع مشاعر المستخدمين وتُثير انتباههم، بما يعُزز الارتباط الأعمق بين الفرد وبيئته، والعاطِفة هي شعور إنساني تِجاه فكرة أو حدَث، وتتحدد بِمقدار التفاعل المتبادَل بين الإنسان والمؤثر الذي أدى لتحريك الشعور بالعاطِفة، وهذا التفاعل يبدأ من لحظة الإدراك البصري ويستمر لمرحلة التأمل والتعرّف على أبعاد التشكيل الفضائي، وصولاً إلى المضمون التصميمي والوظيفي، والمعاني التي تنطوي عليه، ليأسر المشهد التصميمي عاطِفة المستخدم ويحرّك أحاسيسه بِصور مُتعددة من القيم العاطفية، والتي منها: (صيدم، 2013، ص23)

أولاً. قيم التعجب: وهي شعور بالاندهاش والمُفاجأة غير المخطط لها مُسبقاً، وهي انعكاس داخلي غريزي لا شعوري تتَميز بِه الذات الإنسانية ولا يمكن منع حدوثه، وتتَمثل في الفضاءات الداخلية بِأوجه عدة منها:

1. التعجب بِجمال التشكيل الفضائي، المُتمثل بالنسب الهندسية، والعلَاقات البصرية المتوافِقة في الفضاء الواحد وما يحيطه.
2. تظهر قيم التعجب في بَساطة الوحدات الزخرفية، وفي التكرار المُنظم لها في ظل التنوع والوحدة واللانهائية.
3. التعجب في نسب الفَتحات وتنوِعها وتوزيعها وإيقاعها، ضِمن وحدة التكوين كما في الشكل(2-3). **إن الإيقاع يتعلق بالحركة في الفضاءات الداخلية سواء في أعمدتها أو نوافيذها أو أنماط الأرضية ومخططات الإضاءة فيها فتستدعينا إلى التحرك داخلها وحولها، وعندما يتحول الإيقاع بطريقة غير متوقعة سندركه بلحظات تأمل جديدة كواقع محسوس مما يُعمق تفاعلنا مع التشكيل.**
4. تتجلّى قيم التعجب في عبقرية الأداء الوظيفي، وكفاءَة ملاءَمة الفضاء لبيئته المحيطة والمُعالجات التي تحُقق الوظيفة، **مثل توجيه مسارات الحركة وملاءمة حجم الفضاء للفعالية المؤداة فيه، والتنظيم المكاني وملاءمة الخامات المستخدمة، وكفاءة النظم البيئية.**

5. قيم التعجب من المفاجأة من خلال الانتقال من العام إلى الخاص، كما تأتي عِبر الجمع بين الشيء وضده، كالانتقال من الظلمة للضوء ومن البساطة للتنوع الغني ومن السكون والهدوء إلى حيوية الحركة (صيدم،2013،ص24-26).**وخير مثال لتجسيد قيم التعجب في التصميم الداخلي مبنى _كازا ميلا، في برشلونة للمصمم (غاودي) الذي تميزَّت تصاميمه بالنزعة الشعرية كما في الشكل(2-1)**



الشكل(2-1) يوضح الصورة الشعرية من خلال قيم التعجب _ مبنى كازا ميلا للمصمم (غاودي) برشلونة https://fr.pinterest.com/pin/

إذ نجد إن التصميم قد جسَّد رؤية عاطفية عبر سياقات وصياغات شكلية باعثة للدهشة والتعجب، من حيث جمال الشكل، امتداد الرؤيا، سلاسة منحنيات التشكيل بترانيم موسيقية، والتكرار المنظم في نسب الفتحات وتوزيعها وتنوعها، من خلال الوحدة والتنوع، مانحاً إيقاعاً متناغماً لأبعاد التشكيل التي هيأت سلسلة لا نهائية من الأحاسيس والمناظير البصرية وجماليات مرئية ومحسوسة منحت مشاعر الانتظار والترقب والدهشة بما يُجهز لتلميحات شعرية غنية.

ثانياً: قيم الاستمرارية: تتمثل بالخطاب التصميمي الملبي للاحتياجات الحالية والمستقبلية بِملاءمته مقومات التطور التصميمي، مع ظروف العصر وإمكاناته، كما تأتي الاستمرارية من منطلق إن الأسس والمعايير التي انتجت الصروح التراثية تستحق منا التقدير والبحث في كيفية توظيف قيمها في قوالب معاصرة باستغلال إمكانات العصر.(صيدم، 2013، ص26-27) أو بِعبارة أخرى تتَحقق الاستمرارية بالجمع بين أحدث التقنيات والتقنيات التقليدية لإنشاء تصميم متُكامل في محيطه التاريخي من خِلال ربطه بالمكان الحالي وبالتقنيات المُعاصرة والاقتراب في تصميمه من الأماكن التي يرغب المستخدم في زيارتها، وبهذه الطريقة يتوقف الشكل المصمم عن كونه نتاج جمالي فحسب، بَل يصبح وسيلة لزيارة المُستخدم ذهنياً للمكان الأصيل السابق، والفضاء المعاصر المرغوب الذي يصعب الوصول إليه.

(Zabetas,2004,p:4)إذ تتمثل قيم الاستمرارية باستِخدام مكونات مُترابِطة ومرجعية وبما يَتماشى مع التدفق العضوي للبيئة، ومن الأمثلة على ذلك مطعم (دربونة) في بغداد، إذ أدخَل المصمم التُراث العراقي (البغدادي خاصة) كتصميم يعطي نوع من الإثارة في الصورة البصرية للفضاء، من خِلال رَبط فضاء المطعم بالتُراث العراقي المُتمثِل باستخدام العناصر التراثية واستنساخها وتوظيف مكوناتها وتفاصيل أشكالها في إنتاج تصميم حديث كما في الشكل(2-2). كما تتمثل الاستمرارية بالانفتاح والتواصل بين الداخل والخارج وبين أجزاء الفضاء وفي الفضاءات المفتوحة إذ تُحقق استجابات عاطفية نحو التصميم.

الشكل (2-2) يوضح الفضاء الداخلي لمطعم دربونة _بغداد
www. Facebook.com/Darbunah/posts/

2-1-2 القيم الجمالية :

عُرِفت القيمة الجمالية بِأنها (شيء يمنحه العقل البشري للأشياء، وهي ليست حتمية جوهرية في الأشياء بل هو تفسير مُسلط من قبل الدماغ (Smith,1987,p.9). أما (كومبرج) حسب نظرته الظاهراتية، فقد عَرّف القيمة الجمالية (بأنها إظهار القوى المُبدعة والمُعبرة للعقل المُدرك وما يُعبر عنه العمل الفني التصميمي (المضمون) هو قِوى عقلية تشكيلية مجِرّدة. وترتبِط القيم الجمالية بثلاثة أنواع من القيم :

1- القيم الشكلية :

وهي دلالة نمط مُحدد ومعين من التنظيم . ترتبِط بالخصائص الشكلية للتكوينات، كالإيقاع والحجم والتناسق والهيمنة والتوازن والتناغم كما في الشكل(2-3) .

2-القيم الرمزية :

يعتمد التقويم فيها على حاسة البصر وخاصّة في (الفنون المكانية) في الإحساس فضلاً عن مُشاركة الحواس الأخرى، ويرتبط التقويم الجمالي بِالقيم الجمالية المُرتبطة

بما تعكِسه التكوينات الشكلية من رموز وإشارات يحدِدها الجهاز الرمزي عند الإنسان (زكريا، 1986،ص23)، **فإن خلق التدفق الإشاري والرمزي بين ثنايا التصميم واستخدامه كبيان تصميمي أساسي يمنحنا اكتشافاً تلو الآخر، لهذه الإشارات الجاذبة للعين، ومُلهمة لمزيد من التعرف للتصميم، والتنقل عبر مساحاته الكبيرة، إذ تتجمع الشخصية المعقدة للمكان وتُفهم جمالياً على نحو أوسع، فهذا النمط من التداخل الشعري يتمتع بإمكانات لإحداث بصيرة إدراكية مهمة.**

3-القيم السياقية :

ان القيم السياقية لها قيمتها الشعرية المُستمدة من القيمة التاريخية للفضاء المصمم، أو من قيمته الثقافية والاجتماعية والبيئية، ويُعبر عنها بالأساليب والمواقف التصميمية التي تمنحها التعبيرية وتثريها بالقيم الرمزية والروحية لتكون بيئة مثالية تحوي أبعادنا النفسية والحسية، وتقسم القيم السياقية على القيم التاريخية والقيم الاجتماعية والبيئية :

أ-القيم التاريخية : تَتمثل بالخِطاب التصميمي الإيحائي السردي باستخدام مورفولوجيا ومكونات تصميمية قادرة على إعادة إنتاج الذكريات بتشكيلات يتم اختيارها من الماضي لتُشّكل موضوعاً سردياً مناسباً تُذكر المستخدم بأماكنه الأصيلة (Zabetas,2004,p:3)، إذ تندرج ضمن التقويم الذاتي والمتأثر بالعاطِفة والتي يشعر بها كل الناس، وهي حب الماضي وذلك لمعرفة الناس بالماضي أكثر من معرفتهِم بالحاضر. فما تشيره التكوينات الشكلية من ذكريات معينة،تحدد تقديرات جمالية خاصة بالقيم وتشير إلى ذكريات متعلقة بعواطف المستخدم للفضاء الداخلي وميوله. (زكريا،1986،ص159).**أي نسج الذكريات الشخصية والجماعية في البيئات الداخلية، مما يجعل المساحات أكثر ارتباطاً فيعمل على تعزيز الحوار بين الماضي والحاضر، مما يُثري المشهد العاطفي والروحي للبيئة المُصممة ويُثير مشاعر الحنين للمكان. ونلمس ذلك في تصميم جامع السلطان قابوس في العاصمة العمانية (مسقط) للمعمار العراقي (محمد مكية) إذ استلَهم أشكال وعناصر ورموز هندسية وتشكيلية (كالأقواس والأعمدة والزخارف الهندسية والنباتية) مُقتبسة تنتمي إلى عناصر تصميمية تعود إلى العمارة الإسلامية وثقافتها التي انتشرت بأِنماط غنية من الأندلس إلى الصين، وإلى عمارة القلاع العُمانية كما في الشكل(2-3).**

ب-القيم الاجتماعية : إن التقويم الجمالي على وفق هذه المفردة يرفض الأعمال التي لها صيغة الفردية والتي لا تنشأ بينها وبين أفراد المجتمع أي علاقة ويعتمد تقويم العمل الجمالي على درجة التفاعل بين العمل والمجتمع مصوراً للإتجاه العام أو لروح

العصر السائد لمجتمع معين. (المصدر السابق،ص111).**أي يُعبِّر التصميم بطريقة موضوعية عن الهوية المتجددة للمجتمع وأعرافه وتقاليده.**

ج- القيم البيئية: تتمثل بتحليل منطقي للهوية الخاصة للموقع الجغرافي بالبيئة المُصممة، بإثارة الشعور بالمناظر الطبيعية المحيطة، بما يعكس الصفات الودية للبيئة والمناخ المحلي والنظام البيئي (Zabetas,2004,p:1). **ومن الأمثلة على ذلك الفضاءات الداخلية لمقر شركة (بيئة) في الشارقة من تصميم المعمارية (زها حديد) والذي يعكس أسلوبها إذ استحدث التصميم البيئة الطبيعية في تشكيلاتها المجسدة للكثبان الرملية المحيطة بالمكان ليكون جزءاً من المكان وطبيعته نابعاً من عناصرها الأصيلة، في إبداع يحاكي أهدافه في الحفاظ على البيئة والطاقة النظيفة والاستدامة محققاً بذلك قيم جمالية عميقة ذات أبعاد شكلية ورمزية وسياقية بمستواها الأعم، كما الشكل(2-4).**

مما سبق يتبين إن الجمالية تُدهِشنا بالتناغمات الخارجية للقيم الشكلية التي يتم تحقيقها من خلال صياغة التكوين والتنظيم المكاني، في حين تسعى القيم الرمزية والسياقية إلى تحقيق التناغمات الداخلية والتي تمنح شعرية أعمق للتصميم، فيكشف عن الجمال الجوهري الذي يفاجأ مشاعرنا بإثارة التأمل والدلالات الإيحائية المعقدة، فيمنحنا الرضا ليس فقط على المستوى الفكري بل على المستوى الروحي والعاطفي، والجمال كونه قيمة فهو يختلف باختلاف ثقافة المستخدم للفضاء الداخلي وأعرافه والقيم التي يحملها فضلاً عن اختلاف عواطفه وإحساسه نحو العمل المرسل له.

شكل(2-3) يوضح القيم الجمالية(الشكلية والتاريخية)

شكل (2-4) يوضح البهو الداخلي

للفضاء الداخلي لجامع السلطان قابوس -عُمان لمقر شركة بيئة_الشارقة
www.jenniferkaczorphotography.comhttps://kulalusra.ae/uploads/imported

3-1-2 القيمة المعنوية:

يُعنى المصمم الداخلي على تحميل فضاءاته نطاق دلالي إيحائي متصاعد، مُحمل بمعاني عميقة يُحرك خلالها المدركات الحسية للمتلقي وإثارة خياله وتعزيز مخيلته من خلال عمله التصميمي ليكون أكثر قابلية على التفسير والتأويل فيشّكِل لغة حوارية مفهومة لإفراد مجتمع التصميم، وقد أشار (Broadbent) ان كل فضاء مُصمم يحوي نِظام للإشارات يقوم بِنقل المعنى، ولذلك فمن المهم فهم العمليات التي تنتقل بِموجبها المعاني لإعداد تصاميم أكثر كفاءة، وحدّد مستويين من خلالِهما يتم إيصال المعنى إلى المتلقي وهي:

1. المستوى الأول: المعنى الظاهري (المباشر) والذي يُشير بِشكل مباشر إلى ما يمتلكه الشكل لكل من يستعمله.
2. المستوى الثاني: المعنى الضمني الإيحائي(غير المباشر) الذي يشير إلى الظِلال الخاصة بالمعنى أي (الإيحاء) تلك الظلال المبنية على أسس عاطفية وغيرها وذلك من خِلال ما يثيره الفضاء الداخلي من معانٍ لمستخدميه كلٍ على إنفراد، موضحاً ان المعنى غير المباشر يختلف عن المعنى المباشر بالشفرة التضمينية التي تقرره.

كما أشار (Broadbent) إلى إن هذين المستويين يَعدان أمراً مهماً. لا سيّما فيما يتعلق بالمستوى الثاني من المعاني الذي يِكتسب طابِعاً فردياً مِما يشير إلى تأثر هذا النوع من المعاني بالخصائِص الفردية للمتلقي أي ثقافته وخبرته وتقاليده وأعرافه وتداعياته مروراً بِعملية التأويل وبالتالي التوصل إلى المعنى (Broadbent,1977,p120-123).

وهذا ما أشار إليه (الجادرجي) بأن تلبية حاجات المعنى تتَحقق من خِلال صيغتين من الحِوار، الأول الحِوار المادي الذي يتم من خِلال تلبية الشكل لمتطِلبات الوظيفة، أما الثاني فهو الحِوار الفكري، ويتم من خِلال حَمل الشكل لمؤشِرات معلوماتية وحسية من أجل خلق الحوارية المشتركة بين المصمم والمتلقي، إذ انّ هناك نوعين من الحِوار الأول يتعامل بِشكل مُباشر مع نقل المعلومات المعرفية إلى المتلقي وتنتهي وظيفته بإيصال تلك المعلومات، والثاني يحدث عِند تبادل الطرفين حينما يتم نقل حس عاطفي ووجداني في كلا الاتجاهين بين المرسل والمتلقي عن طريق الإشارات الإيحائية التي يحمِلها الشكل. (الجادرجي، 1995،ص62).

كما يوجد جانِباً آخر لتحديد المعنى وهو المرجِع، فليس بالإمكان التوصل إلى المعنى إلا من خلال المرجع والذي حدده(Broadbent)بالأعراف(Broadbent,1977,p124). إذ يتضمن التصميم الشعري معاني أعمق أو مراجع أعمق سواء كانت ثقافية، تاريخية، حضارية، محلية، أم شخصية www.quore.com. ، **لذا تُمثِل الصورة الشعرية في التصميم الداخلي استجابة لقضايا عاطفية يتم وفقها دمج التعبير عن الفضاء الداخلي مع طقوس المجتمع وعاداته وأعرافه ومراجعه. وضرورة اشتراك كلا من المصمم والمستخدم بمرجع واحد للموحيات لتتم عملية الإتصال والتواصل والوصول للهدف النهائي بتحقيق جمالية التلقي .**

كما يكتسب الفضاء الداخلي مستويات مختلفة من المعنى بناءاً على نوع العلاقة والتفاعل بين المستخدم وبيئته الداخلية، وقد صنّفت مستويات المعنى في التصميم المحقق لصورته الشعرية بما يقابلها من مستويات المعنى في اللغة وفقاً لنظرية عالم النفس البيئي James J. Gibson الى ما يأتي:(Nesbet,2005,p:135).

جدول يوضح مستويات تحقيق المعنى في الفضاء الداخلي الشعري (تصميم الباحثة)

المعنى في اللغة	المعنى في التصميم الداخلي
المعنى المباشر	الخصائص المكانية الواضحة (تكيف الشكل مع الوظيفة)
المعنى الوظيفي	الوظيفة الأدائية للفضاء المصمم
المعنى الآلي	الوظيفة الاستخدامية للفضاء المصمم
المعنى العاطفي	الجوانب العاطفية الملموسة للفضاء
المعنى القيمي	الجوانب الفكرية المستند إليها التصميم
المعنى السيميائي	الجوانب السيمائية والرمزية للتصميم

وبذلك ندرك وفق الجدول أعلاه يحقق الفضاء الداخلي صورته الشعرية بإكتسابه المعنى الوظيفي والجمالي والعاطفي والقيمي والسيميائي الدلالي والقيمي(والتي بمجملها تُشكل المعنى العميق) ، وهذه الجوانب لها علاقة مباشرة بخصوصية المستخدم وعواطفه وإنسانيته وذكرياته بتحقيق كينونته وهويته وشعوره بالانتماء، وهذا لا يتحقق الا من خلال إبراز الجانب التعبيري عبر تحميل الشكل موحيات ذات دلالات ومعاني معينة، وان خلق الغموض وتعددية المعاني وتشابكها يُقّرب من فهم المعنى على نطاق أوسع، وهذا يعتمد على تقنيات المصمم الداخلي في إظهار كل من

المعاني المذكورة أعلاه، فالشعرية تنطلق من الشكل وتترجم من خلاله ليتحول إلى معنى، والتصميم عملية معقدة يمكن أن يُقرأ كنص، فالمصمم يكتب ويترجم الكلمات قبل أن يصنع نصاً بعناصره التصميمية.

المبحث الثاني: سمات تشكيل الصورة الشعرية ومستوياتها في الفضاء الداخلي

2-2 سمات تشكيل الصورة الشعرية في الفضاء الداخلي:

إن كل فضاء داخلي يروي لنا قصة حتى فضاءات الحداثة ذات الصناديق المربعة والمستطيلة التي عكستها تروي لنا قصة، لكنها قصيرة "إذ ليس لديها شيء تقوله في نزعتها التجريدية"، أما إذا كانت المساحة شاعرية فهي تقول أكثر من ذلك بكثير، فهي تُعبر عن مشاعر المصمم والمستخدم، إذ يؤكد (فيليب جونسون) كل فضاء هو مأوى، والتصميم يُعنى بِتهيئة مساحة تحوي أو تحتضن أو تُحفز الأشخاص في تلك المساحة www.quore.com، وفيما يلي مجموعة من سمات تشكيل الفضاء الداخلي لصورته الشعرية:

1. التجربة الحسية:

تُدرك البنية الفضائية حسياً من خلال الغلاف المُتشَكل عبر مديات الحواس المختلفة معاً، فكل تجربة للفضاء الشاعري هي تجربة متعددة الحواس، تَشرك فيها التجارب الحسية التي تتفاعل وتنصهر معاً، فيجذب التصميم الشعري الحواس كافة، ويدعو مستخدميه إلى تجربة المساحة بطريقة متعددة الأبعاد، ويشمل ذلك؛ إعتبارات تقوية الإحساس بالملمس، الوزن، الهيئة، الصوت، الإضاءة المجسمة، الألوان، درجة الحرارة، الروائح وكل ما يُعزز التشكيل، فقد تسهم جميعها في رسم صورة غامضة واستِجابات عاطفية تحتاج إلى إتصال حميم مع الحواس كافة لاختبارها، فالفضاء الشعري يقدم نفسه من خلال تجربة بكامل طاقتها تجعله بإتصال حقيقي مع العالم (سناء، 2010،ص5-6). **فالتصميم بهذا المعنى يُحقق التآزر الحسي بإثارته للحواس كافة ولا يقتصر على تحفيز الإدراك البصري.**

2. الانسجام مع الطبيعة:

إن تآلف الفضاء الداخلي وانسِجامه مع الطبيعة يُحقق الانجذاب للمكان ويُعمق العواطف الإيجابية نحوه لحاجة البشر الفطرية للتواصل مع الطبيعة، ويُشّكل حياة أفضل لمستخدميه من خلال انخفاض مستويات التوتر وزيادة الرفاهية، وزيادة التركيز وما إلى ذلك، ومن ثم تعزيز العاطفة والمزاج لدى المستخدم ليأتي الشعور بالرضا والقبول المحقق للرفاهية الجسدية والنفسية وهي من أولويات التصميم، إن نهج التصميم هذا لا يتعلق فقط بتضمين المساحات الخضراء داخل الفضاء أو انفتاحه إلى الخارج، فيكون له تمثلات مختلفة اعتماداً على نوع البيئة والمهام التي تؤدى

فيها، وشاغلي المكان واحتياجاتهم والموقع الجغرافي بمناظره الطبيعية وثقافته(وسام، 2023، ص966-968)، يؤكد العديد من المصممين المعروفين بنهجهم الشعري مثل (تاداو اندو) و (بيتر زومثور) على العلاقة القوية بالبيئة الطبيعية، إذ غالباً ما تعكس أعمالهم فهماً للموقع، السياق، الصفات المتغيرة للضوء والطقس www.quore.com. كما في الشكل (2-6)، **وفي الشكل السابق (2-4).إذ جاء تصميم دار الأوبرا بهيأة الكثبان الرملية وتموجاتها وألوانها والترددات المتغيرة للضوء منسجماً مع سياق الموقع البيئي والجغرافي.**

3. اللامألوفية :

وهو توجه يقودُنا إلى إيجاد تصاميم تَطرح رؤى فكرية مَبينة أساساً على فعل تتحدد ملامِحه في الانتهاك والتجاوز والتخطي والخروج عن القواعد والثوابت المُتعارف عليها، عِبر إسباغ النتاج التصميمي بِطابع يعمد إلى خرق جميع القوانين التقليدية السابِقة وإزاحتها وإدخالها في سياقات جديدة تعطي نوعاً من الانفتاح(العذاري، 2019، ص380)، ويميل التصميم الداخلي بِأبعاده الشعرية إلى استكشاف التنظيمات المكانية المبتكرة التي تتحدى المفاهيم التقليدية للمكان، وهذا من شأنه أن يخلق شعوراً بالاكتشاف والمفاجأة أثناء التنقل في الفضاء، وتحدث اللامألوفية بطرق عدة؛ من خلال الانحراف عن القواعد السائدة، أو إضافة قواعد جديدة إلى القواعد المهيمنة، أو عن طريق التحولات الشكلية، أو استبدال العناصر المشاركة في التشكيل (الخامات والمواد) أو تطبيق بناء القواعد باستخدام وظيفة أخرى(Fatemeh.2021,p;6-7).كما إن العناصر المألوفة عند رؤيتها ضِمن بيئات غير مألوفة تَصبح من الناحية الحسية جديدة وقديمة معاً في آنٍ واحد(هدى، 2014،ص494).**فيتمكن المصمم من خلال تلك الإمكانات إلى إدخال إحالات جديدة ومبتكرة تسعى إلى كسر الملل والرتابة للمشهد التصميمي ومن ثم توسيع القدرة الدلالية لإظهار المعنى بصورة تحاول الانعتاق من سطوة الواقع إلى تكوينات غرائبية تجبر المخيلة على التحليق وسبر أغوار ما تنطوي عليه دلالاتها من معاني ضمنية تسهم في تحقيق الإتصال والتواصل مع المستخدم، ومن الأمثلة على ذلك قاعة الحفلات (اوبرا دزني) التي تعد مثالاً حياً يُعبِّر عن اللامألوف، كسمة اعتمدها المصمم (فرانك جيري) في فلسفة تصاميمه الداخلية المستلهمة من الشعور العاطفي الخفي الذي تولده الموسيقى بطريقة تجعل المتلقي يتماهى معها وكأنه يسمع لحناً موسيقياً يأثر بوجدانه وروحه، وعليه جاءت خطوط التشكيل الفضائي متدفقة تطفو بانسيابية عالية وكأن هناك توليفة لحنية صُمِمت بطريقة موسيقية تجعل المستخدم يتجول بين النوتات لا المنحوتات أو الصور الموزعة في الفضاء الداخلي، كما الشكل(2-5).**

4. التجريد:

يعُد التجريد فعل فكري تقني يتم الوصول خِلاله إلى ما هو أساسي، ولا يكون تجريداً فعلياً، بل فكرياً ينحو مَنحى تأملي للنظر لما وراء المباشر(أحمد طالب، 2019، ص380) وبما ينعكس على وحدة الأسلوب أو وحدة الفكرة أو وحدة الهدف وكلها تُحقق العمل التصميمي، إذ تتجسد آليات التجريد عبر تمثيلات تعبيرية وعلاقات تصميمية تَنطلق من البُنى التكوينية ذاتها، لذلك يجب أن تتم ضمن خطوات مدروسة ومحددّة (هدى، 2004، ص52)، وغالباً ما تتميز الأعمال التصميمية الأكثر شعرية بالبساطة والتجريد، بالتمتع بأقل قدر من المكونات والعناصر التصويرية، كأسلوب يتم فيه استخدام العناصر الرئيسة فقط مع المحافظة عليها، مع التركيز على جوهر المواد والشكل، إذ يمكن أن يخلق شعوراً بالنقاء والدوام (Fatemeh.2021,p;6-7) كما في الشكل (2-6).

5. الخلود:

تُشّكل سِمة الخلود في التصميم الداخلي مَرجعاً إبداعياً يسعى إلى توليد رؤية فكرية يبقى تأثيرها خالدا لأجيال وأزمنة لاحِقة وأمكِنة مختلفة (فرانكلين، 1990، ص81)، يسعى المصمم خلاله إلى نقل حوارية التصميم من قيمته المادية إلى قيمته المعنوية التي تتمثل بالخلود والسمو، من خلال رسائل صياغية تتناسب مع المستخدم ومستوياته الفكرية، وتجعل من النتاج التصميمي قيمة توثيقية يستلهم مفهوم البقاء والزَوال ضمن مفردات تصميمية تُشير إلى معنى الخلود، إذ تقوم على مفردات فنية إبداعية ذات جمالية (رمزية) لها رؤية فكرية وتعبيرية قادِرة على التوّغل داخل إحساس المتلقي بِشكل يلامس ذائقته بِخاصية إدراكية تُخاطب مشاعره بلِغة وجدانية إيقاعية تتوافق مع العقل والعاطِفة، من خِلال تكوينات النتاج التصميمي الذي يعكس الروح الإنسانية للمصمم وما يحمِله من فكر عاطفي يترك أثره على أعماله الخالدة (www.idu.net/modblank). فالزخارف الهندسية في جدران المعابد الفرعونية (معبد نفرتاري) لم تكن عناصر تزينية خالية من المعنى ولكنها محّملة بمضامين ومعاني ترتبط بغيبيات الفكر العاطفي إلى جانب دورها السيميائي كعلامة تُشير إلى انتماء البِناء إلى صروح الحب الخالِدة (صلاح، 2022، ص144) كما في الشكل(2-7).

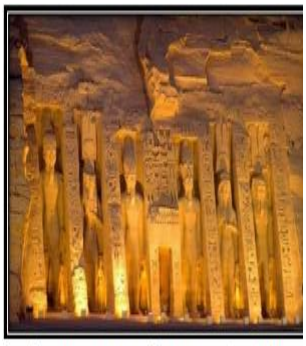
5. التفاعل والمشاركة:

يؤكد مفهوم التفاعل للتصميم الشعري على العلاقة التجريبية بين المستخدمين ومحيطهم، ويتجسد بِقدرة المصمم على خلق تعبير ضمني يدعو المستخدمين إلى تفسير العمل بالفطرة السليمة أو بتجاربهم الخاصة،مما يشجع على المشاركة ويسمح

بتجربة المكان والتفكير والتأمل، وتعزيز الحوار بين المستخدم والفضاء مما يُعزز التجربة الجمالية الشاملة، إذ يؤكد هذا النهج على الجماليات بما لا يتجاوز الوظيفة، مما يساعد على التفاعل مع التشكيل على المستوى الحسي، (Lin ,2011,p:565).

شكل (2-5) يبين سمة اللامألوفية وخرق القواعد التقليدية في التشكيل لقاعة اوبرا دزني-
المصمم فرانك جيري
www.classicfm.com

شكل(2-6) يبين سمة التجريد ووحدة الأسلوب والفكرة والتركيز على جوهر المادة والشكل منح روحانية الطابع للمصمم بيتر زومثور



شكل(2-7) يبين الزخارف في جدران المعابد الفرعونية
www.albawabh.news.com

6. السرد :

يتحدد مفهوم الصورة الشعرية في التصميم الداخلي على دمج السرديات العاطفية والثقافية في البيئات المكانية، وتحويلها إلى تجارب معبرة وذات مغزى، إذ يستمد هذا النهج من تأثيرات فنية وأدبية مختلفة، بما يسمح للمصمم من استحضار المشاعر والتأملات لنتاجه التصميمي، وكما يمكن للشعر أن يروي قصة وينسج كلمات لينقل سرداً، فالتصميم الشعري يُجسِد سرداً يعكس تاريخ أو ثقافة، أو تطلعات مكان أو مجتمع، أو حدثاً يسرد فيه الخيال(أي دمج القيم والمعتقدات الثقافية في التصميم مما يخلق مساحات تتوافق مع هوية مجتمع التصميم) www.quore.com، **فتكوينات المشهد التصميمي تُقرأ كنص مُعبر عن الحدث من خلال عرض قصصي متسلسل يسوقه النتاج التصميمي لاستمالة مخيلة وإثارة إهتمام المتلقي، بما يحمله من معاني اقترانية يحبكها المصمم لتكون قابلة للإدراك والفهم والتأويل ومن ثم إيصال الرسالة إلى المتلقي وهو الهدف الرئيس للتصميم المحقق لصورته الشعرية.**

3-2 مستويات تشكيل الصورة الشعرية في الفضاء الداخلي

" العمارة ليست لغة من مُجرد كلِمات، بل إنها أحاسيس ومشاعر" تلك المقولة أطلقها المعماري (فيليب جونسون) عند زيارته مَتحف كونكهايم في بلباو ل (فرانك جيري)، كما في الشكل(2-5) شيء ما حول منحنيات المتحف المهيبة نقله إلى الإحساس بالفضاء بأحاسيس إنسانية عالية، كون المبنى يوصف من المباني الأكثر أهمية في العصر الحديث(وجدان،2021، ص398)، وقد يمتلك تصميم الفضاء الداخلي صورته الشعرية على مستويات عدة، من حيث دقة تفاصيل العناصر المستخدمة، ونوع التنظيم المكاني، فيمكن أن يكون التصميم إيقاعياً من حيث المواد المستخدمة، وهرمياً من حيث أبعاد التشكيل، ومتنوعاً من حيث المساحات المفتوحة والمغلقة والانتقالية، ومهيمناً بسيادة عنصر وقويا من حيث التصميم والتنفيذ، فتخلق مساحات يتردد صداها على المستويين العاطفي والفكري، فتدعو إلى التأمل مما يجعل تجربة الفضاء الداخلي أشبه بقراءة قصيدة شعريةwww.quore.com.

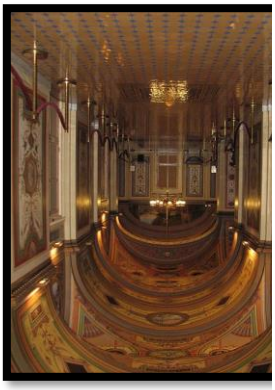
فلكل مستوى من عناصر التصميم له شعريته الخاصة، فهناك شعرية المادة التي يتكون منها الفضاء الداخلي، فالحجر على سبيل المثال يستحضر القوة والسلطة والجلال والزمن، وفي الوقت الحاضر يستخدم الرخام والجرانيت لخلق شعور السلطة والقوة المؤسسية، مثل مبنى (الكابيتول) كما في الشكل(2-8)،والبنية الخرسانية تمنح شعوراً مهيباً، كما إن استخدام المعادن يمنح الخلود مع الزمن، والطوب مادة ذات قيمة مشتركة، مألوفة والحداثيون أعطوها السلطة والهيبة في استخدامها في المباني الضخمة، والزجاج يمنح شعور لهوية مزدوجة بين الداخل والخارج كما يعبر عن مراوغة الخصوصية وخروج إلى العالم القسري، والمرآة لها قيمة شعرية في التشكيل الفضائي، وكأن الواقع لديه القدرة على التكرار.

كما إن للمعالجات البيئية بواسطة أطياف الضوء الطبيعي تُثري صورة شعرية، إي عندما يكون الضوء والطبيعة جزءاً من التصميم وليس مجرد عناصر مضافة كفكرة لاحقة، فإن دمج الضوء الطبيعي يُعزز التجربة العاطفية من خلال خلق أجواء ديناميكية تتغير طوال اليوم، مثل تلك المساحات تقول الكثير للمستخدم وتخلق ارتباطاً عاطفياً مع مكونات الحيز الداخلي كما الشكل(2-6).

ومن حيث الأحجام والأبعاد والتي غالباً ما تتطلبها الوظيفة، قد يكون لها تأثير عاطفي مختلف، فيمكن أن

تصبح العاطفة الشعرية المستمدة من الأبعاد المادية تجربة روحية للمؤمن في دخوله لدور العبادة، فالارتفاع المهيب للقباب والأقواس في الكنائس القوطية يجعل المؤمن يشعر بالتواضع والصغر والخضوع، كما يشعره بالتجلي لعظمة الخالق، كما لو أن السمو سيكون مرتفعاً للغاية ولا يمكن الوصول إليه، وعلى النقيض منها في الكنائس

الأرثذوكسية ليست عالية جداً وأشكال فضاءاتها مستديرة ومنحنية تبدو ودودة وتحقق استجابات عاطفية أعمق فيحس المتعبد بالراحة والتقرب أمام الخالق، (Maria,2020,p:5-6). **وبذلك ندرك ان الألتزام بالمقياس الإنساني لأبعاد التشكيل يمنح صورة أعمق لشاعرية التشكيل وقد يتقصد المصمم تجاوز ذلك المقياس إلى فضاءات نصبية أيقونية ليحقق مشاهد مهيبة للمتلقي.**



شكل(2-8) يبين امكانات مادة (الرخام) في إظهار السلطة والقوة المؤسسية مبنى الكابيتول- واشنطن
https://upload.wikimedia.org

الشكل(2-6 يوضح الأجواء الديناميكية للضوء الطبيعي في الفضاء الداخلي المدرسة المستنصرية_ بغداد
المصدر: تصوير الباحثة

كما إن أنماط الضوء والظل والملمس والألوان الترابية والحيادية والأسطح اللامعة وصوت الماء عندما يتم دمجها في البيئة الداخلية تكون مشبعة بجودة جمالية شعرية خاصة بها، مثل تلك الخصائص الشعرية تعد جوانب ذات صلة بالمعنى والإدراك تتشارك فهمها اغلب المجتمعات. وفيما يتعلق بالتكوين الهيكلي للتشكيل الفضائي فإنه يتمتع بإمكانات شعرية حيوية، من خلال التماهي العاطفي المحقق للأمان عبر الأشكال والخطوط المنحنية والمدعم بطرق التنظيم لكل وظيفة ضمن الفضاء الداخلي(Schwartz, 2024,P:2). **وبذلك تحقق عناصر الفضاء المصمم صورتها الشعرية من خلال الاهتمام بالتفاصيل الحسية الدقيقة، ودرجة عالية من التحسين البصري والمادي، وصدق التعامل مع المادة، وعلى مستويات التشكيل كافة؛ الشكل والحجم والأبعاد والمواد والملمس والضوء والظل واللون والهيكل**

التنظيمي، بمعنى أنه يتطلب الاهتمام في صياغته بنفس الطريقة التي يتطلب بها الشعر بذل الجهد في صياغة وإنشاء الكلمات.

4-2 مؤشرات الإطار النظري:

1. تتجلى الصورة الشعرية في الفضاء الداخلي من خلال تضمين تشكيله بمجموعة من القيم؛ القيم العاطفية، القيم الجمالية، والقيم المعنوية.
2. تتمثل القيم العاطفية في تصميم الفضاء الداخلي بمقدار التفاعل المتبادل بين المستخدم والمؤثر الذي أدى لتحريك الشعور بالعاطفة من خلال؛ قيم التعجب وقيم الاستمرارية.
3. يكتسب الفضاء الداخلي صورته الشعرية عبر تجسيده للقيم الجمالية الشكلية، الرمزية، والسياقية (التاريخية، الاجتماعية، البيئية).
4. تتحدد القيم المعنوية في الفضاء الداخلي الشعري على وفق مستويين من المعنى؛ الأول ظاهري يشير بشكل (مباشر) وسطحي إلى ما يمتلكه الشكل، والثاني ضمني إيحائي (غير مباشر) يبحث في البنى والمعاني العميقة ويختلف عن الأول بالشفرة التضمينية التي تقرره.
5. تتجسد شاعرية تصميم الفضاء الداخلي بتضمينه للمراجع لإظهار معناه وتوصيله للمتلقي، سواء كانت مراجع؛ تاريخية، أم حضارية، أم ثقافية، أم شخصية.
6. تتمظهر سمات تشكيل الصورة الشعرية في الفضاء الداخلي في تحقيقه لكل من؛ التجربة الحسية للمستخدم، الانسجام مع الطبيعة، اللامألوفية، الخلود والبساطة، السرد، والتفاعل والمشاركة.
7. تتجلى الصورة الشعرية لعناصر التشكيل الفضائي على مستويات عدة؛ الشكل والهيكل التنظيمي، المواد والخامات(الملمس)، الضوء، الأبعاد والحجوم، والألوان.

الفصل الثالث : إجراءات البحث

1-3 منهجية البحث:

اعتمد البحث منهج دراسة الحالة لتحليل إنموذج الدراسة، كونه المنهج الملائم لتحقيق هدف البحث الحالي ، وللوصول إلى نتائج دقيقة.

2-3 مجتمع البحث :

تمحور مجتمع البحث الحالي حول الأعمال التصميمية والمعمارية التي أُطلقت عليها تسمية (كنوز أسبانيا الاثني عشر) لقيمتها التاريخية والثقافية والجمالية، وأُختيرت بعد مسابقة أجرتها شركة (انتينا 3) للتلفزة باستفتاء أُعد عام (2007) شارك فيه أكثر من (9000) شخصاً، وتضم (9) معالم معمارية ومعلمان طبيعيان ومعلم تشكيلي وقد

استبعدت المعالم الطبيعية والفنية، كما استبعدت المعالم المعمارية التي لا تضم فضاءات داخلية، واقتصر مجتمع البحث على المعالم المعمارية ذات الفضاءات الداخلية المتميزة في أسبانيا والبالغ عددها(7) نماذج وكما موضح في الجدول التالي:

جدول (3-1)يوضح مجتمع البحث (اعداد الباحثة)

	المعلم	المدينة	الصورة
1	**جامع قرطبة**	**أندلوسيا**	
2	**كاتدرائية اشبيلية**	**كانتابريا**	
3	**قصر الحمراء**	**اندلوسيا**	
4	**كاتدرائية لويستراسنيورا دل بيلار**	**أراغون**	
5	**كاتدرائية سانتياغو دي كومبوستيلا**	**غاليسيا**	
6	**كنيسة ساغرادافاميليا**	**كتالونيا**	
	مدينة العلوم والفنون	**بلنسية**	
7	**متحف غوغنهايهم**	**بلباو_ اقليم الباسك**	

3-3 عينة البحث :

لغرض تحقيق هدف البحث، تم اختيار أنموذج الدراسة (متحف غونغهايم في بلباو) للمصمم (فرانك جيري) الذي أُنشأ عام (1997) ، بصورة قصدية منتقاة من المجتمع الأصلي، واتخاذها أنموذجاً في التحليل، وفقاً للمسوغات الآتية :

1. يُمثّل الإنموذج فضاء داخلياً معاصراً، ضمن نطاق حدود البحث.
2. يحمل الإنموذج متغيرات تُتيح فرصة الكشف ن أكبر عدد من السمات الشكلية الموحية للصورة الشعرية في التصميم الداخلي.
3. ابتعد البحث عن تمثيل الفضاءات الداخلية لدور العبادة والقصور لحتمية تشكيل الصورة الشعرية في تصميمها تحقيقاً لوظيفتها الاستخدامية، كما إنه يشّكل فضاء متعدد الوظائف يستقطب فئات عمرية وثقافية مختلفة.
4. اختير الأنموذج كونه وصِف من قبل النقاد المعماريين، من المباني التي تتمتع بمستوى عالٍ من الشاعرية في التصميم، والذي وصفه المصمم (فليب جونسون)* " أعظم مبنى شاعري في عصرنا" .

جدول(3-2) يوضح عينة البحث (اعداد الباحثة)

المعلم	المدينة	المصمم	سنة الإنشاء	الصورة
متحف عونعهايم	بلباو- اسبانيا	فرانك جيري	1997	

4-3 أداة البحث:

لِتحقيق هدف البحث تم إعداد أداة البحث المُتمثلة باستمارة التحليل، بالاستناد إلى ما أسفَرت إليه مؤشرات الإطار النظري لغرض تحليل النماذج بدقة وموضوعية.

5-3 صدق الأداة:

لغرض التأكد من صدق الأداة المتمثلة باستمارة التحليل الأولية عَرضت على مجموعة من الخبراء في مجال التخصص الدقيق*، وبعد أن تم تعديل الاستمارة بالإضافة والحذف واستكمال المتغيرات كافة صُمِمّت استمارة التحليل النهائية.

6-3 ثبات الأداة:

لغرض اختبار مدى صلاحية أداة التحليل قامت الباحثة بإجراء منهجي عِبر مشاركة محللين من ذوي الاختصاص** في تحليل إحدى نماذج العينة بعد أن تم تدريبهما على كيفية استخدام الأداة. وقد أظهرت النتائج اتفاقات بين تحليل الباحثة مع المحلل الأول بنسبة 90، فيما كانت الاتفاقات مع المحلل الثاني بنسبة 86 %، وكان الاتفاق بين المحلل الأول والثاني 88 % وهي نسبة عالية يمكن الركون إليها، إذ تم حساب معامل الاتفاق بموجب معادلة كوبر:

$$\text{نسبة الاتفاق} = \frac{\text{عدد فقرات الاتفاق}}{\text{عدد فقرات الاتفاق + عدد فقرات عدم الاتفاق}} \times 100$$

*أسماء السادة الخبراء:
1- أ.د علاء الدين كاظم الإمام
2- أ.م.د رياض حامد مرزوك
3- أ.م.د ميادة فهمي حسين

** أسماء السادة المحللين:
1- م.د. زينة عواد عبد الله
2- م.د. صلاح علي عبد الله

استمارة التحليل

المحاور الرئيسة	المحاور الثانوية			نسبة الاستجابة		
				متحقق	متحقق لحد ما	غير متحقق
ابعاد الصورة الشعرية في التصميم الداخلي	القيم العاطفية	قيم التعجب				
		قيم الاستمرارية				
	القيم الجمالية	القيم الشكلية				
		القيم الرمزية				
		القيم السياقية				
	القيم المعنوية	المعنى المباشر(الظاهري)				
		المعنى غير المباشر(الإيحائي)				
		المراجع	تاريخية			
			حضارية			
			ثقافية			
			شخصية			
			أخرى			
	التجربة الحسية					

سمات تشكيل الصورة الشعرية في الفضاء الداخلي	الانسجام مع الطبيعة			
	اللآمألوفية			
	الخلود			
	التجريد (البساطة)			
	السرد			
	التفاعل والمشاركة			
مستويات تضمين الصورة الشعرية لعناصر الفضاء الداخلي	الشكل والهيئة			
	الهيكل التنظيمي			
	المواد والخامات (الملمس)			
	الأبعاد والأحجام			
	الضوء			
	الألوان			

3-7 -1 وصف الإنموذج: الفضاءات الداخلية لمتحف كونكهايم للمصمم فرانك جيري:

شكل(3-1) يبين واجهة المتحف المطلة على النهر

متحف غونغهايم للفنون المعاصرة يقع على حافة نهر نيرفيون في مدينة بلباو في أسبانيا، بمساحة حوالي 24000 متراً مربعاً، من تصميم (فرانك جيري)** أُفتتح

عام 1997، وكان الغرض من إنشائه هو تعزيز التجديد الحضري وإعادة إحياء المدينة وتحويلها من صناعية إلى سياحية، وتحفيز التبادل الثقافي ليحقق النمو الاقتصادي في ميادين السياحة والصناعة والتجارة، من خلال تطوير مؤسسة ثقافية عالمية تجتذب الزوار من جميع أنحاء العالم، وتُغيّر صورة المدينة. تم تنظيمه حول مساحة مركزية ، حولها(19) صالة عرض مرتبة في (3) مستويات نحو الطرف الغربي ، شغل مساحة تقدر ب24000 متراً مربعاً، وفيما يأتي جدول يبين وصف التصميم الداخلي للمتحف:

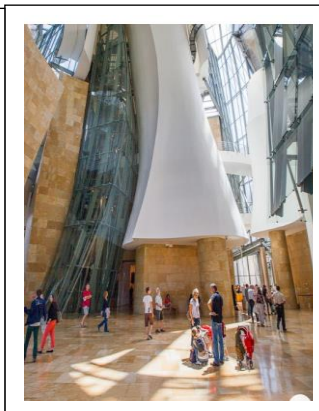
جدول (3-3) يبين وصف التصميم الداخلي لمتحف غونغهايم (إعداد الباحثة)

ت	العناصر	المادة الموظفة		اللون والشكل
1	هيأة الإنموذج ردهة مركزية محاطة بمعارض متسلسة	الواح التيتانيوم- إطار فولاذي هيكلي - زجاج- حجر جيري		أبيض- بيجي – فضي لامع هيأة غير منتظمة
2	غلاف المبنى	الواح تيتانيوم + زجاج		لون التيتانيوم الفضي اللامع مع زجاج شفاف + هيأة غير منتظمة
3	السقف	هيكل فولاذي مع طبقات عازلة+مكسوة بالواح التيتانيوم+زجاج		ابيض- شبكة من جسور منحية- بإرتفاع 57متراً
4	الجدران	هيكل فولاذي مع طبقات عازلة + ألواح تيتانيوم+حجر جيري+ زجاج حراري مزدوج+ بورك		ابيض – بيجي ، هيئات منحية
5	الأرضية	رخام		بيجي ، سطوح مستوية
6	الإضاءة	طبيعية		من النوافذ
		صناعية	معلقة	من السقوف والجسور الممتدة في الصالات موجهة نحو المعروضات
7	وحدات عرض ومكملات تزينية	متنوعة		بني + بيجي ، بهيئات ملفوفة ومتموجة

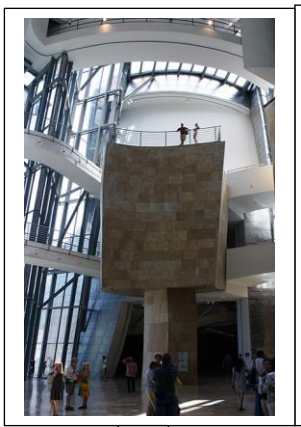
أ

ب

ت

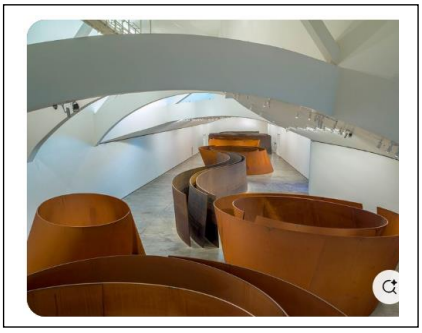


ج



ح

خ



د

ذ

الشكل (3-2) يوضح
صور الإنموذج

مصدر الصور:
https/www.pinterest.com/pin/
https://uen.pressbooks.pub

2-7-3 تحليل الإنموذج:

1. أبعاد الصورة الشعرية في التصميم الداخلي:

- تُفصح الأبعاد التشكيلية للإنموذج عن معجم لغوي تصميمي جديد يشي بمقاربة تصميمية مغايرة لما سبق، طرح المصمم من خلال رؤيته الإبداعية قصيدة من الشعر الحر، إذ لم نلمس علاقات بصرية تنتهي بقافية واحدة، فتجسّدت أبعاد الصورة الشعرية للإنموذج برؤية عاطفية عبر صياغات باعثة للدهشة والتعجب، عبر سمتي الإبتكار والجرأة ، إذ رسمتا بوضوح نوعية المقاربة التصميمية التي إفترضها المصمم وحددّت من ثّم لغة التصميم، فقد سيّرت الفكرة التصميمية بإتجاهات مقصودة لتثري فضاءاته الداخلية وهيأته الخارجية بإنحناءات كاسحة للسطوح والأشكال بتنوعها وتوزيعها وإيقاعها الذي يدفع الزائر للتحرك داخلها وحولها ، كما الأشكال (3-1)و (3-2،أ،د) وسرعان ما يتحول بطريقة غير متوقعة تستدرج الزائر بلحظات تأمل جديدة مما يُعمّق تفاعله مع التشكيل، كما نلمس قيم التعجب ليس في تصميميه المذهل فحسب بل جاءت فضاءاته عملية وفعالة مكنته من تصميم مكون وظيفي وملفت للنظر، كما برزت بشكل ملفت قيم التعجب عبر الجمع بين الشيء وضده، فقد ركزّ المصمم في حلّه التكويني على حضور التعارض كأحد الوسائل الفعالة لبلوغ أقصى ما يمكن من تأثير جمالي_ بصري، فثمة أشكال هندسية منتظمة وفتحات نوافذ منتظمة مكسوة بمواد تقليدية (الحجر الجيري) تهيمن على الواجهة الجنوبية ويتردد صداها في الداخل، تخالف بصورة صارخة وتناقض هيأت الكتل في واجهته الشمالية المطلة على النهر والتي تنعكس على الداخل، كما في الشكل (3-1)، جاءت بأشكال عشوائية لم تتقيد بنظام، وما يزيد صدفوية أشكال سطوحها الملتوية هو نظام تكسيتها بألواح من التيتانيوم اللامع بدا كأنه يرتفع وينخفض مثل أمواج النهر المطل عليه، إذ يُحار الزائر في شأن تبرير اختيار تلك الأشكال المبعثرة، فقد يبحث في إجابات مقنعة عن مسوغات أشكال تلك التكوينات الحرة.

كما سعى المصمم من خلال مغايرته التصميمية أن يأسر عاطفة المتلقي ويُحمّل أحاسيسه بمشاعر الامتداد والاستمرارية، فلم يستلهم الأشكال التراثية والتاريخية للمكان، بل حاول من خلال استيحاء شكل القارب الكبير للمبنى، أن يستحضر الحياة الصناعية السابقة لميناء بلباو المطل عليه، عمد المصمم إلى إعادة انتاج الذكريات، بما يعمق مشاعر الانتماء للمكان، كما أفصحت منحنياته المتموجة وكسوته المتلالئة رمزا لهوية المكان كمدينة ذات تفكير تقدمي وحديث فأفصحت بذات الوقت عن قيم عاطفية وقيم جمالية رمزية بما يُفعل من البصيرة الإدراكية للمتلقي.

- كما إن التشكيل الرشيق للإنموذج واستخدام المواد التي تتحدى التقليدية، بشكل يستحوذ على خيال المتلقي عبر قيم الجمال الشكلية، إذ نلمس تلك القيم من خلال علاقات الترابط والتداخل فبدت الفضاءات وحدة واحدة تنطلق الردهة المركزية للمتحف كما الشكل(3-2-ج-ح) وهي من أهم العناصر المميزة إذ يصل ارتفاعها إلى (57) متراً، إذ يرتبط بسلسلة من المعارض المترابطة التي تسمح بتدفق الزوار بسلاسة من معرض إلى آخر، كما تعلو الردهة كسوة معدنية على شكل زهرة كما الشكل(3-2-ذ) تسمح بدخول الأشعة الضوئية التي تبعث الدفء والجاذبية مما منحها لمسة جمالية مرهفة، كما نلمس أسس التنوع عبر الممرات المنحنية والسلالم وأشكال قاعات العرض من فضاءات مستطيلة كلاسيكية إلى فضاءات نسب وأشكال غير مألوفة. و أسفر اللعب بإيقاع العناصر والتكوينات عبر تشكيلات الزجاج المتناثرة قيم جمالية عالية.

وأسفرت القيمة الجمالية للإنموذج كرمز يوحي لشكل السفينة تارة وقشور الأسماك تارة أخرى جاء محمل على الإشارة والإيحاء لشيء آخر، أي ليس من خلال التشابه التام فالعلاقة إيحائية، فلا توجد علاقة مباشرة بين الشكل والمعنى الرمزي، كما أفصح التصميم عن قيمه الجمالية من خلال سياقه الاجتماعي، من خلال الفكرة الرئيسة لإنشاء المتحف بمساحة مفتوحة ومرحبة للجميع بغض النظر عن خلفيتهم الثقافية أو معرفتهم السابقة بالفن، بتهيئة نوع جديد من المؤسسات الثقافية، لن تعرض الفن المعاصر فحسب بل تعمل على تحفيز التجديد الحضري والاقتصادي.

كما عكس الإنموذج قيمه الجمالية على مستوى السياق البيئي، إذ تكاملت فضاءات الردهة المركزية والممرات بصرياً مع المناظر الطبيعية للمعالم المائية للنهر المحيط لها كما الشكل(3-1) مع دمج منظر المدينة كجزء من مكون المبنى، كما إن تصميم المنحنيات العشوائية أسهم في التقاط الضوء واقتناص أشعة الشمس من زوايا لا حصر لها على وفق رؤية إبداعية متميزة، وان الاختيار الموفق لمادة التيتانيوم بما

تمتاز من متانة وليونة ومقاومة أفضل للمناخ الغائم للمدينة عززّ من قيمة التصميم الجمالية.

- عند استقراءنا لأبعاد الإنموذج نلمس سعي المصمم إلى خلق نص تصميمي ذو قراءات متعددة، كما تركه مفتوحاً ولم يفرض معنى محدد إلى المتلقي، ليكتشف بنفسه طبقاته المفاهيمية المتعددة، فلم يكتفي بالمعنى الظاهري لتشكيل المبنى الشبيه بالسفينة كما ذكرنا أنفاً، كما لم يكتفي باللغة التصميمية لفضاءات المتحف بسياقاتها الانسيابية والتلقائية وبأشكال ملتوية ومعقدة، والتي جاءت نتيجة إدخال عمل البرمجيات كأداة أساسية في مهام التصميم والتنفيذ، ليعلن شكله الظاهري وظيفته كمتحف للفن المعاصر، فأُخرج التشكيل المعبر بشكل معلن عن سياق وظيفته، كما عبر التكامل الوظيفي الأدائي والاستخدامي من عرض الممرات وسهولة الحركة والربط السلس بين القاعات وملائمة كل قاعة لعروضها، كما الشكل(3-2-أ،ب)، كما ساعد الهيكل الفولاذي وأسلوب الإنشاء بتوفير مساحات واسعة بدون أعمدة مهدت للاستغلال الأمثل للفضاءات لتحقيق وظيفتها ، وبذلك حقق فضاء الإنموذج صورته الشعرية بإكتسابه المعنى الوظيفي والجمالي والعاطفي والقيمي والسيميائي الدلالي والقيمي(والتي بمجملها تُشكل المعنى العميق) ، وهذه الجوانب لها علاقة مباشرة بخصوصية المتلقي وعواطفه وإنسانيته وذكرياته بتحقيق كينونته وهويته وشعوره بالانتماء، فعَمد المصمم على إبراز الجانب التعبيري عبر تحميل الشكل موحيات ذات دلالات ومعاني قصدية، ليحقق تعددية المعاني وتشابكها ليُقّرب من فهم المعنى على نطاق أوسع، فالشعرية تنطلق من الشكل وتترجم من خلاله ليتحول إلى معنى.

- كما نلمس عزوف المصمم عن اعتماد المراجع التاريخية والحضارية لتقريب المعنى للمتلقي، معتمدا على أسلوبه وبصمته (كمرجع شخصي) وهو ما عُرف عنه من تفضيله للأشكال المنحنية والمتكررة والأشكال غير المكتملة كما في الشكل(3-2، د،ج)، والفضاءات غير المحورية كمحفزات سريعة تارة وبطئية تارة أخرى للعين محررة من الروتيت التقليدي للتشكيل.

2. سمات تشكيل الصورة الشعرية في الفضاء الداخلي:

- برزت سمات تشكيل الصورة الشعرية للإنموذج كونه جسد دعوة للزوار إلى تجربة الفضاء بطريقة متعددة الأبعاد، فعمد على جذب وتحريك الحواس كافة، محققاً تجربة حسية متكاملة للمتلقي بابتعاده عن التفكير المعقلن نحو التفكير الجانح للخيال، من خلال قصدية التصميم الذي يدعو الزوار من فك ارتباطهم بحياتهم اليومية ومن ثم تحفيز التجربة البصرية والحسية سواء من خلال ملمس الخامات (مادة التيتانيوم للتكسية الخارجية وأخرى داخلية توحي بقشرة السمك البراق كون المبنى مطل على

النهر، ومنحت تموجات الحجر الجيري للأرضيات وأجزاء من الجدران، بالصخور والأحجار القريب من النهر، أو من خلال الالوان والإضاءة، وكل ما عكسته فضاءات الإنموذج من فن متضمن من البيئة المحيطة له.

- كما أكتسب التصميم صورته الشعرية من خلال خاصية الانفتاح إلى الخارج، محققاً الانسجام مع طبيعة المكان، فنلمس انسجام لغة تشكيل واجهته الشمالية المتموجة مع طبيعة النهر المحيط، والذي مهّد لجذب الزوار لرؤية محتويات فضاءاته الداخلية، وتناغم لغة تشكيل واجهته الجنوبية التقليدية مع سياق المدينة كما الشكل(3-1).

- شكّل تصميم الإنموذج انعطافة مفصلية بيّنة عن سابق التصاميم، سعى المصمم لإيجاد شكل استثنائي بإتجاه بلاغة تصميمية غير مألوفة، تتقدم فيها بوضوح الرؤية التشكيلية على النفعية والوظيفية، مبتعداً في الوقت نفسه عن أي أثر لمسحة عقلانية تحُف المعالجات التصميمية على مستوى (التشكيل والإنشاء واختيار المواد)، فمهما كانت تصاميمه غرائبية وغير مألوفة، فإن الوسائط التقنية المتقدمة التي يستخدمها كفيلة بإيجاد الحلول المثالية لفانتازيا رؤاه وتخطيطاته، الأمر الذي أوغل تصاميمه في عفوية مفرطة وتحمل مزيجاً من الجرأة التصميمية والتوق لتجاوز المألوف والتغاضي عن ذاكرة الذائقة التصميمية التي سادت عقود من الزمن.

- كما إن استخدام مادة التيتانيوم ضمن الفضاءات الداخلية والكسوة الخارجية وما معروف عنها من متانة ومقاومة للصدأ نقلت حوارية التصميم من قيمته المادية إلى قيمته المعنوية فمنحت التشكيل الخلود والسمو، ومن خلال بث التصميم رسائل صياغية أفصحت عن وحدة في الأسلوب ووحدة في الفكرة ووحدة في الهدف محملة بمفردات رمزية ورؤى فكرية تعبيرية منحت تجريدية للتشكيل بالرغم من ابتعاد تكويناته عن البساطة ونحوها إلى التعقيد، فجاءت تحاور فكر المتلقي بتجليات فكرية وروحية تتوغل أحاسيسه وتخاطب مشاعره بلغة وجدانية إيقاعية.

- وإن رؤية هيأة المتحف الغريبة بملامحها العفوية غالباً ما تُثير تساؤلات عديدة ، إذ نلمس قصدية المصمم للتمهيد إلى حوارية مستمرة بين مشاهد التصميم ومشاهديه وزواره، حوار ما انفك إلا وتتولد أسئلة أخرى تدفع بالزائر إلى إيجاد إجابات شخصية لها، فنلمس بناء سردية جمالية ناجزة تثري في النتيجة مخيلة المتلقي وتزيد من متعة المشاهدة.

- ومما عزز من سمات الصورة الشعرية للتشكيل، تفعيل روح المشاركة والتفاعل الاجتماعي للزوار، بدءاً من الفكرة الرئيسة للمتحف في إنشاء نوع جديد من المؤسسات الثقافية تكون كمنصة للتعليم والتواصل تُشرك الزوار بمختلف مستوياتهم

الثقافية والمعرفية، وتكون مذهلة بصرياً لتحقق جذباً وتفاعلاً اجتماعياً، كما ان أشكال التكوينات المنحية التي حفّت المتحف، إذ جاءت كمرافق ترفيهية منفصلة عن العروض حققت فضاءات اجتماعية تجمع أكبر قدر من الزوار وتقودهم للتشاور والتفاعل فيما بينهم وقد تُمكّن الزوار من الانغماس في المعروضات الفنية دون جعلهم يدركون ذلك، كما الأشكال (3-2-ا،ب،ت)، كما أسهمت النفاذية البصرية بين الداخل والخارج بتحقيق اتصال بصري ضمن الطابق الواحد والطوابق المختلفة ومنحت التنوع بين الفضاءات الذي عمّق من زيادة التفاعل بين الزوار.كما الأشكال(3-2،ج،ح).

3. مستويات تضمين الصورة الشعرية في عناصر الفضاء الداخلي:

أفصح التصميم عن لغة شعرية غنية بتلميحاتها حولت المشهد التصميمي إلى أنشودة ترانيمية رنانة، فعلى مستوى الشكل جاء على هيأة سفينة انعكس صداها بفضاءات متداخلية مترابطة ومتباينة في سطوحها بأشكال معقدة ومرنة بالكامل، ديناميكية وليست عضوية أو بسيطة، مع كتل متعامدة نظامية مكسوة بالحجر الجيري وأخرى نحتية مغطاة بمعدن التيتانيوم وجدران زجاجية هائلة زودت الفضاء بالإنارة والشفافية. مثل هذا الشكل يقول الكثير ويفتح حوار لا نهائي مع التصميم.

وعلى مستوى الهيكل الإنشائي، عبر شبكة من الهياكل الفولاذية تم تطبيقها بشكل حر منحها مرونة عالية، وفضاءات واسعة حققت هدفها الوظيفي المطلوب، وبهذا سيطر الشكل على الإنشاء ولم يسطر الإنشاء على الشكل، فجاءت جسور وسطوح منحية بإيقاعات سيمفونية متوالية عمقت من تفاعل المتلقي مع التشكيل

ومنحته شعور الأمان والحماية. كما أسهمت الردهة المركزية كما الشكل(3-3ج،ح) كمركز تنظيمي ارتبطت

بها بقية القاعات وفق التنظيم المركزي والذي منحها هيمنة وسيادة أعمق.

وعلى مستوى المواد والخامات، لعبت ألواح التيتانيوم اللامعة، وألواح الزجاج بتكسيرات هيكله المعدني الكرستالية ونوعه الحراري المزدوح حد من الحرارة والإشعاع الشمسي، وألواح الحجر الجيري، بألوانها اللامعة والحيادية جاءت بلغة تصميم متناغمة، منحت جميعها أجواء دراماتيكية لأبعاد التشكيل.

من ناحية النسب والمقياس، ساعد الارتفاع النصبي 57متراً والفضاءات الكبيرة على تأكيد فكرة التصميم الخاصة بتحقيق التغيير للمدينة، وقد اثرت تلك النسب والأبعاد الكبيرة للفضاءات على إعطاء الشعور بالرحابة والسعة وفخامة المكان، والتي قللت من الشعور بالضوضاء وخلق فضاء كبير خالي من الأعمدة، مهدت لديناميكية مسارات الحركة مما يكسر الملل ورتابة التصميم كما نلمس تحقيق التوازن مع الحجم

الهائل من خلال الأقواس والمنحنيات المتكررة في السقوف كما في الأشكال (3-2، أ،ب،ت) تواضع خلالها التشكيل للمقياس الإنساني .

ومن ناحية الضوء، فقد لعبت الإضاءة الطبيعية الدور البارز لإضاءة المعروضات ورفع تأثير الدور الإيحائي للفضاء وتعميق الشعور بالارتباط المكاني والعاطفي، ونلمس دراسة المصمم لزوايا دخول ضوء الشمس ليغمر الأعمال الفنية بسخاء، فضلاً عن وحدات الإنارة المعلقة في السقوف والجسور المعدنية الممتدة في الصالات بتنظيماتها الجمالية كما في الشكل (3-2،ب،ت،خ) فالتصميم بصورته العشوائية جاء ليلاحق الضوء، فالثنايا المختلفة والزوايا المتباينة للسطوح عكست ضوء الشمس في جميع أوقات النهار، كما ساعدت الفتحات المتباينة في الهيكل سواء في سقف الردهة المركزية وصالات العرض على توزيع الإضاءة بشكل مريح للعين. ويمنح منظر انعكاس المبنى على مياه النهر ليلاً مع المؤثرات الضوئية وتموجات ألواح التيتانيوم اللامعة صورة شعرية بليغة التكوين كما في الشكل (3-1).

الفصل الرابع: النتائج ومناقشتها

1-4 النتائج ومناقشتها:

أسفرت الدراسة التحليلية ضمن إجراءات الفصل الثالث عن مجموعة من النتائج، سيتم مناقشتها وفقاً لمحاور التحليل وكالآتي:

1. حقق التصميم الداخلي للأنموذج صورته الشعرية بقيم ممتازة، على وفق رؤية عاطفية بصياغات باعثة للدهشة والتعجب عبر سمتي الابتكار والجرأة على مستوى التشكيل، واختيار المواد، الأداء الوظيفي، والجمع بين الشيء وضده، فتمكن التصميم من أن يأسر عاطفة المتلقي ويُحمّل أحاسيسه بمشاعر الاستمرارية بين الماضي والحاضر وإعادة إنتاج الذكريات باستحياء التصميم لشكل السفينة الذي استحضر

الحياة الصناعية السابقة للمدينة مما يعمّق مشاعر الانتماء للمكان.

2. حقق الأنموذج قيمته الجمالية التي عمقت تجليات صورته الشعرية (بنسب ممتازة) بمستويات عدة:

- على مستوى القيم الشكلية: عبر التشكيل الرشيق والمتموج من خلال علاقات الترابط والتداخل بين الفضاءات، وأسس الوحدة في الفكرة والأسلوب، والتنوع غير المغالى فيه بالمواد وشكل صالات العرض وإيقاع الزجاج المتناثر منح قيم جمالية عالية للتشكيل.

- على مستوى القيم الرمزية: من خلال مقاربته لشكل السفن الراسية على الميناء القديم، ومن خلال منحنياته التي رمزت لهوية المكان كمدينة ذات تفكير تقدمي.
- على مستوى القيم السياقية: لم يحقق الأنموذج سياقه التاريخي المتأصل لجذور المكان بسبب تشكيله غير المسبوق وأكتسب أصالته كفكر جديد، بينما حقق قيمته الجمالية وفق سياقه الاجتماعي وسياقه البيئي بتكامل فضاءاته مع المعالم الطبيعية المحيطة به.

3. حقق الأنموذج قيمه المعنوية بقيم متفردة، فلم يكتسب معناه الظاهري فحسب، فقد حققت بنيته التكوينية والوظيفية معاني ضمنية أوحت بصورته الشعرية العميقة بتحقيقه للمعنى الأدائي والاستخدامي، والرمزي ، والعاطفي والقيمي والسيميائي مما يمنح التأمل ويرهف الشعور ويعمق الإدراك المعرفي بالتفكير والتأمل ومن ثم الفهم الكامل لأبعاد التشكيل الفضائي.

4. حقق الأنموذج سمات تشكيل الصورة الشعرية (بقيم ممتازة) عبر :

- حقق تجربة حسية متكاملة، كونه جسّد دعوة للزوار إلى تجربة الفضاء بطريقة متعددة الأبعاد، بإشراك الحواس كافة بتفاعلها التشكيل على مستوى اختيار الخامات، والألوان والإضاءة والهيآت.
- حقق الأنموذج سمة الانسجام مع الطبيعة، عبر خاصية الانفتاح إلى الخارج محققاً لانسيابية زمانية، وتواؤم لغة التشكيل مع بيئته المحيطة.
- حقق الأنموذج سمة اللامألوفية بقيم فاعلة، من خلال بلاغة تصميمية غرائبية مبتعداً عبرها عن أية مسحة عقلانية، على مستوى (التشكيل والإنشاء واختيار المواد)، أسفرت عن مزيجاً من الجرأة التصميمية والابتكار والتوق لتجاوز المألوف.
- حقق الأنموذج سمة الخلود، من خلال الاختيار الموفق لمادة التشكيل(معدن التيتانيوم) المعروف بمتانته ومقاومته للصدأ، نقل حوارية التصميم من قيمته المادية إلى قيمته المعنوية فمنحته السمو والخلود.
- حقق فكرة التصميم سمتي التجريد والبساطة، على مستوى وحدة الأسلوب ووحدة الفكرة ووحدة الهدف، بالرغم من التشكيلات المعقدة لأبعاد التصميم، عبر مفرداته الرمزية وتفاصيله التعبيرية منحته تجريدية التشكيل.
- أسفر التصميم عن خيال سردي قصصي من خلال حوارية التصميم المستمرة بين مشاهده ومشاهديه، التي تُثير التساؤلات وتُحفر الزوار إلى إيجاد الإجابات والحلول لها، فجاء بسردية جمالية تُثري المخيلة وتزيد من متعة المشاهدة.
- عمّقت تكوينات الأنموذج من تفعيل روح المشاركة والتفاعل الاجتماعي بين الزوار، بدءاً من فكرته كمنصة للتعليم والتواصل، وهيآته المنحية التي حققت تمايز

مكاني يُشجع للتفاعل وتبادل الآراء وانغماس الزوار مع العروض وفيما بينهم، فأحالته لفضاء اجتماعي، كما إن الترابط على مستوى الطابق الواحد والطوابق المختلفة عمّق من تفاعل الزائر مع الفضاء.

5. بالرغم من تشكيل الهيأة العشوائية الخارجية، إلا إن الفضاءات الداخلية جاءت بحلول تصميمية هرمية متسلسلة مترابطة مفهومة بعيداً عن الاعتباطية (بترابط القاعات كافة مع بعضها ومع الردهة المركزية) فكونت لغة عالمية تتواءم مع أية زمان ومكان، تتسم بالحرية الإيجابية وحققت التآلف مع التشكيل.
6. أفصحت عناصر فضاءات الأنموذج عن لغة شعرية غنية بتلميحات تحاور المتلقي على مستويات عدة :

- مستوى الشكل: جاء بهيآت مترابطة ومتداخلة ومتباينة في سطوحها بأشكال معقدة، ومرنة ومنحنية، ديناميكية، مع كتل متعامدة نظامية نحتية وأخرى شفافة تفتح حوار لانهائي مع التصميم.
- مستوى الهيكل الإنشائي والتنظيمي: سطوح وهيآت منحنية منحت شعور الآمان والحماية، بتشكيلات حرة منحتها المرونة العالية، وفضاءات واسعة ممتدة حققت هدفها الوظيفي، كما منح التنظيم المركزي (تنظيم قاعات العرض حول الردهة المركزية) الهيمنة والسيادة ومن ثّم وحدة التشكيل الفضائي.
- مستوى المواد والخامات: حقق التصميم أجواء دراماتيكية بلغة تشكيل متناغمة عبر ألواح (التيتانيوم) اللامعة والمتموجة وتكسيرات الزجاج ومعالجاتها البيئية، وتموجات الحجر الجيري بألوانها الحيادية.
- مستوى الأبعاد والنسب: حقق الأنموذج سمة الرحابة والسعة وفخامة المكان، من خلال الارتفاع النصبي، والذي عولِج بتكرار الأقواس والجسور المنحنية في السقوف مانحة الفضاء المقياس الإنساني.
- مستوى الإضاءة: حقق الأنموذج صورته الشعرية بتفعيل الإضاءة الطبيعية كجزئية من التصميم، ولم يكن كعنصر مضاف كفكرة لاحقة للتصميم، عبر دمج الفضاء بالطبيعة مما عزز التجربة العاطفية وخلق أجواء ديناميكية تتغير طوال اليوم، ومن خلال التوزيع الصياغي للإضاءة الصناعية المعلقة الذي منح قيمة جمالية عالية للتشكيل.

2-4 الاستنتاجات :

أسفر البحث من خِلال النتائج التي تم استنباطِها من عملية التحليل في إجراءات البحث، عن مجموعة
استنتاجات يمكن إجمالها بالآتي :

1. تعمل الصورة الشعرية في التصميم الداخلي على تعزيز الروابط العاطفية في الفضاء المصمم بشكل كبير من خلال دمج السرديات الثقافية والاجتماعية والتفاعلات الجمالية، فيسمح هذا النهج بالانخراط والانغماس بشكل أعمق مع البيئة، وتعزيز الشعور بالانتماء والاستجابة العاطفية للمكان.
2. يعكس التصميم الداخلي لغته الشعرية بما يحمله من قيم عاطفية تحقق استجابة حسية واتصال وتواصل مع المكان، عبر الصياغات الشكلية الباعثة للدهشة والتعجب والابتكار والجرأة التصميمية، التي تُثير التساؤلات وتبحث عن إجابات لمعرفة كينونتها المعنوية، وعبر تحميل التصميم قيم الاستمرارية بين الماضي والحاضر وربط المستخدم مع ذكرياته لتأجيج مشاعر الحنين وتحقيق استجابات عاطفية للمكان.
3. يكتسب التصميم لغته الشعرية باستنطاقه قيماً جمالية تبرز قدرته الإبداعية في تحقيق شكل ذات معنى ومغزى من خلال عكسه للقيم الشكلية؛ الترابط التداخل، الإيقاع، التباين، التعارض؛ في ظل الوحدة والتنوع غير المغالى فيه، وقيمه الرمزية الإيحائية للشكل بصورة غير مباشرة، كما يُعزّز تجسيد القيم التأريخية والاجتماعية والبيئية الارتباط الروحي والانتمائي للمكان.
4. تكمن شعرية التصميم الداخلي في الصياغات الشكلية ذات البنى والمعاني العميقة، التي تكون إيحائية ومتضمنة ولا تظهر مباشرة، بما يفتح حوارية التفكير والتأمل والتأويل لفهم المعنى، فلا تكتفي بالشكل الظاهري، بل باكتساب التصميم المعنى الأدائي والاستخدامي والرمزي والقيمي والعاطفي والسيميائي.
5. يَعُد تضمين المراجع الأسلوب الأبسط لإظهار المعنى للنتاج التصميمي وتوصيله إلى المتلقي، سواء كانت مراجع؛ تاريخية، أم حضارية، أم ثقافية، أم شخصية.
6. تعد كل من اللامألوفية والغرائبية، التجريد، الخلود الأسلوب السردي، والانسجام مع طبيعة المكان، وتفعيل التجربة الحسية لتحقيق المشاركة والتفاعل بين المستخدمين وبينهم وبين الفضاء، سمات فاعلة في تحقيق الصورة الشعرية في الصميم الداخلي.
7. إن الأشكال الشعرية تمتلك حساسية عالية تجاه طرق التشكيل المنحنية والمترابطة والتنظيمات المتجمعة وكتل نحتية وهياكل إنشائية ذي إمكانات حرة ومرنة، وأبعاد

صرحية فخمة وبذات الوقت ذي إمكانات تتواءم مع المقياس الإنساني، بألوان حيادية أقرب إلى الطبيعية وخامات تحقق التناغم والسمو، والإضاءة كجزئية للتصميم وليس كعنصر مكمل للفكرة التصميمية، لخلق أجواء ديناميكية ودراماتيكية للتشكيل.

3-4 التوصيات :

بناءً على ما توصل البحث الحالي من نتائج واستنتاجات، تم التوصل إلى مجموعة توصيات يمكن من خلالها الإسهام في تعزيز البحث كما يأتي:

1. اعتماد التشكيلات المنحنية والمرنة والبصمات غير التقليدية في العملية التصميمية فكراً وتطبيقاً كإستراتيجية خلق للنتاج التصميمي، بما يوفر أُطراً مكانية قابلة للتفاعل مع المستخدم والمحيط وبين أجزائها، على مستوى الفضاء الداخلي وعناصِره التأثيثية، من أجل مواكَبة التطور في مختلف أنحاء العالم ولتحقيق المستقبل المرغوب على الصعيد المحلي.
2. يوصي البحث الطلاب والمعنيين بالتصميم الداخلي إلى تضمين الصورة الشعرية في تصاميمهم بما يُثري المساحات بالأهمية العاطفية والثقافية، ومن الضروري موازنة تلك الاعتبارات لتحقيق تشكيل ذات مغزى.

4-4 المقترحات :

بَعد الانتهاء من النتائج ومُناقشتها نتوجه ببعض المقترحات التي يمكن لها أن تستَكمل ما توصلت إليه الدراسة الحالية بإجراء دراسة معرفية تتضمن:

1. دراسة الصورة البلاغية وآليات تشكيلها في تصميم الفضاءات الداخلية.
2. دراسة توظيف المراجع التأريخية والحضارية في التصميم الداخلي.

الهوامش :

* فيليب جونسون: 1906-2005 ولد في أوهايو، الولايات المتحدة الأمريكية، كان مهندساً معمارياً وناقداً، عُرِف بترويج الإسلوب الدولي، وفي وقت لاحق كان له دوراً واضحاً في تحديد لعمارة ما بعد الحداثة ، دعا إلى "إثراء الناتج المعماري" بشّر بميلاد مفاهيم نظرية جديدة، تخالف التوجهات المعمارية السابقة وتعارض تطبيقاتها البنائية المستقرةhttps://ar.wikipedia.org/wiki.

** فرانك جيري: 1929هو مهندس معماري كندي أمريكي، وأحد أهم المعمارين المعاصرين، يُعرف بمنهجيته النحتية والعضوية وتصميماته تتسم بالبساطة والخطوط غير المتوازنة في نفس الوقت، كما تميزت انشاءاته باستخدام العوارض والدعامات المعدنية إلى جانب اعتماده على الخامات الجديدة، ونجحت طريقته هذه في كسر حالة الإحساس بضيق المكان، https://ar.wikipedia.org/wiki

المصادر:

1. ابن منظور، (1994) ، **لسان العرب**، مج4 ، دار صادر، ط3، بيروت ، لبنان.
2. أحمد طالب ليلو ، (2019)، **التوجه التجريدي في تصميم المنتج الصناعي**، مجلة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد(27)، العدد (3).
3. باشلار، غاستون .(1980)، **جماليات المكان** ، ترجمة غالب هلسا، دار الجاحظ للنشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد.
4. جابر عصفور. (1992)، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت.
5. الجادرجي، رفعة. (1995)، **حوار في بنيوية الفن والعمارة**، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، قبرص(B).
6. رقية بن سعدي،(2022)، **الصورة الشعرية في ديوان " مداد من غيوم" لسعد الغريبي**، جامعة محمد خضير بسكرة، كلية الآداب واللغات، الجزائر.
7. رياض محمود جابر قاسم. (2014)،**القرآن الكريم والشعر – دراسة موضوعية**، مجلة الحكمة، الجامعة الإسلامية، غزة.
8. زكريا، إبراهيم. (1986) ، **فلسفة الفن في الفكر المعاصر**، دار مصر للطباعة، القاهرة.
9. سناء ساطع عباس، (2010) ، **دور العمارة متعددة الاستجابة الحسية في تكوين الصور الذهنية المميزة في الفضاءات الداخلية**، المجلة العراقية للهندسة المعمارية، المجلد 6، العدد 19-20-21 .
10. صلاح علي عبد الله، (2022) ، **الانعكاسات الفكرية والعاطفية في تصميم الفضاءات الداخلية** ، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد.
11. صيدم، محمود وحيد محمود. (2013)، **إحياء القيم المعمارية التراثية في العمارة المحلية المعاصرة**، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية، كلية الهندسة، قسم العمارة، غزة.
12. الصديق . محمد معوش ، **(2016)،مصطلح الشعر في مقدمات دواوين عبد الرحمن شكري**، مجلة الأثر، عدد(25)، جامعة قاصدي مرباح، الجزائر.
13. العذاري. أنغام السعدون، (2005)، **بنية الخطاب في المنحوتات الفخارية الرافدينية**، دار مجدلاوي لنشر والتوزيع، عمان ، الأردن.

14. عز الدين اسماعيل ، (1967) ، **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، دار العودة، ط3، بيروت.
15. الفيروز. مجد الدين محمد بن يعقوب آبادي، (2005)، **القاموس المحيط**، مؤسسة الرسالة، ط4، بيروت ، لبنان.
16. قدامة بن جعفر، (د ت) ، **نقد الشعر** ، تحقيق : محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب العلمية، بيروت.
17. محمد . محمد يونس علي . (2007)، **المعنى وظلال المعنى_ أنظمة الدلالة في العربية**، ط2، دار المدار الإسلامي، بيروت.
18. الموسوي، وسام صالح حمد. (2-23)، **البايوفيليا والارتباط المكاني في تصميم الفضاء الداخلي**، مجلة كلية التربية الأساسية، المجلد(118)، العدد(29).
19. هدى محمود عمر،(2004) ، **التصميم الصناعي فن وعلم**، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، عمان.
20. هدى محمود عمر و أسيل إبراهيم محمود، 02014) ، **الثنائيات المتناقضة في تصميم الفضاء الداخلي المعاصر**، مجلة كلية التربية الأساسية، العدد (85) ، المجلد (20).
21. وجدان حسين إبراهيم، (2021) ، **الإنسيابية وتمثلاتها الجمالية في الفضاء الداخلي المعاصر**، مجلة كلية التربية الأساسية، العدد(113)، المجلد (27).
22. Broadbent, G.(1977), **A Plain Mans guide to the Theory of Signs in Architecture**, in the Theorizing A New Agenda for Architecture, Nesbitt, K, (editor), 1996.
23. Lin, y-c .& Others. (2011) , **Designing Poetic, Interaction in space in J.Jacho(Ed.)Human-computer Interaction** , SE 63 (vol) .6763, dio :10.
24 .Nabit, K. (2005**). Theorrizing New Agenda for Architecure an Anthology of Architectural Theory** (M. Shirazi, Trans.).Tehran.
25. Smith, P. (1987), **Architecture and the Principle of Harmony Riba** Publication Limited, London.
26. Schwartz,R.B.(2024),**poetic-Architectonic Realizations :Louis Kahn and Fumihiko Maki,**Journal

of Comparattive Literature and Aesthetics,VOL: 47, No:2, p:178-185, India.

27. Zabetas, K. (2004), **Poetic Architecture** , Aspiritualized way for making Architecture, Volume (1), Number(16).
28. Maria, B. (2020) , **About Poetics of Architecture ,**www.scribd.com
29. How do you define **“ Poetic architecture**www.quore.com
30. https://ar.wikipedia.org/wiki

الحوار الدرامي للسينما والتلفزيون والقيم الاجتماعية بين الماضي والحاضر

Dramatic dialogue in cinema and television and social values between the past and the present

د. امال طاهر حسن

Dr. Aamal Taher Hassan

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي / الدائرة الإدارية و المالية

Ministry of Higher Education and Scientific Research / Administrative and Financial Department

Email :szchtdcvb@gmail.com

الكلمة المفتاحية :حوار سينمائي – قيم اجتماعية

المقدمة : يعد الحوار جسر التواصل بين البشر لتحقيق التفاهم المشترك عن طريق الاستماع لتحقيق استجابات وجدانية وتعاطف اجتماعي من خلال اكتشاف أوجه التشابه وفهم الاختلافات في وجهات النظر المتنوعة التي تسفر عن تنمية الاحترام بين افراد المجتمع المتنوعة بغية بناء علاقات مستجابة بينهم وذلك عن طريق توضيح موضوع العلاقات الاجتماعية بين شخصين او مجموعة شخصيات بانية بذلك جسور من التفاهم لتطوير العلاقات الإنسانية الى مستوى اعمق من الفهم والاحترام ، لذا في الدراما يوظف الحوار بطريقة مقصودة وذا معنى وهدف ليس مجرد كما في الحياة العادية ، وهنا لابد من تضمنه كنايات واستعارات ليبلغ درجة من الرقي المفهوم الذي يسترعي اهتمام المتلقي و يجذب اهتمامه بغية متابعة احداث العمل الدرامي بشكل كامل ، فالسينما والتلفزيون تعد من وسائل الاعلام الأكثر انتشارا في العالم و التي تكون لها الدور الفعال في نشر الثقافة والحوار المجتمعي من خلال كسر الحواجز الزمان والمكان ، وعليه جاء البحث ليسلط الضوء على مفهوم الحوار الدرامي في نقل القيم الاجتماعية ومقارنته بين الماضي و الحاضر من خلال التطرق الى تعريفه و أهدافه و التعرف على العوامل المساعدة في صياغة في العمل الدرامي ودوره الفعال في التأثير والتأثر على المجتمع المعروض له تلك الاعمال الدرامية التي تتناول قضايا مجتمعية،وعليـه تضمن البحث الفصول التالية:-

- **الفصل الأول :** منهجية البحث وتضمنت مشكلة البحث المتمثلة بالتساؤل (ما الدور الاجتماعي للحوار في الاعمال الدرامية السينمائية و التلفزيونية بين الماضي و الحاضر) – اهداف البحث – أهمية البحث – تحديد اهم المصطلحات التي وردت في عنوان البحث .
- **الفصل الثاني :** الاطار النظري وتضمن المباحث التالية :

المبحث الأول (الحوار الدرامي وتطوره في السينما و التلفزيون)

المبحث الثاني(الحوار و التنوع الدرامي – تراجيدي و كوميدي)

المبحث الثالث (المتلازمات اللفظية –الافيهات و تأثيرها على النصوص الاجتماعية)

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري

- **الفصل الثالث:** وتضمن إجراءات البحث وتضمن تحليل العينات
- الفصل الرابع وتضمن النتائج والاستنتاجات التي استخلصها البحث وكذلك التوصيات والمقترحات

Key word: Cinematic dialogue - social values

The introduction: Dialogue is a bridge of communication between us through Swedish for emotional responses and social sympathy through discovering who travels to ensure building responsive relationships between them through the highest topic of social relations, understanding, human relations and respect, so in drama, dialogue is employed in a required way and we have a goal that is not abstract as is the case in public life, and it does not include Arabic metaphors and carriages to reach the level of sophistication of following the events of the worker that constitute a culture and community dialogue by breaking the barriers of time and place, and the research came to shed light on the role of dramatic dialogue in conveying social values and agreement between the past and the present by defining it and its dramatic goals and its effective role in influencing

and affecting the society presented, but the dramatic works that produce community issues, and accordingly the research includes in the following chapters: -

- Chapter One: Research methodology, which included the research problem represented by the question (What is the social role of dialogue in cinematic and television dramas between the past and the present) - research objectives - importance of the research - defining the most important terms mentioned in the research title.

- Chapter Two: The theoretical framework and includes the following topics:

The first topic (dramatic dialogue and its development in cinema and television)

The second topic (dialogue and dramatic diversity - tragedy and comedy)

The third topic (verbal syndromes - jokes and their impact on social texts)

The indicators that resulted from the theoretical framework

- Chapter Three: It includes the research procedures and includes the analysis of samples, results and conclusions that the research extracted

الفصل الأول / منهج البحث

مشكلة البحث :

بدأت السينما كتقنية تعرض الصورة بعد تسجيلها و بدأ القائمون على صناعتها بعرض تلك الصور على الجمهور والتي كان مضمونها وثائقي أي تسجيل الواقع وعرضه على الجمهور وتُمهد له التعرف على تلك التقنية الحديثة آنذاك وتقبلها كفن ، بعد ذلك تتطور تلك التقنية وتدخل بقالبها الفني مستعينة في تكوينها بالفنون التي سبقتها سواء كانت ادائية مثل المسرح الذي يعتمد على الإيماءة الحركية للممثل ام تشكيلية من ناحية تكوين الصور المرئية وأيضاً الناحية المعمارية في تشكيل الديكور المصمم لتقديم المشاهد السينمائية فيه وروائية التي تستند للسرد ، فالسينما اخذت من تلك الفنون ما يلائمها وتقنيتها كفن مبتدئ يعتمد فقط الصورة دون الصوت لعدم اختراعه في بدايتها لذا واجه القائمون على صناعة الأفلام الكثير من المشاكل لإيصال فحوى ورسائل قصصهم الى المتلقي فالمشاهد أحياناً كثيرة لا يفهم الايماءة الحركية التي يؤديها الممثل ولا مقصد حركة الكاميرا في استعراضها للمكان اذ لا بد من وجود ما يساند الصورة كما هو في الواقع فالسينما أتت لتكون مرآة للواقع بكل تفاصيله لذا فعملية مساندة الصورة بمعادل صوتي لها أمر في غاية الأهمية ، لقد كان العرض السينمائي في بداياته يرافقه أوركسترا موسيقية لكسر حالة الضجر التي تُغيم على المتلقي اثناء العرض السينمائي لحين دخول الصوت الى السينما عام (1927) في فيلم (مغني الجاز) بالتحديد، لتحصل ثورة في عالم السينما فالبعض ايد دخوله وعدّه مساندا للصورة والآخر عارض دخوله وعدّه هادما للصورة وجماليتها و مضعف لقيمها الادراكية لكن صناع السينما كان لهم رأي أخر لهذا التطور فجميع الأنواع الدرامية ممكن تقديمها على الشاشة، فقد كانت الدراما السينمائية قبل دخول الصوت كوميدية غالبا و بعد دخوله اصبحت صناعة الأفلام التراجيدية ممكنة لقدرة السينما على التعبير عن مشاعر الشخصية لفظياً و صورياً كما في المسرح، والحوار المكتوب عن لسان الشخصية في الراوية اصبح بالإمكان تطبيقه في السينما لذا اخذ الصوت في السينما مكانه واصبح احد عناصرها المهمة الذي بدوره تفرع الى عدة عناصر ومن ضمنها الحوار الذي يعد الركيزة الأساسية في الأفلام الروائية والمسلسلات التلفزيونية ويساهم بشكل كبير في إيصال هدف العمل الدرامي بطريقة مباشرة او غير مباشرة عن طريق لسان الشخصيات وخصومها، ففي الأفلام التي تعالج مواضيع قريبة من الواقع يكون الحوار عنصراً لابد منه لإيصال ابعاد الحدث الدرامي وما له أهمية كبيرة في السينما منذ نشأتها ومن بعدها التلفزيون وحتى وقتنا

الحاضر، فالحوار ساهم على نقل القيم الاجتماعية وعُد كأداة متأثرة ومأثرة في المجتمع على مر العقود . لذا في هذا البحث سنطرح التساؤل الآتي : **ما الدور الاجتماعي للحوار في الاعمال الدرامية السينمائية و التلفزيونية بين الماضي والحاضر ؟**

أهمية البحث :-

يعد الحوار احد وسائل التواصل بين البشرية ونقل ما يدور بينهم من معلومات ومشاعر متبادلة ليغدو وسيلة من الوسائل الضرورية في التطور المجتمعي فعند اختراع الكتابة بدأ الحوار يدون وبتطور البشرية ووسائل التواصل فنرى الحوار مكتوبا في الصحف والمجلات والروايات والقصص ومسموعاً في السينما والراديو والتلفزيون ليكون احد العناصر المهمة في الفنون السردية والادائية فعملت السينما والتلفزيون على دمج كلا الفنين السابقين فيها و تناولت مواضيع درامية عديدة تعكس الواقع و تحاكيه ، وهذا ما نراه على مر عقودها المتواصلة كان للحوار اثر كبير في ترك بصمة خاصة ومميزة في المجتمع في الماضي ليستمر للحاضر ثم المستقبل وبما ان التركيبة المجتمعية تتغير بمرور الزمن لعوامل كثيرة منها التطور التكنولوجي وطبيعة السياسة المتبعة ووسائل التواصل والتعليم وغيرها من العوامل ، لذا لا بد من ان للحوار في السينما ميزة وهي مراعاة الذوق العام في المجتمع وما يحمله من قيم أخلاقية وذوق عام والدراما كما يقول ارسطو تحاكي الواقع ليس بطريقة بحتة لكن منتقاة بما هو افضل حتى وان لم يوجد بالواقع المعاش يجب افتراضه وفق مخيلة صانع العمل ونقله الى المتلقي و بما ان السينما فن درامي يحاكي الواقع فهو كوسيلة اتصال يؤثر في المتلقي ليحاكي واقعه وخياله ، وهذا ما نجده بالفعل في المجتمع كثيراً من الجمهور وخصوصاً في مرحلة المراهقة يتأثر بما معروض امامه ليس على الجمل الحوارية فحسب بل حتى الهيئة الخارجية للشخصية والأزياء والديكور أحياناً لذا فهناك عملية عكسية له هي التأثير والتأثر بالنسبة للمتلقي، من هنا يتبين لنا ان دراسة موضوعة الحوار الدرامي في الأفلام والمسلسلات التلفزيونية ودوره على عكس واجهة المجتمع والقيم الاجتماعية على مر عقودها،فهذه الدراسة تبين عن طريق المقارنة للحوار بين في الماضي والحاضر والقيم الاجتماعية التي تصدر من خلاله والتي يكون لها الاثر المباشر على المتلقي .

اهداف البحث :تهدف هذه الدراسة الى التالي:

1- التعرف على الحوار الدرامي والأفلام الروائية و المسلسلات التلفزيونية و آلية صياغته فيها .

2- القيم الاجتماعية و تأثيرها على صياغة الحوار في سيناريو الفيلم السينمائي و المسلسل التلفزيوني.
3- المقارنة بين ما يحمله الحوار في الأفلام السينمائية من قيم اجتماعية سلبية كانت ام إيجابية بين الماضي والحاضر .

حدود البحث:

يتحدد البحث في دراسة مقارنة للقيم الاجتماعي في الحوار الدرامي للأعمال السينمائية و التلفزيونية ضمن عينات تم اختيارها بشكل قصدي لتنوعها من حيث مواضيعها الاجتماعية والمنتجة في الفترة الزمنية من (1960) الى (2024) و للأسباب التالية:

أ- حقبة الستينات بدأت السينما فيها تنضج في الوطن العربي إضافة الى ذلك بدأ التلفزيون بالانتشار في الدول العربية وكان يساهم بعرض تلك الأفلام وانتاج مسلسلات تتلاءم مع الواقع الاجتماعي له.
ب- التطور التكنولوجي وثورة العولمة التي حصلت في الالفية الثانية ومن ابرزها دخول التقنية الرقمية ، الذي اثرت بشكل وبآخر على المجتمع في الوطن العربي كما أثر على العالم باسره..

تحديد المصطلحات :

الحوار لغويا : يشير التعريف اللغوي (حور) عن الربوع من الشيء الى الشيء وهي دلالة تقترب من دلالة لفظة حوار التي تدل على التحادث و التجاوب اللغوي فالمحاورة و المجاوبة)منظور، د ت(.والمحاورة حسن الحوار ومنها كلمة فما در على محورة (أي الكلام)(محمود، دت)فهي تغطي في طياتها دلالة خلفية تتعلق بكيفية الحوار وأدبه وهذا صحيح فالحوار يستلزم طرقتين او اكثر ولا يتم الا من حوار ادبي يتيح السمع والقول بين المتحاورين وتتسع دلالته أي الحوار معجميا فيكون بمعنى جاد له (البستاني، د ت) والجدال يعطي فرصة للقول والمراجعة بين المتحاورين ، والحوار حقيقية مجتمعية إنسانية تأتي اينما وجد المجتمع البشري يوجد الحوار لان اللغة قاسم مشترك بين البشر، ومن وظائف اللغة التعبير عن حاجات الانسان .

الحوار اصطلاحا: الكلمات والجمل المتبادلة بين شخصيا المشهد في معظم الأحيان نستمع الى الحوار بشكل متزامن بين الصوت وحركة الشفاه ولكن في بعض الأحيان نسمع الحوار بينما نرى شيء اخر فـــــي الصورة .(اسماعيل، موسوعة الشاشة الكبيرة عربي - انكليزي، 2012).

التعريف الإجرائي للحوار:- الحوار هو ما يدور من حديث بين طرفين او اكثر او بين الشخص و ذاته ، والمتعارف عليه في الأنواع الدرامية مؤدى بين الشخصيات , ويساهم في إيصال هدف العمل الدرامي و ما يحمله من دلالات رمزية وقيم اجتماعية اذ انه يختلف عن الحوار العادي ويحمل في طياته كنايات ومجازات وتشبيهات فالحوار عادة لا يكون بشكل صريح ومباشر لذا يجب عدم خلوه من الرقي والجمالية في صياغة جمله ولا نعني بذلك اللغة العربية الفصحى ولكن العامية المتداولة بلهجة البلد المنتج فيه العمل الدرامي او أحيانا ما تقتضيه الدواعي الدرامية .

القيم الاجتماعية : هي الخصائص و الصفات المرغوب فيها من الجماعة التي تحدد الثقافة القائمة مثل التسامح والحق والقوة ، وهي أداة اجتماعية للحفاظ على النظام الاجتماعي والاستمرار بالمجتمع(العبيدي، 2018) ، فقد تكون لغة القمة القدرة والمنزلة والقيمة الاجتماعية للخصائص والصفات المرغوب بها من الجماعة وتوجيه سلوكهم وهي التي تخبرهم الفرق بين الحرام والحلال والصح والخطأ والسيء والجيد والتي تقدرها الثقافة القائمة مثل التسامح والحق والعدل والصدق والأمانة والجراءة والتعاون والاثار والقوة ، وتكون بمثابة أداة اجتماعية للحفاظ على النظام الاجتماعي واستقراره في المجتمع .

الاطار النظري / المبحث الأول

الحوار الدرامي وتطوره في السينما و التلفزيون

يعدّ الحوار مصدراً هاماً في الدراما السينمائية و التلفزيونية وكما في وسائل التعبير الأخرى هدفها تقديم المعلومات التي تساند الصورة لذا لابد من معالجته بوعي تام وإدراك حدود الكلمة وسياقها في الوسط المرئي الدرامي ، وقبل الولوج في موضوعة الحوار الدرامي في الوسائط التعبيرية المرئية لابد من تأطير ذلك باطار تاريخي من خلال دخول الصوت للسينما في العقد الثالث من القرن الماضي ففي البداية لا يشكل الحوار في السينما سوى جزءاً من الجانب الصوتي الذي يتضمن الموسيقى التصويرية كفعل سيكولوجي او عامل لربط المشاهد و المؤثرات الصوتية التي تؤدي عملها في مستوى اللاوعي و تعمل أيضاً على توسيع اطار الصورة لتجلب المكان خارج الشاشة للمشاركة بقول ما لا نراه العين و إعطاء معلومات اكثر مما يمكن رؤيته فاصبح الصوت لا يقل أهمية عن الصورة و ان العلاقة بينهم جدلية فكما للصورة وظيفة إيصال الفكرة و المعنى للمتلقي فالصوت يعمل على زيادة القدرة

التعبيرية للفيلم، لقد ساعد الصوت على التحرير الصورة من نفسها و تخلصها من الحاجة الى التعبير عن الصوت بوسائل بصرية مما خلق فناً معقداً من فن بسيط ، كما يرى (بلا بلاش) ان علاقة الصوت بالصورة تتم في شكلين هما التوازي مع الصورة اي يعبر عن الصورة و محتواها ،و لاتوازي أي حينما لا يرتبط الصوت بمصدر الصورة و يتحول حينها الى دلالة رمزية وهنا لابد من وجود تناسق داخلي بينهما .

هذا بالنسبة للصوت بشكل عام اما الحوار فقد ابتداء في الدراما عند المسرح ثم انتقل كما قلنا في السابق الى السينما و التلفزيون التي يعتمد بالدرجة الأساس على الصورة فان الاعمال الدرامية التي تعتمد على الحوار بوصفها اعمال ثرثارة التي تفقد هيبتها الفنية لان اللغو في التفسير بالكلام قد يربك العملية الاخراجية لذا نجد ان الحوار في السينما و التلفزيون باعتباره مساند للصورة من خلال مهامه التالية :

1- عكس عنصري الصورة و الصوت
2- الكشف عن معالم الشخصيات و ابعادها و يعكس أيضاً ما تنطوي عليه دواخلها حتى في صمتها .
3- يكشف الحوار ما تجهله عن الشخصيات الدرامية .
4- متمم المعنى الضمني للعمل الدرامي
5- يعمل على عكس مواضيع معينة بطريقة مجازية
6- يعمل الحوار على التركيز في استعمال اللغة يعطي إمكانية لقول الأشياء بشكل غير مباشر .

السرد السينمائي ومحاكاة الواقع :

ان السرد في مفهومه العام هو نقل الاخبار و القصص و الاحداث سواء كانت حدثت في الواقع المعاش بالفعل او من وحي الخيال و حتى ان كان من مخيلة المؤلف لا بد من تستمد اشكالها من الواقع بعد عمليات التحليل و التركيب لتلك الاحداث لذا فن السرد و العالم الواقعي لا يستبعد احدهما عن الآخر ، كل من السرد المكاني و العالم الواقعي يخضع لبنى زمانية معقدة لكن في الواقع تلك البنى مستمرة و متسلسلة دون انقطاع لكن في السرد الدرامي لا بد من ان يحدد الكاتب المراد سرده بداية و وسط و نهاية فان حكاية القصص نشاط اجتماعي تحكي فيه قصة حياة المرء للآخرين بقدر ما تحكي له نفسه و في هذا الصدد يرى كار " ان الزمن الإنساني الاجتماعي مُتأن الزمن الإنساني الفردي مبين في تسلسل تكويني و يمكن لسيرورة السرد العملية من المرتبة الأولى تلك السيرورة التي تكون شخصاً او جماعة ، تغدو سردا لا تغير فيه

ذاتيا و لكن اهتمامه هو اهتمام معرفي او جمالي في المقام الأول "(ear, 2014) ، فالسرد القصصي يخبرنا كيف جرت الاحداث المروية بالماضي او كواقعة يمكن حدوثها بالمستقبل بصيغة افتراضية مشتقة من نتاج الواقع حتى وان كانت تواريخها غير دقيقة او شيء يحول من حيث المبدأ من المسرود و من النجاح في تحقيق هدفها في إيصال ما يراد قوله الى المتلقي فالحوادث الواقعية لا يمكن ان تتآزر بطريقة سردية كما في الدراما فالأحداث الدرامية وان كانت واقعية في فعلها و لكن متخيلة في صياغتها أي ان في جميع الاشكال المصاغة تعتمد على الخيال بشكل كلي وهو بذلك أي السرد يؤكد باستناده الى نظرية التخييل السردي انفعاله و استقلاليته عن العالم اللاواقعي البحت فليس السرد هو نقلالواقع بطريقة حرفية كما في سرد الاحداث التاريخية ، لذا فالبنية السردية لا سيما الانغلاق و التكوين اللذان تسبغها البداية و الوسط و النهاية للقصة على تسلسل الاحداث هي بنية مستمدة من فعل حكاية القصة و ليس من الاحداث ذاتها و على حد تعبير مينك ان "القصص لا تعاش بل تحكي ليس للحياة بدايات و أوساط او نهايات فخصائص السرد تنقل من الفن الى الحياة "(Louis, 1970) فان الدراما تتناغم وحداتها لحل المعضلة في التسلسل الزمني في الواقع من خلال الحبكة الدرامية لأنها تؤلف الاحداث بين الوحدات الثلاث البداية – الوسط – النهاية الذي يعاد وصف الواقع من خلالها "بطريقة دلالية و مجازية فالسرد يمهد للدخول في العالم "(ricocur, 1983) لذا السرد لا يحاكي فحسب بل يقدمه بطريقة إبداعية و خلاصة القول فان العالم الواقعي عالم مادي يشكل بطريقة عشوائية و اعتباطية لكن بالتالي تصل الى طريقة معينة اما السرد فينظم تلك العشوائية و يسلسل الاحداث بمعنى معين أي ان الواقع الإنساني هو مجرد تسلسل و تتابع للأحداث،واحد تلو الاخر يتحكم بها الزمن بحاضره متجها الى المستقبل و تارك خلفه الماضي في صيغة ذاكرة في الذهن ، لكن مع السرد ممكن توقع المستقبل و رسمه و العودة الى الماضي الاحداث فهناك صلة جدلية بين بنية الفعل الدرامي و بنية الحبكة المتمثلة بوحدات العمل الدرامي و الخاصة بالسرد ، فالفعل الدرامي الذي تؤديه الشخصية لا يخلو من التشويق الذي يدفع الاحداث و يحركها في الوحدات الثلاث الأنفة الذكر ليصل بالتالي الى الحل ليكتمل به العمل الدرامي لذا فان السرد يجمع الأفعال الدرامية مشكلا وإياها الحبكة و بكل الأحوال سواء كان العمل الدرامي ذات بنية قصيرة ام طويلة و الفعل الدرامي على أساسه اما ان يكون واسع النطاق ام مقتضب فهذا يتبع المعالجة الدرامية مثل السيرة الذاتية او حالة رومانسية فبنية الفعل تكون ضيقة او واسعة النطاق على هذا الأساس فهي بنية مشتركة بين الفن والحياة و هي:-

1- قصة جيدة
2- صياغة الحبكة بطريقة جيدة و ذلك من خلال اخبار القاص للجمهور ضرورة ليدفع بالحبكة قدما ، أي يجري اختيارها من بين جميع الاحداث والأفعال التي تؤديها الشخصيات فلا يجد طريقه الى القصة سوى القليل منها في المقابل يبقى على كل شيء فيكون المتلقي في موقف الطوعية لما يعرض امامه و يحظى بالقدر ذاته من الأهمية " ان الصوت السردي هو صوت منظور على المفارقة احتمالا على الأقل لان القاص يعرف العواقب الفعلية و المقصودة لأفعال الشخصيات هكذا تتجسد تلك المفارقة في المقام الأول في العلاقة بين القاص و الشخصية لكنها تتعلق بالجمهور أيضاً نظراً الى ان توقعاته مثل توقعات الشخصيات يمكن ان تتحقق بشدة " ((white, 1973)

3- ترتيب وجهات النظر بين القاص و الجمهور و الشخصيات ومن المؤكد ان وجهات النظر هذه قد تتوافق في بعض الحالات فالقاص يقص القصة من وجهة نظر الشخصيات او بصوتها ، و هنا حتى الجمهور يعلم بقدر ما تعمل الشخصية و تبدو وجهات النظر جميعها متطابقة و لكن حتى رواية ضمير المتكلم عادة ما تسرد بالواقعية كما تتوقف عملية الاصغاء على اختلاف وجهات النظر بين المشارك و القاص لذا فان مجرد احتمال التباين بين وجهات النظر الثلاث يكفي لتوهج تلك العلاقة لان احداث القصة و تجاوبها قد يكون لها معنى لا يأتي مبدأ التنظيم مقضي عن نطاق الشخصيات في القصة .

الحوار و تنوع بنية الاشكال السردية

ان المؤلف الذي يقع على عاتقه كتابة النص و رسم الشخصيات الدرامية" فيعمل على إرساء حقائق و ظروف معينة فعلى مؤدي الشخصية استيعابها و فهمها اثناء الاستعداد لإيذائها فذلك يساعده بشكل كبير على تحديد الشخصية و مكانياً و زمانياً و عاطفياً و فكرياً و جسدياً و حسياً "(بار، التمثيل للسينما و التلفزيون، 1993)فليس الحوار مجرد جمل يتم أدائها من قبل الممثل فهناك ظروف تكمن وراء ذلك الحوار تضفي على المشهد ردود أفعال مختلفة ناتجة عن الحقائق التي يتضمنها النص و يلزم الممثل باستبعادها لتكتسب الشخصية استجابته بصفات تلك العناصر المكونة فيها الشخصية . وذلك من خلال الدافع التي ترفده المادة المكونة للنص من خلال التدريب المستمر و استحضار العواطف المكبوتة عن طريق الذاكرة ، و لكن في ذات الوقت يجب ان يكون هناك توازن بين حياة الشخصية الدرامية و الحياة الحقيقية لمؤديها ،

ان القيمة الحقيقية من وراء استخدام الممثل للتجربة الشخصية تكمن في الحقيقية انه قد اصبح لديهم ادراك مباشر لعواطف معينة و هذا يتم من خلال مرور الممثل بالكثير من التجارب الحياتية حتى يدرك أدوات الشخصية الدرامية بالكامل ويتمكن من مفاتيحها لذا يتم الاعتماد بشكل كامل على سعة الخيال و حسن الاختيار طوال فترة أداء الممثل للشخصية وخصائصها فأدائهُ لخصائص الشخصية تسهم في توليد العاطفة و تساعد أساساً في اطلاق الحرية للمثل و هذا يتبع وسيلة العرض الدرامية " فالسينما و التلفزيون ألفتها و صفاتها الحميمية تعد وسيلة للتعبير تعتمد على توزيع الأدوار النمطية لذا على الممثل عمل النمط الذي ينتمي أليه بصدق الذي يتطور من خلاله و ينمو "(بار، التمثيل للسينما و التلفزيون، 1993) فالحوار يُعد حسب الشكل الدرامي فطبيعة الحال يكون في الرواية مقروء لذا فهو موجه لمن يجيد القراءة فقط اما في المسرح فهو مسموع بطريقة مباشرة من خلال أداء الممثل على خشبة المسرح فيكون المتلقي مشاهد و مستمع بشكل آني للحدث المعروض امامه بينما في الإذاعة يكون مسموع فقط و عبر الاثير يعتمد عليه المتلقي بشكل كبير في رسم الشخصيات والاحداث في ذهنه و في السينما و التلفزيون يكون الحوار من خلال الشاشة العرض فيعمل هنا كعنصر مساند لما معروض امام المتلقي من صور و في كل الاشكال السردية الآنفة الذكر ، و الحوار نمط من أنماط التعبير الفني وعنصراً مهما يشترك مع السرد في وصف الاحداث و بناء النص الدرامي ، ان الحوار يشكل "جزءا فنيا من كيان أدبي تتوافر فيه العناصر الأدبية المتكاملة التي تجعل من ذلك الكيان اللفظي ادباً و ليس شيء اخر " ان النسق الدرامي في البنية السردية يجعل الحوار اقرب لأذهان و اسماع المتلقي فمن خلاله يتم الكشف عن الاحداث بسهولة و يساعد على سير عجلة الاحداث بانسيابية و كذلك الكشف عن دواخل الشخصية و نواياها و ابعادها النفسية ليس هذا فحسب بل تطويرها و نموها من خلال الحدث الدرامي " فالمتلقي لايعرف سلوك الشخصية فحسب بل يدرك لماذا أقدمت على هذا الفعل دون سواها " (عثمان، 1987)، فالسرد يزيل العواقب عن عواطف الشخصية واحاسيسها المختلفة و شعورها الداخلي اتجاه الاحداث و الشخصيات بطريقة تخلو من الأفعال فيشتمل الحوار بيئة الانسان النفسية و الجسدية و الاجتماعية و هو حقيقة الحضور المادي له لما يحمله من ميزة تواصلية حاضرة تمد جسور الماضي و المستقبل او بين الذات و الآخر فالإنسان لا يمكن ان يوجد الا في حوار لأن في داخله يوجد الاخر ومن ثم يستحيل ان ندرك الاخر خارج العلائق التي تربطه بالآخرين(السلام، 1999). لذا فللحوار أهمية درامية معبرة عن تواصل الانسان بذاته و الذات الآخر

و لا ينحصر في مجرد كلمات مكتوبة او منطوقة بل أحيانا كثيرة يشمل لغة الجسد و الإشارة .

المبحث الثاني /الحوار و التنوع الدرامي (تراجيديا و كوميديا)

ان الدراما كما نوعها ارسطو الى نوعين هما التراجيديا و الكوميديا و يعني بها محاكاة فعل جاد ونبيل والكوميديا محاكاة فعل هزلي يثير الضحك عند المتلقي عكس التراجيديا التي تثير الخوف و الشفقة وتحقق بالنهاية تطهير النفس البشرية و في كلا النوعين لابد للحوار ان يتلاءم مع الطبيعة و النوع الدرامي المقدم من خلاله العمل فعندما يرتسم المؤلف شخصياته الكوميدية يجب ان تكون الشخصية التي تؤدي الدور ذا كاريزما ملائمة أي تمتلك روح الدعابة و المرح و لها القدرة التلقائية على تحويل الموضوع الجاد الى موضوع هزلي وهذا بطبيعة الحال يتطلب طاقة كبيرة من قبل الممثل مؤدي الدور و اللجوء في أحيان كثيرة لأداء حوار ارتجالي بما يتناسب مع الشخصية من جهة و الحدث الدرامي من جهة أخرى بينما في التراجيديا يلتزم الممثل بما هو مكتوب في النص و لا يتطلب من الممثل طاقة كبيرة كما في نظيره الكوميدي سواء كانت صوتية او حركية او جسدية و من خلال ما سبق فان هناك فوارق بين التراجيديا و الكوميديا تأخذ في نظر الاعتبار عند صياغة الحوار من قبل المؤلف او معد للحوار وحتى من قبل مؤديه الممثل الذي يرتجله أحيانا :-

1- ان الطاقة تكون اعلى في الكوميديا
2- يجب ان لا تأخذ نتائج أي موقف جاد في الكوميديا نفس واقعية و حسم مثيله التراجيديا .
3- يستغرق الانتقال او التوقف للتفكير في الكوميديا جزءا من الوقت الذي يستغرقه في التراجيديا .
4- نضج الاستجابات في الكوميديا اقل منه في التراجيديا فغالبا ما تعتمد الكوميديا على حقيقة ان الناس يتجاوبون مع بعض المؤثرات بمنسوب اقل نضجاً لان المتلقي لو تجاوب ينضج وفق المفهوم العام و اصل العمل تراجيديا اكثر مما يعد كوميديا.(بار، التمثيل للسينما و التلفزيون، 1993)لذا فليس من السهل اضحاك شخص و بذات الوقت لا توجد صعوبة ابكاء شخص ما وهنا نجد ان الكوميديا اكثر صعوبة من التراجيديا فالأولى لا تسمح الظروف في الخلط الا في حالات نادرة و لكن في التراجيديا قد تبعد قليلاً عن لحظة الصواب اما الجملة المثيرة للضحك فان الابتعاد عن الصواب فيها لا يجعلها مثيرة للضحك مطلقا .

5- ان الحوار الدرامي ليس مجرد كلمات ينطقها الممثل بشكل آلي فالكلمات المكتوبة ليست مهمة في حد ذاتها ان ما يستوجب تكوين تلك الكلمات هو المهم أي لابد للممثل ان يستجيب لحافز تلك الكلمات و ليس الكلمات فقط ، لا بد من تَفوه تلك الكلمات مصحوب بالارتباط والعمق في المعنى " و على هذا الأساس اذا ارتبط الممثل كما ينبغي بالمؤثر الذي يسبب ردة فعل كلامي سواء كان هذا المؤثر ما يقوله شخص او ما يفعله شخص ما او حالة الجو او الألم في الاسنان او العاطفة ما او الفكرة و يكون مدرك للأهمية الفعلية لهذا المؤثر ردة الفعل الكلامي سوف لا يمكن تجنب حدوثه "(بار، التمثيل للسينما و التلفزيون، 1993)فاذا نسي الممثل جملة حوارية مكتوبة يتعثر في أداء الدور لكن اذا كان مستوعب معناها بشكل كلي يستطع حينها الارتجال و الاستمرار في سرد الاحداث بشكل تلقائي و عفوي لذا يجب على الممثل حفظ الدور بصورة جدلية فهو يتضمن الشخصية بأبعادها و هي بطبيعة الحال يسعها الحوار .

أنواع الحوار الدرامي

أيا كان الموضوع الدرامي فالحوار فيها عنصر مهم الذي يعتمد عليه الكاتب في تنمية الاحداث و تصاعدها بالإضافة الى رسم الشخصيات و تحديد ابعادها و ذلك بمساندة الحوار للصورة السينمائية و التلفزيونية لهذا فانه يكسب تنوع حسب الضرورة الدرامية داخل النص الدرامي و هذا التنوع استشف من خلال الأدوار المنسوبة للشخصيات و علاقتها بدواخلها من جانب و بالسياق الدرامي و الشخصيات الأخرى من جانب اخر و هو على النحو الآتي :

1- حوار معدل :Revised dialogue وهي جمل حوارية يتم تعديلها في سيناريو العمل الدرامي وفقا لرؤى المخرج او استجابة لاقتراحات الممثل المؤدي لتلك الشخصية .
2- حوار متزامن: (Synchronous dialogue)(الكلمات) يتم الاستماع اليها بشكل متزامن بين الصوت و حركة الشفاه و أحيانا تسمع الحوار و ترى شيء اخر في الصورة له علاقة بحوار المنطوق اما بالاتفاق مع الصورة او متناقض معها .
3- حوار إضافي (Additional dialogue) جمل حوارية تضاف الى مشهد من مشاهد السيناريو بعد اكتماله أي في مرحلة بروفات القراءة او في مرحلة التصوير و هي الحالات التي تضاف فيها جمل حوارية الى النص و

تعديل جمل أخرى ليكون الحوار اكثر مصداقية في التلقي في التعبير عن الشخصية معينة تحدثت بلهجة خاصة او لكنة معينة و غالباً ما يعهد الى هذه المهمة كاتب حوار متخصص في تلك اللهجة و قد جريت العادة على ان لا يطلق مصطلح حواري إضافي على الجمل الحوارية التي هي جزء من مشهد مضاف .

4- حوار متشابك او متواصل (Mustamirun dialogue) : يمكن ان يكون واحد من الاتي:-

- حوار يدور بشكل متوازي و متواصل بين الشخصيتين او اكثر حيث يصير كل منهم على الحديث في الوقت ذاته الذي يتحدث فيه الاخرين و كان كل منهم ينص على عدم الاستماع الى الاخر وعدم منحهما فرصة توصيل حديثهما الى المشاهدين يساعد هذا الأسلوب على خلق أصوات و محادثة طبيعية .
- حوار يوصل مشهد باخر رغم وجود فاصل زمني و انتقاله مكانية بين المشهدين من الصور المضادة للحوار المتواصل اذ نرى رجل وامرأة يتحاوران بينهما فيتهيئان للانصراف من مقر عملهما و في المشهد التالي يتواصل حوارهما في الشارع و في المشهد الثالث يستمر الحوار بينهما بلا توقف وفي المشهد الرابع يصل الحوار غايته هذا المشاهد بينهم تأكيد على التصاعد الموضوعي و ربما العاطفي للحوار و هذا ما يعكسه دراماياً للانتقالة النوعية لطبيعة العلاقة بين الاثنين (اسماعيل و بهاء الدين ، موسوعة الشاشة الكبيرة انكليزي - عربي، 2012)من خلال ما ذكر من آليات متبعة في توظيف الحوار فبالإمكان كاتب السيناريو الاطلاع على طبيعة الحدث ومكانه و زمانه .

5- الحوار الخارجي (External dialogue) فيه مخاطبة للأنا و الأنت فتوجه شخصية ما حديثها الى شخصية أخرى لتجيب الأخرى ، أي حوار يشترك فيه شخصيتين او اكثر ويتبادلون الأفكار والآراء بطريقة مباشرة فيما بينهم و يعد هذا الأسلوب في الحوار اكثر انتشارا في المشاهد السينمائية و التلفزيونية .

6- الحوار الداخلي (Monologue) : وهو حوار من طرف واحد او حوار بين النفس وذاتها "تتداخل فيها كل التناقضات وتنعدم فيه اللحظة الآنية ويبعث المكان وتغيب كل الأشياء الى حين " (برينس،

2003)ويحتوي الحوار الداخلي على أنواع عديدة وأكثرها أهمية هي :

1- المنولوج المباشر : أي حوار الشخصية مع تقديمها بطريقة مباشرة .
2- المنولوج الغير مباشر : أي تحدث الشخصية عن واقع ما بطريقة غير مباشرة .
3- تيار الوعي(شعبان، 2004) : وهو احد أنواع الحوار الداخلي يشير الى الدلالة وفق منهج في تقديم الجوانب الذهنية للشخصية باستعمال الوصف بحيث يسمح بالتداعيات الذهنية ويتيح للمتلقي استنباط الذات المتكلمة.
4- الارتجاع الفني : وهو عبارة عن قطع اثناء التسلسل الزمني المنطقي للعمل و يستطرد الاحداث الماضية بقصد توضيح ملابسات عرض ما .(عمر، 2011)
5- المناجاة : هي تفكير الشخص بصوت عال و بتكثيف و تركيز عاليين القصد منها تقديم أفكار الشخصية و هواجسها بشكل مباشر من الشخصية الى المتلقي.(عمر، 2011) لذا فالحوار الدرامي يمثل ركنا مهما من اركان الدراما حيث يفصح في الغالب عن تاريخ الشخصيات الدرامية او رؤيتها للأحداث او خططها للمستقبل و كذلك يعبر عن المدى ثقافتها و قدرتها الذهنية و البدنية و تفاعلها الاجتماعي في وسطها مؤثر بشكل كبير في المتلقي حيث يكون هناك تغذية راجعة و اهداف معينة يسعى العمل بشكل عام الى ايصالها للجمهور.

و بما ان السينما و التلفزيون من الوسائل الأكثر مساسا بالواقع الاجتماعي لذا فان اغلب الاعمال الدرامية العربية بالتحديد تعبر عن واقعها الاجتماعي بكل جوانبه وفق عوامل متنوعة ، كل تلك العوامل تؤثر في الحوار الدرامي بشكل و بأخر في صياغة الحوار بما يتلاءم مع الطبيعة الاجتماعية المعروض لها العمل ، فالحوار الجيد هو الذي يتوافق مع مستوى الشخصية الدرامية و يتلقاه المشاهد بسهولة و يسر لأنه في هذه الحالة يعبر عن مستوى واقعي ينتمي اليه الكاتب من خلال الاختيار و الاقتضاب لا للفظة و المفردة و التركيب و الصورة ليحقق في النهاية صياغة فائقة ذات قيمة و تأثير و كما ذكرنا سابقاً ان هناك تغذية راجعة بين المتلقي و المرسل المتمثل بالقائمين على العمل الدرامي لذا يتوجب عليهم صياغة اللغة و الحوار بما يتلاءم مع مجريات العصر و تطوراته و ما تسعى اليه الاتجاهات الحاكمة بان موضوع البحث المقارنة بين الحوار السينما او التلفزيوني بين الماضي و الحاضر فان القيم الاجتماعية السائدة في السابق كانت تهدف الى

خدمة المجتمع و تشجع التعليم و اثبات الذات و خصوصاً للمرأة التي لابد ان تحارب الجهل و التحكم في مصيرها و اختياراتها و اثبات وجودها في المجتمع بمساعدة الرجل و النهوض بواقع افضل و تكوين اسرة لتغدو نصف المجتمع بينما في الوقت الحاضر أصبحت المرأة في مراكز مهمة في المجتمع و اسفر ذلك عن صراعات كثيرة بين الافرازات السيئة في المجتمع فبعدما كانت المرأة تلعب دوراً مهما في نهضة المجتمعات القديمة و الحديثة اثبتت من خلالها قدرتها على التغير الإيجابي في تلك المجتمعات فحضورها اللافت في مختلف الميادين و المجالات و إصرارها على الوقوف في جانب الرجل و مساندتها له لتثبت انها عنصراً أساسياً في احداث عملية التغيير في المجتمع فلم يقتصر دورها على محيط اسرتها فحسب بل عملت لتكسب قوتها و تعيل اسرتها في غياب رب الاسرة او تسهم في تعزيز الجوانب الاقتصادية لأسرتها ، كل تلك الأمور التي توضح دور المرأة في المجتمع تدفع لبقاء صراع المجتمع الذكوري قائم ليحجم دور المرأة في نطاق اسرتها فحسب ولايمكن لها ابداء أي رأي يسهم بشكل و باخر في اتخاذ قرار مصيري للأسرة و من ثم المجتمع ، لكن المرأة تصارع من اجل الحفاظ على ذاتها في شتى الميادين هذا فيما يخص دور الرجل و المرأة بين الماضي و الحاضر و لما السينما و التلفزيون دور في عادات و تقاليد المجتمع ففي السابق تمكنت سطوتها الحديثة على المجتمع في ذلك الوقت و اذ كان في السابق من يرتاد دور السينما او يملك تلفزيون في بيته يكون من صفوة المجتمع اما عامة الشعب فمن النوادر ذهابهم اليها و المشاهدة لأن امر شراء تلفاز و تذكرة السينما أمر صعب قبل عقود من السنين لذا يذهب المواطنين الى المقاهي المتوفرة فيها التلفاز او يلجأ الى الجار الذي يملك هذا الجهاز لمشاهدة ما يعرض على شاشة التلفزيون تلك الأمور الآنفة الذكر كانت تأخذ بنظر الاعتبار عند صناعة الدراما لذا يحاول صانعوا العمل الدرامي قُصارا جهدهم صياغة و صقل الحوار ليتناسب مع الجمهور الراغب في مشاهدة تلك البرامج و أيضاً اهداف تلك الاعمال الدرامية تكون ملائمة مع طبيعة ميول تلك الشعوب و رغابتها في تحقيق مستقبل جيد اما في الوقت الراهن بات التطور التكنولوجي للسينما و التلفزيون اثر واسع و كبير في تكوين المجتمعات و رغباتها فتعدد القنوات الفضائية التلفزيونية و دور العرض السينمائية و كذلك الكوميديا ، أثر على صناعة المادة الدرامية فبينما كان في السابق له سياسة معينة تعمل على تحديد أهدافها بات النوايا الشخصية وطرق التسويق و تحديد الأرباح تحدد تلك الأهداف و تحصل على اكبر عدد من المشاهدة و تحقيق الأرباح المرجوة من العمل الدرامي فلا يتم

الأخذ بنظر الاعتبار و بجدية تامة المواضيع ذات القيم الاجتماعية و بالتالي فان الأسلوب في صياغة الحوار اختلف و تغير نتيجة لذلك .

المبحث الثالث /المتلازمات اللفظية (الافيهات) و تأثيرها على النصوص الاجتماعية

يرجع مصطلح اللازمة اللفظية(الافيهات)الى اللغة الفرنسية و تأتي بمعنى النكتة او المقولة المضحكة وتعادلها في اللغة العربية اللازمة و تعرف تقنية لغوية بالغة التكثيف و السخرية شديدة النفاذ في مضامينها المركزة التي تغني الواحدة منها على المقال الكامل او الحديث حسب هذا القدر من التوارد بين المعينين غير كافي في توضيح طبيعة و أثر النكتة حتى مع تسميتها مزحة او طرفة او نادرة و هذا التسميات كثيرا ما اطلقت في التراث العربي على نفس مضامين النكتة في محتواها الحديث و كان يذكر البعض " ان النكتة هي عمل درامي مستقل بذاته له تركيبة أدبية مضغوطة وهي افراز ساخر لازمات الدول و الثقافات فيكفي ان تعترض نكتة لأي فئة حتى تجري هذه الفئة بطريقة فعلية حماسية للدفاع عن نفسها حتى وان لم تكن النكتة تسهم بشكل مؤثر و مباشر بالفئة المقصودة "(الهاشمي، 2020) و الافيهات تستخدم في الحوار لتجذب انتباه الجمهور لهدف محدد إيصال فكرة معينة بطريقة مجازية و كوميدية فهناك العديد من الجمل الحوارية الدرامية تعبر عن لحظة تعبيرية ويبتكرها كاتب النص او الممثل احياناً ، ليستحوذ على انتباه الجمهور لخلق ردود فعل عند المتلقي و تعزيز المضمون الدرامي للمشهد و تكون مصنعة وفق موقف طبيعي في الحياة الاجتماعية اليومية فهي قد تتماشى وفق مفهومها بالاهتمام الانفعالي لبعض الأشخاص الموجودين في المجتمع و تحمل في طياتها معايير معينة بمنحني كوميدي في العمل الدرامي ،و تستخدم اللازمة في استقطاب اهتمام المشاهد و الاستحواذ على تفكيره سواء كانت مكتوبة في النص او مرتجلة اثناء التصوير و لاينحصر دورها في لفت انتباه المتلقي بل تتعدى حدود المعايشة الحقيقية للحالة الإنسانية خالقة بذلك صورة جميلة عن ما يحمله الاخرين في دواخلهم من معاني مختلفة للحياة و التعبير عنها بصورة تسهم ارتجالية الضحك و الهزل و وسيلة معبرة للتنفيس و التعبير عن المشاعر و الأفكار المحرمة و المكبوتة و هناك دوافع تؤدي الى تألقها و ابداعها .(البشتاوي، 2016) و لا شك ان تحويل الموقف الدرامي الجاد الى هزلي هو ابداع فني مبتكر لأنها تؤثر في المتلقي اضعاف مما يؤثر فيه الموقف العادي .

و تنوع موضوعات اللازمة او الأفي حسب الموضوعات التي تتطرق لها وهي على النحو الاتي :

1- الموضوعات الاجتماعية تكون نابعة من قلب المجتمع و مواضيعها مستشفاه من الشرائح الاجتماعية التي تكون مستهدفة و مستقبلة له و اللغة المستخدمة فيه هي اللهجة العامية لذا تقدم انتقادات صادرة من اطراف الصراع لتحفزها على الوصول الى الهدف المبتغى تحقيقيه ، ففي فيلم (طاقية الاخفاء) عندما سأل امين ابن خالة امال عصفور (حبيب آمال) عن العلبة التي تحتوي في داخلها على خاتم الزواج الذي يود تقديمه الى آمال لكن العائق هو عصفور لأنها مغرمة به و كون شخصية عصفور طيبة و ضعيفة و على عكس منها شخصية أمين التي تكون ذات طابع شرير و قوية في ذات الوقت، لذا كان هو و عصفور محور الصراع الدرامي في الفيلم لذا بدافع الافتراء على عصفور كان امين يحمل العلبة و يكرر السؤال على عصفور (العلبة دي فيها ايه ..... فيها فيل) كنوع من الاخطار العاطفي ليبين الصراع بين الخير و الشر في المجتمع.

2- الشخصيات الدينية : و يقصد بها السلوك الديني المتطرف الذي يأخذ الدين كستار لإباحة أداء الأفعال القبيحة و هو بذلك يكون ناقد للشخصيات الذين يحملون تلك الصفة في المجتمع فيحولونه من شخص جاد يحاول اصلاح الأوضاع الاجتماعية الى شخص يحمل صفة الفكاهة في طبيعته و غالباً يستعان به للتغلب على الهجوم او لتخفيف وطئه الاحداث الدرامية فنرى في فيلم (ابن القنصل) عندما يقوم (عصام / ناصر) بأخذ والده القنصل بعد خروجه من السجن الى شقته بقصد البر به ، و لامتلاك عصام موهبة تقليد الكتابة و الرسم بحرفية عالية (تزوير) بدأ الاب (القنصل) بالتحايل عليه لسلك طريق التزوير لغرض كسب المال ، كان عصام رافض هذا الامر كونه ملتزم دينيا لذا له أصحاب متطرفين دينيا ، فامر اقناعه بالتزوير صعب جداً، لذا لجأ الأب لإقناعه بطريقة تتلاءم و ميوله الديني المتطرف و فشل في محاولته تلك لذا ارتئاء ان يعمل فجوة بينه و بين صُحبته المتطرفين دينياً و نجح في ذلك و اقنعه ان عمليات التزوير التي يقوم بها لخدمة المحتاجين من الفقراء الذين يسكنون في حيه الفقير المتواضع و تعد كحالات إنسانية لذا ومن خلال الموقف السابق كان القنصل يردد على عبارة (اسمع كلام ابوك) تلك اللازمة كان لها الدور في اقناع الشخصية (عصام) و تغير مسار الاحداث الدرامية بما يتلاءم مع الهدف المحدد .

3- المواقف السياسية : يتعامل صانع الافيهات مع هذا النوع بحذر شديد لذا يستعان بالرمز و الإشارة للإيحاء بالموقف السياسي المراد تقديمه و ذلك كون

السياسة هدفا للتكثيف بسبب أهمية الشأن العام وما يفرضه من ضغط و ما يحمله من محاولات للتخلص من الضغوط المفروضة على المجتمع وذلك بالتعبير عن السخط او النقد الحاد او الرفض لبعض القرارات السياسية ومن اهم أدوات تأليف تلك الافيهات من تفاوت الطبقات الاجتماعية و الفروقات المادية غير المبررة بين المواطنين و التي تعكس الامن و القمع المعنوي فهي بانتقادها تعالج بعضا من معاناة الناس و سخطها على مجريات الاحداث و فوضى الحياة السياسية العامة للدول فتكون بمثابة فعل ناقد للأوضاع السياسية و الاقتصادية و هي أي الأفيه احد أوجه الانتقاد المجازية للانتشار الفساد في أجهزة الدولة و مرافقها الإدارية فتكون عن موضوعها في الأنظمة الدكتاتورية الحاكمة التي تغيب فيها عدالة التظلم و القانون و تتجسد فيها حرية الرأي و التعبير و يكثر فيها البطش الحاكم و تكون بمثابة التشفير اللغوي على السياسات الحاكمة فالنكتة تعمل في مواجهة الازمات ((الروحاني، 2023)ففي فيلم (عاوز حقي) الذي يتحدث عن جدلية مادة في الدستور بشان المال العام ففي الدستور المصري في المادة (25-30) يحق للمواطن المصري التمتع بالمال العام وهذا ما يعرفه صابر(وهو شاب كادح و مرتبط بخطيبته و ليس لديه مكان لتكوين اسرة بالصدفة من خلال كتيب الدستور و يقرأ تلك المادة و يجد في تلك المادة الملاذ الامن له فله الحق التصرف بأملاكه كمواطن مصري و اذا لم يستطع التمتع به فمن حقه بيعها أي املاك المال العام وليحقق بيعها يجب ان يوفقه (51%) من الشعب و بالفعل توافق تلك النسبة من الشعب و يصطحبهم صابر الى الشهر العقاري ليعملوا له وكالة في البيع المال العام و هنا الموضوع مس السياسة العامة للبد القضية كتنظيم يمس سياسة البلد لذا كان صابر يردد عبارة لترغيب الجماهير على البيع المال العام و هي (هنا مية لون وهنا مية لون و الكل سيربح المليون) و مفادها ان جغرافية مصر متكونة من البحر الأحمر و البحر الأبيض المتوسط و بتوسطها النيل و ان موقعها مميز و مرغوب عند الشراء من قبل الدول الأخرى .

العوامل المؤثرة في صياغة الافيهات

- اللغة : فقد تكون الافيهات حسب اللهجة او اللغة المقدم من خلالها الحوار الدرامي فأما ان يكون في الفصحى اذا كان العمل الدرامي بتلك اللغة او الشخصية الدرامية بأبعادها التي تأهلها للتحدث بالفصحى دون العامية

ففي فيلم (السفيرة عزيزة) نلاحظ شخصية حكم مدرس اللغة العربية والتربية الإسلامية الذي يرتدي دائما العباءة و العمة مما يؤهله للتحدث بالفصحى لذا نجد في احدى المشاهد عندما يعد مكيدة لعباس الجزار تحصل المصادمة بينهم فيشرع عباس لقتل الحكم فيصرخ الأخير قائلا (النجدة اغيثونا) لتاتي الشرطة اليهم و تنقذ الموقف لذا كان صياغتها رغم احداث المشهد وموضوعه الا انها تأطرت باطار كوميدي لتخفيف وطئه المشهد الدرامي فالكلمات المفتاحية غالبا تكون في العامية لأنها لا تأثر بنفس المتلقي ما لم تنطق في العامية فلو نطقت بالفصحى لأصبحت مجرد كلمات متتابعة لا تؤدي مقصدها بشكل تام .

- مهارة الأداء : فيتوجب على مؤدي الأفي ان يكون له القدرة على أدائها من خلال الحس الناقد في التعبير الجيد و اختبار الالفاظ المناسبة و القدرة على اختزال الكلمات و استعمال نبرات صوتية ملائمة لموضوعة الأفي .
- مما يلاحظ ان اللازمة تروج بصفة غير مباشرة لمواقف سلبية و تقسيمات عبثية كونها تمرر المواضيع و تحت غطاء السخرية و الفكاهة فتحدث بعض الاستنكار محل التقبل من تلك النكتة التالية يعدها البعض بأساليب مختلفة السخرية مع كونها لاذعة في حق من تناولتهم.
- ان الفرق بين الفكاهة و السخرية قد يجتمعان و يفترقان و كثيرا ما يخلط الناس فيما بينهم ولا يكادون ان يفرقوا بينهم حين يستلهم الجو المرح الضاحك و تبعث في افواههم النكات التي يمكن ان تكون لمجرد اضحاك فحسب وان وجدت فـــي الأفلام فهي سخرية او قـــد تجمع بين الغرضين (نعمان، 1971).
- تهدف الافيهات الى فلسفة اجتماعية متفائلة و مسالمة تثقف الضحك فيها مع الرغبة الناعمة في التقارب و الاطلاع الاجتماعي و قد وصفت من قبل علماء النفس لتظهر في اساساتها تحريرلا اثارة (العربي، 2005)
- من الشائع و المتفق عليه ان عنصر الفكاهة أساسي لذلك فهو متواجد دائما وقد يصل الى درجة السخرية و النقد اللاذع اما بخصوص دواعيه فهي متنوعة و متبادلة بين المُلقي والمتلقي لوجود ثقافة مشتركة بينهما متمثلة بالعادات و التقاليد في الافراد و الجماعات الذي يعد عبثا غير مقبول فيما بينهم و قد تكون تلك النقائض مادية او معنوية .
-

مؤشرات الاطار النظري :

لقد توصل البحث الى مجموعة من المؤشرات استخلصت من الاطار النظري و التي تتماشى مع اهداف البحث ، وأُعتمدت معياراً في عملية التحليل وهي:

1- السرد و دوره في محاكاة الواقع بين الماضي و الحاضر .
2- الحوار و التنوع الدرامي بين الماضي و الحاضر .
3- دور التنوع في الحوار الدرامي في نقل القيم الاجتماعية .
4- آلية توظيف التنوع الحواري في سياق الاحداث الدرامية .
5- الاعمال الدرامية السينمائية والتلفزيونية وتوظيف المتلازمات اللفظية (الافيهات) في أساليب مختلفة يحددها الواقع الاجتماعي المعروض له العمل الدرامي

الفصل الثالث / إجراءات البحث
تحليل العينات

مجتمع البحث:

و يتضمن الاعمال الدرامية العربية من حيث اشكال تناولها للواقع و القيم الاجتماعية ، وتحديدا الاعمال المنتجة منذ العام 1960 - 2024.

عينات البحث :

العراقية :

- حامض حلو انتاج عام (2019) اخراج أسامة الشرقي تأليف حسين النجار و محمد حنش ،يحكي مواقف متنوعة مصاغة بطريقة كوميدية تحصل في المجتمع العربي بشكل عام و العراقي بشكل خاص
- حامض حلو انتاج (1978) اخراج حسين التكريتي سيناريو و تأليف خليل الرفاعي . يحكي قصة جاران مختلفان بالطبع و السلوك يمثلان اقطاب الصراع مما الذي يكشف من خلاله القيم الاجتماعية المتضادة بينهم.

المصرية :

- فيلم شفيقة و تيمور: انتاج (2007) اخراج خالد مرعي الكاتب احمد السقا ثامر حبيب المنتج شركة نصر لإنتاج الأفلام و شركة الاوسكار و شركة الماسة . تعالج قصة الفيلم تمكين المرأة و توليها مناصب عليا في مجتمعها ومعارضة المجتمع الذكوري لها و المسيطرعلى القيم الاجتماعية السائدة في المجتمع.

- فيلم الباب المفتوح : انتاج عام (1963) سيناريو و المخرج هنري بركات يحكي الفيلم قصة معاناة المرأة في اثبات ذاتها داخل مجتمع مغلق مليء بالقيود المبررة بالتقاليد و الأعراف السائدة في تلك الحقبة و كذلك مساندة الراجل للمرأة في محاولتها اثبات ذاتها .

السورية :

- مسلسل اغمض عينك : انتاج (2024) اخراج مؤمن الملا لؤي نوري تأليف فادي محمد المنفي ، تحكي قصة الفيلم طفل يعاني من التوحد و الظروف تمنعه من والديه ليربيه صديق العائلة .
- مسلسل عودة غوار : انتاج (1998) اخراج مروان بركات تأليف دريد لحام طلال نصر الدين احمد السيد ، تحكي قصة المسلسل شخص يخرج من السجن و يصادف طفل يتعرض لحادث دهس اثناء تجوله في الازقة لبيع التفاح و يقوم هذا الرجل بمساعدته و التجول والبيع مكانه اثناء رقود الطفل في المستشفى .

تم اختيار العينات أعلاه بطريقة قصدية حيث انها تطرقت لمواضيع اجتماعية متقاربة في مواضيعها باختلاف التواريخ انتاجها ليس بطريقة دقيقة و مباشرة لكن بطريقة تسمح للمقارنة بالحوار.

منهج البحث : سيعتمد في انجاز هذا البحث على المنهج الوصفي التحليلي

أداة البحث: لغرض تحقيق اعلى قدر من الموضوعية و العلمية لهذه الدراسة فان البحث يتطلب وضع و استخدام اداة تحليل يتم استنادا اليها في تحليل العينات ، و تمثلت في المؤشرات التي استخلصت من الاطار النظري .

العينات المصرية (الباب المفتوح – شفيقة و تيمور)

أولا / السرد و دوره في محاكاة الواقع الاجتماعي بين الماضي و الحاضر.

نرى مشهد في فيلم الباب المفتوح و الدقيقة (41:42) ليلى و محمود وحسين يسرعون الى سطح العمارة لمشاهدة الحريق التي تعرضت له القاهرة في (26يونايز 1952) و يدور حوار بين ليلى و حسين و ملخصه الأتي:

حسين: مصر بسبب الخيانة

محمود : دي النهاية

ليلى : ليه كل حاجة بدايتها حلوة تكون النهاية وحشة

حسين : دي مش النهاية.... النهاية احنا اللي حنعملها

ليلى : احنا مين
حسين : انا و انت و محمود و كل الناس الي بتحب مصر
ليلى :انا
حسين : ليلى دي مش النهاية صدقيني
ليلى: انا ما بصدقش حد
من خلال في هذا المشهد نلاحظ ان حسين يحاول زرع الامل بشخصية ليلى و حثها على ان تكون إيجابية و متفائلة في المجتمع.
وفي المشهد المناظر له في المضمون من فيلم شفيقة و تيمور نرى في مشهد حواري بين تيمور و شفيقة بسبب احد الشبان وهو زميلها في الكلية في حفلة عيد الميلاد في الجامعة لذا جرى حوار بين شفيقة و متولي وهو :
شفيقة : دايما ذراعك سابقة كلامك
تيمور : ايوا هو انتي لسا عرفاني امبارح
شفيقة : انت لازم تفكر في منظري قدام زميلي في الجامعة
تيمور : منظرك قدام زميلك المايص عايز يشدك من ايدك و يرقص
شفيقة : انت مش شايف ان تصرفك غلط ومن حقي اعترض
تيمور : لا مش من حقك انا كلمتي لازم تمشي .
من خلال الحوار بين الشخصيتين نستشف ان تيمور يحاول بشتى الطرق التحكم بتصرفات شفيقة و عدم السماح لها بأبداء أي رأي كونه رجل وحتى ان كانت متعلمة و مثقفة ليس كافي في تعزيز شخصيتها امام الرجل ، و الرجل مهما بلغت المرأة من حكمة و تطور في النواحي الاجتماعية يجب عليها اتباع الرجل و عدم ابداء أي راي خاص بها .
و نرى أيضا في مشهد اخر من فيلم الباب المفتوح عندما كانت ليلى و حسين على البلاج في الدقيقة (56:55) من الفيلم بالتحديد يتم الحوار و ملخصه الاتي :
ليلى : حسين انا كنت فاكرة انك سافرت
حسين : مقدرش اسافر من غير ما اشوفك ....لسا مخصماني .... ما هو لازم حاجة من اثنين يا مخصماني ... يا خايفة مني
ليلى : حخاف من ايه
حسين : سؤال وجيه هو الواحد يخاف من ايه من شخص تاني يا اما خايفة ان ياذيه او خايفة يحب
ليلى : انا مش حاحب
حسين:حتصحي يوم من الصبح و حتكتشفي انك بتحبي

ليلى : انت بتتخيل حاجات وهمية ما حصلتش
حسين : خذيني على قد عقلي ..... عاوزة تسعديني قبل ما اسافر
ليلى : ايوا
حسين : خلينا نحلم مع بعض ، نفرض انك يوم من الأيام حبتيني و صحيتي الصبح ....حتروحي على مكتب التلغراف و تبعتيلي جواب
ليلى : مكتوب فيه ايه
حسين : يكتب على الرمل كمل الإجراءات المطلوبة لعقد القران لحين اعلامك موعد الوصول و حتركبي المركب و تيجي
ليلى : حركب المركب لوحدي
حسين: دي السكة المفروض تمشيها لوحدك
ليلى: افرض ان البحر كان الموج عالي وهايج
حسين : عشان توصلي البر لازم تتحدي كل الصعاب
ليلى : و حلاقي على البر ايه قهوة مدلوقة.....مفيش وقت مفيش فايدة مني
حسين : عارفة حتلاقي ايه على البر .....حتلاقي الأهم مني ومن أي حد .... حتلاقي ليلى الحقيقية

و في المشهد المناظر في المضمون من فيلم شفيقة و تيمور وفي الدقيقة (26:51) و الذي تجادل فيه تيمور مع شفيقة بسبب سفرها الى الغردقة بدون علمه و حوارها كان :

شفيقة : انا مكدبش عليك
تيمور: لا انتي كذابة
شفيقة : لا انا اضطريت اني اكذب عليك لانك تصر على رايك من غير نقاش فاضطر اعمل كدا
تيمور : ما انا أيام الاجازة كنت افضي نفسي عشانك و ارفض اخرج مع صحابي
شفيقة : انا كنت مضغوطة و اعصابي تعبانة من الدراسة و الشغل و المذاكرة المفروض منك تقدر موقفي وتقلي اخرجي مع اصاحبك
تيمور : انت مش شايفة انك غلطانة و لازم تعتذري
شفيقة : انا مش حعتذر و من هنا ورايح مش حقبل منك أي أوامر الا بعد المناقشة ومش حسمحلك انك تلغي شخصيتي عشان ان عاوز كدا يا سي السيد
تيمور : ماشي يا شفيقة براحتك انا منفعش ابقى غير سي السيد و مش عجبك بقى خلينا اخوات.

من خلال المقارنة بين المشهدين الحوارين نلاحظ في السابق كان الرجل يحث المرأة على اثبات دورها في المجتمع فيجب ان يكون لها ذات و رأي يساهم بشكل كبير في تكوي الواقع المجتمعي المحيط بها ، و كذلك يجب عليها مواجهة الصعاب لتكون جديرة بتحمل المسؤوليات الكبيرة لان وجودها بجانب الرجل أمر مهم جدا و مكمل لكيان المجتمع، اما في الحاضر فان المرأة تتمتع بنوع من الاستقلالية بوصولها الى مستويات علمية عالية و كفاءة جيدة في ممارسة العمل و التي تؤهلها للوصول الى اعلى المستويات المركزية و المؤسسية الحاكمة ولكن رغم هذا كله تبقى كفة الرجل هي الأرجح في التحكم في رأيها وقرارتها و مهما حاولت التحرر من القيود المفروضة عليها من المجتمع الذكوري و لكنها تواجه صعوبات جمة، لذا نلاحظ ان الحوار الدرامي في موضوعة الرجل و المرأة كان يصب في الماضي لصالح تكوين شخصية المرأة،رغم ان الرجل كان متمسك برأيه و يحاول بشتى الطرق مساعدتها للتعرف على نفسها و دورها بالمجتمع و مرورها بالباب المفتوح للحصول على حريتها و تحريرها من القيود المفروضة عليها من قبل المجتمع بينما في الحاضر رغم تعلم المرأة و دورها المتميز في المجتمع و حصولها على دخلها المادي كما الرجل لكن يبقى الرجل يود ان يكون هو الأمر و الناهي هذا ما فرضه المجتمع عليها و التي تحاول جاهدة الابتعاد و التحرير منها .

ثانياً/ الاعمال الدرامية السينمائية و التلفزيونية و توظيف الافيهات او اللازمات اللفظية في أساليب مختلفة يحددها الواقع الاجتماعي المعروض له العمل الدرامي .

نرى في احدى حلقات مسلسل حامض حلو (موسم سنة 2023) هذا المسلسل يتكون من عدة مواقف درامية مختلفة كلها تنحى منحى كوميدي ففي فقراتها بعنوان(أبو الدراما) يظهر سعدون مع والدته واحدى الضيوف اما ان يكون ممثل معروف بالوسط الفني العراقي او مقدم معروف او ناشط اجتماعي و يدور حوار متواضع بينهم ففي احدى الحلقات تستضيف عائلة سعدون في منزلهم الفنان جواد الشكرجي و هو مقدم برنامج (عائلتي تربح) و طلب سعدون ووالدته منه ان يطرح عليهم أسئلة ومن ثم فوزهم بالجائزة بعد الإجابة عليها وعند استجابته لمطلبهم يجيبون على اسئلته بشكل خاطئ و يخسرون الفوز و يرفض منحهم الجائزة يستغربون ردة فعه باللازمة (الآفي) (شلووون) و هي باللهجة العراقية تستخدم ككلمة استفهامية ، و تكون مرافقة دائما مع الموقف الدرامي و هي كلازمة مرافقة لتلك العائلة الهدف منها إعطاء الموضوع مدى اكبر مما ينبغي و المبالغة في ردة فعلهم لغرض كوميدي ساخر و ترفيهي و غالباً ما تكون تلك المواضيع اجتماعية تجري في الحياة اليومية .

وهناك موقف درامي اخر في ذات المسلسل وهو بعنوان (جاي و جذب) وهم مجموعة من الأصدقاء كبار في السن يجلسون في المقهى ليتبادلون اطراف الحديث و كل واحد منهم يحكي حكاية بعيدة كل البعد عن العقل و المنطق و يتبارون فيما بينهم بذلك الأمر و تنتهي جلست (الجاي و الجذب) بلازمة او الأفي (كلش حمت) والمقصود مستوى الكذب العالي في جلستهم و قد بلغ ذروته في اللامعقول و بعدها يفضون جلستهم و لايدفعون ثمن الشاي لصاحب المقهى ، في هذا الموقف الدرامي يتطرق الى الافراد الموجودين في المجتمع الذي يحبون المغالاة في افعالهم و أعمالهم لذا كان هذا الموقف الدرامي ناقدا لهؤلاء الأشخاص في المجتمع .

اما في مسلسل حامض حلو الذي انتج في سنة (1978) بالتحديد و الذي تدور احداثه بين الشخصيات الإيجابية في المجتمع متمثلة بعائلة أبو فارس الذي يتميز موقفهم بالإيثار و الطيبة و مساعدة الاخرين و محاولة تصحيح اخطائهم و على العكس منهم عائلة أبو عليوي الذين كانوا يغارون غيرة شديدة من أبو فارس فيحاول عد مكائد و مشاكل عديدة لغرض ازعاجه و النيل منه و كان لأبو عليوي صاحبان هما أبو جوقي و أبو حنش اللذانكانا عاطلان عن العمل و يختلقان المشاكل في الحارة(الطرف) و يثيرون المشاكل مع الناس و على راسهم أبو فارس ففي احدى المشاهد نرى أبو حنش و أبو جوقي جالسان في المقهى يتحدثون و كان لدى صاحب المقهى طيور زينة يضعها في قفص و حاول أبو جوقي التسلل لقفصهم محاول سرقة واحد منهم لكن صاحب المقهى لاحظ ذلك و نهره تعذر أبو جوقي و برر ذلك بانه حاول اطعامهم ليس إلا و بدأ مع أبو حنش يردد عبارة تصف محاولة سرقتهم الفاشلة للطيور و هي (طار اللآج وراح من أيدينا) و راحوا يرددون تلك العبارة و هما خارجان من المقهى بطريقة فكاهية .

و في مشهد اخر حين نجح أبو فارس بتصحيح سلوك أبو حنش و أبو جوقي و إيجاد عمل لهم يساعدهم في اعالة عوائلهم حاول أبو عليو كسبهم الى صفه و تخريب علاقتهم مع أبو فارس الذي ساعدهم في مهنة تناسب رغباتهم وهي عازفين موسيقى للفنون الشعبية، حيث دعاهم أبو عليوي الى بيته و عرض الموضوع عليهم فقد كان ردهم (روح العب غيرها ما يصرف) وهي تعني كشف نوايا الشخصية السيئة اتجاه أبو فارس و ان محاولة أبو عليوي قد بائت بالفشل .

أن الافيهات الموجودة في المسلسل و كما ذكرت انفا كانت ملائمة للواقع الاجتماعي العراقي في تلك الفترة من ناحية المفردات المستخدمة فيها و بنية الشخصيات الدرامية المؤدية لها و الموقف الدرامي المعالج من خلاله الاحداث .

ثالثا / دور التنوع في الحوار الدرامي في نقل القيم الاجتماعي .

نرى في موسم حامض حلو في مواسمه المتعددة و الذي كما ذكرنا كان يعالج مواقف درامية متنوعة منها (أبو الدراما – جاي و جذب – و عبو- ام الصالون – نوري و كميلة) نلاحظ في تلك الفقرات تحاول اثارة حالة اجتماعية بطريقة فكاهية و كوميدية نشاهد في موقف نوري و كميلة الذي يبن دور المرأة المتسلطة على الرجل في المجتمع العربي بشكل عام و عند اعتراض نوري على جبروت كميلة، اقترح عليها تغير اسلوبها المتسلط اتجاهه و عندما استجابت لرغبته تمادى معها في التصرف و استفزها بطريقة معينة مما عادت الى اسلوبها اتجاهها، ان ماعكسه هذا الموقف الدرامي عدم التفاهم بين الأزواج و استخدام أساليب خاطئة فيما بينهم مفادها تسلط احدهم على الاخر و تلك المواقف موجودة في المجتمعات العربية غالبا ، فنلاحظ ان الحوار في الموقف الدرامي هذا بينت تلك الحالة الاجتماعية و وضعتها في اطار كوميدي .

اما في مسلسل حامض حلو الإنتاج القديم نشاهد في احدى الحلقات شجار ينشب بين أبو عليويو أبو فارس سببه في الأول هو ابن أبو علوي نسيم الذي حاول قطع سلك الهاتف الخاص بمنزل أبو فارس اعترضت ام فارس على فعله المشاغب فصرخ باكياً، و أتت والدته ام عليوي و تشاجرت مع ام فارس بالأيدي الاخيرة وبختها و تركتها و دخلت الى المنزل فصرخت ام عليوي مستنجدة بابوي علوي ليلحق بأم فارس و يدخل منزلها و حاول الاعتداء عليها بالضرب و اللفظ الغير لائق هنا يتعالى صوت ام فارس مستنكرة و مستنجدة ليدخل أبو فارس غاضباً من فعل جاره و يضربه ضربا مبرحا و يطرده خارج المنزل حامل جروحه و آلامه جراء فعله السيء رغم ان أبو فارس كان طيب مع من حوله و من بينهم أبو علوي و متسامح معه و عرض عليه الصلح لكن أبو علوي رفض و استمر بمضايقة أبو فارس لذا في هذا الحدث لم يسامحه أبو فارس و ضربه و طرده من منزله لأنه تعدى على حرمة منزله و هذا الفعل منافي للعادات و التقاليد العربية و العراقية منها بالتحديد فلا يجوز التعدي على حرمة الجار بغياب رب الاسرة و أيضاً لايجوز اقتحام منزل دون الاستئذان من اهله و بل وجوب تواجده في المنزل لذا نرى أبو فارس و حواره في بيان تلك الحالة الاجتماعية التي تحث على احترام الجار و عدم هتك خصوصيته و كانت الجملة الحوارية لأبو فارس على النحو التالي (لك أبو عليويكلشيغفرتلك و سامحتك بس تدخل على الحريم اهلس ريشك و عريك) من خلال تلك الجملة الحوارية لهذ الموقف الدرامي لخصت ابعاد شخصية أبو فارس و تأثيره على اغلب الشخصيات الذين استنكروا تصرف أبو عليوي و على الرغم من ان الموقف الدرامي كان فيه نوع من

الاكشن و الصراع بين الشخصيات الا ان الحوار الذي فيه كان ذلك طابع كوميدي و استخدام مفردات متلائمة اجتماعياً مع الحقبة الزمنية التي انتج فيه المسلسل .

رابعا/ السرد ودورهفي محاكاة الواقع بين الحاضر و الماضي .

نشاهد في مسلسل عودة غوار و في احدى حلقاته نرى غوار وهي شخصية سواحه يتنقل في الازقة والحارات يحاول بالحيلة الحصول على لقمة عيشه يُغفل البائعين و يأخذ بضاعتهم و في احدى المرات مر صبي يبيع التفاح فيغافله غوار و أخذ تفاحة من بضاعته و عندما دار الحوار بينهم عرف انه يتيم الأب و يعول امه وأُخوته و بالذات الوقت يكمل دراسته فخجل من الأمر ورد التفاحة الى بضاعته و اعتذر منه لأنه لا يملك النقود لشراء التفاح و وعده اذا رزق بمال فسوف يشتري منه التفاح في تلك الاثناء تعرض الصبي لحادث سير اثناء ملاحقة السارق الذي سرق النقود من عربته التفاح فاسرع غوار به الى المستشفى ليتم علاجه ، و اخذ عربة التفاح الى منزل رامز و بدأ يعمل بها اثناء فترة تواجد رامز في المشفى و ساعده في كسب الرزق و الدراسة في ذات الوقت فنرى في مشهد غوار و والدة رامز وهما داخل المشفى و يدور بينهم الحوار التالي:

ام رامز : شو يوجعك يا ابني

رامز : ولا شي امي بس فرصة الواحد ينام تخت لحالوا

الام: وك ابني بدي افهم مين هل ابن الحرام يلي ضربك

غوار: هرب

غوار : خذ عمو جبتلك كتبك عشان تتسلا فيهم

رامز : كثر خيرك عمو ..... ما اعرف شو بدي اعمل يا امي تكون العربايةاتسرقت

الام: لا صاحبك جابيها للبيت

رامز: شكرا عمو

غوار: العفو ....رامز تسمحلي استعير عربايتك و اشتغل فيها كم يوم لحد ما الله يمن عليك بالشفا

رامز : على حسابك عمو .

ثم يقترب غوار من رامز ويضع راسه بجوار راس رامز و يغنيان اغنية الحياة حلوة بس نفهمها ، الحوار السابق نستشف من خلاله القيم الاجتماعية التي توافت مع الحدث الدرامي للعمل فالإيثار و روح التعاون و حب مساعدة الاخرين و السماحة بين البشر كل تلك القيم تجسدت في هذا المشهد .

اما في مسلسل اغمض عيناك الذي يتطرق الى الأطفال المصابين بالتوحد و دور المجتمع و توعيته في كيفية التعامل مع تلك الحالات ، ففي سرد احداث المسلسل

تتورط ام جود (وهو طفل مصاب بتوحد) في مشكلة تهريب ادوية داخل مكان عملها في المشفى و تتدخل الشرطة بالموضوع و تضطر للهرب خارج البلاد وتصدف مشاركة ابنها جود بعرض مسرحي بالمدرسة فيضطر زميلها مؤنس في مراعاة الطفل جود وحاول تسليمه الى بيت جده (اهل والدته) لكون جده رفض بينما جدته (رجا) رحبت به وكان الحوار على النحو الاتي:

مؤنس : يسعد اوقاتكم ست ام رجا

ام رجا : اهلين .....جود ..... اهلا و سهلا حبيبي .....انا ستك (تقترب منه فيبعد عنها)

مؤنس : حكت معي ست حياة وقالت تني اخلي جود عندكم لان عدها مشكلة كبيرة في الشغل

ام رجا : شو صار شو في

مؤنس : سافرت تبع الشغل وقالت خلي جود عدكم و تعرفي انو ما لا حدا غيركم ..... جود حبيبي موهيك وصت الماما

ام رجا : حبيبي انت ليشخ ايف مني انا بحبك يا روحي (جود يحاول عدم النظر اليها)

أبو رجا : خير شو في

(جود يفزع من صوته)

مؤنس : انا مؤنس من طرف الست حياة قالت اخلي جود عدكم لانها مشغولة

أبو رجا: عندي ؟؟؟ لا حبيبي خلي عدكم

مؤنس : طول بالك ..... حبيبي جود ادخل مع ستك تحت

ام رجا : يا أبو رجا الله يخليك حياة سافرت و الولد مالو حدا غيرنا

أبو رجا : يروح مطرح ميروح و كلمة ثانية ظبي غراضك و روحي معه

(جود يذهب بخطوات تراجع الى الخلف)

مؤنس: تعال هون حبيبي جود لا تخاف

(يرفض جود و يستمر بالتراجع)

مؤنس : ماشي انا اجي لعندك

شخص : شوبيصرلكهلولد

مؤنس : لا هذا بن اخي (يستمر بمخاطبة جود) حنروح على الملاهي و بعدين اخذك عندي للبيع و اعطيك طبشور ترسم فيه (يستجيب جود و يذهب مع مؤنس)

هذا المشهد بين لنا الواقع الاجتماعي للذين يعانون من التوحد و مواجهتكم للواقع و للظروف الاجتماعية الصعبة و الطارئة عليهم و الحالة الانطوائية التي يعانون منها و قلة الكلام في الكثير من المواقف ، فمن خلال السرد للحوار الصوتي المشهد الآنف

الذكر نفهم ان الجد لا يريد الطفل لوجود مشاكل بينه و بين ابنته والدة الطفل بالمقابل إنسانية مؤنس اتجاه هذا الطفل و اهتمامه به في ظرف غياب ابويه ، اما في السرد الصوري فيتبين لنا من خلال ردود أفعال التي ابداها الطفل جود في عدم تجاوبه مع جدته (ام رجا) فيبين لنا حالته النفسية الصعبة و كذلك انفعاله الشديد من خلال أدائه الحركي عندما رفض جده (أبو رجا) استضافته في منزله.

الفصل الرابع

النتائج : -

بما ان البحث يكشف عن الحوار الدرامي في الدراما السينمائية و التلفزيونية في الماضي و الحاضر و ما تمخض عنه الاطار النظري و الاطلاع على مجتمع البحث و تحليل العينات المتعلقة في البحث فقد توصل الى النتائج الاتية :-

- للسرد الحواري دور فعال في محاكاة الواقع الاجتماعي في الوطن العربي و تقديم القيم الاجتماعية بطريقة تتلاءم مع القيم الاجتماعية .
- ان آلية التنوع الحواري سواء في الدراما الحالية او السابقة تتناسب مع سياق الاحداث الدرامية
- اللازمة اللفظية (الآفي) توظف في الحوار لتعزيز بعض الحالات السلبية في المجتمع و انتقادها بمعالجة كوميدية للموقف الدرامي.
- الحوار الدرامي في الاعمال الدرامية السينمائية و التلفزيونية المنتجة في الماضي يحمل في طياته مضامين اجتماعية تهدف الى عكس القيم الاجتماعية و تكون إيجابية للمتلقي و تحثه على الرقي ،اما في الحاضر فالحوار في الاعمال الدرامية فيكون هدفه الأساسي نقل المعلومة بين الشخصيات لدواعي و مقتضيات درامية .

الاستنتاجات :

- ان الحوار الدرامي لا بد من ان يتفق مع البناء الدرامي للعمل و القيم الاجتماعية التي تنطوي في النص المكتوب سواء في الاعمال السابقة و الحالية .
- الحوار الدرامي في السينما و التلفزيون سابقا كان يهدف على تهذيب الذوق العام و الحث بشكل وباخر على تعزيز الثقة بالنفس لدى افراد المجتمع .
- الدراما السينمائية و التلفزيونية لها دور مميز في عكس الواقع الاجتماعي من خلال التنوع في الحوار الدرامي و هذا كان ملحوظ في الدراما السابقة اكثر من الدراما الحالية التي تأخذ الشكل العام للمجتمع دون المضمون اما في السابق فعلى العكس يتم التركيزعلى القيم الاجتماعية ومضمونها اكثر من الشكل العام للمجتمع .

التوصيات :

توصي الباحثة بدراسة آلية صياغة الحوار الدرامي في الأنواع الدرامية بشكل يتلاءم مع النصوص الدرامية التي تعالج المواضيع الاجتماعية مع الاخذ بنظر الاعتبار المستوى الفكري و الثقافي للمتلقي.

المقترحات:

تقترح الباحثة دراسة النصوص الدرامية الاجتماعية و بنية الصورة للفيلم و المسلسل .

المصادر و المراجع

المصادر من الكتب

1- بار ،جوني ،التمثيل للسينما و التلفزيون سلسلة الالف كتاب الثاني (120) ترجمة احمد الحضري القاهرة ، 1993

2- البحراوي ، حسن ، بنية و شكل الدرامي، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط1

3-برنس ، جيرالد ، المصطلح السردي ، ترجمة عابد خزندار،المجلس الأعلى للثقافة، ط 1 2003

4-البشتاوي ،يحيى ، النكتة الشعبية و دورها في النقد السياسي ، مقال الفنون الشعبية العدد (10) ،2016

5-شعبان ،هيام ، السرد الروائي في اعمال إبراهيم نصر الله ، دار الكندي للتوزيع والنشر، 2004

6-عبد السلام، فاتح ، الحوار القصصي ، المؤسسة العربية للدراسات ، بيروت، 1999

7-عثمان ،عبد الفتاح ، بناء الرواية دراسة في الرواية المصرية ، مكتبة الشباب، القاهرة، 1987

8-عرب ،صبيحة عودة غسان كنفاني ،جمالية السرد في الخطاب الروائي ،دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ،ط1 ، الأردن، 2006

9-محمد ، قيس عمر ، البنية الحوارية في النص المسرحي ،دار غيدار للنشر و التوزيع، الأردن ، 2011

10- نعمان ،محمد امين طه ، السخرية في الادب العربي الناشر خاص 1971

المصادر من المعاجم

1- ابن منظور، لسان العرب ، اعداد يوسف خياط و نديم مرعشلي، دار لسان العرب ، ج1بيروت ، د ت .

2- الزمغشري جار الله ابي القاسم محمد بن محمد، أساس البلاغة، ، تحقيق عبد الرحيم محمود، دار المعرفة بيروت ،د ت .

3- المعجم الوسيط معجم اللغة العربية،ط3، ج1،القاهرة،دت.

4- بهاء الدين، اسماعيل ،موسوعة الشاشة الكبيرة – انكليزي – عربي ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت 2012 .

إبراهيم العربي ، موسوعة السرد العربي ، ط1 ، بيروت ،2018

مواقع الانترنت

1- عبد الوهاب الروحاني مقال الكتروني العدد (13244)

2- عبد الله الهاشمي مقال الكتروني (مصدر من الانترنت)

3- معلومات عن القيم الاجتماعية مؤرشف في الأصل 2020/9/8

المصادر الأجنبية :

1-David ear (born 1940) amrican phenomenalogy.rmong scgolar.among professor carres publictioms: phenomwenology and the problem if history) time narrative and history 1947) in terpreting)1974 and 1991(the paradox of subjectivity (1999) and expar ience and history phen omenological perpectires the historical world)2014

2-Hayden white the structure of his toricol narrative clio.vol,1,no3(1972)

3-Louis, min; history and fiction as modes of comprehension, new liteasy history ,vol no.3(1970)p337

4-paul ricocur,tamps-et recit ,paris,seuil,1983

الطبيعة والخصائص التناغمية في تصميم ابنية المدارس

Nature and harmonious characteristics in school building design

د. مروه محمد قاسم

تدريسية في جامعة البيان Lecturer at Al-Bayan University

D. Marwa Muhammad Qasim

marwa.m@albayan.edu.iq

م.م. لمى عادل جاسم

M.M. Lama Adel Jassim

lamushadile@gmail .com

ملخص البحث

مما لا جدال فيه ان هناك تناغم بين الإنسان والبيئة المحيطة به وكلاهما يؤثر في الآخر والإنسان في صراع دائم لتشكيل بيئة متناسقة بما يتناسب مع احتياجاته وطريقة معيشته واستطاعته ان يستحدث فيها تغيرات بوسائل وإمكانيات تزايدت في فعاليتها وتزايد تطوره وبأساليب المعرفة وأساليب العلم والحياة وأصبح لا مناص له تأقلم نفسه، ومسكنه ونظام معيشته مع الطبيعة

كلمات مفتاحية :(التناغم , الطبيعة , المدارس)

Research summary

There is no doubt that there has been a coexistence between man and nature since the beginning of creation and that each has an influence on the other, and that man is in a constant struggle to form a harmonious environment surrounding him in a way that is compatible with his needs

and way of life and his ability to create changes in it with means and capabilities that have increased in their effectiveness and his development has increased and with methods of knowledge and methods of science and life and it has become inevitable for him to adapt himself, his home and his system of living with nature.

Keywords: (harmony, nature, schools)

1-1- مشكلة البحث

تعد المدارس من المؤسسات المهمة في العالم لأنها تعد أماكن لتعلم الأطفال وهذه الأماكن أو المؤسسات تعد بمثابة كنوز لا تقدر بثمن من حيث الأهمية التعليمية والتاريخية ، إذ يعد تناغم الطبيعة بالنسبة للإنسان وبالأخص الطفل مصدر التأمل والرفاه والراحة له ، وعطائها باحترام وتناغم وتوازن إذ تمثل المدارس نموذجا لفن التصميم والعمارة الأصلية التي تتفرد بخصائصها الشكلية وتصاميمها المعمارية عن غيرها من المؤسسات الأخرى، إذ ان التصميم المتناغم يعزز من قدرة الأطفال على التعلم والإبداع رغم ان كل تصميم مدرسة قد يكون متكاملا إلا ان التوافق مع الطبيعة ليس شائعا , ويتطلب تحقيق التناغم بين الجوانب الوظيفية والاجتماعية والبيئية وتعاون الأنظمة المختلفة مما يجعل من الصعب تلبية جميع المتطلبات , وكذلك ارتباط آلية الداخل والخارج كجزء من التصميم المتناغم لتعزيز صحة ورفاهية الإنسان ومن هنا تبرز مشكلة البحث بالتسائل الآتي :

هل للتناغم الشكلي مع الطبيعة في تصميم الفراغات الداخلية وعلاقتها بالبيئة دورا في تحقيق تصميم فاعل من الناحية الأدائية والجمالية.

1-2-أهمية البحث:

تجلى اهمية البحث العلمية إلى

1-إظهار أهم مستويات التصميمية التي تعمل على تطوير الفراغات الداخلية من خلال التناغم الشكلي (الحسي والبصري والنفسي) على هذه الشريحة من المجتمع

1- يسهم في إعطاء المصممين وذو الاختصاص بوضع مرتكزات أساسية لإنشاء مدارس ذات صفات تؤهلها كمدارس للتعلم

1-3- هدف البحث:

- الكشف عن التوجهات التصميمية المتناغمة مع الطبيعة ومدى إمكانية خلق تصاميم صديقة للبيئة تبعث على التأمل وتحقيق الجمالية.

1-4- حدود البحث:

1- الحدود الموضوعية :- تناغم التصميم الشكلي للبيئة الطبيعية وعلاقتها بالفراغ الداخلي من خلال دراسة متغيرات البيئة الداخلية وتناغماتها مع الطبيعة

2الحدود المكانية : اقتصر على تصميم فضاءات المدارس الأهلية النموذجية والدولية في مدينة بغداد.

2- الحدود الزمانية: 2013-2016.

1-5-تحديد المصطلحات :

1- الطبيعة:

- **لغويا :-** جوهر الشيء أو صفاته المميزة ، القوة الخلاقة المهيمنة في الكون ، بنية المتعطي وحوافزه الطبيعية ، العالم الخارجي بأكمله. (محمد عبد القادر 1993 ، ص 606)
- **اصطلاحا:-** الطبيعة هي الوسط ، الذي يعيش فيه ويتأثر به ويؤثر فيه وهي المحيط الذي يعيش فيه الإنسان والتي تشمل، منشأة يقيمها لإشباع حاجاته وتتضمن البيئة علاقات الترابط والتفاعل بين العناصر البشرية كافة ، وممارساتها الاقتصادية والاجتماعية والثقافية من جهة، والمكونات الطبيعية للوسط من جهة أخرى. (Amada coen. 2010. p12)
- **إجرائيا:-** هي مجموعة الخواص والصفات الأساسية التي توجد على سطح الأرض والتي تتطور من تلقاء نفسها وتحتوي على جميع العناصر والصفات الحية والغير حية التي تحيط بالإنسان .

2 –التناغم

- **لغويا:-** هو مصدر الفعل : تناغم و (الفعل) تناغم يتناغم ، تناغما ، فهو متناعم، وتناغمت الألوان : أي تآلفت وتجانست واشقت . ".http://wkipedid/)موقع ويكبيديا(
- **اصطلاحا:-** التناغم هو تنظيم أجزاء الشيء بحيث تتكامل وظائفها المختلفة دون تعارض أو تنافر، بل تتفق وتتجه نحو هدف واحد. يُعتبر وحدة في

الكثرة، ويتسم بالتوافق والتركيب الجميل والترتيب المتناسق. (المالكي، 2002، ص 80).

- **إجرائيا:-** ترتيب منظم يرتبط بعلاقات تقارب شكلية بين الجزء والكل" يمكن أن يكون: تنظيم تنسيق انسجا تكامل

3-التصميم

- **لغويا:-** (اسم) مصدر صمم / صمم على / صمم في(الثقافة والفنون (رسم تخطيطي لعمل يمثل العلامات تمثيلا دقيقا بكل شكله ومظهره ويعني تخطيطا لعناصره ولأجزائه التصميم يعني الخدمة أو نشاط أو عملية يتم فيها تحديد المتطلبات ثم يتم إيجاد حل قادر على تحقيق هذه المتطلبات) احمد حامد 1989 ، ص (23)
- **اصطلاحا:-** التصميم هو فن تطبيقي يهدف إلى إنتاج منتجات تحقق الأغراض الاجتماعية والإنسانية، مع التركيز على الوظيفة والجمال. يعتمد على مصمم يمتلك معرفة بالفن والعلوم وظروف العصر والمجتمع. يلعب البعد الاجتماعي دورًا مهمًا في توجيه التصميم، مما يساعد على تلبية احتياجات المجتمع من خلال حلول مكانية وزمانية. يتأثر التصميم بالعوامل الاجتماعية والطبيعية ويعتبر جوهر العمارة وهدفها الأساسي. (احمد حامد 1989، ص 15).
- **اجرائيا :- انشاء بيئات داخلي وظيفية وجمالية تلبي احتياجات المستخدمين في الفراغات الداخلية .**

الفصل الثاني /المبحث الاول :الطبيعة وعناصرها الشكلية في التصميم الداخلي

2-1-1مفهوم الطبيعة :تعد الطبيعة مجموعة من الظروف وتأثيرات خارجية التي لها تأثير في حياة الإنسان والكائنات وتعرف أيضا بأنها الوسط والمجال أو المحيط المكاني الذي يتعايش فيه الإنسان (محمد عبد القادر . 1993 ، ص 1) وبالنسبة للتصميم بشموله العام تستطيع ايجاد مفهوم عملية فانه التصميم يعتمد على إيجاد بيئة متناسقة ومتوافقة من خلال رؤية تشكيلية عضوية تجمع بين الطبيعية والإنسانية ، حيث لم تقتصر نظرة التصميم إلى البعد المكاني فقط بل شملت أيضا البعد الزماني ، في العديد من الآيات القرآنية ويحفل القرآن الكريم بالعديد من الآيات المرتبطة بالبيئة، حيث نظمها الخالق ووضع لها النواميس التي تكفل حفظ التوازن البيئي مصدقا لقول تعالى **(إنا كن شيء خلقناه بقدر)** (سورة العنكبوت . آية رقم 49) ، حيث ان كل تصميم منسجم مع الطبيعة هو بمثابة كائن حي وكل مكون في هذا

التصميم هو امتداد متكامل ومترابط لذلك التصميم ويصمم الكائن الحي الصحيح لبيئته طبقا العلاقات بين كل قطعة إلى الكل والكل إلى البيئة المحيطة، وتكون الاحتياجات الوظيفية قطعة تكاملية لهذا التطوير كما في الشكل رقم(1)

شكل رقم (1) يوضح انسجام التصميم مع الطبيعة - https://www.google.com/search?sca_es

حيث يمكن أن يتضمن العمل التصميمي مفردات مستمدة من الحياة (الطبيعة) الإنسانية، كالتعبير عن الآراء الفلسفية والدينية والاجتماعية، غير أن المفهوم الفكري برأي (اليوت) (يتوقف ويستمد حياته ووجوده من مجال الفلسفة أو كونه فكرة فلسفية في اللحظة التي يدخل فيها الى العمل الفني التصميمي، لأنه يصبح خاضعاً إلى قوانين أخرى يصنعها العمل التصميمي وليس العمل الفلسفي) (عبد العزيز حمودة - دت ، ص 8) , ومن هنا يمكن القول بان التناغم مع الطبيعة في التصميم تعني تأثير التصميم على فكر وعقل من يلاحظه ويشاهده من جهة، وأرادت أن تفهم ان العمل التصميمي ما هو إلا فكرة عن ذات المصمم وأحاسيسه من خلال ما يعثر عليه في ذاته واهتمامه بالتأثيرات الطبيعية و العاطفية للأشياء من جهة أخرى، وبتقوية العناصر المتناغمة للطبيعة حيث تقوى الصلة بين المصمم وعمله التصميمي والمتلقي (الطفل)، فالطبيعة تمثل العنصر الأساسي في التصميم وبقدر الشحنة العاطفية تتحول الأشكال والمفردات إلى رموز معبرة وجذابة تكشف عن ثقافة المصمم بحيث يود المتلقي أن يشاركه إحساسه جماليا ونفسيا للطبيعة (محسن عطية . 2001 ، ص 93 94) ، **ومن هنا ترى الباحثة ان مسالة ارتباط الطبيعة في تصاميم مدارس الأطفال عند المصمم ترتبط بالجانب المعرفي والنفسي في التصميم (الجانب السايكولوجي) . أنه ينبغي على مصمم المدارس أن يهتم بنظام وأسلوب التعبير عن الأفكار إضافة إلى الهيئة والطريقة التي تصاغ فيها تلك الأفكار للحصول على تصاميم مدرسة مخصصة للأطفال يحتوي على جوانب جمالية وتعبيرية ملائمة للبيئة المحيطة من الناحية الاستخدامية الوظيفية، كما يتخذ من المفاهيم العامة للتصميم دلالات لها**

أثرها في إطلاق الخيال المبدع للتصميم فكلما كانت وسيلة تصميم المدارس متجهة نحو الابتكار وأكثر حداثة ومنسجمة مع الطبيعة تحقق إبداع في عملية التعليم لدى الطفل . وكان إخراج تصاميم مدارس أطفال أكثر تفوقا في ملائمتها مع متطلبات المستوى الإدراكي والذائقة الجمالية لدى الأطفال (الطائي . امتثال خليل . 1996 . ص22) .

2-1-2- تأثير الطبيعة على التصميم :

تشكل العوامل الطبيعية إطار البيئة الخارجية للإنسان، حيث تتنوع الظروف الجغرافية والجيولوجية والمناخية من مكان لآخر. أدى ذلك إلى ضرورة معالجة المصممين لهذه الظروف والاستفادة من معطيات المكان بما يتناسب مع حياة الإنسان. في مصر القديمة، ارتبط الفن والتصميم بشكل وثيق بالطبيعة ومواد البناء، حيث استخدمت الأعواد وسعف النخيل المكسوة بالطين. رغم بساطتها، كانت هذه الحلول ملائمة ودقيقة لكل الظروف البيئية. استُفيد من المواد المتاحة لتصميم أسقف مستوية تناسب المناخ وندرة الأمطار، وظلت أساليب البناء ثابتة لم تتغير لآلاف السنين. (فرحات 2002، ص 482)

2-1-3- الشكل والطبيعة في التصميم الداخلي :

يقوم العالم الإنساني على التفاعل والاتصال من خلال أنشطة تنتظم في حياة المجتمع، ويمثل التفاعل والاتصال ميدانين غير محددين لترجمة العلاقات الحية بين الأفراد، وتتعلق الجوانب النفسية والاجتماعية من إشكال هذا التفاعل بميدان دلالة الرموز، أي أن هذا الاتصال يجري اجتماعياً من خلال وسائل رمزية وفنية متعددة ومتنوعة من أشكال ورموز أدمية وكتابية وحيوانية وإشارات علمية ومعرفية والعلامات المختلفة المستعملة لغرض إيصال الأفكار والمعاني بين المجتمعات البشرية. وهذا ما عبرت عنه لانجر من خلال وجه نظرها حيث تقول (أن الفن شكل معبر،ورمز معبر في تصميم الفراغات (الحكيم - 1986 - ص 58)

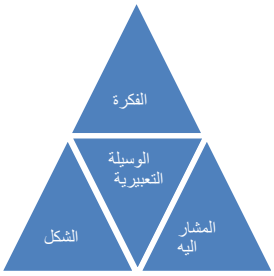
إذ ان الطفل كائن اجتماعي يتأثر بكل ما حوله من أشكال ورسومات خصوصا إذ كانت ذات تصاميم متناغمة تبعث السرور في نفس الطفل وطبيعة إذ تتبع حالته النفسية وشعوره بالفراغ وما يحتويه من أشكال تعتبر وسائل إيضاحية منسجمة ومتناغمة مع الطبيعة لكي تحقق الراحة النفسية للطفل وتحفز على عملية الإبداع والتركيز في عملية التعليم لخلق جيل نامي متحضر كما في الشكل (2)

شكل رقم (2) يوضح التأثيرات النفسية للأطفال-
https://mostaql.com/portfolio/1495042-

ومما لاشك فيه ان دلالة الرموز المعبر الواضحة المتناغمة تؤثر تأثيراً كبيرا على السلوك النفسي للاطفال بمختلف المراحل العمرية ولذلك ينبغي على المصمم من دراسة المظاهر المختلفة للنمو من الناحية الجسمية والنفسية والاجتماعية والشروط الواجب توفرها إثناء استخدام الأشكال في تصاميم الفراغات الداخلية للمدارس وحسب تلك المراحل العمرية وتطورها (محسن عطية . 2001 ، ص 14)،اذ ان الشكل هو الأساس الجوهري للتواصل بين المصمم (المرسل) والطفل (المتلقي). يستخدم المصمم رموزًا بأشكال كتابية وكارتونية وطبيعية، وقد تكون هذه الرموز مجردة تمثل أحداثًا أو أفكارًا أو تستخدم كوسائل توضيحية وتعليمية. يمكن أن تحفز هذه الأشكال الأطفال على نبذ العنف وتعزز قيم السلام والمحبة وتقبل الآخر. بالتالي، فإن دلالة الشكل هي ما يحول العمل الفني التصميمي إلى أثر يعبر عن التجربة الإنسانية وينقلها للآخرين. (ناثان توليز 1986، ص 38)

2-1-4- التصميم المتناغم وسيلة تعبيرية

أن التصميم بمجالاته المختلفة هو بمثابة وسيلة تعبير يضطلع بمهمة نقل هذه المعلومات المختلفة أو الأفكار من المصدر الاتصالي (المصمم) إلى طرف آخر (الطفل) والذي تنشأ الحاجة من خلاله إلى وسيلة أو واسطة يشار اليها وكما موضح في الشكل رقم (3)



ومما تقدم نلاحظ ان الشكل المتناغم وقد تم استخدام الأشكال التعبيرية على نطاق واسع في تصميم مدارس الأطفال بمختلف أشكالها وتعمل الأشكال سواء في عمل من الأعمال التصميمية الفنية على إثارة الأفكار ذاكرة المتلقي ويستجيب في تلك الرسالة الشكلية من خلال استخدامه لكثير من المقتنيات والمصممة أصلا بأشكال وألوان متنوعة والتي بدورها تثير نوعا من وحدة الاتصال مشحونة بمجموعة من الأفكار والمشاعر تفهم تبعا لإطار ثقافة معينة له. فالإنسان نظام ديناميكي متطور يستجيب للعالم الخارجي من حيث هو عالم من القيم معظمها قيم ذاتية. فالتعايش البصري الشكلي للإنسان عادة ما يلعب دورا خطيرا في توجيه سلوكياته، وتنعكس هذه السلوكيات نتيجة تراكمات ورواسب للبيئة المحيطة التي تفتقر إلى الجماليات ولا تشيع في أجوائها إلا ما هو قبيح وغير متناسق أو متجانس فالمحصلة تمثل انعكاسا سلبيا على المجتمع ، فانعدام الجمال يؤدى تدريجيا إلى فساد الذوق العام نتيجة اعتياد القبح وشيوعه، ، وقد يصل للإنسان بالفكر والمنطق وهو ما يبقى خالدا وله كبير الأثر والمدلول وهو ما يسمى بالجمال الفكري الذي قد يكون وظيفيا أو شكليا من في تصميم الفراغات الداخلية (Rob. 2007. p12-14).

المبحث الثاني :- خصائص التناغم في تصميم أبنية المدارس .

2-2-1- مفهوم المدارس : -

تعتبر التربية من المهام الأساسية لأي مجتمع، حيث يتأثر كيان المجتمع واستمراره بما يُبذل من جهود في تربية الأطفال. يحتاج المجتمع إلى غرس أنماط سلوك إيجابية في أفراده، بينما يسعى لتجنب أنماط السلوك غير المرغوبة. لذلك، يسعى المجتمع بكل الوسائل لإنجاح العملية التعليمية من خلال التصاميم المتناغمة. (زهرة عثمان 2013، ص 14).

وفي ضوء ما تقدم، قام المجتمع بأنشاء عدد من المؤسسات الخاصة لتقوم بدور التربية والتعليم.. وتعد المدارس، من المؤسسات المجتمعية التي تقوم بتربية الأطفال وتهدف إلى تنمية أنماط سلوكية واتجاهات وقيم ومهارات لغرض استمرارية المجتمع ودفع حركته الى الأمام.

وتعتبر المدارس بيئة تربوية تكمل دور الأسرة في تنشئة الطفل وتطبيعه بين المجتمعات المختلفة أو داخل المجتمع الواحد. يعود هذا التنوع إلى عوامل مادية

وبشرية، مما يؤثر على المردود التربوي للمدارس، ويعكس ذلك على السلوك الفردي والجماعي في المجتمع.

لذا لابد لهذه البيئة الجديدة التي ينتقل إليها الطفل من مواصفات وتصاميم وإجراءات خاصة ومميزة بحيث تأخذ في الحسبان كل خصائص النمو التي يمر بها الطفل والتي يحتاجها في هذه المرحلة العمرية لكي يمكن لهذه المؤسسة بان تحقق الأهداف التي وضعت من أجلها، وإن أهمية الفن الذي يمثل التصميم جانباً مهماً منه تتمتع بالمركز الأول من قدرته على تحويل التخيل إلى واقع ملموس، فالتخيل المجرد والأفكار التي لا نراها يمكن ان تترجم الى واقع مادي مرن من خلال ايجاد بيئة تعليمية قائمة على أساس من التصميم المتناغم، وما الأنشطة الفنية إلا دلالة واضحة على مدى تفاعل الطفل مع ما يحيط به من عناصر سواء أكانت هذه العناصر طبيعية ام مصنعة على وفق تصميم معين, (المالكي. 2002 ، ص 240) ، **بناء على ما طرحة تجد الباحثة ان التربية تمتلك اثر فعال ودورا في توجيه طبيعة الطفل الى الأنشطة الايجابية والثقة بالنفس وقدرته على النمو واكتماله بإقامة جو من الثقة المتبادلة بين المعلمين والأطفال. والثقة المتبادلة بين الأطفال انفسهم. فضلاً عن ان إقامة الكثير من الطرائق التصميمية المتناغمة والتي تحقق مبادئ التربية الجيدة وتزيد من الخبرة لديهم**

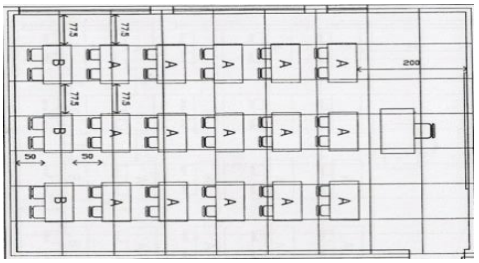
2-2-2- المكونات التصميمية لابنية المدارس :

صفوف الدراسية القياسية: الفصول التعليمية التقليدية, فضاءات: مساحات, مقاعد شبه ثابتة: مقاعد ثابتة جزئيًا, لوحة ثابتة: سبورة ثابتة, الأجهزة السمعية والبصرية: المعدات الصوتية والمرئية., الفعاليات: الأنشطة, التنظيم الفيزيائي: التنظيم المكاني., الحوار: النقاش., المنهاج التدريسي التقليدي: البرنامج التعليمي التقليدي., المرونة: القابلية للتغيير.

الصفوف الدراسية القياسية هي فضاءات مستطيلة الشكل تستوعب مجموعة من الأطفال، حيث يجلسون بشكل متعامد على مقاعد شبه ثابتة تواجه السبورة. تُعَد هذه الصفوف محدودة الفعاليات بسبب التنظيم الفيزيائي، حيث تقتصر الأنشطة على الاستماع والمشاهدة، مثل شرح المعلم وإجراء الاختبارات. الشكل المستطيل للصف ناتج عن المنهاج التدريسي التقليدي، وتم تصميمه ليتيح بعض المرونة في ترتيب المقاعد وتوفير مساحات إضافية. كما في الشكل رقم (3) اضافة الى الصفوف الدراسة التي تتكون من :

التنظيم القياسي للصف .(Meg 2009.p58) شكل رقم (3)

التنظيم التقليدي للصف



شكل رقم (3) تنظيم مغاير للصف

1 .فضاءات المختبرات: تشمل المختبرات اللغوية، حيث يستمع التلاميذ لتسجيلات لغات أجنبية ويتدربون على التحدث. كما تتضمن مختبرات خاصة تناسب المراحل الدراسية، حيث يشرح المعلم الظواهر العلمية ويقوم الأطفال بإجراء اختبارات وملاحظات.

2 .فضاء الأعمال اليدوية (الورش): يُستخدم لإجراء فعاليات خاصة بالحرف والأعمال اليدوية مثل الفنون والأعمال الخشبية. تحتوي الورش على مساحات عمل وأدوات يدوية بسيطة وفضاء لتخزين المواد.

3 .المرسم: يُخصص لفعاليات الفنون مثل الرسم والتلوين، ويحتوي على مناضد رسم ودواليب لتخزين المواد الفنية، مع إضاءة جيدة.

4 .فضاء المكتبة: مهيأ للمطالعة وقراءة الكتب والمجلات، يحتوي على مناضد وكراسي وخزائن للكتب، وتُزوَّد المكتبات الحديثة بتجهيزات سمعية وبصرية.

5 .فضاء الموسيقى: يُمارس فيه النشاطات الموسيقية ويحتوي على أماكن لتخزين الآلات والمعدات مع تصميم صوتي جيد.

6 .الصالة الرياضية: تمثل وحدة التربية البدنية، وتحتاج لاعتبارات خاصة مثل أنظمة تهوية مستقلة وأجهزة رياضية متنوعة.

7 .القاعة متعددة الأغراض: تُستخدم لفعاليات متنوعة مثل الألعاب الداخلية والعروض والموسيقى، وتجمعات المدرسة.

8 .الإدارة: جناح يحتوي على غرف المدير والمعاونين والمعلمين وغرف الاجتماعات.

9 .فضاء المطبخ والحانوت: يهيأ لإعداد وجبات غذائية للطلاب أو يقدم أطعمة جاهزة خلال فترات الاستراحة.

10 .الفراغات الخارجية: تشمل ساحات اللعب المكشوفة والساحات الخضراء، حيث يمكن إجراء فعاليات تعليمية ولعب حر، مما يعزز تفاعل الطفل مع البيئة المحيطة.

تتعدد الفراغات التعليمية في المدارس لتشمل مختبرات، ورش عمل، مرسم، مكتبة، فضاء موسيقي، صالة رياضية، قاعة متعددة الأغراض، إدارة، ومطبخ. كل فضاء مصمم لتلبية احتياجات تعليمية محددة، مما يسهم في تطوير مهارات الأطفال وتعزيز تفاعلهم مع البيئة..

لقد اعتمد المنهج التدريسي التقليدي على مبدأ الفصل بين المواضيع النظرية، والمواضيع العملية، التي تدرس في فضاءات مفصولة عن الصفوف الدراسية، ولقد ظهرت نظريات تعليمية جديدة ولدت معها مناهج تدريسية تختلف عن المناهج التقليدية، وتعتمد مبدأ (التعلم بالعمل) (التعلم بالمجموعات)، إذ توفر فرصاً، وفعاليات تعليمية متنوعة للأطفال، وكذلك دخول الحاسوب، ولقد تطلب هذه الفعاليات، ووفرتها تنوعها، فضاءات تعليمية متنوعة بأحجام مختلفة، وأعطت هيكلاً فيزياوياً جديداً . وهو بذلك يختلف عن المدرسة التقليدية.

2-2-2- التعبير عن التناغم في الفراغات الداخلية لأبنية المدارس

عند البحث في المبادئ التصميمية المتناغمة للمدارس التي وردت لتعبر عن طبيعة التصميم المتناغم من خلال كونها تصف حالة ناتج معين يتصف بمواصفات معينة هي:-

1- الوضوحية : يسعى المصمم إلى إيضاح طبيعة التناغم المتحقق من خلال نتاجه التصميمي للفضاءات الداخلية بما يمتلكه من قدرة على إبراز وتأكيد الفكرة الاتصالية في ذهن الطفل ، إذ تؤدي عملية التصميم المتناغم للفضاءات الداخلية إلى الربط بين الأجزاء المرئية في تناغميتها لحركة العين وتوجيه مساراتها نحو تعاقب التراكيب البنائية لذلك الفراغ الداخلي أي إن التناغم يمكن تحققه في إي تصميم عندما نوثق فيها وضوح المعنى وسهولة الفهم والتعرف لدى الطفل من خلال استخدام مؤثرات تساعد في حضور المعنى ووضوح التصميم تتحقق بوجود التفاعل بين المصمم والمستخدم الطفل).(Ching 1987 P.33)

2- **لذلك فإن التناغم يتحقق في التصميم للفضاءات الداخلية من خلال تضمنه معاني واضحة سهلة الفهم والتعريف من قبل الطفل**

2-الهيكلية تعد الهيكلية قاعدة لتأسيس عملية التنظيم البنائي لتوزيع وتحديد الفراغات والعلاقات الرابطة والمؤدية إلى إدراك الوحدة التناغمية الموضوعية في التصميم الداخلي وتقسم إلى:

- تصميم الأنظمة : حيث يضع المصمم المخططات الابتدائية لابتكار تنظيمات فاعلة للوحدة البنائية وخواصها التصميمية لغرض تصميم فضاءات داخلية متناغمة و ملائمة لمستخدميها.
- التحليل والتنفيذ : حيث يقوم المصمم بها للتعرف على نظم العلاقات التي تربط الوحدات التصميمية وتوزيعها في الفراغ لتميزها وإعادة تركيبها بما يحقق الترابط المؤدي للوحدة المرتبة في تصميم المدارس (سانتيانا، د.ت ص 121)

إي إن عملية التحليل والتنفيذ هذا عملية لتحقيق الوحدة البنائية المدركة للعلاقات بين الفراغات الداخلية وجزئياتها المدركة...

- التشكيل والتظاهر : وهو تناغم بناء خصائص مظهرية وتعبيرية للفضاءات الداخلية بما يحقق وحدتها التصميمية الفاعلة .

وإن الهيكلية في التناغم البنائي هي أساس لعمل المصمم وقاعدة تأسيس يرتكز عليها في تحديد وتنظيم سلسلة العمل لتحديد وتحليل وظائف الفراغات الداخلية والهدف من إنشائها وتنفيذها التي تؤدي بالنتيجة شكلا تصميميا.

1- التدرج يمثل حلقة من الحلقات المميزة للتناغم ويشير (Ching) إلى أنه مبدأ رئيس

لإيجاد التناغم ضمن التنظيمات الفضائية تأتي لتوافق مفردات المنهاج الفضائي بعضها ببعض(Ching 1987 P.33 .)يسبب وجود تباين في عدة جوانب فيه تخص كلاً من

- طبيعة الأطفال
- الأهداف والأغراض من التصميم (وظيفية ، جمالية. (

ويمكن توضيح التدرج عن طريق التميز أو التأكيد على بعض أشكال الفراغات المهمة من خلال:

أ **- الحجم الاستثنائي** : ويقصد به هيمنة بعض الفراغات ضمن السياق مع تشابه الخصائص

الأخرى ضمنه كفضاء اللعب في المدارس .

ب الموقع الستراتيجي : أي توقيع الأشكال والفراغات في أجزاء مهمة من التصميم الكلي للهيئة النهائية للبناء لجلب الانتباه إليها ، التي يمكن أن تكون إما عند نهاية التنظيمات المحورية الخطية أو في مركز التصميم ، أو في الأجزاء الشعاعية للتصميم ، أو في الأجزاء الموجودة أعلى التصميم وأسفله (بناء متعدد الطوابق) (Ching 1987 P.350) .**اذن فان مبدأ التدرج جاء لإبراز تصميم الفراغات الداخلية المتناغمة على وفق اعتبارات تصميمية أو لتحقيق حاجات خاصة لمستخدميه فيحققها المصمم من خلال عده أساليب تعتمد على طبيعة الفراغات فيها و على سبيل المثال ، الحجم ، الشكل ، والموقع ضمن التصميم .**

مؤشرات الاطار النظري :

1- تعكس الألوان في الفراغات الداخلية الشعور الحسي والبدني للفرد فهو الوسيلة الرئيسية التصميم مساحات الأطفال وتمييز الأشكال من حولهم.

2- تعد الشفافية هي المساعد على الاستمرارية والحركة بين الفراغات فضلا عن انتقال الضوء في الفراغات الداخلية.
3- جماليات التناغم في توفير توفير النباتات المتمثلة في المساحات الخارجية الخضراء المكشوفة والمغطاة الداخلية والتي تساعد على تحقيق الاستمتاع والانسجام في الفراغات الداخلية لخلق تصميم متناسق وظيفيا وجماليا .
4- تمثل الأسس التنظيمية بالتنظيم والترتيب في الفراغات الصفية لاسيما في جميع الفراغات مهم جدا اذ ان لدى الأطفال حساسية عالية فالتناغم يساعد على التعاون وإطاعة الأوامر وعدم تعرضه الى العناد بسبب التأثيرات البيئية والانسجام الذي يتحقق من خلال النسق في عملية التنظيم والبساطة المدروسة والمخطط إليها مسبقا لعملية التصميم هي من الحياة والجمال والخبرة في عملية التصميم.
5- لإبراز تصميم الفراغات الداخلية المتناغمة على وفق اعتبارات تصميمية لتحقيق حاجة خاصة لمستخدميه فيحققها المصمم من خلال عدة أساليب تعتمد على طبيعة الفراغ منها على سبيل المثال التناغم والتناسب والتوافق في (الحجم , الشكل , اللون , الملمس)

3-1- منهجية البحث :

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي في تحليل عينة المدارس من خلال التناغم الشكلي للفضاءات الداخلية المخصصة لتعليم الأطفال - كونه يعطي جميع أهداف البحث وصولا إلى النتائج ان من الضروري أن يتوفر لدى الباحثة وصف دقيق لما يقوم بدراسته من تصاميم وصولا لتحقيق التناغم الشكلي في تصميم المدارس

3-2-مجتمع البحث:

ركزت الباحثة على المدارس الأهلية النموذجية الدولية والعالمية التي تتميز بتصاميم تتناغم مع الطبيعة، مستبعدةً المدارس التي لا تحقق ذلك. يتضمن مجتمع البحث 12 نموذجًا في جانبي الكرخ والرصافة، تتمتع بمميزات شكلية تدعم أهداف الدراسة.

3-3 عينة البحث

بما أن مجتمع البحث متنوع فقد تم أخذ نسبة 25% حيث أن المجتمع الكلي البالغ عنده 12 مدرسة اذ اعتمدت الباحثة الأسلوب القصدي في اختيار عينة البحث لتحقيق

هدف البحث والتي امتازت بما يأتي(كونها مدارس تحقق التناغم على وفق تصاميم يمكن مقارنتها بالمواصفات العالمية, تم تصميمها بطريقة جيدة بهدف تحقيق نسبة عالية في التعليم, اعتماد التنوع في الخصائص الشكلية في تصميم المدارس لاسيما في الحجم واللون والقيمة الملمسية, تم تحديدها وفق المدة الزمنية في حدود البحث وهي :((مدرسة عشق بغداد الدولية النموذجية, مدرسة العراق الدولية, مدرسة حمائم بغداد النموذجية))

4-3 أداة البحث

توصلت الباحثة في الفصل السابق (الإطار النظري إلى مجموعة مؤشرات نظراً لاعتماد الباحث على المنهج التحليلي الوصفي لغرض تحديد هدف البحث جرى اعتماد أداة البحث على ما يأتي:

استمارة محاور التحليل *** حددت عدد من المفردات من مؤشرات الإطار النظري والتي تكمن من عملية التحليل للوصول إلى نتائج البحث وقد صممت هذه الاستمارة بالاعتماد على **((التصميم المتناعم ضمن مستويات الجدران والعناصر الانتقالية وما بينها من خلال الشفافية والنوافذ والحركة والاستمرارية وطبيعة دخول الضوء إلى الفراغ الداخلي, جماليات بيئة التصميم المتناغم , الفراغات الداخلية المتناغمة تحقق وفق التناسب والتوافق في الحجم والشكل واللون والملمس))**

النموذج الاول : مدرسة العراق الدولية النموذجية : الوصف العام

تقع مدرسة العراق الدولية في بغداد، في منطقة المنصور بشارع الأميرات. تم بناء المدرسة على أساس الطراز الأجنبي من حيث الهيكل الخارجي وأساليب التدريس. تأسست المدرسة في 2013 م، حيث تجمع بين التأثيرات الأجنبية والعراقية، وتُعتبر من أحدث التصاميم التي تعكس النظام المتطور في العملية التعليمية، مع استخدام المساحات الخضراء بشكل مبسط في الواجهة.

شكل رقم (3-1)

شكل رقم (3-2)

شكل رقم (3-3)

شكل رقم (3-4)

شكل رقم (3-5)

شكل رقم (3-6)

شكل رقم (3-7)

شكل رقم (3-8)

شكل رقم (3-9)

شكل رقم (3-10)

شكل رقم (3-10)

شكل رقم (3-11)

تحليل الانموذج الاول :1- التصميم المتناغم للعناصر داخل الفراغ الداخلي وما بينها:

تتجمد فكرة التصميم النموذجي للمتلقي بالـشفافية، حيث تم التأكيد على الشفافية في تصميم الفراغ الداخلي، مما وفّر الإضاءة الطبيعية من خلال النوافذ المستخدمة بشكل كبير، خاصة في الممرات، مما أعطى التصميم ألفة ومودة. يعزز الشفافية التناغم في التصميم، حيث تم تصميم المدرسة وفق مبدأ الشفافية من خلال تعدد عدد ومساحة النوافذ، مما يخلق إحساسًا بالتفاعل لدى التلاميذ داخل المدرسة. حقق تصميم القاعات الدراسية مبدأ الشفافية، حيث دخلت الإضاءة بشكل كبير وطبيعي من خلال عدد النوافذ واستخدام خامتي الزجاج، مما أسهم في تحقيق الشفافية في الفراغ.

تؤكد فكرة التصميم النموذجي على الشفافية، حيث يُستخدم عدد كبير من النوافذ في الفراغات الداخلية، مما يعزز الإضاءة الطبيعية ويخلق أجواءً من الألفة. يعزز تصميم القاعات الدراسية هذا المبدأ، مما يؤدي إلى تفاعل إيجابي بين التلاميذ. كما تم تنظيم الحركة داخل الفراغ بشكل مرتب، مع توزيع المقاعد بشكل خطي، مما يزيد من التناغم في التصميم ويساهم في دخول الضوء بشكل مناسب. (3-11)

اما بالنسبة للحركة داخل الفراغ فقد صممت بشكل منتظم ومرتب اذ تم توزيع المقاعد بشكل خطي مما حقق التناغم في أسلوب الحركة وخاصة في القاعات الدراسية والحركة المنتظمة في الممرات مما زاد من عملية التناغم في التصميم ودخول الضوء تلاءم حجم الباب وموقعه مع هيئة الفراغ الكلي ، الا ان مادة انهائها تتلاءم مع القدرات البدنية للأطفال وطبيعتهم، مما جعلها ملائمة من الناحية الأدائية اما النوافذ المتجاورة وبمستوى ارتفاعها عن مادة إنهاء الأرضية فقد تلاءمت مع حجم الحيز مما حقق التناغم في عملية التصميم وسمحت بإدخال أشعة الشمس المباشرة محققة بذلك إضاءة طبيعة جيدة للقاعة الدراسية، الا ان آلية نظام فتحها وغلقها يتلاءم مع طبيعة الأطفال مما حقق التناغم في الشكل التصميمي لبنية الهيئة التصميمية

2-جماليات بيئة التصميم المتناغم:- احتوت المدارس على مساحات خضراء قليلة الحجم التي توحي بالانسجام وبذلك تحقق التناغم بشكل قليل حيث تحتوي المدرسة على ملاعب كبيرة مغلقة الممارسة الرياضة للأطفال ، وان الإحساس بطبيعة الفراغ يعطي فاعلية وانعكاس ايجابي لمستخدمي الفراغ اذ ان تصميم المدرسة بشكل يوفر فيه المساحات الخضراء والملاعب حقق التناغم في التصميم اذ ان الملاعب المسقفة حققت الراحة وتوفير الجو الملائم في التصميم ، اذ يعطي

التصميم الإحساس بالاستقرار في تصميم الممرات والفراغات الداخلية للمدارس وإعطاء الشعور بالتناغم وبقوة التصميم وتعد المسطحات المائية (المسابح) وخاصة توفير المسابح المغلقة تعد مكملة للمدارس لتحقيق التناغم الشكلي والتي تبعث روح الانسجام في التصميم اذ ان من خلال الجماليات التي تساعد على تحقيق التناغم في الفراغ أعطى الفراغ نوع من الراحة النفسية ، وهذا ما يحتاج إليه تلاميذ المراحل الابتدائية. اذ تعمل هذه النباتات كمبدأ يساعد على تعزيز المشهد البصري لتعزيز التناغم الشكلي في تصميم الفراغات الداخلية ، اذ جاء تأكيد على نماذج مصغرة من المسطحات المائية حيث يقدم الماء الملمس الشفافية فيوفر المنظر راحة نفسية وصورة جميلة للأطفال اذ توفر لمجرد مشاهد راحة نفسية لمستخدم الفراغ وخاصة هذه الفئة العمرية من الأطفال.

3-العلاقات الشكلية التي تؤثر في الفراغ الداخلي : :- اعتمد تصميم الفراغ الداخلي على أسس تصميمية تحقق التناغم من خلال الوحدة بين عناصر الفراغات الداخلية للمدارس، مثل غرفة الرسم. تتحقق الوحدة من خلال التوافق بين العناصر التأثيثية والألوان، مما يعزز الوظيفة في التصميم. يُحقق التوازن من خلال التأثيث والإضاءة الطبيعية والصناعية، مما يوفر أجواءً ملائمة. كما تسهم طريقة ترتيب الأثاث والألوان المختلفة في تحقيق تناغم وإيقاع في الفراغ، مما يخلق فضاءات تعليمية متناغمة تحقق الهدف من التصميم.من خلال طبيعة التصميم للفضاءات الداخلية والممرات التي حققت وحدة متكاملة ومتقاربة ولضمان نجاح العملية التصميمية في الفراغات الداخلية لائم مع طبيعة الوظيفة التصميمية والتي بالتالي تحصل على عملية تصميمية تحقق الهدف والغرض من التصميمية كما تؤكد هيمنة العناصر وتحقيقها في الفراغات المتعددة للمدرسة

لقد تعددت الألوان في تصميم فضاءات المدرسة وخاصة تصميم المرسم إذا هيمنه الألوان الحارة في التصميم وأعطى التصميم الحيوية لدى الأطفال

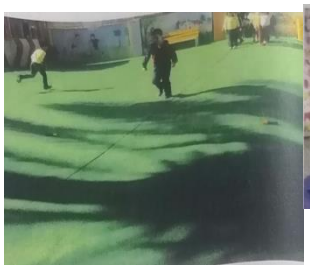
كان تصميم القاعات الدراسية موحد اللون، مع استخدام الألوان الفاتحة التي تعكس الضوء، مما يخلق جوًا مريحًا. بينما أضاف اللون الأزرق القاتم نوعًا من الرتابة، كسرته الألوان الفاتحة في الجدران. في الفراغات الإدارية، تم استخدام تدرجات من الألوان الغامقة إلى الفاتحة لتحقيق التناغم. بشكل عام، كان تصميم المدرسة متوازنًا لونيًا، مع استخدام أشكال وأحجام متنوعة في النوافذ، مما يساعد في القضاء على الملل. تضيف الخامات المستخدمة عمقًا للتصميم، محققةً تناغمًا شكليًا.

الوصف والتحليل – الانموذج الثاني (مدرسة حمائم السيدية النموذجية) : الوصف العام : تقع مدرسة حمائم السيدية في بغداد في منطقة السيدية مقابل مطعم سن ستي ، اذ تم تصميم المبنى على **السلم** الطراز المرتبط بالطبيعة حيث تم اتباع النظام الحديث في عملية التصميم خلال استخدام الألوان التي ترمز إلى أشكال الطبيعية ذات تصاميم مستوحاة من الطبيعة ومن مادة الخشب المائل إلى لون الأشجار والمساند من البلاستك شبيه بأوراق النباتات وتم اتخاذ هيئات منحنية في تصميم مقاعد الراحة والاسترخاء للتلاميذ اذا كانت مقتربة من الطبيعة في التصميم واختيار الألوان المناسبة لها .

شكل رقم (3-1)

شكل رقم (3-3)

شكل رقم (3-2)



شكل رقم (3-4)

تحليل النموذج الثاني 1- التصميم المتناغم للعناصر داخل الفراغ الداخلي وما بينها::- فقد حقق النموذج التصميمي للمدرسة طاقة حركية تظهر محددة الاتجاه الشكلي واللوني خضعت الى شرطية العمل الوظائفي لها خصوصيتها في الملائمة التعبيرية والجمالية والوظائفية تبدو متكاملة كعلاقة متبادلة شكلا ونوعا لها شرطيتها لتحقيق الوظيفة وافتقدت الفراغات الداخلية او الفراغ بشكل عام الى مبادئ الشفافية من خلال استخدام النوافذ بشكل محدود ودخول الإضاءة الطبيعية في نفس الوقت

كانت محدودة وبذلك اعتمد التصميم بالدرجة الأولى على الإضاءة الصناعية والتي أفقدت التصميم نوع من التناغم. أما النوافذ فقد تلاءمت بارتفاعها وحجمها مع الفراغ الداخلي ، كما ساهمت في إدخال ضوء الشمس إلى الصف بكميات متوسطة فضلا عن إطلالتها على الحديقة التي عززت من جمالية موقعها ووظيفتها في نقل المناظر المحببة للطبيعة تبلغ المساحة الفعلية للفضاء (26) م2 وبتوزيع هذه المساحة على عدد الأطفال المقرر ، فضلا عن أن جود مساحة مخصصة للمعلمة قد زاد من عملية الأداء المتناغمة للفضاء ، كذلك وجود مساحة خلفية كافية لخزن الأدوات المساعدة على تنقل الطفل من والى السبورة ، واقتصر على إعطاء مساحة لخزن الوسائل التعليمية داخل القاعة الدراسية ، أسهمت النوافذ في إدخال كمية ملائمة من أشعة الشمس غير المباشرة إلى الفراغ؛ بسبب موقع النوافذ المعاكس لاتجاه الشمس مما أدى إلى إثارة الفراغات بصورة متوسطة مريحة للنظر ، واعتمد أيضا على استخدام الإنارة الصناعية التي اتبعت أسلوب الإنارة العامة الثابتة، فتوزيع قواعد وحدات الإثارة بشكل متساو على مساحة السقف عمل على تحقيق الدارة جيدة بشكل متجانس مع الادارة الطبيعية لتتلاءم مع وظيفة القضاء للتحقق التناغم الشكلي في التصميم

2--جماليات بيئة التصميم المتناغم :- افتقرت هيئة التصميم إلى توظيف النباتات في طبيعة العملية التصميمية ومراحل عملية التصميم فقد اقتصر على استخدام الأرضيات الخضراء في التصميم فقد استخدمت طرق الربط بالطبيعة في اغلب هيئة النموذج بالرسومات في السلم حيث استخدمت الألوان الطبيعة الزاهية التي توحي بالحركة بالإضافة إلى إشكال الأزهار والأشكال لكنها لم توحي بالطبيعة مهما حاول المصمم إيصال الفكرة ، أن طبيعة تصميم هذا النموذج قد افتقر إلى المسطحات المائية التي توصل الفراغ بالطبيعة اذ افتقر التصميم إلى توظيف المشاهد الطبيعية والمساحات الخضراء عبر الاختراق البصري الذي من خلاله يحقق التناغم الشكلي ومدى إمكانيته على التأثير على نفسية الطفل فضلا عن غياب المسابح داخل التصميم التي تحقق التناغم إذ كانت المسابح لها دورا في ريادة وتنوير المدرسة من خلال زيادة إقبال التلاميذ إلى المدرسة وتحقيق التصميم المتناغم والتي تحفز محبة الطالب أو التلميذ نحو زيادة المعرفة للتلميذ والإحساس بروح التصميم وبهذا ان طبيعة التصميم الذي افتقر إلى عناصر الحياة المكملة للقيم الجمالية من خلال افتقار التصميم إلى المسطحات المائية التي تعزز من روح التصميم وأدى إلى نوع من عدم الارتباط بالطبيعة مما يضعف الإيفاء بتناغم الفراغات الداخلي للمدرسة.

3-العلاقات الشكلية في الفراغ الداخلي:-استخدم النموذج علاقات التوازن المركزي لتوزيع العناصر المنتظمة في الوحدة الأساسية الواحدة من خلال تجميع الأثاث بشكل دائري ومتمركز نحو نقطة واحدة كونت تنظيما اجتماعيا على أساس التجميع والتشابه في العناصر الإنشائية وعلاقة التنظيم الخطي للخطوط المتعادلة في التصميم مع بعضها وتنوع الأثاث وطريقة ترتيب الأثاث في بعض القاعات الدراسية المختلفة لكن افتقد التصميم إلى التنوع والتوازن في التكثيف في استخدام الألوان وتغليف الجدران المختلفة وذات نقوش مبالغ فيها أدى إلى نوع من التشويش وخاصة في قاعات الدراسة ولكن في نفس الوقت قد حصل التصميم على تناغم في بعض فضاءاته مثل استخدام خامة الخشب المستمدة من الطبيعة وذات ألوان ترمز إلى الطبيعة لتحقق التناغم في التصميم كما في الاشكال السابقة وقد يلاحظ في التصميم بعض من أنواع الوحدة في طبيعة تصميم الفراغات بشكل مستطيل ويرمز الى الوحدة في طريقة ترتيب القاعات الدراسية والممرات بشكل خطي في نفس الوقت التنوع في تصميم الجدران وانواع التغليف المختلفة والجدران التي أعطت الفراغ نوع من التنوع في التصميم الفراغات وبالنسبة لنوع الأرضية والتوازن في تصميم القاعة الواحدة أدى الى خلق التناغم الشكلي في التصميم بالرغم من القيم اللونية الفاتحة لكل من السقف والأرضية، وقد أدى ذلك إلى اعتماد الفراغ في إنارته على الإضاءة الصناعية محققا مستوى رؤية جيد للعين بتوزيع وحدات الادارة السقفية الثابتة بلونها الأبيض بشكل خطي متواز على جميع محددات الفراغ ان حقق التصميم وكانت الأشكال مبسطة سواء في طبيعة تصميم الأشكال او تصميم الأثاث الذي اعتمد على الأثاث المبسط بشكل منضدة من خامة الخشب وكذلك استخدام أحجام موحدة ولكن كانت قاعة تصميم الحاسبة كانت ذات تصميم مختلف يرمز الى التصميم التجميعي الذي يرمز الى الألفة والمودة في التصميم وظف في فضاء الحاسوب ، أما الخامات التي استخدمت في التصميم فكانت اغلب الخامات من مادة الخشب التي ترمز إلى أنها مستوحاة من الطبيعة وبذلك تحقق التناغم الشكلي في البنية التصميمية.

4-1- نتائج البحث ومناقشتها :

1- حقق النموذج (1) بتكوين الإحساس بالانفتاح للأطفال والارتباط مع الطبيعة من خلال الشفافية وتعزيز القيم النوعية للحياة وتكوين التباين والانفراد في التصميم تكوين نقطة ارتباط مع الطبيعة والمحيط الخارجي وتنمى وعي معرفي للهدف المطلوب اذ أن مستوى ارتفاع النوافذ حقق توافقا مع مستوى

ارتفاع الأطفال كما في النموذج (1) في حين افتقد إلى ذلك في النموذج (2) .

2- على الرغم من تحقق التنوع على مستوى الهيئة والحجم وطريقة التصميم كما في النموذج (1) وتضادا في الاتجاه واللون وتنوعا في الخامة كما في العينة (.2) إلا إنها جاءت بصورة رتيبة لا تحقق الإثارة، فضلا عن ذلك فان التأكيد على الجانب الوظيفي للنموذج (2) افقد تجسيد ذلك الجانب.

3- ساعدت العلاقات التصميمية بين عناصر التصميم التي تكون على شكل هيئات مستطيلة على تحقيق التناغم بشكل نسبي كما في النموذج (1,2) ، وتحقيق(التناغم بشكل متكامل كما في النموذج (1) ، إذا تحققت وحدة متكاملة في العناصر التصميمية التي تساعد على تنظيم التناغم الشكلي اذا استخدمت الألوان المتناعمة مع الطبيعة حيث تعمل على توفر الإحساس بالراحة للتلاميذ . كما في النموذج (2) ان اعتمد التنوع في تحقيق التناغم كما في النموذج (2) وكذلك اعتمد التوازن الشكلي المتناظر كما في النموذج (2) وتحقيق التوازن الغير متناظر كما في النموذج (2) وتحقيق التناسب في التصميم في طبيعة الأثاث والألوان مع بقية العناصر الأخرى.

4- تعد التصاميم الداخلية لفضاء المدارس بشكل موحد أدى إلى إضعاف التناغم وعدم وجود التنوع في التصميم أدى إلى افتقار العلاقات المنسجمة في البيئة الداخلية نوعاً ما مما يؤدي إلى إضعاف العملية التعليمية في التصميم وإضعاف العناصر الحياتية الذي أدى إلى إضعاف ارتباط التصميم بالطبيعة كما في النموذج (2) بينما جاء النموذج (2) متناغم مع الطبيعة من حيث المساحات الخضراء والمسطحات المائية والمسابح التي حققت التناغم في التصميم

5- تحقق التناغم في الملمس اللون الحجم من خلال طبيعة التصميم التي تحقق جوانب تعبيرية وأدائية داخل الفراغات الداخلية كما في النموذج (1) ومتحقق نسبيا كما في النموذج (2)

2-4- الاستنتاجات :

1- أن طريقة ترتيب الفراغات الداخلية أدى إلى تحقيق التناغم كما في النماذج (123) ان يتحقق التناغم في التصميم والترتيب والتوازن في العملية التصميمية .

2- استخدام أساليب وأشكال تصميم متناعمة عن طريق ارتباط التصميم بالطبيعة الذي يحقق ترابط التلاميذ مع بيئتهم وعناصر مماثلة للطبيعة.

3- ان اعتماد تصميم القاعات الدراسية بشكل مستطيل مما أدى إلى إضعاف التناغم وفي الوقت نفسه يحقق الراحة لمستخدمي الفراغ الداخلي ويشير إلى سمات البساطة والتجريد وحقق التناغم من خلال التوازن الشكلي من خلال الترتيب سواء في أماكن استراحة

4-3- **التوصيات** :- 1- عند تصميم الفراغات الداخلية لهذه الفئة العمرية بتوجب وضع (الوظيفة ، الإثارة . التشويق ، الأمان ، الإيحاء ، الجمال (أي تصميم تلك الفراغات لتحفيز قدرة الطفل مع التفاعل مع العامل الوظيفي الأساسي وهو " العملية التعليمية"

4-4- المقترحات

1- إجراء دراسات بإنشاء الفراغات الداخلية التي تحتاج إلى التناغم بشكل كبير كما في فضاءات المستشفيات والفراغات الإدارية.

المصادر

1- احمد حامد . التصميم الداخلي . مجلة البناء . السنة الثامنة . العدد 45 . كانون الثاني . شباط . 1989

2- جورج سانتيانا . الإحساس بالجمال . مكتبة الانجلو المصرية . مصر . القاهرة . د.ت .

3- الحكيم . راضي . فلسفة الفن عند سوزان لانجر . ط1 . دار السؤون الثقافية للطباعة والنشر . بغداد . 1986.

4- زهرة عثمان وعبيد صبطي . أساليب التربية الاجتماعية بين الأسرة والمدرسة وكفاءة المتعلم الابتدائية . ط1 . كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية . بسكرة الجزائر . 2013 .

5- الطائي . امتثال خليل . توظيف دلالات الأزياء العربية الموروثة في العرض المسرحي للنص الأجنبي . أطروحة دكتوراه . كلية الفنون الجميلة . جامعة بغداد .1996 .

6- الظاهر قحطان احمد . تعديل السلوك دار وائل للنشر والطباعة . ط2 . عمان . الأردن . 2004 .

7- العاني . هند محمد . القيم الجمالية التصاميم الأقمشة وأزياء الأطفال وعلاقتهما الجدلية . أطروحة دكتوراه . كلية الفنون الجميلة . جامعة بغداد . 2002.

8- عبد العزيز حمودة . علم الجمال والنقد الحديث . دار الجيل للطباعة . القاهرة . د. ت.
9- فرحات محروس .ملوثات البيئة الداخلية للمباني وأعراض المباني المريضة.مؤسسة الكويت للتقدم العلمي.إدارة التأليف والترجمة والنشر.سلسلة الكتب المتخصصة.ط1.الكويت.2002.
10- المالكي ،قبيلة فارس . الهندسة والرياضيات في العمارة . دراسة في التناسب والمنظمات والمنظومات التناسبية . دار صفاء للنشر والتوزيع .الأردن .عمان .2002.
11- محسن عطية. الفنان والجمهور . دار الفكر العربي .ط1 .القاهرة .2001 .
12- محمد عبد القادر الفقي . البيئة _مشاكلها وقضاياها وحمايتها من التلوث . مكتبة ابن سينا . القاهرة . 1993 .
13- محمود رضا . الأبنية المدارية الذكية . رسالة ماجستير . قسم الهندسة المعمارية . الجامعة التكنولوجية . العراق . بغداد . 2009 .
14- الموسوعة الهندسية . الجزء الأول . التعليم . دار قابس للطباعة والنشر. 2006 .
15- نوبلر ناثان . حوار الرؤية . مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية . ترجمة فخري خليل . دار المأمون للترجمة والنشر . بغداد .1978 .

المصادر الأجنبية

1- Amanda Coen . Learming Spring School for AutisicStudetists NYC Earns LEED . Gold Certifcation .by .2010 .
2- Ching Interior Design IIlustrated. Van Nostrand Reinhold Company .Inc . New York. 1987 .
3- Dechiara . Joseph& John Hancock “Timesaver for Building Types “ USA. 1973 .
4- Rob Sambrooks .Sustainble . Schools Toolkit .Hackney . Resource pack .Sustainable . Schools Guide .2007 .

ملحق رقم (1) استمارة محاور التحليل

المحور الرئيسي			المحور الثانوي		متحقق	غير متحقق	متحقق نسبيا
التصميم المتناغم ضمن مستويات الجدران والعناصر الانتقالية وما بينهما			الشفافية				
			النوافذ				
			الحركة				
			الاستمرارية				
			الضوء				
جماليات بيئة التصميم المتناغم	الملاعب	داخلية	خارجية				
	المسطحات المائية	داخلية	خارجية				
العلاقات الشكلية التي تؤثر في الفراغ الداخلي على وفق التناسب والتوافق	العلاقات الشكلية		الوحدة				
			التوازن				
			الهيمنة				
			الايقاع				
	التوافق		الحجم				
			الشكل				
			اللون				
			الملمس				

أثر استراتيجية (ما هو السؤال)

في تنمية التحصيل والانفتاح المعرفي لدى طلاب معهد الفنون الجميلة في مادة تاريخ الفنون

Strategy Impact (What is the Question)

In developing achievement and cognitive openness among students of the Institute of Fine Arts in the subject of art history

أ.م.عمر قاسم علي **Assistant Professor Omar Qasim Ali**

كلية الفنون الجميلة/ جامعة ديالى

College of Fine Art University of Diyalas

m.a.omar11@uodiyala.edu.iq

https://orcid.org/0000-0003-1994-2420

الكلمات المفتاحية : استراتيجية ما هو السؤال ,الانفتاح المعرفي ، تاريخ الفنون

ملخص البحث

يهدف البحث الحالي الى معرفة اثر استراتيجية (ما هو السؤال) في تنمية التحصيل والانفتاح المعرفي لدى طلاب معهد الفنون الجميلة في مادة تاريخ الفنون؟

ومن اجل تحقيق اهداف البحث صاغ الباحث فرضيتان صفريتان ، تحدد مجتمع البحث بطلاب معهد الفنون الجميلة للبنين /المرحلة الأولى وبلغت عينة البحث (42) طالب قسموا الى مجموعتين ، تلائمت مع تصميم البحث التجريبي ذو العينتين (التجريبية والضابطة) الذي اتبعه الباحث في إجراءات بحثه.

أعد الباحث اختبار تحصيلي لمادت تاريخ الفنون تكون من (25) فقرة للإجابة من متعدد بأربعة بدائل، مع بناء مقياس لقياس الانفتاح المعرفي

اما نتائج الدراسة فقد اظهرت أن تطبيق استراتيجيات (ما هم السؤال) ساهم في تعزيز قدرات الطلاب المعرفية وزاد من الانفتاح المعرفي لديهم لمل للاستراتيجية من دور فعال في استثارة أفكار الطلاب.

Search keywords: What is the question strategy, cognitive openness, art history

Summary

The current research aims to know the effect of the strategy (What is the question) in developing achievement and cognitive openness among students of the Institute of Fine Arts in the subject of art history?

In order to achieve the research objectives, the researcher formulated two null hypotheses, defining the research population as students from the Institute of Fine Arts for Boys/first stage. The research sample amounted to (42) students who were divided into two groups, in accordance with the experimental research design with two samples (experimental and control) that the researcher followed in his research procedures.

The researcher prepared an achievement test for the history of art subject, consisting of (25) multiple-answer items with four alternatives, with the construction of a scale to measure cognitive openness.

The results of the study showed that applying the strategies (what is the question) contributed to enhancing students' cognitive abilities and increased their cognitive openness

because the strategy played an effective role in stimulating students' ideas.

الفصل الأول

أولاً: مشكلة البحث

يعد التعليم احد اهم المجالات التي ترتقي بالإنسان وتنمي قدراته وتطور ملكاته ، لذا فأن العديد من دول العالم تهتم بشكل كبير به ، الى حد ان بعض دول العالم تعد التعليم هو عمليات استثمار للإنسان لما يوفره من كشف وتطوير لطاقة المتعلمين ، التي تعود بجوانب ربحية في اتجاهات مختلفة للفرد والدولة ، كونه يحقق مردودات ايجابية في نواحي مختلفة ، ولتحقيق هذه التطور وهذه النتاجات لابد من استخدام أساليب التدريس المعاصرة واستراتيجياتها المتنوعة في الفصول الدراسية والذي من شانه ان يحقق نتائج تعليمية متفوقة مقارنة بأساليب التدريس التقليدية، الامر الذي ينعكس بشكل إيجابي وواضح على جوانب المتعلم المعرفية والعلمية .

من هذا المنظور وللاهتمام المتزايد بمختلف المجالات التعليمية، لا سيما في الفنون الجميلة،وإدراكاً للحاجة التعليمية الملحة للتكيف مع التطور المستمر،فكر الباحث في توظيف استراتيجية بديلة يمكن أن تعزز كفاءة الطالب في اكتساب المعرفة واستيعابها وتطبيقها.

فكر الباحث بتوظيف استراتيجية يمكنها تعزيز وتنمية تحصيل الطلبة في مادة تاريخ الفنون ومن خلالها صاغ الباحث مشكلة بحثه بالتساؤل التالي:

ما أثر استراتيجية (ما هو السؤال) في تنمية التحصيل والانفتاح المعرفي لدى طلاب معهد الفنون الجميلة في مادة تاريخ الفنون؟

ثانياً: اهمية البحث والحاجة اليه:

تبرز أهمية البحث الحالي بالنقاط التالية:

1- يقدم البحث الحالي للمدرسين والمتعلمين إلية لتركيز على استراتيجيات التعلم النشط والاهتمام بالمتعلم والتفاصيل التي تضيف قيمة في التعلم.

2- يعزز البحث الحالي مشاركة الطلاب في الدرس بما يتماشى مع نظريات التدريس المعاصرة مما يجعل الطالب يتولى دوراً مركزياً في عرض المعلومات ومناقشتها، بينما يعمل المعلم كمرشد وميسر لعملية التعلم.

3- يوفر البحث الحالي للمعلمين الفرصة لمعالجة الفروق الفردية بين الطلاب دون فصل الموهوبين عن ذوي المستويات التحصيلية المتوسطة والمنخفضة. اذ من الضروري تنويع أساليب التدريس والاستراتيجيات والأساليب في أي بيئة تعليمية، حيث أن الطلبة لا يتعلمون جميعهم بطريقة واحدة.

4- يساعد البحث الحالي المتعلمين في فهم المعنى وبناءه، وبالتالي تسهيل تحويل المعلومات إلى معرفة يمكن تطبيقها عبر سياقات مختلفة.

5- قد يقدم البحث الحالي اضافة معرفية للمكتبات في مجال التربية والتعليم.

ثالثاً: اهداف البحث: يهدف البحث الحالي إلى التعرف على :

اثر استراتيجية (ما هو السؤال) في تنمية التحصيل والانفتاح المعرفي لدى طلاب معهد الفنون الجميلة في مادة تاريخ الفنون؟

رابعاً -فرضية البحث:

ولتحقيق هدف البحث تم صياغة الفرضيات الصفرية الآتية:

1- (لا توجد فروق ذات دلالة احصائية عند مستوى (0,05) بين متوسط درجات طلاب المجموعة التجريبية الذين يدرسوا تاريخ الفن باستخدام استراتيجية(ماهو السؤال) ومتوسط درجات طلاب المجموعة الضابطة الذين يدرسوا تاريخ الفن بالطريقة الاعتيادية)، في الاختبار البعدي.

2- (لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (0.05) بين متوسطي درجات طلاب المجموعة التجريبية والمجموعة الضابطة في مقياس الانفتاح المعرفي)، في الاختبار البعدي .

خامساً: حدود البحث:

يقتصر البحث الحالي على:

1.الحدود البشرية: طلاب المرحلة الاولى/ معهد الفنون الجميلة للبنين/ ديالى

2.الحدود الزمانية:الفصل الدراسي الأول للعام الدراسي (2024-2025)

3.الحدود المكانية: العراق/ مديرية تربية ديالى / معهد الفنون الجميلة للبنين

4.الحدود الموضوعية:(مادة تاريخ الفنون الجميلة)

سادساً: تعريف المصطلحات

تعريف المصطلحات:

1.التنمية

عرفها السالم ومرعي بانها:"تعني التطوير والتغير والنمو". (السالم والمرعي, 1980، ص91)

ويعرفها الباحث اجرائيا

التطور الحاصل في التحصيل والانفتاح المعرفي لطلبة معهد الفنون الجميلة في مادة تاريخ الفنون بعد دراستهم للمادة وفق الاستراتيجية الخاصة بالبحث الحالي.

2. التحصيل

عرفه شحاته والنجار بأنه:" ما يحصل عليه المتعلم من معلومات أو معارف أو مهارات تقاس بدرجاته التي يحصل عليها في الاختبارات المعدة وفق مستويات محددة " (شحاتة والنجار ,2003، ص89)

عرفه الباحث إجرائيا: ما يحصل علية افراد عينة البحث من درجات في الاختبار التحصيلي الذي اعده الباحث والخاص بمادة تاريخ الفنون.

3.الاستراتيجية:

عرفها التميمي بانها: "مجموعة تحركات المعلم داخل الصف التي تحدث بشكل منظم متسلسل من اجل تحقيق أهداف معدة مسبقا. (التميمي , 2010، ص29)

عرفها إبراهيم بأنها: "فن استخدام الإمكانات والموارد المتاحة بطريقة مثلى لتحقيق الأهداف المرجوة "(ابراهيم , 2010، ص11)

استراتيجية (ماهو السؤال ؟)

عرفها (عبد الله وهدى) بانها احدى استراتيجيات التعلم النشط التي تعتمد على استثارة تفكير المتعلمين لطرح أسئلة مناسبة للاجوبة التي يطرحها عليهم المعلم .(عبد الله وهدى ،2016، ص326)

ويعرفها الباحث إجرائيا بانها استراتيجية تدريس تهدف إلى تحفيز تفكير المتعلمين وتنشيط مخيلتهم لطرح أسئلة ملائمة للإجابات التي يقدمها لهم المعلم داخل الدرس .

4.الانفتاح المعرفي

عرفه (Haupt , & et al, 2017) بانه مفهوم يتمثل في اتساع الوعي وعمقه ونفاذه ، وفي الحاجة المتكررة لتوسيع وتجربة الخبرة ، والمرونة المعرفية وتتمثل في القدرة على تجاوز الاستجابات الثابتة او المهنية او التلقائية ، وتركيز الانتباه الذي يتمثل في قدرة الطالب على تصفية وفلترة المعلومات . Haupt , & et al, 2017, (p.3)

ويعرفه الباحث إجرائيا بانه

بانه المفهوم الذي يتيح للمتعلم التوسع في الخبرات التعليمية و يسمح له بالمرونة الإبداعية، وتقوية قدراته وزيادة تركيزه من خلال تنظيم معلوماته التعليمية و الابتعاد عن الاستجابات الثابتة أو التقليدية

5 .تاريخ الفن

عرف الدوري 2001

بانه (هو فرع من فروع الحضارة الانسانية الذي يدرس ويبحث بالتوثيق التاريخي للأعمال الفنية والفنانين على امتداد التاريخ الانساني واستقرار المضامين الفكرية والفنية والجمالية لتلك الحقب الزمنية ". (العزاوي ،2001،ص16)

عرفه مولر 2002

هو نظام أو تسمية أو مفهوم يقع ضمن مجالات العلوم الاجتماعية والإنسانية والفكرية والحسية والجمالية والخيالية التي تركز على دراسة وتحليل تطور الفن عبر التاريخ القديم والحديث. هذا المجال مخصص لدراسة الظروف والسياقات والمقارنات والمواقف المحيطة بظهور وتطور الفن والفنانين. (مولر, 2002 www.commons.wikimedia.org)

ويعرفه الباحث اجرائيا

بانه ما يشمله المنهج التعليمي من دراسة للنتاجات والإنجازات الفنية والجمالية المتنوعة من رسم ونحت وزخارف فنية والتي انتجتها البشرية عبر العصور الزمنية المختلفة

الفصل الثاني الإطار النظري ودراسات سابقة

اولاً:استراتيجية (ما هو السؤال)

تعد استراتيجية (ما هو السؤال) واحدة من إستراتيجيات التعلم النشط والتي تستند على مفهوم إستثارة تفكير المتعلمين، بحيث يعطي المعلم فيها الإجابة عن موضوع معين ويطلب من المتعلمين طرح سؤال يتناسب مع الإجابة، والهدف من هذه الاستراتيجية هو استثارة تفكير الطلبة وتنمية قدراتهم على التنبؤ لديهم. (عبد الله وهدى، 2016، ص326)

أ- خطوات تنفيذ استراتيجية (ما هو السؤال)

يعتمد تنفيذ هذه الاستراتيجية على مجموعة من الخطوات منها: -

1.بعد شرح فكرة الاستراتيجية من قبل المعلم في نهاية الدرس يبدأ بإعطائهم مجموعة من الإجابات عن موضوع الدرس ويطلب منهم صياغة سؤال او أكثر عن هذه الإجابة.

2.يتقسم الطلبة الى مجموعات ويتم كتابة أسئلة من خلال استثارة أفكارهم.

3.بعد 5 دقائق يستمع المعلم للأسئلة المقترحة من كل مجموعة.

4.يتم تقييم جودة الأسئلة ومدى مطابقتها للإجابة من قبل المعلم. (عبد الله وهدى، 2016، ص326)

ثانيا:الأساس النظري لاستراتيجية ما هو السؤال ؟

تنبثق الاستراتيجيات التدريسية من أساس نظري ، اوجب اعتماده بدقة عند تطبيقها وبذلك فأن استراتيجية (ما هو السؤال؟) تعد واحدة من طروحات التعلم النشط، إذا " تؤكد هذه الاستراتيجية على أهمية مشاركة المتعلم النشطة في البيئة التعليمية، وتشتمل على ممارسات ومنهجيات تعليمية مختلفة تهدف إلى تمكين الطلاب من اكتساب المعرفة من خلال المشاركة الفعالة في العمل والبحث والتجريب، ومن ثم يصل الى المعلومات عن طريق الاعتماد على نفسه".بعد اعداد المدرس إجابة توجه للطلبة يطلب من المتعلم صياغة سؤال يعبر عن محتوى الإجابة .(محمد عبد السلام،2021، ص10)

ثالثا: الانفتاح المعرفي

يرتبط الانفتاح المعرفي، وهو أحد الابعاد المعرفية الثلاثة للرشاقة المعرفية، بمفاهيم مختلفة في ادبيات علم النفس، بما في ذلك الإبداع، والانفتاح على التجربة، والفضول، واليقظة العقلية. ويتعلق هذا البعد برغبة المتعلم في تبني أفكار وتجارب ووجهات نظر جديدة. ويتميز بطبيعة الوعي الواسعة والعميقة فيما يتعلق بالحاجة المستمرة لتوسيع تجارب الفرد ورغباته بالانخراط في السلوك الاستكشافي لاكتساب المعرفة الجديدة،يتميز الأفراد الذين يظهرون الانفتاح المعرفي باهتماماتهم غير التقليدية. إنهم يُظهرون قدرًا كبيرًا من التسامح مع الغموض ويتقبلون الأفكار والتجارب ووجهات النظر والرؤى الجديدة. غالبًا ما يُظهر هؤلاء الأفراد تقديرًا للتحديات الفكرية المعقدة ويتابعون العمق في استفساراتهم، ويبحثون بنشاط عن حلول مبتكرة وخلاقة. وهذا الميل يزودهم بالقدرة على التكيف بفعالية مع الظروف والتغيرات المختلفة. (أبو حلاوة والفيل،2022، ص468)

والانفتاح المعرفي يعكس الفروق الفردية في القدرة والميل إلى البحث عن أنماط معقدة من المعلومات، الحسية والمجردة، واكتشافها وفهمها واستخدامها وتقديرها ويمكن وصف هذه العمليات بأنها استكشاف معرفي، حيث يتم أخذ المعلومات على نطاق واسع ليشمل كلاً من الإدراك والاستدلال. (https://psycnet.apa.org/record/2013-35883-017،2024)

رابعا:**تاريخ الفن**

تاريخ الفن هو فرع متخصص من التاريخ يعنى بتطوير الثقافة من خلال الإنتاج الفني مثل اللوحات والمنحوتات والهندسة المعمارية والفنون التخطيطية والزخرفية. يعد تاريخ الفن واحدا من أوسع المجالات في العلوم الإنسانية، تغطي موضوعات تاريخ الفن والفن اليوناني وفن العصور الوسطى والهندسة المعمارية بالإضافة إلى الحركات الفنية المعاصرة، ويدرس المنهجيات والنظرية النقدية، ويحلل القضايا المعاصرة في ممارسة الفن وعرضه. يرتبط تاريخ الفن بتخصصات أخرى مثل التاريخ والفلسفة والفنون البصرية.

تاريخ الفن - دراسة الفن من جميع أنحاء العالم، ومن القديم إلى يومنا هذا - يغطي تقريبًا كل جانب من جوانب التاريخ والخبرة البشرية. وذلك لأنه ينظر إلى الأعمال الفنية ليس فقط كأشياء، ولكن كوسيلة لفهم العالم والمجتمعات التي خلقت فيها. ما هي الاختيارات الواعية وغير الواعية التي أدت إلى شكل العمل الفني وموضوعه؟ ماذا

يخبرك محتواه – كيف يتم تمثيل الناس، وكيف يظهر الدين – عن المجتمع الذي نشأ فيه وتاريخه؟ كيف تم استلامه عندما تم عرضه لأول مرة، وكيف تغير ذلك؟ (https://courtauld.ac.uk/study/undergraduate/what-is-art-history/، 2024)

الفن هو دافع إنساني عميق ومستمر. يستكشف تاريخ الفن تاريخ صنع وعرض وتجربة الأعمال الفنية والهندسة المعمارية. فهو يطرح أسئلة رئيسية مثل ما هو الفن، وماذا يعني، ومن خلال تاريخ الفن سوف نكتسب المعرفة التاريخية والمهارات التحليلية لفهم الأعمال المتنوعة عبر الزمان والمكان، وربطها ببعضها البعض وبالسياقات التاريخية والثقافية المحددة التي تم إنشاؤها من أجلها. https://www.sydney.edu.au/handbooks/arts/subject-areas/subject-areas-ad/art-history.html، 2024)

ومن خلال دراسة تاريخ الفن سيكتسب المتعلم مهارات التحليل البصري التي تعتبر أساسية في القدرة على التفسير النقدي للأعمال الفنية المتنوعة التي من الممكن ان يطلع عليها من خلال الزيارات الميدانية للمتاحف والمعارض الفنية.

دراسات سابقة

المحور الاول:ما يتعلق بدراسات استراتيجية (ما هو السؤال)

من خلال اجراء الباحث بحثا ًاستطلاعياً في ميدان الاختصاص من اجل الحصول على دراسات سابقة تتعلق ب استراتيجية (ما هو السؤال) لم يجد أي دراسة قد تناولت هذه الاستراتيجية في ميدان التربية الفنية والمجالات المعرفية الاخرى لذا اكتفى الباحث بهذه الإشارة.

المحور الثاني: ما يتعلق بالانفتاح المعرفي

1.دراسة (رشيد وصباح،2022)

هدفت الدراسة الى الكشف عن مستوى المناعة الفكرية والانفتاح المعرفي والكشف عن وجود علاقة ارتباطية بين المتغيرين لدى طلبة العراق والجزائر وتكونت عينة البحث من (214) على مستوى جامعات البلدين وتم اختيارهم بطريقة عرضية، اعتمد الباحثان المنهج الوصفي اما أدوات البحث فكانت عبارة عن مقياس للمناعة الفكرية ومقياس للانفتاح المعرفي وتم معالجة البيانات الخاصة بعينة الدراسة احصائيا وفق

برنامج spss اثبتت وجود علاقة ارتباطية وبناء على ذلك صاغ الباحث عدد من التوصيات والمقترحات.

المحور الثالث :ما يتعلق بدراسة تاريخ الفن

1.دراسة (حسن 2016)

هدفت الدراسة الى معرفة أثر التعليم المتمايز في تحصيل طلبة قسم التربية الفنية في مادة تاريخ الفن، تحددت عينة الدراسة ب (50) طالب وطالبة من طلبة قسم التربية الفنية المرحلة الثانية، اعتمدت ألدراسة المنهج التجريبي ذا المجموعتين ذات الاختبارين القبلي والبعدي، وتم استخراج نتائج الدراسة من خلال أداة البحث (الاختبار تحصيلي) الذي اعدها ألباحث والتي أثبتت فاعلية التعليم المتمايز في التحصيل المعرفي لعينة البحث.

الموازنة بين الدراسة الحالية والدراسات لسابقة، وتميزت بالاتي

1. **الاهداف**:

هدفت دراسة (رشيد وصباح ،2022) الى الكشف عن مستوى المناعة الفكرية والانفتاح المعرفي والكشف عن وجود علاقة ارتباطية بين المتغيرين لدى طلبة العراق والجزائر بينما هدفت دراسة (حسن ،2016)الى معرفة أثر التعليم المتمايز في تحصيل طلبة قسم التربية الفنية في مادة تاريخ الفن.

اما هذه الدراسة فهدفت الى معرفة اثر إستراتيجية (ماهو السؤال) في تنمية التحصيل المعرفي لدى طلاب معهد الفنون الجميلة في مادة تاريخ الفن .

2. مجتمع الدراسة:

مثل المجتمع في دراسة (رشيد وصباح ،2022)طلبة الجامعات العراقية والجزائرية، بينما دراسة (حسن ،2016) فتكون مجتمعها من طلبة قسم التربية الفنية كلية الفنون الجميلة / جامعة ديالى.

اما الدراسة الحالية فقد كان مجتمع البحث هو طلاب معهد الفنون الجميلة / ديالى.

3. منهج الدراسة:

دراسة (رشيد وصباح ،2022) اعتمدت المنهج الوصفي بينما دراسة (حسن،2016) والدراسة الحالية اتبعت المنهج التجريبي ذو المجموعتين التجريبية والضابطة.

4. الجنس:

اشتملت دراسة (رشيد وصباح ،2022) ودراسة (حسن،2014)على الذكور والاناث، اما الدراسة الحالية فاقتصرت على الذكور فقط.

5. اداة البحث:

كانت اداة البحث في دراسة (رشيد وصباح ،2022) على مقياسين احدهما للمناعة الفكرية والثاني للانفتاح المعرفي بينما دراسة (حسن ،2016) اعتمدت على الاختبار التحصيلي بينما تميزت الدراسة الحالية بوجود اداتين احدهما للاختبار التحصيلي والأخرى مقياس للانفتاح المعرفي

مؤشرات الإطار النظري

1.ان جوهر استراتيجيات التعلم النشط يقوم على الدور الايجاب للمتعلم مما شكل اختيار استراتيجية ما هو السؤال؟ متغيرا محفزا للمتعلمين نحو التفكير المنطقي لمواجهة المشكلات المعرفية .

2. اكدت العديد من الدراسات السابقة في الانفتاح المعرفي على أهميته كمتغير يرتقي باليات التفكير عند المتعلمين والذي ينعكس على تحصيل الطلبة مما دفع الباحث الى محاولة تجريبها في مجال التربية الفنية .

3. يتطلب الانفتاح المعرفي احداث تنوع في مستوى الإجابات والتفكير لدى المتعلمين حتى يوصف بأن ذا تأثير إيجابي، الامر الذي اسهم في بناء فقرات المقياس في الدراسة الحالية .

4. تعد موضوعات تاريخ الفن بكل مراحله وصوره نتاجا ابداعيا استوجب دراسته للوقوف على علميات التطور الفني عبر الزمن ، ما اوجب هذا الطرح تضمين ادوات البحث وتحديدا استمارة بناء الاختبار التحصيلي تحقق .

الفصل الثالث (الاجراءات)

اولا: منهج البحث:

اختار الباحث المنهج ألتجريبي ومنه التصميم التجريبي ذو المجموعتين (التجريبية والضابطة) ذات الاختبار البعدي لملائمته لاحتياجات البحث وظروف اجراء التجربة.

ثانيا: مجتمع البحث

يتكون مجتمع البحث الحالي من طلاب المرحلة الاولى من طلاب معهد الفنون الجميلة /ديالى موزعين على الأقسام الدراسية في المعهد والتي هي قسم الرسم , وقسم التصميم , وقسم المسرح , وقسم الخط العربي والبالغ عددهم (82)طالب للعام الدراسي 2024-2025.

ثالثا: عينة البحث الرئيسية

تم اختيار طلاب قسم التصميم وعددهم (26)ليكونوا المجموعة التجريبية الذين سيدرسون مادة تاريخ الفن وفق استراتيجية (ما هو السؤال) وطلاب قسم الرسم والبالغ عددهم (22) ليكونوا المجموعة الضابطة والتي ستدرس بالطريقة الاعتيادية ، إذ بلغ عدد طلاب عينة البحث الكلي (48) طالب وتم استبعاد (6) طلاب لتكرار تغيبهم، وبذلك اصبح العدد النهائي (42) طالباً (21) طالباً في كل مجموعة والجدول (1) يوضح ذلك .

جدول (1)

عدد طلاب مجموعتي التجربة قبل الاستبعاد وبعده

المجموعة	القسم	عدد الطلاب قبل الاستبعاد	عدد الطلاب المستبعدين	سبب الاستبعاد	عدد الطلاب بعد الاستبعاد
التجريبية	التصميم	26	3	الغياب المتكرر	21

الضابطة	الرسم	22	3	الغياب المتكرر	21
المجموع		48	6		42

رابعا: تكافؤ مجموعتي البحث:

1.تم اجراء تكافؤ العينة من خلال درجاتهم في الاختبار التحصيلي القبلي وكما يبينه جدول (2)

جدول (2)

المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية وقيم تاء (المحسوبة والجدولية) لدرجات طلاب مجموعتي البحث في مادة تاريخ الفنون الجميلة في الاختبار التحصيلي القبلي

المجموعة	العينة	الوسط الحسابي	الانحراف المعياري	درجة الحرية	القيمة التائية		مستوى الدلالة
					المحسوبة	الجدولية	
تجريبية	21	8.62	1.80	40	0.30	0.769	غير دال
ضابطة	21	8.48	1.29				

كما وتم اجراء تكافؤ للعينتين وفق مقياس الانفتاح المعرفي وكما في الجدول (3)

جدول (3)

المتوسط الحسابي والانحراف المعياري والقيمة التائية (المحسوبة والجدولية) لدرجات طلاب مجموعتي البحث وفق مقياس الانفتاح المعرفي في الاختبار القبلي

المجموعة	العينة	الوسط الحسابي	الانحراف المعياري	درجة الحرية	القيمة التائية		مستوى الدلالة
					المحسوبة	الجدولية	
تجريبية	21	8.76	1.61	40	0.63	0.529	غير دال
ضابطة	21	8.48	1.29				

2 .العمر الزمني لعينة البحث : تم التعرف على اعمار العينة من خلال السجلات الرسمية لادارة المعهد خلال استخدام الاختبار التائي لعينتين مستقلتين لمعرفة دلالة الفروق، بينت النتائج أن الفرق غير دلالة احصائية عند مستوى دلالة (0.05) حيث ان قيمته المحسوبة كانت (0.66) وهي اقل من قيمته الجدولية التي هي (2.021) وبدرجة حرية (38) وهذا يدل على تكافؤ مجموعتي البحث في العمر الزمني احصائياً وكما في جدول (4)

جدول (4)

المتوسط الحسابي والانحراف المعياري والقيمة التائية (المحسوبة والجدولية)

للعمر الزمني لمجموعتي البحث (التجريبية والضابطة)

المجموعة	العدد	الوسط الحسابي	الانحراف المعياري	درجة الحرية	القيمة التائية		مستوى الدلالة
					المحسوبة	الجدولية	
تجريبية	21	181.5	2.56	40	0.66	2.021	غير دال
ضابطة	21	181.05	1.45				

خامسا : تحديد المادة العلمية:تم تحديد الموضوع العلمي الذي سيتم تدريسها من قبل الباحث للطلاب (عينة البحث) بالعناوين الرئيسية (الدرس الأول والثاني والثالث والربع والخامس والسادس)

سادسا: الاهداف السلوكية: بعد اطلاع الباحث على الاهداف العامة لكتاب مادة تاريخ الفن اعتمد في صياغته للاهداف السلوكية على المستويات الأربعة الاولى من تصيف بلوم (المعرفة-الفهم-التطبيق- التحليل). وعلى هذا الأساس صاغ الباحث (45) هدفا سلوكيا، تم عرضها على المتخصصين بعد ان أجرى الباحث التعديلات الازمة إذا كانت نسبة الاتفاق اعلى من (85%) وكانت الأهداف بواقع (35) هدف لمستوى لمعرفة (30) هدف لمستوى الفهم (25) اهداف لمستوى التطبيق و(10) اهداف لمستوى التحليل.

سابعا:اعداد الخطط التدريسية: اعد الباحث خطط تدريسية للمجموعة التجريبية على وفق استراتيجية (ما هو السؤال) لكل موضوع من الموضوعات الاساسية التي تم

اختيارها في حدود البحث وكما موضح في ملحق(1)، وتم أيضا اعدد خطط للموضوعات نفسها لكن بالطريقة الإعتيادية من اجل تطبيقها على افراد المجموعة الضابطة.

ثامنا: أداة البحث (الاختبار التحصيلي)اعد الباحث اختبارا تحصيلياً لقياس أثر استراتيجية (ما هو السؤال) وموازنتها (بالطريقة التقليدية) في تحصيل طلاب عينتي البحث (المجموعة ألتجريبية والمجموعة ألضابطة)بما يتماشى مع الأهداف السلوكية المقررة ومستوياتها والمحتوى العلمي للمادة المحددة كما موضح في ملحق (2) وتم اتباع الخطوات الاتية:-

1. اعداد جدول مواصفات:تشكل خريطة الاختبار عنصرا محوريا في إعداد الاختبارات التحصيلية، إذ تسهل اختيار عينة تمثل المفردات السلوكية المراد قياسها. فهو تساهم في تحقيق مستوى جيد من الصلاحية بالإضافة إلى ذلك، فهو تساعد المعلمين في تخصيص وزن التقييم المناسب لكل جزء من المادة التعليمية وفقًا لأهميته وحجمه النسبي.(ملحم, 2001,ص 209)

لذلك فان الباحث اعد خريطة اختبارية لموضوعات التجربة من كتاب مادة تاريخ الفنون الجميلة المقرر للمرحلة الاولى وعلى الاهداف السلوكية للاربع مستويات الأولى لتصنيف(بلوم), وتكونت الأداة من (25) فقرة , تقيس كل فقرة من هذه الفرات هدفاً سلوكيا واحداً , وتم استخراج عدد فقرات كل مستوى على وفق أهمية المحتوى التعليمي و كما في جداول (5)

جدول (5) الخارطة الاختبارية

الأهداف السلوكية الموضوعات	عدد الصفحات	الأهمية النسبية للموضوعات	الوزن النسبي لأهداف				مجموع الاسئلة
			معرفة (35%) هدف	فهم (30%) هدف	تطبيق (25%) هدف	التحليل (10%) هدف	
الدرس الأول	7	16%	1	1	1	0	2

(حصة واحدة)							
الدرس الثاني (حصة واحدة)	8	19%	2	1	1	1	5
الدرس الثالث (حصة واحدة)	6	14%	1	1	1	0	3
الدرس الرابع (حصة واحدة)	3	7%	1	1	0	0	2
الدرس الخامس (حصة واحدة)	4	9%	1	1	1	0	3
الدرس السادس (حصة واحدة)	3	7%	1	1	0	0	2
الدرس السابع (حصة واحدة)	8	19%	2	1	1	1	5
الدرس الثامن (حصة واحدة)	4	9%	1	1	1	0	3

مجموع الأسئلة	43						**25**
مجموع الدرجات							25

2.**صياغة فقرات الاختبار التحصيلي**: استخدم الباحث الاختبارات الموضوعية نظرا لطبيعتها الشاملة وموضوعيتها المتأصلة في الخطة، مما يسمح بتقليل الجهد مع ضمان تقديم مستوى عال من الصدق والاتساق.(سمار وآخرون,1989, 65) فقد اختار الباحث اختبار الاختيار من متعدد كنوع من أنواع الاختبارات الموضوعية،وهذه الاختبارات أكثر فاعلية لأنه تمتاز بسهولة تحليل نتائجها احصائيا كما وأنها لا تتأثر بذاتية المصحح، وقدرتها على الحد من أثر الحدس. وحدد الباحث عدد فقرات الاختبار التحصيلي البعدي ب (25) فقرة اختبارية (اختبار من متعدد) وبـ (4) بدائل لكل فقرة، وتم اعتماد التوزيع العشوائي للإجابات الصحيحة بين فقرات الاختبار.

أ- صدق اختبار الاداة: أن من مؤشرات صدق المحتوى هو بناء الخارطة الاختبارية (غانم , 1997, 102) وقام الباحث بإعداد خارطة اختبارية من اجل التأكد من صدق المحتوى للاداة.

ب-إعداد تعليمات الاختبار: وضع الباحث التعليمات الآتية:

1-تعليمات الإجابة كما في ملحق (2)

2-تعليمات التصحيح **:**قام الباحث بصياغة إجابات نموذجية لأسئلة الاختبار وخصص (1) درجات للفقرة التي تشير الى الإجابة الصحيحة وصفر للإجابة غير الصحيحة.

ج-التجربة الاستطلاعية: طبق الباحث الاختبار على عينة استطلاعية مكونة (19) طالباً من طلاب المرحلة الاولى في معهد الفنون الجميلة للبنين في بعقوبة، قسم المسرح من غير عينة البحث الاصلية، بهدف معرفة الوقت اللازم للإجابة ومستوى صعوبة كل فقرة والقوة التمييزية لها وفاعلية البدائل.

د- تحليل فقرات الاختبار: يعد تجريب الاختبار وتحليل كل فقرة من فقراته بصورة إحصائية واحد من اهم مراحل بناء الاختبار ذلك من اجل الوصول الى دلالات إحصائية تقضي ببقاء الفقرة او تعديلها او حذفها من الاختبار (كوافحة ، 2010،ص147)

وبعد جمع إجابات عينة البحث الاستطلاعية ,وترتيبها بشكل تنازلي اختار الباحث اعلى(27%) من الإجابات وادنى (27%) كونها النسبة الأفضل التي يمكن من خلالها ايجاد صعوبة كل فقرة وذلك لأنها تقدم أقصى حدا من حجم وتمايز للفقرات

(الزوبعي, وآخرون 1981,ص74) وقام بتحليل اجابات كل مجموعة من المجموعات العليا والدنيا وبحسب مستوى صعوبة وقوة تمييز كل فقرة من الفقرات الخاصة بالاختبار وكما في الخطوات الآتية:

1-مستوى الصعوبة للفقرات: تراوح معامل صعوبة كل فقرة من الفقرات بين (0,23-0,72) وهي نسبة مقبولة بحسب بلوم (Bloom) فهو يؤكد أن الاختبار إذا كانت قيمته بين (0,20-0,80) يكون مقبولا. (Bloom,1971,p60)

2-قوة التمييز للفقرات : هي قدرة فقرات الاختبار على التمييز بين الفئات العليا والفئات الدنيا، هذا يعني انسجام تمييز الفقرة مع تمييز الاختبار بصورة كلية (عودة , 2002، ص36)، ومن خلال حساب القوة التمييزية لفقرات الاختبار، تبين انها كانت تتراوح ما بين (0,32-0,52) ووفق راي ايبل (Eble) فأن فقرة الاختبار تعد جيدة إذا كانت قوة تمييزها(0,20) فأكثر. (406Eble,1972,p).

3- فاعلية البدائل الخاطئة:.بعد اجراء التحليلات الإحصائية اللازمة لتقييم مدى فعالية البدائل غير الصحيحة ضمن فقرات الاختبار، لوحظ أن الخيارات غير الصحيحة حظيت باهتمام نسبة أكبر من الطلاب في المجموعة ذات الأداء المنخفض مقارنة بنظرائهم في المجموعة ذات الأداء العالي، وبناء على ذلك، اختار الباحث الاحتفاظ بجميع الفقرات.

ز-ثبات الاختبار:من اجل التأكد من ثبات الاختبار تم تطبيقه على افراد العينة الاستطلاعية، وتم استخراج الثبات بطريقة (الاختبار -واعادة الاختبار) بعد مدة اسبوعين من تاريخ اجرائه، ومن اجل الحصول على النتائج طبق معامل ارتباط بيرسون، وبلغ ثبات الاختبار (0,87) وهو معامل ثبات جيد ومقبول.

د-الصورة النهائية الاختبار: بعد الانتهاء من جميع الاجراءات الاحصائية الخاصة بفقرات الاختبار، خرج الباحث بصيغة نهائية للاختبار تكونت من (25) سؤال من الاختيار من متعدد، كما في ملحق (1).

3. **بناء مقياس الانفتاح المعرفي:**اعد الباحث مقياس خماسي على وفق مقياس ليكارت كما في الملحق رقم (2)وهو من اهم المقاييس الذي ستخدم لقياس الميول والرغبات والأفكار، من اجل قياس الانفتاح المعرفي تكون من سبعة فقرات تكون اعلى درجة فيه هي (35) واقل درجة هي (7،) وتم عرضه على مجموعة من الخبراء في مجال علم النفس والقياس والتقويم من اجل استحصال الخصائص البايومترية للمقياس وكما في المحلق رقم (3)

وبذلك تكون الدرجة النهائية الكلية للأداة بشقيها (الاختبار التحصيلي واختبار الانفتاح المعرفي) هي (60) ودرجة النجاح هي (30) .

تاسعا: تطبيق التجريبية:

1- بدا الباحث تطبيق تجربته على عينتي البحث (التجريبية والضابطة) يوم الاثنين 9/30/ 2024 اذ قام بتدريسهم حصة واحدة كل أسبوع ولكل مجموعة في الفصل الدراسي الاول للعام الدراسي (2024-2025) وبواقع ثمان أسابيع وانتهت التجربة يوم الاثنين الموافق /2024/12/2.

2-تم تدريس المجموعتين من قبل الباحث ولكل مجموعة خطة تدريسية خاصة بهم.

3-حرص الباحث على ضبط ظروف تطبيق التجربة للمجموعتين التجريبية والضابطة .

عاشرا: الوسائل الاحصائية :

الوسائل الاحصائية: استخدم الباحث الوسائل الاحصائية بواسطة الحقيبة الاحصائية (spss) وكالاتي

1- الإختبارالتائي لعينين مستقلتين: استخدم لمعرفة دلالات الفروق الإحصائية بين مجموعتي البحث عند التكافؤ الاحصائي وفي تحليل نتائج الاختبار التحصيلي.
2- معامل ارتباط بيرسون: استعملت هذه الوسيلة لحساب ثبات الاختبار، خلال الاختبار واعادته
3- معامل صعوبة الفقرة: استعملت هذه الوسيلة لحساب معاملات صعوبة فقرات الاختبار
4- معامل تمييز الفقرة: استعملت هذه الوسيلة لحساب معاملات القوة التمييزية لفقرات الاختبار.
5- فاعلية البدائل: استخدمت هذه الوسيلة لقياس فاعلية بدائل فقرات الإختيار من متعدد.

الفصل الرابع

عرض النتائج وتفسيرها الاستنتاجات والتوصيات

اولا: عرض النتائج وتفسيرها:تضمن هذا الفصل عرضاً تفصيليا للنتائج التي توصل إليها البحث اعتماداً على نتائج الاختبار التحصيلي (القبلي والبعدي) لمجموعتي

البحث ومناقشتها واستعراضاً لاهم الاستنتاجات التي توصل أليها الباحث وسيتم عرض هذه النتائج تبعا لفرضية البحث والتي هي :-

1. (لا توجد فروق ذات دلالة احصائية عند مستوى (0,05) بين متوسط درجات طلاب المجموعة التجريبية الذين يدرسوا تاريخ الفن باستخدام إستراتيجية (ماهو السؤال) ومتوسط درجات طلاب المجموعة الضابطة الذين يدرسوا تاريخ الفن بالطريقة الاعتيادية)، بعديا.

ومن اجل تحقيق صحة هذه الفرضية استخدم الباحث الاختبار التائي (t-test) لعينتين مترابطتين لاستخراج قيمة (t) وكما موضح بالجدول (6) .

جدول (6)

المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية والقيمة التائية (المحسوبة والجدولية) لدرجات طلاب مجموعتي البحث في مادة تاريخ الفنون الجميلة في الاختبار التحصيلي البعدي

المجموعة	العدد	الوسط الحسابي	الانحراف المعياري	درجة الحرية	القيمة التائية		مستوى الدلالة
					المحسوبة	الجدولية	
تجريبية	21	20.19	2.69	40	2.04	2.02	دال
ضابطة	21	17.86	4.49				

يبين الجدول (6) الاوساط الحسابية والانحرافات المعيارية للاختبار البعدي للمجموعتين الضابطة والتجريبية، اذ بلغ الوسط الحسابي (20.19) والانحراف المعياري (2.69)في الاختبار البعدي للمجموعة التجريبية.

أما المجموعة الضابطة فقد بلغ الوسط الحسابي (17.86) والانحراف المعياري (4.49)في الاختبار البعدي.و قيمة(ت) المحسوبة بلغت (2.04) وعند مقارنتها بقيمة (ت) الجدولية تحت مستوى دلالة (0.05) ودرجة حرية (40) والتي تبلغ(2.02) ظهرت فروق معنوية لصالح الاختبار البعدي ، وهنا نرفض الفرضية الصفرية ونقبل الفرضية البديلة.

والتي بينت مدى التأثير الإيجابي لاستخدام إستراتيجية (ماهو السؤال) في التدريس

2. (لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (0.05) بين متوسطي درجات طلاب المجموعة التجريبية والمجموعة الضابطة على مقياس الانفتاح المعرفي)، بعديا.

جدول (7)

المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية والقيمة التائية (المحسوبة والجدولية) لدرجات طلاب مجموعتي البحث في الاختبار البعدي لمقياس الانفتاح المعرفي

المجموعة	العدد	الوسط الحسابي	الانحراف المعياري	درجة الحرية	القيمة التائية		مستوى الدلالة
					المحسوبة	الجدولية	
تجريبية	21	21.19	2.93	40	4.69	0.000036	دال
ضابطة	21	16.24	3.86				

يبين الجدول (7) الاوساط الحسابية والانحرافات المعيارية للاختبار البعدي لمجموعتي البحث(الضابطة والتجريبية)، اذ بلغ الوسط الحسابي (21.19) والانحراف المعياري (2.93)للمجموعة التجريبية في الاختبار البعدي.

أما المجموعة الضابطة فقد بلغ الوسط الحسابي (16.24) والانحراف المعياري (3.86)في الاختبار البعدي. و قيمة(ت) المحسوبة (4.69) وبمقارنتها بقيمة (ت) الجدوليه تحت مستوى دلالة (0.05) ودرجة حرية (40) والبالغة(0.000036) ظهرت هناك فروق معنوية لصالح الاختبار البعدي ، وهنا نرفض الفرضية الصفرية ونقبل الفرضية البديلة.

ثانيا: الاستنتاجات

توصل الباحث الى مجموعة من الاستراتيجيات منها

1. ان توظيف استراتيجيات التعليمية في التدريس تنمي دور المتعلم ومن شانها ان تجدد دور المعلم والمتعلم وتمكنهم من المعرفة من خلال المشاركة الفعالة.
2. لاستخدام استراتيجية التعلم النشط دورا مهما في تحقيق الأهداف المراد تحقيقها من الدرس وتجنب أي مخرجات غير مرغوبة.

3. ان ما طرحته استراتيجية (ما هو السؤال) من استثارة لأفكار الطلبة من اجل صياغة أسئلة للاجوبة التي يطرحها المعلم كان له الدور الإيجابي الملموس في تنمية قدرات المتعلمين التفكيرية والابداعية .

رابعا: **التوصيات**

في ضوء النتائج التي توصل إليها البحث يوصي الباحث بآلاتي:_

1- ضرورة توظيف استراتيجيات التعلم النشط في تدريس الفنون كونها تعطي المساحة الواسعة للمتعلمين على الابداع والابتكار
2- يوصي الباحث بضرورة توظيف استراتيجية (ماهو السؤال) في المواد الفنية العملية والنظرية
3- يوصي الباحث المؤسسات التعليمية الى توفير بيئات وبنى تحتية تمكن المعلمين من تطبيق الاستراتيجيات المتنوعة في التدريس للمساهمة في تعزيز القدرات المعرفية والمهارية للطلبة

المصادر

1. ابراهيم، فاضل خليل،(2010) المدخل الى طرائق التدريس العامة، دار ابن الاثير للطباعة والنشر، العراق.
2. التميمي، عواد جاسم(2010) طرائق التدريس العامة المألوف والمستحدث، دار الحوراء، بغداد.
3. الزوبعي، عبد الجليل ومحمد احمد الغنام(1981)، مناهج البحث في التربية، الجزء الأول،بغداد، مطبعة جامعة بغداد.
4. السالم،فيصل، ومرعي توفيق (1980), قاموس التحليل النفسي, الكويت
5. سمارة، عزيز وآخرون(1989) مبادئ القياس والتقويم في التربية، ط2، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، الأردن.
6. شحاتة، حسن، زينب والنجار(2023)، معجم المصطلحات التربوية والنفسية، الدار المصرية اللبنانية القاهرة.
7. عبد الله بن خميس امبوسعيدس وهدى بنت علي الحوسنية(2015)، استراتيجيات التعلم النشط 180 استراتيجية مع الأمثلة التطبيقية، عمان، دار المسيرة للنشر والتوزيع.

8. العزاوي، علياء محسن عبد الحسين(2010)، اثر التعلم التعاوني في تحصيل طلبة معهد الفنون الجميلة في مادة تاريخ الفن ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ،بغداد ، العراق.
9. عمار فاضل حسن (2016)، أثر التعليم المتمايز في تحصيل طلبة قسم التربية الفنية في مادة تاريخ الفن، بحث منشور مجلة ديالى العدد 71.
10. عودة، احمد سلمان(2002)، القياس والتقويم في العملية التدريسية، ط5، در الامل للنشر والتوزيع، أربد، الأردن.
11. غانم، محمود محمد(1997)، القياس والتقويم، ط1، دار الاندلس، بيروت، لبنان .
12. كوافحة, تيسير مفلح(2010)، القياس والتقويم واساليب القياس والتشخيص في التربية ,دار المسيرة .الخاصة ميخائيل, مطانيوس نايف
13. محمد السعيد ابو حلاوة وحلمي محمد الفيل(2022)،قضايا معاصرة في علم النفس التربوي والصحة النفسية،الاسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط2 .
14. محمد عبد السلام (2021)، استراتيجيات التعلم النشط ، مكتبة النور.
15. ملحم، سامي محمد(2000)، مناهج البحث في التربية وعلم النفس، ط1، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن .
16. مولر,اريك,جيمي ويلز (2002),تاريخ الفن,مقالة منشورة , موسسة ويكيميديا.
17. ميسون عبد الله عنبر (2014)، اثر انموذج(ميرل تنسون) في اكساب مفاهيم مادة تاريخ الفن– لدى طالبات معهد الفنون الجميلة للبنات ،بحث منشور مجلة الفتح العدد 4 المجلد 18 .
18. Bloom, Berg M. creativity theory and research new haver(1971) college and university press U.S.A.
19. Eble, R.L Essential of Educational Measurements(1972)2nd Ed. New Jersey, Englewood Cliffs, Prentice-Hal.
20. Haupt, M.; Kennedy, Q.; Buttrey, S.; Alt, J.; Mariscal, M.; & Fredrick, L. (2017). ***Cognitive Agility Measurement in a Complex Environment.*** Monterey: TRADOC Analysis Center**.**

21. https://courtauld.ac.uk/study/undergraduate/what-is-art-history/، 2024
22. https://psycnet.apa.org/record/2013-35883-017 / 2024

ملحق رقم (1) اداة البحث

اسئلة الاختبار التحصيلي

عزيزي الطالب الإجابة عن 25 سؤال من خلال وضع دائرة حول حرف الإجابة الصحيحة لكل سؤال درجة واحدة

1. تعد النذرية ؟

أ. تقديم الأطعمة للطيور. ب. تماثيل النذور لعبادة الآلهة. ج. نحت رمزي للزينة فقط. د. نقش يمثل الزواج المقدس.

2. المادة البناء التي اعتمدها سكان وادي الرافدين كانت

أ. الحجر ب. الطين ج. الحديد د. الرخام

3. اين ظهرت "حضارة حسونة" لأول مرة؟

أ. شمال العراق ب. جنوب العراق ج. وسط العراق د. قرية جنوب الموصل

4. هناك أسباب أدت إلى بناء المعابد والأبراج في حضارة وادي الرافدين منها

أ. الوفرة في الحجر ب. تحقيق متطلبات الحياة وطقوس العبادة ج. الزخارف الفنية د. سهولة استخدام الطين

5.إذا أردت تفسير تطور فن العمارة في وادي الرافدين، فأي من التالي سيكون دليلاً مباشراً؟

أ. استخدام الطين كمادة بناء أساسية ب. نحت النقوش على الجدران ورسم الطيور ج. ظهور الحدائق المعلقة د. تشييد القبور

6. صنع تمثال سرجون الأكدي من ؟

أ. الذهب ب. الحجر الجيري ج. النحاس د. المرمر

7. اللون الأسود في الزقورة يشير الى رموز عديدة منها ؟

أ. المريخ ب. القمر ج. زحل د. الشمس

8. تمثل الاختام الأسطورية؟

أ. معارك الملوك فقط ب. ملاحم وأساطير الشخصيات التاريخية ج. رسومات هندسية د. كتابات دينية

9. أي تمثال يجسد فكرة الجلوس على عرش الماء؟

أ. تمثال كوديا ب. تمثال جلجامش ج. تمثال الإله آيا د. تمثال نارامسين

10. احد المواضيع الاتية يتناول النص حول الاختام الاسطوانية ؟

أ. الأدب البابلي ب. الملاحم والأساطير ج. النحت الآشوري د. العمارة السومرية

11. من العناصر الفنية المهمة في الفن الاشوري هو ؟

أ. التعبير بالرمزية ب.استخدام الألوان ج. النقش بالذهب د. العمارة المائية

12. قد تكون ألوان الزقورة مرمّزة للكواكب والسبب هو ؟

أ. لتحديد الارتفاعات المختلفة للزقورة ب. للإشارة إلى الروابط الدينية والفلكية

ج. كزخارف بصرية فقط د. لترمز إلى المعادن المستخدمة في البناء

13. عند تصميم ختم مستوحى من الفن البابلي فيجب ان يحتوى الختم على عنصر مثل؟

أ. الآلهة جالسة على عرش ب. مشهد صيد ملكي ج. أسد بجانب الملك د. مشاهد حياتية عادية

14. العنصر الذي احتفظ بنسبه في وادي النيل هو النصر ؟

أ. السامي ب. البابلي ج. الحامي د. الأكادي

15. ظهرت الاسرة الأولى في مصر في ؟

أ. ٣٢٠٠ ق.م ب. ٣١٩٧ ق.م ج. ٢٢٠٠ ق.م د. ١٥٧٠ ق.م

16. ساعد المناخ المعتدل في وادي النيل على تطور الحضارة و ؟

أ. أدى إلى ظهور الزراعة المستقرة ب. ساهم في بناء المدن الكبرى
ج. وفر موارد كافية للصيد د. أدى إلى ابتكار أدوات الصيد

17. هي التي تميز العصر الحديث في وادي النيل؟

أ. الواقعية في التعبير ب. فكرة البعث ج. توحيد البلاد د. استخدام الفخار المزخرف

18. يعود نقش جبل أسيس إلى منطقة ؟

أ. دمشق ب. العراق ج. الطائف د. مصر

19. الملك العربي المذكور اسمه في نقش النمارة هو ؟

أ. أمرؤ القيس بن عمرو ب. قيس بن زهير ج. أمرؤ القيس بن حجر
د. عبد الملك بن مروان

20. ما هو الدليل الذي يجب أن تبحث عنه في نقش القاهرة في حال توثيق النصوص الإسلامية المبكرة؟

أ. الألفاظ العربية الخالصة ب. الأدوات المعدنية ج. تصوير مواقف الحياة
د. استخدام علامات الترقيم

21. يعود الأصل في الحروف العربية التي ظهرت في النقوش؟

أ. الكتابات الهيروغليفية ب. الكتابات الآرامية ج. الكتابات النبطية د. الكتابات الفينيقية

22. الخط الكوفي المضفور احد أنواع الخطوط المعقدة وذلك؟

أ. لأنه يحتوي على أشكال هندسية ب. بسبب التداخل بين العناصر الخطية والزخرفية ج. لأنه يُستخدم فقط في المساجد د. لأنه يعتمد على الأحرف المربعة

23. تعد من أشهر اللوحات التي رسمت في حضارة وادي الرافدين القديمة؟

أ. لوحة الملك (مارَي) ب. لوحة التاج الذهبي ج. لوحة الطبيعة د. لوحة الخط العربي

24. تساهم دراسة تاريخ الفن في تنمية القابليات الفنية؟

أ. عن طريق تعلم الخط العربي فقط ب. من خلال تعزيز المعرفة بالحضارات السابقة ج. بتقوية مهارات التعبير الفني وتنمية الإبداع د. عبر دراسة الأعمال الموسيقية القديمة

25. يمكن الاستفادة من دراسة تاريخ الفنون لتزويد الطلاب بالمهارات الفنية من خلال؟

أ. التركيز على الجوانب النظرية فقط ب. تقديم أمثلة عملية وتحليل الأعمال الفنية للحضارات السابقة ج. تعليم الطلاب كيفية نسخ اللوحات القديمة د. دراسة الفنون الموسيقية فقط

ملحق رقم (2)مقياس الانفتاح المعرفي

ت	العبارات	دائماً	غالباً	أحياناً	نادراً	ابدا
1	استعداد المتعلم لتجربة أفكار متميزة وحديثة تختلف عن افكاره					
2	اكتشاف اراء مختلفة حتى وان كانت هذه الآراء متعارضة مع رايه الشخصي					
3	القبول باراء وأفكار الاخرين يعد تطورا فكريا بحد ذاته					
4	الاستمتاع بالنقاش مع الاخرين حول أفكارهم الجديدة					
5	التعامل الإيجابي مع المعطيات والمعلومات الجديدة المكتسبة					
6	أن وجود تنوع في الافكار اثناء النقاشات يساهم في إيجاد حلول مبتكرة للمشكلات وهو وسيلة لتطوير المعلومات الشخصية.					
7	الاختلافات الفكرية والثقافية للمتعلمين تتيح الفرصة لطرح أفكار مختلفة وحلول مختلفة لنفس المشكلة					

ملحق رقم(3)

اسماء الاساتذة الخبراء الذين عرضت عليهم الاستبانات مع نوع الاستشارة الآتي:

1. استمارة الاختبار التحصيلي. 2. مقياس الانفتاح المعرفي 3. الأهداف السلوكية 4.خطط الدروس .5. الإجراءات الإحصائية

ت	الاسم الثلاثي	اللقب العلمي	مكان العمل	التخصص	نوع الاستشارة				
					1	2	3	4	5
1	يسرى عبد الوهاب الكرخي	أ.د	كلية الفنون الجميلة/جامعة ديالى	فلسفة تربية فنية	*	*	*	*	
2	فراس عبد المنعم عبد الرزاق الدوري	أ.د	كلية التربية الرياضية/جامعة ديالى	علم النفس الرياضي	*	*			
3	سيف سعد محمود	ا.د	معهد الفنون الجميلة للبنين / ديالى	علوم تربوية ونفسية	*		*		*
4	عمار فاضل حسن	ا.م د	كلية الفنون الجميلة/جامعة ديالى	فلسفة تربية فنية	*	*	*	*	
5	اسماء عبد الجبار سلمان	ا.م.د	مركز الامومة والطفولة /جامعة ديالى	علوم تربوية ونفسية			*	*	

التحول المرئي للصور الذهنية في الرسم العراقي المعاصر

The visual transformation of mental images in contemporary Iraqi painting

م.م. سرمد صبار عبد عوفي

A. L. Sarmad Sabbar Abd Awfi

وزارة التربية / المديرية العامة لتربية بغداد الكرخ الثانية / مدرسة احمد الوائلي الابتدائية

Ministry of Education / General Directorate of Education Baghdad Karkh II / Ahmed Al-Waeli Primary School

Sarmad.sabbar.art@gmail.com

07714496781

ملخص البحث:

اخذ مفهوم انتاج الصور الذهنية بصيغته التطبيقية أبعاداً وصلت إلى مرحلة تفكيك الصورة الواقعية وإعادة صياغتها ذهنياً ثم اعادة انتاجها وفق الصياغة الجديدة، وأخذت مجالاً واسعاً في إظهار معنى حقيقي، تحتفظ بخصائص صفاتها لتجعل من تلك التجارب لها أبعادها الجمالية التي تنعكس مضامينها الشكلية والفكرية على الصورة الذهنية، لذا تناول الباحث موضوع (التحول المرئي للصور الذهنية في الرسم العراقي المعاصر) وقد تكون من أربعة فصول، تضمن الفصل الأول الإطار المنهجي عرض مشكلة البحث التي تمثلت في التساؤل التالي: ما الصور الذهنية وتحولها إلى المرئي في الرسم العراقي المعاصر؟

ثم ذكر الباحث أهمية البحث وهدف البحث وهو التعرف على الصور الذهنية وتحولها إلى المرئي في الرسم العراقي المعاصر. ثم وضع الباحث حدود البحث الموضوعية والمكانية والزمانية. ثم انتهى الفصل الأول بتعريف المصطلحات.

أما الفصل الثاني الإطار النظري فقد قسم إلى ثلاث مباحث:

المبحث الأول/ تكوين الصور الذهنية فكرياً وفسلجياً.

المبحث الثاني/ تحولات الصور الذهنية من المجرد إلى المرئي

المبحث الثالث/تجلي الصور الذهنية في الرسم العراقي المعاصر

ثم خرج الباحث بمؤشرات الإطار النظري

وفي الفصل الثالث الإطار الإجرائي حدد الباحث منهج البحث وهو المنهج الوصفي التحليلي، وحدد مجتمع البحث وعينة الباحث وأداة البحث ثم أجرى الباحث التحليل لعينات البحث.

وفي الفصل الرابع توصل الباحث إلى مجموعة من النتائج والاستنتاجات ووضع بعض المقترحات والتوصيات ثم انتهى البحث بتوثيق المصادر. وكانت أهم النتائج التي توصل إليها الباحث:

1- تمكن الفنان العراقي من خلق تجربة بصرية حسية من خلال استعاراته التي تمزج بين الواقع والخيال، اعتماداً على توليد صورة ذهنية غامضة تتحدى المنطق المعتاد وتثير التفكير والشعور بالتأمل والاندماج مع العمل.

2- إن رمزية الأشكال (مثل اليدين الممتدتين) تحفز الخيال والصورة الذهنية وتوحي بفكرة التواصل والبحث عن معنى في صراع الحياة.

الكلمات المفتاحية: الصورة الذهنية – التحول – المرئي

Apstract:

The concept of producing mental images in its applied form took dimensions that reached the stage of dismantling the realistic image and reformulating it mentally and then reproducing it according to the new formulation, and took a wide field in showing a real meaning, retaining the characteristics of its qualities to make those experiences have their aesthetic dimensions that are reflected in their formal and intellectual contents on the mental image, so the researcher dealt with the topic (The visual transformation of mental images in contemporary Iraqi painting) and may consist of four chapters, the first chapter included the methodological framework presenting the research problem that The question was the following: What are mental images and their transformation into the visible in contemporary Iraqi painting?

Then the researcher mentioned the importance of the research and the goal of the research, which is to identify mental images and their transformation into the visible in

contemporary Iraqi painting. The researcher then set the objective, spatial and temporal limits of the research. The first chapter then ended with the definition of terms.

The second chapter, the theoretical framework, is divided into three sections:

The first topic / the formation of mental images intellectually and physiologically.

The second topic / transformations of mental images from the abstract to the visible

The third topic / the manifestation of mental images in contemporary Iraqi painting

Then the researcher came up with the indicators of the theoretical framework

In the third chapter, the procedural framework, the researcher determined the research methodology, which is the descriptive analytical approach, and determined the research community, the researcher's sample and the research tool, and then the researcher conducted the analysis of the research samples.

In the fourth chapter, the researcher reached a set of results and conclusions and put some proposals and recommendations, then the research ended with documenting the sources. The most important findings of the researcher were:

1- The Iraqi artist was able to create a sensory visual experience through his metaphors that mix reality and imagination, based on generating a vague mental image that defies the usual logic and evokes reflection and a sense of reflection and integration with the work.

2-The symbolism of forms (such as extended hands) stimulates imagination and mental image and suggests the

idea of communication and the search for meaning in the struggle of life.

Keywords: mental image – transformation – visual

الفصل الأول / الإطار المنهجي

أولاً: مشكلة البحث:

يندمج الفكر مع الابداع ليكون أحد أهم أسباب ووسائل وغايات نشوء الفنون وتطوره، إذ تكمن قيمة الفكر بقدرته على العطاء (الروحي) و (المادي)، والذي يظهر كتطبيقات ميدانية في المسائل العلمية، وهو الأمر الذي تردد بشكل مميز في تاريخ الفن عامة، ومنه الرسم على وجه الخصوص، وتتصل خصوصية المعطى التواصلي بين الفكر والفن، بالتحولات المعرفية والاجتماعية التي تطال طبيعة المجتمع الإنساني عبر التاريخ، فثمة متغيرات لما يُنتج من أعمال فنية تحمل أبعاداً فكرية بنائية، تستوعب إلى حد كبير الإحالات الفكرية التحليلية والتركيبية للأشكال والمضامين التي تتأثر بما سبقها، وَتؤثّر بما سيلحقها، وفي كلتا الحالتين، فإنها تثمر صوراً ذهنية تستقرئ جوهر الفن وطبيعته وفاعليته، ومن ثم تمثيلاته مِن حيث الصياغة الفنية والتقنية، وكذلك عن المرموزات والوحدات البصرية والاستعارات والأنساق الشكلية والخطية واللونية والحجم والملمس. والتي تتطلب إدراكاً بصرياً لمظهرية الأنساق البنائية للتكوين، وملامسة الضرورات الدلالية للمحمولات الفكرية من خلال اشارتها لنوع العلاقة بين الفنان وعالمه الخارجي من جميع نواحيه من جهة، وعالمه الداخلي الذاتي من جهة أخرى. كما ان هذا النوع من المعالجة البنائية للعمل الفني تشكل اظهاراته جانبا مهما من القيم الفنية والجمالية المعاصرة، ويسهم بشكل كبير في إثارة الموضوعات الثقافية والاجتماعية والتاريخية، فضلاً عن تعدد وسائل التعبير التجريبية التي تتضمن احاسيس الفنان والصور الذهنية التي تبنى من خيال الفنان.لذا يأخذ الفن رؤية ذاتية متعددة في مسألة الصور ذهنية من حيث مغايرتها للواقع أو محاولة التلاعب والتحوير في الأشكال الواقعية أو الخيالية، فقد اخذ مفهوم انتاج الصور الذهنية بصيغته التطبيقية أبعاد وصلت إلى مرحلة تفكيك الصورة الواقعية واعادة صياغتها ذهنياً، وأخذت مجالاً واسعاً في إظهار معنى حقيقي، تحتفظ بخصائص صفاتها لتجعل من تلك التجارب لها أبعادها الجمالية التي تنعكس مضامينها الشكلية والفكرية على الصورة الذهنية. وعليه لم يعد الواقع مصورًا بالمحاكاة أو منسوخًا، وإنما مستهدفاً على وفق منظومة سايكوفسلجية مرتبطة بفعل الدماغ الذي

ينتج الصورة الذهنية و من هنا تبرز مشكلة بحثنا الحالي. لذا جاءت مشكلة البحث من خلال التساؤل التالي:

ما طبيعة التحول المرئي للصور الذهنية في الرسم العراقي المعاصر؟

ثانيا: اهمية البحث:

تأتي اهمية البحث الحالي من خلال :

1- تناول البحث موضوع الصور الذهنية لما له من أهمية في مجال النتاج التشكيلي المعاصر.

2- يمكن تصنيف موضوع البحث ضمن الأبحاث الفنية والفلسفية والنقدية وتأتي الحاجة إليه لأنه:

1- يستهدف البحث المختصين في مجال الفن، من الباحثين وطلبة الدراسات العليا.

2- يرفد البحث المواد الدراسية التي تدرس في كليات الفنون الجميلة في الدراسات الأولية والدراسات العليا. كما يعد البحث الحالي اضافة معرفية ترفد المكتبة العلمية.

ثالثا: هدف البحث:

يهدف البحث الحالي الى /

1 - تعرف التحول المرئي للصور الذهنية في الرسم العراقي المعاصر

رابعاً: حدود البحث:

1 - الحدود الموضوعية: الصور الذهنية و تحولها إلى المرئي في الرسم العراقي المعاصر

2 - الحدود المكانية: العراق

3 - الحدود الزمانية: الفترة من (1980-2020) .

خامساً: تحديد المصطلحات:

الصورة الذهنية: Mental image

لغةً:"تخيل لما كان في الماضي أو يكون في المستقبل"(عمر، 2008)

اصطلاحاً:تعرف الصورة الذهنية بأنها "عودة الاحساسات في الذهن مع غياب الأشياء التي تثيرها أو تعبر عنها، وقد تكون الصورة الذهنية تشبيهاً أو استعارة، ولكن ما يميزها عن غيرها بصفة خاصة هو أنها لا تعتمد على علاقة ذهنية بحتة بين عبارتين متجانستين، وإنما وظيفتها الإحساس بالملموس وذلك بأن تصور الألوان والأشكال

والحركات وغيرها من حالات الأشياء تصويراً يدركه القارئ مباشرة"(وهبة، 1974)

التعريف الاجرائي: هي صورة مجردة مغايرة للواقع المادي المحسوس ، تشترك معه عبر الجوهر برموز دلالية مجرده، تتمحور ظواهرها بين الشكل و المضمون لتبين تصورات المتخيل والعوامل المؤثرة به. وتتجلى دلالاتها في بنية العمل الفني عبر الأداء والتقنية والوسيط الحامل لها.

المبحث الأول/ الصورة الذهنية فكرياً

شغلت الصورة مكانة رفيعة وتفردت بمعجمها الخاص من المفاهيم ولغتها الخاصة وطرحت مشكلات فلسفية عميقة حول وضعها ومكانتها في الثقافة المعاصرة. فالصورة لوحدها تمثل مشكلة فلسفية نظراً للتغيرات التي احدثتها في تشكيل ما هو بصري. وتمثل الصورة مظهر من مظاهر العالم يلتقطها الإحساس الفردي أو العام ويتميز بها الوسيط الذي يأخذها بشكل متفحص. وتقدم الفلسفة تحليلاً للتصورات الحاصلة في الذهن وتنقسم إلى بسيطة ومركبة أو أولية وثانوية تتكون بواسطة علاقات ترابطية فيما بين هذين القسمين لينتج من خلالهما أحكام وقرارات. وفي علم النفس تدرس الصورة الذهنية، بوصفها (تصويراً حياً أو صوراً تبقى في غياب المثير الأصلي الذي يعني إن كل احساس هو عبارة عن حالة استشعار نفسية تحدث عن تأثير خارجي عند الإنسان. وفي علم الاجتماع إن ما نحمله من أفكار وتصورات وتمثيلات ذهنية تحدث عنها عمليات لا شعورية يكون الإنسان من خلالها انطباعات عن المجتمع الذي يعيش فيه. وهذه الانطباعات مبنية على صور ذهنية خاصة بمجتمع معين دون غيره)(جعفر، 1977)

ويعبر الفكر عن ظواهر البيئة المحيطة على هيئة صور ذهنية أو انطباعات فكرية تحمل المعرفة في شتى فروعها، بمعنى (أن الفكر يرتبط بالبيئة المحيطة الطبيعية والاجتماعية ارتباطاً مباشراً، أي إنه يصور الظواهر البيئية ويسجلها مع ارتباطاتها الفعلية والموضوعية وقوانينها على صفحة المخ ويساعد الإنسان على فهمها والسيطرة عليها)(موسى، 2014). لذا يمكن القول إن الصورة الذهنية تمثل الانطباع الذي يتولد في الذهن أو حضور صورة الشيء في الذهن الحاصل من مشاهدتنا للأشياء المرئية، وتختزن هذه الصور في الذاكرة ويسترجعها الإنسان كلما دعت الحاجة إلى ذلك.

يرى (كولردج)* "أن مصطلح الصورة المستقر- إلى حد ما- في الدرس النقدي الغربي، هو التفاعل المتبادل بين الفكرة والرؤية والحواس الإنسانية الأخرى، من خلال قدرة الفنان في التعبير عن ذلك بلغة شعرية مستندة إلى طاقة اللغة الانفعالية بمجازاتها واستعاراتها وتشبيهاتها في خلق الاستجابة والإحساس بذلك التفاعل عند المتلقي سواء اكانت الاستجابة حسية بصرية أم معنوية تجريدية"(لواء، 2013). ومن خلال ذلك تتضح أهمية الصورة الذهنية بكونها ذات طبيعة فاعلة ونامية تؤدي وظيفتها الجمالية في العمل الفني فتكون أداة تطور المعاني وتكشف الموضوع وتبلور الحالات والمواقف وبدونها تضيع قيمة العمل الفني ومعناه. لأنها تغدو بفاعليتها تلك الموضوع الكلي والأثر الذي يريد الفنان أن يوصله للمتلقي."وتتلخص أهم فوائد التصوير الفني في تحويله المعنى الذهني والمجرد مجسماً. فليست هناك أداة من أدوات البناء الفني قادرة على جعل الأفكار والعواطف شاخصة بكل ابعادها أمام المتلقي غير الصورة الفنية من التركيب الأسلوبي للعمل الفني، فبواسطته يصل المتلقي إلى التصور الفكري والفلسفي الذي يقف وراء حشد الصور المجسمة والمشخصة"(لواء، 2013، صفحة 90) المستمدة من الطبيعة. و"تمتاز الصورة الفنية بأنها ثمرة انتقاء وتهذيب للمادة المحسوسة المستمدة من الطبيعة أو من الحياة الإنسانية، وغاية هذا الانتقاء هو إثارة التأثير أو الانفعال الجمالي، ولما كان للصورة الفنية هذه الأهمية في العمل الفني فقد ذهب بعض الفلاسفة والنقاد إلى التوحيد بين العمل الفني والصورة. وقد اعتمد هؤلاء الفلاسفة الذين يكونون الاتجاه الشكلي في علم الجمال على الفلسفة الألمانية المستمدة من كانط وهاربرتوزيمرمان"(مطر، 2013). لذا "تثير الصورة عدداً من الأفكار والانفعالات والذكريات فتصبح لهذه الأفكار والانفعالات والذكريات الصدارة على الإحساس بالصورة الفنية، وهذا ما يحدث غالباً من أكثر الناس إذ لا يقتصر احساسهم على الصور الذهنية بل يتعداها إلى غيرها، لكن يوجد في كل مكان وكل عصر عدد من الناس لهم إحساس بالعلاقات الصورية وحدها في العمل الفني، فلهذه العلاقات في حد ذاتها القدرة على إثارة الانفعال الجمالي، كذلك تكون الاستجابة المستمدة من إدراك العلاقات الصورية هي الاستجابة الأصح على مر العصور"(مطر، 2013، صفحة 57).

* كولردج: صمويل تيلور كولردج في 21 اكتوبر 1772 ولد في قرية أترى في سنت ميرى بمقاطعة ديفون بانجلترا ، هو شاعر وناقد ومشتغل بالفلسفة. أعلن مع زميله وليم وورد زوورث بدء الحركة الرومانتيكية في انكلترا بديوانهما المشترك الأناشيد الغنائية. (بدوي، 1988)

"إن الصورة الذهنية مجردة عن المادة، فهي بالضرورة أقوى من المادة المتناظرة معها ولأنها أقوى فإن وجودها يكون في مرتبة أعلى من مرتبة الماديات، وأعلى خصوصاً من المعلوم المادي المناظر لها"(صفري، 2019)أما الخيال فهو يمثل الجانب غير الواقعي في حياة الإنسان العقلية، ولا شك في إن عناصر الخيال أو مقوماته مستمدة في الأصل من البيئة الطبيعية والاجتماعية التي يعيش فيها الإنسان. غير إن التأليف أو الجمع بين تلك العناصر وإظهارها بأشكال جديدة غير مألوفة هو الجانب غير الواقعي في الخيال وهو جوهره. "إن عالم الذهن ليس سوى عالم صور الأشياء عند النفس، ولأنه لا يمتلك ابتداءً أية صورة لأي شيء من عند نفسه، إذن لا ذهن له. وبهذا سيكون الإنسان في بدايته فاقداً للذهن"(صفري، 2019، صفحة 26)ويرتبط الخيال بالفكر الخّلاق وله درجات متفاوتة من اللاواقعية، فكلما ابتعد الخيال عن الواقع كان ارقى، وهو الذي يمد الفنانين بالصور الذهنية المترفة التي يعبرون عنها في انتاجهم.إلا إن ابتعاد الخيال عن الواقع يجب ألّا يكون تاماً ومطلقاً أو منحرفاً. فالخيال الخصب هو الذي يستمد مقوماته من الواقع ويرتفع عنه ثم يعود إليه بعملية تحليلية تركيبية ليرفعه ويثريه، وهذا هو تحديدا عملية خلق صورة ذهنية حسية أو فكرية جديدة تنشأ في ذهن الإنسان بالاستناد إلى الانطباعات الآتية من البيئة المحيطة. وينقسم الخيال لدى علماء النفس على وفق الغرض منه إلى إرادي وغير إرادي، وينقسم الإرادي إلى منتج ومبدع، وإلى عملي وفني، حسب المجال الذي يعبر فيه عن نفسه، وإلى أولي وثانوي عند (كولدرج)، ولولا الخيال لتعذر تطوير المعرفة الإنسانية وتقدم الحضارة(جعفر، 1977، صفحة 149).

إن تقسيم كولدرج للخيال إلى أولي وثانوي هو الأقرب إلى الفهم في معرفة وظيفة الخيال المنتج للصور الذهنية. "فالخيال الأولي هو القوة الأولية التي بواسطتها يتم الإدراك الإنساني عامة، والخيال الثانوي هو الخيال الشعري وهو قوة تمكن الإنسان من الإدراك إلا إنها تتجاوز هذا الى عملية خلق يتحول فيها الواقع إلى المثالي"(العشماوي، 1994). ووفقاً لرأي كولدرج فإن الصورة الذهنية تستلزم أن يكون موضوعها غائباً على النقيض من الإدراك الذي يفترض وجود موضوعه. فاللوحة التي يرسمها فنان لها أصل في الواقع أو في الطبيعة ولكنها متخيلة في مجموعها. والمادة التي تتألف منها هي عبارة عن أجزاء من الطبيعة، ولكنها في اللوحة الفنية عمل من صنع الخيال استطاع أن يجمع الأجزاء المتفرقة في الطبيعة ويصهرها ويوحد بينها في صورة ذهنية متخيلة، وهذه العملية التي يقوم بها الفنان تحتاج إلى هذه المراحل التي حددها كولدرج في تعريفه للخيال الثاني "يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد"(العشماوي، 1994، صفحة 264).

وللخيال دور كبير في ادراك التصورات المجردة في الفكر الإنساني، "إذ تتراكب وتندمج وتنصهر الصور في بوتقة واحدة لينتج عنها صور جديدة ، وهذه العملية العقلية تتفاعل مع الخبرات الماضية، ويكون الناتج عن ذلك أشكال وتكوينات عقلية جديدة تعد تصورات ذهنية مجردة تمثل جذرا مشتركا تلتقي عنده كل الفعاليات الفكرية التي تؤول الصور كتذكر وتصبح الصورة ذاكرة والصور كخيال تنتمي كلها للادراك وتكون قابلة للتداخل والتفاعل مع الصور الأخرى"(حسون، 2023)فقدرة الخيال على رؤية الفكرة باعتبارها صورة ذهنية للأشياء، (لأنها تمتلك القدرة على عكس الواقع بفاعلية، وان اي مطابقة للصورة التي ينتجها الخيال للواقع تعد انعكاساً سلبياً، لأن الصورة هنا لا تفرق بين الواقع الخارجي وطريقة ملائمته)(كيدروف).لذلك يسعى الخيال الى ايجاد قيمة معادلة للواقع الموضوعي للوصول الى ادراك الحقيقة عبر خلق اشكال الابداعية من خلال الافكار ، وفي هذا السعي يستطيع الخيال ان يدرك ان ما يحيط العالم هو وحدة اشكال ونماذج.ويمتاز عقل الإنسان المبدع أو العبقري (الفنان)؛ بتدفق وجريان الصور الذهنية والأفكار جريان غير عادي، يحدث تلقائياً أو بصورة عفوية. والعقل المبدع المملوء بالأفكار الحية الجديدة قادر على جعل تلك الأفكار تنساب خارجه بيسر وتتابع بانسجام وتكامل(جعفر، 1977، صفحة 152). وليس الإبداع في العمل الفني هو إيجاد مكتشفات جديدة لا تستند إلى عناصر مألوفة، بل هو إيجاد رابطة اقتران شيئين كانا قبل ذلك منعزلين ومتباعدين في الزمان والمكان، أو الكشف عن رابطة موجودة أساساً بشكل خفي بين شيئين لم يكشف عنها سابقاً. واستطاع ذهن الفنان وحسه المرهف أن يجمع بينهما(جعفر، 1977، صفحة 227).

إن مفهوم الخيال يظهر بشكل واضح في مفهوم الصورة الذهنية. ويندرج الخيال ضمن مجال التخيل من حيث ملكة الابداع، وإنتاج الصور الداخلية التي يمكن تجسيدها. فالصورة الذهنية هي الطريقة التي من خلالها يتحول الشيء إلى الوعي. فنحن لا نتعلم شيئا من خلال هذه الصورة لأنها لا تحتوي إلا على ما وضعناه نحن فيها(جاك، 2013). وإن عالم الصور الحالي يحول الكائنات بواسطة الخيال إلى ذريعة، أي إلى مجرد علامات يتم تأليفها وتوليفها تبعاً لمنطق الحجب والكشف، وتبعاً للعبة كبرى هي الاستمتاع بالصورة والالتذاذ بها في حضورها، بحيث أن كل شيء يخضع لمنطق الحضور، وتتحول الصورة على حجاب لواقع تدعي أنها المعبرة الحقيقية عنه(فريد). ويرى (فرويد) إن العبقرية الفنية التي تصنع الصور الذهنية هي قدرة فطرية أو طاقة حيوية تساعد صاحبها على تحويل محتويات اللاشعور إلى عمل فني يشاركه الآخرون التمتع به. والفنان الأصيل مزود بأداة فطرية خاصة أو طاقة

حيوية خاصة تغور جذورها في أرض اللاشعور، وتمتد اغصانها نحو سماء الواقع الموضوعي أو البيئة التي يعيش فيها الفنان. ومن الممكن أن تتجه هذه الطاقة إلى حقل الفن أو إلى مجال العلم. ولذلك نجد أن(ليوناردو دافنشي) قد وفق بين الفن والعلم وبرز فيهما معاً(جعفر، 1977، صفحة 158). فكانت نتاجاته الفنية تحمل في مضامينها دراسات علمية كبيرة في مجالات الطب والهندسة والرياضيات.

وعليه فإن الصورة هي مظهر من مظاهر العالم يلتقطها الإحساس الفردي أو العام ويتميز بها الوسيط الذي يأخذها بشكل متفحص مثل الفنان الذي ينقل للمتلقي معلومات ومشاعر لكي يخلق بداخله صوراً أخرى، والصورة الواقعية تصبح فيما بعد صورة ذهنية تنتقل بفاعلية الخيال إلى صورة مجردة بفضل المعالجات الذهنية المتعددة. والإنسان لا يرى من الوجود إلا بمقدار ما يعرف من صور يجعلها واقعية تارة ورمزية تارة أخرى بحسب ما تقتضيه اشتراطات الموضوع الذي يعمل فكره فيه. فالإنسان يختزن في ذاكرته احدى صور القمر وعندما يتذكرها؛ تتلون وتتشكل تلك الصورة بمعلوماته وذكرياته ومشاعره وتصوراته الخاصة عنها (الظاهراتية). إن الإنسان المدرك لصورة شيء ما، لا يسمي ذلك الشيء حتى يرتبط بنوع من الوعي به. لكوننا نخاطب الأشياء ضمنياً في أذهاننا. وهذا الفهم يعني وصول صورة الشيء المسمى إلى الفكر لتحدث حينها محاكاة لتلك الصور التي طوقتها معرفتنا في محيط واقعنا(موسى، 2014، الصفحات 56-57).

إن هذا الجدل حول الصورة قد أثاره (جوزيف كوزوث) بطريقة مفاهيمية محاولاً طرح تساؤل أي من هذه الصور تمثل الحقيقة كما في مجموعته المعروفة (كرسي وثلاث كراسي) أو (منشار وثلاث مناشير) فهو يستدعي الشيء وصورته ومفهومه كما في الشكل (1).

(1) جوزيف كوزوث– كرسي وثلاث كراسي

المبحث الثاني/ تجلي الصورة الذهنية من المجرد إلى المرئي

تستفيد الصور الذهنية من المرئيات الخارجية، لكن أحيانا يكون التجريد هو من يخلق الصور. إذ لا تمتلك هذه الصور وجودها العملي في الخارج، بل يكون الخارج تابعاً لوجودها. "ولكن كل الأشكال توجد على نحو التصور التجريدي في الذهن بعد ادراكها، وفي حالة ابتداعها إنسانياً، فإنها قد تنطلق من الذهن إلى عالم الوقائع، بحيث إن هناك حركة متقابلة للأشكال من العالم إلى الذهن، ومن الذهن إلى العالم، فضلاً عن ما قد يحتفظ به الذهن لنفسه من أشكال متخيلة"(قرني، 2016) ويرفض سارتر فكرة أن الصورة الذهنية يمكن أن تتحول إلى عمل واقعي، أي أن العمل الفني الفيزيقي لا يمثل الصورة الذهنية عند الفنان. إذ يرى أن تحليله الفينومينولوجي للصورة المتخيلة يمكن أن يحل بعض المشكلات الهامة داخل علم الجمال الذي يضع فيه ثلاث عناصر مترابطة هي: العمل الفني، وابداعه، وتذوقه. هنا نجد سارتر يضع قاعدة عامة، وهي: أن العمل الفني هو شيء لا واقعي. وبهذا هو يظهر لنا أن لوحة البوتريت تنتمي إلى الصور المتخيلة وهي لا واقعية. وهو يمد نطاق الوصف هذا لينطبق على سائر الأعمال الفنية(توفيق، 1992). والحقيقة أن وصف سارتر للعمل الفني بأنه متخيل لا واقعي هو وصف للموضوع الجمالي، فعندما ننظر إلى العمل الفني على أنه وسيط أو مماثل للصورة المتخيلة فإنما نحيله بذلك من شيء واقعي إلى شيء لا واقعي هو بمثابة الموضوع الجمالي أو الموضوع القصدي للوعي الجمالي. ووفق هذه الرؤية لا يكون هناك في العمل الفني تحول من اللاواقعي إلى الواقعي؛ وإنما تكشّف للاواقعي من خلال الواقعي، فليس هناك تحقق واقعي للمتخيل. ولا يمكننا حتى نتحدث عن تموضعه فكل ضربة من ضربات الفرشاة لم تكن مقصودة لذاتها، فضربات الفرشاة قد أضفى عليها كلٌ تأليفي لا واقعي، وهدف الفنان هو تشييد مجمل كلي من الألوان الواقعية يتيح لهذا اللا واقعي أن يظهر ذاته. كما في اعمال (شاغال) انظر الشكل (2).

(2) مارك شاغال– فوق المدينة

إن التمييز بين الموضوع المتخيل (الصورة الذهنية) والموضوع الواقعي (المماثل الفيزيقي) له اهمية بالغة لأنه سيجعلنا نقف عند الفكرة الشائعة التي تقول بأن الفنان تكون لديه فكرة في شكل صورة متخيلة ثم ينقلها إلى نسيج اللوحة، وبالتالي يكون اعتقاد بأن المصور يبدأ بصورة متخيلة تعد بطبيعتها غير قابلة للتوصيل للآخرين، وينتهي بموضوع يمكن لأي شخص أن يلاحظه ويدركه حسياً. وبهذا نعتقد بأنه قد حدث تحول أو انتقال من الخيالي إلى المرئي. لكن إذا عدنا إلى رؤية سارتر نجد أن الموضوع الخيالي لا يمكن أن ينتقل إلى المستوى الواقعي، فالموضوع الخيالي لا يمكن أن ينتقل إلى نسيج اللوحة لأنه يبقى منذ البداية وحتى النهاية قبل الابداع وبعده امراً متميزاً عن هذا الموضوع الفيزيقي الواقعي في اللوحة والذي يعمل كمماثل له فحسب. إن الأشياء الواقعية في اللوحة هي نتاجات ضربات الفرشاة ولزوجة المادة التي تغطي نسيج اللوحة وتبطينها، والسطح المصقول المنتشر فوق الألوان، ولكن هذا كله لا يكون موضوعا لتقديرنا الجمالي. فما يكون جميلاً؛ إنما هو شيء ما لا يمكن أن يكون موضوعاً لخبرتنا الإدراكية، وهو من صميم طبيعته أن يكون خارج العالم. فالفنان عندما يخلق الموضوع الفيزيقي، فإنه بذلك لا يجسد الموضوع الجمالي المتخيل أو يحوله إلى موضوع واقعي. إنه يبدع الموضوع الفيزيقي فحسب لا ليكون موضعاً للتأمل الجمالي، وإنما ليكون وسيطاً له. ومن خلاله ينبثق ويظهر مجمل آخر لا واقعي هو الموضوع الجمالي(توفيق، 1992، الصفحات 173 – 174.).

إن محور عملية انتاج (الصور الذهنية) هو تشكيل المادة بحسب توجيه الفكرة التي في الذهن فيحقق العمل الفني بذلك اللذة الخيالية. كما يقول الكاتب الأمريكي (باركر parker): "إن العمل الفني يرضي رغبات الإنسان لا على المستوى الفيزيقي أو الاجتماعي أو العملي بل على مستوى اللذة الخيالية، وللخيال عنده معنى واسع بمعنى أن الوسائل الحسية التي تستخدم في العمل الفني كالأصوات والألوان والمعاني تجعلنا نحس أننا نستمد منها بهجة وقد يكون العمل الفني مثلاً حذاءً أو منزلاً فكيف يخاطب مثل هذا الشيء المستعمل الخيال؟ يقول لا يجب أن نلبسه لنقدره بل يوحي لنا بطريقة ظهوره كما لو كان يسبب لنا راحة معينة، فالقيمة الجمالية تتلخص في تحويل القيمة العملية إلى قيمة على مستوى الخيال"(مطر، 2013، صفحة 28)

إن آلية تحول الصورة الذهنية إلى المرئي يشترط الإظهار بواسطة العمل الفني الذي يعد الوسيط الناقل لهذه الصور. فالأثر الفني المتشكل سيعكس صورة مرئية للمتلقي الذي تتشكل عنده صورة ذهنية اخرى ناتجة عن الصورة المرئية من

خلال العمل الفني، فتصبح الأهمية للعمل الفني الذي يحمل الصورة الذهنية أكثر من أهمية المنتج والمتلقي. وهذا ما يؤكده (تيودور ف. أدورنو)* إذ يرى أن تقديم الصورة المرئية كموضوع في العمل الاستطيقي، "تقديم الأمر برأسه، وتقديم الأثر الفني على من ينتج وعلى من يتلقى معاً. فكان (روشنبيرغ) يقول: (إني أرسم لوحة، وليس كرسياً). ومن ثم يكون التقديم الخارجي موسوطاً استطيقياً بذلك التقديم المحايث، ولو كان التقديم بلا توسيط من حيث هو تقديم لما يعرض إذ إنه يكون جزءاً لا يتجزأ من العالم, لفاته الطابع المزدوج للفن"(أدورنو، 2017، صفحة 486). بمعنى أن الفنان يضع التصورات الذهنية في المادة بوسيلة الأدوات وبتوجيه الذهن، لينتج صور تمثل مادياً وتنعكس إلى المستقبِل على شكل تصورات ذهنية من خلال المادة. وإن هذا الإنتاج لا يأتي بغير عمليات قبلية. فالفنان يعمد إلى (الاختيار والتوفيق والتأليف والتركيب والإحداث فيظهر إلى العلن الكيان الجديد، إن هذه العمليات تؤدي إلى انتاج صور. لكن الصور لا توجد إلا بناءً على تصورات وأفكار ورؤى ذهنية مجردة تأخذ طريقها إلى التجسيد الموضوعي الفني)(قرني، 2016، صفحة 226). فالفنان عندما ينظم خطوطه وألوانه فالصورة هنا لا تكون نسخة للطبيعة، وإنما انتاج لصورة خارج حدود الطبيعة فتمنح الصورة معنى لم يكن ضمن أفق التفكير عند المتلقي. فحين ننظر إلى أعمال الفنان (تيتيان) نشاهد الأشكال والألوان التي بواسطتها يصنع الفنان صورة الشخصيات أو المناظر الطبيعية. ولكنها تستثير ما يشبه نداء لحرية المتفرج كي يعثر على حركة قصدية وجود هذه الكيانات اللاواقعية ويتقفاها انظر الشكل (3)

* تيودور ف. أدورنو(1903 – 1969): مفكر وعالم اجتماع وعالم موسيقى الماني. من أشهر أعلام الرعيل الأول للفكر النقدي (مدرسة فرانكفورت) تولى بعد هوركهايمر منصب مدير معهد المباحث الاجتماعية وعمل من خلال مباحثه في الفلسفة والجماليات وسوسيولوجيا المعرفة. (أدورنو، 2017)

(3) تيتيان – فينوس وادينوس 1554

يقودنا البحث في الصورة الذهنية وتحولها إلى المرئي إلى إن الفن هو عملية إيهام، ينشئ الفنان عالم ثان مصنوع إنسانياً، "عالم يعيش فيه الأفراد من حين إلى آخر، يدخلون إليه ويخرجون منه طوراً بعد طور"(قرني، 2016، صفحة 450).وبالتالي فإنه ليس العالم الحقيقي لكنه يشبهه أحياناً وقد يتعداه ويتجاوزه أحياناً أخرى. ونحن نتعامل معه في لحظات الإدراك والتلقي والتذوق للصور الذهنية المنعكسة منه وكأنه عالم حقيقي. فالعمل الفني قادر على أن يجعلنا ندرك اللانهائي عن طريق النهائي نفسه، فهو سلم لإدراك آفاق أخرى. وما يمكن أن يبقى في أذهاننا من مساهمة "(هرمينوطيقيا)* الصورة في قوة استبدالها، في مواجهتها اليوم لإرادة الصراع ضد منزع الهيام بالصورة، هو بالضبط أن الصورة تطرح مشكلة بطبيعتها نفسها. فبما أنها في الآن نفسه تمثيلية بل بدلية، وغير واقعية بل افتراضية، فهي بالضرورة موضوع لعدة رهانات وخاضعة لكل أنواع الاستعمال والمناورة والتلاعب"(اتريكي، 2022)

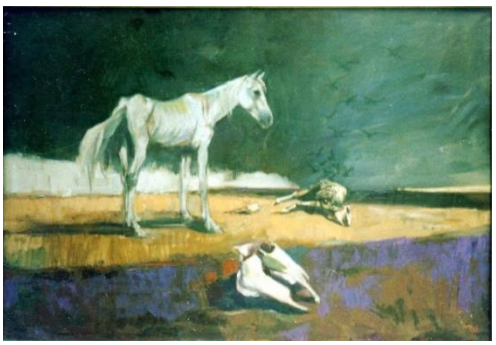
*هيرمينوطيقيا: هي نظرية التأويل وفن الفهم، وهي تعنى بدراسة منهجية تفسير النصوص، سواء كانت دينية، فلسفية، أدبية، أو حتى فنية. تطورت الهرمينوطيقا عبر العصور، بدايةً من تفسير النصوص الدينية في الفلسفة اليونانية القديمة، ثم في العصور الوسطى، وصولًا إلى الفهم الحديث الذي بلوره الفيلسوف الألماني فريدريش شلايرماخر، حيث أكد على ضرورة فهم النص من خلال السياق التاريخي والنفسي لمؤلفه. لاحقًا، طور هانز جورج غادامير الهرمينوطيقا الفلسفية في كتابه "الحقيقة والمنهج" (1960)، مؤكدًا أن الفهم هو عملية دائرية تتأثر بالمسبقات التاريخية والثقافية للقارئ.)غادامير،(2006

المبحث الثالث/ تجلي الصور الذهنية في الرسم العراقي المعاصر

تشكلت الصور الذهنية في بنية النتاج البصري في الفن العراقي المعاصر على وفق رؤية الفنانين (الذين كانوا أكثر عمقاً في تشكيل البنية الصورية للرسم العراقي، فضلاً عن امتلاكهم لرؤى وأبعاد فنية تعكس رمزية المكان ودلالاته واشاراته الفكرية والجمالية)(مروة، 1980). فالتشكيل العراقي المعاصر عمل على مزج الواقع الحسي للبيئة مع المكنونات الذاتية في الوعي، لتنعكس في العمل الفني، وهذا ما زاد رغبة الفنانين العراقيين إلى ابتكار تحولاً في بنية الفن واستعاراته البصرية المرتكزة على خطاب الهوية العراقية، (إذ استطاع الفنانون العراقيون أن يتفاعلوا مع البيئة الحضارية رغم محاولتهم اللحاق بالمنظور التجريدي الأوربي)(يوسف، 1992).

ومع وجود اتجاهات فنية حديثة قامت على اساس تحريف وترميز الواقع في أوربا، تعارض أي وجود علني وعياني للمفردات المجتمعية والبيئية بطريقة المحاكاة في العمل الفني, إذ تحول الفن أبعد من كونه مرآة عاكسة للواقع الاجتماعي بصيغة المحاكاة التوثيقية التسجيلية, فالفن يحمل غايات مختلفة تذهب لأبعد من تلك الغاية المباشرة،"من هنا فالمعنى الاجتماعي للفن ,لا يدل على ايجاد (منتجات) قابلة للاستهلاك اليومي ,او للأغراض النفعية المباشرة ,انما في ايجاد صياغة علاقة متينة بين عمل الفنان كعمل يجسد (المثال) وبين التصورات المتقدمة للجمهور"(كامل، 2008)وهذا ما نشاهده في أعمال (فائق حسن) الذي وظف في بنية الصورة الذهنية عناصر جديدة تعبر عن ثقافة المكان وحرية الفرد، فضلاً عن اظهار الأيدلوجية الفكرية للمجتمع، وما يحتويه من أزمات إنسانية. ويذكر(شاكر حسن آل سعيد) "إن منهج (فائق حسن)في البحث الفني في رسم الطبيعة والذي ابتدأه رومانتيكي واقعي سرعان ما تطور به الأسلوب الانطباعي ومن ثم الى الأسلوب الوحشي من خلال رصد ملامح الطبيعة في العراق،وبعدها اخضع تقنيته إلى التكعيبية "(سعيد، 1973). وفي لوحته (انتظار) الشكل (4)، التي عرضت في معرض مناهضة التمييز العنصري سنة 1976 ، قدم فائق حسن صورة ذهنية استعار من خلالها إحدى رسائل (فان كوخ) إلى أخيه (ثيو)، وهي الرسالة السادسة عشر. إذ تضمنت الرسالة وصف لحصان هزيل ونحيل لأنه مجهد بشكل مفرط وينتظر ساعته الأخيرة، مع وجود الجمجمة المرمية على الأرض، وهيكل لحصان نافق مرمي على الأرض. هذا المشهد الكئيب والحزين قد يمر بحياة الإنسان ويجري عليه ما جرى على الحصان. إن هذه الصورة الذهنية التي قدمها (فائق حسن) على الرغم من وجودها السابق كنص

مكتوب، إلا إنها تمثل سعة الخيال لدى الفنان وقدرته على صياغة الصورة الذهنية المستعارة من صورة ذهنية آخرى(صبار، 2022). بل من بيئة أخرى مختلفة تماماً.



(4) فائق حسن – انتظار 1976

ومن كبرى التحولات والمتغيرات في التشكيل العراقي التي أسست إلى اختلاف في بنية الصورة الذهنية في النص البصري، تتجسد في أعمال (كاظم حيدر) الذي عرف بالتجريب. ولو أردنا أن نفسر مقولته: (الأسلوب هو أنا), "فالمقصود هو (أنا) المعرفي (الأبستمولوجي) وليس (الفسلجي) وهو ينتمي إلى هذا الرأي, ولأن (الأنا الأبستمولوجي) هو عملية وعي, وعملية الاضافة والحذف من الوعي, بفعل الإضافات الحياتية المعرفية التي تصيب الإنسان, وهذا أمر حتمي. ولهذا فالأسلوب هو اللمسة المعرفية أو الانعكاس المعرفي من الذات إلى الأداء. وعليه فإنّ (كاظم) كأي إنسان آخر ممكن أن يصيبه نوع من التغيير والتحول. وهذا التحول طبيعي وضروري. بل هو علامة ابداع, فالإبداع يعتمد وجود الحركة والإضافات, والأسلوب عنده يتغير حتماً, وهذا ما ميّز فن (كاظم حيدر). وهو التحول في الأساليب, لأنه فنان تجريبي, لا يقبل أن يركن ابداعه إلى أسلوب واحد. فهو باحث ومنقب عن منظومات الإبداع في نتاجاته الفنية التشكيلية"(البديري، 2022). انظر الشكل (5) و (6).

(5) كاظم حيدر - البراق (6) كاظم حيدر– عشرة تعبى تناجي والعدم

كما استطاع الفنان (مظهر أحمد) أن يقدم صور ذهنية في نتاجاته الفنية ضمن واقع الاغتراب والصدمة، فرسوماته تلقي الكثير من الافتراضات التي ترى اللوحة ما عادت تعكس مشهداً نراه في خبراتنا التي يشكلها الإنسان، (فهي تستدعي منا المشاركة في تركيب أشكالها التي تظهر في كثير من الأحيان غير مفهومة، وأشبه ما تكون بأدعية بدائية)(الخميسي، 2009). فكان أهم أداء مظهر هو الاختزال، وعبثية رسوماته تكمن في فقد مساراتها الإفصاحية ضمن تشابك تفاصيلها، وإن بدت ذهنوية مشوّهة، تشبه رسوم المجانين، فإن للسلوك الذهنوي مسارات متعرجة، في أقصى مسارات التعرج الإبداعية تقع رسوم المجانين مُفصحةً عن أعمق نوازع النفس البشرية في أقصى حالات توترها، فميزة رسومات مظهر التوتّر والشد، فرسوماته هي محاولة لسبر أغوار النفس البشرية بتلقائيتهم التعبيرية نفسها كهامش مُضاف لتفاصيل رسوماته، بوصفها جزءاً من سلوكيات مداهنة ومؤثرة في كشفها لعمق نوازعنا البشرية غير السويّة التي حاورها الفنان كاشفاً من مخبوء ذهاننا الذي أورثه إيّاه عصرنا المأساوي العراقي والعالمي، معيداً ضبط عبثيّته بمعادلات أخرى تعيد لها توازنها ضمن منطقة إدراكية قابلة للمسك في إطار الفوضى الخلاّقة(النجار، 2016). كما لو أن لديها الكثير لتبوح به من خلفيات ذاكرة الفنان بحساسيتها الحلمية المتمرّدة والمنسجمة في نسيج يجعلها قادرة على جذب اهتمام المتلقي كي يمارس عملية التأمل(الخميسي، 2009 ، صفحة 170). انظر الشكل (7).

(7) مظهر أحمد

مؤشرات الإطار النظري

1- إن الصورة الذهنية تمثل الانطباع الذي يتولد في الذهن أو حضور صورة الشيء في الذهن الحاصل من مشاهدتنا للأشياء المرئية، وتختزن هذه الصور في الذاكرة ويسترجعها الإنسان كلما دعت الحاجة إلى ذلك.

2- إن الصورة الذهنية مجردة عن المادة، فهي بالضرورة أقوى من المادة المتناظرة معها ولأنها أقوى فإن وجودها يكون في مرتبة أعلى من مرتبة الماديات.
3- يرتبط الخيال بالفكر الخّلاق وله درجات متفاوتة من اللاواقعية، فكلما ابتعد الخيال عن الواقع كان ارقى، وهو الذي يمد الفنانين بالصور الذهنية المترفة التي يعبرون عنها في انتاجهم.والخيال الخصب هو الذي يستمد مقوماته من الواقع ويرتفع عنه ثم يعود إليه بعملية تحليلية تركيبية ليرفعه ويثريه، وهذا هو تحديدا عملية خلق صورة ذهنية حسية أو فكرية جديدة تنشأ في ذهن الإنسان.
4- الصورة الذهنية تستلزم أن يكون موضوعها غائباً على النقيض من الإدراك الذي يفترض وجود موضوعه. فاللوحة التي يرسمها فنان لها أصل في الواقع أو في الطبيعة ولكنها متخيلة في مجموعها. والمادة التي تتألف منها هي عبارة عن أجزاء من الطبيعة، ولكنها في اللوحة الفنية عمل من صنع الخيال.
5- إن عالم الصور الحالي يحول الكائنات بواسطة الخيال إلى ذريعة، أي إلى مجرد علامات يتم تأليفها وتوليفها تبعاً لمنطق الحجب والكشف.
6- إن هناك حركة متقابلة للأشكال من العالم إلى الذهن، ومن الذهن إلى العالم
7- أن المصور يبدأ بصورة متخيلة تعد بطبيعتها غير قابلة للتوصيل للآخرين، وينتهي بموضوع يمكن لأي شخص أن يلاحظه ويدركه حسياً. وبهذا نعتقد بأنه قد حدث تحول أو انتقال من الخيالي إلى المرئي.
8- إن محور عملية انتاج (الصور الذهنية) هو تشكيل المادة بحسب توجيه الفكرة التي في الذهن فيحقق العمل الفني بذلك اللذة الخيالية
9- إن آلية تحول الصورة الذهنية إلى المرئي يشترط الإظهار بواسطة العمل الفني الذي يعد الوسيط الناقل لهذه الصور. فالأثر الفني المتشكل سيعكس صورة مرئية للمتلقي الذي تتشكل عنده صورة ذهنية اخرى ناتجة عن الصورة المرئية من خلال العمل الفني
10- إن الفن هو عملية إيهام، ينشئ الفنان عالم ثان مصنوع إنسانياً.

الفصل الثالث / إجراءات البحث

أولاً - منهج البحث :

تم اعتماد المنهج الوصفي بأسلوب تحليل المحتوى لتشخيص الظاهرة المتناولة في البحث تشخيصاً دقيقاً في تحليل العينات بغية تحقيق هدف البحث.

ثانياً - إطار مجتمع البحث :

يمثل مجتمع البحث لوحات الفنانين العراقيين الواقعة ضمن الحدود الزمانية والمكانية والموضوعية وقد تم جمع (30) عملا فنيا، وقد تمكن الباحث من جمعها من المواقع الالكترونية وما تم توثيقها في المطبوعات الخاصة للفنانين أو المتوفرة في الكتب أو الرسائل والأطاريح.

ثالثاً - عينة البحث :

تم اختيار نماذج عينة البحث البالغ عددها (3) عينات من مجموع (30) لوحة تعود لـ (3) فنانين عراقيين، باعتماد نسبة 10 % ، تم اختيار العينة بصورة قصدية لوجود الظاهرة المراد الكشف عنها ، والتي تصب في موضوع البحث . بعد التقصي والبحث وخلق الفرصة في الحصول على كم وافر من المصورات الخاصة بمجتمع البحث.

رابعا– أداة البحث :

لغرض التعرف على التحول المرئي للصور الذهنية في الرسم العراقي المعاصر, اعتمد الباحث على ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات لتكون أداة البحث.

خامساً–تحليل العينات :

انموذج (1)
اسم العمل: بلا
اسم الفنان: محمد مهر الدين
المادة: زيت على خشب
القياس: 120cm×120cm
تاريخ الإنتاج: 1980
المصدر:عصام ناظم صالح العبيدي: التوظيف الشكلي والدلالي في أعمال الرسام محمد مهر الدين، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون التشكيلية، بغداد، 2005.

قدم الفنان عمله على شكل مربع والواضح من خلال أبعاده البصرية والهندسية، وقد قسم السطح التصويري إلى ثلاثة أقسام، احتل قسمين منه ثلثي العمل، المقطع الاول على يمين، العمل يمثل مستطيل مائل للمربع يضم اشكال ملونة باللون قاتمة سوداء تميل للجوزي فاتح او الاوكر، على ارضية لونت باللون الأزرق والممزوج بقليل من الابيض وظلال لجنود لونت بالألوان الزرقاء الممزوجة بلون نيلي، والمقطع الثاني في الاعلى يمثل مستطيل بشكل عرضي يضم شخصان يتحاوران ويهمسان احدهما للآخر ملونان بالألوان الاحادية اسود وابيض وقد محيت ملامح وجهيها التفصيلية، وتمثال الحرية لون بلون معتم مائل للسواد ووضع فوقه مربع ابيض ووزع الإشارات والكتابات والأرقام على أسفل ويسار المستطيل الذي لون خلفيته بلون الازرق الممزوج بكثير من الابيض، أما قسمه الآخر يمثل ثلث العمل يشكل مستطيل عامودي ملون بلون أزرق والممزوج بقليل من الأبيض ووزع الفنان فيه جزئية لشكل انسان لونه بالون قاتم المائل للسواد وبظلال زرقاء، واعلى المستطيل بانت آلية نقل سيارة استخدمها الجيش في حركاته وتنقلاته.إذ يتمثل السطح التصويري من أشكال ثلاث تمثل أشخاص على هيئة جنود بانت عليهم الحركة بانضباطها العسكري إذ تقدمت الرجل اليمنى على اليسرى اهبة الاستعداد والثبات وديناميكية الايقاع، وقد بانت فوهة لسلاح.يميل التكوين نحو الاستطالة، وحركة الأشخاص إيقاعية متجهة نحو اليمين، والإنشاء مفتوح وقد تنوع الإنشاء في تكويناته الإنشائية واللونية. تشغل المفردات الشكلية سطح اللوحة بالكامل، واستطاع الفنان أن يوزع الأشكال بشكل منتظم لخلق نوع من التوازن ساد أرجاء اللوحة جميعها.عمد محمد مهر الدين بتقنيات الإظهار المتبعة في العمل الفني على التقنية الاكاديمية وباسلوب واقعي فيها شيء من التسطيح.لقد أهمل الفنان المنظور التصويري، أو في

بعض الأحيان نرى الرسام يبني وفق المنظور وسرعان ما يبدأ تحطيمه في أثناء مانشاهدة في العمل ليتحقق من خلال ذلك عمل متكامل، يخضع لنظام علاقاتي شامل وموحد مراعياً فيه عملية التوازن والانسجام بين عناصر اللوحة. مع تأكيد الفنان على العلاقات التباينية في خلق سطوح ومساحات لونية متضادة، مما اسس تباينا في مستوياتها المنظورية داخل فضاء اللوحة، الامر الذي زاد من قيمة العمل الجمالية.

يتدفق جريان الصور الذهنية في هذا العمل من السطح إلى المتلقي فيحدث تلقائياً أو بصورة عفوية. فاستطاع الفنان ان يحول تلك الأفكار من الذهني إلى المرئي لتنساب خارجه بيسر وتتابع بانسجام وتكامل. أما الأشكال الرمزية التي قدمها فهي جملة الفعاليات أو النشاطات الثقافية التي تقوم بمقاربة العالم وتسعى إلى فهم دلالاته من خلال فهم الوقائع المحسوسة التي تكون العالم في مقابل الذات. إلا إن الأولوية في مقاربة العالم لا تعطى للذات العارفة وإنما للرمزية نفسها. أو بعبارة أخرى، تكون الأولوية في ذلك لما يسمى بفعل الترميز نفسه، باعتباره فاعلية تلتحم فيها الذات بموضوعها، وهذا ما يظهر على المستوى الجمالي والفني على مستوى الخصوص.ومؤكداً على عدم ترك أثر للفرشاة الذي بدوره يغيب زمن الاحساس بالتوتر الادائي الذي يمنحه السطح إلينا.

ويؤكد الفنان من خلال تحول الصورة الذهنية إلى المرئي؛استعارته التشبيهية فأصبحت واقعيته تشوبها بعض التحوير لتحقيق مستوى من التعبير المحمل والمشحون بطاقة وجدانية عبرت عن ذات الفنان الداخلية، فالصورة الذهنية المنعكسة لفكرة مركزية بسطحه التصويري تشي لنا عن حدث سياسي مهم قد هز الوطن العربي والعالم حينها، لما له من ابعاد تمس وحدتها بشكل عام، واستقلال دولة فلسطين بشكل خاص. الا وهي اتفاقية (كامب ديفيد 1977م)، والمتحققة بين الطرف الاول (مصر-برئاسة السادات)، والطرف الثاني (اسرائيل). لقد اراد الفنان ان يترجم رؤاه السياسية تلك من خلال هذه اللوحة، مستخدما في ذلك رموزا واقعية وتجريدية وصور ذهنية وأفكار سايكولوجية. كلها دلالات فكرية وتعبيرية خاصة ليعكس بها الجانب الإنساني مقدما ذاته برؤيته الخاصة لما حوله. فيحقق العمل الفني بذلك اللذة الخيالية كما يقول الكاتب الأمريكي (باركر parker): إن العمل الفني يرضي رغبات الإنسان لا على المستوى الفيزيقي أو الاجتماعي أو العملي بل على مستوى اللذة الخيالية، وللخيال عنده معنى واسع بمعنى أن الوسائل الحسية التي تستخدم في العمل الفني كالأصوات والألوان والمعاني تجعلنا نحس أننا نستمد منها بهجة"، أو في بعضها الآخر عكس ذلك نستمد الاشمئزاز والضجر. فالأثر الفني المتشكل سيعكس

صورة مرئية للمتلقي الذي تتشكل عنده صورة ذهنية اخرى ناتجة عن الصورة المرئية من خلال العمل الفني، فتصبح الأهمية للعمل الفني الذي يحمل الصورة الذهنية أكثر من أهمية المنتج والمتلقي. وهذا ما يؤكده (تيودور ف. أدورنو)فهو يرى أن تقديم الصورة المرئية كموضوع في العمل الاستطيقي، تقديم الأمر برأسه، وتقديم الأثر الفني على من ينتج وعلى من يتلقى معاً.

انموذج (2)
اسم العمل: نساء في اقفاص زجاجية
اسم الفنان: فاروق حسن
المادة: زيت على كانفاس
القياس: 121.92cm×121.92cm
تاريخ الإنتاج: 2016
المصدر: صفحة الفنان الشخصية
https://www.facebook.com/share/1B4yLWcR8e/?mibextid=wwXIfr

يظهر العمل بشكل مربع واضح بأبعاده، قسم الفنان السطح التصويري إلى ثلاثة أقسام إيحاء منه بالبعد الثالث، إذ وضع شكل بيضوي ملون باللون الأزرق الفاتح في منتصف وأعلى يمين العمل فاصلاً جزئي العمل يمينا ويساراً اللذان لونهما بالون الأزرق المائل نحو الرمادي في تمثيل خلفية اللوحة، وقد جعل تشكيل هرمي في مركز العمل. ويتمثل العمل من ثلاثة اشكال على هيئة نساء بانت عليهن آثار التعذيب على أجسادهن وهن مكبلات لا حول ولا قوة وصرخات وعويل يرتسم وجوههن وقد بان كذلك وجود طلق أو عيارات من الرصاص تثقب أجسادهن الناعمة الملطخة بالدماء، العمل سلسلة من نساء في أقفاص زجاجية وهي مجموعة أعمال نفذها الرسام لتوثيق وادانة هذا الفعل.

قدم فاروق حسن المنتج برمزية واضحة للإذلال والاهانة وسفك الانسانية إذ يحمل المشهد التصويري مهولة الصدمة من التعذيب والمغالاة فيه ومدى لذة الانتصار لمنفذي هذه البشاعة والتي قدمت الجانب الاخلاقي للآخر المناصر للتنكيل والفاحشة، والتي يراها ذلك المناصر بانها مقبولة وسارية المفعول. مشهد لصورة ذهنية يغرسه الفنان على سطحه التصويري فيضعه أمام المتلقي تعبيرا ثاويا وما فيه من الألم.

يعرض الفنان المشهد بصورة أقرب الى المشاهد التي تعرض على مسارح الباروك في موضوعها، الا انه قد ابتعد كثيراً في تنفيذه من خلال اسلوبه المعاصر وتنفيذه وعرضه ونتاجه المختلف مفعلاً الخيال الشعري وهو قوة تمكن عند الإنسان من الإدراك إلا إنها تتجاوز هذا الى عملية خلق يتحول فيها الواقع إلى المثالي، العمل من صنع الخيال اذ استطاع الفنان أن يجمع الأجزاء المتفرقة في الطبيعة ويصهرها ويوحد بينها في صورة ذهنية متخيلة، وهذه العملية التي يقوم بها الفنان تحتاج إلى هذه المراحل التي حددها كولدرج في تعريفه للخيال الثاني "يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد".

يؤكد فاروق في تكوينه المركزي على التجانس والانتظام المرتكز على شكل هرمي والذي جعله مركز الاشعاع، وفيما يبدو ان العمل بنظام مفتوح كما هو واضح في السطح البصري. عمد الفنان بأن يكون التكوين الإنشائي مفتوحا، وقد جعل مركز العمل النساء لتمثل الثلاثة مركز العمل. وأبدى اهتمامه بتقنيات الإظهار والتي أوجدها في العمل الفني على التقنية الاكاديمية والاهتمام بالشكل والخط بتدفق وجريان الصور الذهنية والأفكار جريان غير عادي يحدث تلقائياً أو بصورة عفوية. واستطاع الفنان ان يجعل تلك الأفكار تنساب خارجه بيسر وتتابع بانسجام وتكامل.كما تمكن الفنان من خلال تقنيات الإظهار بجزئية الاختلاف في سكون اللوحة عن ثوابت سكون الفنون القديمة وايضا التوازن والحركة متوقفة وقد بانت في ثنايا الملابس التي ترتديها النساء وعدم اظهار اثر للفرشاة فالسطوح ملساء والتي عالجها باستخدام مادته المحمولة الزيت على الكانفاس. واستطاع أن يفرض على أبطاله قصته بثلاثية الابعاد متلاعبا بذلك بالأضواء وبالظلال غاية منه في تحطيم الثوابت وتأكيدا منه على الخيال الذي له الدور الكبير في ادراك التصورات المجردة في الفكر الإنساني، "إذ تتراكب وتندمج وتنصهر الصور في بوتقة واحدة لينتج عنها صور جديدة، وهذه العملية العقلية تتفاعل مع الخبرات الماضية، ويكون الناتج عن ذلك أشكال وتكوينات عقلية جديدة تعد تصورات ذهنية مجردة تمثل جذرا مشتركا تلتقي عنده كل الفعاليات الفكرية التي تؤول الصور كتذكر وتصبح الصورة ذاكرة والصور كخيال تنتمي كلها للادراك وتكون قابلة للتداخل والتفاعل مع الصور الأخرى.

إن الصورة المرئية بكل ما تحمله من ذلك التضخيم هي الصورة المقابلة للرؤية الداخلية لذات الرسام وما يحمله من صور ذهنية، اذ هي اشبه بعملية التكوين الارتدادي، معبرا ذلك الحجم ونوع الصراع الذي نتج عن تلك الاشكال، وتحويل

محتويات اللاشعور لا الى موضوع للتأمل الجمالي بل ليكون وسيطا له في العمل الفني فيشارك الآخرون به.

انموذج (3)
اسم العمل: رحلة الحياة
اسم الفنان: علاء بشير
المادة:زيت على كانفاس
القياس: 398cm×199cm
تاريخ الإنتاج:2020
المصدر: صفحة الفنان الشخصية
https://www.facebook.com/share/p/17iqXauLnR/?mibextid=wwXIfr

يظهر عمل مستطيل قدمه الفنان بشكل افقي وقد عمد بتقسيم سطحه البصري الى ثلاثة أقسام، إذ شكل قسمه الأول على يمين المنتج البصري، ثلث مساحته ليمثل أذرع بشرية ممتدة كانها تطلب النجاة مرتكزة بكتلة سوداء. مركز العمل يمثل مساحة الثلث الثاني من سطح العمل وهي مساحة خالية الملونة بالألوان الحيادية الأبيض والأسود مع قليل من الأحمر الممزوج معهما من الاعلى ونراه يتضاءل من الاسفل ليفصل المنتصف خط أبيض أشارة على الأفق، وفي الثلث الأيسر والأخير الذي يعد حجمه أقل نسبياً عن الثلثين الآخرين، جعل كتلة أشبه بنهاية لجزئية طائر أسود فارد جناحيه، ويتمثل ذيله بأرجل بشرية أبتلعها الشر، يدور المشهد التصويري حول وجود الانسان وصراعاته مع الحياة، حملت اللوحة عنوان رحلة الحياة. يبدو التكوين مركزي معتمداً التجانس والانتظام الذي جعله مركز الاشعاع ، أبدى العمل بنظام مفتوح كما هو واضح في السطح البصري. بحركة متجهة من اليمين إلى اليسار. بتقنيات الإظهار المتبعة في العمل الفني تعمد وبقصدية منه على التقنية الأكاديمية و الاهتمام بالشكل والخط، وهناك أثر للفرشاة الذي بدوره يعطي حضور زمن الاحساس بالتوتر الذي يمنحه السطح الينا في بعض مناطقه، معتمداً بذلك على استعماله مادة الزيت على الكانفاس بدافع ورغبة الفنان لتكوين رؤيته الذاتية الخاصة المدركة أن وعيه يخلق واقعه.كما اهتم الفنان بالمنظور التصويري من خلال نقطة التلاشي في العمل، وهناك اهتمام في التشريح في إبراز الأشكال المجسمة وقد أكد الرسام على

عنصر الخط في إبراز الأشكال والاهتمام بتوزيع الاشكال والالوان بطريقة منظمة. أسس العمل بمعطيات زمانية وفق مساحة فضائية لونية أحادية.

لقد انتج الفنان صورة ذهنية مبنية على مرتكزات استعارية كونها ركن جوهري من مرتكزات بنية الفكر التصويري للإنسان وإحدى الدعائم المهمة والتي يرتكز عليها خطابه التواصلي ذو البعد الميتافيزيقي، إذ صور في العمل أذرع متعددة لمجموعة من البشر ممتدة كأنها تريد التشبث أو تطلب النجاة.

تظهر الصورة معان متعددة لرحلة الإنسان كالانتقال من مكان إلى آخر ومنها الرحلة من الولادة إلى الموت، فحياة الإنسان كلها انتقالات تبدأ منذ بداية خلقه كنطفة وتمتد إلى أقصى مفهوم لوجود الإنسان، وما سبق صيرورة النطفة مجهول، وما يأتي بعد الموت مجهول. والمشكلة أن الانتقال محتوم ليس باختيار الانسان. وهذا ما حمل العمل بطاقة وجدانية تنقل مستوى التعبير لذاتية الفنان واحساسه المتمثل بالجانب الانساني الوجودي، وبطريقة خارج النسق المعتاد غير تقليدية مقدما خلالها الموضوع بمجمل عناصره التكوينية وبمجموعة ضواغط فكرية واجتماعية غاية معالجة موضوع القلق الوجودي. واستطاع الرسام ان يعكس صورة ذهنية بأسلوبه الواقعي السريالي التعبيري عن ألم الانسان وهمومه وصراع الحياة ونهضة الفكر والخوف من الاقدار ليبحث بموضوعه الانساني عن المشكلات الانسانية، محاولا مزج الواقع باللامنطق وهذا ما يتفق مع المدرسة السريالية الى حد كبير. وحاول الفنان أن يوظف خبرته وقدرته الفنية باهتمامه بالمضمون من خلال الصورة الذهنية المتولدة في ذهنه ليسترجعها كلما دعت الحاجة اليها، بخيال شعوري في تمثيل المعنى والمغزى الحقيقي الذي يحاول جاهدا ان يثيره في اللوحة بوعاء شكلي ذي سمة غرائبية يطمح بالوصل ببعده الادراكي و فكرته الخلاقة الى المعنى المنشود في العمل الفني.

إن الغاية من تحليلنا للعمل هو ما توصلنا اليه من دلالات للصورة ذهنية التي بدت ظاهرة بانعكاسات تعبيرية سريالية واقعية دراماتيكية طرحت وقدمت المشهد التصويري بصور ذهنية ثاوية بخطاب فكري ذهنوي فلسفي في العمل المطروح والمنتج امامنا غاية إدراكه وتأمله وتأويله لما يطرحه الدال والمدلول وما يملي عليه المشاهد ومستوى وعيه الثقافي.

الفصل الرابع / النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات

أولاً / النتائج:

1-تمكن الفنان العراقي من خلق تجربة بصرية حسية من خلال استعاراته التي تمزج بين الواقع والخيال، اعتماداً على توليد صورة غامضة تتحدى المنطق المعتاد وتثير التفكير والشعور بالتأمل والاندماج مع العمل. كما في العينة (3).

2-تتحول الصورة الذهنية إلى المرئي بعملية احترافية مهارية ابداعية ينتجها الفنان الذي يتمتع بخيال ابتكاري. كما في العينات (3) (1) (2)

3-إن رمزية الأشكال (مثل اليدين الممتدتين) تحفز الخيال والصورة الذهنية وتوحي بفكرة التواصل والبحث عن معنى في صراع الحياة. كما في العينة (3).

4-استطاع الفنان العراقي أن يوظف الأحداث اليومية التي تظهر صورها في وسائل الإعلام. كحالة شجب للحدث الذي يفتك بالإنسان، فكانت تحمل الصور الذهنية خطاب احتجاج ضد هذه الظواهر مثل قضية الاحتلال أو قضية العنف ضد المرأة. كما في النموذج (1) و (2).

5-إن هذه الرسوم وما تضمنتها من منظور وتكوين،تظهر بمحمولات دلالية متعددة ، تتأرجح بين الصورة الذهنية عند المنتج والصورة الذهنية عند المتلقي، والتي لا يمكن التعبير عنها الا من خلال صورة خيالية للمغيب والثاوي. كما في النموذج (3)

6-إن محاولة الامساك باللامرئي وإحالته إلى المرئي هي حالة جدلية بين الخيال والواقع. فحالة التناقض بي المرئي واللامرئي تكون مثمرة بين عالم الخيال في اللوحة وبين عالم الواقع. كما في النموذج (3).

7-يتطلب انتاج الصور الذهنية من الفنان قراءة الواقع وفهمه ثم تفكيكه واعادة تركيبه ذلك لأن الفنان على تماس بالمجتمع ومتواصل معه وصولا لمستوى التداول في العمل الفني من خلال حريته في أدارة المشهد البصري وتوظيفه اللوني ومهارته التقنية. كما في النموذج (1).

8- عبر الفنانون العراقيون عن الصراعات النفسية والاجتماعية من خلال تجسيدها في تراكيب بصرية ولونية تحمل دلالات وجودية عميقة. كم في النماذج (1) (2) (3).

ثانياً/ الاستنتاجات:

1-يميل أغلب الفنانون العراقيون إلى توليد صور غير مألوفة تجمع بين العناصر الواقعية والخيالية، مما يخلق تجارب بصرية مثيرة تستدعي التفكير والتأمل، ويُظهر قدرة على تحدي المنطق المعتاد.

2- يظهر في أغلب الأعمال الفنية أن الجانب التحليلي التركيبي الذي يجريه الفنان مع الواقع هو المنطلق في عملية تحويل الصورة الذهنية إلى مرئية. وتميل الأعمال إلى السيريالية

3- ظهر في أغلب الأعمال استلهام الأحداث اليومية والواقع الاجتماعي بشكل رمزي واستعاري للتعبير عن قضايا مجتمعية مثل الاحتلال والعنف ضد المرأة.

4- تُظهر اللوحات العراقية على الأغلب تناقضاً مثمراً بين ما هو مرئي ولامرئي، مما يُثري العمل الفني ويُعمّق من دلالاته الفلسفية.

التوصيات:

في ضوء النتائج والاستنتاجات التي تم التوصل إليها ، يوصي الباحث بما يلي:

1- أدعو المتخصصين في دائرة الفنون التشكيلية جمع أعمال الفنانين العراقيين المعاصرين وأرشفتها ضمن منشورات ومجلدات ووضعها في موسوعات تعممها على كافة مكتبات الجامعات العراقية ولا سيما كلية الفنون الجميلة ، وكذلك تسجيلها ونشرها على مواقع الانترنيت.

2- دعوة للمختصين بالفنون ومن ضمنها كلية الفنون الجميلة ومعاهد الفنون الجميلة من الإفادة من نتائج هذا البحث.

المقترحات:

استكمالاً للدراسة الحالية يقترح الباحث العنوان التالي:

1- البعد الميتافيزيقي للصور الذهنية في رسوم علاء بشير

المراجع

احمد مختار عمر. (2008). *معجم اللغة العربية المعاصرة* (المجلد 1). القاهرة: عالم الكتب.

الزاهي، فريد. (بلا تاريخ). الصورة وتحليل الخطاب البصري في العالم العربي من اللغة إلى المرئي. *مجلة الخطاب*(14)، صفحة 223.

الفواز، لواء. (2013). *فلسفة المعنى في النقد العربي المشرقي المعاصر من 1945 إلى 1990* . بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

أميرة حلمي مطر. (2013). *مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن*. القاهرة: دار التنوير للطباعة والنشر.

أومون، جاك. (2013). *الصورة*. (ريتا خوري، المترجمون) بيروت: المنظمة العربية للترجمة.

باقر موسى. (2014). *الصورة الذهنية في العلاقات العامة* (المجلد 1). عمان: دار أسامة للنشر والتوزيع.

تيودور ف. أدورنو. (2017). *نظرية استاطيقية* (المجلد 1). (ناجي العونلي، المترجمون) بغداد: منشورات الجمل.

جيرالد هوتر. (2014). *سلطة الصورة الذهنية* (المجلد 1). (علا عادل، المترجمون) الجيزة: عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية.

حسني مروة. (1980). *مقدمات أساسية لدراسة الإسلام* (المجلد 1). بيروت: دار الفارابي.

رشيدة اتريكي. (2022). *الصورة كما نراها وكما نتصورها*. (فريد الزاهي، المترجمون) عمان: خطوط وظلال للنشر والتوزيع.

سرمد صبار. (24 كانون الأول, 2022). ما بين رسالة فان كوخ لأخيه ثيو ولوحة انتظار للفنان فائق حسن . بغداد، العراق: فيسبوك.

سرمد صبار عبد البديري. (2022). الخصوصية الأسلوبية في أعمال جماعة الأكاديميين في العراق. 114. بغداد: جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون التشكيلية.

سعيد توفيق. (1992). *الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية* (المجلد 1). بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

شاكر حسن آل سعيد. (1973). *فصول في تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ج2*. بغداد: مديرية الفنون العامة.

عادل كامل. (2008). *الرسم المعاصر في العراق مراحل التاسيس وتنوع الخطاب*. دمشق : منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب.

عزت قرني. (2016). *أصول الفن*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

علي النجار. (2016). *الفنان مظهر أحمد والأثر التشكيلي حينما يصنع مجده*. تاريخ الاسترداد 4 1, 2025، من النور.

فاروق يوسف. (1992). الرسم الحديث في العراق. *مجلة آفاق عربية، 4*، صفحة 125.

كيدروف. (بلا تاريخ). *المنطق الشكلي والمنطق الديالكتيكي*. (محمد عيتاني موسهيل بيموت، المترجمون) بغداد : دار النهضة.

مجدي وهبة. (1974). *معجم مصطلحات الأدب*. بيروت: مكتبة لبنان.

محمد زكي العشماوي. (1994). *دراسات في النقد الأدبي المعاصر*. القاهرة: مطبعة دار الشروق الأولى.

محمد مصطفى بدوي. (1988). *كولردج* (المجلد 2). القاهرة: دار المعارف،.

مهدي قوام صفري. (2019). *المفهوم ماهيته ودلالته الاصطلاحية والمعرفية والفلسفية* (المجلد 1). (حيدر نجف، المترجمون) النجف: المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية.

موسى الخميسي. (2009). *تشكيليون عراقيون على خرائط المنفى*. دمشق: دار المدى للثقافة والنشر.

نابت، أيوب بناو حسون. (2023). التمثيل الصوري للمفاهيم في التشكيل العالمي المعاصر. *اطروحة دكتوراه غير منشورة*، 91. جامعة البصرة، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون التشكيلية، رسم.

نوري جعفر. (1977). *الفكر طبيعته وتطوره* (المجلد 2). بغداد: منشورات مكتبة التحرير.

دلالات التبعيضية في النحت المعاصر

The Signification of Partitivity in Contemporary Sculpture

م.م. علي حسين حمود

Ali Hussein Humood

أ.د محسن علي حسين

Muhsin Ali Hussein

قسم الفنون التشكيلية - كلية الفنون الجميلة – جامعة البصرة

الهاتف : 07704976989

finepg.ali.hussen@uobasrah.edu.iq

muhsenali75@yahoo.com

ملخص البحث باللغة العربية :

طالما مرّت الفنون التشكيلية ومنه فن النحت في عدةِ تحوّلات شكلية عن طريقها تم تحوير الشكل ووضعهِ في نظام جديد ، حيث كان لتمزيق الشكل وتشويههِ دور في إعادة إنتاج الشكل النحتي المعاصر لخلق الدلالات ، وللتبعيضية التي استعارة البعض منه كآلية وضعت مفاهيم دلالية في وسط الرمزي ومساحة المختزل التي جعلت من المنجز النحتي قيمة وانزياحات جمالية تتسم عبر هذا المختزل والمنقوص الذي يثير الدهشة والتساؤل في تفكيك الشكل وانفتاحه القرائي الذي وضع موضع تساؤل جمالي في مشكلة البحث الحالي التي تضمنت دراستهِ في أربعة فصول وكما يأتي : احتوى الفصل الأول على الإطار العام للبحث والذي تضمن مشكلة البحث التي اتضحت من خلال التساؤل كيف قدّم النحات المعاصر عمله النحتي وفق الصياغات دلالات التبعيضية ؟ ، كما شمل أهمية البحث التي اكدت على تسليط الضوء على تجارب النحاتين المعاصرين في الكشف عن دور التبعيضية وآليات اشتغالها بإنتاج الدلالات في أعمالهم النحتية ، أما الحاجة إلى البحث فتكمن إمكانية استفادة الباحثين في مجال الفنون في توضيح هذا المعنى الجديد لديهم ، فضلا عن بيان الخصوصية والميزة لدلالات التبعيضية كظاهرة في فن النحت كتمظهرات جمالية ناتجة من تحولات يمكن

التعرف عنها لدى طلبة الدراسات الأولية والعليا ، وجاء هدف البحث الكشف عن دلالات التبعيضية وما تنتجه في النحت المعاصر، أما حدود البحث فتضمنت الحدود الموضوعية التي تمثلت بدلالات التبعيضية ضمن المنجز النحتي المعاصر ، والحدود الزمانية (2010م - 2017 م) ، أما الحدود المكانية تمثلت أوربا ، وتم مناقشة بعض المصطلحات الواردة في عنوان البحث ، وتم التطرق في الفصل الثاني الى الإطار النظري والدراسات السابقة الذي شمل مبحثين المبحث الأول (دلالة التبعيضية بالمفهوم (البنيوي - السيميائي) ، اما المبحث الثاني (البنية الدلالية للتبعيضية) ، وختم الفصل الثاني بالمؤشرات التي اسفر عنها الإطار النظري ، اما الفصل الثالث تضمن إجراءات البحث بدءاً من مجتمع البحث وعينة البحث التي تمثلت (3) نماذج نحتية ضمن حدود البحث ، الفصل الرابع توصل الباحث الى عدد من النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات ، ومن تلك النتائج : - ظهرت القيمة للتبعيضية في النحت المعاصر كخطاب جمالي على شكل دلالات رمزية .

- أن التبعيضية في جوهرها هي انزياح جمالي يتمظهر في اللاواقع وغير المطابق الآيقوني.

- التبعيضية في النحت المعاصر هو أسلوب وتركيب دلالي يفكك الشكل والمعنى ويضعه موضع تساؤل الذي يؤكد انفتاحه القرائي .

الكلمات المفتاحية :الدلالة ،التبعيضية، النحت المعاصر

Research Summary:

As long as the plastic arts, including sculpture, went through several formal transformations through which the form was modified and placed in a new system, where the tearing and distortion of the form had a role in reproducing the contemporary sculptural form to create semantics.

As long as the plastic arts, including the art of sculpture, passed through several formal transformations through which the form was modified and placed in a new system, where the tearing and distortion of the form had a role in the reproduction of the contemporary sculptural form to create semantics, and the dependency that borrowed some of it as

a mechanism that developed semantic concepts in the middle of the symbolic and the space of the reducer, which made the sculptural achievement valuable and aesthetic displacements characterized by this reduced and imperfect, which raises surprise and question in the dismantling of the form and its openness to reading, which was placed in the place of An aesthetic question in the problem of the current research, which included his study in four chapters as follows: The first chapter contained the general framework of the research, which included the research problem, which became clear through the question of how the contemporary sculptor presented his sculptural work according to the formulations semantics of dependency? It also included the importance of research, which emphasized highlighting the experiences of contemporary sculptors in revealing the role of subordination and the mechanisms of its work by producing semantics in their sculptural works, while the need for research lies in the possibility of researchers in the field of arts to benefit from clarifying this new meaning they have, as well as the statement of privacy and advantage of the semantics of subordination as a phenomenon in sculpture as aesthetic manifestations resulting from recognizable transformations among primary and graduate students, and the goal of the research was to reveal The consequential functions and what they produce in contemporary sculpture, the limits of the research included the objective boundaries that were represented by the connotations of subordination within the contemporary sculptural achievement, and temporal limits (2010 AD - 2017 AD), while the spatial boundaries represented Europe - America, and some of the terms contained in the title of the

research were discussed, and the second chapter was addressed to the theoretical framework and previous studies, which included two sections, the first section (the significance of subordination in the concept (structural - semiotic), either the second section (the semantic structure of subordination), and the conclusion of the second chapter The indicators that resulted from the theoretical framework, either the third chapter included research procedures starting from the research community and the research sample, which was (3) sculptural models within the limits of the research, the fourth chapter reached the researcher to a number of results, conclusions, recommendations and proposals, and those results include: - The value of subordination appeared in contemporary sculpture as an aesthetic discourse in the form of symbolic connotations.

- Subordination is essentially an aesthetic displacement manifested in the iconic non-reality and non-conformity.

- Subordination in contemporary sculpture is a semantic style and structure that deconstructs form and meaning and puts it into question which confirms its reading openness.

Keywords :Significance , Subordination , Contemporary sculpture

الفصل الأول : الإطار العام للبحث

أولاً : مشكلة البحث والحاجة إليه:

ان (التبعيضية) في العمل النحتي المعاصر بوصفها وسيلة للتعبير عن رؤية جمالية لها دلالات متعددة كونها خرجت من هوية المطابقة للواقع والمطابقة للشكل الكامل كما تعودت عليه ذاكرتنا ، وأصبحت تسهم في كسر أفق التوقع وانحراف عن المفاهيم السابقةِ ، فأصبحت عروض النحت التبعيضي لا يكتمل إلا بتفاعل المتلقي في العمل

النحتي في البحث عن المعنى الغائب الذي لا يتم اكتشافه إلا عبر الدلالات كآلية خطابية سيميائية لها دورها الفاعل في سياق سمات وخصائص فن النحت المعاصر .

فللتبعيضية في النحت دور فاعل في الانفتاح الدلالي وتشكلات المعنى بالكيفية التي تُسهم فيها إعادة تشكيل معاني الهوية ، ومدى تغيير مفهوم (الكل) والرسالة التي يقدمها العمل النحتي ، والتعبير عن القضايا الإنسانية والاجتماعية وتقديم قراءة جديدة لأعماله النحتية التي تعتمد على تقنية تؤكد (الاختلاف) في مساحة الإبداع بوصفها خرجت عن السائد والمألوف واعتمدت معيارا جماليا جديدا ، على هذا الأساس ارتأى الباحث أن (دلالات التبعيضية) كمفهوم يستوجب البحث ، حيث تم صياغتها بالتساؤل التالي: ماهي الدلالات التي تُنتج عبر التبعيضية في النحت المعاصر؟

ثانياً : أهمية البحث والحاجة إليه:

تكمن أهمية البحث في تسليط الضوء على تجارب النحاتين المعاصرين في الكشف عن دور التبعيضية وآليات اشتغالها بإنتاج الدلالات في أعمالهم النحتية ، فضلاً عن كشف فاعلية وأثر دور التبعيضية . أما الحاجة إلى البحث فتكمن بما يأتي:

3- بيان الخصوصية والميزة للتبعيضية كظاهرة في فن النحت كتمظهرات جمالية ناتجة من تحولات يمكن التعرف عنها لدى طلبة الدراسات الأولية والعليا .

4- استفادة الباحثين من فهم الكيفية التي عن طريقها توظف التبعيضية للتعبير عن التوتر بين الأجزاء والكل .

ثالثاً : هدف البحث :

الكشف عن التبعيضية وما تنتجه من دلالات في النحت المعاصر.

رابعاً : حدود البحث :

1- الحدود الموضوعية :دلالات التبعيضية ضمن المنجز النحتي المعاصر .

2- الحدود الزمانية:2010م - 2017 م

3- الحدود المكانية: أوربا

خامساً : تحديد المصطلحات :

أ- الدلالة

اولاً لغةً :**((دَلَهُ على الشيء يَدُلهُ دلاً ودلالةً . فأندلَّ : سدده إليه ودللتهُ فاندَلَ ، والجمع أدلة وإدلاء والاسم الدّلالة أو الدِلالة))**(ابن منظور، ب . ت، ص 1006)

ثانياً : اصطلاحاً :- **((هي أن يلزم من العلم بالشيء علم بشيء آخر، والشيء الأول هو الدال والثاني هو المدلول، فأن كان الدال لفظاً كانت الدلالة لفظية، وان كان غير ذلك كانت الدلالة غير لفظية))**(صلبيا، 1971، ص 563)

ثالثاً : إجرائياً :- هو ما يتشكَّل ويستدل عنه عبر (البعض) أي المختزل والمجرد والمنقوص بالشكل والتكوين النحتي الذي يعمل على التكثيف والتشظي الدلالي تكمن قيمته في جدته واختلافه .

ب - التبعيضية

اولاً : لغةً :-**((تبعيض :[مفرد]: ج تباعيض (لغير المصدر): مصدر بعض 2قطعة ، جزء لا يتجزأ عن غيره الولد من تباعيض أبويه : من أجزائهما، حرف تبعيض: (نح) حرف يُقصد به الدلالة على جزء منْ كُلِّ وهو حرف (من)، كما تُستعمل بعض معاني الحروف للدلالة على التبعيض .))**(عمر، 2008، ص 227)

ثانيا : اصطلاحاً :- **((بعض الشيء جزء منه، قلَّ أو كَثُر، وجمعهُ (أَبعاض)، وقد بَعضْتُ الشيء: جعلته أبعاضًا، أي: فرقتُ أجزاءه))**(الاصفهاني، 1961، ص 54)

((وقال ابن سيده : (ومعنى (كُلّ) عموم وجمع... ومعنى (بعض) اختصاص وجزء))(ابن سيدة، 1996، ص 64)

((أي أنَّ لفظ (كُل) يدلُّ على نهاية العموم ، و لفظ (بعض) يدلُّ على الخصوص، وليس على نهايته، فقد تقع على نصف الكل، وعلى ثلاثة أرباعه، وعلى معظمه وأكثره، وبالعموم فَإِنَّهَا تقع على الشَّيْء كُله ما عدا أقل جُزْء مِنْهُ.))(ابن سيدة ا.، 1993، ص 76)

ثالثاً :التبعيضية إجرائياً : مصطلح يطلق على اقتطاع جزء أو عدة أجزاء من شكل معين متعارف علية ونفذ نحتياً ليمثل الشكل بصورته الكاملة (البعض يمثل الكل) . ويجعل من البناء النحتي له انزياحه الجمالي يكسر النسق الكلي للشكل النحتي التقليدي عن طريق استعاضة البعض .

الفصل الثاني :الإطار النظري والدراسات السابقة

المبحث الأول : - دلالة التبعيضية بالمفهوم (البنيوي – السيميائي)

كان الإنسان وما يزال له من العلاقةِ مع الدلالة حيث تشكّل الدلالة العصب الرئيس في حياته الاجتماعية ضمن جوانبها التواصلية ، ومنذ أن كان مُحاكياً لحركات وتقليد صوت القرود كسلوك دال من أجل التواصل مع الحيوان والإنسان ، بوصف أدق من أجل خلق توازن بينه وبين الطبيعة وفهم معنى كوني ابتدأ من العيش الفطري بالغابة ، مروراً بتجسيدات التجربة على الاشتغال الدلالي الذي تمثَّل عبر رسومات تحمل رموز ودلالات لشيء ما بصورة واعية أو غير واعية ، عبر مسيرة تجاوزت صراعه مع الطبيعة وداخل بيته (الكهف) ولحظات التأمل بالكواكب والنجوم وكشف دلالات كونية ، الى الحدِ الذي وظّف مخيلتهِ الإبداعية في الإنتاج الدلالي من العلامة بوصفها ظاهرة ذات وجهين تقابل وتصل بين دال (صوتي ، مكتوب ، إشاري) ومدلول متعلق به أي كيان ليس خارج اللغة (وجه آخر للعلامة) كذلك هو الحال بلغة الفن التشكيلي من حيث هو لغة بصرية مجردة أي متجاوزة للغة المنطوق والمكتوب ، فالدال هو الجزء المحسوس والملموس (صوت ، موسيقى ، خط كتابة ، عمل فني) والمدلول هو الصورة الذهنية المرتبطة بالدال ، **((الدال هو الصورة الصوتية للكلمة ، والمدلول هو المفهوم الموافق لها ، أي هو مفهوم ينتمي الى الرصد الذهني))**(حباشة ، 2011 ، ص 39) . بهذا الشكل يكون (الدال والمدلول) غير متجانسين ، ينتميان الى نظامين مختلفين مالهما من العلاقة الترابطية التي تؤكد الحضور والغياب.وأن للتبعيضية دور مهم في الإنتاج الدلالي ، مثال على ذلك في حركة شكل الكرسي كجزء يُكوّن الكُلّي للصورة أي الصورة الكُلية لحركة المفهوم ، كما هو في الفن المفاهيمي في عمل (كرسي وثلاث كراسي) بالكيفية التي تجعل من الجزء الكرسي ، الصورة الكلية للكرسي نفسه ، بوصف ان القيمة الجمالية للعمل النحتي المعاصر يتحدد بالفكرة كمركز كما في الشكل رقم (1) ، لذا تعتبر الدلالات مركز دراسة العقل الإنساني (الفكر ، الإدراك ، المفهوم ، الصورة) والتي بمجموعها تضمن تجربتنا للعالم في اللغة الدلالات بمثابة ملتقى للتفكير مع باقي العلوم والفن ، فإشكالية الدلالات ((**تقوم عبر المشكلة الدلالية الأساسية تأتي من حقيقة أن الدلاليات هي إدراك يدور حول نفسه ، إنها نشاط يشبه نشاط الكلب الذي يطارده ذنبه**))(جيرو ،

شكل (1)

2017 ، ص 10) وأنّ الفعل الدلالي ينتج بالأساس من التبعيضية باللغة التقليدية ولغة الفن التشكيلي ، لأن العمل النحتي تحكمه رموز وإشارات ، وهذه بطبيعتها تعتمد على العلاقات ، فعلى مستوى الشكل الآيقوني البعضي لأجزاء جسم الإنسان دلالات تختلف عن الحيوان ، فإشارة اليد لعلامة النصر تُعطي معنى يختلف باختلاف حركة اليد وهي مقلوبة على سبيل المثال ، وزئير وأنين الحيوان يُعطي دلالات الوحشية والخطر والهجوم وما الى ذلك ، فآلية استخدام الإشارة والرمز بالفن التشكيلي هي المحور والمحرك الأساس الذي يُشكل البنية الأساسية للعلامة ، حيث أن العمل النحتي مجموعة من البناءات والعلامات الدالة والتي تُنتج دلالات أي معنى ، بدونها لا يحيا العمل النحتي ويحقق معناه ، حيث هنا تنتقل من حركة الدال والمدلول الى الجانب التأويلي تعتبر الأجزاء بمثابة إشارات تمثيلية أو صور ، وانَّ الصورة التركيبية للدلالات تنتقل من حركة الدال والمدلول الى الجانب التأويلي ، فالريشة هي جزء من طائر ، وهي الدال على الكل بأجزائه أي الطائر ، وفي التقاليد العربية الاجتماعية والسياسية والحربية وإشغالاتها الدلالية مثلاً ريشة النعام التي يضعها قائد الجيش مثل (القائد) هي دال لمدلول قرب الحرب ، كما هو الدال الصوتي لقرع الطبول التي تدل على حدوث الحرب ، فالريشة لم تَعدُّ للطائر بمدلولها ، وإنما أصبحت الريشة إشارة وعنوان لصورة ذهنية شاملة ، دلالات فعل (القتال ، الشدة ، الحرب ، الموت ، الشهادة) وفق نظام علامي متفق عليه ومتداول اجتماعياً يتخطى كونهِ رمزاً للطائر ، فالبعض من كل كما هو في العمل النحتي للنحات (برانكوازيBrancusi 1876-1957) كما في الشكل رقم (2)لم يَعُدَّ تبعيض آيقوني لشكل كلي للطائر فحسب ، وأنما أخذ دلالات الطيران في تجسيد معالم الفضاء ، دمج صور وتعدد دلالي ناتج عبر البعض والجزء في صورته الدلالية والرمزية التي تفتح التأويل للمعنى .

شكل (2)

فالنحت المعاصر في تكويناتهِ المختزلة والجزئية تُعدَّ علامة لها دلالات كموضوع بصري خاصة والشكل بوصف أنهُ **((يُعدَ موضوع الشكل من المواضيع المهمة إذ لا يمكن أن ينفصل عن معنى العمل حتى لو استخدم الفنان الأساليب المتنوعة أو التقنيات المختلفة في إنتاج العمل الفني))** (عصام , 2022 , ص 41)

والتبعيضية في عمقها هي المنقوص ، غير المكتمل ، بمثابة الذي يفتح التأويل عبر

الرمز ، فهو منحى دلالي يحضر دائماً ، بوصف أن (الجزء البعض) هو المجموعة التي تحمل دلالات المسكوت عنهُ ، التبعيضية تترك فراغات حتى يملئها القارئ ، كرمز استعاري المأخوذ من جسم الإنسان وهو (القدم) ، فالجزء الدال (المحسوس) هو الجزء المنحوت في العمل النحتي ، أي الخارجي بالطبيعة ، والمدلول هو الغائب الذي يُشكل الصورة الذهنية ، ويحقق المعنى ، فتعريف المعنى وبيان طبيعته الدلالية كما جاء عند بيرس **((ان العلامة هي ما تنتجه ، وما تنتجه هو دلالتها وبعبارة أخرى هو قانون الحدث))**(بلاسم ، 2008، ص 47)

وبهذا الشكل تكون المداليل مفتوحة في مساحة التعدد والاختلاف التي تجمعها الصورة الذهنية ، بوصف أن مداليل التبعيضية تنتج إيحاءات بمثابة علامات مستعارة من الخارج والطبيعة التي تشكّل روافد العمل النحتي فضلاً عن انفتاحهِ البصري لتشكل المعنى في التعدد الصوري الاستعاري للمدلول عند المتلقي في لحظة قراءة العمل النحتي ، وهذا ما يحقق قيمتهِ الإبداعية ، أي فاعلية المداليل عبر التبعيضية منطلق إبداعي بفن النحت المعاصر ، فضلاً عن أنَّ للكون الأسطوري دور بالغ الأهمية في مساحة توظيف الخيال بفن النحت المعاصر الذي ينقل الشكل من محتواه الآيقوني كما هو في الواقع الى مساحة اللاواقع في ترتيب صراع صوري يبحث عن مداليل غير موجودة في عالم الواقع ، صنعها النحات عبر العمل النحتي في صيغة ابداع المداليل في الفن ، حيث يتماهى الواقع من الأسطورة ، عن طريق تغيير معطى هذا الواقع عبر تحويله فنياً ، يُشكل تآزر الدال والمدلول معادلاً لمرجعية إبداعية ، أما بالنسبة للثانية تحاول عبر نظام التوازي الدلالي تكييف مشاعر الإنسان ينسجم ويتلائم مع الواقع وهذا اشتغال يقوم على أساس مفهوم التماثل ، أي **((هذا التماثل الذي حصل بين الواقعية والأسطورية ، يمنح للنص بُعداً رمزياً منح الشخوص والفضاءات صفات مرجعية ذات بناء دلالي ممكن احياناً ومحتمل أحياناً أخرى))**(جمال ، 2021 ، ص 14) العيش في تجربة غير مسبوقة وهذا ما يجعل للعمل النحتي(وجوده) فالتماثل الذي تخلقه عناصر ومفردات ومكونات العمل النحتي كمداليل عبر التبعيضية تتمظهر جمالياً عبر فضاءات تجمع بين الواقع والأسطورة ، بمعنى آخر تأليف فضاءات تأويلية عبر العمل النحتي ومخيلة (المتلقي) سيما الناقد المختص جمالياً بآلية لها مرجعية بمثابة نسخة غير مكتملة مثل (الأساطير) التي تتكلم عن عالم مواز لعالمنا وبطريقة داعمة ، لكنهُ أكثر غنى وقوة وديمومة من عالمنا ، كالعمل الفني (النحتي) الذي يقدم حقيقة أرضية هي عبارة عن ظل باهت لنموذجها الأصلي وطرازها الأولي إنها نسخة غير مكتملة مرجعيتها تاريخية أو دينية أو اسطورية كما في الشكل رقم (3)

شكل (3)

ان اشتغال العلامة بالنحت المعاصر يجسد بالعمق التحولات التي جعلت من فن النحت يكون بهذهِ الكيفية التي تدل على حضور الزمن والعالم الصناعي الذي وظف فيه النحات بعض الاستهلاكي كما هو في توظيف بعض من المعلبات ككتل نحتية مجسمة وبعض من البراميل أو علبة البيبسي، **((استجابت ممارسات فنية عديدة في التسعينيات الى هذه التغيرات ، واستفادت منها ودفعها قدماً))**(ستالابراس ، 1914 ، ص 68)للدلالة منطلق مفاهيمي يتحدد معرفياً في إنتاج المعنى كما اعتمده (أولمان) في تعريفه للمعنى وبيان طبيعة الدلالة الذي استبدل مصطلح الدال ومصطلح المدلول بالفكرة ، فالدال الجزئي (التبعيضي) للشكل هو هيئة خارجية ، أما المدلول فهو الفكرة التي يستدعيها الشكل أو المنحوت أي أن للمعنى ما يمكن ان يستدعيه اللفظ كما يمكن أن يستدعيه المدلول ، وأن الكلمة أو الشكل التي تشكل (الدال) يُعيد صناعة أسم الشيء ، والمدلول هو من يستدعي المعنى ، حيث أن العلامة عند (أولمان) كما نجدها عند (دي سوسير) بالدال والمدلول لكن هنا نجده يستبعد الشيء أو المرجع الذي يمثل الركن الثالث في المثلث ، لأنه مايهم عنده هو الأشكال الذي يفتح المعنى في مختلف المجالات كما نجده عند (بروغمانBrugmann1849-1919) الذي بين هذا الأخر التغيرات الدلالية بالاستعمال المتخصص ، أن كلمة (جذر) لها عدة معانٍ ، عند عالم الرياضيات ، كذلك الحال عند المزارع ، ومعنى ثالث عند الفنان التشكيلي أو النحات ، أن التشكُل الدلالي لا يتحدد إلا بسياق التخصص أي التجنيس الذي يعود الى الجنس ، بوصف آخر أن جنس الفنون التشكيلية التي تعتمد الدلالة واشتغالاتها بالعلامة تختلف عن المفاهيم التخصصية الأخرى ، فشكل الأعداد مثلاً والأرقام لها معنى بالرياضيات تختلف عن توظيف النحات بالعمل النحتي عندما يستخدم لغز وطلاسم الحروف الأعداد والأرقام بالعمل النحتي الذي لا يعتمد خصوصية التخصص بالجمع أو الضرب أو الطرح وإنما تدخل في بناء تكويني آخر واشتغال علامي آخر تحددهُ بنية العمل النحتي كصورة جمالية تفتح المعنى عبر حركة الدال والمدلول لتوظيف فكرة النحات ، فمثلاً كلمة (خنزير)ومنحوتة شكل الخنزير تُشير الى الحاكم الدكتاتور ، أي أنها تخرج عن كونها كلمة أو منحوتة حتى تتحوّل الى دال آخر يشير الى فكرة تتحدد حسب سياق الجملة في اللغة وحسب سياق البنية ونظام التكوين النحتي ، فلم يُعد الخنزير مجرد حيوان منحوت بقدر ما هو فكرة تهيمن على الموضوع للنحات ، الى الحد الذي جعل

من النحت المعاصر أن لا ينظر الى درجة المستوى التقني للشكل المنحوت بقدر ما هو توظيف للشكل المنحوت لإشغالات الفكرة داخل العلامة في طرفي حديها للدال والمدلول في تكوين المثلث ، فضلاً عن أن الاشتغال الدلالي يعمل وفق المختلف بالثقافات كما هو عند المجتمع الشرقي والغربي فالفارق الثقافي يحدد اشتغالات صورة المدلول في ذهن المتلقي ، ودلالاتها التي تأخذ معنى مغايراً ومفقوداً عند المجتمع أو الثقافة الغربية على مستوى التداولي .

كما أن الدال الجزئي و(البعضي)تمنح العمل الفني ولعبة المعنى ، ذلك عن طريق تفاعل المتلقي مع العمل النحتي إذا ما نظرنا لهُ من وجهة نظر مفاهيمي **((والمعاني اللعبية ، التي يستطيع القارئ أن ينسبها إلى النص ، بطريقة تتقدم دائماً على أنها شرعية ، نرى بناءً موضوعياً خاصاً ، ومسرحاً لإنتاج ، يتصل فيه ويتماهى الكاتب والقارئ)**.(إينو ، 2008 ، ص 223)

هناك تقسيمات للعلامات يطلق عليها بيرس المصطلحات الآتية :

1- الآيقونة–Icon : هي العلامة التي تُشير الى الموضوعة التي تعبر عنها عبر الطبيعة الذاتية للعلامة فقط .

2- المؤشر –Indey : هي علامة تشير الى الموضوعة التي تعبر عنها عبر تأثرها الحقيقي بتلك الموضوعة .

3- الرمز –Symbol : وهو علاقة تشير الى الموضوعة التي تعبر عنها – عرف غالباً ما يقترن بالأفكار العامة التي تدفع الى ربط الرمزية بموضوعتهِ .

أن للتبعيض صورة مفاهيمية ، بوصفهِ يشكل لغزاً منقوصاً ومتجزءاً هو ما جعله أن يكون علاقة وهذه العلاقة هي بمثابة غائبة وفراغات تنتظر قارئ مفترض بملئ فراغات العمل الفني ، عبر الدلالات العلاماتية وهذا ما جعل أن يكون فن النحت المعاصر مشفراً ، فالشفرة سيميائياً هي ذلك العالم الذي لم يظهر بعد ، أي العالم الذي تُشكلهُ صورة التشفير ، وصورة التبعيض كعلامة حاضرة لمفاهيم غائية مخبوءة في العمل النحتي ، وقابلية للظهور عبر فك الشفرات ودلالاتها في لحظة آلية التأويل ، ففن النحت المعاصر لا يسعى الى جاهزية الأشكال في إكتمالها ولا جاهزية المعنى بل يسعى الى الصورة المفاهيمية التي تركتها أثر العمل النحتي ، أي علامة لها دلالات مفاهيمية غير جاهزة هي من تمنح لسلطة الفكرة قيمة جمالية وحراك حيوي اثناء فاعلية العمل النحتي مع المتلقي ، أي في لحظة قراءة العمل النحتي مع القارئ الذي

يفتح المسار التأويلي ويتعدى الدلالة في فهمها الآيقوني وفهمها المحصور بين الدال والمدلول لكي يكون فهماً علاماتياً (سيميائياً) يكون فيه الطرف الثالث المنطقي التأويلي الأساس للمعنى .

المبحث الثاني :البنية الدلالية للتبعيضية:-

أنَّ للدلالة (بنية) تجمعها علاقات مترابطة تارة تكون متوافقة ، وأحياناً أخرى تكون متنافرة ، بصورة عامة ، وفي فن النحت بصورة خاصة ، وهذه البنية يجمعها صراع يهدف إلى الفاعلية الإبداعية في بناء الصور داخل مخيلة النحات ، وأن للصورة التوليدية إنتاج صورة خيال بمثابة البنية العميقة فيها خلف السطح ، كانت المنحوتات تتخللها بنية إسطورية تظهر على شكل الأعمال النحتية ، لكن بشكل واعي أو غير واعي ، أن توظيف الأبعاض من أجزاء صورة الإنسان والحيوان التي أخرجتها من واقعها التسجيلي المطابق للواقع ، هو لغايات تُجسّد مفاهيم دلاليةِ بمثابة البنية العميقة للعمل ، أو الخطاب الجمالي لفاعلية الخيال التي شكل المنحوتات الإسطورية ، والبنية غير الواعية التي يشير لها الباحث تعتمد على الربط بين الإبداع النحتي ، فالرسام أو النحات في تاريخ المسيرة الفنية كان يُنتج أعمالاً مؤسسها ومحركها الأول هو (الخوف) والبحث عن الحرية ، سواء في حواره مع الحيوان ، أو في بحثه عن معنى الوجود أو معرفته ، وقلق الموت ، إلى الحد الذي يجعله ان يرضي ذاتهِ وإشباع رغباته في إنتاج أعمال فنية تكون لغة تشكيلية صورية تُعبر عما في داخله بصورة غير مقصودة ، وهذا ما يقصدهُ الباحث بالصورة غير الواعية ، أي في تجسيدات الصورة النفسية كبنية عميقة غير واعية تتخلل دلالات العمل النحتي مفاهيمياً فضلاً عن أن حالات القلق والتوتر تكون أحياناً سلبية وليست إيجابية أي أنها لا تُنتج عملاً إبداعياً مثل ما هو بالفن كما هو في مجالات أخرى **((إن آلاف الناس يتعرضون لحالات التوتر الداخلي الشديد ، لحالات الكبت ، لحالات العصاب ، لكن عدداً قليلاً منهم هم الذين يبدعون))** .(وليد ، 2009 ، ص 69)وأن الأساس المحرك للإنسان ، والفنان على وجه الخصوص سواء النحات في العصر الكلاسيكي أو الحداثة أو ما بعد الحداثة أو الفن المعاصر في عملية الإبداع الفني تُسيرهُ طاقة ودوافع نفسية إذا ما أخذنا الأمر من وجهة نظر نفسية ، فضلاً عن أن الدلالات في فن النحت تأخذ أبعاد (البنية التكوينية) أي الدلالية والاجتماعية كما أكدها (ليوسانغولدمانGoldmann 1913-1970) أي أن أساس التكوين النحتي يرتبط اجتماعياً كبنية ، بوصف أن تشكيل مُخيلة النحات لا تنفك عن الضاغط الاجتماعي ، لأن متراكم الصورة الذهنية ناتج عن طريق تفاعل (النحات) مع العالم والمجتمع وتحولاته التاريخية ، ففي هذه الشكلين التي

توضح أن بنية العمل النحتي في عمقها تعالج مشكلة الإنسان ، حيث وظف النحات البعض من الأجزاء لدلالات لها علاقة بالحياة الاجتماعية التي تشير الى ضغط والم الإنسان وعذاباته ، كالإنسان المحطم أو القبضة التي تشير الى (السجن ، الضغط ، القيود ، الاختناق ، سلطة القوة ، قبضة المجتمع الخ ...) وبهذا الشكل أن العمل النحتي يأخذ بُعداً دلالياً يتجاوز بنية عناصر ومفردات العمل النحتي أي (الشكل) وبوصف نقدي يتجاوز منهجه البنيوي ، والسبب يعود حسب (غولدمان) أن التكوين يحتوي على بنية اجتماعية ، لذا فأن فن النحت المعاصر فن اجتماعي يُسائل مشكلة اجتماعية لم يعد فن فردي ، فضلاً عن أن أداء العرض للعمل النحتي المعاصر يقوم وفق آلية تفاعل الجمهور مع النحات والعمل النحتي كفن تفاعلي والجمهور مشاركاً فيه ، أي صورته الاجتماعية التي تمكنه من أن يكون له اثر نفسي واجتماعي وسياسي واقتصادي في الموضوع الذي يقترحه النحات ، وأثر جمالي عبر آلية العرض ، بوصف أن عرض العمل النحتي المعاصر بدون متلقي (جمهور) يموت ولا يوجد له اثر ولا يوجد له فهم مشترك يفتح التأويل فالبنية الاجتماعية متضمنة خارج إطار العمل الفني ، أي خارج مستوى الشكل ، لأن النحات عندما يتحدث في عمله النحتي فإنه يتيح لنا أن نفهم شمولية الظاهرة الاجتماعية كبنية دلالية .(جمال ، 1013 ، ص 61)ففي سياق هذا الصدد أن العمل النحتي في كل مرحلة مروراً بالمعاصرة يتضمن في عمقهِ نوع من البنى الدلالية تتمثل بالإسطورة والرمزية التي تُعبر عن وتُعطي دلالات اجتماعية لأن الاشتغالات الإسطورية والرمزية لا تنمو وتتولد إلاّ بروح الجماعة التي تنطلق من التصور الجمعي والشمولي لمفهوم الرؤية ، ابتداء من تضافر البُعد الفردي والبُعد الجماعي ، وأن الوعي الجماعي في عمقهِ تجاوز للفردية ، فالعمل النحتي فضاء يدور في بنائه التكويني الصورة الجمعية في النظر للعالم عبر عالم فن النحت كصورة جمالية تتحدث عن روح الجماعة ، أي عن الاشكال الرمزية والأشكال الإسطورية التي تتجاوز رؤية وتصورات النحات الفردية ، بوصف أن (النحات) هو الكاتب والمؤلف في سياق الدراسات الأدبية والنقدية **فـ((كل انتصار للنوايا الواعية سيكون مميتاً للعمل الأدبي الذي تتوقف قيمته الأستطيقية على المقياس الذي يُعبرّ فيه ، رغم وضد النوايا والقناعات الواعية للكاتب ، عن الكيفية التي يحس بها هذا الكاتب وينظر من خلالها وينظر عبرها شخصياته))** .(غولدمان ، 1985 ، ص 17)

شكل (4)

الدلالة بين (الإنفتاح _ الإنغلاق) : أن الدلالة تنشأ عبر نسيج البنية التركيبية بين (الشكل والمعنى) كما هو في السابق ، والشكل النحتي مع المعنى منصهر ومتشابك في بناء يحددهُ قيمتهِ الدلالية التي تفتح للعمل النحتي وتجسيدات صورتهِ الجمالية ، مثال على ذلك أن النحات المعاصر يخلق سيميائية خاصة به عبر تركيب دلالي خارج عن الجاهز ، أي (القبلي ، الواقعي) ففن النحت المعاصر قائم على أساس مستوى التخيل ، وفق نظام علامي يكشف عن العلاقات الدالة في العمل النحتي فالتكوين الذي يحكم العمل النحتي من مواد خام يدعم القطع الأخرى في تكوين بنية مركبة من عناصر متعددة كعلامة تنضبط عن طريقها البنية الدلالية في انفتاح المعنى كما في الشكل رقم (4)التي تشير الى التركيب النحتي بأثر التقنية والتطور الصناعي كدلالات لصورة جمالية معاصرة كما اعتادت عليها ذاكرتنا من توظيف خامات مغايرة في مكونات العمل النحتي لصالح الفكرة . وأنَّ آلية الاشتغال الدلالي في العمل النحتي تقوم على جانبين ، الأول هو الشكل المتكون من ثلاثة أبعاد في الخامة النحتية أما الجانب الثاني فهو الجانب الدلالي الذي يُنتج عن طريق عملية تشكيل الأشكال التي تُجسد الأفكار ، ففي هذه الحالة تعمل التعالقات التشكيلية على تشكيل وانفتاح دلالي عبر انصهارهما ، أي تحوَّل الأشكال من ابعادها المغلقة الى البعد المفتوح وإذا ما أخذنا من وجهة نظر نقدية يرى الباحث أن أساس الانفتاح الدلالي القائم عبر تجاوز آيقونية الواقع وفق الانفتاح الدلالي .عبر هذا الجزء والبعض ، أي عبر هذه الكيفية التبعيضية التي تُنتج الدلالة ، بوصف أن الأبعاض هي أجزاء دالة أخرجت الشكل من آيقونيته لصالح هيمنة الدلالة ، التي تشكل بمجموعها البنية الدلالية في تكوين العمل النحتي المعاصر ،وأن العمل النحتي مصدراً لا ينفذ من التجارب كلما تم التسليط عليه بكيفية متنوعة من إعطائه كل مرة جانباً جديداً وهذا ما يحقق التجربة الجمالية كظاهرة تنطبق على فن النحت العالمي كونه أكتسب صفة العالمية . (بلاسم ، 2008 ، ص 153) فقراءة العمل النحتي تترجمهُ فورية للأشكال كما هي في واقعيتها التي تستنفذ إمكاناتها في الدلالة ، بل تستدعي سلسلة من الدلالات تُشكل صورة مصغرة عن العالم ، وهذه السلسلة الدلالية المتحولة هي ما تكشف عن تماسك نسق العمل النحتي كنظام بنية قيمتها الجمالية تكمن في كونها ناتجة من أبعاض صور وأبعاض من أشكال كانت الأساس في البناء الدلالي الذي يتخذ أبعاد متمايزة ،عبر مكونات تشكله وعناصر تكوينية ، فلم تُعد الأشكال أشكالاً وإنما فقط تتوسط مساحة البُعد الدلالي فتتحوّل الأشكال في مجسماتها النحتية من بُعدها المطابق للواقع الى بُعدها التأويلي خارج

الزمان والمكان الذي يحكمهُ نظام العمل النحتي كعالم إسطوري ، وهذا ما يُجسدّ المعالم الخيالية والإبداعية في النحت العالمي المعاصر الذي يثير الدهشة والتساؤل وصدمة المتلقي كما في الشكل رقم (5) بوصف أن الأشكال التي أنتجتها مخيلة النحات أشبه ما تكون سريالية فقد وظف رأس الإنسان والشكل الثاني وظف بعض من جسد الطائر (الأجنحة) ليُعطي دلالات تركيبية وأشكال متحوّلة .

الدلالات التعبيرية :

للتعبير دور أساسي في فن النحت العالمي المعاصر يتخلل بنية السطح المنحوت ، ذلك عن طريق تجسيد الصورة الانفعالية كدوال تبعيضية تؤكد حالة (الانفعال ، الفرح الحزن ، الغضب) التي ترسم ملامح الصورة الجمالية في تراكيب عناصر ومفردات العمل النحتي لتشارك الجمهور كذائقة جمالية عن طريقها تجعل من الصفة التعبيرية حالة انفعالية كمضامين تؤسس لرؤية إبداعية تتجاوز كونها رسائل ، فضلاً عن أن الدلالات التعبيرية هي مشتركات كحالة وجدانية إنسانية موجودة مسبقاً ويعيشها الإنسان ، وفي حياتنا اليومية الكثير من التبعيض والاستعارات التي تدخل في لغتنا اليومية وصورنا الذهنية

شكل (5)

فكم من زهرة حمراء تكلمت عوضاً عن معشوقها ، وكم من راية سوداء سكبت دموع صاحبها أو أصحابها ، وكم من سعادة التصق وصفها بابتسامة صاحبها ، وهنا نقف عند كيفية البعض وقدرته على أن يكون انعكاس للنظام المفاهيمي ككل ، فاستعارة الشيء اليسير من الكل ما هو إلاّ بمثابة أداة للخيال (محسن , 2022 , ص60) ويأتي دور العمل النحتي لرصد الصورة الجمالية بطريقة التحليل والتركيب التي تتجسد عبر الخامة ، لكن جاءت هذه المرة في صورة اختزال للشكل المتكامل وتوظيف البعض منهُ يُشكل صورة بالتعبير كبؤرة دلالية بمثابة شفرة لاشتغال وفهم العمل النحتي سيميائياً كمنهج يُعتمد في تفسير وفهم العملية الإبداعية كخارطة ترتسم عبر آلية التشفير الدلالي غير المكتمل الذي يُعطي مساحة في (التركيب) ، أي اجتماع وتعدد وتنوع المفردات المكونة للعمل النحتي كأجزاء تكاملية لصالح (التضمين) كمنطلق تعبيري مجرد بمثابة رسائل وإثارة تُنتج لمُخيلة القارئ أن يُملي (الفراغات) في لحظة العملية التفاعلية ، بوصف أن فن النحت المعاصر فن انفعالي لا ينفصل عن الجمهور لحظة التلقي ، كحالة مشاركة عدة صور ، صورة النحات في مُخيلتهِ ، صورة المتلقي والصورة المتحوّلة في بنية العمل النحتي**((يرى كل من بارت وهلمسليف أن الدوال الموجودة عند سطح – أو مستوى – التعبير هي**

: مادة التعبير التي تشمل العناصر المادية للوسيط : كالصور والأصوات ، وكذلك شكل التعبير والذي يشتمل على : البنية التركيبية الشكلية ، والوسائل التقنية والأسلوب)).(دانيال ، 2000، ص151) ، بهذا الشكل يكون التركيب الدلالي التعبيري ناتج عبر جدل عملية التحليل والتركيب في مخيلة النحات عبر الوسيط أي العمل النحتي كخامة تتخيل الشكل والمضمون ، وغير عملية التحليل والتركيب تُنتج المعنى في مخيلة الجمهور في زمن التلقي وتذوقه الجمالي ، أي إنتاج دلالات تعبيرية مضاعفة من قبل القراءة التي تؤسسها بنية العمل النحتي ، تحوّل صورة جمالية عبر الوسيط ، وتحول صورة تعبيرية أخرى مختلفة .

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:أسفر الإطار النظري عن جملة من المؤشرات التي يمكن الاستفادة منها في الفصل الثالث وهي :

1- أن التبعيضية في مجالها الجمالي لا يتحدد إلاّ بوصفها تصور مفاهيم المعنى ، أي بوصفها قيمة معرفية ومنهجية لا تظهر إلاّ في البحث عن دلالاتها العلاماتية .

2- أن شكل التبعيضية هو المختزل ، كونه إشارة و رمز وأثر ، ومضامينها هو التكثيف الدلالي للمعنى الذي لا يمكن ، إلاّ بتعدده وتنوعه وتشظيه الدلالي ، بوصف أن الشكل المختزل هو الدال ، الذي يُنتج مدلولات متعددة بفاعلية الاختزال .

3- للتبعيضية فاعلية في فن النحت تحفز مخيلة القارئ وتُثير التساؤل ، لا تتحقق إلاّ كونها مصدر توليد دلالي ولغة صورية تكمن قيمتها كونها مقابل وبديل مجازي للمعنى عن طريق الجزء .

4- لا تتحقق الدلالة كمفهوم ، إلاّ عبر الاستعارة والرمز كمفاهيم تضمها التبعيضية ، أي داخل هذا الجزء الذي يدل على شيئاً ما ضمن مسافة تكمن ما بين المرئي واللامرئي ، وهنا تكون التبعيضية مسافة جدل بين الوصل والربط ، بين التحول والانفصال .

5- تلعب الدلالة دوراً مهماً في جانب التشفير في معناه السيميائي ،والتبعيضية هي الكيان المشفر والكينونة التي تضم البنية الدلالية ، أي الصورية في فن النحت ، بوصف أن الحركة الدلالية (الآيقون ، الإشارة ، الرمز) أنظمة علاماتية .

6- الدال هو البعض ، المدلول هو الكلّي في الصورة الذهنية الذي لا يُشكل المعنى إلاّ بوصف التبعيض في صورته الشاملة عبر التوليد الدلالي الذي يُثير التفكير ويدهش

مخيلة المتلقي في الإنتاج الدلالي ضمن آلية الاستعارة ، الامتلاء ، سد الفراغ ، الاستعاضة ، بوصفها اكتمال للبعض المنقوص.

الفصل الثالث : إجراءات البحث

- **مجتمع البحث** : تم تحديد مجتمع البحث والخاص بأعمال النحاتين المعاصرين والبالغ عددها (30)عملاً نحتياً تتعلق بعنوان البحث ، بالاعتماد على ما اطلع عليه الباحث لمنحوتاتهم من مصورات للأعمال الفنية في النحت المعاصر ، اعتماداً على الكتب والمجلات الفنية ورسائل الماجستير وأطاريح الدكتوراه ، فضلا عن شبكة المعلومات العالمية (الانترنت).

- **عينة البحث** : اختار الباحث (3) عملاً نحتياً لكل من النحاتين المعاصرين من مجتمع البحث اختياراً قصدياً وفق للمبررات التالية : 1- وضوح تفاصيل صورة العمل النحتي بواقعها التبعيضي . 2- تم اختيار صور للأعمال تتمثل دلالات التبعيضية في صياغتها الفنية .3- التنوع بين الاعمال من حيث الأساليب الفنية والجوانب الفكرية والادائية .

- **المنهج المستخدم** :

تم اعتماد المنهج الوصفي لتحليل الأعمال النحتية عينة البحث ثم وصف البنية السطحية للأعمال النحتية (عينة البحث) ثم تحليل المحتوى الداخلي لتسليط الضوء على التبعيضية والخروج بدورها في النحت المعاصر ذات العلاقة بصور التبعيضية التي حققها كل إنموذج.

- **أداة البحث** :

اعتمد الباحث أداة البحث الملاحظة في وصف وتحليل نماذج عينة البحث للتوصل الى النتائج وبما يحقق هدف البحث مستعينا بالمؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري .

- **تحليل نماذج عينة البحث:**

إنموذج (1) اسم العمل : منظر جانبي

النحات :يوري فيرسانوف ، البلد : روسيا

المادة : خشب ، القياس : (50×19×26) سم

المصدر

/https://andantemoderato.com/entracte-by-yuri-firsanov:

عمل نحتي مجسم يتكون من مجموعة أجزاء بموجبها تؤلف شكل موسيقي وهو في لحظة أداء العزف ، وموضوعها (الموسيقى) ، حيث تم إستعارة بعض أجزاء جسم الأنسان (الرأس والأيادي) والآلة الموسيقى (الجيلو) التي تستند على الكرسي وقد وضعت عليه سجل وصفحات وأوراق (المقطوعة) الموسيقية التي يعتمدها العازف في عزفه ، وقد نُفذ العمل النحتي بأكمله من مادة الخشب .تأتلف أجزاء العمل النحتي لتشكل تكويناً واحداً لتكوّن علاقات البنية العامة للعمل النحتي ، فالعناصر التي تخللت بنية العمل النحتي من الرأس والأيادي للغرض الوظيفي الذي عن طريقهِ يتم فعل العزف والتي نُفذت بشكلها الواقعي ، أي المطابق لشكل الإنسان (الرجل العازف) لكن الاختلاف جاء عن طريق تقطيع جسم الإنسان وتوظيف البعض منه ، أي توظيف أجزاء أساسية لصالح الموضوع (الموسيقي) ومهارة اختيار الأجزاء كمنحى نحتي معاصر لصالح الفكرة ، بهذا الشكل تم تحوّل نظام العمل النحتي من الواقعي الى المختزل في مساحة (الاختلاف) عند اكتمال جسد الإنسان الذي أخرج الشكل عن مطابقتهِ للواقع ، أي الواقع الشكل الآدمي في صورتهِ المتكاملة فالبنيةِ العميقة أخذت اشتغالاتها عبر علاقة الإنسان بالموسيقى . أن التركيب الدلالي في بنية العمل النحتي الذي تحدد في صورة المتناقض الجمالي ما بين علاقة العازف بالكرسي

إنموذج(2) : اسم العمل : خمن واربح

النحات :إدغار أسكيلوفيتش

البلد : ليتوانيا

سنة الإنجاز : 2018 ، المادة : سيلكون ، بولستر

المصدر

:https://www.facebook.com/share/GKWGiJokxEp62BkW/

العمل النحتي عبارة عن مجسم دائري يوحي لشكل إنسان ، تم توظيف جزء من الجسد (الرأس ، الرقبة ، الصدر) بواسطة نحت وإظهار الجزء السفلي من الوجه والرقبة أما باقي الجسد من مجموعة أصابع اليد المكتظة والمتشابكة والقريبة بتشريح الشكل الطبيعي الواقعي للإصبع التي تُشكل بمجموعها هذا البعض من جسد الإنسان باستخدام البعض منه وهو عنصر ومفردة الأصبع.أن الأساس التكويني في البنية السطحية لهذا الانموذج هو توظيف مفردة الإصبع ، بالشكل التشريحي الطبيعي ، فضلاً عن توظيف فاعلية ودور التكرار للإصبع ليحقق موضع (التشابك ، الاحتضان ، التعقيد) والحركة المتداخلة .أن الإيقاع الحركي المستمر في الإلتفاف والدوران وإخفاء ما تبقى من جسد الإنسان المنحوت يؤكد فكرة وموضوع العمل النحتي في تشكيله التعبيري كحالة انفعالية ترتسم عبرها البنية العميقة . فقراءة العمل جاءت عبر تفكيك جسد الإنسان وغياب الكثير من ملامح شكله الدقيقة بالرغم من أن العمل النحتي نفذ بالشكل الواقعي لمفردة الأصبع التي تحمل حتى التجاعيد ، مع المحافظة على المظهر الشكلي لمجموعة الرأس والرقبة ومقدمة الصدر وهي مغلفة بتلك المجموعة من الأصابع التي لا حصر لعددها .فعلى مستوى المعنى الضاغط العلامة الذي يمتد في تركيبه الدلالي الذي يُشير الى صورة العلاقات الاجتماعية وضغوطات أثر الجماعة على الفرد للاشتغال العلامي الذي يمنح العمل النحتي جمال امتداد (الفكرة ، الصورة التعبيرية) لموضوع دلالات (الاختفاء ، الإحباط ، العزلة ، الانتكاسة ، الغربة).

إنموذج (3)

اسم العمل : رأس

النحات :ألفريد هابيربوينتنر

البلد : النمسا ، سنة الإنجاز : 2011

المادة :خشب القيقب ، أكريليك

القياس :(42×33×25) سم

المصدر

:https://www.facebook.com/share/xotCHob57SdnkR18/

شكل رأس بشري مجسم من مادة الخشب ، في بناء مختزل لا يحمل ملامح مكتملة سوى شكل (رأس) الذي يغطى باللون البني المحروق في هيئته العامة ، وتوسط أحد جوانب جمجمة الرأس خط ابيض على شكل صليب مائل أو قريب الى الأفقي حيث وضع على طاولة معدنية في شكلها التقليدي التي تمثل قاعدة عرض العمل النحتي .ويتحدد مركز الإنسان بالرأس كونهِ كائن مفكر ، وشكل الرأس يمثل البنية السطحية الأولى في هذا الأنموذج النحتي الذي تراوح بين ثلاثة درجات من الألوان البني الغامق الذي يغطي اكبر مساحة صندوق جمجمة الرأس ، والأبيض الخط الأفقي والعمودي المتقاطع والذي يشكل شكل الصليب المائل والمساحة اللونية الفاتحة في محيط الرأس والتي تجمع ما بين الأبيض المتداخل مع درجة البني الفاتح .فالمركب النحتي في بنيتهِ العميقة جعل لرموز الشيخوخة مشاركة ودمج وشمولية ما بين النبات والإنسان ، أي الخشب كخامة نحتية مستعارة ، والرأس كعضو مستعار من جسم الإنسان والذي يشكل بدوره تبعيضية تُنتج امتلاء دلالي دون الحاجة الى نحت أو عرض جسم الإنسان بصورتهِ المكتملة ، الأمر الذي يحيلنا الى فهم ما لدور الرأس من فعل اشتغال نقل المفهوم الدلالي من كل وضمنه في الجزء (البعض) وبما يحقق فهم جديد ينبع من خلال دلالة المتعلقات بهذا الشكل التبعيضي والذي أخرج ذلك الفهم الى حالة من الانفتاح التأويلي المبني وفق تلك المتعلقات ودلالاتها.

الفصل الرابع : النتائج والاستنتاجات

اولاً - النتائج ومناقشتها : توصل الباحث الى عدد من النتائج التي تخص موضوعة البحث وهي :

1- ظهرت القيمة للتبعيضية في النحت المعاصر كخطاب جمالي على شكل دلالات رمزية ، وهذا ينطبق على جميع نماذج عينة البحث .

2- أن التبعيضية في جوهرها هي إنزياح جمالي يتمظهر في اللاواقع وغير المطابق الآيقوني ، وهذا ينطبق على جميع نماذج عينة البحث .

3- التبعيضية في النحت المعاصر هو إسلوب وتركيب دلالي يفكك الشكل والمعنى ويضعه موضع تساؤل الذي يؤكد انفتاحه القرائي ، وهذا ينطبق على جميع نماذج عينة البحث .

4- ظهرت جماليات الفكرة للتبعيضية في إنتاجها الدلالي في النحت المعاصر وهذا ينطبق على جميع نماذج عينة البحث عن طريق الخطاب الدلالي كمنقوص لا على مستوى الشكل فحسب ، وإنما على مستوى المعنى ، وهذا ينطبق على جميع عينة البحث .

ثانيا - الاستنتاجات :

وفي ضوء النتائج التي توصل لها الباحث يستنتج ما يأتي :

1- أن الآلية للتبعضية في فن النحت المعاصر ظهرت على شكل علامات للإنتاج الدلالي في تحقيق المعنى .

2- أن الأساس الدلالي للتبعيضية ظهرت كقيمة جمالية في تحويل الشكل التبعيضي الآيقوني (الجزئي) الى مجرد .

3- أن أساس الأسلوب التبعيضي كقيمة جمالية في النحت المعاصر تتجلى بالمسكوت عنه كدلالات تضع مداليل .

4- أن الشكل الجمالي الكُلي للتبعيضية في النحت المعاصر هو المجرد والرمزي والبعضي من الآيقوني في نفس الوقت .

5- تحقق الإبداعي الجمالي في النحت المعاصر وفق البنية التركيبية الدلالية الناتجة عبر التبعيضية كعلاقات متخفية قابلة للتأويل .

ثالثاً - التوصيات :

يوصي الباحث في إنشاء مركز متخصص في دراسة جماليات الشكل التبعيضي في النحت المعاصر ، وإشكالية المعايير التي جعلت من التقطيع والتشويه للشكل النحتي أن يكون بهذا الشكل الغير مألوف .

رابعاً - المقترحات :

يقترح الباحث في إجراء دراسات تحليلية ونقدية متخصصة تبحث في أثر المفهوم التبعيضي للشكل النحتي كنتاج فن غربي على الفن العراقي .

ثبت المصادر

الكتب العربية :

- ابن منظور ، أبو الفضل جمال الدين ، ب ت : **لسان العرب م2-6**، دار تصنيف صادرة ، بيروت .

- ابي الحسن علي بن إسماعيل الشهير بأبن سيدة ،1996 ، **المخصص لأبن سيدة** ، تحقيق خليل إبراهيم جفال ، دار إحياء التراث العربي ، ط1 ، بيروت .

- أبي الحسين بن إسماعيل بن سيده ،1993 ، **العدد في اللغة** ، تحقيق عبد الله بن الحسين الناصر ، وعدنان بن محمد الطاهر ، ط1.

- احمد مختار عمر ،2008 ، **معجم اللغة العربية المعاصرة** ، عالم الكتب ، مج1 ، ط1 ، القاهرة .

- الأصفهاني ، أبي القاسم الحسين بن محمد المعروف براغب الأصفهاني ، 1961، **المفردات في غريب القران** ، تحقيق محمد سيد كيلاني ، ط/ مصطفى الحلبي .

- الحباشة ، صابر ، 2011 ، **مقاربات في علم الدلالة** ، دار مكتبة الحامد للنشر والتوزيع ، ط1 ، الأردن .

- إينو ، آن وآخرون ، 2008 ، **السيميائية الأصول ، القواعد ، التاريخ** ، تر : رشيد بن مالك ، مراجعة : عزالدين المناصرة ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، ط1 ، الأردن .

- بلاسم محمد ،2008 ، الفن التشكيلي ، **قراءة سيميائية في أنساق الرسم** ، ط1 ، دار مجدلاوي، عمان .

- جمال بوطيب ،2021 ، **المكون الاستعاري وبناء الدلالة** ، خطوط وظلال للنشر والتوزيع ، ط1 ، الأردن .

- جمال سحيّد ،2013 ، **في البنية التكوينية** ، دراسة في منهج لوسيان غولدمان ، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر ، ط1 ، دمشق.

- جميل صليبيا، 1971 ،**المعجم الفلسفي** ، ط1، دار الكتاب اللبناني ، بيروت .

- جيرو ، بيير ، **علم الدلالة** ، 2017 ، تر : منذر عياشي ، طلاس ، للدراسات والترجمة والنشر ، دمشق .

- دانيال ،تشاندلر ، 2000 ، **معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات (السيميوطيقا)** ، تر : شاكر عبد الحميد أكادمية الفنون وحدة الإصدارات ، دراسات نقدية (3) ، البلد بلا.

- ستالابراس ، جوليان ، 2014 ، **الفن المعاصر** ، تر : مروة عبد الفتاح شحاته ، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ، ط1 ، القاهرة .

- غولدمان ، لوسيان وآخرون ، 1985 ، **البنيوية التكوينية والنقد الأدبي** ، تر : محمد سبيلا ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط1 17 .

- وليد قصاب ،2013 ، **مناهج النقد الأدبي الحديث** ، دار الفكر ، ط2 ، دمشق .

الرسائل والأطاريح الجامعية :

- عصام نزار محمد جواد ،**تأثير التقنيات المعاصرة في تحولات الشكل النحتي العالمي** ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، اختصاص نحت ، قسم الفنون التشكيلية ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة البصرة ، 2022.

- محسن علي حسين ،**تأويل اللامألوف في النحت العربي المعاصر** ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، اختصاص نحت ، قسم الفنون التشكيلية ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة البصرة ، 2020 .

المواقع الألكترونية :

-https://search.app/iYsmLNSMoA7dABqJ6

-https://search.app/BHpZftLE5CmLJeTX7

-
https://search.app/?link=http%3A%2F%2Fwww%2Ecoolstuffinparis%2Ecom%2Fcentaur%2Dstatue%2Dparis%2Dcesar%2Dbaldaccini%2Ephp&utm_campaign=57165%2Dor%2Digacx%2Dweb%2Dshrbtn%2Diga%2Dsharing&utm_source=igadl%2Cigatpdl%2Csh%2Fx%2Fgs%2Fm2%2F5

-https://search.app/EEEWET8BvFN1BaME6

- http://www.guggenheim.org

- https://andantemoderato.com/entracte-by-yuri-firsanov

- https://www.facebook.com/share/GKWGiJokxEp62BkW

- https://www.facebook.com/share/xotCHob57SdnkR18

جماليات التحول الإثنوغرافي في الفن العلائقي

Aesthetics of the ethnographic turn in relational art

م. م عادل محسن مناتي

Adel Mohsin Manati

أ.د. محمد علي علوان

Prof. Dr.Muhammad Ali Alwan

جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون التشكيلية.

الكلمات المفتاحية: الجماليات، الإثنوغرافيا، الفن العلائقي.

ملخص البحث: يُعنى البحث الحالي بدراسة جماليات التحول الإثنوغرافي في الفن العلائقي، حيث بدء البحث بالفصل الأول الذي تضمن الإطار المنهجي للبحث والذي شمل مشكلة البحث التي تمخّضت عنها الدراسة وانتهت بالتساؤل التالي، ماجماليات التحول الإثنوغرافي في الفن العلائقي ؟وهدف البحث (تعّرف جماليات التحول الإثنوغرافي في الفن العلائقي)، ضمن الحدود الموضوعية التي تضمنت دراسة جماليات التحول الإثنوغرافي في نتاجات الفن العلائقي، والمنفذة بمواد وخامات مختلفة وتقنيات عرض متنوعة، والحدود الزمانية التي انحصرت بين (1992م – 2020م) وكذلك كانت الحدود المكانية التي اقتصرت على الاعمال المنفذة في الولايات المتحدة الأمريكية، واوربا، وانتهى الفصل الأول بتعريف المصطلحات الخاصة بالدراسة الحالية.وشمل الفصل الثاني الإطار النظري، وتضمن مبحثان، تناول المبحث الأول الجماليات وتحولاتها المعرفية والفكرية،ومفهوم الاثنوغرافيا في الفن،وتضمن المبحث الثاني الخصائص البنائية والفكرية للفن العلائقي، وتم استعراض أهم المؤشرات التي أفرزها الإطار النظري.في حين اشتمل الفصل الثالث على إجراءات البحث، حيث قام الباحثان بجمع إطار مجتمع بحثهُ المتكون من (80) عملاً فنياً، من خلال ما منشور على شبكة الأنترنت، وتم اختيار نماذج عينة البحث التي بلغت عددها (4) انموذجاً بطريقة قصدية، وقام الباحثان باعتماد مؤشرات الإطار النظري كمحكّات في تحليل العينة، وتبني المنهج الوصفي باستخدام أسلوب تحليل

المحتوى في الدراسة الحالية، واما الفصل الرابع فقد تضمن النتائج والاستنتاجات وانتهى الفصل الرابع بتثبيت المصادر والمراجع.

Keywords: aesthetics, ethnography, relational art.

Research Summary

The current research is concerned with studying the aesthetics of the ethnographic transformation in relational art. The research began with the first chapter, which included the methodological framework for the research, which included the research problem that resulted from the study and ended with the following question: What are the aesthetics of the ethnographic transformation in relational art?The goal of the research is (to know the aesthetics of the ethnographic transformation in relational art), within the objective limits that included studying the aesthetics of the ethnographic transformation in the products of relational art, executed with different materials and materials and various display techniques, and the temporal boundaries that were confined between (1992 AD - 2020 AD) The spatial boundaries were limited to the works carried out in the United States of America and Europe, and the first chapter ended by defining the terms specific to the current study. The second chapter included the theoretical framework, and included two sections. The first section dealt with aesthetics and its cognitive and intellectual transformations, and the concept of ethnography in art.The second section included the structural and intellectual characteristics of relational art, and the most important indicators produced by the theoretical framework were reviewed. While the third chapter included research procedures, where the researchers collected the framework of their research

community, consisting of (80) artistic works, through what was published on the Internet,The research sample, which numbered (4), was chosen intentionally, and the researchers adopted the indicators of the theoretical framework as criteria for analyzing the sample, and adopted the descriptive approach using the content analysis method in the current study. The fourth chapter included results and conclusions, and the fourth chapter ended by establishing the sources and references.

الفصل الأول: الاطار المنهجي للبحث:

أولاً: مشكلة البحث:تشكل المفاهيم منظومة تتشابك فيها المعارف والموضوعات،ويبرز ذلك التشابك بوضوح في مجال منظومة العلوم الإنسانية والاجتماعية بشكل مباشر، لأنها ترتبط بموضوع واحد هو الإنسان،كونه المحرك الأساس لكل ما يحدث في المجتمع، من هذا المنطلق لم يكن ثمة قيمة فعلية لمفهوم الاثنوغرافيا لو لم يكن احد المفاهيم الاساسية لعلم الانثروبولوجي، بما في ذلك علاقتها المباشرة بمفهومها ووظيفتها داخل المؤسسة المجتمعية، محاولة الإجابة عن الأسئلة المتعلقة بحياة الجماعة أو الافراد، من خلال ربطها بين الثقافة والسلوك البشري خلال فترة زمنية معينة، كما تركز على معارف تفصيلية حول حقائق الحياة الاجتماعية من خلال عدد صغير من الحالات يتم دراستها إما عبر معايشة الجماعة أو بدراسة بعض من الوثائق المباشرة عنها، ويُعد الفن بشكل عام أحد الانشطة الثقافية التي تعبر عن سلوكيات المجتمع والمعارف البشرية، التي يقوم بها مجموعة من الجماعات والافراد (الفنانين والمتلقين) بطرق متنوعة،لخلق تجارب جمالية، والفن العلائقي بشكل خاص أحد التيارات الفنية المعاصرة التي تركز على التفاعل الاجتماعي وإشراك المتلقي في التجربة الفنية، وفي هذا السياق يبرز مفهوم التحول الإثنوغرافي كأداة أساسية لفهم كيف يمكن للفن أن يتبنى ممارسات فنية إثنوغرافية، وما تكتنزهُ من قيم جمالية اجتماعية،بواسطة التفاعل مع جمهور التلقي والمكان، وعلى هذا الاساس يبرز تساؤل مشكلة البحث في الآتي: ما جماليات التحول الإثنوغرافي في الفن العلائقي؟.

ثانياً : أهمية البحث والحاجة إليه :تكمن اهمية البحث الحالي بالاتي :

1-تنبع أهمية البحث الحالي من كونه يربط مجالين نظريين (الفن والإثنوغرافيا) لفهم كيف يمكن للممارسة الفنية أن تصبح وسيلة تُسهم في إنتاج المعرفة والتفاعل الثقافي، مما يفتح آفاقاً جديدة لدراسة الفن العلائقي في سياقات اجتماعية مختلفة.

2- يفيد البحث الحالي دارسي الفنون التشكيلية، حيث يرفدهم بإضافة (معرفية وفنية) متواضعة عن طريق دراسة جماليات التحول الإثنوغرافي في الفن العلائقي، ومدى تأثيرها في المجتمع.

ثالثاً: هدف البحث:يهدف البحث الحالي إلى: تعرّف جماليات التحول الإثنوغرافي في الفن العلائقي.

رابعاً: حدود البحث:اقتصر البحث الحالي على دراسة جماليات التحول الإثنوغرافي في الفن العلائقي، والمنفذة بمواد وخامات مختلفة وتقنيات عرض متنوعة، للفترة الزمنية المحصورة **(1992م–2020م)**. وبحدود مكانية شملت الولايات المتحدة الأمريكية، واوربا.

خامساً:تحديد المصطلحات وتعريفها:

-الجمالية في القرآن الكريم: (Aestheticism)

-وقال تعالى " وَإِنَّ السَّاعَةَ لآتية فَاصْفَحِ الصَّفْحَ الْجَمِيلَ"(سورة الحجر : الآية / 85)، " وردت كلمة (الجَميلُ) في الآية بمعنى التسامح والصفح الجميل لنبينا إبراهيم لقومه"(الشيرازي، 1992، ص65).

الجمالية لغةً: جاء ذكر (الجمال) في (لسان العرب) على انه:مصدر (جميل) والفعل: جمل ، وإن الجمال يقع على الصورة والمعاني ، وقد جمل الرجل – بالضم – جمالاً فهو جميل.**(**ابن منظور، ص133-134**).**

الجماليةاصطلاحاً:يعرفها هنتر بأنها : عملية الإبداع او التذوق او كليهما معاً وما شابه ذلك من الموضوعات وان معناها القديم يكمن في دراسة الجمال في الطبيعة والفن اما المعنى الحديث فتنطوي على طبيعة التجربة الجمالية وأنماط التعبير الفني وسيكولوجية الفن.(هنتر،ب.ت، ص433)

- ينتج كل عصر جمالية، إذ لا توجد (جمالية مطلقة) بل (جمالية نسبية) تسهم فيها الأجيال، الحضارات، الإبداعات الأدبية والفنية.(علوش،1984،ص62)

-ويعرفها الباحثان بأنها نشاط فني أبداعي، يترجم بطريقة تشكيلية جديدة ومتفردة، يتناول فيه الفنان التركيز على الجانب الإنساني في العلاقات الاجتماعية.

الأثنوغرافياEthnigraphy

الإثنوغرافيا لغةً:"علم وصف الشُّعوب وهو أحد علوم الإنسان وينصبّ على دراسة المظاهر المادّيّة للنشاط الإنسانيّ من عادات وتقاليد كالمأكل والمشرب والملبس"(معجم المعاني الجامع).

الإثنوغرافيا اصطلاحاً:يعرف التونجي الاثنوغافيا بأنها " فرع من فروع الانثروبولوجيا – تهتم بدراسة الاجناس البشرية القديم منها والزائل مع العناية بدراستها التحليلية المقارنة للشعوب البدائية ودراسة الظواهر الاجتماعية في المجتمع البدائي، منتهجة نهجاً تاريخياً،لكشف نشأة الظاهرة او النظام مع تتبع المراحل التي مر بها"(التونجي، 1999،ص33).

-وعرفها قاموس المعجم الوسيط بأنها: "علم وصف الشعوب وهو أحد علوم الإنسان وينصب على دراسة المظاهر المادية للنشاط الإنساني من عادات وتقاليد كالمأكل والمشرب والملبس"(قاموس المعجم الوسيط).

-ويعرفها فهيم على انها علم يهتم" بوصف الموجودات والمحسوسات لواقع الحياة اليومية لمجتمع ما خلال فترة زمنية معينة، متضمناً ذلك مجموع القيم والعادات والتقاليد والادب والفنون، وكل ما يندرج تحت ذلك الكل المركب الذي اصطلح على الاشارة إليه بكلمة ثقافة"(حسين، ص149).

-تعرف الاثنوغرافيا بأنها "وصف لحياة وثقافات الشعوب"(فهد بن سلطان، ص10)،وفي تعريف آخر للإثنوغرافيا بأنها "كلمة معربة تعني الدراسة الوصفية لإسلوب الحياة ومجموعة التقاليد والعادات والقيم والأدوات والفنون، والمأثورات الشعبية لدى جماعة معينة، أو مجتمع معين خلال فترة زمنية محددة"(صالح، 2019، ص35).

التحول الاثنوغرافي إجرائياً:وهو التحول الذي يحدث في الفن من خلال التركيز على الذاتيات والمجتمعات، وإمكانية التفاعل بين المتلقين وتجسيد أنواعاً مختلفة من العلاقات الاجتماعية والمعاني، من خلال التجارب والممارسات الفنية العلائقية.

الفن العلائقي:"مجموعة من الممارسات الفنية التي تتخذ كنقطة انطلاق نظرية وعملية العلاقات الإنسانية بأكملها وسياقها الاجتماعي، بدلاً من مساحة مستقلة وخاصة"(Bourriaud,1998, P113)

الفصل الثاني: المبحث الأول:الجماليات وتحولاتها المعرفية والفكرية:

أن مصطلح الجماليات يأتي من جذور يونانية ترتبط بمفاهيم مثل الإدراك الحسي والحساسية والتبصر، مما يعني استجابة الحواس، وهو يُشير إلى مجال دراسة يركز على فهم الجمال من منظور ثقافي قابل للتغيير، ومتمركز حول تجربة الإنسان، وقد اقترح (الكسندر جوتليبومجاردن)، فهماً جديداً لمفهوم (الجماليات)، حيث أوضح أنه يجب على هذا المجال الاهتمام بتقديرات الجمال والذوق، ووصف حساسية وإدراك الفن والجمال،وتم تطوير الجماليات لتمثل نظرية للمعرفة الحسية لمواجهة المعرفة الفكرية والمنطق العلمي، من هنا نمت وتطورت الجماليات الغربية في اتجاهات متعددة؛ سواء كوسيلة لتنوير المجتمع وتعزيز التقدير للفن والثقافة والأخلاق والأدب وعلم الاجتماعي، أو كنهج فلسفي لفهم الفن وإصدار الأحكام حوله، وكأساس للتفكير والأخلاق(جيمينيز، 2009، ص444).

وفي حقبة ما يعرف بالحداثة الأوربية وتحديداً ما بين القرن الثامن عشر إلى القرن التاسع عشر، أدت التحولات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والعلمية والجغرافية التي شهدتها أوروبا إلى ظهور مفاهيم جديدة للحرية وتقدماً هائلاً في مجال التصنيع، وقد نتج عن ذلك تغيير الأفكار ونقل الفن في اتجاهات جديدة تتناسب مع الحياة السريعة للمجتمع الصناعي. واصبح الفن مستقلا عن أي معايير وخال من أي توقعات خارجية، وخلق قيم خاصة به، وابتكر فلسفة الفن من أجل الفن، وقام الفنانون بابتكارأنماط جديدة من التجريد والتمثيل وإنتاج منتجات تعبر عن الروح الجديدة للعصر، ورفض الفنانون بوعي الالتزام بالتقاليد وتصوير التجارب الفنية القديمة، وفي الوقت نفسه سعوا إلى الابتعاد عن التقنيات والأساليب التقليدية للرسم، كما بدأ الأشخاص العاديون في رؤية الفن واستخدامه بطرق جديدة، بل أدى اختراع الكاميرا والتصوير الفوتوغرافي إلى تغيير جذري في أساليب الفن والجماليات(John, 1972,p:18).

وبحلول (ما يعرف بحقبة ما بعد الحداثة) التي ظهرت بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، فقد تحول مركز القوة من أوربا إلى الولايات المتحدة الأمريكية، دخلت رؤية جديدة للعالم حيث تأثرت خيالات الفنانين بجاذبية الاستهلاك وعالم الأفكار الغامضة، مما دفع برغبة الناس نحو الإشباع الفوري بواسطة الاستهلاك. أصبح الفن سلعة تجارية، وتغيرت طبيعته بفعل نزوح الفن والمال، ما جعل الفنانين يعيشون في وفرة وتغير هدف الفن. هذا التغير أثر على مواقف الناس وتقييماتهم للجماليات(Venturi Robert,1966,p171,)، وأدى إلى تحول في الجماليات نحو

الفن الشعبي والذي يعتمد على الخفة والحيلة والنزوة والترويج من خلال الإعلانات. وقد كان لهذه الجماليات مُنتقدوها، مثل (جان بودريار) الذي ادعى أنها تقتصر على خلق محاكاة بلا أصالة.

اما في العقود الأخيرة، بدأ العديد من الفلاسفة والنقاد بفك مفهوم الجماليات بشكل كامل، من خلال منظورات أكثر شمولاً، مما يشير إلى أن تقديرات الجمال والقيمة تتطور ثقافياً،بحجة أن تقييم أي عمل فني ليس ثابتاً، بل يتغير بتغير المتلقي والسياق الثقافي والزماني والوسائط وما إلى ذلك،ولا توجد صفات جمالية مثل الجميل والسامي والقبيح كصفات جوهرية، ولا يمكن القول بوجودها دون علاقات ذاتية تتمثل فيها وتختبر عبرها، أي أن هناك جوانب اخرى تتعلق بالجماليات، حيث لا يُنظر إليها كدلالة على كل شيء جميل أو كمرادف للجمال، بل نعتبرها منهجاً تحليلياً للدراسة الفلسفية والنقدية الفنية، حيث تعد جمالية العمل الإبداعي تجربة فنية تتناول من جوانب مختلفة، إذاً، الجماليات المعاصرة في معانيها الأصيلة تتعلق بالعلاقات والتواصل والتفاعل والأداء؛ والرجوع إلى هذه المفاهيم تمثل استجواباً تسليع الرأسمالية للتجربة الجمالية.

ويمكن تحديد اتجاهين من الجماليات المعاصرة في القرن الحادي والعشرين: الاتجاه الأول هو العلائقي، الذي يهدف إلى تغيير سلوكي الذوقي في المجتمع، بينما الاتجاه الثاني هو تكنولوجي، الذي يسعى إلى كيفية تأثير الأجهزة التكنولوجية والتقنيات والبرامجيات المختلفة، وتظهر العلاقة بين الاتجاهين بشكل مترابط ومتداخل، أن النوع الأول من الجماليات يعتمد على العلاقة بين العمل الفني والمتلقي، وطبيعة هذه العلاقة قد تغيرت في عصرنا الحالي، حيث أصبحت تعتمد على تبادل المعلومات، مما يجعل تلك العلاقة عنصر جوهرياً في الرسالة الجمالية.(أبو رحمة، ص3)

الفصل الثاني: المبحث الثاني: مفهوم الاثنوغرافيا في الفن:

تتكون الاثنوغرافيا من مقطعين، الأول (Ethno) بمعني جنس أو أمة أو شعب، والآخر (Graphy) وتعني وصف، ويتحدد مفهوم الإثنوغرافيا –اكاديمياً- بأنه: الوصف الدقيق والمترابط لثقافات الجماعات الإنسانية، أو "هي عبارة عن وصف وتحليل وتفسير لثقافة مجتمع أو مجموعة من الأفراد، أو نظام ما، وتركز على الأفعال والمعتقدات، واللغات، ونمط الحياة لهولاء الأفراد أو المجتمعات أو النظام"(قنديلجي،2019، ص160)واتخذت الاثنوغرافيا مسارات علمية متعددة، مع

تطورها في العقود الأخيرة من القرن العشرين،واستخدمت في كثير من فروع العلم بأساليب بحثية متنوعة، فلم تعد تقتصر على دراسة الثقافة البدائية، ولكن تخطت ذلك إلى دراسة الثقافات في المجتمعات الحديثة والصناعية والمتطورة.

وتعنى الإثنوغرافيا بالوصف الدقيق "لكل ما نراه ونسمعه ... اصغر ظاهرة، اصغر سلوك من الحياة اليومية يظهر لنا بالكامل"(كهينه، 2009، ص11)، في حين يرى باتون (patton) ان البحث الإثنوغرافي يُعنى بالثقافة بشكل خاص، لأن سؤاله هو : ما ثقافة هؤلاء الناس؟ وما هي تلك الثقافة التي تشكل ممارساتهم الحياتية وسلوكهم الاجتماعي ونظرتهم إلى الواقع الاجتماعي والثقافي الذي يعيشون فيه؟(معتوك، 2018، ص67)،وقد ساهمتالتطورات في بلورت العديد من المفاهيم المعرفية الجديدة حول طبيعة الماضي الذي يتم اكتشافه، بالإضافة إلى محاولة فهم التنوع الثقافي وتفسير للمجتمعات البشرية التي أنتجت المادة الثقافية، والإثنوغرافيا تعتمد على جمع المعلومات حول الثقافات المعاصرة المختلفة، التي تُعد امتداداً واستمراراً لثقافات الماضي، مما جعلها تشكل مصدراً معرفياً لفهم وتفسير البقايا الأثرية، ونتيجة لذلك، نشأت علاقة معرفية وثيقة بين الإثنوغرافيا وعلم الآثار، حيث اتخذت هذه العلاقة منحى جديداً مع بداية التركيز على المحتوى التاريخي للثقافة،فقد تم استخدام كلا المنهجين لدراسة المحتوى التاريخي والثقافي من جهة، والمحتوى الاجتماعي من جهة اخرى، وبهدف وتفسير ذلك في منطقة معينة وإيجاد سلم تطور للثقافات والنمط الاجتماعي بشكل عام لدى تلك الجماعات أو الشعوب(: نبيل، 2012، ص448-450).

وبعد ان دخلت الإثنوغرافيا مجالات معرفية واسعة حتى اضحت منهجاً مهماً للدراسات والعلوم الإنسانية، حتى عده علماء الانثربولوجيا الأمريكيون ومنهم (اتكنسون) و(سميث) و(ديلامونت) بانه المنهج والطريقة التي يتم من خلالها وصف ثقافة مجتمع ما، وهو المنهج الذي يستخدمه الباحث لملاحظة السلوك في بيئة ووضعه الطبيعي، ويتوصل من خلال هذه الملاحظات إلى معنى لهذا السلوك(معتوك، 2018، ص5)، وبعد ذلك توسعت الدراساتالإثنوغرافيا لتشمل تجليات الانساق الثقافية في السرديات، وكما يشير (مايلز) و(هوبرمان) يسعى البحث الإثنوغرافي إلى الكشف عن غير المتوقع أو المسكوت عنه، من خلال دراسة الظاهرة التربوية اعتماداً على مشاركة الباحث المتعمقة لمجتمع الدراسة، ولكونه الأداة الرئيسية في جمع المعلومات وتصنيفها وتحليلها(معتوك، 2018، ص67)،

ان عملية إخضاع الفن للمجهر الأنثروبولوجي لما تتضمنه من مادة إثنوغرافية تخص الممارسات والسلوكيات البشرية وخاصة الفنية منها، يسهم في تصور المظاهر الثقافية لمجتمع ما، وقد أهتم التشكيل المعاصر بالقيم العقلية والعاطفية والجمالية، وتبنى البنى الاجتماعية وما يشغل المجتمع من ظواهر، وغالباً ما ينتقي الفنان المعاصر مادته من البيئة المحيطة، فمنهم من يستقي اعماله من الماضي المتمثل بالأساطير والتراث والملاحم، ومنهم من يستقي اعماله من الحاضر وما يدور في الواقع من حوله، ومنهم من يعمل على التنبؤ للمستقبل، ويُعد الفن في عمومه مادة خام ممكن ان تستفيد منها الإثنوغرافيا كمصدر للمعلومة المعرفية، وكذلك يمكن للعلاقة أن تكون عكسية.

اما بالنسبة لتجليات الإثنوغرافيا في الفن فلا شك ان ما يشهده العالم من قفزة نوعية في مجال الاتصالات والتواصل والانترنت والعولمة والتطور التكنولوجي وثورة معلوماتية شملت جميع ميادين العلم والمعرفة والفنون،تؤكد على انفتاح جديد في آفاقه بظواهره المتعددة على المجالات المعرفية والحضارات والثقافات الأخرى، بحيث "تسمح التكنولوجيا بتأسيس أشكال جديدة للتحكم والالتحام الاجتماعي أكثر فاعلية وأكثر رقة في آن واحد"(تورين، 1997، ص216)، مما يعني التأكيد على مبدأ التداخل والتفاعل الاجتماعي، هذا الأمر أدى إلى نشوء منهج جمالي يعالج من خلاله الفنان نظم بنائية العمل الفني برؤية فلسفية تعتمد على التغيرات التي يعيشها التشكيل العالمي المعاصر، وما تحتويه من نظريات علمية وفلسفية معاصرة.

المبحث الثاني:الخصائص البنائية والفكرية للفن العلائقي:

أن الجذور الأولى للفن العلائقي تعود إلى عدد من الممارسات الفنية التي ظهرت في بداية ومنتصف القرن العشرين، وتشمل هذه الممارسات (الدادائية والدادائية الجديدة وفن الحدث، والفلوكسس وفن الأداء والفن التفاعلي والفنون الرقمية)، ويُعد فنانوا الحركة الدادائية من أوائل الذين فكروا في الفن من منظور مفاهيمي، بدلاً من التركيزعلى خلق أعمال ممتعة بصرياً،أما حركة فلوكسس(Fluxus) التي اعتمدت على التخريب الفكاهي والمرح في الأداء مع التعبير متعدد التخصصات والتجارب والخبرات غير المتكلفة وغير المكلفة، وتهدف العروض والممارسات والأحداث الخاصة بهذه الحركة إلى"التحرر من مختلف انواع الكبت الجسدي أو العقلي أو السياسي، وترفض الحواجز المصطنعة بين مختلف الفنون، وبين الفن والحياة"(محمود، ص486).

ويُعد الفن أداة للتواصل الاجتماعي ومبدأً اساسياً للحوار، أي أنه علائقياً بدرجات متفاوتة، لأن إحدى الخصائص الأساسية للصورة هي قدرتها على بناء الروابط والتفاعل، وكما يقول عالم الاجتماع الفرنسي ميشيل مافيسولي"الأعلام والشعارات والأيقونات واللافتات، كلها تنتج التعاطف والمشاركة، وكلها تولد الروابط"(بوريود، 2002، ص13)،وقد ظهر الفن العلائقي في مطلع التسعينيات، بعد ظهور الإنترنت ومفهوم الشبكات الافتراضية،ويشمل بشكل أساسي العمل الذي يسعى إلى إنتاج بيئة أو حدث مؤقت يمكن للجمهور المشاركة فيه لفهم الدافع أو الرسالة التي يرغب للفنان في إيصالها؛ فيصبح التفاعل والتجربة محور التركيز، بينما تقل أهمية المواد والمحتوى والشكل، ويهتم هذا الفن بالعلاقات بين الذات ويميل إلى أن يبدو وكأنه تجربة اجتماعية، ويختلف هذا الفن عن الممارسات الأخرى المشابهة في كونه مصطلحاً يبدو أنه جامع لكل تلك الممارسات الفنية غير التقليدية والمُثيرة للجدل، ولا سيما أعمال(التنصيب الفني) او (التركيب الفنيinstallation)، أي تلك الاعمال التي لم تعد مجرد لوحة او منحوتة تقليدية، بل أصبحت تركيبات تجمع عدة عناصر لتقدم نفسها كعمل فني موحد غالباً ما يكون ثلاثي الأبعاد، وتستخدم تقنيات ومؤثرات بصرية متنوعة، فهذه الصيغة في التيارات الفنية المعاصرة، تجعل طبيعة العلاقة بين العمل الفني والمتلقي تعتمد على (تبادل المعلومات)، مما يجعل هذه العلاقة جزءاً أساسياً من الرسالة الجمالية، كما أن هذه المشاريع تسعى إلى جمع الناس بواسطة إعادة بناء البيئات التي تتيح للجمهور الاستمتاع بالأنشطة المشتركة، فمثلاً عمل الفنانة (جيليان ويرينغ) المُعنون (علامات تقول ما تريد أن يقوله الآخرون ولا علامات تقول ما يريد شخص آخر أن يقوله) (شكل1) قامت (ويرينغ) بتصوير أكثر من 500 شخص عابر التقت بهم في شوارع لندن، وطلبت من كل شخص كتابة ما يدور في ذهنه على ورقة، لم تختر الفنانة الأشخاص بعينهم، بل استندت إلى فكرة أن أي شخص تقابله يحمل في داخله شيئاً مثيراً للاهتمام ليقوله، ويُعد العمل رداً على الصورة النمطية التي تصف البريطانيين بأنهم متحفظون وغير ودودين تجاه الغرباء، من خلال منح هؤلاء الأشخاص فرصة للتعبير عن أنفسهم، رغم أن بعض الأشخاص استجابوا لنهجها بوقاحة، إلا أن الغالبية تعاملت مع العمل بجدية ورغبة في التعاون مشاركة أفكارهم وقصصهم، وقد علقت لاحقاً "هذه الأعمال المبكرة تحتفي بالتفاصيل الدقيقة والاختلافات التي تجعل الناس كما هم"(https://www.theartstory.org/artist/wearing-gillian/).

وفي كثير من الأحيان، تستحضر الأعمال العلائقية مشاهدة الجمهور، والتي تُعد استفزازية من حيث أنها تسمح للأفراد غير المرتبطين بالمشاركة في شعور

مشترك أو حدث قد لا يختبرونه بشكل جماعي، وغالباً ما يتم تجنب ذاتية الفنان في عرض الأعمال العلائقية، وبدلاً من ذلك، تتحد التجربة نفسها والأشخاص المشاركون في الوقت الحاضر لتحديد السياق الشامل واستحضار المعنى النهائي للعمل(Strathern p517- 535,1996,).

وتُعد أغلب الاعمال الفنية التي تندرج ضمن الفن العلائقي نتاجات مجانية و سريعة الزوال وتفاعلية، وتزايد عدم المادية، والتركيز على التجارب بدلاً من الأشياء المادية، ويستلزم ذلك تطوير نموذجاً نظرياً جديداً يركز على تحديد اتجاه التفاعل، اللامادية، والاهتمام المتزايد بالعلاقات الإنسانية والاجتماعية، "وتحويل مساحة المعرض إلى مساحات حرة من الأشكال المختلفة للفن العلائقي، بما في ذلك تلك التي تشجع المشاركة والتحول، والاتصالات والاجتماعات، والود واللقاءات، والتعاون ، أي أنه من خلال تحويل الأنشطة اليومية بشكل منهجي خارج مساحاتهم الدنيوية والخاصة، يبادر الفنانون إلى علاقات جديدة - وسياقات جمالية جديدة - بينالفنان والجمهور، والفن والعالم،حيث يصبح الفن إطاراً حول الأفعال والأحداث المرتبطة بالوجود اليومي، وليس مجرد فصلها عنه"(San Francisco, 2002)، حيث تتجاوز الممارسات الفنية العلائقية الإطار البسيط للتفاعلية للتركيز على تجربة العلاقة الاجتماعية، و بتعبير أدق ، كيف أعاد مجال العلاقات الإنسانية تشكيل الممارسات الفنية وكان أصل الأشكال الأصلية.

أن وضع تصور لبعض السمات المميزة للممارسات الفنية العلائقية، هو مفهوم اليوتوبيا الصغيرة اليومية وفقاً لـرأي(نيكولاس بوريود)، والتي يصفها بأنها مساعي جماعية وعلائقية وسياقية، من خلال التركيز على الذاتيات والمجتمعات خارج المساحات المؤسسية، والتركيز على العلاقات المتبادلة الملموسة بين الفنانين وأفراد الجمهور، أو بين الجمهور انفسهم ، لتنتج ممارسات فنية التي هي علائقية بطبيعتها، لأنها تطرح منظوراً للفن "يتخذ أفقه النظري من عالم التفاعلات الإنسانية وانعكاساتها في السياق الاجتماعي، وكذلك هو رد فعل ضد الطوباوية المجردة من خلال الدعوة إلى تحقيق ملموس للدافع الطوباوي في الحياة اليومية، وإزاحة الحدود بين الفن والحياة اليومية، ليصبح الفن وسيلة وغاية اجتماعية،ويرى (بوريود)أنه من خلال إنشاء مواقف تفاعلية حقيقية في المعرض، فإن الأعمال الفنية العلائقية لا تمثل اليوتوبيا بل تحققها، وتخلق إمكانات حياة إيجابية كمساحات ملموسة بدلاً من مجرد مساحات خيالية46)-p45 ,1998, Nicolas).

ويفهم الفن العلائقي على أنه نقدًا لتشيئ العلاقات الاجتماعية، وبالتأليف إن الأعمال الفنية التي تركز على خلق أمثلة ملموسة للقاءات ذاتية واجتماعية، تثير لمحة عن مساحة ديمقراطية (يوتوبيا صغيرة)،مستوحى من أفكار الفيلسوف (فيليكسجواتاري) حول السياسة الدقيقة وسياسة القرب، وكذلك من المفهوم الماركسي للفجوة الاجتماعية(بلانيس، 2012).

وسعت الأعمال العلائقية إلى استنباط التجارب الاجتماعية في الفن، وخلق روابط مباشرة مع العالم من خلال التركيز على العلاقات الإنسانية في وقت أصبحت فيه هذه العلاقة سلعة على نحو متزايد، ورفضتهذه الأعمال تعريف العمل الفني كمنتج تجاري، حيث يُنظر إلى الفن العلائقي كاستجابة مباشرة للتحول من اقتصاد يعتمد على السلع إلى اقتصاد قائم على الخدمات، وكما يقول (جاك رانسيير)" لم يعد الفن يريد الاستجابة لفائض السلع والعلامات، بل لنقص الروابط"(https://www.theartstory.org)، وقد حوّل الفنانون فهمهم للأعمال الفنية من كونها أشياء قائمة بذاتها إلى مواقف مؤقتة تنتظر التنشيط والتفاعل والتواصل والمشاركة، وهو تحول يعكس تطور الفن المعاصر، وفي الوقت نفسه يُعد الفن العلائقي شكلاً من أشكال الفن يتمحور حول تجربة زمنية يجب أن نعيشها، والتي تهدف إلى مقاومة تسليع الحياة الاجتماعية من خلال أشكال التجريب، وينبع مفهوم هذا الفن من تقاليد العلوم الاجتماعية المادية، وتسعى العديد من أعمال الفن العلائقي إلى تحقيق اتصالات متواضعة وفعالة بين المتلقيين، محاولاً خلق بيئة تعزز الحوار والمشاركة النشطة والهادفة(https://artasiapacific.com/ideas/cheat-sheet-relational-aesthetics)، كما في عمل الفنان (ريركريتتيرافانيجا) المُعنون (بدون عنوان) عام 1993 (شكل2)، في بينالي فينيسيا الخامس والاربعين، حيث يتكون من زورق معدني يحوي على وعاءين كبيرين موضوعين على مشعل غازي، وبعض الصناديق المصنوعة من الورق المقوى التي تحوي على حساء صيني مجفف، ويمكن للجمهور إضافة الماء المغلي إليه وتناوله بحرية، حيث يخلق (تيرافانيجا) نشاطاً اجتماعياً وتبادل بين الجمهور أثناء تناول الحساء.

أن العمل الفني العلائقي في نظر (نيكولاس بوريود) يمثل ثغرة اجتماعية أو فجوة اجتماعية، وهي مساحة في العلاقات الاجتماعية، والتي على الرغم من أنها تتوافق بانفتاح وتناغم مع النظام العام، إلا أنها تقترح إمكانيات للتبادلات بخلاف تلك السائدة داخل النظام، إنها تخلق مساحات وفترات زمنية حرة لا تتشابه إيقاعاتها مع تلك التي تنظم الحياة اليومية، وتشجع على الاتصال بين البشر بطريقة تختلف عن

مناطق الاتصال المفروضة علينا، يحد السياق الاجتماعي المعاصر من فرص العلاقات بين البشر من حيث أنه يخلق مساحات مصممة لهذا الغرض، والنتيجة هي أن العلاقات البينية أصبحت فقيرة، تعمل الميكنة العامة للوظائف الاجتماعية على تقليل مساحة العلاقات تدريجياً، ويسعى الفن المعاصر إلى مشروع سياسي عندما يحاول الانتقال إلى المجال العلائقي من خلال مَشْكَلته.

ويقول فيليكسغواتاري أن "الهدف الوحيد المقبول للأنشطة البشرية هو إنتاج الذاتية التي تثري باستمرار علاقتها بالعالم" (Felix, 1992, p: 38)، وهذا ينطبق على ممارسات الفنانين المعاصرين الذين يعرضون بُنى الحياة التي تشمل أساليب العمل وأساليب الحياة، بدلاً من الكائنات الملموسة التي حددت مجال الفن في السابق، ويذهب الفنانون أبعد من ذلك لتقديم أنفسهم على أنهم عوالم من الذوات المستمرة، أو كنماذج من ذواتهم الخاصة، بحيث يصبحون أرضية لخبرات مميزة وللمبدأ التوليفي وراء عملهم، وبالنتيجة فإن العمل الفني يكتسب هالة خادعة، وعامل يقاوم توزيعه السلعي أو أن يصبح تقليدا طفيليا. وبالتالي فإن الوظيفة التكوينية التي تتمثل في إعادة بناء عوالم بين ذاتية، قد تكون بلا معنى، ما لم تساعدنا أيضاً في التغلب على " محن البربرية والانهيار العقلي والتشنج الفوضوي الذي يلوح في الأفق وتحويلها إلى ثروات ومتع لا يمكن توقعها"(Felix, 1992, p: 38). فعندما وضع الفنان البرازيلي (غابرييل أوروزكو) برتقالة في بعض أكشاك سوق مهجورة في البرازيل، ضمن عمله المعنون (السائح المجنون، عام 1991) (شكل3)، أو أرجوحة شبكية في حديقة متحف نيويورك للفن الحديث (شكل4)، عام 1993، فهو يعمل في قلب البنية التحتية الاجتماعية، أو تلك المساحة الصغيرة من الإيماءات اليومية التي تحددها البنية الفوقية المشيدة والمحددة بالتبادلات واسعة النطاق، وتمثل أعمال أوروزكومثل (كيس نوم على العشب، وعلبة أحذية فارغة) سجل وثائقي غير مقيد للثورات الصغيرة في الحياة الحضرية أو شبه الحضرية العادية، حيث أنها تشهد على الحياة الصامتة التي تم رسمها الآن من خلال علاقاتنا مع الآخرين، وعندما يستخدم (جس هاننغ) مكبر الصوت لبث النكات بالتركية في ساحة كوبنهاغن في عمله المعنون (النكات التركية، عام 1994) (شكل5)، فإن ينتج على الفور مجتمعاً صغيراً من المهاجرين الذين يجمعهم الضحك الجماعي الذي قلب وضعهم كمنفيين، يتشكل هذا المجتمع فيما يتعلق بالعمل وداخله.

مؤشرات الإطار النظري:تأسيساً على ما تقدم،توصل الباحثان إلى مجموعة من المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري للبحث والتي يمكن أن تشكل محاور ومداخل لعملية التحليل لعينة البحث وهي:

1- تُعنى الاثنوغرافيا بدراسة الثقافات لمجتمع أو مجموعة من الأفراد أو جماعات إنسانية معينة، وتشمل وصف وتفسير وتحليل الأفعال واللغات والمعتقدات ونمط الحياة والظواهر والثقافات التي تشكل ممارساتهم الحياتية وسلوكهم الاجتماعي.
2- أن دراسة الفن كمادة اثنوغرافية التي تخص السلوكيات والممارسات الإنسانية، يسهم في تصور المظاهر الثقافية لمجتمع ما، لأن الفن أهتم بالقيم العقلية والعاطفية والجمالية، وتبنى البنى الاجتماعية وما يشغل المجتمع من ظواهر.
3- أسهم التطور التكنولوجي في مجال الاتصالات والتواصل والانترنت، في انفتاح جديد في آفاق الفن بظواهره المتعددة على المجالات المعرفية والحضارات والثقافات الأخرى.
4- أن مصطلح الجماليات يُشير إلى مجال دراسة يركز على فهم الجمال من منظور قابل للتغيير، ومتمركز حول تجربة الإنسان.
5- يمكن تحديد اتجاهين من الجماليات المعاصرة، الاول علائقي يُعنى بالممارسات الإنسانية في المجتمع، والثاني تكنولوجي يُعنى بكيفية تأثير الاجهزة التكنولوجية والتقنيات والبرمجيات المختلفة على السلوك الإنساني، وهناك علاقة مترابطة بينهما.
6- يسعى الفن العلائقي بإنتاج بيئة أو حدث مؤقت يمكن للمتلقين المشاركة فيه لفهم رسالة الفنان، ويركز على التفاعل والتجربة، ويهتم بالعلاقات بين الذات، ويبدو كأنه تجربة اجتماعية، مما تجعل طبيعة العلاقة بين العمل الفني والمتلقي تعتمد على تبادل المعلومات.
7- يركز الفن العلائقي على الأفعال والأحداث المرتبطة بالوجود اليومي، وتجربة العلاقة الاجتماعية، وخلق روابط مباشرة مع العالم من خلال التركيز على العلاقات الإنسانية.
8- أن الفن العلائقي يتمحور حول تجربة زمنية يجب أن نعيشها، وتهدف إلى مقاومة تسليع الحياة الاجتماعية من خلال التجريب،وفي الوقت نفسه نقدًا لتشييء العلاقات الاجتماعية وتخلق مساحات وفترات زمنية حرة لا تتشابه إيقاعاتها مع تلك التي تنظم الحياة اليومية، وتشجع على الاتصال بين البشر.

الفصل الثالث: اجراءات البحث:

أولاً :مجتمع البحث:على الرغم من سعة مجتمع البحث الحالي، فقد تمكن الباحثان من حصر إطار مجتمع متيّسر من الاعمال الفنية والتي تم الحصول عليه من خلال ما منشور على شبكة الأنترنت، والتي بلغ عددها (60) عملاً فنياً لفنانين مختلفين، والافادة منها بما يغطي هدف البحث الحالي.

ثانياً :عينة البحث:تم اختيار عينة البحث الحالي وقد بلغ عددها (4) بطريقة قصدية ، ضمن حدوده، لوجود التنوع الأسلوبي والتقني في الأعمال الفنية،لضمان التوصل إلى تنوع في النتائج وعدم تكرارها.

ثالثاً: أداة البحث:من أجل تحقيق هدف البحث، اعتمد الباحثان المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري باعتبارها محكّات موضوعية يمكن الاعتماد عليها في تحليل عينة البحث، وتحقيق هدفه.

رابعاً : منهج البحث:اعتمد الباحثان في تحليل عينة بحثهما على المنهج الوصفي وبأسلوب تحليل المحتوى النوعي منهجاً لبحثه، وذلك لأنه من أكثر المناهج العلمية ملائمة للبحث الحالي، وبما يحقق هدفه.

خامساً: تحليل عينة البحث:نموذج العينة (1)

اسم الفنان:ريكريتتيرافانيجا.

عنوان العمل:الوسادة التايلندية.

سنة الانتاج:1992م

الخامة:يتألف من مجموعة مطبخ والفنان يطبخ العشاء التايلاندي لجمهور التلقي.

مكان العرض:معرض 303 في نيويورك.

التحليل: يتناول الفنان في هذا العمل أحدى الممارسات الحياتية الا وهي طهي الطعام وتناوله ضمن تجربة جماعية، حيث أصبحت هذه التجربة الجماعية للأكل نموذجاً للفن العلائقي، وهي ممارسة لا يمكن اعتبارها فنية في أي ظروف أخرى، لم يكن هناك عمل فني معروض، ولا توجد مشكلة سياسية كبيرة يجب معالجتها، فقط الأشخاص الذين يستمتعون بالطعام في نسخة طبق الأصل من مساحة المطبخ العادية، الا ان هذه

الممارسة الفنية والإمكانات التشاركية والشعور بالانتماء يُنظر على أنهما الرد على الاغتراب في مجتمع ما بعد الحداثة، وأن الفن الناتج عن هذا النشاط لم يكن الطعام نفسه، بل اللقاءات التي حدثت بين الأشخاص الذين شاركوا في التجربة الجماعية، وكذلك أن هذا الحدث التشاركي يعزز شعور بالانتماء للمجتمع، ولو مؤقتاً، وقد ركز الفنان على الافعال والأحداث المرتبطة بالوجود اليومي، واحد أنماط الحياة، وظاهرة تشكل ممارسات الناس الحياتية وسلوكهم الاجتماعي، وتجربة العلاقة الاجتماعية، وخلق روابط اجتماعية مباشرة مع العالم من خلال التركيز على العلاقات الإنسانية، لخلق مساحات وفترات زمنية حرة تشجع على الاتصال المباشر بين المتلقين، ويمكن ملاحظة أن العمل الحالي يركز على البُعد الزمني للتجربة الاجتماعية،ويتمحور حول العلاقات الإنسانية، ويخلق فجوات اجتماعية، أي مساحات من العلاقات الاجتماعية التي يمكن أن تفتح إمكانات التبادل بين المتلقين، من خلال اللقاءات والتفاعلات، وبالتالي يتطور العمل الفني بشكل مشابه لكيفية توليد النص أثناء القراءة، ويهدف العمل الفني الحالي إلى نقداً لتشييء العلاقات الاجتماعية، ومقاومة تسليع الحياة الاجتماعية، من خلال خلق تجربة ومساحات حرة يمكن للمتلقي المشاركة فيها عبر مواقف تدعو وتطالب في بعض الاحيان التفاعل بين المتلقين، وتسهم الروابط المجتمعية التي تتشكل من هذه اللقاءات في خلق حيز مؤقت لتجربة التواصل الإنساني ضمن السياق الاجتماعي للعمل الفني.

نموذج العينة (2)

اسم الفنان:سانتياغو سييرا

عنوان العمل:العمال الذين لا يتقاضون أجورهم، يتمتعويضهم بالجلوس داخل صناديق من الورق المقوى.

سنة الانتاج:2000م

الخامة: صناديق من الورق المقوى، عمال منالاجئينوالمنفيين السياسيين من الشيشان.

مكان العرض:كونستويركي، برلين.

التحليل: يقوم الفنان بوضع العمال المنفيين السياسيين واللاجئون من الشيشانداخل صناديق من الورق المقوى، في ظل ظروف مختلفة، وقد يستغرق ذلك أربع ساعات

يومياً لمدة ستة أسابيع داخل تلك الصناديق، بينما كان المتلقين يتجولون حول المعرض، لم يتمكنوا من رؤية اللاجئين خلف الصناديق ولكنهم لاحظوا فقط الجو القمعي الذي خلقته أصوات السعال أو الحركة القادمة من داخل الصناديق الكارتونية،ويهدف الفنان في هذا العمل الفني إلى تسليط الضوء على معاناة اللاجئين والمنفيين السياسيين، وخاصة أولئك الذين يعيشون في ظروف قاسية، حيث يعكس الفنان حالة العزلة والتهميش التي يعاني منها هؤلاء الاشخاص، الذين يعيشون في (صناديق) رمزية تدل على حالة القيود الجسدية والنفسية التي فرضتها قوانين الهجرة واللجوء، والتي تنص على حصولهم على80 ماركاً (حوالي 40 دولاراً) شهرياً،وفقاً للتشريع الألماني، وكانوا ممنوعين من العمل في ألمانيا، معرضين لخطر الترحيل إذا فعلوا ذلك، أن الفنان يلفت الانتباه إلى محنة هؤلاء الأفراد الذين يعانون من قلة الدعم المالي والممنوعين من العمل، وهو وضع يعكس انعدام الفرص وعدم القدرة على الاندماج في المجتمع بشكل كامل، كما يعكس العمل الفني مدى هشاشة وضعهم الاجتماعي، فوجودهم في صناديق يرمز إلى حالتهم المغلقة والمقيدة، وبالوقت نفسه يسعى العمل إلى إثارة النقاشات حول السياسات الإنسانية والحقوق الأساسية للاجئين والمهاجرين، و يسلط الضوء على نمط العلاقة في نظام العمل المتطرفة، ويشجع المتلقين على التفكير في معاناة هؤلاء الأفراد والظروف القاسية التي يواجهونها بسبب تلك القوانين السياسية،ويؤسس العمل الفني الحالي علاقات تؤكد على دور الحوار والتفاوض، ويكشف ما يتم قمعه والمسكوت عنه، وبالتالي سيوفر أساساً أكثر واقعية وجدلية لإعادة التفكير في علاقاتنا بالعالم وببعضنا البعض.

نموذج العينة (3)

اسم الفنان:تينوسيهجال

عنوان العمل: هذا التقدم.

سنة الانتاج: 2010م.

الخامة:مبنى معهد الفن المعاصر في لندن، بعض المرشدين

مكان العرض:معهد الفن المعاصر في لندن.

التحليل: يعتمد الفنان في هذا العمل الفني على رواية القصص، وما يسميه (المواقف المدروسة)، فقد أزال كل الأعمال الفنية من على جدران المعهد، وقام بتدريب

المرشدين من جميع الأعمار لتوجيه المتلقين وبدء المناقشات والمحادثات معهم، فعندما يدخل المتلقي إلى الفضاء، يرحب به طفل يقدم نفسه، ويرشد المتلقي ويسأل (ما هو التقدم؟)، وينتقل المتلقي إلى الطابق الآخر حيث يلتقي بشخص (مرشد) آخر أكبر سناً يتولى المحادثة مع المتلقي، بعد ذلك شخص آخر، محادثة أخرى، قصة أخرى، ثم يودع المتلقي بعبارة (هذا العمل بعنوان هذا التقدم)، حيث يمر المتلقي بمجموعة من الأدوار، ذاتية العلاقة مع الوسيط، التقدم في العمل ليس مجرد حركة جسدية، بل هو أيضاً تقدم في الدور الذي نتخذه مع تقدمنا في السن،التقدم في الحياة، طفل فضولي، وقصة مراهق، ثم شاب بالغ، وتأمل وذكريات رجل كبير في السن، وأعتمد الفنان في هذا العمل الفني على الصوت البشري والحركة الجسدية والتفاعل الاجتماعي، لينتج مواقف ذات معنى وقيمة من خلال تحويل الأفعال بدلاً من المواد الصلبة أو المادية غير الحية، هذه المواقف تركز على سلوك الفرد (المتلقي) الاجتماعية المرتبط بالوجود اليومي ازاء هكذا موضوعات وتحليل ردود افعالهم، وكذلك اهتمام الفنان بالقيم العاطفية والجمالية من خلال ردود الافعال لدى المتلقي، وتناول الفنان أحدى البنى الاجتماعية التي تشغل المجتمع وهي ظاهرة مراحل حياة الإنسان وتقدمه في السن، لينتج تجربة اجتماعية مبنية على التفاعل وخلق روابط مباشرة مع العالم، بواسطة التركيز على العلاقة الإنسانية، مما يجعل طبيعة العلاقة بين العمل الفني والمتلقي تعتمد على التبادل وتهتم بالعلاقات بين الذات، وكذلك تشجع على الاتصال المباشر بين البشر، ويمكن أن نلاحظ أن هذا العمل الفني يقدم تجربة زمنية اجتماعية يجب على المتلقي أن يعيشها وبنفس الوقت تهدف إلى مقاومة تسليع الحياة الاجتماعية، وتخلق مساحات اجتماعية وفترات زمنية حرة مختلفة عن تلك التي تنظم الحياة اليومية.

نموذج العينة (4)

اسم الفنان:هولي شميدت (Holly Schmidt)

عنوان العمل:لقاءات نباتية- فضائية.

تاريخ العرض:2020م

الخامة:مقعداً دائرياً يمكن للمتلقين الجلوس عليه، بطريقة تسمح لهم بمواجهة الخارج لتجربة فردية مع الطبيعة أو الداخل لمناقشة جماعية.

مكان العرض:كلية الهندسة المعمارية وهندسة المناظر الطبيعية، جامعة كولومبيا البريطانية

تحليل العمل:تخلق الفنانة في هذا العمل الفني فرصاً للمتلقين لبناء روابط اجتماعية أعمق مع عالمهم، وتقدم نظرة إلى وضع المتلقي في الفن المعاصر، وخاصة مع الحياة النباتية من حولهم، وتركز الفنانة في هذا العمل الفني على تحفيز التفاعل الاجتماعي، بين الفنان والمتلقين وكذلك بين المتلقين أنفسهم، بواسطة قدرته على إثارة الاستجابة أو التأمل الخاص، ويشجع التجربة في الوقت نفسه التجربة الشخصية، ولا تهتم هذه الممارسة الفنية بالتفاعلات بين البشر بقدر ما تهتم بالعلاقات المعقدة بين البشر وبيئاتهم الطبيعية، وتلهم المتلقين للتفكير في اتصالاتهم الدقيقة بالطبيعة، وفحص مواقفهم وأدوارهم داخل بيئتهم، والتفاعل مع محيطهم المادي من خلال وسائل حسية مختلفة، وتحاول الفنانة في هذا العمل الفني ليس فقط ربط المتلقين ببعضهم ولكن أيضاً إلى ربط المتلقي بالطبيعة، وتجسد لقاءات الفضاء والنباتات، نهجاً مرناً ومفتوحاً في حين تتطلب مشاركة المتلقي وتفاعله، وتتيح التجمعات الجماعية ولحظات التواصل الشخصي مع الطبيعة. أن العمل الفني الحالي يسلط الضوء على بعض المشكلات التي ارتبطت بهذا الشكل الفني منذ نشأته، وأنه ينتج مجتمع مصغر، حيث يشارك المتلقين في تجربة جماعية تجمعهم معاً كمجتمع، تجمعهم الحوارات وتبادل المعلومات، وفي الوقت نفسه يقاوم تحويل العمل الفني الحالي إلى مُنتج استهلاكي، لأنه لا يوجد منتج للاستهلاك، وكذلك من خلال نقل الفنانة العمل الفني خارج سياق المتحف إلى عوالم الفصول الدراسية، والأهم من ذلك، إلى عالم الطبيعة، وفي حين أن الجانب الاجتماعي للعمل الفني الحالي مهم، فإن التفاعل بين المتلقين ليس الهدف الوحيد ولا الأساسي، حيث يظل التركيز على الطبيعة والتفاعل البشري معها وفي داخلها، أن هدف العمل الفني الحالي في كل من مظاهره كتعاون ومهمة، ليس خلق مدن صغيرة ولكن أن يكتشف الأفراد (المتلقين) الوسائل التي يمكنهم من خلالها توسيع تصوراتهم لمحيطهم المادي.

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات:

اولاً : النتائج:توصل الباحثان إلى جملة من النتائج من خلال تحليل نماذج عينة البحث، تحقيقاً لهدف البحث المتمثل بـ(تعرّف جماليات التحول الإثنوغرافي في الفن العلائقي)، وهي كالآتي:

1- تمثلت جماليات التحول الاثنوغرافي من خلال تجسيد الممارسات الحياتية، ضمن التجربة الجماعية، كما في العينة (1 ، 2، 3).
2- ظهرت جماليات التحول الاثنوغرافي من خلال تجسيد الأحداث المرتبطة بالوجود اليومي، وما ينتج عنها من لقاءات بين الناس وروابط اجتماعية تسهم في خلق التواصل الإنساني بينهم، كما في العينة (1، 2).
3- ظهرت جماليات التحول الاثنوغرافي من خلال تسليط الضوء على نمط العلاقة في نظام العمل المتطرف، وإعادة التفكير في علاقاتنا بالعالم وببعضنا البعض، كما في العينة (2).
4- تتجلى جماليات التحول الاثنوغرافي من خلال التركيز على مراحل حياة الإنسان، وتقدمه في السن، وما ينتج عنها من مواقف وانجازات، وسلوك اجتماعي مرتبط بالوجود اليومي، والتركيز على التطور الشخصي والاجتماعي عبر الزمن، وكيفية تفاعل الافراد مع بيئتهم الاجتماعية مع تقدمهم في العمر، كما في العينة (3).
5- ظهرت جماليات التحول الاثنوغرافي من خلال تسليط الضوء على العلاقة بين الإنسان وبيئته الطبيعية، لأن البيئة الطبيعية تلعب دوراً مهماً في تشكيل سلوكه ووجوده الثقافي والاجتماعي، من خلال تفاعله مع محيطه المادي، كما في العينة (4).
6- ظهرت جماليات التحول الاثنوغرافي من خلال بناء الروابط الاجتماعية بين البشر مع عالمهم المحيط، والتركيز على التفاعلات الاجتماعية التي تتشكل بين الأفراد، وكذلك بين الأفراد والبيئة الاجتماعية والثقافية التي يعيشون فيها، كما في العينة (4).

ثانياً:الاستنتاجات: من خلال نتائج البحث التي توصل اليها الباحثان استنتجا ما يلي:-

1- يخضع التحول الاثنوغرافي للتحول الثقافي والاجتماعي في المجتمع، مما يعكس ذلك على الممارسات الفردية والجماعية.
2- أن التغيرات التي تحدث في الممارسات الاجتماعية والسلوكية نتيجة تقدم الافراد بالسن، تشير إلى أن الحياة اليومية والتفاعلات الاجتماعية تمثل جزءاً أساسياً في فهم التحول الثقافي والاجتماعي للأفراد عبر مختلف مراحل حياتهم.
3- أن البيئة الطبيعية والمساحات العمرانية والتكنولوجيا، تؤثر على تفاعلات الإنسان اليومية، من خلال تشكيل هوياتهم وسلوكياتهم.

4- يمكن فهم كيف تساهم الروابط الاجتماعية في تشكيل الهوية الجماعية وتوجيه سلوك الأفراد ضمن سياقات اجتماعية وثقافية محددة.

المصادر والمراجع :

اولاً:الكتب باللغة العربية: أ- المصادر العربية:

1- أبو رحمة، اماني: التكنولوجيا والجماليات: كيف وجهت تكنولوجيا القرن الحادي والعشرين جمالياته؟.
2- بوحوش، عمار: مناهج البحث العلمي وطرائق اعداد البحوث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط4، 2007.
3- بوريود، نيكولاس: الجماليات العلائقية، مطابع الحقيقة،باريس، 2002.
4- تورين، آلان: نقد الحداثة، ت: انور مغيث، سلسلة المشروع القومي للترجمة، ع 38، المجلس الاعلى للثقافة القاهرة، 1997.
5- جيمينيز, مارك ,مالجمالية؟,،ترجمة:شربل داغر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت, 2009.
6- حسين محمد فهيم: أدب الرحلات، عالم المعرفة، العدد 138، الكويت، د.ط.
7- الشيرازي ، ناصر مكارم : الأمثل ، المجلد 12 ، ط1 ، مؤسسة البعثة للتوزيع والنشر ، بيروت – لبنان ، 1992.
8- فهد بن سلطان السلطان: المنهج الإثنوغرافي، رؤية بحثية تجديدية لتطوير واقع العمل التربوي، كلية التربية، جامعة الملك سعود.
9- قنديلجي، عامر إبراهيم: منهجية البحث العلمي، دار اليازوري العلمية، الاردن، 2019.
10- محمود أمهز: التيارات الفنية المعاصرة،، ط 1، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت – لبنان ، 1996.
11- هنتر، مهد : الفلسفة أنواعها ومشكلاتها، ترجمة : فؤاد زكريا، القاهرة، الانجلو، ب.ت.

ب-المعاجم والقواميس:

12- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين : لسان العرب ، مجلد1، ط1، دار المعارف للطباعة ، د ت.
13- التونجي، محمد: المعجم المفصل في الادب، ج1، ط2، دار الكتب العلمية: لبنان، 1999.

14- علوش, سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، منشورات المكتبة الجامعية, الدار البيضاء، 1984.
15- قاموس المعجم الوسيط، اللغة العربية المعاصرة، قاموس عربي/عربي، http: www.almaany.com/

ج-الرسائل والاطاريح:

16- كهينه حورية حفاظ: ترجمة الثقافة الإثنوغرافية في روايتي مولود فرعون (نجل الفقير) و (الدروب الشاقة)، رسالة ماجستير، كلية الأداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينية، 2009.

د-المجلات والدوريات-

17- صالح قسيس: اثنوغرافيا الواقع في ادب الرحلة الجزائري (صورة الواقع وجمالية المتخيل)، مجلة إشكالات في اللغة والادب، مجلد 8، عدد 1، لسنة 2019، مجلة محكمة سداسية تصدر عن معهد الأدب واللغات بالمركز الجامعي لتامنغست الجزائر.
18- معتوك جمال، شماخي موسى حسين: منهجية البحث الإثنوغرافي في العلوم الاجتماعية، جامعة علي لونيسي البليدة 2، مجلة انثربولوجيا، مجلد 4، عدد 7، لسنة 2018.

ثانياً:المصادر باللغة الانجليزية:

18- John Berger, Ways of Seeyng ,Last accesed: 5/11/2020, (1972)
19-Venturi Robert,,Complexities and Contradyctions in Archyteeture, Arehitectural Press, 1966.
19- 20-Strathern, Marilyn. “Cutting the Network”, Journal of the RoyalAnthropological Institute 1996
21-San Francisco Art Institute, Touch: Relational Art from the 1990s to Now,2002
22-Nicolas Bourriaud, Relational Aesthetics, Dijon 1998.
23-Felix Ghaosnose (Paris: Editions Galilee, 1992).

مواقع الانترنت:

24-https://www.theartstory.org/artist/wearing-gillian.
25-Arte e Antropologia
https://doi.org/10.4000/cadernosaa.1017.

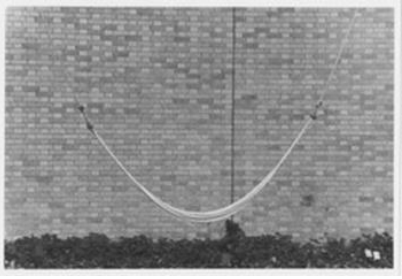
26-https://www.theartstory.org/movement/relational-aesthetics.
27-https://artasiapacific.com/ideas/cheat-sheet-relational-aesthetics-or-the-art-of-awkward-social-events.

(شكل3)

(شكل2)

(شكل1)

(شكل5)



(شكل4)

مسرحة الرواية والتحول الدرامي
قاسم مؤنس انموذجا
Dramatization of the novel and dramatic transformation
Qassem Muanes as a model

م.م مصطفى سعدون خميس العبودي

Prepared by: Assistant Lecturer / M.M. Mustafa Saadoun Khamis Al-Aboudi

وزارة التربية / المديرية العامة لتربية واسط

Mostafa.Ali2201p@cofarts.uobaghdad.edu.iq

Ministry of Education / General Directorate of Wasit Education

الكلمات المفتاحية : المسرحة ، الرواية ، المعالجة الدرامية .

ملخص البحث

يعد المسرح احد الفنون التي تمتلك أسلوبا تواصليا عرفه الإنسان وما زال صوته مدويا إلى الآن , فهو مرتكز فكري وبؤرة عميقة تتجلى في التنظير والتشكيل فهو المرشح الأول في إنتاج المعنى , وهذه الإنتاجية تكتمل بوجود البني المجاورة التي تتداخل معه لتحقيق أهدافه بواسطة المتقاربات الأسلوبية والبنيوية مع الأجناس الأدبية الأخرى , التي تساهم بمعنى أو أخر في تعزيز فكر الإنسان وتطور افقه المعرفي اتجاه واقعه المعاش بناءا على إلية التركيب والتشكيل الإبداعي الفني بين الأدب والمسرح معتمدا على تقنيات المعالجة الإبداعية , كون المسرح من آليات التواصل الأولى التي عرفها الإنسان ؛وهذا ما جعل التداخل بين الرواية والمسرح محط أنظار التفسير والتحليل والنقد والدراسة , وهذا ما يجعلها أكثر إثراء للعملية المسرحية من حيث تشكل معاني جديدة للنص المسرحي على مستوى المعنى والمبنى وظهور مصطلحات جديدة كمصطلح (المسرحة) التي سوف نناقشها في هذا البحث واليات تحول الجنس الأدبي

إلى جنس درامي وكيفية معالجة الرواية وتحويلها إلى نص مسرحي من خلال دراسة (مسرحة الرواية وتحولها الدرامي) .

لذلك تم تقسيم البحث إلى أربعة فصول شمل الفصل الأول على مشكلة البحث وأهمية البحث وهدف البحث وحدود البحث وتحديد المصطلحات , إما الفصل الثاني (الإطار النظري) تكون من مبحثين : المبحث الأول (مفهوم المسرحة) تناول فيه الباحث مفهوم المسرحة من بداياتها الارسطية وصولا إلى ظهورها الحقيقي على يد(افرينوف) والمبحث الثاني (آليات التحول الدرامي للرواية) تناول الباحث فيه عملية التحول الدرامي للرواية اعتمادا على العناصر الفنية وتوظيفها في المسرحية وكذلك الرؤية التي يمتلكها الكاتب في ذلك , إضافة المؤشرات الإطار النظري , والدراسات السابقة ,اما الفصل الثالث (إجراءات البحث) حيث احتوى على مجتمع البحث وعينة البحث ومنهج البحث وأداة البحث , وتحليل العينة حيث اختار الباحث عينة (مسرحية مولد النسيان) للدكتور قاسم مؤنس والمعدة من رواية تحمل نفس الاسم (مولد النسيان) للروائي محمود المسعدي كون هذه العينة تخدم هدف البحث , اما الفصل الرابع : تضمن النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات , واخيرا قائمة المصادر والمراجع , وملخص باللغة الانكليزية .

Keywords: Theatricalization, Novel, Dramatic Adaptation.

Research Summary

Theater is one of the arts that possesses a communicative style known to humankind, and its voice continues to resonate to this day. It serves as an intellectual foundation and a profound focal point manifested in theorization and formation, making it the primary candidate for generating meaning. This productivity is completed by the presence of adjacent structures that intertwine with it to achieve its objectives through stylistic and structural proximities with other literary genres. These interactions contribute, in one way or another, to enhancing human thought and expanding intellectual horizons regarding lived reality, based on the mechanisms of creative artistic composition and formation

between literature and theater, relying on techniques of .creative adaptation

Since theater is one of the earliest communication tools known to humans, the intersection between narrative and theater has drawn attention for interpretation, analysis, criticism, and study. This intersection enriches the theatrical process by generating new meanings within the dramatic text at both the semantic and structural levels. It also leads to the emergence of new terms, such as "theatricalization," which this research will discuss, along with the mechanisms of transforming a literary genre into a dramatic one and how a novel is adapted and transformed into a theatrical text. The study is titled "Theatricalization of the Novel and Its Dramatic ".Transformation

:The research is divided into four chapters

Chapter One: Covers the research problem, significance, .objectives, scope, and definition of key terms

Chapter Two (Theoretical Framework): Consists of two :sections

The first section, "The Concept of Theatricalization," explores the origins of theatricalization, from Aristotelian beginnings to .its true emergence at the hands of Evreinov

The second section, "Mechanisms of the Novel’s Dramatic Transformation," examines the process of transforming a novel into a dramatic work by relying on artistic elements and their application in theater, along with the vision of the playwright in this process. The chapter also includes

theoretical framework indicators and a review of previous .studies

Chapter Three (Research Methodology): Discusses the research community, sample, methodology, research tools, and sample analysis. The researcher selected the play Mawlid Al-Nisyan by Dr. Qasim Mounis, which was adapted from the novel of the same name (Mawlid Al-Nisyan) by the novelist Mahmoud Al-Messaadi, as this sample aligns with .the research objectives

Chapter Four: Presents the findings, conclusions, .recommendations, and suggestions

Finally, the study includes a list of references and sources, .along with a summary in English

الفصل الأول

الإطار المنهجي

أولا : مشكلة البحث

تتناول هذه الدراسة الأجناس الأدبية الأكثر انتشارا وأكثر ترابطا كالرواية والمسرح , ويمكن عدهما المرتكز في بناء فكر الإنسان الإبداعي الفني والجمالي في زيادة مدركاته وآفاقه المعرفية ؛وهذا ما يجعل مفهوم (مسرحة الرواية) داخل إطار التفسير والنقد والدراسة بناءا على السياقات التقاربية والتركيبية لكلا الجنسين الأدبي والمسرحي وتقنيات تحول الرواية إلى جنس مسرحي لنحدد المتغيرات التي تطرأ على خصائص كل منهما.

فمفهوم مسرحة الرواية كان من أولويات النقاد وعلماء الأدب في تحليلاتهم , على الرغم من الاختلاف والتباين في آرائهم الا أنهم جعلوها من أهم الحقول المعرفية والفنية , لذلك استطاعت الرواية إن تتصدر مكانة مهمة في الساحة الأدبية ؛ كونها جنس أدبي يعيش حالة تطور مستمرة غير مستقرة .

الا إن المسرحة تمتلك عناصر ابداعية قادرة على إن تحول الجنس الادبي الى شكل مسرحي بخصائص ومعاني مختلفة على مستوى المعاني والبناء الفني ؛ لذلك جاءت مشكلة البحث متضمنة السؤال الاتي : كيف يتم معالجة الرواية دراميا ؟.

ثانيا: أهمية البحث

تتجلى أهمية البحث كون هذه الدراسة ترتكز على دراسة جنس أدبي والية معالجته دراميا , كما وتفيد هذه الدراسة المؤسسات الأكاديمية , والنقاد والعاملون في دائرة السينما والمسرح .

ثالثا: هدف البحث

يهدف البحث الى :-

التعرف على المعالجة الدرامية لمسرحة الرواية .

رابعاً : حدود البحث

الحدود الموضوعية : مسرحة الرواية والتحول الدرامي في مسرحية مولد النسيان .

الحدود المكانية : العراق / بغداد

الحدود الزمانية : مسرحية (مولد النسيان) 2011 .

خامساً : تحديد المصطلحات

1. المسرحة

أ- المسرحة (لغةٍ):-

" مسرحة – اسم , الجمع مسارح . سرح يسرح , سرحا فهو سارح , سرح الشخص: أي تصرف بحرية من غير قيد , سرح الشخص , أي سهلت أموره " (دريد، 1979، صفحة 266).

ب ـ المسرحة (اصطلاحا) :-

المسرحة "مصطلح يقصد به تحويل مادة أدبية او رواية او قصيدة او عمل فني الى عمل مسرحي , يثير إشكالات عدة, من حيث علاقته بالاقتباس او النقل او الترجمة او الإعداد المسرحي , فيما أكدت بعض المعاجم الفرنسية

الكبرى على هذا المعنى , فمعجم روبير R0bert الفرنسي يعرف المسرحة : بأنها مواءمة عمل درامي او موسيقي او غيره , مع المتطلبات الأساسية للبناء المسرحي (الياس، 2021، صفحة 462).

2- الرواية

أ- الرواية – لغةٍ

"الرواية لغة من فعل روى رواية الحديث : نقله , وذكره فهو راو, جمعه رواة وراوون وروى أي ترويه الشعر , أي حملته روايته – اروى :ارواء فلانا الشعر بمعنى رواه , تروي ترويا الحديث : أي نقله : الرواية الذي يروي الحديث او الشعر والتاء فيه للمبالغة " (معلوف، 1991، صفحة 289).

وفي الصحاح للجوهري قوله : رويت الحديث والشعر رواية فأنا راو في الماء والشعر والحديث((الجوهري) .

ب- الرواية – اصطلاحا :-

ـ "نثر قصصي متخيل لحكاية طويلة تصور شخصيات او أحداثاً تمثل الحياة الواقعية في الماضي او الحاضر من خلال حبكة معقدة الى حد ما " (هاوثورون، صفحة 4)

ـ أو كما عرفها سعيد علوش"نمط سردي يرسم بحثا إشكاليا , يقيم حقيقة لعالم متقهقر " (علوش، 1985، صفحة 102).

ج. التعريف الإجرائي: (مسرحة الرواية) :- هي نتاج جديد لقراءة جديدة على مستوى العمل الأصلي يتضمن إسقاطات جديدة بخصائص مؤثرة على الحاضر بحيث تكتسب فعالية وتأثير على الجمهور .

3. التحول:

أ- التحول (لغةٍ):-

التحول هو " تنقل من موضع الى موضع , او من حال الى حال " (منظور، صفحة 427)

تحول " أي تحولت ,أتحول , تحول , مصدر :تحول

تحول جارنا الى بيت آخر , أي تنقل اليه

تحولت أحواله من سيء إلى أسوء , أي تغيرت من حال الى حال " (العربية، 2004، صفحة 299).

ب- التحول (اصطلاحا) :-

يعرفه ارسطو في كتابه فن الشعر "انقلاب الفعل الى ضده , تبعا للضرورة والاحتمال "(ارسطو، صفحة 32).

او هو " تغير يلحق الاشخاص , او الاشياء وهو قسمان : تحول في الجوهر , وتحول في الأعراض , فالتحول في الجوهر صدى صورة جوهرية جديدة تعقب الصورة الجوهرية القديمة , مثل انقلاب الحي بعد الموت إلى جثة هامدة , والتحول في الاعراض تغير في الكم كزيادة أبعاد الجسم النامي ,او تغير في الفعل كانتقال الشخص من موضع الى اخر "(صليبا، 1982، صفحة 259) .

ج - التحول إجرائيا :- هو التغير في الخصائص الشيء سواء على الشكل او المضمون لكي تتوائم مع مظهر جديد .

فصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول :مفهوم المسرحة بين الاصطلاح والتأسيس.

الفن في مضامينه يتمتع بوظائف إنسانية ذات معاني تعمل على تغيير النفوس والتعبير عن مكوناتها وصولا الى الاستقرار والاطمئنان, والبحث في مضامين تحمل قيما جمالية تعطي للحياة وجها جديدا بعيدا عن الضياع والتشتت, من اجل تحقيق أهدافا فنية إبداعية ؛ وهذا التحقق يحصل نتيجة التداخل والترابط بين الفن ومظاهر الحياة الاخرى او التداخل بين الفن والاجناس الادبية الاخرى .

الابداع الذي يحققه المسرح يرجع وجوده الى اسس البناء المنظم والتركيب المؤسس على تداخل مع الاجناس الادبية الاخرى , من حيث الخصائص والمميزات التي يمتلكها كل جنس عن آخر ؛ لتعبير عن افكارها

بإيقاعية معينة تهدف الى اقناع المتلقي ,مبنية على علاقة التكامل والتفاعل , أي قابلية التفاعل التي يتمتع بها الجنس الادبي مع المسرح , لذلك كان التداخل والتفاعل بين الاجناس من اولويات (ارسطو , افلاطون) في العصر اليوناني , حيث قاموا بدراسة الانواع الادبية طبقا للخصائص والمميزات التي يتصف بها كل نوع ووضعوا فواصل معرفية بين الاجناس " فقد سبق إن ميز افلاطون وارسطو بين الانواع الرئيسية الثلاثة على اساس اسلوب المحاكاة او اسلوب التمثيل "(رينه، 1991، صفحة 315), لذلك كان افلاطون مهتما بمسالة التمييز بين الاجناس الادبية من خلال كتابه (الجمهورية) حيث ركزفيه على الشعر فقط , لكن من ناحية الابداع , بغض النظرعن كونه جنس ادبي ؛ أي انه ميز " بين الحكي القصصي والحكي المسرحي , حيث يشمل الاول السرد والحوار ويتضمن الثاني الحوار فقط " (حمداوي، 2018، صفحة 8) , بمعنى إن لكل نوع ادبي له خاصيته التي يرتكز عليها سواء كانت سردا كالرواية او حوار كالمسرحية ؛ وهذا يدل على امكانية التفاعل بين الاجناس رغم الاختلاف في البنية الادبية , أي اخراج المادة الادبية وتحويلها كجنس مسرحي.

يمكن القول إن رغم المفارقات والاختلافات على مستوى الخصائص والمميزات الا انه تتقارب الرواية مع المسرح وتتكامل معه من جهتين :

الاولى : توفر العناصر البنائية بين الجنسين تقاربا مهما وجد اختلاف في المضامين .

الثانية : تشترك الرواية مع المسرحية بأنهما يمتلكان فكرة ذات مضمون انساني تدعوا الى الفضيلة والمقصد واحد .

أضاف (ارسطوا) بان (المحاكاة) التي تشكل وتخلق الحدث الدرامي هي (محاكاة الفعل) وليس المحاكاة التي تقوم على الاقوال (السرد) , لان الفعل هو الذي يشكل القيمة الدرامية بل يعتبر ركيزتها الاساسية , وهذا يقودنا الى دور الفعل في الدراما وعلاقته بالصراع الدرامي , فجوهر العملية المسرحية هو الفعل وهذا ما اتفق عليه معظم المختصين في الادب المسرحي , وان الصراع هو هو نتيجة الافعال وردودها التي تنتجها الشخصيات في بيئة معينة بغية الوصول الى تحقيق أفكارا معينة ؛ حيث تعتبر كعناصر اساسية للنص المسرحي (عبد الحميد، 2010، صفحة 102).

إن المسرحة تشكلت عن طريق المعالجة الدرامية التي شكلها الكتاب بأن تكون الحلول او المواضيع الدرامية منبثقة من الحدث بشكله الدرامي ومنسجمة مع سير الأحداث بشكلين المنطقي او المصطنع حيث تكون النهايات وكأنها في سياق واحد ومنسجمة مع السياق العام للمسرحية , وهذا ينتج البؤرة الرئيسية التي تتشكل بها المسرحة وخصوصا ما تعامل بها الكتاب الاغريق حين اعتمدوا في صياغة نصوصهم المسرحية على الادب وما يميزه من لغة عالية تنسجم مع معطيات النص الدرامي , فمثلا المسرحة التي عالج بها (سوفوكليس) نصوصه المسرحية تميزت بالاسلوب المعبر والمقتصد وبسيطا , لغته قريبة من النسق الطبيعي المرن حيث يكون النص ذو لغة واضحة ذات مضامين واسعة قابلة للتامل والتفكير , ولهذا السبب تميزت نصوص (سوفوكليس) بالشهرة لما تحويه من شاعرية رفيعة المستوى بحيث يصبح الصفاء للنص واضحا , كما في النصوص المسرحية التي كتبها (سوفوكليس) وخصوصا مسرحيته المعروفة (اوديب ملكا) التي عدها الفيلسوف (ارسطو) من اهم التراجيديات التي كتبت باسلوب مأساوي وعدت كنموذج مسرحي بقيمه الجمالية في الفن الدرامي واسلوب المسرحة (التكريتي، 1986، صفحة 164).

من خلال ما سبق يمكن القول إن المعالجة التي تبناها (سوفوكليس) والتي شكلت جوهر المسرحة بأسلوبا سلساً ومرن بناءا على الفهم والتفسير وكذلك اللغة والحدث مما اتاح للمتلقي مساحة واسعة ليستوعب الادب بصورته الملحمية بصورة مسرحية جديدة , وهذا ما يفسر لنا إن المسرحة تشكل المضمون الدرامي للتراجيديا الاغريقية فالمسرحة وجدت في المسرح الاغريقي كون المتلقي يحمل صفة لتغيير الواقع الى واقع يحقق طموحاته واهدافه , وهذا يتحقق من خلال الخطاب الدرامي المشكل للحدث الآني والفعل الانساني الذي يحاكي الحياة واحداثها اليومية .

فالمسرحة عملية تحول صفات الجنس الادبي (نص) او تراثي او غيره الى خصائص مسرحية وهي " مفهوم تبلور مع محاولة تحديد خصوصية ما يشكل ماهية المسرح من الناحية الفلسفية ضمن ما يسمى نظرية المسرح theater theory , من الناحية النقدية فيما يسمى علم المسرح theater science, ومحاولة ابراز هذه الخصوصية على مستوى الكتابة والعرض" (حنان القصاب، 1998، صفحة 462).

ارتبط مفهوم المسرحة من حيث الاستخدام في المنظومة الدرامية بين إشكاليتين منهم من يعدون المسرحة هي تركيبة نص ما او حدث ما داخل نص مسرحي أي من وظيفة (سردية) الى وظيفة (فعل) لكن هناك من يعدونها تركيبة بين النص الادبي والعرض المسرحي وهذا ما وصفه (رولان بارت) الذي اعتبر المسرحة منظومة مزدحمة من العلامات , طارحا مجموعة من الأسئلة منها : أين يتحدد موقف المسرحة ؟ وقد أجاب عليه في كتابه (مقالات نقدية) هل من الضرورة تهميشها من النص وإبقائها في دائرة العرض ؟وهل يكون النص جهدا كتابيا تستحوذ عليه قراءة ادبية او إن المسرحة هي من جانب العرض ؟ فاذا كانت كذلك , فان السيميائيات التي يولدها النص المسرحي ليس لها أي معنى وان العمل المسرحي بسيميائياته يجب إن تكون للعرض المسرحي وحده متعلقة به((خيرة ب.، 2017) .

ونستنتج مما سبق إن عملية المسرحة تقوم على اعطاء قراءة جديدة سواء لمادة ادبية او اسطورية او ملحمية او حادثة في الحياة اليومية , بحيث تحمل خصائص درامية , وهذه العملية (المسرحة) تتوقف على قدرة التحول من جنس إلى اخر من خلال بنية النص وانشأه الفعلي لكي يتلائم مع وجدان المجتمع او إضافة رؤية معاصرة .

المبحث الثاني

آليات التحول الدرامي للرواية

تتنوع الكتابات الادبية بأنواعها كالقصة والرواية والنص المسرحي والشعر وتختلف من حيث المميزات والبناء الأدبي وهذا ما جعل كل نوع يتفرد بميزة عن الاخرى , لكنها تشترك بخاصية القراءة ؛ واذا قارنا النص المسرحي بالكتابات الاخرى ؛ نجد الرواية تشكل حيزا كبيرا في النص المسرحي من حيث تقارب في البنية النصية لكل منهما ؛ من حيث عناصر البناء الدرامي كالحبكة والصراع والحوار , لكنها تختلف في وصف المشاهد فالراوية تمتلك تقنية لغوية في الماضي ؛ اما المسرحية يستحوذ عليها عرض المشاهد الزمني الاني .

تشكل مسرحة الرواية مظهرا من مظاهر جماليات الكتابة الدرامية الحديثة ؛ كما تعتبر شكلا من أشكال التحول والتطور التي قطعتها المنظومة

الدرامية , كون الرواية احد الأجناس الأدبية خصوبةِ كما تمتلك قدرة على الغوص في أعماق النفس البشرية , وهذا الانفتاح المعرفي على الرواية من قبل المسرح ساهم في زيادة رغبة المتلقي على تلقي هذا التلاقح بين الرواية والمسرحية من خلال المضامين الجمالية والتعبيرية والأسلوبية كون المتلقي سأم من النتائج الكلاسيكية كونها تخلوا من الشغف وتتميز برؤية لا تتمتع بذوق يخدم المتلقي , لذلك تعتبر الرواية احد اهم الاجناس الادبية التي حققت تقاربا مفاهميا مع الاجناس الاخرى بما تتميز به من قدرة في استيعاب تغيرات الواقع وقضاياه تماشيا مع كل تحولاته ومتطلباته؛ أي انها تحوي معاناة الانسان وتطلعاته وانشغالته كونها جنس ادبي قابل للانطواء والتغيير والتحول أي تتعايش مع الاجناس الاخرى او كما سماها (ميخائيل باختين) حين وصفها بأنها جنس هجين "الرواية جنس هجين متنوع المشارب والجذور , فأمكانها إن تكون حركية قابلة للتطور , رافضة للتقولب والثبات , مستعصية على التحديد والتعريف وبسبب انحدار الرواية من اصول متنوعة كان انفتاحها على بقية الاجناس لاحلية ولا تزين بها بل مقوما اساسيا من مقوماتها (واخرون، 2010، صفحة 204)" .

نستنتج مما سبق إن المسرح هو المجال الوحيد الذي اتكأ على الرواية كونها اقرب الاجناس الادبية اليه كما تحقق تقاربا في عناصر بنائها معه وما تتمتع به من خصوبة فكرية تخدم المسرح , لكن تختلف الرواية عن المسرحية من جهتين :

الاولى :- إن الرواية هي عمل ادبي يتم تاليفها من قبل كاتب واحد وتنتهي عندما يصل الروائي الى نهاية الرواية , عكس النص المسرحي الذي ينجزه ايضا كاتبا واحدا وبنفس الطريقة لكن يتم تجسيده على خشبة المسرح .

الثانية :- الرواية يتم فيها طرح وصفا للمكان والاشخاص والعواطف بطريقة سردية مثيرة لمخيلة القارئ ؛ بينما في المسرح يتم التعبير بطريقة لغوية جمالية تعبيرية ابداعية لكنها تحتاج الى ابداع واعلام المخرج ، وهذا ما يستدعي إن نبين عمل كل عنصر من هذه العناصر البنائية عمله في الرواية وكيفية عمله في المسرحية :-

اولا : الشخصية

الشخصية هي الايقونة المفعلة والمميزة لاي نص , تحددها ثلاثة ابعاد رئيسية تشمل " البعد المادي العضوي والبعد الاجتماعي والبعد السيكولوجي او النفسي "(اجري، 1992، صفحة 100) , من خلال هذه الابعاد يمكن لاي كاتب إن يحدد الخطوط العامة لرسم الشخصية سواءا داخل النص الروائي او على مستوى النص المسرحي , فالشخصية تكون كعامل مشترك بين النصين لكنها تختلف في كيفية عرضها داخل العمل الادبي وتحديد وظيفتها , فالشخصية في العمل الروائي تتميز بالسكون وتتكلم بلسان الكاتب الروائي فهو الذي يمتلك القدرة في تحديد هويتها ومعالمها ومسارتها في النص الروائي , لكن وظيفتها في النص المسرحي تعمل عكس العمل الروائي تتميز بفاعلية مستمرة من خلال صراعتها وحركاتها مع الشخصية الاخرى ومع محيطها داخل المسرحية , ففي مسرحية (روميووجوليت) للكاتب (وليم شكسبير) نرى " حين يصدم حب روميو وجوليت بالظروف الاجتماعية للنظام الاقطاعي المنهار , تنشأ مواقف وتحدث تغييرات داخلية يستطيع كل واحد إن يعيشها على نحو مباشر , وكلما صور الشخوص الرئيسيون بشكل متفرد او شخصي متميز, كان شعور المرء بالتعاطف اقوى " (لوكاش، 1986، صفحة 153) ,في حين نشاهد الشخصية الروائية تدخل في سياقات مختلفة وخصوصا عندما تمسرح وتتحول خصائصها لان كتاب النص الروائي " يركزون كل عبقريتهم وذكائهم على رسم ملامح الشخصية والتهويل من شأنها والسعي الى اعطائها دورا ذا شأن خطير تنهض به تحت المراقبة الصارمة للروائي التقليدي الذي كان يعرف كل شي سلفا عن شخصيات روايته , وعن احداثها وزمانها ومكانها "(عبد الملك، بحث في تقنيات السرد، صفحة 76).

ثانيا : اللغة والحوار

الحوار يشكل العنصر الاساسي الذي تتميز به المسرحية عن الرواية , لان الحوار هو العنصر الذي يعرض من خلاله المؤلف المسرحي احداث مسرحيته ويطورها, ولابد " إن يتسم الحوار بالحيوية , وان يكون ذا قدرة على الايحاء بما يدور في نفس الشخصية وفكرها اكثر من قدرة الحديث العادي وان يتجاوب مع طبيعة الموقف والشخصية " (قط، 1978، صفحة 34)، لذلك عد (ميخائيل باختين) اللغة الروائية تتميز بتعدد الاصوات والشخصيات والازمان , وفي نفس الوقت تتمثل اللغة في الحوار كأداة للسرد

يعتمدها الكاتب الروائي , لكن منشأ الاختلاف بين الحوار في الرواية وفي النص المسرحي هو طبيعة توظيفه " ففي الرواية يكون الحوار مجرد تقنية يلجأ اليها الروائي لتقديم بعض الافكار او وجهات النظر او لابعاد ملل السرد عن القارىء , وما الى ذلك من الاسباب التي ينتقيها الروائي , بينما في الدراما يكون الحوار هو الاداة الاولى والوحيدة التي تكشف الاحداث وتوجهها , ولا يستطيع الدرامي الاستغناء بالسرد عن الحوار "(لؤلؤة، 1983، صفحة 428) .

فلو اخذنا مسرحية (المجانين) كنموذج لعملية المسرحة التي تم تحويلها من عمل روائي , وهي مسرحية قام بتحويلها الكاتب الفرنسي (البير كامي) عن رواية (الشياطين) التي كانت من نتاجات الكاتب الروائي الروسي (فيودور ديستوفسكي) التي تدور احداثها حول المظاهر السياسية واحداثها التي ضربت روسيا خلال القرن التاسع عشر , , من خلال هذه المضامين الفكرية وجد (كامي) ضالته في هذه الرواية التي مسرحها وحولها لعمل مسرحي ينسجم ويتطابق مع فلسفته العبثية ونظرته لمظاهر الحياة التي تقود الانسان الى عبثية مصيره المجهول مما يدفعه الى الانتحار والموت , لذلك كان فكر (كامي) يتطابق مع المضامين الفكرية المطروحة في الرواية فقرر اجراء عملية المسرحة وتحويلها الى نص مسرحي .

ثالثا : الزمان والمكان

يعتبر الزمن في العمل الروائي بمثابة الحلقة التي تربط عناصر الروائية , فهو العنصر الهام الذي يشكل القاعدة الأساسية للانواع الادبية السردية , فبدون وجود الزمن تتعرض البنية الروائية (النص) الى عدم التنظيم كونه السياق المنتظم الذي يربط الاحداث وترتبها , , وينقسم الزمن في الرواية الى قسمين (زمن الحدث – زمن الخطاب) المقصود بزمن الحدث هو المقدار الزمني الذي يحتاجه المؤلف الروائي في عرض تفاصيل الحكاية الروائية ,اما زمن الخطاب فهو المقدار الزمني لعملية للكتابة وكذلك عرض الأحداث ويتميز الزمن السرد بالتوسع والامتداد لاستقطاب حجم الاحداث (مندلاو، 1997، صفحة 84), بينما نرى الزمن في النص المسرحي يقوم على الاختزال والتكثيف أي انه يتماشى وفق الضرورة المسرحية .

امـــا المكـــان فهـــو يشـــكل ســـمة بـــارزة علـــى مســـتوى النصـــين الروائـــي والمســـرحي , حيـــث يشـــير المكـــان الـــى ســـاحة الفعـــل الـــذي يشـــمل الموضـــوع والشخصـــيات والاحـــداث , كمـــا إن " تشـــخيص المكـــان فـــي الروايـــة , هـــو الـــذي يجعـــل مـــن احـــداثها بالنســـبة للقـــارئ شـــيئا محتمـــل الوقـــوع بمعنـــى يـــوهم بواقعيتهـــا , وانـــه يقـــوم بالـــدور نفســـه الـــذي يقـــوم بـــه الـــديكور والخشـــبة فـــي المســـرح ... ضـــمن اطـــار مكـــاني معـــين "(صـــالح، 1997، صـــفحة 131), فالمكـــان فـــي العمـــل الروائـــي يتصـــف بالتعـــدد والتنـــوع مـــن خـــلال امكانيـــة الـــرواي فـــي تنقلـــه للامكنـــة والمواقـــع بســـهولة مختـــزلا المســـافة الطويلـــة عـــن طريـــق الســـرد ,امـــا فـــي الـــنص المســـرحي يتحـــدد المكـــان بخشـــبة العـــرض ومـــداها الضـــيق قياســـا بـــالنص الروائـــي , فالمســـاحة التـــي تمتلكهـــا خشـــبة المســـرح محـــدودة بمكـــان الـــذي لا يســـتطيع إن يستوعب اكثر من حدث في الوقت نفسه .

مـــن خـــلال مـــا ســـبق يـــرى الباحـــث إن عمليـــة التحـــول الـــدرامي للروايـــة تســـتند الـــى صـــيغة إبداعيـــة مرتبطـــة بقيمـــة الانتـــاج الابـــداعي , اضـــافة الـــى القـــدرة التـــي يمتلكهـــا الكاتـــب علـــى فعـــل المســـرحة وتحويـــل المـــادة الادبيـــة الـــى جـــنس مســـرحي , فضـــلا عـــن امـــتلاك الكاتـــب رؤيـــة نافـــذة وثاقبـــة وادراكـــه لكينونـــة العلاقـــات بـــين العناصـــر الفنيـــة التـــي تأســـس عليهـــا بنيـــة الـــنص وأنشـــاءه الفعلـــي , بمعنـــى كيـــف يقـــوم الكاتـــب بالنقلـــة الدراميـــة وكيـــف بإمكانـــه إن يســـتنطق الشخصـــيات وخلـــق حوارات متوازية أي إن يتمكن من خلق حوارا بينه وبين النص الروائي .

وهـــذا مـــا يفســـر ســـر الاخـــتلاف بـــين الروايـــة والمســـرحية مـــن ناحيـــة توظيـــف العناصـــر الفنيـــة لكـــل منهمـــا والحصـــول علـــى نتـــاج جمـــالي وفكـــري يخـــدم ذائقـــة المتلقـــي ,اضـــافة الـــى إن الروايـــة تعتمـــد الســـرد مرتكـــزة علـــى الكلمـــات كمـــا تتصـــف بالتعقيـــد فـــي التركيـــب ومتداخلـــة الاصـــول وهـــذا التقســـيم كمـــا تقـــول (ســـيزا قاســـم) هـــو تقســـيم يمـــنح الكاتـــب الـــذي يـــؤدي فعـــل المســـرحة علـــى تشـــخيص مواقـــع الحركـــة والســـكون فـــي بنيـــة الروايـــة , فـــأن المـــادة الروائيـــة تشـــغل هـــذه المســـاحة أي بـــين (الســـكون والســـرد) وهـــي ربمـــا تكـــون الأقـــرب فـــي انتـــاج نـــص مســـرحي .
(Meghrbi, SNED, 1982, p. 82)

مؤشرات الاطار النظري

1- تعتمد مسرحة الرواية على العناصر المشكلة للجنس الروائي كون المسرحية جنس ادائي والرواية جنس سردي , أي إن الرواية فن سردي , اما المسرحية نص حواري مكثف يستند للفعل والحوار والحركة .
2- يحدث التحول الدرامي للرواية من خلال توظيف العناصر الفنية التي تعتمد على الاختزال والتكثيف وكذلك وضوح الفكرة بأقل مفردة .
3- تتخذ الشخصيات في الرواية صفات متداخلة ومترابطة وتظهر ملامحها بشكل تدريجي مع الحدث , اما اثناء تحول الدرامي يكون بنائها ذو طبيعة نمطية واحدة.
4- الحوار في المادة الروائية سردي طويل ,اما في المسرحية مكثف مختصر .
5- يتصف المكان في الرواية بانه غير محدود يشمل انتقالات كثيرة داخل فضاء الرواية , بينما في المسرحية يتحدد بما هو مكتوب داخل النص .
6- الزمان في المسرحية مختصر لا يتعدى يوم واحد , لكن يمتلك الحرية في الرواية يصل ايام وسنين .

الدراسات السابقة :

بعد التقصي والبحث الذي اجراه الباحث واطلاعه على الكثير من الرسائل والاطاريح لم يجد الباحث سوى هذه دراسة:-

1. للباحث عبد الستار عبد ثابت البيضاني :(التشابه ولاختلاف في مسرحة الرواية التاريخية مصر انموذجا (طالب هاشم بدن) حيث تطرق الباحث في هذه الدراسة الى دراسة الفرق بين الرواية التاريخية والمسرحية التاريخية , مع توضيح الاختلاف والتشابه بين الرواية التاريخية والادب المسرحي , واين يكمن التشابه في مسرحة الرواية التاريخية .

الفصل الثالث

إجراءات البحث

أولا : مجتمع البحث

أشتمل البحث على مجموعة من المسرحيات التي اخذت مادتها من الرواية للدكتور (ا.د قاسم مؤنس).

ثانيا : عينة البحث

اختار الباحث العينة المتعلقة بالبحث بشكل قصدي , كون هذه العينة تتطابق مع عنوان البحث واهدافه .

العينة : مسرحية مولد نسيان اعداد : ا.د قاسم مؤنس سنة الاعداد : 2011

ثالثا : اداة البحث

اعتمد الباحث على المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري كأداة للتحليل .

رابعا : منهج البحث

استخدم الباحث المنهج الوصفي التحليلي لتحليل العينة .

خامسا : تحليل العينة

تنطلق أحداث النص الادبي لمسرحية (مولد نسيان) من اعداد الدكتور (قاسم مؤنس)* من أحداث الرواية الادبية التي تحمل نفس الاسم للمفكر

* الدكتور قاسم مؤنس ، من مواليد مدينة بغداد 1959م ، تدريس في كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد ، وشغل العديد من المناصب الإدارية ، **أعد و أخرج عددا من الأعمال المسرحية التي قدمت في العراق وفي الوطن العربي وفي بعض البلدان الأوربية** مسرحية (غريم الورد) تأليف د. عقيل مهدي عام 2010 – أوكرانيا – مهرجان كييف .مسرحية (أحلام محظورة) تأليف كاظم مؤنس عام 2009 – عمان – أيام عمان المسرحية . مسرحية (أحلام ميت) تأليف كاظم مؤنس عام 2007 – سوريا – مهرجان حلب . مسرحية (علامة استفهام) تأليف كاظم مؤنس عام 2006 – سوريا – مهرجان اللاذقية، مسرحية (مولد النسيان) إعداد عن رواية لمحمود المسعدي عام 2005 – العراق مسرحية (السد) إعداد عن

والاديب التونسي (محمود المسعدي) , وهنا اشارة الى وجود مشتركات بين النص الروائي والنص المسرحي أي المشترك الادبي الدرامي والفلسفي وهذا النص نجده يحمل تداعيات الكاتب الحائر بين اليأس والأمل , فحين يتغذى الأدب من الفلسفة او العكس تتجه قيمة الفرد نحو معرفة دلالية تتمحور حول إنتاج المعنى .

يتحدث نص (مولد النسيان) حول رجل اسمه "مدين" عاش في ظلام والم وحزن نتيجة فقدان حبيبته اسماء فـ (مدين) حاول نسيانها بشتى الاساليب والطرق لكنه عاجز عن نسيانها ونتيجة ذلك اصيب بمرض من شدة الحزن الذي عاشه مدين ذهب للساحرة لكي يجد شيئا يخلصه من نسيان حبيبته , تزوج "مدين " ليلى " الا أنه لا يستطيع نسيانها , فالنسيان الذي هو حالة من الفقدان الظاهري كما يسمه المختصون , والنسيان حالة ملازمة للإنسان حتى يستطيع الاستمرار في حياته , ومن خلال هذا المنطلق انطلق الكاتب في بناء احداث روايته على فكرة البحث عن خلود الإنسان وعلاقته بالزمان والمكان , فالنص المسرحي الذي اعده الدكتور (قاسم مؤنس) بمضمون ثقافي حضاري سياسي فهو يذهب الى اصل الوجود وفي نفس الوقت يبحث ايضا عن مكانة الكائن الانساني في الوجود .

شكل (ا.د قاسم مؤنس) النص المسرحي الذي تم معالجته بفعل المسرحة معطى تعبيريا وجماليا من خلال سعيه الجاد وقراءاته العميقة التي حاولت التوغل في اعماق البنى والتشكيلات المكونة للنص الروائي وكيفية انتقاء

رواية لمحمود المسعدي عام 2004 – العراق مسرحية (المهرج) تأليف محمد الماغوط عام 2004 – العراق مسرحية (أيعقل أيها السادة) تأليف كاظم مؤنس عام 2004 – العراق . مسرحية (عام الفيل) تأليف جلال جميل عام 2001 اليمن – الحديدة . مسرحية (حمى حرب) تأليف كاظم مؤنس عام 2000 – اليمن – الحديدة . مسرحية (الرسول المجهول في مأتم انتكونا) تأليف سعد الله ونوس عام 1999 – ليبيا – طرابلس مسرحية (الفيل يا ملك الزمان) تأليف سعد الله ونوس عام 1998 – هولندا مسرحية (غداً نرحل) تأليف بيراندلو عام 1997 – ليبيا – طرابلسمسرحية (كيسيان) تأليف آرثر تشلز عام 1996 / ليبيا / طرابلس . مسرحية (حكاية شكسبيرية) إعداد لمسرحيات شكسبيرية عام 1995 / ليبيا / طرابلس ، مسرحية (تداعي الحيوانات على الإنسان) اعادا عن رسائل أخوان الصفا عام 1991 / العراق . مسرحية (أحلام طائر الفينيق) إعداد لمجموعة شعراء عام 1988 / العراق مسرحية (مسافر ليل) تأليف صلاح عبد الصبور عام 1987 / العراق . مسرحية (عالم تسكنه الحيوانات) إعداد عن رواية لجورج ارويل عام 1986 / العراق .للمزيد ينظر https://cofarts.uobaghdad.edu.iq/?p

المضـامين الفنيـة الابداعيـة ودعـم خصوصـية المسـرحية تحـت انظـار فعـل (المسرحة).

يبـدأ الـنص المسـرحي المعـد مـن العمـل الروائـي بفعـل (المسـرحة) للـدكتور (قاسـم مـؤنس) فيرسـم الشخصـيات بتركيبـة جديـدة تختلـف عـن وظيفتهـا داخـل العمـل الروائـي مـن حيـث الوظيفـة الفنيـة وطبيعـة نسـجها وتركيبتهـا , فـالتحول الـدرامي للروايـة لـم يعتمـد علـى البنـاء التقليـدي للحكايـة الروائيـة وانمـا اعتمـد المعـد فـي بنـاء الـنص المسـرحي علـى عناصـرها مـن الشخصـيات واحـداث وازمنـة وامكنـة , بـل انطلـق المعـد الـى منـاطق ابعـد مـن ذلـك ليجـد الصـيغة المناسـبة التـي تخـدم المتلقـي وكـان الـنص كتـب علـى خشـبة مسـرح , وهـذا مـا دفـع الكاتـب لتحويـل الجـنس الادبـي الـى جـنس درامـي كـون الاول يتحـرك فـي مساحة مضببة .

يفتـتح الـدكتور (قاسـم مـؤنس) الـنص المسـرحي الـذي تـم معالجتـه مـن خـلال فعـل (المسـرحة) بحـوار (مـدين) تخاطـب فيـه (ليلـى) " لقـد جئـت وكنـت مؤمنـا بقـدومك إن انـت مـن الصـادقين " (مـؤنس، مسـرحية مولـد نسـيان، 2011، صـفحة 5) هـذا الحـوار يتضـمن تسـاؤلا ضـمن الخطـاب المسـرحي , فـي هـذا الحـوار اراد المعـد انتـاج دلالـة تخـدم المتلقـي وتخليصـه مـن اسـتحواذ السـرد لكلـي يسـاعد المتلقـي (القـارئ) للوصـول الـى المقاصـد برؤيـة جديـدة مـن بدايـة الاحـداث وتحميلـه للمعنـى خطـوة بخطـوة , ليصـل الـى عمليـة التحـول مـن السـردية الروائيـة الـى الحواريـة فـي المسـرح أي هنـا اراد الـدكتور (قاسـم مـؤنس) انزيـاح تـام للمعنـى الـذي دل عليـه الـنص الأصـلي , كمـا يـدل الحـوار بـين (مـدين) و(ليلـى) على وجود العلاقات الزمانية والمكانية عبر التعبير اللفظي اللغوي .

فـي حـوار أخـر لــ (ليلـى) تخاطـب (مـدين) " ومزقـت روحـي اشـلاء " (مـؤنس، مسـرحية مولـد نسـيان ، صـفحة 7)فـي هـذا الحـوار تحـول فـي ملامـح الشخصـية وابعادهـا النفسـية ومـا تعانيـه مـن الـم, فـي المـادة الروائيـة تميـزت شخصـية بوصـف سـاكن وكأنمـا مجـرد شخصـية اخباريـة , امـا ثنـاء تحولهـا الـى الجـنس المسرحي نكتشف أنها تعاني من حالة تمزق من واقع مؤلم . في الرواية يشير هـذا الحـوار الـى دلالات متعـددة فـالتمزق فـي الروايـة قـد يشـير الـى معنـى ثقـافي, امـا فـي الـنص المسـرحي عالجـه الـدكتور (قاسـم مـؤنس) معالجـة عاطفيـة بـل أراد المعـد تهيئـة لفعـل ابـداعي مـؤثرا فـي نفسـية التلقـي بعيـدا الجمـود السـردي , فـالتحول الـدرامي فـي هـذا الحـوار اكتسـب خصوصـية تسـتظهر طبيعـة

الشخصيات التي تعاني من التشتت والتشرذم التي تعيش في الا امان في ظل استمرار القتل والتقتيل .

من خلال الشخصيات التي يؤسس عليها المعد طريقة سير الاحداث بشكل متسلسل تظهر عملية التحول الدرامي للرواية عن طريق معالجتها بواسطة اعادة بناءها بواسطة توظيف العناصر الفنية لتاسيس معنى وايصال مقاصده , فالموت يأتي للناس بغتة لينتزع منهم ارواحهم , ففي النص المسرحي المعنى المنطوق لم يصرح عن المعنى بشكل مباشر المباشر كما في حوار (رنجهاد) لـ (مدين) " لقد كان الموت انتقاما وثأرا " (مؤنس، مسرحية مولد نسيان ، صفحة 10) , هنا اشار المعنى التعبيري في هذا الحوار الى لفضح واستهجان الافعال التي يقوم بها الظلمة اراد المعد إن يقول انه برغم ظلمهم وجبروتهم فالموت اشار الى عملية فعل ردعهم وسحقهم ,فالموت في النص المسرحي الى نهاية كل مخلوق مهما كان شكله او منصبه او دينه .

اما في حوار اخر لـ(مدين) يحدث (ليلى) فيقول " هذا الدود يتحرك في كالجنين في الحامل " (مؤنس، مسرحية مولد نسيان ، صفحة 12) , في هذا الحوار اراد المعد ينتج صورة جديدة تعيشها الشخصيات وهي إن الدود اتخذ صفة الهجوم على الجسد الساكن الذي كثيرا ما كان الانسان يحاول الحفاظ عليه , هنا اشارة من المعد الدكتور (قاسم مؤنس) ذات بعد فلسفي جمالي متمثل في إن الانسان يتناول الطعاب الطيب لنمو جسده , لكن اشارة اختلفت هنا واصبح الاكل مدخرا في جسد الانسان ليأكله الدود الذي سيهجم عليه في قبره , وهذا يدل على العلاقات الزمانية والمكانية التي يجري فيها الحوار اضافة الى الكيفية التي يتحرك بها الدود داخل شخصية (مدين) وما تعانيه من الالم والخوف من المستقبل وهذا يعني بداية للهجوم, وأراد المعد إيصال معنى مؤثر في نفسية المتلقي فالكلمات التي استخدمها (الدود , الجنين , الحامل) هذه الكلمات أعطها المعد رصيد درامي مؤثر في نفسية المشاهد بعيدا عن معناها داخل المادة الروائية .

من الصيغ الدرامية التي انتجت في النص المسرحي هي حالة التحول الفعلي من المادة الروائية الى المادة الدرامية من خلال التوظيف الفني للعناصر وهذا ما اشار اليه حوار (ليلى) لـ (مدين) فتقول " اتريد إن تفتك نفسك " (مؤنس، مسرحية مولد نسيان ، صفحة 14) أي انتج هذا الحوار دلالة تعبيرية تحمل معنى انه لا يمكن الهروب من الموت , فاكتسب معنى

اخر في النص المسرحي المعد وهو كأن ليلى تصرخ باكية لتحيلنا الى عدم قناعتها او رضها بما يجري في الواقع من الم وتسلط وقهر حتى اصبحت شخصية مسلوبة الارادة .

يمكن القول إن المعد الدكتور (قاسم مؤنس) بلورة المادة الروائية السردية برؤية ثقافية متكاملة تنسجم مع الواقع العربي بشكل عام والعراقي بوجه خاص , من خلال تأكيده على أهمية (الذات الانسانية) التي تتأصل بصلتها العميقة بما هو انساني ضمن سياق ثقافي يهدف الى التحرر وبناء المجتمع , احتوى النص البديهيات حول الوجود الإنساني والإرادة والحرية والموت والمسؤولية والشك واليقين ,والقارئ المتعمق يلتمس بعدا أسطوريا من خلال مجموعة من الرموز والمجازيات , كما يزواج المعد بين التأملات الفكرية والفلسفية ليكون النص محملا بمجموعة من الدلالات والمعاني .

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات

أولا : نتائج البحث

1- إن المعالجة الفنية للنص الروائي عن طريق (المسرحة) عمل على كسر التوقع للمتلقي للنص العالمي وهذا النمط الدرامي يحقق عنصر الدهشة والموائمة مع الواقع.

2- في المسرحة تقع الشخصيات في قوالب درامية ومهمات جديدة غير التي اعطيت في النص الروائي .

3- التنوع في المكان يجعل المتلقي امام تأويلات جديدة وقراءات خصبة

4- ميل الكثير من الكتاب الى مسرحة الرواية ومنهم الدكتور (قاسم مؤنس) في نصه (مولد النسيان) كون الرواية تحمل مضمونا غنيا بالأفكار من خلال صياغتها بوسائل التكثيف والقطع والاختزال وهذا ما أعطى ل(مولد النسيان المعد)ميزة مغايرة عن النص الروائي بعيدا عن السردية .

5- أجاد الدكتور (قاسم مؤنس) في توظيف العناصر الفنية عن طريق (المسرحة) حيث أعطى للشخصيات دلالات واضحة من خلال ما تحمله من مواقف وافعال وحوادث .

ثانيا : الاستنتاجات

1- النص المسرحي الذي تم معالجته بـ (المسرحة) من نص روائي يقيم سياق ترابطي زمنيا لعصرين مختلفين وطرح افكار سياسية واجتماعية وتربوية عبر استثمار فكرة سابقة .

2- المسرحة تحمل مضامين واهداف انسانية تعود لمرجعيات متعددة يتم طرحها عبر النص .

3- الانفتاح الذي يشغله النص المسرحي على الفنون الادبية الاخرى وخصوصا الرواية شكل ميزة جديدة في صياغة التاليف الدرامي .

4- شكل الجنس الروائي تقاربا بنيويا مع الجنس الدرامي من خلال العناصر الفنية لكل منهما بوساطة استخدام التقنيات المختلفة في صياغة الزمان والمكان .

5- حققت (مسرحة الرواية) توافقا مع المقومات الدرامية في نسج نص وتحويله من خصائصه الروائية الى خصائص مسرحية ، الاختزال والتكثيف بدل التطويل والوصف المسهب ، مقابل الزمن الروائي الماضي والمكان متعدد الانتقالات .

ثالثا : التوصيات

1- تطوير مفردات المعتمدة في مادة فن الكتابة المسرحية ليتسنى للطالب معرفة اكثرعن استخدامات المسرحة.

رابعا : المقترحات

1- دراسة تقنيات تحول الفضاء الروائي دراميا .

قائمة المصادر والمراجع

اولا : القران الكريم

ثانيا : الكتب

1. أ.أ مندلاو. (1997). *الزمن والرواية* (المجلد ط1). (بكر عباس، المترجمون) بيروت: دار صادر.

2. ارسطو. *فن الشعر* . بيروت : دار الثقافة .

3. بو عتو خيرة. (2017). *الدراما تورجيا* . الجزائر .

4. البير كامي. (1967). *مسرحية المجانين* (المجلد د.ط). (اسماعيل المهدوي، المترجمون) القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتاليف/سلسلة روائع المسرحيات العالمية رقم 41.

5. جميل حمداوي. (2018). *نظرية الاجناس الادبية* (المجلد ط1). د.ب: د. ن.

6. جورج لوكاش. (1986). *الرواية التاريخية* (المجلد ط2). (جواد صالح كاظم، المترجمون) بغداد: دار الشؤون الثقافية.

7. جيرمي هاوثورون. *مدخل الى دراسة الرواية* (المجلد 1). دمشق: مؤسسة النوري للطباعة والنشر والتوزيع.

8. رينه وليك استن وارن. (1991). *نظرية الادب*. (سلامة عادل، المترجمون) المملكة العربية السعودية : دار المريخ .

9. سامي عبد الحميد. (2010). *اضواء على الحياة المسرحية في العراق* (المجلد ط1). بغداد: دار المدى للثقافة والنشر .

10. صلاح صالح. (1997). *قضايا المكان الروائي في الادب المعاصر* (المجلد ط1). القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع.

11. عبد القادر قط. (1978). *من فنون الادب المسرحية* (المجلد د.ط). بيروت: دار النهضة العربية.

12. قاسم علوان. (2009). *البنية الادبية وتحولاتها مسرحيا وسينمائيا* (المجلد د.ط). البصرة: اتحاد الادباء والكتاب العراقيين.

13. قاسم مؤنس. (2011). *مسرحية مولد نسيان* (المجلد ط1). بغداد: د.ن.

14. لايوس اجري. (1992). *فن كتابة المسرحية* (المجلد ط1). (خشبة ديرني، المترجمون) الكويت: دار سعاد الصباح.

15. مرتاض عبد الملك. (بحث في تقنيات السرد). *في نظرية الرواية*. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب / سلسلة عالم المعرفة.

16. نصيف جميل التكريتي. (1986). *قراءة وتاملات في المسرح الاغريقي* (المجلد د.ط). بغداد: وزارة الثقافة والاعلام.

ثالثا : المعاجم والموسوعات

1. ابن منظور. *لسان العرب*. بيروت : دار صادر .

2. اسماعيل ابن احمد الجوهري. *تاج اللغة وصحاح العربية* (المجلد 4). بيروت: دار العلم لملايين.

3. بن دريد. (1979). *جمهرة للغة* (المجلد ط2). بيروت: دار دمشق.

4. جميل صليبا. (1982). *المعجم الفلسفي*. بيروت: دار الكتاب اللبناني .

5. سعيد علوش. (1985). معجم *المصطلحات الادبية* (المجلد 1). لبنان: دار الكتاب اللبناني.

6. عبد الواحد لؤلؤة. (1983). *موسوعة المصطلح النقدي* (المجلد ط1/ الجزء 3). بيروت: الؤسسة العربية للدراسات والنشر.

7. القاضي محمد واخرون. (2010). معجم *السرديات* (المجلد ط4). القاهرة: مكتبة الشروق الدولية.

8. لويس معلوف. (1991). *المنجد في اللغة والاعلام* (المجلد 1). بيروت: دار دمشق.

9. ماري الياس حنان القصاب. (1998). *المعجم المسرحي* (المجلد ط1). د.ب: مكتبة لبنان.

10. ماري الياس وحنان قصاب. (2006). *المعجم المسرحي* (المجلد 2). بيروت: د.ت.

11. مجمع للغة العربية. (2004). *المعجم الوسيط* . القاهرة : مكتبة الشروق .

رابعا : شبكة الانترنت

1. ماري الياس. (26 8, 2021). *مفهوم المسرحة*. تم الاسترداد من ماكيت : /https://maketblog.com

خامسا : المصادر الاجنبية

1. Meghrbi, A. (SNED, 1982). *les Algerien au miroir.* Algeria: du cinema colonial .

تحقق آليات المونتاج الفكري السينمائي في مسرحيات الأطفال المصورة للتلفزيون

The mechanisms of intellectual cinematic montage in children's plays filmed for television are investigated

م.م. وليد مجيد عذير

M.M. Waleed majeed odhair

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي/ جهاز الاشراف والتقويم العلمي

Ministry of Higher Education and Scientific Research/ Scientific Supervision and Evaluation Authority

ملخص البحث:

ان ظاهرة المونتاج لا تقتصر على الفن السينمائي وحده بل هي موجودة في القصة والرواية والمسرحية والشعر ولا نغفل تواجدها في الكتب السماوية وخير دليل على ذلك القصة في القرآن الكريم وهذا ما أشارت إليه بعض الدراسات. والذي يهمنا في هذا البحث هو اليات المونتاج الفكري في مسرحيات الأطفال ونعني بالمونتاج الفكري أو التعبيري هو التوليف الذي يقوم على أساس تركيب لقطتين بهدف الحصول على تأثير مباشر وفاعل من هذا التجاور وبمعنى آخر أن تجاور لقطتين مختلفين يولد معنى فكري جديد لدى المتلقي. وعن طريق التساؤل التالي: ما هي اليات المونتاج الفكري السينمائي في مسرحيات الأطفال المصورة للتلفزيون؟

كما تكمن أهمية البحث في انه يفيد طلبة أقسام الفنون السينمائية والتلفزيونية في تعريفهم بكيفية استخراج الصورة الفنية والبلاغية من الحوار بالرواية أو المسرحية وكيفية توظيفه بالسيناريو، أما هدف هذه الدراسة فتمثلت في التعرف على اليات المونتاج الفكري السينمائي في مسرحيات الأطفال المصورة للتلفزيون، وقد ضم الإطار النظري الحوار المسرحي واللغة السينمائية: وكذلك تحليل عينات بواقع عينتان، وبعد عملية التحليل أستعرض الباحث النتائج والاستنتاجات والتوصيات وقائمة المصادر.

الكلمات المفتاحية: التحقق، الاليات، المونتاج، الفكر السينمائي.

Summary:

The phenomenon of montage is not limited to cinematic art alone, but it is present in stories, novels, plays, and poetry. We should not ignore its presence in the heavenly books, and the best evidence of this is the story in the Holy Quran, and this is what some studies have indicated. What concerns us in this research is the mechanisms of intellectual montage in children's plays. By intellectual or expressive montage, we mean the synthesis that is based on the composition of two shots with the aim of obtaining a direct and effective effect from this juxtaposition. In other words, the juxtaposition of two different shots generates a new intellectual meaning for the recipient. Through the following question: What are the mechanisms of intellectual cinematic montage in children's plays filmed for television? The importance of the research lies in that it benefits students of cinema and television arts departments in introducing them to how to extract the artistic and rhetorical image from the dialogue in the novel or play and how to employ it in the scenario. The aim of this study was to identify the mechanisms of intellectual cinematic montage in children's plays filmed for television. The theoretical framework included theatrical dialogue and cinematic language: as well as analyzing samples of two samples. After the analysis process, the researcher reviewed the results, conclusions, recommendations and a list of sources.

Keywords: verification, mechanisms, montage, cinematic thought.

إشكالية البحث:

ان كلمة المونتاج أو التوليف مقتبسة من السينما بعد أن أصبحت للفن السابع قواعده ومقوماته الفنية والإبداعية ويعرف كامل أحمد مرسي التوليف المبدع على أنه

"عملية فنية خلاقة في تركيب اللقطات واتساعها تهدف الى الجمع بين الصورة والصوت بشكل إبداعي جديد. ويتضمن هذا النموذج من التوليف تعديل للواقع والحقيقة في معظم الأحيان، كما تطلق الكلمة أيضاً على الجمع الفني بين أجزاء متفرقة من الطبيعة لتكوين شكل خيالي ليس له مقابل في الطبيعة ذاته ومعناه أيضاً التجميع والتركيب بأسلوب انطباعي، بين لقطات قصيرة متقاطعة أو متداخلة، تقدم عرضاً سريعاً مختصراً للأحداث وذلك للتعبير عن مرور الوقت أو تطور الحدث الدرامي ونموه في إحدى مراحل الفلم.

وهذا يعني أن الفكرة أو القصة في الفلم السينمائي تروى بواسطة تتابع اللقطات وهذا الحال ينطبق على التمثيلية التلفزيونية والفلم التلفزيوني لأن أسلوب المونتاج في السينما والتلفزيون يكاد يكون واحد ولكن الاختلاف في أدوات المونتاج.

وبما أن السينما هي حصيلة تمازج العديد من الفنون الدرامية فهي تمتلك الأصالة في مجال الدراما بما تحتويه على القصة أو الحكاية، والكلام المتميز بالإيجاز الإفصاح. وقد أخذت السينما من الأدب الروائي والمسرحي الشيء الكثير. فالفلم شبيه بالمسرحية لأنه تمثيلي وحواري وهو شبيه بالرواية لأن وسيلته السرد والوصف. وبما أن السينما هي فن صوري فأن الكتابة للسينما تحتاج الى التعبير عن الأفكار والمشاعر الموجودة في الأدب أو المسرحية الى مقابل صوري موضوعي يعتمد على مبادئ اللغة السينمائية. بعد ذلك يأتي دور المخرج ليقوم بعملية نقل الخيال الأدبي الى صورة فلمية وفق مبدأ المعادل الصوري. وهنا يأتي دور التوليف أو المونتاج للمساهمة في إغناء الخطة الإخراجية بما يقوي من شد المشاهد وخلق التشويق وهو يتابع تصاعد الصراع الدرامي نحو الذروة. وتظهر قدرة المونتاج في بناء الحبكة وترتيب الأحداث بشكل متسلسل.

والذي يهمنا في هذا البحث هو أسلوب المونتاج الفكري في مسرحيات الأطفال ونعني بالمونتاج الفكري أو التعبيري هو التوليف الذي يقوم على أساس تركيب لقطتين بهدف الحصول على تأثير مباشر وفاعل من هذا التجاور وبمعنى آخر أن تجاور لقطتين مختلفين يولد معنى فكري جديد لدى المتلقي.

وبما أن المسرحية تعتمد على الحوار بشكل أساسي فقد وجد الباحث ضرورة فهم وتحليل الحوار في مسرحيات الأطفال. وبعد اطلاع الباحث على عدد من مسرحيات الأطفال وجد أن لغة الحوار سهلة وواضحة وتولد معاني جديدة يفهمها الطفل وتنشط مخيلته وتشده للعرض المسرحي. ووجد في بعضها الآخر لغة جافة وغير مشوقة. ومن هنا يرى الباحث ضرورة التعرف على أسلوب بناء الحوار في مسرحيات

الأطفال، وهل استطاع الكاتب المسرحي من توصيل أفكار جديدة تساهم في تطوير وإناء الفكرة الرئيسية للمسرحية بأسلوب المونتاج الفكري داخل الحوار.

وقد ارته الباحث مشكلة البحث عن طريق أثارة التساؤل الآتي: ما هي المونتاج الفكري في مسرحيات الأطفال؟.

أهمية البحث: تكمن أهمية انه: يفيد هذا البحث طلبة أقسام الفنون السينمائية والتلفزيونية في تعريفهم بكيفية استخراج الصورة الفنية والبلاغية من الحوار بالرواية أو المسرحية وكيفية توظيفه بالسيناريو.

أهداف البحث: يهدف البحث الحالي التعرف على **اليات المونتاج الفكري السينمائي في مسرحيات الأطفال المصورة للتلفزيون**.

حدود البحث:

يتحدد البحث الحالي بعينه من مسرحيات الأطفال:

1) مسرحية (عندما يرقص الأطفال) تأليف: صباح الأنباري.
2) مسرحية (الأميرة القبيحة) تأليف: ك. م. فالو ترجمة: سليم الجزائري.

منهجية البحث:

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي بالاعتماد على قواعد المونتاج الفكري السينمائية وهي (التناقض – التوازي – الرمزية – الترابط الزمني – التكرار).

تحديد المصطلحات:

1) المونتاج الفكري: يعرف ايزنشتلين "بأنه وضع جزئين من فلم من أي نوع الى جانب بعضهما فأنهما ينتجان حتماً فكرة جديدة.. نوعية جيدة ناتجة عن وضع جزئي الفلم جنباً الى جنب ولا يقتصر ذلك بأي حال على السينما وحدها، بل انها ظاهرة" (ايزنشتين، 1975، صفحة 15).
2) ويعرفه مارسيل مارتن بأنه "التوليف الذي يقوم على أساس تركيب لقطتين بهدف الحصول على تأثير مباشر وفاعل من هذا التجاور، وأهم أشكال هذا النوع كالآتي (مارتن، 1969، صفحة 53):

- التناقض: تركيب لقطتين أو مشهدين مختلفين في المضامين الفكرية والصورية (التشكيلية) لغرض خلق معنى ثالث جديد.
- التوازي: ربط حدثين دراميين تجمع بينهما روابط فكرية وموضوعية تثير معنى جديد.
- الرمزية: استخدام متجاورات رمزية شائعة بين لقطتين وما تخلقه لخدمة هدف فكري محدد.

- الترابط الزمني: ربط مشهدين متوازيين في الزمن ومختلفين في المكان، ويتم الانتقال بينهما الى أن يلتقيا عند نقطة معينة من التصاعد الحدثي.
- التكرار: وهو إعادة تركيب اللقطات لحد معين وبأكثر من زاوية لغرض تأكيد معنى معين الهدف منه توليد فكرة في وعي المتفرج يتجاوز مداها الحدث تجاوزاً بعيداً وتتضمن مفهوماً كاملاً للعالم (مرسي، 1973، صفحة 222).
- التعريف الإجرائي للباحث: المونتاج الفكري في الحوار لمسرحيات الأطفال هو (تتابع جملتين أو أكثر) لكل واحدة معنى، وتتابع هذه المعاني يولد فكرة جديدة في ذهن المتلقي. وتحتوي مضامين هذه الجمل على نفس إشكال المونتاج الفكري في السينما وهي التناقض والتوازي والرمزية والترابط الزمني والتكرار.

الفصل الثاني (الإطار النظري)

الحوار المسرحي واللغة السينمائية:

للحوار المسرحي أهمية كبيرة في البناء الدرامي فهو يقوم بوظائف عديدة أهمها توضيح فكرة المسرحية والتعرف على الشخصيات وأفعالها ودفع الصراع نحو الذروة وخلق الجو العام.. ويمكن عن طريق الحوار أن نتخيل حركة الشخصيات وطبيعة المكان وانفعالات الشخصيات ونسمع صوت الرياح والمطر وننتقل من مكان الى آخر بالرغم من وحدة المشهد وثباته في الواقع على خشبة المسرح.

ان الاختلاف بين الصورة الموجودة في الحوار المسرحي والصورة السينمائية، أن الأولى تكون في مخيلة القارئ أو المستمع وهذه الصورة غير ثابتة وليس لها أبعاد لكن الفكرة الناتجة عنها ربما تترسخ في ذهن المستمع للحوار. أما الصورة السينمائية فأنها محددة بزوايا وأحجام وحركة كاميرا وتتابع هذه الصورة يولد أيضاً فكرة جديدة في ذهن المشاهد "ان الفنون الدرامية جميعها تشترك في محاكاة الفعل الإنساني وتكون سمة هذه الفنون هي المحاكاة الإنسانية، لذا فأن ميزة الدراما هي نفس ميزة الإنسان الذي يتعامل بالكلمة المنطوقة والمكتوبة والأفعال التي تساعد على تفسير الموضوع والتي تستخدم مفاهيم تعبيرية كالرقص، والإيقاع، اللون، والضوء، وهذا ما تستخدمه الفنون السمعية والمرئية والتي تستخدم أكثر من حاسة لإيصال المعنى الكامل للموضوع" (لوسون، 1974، صفحة 150).

وهنا نجد أن مهمة الكاتب المسرحي صعبة تحتاج الى جهد إبداعي كبير في اختيار الجمل وصياغة الحوار كي يفعل فعله السحري والمؤثر في خيال الأطفال. ومن ثم تتحول هذه الكلمات الى مفاهيم وصور تميز بين الخير والشر، والصدق والكذب وغيرها من الأفكار والقيم الإنسانية.

ان هذه الصور الفكرية التي يؤسس لها الحوار المسرحي ربما تتشابه مع الصور السينمائية أثناء سرد قصة الفلم. لكن الشيء الذي يعطيها الفعل والحيوية هو المونتاج "كونه أهم عناصر التعبير السينمائي، وهو العنصر الأكثر توجهاً نحو الفعل، أي انه العنصر الأكثر ذهنية" (ايزنشتين، 1975، صفحة 17).

ومثلما تعتمد السينما على اللقطة وما تحتويه من أشياء محسوسة مثل الديكور وحركة الممثلين وأشياء غير محسوسة ربما تكون أصوات أو مؤثرات من خارج الكادر وكذلك الاستعارات والرموز وما تولده من أفكار جديدة. كذلك الكلمة أو الجملة في الحوار المسرحي نراها تصور ما لا يدرك بالحواس ومن التكرار يمكن للكاتب أن يصور بما يلمس ويحس ويشاهد.

"فكما ان أثر المدرك الحسي في الذهن ليس صورة طبق الأصل للتنبيه الحسي الذي يثيره، كذلك الصورة الذهنية ليست نسخة طبق الأصل من المدرك الحسي، فهي في العادة أقل منه وضوحاً وأقل منه ثراءً وتفصيلاً" (الصغير، 1981، صفحة 203). فنحن عندما نرى شيئين موضوعين أحدهما مع الاخر نستخلص من ذلك نتائج معينة بطريقة شبه آلية، على ذلك الأساس يكون الشيء الصواب هو أن نتيجة وضع قطعتين من قطع التوليف أحدهما بجانب الآخر، شيء أميل الى ان يكون نتاجاً من أن يكون مجموعاً "مع أن ايزنشتين قد لاحظ منذ زمن بعيد أن المونتاج لي قصراً على السينما بل يمكن اكتشافه في الأدب وفي الرسم وفي بقية الفنون أنه أمر مميز لرؤية الفنان لظواهر العالم. غير أنه يوجد في السينما ضمن أكثر الأشكال علانية ووضوحاً، قوة وتأكيد" (روم، 1981، صفحة 122).

وتتشابه السينما مع المسرح في استخدام الاستعارات والرموز. فقد وجدت الباحث في بعض الحوارات المسرحية تشبيه الأطفال بالعصافير والنحل الذي ينتقل من زهرة الى زهرة تعبيراً عن السعادة والعمل كذلك الحال نجده في السياق الفلمي فعلى سبيل المثال إذا تابعنا مشهد لعمال يحاولون حفر بئر في الصحراء واللقطة الثانية لذئاب فأن الأفكار التي تتولد لدينا بأن هناك من يرتبص بعملهم ويريد خلق المتاعب لهم.

من هنا نجد أن وظائف الحوار الدرامي المسرحي تكاد تكون متشابهة مع وظائف المونتاج التي تساهم في توصيل الفكرة واضافة معلومات جديدة للمتلقي سواء عن طريق تتابع الجمل في الحوار وتتابع اللقطات في المونتاج. وكذلك دفع الصراع الى الأمام من خلال العقد والأزمات الموجودة في الحوار وبالنسبة لتتابع اللقطات نراه يساهم في دفع الحكاية الى الأمام، ان كل لقطة ينبغي أن تتضمن أحداثاً تضيف معلومات جديدة. وهناك وظيفة أخرى مهمة نجدها في الحوار وفي المونتاج وهو المحافظة على إيقاع العمل الفني. فالإيقاع في المسرحية يتصاعد مع تصاعد الصراع

والإيقاع السينمائي ليس إدراك العلاقات الزمنية بين اللقطات، بل التوافق بين مدة كل لقطة وحركات الانتباه التي تبعثها وتشبعها فهو ليس إيقاع زمني مجرد بل إيقاع للانتباه.

يقال "اننا نرى في هذه الثمانية وعشرين سطراً حركات الممثلين مشروطة بدقة شديدة، ولنعتبر أن الفالس الممتطي حصانه هو أيضاً ممثل". وبكلمات أخرى، فإننا نرى الميزانسين، وفي نفس الوقت فإننا نشعر بوجود زاوية خاصة للرؤية في كل من هذه الأسطر. وفي بعض الأسطر نشعر بوجود لقطات عامة، مناظر معروضة على نحو واسع، وفي الأسطر الأخرى – لقطات كبيرة.

من المفيد جداً بالنسبة للمخرجين أن يدرسوا بوشكين، لأنه يرى العالم دائماً، كما يراه سينمائي جيد على شكل لوحات متبدلة، متحركة، محددة بوضوح ضمن المكان، وهي لوحات يمكن تسميتها باللقطات بهدف التبسيط. إننا في كل هذه اللوحات – اللقطات والتي ستنشأ على التوالي، ستنكشف بسهولة الأحكام، وكذلك الزوايا.

ان كان بوشكين في هذه اللحظة ينظر من عيون يفغيني، فانه لن ي يكتب بقرب ذلك (ساحة فارغة) إذ لا يمكن جمع العيون والساحة الفارغة في سطر واحد، لن يمكن توليف (مونتاج) ذلك ضمن تتابع واحد لأن العيون صغيرة جداً بالمقارنة مع حيز الساحة الضخم. انظروا كم هي اللقطات واضحة في هذا المقطع. إليكم بدايته.

دار المجنون المسكن

حول قاعدة التمثال

ثمة تصادم بين شخصيتين – بطرس ويفغيني – في البدء يراهما بوشكين معاً، في لقطة واحدة. يدور يفغيني حول النصب. كما انه يتسلل باتجاهه، يتفحصه، متأهباً للمعركة. انها اللقطة التمهيدية ومن الواضح أنها لقطة عامة. يعرض السطران التاليان تكبيراً متميزاً.

ونظراته الوحشية

تتفرس في وجه حاكم نصف العالم

توجد هنا لقطتان كبيرتان – يفغيني وبطرس، وكل في سطر منفصل (تضاعف إيقاع المونتاج) ونظراته الوحشية (وجه يفغيني)

تتفرس في وجه حاكم نصف العالم. (رأس بطرس)

ومن ثم يعود المؤلف الى يفغيني:

لقد ضاق صدره.. وبجبهته

وامتلأت عيناه بالضباب، اشتعل قلبه، غلت دماؤه..

استند الى السياج البارد.

وامتلأت عيناه بالضباب..(روم، 1981، صفحة 111)

الفصل الثالث (إجراءات البحث)

منهج البحث: قام الباحث بدراسة مجموعة من النصوص المسرحية الخاصة بالأطفال واختار عينتين بشكل قصدي كون الحوار الموجود فيها يتضمن بعض قواعد المونتاج الفكري وهي (التناقض – التوازي الرمزية – الترابط الزمني – التكرار).

عينة البحث: تم اختيار عينة قصدية المسرحية الأولى عراقية هي (عندما يرقص الأطفال) تأليف صباح الأنباري (الأنباري، 2002، صفحة 86). والثانية أجنبية هي (الأميرة القبيحة) تأليف الكاتب التشيكي ك. م. فالو (فالو، 1979، صفحة 118).

تحليل المسرحيتان:

النص المسرحي سواء كان للكبار أو للصغار فانه يحمل فكرة شأنه في ذلك شأن القصة والشعر والفلم السينمائي والمؤلف يحاول إيصال الفكرة بمختلف الوسائل التعبيرية سواء كانت كلمة أو حركة أو إشارة وفي مسرحية (عندما يرقص الأطفال) وجد الباحث ان أغلب مفردات الحوار تعتمد على المونتاج الفكري. ويحاول المؤلف من خلال كلماته (الحوار) تنسيق الصور المتشابهة أو المتناقضة لخلق الأفكار في ذهن المتلقي. وبعد تجمع هذه الصورة تتحقق المتعة الفكرية في خلق الجو العام للعمل الفني بالإضافة الى المكملات الصورية الأخرى التي يشاهدها المتلقي مثل (الديكور والاكسسوار وحركة الممثلين والاضاءة والتكوين المسرحي). فلو تأملنا هذه المقاطع الحوارية من المسرحية فأننا نشعر بوجود لقطات مختلفة للتصوير وكذلك زوايا مختلفة للكاميرا. في هذا الحوار الذي تردده المجموعة الأولى.

أرواحنا تحوم حول الغابة
فراشة وشمعة مذابة
ووردة تنتظر الأمطار
والحب والسحابة

ففي المقطع الأول (أرواحنا تحوم حول الغابة) يمكن أن نتخيل مجموعة من الأطفال يلعبون ويمرحون بين أشجار الغابة. ومن الواضح أن هذه الصورة للأطفال تكون باللقطة العامة. وفي المقطع الثاني (فراشة وشمعة مذابة) تنتقل الصورة الى لقطات كبيرة الأولى للفراشة والثانية للشمعة المذابة. ويمكن استخدام المزج بين حركة الفراشة وحركة الأطفال بين الأشجار.

ويقول بودفكين "يمكن إعادة تركيب اللقطات وبأكثر من زاوية لغرض تأكيد معنى معين" وتكتمل الصورة الفنية في المقطعين الثالث والرابع اللذان يعبران عن العطش والحب وعشق الأرض للماء كما يعشق الأطفال الوطن والأرض والورد.

وهنا توحي لنا الكلمات بأن صورة (الورد والسحابة والمطر) هي لقطات عامة متتالية توحي بحب الورد للماء كي تتفتح الورود وتمتلئ الأرض بالأريج والجمال.

وفي مقطع آخر نجد المؤلف يضع صور الأطفال في إطار فني جميل يجتمع فيه الامتداد التاريخي لهؤلاء الأطفال وتمسكهم بأرضهم التي يلعبون ويقرأون فيها ويعيشون بخيراتها.

والصورة الثانية ترمز للقبح والشر بكل معانيه. حيث نشاهد الأشرار المعتدين الذين يتسللون في الظلام لقتل الأطفال والنساء وقتل الفرح في نفوسهم. اللوحة الأولى فيها زوايا ولقطات مختلفة من عامة ومتوسطة وكبيرة فالمقطع (نعيش في غابتنا الجميلة) يمكن تصويرها بلقطة عامة لحركة الناس في البيوت والمدارس فالغابة رمز للوطن والمقطع (من غابر القرون) فيه لقطات متوسطة وكبيرة للرموز الحضارية في الوطن.

والمقطع (نرقص في أفيائها الظليلة.. نميس كالغصون) عودة اللقطات العامة للأطفال وهم يلعبون أن هذا التكرار في اللقطات يولد فكرة التمسك بالأرض. وفي اللوحة الثانية نجد تناقض كبير مع اللوحة الأولى حيث نشاهد الشر بكل معانيه ففي الصورة الأولى:

لكنهم جاءوا مع الظلام
ليسرقوا الغابة والسعادة

يمكن تقسيم هذا المقطع الى مجموعة من اللقطات العامة للأشرار وهم يتقدمون في ظلام الليل مدججين بالسلاح. ولقطات كبيرة للوجوه العابسة والحاقدة، وهي تتقدم بلقطات متوسطة لتقتل النساء والأطفال. وفي المقطع الثاني من هذه اللوحة تكتمل صورة الأشرار وتتكشف نواياهم.

ويمنعوا الغناء والكلام
والرقص والأفراح والولادة

حيث نشاهد في لقطات سريعة متتابعة ومن زوايا مختلفة تقدم الأشرار لتدمير كل ما هو جميل وتحويله الى خراب وهذا التوازي بين الحدثين، سعادة الأطفال وتقدم الأشرار هو واحد من قواعد المونتاج الفكري وكذلك التناقض بين الحدثين أيضاً يؤسس للمونتاج الفكري، وكذلك نجد الرموز والاستعارات حيث استخدم الكاتب متجاورات رمزية مثل (رقص الأطفال – الورود – تساقط المطر) للإيحاء بفكرة جديدة تعبر عن حب الأطفال للجمال والحياة.

وكذلك استخدم الكاتب التكرار للقطات مختلفة في أحجامها وزواياها للتأكيد على معنى معين يريد توضيحه كما هو الحال في اللوحة الأولى لأطفال الغابة واللوحة الثانية للأشرار ونواياهم الشريرة.

وفي حوار آخر بين العرافة والقائد تتجمع فيه صور مختلفة لطبيعة الصراع الذي تتنبأ به العرافة بين كلكامشوخمبابا والحوار هو "إليك أيها العظيم خمبابا ما أنبأتني به الرؤيا المقدسة لقد رأيت في الليلة الماضية ريحاً عاتية ساقها كلكامش والأخر انكيدو.. أرشدهما إليك صبي يعرف دروب الغابة كلها يقال له ننورتا.. كدت تقضي عليهما وتسحق هامتيهما لولا أن القدر شاء خلاف ذلك. فإن أردت الحفاظ على سلطانك أيها العظيم خمبابا اقتل ننورتا قبل أن يهتدي البطلان إليه".

في هذا الحوار نجد ثلاثة محاور، الأول هو المعركة التي ستدور بين كلكامشوخمبابا الذي سينتهي بانتصار كلكامش.

والثاني هو استعانة كلكامشوأنكيدوبننورتا ليرشدهم الى طرق الابة للوصول الى خمبابا.

والثالث هو نصيحة العرافة لخمبابا بقتل ننورتا قبل لقائه بكلكامش كي لا تتحقق النبوءة.

وهنا نجد الصراع يسير في ثلاثة خطوط متوازية وفي هذا الحوار نكتشف فكرة المسرحية بمحاورها الثلاثة التي يسير عليها المؤلف حتى النهاية. نجد في حوار العرافة لقطات مختلفة الأحجام تنتقل بشكل متوازي بين إرشاد ننورتا الى كلكامش وانتقالها الى الصراع العاصف بين خمباباوكلكامش ثم الانتصار عليه وسحقه. ونلاحظ أن هذه الصورة الذهنية تتكشف في الحوار الذي يدور بين كلكامشوانكيدو وكما مبين:

كلكامش: (يصحو ببطء، ينظر الى صديقه نكيدو) يا صديقي انكيدو (ينهض) يا صديقي رأيت رؤيا رأيت إننا نقف في هوة جبل ثم سقط الجبل فجأة. وكنا أنا وأنت، كأننا ذباب صغار، ورأيت في حلمي الثاني الجبل وهو يسقط ومسك بقدمي، ثم انبثق نور وهاج طغى لمعانه وسناه على هذه الأرض فانتشلني من تحت الجبل وسقاني الماء فسر قلبي.

انكيدو: ان الجبل الذي سقط عليك هو خمبابا ونحن سنتغلب عليه ونقتله.

كلكامش: صدقت يا صاحبي وأخي الذي لم تلده أمي.. يا من اصطفيت لتكون ملازماً لي وحريصاً على سلامتي.. يا من منحته ننسون موثق أمومتها.. أعني على تسلق هذا الجبل العالي لنبحث خلفه عن ننورتا العارف بطرق الغابة ومسالكها فما أخشاه هو أن يعرف خمبابا بسره فيرسل إليه نفراً من أتباعه قبل أن نصل إليه.

أنكيدو: اطمئن يا صديقي.. "ان الذي يعرف مسالك الغابة كلها لا يُقتل بالسهولة التي تظن".

هنا نلاحظ بداية المشهد بلقطة كبيرة لوجه كلكامش ثم لقطة كبيرة لوجه انكيدو. بعدها ينتقل الى لقطات عامة لانهيار الجبل الذي يرمز لخمبابا ويعود ليستخدم اللقطات المتوسطة والكبيرة ومن زوايا مختلفة لخلق فكرة في ذهن المتلقي تمهيداً لسقوط خمبابا بعد تعاون كلكامشوانكيدوونورتا للقضاء على الشر الذي يهدد الابة. ان هذا التكرار في الرموز والاستعارات ساهم في ترسيخ الفكرة الرئيسية في ذهن المتلقي وهي "لا يمكن القضاء على الشر الا بالحكمة والشجاعة والتعاون والايمان بالقضية" حيث عمد الكاتب التركيز على هذه الفكرة من خلال استخدام قواعد المونتاج الفكري في بناء الحوار وهي (التناقض – التوازي – الرمز والاستعارة – الترابط الزمني والتكرار) وكان الهدف من هذه القواعد توليد فكرة في ذهن المتلقي يتجاوز مداها الحدث المسرحي الدائر الى هدف أكبر يشمل قيم وثقافة المتلقي كي يؤثر على سلوكه ويحدث لديه التطهير حسب نظرية ارسطو. ويتبنى سلوك جديد يرفض القيم السلبية ويتبنى القيم الإيجابية.

مسرحية (الأميرة القبيحة) للكاتب التشكيلي: ك. م فالواعتمد الكاتب في بناء الحوار على المنهج الواقعي وقد وجد الباحث ان هذا الأسلوب يفيد الكاتب باعتماد الحوار المباشر بين الشخصيات وبأسلوب بعيد عن الخيال والرومانسية الا اذا اقتضت الضرورة ذلك.. وهذا الأسلوب يقلل من ظهور الصور الذهنية. لأن الحوار يتعامل مع الفعل الواقعي والصراع الموجود فعلاً على المسرح. ومع هذا فقد وجد الباحث بعض جمل الحوار تحتوي على المونتاج الفكري وكما مبين.

بدر سالم: محاكم تفتيش المرايا؟ أي نوع من الجمعيات هذه؟ يمكن أخذ لقطة كبيرة لوجه (بدر سالم) تعبر عن الدهشة والتعجب وتقابلها لقطة كبيرة لوجه ريحانة ثم يحصل مزج معها بلقطات عامة ومتوسطة لمعاناة الشعب يحصل بعدها اختفاء تدريجي ويبقى وجه ريحانة بلقطة كبيرة في هذا الحوار.

ريحانة: ألا تعرفونها؟ ما أسعدكما إذن؟ يجمد الدم في عروقي حين أسمع باسمها. ان محاكم تفتيش المرايا هي مصدر تعاسة هذا البلد. ألم تسمعا بما يعلنه السادة كل يوم؟ قانون رقم (1) – يمنع منعاً باتاً أن تتعرف على ملامح وجهك. قانون رقم (2) – لا تتطلع الى وجهك في المرآة. حتى لا تنزلق روحك في مهاوي الضلال وتعاقب بالموت.

في هذا الحوار يمكن استخدام لقطات فيها تناقض بين وجه ريحانة الشابة البريئة والجواسيس الأشرار. أو أبناء العب البسطاء وعصابات قاضي القضاة (قماقم) وكذلك يمكن استخدام الاستعارات لصور لألأت القتل والدمار الذي بدأ ينتشر في المدينة.

وفي حوار الملكة يمكن إعادة تركيب اللقطات ومن زوايا مختلفة بين الملكة والأميرة والجو العام المشحون في هذا الحوار لتأكيد المعنى الحقيقي الكامن في صدر الملكة في محاولتها التخلص من الأميرة والسيطرة على العرش.

الملكة: القانون هو القانون. يسري على الكل. في الأرض والسماء، على الكبار والصغار، علينا وعليك. غير إني أعلم بأني جميلة. وأن جمالي لم يذب بعد. يقول الناس لي هذا. وكنت أراه في المرآة قبلاً. يوم زفافي لأبيك، كانت الصالة هذه تعج بالمرايا، عكست كلها روعة حسني وجمالي واليوم تحجبها، وستظل تحجبها الستائر السود الكثيفة. ومن جذبها لحاها من مكانها، كائناً من كان، يسلط عليه سيف الجلاد. هذا هو الحال. فلتحفظه ذاكرتك وتعيه (تستمر الملكة بالحديث تتحرك الكاميرا بشكل دائري (بان) – تتابع وجوه الحاضرين الميرة والقاضي والجلاد والحرس وتستقر على وجه أو صورة الملك في هذا الحوار).

الملكة: ثم أنك تدرين ما احتوته وصية أبيك "أي أمير يتزوج ابنتي ووريثتي يصبح ملكاً. فلتقبل من يتقدم لها بلا تردد، ولتتزوج قبل أن تبلغ العام السادس عشر" الكاميرا تتحرك ناحية الملكة وتقترب (زوم ان) الى وجه الملكة.

الملكة: أسمعت؟ قبل عامها السادس عشر. وستبلغين العام السادس عشر.. غداً. فتزوجي أن استطعت! قد جاءك حتى الان اثنا عشر أمير وكلهم رفضوك (قطع) الى وجه المير يبدو عليها الحزن والرفض لهذا الكلام الملكة مستمرة.

الملكة: ثم أن الوصية قانون. وطاعة الأب واجب فدعينا الآن نأخذك الى مكان بعيد – لقطة عامة الحرس يقتربون بالأميرة والرماح والسيوف تغطيها – لقطة عامة من الأعلى كرين – تهبط الكاميرا تدريجياً لتبين رد الفعل بين الأميرة والملكة.

الملكة: نأخذك الآن الى مان بعيد، جزيرة هادئة، حيث لا يرى أحد بشاعة وجهك. وهناك لن تبالي مطلقاً بقبح صورتك. فلن يراك أحد غير خدمك. ولن تسمعي كلمة الحقيقة المرة أبداً. وستجدين السكينة والسلام وراحة البال. قد هيأنا لك كل شيء.. فما قولك يا بنيتي العزيزة؟

ان استخدام اللقطات المتكررة ومن زوايا مختلفة للملكة والأميرة وما يحيط بهما يساهم مساهمة فعالة في تكوين أفكار وعلاقات جديدة توضح الفجوة الكبيرة بالعلاقة بين الملكة وابنة زوجها الأميرة سندليا وكذلك تتضح خيوط المؤامرة للتخلص من

الأميرة وبقاء الملكة مسيطرة على العرش. وهذه المتكررات تساهم في المونتاج الفكري وتوليد أفكار جديدة في وعي المتلقي يتجاوز مداها الحدث تجاوزاً بعيداً.

وفي الحوار الذي يدور بين الأمير سندليا وقاضي القضاة يمكن استخدام مختلف الزوايا وحركات الكاميرا البان والزوم والارتفاع للأعلى في نهاية هذا الحوار.

سندليا: اعلم! واني مستعدة. لست منافقة، أحسن الكذب أو التستر على حقيقة مشاعري. والانسان قادر كما تعلمون على تحمل كل شيء مادام مضطر لذلك. آه.. هذه نسمة هبت من الحقل.. وفي الخارج يزدهر شجر الليمون! سيرافقني هذا العطر الفواح في دربي الأخير. وستزهر أشجار الليمون مرات ومرات أما أنا فسأبقى أعيش على الذكريات، أخفف بها من وحدتي الموحشة.. ستبقى هذه الليلة تذكرني بعطر القداح وتذكرني بحبيبي، ودفء حبيبي! (تهبط الكاميرا بسرعة للأسفل تتابع حركات المير المضطربة وهي تسمع – من الأبراج دقات أجراس الساعة".

من هنا يلاحظ الباحث أن أسلوب الحوار الواقعي ربما يكون أقل تأثيراً في بناء المونتاج الفكري في ذهن المشاهد أو القارئ. ويمكن نلمس بعض الإشارات لهذا النوع من المونتاج في الحوار المشحون بالعواطف والخيال وكذلك في حالات احتدام الصراع فيمكن أن نجد التناقض أو الرموز والاستعارات أو التكرار في الزوايا وحركات الكاميرا وجميع هذه العناصر تساهم في المونتاج الفكري.

النتائج والاستنتاجات

1. يمكن أن نجد المونتاج الفكري في حوار المسرحيات الخيالية والرومانسية والشعرية والمشاهد التي يحتدم فيها الصراع.
2. يكون المونتاج الفكري أقل وضوحاً في حوار المسرحيات الواقعية كونه يتعامل مع الواقع بشكل مباشر واضح ولا يعطي فرصة للمتلقي لاستخدام خياله ومحاكاة أفكاره.
3. ان المسرحيات الخاصة بالأطفال (الشعرية والخيالية والرومانسية) يمكن تحويلها بسهولة الى أعمال سينمائية أو تلفزيونية. وتستخدم فيها نفس اللغة السينمائية بالإخراج والتمثيل.
4. ان الحوار الذي يتضمن مبادئ المونتاج الفكري حتى لو لم يقدم للسينما او التلفزيون فأنه يعطي فرصة للمخرج المسرحي كي يبدع في استخدام تقنيات الممثل والتقنيات المسرحية الأخرى.

الاستنتاجات

في ضوء النتائج توصل الباحث الى الاستنتاجات الآتية:

1- يتضح المونتاج الفكري في الاعمال الادبية والمسرحية الانطباعية عن طريق الحوار أكثر من الحوار في المسرحيات الواقعية.

2- تنوع الحوار والبلاغة الادبية في الرواية والمسرحية تعطي للمخرج وكاتب السيناريو مساحة واسعه للابداع في توليف اللقطات لانتاج معاني ودلالات مهمه تغني الفكرة العامة للعمل السينمائي أو التلفزيوية.

3- مسرحيات الاطفال الخيالية والفنطازية يمكن تحويلها بسهوله الى اعمال سينمائية أو تلفزيونية.

4-الجمل الحوارية في مسرحيات الاطفال التي تتضمن الوصف والرموز والاستعارات تعطي للمخرج المسرحي مساحة واسعة للخيال ولتوظيف التقنيات المسرحة بشكل مبدع.

المقترحات:

يقترح الباحث ما يلي

1- اقامة دورات وورش عمل لطلبة فرع السيناريو والاخراج تهدف الى توظيف الروايات والمسرحيات الخيالية في السينما او التلفزيون.

2- اعداد دراسة مقارنة عن البناء الفني للمسحيات التي تم اعدادها للسينما، او في الاعمال التلفزيونية.

التوصيات

1. يوصي الباحث بالاهتمام بالحوار المسرحي الخاص بالأطفال لتطوير مخيلتهم وتنشيط ذاكرتهم.
2. إجراء دراسة في تعليم الرسم بواسطة سرد الحوار أو الحكاية والطلب من الأطفال استنتاج أفكار جديدة تساهم في توصيل فكرة الحكاية عن طريق الرسم.

قائمة المصادر

1. **احمد حسين علي الصغير. (1981). *الصورة الفنية في المثل القرآني*. بغداد: دار الرشيد للنشر.**
2. احمد كامل مرسي. (1973). معجم *الفن السينمائي*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
3. جون هاوارد لوسون. (1974). *فن كتابة السيناريو*. (إبراهيم الصحن، المترجمون) بغداد: مطبعة الأديب البغدادية.
4. سيرجي ايزنشتين. (1975). *الإحساس السينمائي*. (سهيل جبر، المترجمون) بيروت : دار الفارابي.
5. صباح الأنباري. (2002). *مسرحية عندما يرقص الأطفال*. العراق: مجلة ألق، الاتحاد العام للأدباء والكتاب في ديالى.
6. ك. م فالو. (1979). *مسرحية الأميرة القبيحة*. بغداد: مجلة الأقلام – العدد 3، كانون الأول.
7. مارسيل مارتن. (1969). *اللغة السينمائية*. (سعيد مكاوي، المترجمون) القاهرة: الدار المصرية للتأليف والنشر،.
8. ميخائيل روم. (1981). *أحاديث حول الإخراج السينمائي*. (عدنان مدانات، المترجمون) بيروت: دار الفارابي.

النسق الثقافي والعالمي لإيماءة اليد في الرسم الغربي المعاصر.

The Cultural System And Worldwide of Hand Gesture in Contemporary Western Painting

سهام عبادة حسين الطائي

Seham obada HusseinAL-Tie

جامعة القادسية / كلية الفنون الجميلة

AL Qadisiyah University /College of Fine Arts

ملخص البحث :

ان التأليفات المضمرة للأيادي والتي لا تستعصي على الضبط ، من افشاء الأسرار تلوذ ضمن انساقا جميلة بحثا عن معنى وعن دلالة.وهذا ما يحدث في رسم إيماءات اليد، موضوع البحث الحالي المكون من اربعة فصول : وكان الفصل الأول يتكون من مشكلة البحث والتي كانت : ما هو النسق الثقافي والعالمي لإيماءة اليد في الرسم الغربي المعاصر؟وهدف البحث هو : : تعرفالنسق الثقافي والعالمي لإيماءة اليد في الرسم الغربي المعاصر، وقد كانت الحدود الزمانية: مابين (1997-2017)م. اما الفصل الثاني : فكان في مبحثين : المبحث الاول: النسق الثقافي للإيماءة وماهيتها وانواعها، والثاني: رسم اليد في تاريخها التصويري، وقد لخصت الباحثة ما اسفرت عنه المباحث السابقة بمؤشرات للاطار النظري ، ومن ثم الدراسات السابقة، فلم تجد الباحثة أي دراسة مشابهة من بعيد او قريب للدراسة الحالية، اما الفصل الثالث : لتعذَّر حصر اعمال الفن المعاصر لرسم اليد إحصائياً،فقد ارتأت الباحثة اختيار عينة البحث بشكل عشوائي وبما يحقق هدف البحث ، وقد تم اختيار عينة البحث الحالي وبواقع (اربعة) نماذج،وتم تحليل النماذج للعينة لاستخراج النتائج لتحقيق هدف البحث المبتغى وبمنهج بحث وصفي لتحليل المحتوى واما الفصل الرابع : فقد تضمن النتائج ، والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات ، وكانت من النتائج:

1- تمتاز جميع عينات البحث بأنها حالات تعبيرية قصوى بنقل معاناة مجتمعية محددة، مستمرة لدرجة الإنكار الشخصي والمجتمعي كرسم مفصلي للغاية وهو نقل صورة مجتمع او ثقافة مجتمع من خلال فرشاة الفنان الغربي المعاصر.

2- ان اليد هي من الطبيعة الكونية في جميع الثقافات والسياقات ثاني بوابة للجسد بعد الوجه من خزين للانفعالات المعبرة ، وسندا لمضامين محلية تبلورت داخل نظام ثقافي خاص، كما في جميع نماذج العينة(1، 2، 3، 4).

3- ظهر النسق الثقافي المجتمعي الغربي المعاصر حينما جسد الفنانون عنصري الحركة والزمن عند رسم اليدين وهو امتداد للمدرسة المستقبلية بلمسات معاصرة ، كما هو الحال في جميع نماذج العينة (1، 2، 3، 4).ومن الاستنتاجات:ان الأعمال المعاصرة تتأرجح بين مفهومي الوجودية والوجدان اليقظ، وخلفية نغمية ذات تكوينات حدسية،فهي وفقا لما يقال "أول مصفاة تأويلية للواقع المحسوس" .

الكلمات المفتاحية: (الفنان ، النسق الثقافي، المعاصر، اليدين).

Abstract:

The implicit compositions of hands, which are not difficult to control, from revealing secrets, take refuge within beautiful systems in search of meaning and significance. This is what happens in drawing hand gestures, the subject of the current research consisting of four chapters: The first chapter consisted of the research problem, which was: What is the cultural system of hand gestures in contemporary Western drawing? The aim of the research is: To identify the cultural system of hand gestures in contemporary Western drawing, and the time limits were: between (1997-2017) AD. The second chapter: It was divided into two sections: The first section: The cultural system of the gesture, its nature and types, and the second: Hand drawing in its pictorial history. The researcher summarized what the previous sections revealed with indicators for the theoretical framework, and then the previous studies. The researcher did not find any study similar from far or near to the current study. As for the third chapter: Due

to the difficulty of statistically limiting the works of contemporary art for hand drawing, the researcher decided to choose the research sample randomly in a way that achieves the research goal. The current research sample was chosen with (four) models, and the models of the sample were analyzed descriptively and formally to extract the results to achieve the desired research goal and with a descriptive research method to analyze the content. As for the fourth chapter: It included the results, conclusions, recommendations and suggestions, and the results were:

1-All research samples are characterized by being extreme expressive cases in conveying specific societal suffering, continuing to the point of personal and societal denial as a very detailed drawing, which is conveying the image of a society or the culture of a society through the brush of the contemporary Western artist.

2- The hand is by universal nature in all cultures and contexts the second gateway to the body after the face from a store of expressive emotions, and a support for local contents that crystallized within a special cultural system, as in all sample models (1, 2, 3, 4).

3-The contemporary Western societal cultural system appeared when artists embodied the elements of movement and time when drawing hands, which is an extension of the Futurist school with contemporary touches, as is the case in all sample models (1, 2, 3, 4). Among the conclusions: Contemporary works

oscillate between the concepts of existentialism and alert conscience, and a tonal background with intuitive formations, as it is said "the first interpretive filter for tangible reality".

Keywords: (artist, cultural system, contemporary, hands)

الفصل الأول / منهجية البحث

أولا-مشكلة البحث:كان انسان المجتمعات البدائية يستخدم اللغة الايمائية قبل ان ينمي قدراته اللغوية اللفظية التواصلية، فيكتسب الانسان وعيه بذاته عبر اكتشافه لدواخله الدفينة بما فيها من صراعات ورغبات وعلاقات مع العالم الخارجي، فتتولد الحاجة الى ان يبدل العالم او ذاته او طريقة التعامل معه، متخذة هذه الحاجة انماطا أدائية مختلفة ، فكانت اللغة الايمائية الاولى بتشكلها . وكانت كتابة الكتب والخطابات والجرائد، هي السائدة للتواصل وبعد ذلك جاء عصر الراديو ومن ثم جاءت الصورة المرئية التي بات من الملح ان تحتاج الى لغة جسد ، اللغة الايمائية بأنواعها ، وبما ان الايماءة لها القدرة على نقل فكرة ما وتحويلها الى حركة، ومن ثم احياء الشعور بها، على اعتبار الجسد عبارة عن جهاز يشتغل كسند للعيش والتواصل وانتاج الدلالات ،فهي لغة او مجموعة لغات لها قوانينها ومنطقها واسرارها ، وبما ان اليد هي جزء مهم في هذا الجسد وتحتل مكانة مهمة في حياتنا اليومية، وهي المبدأ المنظم للفعل وهي جزء من الجسد الذي يمثل الهوية التي ندُرك بها ونُصنف، فليس غريبا ان نتغنى بجمال اليد ونربت لها وننصت اليها في فعلها ، في جدها وهزلها في سكونها وحركتها، نهتم بها في حالة الألم والذبول ، ونصحو لها في حالة النشاط أو التنبيه ، ونشدد على شيء مهم هو الكشف عن ما تنتج هذه الايدي من دلالات ، بعيدا عن البعد النفعي المباشر، بل الاستعمالات الاستعارية المتنوعة، فكما هو التعامل مع اللسان او الحدود المرئية للأشكال ، نجد التأليفات المضمرة للأيادي والتي لا تستعصي على الضبط ، من افشاء الاسرار تلوذ ضمن انساقا جميلة بحثا عن معنى وعن دلالة.

فاليد تؤسس لمنطق اشتغال وسطي بين الفنان وبين فكرته، بل هي تجسد شخصية الفنان وفكره ، من هنا بدأ الفنان يفكر باليد ليس لكونها وسيط ناقل للفكرة، بل هي الفكرة ذاتها، وليست اداة تجسد الانفعال بصيغة او بأخرى بل هي المعنى الظاهر منه

والباطن للكثير من الانفعالات. ففي رسوم النهضة كان للجزء العلوي من الجسم أهمية وهيبة ، وشاركت اليد والذراع في هيبة القسم العلوي هذه، لانهما كانا محط انظار مفتونة، لا بل انظار شديدة التركيز(فيغاريلو، 2011،ص40)وكذا الحال عند الحداثيين ، بل واكثر في الفن المعاصر. لذا ومن هذا المنطلق تصوغ الباحثة مشكلة بحثها بالإجابة عن السؤال الآتي:ماهو النسق الثقافي والعالمي لإيماءة اليد في الرسم الغربي المعاصر؟

ثانيا- أهمية البحث والحاجة إليه:تتجلى أهمية البحث الحالي في تحديد النسق الثقافي لإيماءة اليد في الرسم الغربي المعاصر، وأهمية البحث الحالي تلبي بعض الحاجات:

1-حاجة الفنانين التشكيليين على وجه الخصوص وطلبة العلم والفن على وجه العموم ومتذوقين الفن للتعرف على النسق الثقافي والعالمي لإيماءة اليد في الرسم الغربي المعاصر.

2-يسهم في رفد المكتبة الفنية التشكيلية في العراق بجهد علمي، جمالي، ثقافي، لخدمة المختصين.

ثالثا- هدف البحث:يهدف البحث الحالي: تعرف النسق الثقافي والعالمي لإيماءة اليد في الرسم الغربي المعاصر.

رابعا- حدود البحث:

أ-الحدود الموضوعية: الاعمال الفنية لصورة اليد في فن الرسم الغربي المعاصر .

ب-الحدود الزمانية: تتحدد الفترة الزمنية للبحث الحالي من (1997-2007)م

ج-الحدود المكانية: تشمل الاعمال الفنية في فن الرسم الغربي المعاصر .

خامسا- تحديد المصطلحات:

1-النسق : لغة: عرف في لسان العرب :"النسق من كل شيء وما كان على طريقة نظام واحد عام في الاشياء الى بعضها البعض، اي تشققت، و" يقال ناسق بين امرين ، اي تابع بينهما". (ابن منظور،1998،ص179)

اصطلاحا:نظرا لتعدد النظريات وتوجهاتها من قبل الباحثين والنقاد، فلا يوجد معنى او مفهوم متفق عليه للنسق ، الا انه بمكن القول انه" مكون من مجموعة من العناصر او الاجزاء التي يترابط بعضها البعض مع وجود مميزات، بين كل عنصر وآخر، اي ان النسق عبارة عن عناصر مترابطة، متفاعلة ومتمايزة.(بن حمدان،2011، ص210)

اما النسق الثقافي: ما يؤسس لنظام معرفي اليه ترجع الذاكرة الجمعية.(عبدي،ب ت،ص36)

ومفهوم النسق الثقافي: "بوصفه عنصرا من عناصر الاتصال اضافة الى النموذج الاتصالي الالسني الذي كان قد طوره(ياكبسون) ليصبح الانموذج في نظره وفق تخطيط معين، والعنصر النسقي هو العنصر السابع الذي اضافه وربط به وظيفة سابعة-في نظره ، وهي ما اسماه " الوظيفة النسقية". (الغذامي،2001،ص64)

2-**الايماءة the gesture :**لغويا جمعها (ايماءات)، حركة ، اشارة، لفتة بواسطة عضو من اعضاء الجسم،وفن الايماء يعتمد على الاشارات وتقاسيم الوجه وحركات الجسد ، واشارة باليد، وتعد الايماءة من ابرز الحركات الجسدية المستخدمة بكثرة بين جموع الناس، والايماءة وحدة اشارة جسدية(مجموعة مؤلفين، 2002، ص51)

اصطلاحا:تعرف بانها اشارة موجزة، عادة ما تكون عرفية وغير مباشرة الى شخص او حادث او مكان يفترض انه مألوف، ولكنه احيانا يكون غامضا من جانب المشاهد.(فتحي،ب ت، ص3)

فلسفيا:الايماءة هي شكل من اشكال الاتصال غير اللفظي الذي يسمح بإشارات بصرية تنقل الرسائل دون التحدث، والايماءات التقليدية خاصة بالثقافة يمكن استخدامها كبديل للكلمات، ويكون للأشارة الرمزية الواحدة اهمية مختلفة جدا في سياقات ثقافية مختلفة تتراوح من المجاملة الى الهجومية للغاية (ديزموند، 1979،ص20). كما تشير(سوزان لانجر)الى الايماءة باعتبارها حركة حيوية.(كأي ، نك،1999،ص 136).

- التعريف الاجرائي للنسق الثقافي والعالمي لإيماءة اليد في الرسم الغربي المعاصر:مجموعة عناصر مترابطة بالذاكرة الجمعية للمجتمع الذي ينتمي اليه الفنان الغربي المعاصر ورواسب ذاكرته حول إشارة اليد وبين دلالاتها في رسوماته والتي يحكم بينها التتابع والنظام والتي تشكل جزءا من واقعه، ومدى تعبيرية وتكيف النتاج الجديد لرسم اليد البشرية مشيرة الى ظواهر وحقائق بتكيف يناسب تطور العصر ومعايشة الواقع الراهن.

الفصل الثاني/ الاطار النظري:المبحث الاول : النسق الثقافي والعالمي للإيماءة وماهيتها وانواعها :ان قراءة النسق الثقافي في بنية أي خطاب او نص تتطلب كفاءة معرفية وثقافية حتى يتمكن المتلقي او القارئ من تقديم تحليل منهجي لهذا النسق، "فالانساق تتكئ في حركيتها ومن ثم في نظامها على الحدث الجمالي او الرمز الجمالي كما هو حاضر في الوعي الانساني،او جماليات النصوص ... تصبح في منظور الناقد الثقافي مجالا لإضمار اللامتوقع ، والمدهش ، والمسكوت عنه، ذلك ان هدف الانساق يتوارى وراء هذه الجماليات لإنتاج محمولاتها الاستثنائية وبالتالي تصبح القراءة الثقافية للنصوص أسلوبا ممنهجا ورؤية عميقة لما في بنية النص من

افكار وهواجس واحلام وانفعالات ورؤى انسانية متصالحة ومتصادمة في اطار التضاد، وبإنجاز تصور كلي حول طبيعة البنى الثقافية للمجتمع وادراك هيمنة تلك الأنساق المؤسسة على فكرة الايدلوجيا ومفهوم المحتمل في صراع القوى الاجتماعية المختلفة. (عليمات، 2009،، ص11)وان الإيماءة هي جزء من نسق ثقافي، أي النسق الذي يملك قواعد وقوانين ونمط اشتغال، بمعنى آخر اننا اذا كان بإمكاننا ان نرسم حدودا بين الوحدات الدالة التي تتمتع بقصدية صريحة او بين الوحدات غير الدالة ، او التي نطلق عليها الايماءات العفوية، معنى هذا ان الوحدات الايمائية تنتج وتدرك وتؤل داخل سنن معينة اي انها تشكل لغة، لذا يجب التعامل معها على انها نسقا يملك قواعده وقوانينه ونمط اشتغاله، ومن ثم ستكون لأعضاء الجسد ايضا لغته الايمائية التي تمتلك خصوصيتها في نمط الوجود وفي قواعد الاشتغال.(Bremond، K1968، ص10)فترى الباحثة ان اللغة الايمائية حالها حال الكتابة هي ايماءات رمزية للصوت.اما اذا اخذنا الموضوع بشكل اوسع فان الايماءة تحقق علامة ايقونية وعلامة تشكيلية معا، بالاستناد المسلمات الاتية:- حيث ان ما تقدمه العلامة التشكيلية باعتبارها عنصراً يشتغل كأهم مكون داخل عالم الابلاغ البصري، وإن الالوان والاشكال والخطوط والتأطير والتركيب أهمية كبيرة في بناء معاني الصورة، فهذه العناصر هي وحدات داخل لغة بصرية لها قواعدها التركيبية والدلالية وليست مجرد متغيرات أسلوبية، فهذه العناصر (الاشكال ، الخطوط، الالوان، المساحات الفضائية) ،لا تدل من خلال مادتها ولا من خلال حدود اشكالها ، ولكنها تدل من خلال موقعها داخل الفعل الانساني، أي تفعل ذلك اعتمادا على مجمل القيم التي اودعها اللسان داخلها، ولهذا فأن القيم التي تشير اليها الوحدات التشكيلية قيم بالغة التحول والتبدل، فهي لصيقة بالنماذج الثقافية المحلية، ومرتبطة في احيان كثيرة بالتقطيع المفاهيمي الخاص بكل لسان، ومن جهة ثانية خاضعة لقوانين تركيبية تحدد لها نمط ارتباطها فيما بينها في الحضور والغياب، في "التحقق الفعلي لحدود البنيوية يتم داخل الارسالية".(Groupe،1992،ص192)وان اي ادراك للعلامة الايقونية لا يمكن ان يتم دون الاخذ بنظر الاعتبار دلالات هذه الاشكال، فلا يمكن تصور تمثيل بصري قادر على تجاوز الاشكال او تجاهلها او اقصائها.(Martine،ب ت، ص106) فاذا اخذنا بنظر الاعتبار الشكلين التاليين:(الشكل أ: ع / ع ،الشكل ب: Z /**z)**،فالشكل(ب) يوحي بحركة ارتجاجية قطعية فيها عنف z ،في حين الشكل (أ) يوحي بحركة هادئة ومطمئنة وملتوية.(C.R.Haas، 1988، ص39)فمنطق المقايسة الذي حكم اوليات الفكر الانساني لفترة طويلة جعل الخطوط والاشكال تشير من حيث حجمها او من حيث نمط تكونها الى احكام سلوكية او قيمية عامة ، وهو

الذي يفسر الدلالات المرتبطة بالأشكال في صيغها المتعددة ، ومثلما للخطوط دلالات فان للألوان وحسب تناظرها فيما بينها، وللأشكال الهندسية والزوايا رموزا ودلالات، خلاصة الامر ان ما يصدق على البعد التشكيلي يصدق على البعد الايقوني من دلالات ، اي انها مرتبطة بخطاب انساني يجنح الى منح الظواهر الطبيعية ابعادا دلالية تتجاوز الابعاد المادية والوظيفية ، وهكذا ، فأن عوض من البحث في الوجه او في الايماءة عن دلالات كونية لا تحكمها السياقات ولا الثقافات الخاصة ، فيمكن القول ان" اللغة البصرية" التي يتم عبرها توليد مجمل الدلالات داخل الصورة هي لغة بالغة التركيب والتنوع وتستند من اجل بناء نصوصها الى مكونين: (1-ما يعود الى العلامة الايقونية. 2-ما يعود الى العلامة التشكيلية).فتعد الصورة ملفوظا بصريا مركبا ينتج دلالاته استنادا الى التفاعل القائم بين مستويين مختلفين في الطبيعة ، لكنهما متكاملان في الوجود، فكما ان العلامة الايقونية تشير الى تركيب لمجموعة من العناصر المؤدية الى انتاج دلالة ما ، فإن العلامة التشكيلية لا تشتغل باعتبارها كدال الا في حدود تأويلها ككيان حامل لدلالات، وهنا يمكن الاستناد على مجموعة معطيات خاصة بالإنسان ، ما يعود الى جسده وجلوسه ووقوفه وايماءاته من اجل الكشف عن المعاني وطرق تسربها الى الصورة، فما نشاهده ليس يداً ولا وجهاً ، وانما نستحضر السياقات التي يستعمل فيها هذا العضو او هذه النظرة.وان تشكل الجسد كدال متكامل ومكتف بذات وقادر على توليد سلسلة لا متناهية من الدلالات انطلاقا من تنوع الانماط الصانعة لكينونته، هو الخطوة الاولى نحو انفصاله عن الاشياء والغوص عميقا في الحقل الثقافي، بوصف الانسان محفلا متجاوزا لنفسه من خلال انتاجه لحركاته وتنقله في الفضاء.(بنكراد، 2012،ص151)وان كل حركة هي في واقع الامر انجاز لمشروع ثقافي وكذلك الوحدات الايمائية القابلة للإنجاز، حينها سندرك ان هناك وحدات تشتغل على الصعيد الثقافي او العملي ، فالصعيد الثقافي فهناك من الاعضاء (كاليد والعين) تعد بؤرة لتجلي الصعيدين الثقافي والعملي. وان الثقافة حاضرة في اليد بشكل لا يوازي حضورها الا العين، وما بين العين واليد تواطؤ ثقافي لا يظهر الا من خلال تحديد النصوص المتولدة عنهما، فاليد فيها الثقافي والعملي بشكل مفزع، وان اليد تحجب الضوء عن العين وتصد العدوان ، وهي بالتحديد سندا للجسد والعين ، لكن العين تتميز فقط عنها بانها هي من توجهها. (بنكراد،2012، ص199-200.)وان اللغة الفنية الجمالية تختلف عن لغة الصم التي هي لغة ايماءات بشكل عام ، لكنها ليست لغة عالمية، بل هي فردية اجتماعية تفك شفراتها وفقا للمؤسسة الثقافية التي انتجت فيها متحكمة في تحديد المعنى المناسب لها، كذلك تختلف عن التمثيل الصامت ذات الخصوصية المختلفة.وهكذا اذا كانت الاعضاء (وكذلك الحركات الصادرة عنها)

توزع تقريريا (اي حسب موقعها على المستوى العملي) حسب وظائفها، فان الانتقال من النص التقريري الى ما يشكل انفتاحا على نص الثقافة، سيؤدي الى اعادة توزيع لهذه الاعضاء وحسب موقعها من انتاج الدلالات الايحائية ، اعضاء الاشارات الرمزية كاليدين وحسب موقعها من انتاج النصوص الفنية، فكل نص يعبأ من الطاقات ما يخدم ويحدد هويته الخاصة، وان هذا التداخل بين المستويات (اي المستوى الثقافي ، والفني ، والفعلي النفعي)هو الذي يولد تنوع النصوص واصالتها.(كوربااليس، 2006،ص130).

ماهية الايماءة:حسب آراء الفلاسفة والكتاب في تفسيرهم للإيماءة ، مثلا لدى(مارسيل مارسو): "اتحاد الذات بالعناصر الساكنة والمجردة المحيطة به في الترجمة الادائية، وهي علاقة متبادلة بين التشكل الادائي والمضمون والتكامل وهو الذي يعني لغة الجسد". (كرومي، 2002،ص229)وعند (سعيد توفيق): "لايفهم معناها الا بعدها كلا موحدا داخل نسق دلالي". (توفيق، 1992،ص216) بينما وصفت(منى غريب) ان كل حركة تدل على شيء ما(غريب،2001،ص3)، وهي عند (عزام البزاز) :"حركة وضعية لها دلالاتها ومعناها".فيمكن تقسم الايماءات الى نوعين من الدلالة (ايقونية، وتشكيلية) وما يهمنا انواع الايماءة حسب الدلالة التشكيلية وهي كالآتي:

1- **ايماءة اليد منفردة:**هنا نكون يكون المعنى خاص(ويليامز، 2018، ص7)،كما في الاشكال(1، 2، 3، 4) ، من حالات وحركات اليد المستقلة نذكر اللمس بأنواعه: او لمس الكتف لإراحة الشخص الاخر" غير ان بعض الحركات لا تحتاج الى اليدين مجتمعة ،كالاشارة الى الاتهام او الاتجاه، او قبضة الصمود او اشارة الانتصار او الموافقة والاتفاق والى آخره من الحركات المعروفة والمتفق عليها عرفيا ومجتمعيا(آلان، 2012،ص15)فهناك ايماءات تدل على المحبة والود : باليد الواحدة كما في الشكل(5) او باليدين الاثنتين الاشكال (6، 7، 8، 9 ،10).

2-ايماءات اليدين الاثنتين (اليمنى واليسرى): تكرار الحركة يؤكد ويعزز الاشارة لفعل معين، كما في الشكل (11) اما العكس فهي تعني غير مفيد للشخص المقابل.(ويليامز،2018، ص29،20- 32)والاتحاد والتضامن وكما يأتي من الشكل (12) ،اما اليدين المصليتين في حالة الدعاء او التوسل كالأشكال (13، 14، 15)وفي حالة ابرام الاتفاق (الودي): الاشكال(16، 17، 18، 19) اما في حالة الاتفاق الندي: هو حركة اليدين المتفقتين لكن ليستا بشكل ودي، كما في الشكلين (20، 21)، واتجاه اليدين المتماسكتين الى الاعلى ام الى الاسفل الشكلين (22، 23)

وان الشكل(24) هو في عرف بعض البلدان يكون نوع من الدعاء والصلاة اما الشكل (25)(استرخاء مع يأس)والشكل(26) (استرخاء مع امل).

3-ايماءات اليد بالاشتراك مع مجموعة اخرى من اجزاء الجسد:(ويليامز،2018، ص7)

5- اليد مع اشيائها**:** الكشف عن الهوية الثقافية لليد وللجسد. (BremondK ،1968،ص10) كما في الاشكال (26، 27)او الاستسلام.(بنكراد، 2012، ص184)،اما الايماءة بيولوجيا ووراثيا تكون على الاغلب ثابتة(آلان، 2012، ، ص15)

المبحث الثاني :رسم اليد في تاريخها التصويري:صيغت اليد في التصوير الاوربي والغربي في كتل متحركة ذات صلابة تحمل نبضات تلك اليد بعروقها ودقائقها،الاظافر، تفاصيل كل اصبع، وانحناءة اليد ككل، يد ذات قوة، وان كل هذا نتيجة هضمه للتراث اليوناني والروماني وولع الفنان بالواقعية في ادق تفاصيلها والتي تسندها دراسة علمية لتفاصيل جسم الانسان ، وفهم للتشريح المبني على قوة الملاحظة.

ففي**عصر النهضة** فالفنان **(ليوناردو دافنشي)** كان اول من خصص دراسة لتشريح الايدي،الشكل(28) فنجد الرسم الجميل وقد قسم لثلاثة توزيعات في المكتبة الملكية في (وندسور كاسل) حيث يجسد اهتمام (دافنشي) المكثف، وسحره بصحة التشريح وكذلك تأثيرات الضوء والظل، ففي عمله هذا يتم طي يدٍ واحدة تحت واحدة أخرى ، الاكثر تطوراً، كما لو كانت تستريح في اللفة، ويبدو ان هذه المخططة بشكل خفيف كأنها شبح اليد العليا، التي تحمل غصنا من نوع من النباتات، ويكون تخطيط الابهام متطابقا تقريبا، وكدراسة من الناحية التشريحية وتظهر للفنان (مايكل انجلو) مقدرته في الكتل التشريحية ذات الاحجام المميزة في نماذجه المتعددة التي تتمثل في اليد اليمنى للتمثال "دافيد"(البسيوني، 1994، ص48) شكل(29)، فنجد الفنان (مايكل انجلو)اهتم بتشريح الانسان واليدين كما في الشكل (30) والشكل (31) ، حيث اراد ان يوضح المعنى من رسمته هذه بان المسافة بين الله وبين ادم هي مسافة صغيرة جدا كعقلة اصبع ، اي انها حركة بسيطة تشير لحرية الاختيار وسهولة الحياد فالأمر راجع للإنسان نفسه.وقد اشتهر الفنان (روبنز 1547- 1640) بريشته عن الايادي الواقعية المعبرة. كما في الاشكال (32، 33، 34)وكذلك الفنان (جاك ديفيد) فنجد الاهمية القصوى في مركزية اليد المرفوعة في لوحته (موت سقراط)الشكل(35) ورفع

الايدي الثلاثة كنوع من الاتحاد والقسم في لوحته (قسم الاخوة هوارست) الشكل (36) اما الفنان الالماني(البرشت ديورر1471- 1528)فكان افضل تكريم لليدين العاملة هي لوحته (اليدين او اليدين المصليتين) الشكل (37).(23، ويكبيديا)

اما في **فنون الحداثة:**لم تتم دراسة لغة الجسد بجدية الا منذ ستينيات القرن الماضي،وهو كتاب عن لغة الجسد عام 1978. (آلان ،ب ت، ص7).فلغة الجسد تعد لغة تواصل غير لفظي، فهناك حركات الرأس او فرك العين او تأرجح الساق، او الابتسام او العبوس، وهناك ايماءات اليد وحركاتها .اي ان هناك مجموعة لا يستهان بها من الاشارات غير اللفظية عند المراقبة تجعل الفرد اكثر ادراكا لما يدور في ذهن الشخص الاخر لاستكشاف افكار وفك شفرات واشارات غير لفظية غاية في الاهمية. وهناك من الاشخاص من يخفي يديه او يتحكم بها فهو لن يستمر طويلا او عليك ان تبدأ معه بالسؤال عن ساعته او السؤال اذا كان بنصف الحديث هل تفهم قصدي ومن ثم مراقبة ما يفعله بعد ذلك، وهناك من يبالغ بحركات وايماءات يديه بإظهار حماسه او ضيقه مع التحدث بسرعه هائلة وعدم التوقف مع تحرك اليدين تزامنا مع ما يقوله فهناك اتساق وصدق او تفسير اخر هي حيلة لجعل الشخص المقابل يغير الشروط او الفكرة ، وكلما كانت اليدين اقرب الى الجسم كان القبول وكلما ابتعدت والى الاسفل كان النفور والرفض، كما ان محاولة اخفاء اليدين فهو ما يتم عرضه اقل كفاءة، او يمكن التكهن من صدق الكلام من عدمه من لغة اليدين ، وان كان يحاول السيطرة عليها ، بتحسين الموقف واصدار الاشارات المتسقة المعبرة عن الحالة في الواقع.(آلان،2012 ص9، ص32) فتعددت الدراسات رسم اليدين في مجاميع رسوم القرن السادس عشر ، فضلا عن التذكير بهما في التوصيفات الادبية للفنان (هنري فوسيل) الاشكال (40، 41، 42)، والفنان غويا(44، 43) وكذلك في فنون الحداثة لما لها من حركات وايماءات واضحة كجزء مهم في الشخصيات المرسومة لفنانين كثر، وكما هو موضح في الاشكال (44، 45، 46)، اما الفنان (موريتس أيشر) ولوحته (يدان ترسمان 1948) نرى قطعة من الورق مثبتة بدبابيس في اطرافها ومنها تنبثق يدان ، ترسم كل منهما خطوط عروة الاخرى ، وقد رُسمت اليدان بطريقة تنم عن براعة فائقة كما هو واضح،وفي الكثير من لوحاته كان (ايشر) يحاول تصوير العلاقة بين الاشكال والاشخاص والفراغ. الشكل(47).

اما **الرسم المعاصر:**فان اشتغال الايماءات والطقوس وموضوعات العالم الخارجي يخضع لسيرورة وقواعد، فهي لا تدل من تلقاء نفسها لأنها تختزن داخلها معاني مسبقة وموجودة بشكل سابق على ظهور السلوك الانساني المتمفصل في وحدات دالة ، انها

دالة في حدود وجود ثقافة تسند مجمل دلالاتها التقريرية والايحائية على حد سواء، وبعبارة اخرى انها دالة في حدود قدرتنا على استحضار الحقل الثقافي الذي نستند اليه من اجل الحكم على الظواهر او تأويل الوقائع او فهم القيم وادراكها، فانزياح الاشياء والايماءات عن وضعها الاصلي (المادي) ومعانقتها لعالم من الدلالات مثال على هذه السيرورة وتحديد لاشتغالها، فما يصدر عن اليد والرأس والحاجب وغيرها، وما يقوله الجسد ، والاطراف المتحركة داخل هذا الجسد ، والايماءات المتولدة عنها،وكذا سجل الدلالات التي تستنبط منها ، ليست كونية، وتختلف من مجتمع لآخر،فخلافا لما يعتقد احيانا، سيكون من الصعب على ياباني ان يفهم السجل الايمائي الصادر عن جسد فرنسي.(بنكراد، 2012، ص14)،وهناك ايماءات وشيفرات متفق عليها على الاغلب لكن على سبيل المثال :تعني الإيماءة " جيد" لدينا نحن العرب ، في حين نفس الاشارة او الايماءة عند الغربيين تعني "تبا لك " عند اليونانيين وتعني " واحد" عند الايطاليين، و" خمسة" عند اليابانيين.(آلان، 2012، ص5) كذلك فالإيماءة التي هي اتفاق عند الغرب واداء السلام والترحيب عند العرب والمسلمين. كما في الشكل (48)، وخير مثال الفنان الفرنسي المعاصر(فرانسوا بارد) كيف وظف اليد برسوماته وكأنها تتكلم وتطالب وتتهم. كما في الاشكال (49، 50) ،وكذلك الفنان المعاصر(كيو نفاكونوف)في لوحته بعنوان(في يديه) الشكل(51). والرسام الاوكراني (داينسسارازين) ولوحاته ذات الاستخدام المفرط للأيدي مصورا الايدي في كل المراحل لذات الشخص وهي تحمل معاني كل ما يمر به من الالام او معاناة وظروف صعبة، ومجموعة ايدي باتجاهات مختلفة، الاشكال (52، 53، 54) للفنان ذاته. ففي الخلاصة فان الثقافة تحدد لكل عضو (من اعضاء الانسان كالوجه او اليد) سلسلة من السياقات التي تحيل الى دلالات مختلفة، بل قد تكون في احيان كثيرة متناقضة، فقد تكتسي إشارة اليد الدالة الى طلب الحضور دلالات متعددة استنادا فقط على الايقاع الخاص بإنجازها، فقد تشير الى السرعة، او قد تشير الى التمهل، او قد تشير الى الزجر، وقد تشير الى التواطؤ، ناهيك عن مقام التلفظ الذي يبيح لشخص ما ان يطلب الحضور من شخص آخر عبر ايماءة اليد ولا يجيزها لآخر: علاقة الكبير بالصغير، علاقة الرئيس بالمرؤوس، السيد بالعبد، وهي مقامات، كما واضح من هذه السياقات بالغة التنوع تكون اليد فيها معرضة مع ادنى تغيير في السياق لان تصبح مرتعا للاستعمالات الاستعارية، والامر كذلك مع مجمل العناصر المكونة للصورة.(آلان، ب ت،ص10)فالإيماءة تتسم بكونها متغيرة الدلالة وفقا للثقافة المنبثقة منها. فترى الباحثة ان ايماءة اليد معنى بحد ذاتها ، او نظاما للاتصال يهدف توليد معنى محدد عبر مجموعة من الدلالات متفق عليها ثقافيا.

مؤشرات الاطار النظري:

1-ان الإيماءة هي جزء من نسق، أي النسق الذي يملك قواعد وقوانين ونمط اشتغال.

2- الثقافة حاضرة في اليد بشكل لا يوازي حضورها الا العين، وما بين العين واليد تواطؤ ثقافي لا يظهر الا من خلال تحديد النصوص المتولدة عنهما، فاليد فيها الثقافي والعملي بشكل مفزع، وكما ان اليد تحجب الضوء عن العين وتصد العدوان ، وهي بالتحديد سندا للجسد والعين

3-ايماءة اليد تندرج تحت تسنين ثقافي وهو ثابت في بعض المجتمعات ومتغير من بلد لبلد وهذا ينطوي على الايماءة التي تصدرها هذه اليد.

4-رسم اليد مع اشيائها لها دلالات اصيلة والمدخل للكشف عن الهوية الثقافية لليد وللجسد.

5-الايماءة في عصر النهضة:تعددت الدراسات رسم اليدين في مجاميع رسوم القرن السادس عشر ، فضلا عن التذكير بهما في التوصيفات الادبية، وكذلك في فنون الحداثة لما لها من حركات وايماءات واضحة كجزء مهم في الشخصيات المرسومة لفنانين كثر.

6-الايماءة في الفن الحديث:يحاول الفنان الحداثي تصوير العلاقة بين الاشكال والاشخاص والفراغ.هناك اهتمام باليد وبالإيماءة لها لأنها تجعل الفرد اكثر ادراكا لما يدور في ذهن الشخص الاخر لاستكشاف افكار وفك شفرات واشارات غير لفظية غاية في الاهمية.

7-الايماءات في الفن المعاصر الى جانب الطقوس وموضوعات العالم الخارجي تخضع لسيرورة وقواعد ضمن المجتمع الواحد ، انها دالة في حدود قدرتنا على استحضار الحقل الثقافي الذي نستند اليه من اجل الحكم على الظواهر او تأويل الوقائع او فهم القيم وادراكها، فانزياح الاشياء والايماءات عن وضعها الاصلي (المادي) ومعانقتها لعالم من الدلالات مثال على هذه السيرورة وتحديد لاشتغالها، فما يصدر عن اليد وما يقوله الجسد، والايماءات المتولدة عنهما،سجل الدلالات التي تستنبط منها ، ليست كونية، وتختلف من مجتمع لآخر.

8-هناك من الفنانين المعاصرين من يبالغ بحركات وايماءات اليد بإظهار الحماس او الضيق، بل يبرع بتعدد الايدي في اللوحة الواحدة.

9-الايماءات هي انساق وشيفرات متفق عليها على الاغلب لكن على سبيل المثال :تعني الاشارة " جيد" لدينا نحن العرب ، في حين نفس الاشارة او الايماءة عند الغربيين تعني "تبا لك " عند اليونانيين وتعني " واحد" عند الايطاليين، و" خمسة" عند اليابانيين.

الدراسات السابقة ومناقشتها:بعد البحث والتقصي وما توفر من المصادر عن دراسات سابقة قد تكون ذات علاقة مباشرة او غير مباشرة ، لم تجد الباحثة أي تشابه او أي دراسة تمس الدراسة الحالية التي تختص بالبحث الحالي او تصب في نفس موضوع البحث:

(النسق الثقافي والعالمي لإيماءة اليد في الرسم الغربي المعاصر).

الفصل الثالث: إجراءات البحث/ الفصل الثالث:أولاً : مجتمع البحث : لتعذَّر حصر اعمال الفن المعاصر لرسم اليد إحصائياً ، اعتمدت الباحثة على ما موجود ومتيسر من مصورات للأعمال الفنية الخاصة برسم اليد والإفادة من الأعمال الفنية المنشورة على شبكة (الانترنت) والمصادر والمراجع الموجودة بالمكتبات، والتي عن طريقها يمكن تحقيق هدف البحث الحالي .

ثانياً : عينة البحث :نظراً لكثرة الأعمال الفنية المنتجة ضمن حدود البحث الحالي في المجتمع الأصلي وتغطية جميع الأعمال الفنية لهذا النوع من الرسم (رسم اليد)، فقد ارتأت الباحثة اختيار عينة البحث بشكل عشوائي وبما يحقق هدف البحث ، وقد تم اختيار عينة البحث الحالي ، وبواقع (اربع) نماذج .

ثالثا : اداة البحث : اكتفت الباحثة بالاعتماد على مؤشرات الاطار النظري كمحكات ترجع اليها في تحليل عينة البحث، لذا عمدت الباحثة لعدم اتخاذ اداة او صدقها او ثباتها.

رابعا : منهجية البحث :اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي لتحليل محتوى عينة البحث الحالي.

خامسا : تحليل عينة البحث:نماذج العينة:

انموذج (1):

الفنان : عمر اورتيز 1977م، عنوان العمل: الايدي (la flor de lis)، تاريخ الانتاج: 1997م

القياس: تتصف بانها لوحات عملاقة، الموقع: مقتنيات خاصة

التحليل: يستخدم الفنان الرسم الزيتي بحكم خبرته وتعلمه الكثير من تقنيات الرسم لكونه يعتبره انبل التقنيات، يتميز عمله بانه بسيط، وواقعية مفرطة، حيث يهيمن جسم الانسان على الخلفيات المليئة بالملمس، مع الاستخدام السحري للنسيج، فالفنان يرسم لوحاته وهي عبارة عن قطع حميمة من الحياة، محبوسة داخل نفسها، خارج المكان والسياق،اعماله استثنائية فهو يجمع بين البساطة والافراط الواقعي ، فتهيمن الايادي النسوية على لوحاته، يهتم برسم النساء ،فلديه تقدير كبير للشكل الانثوي وهيمنة الالوان الفاتحة، هناك تحدي متمثل في اعادة انتاج لون البشرة واضطراباتها تحت الضوء الطبيعي، نجد في اللوحة اضاءة ساطعة، وكذلك تنقلنا الى الهدوء لبساطتها، كما يتفرد الفنان برسمه متبعا شغفه للوصول الى النجاح. وعند القراءة المتأنية لعناصر الصورة من خلال البحث عن معادلات مشخصة للاختيارات الثيمية والفنية الضمنية لهذا الفنان في لوحته ، ممكن ان نحدد الوحدات الدلالية التي بإمكانها السير بنا في اتجاه بناء عالم دلالي منسجم يوحد بين كل معطيات هذه الصورة او اللوحة. هذه اللوحة نموذج ليس لإقصاء اليد وخصوصيتها ،اما التطابق الذي نجده للواقع لليد الانثوية ، فله ابعاد اخرى ، اي اننا قمنا بتقليص الرؤية، وتحولنا بالتحليل من الفضاء الواسع للصورة الى ما يشكل بؤرتها الاصل، والامر يتعلق هنا بجسد اليد ، فما يطغى على اليد من تقاسيم واقعية لا يلغي هوية هذا الجسد ، ولا يغطي على الانوثة التي تنمو، نحو تعبير معين او اغراء.

النسق الثقافي: يصف البعض لوحات الفنان باللوحات الناطقة، هناك نوع من الحنين الى الواقعية كمدرسة فنية، وهي تعد خبرة فنية في المجال الدراسي للفنان مع توظيف العنصر الانثوي وبشكل رائع هذا يعد تقديرا لها وكأنها الاساس التاريخي لكوكب الذي يعيش عليه، واسلوبه المقتضب وبساطة الشكل للأيدي بتكرار الاتجاه دون تماثل مع واقعيتها المفرطة، مع الضوء الساطع كل هذه العناصر مجتمعة تشكل لدى الفنان التقنية الانبل، وفي التفاصيل يكون الجمال الحقيقي.

فالبحث عن المعنى من قراءة مجموعة متزامنة من اشارات متعاونة مع اشياء اخرى.هي ليست سوى ممر مجسد نحو خلق عوالم تتجاوز ، في احالاتها الرمزية، المعطيات المحسوسة وتعطل قوتها التمييزية، لاستشراف المجرد والغريب والمدهش، وربما حكايات ذاكرة حية مليئة بالوقائع والمآثر والبصمات ، فهناك رابط بين المعطى المرئي والموحى به ، وتستمد اللقطة المحدودة في الزمان والمكان قدرتها على تجاوز موضوعها في اتجاه خلق سلسلة من الحالات الثقافية الخاصة بمجموعة اجتماعية – ثقافية بعينها، كل هذا من تصورنا لفعل التدليل وطبيعته وهي السبيل الى وولوج عالم اليدين والكشف عن اسراره، ما يعود الى حركة اليد وشكلها وقسماتها او ثنياتها، لقد اريد لهذه اليد التي هي من طبيعة كونية في جميع الثقافات والسياقات ثاني بوابة للجسد بعد الوجه من خزين للانفعالات المعبرة ،وكانت سندا لمضامين محلية تبلورت داخل نظام ثقافي خاص، لذا فهي كفيلة بأن تولد خارج هذا النظام وخارج ارغاماته.

عينة (2)

الفنان : فرانسوا **بارد(1959-**، عنوان العمل :BDGNY Boutique.تاريخ الانتاج :2011.التقنية والخامة: رسم/زيت على كانفاس،مكان العمل: معرض أوليفييه والتمان في سان جيرمان دي بري/ باريس،البلد : فرنسا

التحليل:تمتاز اعمال الفنان بإبراز الانسان كعنصر سيادي واليدين كعنصر مركزي وخلفية سوداء في اغلب لوحاته ، اصبع السبابة وهو اشارة الاتهام متجه الى المقابل، واليد الاخرى خلف القضبان وكانه يحمل غيره المسؤولية ، او الجرم الذي يقع على عاتقه، انه يبث الحرية والشجاعة لشخص مضطهد وكيان انساني متكامل لغته يده ووسيلته الاخيرة للنجاة وفي اليد حركة وتملك ، وكأنها تتهم رجلا خارج السلطة ومتحكم ، حرا طليقا وتميد الارض تحت اقدامه، وكما امتاز الفنان المعاصر **(فرانسوابارد)** باستخدامه المفرط للخطوط المرنة والاتجاهات المنوعة في لوحاته لرسمه لليدين وانتقائه الدقيق للألوان في ابراز القيم التعبيرية والجمالية للمنجز الفني، فنجده بمعالجته التشكيلية لمكونات اللوحة من الوان واشكال وخطوط وظلال مرتبطة بقيم فكرية وجمالية تعبيرية ورمزية من شأنها منح المتلقي احساسا بالمطلق مرة

وبالمادي مرات عديدة وبين المحسوس والمغزى الانساني وبين القيود والاضطهاد ومتاعب الحياة لشد المشاهد لثقل حمولتها الانفعالية وقدرتها على التعبير لشد الانتباه وجذب الابصار حول الفكرة المرتكزة لإيماءات اليد من اشارات ومعاني عميقة لإنسان يبحث عن النجاة من متاهات الحياة وعالمها المتكاسل.فهذا العمل قول بصري ليس مباشرا ولا عفويا ولا محايدا، انه يشيد نفسه في مصور مرسوم منسجم ومتماسك من خلال إحالاته الثقافية المباشرة منها وغير المباشرة، فلا وجود لمعطى الصورة (اليد) قادر على التدليل استنادا الى عناصره الذاتية من خلال العالم المتخيل الذي تحيل عليه صور عديدة مجتمعة، فالأشياء المحسوسة كاليد قد تنازلت عن عمقها الفردي تنازلت عن ما يميزها، في أفق بناء هوية جماعية هي اقرب ما تكون الى النموذج التمثيلي العام الذي يقوم بتجسيد " حالة شخصية نفسية" ، نمط خاص في التعبير.

اعمال الفنان قائمة على الصور الرمزية لانها تستعير عناصر من الصور الدينية والسياسية والسينما والاكثر هي هذه اللوحة المستمدة من فيلم (تشاينا تاون).

النسق الثقافي:انه مشهد غير نمطي خالص، انها صورة تطلق العنان لنظرة تقود من المرئي المباشر الى ما يوجد خلفه او في ثناياه، انها تستوعب داخلها قيمة دلالية معزولة (الحزن او الفرح او التحدي او الاستسلام وما الى ذلك) اذا يمكن اعتبارها معادلا مجردا لمعطى حياتي مشخص من خلال الوضعية لليد واتجاهها، انه تسريد للوحدات، اي تقديم حد ادنى من العناصر التي تقود العين الى الانسياب فوق صورة اليد وفق تسلسل يدل على تماسك وانسجام الصورة.

ورغم تحقق كل شيء وفق معاييره، الا ان بعد القراءة ويأتي التأويل ومن ثم يتم الكشف عن الرمزي والموحى به والمشار اليه، بعد اشغال فضاء الصورة، فلا وجود لليد المستقلة بذاتها، فكل حركة او اتجاه انما تتم انطلاقا من وجود يد او اصابع او توجه لحركة معينة هو ما يسند لدلالات معينة ، ففي هذه الحالة فان الصورة لا تصف اليد نفسها انما تحتفي بالعلاقات الموجودة بينها وبين الاشياء او الفضاء.

عينة (3)

الفنان : **سينساكاشاويلسكي**1969-، عنوان العمل : سبيرانزا، تاريخ الانتاج : 2015

التقنية والخامة: رسم/ زيت على قماش، القياس:195×114سم،البلد : مقدونيا-وسط جزر البلقان

التحليل:يعتمد الفنان في عمله على المزج بين الواقعية والسريالية، فعمله لامرأة جالسة على كرسي يرتفع بها بدون ركائز مستسلمة مستقرة لكنها تتفرع منها ايادي كشجرة تحمل كل يد ثمرة من نوع معين.اما الايادي التي فيها نداء مليء بالدلالات، هناك دلالة الحياء باليدين المتعاكستين للتستر من العري، الاسر والحجر او الوقاية من خطر داهم ، وهناك دلالة الخارج والداخل، والمحدود والمطلق في الفضاء بنظرتها الى الاعلى ، فهي امرأة واحدة جسدت كل النساء التي تعاني من الاضطهاد، كل هذه الايادي تولد دفعة واحدة من نقطتي إرساء الصورة، فيد تمسك (السمكة في كيس الماء) وهي رمز قديم للخصب ويد تمسك تفاحة رمز اللذة، وكل ايماءة هي اشارة تحيل الى عالم دلالي بعينه، فالاتجاه من الاسفل الى الاعلى ،اطلالة ممزوجة بالضعف والخنوع ، وبحركات اليدين واتجاهها من الاسفل الى الاعلى، يشبه التوسل او التذمر او الاستغاثة، وهي ما تدعم المضامين السابقة وتؤكدها، وهناك اليدين اللواتي تمسكن اللوحة،وأخيرتين تمسكان الرداء متحولا الى اللون الاحمر بدل الازرق الذي يكسو الجسم من الاعلى.

الرسام سريالي بامتياز الا انه مدين الى التقاليد المقدونية في الرسم ، كما يعتمد على الواقعية مع الاحاطة بعناصر من الغموض التي تأتي من عالمه الداخلي وتفكيره السامي، فضلا عن وضع التكوين في شكل لغز مع الرغبة في استفزاز خيال الجمهور لاكتشاف المعنى الحقيقي.

والنسق الثقافي هنا متمثلا بالتفاعل السيميائي عبر القراءة الديناميكية، ذلك أن الفن يستهدف التفاعل الإنساني كضرورة لاستمرار الحياة فالتجربة التفاعلية تضمن التساوي في حق التفاعل وحريته فالإنسان هو الذي يرسم بحركته وتفاعله الإنساني شكلا ولونا للبيئة التي يتواجد فيها وبالتالي يرسم مدلولا يفهمه الآخر ،وإن فهم العمل الفني هو عملية جدل بين الإنتاج والتلقي، والتفاعل كذلك هو استجابة المتفاعل للمنجز الفني لأن المتفاعل هو الذي يبث الحياة فيه ويكمله ويظهره للوجود، وإن حركة

المتفاعل في أنموذج العينة هذا هي إعادة صياغات مستمرة للعمل الفني بحسب أدائه وحركاته وحتى كلامه مع الآخرين.

عينة (4)

الفنان: دينيس سارازين 1982- ،عنوان العمل:السماح بالرحيل، تاريخ الانتاج:2017م، التقنية والخامة: رسم / زيت على كانفاس ،القياس: 35×35سم، الموقع: مقتنيات خاصة- نيويورك

التحليل: يقول الفنان عن رسمه لليدين: " تعد اليدين جزءا مهما من جسم الانسان، انهم يشاركون في التعبير عن العواطف والمشاعر، هذه احدى طرق التواصل غير اللفظي ، بالإضافة الى ذلك المعنى التشريحي، فهي واحدة من اكثر العناصر تطلبا، ومثيرة للاهتمام ومعبرة، لذلك عندما اقوم بتصوير اليدين، اضع مهمة، ليس فقط لعرضها بشكل صحيح وصادق، ولكن ايضا احاول ان اعبر بها عن قيمة عاطفية وغير لفظية معينة"،اعتمد الفنان دينيس اسلوبا فريدا في تعبير اليدين البشرية اذ اظهر تعبيرات عن الشعور الداخلي للانسان والحالات النفسية التي يمر بها، ان كل حركة او صورة يد هي حكاية تحتفي في ثناياها ما يؤسس هذه الصورة ويشكل وحدتها، فكل حركة هي "ممكن سردي "قابل للتحقق فيما يمكن ان تنجزه عين الرائي(المشاهد)، تمكن الفنان من الانسيابية لحركات اليدين خلق جو مفعم بالمشاعر والمعاني المكثفة ، ينقل الفنان مدى معاناة افراد بلده اوكرانيا، ناقلا مشاكلهم ومعبرا عنها ، وكان الفرد الواحد يتحرك بحركات مختلفة من خلال اليدين لشخص واحدة اي تقلب الاحوال والظروف ينقل صورة وكان كل كف وذراع تعبر عن شخص من ابناء بلده وتمثل حالته الاجتماعية والشخصية.

النسق الثقافي:امر يتعلق بتكثيف عميق أحيانا لقصة لا يظهر منها سوى فصل ، يعد في نهاية الامر هو نقطة داخل مسير حكائي طويل ومركب ، واقتطعت منه حركات ايادي كثيرة وهي اقوى لحظات ذلك المشهد السردي. تلك اللحظة الحاسمة التي يحضر فيها كل شيء باعتباره تعبيرا عن كينونة متعالية ومجردة عامة وقادرة على الانتقال من الاحالة الذاتية الى التمثيلية المطلقة للنوع، لحظة تحيل وتوحي وتكثف وترمز وتقود القارئ نحو توقع ما يمكن ان يحدث ، تسعفه في تصور الاشياء التي حدثت او انجاز التأويلات من حولها عند قراءته.

الفصل الرابع : النتائج :

1- تمتاز جميع عينات البحث بأنها حالات تعبيرية قصوى بنقل معاناة مجتمعية محددة، مستمرة لدرجة الانكار الشخصي والمجتمعي كرسم مفصلي للغاية وهو نقل صورة مجتمع او ثقافة مجتمع من خلال فر شاة الفنان الغربي المعاصر.

2-ان اليد هي من الطبيعة الكونية في جميع الثقافات والسياقات ثاني بوابة للجسد بعد الوجه من خزين للانفعالات المعبرة ، وسندا لمضامين محلية تبلورت داخل نظام ثقافي خاص، كما في جميع نماذج العينة(1، 2، 3، 4).

3-ظهر النسق الثقافي المجتمعي الغربي المعاصر حينما جسد الفنانين عنصري الحركة والزمن عند رسم اليدين وهو امتداد للمدرسة المستقبلية بلمسات معاصرة ، كما هو الحال في جميع نماذج العينة (1، 2، 3، 4).

4-تميزت اعمال الفنانين في اشكالهم واحجامهم على خلفية واحدة داعمة العنصر الاساس وهي اليد وايماءاتها كمكون له من الاهمية المتزايدة ،في نماذج العينة(1، 2، 3، 4).

5-يتضح النسق الثقافي في الرسم الغربي المعاصر عبر التفاف الذراعين امام الصدر او تلتفان اليدان حول البطن في وضع يحيل - كما هو متعارف على ذلك ايقونوغرافيا-على الاستسلام والتخلي عن المقاومة ومجابهة المصير في استسلام رهيب وهو وضع انساني غاية في البساطة والدقة والشيوع، وهو تحول مع الزمن الى حنين ورحمة وتسامح، كما في نماذج العينة (1، 2، 3).

6- تعد جميع نماذج العينة كحصيلة لاحتدامات داخلية، تستدعي طبقات لونية متنافرة متضادة، كما في نماذج العينة(1، 2، 3، 4).

7-تميزت اغلب نماذج العينة بتوظيف العنصر الانثوي كتقدير لها كونها الاساس التاريخي للحياة والبشرية من ناحية ولتجسيدها جانب المعاناة وبشكل اكثر واقعي من ناحية اخرى وهذه فكرة يكاد يجتمع عليها اغلب فناني العالم وهذا يعد نسقا ثقافيا بحد ذاته.

الاستنتاجات:

1- ان الاعمال المعاصرة تتأرجح بين مفهومي الوجودية والوجدان اليقظ، و خلفية نغمية ذات تكوينات حدسية،فهي وفقا لما يقال "أول مصفاة تأويلية للواقع المحسوس" او كما يقول (ماتيس) "لست التشكيلي الوحيد بالنتيجة الذي تحدوه صبوة المقاربة بين التشخيص والتجريد، بين الموسيقى والتصوير.

2- ان اللغة الفنية الجمالية للإيماءة هي لغة عالمية لكونها تحمل ابعادا وفكرا فلسفيا يكشف المعنى اكثر مما يشير اليه أو يوضحه.

3- تميز فناني الغرب المعاصرين لرسم ايماءات اليد بأنهم مزجوا بين اكثر من مدرسة في الفن وهم (التعبيرية بنقل معاناة الفنان او اقرانه من مجتمعه ، والواقعية بالرسم الاحترافي ، والمستقبلية عبر الحركات المتتالية والزمن).

4- ان في امتدادات الجسد خارج نفسه اي في ما ليس هو، امتداده هي دلالات اصيلة تعد المدخل الرئيس الى الكشف عن الهوية الثقافية لليد وللجسد.ففي فنون عصر النهضة لم تترك لها الافصاح عن اثارة او اغراء فقد تكفل القماش بطمس معالم جسد اليد المركون في مكان بعيد عن تدخل آلي او وقاحة مفتعلة. فملامح الجسدية لليد ووضعيتها،جميعها عناصر تشير الى نمط معين من المواقف الخاصة بصنف اجتماعي معين.

التوصيات:توصي الباحثة بما يلي:

1- الاهتمام بالفنون المعاصرة وتشعبها وتعدداتها والكتابة والنشر والترجمة لهذه الفنون لمواكبة ولو بشيء يسير للانفجار المعرفي والفني الحاصل في الوقت الحاضر.

2- الدعم المادي والمعنوي للمؤسسات العلمية والجامعات والمكتبات لاستقطاب المنشورات من الكتب والبحوث التي تختص بالفنون المعاصرة.

المقترحات: تقترح الباحثة استكمالا لبحثها الحالي ما تراه مناسبا كمقترحات للبحوث التالية:-

1- الواقعية المفرطة لليدين في فن النحت.
2- التعبيرية لإيماءات اليد في الرسم الغربي.
3- تحولات رسم اليد في الفن الغربي.

هوامش البحث للمصادر والمراجع العربية والاجنبية:

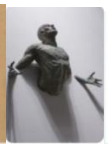
1- ابن منظور: لسان العرب- مادة (ن-س-ق) ، مج 1،دار صادر، لبنان، 1998.
2- آلان، باربارابييز: المرجع الاكيد في لغة الجسد، ط9، مكتبة جرير، المملكة العربية السعودية، 2012.
3- -آلانباربارابييز: لغة الجسد،كيف نقرأ افكار الآخرين من خلال ايماءاتهم ،دار الافاق الجديدة، بيروت، ب ت.
4- الغذامي،عبد الله: النقد الثقافي (قراءة في الانساق الثقافية العربية)،ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء للنشر والتوزيع_المغرب،2001 .
5- البسيوني ، محمود : اسرار الفن التشكيلي، ط2، عالم الكتب، القاهرة ، مصر الجديدة ، 1994.
6- بن حمدان ، جمال: الانساق الذهنية في الخطاب الشعري، ط1، دار رؤية للنشر والتوزيع ،دبي،2011.
7- -بنكراد، سعيد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ط3، ج1، دار الحوار للنشر، سوريا، 2012.
8- توفيق، سعيد: الخبرة الجمالية، المؤسسة العامة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1992
9- ديزموند، موريس: الايماءات اصولها وتوزيعها، لندن ، دار النشر : كيب تاون، بريطانيا، 1979.
10- عبدي، محمد: السياق والانساق الثقافية الموريتاني(الشعر الموريتاني)، دار تيتوي، سوريا، ب ت.
11- عليمات، يوسف: النسق الثقافي- قراءة في انساق الشعر العربي القديم، ط1، دار عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ،الاردن، 2009.
12- غريب، منى: الايحاء والايماءة، مجلة عرب،العدد 124، الكويت، 2001.
13- فتحي ، ابراهيم: معجم المصطلحات الادبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين ، تونس ، ب ت.

14- فيغاريلو، جورج : تاريخ الجمال ، الجسد وفن التزيين من عصر النهضة الاوربية الى ايامنا، ط1، تر: جمال شحيد، الحمراء –بيروت ، لبنان، 2011.
15- كاي، نك : ما بعد الحداثيون والفنون الادائية، ط2،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر 1999.
16- كرومي ، عوني، وآخرون: تقنيات تكوين الممثل المسرحي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان ، 2002.
17- كوربالیس،مایکل: في نشأة اللغة، من اليد الى نطق الفم، تر: محمود ماجد عمر- سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2006.
18- مجموعة مؤلفين لنخبة من المؤلفين العرب: المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات، ط1،مج1، دار النشر:مكتب تنسيق التعريب، جامعة الدول العربية، القاهرة ، مصر، 2002.
19- ویلیامز،جریج، وبات إیر: اسرار لغة الجسد لكسب المزيد من المفاوضات،ط1،مكتبة جرير، 2018.
20- ويكبيدياموقع الكتروني.فن عصر النهضة الاوربي https//arthistoryteachingresources.org
21- Bremond (c): Pour un gestuare des bandes dessinees, in Langages,Paris,1968
22- Groupe: Traite du signe visual, pour un rhetorique de I,image, ed Seuil, 1992.
23- Martine Joly:I,image et les signe, ed Nathan
24- C.R. Haas; Pratique de la publicite,ed Bordas,1988

ملحق الاشكال:

الشكل (1)

الشكل (2)



الشكل (3)

الشكل (4)

الشكل5)

الشكل (6)

الشكل (7)

الشكل (8)

الشكل (9)

الشكل (10)

الشكل (11)

الشكل (12)

الشكل(13)

الشكل(14)

الشكل(15)

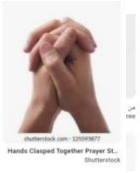
الاشكال(16، 17، 18، 19)

الشكل (20)

الشكل (21)

الشكل (22)

الشكل (23)



الشكل(24)

الشكل(25)

الشكل (26)

الشكل (27)

الشكل(28)

الشكل (29)

الشكل (30)

الشكل (31)

الشكل (32) و

الشكل (33)

الشكل (34)

الاشكال (35، 36)

شكل (37) شكل (38) شكل (39) شكل (40) للفنان هنري فوسيل

الشكلين للفنان غويا (41، 42) الشكل (43) الشكل(44) الشكل(45) الشكل (46) الشكل (47)

الشكل (48) الشكل (49) الشكل(50) الشكل(51)