

مجلة فنون جميلة

المجلد الثالث العدد الثالث

© 2022 Wasit University

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

Additional copies can be obtained from:

faj@uowasit.edu.iq

First published March 2022

Printed in Iraq

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

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

P-ISSN:2790-7252

E-ISSN:2790-7260

مجلة فنون جميلة

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

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

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

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

سمعية ومرئية
تربية تشكيلية

رئيس التحرير
مدير التحرير

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

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

الطبعة الأولى: ٢٠٢٢

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

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

أعضاء هيئة التحرير

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

المحتويات

ت	الاسم	العنوان	الصفحة
1	أ.د سيف الدين عبد الودود عثمان	الإدارة الثقافية الالكترونية وانعكاسها في المهرجانات المسرحية (المهرجان الدولي الالكتروني الأول لمسرح الدمى والعرائس انموذجاً)	28-1
2	أ.م.د انوار علي علوان أ.م.د بركات عباس سعيد	المضامين الفكرية لمشاهد السرد القصصي في الفنون الرافيدينية القديمة	66-29
3	أ.م.د. محمد اكرم عبد الجليل	توظيف تقنيات الذكاء الاصطناعي في إنتاج المحتوى الإخباري للنشرات التلفزيونية	96-67
4	أ. م.د.نورا عبد الله علي أ.م.د. اخلاص عبد القادر طاهر حسين	تقييم تطبيقات الذكاء الاصطناعي الموظفة في تعليم طلبة معاهد الفنون الجميلة	119-97
5	م.د.أحمد عبد الرضا عليوي	القيم الجمالية في أعمال فائق حسين	185-120
6	م.د.احمد عودة نايف م.م.عامر طاهر محمد	عدمية الفناء في الخزف المعاصر	211-186
7	م.د سامر علي عبد الحسن	تحولات الخط العربي إلى عنصر زخرفي رقمي : دراسة في الأساليب البصرية المعاصرة .	236-212
8	م. د طالب محسن رهيف	الوجودية في اعمال النحات جياكوميتي	263-237
9	م. د. علي عزيز محسن	تبادلية الحرب والسلام في الملصق السياسي الأمريكي	288-264
10	م.د عمر علي حمادي	مستويات النقد التداولي وتطبيقاتها في رسوم طلبة الدراسات العليا	310-289
11	م. م. عمار نعمه كاظم أ. د. رجاء سعدي لفته	الانثروبولوجيا وفاعليتها في تصميم الفضاءات الداخلية المعاصرة	346-311
12	م. د . ماجد جاسم جليد	أثر استخدام المشاريع المجتمعية في تدريس التربية الفنية على اتجاهات تلاميذ المرحلة الابتدائية نحو المادة	367-347

397-368	التكوين الجمالي والوظيفي للضوء واللون في عروض مسرح الطفل	م. د. محمد عبد الحميد عبد الحسين	13
424-398	رسوم الأطفال وانعكاسها في أعمال هاشم حنون	م.د. مروة نزار يوسف	14
451-425	الإدراك البصري بين النظرية والتطبيق في الإعلان الرقمي	م.م بتول راضي كاظم م.م نور احمد خماس	15
486-452	التعبير الحركي في منحوتات اوغست رودان	م.م رؤى خالد عبد اللطيف	16
508-487	جدلية العلاقة بين الأغنية وعروض مسرح الطفل	م.م ريام سالم كاظم	17
526-509	تمثلات الجسد الرقمي: دراسة في تحولات تمثيل الجسد الإنساني في فن التشكيل المعاصر	م. د. عمار صباح عبد الله	18
559-527	دلالة توظيف الأشكال الأدمية والحيوانية والنباتية في الخزف العراقي المعاصر	م. م . ناصر الدين عباس محمد أ. م. عبير مجيد عبد النبي صالح	19
587-560	وحدة تعليمية في الخطاب الجمالي لفنون ما بعد الحداثة في تطوير مهارات طلبة قسم التربية الفنية	احسان طالب جعفر حمزة علاوي مسربت	20
605-588	المحاكاة وانعكاسها الرمزي في تقنيات التصميم الداخلي المعاصر	علي عاتي هليل سعد الموسوي	21
630-606	تحولات التفكير النقدي في التصميم " الكرافيك المعاصر مقارنة سيميولوجية في "ضوء التكامل بين العلامة البصرية والتقنية	مظفر كاظم حميد خفيف د. نصيف جاسم محمد	22

شروط النشر :

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

تعليمات النشر

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

2- يقدم الباحث طلب بنشر بحثه.

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

أ- يبلغ الباحث بتسلم المادة المرسلة للنشر.

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

ت- اصدار المجلة فصلي بواقع (3 اشهر) بين عدد واحد وما 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 المستتلة من (الرسائل والاطاريح) معاملة البحوث الاصلية والمنفردة .

5- يراعي في اسبقية النشر :

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

ب- تاريخ تسلم رئيس التحرير للبحث.

ت- تاريخ تقديم البحوث التي يتم تعديلها .

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

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

تعهد

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

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

:

((تعهد خطي)))

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

مع خالص الاحترام والتقدير

الأميل:

رقم الهاتف:

الكلية:

الجامعة:

التوقيع

ختم الكلية او القسم

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

اخلاقيات النشر في مجلة فنون جميلة

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

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

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

دليل المؤلف Author Guideline

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

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

دليل المقيم :Reviewer Guideline

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

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

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

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

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

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

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

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

البحث صالح للنشر بعد اجراء تعديلات

البحث غير صالح للنشر

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

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

10- على المقيم تسجيل اسمه ودرجته العلمية وعنوانه وتاريخ اجراء التقييم مع التوقيع
على استمارة التقييم المرسله 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 .

**الإدارة الثقافية الالكترونية وانعكاسها في المهرجانات المسرحية
(المهرجان الدولي الالكتروني الأول لمسرح الدمى والعرائس انموذجاً)
Electronic Cultural Management and Its Reflection in
Theatrical Festivals(The First International Electronic
Festival of Puppet and Marionette Theater as a Model)**

أ.د سيف الدين عبد الودود عثمان

جامعة البصرة / كلية الفنون الجميلة / قسم التربية الفنية

07705684788

sayaf_adeen.uthman@uobasrah.ed.iq

الكلمات المفتاحية: الإدارة ، الثقافية ، الإلكترونية ، المهرجان

ملخص البحث :

ان الإدارة الثقافية الالكترونية لها انطباعها في رسم المهرجان المسرحي الاون لاين من حيث طريقة التصميم والتنفيذ وفق استراتيجية علمية وفنية خاصة من حيث التعامل مع الأدوات المستخدمة ضمن آفاق آنية ومستقبلية خاصة وفق العناصر البشرية والمادية المتوفرة ومن خلال البحث الحالي تطرق الباحث إلى الإطار المنهجي والوصول من خلال سؤال المشكلة كيف نستطيع تنظيم الإدارة الثقافية الالكترونية في المهرجان المسرحي الاون لاين انموذجاً وبعدها تطرق إلى باقي متطلبات الإطار المنهجي ، وبعدها انتقل إلى الإطار النظري من حيث عملية الابتكار النظري وفق التجربة العملية المسرحي للوصول إلى معلومات حول الإدارة الثقافية الإلكترونية للمهرجان في ظل أزمة وباء كورونا وكيف تعامل العاملين مع

تلك الإدارة الثقافية للوصول أساسيات العمل الإداري ، ان الفصل الثالث تطرق الباحث إلى مجتمع البحث التي ارتبطت بالفترة الزمنية للبحث وبعدها العينة المختارة ومنهج وأداة البحث للانتقال إلى تحليل العينة المختارة ، والفصل الرابع هو النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات ، قائمة المصادر والمراجع الخاصة بالبحث .

Keywords: Management, Cultural, Electronic, Festival

Abstract:

Electronic cultural management has a significant impact on shaping online theatrical festivals in terms of their design and implementation, following a specific scientific and artistic strategy for managing the tools and resources used, both in the immediate and future context, and in accordance with the available human and material elements. In the present study, the researcher addressed the methodological framework and, through the research problem, posed the central question: How can electronic cultural management be organized for an online theatrical festival as a model? The study then proceeded to explore the remaining components of the methodological framework.

Subsequently, the research moved to the theoretical framework, focusing on theoretical innovation grounded in practical theatrical experience to obtain insights into the electronic cultural management of festivals during the COVID-19 crisis, and how the organizers interacted with such management to establish the fundamentals of administrative work.

الفصل الأول : الإطار المنهجي

مشكلة البحث:

تعد الإدارة من أهم العناصر التي تستند على صياغة منظومة متكاملة من أجل تحقيق الأهداف ان كانت فردية أو جماعية وهذا يتطلب نظام واستراتيجية واضحة للوصول إلى الغاية والهدف الذي نود الوصول إليه ، فسعت اغلب الإدارات في الوصول إلى نتائج أم لا وذلك يعتمد على القيادات وكذلك البيئة المناسبة لتلك الأهداف والطموحات لذلك مع توفر الجانب البشري المساند والمستلزمات اللوجستية لتحقيق الإبداع في العمل .ان الإدارة الثقافية الالكترونية وما تشكله من انعطاف فني وتقني جديد من حيث الآلات والعقول البشرية لتصبح لها شكلها وغاياتها وأفكارها الجديدة من حيث التنظير أو التطبيق لتصبح لها خط سير جديد مغاير لكل الإدارات التي تسعى لتحقيق الفكرة والهدف الذي يتمنى الوصول إليه ، إذن أصبح هنالك تحديد ومغايرة للواقع المعاش وهذا يتطلب إرادة وإصرار في تحقيق الفكرة الإدارية في تنظيم صفوفه البشر والتقنية وما تنتجه من مخرجات تسعى للتواصل العلمي والإداري من حيث التعامل مع المعدات أو التنفيذ للجانب البشري ، واهم شيء في ذلك ما هي الخطط المرسومة من تلك الإدارات الثقافية الالكترونية وماذا تريد ان تصل له.

ظهرت العديد من المهرجانات المسرحية ان كانت على الصعيد العالمي أو المحلي واختلفت في التنظيم والتطبيق وفق الإدارة الثقافية للمهرجانات معتمداً على الفكر والتنظيم والتطبيق مما ينعكس ذلك على المنتج الفني مما يتطلب إليه من استراتيجية يستطيع تطبيقها على الكادر الإداري للمهرجان على وفق سياق علمي أكاديمي منظم فيتطلب عناصر مساندة ان كانت بشرية أو لوجستية تسهم بشكل كبير من أجل الوصول له نتائج مهمة لهدف المهرجان فاختلف أهداف المهرجانات من واحد إلى آخر فمرة تصبح ترويجية تهدف لمصالح مهمة لفئة أو لمجموعة وأخرى تهدف لمصالح

مهمة لفئة لو لمجموعة وأخرى تهدف للصالح العام وأخرى تسهم من اجل تطوير القدرات للفئات المستهدفة ان كان العالمين في المهرجانات كدارسين أو عاملين – متبارين في المسابقة- أو جمهور متذوق لهذا الفن، صاغ الباحث سؤال مشكلة بالسؤال الآتي: كيف نستطيع تنظيم الإدارة الثقافية الالكترونية في المهرجان المسرحي الاون لاين انموذجاً.

أهمية البحث: يحاول الباحث توضيح الإدارة الثقافية الالكترونية وما تشكله من انعطاف في للمهرجانات المسرحية.

هدف البحث: الكشف عن الإدارة الثقافية الالكترونية ودورها في المهرجانات المسرحية الاون لاين .

حدود البحث:

- ١- الحدود المكانية: العراق – البصرة – الاونلاين اختياراً.
- ب- الحدود الزمانية: 1-2020/6/2
- ج- الحدود الموضوعية: كيف نوضح الإدارة الثقافية الالكترونية للمهرجانات المسرحية .

خامساً:- تحديد المصطلحات.

(1). الإدارة: في المعنى ألفظي "أدار و أداره عن الأمر، وعليه ، وأداره:-
لاوصه. وداره، معرفة: الداهية. والمدارة" (الفيروزبادي، 2003، صفحة 368) وورد في المعنى المهني للإدارة: "هي استخدام الموارد المادية والبشرية والمعنوية بشكل سليم وفعال واقتصادي وبعيد النظر لتحقيق أهداف محدده سلفاً. في مجال الأعمال تتعلق هذه

الأهداف بتحقيق الربح، وفي المؤسسات والمنظمات اللاربحية يكون ذلك بهدف تحقيق صالح عام لفئة من فئات المجتمع أو للمجتمع ككل. (الحسني، 2006، صفحة 41) والإدارة مرتبطة بالعمل الجماعي "فالإدارة الصناعية ليست مجرد دراسة ناحية فنية أو تنظيم عملية إنتاجيه ولكنها اكبر وأعمق من ذلك، إنها تتعلق بكيفية تنظيم القوه البشرية وتهيئتها للعمل" (حسن، 1974، صفحة 11)

ووردت تعريفات كثيرة لمصطلح الإدارة وكل تعريف يدل على اختصاص معين، إذ ان هناك من يعرفه تعريفا تقنيا جامدا ويجرده من ارتباطه الوثيق بالإنسان، متخذاً إياه جسرا للعبور لعالم التكنولوجيا دون المرور بالأفراد (البشر) المحرك الأساس للمادة مما أدى بالبحث لان يطرح التعاريف القريبة في تناولها الحي للإدارة وعلاقتها بالفرد: فهي "المعرفة الصحيحة لما يراد أن يقوم به الأفراد، ثم التأكد من إنهم يفعلون ذلك بأحسن طريق وارخص تكاليف وإنها الوظيفة التي تتعلق بتحديد سياسات المشروع والتنسيق بينها للتمويل وهي التنبؤ والتخطيط والتنظيم والقيادة والتنسيق، ومن التعاريف الشاملة للإدارة: إنها النشاط الذي يعتمد التفكير والعمل الذهني المرتبط بالشخصية الإدارية وبالجوانب والاتجاهات السلوكية المؤثرة والمتعلقة بتحفيز الجهود الجماعية نحو تحقيق أهدافها. فهي علم وفن استخدام الوظائف الإدارية من تخطيط وتنظيم وتنسيق وتوجيه ورقابه لانجاز الأعمال عن طريق الآخرين من اجل الوصول لتحقيق الأهداف المنشودة باسمي وأحسن وارخص طريقه ممكنه ضمن الإمكانيات المتاحة" (عبود، 2001، الصفحات 23-24)، ولما ارتبط عمل الإدارة بالبيئة والظروف المحيطة صار "يمكن تعريف الإدارة بأنها عملية التخطيط واتخاذ القرار، والتنظيم، والقيادة، والتحفيز، والرقابة، التي تمارس في حصول المنظمة على الموارد البشرية، والمادية، والمالية، والمعلوماتية، ومزجها، وتوحيدها، وتحويلها إلى مخرجات

بكفاءة، لغرض تحقيق أهدافها والتكيف مع بيئتها (الفاعلية). (الشماع، 2007،
صفحة 13)

(2) إما مصطلح الثقافية فقد جاء من المصدر ثقّف: ثقّف: قال إعرابي: إني لثقّف لثقّف
راو رام شاعر

وثقّف فلان في موضع كذا أي أخذناه ثقفا وثقيف: حي من قيس .

والثقّف مصدر الثقافة، وفعله ثقّف إذ ألزم، وثقّفت الشيء وهو سرعة نعلمه.

وقلب ثقّف أي سريع التعلم والتفهم . (الفراهيدي، 2005، صفحة 117)

وقد وردت هذه اللفظة في القرآن الكريم أيضا من نفس المصدر "والثقّف: الحذق في إدراك الشيء وفعله، ومنه قيل: رجل ثقّف، أي: حاذق في إدراك الشيء وفعله، ومنه استعير: المثاقفة، ورمح مثقّف، أي: مقوم، وما يثقّف به: الثقافة، ويقال: ثقّف كذا: إذا أدركته ببصرك لحذق في النظر، ثم يجوز به فيستعمل في الإدراك وإن لم تكن معه ثقافة . (الاصفهاني، 1425هـ، صفحة 173)

وجاء المصطلح في علم الدوال العربي للإشارة أو الاستدلال على الاستواء والاستقامة، فقالوا في الثقافة: "هي ما تقوم به الرماح، وقد قال عبد الله بن مسعود (رض الله عنه): أعربوا القرآن فانه عربي، فانه سيجيء قوم يثقّفونه وليسوا بخياركم (معنى يثقّفونه يقومون بحروفه كما يثقّف المثقّف الرمح) وهنا تظهر المشابهة بين استواء الرمح وصلاحيته، وما تكون عليه الأفكار والألفاظ من صحة وأفاده دون خلل أو انحراف عن القصد. (الداية، 1996، الصفحات 298-299). والثقافة والثقافي كما وردتا في المعجم الوسيط: "الثقافة: العلوم والمعارف التي يتطلب الحذق فيها. الثقافي: المنسوب إلى الثقافة. (مصطفى، 2008، صفحة 141) وعليه فالثقافية: المنسوبة إلى الثقافة (بالاستدلال العقلي).

لذا نورد تعريفاً إجرائياً للإدارة الثقافية :- هي مجال معرفي علمي وفني يختص بتنظيم وتنسيق عمليات التداول الثقافي وكل ما يتعلق به . ويتميز هذا المجال بمرونته وقدرته على التكيف الإستراتيجي مع البيئة والمجتمع في استقراء بين التنبؤ والتخطيط لعملية استخدام الموارد المادية والبشرية والمعنوية لإنتاج وتسويق الثقافة والحفاظ على التكافؤ بين القيم الفنية والقيم المادية في المنجز الثقافي بموازنة حيوية واقتصادية تتسم ببعد النظر لتحقيق الأهداف المحددة سلفاً. تضمن ديمومة تمويل العمل الثقافي .

الفصل الثاني / الإطار النظري

رؤية تمهيدية في إقامة المهرجان المسرحي الالكتروني

• انطلاق المهرجان :

ان الفكرة الجديدة لها طابعها الفني والأكاديمي في تطوير القدرات ان كان مع المجموعة الإدارية العاملة على هذه الفكرة لتتمكن من صياغتها بشكل جديد ومبتكر لينعكس ذلك على الجهد المبذول من اجل إنضاج هذه الفكرة من قبل فريق العمل الإداري لينتج تواصل فكري وإداري ليصل إلى المتلقي باستخدام الأدوات الجديدة ان كانت الكترونية أو فكرية التي لم يتعود المتلقي على التعامل معها ان كان بالرسائل أو الهدف الذي تطرحه تلك الفكرة ، إذن أصبحت هنالك مغايرة جمالية وأدائية في توظيف الأشياء والمستلزمات وطريقة التعامل معها في الشكل أو التوظيف .

• التطبيقات الأكثر تواصلاً / والأفراد كيفية توظيفهم:

إذن أصبح هنالك عالم جديد من الافتراضات ويجب ان يستطيع المدير الناجح كيفية التعامل معها بشكل صحيح ليتمكن من الاستقبال والبت بشكل مهم ومدرس لينعكس ذلك على المتلقي والمجتمع بشكل متساوي وهذا يتطلب أسس رصينة يسودها

الصدق في الأداء الإداري والتعاون الجماعي الثقافي للأفراد والعمل بالفريق الواحد من أجل نتائج علمي وأكاديمي ناجح معتمد على روح الجماعة والابتعاد عن الأنانية الخاصة كل ذلك يتطلب كيفية توظيف الشخصيات العاملة في الإدارة الثقافية الالكترونية وكيفية التعامل معها وتوظيفهم بالشكل الجديد بعيداً عن التخصصات الدقيقة للأفراد مما يتطلب الكشف عن الشخصيات ودراساتها بالشكل الجديد كما يفرضه العالم الالكتروني الجديد الذي له لغة خاصة وكيف التعامل معها وفق الإرسال والاستقبال لك يتعود عليها الإنسان طوال حياته ، إذن الاعتماد على المؤهلات العلمية للشخص واندفاعه وما يمتلك من خفايا الالكترونية بالتعامل مع الأشياء ان كان (حاسوب، هاتف،....) والاهم من ذلك كيف يتعامل معها ويوظفها بشكلها الجديد ومغاير للسابق.

• البحث الميداني والسؤال ..

كل شيء جديد يجب البحث عنه بشكل آخر من خلال عدة جوانب ان كانت فكرية أو اجتماعية أو اقتصادية لنستطيع من تحقيق الهدف بفكرنا الخاص أو العام لتصبح هنالك استجابة من قبل الجمهور والعاملين في الإدارة الثقافية الالكترونية وهذا يتطلب التقصي والبحث في المنظومة الالكترونية في جميع جوانبها ان كان (فلسفياً أو ثقافياً أو اجتماعياً...) ليصبح لدى الإدارة الثقافية مسح ميداني بجميع الأبعاد التي يرغب من توضيحها أو التحقق منها وفق فلسفة الإدارة والهدف الذي يرغب الوصول إليه معتمد على السياقات الالكترونية الجديدة ان كان في السؤال أو الكتابات أو التحري عن كل صغيرة وكبيرة وهذا يتطلب فهم ودراية واستمرارية في البحث عن الأشياء للوصول إلى نتائج جديدة ان كان بشكل فردي أو جماعي أو الاستعانة بأفراد آخرين حسب ما يتطلب ذلك من تصور واشتغال لتحقيق استجابة سريعة ومنتجة لكل المطلوب .

•الخطة الاستراتيجية :

ان الإدارة الثقافية الالكترونية الناجحة هي التي ترسم خطة استراتيجية مهمة وعملية قابلة للتحقيق وفق منظومة وأدوات يستطيع تحقيقها عن طريق الأفراد أو المواد المستخدمة في ذلك المنجز الفني ان كان من خلال التقنيات الموظفة أو المساعدين البشريين في ذلك ويتحقق من خلال عدة عوامل:

- 1- المؤهلات التي يحملها العاملون في المجال الثقافي وفق أفكارهم الخاصة وما يمتلكون من مواهب أخرى يستطيع المدير من اكتشافها للآخر .
- 2- البحث عن الصدق والحقيقة في التعامل مع الإدارة الثقافية الالكترونية والتعامل مع الموارد البشرية.
- 3- تشكيل وحدة إدارية ثقافية متساوية الأطراف.
- 4- توظيف التخصصات المختلفة بإدارة ثقافية الكترونية واحدة بعيداً عن الأنانية والأفكار الأخرى.
- 5- طريقة التعامل الجماعي أو الفردي لتتمكن من تحقيق الهدف للإدارة الثقافية الالكترونية بشكل جماعي .
- 6- التعامل مع الآخر يكون تقنياً وبشكل محدود وهذا يتطلب عملية تواصلية محدودة المعالم والأهداف لتطوير القدرات للإدارة الثقافية الالكترونية.

•الاطلاع على المهرجانات:

ان الإدارة الثقافية الالكترونية الناجحة يجب ان يكون لها اطلاع على الإدارات الثقافية السابقة وما انتجته من أفكار وسياقات استطاعت ان تحقق أهدافها بشكل فردي أم جماعي وفق ما تصبو إليه العالم الجديد الذي يبحث عن الجديد والمغايرة التي تكون حركته وتعامله محدود جداً ، وكذلك تكون الإدارة الثقافية تستطيع ان تستكشف الإيجابيات والسلبيات بعين ثاقبة لتستطيع التعامل معها بشكل جديد ومغاير لتصبح

الأفكار والتوجهات الجديدة لها طابعها الإبداعي والفني المبتكر ولا يصبح ناقلاً له وبعد البحث والتقصي في تلك الفترة الزمنية لم نجد مهرجان مسرحي الكتروني لنستطيع دراسته من جميع جوانبه .

•تطور المستويات / تعدد الثقافات:

ينبغي على الإدارة الثقافية الالكترونية ان تعمل على مستويات مختلفة ان كانت (ثقافية ، اجتماعية، دينية...) وذلك من خلال لغة الخطاب الفني والابتكار الموجه للجمهور وهذا يتطلب صياغة اللغة الإدارية للثقافات المتداخلة ان كان من داخل المجموعة الإدارية او بتعدد الثقافات التي تعامل معها الإداريين للوصول للحقيقة من خلال المهرجان ليجعل منه شيء جديد ومبتكر لم يستطيع تحقيقه الآخرون لا من حيث الفكرة أو الأهداف التي تحققت من هذه المهرجان، إذن تصبح المستويات رافد مهم لدعم الثقافة من جهة وكذلك استجابة كبيرة للفكرة التأسيسية للمهرجان الأولى على مستوى العراق والوطن العربي وأصبحت هنالك عدة مستويات ومنها :

1- المستوى الجمالي : ان فريق الإدارة الثقافية الإلكترونية سعت إلى التعامل مع التصاميم للعناصر الجمالية لتحقيق اكبر نضج في التعامل مع القيم وفق القدرات الكبيرة من التميز وفق المستوى الحسي وفق ما يتطلبه من توظيف الكائنات البشرية او مظاهرها لتحقيق انسيابية في التعامل النتائج المتحققة .

2- المستوى الانتاجي: ان نتاج الإدارة الثقافية الالكترونية ينبغي ان تخضع لأساسيات وابتكارات لنستطيع ان تصل لمرحلة الانتاج وذلك من ناحية تطبيق الشروط من ناحية التعاملات والأهداف التي ينبغي تحقيقها ان كان على مستوى (الكتابة ، البوستر ، الفيديو...) وما تنتجه من أفكار وتصورات لنستطيع جذب انتباه الجمهور بمستوى عالي من الكفاءة وما يتحقق من أهداف مرسومة ان كان من المدخلات أو المخرجات المتحققة من ذلك .

• اختلاف التوجهات من عالم إلى آخر (نماذج، اتصالات، آفاق، اطلاع، خطة، تنظيرات):

ان الخصوصيات التي تكونها الإدارة الثقافية الالكترونية تختلف من مهرجان إلى آخر وهذا يتطلب معرفة ودراية وتنظيم وفق خطط منظمة بآفاق مستقبلية تحدد معالم وأسس لها طابعها الفني والفكري لتحقيق مكاسب وغايات ضمن الهدف الذي ينوي الوصول له من قبل الكادر الإداري وهنا يتطلب الآتي :

1-التنظيرات: تختلف التنظيرات فيما بينها في الأسس والتكوين من ناحية التعامل معها وتوظيفها وفق ما يتطلبه السياق الخاص للمهرجان وهذا يتطلب دراية ومعرفة بكل التنظيرات التي تصبح مرجعاً يستطيع العاملين التعامل معها وتوظيفها للوصول إلى حلول للإشكاليات الموجودة أو تصبح مراجع مهمة للتجسيد بكل الأطر العلمية والمعرفية وذلك للوصول إلى النتائج المتحققة من ذلك وهذا يعتمد على الكادر الذي يعمل في المهرجان وكيف تصبح لهم ثقافة ودراية بكل المتطلبات التنظيرية لتصبح مرجعاً مهماً في الفكر والتجسيد ليصل لمرحلة كبيرة من الإبداع الفني الالكتروني وفق ما طرحته الأفكار والتنظيرات السابقة لتصل لمرحلة جديدة ومبتكرة.

2-الخطط: ان الخطط الاستراتيجية التي يضعها مدير المهرجان الالكتروني وكيف يستطيع ان يؤسس لها من الناحية الفكرية والتنظيمية ليصل لمرحلة من التكوين مع الكادر الإداري وما هي المشاكل والمعوقات وكيف يستطيع حل تلك المشاكل وكيف يكون خطط بديلة لذلك وفق المعايير والأشكال التي تصل لمرحلة من الفكر والإبداع الفني وفق ثقافة الأدوات والتوظيف من الجانب البشري أو التقني ليصل لمرحلة التطور العلمي والإداري الجديد ضمن ما تفرضه الحياة من سياقات وابتكارات جديدة قابلة للتنظيم أو التوظيف الثقافي الجديد وهذا يتطلب دراية واطلاع وفهم ليصل لمرحلة من التقدم والابتكار وفق ثقافة العصر الالكتروني وما تفرضه التقنيات من أساسيات أو

ابتكارات والاهم من ذلك الطريقة الاحترافية في التعامل مع تلك الأدوات الموظفة ، إذن الخطط يجب ان تكون مدروسة بشكل جيد لك تكون قابلة للتنفيذ على ارض الواقع في نفس الوقت تكون هنالك بدائل لذلك لتحقيق نسبة كبيرة من المصادقية الإدارية الثقافية الالكترونية .

3-الاطلاع على التجارب : ان المهرجانات الالكترونية كثيرة وكبيرة وواسعة ان كان مؤجلة أم لا وهذا يتطلب ثقافة كبيرة في الاطلاع عليها وفق معايير وأساليب إدارية ثقافية صحيحة وما هي الايجابيات والسلبيات التي توصل إليها من ناحية الاطلاع على تلك المهرجانات ، إذن أصبحت المهرجانات السابقة مرجعية مهمة في التوظيف والابتكار والانطلاقة الحقيقية لتحقيق نتاج علمي جديد ومبتكر وهذا يتطلب أسلوب ودراية لكل الأساسيات المهمة في رسم استراتيجية للأهداف التي يصبو إليها المهرجان من الناحية الفكرية والتجسدية ليصل لمرحلة كبيرة من النجاح والاحترافية في تنظيم المهرجان وفق أسس رصينة وجديد في البحث عن الصدق الإداري الثقافي الالكتروني .

4-الاتصالات: ان منظومة الاتصالات في المهرجانات الالكترونية ينبغي ان تكون وفق سياق إداري ثقافي مهم وفق ما يتطلبه الغاية والهدف وما ينوي تحقيقه من ذلك الهدف ضمن ما يتركه من اثر فني وابتكاري جديد فالاتصالات تتم وفق الزمان والمكان المحدد وفق أسلوب إقناعي للجميع بحيث يستطيع الوصول لعملية التواصل المستمر لتحقيق نتائج كبيرة ومرضية لجميع الأطراف ان كان من الجانب الإدارية أو التنفيذي أو المستقبلين لتلك الشراكة المهمة التي تصل لمرحلة من التوافق والاستجابات والتفاعل مع الاتصالات والاستقبال معها مهما كان نوعها (واتساب ، تيكلام ، فيس ، انستغرام، كروبات) كلها تسهم بشكل كبير في الوصول إلى نتاج جديد ومبتكر وفق المعايير الإدارية الرصينة وفق قائد المهرجان وكيف يستطيع قيادة العاملين معهم

وكيف تتم عملية التواصل والإقناع الذهني للجميع لتتم عملية التواصل المستمر ضمن أوقات محددة لذلك .ينبغي ان تكون الإدارة الثقافية ووسائل الاتصال لهم قناعة كبيرة من حيث أهمية الاتصال الفعال الناجح للإدارة من خلال أسلوب عملها .

• ليس سرقة وتناص وتطور الأفكار والغايات وبناء تلك المنظومة :

هنالك العديد من الأفكار والنظريات التي تم تأسيسها في فترات زمنية متباعدة ان كان على مستوى الأفراد أو الجماعات إلا ان الإدارة الثقافية الالكترونية الحقيقية هي التي كيف تستطيع من عمل شيء جديد بعيد عن الماضي والبحث عن المستقبل لرسم صورة مبتكرة لم يتطرق لها احد من قبل الا من خلال الأدوات المستخدمة أو طريقة التوظيف الجديد لتصبح هنالك استجابة كبيرة للجمهور وبطرق مفهومة ومدرسة بشكل جديد وهذا يتطلب التفكير المغاير لجميع الأشكال التي طرحت لنستطيع ان نصل إلى غاية أو منظومة جديدة للإدارة الثقافية الالكترونية وفق التنظيرات الآنية والمستقبلية وفق إعادة انتاج الأشكال وتصورات تحمل في طياتها أسلوب وتصور لإدارة ثقافية الكترونية لم تتحقق منى قبل لا من خلال الفكر أو الأدوات المستخدمة للابتعاد عن التقليدية أو التناص.

• الأدوات المستخدمة / المادية أو المعنوية / البشرية / التخطيط الاستراتيجي:

تختلف الأدوات المستخدمة في إعداد المهرجان الثقافي الالكتروني من ناحية الأدوات المستخدمة ان كان بالجانب البشري أو المادي إذن هنالك ارتباط كبير بينهما وينبغي ان تكون هنالك إدارة ثقافية حقيقية في تنظيم تلك الإدارة عن طريق تنظيم تلك الأدوات بشكل متفاعل بعضها مع البعض الآخر وفق أسس رصينة ومتوافقة مع الفكر والأسلوب المتبع لتحقيق الهدف من المهرجان وهذا يتطلب معرفة ودراية في الوصول

إلى النتائج الحقيقية لذلك من خلال تفاعلية العناصر المادية مع البشرية ضمن إدارة ثقافية متبعة للوصول لغايات ونتائج المهرجان وفق ثقافة وفكرة محددة وواضحة .

الدراسات السابقة: بعد البحث والنقضي عن مكتبة الفن المسرحي لم استطع التوصل إلى دراسة سابقة مشابهة أو قريبة من عنوان البحث ومديات تنظيره وتطبيقه.

مؤشرات الإطار النظري

- 1- ان الفكرة الجديدة التي يحملها المهرجان تسهم بشكل كبير في الإدارة الثقافية الالكترونية وكيف تتطور بشكل اكبر وواسع ضمن الأدوات المستخدمة .
- 2- ان الإدارة الثقافية الالكترونية وتعاملها الافتراضي في الاستقبال والبت من حيث التعامل الفردي والجماعي وذلك بالصدق لإنتاج علمي وأكاديمي وفق التخصصات المتاحة للعمل الإداري .
- 3- ان الخطة الاستراتيجية تسهم بشكل كبير في إنجاح الإدارة الثقافية الالكترونية لتكون قابلة للتحقق ضمن المنظومة والأدوات والعناصر البشرية .
- 4- ان المستويات المختلفة التي تحملها الإدارة الثقافية الالكترونية ضمن لغة وخطاب فني وابتكاري وفق لغات متداخلة بعضها مع البعض الآخر لتحقيق حقيقة ونتائج أفضل .
- 5- البحث عن الخصوصية في الإدارة الثقافية الالكترونية ضمن (التنظيرات ، الخطط، التجارب،الاتصالات)لنتج عمل فني مبتكر .
- 6- ان توحيد الأدوات المستخدمة ان كانت مادية او بشرية تستطيع ان تحققها الإدارة الثقافية الالكترونية وفق نظام تفاعلي ضمن الفكر والأسلوب المنتج .

الفصل الثالث إجراءات البحث

إجراءات البحث

1- مجتمع البحث :يتألف مجتمع البحث من(2) عينة تعد تلك المهرجانات التي قدمت في تلك المدة الزمنية المحددة في البحث وفي مدينة البصرة تحديداً، وكما مبين في أدناه

ت	اسم المهرجان	الجهة	مكان البث منصات النشر	تاريخ المهرجان
1	المهرجان الدولي الالكتروني الاول لمسرح الدمى والعرائس	جامعة البصرة- كلية الفنون الجميلة- قسم التربية الفنية	منصة الفيس بوك الخاصة بالمهرجان بعنوان الدولي الالكتروني لمسرح الدمى والعرائس 2- منصة ZOOM	2020/6/2-1 الساعة السابعة
2	المهرجان المسرحي الالكتروني الدولي الأول للمونودراما	جامعة البصرة- كلية الفنون الجميلة - قسم الفنون المسرحية	منصة ZOOM	-10 2020/7/13

عينة البحث :اختار الباحث عينته البحث بالطريقة القصدية وشملت (المهرجان الدولي الإلكتروني الأول لمسرح الدمى والعرائس) وفقاً للمسوغات الآتية :

- 1-تنطبق عليها مؤشرات البحث الإطار النظري أكثر من غيرها .
 - 2-عمل الباحث في المهرجان مديراً ومؤسس المهرجان .
 - 3-توفر كل المتطلبات الخاصة بالمهرجان بشكل الكتروني بصفحة المهرجان في الفيس بوك .
 - 4-عدم التطرق من قبل حول هكذا عينة خاصة بمهرجان مسرحي الكتروني دولي اون لاين .
- منهج البحث :**اعتمد الباحث المنهج الوصفي (التحليلي) وهو الأكثر ملائمة لطبيعة البحث وكفاءة الاستخدام لإعطاء الصورة الشاملة وصولاً إلى تحقيق هدف البحث.
- أداة البحث :** اعتمد الباحث على :

- 1-المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري بوصفها أداة البحث المعتمدة في اختيار العينة وتحليلها .
- 2-توفر كل متطلبات المهرجان في صفحة المهرجان الرسمية (الفيس بوك)
- 3-الباحث كان جزء مهم في المهرجان لأنه كان مدير ومؤسس المهرجان .

تحليل العينة :

المهرجان الدولي الالكتروني الأول لمسرح الدمى والعرائس (alaraes, almahrajan aldoale alalketrone lemasrah aldoma oi, 2020)

يعد المهرجان من المهرجانات الابتكارية الجديدة على مستوى المحافظة والعراق والوطن العربي الذي يهتم بمسرح الدمى والعرائس وكذلك الاون لاين حين كان العالم يمر بأزمة كبيرة وذلك بظهور وباء كورونا اللي أرغم الناس بالمكوث في المنازل وهم مهددين بالموت المحتم ، إذن ما الذي نعمل وما هو واجب المسرح في تلك الفترة الزمنية الحرجة من اجل المحافظة على الناس المتبقين في الحياة وخاصة الأطفال وتوعيتهم بمخاطر المرض وما يمر به العالم من صعاب وحظر

للتجول وعدم معرفة القوانين والحذر والوقاية وما هي التعليمات المتبعة من ذلك المرض ، فتشكل فكرة المهرجان وكيفية توعية المواطنين بمخاطر الوباء بشكل تعليمي تربوي للاستفادة من مسرح الدمى والعرائس لتوصيل تلك الأفكار لأكبر عدد من المواطنين سواء أكانوا صغار أم كبار .

تشكيل كادر المهرجان

تم الاتصال ببعض الأساتذة بقسم التربية الفنية بكلية الفنون الجميلة وبمختلف التخصصات ومن أماكن أخرى خارج الجامعة (جامعة البصرة للنفط والغاز ومديرية تربية محافظة البصرة) عن فكر المهرجان وتم استجابة الأطراف بتخصصات مختلفة (مسرح ، تشكيلي ، سمعية ومرئية وغيرهم) من اجل الشروع بادراه المهرجان بأطر معرفية وعلمية وبأسلوب يقتنع الآخر بفكرة إدارة المهرجان الثقافية بما تطرحه من أفكار بأسلوب جديد ومبتكر للوصول إلى محطات مغايرة للاستفادة من التجربة الجديدة وبأطر ذات نتائج إقناعي وبشكل انسيابي وخاصة الفئة المستهدفة من المهرجان هم الأطفال وكيف نستطيع إنقاذ الباقين من خلال الفن المسرحي ، بعد الاتصال بكل فرد على أفراد بشكل يومي وإعطائه وقت للتفكير بالالتحاق بإدارة المهرجان والعمل فيه وبدائنا بتشكيل كادر المهرجان وفق موقع (الواتساب) علما ان التخصصات مختلفة ان مكان العام او الدقيق لان كان من الصعب اللقاء المباشر بين الأفراد بسبب انتشار الوباء خارج المنزل فقام مدير المهرجان بكشف طاقات الآخرين ان كان من ضمن تخصصهم الدقيق أو غير ذلك فتكون صورة واضحة عن كل شخص وما يستطيع ان ينجزه في المهرجان وما عليه وما يقدمه للمهرجان فشرع الفريق وما ينتجه من أفكار وتصورات في تنفيذ المهام التي تطلب منه ، كل ذلك كان يتم بشكل الكتروني معتمدين على البرامج المتاحة (واتساب ، فيس بوك ، تيكلام) برامج تستطيع ان تتواصل مع الآخر وفق

معطيات علمية وإدارية بحتة إلا ان الظرف الخارجي صعب جدا بسبب انتشار الوباء والوفيات منتشرة بكل أرجاء العالم والتقارير للوفيات مستمرة من دون معرفة مصير الأحياء .

تقسيم المهام لكل فرد

شرح مدير ومؤسس المهرجان في تقسيم الواجبات لكل فرد من أفراد الكادر الإداري بثقافة عالية المستوى بشكل فني وإداري فذ من خلال معرفة كل فرد ما هو عمله بالضبط من حيث ذكاء المدير في التعامل مع الآخرين من حيث كشف خبرتهم وقدراتهم العلمية في التعامل مع الأدوات الالكترونية ضمن أسس رصينة وجديدة وفق آلية مستمرة في عملية تواصلية بشكل يحقق الطموح الذي يصل لمرحلة التقدم والعمل الجاد وفق الأدوات المادية أو الفكرية أو الجمالية من ناحية فن الابتكار والإبداع الفني في التعامل مع العناصر المادية أو غير المادية لتحقيق نسبة عالية من الانتاج المتواصل فقد تم تقسيم الكادر إلى ما يلي :

1- رئيس المهرجان : وهو المسؤول عن الإشراف العام في المهرجان وتحقيق نسب عالية من الإشراف والانجاز والاجتماعات المتحققة وتذليل كل العقبات التي تعيق سير التحضيرات للمهرجان ان كان بالجانب الايجابي أو السلبي وفق نظام الكتروني ثقافي بحت .

2- مدير ومؤسس المهرجان : المسؤول عن طرح الأفكار ومتابعة الجانب العلمي والفني والابتكاري بإدارة الكترونية ذات انطباعات ثقافية ترتقي بالعاملين أولاً ومن ثم النتاج الابتكاري للمنتج الخاص بالمهرجان ، أي المسؤول الأول والأخير عن التفكير والتنفيذ بشكل واحد وطريقة التعامل مع الآخر بشكل مباشر من حيث الاتصال الهاتفي أو الكتابة في مواقع التواصل الاجتماعية جميعها وتنفيذ الخطط الاستراتيجية وما نسب التخطيط والانجاز لتلك الخطط .

3- مصممي المهرجان : بعد الاتصالات مع مصممين مختلفين والتشاور والاتصالات المتعددة وفق الخبرة والقدرات التي يمتلكها الأشخاص واهم من ذلك هل لديهم القدرة بالاستمرار في صناعة منتج فني الكتروني وما تمر فيه الحياة من صعوبات وموت محتم لإنتاج تصاميم ترتقي بالمهرجان والإدارة الثقافية للمهرجان وكيف نستطيع ان نصل إلى محتوى يصنع جاذبية للمتلقي من حيث متابعة تفاصيل المهرجان بكل دقة وإمعان وفق فكر ودراية علمية فقد قسمت المهام إلى ما يلي :

1- مصمم بوسترات : كان هنالك مصممين اثنين (د. عمار صباح و/ د. فادية عقيل) وبعد المراجعة واخذ العينات الخاصة بالمنجز تم اختيار (د. فادية عقيل) وذلك لأسباب عديدة منها :

أ- التفاعل والاستمرارية في التصميم .

ب- المطاوعة في تقبل الملاحظات والتغيرات التي تفرض عليها من قبل مدير المهرجان .

ج- طريقة التعامل مع التصميم بشكل احترافي من ناحية (اللون ، الخط ، الكتلة ، المساحة وغيرها) مما يؤدي للوصول إلى نتاج اكبر وأجمل .

د- النتاج الكبير في المنتج الفني مما سهل عملية الإعلانات المستمرة .

هـ- التفهم واستقبال الملاحظات المستمرة والتغيير الواضح لذلك المنتج.

و- عملها السابق مع لجان مهرجانات ذات طابع مسرحي مما اكسبها الخبرة بهذا المجال.

2- مصمم بصري : وقد تم اختيار (د. عمار صباح) لتصميم شعار المهرجان كذلك دروع المهرجان للأسباب الآتية :

أ- له خبرة كبيرة في مجال التصميم والمجالات البصرية الأخرى .

ب- له اشتغالات كبيرة وواسعة في التصاميم الاحترافية وهذا ينعكس إلى خبرة تراكمية كبيرة وذلك لتعزيز ثقافة جديدة بأطر علمية وثقافية متقدمة .

ج- طرق التصاميم المتعددة في التعامل مع البرامج الحاسوبية أسهمت بشكل كبير بمنتج علمي وثقافي متقدم .

د- المطاوعة في تقبل الملاحظات العديدة والمستمرة ساعدت للوصول الى منتج علمي مبتكر .

4- مصمم الفيديوهات : تم اختيار الطالب (محمد كاظم) من قسم السمعية

والمرئية من اجل إعداد الفيديوهات الخاصة بالمهرجان وكانت على ما يلي :

أ- ترويجية تسويقية : كانت هنالك فيديوهات خاصة بثيمة المهرجان من اجل

عمل تواصل ترويجي ثقافي بين فترة وأخرى لنستطيع جذب انتباه الناس

لصفحة المهرجان وكذلك دعاية كبيرة لزيادة عدد متابعي الصفحة الخاصة

بالمهرجان ، وان الإدارة الثقافية الالكترونية أسهمت بشكل كبير من اجل

السعي في زيادة عدد المتابعين وكذلك لسرعة انتشار أخبار المهرجان .

ب- الفنانين: الإعداد لفيديوهات لشخصيات متنوعة في الفنون ان كان في

داخل المدينة أو خارجها أو في الوطن العربي اجمع حول الترويج

للمهرجان حول انتظار مهرجان مسرح الدمى والعرائس الدولي الالكتروني

. ومن خلال الإدارة الثقافية لهذه الفيديوهات أسهمت بشكل واسع في زيادة

عدد متابعي الصفحة الالكترونية الخاصة بالمهرجان ، مما أسهمت بشكل

واضح بعملية الاستجابة من قبل الفنانين الذين عملوا الفيديوهات والذين

روجوا لتلك الفيديوهات في صفحاتهم الشخصية مما انعكست على الإدارة

الثقافية الالكترونية للمهرجان مما زاد عدد المتابعين بشكل ملحوظ وواسع .

5- إعلام المهرجان : بدأ التفكير والبحث عن أشخاص يعملون بجانب إعلامي الالكتروني جديد ومغاير وواضح من خلال خبراتهم واطلاعهم على أسس رصينة ومبتكرة تم التواصل مع الإعلامي والمسرحي (ا.م.د. حيدر علي الاسدي والإعلامي والمسرحي احمد طه حاجو) للبحث عن إعلام جديد ومتجدد لا يحمل الرتابة والتكرارية والغموض تم تشكيل كروب في برنامج (الوتساب) مع مدير ومؤسس المهرجان في التداول بخطة استراتيجية في تنظيم عمل وما ينبغي الوصول إليه من نتائج علمية وفنية إعلامية ذات ثقافة يستطيع المتلقي ان يستجيب لها وفق ما طرحه من كتابات وإعلانات ومواضيع شيقة تستطيع ان تصل لأكبر عدد من الناس وفق صفحة المهرجان منذ الإعلان الأول (بوستر المهرجان) ومشاركة الفرق فيه وهذا يتطلب جهد ومتابعة في استقبال الناس للحدث الخاص بالمهرجان وما قدرة الناس بالتفاعل وما يمر الإنسان من انهيارات بسبب الوباء المنتشر في العالم وما يتعرض له الإنسان من ضغوطات كبير تنتج عدم دراية بكل ما يجري في المحيط الخارجي وكانت العقول منشغلة فقط بالوباء والموت ، إلا ان إعلام المهرجان اعد خطة مهمة من خلال البحث والاستكشاف للوصول الى نقاط القوى والضعف من اجل تحقيق أفكار وغايات مهمة (تم اعتماد طريقة الإعلام الإلكتروني في التعامل مع التسويق للمهرجان من خلال نشر الإعلانات عن المهرجان ونشر العروض وحتى تغطية فعاليات المخرجات لذا خلق حالة من التفاعل وغطت الوسائل الإعلامية العربية من صحف ومواقع وحتى قنوات في ظل الإدارة الالكترونية الكاملة لفعاليات المهرجان اتصل إلى أنحاء العالم) (الاسدي، 2025) لنتائج مهمة لإدارة ثقافية الكترونية مهمة من حيث التباحث وتحقيق خطة استراتيجية لجذب انتباه الجمهور لك تستمر متابعة

صفحة المهرجان وذلك بالترويج الفني والعلمي والإعلامي ليصل إلى مستويات عالية الجودة والاستجابة من قبل الجمهور لكل ما هو معروض وقد اشتغلت اللجنة على ما يلي :

1- الترويج لمقاطع فيديو حول مواعيد المهرجان لك يكون هنالك جاذبية من حيث حدث المهرجان والترقب لهذا الحدث المهم والفريد من نوعه .

2- مساهمة الأعمال المشاركة في المهرجان ان كانت من العراق أو الوطن العربي أو العالم .

3- التعريف بلجان المهرجان والشخصيات التي تعمل بها وسيرهم الذاتية وهم (التحكيم ، المشاهدة ، الإعلام ، الالكترونية وغيرها) لتكون نسبة عالية من تقبل المهرجان من قبل العاملين أو المطلعين على صفحات التواصل الاجتماعية .

4- التواصل مع المحطات الفضائية ان كانت المسموعة أو المرئية بشكل مستمر .

5- نشر أحداث المهرجان وأخباره المستمرة من اجل ثقافة الكترونية متواصلة ومستمرة مع الناس .

6- لجان المهرجان

أ- لجنة المشاهدة :هي اللجنة المسؤولة عن مشاهدة العروض المسرحية وترشيح العروض التي سوف تساهم في المهرجان وبعد المشاورة والتباحث تم ترشيح عدة عروض ورفض عروض أخرى وفق معطيات علمية وفنية من اجل الارتقاء بالمهرجان وتكونت اللجنة من عدة شخصيات دولية فذة .

ب- لجنة التحكيم :تم اختيار اللجنة من خلال اختيارات دقيقة ومستمرة للبحث عن الشخصيات المؤثرة بالوسط الفني وكذلك له باع طويل في العمل الفني وله

منجز علمي واضح ، وقد تم اختيار الأعضاء من عدة بلدان عربية وعالمية ومحلية أيضاً، وإن اللجنة عملت بشكل محايد من دون تدخل أي شخص وفق كروب الكتروني قامة مدير المهرجان بتشكيلة وعند اكتمال العدد قام بالانسحاب من الكروب .

ت-لجنة الإدارة الالكترونية : من مهام اللجنة متابعة بث المهرجان والورش المقامة على هامش المهرجان من حيث التواصل من اجل منتج فني واضح للصوت والصورة لنصل لثقافة الكترونية جيدة التأسيس ومن ناحية الإعداد أو الانتاج لكل مجريات المهرجان وكانت تدار من قبل الأستاذين (حسن طالب جنزي ، حيدر جعفر سعدون) .

ان الإدارة الثقافية الالكترونية لها نظام مهم في التواصل مع جميع اللجان الخاصة بالمهرجان وفق مرجعية علمية وثقافية وفي استمرارية تستطيع ان تضع الأسس الرصينة بأفق آنية ومستقبلية وما تنوي تحقيقه من انجاز يستطيع ان يقتدي به جميع المهرجانات اللاحقة وذلك بسبب الفكرة الجديدة وكذلك موضوع المهرجان وما يمر به العالم من وباء (كورونا) الذي أصبح الموت من أسهل الأشياء للإنسان وبعد الشروع للمهرجان من خلال اللجان فقد مر المهرجان بعدة مراحل ومنها :

1-مرحلة الإعداد: قام مدير ومؤسس المهرجان برسم خطة بكيفية التعامل مع الجانب البشري من جهة وجانب التقنيات الالكترونية وكيف يتعامل معها الأفراد ان كان بشكل بدائي أو احترافي ليستطيع ان يشرع بالمشروع ليعرف من ذلك أدواته الفنية والتقنية وكيف يستطيع التعامل معها .

2-مرحلة التنظيم : ان اختيار عدة شخصيات وب تخصصات مختلفة كيف يستطيع مدير المهرجان ان ينظم ويدير هؤلاء الأشخاص بشكل ثقافي وعلمي من حيث أنظمة الكترونية وباستمرارية ان كان بالضغط أو الرخاء وكيف تصبح هنالك

تفاعل للوصول إلى أسس جديدة وغير مطروقة بتجريبية مبتكرة ، فأصبح هنالك تنظيم للأشخاص العاملين في المهرجان من حيث الكروبات الالكترونية (واتساب، توكرام ، فيس ، اتصالات ...) لنستطيع التواصل مع الجميع وكيف إدارة تلك الكروبات الالكترونية بشكل مستمر وفي أوقات مختلفة وتحقيق نظام خاص لكل كروب على انفراد .

3- مرحلة الاستكشاف : بعد الاستكشافات المختلفة لجميع العاملين وأدواتهم الفنية وما يستطيع الفرد من تحقيقه وفق قدراته الفنية والعلمية والالكترونية وما ينبغي ان يحققه من أفكار وأهداف في عمله الإداري بثقافة عالية للوصول إلى نتائج وفكر متجدد من حيث ما يستكشفه من آفاق للعمل الإداري بثقافة الكترونية من حيث وصول المعلومات وطريقة طرحها لتحقيق أعلى استجابة للنتائج الفني.

4- مرحلة التنفيذ: من أهم المراحل التي عمل عليها مدير المهرجان وفق أدواته التقنية والفكرية واللوجستية من حيث الاعتماد على الأشخاص وطريقة التفكير والتنفيذ لتلك الأفكار وان المتابعة المستمرة للتنفيذ وبنسب انجاز متفاوتة استطاع مدير المهرجان من يحصل على جاهزية لانطلاق المهرجان بعد ان قررت جميع اللجان على إكمال الاستعدادات وذلك عبر اجتماع الكتروني تفصيلي نوقشت به كل الاستعدادات وإتمامها بصورة فنية وجمالية وإدارية سليمة (ZOOM، 2020)

5- مرحلة النتائج: بعد انطلاق شروط المهرجان الدولي الالكتروني فقام بالتقديم عدة فرق ومؤسسات عراقية وعربية وعالمية من اجل المساهمة في المهرجان وبعد الغلق تم تحويل العروض إلى لجنة المشاهدة وتم فرز العروض التي سوف تساهم والعروض المرفوضة وبعدها تم تحويل العروض إلى لجنة التحكيم لك يستطيعوا تحقيق المفاضلة بين الفرق وتحقيق الجوائز بينهم بعده

انطلق المهرجان في منصات مختلفة عبر منصة المهرجان الفيس وكانت المشاهدات للمهرجان وصلت إلى ستة آلاف مشاهد وهذا يدل ان الإدارة الالكترونية الثقافية استطاعت ان تحقق أفضل النتائج من خلال العاملين والمنفذين للوصول إلى نتاج فني علمي مبتكر .

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات

النتائج:

1- ان الإدارة الثقافية الالكترونية للمهرجان تعتمد على أسلوب وطريقة التفاهم بين الأشخاص ضمن التعامل معهم من اجل الإقناع للوصول إلى أفكار جديدة ومبتكرة .

2- ان عميلة التواصل عبر التطبيقات الإلكترونية وفق الأنظمة الافتراضية وكيف يستطيع مدير المهرجان قيادتها والتعامل معها وفق الاستقبال والبحث بشكل تعاوني جماعي ليستطيع ان يصل إلى نتاج علمي وأكاديمي تعتمد على خبرة الأشخاص ومرجعياتهم الفنية .

3- ينبغي ان تكون هنالك خطة استراتيجية من حيث المواد المستخدمة وفق نظام مدروس ومحبوك جيداً لنصل لمرحلة متقدمة من المعرفة والجمال .

4- الإدارة الثقافية الالكترونية تعمل بمستويات مختلفة ضمن لغة الخطاب الفني الابتكاري وفق سياق اللغة الإدارية للثقافات المتداخلة لنتج اطر علمية واضحة .

5- ان الإدارة الثقافية الالكترونية تكون واضحة المعالم والأفكار ليتمكن الجمهور من تقبلها والتعامل معها ليستطيع ان يصل لمرحلة من الاستجابة التفاعلية لكل المنتجات البصرية والسمعية.

الاستنتاجات

- 1- ان الأفكار الجديدة للمهرجانات المسرحية الاون لاین أنموذجاً تسهم بشكل كبير في انتاج تلك الأفكار .
- 2- ان للتقنيات الرقمية لها الدور الكبير في عملية التواصل بين الأفراد من جهة ومن المتلقين من جهة أخرى لتشكل بيئة مهمة لذلك التلقي.
- 3- اللجان الخاص بالمهرجانات لها تشكيلاتها الخاصة ولكن في المهرجانات الإدارة الثقافية الإلكترونية تختلف في التشكيل والتنظيم والتنفيذ .
- 4- الإدارة الثقافية الالكترونية للمهرجانات تعطي مساحة كبيرة للأشخاص في مشاهدة المهرجان وفق متابعين اكبر وأوسع .
- 5- ان تعدد الثقافات وتوحيدها في المهرجانات من حيث التنظير والتطبيق وفق إدارة ثقافية الكترونية تسهم بمشاركة كبيرة من قبل الفرق المحلية والعربية والعالمية من دون تكاليف باهظة.

التوصيات:

- 1- إقامة الورش والندوات التخصصية حول الإدارة الثقافية الالكترونية في المؤسسات الفنية من اجل جذب المتخصصين ان كان على مستوى الوطن العربي أو على المستوى العالمي وبشكل مستمر.
- 2- ينبغي وجود برنامج تدريبي متخصص لتشكيل عناصر فعاله وتكون متخصصة بمجالات الإدارة الثقافية الإلكترونية على جميع الأشكال (الإدارة ،

الإعلام ، المواقع ...) في جميع المؤسسات الفنية بما يمتلكه من خبرات جمالية وفنية متطورة تسهم بالارتقاء بالمستوى العلمي الأكاديمي .

المقترحات:

- 1- المساهمة في الدراسات النظرية والتطبيقية التي تهتم في المهرجانات الالكترونية على المستوى العربي والعالمي.
- 2- التطلع على الإدارات الالكترونية العربية والعالمية وما توصلت لها من حرفة في التعامل مع الأنظمة الالكترونية المتطورة.

المراجع

1. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزبادي. (2003). القاموس المحيط. بيروت: دار الاحياء العربي.
2. بسمة الحسني. (2006). ادارة المؤسسات والمجموعات الثقافية. تأليف الدليل الى الادارة الثقافية القاهرة: شرقيات للنشر والتوزيع.
3. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزبادي. (2003). تأليف القاموس المحيط. بيروت: دار الاحياء العربي.
4. عادل حسن. (1974). تأليف ادارة الافراد والعلاقات الانسانية. بيروت: دار النهضة العربية.
5. وليد رشيد عيسى العبيدي وسالم محمد عبود. (2001). تأليف الادارة المسرحية وادارة الانتاج. بغداد: الدار الجامعية للطباعة والنشر.
6. خليل محمد حسن الشماع. (2007). تأليف مبادئ الادارة مع التركيز على ادارة الاعمال. عمان: دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة.

7. ابي عبدالرحمن الخليل بن احمد الفراهيدي. (2005). تأليف كتاب العين. بيروت: دار احياء التراث العربي.
8. الراغب الاصفهاني. (1425هـ). تأليف مفردات الفاظ القرآن الكريم قم: مطبعة كيميا.
9. فايز الداية. (1996). تأليف علم الدلالة العربي: النظرية والتطبيق: دراسة تاريخية تاصيلية نقدية (بيروت: دار الفكر المعاصر.
10. ابراهيم مصطفى. (2008). تأليف المعجم الوسيط). بيروت: دار احياء التراث العربي للطباعة والنشر والتوزيع.
11. د حيدر الاسدي. (2025, 7 20). جامعة البصرة/ كلية الفنون الجميلة. (د سيف الدين عبد الودود عثمان، المحاور)
12. ZOOM. (2020, 6 1). اجتماع لجان المهرجان. (ZOOM، المحاور)

المضامين الفكرية لمشاهد السرد القصصي في الفنون الرافدينية القديمة

**The intellectual content of narrative scenes in ancient
Mesopotamian arts**

أ.م.د. انوار علي علوان

أ.م.د. بركات عباس سعيد

Assist.prof.dr.Anwar Ali Alwan Assist.prof.dr.Barakat Abbas

Saeed

Fine.anwar.ali@uobabylon.edu.iqBara7515@gmail.com

جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة / قسم التصميم

University of Babylon / College of Fine Arts / Department of

Design

الكلمات المفتاحية (المضمون، الفكر، المشاهد، السرد، القصة)

ملخص البحث

تناول البحث الحالي (المضامين الفكرية لمشاهد السرد القصصي في الفنون الرافدينية القديمة) أربعة فصول تناول الأول منها: مشكلة البحث: ما طبيعة المضامين الفكرية لمشاهد السرد القصصي في الفنون الرافدينية القديمة ؟ وأهمية البحث بالإضافة إلى هدف البحث (تعرف المضامين الفكرية لمشاهد السرد القصصي في الفنون الرافدينية القديمة)، وحدود البحث وتحديد المصطلحات. أما الفصل الثاني تم تقسيمه إلى مبحثين، الأول: الأطر الفكرية للحضارة الأكديّة، أما الثاني: السرد القصصي وعلاقته بالمنجز الفني الأكدي. أما الفصل الثالث فقد شمل إطار مجتمع البحث، عينة البحث، أداة البحث، منهج البحث وتحليل انموذج عينة البحث. في حين شمل الفصل الرابع جملة من النتائج والاستنتاجات ومن أبرز النتائج هي:

1. ان مشاهد السرد القصصي شملت العديد من جوانب الحضارة الأكديّة، إذ يحتوي المشهد الواحد على تصوير درامي متسلسل للأحداث من خلال تمثيلات رمزية قدمت فهماً واضحاً عن التوجهات الدينية والاجتماعية والثقافية.
 2. ان طبيعة النتائج الاكديّة بمشاهدها السردية وطابعها القصصي أظهرت تطوراً كبيراً على مستوى تلك الرؤية الواقعية والمتخيّلة بدلالاتها التعبيرية وتفاصيلها الدقيقة وتشريح الأجسام، وتداخل الشخصيات واستخدام العناصر وحركة الهيئات لتعزيز البعد الفكري لمفهوم السرد.
- ومن ابرز الاستنتاجات هي:

1. ان نتائج الفن الأكدي بمشاهدها السردية التفصيلية أظهرت وعياً فكرياً مبكراً بدور الفن في صناعة الهوية الثقافية وتوثيق الأحداث التاريخية ونقل القيم والأفكار وغرسها في الوعي الجمعي من خلال تناقلها بين الأجيال.

Keywords (content, thought, scenes, narrative, story)

Research Summary

The current research (The Intellectual Contents of Narrative Scenes in Ancient Mesopotamian Arts) includes four chapters. The first chapter deals with the research problem: What is the nature of the intellectual contents of narrative scenes in ancient Mesopotamian arts? The importance of the research, in addition to the research objective (identifying the intellectual contents of narrative scenes in ancient Mesopotamian arts), the limits of the research, and defining terminology. The second chapter was divided into two sections: the first: the intellectual frameworks of the Akkadian civilization, and the second: narrative storytelling and its relationship to the Akkadian artistic achievement. The third chapter included the

framework of the research community, the research sample, the research tool, the research methodology, and an analysis of the research sample model. The fourth chapter included a set of results and conclusions, the most prominent of which are:

1. Narrative scenes encompass many aspects of Akkadian civilization, as each scene contains a dramatic, sequential depiction of events through symbolic representations that provide a clear understanding of religious, social, and cultural trends.

2. The nature of Akkadian productions, with their narrative scenes and narrative style, demonstrated significant development in this realistic and imaginative vision, with its expressive connotations, precise details, body anatomy, intertwining characters, and the use of elements and body movement to enhance the intellectual dimension of the narrative concept.

Among the most prominent conclusions are:

1. The productions of Akkadian art, with their detailed narrative scenes, demonstrated an early intellectual awareness of the role of art in shaping cultural identity, documenting historical events, and conveying values and ideas, instilling them in the collective consciousness through their transmission across generations.

الفصل الأول/ الإطار المنهجي للبحث

أولاً: مشكلة البحث

يعد السرد من المناهج النقدية الحديثة، التي لعبت دوراً مهماً في الإفصاح عن جماليات الفن والأدب، فسرديات القصة والرواية والقصيدة والفيلم السينمائي والمسرح كان لها وقعاً مؤثراً في خلخلة معايير فكرة التلقي وإعادة فرض هيمنة الاشتغال الجمالي

من وجهة نظر جديدة، وهذا دفع المشتغلين إلى نشر قواعد السرد والياته، حتى أصبح الفن عموماً والتشكيلي خصوصاً، مادة تطبيقية مؤثرة. (علوان، 2013، ص165).

وقد أسهم السرد في تشكيل المعنى والتأثير على المتلقي ضمن السياقات الفنية والأدبية والتاريخية، فقد لجأ الفنانون منذ القدم إلى توظيف السرد في نتاجاتهم الفنية، ففي مجال الفنون التشكيلية نجد تجليات المشاهد السردية واضحة في فنون النحت والتصوير والرسوم الجدارية لاسيما في الفنون العراقية القديمة التي تروي لنا قصص الآلهة والملوك والحروب والانتصارات والطقوس الدينية والعقائدية عبر مشاهد سردية رمزية.

وبفعل التواصلية بين الأدوار الحضارية المتتالية في بنية الحضارة الرافدينية استثمر الفنان العراقي القديم فكرة المنحوتات البارزة والأختام الاسطوانية ونتاجاتها المطبوعة كأداة للسرد القصصي، بغية تنظيم حزم المنظومات الفكرية والمفاهيم المتحركة في منظومة الفكر العراقي الاجتماعي القديم، (...) فقد وجدت هذه الحزم الفكرية دلالاتها وفعلها التعبيري بمثل هذه الاظهارات الشكلية، (صاحب، 2016، ص58) للفنون القديمة من خلال تقديم تسلسل من الأحداث أو المشاهد بطريقة رمزية تحمل مغزىً فكرياً، فالمشاهد السردية في المنحوتات القديمة لم تنجز لأغراض تزيينية فقط، بل كانت وسيلة بصرية للتعبير عن العقل الجمعي للمجتمع وربط الماضي بالحاضر وتجسيد المعتقدات والقيم التي عاشها الإنسان القديم، وعليه يمكن صياغة مشكلة البحث الحالي بالتساؤل الآتي: ما طبيعة المضامين الفكرية لمشاهد السرد القصصي في النتاجات الرافدينية القديمة؟

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه: اهتم البحث الحالي بالآتي:

1. دراسة طبيعة المضامين الفكرية لمشاهد السرد القصصي في الفنون الرافدينية القديمة.

2. الموضوع الحالي يُعد حفرًا معرفيًا في الدراسة النقدية وما يتضمّن ذلك السرد القصصي من أفكار في طبيعة الأحداث والموضوعات الحاصلة عبر الزمن ومحاولة تأطيرها فكرياً بما يتلاءم والفرد العراقي.

3. دراسة الموضوع بوصفه يمثل وعاء لنقل الكثير من جوانب الحياة العراقية القديمة كالأساطير والموضوعات الروحية والرموز والعلامات الدالة عن عراقية الحضارات القديمة وأصالتها بالإضافة على الأهمية الفكرية والتاريخية والجمالية والفنية والأسلوبية والتقنية.

أما حاجة البحث فهو يمثل رافداً علمياً ومعرفياً يُغني جملة الدارسين والنقاد والمهتمين بشأن تاريخ الفن العراقي القديم كإرث حضاري غني بإبداعاته وتوجهاته الفكرية، والفلسفية والدينية والسلطوية.

ثالثاً: هدف البحث: يهدف البحث الحالي إلى: تعرف المضامين الفكرية لمشاهد السرد القصصي في الفنون الرافدينية القديمة

رابعاً: حدود البحث:

الحدود الموضوعية: يتحدد البحث الحالي بدراسة حقيقة المضامين الفكرية لمشاهد السرد القصصي في الفنون الرافدينية القديمة، التي شملت (3) نتائج من طبقات الأختام الأسطوانية وعمل (1) من النحت البارز التي ظهرت في العصر الأكدي.

الحدود المكانية: العراق القديم

الحدود الزمانية: شملت عام 2200 ق.م.

خامساً: تحديد المصطلحات

1. المضمون content

لغة: المضمون - (المحتوى). ومنهُ مضمون الكتاب: ما في طيّهِ. ومضمون الكلام: فحواه وما يُفهم منه. و(تضمَّن) الوعاء ونحوهُ الشيء: احتواه واشتمَل عليه. (مذكور، 1994، ص383)

اصطلاحاً: ما تضمَّنهُ شيء آخر، ومحتوى الشعور في لحظة معيّنة هو مجموع ظواهره الماثلة فيه والمقومة له. (مذكور، 1983، ص172) هو ما يقدمه العمل الفني من معنى أو يوصله من أفكار وهذا المحتوى بالضرورة هو تاريخي اجتماعي يعكس الظروف الاجتماعية والسياسية، (...) انه يمثل علاقة جدلية بين الواقع المعيش والعمل الفني ويحتاج إلى وسائل كثيرة حتى تتضح الصلة بين الفن والواقع. (الصباغ، 2004، ص59)

2. الفكر Thought

لغة: التفكير التأمل والاسم الفكر والفكرة والمصدر الفكر بالفتح وبابه نصر. وأفكر في الشيء وفكر فيه بالتشديد وتَفَكَّر فيه بمعنى ورجل فكير بوزن سَكِيت كثير التفكير. (الرازي، 1985، ص509).

اصطلاحاً: أعمال العقل في الأشياء للوصول الى معرفتها. وهي كل ظاهرة من ظواهر الحياة العقلية. (...) والفكر بحسب (ديكارت) هو الذي يشك ويفهم ويُدرك ويريد ويتخيّل ويحس، بمعنى ان الفكر يشمل الإحساس والإدراك والتخيّل والشك والإثبات والإرادة. (صليبا، ج2، ص155-156) أو هو إجماع الإنسان ان ينتقل من أمور حاضرة في ذهنه (...) إلى أمور غير حاضرة فيه. وهذا الانتقال لا يخلو من ترتيب. (وهبة، 2007، ص466).

المضامين الفكرية إجرائياً: هي تلك المعاني المُدركة عقلياً التي يتم انتاجها وتحليلها لتتضمن مجموعة من الموضوعات ذات التوجّه الاجتماعي والديني والسياسي، بحضورها الواقعي والمتخيل حينما سعى الإنسان الرافديني لتجسيدها في نتاجاته الفنية.

3. المشاهد:

لغة: المشهد. (شهد) ج. مشاهد. 1. محضر الناس. 2. مجتمع الناس. (...) 3. منظر في الفصل من الرواية التمثيلية. (مسعود، 1992، ص743)

اصطلاحاً: مصطلح في السرد للدلالة على وحدة مشهدية (من عدة أجزاء) في السرد. اما تسلسل وحدات المشاهد فيؤلف حبكة الرواية. فالمشهد كوحدة هو سلسلة من الوظائف الموجهة وقطعة مؤلفة من اقتراحات عديدة تعطي للقارئ انطباعاً بأنّها وحدة مشهدية مكتملة (القصة أو الحكاية). (بافي، 2015، ص491) أو هو كل ما يُعرض ليسترعي النظر وخاصة إذا كان مثيراً غير عادي. وفي الأدب يشير المصطلح عادة إلى عرض ضخم. (فتحي، 1986، ص330)

4. السرد Narration

لغة: عرفه البستاني بأنه : الحديث والقراءة وإجادة سياقهما (البستاني، 1972، ص916).

اصطلاحاً: من اللاتينية (Narratio) حدث الحكاية، سرداً. طريقة في رواية الأحداث بتنظيمها متسلسلة في الزمان ووفق صيغ قولية معينة. (موريزو، 2022، ص302)

فن تنظيم وبناء الحادثة أو السلسلة من الحوادث بوصفها شكلاً فنياً منتظماً بعلاقات وقواعد وأبنية داخلية تنظم عمل السرد (إسماعيل، 1986، ص178).

القصة: Story

لغة: قصّ أثره قصّاً وقصيصاً. تتبّعهُ، و- الخبر، أعلمهُ. (...) والقصّ من يأتي بالقصة. (الفيروزآبادي، 2008، ص1330)

اصطلاحاً: هي وصف أفعال عبر حكايات سردية. أو هو نسيج سردي يختزل الخطاب الى منطق أفعال ووظائف ملغياً بذلك أزمنة ومظاهر وأنماط القصة. (علوش، 1985، ص180) والقصة تشترط مقاصد تناسب إطاراً زمنياً (...). بمعنى تؤسس القصص ترتيباً زمنياً لحقائق واقعية أو متخيلة لكنها تضيف إليها أهدافاً قومية، وفكرة النصر والهزيمة). (هوندرتش، ج2، 2021، ص1186)

مشاهد السرد القصصي إجرائياً: هي مجموع الأحداث والموضوعات التي يعمل الفنان على تنظيمها وصياغتها عبر توصيف الفكرة أو القصة المحمولة بوصفها صورة بصرية فنية اندمجت والتأثير المباشر لفعل الخطوط والمحفورة والكتل البارزة والتي شكّلت تكوينات بصرية ضمن اطر زمكانية.

الفصل الثاني/ الإطار النظري

المبحث الاول: الأطر الفكرية للحضارة الأكديّة

ان طبيعة الظروف التي عاشها الإنسان الرافديني جعلت من الأخير يؤدي دوراً فاعلاً ومؤثراً في تنظيم حياته الاجتماعية حيث التنوع الحاصل للأفكار وما تتضمنه من آراء ومعتقدات وسياسات ونظم اجتماعية وطقوس ونشاطات اقتصادية منحت تلك القدرة على انشاء امبراطوريته الخاصة وكيانه وأفكاره التي ارتبطت مع مظاهر وقوى الطبيعة وما أفرزته من مخاوف وتكهّنات واعتقادات سادت وسيطرت على روح الفكر لدى الإنسان الرافديني، لاسيما ان طبيعة التفكير بالأشياء والأحداث الغامضة جعلته يعيش حالة من الأوهام وابتكار موضوعات ذات طابع ديني وأسطوري سعياً منه للتفاعل معها والاعتقاد بها بوصفها الأساس الموضوعي له.

ان من أهم الأفكار التي برزت وأثّرت في عقلية الإنسان في الحضارة الأكديّة هي موضوعات الفكر الديني (المعتقدات الدينية)، حيث لعبت دوراً مهماً في تطلّعات المجتمع العراقي القديم وارتباطها بأوجه الحياة العامّة، وتمتّع الكهنة بمكانة مرموقة

وتأثير كبير. (...) لقد امتازت موضوعات الفكر الديني في العراق القديم بخصائص معينة منها تعدد الآلهة والاعتقاد بحياتها والمماثلة لحياة البشر وموضوعات القدرات الخارقة. (الأحمد، 2013، ص9) ويعد (المعتقد) بمثابة الحجر الأساس الذي يقوم عليه الدين الجمعي فمع (المعتقد) المترسخ في عقول الناس، تظهر (الطقوس) المنظمة، وهي أكثر الأشكال فعالية في التعبير عن الخبرة الدينية لتحرص ملوك ذلك العصر على وجوب إقامة علاقات حميمة طيبة مع (آلهتهم) لإحلال الرخاء في البلاد حيث عمل الأكديون على تقديم القرابين وصهر استجاباتهم الانفعالية في بنية سايكولوجية وسلوكية ومع ظهور (المعتقد) توطر (الأسطورة) التي تعمل على شرح المعتقد وتجذيره بوصفه فكرة نظرية مجردة في بنية الأدب الديني. (صاحب، ج2، 2020، ص87) والسبب الرئيس الذي أدى إلى نشوء الفكر الديني هو اعتماده على ما هو (كوني) والذي ينتمي إلى عالمين هما الواقع وما فوق الواقع، بمعنى عالم ظاهر محسوس، وآخر يعج بالأرواح والقوى غير المرئية، وقد دخل عالم (الوهم) هذا محيطاً معرفياً في وعي الإنسان بانتصاره في تحويل مثل هذه (اللامرئيات) الى منظومة من الأشكال الرمزية مانحاً إياها طاقة روحية عظيمة وهائلة الحيوية في طقوسه وشعائره الدينية. (صاحب، 2016، ص109)

وعلى مستوى الفكر الأسطوري نجد انه ينطوي على مضمون واقعي في وسعه ان يكشف عن أغوار النفس البشرية وتطلعاتها وأنشطتها الفكرية، فالأسطورة تروي عادة قصص أبطال خارقين وفوق مستوى البشر يصارعون آلهة، ورغم ما تحويه من عناصر خرافية فإنها محصلة للتصورات الخيالية للإنسان وذكائه وأنشطته الفكرية أنها تعبير عن أحلام جمعية كما أنها تمثل مجموعة من الشعائر والطقوس المرتبطة بعقيدة معينة، أما شخصياتها فتشمل شخوص مجردة أو أبطال مقدسون أو آلهة، كما تكشف الأساطير من خلال مضامينها عن بعض أنماط السلوك الفطري وعادات الشعوب.

(عطية، 1997، ص59) والفكر الأسطوري يتابع على الدوام خلق أساطير جديدة، حيث لا يُعرَف للأسطورة مؤلف معين، لأنها ليست نتاج خيال فردي، بل ظاهرة اجتماعية جمعية يخلقها الخيال المشترك للجماعة وعواطفها وتأملاتها. إذ تلعب الإلهة وأنصاف الآلهة الأدوار الرئيسية في الأسطورة. كما تجري أحداث الأسطورة في زمن مقدس هو غير الزمن الحالي ومع ذلك فإن مضامينها أكثر صدقا وحقيقة بالنسبة للمؤمن من مضامين الروايات التاريخية. حيث ترتبط الأسطورة بنظام ديني معين وتعمل على توضيح معتقداته وتدخل في صلب طقوسه وهي تقعد مقوماتها، إذا انهار هذا النظام الديني. إذ تتمتع الأسطورة بقدسية وسلطة عظيمة على عقول الناس ونفوسهم ان السطوة التي تمتعت بها الأسطورة في الماضي لا يدانيها سوى سطوة العلم في العصر الحديث. (السواح، 2001، ص12-14) فلم تكن أسطورية الفكر الديني عندهم لتتحول إلى فن، لو لم تكن مرتبطة بحياتهم العملية. فقد أسست بنية الدين الأسطورية علاقات رمزية بين الأشياء المتشابهة وتعاملت مع هذه التداعيات على أنها (حقائق) قائمة في الواقع، هذا التعميم الرمزي في بنيتهم الفكرية، قد فعل خاصية تأويل المفاهيم إلى رموز، فأحال التجريدات الذهنية بذات الفاعلية إلى إعمامات فنية. (صاحب، 2005، ص111)

ان حقيقة النضج الفكري شمل ظهور النظم السياسية والحربية للحضارة الأكديّة، المتمثلة باتخاذ (سرجون) الأكدي وحفيده (نرام سين) لقباً يدعى (ملك الجهات الأربع)، والذي يعكس مظاهر اتّساع السلطة وازدياد رقعة المملكة، ذو المدلول الديني لتثبيت السلطان السياسي. (...) لقد سعى (سرجون) إلى إدخال اسم الملك في العقود القانونية مع أسماء الآلهة، وجعل القضاة مجرد موظّفين يُعيّنهم الملك. (...) كما سعى الملك (سرجون) الى تكوين نظام الجيش الدائم وإحداث تغييرات أساسية في أساليب القتال والسلاح، الذي أدى إلى غلبة خصمه (لوكالزكري). ولابد من الإشارة الى موضوع

انتقال السلطة السياسية إلى الأكديين الساميين هو انتقاء الصراع القومي ما بين الساميين والسومريين الذي كان من أسبابه التوجهات القومية. (باقر، 2010، ص340-341) لقد توسّعت المملكة الموحّدة حتى أصبحت إمبراطورية، وتعلّقت إدارة الدولة واتسعت سلطات الملك حتى ظهر الاتجاه الفاعل في تقديس الملك وتأليهه بوصفه كان ممثلاً للإلهية في الواقع، أي القيام بوظيفة الإله نفسه. ان ظهور فكرة إلهية الملك لتتسجم مع اتساع سلطته وإمكانه في تعيين حكام الدويلات والأقاليم المختلفة. (...) والملك يمثل رأس السلطة ومصدر السلطات والشرائع على الرغم من ان تلك الشرائع مردّها إلى أوامر الآلهة وإرادتهم الفاعلة. (باقر، 2010، ص378)

لم تقم إمبراطورية (سرجون الاكدي) على بناء سلطة تريد السيطرة على السكان من خلال القوة العسكرية وحدها بل كوسيلة لتأمين ازدهار التجارة الدولية للحفاظ على المصالح الاقتصادية لعاصمته والحفاظ على المصالح التجارية في استعمال القوة العسكرية الساحقة لإخضاع الخصوم ولضمان إبقاء المناطق الحيوية في أيديها. (ساكر، 2009، ص104) لقد سعى الملك الاكدي لتأمين منظومة الطرق التجارية الآمنة بغية وضع نوع من الحالة الاقتصادية المزدهرة وتسهيل مهمة جلب الخامات اللازمة لإنجاز مشاريعهم المعمارية الكبيرة وتنشيط حاله الفنون والحرف المختلفة التي تحتاج الى الخامات الملونة والمتنوعة بالإضافة إلى تنظيم التعاملات التجارية. (...) وعلى الرغم من الاهتمام بالنشاطات الزراعية لوحظ أيضاً وجود نشاطات صناعية وتجارية وتعاملات على المستوى المالي والائتمان، بالإضافة الى الصناعات اليدوية وصناعة الغزل والنسيج والخياطة وصناعه الجلود والخمور. (صاحب، ج2، 2020، ص84-85)

المبحث الثاني: السرد القصصي وعلاقته بالمنجز الفني الأكدي

يعد السرد ذلك المفهوم الذي يعكس حقيقة فعل اللغة الذي من خلاله نحكي شيئاً سواء كان هذا الفعل شفهياً أم مكتوباً واقعياً أم خيالياً. والخطاب الذي ينتجه السرد هو القصة، والأخيرة تعتمد على مجموع الأحداث التي تكون الحكاية. (سوريو، 2022، ص1497) والسرد غالباً ما يُعد معادلاً تقنياً للحكاية. ويحدد على انه فعل القص ونتيجة هذا الفعل في ان معا بصفته منتجاً. كما يبدو انه تلك العملية التي تتضمن طبيعة الأخبار المكتوبة او الشفوية للوقائع والأحداث الواقعية أو المتخيلة، وخضوعها لقواعد تنظيمية تتطلب تسلسلاً للأحداث (القديمة، المعاصرة والمستقبلية) ومنطقاً معيناً، والتي تقتض وجود راوٍ ومروي له مما يضيف عليه قيمة مقالية وبرغماتية. (ارون وآخران، 2012، ص594) فضلا على ان السرد وسيلة لنسج بنية العناصر الفنية للقصة، والقصة لا تحدد بالمضمون فقط، وإنما بالشكل أو الطريقة التي يقدم بها ذلك المضمون. لذا فالسرد هو مجموع ما يختاره الراوي من وسائل وحيل لكي يقدم القصة للمروي له. (الحمداني، 2000، ص46).

ويتضمن السرد أشكال مختلفة، من مثل الأعمال الفنية من لوحات، وأفلام سينمائية، وإيماءات وصور متحركة، وكذلك الإعلانات أو الدعايات، وغير ذلك. وفي كل منها ثمة قصص تحكى. حيث يقوم المختص بالسرد باستخراج تلك الحكايات ليستكشف ما تقوم عليه من عناصر وما ينتظم تلك العناصر من أنظمة. (الرويلي، 2002، ص174) ويتضمن تحليل السرد منظومة من الموضوعات الرئيسة والفرعية التي يجمعها نسق معين ينقل جانباً من الواقع المعاش، والسرد ذاته هو طريقة/ كيفية تقديم العبارات والكلمات والمقولات والتصورات والمعاني والأفكار التي يتكوّن منها الموضوع بما يشكّل الواقع الاجتماعي المُدرَك بأبعاده المختلفة لدى المتلقّي. كما ويهتم تحليل السرد بآليات تقديم هذه الأفكار والمعاني بالسياق المحيط لطريقة التقديم بكل

تفاعلاته الاجتماعية والتاريخية والسياسية والأيدولوجية والثقافية فهو لا يهتم فقط بالموضوع أو النص الظاهر بل يدرس الغاية من طرح الموضوع ومعانيه الضمنية غير اللفظية. (فوزي، 2023، ص73) أما عناصر السرد فهي كالآتي: أولاً الزمان يرتبط الزمان بالوجود والزمان يخضع إلى عدة عوامل فكل عمل فني بعدان، بعد اجتماعي واقعي وبعد فردي خيالي. ثانياً المكان وهو النظام البنائي والذي يستجيب إلى تناصات محمولة لصورة أو عدة صور تقضي في النهاية إلى ديمومة الفعل السردى الدلالي مكانياً. ثالثاً اللغة نظام أو شفرة تتحكم في إنتاج المعنى. رابعاً الشخصية. وهي أهم ما في العمل الفني وهناك شخصيتان الرئيسة أو الثانوية في الأعمال الفنية. خامساً الحدث وهو تقديم توصيف زماني ومكاني من خلال وصف الشخصيات وتحديداتها عن طريق حركتها تبدأ الأحداث بالتنامي لتصل إلى العقدة، ثم تتدرج إلى الوسط فالنهاية لتصل إلى الحل (كاظم، 2013، ص191).

ان خاصية تفعيل الموضوعات السردية للأحداث لها امتدادات لمساحات ووسائط مادية المتمثلة بالفنون الأكاديمية بغية إنشاء تلك الدراما المؤثرة في سرد الوقائع بمختلف جوانبها، حيث سعى الفنان الأكاديمي لإظهار المشاهد النحتية في تقنيات النحت البارز وعندما يكون المشهد يتضمن مفاهيماً دينية يتخذ التكوين النحت كنوع من الأبنية الشكلية المعقدة التركيب، وحين يتموضع الحدث بوصفه وثيقة تاريخية تظهر معالمه بأشكال المسلات، تظهر خصوصياتها الفكرية كمنحوتات جدارية، وبولوج المشاهد النحتية حيز التداول الاجتماعي فأنها تظهر ممتزجة بالطبيعة الشكلية في صياغة الأختام الاسطوانية. (صاحب، 2016، ص37-38) وفي مشهد حيوي وبغية هندسة معنى الحدث وسرد وقائع المعركة الحربية الممثلة على سطح المسلة، فقد قسم الفنان الأكاديمي سطحه التصويري إلى عدد من الحقول الأفقية والتي تشمل مجموعة من المقاتلين وأسلحتهم، وهذا الفعل هو بمثابة توثيق سردي لتفعيل خاصية الزمن عبر

رواية الأحداث والذي ارتبط باليات عمل الصورة الذهنية للفنان سعيًا منه لسرد وقائع الحدث على وفق ما يعرفه عنه في خزينه الذهني وليس على وفق ما يراه بالمراقبة البصرية المباشرة، محاولًا بذلك صياغة تجريدات فكرية في روائيته إلى الحدث لم تكن مألوفة في أنظمة الصور الفوتوغرافية. (صاحب، 2016، ص39) كما في الشكلين (1، 2)



شكل (2)



شكل (1)

جزء من مسلة من حجر الديورايت من مدينة سوسة

ويرى الباحثان ان الفنان سعى لإظهار طبيعة الحدث الذي لطالما ارتبط بفعل القوة الضاربة والمؤثرة والوقففة المفعممة بالثبات والسيطرة والمسير المنتظم للمقاتلين وهم يعبرون عن فعل الطاعة والنظام، كما سعى الفنان لأن يروي لنا وعبر مشاهد المصورة قصص البطولة الانتصارات والقوى الضاربة التي خلّدها التأريخ، بوصفها نتاج الفكر والعقل والوعي الثقافي للإنسان.

ان تلك الأحداث وثّقت كمشاهد قصصية وحكايات لها أبعادها الفكرية والثقافية التي عملت على توثيق الموضوعات السياسية ونشاطات الحروب بالإضافة إلى الموضوعات الدينية، ما جعل من الحضارة الأكديّة ان تتمتع بذلك النتاج الأكثر إثارة

وإبداعية. (بشن، 2024، ص98) لا سيما ان طبيعة النتاجات الفنية تمثّل تعبيراً عن تطلعات الوعي الثقافي والأفكار والمعتقدات والطقوس والشعائر الدينية والموضوعات الاجتماعية والاقتصادية بالإضافة إلى تناولها موضوعات أسطورية وأشكال آلهة ورموز دينية مقدّسة. (عبد الحسين، 2024، ص385) كما في الشكل (3) لقد تم عرض المشاهد البصرية بأحداثها الواقعية والمتخيّلة بأسلوب قصصي (حكائي) تضمّن في طيّاته مفاهيم وأفكار وتوجّهات ثقافية واجتماعية وسياسية اندمجت ونظامها القيمي الذي بُني بجهود ذلك العقل الواعي والتفكير المتوالد.



شكل (3)

ختم أسطواني يصور أحد الآلهة يقتل طائراً

لقد أنجز الفنان الأكدي جملة من المشاهد البصري للأختام الاسطوانية بموضوعاتها ومضامينها المتنوعة التي أذهلت المتلقّي لدى تأمل تفاصيلها الدقيقة، حيث يروي لنا الفنان وعبر سرديته المشهدية المؤثرة ان ختم الملك الأكدي (شار-كالي-شري) يظهر وهو يسقي حيوان الجاموس من إناء إنسابت منه المياه بوفرة. كما نلاحظ ان البطل استقر على الأرض وبكل ثبات، كما استعرض الفنان شكل البطل الأسطوري الذي يتألف من مظهر أمامي لوجهه المؤطر بثلاث حلقات دائرية من

الشعر ويرتدي حزام له ثلاث دورات حول الخصر، حيث تم تكرار صورة البطل الاسطورية والحيوان بوضع متقابل وعلى جانبي الختم مع ملاحظة وجود النص الكتابي للفضاء البصري الذي يمثل اللغة ووضعها بصورة استعراضية. (صاحب، 2020، ص68) كما في الشكل (4) ان طبيعة التكوين الشكلي بدا أكثر استعراضية لطبيعة الأحداث التي قدّمها الفنان الاكدي بطريقة سردية ليحكي لنا أسرار ذلك البطل الأسطوري وقداسته وعلاقته بالمحتوى البيئي، بالإضافة إلى المكانة الفاعلة للغة التي وظّفها في وسط الطبعة لإظهار دورها الثقافي في نضج المجتمع والتعبير عن حالة الفكر وتقدمه، كما وظف الفنان إلى الأسفل من الطبعة شريط موازي يتضمّن خطوط متموجة للتعبير عن غمرة تلك المياه وغزارتها وكونها تمثل حالة الوفرة المادية واستمرارية الحياة وتعزيز القوة.



شكل (4)

ختم اسطواني الملك شار-كالي-شاري

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:

1. ان طبيعة الأطر الفكرية للحضارة الأكديّة تضمّنت جوانب موضوعية ومعتقدات ونظم سياسية واقتصادية واجتماعية وثقافية وأنشطة طقوسية ودورها الفاعل في تنظيم الحياة الاجتماعية.

2. بدت الأشكال الرمزية ممثلةً لأفكار المعتقد الديني في العراق القديم بوصفه شكلاً ذات فاعلية وروح العقل في تعبيره عن خبرات الدين وارتباطه بالدور العقائدي وعلاقته بعالم الظواهر والقوى الروحية.
3. أفرزت لنا الحضارة الأكديّة موضوعات أسطورية امتزجت والمعتقدات الدينية، لتتضمّن أفكاراً ذات طابع خرافي وتصورات خيالية وقصص بطولية لشخصيات غريبة انبثقت من ذلك الفكر الجمعي تعبيراً عن أحلام الفرد وتطلعاته.
4. اتساع رقعة ومظاهر السلطة والمملكة بدلالاتها العقائدية الدينية والاهتمام بفكرة إلهية الملك وتقديسه، بوصفه الأساس الفاعل لتشريع القوانين وإحداث التغييرات في إدارات الدولة.
5. تكوين إمبراطورية حاكمة ذات توجه سلطوي وقوة عسكرية فاعلة بغية تأمين الأنشطة التجارية والمصالح الاقتصادية المزدهرة واستيراد الخامات وتوسيع نطاق التعاملات التجارية والصناعية.
6. يمثل مفهوم السرد ذلك الفعل القصصي (الحكائي) الذي يتضمن جملة الأحداث الواقعية أو الخيالية وتقديمتها وفق نمطاً متسلسلاً وخضوعها لقواعد تنظيمية معينة.
7. لا يقتصر مفهوم السرد على فعل اللغة الكلامية بل يشمل نتاجات الفن (المنحوتات، الرسوم، المطبوعات) بوصفها تتضمن موضوعات ذات طابع سردي قصصي.
8. يتضمّن مفهوم السرد جملة العناصر الفنية المرتبطة بتقديم الشكل وإيضاح المضمون، من خلال تلك العبارات والكلمات والمقولات والمعاني والأفكار التي يتكوّن منها طبيعة الموضوع وعلاقته بالواقع الاجتماعي والسياسي والتأريخي والثقافي والأيدولوجي.

9. ان فعل السرد يشترط وجود صورته ذهنية وصياغات فكرية نابغة من عقلية الفنان ووعيه الثقافي بغية تقديم تشكيل بصري ذات طابع قصصي (حكائي) عبر تلك العناصر المؤثرة (اللغة، الشخصية، الحدث، المكان، الزمان).
10. باتت الاستعراضية في تقديم المشاهد البصرية للنتاجات الفنية احد ابرز الأساليب الفاعلة في طرح الرؤية الموضوعية على المستوى الشكلي في صياغة العناصر البصرية وتنظيمها.

الفصل الثالث/ إجراءات البحث

أولاً: إطار مجتمع البحث: لقد شمل إطار مجتمع البحث الحالي جميع النتاجات الفنية التي حصل عليها الباحثان من مواقع الإنترنت والكتب الأجنبية والتي شملت جميع طبعات الأختام الأسطوانية والأعمال النحتية البارزة الأكاديمية التي بلغ عددها (34) عملاً فنياً تنوعت موضوعاتها بغية تحقيق هدف البحث الحالي.

ثانياً: عينة البحث: بعد ان حصل الباحثان على العدد المطلوب من إطار مجتمع البحث الحالي، عملاً على اختيار نماذج عينة البحث البالغ عددها (4) نماذج، (3) منها طبعات أختام اسطوانية وعمل (1) من النحت البارز بطريقة قصدية وفقاً للمبررات الآتية:

1. اعتماد نماذج طبعات الأختام الاسطوانية والنتاج النحتي البارز الأكثر وضوحاً.
2. اختيار نماذج طبعات الأختام الأسطوانية التي تباين محتوى موضوعاتها وتنوع تشكيلاتها.
3. اعتماد نماذج طبعات الأختام الأسطوانية والنتاج النحتي البارز التي تحقق هدف البحث.

ثالثاً: أداة البحث: اعتمد الباحثان المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري بوصفها محكات رئيسة في عملية تحليل نماذج عينة البحث.

رابعاً: منهج البحث: اتبع الباحثان المنهج الوصفي بأسلوب تحليل المحتوى لمعرفة ابرز مضامين الفكر التي امتازت بها مشاهد السرد القصصي عبر تحليل بنيتها الشكلية والمضامينية.

خامساً: تحليل انموذج عينة البحث

انموذج رقم (1)

اسم العمل: قصة نرام سين/ مسلة النصر

سنة الإنتاج: 2200 ق.م

التقنية: نحت بارز

القياس: ارتفاع 2م × عرض 1.5م

الفترة: العصر الاكدي

المصدر:

[https://commons.wikimedia.org/](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Victory_stele_of_Naram_Sin_9068.jpg)

[wiki/File:Victory_stele_of_Naram](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Victory_stele_of_Naram_Sin_9068.jpg)

[_Sin_9068.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Victory_stele_of_Naram_Sin_9068.jpg)

الوصف العام: ان المشهد البصري أعلاه يعج بالعديد من المفردات البصرية، فهو يتضمن مختلف الهياكل والأشكال والرموز. حيث نجد في الأعلى توظيف لشكل الشمس وتكرارها لمرتين، والى الأسفل منها نحت الفنان الاكدي تشكيلاً بصرياً لإحدى القمم الجبلية المثبت عليها بعض الكتابات المحفورة باللغة الأكديّة، ويجاورها واقفاً (نرام - سين) احد ابرز الملوك الأكديين والى الأسفل منه وظّف الفنان عدداً من الجنود

المقاتلين الذين يحملون الدروع والرماح والسهام وهم يخوضون حرباً طاحنة مع بعض الأفراد، بالإضافة إلى وجود بعض الأشجار والمرتفعات الجبلية.

تحليل العمل: ان الفكرة من انجاز هذا العمل الإبداعي النحتي الضخم هو لإظهار إحدى أهم المعارك التي خاضها الملك (نرام-سين) ضد القبائل المعروفة بـ (اللولبي) والسعي لتجسيد تلك الشخصية البارزة التي مُنحت الإلهية في الأرض، وقيادتها لقوة عسكرية ضاربة مهمتها بسط السيطرة والهيمنة بغية تأمين الأنشطة التجارية، بالإضافة الى ذلك ان المسلة صوّرت وخلّدت قصة انتصار الملك (نرام سين) على تلك القبائل عبر تلك القيم التعبيرية التي أضافها النحات الأكدي على ثنايا تفاصيل مفرداته الفنية. لقد ظهر في طبيعة التكوين الشكلي ان الموضوع الملحمي يعج بالمفردات البصرية التي كونتها تلك الخطوط والتضاريس البارزة في إظهارها لمجمل حركات شخصية الملك والمقاتلين الواقفين على سفوح القمم الجبلية، وهذا بدلالة التأكيد على القيمة المكانية للحدث في المشهد البصري، حيث الصخور والأراضي الوعرة. كما سعى النحات الاكدي لإظهار مجاميع المقاتلين وهم يسيرون متجهين نحو الأعلى ومسكهم للرماح بطريقة متشابهة (تكرار) يدل ذلك على وجود تنظيم عالٍ في صفوف هؤلاء الجنود، بالإضافة إلى انه يعمل على فرض مفرداته بطريقة هيمن عليها الانسجام والتناسق والتوازن في توزيع الهيئات والأشكال. لا سيما ان الصياغة الشكلية للفعل الحركي للمفردات المحتدمة منح المشهد قوة درامية أضافت نوع من التفاعلية وقوة الجذب البصرية. كما اهتم النحات الاكدي بإظهار العديد من الأشجار والنباتات والقمم الجبلية عبر تلك الخطوط المنحنية إلى صنعها بكتلتا يديه البارعتين، بدلالة الاهتمام بالمحيط المكاني للحدث وهذا يمنح المشهد القوة المؤثرة لتلك الحركية الخطية وتداخلها مع حركة المقاتلين وصعودهم للأعلى. لقد انفرد النحات الاكدي في عرض وتنظيم ذلك المشهد البصري بصورة قصصية ذات طابع سردي، حيث يسود التكوين الهرمي

على مساحة السطح النحتي، مع ملاحظة ان شخصية الملك تعطي المشهد بوقفه يسودها الثبات والانضباط والحزم مرتدياً خوذته ذات القرون بوصفها رمزاً للإلهية. كما ركز النحات على إظهار القوة البدنية لأجساد المقاتلين دون التأكيد على ملامح وجوههم بدلالة مكانتهم وقوتهم البدنية والقتالية وسيطرتهم على أحداث المعركة. لقد اهتم النحات الاكدي بإظهار التفاصيل بأسلوب واقعي ومتبعاً أسلوب المحاكاة في صياغة الهيئات والأشكال مع ملاحظة القوة التعبيرية والاهتمام بتوظيف الحركة وعلاقتها بالأجساد البشرية. ان طبيعة الرؤية الإبداعية للمشهد البصري التي قدّمها النحات الاكدي بطريقة سردية قصصية عن موضوعه هذا (قصة مسلة النصر) أظهرت مدى قدرته الفاعلة على المستوى الفكري والوعي الثقافي وما يمتلكه من إرادة حقيقية وفذة في انجاز إحدى الروائع النحتية الكبيرة في ما تحمله من قيم جمالية ومضامين سياسية واجتماعية وثقافية ودينية، لقد اظهر النحات حقيقة ذلك المجتمع ومدى قوته وتماسكه وتطلعاته وسعيه في السيطرة والهيمنة، لا سيما ان النحات يسعى لأن يروي أحداثاً بإخراج دراماتيكي حيوي ومؤثر لدى المتلقي، محاولاً بذلك المزج بين فعل التعبير والأسلوب الواقعي مع إضفاء مسحة تجريدية بسيطة من خلال إهمال بعض تفاصيل الوجوه والأشياء. حيث سعى إلى تنظيم حركات المقاتلين ووقفاتهم وكأن هذا الجيش يظهر عليه سمات البطولة والقوة القتالية والتلاحم والهيمنة والتدريب العالي والتنظيم. لذا نجد ان الصياغات الشكلية للمشهد السردى البصري بموضوعاته القصصية حملت العديد من المضامين الفكرية لنجد تفعيلاً للنهضة السياسية للسلطة الحاكمة من خلال تلك الوقفة المهيبة لشخصية الملك وسيطرته وثباته في ساحة القتال وارتدائه للخوذة المزينة بالقرنين بدلالة القوة بالإضافة إلى تأكيد النحات على موضوعات الفكر الديني العقائدي وتكريس فعل (الإلهية) التي مُنحت للملك آنذاك عبر تلك الرمزية لواقع القرنين المثبتين في أعلى الخوذة. لا سيما ان أحداث الموضوع

تداخلت وباتت تمثل نمطاً استعراضياً لتتضمن رؤى متعددة منحت المشهد قوة بصرية مؤثرة نابغة من رحم الفكر والثقافة الواعيين للإنسان القديم بوصفه أنساناً يحمل بصيرة ورؤية حاذقة في ثنايا وأحداث الموضوعات، لتتحول إحداث المشهد إلى تنظيم قصصي درامي يحكي عن أبرز مجريات الحدث بشخصياته ومكانه وزمانه ولغته التي وثّقها النحات الأكدي على جانب تلك القمة الجبلية، وفعل اللغة (الكلمة) يعكس حقيقة التمثيل الأسمى للمعاني والأفكار والتنويع على مستوى الثقافات والتطلعات وأحلام المجتمعات وتقدّمها. كما نلاحظ ان النحات الاكدي سعى طامحاً لإظهار شكلاً يشبه الوردّة مع تكراره لمرتين (الواحدة تجاور الأخرى)، وهذا التشكيل الرمزي هو تعبيراً عن نجمة الصباح المشعة التي ظهرت في سماء المعركة آنذاك ولسبعة مرات، إلا ان تلك الأشكال تساقطت ودُمّرت نتيجة التعرية الذي تأثر به موضوع سطح المسلة. ويتضح مما جاء ان طبيعة النتاج الذهني للنحات الأكدي بدا أكثر إبداعاً وانفتاحاً في صياغة الموضوعات والسعي لتوثيقها ودمجها بالواقع السياسي والاجتماعي والثقافي والأيدولوجي وتحويلها إلى ايقونات بصرية أكثر إثارة وجذباً للمتلقين.



انموذج رقم (2)

اسم العمل: قصة اسطورة إيتانا

سنة الإنتاج: 2200 ق. م

التقنية: طبعة ختم اسطواني

القياس: ———

الفترة: العصر الأكدي

المصدر: <https://www.mesopotamiangods.com/the-myth-of-etana>

الوصف العام: ان التشكيل البصري هو ختماً اسطوانياً رسم عليه وخُفِر مجموعة من المفردات التي تباينت في تشكيلاتها، حيث نجد إلى الأسفل من يسار الطبعة شكلاً هندسياً من الخطوط العمودية المتجاورة الذي يشبه الباب، ويقف راعي وإمامه مجموعة من الحيوانات مع وجود بعض الأدوات المنزلية البسيطة ويجاورها أشكال حيوانات تشبه إلى حدٍ ما هيئة الكلاب. وإلى الأعلى وظف الفنان الأكدي مجموعة من أشكال الأواني المختلفة، مع وجود بعض التنظيمات والخطوط الهندسية، وإلى يسار طبعة الختم الاسطواني وظّف الفنان نسراً طائراً إلى السماء ومعه الملك (إيتانا) ملك مدينة لكش.

تحليل العمل: ان الفكرة من انجاز هذا العمل بوصفه ختماً اسطوانياً صغيراً، هو للتأكيد على سعي شخصية الملك (إيتانا) في صعوده إلى السماء برفقة نسراً كبيراً حملاً على ظهره، حيث سعت الآلهة إلى تقديم النصيح والطيّان نحو السماء سعياً منه للحصول على نبات الخصب وإعطائه إلى زوجته التي كانت (عاقراً)، أنها تمثل أحد أبرز الأساطير القديمة التي تتناول موضوعات الاهتمام بالخصب والتكاثر بوصفها سر من أسرار الوجود وبدلالة ديمومة الحياة واستمراريتها. لقد انفرد الفنان الأكدي في سعيه لتوظيف مفرداته البصرية وصياغة موضوعاته التي حملت العديد من الدلالات والمضامين العميقة لتعكس حالة التطلّع العقلي والعمق الثقافي في قراءة الأحداث ومجرياتها الاجتماعية وعلاقتها بحقيقة الوجود الإنساني. لقد توزّعت المفردات البصرية (الشكلية) بصورة أشبه بالعائمة دون الاهتمام بقيم المنظور (البعد الثالث) للأشكال، لنجد توزيعاً منسجماً يملأ فضاء السطح الطباعي المنفذ على الطين الطري ويسبح في حيز وجوده الصغير الذي تشكّل من مجموعة من الخطوط والحزوز والتضاريس المتباينة والسعي لإظهار التفاصيل عبر التضاد الحاصل بين الضوء والظل، مع غياب واضح لتوظيف اللون في انتاج الطبعة الفنية، لقد كان الفضاء مؤثراً بصرياً من خلال الطابع الحركي للأشكال التي تسبح في ثنايا سطح العمل الفني. لا سيما ان الفنان

الأكدي اتسم بكونه ذات قدرة إبداعية وبراعة فذة في تكوين ورسم الأشكال والهيئات وإحداث حالة الانسجام البصري وعلاقتها بالتباين اللوني. وعلى الرغم من صغر مساحة الطبعة إلا أنها كبيرة وغزيرة بعمقها المضاميني، لا سيما ان الفنان الأكدي أراد الإفصاح عن طبيعة الأحداث وإظهار واقع الحياة الاجتماعية التي ينسج خطواتها بإبداعاته التي غمرت واقعه اليومي وارتباطها بالقصص والأحداث والموضوعات بطابعها الزمكاني، التي تعكس حقيقة تطلعاته ونضجه الفكري والثقافي. لقد رسم وحفر الأشكال والهيئات وفقاً لمخيلته الفذة وتصوراتهِ الذهنية التي نسجت واقعه الاجتماعي بصورة مؤثرة، محاولاً إيجاد علاقة فاعلة بين تلك المفردات وتطلعاتهِ وأفكاره، كما وفعل من دور الإنسان في ذلك الحدث المهم والمتمثل بصعود الملك (إيتانا) للسماء طلباً منه للحصول على تلك المادة العشبية التي تُسهم في تكوين النسل واستمرار ديمومة الإنسان على الأرض، لقد سعى الفنان للتأكيد على تلك الشخصية المؤثرة والفاعلة بوصفها صاحبة السلطة والسيادة والتأثير على فئات المجتمع. بالإضافة إلى ذلك فقد فعل الفنان وأسهم في تكوين ونُضج الموضوعات الأسطورية بأبعادها المضامينية العميقة التي أظهرتها تلك المشاهد القصصية المفعمة بالحياة والحركة البصرية، وهذا بدلالة صعود الملك (إيتانا) على ظهر النسر إلى السماء بغية الحصول على النبات الذي يسهم في تثبيت النسل، لا سيما ان تلك القصة تحمل في طياتها مضامين اجتماعية ارتبطت بفعل التكاثر والوجود الإنساني، قدّمها الفنان بأسلوب متخيّل ومؤثر عبر تلك المفردات البصرية التي نسجها وأخرجها بصورة درامية بأبعاد تفوق الواقع الحقيقي.



انموذج رقم (3)

اسم العمل: النظام

الشمسي

سنة الإنتاج: 2200 ق.م

التقنية: طبعة ختم

اسطواني

القياس: ——— .

الفترة: العصر الاكدي

المصدر:

<https://www.iraqinhistory.com/59-akkadian-seals/detail/11043-2018-10-01-11-37-10?tmpl=component>

الوصف العام: يتألف المشهد البصري لطبعة الختم الاسطواني من تكوين أفقي لثلاثة شخصيات، الأولى منها ومن جهة اليمين أخذت وضعية الجلوس، نفذها النحات بثوب طويل ذو طبقات أفقية وعلى رأسه تاج الإلهية، ويبدو أنها تمثل إله الشمس، وإلى الخلف منه حقول عمودية تحوي نقوشاً وكتابات مسمارية، وكذلك شكل لحيوان ذو قرون يبدو أنه غزالاً صغيراً، وتقابلها من الجهة اليسرى شخصيتان لآلهتين تمسك أحدهما الأخرى باتجاه الإله الجالس، وفي أعلى المشهد يُلاحظ وجوداً لرموز تدل على ما يشبه القمر وحوله الشمس يحيط بها إحدى عشرة كوكباً.

تحليل العمل: ان الفكرة من انجاز هذا المشهد البصري (طبعة الختم الاسطواني) هو لإظهار طبيعة النظام الشمسي، بالإضافة إلى ارتباطه بالرموز الفلكية أو الدينية، ومما لا شك فيه ان هذا يعكس حالة التطور الفكري والثقافي في مجال علم الفلك عند العراقيين القدماء، فالدائرة المركزية تمثل إله الشمس أو الشمس نفسها، أما بقية الدوائر

فقد ترمز الى نجوم أو كواكب أخرى. لقد اهتم الفنان الاكدي بإظهار العديد من التفاصيل والعناصر الشكلية كالخطوط والنقاط وقيم الضوء وما يقابلها من ظلال، ونتيجة لوجود مختلف التضاريس (الأجزاء البارزة) تولدت من ذلك حالة من التباين في تأثيرات الضوء الذي يفترض الأسطح البارزة ليحدث نوع من التجسيم المنسجم بين تلك المفردات، مع وجود هيمنة كاملة لتبسيط الشكل وإخفاء بعض تفاصيله، لا سيما ان المشهد البصري يخلو من توظيف عنصر اللون وعدم الاهتمام بتحقيق العمق (البعد الثالث)، لكن الفنان الاكدي أكد على حقيقة وطبيعة الهيئات الأدمية ومكانتها الفاعلة والمؤثرة بوصفها تشكّل العنصر السيادي لمجمل التكوين الفني، لقد سعى الفنان لإظهار التشكيل على وفق مشهدية بصرية مليئة بالأحداث والشخصيات واللغة المكتوبة وارتباطها بالزمن بغية إحداث حالة من قوة الجذب والفعل البصري المؤثر. وعلى الرغم من صغر مساحة الطبعة إلا أنها تحمل في طياتها مضاميناً فكرية بإحالات سردية، فالشخص الجالس على العرش في الوسط يُرجح أن هذه الشخصية تمثل إلهاً عظيماً هو (إله الشمس) وجلسه على العرش يرمز الى السلطة الكونية، وقربه من الرمز الشمسي الكبير يعزز أنه مرتبط بالشمس أو يمثلها، أما الشخص الواقف في المنتصف أمامه قد يكون ملكاً أو كاهناً يتلقى أوامر أو بركة من الإله، مما يدل على خضوعه للسلطة الإلهية وهو يأخذ دور الوسيط بين البشر والآلهة مما يدل على العلاقة بين الحكم والشرعية السماوية، أما الشخصية الثالثة فقد تكون مساعدة أو تابعة، ووجودها يعزز فكرة المشهد السردى الطقوسي حيث يشارك عدد من الشخصيات في طقس أو فعل رمزي، وهذا له دلالة فكرية ترمز إلى السيطرة الإلهية على النظام الكوني، وبالتالي فان العلاقة بين الشخصيات الظاهرة في الختم له مضامين فكرية تمثل علاقة ثلاثية بين الإله والملك والكون، فالإله يمنح القوة والنظام، والملك يتلقى هذه القوة ويحكم باسمها، والشمس والكواكب تشكل خلفية لهذا النظام مما يدل على أن

السلطة على الأرض انعكاس لنظام سماوي. كما ويظهر في الختم حيوان ذو قرون غالباً ما يُفسر على أنه غزالاً أو حيوان مقدس وهو رمز شائع في النحت الأكدي، ووجوده له دلالة فكرية تشير إلى أنه يمثل رمزاً للقوة الإلهية في التفسيرات الرافدينية، كما أن وجوده بجانب شخصية إلهية له مضموناً فكرياً آخرًا يرمز إلى سيطرة الإله على قوى الطبيعة، أو أن هذا الحيوان هو خادم أو تجلٍ من تجليات الإله، ويشير إلى وحدة الكون في النظام الأكدي حيث الحاكم والآلهة والطبيعة والكواكب والحيوانات جميعهم جزء من نظام واحد منسجم. إن طبيعة وحقيقة المشهد السريدي يعكس محاولات الإنسان القديم لفهم الكون وترتيب الأجرام السماوية بوصفها ذلك المكان الذي تمتزج فيه الروح الإنسانية مع طبيعة الموجودات، كما ويُظهر الفنان معرفة فلكية تكون متقدمة بالنسبة لتلك الفترة، أو فهم بدائي أو رمزي للنظام الشمسي، وهذا دلالة على المضمون الفكري المرتبط بعبادة الأجرام السماوية وربط الظواهر الفلكية بالآلهة والنظام الديني، هذا من جانب ومن جانب آخر فقد أظهر الختم الاسطواني الربط بين السماء والسلطة كخطاب سياسي وديني لتأكيد شرعية الملوك وكهنتهم، كونهم وسطاء بين السماء والأرض، فوجود شخصيات في الختم يعكس حالة السلطة السياسية كانت مرتبطة بفهم الكون ومكانتها في النظام الكوني، وهذا ما يظهر من خلال تصوير الشخصيات المقدسة والإلهية بجانب الشمس أو النجوم، فالشمس في المركز تعبر عن الآلهة الشمسية التي تمثل رمزاً للحياة والسلطة الإلهية والتي تحتل المركز في كثير من الأساطير، فالختم هنا ممكن أن يعبر عن تصور ديني كوني يرى أن النظام الإلهي يمتد ليشمل السماء، وإن هناك انسجاماً بين النظام الأرضي والسماوي، وبالتالي فإن احتواء الختم على هذه الرموز يؤكد أهمية النظام الكوني في الثقافة الأكديّة. بالإضافة إلى ذلك فقد اهتم الفنان الأكدي بتوظيف العديد من الأشكال إلى (يمين العمل) التي تحمل طابعاً لغوياً ذات مضامين ثقافية ووعياً جمعياً، تلك اللغة التي جمعت الشعوب لتكون حلقة تواصل

علمية ومعرفية فاعلة تعكس حالة التقدّم والرقي لتلك المجتمعات وسعيها الحثيث للوصول للحقائق والمعلومات عبر تلك القدرات الذهنية بتصوراتها الواقعية والمتخيلة التي يمتلكها العقل الواعي، والأخير يمثل ذلك الجزء الخفي الذي يفهم الأشياء ويحللها ويعيد تنظيمها وتركيبها على وفق متطلباته الآنية.



انموذج رقم (4)

اسم العمل: الإله شمش

/ اوتو

سنة الإنتاج: 2200

ق.م

التقنية: طبعة ختم اسطواني.

القياس: _____ .

الفترة: العصر الاكدي.

المصدر: <https://www.themorgan.org/exhibitions/online/she-who-wrote/cylinder-seal-mesopotamian-deities>

الوصف العام: يتألف المشهد البصري لطبعة الختم الاسطواني من تكوين أفقي يتضمّن مجموعة من الشخصيات الإلهية يتوسطها في المركز اله الشمس (اوتو) وهو يخرج من بين جبلين حاملاً منشاراً مسنناً، وإلى اليمين يظهر الإله (أيا) أله المياه والحكمة واضعاً قدمه على قمة الجبل الأول ورافعاً إحدى ذراعيه للأعلى، وخلف (أيا) تظهر شخصية بوجهين اثنين، أما إلى يسار المشهد تظهر الآلهة (عشتار)، واقفة على قمة الجبل الثاني، وإلى يسار (عشتار) تظهر شخصية تحمل قوساً وجعبة، يبدو أنه إله الصيد،

والى الخلف وظّف الفنان تشكيلات هندسية مستطيلة عمودية تحوي كتابات مسمارية، مع وجود شكل لحيوان بهيئة الأسد في أسفل يسار المشهد.

تحليل العمل: يعد هذا التشكيل الفني من أبرز النماذج المنفذة بالطباعة بالختم في الحضارة الرافدينية عموماً والأكدية على وجه الخصوص، فهو يمثل مشهداً سردياً يروي لنا أحداثاً تحمل معاني ومضامين فكرية عميقة، تجسد قوة السلطة وهيبة الملك وتعكس رؤية الحضارة الأكديّة من خلال توثيقها وتصويرها للأحداث والشخصيات التاريخية والأسطورية والتجسيد الظاهر للمكان. ان طبيعة المشهد البصري بكل مفرداته يشبه الى حد ما العروض المسرحية وكأن كل شخصية ظاهرة في تلك الطبعة تؤدي دورها الفاعل في تمثيل الحدث وتقديم الفكرة عبر تلك الدراما الأسطورية التي لطالما جسّدت واقع الحياة الرافدينية وما تحمله من مضامين وتشكيلات بصرية مفعمة بحالة من الوعي الفكري والثقافي. لقد نظّم الفنان الاكدي تلك المشهدية السردية معتمداً بذلك على قدراته الإبداعية وتصويراته الذهنية والمتخيلة في صياغة مفرداته بغية إيجاد صورة أكثر براعة وحرفية محاولاً بذلك الاهتمام بعنصر الخط والشكل والملمس والضوء والكتلة وإهمال مفهوم العمق (البعد الثالث)، مع غياب واضح لعنصر اللون والاكتفاء بلون القطعة الطينية، حيث ان الخطوط تصبح أكثر بروزاً وانسجاماً، لا سيما ان الصورة البصرية بحيثياتها السردية نُظّمت بطريقة يُهيمن عليها الانسجام والتوازن أما الفضاء فقد امتلأ بمختلف المفردات ذات التأثير البصري على المتلقّي، كالشخصيات التي تسعى كل منها لتمثيل حدث معين ليكون الموضوع ممثلاً لواقع الحياة الاجتماعية وابرز ما يحمله من تصورات وقدرات عملية وفكرية فذة. لقد وظّف الفنان في هذا المشهد شخصية إله الشمس والعدالة في الميثولوجيا الأكديّة والذي يُعرف بـ (أوتو) في السومرية و(شمش) في الأكديّة، فهو كاشف الأسرار وراصد الأفعال والنور الذي لا يُخفى عنه شيء، والذي كان له دوراً قضائياً في القسم والحكم بين المتخاصمين. ان

الإله (شمش) غالباً ما يظهر وهو يخرج من بين جبلين وفي ذلك محاولات فكرية فيها إشارة الى شروق الشمس، وهو يحمل في أحد ذراعيه منشاراً مسنناً، يُعتقد أنه منشار العدل الذي يرمز الى دوره في تطبيق العدالة، وتحيط به من الأعلى هالة مشعة تشير الى أشعة الشمس، فيما يظهر جبالان على شكل كتل صخرية أسفل قدمي (شمش) يرمزان الى الأفق أو الجبال التي تخرج منها الشمس في الصباح والتي ترمز الى بداية يوم جديد. وفي أعلى المشهد يُلاحظ وجوداً لطائر يبدو أنه نسر يتجه بحركته نحو الإله (شمش)، فتوجهه نحو الإله يحمل بين طياته أبعاداً فكرية روحية أو سماوية من خلال قدرته على التنقل بين العوالم (العلوية والسفلية)، وفيه إشارة إلى البصيرة أو الرقابة الإلهية وهذا يتماشى مع وظيفة (شمش) التي ترى كل شيء ولها السيطرة على كل شيء. ويظهر الى يمين الإله (شمش) إلهاً آخر هو (أيا) إله المياه والحكمة، إذ تظهر المياه المتدفقة من كتفيه على شكل خطوط متموجة نحو الأسفل وفي ذلك دلالات فكرية تشير إلى أن المياه هي مصدر الحياة والنماء في الحضارة الأكديّة، وتتخلل هذه التيارات المائية المتدفقة مجموعة من الأسماك السابحة مما يعزز فكرة الحياة ووفرة الموارد الطبيعية، وخلف (أيا) تظهر شخصية بوجهين اثنين، كأنها تؤدي وظيفتين للإله. كما وتظهر الآلهة (عشتار) آلهة الخصوبة والحب والحرب تحمل بيدها باقة زهور، ويظهر على كتفيها جناحين وسهاماً كإشارة فكرية إلى تحقيق النصر، فوجود الآلهة (عشتار) بجانب الملوك أو خلفهم تشير إلى أن السلطة السياسية تستمد شرعيتها من القوى الإلهية، وإن اجتماع الاثنين معاً (شمش وعشتار) له مضامين فكرية تعكس فلسفة التوازن الكوني، فالإله جانب العدل والطبيعة يظهر النور والحياة، الذكر والأنثى، فهما يظهران معاً ضمن سياق ديني أسطوري وإلى يسار (عشتار) يظهر إله مسلح يحمل قوساً وجعبة، يبدو أنه إله الصيد. كما وظّف الفنان الأكدي في هذا المشهد السردى حيواناً يبدو من هيئته أنه أسد بجسد عضلي وفم مفتوح وأسنان بارزة

يقف في مشهد ديناميكي إلى جانب (شمس)، والأسد يمثل أحد الرموز البارزة في الأختام الاسطوانية الأكديّة، خاصّةً تلك التي تصور الإله (شمس)، وفي ذلك دلالة فكرية ترمز للقوة والسلطة الإلهية فهو يشير إلى قدرة (شمس) على إخضاع قوى الظلام أو الفوضى والتغلب عليها، ووجود الأسد إلى جانب (شمس) يدل على أن العدالة الإلهية ليست رحيمة فقط بل أيضاً صارمة وقوية.

وعليه فقد مثّل الختم وثيقة بصرية ذات مضامين فكرية لمشهداً دينياً رمزياً عبّر عن العدالة الإلهية فبرزت الشمس كقاضٍ أعلى، ومن هنا صُوّر (اله الشمس) وهو يخرج بالنور ليكشف الحقيقة، فالنور هو رمز للحقيقة في الفكر الرافديني، وهو لا يمثل ظاهرة طبيعية فقط، بل قوة إلهية تكشف المستور وتضمن النظام، فضلاً عن إظهار الشرعية السياسية غالباً ما تستخدم هذه الأختام للتأكيد على أن الحكم أو الوثيقة تحظى بمباركة إله العدالة عبر مشاهد سردية رمزية.

الفصل الرابع

أولاً : نتائج البحث

1. ان مشاهد السرد القصصي شملت العديد من جوانب الحضارة الأكديّة، إذ يحتوي المشهد الواحد على تصوير درامي متسلسل للأحداث من خلال تمثيلات رمزية قدمت فهماً واضحاً عن التوجهات الدينية والاجتماعية والثقافية آنذاك كما في جميع نماذج عينة البحث.

2. ان مشاهد السرد القصصي في الحضارة الأكديّة تكوّنت من تشكيلات بصرية دقيقة تعكس حقيقة القصص الأسطورية والدينية بطابعها الطقسي من خلال توظيف عناصر المشهد كالشخصيات المتمثلة بـ (الآله والملوك والكهنة) والعناصر الرمزية المتمثلة بـ (النجوم والشمس وبعض الحيوانات كالنسر)

والأسود وغيرها)، والبيئة المكانية المتمثلة بـ (المعابد والجبال والعوالم السفلية)، والتي ظهرت جميعها في نماذج عينة البحث.

3. ان طبيعة النتاجات الاكديّة بمشاهدها السردية وطابعها القصصي أظهرت تطوراً كبيراً على مستوى تلك الرؤية الواقعية والمتخيلة بدلالاتها التعبيرية وتفاصيلها الدقيقة وتشريح الأجسام، وتداخل الشخصيات واستخدام العناصر وحركة الهياكل لتعزيز البعد الفكري لمفهوم السرد، كما تبين في جميع نماذج عينة البحث.

4. تنوعت موضوعات السرد القصصي في الفنون الأكديّة متمثلة بالنظم السياسية وقيادة الملك للقوة العسكرية والبطولات والانتصارات كما في انموذج (1)، ومشاهد لنظم اجتماعية ارتبطت بموضوع الخصوبة والحياة والنماء والديمومة كما في انموذج (2)، ومشاهد لأفكار ومعتقدات دينية والاهتمام بفكرة تقديس الإله وارتباطها بعالم الظاهر (السما) والعلاقة الفاعلة بين العالم العلوي والسفلي كما في انموذج (3)، بالإضافة الى الموضوعات المرتبطة بأنشطة الملك كمفاهيم السلطة وتطبيق العدالة والقضاء كما في انموذج (4).

5. تنوعت موضوعات الفنون الاكديّة بوصفها تتضمن نظم درامية وعناصر فنية تسهم في سرد الأحداث والوقائع زمانياً ومكانياً وتظهر حقيقة البنية الشكلية ومضامينها، كما في جميع نماذج العينة.

6. ان الفنون الأكديّة بطابعها القصصي حملت مضاميناً فكرية ارتبطت بالدور العقائدي الديني والأسطوري والتركيز على مشاهد الآلهة المهيمنة على المجتمع الأكدي بوصفها تمتلك قوى تفوق قوى البشر كما في جميع نماذج العينة.

7. ان النحات الأكدي استعار عناصر كونية رمزية كالنجمة الثمانية وأشعة الشمس والكواكب للتعبير عن مضامين فكرية ارتبطت بالتوجهات الدينية كما في انموذج (1، 3)، واستعار رموز لأشكال حيوانية كما في انموذج (2، 3، 4) كتجسيد للجوانب الروحية وعلاقتها بسلطة الآلهة فوجود الحيوان بجانب الشخصية الإلهية له مضموناً فكرياً يفسر سيطرة الإله على قوى الطبيعة.
8. ان التنظيم البصري للأختام الاسطوانية بموضوعاتها السردية القصصية حملت مضاميناً اجتماعية عكست حالة النضج العقلي والتطلع الثقافي في قراءة الأحداث ومجرياتهما لتُظهر مشاهد الحياة اليومية للعمال والفلاحين والرعاة وتوظيف بعض الأدوات المنزلية كدليل على مهارات الحرف اليدوية، كما في انموذج (2).
9. ان النتائج الفنية للأختام الاسطوانية حملت مشاهد العدالة والنظام في مضامينها الفكرية للتعبير عن رؤية ثقافية وحضارية متقدمة بوصفها إحدى دعائم الحكم، فالعدالة ليست مجرد نظام قانوني، بل هي قيمة أخلاقية عليا لحفظ المجتمع وتعزيز النظام، كما في انموذج (4).
10. ان طبيعة النتائج الفنية الأكديّة بطابعها السردى القصصى جسدت مضاميناً فكرية عبرت عن الهوية والتمثيل الرمزي والتي اتضحت من خلال الرموز والملابس وأغطية الرأس والنقوش والكتابات الموثقة المشهد البصري، التي غالباً ما تتضمن كلمات وأسماء وعبارات دينية مزجت بين الصورة واللغة كمصدر مزدوج للفكر، كما في جميع نماذج عينة البحث.
11. لقد وثقت النتائج الفنية تشكيلات مرئية متنوعة بغية تقديمها كمشاهد سردية ذات طابع قصصي بأبعادها الفكرية لتوثيق الأنشطة السياسية

والدينية (المقدسة) والاقتصادية والثقافية والموضوعات الأسطورية وجعلها أكثر إثارة للمتلقّي، كما في جميع نماذج عينة البحث.

12. ان الفنان الاكدي اهتم بفكرة الاستعراضية في إظهار مفردات التنظيم الشكلي بوصفها فعل بصري مؤثر يمنح المتلقّي تفاعلاً مباشراً مع الموضوع بتفاصيله وحيثياته، كما في جميع نماذج عينة البحث.

ثانياً: الاستنتاجات

1. ان نتائج الفن الأكدي بمشاهدها السردية التفصيلية اظهرت وعياً فكرياً مبكراً بدور الفن في صناعة الهوية الثقافية وتوثيق الأحداث التاريخية ونقل القيم والأفكار وغرسها في الوعي الجمعي من خلال تناقلها بين الأجيال.

2. مثلت المشاهد السردية في المنحوتات الأكديّة أداة بصرية ذات طابع تعبيرى وفكري لتجسيد مفاهيمهم عن الآلهة والسلطة والبطولة والنظام والحياة والموت، فهي ليست مجرد تصوير للأحداث، بل انها تحمل مضامين فكرية وأيديولوجية عميقة.

3. ان نتائج الفن الأكدي لم تكن مجرد فنون تزيينية بل باتت كوسيلة دعائية وخطاباً بصرياً يحمل أبعاداً سياسية ودينية واجتماعية وثقافية وتوثيقية للوقائع الحقيقية بأسلوب رمزي لتقديم فهم واسع للكون والإنسان والمجتمع آنذاك.

4. حملت المشاهد البصرية للمنحوتات الأكديّة في طياتها دعائم الفكر الأيديولوجي للحضارة الأكديّة، فأصبحت تمثل شواهد فنية وذهنية لحضارة سعت الى ترسيخ سلطتها من خلال القوة والرمز والدين.

5. تضمنت نتاجات الفن الأكدي، لا سيما الأختام الاسطوانية مشاهد سرديّة طقوسية ودينية جسّدت العلاقة الفاعلة بين الإنسان والآلهة، بالإضافة إلى العلاقة الروحية بين السماء والأرض.

ثالثاً: التوصيات

1- ضرورة توثيق الفنون العراقية القديمة في الكتب المؤلفة توثيقاً كاملاً من حيث (تاريخها، قياسها، عائدتها، المادة المصنوعة منها) لإتاحتها للباحثين والمختصين والمهتمين بهذا المجال.

2- دعم الدراسات والبحوث المتخصصة بمجال الفنون العراقية القديمة عموماً وفن النحت خصوصاً لما له من أهمية في تعريف أفراد المجتمع بتراثهم وانتمائهم وهويتهم الثقافية.

رابعاً: المقترحات

1. الأبعاد الدلالية للمشاهد السردية في الفنون المصرية القديمة.

المراجع والمصادر

المصادر العربية:

1. الأحمد، سامي سعيد: المعتقدات الدينية في العراق القديم، المركز الأكاديمي للأبحاث، بيروت، 2013.

2. إسماعيل، عز الدين: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، 1986.

3. باقر، طه: مقدمة في تأريخ الحضارات القديمة، ط1، بيت الحكمة للنشر، بغداد، 2010.

4. الحمداني، سالم احمد: مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربي الحديث، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة الموصل، 2000.

5. الرويلي، ميجان، وآخر: دليل الناقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، 2002.
 6. ساكز، ه.و.ف: البابليون، تر: سعيد الغانمي، دار الكتاب الجديد، بيروت، 2009.
 7. السواح، فراس: الأسطورة والمعنى، ط2، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، 2001.
 8. صاحب، زهير: الفنون السومرية، دار ايكال للطباعة والتصميم، بغداد، 2005.
 9. _____ ، _____ : أسطورة الزمن القريب، دار الجواهري، بغداد، 2016.
 10. _____ ، _____ : تأريخ الفن في بلاد الرافدين، ج2، ط1، دار الرافدين ودار مكتبة عدنان للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - بغداد، 2020.
 11. الصباغ، رمضان: عناصر العمل الفني؛ دراسة جمالية، ط2، دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2004.
 12. عطية، محسن محمد: الفن والحياة الاجتماعية، ط2، دار المعارف، مصر، 1997.
 13. فوزي، سارة: تحولات الخطاب الصهيوني وتحليل السرد، العربي للنشر والتوزيع، 2023.
 14. هوندرتش، تد: دليل أكسفورد للفلسفة، ج2، ط1، تر: نجيب الحصادي، هيئة البحرين للثقافة والآثار، المنامة، 2021.
- المعاجم والقواميس**
15. آرون، بول وآخرون: معجم المصطلحات الأدبية، ط1، تر: محمد حمود، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2012.

16. بافي، باتريس: معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطار، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2015.
17. البستاني، فؤاد افرام: منجد الطلاب، ط3، دار المشرق، بيروت، د.ت.
18. الرازي ، محمد بن ابن بكر : مختار الصحاح ، مكتبة لبنان -بيروت ، 1985.
19. سوريو، إتيان: قاموس علم الجمال، ط1، تر: بسام بركة وعلي نجيب إبراهيم، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، 2022.
20. صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، ج2، دار الكتب اللبناني، بيروت، 1982.
21. علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985.
22. فتحي، إبراهيم: معجم المصطلحات الأدبية، التعااضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقص، 1986.
23. الفيروزآبادي، مجد الدين: القاموس المحيط، دار الحديث، القاهرة، 2008.
24. مذكور، إبراهيم: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1983.
25. _____ ، _____ : المعجم الوجيز، وزارة التربية والتعليم، القاهرة، 1994.
26. مسعود، جبران: الرائد، ط7، دار العلم للملايين، بيروت، 1992.
27. موريزو، جاك، وآخر: قاموس الإستطيقيا وفلسفة الفن، ط1، تر: سلوى النجّار وآخرون، هيئة البحرين للثقافة والآثار، المنامة، 2022.
28. وهبة ، مراد: المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة للنشر ،2007.

المجلات والدوريات

29. بشن، صلاح هادي: البعد الحكائي والدلالي للمنظومة الرمزية الرافدينية وتمثلاتها في الفن العراقي المعاصر، مجلة فنون جميلة، العدد (الخامس)، كلية الفنون الجميلة، جامعة واسط، 2024.
30. عبد الحسين، حوراء كاظم، وآخر: تمثلات صراع الآلهة في مشاهد طبقات الأختام الاسطوانية العراقية القديمة، مجلة نابو للعلوم والدراسات، العدد/ 45، المجلد/ 35، 2024.
31. علوان، محمد علي: السرد في التشكيل العراقي المعاصر، مجلة جامعة بابل، المجلد 31، العدد 1، 2013.
32. كاظم، رباب سلمان وآخرون: بنية السرد في الخزف المصري المعاصر، مجلة جامعة بابل، المجلد 31، العدد 2، 2013.

مواقع الإنترنت

33. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fragment_d%27une_st%C3%A8le_de_victoire_d%27un_roi_d%27Akkad_-_Mus%C3%A9e_du_Louvre_Antiquit%C3%A9s_orientales_Sb_3.jpg
34. <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010123451>
35. <https://www.flickr.com/photos/quinnanya/5948336437>
36. <https://www.harappa.com/blog/indus-cylinder-seals-louvre>

توظيف تقنيات الذكاء الاصطناعي في إنتاج المحتوى الإخباري للنشرات التلفزيونية

Employing artificial intelligence technologies in producing news content for television broadcasts

أ.م.د. محمد اكرم عبد الجليل

التخصص العام: سينما والتلفزيون /التخصص الدقيق: تلفزيون

جامعة النهرين: مركز التعليم المستمر

Assistant Professor Dr. Mohamed Akram Abdel Jalil

General specialty: Cinema and Television

Specific specialty: Television

Al-Nahrain University: Center for Continuing Education

Mhmdalhdethey@yahoo.com

07700729966/07901879059

مستخلص البحث

أصبح للتلفزيون من خلال توظيف المستحدثات التقنية والتكنولوجية الأثر المهم في صنع الرأي العام وتركه على الفرد والمجتمع لغرض تلبية احتياجاته المتعددة ومواكبة الأحداث المحيطة به بجميع المناحي بواسطة صناعة رسائل سمعية ومرئية تسعى لتحقيق معطيات أهداف معينة بمضمون ما يبث على الشاشات من مرئيات مختلفة، إذ أسهم البث عبر الأقمار الصناعية وشبكات الأنترنت تحقيق سرعة الانتشار وجذب أكبر عدد من المتلقين ، ويبرز من بينها صناعة نشرات الأخبار التلفزيونية ومحاكاة المشهد الاجتماعي والسياسي والاقتصادي سواء أكان محلياً أو إقليمياً أم دولياً لما له الأثر الكبير في متابعة الأحداث وتجسيدها عبر الصورة التلفزيونية المتحركة .

ويبرز من بين تلك التوظيفات النشرات الإخبارية والتي أخذت حيزاً كبيراً في ساعات البث بل أصبحت قنوات تلفزيونية متخصصة تحاكي هذا المحور المهم، إذ وظفت جماليات الاشتغال الصوري التلفزيوني والدلالات التعبيرية في صناعتها وبمختلف تنوعاتها وبرز من بينها توظيف معطيات الذكاء الاصطناعي والذي يعد انتقالاً هاماً في إنتاجها وتحقيق ورصانتها ، إذ يهدف البحث إلى دراسة الموضوع بجوانبه، ومن هذا المنطلق فقد صاغ الباحث مشكلة البحث بالتساؤل الآتي ما هي المعالجات الفنية لتوظيف الذكاء الاصطناعي في النشرات الإخبارية التلفزيونية ، إذ

تكمّن أهمية البحث والحاجة له في الكشف عن معطيات وخصوصية اشتغال الذكاء الاصطناعي في صناعة النشرات الإخبارية التلفزيونية ، فضلاً عن كونه معيناً للطلبة والباحثين، وبما أنه يهدف إلى الكشف عن المعالجات الفنية لتوظيف الذكاء الاصطناعي في النشرات الإخبارية التلفزيونية فقد اعتمد المنهج الوصفي (تحليل المحتوى) كونه أكثر ملاءمة لتحقيق الأهداف والوصول إلى النتائج المتوخاة. الكلمات المفتاحية: توظيف، الذكاء الاصطناعي، الأخبار، التلفزيون.

Research summary

Through the use of technical and technological innovations, television has had a significant impact on shaping public opinion and influencing individuals and society in order to meet their various needs and keep them abreast of events surrounding them in all aspects by producing audio and visual messages that seek to achieve specific objectives through the content of what is broadcast on screens in various forms . Satellite broadcasting and the Internet have contributed to the rapid spread of information and attracted the largest number of viewers. Among these, the production of television news bulletins and the simulation of the social, political and economic scene, whether local, regional or international, stand out for their significant impact in following events and reflecting them through moving television images.

Among these applications, news bulletins have taken up a large part of broadcasting hours and have even become specialised television channels that mimic this important axis, as they have employed the aesthetics of television imagery and expressive meanings in their production in various forms, notably the use of artificial intelligence, which is an important transition in their production and achievement of authenticity. The research aims to study the

subject in all its aspects. From this perspective, the researcher formulated the research problem with the following question: What are the technical processes for employing artificial intelligence in television news broadcasts? The importance and necessity of this research lies in revealing the data and specificity of the use of artificial intelligence in the production of television news broadcasts, as well as being useful for students and researchers. Since it aims to reveal the technical processes for employing artificial intelligence in television news broadcasts, the descriptive method (content analysis) was adopted as it is more suitable for achieving the objectives and reaching the desired results.

Keywords: employment, artificial intelligence, news, television.

الفصل الأول / الإطار المنهجي

مشكلة البحث

يعد التلفزيون أحد أهم الوسائط الإشهارية عبر قنوات البث الفضائي وشبكة الأنترنت متجاوزة حدود الزمان والمكان في خطاب سمعي بصوري يحاكي المستحدثات الملازمة للإنسان في اتجاهات متعددة عبر مبعوثات تشكل دلالة تعبيرية هامة للمتلقى لمختلف النتائج ، ويبرز من بينها نشرات الأخبار المرافقة لمتغيرات الحياة ومدى أثرها على المتلقين في شتى أنحاء المعمورة ، فهي تسهم في نقل وبث الأخبار والبيانات والمعلومات وتزويدهم بالمتغيرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية والعلمية والصحية وغيرها عبر تنوع في الشكل والمضمون والتي تسهم في إنكفاء الوعي والرأي العام في وجهات نظر وفقا للمحتوى المقدم عبرها والتي تؤدي دوراً محورياً هاماً وتعزز المعنى والأفكار ، والتي عدت من أهم أدوات التلفزيون في الشد والجذب وبالتالي فتتوعدت المعالجات الجمالية والفنية في إعدادها وإنجازها ودخول المستحدثات التقنية والبرمجيات الحديثة لإضفاء الواقعية وتحقيق الإقناع والإمتاع وبرز من بينها توظيف معطيات الذكاء الاصطناعي في تحسين سرعة ودقة الأخبار ونقلها عبر تحليل البيانات وصناعة محاكاة الخبر عبر تنوع المحتوى الخبيري

ومن هذا المنطلق فقد صاغ الباحث مشكلة البحث بالتساؤل الآتي: ما هي الاشتغالات والمعالجات الفنية في توظيف الذكاء الاصطناعي في النشرات الإخبارية التلفزيونية ؟ أهمية البحث والحاجة إليه:

تكمن أهمية البحث والحاجة إليه في كونه يقوم بدراسة توظيف تقنية الذكاء الاصطناعي في المحتوى الإخباري بوصفها تقنية حديثة في الإنتاج التلفزيوني وبدخولها فأنها تنبئ بدخول عصر جديد في المحتوى والشكل الإخباري بالإضافة إلى أن يكون البحث معينا للطلبة والباحثين بحقل الاختصاص والاطلاع على جوانب الجمالية والتعبيرية.

هدف البحث:

يهدف البحث الحالي إلى الكشف عن آليات انتاج الذكاء الاصطناعي على نشرات الأخبار والكشف عن آليات انتاج الذكاء الاصطناعي على نشرات الأخبار والتعرض للمفاهيم التعبيرية والدلالية والتنوع الإخباري والاستعانة بنماذج منها ضمن معطيات الإطار النظري وتحليل عملي لعينات تطبيقية للوصول إلى النتائج والاستنتاجات.

حدود البحث:

الحد الموضوعي: يتحدد البحث في حده الموضوعي بالكشف عن الدلالات التعبيرية لتوظيف الذكاء الاصطناعي في النشرات الإخبارية التلفزيونية.

الحد المكاني: وبناءً على ما تقدم فإن البحث غير معني بحد مكاني لانفتاح البحث على رقعة جغرافية واسعة من نتاجات القنوات الفضائية.

الحد الزماني: يتحدد الحد الزماني بالعام 2025

تحديد المصطلحات:

توظيف: ورد لدى منظور بأنه " وظف فلانا وظفاً، إذ نصه مأخوذاً من التوظيف ويقال توظيف ألزمها إياه وقد وظفت له توظيفا أي وظفه" (, 1979Manzur 949p)

والتوظيف القدرة على الاشتغال والتحكم فالتوظيف " استوطن الشيء الذي استوعبه " (1200al-Bustani, H.u p)

الذكاء الاصطناعي: " هو أحد أنواع العلوم الحديثة التي انتشرت على نطاق واسع في الآونة الأخيرة، حتى انه دخل في كثير من المجالات الحياتية والصناعية والبحثية، وعلى رأسها الروبوت والخدمات الذكية للمجتمع والحكومات والشركات " (, Sa'i 9p. 2004)

الأخبار: جمع لكلمة أصلها خبر وهي " وصف موضوعي دقيق تطلع به الوسائط الإشهارية في لغة سهلة واضحة وعبارات عن الوقائع والتفاصيل والأسباب والنتائج

المتاحة لحدث حالي أو رأي أو موقف جديد لافت للنظر، أو فكرة أو نشاط مهم تتصل جميعها بمجتمعهم وأفراده كما تساهم في توعيتهم " (38p. 2005Adham,)
التلفزيون: " أحد أهم وسائل الاتصال كونه قد اجتذب الناس إليه وأصبح جزءاً من حياتهم ، واكتسب الانتشار الكبير بفضل سرعة وسائل الاتصال وبفضل التطور التكنولوجي الكبير والمتلاحق " (12p. 2009Jalil,)

الفصل الثاني / المبحث الأول / أنماط وأساليب النشرات الإخبارية التلفزيونية

شكلت نشرات الأخبار في القنوات التلفزيونية أداة مهمة في اخذ حيزاً كبيراً من اهتمام المجتمع لما يدور حولهم من مختلف المحاور المحلية والإقليمية والدولية المحاكية لمختلف توجهات حياة الأفراد والمجتمعات فهي تسهم في إذكاء وصناعة الرأي العام المعتمدة على طبيعة المحتوى المقدم مع العمل على إظهار قضايا محددة بهدف التركيز عليها وإظهارها وفقاً لوجهات النظر المتعددة لخلق التأثير على المتلقين عبر ما يبث على الشاشة بمضمون الأخبار ، وقد شكلت محوراً مهماً في صناعة الوعي والرأي العام والمعتمدة على الإثارة في اختيار العناوين لأجل إظهار جوهر الموضوع وتوجيه الأنظار إليها ، إذ تعمل بالتزامن مع السرد في بالتأزر مع عناصر اللغة الصورية للحصول على رؤية تفسير الخبر بواقعية تؤدي إلى تحقيق المصدقية والإقناع المتلقي للاطلاع على الأحداث الجارية " فقد استطاعت الأخبار التلفزيونية بفضل التطور في مجال تقنيات الاتصال أن تكون (آنية) بحيث تنتقل الخبر في لحظة وقوعه إلى المشاهدين دون انتظار لإعداد أو طباعة أو توزيع كما تستطيع أن تصل إلى أي مكان من العالم ، فلم يعد في حساباتها لا المسافة ، ولا الوقت " (43p. 1996Labib,) ، فضلاً عن دورها الكبير في التأثير على الحياة العامة عبر التماس المباشر مع المتلقين وإطلاعهم على مستجدات الأحداث والإسهام في رفع المستوى والوعي العام لتكون مصدراً هاماً للاستجابة للمتغيرات كونها تكون أداة لتلقي المعلومات سواء أكانت سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية أو بيئية أو صحية أو كوارث وأزمات ، واعتمدت نشرات الأخبار التلفزيونية في الفضائيات نتيجة للتطور التقني وبرمجيات الحاسوب على توظيف تقنيات الذكاء الاصطناعي في عرض مضمون وشكل الأخبار والذي يسهم في الجودة العالية للصوت والصورة مع الإسهام في سرعة نقل المعلومات عبر البث المباشر من موقع الحدث والتغطية الفورية لها وإدخال المحاكاة وتحليل الأخبار لتحسين تجربة المشاهد وتحرير الفيديوها عبر البرمجيات الرقمية لإضافة التعابير وصناعة مشاهد تعتمد الشكل لتتوافق مع المضمون ، فضلاً عن تسخير وسائط التواصل الاجتماعي لتكون أداة تفاعلية بين المصدر والمتلقي لإحداث التغذية الراجعة بينهما وفقاً " للمعالجة البصرية

فيتم تحديد الشكل النهائي للعرض من ناحية بصرية وفنية ،والاهتمام بجودة الصور والفيديو والحاجة إلى تصاميم وجرافيكس ، بحيث يتم استكمال العناصر الجمالية والبصرية ، وقد تطور هذا الجانب بفعل التقنيات الحديثة في الجوانب التي تعرض القصص الإخبارية سواء على شاشة التلفزيون أو على وسائل التواصل الاجتماعي ، من حيث زيادة الجودة وتحسين الصورة والفيديوهات وإضافة عناصر إبهار بصري جديدة للشاشة مما جعلها أكثر جاذبية وتأثيراً على المشاهد " (p. 2019Arqoub,) 20) والتي عدت جزءاً أساسياً من إنجاز الأخبار التلفزيونية في أغلب القنوات من خلال دمج الجانب التعبيري والجمالي والفني مع التقنيات الحديثة لتعزيز الواقع المرئي وتقديم المعلومات بشكل يدعم الإدراك ويحقق التفاعل والتعاطف وفق متطلبات تغطية الأحداث والتركيز على المعلومات الموثوقة .

ويستعرض الباحث أهم أنماط وأساليب النشرات الإخبارية التلفزيونية ومنها:
أولاً : نمط النشرة الإخبارية التلفزيونية الأساسية :

الهادفة إلى بث يشمل مختلف الأخبار بشتى التوجهات عبر تغطية شاملة التي تغطي محاور موسعة في توجيه رسالتها إلى المتلقين بشكل عام المتميزة بانتظام وقت وزمن البث متضمنة العناصر الأساسية الجامعة لكل الأساليب والأنماط الإخبارية بما تشمل من تقارير ميدانية وتحليلات عبر المقابلات مع المختصين وعروض فيديوية و غالباً ما تكون بعنوانين مشوقة تنثير التفاعل عبر التحديث المستمر للمعلومات وفق " عرض موضوعي للوقائع والمعلومات عبر عملية صياغة الحدث وتنظيمه ، مع بيان مجمل التفاصيل والخلفيات عن مادة إخبارية تتضمن وقائع إخبارية أو أكثر وتعرضها بأكثر من جانب ، وتبرز تأثير الحدث وتأثره بالواقع المحيط والأشخاص المنفعلين والفاعلين بإطار الحدث " (p. 2020Al-Omar,) 62

ثانياً: نشرات الأخبار التخصصية:

ويتمثل في جوهر مضمون موضوع إخباري محدد يحاكي محتوى محددة يعتمد تحليلها الموسع عبر العرض التلفزيوني الموجه لفئة مختصة سواء على الصعيد المحلي أو الإقليمي أو الدولي وفقاً لمحور معين فهي تختلف من حيث المضمون ، إذ تهدف إلى محاكاة إخبارية تعتمد اتجاه أحادي يتركز باتجاه موضوع خاص بمقومات أساسية لمصادر ومعلومات وفق تقارير وإحصائيات و دراسات مع عرض معلومات موثوقة تخصصية وفقاً لشكل ومضمون النشرة بقراءات دقيقة تخضع للتحليل والتفسير معتمدة على توظيف الذكاء الاصطناعي من خلال عرض الرسوم البيانات والمخططات مع الوسائط الإيضاحية المعززة لمحتوى النشرة والتي قد توجه إلى المتلقين بصفة عامة ، إلا أنها تركز بدقة عالية على المتلقين المختصين ومن بينها

النشرات الاقتصادية المستهدفة معطيات المال والتجارة والأسواق والمصادر الإنتاجية ، فيما تعتمد النشرات الطبية بمضمون الواقع الصحي والتعرض إلى الأزمات الصحية والأوبئة والأمراض والعلاجات والأخطار المحيطة بالفرد والمجتمع ، أما النشرات الرياضية فتعنى بالأحداث الرياضية ومستجداتها والنشرات الفنية المعنية بالفنون والنشرات الثقافية والنشرات العلمية ، فيما تمثل نشرات الطقس التي تكون ذا أهمية لبيان التقلبات الجوية وارتباطها بمحددات حياتية كثيرة ترافق الإنسان المتلقاة عبر هذا النمط وغيرها من مختلف التخصصات لتكون سمة خاصة للنشرات التخصصية وتقدم في وقت وزمان معين معززة بتقنيات الذكاء الاصطناعي والعرض الصوري المدعم بتقنياته بمضمون النشرات لشرح الأحداث المعقدة مثل الكوارث الطبيعية أو النزاعات العسكرية وغيرها "وهنا لا يمكن للخبر التلفزيوني أن يستغني عن الصورة مثلما لا يحبذ للصورة أن تستغني عن الكلمة ، فمن النادر أن تحكي الصورة كل الخبر ، إذ لابد لها أن تستكمل بالكلمات " (20p. 2015Alawi,)

ثالثاً: نمط النشرات الإخبارية المحلية:

نتيجة لمتطلبات الحياة وتشعباتها المصدر الهام لتلقي وتدقيق المعلومات ففي هذا النمط يتم بث الأخبار المعنية بنطاق جغرافي محدد لتغطية مجالات مختلفة في عرض الخدمات وأحداث المجتمع ضمن تلك الحدود والأخبار المؤثرة في هذا المدى وما يدور من مبادرات ونشاطات موجهة ضمن لغة المتلقين المقصودين وغالباً ما تكون مرافقة لنشرة الأخبار الأساسية المشكلة الدلالة الإرشادية لما يجري ضمن الرقعة الجغرافية المقصودة لمتابعة الأنباء اليومية في كافة المجالات وإشاعة الاهتمام بمضامينها وباستطلاات في العرض الصوري وتفصيلاته التعبيرية مع دمج الرسوم البيانية التفاعلية والمجسمات ثلاثية الأبعاد المدعومة بالذكاء الاصطناعي بمحتوى النشرة لبيان الأحداث. "وتتدرج الأشياء المحيطة بالمشاهد في الأهمية فنجده يهتم بالأخبار الأقرب فالأقرب والخبر الوطني غالباً ما يكون موضع اهتمام وانتباه أكبر قاعدة وطنية ممكنة ، وبقدر ما يثير اهتمامها وانتباهها بقدر ما يثير انفعالها ، وهذا الخبر يتناول أهم القضايا الوطنية أو المحلية ، أو الخبر الذي يربط هذه المحلية بغيرها من المحليات " (71p. 1984Nasr,)

رابعاً : نمط نشرة الموجز الإخباري :

يعتمد محتوى جوهره الإيجاز والتركيز على المحاور الأساسية للأخبار الهامة والحيوية باستعراضها دون الخوض في التفاصيل باعتماد عناوين شادة وجاذبة تكون أكثر أهمية للمتلقي وبالتالي تصبح أداة مهمة لمتابعة النشرة الإخبارية الأساسية ، وغالباً ما يعتمد إعداد الموجز الإخباري الأخبار الحديثة والعاجلة أو تحديث معلومات

لخبر سابق والمرتبطة بالنشرات الإخبارية العاجلة المستهدفة على ما يطرأ من أخبار لا تحتمل تأجيل بثها لأهميتها
خامساً : نمط نشرة الأخبار الصباحية :

وهي بمضمون يستهدف على متمات الأحداث في ما جرى الليلة السابقة من أخبار ونظرا لاختلافات الوقت بين البلدان تعتمد النسق المركز والإيجاز الإخباري وكمجمل عام يجب أن تتسم أخبار النشرات التلفزيونية بالآتي " أن تشد انتباه المتلقي ، وتدفعه إلى متابعة الخبر إلى النهاية ،وان تكون معلوماته غير مزدحمة ، وان يتم التركيز على الوقائع ، وبأكبر عدد من المعلومات بأقل كلمات، بمقدمة تتلاءم مع المضمون ،وتجيب على كل الأسئلة والمعلومات في الخبر " (, 2020Mahmoud, 191p). بالتزامن مع العرض الصوري الرقمي سواء الفوتوغرافي أو الفيديوي عبر الذكاء الاصطناعي الداعمة لتحسين ودقة جودة الصورة المبتوثة على الشاشة وليبانات مرئية لتعزيز المعلومة الإخبارية بهدف صنع مصداقية اكبر وأوسع ، مما يمنح التفاعلية بين الخبر التلفزيوني والمتلقي وفق اشتغالات سير التدفق الإخباري ضمن مجموعة من المراحل والأدوار لصنع الواقع المعزز لاستخدام الذكاء الاصطناعي في تسخير عناصر اللغة الصورية بمحتوى النشرات الإخبارية لتقديم المعلومات بشكل مرئي وجذاب ، ويتمثل توظيف نمط إخباري آخر باعتماد نسق نشرات التحليل الإخباري إذ يتم فيه جمع المعلومات مع التحقق من مصادرها ومصداقيتها وموثوقيتها معززة بالأدلة المنطقية وباعتماد السرد الإخباري المعتمد على التوازن والموضوعية واعتماد إضفاء وجهات النظر باستضافة المختصين بالشأن الخبري المبتوث وقد يتم اللجوء إلى استبانات مرئية عبر المراسلين لجمع آراء متعددة وغالبا ما تتم الاستعانة بتقنيات الذكاء الاصطناعي عبر برمجيات مواقع التواصل الاجتماعي لاستطلاعات الرأي وبرمجيات الاتصال المسموعة والمرئية لتدعيم المحتوى المبتوث ، ومن ثم يقدم التحليل الإخباري بمضمون النشرة بعد نتائج ما تقدم ويعتمد نفس النسق في نشرة التحقيق الإخباري مع إضفاء البحث والتقصي حول مضمون التحقيق بالوقائع والأحداث ، فالأنماط تشكل أساسا للوعي لدى المتلقين ومصدرا هاما لاستقاء المعلومات حول ما يحيط بالفرد والمجتمع وبالتالي تكون أداة فاعلة في صناعة وتشكيل الرأي العام لمختلف القضايا والتي تمكنها من أن تكون واسطة مؤثرة وفعالة في مختلف المحاور معززة بتقنيات الذكاء الاصطناعي والتي تسهم في تحقيق جودة المعالجة الصورية والفيديوهات والصور الفوتوغرافية والمواد الصوتية لاستكمال العناصر التعبيرية والدلالية الجمالية والتي تكون أداة إبهار وجذب للمتلقي .

الفصل الثاني /المبحث الثاني / البعد الدلالي والتعبيري لتقنيات الذكاء الاصطناعي في النشرات الإخبارية

شكلت مبعوثات شاشات التلفزيون واسطة أساسية للفرد والمجتمع للتعامل مع معطيات الحياة بشتى تنوعاتها حتى عدت ملازمة له عبر ما يعرض خلالها من نتائج تحاكي معظم متطلباته المحلية والإقليمية والدولية فكانت أداة التواصل الأساس لتحقيق الخدمات على مستويات العمل والتعليم والصحة والترفيه والواقع السياسي والاقتصادي والاجتماعي في مختلف تفرعاتها ، ويبرز في مقدمتها نشرات الأخبار التلفزيونية المساهمة في دعم المجتمع وإرساء دعائم الوعي في توجيه الاهتمام إلى القضايا الهامة المحيطة به لتلامس معطياته الحياتية فهي قادرة على نقل المعلومات لصناعة فكر أعمق لما يجري عبر المحاكاة بالصوت والصورة لتعزز الحوار العام والاستجابة للالزمات والمتغيرات حتى باتت تؤدي دوراً محورياً في الحياة على مدار الساعة ، وأصبحت جزءاً لا يتجزأ من اهتمامات المتلقي ومتابعته .

ساهمت التطورات التكنولوجية والتقنية عبر المستحدثات الآنية بتوظيف البث الفضائي وشبكة الأنترنت والبرمجيات الرقمية والذكاء الاصطناعي في النشر الواسع وإيصال الرسائل لأحداث الأثر الراجع على المتلقي وربط العالم بالثقافات والمجتمعات وساهمت في تجاوز حدود الزمان والمكان، فضلاً عن إسهامها الكبير في صناعة النشرات الإخبارية من حيث الشكل والمضمون وتحسين جودة الإنتاج لتحقيق الإدراك والفهم من خلال توظيف " تقنيات الذكاء الاصطناعي في غرفة الأخبار الحديثة أحدثت نقلة كبيرة في مجال المحتوى الإخباري عن طريق استخدام برامج تساعد في عملية الإنتاج ، حيث تقدم التقنيات الحديثة القدرة على استخراج البيانات وتحسين عمليات البحث عن الموضوعات المراد عرضها وفهم ردود أفعال الجمهور ومكافحة الأخبار الزائفة ، كما تم توظيف التقنيات الحديثة في غرفة الأخبار بشكل لافت حيث تم استخدامها في كتابة الأخبار مع الأخذ بنظر الاعتبار ان التقنيات لا تقدم التفسير والتحليل بمعنى أن الذكاء الاصطناعي يحتاج إلى ذكاء الإنسان حتى يتم توظيفه في العمل الإخباري " (Al-Tawam, 2021. 396-397) ويستعرض الباحث أهم الدلالات التعبيرية والجمالية لتوظيف تقنيات الذكاء الاصطناعي في النشرات الإخبارية التلفزيونية عبر الكلمة المقروءة وبالصوت والصورة الثابتة والمتحركة

أولاً : انتشار تقنية البث الفضائي :

الذي يعد احد أهم تقنيات الذكاء الاصطناعي المتمثل في نقل الإشارات الإلكترونية التلفزيونية إلى المستقبل عبر أجهزة الاستقبال للمواد الإخبارية المنتجة عبر البث

المباشر أو الاستوديو هات ، إذ يتم إرسال الإشارة من المحطة التلفزيونية الأرضية كونها المرسل إلى القمر الصناعي كونه المستقبل الفضائي ليؤدي بدوره بإعادة إرسالها إلى أجهزة الاستقبال الأرضية ومن ثم تحويل الإشارات الإلكترونية إلى حزم لتصبح صورة مرئية وبالتالي عرضها على الشاشات الذكية والتي مكنت تسريع وصول الأخبار مع التغطية الكبيرة للأحداث في مختلف مناطق العالم "فأتاحت عملية البث بالأقمار الصناعية إمكانيات هائلة للاتصال ، حيث قلت التكاليف ووسعت نطاق التغطية الجغرافية وساهمت في اجتياز العوائق الطبيعية للإرسال مثل المحيطات والصحاري والجبال ، فضلاً عن التغلب على عوائق التشويش ، بالإضافة إلى اتساع نطاق التغطية الجغرافية وانخفاض الكلفة مع التقدم التكنولوجي " (Shaheen, 2008 : 32-33) فتسهم تقنيات الذكاء الاصطناعي في تحسين جودة البث للنشرات الإخبارية التلفزيونية وبشكل مباشر ، فضلاً عن تحقيق الدقة العالية ونقاوة الصورة والصوت الموثوث مع توفير الحماية الرقمية من برمجيات اختراق البث الإخباري ،

ثانياً : تقنيات الذكاء الاصطناعي عبر شبكة الأنترنت في إنجاز النشرات الإخبارية التلفزيونية :

، إذ تؤدي دوراً مهماً في هذا الخصوص من كل مراحل العمل لتدعيم إمكانية البرمجيات من الوصول الآني والمباشر إلى مواقع الأحداث عبر الصوت والصورة لرصد الأخبار والحصول على الوثائق مع تحليل وجهات نظر لمن هم في موقع الخبر في أحداث التفاعل البناء عبر تقنيات وبرمجيات مواقع التواصل الاجتماعي المسخرة وظيفياً لمجموعة من محاور الدعم ومنها رفع مقاطع الفيديو والصور المرئية والمباشرة والبث المباشر لإحداث مصداقية الخبر والتي تسهل من عمل معدي ومراسلي الأخبار ، فضلاً عن تواجد المنصات الإخبارية العاملة على تغذية النشرات الإخبارية التلفزيونية ، وبالتالي الإسهام في بث المحتوى التفاعلي والمتابعة المباشرة من قبل المتلقين عبر التعليقات أو إضفاء الآراء ، وتحقيق جمع البيانات مع تحليلها بغية الوصول إلى الوثائق والأدلة وتقليل التكاليف وسرعة تحديث المعلومات " فأسهمت مواقع التواصل الاجتماعي تغييرات في عديد من جوانب وسائل الإعلام التقليدية من صحافة وتلفزيون ، بل أن تلك الوسائل اقتبست أساليب ومعلومات من مواقع التواصل الاجتماعي مما ساعد في جذب شريحة كبيرة من الجمهور الذي يشارك في الخبر بل ويؤثر في صنعه ، فلم يعد دور الجمهور مقتصرًا على التلقي بل مشاركاً في إعداد المحتوى ومؤثر فيه " (Salem, 2021 : 188p)

ثالثاً : المعالجة الفنية في إذكاء الشاشات الرقمية الذكية عبر الذكاء الاصطناعي:

إذ تعد أداة مهمة لصناعة الأخبار التلفزيونية فهي تسهم في إرساء دعائم التفاعلية عبر الشد والجذب وتحقيق الانتباه للمتلقي عبر تحقيق الجودة العالية من خلال العرض الصوري المرافق لنشرة الأخبار ، والذي غالباً ما يكون بصورة اكبر وأعمق ناقلة الحدث أو تفاصيل العالم الافتراضي المجسد له مع توظيفها لأدراج تفاعلات المتلقين عبر استعراض مكونات مواقع التواصل الاجتماعي وتحقيق سياق التفاعلية البناءة لعرض المحاكاة للمتلقين بالتزامن في استعراض البيانات وتوظيف تقنيات الاستجابة للمس المباشر للشاشات الذكية ، وتسهم في عرض أهم العناوين واستطلاعات الرأي الفورية والرسوم المتحركة من خرائط وإحداثيات أثناء استعراض النشرات الإخبارية وتقلبات الجو عبر الواقع الافتراضي والمدمج مع الواقع الحقيقي عبر العرض الصوري والصوتي والرقمي ، كما تعتمد كوسيلة شد وجذب للمتلقين من خلال استعراض بعض الإعلانات أو الأحداث العاجلة والاستباقية لتكون خلفية لمقدم النشرة الإخبارية فمكنت تقنيات الذكاء الاصطناعي في نشرات الأخبار عبر توظيف الشاشات الذكية من جعلها أكثر تفاعلية وجاذبية لتسهم في جذب المتلقين وإذكاء الفهم والإدراك " فتعتمد هذه التقنية على عرض بيانات غرافيكس على شاشة تكون خلف مقدم النشرات الإخبارية ويعرض عليها تصاميم عبر الذكاء الاصطناعي بما يشرح ويسهل فهم القصة الإخبارية المطروحة وخاصة القصص التي تحتوي كما كبيرا من المعلومات " (20p. 2019Arqoub,)

رابعا : فتمثل المعالجة المرئية الصورية:

هي الأداة الناطقة المعبرة والمغنية عن الكثير من المعاني حتى وصفت أنها أكثر بلاغة من الحرف في دلالاتها وتعبيراتها فهي تصنع الإدراك المباشر على قدرة التلقي لدى الفرد والمجتمع في حدوث التفاعل الحي وتقبل المعلومات المرئية وإثارة الأحاسيس والعواطف عن طريق الحواس البصرية والعقلية ، مما يسهم في زيادة القدرة على تحقيق الإقناع في الدلالات التعبيرية لتوظيف اللغة الجمالية الصورية وعناصرها وتوظيف عناصر الذكاء الاصطناعي بالشكل والمضمون والداعمة لعرض التفاصيل التامة للخبر والجودة العالية لنقاوة الصورة المرئية ، والتي تكون أداة جاذبة لعين المتلقي وتبعد التشوش البصري وتعزز التعرف مركز الاهتمام في الخبر عبر مرئيات الصورة المعالجة عبر برمجيات الذكاء الاصطناعي لتكون متزامنة ومتوافقة مع المضمون عبر الشكل سواء أكانت واقعية أم افتراضية لتقديمها بصورة أكثر تفاعلية .

خامساً : توظيف بيئة الواقع الاصطناعي الافتراضي المعزز:

حيث تعمل على إذكاء النشرة الإخبارية التلفزيونية فتتيح للمتلقي تجربة أكثر تفاعلية وغنية بالمعلومات عبر توظيف برمجيات الذكاء الاصطناعي للعمل على تقديم محتوى يحقق التفاعلية ويمنح صورة ذهنية أكثر تفسيراً لشرح ما يقدم من مضمون، مما يمنح الإدراك والفهم للمتلقي عبر التفاعل البصري والمعلومات البيانية الرقمية العاملة وفقاً للتطورات الرقمية الحديثة" وصولاً لتوظيف وسائل الإعلام لتلك التقنية عبر الذكاء الاصطناعي في النشرات الإخبارية للقنوات الفضائية الدولية، وكان من أبرزها ما قدمته قناة RT الروسية في نشراتها الإخبارية داخل الاستوديو للمعارك العسكرية في سوريا والمذيع يتنقل ما بين دبابة وركام داخل الاستوديو، وكذلك قناة NEWS SKY الفضائية الإماراتية في توظيف هذه التقنية حول احتمالية اصطدام نيزك بالأرض " (Moneim, 2024, pp. 537-538) ، فهي تسهم في إثراء الواقع الافتراضي ودمج عناصره مع الرؤى الخبرية الواقعية بشكل أدق وأعمق، مما يخلق أجواء بتجربة أكثر إدهاشاً تعمل بالتزامن مع التطبيقات الإلكترونية وشبكة الأنترنت، إذ غالباً ما تكون أكثر غزارة بالمحتوى المقدم حول الأحداث الخبرية الجارية عبر تلك المحاكاة الرقمية،

سادساً : تقنية المذيع الافتراضي في النشرات الإخبارية التلفزيونية المدعوم بالذكاء الاصطناعي

حيث تشكل محورا هاما في اغلب القنوات الإخبارية ضمن محاكاة تمنح إمكانية التحدث بمختلف اللغات مع ضمان استمرارية تقديم النشرات على مدار الساعة، فضلاً عن التحولات الشكلية للمذيع وبما يتوافق مع مضمون الخبر سواء أكانت النشرات الأساسية أو الموجزة أو التخصصية مع إضفاء خلفيات افتراضية عبر برمجيات الذكاء الاصطناعي تنسجم مع ما يقدم من محتوى ومن الأمثلة التطبيقية نموذج المذيع الافتراضي (فضة) على قناة التلفزيون الكويتي والمذيع الافتراضي على شبكة أبو ظبي للإعلام (سالم) وهي شخصيات صنعت عبر برمجيات الذكاء الاصطناعي للإسهام في تقديم النشرات الإخبارية التلفزيونية كونها تسهم في مرونة إنتاجية لتحديد الشكل والمظهر عبر الإعدادات البرمجية، وبالتالي إمكانية محاكاة جميع أنواع الشخصيات شكلاً ومضموناً وبما يتوافق مع المحتوى المعروض عبر النشرة الإخبارية لتكون متوافقة مع الخبر الموثوث كروبوت افتراضي " فتعد تقنية المذيع الافتراضي كونه هو مقدم البرامج التلفزيونية الذي يعتمد على استخدام الروبوت الافتراضي في تقديم الفقرات الإخبارية وإجراء الحوار والمناقشات مع الآخرين، وأداء جميع المهام التي يقوم بها المذيع البشري بالبرامج التلفزيونية " (Abdel- Wahid, 2024, p. 24) إضافة إلى كونها تسهم في خفض التكاليف الإنتاجية

والتنوع البصري الجذاب عبر المظهر ضمن بيئات افتراضية تساعد في أحداث التفاعل المباشر وفقاً لاشتغالات برمجيات الذكاء الاصطناعي ،
 سابعاً: تقنية الصور ثلاثية الأبعاد عبر الذكاء الاصطناعي في النشرات الإخبارية التلفزيونية :

وهي الوظيفة في إنشاء أبعاد تفاعلية والمناحة رؤية أعمق لتحليل الأحداث وتتبع مجرياتها وتجسد واقع افتراضي بمحاكاة تمنح صورة واقعية للحدث كان من ضمن مكونات الاستوديو سواء موجودات أو بيئات أو أشخاص حتى وان كان في أي مكان أو زمان لتوثيق الأحداث بدقة عالية وفهم واستيعاب موجه للمتلقين مع رفع قدرة العرض التفاعلي عبر الذكاء الاصطناعي عن طريق تقنية الهولوجرام " وهو مجموعة من الصور الفوتوغرافية يتم تحويلها إلى مجسم هلامي ثلاثي الأبعاد وذلك عن طريق التعرض لمجموعة من أشعة الليزر التي تنعكس وتعمل على إعادة بناء الصورة ثلاثية الأبعاد التي تم تسجيلها مسبقاً على لوح هولوغرافي حيث يمكن رؤيته من كل الجوانب وهو المرحلة الأخيرة لإنتاج التصوير المجسم " (Ahmed, 2024p. 1047p) وبالتالي فان معطيات الذكاء الاصطناعي من خلال توظيفها في النشرات الإخبارية التلفزيونية قد أدت دوراً في إمكانية تغطية الأحداث مباشرة دون المرور بالعمليات والمعالجات الإنتاجية السابقة، فضلاً عن إمكانية التواصل المباشر بين مقدم النشرة والمراسلين والمشاركين من الحدث بصورة آنية ومباشرة والذي سهل تلك السمات التطور الهائل لشبكات الاتصال والإنترنت عبر الأقمار الصناعية والبث الفضائي فكانت من أسس دعم تقنيات الذكاء الاصطناعي في نشرات الأخبار التلفزيونية .

ثامناً : توظيف الشريط الإخباري (السبائتل) ضمن نشرة الأخبار التلفزيونية :
 فان تقنيات الذكاء الاصطناعي تمكنت من صنع دور هام وأساس للشريط الإخباري والمتمثل في سرعة نشر الأخبار العاجلة والآنية بهدف عرضها أمام المتلقي دون مقاطعة المضمون الأساس في النشرة الموثوقة والتي تشارك في دعم المعلومات بصورة إيجازية مركزة لنشر الخبر والتركيز عليه لحين صول المعلومات والبيانات الكاملة " حيث لجأت الفضائيات إلى جوانب إخبارية جديدة لا تقتصر على النشرة الإخبارية ، بل ظهر ما يسمى بالشريط الإخباري الذي وضع له مكان في نهاية الشاشة التلفزيونية وفي استمرارية مرور دائمة وفقاً لمساحة الشاشة ، حتى ان المشاهد أصبح يستوحي الوضع السياسي والاقتصادي والأمني أو الرياضي والفني من خلال الشريط الإخباري للفضائيات الإخبارية أو الاقتصادية أو الفنية أو الرياضية ، وعد نوع من التطور في تقديم الخدمات للمشاهدين ، وقد انفرد به التلفزيون دون غيره من

الوسائل لامتلاكه الشاشة ، وأصبح من سمات العصر التلفزيوني الفضائي " (2022Mshata, 68p) والتي غالباً ما تؤكد حدث ما عبر المعلومات المعروضة على الشريط الإخباري فعدت من أهم مرتكزات النشرات الإخبارية التلفزيونية عبر المعالجة الفورية السريعة للمستجدات ، فضلاً عن اشتغالات الذكاء الاصطناعي في الترجمة الفورية باللغات العالمية التي تمنح وصول المعلومة إلى أكبر عدد من المتلقين والصياغة الخبرية بالجودة العالية والمعالجات الحركية في العرض والبت المستمر مع إضفاء التحديثات المتجددة الفورية لتكون حاضرة عبر الشريط الإخباري،

تاسعاً : تحليل البيانات عبر الذكاء الاصطناعي :

فيما تقنية اعتمدت آلية صناعة الأخبار بأداة مهمة " فأصبحت القنوات التلفزيونية الإخبارية في تحديات كبيرة في مقابل الذكاء الاصطناعي الذي أصبح يقدم العديد من المهام كتحليل البيانات واستخلاص المعلومات ومسح وتحليل المقالات والتقارير وترجمة النصوص وتوليد المحتوى النصي بشكل آلي وكتابة مقالات إخبارية قصيرة والتعرف على الصوت والصورة " (2024Saleh, 119-120pp) فأصبح أداة هامة لتعزيز رصانة النشرة الإخبارية لتحليل المضمون في توظيف خوارزميات لتحليل الإحصائيات وإيجاد النتائج الفورية لها ، فضلاً عن إجراء المقارنات الرقمية لمصادر الأخبار وكشف التضليل والتزييف الصوري والتعرف على المصادر الموثوقة والمزيفة بدقة عالية ، كما تحسن في تحسين الواقع المعزز بشكل تفاعلي بين المرسل والمتلقي عبر مختلف الوسائط الرقمية الموظفة ضمن النشرة الإخبارية وتحليل نصوصها ووجهات النظر مع صناعة الرؤى المستقبلية في دمج المعلومات الإخبارية وتحديد تنبؤاتها وفق تحليلات برامج الذكاء الاصطناعي من استبانات واستفتاءات ، وفي ضوء ما تقدم من الإطار النظري فإن الذكاء الاصطناعي أصبح يشكل ركيزة أساسية في تطوير إنتاج النشرات الإخبارية التلفزيونية فقد عمل على تحسين جودة الكفاءة وصناعة التفاعل المباشر مع المتلقين ، وإثراء المضامين بصرياً ودلاليًا، وبعد ان استعرض الباحث أهم توظيفات الذكاء الاصطناعي في النشرات الإخبارية التلفزيونية خلص إلى مجموعة من المؤشرات المتمثلة في الآتي :

أولاً: أسهم تنوع أنماط وأساليب النشرات الإخبارية التلفزيونية في تعزيز التواصل الفكري والتعبيري الصوري بين مصدر الخبر والمتلقي ودعم شد انتباه المتلقين مع تحفيز التفاعل البناء.

ثانياً: أدت برمجيات الذكاء الاصطناعي دوراً فاعلاً في تحقيق التوازن الجمالي والتعبيري من خلال تناغم الشكل والمضمون والذي أدى إلى رفع جودة ورصانة النشرات الإخبارية التلفزيونية

ثالثاً: ساهم توظيف تقنيات الذكاء الاصطناعي بمضمون النشرات الإخبارية التلفزيونية في تحقيق الجماليات الدلالية والتعبيرية الصورية المبنوثة لتعزيز التفاعل مع المحتوى المبنوثة.

الفصل الثالث / إجراءات البحث

أولاً: منهجية البحث وإجراءاته

بما أن البحث الحالي يهدف إلى دراسة توظيف الذكاء الاصطناعي في النشرات الإخبارية التلفزيونية والتعرض للمفاهيم التعبيرية والدلالية والتنوع الإخباري عبرها، فقد اعتمد الباحث على المنهج الوصفي (تحليل المحتوى) كونه أكثر ملائمة لتحقيق الأهداف والوصول إلى النتائج المتوخاة.

ثانياً: مجتمع البحث

تكون مجتمع البحث الحالي من أمثلة من توظيفات الذكاء الاصطناعي في نشرات الأخبار التلفزيونية والتي استعان بها الباحث ضمن إطاره النظري، ويقود هذا الاختيار إلى تمثيل حقيقي وأقرب إلى الموضوعية في تمثله كمجتمع أصلي للبحث ومعطياته.

ثالثاً: عينة البحث

بما أن مجتمع البحث يتضمن نماذج متعددة من الأعمال لذلك لجأ (الباحث) إلى اختيار عينة قصدية تمثل مجتمع البحث للتحليل واستعان ضمن إطاره النظري بنماذج تتلاءم ومعطيات البحث كونها تساهم في استيعاب المؤشرات التي تم الخروج بها من الإطار النظري.

رابعاً: أداة البحث

لغرض تحقيق أعلى قدر ممكن من الموضوعية والعلمية لهذا البحث أعتمد الباحث على أدبيات الاختصاص واعد استمارة التحليل المتضمنة مؤشرات الإطار النظري وتحقيق الأهداف التي وضعت لأجلها استمارة وبذلك أصبحت جاهزة للتطبيق. وتمثلت بالآتي:

1- أسهم تنوع أنماط وأساليب النشرات الإخبارية التلفزيونية في تعزيز التواصل الفكري والتعبيري الصوري بين مصدر الخبر والمتلقي ودعم شد انتباه المتلقين مع تحفيز التفاعل البناء.

2- أدت برمجيات الذكاء الاصطناعي دوراً فاعلاً في تحقيق التوازن الجمالي والتعبيري من خلال تناغم الشكل والمضمون والذي أدى إلى رفع جودة ورصانة النشرات الإخبارية التلفزيونية

3- ساهم توظيف تقنيات الذكاء الاصطناعي بمضمون النشرات الإخبارية التلفزيونية في تحقيق الجماليات الدلالية والتعبيرية الصورية المبنوثة لتعزيز التفاعل مع المحتوى المبنوثة.

خامساً: وحدة التحليل

اعتمد الباحث على معطيات توظيف الذكاء الاصطناعي في النشرات الإخبارية التلفزيونية واعتمد المشهد الإخباري كوحدة للتحليل ضمن معطيات المعالجة الفنية له لان الفكرة لا تكتمل إلا ضمن سياق بنائها في مضمون النشرة الإخبارية التلفزيونية.

سادساً: خطوات تحليل العينة

قام الباحث بمشاهدة عينات البحث عن طريق موقع اليوتيوب والبث المباشر للقنوات الإخبارية الفضائية واختار نشرات إخبارية مبنوثة على القنوات التلفزيونية الإخبارية اعتمدت توظيف الذكاء الاصطناعي في النشرات الإخبارية التلفزيونية، وعدها كنموذج للتحليل والتي تؤدي إلى تحقيق النتائج والاستنتاجات المتلائمة مع طبيعة البحث باعتماد آلية التحليل ثم تحليل عينة البحث.

تحليل العينة

أولاً: أسهم تنوع أنماط وأساليب النشرات الإخبارية التلفزيونية في تعزيز التواصل الفكري والتعبيري الصوري بين مصدر الخبر والمتلقي ودعم شد انتباه المتلقيين مع تحفيز التفاعل البناء.

العينة الأولى : النشرة الإخبارية / القناة : قناة الشرقية الإخبارية الفضائية

وقت البث: الساعة التاسعة مساءً، تاريخ البث: 2025/6/10

شكلت معطيات النشرة الإخبارية التلفزيونية على قناة الشرقية شمولية تنوع الأنماط والأساليب الإخبارية ضمن نطاق واحد بتوظيف مجموعة متكاملة من الأنماط بمضمون سياق نشرة رأس الساعة المتضمنة على توجهات متعددة شملت اشتغالات بمحتوى أخباري يعتمد المعالجات الجمالية والتعبيرية عبر تقنيات الذكاء الاصطناعي وتوظيفه بث النشرة فتبتدئ النشرة بموجز يعتمد بيان أبرز العناوين الإخبارية عبر الموجز الإخباري لتحقيق معطيات التفاعل والشدة للمتلقين وفق تسلسل سردي في مقدمة النشرة المبنوثة على نموذج التحليل عبر النشرات الإخبارية التلفزيونية على قناة الشرقية بسرد موجز وقصير يستعرض عناوين أهم الأخبار الرئيسية ليمنح صورة للمتلقي عن المضمون قبل الولوج في المحتوى العام لنشرة الشرقية وفق

استعراض الترتيب المنطقي حسب الأهمية والآنية وابرز الأحداث الجارية بطريقة مركزة ويتميز مضمون الموجز بالاختصار والسلاسة عبر اللغة الواضحة بالتزامن مع العرض الصوري الباث لأجزاء من التغطيات الخيرية المفصلة لتعزيز المعلومات المذكورة مع ملاحظة تكرار الموجز بأماكن متعددة من زمن السرد الإخباري كجزء من آلية التكرار لبيان المعلومة إلى المتلقي فتعتمد عليه قناة الشرقية الإخبارية كونه جزء أساسي من مكونات محتوى النشرة الإخبارية المبنوثة وهي تعد المقدمة الافتتاحية للنشرة الإخبارية التلفزيونية ، ويليه في السرد الإخباري النشرة الإخبارية التلفزيونية الأساسية ، حيث تمثل جوهر النشرة الإخبارية التلفزيونية واهم ما يورد فيها ، فتمثلت في استعراض مضمونها عبر قناة الشرقية الإخبارية العينة البحثية بتوجيه المحتويات الإخبارية الدولية بتفصيلها التامة مع إضفاء التقارير التلفزيونية الداعمة للخبر عبر العرض الموضوعي وبيان الأثر ومعطيات الواقع المحيط بالحدث سواء أكان محلياً أم إقليمياً أو دولياً وفق سرد إخباري ينتقل تباعاً ضمن السرد الخبري لقناة الشرقية الإخبارية إلى النشرات الإخبارية المحلية يشمل المضامين السياسية والأمنية واهم القرارات الحكومية في مجمل مرتكزات نشرة الأخبار الأساسية ، والتي غالبا ما تعتمد المعلومة من مصادرها الأساسية سواء الشهود العيان أو ما يصدر عن الجهات الرسمية من قوانين وتعليمات معززة بالمرتكزات المرئية من صور أو فيديو أو خرائط وبيانات وغالبا ما تعزز بتقارير تحليلية تبين المضمون الخبري بطرق إفصاحية أكبر تسهم في دعم المعنى الفكري لدى المتلقين ، وتتنبى قناة الشرقية الإخبارية في النشرة التلفزيونية إضفاء المقابلات الشخصية للمختصين بشأن المحتوى المبنوثة لإضفاء آراء الخبراء وأصحاب الشأن ، وكمعالجة فنية ما تنتقل كاميرا النشرة الإخبارية في قناة الشرقية إلى التقارير الميدانية لأخذ وجهات نظر المتلقين حول الحدث المبنوثة لتكون أكثر تفصيلاً وتحليلاً ، ليستمر السرد الإخباري في النشرة التلفزيونية للقناة وصولاً إلى نمط النشرات الإخبارية التخصصية والتي تعد منعطفاً جوهرياً عبر التركيز على محور متخصص في اتجاهات متعددة فتستهل النشرة التخصصية في قناة الشرقية بالاقتصاد والمال وعرض أسعار العملات والمعادن النفيسة مع بورصة النفط والسوق العالمية ، فضلاً عن التوقعات المالية والاقتصادية والاستثمارية المحلية والإقليمية والدولية عبر التقارير والتحليلات المختصة ومن ثم تنتقل سرديات النشرة الإخبارية التلفزيونية المبنوثة على القناة إلى أخبار الرياضة والمميزة بفاصل صوري بنمط معين يشير إلى المحتوى الرياضي وفق محتوى يحتوي على عدة عناصر وفقرات تهدف إلى تغطية واستعراض الأحداث الرياضية في مختلف الميادين والرياضات عبر البطولات والمنافسات مع عرض التحليلات

ووجهات النظر من قبل المختصين بالشأن الرياضي ، وغالباً ما ترتبط بلحن موسيقي خاص كشارة لانبثاق وبث المضمون الرياضي وهي تسبق بأبرز العناوين كأداة سردية خبرية شاده للمتلقين باستعراض النشاطات الرياضية المحلية والإقليمية والدولية بشكل أكثر عمقاً ودقة في المعالجة ، وكمعالجة سردية إخبارية في توظيف الذكاء الاصطناعي عبر مرافقة المبتوث بالإخباري يستعرض ورد من مضمون من أخبار رياضية ، ليستمر السرد الإخباري في الانتقال إلى أخبار الثقافة والفنون والأدب من نشاطات ومهرجانات وحفلات مع تغطيات إعلامية وثقافية وأدبية وفنية مع مستحدثاتها ، في تحديد توجهاتها البصرية عبر التقارير والمراسلين من موقع الخبر الثقافي لتقديم المضامين المعنية بالمبتوث وهي موجهة إلى جمهور مختص لتحديد هدف ونوع نمط النشرة وتركز القناة عبر نشرتها الإخبارية في استعراض الحدث الثقافي مع ربطه بالأحداث العالمية المماثلة متضمنة محتوى أو مبادرات ضمن نفس النطاق الضمني للنشرة الإخبارية الأساسية المبتوثة من على شاشة قناة الشرقية الإخبارية ، وفي بعض الأحيان تعتمد المبتوث من على القنوات الأخرى ، إذ ينطبق انجاز النشرات الإخبارية التخصصية ضمن نطاق السرد الإخباري التلفزيوني على المضمون الصحي في استعراض الأمراض والأوبئة والتوعية الصحية وآخر مستجدات العالم الصحي والطبي والبيئي وبما له علاقة بالفرد والمجتمع ، بينما تركز القناة في نشرتها الأساسية على عمود أساس يتمثل في نشرة الطقس والأحوال الجوية لما تمثل من أهمية كبيرة للمتلقين لعلاقتها بجوانب متعددة من الحياة والأعمال عبر توفير المعلومات والبيانات المتعلقة بالطقس ومتغيراته لإنجاز متعلقات مختلفة ومنها العملية والاقتصادية التي قد تتأثر بالأحوال الجوية ومتقلباتها والمرتبطة أيضاً بحركة وسائط النقل وتجنب الظروف المحيطة بها ، فضلاً عن تعزيز الوعي والاستعداد لحالات الطقس فكانت جزء أساس من نشرات الأخبار عبر قناة الشرقية الإخبارية ، ويهدف هذا التنوع في النشرات في أنماط النشرات الإخبارية كمرتكز معرفي لتحقيق المصادقية عبر تعزيز المضمون بالأدلة والبراهين الواقعية لتحقيق إقناع المتلقي ، وغالباً ما تضيف استبانات واستفتاءات المتلقين عبر الانتقال إلى موقع الحدث والخبر لتختتم النشرة الإخبارية بسرد إخباري يشمل اغلب الأنماط الإخبارية المعروفة في تسلسل منطقي بالتزامن مع توظيف الوسائط المتعددة ومعالجتها عبر برمجيات الذكاء الاصطناعي مع الإشارة إلى اعتماد نشرة الأخبار في قناة الشرقية العوالم الإخبارية عبر التحديث المستمر على مدار بث نشرة الأخبار لتختتم النشرة بأهم ما جاء فيها بخلاصة موجزة ومن ثم الإعلان عن ختامها ، تميزت النشرة الإخبارية بالتعاوض مع المعطيات الفنية والتقنية الإخراجية عبر انتاج

المؤثرات الصورية والصوتية المتزامنة مع عرض المضمون الإخباري وتوظيف معطيات الذكاء الاصطناعي في تحقيق الجودة عبر مختلف الوسائط الإنتاجية المرافقة لها واعتماد الخبرات الذاتية لمذيعي ومقدمي النشرات في تغطية الخطاب الإخباري المبتوث والسرعة في نقل الأخبار من خلال الشاشات التفاعلية والتقنيات الحديثة ببرمجيات الذكاء الاصطناعي .

ثانياً : أدت برمجيات الذكاء الاصطناعي دوراً فاعلاً في تحقيق التوازن الجمالي والتعبيري من خلال تناغم الشكل والمضمون والذي أدى إلى رفع جودة ورصانة النشرات الإخبارية التلفزيونية.

العينة الثانية: النشرة الإخبارية / القناة: قناة الجزيرة الإخبارية الفضائية

وقت البث: الساعة العاشرة مساءً، تاريخ البث: 2025/6/17

حاكت نشرة الأخبار الرئيسية المبتوثة على قناة الجزيرة الإخبارية توظيف تقنيات وبرمجيات الذكاء الاصطناعي عبر مجموعة من الأدوات المترابطة مع المضمون الإخباري لصنع تجربة إخبارية تسهم في تحقيق معطيات الإقناع والإمتاع التعبيري والدلالي عبر الصورة التلفزيونية المرئية بمعطيات الصوت والصورة وتحسين الجودة والكفاءة مع تعزيز القدرة على إنتاج نشرة الأخبار التلفزيونية والإسهام في استعراض أنية الأحداث لتوليد التفاعلية مع المضمون المبتوث في إنشاء المحتوى وتطوير مهارات العاملين في الإعلام لمواكبة التغيرات، فاعتمدت على تقنية البث الفضائي عبر برمجيات الذكاء الاصطناعي لتحقيق إمكانية البث والإرسال والاستقبال بمناطق جغرافية واسعة عبر الأقمار الصناعية ، فضلاً عن استقبال المبتوثات الرقمية من كل مكان لتدعيم مضمون ومحتوى النشرة الإخبارية التلفزيونية في قناة الجزيرة وبالتالي تحقيق تغطية أوسع واكبر عدد من المتلقين مع تحقيق السرعة والأنية بتحديثات الأخبار المستمرة وبشكل فوري وبما يحقق جودة الصورة والصوت وبتواصلية مستمرة بتغطية الأخبار متجاوزين حدود الزمان والمكان وبالتالي تسهم تقنية البث الفضائي في نشرة الأخبار لقناة الجزيرة تنوعاً كبيراً في المضامين الإخبارية والنوعية عبر الوسائل الاتصالية ، فيما تعتمد القناة على تقنيات شبكة الانترنت لإيجاد فسحة كبيرة من التواصل المعلوماتي والخبري عبر الأجهزة اللوحية والحواسيب والأجهزة المحمولة والمنصات الرقمية لبث نشرة الأخبار وجمع المعلومات ولتدعيم المحتوى الإخباري في قناة الجزيرة والتواصل مع وكالات الأخبار والقنوات الفضائية للحصول على مصادر المعلومات وتحقيق التفاعل الفوري في إيصال مضمون النشرة إلى المتلقين وتوسيع قاعدتهم لتحقيق الأثر الراجع من النشرة الإخبارية التلفزيونية ، واعتمدت قناة الجزيرة في المسار السردى لنشرتها الإخبارية توظيف تقنيات الذكاء

الاصطناعي عبر برمجيات التواصل الاجتماعي وتفعيلها في سياق وظيفي لتوثيق الرصد المباشر للأحداث مع الإسهام في قياس معطيات الرأي العام واتجاهاته مع بيان التفاعل المباشر للأخبار الموثقة ورصد المغيرات لرود الأفعال عبر منصات التواصل الاجتماعي مع إمكانية التقاط المستجندات من الواقع لتيسير التغطية الميدانية، وتتبنى قناة الجزيرة الإخبارية على منصات البث الرقمي عبر مواقع التواصل الاجتماعي في البث المباشر بإنتاج منصات على مواقع التواصل الاجتماعي تكون داعمة وبأثة لنشرة الأخبار بالتزامن مع العرض الرئيسي وبنفس التقنية توفر منصات على الفيس بوك والانستغرام والتلغرام ومنصة اكس وتيك توك وسكايب وغيرها من المنصات كأداة بأثة ومستقبلية في نفس الوقت للأخبار لضمان وصول المضمون الإخباري إلى أكبر عدد من المتلقين، كما تعتمد قناة الجزيرة في السرد الخبري لمضمون النشرة للدعم الصوري والفيديوي المرسل من المتلقين من مواقع الحدث المباشرة، فضلا عن إجراء الاستبانات المباشرة لتحديد وجهات النظر التفاعلية وبث المحتوى التفاعلي كأداة وظيفية تعتمد عليها الجزيرة في المحتوى الموثوث والموظفة عبر تقنيات الذكاء الاصطناعي، فيما مثل توظيف الشاشات الرقمية في بث المحتوى الإخباري للقناة عبر إنكاء وتفعيل اشتغالها في إرساء دعائم التفاعلية من خلال تحقيق جودة العرض الصوري الرقمي وإنتاج تطبيقات الذكاء الاصطناعي ضمن معطيات النشرة الإخبارية في تقنية اللمس المباشر واستعراض الخرائط المتعلقة بإحداثيات الخبر مع استعراض الإحصائيات والبيانات والجدول في إنكاء العرض البصري عبر تقنيات اللمس المباشر من قبل مقدم النشرة الإخبارية في قناة الجزيرة لإحداث المغيرات التفاعلية عبر الشاشة مستعينا بإعدادات الشاشة لتطبيقات الذكاء الاصطناعي للإسهام في تعزيز السياق المرئي الواقعي للحدث الموثوث عبر تفاعل المقدم بتوظيف المؤثرات الحركية لتحقيق إقناع المتلقي وإضفاء الحيوية الديناميكية، فضلا عن استعراضها تطبيقات مواقع التواصل الاجتماعي ومستجندات التفاعلية بالعرض عبرها، فمنحت هذه الشاشات بعدا جمالياً وحضارياً في الشد وجذب الانتباه عبر تعزيز المحتوى والخروج من التقليدية المعهودة والذي غالبا ما يكون بصورة أكبر وأعمق ناقلة الحدث أو تفاصيل العالم الافتراضي المجسد، وتنتقل مضامين النشرة الإخبارية إلى سرد مستمر عبر توظيف المنصات الرقمية الإلكترونية لدعم المحتوى الإخباري، فيما تعتمد سردية النشرة الإخبارية للقناة على الانتقال إلى المنصات الإخبارية الرقمية وبث محتواها عبر النشرة كجزء من توكيد الاهتمام بالمضمون حيث تؤدي دورا مهما من خلال دعم النشرة بالمصادر الفورية والوصول السريع إلى بياناتها في تنوع معلوماتي يحفز القدرة التفاعلية مع المضمون الموثوث

بالإضافة إلى كون المنصات الرقمية المعتمدة في نشرة أخبار الجزيرة تكون معتمدة وموثوقة فتعد جزء أساس من تكامل الوسائط الرقمية بتوظيفات الذكاء الاصطناعي مما يخلق موثوقية أكثر شمولاً ، فيما تستثمر نشرة الأخبار في قناة الجزيرة المعالجة الصورية المرئية عبر برمجيات الذكاء الاصطناعي في غرف الإنتاج الإخبارية للعمل على تحسين جودة وكفاءة المحتوى الصوري المرئي على الشاشة في إضافتها على المقاطع الصورية الثابتة والمتحركة لإنتاج جودة عالية وإزالة المشوشات البصرية عنها ، مع إمكانية السيطرة على نوع العرض الصوري من خلال تقنيات الكاميرا عبر اشتغالات الذكاء الاصطناعي ، فضلا عن إمكانية التعامل التقني لكشف وتحليل الفيديوهات والصور المزيفة والمضللة لتكون مادة إيضاحية عبر النشرة الإخبارية لزيادة الوعي والإدراك لدى المتلقي ، وتعتمد الجزيرة في نشرتها الإخبارية على دمج المعادل الصوري والصوتي بالمادة الخبرية في عملية المونتاج الرقمي الآلي والمباشر بواسطة الذكاء الاصطناعي ، فيما توظف الجزيرة ضمن سياق نشرتها الإخبارية تقنية الواقع الاصطناعي الافتراضي بالعمل على صناعة بيانات افتراضية تطابق الحدث والخبر الموثق لإضافة شروحا وتفصيلات صورية توجه إلى المتلقين لإضفاء جاذبية العرض وشد المتلقي ضمن السرد الإخباري عبر الشكل والمظهر في مجسمات رقمية معالجة بالذكاء الاصطناعي ويرفق الباحث صورة تبين توظيف القناة لنموذج القيادة العسكرية والصاروخ الحربي عبر نتائج الواقع الافتراضي والمجسدة في أستوديو الأخبار مجسدة الأحداث الحربية ، وتختلف المعالجة حسب الحدث والتوظيف في إنشاء البيانات الافتراضية إذ تمثل رؤية بصرية تتسق مع طبيعة الأخبار سواء أكان سياسيا أم اقتصاديا أم اجتماعيا وغيرها ، إذ تمثل محورا مهما في النشرة الإخبارية الأساسية للجزيرة والتي تسهم في جذب الجمهور وزيادة تفاعله الحيوي مع المحتوى ، فكان توظيف تلك التقنيات ضرورة أساسية للقناة لزيادة الكفاءة الإنتاجية وتحقيق الجودة العالية للسرد الإخباري ، فيما تؤدي تقنية الصور ثلاثية الأبعاد بمضمون نشرة الأخبار على قناة الجزيرة لبيان المشاهد والأحداث التي تحتاج إلى بيان حالة أمام المتلقي مثل الخرائط والأعاصير والمعدات وبصورة تفصيلية لإيصال المضامين بصورة أكثر دقة ووضوحا وإعادة بناء الخبر بتلك التقنية لتحقيق المصادقية لمحتوى الأحداث والتي تهدف لزيادة قدرة المتلقين على الإدراك وتحقيق المعطى العام لتغطية الخبر والتي تمنح هوية مرئية تدعم مرتكزات نشرة الأخبار في الجزيرة بالتأزر مع توظيف تقنية الهولوجرام المتقدمة في أستوديو الجزيرة في تضمين الأستوديو شخصيات افتراضية لتكون مدمجة بين مقدمي البرامج الحقيقيين والافتراضيين ضمن البيئة التلفزيونية وآلية بناء مجسدة مرئية يصعب تجسيدها

صورياً بل بالاعتماد على الرؤية الافتراضية والتي تمنح رؤية جمالية مرئية بصرية تفاعلية تمنح اندماجاً بين الواقع وتقنية ثلاثية الأبعاد وتقنية الهولوغرام في رؤية إخبارية لتقريب الأحداث للمتلقى ، فيما توظف القناة ضمن نشرتها الإخبارية تقنية الشريط الإخباري (السبتايتل) والترجمة الفورية عبر تطبيقات الذكاء الاصطناعي لدعم نشر الأخبار ، إذ ركزت معطيات القناة على العمل على تكثيف المعلومات مع التنوع في تقديم المحتوى مع إبراز المستحدثات العاجلة والطارئة عبر الشريط الإخباري والتركيز على التذكير بالأحداث والمتزامنة مع معطيات الترجمة الفورية لضمان تحقيق وصول الخبر إلى أكبر عدد من المتلقين وعلى مدار الساعة ، ووظفت نشرة الأخبار في الجزيرة عبر تقنيات الذكاء الاصطناعي على معطيات الشاشة المنقسمة لتغطية أكثر من حدث في آن واحد أو متعلقات حدث في مكانين وزمانين مختلفين عبر تقطيع الشاشة ودمج الصور ، فضلاً عن اشتغال البرمجيات على البيانات الإحصائية وتحليلها فور ورودها وتغذيتها بالبيانات والمعلومات الأساسية لتكون مادة إخبارية متكاملة وظفت عبر البرمجيات الرقمية وفقاً لتطبيقات الذكاء الاصطناعي في أستوديو الإخبارية بث قناة الجزيرة

ثالثاً: ساهم توظيف تقنيات الذكاء الاصطناعي بمضمون النشرات الإخبارية التلفزيونية في تحقيق الجماليات الدلالية والتعبيرية الصورية المبنوثة لتعزيز التفاعل مع المحتوى المبنوثة.

العينة الثالثة: النشرة الإخبارية / القناة: قناة العربية الفضائية

وقت البث: الساعة الثامنة مساءً، تاريخ البث: 2025/5/30

اعتمدت قناة العربية على المعالجات الجمالية والتعبيرية للصورة التلفزيونية المبنوثة عبر توظيف عناصر اللغة السينمائية وفقاً لتقنيات الذكاء الاصطناعي فكان التكوين لأستوديو الأخبار لقناة العربية من خلال اعتماد المعالجة التعبيرية والدلالية لجذب انتباه المتلقي عبر توزيع الموجودات ضمن الإطار الصوري للشاشة والتي تتراوح بين مركز الصورة المتكون من منصة مقدمي النشرة الإخبارية والضيوف ومن جانبي التكوين الصوري لأستوديو فسحة مكانية لمحددات المؤثرات الافتراضية المصنعة عبر الجرافيكس أو الهولوغرام ثلاثية الأبعاد فيما تكون خلفية منصة مقدمي النشرة الإخبارية للقناة في مركز الصورة الشاشة الرقمية لعرض المحتوى المرافق للنشرة الإخبارية فيما يمثل الجانب الآخر من الإطار الصور للشاشات الرقمية المعالجة بالذكاء الاصطناعي مع مقدمها لتحقيق التوازن المتمثل لمعطيات أستوديو الإخباري التلفزيوني لقناة العربية ، فيما عمل على المعالجة الدلالية والتعبيرية عبر تحقيق العمق الصوري في بؤرة التركيز والجوان والخلفية لتوزيع مكنونات الموقع وقع التناسب

الصوري التلفزيوني لضمان الحركة الصورية وحركة الكاميرات ضمن النطاق لمنح الإحساس بالاستقرار وخلق الحركة والبعد البصرية المتسقة لتحقيق الإقناع المرئي وتعتمد القناة على التصميم البصري للخطوط من خلال توزيع مكونات الإطار الصوري في ترك القاعدة للشريط الإخباري ، أما توظيف الإضاءة في النشرة الإخبارية التلفزيونية على قناة العربية فتمثلت في التركيز على موقع استعراض الخبر ضمن مكونات الاستوديو لخلق الجو العام الأقرب إلى الواقعية والذي يتناسب مع نمط الخبر من حيث تباين الشدة بالسطوع أو الخفوت لتعزيز السرد البصري المواكب لتحقيق التوازن البصري المرئي فضلا عن تجسيد درامية الخبر وفقاً للمضمون لإضفاء التفاعلية لتحقيق التواصل مع المتلقين وخلق التشويق والغموض مع بيان مركز الصورة وتسيده ضمن دائرة الضوء ، أما فيما يتعلق بالمعالجة الجمالية والتعبيرية الدلالية عبر برمجيات الذكاء الاصطناعي للون في تصميم أستوديو نشرة الأخبار التلفزيونية لتحديد الهوية البصرية والتي تتناغم مع تعزيز إيقاع النشرة لاستخدام التقنيات عبر الذكاء الاصطناعي للتحكم في تعبيرية الألوان وتعديلها عبر السطوع أو التدرجات اللونية وتصحيح الألوان وتعديل الدرجات اللونية وخلق التأثيرات المرئية للصورة المبتوثة ومنح أبعاد تعبيرية كبيرة مع إضفاء الأجواء التعبيرية المتناسبة مع طبيعة الحدث المبتوث وإضفاء جاذبية الحدث ، فيما تعمل برمجيات الذكاء الاصطناعي على إضفاء المؤثرات البصرية على مضمون أنماط النشرات الإخبارية لبيان معززات الأحداث وشرح تفاصيلها صورياً وإضفاء الطابع العاطفي وإضفاء المصادقية وتعزيز التأثيرات المرئية بعدها عنصراً هاماً في تشكيل الجاذبية الجمالية لتحقيق الأهداف من رسالة النشرة الإخبارية التلفزيونية وتحسين جودة الصورة مع إمكانية إضفاء مؤثرات صورية توالدية ضمن الصورة التلفزيونية مع التقطيع الصوري وتقسيم الشاشة لعرض أحداث متعددة ضمن نفس الإطار الصوري ، والتي تعمل بالتأزر مع تنوع حجوم اللقطات وزوايا وحركات الكاميرا فتعمل الزوايا لإظهار المكان وفق دلالاتها التعبيرية فمن الأعلى باتجاه الأسفل تمنح تعبيرية الضعف ومن الأسفل باتجاه الأعلى تمنح القوة والسيطرة وهيبة المكان ، أما كونها بمستوى النظر فهي تمنح الواقعية والتفاعلية لفضلا عن إضفاء الإحساس بالحيادية فيما تمنح الزاوية الجانبية إظهار التفاعلي بين مكونات الاستوديو الإخباري ومقدمي البرامج وإظهار مركز السيادة أما زاوية فوق الكتف فتوظف في النشرات الإخبارية المستعينة بالخبراء والضيوف عبرها في مضمون النشرة الإخبارية والمنفذة ببرمجيات الذكاء الاصطناعي ، فيما تؤدي حجوم اللقطات وظائف دلالية وتعبيرية متمثلة في اللقطات العمة التي تمنح انطباعاً كاملاً وشدة الانتباه عن الاستوديو

الإخباري لمنح الإحساس الكامل بالمحتوى ، فيما تجسد اللقطة المتوسطة تقديم المتقدمين والمتحدثين والتركيز على محور هام من الاستوديو وإظهار أجزاء أكبر من الحدث والتقنيات الموظفة عبر الذكاء الاصطناعي وتطبيقاتها ضمن انتاج النشرات الإخبارية التلفزيونية مع اللقطات القريبة للتركيز على المتقدمين وإظهار التعبيرات العاطفية والانفعالية فضلا عن إظهارها التفاصيل الدقيقة لمضمون الأخبار ، فيما تكون حركات الكاميرا الأفقية وحركة الاقتراب والابتعاد عن المضمون ، فضلا عن حركة عدسات الكاميرا لتكبير أو تصغير الموضوع والتي تسهم في الانتقالات البصرية المرئية ضمن معطيات النشرة ، فيما تعمل توظيفات الصوت عبر تقنيات الذكاء الاصطناعي لتقديم المضمون الصوتي ، على مجموعة من المحاور والاشتغالات الدلالية والتي تعنى بتحسين جودة صوت المذيع وإبعاد الضوضاء في تحديد مركز السيادة الصوتي للمتحدث الأساس مع إضفاء التدرجات الصوتية بالارتفاع والانخفاض والسرعة والإبطاء بين مقدمي النشرة والضيوف والمراسلين ومواد دعم المحتوى الصوتية عبر الفيديوهاات والتقارير المباشرة ، فيما تعمل المؤثرات الموسيقية والموسيقى التصويرية منح الانطباع بتنوع الحدث من خلال التدرج الهارموني بالإثارة والشدة والإيقاع السريع أو البطيء أو المتصاعد والعكس مع نوع اللحن الموسيقي المصاحب للنشرة أو لتنوع الأحداث بحيث تصبح هوية مسموعة تفصح ذهنياً عن مضمون ما ، فيما تعمل المؤثرات الصوتية لتدعيم المعنى ومنح الجو العام والانطباع الواقعي للأحداث وصنع الرؤية الذهنية عن طبيعة الحدث الموثوث عبر النشرة الإخبارية التلفزيونية ، فيما يكون التعليق الصوتي من خارج الاستوديو أو من خارج الكادر الصوري أداة استرشادية لإيضاح ما لم تفصح عنه الصورة الموثثة ، فيعمل الذكاء الاصطناعي على تحسين جودة الصوت وإزالة المشوشات الخارجية مع تحويل المقاطع الصوتية إلى مرئيات مقروءة على الشاشة والتي تخاطب لغات متعددة بنمط الترجمة الفورية ، فضلا عن تقنيات عزل الصوت بين المتقدمين ومشاركي النشرة من ضيوف ومراسلين ومتلقين لتحقيق معطيات السرد الصوتي في النشرات الإخبارية التلفزيونية بتقنيات الذكاء الاصطناعي ، فيما تعمل تقنيات المونتاج على خلق جو تعبيري وانفعالي عبر الانتقالات المرئية الصورية وإضفاء السرد الدرامي في طبيعة العرض الإخباري من خلال التحكم في سرعة التدفق الحركي الصوري والقطع السريع بين مفردات الأخبار عبر المونتاج وحسب طبيعة الخبر وتقنيات المونتاج المتوازي والمونتاج الإيقاعي بين الأحداث فضلا عن تقنية الشاشات المنقسمة لعرض أكثر من حدث أو مجموعة وجهات نظر بين أطراف المضمون الرئيس للحدث الموثوث ، بالإضافة إلى توظيف عنصري الزمان والمكان والديكور

والإكسسوار كجزء أساس من مستكملات السرد الإخباري الأساس والتي عملت تقنيات الذكاء الاصطناعي بمضمون النشرات الإخبارية التلفزيونية في تحقيق الجماليات الدلالية والتعبيرية الصورية المبنوثة لتعزيز التفاعل مع المحتوى المبنوثة.

الفصل الرابع / النتائج والاستنتاجات

أولاً : النتائج

- 1- أسهم توظيف الذكاء الاصطناعي في النشرات الإخبارية التلفزيونية في تحسين ورفع كفاءة المحتوى والمضمون الإخباري
- 2- عملت برمجيات الذكاء الاصطناعي في النشرات الإخبارية التلفزيونية على تحسين جودة الجماليات والدلالات التعبيرية للعرض المرئي المبنوثة على الشاشة عبر الصورة والصوت.
- 3- أدى تنوع الأنماط والأساليب النوعية في العرض الإخباري عبر النشرات الإخبارية التلفزيونية إلى تحقيق التواصل مع المتلقين وزيادة الاهتمام والتفاعل مع المضمون بالتأزر مع تقنيات الذكاء الاصطناعي.
- 4- عملت برمجيات الذكاء الاصطناعي في النشرات الإخبارية التلفزيونية على تحسين تجربة المتلقي وإذكاء عامل الفهم والإدراك والإقناع والإمتاع بالحدث والخبر المبنوثة.
- 5- عمل توظيف تقنيات الذكاء الاصطناعي في النشرات الإخبارية التلفزيونية إلى تحديد وترتيب أهم أولويات المضمون الخبري وتحقيق التغطيات السردية بإنشاء نماذج مولدة افتراضية لمواكبة التطورات الآنية والمباشرة بتجاوز حدود الزمان والمكان .

ثانياً: الاستنتاجات

- 1- ان توظيف تقنيات الذكاء الاصطناعي في النشرات الإخبارية التلفزيونية أدى إلى تغيير تام في طيبة العرض الإخباري وحسن مستوى المضمون المبنوثة.
- 2- ان توظيف تقنيات الذكاء الاصطناعي في النشرات الإخبارية التلفزيونية أسهم في تنوع الأشكال المضامين المتعددة المبنوثة والتي دعمت المضمون
- 3- ان توظيف تقنيات الذكاء الاصطناعي في النشرات الإخبارية التلفزيونية أدى إلى ان يكون جزءاً أساساً وشريكاً في انتاج المحتوى المرئي الإخباري.
- 4- ان توظيف تقنيات الذكاء الاصطناعي في النشرات الإخبارية التلفزيونية أدى إلى تطوير أنماط تقديم المضمون من خلال الواقع الافتراض والمعزز وغير طبيعة الأخبار التقليدية.

5- ان توظيف تقنيات الذكاء الاصطناعي في النشرات الإخبارية التلفزيونية إلى رفع الكفاءة الإنتاجية في طبيعة صناعة البيانات والمواد وزيادة قدرة التفاعل بين المرسل والمتلقي.

ثالثاً: التوصيات

يوصي الباحث بإجراء دراسات بحثية حول توظيف الذكاء الاصطناعي في السينما والتلفزيون بكافة التوظيفات

رابعاً: المقترحات

يقترح الباحث توفير مختبرات رقمية لطلبة الدراسات السينمائية والتلفزيونية للتدريب على توظيف الذكاء الاصطناعي في حقل الاختصاص.

المراجع

- . Media Research in 2024 Abdel-Wahid, Zainab Abdel-Azim.
the Age of Digital Technology and Artificial Intelligence.
Egypt : Taiba Foundation for Publishing and Distribution,
.24. p. 2024
- . The Role of Hologram 2024 Ahmed, Wissam Mohamed.
Technology in Audience Perception of News Content on
Satellite News Channels. , Egyptian Journal of Specialized
.3, 2024, 41 Studie.
- . Artificial Intelligence: Its 2004 Alaa Muhammad Sa'i.
Prospects and Applications in Modern Management.
Damascus : Dar Raslan for Printing, Publishing, and
Distribution ، 2004. صفحة 9. المجلد 1.
- . News Production in 2015 Alawi, Talib Abdul Majeed.
Specialized Arab Channels. s.l. : Osama Publishing and
.1. Vol. 20. p. 2015 Distribution House,
- . News Programs on Radio and 2020 Al-Omar, Muhammad.
Television. Syria : Syrian Virtual University Publications,
.62. p. 2020
- . Modern Trends in News 2021 Al-Tawam, Ibrahim Hassan.
Website Editing Research. Twenty-Sixth International

- , 77, 2021Conference. Egyptian Journal of Media Research, .397-396pp.
- . The Model of Smart Newsrooms 2019Arqoub, Omar Abu. and the Use of Modern Communication Tools. s.l. : Qatar, .20. p. 2019
- The Model of Smart Newsrooms and the Use of .2019 .— Modern Communication Tools. s.l. : Al Jazeera Media .20. p. 2019Institute,
- The Model of Smart Newsrooms and the Use of .2019 .— Modern Communication Tools. s.l. : Al Jazeera Media .20. p. 2019Institute,
- The Model of Smart Newsrooms and the Use of .2019 .— Modern Communication Tools in Them. Qatar : Al Jazeera .20. p. 2019Media Institute,
- . Beirut : Dar 2Butrus al-Bustani. H.u. Muhit Dictionary. .1200 صفحة H.u ،Lebanon Printing
- . Artistic Treatment of 2009Jalil, Muhammad Akram Abdul. Educational Content in Television Drama for Children. University of Baghdad,. Baghdad : Unpublished Master's .12. p. 2009Thesis,
- . Introduction to the Study of Media 1996Labib, Saad. Penetration in the Arab Region. s.l. : Arab League .1996Educational, Cultural, and Scientific Organization,
- . News Sciences and the Art of 2005Mahmoud Adham. Editing. Damascus : Syrian Society for International .38 صفحة 2005 ،Relations
- . Communication 2020Mahmoud, Ayser Ismail. Technologies for Journalism. Jordan : Al-Yazouri Scientific .1. Vol. 191. p. 2020Publishing and Distribution House,
- . Beirut : Arab History 3. Lisan al-Arab. 1979Manzur, Ibn. .. Vol. Muhammad Amin949. p. 1979Foundation,

- . Using Augmented Reality 2024Moneim, Iman Abdel. Technologies for Live Content and News Channels. Journal -537, pp. 1, Vol. 2024, 29of Media Research and Studies. 538.
- . Criteria for Constructing News 2022Mshata, NawalBou. Feeds on Al Jazeera Channel. Al-Risala Journal of Media 68, p. 2022, 40Studies.
- . Television News. 1984Nasr, Muhammad Mu'awwad. Television Research and Studies Series. Saudi Arabia : Gulf 71. p. 1984Television Corporation,
- . Using Artificial Intelligence 2024Saleh, Maryam Awad. Applications in Television News Production. International , 3, Vol. 2024, 12Journal of Educational Sciences and Arts. 120-119pp.
- . The Credibility of News on 2021Salem, Omar Saber. Social Media. Jordan : Ghada Publishing and Distribution 1. Vol. 188. p. 2021House,
- . Arab Satellite Television. Cairo : 2008Shaheen, Heba. Vol. 33-32. pp. 2008Egyptian-Lebanese Publishing House,

المصادر

- 1- إبراهيم حسن التوام ، الاتجاهات الحديثة في بحوث تحرير المواقع الإخبارية ، المؤتمر الدولي السادس والعشرين ، المجلة المصرية لبحوث الإعلام ، الجزء الثالث ، المجلد الأول ، عدد 77 ، القاهرة 2021، ص 396-397
- 2- ابن منظور. 1997. لسان العرب . تحرير : محمد امين. المجلد 3. بيروت : مؤسسة التاريخ العربي ، 1997. صفحة 949.
- 3- ايسر إسماعيل محمود ، التقنيات الاتصالية للصحافة ، ط1 ، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع ،الأردن ، 2020، ص 191.
- 4- ايمان عبد المنعم ، توظيف تقنيات الواقع المعزز للمحتوى المقدم بالواقع والقنوات الإخبارية ، مجلة البحوث والدراسات الإعلامية ، جزء 1 ، عدد 29، مصر ، 2024 ، ص 537-538.

- 5- بطرس البستاني. ب.ت. قاموس المحيط. مجلد 2. بيروت : اسم غير معروف، ب.ت. صفحة 1200.
- 6- زينب عبد العظيم عبد الواحد ، بحوث إعلامية في عصر التكنولوجيا الرقمية والذكاء الاصطناعي ، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع ، مصر ، 2024 ، ص 24 .
- 7- سعد لبيب ، مدخل لدراسة الاختراق الإعلامي في المنطقة العربية ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، القاهرة ، 1996 ، ص 43 .
- 8- طالب عبد المجيد علاوي، صناعة الأخبار في القنوات العربية التخصصية، ط1، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن ، عمان ، 2015، ص 20
- 9- علاء محمد ساعي ، الذكاء الاصطناعي آفاقه وتطبيقاته في مجال الإدارة الحديثة ، ط1 ، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع ، 2004، دمشق ، ص 9
- 10- عمر أبو عرقوب ، نموذج غرف الأخبار الذكية واستخدام الوسائل الاتصالية الحديثة ، معهد الجزيرة للإعلام ، قطر ، 2019، ص 20
- 11- عمر أبو عرقوب، نموذج غرف الأخبار الذكية واستخدام وسائل الاتصال الحديثة فيها ، معهد الجزيرة للأعلام ، قطر ، 2019 ، ص 20
- 12- عمر صابر سالم ، مصداقية الأخبار في مواقع التواصل الاجتماعي ، ط1 ، دار غيداء للنشر والتوزيع ، الأردن ، 2021 ن ص 188،
- 13- محمد اكرم عبد الجليل ، المعالجة الفنية للمضامين التربوية في الدراما التلفزيونية الموجهة للأطفال ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، رسالة ماجستير غير منشورة ، 2009، ص 12
- 14- محمد العمر ، البرامج الإخبارية في الإذاعة والتلفزيون ، منشورات الجامعة الافتراضية السورية ، سوريا ، 2020، ص 62.
- 15- محمد معوض نصر ، أخبار التلفزيون ، سلسلة بحوث ودراسات تلفزيونية ، 10 ، جهاز تلفزيون الخليج ، السعودية ، 1984 ، ص 71.
- 16- محمود ادهم ، علوم الخبر وفنون تحريره ، ط1 ، الجمعية السورية للعلاقات الدولية ، دمشق ، 2005 ، ص 38
- 17- مريم عواد صالح، توظيف تطبيقات الذكاء الاصطناعي في إنتاج الأخبار التلفزيونية ، المجلة الدولية للعلوم التربوية والآداب ، جامعة الملك فيصل ، ج 3 ، العدد 12 ، السعودية ، 2024 ، ص 119-120
- 18- نوال بو مشطة ، معايير بناء الشريط الإخباري في قناة الجزيرة ، مجلة الرسالة للدراسات الإعلامية ، جامعة ام البواقي ، الجزائر ، 2022، ص 68 .

- 19- هبة شاهين، التلفزيون الفضائي العربي، ط1 ، الدار المصرية اللبنانية للنشر ،القاهرة ، 2008، ص 32-33
- 20- وسام محمد احمد ، دور تقنية الهولوجرام في إدراك الجمهور المحتوى الإخباري عبر القنوات الفضائية الإخبارية ، المجلة المصرية للدراسات المتخصصة ، مجلد 12 ، عدد41، جزء 3 ، جامعة عين شمس ، مصر ، 2024، ص 1047

تقييم تطبيقات الذكاء الاصطناعي الموظفة في تعليم طلبة معاهد الفنون الجميلة

Evaluating the applications of artificial intelligence employed in the education of students of fine arts institutes

أ.م.د.نورا عبد الله علي

الكلية التربوية المفتوحة / مركز الكرخ الدراسي

Noora.art2019@gmail.com

أ.م.د. اخلاص عبد القادر طاهر حسين

dr.ikhlash_taher@uomustansiriyah.edu.iq

الجامعة المستنصرية/ كلية التربية الأساسية/ قسم التربية الفنية

المقدمة :

حظي الذكاء الاصطناعي في الحقبة الرابعة من الثورة الصناعية في الآونة الأخيرة تطوراً سريعاً؛ فلم يعد مجرد أداة، بل أصبح مكوناً مهماً يجب استخدامه وفرض التفاعل معها، بوصفها مستجدات لا غنى عنها، ومع توسع نطاق تطبيقاته في مختلف المجالات، وقد تسَلَّل بالفعل إلى قطاع التعليم والتعلم؛ حيث خلق فرصاً وتحديات جديدة في إطار المؤسسات التربوية العديدة، حيث تقدّم إمكانيات للمتعلمين ممّا يرفع من جودة التعليم وتخصيصه، ويتيح للمعلمين والمتعلمين التركيز على الأبعاد الإبداعية وتعزيز الكفاءة ومنحهم إمكانيّة الوصول إلى مجموعة واسعة من المواد التعليمية والوصول إلى الحلول وتقديم المواد ومعالجتها بطرق متأقلمة مع الاحتياجات الفردية ومهما كان نوعها وبطرق آلية أو نصف آلية. إنّ استخدام الذكاء الاصطناعي فتح آفاقاً جديدة لتطوير أنشطة تعليمية تُغني المناهج الدراسية من خلال التفاعل والفهم للمواد التعليمية المعززة بالتكنولوجيا بناءً على احتياجاتهم وتخصّصاتهم، من خلال الاستخدام الأمثل والمسؤول لهذه التطبيقات.

الكلمات المفتاحية: تطبيقات الذكاء الاصطناعي، التدريسيين، التعليم. ملخص البحث:

يهدف البحث إلى تقييم تطبيقات الذكاء الاصطناعي الموظفة في تعليم طلبة معاهد الفنون الجميلة. واتبعت الباحثتان المنهج الوصفي التحليلي واختارت الباحثتان عينة قصدية تكونت من (20) تدريسيًا في معاهد الفنون الجميلة الرصافة الأولى/ الدراسة الصباحية (بنين وبنات) بواقع (10) تدريسيين من الذكور ومثلهم من الإناث، وقد تم بناء أداة البحث بعد الاطلاع على أدبيات التخصص في الذكاء الاصطناعي وعلى الدراسات السابقة وما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات. وفقاً لهذه الأسس بنيت الباحثتان أداة البحث المتكونة من (28) فقرة بصورتها الأولية وبعد الحصول على صدق الأداة باستخدام معادلة كوبر فأصبحت الاستمارة بصيغتها النهائية تتكون من (26) فقرة. وفي ضوء ذلك تم تحقيق الثبات بعد أن زودت الباحثتان (5) تدريسيًا من الذكور والإناث استمارة التقييم للإجابة عن فقراتها، ثم إعادة تطبيق استمارة التقييم على التدريسيين أنفسهم، وكانت المدة بين التطبيق الأول والثاني (15) يوماً، وتعد مدةً زمنية مناسبة، ولإيجاد معامل الثبات بين التقييمين الأول والثاني، استخدمت الباحثتان (معامل ارتباط بيرسون)، إذ بلغ معامل الثبات (89%) وتعد نسبة ثبات جيدة.

وتم تطبيق الأداة على العينة الأصلية وبعد الانتهاء من عملية التقييم جمعت الاستمارات ووبت النتائج. وقد حصلت النتائج في أغلب فقراتها ومن خلال درجاتها وجدت الباحثتان أن النتائج لا ترتقي إلى المستوى المطلوب، إذا ما علمنا أن التقنيات الذكية فائقة في أدائها وفق برمجتها وإمكاناتها الذكية عليه، كما تحتاج إلى مدرسين متمرسين ذوي خبرة واسعة على هذا النوع المتطور من التعليم بجودة عالية ما يؤهلهم من كفايات باستعمال برامج الذكاء الاصطناعي ودمج المحتوى التعليمي بها، كما أن المستقبل للتعليم أن يكون على دراية كافية باستعمال برامج الحاسوب والذكاء الاصطناعي.

وتوصلت الباحثتان إلى عدة استنتاجات منها:

- 1 - حداثة التجربة الذكية في بلداننا، وعدم توفر بيئة تعليمية تواكب التجربة الذكية مع دول العالم.
- 2 - عدم جاهزية التدريسيين والوعي التام في استخدام وإدارة التقنية الذكية في التعليم.
- 3- ندرة الدورات التأهيلية أثناء الخدمة للمدرسين وعدم تزويدهم بكل ما هو جديد.

كما أوصت الباحثتان بتوسيع التجربة الذكية في مختلف مراحل التعليم من خلال تجهيز بيئة تعليمية وموارد مالية تدعم التقنية الذكية في التعليم وتدريب المدرسين على استخدام التقنية الذكية في التعليم وإقامة دورات تعليمية مجانية للطلبة حول استعمال التقنية الذكية.

Keywords: artificial intelligence applications, teaching, education.

Research summary:

The research aims to evaluate the applications of artificial intelligence and the applications of artificial intelligence employed in the education of students of fine arts institutes. The two researchers followed the descriptive analytical approach and chose an intentional sample consisting of (20) teachers in the first Rusafa Fine Arts Institutes / Morning Study - (for boys and girls) with (10) male teachers and the same number of females. The research tool was built after reviewing the literature on specialization in artificial intelligence and previous studies and the indicators resulting from the theoretical framework.

According to these foundations, the two researchers built the research tool consisting of (28) items in its initial form, and after obtaining the validity of the tool, they used Cooper's equation, so the form in its final form became consisting of (26) items. In light of this, stability was achieved after the two researchers provided (5) male and female teachers with the evaluation form to answer its paragraphs, then reapplied the evaluation form to the teachers themselves.

The period between the first and second applications was (15) days, which is an appropriate period of time. To find the

stability coefficient between the first and second evaluations, the two researchers used (Pearson's correlation coefficient), as the stability coefficient reached (89%) Which is a good stability ratio.

The tool was applied to the original sample, and after completing the evaluation process, the forms were collected and the results were tabulated.

The results were obtained in most of its paragraphs and through their scores, the researchers found that the results do not rise to the required level if we know that smart technologies are superior in their performance according to their programming and smart capabilities, and they also require experienced teachers with extensive experience in this advanced type of education with high quality, which qualifies them with the competencies to use artificial intelligence programs and integrate educational content with them, and the future of education is to have sufficient knowledge of the use of computer programs and artificial intelligence.

The two researchers reached several conclusions, including:

- 1 - The novelty of the smart experience in our countries, and the lack of an educational environment that keeps pace with the global smart experience.
- 2 - The lack of preparedness and full awareness among teachers regarding the use and management of smart technology in education.

3 - The scarcity of in-service training courses for teachers and the failure to provide them with all the latest developments.

The two researchers also recommended: expanding the smart experience at various levels of education by providing an educational environment and financial resources that support smart technology in education, training teachers to use smart technology in education, and holding free educational courses for students on the use of smart technology.

الفصل الأول

الإطار المنهجي

مشكلة البحث:

تعدُّ تقنيات المعلومات في العالم وخلال الأعوام الأخيرة، ثورةً علميةً وأساسيةً من مُتطلباتِ مُعظم المؤسسات على اختلافِ تَخَصُّصاتها وأشكالها، وظهرت آثارها في مُعظم مجالات الحياة، وقد فَرَضَت التفاعل مع هذه المُستجدات بوصفها ضروراتٍ، وأصبحَ توظيفُ هذه التطبيقات ومِنها الذكاء الاصطناعي ضرورةً مهمةً تقع على عاتق المؤسسة التربوية تطويرُ سياستها واستراتيجياتها ومناهجها لمواكبة الساحة الجديدة من إثراء ثقافة الذكاء الاصطناعي لدى التدريسيين، وتطبيقه وتضمينه عملياً وتطبيقياً ونظرياً في مراحل التعليم للمعالجة والفهم بأساليب تختلف عما كانت عليه وعلى اختلاف مستوياتها.

لذلك ظهرت دعواتٌ مختلفةٌ لاستخدام ودراسة وتوظيف هذه التطبيقات الذكية المعلومات، ومنها تطبيقات الذكاء الاصطناعي وتأهيل العاملين والمعلمين في البيئة التعليمية لهذه البيئة الجديدة، فقد طال تأثيرها على مستوى المنظومة البيئية والمجتمع ككل، وكانَ لزاماً على الإدارات التربوية والتعليمية أن تكونَ قادرةً على الوعي بالتأثيرات والتغيرات التي تُحيط بالمنظومة التعليمية والتي تؤثر على جميع مكوناتها، ولأنَّ عملية البحث في أيِّ مجالٍ تستغرق وقتاً طويلاً، أو تحتاج إلى مُوهلين في هذا المجال لمساعدة المُستخدمين في تحديد المهام المطلوبة بناءً على بياناتٍ جديدة؛ لذا، وللحصول على أفضل حلٍّ من خلال البحث المباشر أصبَحَت هذه التطبيقات ومن خلال تطوير التقنيات الذكية لتطبيقها على أجهزة الكمبيوتر والهواتف الذكية المتعددة،

بحيث يكون لها سلوكيات ذكية عند أداء المهام أو حلّ المشكلات بأقلّ وقتٍ وجُهدٍ وبأفضل أداء.

إنّ ارتفاع المعرفة والتطورات الهائلة في المجالات التكنولوجية المتنوعة، أدّى الى توسيع استخدام التكنولوجيا في المنظومة التعليمية وفي البيئة التعليمية والفصول الدراسية وتشترك جميعها في خصائص مميزة تحدّد أبعاد هذا العصر، كما وإنّ جدية الإدارة تتركز بتطبيق التكنولوجيا والذكاء الاصطناعي في تنفيذ جميع الأنشطة التعليمية وفي سياقات مختلفة في المجتمع التعليمي.

ومن خلال إعادة النظر في المنظومة التربوية والتعليمية على اختلاف أنواعها، يظهر تساؤل واضح حول استخدام التطبيقات في البيئة التعليمية وعلى الأخص في معاهد الفنون الجميلة، وهذا التساؤل فيما إذا كانت هذه التطبيقات ستصبح جزءاً لا يتجزأ من المنهاج الجديد في البيئة التعليمية لرفع مستوى مخرجاتها الفنية وتحقيق الأهداف المرجوة منها. وقد لاحظت الباحثتان من خلال زيارة ميدانية لمعاهد الفنون، إنّ توظيف الوسائل التكنولوجية وآليات استخدامها في المحاضرات الفنية كانت متفاوتة، ومن هذا المنطلق جاءت الدراسة الحالية للكشف عن درجة توظيف التقنيات من وجهة نظر التربويين القائمين على التدريس في معهد الفنون:

وبالتالي حاولت الدراسة الإجابة على التساؤل الآتي: ما هي تقنيات الذكاء الاصطناعي الموظفة في تعليم طلبة معهد الفنون الجميلة؟

هدف البحث: يهدف البحث إلى تقييم تطبيقات الذكاء الاصطناعي الموظفة في تعليم طلبة معاهد الفنون الجميلة.

أهمية البحث: تبرز أهمية الدراسة الحالية:

1- الوقوف على مستجدات ومتغيرات هذا المجال في البيئة التعليمية الفنية في معاهد الفنون، وخاصةً هذا المجال من أكثر المجالات المستجدة والمتطورة في التعليم.

2- قد يفيد البحث الحالي في تطوير المناهج الفنية المبتكرة من خلال البيانات والمعلومات حول استخدام التطبيقات الاصطناعية الذكية في مجتمع البحث، وجعلها أكثر فعالية وفاعلية للمتعلمين.

3- قد يفيد البحث الحالي المدرسين في مجتمع البحث ذاته لمعرفة التطور أو الإخفاق في توظيف التكنولوجيا وبالأخص تطبيقات الذكاء الاصطناعي المرنة في البيئة الفنية.

حدود البحث:

الحدود الموضوعية: تقنيات الذكاء الاصطناعي.

الحدود المكانية: معاهد الفنون الجميلة في بغداد/ الرصافة الأولى/ الدراسة الصباحية (البنين والبنات).

الحدود الزمانية: 2024-2025 م.

مصطلحات البحث:

تقييم: هو عملية بحثية منهجية تعمل على تفسير المعلومات من خلال جمع وتحليل البيانات لتحديد مدى تحقيق الهدف لتحسين النتائج في المستقبل. (القحطاني، 2023، ص19)

وتعرّفه الباحثتان إجرائياً:

درجة استجابة أفراد العينة (التدريسيين) على أداة (الاستبانة) المعدة لأغراض الدراسة، بناءً على المعيار الإحصائي المستخدم في تقدير الدرجة.

تطبيقات الذكاء الاصطناعي:

- بأنها أجهزة قادرة على تقليد وظائف الذكاء البشري مثل الإدراك والتعلم وحل المشكلات والتفاعل وإنتاج عمل إبداعي. (موسى وبلال، ص9)

- هي أنظمة وبرامجيات تُستخدم لتقليد القدرة العقلية في فهم بيئة معينة وتقديم مهام في مستوى مُحدّد من الذكاء ومعالجة معلومات وتحويلها إلى مخرجات بفاعلية وكفاءة. (التركي، 2023، ص3)

وتعرّف إجرائياً:

كل ما يستخدمه التدريسي في معاهد الفنون الجميلة في البيئة التعليمية أثناء محاضراته من وسائل وأدوات حديثة رئيسية ومساندة تؤدي إلى معالجة المعلومات الفنية النظرية والتطبيقية واسترجاع البيانات والمعلومات وإنتاج عمل فني مميز وجديد من قبل طلبة معاهد الفنون الجميلة.

الفصل الثاني

الإطار النظري

الذكاء الاصطناعي Artificial Intelligence

لتطوير قطاع التربية والتعليم أهمية كبيرة وبخاصة ما يتعلق بتوفير احتياجات سوق العمل من أصحاب التخصصات والمهارات المختلفة ذات الصلة الوثيقة بسياسات وبرامج التطوير، فلا مجال لأي تطوير للتعليم ما لم يتم تجذيره لكل جديد يتم الأخذ به، والجديد هنا هو تطبيقات الذكاء الاصطناعي، ففي السنوات الأخيرة شهدت التكنولوجيا تطوراً كبيراً في مجالات عديدة ومنها التربية والتعليم، وكانت هذه التكنولوجيا كالشرارة في مجال التعليم والتي أضاءت أمام التربويين مساحات جديدة في البحث عن إثراء ثقافة الذكاء الاصطناعي ويمكنه من مواجهة تحديات المستقبل مما يضع على عاتق الوزارات المعنية بالتعليم مسؤوليات جسيمة لتطوير سياساتها ومناهجها واستراتيجياتها لمواكبة معطيات الثورة الاصطناعية الحديثة في مراحل التعليم المختلفة حتى يكون أفرادها على بيئة بالمدلولات المختلفة لهذه التطبيقات، نظرياً وتطبيقياً، ومعرفة ألوانها، وتحديد سبل توظيفها واستثمارها في جنبات التدريس بما يتواءم مع المستجدات الحادثة فيه.

فالمؤسسات التربوية والتعليمية وهي تتجه نحو إصلاح تعليمه في أمس الحاجة إلى رؤية تربوية أصيلة تبنى على المبادئ والغايات الثابتة للمجتمع، لقدرتها على استيعاب أية رؤية مغايرة، لـ "تتحول عمليات تطوير تعليمه فيه إلى جزء أصيل من ثقافته، ويتسلح من خلالها بالقدرات والخبرات اللازمة لتطبيقات الذكاء الاصطناعي في العصر الجديد، وبأليات تكنولوجية مناسبة تمكنه من التعاطي مع مفرداته، وبعده أحسن إعدادها من علم ومعرفة التي هي أدوات العصر وأسلحة المستقبل.(مجدي، 2021، ص100)

كما أن الذكاء الاصطناعي هو فرع للمعلوماتية، يدرس تطوير التقنيات الذكية لتطبيق هذه التقنيات من خلال أجهزة الكمبيوتر، بحيث يكون لأجهزة الكمبيوتر سلوكيات ذكية عند أداء المهام أو حل المشكلات، والحصول على أفضل حل بالبحث المباشر لأنها عملية تستغرق وقتاً طويلاً، أو تحتاج إلى مؤهلين بخبرة كافية في مجال معين لمساعد المستخدم في الوصول إلى قرارات سديدة.(المطيري، 2022، ص158)

كما وتجدر الإشارة إلى أن المبدأ الأساسي الذي يقوم عليه علم الذكاء الاصطناعي لا يكمن في حل الإشكاليات بسرعة أكبر أو حتى في معالجة المزيد من البيانات أو في

حفظ أكبر عدد ممكن من المعلومات التي تستقى من العقل البشري، إنما المبدأ الأصح الذي يبنى عليه هذا المجال هو في الواقع مبدأ معالجة للمعلومات مهما كانت طبيعتها وحجمها بطريقة آلية أو نصف آلية وبشكل مناسب ومتوافق مع هدف معين. (مهريّة، 2023 ص315)

على الرغم من ان هذه التطبيقات بعيدة عن تربة المجتمع الأصلية لتركزها في البلدان المتقدمة، فالبحث عن التعليم وتقييم التطبيقات الحديثة وتوظيفها في ضوء مستجدات الذكاء الاصطناعي من أولويات قائمة اهتمامات المنظرين والمسؤولين عن التربية والتعليم في المجتمع.

أهداف الذكاء الاصطناعي:

زادت الاستخدامات بالانتشار في عدد من القطاعات ومن ذلك التعليم، بهدف أن تصل أفضل تجربة للتعليم وحل المشكلات واتخاذ القرارات، من خلال فهم آلية الذكاء البشري ومحاكات الطبيعة الذكية لسلوك الإنسان، وهذه نقطة مركزية مهمة تتعدى ما يسمى بتقنية المعلومات، أما الذكاء الاصطناعي يعمل على حل المشكلات أو التصرف وفقاً للحالة حتى وان كانت معقدة. (المطيري، 2022، ص158)

من خلال ما تقدم يمكن حصر أهداف الذكاء الاصطناعي في الآتي:

- تمكين الآلات على حل المشكلات المعقدة بشكل يحاكي تفكير الإنسان في حلها.
- قدرة الآلات على التعلم من المعلومات السابقة في إيجاد حلول بالمواقف الجديدة والتكيف مع المستجدات المستقبلية.

الذكاء الاصطناعي في التعليم:

منح المنظومات التعليمية قدرة هائلة على التطوير وتحقيق الأهداف، فهي تكنولوجيا جديدة ومتطورة في التعليم، علمت على تقديم المعلومات والمعارف المطلوبة بجودة عالية دون تكاليف مادية باهظة ولا مجهود بدني كبير وتسهيل مهام المستخدمين التعليمية. ومن خصائص الذكاء الاصطناعي في هذا المجال:

- يسهم تطبيقات الذكاء الاصطناعي عبر آلية ذكية لأداء جميع المهام التشغيلية من التصحيح والتقويم وغيره.
- معالجة النقص في الهيئات التربوية والتعليمية الأكفاء وتسهيل المهام الموكلة إليهم.

- استخدام التقنيات في التدريس بفاعلية بالتالي زيادة الجودة في التعليم ومساعد المتعلمين في الوصول إلى الأهداف المطلوبة وزيادة مشاركتهم العلمية.
 - تعمل على إذابة الفواصل بين المتعلمين وفهم الأمور المرئية وإدراكها.
 - تحسين حصول المتعلمين بمختلف فئاتهم العمرية إلى فهم موادهم التعليمية بجودة عالية مما يسهم بالارتقاء بجودة التعليم.
 - دعم الطلبة والفروق الفردية بينهم وفهم متطلباتهم وسلوكهم وتقديم المعارف والعلوم بصورة تتناسب وقدراتهم. (الطهريوي، 2025، ص19-20)
 - التعلم والفهم من التجارب والخبرات السابقة وتوظيفها في مواقف جديدة.
 - التعامل مع الحالات الصعبة والمعقدة والاستجابة السريعة للمواقف والظروف الجديدة.
 - تقديم المعلومة لإسناد القرار. (مهريه، 2023، ص316)
- أدوار تطبيقات الذكاء الاصطناعي في العملية التعليمية:**
- التقييم الفوري للطلاب ورصد درجاتهم؛ وذلك لمساعدتهم على تطوير أدائهم الدراسي.
 - التغذية المرتدة المستمرة والفورية للطلاب.
 - توفر وكلاء افتراضيين لمساعدة المتعلمين، وإفادتهم بالإجابات الصحيحة.
 - تبين الصعوبات الموجودة لدى المتعلمين من خلال التدريبات والاختبارات ويوجه المعلمين للتركيز على أجزاء محددة من المنهج، الأمر الذي يصب في جودة التعلم.
 - تدعم التعلم الفردي والمؤقلم، وتقدم تقريراً توفر للمتعلّم تعلماً تكيفياً حول وضع المتعلم ونتيجة تعلمه لمساعدتهم في إحراز التقدم المطلوب.
 - تنظيم عملية التعلم وتيسير فهم وتطبيق النظريات والقواعد والقوانين، حيث تحدد توقيت الكل هدف أو مهمة تعليمية.
 - توفير الوقت الكافي للمتعلّم في فهم المحتوى العلمي وتطبيقه.
 - زيادة دافعيه المتعلم للتعلم وتزويده بالمعلومات المتنوعة والدقيقة.

- تعمل على إبقاء اثر التعلم والمعرفة لدى المتعلمين، من خلال إتاحة قدر كبير من المشاركة النشطة التي تجذب انتباهه.
- لها دور مهم وفعال في حل المشكلات والإرشاد للمتعلمين، حيث يمكن للنظم الخبيرة تقديم النصائح والتوجيهات للمتعلمين بشكل فردي.
- توفر قاعدة معلوماتية واسعة وموارد تعليمية وبأي زمان ومكان يعمل على استمرارية التعلم.
- دعم عملية التعلم القائمة على المشاريع من خلال توفير منصات تعاونية افتراضية جماعية وتوفير الموارد لتنفيذ الواجبات والمشاريع. (الطهريوي، 2025، ص21-22)

ولتحقيق هذه الأدوار، لا بد من مواجهة عدة تحديات تواجه ممارسة تقنيات الذكاء الاصطناعي في التعليم وأكدت العديد من الدراسات على أهمية الارتقاء بممارستها منها دراسة (et al Lyu،2023) المساهمة في معالجة الصعوبات التي تواجه Chat GPT في مجال التعليم وذلك من خلال الفهم الشامل لإمكانيات Chat GPT واقتراح إطار للتكامل المسؤول والفعال الذي يأخذ في الاعتبار المعنيين من الإداريين والتدريسيين والطلاب والمطورين لتحفيزهم على تنفيذ GAL الأخلاقي من أجل التحول الإيجابي للتعليم.

ودراسة (Yang et al, 2023) أكدت على ضرورة التنمية المستدامة للبرامج الذكية في التعليم كالتحدي التقني ويتمثل بأهمية تطوير تقنيات ذكاء اصطناعي جديدة ومتطورة تلبي الحاجات التعليمية والتحدي المنهجي بتوفير مناهج تعليمية لتقنيات الذكاء الاصطناعي والتحدي التنظيمي من خلال تطوير أنظمة دعم تنظيمية لبرامج الذكاء الاصطناعي.

ومن خلال تسليط الضوء على أهمية الذكاء الاصطناعي وأدواره في تطوير أنظمة تعليمية ملائمة ومساهمتها في التكيف والإبداع من خلال الممارسات المستخدمين لها والعمل على تحسين كفاءة التعليم من خلال تأهيل أفراد قادرين على النجاح في عالم متحول بقوة تحويلية نحو الذكاء الاصطناعي.

من خلال ما تقدم ترى (الباحثتان) ان الذكاء الاصطناعي يلعب دوراً بارزاً في نمو المهارات المختلفة لدى الطلبة وذلك في مختلف المجالات التعليمية وإثارة اهتمامهم للتعلم وتنمية مهارات حل المشكلات وتقدم له مساعدات متنوعة وفضاء

تنافسي كبير لتجيب عن تساؤلات واستفسارات المتعلم وتوفير واقع بديل للطالب. كما أنها تؤدي عديداً من العمليات كما يؤديها المعلم، كمرافقة أداء الطالب، وتقييم قراراته تلقائياً بدرجة تقييم أثناء اختبار التعلم وتوضيح مناطق الضعف الموجودة لديه لمحاولة حلها، كما تساعد المعلمين في فهم الوضع التعليمي لطلابهم بشكل أفضل، بينما يكون الطلاب أكثر وعياً بتحصيلهم التعليمي وإتقانهم للمعرفة المقدمة لهم وخاصة في مجالات الفنون لما لتطبيقات الذكاء الاصطناعي من مهارات متنوعة و وبرامج توفر بيانات تعليمية متطورة في هذا المجال.

فالاهتمام بتقنيات الذكاء الاصطناعي دفع بالكثير من المؤسسات التعليمية والمنظمات إلى اعتماده كاستراتيجية أساسية لتطوير الأداء فيها بغية ضمان بقائها واستمرارها وتعزيز فرص نموها، ومن خلال ما ذكر تظهر أهمية البحث الحالي في توضيح طبيعة استخدام هذه التطبيقات في تعلم وتقييم أداء المتعلمين في معاهد الفنون الجميلة.

ومن التطبيقات التي يقدمها الذكاء الاصطناعي في التعليم:

إن مساهمات الذكاء الاصطناعي في مجال التعليم بالغة الأهمية، وحقت العديد من مميزات نذكر منها:

1- المحتوى الذكي: من خلال تحويل الكتب التعليمية التقليدية إلى كتب رقمية ذكية وثيقة الصلة بالغايات التعليمية وقابلة للتطبيق.

2- أنظمة التعليم الذكي: تقوم بتوفير دروس فورية دون الحاجة لتدخل بشري

(Holstein, et al, 2018 pp. 154–168)

3- التدريس الخصوصي الذكي Smart tutoring

يعني "توظيف أساليب الذكاء الاصطناعي في محاكاة التدريس الخصوصي البشري دون ضرورة حضور المعلم، وتقديم أنشطة التعلم الأكثر تطابقاً للاحتياجات المعرفية للمتعلم، وتقديم التغذية الراجعة الفورية (Lukin et al. 2016, p19) كما وباتت العديد من نظم التدريس الخصوصي الذكي في الآونة الأخيرة تستخدم العديد من تطبيقات الذكاء الاصطناعي في محاولة لجعلها تتخذ القرارات الملائمة حول طبيعة المحتوى التعليمي الذي يتعين تقديمه للمتعلم (Han, 2018, p609) ومن خلال أساليب متصلة في نظم التدريس الخصوصي الذكي، يستطيع الذكاء الاصطناعي تقديم التدريس الصفي والتعليم الشخصي للطلاب باستخدام ثلاثة مكونات مهمة:

- نموذج المستخدم الذي يمثل نموذج الملف التعريفي للطالب.

- نموذج التفاعل الذي يعد الوسيط أو حلقة الوصل بين المستخدم والتطبيق.

- نموذج المجال الذي يشتمل على موديلات التدريس الضرورية، والوظائف الحاسوبية والتنبؤية ووظائف ضرورية للحصول على النواتج المنشودة من التطبيق.

(Kavitha et. al, 2018, p 166)

4- بيئات التعلم التكيفية Adaptive learning environment

تهدف جميع تطبيقات الذكاء الاصطناعي في مجال التعليم على تقديم مساحة للتعلم تلبي احتياجات المتعلمين، من خلال إتاحة فرص للتعلم وفقاً لتفضيلات المتعلمين، يعني هذا أنه عوضاً عن تبني تدخل "مقاربة واحدة مناسبة للجميع"، من شأن توظيف الذكاء الاصطناعي في التعليم أن يتيح تعليماً مصمماً خصيصاً لكل متعلم (Gaskell & Bozkurt, 2019, p 231)

4- استخدام الذكاء الاصطناعي لأغراض التقويم Embedded Assessments AI-supported: تعمل هذه التطبيقات على تقويم المتعلمين وتصحيح الواجبات المنزلية واختبارات الأداء المختلفة وغير ذلك الكثير. (Jin, 2019, p3)

6- أتمتة المهام الإدارية Administrative Tasks Automation: يتمتع الذكاء الاصطناعي بإمكانات كبيرة وتسهيل المهام الإدارية من خلال تسهيل وتصحيح الاختبارات بشكل آلي والإجابة على كل ما يطرحه المتعلمين من خلال Chabot بأي زمان أو مكان. (Subramanian & Swati, 2018, p 5)

7- استخدام الذكاء الاصطناعي بالتكامل مع تقنيات الواقع الافتراضي Intelligent Virtual Reality Teaching وتمكنهم من الاستكشاف بحرية والتعلم بشكل مستقل وتحقيق فهماً عميقاً للمعرفة وتوفير للمتعلمين بيئة تعلم تفاعلية ومفعمة بالحياة التي لم يكن من الممكن تخيلها من قبل، من خلال دمج الذكاء الاصطناعي مع تكنولوجيا الواقع الافتراضي بحيث تمنح المتعلمين تحفيزاً بديهياً وبصرياً ومتعدد الحواس مما يساهم في التعلم بشكل أكبر وذلك من خلال سبر أغوار العلم خارج الحجرات التعليمية والسبورة، والعروض التقديمية. (Jin, 2019, p 5)

8- روبوتات المحادثة التعليمية: تستخدم خدمات حوسبة سحابية وتقنيات الذكاء الاصطناعي لإجراء محادثات محاكاة مع الأشخاص عبر التطبيقات. يكتب المستخدم سؤالاً أو يصفه، وتستجيب روبوتات المحادثة، وتوفر الإجابات أو تقوم بمهام توضيحية. (Holstein, et al, 2018, pp 154–168)

9- تطبيقات تعلم الآلة في التعليم- Machine learning

تعد من أكثر التطبيقات المستخدمة لتعلم الآلة في مجال التعليم هي النظم (الآلية المؤتمتة) التي تقدر درجات المتعلمين على الأسئلة المقالية والتعرف على المتعلمين المتعثرين أكاديمياً ودراسياً ومن هم عرضة للتسرب من التعليم دون إتمام شهاداتهم وتعليمهم بطرق ونظم الإنذار والكشف الآلي المبكر. (Murphy, 2019, p8)

عطفاً على كل ما طرحته (الباحثتان) فإن استخدام الذكاء الاصطناعي في التعليم تفتح آفاقاً جديدة لتطوير أنشطة تعليمية أكثر فعالية، وتطبيقات أو بيئات تعليمية أفضل معززة بالتطبيقات التكنولوجية الحديثة والمتمثلة بتقنيات الذكاء الاصطناعي في العملية التعليمية وفي مجالات الفنون الجميلة وما يمكن أن يقدمه للمعلمين والمتعلمين من مهارات وادوار جديدة وابتكارات تقنية من خامات وألوان وما تمنحه للمستخدم من معارف وثقافات وعلوم وإمكانيات لا حصر لها، والتي تخلق فضاءات من الإبداع التقني والإداري وتوسيع آفاق المعرفة الفنية من خلال تطبيقاتها الذكية.

مؤشرات الإطار النظري:

مما تقدم توصلت الباحثتان إلى جملة من المؤشرات:

- 1- يمثل الذكاء الاصطناعي تطورات نوعية في مجال التعليم، يتطلب الاستثمار في البنية التحتية للتعليم لتحقيق جودة التعليم.
- 2- يجب استخدامه بحذر ومسؤولية مع الحفاظ على دور المعلم كمرشد وموجه للطلاب.
- 3- أن الذكاء الاصطناعي هو عملية محاكاة الذكاء البشري عبر أنظمة الكمبيوتر المعقدة، محاولة محاكاة سلوك الإنسان وردود أفعاله ونمط تفكيره في حل المشكلات وطريقة اتخاذ القرارات.
- 4- من النظم الذكية استخدام الحاسوب والبرمجيات التعليمية والوسائط المتعددة والتعليم الإلكتروني وغيرها من الأدوات التكنولوجية في التدريس والتعلم التي تعمل على تيسير عملية التعلم وجعلها عملية تفاعلية ومشوقة ومبتكرة وتسهم في توليد التفكير النقدي بين الطلبة.
- 5- تعزيز الإبداع والابتكار والارتقاء بجودة التعليم من خلال الحد من أوجه الاختلاف الاجتماعي والمادي وغيره.
- 6- تحسين الوصول إلى التعليم عن بعد وتسهيل عملية التعلم، مما يجعل التعليم متاحاً لجميع الطلاب.

- 7- دعم الفروق الفردية بين الطلبة وذوي الاحتياجات الخاصة وذلك بتوفير أدوات مساعدة خاصة لهم.
- 8- التعلم التكميلي: إحراز متقدمات ملحوظة من خلال تعليم الطلاب بشكل فردي، كما يتم التعديل لمناهج، وتقديم تقرير تفصيلي للمعلم عن المواد.
- 9 - تهدف جميع تطبيقات الذكاء الاصطناعي في مجال التعليم على تقديم مساحة للتعلم تلبي احتياجات المتعلمين من خلال إتاحة فرص للتعلم وفقاً لتفضيلات المتعلمين
- 10- يتمتع الذكاء الاصطناعي بإمكانات كبيرة وتسهيل المهام الإدارية من خلال تسريع وأتمتة تصحيح الاختبارات بشكل آلي والإجابة على تساؤلات المتعلمين في أي مكان أو زمان.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

منهج البحث: اتبعت الباحثتان المنهج الوصفي التحليلي لملاءمته وتحقيقه هدف البحث.

مجتمع البحث: تألف مجتمع البحث من تدريسيي معاهد الفنون الجميلة في بغداد والبالغ تعدادهم (532) تدريسياً، موزعون على (15) معهد فنون الجميلة.

العينة: اختارت الباحثتان عينة قصدية تكونت من (20) تدريسياً في معاهد الفنون الجميلة الرصافة الأولى/ الدراسة الصباحية (للبنين والبنات) بواقع (10) تدريسيين من الذكور ومثلهم من الإناث وقد راعت الباحثتان الأسباب التالية في اختيار العينة:

- 1- المماثلة في العدد بين الذكور والإناث.
- 2- ان تكون العينة ممثلة لتنوع الاختصاصات في المعاهد الفنون.
- 3- مراعاة عدد سنوات الخدمة والخبرة التعليمية.

أداة البحث:

بما ان البحث الحالي يهدف الى: تقييم تطبيقات الذكاء الاصطناعي الموظفة في تعليم طلبة معاهد الفنون الجميلة.

إذ تطلب ذلك من الباحثتان الاطلاع على أدبيات التخصص في الذكاء الاصطناعي وعلى الدراسات السابقة التي تناولت تطبيقات الذكاء الاصطناعي، وآراء

الخبراء والأساتذة الذين يدرسون على وفق هذه التطبيقات وأهم مؤشرات الإطار النظري، ووفقاً لهذه الأسس، بنت الباحثان أداة البحث المتكونة من (28) فقرة، بصورتها الأولية توضح الجوانب التي تغطيها في العملية التعليمية داخل الصف. **صدق الأداة:** بعد عرض استمارة تقييم تطبيقات الذكاء الاصطناعي بصيغتها الأولية على الخبراء لبيان صلاحية فقراتها، وقد تم دمج فقرتين وتعديل فقرة واحدة لغوياً، وحذفت فقرة، واستخدمت في ذلك معادلة كوبر لبيان مدى اتفاق الخبراء حول فقرات الاستمارة والتي حصلت على نسبة اتفاق (94%) وهي نسبة جيدة، فأصبحت الاستمارة بصيغتها النهائية تتكون من (26) فقرة.

ثبات الأداة: يشير (السيد، 1979) "تكون الأداة ثابتة إذا أعطت النتائج نفسها عند إعادة تطبيقها على الأشخاص أنفسهم وتحت الظروف نفسها". (السيد، 1979: 513) وفي ضوء ذلك زودت الباحثان (5) تدريسياً من الذكور والإناث استمارة التقييم للإجابة عن فقراتها، ثم إعادة تطبيق استمارة التقييم على التدريسيين أنفسهم وكانت المدة بين التطبيق الأول والثاني (15) يوماً والتي تعد مدة زمنية مناسبة، ولإيجاد معامل الثبات بين التقييمين الأول والثاني استخدمت الباحثان (معامل ارتباط بيرسون) إذ بلغ معامل الثبات (89%) والتي تعد نسبة ثبات جيدة.

تطبيق الأداة: بعد أن أصبحت أداة البحث (استمارة تقييم تطبيقات الذكاء الاصطناعي) جاهزة للتطبيق بصورتها النهائية، شرعت الباحثان بتطبيقها على عينة البحث الأساسية، من التدريسيين في معاهد الفنون الجميلة والبالغ أعدادهم (20) تدريسياً وبعد الانتهاء من عملية التقييم جمعت الاستمارات وبوبت النتائج. **الوسائل الإحصائية:** استعملت الباحثان الحقيبة الإحصائية spss في تحليل البيانات والحصول على النتائج وكما يأتي: معامل الاتفاق (كوبر) استخدمت لحساب نسبة اتفاق الخبراء حول صلاحية الفقرات، معامل ارتباط (بيرسون)، استخدم لحساب معامل الثبات لأداة التقييم، معادلة (fisher) لحساب الوسط المرجح للفقرات ودرجة الحدة، معادلة الوزن المئوي لوصف كل فقرة من فقرات الأداة، وترتيبها لحساب درجات أعلى حدة.

الفصل الرابع

النتائج ومناقشتها

تضمن هذا الفصل عرضاً لنتائج البحث، والكشف عن مدى تحقيق تطبيقات الذكاء الاصطناعي لل فقرات أداة البحث الحالي والحكم على نسبة تحقيقها مع تفسير النتائج التي حددت بدائلها بـ (جيد- متوسط- مقبول).

عرض النتائج

بعد تطبيق الأداة (استمارة تقييم تطبيقات الذكاء الاصطناعي) أظهرت نتائج البحث أن قيم الوسط المرجح، وأوزانها المئوية على مستوى فقرات استمارة التقييم تراوحت بين حد أعلى قدره (2.27) كما في الفقرة (1) وبوزن مئوي (75.66) وحد أدنى قدره (1.87) كما في الفقرة (26) وبوزن مئوي (62)، وتراوحت درجات الوسط المرجح لبقية الكفايات بين هاتين الدرجتين، حيث رتبت درجات هذه الفقرات ترتيباً تنازلياً ابتداءً من أعلاها حدة إلى أقلها حدة، ولغرض إعطاء صورة أكثر وضوحاً لكل فقرة من الفقرات بالمقارنة مع الوسط المرجح المقبول (2) مقابل وزن مئوي (66 , 66 %).

ينظر الجدول (1)

المرتبة	الفقرات	الوسط المرجح	الوزن المئوي
1	تراعي الفروق الفردية بين المتعلمين الطلبة	2.27	75.66
2	توفر تغذية راجعة للأساتذة والطلبة	2.26	75.33
3	تعرض المحتوى التعليمي بمرونة عالية	2.25	75
4	توفر الوسائل التعليمية المناسبة للموقف التعليمي	2.25	75
5	تنمي آلية التخيل من خلال إنشاء محتوى بصري ثنائي وثلاثي الأبعاد	2.24	74.66
6	تعد أنواعاً من التقويم	2.23	74.6

6			
74.3 3	2.23	تجعل الأستاذ موجهاً لإدارة الصف	7
74	2.22	تساعد المتعلمين على اتخاذ القرارات المناسبة في التعليم	8
73.6 6	2.21	يحد من مشكلة النقص في أعداد التدريسيين	9
73.3 3	2.20	تعمل على تفريد التعليم لكل طالب	10
72.6 6	2.18	تحدد مستوى الطالب بشكل دقيق معرفياً ومهارياً	11
72	2.16	تتخطى حدود الزمان والمكان في تعليم الطلبة	12
71.3 3	2.14	تنظم البيئة التعليمية في الصف	13
71	2.13	تجعل الطلبة أكثر دافعية باتجاه العملية التعليمية	14
70.3 3	2.11	تساعد المعلم في التخطيط للدرس	15
70	2.10	تنمي الجوانب المهارية لدى الطلبة	16
69	2.07	تقلل عدد ساعات التعلم للمحتويات التعليمية	17
68.3 3	2.05	توفر عن شخصية الطالب معلومات ذات صلة بالتعليم.	18
67.6 6	2.03	تنمي الجوانب الإبداعية لدى الطلبة	19
66.6 6	2	تساعد في عملية تقويم نتائج الطلبة واختباراتهم	20
65.6 6	1.98	تحدد الصعوبات التي تواجه الطلبة في المحتوى	21
64.3	1.94	تجعل الطالب يفكر في توظيف المعلومات بدلاً من	22

البحث عنها		3
23	تثري وتعزز المحتوى التعليمي	1.92 63.6 6
24	تلبى احتياجات الطلبة (ذوي الاحتياجات الخاصة)	1.90 63
25	تقدم قرارات تربوية وتعليمية عن الكيفية التي تمر بها العملية التعليمية .	1.87 62
26	تقدم أنشطة تعليمية تعزز المحتوى التعليمي	1.87 62

حصلت (19) فقرة على درجة تقييم جيد، بدءاً بالفقرة (1) (تراعي الفروق الفردية بين المتعلمين الطلبة بدرجة (2.27) وبنسبة مئوية بلغت (75.66)، وانتهاءً بالفقرة (19) (تنمي الجوانب الإبداعية لدى الطلبة) بدرجة (2.03) وبوزن مؤي بلغ (67،66) اما البديل (متوسط) فقد ضم (7) فقرات ابتداءً بالفقرة (20) (تساعد في عملية تقويم نتائج الطلبة واختباراتهم) بدرجة (2) ووزن مؤي بلغ (66،66) وانتهت بالفقرة (26) (تقدم أنشطة تعليمية تعزز المحتوى التعليمي) بدرجة (1،87) ووزن مؤي بلغ (62).

مناقشة النتائج

في ضوء ما تقدم من بيانات لنتائج البحث نجد ان (19) فقرة حصلت على درجة جيد من مجموع الفقرات (26)، إذ كانت أعلى درجة (2.27) كما في الفقرة (تراعي الفروق الفردية بين المتعلمين الطلبة) وبوزن مؤي (75.66)، وأقل درجة هي (2.03) وبوزن مؤي (67، 66)، كما نجد ان الفقرات من (20) بدرجة (2) وبوزن مؤي (66 ، 66) إلى الفقرة (26) (بدرجة (187) وبوزن مؤي (62)، توصلت الباحثان إلى ان هذه الفقرات ودرجاتها لا ترتقي إلى مستوى المطلوب، إذا ما علمنا ان تطبيقات الذكاء الاصطناعي فائقة في أداء ما تم برمجتها عليه من معلومات وبيانات ومهام، وان العديد من دول العالم المتقدم قد حول نظامه التعليمي إلى نظام ذكي يعتمد الذكاء الاصطناعي، لكن ثمة تحديات تحيط بحدثة التجربة فالذكاء الاصطناعي يحتاج إلى توفير بيئة تعليمية تتناسب والحدث التكنولوجي المتطور وتوفير الأجهزة والآلات وعمليات الربط التقني، كما تحتاج إلى مدرسين متمرسين ذوي خبرة واسعة على أداء مهامهم التعليمية عبر التطبيقات الذكية ويمتلكون ما يؤهلهم من كفايات باستعمال برامج الذكاء الاصطناعي ودمج المحتوى التعليمي

بها، كما على الشخص المتعلم ان يكون ذا مهارات كافية باستعمال برامج الحاسوب والذكاء الاصطناعي، كذلك نجد عدم توسع قاعدة التعميم لتجربة الذكاء الاصطناعي، وإذا ما قارنًا ما تحقق من نتائج البحث الحالي مع الدراسات السابقة نجد شبه تطابق بينها وبين دراسة (et al Lyu، 2023) من خلال الفهم الشامل لإمكانيات وقدرات التطبيقات الذكية واقتراح إطار متكامل وفعال لتهيئة المعنيين من الإداريين والتدريسيين والطلاب والمطورين لتحفيزهم من أجل التحول الإيجابي للتعليم. ودراسة (Yang et al , 2023) أكدت على أهمية تطوير تقنيات ذكاء اصطناعي جديدة ومتطورة تلبي الحاجات التعليمية والتحديات المنهجية وتوفير مناهج تعليمية والتحديات التنظيمي من خلال تطوير أنظمة دعم تنظيمية لبرامج الذكاء الاصطناعي.

الاستنتاجات

تماشياً مع ما توصل إليه البحث الحالي من نتائج، توصلت الباحثتان إلى الاستنتاجات التالية:

- 1 – حادثة التجربة الذكية في بلداننا.
- 2 – عدم توفر البيئة التعليمية الموائمة للتجربة الذكية في العراق.
- 3 – عدم جاهزية التدريسيين والوعي التام في استخدام وإدارة التقنية الذكية في التعليم.
- 4 – ندرة الدورات تأهيلية أثناء الخدمة للمدرسين وعدم تزويدهم بكل ما هو جديد.
- 5 – على الرغم من وجود الرغبة الجامحة للتعلم لدى الطلبة عن طريق التقنية الذكية، لكن اصطدامهم بالجهل التقني في استخدام هذه التقنية الذكية.

التوصيات:

وفي ضوء الاستنتاجات وضعت الباحثتان عدداً من التوصيات:

- 1 – توسيع التجربة الذكية في مختلف مستويات التعليم.
- 2 – توفير بيئة تعليمية وموارد مالية تدعم التقنية الذكية في التعليم.
- 3 – تدريب المدرسين على استخدام التقنية الذكية في التعليم.

4 - إقامة دورات تعليمية مجانية للطلبة حول استعمال التقنية الذكية.

المقترحات:

1 - تقييم استخدام طلبة قسم التربية الفنية للتقنيات الذكية في مادة تقنيات التصميم.

2 - إجراء دراسة مقارنة بين عدداً من التطبيقات في التعليم.

المصادر:

1 -التركي، جهاد عبد ربه محمد (2023)، التحديات التي تواجه تقنيات الذكاء الاصطناعي في تعليم الموهوبين وآفاقه المستقبلية. بحث منشور، المجلة التربوية، المجلد 110، العدد 1-37. الأردن.

2- السيد، فؤاد البهي (1979)، علم النفس الإحصائي وقياس العقل البشري، دار الفكر العربي، القاهرة.

3- القحطاني، أمل سعيد (2023)، صور مقترح تدريبي لمعلمات الدراسات الاجتماعية بالمرحلة الثانوية في ضوء درجة الاستخدام والتحديات لتوظيف بعض تطبيقات الذكاء الاصطناعي في التعليم (بحث منشور)، المجلة التربوية الأردنية، المجلد 8، العدد 3، الأردن.

4- مجدي، صلاح طه مهدي (2021)، التعليم وتحديات المستقبل في ضوء فلسفة الذكاء الاصطناعي، كلية التربية - جامعة المنصورة، مجلة تكنولوجيا التعليم والتعلم الرقمي، المجلد 2، العدد 5، ص100، نوفمبر.

5- الطهريوي، مراد (2025)، دور الذكاء الاصطناعي في التعليم, Volume 6 / Issue 21، (25) المجلد6، العدد 21.

6- المطيري، علياء زيد نايف (2022)، أثر بيئة تعلم إلكترونية قائمة على الذكاء الاصطناعي في تنمية مهارات التعليم الإلكتروني لدى طالبات كلية التربية بجامعة أم القرى، مجلة المناهج وطرق التدريس، المركز القومي للبحوث غزة، مج1، ع7، ص158.

7- مهريّة، خليدة (2023)، تطبيقات الذكاء الاصطناعي في تطوير التعليم الإلكتروني (التعليم الرقمي)، المجلة العربية للتربية النوعية، المؤسسة العربية للتربية والعلوم والآداب، ع25، ص315.

8- موسى، عبد الله وبلال احمد جيبب. (2019) الذكاء الاصطناعي ثورة في تقنيات العصر الحديث، ط1، المجموعة العربية للتدريب والنشر/ القاهرة، مصر.

المصادر الأجنبية

- 1-Gaskell, N.; Bozkurt, A. (2019). Artificial Intelligence in Education: Current Insights and Future Perspectives. In S. Sisman-Ugur, & G. Kurubacak (Eds.), Handbook of Research on Learning in the Age of Trans humanism (pp. 224-236). Hershey, PA: IGI Global.
- 2-Han, L. (2018). Analysis of New Advances in the Application of Artificial Intelligence to Education. In 2018 3rd International Conference on Adobe Reader-(Education, E-learning and Management Technology (EEMT 2018).
- 3-Holstein, K., McLaren, B. M. and Aleven, V. 2018. Student learning benefits of a mixed-reality teacher awareness tool in AI-enhanced classrooms. C. Penstein Rosé, R. Martínez-Maldonado, H. U.
- 4-Jin, L. (2019). Investigation on Potential Application of Artificial Intelligence in Preschool Children's Education. In Journal of Physics: Conference Series (Vol. 1288, No. 1, p. 012072). IOP Publishing
- 5-Kavitha, P., Mouthy, B. K., Sudharshan, P. S., & Aretha, T. (2018). Mapping Artificial Intelligence and Education. In 2018 International Conference on Communication, Computing and Internet of Things (IC3IoT) (pp. 165-168). IEEE.
- 6-luck in, R., Holmes, W., Griffiths, M., & Forcer, L. B. (2016). Intelligence Unleashed: An argument for AI in Education. Pearson Education, London

7-Lyu, X; Yu, X; Peng, R. (2023). Vector relation acquisition and scene knowledge for solving arithmetic word problems. ELSEVIER Computers and Education: Artificial Intelligence.

<https://doi.org/10.1016/j.jksuci.2023.101673>.

8 -Murphy RF (2019) Artificial Intelligence Applications to Support Teachers and Teaching. Retrieved

<https://www.rand.org/pubs/perspectives/PE315.html>

9-Subramanian, V. V., & Swati, K. (2018). Artificial Intelligence and its Implications in Education. International Conference on Improved Access to Distance Higher Education Focus on Underserved Communities and Uncovered Regions, IDEA-2018, At Warangal.

10-Yang, Y; Qin, J; Lei, J; and Liu, Y. (2023). Research Status and Challenges on the Sustainable Development of Artificial

Intelligence Courses from a Global Perspective. Sustainability.

<https://www.mdpi.com/journal/sustainability>.

القيم الجمالية في أعمال فائق حسين

Aesthetic values in the works of Faiq Hussein

م.د. أحمد عبد الرضا عليوي

M.D.Ahmed Abdel- RidhaAliwi

وزارة التربية

EducationMinistry of

مديرية تربية النجف

Najaf Education Directorate

موبايل: 07813207528

Ahmaedg169@gmail.com

الكلمات المفتاحية: قيم, جمالية, أعمال, كرافيك

ملخص البحث

تعنى هذه الدراسة البحثية (القيم الجمالية في أعمال فائق حسين) بكشف ورصد علاقة العناصر والمفردات البنائية التي تشكل مجموعها قيماً جمالية، إذ تميزت بصياغة أسلوبية منفردة جديدة حملت من خلالها تجربة وأصاله رؤية الفنان التي عبرت عن قضايا العالم الإنساني.

إذ شملت الدراسة أربعة فصول خصص الأول منها لمشكلة البحث وبيان أهميته والحاجة إليه وهدفه الذي انحصر بالكشف على القيم الجمالية في أعمال (فائق حسين)، وذلك ضمن حدود زمنية امتدت بين 1967- 2000، وانتهى الفصل بتحديد وتعريف مصطلحات البحث.

أما الفصل الثاني فتضمن ثلاثة مباحث عني أولهما بتناول القيم الجمالية مفاهيمياً، أما المبحث الثاني فاهتم بعرض نبذة تاريخية عن الفن الكرافيكى العراقي الحديث والمعاصر، أما المبحث الثالث فتناول تجربة فائق حسين، وانتهى الفصل الثاني بمؤشرات الإطار النظري والدراسات السابقة.

أما الفصل الثالث فابتدأ من جمع الأعمال الفنية التي تمثل تجربة الفنان وانتهاءً بما تم تحليله كنماذج لعينة البحث والبالغ عددها (5).

فيما احتوى الفصل الرابع على النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات ومن أهم النتائج التي توصل إليها البحث:-

1. عمل (فائق) على إبراز عناصر تكوين العمل وإظهار قيمها الجمالية والشكلية، فقد أوضح في عمله عن فاعلية عناصر الخط واللون والشكل والملمس، لملء فضاء العمل.

2. تكمن قيم الأعمال الجمالية لدى (فائق) في التنويعات والابتكارات الأسلوبية المبدعة المصاحبة لتكوين فنه الكرافيكى الذي يظهر فيها العمل جديداً وجميلاً، بسبب تجربته المتجددة باستمرار، والتي لم تكن بمعزل عن المجريات العامة للثقافة والفنون.

3. اهتم الفنان في التركيز على إظهار القيم الجمالية لأشكال الإنسان ذات المحتوى الاجتماعي والنفسي كالسجين المقهور وسط أشكال متعددة تقيده.

كما توصل الباحث إلى جملة من الاستنتاجات منها :-

1. في أعمال (فائق) الكرافيكية كانت هناك إضافة لقيم جمالية فنية مؤثرة جعلت من أسلوبه ذا خصوصية مميزة لها حضورها الفني في أغلب دول العالم، ولاسيما بعد أن درس واطّلع على التجارب الفنية المختلفة في أوروبا مما كان له الأثر الواضح في تجديد رؤيته الفنية.

2. كان للنقد والتطور في استعمال الخامات المصنعة المتعددة تحول مهم في مجرى الفنون من خلال التنوع والتحول في الأداء والأسلوب والجوانب الجمالية, مما كان له صدى كبير ومؤثر في أعمال الفنان الحديثة.
3. عبرت تجربة الفنان الجمالية عن هوية وأصاله المجتمع وعن مدى تجذر وتمسك الفنان بتراثه الفكري والثقافي، فضلاً عن تنوع أساليبه الفنية والجمالية الحديثة. حيث بقي محافظاً على أصوله المرجعية بالرغم من تجريبه لأساليب أوربية حديثة.

Keywords: values, aesthetics, works, graphics.

Abstract

This research study (Aesthetic Values in the Works of Faiq Hussein) is concerned with revealing and monitoring the relationship of structural elements and vocabulary that together constitute aesthetic values, as it was characterized by a new, unique stylistic formulation that carried the experience and originality of the artist's vision that expressed the issues of the human world.

The study included four chapters, the first of which was devoted to the problem of the research and an explanation of its importance, the need for it, and its goal, which was limited to revealing the aesthetic values in the works of (Faiq Hussein), within time limits that extended between 1967 – 2000. The chapter ended with specifying and defining the research terms.

The second chapter included three sections, the first of which dealt with aesthetic values conceptually. The second section dealt with presenting a historical overview of modern and contemporary Iraqi graphic art. The third section dealt with Faiq Hussein's experience, and the second section ended with indicators of the theoretical framework and previous studies.

As for the third chapter, it began with the collection of artworks that represent the artist's experience and ended with what was analyzed as models for the research sample, which numbered(5).

The fourth chapter contained the results, conclusions, recommendations and proposals, and the most important results reached by the research are:

- 1.(Fayeq) worked to highlight the elements of the composition of the work and show their aesthetic and formal values. He explained in his work the effectiveness of the elements of line, color, shape and texture to fill the space of the work.
2. The values of Faeq's aesthetic works lie in the creative stylistic variations and innovations that accompany the formation of his graphic art, in which the work appears new and beautiful, due to his constantly renewed experience, which was not isolated from the general trends of culture and arts.

3. The artist was interested in focusing on showing the aesthetic values of human forms with social and psychological content, such as an oppressed prisoner amidst multiple forms that restrict him. The researcher also reached a number of conclusions, including: 1. In Faiq's graphic works, there was an addition of influential artistic aesthetic values that made his style have a distinctive character that has an artistic presence in most countries of the world, especially after he studied and learned about the various artistic experiences in Europe, which had a clear impact on renewing his artistic vision. 2. The progress and development in the use of multiple manufactured materials had an important shift in the course of the arts through diversity and transformation in performance, style, and aesthetic aspects, which had a great and influential resonance in the artist's modern works. 3. The artist's aesthetic experience expressed the identity and authenticity of society and the extent of the artist's rootedness and adherence to his intellectual and cultural heritage, as well as the diversity of his modern artistic and aesthetic methods. He remained preserving his reference origins despite experimenting with modern European methods.

الفصل الأول: الإطار المنهجي

أولاً: مشكلة البحث:-

يحتل العمل الفني موقع الوساطة بين الإنسانية والطبيعة؛ فالسمة الجوهرية للفن تعتمد على خلق الانسجام والوحدة بينهما من خلال مهمة الكشف عن مظاهر الجمال الخفية للحياة؛ فضلاً عن تميزه بأن له القدرة على تغيير صورة العالم الذهنية الساكنة في ذاكرتنا؛ بخلق صورة جديدة متغيرة للواقع؛ إذ شهد التاريخ الفني تغيرات في صياغة المشهد البصري ارتبط باختلاف قوى المجتمع الفاعلة.

وإن اختلاف صياغة الرؤية الأسلوبية والجمالية راجع إلى تحوّل وتطور للمتغيرات والتحوّلات الثقافية والحضارية التي يشهدها العالم في كل حقبة من حقبة التاريخيّة. وأن التحوّلات والطروحات الثقافية والتقدم العلمي والثورة الصناعية، وما تبعها من تطور برامجيّات الحاسوب والتصوير الفوتوغرافي وتنوع تقانة الطباعة الحديثة التي شهدها النصف الثاني من القرن الماضي؛ كل ذلك أدى إلى إحداث تأثير كبير على النتاجات الفنية المعاصرة التي عززت من موقف الفنان الجمالي في إظهار القيم الأسلوبية لمنجزه الفني وفق رؤى ومعطيات جمالية وفكرية، وعليه فقد ظهر فن الكرافيك من بين الفنون المعاصرة؛ كفن جمالي معاصر خاض الفنانون عبره تجارب وأساليب جمالية متنوعة.

ففي حدود مساحة اشتغال الفنان العراقي؛ ثمة تجارب فنية حصلت من قبل مجموعة الفنانين الرواد؛ كانت بمثابة الأساس الفعلي والجذور الأصلية التي انطلق بواسطتها الفن العراقي المعاصر ك(جواد سليم وفائق حسن وشاكر حسن آل سعيد وكاظم حيدر ورافع الناصري، وغيرهم)، إذ عبروا عن قضاياهم المجتمعية بصيغ وأساليب جمالية متنوعة ومتجددة سايرت معظمها المستجدات والتطورات الفنية الهائلة

في العالم, وعليه فقد جاءت محاولة الفنان العراقي الكرافيكى(فائق حسين)^(*), كتجربة جمالية ضمن هذا المجال, إذ عمد هذا الفنان المعاصر في حراكه الفني وتجاربه المستمرة على استقطاب حقول الجذب الجمالي ضمن دائرة متعته الحسية والمعرفية؛ انطلاقاً من حالة الوعي الجمالي المتشكلة لديه.

وقد تحددت مشكلة البحث عبر المحاولة في الإجابة عن السؤال الآتي:

1. هل تمتاز أعمال (فائق حسين) بتجربة مؤثرة ومختلفة في الرؤية من الناحية الجمالية تستحق البحث والدراسة؟

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه:-

1. يبحث في القيم الجمالية لأعمال الفنان (فائق حسين).

2. يعد الفنان (فائق) من الفنانين المغتربين الذين ساهموا في رفد الحركة التشكيلية العراقية العالمية بأعمال إبداعية.

3. يسهم في اطلاع طلبة كلية الفنون الجميلة والمهتمين بمجال الفنون التشكيلية في التعرف على القيم الجمالية في أعمال الفنان (فائق).

ثالثاً: هدف البحث:-

يهدف البحث إلى كشف:-

القيم الجمالية في أعمال (فائق حسين).

(*)فائق حسين:(1944-2003) فنان كرافيكى ولد في جنوب العراق في مدينة الناصرية, مارس فن الكرافيك في داخل العراق وخارجه, غادر الوطن في بداية سبعينات القرن العشرين, تتناول أغلب موضوعاته حالات الإنسان الباحثة عن ذاتها, موسى الخميس: تشكيليون عراقيون على خرائط المنفى, ط1, دار المدى, 2009, ص130 و133.

رابعاً: حدود البحث:-

1. الحدود الموضوعية: يقتصر البحث الحالي على دراسة (القيم الجمالية في أعمال فائق حسين)، عبر تحليل نماذج مصورة لأعمال الفنان الكرافيكية وتقائته الجمالية المعاصرة.

2. الحدود المكانية: آسيا , أوروبا, أمريكا.

3. الحدود الزمانية: تحددت الدراسة من (1967-2000) (*).

خامساً: تحديد وتعريف مصطلحات البحث:-

1. الجمالية: الجمال (Aesthetics)

الجمالية: لغوياً:-

الجمال: ذكره ابن منظور في (لسان العرب) على انه مصدر جميل، والفعل جَمَلَ. ويرى ابن الأثير، أن الجمال يقع على الصور والمعاني، وقد جَمَلَ الرجل - بالضم - جمالاً فهو جميل.(ابن منظور، ج13، ب. ت، ص133 و134).

الجمال: صفة تلفظ في الأشياء، وتبعث في النفوس سروراً وإحساساً بالانتظام والتناغم، وهو أحد المفاهيم الثلاثة التي تنسب إليها أحكام القيم (الجمال والحق والخير).(جماعة من كبار اللغويين، 1989، ص264).

الجمالية: (اصطلاحاً):-

- عرفها (جبروم) بأنها: الدراسة النظرية لأنماط الفنون وهي تعنى بفهم الجمال وتقصي آثاره في الفن والطبيعة وتتفرد بدراسة الظاهرة الجمالية وما تمثله من أهمية في الحياة الإنسانية من حيث البحث في الأعمال الفنية بأنواعها من جهة وصفها وتحليلها

(*) لأن هذه الفترة تمثل أهم مراحل نتاجات الفنان وتجاربه الجمالية والأسلوبية المتفردة، حيث شهدت عدداً من دول العالم بعض نتاجات معارضه الدولية.

ومقارنتها فيما بينها، السلوك الإنساني والخبرة في توجيهها نحو الجمال.(جيروم، 1974، ص553).

والجمال أيضاً، يتحدد وجوده في الموضوع، وفي الذات المدركة، بالإضافة إلى المعايير التي يفرضها المجتمع على الإنسان، كي تستقيم أحكامه الجمالية (مطر، أميرة حلمي، ب. ت، ص83).

وعرفه (ريد) على انه وحدة العلاقات الشكلية بين الأشياء التي تدركها حواسنا. (هربرت ريد، 1986، ص37).

أما (نوبلر) فعرفه: بأنه الانسجام الحاصل بين الأجزاء المتناسقة معاً في أي موضوع، بنسبة وعلاقة من الدقة بحيث لا مجال هناك لإضافة شيء آخر، أو تغييره أو إزالته، اللهم إلا إذا أردنا به سوءاً. (ناثان نوبلر، 1992، ص42).

وترى (لانجر) أن الجمال يبتدئ في العمل الفني من خلال إمكاناته التعبيرية... وإن الجمال هو التعبيرية. معنى ذلك أن العمل الفني، كلما كان معبراً، كلما كان جميلاً، وكلما فقد شيئاً من هذه التعبيرية فقد جماله.(راضي حكيم، 1986، ص94).

القيم الجمالية إجرائياً: هي وحدات العناصر البنائية المتشكلة في أعمال أسلوب (فائق حسين) والتي امتازت بخصوصيتها وفرادتها الجمالية الجديدة والمختلفة.

الفصل الثاني: الإطار النظري والدراسات السابقة

المبحث الأول: القيم الجمالية مفاهيمياً

تناول الفكر الإنساني منذ بدايات التفكير حتى وقتنا الحاضر؛ موضوعة الجمال والجمالية وعلاقته في الفن والأدب الفكر، فقد تمرحلت المناقشات وتنوعت الآراء والمواقف الجمالية بحدود قوانين التلقي وتمظهرت نظريات وأحكام قيمية تجاه ما هو مطلق ولا نهائي، إذ أسهمت العديد من نظريات الجمال الفلسفية من خلال الفلاسفة والمفكرين في توضيح جوهر وماهية الجميل.(الشمري، محسن رشيد، 2015، ص

14). وعلى ضوء الآراء المختلفة؛ فمن الطبيعي أن نرى مدى اختلاف معايير الحكم الجمالية على أي عمل فني.

فالمفهوم العام للقيم الجمالية، وجده البعض من خلال معطيات الطبيعة أو معطيات عالم الفن، ومنهم من رآه مجسداً في عالم المثل العليا، علماً أن الاختلاف والتباين حيال موضوعات الجمال إنما يرجع إلى أمرين اثنين: الأول: عدم وجود معيار دقيق علمي يربط الأنواق جميعاً، والأمر الثاني: اختلاف الملكات الفعلية والخيال لدى الأفراد، فقد يستوعب المتذوق زخم العمل الفني استيعاباً شاملاً يقصر دونه متذوق آخر حيال موضوع واحد. (المعموري، خضير جاسم، 2005، ص17 و18). فلكون القيم الجمالية تتصف بأنها ذات طابع ذاتي؛ فإنها تختلف باختلاف ذائقيتها من شخص إلى آخر، أي أنها راجعة بالأساس للثقافة المعرفية الخاصة؛ وهي بالنتيجة من تتحكم بموضوعة وتقييم الجمال والجميل.

وعليه فإن من الصعب الوقوف عند مسألة توصيف الجميل، ولأجل أن يكون الجمال مدركاً كقيمة فنية في الموجودات والأشياء الطبيعية، فإنه يمكن أن "يدرك في الطبيعة، كما يدرك في الفن، ولكن إدراك الجمال الطبيعي لا يقتضى من الإنسان تدريباً معيناً، فهو إدراك مباشر مثله مثل الإدراك العادي للأشياء والموجودات". (مطر، أميرة حلمي، 1989، ص8).

وبما أن القيم الجمالية تشكل محوراً أساسياً في موضوع البحث الحالي، فإن الباحث ارتأى تناول موضوع الجمال وما آلت إليه طروحات آراء فلاسفة الجمال في الفكر الحديث والمعاصر.

فلقد شهدت العصور الحديثة تغييراً في الفكر الفلسفي من قيود القيم المطلقة، والتي كان يقاس فيها الجميل تبعاً لدرجة اقترابه من هذه القيم، وبذلك فقد تجاوزت

طروحات الفلاسفة المعاصرين طروحات الفلاسفة السابقين حول مسألة الجميل والجمال.

وإن الحكم الجمالي عند (كانت) (1724-1804) لا يقوم في الموضوعات ذاتها، بل يقوم في النفس، أو في الذات، وهو وسيلة تحقق الانسجام، أو الأنساق بين قوى النفس، وملكاتهما فحسب، ومعنى هذا أن القيم الجمالية هي حكم موضوعي يصدق عند كل شخص وفي كل زمان ومكان". (عباس، راوية عبد المنعم، 1987، ص137). وإن الحكم الجمالي لديه يخضع لشروط (اللحظات) الأربعة؛ وهي الشروط التي تحققت فيها اللذة الجمالية الخالصة. إذ يرى أن الشكل الذي يساعد على توفر هذه اللحظات الأربعة في الإدراك الجمالي هو الشكل الخالص المحض، ويكون جماله جمال خالص وهذا ما يتجسد في الزخرفة والنقوش. (هلال، محمد غنيمي، 1997، ص287). بالإضافة إلى ذلك فقد فرق (كانت) بين الجمال المقيد والجمال الحر، فالجمال المقيد ما ينبغي أن يكون عليه وأن يتطابق معه أما الجمال الحر فلا يفترض مسبقاً ما ينبغي أن يكون عليه الجميل كالزخارف والموسيقى. (مطر، أميرة حلمي، 1997، ص115).

فيما يتجاوز (هيغل) (1770-1831) الرؤية المثالية للجمال لدى (كانت) إلى نوع من المثالية المطلقة التي تبحث عن الفكرة أو (المثال) فمفهوم الجمال لدى (هيغل) لا يتناول الجمال الطبيعي وإنما يتعلق بالجمال الفني، لأن الجمال في الفن أرفع مكانة من جمال الطبيعة وهو من إبداع الروح وخلق الوعي ونتاج الحرية؛ وما هو من إنتاج الروح يجمل طابعها ويكون أسمى من الطبيعة". (العاني، هند محمد سحاب، 2002، ص19). وبذلك تكون القيم الجمالية هي التمثل الحسي التي تتجلى عبرها الفكرة.

ونجد مفهوم الجمال عند (كروتشة) (1866-1952) بأنه "التعبير الناجح أو بعبارة أخرى التعبير ولا شيء أكثر، لأنه التعبير الذي لا يكون ناجحاً فإنه لا يكون تعبيراً،

ويتبع ذلك، أن يكون القبيح هو التعبير غير الناجح". (إسماعيل، عز الدين، 1974، ص 61). وكذلك فإن العمل الجمالي هو عملية فعلية صرفة، وإن الحدس عنده هو إحدى صورتين للمعرفة، فالمعرفة تكون أما حدسية وأداتها المخيلة أي مستمدة من الخيال، أو معرفة منطقية وأداتها العقل (مستمدة من العقل) فالمعرفة الأولى تتناول الفرديات والثانية الكليات، الأولى منتجة للصور الخيالية والثانية منتجة للتصورات. (مطر، أميرة حلمي، ص 124 و 128). فالجمال لديه عملية صرفة في أساسها، وهو التعبير الناجح الذي يمثل نشاط الروح في جانبها النظري وهو في أساسه صورتين للمعرفة والتي تكون حدسية وأداتها المخيلة وعقلية وأداتها المستمدة من العقل.

فيما ينظر (برجسون) (1859-1941) إلى الجمال بأنه تمثل محض يصرف صاحبه عن الاهتمام بالجانب النفعي العملي من الحياة، لكي يحول انتباهه نحو التأمل الخالص أو النظر الصرف، فالجمال ضرباً من الانفصال في الحياة، من أجل الاستغراق في حدس جمالي هو أشبه ما يكون بالمشاهد الصوفية. (زكريا إبراهيم، 1966، ص 19). ف(برجسون) إذاً يربط نشاط الفنان وعمله الجمالي بمسألة التجرد التام، والانفصال عن الواقع تماماً.

وعليه يتضح من خلال ذلك أن مفهوم القيم الجمالية في الفلسفة لا يتحدد بمفهوم واحد محدد؛ لأنه يظل يشير إلى آراء وأفكار الفلاسفة المختلفة.

المبحث الثاني: الفن الكرافيك العراقي الحديث والمعاصر

لقد تميز الفن الكرافيك في العراق "باتباعهم النموذج العقلي المثالي في استنباط الأطر التوضيحية النابعة من تجاربهم المستفيضة الدقيقة المرتبطة بالواقع الراهن (السياسي والاجتماعي والجمالي). فكل يوم أو لحظة يفاجئنا هذا العقل الفني بمنجز يستوقفنا لشكله أو أدائه الوظيفي والفكري الذي يمتلك أدواته وتحقيقه التقني واللاظهاري". (الجبوري، حنان رضا، 2013، ص 89).

وقد جاءنا مفهوم فن الكرافيك في العراق من الغرب في فترة قريبة لا تكاد تصل إلى فترة الأربعينات من القرن الماضي؛ عبر فنانونا الرواد الذين كانوا حينذاك يدرسون الرسم والنحت في باريس ولندن وروما؛ وهم كل من (فائق حسن وجواد سليم وحافظ الدروبي، وغيرهم)، فعبر دروسهم الأكاديمية تعرّفوا على فن الحفر ومارسوه لكنه لم يكن بأهمية الرسم والنحت اللذين ذهبوا من أجليهما، باستثناء (بهجت عيوش) الذي واضب على ممارسة الحفر على الخشب وهو بالعراق. (عبد الجبار، بسام محمد، 2012، ص97). فقد كانت أعمالهم المدرسية قليلة وهي بلا شك تحمل أهميتها بالتعرف على هذا الفن في فترة لا يعرف بها إلا الرسم والنحت. (رافع الناصري، 1997، ص39).

أي أنّ هذه المرحلة تمثل بداية التجريب والكشف عن القيم الجمالية لفن الكرافيك العراقي المعاصر.

والحق إن جيل الخمسينيين تحت شتى ضروب المؤثرات تمكنوا من تكييف مرجعيات فنهم بما يتجانس والهاجس في إعادة الاعتبار لبنية الرسم بإجراء تصعيدات لازمة للجانب الشكلي والموضوعي على السواء، فضلاً عن إيجاد روابط بنائية جديدة مع العالم المحيط الذي كان يومها يمر بالتحوّلات نتيجة تعرفهم على الرسم العالمي، وهذا ما انعكس بقوة على خرائط العمل ونمط الصياغات الفنية لديهم. (عاصم عبد الأمير، ص35 و36). فقد شكلوا بذلك النواة والجذور الأساسية والمعرفية لهوية وصبغة الفن العراقي الحديث والمعاصر.

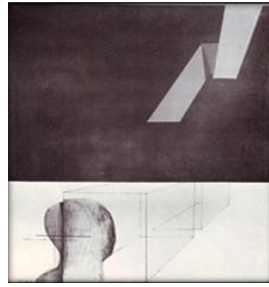
وتكاد تكون بداية الستينات هي الأساس في تاريخ الكرافيك العراقي وكان معهد الفنون الجميلة قد استقدم الفنان البولوني (رومان ارتموفسكي) سنة 1959 لتدريس هذا الفن فيه سنة 1956 ليؤسس فيه مشغلاً متواضعاً للكرافيك، والذي أصبح كلية الفنون الجميلة فيما بعد. وبهذا المنشغل الصغير تحققت أول الطباعات الكرافيكية بالزنك والليثوغراف لطلبة (ارتموفسكي) الذي سنراهم يتخصصون بفن الكرافيك بعد سنوات من

التخرج ومنهم (هاشم السمرجي وسالم الدباغ ومهدي مطشر ويحيى الشيخ وغيرهم). (رافع الناصري، ص 39 و 40). فبعد التأسيس لهذا الفن توالى نشاطات الفنانين في إقامة عدة معارض كرافيكية.

وقد "أخذ هذا الفن مرحلة جديدة اتسمت بالكثير من الحرية كأساليب وتقنيات وأفكار؛ ففي سنة 1969 أقيمت ثلاثة معارضة متتالية في بغداد لـ (هاشم سمرجي وسالم الدباغ ورافع الناصري) الذين كانوا قد عادوا للتو من البرتغال إثر تمتعهم بزمالة دراسية فطرح (هاشم السمرجي) ولأول مرة في العراق أسلوب الفن البصري (أوب آرت) محفوراً على الزنك وبتقنية بارعة بينما تناول (الدباغ) الأشكال الهندسية البحتة وعلاقتها بالفضاء بدقة متناهية وقدم (الناصرى) الحرف العربي من خلال الحفر الملون بطبعة واحدة وهي تقنية جديدة في الكرافيك الحديث". (رافع الناصري، ص 41). كما في الاشكال (1)، (2). وهكذا يستمر عطاء الفنانين بطرح تجربة خبراتهم الجمالية والأسلوبية.



الشكل (2).



الشكل (1).

بعد ذلك أخذ فنانو الكرافيك المتخصصون بالعودة إلى بغداد خلال السبعينات؛ إذ عاد في هذا الوقت (يحيى الشيخ) من يوغسلافيا وأقام معرضه الشخصي الأول عام 1972 على قاعة المتحف الوطني للفن الحديث، وتبعه بالعودة (سامي حقي) الذي أنهى دراسته في ألمانيا؛ ثم أقام معرضاً شخصياً له على نفس القاعة وجاء بعد ذلك

(مهدي مطشر) بأعمال مطبوعة بالحبر (سلك سكرين) كان قد نفذها في فرنسا؛ فأقام معرضه الشخصي أيضاً. ويتوالى فنانون الكرافيك العراقيون بالعودة إلى الوطن للاستقرار والعرض فيه ومنهم (فائق حسين) المقيم في إسبانيا و(ارداشكافيكان) المقيم في فرنسا. (رافع الناصري، ص42). فهي كانت بحق مرحلة البحث والتجريب لاكتشاف أساليب جديدة.

وقد التحق في صيف 1975 (ضياء العزاوي) و(صالح الجميعي) بدورة لفن الكرافيك أشرف عليها الفنان الألماني المعروف (أوتوايغلاو). (عبد الجبار، بسام محمد، ص100).

فكان (صالح الجميعي) لا يسعى إلى خلق عمل فني لذاته: لأنه يكشف عن البعد الجمالي من خلال تناسق دقيق للأشكال والتكوين والألوان، فهو يمنح الجمال قيمة مضمونية، حيث استفاد من خبرته في الرسم ومن تجاربه الأخرى باستعمال المواد المختلفة كقاعدة لا تتحدد في تقنيات الكرافيك فقط، بل في أهدافه الفنية المستقبلية كروية أبعد، وهذا ما لوحظ في انجازاته الأولى السابقة. (عادل كامل، 1986، ص137 و138). الشكل(3)، وهكذا يستمر (الجميعي) "على أعمال الحفر فيكمل دراسته في أمريكا ويعرض لوحده في أواخر السبعينات على قاعة الرواق وكذلك الفنانة (سعاد العطار) التي درست فن الكرافيك في لندن. ثم يختتم سنوات السبعينات الفنان (هاشم الطويل) بمعرض شخصي فيه أعمال للزنك والليثوغراف قسم منفذ في أمريكا أثناء دراسته والقسم الآخر في بغداد". (رافع الناصري، ص42). وقد استطاع (ضياء العزاوي) أن يجعل من خلال نشاطاته الميدانية في هذا الجانب في عام 1978 لم شمل الكرافيكين العرب، في أول معرض من نوعه مخصصاً لفن الكرافيك، كما في الشكل(4)، رعاه المركز الثقافي العراقي في لندن. بعد نجاح المعرض هذا بادر المركز

إلى تنظيم معرض دولي عام 1980، أطلق عليه اسم (بينالي كرافيك العالم الثالث).
(عبد الجبار, بسام محمد, ص101).



الشكل (3).

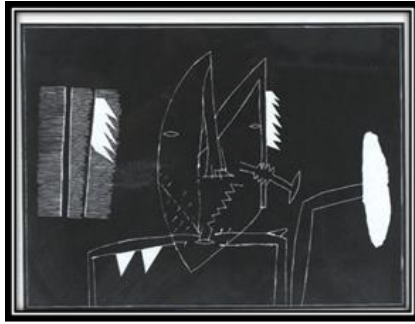
الشكل (4).

وهكذا فقد كانت النشاطات والانجازات التي اتضحت فيها معالم السمة والهوية لفن الكرافيك العراقي الحديث أفصحت بالتالي عن نوعية تجارب جمالية لجملة من الفنانين الرواد.

وقد برزت نخبة من الطلبة الدارسين للكرافيك الذين شكلوا علامة بارزة بين أبناء جيلهم، منهم (مازن سامي) و(عمار سلمان) و(مظهر أحمد) و(حيان عبد الجبار) و(مدحت محمد علي) و(يونس العزاوي)، فلو أخذنا أعمالهم لاتضح لنا مدى استفادتهم من تكوينات وأحاسيس الكرافيك، ولو توفرت الفرصة لهم بممارسة العمل الكرافيك بشكل أوسع وأكثر لرأينا إبداعاتهم في كلا المجالين الرسم والكرافيك ولكانوا أكثر تأثيراً بين جيلهم (جيل السبعينات). (رافع الناصري, ص43). فهؤلاء يمثلون الرعيل الثاني من بعد الرعيل الأول لفن الكرافيك.

أما فيما يخص تجربة (عمار سلمان) الجمالية لفن الكرافيك وبالتحديد "في نهاية التسعينات حقق من خلالها الشهرة في مجال هذا النوع من الفن داخل أوروبا، فبالنسبة

للتقنية التي نفذها فهي الحفر على اللينو، كانت تلك الأعمال تعتمد على لون واحد هو الأسود وهي تتدرج في تيار الفن التقليدي حيث يتم الالتزام بالنقش في استخدام الأشكال وتجريدها المبالغ فيه وتحويرها عن الأصل الطبيعي إلى درجة كبيرة؛ فالأعمال تعبر عن حالات وجودية دراماتيكية فيها شيء من الحلمية السريالية والنزعة التعبيرية العاطفية". (عبد الجبار, بسام محمد, ص102). كما في الشكل (5)، وهكذا نرى هذا الجيل كيف استفاد من الصناعة والتكنولوجيا في خلق أعمال جمالية أسهمت في رفد الحركة التشكيلية المعاصرة.



شكل (5).

وتعد أعمال (سامر أسامة) امتداداً لتقنيات الكرافيك الجمالية؛ فبوسائطه الطباعية التي تزداد ابتعاداً عن صلتها بالواقع كونها صيرت إلى مقاوم حجري يعطي ملمس متنوع الخشونة ما أعطاه القوة لتطوير خياله وابتكار المفردات الشكلية التي تعتمد الحفر بالأداة الواحدة المشحونة بالحرية والقوة. والثنائيات المتضادة متمثلة بلون الحبر الأسود وترميته مع حيوية الألوان الباهرة والمضيئة. شكل (6). (عباس, عمر مصطفى, 2013, ص113 و114).



شكل (6).

أما الفنان (فاضل نعمة) فقد وظف أسلوبه الكرافيكي على السطح الطباعي بأداء أقرب إلى النظام المتعدد الطبقات في البرامج الكرافيكية الرقمية مما تبدو الإظهارات في بعض أعماله تجريبية على الخامات بطريقة أشبه ما تكون بتجميع الأشكال على الكليشة وبمستويات حفرية تختلف مع اختلاف سمك الخطوط والفضاء, فيركز (فاضل) جل اهتمامه لإخراج العمل من بعد المنظور, إلى العمل بحرية تامة على السطح الطباعي, وإن كان بتصميمية عالية, لكن في معظم الأحيان تكون هناك عفوية غير مفتعلة تقوده لجهات المنجز والاهتمام بتفاصيلها, لذلك تضاعف لديه حجم العمل ليستوعب كل تلك التفاصيل بمهارة واتقان عاليتين. (عباس, عمر مصطفى, ص116 و117). كما في الشكل (7).



الشكل (7).

وبعد ذلك "أصبح فن الكرافيك ممثلاً كمحفز كبير للفنانين العراقيين منذ أوائل التسعينات بممارسته على نطاق واسع, بعد أن كان حكراً على المتخصصين فقط".

(عبد الجبار, بسام محمد, ص106). أي بمعنى اتساع تجربة فن الكرافيك لتشمل نخبة من الفنانين الشباب الذين راهنوا بمغامرتهم الفنية على السير في وعورة طريق هذا الفن الشاق والصعب.

وقد كانت أعمال (سلام عمر) تفرض حضورها كمنجز طباعي يحمل بصمته الخاصة وفق المعالجات التي يشتغل بها في وسائطه المتنوعة على الخامات؛ فهو لا يقف عند حدود العمل التقليدي على الورق بل يشتغل على فكرة اللاتجنيس بين الفنون التشكيلية، إذ ادخل تقنية الطباعة بالشاشة الحريرية المنجزة على القماش أو على الصورة الفوتوغرافية مع مادة البلاستيك وبمعالجات متغيرة جميلة تظهر فيها دراماتيكية الفن الكرافيكي والمساحات اللونية. (عباس, عمر مصطفى, ص113). فالقيم الجمالية تظهر جلية في عمله فهو يستطيع تعزيز خاماته بصيغه جمالية. الشكل(8).



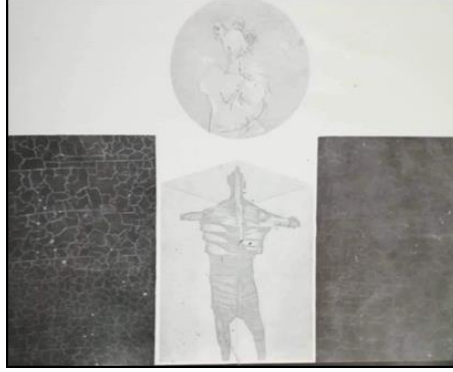
الشكل(8).

وهكذا فقد كان لتقدم العلوم والثورات التكنولوجية انعكست على الوسائط والخامات الفنية, والتي راح على إثرها الفنان؛ يعيد صياغة مفردات أسلوبه الجمالية والفكرية ضمن علاقات وقيم بنائية جديدة تتناسب وروح العصر الحديث.

المبحث الثالث: تجربة الفنان (فائق حسين)

في مرحلة الستينات بزغت موهبة الفنان (فائق حسين) الجمالية؛ إذ رسم في هذه المرحلة مع عدد من فنانين (جماعة المجددين)، مجموعة أعمال انفتحت على عالم التقنية التي لم تكن معروفة من قبل مثل الكولاج والألومنيوم وتقنيات الطباعة والبوستر والمونوتايب.. الخ. علاوة على تنمية الأساليب الفردية ومنحها حرية واسعة في اقتفاء أثر الموضوعات التي تدور رحاها حول مشاكل الإنسان المعاصر وقضايا الأمة العربية ومفاهيم كالبطولة، والشهادة، والتراجيدية الإنسانية وما إلى ذلك، أي أن من الملاحظ على أن هذا الاستثمار لم يدفع (فائق) وجماعته بعيداً عن النزعة التراثية والإنسانية بالمعنى الأعم. (عاصم عبد الأمير، ص 107). إذ تبدو تأثيرات مدينته الجنوبية تظهر "في أعماله التي ستنقلنا إلى أعماق تلك المدينة الملتهبة المغبرة أبداً، وإلى الصيادين الذين يمشون وقتهم فوق المياه في أهوار (الحمار) و(الجباش) وفي جنوب قرية كرمة بني سعيد والحمار وغيرها. وأن من يتعرف على تلك المناطق الفردوسية الخلابة البريئة التي لما تزل تحافظ على وضعها السومري القديم يرى بجلاء عمق صلة الفنان بها، وتلك التأثيرات التي ترسخت بعيداً وامتزجت في أسلوبه". (عادل كامل، ص 387). أي بمعنى أن (فائق) بالرغم من اتجاهه التجريبي والتقني فإن موضوعاته بقيت محافظة على اتجاهها ونزعتها الإنسانية الاجتماعية.

فالأثر الفني الجمالي في تجربة (فائق) ما هو إلا نتيجة انعكاس الوجود على ذاته كفنان. لأن الفن تعبير عن المجتمع، ومن ثم فإن المجتمع هو الذي يشكل العمل الفني ويحدد قيمته؛ كونه جزء لا يتجزأ من الوجود الذي هو موضوع الفن بصيغها العامة، فالفنان هو الذي يرى الوجود من خلال ذاته، يحاول إدراكه وتفسيره والتعبير عنه. الشكل (9).



الشكل (9).

وبعد دراسته في (بغداد) سافر إلى (إسبانيا) وعاش فيها أكثر من عشر سنوات, ومنها انتقل إلى أوروبا ليعرض أكثر من ثلاثين معرضاً شخصياً, كما شارك في الكثير من المعارض الدولية. وبالرغم من ذلك فهو لم يغامر بمحاكاة الأساليب الأوروبية, وإنما سرعان ما عاد إلى جذوره ومكونات شخصيته القومية. ففي الكثير من أعماله رسم القرية العراقية, قرية الجنوب, مستلهماً موضوعاته منها ومن تجربته فيها. (عادل كامل, ص388 و391).

فالفنان استطاع الجمع بين تأثير أسلوب هويته المحلية وبين تأثير الأساليب الأوروبية إذ "أن المصدر الغربي قد شكل تأثيراً واضحاً في تجربة الفنان في العراق, ولكن هذا التأثير لم يبلغ أصالة هذا الفنان. ولم يقتلج جذوره الحقيقية. فقد كانت ثمة اقتراحات مختلفة لتعميق الجذور, وتطوير الشخصية. منها تجريبية الفنان. وينبغي إلا نفهم التجريبية على أنها تقليد لأسلوب ما, أو التعبير العفوي السريع أو المغامرة". (عادل كامل, ص45). فالتجريب هو سمة الفنانين المبدعين وهذا ما بدا واضحاً في تجربة (فائق حسين) الكرافيكية المتميزة والجميلة المبدعة.

مؤشرات الإطار النظري:-

1. في رأي (كانت) تحقق شروط الحكم الجمالي وتوافرها لذة جمالية خالصة، إذ يرى أن الشكل الذي يساعد على تحقيق (لحظاته الأربع) في الإدراك الجمالي هو الشكل الخالص المحض، وهو جمال لا يشبه الواقع عبر تفريقه بين الجمال الحر والجمال المقيد المتطابق مع ما ينبغي عليه أن يكون الجمال.
2. إن الجمال الفني عند (هيغل) أسمى من الجمال الطبيعي، فالفن من نتاجات وإبداعات الروح المطلق، ومن ثم فإن كل ما يأتي من الروح يعتبر أسمى مما يوجد في الطبيعة.
3. يرى (كروتشة) إن الجمال هو (التعبير) الناجح وأن القبح هو التعبير غير الناجح. وإن العمل الجمالي يعد من العمليات الفعلية الصرفة التي تتجاوز العمل الجمالي المادي لدى الفنان.
4. إن الجمال عند (برجسون) يتصف بالتجرد التام والانفصال عن الواقع المادي. وإن الفنان لا يهتم بالجوانب النفعية لأنه يستغرق في حدسه الجمالي عبر تأمله المحض، وهذا التأمل هو أشبه ما يكون بالنظرة الصوفية.
5. يمثل كل من الفنانين (هاشم سمرجي وسالم الدباغ ومهدي مطشر ورافع الناصري ويحيى الشيخ وغيرهم) الرعيل الأول لفن الكرافيك، وعلى إثرهم تنامي هذا الفن؛ وعرف كفن له سمة وهوية خاصة.
6. إن تخليق المظهر الجمالي للعمل الفني برز عبر ظهور بوادر التأثير الحداثي لجيل الستينات، والذي شكل علامة فارقة وجديدة على المستويين (المحلي والدولي). ففي بداية هذا الجيل يرجع أساس تاريخ الكرافيك العراقي إذ تميز فن هذه المرحلة بفرادة منجزاته الجمالية ما أعطاه بالتالي شخصية مختلفة عن كل المراحل والأجيال الفنية.

7. تعدد التقنيات الجمالية والأساليب الطباعية لفن الكرافيك التي مارستها الأجيال المتعاقبة على الفن العراقي؛ عبر استمرارنتاجات وعروض أعمالهم على مختلف القاعات ودول العالم.

8. تأثير استخدام آلات الطباعة الحديثة والوسائل التقنية على فن الكرافيك كالتباعة الحريرية(السلك سكرين) وألوان الأحبار والخامة ما أثر بالتالي على المنجز الجمالي البصري في إعطائه إحساس مغاير عن التجارب الجمالية السابقة.

9. ظهور فنانيين عراقيين مميزين اثبتوا حضورهم في المشهد العالمي: ك(رافع الناصري وضياء العزاوي وسالم الدباغ وهاشم الطويل ويحيى الشيخ وفائق حسين وغيرهم من الفنانين)، فكانت أعمالهم الطباعية الجمالية تمثل مرجعيات أصيلة لفن الكرافيك العراقي.

10. غامر الفنان (فائق حسين) في التجريب والبحث عن أسلوب جمالي شخصي عبر تقنيات جديدة، وسط أزمة التيارات والأساليب الفنية العالمية المتعددة، ليوائم به بين تراثه والحداثة.

الدراسات السابقة ومناقشتها:-

بعد البحث والتمحيص، في حقل الاختصاص والاختصاصات التشكيلية المجاورة لم يجد الباحث دراسة سابقة تقترب من البحث الحالي في حدود مشكلته وأهدافه ونتائجه.

الفصل الثالث: إجراءات البحث

أولاً: مجتمع البحث:-

بعد اطلاع الباحث على ما منشور ومتيسر من الأعمال الفنية المتعلقة بمجتمع البحث والمحددة دراستها فيما يتعلق بأعمال الفنان (فائق حسين) الحداثية، أفاد الباحث من بعض ما متوفر في مواقع الأنترنت، بحيث تم اختيارها بما يتلاءم مع هدف البحث

الحالي. وقد حدد الباحث مجتمع البحث بواقع (10) أعمال فنية ممثلة لإطار المجتمع الأصلي.

ثانياً: عينة البحث:- تم اختيار عينة البحث الحالي والبالغة (5) أعمال فنية بشكل قصدي، لأنها تغطي أساليب القيم الجمالية للفنان (فائق)، في حدود البحث الزمانية والمكانية والموضوعية. ولوجود التنوع الواضح في آليات الاشتغال النهائي للعناصر والقيم الجمالية فيها بما يدعم تحقيق نتائج متنوعة. كما إنها حملت ملامح وسمات جمالية، مما يتيح تحقيق هدف الدراسة.

ثالثاً: أداة البحث:- من أجل تحقيق هدف البحث والكشف عن العلاقة الجمالية، اعتمد الباحث المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري بوصفها محكات لتحليل عينة البحث.

رابعاً: منهج البحث:- اعتمد الباحث المنهج الوصفي في تحليل نماذج عينة البحث كمنهج متبع في الدراسات الفنية، وبما يتلاءم مع تحقيق هدف البحث ونتائجه.

خامساً: تحليل العينة:-

نموذج رقم (1)

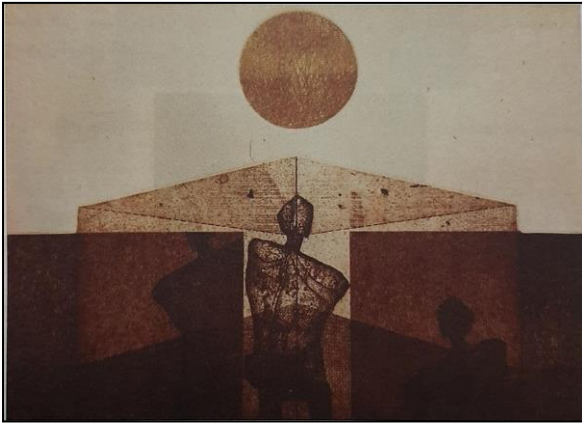
اسم اللوحة: إنسان مقيد وسط جدران

التقنية: حفر على المعدن

تاريخ العمل: 1967

القياس: 55×45 سم

العائدية: مقتنيات خاصة



الوصف العام: يظهر في مركزية عمل (فائق) هيئة لشخص واقف رُسمَ بجسد شفاف؛ تتضح من خلاله وحدات العمل الفني؛ حيث يبدو الرجل مائلاً بجسمه نحو جهة اليمين؛ وقد مثل بشكل أمامي وبصورة مقيدة من يديه وسط عناصر متكونة من

أضلاع هندسية غامقة اللون أشبه ما تكون بجدران حائط تحيط به من الجهتين، وقد انعكست ظلال الشخص على ضلعي الجدار، مع رسم تكوين لدائرة تعلو وسط جميع الوحدات البنائية ومساحة فاتحة شكلت خلفية العمل الكرافيكي.

تحليل العمل: إن إنسان (فائق) المسجون والمسور بوسط تداعيات الأشكال هذه تشعرنا بحالة القلق الوجودي الذي تعانيه الذات الإنسانية المعاصرة جراء الواقع المقيت المستلب لحريتها ووجودها، وبالرغم من هذا كله، فإنه إنسان صلب يعطيه (فائق) القوة في محاولة امتلاك إرادته الواعية؛ من خلال معالجته الشكل بطريقة تجريدية وبسيطة من الخطوط، حيث تبدو الخطوط صلبة تشكل عنصراً مهماً بتحديد الشكل وإظهار ملامح وهيئة الرجل العامة.

فالمسافة بين الوحدات البنائية للموضوع ليست متباعدة، وقد انتظمت ضمن إيقاع تتناسب فيه الكتل مع الفراغ باتجاه أفقي، حيث تخلى الفنان عن العمق المنظوري لخلفية المشهد من خلال رسمه للأشكال الهندسية البعيدة عن الواقع الحياتي.

إذ يوجد ارتباط بين التكوين والوسط وهي علاقة تصويرية؛ فالكتل القوية للعمل تتناظر مع فراغ المنطقة محققة توازناً تتعاقد فيها أكثرية عناصر السطح التصويري انسجاماً، فهو تكوين اختلسه الفنان من الطبيعة المتحركة وقدمه وسط تشكيل تجريدي ساكن خالي من الحركة، باستثناء حركة ميلان الرجل.

وتلاعب الفنان هنا بمساحات الكتل والفضاء عبر التضادات القائمة على الضوء والظل والفاتح والغامق، التي ولدتها أشكال وحجوم السطح التصويري ضمن مجال تكوين الإنشاء المغلق، إذ اهتم (فائق) باللون القهوائي كعنصر سيادي مهيم، فهنا تكمن جمالية الأسلوب في التعبير عن حريته الكاملة في استخدامه للشكل واللون الهادئ البسيط، حيث إن التعامل مع الدرجة اللونية في مطبوعه الكرافيكي هذا أوجد أبعاداً تكوينية متباينة؛ مما ولد حركة في إيقاع السطح التصويري؛ وبالرغم من سكونية

المشهد والهدوء العام الذي يخيم على عمومية المساحة، فقد منح العمل وحدة في الإيقاع والتكوين والاتجاه بطريقة جديدة محرراً وفق هذا المعطى؛ الرسم من إنشائيته التسجيلية.

وقد جمع الفنان بين البسيط في الشكل واللون وبين إدخال تلك المفردات في علاقات جميلة، إذ أحب (فائق) أن يعطي العمل البصري ذلك الزخم الجمالي المعبر عن هذا التكامل المرتبط بجميع وحداته الفنية. وعليه فإن أشكال ومفردات العمل الفني تفاعلت مع بعضها البعض بعلاقات ونظم بنائية؛ فهي بالتالي منحت العمل الكرافيكي ديناميكيته وأسلوبه الجميلة والرائعة.

نموذج (2)

اسم العمل: السجين

التقنية: حفر على المعدن

سنة الانجاز: 1976

القياس: 25 × 45 سم

العائدية: مقتنيات خاصة



الوصف العام: في وسط عمل الفنان يظهر رجل بصورة رأس واهنة وجسد ضئيل؛ جالساً بهيئة أمامية؛ حيث يبدو عارياً ضاماً يديه المقيدة إلى صدره، وهو مسجون داخل مكعب لونه غامق؛ ضمن حيز جملوني الشكل، وتعلو جميع المفردات مساحة من الخطوط المتشابكة شكلت خلفية العمل الكرافيكي.

تحليل العمل: إن الشخصية المسورة التي تنقبضي متاهات فراغية ضمن تكوين ساكن مغلق، تماثل بهيئتها رسوم (جياكوميتي) برؤوسها الضئيلة وأجسادها الواهنة؛ يراودها هاجس البحث عن الذات في الذات نفسها؛ في أعقاب مصير اختلفت دونه رموز قيم

العالم الصحيحة، فعمل (فائق) ما هو إلا نقطة استناد ناقصة بحد ذاتها لكنها تقبل التكامل الذي توفره المساحة خارج منطقتها الإطارية، هذه المساحة يمكن النظر إليها مثل أشياء يمكن أن تتحرر عبر جوانبها الشكلية المنتشرة؛ ذاتية الإنسان المقهورة. ف(فائق) يبغي من تكويناته أن تبدو لا كما هي عليه في الواقع، بل بالشكل الذي يريد هو أن تكون عليه، إذ تلاعب (فائق) بالتكوين العام للعمل عبر تمثيله للأشكال البنائية بطريقة اختزالية بسيطة؛ فهذا تكمن جمالية الأسلوب التكويني في التعبير عن حريته الكاملة للعمل وفق أسلوب جمالي غير تقليدي.

فالتكوين المحوري العمودي في وسط العمل قد حدد الأشكال بخطوط قوية مرنة وكثيرة؛ إذ ظهرت خصائصه الجمالية منصهرة في أسلوبه المهيمن على العمل الطباعي الكرافيك، فمن الممكن أن نجد خطوطاً طاغية على السطح أو متناوبة بأطياف أو محاور للقيم والدرجات اللونية؛ وأن التنويعات والابتكارات المصاحبة للتكوين الأساسي يظهر فيها العمل متماسكاً على هذه الطريقة.

فكتلة المربع الثقيلة برواسب اللون الغامق قد وازنت مساحة الكتلة الكبرى ذات الألوان المتباينة في درجاتها اللونية من سطح العمل، فالتفاوت في قيمة الدرجات اللونية من الغامق وحتى الفاتح من شأنه أن يعطي تناغم إيقاعي لمساحة العمل الكلية.

وقد مثل النظام الإيقاعي بتكرار الخطوط؛ جانباً مهماً من مواصلة الحركة حول فضاء العمل، إذ أن تأثيرات الخطوط والفضاءات المعتمدة والشفافة قد ولدت على السطح البصري توائم إيقاعية متسلسلة، وإننا نستطيع ملاحظة ذلك والعثور على الأثر الذي خلفته هذه العلاقات التكرارية؛ والتي هي أشبه ما تكون بالنول الواحد الذي يقدم أنسجة متعددة؛ كان ذلك إثر معالجة الفنان لعمله الكرافيك الذي أظهر فيه رقة وإحساس الملامس وهو قائم على تضادات الفاتح والقاتم، موظفاً جميع ذلك بشكل جميل يساير فيها العلاقة بين الظل والضوء. فالتساكن النهائي على السطح المعالج

وفق أسلوب جمالي يقدم الوحدة العامة للبناء على ما سواها من تفاصيل أصلية أو من تفاوتات المحتوى الموجودة على السطح البصري الجمالي المنجز.



نموذج (3)

اسم العمل: قارب الذاكرة

التقنية: طباعة ملونة على ورق

سنة الإنجاز: 1980

القياس: 60×40 سم

العائدية: مقتنيات صلاح الحيثاني

الوصف العام: مثل الفنان قارب بلون أخضر غامق؛ شكل المحور المركزي للعمل، إذ مُثل في صورة يعلو عن الأرض بمسافة عنها؛ ارتكز فيها على مساند رفيعة تقوم فوق قاعدة تنتهي بنهاية عريضة، وخلف القارب يقع جدار بارتفاع متوسط متكون من أضلاع ملونة بالأخضر والأبيض، وقد لونت الأرضية بلون غامق يميل للسواد، أما الفضاء فكان لونه رمادياً.

تحليل العمل: وقد تجانست كلياً الإضاءة الطبيعية الموزعة مع الإنشاء العام للعمل الكرافيك، إذ تلاعبت ثنائية اللون الأخضر مع الأبيض في تكوين هذا الجدار الأفقي، لتتوازن التركيبات اللونية باستقرار جميعها على سطح العمل محققة بعداً ذا رؤية جمالية، ففي حركة إنشاء الخطوط والميل إلى ملء المساحات المميزة بالسرد اللوني كانت واضحة، وأن فضاء العمل أضفى على الشكل إثارة عاطفية قوية من شأنه أن يعزز من القيم الجمالية والشكلية البسيطة؛ فهي من السمات الجمالية المهمة للشكل.

وبالرغم من أن الفنان اقتسم سطحه بوضوح ظاهري ويتوازن ضمن تكوينات مستقلة مع حيز فراغي له علاقة ما بالتكوين، إلا أنه استعمل الخطوط القوية والواضحة

في تحديد الأشكال؛ التي يحكمها نسق التكرار والإيقاع الوظيفي المتوازن؛ بعلاقة بين الألوان والخطوط والأشكال التي وصلت إلى مستوى التناغم الموسيقي.

وقد دفعت التعابير الخالصة التي اقترحتها ضمناً بؤرة العمل المتمركزة أصلاً في التكوين التعبيري بتمثيل الشكل بعناصره الجمالية التي يلتحم موضوعها داخل أطر العمل؛ حيث الأجزاء والطبيعية المحتملة حزينة وموحشة لأنها حصيلة دوامات كونية متغيرة تعكس الخلق والدمار المتصلين بالحياة، فالقارب الذي شكل عنصراً سيادياً للعمل؛ ظل معلقاً في الفضاء بمسانده الرفيعة الواهنة كأنه يحلق دون أرضية؛ قد حن لحوارات وجذور الذاكرة المعبأة بحرارة الشمس، ومساحات القرى وضفاف الأنهار، وعليه فقد كانت المسحة الفاجعة والحزينة هي امتداد لمناخات المكان، وما المكان سوى الإنسان، وهكذا يبدو أن الأشكال البسيطة حاملة في مضامينها لطاقات تعبيرية، فالحقيقة الجوهرية لهذا العمل تكمن في موضوعه الخارجي؛ بوصفه حقيقة يسعى إليها الفنان.

ففاعلية الأثر الأسلوبي لدى أبنية (فائق) الشكلية اعتمدت أحداثاً قيمية فرضتها رؤيته الجمالية والمعنوية، وإن الموضوع عنده كان محركاً خفياً لمفرداته الراكزة في بؤر العمل الرئيسية.

ومن ثم يبدو أن القيم الجمالية التي ينشدها (فائق)؛ ماهي إلا قيم جمالية ذاتية، وأن عمله هنا لا يعكس الجوهر إلا انعكاساً واقعياً وإعياً؛ وفقاً لأفكار ورؤى تحاول التجلي للوصول إلى الفكرة الصميمة وتصويرها بعيداً عن ماديّات الإدراك الساذجة.

نموذج (4)

اسم العمل: الذات في مواجهة الحقيقة.

التقنية: طباعة ملونة على ورق

سنة الانتاج: 1994

القياس: 58×40 سم

العائدية: مقتنيات خاصة



الوصف العام: تمثل العينة جدار حائط باللون الأزرق الفاتح يظهر في جزئه العلوي مربع محدد بخط اسود يقابله إنسان يظهر بهيئة غريبة ماداً ذراعيه نحو اتجاه الحائط، أما الجزء الأسفل من المساحة الأرضية فقد شغلت باللون الأزرق الغامق.

تحليل العمل: وقد حملت ثنائية الفاتح والغامق للون الأزرق تبايناً واضحاً يحدد القيم المساحية للحيز الفراغي المتشكل؛ كتكوين يشكل مجمل العمل الكرافيكي ويعطيه معطيات السمة الجمالية لأسلوب فن الكرافيك.

ففي رحلة بحث الإنسان على الاستقرار التي تجسدت بثقل لون الأزرق الداكن المترسب أسفل العمل؛ وهي قاعدة الأرض التي تشد البشر إليها؛ يظهر إنسان في فضائها المغلق في حالة من القلق كأنه يعاني منه دائماً، فهو باحث عن ذاته كرجبة لتوكيد نزعتها الاتصالية؛ في محاولة لامتلاك الإرادة الخالصة الواعية.

فالسرد البصري الذي تداخلت فيه الشخصية في حوار ذاتي خالص قد لا نجد له اتجاهاً حاسماً في الخطاب الظاهري المعلن، وإنما سنلاقي اتجاهاً في مستقبل يقع خارج حدود العوارض المادية للعمل، فهذا الدعم الأسمى يُدخلنا مباشرة إلى امتداد يوصلنا في بنيته التجريدية إلى عوالم الجواهر والحقائق المطلقة.

إذ يلاحظ في عمل (فائق) الكرافيكي نسق من الوحدة البنائية؛ عبر تعزيز حوارية القيم الجمالية للون كبنية تعبيرية مهيمنة؛ فالمساحة الزرقاء العليا المنبسطة التي يحفل بها السطح التصويري شكلت دلالة روحية متسامية تجاوزت الأطر والمحددات المادية، فرؤية الفنان أصبحت بإمكانها توسيع المساحة الكتلية باللون وإعادة تمثيله ومضاعفته في جو سكوني يجهز السطح بأفق من الاستعمالات المجردة، فاللون تجاوز الخط المحدد لملامح الشكل الحيزي للجدار العمودي، متوسعاً شاقاً طريقه نحو الأطر الخارجية؛ فالتكوين اللوني والأشكال البسيطة حققت الثقل الحقيقي للمنجز الكرافيكي. كإثارة لنزعة تكثيف المفردات الجزئية المكونة لمجموع عناصر العمل الكلي، فاللغة الصورية للموضوع تميزت باختزال العناصر الدلالية التي حملت الواقع كبنية شكلية متجردة.

وهكذا فقد انضوت مفردات العمل الفني في وحدة كلية منسقة ارتبطت أجزائها مع بعضها، إذ تمازجت بذلك القيم الجمالية والروحية في العمل الكرافيكي مكونة عملاً تعادل فيه الشكل البنائي والمضمون الاجتماعي للعمل الفني نفسه.



نموذج (5)

اسم العمل: رجل في حالة تأمل.

التقنية: طباعة ملونة على ورق

سنة الانجاز: 2000

القياس: 70×60 سم

العائدية: مقتنيات خاصة

الوصف العام: في عمل (فائق) الكرافيك يظهر شخص واقف مائل بجسده قليلاً نحو اليسار؛ حيث ارتدى ثوباً أبيضاً وعليه رداءً؛ لونَ جانبه الأيمن باللون الوردى، بينما لون الجانب الأيسر من الرداء باللون الأزرق، وقد تداخل في فضاء العمل التصويري الأزرق مع البنفسجي والأسود؛ وبواسطة الأسود قسم العمل تقسيماً أفقياً حدد عبره خط الأفق، أما جزء الأرضية فكانت ظاهرة على امتدادها الأفقي وكانت تخفي أجزاء الشخص السفلية.

تحليل العمل: لقد مثل الفنان الشخصية المتمركزة أساساً في العمل بخطوط عمودية منحنية من خلال ميلانها القليل مع حركة اليدين بالاتجاه الآخر من حركة الجسد فهو إيحاء للتعبير عن الحركة؛ والذي شكل موضوع محتواها النفسي والذاتي؛ حالة الرؤية التي يشيع عبرها الخيال والتأمل المطلق باستعمال اللون الأزرق الذي يشير لحالة التأمل، وقد استخدم الفنان الفضاء المفتوح ليعلن عن سيادة اللون الأزرق الذي شكل خلفية فضاء سطح العمل التصويري؛ إذ شكل اللون الأزرق مع لوني نسيج الملابس الوردى والأبيض نسيج متضافر تكشف بلونه الباهت كأنه ثقب وهمية تلتئم بتناوب نشط يفرضه ويتقبله التكرار الوظيفي للثقب، إذ تبدو ثقب الملابس الوهمية بأنها أصبحت جزءاً من السطح التصويري الذي فضل (فائق) إلّا يطمسها أثناء العمل، فتقائنه الجمالية تمثلت بكتابة طغرائية مدورة ذات عروق مختلفة تشترك مع المساحة من جهة الألوان التي تتسج سطح الثياب والأردية دون أن تكون تلويناً صريحاً للون معين، فالخط الأسود يحتل سواده بالأزرق المنسوج بالأبيض، إنها علاقات لونية تتأثر بإرادة مزدوجة؛ فهي عفوية لا ترغب أن يجعلها التصميم الطباعي لـ (فائق) مقصرة في جهة من جهاتها أو في جزئية من جزئياتها، فأبنية العناصر تناوبت بتداخل تسلسلي على بعضها البعض بشكل نظامي أوجدت توازناً بصرياً.

وقد عبرت جماليات الملمس الصناعي لنسيج الملابس عن مقدرة رائعة وباهرة في تكيف ألوانه وإخضاعها لمفهومه الجمالي والتقني، فالإيقاع اللوني والاعتدال في حركة إنشاء التخطيط والميل إلى ملء المساحات بسرد لوني جعل من العمل الكرافيكي يظهر في وحدة تكاملية جميلة؛ وإن ما يجعله جميل هو نظام العمل العام للتلوين؛ إذ تبدو اللوحة خلاله ذات عيار أو نسق واحد من النظام، حيث إن امتدادات السرد الصوري قد أنجزت للتعبير عن موقف عاطفي، كونها بنى اجتمعت فيها عناصر الموضوع الشكلية في سياق معناها الضمني.

وهكذا يبدو بأن القيمة الجمالية للعمل تتضح من خلال إيجاد توازن حركي؛ وإيقاع تناغمي بين الجمال والروح رغبةً في تصاهرهما ضمن نسيج من الوشائج من أجل خلق جانب جمالي بصري وروحي تعبري عن الشكل.

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

أولاً: النتائج:-

استناداً إلى تحليل عينة البحث، توصل الباحث إلى مجموعة من النتائج وهي

كالآتي:-

1. عمل (فائق) على إبراز عناصر تكوين العمل وإظهار قيمها الجمالية والشكلية، فقد أوضح في عمله عن فاعلية عناصر الخط واللون والشكل والملمس، لملء فضاء العمل. كما في نموذج عينة البحث (1,2,3,4,5).
2. تميزت أعمال (فائق) الجمالية بقيمها التي يحكمها نسق التكرار والإيقاع الوظيفي المتوازن؛ عبر العلاقة بين الألوان والخطوط والفضاء والأشكال التي وصلت إلى مستوى من التناغم الموسيقي. فالعناصر الأساسية تشكل البنية الشكلية لأعماله. كما في نموذج عينة البحث (1,2,3,4,5).

3. استعمل الفنان الخطوط القوية والواضحة في تحديد الأشكال, حيث نجد خطوطه طاغية وصلبة على سطح العمل, مستنداً بذلك على مضامينه السيكلوجية وإحساسه المرهف ورقته العالية المتحكمة في تمثيل الملامس على السطح البصري. كما في نموذج عينة البحث(1,2,3,4,5).
4. تظهر جمالية أسلوب الفنان عبر تمثيله للتضادات الثنائية بين الفاتح والغامق من الألوان وبين الكتل الشكلية وفراغها الفضائي. كما في نموذج عينة البحث(1,2,3,4,5).
5. تمثلت قيم (فائق) الجمالية بطريقة اختزاله للعناصر الشكلية بصورة بسيطة؛ محرراً وفق ذلك الرسم من إنشائيته التسجيلية, فأشكال البسيطة حاملة في مضامينها لطاقات تعبيرية. كما في نموذج عينة البحث(1,2,3,4,5).
6. اهتم الفنان في التركيز على إظهار القيم الجمالية لأشكال الإنسان ذات المحتوى الاجتماعي والنفسي كالسجين المقهور وسط أشكال متعددة تقيده. كما في نموذج عينة البحث(1,2,4).
7. تتضح في أعمال الفنان الجمالية بأنها ذات عيار أو نسق واحد من النظام البنائي, حيث ارتبطت جميع أجزاء ومفردات عناصر العمل المختلفة في وحدة كلية منسجمة, أي أنها اتصفت بالوحدة والتنوع. كما في نموذج عينة البحث (1,2,3,5).
8. تقدر عمل (فائق) بقيمة جمالية حملت ميزة النسق الكلي والوحدة الشكلية للون الواحد المتفاوت في قيمته اللونية. كما في نموذج عينة البحث(4).
9. تمازجت قيم الفنان الجمالية والروحية في أعماله الكرافيكية, حيث تناول فيها الأشكال البنائية الجميلة وهي تظهر حاملة لسمة روحية متسامية متجاوزة أطرها المادية. فقد كان تمثل مفردة الإنسان ما هي إلا رغبة في الاتصال والبحث عن إرادتها الواعية الخالصة. كما في نموذج عينة البحث(4).

10. تكمن براعة (فائق) الأسلوبية وتنويعاته الجمالية من خلال تجسيد شخصه بشغافية عالية تتضح عبرها الأشكال الخلفية، وتكمن قدرته أيضاً في التلاعب والمخالفة بقواعد الظل والضوء؛ إثر تمثيله للظلال الساقطة للرجل على جهتي الجدارين. وبحسب القواعد المألوفة والسابقة فإن للجسم ظلال واحدة فقط تتكون جراء الإضاءة الساقطة عليها. كما في نموذج عينة البحث(1).

11. لقد خلق (فائق) لغة صورية جديدة متفردة ضمن معطياته الجمالية والرائعة من خلال توظيف كتابة النصوص في مشغولاته الكرافيكية. كما في نموذج عينة البحث(5).

12. تكمن قيم الأعمال الجمالية لدى (فائق) في التنويعات والابتكارات الأسلوبية المبدعة المصاحبة لتكوين فنه الكرافيك الذي يظهر فيها العمل جديداً وجميلاً، بسبب تجربته المتجددة باستمرار، والتي لم تكن بمعزل عن المجريات العامة للثقافة والفنون. كما في نموذج عينة البحث(1,2,3,5).

13. في أعمال (فائق) تنوعت خامته (الأرضية/الكليشة) المستخدمة في الطباعة الكرافيكية عبر استخدامه الحفر على المعدن والطباعة على الورق الملون. كما في نموذج عينة البحث(1,2,3,5).

ثانياً: الاستنتاجات:-

استناداً إلى النتائج التي توصل إليها الباحث نجد مجموعة من الاستنتاجات تتمثل بالآتي:

1. في أعمال (فائق) الكرافيكية كانت هناك إضافة لقيم جمالية فنية مؤثرة جعلت من أسلوبه ذا خصوصية مميزة لها حضورها الفني في أغلب دول العالم، ولاسيما بعد أن درس واطّلع على التجارب الفنية المختلفة في أوروبا مما كان له الأثر الواضح في تجديد رؤيته الفنية.

2. كان للتقدم والتطور في استعمال الخامات المصنعة المتعددة تحول مهم في مجرى الفنون من خلال التنوع والتحول في الأداء والأسلوب والجوانب الجمالية، مما كان له صدى كبير ومؤثر في أعمال الفنان الحديثة.
 3. عبرت تجربة الفنان الجمالية عن هوية وأصاله المجتمع وعن مدى تجذر وتمسك الفنان بتراثه الفكري والثقافي، فضلاً عن تنوع أساليبه الفنية والجمالية الحديثة. حيث بقي محافظاً على أصوله المرجعية بالرغم من تجربته لأساليب أوربية حديثة.
 4. إن القيم الجمالية التي ينشدها الفنان في أعماله نابغة من طاقته المبدعة والخلاقة التي يحملها وهي تشكل بمجموعها قيم وعواطف إنسانية عظيمة، حيث نجح في تمثيلها على شكل أعمال فنية مميزة.
 5. أعمال الفنان الأسلوبية كانت ذات منحى جمالي تحوي في داخلها مضامين اجتماعية تعبر عن رؤيته التعبيرية، حيث أكد بذلك عبر إيمانه واعتزازه بالحرية ودفاعه عنها والكفاح ضد الظلم والاستغلال الذي لحق بالإنسانية.
- ثالثاً: التوصيات:-

استكمالاً للفائدة المعرفية والعلمية يوصي الباحث بما يأتي:-

1. تخصيص مادة تدريسية لطلبة الدراسة الإعدادية في الفنون التشكيلية للتعريف بالتكوينات الفنية والجمالية في الفن العراقي الحديث والمعاصر.
2. الاهتمام بالدراسات الأكاديمية التي تُعنى بمفهوم الجماليات والقيم الجمالية، لما لها من دور رئيسي في إغناء المعرفة الجمالية لهذه المرحلة.
3. الاستفادة من البحث الحالي في التعرف على القيم الجمالية في الفن التشكيلي.

رابعاً: المقترحات:-

استكمالاً لمتطلبات البحث يقترح الباحث إجراء البحوث الآتية:-

1. القيم الجمالية في أسلوب أعمال الفنانين العراقيين المغتربين.

2. المعالجات الجمالية في أساليب رسوم العراقيين المعاصرة.

3. القيم الجمالية في الرسم العربي المعاصر.

قائمة المصادر:-

- ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري: لسان العرب، ج13، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة- مصر، ب. ت.
- إسماعيل، عز الدين. الأسس الجمالية في النقد العربي، ط3، دار الفكر العربي، القاهرة-مصر، 1974.
- جماعة من كبار اللغويين، المعجم العربي الأساسي: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، توزيع لاروس، 1989.
- جيروم ستولنيتز: النقد الفني، دراسة جمالية فلسفية، ترجمة: فؤاد زكريا، مطبعة عين شمس، القاهرة-مصر، 1974.
- راضي حكيم: فلسفة الفن عند سوزان لانجر، ط 1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد : 1986.
- رافع الناصري: فن الجرافيك المعاصر، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، 1997.
- زكريا إبراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة، القاهرة- مصر، 1966.
- عادل كامل: الفن التشكيلي المعاصر في العراق مرحلة الستينات، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- العراق، 1986.

- _____: المصادر الأساسية للفنان التشكيلي المعاصر في العراق، الموسوعة الصغيرة، منشورات وزارة الثقافة والفنون، دار الحرية للطباعة، بغداد- العراق، 1979.
- عاصم عبد الأمير: الرسم العراقي المعاصر - حداثه تكييف، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- العراق، 2004.
- عباس، راوية عبد المنعم: القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية - مصر، 1987.
- مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة- مصر، 1997.
- _____، _____: فلسفة الجمال، دار الشؤون الثقافية العامة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، بغداد - القاهرة، ب. ت.
- _____، _____: مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، ط1، دار المعارف، النيل- القاهرة، 1989.
- موسى الخميس: تشكيليون عراقيون على خرائط المنفى، ط1، دار المدى، 2009.
- ناثان نوبلر: حوار الرؤية، تر: فخري خليل، مر: جبرا إبراهيم جبرا، ط1، المؤسسة العامة للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، 1992.
- هريبرت ريد: معنى الفن، ط2، تر: سامي خشبة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد-العراق، 1986.
- هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، 1997.
- الرسائل والأطاريح:-

- الجبوري, حنان رضا: التباين الأسلوبي في الكرافيك العربي المعاصر, رسالة ماجستير غير منشورة, جامعة بابل, كلية الفنون الجميلة, 2013.
- الشمري, محسن رشيد: القيم الجمالية للحكاية الشعبية في رسوم المشرق العربي المعاصر, رسالة ماجستير غير منشورة, جامعة بابل, كلية الفنون الجميلة, قسم التربية الفنية, 2015.
- العاني, هند محمد سحاب: القيم الجمالية في تصاميم أقمشة وأزياء الأطفال وعلاقتها الجدلية, أطروحة دكتوراه غير منشورة, جامعة بغداد, كلية الفنون الجميلة, 2002.
- عباس, عمر مصطفى: تقنيات الإظهار في أعمال الكرافيك العراقي الحديث, رسالة ماجستير غير منشورة, جامعة بغداد, كلية الفنون الجميلة, 2013.
- عبد الجبار, بسام محمد: التنوع الأسلوبي في فن الكرافيك العراقي المعاصر, رسالة ماجستير غير منشورة, جامعة بابل, كلية الفنون الجميلة, 2012.
- المعموري, خضير جاسم: القيم الجمالية لتصاميم الوحدات الزخرفية في الأزياء التراثية للمرأة العراقية, رسالة ماجستير غير منشورة, جامعة بابل, كلية الفنون الجميلة, 2005.

عدمية الفناء في الخزف المعاصر

The Timelessness of Contemporary Ceramics

م.د. احمد عودة نايف

Dr.ahmed auda

معهد الفنون الجميلة

Institute of Fine Arts

Xahmed_12@yahoo.com

م.م. عامر طاهر محمد

Amer Taher

Amer.taher1278@gmail.com

معهد الفنون الجميلة

Institute of Fine Arts

الكلمات المفتاحية (الحتمية ، عدمية ، الفناء الخلود ، المعاصرة ، الموت ،

التشكيل)

ملخص البحث

تناول هذا البحث موضوع الدراسة في عدمية الفناء في الخزف المعاصر ، وجاءت الدراسة الحالية من ثلاث فصول ، تمثلت بالملخص المنهجي ، الذي أفصح عن الإطار العام للبحث والمتضمن بمشكلة البحث والتي لخصت الفترات الزمنية لبداءيات فكرة الموت والفناء عند الفرد عند رسومات الكهف وصولاً إلى الفترة المعاصرة والتي أفرزت مشكلة البحث هل يشكل مفهوم عدمية الفناء متغير فكري في النص البصري عندما ينحرف فيه الشكل عن أدائه الواقعي لتتجسد في الخزف العراقي المعاصر ، والتي مثلت طريق للإجابة عن التساؤل الذي طرحه الباحث ، فكانت أهمية البحث في

صورتها والتي تمثل إضافة معرفية للدراسات الفنية والجمالية ، ومن ثم هدف البحث إلى الكشف عن عدمية الفناء والتي تعد واقعة متحقق للموت والية اشتغالها في الخزف المعاصر وما قدمته فكرة العدمية في الفن المعاصر وحتمية الفناء كصورة من صور التغيير الشكلي في الخزف المعاصر

Keywords: (inevitability, nihilism, mortality, immortality, contemporaneity, death, formation)

Abstract

Research Summary This research addresses the topic of the nihilism of mortality in contemporary ceramics. The current study consists of three chapters. The first chapter is the methodological summary, which reveals the general framework of the research and includes the research problem. It summarizes the time periods from the beginnings of the idea of death and mortality among individuals in cave paintings, up to the contemporary period. This period produced the research problem: Does the concept of nihilism constitute an intellectual variable in visual texts when the form deviates from its realistic performance to be embodied in contemporary Iraqi ceramics? This period represented a way to answer the questions posed by the researcher. The importance of the research lies in its form, which represents a cognitive addition to artistic and aesthetic studies. The research therefore aimed to reveal the nihilism of mortality, which is a realized reality of death, and the mechanism of its operation in contemporary ceramics. It also aimed to reveal the

idea of nihilism in contemporary art, and the inevitability of mortality as a form of formal change in contemporary ceramics.

الفصل الأول

مشكلة البحث

ارتبطت فكرة الفناء أو الموت مع الفن منذ بداية نشوء الحضارات ، إذ مثلت اشتغالات الفن الأداة الأهم واسماها في الوجود فهي جوهر كينونة الإنسان في ماضيه وحاضره ، وهي تمثل نقيض متعلق لفكره الموت ، ولأن الموت حتميته وغيبيته وحقيقتها المطلقة. لذلك فإن فكره الموت رافقت الإنسان منذ رسومات البدائية في عصر الكهوف حيث عاش الإنسان تحت سطوة الموت والقلق الوجودي الذي رافقه منذ بداية الصراع الذي مثل ضاغطا على حياة الإنسان ، ولأن فكرة الموت تحمل في طياتها مسحة من الخوف والألم والانسحاق والفناء وما يضيفي من حتمية أو واقعة متحققة ، فإنه الموت حاله من الصراع الداخلي في الإنسان الذي يبتغي دائماً أن يغادر هذا القلق ويحيله هذه الإشكالات المتواجدة في الفكر الاجتماعي على شكل منظومات شكلية ،والتي حاول الإنسان ان يستدرك بمخيلته تلك الموضوعات لكشف النقاب عن الصراع والتعبير عن ما يدور فيه من صور دراماتيكية تحقق دفعه أو ديمومة حياة للهروب من الواقع المؤلم المزدري . فضلاً الأساليب الفنية وتجسيدها لفكرة الموت بشتى الطرق والأساليب المتنوعة المستخدمة في الفنون ولأسيما التشكيل والخزف منه بوجه خاص ، وعليه فإن مصطلح الموت شكل علامة مهمة من علامات التأويل التي تكون خطاباً تأويلياً منفتح القراءات .

وإزاء ذلك نجد ان فترة الحداثة وما بعدها مثلت حراكاً كبيراً في تغيير تلك المفاهيم وتقديمها كمنجزات فنية تشكيلية حاضرة في دائرة التلقي والاستهلاك الجمالي، فضلاً عن تجسيد فكرة الموت بمتغيرات فكرية وتخضع إلى جملة من التأويلات التي كان لها تأثير مباشراً في ظهور المنجزات التشكيلية ومنها الخزف برؤية تختلف عن فكرة الموت التقليدية السائدة. ومن هنا تنبري لنا مشكلة البحث :- هل يشكل مفهوم عدمية الفناء

متغير فكري في النص البصري عندما ينحرف فيه الشكل عن أدائه الواقعي ليتجسد في الخزف العراقي المعاصر
أهمية البحث :

ان البحث في عدمية الفناء كظاهرة متحركة في الخزف المعاصر ، يمثل إضافة معرفية للدراسات الفنية والجمالية ، كما يمثل البحث انفتاحاً على أهم المرجعيات المتشكلة للحركة التشكيلية في الخزف المعاصر ، فضلاً عن خصوصية البحث الأكاديمي.

هدف البحث : يهدف البحث الى (التعرف على عدمية الفناء والتي تعد واقعة متحقق للموت والية اشتغالها في الخزف المعاصر)

حدود البحث :

1- **الحد الموضوعي :** يمثل الحد الموضوعي الاشتغالات الفلسفية والفنية التي اعتمدها

الإطار النظري

2- **الحد الزمني :** 2010-2025

3- **المكاني :** العالم

تحديد المصطلحات

العدمية لغوياً

أصلها الكلمة اللاتينية nihil ومعناها العدم .والعدمية حركة فكرية ظهرت في روسيا في القرن التاسع عشر ونبذ أتباعها كل شيء في المجتمع من قيم وتقاليد ومؤسسات. فكانوا يطمحون إلى القضاء على كل المؤسسات الاجتماعية من أجل بناء مجتمع جديد تكون فيه حرية الفرد حرية مطلقة. ولقد قورنت هذه الحركة بحركة البيتنيك التي ظهرت في الخمسينيات بأمريكا. (مصطلحات سياسية)

(عَدَمٌ) :فعل (عَدِمَ، يَعْدُمُ ، مصدر عَدَامَةٌ

(عَدَمَ الرَّجُلُ : كَانَ عَدِيماً، أَيْ أَحْمَقَ

(عَدِمَ) :فعل (عَدِمَ عَدَمًا، وَعُدِمًا فهو عَادِمٌ، وَعَدِمَ، والمفعول : مَعْدُومٌ، وَعَدِيْمٌ

عَدِمَ الشَّخْصَ /عَدِمَ الشَّيْءَ :فَقَدَهُ وَلَمْ يَجِدْهُ، خَسِرَهُ وَافْتَقَرَ إِلَيْهِ

ما يَعدُّمني هذا الأمرُ: ما يَعدُّوني (معجم المعاني ، باب العين)

العدمية اصطلاحاً

نظرية تقرر انه ليس يوجد شيء على الإطلاق ، نادى بها غورغياس ودلل على ذلك ، لا يوجد شيء ، إذا كان هنالك شيء فالإنسان قاصر عن إدراكه ، وإذا أدركه فلن يستطيع ان يبلغه لغيره من الناس . (مراد وهبة ، 1998، ص448)

العدمية إجرائياً

العدمية واقعة متحققة ، وهي بالمعنى الفلسفي تؤدي به إلى الموت ، أي انعدام المعنى ، والعدمية بالمعنى النيتشوي ، هي انعدام المعنى أو الهدف في الحياة

الفناء لغوياً

لَفَنَاءٌ: نَقِيضُ الْبَقَاءِ وَالْفِعْلُ فَنَى يَفْنَى نَافِرًا ، عَنْ كُرَاعٍ ، فَنَاءً فَهُوَ فَنٍ . (لسان العرب ، ابن منظور ، 165)

1. فَنَاءٌ) :اسم(فَنَاءٌ :مصدر فَنَى
2. فَنَاءٌ) :اسم(شَجَرَةٌ فَنَاءٌ :كَثِيرَةُ الْأَفْنَانِ ، أَيِ الْأَغْصَانِ
3. فَنَاءٌ) :اسم(مصدر فَنَى فَنَاءٌ الْإِنْسَانُ : زَوَالُهُ ، هَلَاكُهُ

دار الفناء: الدنيا

(الفلسفة والتصوُّف) ذهاب الحس والوعي وانعدام الشعور بالذات وبالآخر ، وانمحاء العبد في جلال الرب (حسب اعتقاد الصوفيّة) (معجم المعاني ، باب الفناء)

الفناء اصطلاحاً

تلاشي الوجود قال ابن سينا ، فيكون حدوثها (مادة الأفلاك ، على سبيل الفساد إلى شيء آخر . (المعجم الفلسفي ،مراد وهبة ، 1998 ، 513)

الفناء إجرائياً

الفناء هو نقيض البقاء وهو بالمعنى السومري القديم يعني الخلود ، والفناء ما هو إلا مرحلة انتقال أو محطة انتقال إلى عالم آخر ، يتهالك الجسد وتبقى الروح .

الفصل الثاني

المبحث الأول

استعراض فكرة الفناء والخلود في تاريخ الحضارات القديمة ،

تعد فكرة الفناء أو الموت واحدة من الإشكالات الكبرى التي حاول العلم والفلسفة الوصول إلى كنهها ومعرفة أسرارها ، ولكل منهما أبعاد وتأويلات في أصعدة مختلفة ، منها بيولوجية ، ودينية وفلسفية ومجازية ، كما وترتبط تأويلاتها ارتباطاً حتمياً بالواقع اللغوي لهذه المفردات ، حيث يوجد لكل منها جذراً لغوي ، وبعد فلسفي تحدث عنه العلماء ، للموت أبعاد كثيرة لا تحصى ، وهو الفعل الذي لا تزال أسرارته مجهولة إلى الآن عند الناس ، ولا يدركون عنه إلا ما أتت به الكتاب السماوية ، ووصفته العلوم الطبية والحياتية ، وهو الشيء الذي يكنى عن وجوه عديدة للحياة به ، فكثيراً ما يعبر الإنسان في قوله وكتاباته عن حالة ما بأنها موت ، وقد ذكرت في القرآن الكريم ، كما سلف ، عوارض حياتية وصفت بأنها موت وهذه دلالة على تجاوز المعنى الحقيقي لهذه الظاهرة إلى معان هامشية يقدم الروائي فيها عرضاً لغوياً من خلاله يأخذ بالقارئ لذلك العالم المجهول وكأنه يرى تفاصيله .

شكلت التساؤلات الملحة عن مغزى حياة الإنسان ومصيره المجهول الحافز الأهم لكثير من الدراسات الفكرية والفلسفية ، فقد شغلت ظاهرة الفناء أو الموت وفكرة الخلود الأبدى مساحة واسعة من تفكير الفلاسفة والمفكرين في مختلف العصور وعلى مختلف مذاهبهم واتجاهاتهم الفلسفية والفكرية ، باعتبارها الحلقة الجوهرية الأكثر غيبية التي تدخل في صميم الوجود الإنساني ، التي تناولها فيض من الفكر والخيال تحليلاً وفلسفة ونقداً وإدراجها في دائرة تأملاته وتصوراتها وافتراضاته وتحليلاته المختلفة ، من أجل معالجة الواقع الإنساني أو تحسين صورة بقاءه أو امتداده ، فضلاً عن الدور الذي لعبته القراءات الفكرية عن الوجود الإنساني أو تحسين صورة بقاءه أو امتداده ، وكذلك الدور الذي لعبته القراءات الفكرية عن الوجود الإنساني وظواهره في إغناء حقول معرفية وثقافية مجاورة ومنها الفن بتحليلاتها الغير مرئية وفتحت أمامه رؤى عميقة تشكلت من خلال أساليبه المختلفة ، حيث أثرى حراكها المعرفي الحقل البصري في حديثه

(بإسقاط النموذج المحاكاتي ، ناظرا إلى الوجود الخارجي ببصيرة تنفذ إلى الوجدان ، والإحساس بالجواهر الباطن ، إلى مسلمات الفكر وقراءة الجانب المطلق للوجود الإنساني) (بلاس ، 2008 ، 72) ولكي نكشف حراك هذا المفهوم في دائرته الفلسفية المثالية عند فلاسفة العقل بالفكر التأملّي الميتافيزيقي ،

فقد اقترن مفهوم العدم أو الموت عند سقراط ، على الرغم من مجهوليته ، فانه يبدوا اخف وطأة من الحياة ، إذا ما خلت من الحكمة والمعرفة ، كما يقول سقراط (ان أحدا لا يعرف ما هو الموت ، لكن الناس تخشاه كما لو كانت تعرف انه أعظم الشرور ، وان الصعب ليس تلاقي الموت ، بقدر ما هو تلاقي الشر الذي يتقشّى بأسرع من الموت ، وإنني بالموت لا أبالي ، وكأنه لاشيء ذلك ان كل ما يهمني هو عدم القيام بأي فعل كان ظالما أو بعيد عن التقوى) (افلاطون ، 2001، 133) لذا فهو يدع الخيارات مفتوحة لإمكانية الفناء أو الخلود باعتبار الموت (أما ان يكون عدماً وغيوبة تامة....وفيه انعدام للشعور ، أو انه كرقود النائم الذي لا تزجه إلا الأشباح ، وفي هذا الموت نفع لا نزاع فيه ، وليس الخلود إذن إلا ليلة واحدة ، وأما ارتحالا وانتقالا للنفس من هذا العالم إلى العالم الآخر

، حيث يستقر الموتى جميعا كما يقال ، فأني خير يمكن ان يكون أعظم من هذا) (جعفر ال ياسين ، 2003، 49) ومن تلك الإمكانيتين نجد ان سقراط يلوح ضمنا إلى الخيار الثاني من خلال تأكيدات العناية بالنفس ، التي تناولها تلميذه أفلاطون بجانب من التفصيل في المحاورة في محاورة فيدون واعتبرها (غالبية الباحثين الافلاطونيين وجهات نظر تعسفية أقامها أفلاطون يربط الصورة الواقعية لساعات سقراط الأخيرة بنظرية الخلود الخاصة به) (جاك شارون ، 1984 ، 49)

نظرية الخلود

ان نظرية الخلود عند الافلاطونية لا تخلو من التراث التراجمي اليوناني عن الموت (باعتباره تحقيقا واكتمالا للحياة ، وبمعنى من المعاني ضرب من الاكتمال وحالة امتلاء) (احمد عبد الحليم ، 2008 ، 179) وهو نقطة تحول بين حيتين مختلفتين ، وبحلوله يتحقق للنفس الإنسانية منتهى خلاصها من قيود الواقع المادي وآلامه وظلمه

وتتحرر من سجنها الجسدي وتنتقل إلى عالم الخلود ومن ثم تعاود انبعاثها من جديد من خلال التعاقب الدوري لميلادها ، لذا فان الإيمان بالحياة الأخرى لدى افلاطون مبدأ يمدنا بالشجاعة في مواجهة الموت وتحمل موت أحبائنا ، لهذا فان احد الأسباب التي دعت به إلى إبعاد الشعراء من مدينته الفاضلة (لان لديهم فقرات تثير الخوف من الموت) (برتراند رسل ، 2002، 120)

ان التباين في كثير من آراء الفلاسفة المثاليين اليونانيين لم يمنع من توكيدهم نظرية الخلود باختلاف تصوراتهم لها ، إلا ان أفكار الابيقوريين السابقة لها تتعارض معها تماما ، حيث تبينوا مذهب حيوية المادة ، فالمادة هي مصدر حياة الحياة والحامل لبذورها ، وان النفس مؤلفة من ذرات ممتزجة ولانهائية تنتشر عند الموت ، ويقول ابقور عن ذلك بأنه (يحررنا من الخوف من الموت والخوف من حياة آخرة ، ان الموت ليس شراً ، ولو كان هناك موت فلن نكون ، أليس هذا هو نهاية كل شعور وكل وعي (وولتر ستيس ، 1999، 128)

وإذا ما انتقلنا إلى الفنون في بلاد وادي الرافدين ، فان تجسيد فكرة الفناء والخلود أخذت منحى مهم في النتاجات الفنية لتلك الفترة فضلا عن ان الفكر البشري يمتاز بامتلاكه إمكانية التفكير والقلق من الموت الذي مثل ظاهرة اجتاحت الفكر الرافديني مما شكل ظاهرة خطيرة دعت الحاجة إلى الرغبة في معالجة هذا القلق السايكولوجي الذي مثل شعورا جمعي يردده كل إنسان في تلك الفترة ، فضلا عن الحاجة الملحة في (إحالة إشكالات الفكر الاجتماعي على منظومات شكلية وتنوعت الخبرة في استخدام شتى أنواع الخامات وإخراجها على شكل إبداعات فنية متنوعة الموضوعات فكانت تجربته ثرية في آليات إظهار الأشكال التي ولجت حدود الأساليب الواقعية والتعبيرية والتجريدية لمعالجة هذا القلق الوجودي الذي أصاب إنسان تلك المرحلة). (زهير صاحب ، 2016، 12)

ان هذه المعرفة التي أسبغ من خلالها مختلف المعاني والتصورات عن الموت ، وتعد واحدة من سمات تفرده على بقية الكائنات الحية الأخرى ، فمنذ مراحل التأسيس الأولى للتاريخ البشري (والتي تتجاوز فيها قدرة الطبيعة قدرة الإنسان حيث ينبغي عليه ان

يقاقل لمجرد البقاء) (روجيه غارودي ، 1999، 27) مسيرة انتاج المواد الضرورية لاستمرار الحياة ، المحرك الفعال وخالق الابتكارات الثقافية الأولى في خضم هذا الصراع ، ولعل الطقوس والشعائر التي ترافق الولادة والزواج ووضعيات الدفن وبناء القبور ، كانت من أولى المحاولات التي أقامها الإنسان قديماً ، واهم الشواهد والعلامات الثقافية التي أرخت طموحه في تجاوز أزمت الحياة ، ووثقت تأملاته الأولى عن الحياة بعد الموت فمنحته حضوراً تاريخياً ، وكانت من أهم وسائله في استتطاق وجوده ومصيره ، إذ تشير قبور إنسان النايترال انهم ابتكروا للتكيف مع تبلور وعيهم بحتمية موتهم صوراً وتصورات مقابلة ، فحين يدفنون موتاهم باهتمام وعناية ملحوظين يعني أنهم قد أصبحوا يعتقدون بان العالم المادي والمرئي ليس الحقيقة الوحيدة (وحيث عملوا على تجهيز رفاة موتاهم لاستقبال حياة جديدة كانوا أيضاً منخرطين بنفس اللعبة الروحية للتظاهر بالاعتقاد التي هي الجامع المشترك عند جميع صناع الأسطورة) (كارين ارمستروغ، 14، 2008)

لقد ربط إنسان المجتمعات القديمة بين إيمانه بالحياة الأخرى وبين الحفاظ على وجوده المادي ، وهذا ما يفسر (إصرار الأكديين على تدمير رفاة أعدائهم ، عندما أمر نرام سن أبناء عدوه المهزوم بسحق عظام والدهم) (محمد الخطيب ، 2008، 298) فالحرمان من الدفن وإقامة مراسيمه في حد ذاته يعتبر عقاباً للموتى ونذير شؤم وتحذير للأحياء من حرمانهم المغادرة للحياة الأخرى .

ان هذه التصورات المشكلة للغة الرمزية تبدوا في المراحل الحضارية لبلاد وادي الرافدين ومصر ويونان ، مشابه لبعضها البعض شبيها ملحوظاً (ذلك لأنها تعود إلى نفس المحسوسات والمدركات الحسية ، وتعود لنفس التجارب الروحية التي تجمع اقوام الحضارات كلهم وتوحدهم) لما تنبثه من خطاب معادل لقلقهم الوجودي ، ولتجعل منه نقطة ارتكاز في العالم ، لمواجهة قوى التحدي الكبيرة للموت ، لذلك نجد ان فكرة الموت متلازمة في الفكر الأسطوري والتاريخي مع التصوير الأول للحياة الاجتماعية ، وهذا المعنى يتحرك بشكل واسع ليمتد بشمولية على جميع الحضارات التي بنيت على هذا الأساس .

ان التصورات التي انتجتها المخيلة الأسطورية لأنسان وادي الرافدين عن الموت ، تأسست على وفق نظرتة القلقة للوجود وخوفه من المظاهر الطبيعية والظواهر الكونية ومتغيراتها وتناقضها وانعكاسها على حياته ، فكانت الرموز دلالة ، وبمثابة الواجهة التي تخفي ورائها في ان واحد تشبثهم بالحياة وقلقهم إزاء متغيراتها ، وهي نتاج طبيعي يترجم صراع المتضادات في حركة وجودهم بأبعادها الطبيعية والكونية ، ولاشك (ان هناك ترابطا وثيقا بين التقسيمات والتقاطبات الكونية ، فوق تحت ، أعلى وأسفل ، وذات البنية الزمانية ليل نهار ، فصول ، وبين التقاطبات التي تتصل بالنمط المحسوس لوجود الإنسان) (ميرسليا الياد ، 322)

ان اغلب الأشكال التي نفذها فنان وادي الرافدين كانت تمثل مرموزات استعارية جسدها بفكرة الموت فكانت اغلب أشكال المنحوتات حيوانية وتتمظهر بهيأة أشكال مركبة على جسد إنسان أو رأس إنسان على رأس حيوان ، ان تجسيد فكرة الموت بمصورات وأشكال حيوانية ، لما مثلته هذه الحيوانات من مخاوف وقلق تجاه الإنسان في الطبيعية ، فأحالتها إلى أشكال نفذها بهيأة منحوتات أعدها بمثابة تعويذات سحرية لغرض طرد الشرور وإعطاء وظيفتها لإسكات هذا القلق الوجودي الذي رافق إنسان تلك الفترة ، وهذا ما نجده في بعض من الأعمال الرافدينية .

وإزاء ذلك نجد ان أشكال الأسود في التشكيل الرافديني دلالات رمزية مزدوجة تحركها قوة الغناء الكامنة فيها والتي يجب الانتصار عليها ، فالمتغيرات الطارئة والأخطار من حرب وفيضان وموت تشكل المحرك لرمزيتها انظر الأشكال الأسود ، وهي أيضا تمثل رمز القوة التي تنير الرعب في قلوب الأعداء ، كما في سلسلة أشكالها التي توزعت على جهتي الشارع الملكي لبوابة بابل ، حيث (الأسد قرين الآلهة عشتار ، والذي يؤكد حضورها الفاعل والمهيمن في بيئة الشارع المكانية ، أما كثرة عدد أشكال الأسود فأريد به تجاوز العلاقة السببية بين المرموز به والرموز إليه لتفعيل الدلالات الرمزية الممتدة إلى مفاهيم الحماية الكونية والانتصارات الدائمة) (زهير صاحب ، 2011، 186) عادة حل الضفائر حزناً على الميت من البقايا الرمزية لعادة قديمة هي قص الشعر وتقديمه قرباناً للميت

وإذا ما انتقلنا إلى الفنون الفرعونية فإن الأمر سيكون على مستوى أوسع في تجسيد الاستعارات الشكلية لفكرة الموت ، إذ وجدت التتقيبات الثرية الكثير من القطع الأثرية والتي مثلت العديد من الأشكال وهي تبث بمفهومها فكرة الموت والتي تارة تصور بهياة حيوان وتارة تصور بهياة إنسان على جسد حيوان .

أن ما يعد توافيقا بين الاستعارات الشكلية لفكرة الموت وبين والكائنات المركبة والأمر يمكن إرجاعه إلى الفكر الفرعوني ذاته إذ إنه يعتمد الجمع بين المتناقضات في الطبيعة أو الواقع ليركبها تركيبا لا يقبل منطقيا وهي تتمثل بعملية تركيب قصدية ، إذ نجد أن (هذه التكوينات التي تشغل بفعل اللاوعي ،شملت سلسلة طويلة من الأشكال المركبة ،أكثرها ظهوراً في أعمال النحت والرسوم الجدارية ، القرد الذي رأسه رأس كلب ،والأشكال البشرية التي تتمسح في الدراما الدينية ،تارة برأس أسد وأخرى برأس ابن آوى ،وقد امتلكت تكتيفا هائلا بخطاب التشكيل وإبلاغه ، حيث تعددية القراءات الرمزية ،وفوق واقعية الفكرة العاملة بفاعلية في بنية الفكر.باعتبارها نوعا من التركيب أو التأويل الرمزي لأكثر من صفة في دلالة الرمز) (زهير صاحب ،2003 ،37) إن هذا التأويل لا بد أن يكون مرزما ولأنه ضمن دائرة الترميز فهو حتما ضمن من دائرة الميثولوجيا .

إن المعابد الفرعونية وقصور الملوك والجدران المزينة تقدم لنا الكثير من الأمثلة التي تعتمد التركيبات المتناقضة واقعياً أو حتى المستحيلة وهو أمر دراماتيكي يتوافق مع عدمية الفناء لفكرة الموت ،إلا إن ما يجلب الانتباه في هذا البحث وما يود الباحث أني يوضح هذه النتائج التي تميزت بها الفنون القديمة كما في وادي الرافدين ووادي النيل وحتى الفنون الأغريقية التي لا نستطيع ان نقدمها بغية عدم الإطالة والإسهاب في موضوعة البحث، هو ذاك التركيب الذي اعتمد الجسد الإنساني على النحو الواسع واعتمد في المقابل الجسد الحيواني أو جزئيات منه فبالمزوجة المركبة القصدية كانت المرمزات تتناغم مع فكرة الموت وهو ما يبين لنا في النتاج الفني المسمى (أبناء حورس) نجده قد ظهر ببنيته الرباعية (في هيئة أدمية يقفون على زهرة اللوتس ،وكان وجودهم في الزهرة الكونية الأزلية إشارة رمزية لإعادة ميلاد الموتى من زهرة اللوتس

التي تتأثر بقواهم ،وكانت مهمتهم حماية الجسد بالإضافة إلى حفظه من الجوع والعطش وخاصة الأعضاء الداخلية التي كانت تتأثر بشدة (مانفرد لوكر ،32) إن الحضارة المصرية مفعمة بالكثير من الأعمال التي تتجسد بها فكرة الموت بل يستطيع الباحث أن يجزم بان اغلب الفنون الفرعونية مثلت بها الكثير من الأعمال التي تتمظهر بها فكرة الموت والأمثلة في ذلك لا يمكن حصرها على مستوى هذا البحث لسببين الأول أنها من الموسوعية تتخطى البعد الكمي والموضوعي لهذا البحث والثاني لخصوصية البحث وتوجهه إلا إن الباحث استسقى بعضاً من هذه الأعمال ذات الاستعارات الشكلية لفكرة الموت ليبين المرجعيات التي استسقت منها الفنون المعاصرة أفكارها أولاً والية البناء النصي للفنون البصرية ثانياً .

وعند تتبعنا التطور التاريخي في العصور لوجدنا أن أيقونة الفناء (الموت) تتمثل في كثير من الرموز والأساطير وأن الضاغط (الميثوسولوجي) له تأثير واسع في المجتمع الجمعي من خلال تأثيره بعدة رموز وأيقونات تكسبه صفة اللاشعور الجمعي، فمثلاً في بلاد وادي النيل نلاحظ أن للرمز معنى متعدد ومعقد،ولذلك من غير الممكن غالباً أن نشرح أصلة والغرض منه بطريقة مرضية ويبدو الرمز في بعض الأحيان وكأنه يناقض نفسه وفي الحقيقة توجد الرموز التي تشير إلى كل من قطبي الوجود أي الحياة والموت ،والخير والشر،وهذه الطبيعة المتناقضة واضحة خاصة مع بعض المعبودات الإناث ، فمن الممكن أن تظهر المعبودة (باستس)في صورة قطعة لطيفة أليفة ارتبطت مع النساء بالموسيقى والرقص ، وتظهر نفس المعبودة أيضاً ولكن تحت أسم (سخت)على هيئة سيدة الموت مدمرة مخيفة متعطشة لدماء القتل متمثلة برأس لبوة)) (مانفرد لوكر ، 13) .

ويمكننا الانتقال إلى الفن الأغريقي على وفق التحول التاريخي للفنون إذ نجد أن الأغريق قد أنتجوا إعمالاً فنية ذات مستوى مميز في الأداء إلى مستوى من الحرفية ومركب الخيال الذي يعد مفاجئة وإثارة جمالية فاعلة إلى يومنا هذا إذ إن لهذا الشعب الحيوي المنتج تأريخ مهم وحضارة يمكن أن ترجع إلى العصور القديمة ، ويرى الباحث عند اطلاعه الأعمال الفنية الإغريقية وجود الأمثلة عن هذه الأعمال ذات

الأشكال التي تتجسد بها فكرة الموت ،ولأن الفكر الإغريقي مفعم بالأساطير والحكايات الميثوسيسولوجي بين ما يعد مناقضة أو معاكسة للواقع الفيزيائي البايولوجي كثيرة وما رسم على الخزفيات واضح ومنها البطل هرقل وكلبه ذو الرؤوس الثلاث سبيروس إذ أن جعل للجسد رؤوس عديدة أمر نجدة واضح في فنون وروايات كثيرة سبقت الإغريق وانتشرت في الميثولوجيا الحكائية والمرسومة على نحو واسع وما الجرة (التي صنعت عام 530 ق. م والتي رسم عليها مشهد من الميثولوجيا اليونانية يصور البطل الأسطوري هرقل (herakles) وهو يقتاد الكلب سربيروس (Cerberus) ذو الرؤوس الثلاثة ليسلمه إلى اريستثوس (eurysthesus) سيد العالم السفلي (الموت) (hades) الذي فزع فور مشاهدته الكلب وقفز في إحدى الجرار) (ناصر الشاوي ، 104)

المبحث الثاني

استعراض فكرة العدمية (الموت) في الفن المعاصر

وإذا ما انتقلنا إلى فنون الحداثة وما بعدها ، فالأمر يمثل تحول كبيراً في تجسيد الأعمال الفنية ، فضلاً عن إشاعة فكرة الرفض والازدراء والتي أسهمت بإضفاء طابع مميز في إظهار الأعمال الفنية برؤية تختلف عن المتداول السائد ، فمثلت نقطة تحول مهم ، وهذا ما نشاهده في العديد من المدارس الفنية والتي ابتدأت مع حركة البراربيزون ، مروراً بالانطباعية وما افترزه معرض المرفوضات ، فضلاً عن ظهور مؤسسات فنية أحالت القيم والأعراف السائدة إلى سخرية تتحكم بها ، والمؤثرات التي هيمنت على الفنون عن طريق المدارس الفلسفية أسهمت بشكل كبيراً في نبذ القيم والأخلاق والأعراف والتقاليد ، والدعوة إلى تبني موقفا مغاير يدعو إلى العبث ورفض القيم السائدة . ان التحول المهم في فترة الحداثة ابتدأ مع عدمية نيتشه وتشاؤمية شوبنهاور .

توصف العدمية بالصورة البديلة التي اعتمدتها الحداثة بل إن العدمية تعبر عن روح الحداثة ومنطلقاتها . ويعد (فريدريك نيتشه) مهندس العدمية بعد (أرثر شوبنهاور) ، إذ يذكر فريدريك نيتشه في كتابه (أرادة القوة) . (ظهرت العدمية ، في بادئ الأمر ، بوصفها شرطاً نفسياً ، حين أجهدنا أنفسنا بإضفائنا على كل ما يحدث "معنى" ليس منه في شيء

،بحيث أن الباحث ينتهي به الأمر إلى فقدان شجاعته في النهاية .بهذا تمثل العدمية (معرفة التبذير الطويل الأمد للقوة) ،هي الألم المعنوي الذي تسببه دون جدوى هذه هي اللاتيقين ،هي قلة الفرص المتاحة لاستعادة القوة بأي شكل كان للاطمئنان على أي شيء كان). (فريدريك نيشه ،2011، 15)

العدمية مشتقة من العدم أو الفناء وهي مقاربة للموت ،وفكرة العدمية شغلت الإنسانية مع بدايات وعيها ،وبعض من أسس الفكر الإنساني بنيت على فكرة حياة ما بعد الموت وفكرة الموت والشقاء ذاتها . واختلفت الآراء إلى أعلى مراحل التباين ،حتى أن الميتافيزيقيا والفكر اللاهوتي قدموا رأياً يريح البشرية بحياة ما بعد الموت .فالإنسان مستمر وما الفناء أو العدم إلا نهاية مرحلة صغيرة كاذبة ، لكن النظريات الأخرى ومنها المادية والوجودية قدمت الأمر بمواقف مناهضة مختلفة والفكر الوجودي المعاصر ، أو ما نطلق عليه بالفكر الملحد استمر العدم .وحتى كأداة لرفض الوجود وازدراء قوانينه وقيمه وأخلاقياته. (نجم عبد حيدر ،2006 ، 64)

ولهذا عد (نيتشة) العدمية واقعة متحققة نتيجة ضياع الإنسان ،والضياع يتمثل بصراع النفس مع كيانها الخاضع عنوة لقيم المكان والزمان المحكوم بقيم ،إذ يراها (نيتشه) كاذبة تعبر عن هيمنة من صنعوا هذه القيم وأسس لها. ويذكر (نيتشة) في الكتاب نفسه (كل تقييم أخلاقي محض كالتقييم البوذي مثلاً يؤدي إلى العدمية :ولابد من انتظار حلولها بأوروبا ،نظن أنه بوسعنا تقادي ذلك بإتباع أخلاقية ليست لها خلفية أخلاقية ،ولكن هذا يفتح الطريق حتما للعدمية .فالإكراه الذي يجبرنا ،نحن ،على عد أنفسنا محددين للقيم ،ولا جود له في الدين فالعدمية عرض يدل على أن المحرومين لم تعد لهم مواساة أنهم يسحقون لكي يتم تدميرهم ، أنه لم يعد لديهم ،بعد أن انفصلوا عن الأخلاق ،أي سبب يدفعهم إلى الاستسلام أنهم يتبنون المبدأ النقيض ويريدون أيضاً أن تكون القوة بجانبهم وذلك بإرغام الأقوياء على أن يكونوا جلاذيمهم) .(فريدريك نيتشة ،2011،18،

أن ما قدمه نيتشة في العدمية يمكن إرجاعه إلى عدمية شوبنهاور الذي أثر وألهم الفكر النيتشوي .إذ يعد شوبنهاور العالم عدماً (كما يظهر وفقاً لصورتى الزمان والمكان

يعدهما عدماً، والعدم الذي ينشأ عن إنكار الإرادة وجوداً، ولكن ما دمنا خاضعين لإرادة الحياة، فأنا لا نستطيع أن نتعرف على العدم الحقيقي في الوجود الظاهري، وإنما نعد سلب هذا الوجود عدماً) (فؤاد كامل، 1991، 117). ومن منظور آخر يقول شوبنهاور واصفاً العقل بأننا (نخطئ إذا ظننا أن العقل هو المحرك للإنسان، ف وراء العقل إرادة شعورية ولا شعورية كاسحة تجرف العقل في طريقها. هذه الإرادة الكاسحة تسخر العقل وغيره من أدوات لخدمتها، وهي جوهر الإنسان، بل قد تكون جوهر الجماد ولعلها وهذا أكيد "الشيء في ذاته" يسعى الفلاسفة إلى إمطة اللثام عنه). (وفيق غريزي، 2008، 94)

وبهذا لم يعد هناك أمل لحياة مستقبلية بعد الموت الذي لا مفر منه (فهو تشتت لا يمكن توقعه للذرات التي التحمت بالصدفة لتصنع الحياة التي هي في جوهر طبيعتها ظاهرة منقطعة غير متصلة، وليس ثمة قوانين تؤدي إلى ظهورها وليس لها اثر باق على ما يليها من كتل المادة، فقد جاءت بلا سابقة وسوف تبقى بلا بقية) (جيمس كارلس، ص53)

أما شوبنهاور قدم صورة مأساوية ومتشائمة للحياة الإنسانية، باعتبارها سلسلة متواترة من التمثلات والظواهر المتضمنة لجملة من الرغبات والحاجات المتصادمة مع النقص والعقبات، حيث الألم السمة الأصلية للحياة، وظاهرة غير خارجية ومفروضة قسراً وتتبع من داخل الإنسان بل موجودة في طبيعتها بفطرته، والسعادة التي يحاول ان ينالها الفرد في كفاحه المرير مع الألم سلبية، سرعان ما تنتهي بألم آخر وحرمان جديد، ولكن في مقابل ظواهر الحياة التي تخضع لمبدأ الضرورة، هناك الإرادة، التي يعدها شوبنهاور (جوهراً للإنسان، وفيها يجد التأمل الباطن المباشر، الجوهر الباطن الحقيقي له، والذي لا يمكن ان يفنى، وهي البذرة الحقيقية الوجودية فيه، والشيء في ذاته) (عبد الرحمن البدوي، 1983، 186) وهذه الإرادة باطنية تتبع من ضمير الإنسان وشعوره وليست اختيارية، أو تابعة لبواعث وحركة الإنسان، وليست عاقلة أو محدودة وإنما تتحقق موضوعياً من خلال الحياة والعالم، ولتوكيد نفسها عن طريق الجسم، منحت الفرد الطاقة الغريزية لتحفظ بقاء نوعه في الوجود (فالفرد في نظر

الإرادة نسخة أو عينة لا تتأثر الإرادة بموته ، ولا تهتم هي بالأفراد كأفراد وإنما تهتم بهم من حيث النوع الإنساني كله ، وهذا النوع هو الذي تسهر الإرادة على بقاءه ، فتبذر البذور التي يدوم بها ، وتشعل الرغبة في التناسل التي يبقى بها ، فهي لا تتردد في القضاء على الفرد مادامت تعلم ان أمامها الأبدية كلها لتحقيق عملها وهو خلق الأفراد (فؤاد كامل ، 1963 ، 82) فالغريزة الجنسية ، إذاً ما هي إلا الإرادة التي تتجسد فيها إرادة الحياة التي هي سر الواقع والمعنى الحقيقي للوجود مؤكدة نفسها بكل الظواهر العرضية المتقابلة والمتناقضة التي تنتابها (فالنسل هو الغرض النهائي لكل كائن عضوي ، وأقوى الغرائز ، والوسيلة الوحيدة التي تمكن الإرادة من قهر الموت ، ولكي تضمن الإرادة ذلك ، عمدت ان لا تضع إرادة النسل تحت رقابة العقل أو المعرفة أو التأمل) وبهذا فان الموت لا يستطيع قهر حياة الإرادة أو حياة الشيء في ذاته أو النيل منها ، وإنما الذي يتأثر بالموت فقط عالم الظواهر الفردية الذي يخضع للزمان وحده ، ومنها الفرد الإنساني ، أما الإرادة فهي تحارب الموت (وما العقل إلا عبد وخادم لها ، فنحن ليس لدينا رغبة في هذا الشيء أو ذاك لأننا نعقل أو نفكر ، بل تحفزنا الإرادة إلى ان نرغب ، وينشغل العقل في إيجاد الأسباب والمبررات لما نرغب فيه) (بيلي سوندرز ، 27) فالإرادة بما تمتلكه من واقعية ، هي مصدر التحكم في الشعور وهي المحرك لذات الإنسان ، وتصبح بعد موت الإنسان وفناء كيانه وتحطيم فرديته ، أبدية وخالدة في النوع الإنساني ، فهي عزائه الوحيد في موته وموت الآخرين ، إذ لا يستطيع الموت ان يمس ذلك العنصر الأبدي فينا ، وكما يقول شوبنهاور (ان الواقع الجزئي كظاهرة يفنى ، أما كشيء في ذاته فعلى العكس من ذلك يكون خارج الزمان ، أي لانهاية له ، ويتميز كظاهرة فحسب عن الأشياء الأخرى الموجودة في الكون ، أما كحقيقة في ذاتها فهو نفس الإرادة التي تتحقق في كل شيء والموت يبدو السراب الذي يجعل شعوره منفصلاً عن الآخرين ، وهذا هو معنى البقاء) (اندرية كيسون ، 1985 ، 129)

فالموت عرض مستمر للصور والأشكال المختلفة ويجدها باستمرار ، والتي تعرض الإرادة نفسها فيها ، فهي أشبه بالمرآة التي تعكس عليها هذه الصور ، وهي أزلية لا تقنيها متغيرات الزمان أو الظواهر ، إنما هي تقع خارج تلك المحدوديات .

فالإنسان هو الكائن الذي تتقاذفه أمراض الحياة ومتناقضاتها والشقاء ماهيته الأصلية النافذة في عمق وجوده ، حيث ينتهي الزمان في ساحة مجهولة لا تتأله خبراته أو معارفه ، والموت لغز وبه (نعود إلى وضعنا الأصلي ، وضع الشيء في ذاته ، وحينما يفنى وعينا وذهننا في غمار الموت فأننا نوضع فحسب موضعاً مجهولاً ، لكن ذلك لا يعني انه سيكون وضعاً غير واع تماماً وإنما بالأحرى وضعاً أسمى ، إذ في ظله يختفي الانفصال بين الذات والموضوع) (جاك شورون ، 209) فالزمان يعد عنصر الفناء وسمة الوجود للفرد الإنساني في بعده الذاتي والموضوعي رغم نسبية الوجود واللاوجود كظاهرتين متصورتين ، بحيث يتشكل ضمن المعرفة العقلية جداراً لا يمكن النفاذ منه إلى الشيء في ذاته ، الجوهر الحقيقي للوجود .

أما سارتر فعندما رفض فكرة المثالية للموت باعتبارها نتيجة أو استحقاق مكمل للحياة ، ذلك لان المفهوم يرتبط عنده بالطابع العبثي لهما ، فالموت كالولادة (واقعة خاصة ، يأتي إلينا من الخارج ويحولنا من الخارج ، وهو لا يتميز في جوهره إطلاقاً عن الولادة) (جان بول سارتر ، 688) وهذا التطابق الذي يدعوه سارتر بالوقائعية* ينتج الموت كواقعة عرضية وحدثاً يخص لما هو ذاته ، لذا يرفض إعطاء الموت صفات فردية أو استنتاجات قبلية أو بعدية ، اعتباره إمكانية شخصية كما وصفه هيدجر بأنه الشيء الوحيد الذي ليس بإمكان احد ان يفعله عني وكل الموت بمفرده فلا احد يموت بدلاً عن الآخر ، لان وصفه للموت بأنه أنا ، يجعل منه حدثاً قابلاً للانتظار ، ويقول سارتر عن ذلك (لا يمكن للموت ان يتميز بخصائص معينة ، لأنه موت كموتي ، ومن ثم فان بنيته الجوهرية ليست كافية كي نجعل منه ذلك الحدث المشخص والموصوف الذي يمكن انتظاره) (حبيب الشاروني ، 57)

لكن (العدمية) التي تعد أساس الفكر الحداثي مع إطلالة القرن العشرين أخذت حيزاً مهماً في الفكر الوجودي ولاسيما (هايدغر، وسارتر) بوصفهما مؤثرين وفاعلين في الفكر المعاصر ويمكن أن تعد السريالية معبراً لها في كثير من نتائجها عنه، هذه الوجودية التي تعد العدم والعدمية إحدى مؤسسات بنائها الفكري .

إذ يقدم (مارتن هيدغر) العدمية بوصفها (العملية التي لم يعد ثم شيء قيماً يتصل بالوجود، بيد أن التعريف الهيدجري لا يخص وحسب نسيان الإنسان للوجود، وكأن العدمية لم تكن إلا آليته وتبدلاته الناجمة عن ضلال، أو أكذوبة، أو وهم ذاتي ملازم للمعرفة تقابله بالصلابة الراهنة والمائلة للوجود ذاته، وجود منسي بلا ريب، ولكنه وجود لم يتبدد ولم يتلاشى). (جيانى فاتيمو، 1987، 24) أن هايدغر قدم العدمية بوصفها واقع الوجود الإنساني الذي بنظرة يمثل الكذب وصورة ضلال وأهم يصرار الإنسان من أجل لاشيء لأنه (معدم) واقعة حتمية لا محال منها، هي الموت و (لا تزال العدمية المكتملة عند نيتشه تمتلك تلك الدلالة الأساسية: أن ما ينادينا في عالم الحداثة المتقدمة هو نداء إلى الانصراف (الاستقالة) هذا النداء يعتمد على هايدكر، بتأكيد ضرورة التخلي عن الوجود بوصفه أساساً للقفز إلى الأعماق السحيقة الأعماق التي عندما تستدعينا انطلاقاً من تعميم القيمة التبادلية والمصادرة التقنية في التقنية الحديثة) . (جيانى فاتيمو ، 1987، 24)

اتضح للباحث من هذا العرض الفكري النظري لفكرة العدمية أنها فاعلة في النتائج الإبداعية في الأدب والفن ولاسيما التشكيل . أن هذه العدمية التي تعلن الفناء والسحق الإنسان تلقفتها مخيلة فنانون التشكيل عبر عصور مختلفة وبعضهم لم يعرف الوجودية كما نعرفها الآن بل أن بعضهم سبقها بزمن ليس بالقصير .

مؤشرات الإطار النظري

- 1- المنظومات التي تقدم التأويل باستعارة المفاهيم والمعنى من عصر الدويلات القديمة ، يقدمها النص لتكون ممثلة لفكرة العدمية والفناء في الخزف المعاصر
- 2- العدمية التي تتخطى المنتج الفني تبعث بمفهومها أشكال خزفية تمثل في منحائها القلق والألم والانسحاق لأجساد فنية متهاكة شكلت خزيناً ابستمولوجياً تقترب من عدمية الفناء والموت .
- 3- استلهاً الأشكال المستدعاة من الواقع وتعريضها لتغير الشكلي في هويتها المفترضة الواقعية شكلت خزيناً مهماً لذاكرة الفنان في إنتاج أعماله الفنية
- 4- عندما تكون فكرة الرفض والازدراء والإنكار للقيم والتقاليد السائدة بالمفهوم النيتشوي ، واستعارة خامات من الواقع ذاته ، مثلت منظومة خصبة وثرية لمخيلة الخزاف في تنوع الأعمال الفنية التي تتواجد بها فكرة العدمية والفناء .

الفصل الثالث

مجتمع البحث

تم اختيار حدود بحثه من قبل الباحث مجتمعه الخاص بفن الخزف المعاصر باعتماد الحدود الزمنية التي أشار إليها في الفصل الأول ، التي تتكون من النتاجات الخزفية المعاصرة ، والتي تتصف بكونها نصوص تتمثل بها عدمية الفناء ، واطلع الباحث على كم واسع من النتاجات الخزفية عبر دراسة مسحية لمجمل الأعمال الخزفية المعاصرة ، معتمداً في ذلك على مواقع السوشل ميديا وصفحات الخزافون المعاصرين ، وإن مجتمع البحث يتكون من (30)

عينة البحث

تم تحديد عينة البحث على نحو قصدي باختيارات تعتمد عدمية الفناء في الخزف المعاصر ، وكان اختيار الباحث ، وبما تتلائم مع الجانب التفاعلي لهذه العينات ، والتي تكون قريبة من الشروط الواجب توافرها في بنية النص مما يحقق أهداف البحث ويولد نتائج تكشف عن صورة البحث النهائي إذ تم اختيار (6) عينة تشمل (6)

فنانين تمثل الحدود الزمنية والمكانية وتتفاعل مع المؤشرات التي انبثقت من الإطار النظري .

منهجية البحث

اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي من حيث إعادة قراءة النص بأداة المؤشرات التي توصل إليها فضلاً عن مراكز التقويض التي تفعل النص .

أداة البحث

واستعان الباحث بالمؤشرات التي تحققت من مباحث الإطار النظري كمعادلات ومعيار للتحليل تعتمد عدمية الفناء في جزئياتها فضلاً عن الملاحظات التي توصل إليها في المعاينة للنصوص بأجمعها.

تحليل العينة

ان العناوين التي قدمتها دراستنا الحالية في البحث عن فكرة العدم والفناء (الموت) وتجلياتها في الخزف المعاصر ، تظهر ان تأسيسات الأعمال الفنية المنتجة في تلك الفترة ، ارتباطها بجسد الإنسان وأجزائه المرتبطة المتداخلة والمتقاطعة والمتلاشية بهيئات إنسانية ، تقدم فكرتها العدمية ضمن محيط الفناء والتي عادة ما يكون مرتبط بواجبات وذرائع تجعل من الإنسان ، منتهي إلى الهلاك ولا يملك غير الصراخ الذي تجسد فيه الألم ، أنها دراماتيكة الألم والانسحاق انسحاق الذات تهاوي تشخيص الإنسان للانا التي تمتلكه ، تذوب مع انفعالاته وحاجاته الذرائعية ، فتتصل بتشخيص الأشكال الإنسانية لتبدو بهيئات اقرب إلى الواقع ، لكنها تفقد خاصية التجسيد الكامل لأي حضور جسدي إنساني ، فالخزاف المعاصر هنا يستدعي العلاقات المتشكلة في النصوص الخزفية ، ويحيلها إلى إبداعات جمالية تؤثر وتتأثر بالمجاور ، مما يجعل التنوع الشكلي والأسلوبي متغير ، فنجد ان اغلب الأعمال التي يقدمها خزافو الفترة المعاصرة ، تجسد فردية الموت لكن بالتنوع الاظهاري لجسد الإنسان ، فنجد تارة يركز على الرأس وتارة أخرى يظهر الجسد ممزقاً وتارة أخرى يظهر بأسلوب منتهي وفاني ، انظر الاشكال .



georges jeanclous



richard cleaver



stephen de

ان العلاقة المتوازنة التي تقدمها فكرة الموت والفناء في الخزف المعاصر تمتاز مفاهيمها وتربط الخيال بالواقع ، فهي أشبه بعملية استدعاء واستعارة من البيئة المحيطة بالخزاف لتمثيل نصوصه او في بعض الأحيان نجد ان الأمراض النفسية والحالة السايكولوجية ممكن ان تحدد شخصية الفنان في إظهاره لرسوماته واشتغالاته الخزفية ، في اغلبها تبني على فكرة الموت والحياة الملازمة للحدث ، الحالة التي تقدم تقويضها للزمان والمكان ، بأشكال ونصوص تقدم حكايتها الدرامية بحدث او ظاهرة يكون ضمن الأنساق التي تجتاح مدركات الفرد .

ان فعل الموت يبدو حاضرا من خلال شكل الجسد الإنساني بوضعية الوقوف ، بينما يتلاشى الوضع العمودي للشكل الإنساني ، ليحيلنا إلى فكرة انتهاك صورة ثبات الجسد الحي وانتصابه كمظهر متعالق مع الشكل الحيوي للجسد ومن سمات ديمومته وبقائه حيا وهنا يبدو التعبير عن الموت شكل من أشكال الإطاحة بلا قيمة العمودية المتسقة بحياة الجسد الإنساني ، ان الشكل الخزفي يظهر مشوه دون الملامح لكن الجسد المنتصب يحيلنا مظهره الخارجي في بعض العلامات الجنسية إلى كون الجسد امرأة كدلالة على ان الحدث (الصراع) يستهدف قيمة الحياة وجوهرها المرتبط رمزيا بالخصب والتجدد والديمومة ان العمل يتضمن بعض الإشارات للدلالة على وجود ، بارقة أمل للحياة.

وعليه فان العمل يقارن في تعبيره الحضور الإنساني من خلال الجسد في وسط تداخل بأجوائها المتشظية الحياة والموت باعتماد التقابلات اللونية ووسائط التعبيرية الشكلية باعتبار الجسد حاملا لقيمته الثنائية شكلا ودلالة

وهنا نجد ان النص الفني يتأسس من الشكل الإنساني كاستدعاء لتجليات الموت وفي بعض الأحيان نجد ان الجسد الحيواني أيضاً نجده حاضراً في المنتجات الخزفية ومنها العلامات المرمزة ذات تكوينات متمركزة تفضح عن بنياتها الوظيفية ، ان اغلب الأعمال الفنية تبني عليها فكرة التراكم ككتل تغطي عليها الألوان التي تبعث بمفهومها معاني الألم والانسحاق والانهيار وتكون أساسها مؤشرات لونية ذات ألوان مرافقة لروحية الموت منها اللون الأسود دلالة على الموت والأحمر دلالة على الدم ، متشكلة على الصورة العامة للجسد الإنسان غارقة في كتلة اللون الأسود والأحمر للتعبير عن المرض ونهاية الحياة ، ومما يتضح لنا ان الخزاف المنتج لهذه النصوص يعبر عن ما بداخله من صراع حتمي واختلاجات لاشعورية ، يحاول ان يظهرها بأسلوب إبداعي ، مقدماً جماليتها المرجوة كصورة من صور الإبداع ، ليقدم بذلك الانفعال والمبالغة بدرامتيكية ، تخترق مشاعر المتلقي لتكون انساق وصور يراها المتلقي احد العلامات ، فهي تعد فعل إقصاء عن لحظات الفرح والغبطة التي نراها لحظات مؤجلة نستشعر وجودها بتفاعل لا يلبث إلا ان يغادر ذلك الوهم الذي نسميه بالفرح ، ومن هنا يعلن الخزاف ، الامتداد الحيوي للوجود الجسدي ، ما هو إلا كيان ينهار في تقادم الزمن ، أنها عملية حتمية وغايات تمر على البشر بصورة تعيد ماضيها بنفس الألم والانسحاق ، تشاؤمية التصور التي تمارسها سلطة المرض والخوف من المجهول ، تلك العقبة تمثل استعارة من الموروث البيئي والعقائدي ، وما الروايات التي تحكى في حراك الفكر الاجتماعي وتتداول قصصها ، إلا هي محاولة لتأكيد ارتكاز المفاهيم التي نقلت صورة الموت والانسحاق ، مما يضعنا في خطاب بصري يقدم قراءة نقدية تحليلية عن التكوينات الفيلسوجية لأشكال الجسد الإنساني ، وهذا الأمر نجده في الحضارات والدويلات القديمة ولاسيما عند حضارة وادي الرافدين وبلاد النيل والفترة الإغريقية مروراً بعصر النهضة وفترة الحداثة وما بعدها ، وهذا الأمر نجده فاعلاً في مختلف الأزمنة والأمكنة ، حيث يشكل الجسد البنية الرئيسية الظاهرية للحياة وكيونيتها .



Stephen Bowers



أمير حنون



قاسم محمد

الفصل الرابع

النتائج :

1- يمثل استهلاك الجسد من خلال حضور قيمته التشخيصية في الخزف المعاصر، بإحالاته الى سلسلة من التشويهات والوصال المقطعة والمبتورة والأعضاء الحركية الممزقة والمتهرئة والبالية والتي تتجسد بها مفهوم العدمية وهو الفناء أو الموت كواقعة متحققة

2- تظهر الإشارات الخطية والمفردات والنصوص التأويلية للتعبير عن فعل الفناء القسري المرتبط بالأيديولوجيات والميثولوجية ومرجعيات ضاغطة مهيمنة ، فضلا عن تمظهر الموت كشكل من أشكال نفي الذاكرة وإقصائها بالاستناد إلى رموز والأشكال التعبيرية .

3- حضور مشاهد طبيعية والأشكال التكوينية وتبلورها كثيمات عدمية لتمثيل فكرة الفناء أو الموت في الخزف المعاصر من خلال إعادة انتاج أشكالها والمعاني الكامنة فيها بوصفها رموزا تحمل دلالات ازدواجية متلازمة لفكرة الموت مرتبطة بالتغيرات المرافقة للظواهر وتعاقباتها الزمكانية كمستعرات في التراث الأسطوري والحضاري لبلاد وادي الرافدين .

4- تبنى الخزف المعاصر في تمثيل عوالم افتراضية تتماهى فيها صور عدمية الموت بتغريب أجواء المشاهد المحيطة بالأشكال وتمويهها بالغموض أو تحويلها وتجريدها إلى أشكال هندسية وعلامات ورموز وظهور الشرايين والأوردة بهيئة ساخرة

5- يتمظهر الموت كفعل إقصاء فردي في الخزف المعاصر من خلال حضور الجسد البشري المشخص منفردا في وجود افتراضي متخيل مقابل تغيب أشكال الواقع الحياتي والمحيط البيئي.

6- يشكل الجسد العنصر الهام في تمثيل فكرة الموت في الخزف المعاصر بوصفها حاملا لسماتها الدلالية من خلال تجسد قيمته في صورة تعضيه ونموه عند تمثيله بصورة التشويه والقطع وإظهار قيمة الموت المتغلغلة في نسيجه نتيجة تحقق ظاهرة العدمية كواقعة متحققة للموت

الاستنتاجات :

1- اقتضى تمثيل صورة الفناء في الخزف المعاصر والتشكيل المعاصر إلى مغادرة تمثيل الأساليب المألوفة (التقليدية) وموضوعاتها وأساليبها السردية ومرجعياتها الضاغطة وبما يتناسب مع فكرة المتغيرات والمعطيات الجديدة للعصر

2- تشكل الصور الفناء والعدم والعدمية لتمظهر فكرة الموت في الخزف المعاصر ، فهي عناصر أساسية في تفسير تلك الظواهر الغامضة وتشير إلى شيء غير محدد في عمقه أو في أبعاده هذه المنظومة الحداثوية حققت عنصر المفاجأة والصدمة والذهول لدى المتلقي

3- تبنت أساليب الخزف الحديثة والمعاصرة التعبير من خلال فكرة العدم أو الفناء ذاتها ، وليس عبر تصورات غيبية مفارقة للواقع والواقعية بتقويضها المضامين القبلية المتصلة بالعقد الاجتماعي والمختلف فيما يخص مفهوم فكرة الموت

4- أن الفنون الحداثوية والأفكار والمفاهيم التي دعت إلى الخروج عن الأطر التقليدية ومشاكسة النظام والأيقون والأشكال التقليدية المتجسدة بقيم ومفاهيم منطقية وعقلية ، هي التي حققت في طياتها بواذر التقدم والتطور في الاشتغالات الفنية وهي التي جعلت من الفنانين والخزافين تحاكي بمفهومها صورة غرائبية المنحى تقدم صورة العدمية أو

الفناء في أظهار عناصر الموضوع من حيث بنائها اللاشعوري إضافة إلى خروجها عن المنطق العقلي والقوانين المتشكلة عند الخزاف لأحداث ثورة لهدم المثل والمعايير السائدة في المجتمع.

المصادر والمراجع

- 1- جيانى فاتيمو :نهاية الحداثة في ثقافة ما بعد الحداثة 1987،ت ر فاطمة جيوشي ،وزارة الثقافة السورية ،دمشق،1998
- 2- فريدريك نيتشه:ارادة القوة ،ت محمد ناجي،المغرب،افريقيا الشرق،2011،ص11
- 3- كارين ارمستروغ :-تاريخ الأسطورة ،ت،ر:وجيه قانصو، الدار العربية للعلوم والنشر ، بيروت ، ط2008
- 4- احمد عبد الحليم عطية :-الإنسان في الفلسفة فيرباخ ، دار التنوير ، بيروت ،2008
- 5- افلاطون :- محاكمة سقراط ، ت،ر:عزت قرني ، در قباء ، القاهرة ، ط2، 2001
- 6- اندريه كريسون :-شوبنهاور ، ت،ر:احمد كوي، دار بيروت للطباعة والنشر ، 1985
- 7- برتراند رسل :حكمة الغرب، ت،ر: فؤاد زكريا ، مؤسسة الهنداوي ، المملكة المتحدة ، 2017ج2.
- 8- بلاسم محمد :-تأويل الفراغ في الفنون الإسلامية ، دار مجدلاوي ، عمان ، ط1، 2008
- 9- بيلي سوندرز :-فن الادب مختارات من شوبنهاور ، ت،ر:شفيق مقار ، الدار القومية للطباعة والنشر
- 10- جاك شارون :-الموت في الفكر الغربي ،ت،ر:كامل يوسف ،الكويت ، عالم المعرفة ، 1984
- 11-جان بول سارتر : ت،ر: نيقولاميتيني، الكينونة والعدم ، المنظمة العربية للنشر ، بيروت ، 2009، ط1
- 12-جعفر ال ياسين :-فلاسفة اليونان من طاليس إلى سقراط ، مكتبة الفكر العربي ، بغداد ، ط3
- 13- جيأني فاتيمو :نهاية الحداثة في ثقافة ما بعد الحداثة 1987،ت ر فاطمة جيوشي ،وزارة الثقافة السورية ،دمشق،1998

- 14- حبيب الشاروني ، فكرة الجسم في الفلسفة الوجودية ، مطبعة الحسن ، لبنان ، 2006
- 15- روجيه غارودي :- حوار الحضارات ، ت،ر: عادل العوا ، عويدات للنشر والطباعة ، بيروت ، 1999 ، ط4،
- 16- زهير صاحب :- تقابل الحضارات ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، 2016 ، ط1
- 17- زهير صاحب:- الفنون البابلية ، دار الجواهري ، بغداد ، ط1، 2011
- 18- عبد الرحمن البدوي :-شوبنهاور ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، 1983
- 19- فريدريك نيتشة :ارادة القوة ،ت،ر محمد ناجي ،المغرب ،افريقيا الشرق، 2011
- 20- فؤاد كامل :- الفرد في فلسفة شوبنهاور ، دار المعارف ، مصر 1963.
- 21- فؤاد كامل: الفرد في فلسفة شوبنهاور، الهيئة المصرية ،مصر، 1991
- 22- مأنفرد لوكر .:معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة ،ت ر صلاح الدين رمضان ،مكتبة مدبولي للنشر ،القاهرة
- 23- محمد الخطيب ، الانثربولوجيا الثقافية ، دار علاء الدين ، دمشق ، ط2 ، 2008 ،
- 24- ناصر الشاوي، تأريخ الفن الاغريقي،وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
- 25- نجم حيدر:فلسفة الفن في الفكر المعاصر،جامعة بغداد.
- 26- وولتر ستيس :-تاريخ الفلسفة اليونانية ، مؤسسة الهنداوي للتعليم والثقافة ، مصر ، 2012
- 27- ويل ديورانت ، قصة الفلسفة ، مكتبة المعارف ، بيروت ، 1988 ، ط6
- 28- مأنفرد لوكر، معجم المعبودات والرموز في مصر،ت ر، صلاح الدين رمضان، مكتبة مدبولي، القاهرة،
- 29- جيمس ب.كارلس:ت،ر:بدر الديب ، الموت والوجود ، المجلس الأعلى للثقافة ، 1998.
- 30- وافي غريزي :شوبنهاور وفلسفة التشاؤم،دار الفارابي ،لبنان ،2008، ط1.

تحولات الخط العربي إلى عنصر زخرفي رقمي

: دراسة في الأساليب البصرية المعاصرة .

"The Transformation of Arabic Calligraphy into a Digital Decorative Element: A Study of Contemporary Visual Approaches"

م.د سامر علي عبد الحسن

Dr. Samer Ali Abdulhasan

التخصص: تربية فنية / تصميم زخرفي .

Specialization: Art Education / Decorative Design

المديرية العامة لتربية بابل / العراق

General Directorate of Education in Babylon / Iraq

البريد الإلكتروني: samerali492@gmail.com

رقم الهاتف: 07811911984

الكلمات المفتاحية: الخط العربي، الزخرفة الرقمية، التصميم الجرافيكي، الأساليب البصرية، الفنون المعاصرة، الذكاء الاصطناعي، الهوية البصرية .
أولاً: ملخص البحث :

يهدف هذا البحث إلى دراسة التحولات التي طرأت على الخط العربي في البيئة الرقمية المعاصرة، وتحليل كيفية توظيفه كعنصر زخرفي بصري ضمن التصميم الجرافيكي الحديث، تتطرق مشكلة البحث من التساؤل حول مدى قدرة الخط العربي على التكيف مع المعالجات البصرية الرقمية دون فقدان هويته الثقافية والجمالية، وتتبع

أهمية البحث من كونه يعالج إشكالية فنية بصرية تتقاطع مع الهوية والابتكار في آنٍ واحد، في ظل اتساع الفضاء الرقمي وظهور أدوات تصميم متقدمة .

سعى البحث إلى تحقيق مجموعة من الأهداف، أبرزها:

رصد الأساليب البصرية المستخدمة في توظيف الخط العربي، والكشف عن الوظائف الجمالية التي يكتسبها الخط عند إخضاعه لمعالجات زخرفية رقمية، كما افترض البحث أن الخط العربي يمتلك قابلية للتحويل إلى عنصر بصري زخرفي دون أن يفقد ارتباطه بالهوية الجمالية العربية .

اعتمد الباحث المنهج الوصفي-التحليلي، وتحليل عدد من النماذج التصميمية المعاصرة، إلى جانب مراجعة دراسات سابقة ذات صلة، وتوصل البحث إلى أن الخط العربي يتمتع بمرونة تكوينية تؤهله لأن يكون عنصراً زخرفياً في التصميم الرقمي، وأن المصممين المعاصرين يستثمرونه بصيغ هندسية وتجريدية تحقق التوازن بين الحداثة والهوية، كما أوصى البحث بضرورة تعزيز تدريس توظيف الخط العربي في التصميم الرقمي ضمن مناهج الفنون، وتشجيع البحث الأكاديمي في هذا المجال .

Keywords: Arabic Calligraphy, Digital Ornamentation, Graphic Design, Visual Approaches, Contemporary Arts, Artificial Intelligence, Visual Identity Abstract

This research aims to explore the transformations undergone by Arabic calligraphy within the contemporary digital environment, focusing on its use as a decorative visual element in modern graphic design. The research problem is centered around the question of whether Arabic script can adapt to digital visual treatments without compromising its cultural and aesthetic identity. The study's significance lies in addressing a visual artistic dilemma that intersects identity and innovation amidst the expansion of the digital design space and the emergence of advanced visual technologies .

The study seeks to achieve several objectives, including identifying visual strategies used in rendering Arabic calligraphy as a decorative element and revealing the aesthetic functions that emerge through its digital manipulation, The research hypothesizes that Arabic calligraphy can evolve into a visual ornamental component while retaining its Arab aesthetic identity . The methodology adopted is descriptive-analytical, involving the analysis of selected contemporary design samples and the review of relevant previous studies, The findings indicate that Arabic script possesses structural flexibility that enables it to function as a decorative element within digital design, Contemporary designers utilize the script through geometric and abstract approaches that balance innovation with cultural identity, The study recommends integrating Arabic calligraphy into digital art curricula and encourages further academic exploration in this field .

الفصل الأول: الإطار المنهجي للبحث

1-1 المقدمة :

يُعدّ الخط العربي أحد أبرز مظاهر الهوية البصرية والثقافية في الحضارة الإسلامية، وقد شكّل عبر تاريخه الطويل أداة للتعبير الجمالي والروحي في مختلف أشكال الفنون (العامري، 2021، ص. 33)، ومع تطور الوسائط الرقمية، بدأ الخط العربي يشهد تحولات جذرية في بنيته الشكلية ودوره الوظيفي، إذ تجاوز كونه نظاماً كتابياً ليندمج ضمن عناصر التصميم الجرافيكي المعاصر بوصفه عنصراً زخرفياً رقمياً (عبد الحميد، 2022، ص. 55؛ Al-Maktari, 2023, p. 117).

وقد أفرزت هذه التحولات تحديات جمالية ومفاهيمية دفعت الباحثين إلى إعادة التفكير في وظائف الخط العربي وحدود استخدامه داخل المنصات البصرية الحديثة، لا سيما

في ضوء ما توفره تقنيات الذكاء الاصطناعي من أدوات جديدة لإعادة تشكيل الحروف وإنتاج معالجات تصميمية غير تقليدية .

1-2 مشكلة البحث :

شهد الخط العربي في العصر الرقمي تحولات نوعية انتقلت به من مجرد نظام كتابي لغوي إلى عنصر بصري ووظيفي داخل التصميم الزخرفي المعاصر ، وهو ما يثير تساؤلات عدة حول مدى تأثر هذا التحول بالتقنيات البصرية والأساليب الرقمية الحديثة، وكذلك حول طبيعة العلاقة بين الشكل الزخرفي للخط والوظيفة الجمالية أو الاتصالية التي يؤديها .

ومن هنا يمكن صياغة مشكلة البحث في التساؤل الآتي :

كيف أسهمت التحولات الرقمية في تحويل الخط العربي إلى عنصر زخرفي بصري ضمن الأساليب البصرية المعاصرة؟

1-3 الفروض والنظرية المؤطرة للبحث :

أولاً: فروض البحث :

للإجابة على أسئلة البحث فإن الباحث يفترض الآتي :

1. يفترض الباحث أن توظيف الخط العربي ضمن برامج التصميم الرقمي يساهم في تطوير الجماليات البصرية للتصميم الزخرفي .
2. يفترض الباحث أن استخدام الأساليب الزخرفية الحديثة مثل (التكرار والتراكب والتدوير) داخل البيئات الرقمية يؤدي إلى تعزيز القيمة التعبيرية للحرف العربي .
3. يفترض الباحث أن معالجة الحروف العربية باستخدام برامج مثل (Photoshop وIllustrator) يفتح آفاقاً جديدة للإبداع في تدريس التصميم الجرافيكي .
4. يفترض الباحث أن الدمج بين الخط العربي والتكنولوجيا الرقمية يساعد على رفع مستوى التفكير الإبداعي لدى المتعلم في مجال التربية الفنية .

ثانيًا: النظرية المؤطرة للبحث :

أستند البحث في إطاره النظري إلى (نظرية الجشطالت Gestalt Theory)، وهي نظرية بصرية تُعنى بكيفية إدراك الإنسان للعلاقات البصرية بين العناصر، وتُركز النظرية على أن الفرد يُدرك الكل أولاً قبل الأجزاء، وأن الإدراك البصري يتبع مبادئ محددة مثل : (التماثل، الشكل والخلفية، التقارب، الاستمرارية، والإغلاق) .

وقد تم تبني هذه النظرية لعدة أسباب :

- أن الخط العربي حين يُعالج زُخرفياً في التصميم الرقمي يخضع غالباً لقوانين بصرية مشابهة لما تصفه الجشطالت .
- كثير من الأساليب الزخرفية المعتمدة على الحرف (كالتماثل والتراكب والتكرار) ترتبط بمفاهيم الإدراك البصري الشكلي .
- تحليل النماذج التطبيقية أظهر بوضوح أن المصمم يعتمد على وحدة الشكل وتكراره كاستراتيجية تعبيرية وتكوينية .

ثالثاً: ربط الفروض بالنظرية :

- الفرضان الأول والثاني يعكسان مبدأ الشكل والخلفية والتماثل البصري في الجشطالت، حيث تتحول الحروف من رموز لغوية إلى وحدات زخرفية متكررة .
- أما الفرضان الثالث والرابع يعكسان مبدأ الاستمرارية والإدراك الكلي في كيفية توظيف المتعلم للتقنيات الرقمية لإنتاج تكوين متكامل بصرياً .

1-4 أهداف البحث :

يهدف هذا البحث إلى :

1. الكشف عن التحولات الشكلية والبصرية التي طرأت على الخط العربي في العصر الرقمي .

2. تحليل الأساليب البصرية المعاصرة التي تناولت الخط العربي بوصفه عنصراً زخرفياً وظيفياً .

3. استكشاف الدور الجمالي والتواصل للخط العربي ضمن التصميم الجرافيكي الحديث .

4. تقديم رؤية نظرية تسهم في تعزيز فهم الخط العربي ضمن سياق الفنون الرقمية .

1-5 أهمية البحث :

تتجلى أهمية هذا البحث في تسليطه الضوء على التغيرات التي طرأت على الخط العربي في ظل التطورات الرقمية، كما أشار إلى ذلك الجابري (2020، ص. 70) ، في دراسته حول الخط العربي في الإعلام البصري المعاصر. كما يسعى البحث إلى إغناء المكتبة الأكاديمية العربية بدراسة معاصرة تُبرز دور الخط العربي في إثراء الفضاء البصري للتصميم الرقمي، وتُسهم في توسيع آفاق البحث الجمالي في الفنون البصرية الحديثة .

1-6 حدود البحث :

ينحصر نطاق هذا البحث في تحليل نماذج محددة من التصميمات الجرافيكية الرقمية التي تم إنتاجها خلال السنوات الخمس الأخيرة (2020-2025)، والتي تم فيها توظيف الخط العربي بوصفه عنصراً زخرفياً بصرياً، مع التركيز على النماذج المنشورة رقمياً أو المعروضة ضمن معارض تصميم رقمية .

1-7 مصطلحات البحث :

في ضوء أهداف البحث وإطاره النظري، يُقدّم الباحث التعريفات الآتية للمصطلحات الرئيسية الواردة في العنوان والمضمون :

الخط العربي مفاهيميًا:

هو نظام بصري لغوي نشأ في البيئة العربية الإسلامية، ويتميز بتنوع أنواعه (كوفي، ثلث، نسخ، ديواني، فارسي...)، وبقدرته على الجمع بين الوظيفة الكتابية والجمالية، مما يجعله مادة غنية في التعبير البصري .

إجرائيًا :

الخط العربي هو المادة التصميمية الأساسية التي يعتمد عليها هذا البحث في تحليل النماذج الفنية المختارة، والتي تحوّلت من شكل كتابي لغوي إلى عنصر زخرفي رقمي يؤدي دورًا بصريًا وجماليًا ضمن التصميم المعاصر .

التحول مفاهيميًا:

يشير إلى التغير النوعي أو البنيوي الذي يصيب الشكل أو الوظيفة أو المفهوم نتيجة لتأثير خارجي، فكريًا أو تقنيًا.

إجرائيًا:

يقصد به في هذا البحث الانتقال من الاستخدام التقليدي للخط العربي ككتابة إلى توظيفه كعنصر بصري زخرفي رقمي داخل التكوين الفني أو التصميم الجرافيكي .

العنصر الزخرفي مفاهيميًا:

هو أي شكل أو وحدة بصرية تُستخدم لتكوين جمالي أو زخرفي، سواء أكان مجردًا أم ذا دلالة رمزية.

إجرائيًا:

هو الحرف أو الكلمة العربية التي تمّت معالجتها بصريًا داخل الأعمال الفنية بحيث لم تعد تُستخدم لغايات القراءة، بل لتكوين بناء زخرفي مستقل له وظيفة جمالية أو رمزية في فضاء التصميم .

الرقمي مفاهيميًا :

ينتمي إلى تقنيات الوسائط الرقمية (Digital Media) التي تعتمد على الحوسبة والبرمجيات في إنتاج الصورة أو النص أو المعالجة البصرية .

إجرائيًا:

يشير إلى التقنيات التي استُخدمت في إنتاج أو معالجة الأعمال الفنية المدروسة في هذا البحث، والتي مكّنت من إعادة تشكيل الخط العربي بصريًا من خلال برامج التصميم أو التأثيرات الرقمية .

الأساليب البصرية المعاصرة مفاهيميًا:

هي الاتجاهات أو التقنيات أو المنهجيات المعتمدة في تصميم وتكوين الأعمال الفنية والبصرية في العصر الراهن، والتي تُستخدم فيها مفاهيم مثل: (التجريد، التفكيك، التكرار، الإيقاع، المعالجة الرقمية) وغيرها .

إجرائيًا:

يقصد بها في هذا البحث الطرق التصميمية التي اعتمدها الفنانون والمصممون لتحويل الخط العربي إلى عنصر زخرفي رقمي، من خلال التحليل الفني للنماذج المختارة .

الفصل الثاني: الخلفية النظرية والدراسات السابقة**2-1 مفهوم الخط العربي :**

يُعد الخط العربي من أبرز الفنون البصرية التي تميزت بها الحضارة الإسلامية، إذ لم يكن مجرد وسيلة للكتابة، بل تطور ليصبح أداة تعبير جمالي ورمزي (المنصوري، 2019، ص. 21) ، يمتاز الخط العربي بمرونته العالية، وقدرته

على التكوين الزخرفي، حيث تأثر بعوامل ثقافية ودينية وجمالية انعكست في تنوع مدارس وأنواعه (عبد الله، 2018، ص. 39) .

وقد ساهمت هذه الخصائص في توظيف الخط العربي ضمن مختلف مجالات الفن، كالعامة والزخرفة والخزف والمنسوجات، وصولاً إلى التصميم الجرافيكي المعاصر (العامري، 2021، ص. 45)، فالخط العربي لا يُقرأ فقط، بل يُرى ويُستشعر بصرياً، مما جعله مادة خصبة للفنانين والمصممين (عبد الحميد، 2022، ص. 59).

2-2 التحولات الرقمية في الفنون البصرية :

أثرت الثورة الرقمية بشكل عميق على بنية الفنون البصرية، فظهرت تقنيات جديدة مثل التصميم ثلاثي الأبعاد، الواقع الافتراضي، والذكاء الاصطناعي، ما أدى إلى تحولات في أدوات الإنتاج والتعبير البصري (حسن، 2020، ص. 63) . هذه التحولات لم تُحدث تغييراً تقنياً فقط، بل غيّرت من طبيعة العمل الفني ومفاهيمه، حيث أصبح الفنان أو المصمم يتعامل مع وسائط مرنة ومتعددة السياقات (AI- Maktari, 2023, p. 117)، مما أتاح له حرية أكبر في تشكيل العناصر البصرية وإعادة دمجها، ومنها الخط العربي بوصفه مكوناً بصرياً ديناميكياً يمكن إعادة توظيفه خارج إطاره الكتابي التقليدي .

2-3 الخط العربي بوصفه عنصراً زخرفياً في التصميم المعاصر :

مع اتساع رقعة التصميم الجرافيكي واعتماده على عناصر بصرية ذات دلالات جمالية واتصالية، بدأ الخط العربي يُستثمر كعنصر زخرفي وظيفي داخل التصميم، خصوصاً في مجالات الهوية البصرية، الدعاية، التعبئة البصرية، وغيرها . والخط لم يعد مجرد نص مقروء، بل صار يُشكّل ويُعالج بصرياً ليؤدي وظيفة زخرفية تعكس هوية المنتج أو العمل الفني (عبد الحميد، 2022، ص. 75)، وظهر ذلك جلياً في أعمال العديد من الفنانين العرب والمعاصرين الذين اعتمدوا على تفكيك

الحروف، تدويرها، دمجها مع عناصر هندسية أو عضوية، لتكوين تشكيلات خطية حديثة ذات طابع زخرفي صرف (Al-Maktari, 2023, p. 121).

2-4 الدراسات السابقة :

رصدت عدة دراسات التحولات التي طرأت على الخط العربي ضمن الفضاء البصري المعاصر، منها :

- دراسة محمد فاضل العامري (2021، ص55) : التي تناولت علاقة الخط العربي بالهوية البصرية في التصميم الجرافيكي، مؤكدةً على قدرة الخط في التعبير عن مفاهيم معاصرة تتجاوز الطابع التقليدي .

- دراسة أسماء عبد الحميد (2022، ص. 82) : التي حللت نماذج من التصميم الجرافيكي التي استخدمت الخط العربي كعنصر زخرفي رقمي، وخلصت إلى أن الخط يمتلك مرونة بصرية عالية تؤهله للاندماج ضمن المنظومات الزخرفية الحديثة .

دراسة أجنبية لـ Ali Al-Maktari (2023, p. 117): نشرت في مجلة التصميم البصري الدولية، سلطت الضوء على توظيف الخط العربي في التصميم المعماري والافتراضي، وأكدت على أبعاده الرمزية الجمالية، خاصة عند إخضاعه لمعالجة رقمية تعتمد على خوارزميات الذكاء الاصطناعي .

الفصل الثالث: منهج البحث:

3-1 أولاً: منهجية البحث :

أعتمد هذا البحث على المنهج الوصفي- التحليلي، الذي يتناسب مع طبيعة الموضوع الذي يركز على دراسة التحولات الرقمية للخط العربي وتوظيفه كعنصر زخرفي في التصميم المعاصر (خليل، 2020، ص. 66)، ويهدف هذا المنهج إلى جمع

المعلومات الوصفية المتعلقة بالخط العربي ضمن الفضاء الرقمي، ومن ثم تحليلها لتحديد أبعادها الجمالية والفكرية في السياق المعاصر (عبد الله، 2018، ص. 41) .

إضافة الى توظيف منهج تحليل المحتوى البصري كأداة للكشف عن خصائص التحول في الوظيفة الجمالية والتصميمية للخط العربي ، وتم اختيار مجموعة من الأعمال الفنية التي تمثل أنماطاً مختلفة من توظيفات الخط العربي ضمن تشكيلات زخرفية رقمية .

3-2 مجتمع البحث :

يتكون مجتمع البحث من مصممين جرافيكين وفنانين معاصرين، بالإضافة إلى أعمال تصميمية مختارة من معارض دولية متخصصة في الفنون البصرية الرقمية، كما اعتمدت بعض الدراسات المشابهة نفس التوجه في اختيار مجتمعات البحث (حسن، 2020، ص. 72) .

3-3 عينة البحث :

تم اختيار عينة قصدية من (10 نماذج) من الأعمال الفنية الرقمية، تمثل اتجاهات متنوعة في توظيف الخط العربي في التصميم الرقمي .

3-4 أداة البحث :

أستخدم هذا البحث مجموعة من الأدوات لجمع البيانات وتحليلها، بما في ذلك:

الملاحظة المباشرة: تم من خلالها رصد العديد من النماذج التصميمية التي اعتمدت على الخط العربي كعنصر زخرفي في أعمال التصميم الجرافيكي (العامري، 2021، ص. 58) .

الاستبيانات: تم توزيع استبيان على مجموعة من المصممين والممارسين في مجال التصميم الجرافيكي لمعرفة آرائهم حول استخدام الخط العربي في العمل الزخرفي الرقمي (عبد الحميد، 2022، ص. 88) .

دراسة الحالة: تم تحليل عدد من الأعمال الفنية التي تستخدم الخط العربي ضمن مشاريع تصميم معاصرة (تم جمعها من معارض تصميم محلية ودولية)، (Al-Maktari, 2023, p. 122) .

التحليل البصري: تم تطبيق أدوات التحليل البصري لتحديد الأنماط الجمالية والتقنيات المستخدمة في تشكيل الخط العربي ضمن هذه الأعمال (أبو زيد، 2019، ص. 35) .

3-5 إجراءات البحث :

تم تقسيم البحث إلى عدة مراحل أساسية :

1. مرحلة جمع البيانات: تم خلالها جمع البيانات من المصادر المختلفة مثل (المعارض والتقارير والفنانين)، بطريقة مشابهة لما أشار إليه خليل (2020، ص. 70) .

2. مرحلة التحليل البصري : حيث تم تطبيق أدوات التحليل الفني على الأعمال التي تحتوي على الخط العربي كعنصر زخرفي، (العامري، 2021، ص. 60) .

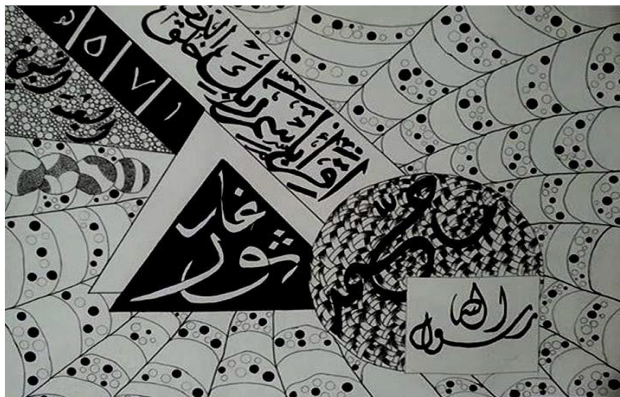
3. مرحلة تفسير النتائج : تم خلالها تفسير كيفية استخدام الخط العربي في السياقات الزخرفية وتحليل أثر هذا الاستخدام في التصميم المعاصر، (عبد الحميد، 2022، ص. 95) .

3-6 تم تحليل النماذج وفق المحاور الآتية :

- نوع الخط العربي المستخدم (كوفي، فارسي، ثلث، حر) .
- الأدوات الرقمية المستخدمة .

- الأساليب الزخرفية المعتمدة (تكرار، تراكب، تماثل، تدوير، تحويل لوني، إلخ) .
- القيم البصرية الناتجة .
- الرسالة التعبيرية أو الرمزية في العمل .

7-3 ثانيًا: تحليل النماذج الفنية والتطبيقات :



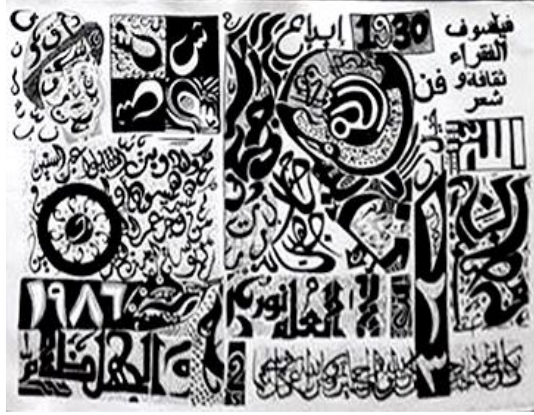
نموذج (1): "غار ثور"

نوع الخط: ديواني وتُثلث وخط حر .

الأسلوب: تراكب لوني وتماثل جزئي مع توظيف الرمز الديني.

التحليل: يوظف العمل باستخدام خطوط مناسبة ذات قيم إيقاعية تخلق توازنًا بصريًا وانسجامًا تعبيريًا وهو قصة دينية معروفة وهي تداعى الى الذهن غار ثور حيث لجأ الرسول محمد عليه الصلاة والسلام وصاحبه لثلاث ليال اختباء من المشركين المطاردين لدعوة الحق وصاحبها .

- كما ظهرت مكملات العمل من أنسجة العنكبوت الذي نسج خيوطه ليزيد الظالمين بعداً عن الغار .
- تعددت أنواع الخطوط من ديواني وثلاث إلى خط حر في كلمة (محمد) .



نموذج (2): "صلاح جاهين - فيلسوف الفقراء"

الخط: ديواني وخط حر .

الأسلوب: استخدام التكرار والتبعثر الطباعي .

التحليل: يوظف الحرف العربي ضمن إطار أدبي وثقافي، ويستخدم التكوينات الخطية لتوصيل قيمة رمزية عن شخصية فنية مصرية مؤثرة حيث تتناول أساليب الخط العربي وتداعي الأفكار عند صلاح جاهين فنجده عبارة فيلسوف الفقراء، ثم يكتب ثقافة وشعر وفن وخيال وإبداع وعلم ويضع بعض التواريخ 1930 بالإنجليزية تارة وبالعربية تارة أخرى يكتب 1986 وهي تاريخ ميلاده وتاريخ وفاته ، ويرسم صورة كاريكاتيرية له ويضع عليها مجموعة من الحروف ويبعث الحروف بالخط الديواني والخط الحر ويبدو ان فنان العمل متأثر في حينها بشخصية أدبية وفنية راقية وقيمة للفن المصري وهو صلاح جاهين .



نموذج (3): "البر بالوالدين"

الخط: الثُلُث .

الأسلوب: تماثل مركب ، وتوظيف نصوص قرآنية داخل تكوين زخرفي .

التحليل: يعتمد العمل على عمق المعنى الديني من خلال توزيع الحروف بطريقة متناغمة مع النصوص الدينية، مما يمنح التصميم بعداً روحياً كما وتتضمن هذه اللوحة أسلوب تفكير عميق في الأم فنجد كلمة حبيبتي ، وبالوالدين إحسانا في مساحة يحددها قلب ، الجنة تجري من تحتها الأنهار ، جنة أُمي ، حملته أمه وهناً على وهن ، التكوين يعبر بجملته وكلماته يعبر عمق المحبة المسيطر على روح صاحب العمل .



نموذج (4): "الكرامة والحرية"

الخط: كوفي وزخرفة حرة .

الأسلوب: تراكب رمزي وتكرار مموه .

التحليل : يعتمد الفنان على رمزية الكلمات مع استخدام الخطوط كعنصر زخرفي يوحي بالهوية والقيم الثابتة ، كما تحمل هذه اللوحة عبارات (الحرية، الكرامة ، المحبة ، الله خير حافظا ، الحمد لله رب العالمين ، وتاريخ ميلاد ، وأرقام وزخارف ملمسية ، ولكن يبدو ان صاحب العمل يريد ان يخفي ما بأفكاره لذا أهتم بالأشكال والزخارف دون أن يكون هدفاً ظاهراً ليحقق من خلاله عمله بالكتابات .



نموذج (5)

في هذه اللوحة تم استخدام خط الثلث في عمل التصميم ، وتم طباعة التصميم باللون الأسود ودرجاته وصولاً للون الأبيض على أرضية فاتحة اللون في وضع متتالي مائل محقق الشفافية في بعض أجزاء اللوحة فيدرك التصميم محققاً لعامل التشابه والتماثل في ترديد الشكل نفسه في وضع متوازي مما ساعد على إدراكه ككليات وتحقيق عامل آخر من عوامل الجشتالت وهو عامل الحركة المشتركة .



نموذج (6)

في هذه اللوحة تم استخدام خط الثلث في عمل التصميم ،ثم طباعته باللون الأبيض وجزء من تصميم آخر باللون الرمادي في وضع مائل وتم تحقيق التراكب الجزئي بطباعة نفس التصميم باللون الأسود ، مما ساعد على ظهور الطبعة الأولى كظل للثانية ، مما ساعد على تحقيق عامل التشابه في شكل الخط و مساحته واتجاهه ، مما أدى إلى ظهور الإحساس بالبروز في المجال الإدراكي فأدركت ككليات .



نموذج (7)

في هذه اللوحة تم استخدام خط الثلث في عمل التصميم ،ثم طباعته باللون البرتقالي واللون الأبيض والأسود ودرجاته في تراكبات كلية وجزئية في أوضاع متجاورة ومتقاربة ومتراكبة ساعدت على إدراك قيم جمالية وتشكيلية متنوعة مما ساعد على إدراكها في كل مترابط الأجزاء في نظام ديناميكي فيما بينها وبين الكل ذاته .



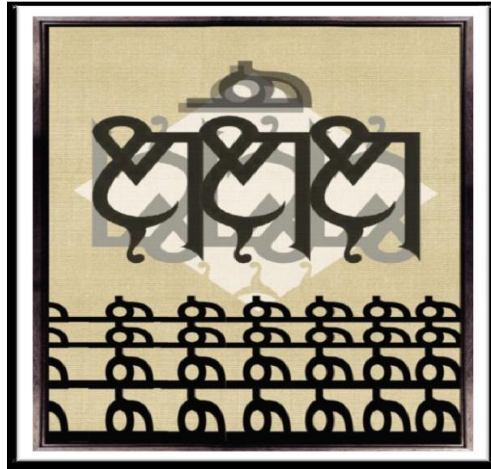
نموذج (8)

في هذه اللوحة تم استخدام خط الثلث في عمل التصميم ، ثم طباعته باللون البرتقالي والأخضر الفاتح، واللون الأسود ودرجاته في وضع متراكب محققاً بذلك التراكب الكلي والجزئي .



نموذج (9)

في هذه اللوحة تم عمل التصميم بالخط الكوفي وطباعته باللون الأبيض ثم جزء آخر من التصميم باللون البرتقالي ثم الأسود وتم استخدام في تنفيذ التصميم التكرار الشرائطي المتتابع والتكرار العكسي



نموذج (10)

في هذه اللوحة تم عمل التصميم بالخط الكوفي وطباعته باللون الأبيض في وضع معكوس ، ثم طباعة جزء من التصميم بشكل معكوس باللون الرمادي ، ثم طباعة التصميم بالكامل باللون الأسود وقد ساعد ذلك على الإحساس بالأبعاد داخل العمل الفني ، مما ساعد على إدراكها في كل مترابط الأجزاء ، حيث ظهر التذبذب على الشكل في الرؤية فتارة نرى الشكل هو الأرضية وتارة العكس .

وإن أغلب الأعمال اعتمدت على مبدأ الجشطالت البصري في تشكيل إدراك الناظر، من خلال توظيف قوانين مثل (التماثل، التقارب، والحركة المشتركة) (Wertheimer, 1923).

3-8 ثالثاً: نتائج التحليل الفني :

1. أظهرت النماذج المدروسة قدرة الخط العربي على التكيف مع متطلبات التصميم الرقمي.
2. تنوعت الأساليب الزخرفية بين الكلاسيكي والحداثي، مما يدل على مرونة الحرف العربي.
3. أظهرت البرامج الرقمية إمكانيات كبيرة في إثراء المعالجات الخطية.
4. كانت الأعمال الأكثر فاعلية هي التي جمعت بين البعد الرمزي والمعالجة التقنية الدقيقة.

الفصل الخامس: النتائج والتوصيات

4-1 النتائج :

- من خلال التحليل البصري للنماذج المختارة، والاستناد إلى المعطيات النظرية والإجراءات الميدانية، توصل البحث إلى النتائج التالية :
1. تحوّلت وظيفة الخط العربي من أداة لغوية إلى عنصر بصري زخرفي يحمل قيماً تشكيلية مستقلة عن معناه اللغوي، خصوصاً في بيئات التصميم الجرافيكي الرقمي (عبد الحميد، 2022، ص. 82؛ Al-Maktari, 2023, p. 117).
 2. أظهرت النماذج التصميمية توظيفاً متنوعاً للخط العربي بأساليب هندسية، تجريدية، وتكيفية، مما يعكس انفتاح الحرف على المعالجة البصرية الرقمية، ويؤكد مرونته التكوينية في السياقات المعاصرة (العامري، 2021، ص. 58؛ عبد الله، 2018، ص. 47).

3. ساهمت التقنيات الرقمية والذكاء الاصطناعي في إعادة إنتاج الحروف العربية بصيغ جديدة تتجاوز التقاليد الخطية الكلاسيكية، ما أفرز أنماطاً تصميمية هجينة تمزج بين التراث والحداثة (Al-Maktari, 2023, p. 130).

4. اعتمد المصممون على إستراتيجيات بصرية جديدة مثل (التكرار، الإيقاع، الدمج، والمؤثرات البصرية الحديثة) (glitch، التشويه الرقمي، الظلال الرقمية) في تحويل الخط إلى عنصر زخرفي ذي طابع مميز (خليل، 2020، ص. 76؛ حسن، 2020، ص. 74).

5. أظهرت العينة الميدانية (مصممون ومعارض رقمية) توجهًا متناميًا نحو استخدام الخط العربي ضمن شعارات وعلامات تجارية، مستغلين قوته البصرية للتعبير عن الهوية والانتماء الثقافي، مما يعزز من حضوره في السوق البصرية العالمية (أبو زيد، 2019، ص. 43؛ عبد الحميد، 2022، ص. 91).

4-2 التوصيات :

استنادًا إلى النتائج التي توصل إليها هذا البحث، يوصي الباحث بما يلي:

1. تشجيع توظيف الخط العربي في مجالات التصميم الرقمي المعاصر، مع الحفاظ على قيمه الجمالية والثقافية الأصيلة (العامري، 2021، ص. 66).

2. تطوير مناهج تعليمية للفنون البصرية تدمج بين تقنيات الذكاء الاصطناعي والتكوينات الخطية العربية، لتأهيل المصممين على ابتكار حلول بصرية حديثة (حسن، 2020، ص. 75).

3. دعم الأبحاث التي تدرس التحولات الشكلية للخط العربي في ضوء التكنولوجيا الرقمية، من أجل بناء قاعدة معرفية تواكب التغيرات البصرية والثقافية في الفنون (Al-Maktari, 2023, p. 132).

4. تحفيز المصممين العرب على إنتاج أعمال رقمية تستخدم الخط العربي بصيغ تجريبية، مع الحفاظ على البعد الوظيفي والاتصالي للحرف ضمن التصميم (عبد الله، 2018، ص. 51) .

الفصل السادس: الخاتمة والمقترحات البحثية

5-1 الخاتمة :

يمثل الخط العربي أحد أقدم النظم البصرية التي حافظت على حضورها الجمالي والثقافي في التاريخ الفني الإسلامي، إلا أن التطورات التكنولوجية المتسارعة، لاسيما في مجالات التصميم الرقمي، قد أفضت إلى تحولات نوعية في الشكل والدلالة والوظيفة التي يؤديها هذا الخط داخل الفضاء البصري المعاصر (عبد الحميد، 2022، ص. 82؛ Al-Maktari, 2023, p. 117) .

وقد أظهر البحث، من خلال التحليل الفني للنماذج المختارة، أن الخط العربي لم يعد مقتصرًا على دوره التقليدي كنظام كتابة، بل بات يُوظف كعنصر زخرفي بصري يتمتع بمرونة تكوينية عالية، مكّنته من الاندماج ضمن بني التصميم الجرافيكي، مستفيدًا من تقنيات رقمية متقدمة، ومفاهيم فنية معاصرة مثل (التفكيك، التكرار، والإيقاع البصري)، (العامري، 2021، ص. 58؛ أبو زيد، 2019، ص. 41) .

وتشير النتائج إلى أن المصممين المعاصرين أصبحوا يتعاملون مع الحرف العربي بوصفه مادة بصرية قابلة لإعادة التشكيل والمعالجة، بما يخدم أهدافًا اتصالية وجمالية في آنٍ واحد (عبد الله، 2018، ص. 47). كما أظهرت النماذج أن الخط العربي قد استطاع أن يحتفظ بهويته الجمالية رغم إخضاعه لتحولات رقمية جذرية، مما

يعكس قدرة هذا الفن العريق على التجدد والانفتاح على الفضاءات البصرية المعاصرة (Hassan, 2020, p. 74).

5-2 مقترحات البحث :

انطلاقاً من النتائج التي توصل إليها هذا البحث، يمكن اقتراح عدد من العناوين البحثية التي تستكمل مسار الدراسة، ومنها :

1. تحولات الإدراك البصري للخط العربي في التصميم الرقمي التفاعلي، استناداً إلى ما ذكره (Al-Maktari, 2023), p. 132 حول توظيف الخط في الوسائط الجديدة .
2. توظيف الخط العربي في واجهات المستخدم الرسومية (UI/UX)، وهو ما يتماشى مع الاتجاه العالمي نحو التصميم الثقافي التفاعلي (عبد الحميد، 2022، ص. 94) .
3. أثر الذكاء الاصطناعي على تطور أنماط الخط العربي في الفن المفاهيمي، بما يعكس ما ذكره (حسن، 2020، ص. 75) عن تغير المنهج البصري للمصمم الحديث.
4. مقاربات تربوية لتعليم تصميم الحروف العربية الرقمية في كليات الفنون، بناءً على دعوات (عبد الله، 2018، ص. 51) لتطوير مناهج تعليمية تواكب الرقمنة .
5. استراتيجيات دمج الخط العربي في الهويات البصرية التجارية ضمن السوق العالمية، كما ورد في تحليل العامري (2021، ص. 66) لأعمال تصميم شعارات عربية .

مصادر البحث :

أولاً: المراجع العربية :

1. أبو زيد، خالد (2019): جماليات الحرف العربي في التصميم المعاصر، القاهرة، دار الفن العربي .
2. العامري، محمد فاضل (2021). الخط العربي وهوية التصميم الجرافيكي، بغداد، دار الإبداع الأكاديمي .
3. عبد الحميد، أسماء (2022): تطبيقات الخط العربي في التصميم الرقمي، بيروت، دار النهضة الفنية .
4. عبد الله، كريم كاظم (2018): التحولات البصرية للخط العربي في الفنون المعاصرة، عمان، مكتبة الباحث العربي .
5. المنصوري، عادل عبد الرحمن (2019): تاريخ الخط العربي وأساليبه الجمالية، دبي، مركز الإمارات للفنون .
6. حسن، هيثم عبد العزيز (2020): الفن الرقمي ومستقبل التعبير البصري، القاهرة، دار الفكر الحديث .
7. خليل، رياض (2020): مناهج البحث الفني، تحليل النظم البصرية، بيروت، مؤسسة النشر الجامعي .

ثانيًا: المراجع الأجنبية :

- 1- Al-Maktari, A. (2023): Digital Arabic Typography and Contemporary Visual Identity. International Journal of Visual Design.
- 2- Hassan, R. (2020): Visual Communication in the Age of AI: A Gestalt Perspective. Journal of Digital Art Studies.

الوجودية في اعمال النحات جياكوميتي Existentialism in the works of the sculptor Giacometti

م. د طالب محسن رهيف

Talib.mohsin@au.edu.iq

07703018146

جامعة آشور كلية الفنون الجميلة - قسم الفنون التشكيلية

Ashur University- College of Fine Arts

Department of Plastic Art

الكلمة الافتتاحية: الوجودية، جياكوميتي، فن النحت

ملخص البحث

تعد الفلسفة الوجودية واحدة من الحركات الفلسفية التي أثرت على الفكر الإنساني لكونها تتمحور حول مفاهيم الحرية والمسؤولية لاسيما حرية الفرد في حياته واختياراته فأثرت بشكل كبير في مختلف جوانب الحياة ومنها الفن والأدب، حيث أصبحت موضوعات مثل العزلة، القلق، والبحث عن المعنى شائعة في الأعمال الفنية. وتوضحت هذه التأثيرات حينما حاول الفنانون الوجوديون ان يعبروا عن حالة الإنسان بأعمال مليئة بالرمزية والعاطفة. وبعد الحرب العالمية الثانية، أصبحت الوجودية أكثر انتشاراً خاصة في أوروبا الدمار الذي خلفته الحرب جعل الناس يشعرون بالعبثية واليأس، مما جعل الأفكار الوجودية حول الحرية والمسؤولية والقلق أكثر جاذبية. وكان لفن النحت خصوصية في استيعاب التعبيرات الوجودية نظرا لطبيعته المادية بوصفه فن ثلاثي الأبعاد يتعامل مع المادة وعلاقتها بالفراغ هذه المفاهيم أثرت على النحاتين ومنهم النحات جياكوميتي. وهذه الدراسة تتناول أثر الفلسفة الوجودية في الأعمال النحتية لجياكوميتي، وهي في أربعة فصول. تتناول الفصل الأول الإطار المنهجي، الذي تضمن مشكلة وأهداف وأهمية وحدود البحث التي انحصرت حدودها الزمنية بين عامي 1940 إلى عام 1950م، وهي الفترة التي كانت أكثر غزارة في نتاج هذا النحات، فضلا عن تضمن الفصل الأول تحديد لأهم مصطلحات البحث. وتتناول الفصل الثاني الإطار النظري وكان في ثلاثة مباحث، المبحث الأول تناول المفهوم الفلسفي للوجودية، وتناول المبحث الثاني علاقة الوجودية بفن النحت، أما المبحث الثالث فقد تضمن نبذة عن سيرة وأعمال النحات جياكوميتي وانتهى الفصل الثاني بعرض المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري.

أما الفصل الثالث فقد تناول إجراءات البحث، مجتمع البحث وأداة البحث وعينة البحث التي تضمنت ثلاث نماذج للعينة تم اختيارها بشكل قصدي وقام الباحث بتحليلها باستخدام منهج التحليل الوصفي. وأسفر البحث عن مجموعة من النتائج تم ذكرها مع التوصيات والمقترحات في الفصل الرابع.

Existentialism: Sculpture, Giacometti

Research summary

Existentialism is one of the philosophical movements that have influenced human thought. It revolves around the concepts of freedom and responsibility, particularly the individual's freedom to make choices in life. It has greatly influenced various aspects of life, including art and literature. Themes such as isolation, anxiety, and the search for meaning became common in artwork. These influences became evident when existentialist artists attempted to express the human condition through works filled with symbolism and emotion. After World War II, existentialism became more widespread, especially in Europe. The devastation caused by the war left people with feelings of absurdity and despair, making existentialist ideas about freedom, responsibility, and anxiety more appealing. Sculpture was unique in its ability to accommodate existential expressions due to its material nature as a three-dimensional art form that deals with matter and its relationship to space. These concepts influenced sculptors, including the sculptor Giacometti. This study examines the influence of existential philosophy on Giacometti's sculptural works, and it is divided into four chapters. The first chapter dealt with the methodological framework, which included the problem, objectives, importance, and limits of the research, whose time limits were limited to the period between 1940 and 1950 AD, the

period that was most abundant in the sculptor's production. The first chapter also included a definition of the most important research terms. The second chapter dealt with the theoretical framework and consisted of three sections. The first section dealt with the philosophical concept of existentialism, the second section dealt with the relationship of existentialism to the art of sculpture, and the third section included a summary of the biography and works of the sculptor Giacometti. The second chapter concluded with a presentation of the indicators resulting from the theoretical framework. The third chapter dealt with the research procedures, the research community, the research tool, and the research sample, which included three models of the sample that were deliberately selected and analyzed by the researcher using the descriptive analysis method. The research yielded a set of results that were mentioned with recommendations and suggestions in the fourth chapter

الفصل الأول (الإطار المنهجي)

مشكلة البحث:

تعد الفلسفة الوجودية من أهم الحركات الفلسفية التي ظهرت في القرن العشرين وكانت نقطة تحول في الفكر الإنساني عكست التغيرات التي طرأت على الفكر الإنساني في تلك الفترة لكونها تتمحور حول مفاهيم الحرية والمسؤولية لاسيما حرية الفرد في حياته واختياراته. تتجلى تأثيرات الفلسفة الوجودية في منحوتات النحات السويسري ألبرتو جياكوميتي (Giacometti) عبر أبعاد جمالية وفكرية متشابكة، تشكّلت عبر حوارٍ خلاق بين التشكيل الفني والمفاهيم الفلسفية. كانت أعماله تعكس رؤيةً فلسفية للوجود الإنساني من خلال مقارباتٍ شكليةٍ ورمزيةٍ تستدعي التماهي مع أزمت الإنسان المعاصر

ان العمل الفني النحتي يمثل الوسيط الناقل المؤسس مادياً لما هو فكري غير ملموس. يعبر الفنان عما يدور في ذهنه إلى المتلقي، فالعمل النحتي يمكن من خلال

تحليله نستطيع التعرف على جانب من التأثيرات الفكرية التي حددت ملامحه بوصفه يمثل صورة للمضمون التي تتبلور القيم الجمالية بداخلها. وهذه الدراسة تتناول أعمال النحات السويسري (جياكوميتي) للتعرف على المنطلقات الفكرية وعلى الأساليب الفنية التي حددت مساره وعلى طبيعة المجتمع باعتبار ان المجتمع حاضراً بالفنان لاسيما وان تجربة جياكوميتي الفنية ظاهرة تمتلك بعداً جمالياً متحركاً ومختلفاً ضمن الأنساق الفنية في ذلك الوقت. رؤيته التي تشكلت خلال الحقبة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية، حيث سادت نزعاتٌ تشاؤميةٌ تجسّدت في الفلسفة الوجودية وبما ان المرجع الفكري له أهمية كبيرة في تحديد الشكل والأسلوب في فن التشكيل لاسيما في أعمال النحت، فان الباحث يصوغ مشكلة بحثه على وفق التساؤلات التالية:

لماذا اختلف الأسلوب في أعمال جياكوميتي عن بقية معاصريه؟
كيف تحول الشكل لديه ليستقر بهذا الأسلوب الفني الخاص به؟
ما هي المنطلقات الفكرية لديه وما تأثير الفلسفة الوجودية عليها؟

أهمية البحث والحاجة إليه:

تعد الفترة المحصورة بين عام (1945) حتى عام (1950) من أهم مراحل النحت الحديث، ففي هذه الفترة ازدهر النحت بعد أن تجاوز النحاتون مرحلة التأثير والبحث التي دفعتهم إلى مصادر شتى من النحت العالمي ليستفيدوا منها في تطوير فهمهم، ولكن هذه المصادر التي استعان بها هؤلاء النحاتون ساعدتهم على تكوين شخصياتهم المستقلة وقد تعددت الأساليب والاتجاهات الفنية في النحت المعاصر، ولمعت أسماء نحّاتين بارزين من الأربعينيات من القرن العشرين وكان واحداً من أبرز هؤلاء النحاتين (البرتو جياكوميتي). وهذا البحث يتناول دراسة وتحليل أعماله الفنية لاسيما وانه تأثر بأساليب متنوعة، تأثر بالمنحوتات المكسيكية والأفريقية، والمصرية القديمة والعراقية القديمة، ومر بمرحلة سرالية وتعبيرية وتجريدية لفترة ثم أخذ يتجه لأسلوب شخصي خاص به جمع فيه كل خبراته ليقدّم لنا نحتاً يمتاز بالتعبير عن الإنسان والطبيعة بعد تأثره الكبير بالفلسفة الوجودية. وتأتي أهمية هذا البحث من خلال أهمية النحات موضوع الدراسة، وأهمية الحقبة الزمنية التي يمثلها في تاريخ النحت العالمي. لذا فإن هذه الدراسة تسهم في رفد المكتبة بعهد علمي متواضع يخدم الفنانين والمختصين في مجال الفنون التشكيلية وطلبة الفنون.

هدف البحث:

التعرف على أثر الفلسفة الوجودية في أعمال النحات (البرتو جياكوميتي)

حدود البحث:

الحدود الموضوعية: الأعمال النحتية للنحات السويسري (البرتو جياكوميتي)
الحدود المكانية: أوروبا
الحدود الزمانية: من 1945م إلى 1950م

تحديد المصطلحات:**الوجودية****لغة: -**

اشتق مصطلح "الوجودية من الجذر اللغوي (وَجَدَ)، الذي يدل على الحضور والثبوت. والوجود في اللغة العربية يعني الحصول والتحقق، وهو نقيض العدم. ويُستعمل اللفظ في الفلسفة ترجمةً للمصطلح الأوروبي (Existentialism) المشتق من الكلمة اللاتينية (Existere)، التي تعني الظهور أو البروز أو التواجد وَجَدَ: يعني حَصَلَ وشَعَرَ وأدركَ. "وَجَدَ الشيءَ" أي صار له موجودًا. وَجَدَ في نفسه" أي شعر به. الوجود: ضد العدم، وهو الحصول والظهور. (ابن منظور، 68، ص379)

"الوجدان مصدر وجد. نقول: وجد المطلوب وجدانا، أصابه وأدركه. والوجدان عند الحكماء هو النفس وقواها الباطنية، أو هو القوى الباطنة فقط من جهة ما هي وسيلة لإدراك الحياة الداخلية." (جميل صليبا، 1982، ص565).

الوجودية اصطلاحاً: عرف د. عبد الرحمن بدوي "الوجودية مذهب فلسفي يُركز على الوجود الفردي الإنساني بوصفه حرّاً ومسؤولاً، ويجعل من الإنسان كائنًا يصنع ذاته بنفسه عبر اختياراته، دون أن يكون خاضعاً لماهية سابقة." (عبد الرحمن بدوي، 1971، ص25)

بينما يرى باحث آخر أن "الوجودية مذهب متفائل، لأنها تضع مصير الإنسان بين يديه، فتجعل الحياة الإنسانية ممكنة." (يوسف كرم، 1957، ص457)

التعريف الإجرائي

الوجودية مذهب فلسفي يُركّز على وجود الفرد ككائن واعٍ حرٍّ ومسؤول، حيث يكون هو صانع ماهيته وقيمه عبر اختياراته. وتُعتبر الحرية والمسؤولية والقلق والعبث من المفاهيم المحورية فيها. الإنسان يُوجد أولاً، ثم يُحدد طبيعته عبر أفعاله، ومواجهة العبث بالبحث عن المعنى حينما يكون العالم خالياً من الغاية.

الفصل الثاني (الإطار النظري)

المبحث الأول: المفهوم الفلسفي للوجودية

قبل دراسة أعمال النحات جياكومتي من الضروري فهم الإطار الفلسفي للوجودية التي نشأت في القرن التاسع عشر مع فلاسفة مثل (سورين كيركغور) و(فردريك نيتشه) ثم تطورت في القرن العشرين على يد (جان بول سارتر) و(البير كامو). تُعد الوجودية (Existentialism) أحد التيارات الفلسفية الأساسية التي ظهرت في القرن التاسع عشر وازدهرت في القرن العشرين، ركزت على مسائل الوجود الإنساني، الحرية، المسؤولية، والقلق. تعتبر الوجودية رد فعل ضد الفلسفات المثالية والمادية التي تجاهلت التجربة الفردية للإنسان.

ظهرت الوجودية كحركة فلسفية واضحة في أعمال (سورين كيركغور) الذي يُعتبر أب الوجودية الدينية، حيث ركز على أهمية الاختيار الفردي والإيمان في مواجهة العقلانية الهيجيلية ثم تطورت على يد (فريدريك نيتشه) الذي أعلن موت الإله وشدد على إرادة القوة والإنسان المتفوق في القرن العشرين، تبلورت الوجودية على يد (جان بول سارتر) الذي صاغ شعارها الشهير، الوجود يسبق الماهية و(مارتن هايدغر) الذي ركز على مفهوم الوجود في العالم.

إذا أردنا تعريف الوجودية (Existentialism) هي تيار فلسفي يركز على الفرد ووجوده في العالم وما المغزى من وجوده في هذا العالم، الوجودية ترى انه لا يوجد معنى لوجوده لذا توجب علي الإنسان خلق معنى لحياته من خلال أفعاله واختياراته. فاهتمت الوجودية بمفاهيم مثل الحرية والعزلة والقلق والموت والمسؤولية، فهي تؤكد على أن الإنسان هو صانع معنى لحياته في عالم قد يبدو خالي من أي معنى. تُعد الوجودية من أهم الحركات الفلسفية والأدبية وقد تأثرت بها العديد من الفنون، بما في ذلك النحت كان ظهورها كرد فعل على الفلسفات المثالية والمادية التي تُهمل التجربة الذاتية للفرد. وتعود جذور نشأة الوجودية إلى عدد من الفلاسفة من أبرزهم:

1- سورين كيركغور (1813-1855) ركز على الاختيار الفردي والإيمان يعد أبو الوجودية الحديثة. ركز على الفرد وعلاقته بالله، معتبراً أن الإيمان هو قفزة في المجهول تتجاوز العقل ليصل إلى علاقة شخصية مع الله. ناقش مفاهيم مثل القلق، اليأس، والإيمان. يرى أن المعنى يأتي من العلاقة بين الفرد والله.

2- فريدريك نيتشه (1844-1900) الذي ركز على إرادة القوة وطرح فكرة موت الإله وضرورة خلق القيم.

3- مارتن هايدغر (1889-1976) الذي حلل مفهوم الوجود في العالم

4- جان بول سارتر (1905-1980) أبو الوجودية الملحدة، الذي يرى ان الوجود يسبق الماهية، مؤكداً على حرية الإنسان ومسؤوليته في خلق معنى لحياته.

5- ألبير كامو (1913-1960) (فلسفة العيب والتمرد). ناقش كامو فكرة العيبية والتمرد ضدها، معتبراً أن الإنسان يجب أن يواجه العدم بكرامة.

يتضح من ذلك ان الوجوديين مختلفين بين ملحدين (مثل سارتر وكامو) ومتدينين مثل (كيركغور) لكن جوهر المذهب يبقى تحرير الإنسان من الإطار الجبري، سواء كان ميتافيزيقياً أو اجتماعياً ويمكن تقسيم تطورها إلى مرحلتين رئيسيتين: المرحلة الأولى: الوجودية الدينية (القرن التاسع عشر). والمرحلة الثانية: الوجودية الملحدة (القرن العشرين)(جان بول سارتر، 2012، ص26-27) المفاهيم الأساسية في الوجودية:

- **الوجود يسبق الماهية:** هذا المبدأ يعتبر جوهر الوجودية، خاصة عند سارتر. الفكرة هي أن الإنسان لا يولد بمعنى أو هدف مسبق، بل عليه أن يخلق معنى لحياته من خلال أفعاله واختياراته (جان بول سارتر، 2012، ص27-28). هذا المبدأ يتناقض مع الفلسفات التي ترى أن للإنسان ماهية محددة سلفاً (مثل الأديان أو الفلسفات الماهوية التي ترى أن للإنسان طبيعة ثابتة)
- **الحرية والمسؤولية:** تؤكد على حرية الإنسان المطلقة في الاختيار، لكن هذه الحرية تأتي ت المثالية). الإنسان محكوم بأن يكون حراً مع مسؤولية كبيرة. الإنسان هو المسؤول عن كل ما يفعله، ولا يمكنه إلقاء اللوم على الظروف الخارجية أو القدر. هذه المسؤولية يمكن أن تولد شعوراً بالقلق الوجودي. الإنسان حرٌ بشكل مطلق، لكن هذه الحرية تقتزن بمسؤولية كبرى تجاه الذات والعالم. يقول سارتر: "الإنسان محكوم عليه بالحرية. محكوم عليه لأنه ليس من خلق نفسه، في حين انه مع ذلك يكون حراً، لأنه بمجرد ما يلقي به في العالم يكون مسؤولاً عن كل ما يفعل"(جان بول سارتر، 2012، ص43)
- **القلق والاعتراب:** القلق الوجودي ينبع من إدراك الإنسان أنه حر تماماً في اختياراته ولكنه في نفس الوقت يعيش في عالم لا معنى مطلقاً له. هذا الشعور بالقلق يظهر أيضاً في مفهوم الاعتراب، حيث يشعر الفرد بأنه منفصل عن العالم المحيط به وعن الآخرين. يرى أن الحياة عبثية، لكن الإنسان يجب أن يتمرد على هذا العبث
- **العدم والموت:** تتعامل مع مفهوم العدم بشكل عميق. الإنسان يعيش في مواجهة دائمة مع فكرة الموت، الذي يُنهي كل محاولاته لإعطاء معنى لحياته.

هذا الصراع مع العدم يجعل الحياة تبدو عبثية في بعض الأحيان، وهو ما تناوله كامو في كتابه "أسطورة سيزيف".

- الذاتية والتجربة الفردية: كل فرد يعيش تجربة فريدة، ولا يمكن اختزالها إلى قوانين عامة أو نظريات فلسفية شاملة. هذا التركيز على الذاتية يجعل الوجودية تختلف عن الفلسفات التي تسعى إلى تفسير العالم من خلال نظريات شمولية. بمعنى آخر تؤكد الوجودية على أولوية التجربة الشخصية على النظريات المجردة

ومن الجدير بالذكر ان الوجودية واجهت الكثير من الانتقادات ومن عدة اتجاهات كان من أبرزها النقد الماركسي الذي اتهمها بأنها فلسفة برجوازية تُهمل البنى الاجتماعية. والنقد الديني حيث رأى بعض اللاهوتيين أن الوجودية الملحدة (خاصة عند سارتر) تؤدي إلى العدمية. فضلا عن النقد التي قدمته البنيوية التي اعتبرت الوجودية تُبالغ في مركزية الذات.

المبحث الثاني: الوجودية وفن النحت

برزت الوجودية كرد فعل على الأزمات السياسية والاجتماعية والنفسية التي اجتاحت العالم لاسيما بعد الحربين العالميتين، أثرت بشكل كبير في مختلف جوانب الحياة ومنها الفن والأدب، حيث أصبحت موضوعات مثل العزلة، القلق، والبحث عن المعنى شائعة في الأعمال الفنية. حاول الفنانون الوجوديون ان يعبروا عن حالة الإنسان في عالم يفتقر إلى المعنى المطلق، مما جعل أعمالهم مليئة بالرمزية والعاطفة. بعد الحرب العالمية الثانية، أصبحت الوجودية أكثر انتشارًا خاصة في أوروبا الدمار الذي خلفته الحرب جعل الناس يشعرون بالعبثية واليأس، مما جعل الأفكار الوجودية حول الحرية والمسؤولية والقلق أكثر جاذبية. لم تكن الوجودية مجرد مدرسة فلسفية، بل هي نظرة إلى الحياة تعكس تجربة الإنسان في عالم معقد ومليء بالتحديات. وكان لفن النحت خصوصية في استيعاب التعبيرات الوجودية نظرا لطبيعته المادية بوصفه فن ثلاثي الأبعاد يتعامل مع المادة وعلاقتها بالفراغ بشكل مباشر لاسيما ان الوجودية تركز على حرية الفرد والقلق والموت والعبث كحقائق حتمية للوجود الإنساني هذه المفاهيم أثرت على النحاتين حيث سعوا إلى التعبير عن قلق الإنسان وعزلته ورفضهم للموضوعات الجمالية التقليدية (مغنية، محمد جواد، 2008، ص145)، وبدأت هذه التأثيرات تبرز بشكل واضح بعد الحرب العالمية الثانية حيث عبر النحاتون عن بشاعة الحرب وما سببته من دمار وعن هشاشة الإنسان وضعفه فكان تركيزهم على الجسد البشري كوسيلة للتعبير عن

القلق والعزلة وقد منح تعامل النحت مع الكتلة والفراغ النحاتين القدرة على تجسيد هذه المعاني بعمق اكبر من باقي الفنون فسعوا إلى التخلي عن الأطر الجمالية التقليدية وفضلوا التشويه والتجريد والخشونة كتقنيات للتعبير عن مفاهيم الوجودية استخدم عدد من النحاتين المواد الخام مثل الخشب المحروق أو الحديد الصدئ لتجسيد فكرة الهشاشة والفناء بما يتماشى مع مفاهيم الوجودية حول الموت والعدم . وقسم آخر لجأ إلى صياغة الجسد البشري بأشكال ممدودة نحيلة تعاني من العزلة وركز قسم آخر على علاقة الإنسان والطبيعة والوجود في الفضاء أو اللجوء إلى تجريد الشكل للتعبير عن التوتر بين الشكل الخارجي والداخلي كتعبير عن الصراع بين الذات والعالم وقد أسهمت الفلسفة الوجودية في دفع النحت إلى مستويات أعمق من التعبير الإنساني والفكري فلم يعد النحت مجرد تمثيل للشكل معين بل أصبح وسيلة لتأمل الإنسان ومصيره وقد مهد هذا التوجه الطريق أمام الحركات الفنية اللاحقة مثل الفن المفاهيمي والنحت البيئي حيث أصبح العمل النحتي يمثل خطاباً فلسفياً ولكنه مرئي يوضح معاناة الإنسان وحرية.

ان أثر الوجودية على فن النحت والفن التشكيلي بشكل عام لا يقتصر على المرحلة الزمنية التي شهدت شيوع الفكر الوجودي بل استمرت لحد الآن ومنحت النحاتين أدوات فكرية ومادية لتجسيد قلق الإنسان فآثر الوجودية لم يكن مجرد تأثير عابر بل رسمت طريق فكري وفني غير ملامح النحت المعاصر، ويكمن ان تتجلى المضامين الفكرية في الفنون الجميلة من خلال عدة جوانب:

- 1- من خلال التعبير عن المشاعر، حيث يستخدم النحاتون أعمالهم كوسيلة للتعبير عن أفكارهم حول القلق والحزن والأمل، مما يتيح للجماهير تفاعلاً عاطفياً مع الأعمال ويعتمد الكثير من النحاتين على مفاهيم التحليل النفسي، حيث يُعتبر الفن تجسيداً للصراعات الداخلية واللاشعورية.
 - 2- من خلال التجريد والتعبيرية، حيث تعكس المنحوتات التعبيرية التجريدية مشاعر عميقة دون الحاجة إلى تمثيل واقعي، مما يسمح بتواصل غير لفظي بين الفنان والمشاهد.
 - 3- من خلال التأثيرات الثقافية والاجتماعية، حيث تتأثر الأعمال الفنية بالبيئة والثقافة، مما يعكس التحديات النفسية والاجتماعية التي يواجهها الفنان.
- وهذه الجوانب ترتبط مع المذهب الوجودي، الذي يولي الاختيار أهمية محورية، حيث تعكس حرية الفرد في تحديد مصيره ومعنى حياته. يعتقد الوجوديون أن "الوجود يسبق الجوهر"، مما يعني أن الإنسان ليس محكوماً بقيم أو معايير مسبقة، بل يجب عليه أن يختار ويخلق قيمه الخاصة هذا الاختيار يرتبط بالمسؤولية

الشخصية، حيث يتحمل الفرد عواقب أفعاله، مما يعزز شعور الأصالة والحرية. كما يُعتبر الاختيار وسيلة لمواجهة القلق الوجودي، إذ يتطلب من الفرد مواجهة عدم اليقين وخلق معنى في عالم قد يبدو بلا معنى.

لذلك يمكن ملاحظة تأثير الفكر الوجودي في العمل النحتي من خلال عدة جوانب أساسية تعكس فلسفة الوجودية، مثل الحرية، العبث، الاغتراب، الذاتية، والقلق الوجودي. "يوصف القلق بأنه شعور الفرد بأنه كائن فان، وليس ذلك فقط، ان شعور الكائن بأنه يعلم بأنه فان، ليس شعور كائن بئس وحسب، بل انه كائن يفكر في طبيعة بؤسه" (بيير، هنري سيمون، 1963، ص200) ولتحديد هذا التأثير يمكننا ملاحظة ان الوجودية تركز على الذاتية والتجربة الفردية، أي على الفرد ككيان مستقل ومسؤول عن خلق معناه الخاص. تؤكد الوجودية على أن الإنسان هو من يخلق جوهره من خلال اختياراته. في النحت، تجسد هذا المبدأ عبر أعمال تبرز الفردية والتفرد، مثل المنحوتات التي تعكس صراعات داخلية أو لحظات اختيار مصيري، قد يُعبّر عن ذلك من خلال أشكال مجردة أو مشوّهة ترمز إلى صراع الإنسان مع هويته. او من خلال لجوء النحات إلى عمل تفاصيل جسدية مكثّرة (مثل اليدين أو العينين) لتمثيل الوعي الذاتي أو العزلة. مثال على ذلك شكل (1)، (رجل يشير) اظهر النحات الشكل بجسد نحيل ومسحوب، يعكس العزلة والهشاشة الإنسانية. وأطراف طويلة لتمثيل حالة الضياع والسير بلا معنى. أشكال تمشي دون هدف، تعبّر عن السعي الدائم للمعنى. ومن المفاهيم الأخرى للوجودية هو العبث والعدمية، عبر النحاتون عن فكرة العبث الوجودي عبر أشكال مجزأة أو غير مكتملة، تعكس غياب المعنى المطلق. مثال على ذلك منحوتات تعتمد على الفراغ أو المواد الهشة لتجسيد عدم الاستقرار، إذا كان العمل النحتي يُظهر تناقضًا أو غيابًا واضحًا للمنطق (مثل تكوينات غير مكتملة أو مواد غير تقليدية)، فقد يعكس فكرة العبث



شكل (2)
السيد (ديبيغو) - برونز - 1955



شكل (1)
رجل يشير - برونز - 1946

الوجودي. مثال على ذلك المنحوتات التي تعتمد على الأشكال المجردة لدرجة التشويه، قد توحي بعدم وجود معنى مسبق للوجود، شكل (2). وقد يجسد النحات مفهوم الحرية والاختيار من خلال إبراز حركة أو تحوُّلاً مثل أشكال تبدو وكأنها تتشكل أو تتفكك، رمزاً لاختيار الفرد وتغييره الدائم. أو يعيد النحات إلى استخدام فراغات مفتوحة في التكوين قد يرمز إلى إمكانية ملء الفراغ بالمعنى الذاتي. كما يمكن ان يجسد النحات مفهوم القلق والاعتراب، إذا كان العمل يثير شعوراً بعدم الارتياح أو الانفصال عن المحيط مثل منحوتات معزولة في فراغ، أو وجوه بدون ملامح، فهذا يعكس الاعتراب الوجودي. مثل أعمال جياكومتي التي تظهر شخصيات متشابكة لكنها معزولة، رغم أسلوبها البسيط. وقد يشير النحات إلى مفهوم المادية والوجود الحسي عند الوجودية عبر استخدام مواد خام مثل معدن غير مصقول أو خشب بثقوب لتذكير المشاهد بواقعية الوجود. وترك آثار الأدوات ظاهرة على سطح العمل مثل ضربات الإزميل أو آثار المبرد الخشنة كتأكيد على حضور الفنان وصنعه للمعنى. كما ان بعض المنحوتات الوجودية تتفاعل مع الفراغ وتحوّل الفراغ المحيط بها إلى جزء من العمل نفسه مما يطرح أسئلة عن الغياب والحضور.

أما مبدأ الأصالة والوجود الأصيل، وفقاً لسارتر، الأصالة تعني العيش بوعي لحرية الفرد. في النحت، تمثلت هذه الفكرة بأعمال ترفض الأشكال التقليدية، وتستكشف مواد غير مألوفة لتعبر عن الذات الحقيقية. أما من ناحية المواد والتقنيات فقد

استخدام النحات الوجودي مواد مثل الجبس، الخشب غير المصقول، أو المعادن المشوهة، لتعكس هشاشة الوجود البشري والتركيز على الفراغ كعنصر جوهري، رمزاً لغياب المعنى المطلق والابتعاد عن الكلاسيكية برفض النسب المثالية لصالح أشكال تعبر عن التجربة الإنسانية الخام، كالقلق أو التمرد. وقد أثر النحت الوجودي بالنحت المعاصر لأنه شجع على تحرر النحت من القيود الأكاديمية، وفتح آفاقاً جديدة للتعبير عن الذات واللاوعي، خاصة في مدارس مثل السريالية والتجريدية. رغم أن قسم من النقاد وصفوا النحت الوجودي بالنتشائوم والإفراط في الفردانية، الذي يقلل من قيمته الجمالية أو الاجتماعية. لكن كان للوجودية حضور قوي في فن النحت عبر أعمال جسدت أعماق أسئلة الوجود البشري. وحولت المفاهيم الفلسفية إلى أشكال ملموسة، قدم النحاتون الوجوديون من خلالها رؤى تجعل المتلقي يواجه أسئلة حول الحرية، المسؤولية، وعبثية الحياة. وقد اتفقت التعبيرية إلى حد كبير مع الاتجاه الوجودي الذي يبدأ من الفرد نفسه فهي فلسفة تبحث في الذات أكثر من بحثها في الموضوع، فضلاً عن ذلك، فاللذة الجمالية لدى الوجوديين شيئاً واقعياً لا يصور شكلاً واقعياً، إنها طريقة لفهم الواقع أو الموضوع لذا لم يعولوا على الشكل الواقعي، وهذه النظرة هي التي تفسر تجرد النظرة الجمالية من كل غرض نفعي أو عملي، وهذا ما يتفق مع طروحات (كانت) في تجرد الشكل الجمالي من أية غاية وغناه بالمقابل بقيم جمالية تؤكد حضوره الفريد الذي يحيل الواقعي إلى اللاواقعي، إذ كلما تجرد المنجز الفني عن الإشارة إلى شكل مادي محدد كلما بدا أجمل وأكثر تألقاً، ذلك أن وعي المتلقي الخيالي سينشط في فهم واستيعاب المعنى، وهذا يتفق أيضاً مع رؤية (سارتر) للجمال. لذا نجد أن الكثير من أعمال النحت التعبيرية تحمل بعض سمات الوجودية من خلال تأكيدها على الارتباط الوثيق بين الفن والحياة، وأثبتت إن روعة التعبير وعمقه لا تأتي من الصور الزاهية للحياة، بل مما تنطوي عليه من صراع وتوتر تتمثل فيه صور عظيمة من القيم الإنسانية التي لا تتواجد في تلك الأنماط الحياتية المترفة. (محمود امهز، 1981، ص88)

المبحث الثالث: نبذة عن سيرة وأعمال النحات جياكوميتي

ولد البيرتو جياكوميتي في العاشر من أكتوبر للعام 1901 في مدينة (ستامبا) السويسرية، وكان والده رسام، اتجه جياكوميتي في وقت مبكر من شبابه إلى الفن وخلال الفترة بين الحربين العالميتين غادر سويسرا ليستقر في باريس وكان حينذاك في عامه الواحد والعشرين، كانت العاصمة الفرنسية في ذلك الوقت تغلي بالأفكار والموجات الجديدة، وتعج بكبار الفنانين والأدباء. حيث تعرض لتأثيرات التكعيبية والسريالية والوجودية. في بداية مسيرته. في البداية، تأثر بالتيار التكعيبية الذي كان

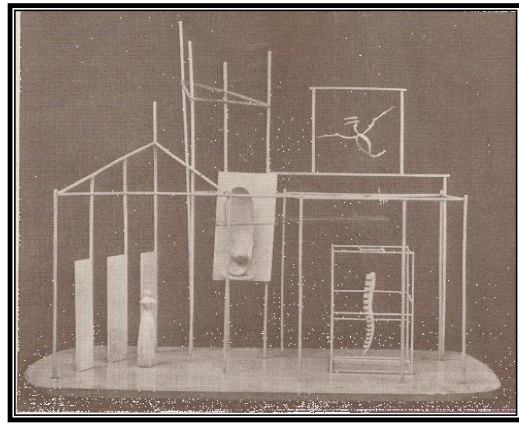
الفنانان بابلو بيكاسو وجورج براك من رواده، لأنه كان يعتقد إن الرؤية العادية للإنسان والأشياء لا تفصح عن معناها الحقيقي، لأن هذه الرؤية لا تبدو له مباشرة وواقعية للأشياء، ويرى إن الكلاسيكيون كانوا يرغبون بفهم ما كانوا يرونه. فكانوا يشتغلون كعلماء أكثر من عملهم كفنانين. فالبحت عن قوانين المنظور عند (إشيلو)، والتقطيع والتتقيب التشريحي عند (دافنتشي) تؤكد ذلك، فقد توصلوا إلى فهم للجسد البشري ولم تتولد لديهم رؤية عن الإنسان. ويرى إن الأعمال التي كانت تمثل كمية من المعارف عن الواقع، هي الأقرب إلى رؤية الواقع نفسه. وحسب رأي (جياكوميتي) كان يرى أن أهمية سيزان متأتية من كونه الوحيد الذي قام بقطيعة مع تلك الرؤية.

وبعد فترة من التحاقه بالتكعبيين أدرك (جياكوميتي) أنهم رجعوا إلى الرؤية الكلاسيكية فيما كانوا يعتبرون أنفسهم امتداداً لسيزان، وأنهم كانوا يهتمون بوسائل سيزان أكثر من اهتمامهم بهدفه. فقد استعمل سيزان المكعبات، والأيقونات والكرات لكي يوضح رؤيته لتفاحة، لكن، عند التكعبيين، اختفت التفاحة بل تحولت، على العكس من ذلك، إلى وسيلة وذريعة يستغلونها لصنع مكعبات وإيقونات، أو كريات. لذلك ابتعد عن التيار التكعبي لأنه، بحسب تعبيره، "مشروع عبثي بكل معنى الكلمة" (<http://weeklyartist.tumblr.com>) وجد بالفلسفة الوجودية ضالته وتأثر بشكل .



شكل (4)

امراة تمشي - جيس . 1940



شكل (3)

القصر في الرابعة فجرا . 1945

كبير بها، وخاصة أعمال سارتر وكامو. كان سارتر نفسه معجباً بأعمال جياكوميتي وكتب عنها، مشيراً إلى أنها تعبر عن الوجود الإنساني في عالم خالٍ من المعنى المطلق. بالإضافة إلى ذلك، تأثر جياكوميتي بالفن الأفريقي والبدائي، الذي يعكس

بدوره فكرة البساطة والوجود الخام. استخدم جياكومتي مواد قابلة للتلف مثل الجص والبرونز، مما يعكس طبيعة الإنسان الهشة. ونجد في أعمال البرتو جياكوميتي تصوير للخيال بصيغة الواقع كما في عمله القصر في الرابعة فجرا، شكل (3) الذي نفذه من مواد مختلفة مثل الخشب والزجاج والأسلاك، بتشكيل نحتي وفق علاقات تكوينية تتخللها الفضاءات الداخلية والخارجية للعمل. وهو بهذا يجعل من الحلم واقعا ماديا من خلال العمل الفني. وتنقلنا مثل هذه الأعمال الى ما هو أبعد من الموضوع المباشر الذي طرحه النحت السريالي، إن ذلك هو المعنى الأعمق لحركة تبشر بأعظم حرية روحية ممكنة "هذه الطريقة الجديدة والتحرر من المصطلحات الفنية والتحديات المعطاة (ريد، هربرت، 1994، ص114) واستطاع جياكوميتي أن يلفت حينئذ انتباه السرياليين نحوه، وكان السرياليون مجموعة من الفنانين الثوريين المجتمعين حول الشاعر (اندريه بریتون) وفي عام 1929 دخل جياكومتي أجواء الحركة السريالية بعد أن التقى كلاً من (أراغون) و(أندريه بروتون) و(بول إلبويار) و(ماكس إرنست). كانت السريالية تعتمد في جزء كبير منها على العقل الباطن، وكانت تماثيل جياكوميتي تخون مشاعره أمام الحب والحياة الزوجية، كانت له أعمال تجريدية تناولت غالباً مواضيع المرأة أو كلا الجنسين، لكن باختصار كان يجتاز أعماله نوعاً من الصمت حيث نجد في أكثر الأحيان إن المرأة في أعماله تصغر وتأخذ مواقع شهوانية، وبتعبير أكثر بساطة أن المرأة كما يطرحها في أعماله، لا تتعدى أن تكون جسد، بل أكثر من ذلك إنها في أعماله تنزل إلى أبسط تعبيراتها الجسدية، انظر شكل (4). كان (دييغو) اخو جياكومتي من أكثر الأشخاص تأثيراً في حياته، فقد ظل المرافق المخلص له وقرينه وظله طيلة إقامته في باريس، وكان ساعده الأيمن، هو الذي يصهر له مادة البرونز وهو الذي ينظم معارضه، كان (دييغو) خلال تلك السنين يرافق (جياكومتي) لدرجة نسيان مصيره الفني الشخصي وخلال هذه الفترة كان يضمن جياكومتي معيشته عن طريق قيامه بصنع مزهريات ومصابيح ومواد ديكورية متنوعة، مع شقيقه (ديغو) وعامل الديكور (جان ميشيل فرانك). كان جياكومتي أينما ذهب، يرسم على أغشية الطاولات الورقية، حيث يتركها ليلق بها عمال المقاهي والبارات في سلة المهملات، كان كثيراً ما يرى وهو يرتاد المقاهي والمطاعم والملاهي أو يتجول في أزقة وشوارع باريس تميزه قامته الطويلة النحيلة، فلقد عانى جياكومتي في بداية حياته من إهمال لا يوصف، قبل ان يُعرف وتُشاع شهرته، حيث عد من أكبر أساطير القرن العشرين. في بداية الثلاثينيات ذاعت شهرة جياكومتي، وأصبح لديه الكثير المحبين لكنه مع هذا لم يكن

مقتنعاً بأعماله، حيث قرر أن يلجأ إلى النموذج الحي (الموديل) في أعماله النحتية، لكن بين السرياليين كان الموديل مرفوضاً، لذا كان اتجاه جياكومتي هذا محكوم



شكل (5)

امرأة - برونز. 1946



شكل (5)

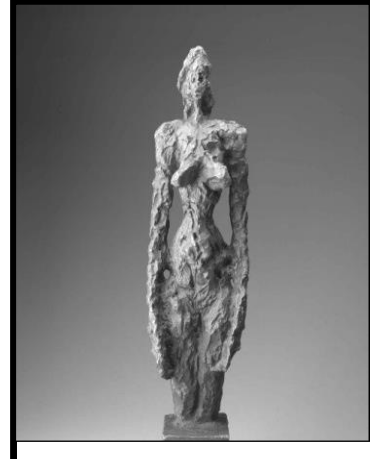
الغابة (سبعة أرقام ورأس) - برونز. 1950

عليه بالرفض، وبين يوم وليلة أصبح منبوذاً في باريس التي كانت تعبدّه، في هذه المرحلة لم يكن خلالها يُسمع عنه أبداً، لكنه مع هذا قرر أن يمضي في ترجمة ما تراه عيناه. تميزت أعماله في المرحلة السريالية، بطابع عنيف ولم تكن قادرة على تجسيد تطلّعاته، فابتعد عن السرياليين وعمل على بلورة أسلوب خاصّ ومتفرد منذ عام 1935. من أبرز سمات هذه المرحلة الجديدة العودة إلى "الموديل" والتركيز على الوجوه والأجساد وتحويرها بما يتلاءم ورؤيته الفنية. في هذا السياق، أنجز جياكومتي مجموعة من الرسوم واللوحات الزيتية والمنحوتات وعمل فيها على إبراز أحجام متفاوتة، نحيلة ويتجاوز طولها المترين، انظر شكل (5)، وبقي (20) عاماً في هذا الاتجاه، لكن مشروعه واجه صعوبات بدأت منحوتاته تصغر، إلى حد أن بعضها لم يكن يتعدى بضع سنتيمترات، شكل (6). ولكن هذه المنحوتات هي التي أطلقت شهرته العالمية وكرّسته كأحد أبرز فنّاني عصره، كانت منحوتات هذه يلقّھا صمت عميق وهي ترمز إلى الإنسان في أقصى لحظات وحدته وقطيعة مع العالم، يحيط به الفراغ من كلّ جانب حتى يبدو وكأنه يتحرّك في "فضاء أشبه بالسرطان الذي ينهش كلّ شيء" (<http://weeklyartist.tumblr.com>) بحسب تعبير الفيلسوف الفرنسي (جان بول سارتر). ثمة طقس جانزي يطالعنا أيضاً في تلك الأعمال، فمنحوتته الشهيرة وعنوانها) الرجل الذي يمشي)، ثابتة في مكانها، والرجل الذي

يمشي، كأنما يريد أن يهرب من دائرة الفتك والدمار، لا يتقدّم على الإطلاق. إنه السير داخل الصمت المدوّي والقدر في حياته. من بين الأشخاص الذين جعلهم (جياكومتي) نماذج لأعماله كان أخوه (دييكو)، أما الملمهم الآخر لأعمال جياكوميتي فهو زوجته (أنيت) التي كانت موضوع للعديد من دراساته للتمثال النصفي شكل (7). لقد كانت علاقة جياكوميتي مع المرأة علاقة بالغة التعقيد، وبقي فترة طويلة من حياته مضرباً عن الزواج قبل أن يتزوج من (أنيت)، وكانت شهرته تجتذب الكثير من المعجبات من بينهن الممثلة الفرنسية المشهورة (مارلين دتريش)، التي رغبت التعرف عليه بعد أن رأت عمله الذي يمثل كلب، شكل (8) لكن علاقتها به لم تتطور وتذهب بعيداً لأنه كان في نفس الوقت على علاقة بشابة غامضة اسمها (كارولين)، تبلغ الثلاثين من عمرها، والتي كثيراً ما ظهرت في أعماله البرونزية. اعتمد جياكومتي على مادتي البرونز والجصّ متعاملاً معهما بطريقة أعطتهما أبعاداً



شكل (8)
الكلب - برونز - 1954



شكل (7)
انيت - برونز - 1953

قلّما نجدها لدى النحاتين الآخرين. بالنسبة إلى تعامله مع الجصّ، قال (جان بول سارتر) عنه بأنه اختار مادة لا وزن لها. مادة هي الأشدّ هشاشة وعرضة للتلف والأكثر شبيهاً بالإنسان لكنها ذات طابع روحاني وخالد". لم يكن الجصّ بالنسبة لجياكومتي مادة ثانوية على الإطلاق ولقد اعتمد عليها في إنجاز الكثير من منحوتاته. كانت الجسد الذي اختاره لها ولم يكن يرغب في أجساد أخرى أكثر صلابة وأكثر تمكناً من الوقت. الألوان التي أضافها على بعض تلك الأعمال منحوتها بعداً آخر تقاطع عنده الرسم والنحت. تمكن جياكومتي من صنع منحوتات دقيقة لا تتجاوز ثلاثة سنتيمترات يقول انه قام بذلك رغماً عنه، ولا يفهم لماذا، فهو يبدأ العمل كبير

لكنه ينهي بعمل صغير، لأنه يعتقد إن ما هو ضئيل فقط يبدو له متطابقاً مع الشيء. والسبب في ذلك حسب رؤية جياكومتي أننا في الحقيقة لا يمكننا رؤية الشخص بكامله إلا عندما يبتعد ويغدو صغيراً للغاية. أن سبب ذلك بسيط: كلما كنا قريبين من شيء، كلما رأيناه مختزلاً. فهو لم يكن يعمل وفقاً للطبيعة، ولكن وفقاً للنحت حيث يقول في هذا الصدد. "لقد كان السود، في (نوفيل غينيا)، وقاطني (الأوسيان)، وكذلك سكان (الأسكيمو)، الذين تبدو أفنعتهم مبالغ فيها، أكثر قرباً من الأشياء التي كانوا يرونها. وهكذا، أصبحت الطبيعة غريبة عني تماماً. عندما ننظر لشخص عن قرب، نقوم بالنظر إليه من الأسفل إلى الأعلى ومن الأعلى إلى الأسفل، من دون أن نغير اهتماماً، أو لا نستطيع إعاره الاهتمام لعرضه. على النقيض من هذا، يأخذ الشخص عرضاً وذلك بالقدر الذي يبتعد فيه عنا. فهو يبلغ عرضه الأكبر عندما يدخل كلية في حقل الرؤية. لكنه يصبح، حينئذ، صغيراً جداً". وصف أحد النقاد متابعته لتحضير معرض جماعي ولم يكن على علم بمشاركة جياكومتي، وعندما لاحت منحوتاته أحس أنه أمام أعمال فنية من نوع آخر. قال: "هذه المنحوتات لا تخضع للفكرة السائدة حول النحت. تنتصب أمامنا وتبدو معزولة عما سواها كأنها من طبيعة أخرى تشعر معها بحالة من الرهبة والقلق كأننا أمام أصنام سحرية لديانة مجهولة (<http://www.guggenheim.org>) ارتبط جياكومتي بصداقة عميقة مع عدد كبير من الشعراء والأدباء الذين بهرتهم تجربته وكتبوا عنه ومنهم (جان جينيه) و(جاك دوبان) وغيرهم، لم تكن كتابات هؤلاء مجرد شهادات أو وقفات نقدية سريعة بقدر ما كانت لحظات أدبية رائعة تشكل إبداعات قائمة بذاتها. من أجمل تلك الإبداعات ما كتبه جان جينيه وصدر في كتاب بعنوان "محترف جياكومتي". جاء هذا الكتاب إثر لقاءات كثيرة جمعتهم بالفنان بين 1954 و 1957. خلال تلك اللقاءات، أنجز جياكومتي أربعة رسوم تمثل صديقه جينيه، بالإضافة إلى ثلاث لوحات زيتية. أما النص الذي كتبه جينيه فكان قراءة نافذة في عالم جياكومتي ومكوّناته، وكان أيضاً تعبيراً عن موعد بين عزلتين، ووقفة عند سرّ الإبداع وغرابة العلاقة بين الموت والفنّ.

وكان (جياكوميتي) يرى أن الرسوم والمنحوتات التجريدية وكل ما يقترب أكثر منها، كالأعمال التي يقوم بها (كليه) و(ميرو) و(برانكوزي)، التي توصف بأنها تجريدية تكون أقرب إلى سلعة حيث يقول "تكف بالنسبة لي المنحوتة أن تكون منحوتة عندما تتحول إلى سلعة. ذلك لأنني أفكر بأن على المنحوتة تمثيل شيء آخر غيرها. فأنا لا أهتم بالمنحوتة إلا بالقدر الذي تحمل فيه رؤيتي عن العالم الخارجي. أو، بشكل آخر، لم أعد أتعامل معها إلا كونها الوساطة التي أتعرف عبرها على تلك

الرؤية (<http://weeklyartist.tumblr.co>) عرف جياكومتي بأشكاله



شكل (9)

ثلاث رجال يمشون - برونز - 1948

البرونزية المتطاولة وشخصياته الملتوية، وبروفيلاته النحيلة الهزيلة، وأنجز أيضا العديد من أعمال البورتريت وعلى الأخص في المرحلة الأخيرة من حياته. لقد عرفناه فناناً من بين الندرة من الفنانين الحديثين الذي عُرف بالتجديد بفن البورتريت، في عصرٍ عانى فيه فن البورتريت من إهمال كبير من قبل الجميع، وبالإضافة إلى أعمال البرونز، فله العديد من التخطيطات والرسوم بالفحم، وكذلك اللوحات. كانت تغلي بالأفكار والموجات الجديدة. إن أشكال جياكومتي النحيلة ذات تشكيل نحتي متميز كونها تجسد قوة العلاقة المتكونة بين الشكل والمادة إذ إن مثل هذه الأشكال لا يمكن إظهارها بخامة غير خامة البرونز لما تمتلكه هذه المادة من

خصائص مقاومة، فقد كان هذا الشكل ضاعطاً قوياً على اختيار نوع المادة المستعملة في إظهاره وبالتأثير نفسه تشكل المادة ضاعطاً تقنياً وجمالياً على هذا الشكل لقد "طور صورة الشكل الإنساني الرمزية بما يرضي حاجاته التعبيرية والجمالية" (نوبلر، ناثن، 1987، ص170) فقد كون جياكومتي خطاباً بصرياً يعتمد تنظيم العناصر التشكيلية في نظام من العلاقات المميزة فهو من النحاتين الذين يعتمدون تقنية التشكيل في إظهارهم للصورة النحتية إذ إن مثل هذه التقنية ملائمة ولاسيما في إظهار مثل هذه الأشكال الدقيقة ذات الاستطالة المبالغ فيها. فأعماله النحتية هذه قد تنبأها السرياليين كرموز بدائية من قعر الذاكرة لما تحويه من غرابة وانفعال. (جوزيف اميل مولر، 1988، ص225). فكانت أعماله تمثل أشخاصاً فرادى أو جماعات تتميز برشاقتها واستطالاتها فهي رفيعة جدا وطويلة كالخيوط وكأنها متلاشية. وهي تجريدية وتميل إلى الرمزية، مثل (ثلاث رجال يمشون) (شكل9)

مؤشرات الإطار النظري

1. كلما كان الشكل أو المعنى المأخوذ من الواقع أكثر تجريدا كلما اتسع نطاق المعنى لأنه سيشمل دلالات ورموزا أكثر مما كان عليه في الواقع.

2. ان ما تحتويه ذاكرة الفنان هو ليس ما تراه العين من العالم الخارجي، بل يشكل خليطاً كبيراً من التجارب والأفكار حيث تخزن نتائج هذه التجارب على شكل موضوعات يحولها الفنان إلى أشكال بفضل الاستعانة بعنصر الخيال.
3. إن التغيرات التي تطرأ على الأساليب الفنية، تأتي من التغيرات التي تطرأ على الفنان والمجتمع الذي يعيش فيه، فكل تغير في بنية الفن يسبقه تغير في بنية الفكر، فالفكر يسبق أو يصاحب الفن، كونه بذرة الإنتاج الأولى والتي تنمو لتغدو عملاً فنياً مؤثراً.
4. إن العمل الفني، هو تركيب إبداعي للخصائص المميزة الشاملة للحياة ولطبيعة الإنسان الروحية.
5. ارتبطت أعمال النحت على مر الأزمنة والعصور بطبيعة المرجع الذي تخضع له الفترة أو المرحلة التاريخية للفنان، فالأعمال الفنية ما هي إلا انعكاس فكري في تكوين فني وبمادة تحتويها وتمثلها.
6. الأسلوب الفردي للنحات يتشكل من خلال رؤيته وشخصيته ومخزونه الفكري ومن خلال الخبرة التي تتراكم لديه. وفي بعض الأحيان لا يختار الفنان الأسلوب الذي يكون سبق وان انسجم مع رؤيته الفنية والفكرية بل يحدث الاختيار دون سابق تفكير منطقي، قد يتأثر الفنان بأعمال فنية سبق وان رآها دون أن يخطر له أنها تركت تأثيراً فيه.
7. لقد اتفقت التعبيرية والى حد كبير مع الاتجاه الوجودي الذي يبدأ من الفرد نفسه فهي فلسفة تبحث في الذات أكثر من بحثها في الموضوع، فضلاً عن ذلك، فاللذة الجمالية لدى الوجوديين شيئاً واقعياً لا يصور شكلاً واقعياً، إنها طريقة لفهم الواقع أو الموضوع لذا لم يعولوا على الشكل الواقعي. والتعبيرية من التيارات الرئيسة في الفن التي لا يمكن تصنيفها تاريخياً لارتباطها بمشاعر ووجدان الإنسان، لذلك فهي مستمرة مادام هناك عواطف ومشاعر عند الإنسان.
8. اغلب الأعمال في الفن الحديث تميل إلى التعبير الذاتي عن تجربته الفنان الوجدانية، وتؤكد على المضمون الانفعالي. فالتعبيرية كحركة تعبر عن المشاعر الذاتية أكثر من أن تعبر عن الحقائق الموضوعية، لذلك تلجأ إلى المبالغة وتشويه المظاهر الواقعية، وتعتمد على ثنائية النفس والجسد للتعبير على الانفعالات النفسية وما ينتاب النفس الإنسانية من قلق وصراع وأزمات.
9. لقد سعى النحات إلى إعادة بناء العالم طبقاً لحقيقته الداخلية، عبر تمسكه بالتعبير عما يختلج الذات الإنسانية من صراعات جاعلاً منها مادته وغايته الأساس، وعلى

هذا النحو أصبح العمل الفني أداة معرفية اتصالية شمولية، عبر إتباعه لتقنية تقوم أساساً على تشويه الأشكال، واستثماره لمصادر الاضطرابات الإنسانية.

10. يتفق الفلاسفة الوجوديون على أن الوجود يسبق الماهية، مما يعني أن الأفراد يختارون حياتهم ويحددون ماهيتهم بأنفسهم. يمكن تصوير هذا المبدأ في النحت من خلال التركيز على الحركة والاختيار.

الفصل الثالث (إجراءات البحث)

• منهجية البحث:

استخدم الباحث المنهج المسحي لتحديد مجتمع البحث، واستخدم منهج التحليل الوصفي لتحليل نماذج عينة البحث وفق عملية وصف بصري عام لنماذج عينة البحث وملاحظة أنظمة التكوين والعناصر التشكيلية، وتقنيات الإظهار والمرجع الفكري.

• أداة البحث

الاستعانة بالمصادر والمطبوعات وشبكة الانترنت والمصورات التي تناولت أعمال النحات موضوع البحث، والإفادة من المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري.

• مجتمع البحث

يتكون مجتمع البحث من أكثر من (60) عملاً نحتياً أنجزها النحات السويسري امبرتو جياكوميتي بين عامي 1945-1950.

• عينة البحث:

بعد الاطلاع على الأعمال النحتية التي تمثل مجتمع البحث اختار الباحث منها ثلاثة نماذج اختياراً قسدياً وقام بتحليلها وفق المبررات الآتية: -

1- يمكن ملاحظة أثر الفلسفة الوجودية فيها.

2- ان تكون ضمن الحدود الزمانية للبحث.

تحليل نماذج العينة انموذج رقم (1)



العمل	ثلاثة رجال يمشون
الفنان	امبرتو جياكوميتي
المادة	برونز
القياس	الارتفاع 8,1 سم
التاريخ:	1947

العمل مكون من ثلاثة أشكال بشرية في حالة حركة تتميز بالمبالغة بالاستطالة والرشاقة التي تصل إلى درجة تلاشي الكتلة، يستندون على قاعدة مربعة، والقاعدة بدورها تستند على قاعدة مكعبة

أصغر حجماً منها. لقد كون جياكوميتي خطاباً بصرياً يعتمد تنظيم العناصر التشكيلية في نظام من العلاقات الجمالية المميزة، اعتمد على تقنية تشكيل خاصة به في إظهاره للعمل المكون من أشكال رفيعة وطويلة، إذ إن هذه التقنية ملائمة في إظهار مثل هذه الأشكال. فاستطاع النحات من خلال استخدامه هذه التقنية تجسيد قوة العلاقة المتكونة بين الشكل والمادة، إذ إن مثل هذه الأشكال لا يمكن إظهارها بخامة غير خامة البرونز لما تمتلكه هذه المادة من خصائص القوة والمقاومة وعدم تعرضها للكسر وإمكانية تشكيل الأطراف والنتوءات الدقيقة، لقد ولد هذا الشكل ضاغطاً قوياً على اختيار نوع المادة المستعملة في إظهاره وبالتالي نفسه شكلت المادة ضاغطاً تقنياً وجمالياً على هذا الشكل، واستخدم النحات عنصر الملمس الذي لعب دوراً كبيراً في بروز الأشكال لما يخلقه من تباين كبير بين درجات الظل والإضاءة المنعكسة عن سطحه الخشن، ويمكننا إن نقول إن النحات طور صورة الشكل الإنساني الرمزية بما يرضي حاجاته التعبيرية والجمالية. حين التمعن في التمثال يشعر المشاهد بأن الأشخاص كأنهم رموز بدائية برزت من الذاكرة، فهم في حالة المسير، ولكن بدون اتجاه، فكل رجل يسير باتجاه الآخر وكأنه يدور حول نفسه، ولا تشعر بوجود أحجام لهم وكأنهم لا يشغلون حيزاً من الوجود. نلاحظ إن الأشكال تبدو عليها

الغرابية ولا يحددها زمان ولا مكان، وتفتقر إلى الاستقرار، وجاءت القاعدة التي يستند عليها التمثال لتعزز هذا المفهوم فهي قلقة تشعر المشاهد بعدم الاستقرار وتُضخّم إحساس العزلة وتعطي إحساس بالقلق وكل هذه النزعات التشاؤمية تجسدت في الفلسفة الوجودية وجاء التجريد الشكلي بتحويل الجسد البشري إلى كتلة نحيلة تهتز بين الفراغ والامتلاء لتعزز هذه المفاهيم. ويمكن رصد مظاهر الوجودية من خلال استحضر مبدأ القلق والعدم. فالأشكال البشرية هنا تبدو وكأنها تذوب أو تتبخر، مما يعكس فكرة العدم التي تشغل حيزاً كبيراً في الفلسفة الوجودية. هذه الأشكال تعبر عن هشاشة الوجود الإنساني وعدم استقراره في عالم مليء بالشكوك.

انموذج رقم (2)



العمل	الققص
الفنان	امبرتوجياكومتي
المادة	برونز
القياس	الارتفاع 16سم
التاريخ:	1949

يتكون العمل النحتي بشكل عام من متوازي مستطيلات منتصب طويلا على شكل ققص، يتكون هيكله الخارجي من

قضبان مرتبطة مع بعضها والقس السفلي منه على شكل قاعدة سمكية شكلت القاعدة التي يستند عليها العمل النحتي، وتوجد قاعدة أخرى إلى الأعلى منها وضعها النحات ليستند عليها شكلين بشريين الأول يمثل شخص واقف وفتح يديه إلى الجانبين ليمسك بهما الققص، والشكل الثاني يمثل رأس بشري برقبة طويلة انتصب يحدق إلى جهة اليسار من العمل النحتي.

اعتمد النحات على تنظيم العناصر التشكيلية في نظام من العلاقات المميزة، فقد أكد على الشكل والخط والملمس والفضاء واللون أكثر من تأكيده على عنصر الكتلة، حيث نرى إن الكتلة هنا مختزلة إلى ابعاد الحدود إلى درجة إن الشكل البشري ظهر رفيع وكأنه عبارة خيط حتى إن أطرافه الخلفية ظهرت كأنها امتداد لهذا الخيط، لذلك اعتمد النحات على تقنية تشكيل خاصة به في إظهاره للعمل واعتمد على مادة البرونز، فلولا مادة البرونز لما أمكن تنفيذ هذا العمل ولولا درجة الخشونة في ملمسه الذي أحدثها النحات بشكل قصدي لما ظهرت الأشكال بهذا الوضوح رغم

صغر حجمها، فالأشكال هنا تجريدية وتميل إلى الرمزية، تلتقي فيها الخطوط المستقيمة بالخطوط النحفية. لقد حقق جياكومتي بوساطة هذه التقنية شكلاً نحفياً مؤثراً يعتمد في ظهوره تجسيد مبادئ الوجودية في الفن المتمثلة في المدرسة السريالية وعلى تحول التحليل لدى فرويد من الاهتمام بحدث يتعلق بالواقع الخارجي إلى الاهتمام بحدث يتعلق بالواقع النفسي، إذ يعتمد بناء الصورة السريالية رفض الصورة الواقعية وإبدالها بصورة متكونة من علاقات جديدة بين الأشياء الواقعية في صورة تظهر ما في النفس البشرية من رغبات وكبت. والمضمون هنا منفتح للتأويل، رغم ظهور علامات العزلة والغربة البشرية وانتظار المجهول. يمكن ملاحظة تأثير الوجودية من خلال الشعور بالقلق والعشوائية بما نراه من تشويه الشكل والمبالغة بالتجريد هذا من جهة ومن جهة أخرى من خلال الفراغ والمساحات المفتوحة أراد ان يرمز إلى العدمية بوجود الفراغ الكبير الذي يحيط بالشكل وان يشير إلى الإحساس بالعزلة بوضع الفراغ الآخر أسفل الشكل. في هذه العينة يمكن ملاحظة تأثير جياكوميتي بمبدأ (العزلة والاعترا ب) فقد اظهر شكلاً بشرياً يبدو معزولاً ومنفصلاً عن العالم المحيط بها، ليعكس من خلال هذا الشكل النحيل حالة من الاعترا ب الوجودي، حيث يبدو الفرد وحيداً في مواجهة عالم لا معنى له.

انموذج رقم (3)



العمل	رجل يعبر المنطقة
الفنان	امبرتوجياكومتي
المادة	برونز
القياس	الارتفاع 9 سم.
التاريخ:	1950

يتكون العمل من شكل بشري واحد يستعارة النحات في حالة المسير، التشكيل النحفي هنا أيضا اعتمد فيه النحات على تنظيم العناصر التشكيلية في نظام من العلاقات المميزة، التي شكلت لديه أسلوب خاص، فالأشكال تجريدية وتميل إلى الرمزية، وهو انموذج واضح لأسلوبه النحفي إذ يمكن وصفه بأنه استعارة بصرية ايقونية لشكل الإنسان وهو في وضع

المسير. فهنا يعطي جياكومتي أهمية للعناصر التشكيلية المكونة للشكل إذ نلاحظ بأن الشكل ذو هيمنة واسعة ويشكل ضغطاً كبيراً على اثر العناصر الأخرى إذ ان للملمس بوصفه عنصراً أساسياً آخر، أثراً مميزاً في تقنية الإظهار إذ ترك النحات خشونة واضحة في السطح تزيد من كثافة الظلال عند سقوط الضوء على السطح فلعب الملمس دوراً كبيراً في بروز الشكل على الرغم من تلاشي كتلته تقريباً، فضلاً عن اثر عنصر الخط المميز في تحديد معالم الشكل بشكل واضح إذ ان الشكل له صفة خطية بصورة عامة فضلاً عن فضاءات العمل النحتي الداخلية والخارجية التي لها صفة التوازن بين مواقعها داخل الشكل، وبهذا يكون النحات قد أكد على عناصر التشكيل الأخرى أكثر من تكيده على عنصر الكتلة، حيث نرى إن الكتلة هنا مختزلة الى ابعاد الحدود، لذلك اعتمد النحات على تقنية تشكيل خاصة به في إظهاره للعمل بمادة البرونز. لقد أكد النحات وبصورة واضحة أهمية التوازن الحاصل بين الشكل والمادة والمضمون إذ جاءت هذه المكونات على قدر متساوي من اهتمام النحات. فضلاً عن مميزات الشكل وهيئته الواضحة، إلا إن النحات أراد تحميله خطاباً للمتلقي منفتح للتأويل، فالرجل يمشي وأقدامه هي الجزء الأكبر حجماً فيه، يستطيع المشاهد إن يتلمس فيه أثر الأجواء الوجودية، كأنه يحاول جاهدا الهروب من مصيره المحتوم. أو يجسد مبدأ الحرية والمسؤولية فالشكل يبدو حراً من القيود المادية أو الاجتماعية لكنه يبدو يواجه خياراً مصيرياً وصعوبة باتخاذ القرار وكأنه سائر إلى المجهول. لكن يبدو ان جياكومتي هنا تأثر بمبدأ (الحرية والمسؤولية) العمل النحتي يبدو محملاً بالعزلة والقلق، إلا أنه يعبر أيضاً عن فكرة الحرية فهو يتحرك بحرية في الفراغ، ليعكس فكرة الحرية في خلق معنى للحياة ومواجهة العدم. الحرية تأتي مع مسؤولية كبيرة، وعلى الفرد أن يتحمل عواقب اختياراته

الفصل الرابع - النتائج والاستنتاجات

أولاً: نتائج البحث:

- 1- أعمال جياكومتي تمثل أشخاصاً فرادى أو جماعات تتميز برشاققتها واستطالتها فهي ضئيلة وطويلة كالخيوط وكأنها متلاشية. اعتمد على اسلبة الكتلة إلى درجة التلاشي في الفضاء، وأكد على الملمس الخشن كتقنية ساهمت في ابراز الأشكال، وأشكاله غالباً تجريدية وتميل إلى الرمزية، كما في عينة رقم (1) وعينة رقم (3)
- 2- ظهرت ملامح الوجودية من خلال استخدام الفراغ والامتلاء، حيث صوّر الإنسان بجسد نحيل يقف بين فراغين، مما يعكس العبثية والوجود في عالم بلا معنى، كما في عينة رقم (2)

3- أثرت الوجودية في أسلوبه الخاص، على الرغم من احتفاظه بلامح السريالية، اظهر ان الحجوم النقية لا تستطيع ان تعبر وحدها عما في ذهنه من الاهتمامات. فعمد في بعض من أعماله الى استخدام القضبان لتحديد الأحجام تشبه عملية الرسم في الفضاء، كما في عمله النحتي (القفس) الأنموذج رقم (2).

4- جسد مبدأ العزلة والاغتراب عند الوجودية من خلال استخدام التجريد للجسد البشري كرمز للعزلة حين اظهر جياكومتي منحوتات تمثل جسد بشري منفرد في مواجهة العالم، يبدو حرا من القيود المادية أو الاجتماعية لكنه يبدو يواجه خيارا مصيريا وصعوبة باتخاذ القرار وكأنه سائرا إلى المجهول على قاعدة كبيرة، كما في عينة رقم (3)

5- بنى جياكومتي أشكال تلتقي فيها الخطوط المستقيمة بالخطوط النحتية المتمازجة. ومن خلال الفراغ والمساحات المفتوحة أراد ان يرمز إلى العدمية بوجود الفراغ الكبير الذي يحيط بالشكل وان يشير إلى الإحساس بالعزلة بوضع الفراغ الآخر أسفل الشكل كما في عمله النحتي (القفس) الأنموذج رقم (2).

6- اتخذ جياكومتي أنموذج واضح لأسلوبه النحتي تظهر فيه ملامح الوجودية، اذ يمكن وصفه بأنه استعارة بصرية ايقونية لشكل الإنسان وهو في وضع المسير أو الوقوف أحيانا، اعتمد يشكل أساس على اسلبه الكتلة النحتية إلى ابعاد الحدود، كما في العينة رقم (3).

7- جسد مبدأ القلق والعدم في الوجودية بثلاثة أشكال بشرية مجردة ليس لها اتجاه معلوم تبدو وكأنها تذوب أو تتبخر، مما يعكس فكرة العدم وتعبر عن هشاشة الوجود الإنساني وعدم استقراره في عالم مليء بالشكوك، كما في عينة رقم (1)

ثانيا: الاستنتاجات

1- لدى جياكومتي اهتمام ودراية بطبيعة المادة النحتية، بعد سلسلة من تجاربه على المواد المختلفة استقر على اختيار مادة البرونز، بسبب التنوع الكبير في درجة إشراق لون البرونز وقوته مطاوعته الفائقة، وإمكانية تغير ملمسه أتاحت له الإفادة من العلاقة بين الشكل والمادة في عملية الإظهار وتحقيق الناحية التقنية والجمالية، وزيادة المجال للإبداع.

2- تأثر بالأعمال النحتية القديمة، بالفن البدائي وفنون الحضارات القديمة في العراق ومصر وإفريقيا وأميركا اللاتينية، ويبدو انه تأثر بغرابة الأشكال

وبساطتها، أكثر من تأثره بالمضامين السحرية والعاطفية التي تحملها هذه الأعمال القديمة.

3- كون له أسلوباً شخصياً استخدم فيه عناصر مستقاة من حركات فنية مختلفة مثل السريالية والبنائية والتجريدية وضمّنه كذلك بعناصر مستقاة من الثقافات البدائية والرافدينية والشرقية، يميل فيه إلى التعبيرية أكثر من باقي المؤثرات، واعتمد فيه على التجريد دون أن يتجاوز الشكل الإنساني. فالأسلوب عنده خليط ناتج من عدة مؤثرات، ثائر بـ (برانكوزي) وبالتكعيبية، وبالسريالية وبالفنون البدائية وانتهى إلى التوفيق بين هذه المؤثرات وتكوين أسلوبه الخاص.

الاقتراحات:

يقترح الباحث دراسة أثر الوجودية في النحت العراقي المعاصر.

المصادر والمراجع

1. ابن منظور، لسان العرب، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والإنباء والنشر، مطبعة كوستا تسوماس وشركاؤه، القاهرة، ج13.
2. إبراهيم زكريا، مشكلة الفن، مكتبة مصر للنشر، ج3، دار الطباعة الحديثة، القاهرة، 1976
3. بيير، هنري سيمون، الفكر والتاريخ تر: عادل اوا، المجلس الأعلى لرعاية الأدب الفني، 1963
4. جان بول سارتر، الوجودية مذهب أنساني، تر: محمد نجيب عبد مولى، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت 2012.
5. جوزيف، اميل مولر، الفن في القرن العشرين، ت مهة فرح الخوري، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط1، دمشق 1988.
6. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج2، باب (ج)، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1982.
7. ريد، هربرت، النحت الحديث، ت: فخري خليل، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون، بغداد 1994.
8. عبد الرحمن بدوي، الوجودية والعدمية، سلسلة الموسوعة الفلسفية، ج1، القاهرة 1971
9. ماكوري، جون، الوجودية، ت: إمام عبد الفتاح إمام، سلسلة كتب عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، الكويت، 1982.
10. محمود امهز، الفن التشكيلي المعاصر، دار المثلث، بيروت، 1981.

11. غنية، محمد جواد، مذاهب وقائمة فلسفية، مكتبة الهلال، بيروت 2008.
12. ناثن نوبلر، حوار الرؤية مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية، تر: فخري خليل، دار المأمون للطباعة، بغداد 1987.
13. يوسف كرم، تاريخ الفلسفة الحديثة، دار المعارف، مصر 1957

مواقع الانترنت

<http://www.guggenheim.org>

<http://weeklyartist.tumblr.com>

<http://artinvestment.ru>

تبادلية الحرب والسلام في الملصق السياسي الأمريكي The Interplay of War and Peace in the American Political Poster

م. د. علي عزيز محسن

Dr.ALI AZEEZ ABDULHASAN.

وزارة التربية/قسم تربية الناصرية

Ministry of Education/Nasiriyah Education Departmen

متوسطة المتنبي للبنين

Al-Mutanabbi Intermediate School for Boys

المحافظة/ذي قار

Governorate/DhiQar

البريد الالكتروني

aa@yahoo,com2016adamali

هاتف/07801185503

الكلمات المفتاحية: (الحرب والسلام، البعد الايديولوجي، التواصل المرئي، الملصق بين الوظيفة والجمال)
ملخص البحث :

يهتم البحث بدراسة (تبادلية الحرب والسلام في الملصق السياسي الأمريكي): في أربعة فصول، خصص الأول، مشكلة البحث: (ان الفن كنتاج إنساني يبحث بالأشكال المؤثرة في صياغة المفاهيم والمعتقدات القادمة من التبادل الاجتماعي التي تتأثر بنسبية ثابت السلم المجتمعي أو ظروف رسم السياسة للحرب وتم طرح تساؤل: (ما هي تبادلية حرب والسلام في الملصق السياسي الأمريكي)؟ أما أهمية البحث: (فهي ربط فكرة تبادل الأشكال الرموز والألوان الفنية بالجانب الثقافي). والهدف: (ما هي تبادلية الحرب والسلام في الملصق). أما (الإطار النظري) مبحثان الأول: (فن الملصق بين البعد الجمالي ووظيفته السياسية)، والثاني: (الحرب والسلام في تحولات ملصقات ما بعد الحداثة). والفصل الثالث/إجراءات، إذ ضم (إطار مجتمع البحث البالغ (50) ملصق فني أمريكي، وعينة البحث تضم (6) أنموذج حلت حسب معايير علمية، لينتهي الباحث بإعطاء نتائج (1- ان تبادلية الحرب والسلام في الملصق السياسي قدمت فكرة الصراع بين الشعوب والدول المتصارعة كون تأثيره اليوم يمثل هاجس التواصل والتفاعل وبما يقدم من أثر نفسي فاعل في الصراع وتشكيل الرسائل

الإعلامية.(العينة 2، 3، 4، 5، 6). أما الاستنتاجات(1)- أرتبط الملصق السياسي بنظريات سيكولوجيا الجماهير والنظريات الاجتماعية التي تسهم في تغيير الوعي الفكري للأفراد والجماعات من خلال فاعلية التواصل البصري.

Research Summary:

The research is concerned with studying (the reciprocity of war and peace in the American political poster). It consists of four chapters. The first chapter is devoted to the research problem: (Art, as a human product, examines the forms that influence the formulation of concepts and beliefs arising from social exchange, which are affected by the relativity of the constant of societal peace or the circumstances of formulating policy for war. A question was How do you know the exchange of war and peace in the American political poster? The importance of the research: (The research links the idea of exchanging forms, symbols and artistic colors with the cultural aspect). The research has an objective: (To identify the exchange of war and peace in the poster). The second chapter includes (the theoretical framework) with two topics - the first: (War and peace between the aesthetic and functional dimensions of poster art),

Procedures, as it included (the research community framework of (50) American technical posters, and the research sample included (6) models

الفصل الأول /الإطار المنهجي أولاً : - مشكلة البحث

يعود بنا التاريخ إلى نشأت المجتمعات البدائية حيث يتقايس اقتصاديا السكان البضائع والأدوات مفترضين استثمار مقدار قوة العمل في عملية الانتاج/الحيازة، ومتخذين صيغ وأنماط تتبادل بالبضائع، ووفق التطور الزمني الذي مرت به المجتمعات عمل المفكرين في الحقل السيسولوجيا على إفران(النظرية التبادلية)التي تهتم بالأخذ والعطاء، إي حالة التبادل المادي والرمزي في الجانب الاقتصادي للمجتمعات. ولم يكن الفن بمنأى عن حالة تبادل المجتمعات بل رفيقاً لبنائها السياسي والثقافي والاقتصادي والاجتماعي بين فئات المجتمع الواحد(المتجانسة والغير متجانسة)من

جانب، والجانب الآخر المجتمعات الأخرى. فالفن كنتاج إنساني يبحث بالأشكال المؤثرة في صياغة المفاهيم والمعتقدات القادمة من التبادل الاجتماعي التي تتأثر بنسبية ثبات السلم المجتمعي الذي يتوافق بدوره وفق ظروف القرار السياسي كما هو الحرب. فيأخذ كلاً منهما معياراً ومقصداً في الأثر الجمالي والاجتماعي في الفن. متخذين أبعاد مادية ورمزية لها محتوى ومقصد تبادلي، تفرض رؤى تعمل عليها المرجعيات الثقافي ويكون الملصق السياسي جزء من البناء الشخصي للفنان وجزء هام في بناء الوعي الجماهيري لفهم (حرب) أو نقيضها (السلام)، ففن التصميم يتداول مساحة اشتغال مفردة الحرب والسلام، إذ يمكن ان نصوغ مشكلة البحث بالسؤال التالي: -

- ما هي تبادلية الحرب والسلام في الملصق السياسي الأمريكي المعاصر؟.
ثانياً/أهمية البحث والحاجة إليه: - أولاً: يربط البحث فكرة تبادل الأشكال الرموز والألوان الفنية بالجانب الثقافي. ثانياً: الملصق يشكل فعل تواصل جماعي يستطيع نبذ الحروب وإشاعة السلام للإنسان، 3- الفنان يشارك في إشعال فتائل الحروب ونشر أفكار وعقليات التطرف والإرهاب، أو في تدعيم قيم وسلوكيات المحبة والأخوة الإنسانية والسلام.

الحاجة إليه: أولاً/ السعي لإثراء الدراسات الجمالية المقدمة بفن بصري تواصلية يتبنى ثنائية الحرب والسلام. ثانياً: إغناء المراكز البحثية والأكاديميات العلمية بدراسات فكرية تحلل مرئيات ثنائية الحرب والسلام في الملصق المتداول في الإعلام/التواصل.

ثالثاً//هدف البحث: ما هي تبادلية الحرب والسلام في الملصق السياسي الأمريكي.

رابعاً// حدود البحث:

أ- الموضوعي: الملصق السياسي في أمريكا الذي يتناول ثنائية الحرب والسلام.
 ب- (الزمانية): من (2003 - 2020) وللمسوغات التالية: 1- شهدت هذا المدة نمو وتحولات سريعة للأحداث السياسية والاقتصادية والجمالية التي انعكست على نمو وتطور ملصقات الحرب والسلام فكرياً وجمالياً. 2- تطور فني وتقني هائل في بنية ملصقات الحرب والسلام. 3- نمو العديد من المفاهيم الفكرية لتعكس في خطاب الصورة/الملصقات السياسية..

ج - المكانية:- الملصقات السياسية التي تتناول الحرب والسلام في (الولايات المتحدة الأمريكية) من شبكة الانترنت والمكتبات الأكاديمية.

خامساً// تحديد المصطلحات :-

أولاً/ أ- التبادلية (لغة):- تبادلي (Teaching)

— ادل

بادل يبادل، مُبادلةً وبِدالاً، تبادل يتبادل، تبادلاً، فهو مُتبادل كمفعول. بَدَّلَ [ب د ل]. (فعل: رباعي متعد بحرف). بَدَّلْتُ، أَبَدَّلْتُ، بَدَّلَ، مصدر تَبَدَّلٌ. بَدَّلَ الشيءَ شَيْئاً آخَرَ : بَدَّلَهُ مَكَانَ غَيْرِهِ. (وَإِذَا بَدَّلْنَا آيَةً مَكَانَ آيَةٍ) (القران الكريم النحل ، 101). كما جاء (البدل) في قوله تعالى (إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا بِآيَاتِنَا سَوْفَ نُصْلِيهِمْ نَارًا كُلَّمَا نَضِجَتْ جُلُودُهُمْ بَدَّلْنَاهُمْ جُلُودًا غَيْرَهَا لِيَذُوقُوا الْعَذَابَ إِنَّ اللَّهَ كَانَ عَزِيزًا حَكِيمًا). (القران الكريم: سورة النساء، 56) ويذكر الشريف الرضي قائلاً (ليس التبدُّل في الأهواء من خلقي ولو تبدَّلتُ منكم لم أجدُ بدلاً). (الكعبي، ب، ت)

وقد ازمع العرب ان تَبَادَلَا الرِّسَالِ الصِّلَةِ (المنجد الأبجدي، ١٩٦٧): (يَتَرَأْسُ)، وأيضاً تبادُل (الأسرى) بالحروب (اتفاقية جنيف بشأن معاملة أسرى الحرب). بادل ذهباً بفضّة: أخذه بَدَلَهَا. تبادلا التَّحِيّة. (أَنَا لَا أَبَدِّلُ أَحْزَانَ قَلْبِي بِأَفْرَاحِ النَّاسِ) (جبران. خ. جبران).

والتبادلية:- اصطلاحاً

1 - التبادلية- تبادل عناصر فن: الشعور بتبادل الأفكار، من عقل إلى آخر على بُعد بمواد ووسائل حسّية. تعاطي شيء له دلالة مادية ورمزية، تَبَادُلُ السِّلَعِ: الْمُقَايَضَةُ. (معجم المعاني الجامع). تبادل ببطائق ائتمان ترتبط بقواعد حسية ينوي الزبون اقتناءها لما يناسب حاجته من الألوان أو شعارات فنية يتبادلها مع البنوك لتصبح محط تفاخر لملكية وتاريخ بنوك بعينها والأعداد التي تستخدم (كإعداد مشتركين).

(لغة) (War): ثانياً- الحَرْب

- الحرب نقيض السلم، وأصلها الصفة كأنها مقاتلة حرب، وتصغيرها حريب بغري هاء، رواية عن العرب لأنها في الأصل مصدر ومثلها ذريع وقويس وفريس، انثى، ونبيب، ودويد، تصغري دود (المصري، 1414، صفحة 302) والفعل حَرَبُهُ يحرب، حَرَبًا أخذ ماله أي سلبه وتركه بلا شيء وقيل الحرب تؤنث باعتبار المقاتلة وتذكر باعتبار القتال، والحرب مصدر الواحدة حَرَبَةٌ، وجرب يحرب حَرَبًا كَلَبَ واشتد غضبُهُ. (تزو، 2007، صفحة 7)

الحَرْب (اصطلاحاً)

وقد وصفها (مارتن لوثر) (هي إزميل سيء لنحت الغد). (نيد: 2013، صفحة 1)

(لغة) (Peace): السلام ثالثاً-ج

أصل مادة السلم والسلام من الفعل الثلاثي سَلَمَ، ويرد بلفظ السلام والسلامة بمعنى البراءة والعافية، وسميت الجنة دار السلامة، لأنها دار سلام دائم لا تنقطع ولا تقنى

وهي دار السلامة من الموت والهرم والاسقام من الآفات. (سعد، ب. ت، صفحة 174).

السلام (اصطلاحاً)

يعرف (يوهان غالتونغ) مفهوم السلام في شقين:- احدهم المفهوم التقليدي ويقصد به غياب العنف المباشر ويطلق عليه السلام السلبي فالبياض والحمائم رموز سلام يستخدمها الفنان. أما الآخر يُقصد به غياب العنف البنيوي أو تحقيق التنمية والعدالة/العدالة الاجتماعية، وهذا هو السلام الايجابي (ابراهيم، 2014، صفحة 84).

Poster رابعاً // الملصق: (

- هو عبارة عن صورة كبيرة أو إعلان في مكان عام متعدد الأحجام ولكن الحجم المعتاد (A4) وان اصغر قياس للبوستر هو (A5)، وهناك قياس غير محدد وهي تلك الإعلانات التي يمكن مشاهدتها على أسطح البنايات وعادة ما تسمى (Billboards). فهو يعطي خاصية الفهم من نظرة سريعة ومن ثم تمكنه من منافسة المحيط المعقد (بدرغيث، 2011، صفحة 195). كما يُعرف (الملصق السياسي):- بأنه فكر اتصالي يخاطب الجماهير باعتباره وسيلة اتصالية بصرية هدفها التواصل مع الجماهير، يكون له معنى بسيط ومفهوم. (القادر، 1982، صفحة 296) يتم الترويج له ليقنع الآخر بصرياً، وبالتالي يؤثر عليه سيكولوجياً، وتعبيرياً كونه يحمل خطاب. (عناد، 2017، صفحة 7)

خامساً // السياسة (Politics) : اصطلاحاً

السياسة ميدان ونشاط يرتبط العلاقات ما بين الأمم والطبقات وغيرها من الفئات الاجتماعية، وظيفة السياسة هي الاستيلاء على سلطة الدولة والاحتفاظ بها واستخدامها، وتنظيم العلاقات الدولية والداخلية لخدمة المجتمعات. (توفيق، 1986، صفحة 260).

تبادلية الحرب والسلام في الملصق السياسي (إجرائياً):-

التبادل المادي والرمزي في الاتصالات الموجه لجماهير غير متجانسة عبر ملصقات تهتم في تقديم مضامين الحرب والسلام ومعان وأفكار ودلالات تحمل تبادل في الشكل والمظهر العام والتمثل البصري والعلامات والمواقع في بناء تقنيات الإظهار وتأسيس حضور المعطى الذي يفسر الحرب والسلام ضمن بنية اشتغالها.

الفصل الثاني /الإطار النظري

المبحث الأول: (فن الملصق بين البعد الجمالي ووظيفته السياسية).

ان فن الملصق جنس إبداعي يصمم من أجل أن يقدم رسالة تواصلية قابلة للفهم من نظرة سريعة وهو يجمع مؤثرات بصرية مباشرة وبلغة جمالية ذات مقاصد وظيفية

إبلاغية، يتميز بالبساطة في التكوينات ويحتفظ بالوضوح، ولا بد للمصمم السياسي ان يؤمن حاجته الوظيفية ضمن ضوابط جمالية. (الباب، 1970، صفحة 10) تستوجب أن يشتغل على حضور السلام من خلال فعل التبادل والاختلاف مع رمزية الحرب والدمار والخراب؛ ويتخذ من رمز الحرب حصول على نشاط ثقافي بغية إحراز وتحقيق عمليات تبادلية مستمرة تستهدف القبول الاجتماعي عند فئات وجماعات من المتلقين للملصق السياسي. فالفنان يسعى إلى تحقيق فكرة الاتصال مع ذهن المتلقي وبما يحسن التأثير في اختياراته وآرائه. وبهذا ارتبط فن الملصق وبصورة خاصة (السياسي) بال جماهير، كونه محفز مباشر والملامس مع البيئة الاجتماعية التي تؤثر في حماسة الجماهير ضمن زمان ومكان ملائم للتفكير الإعلاني - فهو يساهم في مهمة توسيع الحياة الفردية وإدماجها في حياة أكثر سعة وشمولاً. وان شيوع فن الملصق في الحياة الاجتماعية يدفع لتوسيع المعارف السياسية والثقافية والاجتماعية، فهو أكثر من ورق ملون وانفعال فني مرئي. هو وسيلة بارزة لإيجاد الوعي الفني إلى جانب الوعي السياسي. فالملصق الناجح بكل أنواعه هو الذي يتحرك ضمن أفكار واضحة تقترب من الخبرة العامة للمشاهد ومدخراته الثقافية الشعبية منها والمعاصرة القادرة على الجمع المميزات الفنية والوظيفية). (العزاوي، ضياء، 1974، صفحة 11) فالوظيفة من أهم متطلبات التصميم الجيد، ومن جهة أخرى يحقق المؤثر الجمالي تعزيزاً لهذه الوظيفة، والوصول إلى ناتج فعلي في الوظيفة والإشارة وال جذب (البزاز، عزام، 2001، صفحة 20).

ان الملصق السياسي المطبوع يصمم من أجل ان يفهم من نظرة سريعة وهو يجمع مؤثرات بصرية مباشرة بوسائل مختصرة، فالملصق يعبر عن فكرة بسيطة في تكوينات مكثفه في كل جزء منه يتضمن عنصراً ذهنياً عميقاً، فما يجمعه من تأثيرات مختصرة بصرياً يمكن ان تنعكس مباشرة على اجتذاب النظر والانتباه ومن ثم الإقناع، كون الإقناع هو جوهر عملية التسويق والترويج التي تخدم مصالح السياسة حتى وان كان بقوة الفعل الاقتصادي، وإلا على ماذا نظر (ماركس) وأصدقائه، عندما اخذ يحشو الفعل الاقتصادي بحركات تصميمه موجة تسليح الفكر بالسطوة والقوة وترسخ مفهوم عالم الأمس باعتباره عالم صراعات يرسم له خطط واستراتيجيات بعيدة المدى ضمن إطار سياسي شامل أو سياسي محدد. (نصيف، 2005، صفحة 34 و 35) الشكل (1)(2)(3).



الشكل (3) للفنان لويس أوبنهايم

الشعلة الشكل (1) للفنان الشكل (2) انها حربنا

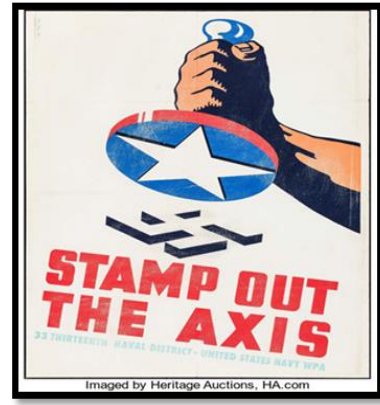
مع (الحرب العالمية الأولى) بدأت الدعاية كوظيفة تُستخدم لتشجيع التجنيد، والانخراط بصفوف القوات المسلحة. الشكل (4)، (5) وما بين 1920-1930، أصبح للملصق يستعرض أساليب بالمدارس الفنية الحديثة، كالتكعيبية، والدادائية، ومن ثم عززه جمال عالم السمع والبصر بالسينما والمسرح، مركزاً على دور الكتابة والصورة تركيزاً رئيساً. لكن بعد الحرب العالمية الثانية (1939-1945) أظهرت نتائج تعارض الحروب، والعودة إلى السلام، إذ اكتسب الملصق طابعاً تصويرياً، ليس له غرض تجاري واكتفاء بحمل رسائل جمالية (صابات، 1969، صفحة 23) لكن سرعان ما عاد لخدم الحاجة السياسية في المنظومة الاشتراكية للاتحاد السوفيتي، كون الإنسان بطبيعة الحال يميل إلى الصورة في تمثيل الفكرة واستيعابها، وهنا تبرز أهمية الملصق السياسي في المتلقي، بوصفه يستميل أهواء المتلقي والتعرف على رغباته الحسية وابتكار ما يمكن أن يثير رغباته، بدافع أسلوب الدعاية والفكر، تروج إلى سلطات قوة الاتحاد السوفيتي والبروليتاريا وأحلام الشيوعية. (نصيف ج، 2011، صفحة 51).



الحرب العالمية الاولى الشكل (4) مصنع المحاربين (5) الفنان فلاديمير كورزنسكي

خلال الحرب العالمية الثانية الدعاية الأمريكية نشرت ملصق (اليد الصلبة) قبضة تحمل طابعاً مع نجمة أمريكية جاهزة للقضاء على الصليب المعقوف النازي خلال الحرب العالمية الثانية. وتم استخدام فن الملصق لإلهام الوحدة بين الحلفاء أثناء

الحرب. واستعمل المصق كوسيلة اتصال محدده من قبل المصمم في استخدامه رموزاً وعناصر بنائية ترتبط بالمتغيرات زمكانية من حيث زمن توجيه الرسالة(المصق)،ومكان المصق(الفضاء) الذي تدور عليه إحداث الفكرة المطروحة (زهير، 2010، صفحة 35) الشكل(6)، إذ لابد من ان تكون عملية تنظيم العلاقات التكوينية ووضعها داخل النص يتطلب ادراك عالي كونه يقدم خطاب واحد يحمل شعورين متضادين أمر صعب للغاية، شكل(7)،(8) فإدراك خطاب سياسي تتبادل معانيه أمل/حزن، نصر/انكسار، قوة/ضعف أثارة/ومن باب ثاني إدراك جمالي تبادلي بالألوان/الفضاء، الكتل/المساحة وما إلى ذلك. (الغضبان، 2015، صفحة 39).



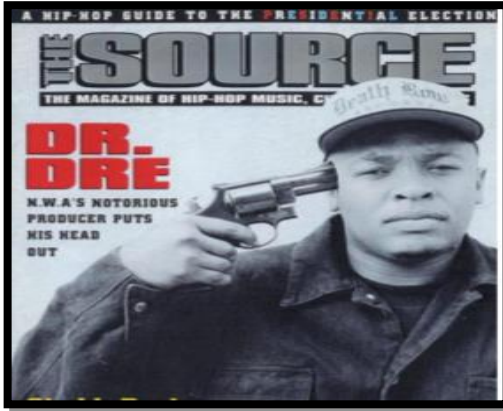
الشكل (6) ختم الثورية الفنان فلاديمير كوزلنسكي [Vladimir I. Kozlinsky](#) الشكل (7) الشكل (8)

كما استخدم الكندي في الحرب العالمية الثانية صورة شقراء جذابة لبيع سندات النصر الشكل(9)، وتم استخدام صورة كرتونية لهتلر وملصق الشيطان الشكل(10). بفعل الحروب وفنائها بدأ المصق يتجه نحو الجانب السياسي وبما أسهم ذلك في تزايد الاهتمام بهذا النوع من الفن لقدرته على التواصل مع الجماهير من خلال حضوره في المكان وسهولة الفهم بفعل المحتوى الصوري إذ تشكل الصورة عنصر فاعل في الاتصال فهي تكسر الحواجز الثقافية والتميز بين الفئات لان استقبال الصورة المصق لا يحتاج إلى إجادة القراءة وهو في الغالب يحتاج إلى كلمات، شكل(11)،(12) أو وضع علامات بشكل مبسط، ليغدو المصق هو الصورة التي تتخطى العقبات بغية الاتصال والتواصل مع المتلقي ولتأثير فيه، فالإنسان بات يعيش من خلال التمثيلات البصرية لفضائه ومحيطه البيئي. وليتسع المجال الصوري ويتحرك نحو تمثيلات متنوعة من المكان(الجدران، محطات المترو،مصانع) ان ما يشترك معها هو ذلك المنطق في الإدراك البصري(بدره، 2010، صفحة 55) إذ شكل البوستر(السياسي) بحضوره المكاني(الجداري)والمجلة الشعبية، فعل اتصالي

بصري جمعي تحفز البحث المعرفي وتوصل الثقافة (السياسية) عبر الفن إلى أعداد كبيرة من الناس (رافع، 1997، صفحة 16)



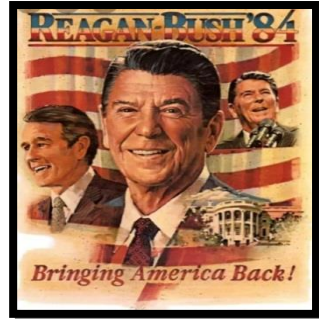
شكل (9) اشترى النصر شكل (10) اضرب الشيطان شكل (11) المخزن مملوء لاجل امريكا شكل (12) الورق لا يحرق وأسهمت الأحداث والحروب والنزاعات في تغيير شكل وتقنيات فن الملصقات وبدأ الفنان المعاصر يستوعب الأحداث ويؤثر في التحرر من الاستعمار التي تزرع التمييز العنصري لذت بات يقدم إدانة ضد كل ما هو غير إنساني وما يبرر من اجله حالة النزاع الشكل (13). انتج الفنان ملصقات انتقد فيها حزب يسعى لتعطيم الحكومة أو تغيير نظام الحكم. وأشهرها في مساحات وعروض أمكنة عامة ومفتوحة (مترو طائفة) لتحفز وتحرض طاقات الشباب، والأفراد وتعمم الرأي العام للوصول إلى أقصى حد من التضحية، وتدفعه إلى الحماس والمغامرة وتفتح أمامه إمكانيات غير متوقعة الشكل (14)، فتكرر عروض الملصقات بوسائط شاشات تكنولوجية، في وقت توقف عمل المستهدف، لتؤثر على مدركاته البصرية والعقلية (الناصري، 1997، صفحة 39).



الشكل (14) احتجاج

الشكل (13) مانديلا تصميم دينتسانس (Dentsu Inc)

ان الملصق تم تأصيله كنشاط سياسي يشترك في إظهار الحدث السياسي والأزمات ويقدم تصوراتها عنها، كونه دخل معترك الدعاية الانتخابية والسياسية لمجموعات حزبية أو شخصيات لها حضور فاعل في السياسية بوصف الملصق أداة للتعبير السياسي تدفع إلى تجاوز الرؤيا الأدائية بالفن بل كأداة توظف بداخل النشاط السياسي للوصول إلى أهداف وأجندات سياسية، ومن هنا تأتي أهمية ثقافة فنان الملصق السياسي باعتباره إنسان متفاعل مع الثقافة السياسية السائدة في المجتمع والعوامل المحلية والدولية والمتغيرات وتطور الأيدولوجيات الكبرى في الغرب خاصة وانعكاس هذه التطورات (الفنان الواعي سياسيا يكون منسجما مع مقتضيات العصر عبر دوره الإبداعي والفكري الذي يترجم بمفردات وعناصر بصرية ترصد التحولات الفكرية والوجدانية والعقائدية من حوله، وتشاركه في إيجاد حلول واقتراحات وتصورات تناسب الثقافة السائدة للمجتمع وتوجهاته الفكرية) (يوسف، 2019، صفحة 282) الشكل (15) (16) (17).



الشكل (15) (16) المصمم الامريكاني (شيسار فدر) (17) مانديلا (الشكل (17)

الإطار النظري // المبحث الثاني ..

— الحرب والسلام في ملصقات ما بعد الحداثة.

ان تنظير ما بعد الصراعات والحروب أظهرت فن يختلف عن الحداثة، فتغير مفاهيم المجتمع أسهم بتشكيل رؤية فكرية تنسجم الأحداث والثقافات وبطريقة أخرى، كون الصراع البشري على مر التاريخ يبدأ بحرب وينتهي بأخرى، وان العالم بعد الحرب هيمنة أمريكا وضعه خطورة مفاهيمية في استخدام الأسلحة وتدمير مصير المجتمعات، ويصف (توينبي) الحرب بأنها سبب محو الحضارات وطمس المعالم وخرس الانحلال والتفكك في العقائد والمبادئ. (عثمان، 2018)

فقد أمسى (سيغموند فرويد) يرجح فكرة دوافع الحروب إلى تطبيقات عدوانية لغرائز تدفع للسيطرة على المحيط البيئي والاجتماعي. أي ان غالبية الحروب ذات دوافع جنسية محركها الأساس، دافع نشأة المجتمع والحضارة. (ان الدافع العدواني الطبيعي لدى الناس وعداوة الفرد للمجموع والفرد يعارضان برنامج الحضارة وهذا الدافع العدواني هو الممثل الرئيسي لغريزة الموت التي تعمل جنب إلى جنب مع الايروس وتقاسمه السيطرة على العالم وابتداء لن يعود مدلول ارتقاء الحضارة غامضاً، وان اي خلل في التوازن مع البيئة والمحيط تؤدي إلى الدافع الغريزي التدميري. (فرويد س، 1977، صفحة 86 و88) ان الفنان اغدى يقدم ملصقات ايدولوجية تنسجم مع الثقافة الاستهلاكية للتعايش المجتمعات باختلاف ثقافتها ومرجعيات الفكرية والدينية، لصالح هيمنة سيسولوجيا تركز على وصف واقعي يتبادل التمثيلات مع الآفاق السياسية يروجها الفن في ملصقات تتناول فكرة (السلام) ضمن تصوير اختزالي يسهل لقوى تهيمن على وسائط الترويج الحديثة، والتي يخضع إليها المستهدف دون تحليل إدراكي لمعنى أريد تصديره بذلك المنتج الإبداع الفني. ان هذا التواصل في رسائل الحرب والسلام يكون فيه الفنان عنصراً رئيسياً يعري فعل الحرب المصحوب بالخطر ويجعل المتلقي أمام استنناس غير معتاد على في فكرة الاتصال مع الثقافة البصرية الموجه (فرويد، 1997، صفحة 57 و58) الشكل (18)، (19).

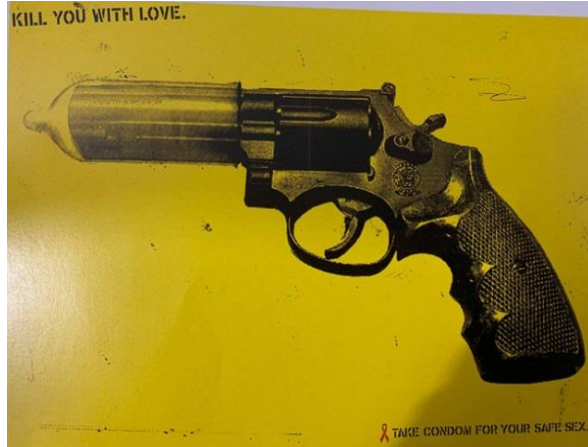


شكل(19) امريكا في العراق

شكل(18) تصميم(سوميس):Sommeseمتحفسيم.

تقدم فكرة الحرب والسلام تحولات لا يعلنها الفنان إلا عبر حضور الهامش الثقافي (ناتالي، 2013، صفحة 143)، فذلك شرط ومنطق نجاح فن ما بعد الحداثة، فالإثارة السيسولوجيا الهامشية لا تحصر قراءة المتلقي في فنون بصرية تعتمد مقولات أنظمة تقديس الفن الحديث؛ بل تفتح قراءات المعنى والتأويل بالاتفاق أو بالمعارضة الايديولوجية، وان أحد الأسباب التي دفعت فنون ما بعد الحداثة في الهيمنة على المشهد الثقافي، هو مشاركتها للأيديولوجيات التي تهتم بالرغبة وإذكاء روح الحماسة، والانكفاء عن أطر الاهتمام بالأشكال ومساراتها المقاومة وهيمنة الثقافية العمودية التي تفردت بها الحداثة. كما بين(فردريك جيمسن) أن ما بعد الحداثة هي محاولة لدمج الثقافتين الرفيعة والمتدنية(غني، 2021، صفحة 21).

جاءت اغلب الملاحظات مابعد الحداثة كَرَدَات فعل ضد الأشكال المكرسة للحداثة. إذ لم يكن ورائها مبدأ التسليع فقط بل الهيمنة وإخراق وتبديل الثقافات التي تحاول الدفاع عن النفس وعن الحدود والأرض والثروات. فما تقصده هو سياسة بيع العروض اليومية لتجاوز الاستمرارية التاريخية التي تشغل مواقع في مكان ما احتل ايديولوجياً بسياسة الحقيقة المطلقة (نصيف م.، 2005، صفحة 36)حتى ان مفردات الحرب والسلام يتناولها الفنان بملصقه السياسي من خلال معاني متعددة تتبادل رموزها الفكرية من خلال الإدانة والإصلاح، المعاقبة والخطر، القوة والهيمنة، ثنائيات لنماذج تنوع هويات ثقافية يبرزها الفنان وفق رغبة المستهلك، الشكل(20).وبذلك يُحل الارتباط مع التجانس الثقافي الناجم عن تماثل طرق الانتاج. اي لا يزوج ملصقات فيها فحوى جمالية تبقى الملصق السياسي في تصوّره الإبداعى، تابعاً لا متبوعاً. (عبد الامير، 2012، صفحة 56و58)



شكل(20) تصميمدينتنسانس (Dentsu)
Inc)شونيجيساتو(Shunichi Sato)من كتاب Martin

ان التحولات الإيديولوجيا في فنون مابعد الحداثة تعمل عبر التداخل بين المفردات والرموز والعناصر وتقوم بتنفيذ التكوينات بغية الإبلاغ عن أفكار لا تجبر الناس كما تزعم الحداثة التفكير بطريقة واحد لقبول الأيدولوجية. كون العالم الذي يراد مشاهدته والتأثر به عالم مستنسخ، فالملصق تنفتح باتجاه منبهات محاكاتية للبرهنة على قيم نماذج، لا قادة. الشكل(21) وشكل(22)،(23) ويساهم في ذلك رواج ثقافة الاتصالات الجماهيرية كونها أحد ظواهر تنامي العولمة ايدولوجيا التي بإمكانها زيادة القوة (الوظيفية) لملصقات ترويجية؛ فالاثنتان يذلان العقبات أمام الاتصال مع الشعوب والثقافات الأخرى التي تحتاج تمرير ايدولوجية اقتصادية للسوق وبألية تزيد الفعل الجمالي.



الشكل (21) ترامب الشكل (22) شيبير فيري (ترامب الشكل (23)

فالمصنقات اليوم تؤسس حركة تتفاعل مع جميع الاتجاهات الثقافية حتى يُتخذ تحول آخر في الفن الأمريكي ينتج صوراً زائفة، ليخلق عالم يتسم بلا واقعية يتناسب مع أيديولوجيا رأس المال اليومي. إذ لا تخلو حملة انتخابية أو حملة دعائية لحزب سياسي من هذا الفهم لظاهرة مابعد الحداثة وبشتى المناسبات لتعلن تحول ابستمولوجي يمرر صوراً ترعى حضوراً استهلاكياً، تحاصرنا وتغزو حياتنا بسيل من المعلومات والعلامات التي ترسخ أفكار التواصل لمابعد الحداثة واقتصاداً لا مفر من تمثيله. فكما ازدادت قيمة التبادل العلاماتية تنوعاً وعدداً، تعاضم باطراد اعتماد التفاعل على أشياء تفقر لمعنى متأصل. إذ يرى بودريار (أن السعادة والإشباع لا تتحققان بالتفاعل مع أي واقع، واقعي بل عبر محاكاة وتقليد زائف مؤقتة، لذلك ينظر لهذه الصور الزائفة بوصفها مرايا عاكسة للواقع) (غني، 2021، صفحة 41) مثل التفاعل مع ملصق غلاف مجلة تم معالجتها حاسوبياً.

وبهذا فان تحولات مابعد الحداثة تتخذ تمظهر جديد شكلي بالملصق بفعل التقابل والتحول والمقارنة وتحويل عناصر من شأنها إن تغير وتحول في عنصر آخر مجاور أو متقابل له، وبذلك فان العلاقات القائمة بين ظاهرتين أو مفردتين تدمج من أجل البحث عن أوجه التباين والتشابه القائم في الظواهر ذاتها وإقامة تناغم هارموني مزيف يخرج نتيجة حوارية (شيماء حمزة رديف، 2014، صفحة 656) بين الملصق والمتلقي. فالمصق السياسي يستهدف ترويج المنتج السياسي. وعليه فان الحرب والسلام تتخذ من شكل الملصق السياسي ديناميكية حوار تشترك في التفسير والتأويل كون ان صورة السلام تتعزز بما يرافقها من حضور صورة الخراب والدمار وما تحدثه الحرب من فوضى كون السلام هو النقيض والسلام هو الأرض الخضراء. وتنعكس صورة الحرب والسلام في فن الملصق السياسي بتنوع في الأشكال باختلاف المكان والزمان فهي موضوع شغلت الإنسان ومدى تهديد الحرب لوجودها بينما السلام يمثل الأمل المنشود لمخيلته وأحلامه ولتظهر تبادلية الحرب والسلام عبر أنظمة داخلية لها تحول بين المفردتين والكيفيات التي تظهر بها، كما في أعمال (لاري بتورث) الشكل (24)، (25)، (26). وبالتالي فان التبادلية تتحكم في العلاقات الباطنية للأشياء والتحول مفهوم يحتذى به في فهم الشيء أو الظاهرة كون التحول بين العناصر والرموز عنصر فاعل ومحرك أساس في التلقي وتغيير شكل العمل الفني. والتبادلية تؤمن بأن التحول هو صراع الأجزاء وعلاقاتها في بنية واحدة لتؤسس علاقات جديدة. (شيماء حمزة رديف، 2014، صفحة 660).



الشكل (26)



الشكل (25) اعمال (لاري بتورث



الشكل (24)

الفصل الثالث/إجراءات البحث يتضمن هذا الفصل مجتمع البحث وعينته وأدواته الإحصائية.

أولاً/ مجتمع البحث: بعد الاطلاع على الملصقات الفنية المتيسرة بشبكة المعلومات (الانترنت) تمكن الباحث من جمع (36) كـ (أطار مجتمع بحث) يتماشى مع هدف البحث والذي يتمثل بالأعمال الفنية (الملصقات) الأمريكية، المنتجة ما بين (2003—2020).

ثانياً/ عينة البحث: اختار الباحث عينة بواقع (5) من إطار مجتمع البحث، وباستخدام (القصدية) كطريقة (كامل، 2006، صفحة 148)، كون إطار مجتمع البحث متجانس حيث تم اتباع اخذ نسبة 13% من مجتمع البحث كعينة.

ثالثاً/ منهج البحث: استخدم الباحث (المنهج الوصفي) تحليل المحتوى في عينة البحث، تماشياً مع هدفه في الوقوف على ماهي تبادلية الحرب والسلام في الملصق السياسي الأمريكي، وفق الخطوات الآتية :-

1. وصف عام للعمل الفني (عينة البحث) .
2. تحديد المنطلقات المعرفية و الجمالية العامة للعينة .
3. تعقب تبادلية الحرب والسلام في العينة، وفق العناصر التصميمية. ووسائل تنظيمها في العمل الفني .

رابعاً/تحليل العينة

أنموذج (1)

اسم العمل/ توقف

بوش STOPBUSH

المصمم/Michael D.Higgins

سنة الانتاج /2004



يقدم الملصق السياسي حالة الاحتجاج ضد زيارة جورج بوش إلى أيرلندا (دبلن) فهو ملصق يحث على الاحتجاج والإعلان عن تظاهرات ضد الزيارة بعنوان أوقفوا الحرب، ويصور الملصق بوش يحمل علم

أمريكي وفيه علامة الدولار إشارة إلى نزعة امتلاك الموارد والثروات للشعوب عبر الحرب واحتلالها، وببده الأخرى حفنة تراب ملونه بلون الدم وصورة خلفية لمدينة مهدامة بفعل طائرات عدوانية لإشعال حرب.

ان عناصر التصميم للملصق السياسي عملت على تجاوز الكلمة مع الصورة الفوتوغرافية التي اتخذت شكل أقرب إلى الكاريكاتير بلغة تتقرب من القبح في تصوير وجه بوش وجسده، حيث اتصف بأنه اقرب للانفعال والسلبية في مواجهة الأزمات، كذلك، تبادلية الحرب والسلام حضرت من خلال تنوع الأشكال والخطوط والصورة الفوتوغرافية لبوش مع الكلمة وتجاورها وبما يكونه الملصق، من تخاطب ومشاهده والاختزال والتكثيف، كون الملصق هنا دعوة اجتماعي للاحتجاج، وبخاطبه تتنوع فيه البيئات والطبقات المجتمعية. لعب اللون في الخلفية تباين حالة العنف وسلوك يدل على الرغبة في السيطرة والهيمنة. ولعبت حركة الخط بشكل متعرج لإثبات هزيمة بوش في مواجهة الرأي العالمي الرافض للحرب وتبريراتها، واشتغل الشكل بمعطيات واقعية، في ظهور صورة بوش والعلم الأمريكي الذي تحول ببعد رمزي في إزالة النجوم ووضع علاقة المال الدولار، بينما الفضاء مفتوح نحو صورة اللون البرتقالي، والأحمر إشارة إلى الخراب وتبادلية السلم والحرب.

ان الملصق السياسي (StopBush) يحمل دلالة البعد النفسي في بث مظاهر الكراهية لشخص بوش رجل الحرب واحتلال البلدان والتدخل العسكري فالفنان وظف قيم الجمال وعناصر التصميم بما يقدم مؤثر نفسي لعالم المضامين الكاملة في التراكيب الصورية وملائمة المكتوب مع الصور ورموز سيميائية ذات عمق اجتماعي يشير إلى أهوال الحرب والخراب..



انموذج (2)

أسم / StopTerrorism (war) أوقف

الارهاب

المصمم / Stock Vector

القياس 46cm × 35cm

سنة الانتاج/ 2015

يقوم الملصق على تجاوز كلمات

StopTerrorism مع كلمة war

(الحرب/ قف الإرهاب) مع أسلاك شائكة وصورة رصاصة في الأعلى والأسفل مع صورة لغيمة انفجار أو دخان إشارة إلى للحرب وإعلانها، تم تمثيل الملصق السياسي باللون الأبيض والأسود من أجل زيادة فاعلية التواصل، فالفنان أراد في الملصق ان يعلن عن الكلمات وصورة الرصاصة ويجعل المخيلة تقترح للون الأسود والأبيض دور في تلقي الموضوعات الصارمة في التلقي أو عنصر التأثير الشكلي والإبلاغي حيث الملصق في نظام التصميم اقترح معادلة بصرية بفضاء اللون الأبيض بينما الأسود هو رمز العلاقات.

ان تبادلية الحرب والسلام الرموز(الأسود) بينما السلام هو الخلفية البيضاء التي تشابه الفجر أو الحلم بينما الحرب هي الظلام أو السواد، اشتغل اللون على حس تواصل للون والخط والعلاقة بين الكتل والمفردات ، بوصف الملصق السياسي يعمل على التأثير وخلق البعد الثقافي والنفسي وزرع الأفكار فأن الملصق هنا يعمل بتوجيه نبذ العنف وإرشاد الجماهير إلى السلم، عبر توصيل صورة الحرب والعنف التي تتسرب إلى الذهن لتسهم بتدعيم وتشكيل المواقف وردة الفعل إزاء الصورة البصرية التي تواجه المتلقي في الشارع العام أو فضاء التواصل الاجتماعي، كون الملصق السياسي يعمل بدوافع خفية تمارس فعل تعزيز وتدعيم السلام ونبذ العنف الفكري واستعمال السلاح في الترويج للأفكار والإرهاب .

قدم الملصق صورة متخيلة لفضاء مفتوح اشتغل بعنصر التضاد بين الأسود والأبيض ليساهم في تنمية الوعي الثقافي والاجتماعي لدى الأفراد ورفع مستوى الإدراك للعالم المرئي والأحداث والظواهر ومنها الإرهاب ليكون الملصق السياسي حالة إبداعية بعناصر تبادلية الحرب والسلام من خلال الرمز(الرصاصة والأسلاك الشائكة) والكلمة (قف إرهاب) ليغدو الغرض الوظيفي حاضر ومهيمن، حيث ان كل مفردة تُبادل المعنى الشكلي، حيث لا يمكن فهم السلام في العمل الفني دون حضور وإشارة إلى الخراب.



أنموذج (3)

اسم الملصق/ قد تحدث الحرب
النووية

(LtCouldHappen)

الفنان / DaridParkins

سنة الانتاج/2017

العائدية/غلاف مجلة The

(Economist)

هنالك صورة لتجاوز ترامب/كوريا
الشمالية

يظهر الملصق في النظام الشكلي صورتين للرئيس (دونالد ترامب) والرئيس الكوري(كيم يو) وتمثل الصورتين من ثنايا وتفاصيل صورة انفجار هيروشيما النووي والانفجار الهائل الذي ولد دمار شامل في المدينة اليابانية ، حيث يزداد الخط حده بصور ترامب أو أي رئيس أمريكي يتبنى سياسة التطرف في مواجهة الأزمات ووجود زعماء تمتلك القوة النووية والسلاح النووي، حيث يشير الملصق إلى الانفجار الهائل بفعل سياسة الولايات المتحدة الأمريكية، ان البعد السياسي يتخذ من التحذير من الخطر وتفكك المجتمعات وضياح السلم الأهلي وتدعيم الخلاف اللفظي الذي يسهم بزيادة العداء بن الشعوب وقادتها مما يؤدي إلى خطر الحرب والخراب وضياح الموارد والثروات بتدمير الإرهاب بالأسلحة، ومن هنا فإن الخط في الملصق يعمل بشكر متعرج ومنحني وهناك شجرة في المقدمة تنبت منه ورقة مع طائر إشارة للسلام الذي ينجو في ارض الانفجار والحرب، ان تبادلية الحرب والسلام اشتغلت في الملصق السياسي عبر تداخل رمزي لفكرة الحرب بالانفجار ودلالة السلام من خلال الطائر وشجرة في المقدمة، كان اللون حضور مؤثر من خلال اللون الأزرق الفاتح الذي يشير إلى السماء ورمزية السلام بين اللون الأحمر والبرتغالي إشارة للحرب والدمار .

وبما تتضمنه كلمة قد تحدث مع رمزية طائر تويتتر الذي تم التلاعب به، يشير إلى التهديدات المتبادلة والصراع اللفظي عبر فضاء التواصل الاجتماعي والحرب الأمريكية الكورية التي يستمر احتمال حدوثها ووصول العالم للحرب النووية، ان طائر السلام أو طائر تويتتر مفردة يتلاعب بها الفنان مصمم الملصق من اجل إثارة بصرية تسهم بتغيير وعي المتلقي وعنصر جذب، حيث اشتغل الشكل بلغة رمزية مركبة؛ إذ تم التراكب والتشاكل بن صورة (ترامب وكيم) في غيمة والمكان المفترض

حدوث الحرب فيه، كان للتضاد تأثير بالغ عبر غيمة الانفجار بلون برتقالي حار يجذب العين ويهيمن عليها عنصر القلق والخوف مع خلفية بلون ازرق فاتح يرمز للسلام.

أنموذج رقم (4)

The battle For digital Supremacy

أسم المصق/ (سيطرة الحرب الرقمية).

سنة الانتاج/ 2018

قياس المصق/ 526×400

العائدية/ غلاف مجلة (The

Economist)



يقدم المصق السياسي شخص في حالة صراع يحمل كل منهما علم دولة وهي علم أمريكا وعلم الصين حيث يتم التلاعب بتشكيل جسد الأشخاص وإخلال

تداخله مع لعبة الخرائط الرقمية للحواسيب والأجهزة الدقيقة وكأن الأشخاص يتصارعون داخل نظام حاسوب متطور، يحيط المصق في الفضاء العام جو مظلم وما يظهر فقط الأشخاص وأعلام الدولتين الكبرى وهناك باللون الأحمر كلمة (The Economist) إشارة إلى الاقتصاد ولعبة السيطرة والهيمنة على الدول عبر الاقتصاد وتدفق الأموال من السلع الاستهلاكية وهناك كلمة واضحة وتتخذ كراية بعنوان حرب السيطرة الرقمية (The battle For digital Supremacy)

حيث ان العالم يتم السيطرة عليه عبر وسائل الاتصال والحواسيب وبما يؤثر في وعي ورغبات الجماهير، وليصبح المصق السياسي مادة إبلاغية وإعلانية وأداة فاعلة من أدوات التأثير على الوعي ورغبات الجماهير بمختلف توجهاته الفكرية وبما سجله المصق السياسي من دلالة رمزية وترويجية جعلته من سمات العصر الحالي. ان فكرة المصق وتوجهاته الفكرية تقدم لعبة الصراع ضمن حيز افتراضي وهو جسد الحواسيب والأجهزة الذكية عبر شكل الخارطة من الداخل وكون الأسلاك هنا تشكل الجسدين المتصارعين من اجل السيطرة على فضاء التواصل وتحمله بالمعلومات والبيانات والصور والمفاهيم فان المحرك الاقتصادي هو العولمة بما تتضمنه من

الاشتغال بعنصر الإبهار والدهشة كون الصورة تشتغل بغاياتها ومقاصدها كما تعمل بجمالياتها، الجمال هنا وظيفة لتعزيز تبعية البلدان فكرياً وسياسياً واقتصادياً .
الملصق يبين للعالم اليوم لعبة الصراع ضمن معطيات التطور التقني المصاحب لأشكال العرض والبيث وعبر منصات الإعلام وتطبيقات التواصل وزيادة سطوة الملصق السياسي وتشكلات الإبصار التي تكتسب المعرفة والأفكار والصور عبر ما تشكل رؤية بصرية تنقل الفكرة بشكل أسرع وزيادة في الفهم والتفسير، ولهذا وهيمنة الصور والسلع على وعي الإنسان التي يتبادل معها مفرداته اليومية..

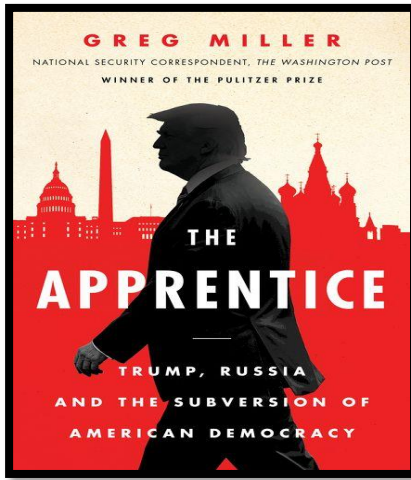
انموذج (5)

اسم العمل/

Trump ,Russia and the subversion of American democracy

سنة الانتاج /2018

العائدية/غلاف مجلة (GREG MILLER)



يقدم الملصق رونالد ترامب فكرة التدخل الروسي في الانتخابات الأمريكية ودعم ترامب بشكل سري وهذا التحقيقات حيث ان صورة ترامب باللون الأسود (سلويت) وهو

يسير باتجاه تعزيز حضور روسيا في السياسة الأمريكية وخلق الأزمات لها والحروب الداخلية وجعلها تتخبط في السياسة الخارجية والأزمات وهذا ما يبرر حضور الكرملين باللون الأحمر خلفية لترامب وهو في إشارة ضمنية للتدخل ضمن فضاء افتراضي. الشكل في الملصق السياسي يتخذ بعد واقعي بتمثيل صورة ترامب وحضورها المهيمن في البناء الظاهري للملصق والخلفية بناءها يتخذ لون أحمر وهنالك كلمات ترامب روسيا وهي لعبة الاتهام الضمني، ان تبادلية الحرب والسلام في الملصق تشتغل بفعالية الحرب الباردة بين طرفين وانتهائها بعد تفكك الاتحاد السوفيتي وحضورها اليوم في الصراع الاقتصادي والسيطرة على الأسواق من قبل الصين التي تدعمها روسيا لتعزيز حضورها وتدخلاتها في سياسات الدول الاقتصادية والحرب الدائرة في الشرق الأوسط خصوصاً الساحة السورية والصراع الأمريكي الروسي، ان اللون الأصفر وصورة ترامب في الملصق هو تلاعب وتضاد لوني وشكلي بين ترامب أمريكا والكرملين روسيا.

يشتغل البعد الثقافي للملصق على التحريض و تفكك السياسة الأمريكية الخارجية وخلق الأزمات الداخلية من خلال التدخل الروسي وإعادة الصراع الدولي مرة أخرى، والحرب الباردة، وبهذا فان تبادلية الحرب والسلام تتكون عبر رمزية ترامب وفاعليته في خلق الأزمات، ان تبادلية الحرب والسلام عملت في هذا الملصق السياسي على توفير بيئة افتراضية مناسبة للجمهور للتفاعل (الأثر والتأثير) وتشكيل الوعي الثقافي لديهم وحتى موافقهم السياسية بفرض ترامب عبر مخطط علمي في التصميم وتنظيم الجزء والعناصر التي تؤدي إلى وحدة وانتظام في المظهر العام للملصق ولغدو البعد النفسي مؤثر في التحريض وتوجيه الاتهام لترامب ودعمه من قبل أجنادات روسية، كون الملصق هو احد أهم تقنيات التواصل بين الجماهير بفعل ما يمتلكه من سرعة الوصول وإيصال الرسائل والمعلومات والغايات والمقاصد إلى ذهن المتلقي .

ان حضور الصورة الفوتوغرافية لترامب والبناء في الخلفية والتلاعب بدرجة الوضوح وإزالة منها التفاصيل عن درجات اللون وتدرجاته ما هي إلا سيادة مباشرة لفعل الحرب، وهذا ما يؤكد اثر الشكل الواقعي المصمم وفق إدراك الفنان من جهة - وصراع الأنظمة السياسية الكبرى من جهة أخرى لذا هنا تغدو تبادلية صورة السلام حاضرة ذهن المتلقي باعتبارها قارئ مشترك في إكمال النص، إذ تستنتج حجم الصراع والصدام المتوقع بين أقطاب القوى الكبرى وأثره على الذات الإنسانية وإلغاء مبدأ الحرية الذي جاهد الإنسان للوصول إليه. وبهذا يرتقي الملصق السياسي برمزيته لطرح مضامين فكرية والتعبير عنها بالشكل والكلمات كون الصورة المرئية لا تقل حضور فاعل عن التعبير المقروء او المكتوب، تمكن ملصق (ترامب روسيا) التأثير في الخطاب البصري للجماهير عبر فضاءه ومحيطه البيئي، بوصف الملصق السياسي وسيلة اتصالية يقدم المضامين والمعاني والدلالات لتحقيق الغرض السياسي لتغدو وسيلة التبادل بين الفنان ومصمم الملصق والمستقبل وإقناعه بما يتضمنه ويحويه من رسائل وأفكار عبر الإيجاز في العناصر لإدراك الصورة ومحتواها باستخدام مختلف وسائل الإقناع .

الفصل الرابع

يتناول هذا الفصل النتائج والاستنتاجات

1- النتائج :-

1-حضرت تبادلية الحرب والسلام في الملصق السياسي من خلال المجال المؤثر الذي افترض حضوره في المكان سواء أكان الجدران أو واجهات الأبنية ومواقع التواصل وبما يغدو الملصق السياسي نشاط و فاعل مهيمن لإيصال الرسائل الفكرية والوظيفة من خلال عناصر وأسس التصميم والمحتوى الفكري.(ظهرت في جميع العينات)

- 2- ان تبادلية الحرب والسلام قدمت فكرة السيطرة والهيمنة من خلال الملصق السياسي الدعائي الذي يمثل فكرة السلطة وتوجهاتها وهي تخوض الحروب الخارجية لرسم سياستها في ملصقات سياسي تمثل قوة فناها التقني في بث وإرسال رسائل تغرز دور التأثير الإعلامي في وعي الجماهير.(كما في العينة 4،5)
- 3-يخضع الملصق السياسي إلى هيمنة فكر المؤسسة أو الجهة التي ترعى التصميم وتعمل على الترويج له سواء أكانت سلطة أو جهة احتجاج وبما يكون موضوع تبادلية الحرب والسلام خاضع إلى التصورات المسبقة التي يخضع لها عنصر التوصية والإرشاد والقدرة على تحريك الشارع أو الفئة أو الطبقة المستهدفة(كما في العينة 2، 4، 5).
- 4-الملصق السياسي يحمل مادة إبلاغية وإعلانية ليكون أدلة فاعلة من أدوات التأثير السياسي في وعي الأفراد والمجموعات وما يحمله من دلالات رمزية ومفردات وتراكيب شكلية.(ظهرت في جميع العينات).
- 5- ان تبادلية الحرب والسلام في الملصق السياسي قدمت فكرة الصراع بين الشعوب والدول المتصارعة كون الصورة اليوم تمثل هاجس التواصل والتفاعل وبما تقدمه من أثر نفسي فاعل في الصراع وتشكيل الرسائل الإعلامية.(كما في العينة 2، 3، 4، 5، 6)
- 6-اشتغلت عناصر التصميم من خط ولون وشكل وملمس في تدعيم الرسالة البلاغية والوظيفة في تغيير وعي الأفراد والمجموعات كون الصورة في الملصق تعمل بغايات ومقاصد تنمي حس التبعية لفكرة الملصق وبما يكون عنصر جذب للمشاهدين.(كما في العينة 2، 3، 4، 6)
- 7- الملصق السياسي للحرب والسلام وسيلة اتصال تقدم المضامين بين الفنان مصمم الملصق والمستقبل وإقناعه عبر الرسائل والمعلومات.(ظهرت في جميع العينات)

2- الاستنتاجات

- 1-ان الملصق السياسي يقدم وظيفة الاتصال والتواصل مع المشاهدين على المعطيات الجمالية ,كون التدافع هنا هو الإبلاغ وبما يحقق المؤثر الجمالي تدعيم الإشارة وجذب الجماهير من خلال التلاعب بنسق الرؤية البصرية عبر التكوين المثير والتناسب بين الأشكال والمفردات.
- 2- يعد الملصق السياسي وسيلة تضم مضامين ومعاني تواصلية يتم توظيف عناصر التصميم ومعطيات الجانب الثقافي والبعد النفسي بغية التأثير الأوسع من خلال اختزال

التراكيب الشكلية والرموز السيميائية والعلامات ذات العقد الاجتماعي وبما يجعل الملصق قوة مؤثرة.

3- ارتبط الملصق السياسي بنظريات سيكولوجيا الجماهير والنظريات الاجتماعية التي تسهم في تغيير الوعي الفكري للأفراد والجماعات من خلال فاعلية التواصل البصري.

4- يخضع الملصق السياسي بتنوع اهتماماته في دعاية انتخابية إلى التحريض مع فعل ما أو خوض معركة سياسية فهو يخضع إلى قوة الرمز أو التكوين أو معطيات الخط لإيصال الرسائل وتفعيل الوعي والنزعة الفكرية للقبول برأي وموقف ما، وبهذا فإن مصمم الملصق يعمل على استمالة المتلقي وأهوائه.

أحلات البحث

القرآن الكريم النحل . (101).

المنجد الأبجدي (المجلد ط1). (١٩٦٧). دار المشرق، بيروت.

القرآن الكريم: سورة النساء. (56).

WWW.ALKHALEEJ.AE (1, 9, 2018). الخليج الثقافي، (عثمان حس،

المحرر، و ارنولد توينبي، المنتج)

2-أبو الفضل مجال الدين محمد ابن مكرم ابن منظور الأفريقي المصري. (1414). : لسان العرب (المجلد المجلد الاول)، بيروت.

3-اتفاقية جنيف بشأن معاملة أسرى الحرب. (بلا تاريخ). الباب الرابع، الفقرة 115.

4-أحمد حافظ رشدان وعبد الحليم فتح الباب. (1970). التصميم، (المجلد ط1). القاهرة: مطبعة مخمرت.

5-البزاز، عزام. (2001). التصميم حقائق وفرضيات. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

6-الخرندار، سامي ابراهيم. (2014). ادارة الصراعات وفض المنازعات (المجلد ط1). الدوحة، قطر: مركز الجزيرة للدراسات.

7-العزاوي، ضياء. (1974). فن الملصقات في العراق (المجلد ط1). العراق: وزارة الثقافة.

8-الغانم، عبير ناصر يوسف. (2019). اثر الفن السياسي على الفنون البصرية والتشكيلية المعاصرة في الخليج. العدد 13.

9-القيم كامل. (2006). مناهج واساليب كتابة البحث العلمي (المجلد ط1). الحلة، بابل: وزارة التعليم العالي/ الفنون الجميلة.

- 10-الناصرى رافع. (1997). *فن الجرافيك المعاصر* (المجلد ط1). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- 11-اينيك، ناتالي. (2013). *سوسيولوجيا الفن* (المجلد ط1). (حسين جواد قبيسي، المترجمون) المنظمة العربية للترجمة.
- 12-باسم قاسم الغضبان. (2015). *مفاهيم عامة في فلسفة التصميم* (المجلد ط1). بغداد: مكتبة الفتح.
- 13-حمد، محمد عبد القادر. (1982). *دور الاعلام في التنمية*. بغداد: دار الرشيد للنشر.
- 14-خلود بدرغيث. (2011). *مدخل الى التصميم الكرافيكي* (المجلد ط1). دار الاصدار العلمي للنشر.
- 15-خليل صابات. (1969). *الاعلان تأريخه، أسسه ، قواعده، نظرياته، وتطبيقاته* (المجلد ط1). القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية.
- 16-المعجم الفلسفي المختصر (المجلد ط2). (1986). (سلمو توفيق، المترجمون) موسكو: دار التقدم.
- 17-سيغموند فرويد. (1997). *افكار الازمنة الحرب والموت* (المجلد ط1). (سمير كرم، المترجمون) بيروت، لبنان: دار الطليعة للطباعة والنشر.
- 18-شيماء حمزة رديف. (2014). *التبادلية بين الخزف والخيار في اعمال قاسم نايف*. مجلة بابل، العلوم الانسانية، 22 (مجلد 22)،
- 19-صن، تزو. (2007). *فن الحرب* (المجلد ط1). القاهرة، مصر : دار اجيال للنشر والتوزيع.
- 20-عاصم عبد الامير. (2012). *ذاكرة الثمانينات التشكيل العراقي المعاصر*. بغداد: وزارة الثقافة.
- 21- عبد الله، عمر سعد. (ب. ت). : *القانون الدولي لحل النزاعات* (المجلد ط2). دراهومه.
- 22- غزوان، معتز عناد. (2017). *التوصيل وإشكالياته في الخطاب البصري دراسة فنية ونقدية* (المجلد ط1). بغداد، العراق: منشورات اتحاد الادباء والكتاب.
- 23- فرويد، سيغموند. (1977). *قلق الحضارة*. (جورج طرابيشي، المترجمون) بيروت، لبنان: دار الطليعة، بيروت.
- 24-كعيس، بدره. (2010). *سيمائية الصورة في تعليم اللغة العربية*. كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، الجزائر: رسالة ماستر.

- 25- ليو ،رينتشارد نيد: (2013). *دوافع الحروب في الماضي والمستقبل*. (ايهاب عبد الرحيم، المترجمون) الكويت: عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون.
- 26- محمد،نصيف جاسم. (2005). *ما بين التصميم والسياسة*. بغداد: مكتبة الفتح.
- 27- محمد،نصيف جاسم. (2011). *في فضاء التصميم الطباعي* (المجلد ط1). دمشق، سوريا: دار الينايبع للنشر.
- 28- معجم المعاني الجامع. (بلا تاريخ). <https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar>
- 29- مهدي، سناء زهير. (2010). *وظيفة الملصق الإعلاني في الحملات الانتخابية لمجلس النواب العراقي*. بغداد: كلية الفنون الجميلة.
- 30- هناء خليف غني. (2021). *مابعد الحداثة- الكتابة- الفن - الجسد* (المجلد ط1). البصرة، العراق: شهريار.

اني الجامع. (بلا تاريخ). <https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/>

مستويات النقد التداولي وتطبيقاتها في رسوم طلبة الدراسات العليا Levels of Pragmatic Criticism and their applications in the drawings post graduate students

م.د عمر علي حمادي

مديرية تربية بغداد/الكرخ الأولى

هاتف 07705340061

Omar.ali1105a@cofarts.uobaghdag.edu.iq

Dr. Omar Ali Hammadi

Baghdad Education Directorate/Karkh 1

الكلمات المفتاحية: مستويات، النقد التداولي، رسوم.

الملخص:

تعد اللوحة الفنية نصاً محملاً بالدلالات الرمزية والمعاني التي تتجاوز الشكل المادي إلى روح الأشياء وجوهرها، ولتحقيق الهدف من انتاج العمل الفني في إيصال رسالة ما إلى المتلقي لابد من تحليل هذا العمل والولوج في أعماقه للكشف عن معانيه المخفية ورسائله المشفرة، وتتيح مستويات النقد التداولي إمكانية الوصول إلى هذه الرسائل وفك شفراتها في عملية تحليلية تبدأ بالتحليل الشكلي ثم السياقي ثم التأويلي، لذا تمثلت مشكلة البحث بالتساؤل التي: ما هي مستويات النقد التداولي؟ وما هي تطبيقاتها في رسوم طلبة الدراسات العليا في قسم التربية الفنية. وهدف البحث الحالي إلى (تعرف مستويات النقد التداولي وتطبيقاتها في رسوم طلبة الدراسات العليا في قسم التربية الفنية)، وتناول الإطار النظري الأصول الفلسفية للتداولية، واللوحة التشكيلية كنص تداولي (مقاربة نقدية)، ومستويات انتاج الدلالة وتفسير المعنى في الخطاب البصري، وتألف مجتمع البحث من (24) لوحة فنية انتجها طلبة الدراسات العليا في قسم التربية الفنية كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد للعام الدراسي (2024-2025) اختار الباحث بطريقة قصدية (5) لوحات مثلت عينة البحث، واعتمد الباحث المنهج الوصفي بالأسلوب التحليلي في إجراء بحثه وقام بتحليل نماذج العينة وفقاً لمستويات النقد التداولي وبناءً على مؤشرات الإطار النظري، ومن أهم النتائج التي توصل إليها: شكلت مستويات النقد التداولي انموذجاً تحليلياً يمكن تطبيق خطواته في تحليل الأعمال الفنية ونقدها وتقييمها، وتقديم رؤية تحليلية واضحة وشاملة لهذه الأعمال عبر تفكيك

الأشكال والبحث في العلاقات والمرجعيات السياقية الضاغطة وسبر أغوار النص المرئي وتأويل العلامات دلاليًا وصولاً للمعنى المضمّر.

Abstract:

The artwork is a text loaded with symbolic connotations and meanings that go beyond the physical form to the spirit and essence of things. To achieve the goal of producing an artwork in conveying a message to the recipient, it is necessary to analyze this work and delve into its depths to reveal its hidden meanings and coded messages. The levels of Pragmatic criticism allow access to these messages and decode them in an analytical process that begins with formal analysis, then contextual, then interpretive. Therefore, the current research aims to (identify the levels of Pragmatic criticism and their applications in the drawings of graduate students in the Department of Art Education). The research community consisted of (24) artworks produced by graduate students in the Department of Art Education, College of Fine Arts, University of Baghdad for the academic year (2024-2025). The researcher intentionally selected (5) paintings to represent the research sample. The researcher adopted the descriptive approach with the analytical method in conducting his research and analyzed the sample models according to the levels of Pragmatic criticism and based on the indicators of the theoretical framework. Among the most important results he reached: The levels of Pragmatic criticism formed an analytical model whose steps can be applied in analyzing, criticizing, and evaluating artworks. Providing a clear and comprehensive analytical vision of these works by deconstructing the forms, examining the pressing contextual relationships and references, exploring

the depths of the visual text, and interpreting the signs semantically to arrive at the hidden meaning.

Key words: Levels, Pragmatic Criticism, drawings

مشكلة البحث:

تعد التداولية أحد حقول اللسانيات التي تعود إليها في أصولها الفلسفية ونشأتها الأولى مثل الذرائعية والفلسفة التحليلية والسيميائية، لكنها تختلف مع هذه الأصول التي اهتمت بدراسة المعنى داخل النص وفي حدود بنيته وتراكيبه اللغوية وما تعنيه العبارات منفردة، أما التداولية فقد عُيّنت بدراسة استعمالية اللغة، أي دراسة علاقة العلامة بمستعملها ضمن فضاء اجتماعي محدد، ويتحدد المعنى من خلال السياق في محاولة للوصول إلى ما لم يصرح به المتكلم، وبذلك تقدم التداولية منهجاً تحليلياً يقع في مستويات متباينة في عمقها ودراستها للمعنى.

وعلى الرغم من إن التداولية نشأت في ميدان اللغة (ميدانها الأصلي) إلا إنها رُحلت إلى ميدان الفن لمعالجة الخطاب البصري الجمالي بدلاً من الخطاب النصي اللساني، وتحول العلامة من مقروءة مسموعة إلى مرئية، وأتاحت هذه المقاربة التداولية بين النص المقروء والنص المرئي فرصة تطبيق المنهج النقدي التداولي في تحليل ونقد المنتجات التشكيلية (الرسم) لدى طلبة الدراسات العليا في قسم التربية الفنية لما لها من دور في إثراء وتطوير المعرفة الفنية بوصفها نتاجاً بحثياً يهدف إلى إحداث أثر معرفي وجمالي في المجتمع والارتقاء بذائقة الفنية.

وتمثل مستويات النقد التداولي رؤية منهجية لعملية التحليل والنقد تبدأ بالبحث في بنية النص وتراكيبه المادية والعلاقات التي تربط عناصره تمهيداً للبحث في سياقاته بوصفها مرجعيات ضاغطة في العملية الإبداعية للنص ومؤشرات لتحديد المعنى، ثم البحث في دلالة العلامات وتفسيرها وفق تأويلات متعددة في محاولة لإظهار المعاني المخفية المتضمنة في النص في إطار رؤية نقدية شاملة ووفق خطوات ممنهجة ترسم طريقاً واضحاً لسير العملية النقدية وتسهم في تعزيز فهم المتلقي للنص وإدراك رسائله المباشرة والمضمرة، لذا قد يساعد تطبيق مستويات النقد التداولي في تحليل المنتجات الفنية على تقديم فهم أعمق لهذه المنتجات بوصفها نصوصاً مرئية حاملة للخطاب البصري، وإحداث الأثر المرجو في المتلقي، والإفادة منها معرفياً وفنياً، وبناءً على ما تقدم فإن السؤال الذي يُطرح منطقياً لحل هذا الأشكال: (ما هي مستويات النقد التداولي؟ وما هي تطبيقاتها في رسوم طلبة الدراسات العليا في قسم التربية الفنية).

أهمية البحث

- 1- تسليط الضوء على الجوانب الإبداعية الفنية والجمالية في رسوم الطلبة وأبعادها التداولية.
 - 2- يقدم البحث الحالي توضيحاً معرفياً لمفهوم مستويات النقد التداولي في إطار نظري وتطبيقي.
 - 3- يقدم البحث الحالي آلية لتحليل ونقد الأعمال الفنية على وفق مستويات النقد التداولي مما يساهم في تقديم فهم أعمق وتفسير أشمل لهذه الأعمال، وقد يساهم ذلك في تنمية المهارات النقدية لدى الطلبة.
 - 4- يفيد البحث الحالي العاملين في مجال النقد الفني والباحثين والطلبة بما يقدم من تأصيل معرفي وما يسفر عنه من نتائج.
- هدف البحث:** (تعرف مستويات النقد التداولي وتطبيقاتها في رسوم طلبة الدراسات العليا في قسم التربية الفنية)
- حدود البحث:** يتحدد البحث الحالي برسوم طلبة الدراسات العليا في قسم التربية الفنية/كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد، العام الدراسي (2024-2025). ومستويات النقد التداولي.

مصطلحات البحث:

أولاً: النقد: عرفه (زراقط) بأنه " النظر في النتاج الفني ودراسته بتمعن وتأن وتدبر ومداومة النظر وتمييزه وبيان خصائصه وبلورتها والحكم عليه حكماً معللاً يقبله المتلقي بوصفه معرفة مقنعة، وهذه المعرفة تقتضي أن تكون قائمة على أسس علمية وموضوعية" (زراقط، 2019، ص13)

ثانياً: التداولية: تعددت تعريفات التداولية بتعدد مشاربها ومنظريها، وقد أورد (جورج يول) في كتابه (التداولية) ثلاث تعريفات تتوافق ومستويات النقد التداولي التي يتناولها البحث الحالي وهي كما يأتي:

تختص التداولية بدراسة المعنى كما يوصله المتكلم أو الكاتب، ويفسره المستمع أو القارئ، لذا فإنها مرتبطة بتحليل ما يعنيه الناس بالألفاظهم أكثر من ارتباطها بما يمكن أن تعنيه الكلمات أو عبارات هذه الألفاظ منفصلة، **فالتداولية "هي دراسة المعنى الذي يقصده المتكلم".**

وتهتم التداولية بتفسير المعنى في سياق معين وكيفية تأثير السياق فيما يقال **فالتداولية "هي دراسة المعنى في السياق".**

كما تدرس التداولية الكيفية التي يصوغ من خلالها المستمعون استدلالاتهم حول ما يقال للوصول إلى تفسير المعنى الذي يقصده المتكلم، أي كيفية إدراك قدر كبير مما

لم يتم قوله على انه جزء مما يتم إيصاله، أو دراسة المعنى غير المرئي، فالتداولية " هي دراسة كيفية إيصال أكثر مما يقال " (يول، 2010، ص19) .

التعريف الإجرائي لمستويات النقد التداولي: هي آلية لتحليل رسوم الطلبة ونقدها في إطار منهجي تداولي، تقع في ثلاث مستويات متتالية حددتها التداولية للبحث عن المعنى الحرفي المباشر، والمعنى في السياق، والمعنى غير المرئي.

الفصل الثاني-الإطار النظري

الأصول الفلسفية للتداولية

تبحث التداولية تأثير الخطاب في العملية التواصلية بين المتحدث والمستمع في حدود ضوابط وأعراف اجتماعية فهي تعنى بالجانب الاستعمالي للغة ومراعاة وظيفتها التواصلية، وهذا المعنى لم يكن وليد الفلسفة الحديثة أو المعاصر وله أثار تاريخية ترجع إلى عصر الفلسفة اليونانية " إذ طور الفلاسفة منذ أفلاطون وأرسطو منوالاً كلاسيكياً للبلاغة يقوم على معرفة الانفعالات والطبائع، وميز أرسطو بين الخطاب الجدلي الذي يوجه إلى إنسان مجرد يشترك مع المتكلم في سننه اللسانية، وبين الخطاب الذي يوجه إلى إنسان واقعي يتمتع بملكة الحكم وله انفعالات وعادات ثقافية" (بلانشيه، 2007، ص20-21).

ومرت التداولية بتحويلات عدة حتى أصبحت حقلاً معرفياً خصباً، وتعود بداياتها إلى عام 1938 عندما تحدث (موريس) عن السيميوزيس في ثلاثة أبعاد: البعد التركيبي والبعد السيميائي الدلالي والبعد التداولي، وبين إن هذا الأخير يبحث في العلاقة بين العلامة ومؤوليتها، (وبلور(اوستن)عام1955م مبحثاً حول أفعال الكلام أوضح فيه عدداً كبيراً من الجمل الخبرية التي نستعملها وهذه الجمل لاتصف العالم بل تغيره، فهي جمل عملية مثل: عندما يقول الحاجب في المحكمة فتحت الجلسة يترتب عليه فتح الجلسة فعلياً، فتناولت الدراسات التداولية هذا المبحث لاحقاً بوصفه مبحثاً محورياً)(ختام، 2016، ص15-21).

اكتسبت التداولية بعض الأهمية من أبحاث (اوستن)و(غرايس) وأصبحت اتجاهاً مستقلاً قائماً بذاته، ثم دخلت مرحلة مهمة في تاريخها مع انفتاحها على العلوم المعرفية وبداية اتجاه جديد هو التداولية المعرفية، ومثلت التداولية حلقة وصل بين الفلسفة التحليلية متمثلة في فلسفة اللغة العادية، وعلم النفس المعرفي متمثلاً في نظرية الملائمة، واللسانيات وعلوم التواصل(Reboul, 1995, p32-37)، ومثلت التداولية ردة فعل للتنظيرات التي ظهرت في مرحلة ما بعد البنيوية ودعت إلى التحرر من قيودها، قبل إن يضع (اوستن) وتلميذه(سورل)نواة التداولية في حقل الفلسفة

ويقدم (لوستن) نظرية الأعمال اللغوية (الجراح، 2019، ص42-43). وترجع التداولية في أصولها إلى فلسفات عدة هي:

1. السيميائية: إذ طور (موريس) فكر (بيرس) والسيميائية بصورة عامة موضحاً مفهوم التداولية وموقعها من السيميائية وإحداثه للعلاقات البينية التي تنقسم إلى:
 - أ- العلاقة التركيبية التي تقوم بين العلامات نفسها.
 - ب- العلاقة الدلالية التي تقوم بين العلامة والأشياء.
 - ت- العلاقة التداولية التي تقوم بين العلامات والمتخاطبين.

فأصبح بذلك المؤسس الحقيقي للتداولية وأول من وضع تعريف لها عام 1938م فهو يرى إنها جزء من السيميائية التي تعالج العلاقة بين العلامات ومستعملها (بلانشيه، 2007، ص45)

2. الفلسفة التحليلية: تعد الفلسفة التحليلية المصدر المعرفي لأول مفهوم تداولي هو (الأفعال الكلامية) فقد ترتب على انبثاق هذا المفهوم من قلب التحليل الفلسفي ولادة التيار التداولي في البحث اللغوي، حيث استمدت التداولية هذا المفهوم الأساسي من مناخ فلسفي عام هو (تيار الفلسفة التحليلية) بما احتوت من مناهج وتيارات وقضايا وكذلك مفهوم نظرية المحادثة (صحراوي، 2005، ص17)

3. الذرائعية أو البرغماتية: تأثرت التداولية بالفلسفة الوضعية المنطقية النفعية، لذا هي تتأسس على اعتماد التجريب على الملفوظات وعدم الركون إلى القضايا التي لم تثبتتها التجربة، فلا مثاليات ولا حقائق مطلقة إلا بما يثبتها الفحص التجريبي (الكلام المحسوس والملائم للحقيقة) فلا بد من تحليل اللغة وفهمها بوضعها في سياقها الاجتماعي والاستعمالي (الممارسة) وهذا ما تقول به البرغماتية التداولية (الجراح، 2019، ص32)، وقد ذكر (فان دايك) أن بناء العبارات يركز على جانبيين هما:

- أ- جانب البناء النظري للعبارة ويكون على مستويين صوري ودلالي.
 - ب- الجانب الفعلي للبناء، أو المستوى الثالث مستوى فعل الكلام، أي أن كل عبارة لا يجب أن توصف من ناحية التركيب الداخلي والمعنى المحدد لها فقط، بل ينظر إليها من جهة الفعل أو الإنجاز المؤدي إلى إنتاج تلك العبارة (ختام، 2016، ص15)
- أنشطة التداولية ومهامها:**

1. دراسة استعمال اللغة التي لا تدرس البنية اللغوية ذاتها ولكن تدرس اللغة عند استعمالها في الطبقات المقامية المختلفة بوصفها كلاماً محدداً صادراً من متكلم محدد وموجه إلى مخاطب محدد بلفظ محدد في مقام تواصل محدد لتحقيق غرض تواصل محدد.

2. شرح كيفية جريان العمليات الاستدلالية في معالجة الملفوظات.
3. بيان أسباب أفضلية التواصل غير المباشر وغير الحرفي على التواصل المباشر الحرفي.
4. شرح أسباب فشل المعالجة اللسانية البنيوية الصرف في معالجة الملفوظات (صحراوي، 2005، ص26-27)

اللوحة التشكيلية كنص تداولي (مقاربة نقدية)

تمثل اللوحة الفنية إحدى وسائل التواصل الإنساني القائمة على نقل نصاً مرئياً ينطوي على خطاباً بصرياً يحمل الكثير من الرموز والدلالات متعددة المعاني وهي في هذا الجانب تناظر النص اللغوي المكتوب والمسموع، وكوسيلة اتصال يُضمن العمل الفني رسائل معينة من المرسل (الفنان) إلى المتلقي، ومن شروط نجاح عملية الاتصال لابد إن يكون محتوى الرسالة مفهوم لدى الطرفين لتحقيق أهداف الرسالة، وهذا يعني وجود لغة مشتركة بين المرسل والمستقبل لكي يتمكن الأخير من فك رموز الرسالة وإدراك المقصود منها، وتعد لغة الفن (الخطوط والألوان والأشكال) لغة عالمية يفهمها المتلقون باختلاف أعراقهم ولغاتهم وبلدانهم سيما في عصرنا الحالي الذي تحول فيه العالم إلى قرية صغيرة يتفاعل فيها الناس مع الحدث في أي مكان في العالم وهذا ما يعرف في التداولية بمفهوم استعمالية اللغة.

ترتكز التداولية على مفهوم استعمال اللغة وتقوم عملية التواصل على فهم المعنى كما قاله المتكلم وفهمه المتلقي وتحديد المعنى وإدراكه يقع في ثلاث مستويات (الأول يدرس العلامة مفصولة عن أي سياق زمني ومكاني ومجردة عن القصدية، ثم ينتقل الإدراك إلى مستوى ثانٍ تدخل فيه الأشياء مرحلة التحقق في عالم الموجودات وضمن سياقها المحدد، والمستوى الثالث يتناول البعد الرمزي التأويلي للعلامة وهو الذي ينتج المعرفة ويتكفل بتداولها) (بنكراد، 2007، ص31-32)، (وقد اتخذت العلامة عند (بورس) بعداً ثلاثياً يتكون من "ممثّل يُحيلُ على موضوعٍ عبر مؤولٍ" وهذا ما اسماه (بورس) السيموزس، أو الترميز الذي يؤدي إلى إنتاج الدلالة وتداولها، والموضوع لديه هو معرفة مباشرة مرتبطة بالعلامة ومعطاهها الأول، ثم الموضوع غير المباشر (التجربة الضمنية) وهو نتاج لسيرورة سيميائية يتعالق مع ما يضاف إلى العلامة من دلالات متأتية من التجارب الضمنية، أو تفسير المعنى ضمن سياق العلامة، ثم الربط رمزياً بين الموضوع وأداة التمثيل وتسويغ العلاقة بينهما، أي البحث في المعنى الرمزي التأويلي للعلامة) (دولودال، 2004، ص34).

إن تطبيق هذه المستويات الثلاث في الخطاب البصري (اللوحة الفنية) يتطلب إجراء مقارنة تداولية في النقد الفني لتحليل الأعمال ونقدها، والبحث في كيفية اشتغال

هذه المستويات في حقل النقد الفني التشكيلي واعتماد هذه المقاربة كمنهج أو أساس في عملية تحليل ونقد الأعمال الفنية، (فعلى الرغم من إن النقد الفني يعد عملية مرنة لا تحكمها قوانين ثابتة ولا تطبق على مواد جامدة وإنما هي عملية فنية ديناميكية ترتبط بأطراف متحركة، ألا أنها تصنف كعلم منهجي موضوعي له أسسه ومعاييرته التي يعتمدها الناقد في تحديد سير العملية النقدية)(Eleni,2010,p6)، إذ قام عدد من الباحثين في مجال النقد الفني بوضع بناء معرفي يتألف من بعض الخطوات المتسلسلة تجري وفقها عملية النقد يسمى انموذجاً نقدياً، وعلى الرغم من تعدد هذه النماذج نظراً لتعدد واضعيتها واختلاف مشاربهم الفكرية والفلسفية الذي أدى إلى اختلاف وجهات النظر حول آليات عملية النقد، (إلا إنها توافقت في إن عملية تحليل ونقد الأعمال الفنية تكون في أربع خطوات أساسية تمثل منهجاً عاماً ومبرراً لبناء الحكم النقدي، وهذه الخطوات كما لخصها(فيلدمان)هي: الوصف، والتحليل، والتفسير، والحكم، يتبعها الناقد المحترف وغير المحترف لجعل عملية النقد أكثر موضوعية)(الثقفي،2021،ص363)

إن المقاربة النقدية التداولية في مجال النقد الفني تكمن في كون العملية النقدية تجري وفق خطوات متسلسلة تتصف بالتكامل الوظيفي ضمن بناء معرفي مترابط لتوضيح المعنى الشكلي الظاهر والكشف عن المعاني المضمره وتفسيرها، فضلاً عن ذلك تتفق مستويات النقد التداولي وخطوات تحليل الأعمال الفنية(إلى حد ما) في آليات عملها وتفسيرها للمعنى،(إذ تبدأ عملية نقد اللوحة الفنية بوصف الخصائص الحسية، الخط، واللون، والفضاء، والملمس...الخ، للوصول إلى المعنى الخارجي، ثم تحليل الوحدات الشكلية ضمن سياقات متعددة، فني، جمالي، اجتماعي، ثقافي...الخ، للكشف عن المعنى الجوهرى، ثم إصدار الحكم النقدي)(Amaniam et al,2015,P58).

مستويات انتاج الدلالة وتفسير المعنى في الخطاب البصري

نلاحظ مما تقدم إن خطوات النقد الفني واشتغالاتها في تحليل الخطاب البصري تقترب كثيراً من المستويات التداولية واشتغالاتها في انتاج الدلالة والبحث عن المعنى في الخطاب اللغوي، ويعد ذلك مسوغاً موضوعياً لاعتماد هذه المستويات بوصفها أداة تحليلية يمكن تطبيقها للبحث عن تداولية المعنى الظاهر والمضمر في الأعمال الفنية التشكيلية، وفيما يأتي توضيح لذلك.

1- المستوى التركيبي: (Literal Level) أو المعنى الحرفي للكلمات ويتم التركيز في هذا المستوى على المعنى المباشر الذي يعنيه المتكلم ويفهمه المستمع دون ربط العلامة بالسياق أو تأويلها إلى ما يمكن ان تعنيه، ويمثل هذا المستوى المرحلة الأولى في عملية النقد والتحليل إذ يجري التركيز على بنية الجمل وتراكيبها، وفي مجال الفن

والنقد الفني يتضح المعنى التركيبي للرمز أو العلامة بشكل مباشر وصريح، مثال ذلك شكل الهلال الذي سنلاحظ تغير دلالاته ومعناه في كل مستوى من مستويات النقد التداولي، وفي هذا المستوى ينظر إلى الهلال بطريقة وصفية شكلانية على أنه شكل هندسي مقوس ابيض أو فضي اللون، قد يوظفه الفنان لتحقيق التوازن أو إضفاء لمسة جمالية من خلال لونه أو موقعه بين النجوم في سماء صافية، أو لتعزيز الإحساس بالعمق وفضاء العمل، إن تحليل شكل الهلال في المستوى التركيبي لا يتجاوز وصف ما تراه العين من الناحية الشكلية وصفاً مباشراً دون الخوض في السياقات والتأويلات العميقة لهذه العلامة.

ومن خصائص هذا المستوى:

- ❖ التركيز على الشكل الخارجي للعلامة.
- ❖ المعنى المباشر والأخذ بالدلالة الأولية للعلامة
- ❖ استقلالية العلامة عن السياق.
- ❖ يشكل المستوى التركيبي أساساً لبناء التحليل النقدي في المستويين الآخرين (يوسف، 2010، ص30-70)

2- المستوى السياقي (Contextual Level): أي تفسير المعنى في السياق، ومعنى العلامة يختلف باختلاف السياق الذي ترد فيه، وفي هذا المستوى يتم تجاوز المعنى الحرفي للعلامة والأخذ بنظر الاعتبار العوامل الزمكانية والثقافية والاجتماعية المحيطة، وفي مجال تحليل ونقد الأعمال الفنية ننتقل في تفسير المعنى من مستوى التركيب إلى ضمنية العلامة في سياقها المحدد والسياقات الأخرى المجاورة إذ يتغير معنى ودلالة العلامة وفقاً لتغير السياق، وفي المثال السابق (الهلال) إذا فسر في السياق الديني للعمل الفني فانه يعد رمزا من رموز الإسلام ودلالة على بداية الشهور الهجرية عند ولادته، ويفسر الهلال أيضاً في دلالاته على شهر رمضان، أما في السياق الثقافي فقد يشير الهلال إلى الأمل والنور والرومانسية والهدوء والأحلام والجمال كما يمكن أن يشير إلى الزمن ومرور الوقت، وقد يشير إلى القوى الخارقة والسحر والظلام مثلاً إذا ورد في سياق عمل يصور كوخاً مهجوراً في غابة ظلماء وهلال تغطي نصفه الغيوم، فإن دلالة الهلال لم تعد تشير إلى الإسلام أو شهر رمضان كما لو صور في مدينة عربية إسلامية أو على قبة احد المساجد، لاحظنا كيف ان دلالة الهلال ومعناه يتغير كلياً بتغير السياق.

ومن خصائص هذا المستوى:

- ❖ القصدية ومحاولة فهم المعنى الكامن والوصول إلى المقاصد المتضمنة.

- ❖ اعتماد السياق في تحليل المعنى وربط العلامة بالسياقات الثقافية والاجتماعية المحيطة المؤثرة بعملية الانتاج والتلقي.
- ❖ محاولة فهم كيف يؤثر السياق في المعنى وتغير المعنى بتغير السياق وهو ما يعرف بمرونة المعنى.
- ❖ يؤدي المتلقي دوراً في الكشف عن المعنى مستخدماً معرفته السابقة في تفسير قصد المرسل (ليتش، 1983، ص 20-60)

3- المستوى التأويلي (Interpretive/Implied Level) هو دراسة المعنى غير المرئي أو إدراك المستمع لما لم يتم قوله على إنه قيل، وذلك من خلال الاستدلال من ما قاله المتكلم واستنباط ما لم يقله للوصول إلى تفسير للمعنى المقصود، ويعد هذا المستوى هو الأعمق بين مستويات النقد التداولي وأكثرها تعقيداً، وتكون عملية الوصول إلى المعنى وتفسيره عن طريق دراسة النص في اطر فلسفية ومعرفية شاملة (ايدولوجيات، قيم، إichاءات، وحتى العقل الباطن وكوامن اللاوعي) للاستدلال واستنباط المعنى، وفي تحليل الأعمال الفنية تعد اللوحة الفنية نصاً مرئياً يتضمن رموز وعلامات تضم معاني عدة لم يصرح بها الفنان بصورة مباشر لكن يستدل عليها المتلقي من خلال قراءة فلسفية ومعرفية واسعة للعمل ومحاولة ربطه بالمرجعيات الثقافية والاجتماعية والنفسية، والايدولوجيات والأعراف والقيم السائدة لتفسيره وبيان معانيه الغير مرئية.

وفي سياق تحليل ونقد الأعمال الفنية وفقاً لهذا المستوى نتجاوز الدلالات الشكلية والتفسيرات السطحية والسياقية للوصول إلى المعاني المضمرة الغير مرئية التي يضمنها الفنان أو يستنبطها المتلقي، وتطبيقاً للمثال السابق (الهلال) فمن الممكن أن يفسر فلسفياً في إشارته إلى مبدأ التغير أو التحول بوصفه حالة متحولة من الهلال إلى القمر وبالعكس وقد يشير إلى دورة الطبيعة والحياة والموت، وقد يشير أيضاً إلى التجدد والأمل البدايات والمستقبل، وينظر إلى القمر في بعض الثقافات بوصفه حارس ليلي يرمز إلى الحماية من الشر، وعرف القمر بربطه فلسفياً بالأنوثة والأمومة، ويشير إلى السرية والغموض وما يحاك ليلاً من دسائس ومؤامرات، كما يشير إلى التناقض والتباين أحياناً من خلال مقارنته بالشمس.

نلاحظ ان العملية النقدية التداولية تتصف بالمرونة وتعدد القراءات وتتيح مجالاً واسعاً للبحث في دلالة العلامات وتقديم تأويلات عدة للمعنى، كما إن المعنى والدلالة للعلامة نفسها في مستويات النقد التداولي تختلف من مستوى إلى آخر، فتبدأ بالوصف الشكلي البسيط وتزداد عمقاً وتعقيداً حتى المستوى التأويلي الثالث. ومن خصائص المستوى التأويلي ما يأتي:

- ❖ البحث عن المعنى الضمني الذي لم يصرح به المؤلف.
- ❖ يحلل النص وفقاً للأبعاد النفسية والرمزية والايديولوجية والقيم والضواغط والدوافع وراء انتاج النص.
- ❖ تعتمد الاستدلال لاستنباط المعنى المخفي من خلال ما تشير إليه العلامات في عملية فكرية محضة.
- ❖ تتصف عملية تأويل المعنى في هذا المستوى بالذاتية لأنها تتأثر بالخلفية المعرفية والفلسفية والثقافية للمتلقي (فان دايك، 1998، ص40-90)

من الجدير بالذكر إن هذه المستويات ليست قوالب منفصلة ولا توجد بينها حدود واضحة إنما هي خطوات مترابطة ومتسلسلة ومتداخلة، وفي عملية التحليل والنقد ينتقل الناقد من مستوى إلى آخر بسلاسة وانسيابية بدءاً من المستوى التركيبي الذي يتمثل بوصف محتوى العمل الفني أو ملاحظة ما هو مرئي فيه مباشرةً وجرّد عناصره المرئية، ثم الانتقال إلى المستوى السياقي والبحث في بنية العمل للوصول إلى دلالات المعاني ضمن السياق الذي وردت فيه العلامة، (ويتم الكشف في هذه المستوى عن العلاقات التركيبية للعناصر والأشكال، والأسس التي بُنيت عليها، والسمات الأسلوبية، والاتجاهات الفنية المتبعة في الانجاز، والسياقات التي توطّر الخطاب البصري، بهدف الوصول إلى فكرة العمل ومضمونه) (Polat,2021,p63)

ثم الانتقال بسلاسة ومرونة إلى المستوى الدلالي الرمزي (التأويلي) وفي هذا المستوى يبحث الناقد عن المعنى المضمّر الغير مصرح به من قبل الفنان مستعيناً بما توصل إليه في المستويين السابقين من تحليل الشكل وتفسير المعاني في سياقاتها (إذ تبنى التفسيرات على ما توصل إليه الناقد من حقائق مرئية ومعلومات في مستوى التركيب والسياق، ويتطلب ذلك مستوى من الإدراك للمفاهيم المتضمنة في الأشكال والعلامات المرئية والعلاقات الدلالية الرابطة التي تعد نقطة ارتكاز في عملية الوصول إلى المعنى المخفي) (الخفاجي، 2020، ص188).

مؤشرات الإطار النظري

- 1- تعد اللوحة الفنية التشكيلية نصاً مرئياً يحاكي النص اللغوي المكتوب، يتكون من علامات وتراكيب شكلية تنظم بصورة فنية جمالية في سياقات معينة للتعبير عن فكرة ما، ويتضمن هذا النص البصري معاني ظاهرة ومضمرة.

- 2- تجري عملية البحث عن المعنى وفقاً للنقد التداولي في ثلاث مستويات متسلسلة ومتراصة ويكمل بعضها البعض الآخر (المستوى التركيبي، والمستوى السياقي، والمستوى التأويلي).
- 3- تقترب مستويات التداولية في البحث عن المعنى من خطوات النقد الفني في التربية الفنية في كونها تقع في مراحل متسلسلة، تمهد المرحلة السابقة لعمل المرحلة اللاحقة وتؤسس لها من خلال ما تتوصل إليه في عملية التحليل.
- 4- تعتمد التداولية السياق الذي يشتمل عليه النص بوصفه مرتكزاً وأساساً في تحليل العلامات.
- 5- يختلف تفسير العلامة الواحدة تبعاً لاختلاف السياق العام للعمل أو السياقات المجاورة والمضمنة في النص، فقد تفسر العلامة في إطار، اجتماعي، ثقافي، فلسفي، ديني، بيئي، نفسي... الخ.
- 6- يشترك المتلقي في تحديد المعنى وفقاً لخبراته السابقة ومرجعياته الاجتماعية والثقافية والنفسية وغيرها، فالمعنى في التداولية هو ما يقوله المتكلم ويفهمه المتلقي.
- 7- للكشف عن المعاني المتضمنة في اللوحة الفنية ودلالاتها يمكن اعتماد المستويات الثلاث للنقد التداولي بوصفها أداة لتحليل ونقد النص البصري، بدءاً من التحليل السطحي للشكل ووصولاً إلى المعنى المخفي الغير مصرح به.

الفصل الثالث- إجراءات البحث

مجتمع البحث: تألف مجتمع البحث من (24) لوحة فنية تشكيلية (رسم) انتجها طلبة الدراسات العليا- الماجستير والدكتوراه في قسم التربية الفنية/كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد، في العام الدراسي (2024-2025).

عينة البحث: اختار الباحث بصورة قصدية (5) لوحات فنية تضمنت رموزاً تداولية لتمثل عينة البحث الحالي.

منهج البحث: اعتمد الباحث المنهج الوصفي بالأسلوب التحليلي.

أداة البحث: اعتمد الباحث ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات بوصفها مرتكزات لتحليل اللوحات الفنية عينة البحث وفقاً لمستويات النقد التداولي الثلاث.

تحليل العينة

انموذج (1)

اسم العمل: ظلال الألوان الصامتة

المادة: اكرلك على الكنفاس

اسم الفنان: مها سمير

القياس: 100×120سم



المستوى التركيبي: تصور اللوحة ثلاث شخصيات تقف

بصورة متجاورة شخصيتان في الإمام والثالثة تتوسطهما من الخلف وهي الأطول، وتسود الألوان الداكنة على خلفية اللوحة التي تقطعها طولياً بعض الخطوط الساطعة الألوان مثل البرتقالي، والخضر، والأصفر، وتبدو الشخصيات عريضة الأكتاف وترتدي ملابس سوداء ووشاحاً على أكتافها بألوان زاهية مثل الأحمر، والأصفر، والأخضر، والأزرق، والبرتقالي، مما يضيف على اللوحة ديناميكية من خلال التناقض في ألوان الملابس نفسها ومع الخلفية ذات الألوان الداكنة، ونظام التكوين في اللوحة نظاماً عمودياً تسوده الخطوط الشاقولية خاصة في الخلفية التي تبدو كأنها أبنية شاهقة أو مدينة حديثة.

المستوى السياقي: في السياق الثقافي يشير تجريد الأشكال وغياب التفاصيل الدقيقة وهيمنة الألوان الزاهية إلى الفن المعاصر أو المدرسة التجريدية التعبيرية، وربما أخفى الفنان تفاصيل الوجه للتعبير عن حالة عامة لا ترتبط بجنس أو عمر أو فئة معينة، وفي السياق الاجتماعي فإن طريقة وقوف الشخصيات كمجموعة واحدة توحي بأنها ربما تكون أفراد لعائلة، أو مجموعة أصدقاء، أو زملاء، فإن طريقة وقوفهم وملابسهم المتشابهة من حيث تفصيلاتها وأسلوب تصميمها وألوانها تشير إلى وحدة الشخصيات في انتمائها إلى حالة اجتماعية معينة، وقد يشير الاختلاف البسيط في ألوان الملابس إلى اختلاف الشخصيات في بعض السمات الفردية، وفي السياق النفسي تخلق الألوان الداكنة في الخلف واللون الأسود في بعض أجزاء الملابس جواً من الكآبة والروتين الممل، يعزز هذا الشعور التجهم والحزن الذي يبدو واضحاً على وجوه الشخصيات التي أخفيت أغلب تفاصيلها، وفي وسط هذا الجو تبرز الألوان الساطعة لتعطي شعوراً بالتفاؤل والأمل في الحياة، وقد تعبر هذه الحالة عن التناقض بين اليأس والأمل، والحزن والسعادة، والواقع المرير المظلم والحلم بالمستقبل المشرق.

المستوى التأويلي: ترمز الألوان الساطعة في ملابس الشخصيات وتناقضها مع الخلفية الداكنة إلى الطاقة والانفداع والضوء الذي يبدد الظلمة، وينعكس ذلك على الشخصيات

ودورها الايجابي في إضافة الجمال والأمل لمشهد الكآبة وروتين الحياة، فقد يرمز التناقض اللوني إلى صراعات الإنسان الوجودية في عالم قاس وتبدو الشخصيات ثابتة في وقوفها كأنها تواجه تحدياً أو أمراً مهما وتبدو الشخصية في الوسط أطول دلالة على المركزية والقيادة فقد تمثل الأم أو الأب في مواجهة تحديات الحياة أو قائد المجموعة، مما يشير إلى مكانتها الفكرية أو العاطفية، والتفصيلة الوحيدة التي تكسر جمود التجريد في وجوه الشخصيات هي الأقراط الذهبية في إذن الشخصية التي تقف على يسار المتلقي في إشارة على التميز أو إضافة لمسة جمالية أو دلالة على الثراء، وتعد اللوحة بصورة عامة نصاً بيانياً لتوازن المتناقضات في الوجود الإنساني، النور والظلام، الإيجاب والسلب، التحديات والأمل، السعادة والحزن، فهي دعوة للبحث عن الأمل والجمال والنور في أقسى الظروف وأكثرها عتمة.



انموذج (2)

اسم العمل: حنان الأم

المادة: زيت على الكنفاس

اسم الفنان: سؤدد ناظم

القياس: 100×120سم

المستوى التركيبي: تصور اللوحة أمّاً تحمل طفلها بلطف وهما يحتلان المساحة الأكبر ومركز السيادة في منتصف اللوحة بتكوين مثلث تقريباً يعطي إحساساً بالثبات، وتسود الألوان الحارة المشبعة مثل اللون الذهبي في تكوين دائري خلف رأس الأم وكأنها هالة ذهبية، واللون الأحمر في ثوب الأم المطرز بالزخارف الهندسية والنباتية وبعض تدرجاته في الخلفية، والأسود في رداء الأم والأصفر والترابي ومزيج من الألوان متعددة في الخلفية على شكل دوائر وخطوط أفقية عريضة يضم نقاط وإشكال هندسية، تخلق هذه الألوان تبايناً لونياً مع الألوان في الشخصيتين الرئيسة كونها أكثر هدوءاً، وتبرز الخطوط المنحنية والناعمة في الشخصيتين لتعزيز الشعور بالحنان والرقّة، كما تبرز الخطوط المتقاطعة في الكوفية الفلسطينية التي تلف جسم الطفل وهو نائم بهدوء في حضن أمه التي تقاسمه هذا الهدوء الواضح في تعابير وجهيهما.

المستوى السياقي: في السياق الثقافي ترتدي الأم ثوباً فلسطينياً تقليدياً معروفاً في بتطريزاته وزخارفه التي تشير إلى الهوية الثقافية الفلسطينية فضلاً عن الكوفية التي يرتديها الطفل والتي تعد رمزاً للمقاومة وتشكل مع رداء الأم رابطاً قوياً بالثقافة المحلية الفلسطينية، واجتماعياً تعبر اللوحة عن حالة الترابط الروحي بين الأم وطفلها،

وحالة من الصمود والحفاظ على الهوية في ظل الظروف الاجتماعية والسياسية الصعبة التي يمر بها شعب فلسطين، ويمثل التكوين العام للوحة مقاربة دينية تعود بنا إلى فن عصر النهضة وما يعرف بابيقونة (مادونا والطفل) أو (السيدة العذراء أو السيد المسيح) التي عرفت في فن الكنائس إذ تظهر السيدة العذراء وهي تحمل الطفل يسوع، وتعزز الهالة الذهبية حول رأس الأم شعور القداسة والنقاء، وفي السياق النفسي تحني الأم رأسها بلطف على طفلها دلالة على الأمان والسكينة والهدوء والحب النقي وتعبر ملامحها عن الشعور بالرضا، بينما تعبر ملامح وجه الطفل النائم مشاعر البراءة المطلقة والنقاء الروحي.

المستوى التأويلي: يشير مفهوم الأم في معناه العميق إلى الوطن الذي يحتضن أبناءه ويحنو عليهم كما تحنو الأم على وليدها، ويحافظ على ثقافتهم وتراثهم الذي يتمثل في ملابس الأم وتطريزها، ويحملهم رسالة الانتماء للتراث والتمسك بالأرض والحفاظ عليها ويعزز هذه المفهوم برمزية الكوفية الفلسطينية (رداء الطفل)، وتستلهم اللوحة من القداسة الدينية (مادونا والطفل) قداسة الأمومة في ارتباطها باستمرارية الوجود وتحديات الحياة القاسية والتفاني في الحفاظ على المستقبل (الطفل النائم) الذي يرمز إلى الأجيال القادمة ودورها في الحفاظ على الأرض والهوية والتراث، وبصورة عامة تعد هذه اللوحة نصاً بصرياً محملاً بالرموز والدلالات التي تشير إلى معاني كامنة في النص لا يمكن الوصول إليها إلا بدلائل الشكل والعلامات الظاهرة، فهي ليس مجرد صورة لام تحمل طفلها بل هي عملاً محملاً بالرسائل المرزمة حول الوطن والأمومة والثقافة والهوية الوطنية والتراث والصمود، في إطار قداسة دينية تمنحه بعداً إنسانياً عالمياً.

انموذج (3)

اسم العمل: الدمار

المادة: اكرلك على الكنفاس

اسم الفنان: ايناس عبد الرزاق

القياس: 100×120سم



المستوى التركيبي: التكوين العام هو تكوين حر ديناميكي

تسوده الخطوط الحادة العشوائية وبعض الخطوط المستقيمة في أشكال الطائرات التي تمثل عنصر السيادة في اللوحة، كما تسود الألوان الحارة مثل الأحمر والأصفر والبرتقالي التي تجسد مشاهد الدمار والانفجارات والنيران المستعرة، وهناك تبايناً

لونياً بين الألوان الداكنة في أعلى اللوحة وأسفلها والألوان الساطعة في المنتصف مما يعزز الإحساس بالفوضى الكارثية والعمق في ظل غياب المنظور، مع وجود بعض الضربات الصغيرة بالألوان الباردة التي تظهر وسط الجحيم لتجسد العلم الفلسطيني. المستوى السياقي: سياسياً تشير الطائرات الحربية وهي تلقي القنابل على ما يبدو أرضاً مشتتة ومدمرة بالكامل إلى حرب الإبادة التي تجري في غزة وتظهر بعض الأعلام الفلسطينية وهي تطير في الأجواء في إشارة إلى هوية المكان أو هوية أرواح الأبرياء التي أزهقت بقنابل الطائرات، ونفسياً تثير اللوحة مشاعر الخوف والألم والقلق واليأس التي تسببها الحروب للمدنيين الأبرياء إذ تركز اللوحة على مشاهد الدمار والخراب التي مثلت الثيمة الرئيسة فيها، ومن الجانب الاجتماعي يشير الخراب الذي يظهر في المكان إلى ما تعانيه المجتمعات المدنية في الحروب التي تطالها من خراب عمراني يدمر المنازل والمؤسسات الخدمية التي تمثل الركائز الأساسية لحياة المجتمع كالتعليم والصحة وغيرها وما يرافق ذلك من تشتت الأسر وتفرق أفرادها مابين قتيل ومفقود وأسير فضلاً عن معانات التهجير.

المستوى التأويلي: تجسد اللوحة فكرة اللاإنسانية في الحروب من خلال غياب العنصر البشري تماماً من المشهد وكأنما الأرواح ارتقت والأجساد تبخرت، وبرغم الدمار الكبير إلا ان الطائرات لا تزال مستمرة بأمطار الأرض بعشرات القنابل في صراع غير متكافئ الأطراف، ويشير التناقض في الحجم بين الطائرات التي تبدو اكبر حجماً من حطام المدينة تحتها وذات تقنية تكنولوجية متطورة إلى السيطرة الجوية الكاملة والهيمنة في الحرب بصورة عامة، وقد ترمز ألوان العلم الفلسطيني في تناقضها مع ألوان النار (البرتقالي والأصفر) إلى بذرة أمل وسط هذا الجحيم المستعر، ويمثل موضوع اللوحة صرخة تحذيرية ضد الحرب والعنف المدمر، وتعبيراً عاطفياً بأسلوب فني عن مشاعر الفوضى والدمار واليأس، وكشف عن الجانب المظلم والمتوحش في الإنسانية وما يمكن ان يسببه من فوضى كونية.



انموذج (4)

اسم العمل: سهيل الارواح

المادة: زيت على الكنفاس

اسم الفنان: ميساء عبد الكاظم

القياس: 100×120سم

المستوى التركيبي: التكوين شبه هرمي يوحى بالثبات يهيمن فيه شكل لحيوانين أسطوريين كأنهما حصانين رسما بأسلوب تجريدي، يقفان بشكل جانبي ويبدو ان الحيوان على جهة اليمين متقدم على الحيوان في اليسار ويحجب جزءه الأمامي فيبدو كأنهما متصلان في منطقة الرقبة والقوائم الأمامية التي لا تظهر في للحيوان على جهة اليسار، ويعزز هذا الاتصال لونهما الأبيض الموحد وهما يحتلان مركز السيادة وال جذب في اللوحة التي تسود فيها الخطوط المستقيمة والخطوط المنحنية في جسمي الحيوانين وبعض الأشكال في الخلفية، ويهيمن اللون الأسود على أجزاء كبيرة من الخلفية مما يعزز الحساس بالعمق ويبرز شكل الحيوانين بالتناقض مع لونهما الأبيض، ويظهر اللون الأصفر والبرتقالي والأحمر الداكن في بعض أجزاء الخلفية.

المستوى السياقي: في السياق الفني على الرغم من تجريد الأشكال من تفاصيلها الدقيقة إلا أنها تميل إلى الفن السريالي الذي يجسد الأشكال الواقعية بطريقة غير واقعية يحاكي فيها عالم الرؤى والأحلام، وفي السياق النفسي يشير تلاصق الحيوانين ولونهما الموحد إلى حالة من الوحدة والاندماج أو الارتباط القوي، كما ترمز الألوان في اللوحة إلى بعض الحالات النفسية مثل الخطر أو الشغف في اللون الأحمر والغموض في الأسود والحيوية والطاقة في البرتقالي والسلام في اللون الأبيض، وثقافياً تستمد اللوحة موضوعها من الأساطير والقصص والحكايات والفولكلور الشعبي الذي يتحدث عن كائنات أسطورية بأجسام غير واقعية، وهذه الحيوانات في بعض الثقافات لها رمزية معينة للدلالة على الخير أو الشر أو السيطرة أو حالة روحانية مقدسة، واجتماعياً يرمز ترابط الحيوانين إلى الارتباط العائلي أو بين الأفراد والشراكة والانسجام كما إن وجود ثلاث حيوانات من نفس الفصيل تظهر في يمين اللوحة بوضعية الإدبار بأسلوب تجريدي يلغي رؤوسها تماماً وباللون البرتقالي والأصفر الذي يتباين من لون الحيوانين في المقدمة مما يشير إلى فكرة الهيمنة وقيادة القطيع، فالحيوانين الرئيسيين هما أكبر حجماً وأكثر تفصيلاً واسطع لوناً وأكثر إضاءة ويختلفان في وضعية الوقوف ويبرزان في المقدمة، مما يؤكد أهميتهما بصورة جلية.

المستوى التأويلي: على الرغم من اتحاد الحيوانين الذين يمثلان الشكل الرئيس في اللوحة إلا أنهما يختلفان في اتجاه النظر فكل منهما ينظر باتجاه معاكس لوجهة نظر الحيوان الآخر وفي ذلك إشارة للتفرد والعزلة التي لا يمكن تجاوزها حتى في حال وجود شريك يتقاسم الكثير من السمات الشكلية والجوهرية، فقد يعبر التقارب الجسدي عن الانسجام والتوافق الظاهري فقط، ويشير تجريد الأشكال من تفاصيلها إلى التعبير عن حالة عامة لا تقتصر على جنس أو فصيلة معين، حالة من الروحية تتجاوز الماديات الشكلية لتعبر عن جوهر الأرواح لكائنات وجودية قد تكون بشرية، وترمز الحيوانات في بياضها إلى نفس الإنسان في بساطتها وفطرتها السليمة ونقاها وهي تحاول البحث عن وجودها في عالم مجرد كثير التعقيد يرمز له بالتباين اللوني مع الخلفية في دلالة اللون الأسود على المجهول أو الفراغ والغموض، واللون الأحمر في دلالاته على الخطر أو العاطفة، واللون الأصفر والبرتقالي المتوهج في دلالاته على الاشتعال والخطر، وتبدو الخلفية بصورة عامة مضطربة وغير مستقرة قياساً بثبات الحيوانين في المقدمة وهدهدهما مما يخلق توازناً في المتضادات بين البساطة ونقاء الروح وجمال الحياة من جهة والعالم المجرد الغامض والمجهول من جهة أخرى. وبصورة عامة نلاحظ إن هذه اللوحة على الرغم من بساطتها في مستوى التركيب وتجريد أشكالها إلا إنها مفعمة بالرموز والدلالات التي تقودنا إلى تأويلات عميقة.



انموذج (5)

اسم العمل: امرأة من بغداد

المادة: زيت على الكنفاس

اسم الفنان: سؤدد ناظم

القياسات: 100×120سم

المستوى التركيبي: احتل الجزء الأيمن من اللوحة وجه امرأة بملامح عربية واسعة العينين ولها شامة على خدها الأيمن وتغطي رأسها بوشاح (شال) لونه اخضر داكن ومزخرف بأشكال زهور صغيرة وتظهر يدها اليمنى وهي تحاول إمساك (الشال) على صدرها أو لفه، وعلى يسار اللوحة يظهر جزء من بناء تراثي له باب أو شباك من الخشب بلونه الأزرق والفيروزي مع لون احمر داكن وزخرفة هندسية بسيطة باللون الزهري مع وجود قوس كبير في الأعلى وقوسين جانبيين صغيرين وفتحات سوداء تبين عمق المكان وراء الشباك، وجدار باللون الترابي خلف رأس المرأة، ويظهر التباين اللوني جلياً بين لون البوشاح (الشال) ولون البشرة، وكذلك

لون الوشاح والألوان الباردة في الشباك مع لون الجدار، وتسود الخطوط المنحنية الناعمة في وجه المرأة مما يعزز الإحساس بالانسيابية والأنوثة، بينما تسود الخطوط الصلبة والزوايا الحادة في الشباك على الرغم من وجود الأقواس.

المستوى السياقي: تشير المعطيات الشكلية في اللوحة إلى ثقافة أو هوية عربية محددة، فشكل المرأة وملامح وجهها وغطاء الرأس الذي تضعه وعيناها الكحيلتان هي علامات المرأة الشرق أوسطية العربية، وربما العراقية تحديداً فالشباك الخشبي الذي يظهر في الجزء البنائي من اللوحة يبدو واضحاً انه جزء من الشناشيل البغدادية المعرفة بأشكالها وألوانها، لذا يمكن القول بأن السياق الثقافي للوحة يشير إلى البيئة والهوية الثقافية العراقية البغدادية تحديداً، وإن التركيز على جمال المرأة وسيادتها في اللوحة إشارة إلى أهمية الجمال في الثقافة ودوره في التعبير عنها، وتشير اللوحة إلى التحديات التي تواجهها المجتمعات الشرقية بصورة عامة والمجتمع العراقي بصورة خاصة في الحفاظ على تراثها وهويتها من جهة ومواكبة تطورات العصر المتسارعة من جهة أخرى، فإن ملامح المرأة التي تبدو اقرب إلى المعاصرة تتباين شكلياً مع العنصر البنائي المعماري التقليدي الذي يشير إلى التراث والأصالة، وقد يشير غطاء الرأس إلى الجدل الدائر في المجتمعات الشرقية حول قضايا المرأة والقيود الدينية والأعراف الاجتماعية، وحقوقها المفروضة، ويأخذ هذا المعنى منحى نفسياً أيضاً في إشارته إلى صراعات المرأة الداخلية بين الالتزام بالضوابط العقائدية والعرفية للمجتمع التي قد تكبح رغباتها وتعيق تطورها، وبين طموحاتها وسعيها لتحقيق قدر اكبر من الحرية، يعزز ذلك المعنى نظرتها المفعمة بالأمل في جو يسوده الصمت والهدوء مما يعطي إحساساً بالترقب والانتظار.

المستوى التأويلي: تجسد هذه اللوحة متضادة البوح والكتمان أو الظاهر والمخفي، فشكل المرأة يشير إلى الاحتشام بوضعها غطاء الرأس الذي تلفه على صدرها ورقبتها في محاولة لإخفاء جمالها ربما بسبب التقاليد المجتمعية والدينية، بينما تظهر تفاصيل وجهها الجميل المزين بالماكياج ويدها التي تمسك بالشال في محاولة للإشارة إلى جمالها المخفي، وتتقدم المرأة بوجهها المشرق المتأمل على النافذة المظلة في الخلف ورمزيتها للمجهول، ونظرة المرأة إلى الخارج تثير مشاعر الترقب والانتظار وكأنها تنتظر إلى المستقبل، أو محاولة للتواصل مع الآخرين، فالجو العام للوحة هو جو صامت خالي من الحركة يوحي بالعزلة والفردية، وصمت المرأة مع عدم وضوح ملامح الحزن أو الفرح أو حتى الابتسامة يمكن أن يؤول إلى العجز عن التعبير وعدم القدرة على البوح، أو القدرة على الاحتفاظ بالأسرار وإخفاء المشاعر تحت درع الجمال، وبصورة عامة يمكن أن تشير مجموعة التباينات في اللون والشكل والعنصر

إلى صراعات نفسية داخلية أو ثقافية مجتمعية تخص وجود المرأة ودورها في المجتمع.

الفصل الرابع- نتائج البحث

بعد تحليل اللوحات التي مثلت عينة البحث توصل الباحث إلى مجموعة من النتائج كما يأتي:

- 1- شكلت مستويات النقد التداولي انموذجاً تحليلياً يمكن تطبيقه في تحليل الأعمال الفنية التشكيلية(الرسم) ونقدها في إطار منهجي يمثل طريقاً واضحاً لسير العملية النقدية والوصول لقراءة تفصيلية شاملة للنص المرئي.
- 2- قدمت مستويات النقد التداولي قراءة تفصيلية منهجية متدرجة للعمل الفني تبدأ من البسيط إلى الصعب فالأصعب عبر تفكيك الأشكال والبحث في العلاقات والمرجعيات السياقية الضاغطة وسبر أغوار النص المرئي وتأويل العلامات دلاليّاً وصولاً للمعنى المضمّر.
- 3- ساعد المستوى التركيبي في فهم التكوين العام للوحة وكيفية بنائها وارتباط عناصرها مثل الخط، واللون، والفضاء، والشكل الخ... وتقديم تقييمات أولية في الجانب الفني التركيبي شكلت قاعدة أساساً للتحليل السياقي والتأويلي.
- 4- ظهرت أهمية المستوى السياقي في تبيان المرجعيات الضاغطة(الاجتماعية، والثقافية، والسياسية، والنفسية، وغيرها) في إبداع الفكرة وتجسيدها، ووضع هذه المرجعيات في سياقاتها لبيان المعنى وتوضيحه، فإن تحليل اللوحة وفقاً للسياق يكشف دوافع الفنان في الانتاج ويسهم في فهم المتلقي للرسائل المتضمنة في اللوحة.
- 5- كشف المستوى التأويلي عن المعاني المتضمنة الغير ظاهرة في اللوحات الفنية، وأعطى مساحة واسعة لتفسير الدلالة أدت إلى تعددية القراءات وتأويلات المعنى في إطار أبعاد فلسفية ومعرفية ونفسية ورمزية لم يصرح بها الفنان ولم تكشف في المستويين التركيبي والسياقي.

الاستنتاجات:

- 1- يمكن اعتماد الإطار المنهجي الذي يقدمه النقد التداولي بمستوياته الثلاث في تعليم الطلبة عملية تحليل ونقد الأعمال الفنية مما يسهم في تطوير خبراتهم في مجال النقد الفني وتفكيرهم الناقد من خلال ممارساتهم النقدية على أعمالهم الفنية وأعمال زملائهم الطلبة.
- 2- يساعد النقد التداولي الفنانين على تقييم أعمالهم ومعرفة مدى فاعليتها في نقل الرسائل إلى المتلقي من خلال فك شفرات هذه الرسائل ورموزها من قبل المتلقي ضمن الإطار

المنهجي الذي تقدمه مستويات النقد التداولي، ومن جهة أخرى يعزز ذلك فهم المتلقي وإدراكه لهذه الرسائل المتضمنة في العمل.

3- تشير نتائج البحث إلى إمكانية تطوير نماذج نقدية ممنهجة تستند إلى التداولية قد تكون أكثر تفصيلاً وشمولية لتضم أنواع مختلفة من الفنون مثل الفنون الأدائية، وذلك يفتح الباب أمام الباحثين على آفاق جديدة في البحث والتطوير.

التوصيات: في ضوء ما أسفر عنه البحث من نتائج يوصي الباحث ما يأتي:

1- اعتماد مستويات النقد التداولي الثلاث بوصفها انموذجاً نقدياً يدرس لطلبة الدراسات العليا ليس في المستوى المعرفي وإدراك المفاهيم فقط وإنما في المستوى التطبيقي في تحليل ونقد الأعمال الفنية.

2- اعتماد هذه الانموذج من قبل اللجان الفنية الخاصة بتقييم الأعمال الفنية التشكيلية (الرسم) لما يتمتع به من مرونة وسهولة في التطبيق، وتقديم فهماً شاملاً للعمل ووصولاً مرناً للمعاني المخفية في النص.

المقترحات: إجراء دراسة للكشف عن إمكانية تطبيق مستويات النقد التداولي في الفنون الأدائية (المسرح، السينما والتلفزيون)

المصادر

1. بلانشيه، فيليب: التداولية من أوستن إلى غوفمان، ترجمة: صابر الحباشة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 2007.
2. بنكراد، سعيد: السيميائيات النشأة والموضوع، مجلة عالم الفكر، العدد3، مجلد35، 2007.
3. الثقفي، عبد الله دخيل: تطوير نموذج للنقد الفني قائم على خطوات التفكير الناقد، مجلة دراسات وبحوث التربية النوعية، جامعة الزقازيق، مجلد7 الجزء1، العدد13، 2021.
4. الجراح، عامر خليل: الإجراءات التداولية التأثيرية في التراث البلاغي العربي بين التأويل والحجاج والإنجاز، ط1، دار سنابل للتحقيق والطباعة والنشر، تركيا، 2019.
5. ختام، جواد: التداولية أصولها واتجاهاتها، ط1، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، الأردن، 2016.
6. الخفاجي، سالمين عارف: فلسفة التفضيل الجمالي للتذوق والنقد الفني، ط1، دار المشرق العربي، مصر، 2020.
7. دولودال، جيرار: السيميائيات أو نظرية العلامة، ترجمة: عبد الرحمن أبو علي، ط1، دار الحوار، سوريا، 2004.

8. زراقت، عبد المجيد حسين: النقد الأدبي-مفهومه ومساره التاريخي ومناهجه، ط1، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، بيروت، 2019.
9. صحراوي، مسعود: التداولية عند علماء العرب-دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 2005.
10. فان دايك، تيون: دراسات في تحليل الخطاب، ترجمة: جليلة طريطر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 1998.
11. ليتش، جيفري: مبادئ البرجماتية، ترجمة فاطمة جفال، لوغمان، المملكة المتحدة، 1983.
12. يوسف، عبد الرحمن: مناهج تحليل الخطاب مدخل لساني تداولي، دار الكتب العلمية، بغداد، 2010.
13. يول، جورج: التداولية ، ط1، ترجمة قصي العتابي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2010.
14. Amaniam et al : Teaching For Art Criticism: Incorporating Feldman's Critical Analysis Learning Model In Students' Studio Practice , Malaysian Online Journal of Educational Technology , Volume 4, Issue 1 , 2015 .
15. Eleni, Gemtou: Subiectivity in Art history and Art Criticism, Rupkatha journal on Interdisciplinary studies in Humanities, Vol 2 no 1, University of Athens, Greece march, 2010.
16. Polat, BaşakDanaci : Art Education An Overview, Livre de Lyon, France, 2021.
17. Reboul, Anne :The Pragmatique a la conquete de nouveaux domaines, In linformationgrammaticale 66, 1995.

الانثروبولوجيا وفعاليتها في تصميم الفضاءات الداخلية المعاصرة Anthropology and its effectiveness in designing contemporary interior spaces

م. م. عمار نعمه كاظم

Assistant teacher. AmmarNeamahKadhim

الايمل الرسمي: ammar.nimah2104p@cofarts.uobaghdad.edu.iq

تدريسي في قسم التصميم كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد

Work location: Teaching in the Design Department,

College of Fine Arts, University of Baghdad

أ. د. رجاء سعدي لافتة

Professor. RajaaSaadiLafta

الايمل الرسمي: rajae.lafta@cofarts.uobaghdad.edu.iq

معاون العميد للشؤون العلمية في كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد وأستاذة في قسم
التصميم

Work location: Current position: Assistant Dean for
Scientific Affairs at the College of Fine Arts, University of
Baghdad, and Professor in the Department of Design

الكلمات المفتاحية: الانثروبولوجيا ، الفضاءات الداخلية، المعاصرة.
ملخص البحث:

يتناول البحث الحالي الموسوم "الانثروبولوجيا وفعاليتها في تصميم الفضاءات الداخلية المعاصرة" للمباني العامة، والتي صممت من قبل نورمان فوستر الحائز على جائزة بريتزكر العالمية في التصميم والعمارة، بغية دراسة آليات الأنثروبولوجيا في تلك الفضاءات، لكي يرقى بالجانب الثقافي للمجتمع والمكانة العلمية للفضاءات الداخلية في المباني المماثلة في بلدنا العراق الحبيب، وقد أتضحت مشكلة البحث "ما هي آليات الأنثروبولوجيا التي تعمل على تحسين الفضاءات الداخلية المعاصرة في المباني العامة التي صممت من قبل نورمان فوستر؟" إذ يهدف البحث الحالي إلى "الكشف عن آليات الأنثروبولوجيا عبر إدماج التكوينات الشكلية والتي تحقق قيما تعبيرية تعكس المنظومة الثقافية في تصميم الفضاءات الداخلية المعاصرة للمباني العامة التي صممت من قبل نورمان فوستر"، وقد تضمن المبحث الأول مفهوم

الانثروبولوجيا من المكان إلى اللامكان في الفضاء الداخلي، متضمنًا الخصائص الانثروبولوجية للشكل واللون في الفضاء الداخلي، فيما تناول **المبحث الثاني** الإدراك الانثروبولوجي وآلياته مع العلاقات التكوينية، عبر التطرق لمفهوم التفكير الانثروبولوجي ودوره في الثقافة الإدراكية لمابعد الحداثة حتى انثروبولوجيا المعاصرة، وصولاً **للمبحث الثالث** الذي تناول الانثروبولوجيا من الاندماج الشكلي إلى الاندماج الاجتماعي في الفضاء الداخلي وباستخدام التكنولوجيا المعاصرة التي تسهم في تفسير الأشكال بالقيم الثقافية الاجتماعية، والهوية والطبقة، وقد تناول **الفصل الثالث** مجتمع البحث وعينة البحث التي تمثلت بنسبة (42 %) بثلاث نماذج لفضاءات داخلية لمباني عامة من تصميم نورمان فوستر، والتي صممت وفق الانثروبولوجيا المعاصرة وعلى مستوى الخامة والإضاءة للمشهد الليلي والنهاري، وقد توصل البحث في **الفصل الرابع** إلى مجموعة استنتاجات والتي مثلت تحليلاً موضوعياً لآليات الانثروبولوجيا في الفضاءات الداخلية المعاصرة، ونذكر منها:

- 1- تتضح أهمية تصاميم الفضاءات الداخلية المعاصرة المصممة من قبل نورمان فوستر، والتي تنطلق من منطلقات أنثروبولوجية، بأن الفضاء ليس فقط مكاناً، بل ثقافة متجسدة، تمرر القيم الاجتماعية والسياسية بشكل غير مباشر عبر التصميم، وتعيد تشكيل علاقة الإنسان بالسلطة والمجتمع والبيئة.
- 2- ان تصميم الفضاء الداخلي لم يعد محصوراً بالوظيفة، بل أصبح وسيلة لإعادة تشكيل الوعي الجمعي والهوية الثقافية، وذلك من خلال استخدام عناصر تصميمية تستهدف الإدراك، مثل الشفافية، والحركة الحزونية، والانفتاح البصري، مما يجعل المستخدم في قلب التجربة لا على هامشها.

Keywords: Anthropology, Interior Spaces, Contemporary.

Research Summary:

The current research, titled "Anthropology and its Effectiveness in the Design of Contemporary Interior Spaces," examines the mechanisms of anthropology in these spaces, designed by Pritzker Prize laureate Norman Foster. The aim is to study the mechanisms of anthropology in these spaces, with the aim of enhancing the cultural aspect of society and the scientific standing of the interior spaces of similar buildings in our beloved country, Iraq. The

research problem has become clear: "What are the anthropological mechanisms that work to improve the interior spaces of public buildings designed by Norman Foster?" The current research aims to "reveal the mechanisms of anthropology through the integration of formal formations that achieve expressive values that reflect the cultural system in the design of the interior spaces of public buildings designed by Norman Foster." The first section included the concept of anthropology from place to non-place in the interior space, including the anthropological characteristics of form and color in the interior space, while the second section dealt with anthropological perception and its mechanisms with formative relationships by addressing the concept of anthropological thinking and its role in the cognitive culture of postmodernism until contemporary anthropology, arriving at the third section, which dealt with anthropology from formal integration to social integration in the interior space and using contemporary technology that contributes to encoding forms with social cultural values, identity and class. The third chapter dealt with the research community and the research sample, which represented (42%) and three models of interior spaces of public buildings designed by Norman Foster, which were designed according to contemporary anthropology and at the level of material and lighting for the night and day scene. The research reached Chapter Four concludes with a set of conclusions that represent an objective analysis of anthropological mechanisms in contemporary interior spaces. These include:

1-The significance of Norman Foster's contemporary interior designs, which are based on anthropological principles, is

clear: space is not just a place, but an embodied culture that indirectly transmits social and political values through design, reshaping the human relationship with power, society, and the environment.

2- Interior space design is no longer limited to function; it has become a means of reshaping collective consciousness and cultural identity through the use of design elements that target perception, such as transparency, spiral movement, and visual openness. This places the user at the heart of the experience, not on its periphery.

الفصل الأول

1-1 مشكلة البحث: اتسمت الفضاءات الداخلية المعاصرة بقيم إنسانية تستند إلى منظومة ثقافية تعد الغاية الأساس التي أعدت من أجلها، إذ اقترنت نتائجهم التصميمية بحضور الجانب الثقافي في الوعي الجماعي، وأسهمت التقنيات في تعزيز ترجمة المشهد الثقافي في الفضاء الداخلي بأسلوب يضيف على التكوين بعدا تعبيريا، عبر العملية الإدراكية التي تلامس مخيلة الناس وتؤثر على وعيهم الثقافي بشكل جمعي، مما ينعكس على ثقافة المجتمع من خلال إدراكهم الأنثروبولوجي القائم على الثقافة المجتمعية في الفضاءات الداخلية للمباني العامة التي صممت من قبل نورمان فوستر، وحددت المشكلة البحثية، ما هي آليات الأنثروبولوجيا التي تعمل على تحسين الفضاءات الداخلية المعاصرة في المباني العامة، التي صممت من قبل نورمان فوستر؟

2-1 أهمية البحث: تمثلت أهمية البحث الحالي بإغناء المؤسسات ذات الصلة بالتصميم الداخلي في الفضاءات الداخلية المعاصرة للمباني العامة، بتسليط الضوء من قبل الأكاديميين المتخصصين في مجال التصميم الداخلي بغية دراسة آليات الأنثروبولوجيا في تلك الفضاءات، لكي يرقى بالجانب الثقافي للمجتمع والمكانة العلمية للفضاءات الداخلية في المباني المماثلة في بلدنا العراق الحبيب.

3-1 هدف البحث: الكشف عن آليات الأنثروبولوجيا عبر اندماج التكوينات الشكلية والتي تحقق قيما تعبيرية تعكس المنظومة الثقافية في تصميم الفضاءات الداخلية المعاصرة للمباني العامة التي صممت من قبل نورمان فوستر.

4-1 حدود البحث: يتحدد البحث بدراسة آليات الأنثروبولوجيا عبر اندماج التكوينات الشكلية والتي تعمل على تحسين الفضاءات الداخلية المعاصرة للمباني العامة التي

تمثل فضاء بهو لعامة الناس، والتي صممت من قبل نورمان فوستر، للفترة من سنة 1999 – 2017م.

5-1 تحديد المصطلحات: 1- الأنثروبولوجيا (Anthropology) هي كلمة أغريقية تعني علم الإنسان وهي مركبة من كلمتين (أنثروبوس – anthrops) وتعني الإنسان و(لوجوس-logos) وتعني العلم، وهو يدرس الإنسان وكل ما يتعلق بوجوده الطبيعي والثقافي والاجتماعي، ويمكن أن تدرس الظواهر والأنساق والأنظمة الاجتماعية والثقافية والبايولوجية والنفسية والرمزية والفنية والأدبية مادامت تتعلق بالإنسان وسلوكه ونشاطه(زامل، 2024، صفحة 78)، وقد استخدم شلر مصطلح الأنثروبولوجيا فلسفياً في مقابل العلوم الإمبريقية الخاصة بالأنثروبولوجيا المادية والثقافية(هندرتش، 2021، صفحة 307)وتعرف إجرائياً:- بأنها المجال الذي ينشغل بأسلوب حياة الناس، عبر العلاقات المتقاربة بين الجوانب الثقافية والحضارية والاجتماعية، ويركز على دراسة بناء الثقافات البشرية وأدائها لوظائفها في كل زمان ومكان ومن أهم عناصر الثقافة اللغة، أي العلاقة بين أساليب الخطاب والثقافة، والشكل هو أحد أساليب الخطاب لذا أصبحت الأشكال وسيلة للتعبير عن ثقافة مجتمعهم.

2- المعاصر: يعرف المعاصر وفق المفهوم الأنثروبولوجي، بالمعنى الذي يفيد التفاعل بين الملاحظ والشيء الملاحظ والذي يندرج في عالم تكنولوجي تكون كينونته أقرب للزمن الحاضر(اوجي، انثروبولوجيا العوالم المعاصرة، 2016، صفحة 10)، أما التعريف الإجرائي للمعاصر :- فهي العيش أو الحدوث في نفس الوقت، أي أنه مرتبط بالتواصل بقصد الوصول لأفضل النتائج ووجوب الأصالة لأي فكر أعتمد التطورات التكنولوجية عامل تغيير وتطوير، وسيتم اعتماد مرحلة ما بعد التسعينات من القرن الحالي فما فوق أساساً للمعاصرة.

الفصل الثاني (الاطار النظري)

المبحث الأول: (الانثروبولوجيا من المكان إلى اللامكان في الفضاء الداخلي)

1-2- مفهوم الانثروبولوجيا: الأنثروبولوجيا هي التخصص الذي يهتم بدراسة الظاهرة الإنسانية، والتي لا جدال في انتمائها إلى مجموعة الظواهر الطبيعية فهي قديمة قدم الإنسانية تطورت حقول دراستها مع التطورات التقنية والتي أثرت على تشكل البيئة الثقافية للإنسان(شتروس، 2019، صفحة 18)، وبوصف التصميم الداخلي يمثل انعكاس حقيقي لإثراء ثقافة الإنسان، لذا عُد أحد موضوعات الأنثروبولوجيا الرئيسة لبيان مدى تأثير أشكال المتعة والسرور والاحتفال على الثقافة الاجتماعية عبر البيئة الداخلية، وتحليل هذه الرموز التصميمية يفيد في فهم نمط

التفكير لدى مستخدمي الفضاء الداخلي وبالتالي طبيعة السلوك، ويعد ليفي شتراوس من الأنثروبولوجيين المهتمين بفنون الشعوب ويفسرها عن طريق تفكيك بنيتها وشكلها التصميمي (زامل، 2024، الصفحات 452-453)، وأحيانا تأتي الأنثروبولوجيا مختزلة في مواضيعها التصميمية الأميركية* لتنتقل في العوالم المعاصرة من مفاهيم نصف أميريقية وفقا لما هو واقعي وما هو افتراضي في الفضاءات الداخلية،(اوجي، انثروبولوجيا العوالم المعاصرة، 2016، الصفحات 17-18) وهذا الذي يجعل التصميم يدرس عبر الأنثروبولوجيا وفق النسق البنائي للتصميم، وهو نسق يربط بين الأشخاص ونشاطاتهم الاجتماعية المتنوعة والشكل الواقعي أو الافتراضي الذي ينتظمون به على الأرض، سواء في الفضاءات الداخلية العامة منها أو الخاصة(أبحيت، 2021، صفحة 88)، فعلاقة الإنسان بالجماعة تتم عبر المكان المتمثل غالباً بالنسق البنائي لتصميم الفضاء الداخلي، والذي بدوره ينعكس على إحساس الإنسان بالمتعة والسرور عبر معالجاته التصميمية، وفقاً لما هو واقعي أو افتراضي وما تحمله هذه المفاهيم الأميركية من قيم رمزية تعكس ثقافة المجتمع في العوالم المعاصرة.

2-1-2 انثروبولوجيا المكان والفضاء: الفضاء في الأنثروبولوجيا مسألة تتعلق بتشخيص العلاقات المكانية، إذ تؤخذ الجوانب المكانية من الحياة الإنسانية بالحسبان، كالتعلق الإنساني بالفضاء، والحس بالأبعاد المكانية، لان الأشكال الأساسية التي تتجلى بها الأبعاد المكانية في الأنثروبولوجيا تبدأ بمعاينة بيئة أو سياق من ناحية سعتها وكثافتها وشمولها(أوثوايت، 2022، الصفحات 884-885)، ويرى الانثروبولوجي مارك اوجي ان كلمة فضاء تجريدية بحد ذاتها وحين نستخدمها قد تحيلنا إلى حدث أو أسطورة، مكان مزعوم، أو قصة رفيعة الشأن، أو للإشارة إلى امتداد أو مسافة بين شيئين أو نقطتين أو للدلالة على مقياس زمني، ومن الملفت أنها باتت تستخدم حالياً بشكل منهجي كما هو الحال في استخدام كلمة فضاء وتطبيقه على صالات العرض وأماكن اللقاء بمعنى حيز،(اوجي، اللامكنة (مدخل الى انثروبولوجيا الحداثة المفرطة)، 2022، الصفحات 84-85) في حين المكان يرمز إلى ترسيخ العلاقة الإنسانية بالآخرين (الحب والصدقة والبساطة)، فالمكان سواء كان داخليا أو خارجيا هو الحيز الذي نستطيع أن نستقرئ من خلاله العلاقات الاجتماعية وبخاصة قوانين الإقامة، فمن الطبيعي أن نطلق كلمة اللامكان على المتجر أو المطار فمفهوم اللامكان ليست له قوانين ولا قيود(اوجي، الانثروبولوجيا والعالم الشامل، 2021، صفحة 61)

* مصطلح الأميركية يدل عن كل ما يتعلق بدراسة المجتمع الإنساني بالاحتكام إلى الواقع المحسوس سواء في اختيار المشكلة

وجميع الحقائق أو تصنيف البيانات وتحليلها.(<https://m.marefa.org>)

، فالفضاء مفهوم اعم واشمل من المكان، والذي يعد جزءاً من الفضاء الذي يعمل عبر مكوناته لتعزيز العلاقات الإنسانية للفرد والجماعة، وقد يعكس الفضاء مفهوم اللامكان والذي عد احد المفاهيم التي تناولتها الانثروبولوجيا المعاصرة.

2-1-3 انثروبولوجيا اللأمكنة: لفهم مصطلح اللأمكنة في الانثروبولوجيا المعاصرة فلا بد ان نفهم ان صيرورته جاءت عبر التناقض بين المكان والفضاء، فالفضاء بالنسبة لميشيل ديسيرتو هو مكان مستخدم لتقاطع المتحركات، لان الناس هم من يحوله إلى فضاء فاعل داخل المبنى، ويحدده التصميم الداخلي هندسيا بصفة مكان، وهذا التوازي بينهما يتوافق مع ما ميزه ميرلو بونتي بين الفضاء الداخلي الأنثروبولوجي بصفته فضاء وجوديا، ومكان تجربة علاقة قائمة مع العالم يجريها شخص يملك بشكل رئيسي علاقة مع المكان،(اوجي، اللأمكنة) مدخل الى انثروبولوجيا الحادثة المفرطة)، 2022، الصفحات 81-82) لكن الحادثة المفرطة قدمت هذا النوع من الوعي بالفضاءات عبر تجارب جديدة ترتبط مباشرة بظهور اللأمكنة وانتشارها، وهي فضاءات مركبة تتعلق بغايات محددة تركز عبر العلاقة التي ينشأها الأشخاص مع تلك الفضاءات، لأن اللأمكنة تشغل مجموعة من العلاقات مع الذات ومع الآخرين فهي فضاءات أنثروبولوجية تخلق علاقات إنسانية،(اوجي، اللأمكنة) مدخل الى انثروبولوجيا الحادثة المفرطة)، 2022، الصفحات 94-95) فعلى سبيل المثال إن امتلاك عدة مساكن والتأمينات المتاحة للأثرياء كل هذا يثبت أن الحياة الشخصية المثالية لا تكمن بالضرورة في التعلق بمكان ثابت، كما يتعلق القوقع بالصخر، ولا في إمكانية أظهار الهوية ولكن على العكس تكمن في العلاقات الاجتماعية عبر حرية التنقل الفاعلية،(اوجي، الانثروبولوجيا والعالم الشامل، 2021، صفحة 67) بوصف فضاء اللامكان لا يخلق هوية فريدة بل يركز على الثقافة المشتركة للهوية الإنسانية للعرق البشري، فيخلق وحدة وتشابها في الواقع الملموس لعالم اليوم،حتى تتشابهك وتتداخل الفضاءات والأمكنة واللأمكنة، فجميع العناصر تتمازج ولكنها تحافظ على قوامها حسب حادثة المشهد البودليري، ففي الحادثة المفرطة تحول القديم إلى مشهد خاص شأنها شأن كل الغرائبيات (اوجي، اللأمكنة) مدخل الى انثروبولوجيا الحادثة المفرطة)، 2022، الصفحات 104-110) وفي العالم المعاصر ظهرت الكثير من الفضاءات الجديدة عبر الثورة التكنولوجية لتحقيق الثقافة المشتركة للهوية الإنسانية، والتي تنتظم ضمن مفهوم اللامكان خاصة الفضاءات التي تستقطب السياح كالفضاءات الترفيهية أو الثقافية التي تعد تجارب جديدة والتي تخلق تفاعل بين الفرد والجماعة.

2-1-4 انثروبولوجيا الفضاء الداخلي:الاتجاه الانثروبولوجي في التصميم الداخلي يركز على أهمية أن يؤخذ في الحسبان إن الإنسان هو مركز الفضاء، وإن تهيئة هذا الفضاء غايته إرضاء الإنسان بالاستجابة لحاجياته، فالإنسان ميل بطبعه إلى اكتشاف الفضاء الداخلي من خلال إمكاناته الحركية والبصرية، والتي يقع إدماجها في علاقات توازن مختلفة، فالإنسان المستخدم يبني من خلال هذا الفضاء صور ذهنية تتواتر داخل غلاف فضائي يضمن لها علاقة متوافقة مع الجماعة(مالك، 2007، الصفحات 155-159)، وهذه العلاقات تعتمد أيضاً على الأشخاص وانتماياتهم المختلفة و مستوى أعرافهم أو علاقتهم مع البيئة، فالفضاء الداخلي يمثل مساحة يسهل نسبياً قراءة البنية الاجتماعية عليها، وفقاً لبنوته وسنه وحالته الاجتماعية وجنسه، إضافة لأنه امتداداً فيزيقياً للطبيعة وللأجسام مع تعاقب ساعات الليل والنهار، ففي ثقافات العالم يعد هذا التعاقب تحركاً كونياً في الفضاء الداخلي، فالشفق والفجر تلك الأوقات التي تدخلنا تدريجياً في الليل أو تخرجنا منه تعتبر من سمات الطبيعة وإيقاع الحياة فيها لتمدنا بصورة لماهية حياة البشر المترسخة في مفاهيم ثقافتهم كالانتظار والأمل والخوف(أوجي، الانثروبولوجيا والعالم الشامل، 2021، الصفحات 46-47)، لذا تنعكس هذه المفاهيم على اختيارات الأشخاص للألوان والخامات وطرز الأثاث الخاصة بفضاءاتهم الداخلية وفق نسق تقني قائم على منظومة ثقافية، إذ إن عمل المصمم الداخلي ليس إلا علامة تنبؤ وفتية، من شأنه تقدير المعالجات التصميمية اعتماداً على المكان والزمان، وسيجعل العمليات التقنية العفوية البسيطة وفقاً لطريقته تتنامى في أثناء تطورات وهواجس تنتهي لمصلحة محور البناء الكبير المتمثل بالإنسان(بروزاتين، قصة الخطوط، 2018، صفحة 235)، ولو رجعنا إلى نشأة الفضاء الداخلي نجده يُشبه بالجسد الإنساني ذو التركيبة العضوية المثلى، فالإغريق والعرب استعملوا مقادير ونسب هندسية مخصوصة لأنماط إنتاجهم التصميمي وسياقات البناء للوصول إلى تعبير جمالي هندسي مُتناغم، فمثلاً النظام الذي يعتمد (القبّة) يعد الضامن لتماسك النسق الداخلي للفضاء وذلك على كل مستوياته وأجزائه حتى يتمكن من خلق تقاسيم شكلية تؤسس مع الإنسان علاقة تفاعل متبادلة، فالنظام النسبي مرحلة تحضيرية فإنه يؤسس لمكونات وتراكيب تصميمية قريبة من الإنسان ومن طبيعته الإدراكية(مالك، 2007، الصفحات 131-136)، وذلك بغية تحقيق الرضا عبر فرح ومتعة الإنسان، لتحاكي في بعض مكوناتها الأجزاء الطبيعية لاجل حاجة الإنسان، هذا المخلوق الاجتماعي فضلاً عن أنها تضاعف وسائل الراحة له في الوقت نفسه تزيين وتجميل هذا العالم(بروزاتين، قصة الخطوط، 2018، الصفحات 132-133)، فالفضاء الداخلي انثروبولوجياً تعتمد معالجاته التصميمية على البنية

الاجتماعية التي يكون الإنسان المستخدم المركز لذلك الفضاء، والذي يرتبط بالأشخاص الآخرين بعلاقات يحكمها العمر والجنس والحالة الاجتماعية، إضافة للبيئة المكانية والزمانية التي تعد الأساس في تكوين الصور الذهنية لدى الإنسان عبر الموروث الثقافي الحضاري والتي تلعب دورا كبيرا في التفكير بالشكل واللون للفضاء الداخلي وكما يلي:

أولاً: الخصائص الانثروبولوجيا للتفكير بالشكل: مفهوم الشكل للفضاء الداخلي يتغير باستمرار تبعاً للتمييز بين الإدراكات من حيث النوعية وتلك المتوهمة وجوديا، وفي الحالة الأولى معطيات الحواس تلقي على الأشياء المادية صفات تملكها فعلا، وفي الحالة الثانية الأشياء المادية تبدو أنها موجودة إلا أنها لا وجود لها، فهي حالات يطغى في الواقع على الإنسان التوهم فيها، فهو يلقي على الشيء المرئي صفات لا يملكها فعلا، (أوستن، 2020، صفحة 107) وهذه الصفات تعتمد على كفاءة التفكير بالشكل للفضاء والتي تعود إلى عدد من الخصائص منها: (الحميد، 2009، الصفحات 287-288)

1- الطبيعة الخاصة لعملية التفكير بالشكل، وهي طبيعة أكثر حرية ومرونة لتكوين الأفكار الجديدة.

2- الصور العقلية بطبيعتها متسمة بالثراء من ناحية الشكل واللون والحركة وغيرها من الخصائص المرتبطة بها لكونها ترتبط بالواقع وأحداثه وأشخاصه وتفصيله ومن ثم فهي أكثر ثراء وأكثر حيوية.

3- الطبيعة المكانية للأشكال، تجعلها مطاوعة للاستخدام في ضوء الحدس المكاني، أي التعامل معها بحرية عبر المكان والزمان، وتحويلها إلى أشكال قابلة للتحقق في الواقع، صور ورسوم وتكوينات ثابتة ومتحركة والتي قد تتحقق ضمن مفهوم اللامكان.

4- التأثير الانفعالي وهو ما ينتج عن الأشكال العقلية ونواتج التفكير البصري هي صور مفعمة بالحيوية من جانب أشكالها وألوانها وحركاتها بل حتى الأصوات المفترضة المصاحبة لها.

فهذه الخصائص تركز تفكير المصمم على اختيار عناصر ومفردات أكثر حرية ومرونة لتكوين أفكار جديدة وصور حيوية تتسم بالثراء، من ناحية الشكل واللون لإدماجها مع الواقع وأحداثه، وأشخاصه، وتفصيله، لامتدادها ومرجعياتها الإنسانية، لتتجلى عبر آليات اللامكان للانثروبولوجيا المعاصرة والتي يكشفها لنا الحدس المكاني وما يصاحبه لنا من تأثيرات انفعالية تنعكس على مستخدمي ذلك الفضاء الداخلي.

ثانياً: انثروبولوجيا اللون: إن لعيون الجسم الإنساني وحواسه انجذاباً نحو الرؤيا المقربة في فيضٍ من ضوء ولون مميزين، ملتفة في دوائر ومخروطات تستمر في علاقة متبادلة مع مصدر الضوء وهو السماء، التي تتمازج بأشعتها الساقطة من القبة السماوية المكتظة بالصور طاويةً النقاط المضئنة البسيطة، (بروزاتين، قصة الخطوط، 2018، الصفحات 57-58)، فأنثروبولوجيا الألوان مرتبطة بالثقافة الإنسانية للطبيعة، والتي تتضمن أشكال وتقنيات وحكايات ومظاهر إدراك، فمثلاً إننا نركز دائماً على لونين الأزرق والأحمر ونظراً إلى حركتيهما المتناقضتين من طرد وجذب ينجم عن ذلك معارضة رمزية، وبحسب الموروث الهندي والصيني يرمز الأزرق (urano) للذكر الذي يمثل هبة إلهية، لذلك قرن لون السماء بالأزرق رمزا للأفضلية وعلامة ضد التطير لكي تحميه الآلهة، أما الأحمر (ctonio) فافتقرن بالأنثى رمزا للخصوبة، (بروزاتين، قصة الألوان، 2022، صفحة 28)، لان للتقاليد والموروث الثقافي للعرق والجنس تأثير على طريقة استعمالنا للألوان في الفضاء الداخلي فمن خلال طبيعة الألوان يتم تأكيد البعد القيمي أو الكيفي للتركيب الجمعي للصور الذهنية التي تدور بخاطر الإنسان، فكما يقول تريسيا جيلد Tricia Guild " تتميز الألوان بكثير من الجاذبية فهي تجمع بين الإحساسات من جهة والذكريات المرسومة في ثقافتنا من جهة أخرى أو عن تجارب شخصية أو اجتماعية مخفية في ذاكرتنا "(مالك، 2007، صفحة 161)، وهذا ما يعزز إدراك الألوان بالرؤية الخيالية كظاهرة إنسانية، لذا كل شكل مدرك من قبل الإنسان يقابله لدى الإنسان القدرة على إنتاجه، وتظل الرؤية حتى من الناحية الأنثروبولوجية هي موزع الحواس كونها تحتضن تزامنيا الشكل واللون، باعتبار اللون الخالص هو أداة الخيال، فالعلاقة بين الضوء واللون الشفاف ساحرة إلى ما لا نهاية إذا ما غامرنا في تفقيها حتى الأعماق الإنسانية، (بروزاتين، قصة الألوان، 2022، الصفحات 201-202)، كذلك فإن إدماج الألوان والإضاءة والخامات المختلفة لمعالجات الجدران والأسقف والأرضية يمكنها أن تحدد النظام الذي يخفت أو يضخم من وسع الفضاءات وامتدادها محدثاً نوعاً من الإيقاع الزمني أو ما يشبه النغم الذهني الذي يكمن في النشاط الحركي للإنسان وبالتالي تغير من سلوكه، عبر الأبعاد الرمزية للمجتمع، فيمكن أن تعبر عن الرضا والمتعة والسرور، (مالك، 2007، الصفحات 173-174)، فلأنثروبولوجيا دوراً في اختيار الأشكال الألوان والخامات في الفضاء الداخلي عبر تعالقات الموروث الثقافي للمجتمع، فيما يخص العرق والجنس والطبقة وأبعادها الرمزية في خيال الإنسان المتمثلة في رؤيته للبيئة، وما يؤثر فيها من ظواهر طبيعية متمثلة بتعاقب ساعات الليل

والنهار الناتجة عن حركة الأرض والشمس والقمر، فتفكير الإنسان يتأثر بالثقافة الإدراكية وهذا ما سيتم تناوله في المبحث الثاني.

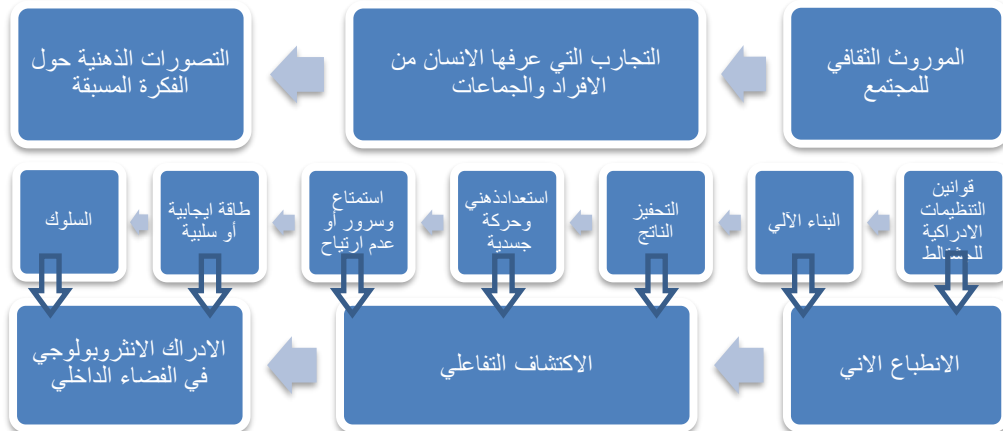
المبحث الثاني: (الإدراك الانثروبولوجي والعلاقات التكوينية)

2-2-1 التفكير الانثروبولوجي لفهم الثقافة الإدراكية: كل برنامج شامل لأي مشروع يتعلق بالتصميم الداخلي قد يستوجب الجمع بين عدة أشكال من التفكير في اتصال أو انفصال مع الطرز التصميمية، وتفكير المصمم وفق الانثروبولوجيا المعاصرة في فضاءات اليوم التي تجمع بين ضرورة الفتحات المطلّة على الخارج والحاجة إلى الخصوصية، يكون عبر إعادة تشكيل هذا المشهد وظيفياً واجتماعياً، لتمتزج الطرز المعمارية والعصور بكل وعي إنساني، ففي الحالة الأولى اندماج شكلي وفي الأخيرة اندماج اجتماعي، من خلال الأسلوب ومواد البناء والمعالجات التصميمية وهي حالة مثالية تجمع بين الأبعاد الإنسانية، والعلاقة بالخارج ليصل بهذا التشكيل النموذج إلى اليوتوبيا، بغية تضيق الفجوة في الطبقات الاجتماعية بين الأغنياء والفقراء والعلماء والجهلاء وذوي السلطة، عبر طاقة ذهنية تستدعي الصفات الرئيسية في الإنسان كالذكاء والخيال،(اوجي، الانثروبولوجيا والعالم الشامل، 2021، الصفحات 70-71) والتي يستثمرها من أجل التهيئة الفضائية والمرتبطة بتفاعل العامل الاجتماعي والعامل الثقافي، وهو ما يجعل هذه الهيئة الفضائية تتغير بتغير الأشخاص والمجموعات والمجتمعات نظراً إلى تباين واتساع التعبير الإبداعي بينهم، كذلك التطور التكنولوجي والاقتصادي المطرد الذي يعرفه العالم اليوم ينتج عنه بالضرورة تطور في أشكال الهيئة الداخلية للفضاء، فضلاً عن تعدد في الوظائف وتنوع الفضاءات، بما يجعلها مناسبة لاحتياجات الإنسان على المستويات الاجتماعية والثقافية، التي من شأنها أن تساهم في الاستجابة لتطلعاته،(مالك، 2007، صفحة 183)، فالثورات التكنولوجية والعلمية لها دور رئيس في تبلور ثقافتنا وتأثيرها على مصادر إدراكنا، ففي نهاية القرن التاسع عشر قلبت علوم الهندسة اللاإقليدية تصورنا الحدسي عن الفضاء الواقعي بتصورها أنماطاً أخرى من الفضاءات غير فضاء الأبعاد الثلاثة، وفي بداية القرن العشرين صدمت النظرية الكوانتية التصور المباشر الذي كان لدينا عن العالم المادي الواقعي حين تمكنت أن تصف مفاهيم الثورات الفينومينولوجية بالمعنى الذي تغير فيه فعل الإدراك، الطبيعة، الفضاء، المادة، في ثقافتنا الإدراكية ونعني بثقافتنا الإدراكية مجموع طرق الإحساس وتصور العالم الواقعي، باعتبارها تتوقف على العادات أو المهارات التي تعلمها الإنسان بوصفه عضواً في مجتمع ما، فالإدراك وظيفة اجتماعية بالمعنى الذي تكون فيه مشروطة بعوامل ثقافية، كابتكار فني أو علمي أو تقني (فيال، 2018، صفحة 90)، لذا أكد

التصميم الداخلي الانثروبولوجي على تصميم فضاءات داخلية تعزز العلاقات الاجتماعية بين الأفراد عبر معالجتها التصميمية وباستخدام التكنولوجيا ليتم إغناء ثقافتنا الإدراكية بالجانب الإنساني، بأسلوب يذوب الفروقات الطبقيّة أو الاجتماعية، للوصول بالأشخاص إلى الاندماج مع الفضاء الداخلي من جانب ومع الأشخاص من جهة أخرى، وهذا الاندماج يعتمد على آليات الإدراك للإنسان.

2-2-2 الإدراك الانثروبولوجي: بدءاً الإدراك هو عملية انتقاء وتنظيم وتأويل للمعطيات الحسية للإنسان قصد صياغتها في تمثّل ذهني قابل للاستعمال، في الوقت الذي تكون المعلومة البصرية قد تم إرسالها إلى المخ، فضلاً عن المعلومات اللمسية والشمية والسمعية لتفيده بمعطيات أخرى حول الشيء المدرك، فما كان بالبداية إدراكاً بصرياً يصبح في آخر المطاف إدراكاً متعدد الحواس، التي يكون أساس الوعي بها الإحساس بالحاجة والتي ستكون مرتبطة بمدى النضج الثقافي للإنسان المعني ونظراته إلى الأشياء، (مالك، 2007، الصفحات 39-43) وما له من دور في نمو الفكر الإنساني لتشكيل النظام الإدراكي الذي يفهم ويفسر بواسطته مختلف الظواهر الاجتماعية والتفاعلات التي يعايشها ويتعاطى معها، عبر اختلاف أنظمة الإدراك الإنساني للجماعة وأنماط الفهم والتفسير المستمدة منها، وإن علة اختلاف أنظمة الإدراك الإنساني هي اختلاف الأنماط الثقافية لدى الأفراد والمجتمعات، (مراد، 2022، صفحة 310) وانطلاقاً من هذه المعطيات التي تخص تغذية المجتمع لمرجعيات إدراك الإنسان بثقافة الموروث المترسّخة في ذهنه، إضافة لذلك فإن عملية الإدراك في التصميم الداخلي تتعرض لبناء التصورات الذهنية إلى ضرورة افتراض مكونات فضائية خيالية، ويكون إسقاطها انطلاقاً من تجميع المعلومات المتصلة بالبيئة الاجتماعية المتضمنة الفضاء المعني، أو انطلاقاً من الوظيفة المتفق عليها لهذا الفضاء أو انطلاقاً من التجارب التي عرفها الإنسان من الأفراد والجماعات لفضاءات مشابهة، وهذا ما يسمى بالبناء الآلي للتصورات الذهنية المخصصة للفضاء الداخلي، فبعدما ممرنا بالفكرة والبناء الآلي نصل إلى التحفيز الناتج والذي ينشأ من مجموعة من العوامل الإنسانية، كالحاجيات والرغبات ومحاور الاهتمام التي تؤثر في الفرد ثقافياً، (مالك، 2007، الصفحات 46-48) وذلك يعني أن الإنسان يمثل محوراً لشبكات الإدراك التي نعيش فيها، والنظم التي نسعى لفهمها، والتي تتولد من الاستقصاءات ذاتها التي تقوم بجمع المعطيات ومعالجة المعرفة من خلالها، فإن المعنى والحقيقة والقيم لا تبرز من المبادئ الأولية، إنها وظائف لحالة الإدراك، التي تعتمد على قدرة تحفيز الأفراد على الانخراط مع بعضهم في الفضاء الداخلي، (سارويتز، 2013، الصفحات 272-273) وهذا التحفيز ينتج من المثيرات،

والناس كثيراً ما يبتغون التحصيل على درجة قصوى من الإثارة التي من شأنها أن ترفع من درجة فاعليتهم في الفضاء الداخلي، ويختلف مستوى الإثارة من فرد إلى آخر، ويواصل بالتالي إضفاء معنى على حياة الإنسان عبر تجديد الفضاء الداخلي بصرياً بتنوع الانطباع الآني، فإن تحرك الضوء وأشكاله المتغيرة باستمرار سواء باستعماله الطبيعي بالتناوب والتعاقب أو في تنشيطه الاصطناعي يضيف على الفضاء روحاً جديدة ويحوّله إلى فضاء تخترقه أجواء ترفيهية، (مالك، 2007، الصفحات 49-72)، وهذا يتم وفقاً لقوانين تجميع المفردات ضمن التنظيمات الإدراكية للشكل المرئي، وفق أسلوب أنت به سيكولوجية الجشتالت التي تظل هي روح البواهاوس، فكل عملية تصميمية يوحدتها توظيف ناجم عن تصاميم كاملة وشاملة وقريبة من المواد الجديدة تمثل أشكال أصيلة في بناء المجتمع، للتكيف مع تلك العلاقة من شكل وجودة وحقيقة، (بروزاتين، قصة الخطوط، 2018، الصفحات 195-196) والذي يتم من خلال التناوب والتعاقب والاستمرارية الاتصالية بانتقال الجزء ضمن علاقات افتراضية، إلى مرجعية ذات قوى بصرية فسلجية موجهة نحو الجذب البصري بشدة، كما جاء في نظرية الجشتالت التي تتناول عملية الإيهام في الأشكال الثابتة والمستقرة، وكأنها تتحرك من خلال تجاور المفصل (الخالدي، 2000، صفحة 51)، وهذه القوانين هي كما يلي: التقارب Proximity، الإغلاق Closure، التشابه Similarity، التماثل Symmetry، الاستمرارية Continuity، (الامام، 2015، صفحة 112) فهذه التنظيمات الإدراكية الوقع النفسي للجوانب الجمالية الهندسية وللتصور الذهني للإنسان، لأن هذه المقاربة الجمالية الخيالية في موقعها الأنثروبولوجي تندرج آلياً في نظام ثقافي، ذلك إنها ستكون المنطلق – إثر الارتياح الفعلي للفضاء الداخلي- للشعور بالرضا به أو بالقبول أو بالرفض أو بالاندماج الاجتماعي ضمن الفضاء الداخلي (مالك، 2007، صفحة 56)، والمخطط التالي يوضح تغذية الموروث الثقافي للإدراك الأنثروبولوجي:



مخطط من عمل الباحث يوضح تغذية الموروث الثقافي للإدراك الانثروبولوجي

2-2-3 العلاقات التكوينية: إن أي نظام كلي شامل يمثل بنية، سواء أكان نظاما ماديا حسيا أم نظريا مجردا طبيعيا أم اجتماعيا، يتكون أساسا من مجموعة مترابطة ومتفاعلة ومتكاملة من الأنظمة الفرعية، وأنشطتها الوظيفية المتخصصة وعلاقاتها الارتباطية، فالخصائص التكوينية والوظيفية والتفاعلية للمفردات التصميمية للفضاء الداخلي، تعكس المجموع العام المتفاعل لخصائص أنظمتها الفرعية ومكوناتها وعلاقاتها مع الإنسان والجماعة من جانب ومع بعضها البعض من جانب آخر، (مراد، 2022، صفحة 320) ولأن الشكل الأساسي وضروري للتعبير عن أي فكرة أو مضمون، فإن الأشياء ليس لها وجود بمفردها بعيدا عن الثقافة الإنسانية التي تبدو فيها، وحيث توجد تأخذ شكلا من خلال علاقات الوحدة و التنوع لهذه العناصر المتفاعلة معا والمرتبطة ارتباطا منسجما، فإن من شأن أي عملية حذف أو إضافة على هذه العناصر أن يغير من العلاقات بينها، وهذا يؤدي بدوره إلى تغيير في الاندماج سواء بين المفردات والأشكال أو الاندماج الاجتماعي في الفضاء، (حكيم، 1986، الصفحات 14-15) لذا فإن العلاقات التكوينية هي المتعلقة بالناحية المرئية من التصميم، أي الاندماج بين أجزاء التصميم وبين كل جزء والتصميم العام من جهة ومع الأشخاص من جهة أخرى، لخلق الوحدة فيه والمتعلقة بعناصر التصميم من ملمس ولون وشكل وقيمة ضوئية واتجاه، ومن خلال ظواهر الهيمنة والتوافق والتعارض والتناسب والتوازن التي تؤدي إلى جلب الاهتمام والحيوية، (شيرزاد، 1985، صفحة 193) وهذا يعني ان المفردات التصميمية لها دلالات اجتماعية، والتي كثيرا ما توجد بشكل إشارات موزعة داخل التكوينات الفضائية، وتظهر لنا في الأشكال المؤسسة للفضاء الداخلي من خلال العلاقات الموجودة بين الشكل والمضمون للمعالجات التصميمية داخل الفضاء، وفي الألوان وأنسجة المساحات كما في التقابلات المتضادة

بين الظل والضوء،(مالك، 2007، الصفحات 75-76) أي إن الإحساس بعنصر ما يعد عاملاً أساسياً في تقييم مدى أهمية ذلك العنصر وقابليته على الجذب، فكلما كانت العلاقات التكوينية مدمجة أكثر، كلما كانت اشد تفاعلاً فيما بينها من جانب و على الأحاسيس الإنسانية للفرد والجماعة من جانب آخر، كلما زاد تميزها في الخارطة الذهنية للمشاهد وكلما كانت انجح كعنصر جذب اجتماعي في الفضاء الداخلي.

2-2-4 انثروبولوجيا ما بعد الحداثة: تركز الأنثروبولوجيا في تصاميم ما بعد الحداثة على استعادة الأشكال للموروث الثقافي والهوية والتاريخ، وبأساليب متناقضة تعتمد أنماط وأشكال معاصرة غير معهودة تتأكد كل يوم عبر المباني وفضاءاتها الداخلية لمواجهة العالم وفق نماذج من النزعة التعديلية، واعتماداً على المرجعية الثقافية في استلهاً الأشكال والبداهيات الإمبريقية والتسلل من اتجاهات تسبقها لتصل بهيمنتها إلى تحقيق المتعة والسرور في وعي الإنسان،(أوجي، انثروبولوجيا العوالم المعاصرة، 2016، الصفحات 54-60) فالمشهد ما بعد الحديث جاء ليغير المشهد الحديث، فهو عالم متناقض مع الرؤى الشاملة، لأن الجماليات السائدة في العالم الشمولي هي جماليات المسافة التي تؤدي بنا إلى تجاهل كل تأثيرات الانقطاع، فالصور التي التقطتها الأقماع الصناعية كالمراكز التاريخية التي تحولت تدريجياً إلى متاحف وأماكن لزيارة السائحين القادمين من بعيد تثير فضولاً أكثر من الأشياء التي تعرضها،(أوجي، الانثروبولوجيا والعالم الشامل، 2021، الصفحات 52-54) في حين إن الأنثروبولوجيا المعاصرة تعتمد طريقة مزدوجة، فقبل أن نهتم بالأشكال الاجتماعية الجديدة والمؤسسات الجديدة التي تستطيع أن تمثل المعاصرة الحديثة، علينا أن نلتفت إلى التغييرات التي أثرت في هذه الأشكال من خلال الأفراد وعلاقاتهم المتبادلة عبر الوفرة الزائدة في المكان لحالة الحداثة المفرطة، لهذا سيكون القرن الواحد والعشرون قرناً أنثروبولوجياً،(أوجي، اللامكنة) مدخل الى انثروبولوجيا الحداثة المفرطة)، 2022، الصفحات 41-45) لذا اتسمت انثروبولوجيا ما بعد الحداثة بالتركيز على سمات ما بعد الحداثة من انعكاسات الموروث الثقافي على المعالجات التصميمية للفضاءات الداخلية لكن بإعادة توظيف المشهد بأسلوب جديد يعتمد التقليل من الطبقة والعرق والثقافة والانتماء لرائري هذه الفضاءات العامة لتفتح باباً أمام الانثروبولوجيا المعاصرة عبر استخدام أشكالاً غير معهودة، وإعادة استخدام الفضاءات الداخلية العامة بوظائف سياحية ثقافية جديدة.

المبحث الثالث: (الانثروبولوجيا من الاندماج الشكلي إلى الاندماج الاجتماعي)

2-3-1 الاندماج الشكلي الاجتماعي في الفضاءات الداخلية: الاندماج في الدراسات الأنثروبولوجية هو عملية ضم وتنسيق بين مختلف الجماعات الموجودة والعيش في

ثقافة جديدة ضمن أماكن جديدة، فالفرد الذي ينتقل إلى فضاءات مجتمع جديد سيكتسب من الثقافة والمجتمع الجديدين الكثير أو القليل وهذا يعود إلى قدرته على التلقي والفهم والقبول، والمصمم يقدم للإنسان الفضاء الداخلي الذي يساعده على الاندماج بشكل أفضل وأكثر ايجابية، وهذا يعتمد على مدى تحقيق التكوينات الشكلية في الفضاء الداخلي من تمثيلات تعبيرية توصل مستخدميه للاندماج الثقافي الاجتماعي للفرد عبر إدراكه (زامل، 2024، صفحة 154)، للشكل في التصميم والذي ما أن يتحقق بهذه الآليات ويظهر للوجود حتى يأخذ موقعا اجتماعيا حسيا ومعرفيا خارج المقومات التي أدت إلى ظهوره، لذا يستمر في الزمن ويتجاوزه ويكتسب وظائف أخرى كتجاوز السيوف في المتاحف لوظيفتها الأساس التي أصبحت أحد العناصر التأثيثية فيها بعد ان كانت أداة للقتال، وبعض الفضاءات الداخلية للقصور الأوربية التي أصبحت مطاعم والقلاع العسكرية التي أصبحت متاحف والكنائس التي أصبحت مستشفيات أو جوامع أو مدارس،(الجادرجي، 2006، صفحة 167)، فالفضاء الداخلي في الأنثروبولوجيا تاريخي بالضرورة أو بتعبير آخر مجال مجسم تقوم به كافة المجتمعات على وفق الهوية والعلاقة والتاريخ، وهي متداخلة فيما بينها في إطار الحاجة الرمزية عبر إعادة إدماج الحدث في البنية، ليحقق تصورا شكليا جديداً أكثر اندماجا،(اوجي، انثروبولوجيا العوالم المعاصرة، 2016، الصفحات 20-23) لذلك الفضاءات الداخلية الجديدة المتعارف عليها في البيئات الجديدة، بكونها لا تستقطب فئة معينة أو شريحة اجتماعية معينة، فهي جاذبة لجميع الفئات والشرائح بمختلف أصولهم ومعتقداتهم وعاداتهم وتقاليدهم، خصوصا الباحثين عن حياة جديدة ونمط حياة متحضرة على أساس علاقات الجوار المكاني أو الفيزيقي، وهذه العلاقات مرتبطة في مكان أو بيئة فيزيقية واحدة، فأساس العملية الاجتماعية هي التفاعل الثقافي بين الأفراد والجماعات عبر الاندماج في الفضاءات الداخلية(أبحيت، 2021، الصفحات 239-240)، فإن الحضور المستمر للناس في السينما والمسرح والعروض الرياضية والنوادي والمراكز الثقافية والجامعات والمصانع والمحلات الكبرى والفنادق، كل هذا قد ولد وأشاع في الجميع عادة العيش مع الجميع،(كاريل، 2021، صفحة 32) بوصفها فضاءات داخلية معاصرة قد حققت عبر تضافرها الشكلي صيرورة اندماج الفرد في المجتمع (مراد، 2022، صفحة 78)، والذي يتجلى بالتراكب والتداخل والانخراط والاختراق ضمن علاقاتها التكوينية، فان حجب شيء شيئا آخر ظهر الشيء الكامل على أنه الأقرب باختراق الشيء المحجوب، فالأقرب يحجب الأبعد كله أو جزءاً منه عبر التراكب، لذا تبدو الأشياء القريبة للرؤية عادة في قعر المجال ذي البعدين، أما الأشياء البعيدة فتبدو في أعلاها، كما تبدو بعض المستويات المترابكة شفافة حيث ان إيهام الرؤية يتحقق

بتداخل المستوى الأمامي إلى الآخر في الخلف، ليعزز الإحساس بالاندماج الشكلي بالفضاء الثلاثي الأبعاد،(حسن، 2007، صفحة 144) و يمكن القول إن التصاميم الداخلية الانثروبولوجية تتحقق عبر الاندماج الشكلي من خلال علاقات الانخراط والتداخل والتراكب للمفردات التصميمية، مع التكوين الكلي للفضاء و أبعاده الرمزية التي تعكس الثقافة الجديدة لضم وانخراط الأفراد وصولاً للاندماج الاجتماعي في الفضاءات الداخلية المعاصرة.

2-3-2 التكنولوجيا المعاصرة وتشفير الأشكال بالقيم الثقافية الاجتماعية:

التكنولوجيا قللت من قسوة الحياة فنجد فضاءات المباني الحديثة أكثر سهولة لكل إنسان، وذلك لما فيها من راحة وتكيف وإضاءة سارة، فهي تعطي ساكنيها من البشر إحساساً بالراحة والرضا وتجهيزاتها الحديثة تقلل إلى حد كبير العمل الذي كان يستلزم أدائه في الأيام السابقة جهداً في تدبير شؤون المنزل بواسطة مستخدمي الفضاء،(كاريل، 2021، صفحة 38) ولعل كل وظيفة في الحياة الاجتماعية داخل المجتمع الجديد هي صورة للشكل المكاني الذي تتم بداخله مختلف النشاطات الإنسانية، وحتى تتمكن من الامتزاج في قالب ثقافي واحد تحتاج إلى وقت طويل أو عبر توظيف التكنولوجيا الحديثة، التي أخذ في الحسبان عند تصميمها آليات الأنثروبولوجيا والتي ركزت بشكل واضح على مفهوم اللامكان والهوية العامة في الفضاءات التكنولوجية المعاصرة،(أبحيت، 2021، الصفحات 234-235) لكون التكنولوجيا تفقد العالم توازنه، وتغير الثقافات المجتمعية، فهي إذن تبدل تصورنا للعالم، وتؤثر في توازن القوى السياسية الكبرى، كما تغير نظم الأخلاق والقيم والأديان،(سارويتز، 2013، صفحة 117) إضافة إلى أن التقدم التكنولوجي السريع في العالم المعاصر يغير يومياً وبلا توقف علاقتنا بالمكان والزمان باعتبارهما المادة الأولية لكل بناء رمزي ولكل بنية اجتماعية، فتهيئة المكان واستخدام الوقت يلخصان أساس الأنشطة الإنسانية،(اوجي، الانثروبولوجيا والعالم الشامل، 2021، صفحة 37) فمثلاً في الفضاءات الداخلية الافتراضية، أصبحت التكنولوجيا تحررنا من قيود الزمان والمكان وذلك بخلق الظروف العملية للتزامن والتواجد في كل مكان ومع ذلك لدينا إحساس بأن الهندسة الداخلية غير المدروسة تشكل مساساً بعلاقتنا مع العالم لأن المصمم الداخلي لا يخلق ولكنه يجد من جديد ليكون وفيما مع التاريخ ليمتزج معنى المكان بحرية اللا مكان، (اوجي، انثروبولوجيا العوالم المعاصرة، 2016، الصفحات 146-150) ولتحقيق ذلك يجب ان يكون في ضوء ما تمارسه الظروف البيئية الثقافية المتصلة بالهندسة الاجتماعية، عبر تزويده بأنماط محددة من الثقافة وتعديلها وتغييرها، فسيكون التصميم المقصود والمخطط سلفاً وفق هذه الظروف البيئية الثقافية، شرطاً لصناعة

3-3-2 **انثروبولوجيا الهوية الكونية للعالم المعاصر:** في الخطاب الأنثروبولوجي العام عندما نتكلم عن الهوية فأنا نشير إلى الهوية الثقافية فهي العنصر الدفين الذي يميز فرداً عن آخر أو مجتمعاً عن آخر (زامل، 2024، صفحة 610)، أما فيما يخص الفضاء الداخلي، لكي يصبح المكان انثروبولوجياً، يجب أن تتصافر فيه الهوية والعلاقة، فهو هندسي في المقام الأول كحيز أياً كان نوعه، ويمثل النظام الذي تنتزع وفقه العناصر في علاقات الاندماج المشترك، (اوجي، اللأمكنة (مدخل إلى انثروبولوجيا الحداثة المفرطة)، 2022، الصفحات 59-60)، وهذا الذي تم تأكيده عبر العالم المعاصر الذي يتشكل من مجموعة من العوالم غير المتجانسة ولكنها مترابطة فيما بينها بعلاقات، ويطلق عليه نظام الواقع الجديد، ويتميز بحدود جديدة للاجتماعي والثقافي عبر علاقات المعنى (الهويات المجسدة في رموز)، الممثلة بالخصائص الشكلية لفضاءات المباني، من خلال آليات التقاطعات والتداخلات بالتعقيد والتراكب والاختراق وبالتناقض والانفصال لتنشأ المعاصر (اوجي، انثروبولوجيا العوالم المعاصرة، 2016، صفحة 114)، وتصنع هوية الأشخاص المختلفين الفضاء الأنثروبولوجي المعاصر، عبر علامات المشهد وقواعد آداب السلوك المهدب، فمثلاً يخلق اللامكان الهوية المشتركة للمسافرين، وللزبائن ولسائقي السيارات في الفضاء

الداخلي للمطار،(اوجي، اللأمكنة) مدخل الى انثروبولوجيا الحداثة المفرطة)، (2022، صفحة 101)، وهنا يظهر دور الثقافة وأثرها في تشكيل الفكر والسلوك الإنساني لتشكيل النظام الإدراكي للإنسان الذي يفهم ويفسر بواسطته مختلف الظواهر الجديدة والتفاعلات، التي يعايشها ويتعاطى معها، لأن علة اختلاف أنماط السلوك الإنساني هي في اختلاف أنظمة الإدراك الإنساني وأنماط الفهم والتفسير المستمدة منها(مراد، 2022، صفحة 310)، ويفهم السلوك على أنه يقتصر على الأنشطة القابلة للملاحظة، إلا أنه تعدى (الوقائع الخصوصية) كالتفكير والشعور على الرغم من أنها غير قابلة للملاحظة المباشرة(هندرتش، 2021، صفحة 793)، وبناءً على هذه المفهوم ستترتب عليه نتيجة، ومفادها إن وجود المجتمع الإنساني بالنسبة إلى استمراره المادي مرهون بوجود واستمرار أفكاره وقيمه وسلوكياته من جانب، ونقلها من أجياله الحاضرة إلى أجياله المستقبلية من جانب ثاني، عبر الوسيط المتمثل بالبيئة والذي عبرها يتم ترجمة الأنشطة العقلية والعضوية، وتمثل الفضاءات الداخلية للمباني الثقافية أحدها، إذ تعد وسطاً ثقافياً يبيناً يمرر الأفكار والقيم والسلوكيات،(مراد، 2022، صفحة 36) والتصميم الداخلي لهذه الفضاءات وبعدها التاريخي والجمالي ووظيفتها وهويتها الثقافية يكمن في العلاقة بين الأنثروبولوجيا والفضاء لدراسة أنماط التفاعل للإنسان في واقعه الاجتماعي، الواقع الذي يصوره الإنسان لخدمة الأغراض الثقافية التي يعبر عنها بواسطة المعالجات التصميمية للفضاء الداخلي الثقافي،(زامل، 2024، صفحة 514)، فالأشكال الاجتماعية تجسد البيئة الإدراكية، وهي نفسها تكثيفات للوعي الجماعي الإنساني،(ليفي، 2018، صفحة 123) بوصفه النافذة التي يطل من خلالها الإنسان على عالمه الداخلي والخارجي، وبغض النظر عن مستوى ذكاء هذا الإنسان أو قدرته على التذكر أو التخيل، أو مستوى تعليمه أو قدراته المهنية والاحترافية، فغالباً ما تعمل المعلومات المنتقاة عن طريق الحواس مع التغيرات المتعددة في عوالمنا الداخلية والخارجية،(حسن، 2007، صفحة 251)، والتي ينعكس بعضها على البعض الآخر، فالظواهر الطبيعية للعالم الخارجي لها دور كبير على حياة الإنسان وتشكيل الطبيعة المكانية للفضاء الداخلي الذي يعيش فيه، ولهذا السبب فإن علم الانثروبولوجيا مولع بالمشهد الليلي للسماء، بوصفه مشهد مثير يغني الوعي الثقافي للإنسان بالخلق ونشأته، وعلاقة الإنسان اللانهائية بالقبة السماوية، التي تتواتر فيها العلامات لتجعل الليل له حضوراً مألوفاً ومهماً، في الكون المليء بمليارات المجرات وفي مليارات الأنظمة الشمسية، التي توجد الليل ليس إلا شكلاً من الحركة التي تؤدي بتلقائية من الحياة إلى الموت وبالعكس، فالليل الدامس يجعلنا نرى السماء بوضوح في أعماقها وحتى إذا رجعنا إلى تسمية النجوم فأنا استعرنا أسمائها من

الأساطير وحاولنا إدخالها في مصيرنا على الأرض،(اوجي، الانثروبولوجيا والعالم الشامل، 2021، الصفحات 49-50)، ولهذا فالسما والما يعكس عنها من إضاءة ليلاً ونهاراً يمثل تجسيد لما يؤكد علماء الانثروبولوجيا أمثال ألكسيس كارل عن الإحساس الإنساني الذي تخلقه هذه الألوان للضوء المكون لها، وما لها من أهمية لذواتنا ودورها في الوجود والفرح والحزن، إضافة لرمزية مشهد المدينة تعلوه السما اللامعة بالكواكب والشمس والنجوم، وتباينها بين ساعات الليل والنهار، فالإنسان يشعر بالراحة مع الآخرين، عبر تصميم الفضاء الداخلي الذي يجسد مفهوم المدينة الجديدة، (كاريل، 2021، الصفحات 344-345)، فهي تعزز الثقافة المشتركة لبني البشر وبالتالي تمثل سمة الهوية الكونية الموحدة لعالمنا المعاصر سواء على مستوى الفضاء الداخلي، أو العمارة، وحتى مشهد المدينة بالكامل.

- مؤشرات الإطار النظري:** أسفر الإطار النظري عن جملة من المؤشرات، وكما يلي:
- 1- برز مفهوم الانثروبولوجيا عبر المكان والذي يعد جزءاً من الفضاء الذي يعمل عبر مكوناته لتعزيز العلاقات الإنسانية للفرد والجماعة، المتمثل غالباً بالنسق البنائي لتصميم الفضاء الداخلي، الذي بدوره يعكس على إحساس الإنسان بالمتعة والسرور عبر معالجاته التصميمية، وفقاً لما هو واقعي أو افتراضي، وما تحمله هذه المفاهيم الامبريقية من قيم رمزية تعكس ثقافة المجتمع.
 - 2- أكدت الانثروبولوجيا عبر العوالم المعاصرة على مفهوم اللامكان، إذ ظهرت الكثير من الفضاءات الجديدة عبر الثورة التكنولوجية لتحقيق الثقافة المشتركة للهوية الإنسانية، خاصة الفضاءات التي تستقطب السياح كالفضاءات الترفيهية أو الثقافية التي تعد تجارب جديدة والتي تخلق تفاعل بين الفرد والجماعة.
 - 3- اعتمدت المعالجات التصميمية للفضاء الداخلي انثروبولوجياً على الإنسان بوصفه المستخدم والمركز لذلك الفضاء، والذي يرتبط بالأشخاص الآخرين بعلاقات يحكمها العمر والجنس والحالة الاجتماعية مع البيئة المكانية والزمانية التي تعد الأساس في تكوين الصور الذهنية لدى الإنسان عبر الموروث الثقافي الحضاري والتي تلعب دوراً كبيراً في تحديد الخصائص الشكلية للفضاء الداخلي.
 - 4- إتسمت الخصائص الانثروبولوجية للتفكير بالشكل على أسلوب أكثر حرية ومرونة في اختيار العناصر والمفردات لتكوين أفكار جديدة وصور حيوية تتسم بالثراء، من ناحية الشكل واللون لإدماجها مع الواقع وأحداثه، وأشخاصه، وتفصيله، لامتدادها ومرجعياتها الإنسانية، وترتبط مع الافتراض عبر آليات اللامكان للانثروبولوجيا

المعاصرة والتي يكشفها لنا الحدس المكاني وما يصاحبه لنا من تأثيرات انفعالية تنعكس على مستخدمي ذلك الفضاء الداخلي.

5- جسدت آليات الانثروبولوجيا في تصميم الفضاءات الداخلية المعاصرة عبر تأكيد معالجاتها التصميمية على الهوية وعلاقات الاندماج المشترك للفرد مع الفضاء، وبأسلوب تكنولوجي يوحي للمشاهد الإحساس بالمتعة وال جذب، اعتماداً على إدراكه للهيئات الفضائية وعلاقاتها البنيوية، عبر علاقات المعنى (الهويات المجسدة في رموز)، الممثلة بالخصائص الشكلية لفضاءات المباني من خلال العلاقات التكوينية والتي تمثلت بالتقاطعات والتداخلات بالتعقيد والتراكب والاختراق وبالتناقض والانفصال.

6- اتسمت انثروبولوجيا ما بعد الحداثة بالتركيز على سمات ما بعد الحداثة لكن بإعادة توظيف المشهد بأسلوب جديد يعتمد تدوين الطبقة والعرق والثقافة والانتماء عبر استخدام أشكالاً غير معهودة، كالأشكال المكسوة بألواح الزجاج الكروية أو النصف كروية أو المضلعة، عبر النسق التقني المجسدة لمفهوم اللامكان والهوية الثقافية العامة.

7- حقق المصمم المفاهيم الانثروبولوجية عبر تعدد زوايا النظر وتنوع أصناف المنظور، من منظور مائل، إلى منظور علوي، مروراً بالمنظور الخارجي، حيث تتمظهر هذه الارتفاعات والأعماق المفترضة في إطار فضائي مخصوص يتصف بالوحدة والاندماج في نفس الوقت، وهذه التمثيلات البصرية التي ترمز للواقع من شأنها أن تساعد على التعرف على الخطوط المحدودة أو الخطوط الموجهة للمساحات المشحونة والتي قد تفرض نفسها في مستوى نسبة الأهمية على بقية الفضاءات الأخرى.

8- اتسمت التصاميم الداخلية الانثروبولوجية، بأسلوب يقلل الفروقات الطبقة أو الاجتماعية، للوصول بالأشخاص إلى الاندماج مع الفضاء الداخلي من جانب ومع الأشخاص من جهة أخرى، وهذا الاندماج يعتمد على آليات الإدراك للإنسان، لكونه يبدأ اندماج شكلي من خلال علاقات الانخراط والتداخل والتراكب للمفردات التصميمية، مع التكوين الكلي للفضاء وأبعاده الرمزية والتي تعكس الثقافة الجديدة لضم وانخراط الأفراد وصولاً للاندماج الاجتماعي.

9- تجلّى بوضوح المشهد الليلي من خلال علم الانثروبولوجيا، بوصفه مشهد مثير يغني الوعي الثقافي وعلاقة الإنسان اللا نهائية بالقبّة السماوية، وما يؤثر فيها من ظواهر طبيعية متمثلة بتعاقب ساعات الليل والنهار الناتجة عن حركة الأرض والشمس

والقمر، فتفكير الإنسان يتأثر بالثقافة الإدراكية التي تتواتر فيها العلامات لتجعل الليل له حضوراً مألوفاً ومهماً، في اختيار الأشكال والألوان والخامات.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

1-3 منهجية البحث: تم اعتماد المنهج الوصفي في عملية التحليل للنماذج التي تضمنتها عينة البحث، باعتبار هذا المنهج يتلائم مع طبيعة مجتمع البحث من خلال وصف وتحليل البيانات الخاصة بالظاهرة التي تخص موضوع البحث تحليلاً دقيقاً من أجل تحقيق هدف البحث.

2-3 مجتمع البحث: أشتمل مجتمع البحث الحالي على التصاميم الداخلية للفضاءات الداخلية للمباني العامة التي تمثل فضاء بهو لعامة الناس، والتي صممت من قبل نورمان فوستر والحائز على جائزة بريتزكر* العالمية في التصميم والعمارة، والتي أنشأت للفترة من سنة 1999 – 2017م، وتحديداً التي تتلائم مع موضوع وهدف البحث في الكشف عن الآليات التي تساعد في التعرف على فاعلية الانثروبولوجيا في تصميم الفضاءات الداخلية، وما تعكسه تلك الفضاءات من مكانة ثقافية لها دلالاتها وأبعادها الرمزية مع اختلاف القيم الاعتبارية لانتماءاتها الجغرافية ومرجعياتها التاريخية وأرثها الحضاري والتي تمثلها عبر أشكالها، وقد تمثل مجتمع البحث:

1- Reichstag Dom 1999، برلين

2- British Museum 2000، لندن

3- Expo MRT Station 2001، سنغافورة

4- London City Hall 2002، لندن

5- Patent Office Building، Smithsonian Courtyard Enclosure 2006، واشنطن

6- Crossrail Place 2015، لندن

7- Bloomberg European Headquarters 2017، لندن

3-3 عينة البحث: اعتمد البحث العينة القصدية تمثلت بثلاث نماذج للفضاءات الداخلية للقاءات الرئيسة في المباني العامة التي صممت من قبل نورمان فوستر وبنسبة (42 %)، اعتماداً على مبررات علمية وموضوعية تحقق هدف البحث وهي:

*الموقع الخاص بجائزة بريتزكر العالمية للتصميم والعمارة ويحتوي على معلومات واسماء ومشاريع جميع المصممين والمعماريين الحاصلين على جائزة هذه الجائزة العالمية ومن ضمنهم نورمان فوستر: <https://www.pritzkerprize.com/>

- 1- التأكيد على التصاميم الداخلية التي تتوافق مع وظيفة ميدان البحث والتي تمثلت في فضاءات القاعات الرئيسية في المباني العامة التي صممت من قبل نورمان فوستر.
- 2- التأكيد على الفضاءات الداخلية التي تشتمل على موضوع البحث والذي تجسد في فاعلية الانثروبولوجيا.
- 3- التركيز على فضاءات داخلية حاز مصممها على جوائز عالمية (جائزة بريتزكر)*

العدد	اسم المصمم	اسم المشروع	العنوان	سنة الافتتاح
1	نورمان فوستر	الفضاء الداخلي للقاعة الرئيسية لمبنى (The Reichsta Dome)	المانيا	1999
2	نورمان فوستر	الفضاء الداخلي للقاعة الرئيسية مبنى (City Hall)	لندن	2002
3	نورمان فوستر	الفضاء الداخلي للقاعة الرئيسية لمبنى (bloombergs)	لندن	2017

جدول نماذج عينة البحث المختارة

3-4 أداة البحث: تم اعتماد مؤشرات الإطار النظري في بناء استمارة التحليل كأداة للبحث، اشتملت الجوانب التي استهدف هذا البحث الكشف عنها، كمحاور رئيسة للانثروبولوجيا وفعاليتها في التصميم الداخلي والتي من المفترض ان تتضمنها عينة البحث لواقع حال الفضاءات المنتخبة، وبناء على ما تقدم تم استنباط المحاور الرئيسية للتحليل:

المحور الأول: الخصائص الانثروبولوجية للطبيعة المكانية في الفضاء الداخلي

المحور الثاني: انثروبولوجيا الاندماج الشكلي الاجتماعي

3-5 صدق الأداة: من اجل التأكد من صدق الأداة ومدى صحتها، تم التحقق من استمارة التحليل لترصين محاور التحليل عبر عرضها على مجموعة من الخبراء في تخصص التصميم الداخلي والتخصصات القريبة منه.

3-6 وصف وتحليل العينة:

نموذج رقم (1) - الفضاء الداخلي لقبة مبنى (The Reichstag Dome)*

***جائزة بريتزكر (بالإنجليزية: Pritzker Prize)** هي جائزة تُمنح لتكريم أحد المعماريين، كما أنها تعتبر الجائزة الأكبر والأهم في مجال العمارة في العالم، وغالبًا ما يشار إليها باسم جائزة نوبل للهندسة المعمارية، كما أن الجائزة تمنح (بغض النظر عن الجنسية أو العرق أو العقيدة، أو أيديولوجية)، يتلقى الفائز \$100,000، وشهادة استشهاد، ميدالية برونزية.

*جميع المعلومات والصور الخاصة بالنموذج رقم(1) في الوصف والتحليل اخذت من الموقع الالكتروني:

أولاً: الوصف: يقع مبنى (The Reichstag Dome) في برلين، والذي قام بتصميمه المصمم *Norman Foster في عام 1999، لكون فوستر أشهر بإنتاج فضاءات داخلية جديدة في العقود الأخيرة، وتمت الاستعانة به لهذا المشروع لكونه مشروعاً آخر مليئاً بالحساسية الثقافية، فبعد ان تم إحراق المبنى من قبل جنود العاصفة النازيين في عام 1933، واعتدوا عليه من قبل الجيش الأحمر في عام 1945، قام فوستر بتصميم القبة الزجاجية ليمثل الفضاء اندماج اجتماعي شكلي للوظيفتين العامة والخاصة لتدوير الطبقة بين المسؤولين من أعضاء البرلمان وعامة الشعب بغض النظر عن المستوى الاجتماعي أو العرقي، فتمثلت العامة بمستخدمي الفضاء من الشعب أو السياح في الطبقة العليا من القبة، والخاصة لمستخدمي الفضاء من البرلمانيين في الطبقة السفلية من الفضاء، كما في الشكل (1)، (2) القبة الزجاجية من الخارج والداخل.



الشكل (1) القبة الزجاجية لمبنى الرايخستاغ من الخارج
الشكل (2) الفضاء الداخلي للقبة

ثانياً: التحليل:

1- الخصائص الانثروبولوجية للطبيعة المكانية في الفضاء الداخلي:

يعد الفضاء الداخلي لقبة الرايخستاغ وسطاً ثقافياً بيئياً، والذي يستقطب السياح لخلق تفاعل بين الفرد والجماعة والبيئة الخارجية، ويتصف الفضاء بخاصية اللامكان عبر المعالجات التصميمية له التي تعكس وظيفة الفضاء الثقافية الترفيهية، لانتفاء علاقات

<https://www.archdaily.com/775601/ad-classics-new-german-parliament-reichstag-foster-plus-partners>

*نورمان فوستر، لورد فوستر، (مواليد 1 يونيو 1935)، من أشهر المهندسين المعماريين البريطانيين ومصمم عدد من أشهر الجسور ومباني المؤسسات في بريطانيا وأوروبا. وعام 1999، حصل نورمان فوستر على جائزة الهندسة المعمارية المرموقة، وجائزة بريتنر للهندسة المعمارية، كما تم تكريمه من قبل الملكة إليزابيث الثانية، حيث قام بتسمية اللورد فوستر كما أنه حاصل على عديد الجوائز بينها جائزة أمير أستورياس للفنون من ملك إسبانيا خوان كارلوس في مايو 2009. https://ar.wikipedia.org/wiki/نورمان_فوستر

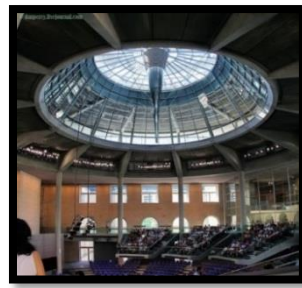
الإقامة فيه، فقد جسد التصميم عبر التداخل بين وسط القبة ووسط الفضاء شكل مخروطي، بأسلوب يخترق الأرضية مقلوبة قاعدته للأعلى ورأسه المدبب إلى الأسفل، ليعكس الضوء مرة أخرى إلى داخل المبنى مع تعدد طبقات المرايا التي تكسوه، مما ينتج عنه إضاءة طبيعية مبهرة، محققة أبعاداً تعبيرية نتيجة اندماجها مع خامة المرايا في الفضاء، إضافة لانطباعاتها الاجتماعية، والحدس المكاني للطبيعة الشكلية للفضاء، لمن يدخل الفضاء ويتحرك من خلال المنحدرات التي تعمل كمحاور للانتقال العمودي في الفضاء والتي صممت بطريقة حلزونية تدور حول مركز الفضاء الداخلي كما في الشكل(3)، والذي يعكس الاتجاه الانثروبولوجي في التصميم الداخلي الذي يركز على أهمية أن يؤخذ في الحسبان إن الإنسان هو مركز الفضاء، المتمثل بالحركة الحلزونية للإنسان من خلال الامتداد المستمر وصولاً لتعانق منصة المراقبة كما في الشكل(4)، مما يسمح للناس بالصعود بشكل رمزي فوق رؤوس ممثليهم في الفضاء السفلي لقبة البرلمان، مما يساعد في التقليل من الطبقية بين رواد الفضاء، فبالرغم من أن وظيفة هذا المبنى السلطوية منغلقة داخل ذاتها، إلا أن الفضاء الداخلي ذات الشكل النصف كروي الزجاجي ومحاور الانتقال العمودي المخروطي، يمتد خارج المكان والزمان، ليؤكد المصمم مفهوم تعدد زوايا النظر وتنوع أصناف المنظور، من منظور مائل، إلى منظور علوي، مروراً بالمنظور الخارجي، حيث تتمظهر هذه الارتفاعات والأعماق المفترضة في إطار فضائي مخصوص يتصف بالوحدة والاندماج في نفس الوقت، فيتمكن الفرد أو السائح أن يدخل في هذا المجتمع السلطوي ويتجول في مدارات لا نهائية، مدار بصري سفلي تحققة الأرضية الزجاجية يعزز تقليل الطبقية الاجتماعية والسلطوية، ومدار علوي يمثل الهوية المشتركة للمجتمع، الذي يحققه المشهد البصري للمدينة، ومدار أعلى منه متمثل بأعلى ارتفاع في القبة وهو المراقبة، والذي يعزز الوعي الثقافي عبر مشاهدة الكواكب والنجوم النعمة الإلهية لأولئك الذين يبحثون عن العاطفة الإنسانية في مبدأ الأشياء فهذا هو كوننا.



الشكل(3) محاور الانتقال الحلزونية الشكل(4) منصة المراقبة في الجزء العلوي من القبة

2- انثروبولوجيا الاندماج الشكلي الاجتماعي في الفضاء الداخلي:

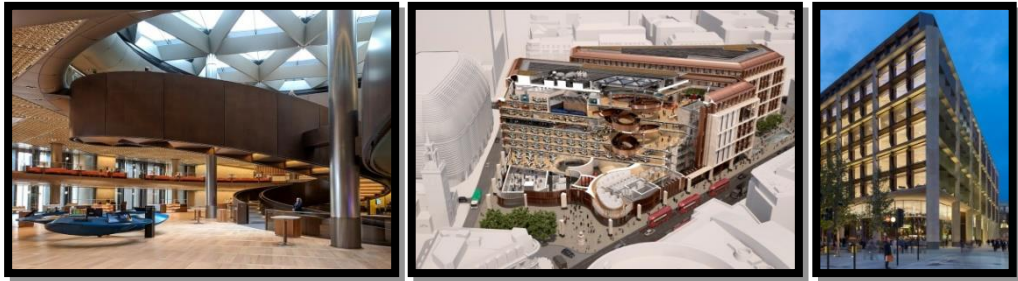
جسد الاندماج الشكلي عبر المنحدر الحزوني على طول الحواف الخارجية للفضاء في تحديد الحجم على شكل قبة، فضلاً عن تحقيق ضوء النهار عبر المخروط المقلوب من الألواح العاكسة في وسط القبة لأسفل إلى غرفة المناقشة كما في الشكل(5)، لذا فإن تجسيد فوستر لسمات الاندماج الشكلي لانخراط الشكل المخروطي المخترق لفضاء مجلس البرلمان، صممه ليعمل اندماجاً شكلياً على عدة مستويات ضمن التنظيمات الإدراكية لتمازج شكل الفضاء الكلي مع ممرات الانحدار الحزوني المترابطة فيما بينها عبر علاقات المعنى، والممثلة بالخصائص الشكلية من خلال آليات التداخل والاختراق، ليحقق تعبيراً للسياح بأن الحياة تتدفق كتدفق المخروط فتعطي الأمل بالمستقبل من خلال الاستمرارية بالانحدارات والمؤدية إلى أعلى القبة والمفتوحة إلى السماء، واندماجاً مع الفضاء السفلي من خلال الاستمرارية المتحققة بخامة الزجاج الشفاف والذي بدوره يحقق تمثلات تعبيرية لموظفي مجلس البرلمان في الطبقة السفلى، ليعمل على تقليل الطبقة، ويعد بدوره تحفيز الوعي الثقافي للإنسان، من خلال تأكيد معالجاتها التصميمية على الهوية وعلاقات الاندماج المشترك للفرد والمجتمع، وبأسلوب تكنولوجي يوحي للمشاهد الإحساس بالمتعة والجذب، اعتماداً على إدراكه للهيئات الفضائية وعلاقاتها البنيوية، مما يحفز المخيلة لديه لاستحضار أفكاره التي تنتقل به عبر الفضاء الداخلي برحلة ثقافية علمية، لن ينساها، لأنه يعد وسطاً ثقافياً بيئياً يمرر الأفكار والقيم والسلوكيات عبره، وتجربة جديدة تنمي من وعيه الجماعي الثقافي لكن تحقيقها قائم على مدى تجسيد آليات الانثروبولوجيا في الفضاء الداخلي عبر التكنولوجيا المجسدة لمفهوم اللامكان والهوية الثقافية العامة كما في الشكل(6).



الشكل(5) اختراق المخروط المقلوب
الشكل(6) استخدام التكنولوجيا في
لقبة البرلمان السفلية المعالجات التصميمية

نموذج رقم (2) - الفضاء الداخلي لمبنى مقر إدارة الاتحاد الأوروبي (Bloomberg)*

أولاً: الوصف: يقع في قلب مدينة لندن، على مقربة من بنك إنجلترا وكاتدرائية القديس بولس وكنيسة القديس ستيفن في البروك، والشكل (7) يوضح واجهة المبنى من الخارج، والذي تم افتتاحه في عام 2017 من تصميم المعمار نورمان فوستر، إذ يقع الفضاء الداخلي للقاعة الرئيسية في مركز المبنى والتي تمثل بهو عام في قلب المبنى كما هو واضح في الشكل (8)، يتوسط البهو منحدر لولبي متدرج يربط بين طوابق المبنى يسمح للناس بإجراء محادثات سريعة وعفوية مع زملائهم، دون إعاقة حركة زائري المكان أو الموظفين، وقد تم اكتسائه بالبرونز، وبالنسبة للسقف فقد تم تصميم نقوشه المعينية الشكل من الألمنيوم المصقول على شكل زخرفي تعمل كعاكسات للضوء، وعنصر التبريد، وعزل الصوت في نظام متكامل موفر للطاقة، وتوفر ألواح السقف أيضاً الإضاءة الداخلية، وهي مُجهزة بـ إضاءة LED سفلية، من شركة Luxonic، تستهلك كهرباء أقل بنسبة 40% من أنظمة الإضاءة التقليدية، فضلاً عن الأرضية التي تم إكسائها بخشب البلوط الأحمر، كذلك كسوة خشب البلوط الأحمر على جدرانها المقوسة المتقاطعة، والشكل (9) يوضح الفضاء الداخلي للقاعة الرئيسية للمبنى.



الشكل (7) الواجهة الشكل (8) ايزوميترك يوضح موقع البهو الشكل (9) الفضاء الداخلي للقاعة الخارجية الرئيسية للمبنى

*جميع المعلومات والصور الخاصة بالنموذج في الوصف والتحليل رقم (2) أخذت من الموقع الإلكتروني:

<https://www.archdaily.com/882263/bloombergs-european-hq-foster-plus-partners>

ثانياً: التحليل:

1- الخصائص الانثروبولوجية للطبيعة المكانية في الفضاء الداخلي:

عند رؤية الفضاء الداخلي والمسمى فورتكس لمبنى بلومبيرغ، نلاحظ الحضور الواضح للتفكير الانثروبولوجي بطرق فضائية من قبل نورمان فوستر، أكد الحضور الواضح للحيز الذي تحكمه الطبيعة الفضائية للمكان، فالفضاء الداخلي للبهو يتسم بالصفة الانفتاحية، والتي تنشأ العلاقات بين الناس، لكنه في نفس الوقت يفتقد لقواعد الإقامة على الرغم انه يحتضن السياح بمختلف أعراقهم، فهو يمثل أحد أهم صفات الفضاء الانثروبولوجي المعاصر وهو صفة اللامكان، عبر الخصائص المميزة للفضاء الداخلي، كالانفتاحية العالية على السلالم الحلزونية الضخمة لبهو المبنى المكسوة بخامة البرونز كما هو واضح في الشكل (10)، والتي تمثل منحدرات الانتقال العمودي بين طوابق المبنى فهي تؤدي وظائف رمزية دلالية في المبنى فمن خلال الانتقال في هذه المنحدرات اللولبية، فتعطي الإحساس أن المبنى مصمم بشكل متمحور على الإنسان وبأسلوب تشاركي اجتماعي، إذ يعزز تضافر المفردات الشكلية على عملية الجذب البصري فيعزز الراحة والمتعة لرواد الفضاء، مما يؤدي إلى تفاعل بين الأفراد في هذا الفضاء، من خلال الإحساس بالتقليل من الفروق الطبقيّة والعرق وغيرها، وكما هو واضح في الشكل (11) فالجميع باستطاعته دخول الفضاء والارتقاء في هذا الفضاء إلى أعلى طابق مع مشاهدة الفضاءات الإدارية المفتوحة، فيعطي الإحساس بالشفافية والتقليل من هيمنة السلطة، فضلاً عن الإضاءة الطبيعية الساقطة من القبة الزجاجية في أعلى البهو، والتي تعطي الإحساس بالارتقاء إلى مثل السماء والمساواة في الأرض مهما اختلفت المقامات والأعراق والطبقة والجنس والثقافة، لكونه فضاء يعزز الثقافة الكونية.



الشكل (10) السلالم الضخمة الرئيسية الشكل (11) الفضاء الداخلي الرئيسي للبهو

2-انثروبولوجيا الاندماج الشكلي الاجتماعي في الفضاء الداخلي:

أُتسم الفضاء الداخلي لبهو المبنى (فورتكس) بوصفه يمثل اندماجاً شكلياً عبر الحركة اللولبية ثلاثية الأبعاد وبانسيابية إلى الأسفل لتكون في الفضاء حلقة حلزونية، والتي تدمج طوابق المبنى من جانب شكلي وكأنه يتضافر ليرتقي بالإنسان في الفضاء الداخلي، ومن جانب آخر يساعد في تشكيل بيئة مكانية أقرب ما تكون فضاء للقاء والتواصل السريع، عبر التمثلات التعبيرية التي يعكسها الفضاء بمعالجاته التصميمية، إذ يتجلى مفهوم العمل الجماعي في المبنى عبر الانفتاحية بين فضاءات المكاتب المفتوحة والكافتريا ومشاهدة الزوار لهم عبر محاور الانتقال العمودي في المبنى، وما عزز هذه التمثلات الأساليب التكنولوجية في تنفيذ المعالجات التصميمية للسقف عبر العلاقات التكوينية للوحدة التصميمية المستخدمة، والتي تعطي الإحياء بالزهرة والمصممة من خامة الألمنيوم المعالجة بتقنية عازلة للصوت، لتكون علاقة تناغم مع خامة خشب البلوط الأحمر المستخدمة في معالجة جدران البهو المقوسة، وهي مستوحاة من الأبنية الإنكليزية الكلاسيكية، فالفضاء الداخلي (فورتكس) وإن كان فضاء معاصر يعزز الثقافة المشتركة إلا أن المصمم وضع لمسات تعبيرية عن هويته المحلية، مع الحفاظ على الهوية الأصلية للفضاء الداخلي والتي هي سياحية ثقافية، ولأن الخشب أستخدم بمساحات كبيرة خصوصاً على المحددات العمودية لذلك تم تثقيبه بالليزر بدقة متناهية لمنع الصدأ (تم تثقيبه في سويسرا) فالذي يدخل للفضاء للولبة الأولى يحس بأنه في فضاء داخلي لمطار، كما هو واضح في الشكل(12) الاندماج الشكلي الاجتماعي، وذلك بفضل العلاقات الفضائية وطبيعتها المكانية، والتي تمثل اندماجاً مع الخصائص الشكلية فتكون علاقات جمالية بين الإضاءة الطبيعية للقبّة والإضاءة الصناعية (LED) للسقف مع إضاءة وحدات السلاسل الوسطية، كما هو واضح في الشكل(13)، كلها تنخرط وتتضافر لتكون ثقافة إدراكية جديدة تحقق اللامألوف وتحفز على الراحة والمتعة وبالتالي تساعد على الاندماج الاجتماعي.



الشكل(12) الاندماج الشكلي الاجتماعي الشكل(13) الاندماج بين فضاء البهو العام

والمكاتب المفتوحة

نموذج رقم (3) - الفضاء الداخلي للقاعة الرئيسية مبنى (City Hall)*

أولاً: الوصف: مبنى البلدية (city hall) هو المقر الرئيسي لهيئة لندن الكبرى، التي تضم عمدة لندن ومجلس لندن، يقع المبنى في ساوثوارك، على الضفة الجنوبية لنهر التايمز بالقرب من جسر البرج، صممه نورمان فوستر، وافتتح في يوليو 2002، يتميز المبنى بشكله المنفتح غير المألوف، وقد شُبه بمظاهر مختلفة مثل خوزة دارث فيدر، أو بيضة مشوهة، أو قمل الخشب، أو خوزة دراجة نارية، فقد وصفه العمدة الجديد، بوريس جونسون بـ"البصلة"، ولكنه يستمد شكله من كرة معدلة، ويشتمل الفضاء الداخلي الخاص بالمبنى على ممر حلزوني بطول 500 متر، على كامل ارتفاع المبنى المكون من عشرة طوابق، توجد مساحة للمعارض والاجتماعات تُسمى "غرفة معيشة لندن"، مع سطح عرض مفتوح يُفتح للجمهور.



الشكل (14) مبنى (City Hall) من الخارج نهاراً الشكل (15) المبنى من الخارج ليلاً
ثانياً: التحليل:

1- الخصائص الانثروبولوجية للطبيعة المكانية في الفضاء الداخلي:

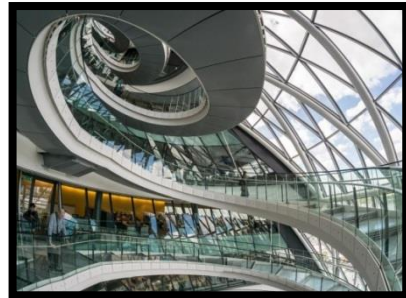
أكدت الخصائص الشكلية عبر عناصر الشفافية في المبنى على الهوية المشتركة من خلال تصميم الفضاء الداخلي كمجال للتفاعل الاجتماعي، مع السلم الحلزوني الذي يربط المستويات المختلفة بصريا وحركيا، ليعكس الشفافية في العمل، فمبدأ الشفافية يساعد على تأكيد الانتقال لهذه المدينة من خلال المشاهد التي يراها السائح وهو يصعد بالمنحدرات الحلزونية فيشاهد نهر التايمز ومدينة لندن من الأعلى إلا أن الحركة الحلزونية تلهم الشخص بأنه يرتقي عبر هذه السلالم إلى الأعلى، السماء، الكون، فالإنسان أعلى وأكرم الموجودات، وهذا الفضاء بمعالجاته التصميمية إنما يمثل

*جميع المعلومات والصور الخاصة بالنموذج في الوصف والتحليل رقم (3) اخذت من الموقع

الالكتروني:

<https://architectuul.com/architecture/london-city-hall>

التصميم المتمحور حول الإنسان، ولأن الحركة الحلزونية إنما تعكس دلالات الانتماء إلى الكون بوصف الحلزون يمثل الشفرة الكونية التي تشكل نسبة خلق الموجودات بدءاً من ورقة الأشجار الملففة والحركة الحلزونية للمجرة (كما في الشكل 16) وما فيها من كواكب والتي أعتمد عليها المعماريين بعد تحليلهم لنسب جمال الموجودات في الطبيعة، فهذه السلالم الحلزونية، إنما تحمل أبعاد رمزية تدل على الهوية الكونية في الفضاءات الداخلية المعاصرة للتقليل من الطبقة، إذ يكون السياح في إرتقاء إلى الأعلى وهم في الفضاء الداخلي العلوي، والمسؤولين في قاعة الاجتماعات في بهو المبنى يمارسون وظائفهم، فكأن المصمم أراد أن يحسس زائر الفضاء بأن هؤلاء الموظفين هم في خدمة الناس ليرتقوا بالناس في مدينتهم إلى القمة فالفضاء الداخلي يتأرجح بين مفهومي المكان واللامكان فمن جانب الفضاء الداخلي العلوي يمثل مفهوم اللامكان، فالأشخاص يدخلوه بهدف السياحة لا بهدف الإقامة لكن الفضاء السفلي المخصص للاجتماعات الخاص بالعمدة وأعضاء مجلس البلدية يمارسون وظائفهم الإدارية لكن مع اتصال بصري مستمر لعامة الناس.



الشكل (16) محاور الانتقال العمودي الحلزونية الشكل (17) الفضاء السفلي للبهو

والمتضمن مدرجات

عمل أعضاء مجلس البلدية

وكأنها الحركة الكونية للمجرة

2- انثروبولوجيا الاندماج الشكلي الاجتماعي في الفضاء الداخلي:

يحقق الفضاء الداخلي الاندماج بين الفضائين الداخليين لفضاء الاجتماعات الإداري وحركة الناس في الفضاء الداخلي للبهو بالرغم من اختلافهما الوظيفي، وما يعزز هذا الاندماج هو التداخل والتراكب للعلاقات التكوينية بين المحددات العمودية للمبنى الزجاجي (لاحظ الشكل 18)، الذي أشبه ما يكون لشكل القبة المنبثقة من الأرض، مع المنحدرات العمودية للسلالم المحيطة في الفضاء الداخلي، لتتصافر فيما بينها محققة

اندماج شكلي له أبعاد تعبيرية ناتجة من تمازج هذه العلاقات الفضائية للكثل مع الخصائص البصرية للخامات المكسوة بها درجات السلالم مع لون القاطع الأخضر ليكون امتدادا مستمرا وبانسيابية لحقق حالة إغلاق شكلي عبر التنظيمات الإدراكية لعناصر الفضاء، وهذا بالتالي يجعل من الفضاء بيئة مناسبة تعزز الاندماج الاجتماعي بغض النظر عن الجنس والنوع والعرق والطبقة وحتى الهوية، وكما هو واضح في الشكل(19) فإن التمثلات التعبيرية التي يستلهمها الإنسان الداخل للفضاء من الوهلة الأولى، فيشاهد بهو يتضمن كاربت بنفسي اللون في وسط قوس من مقاعد الجلوس ومن ثم خلف القاطع تكون مدرجات الجلوس المقوسة والتي تحاكي الحركة القوسية المدارية للسلالم وكأنها في حالة صيرورة لتجسيد هذا الاندماج الشكلي الاجتماعي.



الشكل(18)الاندماج عبر التداخل والتراكب الشكل(19) الاندماج الشكلي الواضح بين بين المحددات العمودية للمبنى الزجاجي مدرجات الجلوس المقوسة وقوس المنحدر الحلزوني

الفصل الرابع

1-4 نتائج البحث:

- 1- تم تأكيد مفهوم الفضاء الداخلي كوسيط ثقافي وأنثروبولوجي، لان الفضاءات الداخلية الثلاثة لا تؤدي وظيفة معمارية فحسب، بل تعمل كوسيط ثقافي يُعزز التفاعل بين الفرد والمجتمع، ويمرر القيم والسلوكيات المشتركة بطريقة حسية وشكلية.
- 2- تجسيد مفهوم الاندماج الشكلي الاجتماعي عبر اعتماد نورمان فوستر في النماذج الثلاثة، على آليات التصميم الحلزوني والمنحدرات والانفتاح البصري لخلق تجربة تشاركية تقلل من الفوارق الطبقيّة والوظيفية، وتُشعر الزائر بأنه جزء من النظام العام لا خارجه.

- 3- تميزت الفضاءات الداخلية الثلاثة بصفة اللامكان، إذ تتشارك جميع الفضاءات في غياب علاقة الإقامة التقليدية، وهو ما يجعلها أماكن مؤقتة للتفاعل الرمزي والانتماء العابر، مما يعكس سمات الفضاء الأنثروبولوجي المعاصر.
- 4- أضفى البعد الرمزي في الفضاءات الثلاثة عبر الحركة الحلزونية والعمودية صعودًا إحساساً بالكون، السماء، أو القيم العليا، ما يعزز من الوعي الثقافي والفكري لدى المستخدم، ويخلق تجربة تتجاوز مفهوم المكان المباشر.
- 5- تكامل التكنولوجيا مع الخصائص الشكلية للفضاء من خلال استخدام الإضاءة الذكية، الخامات المرآية والزجاج، ليس فقط لتحقيق الكفاءة الوظيفية، بل لخلق بعد جمالي يُحفّز الإدراك البصري والمخيلة.
- 6- بالرغم من الطابع العالمي المعاصر للتصاميم الثلاثة، إلا أن فوستر أكد عبر بعض العناصر على ملامح الهوية المحلية البريطانية أو الأوروبية، من خلال ثقافة استخدام الخامات.

2-4 الاستنتاجات:

- 1- ان تصميم الفضاء الداخلي لم يعد محصوراً بالوظيفة، بل أصبح وسيلة لإعادة تشكيل الوعي الجمعي والهوية الثقافية، وذلك من خلال استخدام عناصر تصميمية تستهدف الإدراك، مثل الشفافية، والحركة الحلزونية، والانفتاح البصري، مما يجعل المستخدم في قلب التجربة لا على هامشها.
- 2- تتضح أهمية تصاميم الفضاءات الداخلية المعاصرة، بأنها تنطلق من منطلقات أنثروبولوجية، كما في أعمال نورمان فوستر، إذ تؤكد أن الفضاء ليس فقط مكاناً، بل ثقافة متجسدة، تمرر القيم الاجتماعية والسياسية بشكل غير مباشر عبر التصميم، وتعيد تشكيل علاقة الإنسان بالسلطة والمجتمع والبيئة.
- 3- يعد مفهوم اللامكان المستخدم في هذه الفضاءات، بوصفه يعكس تحوُّلاً في طبيعة الفضاءات العامة، من أماكن إقامة مستقرة إلى أماكن عبور تفاعلي وتجريبي، يخلق لدى المستخدم حالة إدراك عميق لما حوله.
- 4- تكمن آلية الاندماج بين التكنولوجيا والهوية الكونية، عبر توظيف الخامات الحديثة والتقنيات الذكية لتحسين الأداء الوظيفي، بل أيضاً لتعزيز البعد الجمالي والرمزي للفضاء.
- 5- الاندماج الاجتماعي في هذه الفضاءات لا يُبنى فقط على الطبيعة المكانية للفضاء، بل على المعاني الرمزية التي يحملها الشكل، كالصعود الحلزوني الذي يُجسد مسيرة الإنسان نحو الارتقاء، أو الزجاج الذي يعزز شفافية السلطة أمام الناس، فيتحوّل التصميم إلى رسالة إنسانية شاملة.

6-يتضح أن المصمم القادر على فهم الإنسان وثقافته، قادر على تصميم فضاء يعزز الديمقراطية والمساواة والانتماء، ما يعني أن الأنثروبولوجيا لم تعد علماً منفصلاً عن التصميم، بل أصبحت جزءاً مهماً في تصميم الفضاءات المعاصرة.

2-4 التوصيات:

- 1- أوصي بالاهتمام بمبادئ الأنثروبولوجيا ضمن مراحل عملية التصميم الداخلي، لتأهيل المصمم على فهم السلوك الإنساني والتغيرات الثقافية، مما يؤدي إلى تصاميم أكثر شمولية في تلبيتها للبعد الإنساني.
- 2- أوصي بتوجيه التصميم الداخلي ليكون ناقلاً للمعاني الثقافية والقيم الاجتماعية، من خلال التأكيد على الأبعاد الرمزية للخصائص الشكلية في تفاصيل الفضاء.

Bibliography

1. (n.d.). Retrieved from <https://m.marefa.org>.
2. اسماعيل الملحم. (2003). التجربة الابداعية (دراسة في سيكولوجية الاتصال والابداع) (الإصدار ط1). دمشق: منشورات الاتحاد العربي.
3. الحارث عبد الحميد حسن. (2007). اللغة السيكلوجية في العمارة المدخل في علم النفس المعماري (الإصدار ط1). دمشق: صفحات للدراسات والنشر.
4. ألكسيس كاريل. (2021). الانسان ذلك المجهول (الإصدار ط1). (صلاح عدس، المترجمون) بيروت: مركز الحضارة لتنمية الفكر الاسلامي.
5. برادن ر. اللنبي، دانيال سارويتز. (2013). حالة الآلة- الانسان (الإصدار ط1). (حسن الشريف، المترجمون) بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.
6. بيداء عبد الله أبحيث. (2021). التوسع العمراني في مدينة بغداد (مجمع بسمايا نموذجاً دراسة سوسيو انثروبولوجية) (الإصدار ط1). بغداد: دار ومكتبة عدنان.
7. بيير لفي. (2018). عالمنا الافتراضي (ماهو؟ وما علاقته بالواقع) (الإصدار ط1). (رياض الكحال، المترجمون) المنامة: هيئة البحرين للثقافة والآثار.
8. تد هندرتش. (2021). دليل اكسفورد في الفلسفة (الإصدار ط1، المجلدات ج 1 أ- غ)). (نجيب الحصادي، المترجمون) المنامة: هيئة البحرين للثقافة والآثار.
9. جون لانغشو أوستن. (2020). الحواس والمحسوس (الإصدار ط1). (طلال وهيبة، المترجمون) المنامة: هيئة البحرين للثقافة والآثار.
10. راضي حكيم. (1986). فلسفة الفن عند سوزان لانكر. بغداد: دار الشؤون الثقافية.
11. رفعة الجادرجي. (2006). في سببية وجدلية العمارة (الإصدار ط1). بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.

12. رثيف مالك. (2007). هندسة الفضاء الداخلي (مقارنة علمية-بيداغوجية). تونس: مركز النشر الجامعي.
13. ستيفان فيال. (2018). الكينونة والشاشة (كيف يغير الرقمي الإدراك) (الإصدار ط1). (إدريس كثير، المترجمون) المنامة: هيئة البحرين للثقافة والآثار.
14. شاكر عبد الحميد. (2009). الخيال من الكهف الى الواقع الافتراضي. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - سلسلة كتب عالم المعرفة.
15. شيرين احسان شيرزاد. (1985). مبادئ في الفن والعمارة (الإصدار ط1). بغداد: الدار العربية.
16. عبد الصمد رفيق الخالدي. (2000). بنية التصميم الداخلي في القاعات الكبرى. بغداد: اطروحة دكتوراه غير منشورة كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد.
17. علاء الدين الامام. (2015). بنية الشكل الجمالي في التصميم الداخلي (الإصدار ط1). عمان: دار مجدلاوي.
18. علي عباس مراد. (2022). الهندسة الاجتماعية (صناعة الانسان والمواطن) (الإصدار ط2). بغداد: دار ومكتبة عدنان.
19. كلود ليفي شتروس. (2019). الانثروبولوجيا في مواجهة مشاكل العالم الحديث (الإصدار ط1). (رشيد بازي، المترجمون) الدار البيضاء، المغرب: المركز الثقافي للكتاب.
20. مارك اوجي. (2016). انثروبولوجيا العوالم المعاصرة (الإصدار ط1). (طواهري ميلود، المترجمون) بيروت: دار الروافد الثقافية - ناشرون.
21. مارك اوجي. (2021). الانثروبولوجيا والعالم الشامل (الإصدار ط1). (رانيا الحسيني، المترجمون) القاهرة: المركز القومي للترجمة.
22. مارك اوجي. (2022). اللامكنة (مدخل الى انثروبولوجيا الحداثة المفردة) (الإصدار ط2). (ميساء السيوفي، المترجمون) المنامة: هيئة البحرين للثقافة والآثار.
23. مانليو بروزاتين. (2018). قصة الخطوط (الإصدار ط1). (السنوسي استيته، المترجمون) المنامة: هيئة البحرين للثقافة والآثار.
24. مانليو بروزاتين. (2022). قصة الألوان (الإصدار ط2). (السنوسي استيته، المترجمون) المنامة: هيئة البحرين للثقافة والآثار.
25. وليم أوثوايت. (2022). قاموس بلاكويل للفكر الاجتماعي الحديث (الإصدار ط1). (معهد دراسات عراقية، المترجمون) المنامة: هيئة البحرين للثقافة والآثار.

26. يحيى حسين زامل. (2024). القاموس الانثروبولوجي الحديث (الإصدار ط1). بيروت: المركز الاكاديمي للابحاث.
- 27 . <https://architectuul.com/architecture/london-city-hall> .
- 28 . <https://www.archdaily.com/882263/bloombergs-european-hq-foster-plus-partners> .
- 29 . <https://www.archdaily.com/775601/ad-classics-new-german-parliament-reichstag-foster-plus-partners> .

أثر استخدام المشاريع المجتمعية في تدريس التربية الفنية على اتجاهات تلاميذ المرحلة الابتدائية نحو المادة

The effect of the use of community projects in teaching art education on the attitudes of primary school students towards the subject

م.د . ماجد جاسم جليد

مديرية تربية بابل

M.D Majedjassamjaled

Babylon Education Directorate I

gama183@yahoo.com

الكلمات المفتاحية : المشاريع المجتمعية، التعلم خارج الصف، اتجاهات التلاميذ .

ملخص البحث :

يهدف هذه البحث إلى تقييم أثر استخدام المشاريع المجتمعية في تدريس التربية الفنية على اتجاهات تلاميذ المرحلة الابتدائية نحو المادة. يركز البحث على استكشاف فعالية التعلم خارج الصف في تعزيز فهم وتقدير التلاميذ للتربية الفنية، وتقييم مساهمة المشاريع المجتمعية في ربط المادة بالواقع المحلي. تنبع أهمية البحث من الحاجة لتطوير أساليب تدريس تناسب البيئة التعليمية وتعزز الهوية الثقافية للتلاميذ . تفترض الدراسة وجود علاقة إيجابية بين استخدام هذه الأساليب واتجاهات التلاميذ نحو التربية الفنية , وقد اتبع الباحث المنهج التجريبي كونه الأقرب إلى تحقيق أهداف بحثه , وتكونت عينة البحث من (200) تلميذ وتلميذة من 4 مدارس ابتدائية في مناطق مختلفة من محافظة بابل مستهدفة تلاميذ الصفوف الرابع والخامس والسادس ومعلميهم , مقسومة إلى مجموعة تجريبية ومجموعة ضابطة . وقد اعد الباحث اختبار استبيان اتجاهات التلاميذ نحو المادة وبطاقة ملاحظة لتقييم مشاركة التلاميذ في المشاريع المجتمعية والمقابلات شبه المنظمة مع المعلمين , وبعد تصحيح الاختبار, أظهرت نتائج الدراسة المجموعة التجريبية تحسناً ملحوظاً في اتجاهاتهم نحو المادة بنسبة 27% مقارنة بالمجموعة الضابطة وقد قدم الباحث مجموعة من المقترحات والتوصيات.

Keywords : community projects, outside class learning, student trends.

Summary:

This research aims to assess the impact of the use of community projects in teaching art education on the attitudes of primary school students towards the subject. The research focuses on exploring the effectiveness of outside class learning in enhancing the understanding and appreciation of students of technical education, and evaluating the contribution of community projects in linking the material to the local reality. The importance of research stems from the need to develop teaching methods that suit the educational environment and enhance the cultural identity of students. The study assumes that there is a positive relationship between the use of these methods and the students' trends towards art education, and the researcher followed the experimental curriculum as it is the closest to achieving the goals of his research, and the research sample consisted of (200) pupils and his student from 4 primary schools in different areas of Babil Governorate targeting students of the fourth, fifth and sixth grades and their teachers, divided into an experimental group and a control group. The researcher has prepared a test questionnaire for students' attitudes towards the subject and a note card to assess the participation of students in community projects and semi -organized interviews with teachers, and after correcting the test, the results of the study showed a remarkable improvement in their directions towards the article by 27 compared to the control group. The researcher presented a group of proposals Walt

الفصل الأول

أولاً : - مشكلة البحث:

يشهد التعليم في العصر الحديث تحولات جوهرية تهدف إلى تجاوز أساليب التلقين التقليدية , من خلال تبني استراتيجيات تعليمية معاصرة تركز على جعل المتعلم محوراً نشطاً وفعالاً في العملية التعليمية .ويعد التعلم خارج الصف أحد هذه الاتجاهات التي تربط بين المعرفة النظرية والتجربة الواقعية , من خلال استثمار البيئات المحيطة والمؤسسات المجتمعية كمساحات للتعلم النشط والموجه . وفي هذا السياق تشير (عبد الله, 2023, ص215-240) إلى التعلم خارج الصف يسهم بشكل فعال في تنمية مهارات التفكير الإبداعي لدى طلاب المرحلة الإعدادية , وذلك من خلال توظيف مواقف تعليمية حقيقية تحفز التفكير والتأمل والملاحظة , مما ينعكس إيجابياً على نموهم الشخصي والأكاديمي .

وفي سياق التربية الفنية في المدارس الابتدائية تكتسب المشاريع المجتمعية أهمية خاصة كشكل من أشكال التعلم خارج الصف. تعد التربية الفنية مادة أساسية في المناهج الدراسية العراقية، حيث تسهم في تنمية الإبداع والتفكير النقدي والتعبير الذاتي لدى الطلاب، وهي مهارات ضرورية لتطوير الهوية الثقافية والفنية العراقية. من خلال دمج المشاريع المجتمعية في تدريس التربية الفنية، يمكن ربط التعلم بالواقع المحيط وتعزيز الشعور بالانتماء والمسؤولية المجتمعية لدى التلاميذ. تشير الدراسات التربوية عالمياً إلى أن التعلم خارج الصف والمشاريع المجتمعية يمكن أن يكون لهما تأثير إيجابي على اتجاهات الطلاب نحو المواد الدراسية، بما في ذلك التربية الفنية. في العراق، حيث يواجه النظام التعليمي تحديات متعددة، قد يكون لهذا النهج دور مهم في تحفيز الطلاب وتغيير نظرهم للتعلم.

وقد بينت (Wang و Fredrickset al, 2004, p59-109) في أبحاثهم أن هذه الأساليب التربوية تعزز من دافعية المتعلمين وانخراطهم النفسي والمعرفي في العملية التعليمية , مما ينعكس إيجابياً على تحصيلهم الأكاديمي ونموهم الشخصي والاجتماعي .

وقد أوضحت (بن عياد, 2023, ص156-175) أن دمج المشاريع المجتمعية في مجال التربية الفنية يعد مدخلاً فعالاً لتعزيز الوعي الاجتماعي لدى التلاميذ وتنمية إحساسهم بالانتماء والمسؤولية , إلى جانب تطوير قدراتهم الإبداعية من خلال أنشطة فنية مرتبطة باحتياجات المجتمع .

وتتحدد مشكلة البحث الحالي بالإجابة عن التساؤل الآتي

ما أثر استخدام المشاريع المجتمعية في تدريس التربية الفنية على اتجاهات تلاميذ المرحلة الابتدائية نحو المادة؟

أسئلة البحث

1. ما أثر استخدام المشاريع المجتمعية في تدريس التربية الفنية على اتجاهات تلاميذ المرحلة الابتدائية نحو المادة ؟
 2. كيف يساهم التعلم خارج الصف في تعزيز فهم وتقدير التلاميذ للتربية الفنية؟
 3. ما مدى فعالية المشاريع المجتمعية في ربط محتوى التربية الفنية بالبيئة المحلية للتلاميذ ؟
 4. ما التحديات والفرص التي يواجهها المعلمون عند تطبيق التعلم خارج الصف والمشاريع المجتمعية في تدريس التربية الفنية؟
- وذلك بهدف تطوير استراتيجيات تعليمية أكثر فعالية تناسب الثقافة والبيئة التعليمية العراقية.
- ثانياً : - أهمية البحث والحاجة إليه : -** تكمن أهمية البحث الحالي والحاجة إليه بالجوانب الآتية :
1. المساهمة في تحسين أساليب تدريس التربية الفنية في المدارس الابتدائية بمحافظة بابل من خلال دمج التعلم خارج الصف والمشاريع المجتمعية.
 2. تقديم رؤى جديدة حول تأثير ربط التعلم بالمجتمع على اتجاهات التلاميذ نحو المادة الدراسية في سياق التعليم العراقي.
 3. تسليط الضوء على أهمية التربية الفنية في تنمية الهوية الثقافية والإبداعية للتلاميذ العراقيين في سن مبكرة.
 4. توفير بيانات ومعلومات قد تساعد صانعي السياسات التعليمية في العراق على اتخاذ قرارات مستنيرة لتطوير المناهج وطرق التدريس بما يتماشى مع احتياجات المجتمع المحلي.

ثالثاً : هدف البحث :- يهدف البحث الحالي :

ما تأثير المشاريع المجتمعية في تدريس التربية الفنية على اتجاهات تلاميذ المرحلة الابتدائية نحو المادة .

رابعاً : فرضيات الدراسة:-.

1. توجد علاقة إيجابية ذات دلالة إحصائية بين استخدام المشاريع المجتمعية في تدريس التربية الفنية واتجاهات التلاميذ الإيجابية نحو المادة.

2. يؤدي التعلم خارج الصف إلى زيادة ملحوظة في مستوى فهم وتقدير التلاميذ للتربية الفنية مقارنة بالتدريس التقليدي داخل الصف.
3. تساهم المشاريع المجتمعية بشكل فعال في تعزيز ارتباط التلاميذ بمجتمعهم المحلي من خلال التربية الفنية.
- خامساً : حدود البحث :-**
يقتصر البحث الحالي على :
1. الحدود الزمانية والمكانية : طبق البحث في العام الدراسي 2023-2024 المدارس الابتدائية في تربية بابل .
2. الحدود البشرية: تلاميذ الصفوف الرابع والخامس والسادس الابتدائي ومعلمو التربية الفنية.
3. الحدود الموضوعية: تركز الدراسة على أثر استخدام المشاريع المجتمعية والتعلم خارج الصف في تدريس التربية الفنية.
- سادساً: تحديد مصطلحات :**
والأثر : الخير والجمع آثار , وقوله عز وجل في كتابة الكريم : (ونكتب ما قدموا وآثارهم) أي نكتب ما أسلفوا من أعمالهم (ابن منظور , 1405هـ)
اصطلاحاً :
1. لقد عرف الأثر : (محصلة تغيير مرغوب أو غير مرغوب فيه يحدث في المتعلم نتيجة لعملية التعليم المقصودة) (شحاته والنجار , 2003, ص22)
2. ويعرفه (الساعدي) قائلاً بأنه : (انطباع معرفي أو نفسي أو حركي , يتولد نتيجة التفاعل الإنساني والمتأثر بنحو قصدي) (الساعدي , 2012م , ص31)
وتعرفه (عزة) هو : التغيير الذي يتركه المتغير المستقل على المتغير التابع وهذا التغيير قد يكون معرفياً أو نفسياً أو حركياً . (عزة , 2024, ص1741)
ويعرفه **الباحث إجرائياً :** أثر : هو التغيير الذي يحدثه متغير معين مثل طريقة تدريس أو برنامج تعليمي في تحصيل التلاميذ الدراسي من خلال مقارنة الأداء القبلي والبعدي في استخدام المشاريع المجتمعية .
- المشاريع المجتمعية :**
عرفها (عتال) أنشطة تعليمية منظمة تربط بين التعلم الأكاديمي والمشاركة في خدمة المجتمع , من خلال دمج الطلاب في مواقف حياتية واقعية , بهدف تعزيز قيم المواطنة , وتنمية المهارات الشخصية والاجتماعية , وتحقيق التعلم القائم على الخبرة
0 (عتال , 2018ص112-130)

وعرفها (عبد الله) بأنها استراتيجية تعليمية تشجع الطلاب على المشاركة الفعالة في أنشطة تخدم المجتمع , مما يعزز التعلم النشط والوعي (عبد الله , 2021ص77-92) ويعرف الباحث المشاريع المجتمعية إجرائياً : مجموعة من الأنشطة التربوية التي يشارك فيها التلاميذ داخل المدرسة أو خارجها , تهدف إلى ربط التعلم باحتياجات المجتمع , وتنمية القيم الاجتماعية وتحفيز روح التعاون لديهم ويتم تنفيذ هذه المشاريع ضمن خطة ونحت إشراف تربوي ويتم قياس فاعلية من خلال مدى مشاركة التلاميذ وتطور اتجاههم نحو المجتمع .

- التعلم خارج الصف :

بأنه مظلة تشمل جميع الأنشطة والعمليات التعليمية التي تتم في سياقها الحقيقي وتحدث خارج الصف الدراسي بقصد تحقيق الأهداف التعليمية مثل الزيارات الميدانية والرحلات التعليمية والمشاريع المجتمعية والعمل الميداني....الخ(الفيل, 2018ص22)

ويعرف الباحث التعلم خارج الصف : كل الأنشطة الفنية والتعليمية إلي تتم داخل المدرسة (الساحة أو المعرض) أو خارجها (مثل المتاحف أو الأماكن العامة) والتي تهدف إلى تنمية المهارات وربط المعرفة النظرية بالتطبيق العملي ويتم تنفيذها بإشراف تربوي .

- **اتجاهات التلاميذ :** " حالة نفسية مكتسبة تعبر عن استعداد الفرد للاستجابة بشكل إيجابي أو سلبي نحو موضوع معين , مثل مادة دراسية أو معلم أو نشاط تعليمي , وتؤثر في سلوكه التعليمي وتحصيله الدراسي ".(عبد الحميد , 2016, ص215) ويعرفه الباحث إجرائياً: المواقف والمشاعر التي يظنها التلاميذ سواء كانت إيجابية أم سلبية تجاه مادة التربية الفنية كما تنعكس في مشاركتهم في أنشطتها وتقديرهم لقيمتها التربوية ويتم قياس هذه الاتجاهات من خلال عبارات تكشف الجوانب المعرفية والوجدانية والسلوكية المرتبطة بمواقفهم من مادة التربية الفنية .

الفصل الثاني – الإطار

المبحث الأول : مفهوم التعلم خارج الصف (Outdoor Learning)

مقدمة

بدايةً يختلف التعلم خارج الصف عن التعلم داخل الصف في العديد من الأمور منها أنه يُتيح مساحة أكبر لممارسة المناشط التعليمية عن التعلم داخل الصف الذي يتقيد بمساحات مُحددة كما أنه يُوفر خبرات تعلم حسية، كذلك يساعد الطلاب على التعبير عن أنفسهم بسهولة عن التعلم داخل الصف . (Bruce, T, 2010, Dhanapal, S. , . Lim, C, 2013,p5-6)

ويُستخدم التعلم خارج الصف في تعلم العديد من المهارات مثل المهارات الحياتية والمهارات اللازمة للعمل والمهارات الاجتماعية ومهارات التفاعل الاجتماعي، كذلك مهارات تكنولوجيا المعلومات . (EducationScotland, 2011,p14) ظهرت العديد من التعريفات التي تناولت مفهوم التعلم خارج الصف بسبب اتساع هذا المفهوم وعمق أبعاده وتعدد أسسه النظرية التي استند إليها، كذلك بسبب تنوع أهدافه، وفيما يلي لبعض تعريفات التعلم خارج الصف.

بدايةً يُعرف قاموس ويبستر (Merriam-Webster Dictionary (2013 كلمة Indoor بأنها شيء متعلق بالمناطق الداخلية من مبنى ما. والتعلم داخل الصف Indoor learning هو التعلم الذي يتم في مساحة مُحددة بأربعة جدران يُتاح فيها للطلاب الفرص لتعزيز معارفهم ومهاراتهم من خلال الطرق التقليدية في التدريس والتعلم. مثل التعلم الذي يحدث داخل قاعات المحاضرات والفصول الدراسية .

(Dhanapal, S.,Lim, C, 2013, pp1-23)

كذلك عرفه المركز القومي للتربية البيئية خارج الصف (NCU, 2004) بأنه مدخل لتوفير التعلم عن طريق التفاعل بين التجربة والتأمل بالاعتماد على الخبرات الملموسة في مواقفها الحقيقية. في حين أن الفصل الدراسي خارج الصف Outdoor Classroom هو المساحات التي يُمكن للطلاب أن يجربوا فيها الظواهر المألوفة وغير المألوفة خارج الحدود الطبيعية للصف الدراسي Beyond the Normal Confines. (Dillon, J & et al, 2005,p15)

بدايةً تحدث عملية التعلم عامة في إطار زمن محدد من خلال ثلاثة محددات وضوابط وهم المتعلم والنشاط ومكان التعلم (Education Scotland, 2011,p5)، ولكي يكون التعلم خارج الصف فعالاً يجب تشجيع الطلاب على الملاحظة والبحث والتأمل. فمن خلال الملاحظة المباشرة لخبرات التعلم سيهتم الطلاب بموضوع التعلم ويزداد فضولهم نحوه، كما أنه من خلال التأمل سيزداد فهمهم لموضوع التعلم وتقديرهم له . (

Okaty, J, 2012,p14)

ويعتمد التعلم خارج الصف على تعدد بيئات التعلم، ويهدف إلى تعزيز عملية التعلم من خلال التفاعل بين الأفكار والأفعال والوجدانات، كما يعتمد على الملاحظة الطبيعية في مواقف حقيقية، في حين يعتمد التعلم التقليدي على المعرفة النظرية التي تدرس في الصف الدراسي والتي تحد من التفاعل بين الأفكار والأفعال والوجدانات لدى الطلاب . (P, 2011,3Gustafsson, P, Szczepanski, A, Nelson, N) (&Gustafsson,

وتتمثل نتائج التعلم خارج الصف في التغيرات التي تحدث في التفكير والمشاعر والسلوك والتي تحدث بطريقة مباشرة أو غير مباشرة. ويتميز هذا النوع من التعلم عما يحدث في المدرسة أو المنزل بقدرته على تزويد الطلاب بالمعارف، وتنمية الفهم وتحسين مهاراتهم، كذلك يتميز بقدرته على تغيير مواقف واتجاهات الطلاب (Dillon, J & et al, 2005,p19).

أشار (Hayden, L, 2009,p3) إلى أن التعلم خارج الصف يُزيد من دافعية المتعلم المتردد Reluctant Learner ويُحسن التحصيل الدراسي ويُضيف تنوعاً لمصادر عملية التعلم بدمج بعض الأنشطة الترفيهية غير الموجودة داخل الصف الدراسي، كما يُظهر الطلاب فيه التزاماً أكبر نحو تحسين أدائهم الأكاديمي فيزيد من جودة عمليتي التعليم والتعلم.

ويُضيف (Cooper, A, 2015,p86) أن التعلم خارج الصف يُحسن التنظيم الذاتي للتعلم لدى الطلاب، ويساعد على تنمية المهارات الحركية واللياقة البدنية، كما يساعد على نمو الجانب المعرفي، ويُحسن من الأداء الأكاديمي للطلاب، كذلك يخفض من النشاط الحركي الزائد، ويُبنى الثقة بالنفس والتفاهم، ويُزيد من تقدير واحترام الطلاب للأنظمة البيئية. كذلك يساعد التعلم خارج الصف على تطوير وعي الطلاب بتعقيدات العالم الحقيقي، ويساعدهم على الاحتفاظ بالمعلومات بشكل أكثر فعاليةً، كذلك يُقدم خبرةً تعليميةً أكثر أريحيةً للعديد من المتعلمين. (Education Scotland, 2011,p7)

وتوجد مجموعة من المعوقات التي تواجه تطبيق وتنفيذ التعلم خارج الصف :

بدايةً أشار (Dyment, J, 2005,p29) إلى أن من معوقات التعلم خارج الصف :

- الخوف والقلق بشأن صحة التلاميذ وسلامتهم.
- ضعف خبرات المعلم في تنفيذ التعلم خارج الصف .
- ضرورة تدريب المعلمين قبل الخدمة على إجراءات التعلم خارج الصف،
- حاجة المناهج الدراسية إلى إعادة صياغة لدعم آليات التعلم خارج الصف (فالمناهج المتاحة حالياً لا تترك المجال للتعلم خارج الصف) بالإضافة إلى بعض المشكلات المتعلقة بتكلفة الانتقال بالتلاميذ ،
- الأعباء الزائدة على المعلمين. كما أن الاختبارات الموحدة لا تصلح لتقييم التعلم خارج الصف، فيجب أن يتم التقييم في السياق عن طريق استخدام أساليب تقييم غير تقليدية . Gustafsson, P, Szczepanski, A, Nelson, N & Gustafsson, P, 2011,p4)

في سياق التربية الفنية، يمكن أن يشمل التعلم خارج الصف زيارات للمتاحف والمعارض الفنية، ورسم المناظر الطبيعية في الهواء الطلق، وتنفيذ مشاريع فنية في الأماكن العامة.

المبحث الثاني :- المشاريع المجتمعية في التعليم

تعد المشاريع المجتمعية في التعليم أداة فعالة لتعزيز القيم الإنسانية والاجتماعية لدى المتعلمين إذ تسهم في تعزيز الشعور بالمسؤولية ,من خلال انخراط الطلبة في مشروعات واقعية تعالج قضايا البيئة المحلية وتخدم المجتمع المحيط بهم .(أبو زيد,2022) كما تسهم هذه المشاريع في ربط التعليم بالواقع المحلي , بحيث المعرفة النظرية إلى ممارسة عملية تتصل بحياة الطالب ومحيطه , ما يكسب عملية التعلم طابعاً وظيفياً وهادفاً (عبد العظيم ,2023,ص40).

وعلى الصعيد المهاري , تعمل المشاريع المجتمعية على تنمية المهارات الاجتماعية والتعاونية , من خلال العمل الجماعي , والتخطيط المشترك , وتبادل الأدوار , مما يعزز روح الفريق والعمل التشاركي .كما تساعد هذه التجارب على تعزيز الثقة بالنفس والشعور بالإنجاز لدى الطلاب , حيث يدرك المتعلم أثر مساهمته في تحسين بيئته , مما ينعكس إيجابياً على دافعيته للتعلم وصورته (Feldman, E & Woods, D. 2020,p12-19: Taylor,2018, p325-339).

وتؤكد اليونسكو (UNESCO,2020) على أهمية دمج الطلبة في مشاريع تعليمية مجتمعية كوسيلة لبناء المواطن الواعي , القادر على المساهمة في تحقيق التنمية المستدامة في محيطه.

تعد المشاريع المجتمعية في سياق التربية الفنية من الأساليب التربوية الحديثة التي تهدف إلى ربط التعلم الفني بخدمة المجتمع , من خلال مجموعة من الأنشطة والمبادرات التي تنمي وعي الطالب بدوره كمواطن مسؤول ومشارك في قضايا بيئته ,وتشمل هذه المشاريع تصميم الجداريات العامة , تنظيم المعارض الفنية ذات الطابع المجتمعي , تنفيذ ورش عمل تطوعية , توثيق التراث المحلي بصرياً , واستخدام الفن كوسيلة للتعبير عن القضايا البيئية والاجتماعية . وقد أكدت (عبد المجيد ,2018,ص112-140) أن مثل هذه الأنشطة تسهم في تنمية الصحة النفسية والانتماء لدى الطلاب , بينما أشارت (عبد الوهاب, 2023,ص107-161) إلى فاعلية المنهج الفني القائم على قضايا المجتمع المحلي في تعزيز التفكير الإبداعي والتفاعل المجتمعي . كما أوضح (حسن, 2020, ص85-110) أن دمج الأنشطة الفنية المجتمعية في المناهج يساعد على تنمية المسؤولية الاجتماعية وروح المبادرة لدى التلاميذ .

- تساهم المشاريع المجتمعية في :
1. تعزيز الانتماء للمجتمع المحلي
من خلال إشراك الطلاب في معالجة قضايا واقعية داخل بيئتهم , ما يعزز ارتباطهم بمجتمعهم .
 2. تنمية روح المبادرة والعمل التطوعي
تساعد هذه المشاريع الطلاب على تبني مواقف إيجابية والمشاركة الفعالة في خدمة الآخرين
 3. تنمية مهارات التعاون والعمل الجماعي
تتيح الفرصة للعمل ضمن فرق ومجموعات, ما يعزز مهارات التواصل والتنسيق مع الآخرين
 4. غرس القيم الاجتماعية والإنسانية
مثل الاحترام , والتعاطف , والمسؤولية , وهي ضرورية لبناء شخصية مواطن فاعل .
 5. الربط بين التعلم المدرسي والحياة الواقعية
من خلال ممارسة أنشطة مجتمعية حقيقية , ما يجعل التعلم أكثر واقعية وفعالية .
 6. تعزيز الشعور بالإنجاز والثقة بالنفس
إذ يشعر الطالب بقيمة مساهمته في المجتمع , مما يعزز ثقته بقدراته الذاتية .
(عبد الله , 2021 و جمعة , 2020)

المبحث الثالث : أهمية التربية الفنية في المناهج الدراسية العراقية

تعد التربية الفنية إحدى المواد الدراسية التي تعمل على توجيه سلوك الطالب بشكل إيجابي , حيث لا تهدف التربية الفنية فقط إلى تعلم مهارات الرسم أو النحت أو التلوين , إنما هي المحرك الأساسي لقدرات الطالب الإبداعية , من خلال تنظيم أفكاره وترتيبها وتنسيقها تساعد على ابتكار إبداعات ترفع من حسه العام , بحيث يتم تعديل سلوكه إيجابياً نحو نفسه وبيئته من خلال النظرة الفنية التي يكتسبها (Daignault,2003,Michalko,2002,p18-22) وتجعل تفكيره غير تقليدي ولديه تذوق وحس فني يميل إلى حب الجمال والطبيعة ومكوناتها الأمر الذي ينعكس على سلوكه بشكل إيجابي , في ظل الاتجاهات التربوية الحديثة , أصبح ينظر إلى التربية الفنية كجزء لا يتجزأ من المهج الدراسي , حيث تتيح الفرصة للتكامل بين المواد الدراسية المختلفة , يوضح (زاهر , 2010) أن المناهج التكاملية الحديثة تشجع على تضيف الفنون لدعم التعلم في الرياضيات والعلوم , والدراسات الاجتماعية , من خلال مشاريع مشتركة تنمي الفهم العميق .
ومن أبرز تطبيقات هذا التكامل :

- توظيف الفن في شرح الظواهر العلمية أو تصميم خرائط تاريخية .
 - اعتماد أساليب التعلم النشط والمشاريع الفنية .
 - استخدام التكنولوجيا في التعليم من خلال التصميم الرقمي والفن الإلكتروني .
- وهدف مناهج التربية الفنية ليس تخريج فنانين محترفين في إنتاج الأعمال الفنية , ولكنها تهدف 'إلى تنمية الإحساس بالجمال , واحترام العمل اليدوي , كما أن لها دورا أساسيا في جعل الأطفال يشعرون بانتمائهم للوطن من خلال عدة طرق من أهمها التعرف على تراث الأجداد , وما تركوه من أعمال فنية ومبتكرات استخدموها في حياتهم (Brynigolson,2010,p382)
- أهمية التربية الفنية في المناهج الدراسية :
- 1- تنمية التفكير الإبداعي والابتكار :تحفز التربية الفنية الطلاب على التفكير خارج الصندوق , مما يعزز قدرتهم على الإبداع والابتكار .(النحيف,2021,ص75-105)
 - 2- تعزيز الحس الجمالي والتذوق الفني :تعمل التربية الفنية على تطوير الحس الجمالي لدى الطلاب , مما يساعدهم على تقدير الجمال في مختلف أشكاله .
 - 3- دعم التعبير عن الذات والهوية الثقافية:
 - 4- تحسين المهارات الحركية واليدوية
 - 5- تعزيز القيم الاجتماعية والتعاون

الدراسات السابقة:

- 1- اسم الدراسة: "التعلم خارج الصف (Outdoor Learning): الأسس النظرية، المبادئ التطبيقية، والتوجهات المستقبلية"
- **مشكلة الدراسة:** تتمثل مشكلة الدراسة في الحاجة إلى فهم أعمق للتعلم خارج الصف، وتحديد أسسه النظرية ومبادئه التطبيقية، وكذلك استكشاف التحديات التي تواجه تطبيقه والتوجهات المستقبلية لهذا النوع من التعلم.
- **أهداف الدراسة:**
- التعرف على مفهوم التعلم خارج الصف وطبيعته.
 - تحديد الأسس النظرية للتعلم خارج الصف.
 - الكشف عن مبادئ تخطيط وتنفيذ وتقييم التعلم خارج الصف.
 - رصد أهمية التعلم خارج الصف وفوائده استنادًا إلى نتائج الدراسات السابقة.
 - تحديد معوقات تطبيق التعلم خارج الصف.
 - استعراض التوجهات المستقبلية للتعلم خارج الصف.

➤ **منهجية الدراسة:** تعتمد هذه الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي، حيث تقوم بمراجعة وتحليل الأدبيات والدراسات السابقة المتعلقة بالتعلم خارج الصف لتحقيق أهداف الدراسة.

➤ **النتائج:**

- التعلم خارج الصف هو نوع من التعلم يعتمد على السياق الحقيقي لمحتوى المادة الدراسية.
- يستند التعلم خارج الصف إلى ثلاث نظريات رئيسية: نظرية التعلم الخبري، نظرية الذكاءات المتعددة، ونظرية أنماط التعلم.
- يختلف التعلم خارج الصف عن التعلم داخل الصف في أهدافه وطبيعته ومرونته وسياقه ودور المعلم والمتعلم وطرق التقويم.
- يحتاج التعلم خارج الصف إلى تخطيط وتنفيذ وتقييم دقيق ومدرّس.
- أظهرت الدراسات السابقة فوائد عديدة للتعلم خارج الصف، منها تحسين التحصيل الدراسي وتنمية مهارات التفكير المختلفة والمهارات الاجتماعية.
- توجد معوقات تواجه تطبيق التعلم خارج الصف، مثل الحاجة إلى وقت طويل وتخطيط دقيق وتعقيدات إدارية.

➤ **التوصيات:**

- إجراء المزيد من البحوث حول متطلبات ومعوقات تطبيق التعلم خارج الصف وكيفية التغلب عليها.
- دراسة الفروق في اتجاهات الطلاب نحو التعلم خارج الصف في ضوء المتغيرات الديموغرافية المختلفة.
- تقصي أثر التعلم خارج الصف على جوانب مختلفة من التعلم مثل التحصيل الدراسي ومهارات التفكير والدافعية للتعلم.
- تطوير برامج تدريبية للمعلمين لتمكينهم من تخطيط وتنفيذ وتقييم أنشطة التعلم خارج الصف بفعالية.
- العمل على تذليل العقبات الإدارية والتنظيمية التي تعيق تطبيق التعلم خارج الصف في المؤسسات التعليمية.

2- اسم الدراسة: فاعلية الرقمنة وتطبيقات الذكاء الاصطناعي في تطوير مناهج التربية الفنية

➤ **مشكلة الدراسة:** تبحث الدراسة في كيفية استخدام الرقمنة وتطبيقات الذكاء الاصطناعي لتطوير مناهج التربية الفنية وتعزيز فعاليتها.

➤ **أهداف الدراسة:**

1. استكشاف دور الرقمنة والذكاء الاصطناعي في تعزيز الابتكار والإبداع في التربية الفنية.
 2. تحديد طرق تحسين كفاءة التدريس باستخدام التقنيات الحديثة.
 3. دراسة كيفية جعل الفن متاحًا للجميع من خلال التكنولوجيا.
 4. تحليل التحديات المحتملة لاستخدام هذه التقنيات في التربية الفنية.
- **منهجية الدراسة:** الدراسة تعتمد على المنهج الوصفي التحليلي، حيث تقوم بتحليل الأدبيات والدراسات السابقة حول استخدام الرقمنة والذكاء الاصطناعي في التربية الفنية.

➤ **النتائج:**

1. الرقمنة وتطبيقات الذكاء الاصطناعي يمكن أن تلعب دورًا فعالًا في تطوير مناهج التربية الفنية.
2. هناك عدة طرق لاستخدام هذه التقنيات، مثل برامج الرسم والتصميم ثلاثي الأبعاد، وتطبيقات الواقع الافتراضي والمعزز.
3. يمكن استخدام أدوات التعلم الآلي لتحليل بيانات الطلاب وتحسين التعليم.
4. هناك تحديات مثل التكلفة وإمكانية الوصول والقضايا الأخلاقية التي يجب مراعاتها.

➤ **التوصيات:**

1. تشجيع استخدام الرقمنة وتطبيقات الذكاء الاصطناعي في مناهج التربية الفنية.
 2. تدريب المعلمين على استخدام هذه التقنيات بفعالية.
 3. مواصلة البحث في كيفية تطوير أدوات وتقنيات جديدة لتحسين تعليم الفنون.
 4. معالجة التحديات المتعلقة بالتكلفة وإمكانية الوصول لضمان المساواة في الاستفادة من هذه التقنيات.
 5. وضع إرشادات أخلاقية لاستخدام الذكاء الاصطناعي في التربية الفنية.
 6. تكييف المناهج الدراسية لتناسب مع طبيعة الطلاب ومتطلبات العصر الرقمي.
- الإفادة من الدراسات السابقة :**

1. تبلور لدى مشكلة وأهمية البحث الحالية من خلال إطلاع الباحث على الدراسات السابقة
2. اختيار الوسائل الإحصائية المناسبة.
3. الاستفادة من المحور النظري
4. دعم النتائج وتفسيرها

الفصل الثالث /منهجية البحث وإجراءاته

أولاً: منهج البحث : اتبع الباحث المنهج التجريبي لتحقيق هدف البحث

ثانياً :التصميم التجريبي

سيتم تقسيم عينة البحث إلى مجموعتين:

- المجموعة التجريبية: ستتلقى دروس التربية الفنية باستخدام المشاريع المجتمعية والتعلم خارج الصف.
- المجموعة الضابطة: ستتلقى دروس التربية الفنية بالطريقة التقليدية داخل الصف.

ثالثاً : مجتمع البحث وعينته :

1- مجتمع البحث : يشمل مجتمع البحث الحالي جميع تلاميذ الصفوف الرابع والخامس والسادس الابتدائي في المدارس الحكومية في مديرية تربية بابل للعام الدراسي 2023-2024م.

2- عينة البحث : سيتم اختيار عينة عشوائية طبقية من 200 تلميذ وتلميذه من 4 مدارس ابتدائية في مناطق مختلفة من محافظة بابل .

رابعاً : أدوات البحث

1. استبيان اتجاهات التلاميذ نحو مادة التربية الفنية:

تم تطوير استبيان مكون من 20 فقرة باستخدام مقياس ليكرت الخماسي (1: غير موافق بشدة، 5: موافق بشدة). تم التحقق من صدق المحتوى عن طريق عرضه على 5 محكمين متخصصين في التربية الفنية وعلم النفس التربوي. تم حساب ثبات الاستبيان باستخدام معامل ألفا كرونباخ ($\alpha = 0.87$).

أمثلة على فقرات الاستبيان:

- أستمتع بحصص التربية الفنية.
- أشعر أن التربية الفنية مهمة لتطوري الشخصي.
- أرى صلة بين ما أتعلمه في التربية الفنية وحياتي اليومية.
- أشعر بالفخر عندما أشارك في مشروع فني جماعي.
- أهتم بالتعرف على التراث الفني العراقي.

2. بطاقة ملاحظة لتقييم مشاركة التلاميذ في المشاريع المجتمعية:

تم تصميم بطاقة ملاحظة تحتوي على 10 معايير لتقييم مشاركة التلاميذ ، يتم تقييمها على مقياس من 1 إلى 5. تم التحقق من صدق البطاقة عن طريق الصدق الظاهري وصدق المحكمين.

معايير التقييم تشمل:

- مستوى المشاركة في التخطيط للمشروع

- التعاون مع الزملاء
- الالتزام بالمهام الموكلة
- الإبداع في تنفيذ المهام
- التفاعل مع المجتمع المحلي

3. المقابلات شبه المنظمة مع المعلمين:

تم إعداد دليل مقابلة يحتوي على 12 سؤالاً مفتوحاً لجمع آراء المعلمين حول فعالية التدخل.

أمثلة على الأسئلة:

- كيف ترى تأثير المشاريع المجتمعية على تفاعل التلاميذ مع مادة التربية الفنية؟
- ما التحديات التي واجهتك في تنفيذ التعلم خارج الصف؟
- كيف يمكن تحسين دمج المشاريع المجتمعية في منهج التربية الفنية؟

- تحليل البيانات والنتائج

تم استخدام برنامج SPSS الإصدار 26 لتحليل البيانات الكمية. تم استخدام اختبار t للعينات المستقلة لمقارنة نتائج المجموعتين التجريبية والضابطة.

المجموعة	العدد	المتوسط	الانحراف المعياري	قيمة t	مستوى الدلالة
التجريبية	100	4.25	0.62	5.87	0.001
الضابطة	100	3.41	0.78		

جدول 1: مقارنة اتجاهات الطلاب نحو مادة التربية الفنية

يظهر الجدول 1 وجود فرق دال إحصائياً ($p < 0.001$) في اتجاهات التلاميذ نحو مادة التربية الفنية لصالح المجموعة التجريبية.

مقياس التقييم	المتوسط	الانحراف المعياري
المشاركة في التخطيط	4.2	0.75
التعاون مع الزملاء	4.5	0.63
الالتزام بالمهام	4.3	0.71
الإبداع في التنفيذ	4.1	0.82
التفاعل مع المجتمع	4.4	0.68

جدول 2: تقييم مشاركة التلاميذ في المشاريع المجتمعية

يوضح الجدول 2 أن التلاميذ أظهروا مستويات عالية من المشاركة والتفاعل في المشاريع المجتمعية، مع متوسطات تتراوح بين 4.1 و 4.5 على مقياس من 5 نقاط.

المعادلات والمعاملات المستخدمة:

1. معامل ألفا كرونباخ لقياس ثبات الاستبيان:

$$\alpha = [k / (k-1)] * [1 - (\sum \sigma^2_i / \sigma^2_x)]$$

حيث k هو عدد الفقرات، σ^2_i هو تباين الفقرة i ، و σ^2_x هو التباين الكلي للاستبيان.

(مرجع: Cronbach, L. J. (1951). Coefficient alpha and the

(.internal structure of tests. Psychometrika, 16(3), 297-334

2. اختبار t للعينات المستقلة:

$$t = (\bar{x}_1 - \bar{x}_2) / \sqrt{[(s^2_1/n_1) + (s^2_2/n_2)]}$$

حيث $\bar{x}_1$ و $\bar{x}_2$ هما متوسطا المجموعتين، s^2_1 و s^2_2 هما تبايني المجموعتين، و

n_1 و n_2 هما حجم العينتين.

(مرجع: Student. (1908). The probable error of a mean.

(.Biometrika, 6(1), 1-25

3. حجم التأثير (Cohen's d):

$$d = (\bar{x}_1 - \bar{x}_2) / s$$

حيث s هو الانحراف المعياري المشترك.

(مرجع: Cohen, J. (1988). Statistical power analysis for the

behavioral sciences (2nd ed.). Hillsdale, NJ: Lawrence

(.Erlbaum Associates

الفصل الرابع : نتائج البحث

أولاً : عرض النتائج

بعد تطبيق الدراسة وجمع البيانات، تم تحليلها إحصائياً وكانت النتائج كالتالي:

1. اتجاهات التلاميذ نحو مادة التربية الفنية:

• أظهرت المجموعة التجريبية تحسناً ملحوظاً في اتجاهاتهم نحو المادة بنسبة 27%

مقارنة بالمجموعة الضابطة.

• كان هناك ارتفاع بنسبة 35% في مستوى الحماس والمشاركة في الأنشطة الفنية لدى

المجموعة التجريبية.

2. المشاركة في المشاريع المجتمعية:

• شارك 92% من تلاميذ المجموعة التجريبية بفعالية في المشاريع المجتمعية.

• أظهرت بطاقات الملاحظة زيادة في مستوى التعاون والعمل الجماعي بنسبة 40%

لدى المجموعة التجريبية.

3. فهم وتقدير الطلاب للتربية الفنية:

• ارتفع مستوى فهم التلاميذ لأهمية الفن في المجتمع بنسبة 45% لدى المجموعة التجريبية.

• زاد اهتمام التلاميذ بالتراث الفني العراقي بنسبة 38% مقارنة بالمجموعة الضابطة.

ثانياً: تحليل البيانات النوعية

تم تحليل البيانات النوعية من المقابلات شبه المنظمة مع المعلمين باستخدام تحليل المحتوى الموضوعي (Thematic Content Analysis). تم اتباع الخطوات التالية:

1. قراءة النصوص بدقة وترميزها.
 2. تحديد الموضوعات الرئيسية والفرعية.
 3. مراجعة الترميز والموضوعات من قبل باحث ثانٍ لضمان الموثوقية.
 4. استخراج الاقتباسات الداعمة للموضوعات الرئيسية.
- الموضوعات الرئيسية المستخرجة من المقابلات:
1. تحسن الدافعية والمشاركة لدى التلاميذ
 2. تحديات لوجستية في تنفيذ التعلم خارج الصف
 3. تعزيز الروابط بين المدرسة والمجتمع
 4. الحاجة إلى تدريب إضافي للمعلمين
 5. تأثير إيجابي على فهم التلاميذ للتراث الفني العراقي

ثالثاً : النتائج

1. استخدام المشاريع المجتمعية والتعلم خارج الصف له تأثير إيجابي كبير على اتجاهات التلاميذ نحو مادة التربية الفنية.
2. هذه الاستراتيجيات تعزز فهم وتقدير التلاميذ للفن ودوره في المجتمع.
3. المشاريع المجتمعية تساهم في تنمية مهارات العمل الجماعي والمسؤولية الاجتماعية لدى التلاميذ .

رابعاً : أهم توصيات البحث الحالي :

1. دمج التعلم خارج الصف والمشاريع المجتمعية في منهج التربية الفنية للمرحلة الابتدائية في العراق.
2. توفير التدريب اللازم للمعلمين على تطبيق هذه الاستراتيجيات بفعالية.
3. تخصيص موارد لدعم المشاريع الفنية المجتمعية في المدارس.
4. تعزيز الشراكة بين المدارس والمؤسسات الثقافية والفنية في المجتمع المحلي.

خامساً : أهم مقترحات البحث الحالي :

1. دراسة طولية لتتبع التأثير طويل المدى لهذه الاستراتيجيات على التطور الفني للتلاميذ .
2. بحث في كيفية دمج التكنولوجيا مع التعلم خارج الصف في مجال التربية الفنية.
3. دراسة مقارنة بين مختلف المناطق في العراق لفهم تأثير البيئة المحلية على فعالية هذه الاستراتيجيات.

المصادر العربية والأجنبية

أولاً :- المصادر العربية

- 1- ابن منظور , لسان العرب , نشرة آداب الحوزة , قم , إيران , 1405م.
- 2- أبو زيد , شرين (2022 م) : المشاريع الفنية المجتمعية كمدخل للتربية من أجل التنمية المستدامة في مناهج التربية الفنية . مجلة البحث العلمي في التربية , كلية البنات – جامعة عين الشمس .
- 3- بن عياد , منيه (2023) , تأثير العوامل الاجتماعية والاقتصادية للأسرة على التحصيل الدراسي للأبناء مجلة ابن خلدون للدراسات والأبحاث .
- 4- جمعة , سامي أحمد (2020) فعالية التعلم القائم المشروعات المجتمعية في تنمية القيم الاجتماعية لدى طلاب المرحلة الثانوية . مجلة العلوم التربوية , جامعة المنصورة .
- 5- حسن , أحمد (2020) : أثر الأنشطة الفنية المجتمعية في تنمية المسؤولية الاجتماعية لدى تلاميذ المرحلة الإعدادية , مجلة التربية الفنية المعاصرة , جامعة حلوان .
- 6- زاهر, منى (2010) التربية الفنية والتكامل مع المناهج الدراسية , الإسكندرية المكتب الجامعي الحديث .
- 7- الساعدي , عمار جبار عيسى (2012م) : اثر توظيف برنامج الكورت , في اكتساب المفاهيم البلاغية وتنمية المهارات النقدية عند طالبات معاهد إعداد المعلمات , أطروحة دكتوراه (غير منشور) قسم العلوم التربوية والنفسية كلية التربية – ابن رشد , جامعة بغداد .
- 8- شحاته ,حسن , و النجار زينب (2003م): معجم المصطلحات والنفسية عربي – انكليزي انكليزي – عربي , الدار المصرية اللبنانية , القاهرة .
- 9- عبد الحميد , فتحي مصطفى (2016 م): علم النفس التربوي : نظريات وتطبيقات . القاهرة : دار الفكر العربي , 2016.
- 10- عبد العظيم , هند (2023 م) : فاعلية التعلم القائم على المشاريع المجتمعية في تنمية المهارات الفنية والاجتماعية لدى طلاب المرحلة الإعدادية , مجلة التربية الفنية المعاصرة – جامعة حلوان .

- 11- عبد الله , نجلاء (2021) , المشروعات التربوية ودورها في تعزيز الانتماء والمسؤولية المجتمعية . مجلة التربية المعاصرة , كلية التربية , جامعة الزقازيق .
 - 12- عبد المجيد , سلوى (2018 م) : التربية الفنية ودورها في تنمية الصحة النفسية لدى طلاب المرحلة الإعدادية . مجلة التربية الفنية المعاصرة , جامعة حلوان .
 - 13- عبد الوهاب , منى (2023م) منهج تكعيبي مقترح في التربية الفنية قائم على قضايا المجتمع المحلي (رسالة ماجستير غير منشورة) . جامعة حلوان كلية التربية الفنية .
 - 14- عتال , عفاف عبد الله (2018 م): فاعلية المشاريع المجتمعية في تنمية المسؤولية الاجتماعية لدى طلاب المرحلة الثانوية , مجلة كلية التربية جامعة عين الشمس.
 - 15- عزة , نور عادل خطاب(2024م) أثر استراتيجيات الطاولة المستديرة في تنمية التفكير الإبداعي لدى طالبات المرحلة المتوسطة في مادة التربية الفنية , مجلة إكليل للدراسات الإنسانية .
 - 16- الفيل , حليمي محمد (2018م): تأثير برنامج تعليمي قائم على التعلم خارج الصف في تنمية الذكاء الإبداعي ومهارات فعالية الحياة لدى طلاب التربية الفنية بكلية التربية النوعية – جامعة الإسكندرية , مجلة كلية التربية جامعة الأزهر.
 - 17- النحيف, مجدي حسين السيد , عزب, حامد سالم جمعه , حماد, أحمد عزت الدقيل, عبد الرحمن. (2021). دور مناهج التربية الفنية في تنمية قيم المواطنة لدي الطفولة المتأخرة. مجلة بحوث التربية النوعية. المجلد 61 عدد 31 يناير ص75-105
- ثانياً : المصادر الأجنبية**
- 18- Wang, M. T., & Eccles, J. S, (Social support matters: Longitudinal effects of social support on three dimensions of school engagement from middle to high school. *Child* ,2012) 49(7) p1266-1276.
 - 19- Bruce, T. (2010) .Early Chidhood: A Guide For Students, India SAGE.
 - 20- Dhanapal. S., Lim, C. (2013) . A Comparative study of the impacts and students, perceptions of indoor and outdoor and outdoor learning in the sciensciassroom.Asia-Pacific Forum on Science Learning and Teaching,14(2), pp1-23.

- 21- Dillon , J., Morris, M., O'Donnell, L., Reid, A., Rickinson, M & Scott, W. (2005). Engaging and Learning with the Outdoors- The Final Report of the Outdoor Classroom in a Rural Context Action Research Project. Final Report. National Foundation for Education Research.
- 22- Okaty, J. (2012) .The Effectiveness of Outdoor Education on Environmental Learning, Appreciation, and Activism. Master Thesis, Florida International university.
- 23- Hayden, L. (2009) . Leaving the Classroom Behind: Increasing Student Motivation through Outdoor Education, A Rising TIDE, Volume 2.
- 24- Cooper, A. (2015) , Nature and the Outdoor Learning Environment: The Forgotten Resource in Early Childhood Environmental Education, 3(1), pp85-97.
- 25- Dymont, J. (2005). Green School Grounds as Sites for Outdoor Learning: Barriers and Opportunities. International Research in Geographical and Environmental Education, 14(1) , pp28-45.
- 26- Feidman, E. & Woods, D. (2020) .Community- based Art Education: Learning in and through Art Projects. Journal of Art Education. 73(2), 12- 19.
- 27- Taylor, P. (2018). Rethinking Art Education through Socially Engaged Art Projects. International Journal of Education through Art, 14(3) , 325- 339.
- 28- UNESCO (2020). Education for Sustainable Development: A Roadmap .United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization.
- 29- Daignault, L. (2003) Children's Creative Musical Thinking Within the Context of a Computer – Supported Improvisational Approach to Composition .Doctoral

Dissertation , Northwestern University ,Boston ,
Massachusetts, USA.

30- Brynigolson,R (2010) Teaching Art . A complete
Guide for the Classroom, Portage and Main Press,
Canada.

31- Education Scotland. (2011) . Outdoor Learning
Practical guidance, ideas and support for teachers and
practitioners in Scotland.pp1-110,available at [www.
Educationscotland.gov uk](http://www.Educationscotland.gov.uk)

التكوين الجمالي والوظيفي للضوء واللون في عروض مسرح الطفل The aesthetic and functional composition of light and color in children's theater performances

م. د. محمد عبد الحميد عبد الحسين

Dr. Muhammad Abdel Hamid Abdel Hussein

مكان العمل: معهد الفنون الجميلة المسائي المختلط/ الكرخ الأولى

Workplace: Evening mixed institute of fine arts /The first
Karkh

E/07712344724

E-mail :mohammedalameer1986@gmail.com

الكلمات المفتاحية: التكوين الجمالي والوظيفي، الضوء واللون، مسرح الطفل.
ملخص البحث

لقد شكل الضوء واللون منعطفاً رئيساً في البناء التركيبي للصورة البصرية لقدرته على التأثير السيكولوجي لأيدلوجية الطفل والدور الذي يتركه في سلوكياته من خلال الانعكاسات اللونية وفضاءات المكان التي تعزز قيمة جمالية ووظيفية تعمل على صناعة بيئة لونية وفضاء يعمل على جذب المتلقي وإشراكه في عناصر الدهشة والإبهار وفق فضاء لوني مغاير عن نمطية الواقع التقليدي، مما يزيد من عملية التلقي وتفعيل قدراته العقلية ومدركاته الحسية السمعية والمرئية، فقد احتوى البحث أربعة فصول، تضمن الأول استعراض المشكلة بالسؤال الآتي: ما التكوين الجمالي والوظيفي للضوء واللون في عروض مسرح الطفل؟، أما الأهمية فقد تسهم في نقل الايدلوجيات والتجارب والمهارات إلى المتلقي الطفل من خلال التأثير المباشر لمدركاتهم الحسية السمعية والبصرية داخل فضاء العرض. أما الهدف فقد تمحور في التعرف على (التكوين الجمالي والوظيفي للضوء واللون في عروض مسرح الطفل)، واختتم الفصل الأول بمصطلحات البحث، أما الفصل الثاني: فتضمن مبحثين، الأول: منظومة الضوء واللون في العرض المسرحي، والثاني: مسرح الطفل (المفهوم – الاشتغال)، أما الفصل الثالث: فتضمن استعراض منهجية البحث بجميع تفاصيلها بدءاً من منهجية البحث وصولاً إلى تحليل العينة، أما الفصل الرابع: فعرضت فيه نتائج البحث والتي استعمل الباحث معادلة (هولستي) لاستخراج الوسط المرجح والوزن المثوي لتصبح النتائج حقائق تحمل دلالات إحصائية قابلة للتعميم، وظهرت جملة من الاستنتاجات أبرزها: ان استخدام الضوء واللون بشكل واعٍ ومدرّوس لا يقتصر على إظهار خشبة

المسرح أو تلوين المناظر بل يسهم في بناء الفضاء التخيلي الذي يعيشه الطفل أثناء العرض، مما يحقق البناء الوظيفي معززاً لديه الإدراك الحسي والجمالي ويُرسخ الفكرة أو الرسالة الموجهة إليه، واختتمت الدراسة بالمصادر والملاحق.

Keywords: aesthetic and functional composition, light and color, children's theater.

Research Summary

Light and color have marked a major turning point in the compositional construction of visual images, due to their ability to psychologically influence children's ideology and the role they play in shaping their behavior through color reflections and spatial spaces. These reflections enhance aesthetic and functional value, creating a colorful environment and space that attracts the viewer and engages them in elements of amazement and dazzle, based on a color space that differs from the stereotypical nature of traditional reality. This increases the reception process and activates his mental abilities and his auditory and visual sensory perceptions. The research contains four chapters. The first includes a review of the problem with the following question: What is the aesthetic and functional composition of light and color in children's theater performances? The importance may contribute to transferring ideologies, experiences and skills to the child recipient through the direct influence of their auditory and visual sensory perceptions within the performance space. The aim was to identify (the aesthetic and functional composition of light and colour in children's theatre performances). The first chapter concluded with the research terms. The second chapter included two sections: the first: the system of light and colour in the theatrical

performance, and the second: children's theatre (concept - operation). The third chapter included a review of the research methodology with all its details, starting with the research methodology and ending with the analysis of the sample. The fourth chapter presented the results of the research, in which the researcher used the Holsti equation to extract the weighted mean and the percentage weight, so that the results became facts that carry statistical connotations that can be generalized. A number of conclusions emerged, the most prominent of which are: the conscious and deliberate use of light and color is not limited to showing the stage or coloring the scenes, but rather contributes to building the imaginary space that the child lives during the show. This achieves functional construction, enhancing sensory and aesthetic perception, and solidifying the idea or message directed at him. The study concluded with sources and appendices.

الفصل الأول - الإطار المنهجي

أولاً: مشكلة البحث

لقد ارتبط الضوء واللون بالفكر الإنساني منذ بدء الخليقة معززاً علاقته بما يحيطه من أشكال وظواهر ومتغيرات زمانية ومكانية، فقد لازم اللون الإنسان في جميع مراحل كونه تعد من الرسائل الطبيعية التي قدمتها الطبيعة إلى الإنسان وتعامل معها وفقاً لأيدلوجياته الأسطورية وما يقدمه هذا التعامل مع الموجودات اللونية سبيلاً لتبادل الأفكار الاجتماعية والروحية والتعبير عن الانفعالات والحاجات والدوافع الإنسانية، فقد شكلت "الألوان دوراً محورياً في تشكيل العلاقات الاجتماعية بين الناس والكشف عن مكونات الذات من خلال الميول والامزجة اللونية العامة للأفراد في المجتمع، فهي رموز متفق عليها في الاحتفالات والطقوس والمناسبات المختلفة وهي شعارات للبنى الاجتماعية بمختلف درجاتها وجزء من عادات الشعوب وتراثها الثقافي والديني واللغوي" (عثمان، 2006، صفحة 21)، إذ إن تداولية اللون رمزت إلى أهداف نفسية ارتبطت بالعادات التي لازمت معتقداتهم وكيفية التعامل في المعابد والقصور والقبور وجميع البنى المكانية والزمانية، ويمكن القول ان الضوء واللون من

العناصر الرئيسية التي تعامل معها الإنسان وفق جميع جوانبه النفسية والاجتماعية والروحية.

إن العلاقة الارتباطية بين الضوء واللون في الفن المسرحي أخذت منحى مهم في البنى الاشتغالية والمفهوم الجمالي، لما يقدمه هذين العنصرين من تأثير وبناء وظيفي وجمالي في التركيبات التشكيلية داخل فضاء العرض، إذ يرتبط ارتباطاً مهماً في إظهار تكوينات المكان كون اللون يعد خاصية ضوئية يعتمد إظهاره على مدة الضوء الموجه على الجسم اللوني وانعكاس الموجات للعين، ولحظة توقف هذا الانعكاس يتحول إلى لون اسود غير مرئي وهذا التمحور يتجلى في منظومتين اشتغاليتين وهما الضوء واللون وما يقدمه من جانب جمالي ووظيفي مشكلاً الدعامة الأساسية في بناء بصرية الصورة في عروض مسرح الطفل، إذ إن الطفل له خصوصيته في الاستجابة ويختلف عن مسرح الكبار من خلال استثارة مجسات الطفل الحسية السمعية والمرئية وبناء جسر بصري يلامس أفكار المتلقي الطفل ويحدث تفاعلاً وبناءً عقلياً وعمليات جذب نحو تقويم سلوكي سوي، كون مرحلة الطفولة تعد مرحلة من مراحل النمو العقلي وتعتمد في تعاملات الإحساس وبناء للصور الذهنية والجانب العقلي في مرحلة من البلورة والاضطراد والتعلم المستمر.

يعد الضوء من العناصر الرئيسية المثيرة في عملية التحول البصري من الناحية الجمالية والوظيفية، فضلاً عن اشتباكه ذهنياً مع بقية العناصر وصناعة الدراماتيكية البنائية في العملية التكاملية للإنتاج المسرحي، وهذا يشكل محوراً مهماً في أهمية مسرح الطفل وما يقدمه من صورة بصرية يعتمد بناؤها على جانبيين مهمين وهما الضوء واللون، وما يتركه هذين العنصرين في البنية التركيبية للطفل وانعكاسها في سلوكياته مشكلةً مرتكزات تحفيزية للقدرة الإبداعية والفنية والتخيلية وخلق خطاباً تعليمياً تربوياً ينمي أشكال التعبير لدى الطفل من خلال خلق حالات الانبهار والدهشة وثارة التفكير التساؤلي داخل منظومة العرض، وهنا يجد الباحث ضرورة فهم منظومة مسرح الطفل وفق البناء الجمالي والوظيفي للضوء واللون وما ينتج من بناء إنشائي بصري يعمل على تأسيس خطاب تعليمي تربوي يلامس العمليات الإدراكية والحسية للطفل وبلورة عملياته العقلية وفق مثيرات وصياغتها إلى صور تخاطب مدركاته ومعرفة مدى فاعلية ودور الضوء واللون وبنائيتها في العروض الموجهة للمتلقى/الطفل، وتأسيساً على ذلك فقد تمحورت مشكلة البحث الحالي في التساؤل الآتي: ما التكوين الجمالي والوظيفي للضوء واللون في عروض مسرح الطفل؟

ثانياً: أهمية البحث:

1. تسهم هذه الدراسة في الاختصاص المسرحي وبالأخص مسرح الطفل وتسلط الضوء على معرفة وفهم التكوين الجمالي والوظيفي للضوء واللون داخل منظومة العرض.
2. يرفد المكتبات العربية في التخصصات الفنية والجهات المعنية كدائرة ثقافة الأطفال ودائرة السينما والمسرح بمصدر علمي تحليلي عن كيفية التعامل مع الضوء واللون في عروض مسرح الطفل.
3. تسهم هذه الدراسة في نقل الايدلوجيات والتجارب والمهارات إلى المتلقي/الطفل من خلال التأثير المباشر لمدركاتهم الحسية السمعية والبصرية داخل فضاء العرض.
4. قد تفيد طلاب كليات ومعاهد الفنون الجميلة وكذلك المخرجين والممثلين كتجربة نظرية تلامس الجانب العملي وتعزز التكامل الاشتغالي في كلية العمل المسرحي الموجة للطفل.

ثالثاً: هدف البحث

يهدف البحث الحالي إلى التعرف على (التكوين الجمالي والوظيفي للضوء واللون في عروض مسرح الطفل).

رابعاً: حدود البحث

الحدود المكانية: العراق/بغداد/ المسرح الوطني.

الحدود الزمانية: 2020 - 2022.

الحدود الموضوعية: عروض المخرج حسين علي صالح/فرقة مسرح الطفل الجوال.

خامساً: مصطلحات البحث

• التكوين: لغوياً

"كَوْن الشيء : ركه بالتآلف بين أجزائه . تكوّن الشيء : حدث . يقال كونه فتكون"(مصطفى، 1989، صفحة 806).

"التكوين: الكون : مطلق الوجود العام، والتكوين اسم لما يحدث دفعة كحدوث النور عقب الظلام مباشرة، فإذا كان الحدث على التدرج فهو حركة، والتكوين : استحالة جوهر المادة إلى ما هو اشرف منه . ويقابله الفساد وهو استحالة جوهر إلى ما هو دونه، والكونان : الدنيا والآخرة"(الهواري، 2007، الصفحات 1446 - 1447).

• التكوين: اصطلاحاً

عرفة (ماري الياس)بأنه "كلّ متكامل مهما كان نوعه مؤلف من عناصر مادية أو مجردة لها ملامح مختلفة، لكنها تنظم فيما بينها في علاقة ما تتجلى في تكوين العمل"(قصاب، 1997، صفحة 105).

كما عرفته أيضاً بأنه "ارتباط العنصر بكلية العناصر الأخرى والذي يجعله خاضعاً للكل الذي يقوم فيه ويعطي مبدأ الأولوية للكل على الأجزاء"(علي، 1986، صفحة 198).

وعرفه (اومليل) بأنه "بناء نظري للأشياء يسمح بشرح علاقاتها الداخلية وبتغير الأثر بين هذه العلاقات"(علي، 1986، صفحة 198).

يعرف الباحث التكوين إجرائياً بأنه:

عملية تكامل وارتباط مجموعة من الأجزاء والعناصر مع بعضها وفق علاقات داخلية تتجلى في بناء العمل تتمحور ارتباطيتها بالخضوع للكل على الأجزاء محققاً كلاً متكاملًا في إنشائية الشكل البصري الموجه للطفل.

• الجمالية: لغوياً

الجمال: "مصدر الجميل ، والفعل جَمُلَ وقوله عزَّ وجل :{وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ}{النحل6, أي بهاء وحسن، الجمال الحسن يكون في الفعل والخلق، وقد جَمُلَ الرجل بالضم جمالاً فهو جميل وجُمَال . والجُمَال بالضم والتشديد أجمل من الجميل ، وجملة أي زينه، والتجميل تكليف الجميل"(مكرم، 2005، صفحة 235).

الجمالُ : "الحُسْن يكون في الخلق وفي الخلق.. وفي الحديث (إن الله جميل يحب الجمال)"(التليسي، 2000، صفحة 375)، والجمالُ : "الأكثر جمالاً وجمال كل شيء وبهائه هو أن يكون على ما يجب له"(مراد وهبة، 1971، صفحة 72).

• الجمالية: اصطلاحاً

عرفها (اللاندر) بأنها "علم موضوعه الحكم التقويمي الذي ينطبق على التفريق بين الجميل والبشع"(مشذوب، 2014، صفحة 26).

وعرفها (ولتر ستيس)بأنها "تركيبية بين المدرك (الحسي) والتصوير (العقلي) فالجمال عنده هو إشعاع الفكرة من خلال الموضوعات الحسية فكل ما هو جميل يتألف من عنصرين الفكرة والمدرك"(ولتر، 2000، صفحة 20).

كما عرفها (بومغارتن) بأنها "علم نمط المعرفة والعرض الحسي"(مارك، 2012، صفحة 18).

يعرف الباحث الجمالية إجرائياً بأنها:

عملية تكاملية تنشأ وفق ترابط علائقي بين مجمل العناصر المادية تتجلى وفق تناغم وانسجام فيما بينها محققة كلية متكاملة الأجزاء لبنية التكوين وفضاء العرض تأثير المجسات الحسية السمعية والمرئية لمدرجات الطفل.

• الوظيفة: لغوياً

"توظيف الشيء على نفسه توظيفاً ألزمها إياه" (مكرم ا.، 1956، صفحة 274).
"عمل خاص ومميز لعضو في مجموعة مرتبطة الأجزاء ومتضامنة تدرس العمليات
الذهنية من وجهة النظر الديناميكية وإنها وسائل لغايات معينة" (مدكور، 1983،
صفحة 215).

• الوظيفة: اصطلاحاً

عرفها (البسيوني) بأنها "توجيه الانتاج الفني ليقدم غايات تطبيقية لها قيمتها في الحياة
اليومية" (محمود، 1985، صفحة 231).
وعرفها (هربرت ريد) بأنها "تمثيل الحقيقة المحسوسة لما هو مدرك من الطبيعة، في
حين تكون الصورة المتخيلة مكتسبة من الواقع والتأمل الدقيق له وتكوين التجربة
الحسية الناتجة من التأمل الدقيق المادي وتواصله لطريقة التمثيل الحسي كصورة
مرئية تفسر حالات معينة وإيصال رسالة ما" (هربرت، 1986، صفحة 52).
كما عرفها (اونيل) بأنها "الاهتمام بما تحمله العمليات العقلية والخصائص المميزة
للشخص وتقوم به في الشؤون العملية للحياة" (اونيل، 1987، صفحة 124).
يعرف الباحث الوظيفة إجرائياً بأنها:

الغاية المادية والأهداف الملموسة وتفسير حالات معينة وإيصال رسالة من الإنتاج
الفني والاهتمام بما تحمله العمليات العقلية والخصائص المميزة للموجودات وتمثيل
الحقيقة المحسوسة لما هو مدرك للطفل داخل فضاء المكان.

• الضوء: لغوياً

"الضوء، ضَوْءٌ : جمع : أَضْوَاءٌ مصدر ضَاءَ كأن نقول: "شَاعَ الضَّوُّءُ فِي الْعُرْفَةِ أَوْ
قَرَأَ فِي ضَوْءٍ خَافِتٍ وَهُوَ لغير المصدر، وقرينه النور والضياء هو ما تدرك به حاسةُ
البصر عن انتشاره على المواد الأشياء مثل ضوء القنديل النهار الشمس وهو على
نوعين سالب : غير متأثر بالضوء وموجب:منجذب إلى الضَّوُّء" (عمر، 2008،
صفحة 100)

"الضوء: النور وهما مترادفان أو الضوء أقوى واسطع من النور، أو الضوء بالذات
كضوء الشمس والنار، والنور بالعرض والاكتساب من جسم آخر، كنور
القمر" (عطية، 2004، صفحة 546).

• الضوء: اصطلاحاً

عرفها (محمد حامد) بأنها "الاستخدام في توجيه خاص على شكل معين وذلك
باستخدام الضوء الصناعي" (حامد، 1975، صفحة 8).

وعرفها (جلال جميل) بأنها "موجات كهرومغناطيسية يسقط على الأشياء ويميزها فيثير حاسة البصر ويقيم في قدرته على النفاذ في الأشياء لإخراج معانيها وعكس ما في داخلها إلى الخارج وهذا ما يتجلى بوضوح على خشبة المسرح" (محمد، 2002، صفحة 27).

كما عرفه (سامي عبد الحميد) بأنه "يقود العين ويجلب الانتباه وبغيا به يختفي كل شيء، إذ أن الضوء يعزل الممثل عن خلفية المسرح ويكشف عن المكان والزمان والحدث والمزاج، حتى أنه أحيانا يصبح التكوين نفسه" (الشاطي، 2015، صفحة 109).

يعرف الباحث الضوء إجرائياً بأنها:

موجات انعكاسية تسقط على الأشكال الملموسة المحسوسة تعمل على إظهارها مما يثير حاسة البصر ويقود العين ويجلب الانتباه فتتجلى موجودات المكان وبغيا به يختفي كل شيء وأنها تكشف عن المكان والزمان والحدث والحالة النفسية لبنية العرض الموجه للطفل.

• اللون: لغوياً

"اللون دلالة إدراكية معرفية مباشرة في التجربة البشرية" (بونت، 2011، صفحة 773).

"اللون : هيئة كالسواد والحُمرة ، وفلان مُتلون أي لا يثبت على خلق واحد" (الرازي، 1983، صفحة 609).

"اللون: لون كل شيء ما فصل بينه وبين غيره والجمع ألوان" (منظور، د.ت ، صفحة 279).

• اللون: اصطلاحاً

عرفه (عياض) بأنه "مفهوم وبعده تلوين في دلالتها على التعبير من حال إلى حال وهي حالات حسية مرغوب فيها إلى حالات تغير الإنسان من حال إلى حال وهي حالات معنوية مرغوب عنها غالباً" (أمين، 2009، صفحة 12).

وعرفه (كلود) بأنه "عبارة عن موجات ضوئية اهتزازية تتركها العين، وهذه الموجات قد تقصر أو تطول، وعليه فإن اللون هو أكثر من مجرد زخرفة أو زينة للعين، إنه النور وقد تجزأ إلى موجات متباينة الطول والاهتزاز" (عبيد، 2014، صفحة 12).

كما عرفه (كاظم) بأنه: "أحد مظاهر التجربة البصرية عندما ننظر جسماً، واللون الذي نراه يعتمد على حدة وطول موجة الضوء التي تنير الجسم" (حيدر، 1984، صفحة 238).

يعرف الباحث اللون إجرائياً بأنه:

عملية انعكاسية ناتجة من الضوء بموجات اهتزازية قد تقصر أو تطول تعتمد على حدة وطول موجة الضوء التي تنير الجسم وتثير حاسة البصر وتجذب انتباه الطفل بتنوع واختلاف الانعكاسات الضوئية من احمر، اصفر، ازرق وغيرها داخل منظومة العرض.

• مسرح الطفل: اصطلاحاً

عرفه (اندرسون) بأنه: "تحويل المادة التعليمية إلى نص حوارى يؤدي أمام الجمهور من قبل الطلاب وفق القواعد العامة من إعداد المسرحية وعرضها وإخراجها، بحيث تحقق أهداف العملية التعليمية" (سليم، 2019، صفحة 47).

وعرفه (حسن مرعي) بأنه: "من الوسائط المهمة الممكن استخدامها في تنمية وتفعيل القدرات العلمية والتربوية في مراحل التعليم ويتم من خلاله تقديم المعرفة بقالب فني" (مرعي، 2000، صفحة 5).

كما عرفه (عبد الفتاح) بأنه "جزء من مسرح الكبار ويتصف بصفاته في الغالب مع فارق في مستوى النص ونوعية الممثلين والأهداف والأفكار" (معال، 1984، صفحة 27).

يعرف الباحث مسرح الطفل إجرائياً بأنه:

نوع من الاشتغال المسرحية الذي يعتمد في استهدافه لفئة الأطفال التي تعمل في تنمية وتفعيل القدرات العقلية والسلوكية وتفعيل مدركاته الحسية السمعية والمرئية داخل فضاء مسرحي يمتلك جميع موجودات وعناصر العرض المسرحي ويعد جزءاً من مسرح الكبار ويتصف بصفاته في الغالب مع فارق في مستوى النص ونوعية الممثلين والأهداف والأفكار.

الفصل الثاني – الإطار النظري

المبحث الأول

منظومة الضوء واللون في العرض المسرحي

لقد ارتبط اللون بمفهوم الضوء والتغيرات الحاصلة من الانعكاسات الضوئية كون اللون يعد خاصية ضوئية ترتبط بصريته بدرجة الموجة المسلطة على الجسم الظاهري وبتأثير الضوء على العين تتحقق مرئية الرؤية والتي تتوقف أو تستمر وفق مقدار الضوء المسلط على الجسم المادي، إذ إن أهمية استخدام الإضاءة تتمحور في "رؤية العناصر المادية على خشبة المسرح خاصة الممثل وتعبيراته الجسدية وانفعالاته النفسية التي تظهر على الوجه مباشرة، لذلك فإن هذا الكشف للموجودات المادية إنما يأتي ليعبر عن مكانية الحدث عبر استخدام كمية محددة من الضوء بحسب

الحاجة الماسة لإضاءة عنصر محدد أو عدة عناصر أخرى" (المنعم، 2013 ، صفحة 110)، كون الضوء يلعب "الدور الكبير في خلق الجو النفسي للمشاهد من خلال تغيير الملامح نحو الشر أو نحو الخير، فالإضاءة ترسم ملامح مغايرة للشخصية، في حين تصدر من الأسفل أو من الأعلى بشكل عمودي، تجعل من وجه الممثل وجهاً مخيفاً أو بانئساً مغايراً لوجهه الطبيعي وهو ما تريد ان تعبر عنه الصورة" (الحسب، 2015، صفحة 144)، ويعد من "ابرز العناصر التقنية المكونة للعرض المسرحي من حيث تأثيرها على العناصر الأخرى ودورها في إبراز رؤى المخرج والكشف عن الحالات السيكولوجية للشخصية المسرحية، فضلا عن تعبيرها عن الحدث المسرحي وتطوره اذ يعدها المخرجين المحور النفسي الذي بواسطته يتم تشكيل روح العمل" (المنعم، 2013 ، صفحة 109)، إذ تعد الإضاءة "المحرك الرئيس لتشكيل الصورة المتكاملة للعرض أمام الجمهور وتتسيد المشهد من خلال تأثيرها المباشر في ذائقة المتلقي، فهي عملية إبداعية يتمخض عنها نتائج جمالية مبهرة تتولد من الحركة المتاحة لها عبر التنقلات في فضاء العرض وينتج عن ذلك متابعة المتلقي لها أكثر من أي عنصر آخر" (جودي، 2016، صفحة 61).

إن الإضاءة المسرحية هي المسؤول الأول في عامل الإظهار وصناعة بيئة المكان، إذ "تخلق الجو الدرامي المناسب للممثل على خشبة المسرح، وان هذا الجو له تأثيره السيكولوجي في المتفرج من ناحية المأساة أو الملهة أو تأثير فني بصري من ناحية التشكيل العام، وان الصورة المرئية بكلياتها من حركة الممثل، ومناظر، وأزياء، واكسسوار، تبدو مؤثرة إذا ما كان الضوء مناسباً لهذه الأشكال، أي ان الضوء الملون هو الذي يعطي التكوين واللمسة الساحرة ليبدو جميلاً ومتكاملاً" (حامد، 1975، صفحة 10)، لذا فان "للإضاءة المسرحية دورها المهم في إبراز وتأكيـد الحضور المادي للممثل على خشبة المسرح فضلاً عن دورها في تطوير فن الأداء التمثيلي بما يتضمنه من حركات وإيماءات وتفاصيل حركية، وإذ كانت الإضاءة إلى جانب مهمتها الوظيفية في إضاءة مكان التمثيل والإحياءات بالجو الواقعي للأحداث، فإنها في تجارب المسرح المعاصر أصبحت جزءاً لا يتجزأ من أعمال تجذب انتباه المتفرج الى المناطق المحورية للحدث" (الكاشف، 2006، صفحة 205)، لذلك يجب ان "يأخذ مصمم الإضاءة بعين الاعتبار ألوان الأزياء والديكورات والإكسسوارات وماكياج الممثلين، ودراسة مدى تأثيرها في الإضاءة كذلك يجب عليه ان يختار ألواناً للإضاءة تتوافق مع الفكرة التي يطرحها كل مشهد من مشاهد العرض، أو مع الفكرة الرئيسية التي يتناولها العرض وذلك من اجل خلق الجو الدرامي المناسب، كذلك يجب ان يعرف تماماً كيفية توزيع الإضاءة بما يتناسب مع مناطق المسرح وأحداث العرض

المسرحي"(يحيى، 2014، صفحة 70)، إذ "ارتبط جو المسرحية بجوهرها الانفعالي وان الجو النفسي الذي يخلقه المخرج من السرعة الإيقاعية للفعل الدرامي والوضع ومختلف المؤثرات الصوتية والضوئية تؤثر على سايكوفسيولوجية الممثل ويولد فيها تكيفات وألواناً غير متوقعة، وان هذه الخاصية في أداء الممثل تحقق بعدوى الجو العام الذي تساهم في خلق الإضاءة مساهمة فعالة في نقل الانطباع الفني"(ينظر: حسين، 2014، صفحة 113).

إن بنائية اللون تتولد من العلاقة الارتباطية بين الضوء وانعكاسه على الأشياء المادية وامتلاكه مجموعة من القيم الدلالية المرتبطة بالبنية الايدلوجية والسيكولوجية للمجتمع أي يلعب اللون وانعكاساته الضوئية دوراً مهماً في الحالة السيكلوجية للمتلقى وصناعة المزاج العام للبيئة المكانية وشكلاً بصرياً وبناءً تشكلياً لصورة العرض المسرحي، كون "الشكل في حقيقة الأمر لا يمكن إدراكه إلا باعتباره لوناً ولا يمكن الفصل بين ما نراه كشكل وبين ما نراه كلون، لأن اللون هو تفاعل يحدث بين شكل من الأشكال وبين الأشعة الضوئية الساقطة عليه والتي بها نرى الشكل، وما اللون إلا المظهر الخارجي للشكل، ومع ذلك فان للون دوراً هاماً يلعبه في الفن لان له تأثيراً مباشراً على الحواس"(السعيد، 2000، صفحة 85)، إذ ان للألوان "تأثيراً فسيولوجياً في العين البشرية بموجاتها وتردداتها المختلفة لتحصل عملية الإدراك الحسي ومن ثم تخلق هذه العملية استجابة معينة، اي ان اللون ليس مجرد إحساسات على شبكية العين، بل انها ترتبط بعمليات التفكير والانفعالات"(الحמיד، 1987، صفحة 105)، كما ان "التنوع في المجال اللوني يتماشى مع التنوع في انفعالاتنا، فاللون الأحمر يتماشى مع انفعال الغضب واللون الأصفر يتماشى مع انفعال السرور واللون الأزرق يتماشى مع انفعال الشوق، وقد يكون هناك تفسير فسيولوجي لهذا التماشي او التوازي بين الألوان والانفعالات، وان الأشعة الضوئية الساقطة على شبكية العين هو الذي يقدر ما نحس به من متعة أو ضيق"(السعيد، 2000، صفحة 85)، كما ان "طريقة ترشيح القيمة الضوئية اعتماداً على اللون والظل والضوء من أهم الوسائل التي تحدد مثالية العمل الفني وتمنحه القيمة التجسيمية بحيث يبدو الشكل مرئياً من عدة زوايا بل وتُصنع من القيمة الجمالية والوظيفية والمتعة الحسية التي يضطلع بها الشكل المنجز وعمل المؤدي لإثارة الدهشة لدى المتلقي"(ينظر: حسين، 2014، صفحة 121).

ان عملية البناء لبصرية الصورة المشهدة يعتمد على تطويع خواص الضوء واللون وبلورتها وفق البنية القصصية ورؤية المخرج لتحقيق البناء الجمالي والوظيفي، وان هذه الخواص تتمحور في أربعة محددات وإنها: الشدة، اللون، التوزيع، الحركة، الإيقاع، إذ ان خواص الضوء تعد من(أهم الركائز البنائية التي لها القدرة في بناء

الوحدة الضوئية واللونية للمشاهد وتمنح وفرة ضوئية تساهم في خصوبة الرؤية الفرجوية للمتلقي، فمن حيث الشدة فإنها تعمل وفقاً للمنبع الضوئي وقوته وتقنياته فضلاً عن قيمة اللون وكثافته وان درجة السطوع يتراوح بين الشديد والواظنة والباهتة عن طريق مخفضات الإضاءة (الدمر)، كما ان عين المشاهد تتكيف مع الضوء كلما زاد زمن المشهد ولكسر هذا التكيف أو التأقلم الأنّي من المفترض ان يمنح بصرية جمالية وتسهل عملية التخيل والتركيز، أما الانتشار أو التوزيع ويقصد بالطريقة التي يوزع بها الضوء على منطقة التمثيل وبقيّة فضاء المكان بنسب سليمة ومتجانسة، فضلاً عن ان التوزيع الناجح على خشبة المسرح يعتمد على زاوية الظلال وعمق تدرجها وتضادها مع المناطق المضاءة، أما الحركة فإنها تعني حركة الضوء وتشمل جميع المتغيرات من حيث التوزيع والشدة واللون والظل، ومن البديهي ان تكون حركة المصباح الضوئي دوراً في تغيير اتجاه سقوط الضوء مما سيغير اتجاه الظل وبالتالي فإن عين المتفرج سوف تنتقل من مكان الى آخر تبعاً لمنطقة الحركة الضوئية واللون له الدور الأساسي في الاتجاه والتركيز، كما ان سرعة الضوء واللون تتحدد بزمن قياسي تبعاً لنوعية اللون ومواصفاته، أما الإيقاع فإن التنوع في الإيقاع البصري في مسرح الأطفال يشكل مصدراً رئيساً في بناء العرض محققاً توافقاً ديناميكياً على مدى زمن العرض ليمنحه قيمةً جماليةً ويجعله أكثر إمتاعاً ودهشةً وشد لمدرجات الطفل(ينظر: حسين، 2014، صفحة 121_ 126)، كما ان عملية البناء اللوني تتحقق وفق عجلة الألوان التي تعد محور الاشتغال اللوني والتي يعتمد عليها المخرج والمصمم في البناء اللوني والوظيفي والمنظور الجمالي التي يعتمد عليها في التصميم واختيار الأفكار مثلما تتداخل عناصر التشكيل في الأجزاء الأخرى تتداخل الألوان مكونةً بنية المنظر جمالياً ووظيفياً.

المبحث الثاني

مسرح الطفل (المفهوم – الاشتغال)

يعد مسرح الطفل محوراً فعالاً في التأثير السلوكي لدى الطفل كونه في مراحل إدراكية طور النمو والبناء العقلي وهذا ما يسمح إلى انصياح الطفل إلى فضاءات لونية خارجة عن مألوفية بصرياته المعتادة وإدخال مدرجاته الحسية السمعية والمرئية إلى بيئة فعالة وجو نفسي عام تعمل على بناء جسر حسي تشاركي وفق علائقية تعمل على تغيير في سلوكياته بطريقة سوية تحمل جانب من المرح والتشويق والتساؤلات الفكرية والمعرفة التي تجذب المتلقي الطفل وتغير من خواصه السلوكية نحو الأفضل، فقد نشأت المظاهر الأولى لمسرح الطفل من خلال الإغريق والرومان منطلقاً في بداياتهم مستعينين بعرائس ودمى ارتبطت بمفهومهم الميثولوجي، إذ إن "فن العرائس نبع من

السحر والطقوس في روما القديمة حيث كانوا يلقون بدمية من القش في نهر التيجر تخليداً لذكرى الإنسان الضحية الذي كانوا يلقون به حياً وهو يقاوم الموج ويضيف بأن أفلاطون أشار إلى ما يؤكد وجود عرائس القفاز وأول من نعرفه فناً للعرائس هو (بوثنوس) وهو رجل إغريقي كان يقدم عروضه على المسرح الكبير للألة (ديوثيوس) في أثينا" (عقيل مهدي، 2014، ص4)، فقد اتسع مسرح الطفل "لممارسات فنية متنوعة من حيث بداياتها الإبداعية الأولى ووسائلها الفنية وأهدافها التي تمثلت على وفق طرائق المشاهدة لدى الجمهور الذي يشكل وسطاً تجريبياً يتلقى رسالة العرض ورموزه وإشارته ويفككها ويعيد استنطاقها بحسب فردانية قدراته الفنية المبنية على إيماءات ومكونات العرض المسرحي، ومهما بدت هذه المكونات عفوية فلا بد من وجود بنية منهجية تشد أطره وتجعلها عناصر مكونة لجملة مسرحية مجسمة لعالم العرض ومناخاته" (مهدي، 2014، صفحة 6)، كون مسرح الطفل "يلعب دوراً مهماً في تنمية ذكاء المتعلم والعناية بقدراته الذهنية من خلال عنايته للأفكار والمواضيع المناسبة التي يقدمها المسرح وتساهم في تنمية ذكائه وتحفيزه على التفكير السليم وهذا الدور ينبع من استماع الطفل إلى الحكايات وروايتها وممارسة الألعاب القائمة على المشاهدة الخيالية من شأنها أن تنمي قدراته على التفكير" (اسماعيل، 2018، الصفحات 39-40)، كما أن مسرح الطفل "يسعى إلى مخاطبة العقل في المقام الأول، حتى يسمح للطفل بالتفكير، ومن ثم يدفعه لاتخاذ موقف تجاه ما يراه من دون إغفال عناصر المتعة والإبهار التي توظف مع مجمل عناصر العرض من أجل توجيه الطفل بالاتجاه الصحيح وللأخذ به حتى يتمكن من الوصول إلى اكتشاف كيفية التفاعل مع المشكلات التي قد تصادفه" (مصدق، 2005، صفحة 10)، وهذا ما يعزز لدى "الأطفال بالمعلومات من خلال تضمينها النسق الدرامي الجمالي على أن تتناسب مع مدركات المتعلم، إذ من المفروض مراعاة مراحل الطفولة بحسب الفئة العمرية، إضافة إلى حرفيات المسرح وأساسياته وكل ما يتعلق بالإضاءة والديكور والإكسسوار والملابس، والمسرح التعليمي في هذا المجال يحقق هدفين أساسيين إلا وهما، خلق حاجة المسرح عند الطفل، وقدرة تذوقه" (عبد الفتاح أبو معال، 1984، ص52)، إذ إن المراحل العمرية تحدد كيفية التعامل مع طبيعة العرض والبناء الجمالي والوظيفي للضوء واللون وفق عملية الإدراك للطفل وبثلاثة مراحل يمر بها الطفل، وأنها "الخيال، من (6-12)، ومرحلة المغامرة والخيال من (13-15)، ومرحلة بناء الشخصية والاتجاهات من (16-18)" (غالي، 2014، صفحة 23).

إن البنية الخطابية لمسرح الطفل تعتمد اعتماداً أساسياً على عوامل التأثير المتحققة من بصرية الصورة وفق الضوء والانعكاس الذي ينتجه على الأجسام محققين بيئة

لونية تجذب المتلقي الطفل وتثير مدركاته الحسية وتحفز القدرة الأدائية ومهارات التواصل اللفظية والغير لفظية، وهذا ما يحقق لدى الطفل "الشجاعة والاندفاع نحو تطور في الذات والدافعية الاجتماعية والثقافية بلورة شخصيته واستقلالها في جو من الحرية الإبداعية والابتكارية الواسعة التي يتيحها المسرح له ومن ثم يصل المسرح إلى القيمة المعرفية والاجتماعية والثقافية المصوغة فنياً وأسلوبياً على وفق فهم الطفل وخياله وحاجته الإدراكية" (سلمان، 2023، صفحة 72)، كما أن مسرح الطفل "يزود متلقيه من الأطفال بالمعلومات من خلال تضمينها النسق الدرامي الجمالي على أن تتناسب مع مدركات الطفل، إذ من المفروض مراعاة مراحل الطفولة بحسب الفئة العمرية، إضافة إلى حرفيات المسرح وأساسياته وكل ما يتعلق بالإضاءة والديكور والاكسسوار والملابس، ومسرح الطفل في هذا المجال يحقق هدفين أساسيين إلا وهما، خلق حاجة المسرح عند الطفل، وقدرة تذوقه" (سلطان، 2005، صفحة 52)، كما يهدف إلى "تنمية الحس الجمالي لدى الطفل والارتقاء بتذوقه لعدد من الفنون، إذ أن العرض المسرحي التربوي لا يقتصر على التمثيل، إنما يتعداه إلى المناظر حيث الرسم والزخرفة والموسيقى والحركات الإيقاعية وغيرها من الفنون المؤلفة في العرض إضافة إلى الجانب الأدبي حيث الحكاية والحوار مما ينمي القدرة على التعبير وهذا بدوره يؤدي إلى تنمية ذائقة الطفل الجمالية" (سلطان، 2005، الصفحات 51-52).

إن مسرح الطفل يقدم مخرجات تعليمية تربوية تعمل على بلورة سلوكيات الطفل صياغة أفكاره بطريقة سوية، إذ يقدم "رسالة نبيلة قائمة على أسس أخلاقية وجمالية، تقود إلى تحقيق التعليم والمعرفة ثم التسلية والتثقيف، وتتوفر في مسرح الطفل عدة عوامل منها الإيهام والخيال والاندماج والتعاطف والانفعال، ويمكن القول أن مسرح الطفل هو أحد الوسائط الفاعلة في تنمية الأطفال عقلياً وعاطفياً وجمالياً ومعنوياً وثقافياً" (عبادي، 2009، صفحة 65)، إذ إن "اهتمام الطفل بالعرض ومتابعته له تأتي من قدرة الإخراج على الإمساك بالقيم الدراماتيكية وتوجيهها وإظهارها بالصورة الفنية المشوقة والجاذبة للطفل كما تتبع تمكنه من الدخول في أجواء العرض ومدى قناعته بصدقها وواقعية أحداثها وذلك ضمن الاتفاقية في إطار لعبة المسرح التي تفترض أن المتلقي حضر إلى العرض وهو مقتنع بصورة ما وبدرجة ما أن ما سيتلقاه شيء مهم وحقيقي في حدود العرض الآنية والمكانية" (حبيب، 2013، صفحة 19)، كما إن "الشرائح العمرية المحصورة بين رياض الأطفال والمتوسطة، ينبغي أن تتخذ من المسرح ميداناً تتفاعل فيه المؤثرات الفنية والجمالية، أسوة بتأثيرات الوسط المادية والروحية، لتشدد من طبيعة الطفل وتقوم شخصيته، وتطور الايجابي من حاجاته،

واهتماماته وأهدافه، فحاجة الاستمتاع الفني والجمالي تعود بالتالي إلى تغذية تعددية أخرى من القيم والحاجات المعرفية، أو البحث عن العطف والمعاضدة والمودة والمتعة والتأمل، وحب التغيير واحترام الذات والتحكم فيها والدفاع عنها" (مهدي، 2014، صفحة 5)، كما أن أهم مميزات أداء الشخصية المسرحية المقدمة للطفل والتي تتناسب مع مرحلة النمو للأطفال، وهي :

1. **"الوضوح":** يستدعي رسم الشخصيات بعناية مع التركيز على الجوانب (المحسوسة الملموسة المرئية) بما يتفق مع أسلوب الطفل في التفكير الحسي، إذ تبدو الشخصية مجسمة بشكلها ولونها وسائر خصائصها المادية في مخيلة الطفل، وكأنه يراها أمامه نابضة بالحياة والحركة.

2. **التميز:** يحتم أن لا تتقارب الشخصيات في اسمائها أو صفاتها أو بعض خصائصها، مما يؤدي إلى تداخل في مخيلة الطفل فيخلط بينهما، وهذان الأمران يقتضيان أن لا يزيد عدد الشخصيات عن مستوى قدرة الطفل على التذكر والاستيعاب، يفضل أن تشمل مسرحية الطفل على شخصية رئيسية واحدة تعاني من أزمة روحية أو ذهنية أو اجتماعية، يكون الحوار فيها سريعاً وخيالياً وحافلاً بالحيل المسرحية.

3. **التشويق:** الذي يدعو إلى اختيار شخصيات تستهوي الأطفال، سواء كانت هذه الشخصيات من الحيوانات، أم من أبطال حقيقيين، أم من الشخصيات المحببة في عالم الأطفال ("عبدالله، 2000، صفحة 81).

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

1. أن الناحية الجمالية من أهم النواحي التي يقوم اللون بالتعبير عنها عند تحقيق العوامل التي ليست مقتصرة على اللون بل بالتنغم اللوني الصادر من الضوء وانسجام اللون مع بقية موجودات الخشبة محققاً كلية العرض المسرحي الموجة للطفل.

2. التنوع في الإيقاع البصري للضوء واللون في مسرح الأطفال يشكل مصدراً رئيساً في بناء العرض محققاً توافقاً ديناميكياً على مدى زمن العرض ليمنحه قيمةً جماليةً ويجعله أكثر إمتاعاً ودهشةً وشد لمدركات الطفل.

3. أن أهم مميزات أداء الشخصية المسرحية المقدمة للطفل والتي تتناسب شخصيات النص مع مرحلة النمو للأطفال هي (الوضوح، التميز، التشويق).

1. إن المراحل العمرية تحدد كيفية التعامل مع طبيعة العرض التكويني الجمالي والوظيفي للضوء واللون وفق عملية الإدراك للطفل وبثلاثة مراحل يمر بها

- الطفل، وأنها: الخيال، من (6-12)، ومرحلة المغامرة والخيال من (13-15)، ومرحلة بناء الشخصية والاتجاهات من (16-18).
4. ان عملية التكوين لبصرية الصورة المشهدة يعتمد على تطويع خواص الضوء واللون وبلورتها وفق البنية القصصية ورؤية المخرج لتحقيق البناء الجمالي والوظيفي، وان هذه الخواص تتمحور في أربعة محددات وأنها: الشدة، اللون، التوزيع، الحركة، الإيقاع.
5. التكوين الجمالي والوظيفي يرتبط بالتركيب التشكيلي المرتبطة بعناصر الخط والشكل والكتلة واللون التي يستقل كل منها بإيقاع متفرد وخاص ليسهم في بناء صورة بصرية للعرض على وفق نسق هارموني تتوافق مع عناصر السينوغرافيا التي تجذب الطفل.
6. ان تحقيق الأهداف الرئيسة فيالتكوين الجمالي والوظيفي وفق وحدات بصرية تتم بشكل منسجم ومتوافق لارتباطها العلانقي مع بعضها دون ان يكون لأحدها تفوق على الآخر وأنها: التوازن والتأكيد والتنويع والإيقاع.
7. إن أهمية استخدام الإضاءة تتمحور في رؤية العناصر المادية على خشبة المسرح خاصة الممثل وتعبيراته الجسدية وانفعالاته النفسية التي تظهر على الوجه مباشرة، لذلك فإن هذا الكشف للموجودات المادية إنما يأتي ليعبر عن مكانية الحدث عبر استخدام كمية محددة من الضوء بحسب الحاجة الماسة لإضاءة عنصر محدد أو عدة عناصر أخرى
8. ان الشدة تعمل وفقاً للمنبع الضوئي وقوته وتقنياته فضلاً عن قيمة اللون وكثافته وان درجة السطوع يتراوح بين الشديد والواطنة والباهتة عن طريق مخفضات الإضاءة (الدمر)، كما ان عين المشاهد تتكيف مع الضوء كلما زاد زمن المشهد ولكسر هذا التكيف أو التأقلم الأنّي من المفترض ان يمنح بصرية جمالية وتسهل عملية التخيّل والتركيز.
9. ان الانتشار أو التوزيع يقصد بالطريقة التي يوزع بها الضوء على منطقة التمثيل وبقية فضاء المكان بنسب سليمة ومتجانسة، فضلاً عن ان التوزيع الناجح على خشبة المسرح يعتمد على زاوية الظلال وعمق تدرجها وتضادها مع المناطق المضاءة.
10. ان حركة الضوء وتشمل جميع المتغيرات من حيث التوزيع والشدة واللون والظل، ومن البديهي ان تكون حركة المصباح الضوئي دوراً في تغيير اتجاه سقوط الضوء مما سيغير اتجاه الظل وبالتالي فإن عين المتفرج سوف تنتقل من مكان إلى آخر تبعاً لمنطقة الحركة الضوئية واللون له الدور الأساسي في الاتجاه

والتركيز، كما ان سرعة الضوء واللون تتحدد بزمن قياسي تبعاً لنوعية اللون ومواصفاته.

11. يساعد عنصر اللون في إيصال جوانب الفرح والحزن والدهشة والخوف وتأثيراتها الاجتماعية والسلوكية في الطفل وإشراكه المباشر في العرض من خلال ردود أفعاله الآتية.

12. يتطلب الفعل الحركي في مسرح الطفل إيقاعاً حركياً متصاعداً يرتبط منطقياً بدوافع تلك الحركة المتوافقة مع الحدود الضوئية ، فهو يصور نمط الشخصية وحالتها الانفعالية والإيمائية وفق منظومة إظهار بنائية توافقية بين الصورة البصرية، فالإيقاع الحركي يرتبط بالدوافع ويتأثر بضبط الأفعال والسيطرة على ردود الأفعال.

الفصل الثالث

إجراءات البحث ومنهجيته

أولاً : منهج البحث

اتبع الباحث المنهج الوصفي التحليلي أسلوب تحليل المحتوى في دراسته لملائمته مع مسار البحث وهدفه.

ثانياً: مجتمع البحث

بغية تحديد مجتمع البحث أجرى الباحث دراسة مسحية بهدف حصر العروض المسرحية عبر تقصيه أرشيف دائرة السينما والمسرح لعروض المخرج حسين علي صالح مراعيًا في ذلك حدود بحثه.

جدول (1) يوضح مجتمع البحث

اسم المسرحية	تأليف	اسم المخرج	سنة العرض	مكان العرض	جهة العرض
نشاط والعناصر الأربعة	مقداد مسلم	حسين علي صالح	2020	المسرح الوطني	فرقة مسرح الطفل الجوال
سر العنقود	فالح حسين العبد الله	حسين علي صالح	2021	المسرح الوطني	فرقة مسرح الطفل الجوال
أميرة الأحلام	فالح حسين العبد الله	حسين علي صالح	2022	المسرح الوطني	فرقة مسرح الطفل الجوال

ثالثاً : عينة البحث

اختار الباحث (1) عرضاً مسرحياً جرى اختياره بطريقة قصدية، كما مبين في الجدول (2) وفقاً للمسوغات الآتية :

1. الحضور العياني للعروض المسرحية.
2. توافر شروط العرض بما ينسجم وهدف البحث.
3. توافر الأقراص المضغوطة CD للعرض.
4. اخذ الباحث عند اختيار نماذج عينة بحثه بآراء الخبراء من ذوي الخبرة والاختصاص* والاخذ برؤيتهم السديدة لما يخدم هدف البحث.

جدول (1) يوضح عينة البحث

اسم المسرحية	تأليف	اسم المخرج	سنة العرض	مكان العرض	جهة العرض
نشيط والعناصر الأربعة	مقداد مسلم	حسين علي صالح	2020	المسرح الوطني	فرقة مسرح الطفل الجوال

رابعاً : أداة البحث

لتحقيق هدف البحث الحالي المتمثل بالتعرف على (التكوين الجمالي والوظيفي للضوء واللون في عروض مسرح الطفل)، قام الباحث ببناء أداة ملحق (1،2) لقياس الهدف معتمداً على الأدبيات والدراسات السابقة ومؤشرات الإطار النظري والوسائل الإحصائية في تحليل عينة البحث.

• صدق الأداة:

يُعد الصدق من الشروط اللازمة التي يجب توافرها في أداة البحث لتحقيق الهدف والإجراء التي تتطلبها الدراسة، لذا فإن أداة البحث يجب أن تقيس الهدف الذي وضعت لأجله، فقد قام الباحث بعرض استمارة التحليل بصيغتها الأولية على مجموعة من المحكمين ذوي الاختصاص في مجال التربية الفنية والفنون المسرحية، وذلك لبيان صلاحية فقراتها وصدقها في قياس الظاهرة، وإبداء ملاحظاتهم وتغيير ما يلزم

*لجنة اختيار العينة، وتتألف من:

1. أ.م.د بهاء زهير كاظم ، جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة – قسم المسرح/ تمثيل.
2. أ.م.د محمد مهدي حسون، جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة / قسم المسرح/ أدب ونقد.
3. أ.م.د عبد الكريم خنجر، وزارة التربية/ معهد الفنون الجميلة/ قسم المسرح/ تمثيل.
4. م. د عمر علي حمادي، وزارة التربية/ الكرخ الاولى/ التربية الفنية.
5. م. د أسعد خضير إسكندر/ كلية الفنون الجميلة/ قسم المسرح/ أدب ونقد.

تغييره، فقد الأخذ بآراء المحكمين، وتم تعديل عدة فقرات لغوياً وحذفت منها فقرات وأضيفت فقرات أخرى، والتزم الباحث بجميع التعديلات لتصبح الأداة بصيغتها النهائية جاهزة للقياس مؤلفة من فقرة أساسية تفرعت منها (13) فقرة، وبعد تطبيق معادلة (cooper) حصلت على نسبة اتفاق (85%)، لتكون الأداة بصيغتها النهائية جاهزة للتطبيق ملحق(2).

• ثبات الأداة:

ان الهدف من التحقق من صدق الأداة وصياغتها بشكلها النهائي، كان لابد من التأكد من ثبات الأداة، كونها إحدى مؤشرات التحقق من دقة المقياس واتساق فقراتها في قياس ما وضعت لأجله، وتم استخراج الثبات بطريقة الاتفاق بين المحللين وفق معادلة (هولستي)، ويقصد به توصل المحللين إلى النتائج نفسها، وبشكل منفرد ولنفس التصنيف والمحتوى واتباعه خطوات وقواعد التحليل نفسها، وطلب من اثنين من المحللين* القيام بتحليل هذه العروض كلا على حدة، بعد تعريفهما بإجراءات التحليل وضوابطه، وكانت نسبة الاتفاق بين المحلل الأول والثاني (83%)، وبين الباحث والمحلل الأول (84%)، وبين الباحث والمحلل الثاني (82%).

خامساً: تحليل العينة

مسرحية نشيط والعناصر الأربعة

تأليف: مقدار مسلم

إخراج: حسين علي صالح

لقد شكلت البنية الاشتغالية لفضاء العرض بناءً تركيباً خارجاً عن مألوفية الطرح من حيث بيئة المكان والمنظر المسرحي وكيفية إنشائية موجودات الخشبة وآلية بنائها، فمنذ بدء العرض تظهر مجموعة من الكراسي الملونة في أسفل وسط المسرح متراكمة فوق بعضها يتخللها ثلاثة إطارات خشبية مكونة كتلة عالية من الكراسي مع وجود إطارات خشبية مستطيلة في أسفل يمين ويسار المسرح مع وجود مسطبة خشبية في وسط يمين المسرح، فقد ظهر إلى حد كبير التناغم اللوني الصادر من الضوء وانسجام اللون مع موجودات المكان مما حقق بشكل كبير بالتعبير عن بيئة المكان والجو النفسي العام، أما توافق شدة الضوء ودرجة السطوع وكثافته في المشاهد فظهرت بشكل ضعيف مما لم يسهل عملية التخيل والتركيز عند الطفل من خلال ردود أفعال الأطفال أثناء العرض، أما توزيع أو انتشار الضوء فقد ظهر بنسبة كبيرة وسليمة ومتجانسة على منطقة التمثيل مما حقق بناءً جمالياً في فضاء المكان، كما

*المحلل الأول :م.د انمار عباس فاضل، وزارة التربية/ الرصافة الأولى/ قسم التربية الفنية.

المحلل الثاني : م.د سعد عبد الجبار ثامر/ كلية الفنون الجميلة/ قسم المسرح.

ظهر تكيف الضوء وثباته بؤرياً ولونياً وهذا ما حقق إلى حد ما رتابة صورية في عين المتلقي الطفل، فضلاً عن حركة الضوء ومتغيراته كان لها دوراً إلى حد ما في تغيير اتجاه سقوط الضوء وتغير اتجاه الظل وانعكاسه في عين المتفرج مما صنع إلى حد ما عنصر جذب وشد انتباه الطفل، كما ظهر التنوع في الإيقاع البصري للضوء واللون محققاً إلى حد ما توافقاً ديناميكياً وقيمةً جماليةً على مدى زمن العرض، كما ساعد عنصر اللون إلى حد كبير في إيصال جوانب الفرح وإشراكه المباشر في العرض من خلال ضحكات الأطفال وردود أفعاله الآنية وظهر إلى حد ما اختيار الألوان الدافئة والفاتحة مع الإضاءة المنتشرة مما بعث الطمأنينة والفرح مما عمل في ترسيخ القيم التربوية من خلال الضحك وتنمية الذائقة الفنية والتأثير الوجداني، بينما لم يستخدم الألوان الداكنة مع الإضاءة المركزة أو الظلال التي توحى بالخوف أو الغموض، أما من حيث تطويع الضوء واللون وبلورته وفق البنية القصصية ورؤية المخرج فقد ظهر بشكلٍ ضعيف مما شكل ضعفاً في تحقيق البناء الجمالي والوظيفي لبصرية الصورة المشهدة الموجه للطفل كون منظر الكراسي والألوان المسلطة والمنظر العام لا يلائم الفئة العمرية المستهدفة.

أما البناء الجمالي والوظيفي المرتبط بالتركيب التشكيلي من خط وشكل وكتلة فقد ظهر إلى حد كبير وفق نسق هارموني تتوافق مع عناصر السينوغرافيا من قبل الممثل والازياء مما أسهم في بناء صورة بصرية تجذب الطفل داخل فضاء العرض، وإلى حد ما من قبل الإضاءة والموسيقا، أما الماكياج والمؤثرات الصوتية والديكور والإكسسوارات فقد ظهرت بشكلٍ ضعيف مما لم تشكل نسقاً هارمونياً متوافقاً مع بقية العناصر مما لم يسهم في بناء تكاملية الصورة البصرية التي تجذب الطفل، كما ظهر إلى حد ما استخدام الضوء بحسب الحاجة المطلوبة لإضاءة الممثل وتعبيراته الجسدية وانفعالاته النفسية مما عبر إلى حد ما عن مكانية الحدث، كما لم يظهر الفعل الحركي إيقاعاً حركياً متصاعداً يرتبط منطقياً بدوافع تلك الحركة المتوافقة مع الحدود الضوئية مما لم يصور بشكلٍ كبير نمط الشخصية وحالتها الانفعالية والإيمائية وهذا ما انعكس على عدم تحقيق بنائية توافقية مع كلية الصورة البصرية، أما المراحل العمرية فلم تظهر بشكلٍ جيد في كيفية التعامل مع طبيعة المكان كون الفضاء اللوني والموجودات كانت رمزية وأعمق من عمليات الإدراك التي يمتلكها الطفل مما شكل عبئاً في البناء الجمالي والوظيفي للضوء واللون، فقد اعتمد مخرج هذا العرض على ثنائية مزدوجة تمحورت بين الواقع الاشتغالي والجانب الخيالي ساعياً إلى تحقيق المتعة وعنصر التشويق والدهشة الإنشائية لبنية فضاء المكان من حيث تركيب الكراسي وتكويناتها المغايرة عن وظيفتها الأساسية، وهذا ما أراده المخرج في إثراء المدركات الحسية

الإنسانية الوجدانية وتنمية قدرات الطفل التخيلية وفق معطيات رمزية وتقديمها بأحداث مبسطة وشخصيات تقدم الوقائع وفق بقع ضوء شبه فيضية عائمة المركزية ذات جو إيقاعي لكل شخصية وتحقيق استجابات فورية من قبل الطفل وفق تناغم المنظر اللوني والأزياء وفضاء المكان ليحقق إلى حد ما توافقاً إيقاعياً للحركة والحوار وخطوطاً شبه واضحة للأفكار المطروحة لتسهيل التلقي والاستجابة وفق القدرات العقلية التي يمتلكها الطفل وتنشيطها مع موجودات الخشبة داخل منظومة العرض.

الفصل الرابع

النتائج

أجرى الباحث تطبيق الأداة المقترحة على أنموذج البحث فبعد تحليل البيانات ومعالجتها إحصائياً باستخدام معادلة (Fisher) لإيجاد الوسط المرجح لكل فقرة وإيجاد الوزن المنوي، توصل البحث الحالي إلى النتائج الآتية، والجدول (1) يوضح ذلك.

جدول (1)

الوزن المنوي	الوسط المرجح	لا تظهر	تظهر إلى حد ما	تظهر	الفقرات الفرعية
		الوزن			
		1	2	3	
89	2,6	0	1	2	1
56	1,6	1	2	0	2
89	2,6	0	1	2	3
78	2,3	0	2	1	4
78	2,3	0	2	1	5
78	2,3	1	0	2	6
89	2,6	0	1	2	7
78	2,3	0	2	1	8
56	1,6	1	2	0	9
89	2,6	0	1	2	10
78	2,3	0	2	1	

89	2,6	0	1	2	
67	2	1	1	1	
78	2,3	0	2	1	
67	2	1	1	1	
67	2	1	1	1	
67	2	1	1	1	
78	2,3	0	2	1	11
67	2	0	3	0	12
67	2	0	3	0	13

وبالنظر الى الجدول (1) نلاحظ ان الفقرات (1-3-4-5-6-7-8-10)(1-2-3-5)-
 (11) حصلت على وسط مرجح (2,6)،(2,3)، وهو أعلى من الوسط الفرضي البالغة
 قيمته (2)، كما حصلت هذه الفقرات على أعلى وزن مؤوي (89)،(78)، بينما حصلت
 الفقرات (2-9-12-14) على أدنى وسط مرجح (1,6)،(2)، كما حصلت على أدنى
 وزن مؤوي (56)،(67).

الاستنتاجات

1. ان اختيار الألوان الدافئة والفاتحة مع الإضاءة المنشر يبعث الطمأنينة والفرح،
 بينما استخدام الألوان الداكنة مع الإضاءة المركزة أو الظلال يوحي بالخوف أو
 الغموض، مما يعمل في ترسيخ القيم التربوية وتنمية الذائقة الفنية والتأثير
 الوجداني.
2. ان استخدام الضوء واللون بشكل واعٍ ومدرّس لا يقتصر على إظهار خشية
 المسرح أو تلوين المناظر بل يسهم في بناء الفضاء التخيلي الذي يعيشه الطفل
 أثناء العرض، مما يحقق البناء الوظيفي معزراً لديه الإدراك الحسي والجمالي
 ويُرسخ الفكرة أو الرسالة الموجهة إليه.
3. ان التكوين الجمالي للضوء واللون يرتبط بالوظيفة الدرامية المرتبطة بحدث أو
 دلالة رمزية، مما يضيف لأداء الممثل تماسكاً بصرياً ويعمق المعنى الدال ويزيد
 من تركيز الأطفال وانتباههم.
4. تشكل استجابة الطفل للألوان والضوء بصورة أكثر من الكبار كونهم يتفاعلون مع
 الفضاء المكاني والجو النفسي العام قبل فهم الأداء من الحوار أو الحركات أو
 الإيماءات مما يجعل التكوين الجمالي لبصرية الصورة أداة أساسية في إيصال
 الرسالة والغاية الفنية لهم بوضوح وسرعة.

5. ان افتقار عروض مسرح الطفل إلى التصميم الضوئي المدروس أو اختيار الألوان الغير ملائمة لخصائص الطفل النفسية سيفقد عنصر الجذب وشدة الانتباه ويقلل من فعالية العرض رغم قوة النص أو الأداء التمثيلي، مما سيشكل عبئاً في البناء الوظيفي لكلية العرض .
6. ان لغة الضوء واللون لغة بصرية تتجاوز اختلاف اللغات والثقافات، وتخلق جسراً بصرياً تواصلياً بين العرض والطفل المتلقي مهما كان مستواه التعليمي أو اللغوي.
7. ان التكوين الجمالي والوظيفي له الدور النفسي والإدراكي للضوء واللون في ذاتية المتلقي، كون الألوان لها قدرة في التأثير بمزاجية الطفل والاستفادة منها لتعزيز الحالة المطلوبة للعرض سواء شعور بالتوتر أو الاسترخاء أو للتأكيد على فكرة معينة حسب طبيعة المشهد، فضلاً عن ان هذا التلاعب بالجانب النفسي يسهل عملية استيعاب المعلومات وتثبيتها في ذاكرة الطفل.
8. أن الإضاءة وتدرجات الألوان يمكن أن تستخدم ببراعة لتحديد الفضاء الزمني والمكاني داخل العرض كون الإضاءة اللونية تساعد الطفل على تخيل البيئة التي تدور فيها الأحداث وتعزيز واقعية العرض وفاعليته.
9. ان التصميم الضوئي اللوني وعلم النفس الطفل لها علاقة ارتباطية مهمة من خلال اللون الأحمر يثير الانتباه والحركة واللون الأزرق يهدئ ويبعث على الثقة واللون الأصفر يوحي بالبهجة والوضوح واللون الأخضر يبعث على الراحة والتوازن.
10. ان أهمية التوازن بين الجانب الجمالي والوظيفي ضرورية جداً بين الجمالية البصرية للضوء واللون ووظيفتها الفكرية والغاية المرجوة منها، فالتصميم الناجح لا يركز على المثير الجمالي فقط بل يضمن أن كل عنصر بصري يخدم هدفاً محدداً وان الإفراط في التعقيد أو البساطة قد يقلل من فعالية بنية التكون الكلية للصورة البصرية.
11. ان جاذبية الألوان الزاهية والإضاءة الديناميكية تعزز من البناء الفكري وتثير فضول الطفل وتساهم في تحفيز الحواس وكسر الرتابة وتشجيع الأطفال على المشاركة الفعالة بدلاً من مجرد التلقي السلبي، مما يخلق بيئة تربوية ذات حيوية وممتعة.
12. ان الطفل لا تشغله تفاصيل بنية العرض ولا نظريات العرض وتشكيل الرؤية الإخراجية ومهارة الأداء التي يقدمها الممثل بقدر ما تجذبه عناصر الدهشة والمتعة والإبهار وهي غرض التنوع في عناصر تشكيل فضاءات العرض الضوئية واللونية ضمن وحدة إيقاعية التي يفرضها المنطق الإيقاعي البصري.

13. التمثيل في مسرح الطفل لا يتوقف توظيف أدوات عمل الممثل الصوتية والجسدية فقط بل يجب أن يستوعب حدود الوعي ويتماها في شخصيته حتى يرى ويفكر ويحس من خلال وعي ذلك الطفل.

التوصيات

1. إنشاء ورش مسرحية داخل المؤسسات الفنية والتربوية والمدارس ودائرة ثقافة الأطفال، هدفها إقامة دورات في الجانب النظري والعملية تكون محورها الأساسي كيفية التعامل مع الضوء واللون وما ينتجه من تأثيرات نفسية على الطفل.
2. دعم مكتبات معاهد وكليات الفنون الجميلة بالمصادر والبحوث وأرشفة العروض ودراساتها النقدية، لما تثرية من فائدة ورصانة تدعم الباحثين وتقدم لهم رؤية واضحة في مجال الإخراج والتمثيل التي ينصب في تطوير مدركات الطفل.

المصادر

1. إبراهيم مذكور، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1983.
2. إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، ج1-2، مجمع اللغة العربية، دار الدعوة، مؤسسة الثقافة للتأليف والطباعة والنشر، اسطنبول، تركيا، 1989.
3. ابن منظور جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم: لسان العرب، ط1، مجلد 6,3,2,5,7 تحقيق: عامر أحمد حيدر، مراجعة: عبد المنعم خليل إبراهيم، منشورات ببيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2005.
4. ابن منظور محمد بن مكرم. لسان العرب، ج1، دار صادر، بيروت، 1956.
5. أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، غير مفهرس، عالم الكتب، القاهرة، 2008.
6. اومليل علي وآخرون. الموسوعة الفلسفية العربية، ط1، مكتبة مؤمن، دهب، 1986.
7. اونيل، و.م. بدايات علم النفس الحديث، تر:شاكر عبد الحميد، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987.
8. البسيوني، محمود. أصول التربية الفنية، دار المعارف، القاهرة، 1960.
9. البشتاوي، يحيى سليم، منهجية الإخراج المسرحي، ط1، الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان، 2014.
10. بيار بونت، معجم الانتولوجيا والانتروبولوجيا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، 2011.

11. التكمة جي، حسين، التنامي الإبداعي للضوء واللون في العرض المسرحي، ط1، مكتبة الفتح، بغداد، 2014.
12. التليسي ، خليفة محمد : النفيس ، ج1-2-3 ، الدار العربية لكتاب ، تونس ، 2000.
13. جلال جميل محمد، مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي، الهيئة المصرية للنشر، مصر، 2002.
14. جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري ابن منظور: لسان العرب، ج17، المؤسسة المصرية العامة، الدار المصرية للترجمة والنشر مصر ، د. ت.
15. جمينيز، مارك، الجمالية المعاصرة، ت: كمال بو منير، ط1، دار الأمان، لبنان ، 2012.
16. جواد الحسب. الممثل والسينوغرافيا في العرض المسرحي. ط1،الروسم للصحافة والنشر والتوزيع، بغداد، 2015.
17. حبيب، ظاهر حبيب، القيم الدراماتيكية في مسرح الطفل، ط1، دار الجواهري، بغداد، 2013.
18. حسن مرعي. المسرح التعليمي. ط1، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، بيروت، 2000.
19. الحميري، كاظم جبارة سلطان، الأبعاد التربوية لشخصية الام في نصوص مسرح الأطفال. (رسالة ماجستير)، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، قسم التربية الفنية، 2005.
20. ذكرى عبد الصاحب عبادي، عمل منظومة الماكياج في تجسيد شخصيات مسرح الطفل، (رسالة ماجستير)، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم المسرح، 2009.
21. ريد، هربرت، حاضر الفن ، تر:سمير، دار الشؤون لثقافية العامة ، بغداد ، 1986.
22. سامي، عبد الحميد، وجمال الشاطي، الإضاءة المسرحية، مكتب زاكي، بغداد، 2015.
23. ستيس، ولتر، معنى الجمال نظرية في الاستطيقا، ت:امام عبد الفتاح، المجلس الأعلى للثقافة، ب، د ، 2000.
24. شاكر عبد الحميد، العملية الإبداعية لفن التصوير، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مطابع الرسالة، 1987

25. شعبان عبد العاطي عطية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الولية، مصر، 2004
26. صادق والي سلمان، القيم الفنية والتربوية في نصوص الكاتب سعدون العبيدي الموجهة للأطفال، (رسالة ماجستير) ، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم التربية الفنية، 2023.
27. صلاح عثمان .الواقعية اللونية قراءة في ماهية اللون وسبل الوعي به. شركة الجلال للطباعة، مصر، 2006.
28. عاطف محمد السعيد، اثر استبدال اللون على الشكل والتعبير، (رسالة ماجستير)، كلية الفنون الجميلة، قسم التصميم، القاهرة، 2000.
29. عبد العزيز بن عبد الرحمن إسماعيل، مسرح الطفل، كتب المجلة العربية، السعودية، 2018.
30. عبد الفتاح ابو معال، في مسرح الأطفال، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، 1984.
31. العبودي، جبار جودي. السينوغرافيا المفهوم، العناصر، الجماليات. ط1، دار ومكتبة عدنان للطباعة والنشر والتوزيع، العراق، 2016.
32. عقيل مهدي، التربية المسرحية في المدارس، دار ثقافة الأطفال، بغداد، 2014.
33. علاء مشذوب، جماليات الجسد بين الأداء والاستجابة، ط1، دار صفحات للنشر والتوزيع، سورية، 2014.
34. علي محمد حامد، الإضاءة المسرحية، دار الكتب للطباعة والنشر، بغداد، 1975.
35. عياض عبد الرحمن أمين، مفهوم اللون ودلالاته في الدراسات التاريخية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2009.
36. فلاح كاظم حسين، التحوّلات الدلاليّة اللّويّة في السينوغرافيا المعاصرة، (رسالة ماجستير)، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم المسرح، بغداد، 2009.
37. القاسمي، سمير عبد المنعم. جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي، ط1، دار الرضوان للنشر والتوزيع، الأردن، 2013 .
38. كاظم حيدر، التخطيط والألوان، طبع بمطابع جامعة الموصل، الموصل، 1984.

39. كلود عبيد ، الألوان (دورها , تصنيفها , مصادرها , رمزياتها , ودلالاتها), ط1, مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع, لبنان, 2014.
40. ماري الياس وحنان قصاب. المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح, ط1, مكتبة لبنان ناشرون, لبنان, 1997.
41. مالك نعمة غالي وآخرون, المسرح المدرسي, ط2, دار الكتب والوثائق, بغداد, 2014.
42. محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي : مختار الصحاح , دار الرسالة , الكويت , 1983
43. محمد حامد علي, الاضاءة المسرحية, مطبعة الشعب, بغداد, 1975.
44. محمد حسن عبد الله. قصص الأطفال ومسرحهم. دار قباء للطباعة والنشر, القاهرة, 2000.
45. مدحت الكاشف, اللغة الجسدية للممثل, مطابع التجارية قلوب, مصر , 2006.
46. مراد وهبة , وآخرون : المعجم الفلسفي , ط2 , دار الثقافة الجديدة , القاهرة , 1971 ,
47. هبة خالد سليم. الدراما السيكدراما. دار امانة للنشر والتوزيع, عمان, 2019.
48. الهنداوي, هند محمد مصدق عبد الحميد. إيقاع الشخصية في عروض مسرح الطفل.(رسالة ماجستير), جامعة بابل, كلية الفنون الجميلة, قسم التربية الفنية, 2005.
49. الهواري , صلاح الدين: معجم الوسيط المدرسي , ط1 , دار البحار , مكتبة الهلال للطباعة والنشر, بيروت ,لبنان , 2007.

ملحق (1)

م / اداة تحليل العينة

تحية طيبة :

إلى حضرة الأستاذ المحترم.

يروم الباحث القيام بدراسته الموسومة (التكوين الجمالي والوظيفي للضوء واللون في عروض مسرح الطفل) ويهدف البحث الحالي الى التعرف على (التكوين الجمالي والوظيفي للضوء واللون في عروض مسرح الطفل)، ولغرض تحقيق هدف البحث قام الباحث ببناء أداة تحليل، وبالنظر لما يعهده الباحث فيكم من خبرة علمية وفنية وتخصص في هذا الميدان، لذا يود الباحث الاستفادة والأخذ بآرائكم وملاحظاتكم القيمة

من أجل تحليل عينة البحث، علماً أن الباحث سيستخدم لمعالجة البيانات في استخراج النتائج وفق الصيغة الآتية:

تظهر بشدة تظهر إلى حد ما لا تظهر

مع الشكر والتقدير

اسم المحكم:

اللقب العلمي:

مكان العمل:

التوقيع:

ملحق (2)

أداة البحث بصيغتها النهائية

المحور الرئيس	المحاور الثانوية	تظهر بشدة	تظهر إلى حد ما	لا تظهر
البناء الجمالي والوظيفي للضوء واللون	1. التناغم اللوني الصادر من الضوء وانسجام اللون مع موجودات المكان من أهم النواحي التي يقوم بها اللون بالتعبير عن بيئة المكان والجو النفسي العام محققاً التكوين الجمالي والوظيفي لكلية العرض المسرحي الموجة للطفل.			
	2. توافق شدة الضوء ودرجة السطوع وكثافته في المشهد وفق بناء زمني محدد يمنح بصرية جمالية سهل عملية التخيل والتركيز عند الطفل.			
	3. توزيع أو انتشار الضوء على منطقة التمثيل بنسب سليمة ومتجانسة يعتمد على زاوية الظلال وعمق تدرجها وتضادها مع المناطق المضاءة يحقق التكوين الجمالي والوظيفي في فضاء المكان.			
	4. تكيف الضوء وثباته بؤرياً ولونياً يحقق رتبة			

			صورية في عين المتلقي الطفل.	
			5. حركة الضوء ومتغيراته لها دوراً في تغير اتجاه سقوط الضوء مما سيغير اتجاه الظل وينعكس في عين المتفرج وينتقل في الاتجاه والتركيز من مكان إلى آخر تبعاً لمنطقة الحركة الضوئية واللون المتحقق صانعاً عنصر جذب وشد انتباه الطفل.	
			6. التنوع في الإيقاع البصري للضوء واللون يشكل مصدراً رئيساً في بناء العرض محققاً توافقاً ديناميكياً على مدى زمن العرض ليمنحه قيمةً جماليةً ويجعله أكثر إمتاعاً ودهشةً وشد لمدرجات الطفل.	
			7. يساعد عنصر اللون في إيصال جوانب الفرح والحزن والدهشة والخوف وتأثيراتها الاجتماعية والسلوكية في الطفل وإشراكه المباشر في العرض من خلال ردود أفعاله الآنية.	
			8. اختيار الألوان الدافئة والفاتحة مع الإضاءة المنشر يبعث الطمأنينة والفرح، بينما استخدام الألوان الداكنة مع الإضاءة المركزة أو الظلال يوحي بالخوف أو الغموض، مما يعمل في ترسيخ القيم التربوية وتنمية الذائقة الفنية والتأثير الوجداني.	
			9. تطويع الضوء واللون وبلورته وفق البنية القصصية ورؤية المخرج تحقق البناء الجمالي والوظيفي لبصرية الصورة المشهدة الموجه للطفل.	
			الممثل	10. يرتبط التكوين الجمالي والوظيفي بالتركيب التشكيلي من خط وشكل وكتلة المرتبطة وفق
			الإضاءة	
			الأزياء	
			الماكياج	

			الموسيقا	نسق هارموني تتوافق مع عناصر السينوغرافيا التي يستقل كل منها بإيقاع متفرد وخاص ليسهم في بناء صورة بصرية تجذب الطفل داخل فضاء العرض.
			المؤثرات الصوتية	
			الديكور	
			الإكسسوارات	
				11. استخدام الضوء بحسب الحاجة المطلوبة لإضاءة الممثل وتعبيراته الجسدية وانفعالاته النفسية التي تظهر على الوجه مباشرة والكشف للموجودات المادية إنما يأتي ليعبر عن مكانية الحدث عبر فضاء جمالي لوني حسي.
				12. يتطلب الفعل الحركي إيقاعاً حركياً متصاعداً يرتبط منطقياً بدوافع تلك الحركة المتوافقة مع الحدود الضوئية فهو يصور نمط الشخصية وحالتها الانفعالية والإيمائية وفق منظومة إظهار بنائية توافقية مع كلية الصورة البصرية.
				13. إن المراحل العمرية تحدد كيفية التعامل مع طبيعة المكان والبناء الجمالي والوظيفي للضوء واللون وفق عملية الإدراك للطفل وبثلاثة مراحل يمر بها الطفل، وانها: الخيال، من (6-12)، ومرحلة المغامرة والخيال من (13-15)، ومرحلة بناء الشخصية والاتجاهات من (16-18).

رسوم الأطفال وانعكاسها في أعمال هاشم حنون Children's drawings and their reflection in (Hashem Hanoun's works)

م.د. مروة نزار يوسف

Dr.MarwaNizar Youssef

جامعة البصرة / كلية الفنون الجميلة / قسم التربية الفنية

Marwa.yusif@uobasrah.edu.iq

الكلمات المفتاحية: (الرسم ، الانعكاس ،رسوم الأطفال ، الرسم العراقي) .

ملخص البحث

تعد رسوم الأطفال متنفساً لانفعالات ورغبات الطفل والكشف عما يرغب فيه من خلال رؤيته الذاتية للبيئة (الأسرة والمجتمع). والتي اتسمت بخصائص وسمات متعددة شكّلت بعداً جمالياً، مما دعا الفنان العراقي في رسومه إلى اتخاذ تلك السمات وفق معالجات تقنية للسطح التصويري ، لاقتربها من التجريد الذي يتسم بالخالص؛ لكون الفنان يعمل على استلهام عناصره الفنية من البيئة ومن كل اثر يجد فيه ضالته للوصول إلى المعنى الحقيقي لموضوعاته. لذا تعد رسوم الأطفال واحدة من استلهامات الفنان للسطح التصويري، لاسيما الفنان (هاشم حنون) ، وبذلك تشكلت مشكلة البحث بالتساؤل الآتي: هل هناك انعكاس لرسوم الأطفال في أعمال هاشم حنون؟ حيث ان هدف البحث الحالي هو: (التعرف على رسوم الأطفال وانعكاسها في أعمال هاشم حنون). بينما مجتمع البحث فتمثل بأعمال الفنان (هاشم حنون) للفترة من (1995-2001)، أما عينة البحث فشملت على (4) نماذج تم اختيارها بطريقة قصدية.

Keywords: (drawing, reflection, children's drawings, Iraqi drawing)

Research Summary

Children's drawings are an outlet for children's emotions and desires, revealing their desires through their subjective perception of the environment (family and society). Which was characterized by multiple characteristics and features that formed an aesthetic dimension, which prompted the Iraqi artist in his drawings to adopt those features according to technical treatments of the pictorial surface, for its

proximity to abstraction that is characterized by purity; because the artist works to inspire his artistic elements from the environment and from every effect in which he finds his desire to reach the true meaning of his subjects. Therefore, children's drawings are one of the artist's inspirations for the pictorial surface, especially the artist (HashemHanoun), and thus the research problem was formed by the following question: Is there a reflection of children's drawings in the works of HashemHanoun? Whereas the goal of the current research is: (To identify children's drawings and their reflection in the works of HashemHanoun). While the research community was represented by the works of the artist (HashemHanoun) for the period (1995-2001), the research sample included (4) models that were chosen intentionally.

الفصل الأول /منهجية البحث

أولاً : مشكلة البحث :

ان لرسم الأطفال أهمية كبيرة كونها توفر مجالاً خصباً للكشف عن مكامن الطفل ونشاطاً يجد الطفل فيه متنفساً لانفعالاته والتعبير عن إحساساته وحاجاته , لذلك هي تساهم في بناء شخصيته. لذا فالطفل يعتمد إلى ممارسة الرسم وفق رغبة رغبته الطوعية ، والتي تعبر عن موهبة حقيقية لا بد من الاهتمام بها في ضوء المعالجات البنائية والفكرية . والتي تبدأ من خلال الخربشة على أية وسيط يستطيع الحصول عليه ، لذلك يجب السماح للأطفال بالتسلية عن طريق الألوان طالما لديه الرغبة باستخدامها وعدم فرض القيود عليه أو منعه باختيار أي موضوع لتنفيذه بل يجب عليه الحصول على الدعم الكافي من قبل البيئة (الأسرة) للتعبير عما يولج في فكره والتعبير عن أحاسيسه بطريقة فطرية. وبالتالي يمكن النظر إلى العفوية في خطوطه والتلقائية في أدائه والفطرية في رسمه للأشكال واستخدامه للألوان على أنها فناً خاصاً، فالطفل يمارس مهارة الرسم مثلما يمارس باقي المهارات الأخرى، فلا يمكن وصف مقدار المتعة والفرح اللذان يغمرانه وهو يرسم ؛ على اعتبار ان الرسم ينمي قدراته ويعبر

عن مشاعره بغية إشباع ميوله ورغباته الذاتية ولاسيما التعبير عن شخصيته ولانفعالاته من خلال تنظيمه للخطوط والأشكال .

ومن هذا المنطلق فان رسوم الأطفال تشكل تكويناً بنائياً في غاية التجريد لما له من أبعاد جمالية وروحية تكشف عن المعاني الكامنة خلف الأشكال المرسومة ، مما دعا الكثير من الفنانين إلى بناء نسيج السطح التصويري ، من خلال عناصر العمل الفني وفق تجريدية خالصة ، واستلهم أشكال رسوم الأطفال بما يخدم فاعلية الخطاب البصري الحديث ، كما ان طبيعة الفنون عامة والتشكيلية بصورة خاصة تتميز بارتباطها الوثيق بالمجتمع وحاضنته الفكرية ، على اعتبار ان الفنان في الرسم العراقي منذ بزوغه الفني كان يعمل على استنباط أشكاله من البيئة المحيطة والمجتمع ومن التراث والتاريخ الحضاري ، فضلاً عن رسوم الأطفال وانعكاسها في نتاجاته الفنية ، فكانت هناك مقاربات في رسوم الأطفال في المنجز الفني العراقي ، لا سيما أعمال الفنان (هاشم حنون) . مما دعا الباحثة إلى البحث والتقصي حول رسوم الأطفال وخصائصها وانعكاساتها في اللوحة التشكيلية ، لذا تتحدد مشكلة البحث الحالي بالتساؤل الآتي :

هل هناك انعكاس لرسوم الأطفال في أعمال هاشم حنون ؟

ثانياً : أهمية البحث والحاجة إليه :

تكمن أهمية البحث من خلال الآتي :

1. يمثل البحث محاولة جادة لكشف اثر المعطيات الفكرية والطروحات الجمالية الفاعلة في صياغة وتوظيف سمات الطفولة في رسوم هاشم حنون .
2. مساهمة البحث في ردم الفراغ المعرفي في حدود هذا الميدان (رسوم الطفولة وانعكاس سماتها في رسوم الحداثة لدى هاشم حنون).

ثالثاً : هدف البحث :

يهدف البحث الحالي إلى التعرف على :

(رسوم الأطفال وانعكاسها في أعمال هاشم حنون)

رابعاً : حدود البحث :

يتحدد البحث الحالي بدراسة رسوم الأطفال وانعكاساتها في أعمال هاشم حنون للفترة من (1995- 2001) ، والموجودة في المصادر الفنية ذات العلاقة (كتب ومجلات أجنبية وعربية) ، وما توفر من مصورات في شبكة المعلومات العالمية (الانترنت).

خامساً : تحديد مصطلحات البحث :

أولاً : الرسم

أ. لغة :

الأثر و (رَسْم) الدار ما كان من آثارها لاصقاً بالأرض . و (رَسَم) على كذا وكذا أي كَتَبَ وبابه أيضاً نَصَرَ (الرازي، 1983، صفحة 243) .

ب. اصطلاحاً :

الرسم عند المنطقيين مقابل للحد ، وهو قسمان : تام و ناقص ، فالتام ما يتركب من الجنس القريب والخاصة ، كتعريف الإنسان بالحيوان الضاحك . والناقص ما يكون بالخاصة وحدها أو بها وبالجنس البعيد ، كتعريف الإنسان بالضاحك أو بالجسم الضاحك(صليبا ، 1385، صفحة 615) . الرسم فرع من فروع الفن التشكيلي يتم بالخط فقط دون استعمال اللون . ويكون الرسم على نوعين سريع ومتأن(كوفحي، 2008، صفحة 36).

ج . إجرائياً

الرسم هو تعبير من خلال صياغة التكوينات الفنية للأشكال على سطح مستوي من أجل إيجاد الإحساس والشعور بالحركة والزمان والمكان والامتدادات الناتجة عن تكوينات العناصر الفنية لرسم الأطفال وانعكاسها في رسوم هاشم حنون .

ثانيا : الطفولة:

- عرفها (الهيتي) بأنها : مرحلة يتصف بها الأطفال بخصائص وعادات وتقاليد وميول وأوجه نشاط وأنماط سلوك , ومفردات لغوية وقيم ومعايير وطرق خاصة في اللعب ، وأساليب خاصة في التعبير عن أنفسهم وفي إشباع حاجاتهم , ولهم تصرفات ومواقف ، واتجاهات وانفعالات وقدرات ، إضافة إلى مالهم من نتاجات فنية(الهيتي ، 1988، صفحة 30) .

ثالثا : رسوم الأطفال :

- عرفها (البسيوني)بأنها:" تلك التخطيطات الحرة التي يعبرون بها عن أي سطح كان , من بداية عهدهم بمسك القلم أو ما يشابهه،أي السن الذي يبلغون عنده عشرة شهور تقريبا، إلى أن يصلوا إلى مرحلة البلوغ "(البسيوني, محمود؛ 1984، صفحة 17)

- رسوم الأطفال (إجرائيا) :

هي المنجزات المرسومة والمنفذة من قبل الطفل من خلال الاستجابات (الحسية والمتخيلة) والتي تتوافق مع مستويات المراحل العمرية واليات التعبير عنها شكلاً ومضموناً .

الفصل الثاني / الإطار النظري المبحث الأول / سمات رسوم الأطفال

إن الإنسان بمختلف نشاطاته الفكرية والاجتماعية والسياسية والمعرفية يقوم بإيصال أفكاره إلى الآخر وذلك من خلال لغة واضحة ومفهومة من قبل الآخرين ، والرسم باعتباره لغة بصرية فهو يساهم في إطلاق الرؤية الفنية، والطفل باعتباره ممارساً للنشاط الفني لاسيما الرسم فهو من أهم وأمتع النشاطات التي يمارسها والتي لها دور مهم في حياته لاسيما الاستفادة من وقته والاستمتاع بطفولته وإشباع ميوله وتنمية ملكاته ، لذا فرسوم الأطفال تعد لغة تعبيرية ووسيلة للاتصال ، والتي من خلالها ينقل الطفل خبراته إلى المشاهد ولهذا كانت رسوم الأطفال لغة بصرية ورمزية ، تحمل الكثير من المعاني الكامنة خلف الأشكال المرسومة بالخطوط والألوان ، فهو يجسد تمظهرات الأشياء في حركات وإشارات عما يرسمه من أشياء بصرية أو ذهنية مضيفاً لها سمات تميزها وتصفّيها على غيرها (البسيوني ، محمود؛ ب.ت، صفحة 212).

ان الرسم لدى الطفل يشكل منظومة فكرية ترتبط بمشاعره ، فيتجسد ذلك في رموزه وأشكاله وان كل رمز يضعه الطفل في أعماله المرسومة هو مجرد فكرة أو انفعال ؛ كونها تنجز بعفوية وفطرية وتتضمن ما يشعرون به ، حيث تكتسب قيمتها من طبيعة الإنسان وحاجاته فهي ليست منتجات عقلية بحته بل أنها رسوم ذات فعالية تقوم على وصف طبيعة الفهم الطفولي لأموره الحياتية ولما يتمتع به من فطرة تكون أشبه بفطرية الإنسان البدائي . ان السطح التصويري الذي يتفاعل معه الطفل لانجاز موضوعه يتم من خلال قيامه بملى السطح التصويري بالأشكال سواء كانت آدمية أو حيوانية أو نباتية ، مما جعله يضع علاقات موضوعه التصويري بالخطوط المخريشة والألوان وعلاقاتها بالفضاء ، فضلا عن المنظور العشوائي البعيد عن المنظور العقلي. ولذا فهو يعمل بعبثية أشبه بفوضوية اللعب (اللعب الحر) واللعب بالأشكال هو أسمى تعبير عن التطور الإنساني لدى الأطفال ، حيث يظهر ذلك عندما تطلق له الحرية ليعبر عن نفسه والعالم المحيط به بغير ضغط أو إكراه (البسيوني، محمود؛ 1962، صفحة 213). لذا فان رسوم الأطفال لها سماتها وخصائصها التي تنطوي على مضامين ومعاني تتناسب مع التفكير العمري له التي لا بد من الكشف عنها والوقوف عليها.

1- التلقائية: إن قيام الطفل برسم موضوعه إنما يتم من خلال ذاتيته وإرادته الحرة البعيدة عن القوانين المقننة التي تجعله مقيدا ، وبالتالي فان ما يطلق عليه فعلاً تلقائياً ينبغي ان لا يصدر عن القواعد المحددة والصارمة (ابراهيم ، زكريا؛ 1971، صفحة

282) ، ويرى (ريد) ان التلقائية لدى الطفل هيأداء شيء أو التعبير عن الذات بغير إكراه (ريد ، 1975 ، صفحة 197). ولذا أن ممارسات الطفل التلقائية هي تعبير عن مكوناته الداخلية بفعل التأثير والتأثر بالبيئة المحيطة ؛ على اعتبار ان رسوماتهم تنجز وفقاً لضرورتهم الداخلية وعالمهم المميز وبأنها خاصية تدخل ضمن كل الخواص والتي من الصعب فصلها لتكون خاصية منفردة (الترابي ، فاطمة لطيف ؛ ، 1999 ، صفحة 41). لذا ترى الباحثة ان التلقائية فعل أدائي عفوي وفطري ناجم من اختيار الطفل للحرية الذاتية ، فنتاجه بعيد عن التقييد والضغط الخارجية ، فما ينتجه الطفل إنما هو نابع من الفعل الذاتي الحر والغير مقيد ، وبالتالي فمن خلال التلقائية يستطيع إسقاط أشكاله الرمزية المعبرة ، فهي نتاج العفوية التي يمر بها قبل أن يخرج إبداعه ، وتتم خلال مراحل الاستبطان التي تعتمد على التأمل الذاتي ، فضلاً على دور الإلهام الذي يأتي إلى الشخص بصورة تلقائية وغير مقيدة.

2- الشفافية: لما كانت رسوم الأطفال تمتاز بالتلقائية والعفوية ، لذا فالطفل يعمل على تشطي أشكاله برؤية شفافية تخترق الحجب للأشياء المرسومة. قد سميت هذه السمة رسوم (أشعة اكس) فالنفاذ لديه يأتي من خلال السطوح سواء كانت شفافة أو غير شفافة، فتراه يرسم الطير وهو في جوفه الحبوب (البسيوني، محمود؛، 1984 ، الصفحات 171-172). لذا فأعماله تتسم بذهنية فكرية فهو يعلم الحقائق برؤيته الذاتية ، فيعمل على تجسيدها بأشكال هندسية وعضوية فيقوم بإزالة الظواهر للوصول إلى الجوهر والمضمون . فالطفل في رسومه لا يعترف بالحقائق المرئية بقدر ما يعترف بالحقائق الذهنية أو المعرفية عند التعبير (خميس ، حمدي؛، 1962 ، صفحة 33). بالتالي نلاحظ ان الطفل يرسم محتويات الأشياء ظاهرة للمشاهدة كمحتويات البيت ظاهرة على شكله الهندسي ، او رسم ما يأكله الحيوان من حبوب ظاهراً على جسمه او الأسماك بارزة وهي تحت الماء.

3- التسطيح: تعتبر من السمات المهمة التي يعمل الطفل على تجسيدها في رسومه والتي تقترب من التجريد وتبتعد عن المنظور، لذا فالطفل عندما يريد رسم شيء مثلاً (عربة) فتجده يبين سطحها الخشبي كأنه ينظر إليه من أعلى، فيظهره على هيئة مستطيل، ولكنه يعود فيغير وضعه عندما يرسم العجلة فيقف أمامها ويعبر عنها من هذه الزاوية ويرسمها على شكل دائرة ، ثم نجده يغير وضعه مرة أخرى فيرسم الحيوان الذي يجز العربّة من الجانب ، وبهذه الطريقة يخرج رسمة مسطحة. كما يظهر التسطيح من خلال إثارة الطفل لموضوعات لها جانبين متشابهين غايته التعبير عنها عنهما في وقت واحد ، وسبق وأن ظهرت هذه الطريقة في رسوم الإنسان البدائي وبعض من الرسوم الشعبية المصرية (البسيوني، محمود؛، 1984 ، صفحة 172).

4- التحريف: عندما يشرع الطفل في رسوم أشكاله فانه يعمل على تشذيبها وتحويرها وفق رؤيته الحسية البصرية ، وبالتالي يعمل على الابتعاد عن المقاييس الصحيحة ، فيقوم برسم الوجوه مثلا من عدة جوانب. فالطفل يغير وضع الرسم دون ان يتقيد بالوضع الطبيعي المؤلف بفطرية ودون وعي(البسيوني, محمود؛، 1984، صفحة 172). فضلا عن ذلك ان الطفل يعمل على انتزاع الفكرة من العالم المرئي وتجسيدها على السطح بعيدا عن الحدود الزمكانية. وبذلك فهو " يبتعد عن التجسيد الموضوعي للمرئيات عن طريق التلاعب بأشكالها وألوانها أو أمكنتها أو أزمنتها أو عن طريق الجمع بين الاثنين معا في حيز واحد ، فلا يكون الرسم ممثلا أي من الأوضاع المألوفة في الطبيعة "(الترابي , فاطمة لطيف ؛، 1999، صفحة 41). وبالتالي فالأطفال يحرفون رسوماتهم كونهم لا يجدوا ضرورة تدعوهم على التقيد بالمظهر الخارجي للعالم المرئي ، نظرا لانشغالهم بإضفاء فكرتهم الذاتية والإفصاح عما يختلج في نفوسهم تجاهها بطريقة تكاد تكون لا شعورية دون أن يملي عليهم أي شخص شيئا .

5- خط الأرض: عند قيام الطفل برسم موضوعات بحسب الرؤية الإدراكية يقوم بوضع إحساساته اتجاه تلك الموضوعات والمشاهد المرسومة ، فيقوم بوضع مركز لتلك المشاهد ممثلا بخط أفقي يكاد يكون المرتكز الأساس للأشياء الموضوعة فوق الخط ، فهو يستخدمه في تعبيره عن الفضاء ليرمز مرة إلى القاعدة التي ترتكز عليها الأشياء وأخرى ليميز به سطوح المنظر الطبيعي ، فضلا على استخدام الطفل لأكثر من خط يعلو أحدهما الآخر(البسيوني, محمود؛، 1984، الصفحات 145-146).

6- الميل : يعد الميل كظاهرة أو سمة تتجسد في رسوم الأطفال هي نوع من التوفيق بين الحقيقة المرئية والحقيقة الفكرية ، الطفل يعرف أن الأجسام ترتبط بالأرض التي ترتكز عليها فإذا أراد أن يرسم هذه الأجسام على خط الأرض رسمها عمودية ولكن هذه الفكرة تخلق له نوعاً من الحيرة عندما يتغير خط الأرض من وضعه الأفقي إلى وضع متعرج أو مقوس أو مائل ففي هذه الحالات ، ورغم معرفته بأن الأجسام تكون في اتجاه رأسي إلا أنه يوفق بين ذلك وبين ربطها بخط الأرض(البسيوني, محمود؛، 1984، الصفحات 171-172). لذا ترى الباحثة ان الميل في رسوم الأطفال ناتج من وعيه الفكري نحو الأشياء المرئية ، فيضع الشكل وفق الفعل القائم به ، وبالتالي فانه يجسد المعنى الكامن بطريقة تجريدية ، فيحرف ويميل الأجسام.

7- التكرار: ان الطفل يمتلك من الصور خزينا ، يعمل على إظهاره ، وفق رؤيته الحسية والفكرية ، فيعمل على تكرار تلك الصور باعتبارها الأساس في رسومه أو موضوعه المرسوم ، لذا يشكل التكرار نوع من الفرح والغبطة . فالتكرار لا يعد

مظهراً من مظاهر الضعف والركود الفني بل مظهر من مظاهر النشوة والسرور (المولى , تغلب عبد المولى ؛ ، 2008، صفحة 55). وبالتالي فالتكرار هو ترديد رسم عنصر معين بتفاصيله وهيئته العامة دون خروج ظاهر عن الأصل .

8- التماثل: يمكن عده نوع من التشابه ، وهو في الرسم جعل ما هو أعلى يتمثل في الشكل مع ما هو أسفل. لذا ففي العمل الفني تكون الحالة التي يتمثل فيها نصفاه العلوي والسفلي أو يتمثل جانبيه الأيمن والأيسر ، وبالتالي يكون العمل من وحدات متماثلة (غيث، خلود بدر و معتصم عزمي ؛ ، 2008، صفحة 154). كما يعتبر التماثل من الأمور البارزة في الوجود ، ويرجع ذلك إلى حساسية الإنسان بعامل الاتزان كما يرى البسيوني ، على اعتبار ان تركيبه العضوي نفسه مبني على فكرة التماثل، والإحساس بالتماثل يعطي نوعاً من الراحة للرائي ، والتماثل بالحقيقة هو بداية الإحساس بالزخرفة لأنه يتضمن عامل الاتزان في أبسط صورته (البسيوني، محمود؛، 1984، صفحة 197) .

9- القصدية والغرضية: يرسم الطفل بما ترضاه نفسه أو تبتغي لشيء ما ، فما يقصده الطفل يعود إلى غرضه في رسم الشكل ، مما دعا الطفل إلى إتباع أساليب مختلفة في رسمه للأشكال منها : **المبالغة في الأحجام** أي يلجا الطفل إلى المبالغة في أحجام بعض العناصر التي يرسمها ، فهو يكبر جسماً بالمقارنة مع أجسام أخرى لذا ترى الباحثة ان الطفل يقوم بالمبالغة من خلال اللون والشكل ، فيعمل على المبالغة في كبر الأجسام ، أو المبالغة في صغرها ، ويكون ذلك تبعاً للضرورة أو القصدية التي يحاول إيصالها في عمله الفني . ولما كان الطفل يتجه بالدرجة الأولى للمبالغة في بعض الأحجام لإظهار معانيها وقيمتها نجده أيضاً يلجأ إلى أسلوب **الحذف** ليؤكد هذا المعنى، وعلى ذلك عندما يقوم الطفل برسم ما ، فإنه يتعرض للناحية الوظيفية ، فالأعضاء التي تؤدي وظيفة معينة تجده يذكرها ، ويظهرها ، ويدقق فيها ، أما الأعضاء التي لا تؤدي أي وظيفة فنجد يهملها، أو يحذفها. فضلاً عن ذلك نجد ان الأطفال يطيلون في بعض الأجزاء التي تؤدي وظيفة خاصة ، ويجد ان سبب الإطالة شعوره من الناحية العضوية بالدور الذي يؤديه العنصر الذي يبالغ في طوله (البسيوني، محمود؛، 1984، الصفحات 179-182). ومما سبق ترى الباحثة ان السمات أو الخصائص التي تتمتع بها رسوم الأطفال ، هي بلا شك نابعة من الصميم المعرفي والفكري لمختلف المراحل العمرية ، وبالتالي فانه يعمل على إشباع رغباته وحاجاته من خلال تفرغ انفعالاته على السطح التصويري ، بشكل عفوي وفطري وتلقائي ، فجاءت رسومه مختلفة الأساليب والسمات كما في الأشكال المبينة أدناه. لذا ان رسومات بهذه الفطرة والعفوية ، تحمل من المعاني والمقاصد ما يجعلها ذي أهمية كبيرة لدى الكثير

من الفنانين ، وهذا ما جعل الباحثة تعمل على اظهار هذه السمات في أعمال الرسم العراقي المعاصر، لا سيما أعمال الفنان (هاشم حنون) .

المبحث الثاني /رسوم الأطفال وانعكاساتها في الرسم العراقي المعاصر*

يعد الفن العراقي فنا روحيا بما يحمل من مضامين فكرية ومعرفية ، واجتماعية وسياسية ؛ على اعتبار أن الفنان العراقي يستمد موضوعاته من الإرث الحضاري ، المتمثل بحضارة وادي الرافدين ، فضلا على معتقداته الدينية والحياة الاجتماعية والبيئية والحالة النفسية التي تصاحب الفنان، والعلاقة المباشرة بالآخرين كل ذلك له الأثر البالغ في طروحاته الفنية المتمثلة بالرسم والنحت والخط العربي والفنون التطبيقية وغيرها.

ان الفن العراقي مر بمراحل مختلفة أدت إلى تطور الفن بدءا من المحاكاة التسجيلية للواقع إلى تجريد ذلك الواقع من ظاهريته والدخول إلى مضمونه باطنيا وفق المعالجات الفنية والتقنية التي يمتلكها الفنان ، وبالتالي الوصول إلى فكرة ومضمون العمل الفني .

ولما كانت رسوم الأطفال تتميز بالعفوية والفطرية ، وتتسم بالبساطة والتجريد وما تحمل من سمات تجعل من العمل الفني يقترب بتجربته من عوالم باطنية ، هذا ما جعل المنجز الفني المتمثل بالرسم العراقي ، يحمل تلك الخصائص أو السمات . وقد قامت الباحثة على إبرازها بدءا من مرحلة التأسيس مروراً بالمراحل اللاحقة .ففي **مرحلة التمهيد(التأسيس)** كان لجهود الكثير من الفنانين أمثال(عبد القادر الرسام محمد صالح زكي ، عاصم حافظ و قاسم ناجي) الدور البارز في التأسيس لهذا الفن ، وقد كان الأسلوب الفني آنذاك يعتمد على المحاكاة التسجيلية للطبيعة. إذ كان الرسم العراقي في بدايته هواية ، وكان هم الفنان الذوبان في الطبيعة ومحاكاتها... فالفن تسجيلياً يكتفي بتلوين حدود المنظر الفوتوغرافي(كامل ، عادل؛، 1997، صفحة 27). كما " كان رسامو الجيل الأول منهمكين في أعمالهم التقليدية ، منصبين على إفراغ الشكل من محتواه ، وإبداعه في قوالب التأليفات الجامدة ، وكانوا يفعلون ذلك تلبية لنفس الدواعي التي حثت خطى من سبقهم من الرسامين مع فارق واحد هو إن الزمن وضع في أيديهم ريشات يهزها الانفعال وترجفها الأحداث المتواترة في عصر كانت تزيد أمواجه وتتفاقم صداعته الفكرية والسياسية ."(جليل، حسين؛، 1971، صفحة 42).

وقد ظهرت بوادر التحول الواعي في الرسم العراقي نحو الحضارة الغربية ، المتمثلة بما هو حداثوي ، في أربعينيات القرن العشرين، متمثلاً بفن (جواد سليم ، فائق

* ارتأت الباحثة باختيار نماذج من الرسم العراقي ما يتناسب مع البحث الحالي ، وفقا لإنتاج العمل .

حسن)، فضلاً عن ذلك افتتاح (حافظ الدروبي) لمرسمه الحر عام (1942) ومن هنا بدأت منطلقات الحداثة في الرسم العراقي المعاصر ، أما في فترة الخمسينيات فيرى (الأعسم) إن الفنانين التشكيليين كانوا بمثابة تحول جوهري في الانفتاح على مظاهر الرسم الأوربي، واستيعاب خصائصه الفنية ، والشكلية(الأعسم ، عاصم عبد الامير ؛، 1997، صفحة 13). لقد أقيمت في هذه الفترة التجمعات الفنية وأبرزها(جماعة الرواد)عام(1950) " محددين هدفهم بالبحث عن التعبير الحر المتدفق لطبيعة الأرض والناس "(سليم ، نزار ؛، 1977، صفحة 65). وجماعة (بغداد للفن الحديث)عام (1951) وقد مثلت هذه الجماعة بداية إطلاق بذور الحداثة الفنية والفكرية على صعيد العمل الفني في العراق وكانت بمثابة الهزة التي نبهت إلى الدور الذي أداه جيل الخمسينيات وهو تحقيق التحول في نظرة الفنان والجمهور من مجرد الرسم بأسلوب الطبيعي أو الانطباعي ... إلى الأسلوب الحديث دونما عودة الى الازدواجية وبالتالي أصبح الفن أكثر جدية في التعبير عن الواقع الاجتماعي والإنساني بالإضافة إلى الالتزام الحضاري في استلهم التراث ومحاولة تحقيق الشخصية الحضارية في الفن(ال سعيد ، شاكر حسن ؛، 1994، صفحة 17).

إن التطور الذي رافق الفن العراقي لاسيما الرسم المعاصر ، ليس من التوجه الفكري والمعرفي والجمالي فحسب إنما إحساس الفنان العراقي في تطور وارتقاء الخطاب البصري وتنوع أساليبه وفقاً لمعالجاته التقنية مما يجعل العمل الفني يمتلك مقومات المنجز الحداثوي.وهي محاولة لإيجاد رؤى فنية وفق أسلوب فني ، ليتسنى للتشكيليين العراقيين ان يصفونها بأنها ذات طابع عراقي(كامل ، عادل؛، 1997، صفحة 27). مما جعل الرسام العراقي على مختلف مراحل تطور الفن عبر الأجيال السابقة إلى استلهم مفردات المنجز البصري وتوظيفها على السطح التصويري، فهناك رموز تعود إلى الحضارة الرافدينية ، وأخرى إلى الحضارة الإسلامية المتمثلة بالمنمنمات فضلاً على الفنون الشعبية وما تحمل من رموز تراثية ، كما ان هناك إسقاطات لرسوم الأطفال على السطح التصويري للرسام العراقي ، كونها تحمل أبعاداً استيطيقية تجعل العمل الفني المنفذ بأسلوب الفنان يأخذ صداه وفق تجريدية روحية اقرب إلى الروحي

ان خطابات الفنان (فائق حسن) تبحث عن مكونات التسامي من خلال الألوان ، فكان كثير الاهتمام باللون ، فهو الغاية والوسيلة في الوقت ذاته ، فنتاجه الفني يطلق عليه بـ(التأشبية) فهو يبدو " كبقع تلفائية أو كالغيوم المختلفة الأشكال ، وخاصة تلك المتقطعة في يوم ممطر شديد الرياح"(الربيعي، شوكت ؛، ب.ب، صفحة 47). لذا يُعد من الأوائل في تجربة اللون ، بحثاً عن عناصر جديدة ، وقد أصبح اللون بالنسبة له

غاية ووسيلة ، لتمثيل ذاته وان اللون يمثل الحركة من خلال قوته المجاورة للألوان الأخرى ، فهو يبحث عن الصورة التخيلية في الطبيعة (جبرا ، ابراهيم جبرا؛، 1986، صفحة 17). فضلا عن خطوطه التي تتسم بالتجريد الخالص ، والتلقائية ، واحتوائها على فطرية طفولية ، فالسطح التصويري يطفح بالخيالي فهو اقرب إلى اللعب الحر ، كما في الشكل (1) .لذا ترى الباحثة إن (فائق حسن) اختزل خطوطه ، وجعل ألوانه تتجه نحو التبسيط ، فضلا على ابتعاده عن المنظور ، مما جعل رسوماته تنعكس فيها رسوم الأطفال ، وبالتالي فان سمات رسوم الطفولة لاشك أنها تتمحور في نتاجاته ، فتطفح على السطح التصويري بشكل يوحي بان هذه النتاجات رسمت من خلال عفوية طفولية .



الشكل (1)
فائق حسن / الموسيقى الشعبية

أما المنجز البصري لدى (جواد سليم) فقد ركز على العناصر الواقعية كجزء من مخيلته ، حيث استقى من الأشكال والهيئات الواقعية الرموز المناسبة للعمل الفني ، (جواد سليم) لم يتحدد بالأشكال في أطرها التقليدية ، وإنما حاول أن يربطها بالمعنى العام لتجربته الفنية (كامل، عادل؛، 1986، صفحة 47)، كما كان زاهدا في اللون والخط والحركة ، واستطاع أن يعبر عن مضمون شرقي بتحقيق حدائثي يحمل بعض السمات الواسطية* ، والواقعية الشعبية ، فاتجاهه منصبا على التقاط رموز المواضيع الشعبية ، لأنه يخضع الكثير من مفرداتها إلى رؤيته الذاتية ويتعامل معها بمبدأ التبسيط والاختزال وبإشارات موجزة وبرموز ذات دلالة (الربيعي، شوكت ؛، ب.ب.ت، الصفحات 100-101). فلوحته (زفة في شارع) تحمل رموزا تراثية مأخوذة من الفلكلور البغدادي ، وقد عمل على التعبير عن الواقع العراقي برؤية تجريدية ، فقد جسد موضوعه عبر خطوطه الهندسية ، والعضوية المرنة ، وقد حرف أشكاله ، بطريقة تكاد تكون أشبه بتحريف الأطفال لأشكالهم المرسومة ، فضلا على عدم التقيد بالمنظور التقليدي الأكاديمي ، وهنا أصبح التسطيح البعيد عن أظهار البعد الثالث ،

*نسبة إلى يحيى بن محمود الواسطي أشهر رسامي القرن الثاني عشر والثالث عشر في العصر العباسي .

جزءاً من المنجز البصري ، كما في الشكل (2) ، فجواد سليم نقل الواقع المرئي إلى داخل الخطاب البصري من خلال " النزعة الإنسانية واللمسات التي تحدث بمراكز تمثل جوهر الحساسية الإنسانية كالعواطف والطفولة والمكان .. الخ والمشاهد المليئة بالبساطة والفكر الاجتماعي والجمال"(عبد الأمير , عاصم ؛ 2004، صفحة 32). بهذا ترى الباحثة أن الخطاب البصري للفنان (جواد سليم) يمتلك مقومات أو سمات رسوم الأطفال نفذت بطريقة وأسلوب قصدي ، وفق التعبير الذاتي والانفعالي بمعالجات حداثية بحثاً عن التجريد والتبسيط.



الشكل (2)
جواد سليم /زفة في الشارع (1957)

أما جيل الستينيات فقد تميز بتنوع الأساليب الفنية وتنوع الخامات والتقنيات المستخدمة ، فقد كانت هذه المرحلة تتميز بالتمرد على الأساليب التقليدية واستلهم التراث بروح العصر واستعمال المواد الفنية بوعي يمنح الفن شكلاً أكثر تطوراً وموازيًا لجليان الواقع ومتغيراته . وفهم الفن كحرية لها أساسها التاريخي الموضوعي ، اتخذ البحث الفني أكثر وعياً لمعنى دور الفن في الحضارة المعاصرة (عادل، كامل، 1986، صفحة 11). ومن ابرز فناني هذه المرحلة هو ظهور (جماعة المجددين) عام (1965) الذين حاولوا إنتاج خطابات بصرية تشكيلية عراقية ، من خلال توظيف مفردات الإرث الحضاري من الرموز ، والإشارات ، والمعتقدات... بمختلف تنوعها ، وإعادة صياغتها في علامات تكويناتها البصرية مما مهد إلى تحقيق هوية خاصة في أسلوبها ، ذات الطابع الاجتماعي ، وما يرتبط بها من مبادئ وأفكار، وقيم جمالية وسلوكية تشكل موضوعاً أساسياً في بنية الرسم العراقي ، وفي الخصوصية الأسلوبية للفنان نفسه (ال سعيد , شاكر حسن ؛ 1989، الصفحات 45-48)، وجماعة (الرؤية الجديدة) عام (1969) الذين مثلوا أنفسهم بجيل مطالب بالتغيير والتجاوز والإبداع ورفضه لكل قديم محنط.

إن نتاجات الجيل الستيني متعددة الأساليب والمضامين فالفنان (نوري الراوي) كما في الشكل (3) ، منح رسوماته سمة شاعرية رومانسية تتخللها أبعاداً جمالية لها صلة مباشرة في ذات الفنان ، يقول (شوكت الربيعي): "منح الفنان نوري الراوي لوحاته رومانسية وجدها ملائمة لرؤيته عن الطبيعة ، وأية طبيعة تحتل هذا العناء غير ذاته المكتنزة عذاباً والمختزلة تأملاً ؟ وهكذا يبني من قرى الطفولة مدينة في نهاية عالمه

الباطني ، وكلما تجددت أشواقه إليها حقق الرؤية في أعماله عموماً مؤكداً على العنصر الشكلي "(الربيعي, شوكت ؛ ب.ت، صفحة 55). كما يشير (عادل كامل) إلى أن (نوري الراوي) جسد الرمز في نتاجاته فهو " لا يرسم الطبيعة المجردة لمدينة (راوة) بل يحاول أن يكسبها قدرة الرمز والدلالة على حد سواء"(كامل, عادل؛، 1986، صفحة 234). ويرى (الربيعي) إن اللون لدى (نوري الراوي)" ينشد نوعاً من التوصل إلى اكتشاف قيمة شكلية توازي ما اكتشفه من مواضيع تتواتر ضمن: القرية ، المدينة ، المرأة ، أوراق الزيتون، طيور الحب، وما زالت الأقواس والقباب والمآذن ، تشكل جزءاً من المعمار الشكلي، وجزءاً من معمار الأحلام الراقدة في طفولته وفي مرحلة الكمون ، اعتمدت الأفكار التي تختفي وراء لوحاته على الإيحاء الرمزي"(الربيعي, شوكت ؛، 1986، صفحة 67). لذا ترى الباحثة ان السطح التصويري للفنان (نوري الراوي) اكتسب سمة طفولية من خلال تبسيطه لخطوط قريته ، المقوسة التي توحى بحياة روحية دينية ، مليئة ببراءة طفولية بعيدة عن دنس الحياة الدنيوية .



الشكل (3)
نوري الراوي / البراق

أما عقد السبعينات فقد تبلورت فيه رؤى جديدة من خلال ظهور ثماني جماعات متعددة ، فضلا على جماعة البعد الواحد ، حيث جاء إعلان تأسيس تجمع البعد الواحد في كانون الثاني عام(1971) ، الذي كان مصاحباً لمعرضهم الأول وكان يهدف إلى الكشف عن معالم حضارتنا العربية وحث الفنان والجمهور معاً على التعمق في صميم الكيان الداخلي للعمل الفني ، واستلهم معطيات الحرف باعتباره حلقة الوصل بين جميع أقطار البلاد العربية والإسلامية متجاوزين الاهتمام بالتقنية في الفن ، معمقين من المضمون بحيث يصبح جزءاً من الشكل ، أو أن الشكل جزءاً من المضمون ، وبذلك ينتهي المبدأ الوظيفي في تفسير العمل الفني(ال سعيد , شاكر حسن ؛، 1989، صفحة 102). والتي اتسمت بطابع التحديث التي شملت في الغالب أسلوب العمل الفني وتقنياته ومضمونه مبتعدة عن النمطية والتقليد ، ولقد توسعت تجربة الفنان والمتلقي وما يرافقها من نقد وازداد النزوع نحو مجالات الحداثة والتجديد المتواصل

باتجاه تأصيل رؤيته وخلق منافذ جديدة لوجود سطوح تصويرية وأشكال جديدة في نصوص من الفن البصري العراقي ومنحه قيمة خاصة والتعبير بالأفكار ذات المنحى الفلسفي والأيدولوجي(كامل, عادل;، 1986، صفحة 69).ويمكن أن نتلمس ذلك في رسومات (شاكر حسن آل سعيد)، فقد عمل على اختزال العالم المرئي بشيئيته إلى ما هو تجريدي ، فنتاجاته تمتزج بين البدائي والطفولي ، من خلال خطوطه التي تشبه خطوط الأطفال الفطرية في تكوينها ، لقد تأثر برسوم الأطفال ، من خلال اعتماده على التحريف في أشكاله المرسومة واستخدامه التكرار والتماثل وابتعاده عن المنظور وميله للتبسيط والمبالغة والحذف ، كما في الشكل (4) .

لذا فخطابه البصري يتسم بعفوية تقترب إلى حد ما من البدائي ، الذي يحيل إلى شاعرية وعاطفة طفولية ، فهو يستخدم أشكالاً هندسية ، وتكراراً لتلك الأشكال. يقول (آل سعيد) بأن لوحاته الطفولية : " لم يرسمها للأطفال مطلقاً بل لمن يقوى على فهم رسوم الأطفال واحترامها"(آل سعيد , شاكر حسن ;، 1989، صفحة 82).

فالقصدية لدى الفنان تنبع من البحث الذاتي نحو التزاوج بين رسوم الطفولة بعفويتها ، والوصول إلى ما هو روعي وتجريدي للأشكال المرسومة ، ذلك من خلال مبالغته في تكبيرها أو تصغيرها أو استطالتها أو الحذف منها . ولإبراز القيمة الجمالية للعمل الفني استخدم (آل سعيد) خاصية الشفافية في بعض من ألوان وأشكال لوحته(الترايبي , فاطمة لطيف ;، 1999، صفحة 41). لذا وزع أشكاله على فضاء السطح التصويري للوحة ، والتي بقيت تحمل اللون الترايبي ، كما رسمت الأشكال مسطحة ، لذا فهي بعيدة عن المنظور ، من خلال إقصائه البعد الثالث من اللوحة لتبدو رسومه أكثر قرباً من رسوم الأطفال والبدائي.لذا ترى الباحثة إن المنجز البصري لدى شاكر حسن يطفح باللعب الطفولي للخطوط والأشكال مما جعل العمل يقترب باتجاه الخيال الطفولي ، على اعتبار إن الطفل يرسم ما يعتقد ، وبالتالي فلوحة راقصة بفعل التكوينات والعناصر والعلاقات البنائية ، وهذا يتأكد من خلال تسمية الفنان لمنجزه الفني بـ(حفلة رقص) .



الشكل (4)
شاكر حسن آل سعيد/ حفلة رقص(1951)

وعند الوصول إلى جيل الثمانينات فنذكر جماعة (الأربعة) ، وهم (فاخر محمد ، عاصم عبد الأمير ، محمد صبري ، حسن عبود) ، فالفنان (فاخر محمد) استطاع

بخطاباته البصرية أن ينفذ إلى عالم ماورائي ، بعيد عن العالم المادي بمحاكاته التسجيلية ، فهو ينثر أشكاله في فضاء السطح التصويري ، بمخيلة تكاد تكون بعيدة عن كل ما هو منطقي وعقلي فهي تأخذ شكلا اقرب إلى اللعب الطفولي والفوضوي في سطح تصويري يطفح بالاستيطيقي ، ويضج بالروحي والمطلق .إن رسوماته تقترب من رسوم الأطفال " الذين لا يقيموا وزنا للمعايير التي تعترض رسوم الكبار ، إنهم يجرون مع خيالهم دون عناء ، وفي فنهم يغدوا كل شيء ممكنا ، المنطقي يتحول إلى لا منطقي وبالعكس"(عبد الامير , عاصم ؛ ، 2004، صفحة 82). فقد جرد أشكاله لتمتلك سمات رسوم الأطفال المتمثلة بالتبسيط والشفافية ، والتحريف والتحوير ، وبالتالي فهي تعبر عن رموز ذات تعبيرية وجودية اقرب إلى الروحي . وفي ذلك يرى الفنان (كاظم نوير) إن المرحلة الثمانينية الأولى للفنان (فاخر محمد) " يظهر تأثيرها بشكل واضح من خلال الأشلاء والنزعة التعبيرية ، والقلق الوجودي الذي يظهر جلياً في انسقة الأشكال وأشياءه ورموزه المختلفة "(العناوي, محمد عبيد ناصر ؛ ، 2009، صفحة 122) . كما في الشكل(5)



الشكل (5)
فاخر محمد

مما تقدم ترى الباحثة إن رسوم الأطفال وسماتها تنعكس بل وتتجلى في أعمال الفنان (فاخر محمد) ، فهي اقرب إلى التبسيط والاختزال الشديدين ، فضلا عن التسطيح البعيد عن المنظور الكلاسيكي ، فهو يحيط بالعمل الفني من خلال رؤيته الكونية ، وكأنه يرى بعين الطائر ، مثلما يرسم الطفل موضوعه بمخيلة لا شعورية ، فيضع أشكاله متراكبة وبالتالي تصبح تكويناته الممثلة على سطحه التصويري ذات تقويضات مفككة ، يقوم الطفل بتجميعها وتركيبها وفق رؤيته التلقائية والفطرية . أما الخطاب البصري لدى الفنان (عاصم عبد الأمير) فتتجلى فيه آليات اللعب الحر وعفوية طفولة ممزوج ببراءة " تشترك في تأسيس خطابه بما يبعده عن التعقيد في طرح الأشكال ، وعلائقها البنائية ، داخل الفضاء المصور ، وقصدية تكون الأشكال وملاحظتها على صعيد التكوين ، والبنية المتحققة من علاقات اللون والخط وتقنية الشكل . من خلال توظيفها أشكال مأخوذة من رسومات الأطفال ، ليشكل منها كائنات طائرة أو طافية في فضاء من الحلم والسعادة واللعب الحر ، في عالم يفيض بالحرية ورغبة الاستعادة في جزء من إنسانيتنا المفقودة واغتراباتنا التي تشكل قيمة درامية

لنصوصه البصرية وربما رؤية وجودية لها" (عبد الأمير , عاصم ;، 2009، صفحة 122). كما في الشكل (6). فمنجزه البصري يتشبع بالطفولي كالتحريف في الأشكال وبساطتها وإخفاء الكثير من القواعد الفنية والاستناد على إسقاطاته الداخلية ورؤيته الذاتية التي تكشف عن الكثير من المهارات الإبداعية فيعمل الفنان على التلاعب بأشكاله ، محرفا ، ومبسطا ، ومختزلا ، فهو يجسد تجربته بطريقة تجريدية ، تقترب من رسومات الأطفال التلقائية . لذا أن الفنان (عاصم عبد الأمير) ، في توجهاته نحو رسوم الأطفال قدم أعماله سمات تجريدية تعبيرية ، أحاطها الفنان بإبداعه الشخصي من خلال تحريفه لأشكاله داخل اللوحة الفنية وتلاعبه بنسبها وألوانها وحجومها ، أدت غرضاً في تعبيره عن حالة معينة مما جعل أعماله قريبة من أعمال الفنانين الفطريين (شبر، ايمان عامر نعمة؛، 2002، صفحة 90).



الشكل (6)
عاصم عبد الأمير طفولة

ووصولاً إلى العقد التسعيني فإن النتاجات الفنية التي تتمخض عن فنانٍ هذا الجيل ، زاهرة بالرموز المجردة ، المستوحاة من البيئة والتراث الحضاري الأشوري والبابلي والاكدي والسومري ، والفنان التسعيني يعمل على استحضار أشكال الواقع المرئي وتجسيده برؤية حدسية ، اقرب إلى الروحي والمثالي ، وبذلك تقترب النتاجات إلى الأفلاطونية المثالية ، من خلال تفكيك الأشكال وتحريفها ، والاعتماد على التبسيط والاختزال في الخطوط والألوان . فالفنان (ضياء الخزاعي) سيهرب إلى الطفولة متبينا نزعة قوامها الارتجال والتركيب العضوي .. فحين يرتب أشكاله على القماش البيضاء تلد من فورها لأنها لا تحتتمل الإرجاء مطلقاً ، لهذا ثمة بنائية تأخذ سياق التفكيك ، لا التركيب ، وليست الأشكال التي تبرز المساحات الملونة إلا لتأكيد صدقية التشبث بأطياف الطفولة التي تلاحق هذا الرسام (عبد الأمير , عاصم ;، 2009، صفحة 99). كما في الشكل (7). فـ(الخزاعي) يؤسس بشكلائية عالية تاريخ اللعب ، أحلام اليقظة الممزوجة بخيوط الحلم وتبعية مفردات الطفولة الممزوجة بالأهواء والتطلعات والذوبان واللذة المعادلة للمطلب النفسي . من أجل الكشف عما هو مؤجل فينا وله وقع في مناسبات ومشاهد معينة . المدينة يعاد حضورها ولو قليلا في رمز

من الإيماءات التي تشير إلى ذاكرة الأمكنة يبقى النص/ الشكل مفتحا يمتزج بين الهروب والانتماء ويحال إلى مجموعة من الشفرات التي تعيد لنا نشاطا فكريا يمتد إلى أن يتوغل فينا(ناجي, شيماء حليم ؛ 2007، صفحة 193).



الشكل (7)
ضياء الخزاعي

أما المنجز البصري للفنان (مكي عمران)، فإنه يمتلك استيطيقيا البعد الروحي والذاتي ، من خلال تهشيم الشكل إلى رموز توحى بأنها تعود إلى طفل يلعب في حنايا كل ما هو صلب ، ليحفر فطريته بعفوية وقصدية أشبه بقصدية الفنان ذاته ، فعمل على ملء السطح التصويري بوجه تأملي ، وكان هناك من ينتظر الأمل ، أمل الطفولة والبراءة . لذا فنتاجه يقوم على أسس ومبادئ الدوافع الغريزية التي تكشف عما يحتدم في أعماق الفنان من صراع جدلي قائم بين الفكرة التي تحاكي الموضوع والتي تهدف إلى البساطة وتحريف الأشكال ، وتهشيم الخطوط ، لتتقارب إلى روح الطفولة المتوغة في أعماق السطح التصويري ، ، كما في الشكل (8) .



الشكل (7)
مكي عمران

أما الفنان (كاظم نوير) فنتاجاته تحاكي الطابع والواقع المحلي من جهة ، ومن جهة أخرى الواقع الرافديني والإرث الحضاري ، فوزع أشكاله الحيوانية والنباتية والأدمية ، ومفردات البيئة على سطحه التصويري بشكل يتناسب مع الرؤية الاستبطانية للروح المثالية ، كما في الشكل (9) ، لقد ابتعد (نوير) عن تمثيل الأشياء لذاتها في خطابه ، في سبيل الغور إلى ماهية خالصة ، وبالتالي جسدها وفق رؤية حقيقية من خلال تساميه للواقع العياني . كما

ابتعد عن المنظور التقليدي والأكاديمي ، فوزع أشكاله وكأنه ينثرها من الفضاء للتساقط على سطح ذي بعدين ، وهنا يشبه اشتغالات الطفل الحرة ، فالطفل في بعض الأحيان يقسم ورقة الرسم ليزع أشكاله برؤية وشفافية بعيدة عن المنظور ، فضلا على أن الأشكال الموزعة للفنان (نوير) داخل عمله الفني توحي بل تؤكد اقترابها من سمات رسوم الأطفال ، ذات التحريف ، والتسطيح ، فضلا على التكرار ، والتلقائية العالية إلى حد ما .



الشكل (9)
كاظم نوير

مؤشرات الإطار النظري

- بعد طرح الإطار النظري توصلت الباحثة لعدد من المؤشرات هي :
- 1- إن رسوم الأطفال هي بلا شك نتاج العفوية والفطرية ، وأشبه بفطرية البدائي .
 - 2- تعد سمة التلقائية كفعل أدائي عفوي وفطري ناجم من حرية الطفل الذاتية ، فتتجاه بعيد عن التقيد والضغوط الخارجية .
 - 3- يقوم الطفل في رسوماته بخرق كل ما هو تقليدي ، فيعمل على إظهار خفايا الظاهر ، وكأنه اختراق للحجب ، وهنا تكمن سمة الشفافية .
 - 4- إن رسوم الطفل تبتعد عن المنظور الكلاسيكي ، وبالتالي فهو يعتمد على التسطيح في أشكاله ، مثلما في رسوم الفنانين في تجريد الأشكال والابتعاد عن البعد الثالث .
 - 5- تركز رسوم الأطفال على تحريف الأشكال من خلال التلاعب بها بحرية وبرؤية ذاتانية ، وهذا ما نجده في رسوم الكبار لإبراز المعنى الكامن والحقيقي لمظاهر الأشياء .
 - 6- يستخدم الطفل تكرار أشكاله ، لإظهار الفرح والغبطة الداخلية ، ولاهتمامه الكثير بها، ورسوم الكبار تبرز التكرار لأجل خلق ديمومة تتسم باللانهاية .
 - 7- يعد التماثل من السمات المهمة لرسوم الطفل ، وهذا ما انعكس في رسوم الفنانين ، المتمثلة بالزخارف والأشكال الهندسية .
 - 8- لقد حاول الطفل الإمساك بالأشياء زمانياً ومكانياً في آن واحد .

9- يمتلك الطفل غرضية في رسومه ، وهي تنعكس في رسوم الفنانين ، ولكن بقصدية عالية .

الفصل الثالث / إجراءات البحث

أولاً : مجتمع البحث :

شمل مجتمع البحث الحالي على أعمال الفنان (هاشم حنون)* للفترة من (1995-2001) ، والتي تنعكس فيها رسوم الأطفال والبالغة (50) عمل منفذة بالألوان الزيتية ، وأخرى بمواد مختلفة ، وتم اختيارها بما يتناسب وطبيعة الدراسة الحالية .

ثانياً : عينة البحث :

تم اختيار عينة البحث بصورة قصدية والبالغة (3) نماذج ، حيث اختارت الباحثة انموذجاً واحداً لكل من السنوات التالية (1995) (1997) (1998). بالتالي فإن اختيار الباحثة لنماذج عينة البحث وفقاً للمبررات الآتية :

1- منحت النماذج للباحثة فرصة الإحاطة برسوم الأطفال وانعكاسها في أعمال الرسم العراقي المعاصر.

2- منحت الباحثة فرصة الإحاطة برسوم الأطفال وسماتها وانعكاسها في أعمال الفنان هاشم حنون .

3- تم اختيار النماذج لأغراض التحقق من هدف البحث الحالي .

ثالثاً : منهج البحث :

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي في تحليل عينة البحث كونها تتلاءم مع طبيعة البحث الحالي.

رابعاً : أداة البحث :

اعتمدت الباحثة أداة تحليل المحتوى ، في تحليل عينة البحث ، بعد عرض استمارة التحليل بصيغتها الأولية على السادة الخبراء* ، ومن ثم إجراء التعديلات عليها ، بغية إظهارها بالصورة الصحيحة ، لتحقيق هدف البحث .

*أفادت الباحثة من الموقع الرسمي للفنان في جمع الأعمال ، وقد تبين أن الفنان جمع أعماله كالاتي : سنة (1995-1996) (32 عمل) ، (1996-1998) (19 عمل) ، (1998-2001) (31 عمل) ، (2001) (24) ، (2002) (16 عمل) ، (2003) (15 عمل) ، (2004) (24 عمل) ، (2005) (7 أعمال).

*السادة الخبراء :

1- ا.د علي شناوة وادي : تربية فنية / طرق تدريس الفنون ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل

2- ا.د مكي عمران راجي : فنون تشكيلية / رسم ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل .

3- ا.م.د قاسم جليل مهدي : تربية فنية ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة واسط .



خامسا : تحليل عينة البحث :

أنموذج (1)

اسم العينة : ؟

الخامة أو المادة : زيت على ورق .

القياسات : 30 × 30 سم .

سنة الإنتاج : 1995 .

العائدية : مقتنيات الفنان الخاصة .

يعد العمل الفني مربع الشكل حيث يحوي على عناصر هندسية امتاز بقدرة عالية على إحداث معالجات للسطح التصويري وأشكاله ، فكانت أشكاله هذه مرجعيات أسطورية وتاريخية استلهمت سماتها من الموروث الحضاري ورسوم الأطفال والرسم ، هذا ما جعل الفنان (هاشم حنون) يحكم عمله بتكوينات مربعة الشكل ذات ألوان رمادية، استخدم الفنان (هاشم حنون) في منجزه البصري التشكيلي الشكل المربع كأساس في بناء العمل الفني ، وعمد على تجزئة السطح التصويري إلى (16) مربع ، بعد فصله إلى نصفين في كل نصف (8) مربعات ، ويعد النصف الأعلى الملون بلون أوكر هو دلالة على العالم العلوي ، أما النصف الأسفل والملون بلون بني دلالة على عالم الوجود الأرضي .

وهنا استطاع الفنان توظيف عناصر الوجود داخل مربعات النصف الأسفل ، والمتمثلة بكائنات بشرية ذات قيم جمالية لونية متناثرة على جسد الكتلة التصويرية وأخرى حيوانية ، وكأن هناك في كل وحدة مربعة ثمة قصة ، أو حدث من خلالها يروي الفنان لعبه الحر كلعبة طفولي ، فهي كملاذ آمن يلتجأ إليها من فوضى الحياة الدنيوية. لقد قام بتجريد أشكاله لإظهار المعنى الكامن خلفها ، فجاءت هذه الأشكال تميل إلى الاستطالة ، فأصبحت قصدية الفنان واضحة المعالم . لذا تتحكم سمات رسوم الأطفال في هذا الخطاب البصري ، فهو ينشد كل ما هو عفوي وطفولي بنوع من التعالي للذات الإنسانية .

فضلا على تحريفه وتبسيطه لتلك الأشكال بطريقة مبسطة ومختزلة وفق أسلوب حدثوي، فتبدو ذات نزوع تجريدي يبحث عما وراء الأشياء بغية التعبير عن مكونات وجدانية داخلية اقرب إلى البدائي والطفولي . إن الفعل الحدثوي في هذا الخطاب جاء يحمل صفات رسوم الأطفال ، بشكل تلقائي وعفوي يحمل فعلاً قصدياً لذات الفنان .

أنموذج (2)

اسم العينة : ؟

الخامة أو المادة : اكريلك على ورق .

القياسات : 70 × 90 سم .

سنة الإنتاج : 1997 .

العائدية : مقتنيات الفنان الخاصة .



صور (هاشم حنون) خطابه البصري التشكيلي بلونين هما الأزرق بتدرجاته والالوان الذي يبدو

طافيا فوق سطح الماء ممثلا جزءا من اليابسة الى جانب البحر، فاستخدام الفنان للون الأزرق بتدرجاته وكأن شخصه تسبح في بحر يتلاطم في فضاء السطح التصويري ، لذا فتلك الشخص جسدتها الفنان باستطالة ذات تشويه وتحريف، بعيدة عن تفاصيل الواقع الحقيقي للشكل ، فالشخص تظهر راقصة بإيقاع تصاعدي ، منغمسة بمشاعر وجدانية ، ومزدهمة بفرح طفولي ينشد السعادة .

لذا فخطابه البصري يعتمد على تجريد كل ما هو حسي ، والمعتمد على عنصر اللون الأحادي المضاد والمتدرج ، كما استطاع (حنون) ان يشكل تكويناته لبحث عن السعادة من خلال منح أشكاله أو مفرداته البصرية المتعالية الوجود المادي الذي يحتضنها ، وبالتالي فان هذه المفردات تأخذ أشكالا أقرب إلى التسامي ، والتحليق الخفي وكأنها تنتج باتجاه الوجود الكوني اللامتناهي ، فأشكال هذا المشهد قد صورها الفنان بخيال حر تطبيق للوصول بالمتلقي من خلال معالجاته الأدائية إلى الوجدان ، فضلا عن ذلك أراد الفنان من خلال طرح أشكالا مختزلة لينتج عوالم خيالية مستخدمة ومتسامية تنشد المفردات البصرية ذات الطابع الطفولي .

لذا فالتلقائية الطفولية ظاهرة بشكل عفوي ، مما عمل الفنان على استطالة أشكاله ، للتعالي والسمو ، فهي تتمتع بقصدية وغرضية ، أشبه بقصدية الطفل في رسمه لتلك الأشكال، فضلا على اختزاله للألوان واعتماده على لون أحادي (اللون الأزرق) وتدرجاته .

لقد صوّر الفنان هذا العمل بأسلوب تجريدي ومختزل فأصبحت الشخص مجرد كتل ملونة بالأزرق وتدرجاته ، ولعل ذلك للدلالة على عدم ارتياح النفوس إلا في الخروج إلى الطبيعة والحصول على متنفس من كدورات الحياة اليومية . فجاءت

مسطحة بعيدة عن المنظور الحقيقي لها، وأمواج البحر عبارة عن مستطيل يرتفع الى مستوى اليابسة ذو اللون الأوكر .

عمد الفنان إلى توزيع أشكال منجزه التشكيلي بطريقة عشوائية فتبدو الأشكال متداخلة مع بعضها البعض دون الاعتماد على قوانين المنظور من حيث الأماكن والأحجام والنسب فتبدو رسومه متشابكة مقتربة من رسوم الأطفال التي تفتقر إلى كل قوانين وقواعد الرسم والمنظور .



نموذج (3)

اسم العينة : ؟

الخامة أو المادة : اكريلك على ورق .

القياسات : 90 × 70 سم .

سنة الإنتاج : 1998 .

العائدية : مقتنيات الفنان الخاصة .

إن عناصر العمل الفني في هذا المشهد عبارة عن أشكال بشرية مرمزة ، تحمل دلالات بيئة يشوبها

السعادة ، وهذا ما أفاد منه الفنان في توظيف المشهد . لعل الفنان هاشم حنون في منجزه هذا جعل من الفرح والسرور الطفولي هاجساً يحوم في مكونات السطح البصري ، فالعائلة تنسج بعداً اجتماعياً يكاد يكون اقرب إلى بيئة نحل ، لا يمكن أن تتفكك إلا بفعل معالجات الفنان للعمل الفني وفق رؤية ذاتية ، وبمقصدية عالية .

إن الجانب الروحي والوجداني السعيد فاعل في هذا المنجز ، من خلال توجه الإنسان نحو اللعب واللهو والقفز على الحبال والعزف على الآلات الموسيقية فيبدو وكأنهم في فرح لامتناهي ، فالأشخاص هنا تبدو ذواقة ومودة . وفي حدود عناصر العمل الفني نجد أن الفنان قام بسملة التماثل في الشكل الإنساني ، والتماثل هنا من جانب الذكر والأنثى ، وان تكراره للأشكال الأدمية سواء في اللون أو الشكل ، باعث نحو عالم طفولي .

إن العمل الفني يمتلك أشكالاً ذات خطوط عضوية ، مليئة بفرح ازرق ، يسبح في فضاء اقرب إلى روح الزهرة البنفسجية . فالغبطة لدى الأم في هذا المنجز تطفح نحو عالم آخر فجاءت ممتدة إلى الأعلى باستطالة نحو التماهي . أما الطفلة فترقص فرحاً متأملة نحو عالم مجهول لا تعرف سره . لذا فهذا العمل الفني يحمل سمات محملة

ببراءة طفولية ، لا يسقطها على سطح تصويري سوى طفل يلعب بعبثية ، وقصدية تبوح بفعله النفسي ، بألوان وخطوط مجردة ومبسطة .

لذا نجد أن الفنان اقترب بذلك من رسوم الأطفال من خلال تكراره للأشكال ، فضلا على اعتماده على تحريفها ، فكانت مرة ذات استطالة ومرة أخرى قصيرة ، وهنا تؤكد قصدية الفنان والغرض منه كمعالجات للسطح التصويري ، بما يتناسب مع طبيعة الموضوع كونه يحمل تجريداً بعيداً عن النقل الحرفي والمحاكاة. وهذا يتناسب مع طبيعة رسوم الطفل وغرضه في توزيع مفردات سطحه التصويري.

يعد العمل الفني مربع الشكل حيث يحوي على عناصر هندسية ، هذا ما جعل الفنان يحكم عمله بتكوينات ذات ألوان باردة وأخرى حارة . إن المشهد يوحي بمنظر للطبيعة فيه أشخاص تتحرك بين مكونات تلك الطبيعة .

لقد صوّر الفنان هذا العمل بأسلوب تجريدي ومختزل فأصبحت الشخوص مجرد كتل ملونة بالأحمر وتدرجاته ، ولعل ذلك للدلالة على عدم ارتياح النفوس إلا في الخروج إلى الطبيعة والحصول على متنفس من كدورات الحياة اليومية . أما الطبيعة فكانت مخضرة ، وجاءت مسطحة بعيدة عن المنظور الحقيقي لها ، والأشجار عبارة عن مستطيل وهو يمثل جذع الشجرة أما الأغصان والأوراق فجمعت تحت شكل دائري .

الفصل الرابع / النتائج والاستنتاجات

أولاً : نتائج البحث :

بعد تحليل عينة البحث توصلت الباحثة إلى جملة من النتائج :

- 1- إن الأشكال الفنية لدى هاشم حنون تنسم بالعفوية والتلقائية ، وذات طابع فطري .
- 2- استخدام الفنان للخطوط الهندسية والعضوية ، إنما يشكل اختزالاً للأشكال .
- 3- ظهور الاختزال اللوني وهو بصورة غالبية في المساحات اللونية للأعمال الفنية .
- 4- قيام الفنان بتكرار الأشكال والألوان بما يتناسب مع طبيعة الموضوع المنفذ .
- 5- تجاوز الفنان لأشياء العالم الواقعي ، باختراقها لبحث ما هو جوهري وباطني ، فيعمل على إعطائها سمة الشفافية .
- 6- لقد جمع الفنان السطوح زمانياً ومكانياً في حيز واحد .
- 7- ابتعد عن المنظور التقليدي والاعتماد على السطح ذي البعدين من خلال تعدد خط الأرض .
- 8- شكل التماثل جزءاً مهماً في العمل الفني سواء في الشكل أو اللون .

9- إن القصدية للفنان متعالية بما يتناسب وطبيعة الغاية والغرضية من رسومه للأشكال .

ثانيا : الاستنتاجات :

في ضوء نتائج البحث تورد الباحثة الاستنتاجات الآتية :

- 1- تعد سمة التلقائية احد سمات رسوم الأطفال وبذا تنعكس في أعمال هاشم حنون .
- 2- كما يعد التكرار احد رسوم الأطفال من خلال الأشكال والألوان ، وهذا ما نجده في أعمال الفنان .
- 3- أما تحريف الأشكال وابتعادها عن التمثيل الحقيقي إنما يشكل سمة مهمة في رسوم الأطفال . وهذا انعكس أيضاً في أعمال هاشم حنون .
- 4- تنطلق الشفافية من خلال اختراق الفنان للأشياء والبحث عما هو مخفي ومستور .

ثالثا: التوصيات :

- بعد ما أسفر عنه البحث الحالي من نتائج واستنتاجات توصي الباحثة بما يأتي :
- 1- الاهتمام برسوم الأطفال من خلال طبع الكتب والمصادر ، لما لها من أهمية تفيد الباحثين والمختصين ، لاسيما في الفنون التشكيلية .
 - 2- اهتمام كلية الفنون الجميلة بالدراسات التي تخص رسوم الأطفال ، ذلك لغنى تلك الرسوم بالمعاني والمضامين .

رابعا : المقترحات :

استكمالاً لمتطلبات البحث الحالي تقترح الباحثة إجراء الدراسات الآتية :

- 1- رسوم الأطفال وانعكاسها في أعمال الفنان عاصم عبد الأمير .
- 2- الشكل في رسوم الأطفال وتمثلاته في الرسم العراقي الحديث .

المصادر

1. الاعسم ، عاصم عبد الأمير : جماليات الشكل في الفن العراقي الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1997 .
2. البسيوني ، محمود : سايكولوجية رسوم الأطفال ، ط2 ، دار المعارف ، مصر ، 1984 .
3. _____ : لوحات وأفكار ، مجلة المثقف العربي ، عد (4) ، السنة الثالثة، 1971.
4. _____ : طرق تعليم الفنون لدور المعلمين والمعلمات العامة، دار المعارض، مصر، 1962.

5. _____: تأليف اصول التربية الفنية ، دار المعارف ، مصر ، ب.ت.
6. الترايبي، فاطمة لطيف عبد الله: أثر الخصائص الفنية لرسوم الأطفال بالرسم العراقي المعاصر، رسالة ماجستير، غير منشورة، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، 1999 .
7. الرازي ، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر : مختار الصحاح ، دار الرسالة ، الكويت ، 1983
8. الربيعي ، شوكت : الفن التشكيلي المعاصر في العراق ، وزارة الإعلام ، مديرية الثقافة العامة ، السلسلة الفنية (11) ، بغداد ، 1972 .
9. _____: الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي (1885-1985) ، مركز الشارقة للإبداع الفكري ، الشارقة ، ب ت .
10. _____: الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي (1885-1985) ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، 1986.
11. آل سعيد ، شاكر حسن : ملاحظاتي - 1952 - (مذكرات حول الإنشاء الفني) ، مجلة الأعلام ، العدد (1) ، السنة (24) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1989 .
12. _____: مقالات في التنظير والنقد الفني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد 1994 .
13. _____: فصول من تاريخ الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق، ج 1، ج2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1983 .
14. العناوي ، محمد عبيد ناصر حسين : سمات التحديث في رسوم فاخر محمد ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، 2009.
15. الهيتي ، هادي نعمان : ثقافة الأطفال ، كتب عالم المعرفة ، الكويت ، 1989.
16. جبرا، إبراهيم جبرا: جذور الفن العراقي ، الدار العربية ، بغداد ، 1986 .
17. جميل صليبا : المعجم الفلسفي ، ط 1 ، مطبعة سليمان زادة ، ج 1 ، ذوي القربى ، 1385 هـ .
18. جودي ، محمد حسين : تأليف نحو رؤية جديدة في الفن والتربية الفنية، ب.ت.
19. حسين ، جليل: في الموقف الفكري للفنان العراقي ، مجلة المثقف العربي ، العدد الرابع ، تشرين أول ، 1971.
20. خميس ، حمدي : رسوم الأطفال، دار المعارف، مصر، 1962 .

21. ريد هربرت: تربية الذوق الفني، تر: يوسف ميخائيل أسعد، ط2، 1975.
22. سليم ، نزار : الفن العراقي المعاصر ، فن التصوير ، مطابع وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية ، 1977 .
23. شبر ، إيمان عامر نعمة : الفطرية في الرسم العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة ، 2002.
24. عبد الأمير،عاصم : الرسم العراقي حداثة تكيف ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، 2004 .
25. غيث، خلود بدر و معتصم عزمي: تأليف مبادئ التصميم الفني ،مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع ، الأردن ، 2008 .
26. كامل ، عادل : الحداث في الفن التشكيلي العراقي ، الموسوعة الصغيرة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، 1997.
27. _____ : الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق مرحلة الرواد ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، 1980.
28. _____ : الفن التشكيلي المعاصر في العراق (مرحلة الستينات) ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.
29. كوفحي ، قاسم محمد ، ومحمد يوسف نصار : نظريات فنية في الفن والفنون الموسيقية والدرامية ، عالم الكتب الحديث ، اربد – الأردن ، 2008 .
30. ناجي ، شيماء حليم : جماليات الأشكال التراثية في الرسم العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، 2007.

استمارة تحليل رسوم الأطفال وانعكاسها في أعمال هاشم حنون

ت	المجالات الرئيسية	السمات	تظهر	لا تظهر	التعديل المقترح
1	التحريف	في الشكل			
		في اللون			
		متنوع			
2	التكرار	في الشكل			
		في اللون			
		متنوع			

			في الشكل	الشفافية	3
			في اللون		
			متنوعة		
			إهمال تلوين الشكل والأرضية	الدقة في تلوين الموضوع	4
			عدم تجاوز اللون للخطوط الخارجية للشكل		
			تجاوز اللون للخطوط الخارجية للشكل		
			استخدام قواعد المنظور الخطي	تصوير البعد الثالث	5
			استخدام أكثر من خط ارض واحد		
			بتدرج الأشكال		
			في الشكل	التمائل	6
			في اللون		
			متنوع		
			بالمبالغة في الحجم	القصدية أو الغرضية	7
			بالاستطالة		
			بالإضافة		
			بالحذف		

الإدراك البصري بين النظرية والتطبيق في الإعلان الرقمي Visual Perception between theory and practice in Digital Advertising

م.م بتول راضي كاظم

الجامعة التقنية الوسطى – كلية الفنون التطبيقية -قسم تقنيات الإعلان

batool_radhi@mtu.edu.iq

Assistant Lecturer: Batool Radhi Kadhim

07707180575

م.م نور احمد خماس

noor_ahmed@mtu.edu.iq

Assistant Lecturer: Noor Ahmed Khammas

الكلمات المفتاحية: الإدراك البصري ، الرموز البصرية، الإعلان الرقمي.

ملخص البحث:

يتناول هذا البحث دراسة الإدراك البصري من خلال الربط بين الجوانب النظرية والتطبيقية في الإعلانات الرقمية و يركز على تقنيات الإعلان الرقمي، باعتبارها من المحاور المهمة التي تؤثر في التصميم الإعلاني، لما لها من ارتباط بالعوامل البصرية والتأثيرات الإدراكية للمتلقي تمثل الفصل الأول لمنهجية البحث بمشكلة البحث التي طرح بها التساؤل للكيفية التي تتجلى بها فاعلية الإدراك البصري في الإعلان الرقمي؟ مع بيان أهمية البحث والهدف منه والحدود الموضوعية والزمانية والمكانية إضافة إلى تحديد مصطلحات البحث، واحتوى الفصل الثاني (الإطار النظري) مبحثين هما : المبحث الأول تضمن (مفهوم الإدراك البصري، دور الإدراك البصري في فهم الرسالة الإعلانية، العوامل المؤثرة في عملية الإدراك البصري) والمبحث الثاني (عناصر الإدراك البصري في الإعلان الرقمي ، الإدراك البصري والرموز البصرية ، الإدراك البصري للألوان ودورها في جذب الانتباه ، التقنيات التصميمية المستخدمة في تعزيز الإدراك البصري للإعلان) في حين تضمن الفصل الثالث (إجراءات البحث)منهجية البحث باعتماد المنهج الوصفي ومجتمع البحث الذي تحدد بالإعلانات الرقمية لشركة الحافظ بمجموع 30 انموذج واختيار عينة البحث بصورة قصدية وبما يتوافق مع هدف البحث ، بينما الفصل الرابع فقد عرض النتائج التي

توصلت إليها الباحثتان وعن طريقها تم التوصل إلى مجموعة من الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات .

Research Abstract

This research deals with the study of visual perception by linking the theoretical and applied aspects of digital advertising and focuses on digital advertising techniques, as they are among the important axes that affect advertising design, Because of its connection to visual factors and the recipient's cognitive effects, the first chapter of the research methodology represents the research problem in which the question is posed as to how the effectiveness of visual perception is manifested in digital advertising? With a statement of the importance of the research, its objective, and the objective, temporal and spatial limits, in addition to defining the research terms, the second chapter (the theoretical framework) contained two topics: the first topic included (the concept of visual perception, the role of visual perception in understanding the advertising message, Factors affecting the process of visual perception) and the second topic (elements of visual perception in digital advertising, visual perception and visual symbols, visual perception of colors and their role in attracting attention, The design techniques used to enhance the visual perception of the advertisement) while the third chapter included (research procedures) The research methodology was based on the descriptive approach and the research community was determined by the digital advertisements of Al-Hafez Company, with a total of 30 models, and the research sample was chosen intentionally in a manner consistent with the research objective, while the fourth chapter presented the results that our researcher reached,

and through them a set of conclusions, recommendations and proposals were reached.

الفصل الأول (منهجية البحث)

1-1 مشكلة البحث:-

يعد الإدراك البصري وسيلة تواصل مع البيئة المحيطة به ، عن طريق الحواس وتعتبر الرؤية البصرية من أقوى هذه الحواس تأثيراً فعند استقبال الموجات الضوئية المنعكسة من الأشكال تنتقل المعلومات إلى الدماغ لتنتج عملية الإدراك البصري والتفسير للمعلومات الداخلة ، ويعد الضوء العنصر الأساسي لتحقيق الإدراك كما ان له أهمية خاصة في مجال التصميم إذ لا يقتصر على الرؤية فقط بل يشمل التعرف على العناصر المألوفة وتفسيرها ودمجها في إطار بصري متكامل ، وكلما تعمق وعي وفكر المصمم بالعوامل والظواهر المؤثرة على عملية الإدراك أصبح التواصل أكثر فاعلية ووضوح ، كما يسهم الوعي الفكري للمصمم في تعزيز قدرته على التأثير في المتلقي عن طريق الدمج لمبادئ وعناصر التصميم بالطرق المبتكرة والمؤثرة ، وان وعي المصمم يرتبط بمجموعة من العوامل الموضوعية الذاتية التي تمكنه من صياغة فكرة إعلانية تحمل رسائل واضحة وقوية للمستقبل وان المجال البصري سواء أستخدم في تصميمات ثنائية أو ثلاثية الأبعاد يعمل كمحفز للإدراك حيث يساعد المتلقي على التعرف على العناصر وتحليلها وإعادة تنظيمها وفق الفكرة المطروحة أمامه ، مما يعزز فهمه للتصميم ويدرك بوضوح مضمون الرسالة الإعلانية ، وانطلاقاً من ذلك ارتأت الباحثتان إلى التساؤل التالي: كيف تتجلى فاعلية الإدراك البصري في الإعلان الرقمي؟.

2-1 أهمية البحث:-

تكمن أهمية البحث بالاتي:-

- 1- قد يسهم البحث الحالي بمادته الموضوعية بالإضافة المعرفية والعلمية والتطبيقية لتقنيات الإعلان .
- 2- من الممكن ان يسهم البحث الحالي في رفق المؤسسة التعليمية بالمعلومات المعرفية لقسم تقنيات الإعلان ، وطلبة الدراسات الأولية .
- 3- من الممكن ان يسهم في رفق المعرفة العلمية لطلاب الدراسات العليا في مجال دراسة تقنيات الإعلان .

3-1 هدف البحث:-

يهدف البحث الحالي إلى التعرف على الكيفية التي تتجلى فيها فاعلية الإدراك البصري في الإعلان الرقمي نظرياً وتطبيقاً .

4-1 حدود البحث:-

الموضوعي: دراسة الإدراك البصري بين النظرية التطبيق في الإعلان الرقمي.
الزماني: من 1 كانون الثاني إلى 30 حزيران 2023.
المكاني: العراق، بغداد، الإعلانات الرقمية (شركة الحافظ للأجهزة المنزلية)

5-1 تحديد المصطلحات:-

الإدراك (لغة) :

من درك يدرك والإدراك : اللقوق، وتدارك القوم، أي لحق آخرهم أولهم ومنه قوله تعالى ((حَتَّى إِذَا ادَّارَكُوا فِيهَا جَمِيعاً)) (1.،سورة الأعراف ،آية: 38)، وأصله تداركوا فأدغمت التاء في الدال واجتلبت الألف ليسلم السكون، واستدرك الشيء بالشيء: حاول إدراكه به، وقوله تعالى ((بَلْ إِذَا دَارَكَ عِلْمُهُمْ فِي الْآخِرَةِ)) (1.،سورة النمل ،آية: 66)، قَالَ السدي في تفسيره: "اجتمع علمهم في الآخرة ومعناها عنده أي علموا في الآخرة أن الذي كانوا يوعدون به حق، وأدرك بلغ علمه أقصى الشيء، ومنه المدركات الخمس، والمدارك الخمس: يعني الحواس الخمس" (12.الصاح، ص: 552).

(اصطلاحاً):

يعرفه ابن سينا" بأنه إدراك الشيء هو أن تكون حقيقته متمثلة عند المدرك)) وعرفه الشيخ "المظفر" بأنه "حضور صورة الشيء عند العقل" (21.المظفر، ص: 13).

الإعلان الرقمي: هو " شكل من أشكال الاتصالات التسويقية المدفوعة وغير الشخصية، تظهر من خلال شخصية المعلن وتهدف إلى تزويد مستلمين محددين بمعلومات محددة وإقناعهم بالتصرف بطريقة معينة وتنتشر عبر وسائل التواصل عبر الانترنت بالإضافة إلى أشكال الوسائط الرقمية من اجل مساعدة الأعمال التجارية على الترويج وبيع السلع" (14.العابنة، ص: 29)

الفصل الثاني (الإطار النظري)

المبحث الأول

1-2 الإدراك البصري

إن الإدراك هو عملية أساسية في علم النفس المعرفي، إذ يساعد الأفراد على التكيف مع العالم الخارجي من خلال اختيار الأساليب السلوكية المناسبة لمختلف المواقف و تتضمن هذه العملية جمع وتفسير الانطباعات الاجتماعية والحسية المتنوعة

من العالم الخارجي، وتشكيل الخبرات المخزنة في الذاكرة لتوجيه السلوك والأنشطة المستقبلية، فهو "مجموعة العمليات التي يتم من خلالها تنظيم المعنى وتجميعه وإعطائه للمثيرات الحسية" (18. الكنائي، ص: 585) فهو ظاهرة مادية وأن المادة تتغير وتتطور فلا يمكن فصل الإدراك عن مادته أي "لا يمكن فصل الفكر عن المادة المفكرة، لأن هذه المادة هي أساس جميع التغيرات التي تحدث" (6. بوليترز، ص: 185) كما ان "وعاء الفكر والإدراك هو عضو مادي، والدماغ هو عضو الفكر، ولهذا لا يمكن فصل الفكر عن المادة وإلا ارتكبنا خطأ جسيماً" (6. بوليترز، ص: 178)

وقسم ابن رشد الإدراك إلى قسمين (14. العراقي، ص: 101):

الأول : الإدراك الحسي وهو إدراك لصور أجسام قائمة بذاتها مشار إليها وأعراض مشار إليها في تلك الأجسام.

والثاني : الإدراك العقلي وهو إدراك ماهيات تلك الأمور المحسوسة وطبائعها، أي الجواهر والأعراض.

فالإدراك مرتبط بالبيئة الخارجية للمتلقى سواء مادياً أو ذهنياً وله ارتباط الوثيق في الترجمة الفعلية القائمة على التفصيل والتحليل والترميز وإعادة التنظيم بما يتوافق مع مستوى الإدراك لدى المتلقى فهو "محاولة لفهم العالم والبيئة المحيطة، من خلال تفسير المعلومات القادمة من الحواس إلى الدماغ البشري، والفهم يتضمن التفسير والترميز والتحليل والتعديل -أحياناً- والتنظيم والتخزين والاستجابة الخارجية عند الحاجة" (20. مخلوف، ص: 128) وان عملية الإدراك تكون مرتبطة بالقدرة الفعلية للإنسان فهو قائم على " قدرة الإنسان على استخدام آلياته ووسائله الحسية في تفسير وفهم البيئة المحيطة به لاستخراج استنتاجات منظمة عن العالم الحقيقي من زمان ومكان وأشياء وأحداث في عملية تؤدي إلى اختزال بيئة معقدة إلى نظام مبسط يستطيع الجهاز العصبي التحكم فيه" (17. قاسم، ص: 14).

2-2 دور الإدراك البصري في فهم الرسالة الإعلانية :-

ان الإدراك البصري يكون قائمة على كيفية تفسير البشر للمدخلات البيئية وتنظيمها (مثل المحفزات البصرية اللمسية أو السمعية) للتعرف على الأشكال من حولنا كما ويتبع الإحساس وينطوي على تفسير المعلومات الحسية حسب الخبرة الإدراكية و"تصل معلومات كثيرة إلى الدماغ من خلال الإدراك البصري، وتتفوق المعلومات البصرية أحياناً على المعلومات الواردة من قنوات حسية أخرى، وذلك في حالة تعارض المعلومات البصرية مع المعلومات الحسية الأخرى" (20. مخلوف، ص: 128) ولا بد ان يعي مصمم الإعلان آلية تحقيق الإدراك البصري

للمتلقي وان يراعي حركة العين له لغرض تحقيق الجذب البصري والإثارة للتصميم ويتحقق ذلك عن طريق (20. مخلوف،ص: 128) :

1- حركة العين نحو الإعلان: يهتم المستهلك أو الفرد أو العائلة بالاتجاه نحو عناصر الإعلان:

- أولاً: بقراءة الركن الأيمن العلوي من التصميم .
- ثانياً: يتجه إلى الركن الأيسر من التصميم .
- ب- اتجاه العين لعناصر الإعلان: الاتجاه من العناصر الكبيرة الحجم اكبر من الاتجاه من العناصر الصغيرة الحجم
- ج- الاتجاه من الوحدات داخل الإعلان: من الغامقة - إلى الداكنة - إلى الفاتحة.
- د- الاتجاه من العناصر الملونة أولاً، ومن ثم إلى العناصر الأبيض والأسود (غير الملونة).
- هـ- الاتجاه باستخدام الأهم داخل الإعلان: أهمية إنهاء الأسهم نحو العناصر الملونة للإعلان.

ويستخدم التنوع البصري لجذب الانتباه إذ يسهم التنوع في إثراء المشهد التصميمي، ويتم ذلك عن طريق الأشكال والكتل والألوان والأحجام المتباينة ويستخدم التنوع البصري للابتعاد عن النمطية والملل والرتابة وذلك عن طريق مجموعة من المفردات: (, Mccluskey.25p:108-109)

1. المجموعة : يظهر التنوع وفقاً لمجموعة الكتل التي تعطي نوعاً من الإثارة أكثر من رؤيتها بشكل فردي.
2. التسلسل البصري: يتحقق البصر من خلال مفهوم الانتقال من مكان إلى آخر بناءً على عالم اكتشاف الشعور المرتبط بعامل الخبرة المشكل بفعل الحركة.
3. التقسيم المكاني: بناءً على تكوين آفاق أو أي امتداد خطي يولد المتعة عبر الرؤية من خلال مشاهد تؤدي إلى نوع من التركيز في الفضاء .

2-3 العوامل المؤثرة في عملية الإدراك البصري :-

كما ان التفاعل بين الانتباه والإدراك في التصميم يرتبط بعوامل موضوعية للعناصر المدركة وطبيعتها التعبيرية والعوامل الذاتية المرتبط بقدرة المتلقي والقدرة البصرية له ، ولكل من هذه العوامل شروط ومتغيرات تؤثر في نهاية المطاف على تفاعل العمليتين معاً، وهذه العوامل هي (7. الحسيني،ص: 168-169):

- أ- العوامل الموضوعية:
- عوامل التأثير في التصميم : يعتبر عامل التأثير للعناصر في التصميم مثل اللون والحجم والفكرة اللامألوفة، من العوامل التي تجذب الانتباه في التصميم .

- عامل الحركة السكون عاملان متناقضان، فالعناصر التي توحى بالحركة في التصميم سواء كانت حركته خيالية في التصميم ثنائي الأبعاد أو حقيقية في التصميم ثلاثي الأبعاد يكون أكثر لفتاً للانتباه.
 - طبيعة المثير: تختلف عملية الانتباه والإدراك باختلاف طبيعة المثير، فقد يكون التنبيه بسيطاً أو معقد أو العكس، ومدى العلاقة بينه وبين المثيرات الأخرى.
 - التنظيم والترتيب: يميل الإنسان بطبيعته إلى الابتعاد عن الأشكال الرتيبة والعناصر وتنظيمها وتصورها بطريقة تتوافق مع إدراكاته وطبيعته، وهذا التنظيم يؤكد الجهد الذي يبذله الإنسان في ذلك ويعيد تفسير الأشكال والعناصر المنطقية بطريقة تسهل على المتلقي إدراكها، كما هو الحال بالنسبة للعناصر التي يحتويها التصميم الداخلي في نظام وظيفي محدد.
- ب. العوامل الذاتية:**

- الحاجات والدوافع، وهي عوامل مهمة في جذب الانتباه لأن الإنسان يسعى في كثير من الأحيان إلى إشباع حاجاته ودوافعه، وبالتالي فإن الأشياء التي أمامه تشكل كفاية لتلك الحاجات أو أكثر إثارة له، في حين أن الأشياء التي لا تتطلب دوافعه أو انتباهه لا تنثيره، ولذلك يجب على المصمم أن يدرك في تصاميمه طبيعة التصميم الذي يثير تلك الحاجات والدوافع المادية والمعنوية ويسعى إلى تحقيقها في تصاميمه (7. الحسيني، ص: 170) ، كون الإنسان يميل إلى المؤثرات التي تسعى إلى سد حاجاته وتلبية رغباته في مجالات الحياة وظروفه المتباينة ويعد من العوامل الذاتية والرئيسية في الإدراك لما يحيط به من متغيرات لذا فعلى مصمم الإعلان ان يعي ما يوظفه في تصاميمه المخاطب لعقل المتلقي ذهنياً وترغيبه ومحاوره سلوكه الذهني المخاطب لأهدافه ودوافعه.

- ميول النفس واتجاهاتها هي أهواء ورغبات وميول بعضها ظاهر وبعضها خفي وهي السبب الرئيسي في اختيار الإنسان لأسلوب حياته وفقاً لهذه الميول والرغبات ويتعلق بكل ما ينسجم معها أو يتفق معها وفي ضوءها تتشكل اختياراته واتجاهاته (4. بونتا، ص: 292)

- الاستعداد ومستوى الإثارة : إن حالة الاستعداد الذهني والنفسي تؤثر بشكل مباشر على... مستوى الحساسية التي يتعامل بها المتلقي مع الأشياء المحفزة لغرض عملية الإدراك وهي حقيقة تتفاوت في مستواها كثيراً بين الناس وتتطلب إثارة وحوافز لإيقاظها وجعل الحالة النفسية في مستوى يسمح بالإدراك والقبول والفهم وتؤثر عوامل زمنية ومكانية وبيئية أخرى على استعداد مستوى معين من الناحية الذهنية والنفسية

وعلى المصمم أن يكون دقيقاً في اختيار الزمان والمكان والبيئة المناسبة لتقديم تصميمه (7. الحسيني،ص: 170).

المبحث الثاني

عناصر الإدراك البصري في الإعلان الرقمي

1-3 الإدراك البصري والرموز البصرية :-

تشمل هذه العمليات المشاركة في" عملية إدراك الصور على مكونات مادية وطبيعية خاصة بالمشيرات الخارجية، ومكونات فسيولوجية وعصبية وحسية" (19. لينش،ص: ص16) و تعد الصورة الرقمية"منظر وكلام يعقب هذا المنظر وهذان العنصران لا يمكن فصلهما عن بعضهما ومهما كانت الصورة في غاية الوضوح والتعبير فهي بذلك لا يمكن أن تتخلى عن كلام يكمل ما يجب أن تقدمه الصورة من مضمون إلى القارئ ولوضع كلام الصورة معايير وأطر معينة يتم صياغة هذا الكلام في نطاقها ولا تخضع هذه العملية للعشوائية أو الصدفة وذلك ما سوف نستعرضه في السطور القادمة" (13. الضبع ،ص: 377) و تتم عملية تخزين المعلومات والاحتفاظ بها ((من خلال عمليات عقلية أخرى تسبقها، تتمثل في الإدراك الحسي، والإحساس، والانتباه، والتي تترابط في عملية معالجة الإنسان للمعلومات والخبرات. الإحساس هو نقل المحفزات الحسية الداخلية والخارجية إلى الدماغ. والانتباه هو تركيز أعضاء الحس على هذه المحفزات، في حين أن الإدراك الحسي هو تفسير وشرح هذه المحفزات التي تصل إلى الدماغ في شكل رموز. وإذا اقتصرَت العملية على الإحساسات دون أن يقوم الدماغ بعملية التفسير، فإننا لا نجد أمامنا سوى مزيج مربك ومتداخل من المحفزات الغامضة)) (18. الكناني،ص: 585)

ويقسم "ابن سينا" هذه الصورة الحاصلة في الذهن عن طريق الإدراك إلى قسمين (3. ابن سينا،ص: 17):الأول: "إذا كانت هذه الصور الذهنية المتمثلة لحقيقة الشيء خالية من الحكم سميت تصورا". والثاني: "إذا كان هذا التصور مصحوباً بحكم سمي تصديقاً" وتعد الصور الذهنية اختزلاً للواقع الطبيعي المتمثل بصور داخلية مبسطة ومنظمة وتعمل على دمج الواقع والخيال بما يتوافق مع أدراك وخبرة الفرد كونها تمثلات عقلية تنشأ من التجربة والخبرة الفعلية وتساعد على الإدراك للامكان والأشياء والعلاقات بينهما بسرعة وتستخدم في التصميم الإعلاني لتوجيه تفكير المتلقي وخلق الاستجابات الإدراكية التلقائية فالصورة الذهنية ما هي إلا "تمثيلات ذهنية لتلك الأجزاء من الواقع التي يتم إدراكها من خلال الخبرة المباشرة وغير المباشرة، والتي تجمع وتدمج الخصائص البيئية المتنوعة وفقاً لقوانين معينة في حين رأى برونزافت أن الصور الذهنية "هي تمثيلات داخلية لخصائص ومواضع

نسبية للأشخاص والأشياء في بيئة ما" (9. سناء، ص: 12) وإن الصورة الذهنية هي من مرتبة أعلى من إعادة بناء الخبرة الحسية، وهناك تشابه - إلى حد ما - بين الصورة الذهنية والعقلية، والمتغيرات والعوامل التي تخضع لها العمليات الإدراكية. والعقلية، ولكن يجب أن يؤخذ ما يلي في الاعتبار:- (11. الصباحي، ص: 201):

1. الصورة الذهنية ليست مجرد تمثيل حرفي للتجربة الأساسية، حيث أن التفكير بالصور هو عملية، التنشيط المعرفي وكأن الشخص لديه صورة ذهنية تشبه المشهد الحقيقي.

2. الصورة هنا ليست انعكاساً أو إعادة إنتاج لواقع معين، فهي تحتوي على عمليات بناء وتجميع، وبالتالي فهي ليست تكراراً، ولا يمكن أن تكون التجربة واقعية، مثل المهندس المعماري الذي يتخيل منزله الرقمي في قريته النائية.

3. هذه الصورة (المتكونة في الدماغ) قابلة للتكيف أو التحكم. يمكن للشخص أن يتخيل ويتخيل منزله. على قمة جبل، على حافة نهر، أو في وسط غابة.

تتميز الصور ببعض الخصائص، منها ما يلي (10. الشيخ، ص: 7):

1. الاستقرار: تقاوم الصور الذهنية التغيير، بسبب العوامل العديدة التي تؤثر على كمية ونوعية التغيير في الصورة الذهنية.

2. عدم الدقة لأن الصور الذهنية مجرد انطباعات وليس لها أساس موضوعي، وبالتالي فهي لا تتسم بالدقة، فهي تستطيع أن تعبر عن الواقع الكلي.

3. التعميم: تميل الصور الذهنية إلى التعميم وتجاهل الاختلافات والتباينات بين الأفراد والأشكال، وهو أمر ضروري في بعض الأحيان.

4. التحيز: تؤدي الصور الذهنية في بعض الأحيان إلى تصورات متحيزة لبعض المواضيع

5. نتيجة: عدم التسامح. مما يؤدي إلى أحكام غير منطقية.

6. التنبؤ بالمستقبل: على سبيل المثال تساعد الصور الذهنية في التنبؤ باتجاهات نمو المجمعات الحضرية والشكل المستقبلي للمدينة.

7. تجاوز حدود الزمان والمكان: ويتم ذلك من خلال خلق صور للمستقبل لم يعيشها الإنسان والأماكن والفضاءات التي لم يسكنها.

2-3 الإدراك البصري للألوان ودورها في جذب الانتباه:-

يعد اللون من أهم العناصر الأساسية في تصميم الإعلان بصورة عامة لما له من استجابات سيكولوجية لمتلقي الإعلان إذ "يرى علماء النفس أن الألوان تؤثر على سيكولوجية الأفراد، فكل لون يحمل في طياته دلالة وإيحاء معين يعبر عنه وفكرة يثيرها في نفس القارئ عندما يرى هذا اللون ، فمثلا نجد اللون الأزرق يرمز إلى

الصفاء والهدوء، أما اللون الأصفر فنجدّه يعبر عن البهجة والفرح، واللون الأخضر هو لون مهدئ ترتاح النفس إلى رؤيته، بينما تبعث الألوان البنفسجية الكآبة في نفس الفرد، وهناك الألوان الحارة مثل اللون الأحمر" (13. الضبع،ص: 391) كما ان لكل لون غاية ومعنى وهدف إذ "لكل منها له هدف ومغزى وكذلك فكرة يهدف إلى تحقيقها أو إقناع القارئ بها، فالوظيفة هنا تقوم على الاتصال مع القراء على أساس الرموز والإيحاءات" (13. الضبع،ص: 392) ففي التصميم الإعلاني تستخدم الألوان ورموزه التعبيرية كوسيلة اتصال رمزية وإيحائية مع المتلقي بهدف التأثير فيه ودعّمه في فهم الرسالة الإعلانية وتحقيق الإدراك المعرفي لها ، كما يعد اللون أحد العناصر الترابطية التي تعمل سيكولوجيا على ربط اللون مع لون الأشكال الرئيسية لتحقيق الإدراك المعرفي إذ "إن ما يحدثه اللون من تأثير على سيكولوجية الأفراد جعلهم يقوموا بنوع من الربط بين أشياء معينة أو منتجات معينة وبين اللون، وذلك انطلاقاً مما سبق وذكرناه أن كل لون له دلالة معينة وفكرة يوحي بها للقارئ" (13. الضبع،ص: 393) فيتم استغلال التأثير النفسي للألوان لتكوين نوع من العلاقة التصميمية بين اللون والمنتج المعلن عنه وتحويل اللون إلى رسالة إعلانية توحى لفكرة التصميم لتؤثر في سلوك المتلقي "وقد أثبتت الدراسات أهمية استخدام الألوان في الإعلان والتي تشير نتائج إحداها أن نسبة الأفراد الذين تجذبهم الإعلانات الملونة تزيد بمقدار 54% عن الأفراد الذين تستهويهم نفس هذه الإعلانات لو أنها كانت غير ملونة" (8. الزغبى،ص: 207)

ويشير اللون إلى الضوء الذي يعكسه سطح ما من موجات الطيف المرئي التي تبعثها مصادر الضوء، فاللون الأبيض يعكس جميع ألوان الطيف المرئي، بينما يمتص اللون الأسود معظم الضوء، مما ينتج نظرياً حالة غياب الضوء أو الظلام.

4- تأثيرات الإضاءة: الإضاءة لها تأثير على حالة الرؤية وتغيير مظهر وشكل الأشياء إضافة إلى جذب الانتباه عن طريق التباين والتنوع اللوني له ، مما يضيف نوعاً من التشويق والإثارة البصرية لدى المتلقي إذ " يؤدي اختلاف نوع الإضاءة وشدتها إلى اختلاف حالة الرؤية، مما يؤثر على مظهر وشكل الأشياء المرئية، مما يؤثر على جذب الانتباه نحوها، حيث يضيف تشويقاً إضافياً للمشاهد" (16. العكام ،ص: 97) ففي التصميم الإعلاني تختلف الإضاءة وشدتها بشكل مباشر على الكيفية لرؤية المشاهد للعناصر الإعلانية ويؤثر على جاذبية الإعلان من خلال عنصر التشويق والإضافة البصرية وزيادة جذب الانتباه "ولكن في بعض الأحيان قد يحدث ارتباط غير واضح لدى القارئ الأمر الذي يكون له تأثيره السلبي، وهذا يقودنا بدوره إلى نقطة مهمة جداً يجب التركيز عليها وهي ضرورة البحث قبل اختيار اللون مع

عدم الوثوق في الحكم الشخصي فقط" (13. الضبع،ص: 391) فمن المهم ان يتم اختيار الإضاءة الملونة بعناية ودراسة مكثفة وفهم دقيق للجمهور المستهدف لان الاعتماد على الحكم الفردي فقط قد يؤدي إلى نتائج سلبية وسوء فهم أو إضعاف الرسالة الإعلانية، ويستخدم المصممين في بعض الأحيان اللامألوف في التصميم لغرض تحقيق الإدراك البصري الجاذب كونه عامل (لجذب الانتباه والوظيفة الأساسية للون تقوم على أساس التباين فبإضافة لون ناصع إلى صورة أو لوحة مطبوعة باللون الأسود تزيد درجة الانتباه إليه ،وقد أظهرت الاختبارات النفسية أن عدد الأشخاص الذين ينتبهون إلى التصميم المطبوع يزداد الإدراك البصري له باستعمال الألوان وعندما نقول جذب الانتباه فإننا نشير إلى موقف يتضمن رد فعل من القارئ أو المشاهد، فأولا أنه قد تم جذبه، وثانياً أنه قد أثّر اهتمامه) (13. الضبع،ص: 393) وفي حالة إذا كان ما قد جذبه قد استولى على اهتمامه وكما قلنا يبنى جذب الانتباه على استغلال التباين فلون فاتح مع اللون الأسود يعطى تباينا كبيراً، ومن الممكن استعمال ألوان باردة مثل الأزرق والبنفسجي والأخضر في مواجهة الألوان الحارة أو الساخنة كالأحمر والبرتقالي.

5- التقنيات التصميمية المستخدمة في تعزيز الإدراك البصري للإعلان:-

تعد خصائص إدراك الفضاء التصميم في الإعلان جزء رئيسي من عملية الإدراك البصري إذ " يتأثر إدراك المتلقي لبيئته البصرية بمثيرات ذهنية تجذب انتباهه وتثير مشاعره وتكمن هذه المثيرات في الخصائص البنيوية التي يحملها الفراغ الداخلي المدرك وهناك ثلاث خصائص وسيتم عرض كل خاصية على حدة وهي والوكالات" (22. Ching، p:12) :-

أ- الخصائص الشكلية " تعتبر الخصائص الشكلية من أهم الخصائص التي تؤثر على عملية الإدراك وتساعد على إدراك وفهم البيئة المحيطة من خلال دراسة هذه الخصائص" (27. Rubenstein، p:29) وهي القوام والمواد وتأثيرات الإضاءة والظلال واللون إذ يتحقق مقدار التصميم الناتج من خلال مهارة المصمم في استخدام هذه العناصر وربطها بعلاقات محددة وفي الفراغ الداخلي تعرف الخصائص الشكلية من خلال (الخصائص الشكلية والعلاقاتية) ، والشكل هو الصورة التي يمكن من خلالها تصنيف التصميم وتعريفه وله خصائص فيزيائية تتعلق بخصائص الشكل نفسه وهي:- (27. Rubenstein، p:29)

- الشكل كصورة مدركة لأي موضوع في البيئة الداخلية تتم "من خلال تجميع واختصار المكونات الأساسية لذلك الموضوع إلى أشكال بسيطة منظمة في العقل، لذلك فإن الأشكال غير المتماثلة يتم إدراكها من حيث قربها من حالة التناظر، حيث

يمكن تحليلها إلى مجموعة من الأشكال البسيطة، والأجزاء المتبقية تكون على تماس مع الأشكال البسيطة" (Rubenstein.27، p:30) فآلية الإدراك تتحقق عبر تجميع واختصار المكونات الأساسية للتصميم لأي فكرة يمكن فهمها وتحليل العناصر الغير متماثلة كأنها قريبة من التماثل ويعاد تركيبها في ذهن المتلقي إلى مجموعة من الأشكال المبسطة التي يمكن فهم الفكرة منها وبالتالي وصول الرسالة الإعلانية للمتلقي.

- الحجم: يتم تحديد الحجم داخل البيئة الداخلية من خلال الأبعاد الثلاثة (الطول والعرض والارتفاع) والتي بدورها تحدد خصائص الشكل بشكل عام. وفقاً للعلاقات الترابطية للمستويات التي تصف حدود الحجم. ينتقل انتباه المتلقي أثناء العملية المعرفية من الشكل العام للمشهد التصميمي إلى العناصر كبيرة الحجم إلى تلك ذات الحجم المتوسط، ثم إلى العناصر الأصغر في التكوين " (Ching .22، p:42-43) فالحجم عنصر رئيسي في التصميم إذ يؤثر على إدراك المتلقي للتصميم ويجذب انتباهه تدريجياً من العناصر الكبيرة إلى الصغيرة، فاختيار حجم العناصر يجب أن يكون مدروساً لتحديد أولويات الفكرة وجذب الانتباه حسب أهمية كل جزء في الإعلان.

- الملمس : إن ملمس الأسطح المرئية "له تأثيرات عاطفية وتعبيرية في عملية الإدراك كما أنه عامل يحدد السطح، ويختلف إدراك الأشكال المتشابهة حسب تنوع ملمسها، فبالإضافة إلى استخدام المادة بتقنياتها الممكنة، فهو ما يحدد ملمس السطح" (Ching .22، p:43) فيعد الملمس في التصميم الإعلاني أداة تعبيرية مهمة كونها تضيف بعداً بصرياً ووجدانياً، إذ يؤثر على طريقة إدراك المتلقي للأشكال ويمنحه طابعاً حسيّاً يثري الفكرة الإعلانية.

- المواد: يؤثر تغيير استخدام المواد على تغيير خصائص التصميم الداخلي، وبشكل عام فإن العديد من المواد الحديثة لها تأثير ملفت للنظر على المتلقي، مما يخلق تغييرات بصرية وتعبيرية على التصميم لم يسبق رؤيتها في التصميم" (Rubenstein، p:43) ، كون المواد المستخدمة في التنفيذ للإعلان تؤثر بصورة مباشرة على مظهر التصميم وقيمه الفنية والتعبيرية باستخدام المواد الحديثة وغير التقليدية تضفي لمسات بصرية جديدة تثير وتسهم في جذب انتباه المتلقي اتجاه التصميم.

3-3 وتشمل الخصائص العلاقتية ما يلي (Rubensteinp:29-31.27) :-

- الموقع: هو موقع الشكل بالنسبة للمحيط أو ضمن الارتباطات البصرية للمجال البصري، حيث يجذب المتلقي نحو نقاط معينة حسب موقع تلك النقطة بالنسبة للمحيط ويعتمد على :-
- الاتجاه أي اتجاه الشكل بالنسبة للمستوى الأرضي أو للأشكال الأخرى أو زاوية نظر الشخص.
- استقرارية الشكل: تعني درجة التوازن أو الاستقرار والثبات للشكل وهي تعتمد على هندسية الشكل واتجاهه وقوة الجذب وخط الرؤية للشخص.
- الفضاء : تؤثر العلاقات المكانية للبيئة الداخلية على الإدراك، حيث يلعب كل من شكل المسار وبنية المسار دوراً كبيراً في تقسيم الرؤية المنظورية وتوفير الفرصة للملاحظة والتأمل ، وبالتالي تشجيع المتلقي على إكمال المسار، كما أن شكل المسار وكيفية تفاعله مع الكتلة والفضاء له تأثير كبير في جذب انتباه المتلقي ، وهذه العلاقات تتمثل بما يلي:
- علاقات التداخل: "يحتوي هذا النمط على فضاءين بهما مجال، يتمتع كل منهما بخاصية التراكم، مكونين نطاقاً مكانياً مشتركاً، وتتمثل الميزة في الفضاءين في أنهما يتداخلان ويتشابكان في حجمهما مع الحفاظ على هوية كل منهما" (24) . Lynch
- (p:147)فعللاقة التداخل في التصميم الإعلانى تتمظهر بإدخال العناصر التصميمية ضمن تراكيب بصرية لها إمكانية مع بعضها البعض لتكوين منطقة تواصل بصري مشترك ،وهذه الديناميكية تضيف عمق وتوازن بصري في التصميم وغالباً ما يتم استخدامه لإبراز الترابط أو التفاعل بين مكونات التصميم.
- علاقات الاحتواء المكاني: "ونقصد بها احتواء الفضاء الكبير لفضاء آخر. أصغر منها ضمن استمرارية بصرية ومكانية بين المساحتين، حيث يعتمد الفضاء المحتوي على الفضاء المحتوى، وفي هذا النوع من العلاقات المكانية فإن الفضاء المحتوي يحيط بالفضاء مكوناً حقلاً ثلاثي الأبعاد" (Ching.22، 180-181 p) فعلاقة الاحتواء تعني الإدراج لعنصر التصميم البصري الصغير داخل العنصر البصري الكبير ضمن تصميم واحد يسهم في الحفاظ على الاتصال البصري والمساحة المشتركة إلى بدورها تحقق الإحساس بالعمق والتنظيم الشكلي وتوجيه عين المتلقي نحو الهم بصورة تدريجية .
- علاقات التجاور: تمثل التجاور (الحالات المعتادة كعلاقات مكانية من أجل السماح لكل مساحة بأن تكون معروفة بوضوح وتصبح مستقلة وفقاً لمتطلباتها الوظيفية والرمزية. تعتمد درجة الاستمرارية البصرية والمكانية على طبيعة المستوى.

قد يكون الامتداد بينهما انفصلاً أو توترًا أو في شكل جسم جماعي) (Lynch، 24، p:190) فعلاقة التجاور هنا تشير إلى وجود مساحتين أو عنصرين متجاورين لكل منهما وظيفته وخصائصه الشكلية ودلالاته التعبيرية ويتحقق بينهما التفاعل البصري الذي قد يكون منفصلاً أو متواتراً أو جماعياً، وهذه العلاقة تسهم في تنظيم التكوين التصميمي وتحديد الهوية البصرية للعنصر دون التأثير على مضمونها الخاص.

- علاقات الاتصال من خلال مساحة عامة مشتركة: يمكن ربط المساحات المعزولة عن بعضها البعض بسبب عامل المسافة معاً من خلال مساحة وسيطة أخرى" تعتمد العلاقة هنا على طبيعة المساحة المشتركة الثالثة، بحيث تشترك المساحة في العلاقة مع المساحتين الأصليتين. يمكن أن تصبح المساحة المتصلة نفسها خطية في الشكل لربط المساحتين المتباعدتين أو لربط سلسلة المساحتين الكلية بلا اتجاه فيما يتعلق ببعضهما البعض، في حين قد تكون المساحة الوسيطة كبيرة الحجم، وتشكل مساحة مهيمنة قادرة على تنظيم عدد من المساحات حولها" (Lynch، 24، p:191) فالعلاقات التصميمية تسمح بربط مساحتين عن طريق إدخال مساحة ثالثة تعمل كحلقة ربط أو جسر وكوسيط بصري لهدف تحقيق الترابط الوظيفي وتنظيم الفراغ (الفضاء التصميمي) وجعل التصميم أكثر تكاملاً وجذباً لانتباه متلقي الإعلان.

3-4 العوامل التي تنظم إدراك الشكل:-

وهي مجموعة من العلاقات التنظيمية التي يمكن أن يكون لها تأثير على عملية إدراك الشكل التصميم ومنها:-

1- القرب : فالقرب بين العناصر في التصميم الإعلاني يؤثر على الكيفية الإدراكية لها إذ تشاهد العناصر المتقاربة على أنها جزء من المجموعة الواحدة وتغيير المسافة بينها يغير العلاقات والمعاني التعبيرية ،وتستخدم علاقة القرب في التصميمي لتنظيم التكوين التصميمي وتوجيه الاهتمام بصورة ذكية و" إن المسافة بين العناصر والأشكال تؤثر على دلالاتها ومعانيها، مما يجعل المجال البصري يتغير تبعاً لتغير هذه المسافات، مما يساهم في تغيير العلاقات القائمة بينها، ووفقاً لهذه المتغيرات فإن الأفراد يميلون إلى إدراكها كمجموعات قريبة أو بعيدة تبعاً للمسافة الزمنية والمكانية بينها" (Lang، 23، p:87).

2- الإغلاق ما هو إلا مبدأ بصري يستخدم عند عدم تصميم العناصر بشكل كامل ويترك فراغ بينهما لترك إدراك المتلقي يكمل الشكل ذهنياً ، والغاية منه إيصال الفكرة الإعلانية بطريقة ذكية وموجزة مع إضفاء العنصر الجمالي والمعاني التعبيرية ضمن الإدراك البصري الطبيعي للمتلقي ف "إنشاء نوع جديد من العلاقة بين العناصر والأشكال، إذ يجد علاقات لأبسط الأشكال المألوفة من أجل إغلاقها، ومن ثم قراءتها

بشكل صحيح، فكم يحتاج المصمم في كافة أنواع التصميم إلى إنشاء علاقات غير مباشرة، من أجل إضافة العديد من التشكيلات ذات الدلالات والمعاني المألوفة للإنسان وتلبي حاجته الإنسانية، فقد تلعب حالة الإغلاق هذه دوراً كأشكال وخطوط إرشادية توضح أداء ووظيفة وجماليات التصميم سواء في بعدين أو ثلاثة أبعاد" (7. الحسيني ،ص:171).

3- التشابه : ان مبدأ التشابه في التصميم الإعلاني يعزز التأكيد والوحدة البصرية للتصميم ويقلل من الجهد العقلي إضافة إلى تعزيز التصميم وجعله أكثر تماسكاً واستقرار التكوين للتصميم ،فهو أداة قوية تخلق نوع من الوحدة البصرية وسرعة الاستيعاب والفهم للفكرة الإعلانية إذ تميل العين إلى دمج العناصر المتشابهة معاً "وإن عامل التشابه يعزز من جانب التأكيد والوحدة البصرية على الرغم من الإيقاع الرتيب الذي يؤكد عليه، فيفسره الناس بجهد أقل، مما يؤدي إلى سرعة عملية الفهم والإدراك، وتتأكد وحدة كثير من التصميم نتيجة للتشابه في كثير من عناصرها أو كتلتها أو علاقاتها، ويعززها أحياناً القليل من التنوع البسيط المتغير" (7. ،الحسيني ،ص:172)

4- الاستمرارية: تتحقق الاستمرارية عن طريق الأشكال المتكررة إذ تعطي نمطاً إدراكياً مستمراً وتسهم الاستمرارية في التنظيم البصري ، "تكتسب الأشكال والعناصر المتكررة ترتيباً ونمطاً معيناً من الاستمرارية في عملية الإدراك، وخاصة إذا غلبت عليها خصائص متشابهة مثل واجهات المباني، ويساعد هذا التنظيم على جعل الإنسان يشعر بالاستمرارية في الإدراك" (26. Rowland ، p:157) فالاستمرارية تعد مبدأ بصري يساعد في جعل التصميم يبدو متصلاً ومتناغماً عن طريق التكرار للعناصر التصميمية بترتيب بصري منتظم معززاً للفكرة الإعلانية وجاذبية التصميم.

5- الامتلاء: هو ميل العقل إلى الإدراك للشكل العام أولاً قبل إدراك تفاصيل الجزء المكونة له ، إذ يعد وسيلة لتنظيم المعنى حسب الأهمية في التصميم وتوجيه الإدراك البصري من الكل إلى الجزء "فهو الحالة التي تؤكد إدراك الكل أولاً بالحجم الكبير بالنسبة للأجزاء، وثانياً بالاتساع، ولأن الكل يسبق الجزء في عملية الإدراك، فإن هذا يدعو المصمم إلى استدعاء المتلقي من فرضية إدراك الكل ليصل إلى إدراك الأجزاء وترتيب معناها حسب أهمية كل منها" (7. ،الحسيني ،ص:172) ويستخدمه المصممون ليفهم المشاهد العام بسرعة ثم يميل المتلقي لتفكيك الأجزاء تدريجياً وحسب الأهمية .

الفصل الثالث (إجراءات البحث)

4-1 منهجية البحث

اعتمدت الباحثتان المنهج الوصفي التحليلي لأغراض التحليل لغرض الوصول إلى هدف البحث ولملاءمته موضوع الدراسة الحالية ، إذ يعد وصف ما هو كائن ويتضمن وصف الظاهرة الراهنة وتركيبها وعملياته والظروف الساندة وتسجيل ذلك وتحليله وتفسيره (1. أبو طالب، ص: 94)

4-2 مجتمع البحث

تضمن مجتمع البحث الحالي من مجموعة إعلانات تجارية مطبوعة لشركة الحافظ للأجهزة الكهربائية البالغ عددها (30) إعلان 1 كانون الثاني إلى 30 حزيران 2023 امتازت بالتنوع الشكلي والتفاعلي مابين العناصر التصميمية المستخدمة والعرض المتنوع مابين المطبوع والرقمي والتي استطاعت الباحثتان استحصاهما من خلال الموقع الالكتروني الرئيسي للشركة <https://alhafidh.com>

4-3 عينة البحث

تم اختيار عينة البحث بطريقة قصدية إذ بلغ عددها (3) ثلاث نماذج منتخبة لأغراض التحليل من مجتمع البحث البالغ (30) ثلاثون أنموذج أي بنسبة (10 %) أنموذج تم اعتمادها طبقاً لهدف البحث ودراسة طبيعية المشكلة المرتبطة بموضوع الإدراك البصري في الإعلان .

4-4 أداة البحث

تحقيقاً للوصول إلى هدف البحث تم إعداد استمارة تحديد محاور التحليل* وفق لما تناوله الإطار النظري وما تمخض عنه من مؤشرات أساسية تمثل خلاصة أدبيات التخصص والملاحظة الذاتية في المعلومات جميعاً وفق عدة محاور تفي بمتطلبات البحث وتحقيق هدف البحث وتم عرضها على الخبراء المختصين وهي كالآتي:

- 1- عملية تطبيق الإدراك البصري
- 2- التنوع الشكلي للإدراك البصري
- 3- التفاعل والانتباه في الإدراك البصري
- 4- الإدراك البصري للعناصر في الإعلان
- 5- الإدراك البصري للعلاقات الشكلية في الفضاء التصميمي
- 6- عوامل تنظيم الإدراك البصري للشكل.

* ملحق (1)

صدق الأداة.

لتعزيز أداة البحث وضمان مصداقيتها وموضوعيتها عرض استمارة التحليل على مجموعة من الخبراء* المختصين في مجال التصميم لضمان صدقها وصلاحياتها من الجوانب المنهجية والعلمية.

أنموذج (1)



الوصف العام:-

يتصف التصميم بخلفية داكنة ذات تأثير ضوئي عن طريق اللون الأزرق الذي يضيف إحساساً بالحركة والحادثة مما يسهم في لفت انتباه متلقي الإعلان إذ وزعت أشكال الصور الخاصة بالمنتج (المكانس الكهربائية الثلاثة) بشكل توازن منتصف التصميم مع التنوع في الأحجام والألوان ما بين (الأزرق والرمادي والأحمر) كما تم توجيه الإضاءة على شكل المنتج لتحقيق الجذب البصري لمركز التصميم وتعزيز الوضوح والتفاصيل وإبراز جودتها ، أما النص الإعلاني فقط وظف له أعلى التصميم وبالقيمة الضوئية البيضاء وبأسلوب مبسط وواضح يتناسب مع الخلفية الداكنة مما يسهل عملية سرعة القراءة ، وظف الشعاع في الزاوية العلوية اليسرى بمساحة واضحة ليتضمن التعرف على علامة المنتج التجارية ، وعليه تميز التصميم بالوضوح والعملية التطبيقية والتركيز البصري على المنتج واستخدام ألوان متناسقة توحى بالثقة والقوة والتنسيق المتوازن بين العناصر .

ان العملية التطبيقية للإدراك البصري تحققت عن طريق حركة العين لمركز التصميم والاتجاه للركن الأيمن وبعدها الركن الأيسر اتجاه الحركة تحقق حسب الحجم عن طريق حجم العنصر المتمركز في التصميم المتمثل بشاشة التلفاز، أما التنوع

* أ.م.د. نادية خليل إسماعيل، تصميم طباعي، كلية الفنون التطبيقية ، أ.م.د. كريم سالم جوني، خط عربي وزخرفة، كلية الفنون التطبيقية، أ.م.د. علاء جاسب عجيل، إعلام علاقات عامة، كلية الفنون التطبيقية .

الشكلي للإدراك ظهر وفق الكتلة للحجم الكبير للشاشة المتمركز في التصميم كما وتحقق التسلسل البصري بشكل ضمني التنوع في حجم الأشكال، والتقسيم البصري تحقق ضمن امتداد خطي يولد المتعة عبر الرؤية من خلال مشاهد تؤدي إلى نوع من التركيز في الفضاء التصميمي، التفاعل والانتباه في الإدراك البصري تحققت عن طريق الإثارة اللونية الجاذبة للانتباه والحركة الوهمية للأشكال في التصميم، تميز بالبساطة والمرونة، أما الإدراك البصري المتحقق عن طريق العناصر تتمثل بتوظيف الصورة الرقمية لأشكال الشاشات المتشعبة بالألوان الزاهية المعبر عن وظيفة ودقة الجهاز المعلن عنه، أما العلاقات الشكلية للفضاء التصميمي تحقق عن طريق الاحتواء المكاني للفضاء المتدرج والواسع الذي أعطى بعداً بصرياً ثلاثي الأبعاد إضافة إلى تحقق علاقة التجاور بين العناصر وبصورة متناوبة مابين الأحجام محقق الاتصال ضمن المساحات الشكلية، أما عوامل التنظيم للأشكال تحققت عن طريق عنصر القرب للعنصر المتمركز وسط التصميم مما يجعل المجال البصري يتغير تبعاً لتغير هذه المسافات، مما يساهم في تغيير العلاقات القائمة بينها، تحقق التشابه عن طريق التكرار للأشكال إذ أن عامل التشابه يعزز من جانب التأكيد والوحدة البصرية داخل التصميم.

انموذج (2)



الوصف العام

يعرض في هذا التصميم مجموعة من أجهزة التلفاز الحديثة من ماركة الحافظ بإصدارها لعام 2024 وتم استخدام خلفية ذو طابع تقني بتدرجات الألوان بين البرتقالي والبنّي والأزرق الداكن مع خطوط ضوئية تمنح الإحساس بالحياة والتطور التقني، إذ اتصف هذا التصميم باستخدام صور المنتج (TV) وبيان التطور التكنولوجي لها بأسلوب عصري وجذاب عن طريق استخدام النص الكتابي الواضح بإبراز اسم المنتج والسنة مما يعطي انطباعاً بالحدث والتجديد مع دعمها بأيقونة لرسالة

صغيرة في الجهة اليسرى السفلية (توصيل مجاني) لتحفيز المتلقي ،وتم استخدام الألوان المتوهجة الزاهية داخل شاشات التلفاز الثلاث (الأحمر ، الزرق ، البرتقالي) لجعلها مركز الجذب البصري، بينما الخلفية الداكنة أسهمت في إبراز هذه الألوان بوضوح ،واعتمدت عناصر الجذب على التباين اللوني والأشكال الجانبية من عرض شرائح لتحقيق التفاعل الانتقالي إضافة إلى البساطة التصميمية للتركيز المباشر على المنتج.

تحقق تطبيق الإدراك البصري من خلال السحب البصري لعين المتلقي من جهة اليمين متجهة نحو المركز باستخدام التباين بين العناصر باختلاف الحجم للأشكال المستخدمة (المكنسة الكهربائية) ، التنوع الشكلي للإدراك البصري تحقق من خلال الكتل المختلفة والمتنوعة للأشكال الموزعة بشكل تسلسلي، كما ان تقسيم الفضاءات في التصميم حقق نوع من الاستقرار للعناصر وسهل مما أعطى انسيابية في التنقل بين أجزاء التصميم ، التفاعل والانتباه في الإدراك البصري تحقق من خلال استخدام المصمم حركة وهمية تمثل سرعة الأداء للمنتج والتي من شأنها جذب المتلقي ولفت انتباهه لجميع الأشكال الموجودة داخل التصميم مما حققت انتقالات سريعة بين الأجزاء بشكل سلس ، الإدراك البصري للعناصر في الإعلان ظهر من خلال التنوع اللوني في التصميم فاستخدم تدرجات اللون الأسود في الخلفية خلق نوع من البعد البصري فضلا عن الدقة البصرية للصورة، وتحقق الإدراك البصري للخصائص الشكلية للتصميم عن طريق استخدام اللمس الخشن كقاعدة للعناصر الرئيسية مما أضفى نوعا من الواقعية والتجسيم للعمل التصميمي ، وتحقق الإدراك البصري للعلاقات الشكلية في الفضاء التصميمي من خلال علاقة التجاور بين العناصر بشكل تدريجي مما حقق عمقا بصريا ، عوامل تنظيم الإدراك البصري للشكل تحققت عن طريق الاستمرارية للعناصر الرئيسية وسط التصميم مما يجعل المجال البصري يتغير تبعاً لتغير هذه المسافات، مما يساهم في تغيير العلاقات القائمة بينها، تحقق التشابه عن طريق التكرار للأشكال اذ ان عامل التشابه يعزز من جانب التأكيد والوحدة البصرية داخل التصميم.

انموذج (3)



الوصف العام :-

يتصف التصميم باستخدام أسلوب تسويقي تقني عصري يبرز صورة المنتج (مكيف الهواء) بشكل واضح ومباشر بوضع الصورة وسط التصميم لتحقيق الجذب البصري ، تم استخدام خلفية تقنية بدرجات اللون الأزرق مع رسومات دائرية وشبكة تشبه اللوحات الالكترونية لإعطاء إحساساً بالتطور التكنولوجي والدقة العالية إضافة إلى التدرج اللوني للخلفية بين الأزرق الداكن والفاتح مع تأثيرات ضوئية تمنح الصورة بعداً ديناميكياً ، كما وزعت العناصر بطريقة تنظيمية لتحقيق التنوع البصري إذ في الوسطى وضفت صورة المنتج بالتأبين مع الخلفية الزرقاء ، وفي الأعلى الايقونة التوضيحية لخاصية التحكم مع الإسناد بالنص الكتابي ، وفي الجهة اليمنى وضعت ايقونة (WiFi Mobile Control) لجذب البصري على ميزة التقنية التي يتمتع بها المنتج والجهة اليسرى شعار شركة الحافظ ، واستخدمت الألوان الأزرق والأبيض والبرتقالي بصورة متناسقة ولكل منها رسالته الإعلانية ، عناصر الجذب البصري تحققت بوضوح المنتج وبيان تفصيل التقنية واستخدام الإشارات

تحققت العملية التطبيقية للإدراك البصري عن طريق حركة العين من جهة اليمين لمركز التصميم من خلال استخدام تدرجات لونية من الغامق وحتى اللون الفاتح لخلفية التصميم والتي سهلت الانتقال من اليمين والى شعار المنتج ، أما التنوع الشكلي فقد تحقق من خلال حجم كتلة كبير نسبيا وواضح عبر بشكل مباشر عن موضوعة الإعلان ، التفاعل والانتباه في الإدراك البصري تحقق من خلال استخدام اللون الأبيض لشكل جهاز التكييف المعلن عنه بمساحة كبيرة للفت انتباه المتلقي للعنصر كما تحقق الانتباه من خلال حجم العنصر المتمركز في قلب التصميم، الإدراك البصري للعناصر في الإعلان تحقق من خلال استخدام ألوان باردة مثل اللون الأبيض وتدرجات اللون الأزرق مما أضفى الهدوء والاستقراء للتصميم، وتحقق الإدراك البصري للخصائص الشكلية للتصميم عن طريق استخدام الملمس في خلفية التصميم إذ وظف المصمم شكل ، الإدراك البصري للعلاقات الشكلية في الفضاء التصميمي

تحقق من التجاور بين الشكل الرئيسي (جهاز التكيف) والنصوص الكتابية والشعارات الخاصة بالشركة مما حقق نوع من التنظيم الرتيب بين أجزاء التصميم كما تحققت علاقة التداخل بين الأشكال وخلفية التصميم ، عوامل تنظيم الإدراك البصري للشكل تحقق من خلال القرب للعنصر الرئيسي في التصميم والذي حقق الجذب البصري وسهل الانتقال من العنصر الرئيسي إلى بقية أجزاء التصميم .

الفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات)

1-4 النتائج

1. العملية التطبيقية لنظرية الإدراك البصري تحققت في انموذج (1) عن طريق حركة العين اتجاه المركز وعن طريق تغير الحجم بصورة متناوبة ، أما في انموذج (2) عن طريق السحب البصري لعين المتلقي من جهة اليمين متجهة نحو المركز باستخدام التباين بين العناصر باختلاف الحجم للأشكال المستخدمة ، أما في انموذج (3) تحقق الإدراك البصري عن طريق حركة العين من جهة اليمين لمركز التصميم من خلال استخدام تدرجات لونية من الغامق وحتى اللون الفاتح لخلفية التصميم والتي سهلت الانتقال من اليمين والى شعار المنتج .

2. التنوع الشكلي للإدراك البصري ظهر واضحاً وفق الكتلة في انموذج (1) مما تحقق التسلسل البصري للتصميم بشكل ضمني التنوع في حجم الأشكال، إضافة إلى تحققه في انموذج (2) عن طريق الكتل المختلفة والمتنوعة للأشكال الموزعة بشكل تسلسلي إذ قسم الفضاءات في التصميم مما حقق نوع من الاستقرار للعناصر وأعطى انسيابية في التنقل بين أجزاء التصميم ، وفي انموذج (3) تحقق التنوع الشكلي عن طريق الحجم ظهرت كتلة كبيرة نسبياً وموضحة لأهمية المنتج وإثارة الاهتمام للمتلقي .

3. تحققت التفاعلية والانتباه في الإدراك البصري في انموذج (1) كإثارة لونية جاذبة للانتباه البصري مع التحقق في انموذج (2) عن طريق استخدام المصمم حركة وهمية تمثل سرعة الأداء للمنتج والتي من شأنها جذب المتلقي ولفت انتباهه لجميع الأشكال الموجودة داخل التصميم مما حققت انتقالات سريعة بين الأجزاء بشكل سلس، وفي انموذج (3) تحقق عن طريق استخدام اللون الأبيض بمساحة كبيرة لجذب انتباه المتلقي للعنصر ، كما تحقق الانتباه من خلال حجم العنصر المتمركز في قلب التصميم .

4. تحقق الإدراك البصري في انموذج (1) عن طريق العناصر المتمثلة بتوظيف الصورة الرقمية المتشعبة بالألوان الزاهية وفي انموذج (2) من خلال التنوع

اللون في التصميم لتدرجات اللون الأسود في الفاء المحيطة بها إذ خلق نوع من البعد البصري فضلاً عن الدقة البصرية للصورة، وفي النموذج (3) تحقق عن طريق استخدام قيمة لونية باردة مثل اللون الأبيض وتدرجات اللون الأزرق لبيان مضمون المنتج المعلن عنه .

5. والعلاقات الشكلية للفضاء التصميمي في النموذج (1-2) تحققت بالاحتواء المكاني للفضاء المتدرج والواسع الذي أعطى بعداً بصرياً ثلاثي الأبعاد إضافة إلى تحقق علاقة التجاور بين العناصر وبصورة متناوبة ما بين الأحجام محقق الاتصال ضمن المساحات الشكلية ، وفي النموذج (3) تمثلت العلاقات الشكلية عن طريق التجاور بين الصورة الرئيسية والنصوص الكتابية والشعارات الخاصة بالشركة مما حقق نوع من التنظيم الرتيب بين أجزاء التصميم كما تحققت علاقة التداخل بين الأشكال وخلفية التصميم .

6. تحقق التنظيم الشكلي في النموذج (1) عن طريق التناوب بالتباعد والتقارب للمساحة المحققة للمجال إضافة إلى التشابه عن طريق التكرار للأشكال إذ إن عامل التشابه يعزز من جانب التأكيد والوحدة البصرية داخل التصميم ، أما في النموذج (2) تحقق التنظيم الشكلي عن طريق الاستمرارية للعناصر الرئيسية وسط التصميم مما يجعل المجال البصري يتغير تبعاً لتغير هذه المسافات، مما يساهم في تغيير العلاقات القائمة بينها، تحقق التشابه عن طريق التكرار للأشكال إذ إن عامل التشابه يعزز من جانب التأكيد والوحدة البصرية داخل التصميم ، وفي النموذج (3) تحقق عن طريق القرب للعنصر الرئيسي في التصميم والذي حقق الجذب البصري وسهل الانتقال من العنصر الرئيسي إلى بقية أجزاء التصميم .

4-2 الاستنتاجات

1- إن العملية التطبيقية لنظرية الإدراك مرتبطة ارتباط وثيق بحركة العين والاتجاه الجاذب لها المتمثل بخصائص التصميم والصورة إضافة إلى التباين الشكلي للعناصر التصميمية المعبر لمضمون الرسالة الإعلانية بما يتوافق مع مميزات المنتج الإيجابية، إضافة إلى معطيات التدرجات اللونية الخاضعة للأنظمة اللونية والمحققة للجذب البصري الهادف إلى إثارة الاهتمام للتصميم الإعلاني المعبر عن الرسالة الإعلانية.

2- وضوح التنوع الشكلي للعناصر التصميمية والكرافيكية عن طريق التنوع الحجمي والتوزيع ضمن الفضاءات التصميمية والمقسمة ضمن أنظمة تصميمية مدروسة في التصميم أعطى نوع من الاستقرار في الاستجابة للمعلومات المعلن عنها وبالنتيجة أعطى تسلسل بصري مدرك حسيماً بما يتوافق مع نوع الرسالة الإعلانية

- 3- التفاعلية والانتباه في التصميم الإعلانية ترتبط بالإدراك البصري بالاستخدام المثيرات البصرية كالحركة الوهمية والتنوع اللوني المتمثل بالتدرج والألوان الجاذبة ضمن العلاقات اللونية التصميمية إضافة إلى الانتقالات السريعة بين أجزاء التصميم المحققة للجذب البصري والتفاعلية للتصميم عن طريق التنوع الشكلي للعناصر.
 - 4- التوظيف للصورة الرقمية المتشعبة بالألوان الجاذبة والمتنوعة ضمن التدرجات اللونية والقيم الضوئية إضافة إلى الدقة والوضوح للصورة تعزز من الجذب البصري وإدراك التصميم الإعلاني .
 - 5- العلاقات الشكلية للفضاء التصميمي تحقق الاحتواء المكاني للتصميم وبالتالي تعطي بعداً بصرياً ثلاثي الأبعاد متنوع الأشكال .
 - 6- التنظيم الشكلي المدروس وفق الأنظمة التصميمية والعلاقات التصميمية ما بين العناصر البصرية المستخدمة والمحقق للوحدة البصرية في التصميم ضمن المجال البصري للمتلقي يعزز من تحقق الإدراك البصري بصورة سريعة وجاذبة للرسالة الإعلانية .
- 3-4 التوصيات :-**

- اعتماد التنوع الشكلي للعناصر التصميمية والكرافيكية بما ينسجم مع مضمون الرسالة لما لها من دور رئيسي في تحقق الإدراك البصري الجاذب للانتباه بسرعة قياسية .
 - اعتماد المثيرات البصرية الخارجة عن المؤلف لما لها من وظيفة مثيرة محققة للإدراك البصري.
- 4-4 المقترحات :-**
- دراسة التنوع الشكلي للعناصر الكرافيكية في الرسالة الإعلانية الرقمية .
 - دراسة المثيرات البصرية للتصميم في الإعلانات الرقمية

المصادر

1. القران الكريم
2. أبو طالب, محمد سعيد, علم مناهج البحث, دار الحكمة للطباعة والنشر, ج1, بغداد, 1990م, ص94.
3. أبي علي الحسين بن عبد الله بن سينا ، الشفاء، م:ابراهيم مذكور ،تح: لآب قنواتي وآخرون، وزارة المعارف المصرية،المطبعة الأميرية،القاهرة،1952م.
4. بونتا، خوان بابلو، العمارة وتأويلها: دراسة في النظم التعبيرية في العمارة، ترجمة: سعاد عبد العلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1996.

5. جميل صليبا، المعجم الفلسفي ، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، بيروت، د. (ط) (1982م، ج 1).
6. جورج بوليترز ، أصول الفلسفة الماركسية ، ت: شعبان بركات، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، د.ت
7. الحسيني، أياد حسين، فن التصميم، ج، 3 دار الثقافة والإعلان، الإمارات العربية، 2008.
8. الزغبى ، علي فلاح، وزميله أبو نبعة، عبد العزيز ،هندسة الإعلان الفعال .
9. سناء عباس، شمائل الدباغ ،دور العمارة المتعددة الحواس في تشكيل الصور الذهنية المميزة في الفضاءات الداخلية، بغداد، 2010.
10. الشيخ ،صالح ، تكوين الصورة الذهنية للشركات ودور العلاقات العامة فيها، دمشق، 2009.
11. الصباحي ،عارف عبد الله، اثر الإدراك والتخيل والصورة الذهنية، بحث منشور، مجلة القلم، جامعة القلم للعلوم الإنسانية والتطبيقية، آب، اليمن، العدد 2016، 5.
12. الصحاح للجوهري (ت 393هـ) ، ج 4 ، ص 1583 مادة (درك)، لسان العرب، لابن منظور (ت 711هـ) ، ج 10، ص 419 - 422 ، مادة (درك)، مختار الصحاح للرازي (ت 721هـ) ، ص 113 ، مادة (درك) ، للزبيدي، تاج العروس (ت 1205هـ) ، ج 13.
13. الضبع ، رفعت عارف ، الخبر، دار الفجر للنشر والتوزيع، مصر، 2011.
14. العبابنة ، حسن علي، تكنولوجيا الإعلان الإلكتروني ، عمان، دار السوافي العلمية ، 2025.
15. العراقي ، عاطف ، النزعة العقلية في فلسفة ابن رشد (سلسلة العقل والتجديد) (الكتاب الخامس، مطبعة المعارف، ط4، القاهرة، 1984م.
16. العكام، أكرم جاسم "الموقف الدرامي في جماليات لغة الفضاء الداخلي" معاصر "دكتوراه، قسم الهندسة المعمارية، جامعة بغداد، 1999م.
17. قاسم حسين صالح، سيكولوجية إدراك اللون والشكل، وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة دراسات 305، دار الرشيد للنشر، بغداد، العراق، 1982.
18. الكنانى، د. ماجد وديوان، د. نضال ، وظيفة التربية الفنية في تنمية الخيال وبناء الصور الذهنية. المتعلم ومساهمته في تمثيل التفكير البصري (تطبيقات عملية في عناصر وأسس العمل الفني). بغداد، 2012.
19. لينش، كيفن (1993) صورة المدينة "Das Bild der Stadt". براونشفايغ.

20. مخلوف سمير أحمد، الصورة الذهنية (دراسة في إدراك المعنى)، مجلة جامعة دمشق ، العدد 26.
21. المظفر، محمد رضا، المنطق، منشورات الفيروز ابادي، قم، ط1، 1421 هـ .
22. . Ching, Franeis, D.K. "Architecture Form: Space, and, Order" ،Thomson Publishing ،Second Edition ،Van Nostrand Reihold a division of International in, 1997.
23. Lang, Jon "Grating architecture theory the role of the behavioral science in environmental design " , van nostrand Reinhold comp. inc. 1987.
24. Lynch, Kevin, "Site Planning " Second Edition, The MIT Press, ISA, 1971.
25. McCluskey, Jim, Road Form and Town Space, The Architecture, press, London, 1979.
26. Rowland, Kurt: Pattern and Shade, Looking and Seeings, Series Ginn Company Ltd, 1966.
27. Rubenstein, Harvey, Central City Malls, Awiley Intercedence Publication, John Wiley & Sons, New Yourk ,1986.

ملحق (1)
استمارة تحليل المحاور

ت	المحور الرئيسي	المحور الثانوي	التصنيف	متحقق	غير متحقق	شبه متحقق
1.	عملية تطبيق الإدراك البصري	حركة العين	الركن الأيمن			
			الركن الأيسر			
		الاتجاه	حسب الحجم			
			حسب التدرج اللوني للأشكال			
			حسب نهاية الاتجاه نحو العنصر			
2.	التنوع الشكلي للإدراك البصري	وفق الكتلة				
		التسلسل البصري				
		التقسيم المكاني				
3.	التفاعل والانتباه في الإدراك البصري	العوامل الموضوعية	العنصر	الفكرة		
			المثير	الحركة		
				الحجم		
				اللون		
		التنظيم والترتيب	البسيط			
			المعقد			
		العوامل الذاتية	الدوافع			
			الميول			
			مستوى الإثارة			
		اللون				
4.	الإدراك البصري للعناصر في الإعلان	الصورة	الثبات			
			الدقة			
			التعميم			
			التنبؤ			
			محاورة الزمان والمكان			
		الإدراك	الحجم			

			الملمس	البصري		
			الموقع	للخصائص		
			الاتجاه	الشكلية		
			استقرارية الشكل	للتصميم		
				لشكل		
				التداخل	5. الإدراك	
				التجاور	البصرية	
				الاحتواء المكاني	للعلاقات	
				الاتصال ضمن المساحات	الشكلية في	
					الفضاء	
					التصميمي	
				القرب	6. عوامل تنظيم	
				الإغلاق	الإدراك	
				التشابه	البصري	
				الاستمرارية	للكل	
				الامتلاء		

التعبير الحركي في منحوتات اوغست رودان

Kinetic Expression in Auguste Rodin's Sculptures

م.م رؤى خالد عبد اللطيف

جامعة ديالى \ كلية الفنون الجميلة

Assistant Professor Ruaa Khalid Abdul Latif

University of Diyala, College of Fine Arts

Email: m.a.ruaa@uodiyala.edu.iq

البريد الالكتروني m.a.ruaa@uodiyala.edu.iq

الكلمات المفتاحية:- التعبير الحركي , الأعمال النحتية

ملخص البحث :-

يعتمد التعبير الحركي في النحت على قدرة النحات لإضفاء الإحساس بالحركة والطاقة داخل الكتلة الجامدة مما يمنح العمل النحتي بُعدًا ديناميكيًا حركيًا إذ يجسد هذا التعبير تفاعل الجسد مع الفضاء ويعكس مشاعر داخلية من خلال وضعية الأشكال وتوتر الخطوط. وهذا ما نراه في أعمال النحاتين العالمين كأوغست رودان حيث يصبح العمل النحتي وسيلة لتجسيد لحظة إنسانية متحركة وثرية بالمعنى. ومن خلال ما تقدم احتوى البحث على أربعة فصول:- الفصل الأول (الإطار المنهجي) احتوى على مشكلة البحث التي حددتها الباحثة عبر سؤال مشكلته المتمثل بالسؤال التالي (ما هي آليات التعبير الحركي في منحوتات اوغست رودان) أما هدف البحث فتضمن الكشف عن آليات التعبير الحركي في منحوتات اوغست رودان ، أما أهمية البحث تسليط الضوء على آليات التعبير الحركي في منحوتات اوغست رودان وقد حددت الباحثة حدود بحثها بين (1880 – 1911) للنحات أوغست رودان ثم تحديد أهم المصطلحات في البحث لتعريفه والتي تمثلت بتعريف مصطلح التعبير والحركة ، أما الفصل الثاني (الإطار النظري) فقد احتوى على

مبحثين المبحث الأول مفهوم التعبير الحركي , أما المبحث الثاني دراسة آلية التعبير الحركي في النحت الحديث ثم ختمت الباحثة الفصل بأهم ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات . أما الفصل الثالث (إجراءات البحث) والذي تضمن تحديد مجتمع البحث من أعمال رودان ثم اختيار منهجية البحث المستخدمة في تحليل العينة ، يليها اختيار أداة البحث حيث اعتمدت الباحثة ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات كأداة لبحثه ، ومن ثم اختيار العينة التي سيتم تحليلها يليها تحليل العينات المختارة . أما الفصل الرابع فقد تضمن مجموعة من النتائج التي توصلت إليها الباحثة من خلال تحليل عينة البحث وهي

1- اعتمد رودان على آليات التعبير الحركي في انجاز أعماله والتي تتجلى في تشريح الجسد، والتوازن، واستخدام الخطوط المنحنية، وتجميد لحظة حركية تعبر عن المرونة والجمال الحركي الإنساني .

2- ان أهم آليات التعبير الحركي التي اعتمدها رودان توظيفه للغة الجسد و التوتر العضلي ووضعية الانكماش العميقة، ما يجعل أعماله النحتية تتحدث عن صراع داخلي وتفكير فلسفي على الرغم من سكونه الظاهري،

ثم خرجت بمجموعة من الاستنتاجات وهي :-

1- لم تكن الحركة في أعمال رودان مجرد إيماء جسدي، بل وسيلة لطرح أسئلة وجودية حول الصراع الإنساني. كما تضمن الفصل عدداً من التوصيات والمقترحات. ثم ختم البحث بالمصادر .

Keywords: kinetic expression, sculptural works

Research Abstract:

Kinetic expression in sculpture relies on the sculptor's ability to infuse a sense of movement and energy within a solid mass, giving the sculpture a dynamic, kinetic dimension. This expression embodies the body's interaction with space and reflects internal feelings through the position of shapes and the tension of lines. This is what we see in the works of world-renowned sculptors such as Auguste Rodin, where sculpture becomes a means of

embodying a moving human moment rich in meaning. The research included four chapters: - The first chapter (the methodological framework) contained the research problem that the researcher identified through the problem question represented by the following question (What are the mechanisms of kinetic expression in Auguste Rodin's sculptures) The aim of the research included revealing the mechanisms of kinetic expression in Auguste Rodin's sculptures. The importance of the research was to shed light on the mechanisms of kinetic expression in Auguste Rodin's sculptures. The researcher identified the limits of her research between (1880-1911) for the sculptor Auguste Rodin, then determined the most important terms in the research to define it, which was represented by defining the term expression and movement. The second chapter (the theoretical framework) contained two topics: the first topic is the concept of kinetic expression, while the second topic is a study of the mechanism of kinetic expression in modern sculpture. The researcher then concluded the chapter with the most important indicators that resulted from the theoretical framework. The third chapter (Research Procedures) included defining the research community from Rodin's works, then selecting the research methodology used to analyze the sample. This was followed by selecting the research tool. The researcher adopted the indicators resulting from the theoretical framework as a research tool. The researcher then selected the sample to be analyzed, followed by analyzing the selected samples. The fourth chapter included a set of findings reached by the researcher through analyzing the research sample, namely :-

1- Rodin relied on mechanisms of kinetic expression in creating his works, manifested in the anatomy of the body, balance, the use of curved lines, and the freezing of a kinetic moment that expresses the flexibility and beauty of human movement.

2- The most important mechanisms of kinetic expression employed by Rodin were his use of body language, muscular tension, and a deep contraction position, which makes his sculptural works speak of internal conflict and philosophical thought despite their apparent stillness.

The researcher then reached a set of conclusions, namely :-

1- Movement in Rodin's works was not merely a physical gesture, but rather a means of posing existential questions about human conflict. The chapter also included a number of recommendations and suggestions. The research then concluded with references

الفصل الأول الإطار المنهجي

مشكلة البحث :-

يُعد التعبير الحركي أحد أبرز الوسائل التي يعتمد عليها الفنان في توصيل الانفعال والمعنى، ليصبح لغة جمالية تعبّر عن الوجدان والصراع الإنساني. ومع تطور الأساليب الفنية، برزت الحاجة لفهم آليات التعبير الحركي بوصفها أداة تشكيلية وفلسفية تثير التفاعل مع المتلقي وتكسر الجمود البصري. كما يعد التعبير الحركي في النحت من العناصر الجوهرية التي تسهم في إضفاء الحيوية والانفعال على الكتلة الجامدة، إذ يعمل النحات من خلال الخطوط والإيقاع والتكوين والتشريح على إبراز الحركة ذات انساق دلالية متعددة. وبالرغم من أن النحت غالباً ما يُصنّف ضمن الفنون الساكنة، فإن أوغست رودان استطاع أن يكسر هذا الثبات من خلال منحوتاته التي تنبض بالحركة والانفعال، مجسّداً بذلك توترات الجسد الإنساني وتحولاته

النفسية. إلا أن هذه القدرة التعبيرية تثير تساؤلات جوهرية حول آليات التعبير الحركي التي اعتمدها رودان في تحويل الكتلة الجامدة إلى طاقة حركية ناطقة، وحول البُعد الجمالي والفلسفي الذي يمنح هذه الأعمال حضوراً ديناميكياً دائماً، ومن هنا تبرز مشكلة البحث في السؤال التالي : ماهي آليات التعبير الحركي في منحوتات أوغست رودان ؟

أهمية البحث والحاجة إليه : تكمن أهمية البحث تسليط الضوء على التعبير الحركي في منحوتات اوغست رودان ، وأما الحاجة إليه يفيد الدارسين والباحثين والمهتمين في فن النحت

هدف البحث : يهدف البحث إلى الكشف عن التعبير الحركي في منحوتات اوغست رودان

حدود البحث : يتحدد البحث في أعمال النحات (اوغست رودان) المنجزة للفترة (1880 – 1911) في الحد المكاني فرنسا .

تحديد المصطلحات :- التعبير :

عرفه ابن منظور على انه " عبر الرؤيا عبراً وعبارة وعبرها : فسرهما وأخبر بما يؤول إليه أمرها ، وستعبره إياها : سأله تعبيرها ، والعاير : الذي ينظر في الكتاب فيعتبره بعضه ببعض حتى يقع فهمه عليه ، وعبر عن ما في نفسه ، أعرب وبين " (ابن منظور ، 1955، ص529) .

أما أبو ريان يعرف التعبير على انه " المثال المعقول للجمال ، تلك الوحدة المتعالية عن الحس التي تتربع في عالم وراء عالمنا كأنما الأثر الفني يستمد جماله من مشاركته من مثال الجمال بالذات " (محمد علي أبو ريان ، 1979م، ص11) .

أما جون ديوي فيعرف التعبير على انه " فعل شخصي ، والتعبير هو نتيجة موضوعية ، وكلاهما مرتبط بالآخر ارتباطاً عضوياً " (جون ديوي ، 1963م، ص141)

وتعرف الباحثة التعبير إجرائياً على انه تجسيد للمشاعر والأفكار والانفعالات من خلال تشكيل الكتلة والفراغ، بهدف إيصال معنى أو حالة شعورية عبر العمل النحتي

الحركة :

يعرف حسن الزيات الحركة على انه " خرج عن سكونه ، (حركه) : أخرجه عن سكونه (تحرك) : حرك في قوة ، في العرف العام : انتقال الجسم من مكان الى مكان آخر ، أو انتقال أجزائه كما في حركة الرحي" (احمد حسن الزيات وآخرون ، ب ت ، ص168 .) .

اما لالاند فيعرف الحركة على انه " تبدل متصل للموقع في المكان ، منظورا إليه من زاوية الزمن ، ومن ثم تكون له سرعة محددة"(اندرية لالاند ، 2001، ص843).

كما عرفه عبد الفتاح رياض على انه " وهي فعل ينطوي على تغير ، ولذلك يقابله رد فعل ليس من اللازم ان يكون هو الآخر على هيئة حركة ملموسة " (عبد الفتاح رياض ، 1974، ص297) .

وتعرف الباحثة الحركة إجرائيا على انه الإيحاء البصري بوجود ديناميكية أو انتقال في الوضعية داخل العمل النحتي، تُعبّر عن طاقة داخلية أو فعل لحظي رغم سكون المادة.

الفصل الثاني الإطار النظري**المبحث الأول: مفهوم التعبير الحركي :-**

يُعدّ التعبير الحركي شكلاً من أشكال التواصل الإنساني الذي ينقل الأحاسيس والأفكار دون استخدام اللغة المنطوقة. لخلق تأثير بصري ومعنوي في المتلقي , كما يعدّ التعبير الحركي تجسيداً بصرياً للحركة الكامنة في الكتلة الصامتة، حيث يتحول الجماد إلى شكل نابض بالإحساس والديناميكية. كما يُعدّ مفهوم التعبير الحركي في الفلسفة والفن وسيلة حيوية للتفكير والتعبير عن الوجود الإنساني. ففي الفلسفة، يُنظر إلى الحركة بوصفها امتداداً للوعي وتجسيداً للذات في العالم، بينما يُعدّ في الفن أداة لإنتاج المعنى والجمال من خلال الإيماءة والإيقاع. ومن هذا المنظور، يلتقي التعبير الحركي مع المفاهيم الجمالية والأنطولوجية ليشكّل لغة تتجاوز الكلمات نحو تجارب حسية وشعورية عميقة. ومن خلال ما تقدم ستتطرق الباحثة إلى تناول المبحث إلى محورين الأول التعبير الحركي فلسفياً والثاني المحور الثاني التعبير الحركي في الفن :-

المحور الأول : التعبير الحركي فلسفياً :-

لقد تعددت وجهات النظر الفلسفية والنقدية التي تناولت التعبير الحركي ، فنجد ان أفلاطون اعتبر عملية الإنتاج ضرب من التركيب ولتركيب تلك العناصر وإظهارها بصوره جديدة هو ضرب من التعبير الحركي ، كما ركز أفلاطون على الجمال المثالي المدرك الذي يعبر عنه من خلال الجمال والأخلاق (ثامر مهدي ، 1987م ، ص37) .

أما (كانت) فانه يقترب من المثالية كونه يتراجع عن التصورات المادية للأشياء في صفات المعرفة الذهنية الحدسية للعقل في صياغة الأشكال والتعبير عنها في رؤيا ذهنية خاصة سابقة على الوجود " الصورة الذهنية لا مصدر لها سوى الإحساسات ، ففكرة الشكل استعيرت من العالم الخارجي ولم ينبثق من الذهن ، فلا بد من وجود الصورة القبلية للفكر لبلوغ فكرة الشكل " (مجيد محمود مطلب ، 1980م ، ص88) .

كما يصف (هيك) التعبير الحركي بالعلاقة بين المضمون والتجسيد حيث يقوم الشكل والتجسيد بالتعبير التام والكامل عن موضوع محدد ليجد غير هذا التجسيد تعبيراً تاماً له ، ويبحث الشكل عن التعبير الحركي المتحقق من تجسيد ذلك المضمون في عملية المتناقضات تصل إلى الفكرة المطلقة إذ يثبت ان الحقيقة تعبر عن الروح (كامل عيد ، 1980م ، ص9)

والتعبير الحركي من وجهة نظر (برجسون) هو ان العالم نفعي يقوم على بعض الرموز والدلالات ، والإبداع ذلك الانفعال الفكري الذي يخضع للحدس في ديمومته ، ويتحقق ذلك الاندماج بين الوعي والحدس من خلال الاندماج في الموضوع (زكريا إبراهيم ، ب ت ، ص27) .

أما (كروتشيه) فيرى ان الحدس والتعبير أنهم شيء واحد ولا يمكن فصل التعبير عن الخيال ، والتعبير يمثل جميع أشكال التعبيرات الصورية والخطية واللونية وغيرها ، ويرى ان التعبير والحدس متلازمان في إيجاد التعبير الحقيقي للفن ، يؤكد على ان المضمون هو النقطة التي تتفرع منها الحقيقة التعبيرية ويمكن إيجاد الدلالات التعبيرية (كروتشيه ، 1964م ، ص62) .

كما يصف (جون ديوي) التعبير الحركي كالبناء يعني الفعل والنتيجة ، ففعل التعبير مرتبط بموضوعه وفعل التعبير يمثل الجانب الذاتي للفنان لا ينفصل عن

نتيجته ، ويؤكد ان الخبرة تؤكد قيمة الكيف في أيجاد التعبيرات المقاربة لإظهار غاية العمل الفني ، والأداء الفني وقدرته على الإيصال هو الشكل الأمثل للتعبير في الشكل الفني وقد يذهب الفنان لإيجاد أساليب جديدة في تجربته يأتي ذلك التغير من الناحيتين المادية والروحية يتطلب ذلك أساليب جديدة للتعبير (جون ديوي ، 1963، ص105) .

كما يرى (سانتيانا) ان التعبير الحركي مجموعة من التأثيرات الانفعالية وعنصراً مستقلاً قائماً بذاته ، والتعبير الحركي يرتبط بالإحياء والانفعال ، حيث يمثل التعبير الحركي مجموعة من التأثيرات الخارجية التي تضاف إلى المضمون الخاص للصورة الجمالية مادياً كان هذا المضمون صورياً ، فالتعبير الحركي إنما ينفذ إلى مجال الشعور الجمالي في عملية استثارة وجدانية (زكريا ابراهيم ، فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، ب ت ، ص86) .

أما (سوزان لانجر) ترى ان التعبير الحركي يمثل الرمز والأثر الإيحائي للرمز في السلوك الفني ، وقد أوجدت العلاقة بين التعبير والرمز والدلالة الشكلية في العمل الفني ، فالرمز هو الجزء الأعمق في التعبير وهو قدرة التعبير ، ويبني العمل الفني على الرمزية والتي هي صفة التعبير عن الفن ، والرمز والدلالة صور التعبير وغاية الشكل للتعبير تقتزن الرمزية بالوسائط التعبيرية وطرق ترجمة الأفكار والمعاني (زكريا إبراهيم، ب ت، ص318) .

المحور الثاني : التعبير الحركي في الفن :-

وان للتعبير الحركي فكرتين في الفن هما التغير والزمن ، فالتغير يحدث موضوعياً في المجال المرئي ، أما الزمن فيدخل في جميع الحالات حيث تعتمد بعض الفنون على التعبير الحركي كالسينما والرقص ولهذه الفنون فترة زمنية ، وان في بعض الفنون الأخرى يكون التعبير الحركي موجود في جميع نواحي الإدراك وله صفة خاصة ، وينقسم التعبير الحركي في الفن إلى قسمين هما اتجاه السرعة نحو الزيادة والثاني اتجاه التباطؤ نحو السكون ، حيث نجد ان التعبير الحركي يأخذ عدة صفات وله التأثير الكبير على الفن ففي الفن ذو البعدين لا يوجد تعبير حركي فيزيائي، أما في الفن ذو الأبعاد الثلاث فان هناك تعبير حركي فيزيائي واقعي ، كما ويدخل الضوء عاملاً أساسياً في وهم التعبير الحركي (سهيل نجم عبد الله ، ب ت ، ص5) .

يشكل التعبير الحركي النواة الأولى في شتى العلوم سواء كانت فناً مسرحية أو تشكيلية وفنون الخط والزخرفة ، والأهمية التعبير الحركي في المسرح من خلال القدرة التي يمتلكها التعبير الحركي في التعبير عن مظاهر الحياة من خلال انتقال الممثل وتوضيح الإيماءات والتصرفات وهذه الإيماءات سواء حدثت تلقائياً أو عمداً فهي ردود أفعال عن العواطف الشخصية أو الظروف المحيطة في الممثل الذي يسعى بإيصال ونقل الصورة من خلال التعبير الحركي " ففي المسرح تبرز الدلالات وإشارات مختلفة ومتنوعة حركية معبرة عن أحساس الممثل حركياً " (عقيل مهدي يوسف ، 1988، ص 25 .).

ان التكوينات والتركيبات في فنون الخط والزخرفة يتضح فيها مفهوم التعبيرات الحركية الخطية وخصوصاً التعبير الحركي التزيينية ، حيث نجد ان لكل حرف من الحروف يأخذ إيقاعاً حركياً متعدد الأشكال ، كون الخط تجاوز الأبعاد الوظيفية التدوينية وأصبح يتجه لتحقيق القيم الجمالية في التكوينات الإنشائية، إذ نجد ان تحاور العناصر من خلال الحركة الضمنية تتوصل إلى الأبعاد الجمالية والتعبيرية في الخط ، وان لزخرفة الخط رمزية معبرة من خلال العنصر الحركي الذي يولد أشكالاً رمزية تؤدي لغة معينة بأشكالها المعبرة (أياد حسين عبد الله الحسيني ، 2002، ص 124).

كما ان للتعبير الحركي في الفنون التطبيقية " الأساس في تشكيل العناصر التصميمية وذلك من خلال المسار الذي تتبعه العين في تنقلها من عنصر لآخر ، وان للوحدة الحركية في التصميم تعبر عن الصعود والحيوية حيث نجد أي تصميم يبحث عن موضوع منفرد ومنتظم والتصاميم التي تتبع التسارع والتناقض تكون حركية " (شيرين أحسان شرزاد ، 1985، ص 227).

وفي الفنون التشكيلية نجد ان التعبير الحركي يمثل التكوين العام للعمل الفني ، اذ نرى ان الترابط بين العناصر التكوينية في العمل التشكيلي يولد طبيعة الحركة للعمل ، حيث نجد ان التعبير الحركي يتمثل بالزمان والمكان المادي ، ولا بد لكل عمل فني ان تكون لديه البنية المكانية والتي تمثل المظهر الحسي للموضوع ، اما البنية الزمانية تعبر من خلال التعبير الحركي في العمل الفني عن المدلول الروحي بوصفه عملاً إنسانياً هذا النوع من البنى يخلق الترابط بين أجزاء العمل التشكيلي ويولد نوع من العلاقات الحركية والتي تعتمد على عناصر العمل الفني البنائية في تكوين العمل (إبراهيم زكي ، ب ت ، ص 37).

كما يعد التعبير الحركي من أصعب المعاني والمفاهيم بسبب اشتراكه في العديد من العمليات العقلية والوجدانية ، فهو يمتد من الإدراك الحسي والخيال والذاكرة والحدس والشعور والوجدان والفهم أيضا ، وان التعبير الحركي يحمل في معناه عدة مسميات ، فالحدس تعبير وتشكيل الخيال تعبير والشعور والانفعال وترجمتهما تعبير وقوة المضمون تعبير وإبراز الشكل تعبير والإبداع تعبير وتحول التجربة العاطفية والوجدانية إلى عناصر الفن شكلا وتقنية وجمالية تعبير ، أذن النشاط الفكري والعلمي والوجداني عملية تعبير ، أي الإنسان يعبر عن آلاف التجارب التي مرات في حياته من خلال وسائل عدة تعتبر تعبير ، فالتعبير خياليا يعبر عن الوجدان البشري من خلال العقل والحدس (جون ديوي ، 1963، ص111)

والتعبير الحركي تجسيد للفعل الإنساني والرؤيا التي صورت الكل الشامل ، والتعبير الحركي أكثر من مجرد رؤيا وإنما هو الإيحاءات التي تنبعث وترمز وتعبّر عن الفكرة التي تحول الأشكال من مجرد عناصر إلى علاقات تركيبية وإيحائية يمكن ان تبعث برسائل من خلال الرموز والإشارات التي تؤلف الشكل وتمنحه القدرة على التعبير (روجيه غارودي ، 1975، ص21) .

المبحث الثاني : آلية التعبير الحركي في النحت الحديث

تُعدّ آليات التعبير الحركي في النحت من الوسائل الجوهرية التي يعتمد عليها الفنان لتحويل الكتلة الجامدة إلى شكل ينبض بالحياة والديناميكية. ويُوظّف ذلك من خلال تنظيم الخطوط، وتوزيع الكتل، ومعالجة الإيقاع الحركي في الوضعيات ، بما يخلق إحياءاً بالحركة والانفعال داخل الفراغ. ومن خلال هذه الآليات، يتمكّن النحات من تجسيد المشاعر والتوترات الداخلية للشخصية أو الحدث في لحظة زمنية ساكنة لكنها مشحونة بالحركة والإحساس.

بعد أن مرّ النحت بمراحل تاريخية متعددة، ظل في القرن التاسع عشر خاضعاً لهيمنة الكنيسة والتقاليد الكلاسيكية، مما قيد حريته في التجديد والتعبير. غير أنّ النصف الثاني من هذا القرن شهد بواكر تحرر واضحة من تلك النظم السائدة، حيث برز عدد من النحاتين الذين تبوّأوا رؤى فنية جديدة، متجاوزين القوالب التقليدية. وقد أسهمت المدرسة الانطباعية في إطلاق الشرارة الأولى نحو مفاهيم جديدة في النحت، كان أبرزها التعبير الحركي، الذي شكّل نقطة تحوّل جوهرية في تطوير آليات النحت من خلال التركيز على الإيماءة والانفعال والحركة داخل الكتلة النحتية. (اتيان سوريو، 1974، ص209) .

ان من خصائص الانطباعية نقل الحدث من الواقع الطبيعي مباشرة أي كما تراه العين المجردة أو تمثيل الواقع من خلال أبراز انطباع النحات على الشكل , فهو يبتعد عن النسخ الآلي للسطح المرئي الطبيعة ويتضمن رؤيا حقيقية في ما وراء الحسية باكتشاف ما تحت الظواهر , أي البنائية الحقيقية الموضوعية لتلك الطبيعة فهو منهج يتبنى تحليل الطبيعة إلى عناصره البنائية , يعتمد النحت الانطباعي على الانطباع كعنصر أولي في العمل النحتي ويعمل على أحداث تغيرات سطحية في مادة العمل النحتي لتترك أثرا بصريا متغيرا تبعا لتغيرات الضوء الساقط عليه فهي تبحث عن العلاقات المتغيرة بين سقوط الضوء وبين سطح الكتل النحتية لإحداث قوى حركية ديناميكية معبره (هربرتريد , 1985, ص44-46).

تتجه الانطباعية في أسلوبها إلى أبراز انطباع النحات أي أبراز ما تولده المميزات الخارجية من اثر الحواس , لهذا تعد أسلوب مادي حسي يمثل التعبير عن اللحظة العابرة والانطباعية عوده إلى ما تركه النحت اليوناني التي صور بها السطوح المتباينة الغير مستوية والتي يكون للضوء دور هام في المجالين , والاهتمام في القوام البشري العاري لما ما يحمله جسم الإنسان من إيقاعات حاصلة من خلال الارتفاع والانخفاض السطحي مما ولد تفجرات تتناسب مع حركة القوام البشري الهائلة العابرة السريعة والتي يخطها النحات ويصوغها على التباينات الظلية (محمود امهز , ص 60-63).

ويمكن ان يسجل النحات الانطباعي اللحظة أعباره من خلال الإحساس في زمان ومكان واحد أي اختطاف المشهد بفترة معينة من الزمان , والنحاتين الذين برزوا في الانطباعية مدرادو روسو , استيد مايول , اديكار ديغا , وأبرزهم الذي كان الانطلاقة الأولى للنحت الانطباعي اوغست رودان , يعتبر النحات اوغست رودان من النحاتين الانطباعيين , وهو الانطلاقة الأولى للنحت الانطباعي , حيث تلقى دروسه الأولى للنحت في منحت (باري) وكان في أعماله يحول الخروج من القواعد الأكاديمية من خلال الاهتمام بالحركة المعبرة (هربرت ريد , 1994, ص34-36).

عرف رودان الحركة بأنها " نقله من وضع إلى آخر لا يمكن تأديتها واقعا بقطعه من النحت لا تعدو ان تكون شيئا ساكنا فان الخيار أذن هو في الإيماء بأوضاع متعاقبة في آن واحد " (هربرتريد , , 1989, ص11).

بعد محاولته لثلاث مرات الدخول إلى معهد الفنون الجميلة فشل في ذلك , ذهب الى العمل في العاصمة الفرنسية وأنجز أول عمل نحتي عام 1860م كان تجسيدا لوالده , كان محور اهتمام رودان هو ان يبعث في فن النحت الأسلوبية التي افتقدت منذ وفاة ميكل انجلو في عام 1564م وقد حقق ذلك في عمله عصر البرونز 1876-1877م .

حيث استوحى رودان هذا العمل من قراءاته لكاتبه المفضل (جان جاك روسو) حيث كان له التأثير الكبير عليه , ويصور هذا التمثال رجلا عاريا رافعا يديه اليد اليسرى مثبتة فوق الرأس مكونة فضاء داخلي واليد اليمنى مرتفعة مكونة نوع من الانثناء من المفصل في وسط الذراع , والقدمان مضمومتان مع بعضهم في الأسفل مكونتان فضاء داخلي بينهما من المنتصف , ونرى الشكل يعبر عن شخص يحلم ويفكر وجسمه بحالة حركة مكون سلسلة التواءات وارتفاعات وانخفاضات على سطح الجسم مكونة نوع من التدرج ناتج عن هذه الحركة كما شكل (1) (هربرت ريد , 1989, ص11)



أكد رودان بان الإحياء بالحركة لا يتم إلا بتمثيل الحركة في العمل النحتي , وقد عد الحركة بالعمل النحتي لا تتم لا من خلال الإحياء بأوضاع مختلفة متعاقبة , حيث كان اهتمام النحات بشكل أساسي بالحركة ذاتها من خلال تمثيل الحركة في المنجز النحتي , كما في الشكل (2) الذي تتضح فيه مجموعة حركات تعطي نوع من الاستمرارية من خلال الإيماء بالحركة في هذه المجموعة التي تشكل بشكل أساسي الاهتمام والدراسة من قبل رودان ويرى رودان ان الحقيقة التي يكشف من خلالها النمو والشكل تكشف من خلال اللمس لا من خلال النظر , وقد عد اللمس هو له الأولوية في الإثارة .



ان الإحساسات المتضمنة في فعل الخلق هي في الدفع والضغط أساساً وهي أحاسيس لمسية (هربرت ريد, 1989, ص 14-15) , إذ كان رودان المثل الأعلى الذي جسّد الحركة التعبيرية في جسم الإنسان وادخل مشاعره وانفعالاته وجسدها في صراعه وتعامله مع مادة البرونز والرّخام , وتوصل في تعبيراته نحو الابتعاد عن الجمود الأكاديمي لقد مضى نحو الذروة بالخط الذي بدأه أسلافه كاربو ورود , وباري , ولكنه خرج عليه وارتقى قمة جعلته أعظم ممثل لعصره , ولكن فنه وان انبثق من ضرام عصره إلا انه فن أنساني يتخطى حدود هذا العصر وسيظل من أروع تعبيرات الإنسانية عن ذاتها بلغة التشكيل (عادل كامل , , 1967م, ص34-35) .

وهناك أعمال كثيرة لرودان ضمها المتحف الخاص بأعماله في باريس , حيث نجد ان تأثر هذا النحات بشكل كبير في أعمال مايكل أنجلو غير المكتملة فعالج المادة والحركة والضوء بطريقة تعكس عمق الرؤيا والخيال والإبداع لديه , وهناك العديد من النحاتين الانطباعيين إلا أنهم ليسوا بالتأثير الذي أحدثه رودان لكنهم يمثلون الامتداد لهذه المدرسة الانطباعية (ويكيبيديا الموسوعة الحرة , اوغست رودان , شبكة المعلومات الالكترونية . www.ar.wikipedia.com) .

وان أول نحّات يعتبر امتداد للمدرسة الانطباعية في النحت هو النحات الايطالي ميرادو روسو (1858م - 1928م) الذي تميزت أعماله بالأسلوب الانطباعي من خلال إحساسه بالضوء والحركة واتخذ من الحياة اليومية نموذجاً لأعماله , حيث كانت اغلب أعماله من مادة الشمع كما في عمله (صبي) شكل (3) الذي أنجزه عام 1883م يظهر من خلال عمله انه اهتم في الحركة وتأثير الضوء مما خلق نوع من الحركة على وجه الصبي , اهتم روسو في العمل النحتي وجعله يخرج في شكل يرى من زاوية واحدة , حيث فضل النظر إلى العمل من زاوية واحدة وذلك بسبب تأثير الرسم عليه كما كان وضحا في اغلب أعماله



كما بحث روسو في الكثير من أعماله على اللحظة العابرة كما في عمله (محادثه في حديقة) شكل (4) لقد أعطى روسو الحرية لهذا العمل أكثر من معالجة الشكل من خلال المتابعة الشديدة لاختطاف لحظه عابره وتجسيدها في هذا العمل النحتي , وكان مدرادو روسو أكثر تعبير في تجسيد الحركة كونه كان أكثر إحساسا بالضوء والحركة من رودان (الآن باونيس, 1990، ص268-270).



اما النحات الفرنسي استيديمايولو الذي يعد من النحاتين الانطباعيين (1861م - 1944م) , إذ كان نحائلاً ورساماً وهو احد تلاميذ اوغست رودان , بدأ مشواره الفني كرسام ومصمم , في سن الأربعين اجبر بسبب المرض الذي أصاب عينه بالتوجه نحو النحت , كان أكثر اهتمامه في النحت الكلاسيكي , فضل الحفاظ على التقاليد وتقنية النحت الكلاسيكي اليوناني القديم , وكانجل اهتمامه النساء العاريات بأسلوب واحد ذات أشكال مبسطه وأوضاع محدده كما في عمله (البحر الأبيض المتوسط) يظهر في هذا العمل جل اهتمامه في التكوين الواضح حيث نرى امرأة جالسة يتكأ رأسها على الكف الأيسر لليد واليد اليسرى متكأه على القدم اليسرى وهي جالسة عارية الجسد تظهر من خلال هذه الحركة نوع من التفكير كما أعطاه نوع من الهدوء والرمزية من خلال الحركة , لقد بدا واضح تأثير الأعمال اليونانية عليه ,

أعطى ميول نوع من الإحساس الذي بدا واضح على أعماله وكانت اغلب أعماله تعطي نوع من ألبساطه في الشكل وخلوها من الإثارة والدرامية , وكان عنصر الحداثة الموجود في أعماله هو الإحساس بشكل أساسي (هربرت ريد , 1989, ص25) .

اما ادغار ديغا وهو نحّات انطباعي ولد في فرنسا في عام 1834 وتوفي في عام 1917 , مارس الرسم والنحت , ساهم بشكل فعال في تكوين نمط جديد للنحت , فنحت ديغا لم يكن سوى أضافه لرسمه لكن هذه الإضافة أوصلته إلى حل مشكلة الشكل والحركة من خلال النحت الذي لم يستطيع حلها من خلال الرسم (هربرت ريد , 1989, ص26) كانت اغلب أعماله راقصات باليه ويعد ذلك بسبب تأثره منذ صغره براقصات الباليه عندما كان والده يأخذه لرؤية الراقصات , كان اهتمام ديغا بشكل كبير في إيقاع الحركي واللون والملبس كما في عمله (راقصه في الرابعة عشرة) شكل (5) الذي يمثل راقصة باليه من مادة البرونز , اهتم ديغا بالتقاط حركة من مجموعة حركات سريعة لهذا العمل , وأكد على المفهوم وترجمته إلى الواقع من خلال لقطه متميزة في السكون والاستقرار (-www.edgar-degas.com).



تشير إلى نقطة مهمة في إطار الانطباعية ومفهومها فهي لا تجد تعبيراً عنها في الرسم والنحت فقط كونها ولدت من رحم هذا المجال بل ان هناك روابط وصلات تربط الموسيقى والأدب والفلسفة والنقد بالانطباعية , نجد ان تأثير الانطباعية على هذه الجوانب العديدة أنما يوضح التعبير الآني وتحطيم الحقيقة الواقعية وبناء واقعية جديدة تقوم على أساس التخلي عن الخيال وإثارة الإحساس عوضاً عنه , ولعل الحراك الفكري والفلسفي الذي فرض على الفرد ذاته آنذاك هو الدافع الفكري وراء ظهور هذا المذهب (اتيان سوريو, ص263-264 .) .

أما التعبيرية فهي احد الأساليب التحريرية في الفن من بين تلك الأساليب التي سعت إلى نبذ الواقعية واستنساخ الطبيعة والتأمل فيها , ظهرت التعبيرية في ألمانيا عام 1904 م في فن النحت وقد جاءت كرد فعل للاتجاه العقلاني والتجريبي في الفن , حيث تقوم التعبيرية على عاملين أساسيين هما الفيزيقي الذي دعا إلى حرية التعبير بالأجسام والمبالغة في تحريف الخطوط أو الأجزاء , وأما العامل الثاني يكون نفسي حيث الدوافع الانفعالية ونقل المشاعر والصراعات الداخلية للفنان وتجسيده على سطح الأشكال النحتية (زكريا إبراهيم , ب ت , ص39-40) .

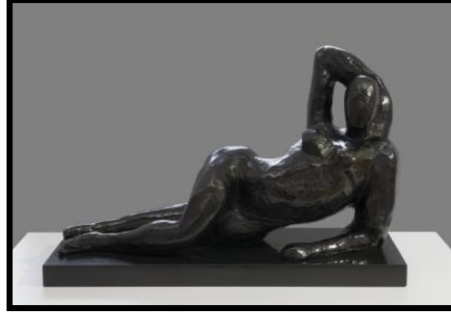
جاءت التعبيرية كرد فعل على المذهب الانطباعي , فهي في الحقيقة تعبر عن الإنسان بعوالمه النفسية بطريقة تأثرت بأسلوب تشويه الأشكال الطبيعية للوصول إلى تعبيرات داخلية , وكذلك طريقة البناء الخطي للأشكال و بروز تقنيات فردية في استخدام النحت حيث أصبح التعبير عن الموضوع الفني بشكل فردي أكثر تذوقاً من الجمهور فأصبح البناء الشكلي وعناصره وتقنياته المستخدمة هو الشغل الشاغل للنحات والمتلقي (محمد جلال , , ب ت , ص73-74) .

اي ان العمل النحتي التعبيري يعمل وفق " تسامي النحات إلى المعنى الحرفي للكلمة أي أنها تعبر عن مشاعر الفنان بتشويهها للمظاهر الطبيعية " (هريبرت ريد , 1987, ص246) .

لقد ارتكز النحت التعبيري بالأساس على المبالغة والتحريف في الشكل والنسب وإبراز التأثير العاطفي في بعض الأعمال النحتية , ولم تختص التعبيرية بالحقيقة الخارجية بل اهتمت بالرؤية الداخلية للنحات من خلال أظهار وشرح الشعور العاطفي الشخصي للفنان من خلال موضوعاته (علي الصهبي , 2003, ص128) .

يبرز من هنا دور التعبيرية في خلق عالم جديد لفن النحت يسهم في إثراء الرؤية , وفسح مجال جديد للتعبير النحتي نحو خلق عالم جديد يهتم في المشاعر والعاطفة والتعبير عن الصراعات الداخلية التي يتم توظيفها في العمل النحتي ومن ابرز نحاتين التعبيرية الذين ساهموا في دعم هذه الحركة الفنية من خلال إنتاجهم النحتي.

هنري ماتيس رسام ونحات فرنسي ولد في عام 1869م وتوفي في عام 1954م , كانت بدايته الأولى في دراسة الفن عندما التحق في أكاديمية جوليان عام 1899م بدأ في دراسة النحت , وكان لديه العديد من الأعمال من العارية المتفردة , كان أسلوبه يبتعد عن التشريح اهتم بالخط الإيقاعي للشكل المنحوت , أكد على العاطفة المعبرة والمبالغة في إظهارها , وتأكيد على الإحساس في العملية الإبداعية شكل (6) .



كان اهتمامه بالعاريات بأسلوب تجريدي معبر من خلال الحركة المعبرة كما في عمله (العارية المستلقية) حيث نرى امرأة عارية مستلقية على الجانب الأيسر متكأه على اليد اليسرى وقامت في تقديم الرجل اليمنى إلى الأمام واليد اليمنى فوق الرأس , نرى من خلال هذا العمل النحتي ان المرأة العارية مستلقية وهي تؤدي حركة تعبيرية تعطي نوع من نضرة تأملية , حيث نرى ان ماتيس اهتم في خلق نوع من الحسية من خلال تحقيق التوازن والاهتمام بإيقاع الخط والشكل النحتي فنحت هذا الرسام يشكل موضوعاً ملفتاً للنظر لأنه يعطي انطباعاً متناقضاً في الظاهر (هربرت ريد ،ص22) .

هنري مور نحات انكليزي ولد عام 1898م وتوفي عام 1986 , كان واحداً من أكثر النحاتين المؤثرين في القرن العشرين , حيث اشتهر بأعماله النصيبية , اغلب أعماله تمثل شخصية إنسانية , كنماذج للمرأة أو طفل أو شخص مضطجعة , وما يميز هذه الشخص هي احتوائها على فراغات تجويفية , في عام 1930م انتقل مور إلى الحداثة بأفكار جديدة , صنع مور الكثير من المخططات الجاهزة لعدة أفكار نحتية , وفي عام 1940م زاد في انتاجه النحتي الذي كان اقله موديلات وكان ينتجها من خلال الطين والجبس قبل ان يحولها إلى أبرونز من خلال القوالب , وقد أهمل مور النحت المباشر , وينظر إلى أعماله النحتية من زاويتين هي التقنية والأسلوب , ولم يهتم فقط في القوام الإنساني وإنما أولى اهتمام كبير للطبيعة ممثلة بالعظام والقواقع والحصى. ومن أعماله (شخص مضطجع) شكل (7) من مادة الجبس .



حيث يمثل العمل شخص مضطجع مما يبدو أنها امرأة يستند جسدها على الساعدين الذين أخذوا شكل أفقي على سطح القاعدة , اعتمد في هذا الموضع على تمثيل شخص مضطجع والخزين الفكري للنحات , اعتمد مور على تكوينه النحتي على شكل هيكل سميك وانتقال الخط باتجاهات مختلفة حيث يتغير سمكه من مكان إلى آخر بشكل انسيابي , وخلق فضاءات داخلية مما أعطت للضوء ان يدخل إلى داخل العمل ويظهر العمق الداخلي الذي يميزه وأما الملمس يعطيه نوع من التشابه الذي يشبه ملمس أغصان الشجر مجسد الروح الطبيعية والانسجام الرشيق للشكل من خلال أبراز الأنوثة .

البرتو جياكومتي ولد عام 1901م وتوفي عام 1966م وهو نحات ايطالي بدأ الدراسة في الفن في مدرسة الفنون الجميلة في جنيف عام 1919م , تأثر البرتو بالفن المصري خصوصا بالمومياء مما انعكس على أعماله فكان القوام البشري في منحوتاته قد اختزل إلى ان أصبح كالهيكل البشري المتحرك بدلالات تجريدية تعبيرية تميزت بعفوية وتلقائية في التنفيذ (www.alberto-giacometti.com) . كما في الشكل (8) حيث نجد في شخصه وتمثيله في اغلب الأحيان تسير بخطى نحو الأمام مما يعطي المشهد حركية متفاعلة مع الفضاء بحكم ارتفاع الأجسام ونحافتها



فهي مختزلة تكاد تكون بشكل رمزي , بينما نجد بعض الأعمال نفذت بأشكال درامية حيث تتحرك عدة شخصيات بحركات ووضعيات مختلفة تعطي نوع من المساحات الفضائية أما توزيع الكتل يعطينا ذلك المشهد حيوية وتفاعل مع الفضاء المحيط .

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري :-

1 - برز انطباع النحات من خلال ما تولده المميزات الخارجية من اثر الحواس والاتجاه نحو الأسلوب المادي الحسي ممثلا بالتعبير عن لحظة عابرة التي يتم تجسيدها حركياً في المنجز النحتي .

2 – النحات في الفن الحديث اعتمد على الخطوط الانسيابية والمتموجة وما تحدثه من سطوح مختلفة في الملمس للوصول إلى الشكل الخارجي الذي يحمل الجمال الحسي الناتج عن حركة تعبيرية .

3 – اعتماد التأثيرات الضوئية المتدرجة باختلاف الأماكن والمواقع على سطح العمل النحتي , مما يخلق الضوء الساقط تأثيرات ايجابية على السطح , وتختلف هذه التأثيرات باختلاف المصدر الضوئي ونوعه .

4 – اعتماد التعبير الانفعالي والعاطفي في المنجز النحتي متمثلاً بالمدرسة التعبيرية من خلال أحاسيس مماثلة للواقع وليس صورة مماثلة يتم نقلها من الواقع , وتجسيد هذا الانفعال من خلال الحركة التعبيرية التي تتجسد في العمل النحتي ممثلاً بجسم الإنسان .

5 – الاتجاه نحو تفصي الذات للوصول إلى الشكل وإظهار الجانب الانفعالي والعاطفي من خلال حركة تعبيرية في المنجز النحتي بعيداً عن العقل .

6 – الإحياءات الحركية التي تظهر في الشكل العام للعمل النحتي المنجز في النحت الحديث تنبعث وترمز عن الفكرة التي اعتمدت في الأساس على التعبيرات الحركية التي اتخذها النحات لإيصال ما هو في داخله من انفعالات وصراعات وجدانية وعاطفية للوصول إلى الوحدة بين الموضوع والمادة من خلال الحركة التعبيرية .

7 – الاهتمام بالقوام البشري العاري لما يحمله جسم الإنسان من إيقاعات حاصلة بسبب الارتفاعات والانخفاضات على سطح الجسم كون هذه الإيقاعات تعطي دافع في تجسيد الحركة التعبيرية في جسم الإنسان .

8 – اعتماد النحات على عاملين أساسيين للتعبير من خلال الحركة على حرية التعبير بالأجسام , والمبالغة في تحريف الخطوط والأجزاء في العمل النحتي المنجز للوصول إلى تجسيد حركة تعبيرية .

9 – تسهم الصفات كالملمس والارتفاعات والانخفاضات على سطح العمل النحتي المنجز في تحديد نوعية الحركة وتغيرها في عموم التكوين للوصول إلى حركة معبرة

10 – الانسجام والتناسق وتحقيق التوازن الحركي يسهم في الوصول إلى الحركة التعبيرية ويجعل المتلقي أي المشاهد في حالة استمرارية وتواصل حول فضاء المنجز النحتي .

الفصل الثالث إجراءات البحث

مجتمع البحث :- تمثل مجتمع البحث ب (41) عملاً نحتياً للنحات اوغست رودان.

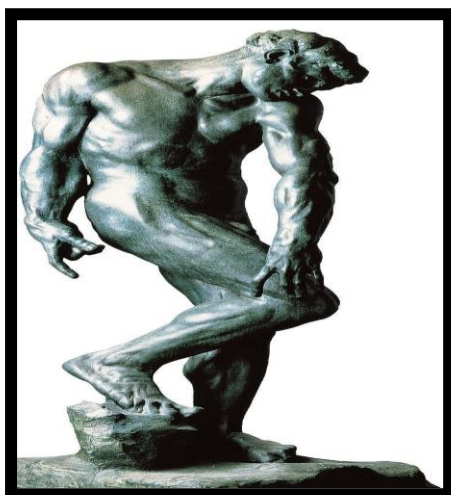
منهج البحث :- استخدمت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي لتحليل عينة البحث

عينة البحث :- لقد قامت الباحثة باختيار عينة البحث ، والتي تمثلت بنماذج نحتية من إطار المجتمع بلغ عددها (5) أعمال نحتية تم اختيارها قصداً لما لها من صلة بهدف البحث ، وتم اختيار عينة البحث وفقاً للمبررات الآتية :-

- 1- التنوع في التعبير الحركي في الأعمال النحتية
- 2- حصول الباحثة على صور للعمل النحتي بكل الاتجاهات
- 3- انتخبت هذه الأعمال لتميزها الأسلوبية ووضوح آليات التعبير الحركي في تكوينها

أداة البحث :- من أجل تحقيق هدف البحث والتعرف آليات التعبير الحركي في منحوتات اوغست رودان اعتمدت الباحثة على المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري كأداة لبحثه .

تحليل العينة :- أنموذج 1



اوغست رودان (فرنسا)	اسم النحات
ادم	اسم العمل
برونز	المادة
1880م	سنة الانجاز
(74×77×194) سم	القياس

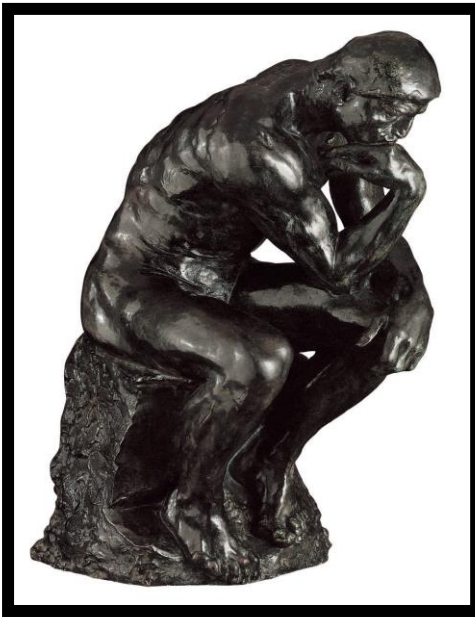
عمل نحتي مجسم يمثل شخص عاري الجسد يقوم بحركة لإظهار تفاصيل الجسم ، حيث نرى الرأس ينحني على الكتف الأيسر واليد اليسرى ممتدة لامسة الجزء الأوسط للساق اليمنى في مكان الركبة ، كما نرى اليد اليمنى ممتدة مع الجسد وهي بحالة تشنج كما ظاهر في عملية الحركة التي يقوم بها من خلال الكف ، ومن وسط الجسد أي من الحوض نلاحظ نوع من الالتفاف إلى الداخل من خلال الساق اليمنى التي ترتفع قليلاً إلى الأعلى ومستندة القدم من الأسفل على قطعه أشبه بالحجر مكونة من نفس المادة المستخدمة البرونز ، والساق اليمنى بوضعية استقامة يستند عليها الجسم وهو واقف على شكل مربع أشبه بالحجارة أيضاً معمول من نفس المادة المستخدمة ، يبدو على الشكل الخارجي اعتمد النحات بشكل أساسي على النسب الواقعية في تجسيد هذه الشخصية ، ان التنوع الحاصل على الجسد خلق تنوعاً في خطوط التكوين المستقيمة والمنحنية ، كما ان الخطوط المنحنية فقد كانت أكثر وضوحاً في الظهور في تحديد هيئة الشكل كون الجسد عاري مما أدى إلى ظهور هذه الخطوط من خلال أشكال العضلات في أقسام الجسم ، كما ولدت الارتفاعات والانخفاضات التي أحدثتها النحات من خلال السطح الخارجي المتمثل بالعضلات أعطى نوع من التدرج في درجات الضوء والظل محدثاً درجات ضوئية مختلفة على السطح الخارجي للعمل النحتي ، كما كان للخطوط الحاصلة على السطح أعطت نوع من الحركة للتخلص من جمود الكتلة ، أما الملمس فقد نرى أعطى النحات اهتمامه البالغ في خلق ملمس يتضح فيه أسلوبه الخاص حيث جعله ناعم لإظهار اللمسة التي أراد منها إعطاء تكوين شكلي جمالي ، كما كان للتوازن في أجزاء العمل النحتي سواء

كانت موازنة خطيه أو كتلية أو حتى في الملمس الغاية منها أظهار التباينات الملحوظة على سطح العمل كما حرص النحات في أظهار التعبير في الوجه للوصول إلى نوع من القوة في تجسيد الحركة المعبرة , واعتماد التفاصيل الدقيقة المتمثلة في تشريح الجسد كأساس للمضمون الذي أراد النحات التوصل إليه هو تجسيد شخص عاري الجسد واتخاذ حركة معبرة جسدها في عملة للوصول إلى المضمون وهو الحركة التعبيرية .

نلاحظ أيضاً التواء جذع الجسد، وانحناء الرأس نحو الأسفل، مما يخلق توتراً درامياً داخلياً يعكس مشاعر الحزن أو الصراع النفسي، وان هذا الالتواء يمنح الجسد طاقة داخلية ويمنع الجمود، وهي من أهم آليات التعبير الحركي.

اعتمد رودان في تكوين منجزه على ان تكون الرجل اليسرى ترتكز على الأرض بينما اليمنى ترتفع قليلاً، والجسم في وضعية مائلة. هذا يخلق توتراً في المحور العمودي للجسم. وان هذه الوضعية تشير إلى حركة وكأن الجسد على وشك السقوط أو التحرك، مما يعزز التعبير الحركي والانفعالي , وان منحنيات الذراعين والساقين والظهر ترسم إيقاعاً بصرياً يساعد في توجيه عين المشاهد، ويُضفي على العمل بعداً درامياً , وان تعبير الوجه والجسد يوصل مضموناً عاطفياً حتى دون تفاصيل وجه دقيقة , كما عمل رودان على جعل السطح غير مصقول بالكامل، ويحتوي على ملمس عضلي نابض بالحياة، مما يزيد من إحساس التوتر العضلي والانفعال في الجسد.

أنموذج 2



اسم النحات	اوغست رودان (فرنسا)
اسم العمل	المفكر
المادة	برونز
سنة الانجاز	1881م
القياس	(58×40×71) سم

عمل نحتي مجسم من مادة البرونز , بهيئة رجل عاري الجسد جالس على قاعدة أشبه بالحجر من نفس المادة التي عمل بها النحات التمثال , حيث يمثل الشكل رجل جالس يفكر وعلى وجهه ملامح الهدوء والسكون , واضع يده اليمنى على الساق اليسرى أما اليد اليمنى فهي مستندة من الوسط على الفخذ الأيسر أي الساق اليسرى وكف اليد اليمنى متصل بالحنك مستند عليها الرأس , يبدو من خلال الشكل اعتمد النحات بشكل أساسي على التعبير من خلال الحركة التي تعبر عن التفكير بحيث اتخذ من موضوع العمل المفكر دلالات تعبيرية حركية ذات طابع يطغى عليه الهدوء والسكون في مضمون الموضوع .

إن الشكل العام للعمل النحتي يوحي لنا بان الشخص المنحوت يقوم بعملية التفكير وهذه الوضعية من موضع الصراع الداخلي الذي يولد من خلال القيام بعملية التفكير لقد أعطى الشكل الخارجي للعمل النحتي المنجز بان النحات اتخذ الجانب التعبيري من خلال طرح موضوع واقعي تعبيرى يعبر من خلاله على عملية التفكير , إن استخدام المادة مادة البرونز أعطت للعمل الحركة المرجوة التي أراد النحات التوصل إليها من خلال تعامله مع هذا النوع من المادة حيث أظهرت المادة نوع من التعرجات الخارجية لقشرة العمل النحتي التي حصلت بسبب الارتفاعات والانخفاضات التي شكلتها العضلات كما ان الملمس التي خلقته هذه المادة من خلال أسلوب النحات وتعامله مع هذه المادة أعطت الملمس الناعم بينما نشاهد الحجارة التي يجلس عليها التمثال خشنة الملمس مما أعطى بروزاً للتمثال , لقد اتخذ النحات من

خلال عمله خلق نوع من الخطوط منحوت حركة للجسم , كما أظهره نوعاً من الفضاء الحاصل بين الذراعين والجسم خلق نوع من الفضاء الداخلي وأعطى عمق جعل العمل أكثر توازن , تميز العمل باللون الداكن من خلال استخدام هذه المادة جعلت العمل يظهر بصورة أظهرت لنا الدرجات المختلف من النور والظل الحاصل على الشكل الخارجي للجسد المنحوت , يميل المنجز النحتي نحو الوحدة بين الموضوع المتمثلة بعملية التفكير وتصوير الشكل للعمل النحتي الذي اتجه النحات بتجسيد حركة تعبيرية مرتبطة ارتباط كبير بفكرة الموضوع , فالمنجز النحتي على الرغم من وحدة الشكل في مضمونه وتجسيده حركة معبرة إلا ان النحات كان هدفه إعطاء حركة معبرة تتجه نحو الاستمرارية من خلال التفكير الذي جسده التمثال. وهذا الأمر يظهر عبر العضلات المشدودة في الذراعين والساقين والجذع، وكأن الجسد بأكمله مشدود تحت وطأة التفكير، ما يعكس توتراً داخلياً ناتجاً عن الانشغال العقلي. وان انحنى الجسد للأمام والكوع مستند إلى الركبة واليد تسند الذقن. هذه الوضعية تعبر عن الانغلاق على الذات، مما يعزز الإحساس بالغوص في التأمل. كم ان لانحناء الرأس إلى الأسفل والعينان لا تركزان على شيء محدد، وكأن الشخص في عزلة داخلية، وهذا يمنح التمثال بُعداً نفسياً عميقاً , أضف إلى استخدام رودان تضاد الكتلة والفراغ لخلق إحساس بالحركة الداخلية، فالكتلة القوية للجسم تتفاعل بصرياً مع الفراغ حول اليد والركبة والرأس، مما يعطي شعوراً بالحياة والتأمل المستمر.

أنموذج 3



اوغست رودان (فرنسا)	اسم النحات
الأم الشابة وطفلها	اسم العمل
برونز	المادة
1885م	سنة الانجاز
(25×36×39) سم	القياس

عمل نحتي مجسم قدم من قبل النحات اوغست رودان , يمثل العمل النحتي امرأة شابة جالسة على صخرة عارية الجسد يستند جسمها من خلال يدها اليسرى كون اليد اليسرى تمسك في الصخره يجلس طفل على الساق اليسرى وهو يستند بيده اليمنى على فخذ المرأة كما نرى النحات جعل الرأسين مرتبطتين ليعطي نوع من الارتباط ممثل بالحنان والعاطفة المتبادلة بين الطفل والمرأة كما نرى بان جسم الطفل مستند على اليد اليمنى للمرأة بين الجسدين , يبدو من الشكل العام اعتمد النحات في طرح موضوع واقعي معبر من خلال تجسيد لحظة معينة قام بتوظيفها في العمل النحتي والغرض منها الوصول إلى موضوع درامي عاطفي ممثل بالعلاقة الترابطية بين الطفل والمرأة , حيث اتخذ النحات من جسم الإنسان العاري لتركيب مفردات عمله النحتي التي عملت على إبراز جمال الجسد فهو جرب التعبير من خلال حركة هادئة , وحققت هذه الحركة التعبيرية التي جسدها النحات بين المرأة والطفل على تجسيد فكرة العاطفة المتبادلة للوصول إلى تحفيز وإثارة مشاعر المتلقي أي المشاهد كون هذه المواضيع تثير الجانب العاطفي بشكل مباشر , ان التوظيف التقني جاء من خلال استخدام خامة البرونز كون هذه المادة توصل النحات في تجسيد الحركة التعبيرية والوصول إلى دلالات معبرة من خلال الحركة كما تساعد هذه المادة في الحفاظ على العمل النحتي من التلف والتأثيرات الخارجية كونها تتميز بالصلابة ومقاومتها للمتغيرات الحاصلة في الجو الخارجي , كما أعطت هذه المادة الجمالية للجسد من خلال خلق ملمس ناعم , ونجد

ان النحات أعطى نوع من البروز للجسد حيث جعل القاعدة المتمثلة بالصخرة أكثر خشونة اظهر فيها الطابع المتعرج من خلال لمساته مما أعطى أكثر بروز للجسم الناعم في الملمس , ان الشكل المنجز للتكوين بسطوحه الخارجية والداخلية أعطى مميزات للشكل العضوي للعمل النحتي , فظهرت الخطوط متباينة ومتنوعة وهذا يشمل الخطوط الخارجية التي تحدد الإشكال الداخلية التي تصوغ تفاصيل الشكل , فنشاهد سيادة بالخطوط الانسيابية والمتموجة , كما كان للون المادة الأثر الكبير بإظهار تدرجات الضوء والظل مما أعطى الجمال الكبير وخلق حركة للعمل النحتي , لقد اتجه النحات لخلق فضاء بين الجسدين جسد المرأة وجسد الطفل مما أعطى الفضاء الداخلي نوع من العمق جعل الشكل أكثر أثارة من خلال إبراز التفاصيل للجسد الذي أحدثه ذلك العمق والوصول إلى تجسيد حركة تعبيرية ممثلة بجسد المرأة والطفل , ان النحات من خلال عمله اتجه نحو التعبير من خلال الحركة الهادئة المقنطرة عن نقل موضوع واقعي متمثل بالمرأة والطفل وإظهارهم بشكل عاطفي , كما أكد على عناصر الشكل من خط وملمس ومادة بانجازه المشهد النحتي الدرامي العاطفي بنظام جمالي بالنسبة للجسد العاري وخلق حركة تعبيرية هادئة .

عمل رودان على يتمييز العمل النحتي بقدرة عالية على التعبير الحركي والجسدي من خلال تركيزه على التعبير الانفعالي عبر الجسد. حيث نرى ان الجسد الأنثوي يجلس بوضعية حانية، تميل بجذعها نحو الطفل، بينما الطفل يقترب منها بوجهه نحو صدرها. هذا التقارب المكاني يعبر عن الحميمية والعلاقة العاطفية العميقة بين الأم وطفلها. وان انتشاء الذراعين والساقين عند كل من الأم والطفل يخلق حركة داخلية توحى بالحنان والاحتواء، كما تُعبّر عن حالة من التركيز الكامل على اللحظة بين الاثنين , أضف إلى الخطوط المنحنية للجسد، خاصة في الظهر والذراعين والفخذ، تعبّر عن النعومة والدفء، وتبرز انسيابية الحركة العاطفية لا الجسدية فقط , وان ميل رأس الأم نحو الطفل يعبر عن الاحتضان العاطفي والرغبة في الحماية، وهي حركة بسيطة لكنها محمّلة بالمعنى الإنساني العميق. أضف أيضا إلى ان رودان عمل على ان يجلس الجسد الأنثوي بثبات على قاعدة صخرية، بينما الطفل يبدو وكأنه يتحرك نحوها، ما يخلق توازنًا بين الثبات (الأم) والحركة (الطفل)، وهو توازن تعبيرى يدل على الرعاية والاحتواء.

أنموذج 4



اسم النحات	اوغست رودان (فرنسا)
اسم العمل	بلزاك
المادة	برونز
سنة الانجاز	1898م
القياس	(270×120×128) سم

عرض النحات اوغست رودان في منجزه النحتي تجسيم لصورة المؤلف والأديب (بلزاك) وهو في وضعية وقوف على قاعدة مربعة الشكل مرتدي عباءة ملتفة حوله ضاماً يديه داخل العباءة ويتطلع بنظرته نحو الأمام معطي حركة تعبيرية تعبر عن قوة الشخصية التي جسدها ان التوظيف التقني للنحات في هذا العمل جاء من خلال استخدام خامة البرونز كون هذه المادة توصل النحات في تجسيد الحركة التعبيرية والوصول إلى دلالات معبرة من خلال الحركة كما تساعد هذه المادة في الحفاظ على العمل النحتي من التلف والتأثيرات الخارجية كونها تتميز بالصلابة ومقاومتها للمتغيرات الحاصلة في الجو الخارجي , من الشكل الخارجي نجد النحات اتجه نحو خلق تناغم إيقاعي حاصل من اثر التقعرات لإعطاء نوع من الحركة المعبرة والتخلص من ثقل الكتلة من خلال خلق خطوط انسيابية و متموجة للوصول إلى حيوية وتفعيل القيمة الجمالية في هذا العمل المنجز , إذ أعطى النحات للخط حرية ومرونة حتى في بعض الزوايا المتولدة من تقاطعات الخطوط ليظهرها متحركة غير جامدة مستعيناً بالحركة التعبيرية , كما ولدت الارتفاعات والانخفاضات التي أحدثها النحات من خلال السطح الخارجي المتمثل بالعباءة أعطى نوع من التدرج في درجات الضوء والظل محدثاً درجات ضوئية مختلفة على السطح الخارجي للعمل النحتي , كما كان للطيات الحاصلة على السطح أعطت نوع من الحركة للتخلص من جمود الكتلة , أما الملمس فقد نرى أعطى النحات اهتمامه البالغ في خلق ملمس يتضح فيه أسلوبه الخاص حيث جعله

خشن لإظهار اللمسة التي أراد منها إعطاء تكوين شكلي جمالي , كما كان للتوازن في أجزاء العمل النحتي سواء كانت موازنة خطيه أو كتلية أو حتى في الملمس الغاية منها أظهار التباينات الملحوظة على سطح العمل كما حرص النحات في أظهار التعبير في الوجه للوصول إلى نوع من القوة في تجسيد الشخصية , وتجاوز التفاصيل الدقيقة المتمثلة في تشريح الجسد , كان المضمون الذي أراد النحات التوصل إليه هو تجسيد شخصية متمثلة بالأديب من خلال اتخاذه حركة معبرة جسدها في عملة للوصول إلى المضمون وهو الحركة التعبيرية . كما تظهر الكتلة الجسدية وكأنها تتحرك للأمام بانحناء خفيفة، مما يوحي بوجود طاقة داخلية أو انفعال داخلي. وان الميل الجسدي يعطي إحساساً باندفاع الشخصية أو تأملها العميق. , وان الذراعان والجسم مضمومان إلى الداخل وكأن الشخصية تعتصر مشاعرها أو تشدد عليها العزلة، وهو تعبير عن حركة داخلية نفسية أكثر من كونها جسدية , أضف إلى الوجه مرفوع قليلاً للأعلى، مع تعابير متجهمة توحى بالتحدي أو التفكير أو الألم، وهذا يعطي إحساساً بالحركة الفكرية والانفعالية. وان السطوح غير ناعمة، بل متموجة، ما يعطي شعوراً بالاهتزاز والحركة، وكأن الشكل ينبض بالحياة وخطوط الرداء غير منتظمة، تُسهم في خلق نوع من الديناميكية البصرية. وان الرداء الواسع يبدو وكأنه يتحرك مع الرياح أو يعكس ثقل الزمن، ما يضفي بعداً درامياً على الحركة.

أنموذج 5



اوغست رودان (فرنسا)	اسم النحات
الراقص	اسم العمل
برونز	المادة
1911م	سنة الانجاز
(26×20×71) سم	القياس

عمل نحتي مجسم من مادة البرونز ، يمثل شخص عاري الجسد واقف على ساق واحدة وهو بحركة راقصه أشبه بحركة رياضية تستخدم في الرقص على الجليد أو البساط أو الباليه ، ونشاهد الجسم يستند على الساق وهو أكثر رشاقة وحركته فيها نوع من المرونة مما أعطاهما جمال وخفه في الحركة ، والساق بوضعية مستقيمة واقفة على قاعدة دائرية الشكل ، ونرى الجسد متقوس والذراعين ممدودتان خلف الرأس تمسكان القدم والرأس كون حركه إلى الخلف وهو في منتصف الذراعين ، والساق اليمنى مرتفعة وملتفة إلى الخلف ممسوكة من مقدمة القدم من خلال الكفين ، نلاحظ الجزء العلوي مكون حركة دائرية أكثر رشاقة ونسابيه ومرونة ، كما ان الحركة ألعامه للعمل حققت الاتزان الحركي الشكلي للموضوع فالخفة والرشاقة واضحة في حركة الجسد الراقص .

نجد النحات قد تمكن من تحقيق حركة راقصة بخطوط منحنية ومتعامدة وانسيابية ، كما ان الخطوط المرنة والمنحنية نراها تغلب على العمل النحتي كون الحركة فيها مرونة ورشاقة ، والحركة التي بين اليدين والقدم خلقت فضاء داخلي أعطى العمق للعمل يتناسق بشكل كبير مع الفضاء الخارجي ، وللملمس الخشن الذي جسده النحات على القشرة الخارجية للعمل النحتي المنجز الأثر الكبير في خلق تدرج لوني على السطح الخارجي للجسد فنجد درجات متفاوتة للنور والظل كما للمرتفعات والمنخفضات أعطت نوع من الجمال الخارجي على الجسد ، وللمادة الأثر الكبير أيضا كون مادة البرونز لها ميزات بخلق اختلافات حركة على الجسد مما أعطت

المادة للنحات المرونة في التجسيد الحركة التعبيرية المتمثلة في عملية الرقص ، يبرز من خلال المضمون ان النحات اتجه نحو تجسيد حركة تعبيرية من مجموعة حركات المتمثل بعملية الرقص وتجسيدها بعمله النحتي المنجز حيث كان التميز في فكرة الرقص وهي حركة منتظمة وبايقاع متكرر يبعث الشعور بالاستمرارية للحركة الظاهرة الملموسة في الشكل الخارجي العام ، كما نجد النحات تعتمد أظهار الجسد عاري كون للجسد مدلولاته الحركية التعبيرية الجمالية في التكوين ، بذلك نجد ان الشكل النحتي حقق مغزاه في تحقيق الحركة التعبيرية المتمثلة بعملية الرقص وتوظيف العناصر التكوينية بشكل دقيق لإخراج العمل النحتي بصورة تحمل قيمة جمالية عبر العناصر السائدة

وان الشكل العام للجسم يتخذ خطأ منحنياً وديناميكياً، ما يوحي بحركة انسيابية مستمرة أضف إلى الذراع الممتدة تمسك القدم المرتفعة، مما يشكل قوساً ديناميكياً يعزز الإحساس بالتوازن والمرونة، كما اعتمد النحات في تكوين العمل النحتي على آلية الارتكاز على قدم واحدة، ما يعكس دقة عالية في إظهار التوازن في حركة صعبة، وان هذا التوازن يُظهر ثقة الجسد بنفسه وقوة التركيز، مما يمنح التمثال طاقة داخلية، كما اعتمد رودان على إبراز العضلات والانحناءات الجسدية ليوضح التوتر العضلي الناتج عن الحركة، ويعزز التعبير الجسدي الواقعي أضف إلى ان التكوين يُظهر فهماً عميقاً لتشريح الجسد أثناء الحركة. كما ان رودان اعتمد على تكرار الانحناءات وتنوعها من الرأس حتى القدم لكي يعطي العمل النحتي إيقاعاً بصرياً يشعر به المتلقي وكأن الجسد يعزف بحركته. أضف إلى ان رودان استفاد من الفراغ المحيط بالعمل لا سيما في المنطقة بين الذراع والساق، ليُظهر الحركة في فضاء مفتوح وكأن الجسد يتنقل أو يرقص .

الفصل الرابع النتائج والاستنتاجات

النتائج ومناقشتها :-

بعد الانتهاء من وصف وتحليل عينة البحث توصلت الباحثة إلى جملة من النتائج هي :-

1 - ان من أهم آليات التعبير الحركي التي اعتمدها رودان هي الالتواء الجسدي والتي تظهر صراع داخلي وتوتر درامي والتوازن غير المستقر والذي يظهر إحياء بالحركة والانفعال الداخلي أما الخطوط المنحنية التي تظهر إيقاع بصري يضيف

حيوية أضف إلى توجيه النظرة والتي تعبير عن ألم أو تأمل , كما ان ملمس السطح يظهر تكثيف للواقعية والانفعال الجسدي

2 - يتخذ النحات اوغست رودان في طرح الحركة المعبرة من خلال جسم الإنسان في اغلب أعماله كون جسم الإنسان له دلالات تعبيرية وجمالية كما في جميع نماذج عينة البحث .

3 - اعتمد رودان على آليات التعبير الحركي في انجاز أعماله والتي تتجلى في تشريح الجسد، والتوازن، واستخدام الخطوط المنحنية، وتجميد لحظة حركية تعبر عن المرونة والجمال الحركي الإنساني .

4 - ان أهم آليات التعبير الحركي التي اعتمدها رودان توظيفه للغة الجسد و التوتر العضلي ووضعية الانكماش العميقة، ما يجعل أعماله النحتية تتحدث عن صراع داخلي وتفكير فلسفي رغم سكونه الظاهري.

5 - جسد رودان موضوع يتعلق بالمرأة وطفلها حيث نجد ان اوغست رودان طرح الموضوع من خلال الحركة المعبرة وجسد الجانب العاطفي

6 - اعتمد رودان على أبرز الخصائص الجمالية والموضوعية للشكل ممثلاً بالتوازن والتناسب والانسجام بالحركة المعبرة للوصول إلى مضمون تتجسد به الحركة التعبيرية في عملهم النحتي المنجز وهذا ما يتمثل في جميع نماذج عينة البحث .

7- ساهمت المادة بشكل فاعل في تحقيق الحركة المعبرة ، حيث استخدم رودان المادة وفق النمط الذي يسمح له بان يشكل عناصره التكوينية للوصول إلى تجسيد الحركة التعبيرية كما في جميع نماذج عينة البحث .

8- ان الإيقاع المنتظم له الدور الكبير في تفعيل الحركة المعبرة وخلق الإيقاعية على نحو متدرج ومتصاعد لتحقيق الاستمرارية في التتابع البصري ، وجعل الحركة أكثر استمرارية وحيوية باتزان حركي منتظم لعموم العمل النحتي المنجز كما في أنموذج (4 , 5) .

9 - الحركة التعبيرية المنبثقة في أعمال اوغست رودان اعتمد على الإيماء بتجسيد الحركة المعبرة وذلك من خلال نقل الحدث من الواقع الطبيعي مباشرة أي كما تراه العين وإبراز انطباعه على الشكل كما في جميع النماذج .

الاستنتاجات :-

- 1- تناول رودان في أعماله النحتية الموضوعات التي تحمل المضمون العاطفي والإنساني والاجتماعي .
- 2- جسد رودان في أعماله الحركة المعبرة لكنه اختلف في طرح أسلوب هذه الحركة المعبرة من عمل نحتي إلى آخر
- 3- اعتمد رودان على آليات التعبير الحركي عبر الإيحاء بالحركة الداخلية النفسية والفكرية والتكوين الكتلي والخطوط الديناميكية والانفعالات المجردة جميعها تخدم هدف التعبير عن قوة الشخصية أو المعاناة الفكرية للشخصية
- 4- استخدم رودان الحركة الجسدية لتعكس الانفعالات النفسية والعواطف الداخلية، حيث جسّد مشاعر مثل الألم، الصراع، الحب، والتأمل من خلال توتر العضلات وانسيابية الأجساد.
- 5- خالف رودان التقاليد الكلاسيكية الجامدة، وركّز على "الديناميكية" في التكوين، مما منح المنحوتة حياة داخلية وكأنها في لحظة حركية مستمرة، لا متجمدة.
- 6- استطاع رودان تجزئة اللحظة الحركية الواحدة إلى عدة تعابير بصرية، مبرزاً بدايات الحركة أو نهاياتها بطريقة توحى بالتتابع الحركي الزمني.
- 7- ركّز رودان في أعماله النحتية على إبراز عضلات الجسد ومفاصله، ليس فقط من منظور تشريحي، بل كوسيلة درامية، فالجسد عنده ينطق ما يجعل التكوين الحركي محملاً بالمعنى.
- 8- استثمر رودان العلاقات بين الكتلة والفراغ ليكون حركة متخيلة، حيث تلعب الظلال والفجوات بين الأشكال دوراً في توجيه عين المتلقي داخل الحركة التكوينية.
- 9- لم تكن الحركة في أعمال رودان مجرد إيماء جسدي، بل وسيلة لطرح أسئلة وجودية حول الصراع الإنساني.

التوصيات :- توصي الباحثة بما يأتي :-

- 1 - إقامة ورش ومحاضرات علمية لطلبة الدراسات الأولية عن الآليات التعبير الحركي في منحوتات اوغست رودان والاطلاع على هذا المنجز النحتي .
- 2 - عرض أعمال النحات اوغست رودان على طلبة الدراسات الأولية وتعريفهم على اثر الحركة التعبيرية على أعمالهم المنجزة .

المقترحات :- تقترح الباحثة أجراء دراسات مستقبلية كما يلي :-

- 1 - جماليات التعبير الحركي في النحت العالمي
- 2 - الاتجاه الفني والأسلوبي في منحوتات اوغست رودان

ثبت المصادر:-

- 1 - ابن منظور ،لسان العرب ،بيروت ،دار لسان العرب ،المجلد الرابع ،1955.
- 2 - أبو ريان ،محمد علي ،فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ،الإسكندرية ،دار المعرفة الجماعية ،1979 .
- 3 - إبراهيم زكي ،مشكلة الفن ، القاهرة . دار الطباعة الحديثة ، ب ت .
- 4 - آتيان سوريو ،الجمال عبر العصور ،تر : مشال عاصي ، بيروت . منشورات عويدات ،1974 .
- 5 - برجسون ،الفكر والواقع المتحرك ،تر : سامي الدروبي ،بغداد دار الحرية ،1983 .
- 6 - برتراند رسل ،فلسفتي كيف تطورت ،تر : عبد الرشيد طارق ، القاهرة . مطبعة لجنة لسان العربي ،1969 .
- 7 - باونيس الآن ،الفن الأوروبي الحديث ،تر : فخري خليل ،بغداد . دار المأمون للترجمة والنشر ،1990 .
- 8 - ثامر مهدي ،أفلاطون (دراسة في فكره الجمالي) ،بغداد . دار الشؤون الثقافية العامة ،الموسوعة الصغيرة ،1987 .

- 9 – الحسيني، أياد حسين عبد الله، التكوين الفني للخط العربي وفقاً لأسس التصميم ، بغداد .دار الشؤون الثقافية العامة ، 2002 .
- 10 – ديوي ،جون ،الفن خبرة ،تر : زكريا إبراهيم ،القاهرة ،دار النهضة للطباعة ،1963،
- 11 – ريد ،هربرت ،الفن اليوم ،تر : محمد فتحي و جرجس عبده ،ط2 ، القاهرة . دار المعرفة ،1985.
- 12 – ريد ،هربرت ،النحت الحديث ،تر : فخري خليل ،ط1 ، بيروت .المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،1994 .
- 13 – ريد ،هربرت ،الموجز في تاريخ الرسم الحديث ،تر : لمعان البكري ، بغداد .مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ،1989 .
- 14 – ريد ،هربرت ،معنى الفن ،تر : سامي خشبة ، بغداد .دار الشؤون الثقافية العامة ،1987 .
- 15 – الزيات ،احمد حسن وآخرون ،المعجم الوسيط ،مؤسسة الصديق للطباعة والنشر ،ب ت .
- 16 – زكريا إبراهيم ،فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، القاهرة . دار مصر للطباعة ،ب ت .
- 17 – شيرين حسين شرزاد ،مبادئ في الفن والعمارة ، بغداد . الدار العربية للطباعة ،بغداد ،1985 .
- 18 – عبد الفتاح رياض ،التكوين في الفنون التشكيلية ، القاهرة دار المعارف ،1974.
- 19 – عقيل مهدي يوسف ،نظريات في فن التمثيل ، بغداد . وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ،جامعة ،1988.
- 20 – غارودي ،روجيه ،الماركسية وعلم الجمال ،تر : جورج طرابوشي ،بيروت دار صفحات ،1975.

21 – كامل عايد ،جماليات الفنون ، بغداد . دار الجاحظ للنشر ، الموسوعة الصغيرة ، 1980 .

22 – كروتشيه ،المجمل في فلسفة الفن ، تر : دمشق . سامي الدروبي ، ط2 ، 1964 .

23 – لالاند ، اندريه ،موسوعة الالاند الفلسفية ، بيروت . منشورات عويدات ، المجلد الأول ، ط2 ، 2001 .

24 – محمود امهز ،التيارات الفنية المعاصرة ، ط2 ، بيروت . شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ، 2009 .

25 – محمد جلال ،فن النحت الحديث وكيف نتذوقه ، الشارقة . مركز الشارقة للإبداع الفكري ، ب ت .

ب - الدوريات والمجلات

1 - احمد عزت ،الحركة عند الفلاسفة ، مجلة تساؤلات ، القاهرة ، العدد 817 ، 2012 .

2- سهيل نجم عبد الله ،الحركة في الرسم ، مجلة دورية محكمة تصدر عن جامعة بابل ، المجلد 18 ، العدد 4 ، العراق ، ب ت .

ه - مواقع شبكة الانترنت

www.ar.wlkipedla.com

www.metmuseum.com

www.brltann.com

www.edgar-degas.com

www.henrl-matlisse.com

www.blograbhuomlene.com

www.alberto-giacomettl.com

جدلية العلاقة بين الأغنية وعروض مسرح الطفل The dialectic of the relationship between songs and children's theatre performances

م.م ريام سالم كاظم

كلية الفنون الجميلة - جامعة واسط

RiyamSalimKadhim

Wasit University – College of Fine Arts

Reamsalim506@gmail.com

07806798869

الكلمات المفتاحية : جدلية ، العلاقة ، الأغنية ، عروض مسرح الطفل.

ملخص البحث

يتضمن البحث دراسة (جدلية العلاقة بين الأغنية وعروض مسرح الطفل) وقد اشتمل على أربعة فصول ، عني الفصل الأول لبيان مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه ، وهدف البحث وحدوده ، وتحديد أهم المصطلحات الواردة فيه ، وقد تناول هدف البحث (تعرف جدلية العلاقة بين الأغنية وعروض مسرح الطفل).

وقد عني الفصل الثاني بالإطار النظري ، حيث تضمن الإطار النظري مبحثين ، المبحث الأول مفهوم الأغنية وأغاني الأطفال ، فيما تناول المبحث الثاني العلاقة بين الأغنية وعروض مسرح الطفل ، وقد اشتمل الفصل الثالث على إجراءات البحث مجتمع البحث ، عينة البحث ، أداة البحث ، منهج البحث ، وتحليل عينة البحث البالغة (1) أنموذج ، أما الفصل الرابع فشمل نتائج البحث ، والاستنتاجات ، ومن النتائج التي توصلت إليها الباحثة :

1- تؤدي الأغنية دورا بارزا في إيصال الرسالة المعرفية إذ كانت جزءا من الحدث الدرامي وموظفة توظيفا تقنيا دون إضافة أو إقحام، لتؤدي دورها ضمن فكرة المشهد والحدث.

كما توصلت الباحثة من خلال النتائج إلى جملة من الاستنتاجات منها :

1- تعد الأغاني في عروض مسرح الطفل إحدى الدعامات الأساسية وذات دور فاعل في البناء الدرامي للعرض المسرحي.

2- تحقق الأغاني تأثيرا مباشرا وفعالا في ذائقة الطفل المتلقي الحسية والجمالية من خلال طرحها الكثير من المفاهيم الجمالية والفنية والتعليمية .

Keywords: dialectic, relationship, song, children's theater performances**Abstract**

The research includes a study of (the dialectic of the relationship between song and children's theatre performances). It includes four chapters. The first chapter is concerned with explaining the research problem, its importance and need for it, the research objective and its limits, and identifying the most important terms included in it. The research objective dealt with (identifying the dialectic of the relationship between song and children's theatre performances).

The second chapter dealt with the theoretical framework, as the theoretical framework included two topics. The first topic dealt with the concept of song and children's songs, while the second topic dealt with the relationship between song and children's theatre performances. The third chapter included the research procedures, the research community, the research sample, the research tool, the research methodology, and the analysis of the research sample, which amounted to (3) models.

The fourth chapter included the research results and conclusions. Among the findings the researcher reached were:

1. The song plays a prominent role in conveying the cognitive message, as it is part of the dramatic event and is employed technically without addition or intrusion, fulfilling its role within the concept of the scene and event.

Through the results, the researcher also reached a number of conclusions, including:

1- Songs are a fundamental pillar of children's theater performances and play an effective role in the dramatic construction of the theatrical performance.

2- Songs have a direct and effective impact on the sensory and aesthetic taste of the child receiving the performance by introducing many aesthetic, artistic, and educational concepts.

مشكلة البحث :

شكلت الأغنية عنصراً مهماً من عناصر العرض المسرحي , إذ رافقت المسرح منذ نشأته الأولى من خلال الجوقة التي تعد اللبنة الأولى للفن الموسيقي الدرامي للمسرح , وظلت الأغنية تسير مرافقة للعروض المسرحية بوصفها الوسيلة الأساسية والمهمة في تفسير الأحداث والتعبير عنها لكونها تمتلك قيمة درامية وفنية وجمالية يتم توظيفها ضمن عروض المسرح عبر تاريخ نشأته , والأغنية بوصفها منجزاً معرفياً وجمالياً قائماً على أساس الفكرة التي يريد المؤلف أو كاتب النص المسرحي إيصالها وباللغة التي يختارها , فضلاً عن اللحن الذي يضعه الملحن , فمن الضروري أن يكون لهذه الأغنية بناءً لحنياً ولغوياً درامياً يحمل في طياته مزيجاً متجانساً من الوظائف الفنية والفكرية والجمالية تصب في خدمة النص المسرح الذي انبثقت منه , وبالأخص في عروض المقدمة للأطفال فالأغنية في مسرح الطفل تُعد عنصراً مهماً وعاملاً من عوامل التكامل في تلك العروض , إذ تلعب الأغنية في العروض المقدمة لمسرح الطفل دوراً بالغ الأهمية لما تحققه من بهجة ومتعة وتشويق وتناغم روحي وذهني , فضلاً عن الرسالة التربوية والمعرفية والثقافية التي تقدمها للأطفال بما تحمله من مفاهيم ومعلومات وقيم وأفكار من أجل الارتقاء بالطفل وإثراء قاموسه اللغوي , وتنمية ذاقلته , وتعميق إحساسه بالاستمتاع لألحانها التي تتميز بالجمال البسيطة سواءً في اللغة أو الموسيقى , لذا تُعد الأغنية عاملاً أساسياً لا يمكن الاستغناء عنه في تلك العروض التي تُقدم للأطفال .ومن أجل ذلك وجدت الباحثة مسوغاً للخوض في هذا البحث التي صاغته بالتساؤل الآتي : (هل هناك علاقة جدلية بين الأغنية والعروض المسرحية المقدمة للأطفال) ؟.

أهمية البحث :

1- تقديم دراسة وافية من أجل فهم وإدراك الوظيفة الدرامية للأغنية في عروض مسرح الطفل.

2- يفيد طلبية كليات ومعاهد الفنون الجميلة قسم الفنون المسرحية والمعاهد والمدارس ذات العلاقة ليكون لهم مرجعا في زيادة المعلومات الخاصة في كيفية التعامل مع الأغنية بوصفها عنصرا من عناصر العرض المسرحي.

3- يفيد الباحثين والمعنيين من مخرجين ومؤلفين أغاني.

هدف البحث : تعرف جدلية العلاقة بين الأغنية وعروض مسرح الطفل .

حدود البحث :

1- الحدود الموضوعية : جدلية العلاقة بين الأغنية وعروض مسرح الطفل

2- الحدود الزمانية : المهرجان الحسيني الصغير الدولي الخامس لمسرح الطفل

2019

3- الحدود المكانية: جمهورية العراق /مدينة كربلاء المقدسة.

مصطلحات المصطلحات :

أولا / جدلية العلاقة :

1. الجدلية في اللغة :

جاء في القرآن الكريم قوله تعالى : "... وَجَدَلْهُمْ بِالَّتِي هِيَ أَحْسَنُ .." (النحل ١٢٥)

والجدل اصطلاحاً :

" الجدل قياس مؤلف من مقدمات مشهورة , أو مسلمة , والغرض منه إلزام الخصم , وإفحام من هو قاصر عن إدراك مقدمات البرهان ... والجدل هو فن الحوار والمناقشة " (صليبا ج.، 1928، صفحة 391)

2. العلاقة في اللغة : "العلاقة بالفتح الارتباط , وبالكسر ما يعلق به السيف ونحوه , فالمفتوحة تستعمل في المعاني , والمكسورة في المحسوسات , فالعلاقة بالمعنى العام تطلق على كل ارتباط بين موضوعين أو أكثر من موضوعات الفكر , بحيث يدرك العقل علاقة احدهما بالآخر بفعل" (صليبا ج.، 1928، صفحة 94)

3. والعلاقة اصطلاحاً : " التفاعل الحاصل بفعل عناصر التصميم ووسائطها التنظيمية، وتكون عامل ربط بين وحداته البنائية " (عباس جاسم محمود الربيعي، 1997، صفحة 7)

التعريف الإجرائي (جدلية العلاقة) بأنها :

هو التفاعل والتناغم الغائي الحاصل بين الأغنية والعرض المسرحي المقدم للأطفال، بفعل المكونات التي تتكون منها الأغنية درامياً وفنياً وجمالياً الغاية منها إمتاع وترفيه وتعليم الأطفال .

ثانياً / الأغنية :**عرف (مجدي وهبة) الأغنية بأنها :****" نص كلامي ملحن بشكل مخصوص إعداداً لغناؤه " (وهبة، 1984، صفحة 52)****التعرف الإجرائي للأغنية:**

وهي كلمات تكتب بعناية كي تتناغم مع صوت الإنسان وترافقها الآلات الموسيقية وتتميز كلماتها وألحانها بالبساطة والوضوح ولها أهداف تعليمية لكي توظف في العروض المقدمة لمسرح الطفل

وعرف مسرح الطفل بأنه : "تسمية تطلق على العروض التي تتوجه لجمهور من الأطفال واليافعين ويقدمها ممثلون من الأطفال أو من الكبار، و تتراوح في غايتها بين التعليم والإمتاع" (القصا، المعجم المسرحي، 1997).

التعريف الإجرائي (لعروض مسرح الطفل) :- عروض مسرحية موجه غايتها تربوية وتعليمية ترفيهية يكتبها مؤلفون ويقدمها ممثلون لجمهور من الأطفال تعنى بترسيخ القيم الأخلاقية النبيلة تسهم في بنائهم وتطوير مدركاتهم الحسية والعقلية والارتقاء بذائقتهم الفنية والجمالية .

الفصل الثاني: الإطار النظري**المبحث الأول :****الأغاني في مسرح الطفل****مفهوم الأغنية**

تعد الأغنية نتاج عمل يجمع بين الموسيقى والحن وكلمات الأغاني والأصوات التي يبعثها المغني ، فالأغنية "هي كلمات تكتب بعناية كي تتناغم مع صوت الإنسان وترافقها الآلات الموسيقية وعادة ما تكون كلمات الأغاني من القصائد في الأصل الأغنية يغنيها مغني وحيد ولكن يمكن أيضا ان يكون ثنائي وثلاثي وأكثر من مطرب وكلمات الأغاني عادة ما تكون من الشعر أي الشعر الموزون " (غيث، 2017، صفحة 185) كما يمكن أن نقول ان الأغنية هي " قطع شعرية سهلة في طريقة نظمها وفي مضامينها تنظم في وزن مخصوص وتصلح لتؤدي فرديا وجماعي" (ذياب، 2012، صفحة 165) فهي نتاج فني تجتمع عليه ثلاث عناصر أساسية وهي الكلمة والمتمثلة في كتاب الأغنية والموسيقى ومن يلحنها والصوت ويؤديه المطرب وهي شكل من أشكال التعبير.

أنواع الأغنية:-

والأغنية بمفهومها الواسع لا تقصر فقط على نوع واحد ولكنها تتفرع للعديد من الأنواع المختلفة وتقسم إلى عدة أنواع :

1- **أغاني الأطفال** : يتميز هذا النوع من الأغنيات انه يجمل المقاطع الشعرية لتتلاءم مع الفئة التي يتم تقديم الأغنية لها فأغنية الطفل هي الأغاني الموجهة للأطفال تخاطبهم أو تتحدث بصوتهم ،كي يستمعوا إليها ويرددوها ويحفظوها ، "أغنية إيقاعية منغومة قصيرة كلماتها سهلة بسيطة تنمي وجدان الطفل وموسيقاها هادئة يتفاعل معها الأطفال ، وتميل إلى التكرار والإيجاز وسهولة الكلمات وصداية الإيقاع " (الكافي، 2005، صفحة 41)

2- **الأغاني الشعبية (الفلكلورية)** : وهي الأغاني التي ترتبط بمكان وبيئة جماعة من البشر "وهي قصيدة شعرية ملحنة ،كانت تستخدم في فترة ما من التاريخ ويتم إعادة إحيائها واستعمالها ولذلك فان تسميتها بالشعبية نسبة الى الشعب فالشعب هو مؤلفها ومرددها " (الغريبية، 2021، صفحة 277)

3- **الأغاني الوطنية** : وهي الأغاني التي تمدح الوطن وتعزز به وتعبر عن مدى حب الأفراد لدولتهم ومجتمعهم وترتبط "الأغنية الوطنية ارتباطا وثيقا بظهور مفهوم الوطن والقومية وهو بهذا الشكل تطور حديث يرتبط بتكوين الدولة الوطنية وضرورة صنع مخيلات قومية يلعب التعليم والموسيقى والأدب دورا في ترسيخها في وجدان الشعب " (غيث، 2017، صفحة 200) وهي تجسيد لواقع الحياة من خلال الأحداث التي تهب الأعماق فهي المظهر المعبر عن آمال الجماهير في صياغة لحنية عذبة تهدف لتعميق الانتماء والإحساس الوطني.

4- **الأغاني العاطفية** : وهي تعبير عن حالة عاطفية إنسانية وجدانية يعيشها كل إنسان فهي تتحدث "عن الحب العذري والعاطفة الإنسانية وتعيد سجايا الحبيب وما يتميز به بعيدا عن الإسفاف " (شهاب، 2009، صفحة 292)

عناصر الأغنية :-

أولا/ الإيقاع : يعرف الإيقاع لغويا كما جاء في لسان العرب "يوقع الألحان ويبينها" (منظور، ب ت، صفحة 8) والإيقاع " من مكونات الظواهر الطبيعية والحياتية ،وهو من العوامل التي تلعب دورا في خلق الإحساس بالزمن ،ولا يمكن إدراك الإيقاع بشكل مجرد وإنما من خلال عناصر تتواجد في الطبيعة ،تعاقب الفصول الأربعة الليل والنهار وضربات القلب عند الإنسان وفي الحياة اليومية تناوب أيام العمل وأيام الراحة " (القصاب، مصدر سابق، صفحة 85) وفي الموسيقى "هو الوحدة الرتمية التي يسير عليها اللحن في الشكل الزمني الذي يختاره الملحن ليصوغ عليه لحنه، كما هو يعرف بالأوزان الضروب الأصول ، ويعتبر النصف المنظم للموسيقى التي هي معروفة تتكون من اللحن والإيقاع، وهو عملية ضبط وزن وسرعة اللحن بضربات تتكون من (دم) و (تك) و (اس) وهي السكته ،والإيقاع متطابق مع اللحن يبدأ معه وينتهي بنهايته

، " (اسحاق، 2016، صفحة 17) والايقاع في الصوت "هو تنوع في النغمات والطبقات الصوتية مع استخدام فترات سكوت يحددها صاحب الصوت ،إضافة إلى سرعة وبطئ النغمات الصوتية " (الطوبجي، 2018، صفحة 199) فالإيقاع هو التنظيم لحركة الصوت الموسيقي كفن جمالي كما انه الإحساس بحركة الجملة الموسيقية .

ثانيا / اللحن : واللحن بسكون الحاء معناه التطريب وجمعه الحان ولحون ،يقال لحن في قراءته إذا طرب فيها وهو ألحن الناس ،أي أحسنهم قراءة أو غناء " (اباد، ، تحقيق ، انس محمد ،وزكريا جابر 2008، صفحة 268) وهو "الأنغام أو النبرات الصوتية التي تصدرها الحنجرة عند أداء أي عمل صوتي قصد الإمتاع والطرب وتسمى أيضا بالأنغام أو الطبوع الفنية أو المقامات الموسيقية " (بنتاجة، 2015، صفحة 65) وهو عبارة عن "مجموعة من نغمات متتابعة ومرهونة بزمان محدد ولكن وظيفته الأساسية تتركز في عوامل الإثارة والتنظيم التي يحدثها في وجدان المستمع " (عرام، 2022، صفحة 113) فاللحن هو تتابع نغمات مختلفة ،مرتبة ترتيبا معينا ،وفق إيقاع معين ،وهندسة صوتية ،بحيث تنسجم النغمات في إطار شيق بديع ،ترتاح الأذن لسماعه وتطرب له النفوس .

ثالثا / الأداء الصوتي : يعد الأداء الصوتي عاملا مهما وعنصرا من عناصر الأغنية ويعتمد على الصوت البشري كوسيلة وقد قسمت الأصوات الموسيقية البشرية أصوات الرجال ،وأصوات النساء والأطفال ويعد العنصر الذي يكتمل فيه كل عمل موسيقي وغنائي والأداء هو الروح المحركة للعناصر الأخرى ويمكن تمثيله بالحركات اللغوية كون الموسيقى لغة خاصة حالها حال باقي اللغات الأخرى، ويتطلب الأداء مهارة من المؤدي ومعرفة بأساليب الأداء والمدارس الموسيقية ونظرياتها ، والأداء أسلوب ونمط من الأنماط الموسيقية ،ويشتمل على قسمين أداء الغناء وأداء العازف وهذا ما يراه هيجل بقوله ان الأداء الموسيقي على نمطين ،حيث يتماها الفنان تماهيا مع العمل الذي يؤديه في النمط الأول ،فلا يقنع الفنان بالأداء فقط ،بل يقتبس المادة الموسيقية أو الغنائية التي يؤديها ،لا معانيها فقط ،بل من معاني ذاته ،ويسعى إلى بث الحياة فيها بوسائله الخاصة (عرام، 2022، صفحة مصدر سابق 116) فالأداء الصوتي جانبا مهما من جوانب الأغنية والتعبير عما يراد توصيله، بهدف إيصال الرسالة، فهو وسيلة من وسائل الاتصال والتأثير في الآخرين من خلال التنغيم لتصل إلى أذن المستمع .

الأغاني في مسرح الطفل

تشكل الأغنية والموسيقى عاملاً مهماً وجزءاً رئيسياً في عروض مسرح الطفل حيث تداعب الأغاني والموسيقى وجدان الطفل ولما لها دوراً وفعل يقوي حالة الترقب والتشويق فالأغنية في العروض المسرحية المخصصة للطفل أداة من أدوات التربية الخلقية والحسية والعاطفية ووسيلة من وسائل التعليم ، فالغناء "يطرق أذان الأطفال منذ أيام المهد الأولى عن طريق ما يسمى بأغاني المهد أو أغاني الترقيص ، حيث ينصت الأطفال إلى أصوات الأمهات اللواتي يغنين أغنيات ذات إيقاع رتيب في الغالب ، لتهذئة الأطفال وبث الطمأنينة في نفوسهم ، وهذه الأغنيات تشيع في جميع البلدان ، وتتناول أقاليم شعيرة قصيرة منغمة أو مجرد تصويت لحنى " (الهيتي، 1987، صفحة 220) ونجد ان الإيقاعات وترديد بعض الأغاني من قبل الأطفال تعد لونا من ألوان اللعب واللعب في حد ذاته حاجة من حاجاته الأساسية التي تلعب دوراً في إثراء عالمه المادي والخيالي وهو وسيلة للنمو إضافة إلى كونه نوعاً من أنواع العلاج النفسي وهنا تكمن أهمية الأغاني في مسرح الطفل بأنها تضع اللبنة الأولى لتربية الطفل الموسيقية والفنية ، ولما تتركه من اثر في نفسه وهو صغير حيث نجد ان "أغاني الأطفال لها قيمتها وأهميتها في كل شعب من الشعوب فهي التي تخط الأساس الأول لتربية المواطن وطبعه على التذوق الجمالي اللحنى ، والتأثر بمعاني الأغنيات التي تتغلغل إلى حسه وإدراكه وترسم له المبادئ التي يجب ان يشب عليها بداية طفولته " (سلمان، د ت، صفحة 91) ان تذوق الطفل لهذه الأغاني يولد في نفسه لسماع الموسيقى وتوسيع خياله فان علاقة الأغنية بالطفل علاقة تلازميه أساسية ، تنمي فيه ملكة الإصغاء وصقل الذوق وتوسيع الخيال ، وتربية الإحساس.

عناصر أغاني الأطفال

ان لأغاني الأطفال سمات وخصائص تمتاز بها عن أغاني الكبار ويمكن تحديد هذه الخصائص بالشكل الآتي

1- النص الشعري: ينبغي ان يكون شعر أغاني الأطفال واضح اللغة والمقصود في ذلك تقديم نص للطفل بلغة عالمه المحدد لغوياً ، " فيجب ان تكون الكلمات مناسبة لأدراك الطفل وعاملاً على زيادة حصيلته اللغوية " (حسن، 2010، صفحة 44) وذلك يعني استخدام لغة يفهمها الأطفال ويمكن ان يتلفظ بها بسهولة "فاللغة والصورة الشعرية والأوزان أو موسيقى الشعر تختلف اختلافاً بيناً في شعر الأطفال عنها في شعر الكبار أو الشعر العادي ، فالشعر الموجه أو المكتوب للأطفال تتصف موسيقاه بنبره أعلى تجذب انتباه الطفل ومسامعه وتحرضه على الحركة والاستمتاع

في شعر الأطفال ينبغي ان تناسب الصورة الشعرية تتناسب السن المكتوبة له الشعر" (شبلول، 2017، صفحة 1001)

2- اللحن : يعد اللحن الصورة الجمالية لأغاني الأطفال والعامل المهم لإنجاح الأغنية ، حيث ان أغنية الطفل تتميز ببساطة الكلمة والإيقاع لذلك من الأفضل التأكيد على بساطة اللحن وعند التلحين لأغاني الأطفال ينبغي مراعاة الآتي:

1-السلم الموسيقي (المقام):ان المقام وتحويراته من أهم العوامل المؤثرة في تكوين الأغنية وتصوير المناخ المطلوب لها ،على ان تكون الأغنية من مقام واحد ،والابتعاد عن السلاسل النصفية وأسلوبية اللامقامية فأنها تربك الطفل في استيعابه وفهمه للأغنية أو النشيد.

2-المحافظة على المسافة الزمنية أثناء صياغتها اللحنية.

3- مراعاة تلحين النص في تصوير المعنى من خلال الموسيقى واللحن ،والابتعاد كلياً عن تعارض الخط اللحني واتجاهه مع معنى الكلمة أو الجمل، مع عدم التقييد في اللحن بقفزات صوتية لمجرد توضيح المعنى ،كما يجب الابتعاد عن اللوازم الموسيقية لاسيما المطولة منها أثناء صياغة اللحن ،وان وجد هذا الفراغ فأشغاله بالحركة كالتصفيق مثلاً وهنا يساعد على خلو الإحساس بالإيقاع وتنمية هذا الإحساس. (قدوري، 1999، صفحة 100)

3-الإيقاع : ويقصد به الحفاظ على التتالي بواسطة الجمل الموسيقية المغناة وغير مغناة وهو الذي يحدد الشكل النهائي للمقطوعة الموسيقية أو الغنائية .كما يقصد به الإحساس بالزمان والمكان الذي يكون خط مسير الأغنية المتكامل نحو الهدف المطروح منها . وكلما كان الإيقاع متناسق مع مضمون الأغنية ، أصبح أكثر فهماً من قبل الأطفال ، فالإيقاع يعمل على تحريك انتباه الطفل وإثارة مخيلته ،ان وجود الإيقاع في قالب الموسيقى والغنائي المقدم للطفل يحقق التناسب والانتظام الذي يؤدي في نهاية المطاف إلى إمتاع الطفل وقد أشار أرسطو لهذا الأمر بقوله (إننا نستمتع بمختلف أنواع الأغاني نظر لما فيها من طابع أخلاقي ،أما الإيقاع فنستمتع به لان له ترتيباً عددياً واضحاً ومنظماً ،ولأننا ننساق معه بطريقة منظمة ،ذلك لان الحركة المنظمة هي بطبيعتها اقرب إلينا من الحركة المفتقرة إلى النظام) (بورتنوي، 19974، صفحة 54)

4- الأداء :يدخل عنصر الأداء في الأغنية عاملاً مهماً في عملية التكوين الفني المقدم للطفل الذي يتلقاه بمسمعه وأحاسيسه وفهمه ، ان الأداء هو العنصر الذي يكتمل فيه كل عمل موسيقي وغنائي يقدم للطفل ،وان أداء المقطوعات الغنائية باعتبارها فناً له مصادره الأساسية تعتمد على عوامل متعددة تتجانس فيما بينها للحصول على النتيجة

المطلوبة، وإذا كان التعامل مع الأطفال عملية عقلية، فإن الأداء السليم يعد عملية عضلية وذهنية وجمالية تتطلب

- 1- إدراكا سمعيا وذهنيا للنغمات المطلوب أدائها.
- 2- عمل جميع الأجهزة التي تصدر الصوت وتعاونها لإخراج الصوت الغنائي كوحدة متجانسة.

3- تدريبات تقنية لمرونة عضلات الأجهزة المتعاونة في جسم الإنسان لعملية إصدار الصوت فضلا عن التدريبات الغنائية لخدمة ألوان التعبير المختلفة في الأداء الغنائي. (مايسه، 2006، صفحة 67)

خصائص أغنية الطفل

ان الأغنية المقدمة للطفل لا بد وان تتسم بخصائص تعين الطفل على الأداء الصحيح هذه الخصائص :-

1- الكلمات والمضمون : يجب ان يكون موضوع الأغنية مرتبطا بعالم الطفل واهتماماته أما الكلمات فيجب ان تكون مناسبة لأدراك الطفل وعاملا على زيادة حصيلته اللغوية

2- الخط اللحني: ينبغي ان يكون سلسا من حيث مسافته حتى يسهل تذكره وإيقاعه وأصبح يتميز بالحيوية ليناسب طبيعة الطفل ونشاطه

3- المنطقة الصوتية :والمقصود بها ان تكون الأغنية في نطاق أصوات الأطفال، والتي تتحدد دو إلى ري إلى مي

4- المصاحبة :تقوم المصاحبة بدور الوسيط الذي يبرز فعالية اللحن بالكلمات وكذلك في إعطاء الخلفية المناسبة لموضوع الأغنية ويجب ان تكون المصاحبة بسيطة تساند الغناء ولا تطغى عليه (الازهري، 2010، صفحة 44)

فعند اختيار أغاني الأطفال يجب مراعاة ان تكون الأغنية :

- 1- ان تكون هذه الأغاني ملائمة لقدرات الأطفال الصوتية وطاقاتهم التعبيرية
- 2- ان تستوحي ألفاظها ومضامينها من عالم الطفل
- 3- ان تكون كلماتها سهلة مناسبة لقاموس الطفل اللغوي متنوعة وتحتوي على مضامين تربوية هادفة
- 4- ان يتميز إيقاعها بالسهولة واليسر وان تتوافق كلماتها مع إيقاعها بالبساطة والسلاسة والسهولة
- 5- يشترط عند تقطيع الكلمات تقطيعا عروضا موسيقيا، ان يأخذ المقطع الواحد فترة متساوية له في الزمن (ذياب، 2012، صفحة 165)

المبحث الثاني

علاقة الأغنية في عروض مسرح الطفل

يعد مسرح الطفل من أهم الوسائل الثقافية تأثيراً في سلوك الطفل وإكسابه العديد من القيم التربوية والأخلاقية بغرض الوصول إلى عقله ووجدانه بالإضافة إلى الدور المعرفي المتنوع الذي يضيفه هذا المسرح في حياة الطفل، فضلاً عن الدور الأساسي الذي يلعبه وهو الترفيه ويمكن تحقيق هذه الأهداف والمهام عن طريق عدة وسائل ومن هذه الوسائل الأغنية، وقد تلازمت الأغنية مع المسرح تاريخياً خاصة وأن المسرح منذ نشأته ارتبط بالموسيقى والغناء والضربات الإيقاعية، وقد اختلف الدور الذي تلعبه الأغنية في المسرح فكانت تارة عنصراً عضوياً يعطي العرض إيقاعه وتارة عنصراً درامياً يلعب دوراً في تشكيل المعنى، حيث تشكل الأغنية جزءاً رئيسياً في عروض مسرح الطفل فالأغنية عنصراً فعالاً ومهماً في مسرح الطفل حققت من خلالها التشويق والإثارة وجذب انتباه الأطفال المتلقين وهي أحد أهم الأدوات الجمالية في عروض مسرح الطفل، فهي تسهم في تربية وتنمية ذوق ووجدان الطفل فالأغنية من شأنها إثارة العديد من الصور الذهنية التي تعبر عن المواقف المختلفة في العرض المسرحي الموجه للطفل، إن دور الغناء في عروض مسرح الطفل "يساعد في تحرير الكلمة من قيود التعقيد النصي المكتوب وإيصالها إلى ذاكرة الطفل بصورة منطقية تتناسب وذائقته الجمالية، بمعنى أن الاستخدام المثالي لهما يحاول أن يسد العجز الذي يسببه النص المسرحي في التعبير عن فكرة العرض وموضوعاته" (خميس، 2013، صفحة 109) وإذا كان في المسرحية كلمات تغنى وتلحن "فالأغنية في المسرحية قد تكون تنويعاً لموقف، أو تطرح أفكاراً أو تسرد حكاية، ولكن المهم في قيمتها أن تكون بلورة للموقف المسرحي، وهنا سيكون لها الفاعلية الكبرى لدى المتفرج، والأغنية ليست شكلاً ترفيهياً، وإنما هي ضرورة درامية تساعد على فهم الموضوع والاستمتاع به، لأنها سوف تحدث له تغييراً في الوسط التعبيري من الموسيقى إلى الغناء" (محمد، 2013، صفحة 100) وإن مسرح الطفل باعتباره فناناً جماعياً، لابد من الإشارة إلى "أهمية وجود الأغاني والألحان التي تدخل ضمن بناء مسرحي للأطفال نظراً لتوفر عنصر الطرافة، والمتعة، والحث والمشاركة الجماعية، وارتباطها بالرقص والحركات الإيقاعية الجميلة، فضلاً عن احتوائها على الأحداث الدرامية التي تستوعبها مدركات الطفل والأهداف التربوية التي تحتويها المضامين" (جعفر، 1979، صفحة 48) فإن للأغنية دور كبير في مسرح الطفل لأن الغناء "والموسيقى في مسرح الطفل وسيلة من وسائل التعبير المسرحي ذلك لأن جميع صفاتها تجعلها في مقدمة تقنيات العرض المسرحي التي تعبر عن غير الملموس نظر لقابليتها التعبيرية التي تؤهلها في توسيع

رقعة الشعور الداخلي للعرض في نفس الطفل وذائقته الفنية والثقافية " (خميس، 2013، صفحة 110) (فالأغنية أداة من أدوات التشكيل السمعي في المشهد المسرحي الخاص بالطفل وينبغي ان يكون استخدامها بطريقة تتسجم مع افتراضات ومتطلبات البناء الحقيقي للعقيدة الفكرية والجمالية الخاصة بالطفل، ويمكن ان تتراوح فاعلية الأغنية في سياق مسرح الطفل فمن المسرح الذي لا أغنية فيه بالمعنى الشائع لمفهوم الأغنية إلى مسرح يعتمد بالدرجة الأولى والأخيرة على الأغنية والموسيقى ومعنى هذا الكلام ان كل مسرح هو أغنية وموسيقى في جوهر فعله واشتغاله على الحواس والذهن وكل أغنية وموسيقى هي مسرح فيما تحتوي من إحياءات وصور في البصيرة والمخيلة، وللموسيقى ويمكن تقسيم الوظائف التي تضطلع بها الأغنية في مسرح الطفل :-

وظيفة تمهيدية تأطيرية : عندما تستخدم الأغنية في افتتاح العرض أو في ختامه ،فتأتي الأغنية في بداية العرض المسرحي المقدم للطفل تمهيدية تهيئ الجو النفسي العام للأطفال لاستقبال المسرحية وذلك باستخدامها لعناوين ذلك العمل يمكن لهذه الأغنية ان تكون ذو دلالة واضحة لذلك العمل فيستطيع المتلقي ان يعرف بان العرض قد بدا بمجرد سماعه لتلك الأغنية ،وتأتي في نهاية العرض المسرحي لتكون متنفسا وباعثا على الاسترخاء لدى جمهور الأطفال نتيجة الشد الحاصل من متابعة أحداث العمل المسرحي (خميس، 2013، صفحة 202).

الوظيفة الدرامية : لا تقتصر الأغنية في مسرح الطفل على كونها أداة في العمل المسرحي لكنها قادرة على ان تصبح موضوعا له، فالأغنية في مسرح الطفل ليست مجرد أداة تجميلية أو تأثيرية أو ترفيهية بل يمكن ان تكون أداة تطرح فكرة أو موضوع أو التأكيد على موقف درامي أو الإعلان عنه فتعبر الأغنية عن صميم العمل المسرحي ودورها في إبراز المفاصل الرئيسية للأحداث " إذا كان الإيقاع فيها شيقا وواضحا، وكذلك توفرت فيها شروط معينة، مثل تأديتها لهدف خاص، كما يتوخى فيها السهولة والجمال القصيرة، ليسهل على الطفل استيعابها وفهمها وحفظها وبالتالي ترديدها، كما يجب ان تتناسب في لغتها مع المدركات الحسية واللغوية والعقلية للطفل ، ويفضل ان تؤدي الأغنية بشكل جماعي مما يكفل للجمهور الصغير فرصة الإسهام مع الممثلين في العرض" (بعلي، 2016، صفحة 154)

الوظيفة التربوية : للأغنية في مسرح الطفل اثر كبير في حياة الطفل، ولها الأثر البارز في تنمية خياله وإحساسه بالجمال والمتعة، وتستطيع تهيئته لتقبل الأسس التربوية، فالأغنية في مسرح الطفل مهمتها تلبية رغبات الطفل العاطفية، والفكرية وتساعد على تنمية شعوره بالجمال والإسهام في فك الغاز العالم الذي يحيطه، وتقرب

وتحبيب الأشياء إلى نفسه وأحاسيسه عبر الكلمات المنغمة والألحان، فهي لها الأثر المباشر في التأثير العاطفي لدى الطفل ونموه الفكري والتربوي، وعلى هذا الأساس أوحى أفلاطون بل أصر على ان تكون للموسيقى والغناء دوراً أساسياً في التعليم منذ الطفولة ويمكن إيجاز رأي أفلاطون حيث يرى :

1-التأثير الأخلاقي، إذ لها القدرة على دعم العنصر الفاضل في الشخصية، أو زيادة ميلها إلى الرذائل تبعاً لنوع الألحان والمقامات المستخدمة فيها.

2-التأثير النفسي برفعها لمعنويات الإنسان، أو الهبوط بها، وشفاء أمراض معينة أو بعث الاختلال في النفس.

بالإضافة إلى ان أغاني الأطفال وأناشيدهم " لها قيمتها وأهميتها عند كل شعب من الشعوب فهمي التي تضع الأساس الأول لتربية الإنسان، إذا تربيته على تذوق الجمال الموسيقي للأغنية والثانية تجعله يستمتع بمعاني الأغنيات التي تتغلغل إلى حسه وإدراكه وترسم له المثل والمبادئ التي يجب ان ينشأ عليها الإنسان منذ بداية طفولته " (نصيرات، 2018، صفحة 228)

وظيفة جمالية: الأغنية في عروض مسرح الطفل هي عنصر جاذب للطفل، وينبغي ان يتوفر فيها عنصر الجمال، فالطفل بطبعه يحب المكان الذي فيه صوت وضجة، وينبغي ان تتوفر فيها جمالية الاتساق والانسجام مع النص، ومع المشهد المسرحي ومع الرؤية الإخراجية والبعد التربوي كقيمة، فيجب ان تكون منسجمة مع العرض المسرحي وإلا تؤدي إلى ضياع الغاية من النص والرؤية الإخراجية وتشتت الطفل بعيداً عن التشارك التفاعلي في العرض. فتبرز الأغنية في عروض مسرح الطفل كبنية وعلامة دالة على فكرة المسرحية ودورها التي وجدت من أجله وصيغت العمل المسرحي. ومن خلال ترديد الأطفال في المسرح وهم يشاهدون العرض المسرحي للأغنية ندرك الجمالية من الغناء في العرض المسرحي فالأغنية لا تحدث المتعة فقط، بل أحدثت التنوير للفكرة التي نريد ان نوصلها إلى الطفل

وظيفة الفنية :

من الأمور المهم الواجب توافرها في أغاني الأطفال بشكل عام والأغاني الموجهة لهم في عروض مسرحهم بشكل خاص، هي المواصفات الفنية، فكل أغنية مميزات فنية تُبنى عليها، ومن تلك المميزات هي اللغة التي تكتب بها واللحن الذي يوضع لها، فمن الحتمية انه يجب ان يكون لكل أغنية لحن خاصاً بها وهذا اللحن ينسب إلى مقام معين من المقامات الموسيقي الشرقية العربية. فالطفل بطبيعته يستقبل الأغاني وبحفظها ويقوم بترديدها باستمرار، الأغاني يطرب التي لها ويتقبلها، لذا عمل الملحنون المختصون بأغاني الأطفال ان تكون ألحانهم بسيطة وسهلة في جملها اللحنية وأبعادها

الموسيقية فهم يبتعدون عن المقام التي يضم في بنائها اللحني أرباع الدرجات , وتنحصر ألحانهم بالمقامات ذات الأبعاد التي تضم أنصاف الدرجات لأنها عادة ما تكون سهل التردد والحفظ , ومن تلك المقامات : مقام النهاوند , ومقام الحجاز , ومقام الكرد , ومقام العجم , لذا نرى ان جميع الحان الأغاني التي تلحن للأطفال على الأغلب تكون ضمن هذا المقامات, أما الميزة الثاني في اللغة التي تكتب بها تلك الأغاني , فكما هو معروف ان جميع أشعار أغاني التي تُكتب للأطفال ولغيرهم تخضع لبحور الشعر العربي , وهذه البحور فيها البحور الطويلة والصعبة ذات التفعيلات المركبة , ومنها ذات البحور السهل واليسرة في نطق كلماتها , فضلا عن نوع اللغة التي تكتب بها كلمات تلك الأغاني , وهنا يجب على كُتّاب الأغاني ان يراعوا الشريحة التي يكتبون لها , فعندما يكتبون للطفل يُحتم عليهم توخي الدقة والمونة والسهولة في تناول المفردات التي يتعاملون بها ويطرحونها للأطفال , فيجب ان تكون مفهومة وغير مبهمة , وخالية من التعقيد في النطق , ليسهل على الطفل فهمها وترديدها , فمثل من الأغاني التي ظلت راسخة في عقول الأطفال أغنية (طلع البدر علينا) , فمن مميزات هذه الأغنية السهولة والبساطة في كلماتها ولحنها, فهي كُتبت من بحر (الرمل) وهو احد بحور الشعر العربي , فضلا عن المقام الذي لُحنت منه فهو مقام السيكاه , ومقام السيكاه يتكون من جنس ثلاثي الأبعاد فهو سهل نوعاً ما , ومن تلك الأغاني التي ظل الأطفال يرددونها ويميلون لها عند سماعها هي اغنية (ما أحلى ان نعيش في بيت واحد ... ما أحلى ان نكون في وطن واحد ... إلى الخ من الاغنية) , كانت من مقام النهاوند , فإذا تفحصنا الكلمات نجدها سهلة وبسيطة ومفهومة فضلا عن الإيقاع الذي يرافقها فهو إيقاع جميل وراقص تطرب له أذن الطفل , ومن هذا المطلق يمكن تحديد الوظيفية الفنية للأغنية الموجه في عروض مسرح الطفل , التي يجب ان تكون سهلة وبسيطة الكلمات , وذات الحان فنية خالية من التعقيد اللحني , وبإيقاع فني راقص يميل له الطفل , فضلا عن ما تحمله من قيم ومعاني نفسية وتربوية واجتماعية توجه الطفل بالاتجاه الصحيح .

- 1- ان للأغنية دور هام وفاعل من خلال أدائها الوظيفي مع ركائز العمل المسرحي.
- 2-تمثل الموسيقى والغناء جزءاً كبيراً في المحيط الموسيقي الغنائي الخارجي لحياة الطفل وتبدأ بشكل عام من مرحلة المهد وترافقه طوال حياته.
- 3-الموسيقى تمتزج مع الدراما وتكون حلقة مهمة وأساسية من حلقات مسرح الطفل.
- 4-ان للأغنية دور في بارزا في توصيل الرسالة المعرفية للطفل إذا كانت جزءا من الحدث الدرامي وموظفة توظيفا تقنيا دون إضافة أو إقحام

5-ان الأغنية قدرة معبرة بذاتها ، لما لها من كيان خاص بها ينقل المعاني ، فهي تضيف على العرض المسرحي الموجه للطفل المعاني والأحاسيس ،وتخلق في الطفل جوا من الأحاسيس.

6- التلحين هو نظام توالي درجات الصوت، أو موسيقى الكلام ،فهو الصورة الجمالية لأغنية الطفل الذي لا يمكن ان يصل إلى الطفل إلا بالترابط الجذري بين عناصره

7-ان الأغنية قد تدل بالكلمة الواحدة والكلمات المختصرة على معان متعددة يمكن فهمها من قبل المتلقي، وتتحول إلى موضوع لها قيمتها الجمالية إذا أحسن التعبير عنها ،فهي وسيلة من وسائل الاتصال للتعبير وترجمة الأفكار وتجميل العرض المسرحي.

8-لقد تنوعت وتبلورت أساليب الغناء،كما تنوعت أساليب أداء نصوصها ومستوى تداخل النسيج الموسيقي فيها ،فهي تؤدي بأسلوب فردي أو جماعي

9- ان للأغنية في مسرح الطفل دور التمهيد والتأطير إذ لها إثر في نفس الطفل المتلقي من حيث خفض التوتر والاسترخاء وتحقيق الراحة والانسجام وتهينة الطفل لأجواء العرض المسرحي ،كما ولها دور في التربية الخلقية من خلال ما تحويه من قيم تربوية موجهة للطفل .

الفصل الثالث : إجراءات البحث

1-مجتمع البحث

يتكون مجتمع البحث من العروض المسرحية المقدمة ضمن مهرجان الحسيني الصغير بدورته الخامسة لعام 2019 الذي أقامته العتبة الحسينية المقدسة والبالغ عددها (9)عروض،

2-عينة البحث :

اختارت الباحثة عينة بحثها (مسرحية عشرة على عشرة) بالطريقة القصدية , والتي تتكون من (3) أغاني كما مبينة في الجدول (2) أدناه , وللأسباب الآتية : .

1- ان الأغاني في ضمن العرض المسرحي .

2-ملائمة العينة لمشكلة وأهداف البحث

جدول(1) يوضح (الأغاني) عينة البحث الحالي

ت	اسم الأغنية	كلمات	لحن
1	ما احلاكي يا مدرستي		
2	ياالله نعمل رياضة		
3	يا عامل النظافة		

ثالثاً: منهج البحث :

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي في تحليل العينة المختارة ، وذلك لكونه يلائم إجراءات بحثها

رابعاً : التحليل :**ملخص المسرحية**

تدور أحداث المسرحية حول صراع بين القيم المتضادة مثل: الخير والشر، النشاط والكسل، الجمال والقبح، يتجسد هذا الصراع في شخصيتين رئيسيتين:

• شطور: تلميذ مجتهد ومرح، يمثل القيم الإيجابية.

• الوحش: كائن قبيح المظهر، كسول وعدواني، يمثل القيم السلبية.

تبدأ المسرحية في حديقة جميلة، حيث يظهر شطور وهو يغني ويرقص بفرح، فيوقظ غناؤه الوحش النائم. ينزعج الوحش ويبدأ حوار طريف بينهما يكشف عن جهل الوحش وتصوراته الخاطئة، خصوصاً حول الأصوات والشكل الخارجي. مع تقدم الأحداث، يبدأ شطور في تغيير نظرة الوحش إلى نفسه وإلى الحياة، فيقنعه أن القبح لا يكمن في الشكل، بل في السلوك، ويعرض عليه سلسلة من الدروس التربوية تبدأ بالرياضة، وتليها دروس في النظافة، والتعاون، والصدق.

ينضم إليهما عامل النظافة الذي يعزز أهمية النظام والنظافة، ثم يشاركهم حكاية تربوية عن صبي يعاني من الكذب والغش، وينصحه جده بالاجتهاد ومراعاة ضميره، وهي رسالة تؤثر إيجاباً على الوحش وتتوج المسرحية بتغيير واضح في شخصية الوحش، حيث يتحول إلى شخصية إيجابية ومقبولة من الآخرين، بعدما نجح في تجاوز مشكلاته الداخلية وفي الختام، يذهب شطور إلى مدرسته، فيما يعود الوحش إلى بيته بروح جديدة ونشاط، وسط أنشودة نهاية مليئة بالأم.

التحليل**محور الوظيفة التمهيدية:**

تفاعلت في هذا العرض الأغنية كعنصر أساسي يعمل وفق مفاهيم جمالية وتربوية وفنية، وفي محور التمهيد نجد أن أغنية (يامدرستي) أخذت الحيز الأكبر في تطبيق هذا المحور كونها كانت في بداية العرض ومهدت للعرض ككل ومهدت بطريقة فنية لفهم الثيمة الأساسية لهذه المسرحية وكذلك من خلال هذا التمهيد حتى تعرفنا على الجمهور المستهدف من المسرحية كذلك، كما أسهمت هذه الأغنية في إضافة الكثير من جوا الحماسة التفاعلية بين الجمهور/الأطفال وبين الممثلين وصولاً إلى ختام المسرحية التي كان للأغنية في تكملتها وظيفة ترسيخ فكرة المسرحية وضمان الإبقاء على تلك الأجواء التفاعلية حتى نهاية العرض وحصول الجمهور على النهايات الإيجابية من

خلال التغيرات الحسنة والأفعال المقبولة التي وصلت لها إحداث المسرحية وصولاً لظهور كادر المسرحية وتحيتهم للجمهور وتفاعل الجميع بطريقة ممتعة مع أغاني المسرحية بصورة عامة وأغنية (يا مدرستي) بوصفها أغنية البداية والنهاية.

المحور التربوي :

تنطلق كافة عناصر أي عرض مسرحي في عملها بناءً على فكرة العمل الأساسية ونوع النص الذي يحوله المخرج إلى بناء صوري متلاحم، وفي هذا العرض يعود بنا النص إلى الثيمة التربوية الأساسية التي ينطلق منها النص وعليه تكون كافة العناصر داخل العرض متفاعلة فيما بينها لأداء الوظيفة الأساسية وهي التربوية التي يقوم عليها العرض، وهنا تكون الأغاني في هذا العرض المسرحي قائمة على هذه الوظيفة من خلال كلمات تلك الأغاني. تناولت هذه المسرحية في الأغنية الأولى التي تبدأ بها المسرحية وكان لها دور تمهيدي للعرض وفكرته للطفل المتلقي فضلاً عما تحويه من قيم تربوية حيث كانت الأغنية ما أحلاكي يا مدرستي لها دور في ترسيخ حب المدرسة والتفوق، وحب العلم والتعلم وكذلك حب الأصدقاء، فيها من خلال ما تحويه من كلام حيث تقول كلمات الأغنية يا مدرستي ما أحلاكي اقضي فيكي كل الوقت مع إخواني مع أصحابي بين الدرس وبين العب .

أما الأغنية الثانية التي كانت تدور حول الرياضة كان لها دور في صقل الهدف التربوي والجمالي السليم للرياضة عند الأطفال تؤكد على صحتهم وسلامة وتعطيهم حافر في تطبيق مقولة (العقل السليم في الجسم السليم) عن طريق ممارسة الحركات الرياضية التي تجعل الفرد ذو قوام انيق وسليم ومتناسق وهذا ما حدث في أحداث المسرحية مع الوحش الذي تغير شكله ونبرة صوته عند ممارسته للرياضة على الحان الأغنية، فالأغنية هذه تعطي للأطفال صورة واضحة عن مدى فائدة الألعاب والحركات الرياضية وتأثيرها على الذهن والبدن .

وفي الأغنية الثالثة التي كانت في العرض حول عامل النظافة، فهي من الرسائل المهمة على المستوى التربوي والأخلاقي الموجه للطفل تحث على عدم رمي الأوساخ في الطريق والأذى الذي يسببه رمي الأوساخ في الطريق لعامل النظافة، ففي هذه الأغنية دري أخلاقي ان النظافة من الإيمان وفي النظافة صحة وسلامة .

ويختتم العرض بأغنية النهاية التي كان لها دور تأطيري لتلطيف الجو، فتحبب الطفل المتلقي بالمدرسة وهي تأكيد على الرسالة التربوية للمسرحي ان المدرسة هي مركز المعرف التي نتعرف بها العالم، من خلال ما تحويه الأغنية من كلام حب المدرسة وإنها بمثابة البيت الثاني نأخذ منها العلم والمعرفة وبها نبني أنفسنا .

ان تقديم القيم التربوية والأخلاقية في العرض باستخدام الأغنية كانت من العوامل على تقريب المتلقي من العرض ومتابعته بشغف.

المحور الجمالي:

يرتبط الجانب الجمالي في مسرحيات الطفل بمحاكاته لمخيلة الطفل وما يعج فيها تداخلات لونية وأشكال واقعية أو خيالية، وهنا تم توظيف كل الأغاني في هذه المسرحية بطريقة تضفي أجواء جمالية تحاكي رغبة الطفل بالرقص والغناء في مجموعة كما حدث مثل في أغنية (جونى جونى) التي كانت مجردة من الموسيقى وقد وردت على لسان البطل (شطور) الذي ساهم في مشاركة الأطفال في ترديد هذا المقطع من الأغنية بسبب كونها مألوفة لدى اغلب الأطفال وطالما يثير فيهم سماعها الحماسة والمتعة.

كان للأغنية التي افتتح فيها العرض ما احلاكي يا مدرستي دور في تجميل العرض وتهيئة الطفل المتلقي لأجواء العرض فهي تحمل فكرة العرض على أنغام الأغنية وألحانها، فضلا عما تحويه من قيم جمالية حول جمالية المدرسة من خلال كلماتها ان المدرسة مكان جميل نقضي فيها الوقت بين الدراسة والألعاب.

أما الأغنية الثانية يلا نعمل الرياضة كان لها دور جمالي من خلال المتعة والمشاركة وتكررت مشاركة الأطفال في ترديد الأغنية على الرغم من أنها أغنية جاهزة غير مخصصة لهذه المسرحية حصرا كونها أغنية عربية لكن وبسبب مألوفيتها من قبل الأطفال حصلت مشاركة من الجمهور ما أضاف الكثير من جمالية الحماسة والمتعة لدى الأطفال وعلى جو المسرحية ككل ، كذلك شهدت هذه الأغنية تفاعل عناصر العرض الأخرى مثل الإضاءة التي أضافت لمسات جمالية من خلال التغيرات الإيقاعية لألوانها ومواقعها حسب إيقاع الأغنية وحسب حركة ومواقع الممثلين المتغيرة.

وفي أغنية عامل النظافة حملت قيما جمالية للنظافة وعامل النظافة الذي يصحو باكر ينظف الشوارع ويزرع الورود فتزهو الشوارع بالألوان ، وكان للأغنية دور جمالي في تجميل صورة العرض المسرحي من خلال مشاركة الجمهور المتلقي في التصفيق وإلقاء الزهور على الممثلين.

أما أغنية نهاية العرض المسرحي أضفت للعرض جمالية الخاتمة لتكون متنفسا وباعثا على الاسترخاء لدى جمهور الأطفال نتيجة الشد الحاصل من متابعة أحداث العمل المسرحي من خلال رقص الأطفال على أنغام الأغنية والتصفيق والحركة .

المحور الفني :

يتمثل هذا المحور بالقيم الفني للأغاني التي تقدم أثناء العرض المسرحي , فهناك ثلاثة أغاني أولها أغنية (ما احلاكي يا مدرستي) التي استخدمها المخرج في الاستهلال , أي في بداية العرض المسرحي وبين الفواصل والمشاهد وفي ختام المسرحية , وهي من الأغاني ذات اللحن البسيط والإيقاع السريع فهي من مقام العجم وإيقاع (الربع) الذي يتألف من (التم , والتك) والكلام البسيط المنظوم من تفعيلات سهل الحفظ والنطق من قبل الأطفال , فقد استطاع من خلاله شد الأطفال وجذب انتباههم , كونها تشكّلت بأسلوب فني راقص ومشوق , أما الأغنية الثانية (ياالله نعمل رياضة) فقد كان لحن الأغنية وإيقاعها وبنائها اللحني , يتفق تماما مع مضمون الكلام في الأغنية الجميل والمعبر والسهل في التردد والتغني, فجاءت الأغنية عبارة عن تمرين راقص ينشط عضلات الجسم , فاللحن من مقام العجم الذي يخلو من أرباع الدرجات صعبة الأداء واللحن السريع نوعا ما , جاء بالتنسيق والاندماج مع حركات الممثلين داخل العرض وهذا ما انعكس على تقبل الأطفال والتأثر بها والتفاعل معها , أما في الأغنية الثالثة (يا عامل النظافة) فقد كانت لوحة فنية متكاملة فبالإضافة إلى القيم التربوية والجمالية التي قدمتها , قدمت منظومة من القيم والمفاهيم الفنية في اللحن والإيقاع والشعر , فكانت مفردات جميلة ولذيذة للطفل فضلا عن كونها سهلة في النطق ويسيرة في الحفظ , أما على مستوى اللحن فكان اللحن من مقام العجم المملوء بالفرحة والبهجة والأمل , والإيقاع راقص مترنم بانتقالات حلوة جميلة يسيرة يتقبلها الطفل ويستمتع بها ويسرح معها في خياله .

الفصل الرابع

النتائج :

- 1- تنوعت الأغاني في العينة وحققت البعد التربوي والجمالي ما بين مشهد وآخر تبعا لطبيعة المشهد و المتلقي والهدف القائم للعرض .
- 2- تؤدي الأغنية دورا بارزا في إيصال الرسالة المعرفية إذ كانت جزءا من الحدث الدرامي وموظفة توظيفا تقنيا دون إضافة أو إقحام، لتؤدي دورها ضمن فكرة المشهد والحدث .
- 3- أسهمت الأغنية في العروض المسرحية الموجهة للطفل في تعزيز القيم التربوية والأخلاقية من خلال تضافرها شكلا ومضمونا مع المواضيع المراد إيصالها للطفل.
- 4- حققت الأغنية دورا في تجميل العرض المسرحي الموجه للطفل من خلال ما تثيره في العرض من متعة وترفيه وما تخلقه من جو عام من رقص وأصوات وحركات.

- 5- استطاعت الأغنية في العينة من خلال توظيفها دراميا في ان توحى وتعبر عن الجو النفسي العام وفكرة العرض المسرحي .
- 6- ان طبيعة استخدام الأغنية في مسرح الطفل له بعد خاص لا يمكن الاستغناء عنه ويختلف تماما عن مسرح الكبار.
- 7- وجدت الباحثة ان الأغاني المستخدمة كانت تغنى باللهجة العربية (السورية) وليس باللغة العربية الفصحى أو العراقية ،كون العرض كان عراقيا جملتا وتفصيلا ،فضلا عن كونها كانت جاهزة تم إضافتها للعرض المسرحي .

الاستنتاجات

- 1- تعد الأغاني في عروض مسرح الطفل إحدى الدعائم الأساسية وذات دور فاعل في البناء الدرامي للعرض المسرحي.
- 2- تحقق الأغاني تأثيرا مباشرا وفعالا في ذائقة الطفل المتلقي الحسية والجمالية من خلال طرحها الكثير من المفاهيم الجمالية والفنية والتعليمية .
- 3- تمتلك الأغنية قدرة كبيرة على مواكبة الأحداث والتعبير عنها.
- 4- تحرص العروض المسرحية الموجهة للطفل على تكريس منظومتها السمعية المتمثلة بالأغنية لتحقيق الهدف التربوي والجمالي المرجو.
- 5- هناك علاقة جدلية وطيدة لا يمكن الاستغناء عنها بين الأغنية والعرض المسرحي الموجه للطفل كونها تكون جزءا مهما في الحدث من خلال طرحها قيما تربوية وجمالية ومعرفية .

المراجع

- 1- ابن منظور: *لسان العرب* ، دار لسان العرب، بيروت، لبنان ، ب ت.
- 2- احمد فاضل شبلول: *جماليات النص الشعري للأطفال* ، ط1 ، وكالة الصحافة، الإسكندرية، مصر، 2017.
- 3- اسامة يوسف شهاب: *سليمان ابراهيم المشيني* ، ط1، يافا للنشر والتوزيع، الأردن، 2009.
- 4- اسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي: *موسوعة مصطلحات الطفولة* ، ط1 ، مركز اسكندرية للكتاب، مصر، 2005.
- 5- الفيروزي اباد: *القاموس المحيط* ، تحقيق ، انس محمد ، وزكريا جابر، دار الحديث ، القاهرة، 2008.
- 6- بابنكو فكتور: *تحليل القوالب الموسيقية* ، وزارة الثقافة ، دمشق ، سوريا ، 1988.
- 7- جميل صليبا: *المعجم الفلسفي بالالفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية* ، ط1، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، لبنان ، 1928.

- 8-جولويس بورتنوي.: *الفيلسوف وفن الموسيقى*، الهيئة المصرية العامة للكتب، القاهرة، 1974.
- 9-حبيب ظاهر حبيب: *القيم الدراماتيكية في مسرح الطفل* ط1، دار الجواهري، بغداد، 2013.
- 10-حسين قدوري: *التربية الموسيقية للأطفال* ، ط1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1999.
- 11-حفناوي بعلي: *مسرح الطفل في المغرب العربي* ، ط1، دار اليازوري، عمان، 2016.
- 12-زينب الغريبية: *التحولات الاجتماعية* ط1، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، لبنان ، 2021.
- 13-زينب علي محمد: *الهوية الثقافية ومسرح الطفل*، ط1 ، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة ، مصر، 2013.
- 14-سيد غيث.: *فنيات الكتابة الادبية* ، ط1 ، اطلس للنشر، مصر، 2017.
- 15-سيف الدين مایسه: *تقنيات الغناء العربي* ، ط1 ، اكااديمية الفنون، القاهرة ، مصر، 2006.
- 16-عباس جاسم محمود الربيعي.: *الشكل والحركة والعلاقات الناتجة في العمليات التصميمية ثنائية الابعاد*، رسالة دكتوراه جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة، 1997 .
- 17-عبد الامير جعفر: *الفن الغنائي في الخليج العربي*، دار الجاحظ ، بغداد ، 1979.
- 18-فاضل عرام: *المرجعيات الفنية والجمالية للاداء التنغمي في تجويد ايات القرآن الكريم*، الكوثر للطباعة والتصميم، بغداد ، العراق ، 2022.
- 19-فتحي ذياب: *اسس تربية الطفل* ، ط1، الجنادرية للنشر والتوزيع، مصر، 2012.
- 20-ماري الياس وحنان القصاب: *المعجم المسرحي* ، ط1 ، مكتبة لبنان ، بيروت ، لبنان ، 1997.
- 21-مجدي إسحاق: *فن الإيقاع*، ط1، بورصة الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة ، مصر ، 2016.
- 22-مجدي وهبة: *معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب* ط2، مكتبة لبنان، بيروت، 1984.
- 23-محمد الطوبجي.: *مهارات مقدم البرامج* ، ط1، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة ، مصر، 2018.
- 24-محمد بنتاجة : *اصول فن تلاوة القرآن الكريم*، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ، 2015 .

- 25-محمد علي سلمان :الموسيقى بين التربية وطرائق التدريس ، ط 1، مطبعة السعادة، القاهرة، ب ت.
- 26-نبيل السيد حسن ، منى احمد الازهري :التربية الابداعية لدى الاطفال ط ، مكتبة الانجلو المصرية، مصر ، 2010.
- 27-نبلي محمد العطار ، شريف ابراهيم خميس: مسرح ودراما الطفل ، ط1، المكتب الجامعي الحديث، مصر، 2013.
- 28-هادي نعمان الهيتي: (1987). ادب الاطفال ، ط1، دار الحرية للطباعة، العراق ، 1987.
- 29-يحيى سليم البشتاوي ، نضال محمود نصيرات: وقفات في الفنون الدرامية والموسيقية ، ط(1)، دار الاكاديميون للنشر والتوزيع، عمان، الاردن.

تمثيلات الجسد الرقمي: دراسة في تحولات تمثيل الجسد الإنساني في فن التشكيل المعاصر

Digital Body Representations: A Study on the Transformations of Human Body Representation in Contemporary Visual Arts

م. د عمار صباح عبد الله

جامعة البصرة/ كلية الفنون الجميلة/ قسم التربية الفنية

07709035323 ammarfox@gmail.com

الكلمات المفتاحية: الجسد الرقمي، ما بعد الإنسان، الهوية الجسدية، الوسائط الرقمية.

ملخص البحث:

يتناول البحث تحولات تمثيل الجسد في الفن الرقمي المعاصر، مستنداً إلى ثلاثة نماذج فنية تم تحليلها وفق مؤشرات نظرية وأهداف بحثية محددة. يكشف البحث كيف لم يعد الجسد يُمثل ككيان بيولوجي ثابت، بل كمنظومة رقمية-رمزية خاضعة للتعديل والتشفير. تتحول الهوية الجسدية إلى أداء مؤقت، موزع، يخضع لسلطة الخوارزميات والتقنيات، ما يعكس انتقالاً نحو مفاهيم ما بعد الإنسان والذات المتداخلة مع النظم السيبرانية. يُظهر التحليل أن التمثيل الجسدي أصبح ممارسة فلسفية وثقافية، تُعيد تعريف العلاقة بين الذات، التقنية، والهوية، وتُبرز أن الجسد في الفن الرقمي لم يعد مرآة للواقع، بل مشروعاً هندسياً وثقافياً متغيراً باستمرار.

Keywords : Digital Body, Posthumanism, Corporeal Identity, Digital Media

Abstract:

The research explores the transformations in the representation of the body within contemporary digital art, drawing on the analysis of three selected artworks based on specific theoretical indicators and research objectives. It reveals how the body is no longer depicted as a fixed

biological entity, but rather as a digital-symbolic system subject to modification and encoding. Bodily identity emerges as a temporary, distributed performance governed by algorithms and technological frameworks, reflecting a shift toward posthuman concepts and selves entangled with cybernetic systems. The analysis demonstrates that bodily representation has become a philosophical and cultural practice that redefines the relationship between self, technology, and identity. In this context, the body in digital art ceases to mirror reality, evolving instead into a dynamic cultural and technical project in perpetual reconfiguration.

الفصل الأول/ الإطار العام

أولاً مشكلة البحث

في خضم الأزمنة المعاصرة التي تتداخل فيها الحدود بين الواقعي والافتراضي، وبين المادي والرقمي، صار الجسد الإنساني موضوعاً مركزياً لإعادة التفكير والتشكيل، حيث تجاوز فن التشكيل بوصفه وسيلة تعبير بصري الحدود التقليدية لتمثيل هذا الجسد، متأثراً بتحولات الوسائط الجديدة وتطوراتها التقنية، من التصوير الرقمي والواقع الافتراضي إلى الذكاء الاصطناعي وتداول البيانات الواسع، إذ لم يعد الجسد يُمثل باعتباره جوهرًا بيولوجيًا أو شكلاً جمالياً صرفاً، بل أصبح يُنتج بوصفه وسيطاً تفاعلياً، قابلاً للتعديل أو التفكيك، وإعادة التركيب، بما يعكس تحولات فكرية وثقافية عميقة في نظرتنا للذات الإنسانية، فلم تعد الفنون التشكيلية إلى حد ما تكفي بالوسائط التقليدية أو التصوير الكلاسيكي للجسد، بل انفتحت على أنماط تمثيلية جديدة ترتبط بالتكنولوجيا المتقدمة، والذكاء الاصطناعي، والواقع المُفترض، ما أدى إلى تفكيك المعايير الجمالية والرمزية السابقة المرتبطة بالجسد الإنساني، هذا التحول لا يُعد تقنياً فحسب، بل يعكس تحولاً أعمق في البنى الفكرية والثقافية التي تنظم فهم الإنسان لذاته، وحدود جسده، وعلاقته بالآخر وبالألة وبالفضاء الرقمي.

حيث صار الجسد في هذه السياقات الفنية الرقمية موضوعاً قيد التشكل الدائم، فلم يعد يُنظر إليه ككيان بيولوجي ثابت، أو كرمز أيديولوجي مباشر، بل بوصفه بنية ديناميكية، قابلة لإعادة البناء والمحاكاة والتشظي عبر الوسائط الجديدة، وهذا التغير الجذري في آليات التمثيل والتلقي، يثير عدداً من التساؤلات المركزية حول حدود

الجسد، وهويته، وأصالته، وتموقعه ضمن خطاب ما بعد الإنسان (Posthumanism)، الذي يرفض التمرکز الإنساني التقليدي، ويطرح نماذج بديلة للجسد المركب أو المُفكك أو المُدمج تكنولوجياً، وعليه يتمحور هذا البحث حول الإشكالية التالية: كيف أثرت الوسائط الجديدة، باعتبارها أدوات وتقنيات ورؤى فكرية، في إعادة تشكيل تمثيلات الجسد الإنساني في الفن التشكيلي المعاصر؟ وما طبيعة التحولات التي طرأت على البنية الجمالية والدلالية لهذا التمثيل؟ وهل يمكن الحديث عن (جسد رقمي) يمتلك منطقاً بصرياً وثقافياً خاصاً ومستقلاً عن الجسد الفيزيائي.

ثانياً/ أهمية البحث والحاجة إليه:

تتبين أهمية هذا البحث من كونه يتناول إحدى أبرز التحولات المعرفية والجمالية التي يشهدها فن التشكيل المعاصر في ظل هيمنة الوسائط الرقمية والتكنولوجيات البصرية والذكاء الاصطناعي، حيث تتزايد الحاجة إلى تفكيك وتحليل كيفية تمثيل الجسد داخل هذه البيئات الفنية الجديدة، لا بوصفه موضوعاً بصرياً فحسب، بل باعتباره مجالاً لتقاطع الخطابات المتعلقة بالهوية، والذات، بينما تتأكد الحاجة إلى هذا البحث بالنظر إلى محدودية الدراسات العربية التي تناولت الجسد الرقمي ضمن السياق التشكيلي، مما يجعل من هذا البحث مساهمة في إثراء النقاش الأكاديمي حول الفن المعاصر والهوية البصرية في عصر ما بعد الوسائط.

ثالثاً/ هدف البحث:

الكشف عن تمثيلات الجسد الرقمي وتحولات تمثيل الجسد الإنساني في فن التشكيل المعاصر

رابعاً/ حدود البحث:

يتحدد البحث موضوعياً في دراسة تمثيلات الجسد الإنساني كما تظهر في أعمال فن التشكيل المعاصرة المتأثرة بالوسائط الرقمية المعاصرة، ولا يتناول تمثيلات الجسد في السينما أو المسرح أو الأدب إلا إذا وردت كمرجع نظري داعم. فيما يتحدد البحث زمانياً في الفترة الممتدة من (2013) إلى (2025)، ومكانياً بالاعتماد على تحليل نماذج فنية من التشكيل العالمي، مع التركيز بشكل انتقائي على بعض التجارب الغربية التي تُجسد موضوع الجسد الرقمي، دون الالتزام بمنطقة جغرافية واحدة.

خامساً/ تعريف المصطلحات:**أولاً/ الجسد:**

- **لغة:** (الجسد في اللغة هو البدن، أو جسم الإنسان، خاصة إذا لم تكن فيه روح. يُطلق أحياناً للدلالة على الكيان المادي الحيّ، وأحياناً على الهيكل المادي للإنسان دون روحه) (منظور، بلا، صفحة 112)
- **اصطلاحاً:** (الجسد ليس كياناً بيولوجياً صرفاً، بل هو بناء ثقافي وتاريخي، تُنقش عليه الخطابات، وتُمارس عليه السلطة، ويُعاد إنتاجه بوصفه موقعاً للصراع، والمراقبة، والهوية). (فوكو، 1994، صفحة 29)

ثانياً/ التحول:

- **لغة:** (تحوّل الشيء: تغيّر وانتقل من هيئة إلى هيئة، أو من حال إلى حال) (منظور، بلا، صفحة 146)
- **اصطلاحاً:** (التحوّل هو انتقال الظواهر من حال إلى حال أخرى، وهو يدل على التغيّر في الصفات أو البنية أو الوظيفة، وغالباً ما يكون التحوّل مرتبطاً بتحوّلات اجتماعية أو ثقافية أو معرفية كبرى) (العروي، 1992، صفحة 39)

ثالثاً/ التمثيل:

- **لغة:** (المُثل: جمع مَثَل، والتمثيل: تصوير الشيء بصورته، أو بما يشابهه، ومنه التمثيل في القول، وهو ضرب الأمثال). (منظور، بلا، صفحة 631)
- **اصطلاحاً:** (التمثيل لا يُحيل إلى إعادة إنتاج الواقع كما هو، بل إلى بناء دالّ عنه، يقوم مقامه، ويؤدي وظيفة تصوّره، وتشكيله بصرياً أو لغوياً أو ثقافياً) (هول، 2013، صفحة 19)

رابعاً/ ما بعد الإنسان:

- **اصطلاحاً:** (ما بعد الإنسان هو نمط من التفكير النقدي يعارض استثنائية الإنسان والتمركز حوله، ويؤكد بدلاً من ذلك على الترابط المتبادل بين الإنسان وما هو غير إنساني – بما في ذلك الحيوانات، والآلات، والأنظمة البيئية) (Braidotti, 2013, p. 15)

خامساً/ التعريف الإجرائي:

1. **الجسد الرقمي:** في هذا البحث يُقصد به (صورة الجسد الإنساني كما تُعاد صياغتها وتمثيلها، أو تفكيكها عبر الوسائط البصرية الرقمية (كفن الفيديو، الفنون

التفاعلية، الفن الرقمي، الواقع الافتراضي والمعزز)، حيث لا يُفهم الجسد بوصفه كياناً مادياً فقط، بل كبنية دلالية تتشكل عبر تفاعلات البرمجة، والصورة، والبيانات، ليعبر عن تحولات الهوية، والجندر، والوجود الإنساني في سياق ما بعد الوسائط الجديد.

الفصل الثاني/ الإطار النظري

المبحث الأول: مفهوم الجسد بين الفلسفة والعلوم الاجتماعية

يمثل مفهوم الجسد مدخلاً مركزياً في تحليل التمثيلات البصرية والرقمية، وقد شغل موقعاً إشكالياً في الفكر الفلسفي والاجتماعي عبر العصور، ففي حين نظر الفكر الكلاسيكي إلى الجسد باعتباره وعاءاً للنفس أو أداة للعقل، شهدت الفلسفات المعاصرة، إلى جانب العلوم الاجتماعية، تحولاً جذرياً في مقاربة الجسد بوصفه بنية ثقافية وسميائية، تتقاطع فيها المعايير البيولوجية مع القوى الاجتماعية والرمزية، ويُعد هذا التحول النظري شرطاً منهجياً ضرورياً لتحليل الجسد كما يظهر ويتحول في الفضاءات الرقمية والفنون ما بعد الوسائط الجديدة.

فعبر تاريخ الفلسفة الغربية، ارتبط الجسد بثنائية (العقل/الجسد) التي رسخها ديكارت، حيث يُنظر إلى الجسد كشيء ممتد، في مقابل الفكر كشيء مفكر، وقد أثرت هذه الثنائية في بناء تصورات معرفية وأخلاقية تقلل من شأن الجسد لصالح العقل، مما أدى إلى تهميش حضور الجسد في مفاهيم كثيرة كالذات، الوعي، والإبداع، لكن هذا الفهم تغير بعد تعرضه لنقد الفلسفات الحديثة التي ترى بعضها أن الجسد ليس مجرد موضوع مدرك، بل هو وسيلة الإدراك نفسها، ((الجسد هو مركبه وجودنا في العالم)) (Merleau-Ponty, 2002, p. 94)، حيث يمكن فهم فكرة أن الجسد ليس وسيطاً سلبياً بل أداة حيوية لتكوين المعنى والإحساس، في إشارة إلى فهم الذات عبر الجسد المُجسد، أي الجسد الذي يعيش ويشعر ويتفاعل، وهذا الفهم إنما يُمكن من إدراك أن التمثيل الجسدي في الوسائط الرقمية ليس محض صورة، بل إعادة تشكيل لوسيط الإدراك ذاته، أي الجسد بوصفه محوراً للتفاعل والمعنى. أما في القرن العشرين فقد سلطت بعض الدراسات لفهم وتحليل الجسد بشكل أعمق من خلال ربطه بالخطابات السلطوية والمعرفية، فكما يشير (فوكو) إلى الجسد الحديث ليس جسداً طبيعياً فحسب، بل هو منتج للسلطة والمعرفة، ((الجسد يصبح موضوعاً وهدفاً للسلطة)) (Foucault, 1995, p. 136) فالجسد هنا ليس ملكية خاصة للفرد، بل ساحة تُمارس فيها السلطة من خلال الآليات الاجتماعية (مثل التعليم، الطب، العقاب،

(الإعلام...)، وهنا تتبين أهمية هذا الفهم، فالتمثيل الرقمي للجسد في الوسائط الجديدة لا ينفصل عن آليات الرقابة وإنتاج المعنى، بل يُعاد تشكيله ضمن منطق السيطرة والمعايينة والتحكم، وهو ما يستدعي ربط تمثيلات الجسد الرقمي بالأنظمة التقنية والسلطوية التي تحتضنه.

على مستوى العلوم السيسولوجيا تطور مفهوم الجسد ليتجاوز الحصر البيولوجي في فهمه، فالجسد ليس فقط أساساً بيولوجياً للفعل، بل أيضاً نظاماً دلالياً يُنتج ويُعاد إنتاجه اجتماعياً، ف ((الجسد هو موقع اجتماعي وثقافي يُبنى من خلال الممارسات اليومية والأنظمة الرمزية)) (Turner, 2008, p. 45)، حيث أن الجسد ليس معطى فطرياً فقط بل يُعاد تشكيله داخل علاقات اجتماعية وثقافية، من خلال (اللغة، العادات، الإعلانات، الفن، والمؤسسات)، إذ يتم النظر إلى الجسد الرقمي كإعادة تشييد لرمزية الجسد في بيئة رقمية، حيث تنعكس عليه القوى الثقافية والإعلامية في أشكال جديدة من التمثيل. بينما ترى الدراسات (النسوية) للجسد على مستوى (النوع الاجتماعي/Gender) ضرورة إعادة تعريف الجسد كأداة (performance) لا ككيان ثابت، حيث يُنتج الجسد هويته عبر تكرار الأفعال والرموز الثقافية، ف ((النوع الاجتماعي ليس ما نحن عليه، بل ما نفعله، وما نُكرره باستمرار)) (Butler, 2006, p. 34)، ففكرة الأداء تُحول الجسد إلى فعل مستمر، لا جوهر ثابت، فيمحي أصل الجسد ليتشكل باستمرار وفق سياق الفعل الآني، وفي هذا سياق، فإن الجسد الرقمي يمكن اعتباره أيضاً أداءً متكرراً يُعاد إنتاجه عبر التفاعل مع الواجهات والشاشات والمنصات الرقمية، مما يمنح الجسد سمات قابلة للتعديل والتغيير.

لم يعد الجسد كياناً طبيعياً خالصاً، بل تقاطعاً بين البيولوجي والثقافي، الفردي والجماعي، المادي والرمزي. فهو يُقرأ اليوم كخطاب وتجربة معيشة، لا كمظهر خارجي فحسب، مما يسمح بتحليله كبنية دلالية ديناميكية تؤثر وتتأثر بشبكات الوسائط الجديدة. بهذا المعنى، يصبح الجسد فضاء للتفاوض بين السلطة والمعرفة والهوية، ونصاً حياً يكشف تحولات موقع الإنسان داخل التقنية والثقافة.

المبحث الثاني: تحولات التمثيل الجسدي في ظل الوسائط الرقمية:

تشهد تمثيلات الجسد تحولات نوعية منذ بدايات الثورة الرقمية، حيث لم يعد الجسد يُمثل بوصفه امتداداً مادياً مرئياً فحسب، بل أصبح يُعاد تشكيله ضمن بيئة رقمية

تتداخل فيها الصورة، والبيانات الخوارزمية، هذا التحول في بنية التمثيل الجسدي لا يمكن فصله عن التطورات التقنية التي أعادت تعريف (الحضور، والهوية، والذات)، فالوسيط الرقمي لا ينقل الجسد، بل يعيد إنتاجه بصرياً، بلاغياً، وتفاعلياً.

أن أحد أبرز التحولات في تمثيل الجسد في البيئة الرقمية هو انتقاله من كيان مادي منظور إلى كيان مُرمز يُعاد إنتاجه عبر البرمجة والخوارزميات، فالصورة الرقمية سواء كانت فوتوغرافية أو ثلاثية الأبعاد أو رمزية، لا تعكس الجسد بل تُركبه من جديد وفق منطق تقني، هذه البرمجة لا تخلو من أبعاد إيديولوجية، إذ تُعيد تعريف الجسد وفق معايير يفرضها السياق الرقمي، وهو سياق محكوم بـ (الدقة، التحكم، التخصيص، الانتقائية)، ف ((ما يُميز الوسيط الرقمي هو أنه لا يضاعف الجسد، بل يُحوّله إلى واجهة للتفاعل الحسي والمعرفي)) (Hansen, 2006, p. 2) وكمحاوله لفهم ما إذا كان الجسد الرقمي امتداداً للجسد الطبيعي أم قطيعة معه، يتبين إلى حد ما أن الوسيط الرقمي لا ينقل الإحساس الجسدي بقدر ما يُعيد تأطيره، أي أن الوسائط الرقمية لا تكتفي بإعادة تمثيل الجسد بصرياً، بل تعيد تشكيله ليصبح أداة أو نقطة دخول في منظومة رقمية شاملة، فالجسد لم يعد موضوعاً خارجياً للتأمل أو المشاهدة، بل صار وسيطاً حياً يتفاعل مع البيئة الرقمية، ويُعاد إنتاج معناه ووظيفته ضمنها، وتنعكس هذه التحولات على الفن الرقمي المعاصر الذي لا يقدم الجسد كمشهد بل كخوارزمية قابلة للبرمجة، يتداخل فيها الحسي بالافتراضي، وهذا يعزز فرضية بأن التمثيل الجسدي الرقمي يتجاوز المحاكاة ليصل إلى إنتاج هوية رقمية جديدة للجسد.

مع تعدد وسائط التمثيل الرقمي، لم يعد الجسد يُمثل كوحدة متجانسة، بل أصبح يُجزأ إلى عناصر مرئية وبيانية وسلوكية، يتم اختزال بعض مكوناته أو تضخيم أخرى حسب السياق، ما يؤدي إلى تنشيط الهوية الجسدية، حيث تشير (Sherry Turkle) إلى أن الهوية في الفضاء الرقمي تُبنى على نحو تعددي ومفكك، حيث يملك الأفراد إمكانيات متزايدة لتقديم ذوات متعددة ومتباينة عبر وسائط مختلفة، ف((الهوية في الفضاء الإلكتروني لم تعد كياناً موحداً، بل أصبحت مجموعة من الشخصيات، كل واحدة منها تتكيف مع سياقها الرقمي الخاص)) (Turkle, 1995, p. 180) فتمثيل الجسد في البيئات الرقمية لا يعكس وحدة ثابتة للهوية، بل يُظهر جسداً متغيراً حسب (المنصة/ الجمهور/ والخطاب)، فمثلاً، يُمثل الجسد بشكل معين في الألعاب، وبشكل مختلف في الصور الفوتوغرافية أو مقاطع الفيديو التفاعلية، وتسمح هذه البنى الرقمية بتنشيط التمثيل الجسدي إلى طبقات يمكن التحكم بها وتعديلها، ما يؤدي إلى بناء هوية قابلة للتعديل المستمر، وهذا يعزز رؤية أن التمثيل

الجسدي في الفن الرقمي المعاصر لم يعد مرآة للجسد الواقعي بل بنية تركيبية تعكس سيولة الذات في العصر الرقمي، وهي مفاهيم تُعيد التفكير في الجسد بوصفه مشروعاً متجدداً، لا معطى نهائي، تظهر هذه التحولات في تمثيلات الجسد على وسائل التواصل الاجتماعي مثل (إنستغرام وتيك توك)، حيث يتم خلق نسخ مصقولة ومرشحة للجسد تخضع لمنطق المشاهدة والتفاعل والقبول الجماهيري.

على الرغم من الطابع التقني الظاهري للوسائط الرقمية، فإن التمثيلات الجسدية فيها لا تخلو من بُعد سياسي. تُمارس هذه الوسائط سلطة ناعمة على الجسد من خلال معايير الجمال، الرقابة، الذكورية، النسوية، والتمثيل النمطي، كما تُنتج طبقات من الإقصاء والإظهار، بحسب الجنس، العرق، الطبقة، أو النوع الاجتماعي، حيث أن التمثيلات الجسدية الرقمية لا تحدث في فراغ، بل تُدار عبر أنظمة وقواعد تحدد من يُمثل، ومن يُقصى، ومن يُعاد إنتاجه بصرياً بشكل رمزي معياري، حيث ((تخضع الصور الرقمية للأجساد لمنظومات قواعد تنظم من يُتاح له الظهور، وبأي كيفية يُمثل، وأي الأجساد تُمحي من المشهد البصري)) (Haraway, 1997, p. 123) وبهذا السياق فإن التمثيل البصري في البيئات الرقمية لا يخضع فقط للخيارات الجمالية، بل أيضاً لأنظمة سياسية/تقنية تنظم الظهور والاختفاء، وتعيد إنتاج السلطة ضمن فضاءات الصورة، ليرز هنا أن التمثيل ليس محايداً، بل يُنتج ضمن سياقات سلطة تُحدد من يُمثل وكيف، وهو ما ينطبق تماماً على الجسد في البيئة الرقمية، حيث تُعيد الخوارزميات ومنصات العرض البصري إنتاج الجسد وفق أنماط معيارية تروج لأجساد معينة وتُقصي أخرى، ويمكن ملاحظة هذه الأبعاد في تطبيقات التواصل الاجتماعي، التي تُمارس نوعاً من الرقابة والتعديل القيمي والمعياري على ملامح الجسد وهويته، إن هذه الأنساق تُظهر أن التمثيل الرقمي ليس فقط شكلاً بصرياً بل خطاباً سياسياً يعيد تشكيل الجسد ضمن منظومة رؤية موجهة.

المبحث الثالث: ما بعد الإنسان والتمثيل الجديد للجسد:

لقد أحدثت تحولات التكنولوجيا الرقمية والبيولوجية والذكاء الاصطناعي زعزعة جوهرية في تصور الإنسان عن ذاته، وجسده، ومكانته في العالم، حيث برزت فلسفة (ما بعد الإنسان *Posthumanism*) كاستجابة نقدية للنزعة الإنسانية الكلاسيكية التي وضعت الإنسان في مركز الكون، بوصفه كائناً عاقلاً، بيولوجياً، ومتسيداً على غيره من الكائنات، لقد أفرز هذا التحول نماذج جديدة في تمثيل الجسد، تتجاوز الحدود البيولوجية، وتتداخل فيها التقنية مع الهوية، والذكاء الاصطناعي مع

الجسد العضوي، مما أعاد رسم حدود (الذات، الإنسانية) بطريقة غير مسبقة، حيث تُعد فلسفة ما بعد الإنسان من الاتجاهات الفكرية التي ظهرت في أواخر القرن العشرين، كرد فعل نقدي على النزعة الإنسانية (Humanism) التي سادت في الحداثة الغربية، تسعى هذه الفلسفة إلى زحزحة التصور الكلاسيكي للإنسان بوصفه كائناً عقلانياً، بيولوجياً، ومتفرداً عن بقية الكائنات، وترى أن هذا التصور لم يعد كافياً لفهم التغيرات التي طرأت على مفهوم الإنسان في ظل التحولات التقنية، والبيولوجية، والمعلوماتية، إذ ((يتحدى خطاب ما بعد الإنسان الفرضيات الأساسية للنزعة الإنسانية التي تضع الإنسان في مركز المعنى والفعل، ويقترح بدلاً منها نموذجاً شبكياً موزعاً للهوية)) (Braidotti, 2013, p. 2) وفي هذا فإن مفهوم (ما بعد الإنسان) لا يسعى فقط إلى تجاوز المركزية البشرية، بل إلى إعادة صياغة مفهوم الذات ذاته، فبدلاً من (الذات المستقلة الواعية) التي تتحكم في الجسد والعالم من موقع السيادة، يقدم ما بعد الإنسان تصوراً للذات بوصفها كياناً موزعاً عبر شبكات تكنولوجية، وعلاقات بيئية، ومعلومات رقمية، وهنا تتغير وظيفة الجسد من كونه مرآة لهوية فردية إلى كونه مساحة ديناميكية للتفاعل والاتصال، ووسيطاً تتقاطع فيه الأنظمة البيولوجية والتقنية، وهكذا تصبح تمثيلات الجسد في الوسائط الجديدة انعكاساً لهذا التصور الما بعد إنساني، وإعادة صياغة له تتجاوز ثوابته البيولوجية، وتحوله إلى واجهة تواصل ما بعد إنسانية.

لقد زالت الحدود الصلبة التي كانت تفصل الجسد البيولوجي عن التكنولوجي. فالمفاصل الاصطناعية، والشرائح المزروعة، والواجهات الدماغية-الآلية، لم تعد امتدادات خارجية، بل دخلت في صميم تعريف الجسد نفسه، حيث يُصبح الجسد فضاء تقنياً معلوماتياً يتم التعديل عليه وقراءته وتحسينه، تماماً كما يتم التعامل مع الأنظمة الرقمية، إذ (لم يعد الجسد ما بعد الإنساني محصوراً داخل الجلد، بل هو ممتد، معزز، وموزع عبر الآلات والشفير والشبكات) (Hayles, 1999, p. 3) فالجسد وفق تصورا ثورياً يضعه كياناً مفتوحاً لا يُحدّد بالجلد أو البيولوجيا فقط، بل بما يتداخل معه من أنظمة تقنية وشفرة معلوماتية، فالجسد في هذه الرؤية، لم يعد جوهرًا طبيعياً، بل بنية (سيبرانية) تتشكل من تفاعلات مادية ورقمية متزامنة، هذا المفهوم ينعكس مباشرة في الفنون البصرية الجديدة التي تُبرز الجسد عبر وسائط ثلاثية الأبعاد، وتُظهر مكوناته الداخلية (مثل بيانات الأعصاب أو إشارات الدماغ)، بل وتُعيد تشكيله بصرياً كأداة قابلة للتعديل المستمر، وهذه التمثيلات تُخضع الجسد إلى منطق الهندسة، البيانات، والشبكات، وتجعل من أي جسد موضوعاً لإعادة البرمجة، سواء

على مستوى الخيال الفني أو الواقع التطبيقي (كالطب، أو الألعاب التفاعلية، أو التصميم البيولوجي).

في مرحلة ما بعد الحداثة، أصبح من المسلّم به أن الهوية الجسدية لا تُفهم باعتبارها جوهرًا ثابتًا، بل تُنتج وتُعاد إنتاجها ضمن سياقات ثقافية وتقنية متغيرة، لم تعد التقنية مجرد أدوات تُستخدم من الخارج، بل أصبحت جزءاً من بنيان الهوية الجسدية ذاتها، تؤثر في إدراك الذات وتمثيلها وتفاعلها مع العالم، حيث ((أصبحت التكنولوجيا بمثابة أطراف اصطناعية للهوية، تشكل كيفية إدراك الأجساد وتجربتها في الثقافة المعاصرة)) (Shilling, 2012, p. 91) حيث أن العلاقة بين الجسد والتقنية لم تعد علاقة (إضافة)، بل علاقة تأسيس، فالتقنية هي أدوات تُعيد إنتاج الجسد بصرياً، وتُشكل الطريقة التي يرى بها المرء نفسه والآخرين، والتمثيل الجسدي لم يعد مرتبطاً بما هو محسوس، بل بما يُرى ويُشارك ويُبرمج، فالجسد أصبح هوية مرئية رقمية قابلة للتعديل، ويُجسد التوتر بين الحرية التقنية والتطويع الثقافي، بين الإمكان الإبداعي والمراقبة الخوارزمية.

مؤشرات الإطار النظري

1. يمكن النظر إلى الجسد ليس كجوهر طبيعي ثابت، بل ككيان يتشكل ضمن الخطابات الاجتماعية والثقافية والتاريخية، وقد يُستمد معناه من سياق السلطة والمعرفة أكثر من مادته البيولوجية.
2. يُحتمل أن يُنظر إلى الجسد على أنه مساحة تتفاعل فيها القواعد والمعايير المجتمعية، بحيث قد تحمل تمثلاته في الفن أو الإعلام أو الوسائط الرقمية دلالات مرتبطة بالسلطة والرقابة.
3. يمكن اعتبار الهوية الجسدية نتاجاً للأداء المتكرر والتفاعلي، بدل الاعتماد على الوجود البيولوجي فقط، ما يفتح المجال لتصوير الجسد الرقمي كفضاء لإعادة صياغة الهوية عبر التفاعل الرقمي.
4. يبدو أن الهوية الجسدية في البيئة الرقمية تتجلى في تمثيلات متعددة ومتغيرة وفق المنصة والسياق والمشاهد، مما يجعل الجسد يظهر كمنتج ثقافي-تقني يعكس درجة من السيولة المعاصرة للذات.
5. تشير بعض الطروحات إلى أن الجسد في فلسفة ما بعد الإنسان قد يُفهم كمزيج بين البيولوجي والتقني، متجاوزاً الثنائيات التقليدية بين الطبيعي والاصطناعي، حيث

يمكن إنتاج الهوية الجسدية عبر التفاعل مع النظم الرقمية والفن الرقمي قد يعيد تصميم الجسد كمنتج قابل للتعديل والتحكم.

الفصل الثالث: إجراءات البحث

1. **مجتمع البحث/** يتكوّن مجتمع البحث من الإنتاجات البصرية الرقمية التي تناولت تمثيلات الجسد الإنساني ضمن سياقات ما بعد الوسائط الجديدة، وتشمل هذه الأعمال (فن الأداء، فن الفيديو، فن التجهيز، والأعمال المُنتجة باستخدام تقنيات الرقمية)، مما يُوفر بيئة خصبة لتحليل التحولات الطارئة على مفهوم الجسد الرقمي والهوية البصرية في ضوء المنظورات الفلسفية ما بعد الإنسانية.

2. **عينة البحث/** تم اختيار عينة البحث قصدياً من بين الأعمال الفنية الرقمية التي تُجسد بوضوح تحولات تمثيل الجسد ضمن المنظومات الرقمية المعاصرة، وجرى اختيار النماذج الفنية بناءً على مجموعة من المعايير، أهمها:

- مركزية الجسد بوصفه موضوعاً بصرياً في العمل.
- توظيف تقنيات رقمية حديثة (كالواقع الافتراضي، الذكاء الاصطناعي، المسح ثلاثي الأبعاد، الاتصال الشبكي).
- قدرة العمل على تجسيد مفاهيم ما بعد الإنسانية، أو إشكاليات الهوية الجسدية، أو إعادة تشكيل الجسد رقمياً.

3. **منهج البحث/** يعتمد هذا البحث على **المنهج الوصفي التحليلي** في مقارنة الظواهر المدروسة، بالإضافة إلى توظيف أدوات التحليل النقدي الثقافي والفلسفي لفهم تمثيلات الجسد في سياقات ما بعد الوسائط الجديدة.

4. **أداة البحث/** تتمثل أداة البحث المعتمدة في **المؤشرات النظرية** المستخلصة من الإطار النظري، والتي تشكل شبكة تحليلية تتيح للباحث تفكيك تمثيلات الجسد ضمن الأعمال الرقمية قيد الدراسة.

5. عينة البحث/

الانموذج/1

اسم الفنان/ هاتو ستيريل

اسم العمل/ كيف لا تُرى: برنامج تعليمي

النوع/ فن فيديو/فن أداء

سنة التنفيذ/ 2013



الرابط/

<https://www.youtube.com/watch?v=LE3RlrVEyuo&rco=>

1

الفيديو عبارة عن مجموعة من الفصول التي تقدم فيها الفنانة عروضاً ساهرة لكيفية ان لان يتم رؤيتك في عصر الرقمنة، عن طريق تقديم عروض تشرح فيها الفنانة بجسدها وبمجموعة من التقنيات الفيديوية والبصرية وبطريقة ساهرة كيف يمكن للإنسان ان يختفي من مجال رؤية الكاميرات والأقمار الصناعية والاندماج الرقمي بالعالم، مشاهد متنوعة تُظهر اختفاء أجساد بشرية بين بكسلات وأشكال هندسية متغيرة في مشهد كأنه محاكاة لكيفية إخفاء الجسد الرقمي ضمن نظم البيانات والبنى الافتراضية (شكل3، شكل4).

ان العمل الفني هنا لا يُقدم الجسد بوصفه مركزاً مرئياً بل ككيان قابل للاختفاء في بيئة خاضعة للخوارزميات والمراقبة حيث تتفكك بنيته الواقعية داخل فضاءات رقمية متعددة ويتحول ظهوره إلى أثر بصري مؤقت يتشكل عبر ترميزات هندسية لا تعكس كينونته البيولوجية بل تضعه ضمن نظام تشفير فتُصبح رؤية الجسد هنا غير ممكنة من منظور بصري مباشر بل تُستبدل بإشارات حركية ومواقع رقمية تُحاكي حالات الاختفاء والمراوغة الجسدية التي تُمثل استجابة مباشرة لمقتضيات التقنية والمراقبة، تُعيد هذه المقاربة صياغة تمثيل الجسد ضمن شروط السلطة الرقمية، فالجسد هنا لم يعد جوهرًا بيولوجيًا بل هو خطاب بصري معرفي يُنتج داخل شبكة اجتماعية وسياسية، مما يرسخ تصويره كنتاج لتموضعه داخل أنساق القوة والمراقبة.



شكل4



شكل3

في هذا السياق يتحول الجسد من حيز فردي إلى موقع رمزي داخلي لا تُمارس عليه السلطة من الخارج بل تُفعل من داخله، إذ يُعاد إنتاج حضوره كواجهة خاضعة لبرمجة تُنظم ظهوره وتلاشيهِ داخل منصات تقنية متغيرة، ويغدو الجسد ذاته مكوناً من وحدات قابلة للتحكم تتكرر وتتفاعل ضمن منطق الشبكة لا منطق العضوية، مما يعيد تأكيد الطابع الثقافي والتقني للجسد بوصفه وسيطاً خاضعاً للتطويع، كما يُعاد بناء الجسد في هذا العمل بوصفه أداءً خوارزمية تتكرر ضمن وحدات حركية لا تعتمد على أصل بيولوجي بل على نمطية قابلة للنسخ والتكرار داخل فضاء رقمي تُشكل فيه

الحركات نسقاً شكلياً يتجاوز الفعل الطبيعي ليعيد تعريف الهوية الجسدية كتمثيل تفاعلي لا جوهري، مما يعكس فهم الجسد بوصفه ناتجاً عن الأداء التكراري لا عن كينونة ثابتة.

ان الفنانة لا تستدعي صورة الجسد كما هو، بل تعيد تصميمه هندسياً ككود بصري قابل للتعديل، فالجسد هنا ليس مرآة للواقع بل مساحة تجريبية يُعاد بناؤها عبر إشارات ومصفوفات تتجاوب مع سياقات سياسية وثقافية محددة، ويُقدّم هذا الجسد بوصفه مشروعاً غير مكتمل خاضعاً لسلطة الوسيط الرقمي، يُعاد تشكيله بحسب متطلبات التقنية، مما يُجسد الطابع الثقافي للتصميم الجسدي ضمن بيئة ما بعد الإنسان.

الانموذج/2

اسم الفنان/ ستيرلك

اسم العمل/ مشروع الإذن الثالثة

النوع/ فن أداء/ فن جسد

سنة التنفيذ/ 2016



الرابط/ https://www.labiotech.eu/trends-news/stelarc-ear-art-human-body/?utm_source=chatgpt.com

العمل الفني هو جسد الفنان نفسه بجسد شبه عار، وعلى ساعده الأيسر أذن صناعية مزروعة تحت الجلد كما لو كانت عضواً طبيعياً، وتم زراعته الأذن فعلاً بعمليتين جراحتين (شكل 1/ شكل 2) (Fernández، labiotech.eu، 2023)، يضاف للأذن ميكروفون يمكن إيصاله لاسلكياً بشبكة الانترنت ل يتيح لأشخاص آخرين في العالم للاستماع إلى ما تستمع له هذه الأذن.



شكل 2



شكل 1

ان هذه الأذن هنا ليست زائدة جسدية عشوائية أو مجرد استفزاز بصري من قبل الفنان، بل تكنولوجيا حسية هجينة، حيث زُودت الأذن بميكروفون متصل بالشبكة اللاسلكية، يتيح لأشخاص من أماكن متفرقة

في العالم الاستماع إلى الأصوات التي تلتقطها هذه الأذن، وكأن جسد الفنان ذاته تحول إلى واجهة بيانات تفاعلية مفتوحة، فهذا الجسد المُعاد تكوينه لا يسعى إلى محاكاة الإنسان أو تمثيله جمالياً، بل يتجاوز جذرياً مفهوم التمثيل الجسدي نحو حالة من الدمج الصادم بين البيولوجي والتقني، إذ تصبح الأذن المزروعة كائناً سيبرانياً جديداً، يقع

على الحد الفاصل بين الكائن الحي والآلة، هنا ينتفي التمييز التقليدي بين الأعضاء الطبيعية والصناعية، حيث تتحول الأذن إلى نقطة شبكية وظيفية في نظام اتصال هجين، تُعيد تعريف العضو ليس بوصفه جزءاً من جسد فردي، بل كمنفذ داخل بيئة رقمية عابرة للحدود العضوية.

على هذا الأساس، لا تعود الهوية الحسية للفنان/الإنسان حكرًا على ذاته، بل تُصبح قابلة للتوزيع عبر الإنترنت، حيث يُعاد إنتاج الوعي السمعي كـ مجال تشاركي، يُنتج وينفاعل عبر مشاركة الآخرين، وهي حالة نموذجية من (الذات التشاركية)، حيث الجسد الفردي لم يعد وحدة مستقلة، بل يتشارك إدراكه مع بيئة رقمية/ سمعية/ تقنية، وهذا التجسيد الموسّع يُجسد أطروحات ما بعد الإنسان بوضوح بالغ، حيث لم تعد الهوية الجسدية ثابتة أو متجذرة في الحدود البيولوجية للجلد والعظام، بل أصبحت قابلة للتعديل، للامتداد، ولإعادة التكوين عبر الخوارزميات والأنظمة الشبكية، فكما يُعاد بناء الأذن هندسياً في هذا العمل، يُعاد تشكيل مفهوم الإنسان نفسه، من كائن حي إلى منظومة حيوية-سبيرانية، تُعرف بوظائفها ضمن فضاء متشابك من البيانات والاتصالات.

وهنا لا يظهر العمل كتمثيل رمزي للجسد فحسب بل يطرح تصوراً فلسفياً يُعيد التساؤل عن موقع الجسد في الزمن الرقمي، حيث يتلاشى امتلاك الجسد الفردي، ويُعاد إدراكه كواجهة تتقاطع فيها الرؤية التقنية مع البنية الثقافية ويتحول العضو المزروع إلى منفذ حسي يدمج الخصوصي في فضاء عام فتصبح الهوية الحسية ذات طابع مشترك لا يتأسس على تجربة داخلية صرفة بل يتشكل عبر تفاعلات متشابكة ضمن شبكة اتصال موسعة يتغير فيها معنى الجسد من حيز للذات إلى بيئة ديناميكية لتجارب تقنية مركبة تنشئ إمكانات جديدة لإعادة إنتاج المعنى والوعي وتنسحب هذه التحولات على رؤية الجسد في الإطار النظري المعاصر الذي يؤكد أنه كيان غير مكتمل يتشكل باستمرار وفق أنساق رمزية وتقنية متغيرة

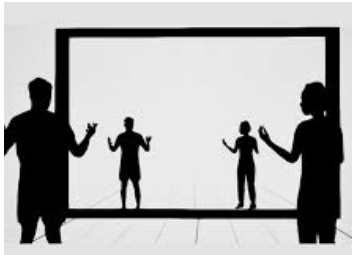
الانموذج/ 3

اسم الفنان/ جوردن ولفسون

اسم العمل/ غرفة صغيرة

النوع/ فن رقمي، واقع افتراضي، تركيب تفاعلي

سنة التنفيذ/ 2025



الرابط/

<https://www.fondationbeyeler.ch/en/exhibitions/jordan-wolfson-little-room>

العمل الفني عبارة عن تجهيز فني يعتمد على التقنيات التصوير والمعالجة الرقمية لإحالة الواقع الأدائي إلى محتوى واقع افتراضي حي، حيث يقف المشاركون داخل ما يشبه القفص، مليء بالكاميرات (شكل 5)، وفي وضعية ثابتة بينما تُسلط عليهم كاميرات المسح ثلاثي الأبعاد من زوايا متعددة، بعد لحظات، يدخلون بيئة واقع افتراضي (شكل 6)، ليجد كل منهم نفسه داخل جسد الآخر، بتبادل كامل للهوية الجسدية، وفي النهاية، يُجبر كل واحد على مواجهة (جسده الأصلي) وكأنه كائن غريب.



شكل 5



شكل 6

داخل بيئة رقمية مغلقة تُمثل حيزاً محايداً يخلو من الإشارات الجمالية، يتم نزع الجسد من معناه الاعتيادي ليُعاد تشكيله بوصفه نموذجاً رقمياً خاضعاً لسلطة التقنية الرقمية، لا يقدم الجسد هنا بوصفه جوهرًا بيولوجياً أو تجلياً ذاتياً بل كبيانات قابلة للتبادل، تتحرك بين الأجساد والمشاركين بلا مركزية للهوية، التفاعل لا يعني هنا التحرر بل يُجسد سلطة كامنة في التقنية، حيث يُفرض على الفرد أن يتقمص جسد الآخر ويعيش فيه كما لو كان هو، ضمن تجربة تفكك الارتباط التقليدي بين الذات وجسدها وتُعيد إنتاج معنى التماهي الحسي والنفسي من منظور رقمي تجريبي.

الجسد المتبادل في هذا العمل يتحول إلى أداء مفروض لا ينبع من الذات بل من النظام، ما يُفرغ فكرة الحرية الجسدية من مضمونها، ويدفع إلى إدراك أن الجسد داخل الأنظمة الافتراضية ليس ملكاً للفرد بل هو نقطة عبور لهويات مؤقتة يعاد تدويرها باستمرار، التجسد لم يعد فعلاً داخلياً ينبع من الوعي، بل بنية مرئية تُنتج ضمن نظام خوارزمي تتحكم به كاميرات الرصد والبيانات الحسية، في لحظة التبادل بين الأجساد لا يعود المشاركون يشاهدون أنفسهم من خلال مرآة، بل من خلال موقع الآخر، ما يُعيد تعريف الإدراك الجسدي باعتباره إدراكاً خارج الذات وليس نابعاً منها، مما يُزعزع ثبات الهوية ويدفع إلى رؤية الجسد كأداء مؤقت متكرر يعيد إنتاج الذات لا بوصفها فطرية أو طبيعية، بل خاضعة لنظام تمثيلي متغير.

التمثيل الرقمي هنا يُعد الجسد عن مرجعيته البيولوجية ليُقدمه ككيان افتراضي مجرد، ويعيد تصميمه عبر لغة البرمجة، لا يُحاكي الواقع، بل يُعيد بناء الجسد كاحتمال بصري رمزي يحرض على إعادة التفكير في مفهوم الذات والهوية والحضور، وعند لحظة مواجهة الجسد الأصلي، يتعامل المشاركون معه بوصفه شيئاً خارجياً تم العبث به، مما يكشف عن تحول الجسد من كيان طبيعي إلى مادة قابلة لإعادة التصميم الرمزي والهندسي، هذا التحول يُظهر تفكيراً جذرياً لثنائية الداخل والخارج، ويُبرز سلطة الأنظمة على إعادة تشكيل الإنسان، ويجسد فكرة الجسد كمجال ثقافي وتقني لا كمعطى فطري.

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

• نتائج البحث

1. تبين ان تفكك الجسد البيولوجي وثباته كبيانات رقمية قابلة للتصميم، حيث يُقدم الجسد كبنية رقمية قابلة للتعديل والتكرار (كما في النماذج 1، 3).
2. ظهر انتزاع مركزية الذات وتوزيع الهوية داخل النظام الشبكي، حيث إذ تصبح الهوية الحسية أو البصرية موزعة ومتعددة عبر وسيط رقمي، ويظهر ذلك في (كما في النماذج 2، 3).
3. تبين ان إعادة تعريف العلاقة بين الجسد والتقنية بوصفها علاقة اندماج لا انفصال، (كما في جميع نماذج العينة)، حيث يتجلى أن التقنية لا تُستخدم كأداة لتمثيل الجسد، بل تشكل بنيته الجوهرية الجديدة.
4. ان انحاء الحدود بين الخاص والعام، والفرد والجماعي في الإدراك الجسدي، يُسجل تآكل واضح للحدود بين التجربة الخاصة والتفاعل العام، حيث تُصبح التجربة الجسدية مفتوحة ومشتركة، كما في (النموذج 2).
5. تظهر الهيمنة الرقمية للأنظمة على تمثيل الجسد وإدراك الذات، (كما في النماذج 1 و3) حيث تظهر النماذج كيف أن الأنظمة الرقمية تتحكم في إعادة بناء الذات الجسدية، وليس الفرد هو من يختارها أو يمثلها.

● استنتاجات البحث:

1. ان ما يجعل الجسد كياناً غير مكتمل يتشكل باستمرار عبر منصات فنية وتقنية، هو ان الفن الرقمي لا يُعبر عن الجسد كتجسيد بيولوجي، بل يُعيد إنتاجه كنظام بصري-رمزي تتحدد ملامحه عبر الخوارزميات.
2. الذات لم تعد نقطة مركزية ثابتة في التجربة الجسدية، بل تُعاد صياغتها كتفاعل مؤقت متكرر داخل بيئة رقمية تُهيمن عليها الأنظمة البرمجية، الجسد يؤدي لا يُملك، والتماثل مع الجسد لم يعد شرطاً لوعي الذات.
3. ان فهم الجسد بوصفه وسيلة اتصال وتوزيع معرفي تظهر في كيفية تحول الجسد إلى منصة اتصال، حيث تنشأ الهويات الحسية من خلال المشاركة الشبكية، مما يُمكن قراءة الجسد كموزع للمعرفة وليس وعاءً داخلياً للهوية.
4. حدود التفاعل بين الجسد والتقنية تتلاشى في كل الأعمال المدروسة، لا يعود الجسد خارج التقنية، بل يُعاد تصميمه من داخلها، بما يُجسد أطروحة (السايبورغ) كهوية ما بعد-إنسانية حيث تتكامل البرمجة مع الشعور.
5. إن الجسد ما بعد الإنساني هو مشروع ثقافي-تقني مفتوح، تُعاد صياغته باستمرار عبر الأداء، التكرار، التشبيك، والتصميم الهندسي، وهو ما يتوافق مع المنظور النظري للجسد كمجال رمزي لا كجوهر طبيعي.

المراجع:

1. (ابن منظور، لسان العرب، مادة "جسد"، الجزء الثاني، دار صادر، بيروت، ص. 112)
2. ميشيل فوكو، المراقبة والمعاقبة: ولادة السجن، ترجمة: هشام حافظ، دار المدى، دمشق، 1994، ص 29
3. (ابن منظور، لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرين، دار المعارف، القاهرة، مجلد 11، ص 146)
4. عبد الله العروي، مفاهيم: التاريخ، العقل، الحرية، الدولة، الحداثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، ط2، 1992، ص 39
5. ابن منظور، لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرين، دار المعارف، القاهرة، مجلد 11، ص 631

6. ستيوارت هول، التمثيل: الصور والمعاني والممارسات، ترجمة: شيماء طه الريدي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2013، ص 19
7. Rosi Braidotti, *The Posthuman*, Polity Press, 2013, p. 15.
8. Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, Routledge, 2002, p. 94
9. Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, Vintage Books, 1995, p. 136
10. Bryan S. Turner, *The Body and Society*, Sage Publications, 2008, p. 45)
11. Judith Butler, *Gender Trouble*, Routledge, 2006, p. 34
12. Mark B. Hansen, *Bodies in Code*, Routledge, 2006, p. 2
13. Sherry Turkle, *Life on the Screen: Identity in the Age of the Internet*, Simon & Schuster, 1995, p. 180
14. Donna.Haraway,Modest_Witness@Second_Millennium.FemaleMan©_Meets_OncoMouse™: Feminism and Technoscience. Routledge, 1997, p. 123.
15. Braidotti, Rosi. *The Posthuman*. Polity Press, 2013, p. 2
16. Hayles, N. Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. University of Chicago Press, 1999, p. 3
17. Shilling, Chris. *The Body and Social Theory*. SAGE Publications, 2012, p. 91
18. https://www.labiotech.eu/trends-news/stelarc-ear-art-human-body/?utm_source=chatgpt.com

دلالة توظيف الأشكال الآدمية والحيوانية والنباتية في الخزف العراقي المعاصر

The use of human, animal, and plant forms in contemporary Iraqi ceramics

م. م . ناصر الدين عباس محمد

Inst: M. M. Naser Al-Din Abbas Muhammad

وزارة التربية – مديرية تربية الرصافة الأولى – معهد الفنون الجميلة الصباحي

Ministry of Education - First Rusafa Education Directorate -

Morning Institute of Fine Arts

Naser 1964 abbas @ gmail com

أ. م. عبيد مجيد عبد النبي صالح

Inst: Abeer Majeed Abdel Nabi Saleh

وزارة التربية – مديرية تربية الرصافة الأولى – معهد الفنون الجميلة المسائي

Ministry of Education - First Rusafa Education Directorate -

Evening Institute of Fine Arts

abermaged 1965@ gmail com

الكلمة المفتاح: توظيف الأشكال، الدلالة، الخزف

ملخص البحث: - يُعنى هذا البحث بدراسة (التوظيف الدلالي للأشكال الآدمية والحيوانية والنباتية)، ويتكون من أربعة فصول، خصص الفصل الأول لبيان مشكلة البحث وأهميته، والحاجة إليه، وهدفه، وحدوده الزمانية، والمكانية، والموضوعية فضلاً عن تحديد المصطلحات الواردة فيه

أما الفصل الثاني الذي تألف من قسمين هما الإطار النظري، والدراسات السابقة، وقد تألف الإطار النظري من ثلاثة مباحث هي: -

- (1) مفهوم الدلالة في الفن.
- (2) التوظيف الدلالي للأشكال في الخزف العراقي القديم.
- (3) التوظيف الدلالي للأشكال الآدمية والحيوانية والنباتية في الخزف العراقي بين التراث والمعاصرة.

فيما اختص الفصل الثالث بإجراءات البحث الذي تضمن مجتمع البحث المتكون من نماذج خزفية مختلفة من الخزف العراقي المعاصر، وتم اختيار (3) أشكال اختياراً قصدياً مثلت عينة البحث، وقد تم تحليلها على وفق المنهج الوصفي التحليلي.

أما الفصل الرابع فقد تضمن نتائج البحث، والاستنتاجات، والتوصيات، والمقترحات، ومن جملة النتائج التي توصلت إليها الدراسة:

(1) استلهم الفنان العراقي المعاصر من خلال أعماله الخزفية الحاضرة (نماذج العينة) تراثه الحضاري والبيئي والنفسي عبر استعاراته للأشكال الأدمية والحيوانية والنباتية.

(2) التجدد الحاصل على مستوى الأسلوب والتقنية ظهر جلياً في كل نماذج العينة من خلال استخدام الأسلوب الواقعي في تمثيل الأشكال الطبيعية مرة، كما في عينة (2)، والتجريدي الرمزي أخرى كما في العينات (1 و3).

أما أهم الاستنتاجات التي توصلت إليها الدراسة فهي:

(1) انطلقت التجارب الفنية الخزفية المعاصرة للفنانين العراقيين في مراحلها المتأخرة وبمعنية أعلامها المبدعين في البحث عن كل ما من شأنه ان يستنهض القيم الفنية الحديثة المعاصرة وبأشكالها المجردة والمرمزة عن المظاهر الطبيعية ويجعلها تتغلغل في البنية الفكرية المحلية لإنتاج طابع مبتكر بهوية أصيلة.

(2) لم تأتي المؤشرات التي ربطت النتاج الخزفي العراقي المعاصر بوظائفه الدلالية مقتصرة على المعاني الإيحائية المصاحبة للنتاج الفني فحسب، إنما تعدت إلى منطلقات تؤثر وجود انفتاح علامي ضمن نفس ذلك النتاج.

وتواصلاً مع النتائج والاستنتاجات جاءت التوصيات والمقترحات أعقبتها المصادر والمراجع التي اعتمدها الباحثان.

Keywords: employment of forms, meaning, ceramics

Research Summary:

This research studies the semantic utilization of human, animal, and plant forms. It consists of four chapters. The first chapter is devoted to explaining the research problem, its importance, need, objective, temporal, spatial, and thematic boundaries, as well as defining the terms used within it.

The second chapter consists of two sections: the theoretical framework and previous studies. The theoretical framework consists of three sections:

- 1 (The concept of semantics in art.
- 2 (The semantic employment of forms in ancient Iraqi ceramics.
- 3 (The semantic employment of human, animal, and plant forms in Iraqi ceramics between heritage and modernity.

The third chapter deals with the research procedures, which include the research community, consisting of various ceramic models from contemporary Iraqi ceramics. (3) Forms were intentionally selected to represent the research sample, which were analyzed according to the descriptive analytical approach. Chapter Four includes the research results, conclusions, recommendations, and proposals. Among the findings reached by the study are:

- 1 (Through his present ceramic works (sample models), the contemporary Iraqi artist draws inspiration from his cultural, environmental, and psychological heritage through his metaphors for human, animal, and plant forms.
- 2 (The renewal of style and technique was clearly evident in all the sample models through the use of a realistic approach to representing natural forms, as in sample (2), and an abstract, symbolic approach, as in samples (1 and 3) .

The most important conclusions reached by the study are:

- 1 (Contemporary ceramic artistic experiments by Iraqi artists in their later stages, along with their creative figures, began to search for everything that would stimulate

contemporary modern artistic values, with their abstract and symbolic forms, from natural phenomena, and enable them to penetrate the local intellectual structure to produce an innovative character with an authentic identity.

- 2 (The indicators linking contemporary Iraqi ceramic production to its semantic functions are not limited to the suggestive meanings accompanying the artistic production, but rather rely on premises that indicate the presence of a global openness within that production itself. In continuation of the results and conclusions, recommendations and proposals were presented, followed by the sources and references relied upon by the researchers.

الفصل الأول

مشكلة البحث:

ارتبط الفن بالإنسان منذ القدم، وأصبح يشكل جزءاً لا يتجزأ من حياته، وما قام به من نتاجات فنية دليل عمله الفني المتواصل الذي مارسه منذ وجوده الأول، وان نشاطه وممارساته الفنية تلك تعكس علاقاته الفكرية ذات السمة العقائدية والاجتماعية، ولتجسيد أفكاره المختلفة بصورة رموز تجريدية وخطابات إنسانية تواصلية مع الآخر الإنساني. إذ لا ريب أن الإنسان منذ نشأته الأولى كان ميالاً لابتكار دلالاته المتميزة في حياته التي استمدّها من محيطه وبيئته، محاولاً خلق دلائل معينة، ووضع مسميات لتلك الدلائل، فقد كان اهتمام الإنسان بأشكاله البصرية يمتد في أعماق التاريخ، قبل اهتمامه بتعبيراته اللسانية منذ الكتابات الأولى لوادي الرافدين المتمثلة بالطور الأول للكتابة، والتي تسمى بالكتابة الصورية، وصولاً إلى الشكل النهائي الذي استقر عليه سكان العراق والمتمثل بالخط المسماري المجرد، حتى احتلت الأشكال الدالة مكانة بارزة في الفكر التأملي الإنساني.

وهذا ما دفع إلى خلق محاولات عديدة لاستقراء النظام الدلالي، وفقاً لوحدة أكبر من الجملة، ألا وهي الخطاب، الذي لا يستنتج منه فائدة، من خلال ضم الوحدات الدلالية الصغرى المكونة له، وإنما يتم استخلاصه جملة كوحدة كبرى، تتألف من كلية

الأنساق المختلفة. فالعمل الفني بشكل عام والخزفي بشكله خاص ، هو دلالة ذات مضامين عالية ، وفن الخزف المعاصر من الفنون التي خرجت عن النمطية الشكلية إلى الدلالية في تصوير البيئة المحيطة بالإنسان المعاصر ، وبكل ما حوته من أشكال آدمية وحيوانية ونباتية ، وهنا كان لابد من إيجاد سبل فنية وتقنية تخرج هذا الفن من مأزق منافسة لا جدوى من المضي فيها بين الخزف والصنعة الآلية ، وهذا ما دفع الخزّاف المعاصر للبحث عن صياغة دلالات عصرية لكتلة الطين التقليدية ، من خلال إحالة المضامين الفكرية الإنسانية المتمثلة بأشكاله الموروثة وصبها في قوالب مادية تستند إلى الوعي والإدراك الذهني لجماليات المادة الخام وخصائصها ، والعمل على تحويلها من بنيتها الفيزيائية المتعارفة إلى خطاب فني تشكيلي محدّد متجسداً من خلال التصميم واللون والملمس .

وهكذا أصبحت اهتمامات الخزّاف العراقي المعاصر متنامية في توظيف الدلالات البصرية المتوارثة من بيئته وموروثه الحضاري مستمداً أفكاره ومجموعات تجاربه وخبراته الفنية منها، عن طريق تكثيف الأفكار وإحالتها إلى أشكال وصور مشفرة تكشف عن تأثر الخزّاف باهتمامات تُظهر شيء ما له دلالاته الواسعة في هذا الفن.

وبناءً على ذلك نجد أن النتاج الخزفي يتميز بوفرة وغنى الأشكال الأدمية والحيوانية والنباتية منذ عُرف الفخار، وذلك عندما استلهم الخزّاف العراقي المعاصر الطبيعة والبيئة المحيطة به، فضلاً عن مرجعياته التاريخية الأخرى والتي تشكل كل منها نظاماً من العلامات المتكونة من مجموعة من الدلالات، عمل الفنان (الخزّاف) العراقي المعاصر في كل عصر على تحويل المشاهد المرئية أو المُتخيلة إلى أشكال ورموز معبراً عن رغبته في إظهار قدراته الفنية الجمالية من خلال إبراز معطيات العصر الذي يعيشه.

ومن خلال تلك المقدمة نستشف المشكلة التي كانت من وراء تبني موضوعة البحث والتي يمكن إيجازها بالتساؤل الآتي: كيف وظّف الخزّاف العراقي أشكاله الأدمية والحيوانية والنباتية للخروج بدلالات جديدة جمعت بين خزينه التراثي التاريخي ورؤيته المعاصرة في نتاجه الخزفي؟

أهمية البحث:

تظهر الدراسة الحالية والتي سلط الضوء من خلالها على جانب مهم من جوانب الفنون الخزفية المعاصرة والتي أثرت بتوجهاتها البصرية إلى خلق أشكال وصور جديدة لرموز متداولة والمتمثلة بالعلامات الأدمية والحيوانية والنباتية وبتقنيات

وتقسيمات وآليات مختلفة، لذا ستكون هذه الدراسة بمثابة دليل فني وتاريخي على تلك النتاجات الخزفية المتجلية بصورها وأشكالها المختلفة والتي تهتم في مجملها الباحثين والدارسين في ميادين الفن الخزفي والتاريخ والفنون الجميلة.

هدف البحث:

الكشف عن دلالة توظيف الأشكال الآدمية والحيوانية والنباتية في الخزف العراقي المعاصر.

حدود البحث:

1-الحدود الموضوعية: -

دراسة الدلالات الوظيفية للأشكال الآدمية والحيوانية والنباتية في أعمال الخزافين العراقيين ما بين تراثها الحضاري الموروث وأشكالها المستحدثة ضمن الحدود الزمانية المحصورة بين الأعوام (1982-2001).

2-الحدود المكانية: -العراق.

3 - الحدود الزمانية: - الأعمال الخزفية المنجزة من قبل الفنانين العراقيين للفترة (1982 وحتى عام 2001)

تحديد المصطلحات:

1. الدلالة

الدلالة (لغة):

- دله على الشيء يدلّه دلاً ودلالةً. فاندل: سدده إليه، ودلّته فاندل، والجمع أدلة وإدلة، والاسم الدلالة أو الإدلالة(ابن منظور: ب.ت، ص1006)
- دل_دلالة ودلولة ودليلي إلى الشيء وعليه: أرشده وهداه. (لويس معلوف: 1960، ص220).

الدلالة (اصطلاحاً):

- تتعلق الدلالة بالمعنى المراد إيصاله، فهي: تصور ذهني لأشياء موجودة في العالم الخارجي، تتعلق بإنتاج المعنى، من خلال عملية الاتصال، أي ما يريد المرسل إيصاله إلى المتلقي (أمنية رشيد، د.ت، ص49).
- فالدلالة تصور ذهني لمحسوس أو ما يريد المنتج إيصاله إلى الآخر عن طريق تشكيل محسوس ما (منذر عياشي، 1996، ص25).

والدلالة إجرائياً:-

هي المعنى في التصور الذهني للنسق التي تشكله تراكيب الأشكال الآدمية والحيوانية والنباتية في أعمال الخزافين العراقيين المعاصرين.

2. توظيف:

التوظيف (لغة):

- وَظَّفَ يَظِفُ وَظْفًا. أصاب وظيفة، ألزمها إياه [وَظَّفَه] عَيَّنَ له في كل يوم وظيفة. فَتَوَظَّفَ: ولَّاهُ عملاً في الدولة. ويقال إِسْتَوْظَفَ الشيء: أَسْتَوْعَبَهُ (البستاني: 1986، ص927).
- والوظيفة من كُلِّ شيء. ويقال: وَظَّفَ فلانٌ فلاناً، يَظِفُهُ وظفاً إذا تبعه، مأخوذ من الوظيف. (ابن منظور، مصدر سابق، ص4870)
- وكذلك عرفت الوظيفة بأنها ما يُقَدَّرُ للإنسان في كل يوم من طعام أو رِزق وقد وَظَّفَهُ توظيفاً (الرازي، ب.ت، ص600).

الوظيفة (اصطلاحاً):

- وهي العمل الخاص الذي يقوم به الفرد في مجموعة مرتبطة الأجزاء ومتضامنة، كوظيفة التخيل في علم النفس، ووظيفة المعلم في الدولة. وهي إحدى نظريات علم الجمال والقول إن جمال الأثر الفني يرجع إلى منفعته. (صليبا، 1385، ص581).
- والوظيفة تأتي بمعنى الفائدة المعينة التي يحققها الشيء، أو الفائدة العملية المتحققة منه (سكوت، 1968، ص7).
- والتوظيف إجرائياً: هو وسيلة إجرائية يقوم من خلالها الخزاف العراقي المعاصر، بتوظيف الصور والأشكال الأدمية والحيوانية والنباتية، ونقلها إلى أشكاله، ليضمّنّها بعداً دلاليّاً.

3. الشكل:**الشكل (لغة):**

- يَعْرِفُ الشَّكْلَ لُغَوِيّاً بِالْفَتْحِ: الشَّبْهُ وَالْمِثْلُ، وَالْجَمْعُ أَشْكَالٌ وَشُكُولٌ. (ابن منظور: مصدر سابق، ص356)
- وجاء في قوله تعالى: ﴿قُلْ كُلٌّ يَعْمَلُ عَلَى شَاكِلَتِهِ﴾ (الاسراء /84) أي على طريقته ووجهته.
- ويقال أيضاً (أشكَل) الكتاب كأنه أزال به إشكاله والتباسه. و (المشاكله) الموافقة و (التشاكل) مثله. (الرازي: 1978، ص344).

الشكل (اصطلاحاً):

- ويعرف الشكل بأنه التركيبية المادية، أو البناء الحسي الذي يحدد المعنى الداخلي داخل إطاره أو سياجه. (كمال عيد، 1980، ص46).
- ويرى البعض بان الشكل هو: (هيئة الشيء وصورته) (احمد العيد وآخرون، 1988، ص699)

- وهو أيضاً تنظيم عناصر الوسيط المادي التي يتضمنها العمل، ويحقق الارتباط المتبادل بينها، وعناصر الوسيط هي الأنغام، والخطوط ... (جيروم: 1974، ص340)

والشكل إجرائياً: وهو القوالب أو الهياكل المادية التي تُظهر تفاصيل التجربة البصرية المتمثلة بالنتائج الخزفية ذات التوصيفات الأدمية والحيوانية والنباتية للفنانين العراقيين المعاصرين.

الفصل الثاني - الإطار النظري:

المبحث الأول: مفهوم الدلالة في الفن

ان مفهوم الدلالة (semantique), اشتق من الكلمة اليونانية ، (semaino) بمعنى (دل-عنى) ، وهي نفسها مشتقة من (sema) بمعنى (دال) ، وقد كانت في الأصل صفة تدل على كلمة (معنى) أو أي تغير معنوي أو ذهني ، وان القيمة الدلالية للأشياء المحسوسة (المدركة) تكمن في معناها بالنسبة إلينا، فهناك مثلاً وظيفة دلالية للألوان في لافتة ما ، أو في البوارج البحرية ، وان هناك وظيفة أو قيمة دلالية أيضاً للحركة ، كذلك هناك دلالة إنسانية أو خطاب في أية إشارة نستخدمها أو إيحاء أو صوت في نقل رسالة ما أو حين نتواصل مع الآخرين ، وعلى هذا فان كل ما يتعلق بمعنى إشارة الإيصال ، وبصورة خاصة بمعنى الأشكال يعد من الدلالة (بيير جيرو : 1986 ، ص16) .

والتغيير الدلالي هو التغيير في المعنى، والقيمة الدلالية للشكل تكمن في معناه بالنسبة للمتلقى. ويمكن ان نصنف المسائل الدلالية إلى ثلاثة انساق رئيسية وهي النفسية والمتعلقة بالمتحدث والمستمع ، أو الفنان والمتلقي أثناء عملية التواصل ، والثانية المنطقية المتمثلة بالعلاقات التي تحكم العلامة بالواقع ، وأخيرا الجمالية التي ترتبط بطبيعة العناصر والعلاقات داخل العمل الفني (ف بالمر : 1981 ، ص23) ، والدال شكل محسوس في الفن أو اللغة البصرية ، والمدلول هو الشيء الموجود في العالم أو ما يتمثل للذهن ويمثله الدال ، أو يشير إليه ، أو يحدده بالنسبة للقارئ أو الفنان ، والأشكال أما أن تكون حسية أو خيالية ، مركبة أو مجردة(محسن علاوي : 2013 ، ص9) .

أن الإنسان دليل أول وصانع للدلالة ويعيش فيها ولا يمكن تطور علاقة إنسانية أو تواصل بين أفراد أو مجتمع دون دال ومدلول أو دون شكل مدرك ومعنى ، فالإنسان في العراق القديم ، تمكن من النظر إلى نفسه وما يدور حولها ، وإلى الكون ، وطبيعية الوجود ، وأصل الآلهة ، وما يشعر به من صور وأشكال أثارت مخاوفه ، ودفعته إلى التخيل ، فوجد نفسه بين أشكال لها دلالات وتسميات عديدة صورها من

الطبيعة أو ركبها أو خلقها خيالياً فامتد هذا التقليد إلى كل ما يحيط به من أشياء ومواد وأشكال آدمية وحيوانية ونباتية وظواهر (مارسيلو داسكال : 1987 ، ص4).

عليه فان تتكون الدلالة من العلوم الثلاثة المتميزة (علم النفس، علم المنطق، اللسانيات)، فكل الأشياء لها أبعاد نفسية ومنطقية فكرية، ولها علاقة ببعضها التداولي اللساني أو باللغة والكلام، فهي الأوسع تواصلية وتشكل الكثير من العلاقات المنطقية فضلاً عن علاقتها النفسية، وبالتالي تؤثر على المنظومة المعرفية الدلالية بشكل عام. ان مسألة الدال والمدلول والعلاقة بينهما هي من أهم القضايا التي تناولها دارسو الدلالة ، وأن الأرضية الثابتة التي يقف عليها كل من الدال والمدلول في علاقتها المتبادلة، التي تستند إلى ان يكون الدال ذي الطبيعة الاشارية مدخلاً للمدلول ، و يحيل عليه ، فهو بحاجة إلى المدلول عند ذكره وتواجده (الاحساس به) على المستويين البصري والوجودي (الجمالي)، أو لابد من تمكين الكائنات البشرية من فهم الأحداث أو الوحدات بوصفها علامات تحمل معنى ، وهي نفسها أجزاء من الثقافة الإنسانية ، على الرغم من كونها عرضة للتغيرات ، لذا جرت دراسات مستفيضة لتناول الهرم المعرفي الذي شكلته العلامة وتناولها بالدرس والتنقيب ، ومن ذلك اهتمت السيميوطيقا ببنية العلامات بوصفها أنظمة أو علماً عاماً لها (بيير جيرو : 1992 ، ص9)

ويرى الفيلسوف وعالم المنطق والرياضي الأمريكي (تشارلز ساندرز بيرس) ان الدلالات مستقلة عن مضامينها ، بمعنى إنها تتصل بشكلانية الظواهر أي عدم إيلاج الشيء الذي تشير إليه الدلالة في التفسير ، وهو ما يؤكده الفيلسوف والروائي والناقد الإيطالي (امبرتو ايكو) الذي تكمن القيمة السيميوطيقية عنده في العلاقة بين الدال والمدلول دون التجاوز على العلاقة بين الدال والمدلول والمرجع ، وعليه فالفن عند السيميوطيقيين يؤخذ كعلامة مستقلة لا تشير إلى شيء بشكل خاص وإنما للسياق العام للظاهرة التي يمكن ان نسميها اجتماعية ، فلسفية ، سياسية ، دينية ، اقتصادية .. عن طريق البحث في جزئيات وكليات الشكل العام لأي ظاهرة أو منتج إبداعي في محاولة للوصول إلى نظرية اتصالية جديدة تتميز بشمولية معرفية لكلا الطرفين (البات أو الفنان والمتلقي) (ترنسهوكز: 1986، ص16-18).

وقد قسم (بيرس) العلامة إلى ثلاثة أشكال تتمثل الأولى فيما سماه بـ(الأيقونة)وهي الصورة الدالة على متصور ، مثل صورة العذراء في الطقوس المسيحية ، أو صورة السيارة في إشارات المرور أو غير ذلك مما تحدد طبيعة العلاقة بين الدال والمدلول فيه على أساس التشابه ، والثاني وهو (المؤشر) والذي تربطه بمرجعه علاقة السبب بالنتيجة كعلامة الدخان التي تشير إلى وجود نار ، والنوع الثالث هو (الرمز) والذي يتميز بعدم ارتباطه بمرجعه من ناحية الشبه أو الموائمة

سوى ما اتفق عليه عرفاً ، والمثال الأكثر وضوحاً على الرمز هو العلامات اللسانية ، ويأتي تصنيف (بيرس) للعلامات هذه على وفق العلاقة بين الدال والمدلول ، وهو بذلك يؤكد موضوعية العلامة ، فتكون بذلك الرمز المفسر لكل أنواع العلامات (ترنسهوكز : مصدر سابق ، ص116) .

يرى (بيرس) في العلامة بأنها وحدة ثلاثية المبنى وهي شيء يمثل لمتلقي ما رمزاً لشيء بخصوص معين، وتتكون من ترابط:

- المصورة : والتي تقابل الدال عند العالم اللغوي السويسري (دي سوسير) ، ويعد (بيرس) في نظريته هذه قد تخطى نظم اللغة مقايضة بـ(سوسير) ، إلى نظم غير لغوية ، فضلاً عن خروجه من الثنائيات إلى الثلاثيات ليكون أكثر منطقية وقصدية في دلالات العلامات ، إذ بنى مصورته على وفق ثلاثة مستويات متداخلة ، وهذه المستويات هي (التصوير: الشكل الخارجي الذي يحمله المنطوق اللفظي أو الشكل البصري المدرك ، مثل قلم)، و(التصديق: الإشارة المصاحبة وهي ذات دال مرجعي)، ثم (الحجة: المرجعية المؤكدة والمؤولة للصنف) (سيزا القاسم وناصر حامد أبو زيد : 1986 ، ص26) .

- المفسرة: وهي علامة جديدة تنجم عن الأثر الذي يتركه موضوع العلامة في ذهن (المفسر/ متلقي العلامة) ، إذ لا يعدها (بيرس) تصوراً ذهنياً أو مفهوماً، ولكنه يرى أنها في الحقيقة مجموعة الاحتمالات التي ينطوي عليها موضوع العلامة الأولى ، فقد تتخذ بعض الأشكال منها:

1. قد تكون المفسرة مصورة من نظام سيميويطيقي آخر، فالعلامة اللغوية (كلب) نترجم مثلاً إلى صورة فوتوغرافية أو رسم بياني أو صورة صوتية (عواء).
2. وقد تكون المفسرة معنى من المعاني الإيحائية المصاحبة للعلامة التي تحمل بعض الدلالات العاطفية للصيقة بها، فالعلامة (كلب) نترجم إلى (وفاء).
3. وقد تكون المفسرة، تعريفاً علمياً يصاغ في نفس النظام السيميويطيقي نفسه، فالعلامة (الهر) يعرف بأنه حيوان، مثلاً يترجم (الملح) إلى كلوريد الصوديوم.
4. وقد تكون المفسرة، مجرد ترجمة من لغة طبيعية إلى لغة طبيعية أخرى، فالعلامة (كلب) ترجم إلى (Dog).

5. وقد تكون المفسرة سلوكاً يثير العلامة عند المتلقي، فقد يترجم سماع نباح كلب إلى وقوع شيء ما أو خطر أو شعور بالألم، إلى غير ذلك، ومن هذه العلامة يكون منطلق الانفتاح العلامي (علي حسين هارف الخفاجي: 2008، ص13).

- الموضوع: ويتشكل هو الآخر من مستويات بنائية معروفة مسبقاً وهي (الايقونة، والإشارة، والرمز)

المبحث الثاني: التوظيف الدلالي للأشكال في الخزف العراقي القديم.

يرجع اكتشاف الفخار في بلاد ما بين النهرين إلى أزمنة الاستيطان الأولى بما تدل عليه الآثار الفخارية المكتشفة والتي يرجع تاريخها إلى (5500ق.م - 3500ق.م) عندما عبر فن الفخار عن دلالات قدسيه، أما الأدوار الحضارية التي عرفت في العراق القديم مثل (حسونة، سامراء، حلف، العبيد) فهي من المراحل المهمة التي ارتكز عليها مفهوم الفخار في كل العصور اللاحقة، إذ شكلت حضوراً في العمل الفني منعكس بإثارة الفكرية والدلالية على الخزف العراقي المعاصر (ف فون زودن: 2003، ص126).

وقد امتازت تصاميم فخاريات حسونة القديمة بأشكالها ذات الزخارف المحززة والخطوط المنكسرة والمستقيمة المعتمدة على شكل المثلث كوحدة زخرفيه، وقد اتبع الفخاري في بادئ الأمر أسلوباً ساذجاً بدائياً في صناعة الأواني، عبر التحوير والتبسيط للإشكال الطبيعية لتؤول كتشكيلات هندسية زخرفيه، بعدها تطورت الزخارف لتأخذ أشكال خطوط متقاطعة وأشرطة ومثلثات ومربعات ودوائر (تقي الدباغ، 1985، ص17).

أما فخار حسونة المتطور من (سامراء) فقد امتاز بطينة نقية محروقة حرقاً متوسطاً ذا لون اصفر ، أما النقوش التي عثر عليها فكانت أشكال هندسية محززة عمودية ورسوم من أشكال حيوانية مثل صور (الغزلان ، والطيور ، العقارب) بأشكال مختزلة (تقي الدباغ ، المصدر السابق ، ص19) ، ولقد كانت لهذه التكوينات دلالات رمزية لها ارتباطاتها الدينية والسحرية وفلسفتها في تفسير حركة الحياة ، كما نجد من خلال هذه التصاميم أن الفنان قد صور هذه الأشكال بسبب الخيال الخصب والممتع ، فنراه قد صور الخيول في ركضها ، والوعول في قفزاتها منتصبية وهذه القدرة على التحوير مكنته من تحوير الشكل الطبيعي إلى تصوير زخرفي ذي دلالات إيحائية وجمالية مرتبطة به (اندرية مارلو : 1980 ، ص92) ، كما أضفي على فخار سامراء أشكال بهيئات شخوص بشرية أو أزواج راقصة ، تزين الإناء بأسلوب انتقالي ذي دلالات طقوسية ، وقد سميت هذه الرسوم (بالسيدات الراقصات) (ديفيد وجوا اوديس : 188 ، ص90) ، كما ظهرت تغييرات لحركات الجسم المختلفة في نماذج المنحوتات الفخارية الأنثوية في دور سامراء التي تميزت بأسلوب واقعي لان الأشكال مستوحاة من الواقع ، فضلاً عن استعمالها في مظاهر الزينة ، والوشوم ، وفي الملابس وطرز الأزياء ، وبهذا فان الأشكال الفنية في هذا الدور تعود في أصل دالاتها الإيحائية للفكرة في عملية الأعداد . (رمضان البسطاويس: 1988، ص223).

ومن الروائع الفنية الفخارية الموجودة في سامراء جرة كروية ذات رقبة طويلة وظف الفنان فضاء الرقبة الخارجية كسطح تصويري لتمثيل وجه امرأة ، وبهذا زاوج الفنان في بئنه الشكلي والتقني بين النحت والرسم ، أما أشكال المنحوتات الفخارية فقد امتازت بقيم دلالية مثقلة بإيحاءات تنبثق من العرف الاجتماعي ، والحرية في الأداء ، مما قاد الخزاف إلى التفرد والتميز في إبداع مثل هذه الأشكال الفخارية ذات التأويلات الرمزية ، أما دور (حلف) فنجد التألف الحضاري الذي حصل لأول مرة في التاريخ رغم الفواصل والمسافات التي لم تكن عبارة عن ثغرات ، حيث ظهر فخار هذا الدور بإشكال وأحجام مختلفة ، وقد نقشت الأشكال المختلفة على أرضيات خزفية رقيقة ومصقولة بهيئة خطوط متكسرة من مثلثات وصلبان ونقاط ، فضلا عن المجرّدات الحيوانية والنباتية وبألوان متعددة منها (الأحمر ، البرتقالي ، الأسود) (رباب سلمان الجبوري : 2006 ، ص59-60). أما أروع التوظيفات الدلالية في الأواني الفخارية ضمن دور حلف فنجدها بشكل صحن كبير يمثل أول ملحمة عراقية تجسد على أناء فخاري، وتم إبداعها كما في باقي التجارب المقاربة لها في الإنشاء بصياغة أدبية وأسلوب سردي ينتمي لميكانزمات المنظومة الاجتماعية، والخاضعة لفكر فني يمتلك خبرة عالية في عمليات الحذف والتبسيط والاختزال والتجريد الذي يطال النظام الشكلي لتفعيل الإيحاءات الدلالية ضمن الفضاء الخزفي (زهير صاحب: 2004² 372-374).

أما دور العبيد فقد عبر فيه الخزاف العراقي القديم عن خلاصة مهاراته الفنية المدعومة بطرز جمالية هندسية رائعة ، حيث وظف من مفرداته الطبيعية رموز جميلة بدلالات إيحائية سلط فيها الضوء على إبراز المرجعيات التي تشكل قيمة مادية ومعنوية عالية له في تلك العصور والمتمثلة بـ (الحيوانات والنباتات) (أكرم محمد كسار : 1985-1986 ، ص10-11) ، فنفذت الموضوعات بهيئة زخارف خطية وإشكال شبيهه بقاعدة الشطرنج ومواضيع طبيعية مثل أوراق الأشجار والنباتات والطيور والحيوانات ، وبدلالات إيحائية مختلفة (ديفيد وجوان اوديس ، مصدر سابق ، ص114) ، وظهرت هناك مواصفات مشتركة بين كل من فخار اريدو والعبيد وهي التخفيف من الزخرفة وندرة في رسم الصور البشرية ، واختفاء الصور الحيوانية ، أما بديل هذه الصور فجاءت بشكل تكوينات هندسية لا تضم سوى عناصر بسيطة متمثلة بخطوط مستقيمة متشابكة ، كما انتج الخزاف العراقي في تلك الفترة منحوتات من الفخار وبأشكال طبيعية بسيطة (ثروت عكاشة : دت ، ص14) ، ومع إطلالة العصر الذهبي لفجر التاريخ (فجر السلالات) المتمثل بحضارة (الوركاء ، جمدة نصر) فقد توافر مناخ أفضل لازدهار هذا الفن بالتزامن مع اختراع عجلة الفخار ، كما عرفت

الكتابة في أول ظهور لها في مدينة الوركاء ، وكانت صورية اعتمدت على العلامات الدالة على الأشياء (صموئيل نوح كريم : 1971 ، ص855) ، وقد ظهر في هذه الفترة فخار متعدد الألوان يغلب عليه اللون الأحمر القرمزي ومشتقاته وسميت بعض الأوعية المصنوعة بهذه الطريقة بالأوعية القرمزية ، أما أشكال الرسوم التي غطتها فكانت عبارة عن مثلثات متقابلة أو متتالية تحصر بينها مساحات رباعية تحوي رسوم السنابل أو سعف نخيل أو شبكات هندسية مجردة ، إما بدن الإناء فكان يزين برسوم تشبه الكباش والغزلان تتكرر حول سطحه ، أما الفخار الذي استحدثت أشكاله لأول مرة في هذا العصر فجاء بهيئة قذح طويل ذي قاعدة صلبة ، بالإضافة إلى الجرار الابريقية ذات أنبوب يدعى (المصب القصير) ، وجرار عريضة الفوهة ذات المدى القصير ، أما أهم أنواع الفخار فهي الرمادي المسود والمحزرسوم هندسية ونباتية وحيوانية ، ملأت حوزها باللون الأبيض لتعطي امتدادات وتداخلات ومساحات واضحة تحيل إلى منظومة دلالية محكمة (طه باقر : 1973 ، ص235-236). ومع السومرين (2800-2371 ق.م) نكون بإزاء منعطف حضاري ضمن فن الخزف في وادي الرافدين، فعملية الإبداع في هذا الفن كما في فن النحت تجسدت بفعل التجربة الفكرية، فأحالت أشكالها إلى هياكل متحررة من كينونتها الطبيعية لتؤول كرموز ذات دلالات قدسية (جورج رو: 1984، ص114). ويعد اختراع الدولاب السريع الدوران، واختراع الكتابة والقراءة في هذا العصر لتدوين الأساطير والقصص فعلا إبداعياً غير مسبوق (محمد علي علوان: 2006، ص11). وعلى العموم فقد امتازت الفخاريات السومرية بكونها معمولة باستخدام عجلة الفخار ، ومشكلة من طينة نقية ومغسولة من الشوائب ومطلية بطلاء مائل إلى الاحمرار كأرضية لرسم النقوش الزخرفية التي شملت الزخارف الهندسية من (خطوط ، مثلثات ، معينات) ، فضلا عن الزخارف الطبيعية بأشكال (سنابل القمح ، نبات القصب والبردي) والحيوانية (الثيران ، العجول ، ذكور الماعز ، الطيور) ، وإنتاج هذه الهياكل هو بمثابة إحياء دلالي جمع بنية هذه الأشكال وأعطاه بعدها الواقعي والتمثيل الذي يربطها بمحيطها الطبيعي (أنطون موتكارت ، 1975 ، ص15) .

أما المرحلة البابلية القديمة فقد امتازت بمهارة الخزاف العراقي بالنحت الفخاري والتنوع الموضوعاتي التي عمّ هذا النوع من الفنون عبر التمثيل المتقن لمنحوتات مجسمة وأخرى بارزة ، تنوع بعضها ليشكل عدداً من الأسود دلت على مهارة عالية بالرغم من تجاوزها لقواعد التشريح ، إلا أنها تميزت بإحياء دلالية عالية من خلال تفصيل ملامح الأشكال والحركات ، أما المرحلة التي تلت بابل القديمة فهي مرحلة الآشوريين (بلاد آشور) ، حيث حقق الآشوريون من خلال فن الخزف

مستوى عالي من الفخامة ، وجاءت نتيجته عبر تنوع أشكاله فمنها الكؤوس والأواني والمزهريات والقوارير ، فضلاً عن البعد الأدائي والدلالي الأهم الذي ظهر في هذه الفترة والمتمثل بالجداريات الفخارية (طه باقر : مصدر سابق ، ص157) .

إذ إنّ أكثر ما ميز الآشوريين هو استخدامهم الأجر المزجج بشكل واسع ومتطور في (الجداريات الخزفية) وبأشكالها الطبيعية المنتقاة كرموز حيوانية ونباتية وبأبعاد دلالية معبرة عن التقديس والقوة والمنعة ، أما أشهر ألوانهم فهو الأزرق المقارب للكوبالت ودرجات مختلفة (زهير صاحب و سلمان الخطاط ، 1987 ، ص203) ، أما الجداريات البابلية فتتمثل ذروة العطاء الفني للخزاف العراقي القديم ، باستخدامه الأجر المزجج الذي استمر استعماله وصولاً إلى عصر نبوخذ نصر (أنطون موتكرات ، مصدر سابق ، ص445) ، وبهذا فإن التقنية تمثل خطاباً جمالياً مهماً في آليات صناعة الفخار وقد أثبتت وجودها من خلال أساليب التشكيل وشاعرية انتظام الأشكال ، ووسائل التعبير ، المستندة إلى تقنيات ووسائل دقيقة في الإنتاج والإبداع أخضعت كلها لمفهوميه التطور المحيلة إلى الخبرة بفعل التراكم والتجريب المرتبط بتطور الفكر الحضاري . كما أحالت الأشكال الفخارية المستحدثة إلى منظومة رمزية تتفق مع البعد الدلالي في بنائية الشكل ، وتلك الآلية المنظمة في الصياغة والتأويل نتجت عن عمليات الربط الذهني للفنان ما بين المادي والروحي لتكون وحدة أسلوبية تتصف بالوعي والإرادة ، فارتفعت بالشكل المرسوم والمحتكم إلى صور ممثلة بفيزيقية الأشياء ، إلى بناء شكلي معبر عنها فأسست الإشكال ذاتها بدلاً من صناعة التاريخ لها (زهير صاحب : 2004 ، ص37-39) ، وبهذا فقد شهد فن وادي الرافدين إبداعات خزفية غير مسبقة وانجازات خلاقة وظف من خلالها الفنان العراقي القديم مهاراته الفنية لخلق دلالات مقدسة عبر تحويله وترميزه للأشكال الطبيعية من آدمية وحيوانية ونباتية ، ضمن نتاجاته الفنية والأدائية والتقنية المتلاحقة .

المبحث الثالث:التوظيف الدلالي للأشكال الآدمية والحيوانية والنباتية في الخزف العراقي بين التراث والمعاصرة

بدأت حركة الفن التشكيلي المعاصر في بواكير الأربعينات من القرن المنصرم عندما نزح بعض الفنانين البولونيين والانجليز إلى العراق بسبب الحرب العالمية ، ففتحت هذه الفرصة للفنان العراقي عالماً جديداً ينضاف إلى مرئياته المتجسدة بآثاره الحضاري ورموزه الإسلامية (شوكت الربيعي : 1972 ، ص17) ، وفي ضوء ذلك كان للحرب العالمية الأولى تأثيرها الخاص في الانفتاح الثقافي ، فضلاً عن إرسال أولى البعثات إلى أوروبا للدراسة ، للتعرف مباشرة على هذه

المدارس ، ومن ثم عوده المبعوثين إلى بلدانهم لممارسة أدوارهم كأساتذة حملوا سمة الريادة والعمل على صياغة أعمال لا تغفل عن مكونات العصر ، وفي الوقت نفسه أحيت العناصر الخلقة الكامنة في الموروث المحلي (شاكر حسن آل سعيد ، 1991 ، ص10) .

ولاحقاً تبلورت فكرة تدريس فن الخزف في العراق بعد أربعة عشر عاماً من تأسيس قسم الموسيقى في معهد الفنون الجميلة (1936)، أي في عام (1950) فقد كانت ثمة جهود ومساعٍ دؤوبة لإنجاز هذا المشروع وكان وراء ذلك المسعى كل من الفنان (جواد سليم) والفنان (فائق حسن) اللذين سعيا إلى وضع اللبنة الأولى له ، وبمساعٍ بعض الفنانين الموجودين في لندن وفي مقدمتهم (زيد محمد صالح) (نبراس احمد جاسم : 1997، ص12) ، وما ان جاء عام (1954م) حتى كانت البداية قد اتخذت طريقها إلى التنفيذ ، حيث طلب من الخزاف الانكليزي (آيان اولد) تأسيس فرع لفن الخزف ، وقد توجت المبادرة بعد عام واحد ، إذ تم افتتاح أول شعبة للدراسة فيه حيث حمل الفرن الناري البسيط في حديقة المعهد وفي احتفال بسيط حضره (جواد سليم وزيد صالح وفائق حسن) وغيرهم خرجت أول خزفية منه ، وفي عام (1957) انتدب الفنان القبرصي (قلانتينوسكالامبوس) لإدارة فرع الخزف حيث درّس فيه حتى عام (1968) وبقي فرع الخزف في معهد الفنون الجميلة برعاية أساتذة آخرين ممن تخرجوا أصلاً منه أو من تخرج من أكاديمية الفنون الجميلة بعد ذلك (جواد الزبيدي : 1986، ص12) ، وفي عام (1961م) أصبح الفنان (سعد شاكر) أول خزاف عراقي يقوم بتدريس هذه المادة إلى جانب الفنان (اسماعيل فتاح الترك) (نبراس احمد جاسم ، المصدر السابق ، ص25) .

وراحت الجهود تمضي ببلاوة مرحلة الانتقال، وذلك بجعل الخزف فناً يمتلك مقومات التشكيل الحديث، وليس فناً ثانوياً أو تقليدياً مستنداً إلى الإرث الحضاري للعراق الموغل بالقدم والمتمثل بالحضارة الرافدينية ومن بعدها فنونه الإسلامية، وكيفية صياغتها مع ما امتازت به فنون الخزف في عصورها الحديثة. حيث امتاز الفن العراقي القديم بتنوع موضوعات منحوتاته الفخارية، وتعدد أنظمتها التشكيلية، وإحالاتها الدلالية ، واختلاف الوظائف التي أوكلت إليها(زهير صاحب : 2007 ، ص65-66) ، وبهذا نرى ان يقظة الفنان العراقي لم تستغرق أكثر من ثلاثين عاماً كمرحلة تمهيدية (1921 - 1951) ليصبح ميسراً للخزف ان يزهو بحضارته المعاصرة في النصف الثاني من القرن العشرين ، وان يستمر في صناعته، حيث أصبح لكل فنان أسلوب معين، ولكنهم في الوقت نفسه يتفقون في استلزامهم الإرث الحضاري المحلي لتنمية أسلوبهم ، فهم يريدون تصوير حياة الناس في شكلها الجديد

من خلال ارتباطهم الفكري والأسلوبي السائد في العالم ليبلغوا خلق أشكال تضيفي على الخزف العراقي طابعاً دلاليّاً خاصاً وشخصية مميزة (رباب الجبوري ، 2006 ، ص33) ، وجاءت أعمال الخزاف (فلانتينوس) متأثرة بثلاثة مصادر متداخلة لتبلور هويته الفنية أو توقيعه الفني الخزفي حيث الأصل القبرصي بمرجعياته اليونانية ، وبتراث البحر الأبيض المتوسط، ودراسته في انكلترا وتعرفه على تيارات الحداثة الأوروبية، ومن ناحية ثالثة تعرفه على خزف وادي الرافدين والشرق الأوسط بشكل عام ، فظهرت محاولات استلهم الخصائص التراثية كـ(اللون الشذري وتكرار الوحدة الزخرفية والتوريقات النباتية والأقواس والخط العربي) (مي مظفر: 2007 ، ص57) .

لقد ارتبط اسم فن الخزف المعاصر في العراق باسم الفنان الذي برز إبداعه على الساحة الفنية العراقية والعربية والعالمية بشكل عام، وهو رائد الخزف العراقي المعاصر الأستاذ (سعد شاكر) الذي جاوز الشكل الخزفي، والتقليد من خلال اهتمامه بالقيم الجمالية والدلالات الفكرية، فقد جاءت أعماله على أشكال وفرضيات جديدة ضمن حاله استلهم التراث والمنجز الحضاري من جهة والحداثة من جهة أخرى (محمد علي علوان: 2010، ص13). فكتشفت لنا خزفياته وفخارياته عن تحفظ واعٍ من جانبه في تعامله مع المادة التي يستعملها، وكشفت أيضاً عن هيمنته على فنون صناعة الخزف ، فضلاً عن إمكانياته في معالجة المشاكل التقنية الخاصة بهذا الفن (جواد الزبيدي : مصدر سابق ، ص35) ، ويصف (فلانتينوس) أعمال الخزاف (سعد شاكر) بأنها مجردات مستقاة من الأشكال الطبيعية كالمحار أو الصبار أو الجسم الإنساني ، أنها في معظم الحالات تتألف من هذه العناصر المتباينة والمتضادة أحياناً ، يجمعها معا ليخلق وحدة عضوية تصوغها دلالات فنية وذكاء ودقه في الانجاز الأمر الذي جعل من أعماله الخزفية مغامرات محسوبة بدقة وإيقاع متزنين(عادل كامل : 2000 ، ص1029) .

ومن رواد الخزف المعاصر في العراق والوطن العربي الذين شاركوا في تطور الخزف المعاصر على المستوى المحلي هو الخزاف (شنيار عبد الله) الذي جاءت أعماله على مستوى متقدم من ناحية تناوله للأشكال الخزفية عبر معالجته لفضاءات الأسطح والتي ساهمت في إبراز الجانب الجمالي للعمل الفني ، إذ قام باستثمار خبراته في مجال المعرفة بالموروث ، إلى جانب دراسته العملية للتقنيات الحديثة ليخلق توازنات بين أصالة الأشكال القديمة ودلالاتها الإيحائية المتجددة ، فجعل من الرموز الشرقية والبيئية والحروف والتكوينات النحتية مفردات متداخلة

بمعالجات منحت الخزف مغزاه الدلالي والجمالي (نبراس احمد الربيعي
(www.kitabat.com)

وامتاز الخزاف (طارق إبراهيم) برغبته في العودة إلى المدن والقرى القديمة، فأعماله ضاجة بالحنين فهو يستلهم المعابد والبيوت الطينية والآثار ويعيد صياغتها رموزاً ديناميكية في سياق توظيف دلالات جديدة ذات اثر تراثي محدث ، فأهم ما يميز أعماله قربها من طبيعة الطين، فجسد أشكالاً قد تكون زقورات مرة، ومرة أخرى كهوفاً أو بيوتاً مترامية أو أبواباً مغلقة وأشكالاً توحى بالوهم لإخفاء أسرارها الباطنية في شيء من العاطفة الصوفية مع قصص تاريخية وأسلوب مجازي أستعير من شكل الطبيعة (نبراس احمد الربيعي ،المصدر السابق)

أما أعمال الخزافة (عبلة العزاوي)، التي درّست فن الخزف في بغداد وباريس، فقد جاءت متأثرة تأثراً واضحاً بفن العراق القديم، وبالأخص بدمى الطين وفخاريات الإنسان القديم إذ استطاعت ان تجمع بين مؤثرات متباينة في القدم والمرجعيات حتى تبدو إلى جانب بعضها البعض. وتلعب التقنية دور أساسي في عملية إظهار التنظيم الجمالي الشكلي في الخزف المعاصر حيث أنها تعكس قدره الخزافين على انتاج أعمال فنية مبدعة ومتنوعة، ومن هنا كان الخزاف (ماهر السامرائي) يتجه صوب تفعيل إشكالية حضور التقنية كمحصلة دلالية لمنجزه الخزفي (محمد علي علوان: 2010، ص9)، فاطلاع الخزاف على الخزف الأوربي عامة والخزف الأمريكي خاصة بحكم دراسته في الولايات المتحدة الأمريكية أثر في تقنياته وليس في جوهر عمله الخزفي. فلقد بقي أسلوبه مميزاً ومتفرداً عن غيره، واهم ما يميزه هي التقنية من جهة والتجريد من جهة أخرى حيث تعد التقنية المحور الرئيس الذي يخرج بالشكل والمادة والمضمون إلى سطح الوجود، ومن خلالها تأخذ العناصر شكلها النهائي في الإفصاح عن لغة المنجز التشكيلي. وقد قدم أعمالاً خزفية ذات رؤية وأسلوب تجريدي مازج فيه الحروفية وجمالية اللون ووظيفة الطين وطبيعته ، فمسألة الارتباط بالموروث الشعبي لا يعني الانقطاع عن مواكبة الميادين والأحداث الجديدة، لذا كان من الطبيعي أن يستسقي من الماضي سمه شكليه قابله للاستخدام لتلائم الفكر والإحساس المعاصرين ، فدلالة الأشكال الموروثة كان واضحاً في رسم معالم تجاربه المعاصرة ، فاستلهم الفنان (الفورم) الموضوعات الشعبية والأسطورية والرمزية التي كان لها التأثير الواضح في بلورة الهوية أو الشخصية الإبداعية، ويظهر هذا في تجاربه المنجزة (عادل كامل : 2000 ، ص98) .

ان جوانب إظهار الشكل في المنجز الخزفي لم تقتصر على وضع مادة الطين بشكل معين قد يمثل أنية او نحت فخاري، بل تعدى ذلك من خلال ظهوره بأشكال

نحتية مضافة على سطح المنجز الخزفي، وقد يتبع ذلك الفعل التقني لأجواء الحرق المختزل وتأثيره في المادة دلالات شكلية جديدة على السطح الخزفي (جون ديكسون: 1989، ص 64). لقد اتخذ الخزاف (محمد عريبي) من النحت الخزفي أسلوباً فنياً خاصاً به من خلال استخدامه المتكرر لموضوعات الأشكال الأدمية (رجل وامرأة). وتقف تجربة الخزاف (تركي حسين) في الصف الأول من التجارب الخزفية المعاصرة في العراق ففي أعماله يتبين لنا مواضيعه التي تعطي وقفة جمالية تتجاوز التقليدية، وتوحي بكثير من التجريدات وحقيقة الأمر ان نصوصه الفخارية النحتية هي إعلان عن دلالات شتى تقترب وتبتعد عن المعطى الجمالي للواقع الموضوعي سواءً بجانبه المعماري أو الطبيعي، ثم يأتي الخزاف (قاسم نايف) بأعماله الخزفية المستوحاة من التراث والحضارة العراقية ممزوجة بالمعاصرة ومحاكاة الطبيعة، إذ تعد الصياغة التي تهتم بتحليل الواقع وتأويله دلالة لا تنفصل عن نوازع الفنان وهواجسه، فدلالة الأشكال الأدمية لديه والمتمثلة بالجسد مثلاً كمفردة تكررت في عموم تجاربه الإبداعية فهي عنوان بارز لمحاولة هذا الفنان من توظيف أشكاله الطبيعية خدمة لإيحائه الدلالية المقصودة (نبراس احمد الربيعي : مصدر سابق) . وقد ظهرت نخبة جديدة من الشباب الذين برزوا في المسيرة الفنية المتواصلة لفن الخزف المعاصر في العراق متأثرين بالكبار والرواد في العراق ولهم تأثير ومكانة خاصة في الوسط الفني وأعمالهم مرتبطة بتوظيف واستعارة الأشكال الطبيعية المجردة واستنهاض البنى الدلالية لها. ومن أهم التجارب ذات البعد الدلالي المؤثر التي أكدت حضورها يعد جيل الرواد والتي تركت أثرها في الخزف المعاصر في العراق هي تجارب الخزافين (أكرم ناجي، جواد الزبيدي، وعلي حيدر، وأمين عباس، وسلام جميل وقاسم حمزة). عليه فقد احتل النتاج الخزفي في مسيرته الفنية مكانة رائعة في حركة الفن التشكيلي المعاصر بجهود الخزافين العراقيين الذين مارسوا فن الخزف، ليتحول لديهم من طابعه الشكلي التقليدي إلى حامل للدلالات التي حاول الفنان توظيفها في أشكاله المجردة قبل كل شيء والمستعارة من عناصر وأشكال المرجع.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

- 1- يمثل مفهوم الدلالة بالدرجة الأساس المعنى المتضمن للصورة الخطابية التي ينقلها المرسل إلى المتلقي، والتي تأخذ بدورها أشكالاً مختلفة من الخطاب المحسوس، عليه فان كل ما يتعلق بمعنى إشارة الاتصال، وبصورة خاصة بمعنى الأشكال يعد من الدلالة.

- 2- تتشكل الدلالة من ثلاثة انساق أو علوم متداخلة وهي علم النفس المتعلق بالمتحدث والمستمع أثناء عملية التواصل، وعلى علم المنطق المتمثل بالعلاقات التي تحكم العلامة بالواقع، وأخيراً على علم اللسانيات الجمالية التي ترتبط بطبيعة العناصر والعلاقات داخل العمل الفني.
- 3- قسمت العلامات الدالة إلى ثلاثة مباني وهي (المصورة) والتي تتعلق بتصورها الحسي وشكلها المرجعي والذين يطلق عليهما بـ (الدال والمدلول)، والمبنى الثاني أطلق عليه بـ (المفسرة) وهي الدلالة التي تدرك في ذهن المتلقي وتأتي على أنواع: فقد تكون عبارة عن علامة (صوت وشكل)، أو قد تكون ذات معنى إيحائي معنوي، أو تعريفاً علمياً لأصل العلامة، أو قد تكون ذات إثر لساني، أو إن تحيل إلى معنى منفتح. أما المبنى الثالث من العلامات الدالة فقد أخذ اسم الموضوع والذي قد يكون على هيئة ايقونية مشابهة ومطابقة لصورتها، أو إشارية ترتبط بعلاقة السبب بالنتيجة مع صورتها، أو رمزية لا تشترك مع مرجعها بشيء سوى بالاتفاق العرفي.
- 4- أخذت فخاريات العراق القديم الطابع الوظيفي مع بدء الحضارة الرافدينية، وبتمثيل تجريدي رمزي لرسومها وأشكالها المصورة، والمأخوذة عن الدوال الأدمية والحيوانية والنباتية، لتعطي بعداً دلالياً يرتبط بأصول عقائدية وشعائرية تبعاً للبنية الفكرية للإنسان العراقي القديم.
- 5- أدى التحول والتطور في التقنيات والأشكال الفخارية في العراق القديم إلى نزوح في البنى الشكلية للهيئات الأدمية والحيوانية والنباتية المرسومة والمنقوشة والمنحوتة، مع تحولات في طبيعة البنية الدلالية لتلك الأشكال.
- 6- تراوحت النتاجات الخزفية في الفن العراقي المعاصر مع بواكير ظهورها ونضوجها ما بين التمسك بالتراث الحضاري القديم والإسلامي، أو مزاجته مع ما جادت به المدارس الفنية الحديثة. التي استلهم الخزاف العراقي المعاصر منها الكثير.

الفصل الثالث / الإطار الإجرائي

أولاً: مجتمع البحث

- 1) اشتمل مجتمع البحث على أهم التجارب الفنية للخزافين العراقيين المعاصرين والتي جادت في أنساقها البنائية في تمثيل الأشكال الطبيعية وبأساليب مختلفة.

(2) اعتمد الباحثان في تجميع نماذج مجتمع بحثهم على ما وجدوه من المصورات الملحقة مع المصادر العربية، والأجنبية، فضلاً عن اعتمادهم على المصورات المتوفرة على شبكة المعلومات العالمية (الانترنت).

ثانياً: عينة البحث

تم اختيار نماذج مصورة لعدد من الأعمال الخزفية التي توافقت مع عنوان وهدف البحث، والتي انتهجت مبدأ التوظيف الدلالي للأشكال الأدمية والحيوانية والنباتية في جانبها القديم والمعاصر، وقد بلغ عددها (3) نماذج، وتم اختيار عينة البحث قصدياً، ووفق المسوغات الآتية:

- 1- وجود تنوع واضح في النماذج المختارة.
- 2- استبعاد النماذج الخزفية المتشابهة في أشكالها المنتخبة.

ثالثاً: أداة البحث

اعتمد الباحثان المؤشرات النظرية التي انتهى إليها الإطار النظري مستثمرين المقولات الجوهرية منه والتي تسهم في اغناء التحليل وتوجيهه الوجهة العلمية الصحيحة.

رابعاً: منهج البحث

اعتمد الباحثان المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عينة البحث الحالي.

خامساً: تحليل العينة

نموذج (1):



اسم الفنان	شنيار عبد الله
اسم العمل	شناسيل البصرة
تاريخ الانتاج	1982
قياسات العمل	3 × 12 م

جداريه خزفية ذات مفردات تجريدية لها طابع تراثي بيئي من خلال أسلوب العمل التجريدي مجاميع من أشكال وألوان متكررة، أراد الخزاف من وراء تكرارها أن يعكس حالة الانتماء الفكري المتجذر لديه والمتمثل بارتباطه العميق ببيئته الطبيعية والحضارية والتي تتمثل هنا وبشكل جلي بهيئة النخلة الآشورية، فالنخلة التي كانت ولا زالت رمزاً للشموخ والعتاء العراقي، فضلاً عن القارب ذلك الرمز البصري

المعروف عند سكان الأهوار، والشناشيل المستخدمة في البيوت القديمة، وأيضاً حركة المياه وانسيابها بحرية وحيوية تعبر عن تدفق الخيرات والنعم بشكل مستمر، جميعها مفردات تشير إلى ما تمتاز به البيئة البصرية من قيم جمالية التي برزت من خلال استخدام القوس الإسلامي والقبب في أشكال متنوعة ضمن مفردات العمل .

اعتمد الفنان في كتلته النحتية على الخطوط المستقيمة والمنحنية حيث جاءت اغلب الخطوط الخارجية المكونة لها بشكل خطوط منحنية بشكل بارز، فمثلا الكتلة النحتية للنخلة هي بحجم اكبر من الكتل الأخرى وهي خالية من الجذع، حيث استطاع الفنان ان يعطي أبعادا فنية لطول الجذع ومساحته فمرة تزيد لتعطي طولاً للشكل وقرباً للمشاهد وفي كتل أخرى قصر جذعها فأعطت إحياء للمشاهد ببعدها قد تعتمد الفنان في إعطائها أهمية أكثر من بقية الكتل المكونة للجدارية، وذلك لأهميتها بالنسبة للدلالة التي حملتها الجدارية كما وان هينتها العامة مرة تكبر وتصبح قريبة من المشاهد، ومرة أخرى يقلل من طول جذعها فتظهر للمشاهد وكأنها أصبحت بعيدة .لقد احتلت الجدارية على نحت بارز يرمز للدلالة على ما في البيئة المحلية للفنان من معالم حيث رسم الزورق بشكل خطين منحنيين مقعرين للأعلى كرمز اشتهرت به مدينة البصرة وهو المشحوف حيث جاء لونها وبروزها باللون الأبيض وقاعدته لونت باللون الأزرق. وفي اجزاء اخرى من الجدارية نحتت خطوط منحنية متعرجة لتعبر عن امواج المياة حيث لونها باللون الازرق والتي تعد ايضا من المظاهر الطبيعية التي تشتهر بها المدينة .

ان كبر مساحة الجدارية حتمت على الخزاف تكرار وحدات تكوينية معينة فيها على مدى طولها إذ فرضت هذه المساحة اللجوء إلى مبدأ التكرار في وحداته التكوينية ومفرداتها وعناصرها الرئيسية لكي يستطيع إملاء هذه المساحة الواسعة وهو بلا شك سياق ينتمي إلى سمة التكرار في الفن الإسلامي وان جاء بصيغ التجريد لدى الفنان المسلم .ان المتأمل للجدارية على امتداد مساحتها يلحظ ذلك الهدوء ضمن شعور بالصفاء له فعل السحر ينقلك من عالم الواقع إلى عالم الحلم عبر مساحات اللون الأبيض وشفافيته الممتعة التي وظفها الخزاف لخدمة عمله مستغلاً خواص اللون الأبيض ودلالاته المؤثرة في النفس والشعور مضافاً لها وظيفته الجمالية في إبراز قيمة الألوان المجاورة له كالشذري المزرق والجوزي والأخضر والأصفر.

ان المظهر العام للجدارية يوحي بالتساوي حيث لم يتجاوز بالارتفاع في نchte حتى عندما اعطى كبر المساحة واهمية شكل النخلة في كل محتوياتها من الجذع او السعف فهي لم تعتمد في تسيدتها على البروز كثيرا وانما باستخدام لون مضاد ساعدة

في ابراز بقية الاجزاء في الجدارية، فكان لة دور مهم في اظهار اجزاء الجدارية من خلال تضاد اللون والارتفاع البسيط .

لقد حقق الموروث خطاباً واعياً مدركاً لحقيقة الاستمتاع الجمالي عن طريق استحاءه ضمن قيمته الفنية وعلاقاته ومرجعياته المتنوعة سواء التاريخية أو الطبيعية باعتبار عامل البيئة بكل ما تحويه من انسان وحيوان ونبات كانت كأهم محركات للفنان.

نموذج (2):



اسم الفنان	ماهر السامرائي
اسم العمل	تكوين
تاريخ الانتاج	1990
قياسات العمل	45سم القطر

يمثل العمل الفني صحناً خزفياً ذا بنية واقعية ، يتكون من شكل دائري مضافا بداخلة السمكة التي توسطت الصحن، كتبت عليها آيات قرآنية بصورة بارزة ، لونت بقيمة لونية ذات لون ذهبي ، ويحيطها من الأعلى ثلاث اسماك صغيرة الحجم ومن تحتها ثمانية اسماك أضيفت على سطح (مستطيل) ذي لون ذهبي أيضاً ، جاءت حركة الأسماك باتجاه واحد وبوضع أفقي وهي متجاورة مع بعضها البعض ومتوازية ، إضافة إلى ذلك جعل الخزاف اللون الأزرق الغامق كأرضية للعمل الذي لم يتعدّ تلوينه سوى اللون الذهبي في معالجة الأسماك والمستطيل والكتابة. وهي من الألوان الشائع استخدامها في الفن الإسلامي لما تحمله من دلالات فكرية.

لقد استخدم الخزاف رمز السمكة وعالجه بطريقة تجريدية بسيطة حيث تداخل اللون مع مفردات التكوين لتحقيق رؤية جمالية تجسدت في بداية تفكير الفنان عند صياغته لهذا العمل أسلوبياً إلى التنوع بالفكرة إضافة إلى الأسلوب التنفيذي للعمل، إذ قام بتلك الصياغة من خلال استخدام مفردة السمكة والتي يشغل فيها الخزف وفقاً للأسلوبية التي تنادي بالرمز أولاً كوظيفة جمالية وثانياً كوظيفة فكرية رمزية ترمز إلى الخير تشغل على القيمة الفنية للعمل الخزفي. من هنا جاءت الرؤية الإبداعية لتركز في توضيح كيفية تكرار أشكال الأسماك وطريقة ترتيبها وتجاورها مع بعضها البعض في منتصف الصحن وبشكل مكثف، فأوجد الفنان في نظم علاقتها الشكلية التماثل في الشكل والاختلاف في الحجم بنية منسجمة مع التكوين العام كما حاول

الخزاف استلهم التراث العربي الإسلامي في النتاج الخزفي المعاصر من خلال رصد جماليات الخط الإسلامي واعتماده في بعض الأجزاء على سطح السمكة. فالسمكة كمفردة بنية تنتقل كأثر سابق متخذة عبر قدمها دلالات رمزية ترتبط بالخصب والقدسية، كما إن تكرارها يؤكد بنيتها كشفرة أو دلالة رمزية، وهذه الأسماك تسير باتجاه واحد وقد عولجت بتقنية اللون الذهبي اللامع المتميز، وهو لون خاص ذو قيمة تجريدية خالصة استعمله المسلمون لأنه ليس من ألوان الطبيعة، لذلك يوحي بقيمة سامية متعالية خيالية وليست مادية، والذي جاء لتأكيد القيمة السامية للآية القرآنية الموجودة على سطح السمكة، وقد دأب الفنان لتطويعها واستعارتها كقيمة شكلية ودلالية للخصب. وأن ظاهرة توظيف الكتابة في بنائية الأعمال التشكيلية لتكثيف الأفكار ترجع إلى العصور التاريخية من حضارة وادي الرافدين وكذلك استخدام المعالجة بتقنية اللون الذهبي في الفن الإسلامي، هو مؤشر لاستلهم وانتقال التقاليد الفنية والمعالجات اللونية ليقدم دليلاً على التواصل الحضاري.

إن الفكرة الأساسية من هذا العمل إن هذه المفردات المتكررة على مستوى البناء الفني يمكن أن توحي بالدلالات الفكرية للفنان، التي أراد من خلالها أن يعطي للتشكيل قيمة جمالية من خلال تكرار الرموز على سطح العمل لجعل من المتلقي جزءاً من العمل الفني.

نموذج (3):



اسم الفنان	سعد شاكر
اسم العمل	فتاة وحمامة
تاريخ الانتاج	2001
قياسات العمل	30×45سم

عمل خزفي يتكون من شكلين يحتوي أحدهما الآخر، الشكل العام لهذا التكوين هو ذو تصميمه هندسية واضح من خلال شكل المربع الذي سحبت أضلاعه في بعض الزوايا للحصول على شكل يمتاز بمرونة في الخطوط العامة له، وقد فرغ شكل المربع من الداخل تاركاً فضاءً داخلياً إضافة إلى حركة الخط المرنة والمتداوية من الأعلى وكأنها موجه من الماء تخفي وراءها رمز المرأة. أما الطائر (الحمامة) التي أخذت وضعية الاستقرار المتوافق مع الخطوط العامة للعمل (الخارجية والداخلية) والتي تبدو كأن الفتاة تحتضنها إلى صدرها كما يعطي الشكل المربع من

الداخل إيهاماً بشكل طائر بحالة طيران ، جاءت كرموز طبيعية ذات دلالات تعبيرية وهي في غاية البساطة ، عبرت عن الاستقرار والهدوء الذي تظهر فيه شكل الحمامة وهي ساكنة داخل هذا التكوين المربع الشكل وأيضاً أراد الفنان أن يبين العلاقة بين الشكل المحيط بالحمامة والتنوعات الصغيرة ذات اللون الذهبي على صدر الحمامة ، وهي تشير بفكرتها إلى الفتاة والحمامة فكلاهما يمتلكان إحساساً بالشفافية والسلام .

كما تجسد في العمل الخزفي عاملاً مهماً وهو تحول الأفكار إلى أشكال ودلالات فكرية إضافة إلى وجود عنصر التجريد بقوة في الخزف من خلال تحول تلك الأشكال الواقعية (الفتاة) إلى أشكال هندسية مختزلة، أما اللون الشذري مع اللون الأبيض فقد اندمجا في عمل واحد ليكشف عن سر الالتحام والتواشج الشكلي الذي يمنح العمل في رؤيته البصرية فرصة للامساك بالبداية أو النهاية مع فرصة خروجه عن المألوف في محاولة للخروج من الشكل التقليدي إلى شكل خزفي حديث. ويظهر لنا في هذا العمل الدور المهم للخط ومعالجته في القطعة الخزفية ليكون أحياناً هو المحور الرئيسي للتكوين من خلال التجريب في خلق أشكال ذات درجة عالية من التجريد في المضامين من خلال الخطوط المؤسسة للعمل. وبهذا نجد الخزاف لم يبتعد عن الموروث الإسلامي بل على العكس وظفه من خلال استعماله اللون الشذري ليتصف بحدثة تكوينه للعمل مع تمكنه من التعبير عن منهج حدثي من خلال التبسيط والاختزال للمفردات المعبرة من الجوهر فكانت الحداثة هي المميّزة في استخدام الرمزية التي تقدم مضمون أو فكرة العمل بالاعتماد على مفردات واقعية ويمكننا أن نصنف هذا العمل بالحدثة لكونه حاول دمج الماضي بالحاضر على وفق رؤية جمالية حديثة.

أن ما يميز مخيلة الخزاف العراقي المعاصر هو كونه جزء لا يتجزأ من حياته وبيئته المحيطة، من هنا كان العمل الخزفي الفني محاولة لإعادة تنظيم الواقع مرتبطاً بالماضي والتراث، مشكلاً طريقاً للفن فالنص الخزفي يطرح مفارقة أسلوبية على مستوى الصورة الشائعة، حيث استطاع الخزاف بتقنياته تبسيط واختزال التفاصيل والموضوع إلى مجرد دلالة وتلميح إلى الماضي ليعود إلى عوالم غير متناهية كما استطاع أن يبدع ويضيف ويخلق شيئاً جديداً مستنداً إلى الإرث القديم.

الفصل الرابع / النتائج والاستنتاجات

أولاً: نتائج البحث

- 1 - استلهم الفنان العراقي المعاصر من خلال أعماله الخزفية الحاضرة (نماذج العينة) تراثه الحضاري والبيئي والنفسي عبر استعاراته للأشكال الأدمية والحيوانية والنباتية.

- 2 -التجدد الحاصل على مستوى الأسلوب والتقنية ظهر جلياً في كل نماذج العينة من خلال استخدام الأسلوب الواقعي في تمثيل الأشكال الطبيعية مرة، كما في عينة (2)، والتجريدي الرمزي أخرى كما في العينات (1 و3).
- 3- التكوينات الشكلية للأشكال الطبيعية من آدمية وحيوانية ونباتية في كل نماذج العينة وعلى اختلاف أساليبها حملت في مضمونها دلالات وإيحاءات تعدت حدود الأشكال الحاضرة لترتقي بتلك الأعمال إلى أبعاد أحيالية وتأويلية متشعبة.
- 4- ارتأى الفنان في نماذج العينة الحاضرة تطويع وتكثيف الدلالات التي حملتها أعماله لتشكل أواصر متينة بينها وبين مجتمعها وبيئتها المحلية، فتكون دالة على تفاصيل تلك البيئة الحاضرة بغض النظر عن حجم العمل ومساحته.
- 5- لعبت التفاصيل الشكلية والتقنية للهينات البشرية والحيوانية والنباتية ضمن نماذج العينة دوراً ريادياً في تعزيز حضور البعد الدلالي وتطويع مفاهيمها للمتلقي عبر الأشكال المنتخبة من قبل الخزاف العراقي المعاصر.
- 6- لم تعطي أشكال العينة الحاضرة بأبعادها الدلالية الواسعة بعداً جمالياً ومفاهيمياً فحسب، إنما كانت دليلاً على الصلة والرابط المتينين اللذين جمعا الفنان الخزاف بماضيه وتراثه وحضارته سواءً القديمة منها أو الإسلامية.

ثانياً: الاستنتاجات

- 1- انطلقت التجارب الفنية الخزفية المعاصرة للفنانين العراقيين في مراحلها المتأخرة وبمعية أعلامها المبدعين في البحث عن كل ما من شأنه ان يستنهض القيم الفنية الحداثية المعاصرة وبأشكالها المجردة والمرمزة عن المظاهر الطبيعية ويجعلها تتغلغل في البنية الفكرية المحلية لإنتاج طابع مبتكر بهوية أصيلة.
- 2- لم تأتِ المؤشرات التي ربطت النتاج الخزفي العراقي المعاصر بوظائفه الدلالية مقتصرة على المعاني الإيحائية المصاحبة للنتاج الفني فحسب، إنما تعدد إلى منطلقات تؤثر وجود انفتاح علامي ضمن نفس ذلك النتاج.
- 3- جاء التوظيف الدلالي ضمن النتاج الخزفي العراقي المعاصر ليشمل جميع المظاهر والهيئات العلامية للمظاهر الطبيعية من ايقونات ومؤشرات ورموز، كون الفنان أو الخزاف العراقي كان منفتحاً على جميع البنى الشكلية والدلالية والأسلوبية التي خلفتها المدارس الفنية الحديثة.
- 4- تُعد الفنون البصرية ومنها فن الخزف من الظواهر الدلالية الاستثنائية التي اتصفت بها كل أوجه الحياة الثقافية والاقتصادية والسياسية، حتى غدت سبباً ونتيجة في الوقت ذاته، وهذا يدل على أن تلك الفنون كانت ضرورة تاريخية لا مناص عنها في خضم التحول المتسارع في مجالات الفلسفة والتذوق الفني.

المصادر

1. القرآن الكريم.
2. ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ب ت.
3. احمد العايد وآخرون: المعجم العربي الأساسي، توزيع لاروس، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، 1988.
4. اف آر بالمر: علم الدلالة، ت: مجيد عبد الحليم الماشطة، ط2، دار النشر 1981.
5. أكرم محمد عبد كسار: فخار العبيد في العراق القديم، مجلة سومر، ج (1-2)، مجلد 44، 1985-1986.
6. امينة رشيد: السيموطيقا، إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد ابو زيد، دار الياس المصرية، القاهرة، د.ت.
7. اندريه مارلو: سومر وحضارتها، ت: عيسى سلمان وسليم طه، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1980.
8. أنطون موتكار: الفن في العراق القديم، ت: عيسى سلمان وسليم التكريتي، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد، 1975.
9. أنطون موت كارت: فن الشرق الأدنى القديم، ت: محمد درويش، دار المأمون للترجمة والنشر، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1988.
10. بيبير جيرو: علم الإشارة - السيمولوجيا، تر: منذر عياشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر 1992
11. بيبير جيرو: علم الدلالة، ت: انطوان أبو زيد، منشورات عويرات بيروت، باريس، ط1، 1986.
12. ترنسهوكز: البنيوية وعلم الإشارة، ت: مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.
13. تقي الدباغ: الفخار في عصور ما قبل التاريخ، من كتاب حضارة العراق، ج3، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1985.
14. ثروت عكاشة: الفن العراقي القديم؛ سومر وبابل وأشور، مطبعة فينيقيا، بيروت، د.ت.
15. جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج2، ط1، منشورات ذوي القربى، مطبعة سليمان زادة، 1385هـ.
16. جواد الزبيدي: الخزف الفني المعاصر في العراق، الموسوعة الصغيرة، عدد 2227، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد: 1986.

17. جورج رو: العراق القديم، ت: حسين علوان حسين، وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة الكتب المترجمة 927، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1984.
18. جون ديكرسون: صناعة الخزف، ترجمة: هاشم الهنداوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989.
19. ديفيد وجوان اوديس: نشوء الحضارة، ت: لطفي الخوري، دار الشؤون الثقافية العامة، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1988.
20. رباب الجبوري: سمات الحداثة في الخزف العراقي المعاصر، رسالة ماجستير غير منشورة كلية الفنون الجميلة جامعه بابل، 2006.
21. رباب سلمان كاظم الجبوري: سمات الحداثة في الخزف العراقي المعاصر، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، 2006.
22. رمضان البسطاويس: جمالية الفنون، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1988.
23. روبرت جيلامسكوت: أسس التصميم، ت: محمد حمد يوسف، دار النهضة، القاهرة، 1968.
24. زهير صاحب: فن الفخار والنحت الفخاري في العراق، دار الرائد للنشر والتوزيع، بغداد- العراق، 2004.
25. زهير صاحب: الفنون التشكيلية العراقية، عصر ما قبل الكتابة، سلسلة عشتار الثقافية، جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين، مطبعة دبي، بغداد: 2007.
26. زهير صاحب وسلمان الخطاط: تاريخ الفن في بلاد الرافدين، بغداد، 1987.
27. ستولنيز جبروم: النقد الفني؛ دراسة جمالية وفلسفية، ت: فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1974.
28. سيزا القاسم ونصر حامد أبو زيد: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة مدخل إلى السيميوطيقا، دار اليأس العصرية، القاهرة، 1986.
29. شاكر حسن آل سعيد: جواد سليم الفنان وآخرون، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد: 1991.
30. شوكت الربيعي: الفن التشكيلي المعاصر في العراق، بغداد، وزارة الأعلام، 1972.
31. صموئيل نوح كريم: الأساطير السومرية، ت: يوسف داود، بغداد، 1971.
32. طه باقر: مقدمة في تاريخ الحضارات، ط2، دار البيان للنشر، بغداد، 1973.
33. عادل كامل: التشكيل العراقي (التأسيس والتنوع)، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والأعلام، بغداد، 2000.

34. علي حسين هاتف الخفاجي: أنظمة العلامات في رسوم بول كلي، رسالة ماجستير، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، 2008.
35. ف فون زودن: مدخل إلى حضارة الشرق القديم، ت: فاروق إسماعيل، ج1، بيروت، 2003.
36. فؤاد افرام البستاني: منجد الطلاب، ط21، دار المشرق، المكتبة الشرقية، لبنان (بيروت)، 1986.
37. كمال عيد: جماليات الفنون، الموسوعة الصغيرة، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1980.
38. لويس معلوف اليسوعي: المنجد في اللغة والأدب والعلوم، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1960.
39. مارسيلو باسكال: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ت: حميد الحمداني وآخرون، ط2، أفريقيا للنشر، الدار البيضاء، 1987.
40. محسن علاوي سالم: دلالة الشكل الحيواني في الأختام الاسطوانية الاكديّة، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، 2013.
41. محمد علي علوان القره غولي: الخزاف ماهر السامرائي وعلائقية النظم الاشتغالية، جريدة الاتحاد، ع2353، بغداد، 2010.
42. محمد علي علوان القره غولي: السرد وفعل الأسلوب في خزفيات سعد شاكر، جريدة الصباح، العدد 1921، الأحد 28 آذار 2010، بغداد.
43. محمد علي علوان القره غولي: جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة، 2006.
44. منذر عياشي: اللسانيات والدلالة، مركز الإنماء الحضاري، سورية-حلب، 1996.
45. مي مظفر: سعد شاكر؛ الصانع هو المبدع، مجلة العربي، ع560، الإصدار 7، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2007.
46. نبراس احمد الربيعي: فن الخزف في العراق، ذاكرة الريادة وأشكال التحديث، www.kitabat.com
47. نبراس احمد جاسم: النحت الخزفي العراقي المعاصر، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعه بغداد، 1997.
48. هربرت ريد: معنى الفن: ت: سامي خشبة، مراجعة مصطفى حبيب، مجلة آفاق عربية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1982.
- 49.

Sources

- .1The Holy Qur'an.
- .2Ibn Manzur: Lisan al-Arab, Dar Sadir, Beirut, n.d.
- .3Ahmad al-Ayed et al.: The Basic Arabic Dictionary, Larousse Edition, Arab League Educational, Cultural and Scientific Organization, 1988.
- .4F.R. Palmer: Semantics, trans. Majeed Abdel Halim al-Mashta, 2nd ed., Dar al-Nashr, 1981.
- .5Akram Muhammad Abd al-Kasar: Slave Pottery in Ancient Iraq, Sumer Magazine, Vol. (1-2), Vol. 44, 1985-1986.
- .6Amina Rashid: Semiotics, edited by Siza Qasim and Nasr Hamid Abu Zayd, Dar al-Elias al-Asriya, Cairo, n.d.
- .7André Marlowe: Sumer and Its Civilization, trans. Issa Salman and Salim Taha, Ministry of Culture and Information, Baghdad, 1980.
- .8Anton Motkart: Art in Ancient Iraq, trans. Issa Salman and Salim al-Tikriti, Al-Adib Press, Baghdad, 1975.
- .9Anton Motkart: Art of the Ancient Near East, trans. Muhammad Darwish, Al-Ma'mun House for Translation and Publishing, Al-Hurriyah House for Printing, Baghdad, 1988.
- .10Pierre Giroux: Semiotics - Semiology, trans. Munther Ayachi, Dar Talas for Studies, Translation, and Publishing, 1992.
- .11Pierre Giroux: Semantics, trans. Antoine Abu Zaid, Aweirat Publications, Beirut, Paris, 1st ed., 1986.

.12Terence Hooke: Structuralism and Semiotics, trans. Majeed Al-Mashta, General Directorate of Cultural Affairs, Baghdad, 1986.

.13Taqi Al-Dabbagh: Pottery in Prehistoric Times, from The Civilization of Iraq, Vol. 3, Dar Al-Hurriyah for Printing, Baghdad, 1985.

.14Tharwat Okasha: Ancient Iraqi Art: Sumer, Babylon, and Assyria, Phoenicia Press, Beirut, n.d.

.15Jamil Saliba: The Philosophical Dictionary, Vol. 2, 1st ed., Dhu Al-Qurba Publications, Suleiman Zadeh Press, 1385 AH. 16. Jawad Al-Zubaidi: Contemporary Artistic Ceramics in Iraq, The Small Encyclopedia, No. 2227, General Directorate of Cultural Affairs, Baghdad, 1986.

.17George Rowe: Ancient Iraq, trans. Hussein Alwan Hussein, Ministry of Culture and Information, Translated Books Series No. 927, General Directorate of Cultural Affairs, Baghdad, 1984.

.18John Dickerson: The Ceramics Industry, trans. Hashim Al-Hindawi, General Directorate of Cultural Affairs, Baghdad, 1989.

.19David and Joan Odessa: The Emergence of Civilization, trans. Lutfi Al-Khoury, General Directorate of Cultural Affairs, Al-Hurriya Printing House, Baghdad, 1988.

.20Rabab Al-Jubouri: Features of Modernity in Contemporary Iraqi Ceramics, unpublished master's thesis, College of Fine Arts, University of Babylon, 2006.

.21Rabab Salman Kazim Al-Jabouri: Features of Modernity in Contemporary Iraqi Ceramics,

unpublished MA thesis, College of Fine Arts, University of Babylon, 2006.

.22Ramadan Al-Bastawis: The Aesthetics of the Arts, General Egyptian Book Organization, Cairo, 1988.

.23Robert Gillam Scott: Foundations of Design, trans. Muhammad Hamad Yusuf, Dar Al-Nahda, Cairo, 1968.

.24Zuhair Sahib: The Art of Pottery and Sculpture in Iraq, Dar Al-Raed for Publishing and Distribution, Baghdad, Iraq, 2004.

.25Zuhair Sahib: Iraqi Fine Arts, the Pre-Writing Era, Ishtar Cultural Series, Iraqi Fine Artists Association, Dubai Press, Baghdad, 2007.

.26Zuhair Sahib and Salman Al-Khattat: History of Art in Mesopotamia, Baghdad, 1987.

.27Stolitz Jerome: Art Criticism; An Aesthetic and Philosophical Study, trans. Fouad Zakaria, Arab Institution for Studies and Publishing, Beirut, 1974.

.28Siza Al-Qasim and Nasr Hamid Abu Zaid: Systems of Signs in Language, Literature, and Culture: An Introduction to Semiotics, Dar Al-Yas Al-Asriya, Cairo, 1986.

.29Shaker Hassan Al-Saeed: Jawad Salim the Artist and Others, General Directorate of Cultural Affairs, Baghdad, 1991.

.30Shawkat Al-Rubaie: Contemporary Visual Art in Iraq, Baghdad, Ministry of Information, 1972.

.31Samuel Noah Kramer: Sumerian Myths, trans. Youssef Daoud, Baghdad, 1971.

.32Taha Baqir: Introduction to the History of Civilizations, 2nd ed., Dar Al-Bayan Publishing, Baghdad, 1973.

.33Adel Kamel: Iraqi Plastic Art (Foundation and Diversity), General Directorate of Cultural Affairs, Ministry of Culture and Information, Baghdad, 2000.

.34Ali Hussein Hatem Al-Khafaji: Sign Systems in Paul Klee's Paintings, Master's Thesis, University of Babylon, College of Fine Arts, 2008.

.35F. Von Soden: Introduction to the Civilization of the Ancient East, trans. Farouk Ismail, Vol. 1, Beirut, 2003.

.36Fouad Afram Al-Bustani: The Student's Guide, 21st ed., Dar Al-Mashreq, Al-Maktaba Al-Sharqiya, Lebanon (Beirut), 1986.

.37Kamal Eid: The Aesthetics of the Arts, The Small Encyclopedia, Dar Al-Hurriyah Printing House, Baghdad, 1980.

.38Louis Maalouf, the Jesuit: The Guide to Language, Literature, and Sciences, Catholic Press, Beirut, 1960.

.39Marcelo Dascal: Contemporary Semiological Trends, trans. Hamid Al-Hamdani et al., 2nd ed., Africa Publishing, Casablanca, 1987.

.40Mohsen Alawi Salem: The Significance of Animal Form in Akkadian Cylinder Seals, unpublished MA thesis, University of Babylon, College of Fine Arts, 2013.

.41Muhammad Ali Alwan Al-Qaraghuli: The Potter Maher Al-Samarrai and the Relationship of Occupational Systems, Al-Ittihad Newspaper, No. 2353, Baghdad, 2010.

.42Muhammad Ali Alwan Al-Qaraghuli: Narrative and the Effect of Style in the Ceramics of Saad Shaker, Al-Sabah Newspaper, No. 1921, Sunday, March 28, 2010, Baghdad.

.43Muhammad Ali Alwan Al-Qaraghuli: Design Aesthetics in Postmodern Drawings, unpublished PhD thesis, University of Babylon, College of Fine Arts, 2006.

.44Munther Ayyashi: Linguistics and Semantics, Center for Civilizational Development, Syria-Aleppo, 1996.

.45Mai Muzaffar: Saad Shaker; The Creator is the Creator, Al-Arabi Magazine, No. 560, Issue 7, National Council for Culture, Arts, and Letters, Kuwait, 2007, p. 57.

.46Nibras Ahmed Al-Rubaie: The Art of Ceramics in Iraq, the Memory of Leadership and Forms of Modernization, www.kitabat.com

.47Nibras Ahmed Jassim: Contemporary Iraqi Ceramic Sculpture, unpublished MA thesis, College of Fine Arts, University of Baghdad, 1997.

.48Herbert Read: The Meaning of Art, trans. Sami Khashaba, reviewed by Mustafa Habib, Arab Horizons Magazine, General Directorate of Cultural Affairs, Baghdad, 1982.

**وحدة تعليمية في الخطاب الجمالي لفنون ما بعد الحداثة
في تطوير مهارات طلبة قسم التربية الفنية**

**An educational unit on the aesthetic discourse
of postmodern art Developing the skills of art
education students**

احسان طالب جعفر

حمزة علاوي مسربت

المديرية العامة لتربية كربلاء المقدسة جامعة المستقبل / كلية الفنون الجميلة

Ihsan talib Gafer

Hamz ahallawi muserbet

General Directorate of Future University/college

Education of Holy Karbala of Fine Arts

Hamzaalawi711@gmail.com

ihsantalib0@gmail.com

كلمات مفتاحية : وحدة تعليمية , الخطاب الجمالي , تطوير مهارات

ملخص البحث

تضمن البحث الحالي على أربعة فصول شمل الأول مشكلة البحث والتي أحس الباحث بمشكلة بحثه والضرورة للخوض في هذه الدراسة الموسومة بـ (وحدة تعليمية في الخطاب الجمالي لفنون ما بعد الحداثة في تطوير مهارات طلبة قسم التربية الفنية) . ثم عرض أهمية البحث وهدف البحث وحدود البحث التي اقتضت على اتجاهات فنون ما بعد الحداثة المتمثلة بالحركات الفنية (الفن البصري) , وتوظيفها في مادة (الإنشاء التصويري) لطلبة قسم التربية الفنية - كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد , العام الدراسي (2024-2025) .

أما الفصل الثاني فقد شمل الإطار النظري فجاء متكوناً من ثلاث مباحث : (التصميم التعليمي: Instructional Design الخطاب الجمالي - الخطاب الفكري لما بعد الحداثة وحركات الفن (الفن البصري)) . قد اعتمد الباحث منهجية البحوث التجريبية من خلال تصميم أدوات البحث المتمثلة بالاختبارين التحصيليين (القبلي والبعدي/ المعرفي والمهاري) واستمارة تقويم الأداء المهاري , فضلاً عن عرض متغيرات البحث وإجراءات تطبيق التجربة , ثم الوسائل الإحصائية . وشمل الفصل

الرابع النتائج التي توصل إليها, وخرج الباحث بجملة من الاستنتاجات بعدها وضع الباحث مجموعة من التوصيات والمقترحات .

Keywords: educational unit, aesthetic discourse, skills development

Abstract :

The current research included four chapters. The first included the research problem, which the researcher felt was the problem of his research and the necessity of delving into this study entitled ((An educational unit in the aesthetic discourse of postmodern arts in developing the skills of students in the Department of Art Education)). Then he presented the importance of the research, the research objectives, and the research limits, which were limited to the trends of post-modern arts represented by artistic movements (visual art), and their use in the subject of (pictorial composition) for students of the Department of Art Education - College of Fine Arts - University of Baghdad, academic year (2024-2025). The second chapter included the theoretical framework, consisting of three sections: (Instructional Design: Aesthetic Discourse - Intellectual Discourse of Postmodernism and Art Movements (Visual Art)) The researcher adopted the experimental research methodology by designing research tools represented by the two achievement tests (pre- and post-cognitive and skill-based) and a skill performance evaluation form, in addition to presenting the research variables and the procedures for applying the experiment, then the statistical methods. The fourth chapter included the results he reached, and the researcher came out with a set of conclusions after which the researcher put forward a set of recommendations and proposals.

الفصل الأول

مشكلة البحث :

شكل الفن في فكر ما بعد الحداثة أهمية بالغة على كافة الأصعدة وفي كل المجتمعات الإنسانية دون استثناء وذلك نتيجة نزعه الشمولية نحو التحرر من الضعف والخمول إلى عالم التجدد والابتكار والإبداع , والذي ولد لدى الفنان الانعتاق عنها , ومغادرتها إلى عهد جديد وخطاب جمالي أكثر شمولاً وانفتاحاً , والذي غير الكثير من مسلمات وبديهيات الفن . فأصبح فن ما بعد الحداثة له خطاباً مغايراً من حيث الرؤى والأفكار , ومتعدد الأشكال والمضامين والأساليب والتقنيات , والذي استطاع كسر قيوده من مرجعياته الماضية , بل أصبح الفنان هو المرجع . لذا فالخطاب الجمالي لفن ما بعد الحداثوي دخل حقبة ثقافية معاصرة , وأسس خطاباً بصرياً جديداً بعيداً عن ايدولوجيات الحداثة , فمنذ خمسينيات القرن الماضي بدأ الخطاب الجمالي في أوروبا والولايات المتحدة بسلسلة من الأفكار التي خلفت شكلاً جديداً للجمال .

وإن اهتمام الفنان المتزايد بوسائله التعبيرية أدى إلى استنباط أساليب وأشكال فنية جديدة وهذا ما أشار له (هيجل) في الفن إذ قال : ((في تفوق البراعة الذاتية للفنان على مادته وما ينتج منها , لأنه لم يعد تحت سيطرة ظروف معينة لمجال ما , من مضمون وشكل محدد سلفاً , بل يحتفظ بموضوعه وطريقة عرضه له تحت سيطرته الكاملة واختياره الحر)) (بيتر , 1995 , ص 117) .

إن المهارة في مجال الفن تعد من الموضوعات الساخنة والأكثر ديناميكية , إذ تحتل مكانة مهمة في الإنتاج الفني والفكري للباحثين والمفكرين في وقتنا الحالي , حيث يساعد المتعلم على التواجد والبقاء في ظل بيئة تنافسية تتميز بالدقة والتجديد والسرعة في الإنجاز لمواكبة التسارع العالمي في مجال التصميم الفني , لذا ارتأى الباحث مساعدتهم في تنمية مهاراتهم الفنية وإظهار كيفية تفعيلها في نتاجاتهم الفنية بشتى أنواعها من خلال ((وحدة تعليمية في الخطاب الجمالي لفنون ما بعد الحداثة في تطوير مهارات طلبة قسم التربية الفنية))

أهمية البحث :

تكمن أهمية البحث الحالي بما يأتي :

1. قد يفيد البحث الحالي التدريسيين في كليات الفنون الجميلة وأقسامها في تطوير أساليب التدريس , من خلال بناء برنامج تعليمي لمهارات وتقنيات فنون ما بعد الحداثة وتطبيقها.

2. قد يفيد البحث الحالي في إضفاء التنوع الفكري لطلبة قسم التربية الفنية - كلية الفنون الجميلة , ويساعدهم على إطلاق حرياتهم الفكرية والتعبيرية , في التجريب للفن التشكيلي ما بعد الحداثي .

هدف البحث :

يهدف البحث الحالي إلى :

1. تطوير مهارات طلبة قسم التربية الفنية في كلية الفنون الجميلة , في الخطاب الجمالي لفنون ما بعد الحداثة , من خلال تصميم وحدة تعليمية وفق أنموذج (كانيه وبرجز) .
2. تعرف اثر الوحدة التعليمية في الخطاب الجمالي لفنون ما بعد الحداثة لتطوير مهارات طلبة قسم التربية الفنية - كلية الفنون الجميلة , ببعدية المعرفي والمهاري .

فرضيات البحث :

وللتحقق من صحة هدف في البحث وضع الباحث الفرضيتين الصفريتين الآتيتين :

الفرضية الأولى:

1. لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية بين متوسط درجات المجموعة التجريبية في الاختبار التحصيلي (المعرفي) القبلي والبعدي , عند مستوى دلالة (0.05) حول تطبيق الوحدة التعليمية في الخطاب الجمالي لفنون ما بعد الحداثة في تطوير مهارات طلبة قسم التربية الفنية) .

الفرضية الثانية :

2. لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية بين متوسط درجات المجموعة التجريبية في الاختبار التحصيلي (المهاري) القبلي والبعدي , عند مستوى دلالة (0.05) حول تطبيق الوحدة التعليمية في الخطاب الجمالي لفنون ما بعد الحداثة في تطوير مهارات طلبة قسم التربية الفنية) .

حدود البحث :

- الحدود المكانية : قسم التربية الفنية - كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد .
- الحدود الزمانية : العام الدراسي (2024-2025) .
- الحدود الموضوعية : اتجاهات فنون ما بعد الحداثة المتمثلة بالحركات الفنية (الفن البصري) , وتوظيفها في مادة (الإنشاء التصويري) .

مصطلحات البحث :**أولاً : الوحدة التعليمية :**

عرفها شحاتة والنجار بأنها " دراسة مخطط لها مسبقا يقوم بها التلاميذ في صورة سلسلة من الأنشطة التعليمية المتنوعة تحت إشراف المعلم وتوجيهه " (حسن ،2003، ص325)

وعرفها الرباط " هي تنظيم خاص في المادة الدراسية وطرق التدريس تضع التلاميذ في موقف تعليمي متكامل يثير اهتمامهم، ويتطلب منهم نشاطا متنوعا يؤدي إلى مرورهم بخبرات معينة وإلى تعليمهم تعليما خاصا لبلوغ مجموعة من الأهداف المرغوب فيها" (بهيرة ، 2015، ص245)

يتفق الباحث في التعريف الإجرائي للوحدة التعليمية بتعريف الرباط وعرفها:

هي تنظيم خاص في المادة الدراسية وطرق التدريس تضع لطلبة قسم التربية الفنية في موقف تعليمي متكامل في فنون ما بعد الحداثة يثير اهتمامهم، ويتطلب منهم نشاطا متنوعا يؤدي إلى مرورهم بخبرات معينة وإلى تعليمهم تعليما خاصا لبلوغ مجموعة من الأهداف المرغوب فيها وفق أنموذج (كانيه وبرجز) .

ثانياً : عرف الباحث الخطاب الجمالي (Aesthetic discourse) إجرائياً:

هو النص المشكل بصريا بواسطة الأشكال والألوان والتقنيات الفنية المختلفة التي تتضمن الدلالات والرؤى والأفكار والرموز والعلامات والإشارات والشفرات . والمتضمنة في أعمال الطلبة الفنية لإيصالها للمتلقي بواسطة لغة تشكيلة مفهومة ناتجة من وعاء أفكارهم التي يدركها المتلقي بصرياً وذهنياً , بعد دراستهم البرنامج المعد لهذه الدراسة .

ثالثاً : عرف الباحث التنمية إجرائياً :

زيادة قدرات الطلبة العقلية والمهارية والفكرية والإمكانات الجسدية المستندة إلى الاستعداد في إنتاج عمل فني يسهم في الأصالة والمرونة والقدرة الفنية , وبناء العلاقات والتكوينات الجديدة بأسلوبهم الخاص , بعد دراستهم برنامج للخطاب الجمالي لفنون ما بعد الحداثة المعد لهذه الدراسة .

رابعاً : عرف الباحث المهارة (Skill) إجرائياً :

هو كل العمليات التي يؤديها طلبة قسم التصميم (المجموعة التجريبية) في التشكيل الفني لإنتاج أعمال فنية , من حيث السرعة والدقة والإتقان والتقنيات والأساليب في التصميم , التي اكتسبوها بعد تدريبهم على الوحدة التعليمية للطلاب الجمالي لفنون ما بعد الحداثة المعد لهذه الدراسة .

خامساً : يتفق الباحث مع تعريف (امهز) لفنون ما بعد الحداثة ويعتمده إجرائياً على أنها :

" محاولات جديدة ذات طابع ارتجالي فقدت التقاليد الأكاديمية ودخل الفنان في عملية اختبارية ستقوده للتعرف على طبيعة هذه المواد ودراسة خصائصها والإفادة منها ومما تقدمه له الصدفة والتي تدفعه للتفكير والتأمل والاكتشاف من خلال مراقبته لهذه المواد الجديدة التي ستحتفظ بخواصها الأساسية وطاقتها الأولية " . (امهز, 1981, ص202)

الفصل الثاني

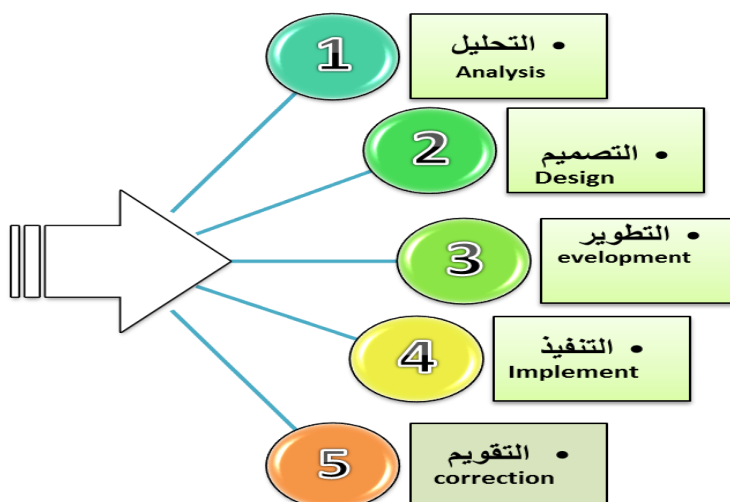
التصميم التعليمي : Instructional Design

لقد أسهمت نظريات التعلم في بناء نماذج التصميم التعليمي المختلفة، ومن أشهر نظريات التعلم التي طبقت في مجال التصميم التعليمي: النظرية السلوكية، والنظرية المعرفية، والنظرية البنائية، فالنظرية السلوكية Behaviorism تهتم بدراسة التغير الحادث في السلوك الظاهري للمتعلم دون البحث في العمليات العقلية التي نتج عنها هذا السلوك، أما النظرية المعرفية Cognitivism فتهتم بدراسة العمليات العقلية التي ينتج عنها السلوك، بينما تسعى النظرية البنائية Constructivism إلى دراسة أساليب بناء المتعلم رؤيته الشخصية للعالم من حوله بالاستناد إلى خبراته السابقة وأنشطته المتعددة. (الزند, 2004, ص178)

"فالتصميم الفعال ينبثق من التطبيق المقصود لنظرية تعلم معينة، بينما لدينا أفضليات معينة بالتأكيد لنظريات بعينها، فالمصممون بحاجة إلى الوعي باعتقاداتهم الشخصية حول طبيعة التعلم، وأن يختاروا مفاهيم وإستراتيجيات من تلك النظريات التي تتفق واعتقاداتهم". (سرايا , 2008 , ص141)

لذا فان التصميم التعليمي يهدف إلى تطوير النتائج التعليمية لتحقيق التعلم الأفضل والمرغوب به , وإحداث تغييرات جديدة في سلوك المتعلم نحو الأحسن , لذا

يجب أولاً فهم طبيعة عملية التعلم ، والتعرف على خصائص المتعلمين، وكيفية تعلمهم ، وتحديد الأساليب والإجراءات المناسبة لحدوث التعلم ، وكيفية تقويمهم , وتصميم نموذج تعليمي بشكل عام . كما في الشكل . (الزند، 2004 ، ص343)



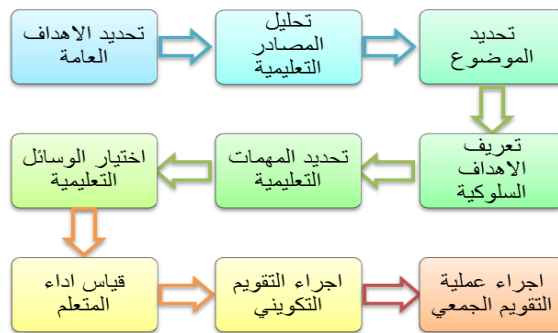
مخطط (1) النموذج العام لتصميم التعليم

أنموذج كانيه وبرجز (Gagne & Birgs) للتصميم التعليمي :

قدما كانيه و برجز (Gagne & Birgs) أنموذجاً للتصميم التعليمي مستندين به إلى طبيعة المخرج التعليمي (out come) حددا فيها أنماط المخرجات التعليمية التي تنتج عن طريق قدرات تعليمية مختلفة وهذه المخرجات هي :

1. المهارات العقلية (الذهنية) (Intellectual skills) : استخدام المفاهيم والقواعد وحل المسائل والمشكلات للاستجابة لمجموعة من المثيرات وليس فقط تذكرها واسترجاعاً.
 2. الاتجاهات (Attitudes) : اختبار التعريف بشكل معين.
 3. المعلومات (Information) : ذكر الحقائق والمعلومات (التعبير عنها).
 4. الإستراتيجيات المعرفية (Cognitive Strategies) : تصميم حلول جديدة لمشكلات واستخدام وسائل عديدة للسيطرة على عمليات التعلم والتفكير.
 5. المهارات الحركية (Motor skills) : تنفيذ حركات جسمية بصورة رشيقة وبتعاقب وتطبيق صحيح . (الزند ، 2004 ، ص343)
- وهذا النموذج يتكون من تسع خطوات كما في المخطط (4) :

1. تحديد الأهداف العامة للمساق الدراسي المراد تصميمه.
2. تحليل المصادر التعليمية وكيفية عرضها ونوعية الصعوبات المحيطة بها.
3. تحديد الموضوع وكيفية عرضه على المتعلم.
4. تعريف الأهداف السلوكية الخاصة ، وتحليلها.
5. تحديد المهمات التعليمية الجزئية وترتيبها.
6. اختيار الوسائل التعليمية.
7. قياس أداء المتعلم.
8. إجراء التقويم التكويني.
9. إجراء عملية التقويم الجمعي .



مخطط (4) كانيه وبرجز (Gange & Briggs) لتصميم التعليم

الخطاب الجمالي :

لقد ارتبط الجمال بالوجود البشري منذ النشأة , فما سجله الإنسان البدائي في العصور الحجرية من رسومات على جدران الكهوف والتي نفذها بدافع فطري ك رغبة ملحة في التعبير عن حياته اليومية ودوافعه , ودليلاً لإشباع حاجته , بل حتى له اشتغالاته الجمالية على جسده كالوشم , فهو أول من أسس خطاباً جمالياً موجهاً لإفهام الآخر , بعد ان كان تنقصه اللغة , فنفذت رسوماته على سليقته وبساطته عبر من خلالها بحسه الجمالي البدائي . وان الفلاسفة والمفكرون الإغريق اهتموا بتفسير الجمال وقدموا نظريات لا حصر لها , وقد اختلفوا في وجهات نظرهم حول موضوعة الجمال , فمنهم عده متجسداً في عالم المثل , والآخر عده محاكاة وبعضهم مثله بالروح المطلق , أو الخيالي , فالاختلاف وارد وطبيعي .

فوجد الفيثاغوريين أسسوا خطاباً جمالياً في الفكر الفلسفي بعد اكتشافهم بعدا موسيقيا كميما هو أساس النغمات والتناغم , فقد ربط (فيثاغورس) " التأمل الفلسفي بالتذوق

الفني والموسيقيأو (الهارموني) ويرجع في أساسه إلى وسط رياضي بين نوعين من النغم " كذلك حاول هو وجماعته إلى إضعاف الشهوات الجسدية ومساعدة العقل على البحث الصرف ". (مطر, 1974, ص222) .

وبعد مجيء الفلاسفة (سقراط , أفلاطون , أرسطو) اختلفوا مع السفسطائيين الذين انتهبوا بالقول ان الإحساس هو مصدراً للمعرفة والأشياء نسبية وذاتية , ولا وجود للمعرفة المطلقة , لذا فأنهم ذهبوا إلى ان العقل هو مصدر المعرفة الحقة , ومنها الفنون , واقروا بوجود مبادئ مطلقة للخير والعدل وسائر القيم الأخرى . (مطر, 1974, ص15) .

ويرى الباحث ان الخطاب الجمالي الافلاطوني حارب خداع الحواس وطالب بالمحافظة على النسب الصحيحة والمقاييس الهندسية المثالية . وأنصرف أفلاطون عن الواقع المحسوس وأشدت تعلقاً بعالم يتحقق فيه الخير والحق والجمال , وقد رأى أفلاطون أن الخير أسمى المثل وهو مصدر الوجود والكمال . وأرتبط اتجاهه بنزعة لا عقلية (نظرية الميتافيزيقية) تلجأ إلى الحدث أو الرؤية المباشرة التي تختلف عن الاستدلال العقلي أو الإدراك الحسي , بينما نرى خطاب أرسطو الجمالي اختلف عن أفلاطون , فانه يحاكي الطبيعة ولكن أرسطو يرى فيه اتجاهها إلى تقليد الواقع ولكن بتعديل تظهر فيه أثر الصنعة الفنية فكأنما ثمة تدخل لشخصية الفنان لكي يبرز الواقع بصورة اقرب إلى الجمال والكمال العقليين , وعلى أساس ذلك فان خطاب أرسطو اقترب من الواقع , إذ كان موقفه موضوعي واقعي .

أما الخطاب الجمالي عند الفلاسفة المسلمين فيرى(ابن سينا) (370-428)هـ في كتابه النجاة : " جمال كل شيء وبهاؤه هو ان يكون على ما يجب له " (ابن سينا , 1331, ص245) . وجعل ابن سينا (إدراك الجميل) من أسباب اللذة العقلية , ويعد الخير عند العقل والخير الملائم لأي شيء يتحقق في كمال هذا الشيء واكتماله وإدراكه , ويفسر (ابن سينا) هذا بقوله : وكل خير بالقياس إلى شيء ما فهو الكمال الذي يختص به وينحوه باستعداده الأول , وكل لذة فإنها تتعلق بأمرين بكمال خيري , وبإدراك له من حيث هو كذلك " . (ابن سينا , 1331, ص65)

أما (الفارابي) (260-339)هـ يرى ان : " الجمال والبهاء والزينة في كل موجود هو أن يوجد وجوده الأفضل ويبلغ استكماله الأخير " (الفارابي, ب ت, ص64) , في حين نرى في فلسفة (الغزالي)(505) هـ لخطابه الجمالي إذ يقول : " ان

الجمال ينقسم إلى جمال الصورة الظاهرة المدركة بالعين والرأس , وجمال الصورة الباطنة المدركة بالقلب ونور البصيرة ". (أبو حامد الغزالي , ب ت , ص 316) .

ومن خلال ذلك يرى الباحث ان الخطاب الجمالي عند فلاسفة المسلمين , هو محاولة الجمع بين الدين والفلسفة , وانطلقوا في خطابهم الجمالي من عقيدة التوحيد , فالجمال بالنسبة لهم تحقيق الخير في الأشياء الجميلة من خلال ترتيبها وبناءها , (ابن سينا) أعطى أهمية اللذة العقلية وجعلها أكثر كمالاً من اللذة الحسية , فالنفس والروح تتوق إلى الإدراك العقلي للجمال , بينما (الفارابي) فيرى ان الكمال من أسباب الجمال ومن أهم عناصره , فمتى اكتملت الموجودات من عناصرها وخواصها كانت غاية الجمال والبهاء والزينة , وان اكتمل جمالها فالفقرة زمنية ويتم زوالها , في حين (الغزالي) الذي قسم الجمال إلى جمال ظاهر محسوس الذي تدركه جميع الحواس , وجمال آخر هو جمال الباطن فهو أكثر اتساعاً وعمقاً , فهذا الجمال يمكن إدراكه من خلال (البصيرة) التي تميز أصحابها بالفكر العميق والسليم , والقلب المدرك الذي لا يقف على ظاهر الأمور . أما الجمال في فلسفة الفكر الحديث اختلف عن الفلسفات السابقة , فظهرت تيارات جمالية أدخلت الجانب الذاتي في موضوعه الجمال , بحيث أصبح الجمال في العصر الحديث يدخل ضمن المبدأ النسبي في أحكامه الجمالية . فقد شكل أعمالاً في تفكيك منطق وأساليب التعليم القديمة الحداثوية المطلقة التي كانت تسيطر عليها نخب ومناهج وأساليب وطبقية محددة . فالخطاب اخذ طابعاً تحريراً ويفك كل القيود والمسلّمات التي وضعتها أيديولوجيات الحداثة , وشكّل البؤرة الأساسية والرئيسية في مجمل التحولات الايدلوجية , لاسيما فيما يتعلق بعلاقة الجماليات بالعلوم الإنسانية التي أزيح فيها الخطاب الجمالي وتحول إلى ممارسات تواصلية وتداولية , حتى وضع اعتبارات ومشاركات فعالة للمخاطب (المتلقي) , فتخطى كل المثاليات والسرديات الكبرى بل أضحى الفن يخاطب الإنسان ورغباته المجتمعية وحياته اليومية ويمتعه بمجالها الوجودي . فالجمال لم يصبح حكراً على طبقة معينة , بل خاطب عامة الناس , واخذ يتسم بعالمه الواقعي اليومي المجتمعي , ويحقق المنفعة والعمل والصناعة .

الخطاب الفكري لما بعد الحداثة وحركات الفن :

ان بدايات حركة ما بعد الحداثة يمكن تلمسها بداياتها على يد كل من نيتشه وماركس وفرويد وهايدكر , حيث شكلت طروحاتهم الأسس الفكرية التي هي بمثابة القاعدة النظرية لما بعد الحداثة , لكن عند تحديد زمني – فكري لما بعد الحداثة , فإن الكتاب المختصين بهذا الشأن لا يجمعون على تحديد واحد , بل تبرز العديد من

الاجتهادات في هذا المجال , فتوينبي(1889-1976) يرى ان هذه المرحلة تبدأ من عام 1875 لكون الغرب دخل منذ ذلك العام إلى حقبة تاريخية جديدة على حضارته , في حين يقرنها البعض الآخر بنهاية الحرب العالمية الثانية , ولكون العالم دخل مرحلة جديدة سياسياً واقتصادياً وثقافياً وتكنولوجياً فان مقابل هذا الطرح يذهب البعض الآخر إلى جعل نهاية الحرب الباردة وتفكك الاتحاد السوفيتي وتراجع الايديولوجيا الماركسية بداية لمرحلة ما بعد الحداثة التي امتدت من 1789-1989 والتي بنهايته انتهى عصر الأنوار , والبعض الآخر يحاول ان يقرنها بجوانب أخرى مثل الثورة الصناعية الثالثة ومجتمع ما بعد الصناعي (مجتمع المعرفة) , أما عند (فريدريك جيمسون) يقرن بروز ما بعد الحداثة ببرز النمط الرأسمالي الحديث , وهو الرأسمالية المتأخرة التي تقتزن بالشركات المتعددة الجنسيات والنتيجة توسع هائل للثقافة على امتداد الحيز الاجتماعي . (خريسان, ب ت, ص195-196)

مرت الدول الأوروبية بتجارب كثيرة خصوصاً تداعيات الحرب العالمية الثانية , التي ذقت الإنسانية مرارتها بكل أبعادها , لما خلفت ورائها من الدمار والانهيار الأمني والاقتصادي والسياسي , لا بل حتى المشهد الثقافي والفني , فتداعيات الحرب كالقلق والموت والحزن والاضطراب , أفرزت عوامل وممارسات مغايرة لكيونة الإنسان , بعد ان كان مسلوب الإرادة , إذ راح يبحث عن تحقيق جوده , ويغادر المأساة والألم والضعف , والتهميش والسلطة بكل أبعادها الدينية والسياسية ... إلى عالم الحرية الفردية المرح واللعب , فبدأ يؤسس خطاباً مغايراً لكل تبعات الحداثة , وسلطتها التي لم تجن إلا تقويض الإنسان . فالمجتمع الغربي تغيرت معالمه الاجتماعية بعد الأحداث الفظيعة وما جرى على الإنسانية من أزمات اجتماعية ومشاكل سياسية واقتصادية , وما أصاب الأفراد والجماعات والشعوب من صراعات ومحن, أدت إلى ارتباكات سيكولوجية وعقد نفسية , وقد وجدت طريقاً إلى حلها عن طريق الفن". (حسن, 2002, ص 272)

ويرى الباحث ان بعد الحرب العالمية الثانية تأثر الفن بالحالة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية السائدة آنذاك وتصوير المأساة التي ولدتها تلك الحرب , فبدأ الفن اللاموضوعي أكثر تفتحاً وتطوراً وأكثر قابلية لاستيعاب مختلف الآراء الفنية المعاصرة , واحتل هذا الفن المقام الأول , وتحول إلى ظاهرة عالمية واسعة الانتشار . فالفنان ثار كرد فعل على الوضع الاجتماعي والسياسي الذي لم يجلب له إلا الدمار والخراب , والتهميش والسلطة بكل أبعادها الدينية والسياسية ... إذ غادر الفنان عالمه المؤلم وذهب إلى عالم الحرية الفردية المرح واللعب , فبدأ يؤسس خطاباً مغايراً لكل

تبعات الحادثة ، وسلطتها التي لم تجني إلا تقويض الإنسان . فتلك المعطيات أفرزت حركة ولدت من الحادثة هي (ما بعد الحادثة) ، والتي استمدت ملامحها من فلسفة (فريدريك نيتشه) المؤسس والأب الروحي لفلسفة ما بعد الحادثة ، والذي يرى بأن كل معرفة بما في ذلك العلم تخضع لوجهات النظر والتفسير المختلف . وقد تأثر الكثير من الفلاسفة الآخرين بفلسفته .

ومن الفنون التي ظهرت في هذه الفترة (التعبيرية التجريدية ، الفن الشعبي pop art ، الفن البصري Op art ، الفن الحركي ، حركة الفلوكسس ، الفن الاعتدالي ، الواقعية المفرطة ، الفن المفاهيمي ، فن الجسد ، فن الأرض ، فن اللغة) (امهر، 2009، ص 312 - 493) .

مؤشرات الإطار النظري :

1. تؤكد البرامج التعليمية والتدريبية كافة على ضرورة تلبية حاجات المتعلمين (المعرفية والمهارية) ، وسد حاجاتهم ومتطلباتهم الدراسية ابتداءً من وضع الخطط التصميمية والوحدات التعليمية وتوفير المستلزمات التعليمية أثناء التدريب ، لذا فإن إكساب المهارة يتطلب رسم خطط وبرامج تدريبية وتعليمية وفق برنامج زمني محدد لكي يتم تعلمها بشكل منطقي وتسلسل مضبوط لتحقيق النتائج الإيجابية .
2. نتجت مرحلة ما بعد الحادثة من خلال التحولات والتغيرات التي عصفت بها الدول الأوروبية والأمريكية ، بعد الحرب العالمية الثانية ، وقد أدت هذه التطورات الى نقد البناءات الداخلية والمرجعية والمفاهيمية لمرحلة الحادثة ، ورفض كل مسلماتها ، بل أضحت إلى تأسيس فكرياً متحرراً يرفض كل أشكال التقييد .
3. إن الخطاب الجمالي لفنون ما بعد الحادثة ، ابتعد عن كل الفلسفات الكلاسيكية الماضية وأسس خطاباً يربط حاضر الفنان ومستقبله .
4. إن الأعمال الفنية لفنون ما بعد الحادثة ليست مغلقة ، إنما مفتوحة ومتعددة الدلالات أي تأسس خطابات جديدة إلى ما لانهاية .
5. تعدد التقنيات والأدوات والمستلزمات الأخرى المطلوبة في عملية التشكيل في فنون ما بعد الحادثة فيما يخص الفرش والسكاكين والمذيبات والمساند...، مما ساعد الفنان على سرعة انجاز الأعمال الفنية وممارسة التجريب والاكتشاف من خلال الرسم ، مما مهد ذلك إلى حرية الفنان التي لم تكن متيسرة سابقاً .
6. ان فنون ما بعد الحادثة غادرت حيز الصالات والمتاحف وقاعات العرض الخاصة إلى حيز الوجود العام في الساحات والأماكن العامة والشوارع والفضاءات المفتوحة

دلالة على ربطها بالحياة الواقعية اليومية وان تكون قريبة من الناس وأكثر التصاقاً بهم

الفصل الثالث : منهجية البحث و إجراءاته

أولاً: منهجية البحث (Research Method):

بما إن البحث الحالي يهدف إلى تصميم (وحدة تعليمية في الخطاب الجمالي لفنون ما بعد الحداثة في تطوير مهارات طلبة قسم التربية الفنية) لذا يعد من البحوث التجريبية, فقد اعتمد الباحث تصميم أدوات البحث المتمثلة بالاختبارين التحصيليين (القبلي والبعدي/ المعرفي والمهاري) واستمارة تقويم الأداء المهاري , فضلاً عن عرض متغيرات البحث وإجراءات تطبيق التجربة , ثم الوسائل الإحصائية التي استخدمت في البحث , تحقيقاً للشروط العلمية الواجب توافرها في البحث العلمي من صدق وثبات , وفيما يأتي وصفاً لتلك الإجراءات , انظر جدول متغيرات البحث :

الاختبار القبلي	المتغير المستقل	الاختبار البعدي	المتغير التابع
اختبار معرفي	وحدة تعليمية	اختبار معرفي	المعرفي و المهاري
اختبار مهاري		اختبار مهاري	

ثانياً: مجتمع البحث (Research Population):

يتألف مجتمع البحث من طلبة قسم التربية الفنية - كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد . المستمرين بالدراسة للعام الدراسي (2024-2025) والبالغ عددهم (381) طالباً وطالبة, الدوام الصباحي, موزعين على جميع المراحل , والجدول الآتي يوضح ذلك .

السنة الدراسية	الطلبة		المجموع
	إناث	ذكور	
الأولى	57	42	98

94	45	49	الثانية
90	50	45	الثالثة
99	45	54	الرابعة
381	المجموع		

ثالثاً : عينة البحث (Research Sample):

عينة الباحث طلبة (طلبة المرحلة الثالث) لكونهم يدرسون مادة (الإنشاء التصويري). والبالغ عددهم (90) طالبا وطالبة , اختار منهم (10) طلاب, (8) طالبات, فيصبح المجموع (18) طالب وطالبة المتخرجين من الدراسة الإعدادية الفرع العلمي فقط ,ومن أعمار متقاربة نسبياً , ليخلق نوع من التجانس في عينة بحثه , وقد شكلوا نسبة (20%) من عدد طلبة المرحلة.

رابعاً : الفحص التجريبي للاختبار التحصيلي (المعرفي والمهاري) :

ولغرض التأكد من سلامة إجراءات البحث الحالي وللتحقق من الصدق الظاهري للمحتوى التعليمي , قام الباحث بعرض وحدات المحتوى التعليمي للبرنامج التدريبي (بصيغته الأولى) مع الأهداف السلوكية على نخبة من الخبراء والمختصين في العلوم الموسيقية, والتقنيات التربوية, وطرائق التدريس, والتقويم والقياس. وفي ضوء آرائهم تم تعديل وإضافة وحذف للعديد من الفقرات وقد كانت نسبة الاتفاق مع صلاحية المحتوى (95%), كما هو موضح في ملحق (3). وقد تم تطبيق الاختبار على طلاب المجموعة التجريبية (عينة البحث) قليلاً . البالغ عددهم (18) طالباً وطالبة . وبعد تصحيح إجابات الطلاب لهذا الاختبار (المعرفي والمهاري القبلي) والحصول على الدرجات . حدد الباحث نسبة 80% نجاحاً لأجوبة الطلبة في البرنامج لذا وجد الباحث أن البرنامج لا يحتاج إلى إعادة دراسته.

أدوات البحث :

1) الاختبار التحصيلي (المعرفي):

بهدف قياس قدرة المتعلمين على تحقيق أهداف التعلم وتحديد السلوك المدخلي للبرنامج فقد وضع الباحث مجموعة من الاختبارات المستندة إلى محكات تتضمنها الأهداف السلوكية المحددة تستخدم كاختبار تحصيلي (قبلي وبعدي) مزودة بمعايير التقويم , وذلك لتحديد مستوى دقة الإجابات وعلى أساس الدرجات المثبتة في بداية كل فقرة اختباريه , يتضمنها الاختبار الكلي , اشتملت على (4) فقرات تقيس كل منها

واحدة منها الأهداف السلوكية حسب ما تقتضيه المادة الدراسية, توزعت على مجالات التعلم المختلفة, وكما هي موضحة في الصفحة (23).

(2) الاختبار (المهاري):

يُعد الاختبار المهاري من الإجراءات الضرورية والمهمة لقياس المهارات الفنية لإفراد الفئة المستهدفة (عينة البحث) في تطوير مهاراتهم في مادة (الإنشاء التصوير) من خلال دراسة الخطاب الجمالي لفنون ما بعد الحداثة , الذين تم تدريبهم عليها من خلال المحتوى التعليمي للبرنامج التدريبي , ولغرض الكشف عن قدرة البرنامج في تدريب هؤلاء الطلاب على هذه المهارات , عكف الباحث على تصميم الاختبار المهاري , الذي يتضمن فعاليتان للوحدة التعليمية , انظر الصفحة (23).

صدق الاختبار التحصيلي (المعرفي والمهاري)

عرض الباحث الاختبار التحصيلي (المعرفي والمهاري) بصيغته الأولية على مجموعة من الخبراء المختصين مع الأهداف السلوكية لتقويمه, إذ أبدى السادة الخبراء بعض الملاحظات لبعض الفقرات التي أعاد الباحث النظر فيها وصححها, ثم أعاد الاختبار إلى البعض منهم للتأكد من صلاحية فقراته وجاهزيته للتطبيق , وبذلك حصل الاتفاق بينهم بنسبة (100%), مما أعطى مؤشراً ايجابياً لاستخدامه في التطبيق, كما موضح في (ملحق -3).

ثبات الاختبار التحصيلي (المعرفي والمهاري)

ولغرض الاطمئنان على سير العمل بصورة صحيحة بحيث تعطي التجربة نفس النتائج مهما تكررت يلجأ الباحثون إلى اعتماد معامل الثبات للاختبارات والمقاييس , لذا وجد الباحث أن معادلة (Kuder- Richaradson /20) هي الأكثر ملائمة لإيجاد ثبات الاختبارات التحصيلية المعرفية , وقد تبين أن معامل الثبات في الاختبار التحصيلي المعرفي للبحث الحالي هو (86%), وقد تمت المصادقة عليه بعد ذلك وأصبح جاهزاً للتطبيق.

تطبيق البرنامج :

إذ تم تحديد قاعة دراسية توفر بيئة تعليمية لمادة (الإنشاء التصويري) في (قسم التربية الفنية - كلية الفنون الجميلة - بغداد) ، مكاناً للتطبيق التجريبي ، لتحقيق أهداف الدراسة. واختيار الفصل الدراسي الثاني من العام الدراسي (2016-2017). وقد تطلب تدريس الوحدة التعليمية للبرنامج (14) محاضرات (درس) ، مدة الدرس (45) دقيقة ، في (32) يوم ، وبواقع محاضرتين (درسين) في الأسبوع ، موزعة على (4) أسابيع يضاف إليها (6) دروس للاختبارين التحصيليين (المعرفي والمهاري- القبلي والبعدى) .

الوسائل الإحصائية :

لأغراض تحليل بيانات البحث تم استخدام الوسائل الإحصائية الآتية:

- (1) اختبار (ولكوكسن Wilcoxon)
- (2) معادلة معامل الصعوبة (Difficulty Equation)
- (3) معادلة معامل التميز (Discrimination Equation)
- (4) معادلة (كوبر Cooper) لحساب نسبة الاتفاق :

الفصل الرابع :

عرض النتائج ومناقشتها

إن الهدف الأول من البحث تم تحقيقه من خلال إجراءات البحث (الفصل الثالث) والمتمثل بعملية تصميم الوحدة التعليمية والاختبارات (التحصيلي المعرفي والاختبار المهاري واستمارة تقويم الأداء المهاري) والمستندة على وفق أنموذج (كانيه وبرجز).

أما بالنسبة للهدف الثاني فيتم التحقق منه في هذا الفصل من خلال الإجابة على الفرضيتين :

الفرضية الصفريّة الأولى:

لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية بين متوسط درجات المجموعة التجريبية للاختبار التحصيلي (المعرفي) القبلي والبعدى ، عند مستوى دلالة (0.05) ، حول تطبيق الوحدة التعليمية في الخطاب الجمالي لفنون ما بعد الحداثة في تطوير مهارات طلبة قسم التربية الفنية.

وللتحقق من صحة هذه الفرضية استخدم الباحث اختبار (ولكوكسن Wilcoxon) (اختبار إشارة الرتب) لاستخراج قيمة (و) المحسوبة من اجل التعرف على الفروق بين درجات طلاب المجموعة التجريبية حول إجاباتهم على فقرات الاختبار التحصيلي المعرفي قبلياً وبعدياً والوقوف على مدى فاعلية الوحدة التعليمية .

ويتضح أن هناك قيمتين لـ(و) أحدهما صغيرة تساوي (25) والأخرى كبيرة تساوي (- 80) , وعند مطابقة هذه النتيجة مع القيم الجدولية للاختبار. والجدول التالي يوضح قيم (و) المحسوبة والجدولية عند مستوى دلالة (0.05) حول إجابات طلاب المجموعة التجريبية لفقرات الاختبار التحصيلي (المعرفي) قبلياً وبعدياً

جدول(14)

الاختبار التحصيلي المعرفي	العينه	قيمة (و) المحسوبة		قيمة (و) الجدولية	مستوى الدلالة 0.05
		الصغيرة	الكبيرة		
قبلياً وبعدياً	14	25	80 -	21	داله إحصائيا

إذاً , بما إن القيمة المحسوبة الصغيرة لـ(و) تساوي (25) وهي اكبر من القيمة الجدولية (21) عند مستوى دلالة إحصائية (0.05) حينما يكون حجم العينة (14) . لذلك ترفض الفرضية الصفرية وتقبل البديلة, أي توجد فروق ذات دلالة إحصائية لصالح الاختبار المعرفي البعدي.

الفرضية الصفرية الثانية :

لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية بين متوسط درجات المجموعة التجريبية للاختبار التحصيلي (المهاري) القبلي والبعدي , عند مستوى دلالة (0.05) حول تطبيق الوحدة التعليمية في الخطاب الجمالي لفنون ما بعد الحداثة في تطوير مهارات طلبة قسم التربية الفنية .

لاستخراج قيمة (و) المحسوبة من اجل التعرف على الفروق بين درجات طلاب المجموعة التجريبية حول أدائهم المهاري لفقرات الاختبار التحصيلي (المهاري) قبلياً وبعدياً) والوقوف على مدى فاعلية الوحدة التعليمية وأثره في تحصيلهم للمعلومات والمهارات . يتضح من خلال النتائج , أن هناك قيمتين لـ(و) أحدهما صغيرة تساوي (23) والأخرى كبيرة تساوي (- 82) , وعند مطابقة هذه النتيجة مع القيم الجدولية

للاختبار نجد قيمة (و) الجدولية تساوي (21) عند مستوى دلالة إحصائية (0.05) حينما يكون حجم العينة يساوي (18) .

إذاً , بما إن القيمة المحسوبة الصغيرة لـ(و) تساوي (23) وهي اكبر من القيمة الجدولية (21) عند مستوى دلالة إحصائية (0.05) حينما يكون حجم العينة (14) . لذلك ترفض الفرضية الصفرية وتقبل البديلة , أي توجد فروق ذات دلالة إحصائية لصالح اختبار الأداء المهاري البعدي .

ومن خلال النتائج التي تم عرضها ومناقشتها تم تأشير الآتي :

1) تفوق الوحدة التعليمية في الخطاب الجمالي لفنون ما بعد الحداثة في تطوير مهارات طلبة قسم التربية الفنية المُعد على وفق أنموذج (كانيه وبرجز), كونه منظماً على وفق خطوات استراتيجية متسلسلة .

2) كفاءة المحتوى التعليمي للبرنامج في جانبه المعرفي وقد تبين ذلك من خلال الاختبارات المعرفية البعدية , وكذلك كفاءة المجموعة التجريبية في فهمهم وتقبلهم للبرنامج .

3) أسهم التعزيز المستمر المحدد في كل مهمة تعليمية والذي تم توافره من خلال الفعاليات والأنشطة التعليمية لكل وحدة تعليمية , والمتمثل باطلاع أفراد العينة المستهدفة على نتائج تلك الفعاليات والأنشطة التي قاموا بها , مما عمل على زيادة فاعلية التعلم وكفاءته .

الاستنتاجات :

بناءً على نتائج البحث التي تم عرضها استنتج الباحث الآتي :

1) فاعلية الوحدة التعليمية في الخطاب الجمالي لفنون ما بعد الحداثة في تطوير مهارات طلبة قسم التربية الفنية المُعد على وفق أنموذج (كانيه وبرجز).
2) إن للتغذية الراجعة الفضل في تشخيص الأخطاء في البرنامج لما لذلك من اثر في الاستمرار بإعادة النظر ومن ثم تنقيح وتعديل محتواه .

التوصيات :

على ضوء ما توصل إليه الباحث من استنتاجات فإنه يوصي بالآتي :

1) اعتماد الوحدة التعليمية الذي جُرب في مادة (الإنشاء التصويري) في أقسام كليات الفنون الجميلة في العراق كمادة دراسية , وذلك لثبوت فاعليته ونجاحه في تطوير القدرات المهارات (الأدائية) والمعلومات المعرفية لطلبة المرحلة الثالثة .

المقترحات :

بناءً على إجراءات البحث الحالي وما توصل إليه من نتائج وتوصيات يقترح الباحث الآتي :

- إجراء وحدة تعليمية في فنون ما بعد الحداثة لتطوير مهارات التصميم لطلبة قسم التصميم .

المصادر :

1. ابن سينا : النجاة , مطبعة مصر , 1331هـ.
2. أبو حامد الغزالي : إحياء علوم الدين , ج4 , دار الكتب العربية , القاهرة , ب ت .
3. امهز محمود. التيارات الفنية المعاصرة , شركة المطبوعات للتوزيع والنشر , بيروت , 2009.
4. امهز, محمود. الفن التشكيلي المعاصر, دار المثلث للتصميم, بيروت, 1981.
5. الباقي, مرح : كونشوتو البصر , اوب ارت , الحوار المتمدن , العدد 1285 في 2005/8/13 . www.ahewar.org
6. بهيرة شفيق الرباط : المناهج وتطبيقاتها التربوية , القاهرة , 2015 , مكتبة الانجلو المصرية.
7. ببتري: الحداثة وما بعد الحداثة , ت: عبد الوهاب علوي , المجمع الثقافي , ابو ظبي , 1995.
8. حسن, حسن محمد: مذاهب الفن المعاصر, هلا للنشر والتوزيع, الجيزة, 2002.
9. حسن شحاتة, زينب النجار : معجم المصطلحات النفسية والتربوية , القاهرة , 2003 , دار المصرية اللبنانية .
10. الحطاب , قاسم , في فلسفة الجمال والفن , مصدر سابق.
11. خريسان , باسم علي : ما بعد الحداثة (دراسة في المشروع الثقافي) , دار الفكر للنشر , بيروت , ب ت .
12. الزند , وليد خضر : التصاميم التعليمية , النور للطباعة , الرياض , 2004 .
13. سرايا , عادل : تكنولوجيا التعليم ومصادر التعلم- مفاهيم نظرية وتطبيقات عملية, الجزء الأول. الرياض: مكتبة الرشد. 2008 .
14. سميث , ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية , ب.ت.

15. الفارابي : السياسة المدنية , تحقيق فوزي النجار , المطبعة الكاثوليكية , بيروت .
16. مطر , أمير حلمي : فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر , القاهرة , الدار الثقافية للطباعة والنشر , القاهرة , 1974 .
17. نيكولاس ويد: الأوهام البصرية فنّها وعلمها , العراق , بغداد , دار المأمون للترجمة والنشر , 1988 .
- البحوث والدوريات :

18. غياث الدين محمد رشيد , استخدام الخامات في فنون ما بعد الحداثة , بحث منشور : جامعة بابل/كلية الفنون الجميلة @Aldinibrahim19@yahoo.com-
19. الدليمي، منذر فاضل حسن ، العدمية وانعكاساتها في رسم ما بعد الحداثة، أطروحة دكتوراه مقدمة إلى مجلس كلية الفنون الجميلة، قسم التربية الفنية- رسم، جامعة بابل، 2007، ص 148.
- الملاحق

ملحق (1)

الوحدة التعليمية (الفن البصري)

الهدف التعليمي

إعطاء الطلبة المعلومات والمهارات في الخطاب الجمالي والتحويلات الفكرية والتقنية في حركة الفن البصري , ويتوقع منه بعد مروره بالدرس أن يرسم في مادة (الإنشاء التصويري) وفق التحويلات الفكرية والتقنية هذا الخطاب.

الأهداف السلوكية

يستطيع الطالب بعد مروره بالدرس التعليمي أن:

1. يعرف حركة الفن البصري.
2. يصف التحويلات الفكرية التي اتصفت به الفن البصري.
3. يدرك الشعور بالحركة في العين من خلال الفن البصري.
4. يحدد المهارات والتحويلات التقنية والفنية لحركة الفن البصري.
5. يحدد المهارات والتحويلات التقنية والفنية لحركة الفن البصري.

6. يميز السمات والخصائص الذي تميز بها الفن البصري.
7. يفسر الوهم البصري لحركة الفن البصري.
8. ينظم الأشكال الهندسية وتقنيات اللون داخل العمل الفني.
9. يصمم عملاً فنياً يوضح تقنية الإبهار البصري.
10. يبتدع أشكالاً هندسية توحى بالخداع البصري .
11. يلخص الأسس الفكرية والتقنية للفن البصري.
12. يميز بين مهارات أساليب وتقنيات فنانين الفن البصري .
13. يحلل بعض الأشكال الموضوعية داخل العمل الفني.
14. يرسم بمهارة عملاً فنياً مع ضبط الألوان والأشكال.
15. يطبق عمل فني يظهر فيه الخداع البصري او تقنيات الفن البصري من خلال إثارة البصر.
16. يدرك مهارة تداخل الألوان وتضادها في الفن البصري.
17. يفهم مهارة الخداع البصري للأعمال الفنية .
18. يدرك الشعور بالحركة في العين من خلال الفن البصري.
19. يشرح مهارة وأسلوب الفنان فازاريلي في تعامله مع اللون والأشكال الهندسية.

الفن البصري

الفن البصري : حركة فنية ظهرت في حلول أوائل الخمسينيات حين ظهر هذا الفن كظاهرة صحفية عندما أطلق عليه احد الصحفيين الأمريكيان تعبيراً صار شائعاً فيما بعد وهو (اوبارت) (Op Art) أو الفن البصري (Optical Art) حيث عرض مجموعة من الفنانين أعمالهم في المعرض الكبير بعنوان (العين المستجيبة) ومنذ ذلك الوقت أصبح الفن البصري احد الاتجاهات الفنية الحديثة , الذي تأسس على يد الفنان فكتور فازاريلي (Victor Vasarely) . ولاحت ملامح جذور هذا الفن منذ أواخر العشرينات وبداية الثلاثينات من القرن العشرين حيث ظهرت جذوره العميقة في مدرسة (البواهوس) حين قام مجموعة من أعضاء تلك المدرسة بإجراء عدة بحوث في الظاهرة البصرية ثم ظهرت في الأربعينات من القرن العشرين بعضاً من النماذج المتفرقة لفن الخداع البصري . ومدرسة البواهوس تأسست في ألمانيا وقد أسسها المعماري الفنان (والتر جريببوس). وضمت إليها مجموعة من الفنانين والحرفيين

والمصممين في مسعى منه لخلق تواصل بين الشكل والوظيفة وكانت هذه المدرسة الفنية نموذجاً رفيعاً ودقيقاً للفنوا لإبداع. (الدليمي، 2007، ص 148)

فالـفن البصري حركة أساسها تجريدية تتعلق بالاكتشافات للتأثيرات البصرية المنجزة , نتيجة لتحفيز شبكية العين , ويستند إلى قواعد المنظور البصري لتوليد البعد الثالث المفقود من خلال التكرار التشكيلي مدعوماً بلعبة الضوء والظل اللونية .

ويحاول الفن البصري التأثير على المتلقي بوهـم مخادع لخلق إحساس غامض من خلال خلق انطباع للحركة على الصورة السطحية عن طريق (الوهم البصري أو الخداع البصري) , هو خداع تتعرض له حاسة البصر فهدف الجمع بين مبدأ التبادل بين الفنان والمشاهد وأهمية العلاقة الدائمة بين العمل الفني والعين الإنسانية وبحث عن علاقة ثابتة تربط بين الصور والحركة وعنصر الزمن . ومن رواد الفن البصري (فكتور فازاريللي) و (برجيتزايلى) و (جون مايكل) و (باكوف اكام) و (جوزيف البرز) و (كارلوس كروز) . ويقسم فن (Op Art) إلى ثلاثة أنواع :

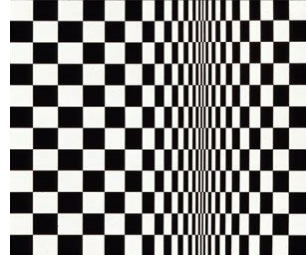
أولاً : أعمال فنية تبدو إنها تتحرك أو تتغير على الرغم من سُكونها .انظر الشكل (1)
ثانياً : الأشياء التي تتحرك على هواها دون ضابط ولا محرك ميكانيكي مثل محركات (الكسندر كالدِر) انظر الشكل (2)
ثالثاً : الأعمال التي تشغل ميكانيكياً وتُسخر فيها الأضوية والكهرباء والماء أحياناً . انظر الشكل (3) (الدليمي، 2007، ص 148)



شكل (3)



شكل (2)



شكل (1)

ان فن الخداع البصري يقوم على نظرية علمية تتطلب الإدراك البصري للأشكال والأرضيات المتشابهة في خصائصها الشكلية، كما أنها تعتمد على خطوط وأشكال تجريدية وتصميمات بحيث تحدث الشعور بالحركة في عين المشاهد , وتبعاً لهذا فإن الأعمال المبكرة لفن الخداع البصري Optical art illusion التي ظهرت في الستينات قد ساد فيها اللونان الأبيض والأسود مما يضيف بعض المزايا فالتضاد

بين الخطوط يصل إلى أقصى مداه وبذلك تتعزز قيمه معظم التأثيرات البصرية المتداخلة. كما ان الفن البصري أضاف للفن تقنيات ووسائل غير مألوفة مسبقاً , عملت على تحقيق جمالية فكرية , من خلال التجريب باللون والمنظور والشكل والتسطيح والتضاد والتناسق ... غايتها رفع قدرات المتعة البصرية والابهارية والاندهاش للمتلقي , وإدخال عنصر آخر هو التشويق الجمالي والإثارة والغرابة لغرض الاستمتاع , فالفن البصري أشرك المتلقي من خلال عينه ليكتمل العمل الفني في عين المشاهد , بمعنى آخر إنه لا يوجد عمل فني إلا من خلال المتلقي , أي أن عين المتلقي أصبحت جزء من العمل الفني , نظراً لأن عيني المشاهد تشكلان جزءاً حيوياً من مكونات العمل , ويمكن القول أن اللوحة في الفن البصري يمكن أن تبدو إنها تتحرك أو تتغير للعمليات التي تحدث داخل نظام الرؤية .انظر الشكل (4) (نيكولاسويد , 1988 , ص21)



الشكل (4)

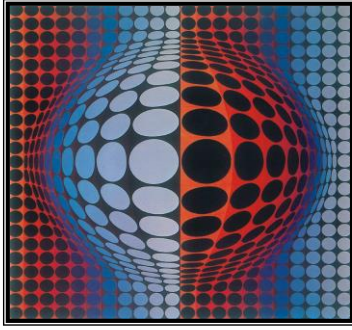
رواد الفن البصري

أولاً : فكتور فازيريلي :

يعد الفنان رائد حركة الفن البصري وهو المؤسس الأول لهذه الحركة , ويعد أول من قدم اعمالاً فنية تدخل ضمن مصطلح optical art أو الخداع البصري , عمل (فازيريلي) كفنان جرافيتي في الثلاثينات عندما اعتبر أول عمل في الخداع البصري , والذي ابتكر الحركة من خلال رسم عمل (Zebra) الحمار الوحشي في عام 1938 , كما في الشكل (5). ويرى (فازيريلي) انه تبني هذا الفن لسببين , إحداهما: أن فكرة الحركة استحوذت عليه منذ الطفولة والسبب الآخر هو قوله بان الصورة التي تعيش بواسطة الآثار البصرية توجد جوهرياً في العين والعقل من

المشاهد وليس فقط الحائط , فهي تكتمل ذاتياً فقط عند النظر إليها . انطلق (فازاريلي) من مفاهيم تأخذ بالاعتبار القيمة الوظيفية للفن والواقع الإنساني المعاصر داخل هذه الشبكة الحديثة لعام اليوم , فهو ينظر للوحة من خلال موقعها وعلاقتها الفنية والاجتماعية والاقتصادية ويحدد مبدأ "الوحدة الفنية" على أساس أن الخلفية والشكل يتألفان من توترات متقابلة يكمل بعضها بعضا . (امهز,مصدر سابق , ص360)

وتميزت ألوان الفنان (فازاريلي) بانيثاقها وتنوعها وبراققتها مستعينا بعناصر متنوعة كالمربعات والمثلثات والمستطيلات والدوائر والتي توحى ببزوغ الأشكال المرسومة من داخل اللوحة إلى الخارج وبعضها غائرة وسطحها متناقض مع الأشكال لتبهر عين الناظر . انظر اللوحتين في الشكل (6) (الحطاب, مصدر سابق , ص208)



شكل (6)

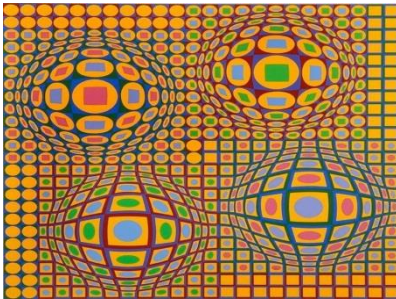


شكل (5)

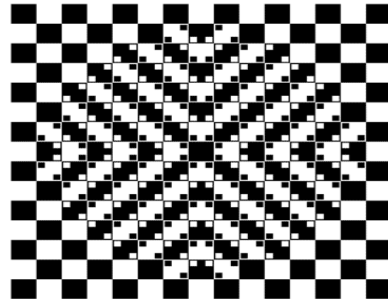
لقد صنع (فازاريلي) ما يوصف بالحافز البصري، إذ كانت تراكيب سطوحه التصويرية قد مثلت مواضيع عدة منها قطع الشطرنج وصور المواضيع، مثل النمرور والحمر الوحشي بأنماط مخططة، وباستخدام غموض وتقليل بصري خلال استعمال الإيقاعات المدغمة والأنماط الهندسية للون الأسود والأبيض، ثم بعد ذلك استخدام الإنشاءات الثلاثية الأبعاد كل ذلك كان بهدف تنمية العلاقة الايجابية ما بين المشاهد والعمل الفني. (الدليمي, مصدر سابق، ص148)

جسد الفنان الانطباع بالحركة، والصور المخفية، مع وجود اهتزازات لونية فيزيائية , وكذلك وجود انتفاخات شكلية ، فالفنان يجسد حركة ما بعد الصورة المرئية ؛ أي ما يسمى الخدعة البصرية . فهو يعطي تراكب العناصر البصرية في الفضاء . و بهذه اللوحة يعزز الحركة الإدراكية التي تتعلق بكيفية عمل الرؤية. فرويته البصرية الدينامكية في هذه اللوحة تنبع من علاقات الواقع المتنافرة , مما يجعل السطوح الأمامية والخلفية في تجاور متوترة ومتناقضة. استخدم الفنان أشكال هندسية غير

تمثيلية من اجل خلق أشكال مختلفة من الوهم البصري : مع إعطائها صفات وهمية ، بدلا من المحتوى الفني أو العاطفي. فضلا عن ذلك ، يستخدم الفنان المساحات الإيجابية والسلبية لخلق الأوهام المرجوة.حاول الفنان ان يستند على "الوهم" من العمق والمنظور , من خلال التدخل في القواعد التي تحكم الإدراك البصري؛ أي دراسة العلاقة بين شبكية العين والدماغ . عبرت لوحته عن إحياءات هندسية وميكانيكية، ولكن دمجها في حالة من التوازن و الطباق التي هي العضوية والحدسية. منح الفنان لوحته شكلا فنيا معماريا مجردا يبهز العين في بعض الأحيان، لكنه لا يهدف إلى إزعاج توازن المتلقي. غامر الفنان في لوحته بالغوص في الرمزية والسريالية والتعبيرية وشبه المجردة . اعتمدت الأشكال الهندسية على تركيبات تفصيلية مع ضبط دقة التوافقيات اللونية لمغادرة تأثير الحركة فقط ضمن تصورات المتلقي. وبالتالي تشير الآثار الوهمية التي تم إنشاؤها في هذه اللوحة وبصوره ثنائية الأبعاد إلى جودة إغراء . قام الفنان نجح بتجريب التجريد الهندسي وبدأ في فهم كيف يمكن إنشاء الأوهام البصرية من خلال ترتيب الأشكال الهندسية والألوان على سطح ثنائي الأبعاد . وكانت لغته مرئية رمزية على أساس الأشكال الهندسية والألوان. انظر الشكل (7)و(8)



شكل (8)

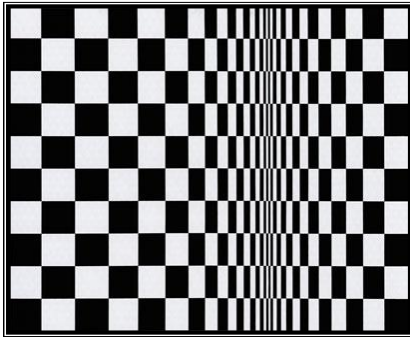


شكل (7)

ثانياً : الفنانة الانكليزية ريجيت لويز رايلي (Bridget-Louise-Riley)

هي رسامة إنجليزية مشهورة برسومها التي تستخدم الخدع البصرية. بريدجيت رايلي ولدت في 1931 في نوروود، لندن، وهي ابنة رجل أعمال ، عاشت طفولتها في وكورنوالينكولن. درست في كلية المشغولات الذهبية 1949 حتى 1952، والكلية الملكية للفنون 1952 حتى 1955. رايلي قد عرفت على نطاق واسع منذ أول ظهور في عام 1962. من بين العديد من المعارض، وكانت مدرجة في بينالي البندقية في عام 1968 حيث حصلت على الجائزة الدولية للرسم.

فقد اهتمت (رايلي) في سنة 1961 بهذا النوع من التشكيل الفني الذي تحكمه بعض القواعد الرياضية ويتخذ من الخطوط والأشكال الهندسية المجردة أساساً لتنظيم تكوينات عقلانية رياضية محسوبة تتسم بطبيعة مرئية تخالف حقيقتها التشكيلية وتتغير تبعاً لزاوية الرؤية وتجعل العين تضطرب وتتذبذب أحياناً فيتربط على ذلك خداع بصري عند المشاهد حيث يصبح الزمن بعداً رابعاً في العمل التشكيلي , واستخدمت (رايلي) وحدات هندسية (مربعات , مثلثات , دوائر) أو شبكة من الخطوط المتوازية المستقيمة أو المتموجة لإحداث حركة مضللة للعين .(الخطاب , مصدر سابق ص209) انظر الشكل (9) و(10)



الشكل (10)

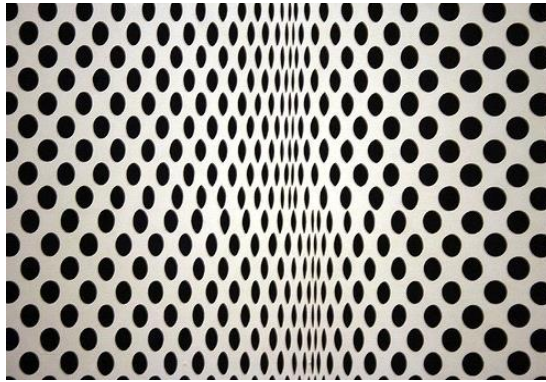


الشكل (9)

عملت الفنانة البريطانية بريدجيت رايلي تأثيراً بصرياً على العين , حيث انتج ما يسمى حالة الدوار , فكان النمط الهندسي في هذه اللوحة يتميز ببديهيته غير المستمد من الحسابات العلمية أو الرياضية ؛ وهذا ما يعني , رفضت (رايلي) التمييز بين الاستجابات الفسيولوجية والنفسية للعين . لذلك أدت الخطوط السوداء والبيضاء المتموجة والقريبة من بعضها البعض على سطح القماش، إلى خلق علاقة متقلبة بين الشكل والأرض . كان اللوحة هذه تعتمد على البصرية أكثر مما هي حسية . حملت رؤيتها البصرية , الحياة التعبيرية الداخلية من خلال تجسيد اللون الأبيض والأسود . خلقت هذه اللوحة مثالا تميز بتدفق وتذبذب الحركة . ولعبت الأشكال الدائرية عمداً مع الإدراك البصري لإنتاج انطباعاً من الحركة العمودية أو الأفقية المستمرة التي كان من الصعب تحديدها. عملت (رايلي) لوحتها بالأسود والأبيض، وتمكنت من إدراك الآثار البصرية المذهلة التي تنتجها النغمات المتناقضة على سطح اللوحة . كانت (رايلي) في لوحتها هذه في رحلة استكشافية لعالم إدراكي من خلال تنفيذ وتكرار الأشكال البسيطة في أحادية اللون الأسود والأبيض. وباستخدام العلاقات المكانية التي تم بناؤها ببراعة، واللعب مع كيفية تأثر العين بترتيبات مختلفة من الفضاء الإيجابي والسلبي ، مختبرة حدود الإدراك البصري، مما يجعل سطح اللوحة تبدو متألقة،

ومشابهة، ومتدفقة، ومتطورة في مجموعة من التأثيرات البصرية المركبة . كان هدف الفنانة هو إحداث استشعار بصري . تمكنت الفنانة ، من التركيز على التأثيرات البصرية . فمن خلال قراءة اللوحة إن الفنانة كانت تقترب من الحركة التنقيطية وتأثرها بها . فكانت العلامات على القماش هي العوامل الوحيدة والأساسية في سلسلة من العلاقات التي تشكل هيكل اللوحة . تعتمد اللوحة بأشكالها السوداء والبيضاء على تعطيل العناصر الثابتة . ركز هذا العمل الفني على اللاموضوعية التي تركز على التصميم واللون والشكل والخط ؛ بحثت هذه اللوحة عن تصميم ثنائي . شكل (11)

وهاجرت هذه اللوحة إلى فكرة الحد الأدنى للفن البسيط ولا تمثل المثالية. فقامت الفنانة بسحب العين في مثل هذه الطريقة لتمتد وتعطل الإدراك الحسي ليحل محله الإدراك الحدسي . من هنا، يختفي الهدف العام للفنان ويحل محله ما يتصوره المتلقي. لان الفن البصري يسمح بالحرية الكاملة للمتلقي أن يؤلف خياله. وبالتالي تجاهلت (رايلي) في لوحتها الكائن وركزت على الحركة لخلق نمط لا نهاية له.



شكل (11)

الأنشطة التعليمية

الفعالية الأولى :

- عرف حركة الفن البصري؟
- صف التحولات الفكرية التي اتصفت به الفن البصري ؟
- حدد المهارات والتحولات التقنية والفنية لحركة الفن البصري ؟
- حدد المهارات والتحولات التقنية والفنية لحركة الفن البصري؟

- ميز السمات والخصائص الذي تميز بها الفن البصري ؟

الفعالية الثانية

- ارسم عملاً فنياً مع ضبط الألوان والأشكال مبتدعاً أشكالاً هندسية توحى بالخداع البصري , أو تقنيات الفن البصري من خلال إثارة البصر ؟

الفعالية الثالثة

حلل الأشكال الموضوعية داخل العمل الفني. الآتي؟ و اشرح مهارة وأسلوب الفنان في تعامله مع اللون والأشكال الهندسية؟ مفسراً الوهم البصري لحركة الفن البصري ؟

استمارة التقويم

اسم الطالب :

تسلسل الفعالية	يؤدي صح	يؤدي خطأ
1		
2		
3		

المحاكاة وانعكاسها الرمزي في تقنيات التصميم الداخلي المعاصر Simulation and its symbolic reflection in contemporary interior design techniques

علي عاتي هليل سعد الموسوي

كلية الفنون التطبيقية – الجامعة التقنية الوسطى- العراق

Ali AtiHalilSaad Al-Moussawi

College of Applied Arts - Middle Technical University – Iraq

aliaity981@gmail.com

07703456252

الكلمات المفتاحية: المحاكاة الانعكاس الرمز التقنية

المستخلص

تعد المحاكاة وانعكاسها الرمزي في تقنيات التصميم الداخلي المعاصر امتداداً لفكر المصممين وأحاسيسهم، إذ تمثل وسيلة اتصال ونقل المعلومات بين العصور، وما يظهره من الانعكاس الرمزي في عمليات التصميم الداخلي في ضوء التطور الفكري والتاريخي الذي يستند على أساس المحاكاة والترابط مع القيم الاجتماعية المعبرة عن القدرة التصميمية للفعل التقني ونتاجه الشكلي وقد اظهر اطلاع الباحث على العديد من تصاميم القاعات الكبرى ، وجود دورا ساهم في تفعيل المحاكاة المعبرة عن انعكاسها الرمزي في تقنيات الفضاء الداخلي وفي ضوء ذلك تتجلى مشكلة البحث بالتساؤل: ما هو دور المحاكاة وانعكاساتها الرمزية في تقنيات التصميم الداخلي المعاصر ؟ في حين يتجسد هدف الدراسة في كشف دور المحاكاة وما تظهره من انعكاسات رمزية في تقنيات التصميم الداخلي المعاصر وتضمنت الحدود المكانية والزمانية الفضاءات الداخلية والمتمثلة بـ (لقاعات اجتماعات المؤتمرات الكبرى في دول الخليج العربي) للمدة (2016-2019) بينما تضمن الفصل الثاني موضوعين تناول الأول: مفهوم المحاكاة في التصميم الداخلي، والثاني: الانعكاس الرمزي في تصميم قاعة اجتماع المؤتمرات الكبرى. أما الفصل الثالث فقد اعتمد البحث المنهج الوصفي لتحليل انموذج العينة، بينما تم تحديد العينات بأسلوب انتقائي قصدي بنسبة (33,3%) من مجتمع البحث المتكون من 3 دول بينما تضمن الفصل الرابع استخلاص نتائج واستنتاجات وتوصيات ومقترحات البحث.

Keywords: simulation, reflection, symbol, technology

Abstract

Simulation and its symbolic reflection in contemporary interior design techniques are an extension of designers' thoughts and feelings, as they represent a means of communication and transfer of information between eras, and what it shows of symbolic reflection in interior design processes in light of the intellectual and historical development that is based on the foundation of simulation and the connection with social values that express the design capacity of the technical act and its formal product. The researcher's review of many designs of (major conference meeting halls in the Arab Gulf states) revealed a role that contributed to activating the simulation expressing its symbolic reflection in the techniques of interior space. In light of this, the research problem is revealed by the question: What is the role of simulation and its symbolic reflections in the techniques of contemporary interior design? While the aim of the study is embodied in The role of simulation was revealed and its symbolic reflections were revealed in contemporary interior design techniques. The spatial and temporal boundaries included the interior spaces represented by (major conference meeting halls in the Arab Gulf states) for the period (2019-2016), while the second chapter included three topics. The first dealt with: the concept of simulation in interior design, the second: the structural reflection in Interior design, and the third: symbolic reflection in the design of the large conference meeting hall. As for the third chapter, the research adopted the descriptive approach to analyze the sample model, while the samples were determined in a deliberate selective

manner at a rate of (33.3%) of the research community consisting of 3 countries, while the fourth chapter included extracting the results, conclusions, recommendations and proposals of the research.

الفصل الأول: الإطار المنهجي

1-1 مشكلة البحث: تعد المحاكاة وانعكاسها الرمزي في تقنية التصميم الداخلي المعاصر امتداداً لعقول المصممين وأحاسيسهم ، كما تمثل وسيلة اتصال ونقل المعلومات بين المصمم ومستخدم الفضاء الداخلي وقد برزت ملامحه من خلال الفكر التعبيري المبني على المحاكاة وما يظهره من انعكاس في التصميم الداخلي معبرا بذلك عن مفهوم المحاكاة في التصميم الداخلي المعاصر، فضلا عن ما ظهره التطور الفكري والتاريخي في تصميم الفضاءات الداخلية بحسب الانعكاسات التصميمية المجسمة وصورتها البنائية في التصميم الداخلي وهذا يستند على أساس المحاكاة ومتمعة التفاعل التصميمي في التصميم الداخلي المعاصر ،كما ان الانعكاس الرمزي في تقنيات التصميم الداخلي المعاصر قد ظهر ترابطه مع القيم الرمزية ذات الجمالية التراثية المعبرة عن القدرة التصميمية بين العمل التقني ونتاجه الشكلي وهذا يعتمد على أساس دراسة خيارات الفعل التصميمي والتقني وما يحققه من حاجة رمزية في الفضاء الداخلي مما يعبر بذلك عن المتطلبات الابتكارية كسمات رمزية في تقنيات التصميم الداخلي.

لذلك سعى الباحث جاهدا إلى دراسة هذا الموضوع من خلال التعرف على مشكلة البحث بالتساؤل الآتي :-**ما هو دور المحاكاة وانعكاساتها الرمزية في تقنيات التصميم الداخلي المعاصر ؟**

2-1: أهمية البحث : تتجسد أهمية الدراسة البحثية من خلال إلقاء الضوء على المحاكاة وانعكاساتها الرمزية في تقنية التصميم الداخلي المعاصرة وخصوصا في مجال تصميم قاعات المؤتمرات وما تتضمنه من الدلالة والرمزية المعبرة عن اللغة التصميمية ذات الرؤيا الموضوعية كونها ضرورة وظيفية إبداعية معبرة عن تقنيات التصميم الداخلي.

3-1: هدف البحث : كشف دور المحاكاة وما تظهره من انعكاسات رمزية في تقنيات التصميم الداخلي المعاصر.

3-1: حدود البحث : يتحدد البحث الحالي بالآتي :
الحد الموضوعي: المحاكاة وانعكاساتها الرمزية في تقنيات التصميم الداخلي المعاصر

الحد المكاني: الفضاءات الداخلية بما تتضمنه من محددات داخلية وأثاث قاعات اجتماعات المؤتمرات الكبرى في دول مجلس التعاون الخليجي.
الحد الزماني : للمدة من (2016- 2019 م) .

4-1: تحديد المصطلحات :-

المحاكاة: (تعرّف المحاكاة بأنها تشبيه واستعارة وتوليف، من خلال مقارنة شي بآخر، في حين أن الاستعارة تستبدلها بشيء آخر)، (الشمري، 2008، ص58)
الانعكاس : لقد عرف الانعكاس (بأنه بالمعنى الحقيقي انطواء الفكر على نفسه يتخذ موضوعاً له ، واحداً من أفعاله الفطرية أو مجموعة منها ، هو خاصية تأمل الذات والنظر فيه ، إي تلك التي تتأمل اتجاهها الفكري الخاص بها وتركيبها بوصفها إبداعاً)، (خليل احمد، 2001، ص1189) .

الرمزية: لقد عرف الرمز (تحقيق الاتصال الفكري مع بنية الشكل وقيمه الاعتبارية من خلال تحميله رموزاً ذات معانٍ ودلالات تتوافق مع طبيعة الأداء الوظيفي له، فضلاً عما تحويه تلك الرموز من إحياءات قد تكون تجريدية في بعض الأحيان) (الإمام، 2002، ص5)

التقنية : لقد عرفت بأنها (مجموعة الخامات والمواد والآلات والطرائق والوسائل والنظم التي تدخل في العملية التصميمية لأجل أداء خدمة إنسانية ، وان تعدد التقنيات وتختلف باختلاف الأهداف الوظيفية التي تسعى إلى تحقيقها، في مجمل العملية التصميمية). (أياد، 2008، ج2، ص197)

الفصل الثاني الإطار النظري

2-1 مفهوم المحاكاة في التصميم الداخلي المعاصر: يعد مفهوم المحاكاة أحد تلك المفاهيم التي شكلت العمق التاريخي في اللسانيات واللغويات لمجتمعات حضارية وثقافية متنوعة، (ستونليتز، 1982، ص155)، إذ يشير إلى كل التشبيهات والاستعارات والتراكيب البنائية لفن الكلام والشعر عن طريق مقارنة شيء بآخر، (عقيل، 1988، ص58) وعليه وفي كلا الحالتين يجب أن تكون المحاكاة جزءاً من عمليات الاستدعاء والتمثيل العقلي على وفق هيئة معبرة، وسعى الإنسان في نشاطه إلى محاكاة أشكال الطبيعة الحية وتركيباتها منذ القدم وقد ظهر ذلك في تفاصيل المباني. (الوائلي، 2014، ص8)، فبناء الـ(كوخ البدائي) دفع الإنسان إلى استخدام أغصان الأشجار في بنائه مع اعتماد جذوع شجرية قوية في الأركان ذات الأشكال المستديرة والمستدقة النهاية بحيث تحاكي الطبيعة. (البصري، 2008، ص193-195).

وقد عبرت مفاهيم المحاكاة عن رموز وعلاقات وصور بعيدة عن المباشرة كما نقل الواقع حتى أخذت أبعاداً شكلية معقدة غامضة إذ تتطلب فهم وإدراك يُحيل ويقارب إلى المعنى المنشود وترتبط بين الحدث وعناصر الاستعارة، لقد عبر مفهوم المحاكاة عن طريق رأي * (أفلاطون) (بحيث يمكن إرجاع نظرية المحاكاة إلى القرن الرابع قبل الميلاد، ولا سيما الفيلسوف اليوناني أفلاطون (428-347 قبل الميلاد) إذ يقسم (أفلاطون الكون إلى عالم كامل وفقاً لفلسفته المثالية، والتي تتضمن حقائق مطلقة بمعنى أن العالم الطبيعي الموجود هو بمثابة محاكاة عن عالم مشابه لعالم الأمثال، وهو تقليد لأية صورة من الأمثال في الواقع)، (عطية، 1964م، ص84). وبهذا يعبر عن محاكاة الشجرة الطبيعية مع الشجرة الموجودة في العالم المثالي الذي خلقها الله.

يتبين مما سبق أن مفهوم المحاكاة في التصميم الداخلي المعاصر هو ذلك التعبير عن التشبيهات والاستعارات والتركيبات عن طريق مقارنة شيء بآخر، كما أن المحاكاة تضمنت رموزاً وعلاقات وصوراً كما تعني أيضاً إعادة بناء وتركيب الأشكال من المصدر، لتوليد المنجز التصميمي المعاصر من الفكرة التصميمية السابقة، وبالتالي تساهم في بناء عمل إبداعي كما أن المحاكاة عند أفلاطون هي محاكاة الأشياء باعتبار أن العالم الطبيعي الموجود هو عالم مشابه ومماثل للعالم المثالي، وعادة ما يحاول المصمم محاكاة المظاهر الطبيعية، من دون تقليد المعنى. وكما موضح في المخطط (1-2)



مخطط (1-2) يوضح مفهوم المحاكاة من خلال التعبير عن التشبهات أو مقارنة شيء بآخر (تصميم الباحث)

* أفلاطون : هو أرسطوكليس بن أرسطون، يوناني كلاسيكي، رياضياتي، كاتب لعدد من الحوارات الفلسفية، ويعتبر مؤسس لأكاديمية أثينا التي هي أول معهد للتعليم العالي في العالم الغربي، وضع الأسس الأولى للفلسفة الغربية والعلوم، أسلوبه ككاتب واضح في محاوراته السقراطية (نحو ثلاثين محاضرة) التي تتناول مواضيع فلسفية مختلفة: نظرية المعرفة، المنطق، اللغة، الرياضيات، حيث أبدع بها واعتمدها بكل فلسفته حيث علّق على جدار منزله عبارة «لا يدخل علي من ليس مهندساً»، إضافة إلى الميثافيزيقا، الأخلاق والسياسة. <https://www.google.com/search>

وعليه فإن من الممكن أن تتحقق خصائص مفهوم المحاكاة في التصميم الداخلي المعاصر عن طريق الآتي (Rogers 1995، p35)

أ- الالتزام الجدلي الواضح ما بين الفعل الوظيفي والجمالي في التصميم والنابع من رؤية التشبيهات حين تصمم موضوع معين.

ب- اختيار القيم الواضحة لمجموعة البنى التصميمية الشاغلة لفضاء العمل التصميمي والتي تتجلى عن طريق تفعيل الإرادة القصدية للمصمم.

ج - ارتباط الوعي الأدائي لتحقيق البنائية التواصلية للعمل التصميمي وهي علاقة محاكاة بين التركيبات المعبرة عن الوضوح مع البيئة المحيطة، (النجدي، 1992، ص54)

د- لتنظيم البنائي تبعاً لضرورات الإنجاز بالنسبة للفعل التصميمي وما يتحقق على اثر هذه العملية من تداخل وتراكب وانسجام وتباين أشكال التصميم، (كمال عبد، 1980، ص78)

هـ- الاستحضار التصميمي في حدود إطارها التخصصي نحو التطوير وما يتحقق من اثر هذه العملية من الإيحاءات التعبيرية لخاصيات مقروءة ومدركة عن تلك المفردات والتكوينات التصميمية، (فاروق عباس، 1998، ص78)

2-2- الانعكاس الرمزي في تصميم قاعة اجتماع المؤتمرات الكبرى: تؤول الرموز

لغة أو خطوطاً تسجيلية قابلة للقراءة أو الإدراك تقابلها منظومات من الدلالات بمعنى ان شكل ما يرمز لفكرة ما كأن تكون علاقات تصوير مبنية على تكوين الأشكال والمفردات ضمن علاقة دلالية تتجاوز مع الرمز وتركيبه، كما اعتماد الانعكاسات التصميمية المجسمة وصورتها البنائية على التحقيق العمل التصميمي الذي يتسم بالمحاكاة ومتعة التفاعل التصميمي. عبر مضمون المتعة الجمالية الذي يدركه المتلقي ويفهمه لقاعة المؤتمرات الكبرى. (الصفدي، 1986، ص223)، (كما يشكل المعنى من التصميم انعكاس رمزي وموضوع خاضع للتداول عن طريق استخدام الأفكار والمفاهيم القائمة بين الأشكال، معتمداً على خاصية التفاعل بينها عبر العناصر مع بعضها الآخر ضمن التصميم مع دراسة هذا الأثر على المتلقي من خلال قبول واستمرارية التصميم، ويطلق على الأول العلاقات السياقية في التصميم أما الثاني فتشترك معها عن طريق علاقتها في الذاكرة وهذا ما يسمى بالعلاقات الإيحائية)، (فضل صلاح، 1987، ص43)، إذ يستخدمها المصمم كلغة لأدراك وتحفيز المتلقي لاستلامها من اجل تحقيق المتعة بتلقيه إذ تكون شفرة للرمز التصميمي في ذاكرة المتلقي كما تكون المعاني الرمزية كصيغة للتفاعل ومعان

ظاهرة يتوصل إليها المتلقي ، فاللجوء إلى سياق معين مثلاً لاستحضار معان رمزية تكون مرتبطة بعدة مستويات بحيث يمثل عملية البناء للدال أو الرمز الجديد مع المحافظة على الاتصال كهدف نهائي لأجل فهم معنى الانعكاس الرمزي في تقنيات التصميم الداخلي. وبذلك يصنف المعنى الرمزي إلى ثلاثة مستويات معتمداً على فكرة ان المعنى الرمزي لتشكيله يعتمد على محيطه في بيئته (رغد منذر 2002، ص 23) ويكون ذلك من خلال الآتي :

- 1- المعنى التركيبي وهو المعنى الذي يشمل العلاقات الشكلية للرمز.
- 2- المعنى الدلالي ويشير إلى المعايير، أو الفكرة أو الموقف الذي يجسده عنصر ما أو يدل عليه.
- 3- المعنى العملي: وهو المعنى الذي يرتبط الرمز بمستخدميه. لذلك تعتمد التصاميم في الفضاء الداخلي بجانب كبير على حس المتلقي كأساس للتناسق بين الأشكال من خلال ارتباطها برموز وما تظهره من انعكاس تصميمي، فقد يلجأ المصمم إلى اختيار السياق لاستحضار المعاني الرمزية المرتبطة بالشكل التقني، وقد يكون السياق الناتج يحمل مبادئ فكرية معينة يود المصمم استحضارها مما يجعل المتلقي يفهم طبيعة تلك الرموز وانعكاسها الرمزي، أو قد يكون السياق يحمل خصائص معينة من القيم الرمزية (Antoniades 1990,p33)، (إذ تعد التقنية نسق من معارف مستمدة من علوم مختلفة ، وترمي كلها إلى غاية واحدة ، وهي تطوير الانتاج وتنويع وسائله وتحديد دور الإنسان فيه ، وهي بهذا سمة كبيرة من سمات العصر الحالي ، إذ نجد ان(أندريه لالاند) حدد التقنية الحديثة بأنها الوسائل و الطرق والأساليب من حيث عموميتها وعلاقاتها بنمو الحضارة ، لأن التقنية تريد أن تجعل الوجود في انتظام ، هذا من حيث أن الكيفية في التنظيم هي التي تعمل على انسجام الإنتاج ووحدته بين كل المستويات ذات الانعكاس الرمزي في تقنيات التصميم الداخلي المعاصر)، (لالاند، 2008، ص 78) ولهذا ترتبط قدرة المصمم على الإبداع يرتبط في قدرته على الصبر واستعمال كل ما لديه من معارف وخبرات وتقنيات وهذا ما لاحظناه في تصميم الفضاء الداخلي قاعة المؤتمرات الملك عبد الله السابق . إن استعمال التنوع التقني يصبح عاملاً مساعداً في تعزيز نظام العلاقات التصميمية داخل النظام العامل لنواتج التصميمي لأن النظام يتضمن عدداً كبيراً من الأجزاء التي تتفاعل ببعضها وبعض رغم التعقيد والتناقض بين العناصر المتنوعة فهو كنتاج نشاط إنساني يملك شكلاً أو نظاماً معيناً ويقوم بإيصال التجربة الإنسانية ويتأثر بالتحكم الذكي في المواد الأولية وإخضاعها للفكرة ثم العمل على تنظيمها وترتيبها يمثل أبسط مبادئ التقنية المستعملة في بنائه الأفكار الشكلية من أجل إبرازها التي يود المصمم أن يوصلها إلى المتلقي (محمد، 2009، ص 27)

كما تبدأ التقنية في التصميم منذ أن تتفتح الفكرة وتنمو إذ تتخذ صورة وتماسكاً حال التماسها بالمادة، ولا يمكن أن يكون التطور وانعكاسه الرمزي في تقنيات التصميم الداخلي ووجود إبعاد تجسمها في مادة تقبل حدودها وتقبل ما تعرضه عليها وتضم ما تحتويه بل قد يتزامن إقرار نوع التقنية مع ولادة الفكرة ثم تتطور بتطورها، أي أن استخدام المواد الأولية وإخضاعها للفكرة ثم العمل على تنظيمها وترتيبها يمثل

ت	اسم قاعة الاجتماعات	الدولة	تاريخ الإنشاء
1	قاعة المؤتمرات الخاصة لمركز الملك عبد الله	السعودية	2016
2	قاعة مركز عمان للمؤتمرات والمعارض	عمان	2016

أبسط مبادئ التقنية وخصوصاً في فن التصميم الذي ازداد تنامياً وتطوراً.

الفصل الثالث: إجراءات البحث

1-3 منهجية البحث : بعد اطلاع الباحث لمناهج البحث وجد أن هناك أسلوباً يناسب دراسته وهو المنهج (الوصفي تحليلي) بعد اعتماد المؤشرات التي جرى استنباطها من الإطار النظري.

2-3 مجتمع البحث : شمل مجتمع البحث على دراسة الفضاءات الداخلية والمتمثلة بـ (قاعات المؤتمرات الكبرى الخاصة بالقمة العربية) في الخليج العربي وقد تضمنت (3) موزعة بين دول مجلس التعاون الخليجي، وقد تم اعتماد اختيار مجتمع البحث من خلال البحث المتواصل في مواقع البحث الالكتروني. (اختار ثلاث من القاعات) وبذلك يمكن تحديد مجتمع البحث من خلال الجدول (1-3).

جدول (1-3) يوضح مجتمع البحث

3	القاعة الكبرى للمؤتمرات قصر الوطن	الإمارات	2019

3-3 عينة البحث: بما أن الدراسة تبحث عن دور المحاكاة وما تظهره من انعكاسات رمزية في تقنيات التصميم الداخلي المعاصر فقد تم اعتماد الأسلوب الانتقائي القصدي لنماذج العينة التي مثلت مجتمع البحث الأصلي، والبالغ عددها (1) من مجموع (3) قاعات المؤتمرات الكبرى الخاصة بالقمة العربية، أي بنسبة (33.3%) من مجتمع البحث.

والذي تم اختيارها على وفق الشروط والأسباب التي تخدم هدف الدراسة والأقرب إلى تحقيقها فضلاً عن اختيار العينة بالاعتماد على المحاكاة البنائية مع الخصوصية الواضحة للتكوينات التراثية بما تحمله من سمة تعريفية لتصميم الفضاء الداخلي، باعتبار أن الرموز ذات ارتباط مباشر بالموروث الحضاري، فضلاً عن التواصل فكري في التعبير عن المضمون. **أنموذج عينة الدراسة المنتخبة هي: القاعة الكبرى لمركز الملك عبد الله (السعودية) لسنة (2016).**

4-3 أداة البحث التطبيقية: من أجل تحقيق هدف البحث، فقد تم استخدام الباحث الدراسة الاستطلاعية المقصودة عبر شبكة الانترنت وإعداد استمارة تتضمن تحديد محاور التحليل (ينظر للملحق رقم 1) في جمع المعلومات المتعلقة بالبحث.

5-3 صدق الأداة البحثية: لغرض التأكيد من صلاحية وشمولية أداة التحليل، تم التحقق من صدق الأداة المستخدمة بعد استكمال أدوات البحث كافة، ومن ثم عرض استمارة محاور التحليل على مجموعة من الخبراء وبهذا اكتسبت هذه الاستمارة صدقها الظاهري لأغراض تطبيق التحليل.

ثبات الأداة البحثية: تُعد الموضوعية شرطاً أساسياً لطريقة تحليل المضمون، فقد اعتمد الباحث أسلوباً الاتساق بين المحللين إذا تم اختيار محللين خارجيين ممن لهم خبرة في مجال التصميم الداخلي وذلك بتحليل انموذج العينة العينة وبعد التحليل تم استخدام معادلة (كوبر)، لتحديد نسبة الاتفاق كالآتي:

* نسبة الثبات بين المحلل الأول والباحث : 92%

* نسبة الثبات بين المحلل الثاني والباحث : 94%

* نسبة الثبات بين المحلل الأول والثاني : 99%

وبهذا بلغت نسبة معدل معامل الثبات بين المحلل الأول والثاني والباحث 95% كما موضح في الجدول (2-3) الآتي:.

نسبة الثبات بين المحلل الأول والباحث	نسبة الثبات بين المحلل الثاني والباحث	نسبة الثبات بين المحلل الأول والثاني	معدل نسبة الثبات
%92	%94	%99	%95

جدول (2-3) يوضح نسبة معدل معامل الثبات

وصف وتحليل أنموذج العينة

6-3 الوصف العام

القاعة الكبرى في مركز الملك عبد الله الدولي للمؤتمرات، والتي افتتحت عام 2016، تتميز بتصميمها العصري والأنيق، مع مراعاة أحدث المعايير الهندسية والتقنية. مجهزة بأحدث التقنيات السمعية والبصرية، وأنظمة ترجمة فورية متطورة، وشبكات اتصالات عالية السرعة، من أجل استضافة المؤتمرات الدولية والخاصة بالقمة العربية، كما تُعد هذه القاعة من أهم قاعات المؤتمرات للاجتماعات بدولة السعودية. وذلك نظراً لكبر حجم القاعة الذي يقدر بحوالي (1800) متر مربع، بحيث يتسع لكثير من الزوار، كما تتضمن القاعة حوالي (600) مقعد، كما يمتاز الفضاء الداخلي الخاص بالقاعة الكبرى ببناء حديث ومعاصر وذات نظام إنشائي خطي ومركب كذلك أظهر الوصف العام للفضاء الداخلي بأنه ذات هيئة هندسية منتظمة وشكل تصميمي مضلع، مع اعتماد توزيع الأثاث في القاعة بشكل ذات تصميم مضلع حيث أنها تميزت بزخرفتها الإسلامية الهندسية، فضلاً عن جدرانها التي صممت على شكل عقود متكررة ذات الزخارف الإسلامية النافذة والمحاطة بالأعمدة، مع التأكيد على الوصف العام للسقف والجدران ضمن هيكل إنشائي وثنائي ذات مستويات متعددة بالإضافة إلى استخدام خامات متنوعة بألوان وملامس متنوعة، كما وتميزت أرضية القاعة المغطاة بسجاد الكاربت ذات لون واحد مع الاعتماد زخارف وسطية، كذلك برز الوصف العام للأرضية والأثاث اعتماد المصمم الداخلي أيضاً إلى خامات متنوعة ذات ألوان وملامس متنوعة هذا بالإضافة إلى إظهار العلامات الدالة واللوحات التعريفية للفضاء الداخلي، كما اعتمد المصمم الداخلي على التركيز للإضاءة الصناعية بجميع أنواعها العامة والمركزة بالإضافة إلى الإضاءة الطبيعية في بعض جوانب القاعة، بينما تضمن سقف القاعة ثريا ذات شكل مضلع بالإضافة إلى تدلي

الإضاءة الصناعية بشكل تصميم مشابه للфанوس، فضلاً عن تميز تصاميم السقف بمستويين متنوعين من السقوف الثانوية وبمركز مضلع محاط بأجزاء مربعة والمتضمنة على إضاءة صناعية متنوعة، مع تأكيد المصمم الداخلي ضمن الوصف العام على استخدام المكملات التزيينية ذات الغرض النفعي والجمالي والتي أظهرت منسجمة مع الفضاء الداخلي كاستخدام النقوش والزخارف الجدارية بشكل عام، كذلك تضمنت القاعة الكبرى على شاشات تلفازية بأحجام كبيرة موزعة في جميع الجوانب. (المصدر <https://ar.wikipedia.org/wiki>) .

3-7:- تحليل النموذج الأول الفضاء الداخلي للقاعة الكبرى الخاصة لمركز الملك عبد الله في (السعودية - جدة)

ثانياً: التحليل

المحور الرئيسي: مفهوم المحاكاة في التصميم الداخلي المعاصر (كدراسة حالة للقاعة الكبرى الخاصة لمركز الملك عبد العزيز في (السعودية - جدة)

لقد عبرت الانعكاسات التصميمية المجسمة وصورتها البنائية وما تحققه من الصورة البنائية في التصميم الداخلي من خلال عدة اعتبارات بحيث ارتبطت بالجانب التصميمي من خلال دراسة المصمم إلى الشكل التصميمي للتعبير عن أية فكرة تصميمية بحيث أظهرت متحققة في تصاميم السقوف والأرضيات كما في الشكل (3-1)، (3-3)، (3-5) مع التحقيق نسبياً في تصاميم الأثاث كما في الشكل (6-3)، في حين كانت غير متحققة في تصاميم الأرضيات باعتبارها تمثل من الثوابت والركائز ويكون ذلك من خلال العلاقات التصميمية المترابطة والذي كانت متحققة في تصاميم السقوف والجدران كما في الشكل (3-1)، (3-4) مع تحقيقها نسبياً في تصاميم الأرضيات والأثاث كما في الشكل (6-3)

كذلك يعد الانعكاس الرمزي في تقنيات التصميم الداخلي المعاصر بكونه المعنى الذي يشمل العلاقات الشكلية المبنية على التناسق بين الأشكال من خلال ارتباطها برموز والتي عبر عنها بشكل واضح ومتحقق في تصاميم السقوف والجدران والأثاث لقاعة المؤتمرات الكبرى كما في الشكل (3-1)، مع ملاحظة عدم تحقيق ذلك في تصاميم الأرضيات كما في الشكل (3-6)، مما يشير إلى الفكرة التصميمية الذي يجسده من خلال استحضار المعاني الرمزية المرتبطة بالشكل التقني المتحقق بشكل واضح في تصاميم السقف والجدران والأثاث كما في الشكل (3-3)، مع عدم تحقق ذلك في تصاميم الأرضيات كما في الشكل (3-6) كما أظهر فن التصميم ضمن لغة تصميمية وذلك لأدراك وتحفيز المتلقي حيث أظهر التحقق واضحاً في المحددات التصميمية والأثاث كما في الشكل (3-4)،

كما اظهر العمل التصميمي الذي يتسم بالمحاكاة ومتعة التفاعل التصميمي ضمن رؤيا معاصره بما يملكه من القيمة الجمالية المدروسة في الفضاء المتقن ذات الأنواع المعبرة عن المتعة الجمالية بحيث يدركه المتلقي ويفهمه والتي أظهرت متحققة في تصاميم السقوف والأرضيات كما في الشكل (3-1)،(3-3)،(3-5) بينما كانت متحققة بشكل نسبي في تصاميم الأرضيات والأثاث كما في الشكل(3-6) بحيث كان لها تأثير مباشر في تحقيق متعة التفاعل المبني على الإدراك للمثيرات، من خلال الإحساس بها بشكل متحقق في تصاميم المحددات الداخلية لقاعة المؤتمرات الكبرى كما في الشكل(3-3)،(3-5)،(3-6) بينما كانت متحققة بشكل نسبي في تصاميم الأرضيات والأثاث كما في الشكل (3-6)،(3-2) أما النسق المعماري المبني على الحل الأفضل لتنفيذ التصميم الداخلي فقد اظهر متحققا في تصاميم السقوف والجدران كما في الشكل (3-1)،(3-4)بينما كانت متحققا بشكل نسبي في تصاميم الأرضيات والأثاث.مع ملاحظة المتعة التصميمية للمعاني من خلال ترابط الوظيفة بالجمال وكذلك الشكل بالوظيفة في تصميم قاعة المؤتمرات الكبرى حيث برز تحقيقها بشكل واضح في تصاميم المحددات الداخلية كما في الشكل(3-5)

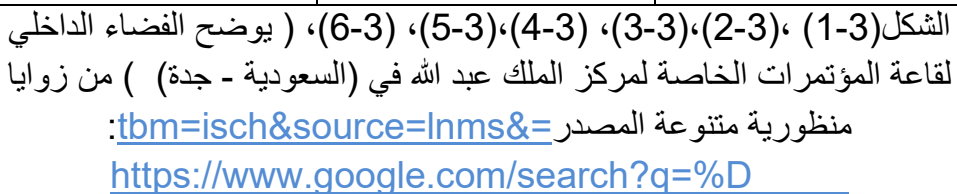
كما أظهرت القدرة التصميمية بين العمل التقني ونتاجه الشكلي احد المفاهيم التي برزت في تصاميم الحداثة كمحاولة لربط العناصر ضمن علاقات على جميع المستويات من اجل إنجاز تصاميم مترابطة مع موقع العمل التقني المدروس لقاعة المؤتمرات الكبرى بينما ظهرت التصميم بصورة متحققة في تصاميم السقوف والجدران كما في الشكل (3-1)،(3-4)، في حين كان تحقيقها نسبيا في تصاميم الأرضيات والأثاث كما في الشكل (3-6)، بشكل مؤثره في خصائصها مع وضوح شكل العمل التقني العام من خلال مجموعة من الخصائص المتمثلة وهي (المحاكاة،الرمزية،التوازن،الانسجام،،الهيمنة)، بينما أظهرت المحاكاة التصميمية بصورة متحققة في تصاميم الجدران والسقوف والأثاث كما في الشكل(3-4) مع ملاحظة تحقيقها نسبيا في تصاميم الأرضيات كما في الشكل(3-5)، كذلك ظهرت الرمزية التصميمية بصورة متحققة في تصاميم الجدران والسقوف والأثاث كما في الشكل (1-3)، في حين كان التحقيق نسبيا ذلك في تصاميم الأرضيات كما في الشكل(3-6)، بينما ظهرت التوازن التصميمي بصورة متحققة في تصاميم المحددات الداخلية كما في الشكل(3-4)، كذلك برز الانسجام التصميمي بصورة متحققة في تصاميم المحددات الداخلية كما في الشكل(3-3)، في حين ظهرت الهيمنة التصميمية بصورة متحققة في تصاميم السقوف والجدران كما في الشكل(3-3) بينما كان تحقيقها

نسبياً في تصاميم والأثاث كما في الشكل (3-6) في حين لم يتحقق ذلك في تصاميم الأرضيات كما في الشكل (3-2)

كذلك ان خيارات الفعل التصميمي والتقني وما يحققه من حاجه رمزية وما يظهره في تصاميم تقنيات الفضاء الداخلي تمثل جزء ،مرتبطا ذات استجابة معبرة عن العملية التصميمية فضلا عن القيمة المرتبطة بخيارات الفعل التصميمي والتقني لقاعة المؤتمرات الكبرى ،والذي كانت متحققة بصورة نسبياً في تصاميم السقوف والجدران كما في الشكل (3-1)، (3-3)، بينما كان تحقيقها نسبياً في تصاميم الأرضيات والأثاث كما في الشكل (3-6)،

في حين برز العمل المبدع الذي يؤدي الغرض التصميمي ليمنحها البعد الدلالي الذي يختزنه في التصميم الداخلي لقاعة المؤتمرات الكبرى حيث أنها أظهرت متحققة في تصاميم الجدران والسقوف والأثاث كما في الشكل (3-3)، في حين ; كان تحقيقها نسبياً في تصاميم الأرضيات كما في الشكل (3-6)

كذلك اقترنت القيم الرمزية ذات الجمالية التراثية في التصميم الداخلي ضمن مجموعة من الأجزاء التي يتركب منها التصميم التقني ذات الجمال تصميمي ذو المعنى والمضمون المترابط في جميع أجزائه المتحققة لقاعة المؤتمرات الكبرى لاسيما في تصاميم السقوف والجدران كما في الشكل (3-1) ، بينما كان التحقيق نسبياً في تصاميم الأرضيات كما في الشكل (3-6)، في حين تبين انه غير واضح التحقق في تصاميم الأثاث كما في الشكل (3-2)، كما عبرت المحاكاة وانعكاسها الرمزي من خلال الإثارة والجاذبية التصميمية لقاعة المؤتمرات الكبرى بشكل متحقق في تصاميم السقوف والجدران كما في الشكل (3-4)، (3-1)، بينما كان التحقيق نسبياً في تصاميم الأرضيات والأثاث كما في الشكل (3-12)، لكونها اعتمدت على استحضار القيم الرمزية ذات الدلالة المعبرة من خلال علاماتها الرمزية التي يبدعها خيال المصمم بشكل متحقق في تصميم السقوف والجدران والأثاث كما في الشكل (3-3). بينما لم تتحقق في تصاميم الأرضيات كما في الشكل (3-6)



1- استند المصمم الداخلي إلى دراسة المحاكاة على أساس المتشابهات المتكررة للبنى التصميمية الآتي أظهرت فكرة الإيحاءات التعبيرية لخاصيات مقروءة ومدركة، من خلال عوامل التصميم المتميز ذات الأداء العالي كما برزت المفردات والتكوينات التصميمية المعاصرة ضمن المحددات الداخلية لقاعة المؤتمرات الخاصة لمركز الملك عبد الله .

{ 601 }

3 - أستاذ المصمم إلى اعتماد الانعكاسات التصميمية المجسمة وصورتها البنائية على التحقيق العمل التصميمي الذي يتسم بالمحاكاة ومتعة التفاعل التصميمي . عبر مضمون المتعة الجمالية الذي يدركه المتلقي ويفهمه لقاعة المؤتمرات الكبرى .

4- عبر مضمون الانعكاس الرمزي في تقنيات التصميم الداخلي المعاصر من خلال التناسق بين الأشكال وارتباطها الذي برز استحضار المعاني الرمزية المرتبطة بالشكل التقني لقاعة المؤتمرات الكبرى من خلال دراسة المصمم إلى اللغة تصميمية وذلك لأدراك وتحفيز المتلقي.

5- برزت فكرة المصمم الداخلي من الإشارة إلى دراسة دور التميز التصميمي المبني على إظهار التنوع التصميمي ذات الانعكاسات التصميمية ضمن المحددات الداخلية لقاعة المؤتمرات الخاصة لمركز الملك عبد الله السعودية، وذلك باستخدام أشكال تصميمية معاصرة ومتنوعة ضمن تصاميم السقوف والجدران ذات التعبير التصميمي المعاصر والجديد، من خلال التأكيد على التوظيف المدروس للتقنيات ذات الأساليب المتطورة كحلول للمشكلات التصميمية المبنية على التفكير الإنتاجي، فضلاً عن اعتماد المصمم الداخلي على صفات الأصالة المبنية على الجودة التصميمية في تحقق إظهار مما أظهرت مؤشرات النجاح ضمن المحددات الداخلية لقاعة المؤتمرات الخاصة لمركز الملك عبد الله السعودية.

2-4 الاستنتاجات:

- 1- يتأثر مفهوم المحاكاة على أساس المتشابهات المتكررة للبنى التصميمية لكونها تمثل تعبيراً عن رموزاً وعلاقات وصوراً مكونة أبعاداً شكلية لقاعات المؤتمرات الكبرى
- 2- تعتمد دراسة التطور الفكري المبني على المستوى التاريخي في تصميم الفضاءات الداخلية لقاعات المؤتمرات الكبرى من أكثر المواضيع اشتغالاً في كل العصر.
- 3- تركز دراسة الانعكاسات التصميمية المجسمة وصورتها البنائية في التصميم الداخلي من خلال دراسة المصمم للقاعات الكبرى الخاصة للمؤتمرات والتي تتمثل بالثوابت والمرتكزات.
- 4- ينعكس العمل التصميمي الذي يتسم بالمحاكاة ومتعة التفاعل التصميمي في التصميم الداخلي المعاصر لقاعات المؤتمرات الكبرى ضمن رؤيا معاصره وذلك لما يملكه من قيمة جمالية مدروسة في الفضاء الداخلي المُتَقَن.
- 5- اعتماد مواد ذكية وتقنيات حديثة، في الفضاءات الداخلية لما تحظى من خصائص وظيفية وجمالية لتحقيق الأداء الوظيفي.

3-4 التوصيات لقد أسفرت نتائج واستنتاجات الدراسة البحثية عن مجموعة من التوصيات يمكن إجمالها بما يأتي:

1- توصي الدراسة البحثية بالتركيز على معرفة المصمم الداخلي على جميع الجوانب التصميمية وذلك من خلال اطلاع المصممين والحرفيين على أحدث البنى الإبداعية للتقنيات التصميمية وذلك لتتنوع لديه الناحية الفكرية والتصورات ذهنية لتصاميم حديثة ومبدعة ولتتيح له التحرر من التصاميم التقليدية، مع الاستفادة من التجارب التصميمية العربية بما تحتوي من أصالة في الموروث ذات الجودة الواضحة في البناء التصميمي.

2- توصي الدراسة البحثية بإجراء دراسة بشأن استخدام المواد والتقنيات الحديثة، وتأثيرها على الأساليب التنظيمية للعناصر المعمارية ضمن علاقات مدروسة فكرياً وتصميمياً في القاعات الكبرى الخاصة للمؤتمرات.

4-4 المقترحات المستقبلية: لقد مهدت الاستنتاجات والتوصيات التي أشارت إليها الدراسة البحثية إلى مقترحات ودراسات مستقبلية، وقد كانت كما يأتي:

1- الدور الجمالية للمحاكاة في التصميم الداخلي الإسلامي.

2- تداولية المحاكاة وانعكاسها في بنية الفضاء الداخلي المعاصر.

المصادر والمراجع

❖ القرآن الكريم.

أولاً: الكتب العربية والاطاريح

(1) ابن منظور محمد بن مكرم بن علي، **لسان العرب**، تهذيب اللغة للزهري، دار المعارف، 1961، ص 657.

(2) الشمري، علي داود ناصر، الإزاحة في العمارة، رسالة ماجستير، قسم الهندسة المعمارية، الجامعة التكنولوجية، العراق، 2008.

(3) الإمام، علاء الدين كاظم منصور، البنية الشكلية للأبواب وأبعادها الرمزية في التصميم الداخلي

لعمادات كليات بغداد، كلية الفنون الجميلة، رسالة ماجستير جامعة بغداد، قسم التصميم الداخلي، 2002.

(4) خليل احمد . موسوعة لالاند الفلسفية . المجلد الأول . الطبعة الثانية . منشورات عويدات . بيروت . باريس . 2001م .

- (5) الحسيني، أياد حسين عبد الله، فن التصميم الفلسفة النظرية التطبيق، ج2، دائرة الثقافة والإعلام، ط1، الشارقة، 2008.
- (6) جيروم ستولنيز، النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، 1982، ص397.
- (7) لالاند، اندريه، موسوعة لالاند الفلسفية، معجم مصطلحات الفلسفة النقدية والتقنية، مج3، تعريب خليل احمد خليل، إشراف، احمد عويدات، منشورات عويدات، بيروت- لبنان، 2008،
- (8) عقيل مهدي يوسف، الجمالية بين الذوق والفكر، ط1، مطبعة سلمى الفنية الحديثة، بغداد. 1988.
- (9) عطية عامر، النقد المسرحي عند اليونان، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، لبنان. 1964.
- (10) كمال عيد : جماليات الفنون، الموسوعة الصغيرة، العدد (69)، دار الجاحظ للنشر، بغداد، 1980م.
- (11) صلاح فضل، "النظرية البنائية في النقد الأدبي"، وزارة الثقافة والأعلام، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، 1987.
- (12) رغد منذر احمد، دلالات الرموز في تصميم الملصق السياسي، (ت،د) العراق، بغداد، 2022.
- (13) فاروق عباس : التصميم المعماري، ط1، جامعة الاسكندرية، 1998م.
- (14) محمد جار الله توفيق القيم الجمالية في تصاميم الرياضة المعمارية وعلاقتها بالتصميم الداخلي كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد ماجستير 2009.
- (15) البصري، إيلاف سعد علي، وظيفة الإبلاغ في الرسوم الجدارية العراقية والمصرية القديمة، دراسة تحليلية مقارنة، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 2008.
- (16) الصفدي، استراتيجية التسمية في نظم الأنظمة المعرفية، دار الشؤون الثقافية العالمية، ط2، العراق، بغداد، 1986.
- النجدي، د. حازم راشد: منهجية التصميم المعماري، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، 1992م.
- (17) الوائلي، شيماء كامل داخل، الاستعارة في الصورة الافتراضية للإعلان التجاري، أطروحة دكتوراه في فلسفة التصميم الطباعي، قسم التصميم، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، بغداد، 2014.

ثانياً: المصادر والمراجع الأجنبية

- 18)- Antoniades. Anthony. "Poetics of Architecture. Theory of Design". Van Nostrand Reinhold. New York. 1990. 20
- 19) Rogers .R , 'Cities for a small planet' , edited by Philip Gumuchjam. Faber and Faber Limited 1995.

تحولات التفكير النقدي في التصميم الكرافيكي المعاصر مقاربة "
"سيمولوجية في ضوء التكامل بين العلامة البصرية والتقنية
"Transformations of critical thinking in
contemporary graphic design: a semiological
approach in light of the integration between the
visual mark and technology "

مظفر كاظم حميد خفيف

وزارة التربية و التعليم ، مديرية تربية – واسط

MuzaffarKazim Hamid Khafif

Ministry of Education, Directorate of Education -

Wasit mudhafar.kadhumi2304p@cofarts.uobaghdad.edu.iq

د. نصيف جاسم محمد

جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة

Dr. NassifJassim Muhammad

University of Baghdad, College of Fine Arts

dr.nsiyf@cofarts.uobaghdad.edu.iq

الكلمات المفتاحية: التفكير النقدي البصري، الذكاء الاصطناعي التوليدي، العلامة
البصرية الرقمية
ملخص البحث

ينطلق هذا البحث من مسالة موقع التفكير النقدي داخل البيئة السيميولوجية للتصميم الكرافيكي المعاصر، إذ لا يُقارب التفكير النقدي بوصفه ممارسة لاحقة للفعل التصميمي، بل كأداة مكوّنة تتشكّل داخل البنية الرمزية-التقنية للعلامة. يُحلّ البحث كفاءات اشتغال العلامة البصرية ضمن أنظمة خوارزمية تعيد توليد المعنى من داخل نماذج إحصائية وإدراكية، بما يحوّل التصميم من وظيفة تواصلية إلى نظام توليدي مشفّر يُعيد تموضع المصمم كطرف داخل بنية تشغيل معرفي. يقارب البحث التحول من التمثيل إلى التوليد، ويُظهر كيف أنّ التفكير النقدي يُفعل من خلال مسالة الآليات التي تُنتج العلامة لا فقط قراءتها، ويعتمد في ذلك على تحليل ثلاث عينات كرافيكية توليدية، قُرئت وفق محاور سيميولوجية-تقنية مركبة. وقد تمّ تحليل اشتغال العلامة

كبنية تأويلية، ورصد أثر الوسيط الخوارزمي في تنظيم الإدراك، وتفكيك العلاقات الرمزية بين التصميم والمتلقي. أظهرت النتائج أن التفكير النقدي يتجلى في تعقيد شروط ظهوره، وأن الخوارزميات توزع إمكانية تأويلها. كما بينت أن التصميم التوليدي يُعيد موضوعة المصمم داخل النظام، ويحوّل المتلقي إلى فاعل إدراكي مشروط بالبنية البرمجية. وقد خلصت الدراسة إلى أن الرموز المشبعة بالذاكرة الجمعية تُستعاد هنا كمجالات مقاومة إدراكية، لا كعناصر بصرية فقط. يوصي البحث بضرورة إدماج مناهج تحليلية جديدة في دراسة التصميم الكرافيكي، تتعامل مع الذكاء الاصطناعي كأداة إبستمولوجية، وتعيد فهم العلامة ضمن بنيتها التكوينية، لا سطحها الدلالي، بما يعزز من حضور التفكير النقدي كممارسة بنيوية داخل الحقل التصميمي المعاصر.

Keywords: Visual critical thinking, generative artificial intelligence, digital visual mark

Abstract

This research investigates the position of critical thinking within the semiological environment of contemporary graphic design. Rather than treating critical thinking as a post-design evaluative act, it is approached as a generative function embedded within the symbolic–technical structure of the visual mark. The study examines how visual signs operate within algorithmic systems that regenerate meaning from statistical and perceptual models, thereby transforming design from a communicative function into an encoded generative system that repositions the designer as an active node within a knowledge-based operating structure. By analyzing the shift from representation to generation, the research explores how critical thinking is activated through questioning the conditions that produce the sign—not merely its interpretation. It applies a semiological–computational framework to three generative graphic design samples, investigating how the sign operates as a dynamic interpretive field, how the computational medium reshapes

perception, and how the relationship between design and viewer is constructed through layered symbolic structures. Findings demonstrate that critical thinking does not emerge from the complexity of form, but from the complexity of its emergence. Algorithms not only generate images but regulate the interpretive field. Generative design reconfigures the designer's role within the system and transforms the viewer into an interpretive agent, whose visual cognition is conditioned by the logic of the machine. Moreover, culturally encoded symbols are reactivated not as decorative elements but as sites of perceptual resistance. The study recommends the integration of new analytic methodologies in design education—those that approach artificial intelligence as an epistemological tool—and calls for a redefinition of the visual sign as a generative structure rather than a semantic surface, to establish critical thinking as a foundational practice within the contemporary graphic design field.

الفصل الأول

أولاً : مشكلة البحث

يتنامى التفكير النقدي في التصميم الكرافيكي المعاصر بوصفه ممارسة معرفية تتخلل البنى البصرية وتعيد تأطيرها ضمن شبكة من العلاقات المفهومية والوسائطية، لا يتخذ هذا التفكير موقعاً خارجياً تجاه العلامة إذ يتشكل داخل نسيجها بوصفه جزءاً من آليات إنتاجها، كما تُبنى القراءة النقدية للمنجز الكرافيكي من خلال تشابك العلامة مع سياقاتها الثقافية، وتراكبها مع التكوينات الإدراكية للمُتلقي. يصبح التفكير النقدي هنا فعلاً تأويلياً يتحرك عبر مستويات الدلالة، مستنداً إلى تحليل البنية البصرية كحقل دينامي لا ينفصل عن شروطه التقنية والتواصلية. ينشأ التفاعل بين العلامة والمُدركات الحسية من خلال أنساق سيميائية تتصف بالتحوّل المستمر، حيث تتوزع الوظيفة الرمزية للعنصر الكرافيكي على طبقات متداخلة من الفهم، ولا تُحتزل في وحدة دلالية مباشرة. يستدعي هذا التكوين نمطاً من التفكير يقوم على الكشف التدريجي عن شبكة القيم التي تُؤطر العلامة ضمن بيئتها التكنولوجية. يتقدم الذكاء الاصطناعي في هذا

السياق كقوة تنظيمية تولّد إمكانات تصميمية يساهم في توجيه تمثّلاتها وتوزيع دلالاتها، ويعيد ترتيب العلاقة بين التكوين البصري وفاعلية التلقي. يتأسس البحث داخل هذا النسق بوصفه مشروعًا لقراءة تحولات التفكير النقدي كممارسة بنوية ترتبط بالتحليل السيميائي من جهة اشتغالها كآلية لتوليد المعنى في ظل بيئة تصميمية تتسم بالتراكب بين التقنية والإدراك ، ومن هنا تتبلور مشكلة البحث : الكشف عن الكيفية التي يتم بها تفعيل التفكير النقدي ضمن البنية السيميولوجية للتصميم الكرافيكي المعاصر، باعتباره أداة معرفية تؤطر إنتاج المعنى في ظل تكامل العلامة البصرية مع الوسائط الذكية.

ثانياً: أهمية البحث

تتمثل أهمية البحث في تأطير التفكير النقدي كعنصر بنوي داخل العملية التصميمية، وتحليل تحولات اشتغال العلامة البصرية ضمن سياقات سيميولوجية معاصرة تتداخل فيها التقنية مع الإدراك والمعنى .

ثالثاً: هدف البحث

يسعى البحث إلى تفكيك آليات التفكير النقدي في التصميم الكرافيكي، واستكشاف كيفية تشكّله ضمن البنى السيميائية للعلامة في ظل تكاملها مع الوسائط الرقمية والذكاء الاصطناعي .

رابعاً: حدود البحث

- **الحد الموضوعي:** ينحصر البحث في تحليل تحولات التفكير النقدي داخل بنية التصميم الكرافيكي المعاصر، بالتركيز على اشتغال العلامة البصرية من منظور سيميولوجي، وعلى تكاملها المفاهيمي مع الوسائط التفاعلية والذكاء الاصطناعي كحاملات للمعنى لا كوسائط ناقلة فقط.
- **الحد الزمني:** يتحدد الإطار الزمني للبحث منذ بدايات العقد الثالث من القرن الحادي والعشرين (2020-2025)، وهي المرحلة التي شهدت تصعيّدًا نوعيًا في استثمار الذكاء الاصطناعي ضمن الخطاب البصري، وتحولًا لافتًا في طبيعة العلاقة بين المصمم والمحتوى والوسيط.
- **الحد المكاني:** يتركّز البحث في السياقات التصميمية ذات الامتداد العربي والدولي، مع استحضار نماذج من الإنتاج الكرافيكي الرقمي المعاصر المتداول في الفضاءات الاتصالية (منصات، حملات، واجهات بصرية)، بوصفها وحدات دلالية تُقارب عبر منظور سيميائي ونقدي دون انحصار في حقل جغرافي مغلق .

خامساً: تحديد المصطلحات

1. التفكير النقدي

- **التعريف اللغوي:** جاء في "لسان العرب" أن النقد هو تمييز الجيد من الرديء، ومنه "نقد الدراهم"، أي فصل الزائف من الصحيح؛ والنقد في الفكر هو غربلة المعاني وتمحيصها بغرض التثبيت أو التفكيك. (ابن منظور، محمد بن مكرم، 2003)

- **التعريف الاصطلاحي:** هو فعل عقلي تأملي يستند إلى التحليل والتقييم، يتجه نحو مساءلة الأفكار والمعطيات ضمن سياقها البنائي، ويهدف إلى توليد فهم مركب يستند إلى أدلة واستدلالات منطقية. (Németh, 2022.p3)

- **التعريف الإجرائي:** هو ممارسة معرفية داخل المنجز الكرافيكي، تعمل على تحليل البنية البصرية من داخلها، من خلال تتبع العلاقات الرمزية والتقنية للعلامة، والكشف عن التكوينات التي تنتج المعنى في سياق الوسائط المعاصرة.

2. السيميولوجيا (Semiology)

- **التعريف اللغوي:** مشتقة من "سيماء"، أي العلامة، وقد وردت في القرآن الكريم: ﴿سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِمْ﴾ [الفتح: 29]، أي علامتهم الظاهرة (ابن منظور، 2003، ص432)

- **التعريف الاصطلاحي:** علم يدرس أنظمة العلامات داخل البنى الثقافية واللغوية، ويحلل كيفية إنتاج المعنى من خلال تواسج الدوال والمدلولات، وفق أنظمة قائمة على الاختلاف والعلاقات التركيبية. (دي سوسير، فرييدنان، 1985، ص217)

- **التعريف الإجرائي:** أداة تحليلية تُستخدم لفهم اشتغال العلامة البصرية في التصميم الكرافيكي من خلال تتبع طبقاتها الدلالية والبنائية، وقراءتها كنص متعدد الرموز تُعاد برمجته ضمن النسق الثقافي والتقني المعاصر.

3. العلامة البصرية

- **التعريف اللغوي:** العلامة من "عَلَم" وهي الأثر المميز، ومنه قولهم "جعلت على الباب علامة"، أي شيئاً يدل عليه. (مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، 2005، ص233)

- **التعريف الاصطلاحي:** وحدة دلالية تُقرأ ضمن منظومة سيميائية، تتكون من عنصر مادي (الدال) يرتبط بمفهوم إدراكي أو ثقافي (المدلول)، وثُفهم ضمن سياقها التواصل. (يوري لوتمان، 1989، ص301)

- **التعريف الإجرائي:** هي البنية التكوينية داخل المنجز الكرافيكي التي تُنتج المعنى من خلال التواشج بين الشكل واللون والمساحة والنص، وتُقرأ ضمن الحقل التأويلي للوسيط البصري المعاصر.

4. الذكاء الاصطناعي

- **التعريف اللغوي:** الذكاء من "ذكا" وهو الفطنة والحدّة في الإدراك، والاصطناع من "صنع"، أي توليد الشيء على غير مثال. (ابن منظور, 2003، ص521)
- **التعريف الاصطلاحي:** مجموعة من النظم الحاسوبية القادرة على محاكاة عمليات التفكير البشري كالتعلم، التقييم، الاستنتاج، عبر خوارزميات تمكّنها من أداء مهام معقدة. (Nasser Ibrahim Saleh Al-Dulaimi, 2024.p145)
- **التعريف الإجرائي:** نسق خوارزمي فاعل داخل بيئة التصميم الكرافيكي، يُعاد من خلاله تنظيم البنية البصرية وفق مدخلات معرفية رقمية تُنتج طبقات جديدة من الدلالة تتجاوز النماذج الإدراكية التقليدية.

الفصل الثاني (الإطار النظري)

المبحث الأول (التفكير النقدي والسيميولوجيا البصرية في الخطاب الكرافيكي)

1.1: التأسيس المفاهيمي للتفكير النقدي كفعل إدراكي مركّب

يتجاوز التفكير النقدي طبيعته كمهارة معرفية تُكتسب عبر التكرار أو المران إلى كونه بنية عقلية تتكوّن عبر الممارسة التأويلية في الحقول الرمزية. لا يتموضع هذا النمط من التفكير داخل ثنائية الحكم أو الشك، إذ يتشكل في موقع يستنفر فيه اللغة، والدلالة، والافتراض، ضمن حركة تحليلية تستنطق البنية لا ظاهرها. في التصميم الكرافيكي يُعاد إنتاج التفكير النقدي من داخل الخطاب البصري، عبر فعل تأملي يُسائل العلاقات المضمرّة التي تنسج المعنى من داخل الصورة، والخط، والفراغ، والزمن. (Zayed, 2024.p12)

1.2: العلامة البصرية بوصفها وحدة تأويلية لا اختزالية

تتشكل العلامة البصرية داخل النسق الكرافيكي من خلال تواشج الدال البصري مع الحقول المرجعية التي تُفعلها، إذ لا تُختزل في تمثيل مباشر لمدلول قارّ بل تُعاد قراءتها بوصفها مركزاً دينامياً للعلاقات الدلالية. في هذا التكوين، تظهر السيميولوجيا كحقل إبستمولوجي يسعى إلى تحليل أنماط إنتاجها ضمن نسق من القيم المتحوّلة. العلامة هنا تعد بنية تنتج المعنى عبر نظام علاقتي يتأسس على الاختلاف والتكرار وإعادة التوضع داخل السياق. (المالكي، آيات مجيد أسعد, 2019، ص51)

1.3: البنية السيميائية في التصميم: من التمثيل إلى التكوّن

حين يُقرأ الخطاب الكرافيكي من منظور سيميائي، يغدو التصميم حدثاً دلاليّاً لا بنية بصرية مغلقة. فكل عنصر داخل التكوين البصري ينتمي إلى شبكة من العلاقات التي تُنتج معناه في لحظة التلقي، وليس في لحظة التصميم فقط. كما يُعاد تنظيم الفضاء البصري ليُقرأ بوصفه نصّاً متعدد الطبقات، تُكون فيه الدلالة من خلال أنظمة الترميز والإزاحة والتأجيل. في هذا المستوى، يصبح التفكير النقدي هو ما يُفعل العلامة لا ما يفسرها، ويعيد توجيهها من كونها تمثيلاً إلى كونها تكويناً مفتوحاً لاكتشاف إمكانات المعنى. (Udris-Borodavko, 2023, p32)

1.4: التصميم الكرافيكي كمجال تأويلي لا كوظيفة بصرية

يتبدى التصميم الكرافيكي كخطاب متعدد الطبقات، لا يتحقق إلا من خلال استثمار التفكير النقدي في قراءته. إذ لا تكتمل وظيفة العلامة داخل التصميم إلا حين تُعاد قراءتها في سياقها الثقافي والتقني، وهو ما لا يتحقق دون نمط إدراكي قادر على تفكيك المشفر، واستنتاج اللامرئي، وبناء شبكات تأويل لا تُستنفد في الفهم الأولي. بهذا المعنى يكون التفكير النقدي شرطاً لإنتاج وعي تصميمي يُعيد بناء العلاقات بين الصورة والمحتوى والسياق. (جرجيس نعمة، 2022، ص 63)

1.5: اشتغال التفكير النقدي في تحليل نموذج كرافيكي معاصر

في أحد التصميمات البصرية التي أنتجت مؤخراً ضمن حملة "تصوّر الاستدامة" التي أطلقتها منظمة الأمم المتحدة للبيئة (UNEP) عام 2023، يُلاحظ كيف يتداخل الخط الإيحائي مع اللون المحايد ضمن تكوين بصري يتبنّى مبدأ الاختزال الموجّه. يتكون التصميم من دائرة مفتوحة الطرفين، تتوسطها شجرة متناهية الشفافية، بينما يتلاشى النص نحو الهامش الأسفل. (less is not empty): (الشكل 1)



نُقرأ العلامة هنا كحدث بصري مفتوح على التأويل، يتشكل من تواشج المساحات السلبية مع التكوين العضوي. في هذا السياق، يصبح التفكير النقدي أداة للكشف عن علاقات التوتر بين الامتلاء والفراغ، بين الحضور الصامت للكلمة، والظهور الشفاف للشجرة، مما يُعيد تنظيم المعنى ضمن نظام بصري غير خطي. تُعيد القراءة السيميائية لهذا النموذج ترتيب وظائف العناصر: اللون يُفعل كدالً على الصمت البيئي، فيما تُستبدل الهوية النصية بالشعار المختزل، لتنتج حالة من التواطؤ الإدراكي بين المتلقي والنص البصري، (Morra, 2024, p17) تشكّل بحد ذاتها بنية نقدية ضمنية تدفع المتلقي إلى إعادة التفكير في ما يُعرض عليه. بهذا المعنى، يتحوّل التصميم الكرافيكي من كونه وسيلة تواصل إلى كونه أداة اشتباك معرفي، تُمارس فيها القراءة بوصفها نشاطاً نقدياً لا مجرد استقبال، وتتحقق فيها العلامة البصرية كخطاب يُعاد إنتاجه داخلها.

1.6: تحليل نموذج كرافيكي عربي: حملة "اقرأ بلغة الضوء" (السعودية 2022)
أطلقت وزارة الثقافة السعودية بالتعاون مع الهيئة الملكية لمدينة الرياض عام 2022 حملة بصرية بعنوان "اقرأ بلغة الضوء" ضمن مشروع تفعيل المكتبات العامة، (الشكل 2) وتم خلالها عرض تصاميم تفاعلية على واجهات ناطحات سحاب، تتضمن مقاطع متقطعة من عناوين كتب عربية كلاسيكية وحديثة، تظهر بخط عربي متحوّل يندمج تدريجياً مع شبكات ضوئية تتحرك وفق إيقاع رقمي حسي. (Valdez, 2024, p38)



في هذا التصميم الكرافيكي، تُفَعِّل العلامة البصرية بوصفها نقطة التقاء بين الذاكرة النصية والمحيط المعماري-الرقمي، حيث يُستثار الكتاب بوصفه بنية دلالية داخل فضاء بصري متحوّل. الحروف هنا تعمل كأجساد ضوئية تخضع للزمن والإيقاع والمحو، مما يستدعي من المتلقي نمطاً إدراكياً ناقداً يتجاوز معنى "القراءة" التقليدية نحو فهمها كعملية تفاعلية قائمة على التلقي المتأخر، والتفكيك الزمني للعلامة. يتجلى التفكير النقدي في هذا النموذج بوصفه فعلاً إدراكياً ينظم العلاقة بين النص والضوء والفضاء. يتطلب من المتلقي أن يُعيد بناء الوحدات النصية المحذوفة أو المبتورة، وأن يفكك أثر الحركة على البنية الحرفية، ما يُنتج قراءة سيميائية تشغل على فعل التلقي ذاته. في هذا السياق تعمل الحملة كمختبر إدراكي يُمارَس فيه التفكير النقدي من خلال نظام بصري مفتوح يُعيد صياغة العلاقة بين الكتاب، المدينة، والوعي الثقافي. العلامة تُقدّم كتكوين يطلب من المتلقي أن يكون شريكاً في توليد معناها عبر فضاء زمني-بصري متحوّل.

المبحث الثاني: التفاعل مع الوسائط المعاصرة واتجاهات التصميم الكرافيكي

2.1: التكوين البصري المعاصر كحقل دلالي متحوّل

في التجربة الكرافيكية المعاصرة، يمكن مقارنة التكوين البصري بوصفه أفق معرفي يتموضع فيه المصمم والمتلقي داخل شبكة من العلاقات الإدراكية والتقنية. هذه الشبكة لا تنتج "الشكل" وإنما تُؤسس الفهم نفسه، إذ يُعاد تعريف المفاهيم المرتبطة بالبساطة، التكرار، الفراغ، والوظيفة، ضمن بنية سيميائية تركز على الفعل التأويلي لا على الإرسال البصري المباشر. يتكوّن التفاعل التصميمي هنا من أنساق غير خطية، حيث تُقرأ العلامة الكرافيكية كأثر داخل بنية الوسيط، الفراغ يعد تموضعاً دلالياً يوطّر المعنى، والخط يعد فاعل داخل سيرونة الدلالة، والصورة تُستقبل كإعادة بناء مستمرة

لما يُفترض أن يُرى.(Dondero, 2017.p211)

2.2: اتجاهات التصميم الكرافيكي بين الترشيح الإدراكي والتكثيف الرمزي

ضمن هذا النسق، تُقارب الاتجاهات المعاصرة في التصميم كالحدا الأدنى (Minimalism)، التصميم المستدام، أو التشكيلات المجردة ، كتحويلات دلالية لا كتقنيات أسلوبية. إن ما يبدو "بساطة" في التكوين هو إعادة توزيع مقصودة للدالّ البصري على نحو يُفعل التفكير النقدي داخل أطر الإدراك الأولي. التصميم المستدام يُفهم كبنية رمزية تُعيد مساءلة العلاقة بين الوظيفة، الوجود، والأثر البصري. من هنا ينفّث التفكير النقدي داخل هذه الاتجاهات كمارسة تحليلية تتعامل مع الصورة بوصفها خطاباً لا بوصفها تمثيلاً، وتستند إلى الوعي بالوسيط لا الانغماس فيه. يُعاد تنظيم "النظر" في علاقته بما يُفكر فيه.(p35.2023 Udris-Borodavko)

2.3: الوسيط الرقمي كمنتج للمعنى لا كأداة

تُظهر البنية الرقمية المعاصرة بمستوياتها التفاعلية، اللحظية، والخوارزمية أن الوسيط يُنتج الرسالة من خلال خصائصه الزمنية والبرمجية. في التصميم الكرافيكي، يكون "الرقمي" تركيب يدخل العلامة ذاتها. التفاعل الحسي-الزماني الذي تتيحه واجهات المستخدم، والنصوص المتحركة، والنماذج التنبؤية في الذكاء الاصطناعي، كلها تعيد إنتاج علاقة جديدة بين العلامة والمحتوى، بين الإشارة والتلقي. هذا التحوّل يُحتّم إعادة بناء التفكير النقدي بوصفه قدرة على مساءلة البنية التحتية للوسيط، وليس فقط فهم الرسالة الظاهرة. فالمصمم يشتغل على الكيفية التي يُعاد فيها قول الشيء داخل منظومة تتحكم بها الخوارزميات، وتوجّه فيها مسارات التلقي عبر البرمجة والمراقبة والاقتراح.(Dondero, 2017.p13)

2.4: التفكير النقدي في ظل التواشج بين الإنسان والتقنية

ما يميّز الوضع التصميمي في الزمن الرقمي هو أن الوسيط لم يعد شيئاً خارجياً عن الذات المصممة أو المتلقية، إذ أصبح شريكاً في بناء البنية الإدراكية ذاتها. في هذا السياق، التفكير النقدي يعد طريقة لتفكيك ما يبدو طبيعياً أو تلقائياً داخل الفضاء البصري. السؤال التصميمي لم يعد عن "ماذا يرى المتلقي؟"، بل "كيف يُصاغ فعل الرؤية؟"، ومن أين تُنتج هذه الرؤية سياقاتها وقيمها الإدراكية؟ هنا يُستعاد التفكير النقدي بوصفه ممارسة إبستمولوجية، تُفعل العلاقة بين العلامة والتقنية، بين الذات والوسيط كحقل مركّب تتخلله التمثيلات الرقمية، والتكرارات الخوارزمية، وأنظمة التنبؤ، وكلها تُعيد إنتاج النظر كما يجب أن يكون.(Ardjomandi, 2025.p132)

2.5: تحليل تطبيقي: حملة "استدامة تعني حياة" – وزارة البيئة الإماراتية 2022

في تصميمات الحملة البصرية "استدامة تعني حياة" التي أطلقتها وزارة التغير المناخي والبيئة في دولة الإمارات عام 2022، (الشكل3)



تُرصَد حركة اشتغال الوسيط البصري كأداة لإعادة بناء علاقة المستخدم بالمكان والموارد. التصميمات لم تعتمد على شعارات لفظية مباشرة إذ تكوّنت من وحدات تصويرية شبه تجريدية تُظهر تضاريس صحراوية متحوّلة تندمج فيها الأشكال العضوية للنباتات مع أيقونات الطاقة المتجددة ضمن شبكة لونية ترابية باهتة (sustainableuae, 2022.p76). في هذا السياق تُقرأ العلامة بوصفها كتحول بصري يُفعّل الإدراك النقدي داخل فضاء خالٍ من المركزية. تتوزع الدوال البصرية بطريقة تُجبر العين على التنقل الأفقي عبر الفراغات دون أن تفقدها بنية مركزية مهيمنة. هذا النمط التصميمي يستدعي من المتلقي قراءة تبحث للمعنى موقعاً له فالرسالة تُركّب إدراكياً عبر التفاعل مع النسق. التفكير النقدي هنا يتشكل داخل الرسالة ، في لحظة تأخر الفهم، في مقاومة الاكتمال، في الانزياح المقصود للتركيز نحو العناصر الهامشية. الفعل التصميمي يتجه نحو التفكيك البصري لمسلمات التلقي . يظهر ذلك بوضوح في أن الكائنات المصورة ليست "رموزاً بيئية" إذ هي "مفاهيم مُركّبة" تتخللها علامات بصرية مفتوحة قابلة للتأويل، تتغيّر دلالاتها باختلاف السياق الزمني والمكاني. هذا النموذج يُجسّد اشتغال التفكير النقدي كقوة تفسيرية داخل الفضاء الكرافيكي، ويُعيد تعريف العلاقة بين الرسالة والمتلقي من خلال وسيط يُنتج الشروط الإدراكية لفهمه (Vallverdu-Gordi& Marine-Roig, 2023.p411). يتضح للباحث ان التكوينات البصرية المعاصرة من العلامة الكرافيكية باتت تتشكل داخل منظومات تقنية متعددة، تُعيد تعريف حدود الوظيفة، وتحول الوسيط ذاته إلى جزء فاعل في إنتاج الدلالة. في هذا التحول، يتماهى التفكير

النقدي مع شروط التلقي ليكشف عن البنية التي تسمح بظهوره، وعن المسارات الحسية والإدراكية التي تنظم استقباله. إن استراتيجيات التصميم المعاصر، سواء تمثلت في الحد الأدنى أو التفاعل المستدام أو التوليد الذكي، إذ تفتح أفقاً تأويلياً جديداً، يُعيد ترتيب العلاقة بين الذات والعلامة، بين الفكرة والتقنية، بين الحضور البصري وشروط ظهوره. هنا يتعدّد فصل التفكير النقدي عن بنية التصميم، لأنه يعمل على هندسة إمكان ظهوره وفاعليته في الزمن الرقمي.

المبحث الثالث: تكامل التكنولوجيا والذكاء الاصطناعي مع التفكير النقدي في التصميم الكرافيكي

3.1: الذكاء الاصطناعي كنسق إنتاجي داخل الحقل البصري

يتكوّن الحقل البصري المعاصر داخل التصميم الكرافيكي من طبقات بنائية تتجاوز الإطار الحسي للعلامة نحو منظومات تنظيمية معقدة تتداخل فيها المعرفة الإحصائية، والمعالجة الخوارزمية، والتوليد التنبؤي. في هذا التكوين، اذ يظهر الذكاء الاصطناعي كمستوى إنتاجي يعيد توزيع الوظائف داخل منطق التكوين ذاته، ويُعيد ترميز فعل التصميم ككل. الذكاء الاصطناعي يُفهم كحقل إجرائي يحرك عمليات التوليد على أساس نماذج تعلمية تعمل بآليات استقرائية قائمة على احتمالية التكرار والارتباط، مما يجعل الناتج البصري ينبنى على شروط مركبة من البيانات المتراكمة، والأنماط السابقة، والسياقات المرجعية المحملة بالخوارزميات (D'Armenio, 2024, p52) بذلك يتحول التصميم من كونه عملية خلقية إلى شبكة حسابية تُعاد فيها كتابة البنية البصرية وفق منطق رياضي-دلالي مشفّر. في ظل هذا الاشتغال، تتخذ العلامة البصرية هيئة توليفية، إذ يُنتج معناها من خلال خوارزميات تنسق العلاقات بين الصور، والألوان، والمفردات الشكلية، ضمن شبكات احتمالية قابلة للتعديل اللحظي. يتمهى الشكل مع بنيته التحتية الرقمية، ويتكوّن الإدراك داخل الحقل نفسه الذي تُبنى فيه المعطيات. وبذلك يغدو الذكاء الاصطناعي بنية تأسيسية تتحكم بمسارات الرؤية وتكوّن النظام الإدراكي الذي تُعرض فيه العلامة. فالصورة تعد وحدة ضمن نسق حسابي يُعيد تموضع المعنى، ويجعل من التصميم حالة معرفية مؤسّسة على توقع، ومعاينة، ومعالجة آنية للتمثيل (Westberg&Kvåle, 2024, p42).

3.2: التفكير النقدي داخل بيئة خوارزمية: من التحليل إلى تفكيك البنية

تُعيد البيانات الخوارزمية صياغة شروط الإدراك ضمن التصميم الكرافيكي، بحيث يُبنى المعنى على تتبّع المسارات التكوينية التي شكّلتها عبر سلسلة من العمليات

الرياضية التي تُبقي البنية الدلالية في حالة تذبذب مستمر. في هذا الحقل المتحرك، يتموضع التفكير النقدي داخل لحظة تشكّل المحتوى، لا على حوافه التفسيرية، ويتحوّل من مهارة تحليل إلى جهاز معرفي يُشتغل به على البنية ذاتها، من داخل شروطها الإجرائية. الاشتغال الخوارزمي لا يُنتج صيغة نهائية للعلامة إذ يفتحها على احتمالات تتكاثر داخل النماذج التنبؤية. ومع هذا التعدد تنشأ الحاجة إلى استكشاف المصفوفة التي تتحكم به، وتفكيك آليات الاختيار، والاستبعاد، والترتيب. في هذا السياق، لا يكون التفكير النقدي مواجهة للنتيجة، بل استنطاقاً للأنساق التي جعلت من الصورة ممكنة. إن القراءة النقدية في بيئة الذكاء الاصطناعي تتطلب نمطاً تأويلياً يتجاوز التعامل مع العلامة كبنية مكتملة، ويقترّب منها كفضاء رياضي دلالي يتولد فيه المعنى ضمن شروط قابلة للبرمجة. يهدف إلى مساءلة ما تم اختياره، وما أقصي، وما تم برمجته بوصفه مرئياً قابلاً للقبول داخل النظام الخوارزمي. ومن هنا، يُستعاد التفكير النقدي بوصفه أداة لبناء معرفة غير ممتثلة، تُعيد تأويل ما يظهر كحياد رقمي، وتكشف تموضعات السلطة الرمزية داخله.

3.3: التواشج بين الذكاء الاصطناعي والبنى السيميولوجية للعلامة

ينشأ داخل التفاعل بين الذكاء الاصطناعي والمنظومات السيميولوجية نمط من التواشج المعرفي، تتكشف فيه العلامة بوصفها ناتجاً مركباً يتقاطع فيه الحسابي مع الرمزي، ويتداخل فيه التنبؤ الإحصائي مع الإنتاج الدلالي. تتحرك البنية العلامية ضمن هذا النسق في إطار تتشكل دلالتها عبر طبقات توليدية ترتبط بالآليات الاستدعاء الآلي للمعطيات، وتخضع لترتيب داخلي تشكّله خوارزميات التدريب والتعزيز والمقارنة المستمرة. تتخذ العلامة هيئة مُركّبة تتوزع فيها الدوال بين مستويات سلوكية، إدراكية، وتكوينية، ما يجعل القراءة السيميائية تستوجب تتبع المسارات التي تشكّلت داخلها العلامة وفق سلاسل ترميزية متداخلة. في هذا التكوين، يفتح المعنى على تعددية احتمالية تتغذى على تراكم السياقات الرقمية المُخزنة في الذاكرة الحسابية للآلة (Dondero, 2025.p22). تُنتج هذه الطبقات مستوى من العلامات تتجاوز الإحالة الرمزية إلى التفاعل السياقي الدينامي، فتغدو العلامة موقعاً لإعادة التنظيم المعرفي، بوصفها محفزاً لإعادة تشكيل البنية الإدراكية للمتلقّي ذاته. بهذا التشكل، تصبح العلاقة بين الذكاء الاصطناعي والسيميولوجيا نظاماً مزدوجاً: الأول يعالج التوليد الاحتمالي، والثاني يضبط نظام المعنى. ما ينشأ بينهما هو فضاء دلالي مركّب تتعدد داخله نقاط الارتكاز، وتتداخل فيه الوظائف المعرفية والبصرية ضمن هندسة رمزية غير خطية.

3.4: من التصميم بالمفهوم البشري إلى التكوين داخل النظم الذكية

يتقدّم التكوين داخل النظم الذكية بوصفه تحولاً في البنية الفاعلة للتصميم، حيث يتشكل داخل منظومات تشغيلية تتداخل فيها الذاكرة الرقمية مع النماذج التنبؤية، وتتقاطع فيها القرارات التصميمية مع التوليد الآلي لمعطيات بصرية ذات طابع احتمالي. في هذا النمط من الاشتغال يتوسّع فعل التصميم داخل فضاء حسابي تتكثف فيه الإجراءات، وتتوزع فيه المهام بين النظام الإدراكي للمصمم وعمليات المعالجة الذكية للآلة. تتشكل العلامة البصرية هنا ضمن إطار لا يُفصل فيه التكوين عن المعالجة، ولا تُبنى فيه القرارات على الحدس أو المرجعية وحدها، إذ تتكامل في بنيتها مخرجات التحليل السياقي، وتوقعات النمط، وسلوكيات التفاعل السابقة. (Xu & Gao, 2023.p19) هذه البنية تُنتج شروط تلقية، وآليات تفعيله، ومسارات استهلاكه الإدراكي. ومع كل دورة توليد، يُعاد ضبط حدود الصورة بوصفها حقلاً معرفياً يتحرك وفق منطق تصاعدي يعيد تشكيل علاقات النظر. في هذا التكوين يتموضع المصمم داخل حقل تشاركي يتحدد فيه موقعه من خلال ما يُعيد تنظيمه إدراكياً. يُعاد فهم التصميم كمجال لإدارة الاحتمال البصري، لا كحرفة لتوليد النماذج الثابتة. ويتكثف التفكير النقدي في هذا النسق داخل طبقات الانتباه، حيث يُمارَس بوصفه فعلاً لضبط الإزاحات الدلالية التي تطرأ مع كل توليد بصري جديد، وك تقنية تحليل تُعيد الكشف عن مسارات اتخاذ القرار داخل النظام. يتشكل فعل التصميم هنا مع التقنية داخلها ولا يتقاطع مع خارجها ويتشكل وفق إيقاعها، مما يستدعي وعياً إبستمولوجياً يُبقي المصمم في حالة تأهب معرفي مستمر، ويُفعل التفكير النقدي بوصفه ممارسة لقراءة النظام من داخله، لا بوساطة نتائج. (Dellermann, 2019.p27)

3.5: تحليل تطبيقي: نظام Adobe Firefly وتحولات الفعل التصميمي داخل البيئة التوليدية

يتداخل نظام Adobe Firefly في التجربة التصميمية كونه منظومة تشغيل دلالي تندمج فيها اللغة مع الخوارزم، ويُعاد فيها تكوين العلامة من داخل البنية الرقمية التي تتحكم في ظهورها. ما يُنتج ضمن هذا النظام يُختبر من خلال ما يكشفه عن استراتيجيات التكوين التي ينظمها تلقائياً، حيث يكون المصمم وسيطاً بين نصّ لغوي خاضع للتأويل، ومخرجات مرئية قائمة على الحساب الاحتمالي. في هذا السياق، تحرك الصورة شبكة من التمثيلات التي لا تُقاس بمطابقتها مع الأصل، إنما تُفهم كاحتمال بصري متكرر داخل سياق ذهني-خوارزمي يتغيّر باستمرار. ما يُهم هنا ليس ما تقوله الصورة أكثر مما كيف تعيد تنظيم الانتباه ضمن حقل ملوّن بالأوامر، والبيانات، والتدريب المسبق. تتقاطع داخلها تمثيلات ثقافية مشقّرة، رموز سابقة

الإعداد، وقيم ضمنية تولّدها بنية الذكاء الاصطناعي (Tang, 2024. p31). تعمل Firefly على إعادة ترميز الفعل التصميمي نفسه، إذ ينشأ المعنى كونه نتاجاً لاصطفاء خفي تم عبر سلسلة من الطبقات الشبكية التي تُعيد ترتيب الحقل الإدراكي وفق منطق غير ظاهر. هنا تكون العلامة بؤرة للتوتر بين الإدراك والاحتمال، بين الحضور الظاهري والتنشغيل الباطني. في هذا التكوين يتحقق التفكير النقدي عبر الدخول إلى طياتها الخوارزمية، وتفكيك ما تشكّل كخيار مرئي، وما جرى إقصاؤه أو تنميته ضمن شروط الإنتاج. هذا النمط من النقد يُمارَس من داخل التقنية، كتقنية وعي مضادة تسعى لاكتشاف المساحات غير المرئية التي تنظّم الرؤية وتوجّهها دون أن تُعلن عن ذاتها. (Zou, 2025. P237)

3.5: تحليل تطبيقي: الواجهة البصرية لمنصة "السعودية الرقمية" وتوليد الخطاب الإدراكي عبر المعالجة الخوارزمية

في الواجهة البصرية لمبادرة "السعودية الرقمية"، تتكثف البنية الرمزية داخل فضاء تشغيلى محكوم بترابط لغوي-بصري يُعاد إنتاجه باستمرار داخل أنظمة تصميم تفاعلي تعتمد على الذكاء الاصطناعي التوليدي في تخصيص المحتوى. (Anantrasirichai & Bull, 2022. P29) العلامة الكرافيكية تتشكل هنا كطبقة تنفيذية تُبرمج استجابةً لنمط الاستخدام، وتعيد هيكلة نفسها تبعاً للمدخلات السلوكية للمتلقّي.



(الشكل 4) يوضح طريقة حصول المواطنين في المملكة العربية السعودية على الخدمات، من خلال توفير الراحة والكفاءة .

<https://www.investglass.com>

(الشكل 4) في هذا التكوين، يتعدّر النظر إلى الصورة بوصفها رسالة، فهي لا تُرسل بقدر ما تُستولّد من داخل النظام، وفق عمليات إدراك زمني مدفوعة بخوارزميات تحليل التفاعل اللحظي، مما يجعل العلامة تتحرك في حدود متحوّلة بين الإدراك الشخصي وسياقات البيانات العامة. التصميم هنا يُفرّغ ذاته عبر آليات تنبؤية تُحدّد ما ينبغي أن يُرى لحظةً بلحظة. التفكير النقدي في هذا النموذج لا يتوجه إلى المظهر الطباعي أو التنظيمي، إذ يتجه نحو البنية الإجرائية التي تُدير آليات العرض

نفسها: كيف تحدد المنصة مواضع التركيز؟ ما الذي يُستبعد عن الشاشة؟ كيف تُبرمج العلاقات البصرية لتقود المستخدم نحو نمط محدد من السلوك أو الاستجابة؟ هذه الأسئلة تُجاب من خارج لحظة التلقي، أي من موقع التحليل الذي يستكشف البنية الرمزية للنظام ذاته. العلامة التي تُعرض هي فعلاً إجرائيًا يقوم بتوجيه الإدراك، ويُعيد تشكيل التوقعات البصرية من خلال آليات عرض خاضعة لحسابات يعد فيها المصمم الكرافيكي مشاركًا داخل شبكة تشغيلية تصوغ فعل التصميم كما تصوغ فعل الفهم (Sara El Raas & Talal Faisal Alf, 2025.P76). يرى الباحث أن التفكير النقدي داخل التصميم الكرافيكي بات جزءًا تكوينيًا في بنية العلامة، يتم فصل مع اشتغالاتها السيميولوجية، ويتفاعل مع تحولات الوسيط الرقمي. كما يتبين من التحليل أن النظم الذكية، وعلى رأسها الذكاء الاصطناعي التوليدي، أعادت صياغة مفهوم الفعل التصميمي، بحيث أصبحت العلامة ناتجًا مركبًا يتشكل داخل بيئة خوارزمية، لا تتحدد معانيها خارج نظام التوليد ذاته. وبذلك، يتضح للباحث أن التفكير النقدي صار ممارسة بنيوية لفهم شروط إنتاج المعنى، وموقع المصمم ضمن شبكة التشغيل الذكية، مما يتطلب إعادة بناء أدوات القراءة التحليلية وفق أنساق معرفية تتماشى مع هذه المتغيرات.

الفصل الثالث: إجراءات البحث

أولاً. منهجية البحث : اعتمد الباحثان المنهج الوصفي القائم على تحليل المحتوى، والذي يهدف إلى وصف العينات المدروسة وجمع البيانات والمعلومات المتعلقة بها بما يخدم أهداف البحث ويُبرز النتائج المتوقعة.

ثانياً: مجتمع البحث وعينته

ينتمي مجتمع البحث إلى حقل التصميم الكرافيكي الرقمي المعاصر، ويشمل مشاريع بصرية تفاعلية أو توليدية أُنتجت بين عامي 2020 و2025، ضمن منصات رقمية أو حملات ثقافية أو واجهات ذكية. وقد تم اعتماد العينة القصدية وفق محددات نوعية صارمة ترتبط مباشرة بأهداف البحث وسؤاله المركزي حول تحولات التفكير النقدي ضمن بيئة سيميولوجية رقمية. وقد استند اختيار العينة إلى المعايير الآتية:

- اشتغال التصميم ضمن منظومة تشغيلية تعتمد الذكاء الاصطناعي أو البيئة الرقمية التفاعلية، بما يكشف عن أثر الخوارزميات في إعادة تشكيل العلامة البصرية.
- تجسيد التصميم لوظيفة نقدية معرفية تتجاوز النمط التزييني أو الإعلاني، وتفكك تمثيلات جاهزة للهوية، البيئة، الزمن، أو السياسة.

- احتواء التصميم على بنية دلالية قابلة للتفكيك السيميائي، تتيح تتبّع العلاقات بين الشكل والمعنى، وبين التكوين الإدراكي والنظام الحسابي.
 - وجود وثائق أو منصات موثوقة تُظهر السياق الإنتاجي للعمل، وتوفّر معطيات تحليلية يمكن البناء عليها داخل القراءة النقدية.
 - انتماء العينة إلى المسارات المفاهيمية للتصميم الكرافيكي المعاصر، مثل العدالة الرقمية، التحول البيئي، الهوية السيبرانية، أو التفاعل الحي.
- جاء اختيار هذه العينات بوصفها نماذج تستوعب التواشج البنيوي بين العلامة، التقنية، والتلقي، وتُفَعِّل التفكير النقدي كممارسة إبستمولوجية تُعيد تنظيم التكوين البصري داخل بيئة رقمية مُولّدة للمعنى.
- رابعاً. نماذج العينة:

1. **Niceaunties(2023–2024)**: مشروع فني بتوقيع فنانة سنغافورية، يتم عبر أدوات توليد الذكاء الاصطناعي مثل (DALL·E و RunwayML) لتصوير تمثّلات المرأة المسنّة في السياق الثقافي، متماهية بين الأيقوني والرمزي، وتماھيها مع مجالات الرعاية والطقوس – بما يعيد إنتاج العلامة كحقل رمزي يعتمد الذكاء لتقليل التكلّف البصري وتحفيز التأويل الثقافي .
2. **Recraft نموذج AI لتوليد الرسومات (2023–2025)** : يطوّر شركة لندن Recraft نموذجاً قادراً على توليد رسوم متجهية متكاملة مع وعي للعلامة التجارية، يعيد هندسة التكوين البصري ضمن بروتوكول خوارزمي مستثار من التماسك البصري، يستنطق الذكاء الاصطناعي كوسيط رمزي-تقني يعيد توجيه المعنى البصري .
3. **Trame (2023–2025)** : استوديو تصميم فرنسي-أمريكي يمزج التصميم الحرفي مع الخوارزميات التوليدية، حيث يتمّ توليد أنماط رقمية تترجم يدويّاً إلى نسج أو زجاج أو أثاث، ليكون النظام الحسابي وسلطة العلامة البصرية المشغّلة – جسراً بين التقليد والابتكار

خامساً: تحليل النماذج

1. العينة الأولى – *Niceaunties*: صورة مؤلدة بالذكاء الاصطناعي (2023)

المحور الأول: اشتغال العلامة البصرية كحيز

توليدي داخل البنية السيميولوجية



تتشكل العلامة في هذا التصميم من تراكب ساخر بين هيئة العجوز اليابانية وحقل السوشي، ما يحولها من صورة نمطية للمرأة الشرقية إلى بنية رمزية ساخرة-حميمة، تُنتج لا للإحالة إلى "الهوية" بل لإعادة توليدها داخل خطاب بصري هجيني. تظهر العلامة هنا كبنية مخلفة رقمياً، تنتج معناها من مفارقة متمدة بين المرجع الثقافي (المرأة، المطبخ، الضحك) وبنية التقديم (مربع سكاني-أيقوني محاط بعمارات).

المحور الثاني: تواشج التقنية مع الإدراك في إنتاج التفاعل البصري-الزماني

يتجلى التفاعل الزمني في عدم استقرار القراءة: فاللقطة تبدو للوهلة الأولى مشهداً من أعلى لحي سكاني، ثم تنكشف تدريجياً كعلبة سوشي عملاقة داخلها امرأة تضحك. هذا الانتقال في الإدراك يُفعل حساسية المتلقي تجاه المفارقة البصرية، ويشكل حركة بطيئة داخل التأويل، يتولد فيها "زمن الإدراك" بوصفه لحظة تكوّن المعنى داخل الوسيط الخوارزمي.

المحور الثالث: تجليات التفكير النقدي ضمن الخوارزميات كأداة تنظيم دلالي

ما يُنتج هنا يتعلّق بكيفية تنظيم الذكاء الاصطناعي لأيقونات الثقافة المحلية ضمن بُنية هجينة تؤدي إلى نقد مضمّر للتمثيلات الجاهزة. فالصورة تنفي التمثيل النمطي للمرأة الآسيوية، وتستبدله بصورة غرائبية-فكّية تُفكّك فكرة "الاحتواء الثقافي" داخل توليد محايد، مما يجعل الخوارزمية تمارس وظيفة نقدية عبر تفكيك الكليشيه البصري وإعادة صياغته كفكاهة مرئية .

2. Recraft نموذج AI لتوليد الرسومات (2023-2025)

المحور الأول: اشتغال العلامة البصرية كحيز توليدي داخل البنية السيميولوجية
العلامة هنا تتجسد في وحدة لغوية/شكلية مشحونة بطاقة رمزية لونية وسميائية واضحة Ketchup Craze". تتشكل بوصفها تكويناً تفاعلياً ينفث على تأويل متعدد: الشكل الخطي المتماوج لا يتبع معيارية حرفية، إذ يُنتج خطاباً بصرياً متفلّناً من قواعد القراءة التقليدية، يجعل من العلامة فعلاً بصرياً أكثر منه دالاً لغوياً، ما يشير إلى انزياح الوظيفة التواصلية نحو الفعل التأويلي.



المحور الثاني: تواشج التقنية مع الإدراك في إنتاج التفاعل البصري-الزماني

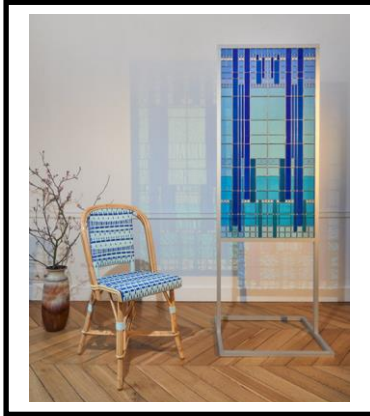
يتبدى الزمن الإدراكي في تنقل المتلقي بين سطوح متعددة: تصميم الزجاجاة، الملصق الإعلاني، الملابس، والرموز المجردة؛ كلها تنتقل العلامة خلالها بدون تسلسل هرمي، مما يشكل حركة إدراكية لولبية تُعيد تنظيم النظر باستمرار. التقنية تلعب دوراً في بث هذه الحركة عبر ترميز لوني موحد، وواجهة خطية ذات جاذبية إيقاعية. العلامة لا تُقرأ دفعة واحدة بل تُدرك عبر تدرّج حسي-زمني متداخل، يعيد تشكيل علاقة العين مع السطح.

المحور الثالث: تجليات التفكير النقدي ضمن الخوارزميات كأداة تنظيم دلالي

يتضح أن النظام التصميمي المستخدم يستند إلى خوارزميات إنتاج هوية بصرية تكرارية، تُستثمر فيها عناصر موحدة (اللون، الخط، الإيقاع) ضمن أشكال مختلفة وظيفياً (عبوة، لافتة، ملابس). هذه التكرارية تُعيد تشكيل "التلقي" كمداد تحكمه شروط تسويقية، لكنها تنفتح في الوقت ذاته على نقد صامت للعلامة التجارية نفسها، إذ تغدو "الهوية" مُنتجة عبر محرك تصميم شبه آلي. بذلك، تُفعل الخوارزمية كمهندس إدراكي لا يكتفي بالإخراج، بل يُعيد توزيع وظائف العلامة على نحو محكوم برغبة الاستهلاك وميكانيزمات التكرار.

3. العينة الثالثة Trame – Generative Pattern Chair and Glass Panel (2023-2025)

المحور الأول: اشتغال العلامة البصرية كحيز توليدي داخل البنية السيميولوجية



يتجسّد التكوين البصري هنا ضمن نمط شبكي هندسي تُعاد فيه العلامة كمنتج حسابي خالص، حيث يتوزع اللون داخل شبكة منتظمة تحاكي بنيات المعالجة الرقمية للبيانات. النمط الموجود على الكرسي يتطابق مع وحدات التصميم في اللوحة الزجاجية، ما يكشف عن اشتغال العلامة كـ"وحدة ترميز"، تُفهم العلامة هنا بوصفها نتيجة لعملية حسابية توليدية، تُنتج ذاتها من داخل منطق الخوارزم.

المحور الثاني: تواشج التقنية مع الإدراك في إنتاج التفاعل البصري-الزماني
يتولد الإدراك البصري للعينة عبر تفاعل بصري متأخر، إذ أن التماثل بين الخطوط في الكرسي واللوحة لا يظهر بشكل مباشر إذ يُكتشف تدريجياً، ما يُعيد تشكيل علاقة العين مع النظام البصري. اللوحة تسقط ظلالها الشبكية الملونة على الجدار، فيشكل ذلك تراكباً زمنياً للصورة مع فضاء العرض، يجعل التلقي مرتبطاً بلحظة الظهور اللحظي للضوء، أي أن العلامة تُستقبل زمنياً وليس بصرياً فقط.

المحور الثالث: تجليات التفكير النقدي ضمن الخوارزميات كأداة تنظيم دلالي
يعيد هذا العمل التفكير في حدود التصميم الكرافيكي، حيث تتحوّل العلامة إلى نسيج وظيفي، وتُوزّع دلالتها من خلال نظام خوارزمي يُنتج الشكل النهائي دون تدخل مباشر من المصمم التقليدي. النمط ناتجاً عن صيغة حسابية تُحدّد أماكن الألوان والخطوط. التفكير النقدي يتحوّل من وصف التكوين إلى تفكيك بنيته التكوينية.

الفصل الرابع: النتائج، الاستنتاجات، التوصيات

أولاً: النتائج

1. يتجلى محور القراءة النقدية للبنية البصرية بوضوح في النموذجين (1 و3)، حيث تشغل العلامة على تفكيك التصورات المسبقة حول الجسد أو النظام البصري عبر اشتغال دلالي مركّب، بينما يظهر في النموذج (2) بصيغة مباشرة توظف العلامة كأداة للتأكيد، لا للتأويل.
2. يُلاحظ أن المسألة التأويلية لحاجات المتلقي والسياق تظهر بفعالية في النموذجين (1 و2)، إذ يُعاد تموضع الخطاب التصميمي داخل حقل رمزي شعبي أو تجاري مع قابلية إدراكية مرنة، بينما يتخذ النموذج (3) مساراً نخبويّاً يتطلب قراءات تحليلية متقدمة.

3. يبرز إنتاج الحلول البصرية ذات الجذور السياقية بوضوح في النموذج (3)، حيث يُعاد بناء النمط عبر خوارزميات تحمل طبقات من المعنى التاريخي/الحرفي، ويتكرر بدرجة متوسطة في النموذج (1)، بينما يتراجع نسبياً في النموذج (2) لصالح توجه ترويجي محدود البنية التأويلية.
4. يتجلى اتساق العلامة مع التمثيل الثقافي للهوية في النموذج (1) من خلال بناء ساخر يعيد مساءلة التقاليد، وفي النموذج (3) عبر استحضار أنظمة حرفية داخل خطاب بصري حديث، أما النموذج (2) فيعتمد رمزية استهلاكية بصرية لا تتقاطع بوضوح مع المرجعية الثقافية العميقة.
5. يظهر وعي المتلقي كطرف مشارك في التوليد المعرفي للعلامة في النموذجين (1 و 2)، من خلال خلق حالة من الانتباه المرح أو التجاوب الشعبي، في حين يُعاد وضع المتلقي في النموذج (3) ضمن مسار إدراكي مؤجل يتطلب تفكيك بنية التوليد الخوارزمي.
6. يُفعل التصميم كخطاب دلالي لا كوسيلة تزيينية في النموذج (3) من خلال توظيف الخوارزمية كمنظومة رمزية، وفي النموذج (1) من خلال السخرية البصرية، بينما يحتفظ النموذج (2) بإطار تسويقي لا يتجاوز الوظيفة التواصلية الظاهرة.
7. يتباين البعد الجماهيري بين النماذج الثلاثة، حيث يظهر بوضوح في النموذج (2) من خلال أدوات التوزيع والانغماس الجماعي، ويتجلى جزئياً في النموذج (1) بوصفه خطاباً شبكياً ساخرًا، بينما يغيب في النموذج (3) الذي يُعرض في قاعات مغلقة مخصصة للتلقي النخبوي.

ثانياً: الاستنتاجات

1. التفكير النقدي لا يتولد من داخل العلامة الظاهرة، بل من البنية التي تسمح بظهورها، إذ تُصبح القراءة أداة لكشف الطبقات التكوينية داخل النظام البصري.
2. الإدراك البصري يصبح فعلاً متحوّلاً حين يُمنح المتلقي موقعاً إنتاجياً ضمن عملية التأويل، لا كمستهلك نهائي للرسالة التصميمية.
3. فعالية التصميم الناقد تتجلى حين ينخرط في شبكة مرجعية ذات طابع ثقافي، تقني، أو سياسي، تسمح بتكوين سياقات تفسيرية غنية تتجاوز النمطية.
4. تتضح العلاقة العكسية بين وضوح العلامة وثراء المعنى: فكلما تعقّدت بنية التمثيل، اتسعت إمكانيات القراءة، وارتفع منسوب التفكير النقدي.

5. التصميم الكرافيكي التوليدي يُعيد تموضع المصمم كمشارك داخل منظومة تشغيلية لا كمصدر فردي، مما يتطلب نمطاً جديداً من الفهم يشتغل على البنية لا على الناتج فقط.
6. الرموز المشبعة بالذاكرة الجماعية تُستعاد كأدوات مقاومة تأويلية، تنتج بُعداً معرفياً في التصميم يشتبك مع الثقافة والسلطة والمعنى.

ثالثاً: التوصيات

1. اعتماد مناهج دراسية تُعيد التفكير في التصميم بوصفه ممارسة نقدية، لا مهنية فنية فقط، وتُدرّب على تحليل بنية المعنى لا شكله الظاهر.
2. تعزيز مشاريع بحثية وتطبيقية تستثمر الذكاء الاصطناعي التوليدي في تفكيك البنى الإدراكية للعلامة البصرية داخل فضاءات الكرافيك.
3. إعادة تأهيل المفردات البصرية لتستجيب للسياقات الرمزية الثقافية، بعيداً عن الهيمنة النمطية للتصميم الترويجي المباشر.
4. دعم الممارسات النقدية التي توظف الوسيط الرقمي كحقل تأويلي، وتعيد تأطير العلاقة بين المصمم، الآلة، والمتلقي في فضاء إنتاج مشترك للمعنى.
5. توثيق الأعمال البصرية التي تعتمد بنية خوارزمية كخطاب نقدي لا كأداة تقنية، بهدف توسيع الحقل النظري لفهم التصميم الكرافيكي داخل البيئة الذكية.

المصادر :

1. ابن منظور. (2003) *لسان العرب ط دار المعارف 2*.
2. ابن منظور، محمد بن مكرم. (2003) *لسان العرب (م 3)*. دار صادر.
3. المالكي، آيات مجيد أسعد. (2019). التحليل السيميائي للأنظمة التصميمية في الإعلانات السياحية رسالة ماجستير غير منشورة. كلية الفنون التطبيقية، الجامعة التقنية الوسطى، 5-2.
4. جرجيس نعمة، أ. (2022). المنهج السيميائي في تحليل النص الجرافيكي المعاصر. *Al-Academy*, 105, 21-42. <https://doi.org/10.35560/jcofarts105/21-42>
5. دي سوسيير، فرييدنان. (1985). *علم اللغة العام* (مالك المطلبي، تحقيق؛ يوثيل يوسف عزيز، ترجمة). دار آفاق عربية.

6. مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب الفيروزآبادي. (2005). *القاموس المحيط* (الطبعة: الثامنة، ١٤٢٦ هـ - ٢٠٠٥ م، تحقيق: م (8). مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع.
7. يوري لوتمان. (1989). مدخل إلى سيميائية الفيلم (نبيل الدبس، ترجمة). مطبعة عكرمة ، دمشق.
8. Anantrasirichai, N., & Bull, D. (2022). Artificial intelligence in the creative industries: a review. *Artificial Intelligence Review*, 55(1), 589–656. <https://doi.org/10.1007/s10462-021-10039-7>
9. Ardjomandi, A. (2025). *Visual Semiotics and User Perception in Digital Interface Design*. <https://www.researchgate.net/publication/390793180>
10. D'Armenio, E., Deliège, A., & Dondero, M. G. (2024). Semiotics of Machinic Co-Enunciation. *Signata*, 15. <https://doi.org/10.4000/127x4>
11. Dellermann, D., Calma, A., Lipusch, N., Weber, T., Weigel, S., & Ebel, P. (2019). *The Future of Human-AI Collaboration: A Taxonomy of Design Knowledge for Hybrid Intelligence Systems*. <https://hdl.handle.net/10125/59468>
12. Dondero, M. G. (2017a). The semiotics of design in media visualization. *Information Design Journal*, 23(2), 208–218. <https://doi.org/10.1075/idj.23.2.07don>
13. Dondero, M. G. (2017b). The semiotics of design in media visualization. *Information Design Journal*, 23(2), 208–218. <https://doi.org/10.1075/idj.23.2.09don>
14. Dondero, M. G. (2025). Semiotics of artificial intelligence: enunciative praxis in image analysis and generation. *Semiotica*, 2025(262), 111–146. <https://doi.org/10.1515/sem-2024-0195>

15. Morra, L., Santangelo, A., Basci, P., Piano, L., Garcea, F., Lamberti, F., & Leone, M. (2024). For a semiotic AI: Bridging computer vision and visual semiotics for computational observation of large scale facial image archives. *Computer Vision and Image Understanding*, 249, 104187.
<https://doi.org/10.1016/J.CVIU.2024.104187>
16. Nasser Ibrahim Saleh Al-Dulaimi, H. (2024). *Future impacts of artificial intelligence technologies in graphic design*. <https://doi.org/10.35560/jcofarts1413>
17. Németh, V. (2022). Critical Thinking. *BelügyiSzemle*, 70(2. ksz.), 97–101.
<https://doi.org/10.38146/BSZ.SPEC.2022.2.6>
18. Sara El Raas, & Talal Faisal Alf. (2025). *DIGITAL TRANSFORMATION IN THE KINGDOM OF SAUDI ARABIA*.
19. sustainableuae. (2022). *الاستدامة في دولة الإمارات العربية المتحدة*. <https://www.sustainableuae.ae/ar/> .
20. Tang, Y., Ciancia, M., Wang, Z., & Gao, Z. (2024). *What's Next? Exploring Utilization, Challenges, and Future Directions of AI-Generated Image Tools in Graphic Design*. <http://arxiv.org/abs/2406.13436>
21. Udris-Borodavko, N., Oliinyk, V., Bozhko, T., Budnyk, A., & Hordiichuk, Y. (2023a). *Aesthetics and semiotics in 21st century visual communications: Pedagogical and sociocultural aspects* (4 م).
<https://doi.org/10.58256/rjah.v4i4.1144>
22. Udris-Borodavko, N., Oliinyk, V., Bozhko, T., Budnyk, A., & Hordiichuk, Y. (2023b). *Aesthetics and semiotics in 21st century visual communications: Pedagogical and*

- sociocultural aspects. *Research Journal in Advanced Humanities*, 4(4). <https://doi.org/10.58256/rjah.v4i4.1144>
23. Valdez, J. L. C., Medina, H. F., Sumuano, J. L. S., Contreras, G. A. V., López, M. A. A., & Saldaña, G. A. L. (2024). *Semiotics and Artificial Intelligence (AI): An Analysis of Symbolic Communication in the Age of Technology* (494–481 ص). https://doi.org/10.1007/978-3-031-53963-3_32
24. Vallverdu-Gordi, M., & Marine-Roig, E. (2023). The Role of Graphic Design Semiotics in Environmental Awareness Campaigns. *International Journal of Environmental Research and Public Health*, 20(5), 4299. <https://doi.org/10.3390/ijerph20054299>
25. Westberg, G., & Kvåle, G. (2024). The generic uniqueness of AI imagery: A critical approach to Dall-E as semiotic technology. *Discourse and Society*. <https://doi.org/10.1177/09579265241274788>
26. Xu, W., & Gao, Z. (2023). *Enabling Human-Centered AI: A Methodological Perspective* *. <https://arxiv.org/abs/2311.06703>
27. Zayed, A. M. (2024). The Utilization of Critical Thinking During the Product Design Process. *Journal of Design Sciences and Applied Arts*, 5(1), 40–50. <https://doi.org/10.21608/jdsaa.2023.207249.1272>
28. Zou, X., Zhang, W., & Zhao, N. (2025). *From Fragment to One Piece: A Survey on AI-Driven Graphic Design*. <http://arxiv.org/abs/2503.18641>