

مجلة فصلية محكمة
تصدر عن كلية الفنون الجميلة
جامعة بغداد بالتعاون مع جمعية التشكيليين العراقيين

رئيس التحرير

أ.د.مالك يوسف المطلبي

سكرتير التحرير

أ.د. بلاسم محمد جسام

مدير التحرير

أ.م.د. محمد جبر الكناني

المستشار الفني

أ.د.عبد الرضا بهية

هيأة التحرير

أ.م.د.نوال محسن علي
أ.د.يوسف رشيد
أ.م.د.جواد الزيدي
أ.م.مهيمن إبراهيم الجزراوي

إدارة المجلة

م . مبرمج . يوسف مشتاق لطيف

الهيأة الاستشارية

أ.د.صباح مهدي الموسوي
أ.د. ماجد نافع الكناني
أ.د.أنتصار رسمي موسى
أ.م.د.وليد شامل حسين
أ.م.د.فاطمة بدر حسين
أ . م . د . متي عبو بولص

Al-Academy

رقم الايداع في المكتبة الوطنية ٢٣٨ لسنة ١٩٧٦

Jornal of The College of Fine Arts
University of Baghdad
Issn 1819 - 5229
al.academy@yahoo.com

شروط النشر في مجلة الأكاديمي

١- تخضع البحوث المقدمة للنشر للتحكيم العلمي من خبراء في تخصص البحث.
٢- أن يكون البحث (جديداً) ولم يسبق نشره او قبول نشره في مجلة اخرى .
٣- يقدم البحث على قرص ليزري بصيغته النهائية بعد التصحيح العلمي و اللغوي.
٤- أن لايزيد طول البحث عن (١٥) صفحة حجم (A٤) .
٥- حجم الخط (١٤) ونوع الخط Times New Roman .
٦- يترك فراغ واحد فقط بين سطر وآخر .
٧- يفضل ان تكون الهوامش و الصور التوضيحية و الجداول في آخر البحث.
٨- يتم تقديم ملخص للبحث باللغة العربية في بداية البحث وباللغة الانكليزية في نهاية البحث. وبحدود ٢٥٠ كلمة .
٩- تنتقل حقوق الطبع ونشر البحث الى المجلة حالة اشعار الباحث بقبول بحثه للنشر .
١٠- لاتعاد البحوث الى اصحابها سواء نشرت ام لم تنشر .
١١- يخضع ترتيب البحوث داخل المجلة لإعتبارات فنية .
١٢- توجه جميع المراسلات الخاصة بالمجلة الى عنوان المجلة.
١٣- يتم تقديم نسختين ورقيتين من البحث في بداية التسجيل مع قرص ليزري بالبحث .
١٤- يكتب عنوان البحث واسم الباحث في الصفحة الاولى للبحث فقط وباللغتين العربية والانكليزية مع ذكر رقم الهاتف والبريد الالكتروني وتاريخ تقديم البحث.
١٥- تكون اجور النشر كما يأتي:

- أستاذ ١٠٠،٠٠٠
- أستاذ مساعد ٧٥،٠٠٠
- مدرس فما دون ٥٠،٠٠٠

١٦- يستوفى مبلغ (١٠٠) مائة دولار عن كل بحث كأجور نشر وتقويم لغير العراقيين.

المحتويات

البحوث التشكيلية

● سلطة الصورة الرقمية في ثقافة معولمة
أ . د . هادي نفل مهدي المنهل 5

● محفورات كراسة كانون وتأثيرات ما بعد الحرب
أ.م.د.فاطمة بدر 23

● الأشكال المركبة في اللوحة التشكيلية المعاصرة في كوردستان العراق (السليمانيةانموذجاً)
أ.م.د. جواد نعمت حسين 37

البحوث المسرحية

● جماليات الاسلوب الاخراجي في العرض المسرحي عوني كرومي-أنموذجا-
أ.م.د. سعد عبد الكريم د. جاسم كاظم عبد 55

● جماليات الالقاء في العرض المسرحي العراقي سامي عبد الحميد في (المتنبي)
د . مصطفى تركي السالم 73

● المسرح الجزائري يلتقط حركة الماضي ويبقى منفتحاً
د. قاسم مؤنس عزيز 97

● كيفية تعامل المخرج المسرحي مع معطيات النص الإخراجية
عباس علي عبد الغني ضياء كريم رزيج 111

بحوث التصميم

● القيمة الجمالية للألواح الزجاجية المرسومة وتوظيفها في التصميم الداخلي
ياسر كريم حسن الطائي 125

● إشكالية توظيف صورة المرأة في المطبوع الإعلاني
د. خليف محمود خليف الجبوري 145

● التنظيمات الشكلية في تصاميم المعلقات والسجاد العراقي
م.م تيجانية عدنان عبد الرحمن 167

● الأبعاد النفسية في تصميم ملصق الطفل
م.معتز عناد غزوان 185

● الملامح الفكرية للحداثة في تصاميم الأقمشة
أ.م.د. فاتن علي حسين 203

● تصاميم كؤوس عقد القران بين الرمزية والجمالية
م.م. ملاذ حازم محمد 219

● جماليات التلقي في الاقمشة المصممة على وفق حركة الاوب آرت
م.م رؤيا حميد ياسين 235

بحوث الموسيقية

● مظاهر طابع الحزن في الأغنية العراقية (بحث وصفي)
م . وليد حسن الجابري م . إحسان شاكر زلزلة 251

● عملية التفاعل بين المؤدي والمتلقي في العروض الموسيقية
ا.م. ميسم هرمز توما 269

● تقاليد الارتجال في الموسيقى والغناء العراقي التقاسيم أنموذجا
م. فراس ياسين جاسم 283

● تراكيب الإيقاعات اللحنية في أغاني الجورجينا العراقية
م. مصطفى عباس علي 299

بحوث السمعية والمرئية

● القيمة الفنية والجمالية للمقدمة (التايتل) في الدراما التلفزيونية العراقية
م.الدكتور شذى العاملي ضياء محمد محمد تقي الأمارة 313

● إشكالية البناء الدرامي في الأفلام القصيرة
د. عبد الباسط محمد علي مهدي 335

● وظيفة المكان المنعزل في إعادة البناء الفكري للشخصية العراقية في المسلسل التلفزيوني الاجنبي LOST أنموذجا
د. ياسر عيسى حسن الياسري 355

بحوث التربية الفنية

● فاعلية البنائية في التعليم بتحصيل طلبة قسم التربية الفنية في مادة التذوق الفني
د. رعد عزيز عبدالله حسين 373

● تدريب مدرسي التربية الفنية بإستخدام إستراتيجية التعليم المصغر
د. محمد سعدي لفتة 395

● فاعلية أنموذج جانيه التعليمي في اكتساب المفاهيم الفنية واستبقائها في مادة عناصر الفن
م. مالك حميد محسن م . محمد جويعد حسينة 407

● اثر المجمعات التعليمية وفرق التعلم في تنمية التفكير الاستدلالي لدى طلبة قسم التربية الفنية في مادة تاريخ الفن الحديث
د. كنعان غضبان حبيب 421

سلطة الصورة الرقمية في ثقافة معولمة

أ . د . هادي نفل مهدي المنهل

ملخص البحث

إن توجيه حياتنا كلها يتعلق بحواسنا ، ومن بينها حاسة البصر ، التي هي الأكثر مباشرة وتحديدا. وهي خالية من التأويل إلى حد كبير ولأريب إن الاختراعات ألرافده والمغذية لها لم تكن قد وضعت موضع الأهمية الكبرى على نحو شمولي كما هو الحال في عصر التكنولوجيا الرقمية (ولنقل في العصر الصناعي الثاني) وقد فتح الاختراع الرقمي للصورة الطريق أمام التشكيل الثقافي الجديد ، ولنقل التشكيل الشمولي بأعظم قدرة و طاقة ، وهذه التقنية توجه نموها المضطرد في حقل فتنة الفضاء البصري ، كما تضمن الخدمة الإعلامية في المجتمعات بأعمق ما تتضمن من معنى و يتعدى دورها إلى أهداف التشكيل الثقافي ، وبالقيم النفعية، فالصورة تستخدم للتخاطب والتحشيد والرقابة بين الأمم كافة بما تملك من خواص انسياب وقدرة على اختراق العوائق الآنية والأعراف واللغات ، لتستمر في الاضطلاع بدورها في تحقيق الأهداف الثقافية

الأهداف :

١- الكشف عن انسياب الصورة في عصر التكنولوجيا الرقمية في الكيف والصياغة بين وسائل الاتصال

٢- الكشف عن ثقافة الصورة الايقونية في عالم تحكمه مصالح التمركز العولمي

النتائج : ندرج بعض النتائج بما يلي :

١- شهد العالم اختلافاً كبيراً بين فكر ١٩٠٠ وفكر ٢٠٠٠ من واقع النتاج الرحمي العلمي والتقني في الاظهارات التقنية الفوتوغرافية

٢- جاء موضوع الشرائح الالكترونية في عصر الأثير بتغييرات كبيرة في السلوك الحركي والنفسي للإنسان برموز الثقافة المعولمة

٣- جعلت ثقافة الصورة في عصر التكنولوجيا الرقمية الفرد هو مواطناً في دولته فحسب بل مواطناً يعيش في عصر كوني أو مدينة كونية .

سلطة الصورة الرقمية في ثقافة معولمة ـــــــ

سلطة الصورة الرقمية في ثقافة معولمة ـــــــ

سلطة الصورة الرقمية في ثقافة معولمة ـــــــ

سلطة الصورة الرقمية في ثقافة معولمة ـــــــ

سلطة الصورة الرقمية في ثقافة معولمة ـــــــ

سلطة الصورة الرقمية في ثقافة معولمة ـــــــ

سلطة الصورة الرقمية في ثقافة معولمة ـــــــ

سلطة الصورة الرقمية في ثقافة معولمة ـــــــ

سلطة الصورة الرقمية في ثقافة معولمة ـــــــ

سلطة الصورة الرقمية في ثقافة معولمة ـــــــ

سلطة الصورة الرقمية في ثقافة معولمة ـــــــ

سلطة الصورة الرقمية في ثقافة معولمة ـــــــ

سلطة الصورة الرقمية في ثقافة معولمة ـــــــ

سلطة الصورة الرقمية في ثقافة معولمة ـــــــ

سلطة الصورة الرقمية في ثقافة معولمة ـــــــ

سلطة الصورة الرقمية في ثقافة معولمة ـــــــ

سلطة الصورة الرقمية في ثقافة معولمة ـــــــ

محفورات كراسة كانون وتأثيرات ما بعد الحرب

أ.م.د.فاطمة بدر

ملخص البحث

كتب محمد خضير روايته كراسة كانون في عام ٢٠٠١ مجسدا فيها أهوال حرب الخليج الثانية للعام ١٩٩١ محاكيا في محفوراته محفورات غويا ،وبيكاسو ،وهنري مور مجسدا فيها أهوال الحرب وفظائعها ،وربطها بحرب الخليج الثانية وتداعياتها .

لقد وظفت كراسة كانون جنسا مجاورا للرواية هو الفن التشكيلي ،وأول علامات هذا التداخل غلاف الرواية الذي احتوى على ___لوحة غورنيكا ،ولوحة حلم العقل ،وتخطيطات ثلاثة أشخاص في ملجأ، ونحن نعلم ما لهذه الرسوم والتخطيطات من أثر في الرواية ؛ لأن العنوان هو مفتاح العمل الفني ،وجزء من النص بل أهم جزئية في العمل ، فضلا عن كونه ملخصا للرواية وعتبة من عتبات النص .

وقد تضمن البحث النقاط الآتية :

- استحضار الصور عبر الحلم .
- السرد التشكيلي (الصورة البصرية).
- السرد التكعيبي وتأثيرات ما بعد الحرب.

أما أهم النتائج فتضمنت ما يأتي

١- توظيف جنس مجاور للرواية هو الفن التشكيلي .

٢ - استطاع الكاتب أن ينقل رؤيته عبر التفاعل والتعالق والتعبير بتصوير أشياء خيالية أو صور مخزونة في الذهن وإعادة صياغة هذه الصور.

٣ - يوازي الكاتب بين الخطاب التشكيلي المتمثل بتخطيطات الفنانين،والخطاب اللفظي عبر صور واقعية ينقلها لنا من أحداث الحرب مستبدلا الصورة الواقعية بالصورة الفنية ،وهذا ضرب من الهندسة والدمج بين الأشكال.

٤ - الزمن لديه يبنى على فرضية الذاكرة ،ويزاوج بين الزمن التأريخي والزمن الفلسفي .

محفورات كراسة كانون وتأثيرات ما بعد الحرب ـــــــ

محفورات كراسة كانون وتأثيرات ما بعد الحرب ـــــــ

محفورات كراسة كانون وتأثيرات ما بعد الحرب ـــــــ

محفورات كراسة كانون وتأثيرات ما بعد الحرب ـــــــ

محفورات كراسة كانون وتأثيرات ما بعد الحرب ـــــــ

محفورات كراسة كانون وتأثيرات ما بعد الحرب ـــــــ

محفورات كراسة كانون وتأثيرات ما بعد الحرب ـــــــ

محفورات كراسة كانون وتأثيرات ما بعد الحرب ـــــــ

محفورات كراسة كانون وتأثيرات ما بعد الحرب ـــــــ

محفورات كراسة كانون وتأثيرات ما بعد الحرب ـــــــ

محفورات كراسة كانون وتأثيرات ما بعد الحرب ـــــــ

محفورات كراسة كانون وتأثيرات ما بعد الحرب ـــــــ

محفورات كراسة كانون وتأثيرات ما بعد الحرب ـــــــ

الأشكال المركبة في اللوحة التشكيلية المعاصرة

في كوردستان العراق (السليمانية انموذجاً)

أ.م.د. جواد نعمت حسين

ملخص البحث

تألف البحث من اربعة فصول، خصص الفصل الاول منه لاطار البحث العام الذي ضم عرضا لمشكلة البحث و اهميتة و اهدافه وحدوده و تعريفاً لمصطلحاته، واستهدف البحث الكشف عن السمات الشكلية الفنية وعن المرجعيات والمضامين الفكرية للاشكال المركبة في اللوحات التشكيلية المعاصرة في كردستان العراق.

واقتصر البحث على اللوحات التي تضم أشكالا مركبة والمنفذة من قبل فناني مدينة السليمانية ضمن اقليم كردستان العراق،خلال المدة الزمنية (١٩٨٠-٢٠٠٨) وذلك لكثرة النتاجات الفنية ونضوجها فنيا ضمن هذه المدة،وخصص الفصل الثاني للأطار النظري الذي ضم خمسة مباحث وهي: مدخل الى الشكل المركب، الجذر التاريخي للاشكال المركبة ومرجعياتها الفكرية في الفنون القديمة،الاشكال المركبة ومرجعياتها الفكرية في رسوم العصور الوسطى،الاشكال المركبة في الرسم الحديث والاشكال المركبة في الفنون التشكيلية الكوردية.

بينما خصص الفصل الثالث لاجراءات البحث وقد تم اتباع المنهج الوصفي التحليلي منهجا للبحث لمناسبته مع خاصية موضوع البحث و اهدافه.

واشتملت عينة البحث على (٢١) لوحة تم اختيارها قصديا من بين لوحات مجتمع البحث على وفق معايير محددة، وتم تحليل تلك اللوحات وصفيا بموجب أداة للتحليل ضمت (٧) وحدات تحليلية تم اشتقاقها من مؤشرات الإطار النظري فضلاً عن آراء الخبراء و المصادر ذات العلاقة و خبرة الباحث الشخصية واستخرج صدق الاداة ظاهريا والوحدات هي : نوع التكوين المستعمل في اللوحة، المسح البصري للوحة، الاشكال المركبة المستعملة في اللوحة،العلاقات بين عناصر واشكال اللوحة،الاسلوب الفني المستعمل في اللوحة، تقنية الاظهار المستعملة في اللوحة،المرجعيات والمضامين الفكرية للاشكال المركبة في اللوحة.

في حين خُصص الفصل الرابع لعرض نتائج البحث ومن ابرزها :

١- ركبت الاشكال المركبة بتنوعاتها المختلفة (البشرية + الحيوانية) او (البشرية + النباتية) و غيرها في اللوحات ، تبعاً لتجربة الفنان ومدى ثراء ذاكرته الصورية

Summary of the Research

The research Consisted of four chapters, devoted the first chapter of it to the framework of public research, which included a presentation of the research problem and its importance and its goals and boundaries and definition of terminology, and research was disclosed technical features and terms of reference and content property of complex forms in the paintings of contemporary Iraqi Kurdistan.

The limited research on the paintings, which includes forms, vehicle and executed by artists of the city of Sulaimaniya in the Kurdistan region of Iraq, during the time period (1980-2008), to the large number of artistic and maturity technically within this period, the second chapter of it to the theoretical framework, which included (5) Investigation of the : - the entrance to the complex form - the root of the historical forms of the vehicle and their references in the ancient arts of intellectual - shapes the vehicle and its reference property in the Middle Ages fee. - forms of modern painting in the vehicle - vehicle shapes in Kurdish Fine Arts.

While the third chapter is devoted to action research, has been followed the descriptive analytical approach to search for suitability with the property in question and his goals.

Included a sample search on (20) panel has been selected intentionally from between the plates the research community according to specific criteria, were analyzed those paintings and descriptive under the tool for analysis included (7) units of analysis were derived from indicators conceptual framework as well as expert opinions and relevant sources and researcher personal experience and extract the tool surface and the sincerity of the units are:

1 - the type of configuration used in the painting - optical scanning the painting - shapes the vehicle used in the painting - the relations between the elements and forms of painting -the artistic source and intellectual content of the compound forms in the painting - Technology Show used in the painting - the technique used in painting.

While the fourth chapter is devoted to research and present the results of the most prominent of which:

1 - installed different vehicle shapes (human + animal) or (human + plant) and in other paintings, depending on the artist and experience the richness and fertility of its memory image imagination.

2 - Dominated by the shapes of human compound with other elements, forms a system installed in the paintings.

3 - a historical reference and the natural environment and the Kurdish folklore and political events, religious beliefs, the basic references and the intellectual content of the forms in the structure of composite panels,

4- the vehicle shapes- that used in the paintings, owned recipe originality and local Kurdish identity in a property installed.

And ended this chapter a set of conclusions

و خصوبة خياله.
٢- هيمنت الاشكال البشرية المركبة مع عناصر اخرى ، على نظام الاشكال المركبة في اللوحات.
٣- شكل المرجع التاريخي و البيئة الطبيعية والتراث الشعبي الكوردي والاحداث السياسية، والمعتقدات الدينية ، المراجع الاساسية و المضامين الفكرية للاشكال المركبة في بنية اللوحات،
٤- امتلكت الاشكال المركبة المستعملة في اللوحات، صفة الاصالة والمحلية والهوية الكردية في خاصية تركيبها.
وانتهى هذا الفصل بمجموعة من الاستنتاجات و التوصيات والمقترحات.

الفصل الأول

١ - مشكلة البحث :

يعد الشكل المكون الأساسي لبنية الأعمال الفنية التشكيلية، بوصفه (خاصية) مرئية، لها مدلولاتها الفكرية في بنية المنجزات التشكيلية، ويزخر الوجود بانواع متنوعة من الاشكال، كالاشكال البشرية و الحيوانية والنباتية والجمادات وغيرذلك. ولكل منها تكوينه وبنيته الخاصة، فمثل هذه الاشكال تستدعى اوتنتقى من قبل الفنان بفعل نشاطه وخبرته التجريبية وغايته التعبيرية، وتخضع لعمليات التحليل والتركيب العقلية،و يعالج الشكل بموجبها، فينتقل عندذاك الشكل من خاصيته الطبيعية الى نسق الفن، اذ يشفر عن دلالات جديدة لم تكن له في وجوده الطبيعي، عن طريق منظومة من العلاقات على السطوح البصرية في المنجزات التشكيلية.
وتخضع الاشكال الى معالجات شكلية على وفق النشاط العقلي التجريبي للفنان، فهي اما ان تكون واقعية، اذ نسخها على سطوحه البصرية،واماان تكون تعبيرية اذا خضعت لتجربة الفنان الذاتية (العاطفية والوجدانية) ، وربما تكون (تجريدية) اذا ازاح الفنان بجهده الابداعي انظمتها العلائقية مع مماثلاتها الطبيعية، وغيرها من المعالجات الشكلية.
وتواجه المتابع لحراك الاساليب الفنية في خارطة تاريخ الفن ظهور نوع من الاشكال المركبة، فمثلا قد يركب الشكل البشري مع الشكل الحيواني او النباتي في تركيب واحد، وذلك فعل ابداعي يعتمد على آليات الاستعارة والاستدعاء ومن ثم التحليل والتركيب العقلي للعناصر الشكلية المنتقاة و تركيبها في كل واحد، لما من شأنه ان يفعل دلالة هذه الاشكال في النصوص البصرية، ويتسامى بها من عالمها الطبيعي الى عوالم الخيال و الابداع (فوق الواقعية) .
ولو ألقينا نظرة متمعنة على الاعمال الفنية التي يزخر بها تاريخ الفن، نجد ان الشكل المركب يظهر بحيوية في فنون معظم الشعوب والامم، فمثلا في فنون بلاد وادي الرافدين نجد الكثير من الاشكال المركبة التي يتميز كل منها بنظام شكلي وتعبيري خاص، تم تركيبه بقصد معين، من قبل الفنان، و تظهر هذه الاشكال المركبة بانظمتها الخاصة، ومرجعياتها البيئية، ودلالاتها الاسطورية في النصوص الادبية والفنون التشكيلية.

كذلـك كان للاشكال المركبة ظهور ملحوظ في الفنون الفرعونية في اطار المفاهيم والمعتقدات الدينية الفرعونية القديمة المليئـة بالاسرار والألغاز والرموز ذات الدلالات الروحية العميقة. ولا تقـل الحضارة الاغريقية عن الحضارتين الرافدينية والفرعونية في ابداع الاشكال المركبة الاسطوريـة، في اطار معطيـات الديانة الاغريقيـة والاساطير اليونانية المتعـددة. كما يمكن مشاهدة نماذج من الاشكال المركبة في فنون العصور الوسطى وعصر النهضة كما في اعمال (دافينشـي وبوش وبوتشيلي... وغيرهم)، وفي المراحـل الاخرى ظهرت هذه الاشكال بوضوح في رسوم عصر الباروك والكلاسيكية الجديدة و الرومانتيكية.

والجديـر بالقـول ان رسوم اتجاهـات الفن الحديث هـي الاخرى ليست بمنـأى عن الاشكال المركبـة، ولكن برؤية جديدة ومختلفـة عن فناني عصر ما قبل الحداثة، فالحداثة قد كسرت التقاليد والقيم القديمة في الشكل سواء في نظامه او في خطابه الفكري، وتجسد ذلك بوضوح في الرسوم الرمزية والسريالية كما في اعمال الفنانين (ماكس ارنست و سلفادور دالي و رينيه ماغريت.. وغيرهم) التي تضمنـت العديد من الاشكال المركبة ذات المدلولات السايكولوجية والاجتماعيـة، وقد كان للأشكال المركبـة حضور فاعل في اعمال الفنانـين (شاغال وبيكاسو وآخرين غيرهم).

وفي الحقيقـة ان حضور مثل هذه الاشكال المركبة المبتكرة في اعمال الفنانين على مر العصور والتاريـخ تطـرح تساؤلات عدة، ولابـد ان يكون من وراء ذلك اسباب واسـرار ودوافع معينة و لايمكن الكشف عنها الا بالبحوث و الدراسات العلمية.

ومما يجـدر ذكره ايضـا ان الساحة الفنيـة في كردستان العراق تزخر بالكثـير من الفنانين المحدثـين والمعاصريـن المتميزين مـن ذوي الاساليب الفنية المتفـردة، والمتتبع للوحات اولئك الفنانـين سيجـد انها لا تخلـو ايضا من الاشـكال المركبة المتعددة والمتنوعـة، التي تحتاج الى دراسـة تحليليـة متعمقة لمعرفـة مصادرها ومراجعهـا ومدلولاتها فضلا عـن سماتها الفنية والجمالية.

وعلـى حد علـم الباحث لم يخضع هـذا الموضوع لأية دراسـة علمية لحـد الآن،في كوردستان العراق وهذا ما انبت في ذهن الباحث تساؤلات عدة من مثل :

ترى ما هي الاشكال المركبة المتداولة في لوحات الفنانين المعاصرين في كردستان العراق؟ وما هي السمات الفنية التي تميز تلك الاشكال المركبة؟، وماهي مرجعياتها ومضامينها الفكرية ؟ وهل تتمتع تلك الاشكال المركبة بخصوصية محلية تميزها عن غيرها من الاشكال المركبة في لوحات الفنانيين المعاصرين، ولغرض التوصل الى اجابات تلكم التساؤلات قرر الباحث اجراء هذا البحث وهنا تكمن مشكلة البحث.

٢ - اهمية البحث:

أ- يسهـم البحث من خلال دراسته التحليلية لاعمال الفنانيين مدار البحث، في شرح وتفسير وتوثيـق تلك الاعمال الـذي سيشكل وثيقة نقديـة عن التراث الثقافي الكـوردي الذي ينقصه الكثـير مـن التوثيق حتى هـذه اللحظة، بسبب الظـروف السياسيـة القاسية التـي مرت بها

كردستان العراق في تاريخها الحديث والمعاصر.
ب – يسهم البحث في تنمية الذائقية الجمالية والفنية لدى المهتمين بالمنجزات الفنية التشكيلية المعاصرة في كوردستان العراق.
ت – يشكل البحث محاولة للتقصي عن الخاصية المحلية المتميزة لفن الرسم المعاصر في كوردستان العراق، الذي من شأنه رسم معالم هذا الفن في خارطة الفن االتشكيلي المعاصر.
ث – يشكل البحث مصدراً جديداً ومهما للمهتمين بالفنون التشكيلية في كوردستان العراق بشكل عام، مثل النقاد والمؤرخين والفنانين والباحثين و طلبة الدراسات العليا، لشحة المصادر بهذا الخصوص.

٣ - اهداف البحث:

٣-١ كشف السمات الشكلية الفنية للاشكال المركبة في اللوحات التشكيلية المعاصرة في كردستان العراق وبالتحديد في اطار مدينة السليمانية.
٣-٢ التعرف على المرجعيات والمضامين الفكرية للأشكال المركبة في اللوحات التشكيلية المعاصرة في كردستان العراق.

٤ - حدود البحث:

أ- حدود الموضوع:اقتصر البحث على لوحات الفنانين الكرد المعاصرين التي تتميز بوجود الأشكال المركبة فيها بصرف النظر عن الخامات المستعملة في تنفيذها.
ب- حدود المكان: كردستان العراق- مدينة السليمانية وذلك لازدهار فن الرسم فيها سيما وانها تعدالعاصمة الثقافية لكوردستان العراق.
ت- حدود الزمان: اللوحات المنجزة خلال المدة الزمنية (١٩٨٠-٢٠٠٨) لانها تمثل فترة ظهور حركة الرسم المعاصر في كردستان العراق، ولكثرة الاعمال والنتاجات الفنية التي شهدتها كردستان العراق ولاسيما مدينة السليمانية إبان هذه المدة الزمنية.

٥ - تحديد المصطلحات:

أ- الشكل :
تعرفه (سوزان لانجر) بأنه «عبارة عن مجموعة من العناصر المتنوعة التي ترتبط وتتفاعل معا في ابراز هذا الشكل بوضوح وبموضوعية بحيث يمكن ادراكه « (لانجر ،١٩٨٦، ص١٤)
ويعرفه الباحث نظرياً بأنه : هو الكل الذي يوحد الاجزاء و هو المظهر الخارجي الذي يحوي مضمون معين.
ب- المركب:
الركيب: يكون اسما للمركب في الشيء كالفص يركب في كفة الخاتم والنصل في السهم، والمركب يعني أيضا: الأصل والمنبت فنقول فلان كريم المركب أي كريم الأصل.
(ابن منظور، د ت، ص٢٩٧)

وجاء تعريفه في موسوعة لالاند الفلسفية على انه :»هو الذي يشتمل على عدة عناصر».
(لالاند ،٢٠٠٨ ،ص١٩٨)

ت- الشكل المركب :

ويعرفه الباحث بأنه: الجمع بين شكلين أو أكثر من الأشكال (البشرية ،الحيوانية، النباتية، الجمادات اوغير ذلك) لتكوين شكل او عنصر جديد ،كوحدة مستقلة بمضمونها عن عناصرها السابقة ليتكون لنا مضمون آخر جديد.

الفصل الثاني

المبحث الأول

٢- ١مدخل الى الشكل المركب:

سنتطرق هنا الى آليات تكوين الشكل المركب بوجه عام وفي الفنون التشكيلية بوجه خاص.
يمر الشكل المركب في تكوينه بعمليتي التحليل والتركيب، (Synthesis&Analysis) وهما عمليتان عقليتان تقوم عليهما معظم المناهج ، والمراد منهما التفكيك العقلي للكل الى اجزائه أو عناصره أو اسبابه وشروطه، ومن ثم اعادة تكوين الكل من اجزائه. فالتحليل عكس التركيب». (بيطار، انترنيت)

« اذ تعمل عملية التحليل والتركيب على تجزئة مواضيع المعرفة بحسب تخصصها وانواعها الى اجزائها ومفرداتها الاولية الداخلة في تكوينها ومن ثم تعمل على اعادة بنائها، اما على اساسها القديم، فتكون العملية التركيبية حينذاك لاجل فهم مادة المعرفة المطلوبة أو اداتها، أو يكون البناء على اسس وسياقات جديدة غير سياقاتها الاصلية، وهنا يدخل في دائرة الابداع أو الابتكار، وهو بمستويات ودرجات بحسب كم ونوع التجديد». (الجنديل ،١٩٩٦ ،ص١)

«ان عملية التحليل في الفلسفة غايتها تفكيك الكل الى عناصره المكونة له الواحد تلو الآخر على وفق نظام وتسلسل محكم، ثم تسعى الى شرح وتوضيح وابراز محتوى كل عنصر من تلك العناصر. اي بمعنى ان التحليل في الفكر هو تقسيم وتفكيك العناصر الى اجزاء لفهم العلاقات الموجودة بينها.وان هذه العملية دون شك تحتاج الى الفكر والخيال والذاكرة لتنفيذها، فالتفكير هو الركيزة الاساسية لهذه العملية».

(www.philomaghreb-awardspace.com)

«اما التركيب فهو توحيد الاجزاء والخصائص والعلاقات التي ينقلها التحليل، فهو يكمل التحليل وتضمهما وحدة لا يمكن فصلها». (روزينتال، ص١١٥) وبمعنى آخر، فهو اعادة تشكيل الكل انطلاقا من العناصر التي تم تحليلها باسلوب خاص مركزا على ما هو جوهري في الكل، أي تجميع العناصر التي تم تفكيكها وتحليلها».

وبما ان الفن نتاج بشري،فهو يخضع لعمليتي التحليل والتركيب ايضا،بل الفن التشكيلي هو أساسا وليد التشكيل والتركيب، بمعنى آخر ان تلك العمليتين ظاهرتان في هذا الفن بكل نشاط وفاعلية، والذي يمثل الشكل ركيزته الأساسية.

وان خلق شكل مركب «يشترط وجود ثلاث قدرات لدى الفنان، الاولى هي مقدرته على خزن الخبرات السابقة كتراكم خبرة في الذهن وما يحويه من صور ذهنية، والمقدرة الثانية هي المقدرة على التذكر واستحضار تلك الصور الحسية في أي وقت، والثالثة والاهم هي قابليته على استقبال الصور الحسية الآتية من المحيط الخارجي، وبعد ذلك تأتي مرحلة التحليل بالاختيار القصدي ثم تحليلها حتى يتمكن من كشف العلاقات المترابطة، ثم تأتي مرحلة التركيب التي ينتقل فيها الى محاولة ايجاد العلاقات والنظم المترابطة بين المفردات التي يتركب منها نسيجا تركيبيا جديدا». (الجنديل ،ص٢١)

ان لمعظم الأشكال المركبة التي نراها في مساحة الفن التشكيلي مراجع فكرية محددة، ولفهم اسس وكيفية خلق تلك الأشكال، ينبغي لنا العودة الى مراجعها الاصلية التي غالبا ما تتواجد في الاساطير والاديان وفي المراجع الفكرية و الاجتماعية والبيئية أوغير ذلك.

ويمكننا القول ان الخامة عنصر تعبيري هام في أي عمل فني، وتؤثر في القدرة التعبيرية لأي شكل من الاشكال بما في ذلك الأشكال المركبة ،فالخامة هي التي تمنح الشكل قوته التعبيرية، فلو لاحظنا شكل الثور المجنح أو ابوالهول على سبيل المثال، سوف نجد أي دور يؤديه الحجر في منح الثقل للشكلين، فلو بدلنا تلك المادة بمادة اخرى لفقد الشكلين قيمتهما التعبيرية.

وهكذا يمكننا القول ان كل شكل مركب هو في الحقيقة نتاج عمليتي التحليل والتركيب، اذ يختار الفنان مفرداته من مراجعها بقصدية هادفة ليركب منها شكلا جديدا ابداعيا في الذهن اولا، ثم يحيله الى شكل مرئي ملموس بفعل وسيط مادي ليؤدي دورا معينا في العمل الفني.

٢-٢ الجذر التأريخي والمرجعيات الفكرية للاشكال المركبة :

سنحاول هنا تسليط الضوء بدرجة اساس على نماذج من الاشكال المركبة المتفردة والمستعملة في الاعمال الفنية القديمة في بلاد ما بين النهرين وعلى وفق العصو التاريخية المتعاقبة فيها.

واذا ما بدأنا بالعصر الحجري القديم (٢٠٠٠٠-٣٠٠٠٠ق.م) سنجد ان أحد الأماكن التي وجدت فيها الأشكال المركبةهو» كهف (الاخوة الثلاثة) في جبال (بيرنه) ، إذ عثرهناك على صورة لكائن غريب يشبه الانسان، يملك وجه طائر و قرني ايل ،واصابع دب وذيل ذئب ولحية انسان وجسد أسد (شكل١) ويبدو ان هذه الصورة هي لأحد المشعوذين أو السحرة، وقد ترمز الى إله الحيوانات او انها مجرد صورة صياد يتربص بمعزة شمالية،». (جاردنر، ص٣٦)

ومن الأشكال المركبة التي وصلتنا من العهد السومري شكل يدعى بالرجل الثور (شكل ٢) «المركب من جسد بشري مع اجزاء من جسد ثور الذي غالبا ما يصور في حالة صراع مع الحيوانات المفترسة» (جاردنر، ص٤٩) ، ويعتقد (اندريه بارو)»انه يمثل (انكيدو) رفيق جلجامش البطل ذي الشعر المجعد واللحية الطويلة الذي بحث عن سر الخلود». (بارو

،ص١٩٠)

وهنـاك شـكل اخر وصلنا من هـذا العصر يمثـل نسراً برأس أسد (شكل ٣) ولـه في الفكر السومـري رمـزه ومدلولاته الخاصة بـه فرأس الأسـد مدلول القوة، وجسـم الصقر مدلول السطـوة والسرعة،وهـو يرمـز للغيمة الممطـرة والراعدة واسمـه السومـري (أمدغود) أو الممطر». (صاحب،ص ١٣٩)

واذا ما عرجنا على العصر الاكدي (٢٣٧٠-٢٢٣٠ ق.م) سنجد ان من بين الأشكال المركبة المتميزة المستعملة في هذا العصر هوشكل المرأة المجنحة (شكل ٤) التي يقول عنها (انطوان مورتكات) «انها تمثل شخصية عشتار،علماً ان في التراث الرافديني تجمع (إنانا) السومرية و(عشتـار) البابلية بـين اقصى قيم البطولـة (الحرب) واقصى قيـم الحكمة (الحب) في شخصية غريبة ومحببة ودائمة الذكر «.

(الماجدي،٢٠٠٢،ص٥٥)

في حـين ان أحد أهـم الأشكال المركبة المتداولـة في فنون عصر الانبعـاث السومري الاكدي (٢١١٢– ٢٠٠٤ ق.م) في بـلاد مـا بـين النهرين، هـو شكل تنين يشبه الاسـد برأس افعى(شـكل ٥) اذ يضـم هـذا الشكل توليفة حيوانيـة غريبة تمثلت باجنحة ومخالـب نسر ورأس افعى وجسم فهد وذنب عقرب، وهو رمزالاله (ننكزيدا)المرتبط بالعالم السفلي حسب رأي مورتكات. (مورتكات، ص٢٢١)

وأحـد الأشـكال المركبة المهمة التـي تعود الى العصر البابلي القـديم (٢٠٠– ١٥٩٥ ق.م) هو(شـكل٦) الـذي هوعبارة عن إمرأة عاريـة ذات جناحان، و قدما طائـر بدلا من قدمي انسان. وهي تمثل الإلهة (ارشيكيجال) التي لها قصر في العالم السفلي.

في حـين ان أحد ابرز وأجمل الأشكال المركبـة المستعملة في تاريخ فنون بلاد ما بين النهرين وفي تاريـخ الفن بصورة عامة هو شـكل الثور المجنح (شكل ٧) الذي ظهر في عهد الآشوريين في مداخل القصور والمدن، بهدف ابعاد الأعداء المرئيين واللامرئيين، ولاضفاء الأبهة والقوة والجمـال على معـالم تلـك القصور»، (جاردنر، صـ٣٦) ويشفر هذا الشـكل عن مدلولات متعـددة ،فهـو يعبر عن الخصب بالثور، وعـن السرعة والقوة بجناح النسـر، وعن القدسية والأبديـة برأس الإله، الا ان تنظيم هـذه العناصر التكوينية لنظام الصـورة في وحدة كلية، يوحي بنوع من اللاوعي ايضا في قراءة المعنى ومشابهاته الطبيعية».

(صاحب واخرون،٢٠٠٢،ص٩٥)

بينمـا يمثل شـكل (مشخوش) أحد اهم الأشكال البارزة في فنـون العصر البابلي الحديث(٦١٢– ٥٣٩ ق.م) الـذي يمكـن مشاهدته بوضوح على مدخل بوابة عشتار، وهو شكل مركب مـن جسـم بهيئة أسـد أو فهد مكسو بجلـد افعى و له عنق طويـل ورفيع ينتهـي برأس افعى واقـدام خلفيـة كاقدام طائرواقدام امامية كاقدام اسد وذيـل مرتفع الى الاعلى) ،وهو نتاج الفكر الاسطوري ولاسيما أسطورة الخليقة البابلية (شكل٨).

وتجدر الاشارة الى ان الفنون الفرعونية والاغريقية والرومانية تزخر بعطاء ثري من الأشكال المركبـة المتنوعة ذات السمـات والمراجع والمضامـين الفكرية المتميزة، وكـذا الحال بالنسبة

لفنون القرون الوسطى وعصر النهضة الاوربية وعصر الباروكو والروكوكو والفن الكلاسيكي والرومانتيكي وصولا الى اتجاهاتا لفن الحديث وبخاصة الفن الرمزي والسريالي منها و لكن لايسع المجال هنا لذكرها بفعل ضوابط المجلات العلمية لنشر البحوث والدراسات من حيث عدد الصفحات.



شكل (١) شكل مركب لكئن غريب



شكل (٢) ختم اسطواني من العصر السومري



شكل (٣) نسر برأس اسد



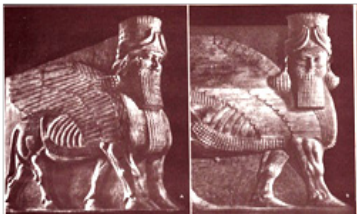
شكل (٤) المرأة المجنحة



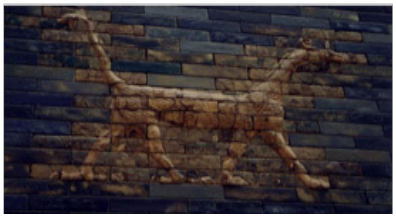
الشكل (٥) شكل تنين يشبه الأسد برأس أفعى الشكل



رقم (٦) آلهات مجنحات



شكل (٧) شكل ثور مجنح



الشكل (٨) شكل مشخوش

الفصل الثالث

٣-١ منهج البحث:

استخدم الباحث المنهج الوصفي التحليلي منهجاً للبحث لملائمته مع خاصية موضوع البحث وأهدافه.

٣-٢ مجتمع البحث:

تألف مجتمع البحث من جميع اللوحات التي تضم الأشكال المركبة و المنجزة من قبل فناني كوردستان العراق،وبالتحديد في مدينة السليمانية وللمدة الزمنية (١٩٨٠-٢٠٠٨)م وقد تبين للباحث من خلال دراسة مسحية بهذا الخصوص الى أن اعداد اللوحات المنجزة ضمن هذه المدة هي من الكثرة، بحيث يصعب تحديدها وحصرها بدقة وبهذا فأن مجتمع البحث يبقى مفتوحاً.

٣-٣ عينة البحث:

تم اختيار (٢١) لوحة قصدياً من مجتمع اللوحات لتمثل عينة البحث (ملحق ١ و٢) وروعي فيها الأمور الاتية:

١. ان تكون العينة ممثلة للمجتمع الاصلي للبحث قدر الامكان،بحيث تعطى النماذج المختارة فرصة للباحث للاحاطة بالسمات الشكلية وبالمرجعيات الفكرية للأشكال المركبة في اللوحات التشكيلية المعاصرة في كوردستان العراق.

٢. ان تتحقق الموازنة بين عدد اللوحات المختارة وسنوات انجازها ضمن حدود البحث الزمانية

٣. ان تمتلك اللوحة سمات شكلية وتقنية وادائية واضحة.

٤. ان تكون اللوحة متفردة ومتميزة في أشكالها المركبة.

٣-٤ اداة البحث:

٣-٤-١ اداة جمع البيانات: فيما يتعلق بالبيانات المطلوبة عن لوحات الفنانين مدار البحث فقد حصل عليها الباحث عن طريق الاطلاع على الأعمال الفنية المعروضة فى الصالات و قاعات العرض الفنية وعن طريق أدلة المعارض وارشيف الفنانين والمصورات المنشورة فى المجلات الفنية والثقافية والصحف والانترنيت، هذا فضلاً عن المقابلات الشخصية التى أجراها الباحث مع الفنانين المعنيين لجمع المعلومات والبيانات المطلوبة عن لوحاتهم.

٣-٤-٢ اداة التحليل:

بغية تحقيق أهداف البحث كان لابد من ايجاد أداة لاستعمالها في تحليل لوحات عينة البحث وقد أعد الباحث الأداة المطلوبة في ضوء مؤشرات الأطار النظري للبحث، فضلاً عن آراء الخبراء (ملحق ٣) وخبرة الباحث الشخصية في هذا المجال، وإشتملت على (٧)

وحـدات تحليليـة وتم استخراج صدقها ظاهرياً عن طريق عرضهـا على نخبة من التدريسين الاختصاصيـين في الفنـون التشكيلية وقد اقروا بصلاحية جميـع الوحدات بنسبة (١٠٠ ٪) وهي كالاتي :

١. نوع التكوين المستخدم.
٢. المسح البصري لمحتويات اللوحة.
٣. الأشكال المركبة المستخدمة في اللوحة.
٤. العلاقات فيما بين عناصر وأشكال اللوحة.
٥. الإسلوب الفني المستخدم.
٦. تقنيات الإظهار المستخدمة.
٧. المرجعيات والمضامين الفكرية للاشكال المركبة.

تم تحليـل لوحات عينة البحث من قبل الباحث بموجـب أداة التحليل واستخرج صدق محتوى التحليل عن طريق عرضه على نخبة من الخبراء في هذا الميدان (ملحق ٣) ، وفي ضوء آرائهم تم اجـراء بعض التعديـلات اللازمة على محتـوى التحليـلات (لم يعرض نص التحليلات هنـا لكثرة عـدد صفحاتها ولمقتضيات ضوابـط النشر في المجلات) ، كمـا تم استخراج ثبات التحليل عن طريق إعادة التحليل لعينة من اللوحات المحللة مسبقاً ،التي تم إختيارها عشوائياً وعددها (٨) لوحات، وذلك بعد مرور ثلاثة أسابيع على التحليل الأول، وعند معالجة البيانات احصائيـا بإستخدام معادلة كوبر، تبـين ان نسبة معدل الثبات هي (٠،٨٢) وهي نسبة عالية يمكن الإطمئنان اليها، ثم تم فرز بيانات التحليلات لأستخراج نتائج البحث.

الفصل الرابع

٤-١ النتائج:

بعد تحليل أشكال عينة البحث على وفق أداة البحث للتحليل تم التوصل الى جملة من النتائج وعلى النحو الأتي:

٤-١-١ فيما يتعلق بنتائج الهدف الأول من البحث، الذي تركز حول كشف السمات الشكلية الفنية للأشكال المركبة في اللوحات، فكانت النتائج كالآتي:

أ- فيما يتعلق بنتائج نوع التكوين المستخدم في بناء اللوحات، كانت النتائج كما هو موضح في الجدول(٤-١) .

جدول (٤-١) نتائج نوع التكوين المستعمل في بناء اللوحات

ت	نوع التكوين المستخدم	العدد	النسبة المئوية	الأشكال
1	محوري عمودي	7	% 33	20 , 13 ,12 , 9 , 8 , 1
2	محوري افقي	6	% 29	21 , 19 , 17 , 14 , 7 , 5
3	إنتشاري	4	% 19	18 , 15 , 11 , 4
4	قطبي	2	% 9.5	10 , 2
5	مركزي	2	% 9.5	6 , 3
مج		21	%100	

ب- فيما يتعلق بنتائج نوع التركيب المستخدم في بناء اللوحات، كانت النتائج كما هو موضح في الجدول (٤-٢).

جدول (٤-٢) نتائج نوع التركيب المستعمل في بناء اللوحات

ت	نوع التركيب المستخدم	العدد	النسبة المئوية	الأشكال
1	انسان + حيوان	13	% 62	15 , 14 , 12 , 10 , 9, 7 , 3 , 2 21 , 20 , 19 , 18 , 16 ,
2	انسان + نبات	4	% 19	11 , 6 , 4 , 1
3	انسان + جماد	3	% 14.5	13 , 8 , 5
4	حيوان + حيوان	1	% 4.5	17
مج		21	%100	

يتضح من الجدول اعلاه هيمنة الشكل البشري على الأشكال والعناصر الاخرى في خاصية تركيب الأشكال المركبة فالشكل البشري لم يفارق الأشكال المركبة، وقد احتل مركز السيادة في بنية الأشكال المركبة، فالاستعارة والتركيب قاما اولا على ملامح الشكل البشري بشكل خاص، ثم ركبت أشكال الحيوانات والنباتات معه حسب رؤية الفنان ومقصده.

ت- ركبت الأشكال المركبة عن طريق عملية الأنتقاء العقلي للمفردات والعناصر المكونة لها من الواقع المحيط بالفنان، بقصدية مدروسة على وفق تجربة الفنان وخبرته الفنية المتراكمة

والفكرة المراد ايصالها للمتلقي.

ث- تم تركيب اللوحات عن طريق منظومة من العلاقات المتبادلة المتفاعلة داخل أشكال وعناصر تكوينات تلك اللوحات بهدف تفعيل مدلولاتها التعبيرية، وينطبق هذا الحال على جميع أشكال عينة البحث.

ج- فيما يتعلق بنتائج الإسلوب الفني المستخدم في تنفيذ اللوحة، كانت النتائج على نحو ماهو موضح في الجدول الجدول (٤-٣).

جدول (٤-٣) نتائج الإسلوب الفني المستخدم في تنفيذ اللوحة

ت	الإسلوب الفني المستخدم	العدد	النسبة المئوية	الأشكال
1	سريالي	7	% 33	20 , 11 , 9 , 8 , 7 , 4 , 2
2	مزيج من الأساليب	7	% 33	18 , 17 , 16 ,15 , 13 , 6 , 5
3	تعبيري	4	% 19	20 , 14 , 12 , 10
4	كلاسيكي	2	% 10	3 , 1
5	رمزي	1	% 5	19
مج		21	%100	

فيما يتعلق بتفاصيلالاسلوب (مزيج من الأساليب) فتركزت حول الإسلوب السريالي الرمزي كما في الأشكال (٦ ، ١٣ ، ١٥ ، ١٨) والاسلوب التعبيري السريالي كما في الشكل (١٦) والكلاسيكي الرمزي كما في الشكل (٥) والواقعي التعبيري كما في الشكل (١٧).

ح- تباينت آليات اظهار الأشكال المركبة في اللوحات، لتشمل تقنيات متنوعة في اساليب اظهارها، وذلك فعل يتطابق من الناحية التعبيرية والجمالية مع اساليب الرسم الحديث، وينطبق هذا الحال على جميع أشكال عينة البحث عدا الأشكال (١ ، ٣ ، ٥) ذات الطابع الواقعي الكلاسيكي، وتباينت الخامات المستخدمة لتنفيذ اللوحات، وتمحورت حول (الزيت على كانفاس كما في الأشكال (١ ، ٣ ، ٤ ، ٥، ٧ ، ٨ ، ١٣ ، ١٧) والزيت على الخشب كما في شكل (٢) ومواد مختلفة كما في الشكلين (٦ ، ١٦) وقلم شانوغراف على الورق كما في الشكلين (٩ ، ١١) وخامة اكرلك على الورق او الكارتون أو الخشب كما في الأشكال (١٠و١٢و١٤و١٩و٢٠و٢١) وخامة الباستيل الزيتي كما في الشكل(١٥) وقلم الرصاص على الورق كما في الشكل (١٨).

٤-١-٢ فيما يتعلق بنتائج بالهدف الثاني من البحث، الذي تمحور حول (تعرف المرجعيات والمضامين الفكرية للاشكال المركبة في اللوحات)، كانت النتائج على النحو الآتي:

أ- تعد المخيلة بمثابة الاداة الرئيسة في عملية تركيب الأشكال،فالخيال والمخيلة العقلية للفنان المستمدة من خبرته القائمة على التجريب هي الفعل الجوهري في عملية تركيب الأشكال،وتتم عن طريق ضواغط ومهيمنات داخلية وخارجية، أما الداخلية منها فتستند الى مخيلة الفنان وقدرته التجريبية على استدعاء العناصر، بينما الخارجية فهي ضغط المفردات على الحالات السايكولوجية للفنان وخاصية الموضوع المزمع التعبير عنه، عن طريق تفاعل جدلي، يمكن

حل رموزه عن طريق كشف دلالات البنى العميقة للاشكال المركبة، لان الشكل المركب يتجاوز المنطـق الواقعي، ولا وجود له في الواقـع المحسوس، بل هو نتاج الخيال الانساني الابداعي كما في الشكلين (١، ٢١).

ب- شكّل المرجع التاريخي المحيط الأكثر فاعلية في تركيب الأشكال المركبة في اللوحات مدار البحث وذلك عن طريق استعارة الأشكال المركبة من العصور التاريخية المختلفة، بدافع اظهار الارتباط بالتاريخ تارة، او بدافع الاعلان عن الخطاب الجمالي للوحات، حين تصرّف الفنان بتكوين البعض من تلك الأشكال المركبة كما في الأشكال (٢، ٩، ١٢، ١٥، ١٦، ١٨، ٢٠).

ت- ركّب الفنان بعض اشكاله المركبة، مستندا الى الأشكال المركبة الواردة في التراث الشعبي الكـوردي كالحكايـات الشعبية الكوردية والملاحم الشعبية، الأمـر الذي اكسب اللوحات طابع الاصالة بفعل انتمائها الى الافكار ذات الطابع الجمعي الاجتماعي المتحركة في الادب الشعبي كما في الأشكال (٣، ١٣ ، ١٩).

ث- امتلكـت بعض الأشـكال المركبة دلالات ومضامين دينية مستمدة من الفكر الديني، ويبدو ذلك واضحاً عن طريق استدعاء صورة (البراق) المركبة والواردة في حديث الاسراء والمعراج، الأمـر الذي اكسب مضامين اللوحات مدلولات قدسية عن طريق إرتباطها بالمعتقدات الدينية الاسلامية كما في الشكلين(١ ، ١٥).

ج- شكّلـت الاحداث السياسية في تسعينيات القـرن الماضي مرجعاً هاماً للاشكال المركبة في تأسيس الخطابات الفكرية الرمزية للوحات التشكيلية في كوردستان العراق، في وقت كان من الصعـب الاعلان عـن مثل تلك الافكار، اذ تعكـز الفنانون على الاسلـوب الرمزي في التمثيل البصري وذلك عن طريق توظيف الأشكال المركبة كشفرة تنفتح على المتلقي بشتى التأويلات، بغية اخفاء الدلالات المعبرة عنها كما في الأشكال (٣، ٤، ٥و٦، ٧، ٩، ١١، ٢١).

ح- لم تخـلُ الأشـكال المركبـة من خاصيـة تفعيل (ذاتية) الفنـان في آليات ابـداع اشكالها، وذلـك يعكس جانبا سايكولوجيا يرتبط بالانفعالات العاطفيـة والوجدانية للفنان للتعبير عن موضوعـات وانظمة شكليـة متنوعة.فليس الشكل المركب بمثل هـذه الخاصية هو نتاج لجانب الموضوعـي فحسـب، بـل ان النشاط الذاتي للفنـان وفعل مخيلته قد ثبـت نشاطا ملحوظا في عمليـة الاستعـارة والتحليل والتركيـب في ابداع هذه الأشكال المركبة كمـا في الأشكال (٢، ٨، ١٠، ١٤، ١٧، ١٨، ٢٠، ٢١).

٤-٢ الاستنتاجات :

تم التوصل الى الاستنتاجات التالية في ضوء نتائج البحث:

١. امتـلاك الفنان التشكيلـي في كوردستان العراق المقدرة الفنية علـى ابتكار اشكال مركبة اصيلـة في لوحاته من خلال تراكيب مبتكرة، اشتقت مفرداتهـا من التاريخ والبيئة الطبيعية الكورديـة المتميزة بمظاهرها الجمالية الخلابة، فضلا عن الـتراث الشعب الكوردي الزاخر بالشعر والملاحم والقصص الشعبية القومية.

٢. لعبـت الأشكال المركبة في اللوحة التشكيلية المعاصـرة في كوردستان العراق، دور المخاطب

السياسي (الملغز) للافصاح عن الافكار والمشاعر والمواقف المتخفية للفنان ،عبر تلك الاشكال بلغة رمزية.

٣. على الرغم من انتماء الأشكال المركبة وتكويناتها المنجزة في اللوحات مدار البحث الى الاسلوب السريالي،الا ان ارتباط عناصرها المكونة لها بالخاصية المحلية للبيئة الطبيعية الكوردية،قد اكسب تلك الأشكال المركبة و اللوحات نوعاً من التفرد والاصالة.

٤-٣ التوصيات:

١. الاهتمام بفنون كوردستان القديمة والتراث الشعبى الكوردي التي تزخر بأنواع متعددة من الاشكال المركبة الإبداعية ضمن مادة تاريخ الفن القديم في الكليات والمعاهد الفنية في جامعات اقليم كوردستان العراق للحفاظ عليها من النسيان والاندثار.

٢. تدريب الطلبة التشكيليين في كليات الفنون الجميلة على كيفية تحليل الأشكال الواقعية واعادة تكوينها بأشكال جديدة وبتراكيب مغايرة على غرار الاشكال المركبة، ضمن مادة الانشاء التصويري، الذي سيسهم في تنمية مخيلاتهم الفنية وفي الارتقاء بخاصية الابداع في اعمالهم الفنية.

٤-٤ المقترحات:

اقترح الباحث العناوين التالية كمشاريع لبحوث ودراسات اخرى، استكمالاً للبحث الحالي:

١. مرجعيات الأشكال المركبة في اللوحة التشكيلية المعاصرة في كوردستان العراق.

٢. التحليل والتركيب في انظمة الأشكال المركبة في اللوحة التشكيلية المعاصرة في كوردستان العراق.

٣. الدلالات الرمزية للاشكال المركبة في اللوحة التشكيلية المعاصرة في كوردستان العراق.

المصادر

١. ابن منظور، ب.ت، لسان العرب، الجزء الخامس، بيروت.

٢. بارو، اندريه. سومر فنونها وحضارتها، ترجمة: عيسى سليمان وسليم طه التكريتي، بغداد: ١٩٧٧.

٣. الجنديل، نجم عبد حيدر. التحليل والتركيب للعمل الفني التشكيلي المعاصر، اطروحة دكتوراه غيرمنشورة كلية الفنون الجميلة،جامعة بغداد، ١٩٩٦.

٤. روزنتال، م، يودين، ب. الموسوعة الفلسفية، ترجمة: سمير كرم، بيروت: دار الطليعة، ٢٠٠٦.

٥. صاحب، زهير. الفنون السومرية، بغداد: دار ايكالي للطباعة والتصميم، ٢٠٠٥.

٦. صاحب، زهير وآخرون، (٢٠٠٢)، دراسات في بنية الفن، بغداد: أي-كال للطباعة والنشر.

٧. اردنر، هلن و دى ران. هنر در ذر زمان، ترجمه: محمد تقى فرامرزى و دى ران، تهران: موسسه انتشارات ناه، ١٣٨٤ هـ ش (٢٠٠٥).

٨. لالاند، أندرية. الموسوعة الفلسفية. ج٣، ترجمة: خليل احمد خليل، ط٢، بيروت: باريس، منشورات عويدات، ٢٠٠١.

٩. لانجر، سوزان، (١٩٨٦)، فلسفة الفن، ترجمة: راضي حكيم، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

١٠. الماجدي، خزعل. ميثولوجيا الخلود، عمان: الاهلية للنشر والتوزيع، ٢٠٠٢.

١١. مورتكات، انطوان. تاريخ الشرق الادنى القديم، ترجمة: توفيق سليمان وآخرون، ١٩٥٠.

١٢. www.arab-ency.com

١٣. www.philomaghreb-awardspqce.com

ملحق (1)

قائمة ببيانات أشكال عينة البحث

ت	اسم الفنان	عنوان العمل	القياس / سم	المادة	سنة الانجاز
1	سمكو توفيق	بدون عنوان	100×80	زيت على كانفاس	1982
2	بختيار مصطفى	بدون عنوان	14×28	زيت على خشب	1982
3	سمكو توفيق	تورز	100 ×120	زيت على كانفاس	1991
4	آري بابان	بدون عنوان	90× 120	زيت على كانفاس	1989
5	عزيز سليم	بدون عنوان	57× 80	زيت على كانفاس	1990
6	علي كريم	بدون عنوان	101× 103	مواد مختلفة	1993
7	سمكو احمد	Crime cradle	58× 89	زيت على كانفاس	1993
8	بختيار مصطفى	بدون عنوان	200× 100	زيت على كانفاس	1993
9	رشدي انور	بدون عنوان	30 × 50	قلم شانوغراف على كانسن	1995
10	هوشيار احمد	بدون عنوان	16 × 22	اكرلك على الورق	1996
11	رشدي انور	حليجة	35× 50	قلم شانوغراف على كانسن	1997
12	ريبوار سعيد	كلمة واللون	A 5	اكرلك على الورق	1998
13	شاري محمد	بدون عنوان	100× 150	زيت على كانفاس	1998
14	هوشيار سعيد	بدون عنوان	32 × 24	اكرلك علىmdf	1999
15	رستم آغله	بدون عنوان	100×120	باستيل زيتي	1999
16	اسماعيل الخياط	قناع	A4	مواد مختلفة على الورق	2000
17	رستم آغله	بدون عنوان	300 × 100	زيت على كانفاس	2004
18	رنج حكمت هندي	بدون عنوان	36 × 21	قلم رصاص على الورق	2007
19	ريبوار سعيد	بدون عنوان	250 × 150	اكرلك على كانفاس	2008
20	نوري محمود	بدون عنوان	70 × 90	اكرلك على كانفاس	2008
21	اوديز عثمان	بدون عنوان	70 × 200	اكرلك على الكارتون	2008

صور اشكال عينة البحث



شكل (1)



شكل (2)



شكل (3)



شكل (4)



شكل (5)



شكل (6)



شكل (7)



شكل (8)



شكل (9)



شكل (10)



شكل (11)


شكل (12)


شكل (13)


شكل (14)


لشكل (15)


شكل (16)


شكل (17)


شكل (18)


شكل (19)


شكل (20)



ملحق (3)
أسماء السادة الخبراء

ت	الاسم	اللقب العلمي	الإختصاص	العنوان
1	تركي حسين علوان	استاذ	الفنون التشكيلية	جامعة بغداد –كلية الفنون الجميلة
2	د. زهير صاحب	استاذ	الفنون التشكيلية	جامعة بغداد –كلية الفنون الجميلة
3	د. وسام مرقص	استاذ	الفنون التشكيلية	جامعة بغداد –كلية الفنون الجميلة
4	د. هادي الشهدي	استاذ	الفنون التشكيلية	جامعة بغداد –كلية الفنون الجميلة
5	د. محمد الكناني	استاذ مساعد	الفنون التشكيلية	جامعة بغداد –كلية الفنون الجميلة

جماليات الاسلوب الاخراجي في العرض المسرحي

عوني كرومي- أنموذجا-

أ.م.د. سعد عبد الكريم
د. جاسم كاظم عبد

ملخص البحث:
يرصد الفكر الجمالي التطورات التايخية لتحديد سمات عملية البناء المعماري والانشائي في الاساليب الاخراجية، التي تنوعت بفعل التناقضات التي يمر بها التقني والفني للعرض المسرحي ويمثل البناء الفلسفي للعرض المهارة الجمالية لوحدة المضمون والشكل، العام والخاص كما تمثل الافكار الجمالية رصدا معرفيا للتغيرات التي تنشاء في تنوع الاساليب الاخراجية وتغيراتها المرتبطة بتشكيل المفاهيم وتعميق الروابط والعلاقات والتصورات، لترصين اسلوب معين لفترة تاريخية ثم البحث عن منطلقات نظرية جمالية جديدة لاسلوب اخر، وفقا للتطور الحاصل في ميادين المعرفه من اجل الوصول الى نتائج جديدة في الفكر على الصعيد النظري والعملي.
وقد تضمن البحث: المشكلة والاهداف والحدود مع تحديد مصطلحات البحث ثم مبحثين نظريين هما: الاول تضمن الفني في حركية الاسلوب والمبحث الثاني تضمن الرائع الفني في حركية الاسلوب. ثم اجراءات البحث التي تضمنت منهج البحث وعينة البحث، وتوصل الباحث الى النتائج بعد تحليله للعينة واخيرا قائمة بالمصادر

الفصل الاول - مشكلة البحث:

إن التطور التاريخي للاساليب الاخراجية تحتمه ضرورة البناء المعرفي الذي يوفر التقاطا رؤيويا للبحث الجمالي الذي تبرز مصادره المتنوعة تراكما واغناءً في المفاهيم الفلسفية التي تحتضن الخطاب المعرفي وتدفع به الى التفكير الجمالي.
وفي اعماق المسالة الجمالية تتجلى الشواهد الكبرى لاكتشاف اعماق العالم ووحدته، فالتجربة الجمالية التي تستمد عمق جوهرها التنظيري من الممارسة الفنية، تسمح بخلق رؤى مختلفة ومتنوعة للاستخلاص التاسيسي والحصول على قدرة في تجسيد الجزئي الذي يعبر عما هو كلي في عملية الابداع والخلق.
ان الاسلوب منعطف في المعرفة فهو استيعاب عقلي في حقيقة تطبيق المفاهيم،

The easthetics of the directing style in Theatrical show

Awny Karomi- Inpatterns-

Abstract

Monitors the aesthetic thought developments Altaakhih to determine the characteristics of the process of building architectural and structural in styles directorial, which varied by the contradictions experienced by athe technical and artistic display of theater and a construction philosophy for display skill aesthetic unity of content and form, public and private sectors and represents the ideas aesthetic monitoring cognitive changes that pose, in the diversity of styles directorial and changes associated with the formation of concepts and deepen ties, relationships and perceptions, the cemented the style of a particular historical period and then searching for premises that the theory of aesthetic new style of another, according to the development in the fields of knowledge in order to reach new results in thought at the theoretical and practical.

The research has included: the problem and the goals and the border with the search terms and then determine the theoretical two sections: the first included in the mobility of artistic style and the second section included in the mobility of wonderful artistic style. Then action research methodology, and included a sample of the research, the researcher and to the results after the analysis of the sample and finally a list of sources and a summary in English

وفي عمليــة كشــف ووضوح القيمــة الجمالية، اذ يمتلــك الاسلوب تصوراته في بنــاء وتاسيس وحدتــه كعنصر جمالي، بعــد ان يتم اشباع تجسيماته الماديــة وتصوراته الذهنية قدراً كبيرا مــن الممارســة والتجربة، محققا الانسجــام والتماسك بين المشروعيــة الرؤيوية الفردية وبين تاريخية منطقه الخاص.

ويمكــن رصد معالم القيمــة الجمالية من خلال تلك الملازمة ما بــين المتطلبات الجمالية وما يصدر عن عملية العمل الفني، على شكل محاور تراعي القواعد والقوانين التي تصبح شديدة التشابك والتعقيد ما بين تنشيط ذاكرة الرؤية ومستوى الممارسة الفنية للاسلوب. وفي ذاكرة البحث يعتمد الاسلوب على ملامح محددة وقارة صيرتها حقيقة التجربة العميقة التي حددت هــذه الملامح ورصــدت اشكالها المختلفــة.وفي الحفر المعرفي والرؤيوي فــان محاكاة الاسلوب تقدم ابعاداً جمالية تخترق مالوفية الصلابة التاريخية وتسهم في بناء قيم جمالية ذات ابعاد اشتغاليــة جديدة عن طريق النفاذ الى طبيعة الخبرات البشرية التي تفرض تداخلاً وتشابكاً في علاقاتها لتظهر ملامحاً جديدة وسمات متنوعة تضبط مجال الاشتغال الاخراجي القائم علــى الفاعلية الحسية القادرة على استحضارات هائلة من المعطيات الجديدة التي تبثها على شــكل افــكار جمالية يستطيع ان تجســد اقطابها في العرض المسرحــي. فالمشروعية في عملية الانتــاج الجمالي تخلق نشاطا مترابطا بين منطقة الجمــال ومنطقة الوجود، اللذان يحددان حركيــة العرض المسرحــي، اذ تستجيب الملامح الجوهرية لما هو جمــالي ومقدماته النظرية، وما هو مادي وتقنياته العملية، لذلك مشكلة البحث تتحدد كالاتي:

إن جماليات الاسلوب هي منطلقات تاريخية فلسفية لما هو معرفي وتقني للعمل الاخراجي.

اهمية البحث

تتجلــى اهمية البحث في انه يسلط الضوء علــى موضوعة الجمال وعلاقتها بأساليب الاخراج في العرض المسرحي.

اهداف البحث:

يهــدف البحــث الى التعرف على القــراءة النظرية والتقنيــة لجماليات الاسلــوب في العرض المسرحي.

حدود البحث:

يتحدد البحث بدراسة العروض المسرحية للمخرج عوني كرومي والتي عرضت ما بين ١٩٧٩-١٩٨٩ في العاصمة العراقية بغداد.

تحديد المصطلحات:

الجمالية: وهي حركية معمارية تاريخية تخلق انسجاماً مع المفاهيم الفلسفية، وتعطي تحريراً كاملاً للصورة المرئية الحائزة على جانبيها التقني والفني عن طريق عملية الترابط والتناغم

ما بين الواقع الموضوعي الخارجي والواقع المتخيل الداخلي للعمل الفني.
الاسلـوب: هـو الطريق الذي يقطعه التاريـخ لكي يتعرف على نفسه مجـددا، بعملية استدارة معرفية تؤدي الى بناء اشكالاً جديدة مبتكرة تتلائم مع العصر.

المبحث الاول: المعمارية التاريخية للأسلوب

مهاد فلسفي:

ان الكشف التاريخي الذي جعل الاسلوب دائم الانبعاث والتجدد والتعدد هو تلك الفاعلية التي يقـدم بها الايديولوجي في اعتراض القوانين الخارجيـة للفني-الواقع-التي فرضتها التجربة المتصلبـة بعلاقة الانسان بمجمـوع الظروف التي يتطلع بتخطيهـا، اذ ان الاسلوب في تحققه والمسـار الذي يقطعه يظهر على شكل مجموعة قواعـد لها مقتضياتها التاريخية التي تتطابق مع الفني الذي يكشف عن الابعاد الجوانية للانسان والواقع.
ثـم تبدأ العملية التاريخيـة التي يمكن رصدها في كل اسلوب كيما يطـرح نفسه بعده الملائمة التـي يعقدها الفني والجمالي مع الواقع ومن هنا يبدا الاسلـوب باعطائنا نقاءاً وبرهاناً على رصانتـه التاريخيـة، فهـو حائز على درجـة كبيرة من التبريـر الايديولوجي الـذي يضمن له الزمنية التاريخية كما تضمن له تحقيقا فعليا في مسار العملية الفنية.
وحين تفقد القدرة الانموذجية للاسلوب في اقامة علاقة جدلية جديدة مع الواقع، يتم الانتقال مـن أسلـوب إلى أسلـوب آخـر، إذ لا ينطلق الفردي بوصفـه كلية اجتماعية، فيتـم التعارض بينهمـا، ويتحـول الأسلوب إلى لحظات لا يمكن للزمن تجاوزها ولهذا فان التناقض يبرز على شكل استعداد تاريخي لتقبل لحظة تفكير اخرى ويتم استبعاد أسلوب بأسلوب آخر.
فالكلاسيكية كاسلوب افترضت استبعاد الفردي، ووضعت لنفسها الكل العقلاني والاجتماعي، فهـي لم تكن لحظة في تفكير الفـردي، وإنما عبرت عنه، وأقحمته بقوة الممارسة الاجتماعية، إذ تم اتصافـه بالمستوى الحسي والأخلاقي الـذي ينقلب بالتجربة الحياتية الى محتوى فني، فالفنـي والاجتماعي واحد لا يتناقض فـلا يخلق هذا اللاتناقض مفارقة اجتماعية لكنه يمثل القاعـدة الأخلاقية التـي تؤدي في نهاية المطاف إلى غرضية نفعيـة على مستوى متكافيء بين الفـن والأخلاق «فهي سلطة لا تحتاج إلى غطاء مطلق، ودون أي تبرير كوني وديني لوجودها، فهـي مجرد إدارة للحياة»(١) ولهـذا تطابقت أشكالهـا المعمارية-الممثل-والملابس-وطريقة الإلقاء-تأسيـس المكان- مع مضامينها الخارجيـة، إذ تم التطابق التقني بين الفكر والوجود، أي الشيء وفكرتنا عنه، ولهذا فقد الواقع تناقضاته الروحية وكما يقول هيغل «يجب ان تمتلك التناقضات الروحية واقعيتها بوساطة فعل الإنسان لكي تظهر بصورتها الحقيقية»(٢).
أما الاسلوب الواقعي قد قدم عالماً مقبولاً من المعقولية حين عد وجود الإنسان واقعا لا فكرة، وفي هـذا الوجود حلت الصورة السالبة- المتخيلة- محل العلاقات الخارجية وتم عكس الواقع عن طريق بناء «صورة للأشياء والظواهر في العالم، وهي الواقع المعاد تشكيله بشكل ما عبر بعض قوانين الفكر كالتحليل والتركيـب والتعميم»(٣)، وقد برز لذلك المشروع الذهني الذي اندفع خـارج ذاته من اجـل التفكير في أهداف الواقع، لهذا فان الأسلوب الواقعي لم يخفض التاريخ

لدرجة الانعكاس والتفسير، فحركته تبرهن على الانتقال والتجاوز كشرط ضروري لوجود المجموع المهيمن الذي يدور حوله الموضوع، لذلك تتحول المادة إلى عقلنة وسائطها، فالكل في خدمة-الواقع- الذي يعبر عن نفسه كموضوع نهائي، سواء كان أخلاقيا، اجتماعيا، سياسيا، عن طريق استحضار الشروط الذاتية للواقع ويتم استيعاب الظاهرة على انها الشكل النهائي للفهم لهذا تندفع كل العناصر المادية-الممثل-والديكور-والموسيقى-والإضاءة، لمحاكاة الواقع المادي الخارجي.

وفي الأسلوب الرمزي تجري عملية انتقال المرئي إلى اللامرئي الذي يربط القاعدة الوجدانية والأخلاقية بمادته الاجتماعية، وبوسع هذا الانتقال ان يتخطى الظاهرة الموضوعية الخارجية دون أن ينقطع عن الواقع، فالمساحة التي تخلقها عملية اتحاد المادة بالرمز تمثل حضورا عقلانيا في استدعاء الموضوع، ومن هنا يتمكن الاسلوب الرمزي من اختصار- الواقع- وبناء عملية تصور خارجي لحضور الغير الذي يتفاعل مع الآخر، فلا يمكن عده واقعا مقلوبا او مجردا بل واقعا مكثفا ف«الأشياء ليست مجرد، ولا يمكن تصورها بعيدا عن تنفيذها المادي»(٤) لهذا فالرمز لا يعني ذاته إلا في بنية الآخر، ولكي يجسد الرمز جوهر العملية الفنية فانه يستخدم تفريغا هائلا للمادة، ليضيف مضمونا اخرا لا يمتلكه الموضوع الداخلي للرمز، ولهذا فهو يلقي قبولا في عملية تأسيس مضامين تعاكس أشكالها، فالرمزي يحقق انفصالا مؤقتا ما بين الفكرة والصورة، وفي هذا الانفصال يتحول الرمزي الى تخطيا وتحولا في الموضوع.

أما الأسلوب الرومانسي الذي يتصاعد فيه-الذاتي- ليجد مجالاً رحباً للروحي المختبيء وراء الظواهر لكي يتعرف الفني على قدرته الروحية في مواجهة الموضوع، فالصراع انفصال تام عن الذات الاجتماعي الذي يواجه انعكاسا ذاتيا داخليا، يخرجه للعالم بواسطة الخيال المصنوع بقوة المضمون الداخلي «فلا يمكن للخارجي هنا ان يكون تعبيراً عن الداخلي»(٥)، لهذا فان التناقضات الذاتية الداخلية لها قوة المضمون ولا يوجد تضاد ألا في حدود العالم الروحي، لهذا فالأسلوب الرومانسي يعتمد على تاريخ يضعه بنفسه، فتاريخه المتحقق في المادة الفنية، يحقق استجابة عاطفية يثيرها المشهد المعماري، اذ ينفلت الواقع ويتحرر من سكونيته، وتصبح المادة حرة وتحقق مرتبة عالية من الجاذبية البصرية.

وفي الأسلوب التعبيري تمتلك قوة الخيال الذاتي سلطة الموضوع، وتخضعها الى الظروف التاريخية وتنميها بعدها طاقة جوهرية لملائمة العلاقات مع بعضها ليتحول البناء المعماري الى وهم حقيقي في التاريخ، ويصبح الذاتي بمواجهة تمركزه وتحلله الداخلي ليكون «بمثابة مشهد كلي شامل مجرد المعالم تنتظم فيه جمهرة من مظاهر النشاط الفاعل الذي يستغرق فيه الإنسان»(٦) فالذاتي هو المتناهي الذي يلاقي مصيراً بالعزلة والاستلاب الذي يتساوى مع الخارجي «ليبرز أوضاعاً في هيأة استعارات منظورة ودقة متناهية في التركيب ضد فوضى التجربة الحية»(٧)، لذلك يتحول البناء الانشائي الى صور متعددة في المشهدية البصرية ليوازي ألازمة الروحية والذهنية التي تمر بها المادة، لتبدأ الصور بالإفصاح عن شروط تواجدها، وذلك بخلق حركية عميقة لإظهار الأشكال المختلفة التي تواجه عزلة في مضامينها

الخارجيــة لان «الرفض العلني والصريح للتكيــف الاجتماعي، إنما هو خلق حالات من الوعي يتــم من خلالها إفــراغ الواقع من محتواه ما ثم بناء واقع يقوم على التجاوز»(٨) ويتم تحديد سمــات المــادة المستقلة مــن ضخامة الواقع المفترض الذي يعاني من الهــروب والتملص من الواقــع الحقيقي، كما يعاني استبــدالا في شروط بنائه، لذا فان «استخــدام الأقنعة الغريبة، والإضاءة الملونة وتعددية المناظر ورمزية الموسيقى»(٩) يؤدي إلى قلب الفني لكي يقبل الواقع الذي يبنيه.

وفي الأسلــوب الملحمي الذي يضع الحقيقة التاريخيــة وينسب إليها جميع الارادات، فهو ياخذ الظواهــر المعقدة بصورهــا المادية ويضعها في ظروف تاريخية لكــي تمتلك أرادتها الجديدة، كمــا ان المادة- الممثل-والديكور-والإضاءة-والموسيقى- تحتفظ دوما باللحظتين التاريخيتين «اللحظــة المادية لحظة الانعكاس، واللحظة الفاعلة لحظة البناء»(١٠)، ففيهما يتوحد ما هو عقــلاني وما هو عملي، لذلك فالأسلوب الملحمي يعوض التاريخ بمادة واسعة للاستخدام لكي يعكــس عملية الإخفاق الذي يجري في التاريخ، وبهذا تتنازل جهود الفردي الى جهود المجموع لإبــراز المهيمنــات التي تشكل تنبــؤاً للفكرة، التي تحكــم العمل الفني، وبهــذا تظهر الصورة مقترحاً تاريخياً يتغير باستمرار فهي مغربة بقوة الاندهاش التاريخي لكي يتم فصل الظاهرة وعزلها ثم اعمام تأريخها الجديد.

وفي أسلــوب الصــورة الذي يشمل كل التجــارب الحديثة التي اعتمدت علــى مفهوم الصورة، فقــد افترضــت ان الواقع لا يتعرف على نفســه الا بالأسطورة، والمصــدر الوحيد لمعرفتنا بها هــو الحدســ، أما العقل فانه «يرتب ويغــير الترتيب ولكنه لا يخلق»(١١)، لــذا فان الواقع قد انكمش على ذاته، وأصبحت المخيلة الطريق الوحيد في كشف العوالم الروحية والمادية، وأصبح الخيال يعمل على مستوى الأفكار «ففعل الخيال لا يقتصر على مستوى الصورة انه يعمل على مستوى الأفكار أيضاً»(١٢) او كما يقول «كانت» ان الخيال «هو الذي يزود الذهن بالأفكار، أي المباديء التي تقع فوق المعرفة الحسية والتحقق التجريبي»(١٣)، لذا فان الأشياء حين تصاغ فيمــا بينها، فأنها تصل إلى أعلى صــورة لها، ففي هذا الوصول تكمن علة الصيرورة، كما إن الهدف لهذا التطور هو الغاية او الصورة، إذ أن الصورة هي الطاقة التي تحرك الأشياء، فهي تبــدي استعدادا ذهنياً هائلا في تقبــل التناسب العكسي ما بين الصورة والمادة بهدف «العثور على الواقع الحقيقي بواسطة ما وراء الأحاسيس وما وراء الموضوعات الخارجية»(١٤).

المبحث الثاني : الرائع الفني في حركية الاسلوب

مهاد جمالي

ان الطبيعة الجمالية المضمونية التــي أسعفتها قدرة الشكل لاستيعاب التطورات الاجتماعية، قــد اسهم في امتلاك الأسلوب أوضاعاً وخصائصــاً نوعية، وسعى إلى ارتباط القيم الروحية والفكرية بالفني والجمالي، محققا انسجاما مع الحركة العامة للنشاط الإنساني.

فالشــكل والمضمون يمتلــكان المهارة الفنية العالية إذا ما استجابــا للواقعي والتاريخي ووضعا نفسيهمــا في الظــروف والصراعــات الاجتماعيــة ليتمكنا بعــد ذلك من رصــد كل الصفات

الروحية والأخلاقية غير ان الأسلوب ينطوي على مظاهر متعددة لخلق التناسب ما بين الشكل والمضمون، مما يتطلب ترسيخا جماليا متعدد المظاهر كي يتمكن من الانفتاح وتقبل المضامين والأشكال، ليقوم بتجسيد تام لحركة الرؤية التي تستوعب الظروف الداخلية والخارجية، وما ينطوي عليه تصوير الرائع الفني لحالات الانسجام واللانسجام التي تكشفها لنا الصور المرئية على شكل نزعات اجتماعية ونفسية متعددة.

وتتوقف عملية تطور الرائع على الطريقة التي يتم فيها إشباع عالمه المستقل بمزايا جديدة تحدد تناسباً آخر في طريقة الكشف عن قوة مناطقه التي تتكشف بفعل اندفاعات الرؤية التي يجتمع فيها المشروع النظري بالمشروع التقني، ليتم النظر الى التركيبة الجديدة للأسلوب على إنها استنتاجات جمالية تستدعي تطورا في تركيب الشكل والمضمون.

الرائع الكلاسيكي:

ان الرائع المتحقق في الاسلوب الكلاسيكي لا يعبر عن نفسه الا بكونه فكرة «والفكرة بوصفها رائعا فنيا»(١٥)، حيث تخلع الفكرة عنها كل تجريد وتصبح متجسدة في صورة عضوية «وان هذه الصورة العضوية- صورة حية، وهو الشكل»(١٦)، لذلك يتحول الرائع إلى صورة حقيقية عن الواقع، وتستغرق فيه، ويتجلى من خلال صورة فردية تعبر عن الظاهرة بشكلها الخارجي «فالشكل الخارجي الحائز على التماثل، والتوازن، والتناسب تأخذ الكلاسيكية مكانتها»(١٧). فمشهدية (كريك) الكلاسيكية في مسرحيات (هملت،ومكبث،وجعجعة بلا طحن)يظهر التناسب والتوازن في طبيعة المهيمنات الإنشائية لرسم الفضاء التشكيلي، وعلى مستوى الممثل فهو يدفع به الى محاكاة الروح وتمظهراتها للدخول في منطقة الروحي عن طريق تحقيق الانسجام الهارموني- حيوية الصورة المعبرة- التكوينات المنصهرة باللون والضوء التي تتحول بفعل الرغبات ولانداعات إلى تصوي خالص لحالاتها الداخلية والوصول الى حالة الانسجام.

لذلك فالمضمون يمثل واقعاً خاصاً ينسجم مع الانموذج العام الخارجي الذي يتجلى على شكل حقيقة موضوعية قانونية للرائع الكلاسيكي الذي يستبعد كل إرادة فردية حيث يجري تعويضها بالفني-جلالة المكان- سطوة النص- وهيبة الممثل-صوته- حجمه-وقوة المعمار التاريخي الزمني، وتتحكم بهذه المنظومة حركة إيقاعية منسجمة ومتناغمة «تنتظم فيها الانطباعات السمعية والبصرية في مجموعات متكررة ومتنوعة ومتحركة»(١٨) التي تمهد لعملية الانتقال التدريجي من العالم المادي الى العالم الروحي، وفي هذا الانتقال تنتظم العلاقات على وفق هذا البناء الذي يسهل عملية التواصل، حيث تتحرك المسالك الحركية والأدائية والصوتية بالجوهر المضموني للديكور والازياء وغيرها فالرائع الكلاسيكي يتمتع بقوة المضامين المعبر عنها بالشكل الذي يجب ان يكون «متفتحاً ومستعداً لكافة الاحتمالات التعبيرية»(١٩).

الرائع الواقعي:

إن التاريـخ وتطـور الظروف الموضوعية يقلب البنيان الكلاسيكـي، ويجعل الضرورة في مواجهة الواقـع المـادي لبناء شروطه التاريخية فلا «بد من التطابق مـع الواقع، ولكن هذا التطابق ليس في التفاصيـل، وانما في كون العمليـة تشمل جانباً مهماً من الحركـة التاريخية الشاملة»(٢٠)، وقـد تعامل المخرج ستانسلافسكي من خلال تجاربـه المسرحية مع النص كونه المحرك لسمات العصـر الداخليـة والخارجية، التي تحولـت في العرض الى عملية كشف الميـول الذاتية لمختلف الأفعال الداخلية ثم يتم تحويلها كقناة تقنية للممثل الذي يستجيب لقواه الخفية التي تظهر على شـكل توترات واقعية. ولهذا كان الرائع الواقعي ينطلق مـن تفسير الواقع ثم يعكسه بشكل يتيح إنتاجه مرة ثانية فهو «تفاعل عميق ومثمر بين الفكر والواقع»(٢١)، حيث انمازت حركة الرائع علـى قدرتها بتصوير جوهر الواقع، ولهذا فلا توجد قدسية للنص وإنما قدسية الواقع المتجسد في النصـ، التـي لها تاريخ حاسـم في المنظومة البنائيـة، فالممثل منتخب مـن الواقع، تساعده الدقـة التاريخيـة في-الأزياء-والإضـاءة- والموسيقى-ليقـف عنـد حدود الواقـع ولا يتجاوزه، وكلمـا حصل المضمون على شكل يناسبه، حصـل الرائع على صورة مضمونية تتكيف مع الرؤية لتنظيم أنساقها التقنية المختلفة لهذا يكون التفكير الواقعي «تفكير مكيف للواقع بوسائل تحاكي بها تعاقـب الأشياء الحقيقية بموضوعيـة»(٢٢)، فالجليل المكاني والأسطـورة الفردية يتركان مكانيهما للرائع المكاني والأسطورة الجماعية، فلم يعد الجليل المكاني الكلاسيكي المعمار الثالث الذي لا يتزحزح، وإنما هو الرائع الواقعي الذي يمتلك لحظات التدفق الزمني في الواقع، كما لم تعد الأسطورة الفرديـة الكلاسيكية تمثل استحضارا للواقع، واستبدلت بالأسطورة الجماعية-الإنسان-التي تستطيع ان تتماشى مع إمكانيات الواقع في التبدل والتغير.

الرائع التعبيري

يستقطب الرائع حاجاته النفسية –من الفردي- الذي يمتلىء بالروحي ليصل إلى حد العزلة متوهمـا بالواقع لينطلق عليه، وصولا إلى أقصى درجات التعبير، ولكي يستجيب الرائع الفني «يجـب ان يتخلـص نهائيا من الواقع وينفصل عن كل متعلقاتـه حتى يتحول الى مجرد حامل للفكرة»(٢٣) ولكي يمارس الرائع حاجاته الذاتية الانفعالية، يقوم بعزل علاقات الواقع عزلا تامـا، ليتم استبدالها ونفيها عـن طريق «التركيز والتكثيـف والرمز...للحصول على ترجمة مكثفة للحقيقة الداخلية»(٢٤)، ففي مسرحية (الملك اوديب) و (اورستيا) للمخرج راينهارت لم يقـم بتهيئة بيئة اجتماعية محددة، فقد امتـاز المنظر بالتشوه إذ تم عزل الممثل عن طريق الإضاءة وقطع علاقاته بالعـالم الخارجي، فالمنظومة التشكيلية والمشهدية تسهم في الحفاظ علـى الإيقـاع الداخلي للذات عن طريق التعبـير الحر للمادة التي ترفضـ أي حقيقة خارجة عنهـا، لهذا فان تعدد المناظـر والمشاهد- واستخدام الأقنعة- وهيمنـة الإضاءة وانكساراتها الحـادة تستدعي قدرة على كشف الرائع الذي يحافظ على قوة التوافق الداخلية التي يتصف بهـا الإنشـاء التكويني التـي تمثل جذباً للمضمـون الداخلي الذي يظهر علـى شكل ميل لتوتر الأشـكال التي تبرز مزايـا الموضوع وتحافظ على قدرته كقوة غامضة من التنظيم الذي يؤدي

الى التوافق ما بين صورة الروحي وموضوعاته ف» الصور تضي الطريق للموضوع وتساعد على كشفه والموضوع ينمو تدريجيا على انتشار الصور»(٢٥).

الرائع الرمزي

يضع الشكل حواجزا ثابتة على المضمون حين يتم معالجة الموضوع، فهو يطلق قوى الرائع في عملية تجريدية قادرة على إزاحة مؤقتة للواقع من خلال الإيحاء والتلميح «التي تدفعه إلى تصورات عينية قد تنتهي إلى درجة كبيرة من التركيب والتعقيد»(٢٦)،فالعرض المركب لدى (مايرهولد) هو إعادة اكتشاف وتوجبه قدرات التخييل، واستكمال معنى الكلمات بالحركة التشكيلية الجسدية التي تقررها الإشارات والأوضاع ولحظات الصمت،وفي مسرحية (الاخت بياتريس) يعطي اللون قدرة على بث دلالات رمزية، لهذا فهو يحقق قدرا هائلا من الصور التي تتنافر وتتجاذب مع مضامينها لكي تحقق ابعادا حركية جديدة بين المرئي واللامرئي اذ «ينبغي أن يكون في الداخل اللامرئي في حركة، فحالة الحضور اللامتحرك والحي إحدى النقاط التي تجعل الفكر والفعل في ترابط»(٢٧) فالشكل تنكري وهو تقليص لحجم الواقع بنسب واضحة ومصدره الصور المتتابعة في التركيب البنائي، وهو المنظم للانموذج الذي يظهر بوصفه رمزية صاعدة تخلقها رؤية العرض التي «تنبثق من فكر الفنان الخالق بكل جدتها دون تتبع أي نموذج سابق»(٢٨) لذلك فالرائع يلتقط المادة الديكور- والإضاءة- وحركة الممثل- والموسيقى- والأزياء ويرفع شحنتها الشعورية التي تتمايز فيها التجربة حين يتم استبدال الواقع بشفرات تركيبية تستمد قدرتها من ملكة الرمز التي تحل محل التناقض.

الرائع الرومانسي

إن الانفصال التام عن الواقع والدخول في منطقة اللاتناقض قد هيأ-الذاتي-الى عملية الكشف المستمر للانفعالي والوجداني الذي اخضع الواقع لرؤية قابلياته الروحية إذ «ينصب الذاتي نفسه سيدا على الواقع بأسره...ليعمل بقوة خياله على تبديد كل نزعة موضوعية او صورة مؤكدة عن الواقع»(٢٩) وبذلك يكون الرائع تصويراً للمادة في حدود الخصوصية الفردية، فهو يبرز المضمون عن طريق بناء نماذج تمثل صورا عن الواقع الفردي المكتفي بذاته، ويقوم بتشييد معمارية روحية من الأفكار النفسية التي تستبدل زمناً بزمن آخر تمثل استرجاعاً يحتويه الواقع بوساطة قوة الخيال ليضع الرائع «صورة للانفعال...أي يأخذ شكلاً يمكن فهمه وتأمله وإدراكه»(٣٠)، ففي عرض (روميو وجوليت للمخرج جان فيلار تسهم المشاهد الراقصة والتدفق اللوني والضوئي في تلبية الشعور الداخلي الذي تتسم بها الروح الانفعالي بالفهم الذي يؤدي إلى إرضاء العواطف، فالمادة- الممثل-والديكور- والإضاءة- والموسيقى- والزي-تمثل انصهارا في الذات التي تسمح بتصوير المواقف وتبدلاتها فالرائع ينشأ من التناغم والانسجام ما بين انفلات وانجراف العاطفة وبين حالة الهدوء والصفاء، لذا فان المادة «لم تعد مغلقة وغير قابلة لاختراق حدودها فهي تحوي بداخلها الطبيعة الحاوية للأبدية وامكاناتها غير المتوقعة»(٣١).

الرائع الملحمي:

يتسم الرائع الملحمي بالموضوعية الخارجية ويتم تقنينه بالأيديولوجي، الذي يفقده طابعه المطلق ليصبح مألوفا ومعيشا وذو طبيعة حياتية، فتناقضه المادي يقوم بتصوير ألازمات على شكل نزعات تاريخية متجاوزا الطبيعة «ليقدم لنا الظروف السياسية التي تكمن خلف انماط العلاقات الاجتماعية»(٣٢) وما يفعله بريشت حين يقوم بعرض كل ما هو حقيقي وقابل للاكتشاف، ففي مسرحية (الام) ولكي يمنع المشاهد من الاستغراق في وهم الواقع، يكتفي بالإشارة التلخيصية للديكور، وذلك لخلق صورة قابلة للتحول وعرضة للتغيير ولتطوير الحدث تتطلق المجموعة الضوئية واللونية لتعبر عن صيرورة الفعل جاعلا من الشخصية تستجيب لظروف العصر اذ ان الواقع مأخوذا بقوة المضمون الذي يحاول خلق مناطقاً للنفوذ التاريخي في العرض، كما يستقطب طاقة المادة وردود أفعالها محولا الأشكال إلى تلازم مصيري ومحتوم للمضمون القائم على تغريب نفسه ليظهر الرائع بصورة ذات تركيب فكري تاريخي غائي حيث «لا يمكن إنشاء صور فنية ما لم يكن لدى المرء أحكام معينة عنها، وما لم يستهدف من ورائها غايات معينة»(٣٣)، فالشكل يستعين بالتفاصيل المهملة التي يسعى المضمون لالتقاطها وتكبيرها عن طريق- الجست- ل «ذلك المجموع المعقد، حركة، كلام، موقف، موسيقى الذي يتكشف عبر التصرفات والحركة....عن حركية اجتماعية»(٣٤)، ثم يتم استبدال التاريخ بكتابة أخرى- التارخة- من خلال التغريب بالواقع للوصول إلى مطابقة عقلية مع المجرد- المفهوم- الذي يسعى الى اكتساب صفة الرائع، فهو عقلي تم تكبيره لتحديد سبره الموضوعي ليتنافى مع الواقع ويجري «من الداخل الى الخارج عن طريق الرفض العلني والصريح للتكيف الاجتماعي ثم بناء واقع جوهري يقوم على التجاوز والتقويض والتوريط»(٣٥).

الرائع في الصورة

يتجلى الرائع الفني في اللانهائي الذي يعبر عن نفسه بالمضمون الكوني على شكل بناء صور مكثفة للروحي الذي يغدو مراقبا للواقع الموضوعي فلقد "أصبحت الفكرة ذاتاً وموضوعا في ان واحد، فالذات والموضوع متحدان وقد وصلا إلى التوفيق المطلق بينهما" (٣٦)، ويمارس الخيال سلطة على ترتيب التاريخ المنفعل بالنص فلا وجود للتتابع،إذ نرى عند (ابيا) ان المنظومة الضوئية تمدنا بإثارة القيم العاطفية والدرامية، وهي الموجه والمتمم للموسيقى، فالموسيقى قادرة على تنظيم عناصر العرض المشهدي في وحدة انسجامية متكاملة، كما نرى عند (ارتو) في مسرحية (ال تشنثي) حركة المجموعات التي تتحول بفعل طاقاتها السحرية إلى أقصى توتراتها الانفعالية والصعود بالموسيقى إلى عوالمها اللا مرئية كقوة طاغية تسيطر على المنظومة البنائية، حيث تنشأ الأشكال من حالة اللاوعي البدائي الذي يحث المضمون للدخول بالقوة في منطقة الصراع، وتتحول التناقضات إلى أشكال وهمية، ليظل الرائع في حركة دائمة ومستمرة، ليمارس تنظيماً مختل التناسب لانجاز الصورة التي تزود المضمون بالغموض والارتباك ليتكون «المعنى من باطن الصورة ذاتها وهو لا يشير إلى شيء خارجها

فتصبح الصورة إسقاطاً وليست نسخةً»(٣٧)، كما ان الصراع المتسارع يؤدي إلى نفي الزمن، والقبض على ديمومته، بوصفها واقعاً عضوياً في مجرى تطور الصورة، التي تختصر التاريخ وتضع له قواعداً جديدة، فالشكل لا يتناسب مع مضمونه، ويبرز الرائع حين يتم التعبير عن قدره الصورة في عملية الهدم والبناء المستمرين.

الفصل الثالث : اجراءات البحث

مجتمع البحث: يشمل مجتمع البحث عروض المخرج العراقي عوني كرومي ضمن حدود الأعمال التي عرضت في بغداد للمدة ما بين ١٩٧٩ - ١٩٨٩.

عينة البحث: وبعد الإطلاع على أعمال المخرج عوني كرومي، تبين سعة عدد الأعمال وصعوبة تغطيتها جميعاً بالدراسة والتحليل في هذا البحث، لذا تقرر اختيار عينة البحث ممثلة عنهم وبطريقة قصدية.

١. مسرحية كوريولان تاليف: بريشت عرضت في قسم الفنون المسرحية-بغداد عام ١٩٧٩.
٢. مسرحية الإنسان الطيب تأليف بريشت عرضت في بغداد ١٩٨٥.
٣. مسرحية صراخ الصمت الأخرس تأليف محي الين زنكنة عرضت على مسرح الستين كرسي في بغداد عام ١٩٨٨.

منهج البحث: اعتمد المنهج الوصفي في تحليل العروض المسرحية.

تحليل العينات

مسرحية (كوريولان) المؤلف برتولد بريشت ، بغداد -١٩٧٩

كوريولان شخصية تأريخية رومانية من القرن الخامس ق .م، حققت انتصارات على أعدائه ((الفولكس)) في معركة ((كوريولي)) عاصمة ((الفولكس)) وبعد ذلك النصر منحه شعبه لقب ((كوريولان)) وبسبب كرهه للعامة لجأ إلى أعدائه ((الفولكس)) ليتولى قيادة جيوشهم في الزحف على روما محققا النصر على قومه تلو النصر حتى بلغ حدود روما وكاد يحتلها لولا توسل امه وزوجته وبعد ان اتهم بالخيانة كانت نهايته القتل علنا.

ان الاستدارة التي يقوم العرض بتجسيدها تنطوي على استدعاء المتخيل الإيقاعي التأريخي الذي يبرز الحياة الداخلية للأسطورة الفردية ، وإظهار الانموذج التأريخي الذي يجد قدرته الإنسانية في بناء السماة الداخلية للبطل الذي يستجيب لحاجات الحاضر جاعلا من ((كوريولان)) المادة الأولية للواقع ، لهذا فان المنظومة الديكورية للعرض هي عملية بحث وخلق ملائمة تتناسب مع القوة التاريخية لأفعال الشخصيات ، فهو مصمم على شكل قلعة تأريخية مقسمةعلى ثلاثة أقسام متحركة وقد أضيفت لها مساحات أخرى في مقدمة المسرح ليتسع

المكان للمعارك ،وتتم حركة أقسام القلعة التي تحتوي على بوابات عند جمعها وتتبدل إلى جدار ضخم عند انفصالها من خلال حركة العجلات المرنة، كما تم استخدام المسطحات والسلالم فالمكان يوضح الشخصية ويفسرها فهو يعمق حضورها وهويتها وهو لا يفترض للمكان حدوداً واقعية لكي يجعل منه فكرة متغيرة ولكي يمسك بديمومة الزمن من اجل رؤية العالم الداخلي المتصارع الذي يتم فيه تجاوز التأريخي بجعلها شخصيات فردية تتشكل بفعل ظروفها الخارجية ففي المشهد الذي يقف فيه ((كوريولان)) أمام زوجته وطفله يكون الفضاء هو مجال الحركة والرؤية لتأخذ الصورة الفنية الأبعاد التعبيرية والإيحائية والرمزية وخلق التتابع الشعوري الذي يؤدي إلى تقديم النماذج البشرية على أنها نماذج وقتية، ويمكن ان نراها في اي زمن من خلال إيقاع حركة المشهد وبناءه التكويني .

وفي مشاهد المعارك التي تزدحم بالمجاميع لا تُحرم الشخصيات من تناقضاتها الروحية بل تشكل مقدماتها نمواً حركياً نحو تأملاتها ، فالمعارك صممت لإبراز الجانب العاطفي والروحي للشخصية حيث يعطيها ذلك مزايا الابتكار والتعبير عن حقيقة نواياها لذلك يعمد العرض على تسليط الإضاءة بمساحات كاملة وإعطاء الموسيقى ايحاءً رمزياً عن طريق الصوت الخافت، ما يلبث أن يتحول إلى أصوات مرتفعة ومنسجمة مع سرعة الحركة لهذا فان العرض سعى إلى ترابط أنساقه البصرية والسمعية والحركية في وحدة متكاملة، إذ يتنامى لديه الواقع ليصبح إمكانية محققة، وفي هذا التحقق يتم الحصول على اللحظة المناسبة لنمو الفكرة ___ فكرة الخيانة ___ التي تعبر عن نفسها كمضمون وكشكل ، تمهيداً لتكثيفها وانتقالها من زمن إلى أخر بفعل وتنظيم الوقائع والتأثير عليها .

وبذلك يحصل العرض على اندماج تركيبي متعدد الجوانب يمثل تطابقاً صريحاً للعالم الداخلي والعالم الخارجي عن طريق خلق انماطاً جديدة من التكيفات التي تنسجم مع طبيعة الأشكال فهو يمزج بين الإضاءة العامة والخاصة حيث يستخدم المشاعل إلى جانب بقع اللون الضوئية لتسهم في وضع بؤر التوتر موضعاً ينسجم مع طبيعة المشهد وكذلك يفعل حيث يستخدم الطبول / الصنج / لإثارة انفعالية المَشاهد التي يحسم فيها طبيعة التناقضات التأريخية التي يتم انتقاها بفعل صراعاتها الى كيفية جديدة وحين يتم اكتشاف مركب التناقض يتم تحويل المضمون إلى حقيقة الواقع الموضوعي ، وبذلك تمر الفكرة مروراً سريعاً وسهلاً إلى فكرة الحاضر لتتطابق معها .

مسرحية ((الإنسان الطيب)) المؤلف برتولد بريشت ، بغداد ، ١٩٨٥

المسرحية تدور حول امرأة صالحة أفتتحت محلاً وراحت تتقاسم أرباحه مع المعوزين من أصدقائها وجيرانها الى أن أفلست بعد أن تم أيذائها وأستغلالها فتتنكر بثياب رجل يمارس سلطته على الجميع ، فتستعيد بالقوة كل الممتلكات والأموال التي سلبت منها ، إلا أن المراة تقع في صراع بين طبيعتها الطيبة التي أدت بها إلى الإفلاس ، وبين طبيعتها الشريرة التي أعادت اليها أموالها

ان بناء المشاهد يعتمد على قيمة التنافرات المباشرة التي تم انجازها عن طريق الديكور

والإضـاءة والـزي والمكيـاج، لتعبر عـن الصراعـات الفردية التـي تصبح بمثابـة جسر إلى التناقضـات الاجتماعيـة، وان هذا العبـور من الفنـي الى الجمالي يتمثل الظاهـرة بتمامها وكمالها.

وكلما أمعن الفرد في خصوصيته الذاتية توجب إبراز الجانب الاخر من الاعمام الذي سيظهر علـى شكل مضمـون اجتماعي ، أذ تتحول الفكـرة بفعل مرونتها الى تمثيـل عالمها المضموني الخاصـ وبفعل تنافرات تناقضاتها يظهر الخاص وكأنه أستحواذاً كلياً للعام ، وبهذا الطريق يطرد العرض الطارى ويتمثل الجوهري بكليته .

يرينا العرض عالمه الخاص عن طريق البناء الديكوري للمدينة ذات التوزيع المتناسب بالأبواب والشبابيـك والمحلات والطرق التي تتحرك بفعل تطابـق مضامينها المؤقت، فتطور العلاقات يلازم الأسلوب الداخلي لحركتها المتبادلة في المواقع المرسوم على العناصر والصراع

لذلـك فأن الأشـكال تتحول إلى نمـاذج خاصة تتميـز بتأثيرها المباشر والفعـال على علاقة الإنسان بموجوداته التي تمارس سلطتها عليه، فالمشاهد المتعددة ذات الإنشاء التكويني المتنوع يمثـل ضغطاً علـى الشخصية المنفردة التي تستأثـر بالاهتمام فهي تعـاني أزماتها النفسية، يساعدهـا في ذلك إبراز الجانب الرمزي الذي يضع لها حدوداً في مزاجها العام، ولكي تظهر الأشـكال بصورتها الاستثنائية فأن المضمون متمثلاً بالمرأة وما رافقها من تغيرات في سلوكها يتجاوز الوهم الميتافيزيقي ـــ تغيير جنس المرأة الى رجل ـــ ليجد العرض لها عالماً بديلاً مـن التنظيم الـذي يتجاوب مع طبيعتها الاجتماعية ويتناسب مـع سلوكها ، لهذا فأن العرض يضـع الشخصيـات في حالة اللا توازن لكـي يظهر الشكل حركيته ونموه العـام، وعلى الرغم مـن وضوح المتناقضات الا أن العرض يصعّد من حركية الشكل حين يستخدم الموسيقى لخلق أجـواء متناقضة بذاتها، ففي اللحظـات المأساوية نسمع لحناً كوميديـاً وفي اللحظات المرحة نسمـع لحناً حزيناً ، فالتغريب مركب يؤدي الى تصوير الأوضاع غير الطبيعية بعملية التحام مؤقت مع الأوضاع الطبيعية ، لهذا فالجوهر لا يُرى على السطح دائماً وإنما يتبدى على شكل حلول تتطابق مع مضامينها المؤقتة .

لقـد تم استخدام العرض الإضاءة العامة التي ساعـدت في دخول الأشكال إلى العالم المرئي، وفي خلق شبكة تواصلية لمكونات الصورة الاتصالية الكامنة في بنية العرض ، التي مهدت لبناء علاقات تكوينية مختلفة، فالبيوت المتحركة عن طريق تغيير كتل الديكور، واستخدام الادوات التي تم تضخيمها، والسلالم المتغيرة ، شكل تزاحما في عملية البناء ، اذ تبدو الكتل المرئية من الناحية التنظيمية عجزاً يمارسهُ الواقع ، فتظهر الصورة تدافعا في قابلية المضمون العضوية التـي تكشف عن قدرة الجمالي في تحققه واكتماله / ولهذا فأن الأشكال ترتبط بتاريخ واحد وان لهـا وجـوداً واحـداً، لكنها لا تسير على وفـق منطقها الفردي / بل علـى وفق سيرها اللا تأريخـي فلا يجد المضمون عنـاءً طويلاً لكي يرتبط بالشكل ، ولهـذا لا يستطيع الشكل ألا ان يلازم مضمونه.

مسرحية ((صراخ الصمت الأخرس)) المؤلف محيي الدين زنكنه - بغداد ١٩٨٨
يصـور العرض صراع الإنسان مع السلطـة التكنلوجية التي تبني عوالمها من خلال إخضاعه لقدرتهـا واستبـدال واقعه بواقع جديد، وفي هذا الاستبدال تتغـير ملامحه ليتحول إلى شكل يخضـع للمراقبة الدائمة ، فيفقد مزايـاه الذاتية ، ويتحول واقعه إلى مجموعة من الملابسات النفسية ، ويضع شخصيته أمام هذا التقسيم الجديد .
ان التناسـب مابـين الشخصية والدور يتخذ شكلين من التناقض ففي الاول تكون الشخصية خاضعـة تمامـا للـدور، وفي الثاني تكـون الشخصية حـرة في تقبل الـدور وفي خضوعها هذا يتشكيل بنائها ، اذ تبدا أفعالها المستقلة بالانحلال ويظهر الواقع بعدّه شكلا مخالفاً لرغباتها ومصائرها ، لهذا فان الإنشاء التكويني للعرض يتميز بوضع الأشكال أمام مضامينها مباشرة فلقـد حـدد العرض مزاياه بقطـع الديكور، والإكسسـوار التي اتخذت مـن الأسلاك وأجهزة الراديو والتلفزيون والتليفـون والكومبيوتر والفديو مادة غنية ومزدحمة فهي ترمز الى زحمة التعقيـدات والمشاكل النفسية التي تكتنف شخوص المسرحية وتشكل جملة دوافعها وحوافزها الذاتية وقد فرض العرض على وجودها استدلالاً عقلياً مغايراً لمعناها الأصلي فأحدثت قواها الذاتية شروطاً تناسبية جديدة مما ساعد في وضوح تعيناتها للواقع الجديد فأصبح التشكيل يمثل درجة من درجات حركة ونمو الصورة .
ففـي المشهد الذي تلتقي فيه الشخصيتان يمدنا العرض بوحدة متكاملة من التعبير الإنشائي والحركـي اذ يستعـين بممثلين متناقضـين، الاول طويل القامة نحيف البنيـة ذو صوت أجش، والثـاني قصـير القامة ضئيل الجسـم ذو صوت حاد ونـبرات عالية محققـا حركية فضائية طرفاهـا العملقـة والقزميـة من جهـة والصـراخ والصمت من جهـة أخرى وفي ظـل وضوح المضمـون يعمد العرض الى جعل فـترات الصمت طويلة وطاغية، فقد كانت عاملا حاسما في زيادة التوتر ثم يجري تحويل الشكل الى فكرة واضحة المعالم مما يؤدي الى استثمار هائل في الصـورة حيث اسهمت الأصوات الخارجية والإضاءة في تضييق المساحات التي تتحرك فيها الشخصيـات، فالشكل البنائي ينظم ترتيب الاشياء بصورة متكررة ليبرز الجمالي في وحدة متناغمـة فلم يعد للكتل المادية وجـوداً مستقلاً فهي في تمايزها وتفاوتهـا تؤدي الى اكتشاف الضـروري في عملية تطورها اذ ان الأصوات التي تسمعهـا الشخصيات أثناء فترات الصمت صـوت أزرار الـة الطباعة- أزيز صـوت المذياع- وشوشـة التلفزيون قادرة علـى إطلاق قوى المـكان الحيوية في الفضاء الذي يتحكم بلتوازنات كافـة التي تخلفها المجموعة السينوغرافية ان العـوالم المكانيـة توفر إعادة جديدة لصياغة العالم، فالروحـي الى جانب الواقعي اللذين يمتلـكان تاثيراً حاسما في المنظومة الفضائية، ويظهـر التمرد أخلاقياً مباشراً ولا يحتاج الى توسـط فالشـكل يستجيب لحاجات التغيير لهذا فان العرض يحـوّل الأشكال التي دخلت الى التناقض إلى أنموذج يتكيّف مع جوهر الصراع لتتحول الشخصيات فيما بعد من جموديتها، الدُمى ، إلى حركة تحركها الأزرار شأنها شان بقية الأشكال المتناثرة في المكان .

نتائج البحث ومناقشتها

ان الأسلـوب الإخراجي هو نتاج التركيبة الفرديـة المتضاعفة في الرؤية حيث تبين ان العرض يسعـى الى تحقيـق رؤية صوريـة ذات أنظمـة دلالية تتجانـس على وفق المتخيـل والافتراض والقصـدي، فالتأسيـس البصري والتشكيـل البنائي لا يأتي بعيدا عـن التطور الدائري الذي يتميـز بالرجـوع المستمـر الى النتائـج السابقة عليـه، فالشـكل الجديد-الرؤيـة الإنشائية- المعمارية البنائية- التطور التقني للمادة- يحوي دوماً ملامح الشكل القديم.

ينطلق الجهـاز المفاهيمي للأسلـوب الإخراجي ضمن حركية تطور الفرضيـة الفلسفية، عن طريـق تأسيس أسلوب بنائي دلالي يتلائم مـع العصر، فهو يجمع المثالي بتصوره اللامتناهي مـع المادي بتصـوره المتناهي، ويجمع ما بـين الفكرة والمضمون من جانـب والشكل من جانب آخر، كما يجمع الجمالي بجانبيه الروحي –الفكرة-والمادي- والشكل.

ان الأسلـوب الإخراجـي اكتشـاف وابتـكار، ففـي "كوريـولان" اقتطـاع تاريخـي زمني وهو الفـردي- الخاص- الذي يستلهم الموضوع- العام- ليتحول إلى لحظة زمنية معاصرة للبناء، اذ ان العرض يقـوم بخلق تشكيلات بنائية عن طريق الجمع ما بـين التقني والفني والدخول في منطقـة- الجمالي- وخلـق عناصر تشاركية ابتـداءً من الفكرة ومـرورا بالحركة وانتهاءً بالدلالة.

إن الأسلـوب الإخراجي- واقعة جمالية- تتحدد نماذجها التاريخية عن طريق حفظ الصراع مـا بين الظاهرة والجوهر، ومن تناقضهما تنشأ جميع علامات الأسلوب الفارقة، فهو الشكل الذي يتمظهر في التاريخ محددا غايته النهائية بالوصول الى قيمة دلالية جمالية لإنتاج انساق جديـدة مـن العلاقات التـي تدخل في بنية العمل الفنـي ففي "الإنسان الطيـب" فان الفكرة تحمل وجهين للصراع، الأول مع الذات، والثاني مع الأخر، لذلك يكون التناقض واقعي ويجري في حـدود الطباع، ثم يندرج ضمن حقولـه الاجتماعية، فالملحمي شكلي يجري في نطاق البعد عن الواقع بغرض إظهار مضامينه الحقيقية.

ان الأسلـوب الإخراجـي يعكس وحدة العالم العضوي والمتخيل، وينطبـق فيه الصراع الفكري علـى قانون المعرفة الذي يبدأ من التأمل المباشر للفكرة الى المفهوم ومنه الى التطبيق، لذلك فالعروض عينـة البحث تجـد مهيمناتها التجريبيـة كقاعدة أخلاقيـة في مواجهة تناقضات العالم، ففي "صراخ الصمت الا صراخ" يتحول البطل إلى صناعة تقنية في مواجهة الوجود، وتعـاني الأشكال من عـدم تعييناتها الواقعية، فالصورة تتنبأ بمصيرهـا، وتمارس نفياً ذاتياً على نفسها بالهدم والبناء المستمرين.

إن الأسلوب الإخراجي ليس معياراً بل هو حلقة متداخلة ومتصلة-إبداعياً- مع مظاهر حركة الفكـر التاريخـي السائـد، وهو تعبير عنه، وفي عينـات البحث فقد تجلـى الاشتغال الجمالي على مستوى الفضاء المسرحي، وأداء الممثل، ومستوى التكنيك الإخراجي، ويمكن رصد الفهم العميق على قدرة تجانس الأداء الفني مع الوعي التصوري للواقع.

قائمة المصادر

١. ادين، فردريك، برتولد بريشت،حياته، فنه، عصره، تر، ابراهيم العريس، بيروت، ١٩٨١.
٢. اردش، سعد، المخرج في المسرح المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، الكويت، ١٩٧٩.
٣. أنكسيت،أ، تاريخ دراسة الدراما، تر، ضيف الله مراد، وزارة الثقافة، دمشق.
٤. اينز، كريستوفر، المسرح الطليعي، مركز اللغات والترجمة، مصر، ١٩٩٤.
٥. باربا، ايوجينو، زورق من ورق، تر، قاسم بياتلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ٢٠٠٦.
٦. باشلار، غاستون، جماليات المكان، تر، غالب هلسا، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠.
٧. برجسون، هنري، الفكر والواقع المتحرك، تر/ سامي الدروبي، دمشق، مطبعة الانشاء.
٨. بريت، رول، التصور والخيال، تر، عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، بغداد.
٩. بينت، سوزان، جمهور المسرح، تر، سامح فكري، القاهرة، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، ١٩٩٤.
١٠. جيمس، ر.أ.سكوت، صناعة الادب، تر، هاشم الهنداوي، سلسلة المائة كتاب، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام، جمهورية العراق، بغداد.
١١. حكيم، راضي، فلسفة الفن عند سوزان لانجر، سلسلة افاق الكتب الشهرية، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام، العراق، بغداد، ١٩٨٦.
١٢. حمادة، ابراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمصرية، مصر، دار الشعب.
١٣. دي لويس، س، الصورة الشعرية، تر/احمد نصيف الجنابي واخرون، وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية، ١٩٨٢.
١٤. دين، الكسندر، العناصر الاساسية لاخراج المسرحية، تر، سامي عبد الحميد، جامعة بغداد.
١٥. رید، هربرت، حاضر الفن، تر، سمير علي، دار الشؤون الثقافية والنشر، الجمهورية العراقية.
١٦. ريديكير، هورست، الانعكاس والفعل، تعريب/ فؤاد مرعي، دار الجماهير، دمشق، ١٩٧٧.
١٧. ستيس، ولتر، فلسفة هيغل، تر، امام عبد الفتاح امام، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٥.
١٨. عبد مسلم، طاهر، عبقرية الصورة والمكان، دار الشروق للنشر والتوزيع، الاردن، ٢٠٠٢.
١٩. عبود رضا، المدرسة العراقية في النقد العربي الحديث، منشورات وزارة الثقافة والارشاد، دمشق، ١٩٧٨.
٢٠. غرامشي، انطونيو، قضايا المادية التاريخية،تر، فؤاد طرابلسي، سلسلة السياسة والمجتمع، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت.
٢١. ف، افاناسييف، اسس الفلسفة الماركسية، تر، عبد الرزاق الصافي، منشورات الطريق الجديد، ط٣، بغداد، ١٩٧٦.
٢٢. فضل، صلاح، نظرية البنائية في النقد الادبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧.
٢٣. الكاشف، مدحت، اللغة الجسدية للممثل، اكاديمية الفنون، جمهورية مصر العربية.
٢٤. كلي، بول، نظرية التشكيل، تر، عادل السيوي، ط١، القاهرة، ٢٠٠٣.
٢٥. كوسوفيتش، يان، مسرح التشكيل الموت عند كانتور، تر، هناء عبد الفتاح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦.
٢٦. مجموعة من المؤلفين، تر، عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، وزارة الثقافة والاعلام، الجمهورية العراقية
٢٧. هيغل، ف، محاضرات في فلسفة التاريخ،تر، امام عبد الفتاح امام، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة.

الهوامش

(١) بول كلي، نظرية التشكيل، تر، عادل السيوي، ط١، القاهرة، ٢٠٠٣، ص٧.
٢) ولـتر ستيـس، فلسفة هيغل، تر، امـام عبد الفتاح امام، دار الثقافة للطباعـة والنشر، القاهرة، ١٩٧٥، ص ١٤٠.
٣) افانـا سييف اف، اسس الفلسفة الماركسية، تـر، عبد الرزاق الصافي، منشورات الطريق الجديد، ط٣، بغداد، ١٩٧٦.
٤) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الادبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧، ص ٣٨.
٥) أ، لنكسيت، تاريخ دراسة الدراما، تر، ضيف الله مراد، وزارة الثقافة، دمشق، ص ٤٣.
٦) طاهر، عبد مسلم، عبقرية الصورة والمكان، دار الشروق للنشر والتوزيع، الاردن، ٢٠٠٢، ص ٣٦.
٧) مجموعـة مـن المؤلفين، تر، عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشـر، وزارة الثقافة والاعلام، الجمهورية العراقية، ص ٥٣٣.
٨) كريستوفر، اينز، المسرح الطليعي، مركز اللغات والترجمة، مصر، ١٩٩٤، ص ٤١٧.
٩) ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مصر، دار الشعب، ص ١٠٤.
١٠) انطونيـو، غرامشـي، قضايـا المادية التاريخيـة، تر، فؤاد طرابلسـي، سلسلة السياسـة والمجتمع، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط١، بيروت، ص ٥٠.
١١) هنري، برجسون، الفكر والواقع المتحرك، تر، سامي الدروبي، دمشق، مطبعة الانشاء، ص ١٤٦.
١٢) غاستون، باشلار، جماليات المكان، تر، غالب هلسا، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠، ص ١٤٤.
١٣) رول، بريت، التصور والخيال، تر، عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، بغداد، ص ٥٢.
١٤) والتر، ستيس، مصدر سابق، ص ٩٠.
١٥) أ. انيكست، مصدر سابق، ص ٣٩.
١٦) راضـي حكيـم، فلسفة الفن عند سـوزان لانجر، سلسلة افـاق الكتب الشهرية، دار الشـؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام، العراق، بغداد، بغداد، ١٩٨٦، ص ٤٤.
١٧) ر.أ. سكـوت جيمـس، صناعة الادب، تـر، هاشم الهنداوي، سلسلة المائة كتـاب، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام، جمهورية العراق، بغداد، ص ١٤٢.
١٨) الكسنـدر ديـن، العناصـر الاساسية لاخـراج المسرحية، تـر، سامي عبد الحميد، جامعـة بغداد، ص ٢٩٢.
١٩) مدحت، الكاشف، اللغة الجسدية للممثل، اكاديمية الفنون، جمهورية مصر العربية، ص ٣٧.
٢٠) هورسـت، ريدطـير، الانعكاس والفعـل، تعريب، فؤاد مرعي، ط١، دار الجماهـير، دمشق، ١٩٧٧، ص ٢٢.
٢١) صفـا، عبـود، المدرسة العراقية في النقد العربي الحديث، دمشق، منشـورات وزارة الثقافة والارشاد، ١٩٧٨، ص ٢٥٤.
٢٢) هربـرت، ريـد، حاضر الفن، تر، سمير علي، دائرة الشؤون الثقافية والنشر، الجمهورية العراقية، ص ١٠٦.
٢٣) سعـد، اردش، المخـرج في المسرح المعاصر، المجلس الوطني للثقافـة والفنون والاداب، الكويت، ١٩٧٩، ص ١٨٨.
٢٤) المصدر نفسه، ص ١٨٨.
٢٥) سـ، دي لويـس، الصورة الشعرية، تـر، احمد نصيف الجنابي واخـرون، وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية، ١٩٨٢، ص ١٠٠.

٢٦) صلاح، فضل، مصدر سابق، ص ٣٥٧.
٢٧) ايوجينو، باربا، زورق من ورق، عرض المباديء العامة لاثروبولوجية المسرح، تر، قاسم بياتلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ٢٠٠٦، ص ١٠٢.
٢٨) صلاح، فضل، مصدر سابق، ص ٣٥٧.
٢٩) أ، انيكست، مصدر سابق، ص ٤٣.
٣٠) راضي، حكيم، مصدر سابق، ص ٥٣.
٣١) يان، كروسوفيتش، مسرح لتشكيل الموت عند كانتور، تر، هناء عبد الفتاح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦، ص ١٠٢.
٣٢) سوزان، بينيت، جمهور المسرح، تر، سامح فكري، القاهرة، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، ١٩٩٤، ص ٥٠.
٣٣) هورست، ريدكير، مصدر سابق، ص ٥٦.
٣٤) فردريك، ادين، برتولد بريشت، حياته، فنه، عصره، ط١، تر، ابراهيم العريس، بيروت، دار ابن خلدون، ١٩٨١، ص ١٧١.
٣٥) كريستوفر، اينز، مصدر سابق، ص ٤١٨.
٣٦) ف، هيغل، محاضرات في فلسفة التاريخ، تر، امام عبد الفتاح امام، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ص ٣٤.
٣٧) راضي، حكيم، مصدر سابق، ص ٤٧.

جماليات الالقاء في العرض المسرحي العراقي

سامي عبد الحميد في (المتنبي)

د . مصطفى تركي السالم

ملخص البحث

لم يحظ نظام الإلقاء المسرحي بنفس القدر من الاهتمام الذي حظيت به المنظومات البصرية في العرض المسرحي، على الرغم من اهمية منظومة الإلقاء في العرض، لذلك وجد الباحث ان هناك حاجة الى البحث في جماليات الإلقاء المسرحي. اعتمد البحث أداء الفنان سامي عبد الحميد في مسرحية "المتنبي" أنموذجا له، فكان عنوان بحثه (جماليات الإلقاء في العروض المسرحية العراقية – سامي عبد الحميد في مسرحية "المتنبي" أنموذجا). وحدد الباحث التعرف على جماليات الإلقاء في المسرح العراقي هدفا لبحثه، وتضمنت دراسته أربعة فصول، كان أولها تعريفيا بالبحث وخصائصه، وشكل الفصل الثاني إطارا تنظيريا للدراسة، وطرح ثلاثة مباحث حول الإلقاء ومنطلقاته الجمالية؛ وختم الفصل الأول بأبرز المؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري. وخصّص الفصل الثاني لإجراءات البحث بإعتماد المنهج الوصفي في التحليل، بطريقة (دراسة الحالة، ومنهج التحليل السيميائي) في تحليل عينته القصدية. تناول الباحث عرض مسرحية "المتنبي" من خلال اللوحات السبع التي إعتمدها في تحليله بوصفها تغطي المجتمع الكلي (للعمل الفني). وخلص الى مناقشة أبرز النتائج التي توصل اليها عبر تحليل العينة، وعدّها معبرا لتحديد استنتاجات بحثه التي ارتكزت على ان منظومة الإلقاء الانموذجي في العرض المسرحي العراقي قد حققت صياغاتها الجمالية من حيث ان الأبنية الشكلية لمنظومة الإلقاء تحقق دلالات الموقف عبر تكاملها بتقنياتها الخاصة أولا، وبتقنيات عناصر العرض الموازية الاخرى ثانيا. وان تلك الأبنية تتشكل على وفق نمط أدائها الدلالي عبر تكامل وحداتها وبمستويات تركيبية ذاتية وموضوعية. وختاما، إقترح الباحث توصياته واقتراحاته بضرورة متابعة الموضوع في دراسات تكميلية لاحقة.

The Aesthetics of Diction in The Iraqi theatrical Performance :

Sami Abdel-Hameed in (Al-Mutanabbi) As a Model

Abstract

The diction performing art system has not been devoted the same level of attention as visual systems in theatrical performances, despite its importance, so the researcher has found that there is a need to look into theatrical aesthetics of the diction. The research is based on the performance of the artist " Sami Abdel-Hameed " in the "Al-Mutanabbí" play as its model, thus, it is titled (Aesthetics of the diction in Iraqi theater - Sami Abdel-Hameed in "Al-Mutanabbí" as a model). The researcher has selected the "Identification of aesthetics of the diction in Iraqi theater" as its objective. The study has been divided into four chapters; the first is an introduction to the research and its properties, while the second formed the theoretical framework of the study. The first chapter was concluded with the most prominent indicators revealed by the theoretical framework. The second chapter is devoted to research procedures via the adoption of the descriptive method of analysis, through (case study, and the methodology of semiotic analysis) in the analysis of intentionality. The researcher has studied the "Al-Mutanabbí" play performance through its seven sketches as they involved the aggregate entity of the artistic work. He concluded by discussing the most prominent findings through analyzing the sample, considering it as a conduit for identifying those findings based on consideration that model diction in Iraqi theatrical performances has achieved its aesthetics in terms of that the structural formations of the diction delivered situation indications through; 1- its integration with proven techniques, and 2- with parallel performing techniques of other components of the performance; and those structures were formed according to the pattern of their performance indications through integrating their subjective and objective levels of semantic and structural units. In conclusion, the researcher suggested his recommendations and suggestions for the need to follow up the subject in subsequent complementary studies.

الفصل الأول

مشكلة البحث والحاجة اليه :

ترتكـز الرسالة الاتصالية للعرض المسرحي على قناتـين اساسيتين تعدان الوعاء الناقل لكل مـا يحملـه العرض من دلالات ، هي (القنـاة السمعية) و(القناة البصريـة) ، ولعل كل ما شهده الفن المسرحي من تحولات وتطورات واتجاهات ، انما يرجع بالأساس الى إعادة تشكيل البنية التنظيمية لهاتين القناتين عبر تنشيط كفة على اخرى أو اعادة التكوين التنظيمي لكل منهمـا . إذ ان هاتـين القناتين تشكلان الصورة التعبيرية لرسالـة الاتصال ، فان صياغتهما تعـد من اهم اسباب نجاح عملية الاتصال وتحقيق غاياته ، وكلما كانت تلك الصياغات اكثر جـدة واصالة ، كلما تؤدي وظيفتها بفاعلية اكبر ، فالرسالة ليست نصا جامدا وانما موضوعا ديناميكـي .[١] والموضـوع بوصفـه منجـزا ابداعيا ، انمـا اكتسب خصائصه تلـك من وحدة عناصره واتساقها ضمن منظومة دلالية واضحة اضفت عليه سماته الجمالية ، فهو التمظهر المحسوس ، الذي يحقق دلالات مدركة لشفرات العرض . وقد فكك المنظرون المسرحيون هاتين القناتين الى أنساقها الفاعلة في تكونها ، ولعل (كافزان) قد وسّع في ترسيمته من علاقة تلك الأنسـاق بالممثـل من جهة وما هو خارج الممثل من جهة اخـرى ، فقد قسمها على (١٣) نسقا علاميـا شمل بها كل ما يتضمنه العرض ، منها (٤) انساق سمعية ، و(٩) انساق بصرية ، ومن بين الأنساق السمعية ، هناك نسقان يرتبطان بالممثل وما ينتجه من ملفوظ .[٢]

وقـد اجـرى منظرو المسـرح وباحثوه ، تحليـلات وتطبيقات كثـيرة جدا في تقنيـات الأنساق البصريـة للممثـل وخارجه ، وشملت تلك الدراسات العناصـر السمعية خارج الممثل ، واليات اشتغالها في العرض وتطبيقاتها ، غير ان هناك قصورا بينا في تناول الأنساق السمعية للممثل بالبحـث والتقصـي ، وبمـا يشمل منظومة الإلقـاء وتحولاتها وتطبيقاتهـا في نماذج تقتدى ، لـذا فقد وجـد الباحث ان هنـاك حاجة حقيقية لتلمـس جماليات تلـك المنظومة الكبرى ، ودراسـة اليـات اشتغالها عبر انموذج مهـم في حركة المسرح العراقي وهـو الفنان (سامي عبـد الحميـد)[×] ، بوصفه أول من اهتم بمادة فـن الإلقاء ، اكاديميا وفنيـا ، وأول من وضع كتابـا منهجيـا له ، ولـه فيه مؤلفات عدة ، وحصـد الكثير من الجوائز المحليـة والعربية عبر اداءه التمثيلـي ، وأن يحـدد الباحـث مسرحية (المتنبي) التي ادى الفنـان المذكور شخصية المتنبي فيها ، حيث تعد من المسرحيات المهمة في مسيرة المسرح العراقي، وتكرر عرضها لمرات عديـدة، ممـا يؤهل الباحث لاعتماد اداءه الصوتي فيها أنموذجـا في المسرح العراقي ، يمكن تحليلـه ، لاستنبـاط الاطر الجمالية لتلـك المنظومة الرئيسة في العروض ، ليستفيد منها كل العاملين في حقل التمثيل المسرحي بوصفها أنموذجا متفردا ، بعد ان خلت المكتبة العراقية من مثل ذلك، ومن هنا اختار الباحث عنوان بحثه الموسوم (جماليات الإلقاء في العرض المسرحي العراقي – سامي عبد الحميد في المتنبي أنموذجا).

أهميـة البحـث : يكتسب البحث اهميته من كونه يسلط الضوء على البنى الشكلية لمنظومة الإلقـاء المسرحي في تحقيق غاياتها في العرض ، وبما يفيد الممثلون والمخرجون المسرحيون في

التعـرف علـى انظمة الإلقاء العربـي ، النثري والشعري ، في العرض وبمـا يعزز من قدراتهم الادائيـة الفاعلة في هذا المجال، وكذلك طلبة فـن التمثيل والاخراج في معاهد وكليات الفنون الجميلـة العراقية والعربية ، فضلا عن اطلاع المهتمـين بفنون الاداء التمثيلي بعامة ، بوصف البحث اغناءه معرفية مضافة للمكتبة العربية .

أهداف البحث : يهدف البحث الى التعرف على جماليات الإلقاء في المسرح العراقي عبر:
١. البنى الشكلية لمنظومة الإلقاء في العرض . ٢. الاتجاهات الدلالية لتلك المنظومة .

حدود البحث : يتحدد البحث بما يأتي :
١. الحـدود الموضوعيـة : يتحدد البحث بـأداء الفنان (سامي عبد الحميـد) ، في شخصية المتنبي بمسرحية المتنبي ، من حيث منظومة الإلقاء وعلاقاتها الذاتية والتركيبية الدالة .
٢. الحدود الزمانية : العرض المسرحي المقدم في عام ١٩٧٧ .
٣. الحدود المكانية : العرض المقدم في قاعة السينما والمسرح في مدينة بغداد – العراق .

تحديد المصطلحات :
أ – الإلقاء المسرحي : يتبنى الباحث تعريف (السالم) للألقاء المسرحي على انه : (منظومة العلامـات الصوتيـة ، التـي يصطنعها الممثل في انسـاق دالة ، مؤتلفة بذاتهـا ، ومع علامات العرض الاخـرى ، تزامنيا ، على وفـق متطلبات السياق النصـي ، لتساهم في تحقيق غايات رسالة العرض في التوصيل والتعبير والتأثير)[٣].
ب – الجمال : عرف (هربرت ريد) الجمال على انه: « وحدة العلاقات الشكلية بين الاشياء التـي تدركهـا حواسنا »[٤]، ويتبنى الباحـث هذا التعريف بعد تعديل طفيـف ليكون :(وحدة العلاقات الشكلية الدالة بين الاشياء ، التي تدركها حواسنا) .

الفصل الثاني – الاطار النظري
الإلقاء ومنطلقاته الجمالية

المبحث الأول: جماليات الملفوظ في العرض المسرحي ، بين المفهوم والصيرورة

منـذ بدايات العروض المسرحيـة، كان اهتمام المتصدين لها العمل على تأطير الفعل الدرامي باطـر جمالية تنقله من تلقائية الانشاء الى ميـدان الابداع ، وظل هاجس البحث عن الجميل ، سمـة تميـزه منذ بداياته الأولى عند الاغريق ولحـد الان ، واخذ البحث في صياغات الشكل أنماط ومستويات عدة سواء كان ذلك في بنية النص ام بنية العرض ، بوصفه الركن الاهم في اي صياغة جمالية .[٥] وراح المؤرخون ينحتون للتعرف على ابرز التغيرات التي طرأت على تلك البنى الخارجية ، ومدى مساهمتها في تفجير البنى العميقة للنص عبر تحولاتها في العرض ، لتأشيرها والافادة منها كمرحلة انتقالية لما بعدها .. وهكذا .
ولعـل البحـث عن الافضل شكّل مدخلا مهما للإحالـة الى الاقدر على تجسيد دلالات الحدث

الدرامي وتحولاته المختلفة ، حتى ان الكثير من الفلاسفة والمفكرين راحوا يؤطرونها بآرائهم المستمدة من عمق تحليلي في طبيعة تلك التحولات ، كما فعل (ارسطو) حين عدّ الجميل كلا مترابطا بين عناصر متحركة تربطها اصرة الاداء المتكامل ، كالألوان في الرسم ، والأصوات المنفردة في الموسيقى ، والكلمات في الشعر والحوادث في الرواية .[٦] وحين اكد (ارسطو) على ان (التطهير) هو غاية الدراما ، فانه اتجه الى عدّه نتيجة للانفعال الذي يكتنف المتلقي حين يراقب الحدث الدرامي ، وتبدأ الصور الذهنية تتوالد في مخيلته، وبذا فأن الفعل التطهيري يتنامى بتنامي درجات انفعاله مع المشهد الجمالي الذي يحقق التأثير الذهني الاكبر عبر النسيج التركيبي للدوال السمعية والبصرية للعرض .[٧]

ولعل هذه المعادلة ، دعت المهتمين بالمسرح ، الى صياغة طروحات تهدف الى اثراء تلك المشاركة الوجدانية لتحقيق اعلى قدر من (التذوق الفني) لما تنتجه دفقات العرض ، وانماط العلاقات الشكلية (سمعيا وبصريا) واليات تشاركها في منظومة البناء الدرامي وتحولاته، وحمل العصر الحديث كما من تلك الطروحات التي استمدت كينونتها من رؤى فلسفية ومواقف ازاء تموجات العصر وانعكاساتها على الانسان ، ونضجت مناهج وتجارب اتجهت الى (فن الاداء) بوصفه الحلقة الاكثر تأثيرا في انتاج الفيض الدلالي الذي يحمله خطاب العرض عبر مستوييه (السمعي والبصري) .

لقد تجاذب منظرو المسرح الرؤى في ارساء المعالم الجمالية لأداء الممثل ، فقد اصر (ستانسلافسكي) على ضرورة حدوث (الايهام) عبر تشخيص الممثل لأحاسيس الشخصية ، اما المعاصرون مثل (بريشت ، انتونين ارتو ، جروتوفسكي ، جوليان بيك ، تشايكين ، واخرون) فلا يطلبون من الممثل اقصاء الايهام ، وانما ادراكه أن كل ما ينتمي الى العرض ما هو إلا عنصر مكرس للإيهام بفعل دلالي محدد ، وان التقنيات كافة التي يعتمدها الممثل انما تتجه لتحقيق ذلك على الرغم من التباين بين انظمة الاداء الصوتي والحركي ، بتغير فلسفات هذا المنظر أو ذاك، واتجه كل منهم الى توظيف تقنيات ادائية خاصة .[٨] ، ويتفق الباحث مع ما ذهب اليه (سامي عبد الحميد) في استحالة الفصل التام بين الايهام واللاإيهام في العرض، « ففي العرض الايهامي كثيرا ما يخرج الممثل عن تقمصه وفي العرض اللاإيهامي كثيرا ما ينجرف الممثل نحو التقمص »[٩]

وامتدادا لتلك التوجهات ، فقد ظهرت مناهج ومدارس تناولت آليات تدريب الممثل ، بعضها اكد الجوانب الداخلية للممثل ، (عقله وخياله وذاكرته) ، بينما راح البعض الاخر يركز على قدراته الجسمانية ، الجسدية والحركية ، حتى ان البعض قد عمد الى المزاوجة ، والتأثير المتبادل لكلتا الحالتين على الرغم من اعتماد الجسد كمحصلة نهائية لإنتاج الفعل الدرامي ، وعلى العموم فقد برزت أربع محاور اساسية للتمثيل : التظاهر بالشخصية ، تجسيد الشخصية (وهو المقابل للتظاهر) ، براعة الاداء ، الحضور ، وشكلت هذه المحاور بؤر اهتمام المنظرين ، ثم الممثلين ، وعلى الرغم من هذه الآراء والتحولات ، الا ان قواسما مشتركة تجمع على ان فعل التمثيل بحاجة حقيقية الى جهد منظم يمكنه من انتاج دلالات افعال الشخصية (الصوتية والحركية) ، كمنجز ابداعي مجسد أمام المتلقي ، تتظافر فيه الادوات الداخلية

والخارجيــة له لتمتــزج بعضها بالآخر مظهرة مهارة متفردة ، تجعــل المتلقي مؤمنا بما يتلقى ومدركا لشفرات تموجاته الادائية.[١٠]

واذا ما كانت الأفعال الانسانية إنما تولد أولا كأفكار ومن ثم يتم اختيار الوسائل التي تسوّق تلك الأفكار، والقنوات التي تحملها ، فأن دورة الاتصال الجمالي في المسرح انما تنموعبرمسارين ، أولهمــا يتضمــن امتصاص المعلومات من الخارج (نصــ المؤلف أو نص المخــرج) ، وبناء الصــور الذهنية الــواردة في تلك النصوص لينتقــل الى المرحلة اللاحقة وهــي اختيار القناة الملائمــة للتعبير عن تلك الصور، وكلما كانت الدوال السمعيــة والبصرية للعرض قادرة على تثويــر الصــور الذهنية الملائمة عند المتلقي ، كلما امتلكت طاقــات جمالية مؤثرة عند المتلقي ، ومــن البديهي أن الفنان إنما يضع في مقدمــة اهتماماته ، المضمون ، بعدها يستنفر طاقاته الابداعية لتوظيف ادواته للتعبير عن ذلك المضمون.

إن اي تمظهــر حســي ينبغي ان يتشكل عبر تنظيم ذاتــي متماسك ومتكامل ومتوحد ، لمكونات عديــدة تتســق في بنية خاصة لتنتــج معنى أو دلالــة ، ويُعتمد ذلك الانتظــام معيارا مهما من معايــير الحكم الجمــالي ، طالما انه يتجــه للكشف عن البنــى العميقة التــي تحملها الاشكال الحسية .[١١]

ان مــا ينبغــي الاشارة اليــه ، الى ان جميع منظومات العرض تأتلف فيمــا بينها لإنتاج دلالات العرض ، غير ان لكل منظومة صيرورتها الخاصة ، المنتجة ، عبر ائتلاف وحداتها الداخلية ، أو عناصرها الثانوية ، في انظمة متحولة مستجيبة لدواعي ما تحمله من دلالات .

وتشــكل ثنائية (الشكل والمحتوى) مركز الفعل الابداعي للمسرح بعامة ، ولأداء الممثل بشكل خاصــ بوصفــه العنصر الأكثر فاعليــة في ايصال دلالات العرض ، ولذلــك فقد عدّ التجانس بــين الشــكل والمضمــون أو المحتوى ، محورا مهما من محــاور جماليات فن المســرح ، لا بل أن النظريــات الجمالية الخاصة بالدراما والمســرح ، تتعلق بالمضمون أولا ، وبالشكل ثانيا ، حيث ان الهــم الأول للممثــل هو المضمون الذي يعد المقود الذي يحدد اكثر الاشكال قدرة في التعبير عنــه. وحين يكــون المضمون بالنسبة للممثل كــمّ من المعلومات المستمدة مــن معطيات النص والرؤيــة الاخراجيــة ، والتراكم المعرفي الــذي ينظمه الممثل عبر تجاربــه الحياتية والاحالات المرجعيــة التي استند اليهــا في انشاء صورة ذهنية مقترحة للمحتــوى ، فان نقل الصورة الى المتلقــي بشــكل مقنع عــبر استنفــار كل تقنيات اداءه، يعــد مفصلا مهمــا في تحديد مستوى القــدرات الابداعيــة للممثــل ، عبر تحقيــق التجانس بــين (الشكل والمضمــون) ، وهو محور اساس في جماليات فن المسرح .[١٢]

وعليــه فــأن تشكيل النسيــج النهائي للملفوظ ، انمــا يتحقق عبر اشتبــاك التقنيات الصوتية في وصــف مــا ، هو ما يضفي على الاداء سمات الخلــق والابداع عبر تناسقها في تركيب يحقق التجسيــد الدلالي للمضمون ، وبذا فان العناصر الرئيســة للإبداع ، حسب (الكسندر دين) وهي : (الوحدة ، والتماسك ، والتركيز، والانتقاء والتجانس ، وإعادة الترتيب ،والتشديد)[١٣]، تتجســد بوضوح في تلك الوحدة التكاملية فيما بــين مفرداتها وعلاماتها الثانوية (التي سيرد تفصيلهــا في المبحث اللاحق) ، وإن صيرورة الملفــوظ الدرامي الإبداعي لابد وأن تستند الى

تلك العناصر ، فالوحدة تتحقق عبر التركيب المتزامن بين العناصر الصوتية للنسيج الكلامي والمتجـه الى صياغة دلالـة واضحة للملفوظ عبر ترابط العناصـر الداخلية فيه ، حيث يدعم كل عنصر الاخـر وتتجلى الصورة النهائية للمنتج اللغوي عبر ترابط العناصر الصوتية فيما بينهـا لينتج ملفوظا دال ، أما التركيز والانتقاء فيتمثل في النشاط الصوتي المتقدم لمكون من الوحـدات الصوتيـة بشكل قصدي يسهـم عبر تلك الصيرورة الى دفـع المعنى الدلالي بشكل متقـدم ، ويرتبـط ذلك بالانتقاء والتجانـس ، حين تستدعى الوحدات الاشـد تأثيرا في إنتاج الـدلالات ، وفي موقـف درامـي بذاته ، ويعـد التجانس مكملا لما سبق ، فحـين تتصدر احدى الوحـدات في الملفوظ ، فان باقي الوحـدات تبقى ساندة لها ، وتتبادل الادوار بينها لكي تحقق تموجـات صوتية تنسجم وتموجـات المشاعر والاحاسيس التي يسعـى الملفوظ الى ايداعها في ذهن المتلقي، بصيرورة جمالية تنتظم عبرها كل عناصر المبدع الفني في عمليات متعددة من التحولات بين تلك الوحدات ، لتنتج منجزا يفوق الواقع تأثيرا .

المبحث الثاني : البنى الثانوية لمنظومة الإلقاء المسرحي

اذا كانـت العلامة المسرحيـة ، عنصرا منفردا من عناصر العرض المسرحي سواء كان هذا العنصـر مرئيا ام مسموعا ، فـان الدلالة الناشئة عن هذه العناصر – العلامات – تعتمد في المقـام الأول على بناءها الذاتـي كعلامة مستقلة أولا ، وعلى الصيرورة التركيبية الناتجة عن التكامـل مع جميـع عناصر أو علامات العرض . ولعل ذلك يمثل المبـدأ الاساس في اي عرض درامي .

وحينما ينتج الملفوظ ، بوصفه شكلا صوتيا حاملا لبنى لغوية من منتج هو (الممثل) ، ليستقر في ذهن المتلقي ، فان هذا الشكل ما هو الا حزمة تنتظم داخلها العديد من العناصر المتحولة ، ليكـون كل منها منظومـة مستقلة بذاتها ، وتأتلف مع منظومات اخرى مكونة الشكل النهائي تنمـو خـلال تركيبته المعطيـات الدلالية المفسرة للأبنيـة اللغوية ، وحينهـا تتحقق المتعة عند المتلقي عبر نشاط تلك الابنية الموسيقية الدالة على الكلام المجرد .

فعملية الاتصال اللفظي في العرض انما تتحقق عبر تدعيم الأبنية اللغوية التي نسجها النص، بمتغيرات صوتية ، ومنحنيات تنغيمية تهدف الى تأطير الكلام بأطر تقرب المؤدي من التعبير عـن مشاعر وأحاسيـس الشخصية بأدق الأشكال الصوتيـة وإيداعها في ذهن المتلقي ، لخلق التأثير المطلوب فيه ، وتتحقق تلك التحولات والتغيرات عبر المنظومات الثانوية المكونة لمنظومة الإلقـاء الكـبرى ، وقد رصد علماء الصوتيات تلك المكونات الصوتيـة ، أو المنظومات الثانوية للإلقاء ، وحددوا عناصرها بالاتي :[١٤]

١ ٠ قـوة الصـوت (Loudness) : وتمثـل مقدار اندفـاع الموجات الصوتيـة الى أبعد مسافة ممكنـة تستطيع الأذن البشرية التقاطها بوضوح ، وتتقـدم قوة الصوت على باقي المنظومات الصوتيـة في العرض، فهي المسؤولة عن أول واهم مرحلة مـن مراحل الاداء وهي (الايصال الصوتـي) ، الـذي يعد أول متطلبات نجاح عملية الاتصـال ، وهذا يعني ان إلقاء نص معين الى متلقين وبشكل علمي فاعل ، ينبغي ان يحفز الملقي إلى التخطيط ، ومن ثم التنفيذ المتقن

لمقولاتـه ، ، فالشـرط الأول لإدراك المتلقي للأفـكار أو للمواقف انما يتمثـل بالسماع الواضح للأشكال اللغوية التي تتضمن تلك الأفكار والمواقف .

وتخضـع قـوة الصوت الى مجموعـة من العوامل المؤثـرة على تحولاتهـا الداخلية كمنظومة مستقلة متغيرة صعودا وهبوطا لتنسجم مع الموقف ، والحالة التي يسعى المؤدي الى تقديمها:

أ – النـبر STRESS : وهـو نشاط صوتـي ، يرتبط بالمقطع الصوتي للكلمـة ، وقد عرف بأنه «وضـوح سمعـي لمقطـع صوتي في الكلمـة « [١٥] أو « الضغط على مقطع مـن المقاطع الصوتية للكلمـة» [١٦] ، كمـا عـد انه «تغير في قـوه المقطع المعنـى و / أو ارتفاعـه ، و/ أو مدته « [١٧]٠

ويرتبـط النـبر في النطق الصحيح ، حينمـا يراعي المؤدي ، الموضع العقـدي للمقطع المنبور، للدلالة على اتجاه القصد، وبهذا فهو يؤدي وظيفة تعبيرية .

ب- عـدد المتلقين ، فـإذا كان عدد المتلقين كبـيرا ، اقتضى إعطاء قـوى صوتية عالية ليمكن إيصال الصوت للمستمعين جميعا ، وكذا الحال بالنسبة الى سعة المكان الذي يتم فيه العرض ، فكلما ازدادت سعة المكان ، اقتضى زيادة قوة الصوت ، وبالعكس٠

ج- طبيعـة المـكان ، فإذا ما كان المكان (مفتوحا) فانه يحتاج الى زيادة في قوة الصوت تفوق قوتـه في المكان (المغلق) كالغرف والقاعات ، ففي الحالة الأولى يتشتت الصوت نتيجة لعدم وجود جدران تعكسه ، ويرتبط ذلك ايضا بالإحالة الى قرب أو بعد من يجري الحديث معه .

د- جغرافيـة المكان ، فمن الناحية الحقيقية تختلف الأماكن المغلقة بأشكالها الهندسية ، وان جميـع تلك المتغـيرات المعمارية تؤثر في درجة السمـاع سلبا أم إيجابا ، امـا من ناحية الاداء التمثيلي فبالتأكيد ان قوة الصوت تتغير على وفق متغيرات جغرافية المكان .

هـ – طبيعة الحالة الشعوريـة أو انفعالية للشخصية في موقف مـا ، فقوة الصوت تعكس تلك المفـردة بتحولاتهـا بين الغضب الذي يشـترط زيادة القوة ، والهدوء الـذي يشترط العكس .. وهكذا ، وان صعود أو هبوط قوة الصوت يرتبط بالتنامي الانفعالي للشخصية .

٢ ٠ درجـة الصـوت ، أو طبقـة الصـوت (Pitch) : تعدّ الحنجرة العضو المسـؤول عن إنتاج الأصوات بفعل الوترين الصوتين ، وبفعل حركات الوترين يتغير التعبير الصوتي عن الحالات النفسيـة والانفعاليـة للمتكلـم ، حيـث تظهـر الطبقات الصوتيـة الواطئة في حـالات الهدوء والاسترخاء ، والطبقات الصوتية العالية في حالات الانفعال والتوتر، ولهذا فان الملقي دراميا ، يلجـأ الى استغـلال هـذه المتغيرات الصوتيـة ، للدلالة على طبيعة الموقف الـذي يمر به ، أو الأفـكار التـي يحـأول نقلها الى المتلقـي . واذا كانت الطبقـات الصوتية تمثـل الوصف العام لحزمـات صوتية اساسية في الاداء الصوتي ، فإنها وبتحـولات عناصرها الداخلية كمنظومة صوتيـة ، تعـدّ المنظومة الأكثر حراكا واشتغالا في انتـاج دلالات الموقف الدرامي أو خصائص الشخصيـات ، فهـي حاملة لمنظومات داخلية متحولة تنتمـي الى منظومة الطبقات الصوتية بكونها تتحقق عبر تغيرات الطبقات الصوتية ، وابرزها :

أ- النغمة TONE : يرتبط هذا المفهوم بالكلمة المفردة ، وتشمل التغيرات الصوتية المختلفة في درجـة الصوت إثناء النطـق بالكلمة المعينة ، باختلاف دلالاتها (بـين التا كيد أو الشك أو الاستفهـام أو غـير ذلـك) ، وبذا تسمى (تونـات الكلمـة Word tones) أن هذا التمايز في

درجة الصوت للكلمة الواحدة، ظاهرة صوتية يمكن أن تنطبق على جميع اللغات وقد يؤدي في بعضها إلى تغيير في المعنى، وتشترك جميع اللغات باستخدام النغمات ، وكما يأتي :

١ - استخدام النغمة العادية المتوسطة في معظم الكلام ٠

٢ - النغمة العالية ، وترتبط بالتا كيد أو الإثبات ٠

٣ - النغمة العالية جدا ، للدلالة على أمر أو تعجب أو تناقض ٠

٤ - النغمة الواطئة ، التي تظهر عادة في نهاية الجملة ٠

ب - التنغيم INTONATION : وهو الإطار الصوتي الذي تقال به الجملة ضمن السياق ، وسمي أيضا (موسيقى الكلام)[١٨] ، وتختلف نغمات الكلام وموسيقاه على وفق أنماط التركيب والموقف ، ويمكن للمتلقي إدراكها بوصفها « منحنيات نغمية دلالية تعاقدية ، أي إن فك شفرة تلك التنغيمات ، يرتبط باتفاق اجتماعي ، فيه يحقق الملقى تواصلا وتماسا مع المتلقي » [١٩]

إن إضفاء التنوع الموسيقي على الكلام ، عبر ظاهرة التنغيم الصوتي ، يعد عنصرا من أهم عناصر التشويق ، ويضفى بناء جماليا على الاداء ، يثير المتلقي ويزيد من انشداده للاستماع ، على العكس من الرتابة التي تعطى بناء نغميا واحدا ، يفرغ الكلام من حزمه الانفعالية ويفرغه من أحاسيس ومشاعر التعبير، وبذا يصبح التنغيم وسيلة من وسائل التركيز على الكلمة ، أو على الجملة ، عندما تأخذ تنغيما مغايرا لما يليها أو يسبقها ٠

٣ ٠ سرعة الكلام (Speed) : ويمكن تلمسها من عدد الكلمات المنطوقة في فترة زمنية محددة ، والتي عن طريقها – فضلا عن عوامل أخرى - يتحدد إيقاع الكلام ، ونجد ان تلك السرعة تتغير بتغير الزمن المتاح لإنتاج الأصوات اللغوية وتراكبها في مفردات ثم في جمل وأخيرا في السياق الكلامي ، وما يتخلله من وقفات ، أو فترات صمت تختلف أزمانها تبعا لتغير المواقف الكلامية وما تحققه من فك لشفرات الحوار، وتفجير بناه العميقة .

وتكشف هذه المنظومة المتحولة دلاليا عن بناء الجو العام للموقف الدرامي ، وهو ما ينسج الايقاع الصوتي للحوار الذي يعد من الاركان المهمة التي تضبط الاداء برمته . وتبرز أهمية الإيقاع ، كوحدة كبرى، في خلق عنصر الاثارة والتشويق لدى المتلقي ، فهو عنصر جمالي ، دلالي مهم ، يمد جسوراً متينة في عملية الاتصال بين المرسل والمتلقي ، ويضفي الحيوية في الموضوع الذي يتم الحديث فيه ، إذا ما أحكم بناؤه الزمني بما يتلاءم وطبيعة الموضوع من جهة ، وطبيعة المتلقين ، من جهة أخرى .

٤- نوع الصوت (Timbre) : وهو الشكل النهائي للصوت المنتج ٠ وهنا يمكن القول ان نوع الصوت يمثل الخامة الاساسية لصوت الممثل ، وهو ما يحدد المنطلقات الأولى لجمالية الصوت ووضوحه .

المبحث الثالث : التحول الدلالي للكلمة بين النص والعرض

اينما تكون الكلمة ، فأن الإلقاء هو التقنية المجسدة لها ، والقادرة على تفجير كل بناها العميقة عبر تلك الانزياحات والتقابلات والتموجات الصوتية التي ترافق النسيج اللغوي

للملفـوظ ، وكل ذلـك يتحقق عبر ولادة جديدة تواجه المتلقي، وتستقـر في ذهنه مولدة صورا تحقـق الغايـة النهائية لكل تقلبات المفـردات وانظمة اشتباكها في سياقـات لغوية ، ولعل هذا التمظهـر الذهني هو ما عده العالم اللغوي (سوسير) مدلـولا ، للدال الحسي المتمثل بالبناء اللغوي . إن مركز اشتغال الإلقاء كمنظومة مركبة في العرض المسرحي ، يتجسد في الثلاثية الغائيـة لمنظومات العرض برمتها ، والمتمثلة بـ (التوصيل والتعبير والتأثير) ، هذه الترسيمة المتماسكـة الاجزاء بأداء تفاعلي متزامن لإنجاز فعل متقدم في ذلك العرض ، فالتوصيل يعد المعـبر الأول لإيصـال الدلالات ، اما التعبير فهو مركز تفجـير دلالات المفردة واشتباكاتها في صـيرورة السياق ، فهو اسلـوب المؤدي لمتابعة المعنى العميق والكشـف عن اتجاهاته وغاياته ، وتقـود تلك المتغـيرات برمتها الى خلق التأثير الجمالي الـذي يتناسب وطاقة الاداء الابداعي للممثل ، وهنا يغادر الخطاب صيروراته النصية الى اقتراح جديد مختلف ينظم فيه المنطوق خطابا جديدا ، تنسج تلك العملية وبأتلافها مع المنظومات البصرية ، منظومة العرض الكبرى التي تحقـق عبر لحظاتها المستمرة ، دفقات من الدلالات المصاحبة لومضات ابهار للمتلقي ، ينسجـم مع القدرات التعبيرية في الاداء عبر تكامل ادائي جمالي ، وهذا يفرض على المؤدي ، اجراء تحويرات عديدة في الصياغات اللغوية بما يتناسب و توجهات المقولات اللغوية ابتداء ، ويتطلب ذلك الاتجاه الى الدرس اللغوي ليستقي منه منطلقاته الإبتدائية . وقد تعددت الآراء والمدارس اللغوية التي تتناول ذلك ، وتعد نظرية العـالم اللغوي (فلمور Charles Fillmore) ، واحـدة من أحدث النظريـات اللغوية الاجتماعيـة السائدة [xx]، حيث أكـدت هذه النظرية علـى أن هناك مجموعة مـن المفاهيم أو العوامل (الذاتية والموضوعية) تقود فعل القول عند الفـرد فهـو يضع المعاني في الدرجـة الأولى من الأفضلية ، ثم تتحـول بوساطة قواعد عدة – وأبرزهـا الصوتيـة– الى الشكل الخارجي الظاهـر للجمل ، وحسب الوظائـف المختلفة التي يمكـن للأشكال اللغوية المختلفة التعبير عنهـا ، وتنسجها ضمن مظاهر صوتية معينة ، وابرز العوامل التي تسهم في التغييرات الصوتية في السلسلة الكلامية :

١ ٠ الزمـان : وقت المحادثـة ، مدة المحادثة ، العلاقات الزمانية بـين المتحادثين ، التكرارات ٠٠الخ

٢ ٠ العـدد : تختلف الصياغات الصوتية بمتغيرات عددية ، أبرزها عدد الحضور ، وعدد من يتم التخاطب معهم ٠

٣ ٠ المكان : باختلاف طبيعة المكان ، تختلف الخصائص الصوتية للكلام ٠

٤ ٠ العلاقـات المعنوية : وطبيعـة العلاقة بين طرفي السلسلة الكلاميـة ، تؤثر تأثيرا كبيرا في طبيعـة الخصائـص الصوتية ، ويندرج في ذلـك طبيعة العلاقات العاطفيـة والإنسانية التي تربط الطرفين ، وهكذا يمكن القول أن بتغير العلاقات تتغير الصور الصوتية للكلام ٠

٥ ٠ السيـاق أو المقـام : لعل المقام أو الموقف أو المناسبة التي يقال فيها الكلام ، يشكل عنصرا أساسيـا مـن العناصـر المحددة للنظـام الصوتي للمتكلـم ، وقال العرب قديمـا (لكل مقام مقـال) ، وعناصـر المقام عديدة أولها المتكلـم نفسه (عمره ، وجنسـه ، وحالته الانفعالية ، ومكانتـه الاجتماعية ٠٠الـخ) ثم المستمع وشروطه المختلفة (والزمانيـة والمكانية والمعنوية)

، ثـم الحضور وعددهم ومركزهم الاجتماعي وغير ذلك مـن الصفات ٠ ومن عناصر المقام أيضا موضوع الكلام ، والداعي لقوله ، وغير ذلك من العناصر الكثيرة جدا التي يؤثر كل منها تأثيرا مباشرا على كيفية قول الكلام ٠

٦ ٠ الوظيفة اللغوية : للغة وظائف متعددة ، طالما أنها وسيلة اتصال الفرد بمجتمعه ، والوعاء الفكري المعبر عن ذاته ٠ ولذا فان كل جملة ، وكل كلمة – في أحيان كثيرة – تتجه الى تحقيق غايـة معينـة وتـؤدي وظيفة مـن الوظائـف اللغوية ٠ وهنـا تبرز الصيغـة الصوتيـة للقول ، بشـكل يتناسـب مع طبيعـة الوظيفة التي يبغي المتحـدث تسخيرها لنقل ما يريـد قوله ، ومن أمثلة الوظائف اللغوية :

أ – التقـويم والحكم : كالتقويم والتقدير والحكم علـى الأشياء صوابا أو خطأ ، والاكتشاف ، والموافقة أو عدم الموافقة أو القبول والرفض ٠٠ الخ ٠

ب – التأثير على سلوك الآخرين : كالإقناع ، والاقتراح ، وتقديم النصح ، والتوصية، والإثارة ، والتشجيع ، والإجبار ، والتسامح ٠٠ الخ ٠

ج – الجـدل : كتأكيـد الخبر ، أو نفيه ، والإعـلان والنشر ، والسؤال ، والوصف ، والتأييد ، أو المخالفة ٠٠ الخ ٠

د – العلاقـات العاطفيـة : كالتحية بأنواعها ، والتعارف ، وعرفان الجميل ، والمدح والتزلف ، والخصام ٠٠ الخ ٠

وتحـدد تلـك العناصر مجتمعة ، البناء الصوتي للكلام ، فـلا يمكن الركون الى عنصر واحد بذاته في تحديد الخصائص الصوتية للسلسلة الكلامية ٠

وإذا ما كان الكلام سيل متراكب من الأبنية اللغوية بمستوياتها الصوتية والصرفية والنحوية والدلاليـة ، عـبر نظام اتفاقي بين المرسل والمستقبل ، وتكـون عملية بناءها إرادية قصدية في حـالات الاداء المسرحي ، فالمرسل هنا يخضع لمعطيات النص ، وبنيته اللغوية بالدرجة الأولى ، وكمـا اسلف الباحث ، لكـي يقنع الطرف الأخر بما يحمله النص من أفكار ومضامين ، ومن المعلـوم ان أي نصـ يحمـل فكرة رئيسة ، يحـاول ان يوصلها عبر مكونـات لغوية صغرى تنمو تدريجيـا حتى تشكل البنـاء النهائي للنص ، أو السياق ، وتظهر خـلال عمليات التحول تلك، العديـد مـن المظاهر الصوتية التي تعـد المرتكز الاساس لانطـلاق دلالات اللغة وتفجر بناها العميقة في العرض ، وابرز تلك التحولات :

أ – التقطيـع : يرتبـط التقطيـع بالوقف ، ويهدف الى عـزل الأفكار الثانويـة ، والرئيسة عن بعضها البعض لتيسير عملية استيعابها من قبل المتلقي ، وتحفيزه لإدراك المتغيرات التي يبغي المرسـل إيصالها إليه ، وإذا ما عد اللغويون الوقف على انه سكتة خفيفة بين كلمات أو مقاطع في حدث كلامي ، بقصد الدلالة على مكان انتهاء لفظ ما ، وبداية آخر ، فان توظيفه في الإلقاء المسرحي يمتد الى أبعد من ذلك ، حيث يسهم في بناء قيم تعبيرية ، وجمالية ، متعددة.

وقـد صنفـت الوقفات استنادا لزمنها الى أصناف عـدة هي : أولا – الوقفة القصيرة ، وهي اقـل الوقفات زمنا وتتم بدون اخذ شهيق ، قصـد التفريق بين الكلمات وغالبا ما تتم للتفريق بين المقاطع لإبرازها ، وثانيا – الوقفة المتوسطة ، أطول قليلا من النوع الأول للتفريق بين كلمة

وأخـرى أو التفريـق بين جملة وأخرى دون أن يشتـت المعنى ، وتستعمل للتركيز على كلمة ، أو جملة مهمة .وثالثا – الوقفة الطويلة ، وينقطع الصوت بأخذ الشهيق فيها ، وتستعمل للتفريق بـين المعاني والأفكار، حيث تستخـدم عند انتهاء معنى جملة ، والانتقال الى جملة أخرى ذات معنـى [٢٠] . ويأتي– الصمت ، وهـو سكوت يمتد الى زمن أطول من الوقفات الاعتيادية ، فهو إمسـاك عـن الكلام للتعبير عـن دلالات ترتبط بالموقـف ، وقيل ان الصمـت أكثر بلاغة من الـكلام في العديـد من المواضـع التي يعجز المرء عـن اختيار المفردات الملاءمـة لها ، أو لجر الانتبـاه الى مـا سيقولـه لاحقا ، « ليخلق فعل انتظـار التالي من الكلمـات ، فهو الكاشف عن عمق العبارات الخفي ، ومداه في أزمان يضخ دلالات ما وراء الأسماء والأفعال والحروف ، بل والجمـل بكاملها ، فهو علامـة تعبيرية غنية الدلالات ، ومن بين دلالاتهـا اصطناع التخطيط للكلام ، مما يعطي الإلقاء تلقائية وواقعية محسوسة « [٢١].

ويرتبـط الوقف بالتنغيم ارتباطا وثيقا ، فالتنغيم تقنية تدعم الى حد بعيد الوقف وتنضّج وظائفـه المتعـددة ، وعليـه فان استثمـار الوقف (بزمنـه ونوعه) يتطلـب استخدام تنغيم منسجـم يسبقه ليحقـق دلالة الموقف ، ويظهـر الوقف ، من حيث ارتباطـه بالتنغيم بثلاثة مظاهر هي [٢٢] :

أولا – الوقـف الممتد : حيث تمتد نبره الصوت قبـل الوقف ، أو ترتفع ارتفاعا بسيطا ، للدلالة على استمرارية الكلام ، ويرمز له (/) .

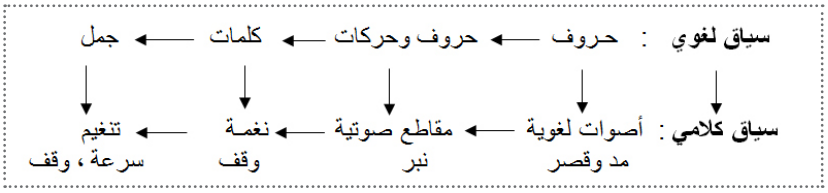
ثانيا – الوقف الصاعد : حيث ترتفع نبره الصوت ، بعدها سكته ، لارتباط ما بعدها بما قبلها ، وتستخدم غالبـا لإبراز ما بعدها والتركيـز عليه ويرمز له (//) .

ثالثا – الوقف الهابط : حيث تختفي نبرة الصوت قبل الوقف ، وكأن العبارة انتهت ، والإيحاء بـان ما بعدهـا لا يرتبط بما قبلها ، وإنما سيبدأ المتكلم بجملة جديدة ، وتظهر غالبا في نهاية الكلام ، عدا حالات الاستفهام ، ويرمز له (X) .

ب – المـد والقصـر : ويعد المد والقصر من الظواهر الصوتية المهمة لإنتاج الدلالات الزمانية والمكانيـة فضلا عـن تنظيم سياق الحدث ودقـة وصفه ، ويتجسد المـد ، في اطالة زمن انتاج الاصوات اللغوية بحسب قابليتها على ذلك ، وفي المقدمة منها اصوات المد (ا ، و ، ي) ، فمد صوت الياء في نطق عبارة (ضوء بعيد) يعطي ايحاء ببعد المسافة بين المتحدث وبين المصدر، وقصر الحرف يعطي عكس ذلك ، وهذا يمكن عدّه قياسا للعديد من الدلالات . ، وقول (بلاد بعيدة) عبّر عن بعد المسافة بمد الياء مداً طويلاً [٢٣]

ج – التنغيـم : ويمكـن تلمـس انظمه التنغيـم في مستويين كلاميين ، أولهما مـا يتعلق بتنغيم نهاية الجملة ، فهناك التنغيم الصاعد (Rising tone) ، الذي يظهر في الجمل الاستفهامية، وكذلـك في الجمـل التي لم يكتمل معناها إلا بجملة أخرى مثـل (الجملة الشرطية) ، فيكون التنغيـم الصاعد ، دلالة على لفت انتباه المتلقي الى الجزء الآتي من الكلام ٠ وهناك التنغيم الهابـط (Falling tone) ، والـذي يظهـر في الجمل التقريرية ، وانتهـاء المعنى بالوقف . أما المستـوى الثاني فيرتبط بالمدى بين أعلى نغمـة وأضعفها في سعة وضيق الصوت ، فتم تقسيم التنغيم على (٣) مستويات هي : الواسع والمتوسط والضيق ، ويظهر الواسع عند إثارة الأوتار

الصوتيــة وعلــو الصوت ، و يظهر المتوسط في المحادثات العاديــة ، أما الضيق، فهو المستعمل في العبارات اليائسة والحزينة في الكلام .[٢٤] وهناك وظيفة دلالية مهمة للتنغيم ، في الكشف عــن المعــاني المستترة ، أو المساهمــة في إيصال دلالات الجمل البلاغية كمــا في القاء الشعر ، استنــادا الى معطيــات الهياكل التنغيمية في اللغة ، والإيحاء بما يريــد المتكلم الإفصاح عنه . و يوضــح المخطط الآتــي، ابرز التحولات التي طرأت على عناصر السياق اللغوي لتنتج السياق الكلامي :



ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات :

من خلال ما تقدم ، يمكن تأشير ما يأتي :

١. التكامل الدال بين الشكل والمضمون ، يعد الاساس في الصياغات الجمالية لمنظومة الإلقاء.

٢. تتحــدد الاطر الجمالية للألقاء في الصياغات الشكليــة لمنظوماته ، التي تجسد الدلالات التي يسعى المؤدي لإيصالها الى المتلقي .

٣. إن تبايــن أساليــب الاداء التمثيلي (بــين الايهامي و اللا ايهامي) لا يحمــل متغيرات بارزة في الصياغات الشكلية للإلقاء .

٤. تتكــون منظومة الإلقــاء الكبرى ، من منظومــات ثانوية ، تحقق الضخ الــدلالي عبر التحولات القصديــة التــي يحققــه الممثل في بنيــة أنساقها الفاعلة ، وهــذه المنظومات الثانويــة هي : (قوة الصــوت – درجــة الصوت – سرعــة الإلقاء – نوع الصوت) ، ولكل مــن هذه المنظومات قدرات تحويلية داخلية تحقق القصد الدلالي المتغاير في العرض .

٥. تتحقق دلالات منظومة الإلقاء الكبرى ، عن طريق اتساق العلاقات التركيبية لمنظوماتها الثانوية .

٦. ان مركــز اشتغــال الإلقاء كمنظومة مركبــة في العرض المسرحي ، يتجســد في الثلاثية الغائية لمنظومات العرض برمتها ، والمتمثلة بـ (التوصيل والتعبير والتأثير) .

٧. تخضــع الصياغات الادائية لمنظومات الإلقــاء الى متطلبات الموقف الدرامي وشروطه ، لدفعه الى المتلقي : الزمان ، المكان ، الانتماءات ، العلاقات المعنوية ، السياق أو الموقف ، الوظيفة اللغوية للحوار .

٨. تنشط في العرض ، ظواهر صوتية ، بانساق تتحول على وفق متطلبات الحالة التي يراد التعبير عنها ، مثل : (التقطيع ، والمد والقصر، والتنغيم) .

٩. تحقق الاشكال الصوتية للإلقاء عبر مستويات التكامل فيما بين : أ- منظوماتها الثانوية الذاتية . ب – بين منظوماتها الذاتية ومنظومة الاداء الحركي للممثل . ج- بين منظوماتها الذاتية وباقي انساق العرض برمته .

الفصل الثالث: اجراءات البحث

١. مجتمع البحث : يتضمن مجتمع البحث ، مسرحية المتنبي بوصفها مدخلا لتلمس الانظمة الشكلية والدلالية للإلقاء ، وفي شخصية المتنبي التي اداها الفنان (سامي عبد الحميد) ، أنموذجا للإلقاء في العرض المسرحي العراقي .

٢. منهجية البحث : اعتمد الباحث ، المنهج الوصفي ، مسارا له في بحثه لاتساقه وغايات البحث ، واعتمد طريقة دراسة الحالة ، وطريقة التحليل السيميائي ، وسيلة في تحليل العينة.

٣. ادوات البحث : لإنجاز البحث ، اعتمد الباحث الادوات الآتية :

أ . الوثائق : بما فيها الكتب والدوريات والتسجيلات الصورية وشبكة المعلومات العالمية .

ب . المقابلة الشخصية .

ج . الملاحظة المباشرة للعرض وتسجيلاته .

د . الخبرة الاتية للباحث في تخصص الصوت والإلقاء .

٤. عينة البحث : اعتمد الباحث مسرحية المتنبي (الزمن المقتول في دير العاقول)[٢٥] التي قدمتها الفرقة القومية للتمثيل التابعة لوزارة الثقافة والفنون ، وعرضت على قاعة السينما والمسرح في كرادة مريم في بغداد ، في ١٠/١١/١٩٧٧.[xxx]

٥. طريقة اختيار العينة : اعتمد الباحث الطريقة القصدية في الاختيار لاتفاقها مع غايات البحث.

٦. تحليل العينة : مسرحية المتنبي :

المسرحية تتكون من قسمين ، وزع المؤلف احداثها على (٨) ازمنة ، مثل كل واحد منها مفصلا مهما في سيرة المتنبي ، وقد تناول الباحث تحليلاته على لوحات منتقاة من العرض ككل ، وجد الباحث فيها فعلا ادائيا صوتيا واضحا لشخصية (المتنبي) ، وهو ما يسعى الباحث لتفكيك عناصره .

اللوحة الأولى :

الفصل الأول ... المشهد الأول

تفتح الستار عن عرض سينمائي يظهر فرسا شاردا يسابق الريح ، بلا فارسه ، وأصوات صهيل خيول تتناغم مع ضربات السيوف ، يتصاعد الغبار بفعل حركة حوافر الخيول ،انها ساحة معركة فرسان يرتدون زيا عربيا ، ويوحي المكان على انه فضاء لصحراء ممتدة بعيدا ، وسط هذا الاضطراب السمعي المهيمن على المشهد ، يخترق الاجواء صوت مدوّ ، قادم من الاعماق البعيدة ، انه صوت (المتنبي) ، الذي ارتحل من القرن الرابع للهجرة ، ليتجهّ الينا في زمان الان ، لا بهيئته ، وانما بموقفه ، بتساؤلاته ، يقول :

لقد شاهدتُم ايها السادة هذه المقتلة بإمعان ..

وستقررون كما يفعل المؤرخون

هل تلبسُ هذه الفعلة رداء العدالة

أم الظلم

أنا لا أتدخل في هذا

لأنني أنا المقتول والجانب الآخر من المسألة
ولكن أريد من في هذا الزمن أن يبلغني عن نفسه
مالم يبلغ نفسه عن نفسه
لأنني حزمت أمري لأن أكون خارج نطاق الزمن

أريـد ان يكـون (المتنبي) مراقبـا لمن يراقب ، بصياغة ملحمية نظم بنيتهـا المشهدية ، المخرج (ابراهيم جلال) ، انه تخاطر بين زمنين يفصلهما بون شاسع .

لقـد وظـف (سامي عبد الحميـد) تقنياته الصوتيـة ، لتجسيد هذا التواصل الاثـيري ، واعتمد منظومتـين اساسيتـين في خلـق اجواء الايهـام بذلك العمـق التاريخي الممتد ، وهمـا (الطبقات الصوتيـة) ، و (سرعـة الإلقاء) ، فقد جاء القاءه بطبقـة صوتية غليظة (قرار) ، وهو (سامي عبـد الحميـد) يمتلك حنجـرة تؤهله تمامـا لإنتاج نوعا متفـردا يميزه ، يشتبك مـع هذا البناء الصوتـي ، سرعة القاء بطيئة جـدا استثمر بها (الوقف المتوسط) ، لتعطـي دفقا للبنى العميقة التـي يحملها الحـوار، والسياق الذي جاء فيـه. لقد اشتبكت هاتان المنظومتـان ببعضهما لتحقق منتوجـا لفظيا وكانه معمد بعبق الماضي البعيد الممتـد الى الان ، وقد تسيدت منظومتا (الطبقة الصوتيـة وسرعة الإلقاء) ، كفاعل رئيس في هذا الشكل التعبيري ، بوصفها الحامل الدال للفعل الـدلالي المطلـوب ، وكانت بقية المنظومات الصوتية ، ساندة لها مثـل (التنغيم الصاعد والممتد والنازل ، والنبر ، وتغيرات قوة الصوت) .

اللوحة الثانية :

الزمن الثاني : جمهورية القلق والرفض ، تتحدى العصر

رفـض المتنبـي ، ابـن الكوفة ، للظلم منذ صبـاه ، ودعوته الى اشاعة العـدل والخير ، والتصدي لرموز الظلم والاضطهاد ، جعل عامل الكوفة يأمر بطرده خارجها . اصر المتنبي ان يناطح الزمن بكل ما يستطيع ، شجاع وطموح ومتحد ، جاب بادية السماوة واطرافها وتعرف على قبائلها ومدح رجالاتهـا وتأثر بهم فتأثروا به . يبدأ المشهد بشخصيتـي الممثل (راوي الاحداث والمعلق المعاصر لها) ، والشاعر ابو العلاء المعري ، الرمز التاريخي اراد المؤلف ان يجعله (شاهدا دراميا ملحميا) ينتمـي الى بيئـة المتنبي ، على الرغم من اختلاف الزمن بينهمـا ، فظهر ، مؤيدا لمبادئ المتنبي ومتبني لمواقفه .

اصـوات صهيـل فرس المتنبي ممتزجا بأصـوات رياح الصحراء العاتية ، تتحـرك ستائر المسرح الداخلية دلالة على اشتداد الرياح ، من عمق المسرح يظهر المتنبي واقفا في بقعة ضوء تعزله عن باقي مفردات المشهد ، وسط الريح ، اي ريح ؟ أهي ماتؤجج في المتنبي ثورته ، أم ما تجعله هائما في الصحراء متنقلا بين اطرافها ، يحدق المتنبي في البعيد ، وبصوت هادئ ينشد :

أَلفتُ تَرَحُّلي // وجعلتُ أرضي قُتُودي والغَريريَّ الجُلالا //
فَما حاولتُ في ارض مُقاماً // ولا أزمعتُ عن أرض زَوالا //
على قَلَق // كأنَّ الرِّيحَ تحتي / أُوجهُها جَنوباً// أو شَمالا X

نشطـتْ منظومة الوقف لتسهم في انبعـاث دلالات القصيدة ، حاملة الهم والأمل ، مجزأً بوقفاته أفـكار مـا يحمله عقل المتنبي ، فلم يتكأ بوقفاته الى متطلبـات الفصل بين الشطر والعجز ، وانما

اتجـه كليا الى دفع الصـور الدالة التي تحملها ابيات الشعر للتصـدر على الملفوظ ، فظهرت تلك الوقفـات علـى وفق ما مؤشـر ، بصوت الممثل الغليـظ ، وبإيقاع هادئ ، تنطلـق كلماته ، وبنسيج تنغيمي متناسق مع تكامل المعنى ، فاقترنت الوقفات بتنغيم متصاعد (Rising tone) في كلمات (تَرَحُّلي ، الجُلالا ، مُقاماً ، زوالا ، تحتي ، جنوباً) ، وذلك لارتباط الجمل الآتي لها ، بما قبلها ، لعدم اكتمال المعنى الكلي ، في حين نجد وقفا طويلا مع تنغيم هابط (Falling tone) في المقطع الاخير من كلمة (شَمالا) ، ذلك ان المعنى الكلي قد اكتمل معها وان الصورة الذهنية للأبيات قد استوفـت معالمها . وقد اسهمت منظومة التموجات التنغيمية في اضفاء خصائص البناء الايقاعي المحافظ على موسيقى الشعر .

اللوحة الثالثة :

في الزمن ذاته .. اصوات ركض الخيول قادمة من بعيد ، ممتزجة بأصوات صهيلها اتباع المتنبي ومريديـه يتنـادون معلنين وصول العسكر الـذي يبحث عنهم ، المعري والمتنبـي يقفان اسفل يمين المسرح :

الأول : (بصوت قوي) .... انهم قادمون

بعد هذا الاعلان عن وصول فرسان الاعداء ، يدب في المكان هرج ومرج ، يتجه الجميع الى اسفل يمـين المسـرح وانظارهم متجهة الى اعلى يساره بافتراض قـدوم الجيش من تلك الجهة ، يهرول المتنبـي الى اعلى اليسار وهو ينادي بقـوة صوتية عالية ، وكانه بذلك يوجه خطابه الى الطرفين ، العسكر المهاجم ، وجمع انصاره :

المتنبي : ستكون كبيرة وحاسمة ...

المعري يتوسط الجموع الهائجة ، ووسط اللغط يقول للمتنبي :

المعري : لو لم يسجل هذا في سيرتك لرفضته كل الرفض ...

يرفضـ المتنبـي موقـف المعري هذا ، مؤكـدا ان مجده لا يمكـن ان يكون الا بثباتـه واصراره على مبادئه ، ويعلن بقوة :

المتنبـي : لـو لم تكن هذه // لما استمر مجـدي / وكان ماكان عليه / نـادرة الفلك وواسطة عقد الدهر ..

نسـج خطابه من قوة صـوت مدعمة بالوقفات (المتوسطة والقصـيرة) ، لتدفع دلالات قوله الى التصدر ، وهو يجول مهرولا بين مناصريه ، بتناسق ايقاعي متكامل بين وحدات ايقاعه الصوتي، والحركي ، وبانسجام تام ، لإعلان الاستعداد للمواجهة ، وتثوير معنويات انصاره.

الأول : الاصوات تقترب يا ابا الطيب ...

هنـا يستديـر المتنبي الى الجمع ، يمسك ذيل عباءته ويرفعهـا الى أعلى ملوحا بها ، وهي اسلوب يستخدمـه العـرب في تأجيج الحماس في النفوس (عند العـرب العراقيين) ، وبدأ ينشد بطريقة (الهوسـات المحليـة عندهم) معبرا بذلك عن التحدي والقوة واستنفار الاخرين استعداد للقتال ، ذلـك الاسلوب الذي اريد منه ان يضفي دلاليا وجماليا ، خصائص بيئية عبر المعطيات الادائية الصوتية ، وتصدرت منظومة التنغيم بتموجاته المحيلة الى البيئة العربية البدوية في هذا المكان ، مـع قـوة صوتية عالية ، وتتوافق تلك مع حركة المتنبي برفع ذيل عباءته والتلويح بها على وفق ذات

النمـط الايقاعـي ، يستل كل اتباعه سيوفهم، ويشهرونها الى الاعلـى ، فيتحول المشهد الى ساحة معركة يملؤها التحدي والعنفوان ، وينشد بصوت عال وبهذا التنغيم الحربي المتميز بتشديد على مخـارج الاصـوات اللغوية ليعكس الاصرار والقوة والثقة العاليـة بالنفس ، وتأكيد وضوح مقولاته الى السامعين ، وقد اكد الممثل قصدية هذا الاداء [٢٦]:

المتنبي : بكلٍّ هؤلاء //
بكلٍّ أشعَثَ يلقى المَوتَ // مبتسماً // حتى كأن لهُ // في قَتله أرَبا //
قحٌّ // يكادُ صهيلُ الخيلِ // يَقذفهُ // من سرجه مَرحاً // للعزِّ أو // طَرَبا

بهذه الوقفات ، قدم تصدرا لبنى الكلمات العميقة ومفجرا دلالاتها باتجاهات عدة ، العد ، انصاره ، واتجاه المتلقي الذي اراده شاهدا ، وان الصورة التي نسجها الممثل في هذا المشهد ، اخذت مسارا يجسـد تنامي البناء الدرامـي المتصاعد للأحداث ، في كتلة سمعيـة بصرية منسجمة ، متكاملة وبتنظيم وترتيب واضحين ، وانتهت بمد الصوت اللغوي لحرف (آ) في طربا ، نهاية ابياته ، هذا المـد جاء ايذانا باستمرارية الفعل وديمومته ، فكان ايذانا وتواصلا مع شن الجميع هجومهم على عدوهم المفترض يتقدمهم المتنبي ، وبصيحات الغضب والتحدي التي امتدت مع امتداد مد صوت (آ) ، حيث امتزجت صيحاتهم بمد الحرف في تنظيم ادائي فاعل دلاليا .

اللوحة الرابعة :

القسم الثاني – الزمن الرابع (الموت ضربا من القتل)

المتنبـي يقف فوق منبر عال ، يتجمع حوله مجموعة من الرجال هم جوقة الامراء والولاة والوزراء ، وجميـع ممدوحي المتنبي الذين التقى بهـم قبل سيف الدولة الحمداني ، المتنبي ومن فوق برجه العالي يقف وقفة تراجيدية شامخة يلقي قصيدته الاخيرة ، متكأ على سيفه :

المتنبي : أفيقا // خُمارُالهم بغضني الخمْرا // وسُكري من الايام جنبني السُكرا //
تسُرُّ خَليلَي المُدامَةُ والـذي بقلبيَ يأبى ان أُسُرَّ كما سرَّا
لبستُ صروفَ الدهر // اخشَنَ مَلبَس // فعرّقني ناباً // ومَزّقني ظُفُرا //

يلقـي هذه الابيات بصوت هـادئ وكأنه يقلب الماضي ويتأمل المستقبـل ، وبطبقة غليظة ، وبتلوين تنغيمـي تحركه دلالات البيت ، هـي خلاصة يقولها بتجلي وكأنه يسرد سـيرة حياته متأثرا ، يهز بيديه سيفه مع كل ضربة نبرية في صوته ، ووقفاته في الإلقاء تخضع لاشتراطات المعنى .

(ترد عليه جوقة الملوك والامراء والوزراء)

الجوقـة : يا شاعر الملوك والولاة والكرم ، يـا شاعر الحروف والفتوح ، والاباء والشيم ، اصنع لنا الشعر وذلل القلم. نحن حماة المجد والديار والحرم !

المتنبي : أصنعُ الشعرَ لكم ؟! ياخيبةَ القلم !

تأتـي كلماتـه بنسيج صوتـي مغاير لسابقه ، سـؤال يطرحه بسخرية واضحـة ، ويستمرون هم في رجـاءه ذاكرين لـه صفاتهم ومـا سينجزونه من افعال مجيـدة بعد ان يذيع المتنبـي صيتهم بعد مدحهم بأشعاره ...

المتنبـي : (بضحكـة ساخرة) دُر في مكانك // هكذا قال لي قدري // وهذا ما يجب ان افعل X قد تهاوى حلمي العتيد ....

يبقى مناجيا نفسه ، انه التحول بين قوة الموقف وصدقه ، وبين دعوات الملوك والأمراء له بمدحهم ، يتجهون اليه ، ويحيطون به رافعين اذرعهم اليه ، وهو على منبره متكأ على سيفه ، يبقى محاورا ذاته في تجل واضح ، ثم يضحك ساخرا ، مخاطبا الجمهور بهدوء وحيرة ...

المتنبي : بعد ان كانت جوقتي من فقراء البادية والصعاليك والجياع // اصبحت جوقتي من الملوك والامراء والولاة X وبعد ان كنت ابحث عن دولة العدالة والمساواة // اصبحت ابحث عن دولة السخاء / والعطاء / والكرم X .....

تحوّل المتنبي في هيئة تعبيره الصوتي ، انما هو تعبير دلالي عن تحولات مواقفه ، بدأت مسحة السخرية تطغى على مقولاته ، واتجهت جدية مناجاته لذاته الى استهزاء بتابعيه الجدد ، تزامن دال بين اداءه الصوتي وايماءاته وحركته الموضعية ، نسق متكامل متماسك لإنتاج دلالاته ، انه اصرار من المتنبي على انه الافضل من سواه ، حين يشترط عليهم الجلوس اسفل منه وهو واقفا ، وان يمسك سيفه وهو يلقي الشعر ، وان يجزلوا له العطاء ، الملوك والامراء يمتثلون لإرادته كي يغنموا بمديحه لهم ، يجلسون حول منبره رافعين اكفهم اليه بتوسل ، راح المتنبي يسألهم فردا فردا عن اسمائهم ، ويشرع بقول اشعار بحق كل منهم وبما يلبي رغباتهم ، وهم يرمون اكياس النقود تحت قدميه ن يبدأ بأحدهم وهو (بدر بن عمار) ...

المتنبي : أحُلما نرى أم زمانا جديدا // أم الخلقُ في شخص حيٍ / أُعيدا //

رأينا ببدر وآبائه لبدر ولودا // وبدرا وليدا //

بدأ صوته يزدادَ قوة ، وايقاعه يتّجه الى التسارع بقدر محسوس ، وامتاز بطول الجملة وسرعة انتاجها ، وكانه لا ينتمي الى مقولاته بمدحهم ، انه نسيج يجسد تنامي البناء الدرامي وتسلسله المضطرد ، ويضفي على المنظومة الصوتية برمتها بناء يوحي بتسيد المتنبي في الموقف ، وان الاخرين اتباعا له ، فبدت علاقة الترابط واضحة بين قوي (المتنبي) ، وضعيف مستجير (الملوك والامراء) وبتنظيم ادائي متكامل بينهما ، فهو الاقوى والاعلى ، مكانة وموقعا والقاء ، وهناك تماسك ووحدة واضحة في بناء المشهد عبر مبالغات القاء الملوك والامراء وهم يعلنون صفاتهم ، وبين استهزاء المتنبي لموقفهم

اللوحة الخامسة :

القسم الثاني – الزمن الرابع (الموت ضرب من القتل)

بعد تلقيه نبأ وفاة جدته ، التي عدها أما له ، وتعلق بها اي تعلق ، المتنبي يقف والحزن بادٍ على محياه

المتنبي : : حرامٌ على قلبي السرور // فإنني أُعدُّ الذي ماتت به بعدها سُمّا //

يلقي المتنبي الشطر الأول من هذا البيت وهو يضربَ بجمع يده اليمنى على صدره بإيقاع بطئ ، متزامن مع الضربات التنغيمية لإلقاء كلامه ، انه تعبير عن أسى والم يعتصر صدر المتنبي ، تجسد في ذلك التناسق (السمعي – البصري) الذي يعلن عن مشاعره ازاء هذا الموقف ، تلك الضربات التي تستدعي الى الذاكرة الجمعية ذلك السلوك العربي الشرقي للتعبير عن الحزن والاسى ، فجاء ذلك البناء برمته ، دالا مركبا يحيل الى انتماء المتنبي البيئي . ثم يكمل البيت بإيقاع بطئ ، بطبقة غليظة ، بإلقاء ملؤه الشجن ، انه استذكار المتنبي لخصال جدته التي احبها

حد العشق :

رَقا دمعُها الجاري // وجفَّت جفونُها // وفارقَ حبي قلبَها بعدَ ما أدمى //

يبـدأ بذكـر خصالها ، ترتسم على شفتيـه ابتسامة هادئة وكانه يستقبل جدتـه في مخيلته ، يبدأ صوته بالارتفاع وكأنه يعلن خصالها الى الملأ ... حتى ينتهي الى الاعلان :

كذا أنا يادُنيا // إذا شئت فاذهبي // ويا نفسيَ زيدي // في كرائهها قُدما X

في (كذا أنا يا دُنيا) يفتحَ ذراعيه وكأنه يكشف نفسه امامها ، وبعد عبارة (إذا شئت فاذهبي) تتماوج يديه وكأنه يدفع شيئا ما بغضب . بهذا البيت يرتفع صوت المتنبي ، ويزداد ايقاعَه تسارعا وكأنـه يعلـن عن بركان تفجـر داخله ، انها صرخته بوجـه الدنيا ، وتحديها بتوليفـة (صوتية – تعبيرية – حركية) تسارعت فيها الوحدات الايقاعية كلها بترابط تزامني ، انه التحدي والاصرار والغضب والالم ، امتزجوا ليعلنوا صيرورة المتنبي الجديدة.

اللوحة السادسة :

الزمن السادس – (شر البلاد مكان لا صديق به)

بعـد الفتور بـل العداء الذي طغى علـى علاقة المتنبي بسيف بالدولـة الحمداني ، بعد ان وشـى الشعـراء به ، وحاولوا تقليل شأنه في مجلـس الحمداني ، وبعد إدراكه أن في حياته خطر ، سعـى كافـور الاخشيدي الى استمالته إليـه في مصر لينعم بمديحه ، فيسعـى المتنبي اليه، لكن بكبريائه وانفته ، يعتصره غدر غادريه في حلب . يظهر المتنبي متكأ على جدار ويتأمل :

المتنبي : كفى بك داءً ان ترى الموتَ شافياً // وحسْبُ المنايا إن يكُنَّ أمانيا //

تمنّيتُها لما تَمنيتَ أنْ ترى صديقاً فأعيا # أو عدوّاً مداجيا //

في البيـت الثـاني يتجـه القـاءه الى التأمل ، حتى يصـل الى (فأعيا) ليصَمـت معلنا ذلك الالم الدفين المزدوج ....

حببتُك قَلبي // قبلَ حُبّكَ من نأى وقد كان غدّاراً // فكنْ انتَ وافيا

واعلمْ انّ البَينْ // يشكيكَ بَعده // فلستَ فؤادي // إنْ رأيتُك شاكيا

حيـث تحمل هـذه الابيات ، تقلبات مشاعر المتنبـي بتقلبات المواقف التي واجههـا ، وقد بدت تلك التغـيرات واضحة على البنيه الإيقاعية ، المنسجمة مع المنظومة التنغيمية ، بين التسارع والتباطؤ مقترنـه بتغـير تعبيرات المتنبي مع ما تحمله جمله من مشاعر ،وكان الوقت المنظومة التي احكمت تلك المتغيرات كما يتضح ذلك من المؤشرات على النص .

اللوحة السابعة :

الزمن الثامن – (وقلنا لها اين ارض العراق)

مشهد النهاية ، نهاية المتنبي جسداً ، وبقاءه ذكرى وموقف ، المتنبي يتوحد في الصحراء ، الذئاب تغني أنشودة الموت بعوائها الذي يتعالى ، الممثل يعلن انها النهاية ...

الممثل : النهاية ... النهاية ..... ها هي رائحتهم ، حاملي ، الموت .. ماذا سيحدث ايها القتلة ماذا تنسجون على منوال القدر ايها الامراء ؟...

المتنبي : يستدير المتنبي يواجه الجمهور وكانه يحدث التاريخ ...

وقلنا لها // أين اهلُ العراقْ # فقالت // ونحنُ // بتربانِ // ها

يلقـي بدايـة البيت وهو رافعا كلتا يديه وكأنه يستقبل اهله الذين يناديهم في مخيلته ، ثم يصمت وكانه منتظرا جوابا ، ومع نطق (ها) يخر الى الارض وكانه يتشبث بها في تزامن بين نطق المفردة وحركته الموضعية ... ويلاحظ ان الوقفات المتوسطة قد نشطت في هذا المقطع ، هذه الوقفات التي حققـت أولا وضوحـا وتركيزا على الملفوظ من جهة ، وعلى الفعل الدلالي الذي يريد تصدره ، وهو التصـاق المتنبـي باهله وبارضه معا ، وبشعورة بالحاجة اليهم في هذا الظرف . ذلك المتنبي الذي كان يلقي شعره الى الملوك والامراء واقفا بكبرياء وشموخ ، ليعلن تذلله الى وطنه واهله ...

فلما انَحَنّا // ركزْنا الرماح // بين مكارمَنا / والعُلى //

في الجـزء الأول يطأطـأ راسه ويلـوح بيديه الى الارض، ثم صمت للتركيز علـى مايليه ، ليقول (ركزنـا الرمـاح) مع حركة بيديه وكانه يغرس رمـح في الارض ، وفي (بين مكارمنا والعلى) يرفع يده الى اعلى بناء متكاملا بين دلالة معنى الكلمة ودلالة هيئة الحركة ، يرفع سبابته وكانه يحذر من امر ما ، ثم ... :

لتعلم مصرُ // ومَن بالعراقْ // ومن بالعواصمِ // أني الفتى

ويتخـذ القـاءه هنا تصاعدا في قـوة صوته وطبقاتـه الصوتيةَ مما ينسج تنغيمـا متصاعدا كانه يحيـل الى أمـر هـو ذروة ما يريد تأكيده ، وقفـة متوسطة قبل (اني الفتـى) ، التي ينهض واقفا حـين القائها ، وهذا اقتران دلالي بـين الملفوظ والحركة ، يقف شامخا متحديا ، ثم يستمر البناء الصوتي صعودا مع حركة يد توحي الى تأكيد قولته :

وأني وَفَيتُ // وأني أبيتُ // وأني عتوتُ على // من عَتا //

هذه الوقفات جاءت لعزل الافكار لغرض التركيز عليها بوصفها ، مواقف اساسية للمتنبي...

وما كلُّ من قالَ قولاً وفى // وما كل من سيمَ خسفاً // أبى X

مـع كلمـة (أبى) يبقى المتنبي رافعا يده للتأكيد والاصرار ... هنا تتصاعد اصوات الذئاب ، رمز المـوت والنهايـة ... ثم يتجه المتنبـي الى اعلى وسط المسـرح وكأنه يجول في صحـراء الغدر التي جمعتـه بقاتليـه يفتح ذراعيه مع تصاعد عواء الذئـاب ، ليستقبل من بقي معه في ايامه الأخيرة ، محسـد ومفلح ، يقفان اعلى وسط المسرح مواجهين المتنبي ، يستدير المتنبي بقوة وشموخ مواجها الجمهور ، رافعا يده اليمنى مؤشرا بسبابته وكأنه يختزل فلسفته ...

اذا لمْ يكنْ // من الموت بدٌ // فمنَ العجزِ أنْ تكونَ جبانا X

اخـر كلمات له في سيرتـه الدرامية ، اظفى عليها القاء مغايرا ، متحولا من قوة الصوت وارتفاعه الى سرعـة تميـل الى البطأ ، وتلفظ دقيق لمكونات مفرداته ، بتركيز عيهـا وكانه اصرار وتأكيد ، ورسالـة يريد ابلاغهـا الى كل الاجيال اللاحقة . الإلقـاء البطئ والطبقة الغليظـة التي اراد بها ان يجعلهـا تكثيفـا قصديا لموقف تاريخي مطلوب من الجميع ادراكـه بعدها يتأبط محسد ومفلح ويخرجوا ، ليظهر فرسا جامحا في الصحراء بلا فارسه.. انها العودة الى البداية .

الفصل الرابع : نتائج البحث ومناقشتها

توصل الباحث عبر تحليل عينة البحث بلوحاتها المختلفة الى النتائج الآتية:

أولا : على صعيد البناء الشكلي لمنظومة الإلقاء :

١. اتخـذ الإلقـاء مظاهر شكلية في بنيته التكوينية ، بحسب تغـيرات الموقف والتعبير الدلالي عنه ، بحيـث يظهـر هناك نوعان من التكوين الشكلي ، حيث يكون هناك نسقا متسيدا ، والاخر داعما لـه ، فمرة تسيـدت منظومتا (الطبقة الصوتية وسرعة الإلقـاء) ، بوصفها الحامل الدال للفعل الـدلالي المطلـوب كفاعل رئيسـي في تجسيـد التواصل الاثيري و خلـق اجواء الايهـام بالامتداد التاريخي للأحداث ، وكانت بقية المنظومات الصوتية ، ساندة لها مثل (التنغيم الصاعد والممتد والنازل ، والنبر ، وتغيرات قوة الصوت). كذلك نشطت منظومة الوقف لتسهم في انبعاث دلالات القصائد ، وفصّل (سامي عبد الحميد) بوقفاته افكار ما يحمله عقل المتنبي ، فلم يتكأ بوقفاته الى متطلبـات الفصـل بين الشطر والعجـز ، وانما اتجه كليا الى دفع الصـور الدالة التي تحملها ابيـات الشعـر للتصدر على الملفوظ .وبـرزت منظومة التموجات التنغيميـة في اضفاء خصائص البنـاء الايقاعـي المحافظ علـى موسيقى الشعر في القـاء الابيات الشعريـة . وتصدرت منظومة التنغيم بتموجاته المحيلة الى البيئة العربية البدوية في هذا المكان ، مع قوة صوتية عالية ، وتتوافق تلك مع حركة المتنبي برفع ذيل عباءته والتلويح بها على وفق ذات النمط الايقاعي .

٢. تتبنـى منظومة بذاتهـا فعل الايصال الدلالي كشكل تعبيري متكامل ، فبصوت هادئ ، وبطبقة غليظة ، وبتلوين تنغيمي تحركه دلالات الابيات الشعرية حين يسرد سيرة حياته متأثرا ، يهز بيديه سيفه مع كل ضربة نبرية في صوته ،

٣. تعتمد الصياغة الشكلية صفة التحول ، للتعبير عن تحولات المشهد الدرامي ومعطياته ، فتحول المتنبـي في هيئة تعبـيره الصوتي ، انما هو تعبير دلالي عن تحولات مواقفه ، كما ظهر في اللوحات (الرابعة والسادسة والسابعة) ، حيث بدأت مسحة السخرية تطغى على مقولاته ، واتجهت جدية مناجاته لذاته الى استهزاء بتابعيه الجدد .

٤. تكاملت الصياغات الجمالية في اغلب اللوحات بين منظومة الإلقاء والأداءات الحركية للممثل في وحدات اتسمت بالوحدة والتناسق والترتيب ، في تحقيق دلالات المواقف .

ثانيا : على صعيد الأفعال الدلالية لمنظومة الإلقاء :

١. امتد الجانب الشكلي ليتواصل مع المضمون ويكشفه ، وخضع المبدع الأدائي للممثل الى متطلبات المضمون ، فكيَّف تقنياته الصوتية لتحقق معادلة التكامل مع المضمون وتكشف عن دلالاته .

٢. عمـد (سامـي عبد الحميـد) ، كما اتضح من تحليل العينة ، الى تفعيـل منظومة الإلقاء عبر وسائل عدة تمثلت بما يأتي :

أ. بتنشيـط منظومة بذاتها لتحقيـق الفعل الدلالي ، كما اتضح في اللوحة الأولى . واللوحة الثالثة التـي اطلق بها قـوة صوته للتعبير عن تدفق الحماسة و الثبـات . والتشديد على مخارج الاصوات اللغوية ليعكس الاصرار والقوة والثقة العالية بالنفس ، وتأكيد وضوح مقولاته الى السامعين ، وكما اتضح في توظيفه (للوقف) أو (الصمت في جميع لوحاته الشعرية .

ب . اعتمـد على خلق الوحدة والتكامل والترتيب ، بين منظومات الإلقاء الذاتية برمتها في التعبير

عـن الـدلالات وعبر تحولات تفضي الى توليد دلالات عدة فقد وظـف (سامي عبد الحميد) ، (الطبقـات الصوتيـة) ، و (سرعة الإلقاء) ، في اللوحة الأولى للتعبير عن تحولات زمانية متغايرة ممتـدة في أعماق التاريـخ وكما ألقى الابيات الشعرية في اللوحة الرابعة حين وظف (قوة الصوت الهادئة ، والطبقة الغليظة والتلوين تنغيمي) في ايصال دلالات المشهد.

ج. حقـق الممثل تكامـلا دلاليا بين (منظومة الإلقـاء) بكل تمظهراتها ، وبـين الأنساق العلامية الخارجيـة ، التـي حققت تزامنـا ادائيا (صوتيـا – حركيا) ، جسد دلالات الحـدث ومضامينه بشـكل واضـح ، ففي اللوحة الثانيـة يهرول المتنبي و ينـادي بقوة صوتية عاليـة ، اكتمل الخطاب السمعـي بالخطـاب البصري معلنا خطاب عرضـ متماسك يفضـي إلى دلالات واضحة ، اما في اللوحـة الرابعـة فقد اسس خطابه مع اقترانـه بسينوغرافيا العرض حيث يقـف فوق منبر عال ، وبتزامن دال بين اداءه الصوتي وايماءاته وحركته الموضعية ، نسق متكامل متماسك لإنتاج دلالاته .، وفي اللوحـة الخامسـة يلقي المتنبي الشطر البيت الشعري وهو يضـرب بجمع يده صدره بإيقاع بطئ ، متزامن مع الضربات التنغيمية لإلقاء كلامه .

٣. بينت تحليلات العينة بلوحاتها ، ان (سامي عبد الحميد) ، استطاع ان يوظف منظومة الإلقاء ، لتحقيق دلالات العرض المختلفة مثل : الدلالات الزمانية وتحولاتها ، الدلالات المكانية ، الدلالات الاجتماعيـة ، ودلالات المشاعـر والاحاسيس وتحولاتها ، والـدلالات النفسية للشخصية ، ودلالات الانتماءات البيئية ، ودلالات العلاقات المعنوية ، والدلالات الثقافية ، ودلالات الموقف والكشف عن شفراته .

الاستنتاجات :

استنـادا الى مـا افرزته نتائج تحليـل العينة ، والعـودة الى المنطلقات النظرية التـي تـأولها البحـث ، ان منظومة الإلقـاء الأنموذجي في العرض المسرحي العراقـي قد حققت صياغاتها الجمالي عبر :

١ - ان الأبنية الشكلية لمنظومة الإلقاء تحقق دلالات الموقف عبر تكاملها ذاتيا وموضوعيا .

٢- تتشكل تلك البنى ، حسب نمط ادائها الدلالي ، عبر تكامل وحداتها وبمستويات ثلاث :

أ – التكامل التركيبي بين منظومات الإلقاء الثانوية بذاتها .

ب – التكامـل التركيبي بين منظومة الإلقاء الكبرى بعناصرهـا الثانوية ، وبين باقي الأنساق العلامية للعرض .

٣- تحقق منظومة الإلقاء ، دلالات العرض المختلفة عن طريق :

أ – التحـولات والتغـيرات التي تجـرى قصديا علـى المنظومات الثانوية كل علـى حدة ، وبما تمتلكه من طاقات ضخ دلالي .

ب – التكامـلات المتزامنة بين المنظومات الثانوية للإلقاء ، فيما بينها لتحقيق دلالات الموقف الدرامي .

ج – التكامـلات التزامنيـة بـين منظومة الإلقاء الكـبرى بعناصرها الثانويـة ، وبين الأنساق العلامية الاخرى للعرض ، بما فيها الممثل وما هو خارجه .

التوصيات :

وتحقيقا للفائدة المتوخاة من الموضوع ، يقترح الباحث ما يأتي :

١- الاهتمام بدراسة العلاقات التركيبية للإلقاء ، وعدم الاكتفاء بتدريس منظوماته الثانوية بأشكال مجزأة .

٢- اعتماد مبدأ تحليل الاداء الصوتي للممثل عبر نماذج تطبيقية لممثلين في عروض مختلفة ، وتبيان ابنيتها التركيبية الدالة في العرض .

٣- عدم الفصل بين الصوتي والحركي في تدريس مادة الإلقاء ، في كليات ومعاهد الفنون الجميلة والمعاهد ذات الاختصاص المماثل .

المقترحات :

استكمالا للدراسة ، يقترح الباحث القيام بالدراسات التكميلية الآتية :

١ – جماليات الإلقاء لممثل محدد في أكثر من عرض من عروضه المسرحية .

٢- جماليات الإلقاء بين أكثر من ممثل قاموا بتأدية ذات الشخصية .

الهوامش :

(١) ينظر : إسماعيل الملحم : التجربة الإبداعية في سيكولوجية الاتصال والإبداع ، منشورات اتحاد الكتاب والأدباء العرب ، دمشق ، ٢٠٠٣.

(٢) ينظر : تاديوز كافزان : العلامة في المسرح، ترجمة ماري الياس ، مجلة الحياة المسرحية، العدد(٣٤، ٣٥)، دمشق: (مطابع وزارة الثقافة) ، ١٩٨٨، ص ٣٥ .

(×) سامي عبد الحميد ، من مواليد مدينة السماوة – العراق ١٩٢٨ ، دبلوم معهد الفنون بغداد ١٩٥٥، دبلوم من الأكاديمية الملكية لفن الدراما – لندن ١٩٦٣ ، بكالوريوس حقوق من كلية الحقوق – بغداد ١٩٥٠ ، ماجستير علوم مسرحية – جامعة اريغون – امريكا ، ١٩٧٦ ، دكتوراه فنون مسرحية – جامعة بغداد ٢٠٠٤ ، استاذ متمرس في كلية النون الجميلة – جامعة بغداد .

- سامي عبد الحميد ، مقابلة شخصية ، بغداد : (كلية الفنون الجميلة – قسم الفنون المسرحية) ، ١ حزيران ٢٠١٢ .

(٣) مصطفى تركي السالم : الإلقاء في مسرح الطفل – بناء نظام مقترح ، اطروحة دكتوراه ، غير منشورة ، بغداد :(جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة) ، ٢٠٠٦ ، ص ٩ .

(٤) هربرت ريد : معنى الفن ، ترجمة سمير علي ، ط ٢، بغداد :(آفاق عربية – دار الشؤون الثقافية) ، ١٩٧٩ ، ص ٣٧ .

(٥) ينظر :حسين جمعة : جمالية الخبر والانشاء (دراسة جمالية بلاغية نقدية) ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٥ ، ص١٧.

(٦) ينظر : فؤاد زكريا ، مشكلات في الثقافة والفكر ، القاهرة : (الهيئة المصرية العامة للكتاب) ، ١٩٧٥، ص٢٦٤ .

(٧) اميرة حلمي : فلسفة الجمال ، مشروع النشر المشترك ، بغداد : (دار الشؤون الثقافية العامة – افاق عربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب) ، د.ت ، ص٢٨.

(٨) ينظر : فوزي فهمي احمد ، في : ادوبن ديور: فن التمثيل – الافاق والاعماق ، ج ١ ، ترجمة مركز اللغات والترجمة – اكاديمية الفنون ، مراجعة سامي صلاح ، القاهرة : (مهرجان القاهرة الدولي للمسرح

التجريبي ١٠– مطابع المجلس الاعلى للآثار) ، ١٩٩٨ ، ص ص ٩ – ١٠ .
(٩) سامـي عبـد الحميد : نحو مسرح حي ، ط ١ ، بغداد : (وزارة الثقافة – دار الشؤون الثقافية – مطابع دار الشؤون الثقافية) ، ٢٠٠٦ ، ص ٤٢ .
(١٠) ينظر : فوزي فهمي احمد ، المصدر السابق ، ص ص ١١– ١٤ .
(١١) ينظر : محسن محمد عطية : التحليل الجمالي للفن ، القاهرة : (عالم الكتب) ، ٢٠٠٣ ، ص ١٠ .
(١٢) ينظر : سامي عبدالحميد : في المسرح الحي ، مصدر سابق ، ص ص ٢٢ – ٢٣ .
(١٣) ينظـر : الكسنـدر دين : العناصر الاساسية لإخراج المسرحية ، ترجمه بتصرف سامي عبد الحميد ، بغداد : (دار الحرية للطباعة – مطبعة الحكومة) ، ١٩٧٢ ، ص ص ١٣– ١٦.
و: سامـي عبـد الحميد : فن الإلقاء في الاذاعة والتلفزة ، بغداد : (مؤسسة مصر مرتضى للكتاب العراقي) ، ٢٠١١ ، ص ص ١٢ – ١٦ .
(١٤) ينظـر : – احمـد مختار عمر : دراسة الصوت اللغـوي ، ط١ ، القاهرة : (عالم الكتب – مطابع سجل العرب) ، ١٩٧٦ ، ص ص ١٢ – ١٣ ٠
(١٥) سامي عبد الحميد وبدري حسون فريد : فن الإلقاء ، ج٢ ، الجمهورية العراقية – وزارة التعليم العالي والبحث العلمي:(دار الكتب للطباعة والنشر – جامعة الموصل) ، ١٩٨٠ ، ص ٢٢ ٠
(١٦) المصدر السابق نفسه ٠
(١٧) كمال محمد بشر : علم اللغة العام – الأصوات ، القاهرة : (دار المعارف) ، ١٩٧٣ ، ص ١٠١ ٠
(١٨) ينظـر : تمـام حسان : اللغة العربية – معناها ومبناها القاهـرة : (الهيئة المصرية العامة للكتاب) ، ١٩٧٣ ، ص ٢٢٦ ٠
(١٩) مصطفى تركي السالم : مصدر سابق ، ص ١٣١ ٠
(××) بالرغم من أنها اتجهت الى تحليل أنظمة اللغة في إنتاج السلسلة الكلامية إلا أن تركيزها على أهمية الجانب الصوتي ، يدعونا الى الارتكاز عليها واستعارة عوامل التأثير في تلك السلسلة ، وإخضاع تلك العوامل الى النماذج المطلوبة من غاية المبحث ٠
ينظـر : – نايـف خرمـا : أضواء على الدراسـات اللغوية المعاصـرة ، سلسلة عالم المعرفـة ، ط ٢ ، الكويت : (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – مطابع دار القبس) ، ١٩٧٩ ، ص ص ٣٠٩ – ٣١٢ ٠
(٢٠) ينظر : عبد الحميد سليم ، فن الإلقاء ، الإسكندرية : (دار نشر الثقافة) ، ١٩٧٧ ، ص ١٥٧ ٠
(٢١) مصطفى تركي السالم : مصدر سابق ، ص ص ١٤٩ – ١٥٠ ٠
(٢٢) ينظـر : سعيـد الغانمـي : أقنعة النص ، ط١ ، بغداد : (دار الشـؤون الثقافية العامة) ، ١٩٩١ ، ص ٧٤ (عن) : - Hartmann and Stork : Dictionary of language and linguistics . London . 1976 . P. 121 .
(٢٣) ينظر : تمام حسان ، مصدر سابق ، ص ص ٣٠٩ – ٣١٠ ٠
(٢٤) ينظر : عبد القادر أبو شريفة وآخرون ، علم الدلالة والمعجم العربي ، ط١ ، عمان : (دار الفكر للنشر والتوزيع) ، ١٩٨٩ ، ص ٤٥ ٠
(٢٥) عادل كاظم : الزمن المقتول في دير العاقول – مسرحية المتنبي ، الجمهورية العراقية – وزارة الثقافة والفنون ، بغداد : (الدار الوطنية للنشر والتوزيع والاعلان ن مطبعة الشعب) ، ١٩٧٧ .
(×××) وقـد اعيد عرضهـا في دمشق ضمن الاسبوع الثقافي العراقي في دمشـق في كانون الثاني ١٩٧٩ ، وفي المغـرب ضمـن فعاليات مهرجان ربيع المسرح العربي نيسان ١٩٨٤ ، واعيد العرض في بغداد في نيسان ١٩٨٤ ، ثم في تونس – القيروان في العام نفسه .
– سامي عبد الحميد ، مقابلة شخصية ، مصدر سابق . .
(٢٦) سامي عبد الحميد ، مقابلة شخصية ، مصدر سابق .

المسرح الجزائري يلتقط حركة الماضي ويبقى منفتحاً

د. قاسم مؤنس عزيز

الخلاصـــــــة

تبلـور تعامل المسرح مع الثورة الجزائرية وأصبح أكثر وضوحاً منذ تحرير الجزائر عام ١٩٦٢ وعلى ثلاث مستويات : مستوى النظرة أو الرؤيا ومستوى بنيـــة التعبير، ومستـوى اللغة المسرحية . يتصل المستـوى الأول بما لدى الكاتب من خاصية مميزة الـذي ينفـرد بها عن غيره من حيث أنه يقدم صورة أو رؤيا جديدة لعالم الثورة عبر المسرح .

ويتصل المستوى الثاني بما لديه من الخاصية المميزة أيضاً في إعطاء شكل مسرحي جديد وبنية بصرية جديدة نابعة من روح الثورة .

ويتصـل المستـوى الثالث بما لديه مـن طاقة خاصية مميـزة في أن يؤسس لغة عامة التـي هـي ملك الجميع ، ويؤسس نظامـاً تعبيرياً منفتحاً علـى أعظم حدث تاريخي ، هـو حدث الثورة لذلك فـان الكثير من الدراسات والعروض والتيارات والتجارب المسرحيـة العربيـة تناولت موضـوع الثورة الجزائريـة ومازالت تؤكـده ، بناءً عليه تتناول هذه الدراسة المسرح والتقاطه لحركة الثورة الجزائريـة

مشكلة البحث والحاجة إليه :-

ارتبطـت صـورة المسرح الجزائـري بالواقـع السياسي العربي من جهـة وبالواقع الجزائري من جهة أدق .

أي بنيّ على ماضي وطني أرتبط بالثورة الجزائرية ، وأبعادها السياسية التي أثرت علـى الثقافـة بالوطن العربي بشـكل عام وعلى المسرح بشـكل خاص . ومن تمخض الصراعـات السياسية ولـد المسرح الجزائري في ظل الاحتـلال الفرنسي القاسي ، وسـط الرماد والصـدأ والتعفن ، وسط هـذه الأنقاض التي خلفهـا الاستعمار التي تـكاد تغمر كل شيء ، وتأتي الثـورة الجزائرية وتجرف الأنقاض وتكشف عن الجمر

Algerian Theatre Picks up the past
Movement and stays opening

Summary

Theatre approached Algerian revolution early and became more clear since Algerian got freedom 1962 on three levels: Looking level ، compassion level ، and theatre language level. The first level connects with the special gift which his unique as a writer with his picture or approach to revolution world the theatre.
The second level connects with his special gift too to give anew form and look which get resource from revolution soul .
The third level joins with his special energy to build a public language which is belong all people . And bases a compassion regime which opens to a great history event ، the revolution event . So most of the researches، shows ، and Arabic theatre experiment ، which is approached to Algerian theatre subject ، and still emphases it According to this ،the research contains the fellow parts :-
Preface: Algerian theater with Arabic Algerian theatre.
Part one: The beginning and continous ، the first beginning of Algerian theatre، and how to continue .
Part two : Trace of Algerian theatre to Arab theatre ، which gets a look to the texts and shows which are effected by Algerian theatre .
Part three : picking up revalution movement and opening .
The researcher approaches to theatres texts and shows ، playwriters and directors which have good effects in Arab theatre .
Part four: contains resultes ، and references lists .

المسرح الجزائري يلتقط حركة الماضي ويبقى منفتحاً ـــــــ

المسرح الجزائري يلتقط حركة الماضي ويبقى منفتحاً ـــــــ

المسرح الجزائري يلتقط حركة الماضي ويبقى منفتحاً ـــــــ

المسرح الجزائري يلتقط حركة الماضي ويبقى منفتحاً ـــــــ

المسرح الجزائري يلتقط حركة الماضي ويبقى منفتحاً ـــــــ

المسرح الجزائري يلتقط حركة الماضي ويبقى منفتحاً ـــــــ

المسرح الجزائري يلتقط حركة الماضي ويبقى منفتحاً ـــــــ

المسرح الجزائري يلتقط حركة الماضي ويبقى منفتحاً ـــــــ

المسرح الجزائري يلتقط حركة الماضي ويبقى منفتحاً ـــــــ

المسرح الجزائري يلتقط حركة الماضي ويبقى منفتحاً ـــــــ

المسرح الجزائري يلتقط حركة الماضي ويبقى منفتحاً ـــــــ

المصادر والمراجـــع

١- ادونيس ، فاتحـــــة لنهايات القران ، دار العودة ، بيان المسرح .

٢- بوشنيقا ، تمارا الكسندر ، ألف عام على المسرح العربي ، ترجمة ، توصيف موزان ، بيروت ، دار الفارابي .

٣- جعفر ، نوري ، الأصالة في مجال العلم والفـن ، دار الرشيد للنشر ، سنة ١٩٧٩ .

٤- جواد ، عبد الستار ، مهمات المسرح العربي ، مجلة الأفلام ، العدد ٨ ، دار الجاحظ ، بغداد ، سنة١٩٦٧ .

٥- جواد ، عبد الستار ، لغـــة الدراما الشعرية ، مجلة الأفـــلام ، بغداد ، العـــدد ٢٥ .

٦- داغر ، يوسف اسعد ، معجم المسرحيات العربية ، الجمهورية العربية ، وزارة الثقافة والفنون .

٧- هاشم ، صلاح ، مسرحية نجمة تعيد الاعتبار الى كاتب ياسين ، ادريس سنة ٢٠٠٤ .

٨- الزبيدي ، قيس ، مسرح التغيير ، مكتبة النهضة العربية ، بيروت ، ١٩٨٣ .

٩- شينيقي ، احمد ، ترسيخ الثقافة الشعبيـــة في الجزائر ، باحث جزائـري ، محاضرة ، الندوة الفكريـــة ، القاهـــرة.

١٠- السوداني ، موسى ، دراسات في المسرحية الحديثة ، العراق ، وزارة الثقافة والإعلام ، ١٩٩٩ .

١١- عبد الفتاح ، هناء ، دروس في المسرح ، القاهرة ، المسرح التجريبي ، سنة ٢٠٠٧ .

١٢- العالم ، محمود أمين ، الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر ، دار الأدب ، بيروت .

١٣- غاسنر ، جون ، قاموس المسرح العربي – ترجمة ، مؤنس الرزاز ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر .

١٤- غـرافي ، محمـد ، قراءة في السيمولوجيـا القوية ، الكويت ، مجلة عالم الفكر ، المجلس الوطنـي للثقافة والفنون والآداب ، سنة ٢٠٠٢ .

١٥- محمد ، زياد ، لمحة تأريخيـــة عن الزائـر ، المسرح دوت كوم .

١٦- مجلـــة علوم إنسانيـــة ، www.ulu.n ، السنة الرابعة ، العدد ٣ ، تشرين ، نوفمبر ، سنة ٢٠٠٦ .

١٧- الدين شريف ، المنصف ، تاريخ المسرح التونسي ، منذ نشأ إلى الحرب العالمية الأولـــى .

١٨- ياسين ، كاتب ، نجمة ، جزائرية ، نقلها الى العربية ، ملكة ابيض ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت .

١٩- ياغي ، عبد الرحمن ، في الجمهور المسرحي ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر .

20) Ahhe Rignter. Shakes phaker and the idea of play (London . 1962)

21) Bertolt brechet. alihation effects in enins action. London. 1978.

22) Coffreg. ost. stage ligntig loncloni herbslenlh ihs. 954.

23) Cravers. mait and the art of color amdi design. New york .

24) Delacio meger.ii. visual astneti ce. land ham phries. CB.1975.

كيفية تعامل المخرج المسرحي مع معطيات النص الإخراجية

عباس علي عبد الغني
ضياء كريم رزيج

ملخص البحث:-

يتميز المُعطى الإخراجي في إثرائه للجانب الميتافيزيقي في النص المسرحي،ليمد حواس المُخرج بآلية البوح باللامرئي في الجو الذي يتميز به العرض المسرحي ، وهذا ماتضمنه البحث الذي منح الإجابة عن تساؤلات عدة منها:- هل إستفاد المخرج المسرحي من معطيات النص الإخراجية ، وهل أسهمت هذه المعطيات في إثراء العرض ؟.

إحتوى الفصل الثاني على مفهوم المُعطى الإخراجي في المسرح الحديث بشكل عام،ومن ثم تطرق إلى المضمون الفكري للمُعطى الإخراجي لدى (كوردن كريج) ،و (آبيا) ، و(آرتو) ، ليَخلص البحث إلى المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري والتي كان أبرزها :- أن الرؤية للمعطيات الإخراجية تجسدت عبر المستوى التاريخي لكل فترة زمنية فرضت نفسها على المعالجة الإخراجية لكل عرض مسرحي ضمن منظومة فكرية سوسيولوجية للمخرج .

الفصل الثالث تضمن الجانب الإجرائي وتحليلاً للعروض المسرحية الآتية:-

١:- (فئران ومطابع) تأليف جلال جميل ، إخراج محمد إسماعيل.

٢:- (شَعَر مُستعار) تأليف مروان ياسين، إخراج بشار العزاوي.

٣:- (كودو هنا) تأليف حافظ دويدري، إخراج زيد السنجري.

ومن ثَمّ خَلُصَ الباحثان إلى أهم النتائج وكانت:- إن المعطيات الإخراجية التي وُضعَت في أغلب النصوص المسرحية لم يؤخذ بها بالمدى الذي يمكن أن نعتبره أحد مكَونات النص الأساسية ، ولهذا فإن الباحثان يصلان إلى نتيجة مهمة ألا وهي :- إن المعطيات الإخراجية أصبحت شيئاً زُخرفياً زائداً في النص المسرحي الذي يُقدم للعرض في حين أنها تعد من الأمور المهمة في النص المُعَد للقراءة رغم تقييدها

للقـاريء والمخـرج الهاوي على السواء في الإبحار في الخيـال فضلاً عن إقتناص زخارف عدة من زخرف واحد وهو المعطى الإخراجي.

مشكلة البحث والحاجة إليه :-

تباينـت المعطيات الإخراجيـة في النصوص المسرحية من وقت لآخر ومن نص لآخر فالإغريق تجسدت إرشاداتهم المسرحية من وحي المؤلف والمخرج في الآن نفسه، (أسخيلوس) كان يؤلف ويُخـرج نصوصه الدراميـة ويُعطي معطياتـه الإخراجية وفق مايراه مناسبـا مع روح عصره ويتجلـى هذا في مسرحيته (الضارعات) فـنرى الوقت أنه "في مطلع الشمس يقف بعض أهل أثينا ويجلس آخرون القرفصاء ،وتحتهم تمتد هضبة وقد رسمت على تلك الهضبة دائرة كبيرة في وسطهـا مذبـح (...)ويسود الصمت فجـأةً حين تصدر عن المزمار نغمـات صافية كأنها البلبـل ثـم نرى مجموعة من خمسـين شخصاً مرتدين أردية بيضـاء يتحركون نحو الدائرة ليلتفـوا حـول المذبح وبينهم رجـل ارتدى أفخر الثيـاب حذاؤه عالي الكعب وهـو يتقنع بقناع وقور يرتفع من حول صدغيه فيما يُشبه التاج ويسود الصمت للحظة"[1] ونرى أن (أسخيلوس) يرسـم حركة الممثلين والسينوغرافيا ويُرشد المخرج إلى إشارات مهمة في المعالجة الإخراجية للنصـ مع وصـف دقيق للمفردات الموسيقيـة التي تلعب الدور المهم في بلـورة المعطى النصي ليخدم العرض المسرحي، وهكذا فعل سفوكلس،ومن بعده يوربيدس،

وتأتـي المعطيـات الإخراجيـة في مسرحيـة(آدم) في العصـور الوسطـى لتشـير بوضوح إلى الطريقـة التي مُثلَت بهـا المسرحية حيث علينا أن "نتخيل أننا نقف خـارج كاتدرائية عظيمة مـن كاتدرائيات الشمـال على الدرج المؤدي إلى الباب الغربي أقيمـت منصة بستائر وأقمشة حريريـة معلقة حولها ،على إرتفاع يجعل الأشخاص هناك مـن أكتافهم وصاعداً (...) لابد أن يكـون آدم حَسَـن التدريب فيعلم متى يُجيب وألا ببطـيء في الإجابة أو يُسرع فيها على نحو مسرف .وعلى الشخصيات أن تلائم بين الحركة والكلام"[2]

اتصفت المعطيات الإخراجية هنا بوصف المكان والسينوغرافيا مع إعطاء وصف عام للشخوص لتخلق في المُخَيلة الجو العام للمسرحية .

ويأتـي المُعطـى المسرحي في العصر الحديـث ليكشف عن عمق الإرشاد الـذي يمنحه المؤلف ففـي مسرحية (كومة الرمل) لـ(ادوارد ألبي)نرى وصفاً مفصلاً لـكل شخصية فشخصية الشاب المتسم بالوسامة والعضلات المفتولة، والماما " امرأة سمينة والبابا رجل منهوك القوى نحيـف الجسد وطريقة استعمال كلمة ماما وبابا بين الرجل والمرأة أثناء التخاطب لاتدل على أي تعاطـف أو حنان إنما هي رمز لسذاجتهما وخلـو ذاكرتهما من كل رزانة،(.....) الديكور يتصـف بالسماء المتغيرة من نهـار صيفي خالص الصفاء إلى ليل حالـك الظلام أما خشبة المسـرح فلاشيء فيها سوى كومة من الرمل وضعت في الوسط ثم أحيطت بثلاثة مقاعد وضع الأول والثـاني بجانـب الساحة في اتجاه الجمهور ونصب الثالث بجانـب الحديقة أمام طاولة

١ نيكـول، آلارديـس، المسرحيـة العالمية،جـ ١،ترجمة:عثمـان نويه،(القاهـرة:ب.ت،وزارة الثقافـة والإرشـاد القومي)،ص١٢.

٢ المصدر السابق نفسه،ص٢٠٨.

للموسيقى بعد أن وجه إلى وسط الخشبة ،يوجد فوق كومة الرمل إناء للأطفال ومجرفة"[٣]
وهكـذا جـاء البحث ليجيب عن تسـاؤلات أهمهـا إلى أي مدى استفاد المخـرج المسرحي من معطيـات النص الإخراجية في بلورة فكرته ومعالجته الإخراجية، وهل أسهمت هذه المعطيات في إثراء العرض المسرحي؟
وتأتـي الحاجـة للبحث مـن الضرورات التـي يمنحها المعطـى الإخراجي في النصـ للمخرج المسرحي في فتح أفق البحث والتقصي عن جوانب العرض التي تأتلف فيها الشخوص والثيمة والتي تنعكس على المجتمع.

أهمية البحث:-

تأتـي أهميـة البحث كونه يفيد طلبـة المسرح في كليات ومعاهد الفنـون الجميلة والباحثين في مجال المسرح بفروعه كافة.

أهداف البحث:-

يهـدف البحـث إلى تَعَـرُّف فعاليـة المعطيـات الإخراجيـة المتمثلـة بالإرشـادات في العرض المسرحـي، فضـلاً عن دراسـة المعطيات الإخراجيـة وكيفية وصفها للجـو المسرحي ومنحها المخيلة الإخراجية افقاً أوسع للمعالجة الإخراجية.

حدود البحث:-

الحدود الموضوعية:-العروض المسرحية التي تباين فيها استخدام المخرج المسرحي للمعطيات الإخراجية .
الحدود المكانية :- مدينة الموصل.
الحدود الزمانية:- ٢٠٠٦-٢٠١٠.

تحديد المُصطلحات:-

المعطيـات الإخراجيـة:- يعرفهـا (نديم معـلا) في كتابـه لغة العرض المسرحـي بأنها تلك الإرشادات التي "يضعها الكاتب في أقواس ، أو توضع في النصوص المسرحية الأجنبية بأحرف مائلة تمييزاً لها عن النص الرئيس ،(..)فهو غير منطوق لكنه يملك علاماته الخاصة به،من خـلال تجلياتـه البصرية،فهو يتيح للقارئ أو للمخرج المسرحي إمـكان تصور عرض أو تخيل عرض مسرحي"[٤]
وقد اتفق الباحثان على تحديد اصطلاحي للمعطيات الإخراجية يتفق وهدف البحث.
المعطيـات الإخراجية:- هي اللمحات التي تأتي مع النصـ المسرحي على لسان المؤلف تصف الحالات التي تمر بها الشخصيات المسرحية والجو الذي تتكون فيه مع عناصر السينوغرافيا والعناصر التقنية الأخرى من زي وإضاءة وديكور.

٣ المنيعي،حسن،المسرح والأرتجال،(الدار البيضاء:١٩٩٢،دار قرطبة)،ص١٤٣.
٤ معلا، نديم،لغة العرض المسرحي،(دمشق:٢٠٠٤،دار المدى)،ص١٦.

الفصل الثاني :-

مفهوم المعطى المسرحي الإخراجي في المسرح الحديث:-

يخلق المعطى المسرحي الإخراجي الجو في النص المسرحي وهذا مانجده في نص (صموئيل بكت) (شريط كراب الأخير) من خلال:مائدة كراب التي تقع في منتصف المسرح ويحيط بها الضوء من مصباح يتدلى فوقها ، غرفتها صومعة لها ممرات يخلقها كراب وهو يسير سيراً متكرراً وطويلاً ليصل إلى الأبواب والى الغرفة الخلفية كأن الصومعة متاهة لامفر منها "[٥] فالمعطى المسرحي يعطي الجو المسرحي وصفاً دقيقاً وبدونه لايمكن خلق الجو المسرحي.

قد يستعيض بعض المؤلفين عن معطيات إخراجية لنصوصهم بالمقدمة التي تسبق النص لأنها تفتح أمام المخرج آفاقاً جديدة في فهم النص والتعرف على مدلولاته الفكرية والنفسية وتحث المخرج على أن يعطي رأيه الذي قد يوافق ما أدلى به المؤلف في هذه المقدمة التي يشرح فيها سبب كتابته النص ومن هؤلاء المؤلفين (برنادشو) الذي "يساعد المخرجين على تبين حقيقة توجهاتهم الفلسفية والإنسانية والإجتماعية والحضارية والثقافية بالإضافة إلى أساليبهم الفنية والمسرحية"[٦]

إن إحدى تقسيمات النص أنه يحتوي على وصف لحظوي دقيق لكل الأفكار التي يود المؤلف طرحها باعتبار أن مايطرحه الأخير من "سياق أو موقف خيالي داخل النص لانتظام الموضوع والأفكار بحيث تكتسب معناها ودلالاتها ، ويكون هذا الموقف أو السياق بمثابة الإطار المرجعي الأول لإيجاد الدلالة وهو مايسميه النص المصاحب(...)وان استخدام المعلومات الأساسية استخداما واعياً يمهد لمشروع الفهم والتفسير للنص "[٧] وهذا مفاده أن كل نص مصاحب يؤكد على وضوح رؤية منطلق من لدن المؤلف يخلق عبره معطىً إخراجيا منبثقاً من فكره الذي جاء به عبر شخوص وحوارات تجمعت في نص مسرحي.

إن المعطيات الإخراجية تتمثل في وصف لكل إشارات النص من مكان وممثلين وسينوغرافيا يعتمد عليها السينوغراف في كثير من الإشارات التي يتخذها أساساً له في بناء رؤيته للعرض كما تخلق هذه المعطيات الفضاء الدرامي للعرض ، جاعلةً القارئ يتخيل الجو العام الذي تسبح فيه المسرحيةعبر قراءته للمعطيات الإخراجية التي قد تأتي عبر الإرشادات المسرحية ، ونجد في مسرحية(تاجر البندقية) معطيات إخراجية ترسم المشهد كدخول انطونيو أولاً ومن ثم دخول الحارسين من بعده وبعض الضباط والكتبة ثم الدوق وهذه المعطيات حددت المكان على أنه في المحكمة ، ومن ثم في مسرحية (الخال فانيا) لـ (تشيخوف) نجد المعطى يحدد ملامح الشخصيات فالعجوز رخوة قليلة الحركة تجلس بجوار السماور وتحوك جوربا أما استروف فهو يذرع الغرفة جيئة وذهاباً وماريا تصب الشاي وفوينتيسكي يخرج من البيت وقد شبع نوماً بعد الإفطار غير مبال بهندامه يجلس على الأريكة ويصلح ربطة عنقه الأنيقة ، ويوجز (برخت) في السيد (بونتيلا وتابعه ماتي) معطياته الإخراجية التي تدل على الجوانب النفسية في الشخصية عبر نبرة الصوت التي تتمثل بمخاطبة (بونتيلا) للقاضي بلهجة

٥ المصدر السابق نفسه، ص٦٢.

٦ راغب،نبيل،فن العرض المسرحي،(القاهرة:١٩٩٦،دار نوبار للنشر)،ص٩٢.

٧ صليحة،نهاد،التفسير والتفكيك والأيدلوجية،(القاهرة:٢٠٠٠،الهيئة المصرية العامة للكتاب)،ص٦٠.

التأنيب والقاضي يغلبه النعاس ،وهكذا فإن (تشيخوف) يهتم بالتفاصيل التي تنم عن الحالة النفسيــة للشخصية وتجلياتها في الملابس والمظهر في حين أن برخت يهتم بإيماءة الشخصية التي غالبا ماتكون صادرة عن مرجعيتها الاجتماعية الأيدلوجية ، وقد تحتوي بعض المعطيات على صفات وملامح جسدية معينة كالطول واللون كلون الوجه ودخول الشخصيات وخروجها وسلوكهــا وحركتهــا وإيماءاتها وصوتها والكلام المخاطب والآخــر والمتفرج والحديث الجانبي والصمت حتى الإضاءة سواءاً كان الوقت صباحا مشمسا أو غائما أو ليلاً ، ففي الفصل الأول مــن مسرحية الفريــد فرج (سليمان الحلبــي) يأتي وصف الشخصية بأنــه في العشرين من عمره عصبي ذكي فصيح يبدو اصغر سنا مماهو في الحقيقة صوته يبدأ خافتاً وهذا الوصف يبــدو تفصيلاً آخر لجوانب الشخصية ومكنوناتها الفكرية والنفسية .[٨] وتأسيساً على ماسبق يــرى الباحثــان أن الضرورات الحتمية لمعطيات النص الأخراجيــة قد تسهم في خلق الفضاء المشهــدي لدى المتلقي او القارئ الذي يستقبــل العملية المسرحية القرائية اولا والصورية ثانياً عبر وسيط ذي منحيين هو الممثل وخشبة المسرح.

المعطيات الإخراجية و معالجة المخرجين المعاصرين.:-

لم تكن المعطيات الإخراجية في النصوص المسرحية ذات أهمية بالغة لدى الكثير من المخرجين المعاصريــن خصوصــاً (كوردن كريك) الــذي " لم يؤمن بكلمات النصــ ومعطياته ،واعتبر المخــرج مؤلفاً جديــداً للنص فلم يكن النص المسرحي عنده سوى مــوح بمعنى عام وإحساس عــام يقوم بترجمتها مستعيناً بأقــل عدد ممكن من الكلمات ومعتمداً عَلــى الوسائل الأخرى كالإيماءة والحركة والزي ليحصل على ترجمة شكلية ولونية لمعنى العرض "[٩]

لقــد عُدَّ (كريك) ثائراً على المسرح المثقــل بالكلمات ،مستنكراً أن يكون المسرح عبئاً إضافياً بكلماته في حين كانت أصوله الرقص والإيماءة ، ومرة أخرى يجب أن يُخضع الكلمات للحركة وقــد يــبرز الدرامــي المتمكن عندما يعرف أن العــين أكثر دقة وقوة في الحُكــم والتأثر من أية حاســة أخــرى وأن المُشَاهــد مُتلهف لأن يرى ماســوف يفعله الممثل أكثر ممــا سوف يقوله لأن (كريــك) " عــرَّف المسرح بأنه كلمة إغريقيــة تعني أن يرى وليس يسمــع فهنا منطق الرؤية يتغلب على السماع وهذا ماتحتمه النظرة الشمولية للرؤية في المعطى الإخراجي الذي يجب ان يكون ديدنه الرؤية وليس السماع "[١٠]

لقــد قُدرَّ لـ(مايرهولد) أن يتبنى المعطيات الإخراجيــة في النص المسرحي قدر تبنيه للحركة المسرحيَة التي آمن بقدرتها على فك طلاسم المخفي والمسكوت عنه إذ اعتبر " أن الحركة هي أساســ العرض المسرحي وتأتــي المعطيات لتكون الزخرف المُشَكل لهــذه الحركة ،منطلقاً من حقيقــة أن العلاقات الإنسانيــة قائمة على أساس الإيمــاءات والتلميحات والوقفات ولحظات الصمت والسكون ،وان الكلمات وحدها يمكن أن تقول كل شيء " فالمعطيات الإخراجية في أي

٨ ينظر معلا، نديم ،لغة العرض المسرحي،ص(١٠٨-١١٨).

٩ ايفانز ،جيمس روز،المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى الآن،ترجمة :-فاروق عبد القادر،(القاهرة:١٩٧٩،دار الفكر المعاصر)،ص٤٣.

10Marshal,Norman,the producer & the play(London:1962),P23

نص ليست أداةً قادرة على إظهار الحوار فحسب بل أداةً للرؤية المشهدية أيضاً"[11]
تخطى (ارويـن بسكاتور) العناصر السمعيـة والبصرية متجاوزا المعطيـات الإخراجية التي وضعهـا المؤلـف ليُعـد النص الذي يقـوم بإخراجه بالطريقـة نفسها التي أعد بهـا المنصة و الأداء التمثيلـي فالمعطيات الإخراجية لديه لاتهم بقدر "ماينقل المخرج من الدراما ومناخها التاريخـي في المنـاخ المعاصـر ،أي أن يُحَدثَهـا فالحَدث في هـذا اللون الجديد ليـس تقليدياً ولاعاطفيـا ولاشخصيـا وهكذا انتـزع (بسكاتور) من المؤلف سلطته لتكـون بيد المخرج الذي تجاوز النص المكتوب ليجرب ويطبق على هواه مختلف الأشكال المسرحية التي يرتئي تجريبها "[12] إن تجاوز (بسكاتور) للنص لايَظهَر عبر تجاوزه للمعطى الإخراجي بل ينظر بعين الملاحظ للمعطى الإخراجي ليخلق لديه تصورا مبدئياً لمفصليات النص والعرض كلها .
يتخـذ (برخت) من المعطيات الإخراجيـة تقليداً للمعالجة الإخراجية وبهـذا اختار أن يكتب النصوص التي يُخرجها وهنـا تتوضح العلاقة بين المخرج البرختـي ونص الكاتب المسرحي اذ تأتـي معبرة عـن علاقة مكونات مسرحـه مجتمعة بالهدف الذي تعمل مـن اجله ذلك انه يتعامـل مع هذا النص بقدر الفائدة الاجتماعيـة التي يقدمها ولهذا فإن (برخت) " لم يكن مـن أولئك المخرجـين القائلين بالتزام المخرج بالنص وتفصيلاتـه ، إذ لو كان الأمر كذلك ، لمـا عمد هو نفسه إلى الاقتباس ، ولما اتجه إلى التأليف بل ولما وضع القانون الجديد للمسرح السياسـي ، فـان أخـذه بالمسرح الملحمي إنما جـاء لنسخ القانون القـديم للمسرح الدرامي الذي نظر له (أرسطو) ذلك أن (برخت) غلَّب نظريه التزام الفن وفعاليته الاجتماعية على نظريـة القيمـة الفنية، وكان يبرر ذلـك في أن المسرح الدرامي التقليـدي ، حتى مع اهتمامه بالصراعـات الإنسانية مع القدر الميتافيزيقي، يخاطـب عواطف الجمهور ويستهلك طاقاته الكفاحيـة عن طريق تحرير عاطفَتَي الشفقة والخـوف لتحقيق (التطهير Catharsis)، بينما المسرح الملحمي يجب أن يستفز المتفرجين من اجل المشاركة الإيجابية في إصلاح العالم بالثورة، وذلك بطرح الحقائق التاريخية و المعاصرة عن طريق تحليلها"[13]
تتضح المعطيات الإخراجية عند (آرتو) عبر تقديمه مكانةً للممثل "يوسع عبرها من إمكاناته ويمنحـه فرصـةً سانحة للتمثيل ،لامن خلال الكلمات حسب ،بل أيضـا بواسطة إمكانات غير ناطقـة ، كالشهيـق والزفـير باعتبـار أن جوهـر المسـرح عنـده لايكمن في سـرد الحدث ولا بمناقشـة افتراضاتـه مـع الجمهور ولا بتقديم الحيـاة كما تبدو من الخـارج ولا في الخيال ، إنمـا المسرح عمل يتحقق آنياً داخل الكيان الحي للممثل وأمام المعطيات الإخراجية في النص المسرحـي بشكله المتعـارف عليه وبهذا لم يكن عنصرا أثيراً من عناصر تجربة (بروك) فقد كان يبحـث عن عناصر جوهرية خارج إطار النص الدرامـي ، وخارج إطار لغة الكلمات كليةً .إذ كانـت فروضـه النظرية تقـوم على أن المسرح شـيء أكثر بكثير من مجـرد النص ، وانه يمكـن أن يعطي مُشاهده شيئاً خاصا بمعزل عن النص المسرحي وعن التقاليد القائمة على الاستهـواء والإيهـام ، فضلا عن أن (بـروك) كان يهدف إلى انتزاع ممثليـه من نهج الأداء

١١ مايرهولد،فسيفولد ،في الفن المسرحي،ج١،ترجمة:شريف شاكر،(بيروت:١٩٧٩،دار الفارابي)،ص٧٦.
١٢ بنتلي،اريك ،نظرية المسرح الحديث،ترجمة:يوسف عبد المسيح،(بغداد:١٩٧٥،وزارة الاعلام)،ص٩١
١٣ اردش،سعد،المصدر السابق،ص٢٠٧.

النفسي الطبيعي ، وان يجعلهم يبحثون عن لغة تتكون من الأصوات والإشارات والحركات ،فابتدع خلال ذلك البحث ،الكلمة، الصرخة، والكلمة الصدمة ، واستطاع أن يتوصل إلى اعتبار الكلمة جزءا من الحركة ، وان يكتشف اصواتاً مجردة تصدر عن الممثل دون اللجوء إلى كلمات اللغة ، إذ كان يطلب من ممثليه أن يرووا قصة بالأصوات و الحركات فقط ،دون الاستعانة بألفاظ اللغة المحكية"[١٤]

وهنا يرى الباحثان أختلاف وجهات النظر الآخذه بالمعطيات الإخراجية من مخرج إلى آخر تأسيساً على مرجعية كل منهم الفكرية والثقافية والاجتماعية وماتضعه الظروف من ضغوط تجعل كل مخرج منهم يأخذ بالمعطيات أو يتركها .

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:-

١:- إن المعطيات الإخراجية تتمثل في وصف لكل إشارات النص من مكان وممثلين وسينوغرافيا يعتمد عليها السينوغراف في كثير من الإشارات التي يتخذها أساساً له في بناء رؤيته للعرض كما تخلق هذه المعطيات الفضاء الدرامي للعرض ، جاعلةً القارئ يتخيل الجو العام الذي تسبح فيه المسرحية عبر قراءته للمعطيات الإخراجية التي قد تأتي عبر الإرشادات المسرحية.

٢:-إن اختلاف وجهات النظر الآخذه بمنظومة المعطى الإخراجي من مخرج إلى آخر تأسيساً على مرجعية كل منهم الفكرية والثقافية والإجتماعية وماتضعه الظروف من ضغوط تجعل كل مخرج منهم يأخذ بالمعطيات أو يتركها، حيث تمكن (مايرهولد) من أن يتبنى المعطيات الإخراجية في النص المسرحي قدر تبنيه للحركة المسرحية التي آمن بقدرتها على فك طلاسم المخفي والمسكوت.

٣:- أن الضرورات الحتمية لمعطيات النص الإخراجية قد تسهم في خلق الفضاء المشهدي لدى المتلقي أو القارئ الذي يستقبل العملية المسرحية القرائية أولاً، والصورية ثانياً عبر وسيط ذي منحيين هو الممثل وخشبة المسرح.

٤:- تجسدت الرؤية للمعطيات الإخراجية عبر المستوى التاريخي لكل فترة زمنية فرضت نفسها على المعالجة الإخراجية ضمن منظومة فكرية سوسيولوجية للمخرج.

الفصل الثالث: إجراءات البحث:-

١:- مجتمع البحث :-تضمن مجتمع البحث العروض المسرحية الآتية:

أ:- (فئران ومطابع) تأليف جلال جميل ،إخراج محمد إسماعيل.

ب:- (شَعَر مُستعار) تأليف مروان ياسين، إخراج بشار العزاوي.

ج:- (كودو هنا) تأليف حافظ دويدي، إخراج زيد السنجري.

٢:- عينات البحث:- اختار الباحثان عيناتهما اختياراً قصدياً للأسباب الآتية:-

١:- مشاهدتهما العروض.

---

١٤ بروك،بيتر، المكان الخالي،ترجمة سامي عبد الحميد،(بغداد:،جامعة بغداد،١٩٨٣) ،ص٥٣.

٢:- توفر أقراص الـ(سي دي) للعروض.
٣:- توفر بعض الكتابات عن العروض.
أداة البحث:- اعتمد الباحثان:-
١:- المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري.
٢:- المشاهدة الحية للعروض .
٣:- توفر أقراص الـ(سي دي).

منهج البحث:- اعتمد الباحثان المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عيناتهما لاتفاق هذا المنهج مع هدف بحثهما.

العينة رقم (١) : ـــ
مسرحية (فئران ومطابع)[١٥] ×
تأليف د.جلال جميل[١٦] ××
إخراج د. محمد إسماعيل[١٧] ×××

فكـرة العرض:- يتحدث نص العرض عن مجموعة من الرجال تتقنع بأقنعة فئران وهو نص فنتـازي تجريـدي ذهني مثـير للأسئلة الإشكالية التـي تهم (الوجـود والخلاص) فالرجال الفئران يصابون بالتخمة من جراء القضم المتواصل للكتب والمجلات فتصاب بعسر في التفكير والهضم الثقافي فيبحثون عن الخلاص من محنتهم بعد أن تحولوا إلى أتباع لمرجعيات ثقافية معروفـة .. ويتضمـن النص الكثير من الإشـارات والإيحاءات الرمزية التـي تميل إلى الواقع المعاصر.

التحليـل:- اعتمـد المخرج في هذا العرض على بعض من المعطيـات الإخراجية التي باتت في ثنايـا النص مضيفاً اليها معالجته الإخراجية التي استطاعـت أن تكشف الرموز والإشارات والتحـولات الذهنيـة لكي يتمكن الممثلون مـن استيعابها وهضمها وإعـادة تجسيدها ، فضلا عـن أن التشكيلات البصرية والتشفيرات الجسدية التي وظفها الممثلون في العرض قد أغنت التكامـل الفنـي لعناصر العرض فالرجـال الخمسة ينتقلون من مـكان إلى آخر ومن بيئة إلى أخـرى (بشـكل جماعي) لذا فقد كانـت التكوينات البصرية التي شكلتهـا الشخصيات التي في العرض قد أغنت المعالجة الإخراجية ، وبالمعطيات التـي في النص وصفت ما سيؤول إليه شخوص العرض مـن نهم فكري ثقافي يتجسد على الزي والمظهـر والديكور فشخصية القط الكبـير المتسلط الذي تلجـأ إليه الفئران بحثا عن الخلاص المنشـود تتلاعب بالحوارات التي

---

١٥ × عرضت المسرحية على قاعة الاجتماعات الكبرى /جامعة الموصل ٢٠٠٦/٤/٣٠
١٦ ×× مخـرج وناقـد وأكاديمي مسرحي عراقي من مواليد ١٩٥٤ الموصل له أعمال مسرحية ونقدية وتقنية متعددة في العراق وخارجه من أهم كتبه الضوء والظلام في العرض المسرحي.
١٧ ××× مخـرج وممثل وأكاديمي عراقي من مواليد الموصل ١٩٥٧ لـه أعمال متعددة تمثيلا وإخراجا وتأليفا من أهم كتبه (المسرح التربوي).

لم يكـن تلاعبها متأسساً على معطـى اخراجي في النص بل جاءت عبر رؤية اخراجية مبلورة مـع مساحة الخشبـة لتصبح هذه الشخصيـة (لعبة فنية) عالية المهـارة بينه وبين الفئران من خـلال (التكوين والتشكيل الجمـالي لمجاميع الفئران) ليقودهـم في النهاية إلى نهايتهم المحتومـة ، في جانـب سينوغرافيـا فضاء العرض تم توظيف كميات هائلة مـن الصحف في المشهـد الأول تتعامل معها الشخصيات بشكل متواصل لتشكل من خلال استخدامها تكوينات جمالية معبرة ك(كرات ،قمامة، صحف مبعثرة في الهواء..الخ) وكذلك وظفت خمسة إطارات خشبية للدلالة على المطابع

حقق العرض عبر مشاهده الثلاثة تكوينات سينوغرافية فريدة في كل مشهد كان هناك تحول إلى (أبواب مرايا، خلفيات متعددة، أماكن للتعليق والجلوس والمعارك..الخ).

فضـلاً عن استخدام إكسسوارات مبالغ فيـه (كأقنعة ذيول الفئران ، والقط) لتمنح العرض جانبـاً فنتازيـاً مثـيراً مالَ إلى مسـرح الطفل أكثر منـه إلى مسرح فكـري أراده المؤلف عبر معطياتـه الإخراجية التي لم يأخذ بأغلبها مخرج العرض مما جعل المتلقي يتشتت بين عرض فكري مليء بالشفرات والإشارات المتخيلة وبين عرض اصطبغ بمعالجة إخراجية تنطبق على نصوص الأطفـال لتكتسب التعليمية وهنـا اتضحت الازدواجية في العمليـة الإخراجية التي أخذت بجانب من المعطى الإخراجي في النص وأهملت الجانب الآخر الذي تأسست عليه رؤى النص ومعالمه الفكرية والمعرفية مما خلق تلكؤاً في توصيل المادة الفكرية التي تأسست بجوانب فلسفيـة ، كانت الموسيقى تتبع فعلا مـن تلك المنطقة ، منطقة انفعال واحتدام ذهني شديد ، والإضـاءة لعبـت دوراً معبراً عن تحقيق ذهن غائم الرؤيا ، بحيث تمثلت روح النص وأسهمت في دفـع الرؤية الفنيـة والفكرية للعرض ،إلى جوانـب حُلمية أضافت بريقـاً إلى النص الذي غاص بالشفرات الميتافيزيقيـة التي تجسدت بالعرض في رؤية إخراجيـة اختلفت عن الرؤى التقليديـة وهنا ظهرت جوانـب الاختلاف بين النص ومايحويه من معطيـات إخراجية مهمة وبين معطيات المخرج نفسه.

العينة رقم (٢)
مسرحية (شَعَر مُستعار)[١٨] ×
تأليف :-مروان ياسين[١٩] ××
إخراج :-بشارالعزاوي [٢٠] ×××

فكرة العرض:-تدور أحداث المسرحية في ساحة المعركة حيث وجد بطل المسرحية نفسه فجأةً في ساحـات المعركـة والمطلوب منه أن يقاتل (يَقتُل أو يُقتَل) ،فـكان على المحك بإعتباره فناناً موسيقيـاً –عازف كمان- ،وهنا تدور الأحداث وتتصاعد عبر صراعه الداخلي ،فيتم تجسيد هذا الصراع عبر انشطار شخصية البطل إلى ثلاثة شخوص :-

١٨ × عرضت على قاعة الأجتماعات الكبرى العام ٢٠٠٦ ضمن فعاليات مهرجان الحدباء المسرحي الأول
١٩ ×× مؤلف ومخرج مسرحي عراقي من مواليد الموصل العام ١٩٦٥.له نصوص مسرحية عدة.
٢٠ ××× مخرج واكاديمي عراقي من مواليد ١٩٦٧ الموصل له اعمال مسرحية عدة .

١:- عازف الكمان ﴿الجانب الروحي﴾.
٢:-الجانب السلبي.
٣:-الجانب الايجابي.
وهنـا تتصارع الاتجاهـات الثلاثة ليعلن غلبة الشطريـن الأول والثالث ودحر الجانب السلبي وذلك بعد الانتقال إلى أكثر من مكان مسرحي يستحضره الثلاثة عبر توالي الأحداث.
التحليل:-
المحافظـة على فكرة النص العامة هو جل ما سعى إليه المخرج ،والتي تركزت بصراع شطري شخصيـة البطل (السلبي والإيجابي) عبر إضافة شخص ثالـث يمثل الجانب الروحي ، فهذه المعطيـات الإخراجية هـي التي اوحت للمخرج أن يضيف الشخصيـة الثالثة والتي عبرت عن الجانـب الروحـي لانشطـار الشخصية في المعطـى الإخراجي ،هـذه الشخصيـة الثالثة هي (عـازف الكمان) فضلاً عن توظيف ستة أشخاص كأعوان للشطر السلبي عَهِدَ إليهم المخرج مهمة دعم التشكيل الحركي خلال العرض،إلا إن المخرج غادر المكان والفضاء الدرامي الذي رسمـه المؤلف في معطياته الإخراجية عبر (القبو) إلى مـكان مفتوح في ساحة المعركة ،فضلا عـن ابتعاده عن معطيات المؤلف الإخراجية الذي أورد عبرها أماكن عدة عبر حالة (الفلاش بـاك) ،إذ عَمـدَ المخرج إلى استخدام المفردات المتحركـة ليمنحها أكثر من دلالة مثل تركيب سيـارة ((الجَيـب)) العسكرية المتحركة والمكونة من أجزاء ثلاثـة إذ منحها أكثر من وظيفة (سيارة عسكرية،مسرح دمى،صالون حلاقة،سرير الزوجية،زنزانة وسفينة).
فضلا عن توظيف مفردات (ماسحات الأرض) في أكثر من وظيفة ﴿ماسحات الأرض –بنادق- مجموعة نساء –قضبان معتقل-أبـواب﴾ مفردات القماش الأبيض ﴿أشرعة سفينة-لافتات في مظاهـرة –رايـات استسلام –فوطة حلاقة –لوازم أدوات مائـدة﴾ جميع هذه المعطيات الإخراجيـة جـاء بها المخرج بعيداً عن معطيـات النص الإخراجية التـي أوجدها المؤلف ،أما الفضـاء ،فقد عمد المخـرج إلى تجزئته إلى أكثر من جزء مضيفاً شاشتين سينمائيتين ليكونا معادلـين موضوعيـين لما يدور على الخشبـة المسرحية مثل المفارقة بـين استحضارات البطل البسيطـة قبل المعركة ،يقابلها ماترسله شاشة السينمـا (الداتاشو) من صور للمعركة تُظهِر العدو ومايعده من عُدة للمعركة لتكون هذه المعطيات التي استفاد منها من النص معلومةً تبيِن اختلاف كفتي الصراع في المعركة ،فضلا عن تكوين أكثر من بؤرة عبر التكوينات والتشكيلات الحركية التي رافقت أحداث العرض .
إذ كان اعتمـاد المخـرج على ومضـات المعطيات الإخراجية التي جـاءت في نص المؤلف ليقوم بتطويرهـا عـبر تحميلها لـدلالات ورموز تدعـم رؤيته الإخراجيـة والتي لم يفكـر فيها حتى مؤلـف النص الذي قال إن العرض "فتح عوالم وفضاءات ومعالجات لم يقصدها حتى المؤلف ولم يفكـر بهـا علـى هذا النحو وهـذا الأمر رفع من قيمـة النص الدراميـة "[٢١] عبر المعالجة الإخراجية المرتكزة على بناء كامل للمنظومة السينوغرافية .
فقد دعم الضوء والظل تشكيل العرض،فضلاً عن المفردات المتحركة والأزياء الذي وَحَّد هيئة

٢١ مقابلة اجراها الباحثان مع المخرج والمؤلف في كلية الفنون الجميلة جامعة الموصل بتاريخ ٢٠١١/٩/٩.

الثلاثة ليميزهم عن الباقين ويُظهر أن الأجزاء الثلاثة هي شخص واحد.
أمـا الموسيقـى والمؤثرات فقد لجأت معالجـة المخرج إلى اعتماد العزف الحـي لأحد الأبطال الثلاثـة ، ليكون الإيقاع والحسـ الداخلي للبطل فتعلو الموسيقى ولاشـيء يعلو عليها إلا صوت مؤثرات الحرب والدمار ،فالموسيقى لامكان لها مع آلات الحرب .
تمثـل أسلـوب المخرج في اتخاذ المعطيـات الإخراجية في اعتماده على منظومـة تأسيس فكرة واحـدة تقدح منها أفـكار عدة فالمهم أولا وأخيراً هو المعطـى الإخراجي الذي يفترش النص وما يأتي في العرض هو منظومة بصرية لما هو موجود في النص.

العينة رقم(٣)
مسرحية (كودو هنا)[٢٢] ×
تأليف :- (حافظ دويدري)[٢٣] ××
إخراج:- (زيد طارق السنجري)[٢٤] ×××
فكرة العرض:-
تـدور فكرة العرض حول الانتظار الذي يمتد إلى ما لانهاية مـع إيقاع الحياة المتسارع، ولأن(ستراجون) ،قـد يئس من انتظـار كودو فانه دائما ما يطلب مـن (فلادمير) ،الكف عن قراءة الجريدة. مع فتح الستارة تضعنا معالجة المخرج أمام ساعة رملية كبيرة الحجم تنذر بنزيف الوقت مع وجود أطنان من الجرائد التي قرأها فلادمير بانتظار كودو ولكن بدون جدوى، أما ستراجـون فقد مل كل شـيء ولم يتبق أمامه إلا أن يذرع الشارع حيث يتواجدون، ذاك الشارع الخالي إلا من الشجرة الغير(مثمرة !!) وعامود الكهرباء (العاطل!!) عن العمل.
التحليل:-
تباينـت المعطيات الاخراجية التي أخذ بها المخرج في العرض، فمعطيات المؤلف التي تلمست البـطء في الأيقاع لم تجد لها مكاناً في المعالجـة الأخراجية ومرد ذلك رؤية المخرج في المتلقي المعاصـر الـذي يبحث عن السرعة في الأيقـاع والشد والتوتر مع إدخـال الموتيفات الكوميدية ،طلـب المخـرج أن يعـبر ممثليه عن سخطهـم وتذمرهم بما يجـري من أحـداث على ساحة الوطن، ولأجل أن يغادر المخرج (العالمية؟) ويصبغ العرض بصبغة (محلية) عبر الموسيقى التصويريـة العراقية التراثية مـن قبل فتح الستارة ومع أغنية (ناظـم الغزالي) فوك النخل فـوك إلى نهايـة المسرحية مما جعله يبتعد كل البعد عن المعطيـات الاخراجية التي جاءت في النصـ والتي افترشت اللامعقول في ديدنها مما جعل العرض يبتعد عن منحاه الأساس الذي أنيط به وهو العبث في الطرح شكلاً ومضموناً.
إن منظومـة النص التي اعتمدت الإيقاع البطيء والمعتمد بنيـة أساسية في مسرح اللامعقول الـذي سعـى إليه المؤلف ضمن معطياتـه الإخراجية تؤكد على خلق الملـل في نفس المتلقي وهو مـالم يستوعبه المخرج فسعى الى كسر هـذا الإيقاع مما جعل العرض يدور في فلك الكوميديا

٢٢× عرضت على قاعة الإجتماعات الكبرى ٢٠١٠.
٢٣ ×× مؤلف مسرحي سوري من مسرحياته النص الآخر التي عرضت في مراكش .
٢٤ ××× مخرج مسرحي عراقي من مواليد الموصل له اعمال مسرحية عدة تمثيلا واخراجاً.

السـوداء، فدخـول الشخصية الأولى بعـد مرور٢٠ دقيقة من المسرحية ومـع اعتقاد الاثنين- (فلادمـير- ستراجـون)- بأنه (كودو) فأنهم قـد احتفوا به احتفاءً كبـيرا ولكن بعد دقائق معـدودة يكتشفـون انه عامـل الكهرباء الشخصية الغـير سوية تماما والـذي يفشل بدوره في إصلاح (عامود الكهرباء) فيدب اليأس من جديد ويعود النقاش العقيم مابين الاثنين فضلاً عن احتدام الصراع فيقدم ستراجون على قتل فلادمير، إلا انه يتراجع في اللحظات الأخيرة بعـد أن يعتـذر فلادمير عن مزاحـه الثقيل في هذه الإثنـاء يدخل (الثـاني!!؟) وهو شخص مهندم الثياب وسيم الشكل تبدو عليه مظاهر الغنى والثراء ويعتقد الاثنان أن هذا الرجل هو (كودو) لا محالة فيغنون ويرقصون وينظفون الطريق الذي يمشي عليه ويجلسونه على كرسي (الجرائـد الوحيـد!) وهو لا يتكلم ألبتـة ويبدؤون بسؤاله على استحيـاء هل أنت (كودو) ؟ لا يجيب ثم يرتفع الصوت شيئا فشيئا هل أنت (كودو)؟ لا يجيب وهنا يتذمر الاثنان وكل يشده بقـوة إليه مكرريـن السؤال ذاته وهو لا يجيب، إلى أن يصل الأمـر والشد إلى تمزيق ملابسه فيثـور الصامـت ويتأتئ بكلمات غير مفهومـة ومن خلال هذا الفعل نعلـم بأنه ليس(كودو) بـل شخـص (اخرس وأطرش) وقد أتى هنـا ضالا طريقه ويعنفهم علـى فعلهم الغير مهذب معـه ويمضي لحاله، ليعود الاثنان ومن نقطة الصفر هل أن الشجرة مثمرة أم لا؟ ومع انتهاء الوقـت وقبـل أن يسدل الستار يتهيأ فلادمير وستراجـون إلى المغادرة والعودة في اليوم التالي يائسين من أن يأتي كودو في هذا اليوم وهنا يدخل المخرج (الثالث؟؟!!!) فيركض إليه الاثنان ويسألانـه السـؤال نفسه هل أنت كودو فيجيب نعم أنا(كـودو) وماذا تبغيان مني وبعد نقاش قصير يقتنع الاثنان أن (كودو) ليس إلا شخصاً عادياً لا يمتلك أن يغير حاله إلى الأفضل وان النـاس هم الذين افردوا له هذه الحالة وانه لم يطلب يوما من احد أن ينتظره. يخرج الثلاثة ولا يتكـرر السؤال هل أن الشجرة مثمـرة أم لا. فـ((الفرصة لا تاتي إلى الإنسان بل هو الذي يصنع الفرصة))

الإيقـاع السريع في العرض جعل الملل يبتعد باعتباره إشارة خاطئة لفلسفة العرض والمعطيات الإخراجيـة التي فيـه تؤكد على الصمت ولكن المخرج لم يأخذ بهـا أيضاً ،وإدخال شخصيتي عامل الكهرباء والأخرس الغير موجود في النص أضاف إلى المعطيات الإخراجية جانباً آخر لايمـت لمعطيات النص بصلة وهـو الشيء الذي خرج فيه مخرج العرض عن النص مما جعل العرض يمتد إلى العروض الأفقية وليس الدائرية ، وخروج العرض إلى دائرة أخرى وعدم التزامه بالمعطيات الإخراجية خلق عرضاً جديداً بفلسفة جديدة .

الفصل الرابع: النتائج:-

١:- فضَّـل مخرجـا عرضـي (فئران ومطابـع) و(شَعَـر مُستعـار) أن يأخذا مـن المعطيات الإخراجيـة مايسهم في تطويـر معالجتهما الإخراجية عبر إيصال الفكـرة الى المتلقي بشكل غير مباشر ، في حين أن ابتعاد مخرج عرض (كودو هنا) عن الأخذ بكل المعطيات الإخراجية جعل العرض يبتعد عن مفهومه الذي وَضَعَ من أجله المؤلف فكرته الأساسية.

٢:- أستطـاع عرض(فئـران ومطابـع) أن يتبرمج مـع معطى إخراجي مهـم في النص وهو

الكراسي الضخمة ويبرمجها مع معالجته للنص التي أصبحت تعليمية أكثر منها فلسفية ، وهنا كانت هذه الكراسي التي في المعطى الإخراجي أساساً للسينوغرافيا المتميزة في العرض،والشيء نفسه ينطبق على عرض(شَعَر مُستعار) حين اخذ المخرج فكرة التلاحم الروحي بين الشخوص وكيفية تلاقيها وصور ذلك بشكل مرئي ، في حين إن عرض(كودو هنا) ابتعد عن فلسفة العرض مما جعل المتلقي يتشتت ويبتعد عن منطقة العرض التي أريد لها أن تكون عبثية ولامرئية .

٣:- إن المعطيات الإخراجية وُضعَت من اجل الأخذ بها في الأساس من قبل المخرج والمتلقي الذي يتخيل العرض في حين أن خيال المخرج الذي ربما ينطلق من فكرة معينة في المعطيات الإخراجية كما حصل في عرضي(فئران ومطابع)و(شعر مستعار) طور من التقنيات الإخراجية التي جيءَ بها في العرضين في حين أن هذه المعطيات التي كان من الأجدر أن يأخذ بها مخرج (كودو هنا) كانت أكثر ثراءاً لو تم الأخذ بها ودراستها بشكل تقني وفني.

٤:- إن المعطيات الإخراجية التي وضعت في النصوص الثلاثة لم يؤخذ بها بالمدى الذي يمكن أن نعتبره احد مكونات النص الأساسية ولهذا فأن الباحثين يصلان إلى نتيجة مهمة ألا وهي أن المعطيات الإخراجية أصبحت شيئاً زُخرفياً زائداً في النص المسرحي الذي يُقَدّم للعرض في حين أنها تعد من الأمور المهمة في النص المُعَد للقراءة رغم تقييدها للقاريء والمخرج الهاوي على السواء في الإبحار في الخيال واقتناص زخارف عدة من زخرف واحد هو المعطى الإخراجي.

المصادر

١:-ايفانز،جيمس روز،المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى الآن،ترجمة :-فاروق عبد القادر،(القاهرة:١٩٧٩،دار الفكر المعاصر)..
٢:-بروك،بيتر، المكان الخالي،ترجمة سامي عبد الحميد،(بغداد:،جامعة بغداد،١٩٨٣).
٣:-بنتلي،اريك ،نظرية المسرح الحديث،ترجمة:يوسف عبد المسيح،(بغداد:١٩٧٥،وزارة الاعلام).
٤:-راغب،نبيل،فن العرض المسرحي،(القاهرة:١٩٩٦،دار نوبار للنشر).
٥:-صليحة،نهاد،التفسير والتفكيك والأيدلوجية،(القاهرة:٢٠٠٠،الهيئة المصرية العامة للكتاب)،
٦:-مايرهولد،فسيفولد،في الفن المسرحي،ج١،ترجمة:شريف شاكر،(بيروت:١٩٧٩،دار الفارابي).
٧:-معلا، نديم،لغة العرض المسرحي،(دمشق:٢٠٠٤،دار المدى).
٨:-المنيعي،حسن،المسرح والأرتجال،(الدار البيضاء:١٩٩٢،دار قرطبة)
٩:-نيكول، آلاردیس، المسرحية العالمية،جـ ١،ترجمة:عثمان نويه،(القاهرة:ب.ت،وزارة الثقافة والإرشاد القومي).

المصادر الأجنبية:-

10:- Marshal،Norman،the producer & the play(London:1962)

القيمة الجمالية للألواح الزجاجية المرسومة وتوظيفها في التصميم الداخلي

ياسر كريم حسن الطائي

ملخص البحث

إن التطـور الحاصل في التكنولوجيا المواكب لتقنيـات التصميم الداخلي التي تسعى لتحقيـق منظومة تكاملية في نتاجها التصميمي علـى اختلاف توجهها الفكرية فهي أساس التقييم الجمالي والوظيفي لنتاجها وما يمثله من حالة متميزة فيها. إذ يعد فـن الرسـم على الزجاج أحـد الأفكار التصميميـة المتجددة التي سعـت الى أغناء الفضـاء الداخلـي ولا يخلوا أي تصميـم داخلي سواء كان خاصـ أم عام من زجاج أو مرايـا إذ تتحـول الألـواح الزجاجيـة في النوافذ والأبواب إلى ألـواح فنية جذابة مرسومـة تضفي على المكان مزيداً من الجمال والشاعرية لما تحمله من قيم جمالية وإبداعيـة في الفضاء الداخلي، عند استخدامها ضمـن منظومة التصميم الداخلي كعنصـر مـن عناصـر التصميـم الداخلـي في الفضـاءات، وان كل هـذه العناصر والعلاقـات الإبداعية تحدد كيفية توظيف الألواح الزجاجية المرسومة بأي شكل من الأشـكال، إذ أنها تكـون سببا رئيساً في تغيير هيأة الفضاء ككل ،إما أن تعزز محيط الفضـاء وأبعاده أو قد تعمل على تمويه حقيقة الفضـاء بوصفها أكثر شفافية وأكثر خفة من الجدران الحقيقية المشيدة من الطابوق أو الخرسانة .

وتبلـور هدف البحث في الكشف عن بيان مدى التوافـق والتوظيف الجمالي للرسوم علـى الزجاج في الفضـاء الداخلي، ولتحقيق هذا الهدف ومعالجـة المشكلة البحثية تم بلـورة البحث ليشمل بناء القاعـدة المعلوماتية اللازمـة لتشخيص المشكلة ،عبر مـتن البحث، وقد ركز المبحث الأول على توفير الخلفيـة المعرفية للمفردات البحثية الأساسية المتمثلة بالمشكلة البحثية وهدفها وأهميتها وحدودها وتحديد المصطلحات العلمية المعتمدة عليها.

فيمـا تناول المبحـث الثاني الاطـار المفاهيمي الخاصـ حول الرسوم علـى الزجاج والتصميـم الداخلـي. صنف المبحـث إلى خمسة محاور،تنـاول الأول نبذة تاريخية عن بدايات فن الرسم على الزجاج في العمارة وعن مفهوم التصميم الداخلي.فيما ذهـب المحـور الثـاني إلى نشأة وتطوره الرسـم على الزجاج. وقـد تم عرض المحور

Aesthetical Value of Painted Glass Panels and Employment in Interior Design

Abstract

The technological development alongside techniques of interior design seeks to achieve an integrated scheme through design concepts. a scheme that is considered as a base of aesthetical and functional evaluation of a design product.

The drawing on glass is one of the renewed design concepts which have sought to enrich the interior design. most of interior designs have glass or mirror component. so why don't they be paintings within interior scheme; an attractive glassy paintings add aesthetical and romantic values to the interior space when using them within the overall scheme of interior design as an element; the usage of painted glass is determined by design principles. The painted glass might be a major cause that changes entire form of a space through either boosting size of a space or making spatial illusions since the glass is transparent or semitransparent.

The goal of this research is to know how much the painted glass is compatible functionally with interior space. In order to achieve this goal and investigate the problem. the research has structured an information base through sections; first section demonstrated the background of main research vocabularies. research problem. the goal. significance of the research and the research limits.

In the second section. the research explains first steps in solving the research problem. this section were categorized into five axes. First axis demonstrates a historical brief of painted glass in architecture and interior design. Second axis browsed the emergence and evolution of painted glass. The third axis shows the techniques of painting on glass. The fourth axis discussed the concept of aesthetic values of interior space. Finally the fifth axis discussed the influence of glass panel's shape over interior space.

The third section dealt with methodology and case study. The case study would be three intentional examples. Eventually. the fourth section will be presenting conclusions and recommendations of the research. Below are the most significant results of the research:

The possibility to create a design work and make a an aesthetical reality for interior designer doesn't come only by dealing with sensory and material data that embody the scene through total structure of interior architecture. and by studying interior environment before formulating the concept regardless the designer being part of this environment or not. in order to add an atmosphere of cohesion between interior design and artistic work in a way shows the actual connection in between.

The expressional factors and aesthetical values of form share in achieving symbolic values whether for interior spaces or for the formal vocabulary of space. where the semantics in modern colored glass graphics derived its formal structure from the overall design of space. which enhances the interdependence of meaning scheme of space so that it leads to an interaction of these factors with design vocabulary enhancing the prompting concept of communication between the user and interior design of space.

الثالـث عبر تقنيات الرسم على الزجـاج ومجالاته.أما المحور الرابع فقد طرح مفهوم القيمة الجماليـة والرمزية في الفضاءات الداخلية . واختتـم المحور الخامس بتأثير تصاميم أشكال الألـواح الزجاجيـة المرسومة بالفضـاء وموجوداته. وأوضح المبحث الثالـث منهجية ومجتمع البحـث المتمثـل بثلاث نماذج تم انتخابها بشـكل قصدي، وبعد دراسة النمـاذج المنتخبة، تم استخلاص نتائج البحث في المبحث الرابع، إذ أنها تستوضح رؤية تصميمية يتم عبرها إدراك القيم الجمالية الرمزية للألواح الزجاجية الملونة بما يعزز المنظومة الكلية في تصميم البيئات الداخلية. ونذكر اهم النتائج للبحث الحالي وكالاتي:

إن إمكانيـات تكويـن عمل تصميمـي وتكوين واقع جمالي لـدى المصمم الداخلـي لا يأتي إلا بالتعامـل مع المعطيات الحسية والمادية التي تجسد ما هو منظور عبر البنية التكاملية للعمارة الداخليـة، وبدراسـة البيئة الداخلية قبل أن يبـدأ بصياغة الفكرة للأساليـب الشكلية بغض النظـر أن كان ذلـك الفنان ينتمي إلى تلك البيئة أو لا، من أجل إضفاء جو التلاحم والترابط في القـوى التعبيرية بين العمل الفني والتصميم الداخلي وبأسلوب يعبر عن الترابط الحقيقي بينهما.

إن العوامـل التعبيريـة والقيـم الجمالية للشـكل تشـتركان في تحقيق قيم رمزيـة سواء على مستـوى الفضاءات الداخلية أم على مستوى المفردات الشكلية للفضاء، إذ إن دلالات الأشكال في الرسومـات الزجاجيـة الملونة الحديثة استمـدت استعارات بنيتها الشكليـة ضمن النظام التصميمي للفضاء، بما يعزز الترابط لمنظومة المعنى العام للفضاء، مما يؤدي إلى التفاعل مع مفردات التصميـم معززاً الفكرة المحركة للتواصل بين المؤول (شاغل المكان) وبين التصميم الداخلي للفضاء.

المبحث الأول / مشكلة البحث والحاجة إليه

يعد مجال الرسم على الزجاج ضمن نتاجات الفنون التشكيلية والتطبيقية معاً،وهو فن قديم نشهد روائعهُ في العديد من الكنائس القديمة والتاريخية،وقد استعمل فن الرسم على الزجاج لمـا لهُ من قيم جماليـة وتعبيرية في إثراء روح المعنى للفضاء ولكـن بصورة غير شاملة ضمن مكونـات التصميـم الداخلي فقـد اقتصرت استعمالاتـه على الشبابيك والأبـواب فقط. وان التقـدم والتطور حقق تقنية عالية ومتطورة في تكوين هذه القطع الفنية التي لها أهمية كبيرة في تجديـد شـكل الفضـاء الداخلي لما لها من تأثـير مباشر أو غير مباشـر على تحديد مسار شاغلـي الفضاء (المتلقي) أو أن يقاد نظر الاخر إلى نقطة معينة في هذا الفضاء، أو أن تؤدي بعض التغيـيرات في أبعاده. فتأثيرها البصري لذلك الشخص يحـدد سلوكهُ ويعطي لهُ ذلك الشعور بالفضاء. ويقدم لهُ أنطباعات مغايرة ترتبط بالجانب الحسي لذلك الفضاء.

إن ما تقدم من معطيات يمثل جانباً ضيقاً من مجالات الانتشار، إذ إن ندرة انتشار فن الرسم علـى الزجـاج في الفضاءات الداخليـة المعاصرة بما يلائـم منظومة المبنـى. أذ إن استعمال التكامـل التكنولوجـي على مستوى العمارة الداخلية لم ينل القـدر الكافي من الأهمية، وبذلك تحـددت المشكلـة البحثية بالحاجـة العلمية لتوضيح طبيعـة التكاملية في العمـارة الداخلية.

ويمكن ايجاز مشكلة البحث الحالي عبر التساؤل الاتي:
س/ هل تـؤدي البصريات في فن الرسم علـى الزجاج للفضاء الداخلـي الغرض المنشود في ايجـاد معاني ضمنية ترتبط بالرمـوز الوظيفية والتعبيرية للفضـاءات المذكورة ؟ فضلاً عن مـدى امكانيـة استعمال هذا النوع مـن الفنون في التكويـن الثلاثي الابعاد لمفـردات الفضاء الداخلي؟

أهميـة البحـث: وتأتي أهمية البحـث من خلال تخصص يهتم بالرسـم على الزجاج وفق اشتراطات التي تفرضها أسس الرسم ،مؤكدين جوانبها الإبداعية والجمالية والوظيفية على التي تدخل في مجال التصميم الداخلي إذ تضفي طابعاً إبداعيا رمزياً ضمن منظومة الفضاء الداخلي الذي لن يأتي إلا في ضوء منظومة المعنى.
وبذلـك تعمل على تطوير تقنية مهمة من تقنيات الفنـون التشكيلية وإنتاجها بكميات تستعمل في التصميـم الداخلـي للأبنية للوصـول إلى تصميم داخلي يخدم الإنسـان بما يوفر لهُ حياة أفضل وأجمل.

هدف البحث : يهدف البحث الحالي الى ما يأتي:
التوافق الجمالي وتوظيف الرسوم على الزجاج في الفضاء الداخلي.

حـدود البحث: تناول البحث طبيعة فن الرسم على الزجـاج وتقنياتهُ وامكانية توظيفهُ في الفضاءات الداخلية من الناحية الجمالية والرمزية التعبيرية.
يؤكـد البحث الرسوم المنفذة على الزجاج ،التي تشغل الفضـاءات الداخلية ضمن المؤسسات السكنية والترفيهية. في الشرق الأوسط وفي فرنسا وجنوب إفريقيا.
عرضـ نمـاذج لفضـاءات داخلية تحمل طابـع الحداثـة في التصميم. المصممـة للفترة بين ١٩٩٥-٢٠٠٥م.

تحديـد المصطلحـات: وردت مجموعة من المصطلحات الفنية في عنوان البحث، ولتاكيد المعنى المقصود في كل منها سوف يتم تناول تلك المصطلحات وبيان مضامينها المقصودة. وقد تم تبني التعاريف ادناه من قبل الباحث لتوافقها مع مضمون البحث الحالي. وكما ياتي :
الجمـال : صفة تلحظ في الأشياء وتبعث في النفس سروراً ورضي، والجمال من الصفات مما يتعلق بالرضا واللطف، وهو احد المفاهيم الثلاثة التي تنسب إليها أحكام القيم، اعني الجمال والحـق والخـير (١١، صـ ٤٠٧). وقـد تم تبني التعريف اعـلاه من قبل الباحـث لتوافقه مع مضمون البحث الحالي.
القيـم الجماليـة : هـي قيم ونمـاذج تقاس بهـا الإعمال الفنية مثـل العلاقات بـين الأشكال والانسجامات اللونية Authentic Values واتزان التكوين وغيرها (١٠، ص١٤).
وعرفهـا جـان موكارفسكي «على انها طاقة حيوية مستمـرة التجدد ؛ وبالرغم من انها ثابتة

فانها في علاقة تاريخية متغيرة بالنسق الانساني غير المتغير بصفة عامة». (٢٦، ص٨٠).
الرسـم: فـن توزيع اصباغ أو للون سائل على سطح مستـوي (قماش التصوير، أو لوحات ذات إطار أو جدار أو ورق) من أجل إيجاد الإحساس بالمسافة وبالحركة والملمس والشكل، أو تخيلهُ. وكذلـك الإحساس بالامتدادات الناتجة عن تكوينات هذه العناصر للتعبير عن القيم الذهنية والعاطفيـة والرمزيـة والدينية وعن قيـم ذاتية أخرى(١٥، ص١٤٩). وقـد تم تبني التعريف اعلاه من قبل الباحث لتوافقه مع مضمون البحث الحالي.
التصميـم الداخلي: تخطيط وتنظيم الفضـاءات الداخلية ضمن المكونات الداخلية للمبنى، وذلـك بإيجاد بيئات فيزياوية تلبـي الحاجات الأساسية من مأوى وحمايـة وتؤثر في فعاليات مستخدميهـا وإدراكهم لها فضلاً عما تترك من تأثـير في أمزجتهم وشخصياتهم .. ويهدف التصميم الداخلي إلى التحسين الوظيفي والاغناء الجمالي والتعزيز النفسي للفضاء الداخلي (٢٠، ص٤٦).
الفضـاء الداخلـي: يعرفه Ching بأنه " العنصر الأولي في لائحة المصمم الداخلي، يتشكل عـبر العلاقـة مابين العناصر الهندسية و كيفية إدراكنا لها، و يـرث الفضاء الداخلي سماته الجمالية و الحسية من العناصر الموجودة في حقله "(٢٠،ص١٠-١١).

المبحث الثاني / الإطار النظري

٢. نضرة تاريخية:
كان الزجـاج أحـد أقدم المـواد التي استخدمـه أجدادنا القدامـى، إذ استخدمـوا نوعاً من الزجـاج تكـوَن تلقائياً في الطبيعة،يسمى هذا النوع من الزجـاج «السيح أو الزجاج البركاني» (Obsidian)، (٢،صـ٦). ومن تطـورات تقنية الزجاج استعمال أنبـوب النفخ ،أذ استعمل لأول مـرة قبل حوالي (١٠٠٠) سنة ،(٢،صـ٦). ومنذ ذلك الوقت كان هناك تطور سريع في تقنيـة صناعة الزجاج الذي استعمل في بدايـة عهد الإمبراطورية الرومانية في الفن المعماري علـى شكل فسيفساء للجدران ونوافذ حمامات المنـازل، وان أقدم زجاج نافذة وجد في بومي (Bombey) وهـو عبـارة عن قطعة دائريـة من لوح زجاجي قطرها حـوالي (١٣سم) مثبتة علـى عتلة برونزية ،(٢،ص٧). وكان ذلك تعبيرا عن تكوين قيمه جمالية في الفضاء الداخلي عبر ذلك اللوح الزجاجي إلى إن أصبح لا يمكن الاستغناء عن الألواح الزجاجية في أي فضاء سواء كان عاماً أم خاصاً.
٢-١. مفهوم التصميم الداخلي:
التصميم الداخلي من التخصصات الحديثة التي ساعد في تحسين البيئة الداخلية للمباني العامـة والخاصة عبر تحديـد المشاكل التصميمية بأسلوب علمي هادف إلى تطوير أدائها بما يتـلاءم والبيئـة المحيطة بهـا وإلى التوفيق ما بين المتطلبـات الوظيفيـة والمتطلبات الجمالية (١٧، ص٧).
ونتيجـة للتغيـيرات الحاصلـة في الحياة العامـة فقد تبلـورت مفاهيم واتجاهـات جديدة في التصميـم الداخلـي وأصبح هـذا التخصص ذا ارتبـاط واضح بأشكال الحيـاة الاجتماعية

والاقتصاديـة والدينية والفكرية ، فكان هو الفن الذي يمكنه أن يبلغ مديات واسعة في إيصال الأفـكار والقيم الجماليـة والروحية عبر تنظيم العناصر والمفـردات المكّونة للفضاء الداخلي بنظـام من العلاقات التصميمية ذات المعاني ألقصديـه (٢١، ص١٣-١٦). وهنا يُلاحظ إن الأساسـ الأول في تحديد مهمة التصميـم الداخلي هو القيم الجماليـة والروحية التي تشكّل أحد الاتجاهات والمفاهيم الجديدة التي أنضجتها وبلورتها التغييرات التي حصلت في الحياة العامـة. اذ يؤكـد التصميم الداخلـي توفير بيئة داخلية تفـي باحتياجات الإنسـان الظاهرة منهـا والخفية ، لـذا ينبغي على المصمـم الداخلي إضفاء فكرة تعبيريـة وحس جمالي لتلبية الاحتياجات الروحية للإنسان ، ومن ثم العمل على تجسيد الفكرة عبرها (١٩، ص٣٨).

ويـرى الباحث إن التصميم الداخلي مهما اختلفت أساليـب التعبير عنه فهو بالنهاية تنظيم للمفردات والعناصر المكّونة للفضاء الداخلي على وفق محددات وظيفية وجمالية وتعبيرية من أجل توفير بيئة متكاملة داخلياً وتفي بالأغراض التي صُممت من أجلها.

٢-٢. نشاءهَ وتطور الرسم على الزجاج :

تختلف نظرة العلماء في تأويلهم للرسم ،إذ يعتقد علماء تاريخ الفن إن الرسم كان أداة للسحر يستهـدف قضايـا اقتصادية مباشـرة ويذهب إلى إن الرجـل يؤمن عند تجسيـده للحيوان إنما يكتسب بهذه الطريقة السيطرة عليه وهي وسيلة ناجحة لاصطياده لأجل الطعام (٨،ص ٢٢).

ويعتقـد علمـاء آخرون إن الرسم كان يستخدم في بعض الحـالات لطرد الشر (٢٤، ص ٣٨)، حيـث استخدم لإغراضـ دينية وعقائدية. ومن هنا تعددت أشـكال الرسوم الفنية الزخرفية وبدأت تتخذ عدة أصناف رئيسية (٢٢،ص٧٩) وهي:

١ - الموضوعات الآدمية.
٢ - الموضوعات الحيوانية.
٣ - الموضوعات النباتية.
٤. الموضوعات الزخرفية الهندسية .
٥. الموضوعات خطية الكتابية.

وسيلي توضيح لكل نوع من هذه المواضيع:

الموضوعـات الآدمية: استعملت هذه الموضوعات كحليه (زخارف ورسوم) وقد عالجها الفنان في اللوحـة الفنية ولكنه لم يقدمها علـى حالتها الطبيعية بـل اختزلهـا بشكل مقصـود وجملها فنيـا بمزيج زخرفي أخر.(٩،ص٦٨). إذ استعملت الأشكال الآدمية في الألواح الزجاجيـة المرسومـة لتوضيـح الأساطـير أو القصـص وكذلـك في الموضوعـات الدينية، شـكل (١) يوضح عمل فنـي صمم من قبـل (الفنانـة ابتسـام كبة) يوضح شكل ادمي (١٤،ص٦٨)



شكل (١) يمثل الموضوع الآدمي
للفنانة ابتسام كبة (١٤،ص٦٨)

الموضوعات الحيوانية:

وقد استعملت لإغراض جمالية ورمزية في تجسيد أشكال الحيوانات كالخيول والطيور والسباع وغيرهـا لإظهـار القـوة والجمال للعمـل الفني. لاحظ الشكلـين (٢ ، ٣) يوضحـان الأشكال الحيوانية التي نفذت على الألواح الزجاجية .



شكل (٢) يوضح موضوع زخرفي حيواني

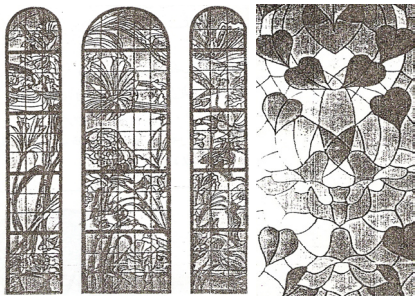


شكل (٢) يوضح موضوع زخرفي حيواني للفنانة ابتسام كبة(١٤،ص٦٨)

الموضوعات النباتية:

وكانـت هذه الموضوعات ترسم لكي تعطي الشعور بالحياة واستمراريتها عبر انعكاساتها التي تضفيها هذه الموضوعات المتمثلة بنمطين :

الأول امتداد الساق الملتوي المقحم لزخرفة أكثر اندفاعا من الأوراق والأشجار، الثاني لا توجد الزخـارف النباتية عادة عقيمـة بل تعطي اتجاهات ثابتة أما بحشرهـا مع الخطوط الكتابية وتتحـرك باتجاههـا أو بواسطة إقحامها بحركة حلزونية (٩،صـ٤٦). فضلا عن استمرارية الحيـاة فلها قيمـة فنية جمالية عاليـة في الإعمال الفنيـة. وان الشكل (٤) يوضـح الأشكال النباتية.(١٤، ص٦٩-٧١)



شكل (٤) يوضح الموضوعات النباتية :تصميم د. شامل كبة

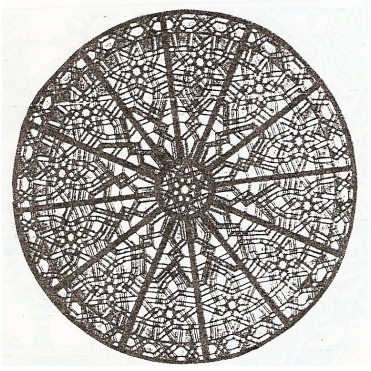
الموضوعات الزخرفية الهندسية:

وتشمل هذه الزخارف الهندسية :

الأشكال المستطيلة. الأشكال المربعة. الأشكال مقطع الماس.

الأشكال النجمية . الأشكال الشبكية .

وبإجراء عملية تغير بسيطة في التصميم الأساس لهذه الزخرفة المذكورة ممكن الحصول على ما لا نهاية من التشكيلات الزخرفية المختلفة ومن المنظومة نفسها (١٨ ،ص ١٩٥) . والشكل (٥) يوضح لوحة فنية من الزجاج الملون يمثل أنظمة مختلفة من الزخارف الهندسية. (١٤، ص٧١)



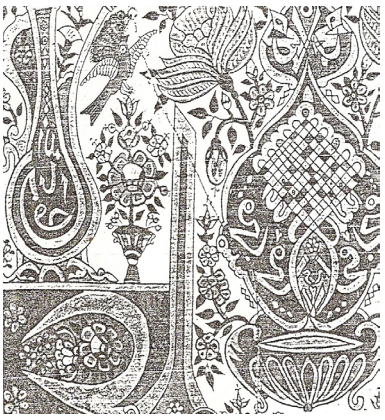
شكل (٥) يوضح لوحة فنية من الزجاج الملون تمثل أنظمة مختلفة للزخارف الهندسية

الموضوعات خطية الكتابية:

لقد استخدمها الفنان لطواعيتها ومرونتها وقابليتها للتشكيل الهندسي الزخرفي، فقد أوحت له باستخدام رؤوس الحروف، وسيقانها وأقواسها وخطوطها الرأسية والأفقية بعناصر زخرفية شتى في أنواع متعددة. وان هذه الزخارف التزينية لا تقتصر على زخرفة واحدة في الأعمال الفنية فحسب، وإنما أخذت أنماطا متعددة فمنها ما جمعت نوعين من الموضوعات أو أنواع عدة.

فلأجل كسر الملل الناتج من تكرار الوحدات الزخرفية ولأجل أبتكار التنوع،او تأكيد أجزاء معينة ضمن التصميم الزخرفي، أدخلت أشكال مختلفة ومواد مختلفة مع بعضها. (١٨ ،ص١٩٣) . فمثلا أدخلت الزخارف النباتية إلى جانب الزخارف الهندسية أو أدخلت الزخارف الآدمية على الحيوانية والنباتية وخطية أيضا، انظر شكل (٦) يوضح ذلك.

ومما تقدم يتبين لنا في كيفية تطوير صيغة البنائية للألواح الفنية المرسومة لتحقيق جمالية عالية وروحية أعلى في العمل الفني .



شكل (٦) زخارف وإشكال حيوانية وهندسية ونباتية وخطية نفذت على الزجاج. مؤرخة بسنة ١٨٨٨ موقع من قبل محمد الفيراني.
قياس ٤٤X٥٣ سم

٢-٣. تقنية الرسم على الزجاج ومجالاته:

هنالك تقنيات لعملية إنشاء الزجاج المرسوم المستخدم في أعمال التصميم الداخلي وهي:

الزجاج المعشق أو الفيترال (Vitrail)

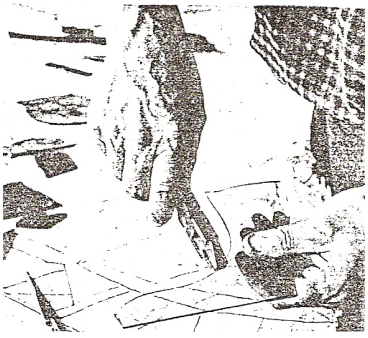
الزجاج المرسوم

وان هـذه التقنيات يمكن استعمالها للوصـول إلى القيمة الجمالية لتحقيق بيئة داخلية تضفي روح الرخاء وديمومة الارتقاء عبر منظومة تصميمية متكاملة.

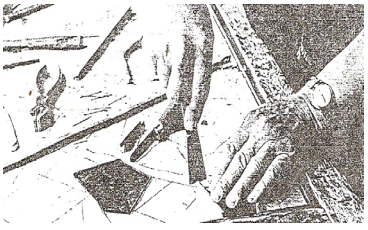
الزجاج المعشق أو الفيترال (Vitrail):

حيـث يعرف المهندس جـورج باسيل الزجاج المعشق (Vitrail) بأنـهُ قطعة زجاجية ملونة، يتصـل بعضها ببعضـ بواسطة خيوط مـن الرصاص لتؤلف مجتمعة نافـذة في هيئة ما. وان تصنيع الزجاج المعشق طريقة قديمة وتقليدية ومكلفة وغير عملية حيث تتطلب صيانةً دائمة، وتتـم فيها توزيـع قطع الزجاج داخـل فراغات قاعدة مـن الرصاص بحيـث يصعب التحكم بألـوان الرسومـات أو تنفيذ مساحات كبيرة من دون جسـور داعمة، وتأمين حماية لكل قطعة زجاج من الجانبين، فضلاً عن إن الرصاص لا يوفر عازلا تاما. (٢٥،ص ٣٦).

وان هذه الطريقة يستعمل فيها الزجاج الملون حسب رؤيـة الموقع الذي سيتم فيـه وضع هذه النافذة ثم رسم مخطـط على ورقة لما سيكـون عليه الزجاج بعـد عملـه (حسـب البيئـة أو مـا يـرآه مناسبا. (٢٣،صـ٣٢)، وبعـد تقطيـع الزجـاج بحسـب المخطـط المصمم باستعمـال أدوات القطع المعينة ويوضح الشـكلان (٨،٧) كيفية قطع الزجاج على ضوء المخطط المعد مسبقا قبل القطع.

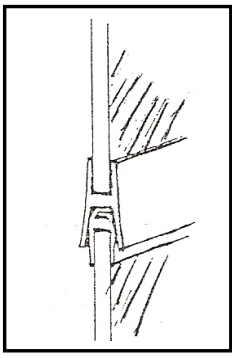


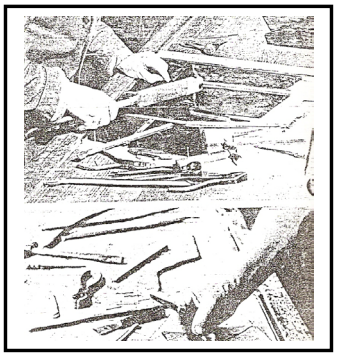
شكل (٧) يوضح كيفية تقطيع الزجاج وفق التصميم المعد على الورق.



شكل (٨) يوضح عملية التقطيع بادوات القطع.

وتصبـغ كل قطعـة زجـاج حسـب اللـون حسـب التصميـم ويوضـع اللـون على ظهـر الزجاج قبل أن يحـرق في أفـران خاصة، وبعد ذلـك يتم ربط قطعـة بقطعة أخرى من الزجـاج بواسطة شريط مـن الرصاص لربط كلا القطعتين كما في الشكلين (١٠،٩) الذي يوضحان كيفية ربط القطع الزجاجية (٢٣،ص٥٤). وبذلك يتم تصنيع الألواح الزجاجية المعشقة على نوافذ الأبنية .





شكل (10،9) يوضحان كيفية الربط ، وعملية ربط القطع الزجاجية .

الزجاج المرسوم:

وتتـم هذه التقنية برسم الأشكال المـراد تلوينها على الزجاج ،على ورقة تحدد فيها الحدود الخارجيـة بالرسـم المـراد تنفيذه. وبعـد ذلك يتم وضع اللـوح الزجاجي علـى ورقة ثم يلون الزجـاج باستعمال ألـوان خاصة بالرسم علـى الزجاج تكون ذات شفافيـة جيدة وتعمل على تلوين سطح الزجاج بطبقتين لونية لا تتأثر بالعوامل الجوية (١، ص٥٢).

٢-٤. مفهوم القيمة الجمالية والرمزية في الفضاءات الداخلية:

تنشـأ الحالـة الجماليـة في أي عمـل فني عبر انتقـال نشاط فني إلى ميـدان الوعي لدى الإنسـان،وان هـذه التجربة التي يقوم بهـا الإنسان هي تجربة جماليـة (التواصل بين الشيء الفنـي والمشاهـد) وهذا التواصـل لا يأتـي إلا إذا تهيأت الظـروف لحدوثه،وهـذه الظروف استعداد المشاهد وقابليته على تحسس وإدراك معالم ذلك الشيء أو التجربة التي تساعد على خلق حالة من المتعة الجمالية .(٧،ص ٢٠)

لذلـك نـرى أن الحالـة الجمالية تكمن في قيمـة العمل الفني المرسـوم أو في قيمة أداء هذا العمـل ضمن الموقع المحدد لهُ، فجماليـات الألواح الزجاجية تكمن قبل كل شيء بالعمل الفني المرسوم والموقع الذي وضعت فيه (الفضاء الداخلي).

إذ يحاول المشاهد استيعاب الشكل أولاً ثم تأتي الدلالات في اللوحة الزجاجية المرسومة، ويدرك المشاهد الشكل قبل أن يقوم بتحليل هذا الشكل ثم يدخل ضمن مضامين ذلك الشكل (١٦،ص ١٤١).فالعمـل الفني بوصفه بنية متكاملة ينطوي على عنصري الشكل والمضمون،والشكل هو ظاهرة العمل الفني للقطعة الزجاجية المرسومة وما يواجهنا فيه،كالسطح والخط واللون،وهو صياغـة شكلية التي اتبعها المصمـم للتعبير عن رؤية معينة،أما المضمـون فيشمل الإيحاءات والدلالات الرمزية التي يستشفها المشاهد عند مواجهته لذلك العمل.

يقـول (هيكل) حول الموضوع والعمل الفني(بان الموضوع هو مـا يعرضه الفنان، أما المضمون فهـو الطريقـة التي يعرض بهـا ذلك الفنان موضوعـه ونحن إذ نتحدث عـن طريقة فنان في

عرض موضوع ما فأننا نتحدث ضمنا عن "الشكل" عند ذلك الفنان، فالمقصود هنا الشكل في خيال الفنان،ومن اجل ذلك كان كل من المضمون والشكل شيئين من طبيعة مختلفة (١٣،ص ٢٠). أذ تنشأ علاقة بين الانسان وبين العناصر الجمالية في الطبيعة وبفعل ما تولده هذه العلاقة من اثر في الحالات النفسية والروحية، وبفعل توافق هذه الاشياء مع هذه الحالات اذ ان مفاهيم جوهر الحياه لايمكن التعبير عنه وعن جماليته الا بالرمز الذي توافق هذه الاشياء مع هذه الحالات، وتجسد هذه الرؤى والمفاهيم عبر التعبير عن القيم الرمزية للعناصر الجمالية في الفن(١٢، ص ٢٣).

وفي جميع الأحوال فان عنصري الشكل والمضمون في أي تصميم داخلي يشكلان وحدة التجربة الجمالية على الرغم من اختلاف وسائل التعبير التشكيلية المستعملة في الفضاء .

فجماليات الرسم على الزجاج كتعبيرات تبدو عبر العلاقات والتركيبات للخطوط والألوان مع الإبعاد المكانية الثلاثة (الفضاء).وهذا يتوافق مع ما ذكر عن العمل الفني بأنه مالك لجوانب ثلاثة: المادة،الشكل،التعبير(٤، ص٧٩).

٢-٥. تأثير تصاميم أشكال الألواح الزجاجية المرسومة بالفضاء وموجوداته:

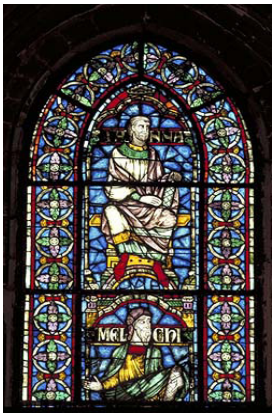
إن العملية الفكرية التي تحدث في دماغ الشخص الذي يشاهد التصاميم تشبه تلك التي تحدث في عقل المصمم ففي المرحلة الأولى يتم الإدراك للأشكال الرئيسة العامة ثم تبدأ إضافة التفاصيل في الذهن من مواده ويخلطها بهيكل واحد(٦، ص ٤٣). فمن المستحيل الحكم بان تصورا ما لشكل معين هو ذلك التصور الصحيح سواء تكونت لدى المشاهد انطباعات عنهُ، وان ذلك لا يعتمد على العمل الفني فقط ولكن على القابلية الحسية للمشاهد وعقليته وثقافته وبيئته كلها، كذلك الحال فان الحالة النفسية له عندما يرى العمل الفني تختلف تلك النظرة إليه باختلاف الحالة النفسية، لذلك فأننا غالبا ما نرى تلك الأعمال الفنية مولدة لنا صورة ذهنية التي إذا ما قارناها بمشاهدة أخرى للعمل نفسه نراها مختلفة في بعض الجوانب(٦،ص٣٦). وهذا ما ينطبق على أي تصاميم سواء كانت على الجدار أو الأرضية أو السقف إذ أنها تكون فوق مستوى النظر فقد يكون تأثيرها غير مباشر على المتلقي فهو يتحسس ويدرك الفضاء الداخلي أولا كهيئة عامة تعطيه الانطباع الاول كان يكون انطباعه عن أبعاد الفضاء أو جماليته أو طرازه الذي بالتأكيد قد اتسم به هذا التصميم مهما كانت درجة تأثيره.

وبصورة عامة التصميم الداخلي يتعامل مع عناصر التصميم في اختيارها وجمعها مع بعضها وترتيبها على نحو يساعد في تحقيق الجمالية والوظيفية(٢٠،ص ١٣٠).

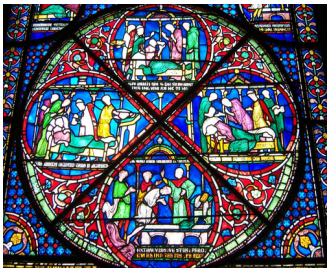
لابد إن نضع في الحسبان علاقة تصاميم أشكال الألواح الزجاجية المرسومة من عناصر وأجزاء مع بعضها من جهة وعلاقة الفضاء الداخلي بما يتميز من أبعاد وعناصر التصميم من جهة أخرى كونها علاقة يعتمد فيها كل من شكل الألواح الزجاجية، وشكل الفضاء الداخلي ككل في تحقيق منظومة متكاملة وبالشكل يتناسب مع تحقيق النسبة الجمالية ونعني هنا العلاقة البصرية .

وبشكل عام فان العلاقة بين أشكال الألواح الزجاجية المرسومة مع موجودات الفضاء وبكل ما تتصف من عناصر التصميم مثل الشكل، والهيئة، واللون، والملمس، وكمية الإضاءة، والموقع ، تعتمد على مقدار التضاد والانسجام فيما بينها من حيث تناسب مكوناتها. إذ من الممكن أن نستخدم التناسب كوسيلة تصميم لتحقيق الوحدة والانسجام (٣، ص١٩٤) ومن المهم أن نشير بان نسبة موقع و اشكال الألواح الزجاجية وحجمها تعتمد على أبعاد الفضاء وقطع الأثاث الأخرى،وهي علاقة توافقية.

ويتجسد ذلك عبر كنائس وكاتدرائيات في انكلترا وفرنسا في القرن الثاني عشر وبالتحديد كاتدرائية جارتزر و كنتري (٢١،ص ١٨). حيث كانت البراعة اليدوية المتشابهة في كليهما من حيث الإطار الحديدي ليسند الزجاج وكذلك البراعة في استخدام خليط من الأحجار الكبيرة والصغيرة للزجاج وبذلك أضفت قيمة جمالية على هذه الجدران حيث استعملوا القطع الكبيرة في الأماكن المهمة لزيادة من جمالية هذا المكان أما القطع الصغيرة في الأماكن الأقل أهمية، كما في الشكل (١١) يوضح القطع الكبيرة والقطع الصغيرة من الزجاج المعشق وبذلك فقد أعطيت اثر جمالي على النافذة الزجاجية برسوم ذات معتقدات دينية معبرة.



شكل (١٢) يوضح التأثير الجمالي والوظيفي لإشكال الألواح الزجاجية على الفضاء



شكل (١٢) يوضح القطع الصغيرة والكبير للزجاج الملون.

وكذلك نلاحظ في الشكل (١٢) هذه الألواح الزجاجية بإشكالها الملونة وما تحمله من قيم جمالية تضفيه على الفضاءات الداخلية عبر انعكاسات أشعة الضوء الخارجية وسقوطها إلى الداخل بنسب متباينة حسب كثافة وقيم اللون الذي تخترقه فتسبب سقوط أشكال من الألوان على الأرضية في الفضاء مما تظهر قيم جمالية مدركة بالإضافة لما لها من قيم وظيفية نفعية إذ وفر اتساع في الفضاء الداخلي وأدى إلى انفتاح في الفضاء على العكس في حالة كون الجدار لا يحتوي على هذه الألواح الزجاجية الملونة بتشكيلاتها المختلفة، فان الفضاء سيفقد القيمة الجمالية في تصميمه الداخلي وهذه الصفة هي مرتبطة بعملية المصمم الداخلي في كيفية تحقيق فاعلية القيم النفعية والقيم الرمزية الجمالية في الفضاءات الداخلية. كما انه من الصعب على المتذوق أن يفصل بين ما يراه شكلاً وبين ما يراه لوناً إذ

إن اللـون هو الجانب المظهري للشـكل وهو انعكاس لأشعة الضوء علـى الشكل الذي يراه المتذوق وانطباعها على شبكية العين حيث يترجم الباقي العقل إلى أشكال وتأثيرات معينة(٥، ص ٣٢). وان هـذه التأثـيرات قد تكون تعبيرية رمزيـة أو نفعية أو جمالية وان هـذه البنية التشكيلية لهذه الألواح في حين إن لم تكن موجودة فان هذا سيؤثر بصورة مباشرة على البنى الشكلية لموجودات الفضاء الداخلي.

ومما تقدم نجد أن هناك علاقة بين المنظومة الفكرية وبين آليات وأشكال التصميم التي يتبناها المصمـم الداخلي للتعبيرعـن تجسيد معين، إذ لا يمكـن إدراك وفهم الشـكل دون التعبير عنهُ، ضمن منظومة المعنى العامة التي يجسدها الفضاء.

إجراءات البحث

٣. منهجية البحث:

نظراً لطبيعة البحث فقد اتبع الباحث المنهج الوصفي التحليلي لوصف نماذج البحث، ومحللاً بذلك المعلومات المتوافرة للوصول إلى نتائج لتحقيق هدف البحث المطلوب.

٣-١. مجتمع البحث وعينته:

يتـم اختيـار مجتمـع البحث (البيئـات الداخلية الخاصة والعامة) ووصفـه. وفي حالة وجود تشابـه على مستوى المفردات التكوينية لمجتمع البحث جرى انتخاب عينة ممثلة للمجتمع الاصلي وبصورة قصدية لغرض التحليل وقد استبعدت الابنية التي تغلب على اسلوب تصميمها الوظيفي على اساس الوظيفة قبل الشكل، لابراز القيم الجمالية لتلك الالواح الزجاجية. إذ شمل مجتمع البحـث على دراسة نماذج قصديه تم انتخابها متمثلة بالفضـاءات الداخلية في الشرق الأوسط وفي فرنسا وجنوب إفريقيا، وتضمن المجتمع على ثلاث نماذج وكالاتي:

فضاء داخلي خاص لمنزل في لبنان ، بيروت.

فضاء داخلي عام لمطعم في فرنسا، باريس.

فضاء داخلي عام لصالة استقبال لفندق في جنوب إفريقيا .

٣-١-١. الأنموذج الأول/ فضاء داخلي خاص، منزل في لبنان، بيروت:

٣-١-١-١. الوصف:

صمـم هـذا الفضاء من قبـل المهندس (Joseph Khonry) في بيروت عـام ١٩٩٥. وان قياس الفضـاء الكلـي (٣٥م^2). امتاز هذا الفضاء بشكلـه المستطيل اذ وظف فيـه لوحتين من الزجاج المرسوم احداهما صممت ضمن أعمال التاثيث المتمثلة بالمكتبة الجدارية الممتدة إلى أعلى السقف والاخـرى على شباك صغير للفضاء، أما وضعية الجلسـة فقد اعطت مركزية في اسلوب التنظيم للمكتبة الوسطية كما موضح في الشكل المصور (١٣) الذي يجسد المشهد الداخلي لفضاء الجلوس. وأستعمل في تاثيث الفضاء خامة الخشب بالوان داكنة (قهوائي) منسجم مع لون التبني الموظف في فرش الارضية (الكاربت)، الذي بوصفه يعطي ادراك حسيا بالالفة للجلسة.

٣-١-١-٢. التحليل:

يظهر عبر أعمال الزجاج المنفذ من قبل المهندس (Joseph Khonry) في بيروت، شكل (١٣) ، وبتصميمهُ للألواح الزجاجية على مفردة الأثاث ألجداري التي بدورها تمثل عنصراً أساسياً في التصميم الداخلي للفضاء، عبر طابعها التزيني الخالص الممزوج بألوان الإضاءة التي تضفي تأثيرا جماليا على الفضاء، الذي بدوره قد اتسم بطابع الحداثة في تصميمهُ عبر التجريد والوضوح المستعمل في المفردات الهندسية الصريحة والمجردة لموظوعة العمل المرسوم في اللوحات الزجاجية المتمثلة بالدائرة والخطوط المتقاطعة والمتموجة، وبصياغة تكميلية حققت تناسبات فنية محتملة. اذ التكوين الشكلي المستعمل في تصميم اللوح الزجاجي المرسوم وما تضفيه من قيم جمالية بالاضافة الى تحقيق شفافية مطلوبة في الفضاء الداخلي تقود مدركاتنا الحسية للشعور بالمتعة والانفتاحية.

وعند تحليل مكونات الفضاء نلاحظ هنالك ترابط علائقي في تالف العناصر ومكونات الفضاء الداخلي نستشفهُ عبر النسق اللوني المنسجم من اللوحة الزجاجية مع الأرضية حيث نرى اللون الأخضر متكامل مع لون المفروشات في الأرضية فضلاً عن توظيفهُ المصمم بنسب معينة في اللوحة الزجاجية وبذلك حقق وحدة لونية متسقة مع التصميم الداخلي الكلي، وأيضا يمثل تصميم هذه ألوحة نقطة استقطاب بالنسبة للمكان لما تملكهُ من اثر حركي في تكوينها الشكلي المرسوم على هذه اللوحة الزجاجية وبدوره يحاكي المنظومة التصميمية في وضعية الجلسات مما يعطي ديناميكية وإثراء للفضاء والابتعاد عن الرتابة وكسر الملل، ونلاحظ وحدة التكامل والموضوع المتمثلة بلوحة الزجاجية الملونة على يسار الجلسة مما أدى إلى إعطاء تنوع وانسجام في الفضاء.

وبذلك حققت هذه الألواح الزجاجية ناحية جمالية في هذا التصميم إلى جانب ذلك حققت منفعة وظيفية وجمالية لما تحملهُ من قيم تعبيرية للفضاء.



شكل (١٣) يمثل مشهد داخلي لفضاء خاص منزل /غرفة جلوس عام ١٩٩٥م.

المصدر الصورة:

.Joseph Khonry:" Snob Al Hasna Art & Decoration:. Issue NO. 33/D10/ 1996

٣-١-٢. الأنموذج الثاني/ فضاء داخلي عام، مطعم جنة الفواكه في فرنسا:

٣-١-٢-١. الوصف:

صمم الفضاء الداخلي للمطعم من قبل المهندس الفرنسي فيليب ستارك عام ٢٠٠١م، وموقعه في باريس بمقياس كلي للفضاء (١٠٨م^2). امتاز هذا الفضاء بشكله المستطيل متسما بطابع الحداثة في التصميم ووظف لوحتين من الزجاج الملون كما موضح في الشكل (١٤) الذي يمثل مشهد داخلي لفضاء المطعم. إذ وظفت اللوحتان لتحملان طابعا خاصا تجسد ماهية الواقع المتخيل للجلسة اذ استعملت اضاءة غير مباشرة لابراز العمل الفني في داخل الالواح الزجاجية كما استعملت اضاءة صناعية نقطية وحجمية فوق وحدات الجلوس تترجم الاحساس بعمق الفضاء من خلال ما تستدعيه الوحات الفنية من شفافية تضفي جو المتعة والانفتاحية. اما الالوان المستعملة في المشهد الداخلي فقد اعتمدت نظرية الون الواحد بتدرجاته ابتداءً بالجدران والارضية بلون البني وانتهاءً بالسقف ومناضد الطعام باللون البني. وقد استعمل في تأثيث الفضاء خامة الخشب وبتصميم يعبر عن البساطة ومنسجمة مع الارضية والسقف.

٣-١-٢-٢. التحليل:

يجسد هذا الأنموذج تصميم داخلي لفضاء مطعم، شكل (١٤) المصمم من قبل المهندس الفرنسي فليليب ستارك، حيث يسعى لتحقيق فكرة تصميمية حيوية مثيرة عبر الشفافية المتحققة بتصميمه للواجهة الداخلية من الزجاج الملون وابتعاده عن الكتل الإنشائية الرتيبة المتمثلة بعنصر الجدار.

وبذلك كان تصميم المطعم عبر توظيف الزجاج الملون مبتعدا عن التصاميم الداخلية للمطاعم بمفاهيمها التقليدية وأكد ذلك عبر البيئة اللونية للألواح الزجاجية المعززة لمضمون التصميم ومعبراً عن دلالات تحمل معاني يفرضها الفضاء عبر هويته وهي (فضاء مطعم).

وناتج هذه الدلالات أيضا قد فرضت نفسها عبر التصميم هذه اللوحات وما يؤوله المعنى العام للفضاء ومحققة الغاية الجمالية والوظيفية، فقد أثارها المصمم عبر خاصية الجذب وشد الانتباه.

وعلى الرغم من تحقيق الوضوح عن طريق استعمال الزجاج الملون بتباينات للونية مختلفة، وهذا احد الأركان الأساسية التي تدعم تأسيس النظام التصميمي، عبر تكامل الموضوع التصميمي المتمثل بفضاء المطعم، فقد اتسم الفضاء بانطباع الالفة من خلال الإضاءة الخافتة والألوان الدافئة التي بدورها تعد عاملاً في إثراء روحية الفضاء من الناحية التعبيرية، وجاءت مكملة لمضمون اللوحة الزجاجية لتعمل جميع موجودات الفضاء الملموسة وغير الملموسة على تكوين منظومة متكاملة في هذا الفضاء.



شكل (١٤) يمثل مشهد داخلي لفضاء عام (مطعم جنة الفاكهة) في باريس عام ٢٠٠١م.
المصدر الصورة(٢٧):
http://pdf.lahamag.com/viewer.php?file=14.pdf&parent=pdf/20110323&id=548

٣-١-٣. الأنمـوذج الثالث/ فضاء داخلي عام، صالة استقبال فندق مدينة الشمس في جنوب إفريقيا:

٣-١-٣-١. الوصف :

يقـع الفضـاء في جنـوب افريقيا منطقة بوثيسوان وقد صمـم من قبل سول كيرزنر حيث. امتـاز البناء الانشائـي لصالة الانتظار بالشكل الدائري ذو قبـة سماوية مفتوحة مع الطبيعة بنوافـذ زجاجية مرسومة ملونة تسمح لضـوء الشمس بالدخول الى وسط القاعة التي تحملها اعمدة تم تغلفها انشائيا بالرخام الابيض لينسجم مع بقية محددات الفضاء الانشائية.

إن القيم الجمالية الرمزية للألواح الزجاجية المرسومة التي يجسدها تصميم هذا الفضاء الداخلـي تحمـل طابعا تراثيا إفريقيا، ففـي فضاء صالة الاستقبال يرتفـع حجر الرخام إلى قبـة مصنوعة من الزجاج الملون تصوّر غابة خيالية بألوان مضيئة، وأن تصميم الفندق مثير للإعجاب بتصاميم رائعة، وعند دخول إلى الصالة نجد أن الفخامة والأثاث المختار يتناسب مـع اللوحات الزجاجية التي تعكس تراث الإفريقي القديم ، ونجد أيضا عبر تسلسلٍ العناصر الإنشائيـة للفضـاء انتهـاءً بالقبة الزجاجية حيـث مثلت امتـدادا للفضاء بصريـا وبصورة ابعـد من حـدودِ الاحتواء الفيزيائي لتشـكل مشاهد مضافة لتعاشق الفضـاء والشكل وتوفير الحيويـة. فضلاً عـن ذلك فقد كان تصميم القبـة الزجاجية مع الفضـاء الداخلي يطرحان مفاهيم قياسية حيث تحدد في سماتها الشكل والوظيفة، ومفردات التصميم وعلاقتها بالبعد الإنساني، وطبيعة الاحتواء.

وعلـى الرغم من انشـاء مساحات واسعة للنوافذ المطلة على البيئـة الداخلية التي تم معالجة ارتفاعاتهـا النصبيـة بوضع وحدات مـن الزجاج الملـون الغرض منها كسـر الاحساس بهذا

الارتفاع لتحديد مستوى الانقياد البصري الى مسافات اعلى، اذ تعمق الاحساس بالاستمرارية . الا ان ذلـك الامـر ساعد في اثراء الفضاء لينسجم مع بقيـة مكملاته الداخلية من استعارة لعنصـر النخلة فضلاً عن الالوان المستعملة التي بوصفها تشترك في تجسيد بيئة داخلية تعبر عن طبيعة غابات جنوب افريقيا.

٣-١-٣-٢. التحليل:

إن استعمـال الزجـاج الملـون في القبة أعطـى حيوية وإثراء للفضاء مـن الناحية الجمالية والتعبيريـة الرمزية فضـلاً عن الناحية الوظيفية وهذا ما نـراه واضحاً في متغير الزمن عبر الإضاءة الصناعية ليلاً والطبيعية نهاراً، شكل (١٥).

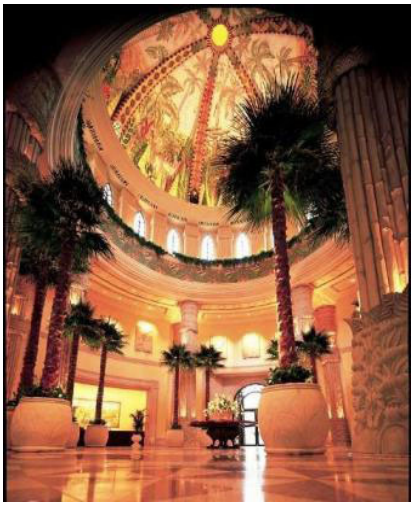
واعتمـد المصمـم في تصميمه للقبة الزجاجيـة الملونة بديلاً عن العنصـر الإنشائي المصمت مـن المرمر وهذا نمط لكسـر رتابة المكان، حيث إن الألوان والموضوعـات المرسومة في الألواح الزجاجيـة تعطـي شفافية للفضاء مـن ناحية المعالجـة البصرية ويبدو أكـثر اتساعاً، لكسر الجمود محققة جمالية تؤثر في الادراك بشكل ايجابي إثناء دخول.

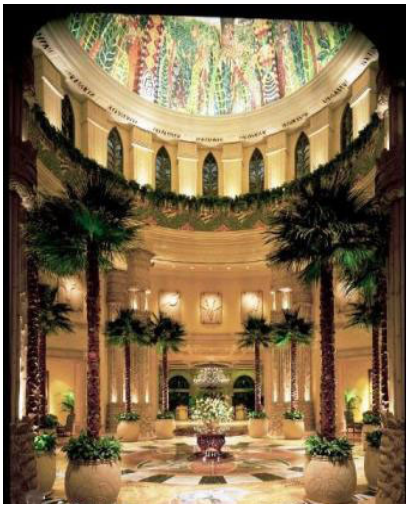
ونراهـا واضحـة عـبر الفكـرة الشمولية المتجسدة عـبر المعنى العام الذي يمليـه الفضاء، وتفاعلها مع دائرة الطبيعة ودائرة الشمس اليومية المتمثلة بمركز القبة وهذا نوع من المحاكاة لمتغير الضوء الطبيعي، حيث جاءت العناصر الداخلية المتمثلة بالرسومات والأعمدة والجدران والمنحوتـات وفكرة الاستعارة لتمثل منظومـة متكاملة تحاكي الطراز الإفريقي من أجواء بيئة داخلية رائعة.

واشارة الى الجانب التعبيري الذي تشمل عليه وظيفة الفضاء، كمحاكاة للطبيعة الافريقية، وبما ان الصالة تستوعب الاحداث والظواهر الفنية الافريقية وما أقترنت بها تلك الفترة من تغييرات وتطورات وتفاصيـل متنوعة ومتعددة في مجال الابتكارات والتقنيات الفنية، إذ تكاد مـن الصعوبة أن يتم حصرها بمكان واحد، فقـد ساعد التجريد في الرسوم الملونة الموضوعة في قبـة الصالـة المكونة للهيئـة المعتمدة في صياغة الفضـاء الداخلي من الوقـوف على ابعاد متساويـة من تلك الاتجاهات الفنية وتنوعاتها، وأكتفى المصمم بترك الاعمال الفنية تتحدث وتعبر عن ذاتها واساليبها الفنية.

وقد اسهمت الالوان المستعملة في القبة من إثارة إحساسات إرتباطية بعامل الزمن لما تمتلكهُ الوان الاوكـر والبني الداكن والاخضر من قوى فاعلة ترتبط بالمعاني الحضارية، فهي تحاكي لـون التراب والحجر. واضفت الانـارة الطبيعية على الفضاء،ارتباطاً بـين البيئتين الداخلية والخارجية، وكأن الاولى أمتداداً طبيعياً للثانية كنوع من المحاكاة للزمن.

وتم فصـل القاعـة الرئيسـة وعزلها تماما عـن البيئة لاسباب قصدية تتعلـق بشد الانتباه وتركيـز الذهن إلى الاعمال الفنية من غير تشويش او ارباك بصري. لذلك اقتصرت اضاءة الفضـاء على الانـارة الصناعية بصـورة غير مباشرة الموجهـة على الاعمـال الفنية لزيادة الفائـدة في عملية التلقي. وقـد ألتقى هذا الامر مع الوان الاعمـال الفنية المرسومة في فضاء القبة كالاخضر والبني.





شـكل (١٥) يمثل مشهد داخلي لفضاء عام (صالة استقبال فندق مدينة الشمس) في جنوب إفريقيا عام ٢٠٠٣م.
المصدر الصورة (٢٨): http://vb.arabseyes.com/t27323.html

المبحث الرابع / النتائج

٤. نتائج البحث:

في ضـوء كل مـا تقدم تم تحديد نتائـج البحث، وهي تستوضح رؤيـة تصميمية يتم عبرها إدراك القيم الجمالية الرمزية للألواح الزجاجية الملونة بما يعزز جزء من المنظومة الكلية في تصميم الداخلي، و كما يأتي :

١. تعطـي الالواح الزجاجية المرسومة قيماً جمالية وشعوراً بالسعة والشفافية والارتفاع كما هـو موضح في تصميـم شكل (١٥،ص١٦) فضـلاً عن بث الراحة النفسيـة وابعاد الملل والرتابة داخل الفضاء.
٢. إن معظـم الأشـكال المرسومـة للالـواح الزجاجيـة ذات أحساس باتجـاه حركي ضمن تكوينـات الشكلية للتصميم الداخلي مما أدى إلى ابتـكار تنوع في المشهد لموضوع العمل الفني المرسوم مع باقي مكونات التصميم الداخلي للفضاء.
٣. ان اختيـار الوان الالواح الزجاجية المرسومة ضمن خطة موضوعة من قبل المصمم التي تمثـل الخطـة اللونية (النظريـة اللونية) للفضـاء الداخلي مؤدية دوراً مهمـاً في النسق اللـوني التكاملي مع عناصر الفضاء الداخلي، فاختيـار الالوان خارج هذه الخطة يؤدي إلى ارباك في المنظومة اللونية للفضاء.

٤. إن العوامل التعبيرية والقيم الجمالية للشكل تشتركان في تحقيق قيم رمزية سواء على مستوى الفضاءات الداخلية أم على مستوى المفردات الشكلية للفضاء، إذ إن دلالات الأشكال في الرسومات الزجاجية الملونة الحديثة استمدت استعارات بنيتها الشكلية ضمن النظام التصميمي للفضاء، بما يعزز الترابط لمنظومة المعنى العام للفضاء، مما يؤدي إلى التفاعل مع مفردات التصميم معززاً الفكرة المحركة للتواصل بين المؤول (شاغل المكان) وبين التصميم الداخلي للفضاء.

٥. إن القيمة الجمالية لا تتحقق في التصميم الداخلي إلا بفعل عمليات الانسجام والتكرار والتناسب لعناصر التصاميم الداخلية، وهذه النظرة نجدها في نجاح خصوصية التصميم على المستوى الجمالي، أن الجمال لا يتحقق في التصميم كلياً ما لم تتحقق هذه العناصر، وبنظرة كلية للتصاميم الداخلية، نجد إن عمليات التوازن والانسجام لابد أن تتحقق بأي طريقة كانت من اجل تحقيق موضوعية التصميم المتكامل، وهذه النظرة مسبقة في التصميم حتى وان تحققت ذاتياً.

٦. إن الشمولية في العمل التصميمي المتكامل هي الأساس لتقيمهُ الجمالي الذي تبنى عليه تناول العمل كوحدة متماسكة الأجزاء المتجسدة في(كل) ويتم تناول الأجزاء داخل إطار يجمعها ويعطيها أهمية حين يبدأ بمحاولة فهم الأفكار الكلية المعتمدة على وحدة الحدث (الموضوع) وشموليته فقد تتشعب الأحداث وتتناقض ولكنها تتعاون لتحقيق الهدف الكلي للعمل التصميمي وهو التكاملية في وحدة الموضوع التصميمي .

٧. لا يمكن فهم الجمال إلا بفهم دور الإدراك في بلورة وبناء العمل الفني بوصف الادراك نشاطاً ابتكارياً وعملاً تصميمياً ليس نسخة مادية أو انعكاس لحرفة تقليدية، انهُ نتاج لفاعلية الخيال وفاعلية الخيال لا تعني نقل المعالم كما هي وإنما تعني إعادة التشكيل واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظواهر والجمع بين العناصر المتشابهة والمتضادة والتوافقية.

٨. إن الخصائص التي تحمل المفردات التصميم الداخلي تؤدي دوراً أساسيا في عملية الإدراك عبر التشكيل وإعادة الصياغة المبنية على الفراغ والكتلة في إعطاء احتماليات مختلفة لرؤية الموضوع، في مرونة الشكل المستخدم للزجاج الملون عن كتلة البنائية وما يمكن إن تولده من مساحات غير ثابتة، تمنح فرصة المشاركة أمام إدراك المتلقي للتفاعل في التصميم على المستوى الكلي للفضاء الداخلي.

٩. إن إمكانيات تكوين عمل تصميمي وتكوين واقع جمالي لدى المصمم الداخلي لا يأتي إلا بالتعامل مع المعطيات الحسية والمادية التي تجسد ما هو منظور عبر البنية التكاملية للعمارة الداخلية، وبدراسة البيئة الداخلية قبل أن يبدأ بصياغة الفكرة للأساليب الشكلية بغض النظر أن كان ذلك الفنان ينتمي إلى تلك البيئة أو لا، من اجل إضفاء جو التلاحم والترابط في القوى التعبيرية بين العمل الفني والتصميم الداخلي وبأسلوب يعبر عن الترابط الحقيقي بينهما.

المـــصادر : المصادر العربية:

١. البلداوي، محمد ثابت و أسيل عبد السلام :»تكنولوجيا الخامات واستخداماتها في التصميم الداخلي»، بغداد، العراق ،٢٠٠٣.
٢. بيرسون، أج.أر:»تكنولوجيا الزجاج»، ترجمة أمل فاضل سرمد، دار الرشيد للنشر ،بغداد،العراق،١٩٨٢.
٣. حسن، محمد حسن:»الأصول الجمالية للفن الحديث»، دار الفكر، القاهرة، ١٩٩٧.
٤. حكيم، راضي:»فلسفة الفن عند سوزان لانجر»، دار الشؤون الثقافية العامة وزارة الثقافة والإعلان، بغداد، ١٩٨٦.
٥. خالص، أمل صلاح عبد الرحمن:»العمل الفني التشكيلي بين التذوق الجمالي والنقد،تحليل نماذج من الفن العراقي المعاصر»، رسالة ماجستير كلية الفنون الجميلة-جامعة بغداد،العراق، ١٩٩٧.
٦. راسموسين، ستين أيلر:»الإحساس بالعمارة»، ترجمة رياض تبوني، الجامعة التكنولوجيا، مركز التعريب والنشر، بغداد ، العراق، ١٩٨٦.
٧. ريد، هربت:»معنى الفن»، ترجمة سامي خشبة، دار الشؤون الثقافية العامة،ط٢، بيروت، ١٩٨٦.
٨. ريد، هربت:»تربية الذوق الفني»، ترجمة يوسف ميخائيل اسعد، دار العلم، بيروت، ١٩٧٥.
٩. سهيل، منى عبد السلام:» علاقة الفن التشكيلي بالعمارة العربية الإسلامية»، كلية الهندسة المعمارية-جامعة بغداد، رسالة ماجستير، العراق، ١٩٨٨.
١٠. الشال، عبد الغني النبوي:»مصطلحات في الفن والتربية الفنية»، المملكة العربية السعودية، ١٩٨٤.
١١. صليبيا، جميل:»المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية»، دار الكتاب اللبناني، ج١، بيروت، ١٩٧٣.
١٢. العشاوي، راتب مزيد:»المعايشة الجمالية، دراسات فكرة جمالية تبادل العلاقات بين الانسان والاشياء والفن»،دار الينابيع، دمشق، ٢٠٠٤م.
١٣. فينتوري، ليونيللو:»كيف نفهم التصوير»، ترجمة محمد عزت مصطفى، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة،١٩٦٧.
١٤. كبه، شامل عبد الأمير:»اللون النظرية والتطبيق»، مطبعة الأديب البغدادي، العراق، ١٩٩٢.
١٥. مايرز، برنارد:»الفنون التشكيلية وكيف تذوقها»، ترجمة د. سعد المنصور وسعد القاضي، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ١٩٦٦.
١٦. هيكل :»الفن الرمزي»، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، ط٢، بيروت، ١٩٧٩.

المصادر الانكليزية:

17. Alexander, Mary Jean:»Designing Interior Environment», Harcourt brace Jovano vich,INC.,U.S.A., 1978.
18. Al-Kaissi, Saher M.:»The Influence of Natural and Cultural Environment on The Fabric of City», with special Reference to Iraq, She field, VOL. 1&2. 1967.
19. Ball, Victoria Kloss:»Architecture and Interior Design», John Wiley and Sons, INC., New York , 1980.
20. Ching, Francis D.K.:»Interior Design», Van No strand Reinhold Company, New York, 1987.
21. Danby, Elaine:»Interior Design», County Life Limited, London, 1963.
22. Fletcher, Sir Banister:»Ahostory of Architecture on The Comparative method», Robert Mclehose & Co. Ltd. Glasgow, 1963.
23. Lawren Ce Lee:»Stained Glass», Oxford University Press, New York, Toranto, 1967.
24. Santini, Loretta:»Vatican City», Painted in Italy, 1978.
25.Joseph Khonry:» Snob Al Hasna Art & Decoration:, Issue NO. 33/D10/ 1996.

مصادر الانترنيت:

26. http://www.ivsl.org
Journal: Alif: Journal of Comparative Poetics ISSN: 11108673 Year: 1983 Issue: 3 Pages : 71-81 Provider: JSTOR Publisher: American University in Cairo. Department of English .
27.http://pdf.lahamag.com/viewer.php?file=14.pdf&parent=pdf/20110323&id=548.
28. http://vb.arabseyes.com/t27323.html.

إشكالية توظيف صورة المرأة في المطبوع الإعلاني

د. خليف محمود خليف الجبوري

ملخص البحث:

احتلت صورة المرأة مكانة مهمة ومميزة في الفكر العربي، وإن الانحياز لهذا التراث العربي الأصيل في توظيف صورة المرأة في المطبوع الإعلاني يعطي الخصوصية العربية ذاتها في إبراز الكنوز الكامنة في أعماق التراث العربي ليميزها من غيرها دون التأثر بالخارج.

يهدف البحث إلى الكشف عن مدى توظيف صورة المرأة في المطبوع الإعلاني، وقد اقتصرت حدود البحث الزمانية والمكانية على الإصدارات من الملصقات التجارية المحلية لشركة Pele post وشركة زين للاتصالات وجريدة وسيط العراق للإعلانات التجارية للعام ٢٠٠٩ – ٢٠١٠ في محافظة نينوى - العراق.

وقد تضمن البحث أربعة فصول:

الفصل الأول: وفيه تم الحديث عن أهمية البحث وأهدافه وحدوده الزمانية والمكانية.

الفصل الثاني: وقد ضم الإطار النظري الذي تكون من ثلاثة مباحث:

المبحث الأول: مدخل إلى صناعة الصورة والبعد التعبيري في صورة المرأة وخصوصية توظيف صورة المرأة في المجتمع العربي، والبعد الوظيفي لها، والجمال التصميمي في الصورة.

أما المبحث الثاني: فتناول الصورة وعلاقتها بالمكونات التصميمية.

أما المبحث الثالث: فقد تناول الأسس التصميمية لتوظيف صورة المرأة في المطبوع الإعلاني.

وفي الفصل الثالث: عرضت إجراءات البحث.

أما الفصل الرابع: فقد ضمَّ ما تحقق من إجراءات بحثية وصولاً إلى الأهداف في ظل تحليل العينات المعتمدة، وجاءت النتائج التي كشفت عن الإفراط في التكوينات الكتابية العربية والأجنبية المؤدية إلى تبدد قدر واسع من الفضاء الإعلاني وضعف

The Problem of Employing The Image of Woman in The Advertising Publication

Abstract
The image of woman took an important and distinctive place in the Arab thought and deviation towards this Arab original heritage in employing the image of woman in the advertising publication gives the same Arab importance in revealing the treasures that are hidden in the Arab heritage making her distinguished than others without having an outer influence.
The study aims at showing the ranges of using the image of woman in the advertising publication; the spatiotemporal limits of the study are restricted to local commercial posters of Pale Post Company. Zain Company for Communication and The Iraqi Mediator Magazine for the Local Commercial Advertisement for the period of time 2009-2010 in Nineveh-Iraq.
The first chapter of the study dealt with definitions and terms concerning the study. The second included the theoretical frame which consisted of three sections; the first was an introduction to the industry of image. the expressive dimension of image. the specificity of using the image of woman in the Arab society. its functional dimension and the designing beauty in the woman's image. The second chapter dealt with the image and its relation with the correcting constituents. The third section dealt with the correcting basis of using woman's image in the advertising publication. The third chapter was a demonstration for the procedure of the study. As for the fourth chapter; it dealt with what have been achieved of the research procedures. then achieving the aims of the study through the analyzing the samples. The results showed on over exaggerating in the Arab and foreign writing constituents lead to wasting of the advertising space. weakness in its activity in evoking attractively and beauty enjoinment. and the beauty of the design of the image depends on the structure of each subject separately. And this structure is not founded on the beauty of form or even its content like any other artistic work generally; because the benefit of value performance is one of the constituents of the designing environment.

فاعليتهـا في إحداث الجاذبية والمتعة الجمالية، وإن جمـال الصورة في التصميم يتوقف على تركيـب أو بنيـة كل موضوع تصميمي على حدة، وإن هذه البنية لا تقـوم على جمال الشكل أو حتى مضمونه كشأن الأعمال الفنية عموماً، إذ إن القيمة الأدائية النفعية هي أحد أجزاء بيئة التصميم.

تعـد الصورة أحد أهم العناصر التيبوغرافية في المطبـوع الإعلاني إذ تعد الوسيلة والخطاب المباشـر والصـادق الموجـه إلى الشرائـح الاجتماعية بمستوياتهـا المختلفة كافة لمـا تتميز به مـن إثـارة وفهم واضح وحضـور متميز، ومثلت صورة المـرأة الاستخدام الأهـم من بين تلك الاستخدامـات التـي يحاول المصمـم الإعلاني من خلالهـا إيصال الفكرة، لمـا تتمتع به من مزايـا بصرية تكون مهمة عند المصمم، ومن خلال المسح الميداني الذي قام به الباحث لعدد مـن تصاميم الإعلانات التجاريـة، وبعد الاطلاع عليها لاحظ أن أكثرهـا يعتمد صورة المرأة في الفكـرة الإعلانية، لكنهـا افتقدت إلى إعادة النظر فيها من خـلال اختيار صورة تتفق مع ذلك الطرح فضلاً عـن دراسة أسس التصميم الإعلاني وعناصره، حيث تعد الصورة الأكثر مصداقية في التعبير عن موضوع المرأة بطريقة مباشرة.

- أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في إمكانية إسهامه في:

- تطوير الجوانب التطبيقية لدى العاملين في مجال التصميم الإعلاني.
- تطوير البعد الوظيفي والجمالي لدى مصممي الإعلانات التجارية.

- أهداف البحث:

يهدف البحث إلى: كشف مدى توظيف صورة المرأة في المطبوع الإعلاني.

- حدود البحث:

يتحدد البحث في الحدود الآتية:

الحد الموضوعي: توظيف صورة المرأة في المطبوع الإعلاني.

الحـد الزماني والمكاني: الإصدارات من الملصقـات التجارية المحلية (المطبوعات الإعلانية) لشركـة Pele Post وشركة زين للاتصالات وجريدة وسيط العراق للإعلانات التجارية للعام ٢٠٠٩ – ٢٠١٠ في محافظة نينوى – العراق.

- تحديد المصطلحات:

إشكالية: Problematic

مصطلح أطلقة الفيلسوف الماركسي (لويس التوسير Louis ،Althusser) (١٩١٨-١٩٩٠م).

ويعنـي مجموعـة من الأفكار العالقـة بأسئلة متشابكـة كل سؤال منها يقـود إلى سؤال جديد وهكذا دواليك، تختلف فيما بينها ولكنها تشكل وحدة فكرية أو نظرية تتيح للباحث أن يتناولها

بوصفها قضية مستقلة[١].

- التعريف الاجرائي للباحث

مجموعة: من التساؤلات تتضمن افكاراً متوالدة مختلفة أو متطابقة فيما بينها وليس بالضرورة في الإثبات ولكنها تشكل امتداداً على وفق نسق بنائي يؤدي إلى احداث وحدة تنظيمية تتفق او تختلف في تطبيقاتها على موضوع البحث.

توظيف: (من الوظيفة وهي الفائدة التي يحققها الشيء) [٢] و التوظيف هو: (استثمار نشاط من أجل تحقيق التكيف المطلوب لأداء معين بأكبر قدر من الاستفادة الممكنة) [٣].

ويرى الباحث ان التعريف السابق يمكن أن يفي بالغرض المتوخى مع توجه هذا البحث وكذلك يفي بالاعتماد عليه بوصفه تعريفاً إجرائيا له.

الفصل الثاني

المبحث الأول - الإطار النظري

مقدمة: مدخل إلى صناعة الصورة الإعلانية:

يخبرنا هوراس Horace في كتابه فن الشعر بقوله: "إن الفكر أبطأ في استجابته عن طريق السمع منه عن طريق البصر"[٤].

وإن صور الأشخاص تجذب الانتباه أكثر مما تجذبهم الأشياء الأخرى، والصور الملونة تجذب الانتباه أكثر من الصور بلون واحد، ولذلك فإن حصيلة الإعلان الملون أكثر من حصيلة الإعلان الأسود والأبيض.

وفي هذا السياق وجد منتجو الإعلانات في المرأة الوسيلة المناسبة والملائمة لترويج بضائعهم ومنتجاتهم المختلفة، لاسيما ونحن نعيش اليوم في عصر الصورة التي تحيط بنا في كل مكان وفي كل زمان، وكأن ثمة صراعاً بين ثقافة الكلمة وثقافة الصورة، ويبدو أن قصب السبق في هذا الصراع سيكون في نهاية المطاف للصورة التي ستحل محل الكلمة في ثقافة القرن الحادي والعشرين.

إن للصورة امتيازات خاصة تميزها عن الكلمات والرسوم وكفاءتها العالية في التأويل والتوصيل وذلك لقربها من الواقع، مما يجعلها أكثر قدرة على الجذب والفهم وتوصيل الرسالة الإعلانية، فضلاً عن التذكير بالأشياء لسهولة حفظها بالذاكرة كونها تلتقط دفعة واحدة.إذ إن الصورة اليوم أداة معرفة ووسيلة لإدراك المعطيات، فهي معرفة تمتلك اليوم أدواتها الخاصة للوصول، وتختلف تلك المعرفة عن معضلاتها المتعلقة بأدوات الوصول إلى الآخر والوصول (لي ... ولك ... وللآخرين)، صارت الصورة أداة عقلنة وتشكيل قصدي لرؤانا نحن وأفكارنا.

---

١) محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة العالمية للنشر، لونجمان، ط١، القاهرة، ١٩٩٦، ص٧٩.

٢) عيد كمال، فلسفة الأدب والفن، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٧٨.

٣) شذى فرج عبو، توظيف موجهات الموجات الضوئية في تصميم وحدة إضاءة، اطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ١٩٩٧، ص٥٧.

4 Horace. Satiresm. Epistles and Ars poeticam. H. Rush ton. faircloughm. Loeb Classical. Library. 1947. p. 361.

إذاً فإن الصورة أكثر من الكلمة اقتراباً من الرغبات الدفينة للإنسان، وأهمها الرغبة الميتافيزيقية في الخلود ومقارنة الموت. فإن كانت الصورة كما عرفتها القرون السابقة تشتغل لمبدأ التناظر والمرجعية، من غير أن نفقد التباسها، فإن الصورة في الوقت الحالي أي في زمن الشاشة والعولمة والصور الرقمية قد بدأت تشتغل وفق مبدأ جديد هو مبدأ اللذة [٥].

وهذا لا يعني أن الصورة قد غيرت من طبيعتها والتباسها وتلبيسها، ولكن الأمر يتعلق فقط بإذكاء لقوتها وفتنتها.

إن عالم الصور الحالي يحول الكائنات إلى ذريعة، أي إلى مجرد علامات يتم تأليفها وتوليفها تبعاً لمنطق الحجب والكشف، وتبعاً للعبة كبرى هي الاستمتاع بالصورة والتلذذ بحضورها، بحيث أن كل شيء يخضع لمنطق الحضور، وتتحول الصورة إلى حجاب لواقع تدعي أنها المعبرة الحقيقية عنه.

- البعد التعبيري في صورة المرأة:

تعد صورة المرأة في المطبوع الإعلاني هي الوسيط الحاصل بالرموز والدلالات والأنساق والمعاني، وهي في ثباتها تحمل جزئية مكانية، بمعنى أنها مفردة في سياق النتائج وكأنها كلمة في سياقات الجمل التي تفصح عن طبيعة المكان، وبذلك فالصورة أداة كشف عن المكان وهي مرحلة متقدمة على السياقات المرئية المحسوسة، فالصورة الإعلانية ارتقاء بالمكان المرئي إلى المكان الفني، أي انتقال ما هو يومي مألوف ومعاش إلى ما هو منظم ومتوازن ومنسق بالاستناد إلى العلاقات الإنشائية أولاً، ثم إلى الوسائل والأدوات التعبيرية[٦].

إنها تشكل تركيبة العمل التصميمي في الإعلان التجاري الذي يتضمن بنية بلاغية كامنة أو معلنة، إذ تقدم نفسها في نمطين دلاليين أساسين هما:

١. الدلالة الظاهرة أو التقدمية.
٢. الدلالات الخفية التي تستثير إما المعطيات المرئية والثقافية المشتركة، وإما الذكاء التأويلي والبصري للمتلقي[٧].

إن لصورة المرأة في المطبوع الإعلاني مداخلها ومخارجها. لها أنماط للوجود وأنماط للتدليل إنها نص وكل النصوص تتمدد باعتبارها تنظيماً خاصاً لوحدات دلالية متجلية من خلال أشياء أو أنماط سلوكية أو كائنات في أوضاع متنوعة، إن التفاعل بين هذه العناصر وأشكال حضورها في الفضاء والزمان يحدد العوالم الدلالية التي تعبر عنها الصورة، ولا يمكن أن تتحول إلى نص إلا من خلال عملية انتقاء مزدوجة للعناصر التي يجب أن تظهر والتي يجب أن تختفي، أي انتقاء ما يسهم في تكوين النص.

وانتقاء ما يحضر في نص الصورة من خلال غيابه «كل شيء يدرك في ذاته وفي علاقته بما

---

٥) يجيس، دوبريه، حياة الصورة وقوتها، ت: فريد الزاهي، أفريقيا الشرق، ٢٠٠٠، ص ٢٤١ .

٦) طاهر عبد مسلم، عبقرية الصورة والمكان، التعبير، التأويل، النقد، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠٠٢، ص ٩٨.

٧) سعيد بنكراد، مجلة علامات، العدد ٩، مراكش المغرب، ١٩٩٨، ص ١١ .

يتطابق أو يتناقض معه»[٨] .

ومـا دامت الصورة هي بالتحديـد وليدة إدراك بصري، فإن تمثيـل الأشياء داخلها يعود إلى تحويـل أنطولوجي لماهيات مادية وتقديمها على شـكل علامات بوصفها عناصر ضمن أنساق سيميائية يعد الإدراك البصري نفسه بؤرة تحليلها[٩] .

خصوصية توظيف صورة المرأة في المجتمع العربي:

احتلـت صورة المـرأة مكانة متميزة ومهمـة في الفكر العربي والإسلامي حيـث منحها حقوقاً جديدة ودلالات لم تحصل عليها من قَبل، وأكد على سماتها وخصائصها، وكان آخر ما أوصى به الرسول (ص) هو النساء إذ قال عليه الصلاة والسلام: (استوصوا بالنساء خيراً)[١٠].

إذ حملـت المـرأة العربية صورة جميلة عبرت فيها عن الشجاعـة والكرم والوفاء وشاركت مع الرجـل في نشر الديـن الإسلامي للفـوز بالأجر والرضـا، وساهمت بالجهـاد، وكانت تداوي الجرحى، وتروي ظمأ المقاتلين، ومنهنَّ (خولة بنت الأزور، وأم عطية) وكان لها دور في تحفيز المقاتلين والمساهمة معهم في القتال، ومن بين النساء اللواتي اشتهرنّ بالأدب (الخنساء) التي كانت من أبرز شاعرات عصرها آنذاك إذ ذكرها رواة الشعر واعترفوا بها فدلت بذلك على الجرأة الأدبية والبلاغة فكانت تستحق أن تكون لها صورة جميلة ومعبرة[١١] .

ظهـرت صورة المرأة في فترات لاحقة لظهور الإسـلام بتصاوير ذوات دلالات في بعض أقسام البيت التي لا يستطيع أحد الوصول إليها عدا صاحب المكان، لذا يمكن تحديد عصر الخلفاء بدايـة لظهـور الأعمال الفنية التي صورت المخلوقات والكائنـات الحية، وصورة المرأة هي من جملة الكائنات الحية.

كان للفنـون مكانـة مهمة لـدى الحكام بوصفها تـدل على انجازاتهـم وتساهم في تمجيدهم وتخليد أسمائهم وتوثق نظرتهم في مختلف جوانب الحياة[١٢] .

وفي مدرسـة بغداد للتصويـر ظهرت صور كثيرة للمـرأة شملت نشاطاتهـا في جوانب الحياة المتعـددة في رسومـات الواسطي، إذ قـام بتصوير المرأة في مقامـات الحريري مجسداً بذلك دورها في المجتمع[١٣].

وقـد مثلت العادات والتقاليد التـي عرفت بها المرأة العربية، وصُّـورت وهي تدل على السلطة والنفـوذ والـثروة في رسوم الأميرة التي تحيط بهـا حاشيتها، وجُسَّدت وهـي تدل على العمل والمثابـرة عندما صـورت وهي تغزل أمام دولاب الغزل، وكانت تـدل على الكرم الذي هو أحد العادات العربية عندما تقوم بواجب الضيافة لمن يزورها.

وصورها الواسطي وهي تدل على الانبعاث والولادة والخصب في صورة المرأة ساعة الولادة.

ممـا تقـدم يمكن القول إن الفـن العربي الإسلامـي لم يكن مجرد مرآة تعكـس الحضارة أو

٨) إيـاد حسـين عبـد الله، فن التصميـم، الفلسفة – النظريـة – التطبيق، ج ١، دائرة الثقافـة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٨، ص ٢٠٧.

٩) المصدر السابق نفسه، ص ٢٠٨.

١٠) الكبيسي، عبد الحافظ، ويسألونك عن المرأة، مطابع فنيان، بغداد، ط ١، ١٩٨٥، ص ٦٢ .

١١) جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، دار مكتبة الحياة، بيروت، د. ت، ص ١٤٤ .

١٢) ايتغهـاوزن، ريتشـارد، فـن التصويـر عند العـرب، ت: د. عيسى سلمـان وسليم طه التكريتـي، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد، ١٩٧٤، ص ١٤ .

١٣) النعيمي، ناهدة عبد الفتاح، المرأة في رسوم الواسطي، مطبعة تايمس، بغداد، ١٩٧٢، ص ٢٨ .

صورة للإسلام الذي ظهر في تلك الفترة فقط، وإنما كان ذا طبيعة رمزية اجتمعت فيه أفكار ومفاهيم ودلالات بوصفه جملة معان عديدة ويتميز بقيم ومبادئ[١٤] .

إن الانحياز لهذا التراث العربي الأصيل في توظيف صورة المرأة في المطبوع الإعلاني يعطي الخصوصية للشخصية العربية ذاتها في إبراز الكنوز الكامنة في أعماق التراث العربي، ويميزها من غيرها دون التأثر بالخارج، مما يعزز صلتنا بحضارتنا العربية التي تحمل خصوصيتها أو هويتها بكل معطياتها الحضارية التي ما تزال تأثيراتها في العديد من الحضارات بما فيها الحضارة الأوروبية المعاصرة.

إن التراث أصبح مصدر إلهام للأجيال المتعاقبة، وإن القيم والقواعد الكلاسيكية أصبحت أساساً للفلسفة[١٥] . وإن الفنان لا يمكنه فهم الماضي كما ينبغي إلا في ما ينتجه الحاضر، وهذا ما أكده (اليوت) (Aleut) بقوله: «إن الحاضر الواعي ما هو إلا وعي الماضي بطريقة تفوق إلى حد ما وعي الماضي لذاته»[١٦] .

- البعد الوظيفي في توظيف صورة المرأة:

إن مفهوم الوظيفة في صورة المرأة في المطبوع الإعلاني يؤكد وحدة الشكل والموضوع على نحو تتحول فيه مجموع الأجزاء وصفاتها المظهرية إلى نسق وترابط يؤدي كل جزء منها وظيفة محددة، تؤسس وفقاً لها المخططات الأساسية للتنظيم البنائي للفكرة التصميمية، تبعاً لمستوى الأداء الذي يؤديه كل جزء من الناتج التصميمي، إذ لا تكمن وظيفة الرسالة الإعلانية في تصميم صورة المرأة لإيصال المعنى فحسب، بل في القيمة التي تحملها في ذاتها، بما تحققه من تأثير فاعل من انطباعات مرئية تؤثر في المستهلك حسياً ونفسياً[١٧] .

ذلك أن الوعي بوظيفة الفكرة يعد جزءاً من إدراكنا، «فالقيمة الجمالية تزداد عندما يكون المظهر الكامل للشكل، لونه، قيمته، اتجاهه ... سبباً في منفعته» [١٨] .

انطلاقاً من كل هذه المعطيات تتحول الرسالة الإعلانية إلى أسطورة بمفهوم بارث Barthes في تجليات وأشكال جديدة علماً بأن الوظيفة الأساسية للأسطورة هي ترسيخ لأنماط نموذجية للاستهلاك الثقافي والاقتصادي للإنسان المعاصر، في مجتمع الاستهلاك والمنافسة التجارية[١٩] . وإذا تأملنا مجموعة من الإرساليات الإعلانية وجدنا أنها توظف صورة المرأة توظيفاً متنوعاً ومختلفاً باختلاف المنتج، واختلاف الرؤى والقيم المراد تكريسها أو إحداثها.

يستدل الباحث من ذلك على أن توظيف صورة المرأة في المطبوع الإعلاني لا يتوقف عند حدود وتوصيل المعلومة من طرف لآخر فحسب، بل يحقق الأهداف الاتصالية الدلالية والتعبيرية الجمالية فضلاً عن إضفاء الهوية والخصوصية للتعريف بها من خلال وحداتها الشكلية الدالة التي يسعى المصمم إلى وحدة تنظيم أدائها.

١٤) ايتنغهاوزن، ريتشارد، مصدر سابق، ص ١٨٦ .

١٥) صبري محمود، الفن والإنسان، دراسة في شكل جديد من الفن: واقعية الكم، ١٩٨٠، ص ١١٠ .

١٦) العلاق، علي جعفر، الشاعر العربي، حداثة الرؤيا، مجلة الآداب، العدد ١٠، بيروت – لبنان، ١٩٨٧، ص ٤٧ .

١٧) جيرو، بيير، علم الإشارة السيميولوجيا، ت: منذر عياش، دار طلاس للدراسات والترجمة، سوريا، ١٩٩٢، ص ١١٥ .

١٨) ستولنتيز، جيروم، النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، ت: فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ٢، ١٩٨١، ص ٦٠ – ٦١ .

19) M. Eliade. Le Sacré at. el.. Profane. Coll.. Idées. éd. Gallimard. 1965. p. 85.

- الجمال التصميمي في الصورة:

لا شـك أن الحاجة إلى إدراك الجمـال في تصميم الصورة يمثل ركناً مهماً في الدعم الحسي الموجـه نحو المتلقـي، لإدراك فكرة التصميم وبلوغـه التوافق بين استحضاراتـه السابقة بما تعكسـه هذه المثـيرات المرئية من صور وأشـكال على مدركاته الآنيـة في التلقي، وبما تفرضه هـذه التصاميم من تميز بين هذه المثـيرات المرئية من جاذبية تسهم في لفت الانتباه وتحقيق المتعـة والراحة البصرية. إذ يسعى المصمم إلى تدعيم مهاراته وخياله في تحقيق مستوى من التكامل للأداء الوظيفي والجمالي وتوافق خبرته المعروفة والتجريبية مع الآخرين[٢٠].

وقـد لاحظ هيـوم (Hom) أن الجمال في انتظـام الأجزاء وتفاعلها علـى نحو يجعل الجميل يبعـث الفـرح والسرور في نفـس المتلقي، وأن اللـذة والألم لا يصحبان بصـورة لازمة الجمال والقبح وحسب، بل إنهما يؤلفان ذات الجمال والقبح[٢١].

إن القـدرة علـى الاستمتاع بالأعمال الفنيـة عموما تعتمد على مقدار الخـبرة الجمالية التي يمتلكهـا الإنسـان، وهذه الخـبرة ذات علاقة مباشـرة بالبيئة التـي يعيشها وبـكل مكوناتها الاجتماعية والاقتصادية والفكرية والمناخية والدينية[٢٢].

إن جمـال الصـورة في التصميم يتوقـف على تركيب أو بنية كل موضـوع تصميمي على حدة، وضـرورة توافـر عنصـري البناء والتنظيـم في هذا الشـكل أو ذاك، علماً أن بنيـة التصميم بوصفهـا عمـلاً إبداعياً لا تقوم علـى جمال الشكل، أو حتـى مضمونه كشـأن الأعمال الفنية عموماً، إذ إن القيمة الأدائية النفعية هي أحد أجزاء بيئة التصميم التي تتخذ علاقات مهمة مع تركيبة وبنيتها وتنظيمها عناصره، ولا يمكن فصل القيمة التنظيمية عن القيمة النفعية.

يؤكد بل كلايف (Bell Klaif) أن: (تنظيم وتجميع الأشكال وفق قوانين وأسس تنظيمية معينة مـن شأنها أن تحرك مشاعرنا فعلاً بطريقة معينة) [٢٣]. فالمصمم يعمل على تنظيم وحداته وبنائهـا بترتيب معين لإيجاد حالة مـن التحفيز البصري للانتقال وإدراك ما أثارته في ذهنه للاستدلال على مضمون الرسالة الاتصالية.

المبحث الثاني

المكونات التصميمية في المطبوع الاعلاني:

إن البحث في موضوع الإعلان شيق وشائك في الوقت نفسه، شَّيق لأنه يُمَكن صاحبه من معرفة عميقة بمقومات لون تعبيري جماهيري مافتئت أهميته تزداد يوماً بعد يوم، وشائك لأنه مجال واسـع تتوزعه مجموعة كبيرة من الحقـول والوسائط المعرفية المختلفـة (نفسية، اجتماعية، ثقافية، حضارية) مما يجعل البحث فيه دون غيره يتميز ببناء محكم خاص، تتضافر مختلف

---

٢٠) السعيـدي، لمـى أسعـد، التنظيمات الشكليـة في تصميم البطاقات الإعلانيـة لمنتجـات وزارة الصناعة والمعادن وإمكانية تطويرها، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ٢٠٠٣، ص ٢٧ .

٢١) بنديتو كروتشه، علم الجمال، عربه نزيه الحكيم، ومراجعة بديع الكسم، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، المطبعة الهاشمية، دمشق، ١٩٦٣، ص ٢٧١ .

٢٢) إياد حسين عبد الله، فن التصميم، الفلسفة، النظرية، التطبيق، ج٣، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٨، ص ١٣٧ .

٢٣) بل،كلايف،الفن،ت:عادل مصطفى،دار النهضة العربية،لبنان، بيروت، ط١،٢٠٠١، ص ٤١ .

مكوناته التعبيرية التي هي فعالة لتمرير رسالته[٢٤] .

والتـي تشكل صورة المـرأة فيها مفهوماً ومجالاً تلتقي فيه اللغة والجسـم والنفسي والعضوي، والذهني. إنها تقع في الحد الفاصل والرابط بين المرئي واللامرئي، وبين المعقول والمحسوس. فهـي تمثيل مباشـر بيد أنه بالإمـكان البحث عن «بنيـة» ممكنة للصورة مـن حيث وظيفتها وموقعها وعلاقتها بالمكونات التصميمية في المطبوع الإعلاني.

١. العنـوان:

وهـو الجزء الرئيس الذي يلفـظ في المطبوع الإعلاني، فهو يمثل الهويـة للسلعة يسهل إدراكه والرجـوع إليه، بما يحققه لعملية الاتصال مع المستهلـك والرسوخ في ذاكرته لارتباطه بسلعة ما.

كمـا يمكن أن تقـترن العناوين المرّوج لها في توظيف صورة المـرأة في المطبوع الإعلاني بهدف إضفـاء الطابع الجمالي وتوفـير عنصر التطابق بين الشكل والمضمـون لتثبيتها ورسوخها في ذاكـرة المستهلك، وأن يكون موجـزاً واضحاً لتمكين المتلقي من استيعابه والتقاطه بسرعة. إذ يهدف العنـوان إلى إعلام المتلقي بمحتويات الرسالة في المطبوع الإعلاني وجذب انتباهه إلى الإطلاع على هذه المحتويات.

٢. الصـور:

تعـد صورة المرأة إحـدى الوحدات المؤثرة عند توظيفها في المطبـوع الإعلاني، بوصفها وسيلة اتصـال مرئية تؤدي إلى وصف العنوان وتفسيره ، وتمثـل شكلاً تمثيلياً يحقق دلالة رمزية في المطبـوع الإعلاني، فضلا عن إنها تعد بؤرة للجـذب البصري ومدخلاً في الإعلان، إذ تجذب العين إليها مباشرة، ومن ثم تنتقل إلى العنوان ومنه إلى بقية الوحدات الأخرى[٢٥] .

ولصورة المرأة أهمية في المطبوع الإعلاني من خلال تحقيقها:

أ – إضفـاء عنصر الواقعية عن طريق التأكيد على صفات السلعة وخصائصها واقناع المتلقي بصحة المعلومات بعيدا عن المغالاة والمبالغة.

ب– التعبير عن فكرة الإعلان بسرعة وكفاية.

جـ التمكن من جذب الانتبـاه والقدرة على اثارة الاهتمام، بسبـب عنصر التشويق والإغراء لمشاهد هذه الصور، لأن الصورة الجميلة تؤدي دور المغناطيس الذي يجذب الأفراد.

د– إحـداث درجة عالية من التذكر والتصور والاستجابة لدى المتلقي عن طريق ربط الصورة المعروضة في الإعلان بالسلعة المعلن عنها[٢٦] .

٣. العلامـة التجاريـة Trade Mark :

تأتـي العلامـة التجاريـة بوصفهـا وحدة كلية كثـيراً ما نجدهـا في المطبوع الإعـلاني بعدما

٢٤) عبـد العـالي بوطيب، آليات الخطاب الإشهـاري، الصورة الثابتة نموذجاً، مجلة علامـات، العدد ١٨، مكناس، المغرب، ١٩٩٧، ص ١١٧ .

٢٥) الوحيشي، كمال عبد الباسط، أسس الإخراج الصحفي، منشورات جامعة قار يونس، بنغازي، ليبيا، ط١، ١٩٩٩، ص ٢٧٢ .

٢٦) محمـد جودت ناصر، الدعاية والإعلان والعلاقات العامة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، ١٩٩٨، ص ١٢٦–١٢٧.

أخـذت صورة المرأة تحتل الفضاء الإعلاني بكامله، وتشكل العلامة التجارية وهي إحدى أربع مراحل مهمـة في العملية التصميمية للإعلان، هي الفكـرة، والتكوين، والأسس التصميمية، والوظيفة[٢٧].

حيـث تعمل الشـركات لاختيار الشعـار أو التشكيـلات الأيقونية لتميز سلعهـا والتأكيد عليها لرسوخهـا في ذاكـرة المستهلك، مـن خلال دراسة الوحـدات والرموز التكوينيـة المتوافقة مع أهـداف الفكـرة لتعريف الشركة خلالهـا، فضلاً عن مـا تتخذه الشركات مـن دلالات لونية مرتبطـة بها وبسلعهـا، إذ إنها تعكـس مدى وعي المصمـم قيمة السلعـة ورسوخها في ذاكرة المستهلك.

٤. اللون Color:

يعـد اللـون أهم وأكـثر العناصـر البنائيـة أو الصفـات الإدراكية التـي لها وزنهـا وتأثيرها السيكولوجـي في نفسيـة القارئ الـذي يختلف باختلاف طبيعة اللون وطريقـة وضعه وكثافته عنـد توظيف صورة المرأة في المطبـوع الإعلاني، وما تنتجه من إيهامات زمنية وحركية وأبعاد عميقـة، خاضعـة لما يتوافر من حقائـق لصفاتها المظهرية وفاعلية مواضعهـا، «فالألوان مثل الكائنات الحية تبدو مختلفة في الأوضاع المختلفة «[٢٨].

٥- الفضـاء Space:

يمثل الفضاء عنصراً أساساً في منح الشكل ملموسيته، وهو الحيز الذي نتعامل معه تشكيلياً، ويكـون في ثنائـي الأبعاد وهمياً ويستعاض عنه بالمنظور أو العمـق الفراغي، ويكون في الثلاثي الأبعاد حقيقياً ويحيط بالعمل الفني من الجهات جميعها.

المبحث الثالث

الأسس التصميمية في آلية توظيف صورة المرأة في المطبوع الإعلاني:

تعـد الأسس هي الوسيلة لترجمـة الفكرة بواسطة العناصر من جهـة، ومن جهة أخرى فإنها حلقـة وصل بين العناصر والعلاقات الناشئة بينها، وهي واحد من المرتكزات المهمة التي تعيد تنظيـم الجمـال لمصلحة الوظيفـة، ويعرف كرافـس Graves أسس التصميـم بأنها: (قانون العلاقـات أو خطـة لتنظيم العناصر لإنجاز عمل مؤثر)، ومن أهم هذه الأسس التي يؤدي كل منها دورها بدقة [٢٩]:

١- التوازن Balance:

يعنـي مفهـوم التـوازن العلاقات بـين الأوزان، وقد عُـرف بأنه: «المسـاواة أو التعـادل لقوى الجاذبيات المتعارضة في الحقل المرئي»[٣٠]. وإن أي تصميم يجب أن ينقل للإنسان الإحساس بالاستقـرار والاتـزان في القيـم والألـوان، ويمكن أن يصـل إليها المصمـم بإحساسه العميق

---

٢٧) علـي طالب حمـدي، الملصق في العراق، القـدرات التصميمية، وسائل إنتاجه، أهدافـه الإعلانية، من ١٩٥٨ – ١٩٧٨، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، مصر، ١٩٨٠، ص ٨٠.

28) Ladau. Robert. F. & Others. Color in interior Design & Architecture. Uan Nostrand Reinhold. New York. 1989. p. 220.

٢٩) صالح اشرف، تصميم المطبوعات الإعلامية، الإسكندرية، الطباعي العربي للطبع والنشر، ١٩٨١ ص٧٦.

٣٠) عبدالفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية، ط١، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٤، ص١٢.

بتنظيم عناصر العمل الفني واندماجه فيه لتحقيق الاتزان، لا لأنه أساس فني بل لأنه من أسس الحياة [٣١]. ويوظف في تصميم الإعلانات نوعان من التوازن هما:

التوازن المتماثل Symmetrical Balance : وهو أبسط أنواع التوازنات وأكثرها وضوحاً واقلها تنوعاً ويمكن تحقيقه بأبسط صورة عن طريق التماثل، بوضع العناصر ذات الأهمية المتساوية على كلا الجانبين للمركز البصري للإعلان، وعلى المسافة بينهما نفسها وأن تكون الوحدات الموجودة في أحد الجوانب مساوية من حيث درجة الثقل للوحدات في الجانب الآخر [٣٢]. إن هذا التماثل يتعارض مع مبدأ وجوب تحقيق السيادة في العمل الفني، فالأجزاء المتماثلة لابد أن تتصارع دون سيادة أحدهما على الآخر[٣٣] وبذلك فإن هذا النوع من التوازن يكون بسيطاً وتقليدياً وفاقداً للحيوية والحركة.

التوازن غير المتماثل Asymmetrical Balance: وفيه يتم توزيع الجاذبيات المتعارضة على جانبي المحور بشكل غير متماثل وهذا النوع من التوازن أكثر حيوية وجاذبية لأنه يحمل صفات التنوع والتغيير بين الأشكال المختلفة وأوزانها، "ويعد أكثر امتاعاً من التوازن المتماثل، فهو أكثر قوة وتأثيراً في النفس لأنه أقل وضوحاً وغير صريح"[٣٤] وله أشكال عدة منها: (التقاطع الرأسي والأفقي والتقاطع المائل والزاوية والنقطة وما يتخذ شكل حرف S، أو Z)[٣٥] وهذا التوازن يكون أكثر ديناميكية أو حركية لا يبعث على الملل وله القدرة على إثارة اهتمام القارئ في التركيز على نقاط معينة في الرسالة الإعلانية [٣٦]، وهناك ثلاثة أنواع من التوازنات غير المتماثلة وهي:

التوازن المحوري Axial Symmetry: يتحقق هذا التوازن بواسطة التكافؤ بين الكتل على جانبي المحور الوهمي أو المحورين والذي يتوسط مساحة الإعلان عمودياً أو افقياً، ويتصف بأنه ساكن وممل وضعيف الحيوية وعلى المصمم عند استخدامه لهذا النوع من التوازن التعويض عن فقدان الحيوية بعناصر أخرى كاللون أو إضفاء صفة الحركة على العناصر الاعلانية الأخرى.

التوازن الشعاعي Radial Symmetry: وفيه تتوزع العناصر المرئية على شكل دائري حول نقطة مركزية وقد تكون نقطة ايجابية في الشكل، أو فضاءً خالياً، والشكل الشعاعي يجب أن يكون دائماً ذا حركة دائرية يضفي عليه جواً من الحيوية، فالعنصر الذي يقع عند نقطة المركز يرتبط من خلال الشد الفضائي بكل عنصر من العناصر الأخرى المكونة للدائرة، والتصميم الشعاعي يعمل على اعطاء حركة مستمرة وحيوية للاعلان ويحافظ على العين ضمن نطاقها.

التوازن الوهمي: ويعني إمكان التحكم في الجاذبيات المتعارضة عن طريق الاحساس بالمساواة

٣١) أحمد حافظ رشدان، التصميم، مطبعة مخيمر، القاهرة، ١٩٧٠، ص ٧٨.
٣٢) عبدالفتاح رياض، مصدر سابق، ص١٠٥.
٣٣) أحمد حافظ رشدان، مصدر سابق، ص ٧٨.
٣٤) جيهان، رشدي، الأسس العلمية لنظريات الإعلام، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧٥، ص٣٧٧.
٣٥) سكوت، روبرت جيلام أسس التصميم، ترجمة عبد الباقي محمد إبراهيم، مؤسسة فرانك لين للطباعة، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٨٠، ص٦٥.
٣٦) سكوت، روبرت جيلان، مصدر سابق، ص٥٤.

بـين أجزاء الحقـل المرئي، وهو لا يعتمد على أي من المحـاور الواضحة أو النقط المركزية، بل علـى الإحساس بمركز الثقل وليس لهذا الاتـزان أي قوانين ثابتة، بل هو عبـارة عن أحكام حسية، ويعد من أهم انواع الاتزان وأكثرها صعوبة من حيث أنه يعطي قدراً كبيراً من الحرية التي تتطلب مزيداً من التحكم والسيطرة [٣٧].

١- التباين أو التضاد Contrast :

وهو الحالة الناتجة عن اختلاف عنصرين فيما بينهما في موضع واحد في التصميم، ويعمل علـى تحقيق الوضـوح والتأكيد لإظهار الوحدات الفاعلة فيه، ويعـد أحد المرتكزات التي تقود عمليـة تصميم صورة المرأة في المطبوع الإعلاني، فهو يؤدي دوراً في التأشير والتنبيه لمدركات المتلقي الحسية نحو التصميم من لفت الانتباه والشد البصري[٣٨]، ويحدث التباين في الشكل عندما يتجاور شكلان مختلفان كالدائرة والمثلث أو تجاور لونين متعاكسين أو ملمسين أحدهما ناعم والآخر خشن.

٢. الوحدة والتنوع Unity & Uriety :

تعـد الوحـدة عامـلاً أساسـاً في التصميم، إذ يجـب أن ترتبـط الأشكال والهيئـات المختلفة بعضهـا مع بعض، وبعضها مع الكل ضمن التصميم الكلي. (ولكـي ينتج وحدة مترابطة لابد أن تحتـوي فيمـا بينها على نظـام خاص من العلاقـات المغلقة)[٣٩]. على وفق مـا يسعى إليه المصمـم الطباعي لتحقيق نظامه الخاص لتنظيم هـذه القوى المرئية المتنوعة للأجزاء، وفقاً لمتطلبات فكرته التصميمية في المطبوع الإعلاني بما يوحي بتجانس الأجزاء والموازنات المرئية لتباين طبيعة بناء الأجـزاء وتناسب خصائصها المتنوعة، ليدركهـا المشاهد على أنها وحدة كليـة نتيجة توحد خصائصها المتضافرة معـاً والمؤدية إلى إيجاد الوحدة الموضوعية في الناتج التصميمي[٤٠].

٣. السيادة Dominance :

(إن مفهـوم السيادة أو الهيمنة في صورة المـرأة في المطبوع الإعلاني بوصفها سيطرة عنصر علـى حساب العناصر الأخـرى، والعنصر السائـد أو المهيمن يعامل كمركـز تشويق واهتمام حتـى يصبح مفهوماً يكرس تصميماً لخدمة الأهـداف الاتصالية) [٤١]، وتحقق السيادة من خـلال إحدى الخصائص بما تضفيه عملية بنائها لتكوين وحدة دلالية معينة، تحقق نوعاً من السيـادة في النـاتج التصميمي بوصفها (تؤدي إلى تميز وحـدة أو أكثر على بقية الوحدات في الناتج التصميمي) [٤٢].

---

٣٧) عبدالفتاح رياض، مصدر سابق، ص١٠١.
٣٨) لمى أسعد عبد الرزاق، مصدر سابق، ص ٤٧ .
٣٩) سكوت، روبرت جيلان، مصدر سابق، ص ٣٨ .
٤٠) لمى اسعد عبد الرزاق، مصدر سابق، ص ٤٥ .
٤١) الربيعـي، عباس جاسم، الشكل والحركة والعلاقـات الناتجة في العمليات التصميمية ثنائيـة الأبعاد، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، بغداد، ١٩٩٩، ص ٧٠ •
٤٢) أبو هنطش، محمود، مبادئ التصميم، دار البركة للنشر والتوزيع، عمان، ط٢، ٢٠٠٠، ص ٩٤ .

العلاقات التصميمية لصورة المرأة:

١. التماس Contact:

ويعنـي تماس العناصر مع بعضها بعد إلغاء المسافة بينها، وقرب عنصرين من بعضهما يعني إثـارة تلك الجاذبيـة التي تمنح القوة لكل من العنصرين والتـي يستمدها الواحد من الآخر، وقد يكون التماس من الأركان، أو من أركان الجوانب، أو التماس من الجوانب.

٢. التراكب Over Laping :

يعـد التراكـب العلاقة التي تتراكب فيها بعض العناصر فوق بعضها بحيـث يحجب العنصر الأعلـى جزءاً من العنصر الذي تحته، وقد يحدث التراكب كلياً أو جزئياً مما يعطي إحساساً بالعمق الفضائي.

٣. التقاطع (الاختراق) Intersect:

وهـو تلـك العلاقة التي تتقاطـع فيها الأشكال كنتيجـة لالتقائها مع بعضهـا، وعملية التقاطع تجعـل من أحد الأشكال أو جميعها تفقد بعض خصائصها عند حدوث عملية التقاطع لغرض الوصول إلى هيئة جديدة ذات خصائص جديدة.

٤. الشفافية Transparency:

وهـي امتـداد لمفهوم التراكب تمكننا من إدراك العمق الفضائـي من خلال الأشكال المتراكبة الشفافة مما يعطي إحساساً بالعمق الفضائي.

الفصل الثالث: إجراءات البحث

١. منهجية البحث:

اعتمـد الباحـث المنهـج الوصفـي لأغراض التحليـل، وذلـك لملاءمتـه موضـوع البحـث الحالي، ولأنه يتبع إمكانية أو مجموعة إجراءات التحليل بغية تحقيق أهداف البحث.

٢. مجتمع البحث:

من خلال الإطلاع علـى عدد من الإصدارات المحلية من الملصقات (الإعلانات التجارية) في محافظـة نينـوى – العراق بعد أن قام الباحث باجراء دراسـة مسحية لها وجد (٢٥) اعلاناً تجارياً لثلاث شركات وهي كالاتي:

مطبوع شركة Pele Post بواقع (٥) نماذج.

مطبوع جريدة وسيط العراق بواقع (٧) نماذج.

مطبوع شركة زين للاتصالات بواقع (١٣) نموذجاً

وجد الباحث ان هذه المطبوعات تتفق وموضوع البحث فوقع الاختيار عليها.

٣. عينـة البحث:

اختـار الباحث قصداً ثلاثة تصاميم، مختلفة المضامـين والمعالجات التصميمية وذلك لأنها

تخـدم أغراض البحث، وقد عرض الباحث العينـات على عدد من الأساتذة[٤٢(×)] ذوي الخبرة في مجال التصميم الطباعي للإفادة من آرائهم ولتعزيز طبيعة العينات المختارة.

٤. أداة البحث:

لتحقيـق أهداف البحث أفـاد الباحث من الإطار النظري لبناء استمـارة التحليل، فضلاً عن آراء عـدد من الخبراء المذكوريـن آنفاً ضمن التخصص الدقيق للتعرف على أهم بنود تحليل توظيف صورة المرأة في المطبوع الإعلاني، وقد تضمنت الاستمارة الفقرات الآتية:

أ – الخصائص المظهرية للفضاء.

ب- الأسس والعلاقات التصميمية.

حـ الأبعاد العملية لبناء الصورة.

٥. تصميم الأداة:

قـام الباحـث بعرض استمارة التحليـل أيضاً علـى الخـبراء والمختصين وأبـدوا آراءهم في الاستمارة لتكون مهيأة لتحليل العينات المختارة.

العينة الأولى:

ملصق شركة زين للاتصالات في



محافظة نينوى / العراق.

المقاس: ٦٠ سم. × ٥٠ سم.

الوصف والتحليل

- الخصائص المظهرية للفضاء:

تضمن الفضـاء عدداً من القيم اللونيـة والضوئيـة المتدرجـة والمتباينـة أحيانا أخـرى، حيث تركـزت حالـة التـدرج بالقيمة اللونيـة الأزرق في مركز الفضاء البصـري، لإحـداث بؤرة ضوئية في الفضاء التصميمي، لإظهار صـورة المرأة بوصفها جاءت ممتلكـة لمواصفات تفـي بمتطلبات الفكرة الأساسيـة بوصفها مركزاً سياديـاً، والتي اتخذت موضعاً بارزاً ساد سواه بالامتداد الأفقي الشاغل الأساس للفضاء من جهة اليمين، ثم تدرجات اللـون البنفسجي في النصـف الأسفل من الفضاء، ثم حيز فضائـي بالقيمة الضوئية الأسود

٤٢ ×) ١- أ.د. عبد الرضا بهيه، اختصاص تصميم طباعي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.
٢- أ. د. نصيف جاسم محمد، اختصاص تصميم طباعي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.
٣- م. د. أدوار عزيز الأشقر، اختصاص تصميم طباعي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.

أسفل يسار المطبوع الإعلاني حفرت فيه الأسطر الكتابية بالقيمة الأصفر والأبيض والتي نُظمت بأسلوب خطي أفقي، ثم العلامة التجارية للشركة (زين) في أعلى يسار التصميم في اتجاه محاذ للمحيط الخارجي، وبصفة لونية شبيهة بالمساحة السابقة، فضلاً عن مجوعة من التكويناًت الصورية المتنوعة في المركز البَصري، إلا أنها لم تُظهر ثقَلاً مرئياً في الجانب الأيسر من الفضاء، مما أضعف الموازنة المرئية على التصميم الإعلاني برمته.

- الأبعاد العملية لبناء الصورة:

قام المصمم بتوظيف صورة واقعية لامرأة لإظهار عامل التشويق والجذب الجمالي، ولامتلاكها طاقة تعبيرية لها القدرة على تحريك أحاسيس الناظر نحو المطبوع الإعلاني، ثم استدراجه لاستكمال الجانب التعبيري الإعلاني. إلا أن المصمم أغفل جانباً مهماً وهو التأكيد على الخصوصية للشخصية العربية ذاتها، الأمر الذي يعزز صلتنا بحضارتنا العربية باستلهام التراث بوصفه أساساً لفلسفتنا في الإعلان المعاصر، وبوصف صورة المرأة هي الخطاب الإعلاني والسلطة التي تثيرنا وتداعب خيال المتلقي، ولإعطاء مكوناتها الجمالية حقها من الإظهار الموجب لإثارة التعاطف والانفعال.

- الأسس والعلاقات التصميمية:

أظهر التصميم نمطاً من التوازن غير المتماثل (الإيهامي) الذي اعتمده المصمم في توظيف صورة المرأة بوصفه شكلاً سائداً في المجال المرئي لتحقيق نوع من الإثارة للجذب البصري والانتقال نحو المواضع الأخرى المتممة للمطبوع الإعلاني، وإن مجمل التوظيف اللوني للأشكال، أظهر نوعاً من التباين مع فضاء التصميم لإظهار الإثارة المرئية نحوه.

إن كثرة الوحدات البانية للمطبوع وتنوعها والتي كان من المفترض أن تؤدي نوعاً من الإثراء والإغناء للفضاء، إلاَّ أنها تراجعت فاعليتها في تفعيل الفضاء التصميمي وتحقيق هوية الإعلان. في حين اعتمد المصمم في تكويناته الكتابية المتمثلة بالبيانات التعريفية والعلامة التجارية التذييلية التي احتلت مواضع متباينة في الفضاء نحو اليسار وأسفله في محاولة من المصمم لإضفاء حالة من التوازن على أعلى التصميم مع الوحدة الرئيسة، إلا أن كثرة الوحدات المستخدمة أظهرت تباعداً في تفسير التعبير الدلالي، وأضعفت تسلسل قراءة الرسالة الإعلانية من خلال إحداث حالة (التراكب الكلي، والجزئي، والتجاور، والتماس، والتقارب) غير المنتظمة لإدراك الوحدة الموضوعية. فضلاً عن القطع في صورة المرأة للإيهام بامتدادها إلى ما بعد الحدود الفضائية الفاصلة، وعدم تناسب الوحدات البانية للصور المعالجة، وكذلك المبالغة في البعض منها، أدى إلى التشويش في مدركات المتلقي الذهنية. في حين نجد أن نقطة الشد المركزية المتمثلة بصورة المرأة التي تموضعت في أعلى يمين الفضاء التصميمي، أحدثت تبايناً عالياً نسبة إلى الوحدات الأخرى، مما أتاح لها نوعاً من الهيمنة والسيادة لمجمل الفضاء. نتج عن توظيف قيمة اللون البنفسجي وتدريجاته النسبية وإظهار حالة التباين بالقيمة الأصفر والأبيض للتكوينات الكتابية اختفاء نوع من الوحدة الجزئية وتحقيق الجذب الجمالي المرجو في المطبوع الإعلاني.



العينة الثانية:
مطبوع إعلاني لشركة كونكا في جريدة وسيط العراق.
المقاس: ٢٢,٥ سم. × ١٠ سم.

الوصف والتحليل
- الخصائص المظهرية للفضاء:
احتوى الفضاء المطبوع عدداً من الوحدات الإعلانية يسار التصميم ويمينه متباينة بقيمها اللونية متفاوتة بمقاساتها تمثلت بصورة المرأة، التي احتلت موضعاً وسطاً يقع يمين نقطة الشد البصرية المواجهة للمتلقي، وعدد من التكوينات الكتابية المتنوعة التي توزعت في عموم التصميم متمثلة بسيادة العنوان باللغة الأجنبية لشركة KONKA لأجهزة التكييف بالإزاحة قليلا في أعلى يسار الإعلان والتي أضفت عليها الوضوح والتميز الناتج عن التباين اللوني والقيمي مع مجمل الفضاء التصميمي، فضلاً عن تحديد العنوان الرئيس بالقيمة الضوئية الأبيض للتأكيد والتميز الذي تراكب على الفضاء الأساس باللون الأحمر العالي القيمة، لإحداث حالة من التباين الحادة الناتجة عن الترددات الموحية باللونِ الأحمرِ، وعلى الرغم مما تؤديه اتجاهية الكتابة وتكبير أبعادها وتصغيرها أظهرت تراجعاً وتشتيتاً في الشد البصري نحوها، وأضعفت تحقيق الإثارة المرئية المحققة للجذب الجمالي المرجو في تصاميم المطبوع الإعلاني.
- الأبعاد العملية لبناء الصورة:
أظهر المصمم صورة ضوئية لامرأة قد اقتطع جزء منها نتيجة تراكبها مع إحدى أجهزة التكييف، محاولة منه إظهار المؤثرات التعبيرية، وإعطاء مكوناتها الجمالية حقها من البروز الموجب لإثارة التعاطف والانفعال. إلا أن المصمم أظهر خللاً بالتناسب القياسي مع الوحدات الأخرى، الأمر الذي أدى إلى حالة من التشويش البصري وتشتيت علاقة الربط للوحدات مع بعضها لإحداث بؤرة ضوئية ولتحقيقِ نوعٍ من الشد البصري للوحدة المتراكبة في الفضاء التصميمي، إذ كان من المفترض أن يُحدِثَ تطابقاً بين العنوان المعروف للشركة، وتوظيف الشخصية الملائمة له لتحقيق الرسوخ في ذاكرة المستهلك، في حين نجد أن عملية التنظيم للتكوينات الكتابية العربية والأجنبية التي اتخذت التنظيم الخطي وبقياسات مختلفة نسبة إلى العنوان وبتعارض الاتجاه لكل منها؛ لم تؤد فاعلية تذكر، ثم إن كثرة المساحات الفضائية المغلقة التي نظمت على طرفي التصميم أقصى يسار وأسفل يمين التصميم، أدت إلى تبديد مساحة واسعة من المطبوع الإعلاني، مما أدى إلى ضعف تتابع مضمون الرسالة الإعلانية الموجهة، ثم أن كثرة الألوان المستخدمة للتكوينات الكتابية والمساحات الفضائية المغلقة المتراكبة والمتجاورة والمتماسة، أظهرت نوعاً من الإرباك والتشتيت البصري بينهما، بفعل التباين وتنوع العلاقات اللونية، إذ كان من الممكن إحداث حالة من التدرج اللوني للفضاء لإبراز صورة المرأة وإعطائها الخصوصية العربية ذاتها من خلال إبراز الكنوز في أعماق التراث العربي ليميزها من غيرها، ويعزز صلتنا بحضارتنا العربية التي

تحمل خصوصيتها وهويتها بكل معطياتها الحضارية، لسهولة تفهم وتقبل الإعلان لدى المتلقي بفعل عامل التشويق والجذب الجمالي، وللطاقة التعبيرية لصورة المرأة في تحريك أحاسيسه ومشاعره.

- الأسس والعلاقات التصميمية:

مثل التصميم نمطاً من التنظيمات الخطية الأفقية غير المتماثلة (الإيهامية) التي تركز على نقطة ثقل، لإظهار نوع من التتابع الرتيب في القراءة من اليسار نحو اليمين في قراءة اللغة الأجنبية، فالسيادة للصورة وهي ركيزة البنية التصميمية، وهذا النوع تتحكم فيه العناصر البانية مثل العناوين، والعلامات، والعلاقات اللونية، إذ جاء توظيف الأشكال المختلفة لإظهار التنوع الشكلي، وكسر الرتابة، إلا أنها أضعفت الموازنة المرئية وفاعلية فضاء المطبوع الإعلاني، فضلاً عن أنها حالت دون تحقيق التحفيز، وقوة الجذب الداعمة للرسوخ في التصميم، ثم إن اتخاذ المصمم نوعاً من التنظيم البنائي التجميعي، جاء متعثراً بحسب أهميتها وفاعليتها، وتنوع العلاقات الناجمة بفعل حالة التراكب والتماس والتقارب على الفضاء ذاته ، مما أظهر ضعفاً في إدراك مضمون الوحدة المرئية.

العينة الثالثة :

ملصق لشركة PELE POST **للشحن والبريد**

السريع في محافظة نينوى / العراق.

المقاس: ٣٠ سم. × ٢٠ سم.



الوصف والتحليل

- الخصائص المظهرية للفضاء:

احتوى الفضاء على عدد من الوحدات تركزت في ثلاثة أنواع: صورة المرأة، والتكوينات الكتابية، والعلامة التجارية، وقد حُدّدتْ مواضع الوحدات في مواقع متباينة، وقد أظهرت صورة المرأة الوحدة الرئيسة في المطبوع الإعلاني نوعاً من السيادة والإثارة المرئية لتباين أبعادها مع الوحدات الأخرى، فضلا عن القيمة الضوئية الأبيض للفضاء التصميمي الذي أضفى عليها حالةً من الشد البصري، في حين تراكبت العلامة التجارية في أعلى يسار الفضاء التصميمي بأقيامها الأزرق والبرتقالي والذي أضفى عليها نوعاً من الإثراء والتميز لغرض التلقي، إلا أن التكوينات التوضيحية تراجعت فاعليتها للإخلال في تناسب قياس الحروف وصغرها، بما يؤدي إلى التراجع في وضوح قراءتها.

- الأبعاد العملية لبناء الصورة:

اعتمد المصمم على صورة المرأة وسيلة لجذب الانتباه بوصفها دليلاً يقف شاهداً على جودة

وضمانة وصولها، من خلال وضوح الخصائص البصرية للصورة. في حين نتج عن حالة البتر للصـورة الإيهام بامتدادها لما بعـد الحدود الفضائية الفاصلة، فضـلاً عن الدلالة التعبيرية للصـورة التي يمكن للمتلقي إدراكها، إلا أنها جاءت وحـدة تزيينية غير فاعلة، حيث كان من الممكـن أن يعتمد المصمم علـى صورة امرأة تحمل الخصوصية العربيـة تحمل في يدها شيئاً يـدل على شركة (Pelepost) لإظهار عامل التشويق والجذب الجمالي، وينوه الباحث هنا بأن المصمـم الطباعي اعتمد علـى نقل تصميم أجنبي بعد أن قام بتعريـب وحداته الكتابية، ولم يتمكن من معالجة وحداته لتتناسب مع طبيعة بناء الإعلانات العربية، في حين أظهرت صورة المـرأة ثقلاً مرئياً أسفـل التصميم الإعلاني لإحداث نوع من الموازنة والمبالغة في أبعادها مما أدى إلى تبديد مساحة واسعة من الفضاء التصميمي.

- الأسس والعلاقات التصميمية:

أظهـر التصميـم نمطاً من التنظيم المركـزي باتخاذه صورة المرأة الشاغـل الأساس للفضاء موقعـاً في منتصف مركز الجذب البصري للمطبـوع الإعلاني والتي أحدثت نوعاً من الموازنة المرئيـة على التصميـم برمته، فضلاً عن قـوة تباينها مع الفضاء والمبالغـة في أبعادها، مما أضفـى عليها سيادة إبصارية وهي ركيزة البنيـة التصميمية للإعلان، في حين أظهر الشعار حالة التفسير والتعريف عن طبيعة الإعلان الخدمي للشركة المعروفة للشحن والبريد السريع، فضلاً عن تكاتف علاقاتها واتجاهية تنظيمها من اليسار لقراءة اللغة العربية لإضفاء نوع من الوحـدة الجزئية، وعلى الرغم من اتخاذها تنظيماً أفقياً؛ لم تحقق تنظيماً إيقاعياً متدرجاً، وعلاقة ربط مع الوحدة الرئيسة وهي صورة المرأة.

ثـم إن المعالجـات اللونية للفضاء والتي اقتصـرت على القيمة الضوئيـة (الأبيض) أدت إلى ضعـف فاعليتـه التعبيرية المرجوة في تصاميم المطبوعات الإعلانيـة، في حين أدت المعالجات الإظهارية للشعار إلى وضوح قراءته، وتوافقه الاتجاهي مع التكوينات الكتابية العربية، فضلاً عـن أنهـا أبدت نوعـاً من الاستقلاليـة لتباين خصائـص كل منها، وأظهرت نوعـاً من الشد البصـري، إلا أن علاقـة ربطها مع الوحدة الرئيسة بدت ضعيفة لبعدها، الأمر الذي أدى إلى ضعف الربط المتسلسل لإدراك الوحدة المرئية، وإدراك مضمون الرسالة الإعلانية.

نتائج البحث:

١. أسهم توظيف صورة المرأة في المطبوع الإعلاني بوصفها وحدة رئيسة في إنجاح الرسالة الإعلانيـة، وإحكام علاقتها التصميمية مع العناصـر الأخرى، وامتلاكها طاقة تعبيرية لها المقدرة على تحريك مشاعر المتلقي وأحاسيسه نحوها.

٢. إن صورة المرأة تقدم نفسها في نمطين دلاليين أساسين هما:

- الدلالة الظاهرة، أو التقريرية.
- الـدلالات الخفيـة التي تستثير إمـا المعطيات المرئيـة والثقافية المشتركـة، وإما الذكاء التأويلي والبصري للمتلقي.

٣. اعتمـاد توظيف صورة المرأة العربية في المطبوع الإعلاني يعزز صلتنا بحضارتنا العربية التـي تحمـل خصوصيتها أو هويتها بكل معطياتها الحضاريـة التي ما تزال تأثيراتها في العديد من الحضارات بما فيها الحضارة الأوروبية المعاصرة.
٤. إن جمـال الصـورة في التصميم يتوقف علـى تركيب أو بنية كل موضـوع تصميمي على حدة، وإن هذه البنية لا تقوم على جمال الشكل، أو حتى مضمونه، كشأن الأعمال الفنية عموماً، إذ إن القيمة الأدائية النفعية هي أحد أجزاء بيئة التصميم.
٥. أدى تباعد الوحدات التصميمية فيما بينها وتباين خصائصها إلى ضعف علاقة الربط فيما بينها والتباعد في تفسير التعبير الدلالي وضعف تسلسل قراءة الرسالة الإعلانية.
٦. أدى الإفـراط في التكوينـات الكتابية العربية والأجنبية إلى تبـدد قدر واسع من الفضاء الإعلاني وضعف فاعليته في إحداث الجاذبية والمتعة الجمالية.
٧. أدت كـثرة الوحـدات البانية للمطبـوع الإعلاني وتنوعها، إلى ضعـف فاعليتها في تفعيل الفضاء التصميمي وتحقيق هوية الإعلان.
٨. أظهر المصمم خللاً بالتناسب القياسي بين الوحدات، الأمر الذي أدى إلى حالة التشويش البصري وتشتيت علاقة الربط للوحدات مع بعضها لإحداث بؤرة ضوئية لتحقيق نوع من الشد البصري في المطبوع الإعلاني.
٩. تؤدي المبالغة في أبعاد إحدى الوحدات الرئيسة في المطبوع الإعلاني، إلى إضفاء نوع من السيادة المرئية والجذب البصري.
١٠. نتـج عن حالـة البتر للصورة الإيهام بامتدادها إلى ما بعـد الحدود الفضائية الفاصلة، فضـلاً عن الدلالة التعبيرية للصورة والتـي يمكن للمتلقي إدراكها، إلا أنها جاءت وحدة تزيينية غير فاعلة.
١١. أضفت حالة التدرج للقيم اللونية في مركز الفضاء البصري إحداث بؤرة ضوئية لغرض إظهـار صورة المرأة لأنها جاءت لتفـي بمتطلبات الفكرة الأساس بوصفها مركزاً سيادياً يتميز بعامل التشويق والجذب الجمالي المرجو منه في المطبوع الإعلاني.

استنتاجات البحث:

في ضوء ما تمخض عنه الإطار النظري والنتائج المستخلصة ظهرت الاستنتاجات الآتية:

١. يتيـح توظيـف صورة المـرأة تأكيد دلالتهـا الموضوعيـة في المطبوع الإعـلاني بتضمينها خصائـص بنائية محكمة، محققة دلالة تعبيرية لها القدرة على استثارة مشاعر المتلقي وأحاسيسه ومن ثم تحريكها له.
٢. يـؤدي توظيف صورة المـرأة العربية في المطبـوع الإعلاني إلى تعزيـز الصلة بالحضارة العربيـة التـي تحمل خصوصيتهـا أو هويتها، وإبـراز الكنوز الكامنـة في أعماق التراث العربي بكل معطياته دون التأثر بالخارج.
٣. تكمن أهمية توظيف الوحدات وتنوعها في كونها تؤدي إلى إضفاء دلالات تعبيرية متنوعة

وفاعلة في الناتج التصميمي بما يحقق علاقة ربطها ببعض.

٤. يتيح إحداث التناسب الشكلي واللوني بين الوحدات وأبعادها التوصل إلى نوعٍ من التوافق والانسجام للجذب البصري.

٥. تؤدي حالة التدرج للقيم اللونية بقيمة لون الفضاء، إلى إظهار الوحدات المتراكمة خلاله، وتوجيه حركتها الاتجاهية لربطها ببعض، فضلاً عن التناغم البصري وتحقيق الاستمرارية للتتابع المرئي في المطبوع الإعلاني.

٦. يتيح التنوع بالتكوينات الكتابية وتشكيلها مع الصور في التكوين البنائي، إضفاء أبعاد جمالية جاذبة، فضلاً عن إغناء وحدتها الجزئية وإثرائها، بما يحقق الهدف المرجو من المطبوع الإعلاني.

- توصيات البحث:

١. عند توظيف صورة المرأة في المطبوع الإعلاني يستوجب أن نحقق نوعاً من البساطة في قراءتها ووضوحها لإمكانية تميزها، بما يؤدي إلى رسوخها في الذاكرة، وإغنائها بوضوح تفاصيلها الواقعية المحققة للجذب الجمالي والتحفيز لاقتنائها.

٢. ضرورة أن يحدث التوافق بين الطابع الجمالي والأداء الوظيفي، وعدم سيطرة أحدهما على الآخر، الأمر الذي يضعف أداءها ويخل في إيصال الرسالة الإعلانية.

- مقترحات البحث:

تخصيص دراسة تتعلق بتوظيف الصورة في المطبوع الإعلاني بما يؤدي إلى تحقيق الهوية والخصوصية العربية ذاتها في إظهار الكنوز الكامنة في أعماق التراث العربي، الأمر الذي يعزز صلتنا بحضارتنا العربية بكل معطياتها.

المصادر العربية:

١. أبو هنطش، محمود، مبادئ التصميم، دار البركة للنشر والتوزيع، عمان، ط٣، ٢٠٠٠.

٢. أحمد حافظ رشدان، التصميم، مطبعة مخيمر، القاهرة، ١٩٧٠.

٣. إياد حسين عبد الله، فن التصميم، الفلسفة – النظرية – التطبيق، ج ١، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٨.

٤. إياد حسين عبد الله، فن التصميم، الفلسفة، النظرية، التطبيق، ج ٣، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٨.

٥. ايتنغهاوزن، ريتشارد، فن التصوير عند العرب، ت: د. عيسى سلمان وسليم طه

التكريتي، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد، ١٩٧٤.
٦. بل، كلايف، الفن، ت: عادل مصطفى، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠١.
٧. بنديتو كروتشه، علم الجمال، عربه نزيه الحكيم، ومراجعة بديع الكسم، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، المطبعة الهاشمية، دمشق، ١٩٦٣.
٨. جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، دار مكتبة الحياة، بيروت، د.ت.
٩. جيرو، بيير، علم الإشارة السيميولوجيا، ت: منذر عياش، دار طلاس للدراسات والترجمة، سوريا، ١٩٩٢.
١٠. جيهان، رشدي، الأسس العلمية لنظريات الإعلام، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧٥.
١١. الربيعي، عباس جاسم، الشكل والحركة والعلاقات الناتجة في العمليات التصميمية ثنائية الأبعاد، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، بغداد، ١٩٩٩.
١٢. ستولنتيز، جيروم، النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، ت: فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ٢، ١٩٨١.
١٣. سعيد بنكراد، مجلة علامات، العدد ٩، مراكش المغرب، ١٩٩٨.
١٤. السعيدي، لمى أسعد، التنظيمات الشكلية في تصميم البطاقات الإعلانية لمنتجات وزارة الصناعة والمعادن وإمكانية تطويرها، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ٢٠٠٣.
١٥. سكوت، روبرت جيلان، أسس التصميم، ترجمة عبد الباقي محمد إبراهيم، مؤسسة فرانك لين للطباعة، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٨٠.
١٦. شذى فرج عبو، توظيف موجهات الموجات الضوئية في تصميم وحدة إضاءة، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ١٩٧٧.
١٧. صالح اشرف، تصميم المطبوعات الإعلامية ، الإسكندرية، الطباعي العربي للطبع والنشر، ١٩٨١.
١٨. صبري محمود، الفن والإنسان، دراسة في شكل جديد من الفن، واقعية الكم، ١٩٨٠.
١٩. طاهر عبد مسلم، عبقرية الصورة والمكان، التعبير، التأويل، النقد، دار الشروق، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٢.
٢٠. عبد العالي بو طيب، آليات الخطاب الإشهاري، الصورة الثابتة نموذجاً، مجلة علامات، العدد ١٨، مكناس، المغرب، ١٩٩٧.
٢١. عبدالفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية، ط١، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٤.
٢٢. العلاق، علي جعفر، الشاعر العربي، حداثة الرؤيا، مجلة الآداب، العدد ١٠، بيروت، لبنان، ١٩٨٧.
٢٣. علي طالب حمدي، الملصق في العراق، القدرات التصميمية وسائل إنتاجه أهدافه

الإعلانيــة مــن ١٩٥٨ – ١٩٧٨، رسالة ماجستير غير منشورة، كليــة الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، مصر، ١٩٨٠.
٢٤. عيد كمال، فلسفة الأدب والفن، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٧٨.
٢٥. الكبيسي، عبد الحافظ، ويسألونك عن المرأة، مطابع فنيان، بغداد، ط ١، ١٩٨٥.
٢٦. محمــد عنــاني، المصطلحات الأدبيــة الحديثة، مكتبة لبنــان ناشــرون، الشركة العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط١٩٩٦.
٢٧. النعيمي، ناهدة عبد الفتاح، المرأة في رسوم الواسطي، مطبعة تايمس، بغداد، ١٩٧٢.
٢٨. الوحيشي، كمــال عبد الباسط، أسس الإخراج الصحفــي، منشورات جامعة قار يونس، بنغازي، ليبيا، ط١، ١٩٩٩.
٢٩. يجيس، دوبريه، حياة الصورة وقوتها، ت: فريد الزاهي، أفريقيا الشرق، ٢٠٠٠.

المصادر الأجنبية:

1. Horace. Satiresm. Epistles and Ars poeticam. H. Richton. fair-cloughm. Loeb Classical. Library. 1947.
2. Ladau. Robert. F. & Others. Color in interior Design & Architecture. Uan No strand Reinhold New York. 1989.
3. M. Eliade. Le Sacré at. el.. Profane. Coll.. Idées. éd. Gallimard. 1965.

التنظيمات الشكلية في تصاميم المعلقات والسجاد العراقي

م.م تيجانية عدنان عبد الرحمن

ملخص البحث:

أعتمد البحث على استعراض التنظيمات الشكلية في الوحدة الأساسية لتصميم السجاد والمعلقات العراقية مع اقتراح تصاميم مستحدثة لكليهما، لإظهار روح المعاصرة في النتاجات الحالية لمواكبة العصر وتطوراته.

وسيتم تنفيذ التصاميم وإعدادها باستخدام الحاسوب عن طريق برنامج (Corel Draw) ، وذلك لغرض تحقيق الدقة المطلوبة في توزيع العناصر الشكلية وبشكل متوازن في الكل العام.

فضلا عن استخدام هذا البرنامج يتيح إظهار جمالية ودقة لاسيما عند اعتماده لإعداد تصميم يتسم بالتماثل التام مع استخدام القيم اللونية فأنه سيكون أكثر حيوية وإشراقٍ وكأنها لوحة معبرة وليس مجرد تصاميم سجاد ومعلقات كما وإن اعتماد هذا البرنامج في تنفيذ التنظيمات يُعد مواكبة للتقدم الحاصل في مجال التصميم بشكل عام وتصاميم الأقمشة بشكل خاص، الذي يعد السجاد والمعلقات جزءاً منه.

فضلاً عن ما تقدم فالبحث سيتضمن المشكلة وأهميتها والأهداف في الفصل الأول والإطار النظري في الفصل الثاني والتحليل في الفصل الثالث فضلاً عن التوصيات والمقترحات والتصاميم المقترحة التي لن تكون معاصرة حيث لا تنتمي إلى الواقع بل إنها مستمدة مما موجود سابقا وحاليا، فضلاً عن إن صياغتها ستتم بشكلٍ متطور ويتصل بالماضي ولا ينفصل عنه.

الفصل الأول:

١-١ مشكلة البحث وأهميته:

يعد السجاد من المهارات النسيجية والفنون الثمينة التي تم مزاولتها منذ القدم وحتى الوقت الحاضر، لذلك فهي تمثل حاجة ضرورية من حاجات المجتمع كونها تعد أحد أهم ضروريات الوقاية من برد الشتاء فضلاً عن كونها تعد عاملاً تزينيا.

Conclusion:

The search depends on showing formal preparation in the Essen ional union for designing carpet and the Iraqi hangings with suggestions of new designs for both to appear the modern soul in recent results to match the century and its development.

And the designs will be done to employ the computers threw the (Corel Draw) program to make the required strict in distributing formal elements and balance form upon.

Accordingly the search will include the problem and it's importance and the aims in the first chapter involved the frame-work and the analyze in the third chapter. in addition it included the research's results and the suggestions for designs that was made from the past and now a days.

مـن هنا نجد الاهتمام الكبير الحاصل في اختيار المفردات الشكلية البسيطة والمعقدة وطرق توزيعها ضمن نسق محدد لتكون وحدات تصميمية متكاملة ومترابطة في أجزائها كافة.
إلا أن المشكلـة تظهـر من عدم استحـداث تنظيمات شكلية تتناسب مـع العصر الحالي الذي يتسـم بالحيوية مـن حيث تنوع التكوينات الفنية وقيمها اللونيـة التي ظهرت في مجال الفنون عامة وتصاميم السجاد والمعلقات خاصة.
أمـا فيما يتعلق بأهميـة البحث فهي تظهر عبر ما ستسهم بـه التصاميم المدروسة على وفق تنظيمـات شكليـة متنوعـة في إظهار تشكيلات متجـددة تتناسب مع العصر فضـلاً على أنها ستوجـه المصممين نحـو استخدام برامج مستحدثة لتنفيذ التصاميـم بدل استخدام الطرق التقليدية لإظهارها وذلك لتحقيق الدقة المطلوبة والسرعة في الأداء والجمالية في الإظهار.

١-٢ أهداف البحث: يهدف البحث الحالي إلى:
التعـرف على التنظيمات الشكلية في تصاميم السجاد والمعلقات وتحديد الأشكال المستخدمة فيه، مع اقتراح تصاميم مستحدثة باستخدام الحاسوب.

١-٣ حدود البحث:
يتحدد البحث بدراسة تصاميم منتجات الشركة العامة للسجاد اليدوي من السجاد اليدوي (أرضي) والمعلقات (الجدارية) في بغداد للعام (٢٠٠٠م___٢٠٠٨م).

١-٤ تحديد المصطلحات:
١___ التنظيمـات الشكليـة: هي علاقـات توزيع وجمع العناصر الشكليـة ضمن نسق محدد بحسـب وظيفـة التصميـم النهائيـة بحيث يحافـظ على وحدة الشـكل العام ضمـن الوحدة الأساسية الواحدة ويساعد على تكرارها بسهولة على مساحة القماش الكلية.

٢___ السجاد: السجادة والمسجدة: الطنفسة المسجود عليها. (٢٤، ص٣٢١).
والسجـادة ليست مجرد فراش يفرش على الأرضيـة ليغطيها أو لملئ الفراغ ولاسيما لصالات الجلوس والاستقبال في البيت أو الفندق أو صالات المسرح أو الأوبرا أو المؤسسات وغيرها ،أنما هي ذوق وفكر ونظام جمالي ووظيفي يعني بتنمية الذوق وتطوير مدارك الإنسان الذي يعد في هذا الميدان متذوقا) (٢٢،ص٩).

٣___ المعلقات: مَعْلُوق، عَلَّقَ الشيء بالشيء وعليه ومنهُ: جعلهُ مُعلقاً به. (٢٤،ص٥٢٦).
والمعلقـات قصائد خيرتها العرب مـن الشعر القديم وهي لسبعة من شُعراء الجاهلية (أمرؤ ألقيـس، طرفـة بن العبد، زهير أبن أبي سلمى، لبيد بن ربيعـة، عنترة بن شداد، الحارث بن حلزة اليشكري، وعمرو بن كلثوم. (٢٤، ص٥٠٤).

الفصل الثاني: الإطار النظري

أولا:- تصميم السجاد والمعلقات :

يرتبط تصميم السجاد والمعلقات أرتباطاً وثيقا (بتراث الأمم وحضاراتها،كونه يعمل على نقل القيم الفكرية للشعوب من زمن إلى زمن ويظهر تواصلها الفكري والثقافي وهو بذلك يحدد الخصوصية الحضارية للبيئة التي نشأ فيها التي يستدل عليها من خلال اللغة المكتوبة والرسم،والتخطيط ورسم الحروف والألوان المستخدمة.... الخ،أي كل ما يتعلق بإثبات الهوية الحضارية وإبراز السمات الدلالية للمنتج في مختلف دول العالم) (٢٢،ص١٥-١٧)

وتشكل الزخرفة أو التصميم جانبا مهما في أبراز الصفات المظهرية للبسط والسجاد حيث كانت في السابق تتجه (نحو البساطة والاختصار في تكوين تشكيلات هندسية قليلة التنوع تعتمد على الخطوط ذات الزوايا القائمة والحادة وابتعادها عن الخطوط المنحنية، لأنّ خملة الصوف كانت غليظة ومحبوكة،فضلاً عن أقسام الوحدات بالتناظر واستخدام الدرجات اللونية القوية) (١٤،ص٨٥)

ولقد كان للعراق منذ فجر الإسلام وعبر العصور الإسلامية المتلاحقة شهرة واسعة في إنتاج مختلف ضروب المنسوجات لدراية العراقيين في فن النسيج وصناعته التي قطعت خطوط كبيرة إلى الأمام وذلك يعود للتشجيع والرعاية التي حصل عليها أصحاب هذه الصناعة من لدن العرب الفاتحين سواء كان هؤلاء الصانعين أصحاب معامل كبيرة أو من صغار الحرفين (٢٣-ص١٥)

ويعد السجاد من الضروريات المهمة لتأنيث الفضاء الداخلي كونها تضفي رونقا وجمالية من خلال زخرفتها وتكويناتها المتنوعة سواء من حيث كونها تفرش الأرضية أو تعلق كلوحات جداريه فلكلورية أو تاريخية أصيلة وهنا يكون لها دوران الأول تنميتها لذهن المتلقي أو المتذوق بما تحمله السجادة من معان ورموز حضارية عن طريق الشكل واللون المكون لطبيعة رموزها الفنية وهنا ستتحقق عملية التواصل الحضاري والفكري والثاني أبراز عملية التنوع اللوني والتناغم في حركة الأشكال أو الرموز الحضارية والتصرف في تحوير أشكالها وعناصرها إبداعيا على وفق أسس التصميم العلمية الرصينة) (٢٢،ص١٨)

ومن أهم ما يميز تصميم السجاد والمعلقات هو نوع علاقات التوزيع التي تتحكم في اتجاهات العناصر أو الوحدات الزخرفية داخل حدود السجاد والمعلقات التي تتمثل بالتنظيمات التصميمية التي أساسها التوازن والوحدة التي تحافظ على استمرارية ظهور العناصر في الوحدة التصميمية الواحدة

ثانيا: التنظيمات الشكلية:

يعد النظام مرتباً ومنظماً لمجموعة من الانطباعات الحسية والمادية التي يتم تقسيمها وتبويبها في العمليات التصميمية التي تعدّ نسقاً من العلاقات المرتبطة بعمليات منطقية، أي على أساس فعل العلاقات الشكلية الكامنة في ذاتها والطريقة التي بنيت عليها، (١٥، ص٢٩) والنظام القائم لتركيبها، لأن النظام يُمثل حقيقة ووجود وتكوين وهو صورة ديناميكية لحركة

الحياة.(١٦،ص٤٨).

لاسيما في تصميم المنسوجات فالنظام يمثل حركة العناصر التي تحكم المظهر العام للنسيج وتعكس مدى تطوره وأخضاعة لعملية التذوق الفني من قبل المتلقي لإستنتاج قيمته النفعية والجمالية وتأثيرها في الرؤيا كفعل وظيفي استخدامي لترتيب ودراسة العناصر التصميمية وفاعليتها في التصميم) (٣، ص٨١).

وتمثل التنظيمات الشكلية مجموعة من العلاقات البصرية المتوازنة بين مختلف أجزاء التكوين ألزخرفي لاعتمادها على مبدأ النسبة والتناسب التي تحكم إدراكنا البصري بما تحدثه من انسجام وتنوع بين أجزاء التكوين عبر تناغم أشكال متنوعة ضمن قياسات وأحجام وقيم لونية مختلفة لتنتج توليفة شكلية وتناسبية بين أجزاء الوحدة الأساسية لتحقق بالنتيجة إيقاعاً في التوزيع النسبي للمساحات.(١١،ص١٤١).

هذا ويعد التنظيم الشكلي تنظيم للوحدات الاساسية المكونة لعناصر تتناسق وتتناغم فيما بينها مكونة شكلاً أما الشكل فهو مفهوم مادي ملموس ومدرك في آن واحد فهو أذن اعتراف بالنظام(p٥،٢٥) وطبيعة النظام تأتي من حيث العلاقات المنطقية المنسقة والمرتبطة المحكومة بضوابط تظهر من خلال إنجاز سمات وخصائص معينة مرتبطة بشكل وتوصيف التصميم.(١٥،ص٢١).

والتنظيمات الشكلية تعتمد حسب ملائمتها للناحية الوظيفية والجمالية على تكرار وحدات معينة ضمن حيز محدود لغرض تحقيق الشد البصري بين مفردات عناصر مختلفة في فضاء التصميم بغية إحداث جذب للانتباه من خلال الطرح الموضوعي للفكرة التي تمثل الأساس الذي يبنى عليه العمل الفَني ومن ثم تجسيدها له بِشكلٍ واقعي من خلال تلك العناصر الشكلية المختلفة.(١٨،ص٦٠).

كما أن التنظيم الشكلي هو تجميع الأشكال على وفق قوانين وأسس تنظيمية معينة من شأنها أن تحرك مشاعرنا فعلاً بطريقة معينة.(٢،ص٤١)، إذن عملية التنسيق لتلك المكونات التصميمية هي التنظيم الذي يشكل القالب التصميمي الذي يحدد الشكل النهائي والوظيفة الاستخدامية التي تكسب الناتج صفته النهائية.

وهذه التنظيمات تجعل من العناصر قابلة للتشكيل نتيجة طرق توزيعها المختلفة، لذلك فهي مصدراً أخر للابتكار التصميمي الذي يحفز الإبداع في التطبيق تبعاً للفكرة المراد التعامل معها.(٧،ص١٠٨).

وتتنوع التنظيمات الشكلية إلى:

التنظيمات الأحادية المنفردة، والتنظيمات المختلطة، والتنظيمات الاحادية تتفرع الى التنظيم الخطي الذي تتوزع مفرداته على هيئة خطية مستمرة وترتبط مع بعضها بشكل مباشر أو غير مباشر، ويتسم هذا النوع من التنظيمات بالاتجاهية الخطية المستمرة الناتّجة من التكرار الموحد إلا أنه يمتاز بالرتابة.(١٧،ص١٥٣).

أما التنظيم المركزي فتتمركز فيه التشكيلات حول نقطة مركزية، وهو توزيع قائم على التماثل النصفي بحيث تكون المفردات فيه مكافئة لبعضها في الشكل والوظيفة.(٦،ص٢٣).

أمـا بالنسبة للتنظيم الشبكـي فيتم توزيع المفردات فيه على وفق تنظيم خطي متقاطع أشبه بالشبكة، ويحتوي على مفردات داخل مجاله المرئي.(٩،ص٢٩).
والتنظيـم ألشعاعـي يظهـر التشكيلات وكأنها تنطلـق من زاوية محددة وتمتـد بِشكل أذرع خطية تتجه نحو الخارج وبشكل شعاعي.(١٩،ص٢٠).
وأيضـاً فالتنظيـم اللولبي يعمَل على توزيع المفردات بشكل أشبـه بالهرم لكنُه يتسم بالمرونة ويكـون متسلسـلاً يتسع في بدايتـه ويتقلص عند النهايَـة أو بالعكس، بحيـث إن كل جزء فيه يختلـف عن الذي يسبقـه لكنهم يشكلون وحدة تامة.(١٠،ص٣٩)، أمـا التنظيم الهرمي فهو أشبه بالتنظيم اللولبي إلا انه يتسم بالصرامة كونه يحمل سمة هندسية.
أمـا التنظيمـات المتعددة فهي تتضمـن استخدام تنظيمين أحاديـين أو ثلاثة في ذات الوقت وضمـن الوحـدة الأساسيـة، كاستخدام التنظيـم الخطي والمركـزي أو الخطـي و ألشعاعي والشبكي...الخ.(١٧،ص١٨٣).
ولا يقتصـر التنظيـم التصميمـي على المفـردات الزخرفية فحسـب وإنما يمتـد إلى الألوان المستخدمـة فيهـا كالأنظمـة اللونيـة الأساسية التي تنقسم علـى النظام أحـادي اللون (لون واحد)وتعتمد درجات لونية مختلفة من اللون نفسه .
والنظام المترابط (متناظر- مقابل) الذي يستعمل الألوان القريبة من بعضها أو المتجاورة في دائرة الألـوان (الأحمر -البرتقالي المحمـر) (الأزرق -الأزرق المخضر -الأخضر) (الأصفر المخضر-الأصفـر -البرتقالي المصفر)والنظام المتبايـن والمتناقض وهو النظام الذي يخلط بـين ألوان متقابلـة في دائرة الألوان (الأحمر +أخضـر أو أزرق) (اصفر+ازرق أو بنفسجي) (١،ص٤٦) (أو البرتقالي +الأزرق)
وهذا التنوع يعمل على الحصول على تأثيرات مظهرية متنوعة ومتجانسة في آن واحد بحيث لا تعطي للمتلقي فرصة لان يمل من الشكل النهائي شرط أن لا يبالغ في استخدامَ ذلك التنوع، وإنمـا تتم عمليـة التوليف مابين هذه التنظيمات المتنوعة وبشـكل متناسق يحافظ على وحدة التشكيـل، فضـلاً عما تقـدم فهناك التنظيم الحر الـذي يعتمد على توزيـع المفردات بحسب أوزانها البصرية وبشكل لا يخضع إلى قاعدة مُحددة كما في التنظيمات السابقة إلا إنهَ يتسم بالتـوازن والتنوع في آنٍ واحد والذي يُعد الأصعب تحقيقـاً ما بين التنظيمات، وبذلك نستطيع القـول إن التنظيـم يُمثل دافعاً تصميميـاً يُقدم عملاً مُحفزاً للتحاور عـبر رفعهَ قيمة الرموز التعبيرية بالعمل التصميميَ والمُتفاعلة مع المادة المُصممة لَهُ
التي تتجه للإبداع المُتناغِم مع الزمَان والمكان.(١٦، ص٣٣).

ثالثاً: الأشكال المستخدمة في تصاميم السجاد:

تعـددت الأشـكال المستعملـة في التصاميـم عامة والسجـاد خاصة فمنها ما تميـز بأشكاله الثنائية أو الثلاثية، وتبعاً لذلك تنوع تنظيمها الشكلي في الفضاء العام.
وقد اتخذت الأشكال مظهراً هندسياً أو نباتياً أو حيوانياً أو كتابياً يتم توظيفها لتكُون تصميماً مُتكاملاً يتم مُراعاة التناسب والتوافق والانسجام فيه.

فاستعمال المفردات الهندسية يجعل التصميم يتسم بالثبات مما يقيد حرية الحركة، لاسيما وأن أغلب تصاميم السجاد والمعلقات تتسم بأنها هندسية من حيث تشكيل مفرداتها كافة وتوزيعها في الفضاء العام.

لذلك يفضل توفير هيكلية هندسية مستقرة تجمع أشكال حُرة وهيئات غير منتظمة لإعطائها حيوية من حيث الرؤية. (٨،ص٧٧)، وتتمثل الأشكال الهندسية في السجاد الشرقي بالتشكيلات الآتية وهي عقدة الخط، الترانتولا، المشط، الخطاف، شجرة الحياة، النجمة، الدائرة، الأقداح، السفينة القديمة، النقل المتبادل، المثلثات، نقوش شرفان، حرف S، حرف Y، حرف T. (٢٠،ص١٢).

أما الأشكال النباتية فهي غالباً تستمد من الطبيعة التي عمل الإنسان على صياغتها بأسلوب تجريدي باعتماد فن التوريق الارابيسك، وهو فن إبداعي كونه لا يُنقل حرفياً. (٤،ص٩).

وتتمثل الأشكال النباتية في السجاد الشرقي بشجرة الحياة أيضاً والمزولة، الكُمثرى، زهور هيران، زهور اللوتس، الزهور الحيوانية.

وبالنسبة للأشكال الحيوانية فهي أيضاً مُستمدة من حيوانات واقعية أو زخرفيه تُحور بشكل تجريدي لتُكون وحدة زخرفيه تصلح أن تنفذ على السجاد وتتمثل بالنحلة، الأسد، عظام السمك، أسنان الفأر. (٢٠،ص١٢).

وقد تظهر الأشكال بشكل بسيط، مفردة واحدة، أو مركب تشمل وحدات عدة بسيطة مرتبة مع بعضها كباقة زهور، وأحيانا يجمع ما بين الوحدات البسيطة والمركبة (١٣،ص٢٠) على المساحة الكلية.

وهذه التعددية في الأشكال المستعملة جعلتها قد شكلت جانباً مهماً في زخرفة السجاد لاسيما في الفترة الإسلامية التي تعددت بشكل لانهائي في أشكالها الزخرفية.

ويلاحظ أن الوحدات والأشكال المستعملة في تصاميم السجاد متباينة لا تسير على نسق واحد، إلا أنه توجد علاقة تجمع تلك الأشكال مع بعضها فتظهر كأنها وحدة تصميمية واحدة تتكرر بانتظام مع بساطة تشكيلاتها الهندسية وجمالية تنوعها، حيث تعتمد بالدرجة الأولى على الخطوط ذات الزوايا القائمة والحادة، كما تتميز العناصر فيها بالتناظر والتقابل والألوان الثنائية مع لون أساسي هي الغالبة الاستخدام.

وبالنسبة للخامات المستخدمة نجد أن أهم مادة تقوم عليها صناعة السجاد هي الصوف،فأن٥٠٪من السدى واللحمة في صناعة السجاجيد الشرقية هي الصوف،و٩٠٪من الوبرة السطحية صوف صرف ،والبقية أما من الحرير وأما من القطن .وأكثر الأصواف استعمالا الجمال ثم الماعز (٢٢،ص١٠)

والسجاد العراقي ليس وليد الحاضر بل يرجع إلى العصور القديمة لاسيما العصر الأشوري، حيث أمتاز بأشكاله الهندسية البسيطة التي قوامها التقاء خطوط زوايا حادة ومنفرجة يتبع عن تقاطعها أو التقائها أشكال سداسية ذات استطالة واضحة رتبت في صفوف متوازية على شكل خلايا النحل، وتظهر في نهايته أهداب طويلة وبألوان قوية.

إذن فالتنوع الشكلي في تصاميم السجاد والمعلقات التي تمثل سجاجيد صغيرة تعلق لغرض

الزينة يُعد ضرورة أساسية لتحقيق الشد لمسارات الرؤية بما يضيفه من تباينيه لونية واتجاهية حركيــة وحجميه وشكلية، عبر التنظيم المتــوازن في توزيع هذه التشكيلات نحصل على تكوين عناصره متوازية ومترابطة على الرغم من تضادها الصفاتي إلا أنها منسجمة من حيث نسب وقيم توزيعها الحركي الذي يتحقق في النهاية توليفاً وتناغماً كلياً. (١١،ص١٥).

وبنــاءً عليه فالتنوع الشكلي في تصاميم السجاد والمعلقات يُعد صفة مطلوبة لتحقيق الجمال الــذي ينقل العــين بارتياح من مساحة إلى أخرى شرط أن يكون ذلك التنوع بتنسيق مُتقن من تغيــير الأشــكال والخطوط والمساحات على وفق خطــة أساسية تعتمد النسبــة التي تمثل أداة لتحقيق الوحدة والتنسيق بين عناصر التصميم. (١٣،ص٢).

وعلــى الرغم من التعددية الشكلية للوحدات المستعملة في تصاميم السجاد والمعلقات، إلا أن الوحدات الهندسية تُعتمد وبشكل كبير لاسيما في تبسيط المساحات، حيث إن الشكل الهندسي يعمــل علــى تقسيم الفضاء إلى مُساحــات أقل لتسهل للمصمم إن يقــوم بملئها سواء بأشكال هندسية أو أشكال أخرى.

لذلــك يمكن عدّ المعلقات والسجاد أحد مداخل المعرفــة الإنسانية التي تدعم الفكر الإنساني عــبر تجارب المصممــين والحرفين التي تنقل أشــكال فنية تحمل في مضامينهــا رسائل فنية وجماليــة ووظيفة،كظهر رؤى مستقبليــة ومبتكرة من حيث التصميــم والتنفيذ والبناء الكلي وتنظيــم الخامات وهي أيضا تمثــل محاولات لمحاكاة عملية الرؤيــة في الإنسان وتعريفة بهذا الفن الذي يعد احد روافد المعرفة الإنسانية) (٥،ص٢١)

- أهم المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:-

١- إن تصميم السجاد والمعلقات يعمل على أبراز الصفات المظهرية لتراث الأمة ويشغل قيمها الفكرية ويحدد خصوصيتها القومية

٢- تنوعــت ضــروب المنسوجات وخاماتها النسيجية لدى العراقيــين منذ فجر الإسلام نتيجة التشجيع والرعاية لأصحاب هذه المهنة من قبل الفاتحين العرب

٣- يعــد السجاد من الضروريات المهمــة لتأثيث الفضاء الداخلي كونه يعمل على تنمية ذهن المتلقــي بالرمــوز الشكلية لاسيما أن كانت مستنبطة من التاريخ ويبرز أهمية التناغم الشكلي والبدني والجانب الإبداعي لأسس التصميم ورصانتها

٤-تعمــل التنظيمــات التصميميــة علــى تحقيق انطباعــات حسيــة ومادية علــى أساس فعل العلاقات الشكلية الكامنة فيها كونها تعمل على توزيع المفردات بتوازن في كافة أرجاء الفضاء التصميمي سواء كانت أحادية أم متعددة

٥- ملائمة التنظيمات التصميمية مع الطرح الموضوعي للمنتج التصميمي يعمل على تجسيد الفكرة التي تم تأسيس التصميم عليها بشكل واقعي وخدمي

٦-إن التنــوع الشكلــي يعد صفــة مطلوبة لتحقيق الجمال ســواء في قطاع السجــاد والمعلقات لاسيمــا أن اعتمد فيــه أسلوب الاختزال والتكثيــف في المسافة الكلية عــن طريق المزج مابين البسيط والمركب لإظهار طاقات الأشكال

مما تقدم فالأشكال المستخدمة في تصاميم السجاد والمعلقات يُراعى في تشكيلها التنوع الصفاتي المظهري لإبعاد الرتابة الحاصلة من التكرار الذي تمتاز به هذه التصاميم، فنجد أن المصمم يعمدا إلى الاختزال والتكثيف في المساحة الكلية عبر مزجه ما بين البسيط والمركب لإظهار طاقات الأشكال من حيث بروز بعضها بشكلٍ أساسي وتراجع الاخر فيبدو كشكلٍ ثانوي.

الفصل الثالث: اجراءات البحث

- منهج البحث: اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي في (تحليل العينات) موضوع البحث.

- مجتمع البحث: تمثل مجتمع البحث بالنماذج المبحوثة المُنتقاة من تصاميم الشركة العامة للسجاد اليدوي في بغداد الذي بلغ (٢٠) أنموذجا .

عينة البحث: تم اختيار عينة البحث بصورة قصديه وبنسبة ٢٠٪ وذلك لتشابه أغلب العينات من حيث تنفيذها خلال الفترة المَحددةً (٢٠٠٠م___٢٠٠٨م) وقد بلغت ٤١ عينات من مجموع مجتمع البحث الأصلي قسمت على التساوي بواقع انموذجين (عينتين)سجاد يدوي (أرضي) وأنموذجين (عينتين) معلقات جدارية وقد تم الاختيار بصورة قصدية للسبب المذكور اعلاه فضلا عن ان التنظيمات المعتمدة في النماذج مجتمع البحث متكررة والتنظيمات هي موضوعنا.

أداة البحث: قامت الباحثة بتصميم استمارة تحليل النماذج [1] (العينة المبحوثة) وقد تضمنت عدة، محاور وقد تم عرضها على الخبراء [×] ضمن الاختصاص العام والدقيق .

صدق الاداة : بعد عرض استمارة تحليل النماذج (العينة المبحوثة) تم الاتفاق على استمارة التحليل بنسبة ٩٨٪ من قبل الخبراء[×]

ثبات الاداة : تم التاكد من ثبات الاداة بعد عرض عينة البحث على المحللين× حيث تم تطبيق الاداة (الاستمارة)على وفق اسلوب الاتساق بين الباحثة والمحللين الخارجيين بنسبة ٩٨٪ ، ٩٥٪حسب تسلسل الخبراء حيث ظهرت نتائج طفيفة دون أن تؤدي إلى ظهور اتجاه او غياب اتجاه موجود .

---

(١) ملحق رقم (١) يوضح استمارة التحليل

× الخبراء المختصين:

١. د. هند محمد سحاب – استاذ مساعد –جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة – قس التصميم – فرع تصميم الاقمشة.

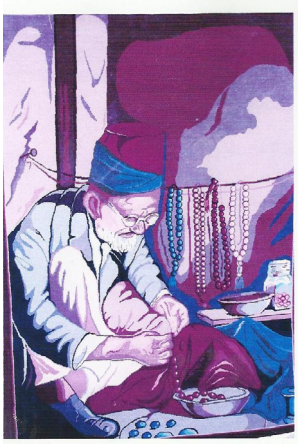
٢. د. فاتن علي حسين – استاذ مساعد –جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة – قس التصميم – فرع تصميم الاقمشة.

٣- حيدر هاشم الحسيني – تدريسي وطالب دكتوراه – جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة – قس التصميم – فرع تصميم الاقمشة

٤- زينب عبد علي – تدريسية وطالب دكتوراه – جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة – قس التصميم – فرع تصميم الاقمشة

× المحللين الخارجيين:

١. د. هند محمد سحاب – استاذ مساعد –جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة – قس التصميم – فرع تصميم الاقمشة.



تحليل العينات: العينة رقم (١) صانع السبح:

١. نوع المُنتج: مُعلقة.

٢. الخامة المستعملة: استعملت خامة الصوف.

٣. القياس: (١×١,٣٤) م.

٤. التنظيم الشكلي داخل الوحدة الأساسية:

لم يعتمد المُصمم تنظيماً مُحدداً لتوزيع المُفردات الأساسية وذلك لاستخدام أشكال متنوعة نظمت بشكل حافظ على توازنها العام على رغم من عدم وجود اتجاهية محددة باستثناء أن الشكل اتجاه محدد باستثناء أن الشكل (الآدمي) مثل المركز الذي يُمثل الجزء الأساسي في التصميم وبقية الأشكال ثانوية بالنسبة إليه أذن فالتصميم إلى المركزي في تنظيمه فكان الأجدر إضافة إطار إليها ضمن تنظيم مُحدد ليزيد من جماليتها.

٥. نوع المُفردات المستعملة داخل الوحدة الأساسية:

أستخدم المُصمم مُفردات متنوعة لتشكيل الشكل العام وتباينت ما بين الأشكال الآدمية والمُصنعة التي نفذت بشكل تجريدي من حيث الإظهار النهائي، إلا أنها بدت ككُتلة واحدة غير مؤكدة القيم اللونية المُتباينة فيها.

٦. مدى تحقق التنوع في التنظيم الشكلي:

إن التنوع ظاهر من حيث الاستعمال المُختلف لأشكالٍ مُتباينة وأحجام مُتنوعة وقيم لونية مُتعددة إلا أن أسلوب التنفيذ والإظهار قد وحدها فبرزت ككُتلة تجريدية يُمكن أنْ تُميز أشكالها بوضوح بحيث أسندت العمل ولم تُربكه.



العينة رقم (٢) خياط العباءات:

١. نوع المُنتج: مُعلقة.

٢. الخامة المستعملة: استعملت خامة الصوف.

٣. القياس: (١،٠١×١،٤٠) م.

٤. التنظيم الشكلي داخل الوحدة الأساسية:

أعتمد التنظيم المركزي في توزيع الأشكال حيث مثل الشكل الآدمي المركز وبقية الأشكال كانت ثانوية بالنسبة إليه، إلا إن القيم اللونية نظراً لتوافقها بشكل رتيب جعلت من الكل العام وكأنه كتلة

واحدة لا يبرز فيها شيء آخر وهذا أضعف الجانب الحيوي للتصميم فالأجدر كان أن يضيف المصمم أطاراً أو حركة انسيابية تحتضن التكوين العام لزيادة حركته وجاذبيته.

٥. نوع المفردات المستعملة داخل الوحدة الواحدة:

اعتمد المصمم المفردات الآدمية والمُصنعة في تشكيل الشكل العام وبِشكلٍ مُتوازِن بحيث حافظ على وحدة التصميم.

٦. مدى تحقق التنوع في التصميم الشكلي:

لقد تحقق التنوع في التنظيم الشكلي ما بين المركزي والخطي إلا أن الأول كان أكثر وضوحاً.



العينة رقم (٣) زهرة الأجراس:

١. نوع المُنتج: سجادة.

٢. الخامة المستعملة: استعملت خامة

٣. القياس: (٢×٣) م.

٤. التنظيم الشكلي داخل الوحدة الأساسية:

اعتمد التنظيم الخطي في تشكيل الحدود العامة
للتكوين حيث أطر الكل العام بخمسة حقول مثلث
مسارات خطية مؤلفة مُنحنيات مُغلقة (مستطيلات
مُتداخلة) في أشكالٍ نباتية حددت الإطار العام للوحدة الأساسية المُكونة للتصميم، أما الداخل فقد تضمن تشكيلاً وزِعت بوضوح مُتماثلٍ نصفي على جانبي التصميم وهو يُمثل تنظيماً مركزياً، لكن القيم اللونية المتقاربة جعلت الكل العام يبدو وكأنه كُتلة واحدة مُتوافقة الحجم، لذا فالتنظيم المُتعدد غير واضح.

٥. نوع المفردات المستعملة داخل الوحدة الأساسية:

اعتمدت المفردات النباتية بالدرجة الأساس حيث صيغت بأسلوب زُخرُفي مُبالغ فيه، فضلاً عن استعمال الأشكال الهندسية المُستطيلة (الأطر أو الأشرطة) المُفرغة التي ملئت بِتلك التشكيلات النباتية.

٦. مدى تحقق التنوع في التنظيم الشكلي:

لقد تحقق التنوع في التنظيم الشكلي نتيجة لاعتماد تنظيم مُتعدد التنظيم الخطي والمركزي، إلا إن المُتلقي يُلاحظ المركزي أكثر لتعادل قوة تأثير المُفردات في الكل العام، فكان الاجدر إن يُؤكد الشكل ويجعل البقية ثانوية.



العينة رقم (٤) أم الربيعين:

١. نوع المنتج: سجادة.

٢. الخامة المستعملة: استعملت خامة

٣. القياس: (٢×٣) م.

٤. التنظيم الشكلي داخل الوحدة الأساسية:

اعتمد التنظيم المركزي بالدرجة الأساس في تشكيل الكل العام فضلاً عن اعتماد التنظيم الخطي، إذن فالتنظيم الحاصل هنا هو المتعدد المنظم.

٥. نوع المفردات المستعملة داخل الوحدة الأساسية:

اعتمد المصمم استعمال الأشكال البنائية المحورة الزخرفية بشكل مُبالغ فيه كما اعتمد استعمال الأشكال الهندسية فضلاً عن استعمال المستطيلات المفرغة التي تضم مُفردات نباتية داخلها وموزعة على وفق تنظيم خطي إلا إن قيمها اللونية بدت مُنسجمة وبشكل مُتوافق ورتيب.

٦. مدى تحقق التنوع في التنظيم الشكلي:

ظهر استعمال التنوع في التنظيم الشكلي وذلك لاعتماد تنظيمين مُنتظمين وهُما المركزي و الخطي وهذا مما وحد الشكل العام إلا انه جعله رتيباً في حدوده الخارجية وتركزت قوته في الوسط.

نتائج البحث:

إن المنتج من المعلقات الجدارية والسجاد الارضي قد صنعت من خامة الصوف ، وعلى الرغم من ورغم اختلاف قياساتها الا انها نفذت بطريقة الحياكة اليدوية .

إن التضاد اللوني بشكل رتيب هو الغالب كما في العينات (١،٢) لاضفائه عتمة على التصميم وعلى الرغم من اعتماد مفردات تراثية التي ينبغي أن تنفذ بالوان زاهية وبراقة أما في العينة (٣) فقد كان المصمم موفقا في اختياره للدرجات اللونية المتباينة ، وبالنسبة للدرجات اللونية المنسجمة والمتباينة في العينة (٤) فانها لم تحقق جمالية في التصميم بل اظهرت رتابة في التوزيع لعدم دراستها بشكل ناجح من قبل المصمم .

ظهر استعمال أنواع مُتعددة من الأشكال المُوظفة في تصاميم السجاد الارضي والمُتمثلة بالأزهار اللؤلؤية وتوريقاتها الكاسية والمراوح النخيلية بالدرجة الأولى ، فضلاً عن استعمال الأشكال الهندسية (المُستطيلات المُفرغة) كما في العينات (٤،٣) وهو أمر تقليدي لم يحصل فيه أي تطوير.

ظهر استعمال الأشكال الآدمية بشكل غالب في تصاميم المعلقات الجدارية مع الأشكال المُصنعة وعل الرُغم من هذا التنوع إلاّ أنه بدأ رتيباً نظراً لاعتماد أشكال تقليدية لا تحتوي عُنصُر المفاجأة العينة (٢،١).

ظهـر ان استخـدام التنظيـم الأحـادي هو الغالـب في تصاميـم المُعلقات الجداريـة كما في العينتـين(٢،١) حيـث بدأت رتيبة في ابراز الجانب التراثي بشـكل معاصر ، أما السجاد فقد تحقـق فيه التنظيم المتعدد كما في العينتـين (٣،٤) ويلاحظ ان العينة (٣) ظهر فيها الإبداع من حيث الشكل والتوزيع .
علـى الرغم من التنوع الشكلي واللوني في العينات (٤،٢،١) وكذلك التنوع في توزيع المفردات الا ان التصاميـم جـاءت رتيبـة من حيـث تنظيمها التصميمـي ، أما العينـة (٣) فقد كانت ناجحة من حيث البناء التنظيمي وتوزيع القيم اللونية .

التوصيات: توصي الباحثة بالآتي:

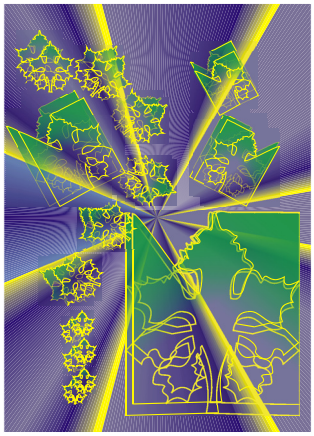
الاهتمام بالجانب التراثي للبلد وتوظيفه بشكل معاصر في تصاميم السجاد الارضي والمعلقات الجدارية بحيث يخدم الفئة الموظف اليها التصميم (افراد ، مؤسسات ، ....الخ)
الاهتمـام بالتنظيمات الشكلية لما لها من أثر في ابـراز جمالية الوحدة التصميمية التي تعمل على تَماسك المفردات وتضمن استمرارها وتَوازنها ضمن الكل العام

المقترحات:

اجـراء دراسة تتخصص في تصنيفـات القيم اللونيـة المُلائِمة للسجاد الارضـي والمُعلقات الجدارية بُغية ابراز الفاعلية اللونية للاشكال المُوظفة.
توظيـف مُفردات عصرية مع مُفردات مُستمِدة من الـتُراث لِتحقيق توائُم حضاري وعصري في أنٍ واحِد.

المقترحات التصميمية :

قامت الباحثة بإعداد تصاميم مُقترحة مُنفذة بالحاسوب ومُستمدة من الواقع الطبيعي بِعدد (٢) تصاميم تصلح أن تُستخدَم بِشكل سجاد ارضي و مُعلقات جدارِية .

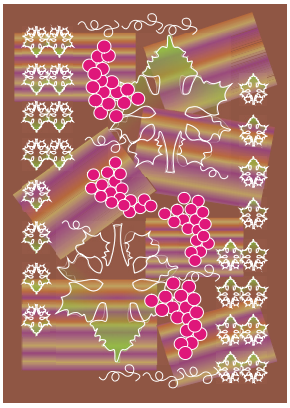


المقترح التصميمي رقم (١)

١. معلقة جدارية
٢ . الخامة : الصوف
٣. القياس : (١٠٠×٧٠)سم .
٤. التقنية : الحياكة اليدوية .
٥. نـوع المفردات : اعتمدت ورقـة العنب كمفردة شكلية بشكل اساسي في تشكيل المعلقة الجدارية وهي مستمدة مـن حضارة الحضر الا انها بـدت معاصرة في تشكيلها وقـد صيغـت باسلـوب تجريدي مـع استعمـال عنصر الخط الذي مثـل الارضية في التصميم وهو مستمد من

حضارات العراق القديم كافة

٦. الانظمة التصميمية : تم اعتماد التنظيم المتعدد المنتظم في توزيع المفردات الشكلية وتمثل بالتنظيم الشعاعي الذي برز في ارضية التصميم والتنظيم الحر الذي ظهر عبر توزيع الورقة النباتية وبهذا فقد تم تحقيق التنوع في استعمال الانظمة التصميمية لاحداث فاعلية في التاثير عبر الحركة المتنوعة في انظمة التوزيع المتعدد تباين حجوم المفردات وقيمها اللونية الحارة (الصفراء) والباردة (الزرقاء والخضراء) .



المقترح التصميمي رقم (٢)

١. معلقة جدارية

٢ . الخامة : الصوف

٣. القياس : (١٠٠×٧٠)سم .

٤. التقنية : الحياكة اليدوية .

٥. نوع المفردات : اعتمدت ورقة وعناقيد وتفرعات العنب كمفردات شكلية في تصميم المعلقة الجدارية وهي مستمدة من حضارة الحضر وقد صيغت باسلوب يقترب من الواقع مع استعمال الاشكال الهندسية (المستطيلات) ، حيث تم تقسيم فضاتها بشكل مساحات لونية وبوضع افقي وبذلك فقد مثلت الأرضية في التصميم وهي مستمدة من حضارات العراق القديم كافة وهنا بدت أشبه بشكل البسط التراثية الا انه تم اعتماد درجات لونية متنوعة ومنسجمة فيها في الوقت نفسه

٦. الانظمة التصميمية : تم اعتماد التنظيم المتعدد المنتظم في توزيع المفردات الشكلية وتمثل بالتنظيم الخطي الذي برز في أرضية التصميم وفي اوراق العنب المتوزعة على جانبي التصميم والتنظيم الحر الذي ظهر عبر توزيع الورقة النباتية وعناقيد العنب وتفرعاته في المنتصف أي هنا تحقق التنوع في استعمال الانظمة التصميمية فضلا عن التنوع في حجوم المفردات وقيمها اللونية المتباينة بين الحارة (البنفسجية المحمرة) والباردة (الخضراء) والمضيئة البيضاء .



المقترح التصميمي رقم (٣)

١. سجادة ارضية

٢ . القياس. (٢×٣) م.

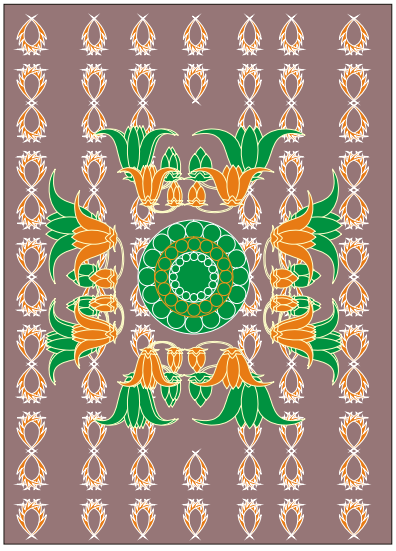
٣. الخامة. الصوف

٤. التقنية. الحياكة اليدوية

٥. نوع المفردات : اعتمدت التوريقات الغصنية المنفردة والمتشابكة وورقة البلطة والمستطيلات المتداخلة كمفرادت

شكلية في تشكيل المعلقة الجدارية وهي مستمدة من الحضارة العربية الاسلامية وقد صيغت باسلوب يجمع بين الهندسية والمرونة في الوقت نفسه .

٦. الانظمة التصميمية : تم اعتماد التنظيم المتعدد المنتظم في توزيع المفردات الشكلية وتمثل بالتنظيم الشعاعي الذي برز في الكتلة الشكلية التي شغلت مركز التصميم والتنظيم الخطي الذي ظهر عبر توزيع التوريقات الغصنية المتشابكة على جانبي التصميم والتنظيم المركزي في توزيع التوريقات الغصنية المنفردة وورقة البلطة حول مركز التصميم وبهذا فقد تم تحقيق التنوع في استعمال الانظمة التصميمية لاحداث فاعلية في التاثير عبر التنوع الحركي في انظمة التوزيع المتعدد وتنوع حجوم المفردات واشكالها مابين الهندسي والنباتي على الرغم من انسجام قيمها اللونية الباردة (الازرق وتدرجاته) والمضيئة البيضاء .



المقترح التصميمي رقم (٤)

١. سجادة ارضية

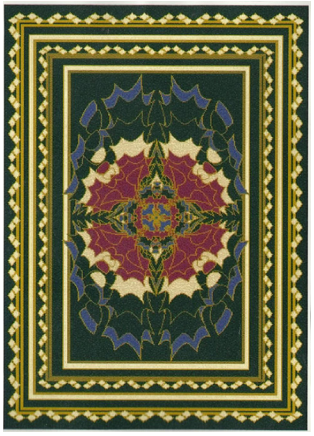
٢ . القياس. (٢×٣) م.

٣. الخامة. الصوف

٤. التقنية. الحياكة اليدوية

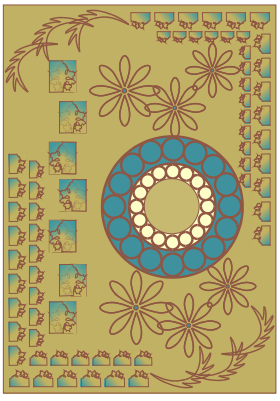
٥. نوع المفردات : اعتمدت المراوح النخيلية المتقابلة وهي مستمدة من الحضارة العربية الاسلامية وزهرة اللوتس المصرية التي ظهرت بشكل مجموعات متراكبة وكذلك الشكل الهندسي الدائرة التي ظهرت بشكل مجاميع في تشغل منتصف التصميم وهي مستمدة من الحضارات العراقية القديمة وقد صيغت باسلوب يجمع بين الهندسية والمرونة في التصميم .

٦. الانظمة التصميمية : تم اعتماد التنظيم المتعدد المنتظم في توزيع المفردات الشكلية وتمثل بالتنظيم المركزي الذي برز في الكتلة الشكلية التي شغلت مركز التصميم المتمثلة بزهرة اللوتس المصرية التي ظهرت بشكل مجموعات متراكبة حول الشكل الهندسي الدائرة الذي يظهر بمجموعات متداخلة والتنظيم الخطي الذي ظهر من خلال توزيع المراوح النخيلية المتقابلة على مساحة التصميم بحيث برزت كارضية للتصميم وهنا تحقق التنوع في انظمة التوزيع لاحداث تصميم يخلو من الرتابة التقليدية عبر التنوع في انظمة التوزيع وتنوع حجوم المفردات واشكالها وعلى الرغم من ان المفردات نباتية كافة الا انها اتسمت بالهندسية في التشكيل فضلاً عن تباين قيمها اللونية الباردة (الخضراء والبنفسجية الفاتحة) والحارة الصفراء والمضيئة البيضاء ،الامر الذي حقق تنوعا في التشكيل والاظهار اللوني .



المقترح التصميمي رقم (٥)

١. سجادة ارضية
٢ . القياس. (٢×٣) م.
٣. الخامة. الصوف
٤. التقنية. الحياكة اليدوية
٥. نوع المفردات : اعتمدت المفردة النباتية زهرة القرنفل كشكل شغل منتصف التصميم وقد صيغت بأسلوب تجريدي مقارب للواقع الذي استمدت منه وهي تنتمي الى الحضارة الاسلامية وقد ظهرت بتوريقات متشابكة ومتدرجة في حجومها كما اعتمدت المعينات ضمن مسارات أفقية وعمودية منكسرة في حدود التصميم حول المستطيلات التي تراكبت عليها وهي مستمدة من الحضارة والشكل المعيني والمستطيل مستمد من حضارات العراق القديم وقد صيغت المفردات بأسلوب يجمع بين الهندسية والمرونة في التشكيل .
٦. الانظمة التصميمية : تم اعتماد التنظيم المتعدد المنتظم في توزيع المفردات الشكلية وتمثل بالتنظيم الشعاعي الذي برز في الكتلة الشكلية التي شغلت مركز التصميم (زهرة القرنفل المحورة وتوريقاتها) والتنظيم المركزي في توزيع الأشكال المعينية والمستطيلات المفرغة حول مركز التصميم وبهذا فقد تم تحقيق التنوع في استخدام الانظمة التصميمية فضلاً عن التنوع في حجوم المفردات وأشكالها مابين الهندسي والنباتي والتنوع في القيم اللونية الباردة (الاخضروتدرجاته والازرق) والقيم اللونية الحارة (البنفسجي المحمر)والمضيئة المقاربة للبيضاء .



المقترح التصميمي رقم (٦)

١. سجادة ارضية
٢ . القياس. (٢×٣) م.
٣. الخامة. الصوف
٤. التقنية. الحياكة اليدوية
٥. نوع المفردات : اعتمدت ورقة العنب بشكل تجريدي مبالغ فيه من حيث الصياغة وتوزعت على حافات التصميم وتباينت في حجومها فضلاً عن زهرة الربيع اللؤلؤية والمراوح النخيلية والدوائر المتداخلة والمتباينة في الحجم وقد جمعت بين الهندسية والمرونة في التصميم .
٦. الانظمة التصميمية : تم اعتماد التنظيم المتعدد المنتظم في توزيع المفردات الشكلية وتمثل بالتنظيم المركزي الذي

برز في الكتلة الشكلية الدوائر المتداخلة التي شغلت مركز التصميم التي توزعت أعلاها واسفلها زهرة الربيع اللؤلؤية والمراوح النخيلية والتنظيم الخطي الذي ظهر عبر توزيع التوريقات العنب التجريدية على جانبي التصميم اي تم تحقيق التنوع في استعمال انظمة التوزيع لاحداث فاعلية حركية تبتعد عن الاطر التقليدية في انظمة التوزيع كما تم تحقيق التنوع في حجوم المفردات واشكالها التي تنوعت مابين الهندسية والنباتية التي انسجمت في قيمها اللونية الباردة (الازرق وتدرجاته)والحارة الخردلي المصفر والداكنة القهوائي والمضيئة البيضاء .

المصادر:

١. ايمان طه ياسين :الانظمة اللونية ودورها في تحقيق التنوع اللوني في اخراج الاعلانات التجارية ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد- كلية الفنون الجميلة -٢٠٠٧ .

٢. بل، كلا في: الفن- ت.د: عادل مصطفى، دار النهضة العربية، لبنان ـــ بيروت،ط١.

٣. الاكاديمي ، مجلة تصدر عن كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد بالتعاون مع جمعية التشكيليين العراقيين ، العدد ٥٣ السنة ٢٠١٠ .

٤. البهنسي، د. عفيف: جمالية الزخرفة العربية، دار اليقظة العربية، بيروت، ١٩٩٩م.

٥. ثقافتنا ، مجلة فصلية ثقافية عامة ، تصدر عن دائرة العلاقات الثقافية - وزارة الثقافة - العدد التاسع ، بغداد ، ٢٠١١ .

٦. الخفاجي، ساهرة عبد الواحد حسن، تقييم واقع الدليل الإعلامي في العراق، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ١٩٩٩م.

٧. ريد، هربت: تربية الذوق الفني، ت: يوسف ميخائيل أسعد.

٨. زكريا إبراهيم: مُشكلة البنية، دار مصر للطباعة، ١٩٧٦م.

٩. زهرة الخليج: مجلة تصدر عن مؤسسة الاتحاد والصحافة والنشر والتوزيع، مطابع مؤسسة الإمارات، العدد ٩٧٥، السنة ١٩٩٧م.

١٠. سكوت، روبرت جيلام: أسس التصميم، ت: عبد الباقي محمد إبراهيم، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٨٠م.

١١. شاكر عبد الحميد: العملية الإبداعية في فن التصميم، ١٩٨٧م.

١٢. شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة ٢٦٧، مطابع الوطن، الكويت، ٢٠٠٠م.

١٣. طالو، مُحي الدين: الفُنون الزخرفية، دار دمشق، ج٦، القاهرة، ١٩٦٦م.

١٤. عائدة حسين احمد ، استخدام الوحدات التصميمية للمنسوجات في رسوم الواسطي ، اطروحة دكتوراه ،جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة،١٩٩٦ .

١٥. العامري، د.فاتن علي: تصميم الأزياء وتعدُد الرُؤى البنائية.

١٦. العاني، د.هند محمد: فلسفة القوى المؤثرة في التصميم، الطبعة الاولى، مطبعة دبي، بغداد، ٢٠٠٥م.

١٧. العوادي، مُنى عايد كاطع: وضع اتجاهات تصميمية للأقمشة القطنية العراقية، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ١٩٩٦م.

١٨. القيسي، بان صباح صبري: الأنظمة والعلاقات التصميمية في مطبوعات الخطوط الجوية العراقية، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠١م.

١٩. لُبنى أسعد عبد الرزاق: الأسس التصميمية لأثاث الشارع في مدينة بغداد، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ١٩٩٩م.

٢٠. محمد طه رمضان و آخرون: الحياكة والسجاد، مطبعة العبايجي، بغداد، ١٩٧٨م.

٢١. مصطفى أحمد: التصميم الداخلي، دار الفكر العربي.

٢٢. معتز عناد غزوان ، الاسس الفنية في تصميم السجاد المعاصر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١، العراق ، بغداد ، ٢٠٠٩ .

٢٣. مها غازي توفيق : تكوين وحدات تصميمية من الموروث الشعبي للاقمشة القطنية ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠١ .

٢٤. اليسوعي، لويس معلوف: المُنجد في اللغة، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ط١٩، ١٩٦٦م.

25. «Wusius wong: Principals of two Dimensional Design. New York.1977.

مجتمع البحث من صور السجاد الارضي والمعلقات الجدارية

نماذج المعلقات الجدارية



نماذج السجاد الارضي



اداة البحث - استمارة التحليل - التنظيمات الشكلية في تصاميم المعلقات والسجاد العراقي

الوصف العام					الالوان المستخدمة			انواع المفردات									التنظيمات التصميمية						التنوع في التنظيم		
المنتج		الشابة	القماش	القطبة	احادية (لون واحد)	حار (متضاد ق)	متجاورة (متقاربة)	متغير	هندسي	نباتي	حيواني	زخرفي					منتظمة					غير منتظمة	متحقق		غير متحقق
سجادة	معلقة											هندسي	نباتي	ايسي	حيواني	نباتي	شكلي	خطي	مركزي	تجميعي عشوائي	شاعري		احادي	مفروع	

الأبعاد النفسية في تصميم ملصق الطفل

م.معتز عناد غزوان

ملخص البحث:

يعد الطفل ببراءته ووداعته النواة في تكوين الأسرة، وهو نقطة الاستقطاب الرئيسة في العائلة بصورة خاصة والمجتمع بصورة عامة. اهتم المصممون الطباعيون بشكل رئيس بالأطفال وإعداد تصاميم تتلاءم مع تلبية حاجاتهم الإنسانية وتربية الذوق الفني والجمالي والمعرفي لديهم، كما تعد وظيفة التصميم الطباعي الموجه للطفل ولاسيما الملصق مهمة صعبة جداً في تكوين التصميم وعناصره البنائية (اللون، الشكل، الحجم، الملمس وغيرها)، فضلاً عن الأهمية الكبيرة لتلك العناصر البنائية في تحديد الأبعاد النفسية المؤثرة في الطفل وما تحققه من استجابة وإدراك وتفاعل.

إن الاهتمام الكبير للمصمم الطباعي بتجسيد الأبعاد النفسية وحضورها الفاعل في مراقبة سلوك الأطفال وتقبلهم لتصميم الملصق وجمالية تكوينه وهدفه الموجه بكل وضوح تساعد على الكشف عن مكنونات وطاقات الطفل التي تكون واضحة في سلوكه وأدائه وشد أو جذب نظره إلى مكونات الملصق، وما ينتج عنه من إرهاصات تكون بالتالي نتيجة واضحة وكامنة في المهارات الشخصية أو الذاتية لديه كالرسم على سبيل المثال، إذ يحاول الطفل تقليد الشخصيات المحببة لديه لاسيما تلك التي تعرضها وسائل الاتصال والإعلام الموجه للطفل، وانتقاء الملصقات التي يميل إليها والتي تحمل تلك الشخصيات المحببة إليه. يتضمن البحث الحالي ثلاثة فصول، تضمن الفصل الأول عرضاً لمشكلة البحث التي تم تحديدها في طرح التساؤلات الآتية:

هل تؤثر الأبعاد النفسية في ملصق الطفل في تحقيق الهدف المرجو منها لاسيما تحقيق توعية وتحفيز للأطفال؟

وكيف تسهم الأبعاد النفسية في الترويج والانتشار لاسيما في ملصقات الأطفال؟.

وهل هنالك تكامل فني ومعرفي وفكري ما بين عناصر الملصق والعلاقات الناشئة فيما بينها وتأثيرها على الطفل كأبعاد نفسية (سيكولوجية)؟ كما عرضت أهمية البحث فضلاً عن تحديد هدف البحث الذي حدد في الكشف عن النواحي الفنية

Abstract

The child>s innocence and calmness is regarded a nucleus in the formation of the family, it is a point of polarization in the family in particular and community in general . Graphic designers mainly interested in children and in preparation of designs to meet their human needs with the and bringing up an artistic taste, aesthetic and knowledge for them, as is the function-oriented graphic design for a child, especially a very difficult task in the formation of Design and structural elements (colour, shape, size, touching , etc.) as well as the great importance of these structural elements in determining Psychological dimensions affecting the child and what is achieved from
response, perception and interaction. The great interest for the graphic designer with embody the psychological dimensions and its effective presence in monitor the behavior of children and acceptance for the design of the poster and aesthetic composition and goal-oriented clearly helps to discover the innermost and energies of the Child, which is evident in his behavior and his performance or attract his attention to the components of the poster and the resulting prediction will be then a clear result latent in his personal or subjective skills as drawing, for example , the child tries to imitate the beloved characters to him, especially those offered by the media directed to the child and the selection of posters and tends to carry those figures dear to him . The recent research includes three chapters . The first chapter included presentation of the research problem identified in the questions putting forward as follows :
Does the psychological dimensions influence in child>s poster of the in achieving the desired goal , particularly to achieve awareness and stimulating for children?
And how they contribute to the psychological dimensions in the promotion and proliferation, particularly in children>s posters?
And haw do Philosophical dimensions participate in promoting particularly in children>s posters . Is there artistic , knowledge and intellectual among th elements of the poster and relationships arising between them and their impact on the child>s psychological dimensions (psychological)? It also offered to the importance of research in addition to determine the target of the research that determine in detection of the artistic aspects of the children>s posters and achieve the dimensions of mental (psychological) influence directly on the receiver (the child) and then develop his awareness and young fertile mind and attracting Attention of the components of design .The research is also determine with time limits , which are children>s posters issued in 2012, either the border Spatial was selected posters selected from United States, especially those posters affecting the child, but is the most contemporary and fame . At the end of the first chapter were identified several definitions of the term (dimensional psychological) as a main term in this search .The second chapter of this study included theoretical frame and previous studies . The first section is determined to study the child>s Psychology and awareness to animation arts . The second section has included studying graphic design to the child (form and content) after that presentation of the previous studies that preceded this study .The third chapter included the procedures of the research . The research community is identified , determined and choose the samples of research , the approach of analysis the samples of the research , particularly through the preparation of a form of analysis that contains the most of the literature of theoretical
framework after its presentation to a number of specialists to examine them and make sure of their integrity in the process of artistic analysis , and after analysis three intentionally selected posters selected, the research has concluded to a number of conclusions from them :

1-The designer used directl and clear idea addressed to the children to raise their sense of joy and happiness
2 - the designer was able to employ tebographical elements reasonably in determining the psychological dimensions, particularly those that affect the behavior and the perception of the child in response to a poster
3-need to emphasize the role of the intellectual content and humanity and principles in developing the skills of children and attract their eyes toward the label given to afford its components technical goals of a humanitarian, friendly and loving as well as learning and developing the skills of the child Cognitive .
4 -The animation represents with its colours and forms known to the child>s energy expression raises sensations child and awareness Psychologically , aesthetically and functionally of the components of the poster as Influential Psychological dimensions .
5 - animation has a major role in motivating children and stir their emotions and achieve important psychological dimensions that must be learned by the child. Then listed the most important sources and references used by the researcher in this study .

لملصــق الأطفــال وما يحققه من أبعاد نفسية (سيكولوجية) مؤثــرة بشكل مباشر على المتلقي (الطفــل) ومن ثــم تطوير مدركاته وذهنيتــه الفتية الخصبة وشد أو جــذب انتباهه لمكونات التصميــم. كمــا حدد البحث بحدود زمانيــة وهي ملصقات الأطفال الصــادرة عام ٢٠١٢م، أمــا الحدود المكانية فقــد اختيرت ملصقات منتقــاة من الولايات المتحــدة الأمريكية لاسيما تلــك الملصقات المؤثرة في الطفــل بل هي الأكثر معاصرة وشهــرة. وفي ختام الفصل الأول تم تحديد عدة تعريفات لمصطلح (الأبعاد النفسية) كمصطلح رئيس في هذا البحث. أما الفصل الثاني من هذه الدراسة فقد تضمن الإطار النظري والدراسات السابقة، إذ كان المبحث الأول متخصصاً بدراسة سيكولوجية الطفل وإدراكه لفنون الرسوم المتحركة، أما المبحث الثاني فقد تضمن دراسة التصميم الطباعي الموجه للطفل (الشكل والمضمون)، بعدها عرض للدراسات السابقــة التــي سبقت هذه الدراســة. أما الفصل الثالث فقد تضمن إجــراءات البحث، إذ تم تحديد مجتمع البحث، وتحديد واختيار عينات البحث ومنهج تحليل عينات البحث لاسيما من خلال إعداد استمارة التحليل التي تحتوي على اغلب أدبيات الإطار النظري بعد عرضها على عــدد من المتخصصين لفحصهــا والتأكد من سلامتها في عملية التحليــل الفني. وبعد تحليل ثلاثة ملصقات منتقاة قصدياً خرج البحث بعدد من النتائج منها:

١-استعــان المصمم بفكــرة مباشــرة وواضحة موجهــة إلى الأطفال لتثير لديهــم الإحساس بالبهجة والفرح.

٢- استطاع المصمم توظيــف العناصر التيبوغرافية بشكل منطقي في تحديد الأبعاد النفسية ولاسيما تلك التي تؤثر في سلوك وإدراك واستجابة الطفل للملصق.

٣- ضــرورة التأكيد على دور المضمون الفكــري وإنسانيته ومبادئه في تطوير مهارات الأطفال وجــذب نظرهم نحو الملصق نظراً لمــا تحمله مكوناته الفنية من أهــداف إنسانية تتسم بالود والمحبة فضلاً عن التعلم وتطوير مهارات الطفل المعرفية.

٤- تمثل الرسوم المتحركة بألوانها وأشكالها المعروفة عند الطفل طاقة تعبيرية تثير أحاسيس الطفل وإدراكه نفسياً وجمالياً ووظيفياً لمكونات الملصق كبعد نفسي ضاغط ومؤثر.

٥- للرســوم دور كبــير في تحفيز الأطفــال وإثارة انفعالاتهــم وتحقق الأبعــاد النفسية المهمة التــي لابد أن يتعلمها الطفل. بعدهــا أدرجت أهم المصادر والمراجع التي استعملها الباحث في دراسته هذه، والله الموفق.

الفصل الأول : مشكلة البحث والحاجة إليه

يشكل الطفل أهمية كبيرة بالنسبة للعائلة وما يقوم به من فعاليات وإرهاصات تترجم مشاعره وأحاسيســه وما يــدور في مخيلته الفتية الناشئة، كما يحتاج الطفل إلى لغة خاصة في التفاهم والانسجام مع محيطه البيئي المتعدد في جوانبه المادية والبشرية والإنسانية. كما وللطفل ذوق خاصــ يتفــرد به عن غيره من الأعمــار الأخرى التي تتدرج بمراحل عمريــة إلى أن تصل إلى مرحلة الشباب.

يعد الملصق من أهم وسائل الاتصال الجماهيري ولاسيما في ما يتعلق بميدان التربية والتطوير

الذهنـي والفكري للإنسـان وتنمية الذائقية الفنية لديه فضلاً عـن تحفيز الأطفال بوصفهم الجيـل الذي يحتاج إلى توعية وتنمية الذوق وإدراك الواقع بشكل ملموس ومؤثر. لذلك يشكل التصميـم الطباعـي (الملصق أنموذجاً) رسالـة اتصالية مهمة من خـلال مكوناته الفنية أو عناصره الفنية بتعبير آخر، كاللون والشكل والحجم والاتجاه والخط وغيرها، وهو أداة تأثير مهمة لاسيما في تحديد الاستجابة والإدراك لدى الطفل حال مشاهدته الملصق.

أما الأبعاد النفسية (السيكولوجية) فهي مدى تقبل الطفل بوصفه متلقياً للتصميم من خلال الانتبـاه وشد النظر نحو مكونات الملصق وانعكاس ذلك على استجابته وإدراكه لتلك المكونات الفنيـة كمحصلـة نهائية في إيصال الفكرة ومضمونها المعـرفي، إن الأبعاد النفسية من خلال هذا البحث يمكن قياسها بمعايير ومقاييس يكمن وجودها في تصميم الملصق الموجه للأطفال وتلك المعايير يمكن قياسها من خلال ما يأتي:

١- الألوان المستعملة في التصميم. (عناصر التصميم)
٢- الأشكال. (عناصر التصميم)
٣- الفكرة والمضمون.
٤- الرمز ودلالاته.
٥- الصور والرسوم. (العناصر الكرافيكية)
٦- الحروف المنفصلة والنصوص. (العناصر التيبوغرافية)

كل هـذه المعايير تعـد قياساً مهماً تقاس بهـا قابلية الاستجابة الذاتيـة للطفل وتحديد ميوله واتجاهـه لمكونات الملصق الفنية وعناصره ومن ثم تـؤدي الهدف المرجو منه وهو آلية إيصال الفكرة والمضمون الفكري للطفل وإدراكه لمكونات الملصق. مما تقدم فان مشكلة البحث تكمن في طرح التساؤلات الآتية:

كيـف تسهم الأبعاد النفسية في الترويج والانتشار لاسيما في ملصقات الأطفال؟. وهل هنالك تكامل فني ومعرفي وفكري ما بين عناصر الملصق والعلاقات الناشئة فيما بينها وتأثيرها على الطفل كأبعاد نفسية (سيكولوجية)؟

أهمية البحث:

ترتبـط أهمية البحث الحالي في تنمية مـدركات الأطفال الفكرية والمعرفية ولاسيما الأطفال الذيـن تـتراوح أعمارهم مابين ٣-٥ سنـوات، وتأثيراتها علـى مستـوى الإدراك والاستجابة لمكونات الملصقات الموجهة إليهم.

هدف البحث:

يهـدف هذا البحث إلى الكشف عن النواحي الفنية والجمالية للملصق الأطفال وما يحققه من أبعاد نفسية (سيكولوجية) تسهم في شد أو جذب انتباهه لمكونات التصميم.

حدود البحث:

يمكن تقسيم حدود البحث الحالي إلى ما يأتي:
الحدود الموضوعية: الأبعاد النفسية (السيكولوجية) وأثرها في تصميم ملصق الطفل المحددة أعمارهم (٣-٥).
الحدود الزمانية: ملصقات الأطفال الصادرة عام ٢٠١٢م
الحدود المكانية: الملصق الأمريكي المعاصر

تحديد المصطلحات:

يمكن تحديد المصطلحات المهمة في بحثنا هذا وكما يأتي:
الأبعاد النفسية (السيكولوجية): يمكن أن نحدد مفهوم البعد كمصطلح تصويري فضائي، مقتبس من الهندسة، ويستعمل في المفاهيم الإجرائية، ويمكن تميز البعدين (البراغماتي/ الإدراكي) كمستويين متميزين تتموضع داخلهما الأحداث، التي يصفها الخطاب. أما البعد الجمالي فيقتضي إيجاد مسافة وجدانية واضحة، تفصل بين شخصية المتلقي والعمل الفني[١]. أما (السيكولوجيا) فهو علم النفس، واصلها يوناني، وهو علم يدرس النفسية، وكان (أرسطو) في كتاب (النفس) أول من أعطى عرضاً مهذباً للسيكولوجيا. أما المصطلح نفسه فقد ظهر في أواخر القرن السادس عشر، وشاع استعماله منذ أواسط القرن الثامن عشر، ويعنى بدراسة أصل الوعي البشري ووظائفه[٢]. ولإيجاد وتحديد مفهوم لمصطلح (الأبعاد النفسية) فقد عرفه المتخصصون في عدة مفاهيم، إذ عرفه الأستاذ الدكتور قاسم حسين صالح[×] ((البعد هو تعبير وصفي لتباين انتشار سمة (صفة) على محور أفقي فرضي، تكون فيه على طرفيه بحالتيها المتطرفتين أو المتغايرتين، فيما تكون في وسطه وحواليه بحالة معتدلة. ويختلف الأفراد في امتلاكهم لهذه السمة (الصفة) باختلاف مواقعهم على هذا البعد الفرضي، الذي يكون في الغالب بتوزيع اعتدالي. وتتحدد الأبعاد النفسية (السيكولوجية) في البحث الحالي. إذ عرفه أ.د.صالح الفهداوي[××] ((البعد هو الحدود والمحددات والخصائص والأبعاد النفسية هي تلك الخصائص التي يتميز بها كل شخص عن الآخر بحكم ما توارثه وما اكتسبه من خبرات نفسية ترتبط بالميول والحاجات والرغبات والدوافع والاتجاهات والتي تتشكل من خلالها الشخصية الواضحة المعالم والتي يمكن أن نشير إليها تمييزا عن غيرها والبعد النفسي يتعلق بكل ما يختص بالمشاعر والانفعالات والرغبات الجنسية، وكل ما يختص بتكوين موقف الفرد من الآخرين ومن الظواهر المختلفة، كموقفه من الجنس الآخر (واتجاهاته نحو الحياة الزوجية والأسرية). ومن هنا فان البعد النفسي يؤثر بشكل كبير في سلوكيات الفرد وآرائه وتصرفاته تبعا لما يعتقده ويؤمن به من متشكلات والتي رسمت حدود

١- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٥م، ص٥١.
٢ - المعجم الفلسفي المختصر، ترجمة توفيق سلوم، دار التقدم، موسكو، ١٩٨٦م، ص٢٦٣.
× أ.د.قاسم حسين صالح / أكاديمي عراقي ورئيس الجمعية النفسية العراقية، خلال اتصال الباحث معه في ٢٠١٢/٣/٢٩.
×× أ.د.صالح الفهداوي/ معاون العميد للشؤون العلمية- كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد، اختصاص تقنيات تربوية، خلال اتصال الباحث معه في ٢٠١٢/٣/٢٨.

شخصيته (أبعادها وخصائصها وفي ضوء ذلك تتحدد الأساليب النفسية (الأسلوب التأملي والأسلوب الاندفاعي) وفي ضوء ذلك تتحدد أيضاً بأساليب التعلم واكتساب الخبرات لان البعد النفسي يعتبر محركا أساسياً للمجال المعرفي والمجال المهاري))[٣]. وقد عرفه أيضا الأستاذ الدكتور إياد الحسيني في ربط الأبعاد النفسية مع المصمم والتصميم وكما يأتي: ((المصمم لا يصمم للطفل وإنما ينجز تصاميم مخصصة للأطفال أما كلمة الأبعاد النفسية فهي ما ستتركه التصاميم على الطفل من اثر بعد تعامله معها أما إذا كان المقصود هو الأخذ بنظر الاعتبار الجانب النفسي للتصاميم المقدمة للطفل فيفضل أن نستعمل العوامل النفسية وهناك يبدو الفرق واضحاً وهو ما تفرضه طبيعة الموضوع واشكالياته والأهداف الموضوعة))[xxx].

الفصل الثاني: (الإطار النظري والدراسات السابقة)

أولاً- الإطار النظري:

المبحث الأول: سيكولوجية الطفل وإدراكه لفنون الرسوم المتحركة:

يعد الطفل المرآة الصادقة لما يحيط به من تغيرات أو تحولات تختلف باختلاف الزمان والمكان، المجتمع والأسرة، الحواس الخمس وغيرها من الأمور والعوامل التي تسهم في بناء شخصيته وإدراكه للمتغيرات من حوله. ويكفي فقط أن ننظر إلى طفل لنرى أن لديه أكثر بكثير من إمكانيات الحياة من تلك التي تجد تجسيداً لها. يقول (فرانك) انه إذا لعب الطفل دور الجندي واللص والحصان، فلأنه يكمن فيه الجندي واللص والحصان[٤]. وتعد مرحلة الطفولة مرحلة للنمو قائمة بذاتها وما يصدق على الأطفال في عمر معين لا يصدق على الآخرين في عمر آخر، فللأطفال حاجات بايولوجية ونفسية (سيكولوجية) تختلف هذه الحاجات من عمر لآخر، فلكل مرحلة من هذه المراحل خصائص معينة، ويبدو أن هناك تبايناً بين شخصيات الأطفال في مراحل العمر المختلفة، مفاد ذلك تدرج النمو الجسمي والعقلي والعاطفي والاجتماعي لدى الأطفال[٥]. لذلك يميل الطفل في هذا العمر إلى اقتناء ملصقات أفلام الرسوم المتحركة التي تتسم أحياناً بالوداعة وتجسيد الدور الإنساني والتعبيري الصادق البريء. الأشكال (١)،(٢). أما البيئة فتعد الظاهرة الكبيرة التي تحيط بمدركات الطفل وتحدد وعيه وتوجهه، وعن طريق البيئة يكتسب الطفل أنماط ونماذج سلوكه وسمات شخصيته نتيجة التفاعل الاجتماعي، مع غيره من الأطفال من خلال التنشئة الاجتماعية والتي يجب أن يهيأ لها بشكل ايجابي وعن طريق أول مكان يتعلم فيه (رياض الأطفال)[٦]. ومن الأمور المهمة الأخرى التي يجب مراعاتها من اجل تنمية الصحة النفسية للطفل وتنمية مداركه تأتي عملية التدريب على الكتابة والتي

٣ - فيغوتسكي، ل.س/ السيكولوجيا وعلم الجمال، ترجمة احمد محمد خنسه، دار علاء الدين، دمشق،٢٠٠٠م، ص٢٣٩.
٤ - العاملي، شذى حسين محمد/ التوظيف الفني والجمالي للخيال في الخطاب الصوري الموجه للطفل، بغداد،٢٠٠٨م، ص١١٧.
٥ - مدحت عبد الرزاق/ سايكولوجية الطفل في مرحلة الروضة، الموسوعة الصغيرة (٤٤)، وزارة الثقافة، بغداد،١٩٧٩م، ص٣٦.
[xxx]أ.د.إياد حسين عبد الله الحسيني/ التصميم الطباعي، عميد الكلية العلمية للتصميم- سلطنة عمان، خلالاتصال الباحث معه عبر البريد الالكتروني، في ٢٠١٢/٣/٢٩.
٦ - أندره معلوف/ معاني الخط، دار كتابات، بيروت،١٩٩٧م، ص١٢٥.

تعـد أول نشـاط معرفي وفكري يواجهه الطفل للإحساس بما يحيـط به من ظواهر بيئية مهمة، فعلـم الخط يساعـد كثيرا على اكتشاف أطبـاع الأطفال والأولاد وينير طريقـة التعامل معهم، فمـن الضـروري أن نراقب تطورهم الفكـري والعاطفي وهم يكبرون ويتطـورون، فمن المدرسة الابتدائيـة إلى سنين المراهقـة تتغير الاطباع كما يتغير الخط وهو أحسـن دليل لمعرفتهم[٧]. مما تقدم لابد من معرفة المراحل التطورية للطفل وتوسيع مدركاته مما يمكنه من الإحساس والفهم لما يشاهده من ظواهر لاسيما الفنون وتحديدا الرسوم المتحركة التي ترتبط بالحكايات التراثية والخرافية والخيالية التي تهم الطفل، ويتابع أحداثها لتبقى راسخة في ذهنه وتبقى في حالة من الاسترجـاع الدائم حال ظهورها مـرة أخرى، سواء أكان ذلك في الوسائـل البصرية أو المرئية (التلفزيـون والسينما)، أو المطبوعـة كالمجلات والملصقات وغيرها. لذلـك فان معظم الفنون الخياليـة اليوم، فنـون متأثرة بالأساطير القديمـة، وتأثيرات خاصة مـن الأساطير الإغريقية والفرعونية والهندية وحكايات ألف ليلة وليلة. وترتبط تلك الموضوعات الخيالية للفنون المعاصرة بتلـك الملاحم القديمة والحكايات الخرافية[٨]، التي لها أثرها الكبير في تطوير التربية الجمالية والفنيـة للطفل. كما أن من الخطأ أن نتخيـل أن التربية الجمالية أو الفنية أداة للتركيب الكلي إذ ينبغي أن تتدخل في نواحي التطور النفسي وان تلازمه من قصد ومساعدة الطفل ما أمكن في إشبـاع حاجاته وميولـه النفسية من هذا المجال. فإذا ما عرف ميل الطفل واتجاهه فان فرديته يمكـن أن تنمى عـن طريق التربية الفنية حين يكـون لها قالبها وجمالهـا[٩]. لذلك فالقدرة على التأمـل الخيالي موجودة عنـد الأطفال كما هي موجودة عند الكبار، بـل قد يكون وجودها عند الطفل أقوى واظهر، ما لم يعترضها مانع عضوي أو بيئي يتسبب في تعطيلها أو تقليص أثرها[١٠]. ولابـد لمصمم الأطفـال أن يتعامل بحساسية عالية في تفهم مـدى إدراك الطفل للرمز والرسم والتكويـن المعد للتصميم (الملصـق أنموذجاً). فالرموز عند الطفل هـي رموز وصفية وهذا ما يمكـن أن نجده في رسوم الأطفال، ولاسيما في المرحلة الابتدائية، فالطفل يرسم ما يعرف لا ما يرى، وهنا يقع الطفل تحت تداعي الأفكار من تحليله للمدركات[١١]. لذلك يركز الطفل في رسومه علـى ما يشبه التعـداد، إذ يوجه نظره آنذاك نحو تبين عناصـر الشيء الذي يرسمه، فيرسمها برصفها معاً أو بنثرها هنا أو هناك من غير نظام ظاهر، فكأنما ما يعنيه من كل هذا وذاك هو أن يعرب عن مقدرته على تعدادها واحدا واحداً ليس غير[١٢]. الشكل (٣).

تـؤدي القصص الخياليـة أو الخرافية دوراً مهما في تكوين شخصية الطفل ولاسيما في مراحل نمـوه الأولى، ويرغـب الأطفـال في الأفلام الخيالية التـي يظهر فيها البطل وهو يقـوم بسلسلة مـن المغامـرات والمجازفات من اجل تحقيق هدفـه، وتدخل القوى الخارقـة كالعفاريت والجان والشخصيـات المسحورة التي تقف مـع البطل لتعينه على تحقيق هدفـه[١٣]. ويتأثر الطفل أيضاً بتلـك القصص الخرافية والخيالية التي كان قد سمعها من والديه قبل أن يراها كأفلام رسوم

٧ - شاكر عبد الحميد/ الفنون البصرية وعبقرية الإدراك، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،٢٠٠٨م،ص٤٤١.
٨ - مدحت عبد الرزاق/ المصدر السابق، ص٩٢- ٩٣.
٩ -رسوم أطفال الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،١٩٨٦م، ص٢٤.
١٠ - الشال، عبد الغني النبوي/ مصطلحات في الفن والتربية الفنية، جامعة الملك سعود، الرياض،١٩٨٤م،ص٨٦.
١١ - نعيم عطية/ ذكاء الأطفال من خلال الرسوم، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٢م، ص٤٥.
١٢ - العاملي/ المصدر السابق، ص٩٣.
١٣- فوج،اجنر/ الانتخاب الثقافي، ترجمة شوقي جلال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،٢٠٠٧م، ص٢٩٨.

متحركة،كما أن للطفل الرغبة في أن يتعرف بنفسه على بيئته الطبيعية، وهي جزء مهم من عملية النقل الثقافي[١٤] ولفترة الطفل في سنواته الخمس الأولى أهمية كبيرة له فهو يعيش جميع الأحداث التي تثيرها الحكايات الخرافية أو الخيالية، سواء كانت في أفلام الرسوم المتحركة في التلفزيون أو السينما أو التي تطبع على شكل سرد حكاية مصورة ملونة للأشخاص المتعارف عليهم في الأفلام السينمائية التي تعرض في التلفزيون. فالطفل في هذه المرحلة يتمتع بخيال خصب قوامه الوهم والخرافة وعالم القصص وأحلام اليقظة، حتى يتقدم فهمه وإدراكه وصولاً إلى مرحلة الدراسة الابتدائية[١٥]. لذلك تجد الأطفال في متابعة شيقة لمغامرات السندباد البحري أو فلم يروي قصة علي بابا والأربعين لصاً أو علاء الدين والمصباح السحري أو كهرمانة وغيرها. الأشكال (٤)،(٥).

إذ تعد حكاية السندباد البحري من حكايات ألف ليلة وليلة المثيرة التي احتوت على رحلات السندباد وأسفاره السبعة والمصنوعة من الخرافات والأعاجيب، فقد ضمت المغامرات المدهشة وعجائب المخلوقات والعفاريت والحوادث بما يثيره الوهم والخيال. كذلك فان قصة علاء الدين والمصباح السحري هي من قصص ألف ليلة وليلة، وهي حكاية معروفة تدور حول شاب فقير يتيم يبحث عن رغيف خبز، ويعيش مع أمه ويقوم بالسرقة لأجل الطعام، مع انه ليس بسارق، ويؤدي به ذلك إلى وقوعه في قبضة الساحر الشرير الذي يستعين به من اجل الحصول على المصباح السحري، وبعد مغامرة طويلة يقرر علاء الدين عدم إعطاء المصباح للساحر الشرير، ليحاول الزواج من ابنة السلطان ومساعدة الناس وبث الخير مع المغامرات الشيقة والممتعة[١٦]. لابد أن تكون الحكاية مهما كان موضوعها، واضحة، بسيطة، متلونة في موضوعاتها وفي شخصياتها، وأحداثها التي يجب أن تكون محبوكة بإتقان لتزيد من جذب انتباه الطفل، والحكايات الشعبية نبعٌ ثر، يمكن الاستقاء منها في كثير من الموضوعات[١٧] المهمة التي تعنى بتنمية مخيلة الطفل. كما ترتبط هذه الحكايات الخرافية التاريخية التي تعد إرثاً حضارياً من حيث السرد والرسم والشخصيات ووسائل التشويق البصرية القريبة جدا من الطفل وجذب بصره إلى تلك الشخصيات الكارتونية في التصميم لاسيما الملصق. كما تختلف الحكايات الشعبية الخرافية أو الخيالية عن الأساطير، فلكل منها تأثيره الواضح في نفسية الطفل ورسوخ الحدث في ذهنيته الفتية، ولابد من الإشارة إلى أن الطفل يتقبل تلك الأحداث وتلك الشخصيات الخرافية وقصصها العجيبة التي يستمع إليها كحكاية من قبل والديه أو الذين يكبرونه سناً. وينصح المتخصصون في شؤون الطفل بإشاعة الاحترام ولاسيما احترام القانون ونبذ فكرة الرجل الخارق وان لا تتضمن القصص ما يثير خوف الأطفال، لان ذلك يؤدي إلى تشتيت الطاقة العقلية بدلاً من توجيهها إلى الأهداف النافعة[١٨].

١٤ – الهاشمي، عبد الحميد محمد/ علم النفس التكويني أسسه وتطبيقه من الولادة إلى الشيخوخة، مكتبة الخانجي بمصر، القاهرة،ط٣، ١٩٧٦، ص١٥٣.

١٥ – الصحن، صالح/ ألف ليلة وليلة في السينما والتلفزيون عند الغرب، مطبعة دار الكوثر، بغداد،٢٠١١م، ص١٣١، ١٤٠.

١٦ – الهنداوي، هند محمد مصدق/ إيقاع الشخصية في عروض مسرح الطفل، (رسالة ماجستير غير منشورة)، كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد ،٢٠٠٥م، ص١٩.

١٧ – الهيتي، هادي نعمان وآخرون/ أدب الأطفال، دار الكتب والوثائق، بغداد،١٩٨٩م، ص٢٨.

١٨ –الاسدي، فاتن عباس/ أساسيات تصميم الفضاءات السكنية، دار الهنا للعمارة والفنون، بغداد،٢٠١١م،ص٩٣.

المبحث الثاني: التصميم الطباعي الموجه للطفل (الشكل والمضمون) :

يتأثر الطفل بتصميم الملصق من حيث المضمون ومدى شهرة الشخصية الكارتونية وأهدافها النبيلة من حيث التصميم، والتي يرسم لها في مخيلته المكانة المثلى في تحقيق العدل والإنسانية. إذ يراعي المصمم المعاصر عملية انتقاء تلك الشخصيات الكارتونية في التصميم وكيفية تنفيذها لشد أو جذب نظر الطفل إليها، ومن ثم انتشار تلك الفكرة ورواجها جماليا واتصالياً، كما يميل المصممون المعاصرون إلى تحقيق تكامل في التصميم يحقق للطفل متعة عند لصق أو تعليق الملصق على جدران غرفته حيث تتوفر كافة المكونات المادية للغرفة كالأثاث والستائر والمفارش والبطانيات وغيرها لتحقيق متعة وجمال لسكينة الطفل وقضاء أوقات ممتعة في اللعب والدراسة والنوم، لذلك لابد من مراعاة تصميم غرفة الطفل، لاختلافها بشكل كبير عن غرف البالغين والشباب وغيرهم، ويفضل أن تكون غرفة الطفل خالية من الأثاث غير الضروري والأغراض المعيقة للحركة، لممارسة الألعاب والأنشطة المحببة إليه، إذ يفضل الطفل اللهو بألعابه الخاصة بعد أن يفردها جميعاً على أرضية الغرفة. فالتكامل في التصميم له الأثر البالغ في تحقيق الراحة والانسجام لحياة الطفل اليومية.

يميل بعض مصممي الإعلان والملصقات الخاصة بالأطفال إلى تحقيق بعض الأجواء التي يرغب الطفل باللهو عند النظر إليها والإحساس بوجودها ضمن مكانه الخاص الذي يرغب بمزاولة هواياته فيه، إذ يكون الملصق بمثابة الوسيلة التعليمية أو الإيضاحية لإيصال فكرة معينة إلى ذهنية الطفل وتحريك أفكاره وتحفيز حواسه الخمس. فتصميم ملصقات الأطفال يختلف بوظيفته عن تصميم الملصقات الموجهة للكبار والبالغين من حيث الموضوع والشكل والمضمون. لذلك يتجه المصمم الطباعي إلى استعارة بعض الشخصيات الكارتونية المحبوبة لدى الطفل فضلاً عن تميزها بالحداثة والفكاهة وإثارة السعادة والفرح لديه، واستعمال تلك المفردات كمركز سيادي قوي في تصميم الملصق. الشكل (٦).

كما يؤدي ملصق الطفل دوراً مهماً في تنمية التربية النفسية (السيكولوجية) لديه ومساعدته في التعلم والإرشاد وتقويم أدائه الثقافي والسلوكي، إذ يلجأ مصممو ملصقات الأطفال إلى إعداد تصاميم تبث الوعي وتدعو الطفل إلى التأمل وتقصي المعرفة والإحساس بالقيم الإنسانية. كتعليم الأرقام والحروف أو التعرف على الأماكن وتمييز الأشياء، الأشكال (٧)، (٨).

ثانياً: الدراسات السابقة:

لم تكن هناك دراسات سابقة للأبعاد النفسية وأثرها في التصميم الطباعي (الملصق) المعد للأطفال، بيد أن تصميم الطفل اخذ حيزاً كبيراً في البحوث والدراسات الأكاديمية لاسيما في التصميم بمختلف فروعه، إذ وجدت العديد من الدراسات التي تطرقت إلى تصميم الطفل ومنها:

١. دراسة (محمد ابراهيم الدليمي) / التصميم الصناعي: تطوير تصميم لعب ملاعب الأطفال في العراق.
٢. دراسة (رائد موريس توما) / التصميم الصناعي: تصميم براد ماء خاص برياض الأطفال.
٣. دراسة (لؤي منير عيسى)/ التصميم الداخلي: أسس تصميم المناظر المسرحية في مسرح الأطفال.

٤. دراسة (هند صلاح الدين مهدي) / تصميم الأقمشة: مرتكزات تصميمية لأقمشة الأطفال القطنية المطبوعة محليا.
٥. دراسة (وليد محمد مهدي السعدي) / التصميم الصناعي: إيجاد مرتكزات تصميمية لأسرّة الأطفال الطبية.
٦. دراسة (هند محمد سحاب) / تصميم الأقمشة: القيم الجمالية في تصاميم أقمشة وأزياء الأطفال وعلاقتهما الجدلية.
٧. دراسة (شيماء حارث محمد) / التصميم الصناعي: معايير تصاميم لعب الأطفال في العراق.

مما تقدم فان هذه الدراسة هي الأولى في محاولة دراسة الأبعاد النفسية في تصميم ملصق الطفل.

الفصل الثالث: إجراءات البحث:

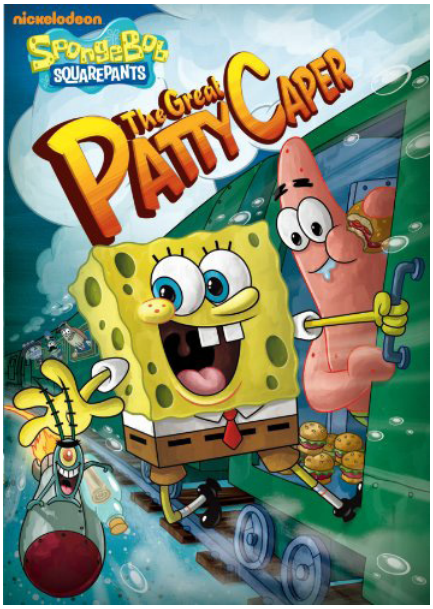
١. **منهج البحث:** اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عينات البحث.
٢. **عينة البحث:** تم تحليل ثلاث عينات منتقاة قصديا من الولايات المتحدة الأمريكية حسب الحدود المحددة في البحث.
٣. **مجتمع البحث:** يشمل مجتمع البحث ملصقات الأطفال التي يحمل مضمونها تكوينات تحمل طابعاً بسيطاً ولاسيما أبطال أو شخصيات أفلام الرسوم المتحركة والدمى.
٤. **أداة البحث:** تم إعداد استمارة تحليل للعينات المنتخبة وبعد عرضها على الأساتذة المتخصصين[١٩] للتأكد من صلاحيتها لتحليل العينات
٥. **صدق الأداة:** بعد عرض الاستمارة على عدد من المتخصصين والتأكد من صلاحيتها لإجراء عملية التحليل الفني.
٦. **التحليل الفني:** سيتم تحليل ثلاث عينات منتقاة قصدياً

١٩ عرضت الاستمارة المقترحة للتحليل على المتخصصين من الذوات الآتية:

أ.د.خليل إبراهيم الواسطي/ التصميم الطباعي، قسم التصميم، كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد.

أ.د.إياد الحسيني/ التصميم الطباعي، عميد الكلية العلمية للتصميم- سلطنة عمان. (عبر البريد الالكتروني).

أ.د.عبد الرضا بهية/ التصميم الطباعي، قسم الخط العربي والزخرفة، كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد.



العينة (١)

الوصف العام:

القياس: ٥٠X٧٠سم

المنشأ: الولايات المتحدة الأمريكية

سنة الطبع: ٢٠١٢م

التحليل الفني:

يجسد تصميم الملصق مظاهر البهجة والفرح لإثارة الطفل واستمالته نحو الشعور بلذة وجمال الرسوم المنتخبة في تصميم الملصق، لاسيما أن المصمم اتخذ من بعض الشخصيات الكارتونية المعروفة والقريبة إلى نفس الطفل في تحقيق ذاته، كالشخصية المطروحة في العينة موضوع التحليل. فالفكرة من الملصق تكمن في بناء مشهد للفرح والبهجة المتجسدة في ملامح وعلامات وجوه الشخصيات الكارتونية التي تتسم بالفرح والضحك والتفاؤل، إذ كتب المصمم نصا يقول فيه (The Great Patty Caper) (القفز الكبير مرحا لتناول الفطائر) يبين المصمم تلك الصورة في تناول الفطائر اللذيذة والاحتفال الذي وصل بهم إلى القفز فرحا، إنها قياس كامن للأبعاد النفسية من خلال عناصر التصميم كاللون والشكل والفضاء الذي تتوزع فيه العناصر الفنية لتعلل السبب في بث روح الفرح في التصميم من خلال المضمون ودلالة الأشكال التي جسدت حضور البعد النفسي المؤثر.

تميزت العناصر التيبوغرافية بقدرتها التعبيرية الكبيرة لبيان دور الأبعاد النفسية من حيث توكيد الحدث والشعور به من خلال العنوانات الكبيرة التي مثلت إبراز الحدث والزمان في بيان الدوافع النفسية من حيث الشعور بالفرح والنشوة والابتهاج، كذلك تميزت الألوان بتنوعها وانسجامها لتحقق الجذب البصري لاسيما للأطفال وشد نظرهم نحو الملصق ومكوناته الفنية والجمالية والفكرية. كما حققت الأسس التصميمية من حيث ترتيب العناصر الفنية داخل الملصق تشويقاً واضحاً، لقد عبر المصمم عن القوة المؤثرة لمركز السيادة في الملصق وهي الشخصية الكارتونية المعروفة عند الطفل. إذ أضاف إليها نوعاً من التشويق في الحركة التي يقف فيها وجسمه في أكثره خارج القطار الذي يسير بسرعة، ويعدو معه شخصية كارتونية ذات عين واحدة وهو يضحك مبتهجاً بيد انه في الحقيقية ولاسيما في وقائع القصة التي تعرض إلى الطفل أن هذه الشخصية ذات العين الواحدة هي شخصية شريرة لا تعرف المرح والمودة، لكن المصمم قد تحكم بذاته في إبراز الروح الإنسانية والمرحة لمعظم الشخصيات الكارتونية التي استعملها في تصميم الملصق. كما عبر المصمم عن الأبعاد النفسية في هذا الملصق من خلال العلاقات التصميمية كالتماس والتداخل التي تؤكد دور الأبعاد النفسية في تحقيق

المتعـة والتواصـل والإحساس بالفـرح والابتهاج عند الطفل وجـذب انتباهه نحو مكونـات الملصق بألوانه وأشكاله ونصوصه وغيرها.

العينة (٢)



الوصف العام:

القياس: ٥٠X٧٠سم

المنشأ: الولايات المتحدة الأمريكية

سنة الطبع: ٢٠١٢م

التحليل الفني:

يشـكل الملصـق الـذي يحتـوي في مكوناتـه علـى شخصيـات كارتونية معروفة عنـد الطفل وتكون قريبة إلى ذهنه إذ تعد هذه الشخصية (الخروف أو مـا يسمـى بخـروف المزرعـة) (Shaun the Sheep) بمغامراتـه الإنسانيـة التـي يرمـي مـن خلالهـا إلى تحقيـق الخـير وبـذر روح السعـادة في نفوس الأطفـال كما يحث من خـلال دوره في معظم أفلام الرسوم المتحركة التي يمثل فيها دور البطولة علـى تحقيق الخير والسعي من اجله بكل مودة وبراءة.

إذ استعملـت هـذه الشخصية في العديد من الملصقات الموجهـة إلى الأطفال لما يتمتع به من محبة واستحسـان لدى الطفـل وارتباطه بالقيم الإنسانيـة لديه لذلك يلجأ مصممـو الأطفال إلى إثارة الطفـل وجذبه نحو الفكرة ومضمونها الفكري والإنساني من حيث استعمال الرمز أو الشكل المميز كمـا في هذه الشخصية الكارتونية المعروفـة، كأن يستعملها المصمم في ملصقات أخرى لها دلالات فكريـة وإنسانية وجمالية عند الطفل مثل أعياد الميلاد وغيرها من المناسبات المهمة الأشكال (٩)، (١٠).



الشكل (١٠)



الشكل (٩)

أثـرت التقنيـات الفنيـة الإخراجيـة لاسيمـا التي قـام بها المصمـم في ما يتعلـق بتوزيـع العناصر التيبوغرافيـة في الملصق مـن حيث العناوين وطريقة توزيعها المختلفة التـي تثير الحركة عند الطفل وتتبعـه للحدث في الملصق. كما أثرت التقنيات الطباعيـة في رواج الملصق من حيث الصور والرسوم والألوان ودقة إخراجها.

ركـز المصمـم على قفزات الخراف بمختلـف أحجامها بحركة تتسم بالحيويـة والاندفاع إلى الأعلى وهـي عملية تقصد المصمم فيهـا لإثارة الطفل نفسيا ومحاولة مخاطبتـه وتحريك حواسه الخمس. كمـا تسهـم الألوان في توسيع الرؤيـا عند الأطفال وإثـارة انتباههم لاسيما ألـوان الخراف المعروفة ودقـة الملاحظـة في حركة يد الخروف وهو يؤشـر بيده إلى الأعلى في جذب النظـر نحو الحركات أو القفـزات التي تقوم بها الخـراف الأخرى في الفضاء. تميز الإيقاع بوجوده في هذا الملصق لاسيما في إثارتـه النفسيةٍ لنظر الطفل نحو الملصـق. جسد التضاد اللونِي ما بينِ الأسود والأبيض لاسيما ألوان الخـراف تنوعا في التصميم مما يثير الطفل ويجعلـه مرتاحا ومنجذبا لمكونات التصميم، أما مركز السيـادة فقد جسده الخروف الطيب والمعروف بمواقفـه الراسخة في ذهنية الطفل، وكأنه من يسرد الأحداث التي تدور في الفضاء. احدث التداخل ما بين النصوص الكتابية والخراف التي تقفز ما بين النصوص مولـدة إثارة في حركتها، لقد عبر المصمم عن تأثـير الأبعاد النفسية من خلال التصميم وانطباعاته على الأطفال لاسيما باستعمال الشخصيات الكارتونية المعروفة والمحببة لديه.



العينة (٣)

الوصف العام:

القياس: ٥٠X٧٠سم

المنشأ: الولايات المتحدة الأمريكية

سنة الطبع: ٢٠١٢م

التحليل الفني: جسد الملصق الشخصية العلمية والمفكـرة التـي يهتم بهـا الأطفـال كشخصية معروفـة بحبها للعلم والمعرفـة وتوعية الأطفال وتعليمهـم أبجديـات الحياة وآليـة التعامل مع الظـروف القاهـرة والصعبـة بشـكل مبسـط وجميـل يسهـم في تنميـة مداركهـم الثقافية، فضلاً عن تعليم الأطفـال اللغات الأجنبية إلى جانـب اللغة العربية التـي يعرض بها البرنامج الخاصـ بهـا. إذ يحاول المصمـم التأكيد على هـذه الشخصيـة المحببة عنـد الأطفال في بث الوعـي الثقـافي والفكـري والعلمـي في نفوس الأطفال وإثارتهم نحو سبر أغوار المعرفة والتعلم. كما شكلت هذه الشخصية الكارتونية نكهة خاصـة لدى الأطفال في شغفهـم بحبها إذ قامت العديد من شـركات تصنيع العاب الأطفال

بصناعتها وتجسيدها بشكل يعطي الطفل الحرية في امتلاك هذه الشخصية الكارتونية المعرفية والتعبير عن ذات الطفل في التعامل معها، الأشكال (١١)،(١٢).



الشكل (١١)



الشكل (١٢)

حدد المصمم الأبعاد النفسية في هذا الملصق من خلال العناصر التيبوغرافية من ألوان وعناوين وتوزيعها في الملصق بشكل يثير الراحة والطمأنينة عند الطفل، كما استطاع المصمم أن يحدد الأبعاد النفسية من خلال الأسس التصميمية، إذ جسدت الشخصية الكارتونية مركز السيادة الغالب والممتد على معظم فضاء الملصق لتجعل للموضوع أكثر أهمية وسيادة واضحة ومؤثرة في تحفيز مشاعر الطفل وتقبله لمكونات الملصق لاسيما التوكيد على استعادة الذاكرة وتنمية المدارك المعرفية عند الأطفال، فضلاً عن تحديد الأبعاد النفسية من حيث العلاقات التصميمية كالتجاور والتماس والتداخل.

النتائج:

من خلال تحليل العينات المنتقاة لابد من تأشير عدد من النتائج وكما يأتي:

١- استعان المصمم بفكرة مباشرة وواضحة موجهة إلى الأطفال لتثير لديهم الإحساس بالبهجة والفرح.

٢- استطاع المصمم توظيف العناصر التيبوغرافية ولاسيما في تحديد الأبعاد النفسية التي تؤثر في سلوك وإدراك واستجابة الطفل للملصق.

٣- تمثل الرسوم المتحركة بألوانها وأشكالها المعروفة عند الطفل طاقة تعبيرية تثير أحاسيس الطفل وإدراكه نفسياً وجمالياً ووظيفياً لمكونات الملصق كبعد نفسي ضاغط ومؤثر.

٤- للرسوم دور كبير في تحفيز الأطفال وإثارة انفعالاتهم وتحقق الأبعاد النفسية المهمة التي لابد أن يتعلمها الطفل.

٥- تؤثر عناصر الدلالة في تحقيق نجاح للمضمون الفكري للملصق من خلال

قـوة ترابط العناصر التيبوغرافية من صور ورسوم وتخطيط وعنوانات وألوان لتمثل المعيار الرئيس لتحديد ما إذا كان الملصق قد نجح في إيصال الفكرة لاسيما من خلال تجسيد الأبعاد النفسية والتعبير عنها.

٦- تتشابـه معظـم التوجهات التي يسير عليهـا مصممو الملصـق لاسيما ملصقات الأطفـال في تحديـد الأبعـاد النفسيـة التـي تدعـو إلى التمنيـة وبـث مشاعر الفـرح والبهجة عند الأطفال فضلاً عن تشويق الطفـل وابتكار أساليب التعليم والتعلم.

المصادر والمراجع:

١- الاسـدي، فاتـن عباس/ أساسيـات تصميـم الفضـاءات السكنيـة، دار الهنـا للعمـارة والفنـون، بغداد،٢٠١١م.

٢- أندره معلوف/ معاني الخط، دار كتابات، بيروت،١٩٩٧م.

٣- رسوم أطفال الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،١٩٨٦م.

٤- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٥م.

٥- شاكـر عبـد الحميـد/ الفنـون البصريـة وعبقريـة الإدراك، الهيئـة المصريـة العامـة للكتـاب، القاهرة،٢٠٠٨م.

٦- الشـال، عبـد الغنـي النبـوي/ مصطلحـات في الفـن والتربيـة الفنيـة، جامعـة الملـك سعـود، الرياض،١٩٨٤م.

٧- الصحـن، صالـح/ ألـف ليلـة وليلـة في السينمـا والتلفزيـون عنـد الغـرب، مطبعـة دار الكوثـر، بغداد،٢٠١١م.

٨- العاملـي، شـذى حسـين محمـد/ التوظيـف الفنـي والجمـالي للخيـال في الخطـاب الصـوري الموجه للطفل، بغداد،٢٠٠٨م.

٩- فوج،اجـنر/ الانتخـاب الثقـافي، ترجمـة شوقـي جـلال، الهيئـة المصريـة العامـة للكتـاب، القاهرة،٢٠٠٧م.

١٠- - فيغوتسكـي، ل.سـ/ السيكولوجيـا وعلـم الجمـال، ترجمـة احمـد محمـد خنسـه، دار عـلاء الدين، دمشق،٢٠٠٠م .

١١- مدحـت عبـد الـرزاق/ سيكولوجيـة الطفـل في مرحلـة الروضـة، الموسوعـة الصغـيرة (٤٤)، وزارة الثقافة، بغداد،١٩٧٩م.

١٢- المعجم الفلسفي المختصر، ترجمة توفيق سلوم، دار التقدم، موسكو، ١٩٨٦م.

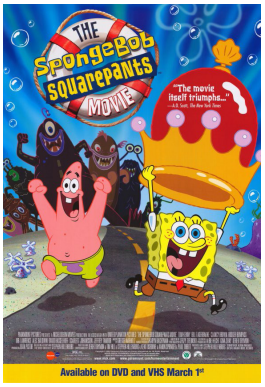
١٣- نعيم عطية/ ذكاء الأطفال من خلال الرسوم، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٢م.

١٤- الهاشمـي، عبـد الحميـد محمـد/ علـم النفـس التكوينـي أسسـه وتطبيقـه مـن الـولادة إلى الشيخوخة، مكتبة الخانجي بمصر، القاهرة،ط٣، ١٩٧٦م.

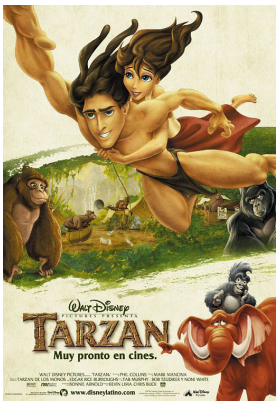
١٥- الهنـداوي، هنـد محمـد مصـدق/ إيقـاع الشخصيـة في عروض مسـرح الطفـل، (رسالـة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد ،٢٠٠٥م.

١٦- الهيتي، هادي نعمان وآخرون/ أدب الأطفال، دار الكتب والوثائق، بغداد،١٩٨٩م.

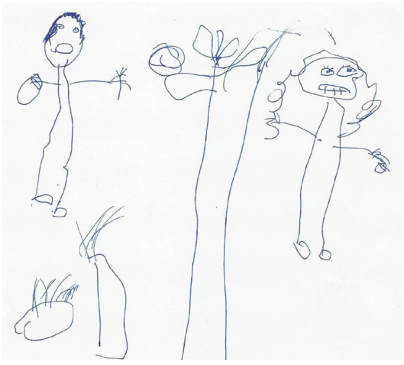
الصور التوضيحية



الشكل (١)



الشكل (٢)



الشكل (٣) رسم لطفلة تبلغ من العمر خمسة أعوام



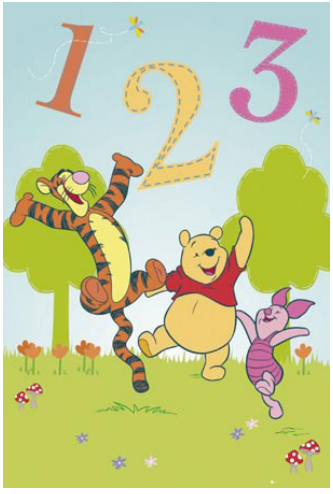
الشكل (٤) السندباد



الشكل (٥) علاء الدين والمصباح السحري



الشكل (٦)



الشكل (٧)



الشكل (٨)

استمارة التحليل

الأبعاد النفسية من خلال			
المضمون الفكري و الدلالة	المضمون الفكري	فكرة مباشرة	
		فكرة غير مباشرة	
	الدلالة	دلالة مباشرة	
		دلالة غير مباشرة	
العناصر التيبوغرافية و الكرافيكية	العنوانات المادة المكتوبة		
	الرسوم و التخطيطات		
	الصورة الطباعية		
	الألوان		
الأسس التصميمية	التكرار و الإيقاع		
	السيادة		
	التباين و التضاد		
	التوازن		
	الانسجام		
	التنظيم المكاني		
العلاقات الشكلية	تماس		
	تداخل		
	تعاكس		
	تراكب شكلي		

الملامح الفكرية للحداثة في تصاميم الأقمشة

أ.م.د. فاتن علي حسين

ملخص البحث:

تبنـت الحداثة صياغات تطبيقية شاملة في التكوينات التصميمية للأقمشة وبأساليب جديـدة ومتسارعة نتيجة للوعـي بالتطورات الفكريـة والفنية والتقنيـة، مما أصبحت عملية إعـادة التنظيم وصياغة مفاهيم التجديد كضرورة في سياق الطروحات الفكرية للحـركات والتيارات الفنية التـي رافقت الحداثة وما حققته من تحـول لمفاهيم تتطلب التعـرف على القانون المحرك للغتهـا التصميمية بكل خصائصـ واتجاهات عصرها. وتنـاول الفصل الأول مشكلة البحث للإجابة عن التساؤل الآتي" كيفية تداول المعطيات الفكرية للحداثة في تصميم الأقمشة التي تحكمه مديات واسعة من المفاهيم؟ أما هدف البحـث " التعرف علـى آليات الحداثة وتأثير ملامحها الفكريـة في تصاميم الأقمشة، وتبنـت حدود البحـث الطروحات الفكرية التي أفرزتها الحداثـة ضمن مراحل نشوؤها وتطـور أساليبها في تصميم الأقمشة. وتناول الفصل الثـاني الإطار النظري المتضمن، أولا: تأثـير الحداثـة في المضمون الفكـري لتصاميم الأقمشة. ثانيـا: الحداثة والتحول التقنـي. وحددت الإجراءات المنهج البحثي ومجتمع البحث وعينته ووحدات تحليل ثابتة معتمدا بذلك على التسلسل الزمني في عرض التيارات الفنية للحداثة وأحدثت تأثيرا في المضامين الفكرية والتطبيقية لتصميم الأقمشة. وتوصل البحث إلى أهم النتائج:___

١. انعكاس فكرة الواقع عبر التطبيق الفني للمفردات الشكلية برؤية جديدة مزجت بين آلية التفكير وتوظيف الأشكال ومادة الإظهار.

٢. صياغـات تصميمية تطبيقية متفاعلـة مع الوعي الذهني والثقافي لم تتجاوز الثوابت المعتمدة في تصميم الأقمشة.

واهم الاستنتاجات:

١. حضور منهجي فكري وعلمي واعي لعمل وسائط محركة للتصميم.

٢. تفكـير حداثـي مبني علـى تحديد المعرفـة والاندماج الثقـافي المجتمعـي كجزءً من علاقات منتظمة مع تكوين التصميم.

٣. مضامـين فكريـة معبرة عـن واقع اجتماعـي كقيمـة تداولية متجـددة في تصاميم الأقمشة.

٤. استحضار قصدي لمفاهيم الوعي بالزمن، يشكل انعكاسا للبيئة المعاصرة لها.

Abstract

Adopted modern formulations applied comprehensive configurations design of fabrics and methods of new and accelerated as a result of the awareness of developments in intellectual، artistic and technical، which became the reorganization process and the formulation of the concepts of innovation as a necessity in the context of narratives of intellectual movements and artistic trends that accompanied the modern of transformation of the concepts requires learning the law the engine of language design in all characteristics and trends of its time. The first chapter discusses the research problem to answer the question following "how to handle the data property of modernity in the design of fabrics that are governed by the ranges and the wide range of concepts? The aim of the research" to identify mechanisms of modernity and the impact of features of intellectual designs in fabrics، and adopted the limits of research propositions property created by modernity within the stages and the evolution of tactics in the design of fabrics. The second chapter containing A conceptual framework is contained.first: the impact of modernity in the intellectual content of the fabric designs. Second، modernity and technical transformation. Procedures and identified the research methodology and the research community and appointed by the analysis of fixed and units based on this chronology in the presentation of artistic trends of modernity and caused influential in the intellectual and practical implications for the design of fabrics. The research found the most important The results ، as follows

1. Reflection of the idea of reality through the application of the technical vocabulary of form to see the new combined the mechanism of thinking and employment forms and substance of show.
2. Formulations applied design، interacting with the awareness of mental and cultural constants did not exceed the approved design fabrics.

The most important conclusions:

1. The presence of systematic intellectual and scientific conscious investigator working as arguments driving the design
2. Modernist thinking is based on the identification of knowledge and cultural integration as part of community relations with the configuration of a regular design.
3. Contents reflect the intellectual and social reality as the value of renewable deliberative designs in fabrics.
4. I mean to evoke notions of consciousness in time، is a reflection of its contemporary environment.

الفصل الأول
مشكلة البحث وأهميته :

إننـا نتفـق على أن الأساليب الحداثية قد دخلت في النظـام الفني ـــ التصميم ـــ بكل طاقاتها وفاعليتهـا حتى أصبحـت إحدى المكونات الأساسـ في فن التصميم، لذلك اخـذ مفهوم الحداثة في التصميـم أشكالا مختلفة حتى أصبحـت عملية إعادة التنظيم وصياغـة المفاهيم المتجددة صيرورة ابتكاريـه ضروريـة للمتلقي، ويعود ذلك إلى مـارا فق التكوينات الشكلية من تحـول وتطور في أنظمة البنـى التصميميـة تأثرت وأثرت باتجاهات فكريـة عدة، وبألوقت نفسه تمثـل حالة فنية محددة في أساسيـات البنى الشكلية تعمل كمراجع لبلـورة شكله النهائي، وهذا ليس بالسهل لأن الفكر الحداثي يحتاج إلى ديمومة تشير إليه وتحدده بصورة خاصة للوصول إلى إبداعات تنسجم وفكر المتلقي وبيئته وتتناسب مع مفاهيم ـــ بكل خصائص واتجاهات ـــ عصرها، حيث طرحت الحداثة نفسها كأداة فكريـة أساسية في تشكيل الوعي المعرفي في العمليـة التصميمية، منها تصميم الأقمشة ـــ موضوعة البحـث، كونه يشمـل مساحة واسعة ومجالا مفتوحا لاستيعاب العناصـر الشكلية التي ترتكز في كثير مـن تفاصيلها على محاكاة الأشكال في عرض الواقـع أو مخيلة المصمم أو ما تفرضه البيئة ....الخ. ولعـل السبب يرجع أيضا إلى أن تصميم الأقمشة وسيلة سهلـة الإدراك في التعبير الكامل والواضح، إذ إنها تمتلك دورا بالغا في المستويات الفكرية وفي التأثير والجذب الفعال عبر عملية الاستحواذ على مخيلة المتلقي واقناعه

ومـن هنا تكمن أهميـة الحداثة كونها تتميز بتناولها أكثر من مجـال معرفي وفني مختلف ومتنوع في منطلقاتـه الفكرية، ومـن جانب آخر، لما يمتلك تصميم الأقمشة مـن تكوينات فنية ومفاهيم تتطلب التعـرف على القانون المحرك للغتها التصميمية التـي نمت وحققت حضورا للاتجاهات الحداثية في الفكـر والتخطيـط، كمنظومـة متكاملة تتكيف بين الأسـس الجمالية التي قام عليهـا التصميم وبين اتساع الوعي المعرفي الذي فتح آفاق جديدة في نظم الحداثة المتزايدة على اثر تزايد وتيرة التطورات في الإظهـار التصميمـي، مما يقتضي الأخـذ بضرورة مواكبة التطور التقنـي التصميمي والاظهاري الـذي أصبح جـزءا مهما في العملية التصميمية للأقمشة بل تعمـل أحيانا كأساس في أظهار المحتوى وأحيانا تتحكم في صياغة تشكيل القوى المحركة للتصميم، من هنا حددت مشكلة البحث في محاولة الإجابـة عن التساؤل الآتي كيف تتـداول المعطيات الفكرية للحداثة في السيـاق التصميمي للأقمشة التي تحكمه مديات واسعة من الأفكار والمفاهيم؟

أهميـة البحـث: يمكن أن يسهم البحث في أغناء المعرفة العلميـة للباحثين والدارسين والمتخصصين في المجـال التصميمـي والفني فيمـا يخص تطورات والتغـيرات الفكرية والفنيـة التطبيقية والتقنية الإظهارية التي حققتها اتجاهات الحداثة في الفكر والتخطيط والتطبيق لتصاميم الأقمشة.

هدف البحث: التعرف على آليات الحداثة وتأثير ملامحها الفكرية في تصاميم الأقمشة.

حـدود البحـث: الطروحات الفكرية التـي أفرزتها الحداثة ضمـن مراحل نشأتهـا وتطورها، وتأثير أساليبها في تصميم الأقمشة من أواخر القرن(١٦) لغاية منتصف القرن العشرين.

تحديد المصطلحات: ويتضمن تعريف المصطلحات وبما يناسب البحث:

الحداثـة: وتعـد "وعي الذات في الزمـن، ذلك الوعي الـذي لايعي الحاضر في عزلـة بل في علاقته

بالماضي...على أن ذلك الوعي الحامل للتغيير والتقدم "(١___ص٣٥) وهذا يشير إلى الملامح الفكرية للحداثة تقع في اشتراط ظرفية الزمن كحتمية في طرح نماذج الأشكال وعاملا لتنشيط فعل الديمومة مع آليات ونظم الاتجاهات الفكرية الواعية للمتغيرات المعرفية لتسيير الفكرة التصميمية. وعليه عُرفت على أنها "حركة ترمي إلى التجديد ودراسة النفس الإنسانية من الداخل معتمدة في ذلك على وسائل فنية جديدة "(٢___ص٢٦) وهذا مايدفع إلى استيعاب احتياجات التجديد واشكالياتها المتعددة بين التصميم المفترض ومدى التقبل للمضمون على أساس الوعي بتطور الأساليب الحداثية، ومن تلك الرؤى تعني الحداثة "العقلانية أي تنظيم الحياة الاجتماعية والاقتصادية والفكرية ضبطا عقلانيا "(١٣___ص٧٣) وهذا يقود إلى إن العلاقة الجدلية لتنظيم الأفكار الشكلية ومضامينها المتزامنة ترتبط بمقياس ظاهري لدعم العملية التصميمية. والحداثة في رأي الحسيني "هي ذلك الوعي الجديد بمتغيراتها ومستجداتها التي تستجيب استجابة حضارية للقفز على الثوابت القديمة والأنماط التقليدية ...إنها ضمن ابسط المفاهيم، الاتساق مع العصر والضرورة والحاجة "(٤___ص٢٧٠) وعلى الرغم من تبني التعريف الأخير ألا أن الحداثة عرفت إجرائيا بناءا على الصيغة البحثية فجاءت انعكاسا لصياغات تركيب العناصر التي تقتضي بحقيقة المفاهيم التصميمية للأقمشة ضمن متطلبات التجديد لنظم الفكرة على أساس تطور الاتجاهات المعرفية والتقنية.

الفصل الثاني : الإطار النظري

أولا: تأثير الحداثة في المضمون الفكري لتصاميم الأقمشة

عبر عقود من الزمن ظل الشكل الجديد مرادفا للتصميم كفعل تطبيقي متجدد استجابة لمعطيات المستوى الفكري والمادي والوعي بمقتضيات التغير مع متغير الزمن، قد برزت ظواهر فكرية وفنية مثيرة للجدل تشير لضرورة صنع أساليب عامة وخاصة شكلت خطوطا عريضة في التصاميم الحديثة، حيث أفرغت معايير لغة الأشكال من مقاصدها وتحرر التصميم التقليدي من وظيفته البحتة إلى لغة تصميمية آثرت في توسيع نطاق مفاهيمه الإبداعية وأصبح يبحث عن تجربة وفنا في الوقت ذاته، على أن لغة الأشكال لم تعد مقتصرة على المظهر الشكلي المادي فقط، بل هناك حتما نظريات صاحبت بنيتها وما رافقها من تحول جذري، وانتقال ذهني وكيفي لمفاهيم المجتمع ضمنها ذات المصمم، التطور التاريخي وحركة الزمان والمكان، والتقنية، إلى جانب الصياغات الفنية التقليدية... فأمام تلك الخصائص المتعددة للتصميم فرضت الأنماط الفكرية نفسها كوحدة متجانسة ومتواصلة لغرض الجمع بين المنظور البنيوي والمنظور التاريخي لتتبع التحولات التدريجية التي تبحث في سمات الحداثة ذاتها. ومثل هذه «المحاولة تكون مقبولة ومنسجمة في صياغات التوليف والتكوين الجديد»(٧___ص١٤٣)، خاصة وان المعطيات الفكرية والمادية السائدة للتصميم كانت مهيأة بشكل واضح ومتسارع نحو اتجاهات مختلفة تبلورت واكتسبت سماتها الأساسية مع فترة اكتشاف العديد من الخامات والمواد والأساليب والتقنيات المتطورة في فن وصناعة الأقمشة.

إن معنى التداول للحداثة في العملية التصميمية___ تصميم الأقمشة ، يعد تطبيقا لقيم بنائية جديدة لها الإمكانية على التوافق والتنسيق بين ماهو سابق تصميمي وبين المتغيرات الجديدة

بأبعادهـا الفكرية والمادية والاجتماعية.....الخ "معتبرا جديـد مقارنة بما سبقه". (٨ـــص٢٧١) بوصـف الحداثة حركـة شكلية دينامية مستمرة غير منتهية ترمـي إلى التجديد لأجل التجديد حيث تـرى السابق سجل لخبرات حقيقية موضوعيـة وتطبيقية ـــ ولايعني كل ماهو جديد انه قد دخل في معنـى الحداثة ـــ محاولة منها التركيز على التحولات الفكريـة باستخدام أساليب وفضاءات فنية أخـرى مختلفـة لكن ليس كنقيض للقديم، بـل عبر إعادة نظر شاملة في منظومـة المفاهيم الجديدة والأدوات بوسائل تتخطى فاعلية العلاقات والمظاهر المعروفة ومتحررا من قيوده المادية، إذ تعمل على إعـادة تجميع العناصـر المألوفة وبناء مفردات الواقع ذاته بصيغ ليست كمـا كانت عليه سابقا وإنما بمعايـير شكلية خاضعة للتبـدلات الفكرية، وتلامس من جهة أخرى بنيـة اجتماعية وثقافية تقليدية تعد بالنتيجة نقلة نوعية لفعل الابتكار والتجديد. وهي بذلك لاتتخطى العمليات التركيبية للحداثة بل أن هـذه العمليات هي التي تؤسسـه وتبنيه وتشكل استجابة ملحة في فهم العلاقة بين الماهيات المادية لتعـدد الـرؤى والأشكال فضلا عن ابتكار أنظمة وعلاقات جديدة تتجـاوز خطوطها الشكلية وأحيانا تكـون متداخلة، ألا أنها تبدو جميعا تسعى لتجسيد مبدأ التجديد في القيم الفكرية ومدياتها المعرفية وفي الطرائـق التخطيطيـة والتطبيقيـة كضرورة للعلاقـة المتبادلة بين الطرفين، وهـذا ما يجعل من تصميم الأقمشة عملية تركيبية قصديه ضمن دائرة وعي الاختيار الشكلي.

وكمـا ذكر سابقا، لا تكتفي آليـات حداثة التصميم بذاته فهو بحاجة إلى إطار ونسق اجتماعي مادي ومعنوي، مدخلة المجتمع في ردود فعل الاندماج بين التصميم التقليدي والعصري عبر العلاقة الجدلية بـين فحـوى الشكل ومضمونه، وهذا ما يدفـع بمعيارية الفكرة التصميميـة واشكالياتها المتعددة إلى استيعاب الافتراضات المختلفة نوعيا لما سبقه من اصطلاحات مقبولة وان ظهرت في نسق متناقض، ويعـد ذلك «من فعل الحداثة التي تعمل على التمازج والتكيف بين عناصر الثقافة التقليدية وعناصر ثقافـة العصر». (١٤ـــص٧٨) وهنا يكـون المصمم واعيا إلى ضرورة تبنـي واستثمار ثقافة البيئة والمجتمـع والتفوق التقنـي ـــ التي تعد من ابرز سمات الحداثة....الـخ ووضعها في مجال تصميمي واسـع « فأمام المصمم خيارات كثيرة تقع تحت ضغوط الرغبة في التحديث(١) ومواكبة تقدم العقل التصميمي»(٧ـــص٣٤٩)، وسلطته وسيادة قيمه كفعـل أدائي متحكم في مظاهر التصميم ضمن نطاق عصره ، مع الأخذ بنظر الاعتبار بعض التفاصيل المقترنة بمستوى تذوق المتلقي وثقافته ومستوى وعيـه، وهذا ما يشير أن العمليـة التصميمية قد اتخذت مدلولا شموليـا واسعا يتداخل مع مستويات عدة للتوصل إلى خيارات التشكيل ضمن علاقات بين الفكر التصميمي وثقافة عصره، تبدو كرد فعل معرفي مؤثر لاستجابة المجتمع أو البيئة الذي يتناسب مع الموضوع.

وتأسيسـا لذلـك فقد أحدثـت المفاهيم الفكرية للحداثـة تغيرات جذرية وعميقـة في السمة الثقافية لتصميـم الأقمشة ارتبطت بطبيعة المنتـج ونوعية التصميم والأداء الوظيفـي وأخرى ترتبط باليات التلقـي، فـان أي تغيير يحـدث بالضـرورة كنتيجة حتمية للتطـورات والتحولات في البنـى والمفاهيم الفلسفيـة والتقنيـة والاقتصاديـة والاجتماعية التي أثـرت بدورها على مهمة الاشـكال في تصاميم الأقمشة وبأساليب متنوعة.

وهنـاك من يعتقد انـه ليس هناك حداثة مطلقـة في العملية التصميمية وإنمـا هناك ملامح ذهنية وأدائية تختلف من وقت أو من زمن لآخر، ومن تجربة لأخرى محددة بحدود زمنية خاضعة لضرورة

التطور التي عن طريقها نتصور أمكانية بنية العناصر الأساسية على استيعاب التحولات المختلفة التي تطرأ على التصميم عبر تدرج الازمنه." فبقدر ما توجد الحداثة من حالة تعارض مع ماهو قديم ألا أنها تختزن في عملياتها احتمالات الأزمنة». (٢___ص١٠٩) وبذلك فهي قادرة على تأسيس تقاربات فكرية لمنظومة التقليد ضمن إطار معرفي، فكثيرا ما يتمظهر التقليد بالحداثة ليتمكن من الاستمرار بينما تأخذ الحداثة بالتقليد أحيانا لتتمكن من فرض وجودها وتكتسب بالتدريج دلالات تتنامى المسافة بينهما (١١___ص٨). وبهذا المعنى تصف ذلك التنامي على انه انتقال واعي ومتسارع في معرفة توقعات وأنماط الشكل وهو حتما مختلف نوعيا وليس جذريا عما سبقه، ألا أنها تثير علاقات جدلية بين الأنماط السائدة وبين رؤى قيم الفكر الحديث التي تنطوي على تناقضات خاصة بها ومحاولتها فرض علاقات تتبناها، وهذا يشير إلى إن طريقة التعامل معها تسمى بالمعاصرة (٢)، وعليه أصبح فن تصميم الأقمشة في مواجهة مع العديد من النظريات والاتجاهات الفكرية والعلمية التي قادت إلى فتح آفاق بنائية وفكرية كفيلة لإسقاط التصورات والمفاهيم في ماهيات تقنية تصميم الأقمشة كونها المجال الذي يستوعب كل التحولات في البنى التصميمية (٦___ص٢٣). على إن متغيرات البيئة والحضور الزماني لا يقلل أو يلغي من ثوابت تصميم الأقمشة وانتماءاته الفكرية كانعكاس عن المجتمع التقليدي وتكيفها بالتدريج لنظام العصر بسبب مظاهر التجديد التي جاء بها، كونها تشكل، من جهة أخرى، معطيات جادة في تطور مفاهيم التصميم الذي ينتمي أليه وعلى المستوى الموضوعي والتقني. فضلا عن أنها تعمل على تمييز قدرة المصمم الفردي وإسقاطها على طبيعة التصميم.

ثانيا : الحداثة والتحول التقني

تماشيا مع الانجاز الحضاري للحداثة فقد اقترن فن تصميم الأقمشة___المطبوعة أو المنسوجة___ بعصر التطور والاكتشاف والتحول التقني الصناعي كأسلوب إظهاري تنفيذي ، فتصميم الأقمشة بتعريفه كفن علمي يقع ضمن الفنون التطبيقية يعتمد أيضا على الموهبة الفنية للتعبير عن الأفكار والقدرة العقلية والمعرفة العلمية المتخصصة لتقوم بدورها الوظيفي على السواء، والمتجلي في علاقات تابعة في تحديد أشكالها إلى العصر الصناعي والعقل التكنولوجي، فثمة رابطة ما بين الفعل التصميمي للأقمشة والعقل التكنولوجي ليس كون التقنية إحدى مقومات الحداثة بل تشكل الجهد الفني أيضا، بيد أن التطور التقني اثر أيضا على التيارات والحركات الفنية التي رافقت الحداثة، حيث عكس فيها الفنان___المصمم___ "وعيا في أدراك المحسوس لكل من الأسلوب والشكل" (١٢___ص٣٠١)، وعلى هذا الأساس فالأشكال السائدة هي أشكال بمعنى جديد تستوجب البحث عن اساليب قادرة على استيعاب المدركات الجديدة وابتكار أساليب للتعبير عن تلك المتغيرات ذات فضاء اشمل وأكثر فاعلية على التجسيد شكلت نتائج ملموسة تشير إلى ما تقدم التصميم وترويجه ونجاحه فضلا عن تعدد استخداماته.

ومما لا ريب فيه أن بنية التقنية وفاعلية التصميم تخضع "لنظام الأشياء الموضوعية"، (٢___ص٧) حيث يتم ترتيب الأشكال ترتيبا شكليا، أو بسلسلة صورية معينة تترجم فيها عملية تنظيم العناصر للنفوذ إلى صميم المادة في العمل الفني فعندئذ تتحول إلى موضوع تصميمي، معتمدا على درجة اكبر

من العقلانية الذي يرهن العقل النظري بالعقل العملي على وفق العلاقة القائمة بين العلم وتطبيقاته، وهذا يتطلب الاتفاق بين عالم الإنشاء الفني ـــ التصميمي مع إمكانيات القيم المادية فضلا عن قيمتها المعنوية. إلا أن ذلك لا يكون منعزلا عن دور المصمم الحداثي فمن جهة أخرى ثمة عوامل وانعكاسات متداخلة ـــ ذهنية وفكرية ـــ أدت إلى ظهور أساليب تخاطب مستجدات الحداثة تعمل كضرورة موضوعيةٍ في إظهار القوى التصميمية في الأقمشة، وعلى سبيل المثال « فتشكيل الألوان والخطوط لا تمثل سبباً مهماً في بنية التصميم فحسب، بل تمثل قوى فعالة تكمن في الاستخدام التقني لهذه القوى» (١٥ ـــ ص١٤٠) ولا يمكن أن تتبلور إلا بعد أن تتكامل رؤية المصمم وفلسفته للعملية التصميمية. وبناءً على ذلك، فقد تعكس التقنية شخصية المصمم وقدرته في التعامل مع الوسائل الاظهارية وتبحث من جهة أخرى على التماسك والارتباط بالواقع التصميمي الخاص لأشكال الحداثة.

إن لغة التقنية في العمل التصميمي لا تقع ضمن عملية تطبيقية لممارسات نظرية تتمع بالسمة العقلانية فحسب بل وسائلية وأدائية لها محركاتها المرتبطة بحركة الزمان والمكان للكشف عن نظام العصر والتقدم التكنولوجي، ويشير ذلك إلى أن حتمية الزمن شاخصة بصورة جلية في الاداء التقني وفي تزايد مستمر فأصبح من الضرورة معها الوصول إلى أساليب وتقنيات مستحدثة تناسب التحول السريع، فضلا عن متغيرات في مجال أنتاج الخامات وفي طبيعة الأداة وأدائها التي أضفت على قدرات المصمم الإبداعية أبعاد ورؤى جديدة في التشكيل والمعرفة الحداثية والتطلع الشديد لاستخدام كل ماهو الجديد (٥ ـــ ص٢٧) في ميدان الأدوات. وهذا يعني إضفاء طابع العقل المعرفي والأدائي التقني على العلوم الإنسانية والاجتماعية على وجه الخصوص، ونتيجة ذلك فهي حتما ستكون إضفاء الطابع التقني على الثقافة والمجتمع ككل، فتصبح مجالا يعمل عليه المصمم لإنتاج نماذج من الأقمشة تندمج فيها العوامل الإنسانية، وثقافة الهوية ،والانتماء المجتمعي وما تنطوي عليها من عواملٍ تصميمية وفكريةٍ وفنية يتم تجسيدها بنوع جديد وفي شكل يميزها. مما يشير إلى أن التقنية تؤدي دورا إستتراتجيا في العملية التصميمية ضمن مراحل إظهارها كعملية شاملة ومستمرة في الإنجاز الحضاري للحداثة ، وتستوعب من جانب آخر المحتوى الفكري، مما « تشكل حافزا للتطبيق بشكل عام وتحسين الجانب الإبداعي في تصاميم الأقمشة بشكل خاص»(١٠ ـــ ص٥٣) بوصف التصميم هيئة فنية ترتبط بدلالات شكلية فكرية وأهداف وظائفية، وجمالية تعبيرية. وعلى هذا الأساس، فمن البديهي أن تختلف التقنيات وتتعدد باختلاف الأهداف الوظيفية التي تسعى إلى تحقيقها وهذا يقود إلى الاختلاف في الناتج النهائي باختلاف المكونات المادية ومدى تأثيرها في مجمل العملية التصميمية(٥ ـــ ص١٩٩) ـــ وعلى سبيل المثال ـــ فتخصيص وظيفة القماش يتحدد عبر طبيعة التصميم وتقنيات التنفيذ، إذ يلجأ المصمم إلى إيجاد علاقة مابين التصميم وتقنية التنفيذ الاظهارية، وكذا في أية وظيفة أخرى توفر الحاجة والرغبة لدى المتلقي.

هذه النهضة والتحولات التقنية التي نمتٍ مع تطورات الحداثة أنتجتها ثقافات فكرية وحركات علمية ومعرفية لها أسبابها وتأثيراتها معاً كنقطة انطلاق نحو التجديد في النتاجات الفنية لبيئات مختلفة، (٩ ـــ ص٧٣) التي قادت بشكل أو بآخر إلى تبلور فكري وانفتاح تطبيقي عبر دمج العناصر في صورة تصميمية تشكيلية بعد إخضاعها لتيارات فلسفية سائدة في المجتمع التي ظهرت في العالم الاجتماعي.

الفصل الثالث ___إجراءات البحث

منهجيـة البحث: اعتمد البحث المنهج الوصفي في تحليل النمـاذج التصميمية واستخراج النتائج معتمدا بذلك على عرض التيارات الفنية للحداثة التي أحدثت تأثيرا في المضامين الفكرية والتطبيقية لتصميم الأقمشة.

مجتمـع البحث وعينته: يتكون مجتمع البحث تصاميـم الأقمشة غير المحددة للغرض الوظيفي والاستخدامـي، وبالنظـر إلى تعدد الملامح الفكريـة للحداثة التي أدت إلى إحـداث متغيرات شكلية وتصميميـة فقـد تم اعتماد تصاميم الأقمشة التي تتطابق مع المضامين الفكرية للتيارات الفنية التي رافقت الحداثة وتبعا لتسلسلها الزمني والبالغ عددها (١٢)[×١] أنموذجا تصميميا، وتم اعتماد مجتمع البحث كعينة قصديه على وفق أساليب التطبيق ومعايير الاختيار لتحقيق هدف البحث.

وحـدات التحليل: تفترض عملية التحليل استخدام وحدات[××٢] ثابتة للتحليل واضحة المعنى ، لذا اعتمـد البحث أداة تحليلية مبنية علـى الملاحظة لتأثيرات أساليب الحداثة في تصميم الأقمشة، وتم عرضهـا على الخبراء المتخصصين في مجال التصميم وتصميـم الأقمشة[×××٣] اذ تم مناقشة وتحليل النماذج (عينة البحث) على وفق مايأتي:___

١. التضمين الفكري للتيارات الفنية.
٢. الموضوعات التصميمية.
٣. تشكيلات التصميم.
٤. الحد الأدنى من العناصر المرئية (الشكلية واللونية)

تطبيق أساليب الحداثة في تصميم الأقمشة

على الرغم من إن الحداثة قسمت على حقب متعددة___ امتدت في القرن العشرين___ وبشكل شامل للعالم كله تقريبا إلا أن حصر توجهاتها وانعكاساتها الفكرية يأتي عبر ابرز سمات التيارات والحركات الفنيـة التي سادت في هذه الفترة وأثرت بشكل وآخـر في البناء التصميمي للأقمشة الذي يركز على الواقـع المادي، علما أن القيم المادية غير ثابتـة وتتغير مع الزمن. وعليه ، فقد أظهرت الحداثة تأثير الأنمـاط الفكرية لتصاميم الأقمشة الكلاسيكية المحدثة بانحيازها إلى الخيال كمصدر الهام وتارة تقـترب إلى العقلانيـة والعودة إلى الطبيعة، معتمدا بذلك على موضوعـات ذات مضامين نبيلة تبدو فيهـا الأشـكال ساكنة وبسيطة وذات خطوط صارمة تقـترب إلى التجسيم، مستخدما التدرج اللوني للـون الواحد. كما في الشـكل (١) وتبنت الحداثة الرومانتيكية تغيـير في المجرى الفني نحو الطبيعة والخيال وحقيقة الذات وما تضمه من مزايا عاطفية خاصة، فقد تأثرت تصاميم الأقمشة مع نتاجات الثقافـة الأخرى وأظهرت انتقاءً لموضوعات تاريخيـة ذات صبغة أسطورية، فبدت الأشكال التكوينية بخطوط غير معقدة منتظمة وبسيطة ومرتبطة بقواعد وعلاقات تصميمية. كما في الشكل(٢)

وهنـاك من طالـب بإعادة النظر في مسالة الحداثة على ضوء الأفـكار الجديدة للواقعية التي ركزت

١ × ينظر ملحق رقم (١) ص(١٦)
٢ ×× ينظر ملحق رقم (٢) ص (٢٠)
٣ ××× أسماء لجنة الخبراء، حسب الحروف الأبجدية:___
١. د. حكمت العزاوي ، مدرس ، قسم التصميم، كلية الفنون الجميلة .
٢. د. ناصر الربيعي ، أستاذ مساعد ، قسم التصميم، كلية الفنون الجميلة.
٣. د. هند محمد سحاب ، أستاذ مساعد ، قسم التصميم ، كلية الفنون الجميلة.

علـى الاتجاه الموضوعي وتبنيها الفن الاجتماعـي ذو الوظيفة النفعية، معتمدة على معطيات الطبيعة والظواهـر الشكليـة الكامنة في بناءهـا التكويني، فقد عمل المصمم على تنظيـم الواقع وتوظيفه بما يتـلاءم مع نظام العلاقات المنطقية ذو الغايات الاجتماعية. وبذلك ارتبطت معاني الأشكال بطاقات موضوعيـة للعقل المستمدة من الواقع البيئي بشـكل مباشر، كما في الشكل (٣) الذي اظهر المفردات الواقعية المركبة ـــ النباتية والحيوانية ـــ بعلاقات شكلية ونظم لونية المتحققة بفعل النمو والترابط وانعكاسات الحركة الناتجة منها.

في حين عبرت النظريات الحديثة للانطباعية عن الشعور بواقع فكري متحول ومثير، مظهرة أهتماما بالمساحات اللونية لنقل إحساسات بصرية مباشرة ومتبدلة بفعل المتغيرات الناتجة من تفكيك اللون وتحليـل القيـم الضوئية للأشياء المرئيـة، مختزلة من جانب آخر التكوينـات الشكلية وإهمال الخط وتجاهـل الموضوع الذي يتعارض مـع الطابع التاليفي محاولة منها إيجاد نظـم فنية ومعرفية ثقافية وتقنيـة نوعية جديدة. كما في الشكل(٤) كما استخدم خاصية التباين اللوني كأسلوب أدائي لتحقيق احساسـات بصريـة إيهامية، بنيت على أساس التقابل أو التجاور للألـوان لتبدو أكثر تألقا وسطوعا أو يتأثـر الواحـد بالآخر فيزداد هذا اللـون تألقا بينما يفقد الآخر شيئا مـن نصوعه وتألقه. كما في الشكل (٥)

وأحدثـت الملامـح الفكرية للحداثة تحـولا بالقيم الروحية لـدى الفنان، وشعوراً بالفـراغ حيث أولى إعجابـا بالفنون البدائيـة وفنون الأطفال وتحويلها إلى طاقة وحشية، محـددة اتجاهاتها على رفض المنظور والتجسيم والتظليل فبدت التكوينات تميل إلى التسطيح وتبسيط الأشكال والاستعانة بالخط اللـوني دون تحديـد الشـكل باستخدام الألـوان البراقة، كمـا في الشكل (٦). كمـا ظهرت اتجاهات تصميميـة للأقمشـة ضمت تشكيـلات متجمعة بعفوية ومحورة عـن الواقع بانحرافهـا عن المشاهد الطبيعيـة علـى وفق رؤية فنية تعبيرية ، وذلك عبر التلاعب بالقيمة التركيبية للأشكال القصد منها التعبـير عـن سلوك انفعالي كحقيقة جمالية مباشرة في المجـال الإدراكي، وعمل المصمم على الجمع بين العناصـر الشكلية وبين تقنية المنتج ووظيفته، مستخدما المعالجات اللونية بحرية وبتقنية مميزة ، كما الشكل (٧)

وأثـرت ثقافـات النتاجـات الفنية التي سـادت التيـارات العالمية تميـزا بالتطور التقنـي وبنظرياته المكتشفـة لها تأثيرها في تصاميم الأقمشة ولم تتعـدَ التشكيلات التصميمية عن كونها تزيين زخرفي يعكس التطور التقني على القماش والتركيز على الجانب النفعي الوظائفي، وبذلك ظهر اتجاه فكري تصميمي يرمي إلى إعادة تركيب الشكل على وفق نظام جديد من العلاقات، يتميز بتبسيط واختزال للأشـكال بأسلـوب جديد في التعامل مع الواقـع دون استخدام عناصر مستمدة مـن الرؤيا المباشرة فبدت التصاميم تحمل صفـة أساسية للفن الحديث عرفت بالتكعيبية مستخدما الأشكال الهندسية كالدوائـر والمثلثـات والمربعات....الـخ بتجريد تـام واضح وصريـح في حدود شكليـة، قليلة الحركة وملتصقـة ببعضها، كمـا في الشكل (٨)، أو تكوينـات لأشكال متراكبة ومتداخلـة ذات صيغة بنيوية هندسية ديناميكية لمجموعة من القوى المعقدة تبدو فيها الخطوط المحصورة ضمن فضاء صغير ـــ للوحـدة التصميمية الأساسية ـــ تمتد داخل فضاء غـير منتهي وتتعدد داخله مزيج من الفضاءات المفتوحـة ضمن القماش الكلي، مستخدمـا خصائص الألـوان الأحادية باختـلاف قيمها على وفق

معالجـات الظل والضوء، كما في الشكل (٩). وصاحـب هذا التحول الفكري أسلوب إدائي سمي بفن (الكولاج) مستخدما تقنية التجميع والتلصيق يضم أرقام وحروف وقطع من أوراق الجرائد والصور الفونغرافيـة بمحتواهـا الشكلي التكويني مطبوعة ومصورة على الأقمشـة لتظهر شكلا مستقلا على الرغـم من خضوعه إلى فعل التكرار كعملية حتمية. فضلا عـن اهتمام المصممين بالتركيب البنائي إلا أن التصاميم بدت دون مضمون فكري واضح. كما في الشكل (١٠)

وأكـدت الاتجاهات الفكريـة للمستقبلية على ضرورة الاتصال بين الفـن والعلم كنظام فكري معرفي يركـز على إنسـان العصر الجديد، معبرا عن فكـرة الحركة بأسلوب سريع الإيقـاع، على أساس أن الأشيـاء تتحـرك وتتغير بسرعة، حيث تمكنـت من إيجاد أشـكال تصميمية تتناسب مـع نتاج العلم الحديـث باستخدام مفردات السيـارة والقطار...الخ التي تفسر الحركة والسرعة. كما حاول الفنان التعبـير عن التقدم العلمي عبر اللون والضوء، فبدت الألوان تخترق بعضها البعض بين القيم العالية والظـلال كدليـل ديناميكي في العمل التصميمـي. كما في الشكل (١١). وانتقـالا لمرحلة متقدمة من اتجاهـات الحداثـة التي حققت ثـورة في المجالات الفنيـة تمثلت بالتجريدية، حيـث ظهرت الأشكال التصميميـة محـددة ومختزلة قد تفقد الكثير من المعاني أحيانا لتعبر عن حقيقة ذهنية قابلة لتأويل الفكرة والتحرر من الأشكال المادية من خلال الاستغناء عن الموضوع والاستعاضة عنها بمضامين بنية الشكل مرتبطة بتكوين علاقات بين العناصر وكيفية محاكاتها للتصميم ذاته واحتكامها للتقنية. كما في الشكل (١٢)

ورافقت الحركات والتيارات الفكرية والفنية للحداثة ثقافات ذات دلالات إنسانية أثرت على المستوى الفنـي والتصويري الذي عزا بذلك تأثير ملامحه الفكرية في تصميم الأقمشة، فقد أدخلت الحداثة قيـم المـوروث في الأعمال الفنية لأن المضمـون الفكري للتراث يحمل طاقـات متواصلة ومتجددة من الأفـكار والطروحـات التصميمية ، كذلك عمدت على استعارة العناصـر الشكلية من مختلف المعالم الفنية الخارجة عـن التقليد الفني الغربي كالفن الياباني والأفريقي والزنجي والشرقي والإسلامي، كاعتمادها على سبيل المثال، الأعمال الفنية للمستشرقين التي مهدت الأحداث المعاصرة لها في مصر وشمـال أفريقيـا إلى ظهور أبعـاد فكرية جديدة انطبقت علـى الكثير من تصاميـم المعلقات وبعض تصاميـم الأقمشة. مما تشير إلى لغة حوارية مؤثرة في تكريس الوعي التصميمي ومشددة في الوقت ذاته على جمالية فنية شكلا ومضمونا.

كمـا ظهرت حـركات فنية تحمـل سمات اللاعقلانيـة التي شكلـت بداياتها تداخلا مـع الطروحات العقلانية للحداثة، باعتمادها الصدفة والعفوية والوهم في انتقاء مفردات الشكل وهيمنة التقنية في أظهـار النمـاذج التصميمية كالدادائية والسريالية مشيرا بذلك على أن "الهدم لما هو معرف به يعد بنـاءً تصميميا أيضا" (٢٠)، وهي بذلك تعد بوادر لظهور مابعد الحداثة فضلا عما مهدت إليه هذه الاداءات الأسلوبية لاحقا.

وتأسيسا على ذلك، نرى أن المعالم الفكرية للحداثة التي وجهت الفنون نحو تحولات في الشكل والهيئة لم تكن بمعزل عن المرجعيات والأسس التي انتقلت إليها وما رافقها من تحولات ادخلها التقدم العلمي والتكنولوجـي في المجـال الفني التي أدت من جهة أخـرى إلى تبدل المفاهيم الفكريـة لرؤية خالصة بعصـر الحداثـة، وبهذا السيـاق كان فن التصميم عمومـا ___ تصميم الأقمشـة خاصة يتعامل مع

الشـكل كنتاج علمي الـذي يتولد من اتجاه التفكير والبحث عن حقيقة الأشياء، لذا أصبحت الأشكال ناتجة من عمليات الابتكار لأسلوب فني جديد.

وعليـه فالظواهر التصميمية التي ولدتها الطروحات الفكرية للحداثة تحتاج إلى منهج معرفي متعدد الاختصاصـات وإلى مقاربـة فكرية وتطبيقية تختلـف باختلاف الموضوع التصميمـي مما استدعى النظر في طروحاتها المنطقيـة وأجراء تحولات واسعة للأنظمة والعلاقات البنائية الخاصة بالأنساق التصميميـة علـى وفق رؤية عقلانية خالصة للارتقاء إلى عالم مـن الأشكال والمعاني ___ وهي غاية الحداثة ___ وعليه يمكن إدراك النمط الأدائي بالقياس إلى الغاية من التصميم.

نتائج البحث

١. انعكاس فكرة الواقع عبر التطبيق الفني السائد للمفردات الشكلية الطبيعية والمصنعة في النماذج التصميمية ، إلا إن الفكر الحداثي أكد رؤية جديدة مستخدما وسائط مادية مزجت بين آلية التفكير وتوظيف الأشكال ومادة الإظهار.

٢. توافـق العلاقـة بين متغـيرات المضمون واختـلاف الرؤية الفكريـة للحداثة مع القيمـة الوظيفية لتصميم الأقمشة، تبعا لمكونات المفردات الشكلية العقلانية التي أوجدتها الحداثة.

٣. أظهـرت الاتجاهات الفنية صياغات تصميمية تطبيقيـة متفاعلة مع الوعي الذهني والثقافي التي حققت متغيرات في نظم التشكيل والتركيب إلا إنها لم تتجاوز الثوابت المعتمدة في تصميم الأقمشة.

٤. الاتساق بين المفردات والعناصر الشكلية المكونة لتصميم الأقمشة مع التحولات الفكرية والأسلوبية التقنيـة على وفـق مقتضيات متغيرات التيارات الفنية للحداثة ، وهـذا يشير إلى إن الملامح الفكرية التـي صاغت البناء التصميمي جـاءت على وفق الارتقاء النوعي والاظهاري المـادي لإبراز موضوعة التصميم.

الاستنتاجات

١. حضـور منهجي عقلاني يتعلق بالوعي الفكـري والعلمي المحقق لاتجاهات فنية متفاعلة ومتواصلة مـع الجانب التصميمي له دوره المنسجم مع النهضة الشاملة للحداثة، وتعمل كوسائط شكلية لكشف طابع الجدل للقيم الثقافية المحركة لبنية تصميم الأقمشة.

٢. آليـة التفكـير الحداثي المبنية علـى تحديد المعرفة والاندمـاج الثقافي المجتمعي تشـكل جزءاً من علاقـات فكريةٍ منتظمـة ومتفاعلة مع معطيات التكويـن الشكلي في تصاميـم الأقمشة، وهذا يشكل نظاما عقلانياً واعياً للحداثة.

٣. التأكيد المخيلة كجزء من حقيقية عقلانية تتفاعل مع بنية التفكير في التكوين التصميمي.

٤. جـاءت المضامـين الفكرية معبرة عن واقـع اجتماعي كقيمة تداولية ثقافيـة متجددة في تصاميم الأقمشـة، عـبر التعامل مـع ظواهر الواقـع إضافة إلى تأثيرها بـتراث الشعوب وإدخـال الموروث في الإعمـال التصميمية، القصد منها إثارة الذائقية ورصد الظواهر الجمالية الكامنة فيها، إلى جانب مواكبة التطور العلمي وابتكار أسلوب جديد للتعبير عن تغيرات الحداثة في الأنساق التصميمية.

٥. استحضـار قصدي لمفاهيم الوعي بالزمـن، يتجسد بما يحققه الشكل وصفاته المظهرية في تمثيل

التواصل،الحركة والسرعة التي تجد انعكاسا حداثيا على البيئة المعاصرة لها في التكوين التصميمي للأقمشة.

٦. أسهمت الوسائل والتطورات التقنية في صياغة الأفكار والمفاهيم الفنية للحداثة والتي انطوت على التكوين التصميمي للأقمشة شكلا ومضمونا، مما تطلب الارتقاء ودمج الخبرات الفنية الجمالية والعلمية الأدائية بينهما.

المصادر والهوامش

الهوامش

التحديث هو الحداثة في حالة التنفيذ" (عن/ عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، ص١٠٣.

«المعاصرة هي تطبيق ما يمكن تطبيقه من تقنيات الحداثة» و» شواهد مادية لوجود الإنسان في عصره وحضور العصر فيه» (عن/ الكبيسي:عمران،الحداثة وأزمة المصطلح النقدي،آفاق عربية،٧، ١٩٨٩ص٧٣.

المصادر

١. أبو الديب، كمال: الحداثة السلطة النص، مجلة فصول،المجلد٤، العدد٣، ١٩٨٤.

٢. أفاية، محمد نور الدين: الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، أفريقيا الشرق، بيروت، ١٩٩٨.

٣. برادي،مالكوم، وآخر:الحداثة،ج١، تر:مؤيد حسن، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٧٨.

٤. الحسيني ، أياد حسين ،فن التصميم في الفلسفة.النظرية.التطبيق،ج١، ط، دار الثقافة الإعلام، الشارقة،٢٠٠٨.

٥. الحسيني ، أياد حسين فن التصميم في الفلسفة. النظرية. التطبيق، ج٢، ط١ ، دار الثقافة الإعلام، الشارقة ،٢٠٠٨، ص٢٧.

٦. العاني،صنادر : العوادي ،منى: مدخل في تصميم الأقمشة وطباعتها، وزارة التعليم العالي البحث العلمي، دار الحكمة للطباعة النشر، الموصل ، ١٩٩٠

٧. عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة___نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة، العدد٢٧٢،مطابع الوطن، كويت،٢٠٠١.

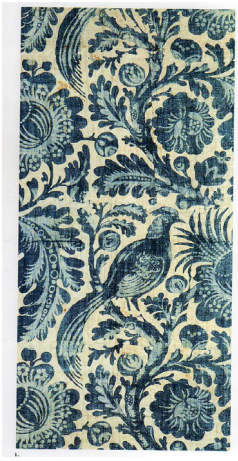
٨. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة___من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، العدد٢٣٢،مطابع الرسالة، كويت،١٩٩٨.

٩. عدنان المبارك: الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث على ضوء نظرية هربرت ريد، وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة الكتب الحديثة،٦٠،منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد، ١٩٧٣.

١٠. العوادي ، منى عايد: وضع اتجاهات تصميمية للأقمشة القطنية العراقية ، أطروحة دكتوراه كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٩٦.

١١. القرغـولي، محمد علي علوان: جماليـات التصميم في رسوم مابعد الحداثة، أطروحة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، ٢٠٠٦.
١٢. مجموعـة من النقـاد: اتجاهات في النقد الأدبي الحديث،تر، محمـد درويش، ط١، دار المأمون للترجمة النشر، بغداد.
١٣. محمد سبيلا: دفاعا عن العقل والحداثة: دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ٢٠٠٤.
١٤. معن زيادة: معالم على طريق تحديث الفكر العربي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت،١٩٨٧.
١٥. ناثان نوبلر، حوار الرؤية: مدخل الى تذوق الفن التجربة الجمالية،تر:فخري خليل، دار المأمون للترجمة النشر، بغداد، ١٩٨٧.

الملاحق



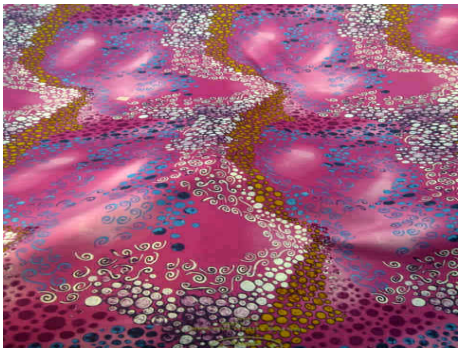
شكل رقم ١



شكل رقم ٢



شكل رقم ٣



شكل رقم ٤



شكل رقم ٥



شكل رقم ٦



شكل رقم ٧



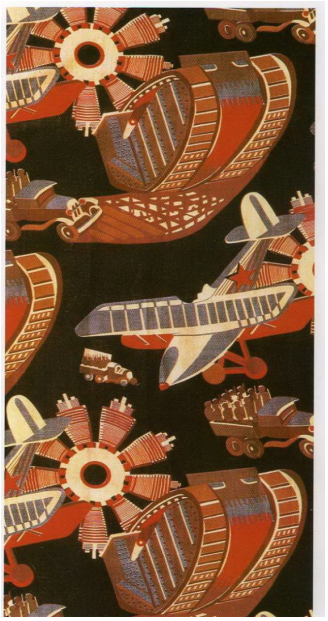
شكل رقم ٨



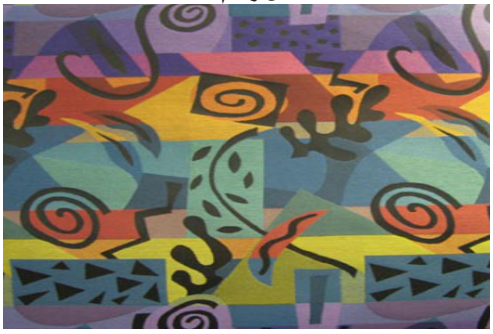
شكل رقم ٩



شكل رقم ١٠



شكل رقم ١١



شكل رقم ١٢

ملحق رقم (2)
استمارة اداة التحليل

.1	التيار او الحركة الفنية		
.2	المضامين الفكرية		
.3	الاساليب التصميمية	واقعي	طبيعي
			مصنع
		محور	تجريدي
			هندسي
.4	علاقات التشكيل التصميمي		
.5	العناصر التصميمية -الحد الادنى-	الشكل وصفاته المرئية	
		الالوان وقيمها الضوئية	

تصاميم كؤوس عقد القران بين الرمزية والجمالية

م.م. ملاذ حازم محمد

ملخص البحث:

يسلط البحث الضوء على مشكلة تحديد تصاميم كؤوس عقد القران المتداولة في السوق المحلية، بوصفها منتجاً صناعياً يخضع لجمالية الشكل والمضمون للمناسبة التي صنع من أجلها، إذ يقوم البحث على قراءة هذه التصاميم وفق المنظورين الرمزي والجمالي، وبحسب رؤية التداول في الوقت الحالي، بهدف تحديد رؤية التصميم على الأشكال المتاحة لكؤوس عقد القران المتداولة، وتحدد البحث بعام -٢٠١١-م لعدم وجود أي كأس عراقي الصنع في محافظة نينوى والمحافظات الأخرى، والاعتماد على المستورد.

تشكل البحث من أربعة فصول، تناول الأول منها (الإطار المنهجي) الذي تضمن المشكلة المنحصرة في تحديد تصميم (الكأس)، من الناحيتين الرمزية والجمالية، ثم تناول أهمية البحث التي سلطت الضوء على تحليل التصميم من الناحيتين المذكورتين، وهدف البحث إماطة اللثام عن البناء الهندسي لشكل (الكؤوس) عن طريق.

وتناول الفصل الثاني (الإطار النظري) الذي وفر مساحة تاريخية عن تداول كؤوس عقد القران في البيئة المحلية، كذلك أسس أرضية فلسفية قعدت لجمالية الرمز المتاح في تصميم الكأس.

أما الفصل الثالث فقد تناول (الإطار الإجرائي) الذي حاول الكشف عن المستوى العميق لجمالية الرموز المتاحة في تصاميم الكؤوس، بوصفها منتجاً مستهلكاً متداولاً في السوق المحلية.

في حين عرض الفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات) إذ وقف عند بعض المفاصل القرائية التي تخص تحليل العينة (الكأس).

الفصل الأول: الإطار المنهجي.

مشكلة البحث:

أصبحت عملية إهداء كؤوس عقد القران مدعاة للتباهي، وذلك عن طريق فخامة الكأس وجماليته، إذ أخذت العملية تخرج من كونها إشهار للزواج إلى عملية توزيع

Abstract

Highlights the search of light on the problem of determining the design cups marriage contract traded on the domestic market، as the industrial products subject to aesthetic form and content for the occasion by making for it، as the research on reading these designs according to the perspectives symbolic، aesthetic، and according to the vision of trading at the moment، in order to define a vision Design forms are available to hold the cups of the Koran in circulation، and identify research year -2011 - M for the absence of any Iraqi-made Cup in Nineveh province and other provinces، and rely on the importer.

Form research in four chapters، addressing the first of which (methodological framework)، which included the problem Almnhsrh in determining the design (the cup)، with both symbolic and aesthetic، then discussed the importance of research that shed light on the design analysis of both the two and the goal of research is to uncover the building geometric shape (cups) through the analysis.

The second chapter (theoretical framework)، which has provided a historic area on the handling of the cups holding the Koran in the local environment، as well as the foundations of the philosophy of the floor I stayed for the aesthetic code available in the design of the cup.

The third chapter has dealt with (procedural framework)، who tried to detect deep-level symbols are available in aesthetic designs of cups، as a consumer product circulating in the local market.

And Chapter IV (Results and conclusions)، which stood at some joints literacy concerning the analysis of the sample (the cup).

التحـف الفخمة المرتفعة الثمن، التي لا ترمز أحيانـاً إلى عقد القِران، ومن هنا تكمن مشكلة البحـث في التسـاؤل: هل هنـاك مرتكزات لتصاميـم كؤوس عقدِ القِـران المتداولة في الوقت الراهن.

أهمية البحث:

تتحدد أهمية البحث بقـراءة تصاميم كؤوس عقد القِران وفق المنظورين الرمزي والجمالي، وبحسب رؤية التداول في الوقت الراهن.

هدف البحث:

يهـدف البحـث إلى تسليط الضـوء على التصاميم المتاحـة لكؤوس عقد القـران المتداولة في الوقت الراهن، والخروج بمرتكزات تصميمية من شأنها إعطاء المنظورين الرمزي والجمالي لهذه المناسبة.

حدود البحث:

الحد الزماني: يتحدد إنجاز البحث للفترة من ٢٠/ ٤/ ٢٠١١ ولغاية ١٠/ ١٢/ ٢٠١١

الحـد المـكاني: محافظـة نينوى/ مدينـة الموصل/ الأسـواق المتاحـة التي تـروج كؤوس عقد القِران.

الحد الموضوعي: المنظورين الرمزي والجمالي لتصاميم كؤوس عقد القِران المتداولة

تحديد المصطلحات:

تصميم

تنظيم ابتكاري يحدثه المصمـم الصناعي متأثرا بمدركاته الحسية والفنية والبدنية ليضيف المنفعـة الوظيفيـة والأدائيـة للأشياء، وليضيـف أيضا قيمـا جمالية تحبب الإنسـان وتقربه للمنتجات التي يستعملها في حياته اليومية.[١]

أو هـو طريقـة فنية جديدة لإيجاد سلعة أو منتج لم يكـن موجوداً من قبل، أو الوصول لأسلوب جديد لإنتاج سلعة موجودة بتكلفة أقل.[٢]

كؤوس عقد القران. (تعريف إجرائي)

بالنظر لعدم توفر تعريف (لكؤوس عقد القران)، قام الباحث بوضع تعريف إجرائي لها.

وهـي أوان أو علـب أو تحف معدنية أو زجاجية أو فخارية أو بلاستيكية، تستخدم لغرض وضع السكاكر فيها وإهدائها إلى الغير، بغية الإعلان بوساطتها عن عقد قِران فلان على فلانة.

الرمزية.

طريقـة في الأداء تعتمد على الإيحاء بالأفكار والصور والأحاسيس، وإثارتها بدلاً من تسميتها

١ مبادئ تصميم المجسمات/ ووكاس وونك/ ٥٣.
٢ م.ن/ ٥٦.

ووصفهـا، تستنـد إلى النتائـج التي وصـل إليها علـم النفـس في تقسيم العقـل البشري إلى منطقـة الوعـي ومنطقة اللاوعي، فمنطقـة اللاوعي هي مجال النتـاج الإبداعي وفيها تكمن الحقيقة[٣]

أو هـي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسيـة المستترة التي لا تقوى اللغة على أدائها أو لا يراد التعبير عنها مباشرة. ولا تخلو الرمزية من مضامين فكرية واجتماعية، تدعو إلى التمرد على الواقع مستترة بالرمز والإشارة.[٤]

الجمالية.

صفة عامة مطلقة للإنسان، كونها تمثل حقيقة إنسانية يسعى وراءها المبدع[٥].

الفصل الثاني الإطار النظري

نبذة تاريخية عن تداول كؤوس عقد القران.

يعـد الزواج مـن الموضوعات المهمة التي كونـتَ الإنسانية ، وكثيرا ما شغلـت عاداته وتقاليده والتحضـيرات له البشر، وقد قُـدّم لنا في عدة مفاهيم ، فهو عبر المفهوم اللاهوتي الذي قدّم إلينـا عن طريق الكتـب السماوية، ولاسيمـا في نواته الأولى كشركة منظمـة بين اثنين (رجل وامـرأة) في عقـد، تطـورت شروطه ونضجـت ظروفه وفق منطـق وسلّم التطـور البشري في علاقتهـم مـع بعضهم البعض، قال الله تعـالى: (ومن آياته أن خلق لكم مـن أنفسكم أزواجًا لتسكنـوا إليها وجعل بينكم مودة ورحمة)[٦] وحث رسولنا الكريم محمد (صلى الله عليه وآله وسلم) على الزواج فقال: (يا معشر الشباب من استطع الباءة فليتزوج).[٧]

إن عمليـة الـزواج تغذيهـا القيم وتحكمهـا المعايير والأديـان وتختلف من مجتمـع لآخر ومن جيـل لآخر، وجميعها تصب في وجوب الإعلان والإشهار بـه، وفي عالمنا الإسلامي يعد الزواج الصحيـح عن طريـق الإيجاب والقبول بـين الطرفين والإعـلان والإشهـار، وإن اختلفت بين الماضـي والحاضر أساليب الاحتفال به أو إشهـاره، إذ تبدأ مراسيم الزواج بالخطبة من قبل أهـل الخطيـب للبنت، وبعـد المباركة يتم الاتفاق علـى المهر الذي يقدم للعروس، ويتبع ذلك الاتفاق توثيقا أو ما يسمى بعقد القران (عقد النكاح).

فعندمـا عقد قران ألأمام علـي (كرم الله وجهه) على فاطمة الزهـراء (سلام الله عليها)، قـال أنـس بن مالـك: أمر ألنبي محمـد (صلى الله عليـه وآله وسلم) بطبق تمـر وأمر بنهبه لإشهار عقد القران.[٨] أما في وقتنا الحاضر وبسبب تعقيدات الحياة وتباعد المسافات والغلو في التباهـي، أخذ الإعداد لمراسيم الزواج وقتا طويلا ولكـون المجتمع العراقي يحمل التقاليد العربية ولغرض السماح للخطيب بزيارة خطيبته لاستكمال متطلبات الزواج، يتم إشهار عقد القران بتوزيع أهل العريس مغلفات تسمى (كؤوس عقد القران) على جيران وأقارب الطرفين للمباركة قبل مراسيم الزواج، ورفع الريبة والشك عنهما.

٣) الأدب الرمزي/ هنري بير/ ٢٣.
٤) المعجم الأدبي/ جبور عبد النور/ ٢٤١.
٥) علم الجمال/ دني هويسمان/ ١٢.
٦) الروم / ٢١
٧) الأمة المسلمة ، مفهومها ، مقومتها ، اخراجها / ماجد عرسان الكيلان / ١٠٢
٨) ميلاد مجتمع. الجزء الاول. شبكة العلاقات الاجتماعية / مالك بن نبي /٧٦ .

إن البدايات التاريخية لهذا الأسلوب من الإشهار توسع في الخمسينيات من العقد الماضي، مع بدايات صناعة الحلويات الجافة (المصقول والجكليت) في المدن العراقية على وجه العموم، ومدنية الموصل على وجه الخصوص، وكانت كؤوس العقد في حينها عبارة عن منديل قماش صغير يوضع فيه (المصقول والجكليت) ويشد على شكل صرّة بشريط رفيع على هيئة وردة ويسمى (شكر العقد)، ثم تحولت فيما بعد إلى أكياس نايلون (سيلوفين) صغيرة توضع فيها الحلوى وتلف بمنديل قماش مطوي ومحزم بشريط ملون، ثم تطورت في أواخر الستينيات إلى كؤوس زجاجية صغيرة تحوي الحلويات، وتغلف بورق (السيلوفين) وهي بداية تسمية (كؤوس عقد القران)، واستمر التنوع في أشكال الكؤوس مع التفنن بطريقة التغليف بأشكال جمالية بسيطة وإضافة الإكسسوارات عليها كالوردة المصنعة من قماش (التول) والسلك المعدني (السيم)، وصولاً إلى زمن الحصار المفروض على العراق في تسعينيات القرن الماضي.

والظريف في الأمر أن كثيراً من العائلات تشتري المواد وتقوم بعملية التعبئة والتغليف وسط الأهازيج العائلية، لذا كانت القطع غير متماثلة وبسيطة وتخلو من الجمالية في أحيان كثيرة، كما أن الحصار الاقتصادي أدى إلى توقف الاستيراد، فلجأ أصحاب المهنة لتصنيع الأشكال من مواد محلية بالاتفاق مع فنانين حرفيين، فمن الجبس صُنّعت مثلا بطة مجوفة، وسلة من أسلاك الكهرباء أو ورق الأشعة الطبية، أو ورد من الخزف البارد وغير ذلك من الأشكال البسيطة الجمالية والرمزية والخالية من الدقة في التصنيع والإنهاء، أي أنها كانت صناعة يدوية غير متطابقة الشكل (غير مستنسخة)، فضلاً عن بطئ الإنتاج ومحدوديته رغم وجود القوالب لذلك. مما حدا بالتجار من أصحاب المهنة بعد العام ٢٠٠٣ إلى قيامهم باستيراد أشكال جميلة ذات رمزية لهذه المناسبة، إلا أن قسماً منها خرج عن رمزية كؤوس العقد إلى تحف فنية يتم ربط الحلويات بشكل صرّة إلى جانبها، كما أبدع أصحاب المهنة بتصاميم الأغلفة والإكسسوارات المضافة على الكؤوس، وكل هذه البهرجة على حساب الأسعار.[٩]×

الجمالية

تعود في أصلها إلى اليونانية فهي مشتقة من (Aisthesis) التي تعني الإحساس، ويتضمن الإدراك الحسي، وتعني تعني باليونانية المعرفة الحسية أو الإدراك الحسي والمظهر المحسوس لإدراكنا والصورة الأولية لحساسيتنا.[١٠]

وقد وردت مفاهيم كثيرة للجمالية بحسب تناول كل باحث للمفهوم فمنها ما ورد اعتماداً على المعنى الحرفي لكلمة استيطيقا ومنها ما ورد اعتماداً على مفهوم الجمال والقيمة الجمالية واعتمد آخرون على مفهوم الفن، وهكذا تعددت الآراء والنظريات وتضاربت حتى تعذر حصر مفهوم الجمالية أو الجمال في إطار واحد، فقد أشار ديدور إلى صعوبة تحديد الجمال بقوله

٩ × لقاءات شخصية مع أصحاب محلات بيع كؤوس عقد القران في مدينة الموصل في منطقة باب السراي بتاريخ ٥-٦ /٧ /٢٠١١ وهم:
(١) السيد عماد غانم الحاج فتحي الشكرجي (أبو يعرب) وله في المهنة ٤٣ عام.
(٢) السيد الحاج زهير (أبو سلمى) وله في المهنة ١٨ عام
(٣) السيدان عبد الكريم الكسو وأمجد الكسو ،أصحاب محل.
(٤) لقاء صحفي في جريدة الاتحاد الوطني الكردستاني مع الحاج حسن/ أقدم بائعي كؤوس العقد في سوق الشورجة– بغداد/ منشور الانترنيت تحت عنوان (كاسات المهر تستعيد أنفاسها)/ ٢٠٠٥.
١٠) المعجم الفلسفي/ جميل صليبا/ ٦٦.

(إن الأشياء التي نتحدث عنها بكثرة هي عادةً التي تكون معرفتنا بها اقل). ([11])
وذهب وول يورانت إلى صعوبة تحديد الجميل (إن القلب يلبي نداء الجمال ولكن قل ما نجد عقلاً يسأل لماذا كان الجميل جميلاً؟). ([12])
كما عد أفلاطون أن الفن سحر ولكنه سحرٌ يحرر من كل سطحيته، وهو جنون وهذيان ولكنه بهذا ينقلنا إلى عالمٍ أخر هو ميدان المرئيات، وهو المثل الأعلى الذي ينبغي على الفن أن يقترب منه، إذ تُعَدّ القيم الأفلاطونية في الجمال هي المقياس الذي اعتمد عليه أكثر فلاسفة اليونان من بعده، بعد أن زادوا عليها رؤاهم الجمالية. ([13])
وجاءت فكرة أفلاطون عن طريق محاكاة الطبيعة، ومن هنا انتقل أفلاطونٍ من جمال الأجسام إلى جمال النفوس ومن جمال النفوس إلى جمال الصور العقلية أو المُثُل العقلية، بيد أنه جعل الفن في مرتبة ثانية بالنسبة إلى الحقيقة والخير، وأكد على أن الجمال لا يتفق مع الحق ومع الخير؛ لأنه يتجلى في المحسوسات، والمحسوس عنده في مرتبة دنيا بالنسبة إلى المعقول النبي ينتمي إليه الخير والحق، لكنه أدان الفن بوصفه محاكاة تردد بين التشدد والتساهل. ([14])
وفي جانب الأخر نقض أفلوطين، آراء أفلاطون معتبراً إن الجمال يكمن في الصورة العقلية ومؤكداً على (أن الجميل هو المعقول المدرك في علاقته بالخير) ([15])
ومنهم من رأى إن الجمال (بالمنفعة)، واعتبروا إن الأشياء النافعة جميلة في حين عَدّ آخرون أنه ليس من الضروري أن يكون المفيد و النافع جميلاً. ([16])
يعتقد هربرت سبنسر أن الرغبة التي تنشأ عن الحاجة تنفي كل شعور جمالي، وإن السعي إلى تحقيق غاية من الغايات المفيدة للحياة يجعلنا نغفل الصفة الجمالية في هذه الغاية. ([17])

جمالية الرمز في تداول كؤوس عقد القران.

إن الحكم الجمالي للرمز يستوجب النقد الذي يميزه عن باقي الأحكام، كما تستوجب الإجابة التي بلورها الناقد لمعنى الحكم الجمالي. وهنا ينبغي بناء منهج يسير وفق معيارية التحليل لهذا النوع من الأحكام وتحديد دلالته الرمزية وكيفية تكونه، وهو تحديد الأثر الذي يخلفه الموضوع الجمالي في الذات. أي في المحتوى الرمزي الذي يحمله كأس عقد القران، ذلك المحتوى الذي ينبعث من جمالية التصميم ويبعث في الذات الإنسانية شعور الارتياحَ والرضا، والإحساس باللذة الجمالية الدائمة التي لا يصدق عليها مقياس الإشباع. ([18])
ومن هنا يمكن بناء الحكم الجمالي للرمز المحمول في هذه الكأس، الذي يختلف عن الحكم المعرفي اختلافا أساسيا من حيث المقوم الذي يتكون به الحكم، فالحكم المعرفي هو نتاج وعي بالموضوع وإدراك لخصائصه، بينما الحكم الجمالي هو نتاج إحساس ذاتي بالموضوع.

١١) العقل في التراث الجمالي عند العرب/ علي شلق/ ١٧.
١٢) مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ/ ميشال عاصي/ ٢٢.
١٣) علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي/ عفيف بهنسي/ ٨٣.
١٤) المعجم الأدبي/ ٨٥.
١٥) علم الجمال/ هيغل/ ٤٠.
١٦) المعجم الفلسفي/ ٦٧.
١٧) القيم الجمالية/ ٧١.
١٨) الأدب الرمزي/ ٥٥.

وعلـى هذا الأساس يمكن تكوين الإحساس عن طريق استعمال الجمالي للرمز، فمن المعروف أن الغاية الأولى لكؤوس عقد القِران هي الإعلان والإشهار، وهذا هو التصور الشائع في التداول الماضـي والحاضر وحتى المستقبـل، وهو تصور يجد جذوره وتبلوره الواضح في فلسفة التداول الشرعي للزواج، ولكنه تحول بمرور الزمن إلى غايات اجتماعية تحيل إلى نوع من إبراز الذات أو الإعـلان عـن ما يتعلـق بالعائلة أو العشيرة، وبـدأت من خلال هذه الفكـرة، ترويج أشكال جماليـة لكؤوس عقـد القران تحمل في مضمونهـا رموزاً خرجت من دالتهـا الأولى (الإعلان والإشهـار) إلى مضامـينَ جديـدة يقرأهـا المستهلك وفق محتـواه ومضمونـه الفكري، وهذه القـراءة تتعلق بقيمة الكأس المتـداول، إذ يبدو أن التداول الاستهلاكي للمنتج يقيم بمرجعيته المادية التي تعكس السمة الجمالية عليه.

وسأحـاول عن طريق هـذا البحث الكشف عن المضامين الجمالية للرمـوز المحمولة في كؤوس عقد القران بغض النظر عن مرجعية التداول، أي أنني سأتناول جمالية الرمز وما يحيل إليه من ارتبَاطات اجتماعية أو نفسية أو مرجعيات دينية في بعض الأحيان.

وهـذا التناول يستلزم الولـوج في التأمل في كيفية تشكل الحكم الجمـالي للرمز وتحليله، وما ينتج عنه من الإحساس الذاتي لتكوين حكم جمالي على المنتج، ومعرفة المستوى الذي يصدق على الممارسة النقدية التي تختص بإصدار الأحكام الجمالية على المنتج.

ما أسفر عنه الإطار النظري.

كان إشهـار الزواج في العقـود الماضية وإلى وقت قريب يتم بإقامـة الوليمة والاحتفال وتوزيع الحلوى. أما في الوقت الحاضر ولتباعد المسافات بين الأهل والأقارب والمعارف أصبح الإشهار عن طريق توزيع الحلويات أو السكاكر بكؤوس مغلفة.

إن الجمـال يكمن في الصورة العقلية المدركة للشـيء والمناسبة، وليس من الضروري أن يكون كل مفيد جميل أو كل جميل مفيد.

كؤوس عقد القران كانت تبتكر وتصنع من قبل الحرفيين وليس الفنانين، أو مصممين صناعيين، أما حالياً فإنهَا مستوردة بأشكالها الجميلة الموضوعة من قِبل مصممين صناعيين.

يستوجـب الحكم الجمالي للرمز التمييز لمعنى الحكم الجمَالي. وينبغي بناء منهج يسير وفق معياريـة التحليـل لهذا النوع من الأحـكام وتحديد دلالته الرمزية وكيفيـة تكونه، وهو تحديد الأثر الذي يخلفه الموضوع الجمالي في الذات (ذات المستهلك).

إن المحتـوى الرمزي الذي يحمله كأس عقد القران، ينبعث من جماليـة التصميم ويبعث في الـذات الإنسانية شعوراً بالارتياح والرضا، والإحَساس باللذة الجمالية الدائمة التي لا يصدق عليها مقياس الإشباع.

يتكون الإحساس بجمالية الرمز عن طريق الاستعمال للمنتج، فمن المعروف أن الغاية الأولى لكؤوس عقـد القـران هي الإعـلان والإشهار، هـذا هو التصـور الواضح في فلسفـة التداول الشرعـي للـزواجَ، ولكنه تحول بمـرور الزمن إلى غايـات اجتماعية تحيل إلى نـوع من إبراز الـذات أو الإعـلان عن ما يتعلق بالعائلة أو العشيرة، وهذه الفكرة، روجت لأشكال جمالية من

كؤوس عقد القران تحمل في مضمونها رموزاً خرجت من دالتها الأولى (الإعلان والإشهار) إلى مضامين جديدة يقرأها المستهلك وفق محتواه ومضمونه الفكري، وهذه القراءة تتعلق بقيمة الكأس المتداول، ويبدو أن التداول الاستهلاكي للمنتج يقيم بمرجعيته المادية التي تعكس السمة الجمالية عليه.

إن جمالية الكأس تجعل من المقتني الاحتفاظ به، وذلك بحسب الذكرى التي تحيل إليها مناسبة عقد قِران فلان على فلانة، وتخلد في الذهن ببقاء الكأس.

الفصل الثالث: إجراءات البحث.

منهجية البحث

اتبع الباحث المنهج الوصفي التحليلي كونه الأنسب في ملائمته مع طبيعة توجه البحث الحالي.

مجتمع البحث

شمل مجتمع البحث كؤوس عقد القران بكافة أنواعها المتواجدة في السوق المحلية في فترة إقامة البحث، وبلغ مجموع النماذج غير المتكررة (١١٥) تصميماً، وهي تشكل المجتمع الكلي للبحث.

عينة البحث

اعتمد الباحث في اختيار عينته على أسلوب العينة القصدية نظراً للتشابه في استعمالات كؤوس العقد، التي تنتمي في إنشائها إلى الخامات المصنعة منها من المجتمع الكلي للبحث، إذ بلغ عدد العينات المنتقاة(٥)[١٩]× عينات، بحسب الاعتبارات في اختيار عينة البحث وهي:

إن العينات المنتقاة هي الأكثر رواجاً ومبيعاً في السوق المحلية.

شكلت العينات المنتقاة نماذجاً للخامات المصنعة منها وهي (الزجاج/ الخشب/ البلاستك/ الخزف).

كانت الكؤوس المصنعة من الخامة المعدنية، هي الأقل رواجاً ومبيعاً، لذا قام الباحثُ باستثنائها من إجراءات البحث.

طرق جمع المعلومات

١. الصور الفوتوغرافية لتصاميم مجتمع البحث.
٢. المقابلة الشخصية مع أصحاب المحلات بيع كؤوس عقد القِران.
٣. خبرة وملاحظة الباحث.

أداة البحث

بغية تحقيق أهداف البحث الحالي قام الباحث بتصميم أداة بحثه (استمارة التحليل) في ضوء الدراسة الاستطلاعية على مجتمع البحث، وأدبيات التخصص، ومما أسفر عنه الإطار النظري، فضلاً عن آراء الخبراء الذين بينوا صلاحية الأداة الموضحة في الملحق.

١٩ × إن العينيتين (٢-٣) هي المحتوى نفسه ، ولكن بفارق التغليف، ولقد أراد الباحث من ذلك الإيضاح بأن جميع العينات تغلف بالعلب بهذا الشكل أو بورق السيلوفين بشكل صرة ولم يدخلها الباحث لعدم وضوحها وتشوهها في التصوير.

صدق الأداة

ويعنـي الصـدق أن الأداة المستخدمة بفقراتها قادرة على قياس ما خصصت لقياسه، إذ قام الباحـث بعرض الأداة على الخبراء([٢٠]) الذين يعدون محكاً خارجياً لصحة الأداة وفاعليتها في تحقيق الأهداف المتوخاة، الذين وضحوا صلاحية الأداة بعد إجراء التعديلات التي أجروها على عددٍ من فقرات الاستمارة.

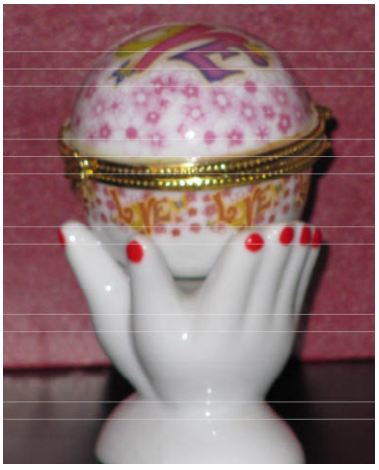
الإجراءات.

إن الأشـكال التصميمية الموظفـة في الكؤوس المعدة للإعلان عن عقـد القران، تبرز التداول الجمـالي للرمـوز المحمولة فيها، فعنـد قراءتها، نلحـظ أن المصمم يقف علـى تشكيل دلالة إيحائيـة شديـدة التنـوع تعمـل لحساب (الجـذب)، فحـاول أن يعلن عن منتجـه عن طريق التوظيفات التي تتأطر في نظام رامز لبيئة معينة، تلك التوظيفات التي كشفنا عنها في قراءتنا للرمـوز المحمولة في كؤوس عقد القران، فعند قـراءة الأشكال الموظفة في تركيبة البناء الكلي للكأس، لاحظنـا أن بنيته السطحيَة تعمل لحساب إغراء المستهلـك في المنتج، أما عند قراءة المستـوى العميق للشكل، فإن المنتج يعمل لحساب دمج التوظيفات الرمزية التي تحاكي الوعي الجمعي المحلي لمدينة الموصل.

العينة رقم (١)

محور الوصف العام:

نلحـظ العينة مصنوعة مـن السيراميك الحار، وهي مكونة من شـكل بيضوي مقسوم إلى قطعتـين متلاصقتـين محمولتـين علـى يديـن أنثويتـين، كمـا نجـد أن الشـكل مطلـي باللون الأبيـض، وبعـض النقوش الورديـة اللون على البيضـوي، وملـون بزخارف ورديـة اللون، وفي أعلاها مكتـوب كلمـة (love). والعينة ذات أبعاد تبلغ ١٠×٦ cm



محـور الإدراك الجمـالي والرمزي للشكل التصميمي:

وهذه العينة تبث في تكوينها انبعاثا جماليا رامزاً إلى مرجعيـات محـددة تتعلّـق بالتكوينـات التي ترمـز إلى الشكل نفسه ودلالته البيئية، إذ ينفتح الرمـز في بنية السطح، لاختـزال أعلى طاقة من

٢٠) ١. الدكتور أشرف نذير عبد الهادي/ تخصص تصميم صناعي/ قسم الفنون التشكيلية.
٢. الدكتور محمد إسماعيل الطائي/ تخصص تربية فنية/ قسم التربية الفنية.
٣. الدكتور خالد عبد الوهاب ألنعيمي/ تخصص فنون تشكيلية/ قسم التربية الفنية.

المعـاني. فالمشاهـدة الأولى للشكل تفرض أول تلقـي للمستهلك، وأن المصمـم أشتغل في هذا الشـكل علـى موضوعة إيحائية، تُخلق عـن طريق الأنساق التي تحيـل إلى (ثقافة المستهلك) بحيـث يجعل (العينة) بمثابة نظام دلالي ينطلـق من بؤرتها التي تبدأ بأصابع اليد المصبوغة الأظافـر، التي تحيل إلى يد امرأة التي ترمز إلى العطـاء، ومسورتين بإطارين ذهبيين يحطا نصفـي الشكل البيضوي، وهذين الإطارين يرمزان إلى خاتم الخطوبة، فضلاً عن كون المرأة في حـد ذاتها ترمز إلى (الحياة)، وهنا تظهر غاية المصمم في تكوين العينة، حينما جعل من اليـد تحمـل بيضة مغلقة، لأن عملية الغلق تخلق عنصـر التشويق لدى المتلقي، كما تخلق لديه دافعيـة لفتح المغلـق والكشف عما فيه، كما أن هـذه البيضة ترمز إلى الإخصـاب، علماً أنها تحمـل الأشيـاء الحلوة المذاق، وهنا تتـم عملية الربط بين الشكلين، يد المـرأة التي تحيل إلى الحيـاة والعطاء، وحملها للبيضة التي ترمـز للإخصاب وهي تحوي المذاق الحلو، وهي عملية ربط وإحالة إلى استقبال حياة جديدة تحمل مذاقاً حلواً، ولكنها مغلقة ولا تكتشف إلا من قبل المتزوج.

محور المعنى الوظيفي الذي يعكسه التصميم:

أن هـذه العينة بمجموعها هي بنية سطحية تصل بالمتلقي إلى استنباط المستوى العميق منها، وأن المُصمـم خلق من هذا الشكل عنواناً لـه، ليجعل منه (قراءة) بوصفها بنية مختزلة تفيد الاستقـرار الداخلـي للوظائـف التي يؤديهـا داخل عملية التلقـي، إذ يعكس الشـكل استقراء الوظائـف التي يؤديها عن طريق ما يحتويه من السكاكر أولاً، ومن خلال المناسبة التي روج أو وزع من أجلها ثانياً

محور آلية العلاقة بين العناصر التصميمة للعينة.

تتمحـور العلاقة بـين العناصر التصميمية، في موضـوع المحور السابق، وذلـك عن طريق ما تؤديـه العينة من وظيفـة التعريف بعقد القران، وإمكانية مقبوليـة الشكل بالنسبة للمستهلك كتحفـة يمكـن أن يحتفظ بها للذكرى. أما من حيث الخطـوط فهي بمجموعها كونت علاقات هندسيـة تمكنت من ترسيم حدود وأبعاد العينـة، وأعطت لها ملامحها القرائية التي حددت أبعـاد اليدين والشكل البيضوي ككتلة، فضلاً عن تحديد خطوط العينة باللون الأبيض لليدين الملسـاء، والأبيض المزخرف بالوردي للشكل البيضوي، ولعل كل هذه الخطوط أعطت ترسيمة الشـكل، فضـلاً عن تحديـد اللون الأحمر للرمـز إلى صبغ الأظافر الـذي يعطينا رمزية (يد الأنثى).

محور الأعراف والتقاليد في الشكل التصميمي:

نلحـظ في هـذه العينة أنها غـير مطابقة للثقافة العربيـة والدينية، لوجـود صبغ الأظافر في أصابـع اليديـن، وكذلك لوجود الحـروف الإنكليزية التي تعني كلمـة (الحب)، وكذلك وجود الأشكال المزخرفة التي لا تمت بصلة إلى الزخرفة العربية.

العينة رقم (٢ و ٣)

محور الوصف العام:

نجـد في العينـة (٢) تتكون من دميتين متعانقتين أحداهما تحيل إلى العريس، والأخرى تحيل

إلى العروس، يأطرهما مجسم مصنوع من سلك معدني مغلف بـ(الدانتيل) الوردي اللون على شكل قلب. والدميتان مصنوعتان من مادة (البلاستك)، ومثبتتان على قاعدة من نفس المادة. وهي ذات أبعاد ٨×٦ cm

أما العينة رقم (٣)، فإنها ذا علاقة بالعينة رقم (٢) أو هي تتمة لها بعد أن يضاف إليها الغلاف الخارجي والعلبة التي تضمها، وهو عبارة عن قاعدتين من المقوى اللماع، ومغلف بورق بلاستيكي شفاف من النوع القوي، وهو بأجمعه يُكوّن علبة شفافة. ويختم بوضع الأشرطة المزينة على شكل وردة تربط في الأعلى. وهي ذات أبعاد ١٤×١٠cm



العينة رقم (٣)



العينة رقم (٢)

محور الإدراك الجمالي والرمزي للشكل التصميمي:

تسجل العينة رقم (٢) عنواناً صريحاً يُبث من خلال استقبالها مباشرة من قبل المستهلك، وهذا العنوان ينبثق من موضوعة عقد القران المعلن عنها في تعانق الدميتين. ويبدو أن عملية الاستقبال لهذه العينة ومتابعة الرمز فيها واضحة، عن طريق قراءة معالم الشكل بوصفه منظومة جمالية رمزية تحوي على موضوع يفيد البث والاستقبال، فإنه يضم أولاً منظومة بصرية تحوي على (الدميتين) اللتان تعبران عن منظر الحميمية، وثانياً فأن ذات العينة تؤسس لمجموعة علاقات تنساب في خطاب العلاقة مع المؤنث.

تستقطب العينة رقم (٣) المستهلك، من خلال ما تعرضه من جمالية جاذبة تنبع من تصوير عش الزوجية المحصور بالغلاف وهذه العينة تعكس منظومة جمالية رمزية تحوي على فكرة الزواج.

محور المعنى الوظيفي الذي يعكسه التصميم:

اشتغلت العينتين على (وظيفة) خلق الإحساس بالارتباط الوجودي بمعية (الذكر/ الأنثى)، واشترطتا مفهوم الإعلان عن عقد القران في سياق معلن (الكأس المصمم)، كونهما حالتان

تنطلقـان من وعـي داخلي للمُصمم الذي عبر عن جمالية الشـكل بإضافة (الدانتيل)، الذي يرمز إلى الأنوثة عن طريق استعمالاته.

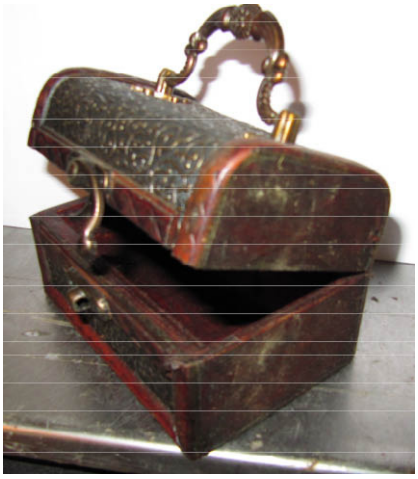
محور آلية العلاقة بين العناصر التصميمة للعينة.

تمحـورت العلاقة التصميمية بين العينتين في الموضوع المراد بثه (عقد القران)؛ إلا أن منظر الحميميـة في العينتـين أسستـا على تجليات فاعلـة في مفاصل الواقع، وحـاولا أن يخرجا من واقعهمـا المـراد الإعلان عنه إلى الرمز الـذي يفيد البهرجة والتنافس بـين المعلنين عن عقد القران. وتمحور باطن العينة (٣) في الغلاف الذي يعني البيت الذي يحوي العروسين لتكوين عائلة جديدة.

إن العناصـر التصميمية بـين العينتين تكمنان في الألوان المستخدمـة لكلا الدميتين، إذ نجد اللـون الأبيض هو الطاغي على شـكل العروس، بينما نجد اللون الأسود هو الطاغي على شكل العريسـ، فضلاً عن الخطوط التي تحدد أبعاد الشكلين (العريس والعروس) والتي تعطي لها الكتلة.

محور الأعراف والتقاليد في الشكل التصميمي:

نلحـظ في كلا العينتـين أنهمـا غـير متطابقتـان للثقافـة العربيـة والدينية، لوجـود ملابس العريسـ والعروس، وهي ملابس النمط الغربي، على الرغم من تداول تلك الملابس في الوقت الحـالي، علمـاً أن الملابس العربية على وجـه العموم، والعراقية على وجـه الخصوص، تتسم بالحشمة، وكذلك شكل العروس وهي مكشوفة الرأس وهذا ما ينافي أعرافنا وتقاليدنا العربية والدينية.



العينة رقم (٤)

محور الوصف العام:

نجـد صندوقـاً خشبيـاً بنـي اللـون مزينـاً بمقبضٍ وقفل معدنين برونزية اللون، وكذلك مزوداً بمفصلٍ معـدني من الخلف، جميعها مثبت بلوالب مَعدنية، ومطعماً بزخرفة على شـكل زهور وأوراق، وهو ذا أبعاد ١١×٨×٧ cm

محـور الإدراك الجمـالي والرمـزي للشكل التصميمي:

يحيل شكل (الصندوق) إلى المرجع التراثي لمدينة الموصل وبعض المدن العراقية الأخرى، وكذلـك العربيـة، وكان متعـارف عليه باسم (الصندقجـة) بحجمها الكبير الذي يستخدم لحفظ الملابـس، وتبرز جماليته عن طريق ما دمج فيه من نقوش زخرفية، وما ألحق به من إكسسوارات تحمل السمة التراثية.

محور المعنى الوظيفي الذي يعكسه التصميم:

إن عمـل المُصمم أشتغل على عناصر تـبرز فاعلية الاستهلاك، وهي عناصر يُكشف عنها عن طريـق الربط بين العلاقـات المتشكلة في حركية السياق التشكيلـي للصندوق الذي يحيل إلى الأثـر التراثي، فضلاً عن كونه يفيد الاستعمالات الأخرى كحفظ الأشياء الصغيرة أو الثمينة فيمـا بعد الاستعمـال الأول (استعمال الإعلان عن عقـد القِران بوضـع السكاكر والحلويات فيـه)، وهـذه العينة يمكن تعريفها بأنها وحـدة مفهومية تحمِل دلالات تفيـد استبيان فاعلية الاستقبال.

محور آلية العلاقة بين العناصر التصميمة للعينة.

هـذا المحور يستلزم التحـول في موضوع الوظيفة بين العناصـر التصميمية للعينة، عن طريق مـا يحيلـه من رمزيـة تراثية في بنيتهـا، كونه يخـرج بالدلالة مـن الغايـة أو الوظيفة الأولى للشـكل التي ترمـز إلى الإعلان عن عقد القِران إلى وظيفة البحـث في المرجع التراثي للشكل (الصندفجـة)، وهـي خزانة ملابس العروسِ في السابق، وهي متداولة حتـى يومنا هذا في بعض مناطـق العراق، والعالم العربي. وتكمـن العناصر التصميمية في هـذه العينة في كتلته التـي تتشكل عن طريق الخطوط المأطِـرة له، فالعينة ذات شكل مكعـب تقريباً، وهذا الشكل يعطيهـا قراءة ثابتة للخطوط، فضلاً عن اللون البني الغامق الذي يخدِم الشكل التراثي أكثر مما يخدم المناسبة الذي يقدم فيها، كونها تعتمد على اللون الفاتح الذي يثير السرور والفرح.

محور الأعراف والتقاليد في الشكل التصميمي:

نلحـظ في هـذه العينة أنها قـد تطابقت مع الثقافـة العربية، من حيث التطابـق مع المرجعية التراثية، ولعله هنا يذكر المستهلك برمزية الأجداد.



العينة رقم (٥)

محور الوصف العام:

عبـارة عن مزهريـة زجاجية مضببة محصـورة بين لوحين، زجاجـي شفاف مـن الأمام ومرآة من الخلـف، يربط بينهما قاعـدة زجاجية شفافـة موضوعةٌ عليهـا المزهرية، واللوحين مرتبطـين من الأعلـى بقضيبـين زجاجيين شفافـين. يحيط برقبـة المزهرية طوق مـن الزهور البلاستيكيـة زرقاء اللون. وفي أسفـل المزهريـة توجد منظومـة إضاءة زينـة مع قفلها. وهذا الشـكل موضوع داخل علبة بلاستيكية مزينة بالأشرطة الملونـة وهذه القطعة توزع كما هـي بعد أن يُلحق بها الحلوى أو السكاكـر بشكل صرة خارجيـة ملحقة بالتحفة أو الكأس داخل المغلف، وهي باهظة الثمن نوعا ما. وهو ذا أبعاد ١٢× ١٢× ٢٢ cm

محور الإدراك الجمالي والرمزي للشكل التصميمي:

لو دققنا النظر في هذا المغلف الذي يحوي المزهرية، لوجدنا أن شكل المزهرية قريب جداً من جسم

امـرأة رشيقـة، وهي ترتدي طوق أو قـلادة في رقبتها، وعبرت عن حالـة الإحساس بالانطلاق من وعـي داخلـي للمُصمم الذي عبّر عن جمالية الشكل بإضافة (الطـوق) الذي يرمز إلى الأنوثة عن طريق استعمالاته. ويبدو أنها (المزهرية) تشكل (مرسَلة) تنفتح إلى مسارات تفيد استقبال منظر الحميميـة المقبل بـين المرأة والرجل القادم، وهذا المنظر يبعث الحيـاة في شكل المغلف؛ لأن رمزية المـرأة تحيل إلى الحياة وتنتزع حركـة المعايير الجمالية بوعي يتعرف علـى معنى العلاقة القادمة بـين الاثنين؛ لأنها تتطلب إصراراً خاصاً في رسـم مسيرة الزواج لبلوغ النهاية التي تصل إلى ذهن المستهلك، فضلاً عن وضع المرآة خلف المزهرية ليعطيها ظلاً يكون هو الرجل فيما بعد.

محور المعنى الوظيفي الذي يعكسه التصميم:

اشتغلت العينة على (وظيفة) خلق الإحساس بالإثارة التي تنبع من جسد المرأة، وحاولت أن تقف عنـد عملية (الإشهار عن عقد القران) في سيـاق معلن (الكأس)، علماً أن هذه الكأس توزع إلى الخواص من الأقارب أو المعارف. لغرض الاحتفاظ بها كتحفة للذكرى.

محور آلية العلاقة بين العناصر التصميمة للعينة.

تظهـر العناصر التصميمية للمغلف في تجسيد صورة المرأة التـي تشغل الحيز المشرق في الشكل التجريدي، فضلاً عن وضع الإنارة الزرقاء الخافتة في أسفل المزهرية الذي يرمز إلى صفوة من قبل المرأة، وفي الوقت نفسه تعطي إنارة حمراء لغرض الإثارة بالتعاقب مع الإنارة الأولى، وكذلك فإن العناصر التصميمية في العينة تمحورت في الخطوط الخارجية لشكل اللوح الزجاجي والمرآة الـذي ضم أو أحتضن المزهرية داخله، ككتلة صندوقية الشـكل. وكذلك فإن اللون الشفاف للوح لإظهار ما خلفه، أما اللون الضبابي للمزهرية، لإخفاء المعالم الداخلية.

محور الأعراف والتقاليد في الشكل التصميمي:

يتمحـور الشـكل في قراءة المكـون المعرفي للثقافـة العربية، التـي تتلخص في أن المـرأة بجمالها وبريقهـا، هي للزوج فقط. التـي كانت تزف من بيت أهلها وهي مغطاة الوجه بالحجاب إلى بيت زوجهـا الذي يقوم هو برفع الحجاب عن وجهها. وبعبـارة أخرى إن المرأة هي سور لا يقتحمه إلا الزوج.

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات والتوصيات.

النتائج

من خلال قراءة العينات توصلت إلى مجموعة من النتائج استخلصت من خلال التحليل:

في محـور الوصـف العام امتازت العينات باختلاف احجامها فمنها ما كان صغيراً كما في العينة (٢)، أو متوسـط الحجـم العينة (٤)، أو كبـير الحجم العينة (٥)، كم اختلفـت موادها فمنها مـا تشـكل من السيراميك الحار عينة (١)، ومنها ما تشكل مـن البلاستك عينة (٢-٣)، ومنها مـا تشـكل من الخشب عينة (٤)، ومنها ما تشكل من الزجـاج المضبب والشفاف عينة (٥). أما الألوان فقد طغى الأبيض بكل تدرجاته على جميع العينات ما عدا العينة (٤) كانت ذات لون بني غامـق للخشب، والعينة (٢) سورت بلون الوردي. كما اختلفت العينات في طريقة وضع الحلويات والسكاكـر، فمنها مَـن يحتويها داخل العينة كما في العينتين (١- ٤)، ومنها مَن يوضع مع العينة

بصرة خارجية كما في العينات (٢- ٣- ٥).

وفي محور الإدراك الجمالي والرمزي للعينات، فقد امتازت العينة (١) برمزية الانوثة التي تحيل إلى اليد، ورمزية الإخصاب التي تحيل إلى الشكل البيضوي، وكانت الجمالية في عملية المتاخمة بين اليد والشكل البيضوي. أما في العينتين (٢-٣) فقد امتازت برمزية صريحة، وجمالية التعبير عن الحميمية، والعينة (٤) فقد امتازت رمزيتها بالتعبير عن لوازم العروس، أما جمالية العينة فقد تحددت بالمرجعية التراثية للبيئة العربية، وامتازت العينة (٥) برمزية تجريدية عالية كونها تحمل شكلاً يحيل بهيئته إلى الأنثى، وكانت جماليتها بما عكسته المرآة من ظل الشكل.

محور المعنى الوظيفي فقد ارتبطت كل العينات بوظيفة (إشهار عقد القران)، فالتكوين البنائي لتصميم الأشكال من حيث الشكل الخارجي وعلاقته بالمناسبة يخدمُ الغرضِ الرمزي، ويتم التعبير عنها عن طريق الشكل الخارجي لها. فكانت بعض العينات تعطي رمزاً واضحاً للوظيفة المبتغاة منها كما في العينات (١-٢-٣)، وبعضها كان يعطي رمزاً تجريدياً كما في العينتين (٤-٥). وتميزت الأشكال التصميمية للعينات، بالارتباط بين العلاقة الوظيفية للشكل وثقافة المستهلك للاختيار الجيد، ويتوقف ذلك حسب وعي المستهلك بالمادة، وتكلفتها، ومدى ما تعكسه من مضمونين رمزي وجمالي.

جاء في محور آلية العلاقة بين العناصر التصميمية لكل العينات أنها كانت تحمل التناسق والتناغم بين العناصر الفنية للعينات من حيث الخطوط الخارجية والشكل واللون والكتلة والملمس. كلها خلقت جمالية وجاذبية دعت المستهلك لشرائها وتوزيعها، ودعت المتلقي للاحتفاظ بها كتحفة. وتميزت الأدوات الإخراجية الجديدة والتقانات العصرية في التصميم بالابتعاد عن العمل اليدوي لتحقيق الإنتاج الكمي الأكبر والنوعية الجيدة.

تميزت أشكال العينات التصميمية في محور الأعراف والتقاليد بالمعاني الترابطية الموجودة ضمن الوعي الاستهلاكي الذي يرمز إلى الارتباط بتراث البلد، أو عن أصالة أو تقاليد وعادات اجتماعية وذلك بربط الطراز المعماري للشكل بالذوق الفني للمستهلك. كما في العينتين (٤-٥) اللتين تطابقتا مع الارث والتقاليد العربية والدينية، بعكس العينات (١-٢-٣) التي لم تتطابق معها.

الاستنتاجات.

١. الاعتماد على أشكال وتصاميم مستوردة لكؤوس العقد، دون اللجوء إلى ابتكار تصاميم جديدة تحمل الصفة المحلية، وهذا ألأسلوب نمطي يُغيبُ وضوح الرؤية التصميمية التي تحمل صفة البلد. وما دور المصمم أو المنتج العراقي إلا بتنسيق الإكسسوارات.

٢. وجود الترابط والانسجام بين الأشكال التصميمية لكؤوس العقد من حيث إبراز رمزيتها وجماليتها.

٣. توظيف بعض الأشكال كالشكل البيضوي واليد والصندوق للدلالة على رمزية معينة، وإبراز جمالية معينة تحمل الخصائص اللونية في التصميم التي بدورها تكون ذات أثر في المستهلك.

٤. تنوع الخامات المستخدمة في تصميم كؤوس العقد وفق شرط الوظيفة وبتقنيات إخراجية جيدة مع الاختيار السليم لطرائق الربط المناسبة لكل منها، التي شكلت حضوراً جمالياً يختلف من تصميم لأخر.

المرتكزات التصميمية.

من خلال ما تقدم في البحث خرج الباحث بمجموعة مرتكزات تصميمية تتمحور في:

١. محاولة ابتكار أشكال عربية وتوظيف المأثور التراثي في تصاميم كؤوس عقد القران.
٢. محاكاة الواقع المعاش في عملية تصميم الكؤوس، عن طريق إجراء تعديلات بسيطة على الشكل، مما يمنح البائع مدى أوسع في ترويج بضاعته لمناسبات أخرى.
٣. دراسة جدوى لحساب كلفة تصميم كؤوس العقد إذا ما صُنعت محلياً.

المصادر والمراجع:

القرآن الكريم.

١. بهنسي، عفيف/ علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي ومسائل في الفن/ دار الشؤون الثقافية/ بغداد/ ١٩٨١.
٢. بير، هنري/ الأدب الرمزي/ ترجمة: هنري زغيب/ دار المدى/١٩٨٥.
٣. شلق، علي/ العقل في التراث الجمالي عند العرب/ بيروت/ دار المدى/ ط١/١٩٨٥.
٤. صليبا، جميل/ المعجم الفلسفي/ بيروت/ دار الكتاب اللبناني/ط١/١٩٧١.
٥. عاصي، ميشال/ مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ/ بيروت/ دار العلم للملايين/ ط١/ ١٩٧٤.
٦. عبد النور، جبور/ المعجم الأدبي/ دار العلم للملاين/بيروت (د.ت).
٧. عمارة، راوية عباس/ القيم الجمالية/ الإسكندرية/ دار المعرفة الجامعية/ ١٩٨٧.
٨. الكيلاني، ماجد عرسان/ الأمة المسلمة، مفهومها، مقومتها، إخراجها/ بيروت/ العصر الحديث/١٩٩٢.
٩. نبي، مالك بن/ ميلاد مجتمع الجزء الأول. شبكة العلاقات الاجتماعية/ ترجمة:عبد الصبور شاهين/ طرابلس/ دار الإنشاء /ط٢/١٩٧٤.
١٠. هويسمان، دني/ علم الجمال/ ترجمة: ظافر/بيروت/ منشورات عويدات/ ط٤/١٩٨٣.
١١. هيغل/ علم الجمال/ دار الشؤون الثقافية/ بغداد/ ١٩٨٠.
١٢. وونك،ووكاس/ مبادئ تصميم المجسمات/ ترجمة: أمل الحسيني/مؤسسة المعاهد الفنية/بغداد/١٩٨٤.

الملاحق:

استمارة التحليل

١. محور الوصف العام
٢. محور الإدراك الجمالي والرمزي للشكل التصميمي
٣. محور المعنى الوظيفي الذي يعكسه التصميم
٤. محور آلية العلاقة بين العناصر التصميمة للعينة.
٥. محور الأعراف والتقاليد في الشكل التصميمي.

جماليات التلقي في الاقمشة المصممة على وفق حركة الاوب آرت

م.م رؤيا حميد ياسين

ملخص البحث :

اصبحت جماليات التلقي في يومنا هذا محط اهتمام الكثيرين من الاوساط الفنية والثقافية على انه الموضوع الذي سيساعد على ادراك الحقائق المفيدة المتعلقة بعملية الابداع ، وبشكل خاص في تصميم الاقمشة الذي يمس حياة المجتمع بكل صنوفها في مجال الازياء وغيرها من الاستخدامات العديدة للاقمشة .

وموضوع جماليات التلقي يضعنا امام ظاهرة مهمة هي استخدام فن الاوب آرت في تصميم الاقمشة الذي اصبح يؤدي دورا كبيرا في تنمية الذوق العام ، وما يمليه علينا العصر من ضرورات التقدم والتطور المدني والحضاري ، مما أوجب على الباحثة ان تخوض في غمار تلك المتغيرات الجمالية التي ابرزت فن الاوب آرت على رأس النتاجات الحديثة ، وكذلك البحث في جماليات التلقي من منطلقات فكرية وفلسفية وحداثوية .

وتضمن البحث ثلاثة فصول ، تناول الفصل الاول منها مشكلة البحث ، واهميته وهدفه وحدوده وتحديد مصطلحاته ، وقد تحددت مشكلة البحث في كون تصميم الاقمشة فنا مستقلا بذاته وله خصائص مميزة بين الفنون الاخرى جديرة بالاهتمام والتتبع من اجل بلوغ الغايات العليا لجماليات التلقي حين تبحث بشكل خاص في تصميم الاقمشة .

من هنا جاءت أهمية البحث لتأكيد الضرورات الفكرية لجماليات التلقي ، وأثرها على تطور تصميم الاقمشة وكذلك تعميق مستوى الادراك الثقافي للنظريات والمفاهيم المتعلقة بالتلقي من أجل ان تتضافر جميع الامكانات العقلية الدافعة الى التطور .

ويهدف البحث الى الكشف عن جماليات التلقي في الاقمشة المصممة على وفق حركة الأوب آرت . وتحدد البحث موضوعيا بدراسة تلك الجماليات ، وزمانيا للمدة من ١٩٦٠ الى الوقت الحاضر ، ومكانيا لتصاميم الاقمشة الاوربية .

اما الفصل الثاني فقد تضمن مبحثين : تناول المبحث الاول جماليات التلقي وما

Absetract

The theme of aesthetics Receive puts us in front of an important phenomenon which is the use of art Op Art design fabrics، that played a big role in the development of public taste and the dictates us the era of the progress and development necessities of community and civilization، this matter pushed the researcher to look deeply in these variables aesthetic that highlighted art Op Art at the head of modern productions، as well as searching in the aesthetics of receipt of the intellectual and philosophical perspectives and Modernism.

The research has included three chapters، first chapter of the research problem and its significance، purpose and borders also determine its terms، the research problem has been identified in the fact that design fabrics shroud autonomous and has distinctive characteristics between other art worthwhile and tracking in order to attain goals Supreme Aesthetics receive while looking in particular about the design fabrics The importance of research From here came to confirm the intellectual necessities to the aesthetics of reception and its impact on the evolution of the design and fabrics as well as deepening the level of cultural perception of the theories and concepts related to conception to combine all the driving potential mental development.

The research aims to reveal the aesthetics of reception in fabrics designed according to movement ops Art. The research identifies objectively the study of the aesthetics of receiving designs fabrics designed according ops Art movement، and particularly for the period from 1960 to spatially and from its own place of designs of fabrics which is Europe ، The second chapter included two sections: Eat First research aesthetics receiving and the dealing of the necessities of exchange sensory and cognitive and cultural cooperation between product design and the receiver، either the second topic addressed the aesthetics of reception in fabrics designed according to the movement of Op Art، as the researcher showed the basic features art Op Art and it was trying to achieve during the past few decades. The researcher has chosen the through a number of fabrics designed in European countries according to the Op Art movement and then has to analyze ، Then the researcher came to the most important results of the analysis which was including the use of visual illusion add new aesthetic to fabrics design، also highlighted the distance aesthetic that lies between product design and gustatory reception the recipient، and also raised fabrics designed applied concept for approved expectation through use of many new technologies the discretion of the interaction between product design and the uses expected in the mind of the recipient .

تناولـه من ضـرورات التبادل الحسي والمعـرفي والثقافي بين النتاج التصميمـي والمتلقي ، اما المبحـث الثـاني فتناول جماليات التلقي في الاقمشة المصممة علـى وفق حركة الاوب آرت ، اذ قامت الباحثة بابراز الملامح الاساس لفن الاوب آرت وما كان يسعى الى تحقيقه خلال العقود القليلـة الماضيـة ، وقد اختارت الباحثة من خلال ذلك عددا مـن الاقمشة المصممة في بلدان اوربية على وفق حركة الاوب آرت ثم قامت بتحليلها .

بعـد ذلك توصلـت الى اهم النتائج من خلال التحليل من ابرزهـا تفضيل استخدام الايهام البصـري لاضفـاء صفة جمالية جديـدة على تصميـم الاقمشة ، وابـرزت المسافة الجمالية التـي تقع بين المنتج التصميمي والاستقبـال الذوقي لدى المتلقي ، وعرضت الاقمشة المصممة مفهومـا تطبيقيا لافق التوقع عـبر استخدامها للعديد من التقنيات الجديدة وما يتراءى فيها من تفاعل بين الناتج التصميمي والافق المتوقع في ذهن المتلقي .

(الفصل الاول) مشكلة البحث :

بمـا ان تصميم الاقمشة كفن مستقل ذاتـه وله خصائص مميزة بين الفنون الاخرى ، فانه يتطلـب بحوثـا متزايدة تتناول العديد مـن اوجه التاثير والتاثر ، الابـداع والتعبير الجمالي ، التجديـد والتحديث ، اذ شهد فن تصميم الاقمشة اتجاهات عديدة امتازت بابتكار مضامين وأشـكال جديـدة للتعبـير ، مثلت محـاولات للخـروج عن الأنمـاط التقليديـة ، وهدفت هذه المحـاولات إلى إيجاد علاقة متميزة ومتواصلة مع المتلقي ، كان احد هذه الأشكال المبتكرة فن الاوب آرت الـذي يعد مثالا حيـا في التطبيق وذلك لمثوله على العديد من التصاميم الحديثة ، اذ اعتمـد فن الاوب آرت على الغرابة والاثارة والتميـز خلال استخدامه للاشكال التجريدية الهندسيـة ذات التأثيرات المرئية المحتدمة البراقة التـي تنشأ عن تنظيم الخطوط والاشكال ، وهـذه العناصر تسمح للمتلقي بالتواصل معه من خـلال تكوين دلالات جديدة وتحقيق اكبر قـدر مـن التاثير والمتعـة الجمالية ، اذ وقفت الباحثـة ازاء فهم يستحق الكثـير من الاهتمام والاستغـراق في البحث لمعرفة الخصائص البصرية للعمـل التصميمي وآليات التلقي لادراك ذلـك العمـل . وعلى ذلك يمكن الربط بـين جماليات التلقي وحركـة الاوب أرت في تصميم الاقمشـة لاستخلاص نتيجة تتوافر فيها ممكنات التأثـير على حركة التصميم التي تنهل من كل جانـب ، مـن اجل ايجاد سبل جديـدة للارتقاء بالمستوى الادائي والنتائـج الابداعية التي يتوخاها تصميم الاقمشة ، لذلك تركزت مشكلة البحث في التساؤلات التالية :

١. ما هي جماليات التلقي في تصميم الاقمشة ؟
٢. ومـا هي المرتكـزات الاساسية لجماليات التلقـي في الأقمشة المصممـة على وفق حركة الاوب آرت ؟

أهمية البحث :

قد يفيد المصمم بمعرفته لجماليات التلقي في تصميم الاقمشة وتقريبه من فنون الحداثة قد يضيف البحث قيمة فنية للعملية التصميمية في الاقمشة عبر استخدام الفن البصري

هدف البحث :
الكشف عن جماليات التلقي في الاقمشة المصممة على وفق حركة الاوب آرت

حدود البحث :
الموضوعية : تصاميم الاقمشة المستوحاة من الفن البصري (حركة الأوب آرت)
المكانية : تصاميم الاقمشة الاوربية
الزمانية : من عام ١٩٦٥ ولحد الآن

تحديد المصطلحات :
التلقي لغة : وهو مشتق من الفعل تلقى ، اي وصله علم عن غيره ، أخذه ، فهمه ١
اصطلاحا : التلقي عن الجرجاني (قيام العقل بنقل المعنى الى العيان وتحريك الرؤية باتجاه التصور) ٢
التلقي عن ارسطو(ايصال المعاني في الفن معناه الايقاع بالمتلقي وتحريكه) ٣
والتلقي عند عبد الحميد شاكر (هو غاية الفن الاساس ، فمن خلاله يتحقق وجوده وجودته ، وان وجود الفن لا يكتمل فعليا وجماليا الا من خلال تلقيه) ٤
التعريف الاجرائي : يجسد التلقي العلاقة بين تصميم الاقمشة والمتلقي على صعيد الاستيعاب والتذوق الجمالي
حركة الأوب آرت : هي حركة فنية ظهرت في النصف الثاني من القرن العشرين وارتبطت كثيرا بفنون الدعاية والاعلان والتقنيات السينمائية والالكترونية والخدع البصرية وهي اختصار لمصطلح Optical Art الذي يعني الفن البصري للعين واعتمد على الاشكال الهندسية او الاشكال التي تنزع الى ان تكون هندسية تجريدية لتخلق تصاميم ذات تاثيرات مرئية وحركية ٥.

(الفصل الثاني) الاطار النظري :

المبحث الاول : جماليات التلقي

التلقي هو عملية الاستقبال والتذوق الذهني للمعطيات الجمالية المتحققة في العمل الفني ويتجه نحو التذوق على وفق تفاعل يقوم بين القيمة الجمالية للنتاج واستيعاب المتلقي لتلك المعطيات طبقا لمستوى ثقافته وادراكه الفطري ، من هنا ظهرت مفاهيم تفكيرية تعنى بالتلقي الموصوف في الصلة المتبادلة بين النتاج الفني والمتلقي ، ومن ثم أضحت تلك المفاهيم الفلسفية التي تلمست خطواتها الاولى في منتصف السبعينيات واهتمت قبل أي شئ آخر في النصوص الشعرية والادبية ، ظهرت بشانها العديد من الدراسات الاكاديمية والنقدية قبل أن

١ – مجمع اللغة العربية ، المعجم الفلسفي ، القاهرة ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية ، ١٩٧٩ ، ص٨٤
٢ – هانز ، روبير يوس ، جمالية التلقي والتواصل الادبي ، بيروت ، ٢٠٠٢ ، ص١٢٣
٣ – صالح ، بشرى موسى ، نظرية التلقي(أصول وتطبيقات) ، ط١ ، بيروت ، ٢٠٠١ ص١٤٨
٤ – عبد الحميد ، شاكر ، التفضيل الجمالي ، الكويت ، ٢٠٠١ ، ص٣٠١
٥ – ويد، نيكولاس ، الاوهام البصرية –فنها وعلمها ، تر: مي مظفر ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٩٦ ، ص ٥٥

يـبرز تصميم الاقمشة الذي بدا اكثر شأنا مـن غيره في موضوعة التلقي عبر ارتباطه بافراد المجتمع على اختلاف بيئاتهم وطبقاتهم الاجتماعية والاقتصادية ، ولقرب المتلقي او بعده عن مراكز التحضر له أثر بالغ في مستويات التلقي وتوجيه الذائقة الفنية ٦١

ان رؤيـة العمـل التصميمـي في الاقمشة قائمـة في جوهرها على آليـات التلقي ومدى قدرة المتلقـي على فهم واستيعاب تفاصيل العمل كافة ، ونعنـي هنا بآلية التلقي انها عملية الابتكار التـي تقوم بالتقاط نقاط مضيئة داخـل العمل التصميمي وتحديد المؤثرات الجمالية والمعبرة عن حالة يتداخل فيها الفعل الانساني بالفعل الابداعي ، مما يجعلها مرهونة اساسا بمستوى التلقـي وفاعلية التذوق ، وسيكون للمعرفة الجمالية أثر على التلقي حيث تتفاوت الاستجابات فيه بين متلق وآخر .

وقـد اثبتـت الدراسات النفسية ان لكل متلق مقدرته الخاصـة على ادراك المعطيات فهناك المتلقي المتخصص والمتلقي الواعي لمسارات الفن المختلفة والمتلقي الذي تقوده نزعته الفطرية الى تقـويم النتاج التصميمي على ضوء ما ينسجـم مع تلك النزعة ، هذا يعني بطبيعة الحال ان الحـس الفطـري لدى المتلقين يـؤدي دورا مهما في تحقيـق الصلة المتبادلـة والمتفاعلة بين التصميـم والمتلقـي ، على ذلك تقوم عمليـة التلقي بما يتواءم بين الميـول العاطفية والفطرية وايقـاع العمل التصميمي الذي استند في الاساس على مقومات الصنعة الجمالية التي درسها المصمم واعتمدها سبيلا في نتاجاته .

واذا انتقلنا الى مرتكزات نظرية التلقي فيمكن حصرها في المفاهيم الآتية :

١ - التأثير والتواصل :

يعد المتلقي طرفا ملازما في العمل التصميمي يتبادل معه علاقة التأثير والتأثر وما ينتج عن ذلـك من تفاعل يقوم بينه وبـين التصميم ، حيث يكون المتلقي هنا هو الذي تقوم عليه نظرية الفعل الجمالي مع فعل التلقي ، وتلك هي من النقاط المهمة التي استأثرت باهتمام الدارسين في نظرية التلقي والقيم الجمالية ٧

اذ يتجـاذب مفهـوم التواصل مع حقول معرفية كثيرة التنـوع يلتقي عندها المفهوم الجمالي الحديـث فيتحقـق التواصل عبر نقل فاعل للمعنى الذي يحتـوي على منظور فكري تتكون منه دلائل عميقة ، فتبرز امامنا حقيقة التلقي وفعل التواصل عبر اتحاد الفكر التصميمي بالتلقي، وهـو بعبارة اوضـح استقبال الخطاب التصميمي لتحديد القيمـة التعبيرية والانسانية للنتاج الابداعي ٨

وعلى ذلك نجد ان تصميم الاقمشة عملا ابداعيا خاضعا لتلك المبادلة الفكرية بين النتاج في تجربته الفنية وانعكاساتها الجمالية في ذهن المتلقي من حيث ان له غاية سايكولوجية في فهم المعطيـات الجماليـة التي يتضمنها العمل الابداعي ، ويمر المتلقـي في مرحلة الادراك الحسي التـي تجعلـه قد استقبل المعطيـات الجمالية بوصفها حالـة تكمن فيها القيمـة التبادلية التي

٦ –هاريف ، ديفيد ، حالة ما بعد الحداثة ، تر: محمد شيا ، ط١ ، بيروت ، ٢٠٠٥ ، ص١٣٢
٧ – صالح ، بشرى موسى ، نظرية التلقي (أصول وتطبيقات) ، ط١ ، بيروت ، ٢٠٠٢ ، ص١٥٦
٨ – جان ، ستاروبنسكي ، جمالية التلقي ، القاهرة ، ٢٠٠١ ، ص٩٨

نشـأت عن التفاعل بين العمل التصميمي واستيعابه لـه ، ومستويات الفهم والتأويل والتفسير والتصورات التي تنفطر في ذهنه عبر ما تظهره عليه تلك المعطيات الجمالية التصميمية .

ومـن الجدير ذكره ان الادراك الجمـالي في تصميم الاقمشة يقوم على وفق مراحل متعددة وثيقة الصلة ببعضها البعض حيث تعمل على جذب الانتباه والتأمل وخلق الرغبة لدى المتلقي ، بل ان العوامل التي تجتذب النظر في تصميم الاقمشة هي كثيرة جدا ، تبدأ بالافكار الغرائبية غير المألوفة والمتمثلة بالاشكال التي تدعو الى الاستغراب ، وان هناك الالوان الموحية والمؤثرة التـي تتواءم مع طبيعـة الموضوع الذي يساعد على ذلك ، غـير ان التناقض الحاد الذي يقوم بـين الاشـكال والالوان وعناصر البنيـة التصميمية للقماش التي تبـدو بمجموعها سببا مهما لاثـارة الانتباه ، وكلما كان التصميم قد انفرد بعلامـات تعبيرية جديدة أثار حب الاستطلاع والفضـول ، غير ان التعرض المتواصل للعلامـات الجديدة يولد حالة من الألفة بين التصميم والمتلقي بفعل ما يعطيه التصميم من ايحاءات جمالية وما يستقبله المتلقي من تلك الايحاءات عـبر فهمه الخاصـ واستيعابه الـذي ينفصل بشكل جازم عـن التصميم ، حيـث تتكون هنا للتصميـم صورته الدالة وللمتلقي كفايته المستقلة في الاستيعاب والتذوق ، وهذا يعني بطبيعة الحـال ان الرموز المقتبسة من البيئة هي التي تبعث علـى الترابط بين اجزاء العمل ومكوناته لبلـورة الرؤية الفكرية على ضوء المؤثرات البيئية واكتمال عملية صنع التعبير وحصول المتلقي على الاشارات التي تتجه الى ذهنه عبر التصميم .

وتعد معرفة المصمم للحاجات الانسانية وتنوعها الوسيلة الاساس التي يستطيع بها ان يرضي رغبـات المتلقين ، وتلك عملية تقلب معادلة التصميم في عملية الاداء التصميمي من الاعتماد علـى التعبير الذاتي والرؤى والافكار التي تقوم في اللاوعـي ، اذ ان اكتشاف الحلول المناسبة لارضـاء الحاجـات الانسانية من المصمم يتطلب وعيا متزايدا لمفـردات التاثير لدى المصمم واثر ذلك في الخامات والتقنية والاسلوب وكذلك الذكاء الذي يعد هنا هو المحرك (الدينامي) للقدرات الابداعية ٩.

على حين نجد ان تعدد الميول والرغبات لدى المتلقي تاكيد على اساس ان الحاجات الانسانية قـد اصبحـت في العملية الابداعيـة للتصميم هي المعول عليه في اظهـار التعاطي بين تصميم الاقمشـة والمتلقين ، اذ ينطوي تصميم الاقمشة على قيمة انسانية واسعة عبر اتصاله بحركة الحياة اليومية وحلقات التطور الابداعي ١٠.

لا تـبرز اهميـة العملية الادراكية في فـن تصميم الاقمشة فقط من خـلال المنطق الجمالي والاهميـة الكبـيرة لاشكال التصميم وقدرته في التاثير علـى المتلقين ، وانما من خلال وظيفة التصميم والفائدة الجمالية التي تنتج عنه ، وان ارتباط التصميم بالتكنولوجيا الحديثة فتح امامه سبيلا واسعا للتعبير عن المشاعر والميول الفنية المتزايدة .

ويتضح مما سبق ان دور مصمم الاقمشة كان مهما وكبيرا في العملية الادراكية التي تستجيب لفاعليـة التلقـي عبر تفسير يخضـع الى تنظيم عـال يتناسب مع الخطـاب التصميمي الذي يستقبله المتلقي وينمي له مقدرة معينة على التذوق .

٩ – الحسيني ، اياد ، فن التصميم ، (الفلسفة – النظرية – التطبيق) ، بغداد ٢٠٠٨ ، ص ٢٣٥

١٠ – عبد الحميد ، شاكر ، الفنون البصرية وعبقرية الادراك ، القاهرة ، ٢٠٠٨ ، ص ٢٥١

٢- أفق التوقعات :

وهـو يتكـون من مجموعة توقعات ثقافية يضطلع بها المتلقـي في الوعي او اللاوعي عبر تلقيه للعمل التصميمي ، حيث يختلف الامر بين متلق الى آخر حسب ميوله ورغباته وقدراته وحسب خبرتـه الاجتماعية والتاريخيـة والثقافية ، ويشكل ذلك كله مخزونا لدى المتلقي يستخدمه في وصفه لمستوى التلقي الذي مارسه ١١.

ويحتل أفق التوقع موقعا مركزيا في نظرية التلقي وهو مفهوم جمالي يؤدي دورا مؤثرا في بناء العمـل التصميمي وفي نوعية الاستقبال التـي يلقاها ذلك العمل انطلاقا من فكرة مفادها ان يقبـل المتلقـي على العمل وهو يتوقع او ينتظر شيئا مـا عبر مدركاته الحسية ، اذ تقوم عملية بناء المعنى وانتاجه داخل مفهوم أفق التوقعات ، والمعنى هنا ليس موضوعا ماديا يمكن تعريفه وحده بل ان الاحساس به يقع في منتصف المسافة المعاشة بين التفكير وملكته الابداعية ١٢

كمـا يمكـن ان يؤدي أفـق التوقع جزءا من عمليـة التلقي الى الشعـور بالرضا حين يتجاوب التصميـم مع توقـع المتلقي او الى الشعور بالخيبـة لان التصميم يصـدم توقعاته ويضاددها ويؤدي الى الشعور بالمفاجأة حين يقدم المصمم على عرض شئ جديد من نتاجاته الى المتلقي ، وهذا بدوره الى ان يكون له اثرعميق في توجيه الاهتمام الى الجوانب الجمالية التصميمية.

ويـرى دنيس كالاندرا ان فكرة أفق التوقع تشير في الاساس الى نسق او بنية التوقعات الذاتية او الاطـر المرجعية التـي يأتي بها المتلقي عند تعامله مع عمل فنـي ، اذ يذهب كالاندر الى ان المتلقـي علـى دراية سابقة في كثير من الاسس والانساق والبنـى والاطر التي يضع من توقعاته لهـا نصيبـا وافرا مـن الادراك في عملية التلقي ، وفي هذا المجال يكـون للبيئة قدرا كبيرا من التأثير ، اذ نجد أن المتلقي الريفي قد أحتفظ بذاكرته على العديد من الأشكال التي تستخدم بتصميم الاقمشة المستنبطة من البيئة ، وبعكس ذلك المتلقي الذي يعيش في المناطق الحضرية وتعـرف بدوره على العديد من الاشكال المستخدمة في التصميم وكانت ذات مرجعيات بنيوية حديثة ١٣.

٣- ملئ الفراغات :

توجـد في العمـل التصميمي مجموعة مـن الفراغات غير المتوقعة التي يتركهـا المصمم للمتلقي من اجـل ملئهـا ، اذ يقوم المتلقي بملئها مستعينا بمخيلته وهذا الوعي للمتلقي متكون من الانماط الجزئية وترابطهـا مـع بعضها ، وهـذه الفراغات تنتظر مساعـدة المتلقي من اجل ملئها ، امـا اذا كانت قدرة المتلقـي غير متوفرة من اجل ملئ هذه الفراغات فـان التصميم ينتظر متلقيا قادرا على تأويله اي انه يتوقع متلقيه لان هذه الفراغات هي التي تحقق عملية الاتصال بين التصميم والمتلقي ١٤.

ومن الجدير ذكره ان هذه العملية لا تقوم في خضم الاداء التصميمي وانما في خضم التصور والتفكير

---

١١ – هولاب ، روبرت ، نظرية التلقي ، تر : خالد التوراني ، منشورات علامات ، ط١ ، ١٩٩٩ ، ص٩٤

١٢ – عبـد الواحـد ، محمـود عباس ، قـراءة النص وجماليات التلقـي بين المذاهب العربية الحديثـة وتراثنا المعاصـر ، القاهرة ، ١٩٩٦ ، ص١٨٧

١٣ – عبـد الواحـد ، محمـود عباس ، قـراءة النص ، وجماليـات التلقي بين المذاهب العربيـة الحديثة وتراثنا المعاصـر ،القاهرة ، ١٩٩٦، ص١٨٧

١٤ – ستولنتيز ، جيروم ، النقد الفني- دراسة جمالية وفلسفية ، تر:د فؤاد زكريا ، القاهرة ، ١٩٧٤ ، ص ٢٣٤

العقلـي للمتلقي الذي يرى عند رؤيته للعمل التصميمي انه كان ناقصا لعدم احتوائه على اشياء تكمن في عقـل المتلقـي ، وهـذا يدل دلالة واضحـة على ان مصمم الاقمشـة يواجه صعوبـة بالغة في ايصال المعـاني الى المتلقـين ، وان عملية التلقي هنا تكون مرتبطة بالتبـادل والتجاذب المنطقي بين التصميم والمتلقي .

٤- المسافة الجمالية :

المسافة الجمالية هي تلك العلاقة بين المتلقي وفعل التقويم وأفق التوقع ويعني هذا المفهوم ان البعد القائم بين تقديم النتاج الفني وعرضه يولد استجابة خاصة لدى المتلقي الذي سيتعامل بـدوره مع التجربة الفنية على مستوى فهمه واستيعابه للتركيب بين عناصر التصميم وتحليل المفاهيم التـي أنبثق عنها التصميم واستمدها المصمم من خبرته وادراكه للعوامل والمؤثرات البيئية والفنية ١٥.

وفي هذا المجال يعرف (يوس) المسافة الجمالية بانها ذلك البعد القائم بين ظهور الأثر الفني وبـين أفق توقعاته ، وانه لا يمكن الحصـول على هذه المسافة من استقراء ردود افعال المتلقين على الأثر اي من تلك الاحكام النقدية التي يطلقونها عليه ، فالمسافة الجمالية تكون بين نتاج المصمـم وأفق توقع المتلقي بمعنى انها المسافة الفاصلة بين التوقع الموجود لدى المتلقي والعمل الجديد ١٦.

بينما يرى آيزر أن التمييز بين قطبين الاول فني ويشير الى العمل الذي ابدعه الفنان والآخر استطيقي ويشير الى التحقق الجمالي الذي ينجزه المتلقي ، لان العمل الفني لا تدب فيه الحياة الا عندمـا يكـون موضوعا للادراك ، فيبـدو من وجهة نظر آيـزر ان عملية الادراك الجمالي ووجـود ثقافـة فنية تتيح للمتلقي ان يوظف ادراكه بشكل سليـم ، وحيث تبرز المسافة النفسية بـين المتلقي والعمل التصميمي اذ ينبغي على المتلقـي ان لا يقوم بالخلط بين انفعالاته الذاتية والانفعـالات التي تصدر عـن تلقيه للتصميم ، فقد يكون من الصعـب تحقيق الاثارة النافعة بالجمال اذا لم يكن المتلقي قد تنامت لديه المشاعر والانفعالات التي يثيرها التصميم.

من هنا يمكن تمييز ثلاثة افعال لدى المتلقي وهي :

- الاستجابـة : ويترتب عليها الرضـا والارتياح بالعمل التصميمي وتحقيق المسافة المرجوة من التفاعل بين التصميم والمتلقي .
- التغييب : ويترتب على ذلك نفور المتلقي من خروج التصميم عن اشكاله المالوفة .
- التغيير : وهو تغيير الافق المتوقع بين التصميم والمتلقي .١٧

١٥ – عبود ، مصطفى ، طبيعة الاشارة الجمالية ، ط١ ، عدن ، ١٩٩٤ ، ص١٧٩
١٦ – صالح ، بشرى موسى ، نظرية التلقي (أصول وتطبيقات) ، ط١ ، بيروت ، ٢٠٠١، ص١٩٨
١٧ – هانز ، روبير يوس ، جمالية التلقي والتواصل الادبي ، بيروت ، ٢٠٠٢ ، ص١٦٤

٥- المتعة الجمالية :

وتعتمد على

فعل الابداع : اي المتعة الناجمة عن استخدام المرء لقدرته الابداعية الخاصة

الحس الجمالي : وتشير الى اعتماد الابداع على التلقي

المتعـة الجماليـة هي المحصلة التي يبتغيهـا المتلقي وتختلف في جوهرهـا بين شخص وآخر بحسـب ما تنطوي عليه مـن استجابات نابعة عن ادراك وفهم المعايير الجمالية التي يعتمدها المصمـم في نتاجـه ، وعلى ذلك نرى ان لكل قماش مصمم قيمته الجماليـة التي تبعث على الاستمتـاع به مـن قبل المتلقي بما يتواءم مع الـذوق الذي يتولد عن شعـور خاص بالمتعة التي تجـد اصولها ودوافعها في البيئة والتقاليد والنـوازع الانسانية والاجتماعية ، فالمتعة الجمالية ترتبـط بالمثـل الانسانية والحضاريـة . غير انها اخـذت طورا جديدا من الفهـم عبر مفهوم نظريـة التلقي التي اعتبرت ان الجمال ملك الجميـع بحسب تصوراتهم ومشاعرهم الخاصة لاستقباله خلال محسوساتهم البصرية التي ترتبط اصلا بالانسان والمجتمع .

يـرى كونـتر جريم ان نتريث في تسمية الخطاب الجمـالي بالموضوع الجمالي قبل التلقي لان هـذه الصفة لن تلحقه الا بعـد التلقي ، وان التلقي هو الذي اضحـى موضوعا اساسيا للمتعة الجمالية التي تفرض على الباحث ان يتناول الجمال من اوجه عدة ليربطه في الاخير بالتلقي الذي يتمثل بالاستجابة الحقيقية للمتعة الجمالية وآثارها على المشاعر والانفعالات المستنبطة في العمل التصميمي ١٨.

علـى ذلك تعد القيم الجمالية هـي مجموعة الصفات التي تلبي الحاجة الى المتعة بالجمال ، في الوقـت الـذي يبدو فيه واضحـا ان تصميم الاقمشة هو الفن الاكـثر تفاعلا بين الجمال والحـس الانسـاني الشامـل ، اذ ان عمليـة التلقـي تماثل تمامـا عملية الابداع التـي يمر بها المصمـم وكذلك المتلقي الذي يصبح واحدا من اثنين مـن اركان وظيفة التلقي التي تقوم بين فعـل التصميـم وانعكاساته على المتلقي ، وفعل التلقي الـذي يقرب من المساحة بين التصميم والتلقي على اساس الفهم الموضوعي والانساني لما يفرزه النتاج التصميمي .

اذن تقاس المتعة الجمالية بالحقائق التي تنبثق عنها التجارب الابداعية وما تجده من تجاذب وتنامي بين النتاج الابداعي والتلقي او بين المصمم والمتلقي ، غير ان المعادلة تكمن بين تصميم الاقمشة والمتلقين على اساس ان التصميم هو منتج فني والتلقي منتج انساني ، فالمنتج الفني يخضع لاعتبـارات الصنعة والخبرة الادائية والتقنية بينما يقع التلقي في حالة من الاستقبال المتواصل للتعبير الجمالي عبر مدركاته الحسية .

وتعتمـد عملية الوعي بالجمال من جانب آخر على العمل التصميمي في الاقمشة بوصفه الفن الاكـثر اثارة للمتعة الجمالية لدى المتلقي والتركيب الكامـل في الوسيلة التي يتقرر بوساطتها ظهور التصميم من وجهة النظر الشكلية ، اذ ان المصمم يحاول دائما ان يجد لتصميمه فكرة جمالية نابعة من ادراكه لمفاهيم وفلسفات ومعايير فنية بينما يبدو المتلقي بعيدا كل البعد عن تلـك الاهتمامات ويتركز حول مدركاته الذهنيـة والبصرية والنفسية التي تنتهي في المحصلة

١٨ – هايدجر ، مارتن ، الفن والحقيقة ، ط١ ، بيروت ، ٢٠٠٨ ، ص ١١٢

الى الخيار الذي نطلق عليه المتعة الجمالية ١٩.
ومن أهم وظائف تصميم الاقمشة هو تنبيهنا الى عناصر مختارة تجعل المتلقي يركز اهتمامه عليها ويكون اشبه بمرشد يعلن عن مواضع معينة ، وتلك هي أهمية العلاقة بين المتلقي والعمل التصميمي وما يمثله المتلقي في فهمه واستيعابه للتنظيم الشكلي الذي ينجزه المصمم ليس على اساس نقدي بل على اساس ان ذلك الاستيعاب هو الذي يتمثل بالمتعة الجمالية التي تفرح المتلقي ، حيث أصبح موضوع التلقي هو موضوع العصر الذي استأثر باهتمام المفكرين والفلاسفة والنقاد لكونه النظرية الجمالية الجديدة في الفن .
ومن هذا المنطلق وجدنا ان تصميم الاقمشة هو الفن الاوفر حظا من غيره في الاهتمام الذي ينبغي فيه على المفكرين والنقاد ان يبذلوا المزيد من جهدهم لوضعه في المكان المناسب على اساس انه فن يرتبط بالحياة اليومية للمجتمعات ، حيث يكون الابداع الجمالي بين صفوفهم في جميع الاوقات وفي كل مكان ويتناغم مع مختلف جوانب الحضارة والرقي وتطور الفن على اختلاف ضروبه وانواعه .

المبحث الثاني : تصميم الاقمشة وحركة الاوب آرت

عندما انتقلت المجتمعات الى النصف الثاني من القرن العشرين حدثت تغييرات كبيرة في الموضات واصبح الناس يتجهون الى البحث عن ازياء تبعدهم عن الازياء التقليدية التي كانوا يرتدونها ، غير ان ذلك ما كان يحدث لولا تدخل النظريات الجمالية والمتغيرات الابداعية التي حصلت في الفنون كافة حيث برز في منتصف الستينيات من القرن الماضي فن الوب آرت الذي أحدث تغييرا كبيرا في العلامات الاولى لفن تصميم الاقمشة ، وبقدر ما كان ذلك الفن يبدو للناظر من اول وهلة انه يعتمد بدرجة كبيرة على التقنيات الفوتوغرافية والهندسية الا انه الايام اثبتت ان فن الاوب آرت قد أخضع المرئيات الطبيعية والحيوانية والنباتية جميعها الى مفهومه الجديد في تكوين تصاميم الاقمشة بشكل خاص .
ولعل الدول الاوربية كانت في طليعة البلدان التي اهتمت بهذا الفن وكان له فنانون معروفون امثال بريجيت رايلي وفيكتور فازيريلي وغيرهم ، على الرغم من ان وجهات النظر كانت تتباين بين فازيرلي ومن نافسه في الابتكار والتصميم الا ان فازيرلي كان أوفر حظا من غيره في ايصال رسالته الفنية لاعتقاده بان الفن يجب ان يكون في متناول جميع المجتمعات ٢٠.
وقد قام كل من فيكتور فازيرللي وبريجيت رايلي آنذاك بمحاولة ناجحة أدت الى وضع فن الأوب آرت في سبيله الصحيح باتفاقهم مع كبار مصممي الازياء في اوربا وفي الولايات المتحدة على تبني افكارهم واعتمادها في التصاميم الحديثة ، وكان ذلك فرعا مهما من فروع الأوب آرت ، اذ اعتقد كل من فازيرلي ورايلي بان القماش هو اكثر انتشارا مع الناس واكثر قدرة على نقل الافكار الجديدة في فن الاوب آرت الى المجتمعات ، بل وربما اثبتوا في ذلك التعاون الذي جرى بينهم وبين المصممين ، وقد استطاع هذان المصممان من اثبات حقيقة جوهرية

١٩ – جمعة ، احمد ، الوعي الجمالي ، بغداد ، ٢٠٠٩ ، ص ٨٨
20 - Claire , oldman ,Op Art fashion and design1971 -1963 ,

هي ان الفن في تقدم دائم وبتغيير متواصل في جميع العصور ٢١.

وبرز فن الاوب آرت آنذاك على جهة خاصة من فنون الاقمشة وبرز فازيرلي بنظريته الجمالية التي يراها تنطبق على الافراد والمجتمعات جميعها ، ظل هذا الفن ينمو ويتطور ويشيع حتى اصبح فنا مرموقا يطغى في بعض جوانبه على فنون الاقمشة والازياء بما استطاع ان يحققه خلال اربعة عقود من الزمن عبر مخاصمته للافكار القديمة ومقاربة فن الاوب يرت بالحياة المعاصرة ، ذلك ان التصاميم التي غزت اسواق القماش من التي اخذت بمبدأ التغيير على نظرية الفن الجديد حققت تقدما ملموسا لدى المتلقين الذين اصبحوا يميزون بين القديم والجديد ويدركوا الابعاد الفنية والجمالية التي انطلق منها هذا الفن .

اذ اعتمد فازيرللي تكوينات الخداع البصري على الخطوط والاشكال الهندسية ذات العمق الفضائي وان تكرار الخطوط والاشكال وتبايناتها اللونية تكرارا هندسيا يعطي شعورا بالاتزان

بينما اعتمدت الفنانة بريجيت رايلي على عنصر التضاد من خلال تبين الخطوط السوداء للارضية البيضاء فيحدث عند الادراك نوعا من التذبذب كما اعتمدت على الايقاع خلال الفواصل المنتظمة وزيادة سرعة تموج الخط منتقلا من ذبذبة بطيئة الى موجة سريعة وقصيرة

وقد اعتمد فازيرللي في تكوينات الخداع البصري على الخطوط والاشكال الهندسية ذات العمق الفضائي وان تكرار الخطوط والاشكال وتبايناتها اللونية تكرارا هندسيا يعطي شعورا بالاتزان ، بينما اعتمدت الفنانة بريجيت رايلي على عنصر التضاد من خلال تباين الخطوط السوداء للارضية البيضاء فيحدث عند الادراك نوعا من التذبذب كما اعتمدت على الايقاع خلال الفواصل المنتظمة وزيادة سرعة تموج الخط منتقلا من ذبذبة بطيئة الى موجة سريعة وقصيرة ٢٢

ولربما يمكن القول ان استخدام التفكير الايهامي للخطوط وتموجاتها التي ابرزها فن الاوب آرت قد أدت دورا مهما في تغيير الذائقة التقليدية وجعلها تتماشى مع الاطر الجديدة التي غدت يوما بعد آخر تتقرب من ذائقة المتلقين على اختلاف مستوياتهم الاجتماعية وجعلهم يقبلون بها على اساس التلقي النابع من تطور الذوق الفني .

ومنذ اواسط الستينيات احتل فن الاوب آرت في تصميم الاقمشة مكانة مرقومة ومتصاعدة في تطورها عبر العقود التالية ، ومن الظواهر الفنية التي اتسم بها تصميم الاقمشة في تلك الحقبة هو التضاد بين اللونين الاسود والابيض وما درج عليه من اوضاع عمودية وافقية مما أعطى للتصميم حينذاك دورا بارزا في وضع علامات للتغيير بين الستينيات والعصور السابقة كما في العينة رقم (١)

٢١ – السمان ، سامية ابراهيم ، موسوعة الملابس ، قسم الاقتصاد المنزلي ، جامعة الاسكندرية ، مصر ، ١٩٩٧ ، ص٦٦

٢٢ – ويد ، نيكولاس ، الاوهام البصرية –فنها وعلمها ، تر: مي مظفر ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٩٦ ،ص٦٧

العينة رقم (١)



وفي السبعينيات ظهرت انماط اخرى من الاقمشة المصممة على اصول فن الاوب آرت وكانت غنية باستخدام الاشكال الهندسية التي أخذت نسقا تصميميا يقربها كثيرا من الزخرفة ٢٣، كما في العينة رقم (٢) اذ اعتمد المصمم في هذا التصميم على انشاء الصلة المتجانسة بين الدوائر الكبيرة والصغيرة مما حقق تضادا باللون والشكل يجتذب النظر ويشد المتلقي الى غايات هادفة في التصميم .

العينة رقم (٢)



اصبح العمل التصميمي بحسب نظرية التلقي صورة مشحونة بالطاقة البشرية التي تنبعث من القماش الى الاتصال بالعين على نحو يجعل من المتلقي لتصميم القماش جزءا من عملية التلقي التي تقوم بين المصمم والمتلقي اذ يتحرك المتلقي ببصره في اجزاء التصميم متسائلا مع نفسه عن كيفية حدوث ذلك التصميم والطاقة الخاصة التي امتلكها للتأثير عليه ٢٤.

فالاستمرارية في الفن البصري هي الحالة التي تصف حركة العين المستمرة

23- Claire , oldman ,Op Art fashion and design1971 -1963 ,

٢٤ – عبد الحميد ، شاكر ، التفضيل الجمالي ، ط١ ، الكويت ، ٢٠٠١ ، ص ٧٧ب

وتقـود المتلقي وتجذبه وتلفت انتباهه عندما ينظر الى التكوين ما لم يواجه علامة معينة ذات اهميـة اكـبر في التصميم ، وتؤسـس فكرة الاستمرارية على انه حالما يبـدأ المتلقي بالنظر في اتجاه معين فسوف يستمر بالنظر في ذلك الاتجاه . اذ ان الاستمرارية هي وسيلة فاعلة يمكن ان يستخدمهـا مصمـم الاقمشة لخلق خطـوط مرشدة للبصر داخل التكويـن في تصميمه ، حيـث تقوم أعين المتلقـي بتفكيك البنية الداخليـة للتصميم في اتجاهـات مختلفة لاحاطتها بادراكـه الـذي ينبني على مستويات الخبرة التي يمتلكها من المحيـط الذي يعيش فيه ، حيث يختلـف التلقي من شخصـ وآخر وتبقى الصور العقلية في ذهـن المتلقي طاقة متحركة تبعث على التواصل ٢٥.

وقـد شهـدت الثمانينيات توسعا كبيرا في هذا المجال ليس علـى مستوى القماش وتصميمه وحسـب وانما تصميـم الازياء على وفق مقاييسها العمرية والبيئيـة الكثيرة وكذلك تصاميم الستائـر والمفروشـات والحقائـب النسائيـة المصنوعة من القماشـ بل وحتـى الاحذية . اذ استخـدم المصمـم في العينة رقم (٣) خطوطا متموجة في خلق ايهـام بصري بدا واضحا في الصلـة التموجيـة بين الوحدات التصميميـة ، حيث اتضح عنصر التضـاد في التصميم على نحـو ملفـت للنظر عبر تمـوج الخطوط وبدا التصميـم وكأنه يتحرك بشـكل اهتزازي يبعث علـى جذب النظر ، مما يعطي هذا التصميم مسافـة جمالية اوحت للمتلقي ان يدرك اهمية استخـدام الايهـام البصري الذي اضفـى على التصميـم حالة جديدة وحقـق متعة جمالية للمتلقي .



العينة رقم (٣)

يـؤدي استخدام التباين بين الابيض والاسود الى الحصـول علـى تأثيرات حسيـة حركية ، وبحركـة الخطوط الانسيابيـة وتداخل الشكل مـع الارضيـة بصـورة ايقاعيـة متسلسلـة في التحـول الشكلـي نـاتج عـن حركـة الذبذبـة وظاهرة الخداع البصري

اما في التسعينيات فقد انتشرت دور الازياء في العالم وكثر المصممين وتعددت مراكز البحوث التـي جعلت من فـن التصميم فنا لـه مكانته البـارزة في المجتمع الـدولي عرفنا العديد من دور الازيـاء ومصمميهـا امثـال كوكـو شانيل وكرستيان ديور وايف سان لوران الذين تاثروا الى حـد كبير بحركة الاوب آرت وانتجوا العديد من الموضات التي اعتمدت بدرجة كبيرة على النظريات الحديثة في تصميم الاقمشة والازياء التي تأسست على مبدأ فن الاوب آرت

٢٥ – ويد ، نيكولاس ، الاوهام البصرية –فنها وعلمها ، تر: مي مظفر ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٩٦ ، ص١٢٢



العينة رقم (٤)

ومجمل ما يمثله التصميم في العينة رقم (٤) هو حالة التأثير التي يحدثها في نفس المتلقي حيث برز فيه فن الاوب آرت الذي منح التصميم قدرة على التأثير الذي يوحي للمتلقي بالعمق الفضائي الذي استخدمه المصمم استخداما تعبيريا ، اذ استخدم المصمم خطوطا متموجة في خلق ايهام بصري واضح وقد بدا التصميم وكأنه يتحرك بشكل اهتزازي يبعث على جذب النظر .

اذ يعبر التصميم عن المستوى الذي تحققت فيه المسافة الجمالية وأوحت للمتلقي ان يحلل رموز التصميم ويدرك اهمية استخدام الايهام البصري الذي اضفى على التصميم حالة جديدة كما حقق متعة جمالية للمتلقي .

فالاوهام البصرية لها مدلولاتها التي تتمثل بالركائز او العوامل الاساسية التي جاءت من قديم الزمان واتضحت في عصرنا الحاضر على عقول ميزت بين الاشياء وجعلت منها موضوعا واضحا ، حيث يعتمد فن الاوب آرت على خلق حركات ايهامية تفصل بين الفضاء والشكل وتكون مدعاة لاجتذاب المتلقي الى التفكير في حل تلك الرموز وذلك الايهام لتحقيق مستوى معين من التلقي الذي يدل على ادراك المتلقي لذلك الايهام البصري وكيفية نشوءه وتكوينه ٢٦، حيث يرى المتلقي ان تلك الاشكال المرئية قد اثرت عليه تأثيرا مقبولا وجعلته اكثر قربا من فهم الحقيقة التي تربط بين الظاهرة البصرية الايهامية وموضوع التلقي الذي نجد تقديراته في ذهن المتلقي على المستوى الذي تم فيه الاستيعاب .

٢٦ – ويد ، نيكولاس ، الاوهام البصرية –فنها وعلمها ، تر: مي مظفر ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٩٦ ، ص١٦٥

النتائج والاستنتاجات:

١ - بـرزت في التصاميـم المستنبطة من فن الاوب آرت افـكار جديدة احدثت تغييرا كبيرا في مواصفات تصاميم الاقمشة وجعلتها تتماشى مع المفاهيم الجمالية المتطورة
٢ - انطـوت تصاميـم الاقمشـة المستنبطـة مـن الاوهـام البصرية علـى معان مهمـة تتعلق بالمصممـين قبل المتلقين وهـي التضاد بين الالوان وكذلك التضاد بين الاشكال داخل ايقاعات متحركـة وتراكيـب ديناميكية توهم الانظـار وتجعل منها حقيقة مختلفـة عما تراه الاعين في الواقـع اشبـه بتموجات تأتي مـن جوانب عدة باتجـاه المركز الذي يتمثل بـه الشكل الايهامي للمصمم .
٣ - بعثت التصاميم المستنبطة من فن الاوب آرت أفقا للتوقع لدى المتلقي عبر مقاربة جمالية مع التصاميم التقليدية .
٤ - نجحت التصاميم في ابراز المسافة الجمالية التي تحرك الدوافع التي يسعى اليها المصمم للبحث عن معطيات جديدة تنسجم مع تطلعاته الدائمة للتغيير .
٥ - حققـت التصاميـم متعة جماليـة مستجدة على ضوء فـن الاوب آرت لاستيعاب جماليات التلقي التي بنيت على منظورات فكرية وفلسفية جديدة
٦-اخـذت الاستعارات التي اختارها مصممو الاقمشة من فـن الاوب آرت منحى واسعا يلفت الانظـار اليه ويبعث لدى الباحثين سعيهم في دراسة الـدلالات الرمزية والتعبيرية التي اوحى بها الفن البصري
٧ - يتصـل التأثير الذي يحدثه التصميم من استنباطـه لاشكال ايهامية بصرية بشكل دائم بالمتلقي الذي يجد في تلك التصاميم متغيرات تصميمية طاغية في مرحلة من الزمن

المصادر :

١. الحسيني ، اياد ، فن التصميم ، (الفلسفة – النظرية – التطبيق) ، بغداد ٢٠٠٨
٢. السمان ، سامية ايراهيم ، موسوعة الملابس ، قسم الاقتصاد المنزلي ، جامعة الاسكندرية ، مصر ، ١٩٩٧
٣. جان ، ستاروبنسكي ، جمالية التلقي ، القاهرة ، ٢٠٠١
٤. جمعة ، احمد ، الوعي الجمالي ، بغداد ، ٢٠٠٩
٥. ستولنتيز ،جيروم ، النقد الفني –دراسة جمالية وفلسفية ، تر:فؤاد زكريا، القاهرة،١٩٧٤
٦. صالح ، بشرى موسى ، نظرية التلقي (أصول وتطبيقات) ، ط١ ، بيروت ، ٢٠٠١
٧. عبد الحميد ، شاكر ، التفضيل الجمالي ، ط١ ، الكويت ، ٢٠٠١
٨. عبد الواحد ، محمود عباس ، قراءة النص ، وجماليات التلقي بين المذاهب العربية الحديثة وتراثنا المعاصر ،القاهرة ، ١٩٩٦
٩. عبود ، مصطفى ، طبيعة الاشارة الجمالية ، ط١ ، عدن ، ١٩٩٤
١٠. مجمع اللغة العربية ، المعجم الفلسفي ، القاهرة ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية ، ١٩٧٩
١١. هاريف ، ديفيد ، حالة ما بعد الحداثة ، تر: محمد شيا ، ط١ ، بيروت ، ٢٠٠٥
١٢. هانز ، روبير يوس ، جمالية التلقي والتواصل الادبي ، بيروت ، ٢٠٠٢
١٣. هايدجر ، مارتن ، الفن والحقيقة ، ط١ ، بيروت ، ٢٠٠٨
١٤. هولاب ، روبرت ، نظرية التلقي ، تر : خالد التوراني ، منشورات علامات ، ط١ ، ١٩٩٩،
١٥. ويد ، نيكولاس ، الاوهام البصرية –فنها وعلمها ، تر: مي مظفر ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٩٦
16. Claire . oldman. Op Art fashion and design . 1963- 1971

مظاهر طابع الحزن في الأغنية العراقية

(بحث وصفي)

م . وليد حسن الجابري م . إحسان شاكر زلزلة

مستخلص البحث

تضمن هذا البحث عددا من الموضوعات التي لها علاقة بطابع الحزن في الأغنية العراقية ، حيث اعتمد منهج البحث في تحديد مشكلة الموضوع بشكل وصفي ، ثم تحديد هدف البحث في ، التوصل إلى معرفة أسباب طابع الحزن في الأغنية العراقية. وشمل الإطار النظري العنوانات الآتية : (تاريخ الأغنية العراقية ، الأنماط الغنائية في العراق ، الواقع الاجتماعي في العراق ، شخصية الفرد العراقي وتوارث الطباع ، دور النص الشعري ودور الموسيقى في الأغنية العراقية ، أصل الحزن في الأغنية العراقية) .

تضمن المنهج التطبيقي في الموضوعات الآتية : (العامل النفسي في الشعور بالحزن ، الحزن في النص أم في اللحن أم في الأداء) ، وقد طرح الباحثان مجموعة من الأسئلة على عدد من المختصين والباحثين، عن أصل وأسباب الحزن في الأغنية العراقية وبعد الحصول على عددا كبير من تلك الآراء والمعلومات توصلا إلى النتائج في تحقيق أهداف البحث ، ثم وضع الباحثان عددا من التوصيات والمقترحات .

الإطار المنهجي

مشكلة البحث

تعد الأغنية العراقية بمختلف ألوانها ، الريفية والبدوية وغناء المدينة والمقام العراقي وغيرها ، هي القاعدة الأساسية في التعبير عن الحالات النفسية التي تمر بها كل المجموعات البشرية وعلى مختلف بقاعها الجغرافية والثقافية ، وهذا ينطبق على جميع الأوطان ، فالمتخصص وكل من يهتم بهذا الفن الغنائي والموسيقي يستطيع تحديد عنوان البلد من تلك النماذج الغنائية التي تفسر الواقع الإجمالي لتلك الشعوب ، ومن هذا نستنبط الفكرة التي يتقدم بها الباحثان لتحديد ماهية الامتيازات التي تتصف فيها الأغنية العراقية وارتباط الطابع الحزين بهذه المميزات والاعتماد على طبيعة النصوص التي تتغنى فيها هذه الطقوس ، ففي بدايات

Abstract

This research included a number of topics related to the nature of passion sadness of Iraqis song، where the research methodology adopted in determining the problem of the topic in a descriptive، then set a goal in the research، a knowledge of the nature of the causes of sadness in the song of Iraq. The theoretical framework included the following headings: (date of Iraqi song، musical styles in Iraq، the social reality in Iraq، the Iraqi individual personal foul and the transmission، the role of the poetic text and the role of music in the song of Iraq، out of sadness in the song of Iraq).

Ensure that the approach applied on the following topics: (psychological factor in feeling sad، sadness in the text or in the melody or in the performance)، and adopted the researchers as well as sources، ask a question on a number of specialists and researchers about the origins and causes of sadness in the song of Iraq and through access to a number many of these views and information to the results reached in achieving the objectives of the research، the researchers then placed a number of recommendations and proposals.

سبعينـات القـرن الماضي ، وجّهـت السلطات الإعلاميـة القائمة في ذلك الوقـت وعن طريق الإذاعة والتلفزيون في العراق بالابتعاد عن الطابع الحزين في الأغاني العراقية ، والتوجه نحو الأغـاني التي تبعث بالسرور إلى المجتمـع وذلك المقترح السياسي هو نابع عن الفكرة القادمة بمحسوبيتهـا في تغيـير النمط الحياتي للفـرد العراقي عموما .. لذا تتحـدد مشكله البحث ، بعـدم وجود دراسـة علمية تحدد أسباب وضـرورة وصفية للطابع الحزيـن في أغلب الأنماط الغنائية العراقية وتثبيت ماهية وأساس هذا الحزن الذي التصق في جينات الإنسان العراقي منـذ عصور ما قبل التاريخ حتى يومنا هذا ، وعلى هذا الأساس وضع الباحثان عنوان بحثهم هو (مظاهر طابع الحزن في الأغنية العراقية) .

أهمية البحث

البحـث عـن طبيعة الأغنية الشعبيـة العراقية وأسباب ذلك الطابـع الحزين فيها ، مما ينتج عن تأسيس حالة وصفية توثق هذا الجانب أكاديميا وعلميا بالاعتماد على المصادر والوثائق . ورفد المكتبة العراقية بمصدر وصفي للأغنية العراقية . و إفادت الطلبة والباحثين في تأسيس دراسات أخرى تعتمد على هذه الدراسة .

هدف البحث

يهدف البحث إلى معرفة أسباب الحزن في الأغنية العراقية .

حدود البحث

الحدود الموضوعية : الأغنية العراقية الشعبية .
الحدود الجغرافية : منطقة الفرات الأوسط في العراق .

تعريف المصطلحات

الأغنيـة : مـا يغنى من الكلام ، وما يترنّم به من الشعـر و نحوه ، وتصاحبه الموسيقى في أكثر الأحيـان ، ويمثـل الشعر أهم أركان الأغنيـة ، وهناك نوع من الموسيقـى أو نمط موسيقي ذو خصوصيـة ، عـرف عنـد بعض المؤلفـين الموسيقيين باسـم أغاني بلا كلمـات ، فلا يمكن أن يقـال عـن إلقاء الشعر على وتـيرة واحدة (الإلقاء المنغم) بأغنية ، ولكـن إن زاد التنغيم بين كلمات الشعر عندئذ يقال عنه أغنية . والأغنية الشعبية هي المصطلح الذي يتداول في أوساط المجتمـع بمختلف أطيافه وتشكيلاته بعيدا عن المنهجيـة الأكاديمية ، فهي الأغنية التي تعيش مـع المجتمـع يوما بيوم ، تنتظر حكم أهلها في وأدها أو ديمومة معيشتها ، وهي لا تمثل ظاهرة معينـة بـل هي كالنشيـد المشترك في المجتمع . هـي تلك الأغنية التي ترتبـط بمكان ما وبيئة وجماعـة مـا من البشر مثال ذلـك أهل الريف أهـل الصحراء النوبة وهكذا ومـن أمثلة تلك الأغـاني أغـاني دورة الحياة (الميلاد ومراحلـه(كالسبوع)و (الختـان) .....الخ – الزواج ومراحلـه – المـوت) . ومـن خصائصها إنها واسعـة الانتشار وتتناقل شفاها بـين ناسها وقد

تكون مجهولة الشاعـر والملحن ١، جماعية التأليف وتناقش موضوعاتهم ونصها قابل للتغيير والتعديل وسهولة اللحن ذي العلاقة الوثيقة مع كلماتها .

الإطار المنهجي

تاريخ الأغنية العراقية

يمتـد تاريـخ الأغنية العراقية إلى جذور قديمة حدودها أبعـد من ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد وهـذا ما أكدته الدراسات التي اعتمدت على التنقيب الأثري وتحليل محتواها ، فمن المعروف جليـا صعوبة الحصـول على النماذج الموسيقيـة والغنائية التاريخية فهي مـادة غير ملموسة عـلاوة على عـدم امتلاك الشعـوب القديمة وسيلة تدوينهـا بشكل علمي ودقيـق ، وهو الأمر الـذي يدعو إلى تناقلهـا شفاها ، محفوظة متناقلـة عبر الأجيال ومتغيرة بتغـير طباع أهلها وعليـه فإنهـا لا تخرج من دائرة النفـس البشرية وطباعها و ميولهـا مادامت تعيش في البقعة الجغرافيـة نفسهـا وما يجاورهـا . ٢ وهذا ما يميـز الغناء في العراق عن غـيره ، فقد عرف السومريـون الغنـاء وقـدروه حق تقدير فدخل في دقيقـة كل صغيرة وكبـيرة ، ردد العامة من النـاس أغانيهـم وكذلك فعل كهنة المعابـد في طقوسهم ، فلا غريب علينـا إذا ما كنا امتداد لتلـك الحضـارة نعيش نشـرب ونأكل مـن أرضها نفسهـا ، فكما غذت حضارتنـا السومرية أفـكارا ومعارف ، نهل منها العـالم ، كان الفن السومري العراقي منهل الفن في العالم ويظهر ذلـك جليا في تشابه أطـوار الغناء وطريقـة أداءه ومقاماته في الدول التي جـاورت العراق أو احتلتـه لحقب من السنـين . وتطور الغناء في الجزيـرة العربية والعراقيـة بأشكاله المتعددة بـدءا من الحـداء وهو أول الغنـاء ثم النصب والسنـاد والهزج والنصب هـو أكثر تقدما من الحـداء من ناحيـة التنوع اللحني عن سابقـه ، وعرف عند العرب أيضا غنـاء المراثي وغناء النائحـات والغنـاء الديني و الملحمي ، وظهـر بعد ذلك الغناء المتقن الـذي اشتهر في العصر الأمـوي وتبلور في العصر العباسي ، فضلا عن أغاني الهزج الخفيف وبعض الأنماط المختلفة ، وقد تختلف الأخبار حول موسيقى وغناء الجزيرة العربية والعراق بسبب الأوضاع السياسية المتعـددة وضيـاع الكثير من المعالم الحضاريـة وانتقالها إلى دول الجوار التـي نسبت بعضها إلى تلـك الـدول . ٣ وإذا في غناء مناطق الوسط والجنوب من قطرنا العراقي ، وقارنّاه بغناء الجزيـرة العربية ، لوجدنـا فيه كثيرا من التشابه ولو إن الأغنيـة العراقية ظلت هي السائدة لكثـير مـن الوقت ، وهذا التشابـه لا يكون على صعيد الأغنية الشعبيـة فقط ، بل تتعدى حتى إلى أغـاني العمل وأغـاني الحماسة وغيرها من الأنماط المعروفة . ويعـود هذا الشبه لتزاوج قديم قدم الحضارات العربية في الجزيرة العربية والسومرية في العراق الأنماط الغنائية منذ ذلـك الوقـت ، ومن العلاقات التجارية التـي كانت سائدة آن ذاك . وبمـرور الزمن كانت ولا تزال الأغنية هي الشكل الفني السائد في معترك الحياة وقد برزت في جميع أشكالها المعروفة لليـوم ، فعلى الرغم مما عرفت بشكلها الكلاسيكي الرصين في العصر الأموي ، وتطورها في الفـترة الذهبية للعصر العباسـي ، ذلك التطور الذي شمل موسيقاهـا الأدائية بشكل كبير ، فقـد ظلت مرتبطة ارتباطا وثيقا بالكلمة ، وسمتها الأساسيـة الشعبية التفاعل ، أي اشتراك

الجمهـور ككل في أداءها ، فهي أداء حميمي دائم التفاعل ، ووجه من أوجه المجتمع الثقافية ، وهـي التعبير عن الجانب الذاتي المستمد من الواقـع الموضوعي المحيط ، بشفافية ورومانسية تميـل في عكس الطبيعة السائدة والتقاليد الاجتماعية ، تلك التقاليد التي خلدت عنها أنماط غنائية عديدة مثلت مختلف أطياف الشعب العراقي وتصوراته وثقافته .

الأنماط الغنائية في العراق

أولا / غناء البادية :

هـو مـن أقدم أنـواع الغناء التي عرفـت عند أوائل القبائـل العربية المعروفـة في كتب التاريخ ، وأنواعـه الحداء المعروف عند البـدو الرحل والمرتبط بشعر أهـل البادية والجزيرة العربية وإيقـاع أرجـل الجمل أثنـاء الترحال ، ويتميز ببـطء ورتابة في الإيقاع ، وقـد يصاحب المغني الحـادي أحيانا آلة إيقاعية بسيطة وهو دواة الحبر التي يضرب عليها بعصا صغيرة، وأحيانا يستخـدم آلة تدعـى بالقضيب وهي عبارة عـن عصاتين يضربهما ببعض مـن أجل المرافقة الإيقاعيـة ولا تتنـوع الألحان فيها التي قـد لا تكون أكثر من عدد من النغمـات المتكررة ، وهو نابع من طبيعة الشعر الملقى ، ويمتاز بالرزانة والوقار ممثلا تماما لبيئة الصحراء ، ويرافق مغني البادية آلة الربابة أحيانا وتنوع نحو الغناء الراقص في بعض أنماطه المعروفة كالجوبي المعروف عندنا بالبادية الغربية . ٤

ثانيا / الغناء الريفي :

يعـد هذا النمـط الغنائي من الأنمـاط الغنائية الموجـود حصريا في العـراق ومنبعه الأصلي في جنـوب العـراق ، بما يحتويه من تأثيرات بيئيـة سواء للمؤدي او للمتلقـي ، بسبب الطبيعة المتناسقـة والمتآلفـة ، فتكيفت أصوات وحناجـر مطربي هذا النمط الغنائـي بتلك التأثيرات وأصبحـت أغانيهم تحمل صفة الحزن والشجن . والغناء الريفي يغنى عادة في أنماط شعرية شعبيـة أشهرهـا (الآبوذية) ،ويتميز بأنـه شعر حزين يصف الشوق والحنـين والفراق وجاء أسمه منه (ابو الأذ ية) ، وقدم الشعراء من هذا النوع في وصف مصائب أهل البيت (ع) ، وأن أغلـب أهـالي مدينة سوق الشيوخ يكتبون الأبوذية ليس فقـط شعرائهم إنما عامتهم ، عندما تحـدث مصيبة إلى أحد من أهالي المدينة فتكون مواساتهم له ببيت من شعر الأبوذية وأشهر شعرائهـم الحـاج ياسين عبيد ال سعيد ، ثامر الحمودة ، محمد المهنا ، هلال حسين وغيرهم من الشعراء . ٥

وهنـاك أيضا الشعـر الشعبي المسمى بالدارمي الـذي أنتشر أيضاً في مناطـق جنوب العراق وكان يتنـاول موضوعـات عدة منها الحب والعتاب وله عدة أسمـاء يسمى بالبسته ، الركباني ، وكذلـك يسمـى بالموشحات الفراتيـة ، وسمي بشعر الدارمي نسبـة الى الدوارم وهي إحدى أفخـاذ عشيرة تميم العربية المتواجدة في مدينـة الناصرية في قضاء سوق الشيوخ وكذلك في محافظـة ميسان. والغناء الريفي يحتوي علـى طقوس أدائية تعتمد على مجموعة من الأطوار وعددهـا ستـة وخمسون طور تقريبا نـدرج عددا منها (طور الحيـاوي نسبة الى مدينة الحي

، طـور الشطراوي نسبـة الى مدينة الشطرة ، طور المجراوي نسبـة الى منطقة المجرة ، طور الصنداقـي نسبـة الى منطقة المصنـدق ، طور البحـراني نسبة الى منطفـة البحرين ،طور القزوينـي نسبة الى السادة آل قزوين ، طورالغافلي نسبة الى أسرة آل غافل ، طور الطريحي نسبة الى آل الطريحي النجفية، طور الزايري نسبة الى الحاج زاير... وغيرها) .٦

ثالثا / الإنشاد الديني

الإنشـاد الديني هو الفن الغنائي الذي يتناول موضوعات لها صفة دينية ، كالعشق الإلهي ، أو مدح الرسول (ص) ، أو الوحدانية والملكوت الأعلى وغيرها ، وكان الذين يتصدرون لهذا الفن مـن ذوي الأصوات الجميلة الجذابة. من مميزات الإنشاد الديني هو لإبداع في الاعتماد على الحناجـر البشرية مع محدودية تدخـل الآلات الموسيقية التي استعاض عنها المنشدون بجمال أصواتهم وقصائدهم ، وفي بدايات القرن العشرين أصبح للإنشاد الديني أهمية كبرى، حيث تصـدر لهذا اللون من الغناء كبار المشايـخ والمنشدين الذين كانوا يحيون الليالي الرمضانية، والمناسبـات الدينية، محبي هذا الفـن حوله. وتطورت قوالب هذا الفـن فأصبحت له أشكال متعددة وأسماء كثيرة تمجّد الدين الحنيف، وتدعو لوحدة المسلمين، وتشجب الرذيلة، وتدعو إلى الفضيلة، وتمدح رسولَ اللّه (ص) وآل البيت ، ومن ابرز القوالب الدينية :

١- المناقب النبوية

واحـدة مـن الأساليب الأدائية الدينية التي تستخدم جميع أنـواع السلالم الموسيقية على وفق الحـان رصينة ، ثقيلة ، تستخدم في عدد من المناسبات الدينية الرثائية ،والمناسبات المفرحة ، ولكنها خاضعة إلى نصوص شعائرية مدحية للرسول وآله وصحبه .. وتتناول أيضا ، الحكم والمواعـظ ، وفي أغلب الأحيان ، يستخدم عددا من الدفوف الإيقاعية لمرافقة تلك القصائد . وحاليا يستخدم بعض محترفي هذا النوع من الغناء بعض من ألحان الأغاني الشعبية المعروفة لـدى الكثيرين ، ولا نعلـم السبب ولكن يمكننا تكهن السبب هو لأجل إضفاء المزيد من التأثير على نفوس المستمعين ، أو بقصد جعل المستمعين حفظها وترديدها .٧

٢- التراتيل الكنسية :

وهو نمط غنائي حر، تعود أصوله إلى عصور قديمة جدا ، بدءا ببداية ظهور الديانة المسيحية وحـركات التبشير والدعوة ، فإدراك الأثـر المعنوي وربط الفكرة وسهولة الحفظ والاسترجاع يعـود للموسيقـى التي تصاحب كلمـات ونصوص من الكتاب المقدس ، وعليه فإنها تصل من أبسـط النـاس ثقافة وطبقة حتى أعلاهـا وامتازت هذه التراتيل بألحـان مأخوذة من الواقع وهـي لا تختلـف كثيرا عن ما هو متداول حاليا من أنغـام أو أجناس٨، ولكن المعنيين فيها في البداية كانوا قد حرموا التجديد أو الإضافة وإعطاء الأحقية في الابتكار للكاهن الأكبر فقط خوفا من المس الشيطاني .

٣- الردّات الحسينية

هــو نوع مــن أنواع الإنشاد الديني الــذي يستعمل عند بعض المسلمين ، بــدأ بصورة القصيدة الفصيحــة الكاملة، ومن ثم استخدم بعض الشعــراء أوزان الموشحات، واستخدموا اللهجات الدارجــة العراقية والبحرانيــة. حتى وصلتْ ليومنا هذا في القــرن الواحد والعشرين لطريقة خاصــة ومعجم منفــرد وأوزان متنوعة مشتقة من بحور الشعر العربــي الستة عشر أو مبتكرة مــن ناظميها، يطلق عليها روادها اصطلاحاً بالقصائد العزائية أو الأدب العزائي، وبتداولها بــين الناســ بأسماء شعبية عرفيــة ، ويسمى بـ (اللطميــة) في العراق والكويــت ، وبـ (العزاء أو الشيلــة) ، في البحريــن والمنطقــة الشرقية . وهي متخصصة في تمجيــد وتصوير آل بيت الرسول محمد (ص) .٩

رابعا / المقام العراقي :

وهــو الأسلــوب الغنائي الأكبر من ناحية الشكل والمحتــوى (أي القالب) وقد اختلفت كثير من الآراء حــول نشأتــه أو أصوله ، غير إن أكثر الآراء تشير أصولــه إلى العصر العباسي وما قبله في فــترة تبلور الغنــاء المتقن الذي كان أسلــوب أداءه مشابه إلى حد ما أسلــوب وطريقة أداء المقــام العراقي ١٠ من البدوة والتحرير والقطع والأوصال ثم الميانة و التسلوم ، ويتميز المقام العراقي بالشعر الفصيح وأحيانا العامّي وتدخل فيه بعض الألفاظ الأعجمية في نواحي أخرى . ويمتــاز بكثرة أنغامــه وتنوعها ، والصعوبة التي تدعو تخصصــ مؤديه فلا يمكن لأي مؤدي مــن أداءه إلا في حالــة توافر بعض الشروط الخاصة لأداء ولو بعضــ أنواع من المقام العراقي المتعدد الأنواع ، أي الاختصاص فيها دون غيرها ، وهذا أهم ما يميزه والميزة الرئيسة الثانية هــي ثبــوت طرق أداءه وعدم السماح مطلقــا بتغيير أي شيء منها أو فيهــا ، وهذا من شروط أداءه وإلا فإنه يعد نوعا من العبث ، ويبدو إن هذا الأمر قد انعكس على باقي الأنماط الغنائية الشعبية أيضا .

خامسا /غناء البحر :

هــو غنــاء البحارة وأهل المهن البحريــة المرتبط بالصيد والترحال بالسفــن الشراعية وغيره حيث ترتبط موسيقى أغانيهم وكلماتها بمحتوى الحياة اليومية وكثيرا ما ترتبط معها حركات راقصــة معــبرة عن طبيعة العمــل اليومي وهو مشابــه لغناء (ورقص) أهل المهــن الزراعية. ويمتاز بالتنوع الإيقاعي وكثرة آلاته الإيقاعية وتنوع ألحانه . وأشعاره متخصصة بالمهنة التي يزاولوها بعضها يحكي قصصا وبعضها نوعا من الكلمات التي تثير الحماسة لتوحيد الحركة الجماعية عند العمل .١١

الواقع الاجتماعي في العراق :

مــرّ العــراق تاريخيا بالكثير مــن الأزمات التي تركت أثرا في نفوســ المجتمع وظل متوارثا بين الأجيال ، فمنذ أن كان الكاهن المغني (كَالا) في العصر السومري ، نجده يبدأ غنائه بقصائد

الرثـاء المؤلفـة لرثاء المـدن والمعابد التي نالها الدمـار بسبب الأعداء أو الكـوارث الطبيعية ، فـيردد الأغـاني الحزينة التي تدعوا مستمعيهـا للبكاء ولتهدئة قلوبهـم الحزينة .١٢ ومرورا بالكوارث الطبيعية كالفيضانات والأمراض الوبائية ومرورا بواقعة الطف التي نتج من عبرها ثقافـة فنية حزينة جديدة وهـي الرثاء على الحسين(ع) التي عرفـت بالعزاء الحسيني التي عـززت ديمومتها الطقوس التي نعرفها بتسميتهـا (التشابيه) وهي طقوس إعادة تمثيل مقتل الإمـام الحسين(ع) ، التي تمتـد جذورها التاريخية إلى وقائع أسطـورة الخليقة البابلية التي كانـت تقـام سنويا آنذاك ، التي يسود فيها طابع الحزن المتـوارث بدءا من تراجيديا الأبطال ونهاياتهـم المأساويـة وانتظـار ديموزي و تمـوز ، تلك التـي تشابه واقعة الطـف والرثاء على سيدنـا (الحسـين عليـه السلام) . فعرف النـواح والبكاء على المراثي ، وهـو من أحد سمات المجتمع العراقي ، ولعل توالي الحروب وتنوع الاحتلال لقرون طويلة وسيطرة الطاغية والقوي والإقطـاع علـى مصير الآلاف من العراقيين كل ذلك دعـا إلى تغير نهج الشخص العراقي في طريقـة التعامـل مع الواقع المحيط به لا سيما إذا شعـر بعدم قدرته على تغيير ذلك الواقع بل وحتى إمكانية نقده بشكل علني جعل كل ذلك إلى ابتداع أسلوب الحيل الشعرية في التعبير عن مكنونـات نفسه ولتصبح لغة الحـزن والشجن هي لغة التخاطب والتفهم العالية والنقية ومما عرف عندنا بالأبوذية العميقة الجذور والتاريخ .١٣

شخصية الفرد العراقي وتوارث الطباع

يـؤدي الفرد والمجتمع دورا رئيسا في الحفاظ أو التخلي على نمط أو أسلوب معين أو ابتكار كل ما هو جديد في عالم الإنسانية ، وسمة الحزن لابد أن يكون لها أهميتها بين ثنايا هذا المجتمع ، فنجد عند شيوع مصطلح يتداول وهو (الغناء الماصخ) ، أي بلا ملح وهو ما يطلق على الغناء الـذي لا يحتـوي بين ثناياه مسحة حزن بدرجـة معينة ، فهو أمر يفرضـه المجتمع على المغني الشعبي المعبر عن وجدان مجتمعه ، فعلاقة المؤدي بالمتلقي علاقة وطيدة لا تنتهي ، بل تتطور وتنمـو لتبنـي مفاهيم جديدة ، قد تكون تحمل بين طياتهـا مفاهيم متناقضة تجعلنا في حيرة من أمرنا ، كما وإن النواح والبكاء والضحك هي مترجمة الفن الغنائي في المجتمعات .١٤

يقول الدكتور والعلاّمة علي الوردي:(حين ندرس الأغاني العراقية ولاسيما المقامات البغدادية منهـا نـرى طابع الحزن والعويل غالبا عليها فهي جنائزية علـى الأكثر ومملوءة بالشكوى من الدنيـا وسـوء الحـظ والشعور بالخيبـة والألم ...) . ١٥ ويعـد الوردي من أكـبر أستاذة علم الاجتمـاع في العـراق ، الذي حلّل شخصية الفرد العراقي تحليـلا دقيقا لحد كبير، فالعراقي شخصـ مملوء بالعاطفة الجياشة ، يحمل في دقائـق جسمه سمات شخصية متناقضة بشكل كبـير فتارة نجـده فارساً يمتطي حصانه وهو سيد قومه يقتـل و ينهب ليكسب قوته اليومي لا أن يقـوم بـأي عمل بدني أو ذهنـي ، ونجده في لحظة أخرى يندب حظـه العاثر أو يكون ذليل تلـك المـرأة التي هجرته فيبكـي ألما وحرقة على الفراق ، وكأنه قيس حبيـب ليلى ، فأينما ناح شخصـ نجـده يتذكر ألمه وينـوح معه . ١٦ تلك المرأة التي عاشـ محروما من الاجتماع معها أو رؤيتهـا ولا يستطيـع التعبـير عن دواخله لها فـنراه يدعي أحيانا ما ليـس بحقيقة مشاعره

المكبوتة ، فتراه يشكو الزمن خوفا من المس بشخصيته أو أن ينكشف أمرا معيبا ، يكون الزمن هـو الشماعـة التي يلقي عليها همومـه وشكواه ، وهو أمر بزغ للوجـود عند عدم قدرة المهموم مـن كشـف الظلم من سيده أو رئيسـه أو حكومته ، وخوفا من العقوبة التـي تنتظره . كل تلك الأمـور جعلت من شخصية الفـرد العراقي شخصية أقـرب إلى(المازوخية) تتلذذ بالشكوى والألم ، لتنعكس بعد ذلك على شخصية غنائه ، علاوة على دور النكبات والمناسبات الحزينة التـي يعيشها طيلة حياته ، جعلت منه إنسانا مرهف الحس ميال للحس الوجداني في تعامله ، هـذا هو بالحقيقة ناتج عن الكبت والحرمان ، فذلك التناقض الذي ذكرناه هو نابع من تأثير الامتـداد الحضري على المدينة وبالعكس ، فجل تغييرا في سلوك الفرد يظهر بلحظة قد يكون معـه الاستعداد المناخي المتقلب والمتطرف بشدة ممـا يؤثر تأثيرا واضحا على سلوكه ، فذلك الكبـت يصاحبه من الطفولة حين يحاول الأب تنشأت ولده علـى الرجولة والفروسية والخلق الحسن ثم طمس دور الطفولة في حياته الطبيعية ، مضافا إليه التشدد الديني الذي يصل حد التطـرف أحيانا . يأتي ذلـك نشأته وسط أقرانه من الشباب حين يترعرع في داخله التناقض بين حالتي القوة والبسالة والضعف والسكينة ، وتصبح صورة القائد الفاتح والشجاعة والقوة هدفـه تارة وهو في الحقيقة من الطبقة الكادحة التي لا تكسب سوى قوت يومها ، ذات الوضع المعاشي والاجتماعي المتردي وعليه فهو دافع للضرائب خاضعا متباكيا من قسوة الزمن الذي لا يستطيع أن يبوح بسره أو يشتكي لغيره خوفا ، ليكون بالتالي ما يسمى في علم الأنثروبولوجيا (الصـراع الحضاري) . ونراه بارعا في إيجاد عيـوب غيره وأحيانا يهاجم ويشتم وتارة أخرى انتقـاد واعتراضـ حتى ما كان يحبه ، عندما لا يستطيـع الحصول عليه . وقد يصل إلى حالة الشـذوذ في بعض نواحي حالاته الاجتماعيـة فهو يظهر أمام الناس ما ليس في حقيقة دواخله ، فهو يعيب على غيره ولا يفعل ما يدعيه وكأنه يعمل لوحده وسط الكثير من الأخطاء ولكنه لا يقدم شيئا وكأنه يعيش في وضع مؤقت لينتقل بعده لعالم ثاني .

إن هذا التناقض أو الازدواج في الشخصية ١٧هو وليد للكثير من التناقضات في حياته تنعكس سلبـا أو إيجابـا على الغنـاء المفضل لدى هذا النوع مـن الناس يفرغ فيه همومـه وإسقاطاته مـن دواخل نفسه المكبوتة ومشاكله عن طريق البـكاء الذي يفرغ الهموم ليصبح عنده الحزن والتشاؤم في سلوكه قاعدة في الحياة والفرح و الضحك حالة استثنائية .

وقصـة الأغنية النابعـة من الوضع الاجتماعـي وما يصاحبها من حـالات سياسية وتغييرات جغرافيـة ومناخية متطرفة هي المسؤولة عن ديمومة ذلك ، فالمجتمع العراقي مجتمع صاحب حضـارة عميقـة عانت من حالات نجاح قليلة وحالات انكسار عديـدة كالاحتلال العسكري أو الأمراضـ المتفشيـة أو الفيضانات وغيرها من الكـوارث فإنه لم يواجهـا بطبيعته الثائرة بل المنكسـرة ، فعلـى العكـس هناك دول توجـه كوارث الـزلازل والبراكين والثلوج بـكل ما يدعو للتفـاؤل وحب الحيـاة والتمسك فيها وإن كانت عندهم أغاني حزينـة ، غير إن سيادة أغاني النصـر والمعـارك الساحقة ومحافل الإمبراطوريـات من نصر وخسارة كلهـا أمور دعت إلى تـذوق حلاوة الأغنية العسكريـة والفرحة وغيرها من التي لا تدعو لأي نوع من الحزن ، وعليه ساد عندنا أسلوب الحزن في غنائنا لأننا نبحث عنه . كل ذلك انعكس في طبيعة المغني نفسه ،

فالتعبير عن هموم الناس هو هدفه ، ومناغاة الوجدان ودغدغة المشاعر والتواصل مع المستمع هو الأصل في ديمومة هذا المغني وشهرته فنجد إن المغني ذو الطابع الحزين هو الناجح والأقرب إلى قلوب الناس ، إذا فلا بد من مواصفات صوتية معينة توارثت في مؤدي الفن الغنائي العراقي وأصبحت أساس يسير عليه أغلب فناني الأغنية العراقية كالبحة والحشرجة وإمكانية التأوه في الأداء كلها أمور ميزت أغلب مغنينا العراقيين ، وعليه يتحرك فريق الإنتاج الغنائي من شاعر وملحن وموزع وكل من يستطيع الاشتراك ويتوّجه المغني الذي يحمل عبئ هذا العمل وإخراجه للمجتمع بالشكل المطلوب كونه صاحب العلاقة والمسؤول المباشر أمام الناس ، وهو وسيلة الاتصال مع المستمع لإنتاج الأغنية الحزينة الطابع أو الإخراج .

ولإعطاء أمثلة متشابهة في البعض من مناطق العالم فنجد إن هذا التوارث موجود في الكثير من الأنماط الغنائية ، كمغني القرى الأمريكية (country) أو مغني الفلامنكو الأسبان أو مغني الجاز أو الراب الحديث أو الأوبرات العالمية وما يتطلبه من تقنيات معينة ، نجد هناك تشابه كبير في أصوات مؤدي تلك الأنماط ، كلٌ حسب طبيعته المعبرة وأسلوب الجماعة ، كلها أمور أصبحت من الثوابت وفرضها المجتمع بثقافته على الفن لتخرج الأغنية كما يشتهون . ١٨

دور النص الشعري والموسيقى في الأغنية العراقية

تعد النصوص الشعرية الغنائية من أساسيات الأغنية بما تتضمن من رسم صور ومشاهد مقتبسة من الحياة عموما فكلما احتوت هذه النصوص على الصدق في الإحساس والتعبير والفكرة الجادة، كلما ساعدت الملحن والمؤدي في الخروج بعمل جيد ومؤثر ، والموسيقى هي مكملة لنص الأغنية ، وأغلب الغناء الموسيقى لا تنفصل عنها ، وإذا ما جردت موسيقانا العربية من الكلمة أصبحت بما يشبه الترجمة الموسيقية لشعر الأغنية ، وهذا إن لم يكن عيبا عند البعض فهو سمة موسيقانا الأفقية النسيج أو الطابع ، وكوننا عرب عُرفنا بأمة الشعر فلا مناص من الهرب إلى لباسنا الحقيقي في الأغنية لا الموسيقى البحتة ، كون الأولى هي الوسيلة الأقرب عندنا للتعبير عند أغلب الناس ، ولا نقصد طبقة اجتماعية معينة ، وعليه فإن موسيقانا العربية ولنخص الذكر العراقية بالذات هي غنائية الطابع ١٩ ، والصوت البشري هو الذي يحمل عبئ التعبير الفني ، وطرح الفكرة ، ووسيلة الاتصال والتحاور والتأثير .

اللحن وليد الكلمة وطابعنا الموسيقي المصاحب لكلماتنا الشعرية المغناة يرتبط ارتباطا وثيقا في مكنونات الكلمة وإيقاعها الشعري والمعنوي، وعليه فإن طبيعة المفردة العراقية والجملة المتكونة منها ولا سيما في منطقة وسط وجنوب العراق تختلف عن طبيعة تلك المفردة والجملة الكلامية التي تستخدم في شمال العراق، على سبيل المثال ، فهي نابعة من شخصية المنطقة الاجتماعية ، ونتحسس ذلك الاختلاف لو أردنا القيام بمقارنة بسيطة بين عملين موسيقيين كتقاسيم موسيقية آلية لكل منطقة لوجدنا الاختلاف واضح بما يشير إلى الانتساب لكل واحدة إلى بيئتها وشخصيتها وثقافتها . ٢٠

أصل الحزن في الأغنية العراقية

يعرف إن أصل الغناء عند البشر هو نتيجة الصياح عند حالات الخوف والذعر وهذا ما ذكره علمـاء الموسيقى عند محاولتهم ربط الغناء عند إنسان الكهـف وأول استخداماته لصوته في التعبـير ، وأطلق مصطلح وليد العاطفة ومصطلح ثاني وليد الكلمة . واستخدم أولى تعبيراته الصوتية عند مباخر المعابد لأداء الطقوس الدينية ٢١، فعرف البكاء والتوسل للقوى العظمى من أجل حمايته أو إعفائه من عواقب غضبها والمتمثلة بقوى الطبيعة الجبارة ، وغير ذلك .

وعُرف الحزن والغناء الحزين عند أجدادنا السومريين، ولعل أولى إشارات الدلالة على شكل الغناء الذي عرف عندهم يعود إلى بقايا آثار الكتابة الصورية القديمة لديهم التي تقوم على علاقـة الصورة بمحتـوى المادة المراد التعبير عنها ، فإلى جانـب العلامة المسمارية التي تدل علـى المغنـي الذي كان يدعى (نـار) كانت تمثله صـورة لرأس (ابـن آوى) والمعروف بصوته الشبيه بالعويل والصياح .

ويتبين لنا من النصوص السومرية ليس هذا فحسب بل إن المغنين في ذلك الوقت كانوا يقسمون على نوعين الأول يدعى بالسومرية (نار- nar) وبالأكدية (naru) وهو المتخصص في الغناء الدنيـوي، أما النوع الثاني فيدعـى (كَالا gala) وبالأكدية (kala) وهو المتخصص في الغناء الديني الحزين الطابع وينطبق الاسم على كلا الجنسين كون اللغة ليس فيها مذكر أو مؤنث.

ذلـك الحـزن المرتبط بالشكوى والأنـين والضعف من غضـب الآلهة المتمثـل بغضب الطبيعة وتقلباتهـا ، ممـا يدعوهم للتوسل إليها وتقديم القرابين في سبيـل إرضائها مصحوبا بالغناء والموسيقـى ذات المفعول السحري . وعرف الغناء الحزيـن أيضا عند النائحات السومريات .

فيذكـره السيد فوزي رشيـد : (ان النصوص المسمارية قد عرّفتنـا إلى نوع آخر من الألحان الحزينة الذي اختصت النساء في تأديته وكان يستخدم بشكل خاص في المآتم وفي إحياء ذكرى الأمـوات ، والإلحـان التـي كانت تستخدم لا تختلـف كثيرا عن ألحان (العـدادات) في أيامنا الحاليـة في المآتم والمناسبات الحزينة. ودليل ذلك هو المرأة التي تؤدي هذا النوع من الألحان تدعى باللغة السومريـة (Ama-Ir-ra) وباللغة الأكدية (Umm ū bikatti) وتعني حرفيا أم البـكاء، أي المـرأة الخبيرة في استنزال دموع الآخرين). وهنـاك فنانون شعبيون أقل شأنا مـن (نـار) و (كالا) ، وهؤلاء يسمون (زاميرو) عند السومريـون و (إيشاكو) عند الأكديين ، وهم منتشرون في القرى والأرياف في مناطق الأهوار في العهد السومري. ٢٢

وإذا ما علمنا إن أراضي وسط العراق والمعروفة اليوم عندنا بمحافظة ذي قار هي موطن تلك الحضارة، نستدل منها ببساطة إرث تلك الحضارة الفني والمعنوي علاوة على الإرث الحضاري المتمثل بالعمران والآثار الشاخصة لهذا اليوم . وفي مكان آخر يثبت لنا السيد (فوزي رشيد) الجـذر المتأصل مـن الفن السومري والمتغلغـل في نفوسنا والذي يظهر جليـا من طريقة نظم الشعـر في الأغاني السومريـة والمعروف بالبيتين أي الصدر والعجـز ، حيث يتم إعادة العجز بعـد كل بيت جديد ومثلها بأغنية «عيني و ماي عينـي .....يا عنيّد يايابة» . وأضاف في مكان آخـر إن الأكديين كانوا يدوِّنون كلمات الغناء باللغـة السومرية ، فاقتبسوا لفظة (شيرshir) وعـبروا عنها بالفعل (ينوح) الذي يلفظ عند الأكديـين (صراخو-Sarahu) ، في حين الفعل

يغنـي باللغة الأكدية هو (زمارو-Zamaru) وبـه يعطينا دلالة على طابع الحزن في الغناء آن ذاك. ٢٣

المنهج التحليلي

العامل النفسي في الشعور بالحزن

يذكـر لنا الدكتور معن جاسـم المتخصص في علم الجمال، (إن الحـزن والفرح حالة نفسية تقع على الشخص المتلقي نفسه وليس على المادة التي يتذوقها ، والدليل أن نفس الشخص إذا كان سعيـدا يجـد المادة المسموعة مفرحة وإذا كان نفس الشخصـ حزينا يجد تلك المادة هي حزينـة) . ٢٤ وهذا الجانب النفسي يطرحه بعض المحللـين النفسيين وقد يكون منطقيا إلى حد ما، لأن التكوين الطبقي للفرد العراقي يتعدى كل الأسباب الداعية بأن يكون حزين بسبب معادلات الحوادث المتشبتة في جيناته وثقافته وتراثه .

ويذكـر الدكتـور النفسي والباحث (حسـين سرمك حسن) في مقالة لـه في مجلة الفكر تحت عنـوان (الحزن في الغنـاء العراقي أنين يمتد مـن سومر إلى الجبايش) فيقـول: (أتصل بي الصديـق الشاعـر الغنائي ، كاظم إسماعيل كاطع ، وهو مـن الشعراء العراقيين الذين وقفوا شعرهم على موضوعة الموت ، وقال لي أنه كتب أغنية عنوانها (أحبابي) لمطرب شاب آن ذاك وقـد لحنهـا الفنان طالب القرة غـولي ، وهي من أكثر الأغاني العراقية تفـاؤلا ، ودعوة للثقة والإيمان بالذات ونبذ التشاؤم ، وفي مقابلة تلفزيونية مع الثنائي الغنائي المعروف ، مي و وحيد ، ذكـرا من فيهـا أنهما أول من غنى الغناء المفرح .. وغيرها الكثير من الحوارات والتساؤلات التـي تطـرح وباستمرار عن سـر الحزن في الأغنيـة العراقية ، وسر هذا الامتـزاج بين طابع الحـزن والأغنية العراقية ، الذي يبدو لنا واضحا من خـلال أنماط الغناء المعروفة (كالنايل والعتابة والأبوذية) وغيرها التي تنتشر في وسط وجنوب العراق خصوصا ، وشعرها المصبوغ بطبيعة الحزن والشكوى والذي يمثل مادتها الأساس) . ٢٥

القصة المشهورة التي ذكرها الدكتور علي الوردي في أحدى كتبه بعلم الاجتماع ، حول شخص يدرسـ في الولايـات المتحدة ، ذهب لزيارة صديق له من العراقيـين فلم يجده في الدار التي كان نـازلا فيهـا ، فجلس عند صاحبة الدار يتحدث معهـا عنه ، فقالت له وهي تصف صديقه بأنـه شـاب لطيف وطيب ولكنه ما أن يدخل للحمام حتى يشـرع بالبكاء ، وقد اتضح فيما بعد إنه لا يبكي في الحمام ولكنه كان يغني أبوذية ، فتظن صاحبة الدار إنه يبكي ، وقد تعطينا هذه القصـة فكرة طيبة عن فحـوى هذا الموضوع فالمؤدي عراقي يعيشـ في غربة والمتلقي شخص أجنبي تماما عن العراق وفنه الغنائي وكيف إنها فهمت الموضوع عبر التعبير الصوتي وطريقة الأداء والموسيقى المستخدمة أي النغم وتأثيره على المستمع ، لينتج ما يصور الحزن فنيا معبرا عن مجتمع ما . ٢٦

الحزن في النص أم في اللحن أم في الأداء؟

إن نصوص الأغاني الحزينة قديمة بقدم أولى الحضارات ، وتشابه طريقة نظم النص الشعري السومري على سبيل المثال مع طريقة نظم النص الشعري حاليا فلا بد أن تتشابه طريقة الأداء وعليه ستكون اللحن مكملا والمؤدي ممثلا و مجسدا لكل ذلك النص و اللحن والأداء.

كل ذلك يتوفر في العمل الغنائي لأن اللحن يبنى حسب النص وكذلك المؤدي يتوجه بحسب البناء اللحني والنصي ، وبهذا يكون العمل الكامل يحمل الصفة ذاتها ، فيذكر الباحث الدكتور حسام يعقوب عن ارتباط الحزن بالإنسان العراقي عموما فيقول (الإنسان العراقي يميل إلى الحزن ، فهو يفرح عندما يحزن ، وذلك من خلال الحياة العامة والظروف القاسية التي مرّ وما يزال يمر بها من اضطهاد وكوارث وأمراض وحروب) . ٢٧

وهذا مؤشر يثبت أن الحالة النفسية للفرد والجماعة هي ترجمة الحقيقة التي يعيشها النظام البشري في بقعة جغرافية تأثرت باستعراض عدد من الأسباب التي ساهمت في صناعة تلك الظواهر الحزينة لديهم .

وتؤكد الدكتورة شهرزاد قاسم حسن (إن سبب الحزن في الأغنية هو المآسي الاجتماعية وصعوبة الحياة، وانعدام الحريات الشخصية ، وهيمنة الفكر الديني ، وجفاف العلاقة بين الجنسين ، والأفكار الرجعية المسيطرة على أبناء المجتمع ، التي منعتهم من تذوق مباهج الحياة وجمالها ، فضلا عن إن العراق كان ولفترات طويلة ساحة معركة وتصفية حسابات بين الإمبراطوريات الفارسية والرومانية) . ٢٨

ويؤكد ذلك الدكتور هيثم شعوبي فيقول :(الأغنية العراقية مرّت في مراحل متعددة ، وهي انعكاس لحالات المجتمع الذي تميز بالحزن نتيجة الأحداث السياسية والأمراض والكوارث في السنوات الماضية القديمة ، وأيضا الحزن جزء من الحالة الدينية العراقية انعكست من خلال مآسي ثورة الحسين (ع) ، التي أفاضت المجتمع فتوارثها جيل بعد جيل ،مما أشبعت المجتمع بطابع الحزن لأنها حادثة كبيرة جدا وكذلك انعكست على الحياة الأدبية والشعرية وأن تأثير النص هو ترجمة أساسية للحزن في الأغنية العراقية فإذا كان النص ينزف بالجراح والحزن فكيف يكون اللحن ، بالتأكيد يكون المتمم لهذا الحزن) . ٢٩

وتعد هذه الانعطافة –الدينية- واحدة من الأسباب الرئيسة في اعتناق الأغنية العراقية صفة الحزن لأن المجتمع الإسلامي غالبا ما يتناغم مع تلك المناسبات المتوارثة عبر الأجيال المتعاقبة ، وهذا من وجهة نظر الدكتور طارق حسّون فريد ، فرأيه أن الحوادث الدينية هي من أهم أسباب ذلك الحزن المستأصل بالفرد العراقي ومن ثم ينعكس على الأغنية العراقية .

ويؤكد الفنان محسن فرحان قائلا :(أولا ،الحزن متوارث في اللحنية العراقية عبر الكلام، ثانيا ، من الشجن والحزن في اللحن العراقي ، إذ أن لون من ألوان الغناء العراقي يدخل ضمن باب العتاب ونعني بذلك هو النعي فهذا اللون من الغناء لا يوجد في كل أنحاء الوطن العربي ، ويوجد هذا اللون في جنوب العراق بشكل خاص ولا يوجد في أي منطقة من العراق فضلا عن أن هذا اللون والألوان الأخرى تأثيرات أخرى ، فلقضية استشهاد الحسين والمنبر

الحسينـي تأثير كبير على المزاجية العراقيـة إن كان شاعرا أو موسيقيا او متلقيا ، حيث طبع هذا اللون في كل أحاسيسهم ومن هذا المنطلق سيطر لون الشجن والحزن على الغناء) . ٣٠ والأداء له الدور البارز والأساس في قراءة المادة متكاملة التي توحي للمتذوق مع ما يمتلكه من قبول واستعداد في نظامه الفسيولوجي والنفسي وثقافته بأن العمل حزين .

الباحثـة زينب صبحـي تذكر أن: (نتيجة الظـروف السياسية التي مر بهـا العراق عبر قرون مـن الاحتلال أنعكس علـى الواقع الاجتماعي لأبناء المجتمع وأثـرت في مجمل مفاصل الحياة وظهـرت هذه المعاناة بأشكال عديدة في الفنون ومنها ما انعكس في الأغنية العراقية ، وللنص الشعـري دور كبـير في ترجمته لحنيـا بصيغ حزينة تماشيا مع محتـوى النص ، والأداء يكون خاضعا لما موجود في اللحن) . ٣١ وتعقيبا على ما ذكرت الباحثة زينب صبحي أنها لا تعتقد بـأن الكوارث الطبيعية من مسببات تغيير المجتمـع باتجاه النمط الحزين كونها تحدث في كل بقاع الأرض ولكن الجانب السياسي هو المسبب الرئيس في تغيير النظام النفسي للفرد).٣٢

ويضيـف الشاعـر الغنائي حامد العبيدي : (الحـزن صفة ملازمة للإنسـان منذ أن وجد في هـذا الكـون وهي متفاوتـة فيما بينهم حسب الطبقـة البيئية ، الحزن منشـأه البيئة بالدرجة الأولى والمعطيـات الإنسانيـة الأخرى وبما ان المبدعين هم نتاج بيئتهـم ، مقرونين بها ، حيث ينعكـس أو يتأثـر ذلك النتـاج سلبا أو إيجابا في هـذا الوضع ومنها الأغنيـة ، وقد مر العراق بتغيـيرات كبيرة وتحولات كثيرة أدت إلى اهتزازات نفسية وروحيـة واقتصادية لدى الإنسان العراقـي، الحروب والكـوارث الطبيعية والبيئية وجيوش الاحتـلال المتعاقبة والفقر والتفاوت الطبقـي والقهر الاجتماعي والحرمان والقمع والتسلط فضـلا عن بعض الموروثات التاريخية والسياسيـة والدينية تمتلك حضورا مأساويا في واقعنـا الاجتماعي والسياسي كلها تجعل من الحـزن الطابع المميز للنتاج الفني وسائر الإبداعـات الأخرى ولا سيما الأغنية ، هي أول من يتأثر بهذه المعطيات كونها تعبير وانعكاس للأحاسيس الوجدانية ولتناغمها مع طبقات واسعة من المجتمع ، والحزن في الأغنية العراقية له جذور تمتد إلى زمن بعيد في التاريخ فكلما توغلنا في الماضـي نجـد إن الحزن أكثر عمقا وانتشارا ، ويكاد يشمـل كل مناحي الحياة باستثناءات قليلة) . ٣٣

ويذكـر الباحث موفق هادي ألبياتي فيقـول: (تتسم الأغنية عمومـا بتقاليد وظروف المجتمع الواحـد وطابـع الحزن في الأغنيـة العراقيـة مرتبط بأحاسيـس المجتمع الـذي ورث الحزن نتيجـة الحروب والجوع والفقـر ولفترة تجاوزت الثماني قرون ومن جهـة أخرى فأن العاطفة والإحساسـ بالحب مرتبط أيضا بالحزن ، فالحزن بحاجة إلى نتيجة وفعالية وزمن ومعانات كـي يصل إلى الفرح من حيث أن الفرح عندما يكون موجودا لا يحتاج إلى وسيلة للوصول إليه ومن هنا نرى أن الأغلبية من الأسماء بحاجة إلى أغاني الحزن أكثر من أغاني الفرح) . ٣٤

أما الباحث فراس ياسين فرأيه أن: (الأغنية العراقية تحتوي على الحزن ولكنه بنسب متفاوتة تعتمـد على نمـط النص الشعري واستخدام السلم ، والكلام هـو الذي يفرض الحزن أحيانا أكـثر مـن العناصر الأخرى وأحيانا يكـون اللحن حزين على الرغـم أن النص لا يحتوي على فكرة الحزن).٣٥

في حين نجد أن الباحث مهيمن الجزراوي له رأي مغاير فيقول: (أن الأغنية العراقية بشكل عام ذات طابع حزين كونها مرتبطة بالمجتمع ، لأن الأغنية مرآة عاكسة للمجتمع وتأثيراته الذي مرّ بها عبر العصور السابقة من الظلم والمعاناة والحروب والإمراض والكوارث وهذا ينعكس على الثقافة الفنية عموما) .٣٦

ويذكر الفنان وليد غازي رئيس قسم الموسيقى في معهد الفنون الجميلة (من أهم أسباب الحزن في الأغنية العراقية هو الإيقاع الموسيقي البطيء بسبب استقبال الجمهور للأغنية لأن المجتمع العراقي نجده طيلة القرون الماضية يستمع ويكتب ويلحن الطابع الحزين في جميع الأشياء ، والإيقاع السريع لا ينجح عند المجتمع العراقي) .٣٧

وتأكيدا للشعور الذي تتبناه وجهات النظر للمطربين والملحنين ، الذين لهم الدور الكبير في صناعة ذلك الطابع المتماس مع حاجات المجتمع ولسان حالهم النفسي والعاطفي ، فيذكر الفنان ياس خضر في إحدى مقابلاته التلفزيونية قائلا : (إني مستعد أن أعطيكم كلاما مهما وهو إني سأهجر أغاني الحزن إلى الأبد ، وسأحتاج لكل الناس خلال هذا التحول ، لأن الجمهور سوف يشعر بشيء من الفراغ وعدم الألفة مع وضعي الجديد من الغناء) .٣٨

وهذا يدل على إن ظاهرة الطابع الحزين مرتبط بالغناء العراقي ولا يمكن الابتعاد عنه ، وذلك يؤدي الى فشل وتراجع الدائرة الغنائية بأكملها (الملحن والشاعر والمؤدي) وهو الرأي الذي لا يرى الباحثان أي غبار عليه و يمكن تبنيه في مجال البحوث المتعلقة بنفس الموضوع مستقبلا .

الاستنتاجات :

١- إن الحزن في الأغاني الحزينة قديمة بقدم أولى الحضارات ، وتشابه طريقة نظم النص الشعري السومري على سبيل المثال مع طريقة نظم النص الشعري حاليا فلا بد أن تتشابه طريقة الأداء وعليه سيكون اللحن مكملا والمؤدي ممثلا و مجسدا لكل ذلك النص و اللحن والأداء.

٢- إن سبب الحزن في الأغنية هو المآسي الاجتماعية وصعوبة الحياة، وانعدام الحريات الشخصية .

٣- الحزن جزء من الحالة الدينية العراقية انعكست عبر مآسي ثورة الحسين (ع) ، التي أفاضت المجتمع فتوارثها جيل بعد جيل .

٤- النعي لون من الغناء الحزين لا يوجد في كل أنحاء الوطن العربي ، ويوجد هذا اللون حصرا في جنوب العراق .

٥- الأداء له الدور البارز والأساس في قراءة المادة متكاملة التي توحي للمتذوق مع ما يمتلكه من قبول واستعداد في نظامه الفسيولوجي والنفسي وثقافته بأن العمل حزين لأن الحزن والفرح حالة نفسية تقع على المتلقي نفسه وليس على المادة التي تذوقها الفرد .

٦- بسبب الظروف السياسية الذي مر بها العراق عبر قرون من الاحتلال ، ظهرت المعاناة بأشكال عديدة مما انعكست على الأغنية العراقية .

٧- للنص الشعري دور كبير في ترجمته لحنيا بصيغ حزينة تماشيا مع محتواه .
٨- استخدام نوع السلم ، يفرض في الكثير من الأحيان الطابع الحزين في كثير من العناصر الأخرى وأحيانا يكون اللحن حزين على الرغم من إن النص لا يحتوي على فكرة الحزن.
٩- المؤلف العراقي قليل التنوع والتغيير وتبعا لنظام المجتمع الذي يفرض ذائقته ودرجة قبوله لكل عمل وعليه تتوارث الصفات التي تشترك فيها الأعمال الغنائية ومنها صفة الحزن التي تطغي على الكثير من الأغاني وطريقة أداء المغني .
١٠- الحزن سمة أساسية ومهمة وذات معنى كبير تدخل في طيات الفرد العراقي والفرح والضحك سمة ثانوية لا تدخل في مشتركات العمل الواقعي الجدي للحياة اليومية ، مما يجعل التواصل فيها في حالات خاصة ولا تدخل في الأغنية إلا ما ندر .

التوصيات والمقترحات

١- يوصي الباحثان بإجراء دراسة تحليلية مقارنة بين نماذج منهجية من الأعمال الغنائية مع نماذج شعبية محلية وكلاهما يحملان سمة الحزن في التعبير والأداء لإيجاد درجة تشابه أو فروق تلك السمات والملامح .
٢- إجراء دراسة وصفية حول النماذج الغنائية التي اضمحلت بشكل ملحوظ كفناء المونولوج.
٣- إجراء دراسات موسيقية لنماذج غنائية تتصف بسمة الفرح وعمل مقارنة فيما بينهما لإيجاد أوجه الاختلاف .
٤- إجراء دراسة مكملة لهذه الدراسة للأغنية العراقية .
٥- الاهتمام بالأغنية العراقية والحفاظ عليها من الضياع ، عن طريق الأرشفة والتسجيل والتدوين .
٦- إعادة تسجيل التراث الغنائي العراقي وبدون تشويه معالمها الأصلية .

المصادر والمقابلات

١-كتاب التراث الشعبي ، الجزء الثاني ، أبحاث في التراث الشعبي ١٩٨٦ .
٢- صبحي أنور رشيد ، مدخل إلى تاريخ الغناء العربي ، منشورات دار علاء الدين ، دمشق ، ٢٠٠١.
٣- الوردي ، حمودي ، الغناء العراقي ، ج١ ، ط١ ، صادر بمناسبة انعقاد المؤتمر الدولي للموسيقى العربية ببغداد ، ، ٢٨ تشرين الثاني ، ١٩٦٤م .
٤- حسين الهلالي ، الجذور العراقية القديمة للفنون الشعبية اليوم ، مجلة فنون شعبية . ب. ت .
٥- ثامر عبد الحسن العامري ، الغناء الريفي ، منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٨٣ .
٦-المصدر السابق .
٧- موفق عبد الهادي ، مدير بيت المقام في دائرة الفنون الموسيقية ، مقابلة شخصية في بيت

المقام ، بتاريخ ٢٠١٢/٣/٤
٨- ميسم هرمز توما ، تراتيل السنة الطقسية ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون الموسيقية / بغداد ١٩٩٩ .
٩- سامي هيّال ، الردّات الحسينية ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون الموسيقية / بغداد ٢٠١٠.
١٠-المقام العراقي دراسة تحليلية مقارنة (بغداد/ كركوك /الموصل) رسالة ماجستير غير منشورة الباحث: إحسان شاكر زلزلة / بغداد ٢٠٠٠ .
١١- الدكتور سعدي الحديثي مقابلة شخصية في قاعة الرابطة ، بتاريخ ٢٠١٢/٤/٤
١٢-طارق حسون فريد ، تاريخ الفنون الموسيقية ،منذ نشأتها إلى نهاية القرن السادس عشر ، دار الكتب والوثائق ، سنة ١٩٩٠ .
١٣- المصدر السابق .
١٤-هيثم شعوبي ، باحث وتدريسي في كلية التربية الأساس ، مقابلة شخصية في كلية الفنون الجميلة ، ٢٠١٢/٤/٣
١٥- علي الوردي ، شخصية الفرد العراقي ، ب ، ت .
١٦- المصدر السابق .
١٧- المصدر السابق .
١٨-طارق حسّون فريد ، تاريخ الفنون الموسيقية ،منذ نشأتها إلى نهاية القرن السادس عشر ، دار الكتب والوثائق ، سنة ١٩٩٠ .
١٩- شوقي ضيف ، الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني أمية ، ط٤ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٩م
٢٠- طارق حسّون فريد ، تاريخ الفنون الموسيقية ،منذ نشأتها إلى نهاية القرن السادس عشر ، دار الكتب والوثائق ، سنة ١٩٩٠ .
٢١-حسين الهلالي ، الجذور العراقية القديمة للفنون الشعبية اليوم ، مجلة فنون شعبية . ب. ت .
٢١-طارق حسّون فريد ، تاريخ الفنون الموسيقية ،منذ نشأتها إلى نهاية القرن السادس عشر ، دار الكتب والوثائق ، سنة ١٩٩٠ .
٢٢- المصدر السابق
٢٣- المصدر السابق
٢٤- معن جاسم ، الحكم الجمالي بين الإدراك الحسي والذوق الفني ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة / قسم التربية الفنية / بغداد ٢٠٠٢ .
٢٥- الدكتور النفسي والباحث (حسين سرمك حسن) في مقالة له في مجلة الفكر تحت عنوان (الحزن في الغناء العراقي أنين يمتد من سومر إلى الجبايش) ، ب ، ت .
٢٦- الدكتور علي الوردي ، شخصية الفرد العراقي ، ب ، ت .
٢٧- الدكتور حسام يعقوب ، باحث وتدريسي في كلية الفنون الجميلة ، قسم الفنون الموسيقية

، مقابلة شخصية في قسم الفنون الموسيقية ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠١٢/٥/٢٢ .
٢٨- شهرزاد قاسم حسن ،دراسات في الموسيقى العربية .
٢٩- الدكتور هيثم شعوبي ، باحث وتدريسي في كلية التربية الأساس ، مقابلة شخصية ، في قاعة الرباط ، بتاريخ ٢٠١٢/٥/٣ .
٣٠- الفنان محسن فرحان ،ملحن، مقابلة شخصية في منزله الواقع في سبع أبكار بتاريخ ، ٢٠١٢/٤/٢٥
٣١- زينب صبحي ، باحثة وتدريسية في كلية الفنون الجميلة في قسم الفنون الموسيقية ،مقابلة شخصية في قسم الفنون الموسيقية ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠١٢/ ٥/٢٢ .
٣٢-شهرزاد قاسم حسن ، دراسات في الموسيقى العراقية.
٣٣- حامد العبيدي ،شاعر غنائي ، مقابلة شخصية في منزله الواقع في شارع المغرب ، بتاريخ ٢٠١٢/٤/٣ .
٣٤- موفق هادي ألبياتي ، باحث ومدير بيت المقام في بغداد ، مقابلة شخصية في بيت المقام الواقع في قاعة الشعب في باب المعظم ، بتاريخ ٢٠١٢/٥/٢٣ .
٣٥- فراس ياسين ، باحث وتدريسي في كلية الفنون الجميلة ، قسم الفنون الموسيقية ، مقابلة شخصية في قسم الفنون الموسيقية ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠١٢/ ٥/٢٣ .
٣٦- مهيمن الجزراوي ، باحث وتدريسي في كلية الفنون الجميلة ، قسم الفنون الموسيقية ، مقابلة شخصية في قسم الفنون الموسيقية ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠١٢/٥/١٤ .
٣٧- وليد غازي ، رئيس قسم الموسيقى في معهد الفنون الجميلة ، مقابلة شخصية في معهد الفنون ، بتاريخ ٢٠١٢/٥/١١ .
٣٨- محسن فرحان ، ملحن ، مقابلة شخصية في منزله الواقع في سبع ابكار بتاريخ ، ٢٠١٢/٤/٢٥

عملية التفاعل بين المؤدي والمتلقي في العروض الموسيقية

ا.م. ميسم هرمز توما

ملخص البحث

اهتـم البحـث بموضوع العرض الموسيقي وتأثـير المكان (الصـالات والمسـارح الموسيقية وغيرهـا). التـي تؤثر في المؤدي والمتلقـي بشكل مباشر عن طريـق التصاميم وفن العمارة الخاصـة بـكل صالة أو مسـرح، كذلك الفن التشكيلـي المستخدم في البنـاء الداخلي لهذه الأماكـن. حيث تؤثر هذه الفنون البصرية بشـكل واضح على المستمع والعازف لتنتج تخيل وإنفعال مختلف على التذوق والإستماع الى الموسيقى عند العرض.

هـذا الجانـب الذي لم تُعطى له أهمية من قبل البعض رغم الحاجة إليه ،خصوصاً أن دول العالم المتقدمة قد أدركت مقدار أهميته وإعتمدت تطبيقه بشكل واقعي منذ عصر الباروك (١٦٠٠-١٧٥٠) .لـذا خصصت الأبنية والصالات علـى وفق نوع وشكل الأعمال الموسيقية المقدمة.

يهـدف ألبحث إلى ألكشف عـن التعبير الأدائي الفني في الأنفعـال الموسيقي ما بين المؤدي والمتلقـي ضمن المـكان (قاعة العرض الموسيقـي). لذا عمل الباحث علـى توضيح العلاقة بـين فن الموسيقى والفنون البصرية الأخرى التي تشترك في إعداد وإقامة الأبنية الخاصة للعرض الموسيقي. كذلك مدى تأثير تلك الفنـون على إظهار معاني مختلفة عند الإستماع للموسيقى في مختلف الأماكن.

مبررات البحث

تتميـز الموسيقى عن غيرها من الفنون بأنها فن زماني تظهر وتتلاشى عند تقديمها (عند العرض) ،وتتغـير الانفعـالات فيها عند إعادة عروضها من شـكل إلى أخر بسبب ارتباطها بمتغيرات عديدة منها الشخصية والنفسية والمزاجية ،بوصفها فنا تجريديا لايمكن وصف صورة تعبيرية خاصة به بشكل واضح كما في الفنون الأخرى ،وإنما يعتمد المعنى عبر رسم الصور الداخلية (المخيلة) والتي تظهر عن طريق المسبب والمتمثل هنا بـ(الصوت الموسيقي) الـذي نستمع إليه في بناء القطع والمؤلفات الموسيقية، لذلك تتغير الاستجابة عند الاستماع للموسيقـى من فـترة إلى أخرى سواء كانت فترات متباعـدة أم متقاربة .ومن الملاحظ أن

Abstract
Search cared subject of musical and the impact of the place (music halls، theaters، etc.). Affecting the leading receiver directly through designs and architecture of each hall or theater، as well as the art used in the interior construction of these places. Where these affect the visual arts are clearly on the listener and the musician to produce Imagine a different emotion on taste and listen to music at the show.
This aspect، which is not given importance by some despite the need for it، especially that of the developed world have realized the amount of importance and adopted realistically applied since the Baroque era (1600-1750). Therefore allocated buildings and halls according to the type and form of the music business provided. The research aims to detect per formative artistic expression in musical emotion between the performer and the receiver in place (music hall). So the work of the researcher to clarify the relationship between art music and other visual arts that participate in the preparation and establishment of special buildings musician. As well as the impact of these arts to show different meanings when listening to music in different places.

الاستمـاع للموسيقى كلما اقترن بمكونات مادية ملموسـة (مثل المكان والديكور والأزياء....) ازدادت عملية بناء وتخيل الصورة السابقة نفسها لدى المتلقي عند تأثره في الاستماع للقطع الموسيقية وبنسب معينة، أما عند اختلاف المكان لدى المتلقي وحتى إن كان يستمع للمؤلفة نفسها، آنذاك يظهر اختلاف واضح في عملية تصور الانفعالات لبناء المخيلة والشكل الأخير للصورة الداخلية لديه.

ومن هذا الموقف انطلق الباحث لمبررات بحثه ، معداً بناء الموسيقى وشكلها ثابت الصياغة في المؤلف الموسيقي ومتغيرة التخيل (الصورة) ضمن دائرة الانفعال المغلقة ما بين المؤدي والمتلقي عند العرض الموسيقي المباشر ضمن الوسط المختلف (المكان).

هدف البحث: الكشف عن التعبير الفني في الانفعال الموسيقي ما بين المؤدي والمتلقي ضمن الوسيط (المكان)

حدود البحث:

المكانية: وتشمل جميع الأماكن المخصصة للعروض الموسيقية بشكل عام

الزمنيـة: كون البحث يعتمد على منطلقات فكرية فلسفية مطلقة، لذلك لم يعتمد حدود زمنية معينة فيه.

المصطلحات (الإجرائية)

التفاعـل الموسيقي: هي جميع التأثيرات والمؤثرات التي تنتج عن طريق التعبير الموسيقي التي يدركها المتلقي ويتفاعل معها بنسبية عامة.

العرض الموسيقي: ويقصد به تكامل عناصر تكوين العرض الخاص بالمقطوعات والمؤلفات الموسيقية، من مؤدي ومتلقي ضمن المكان والزمان.

سنسثيزيا (Synesthesia):هو شرط غريب ناتج عن عمليات داخلية في المخ وله علاقة مباشرة بالحواس ومن خلاله يمكن مثلا رؤية الألوان عند الاستماع الى الموسيقى مثلا ، أو يمكن ان تتذوق طعم الكلمات من المعنى.

(الجانب النظري) التأمل في الموسيقى

يعـدّ التأمل في الموسيقى شرطا للإقبال عليها ووضعها وضعا حضوريا حدسيا محضا...على الرغم من أن هوسـرل قد حصـر التناسب بين التأمل والعطـاء المطلق في مرتبته الدنيـا، أي في" ظاهرة" المعرفـة أو الإدراك أو التصـور وغير ذلك كما هي في عمومها وكما هي مقصودة بعامة. ثمة من جهة تعلـق عام . بجملة هذه الأفعـال إدراك أو تصور فعلي يقصد الموضوع ويراه كما هو مدرك أو متصور أو متخيل[1].

والموسيقـى عمومـاً فنا تجريديـا...ولا تشير عبـارة "الموسيقـى التجريدية" كثـيرا إلى فكرة متفق عليهـا بوصفها مشكلـة جمالية، فالتعبير ذو أصل ألماني ظهر لأول مـرة في كتابات الفلاسفة والنقاد الرومنتيكيـين، وتتميـز هذه العبارة كذلك عبر المجادلات التي ظهرت في القرن التاسع عشر، وكذلك في الأعمـال التجريدية للجماليـات الموسيقية في القرن العشرين. حيث أنهـا تحدد النقاء الموسيقي، وهـو الشيء المثالي الذي منه تحدد الموسيقى من أجـل الانتقال في أساليب مختلفة، على سبيل المثال

١ ادموند هوسرل ،فكرة الفينو مينو لوجيا، ص٢٠

لخضوعها إلى كلمات(كما في الأغنية) وإلى الدراما(كما في الأوبرا) والى بعض المعنى التمثيلي كما في (الموسيقى التصويرية) أو حتى إلى المتطلبات الغامضة للتعبير العاطفي.

والحقيقة هي انه كان من المعتاد أن تعطي تفسيرا سلبيا أكثر مما هو ايجابي إلى التجريد في الموسيقى. وأفضل أسلوب للتحدث عن شيء يستحق أن يقال عنه انه" تجريدي" هو أن نتحدث عما هو غير ذلك. فليس النسق اللفظي أو ترتيب الكلمات في جملة هو المعول عليه، فقد أنكرت الأغاني وموسيقى الطقوس الدينية والأوبرا جميعها وضع الموسيقى المجردة، لأنّه في حالة الموسيقى الموضوعة لقصيدة يفكر في الموسيقى أنها تنتقل من المثالية النقية وذلك باستسلامها إلى أساليب التعبير المستقلة.

ينبغي أن تفهم الموسيقى في الأقل، وجزئيا في حدود إسهامها في الإحساس اللفظي، فهي تلتزم بالمنطق الذي يشير إلى أن الموسيقى المجردة يجب أن تكون في الأقل موسيقى آلية (والصوت البشري ربما يقوم في بعض الأحيان مقام الآلة الموسيقية)...لقد أصر ليست وفاكنر على أن غياب الكلمات من الموسيقى لا يستتبع كنتيجة لابد منها غياب المعنى، فقد كانت موسيقى (ليست) التصويرية وأعمال فاكنر الموسيقية الشاملة قد انبثقت كلها من فكرة أن الموسيقى كلها كانت في الأساس ذات هدف ومعنى، وليس ثمة أي موسيقى يمكن أن تعد مجردة أكثر من أي موسيقى أخرى، وهذا الرأي يساعد في ظهور تفسير سلبي أخر لكلمة(تجريدي) في الموسيقى :- إنها ليست لها مراجعة خارجية. وهكذا فأن تقليد الطبيعة في الموسيقى يعد انتقالا من المثالية المجردة ومؤلف فيفالدي (الفصول الأربعة) هي أقل تجريد من فن التأليف الطباقي٢ .

إن القصيدة السيمفونية توصف كذلك بعدم النقاء، كما هي الحال مع كل شكل أخر من أشكال الموسيقى التصويرية .

لم تشبع الرغبة في معنى التجريد بعد، والنقاد بعد أن انتزعوا من مثالية الموسيقى القدرة على التمثيل، بحثوا كثيرا من أجل انتزاع التعبير عنها كذلك.

...لايمكن أن تكون الموسيقى مجردة إذا كانت تسعى إلى أن تصبح مفهومة على وفق معنى مفعم بالموسيقى. فيما إذا كان المعنى يكمن فيما يشير إليه من أهداف خارجية أو من تعبير للفكر البشري. لقد أصبحت الموسيقى المجردة في الوقت الحاضر مستقلة بذاتها كليا، وان مبرر وجودها يكمن في أعماقها تماما. يجب أن تفهم كبنية مجردة تحمل عرضا تلك العلاقة الخاصة بحركة الروح البشرية. فقد ادعى ليست وفاكنر بتعذر وجود موسيقى مجردة بذلك المعنى، ومن المحتمل أن يكون حتى (هانسلك) قد اتفق معهما.

وفي هذه الحالة يصبح مفهوم الموسيقى المجردة غير واضح، وهو بالتأكيد لم يعد ينسجم مع ما كان يفكر به ريختر وهوفمان ،فكلا المؤلفين عدَّ أن نقاء الموسيقى___ ميزتها بوصفها فنا مجردا يكمن في طبيعة قدراتها المعبرة وليس في غياب تلك القدرات الكلي.

فالموسيقى عند ريختر ،كانت مجردة لكونها عبرت عن الشعور بالقدسية في الطبيعة، أما فيما يتعلق بموسيقى هوفمان فقد أصبحت مجردة من خلال محاولتها التعبير عن الأشياء المجردة بالصيغة الوحيدة التي تجعل تلك الأشياء مفهومة لدى الشعور البشري.

٢ ويقصد به فن تعدد الاصوات في الموسيقى (الكونترابوينت) الذي ظهر في عصر الباروك(١٦٠٠___١٧٥٠)

إن مفهـوم التجريـد في الموسيقى، على هـذا الأساس قد تشابك على نحو لايمكـن فصله عن مشكلة التعبـير الموسيقـي، هـل ان الموسيقـى كلها تعبيريـة أو بعضا منهـا على الإطلاق والجـواب عن هذا التسـاؤل سيقرر استخـدام المصطلح(تجريدي) في النقد، كما أن تعريـف المصطلح سلبيا يؤدي في الحـال إلى مشكلة فلسفية عصية ولذلك ينبغي أن تفهـم الموسيقى المجردة بأنها شكل نقي على وفق معاييرهـا الداخلية...التي ركزت محاولات المؤدين للتجريد فيهـا عن طريق فكرتين هما الموضوعية والبنيوية٣ .

وبالطبع لا يقصد بهذا الافتراض أن يكون المرء يفهم قبل كل شيء العناصر البنيوية للعمل الموسيقي وشكلـه، إنما يتأثر بالانفعـالات التي تقدمها الموسيقى لتكون في الخاتمة عبارة عن لوحة متكاملة من التصـور في ذهـن المتلقي، وعلى هذا الأسـاس تؤثر الموسيقى في مستمعيهـا على الرغم من اختلاف طريقة عرض الانفعالات لكل ثقافة وطريقة التأثر والإدراك لكل مجتمع ضمن مستوى ثقافته.

المسرح الموسيقي تصميماً

ارتبطت الموسيقى منذ القدم بمكان العرض الخاص بها، وينسب البعض ظهور المسرح الموسيقي إلى الشاعـر اليوناني الضرير هوميروس الذي كان يقدم مسرحياتـه الغنائية الجوالة عن طريق غنائها في فضـاءات خارجية حيث كان يجلس دائما على خشبـة (جذوع أشجار) ليكون أكثر مرئيا وواضحا للجمهور وكان يتجمع حوله بشكل نصف دائري، وتعزى فكرة بناء المسرح بشكل قوس وتسمية خشبة المسرح إلى هذه الفكرة.

إلا أنّ مـن الواضـح أن الموسيقـى قد ارتبطت بفـن العمارة فيما بعد وبشكل كبـير وخاصة أن مفهوم الفـن الموسيقي هو فن تشكيـل الزمان أما فن العمارة هو فن تشكيل المـكان، ولعلاقة المكان بالزمان خصوصية واسعة لا يمكن تجاهلها ضمن جمالية الفن.

بـدأ فـن العمارة بدايته الأولى بشكل لا صلـة له بالفن بوجه عام، وارتبطت أصولـه الأصلية بالمنفعة وحاجـة الإنسـان، المتمثلـة في كوخ كمسكن له أو معبـد يتعبد فيه، لذا يتضـح ان الإنسان لم يبن هذه الأعمال المعمارية من أجل ذاتها، كما انه لم يكن له فيها حاجة ان تكون ذات طابع فني.لكن الإنسان بعـد ذلك عمل على بنـاء أشكال معمارية فنيـة وجمالية.وهكذا بدأ تحول العمـارة من وسيلة نفعية فقط الى بداية لفن المعمار، التي أطلق عليها هيجل الأبنية التي لها وجود مستقل، ولا تستمد مدلولها مـن هدف أو حاجة خارجية. وهي عمارة تحقـق شكلا رمزيا، ذلك ان شكلها لا يستطيع ان يعبر عن مدلولهـا الا على هذا النحو...امـا شوبنهاور فيقرر ان فن المعمار تسوده غايـات نفعية، وان الغايات الجماليـة في هذا الفـن غالبا ما تكون تابعة ومحكومة بالغايـات النفعية،فيقول:- تختلف الانجازات المعماريـة عن أعمال الفنون الأخرى، من حيث أنها نادرا ما تحقق الغايات الجمالية الخالصة. فهذه الغايات تكون بصفة عامة تابعة لأغراض نافعة أخرى، تعد دخيلة على الفن ذاته٤.

أما في تعبيره عن الجمال ووسائل هذا التعبير، وجدناه يتم على أنحاء عدة، بحسب مادة التعبير فإذا كان الحجر كان التعبير بالمعمار، وإذا كانت اللغة، كان التعبير بالشعر، وإذا كانت النغمة كان التعبير بالموسيقـى، وإذا كان اللون أو كان التعبير عن الشـكل الإنساني، كان ذلك في فنون التجسيم...ويرى

٣ روجر سكروتون ،معنى الموسيقى،ص١٦٩

٤ سيد شحاته،علم الجمال الموسيقي، ص١١٤،ص١٩٩

شوبنهـاور أن انتظـام الشكل والتناسب والتماثل الإنسجامي كل هـذه الكيفيات الهندسية لايمكن أن تكـون موضوعـا لأي فن من الفنون الجميلة، لأنها خصائص للمـكان لا للصور، والفن لا يعبر الا عن الصور ولهذا فان قيمتها، حتى في المعمار ثانوية دائما٥.

وعلـى الرغـم من أن فن العمـارة هو بالأساس حاجـة للإنسان أكثر من فن كما يعـدّه البعض بشكل عـام يتأثر باتجاهات الناس وبثقافة الفـرد،...إذ إن لكل عصر من العصور بل لكل بيئة فن معماري خاص...ويرى الكثير أن إتجاه العمارة إلى تحقيق الأغراض النافعة لا يخرجها عن نطاق الفن وأسس الجمـال، فهي تحقق الجانبين معا، الجانب النافع والجانب الجمالي، والعمارة مع انها عمل فنـي هـي تعبير شخصـي يختلف من معماري إلى آخر... والعمارة فوق أنّهـا فن تعبيري يعكس انطباعات المعماري وأحاسيسه الشخصية، فهي مرآة تعكس اتجاهات العصر الذي توجد فيه٦.

وهنالـك علاقة محسوبـة بين العمارة والموسيقى ،فـإذا كانت الموسيقى هي ترجمـان العاطفة،فتلك العاطفـة قد انعكست علـى الطابع المعماري وفنون بنائه وتشكيل طـرازه. فموسيقى القبائل البدائية تنعكس على مبانيها وطابعها البدائي أو أكواخها المتماثلة والمتراصة بغير توافق أو تجانس، والموسيقى العربيـة ذات الأنغام المتجانسة والتكرار المستمر للنغمات يمكن قراءتها والاستماع إليها بسهولة على واجهـات مبـاني الطراز العربي أي التكـرار السطحي المستمر بالنسبة للعقـود والزخارف .وان تغير شخصيـة العمـارة العربية من بلد الى آخر وتغـير شكل العقود والقباب، قد وجـد له تماثلا في تغير شخصية الموسيقى المعاصرة له.

والموسيقـى الكلاسيكية(العالمية) في كل بلد بما فيها من تعقيد أو بساطة وجدت لها انعكاسا صريحا على العمارة التي عاصرتها وانطبعت ألحانها وأنغامها على واجهات المباني وزخارفها ونسب تكوينها فالعلاقة بين موسيقـى الأوبرا الايطالية وطراز عمارة عصر الرنسانس الايطالي، أو الأوبرا الألمانية والعمارة الألمانية، أو الفرنسية التي صاحبت عمارة العصر، تؤكد ان موسيقى كل بلد من تلك البلاد ماهي الا لغة العمارة نفسها، أو أنّها تجمدت لتشكل الطراز.

إن تلـك العمـارة يمكن كشفها بوضـوح في العلاقة بين الطـرز المعمارية الهنديـة والصينية القديمة منها والحديثة وتطور العلاقة معها وأن هنالك علاقة أبعد من ذلك بين أشكال الآلات الموسيقية لكل عصـر وعلاقتها بطراز المباني كالعود العربي والقبـاب، والآلات الوترية الفرعونية وزخارف الطراز الفرعونية، وغيرها٧.

وبسبـب هذا الارتباط الكبير بين العمارة والموسيقى وخاصة الأبنية الموسيقية (القاعات والصالات) حـدد علمـاء الهندسـة المعمارية خمس طرق مختلفـة للطريقة التي يمكـن ان ترتبـط فيها كل من الموسيقـى والعمـارة، على وفـق التقاطع بين الموسيقـى والعمارة الذي حدده المؤرخـون حول جدليات تأثـير الموسيقى على العمارة أم العمارة على الموسيقـى استنادا إلى سعة تطور الموسيقى الكلاسيكية الغربيـة وحاجتها من الفضـاء لظروفها الصوتية عنـد أدائها. ويمكن تصنيف هـذه المناقشات إلى خمس طرق مختلفة هي:

الهندسـة المعمارية وسلسلة مـن الفراغات المتناسقة: وكان فيثاغورس أول من وضع مفهوم النسب

٥ عبد الرحمن بدوي، شوبنهور،ص١٥٨،ص١٦٠

٦ حمدي خميس، التذوق الفني، ص٧٤

٧ محمد ناظم الرحبي، فلسفة العمارة والموسيقى،مقالة في جريدة الثورة ،دمشق

الموسيقيــة عن طريق نســب رياضي. التي هي نسب للكون، لذا يجــب ان يراعي المعماري هذه النسب وخاصة أن العمارة لديها الإحتضان وألتعبير عن ألنظام ألكوني.

الهندســة المعمارية كحافز لحركة: ويرتبــط مفهوم هذه الطريقة على ان الهندسة المعمارية تمثل فن التصميــم في الفضاء، والموسيقى هي فن تصميــم النغمات في الفضاء عبر الزمن حسب رأي الفنان كلود ديبوسي.

الهندســة المعماريــة بوصفها الآت موسيقيــة: حيث يعتمد في هــذه الهندسة مبدأ الصــوت وانتشاره واهتــزازه ضمــن الفضاء كما هــو موجود داخل الآلــة الموسيقية التــي تهتز بالكامل لتصــدر انتشار الصوت ضمن الجسم المتكامل.

الموسيقــى مصــدر الهام الهندســة المعمارية(تعبير غير منطقي):- ومبدئهــا ان الكثير من الفنانين والموسيقيين والكتاب من ذوي الخبرة لديهم أحاسيس عالية في تحفيز الحواس المختلفة لإنتاج حاسة غــير ملموســة وإنمــا محسوسة بشكل كبير ومــن معنى واحــد، ويطلق على هذه الظاهــرة بمصطلح سنسثيزيا(Synesthesia)٨ التي استفادت منها الهندسة المعمارية بشكل كبير ومباشر.

الموسيقــى مصدر الهام الهندسة المعمارية (التعبير العقلاني): وتقوم هذه الطريقة على أساس فهم فن معين عن طريق فن أخر ومبدئها يعتمد بالأساس على فلسفة التفكيك في الفن، اي تفكيك العمل الفني إلى أجزائه الداخلية لمعرفة الصفات الخفية لبناء الشكل فيه٩.

ان هذه العلاقة بين فن الموسيقى وفن العمارة (هندسة المكان) قد أثرت بشكل كبير في عملية التعبير الموسيقــي عــبر إضفاء المــكان نوعا مــن الانفعالات(حسب تصميمــه) تضــاف إلى الانفعالات التي تصدرهــا الموسيقى بشــكل مباشر أو غير مباشر لتكون المحصلة النهائيــة مجموعة سمعية وبصرية تؤثــر في المتلقي، لتجعله يتفاعــل مع العرض في بناء صور وتصورات تقوده نحــو الارتخاء أو الانفعال الحاد. والحقيقة أن المكان يخلق صورة أولية للانفعال لدى المتلقي والعازف قبل البدء بعملية العرض أصــلا فضلا عن التصميم هنالك أيضا الإضاءة والاكوستــك الصوتي للقاعة التي تعمل جميعها في حصــر وتوجيــه المتلقي إلى نوع معين من التخيل وبقدر الإمكان، لأنّ من الصعب جدا في الموسيقى أن تكــون لدى جميــع المتلقين الصور نفسها إلا أنها مــن الممكن التعامل معها بالشــكل العام لمنح المتلقي والعازف الانفعال نفسه من غضب أو هدوء، حزن أو نشاط وغيرها من التعابير العامة. وبذلك يكون الانفعال قائماً على دائرة مغلقة تتنقل بين المؤدي والمتلقي ضمن وسط محدد.

نوع العمل الموسيقي

تمثل الرؤية الفنية المسافة أو البعد أو الانفصال بين الفنان وعالمه الفعلي، فهي مرحلة التحرر الكامل للخيــال، ومرونة التواصــل مع العالم الخارجي، بشرا وأشياء وعلاقــات. والعمل الفني (بشكل عام) يصــدر عــن رؤية فنية، اي إحساس الفنــان لقابلية العالم والواقع والوجود للتحــول والتشكل والتبدل بالنسبة اليه. لذا كان العمل الفني وجود جديد يضاف إلى الوجود الفعلي وينافسه، يمارس فيه الفنان السيطرة، لا أقول على العالم نفسه، بل على أنموذج بديل أو واقع مغاير أو مواز لهذا العالم١٠.

٨ راجع المصطلحات

٩ محمد رياض،العلاقة بين الموسيقى والهندسة المعمارية، منشور في Instrumental Music

١٠ سيد شحاته، علم الجمال الموسيقي، ص٢٩٣

ومهمـا يكـن نوع العمل الفني المقـدم أو الخاضع للبناء لابد للفنان أن يحصـر تفكيره في موقع العمل وإمكانياتـه وفي بعض الأحيان يكون المكان هو ضرورة لبناء العمل الفنـي الخاص به مثل دار الأوبرا التـي تعدّ المرتكـز الأساسي وضرورة وجودها قبل وجود الأوبرا نفسهـا. وكذلك الأعمال الكلاسيكية الموسيقيـة بصـورة عامة كانـت ذو صلة واسعة مـع أماكن تقديمها فـنرى أن الأعمـال الكبيرة مثل الكونشرتـو والسيمفونية كانت تقدم ضمن المسارح الكبيرة الخاصة بالقصور والبلاط الملكي وكذلك الأعمـال الكنسيـة الدينيـة فكان مجالها ضمـن الكاتدرائيات المعـدة لهذا الغرض مـن حيث البناء وهندسـة البناء الصوتي والتصميم الداخلي فضلا عن فن التشكيـل مثل الرسم والنحت التي تعنى بالجانـب الدينـي الروحي مما تضفي علـى الأعمال الموسيقيـة تأثيرا أخر وكذلك يتأثـر بها الفنان الموسيقـي وخاصـة الذي يعمل ضمن نطاقها. أمـا الأنواع ألأخرى من الأعمـال الكلاسيكية والمتمثلة بموسيقـى الصالـة فقـد أطلقت عليهـا هذه التسميـة لارتباطها بشـكل أساسي بالمـكان الذي تقدم فيـه (صالة) وهي اقـل ضخامة من الأعمال التـي ذكرناها أعلاه، ولو تأملنا تلـك الأعمال بشكليها السابـق، نرى ان مقدار الانفعال (ذروة الانفعال) الـذي هو قمة التعبير في الموسيقى متغير بين تغير المـكان ،فالأعمال الموسيقية الضخمة ضمن القاعات الكبيرة يتزايد الانفعال في بنائها الى حد كبير، والأعمـال الخاصـة بالصالات الأصغر حجمـا يظهر الانفعال فيها بشـدة وذروة العمل الفني إلا أنها دائما أقل من سابقتها.

ولهـذه الضـرورات عمل بعض المؤلفين على قلب العمـل الموسيقي الضخم من الاوركسـترا إلى الآلة المنفـردة مثـل البيانو مما سهل تقديمـه في الصالات الصغيرة فضلا عن جانـب البراعة في العزف (الجانـب الموسيقـي) لمثل هذه الإعمال، مثل قطع النوكتورن حيث كان هـذا النوع من التأليف يوضع لمجموعـة من الآلات النحاسية أو الوتريـة، ولكن عمل (فيلد) و(شوبان) على جعله مقطوعات للبيانو المنفرد١١.

من المؤلف إلى المؤدي

كل عمـل موسيقي يستلزم من الناحية العملية ثلاث عوامل متميزة: المؤلف، والمؤدي، والمستمع. إنهم يشكلـون ثالوثا لا يكتمل جانب منه مـن دون الجانب الأخر. تبدأ الموسيقى بالمؤلف لتنتقل عبر المؤدي إلى المتلقـي. لذلك يتوجب الاستماع أن يفهم بوضوح ضمـن دور المؤلف والمؤدي وما يقدمه كل منهما لمجمـل التجربـة الموسيقية. حيث تبدأ الموسيقى عـن طريق المؤلف الذي يقدم لنـا ذاته(إن عمل كل فنان هو تعبيرٍ عن ذاتهٍ) الذي يشتمل على أكمل تعبير وأعمقه عن نفسه بوصفه إنسانا، وعن تجربته بوصفه كائنا اجتماعيا.

لذلك وعند الاستماع إلى المؤلفات الموسيقية نستمع إلى تجربة فردية ذاتية دائما نابعة عن شخصية خاصة قد تكون على قدر كبير أو قليل الأهمية. وتصاغ شخصية المؤلف دائما من عنصرين متميزين: شخصيـة ولـدت معه، وتأثيرات الزمن الذي يعيشه. فمن الواضح أن كل مؤلف يعيش في فترة معينة، وكل فـترة لها طابعها أيضـا. وأيا كانت الشخصية التي يحملها المؤلف، فأنه سيتم التعبير عنها عبر الإطار الخاص بفترته الزمنية.

١١ محمود احمد الحفني، فردريك شوبان،ص٢١٣

إن التأثـير المتبادل بين الشخصية والفترة الزمنية يحققٍ في النتيجة بنيةٍ أسلوب المؤلف،وكذلك يؤثر المـكان بشـكل واسع على بناء أسلـوب المؤلف كونه مؤثرا خارجيا مباشرا (بيئـة عمل المؤلف) في بناء التعبـير لديه، فيختلف أسلـوب المؤلف بين الكنيسة، والقصر، والمسرح اختلافا خارجيا وليس باطنيا ،اي انـه يعمـل في بناء الموسيقى ضمن صيغتـه المعتادة من قواعد التأليف الخاصـة بالنسيج اللحني والإيقاعي ضمن عصره، أما عنصر التعبير فهو المؤثر الأساسي الذي يتغير من مكان إلى أخر، ليس فقـط لخدمـة المكان، انما بسبب تأثير المكان على ذاتية المؤلـف ومحاولة منه لجعل العمل متوافق مع الموقف بقدر الإمكان وحسب رؤيته ونوعية تأثره.

وهنا يأتي دور المؤدي (عازف او عازفين) الذي لا يترك مجالا للخلاف، فالجميع متفق على أنّه يعيش لخدمة المؤلف –لاستيعاب (رسالة) المؤلف وإعادة خلقها.

إن معظـم مـؤدي الدرجة الأولى اليوم يملكون مؤهـلات تقنية أكثر من كافية لأيـة مطالب تقع على كاهلهم. وهكذا بإمكاننا عد المهارة التقنية أمرا مسلما به.

ان مشكلـة الأداء الحقيقية تتجلى في التدوين بحد ذاته، حيث أن التدوين الموسيقي بصورته الحالية ليـس نسخـا دقيقـا لفكر المؤلـف، ولا يمكنه أن يكـون كذلك (من ناحيـة ذاتية التعبـير الدقيق لدى المؤلف)، انه يسمح بانحراف كبير للذوق والاختيار الفردي.

لذلـك السبـب يواجه المـؤدي باستمـرار مشكلة إلى أي مـدى يتوقع منه الالتزام الحـرفي بالصفحة المطبوعـة... وهنالـك بالطبع إمكان المبالغـة في كلا الجهتين: الالتزام على نحو صـارم جدا بما هو مـدون، أو الشـرود بعيدا جدا عنـه. ان المؤلف على الرغم من كل شيء كائـن حي، انه مفعم بالحياة وليس شيئا جامدا. وذلك هو السبب في كونه قابلا لأنّ يرى في ضوء مختلف ومن زوايا مختلفة.١٢

ولهـذا كانت صلـة العازف بالموسيقى التي يقوم بعزفها صلة دقيقـة. فعندما يبرز العازف شخصيته في العـزف إلى حـد غير معقـول، ينشأ عندئذ سـوء الفهم ،وقـد تدهور في السنـوات الأخيرة معنى كلمـة (تفسير الموسيقى)١٣. واعترض المؤلفون الموسيقيون علـى المبالغات والتحريفات التي يدخلها المفسـرون (المؤديـن) وقالوا: إننا لا نريـد اي شيء مما يسمونه (تفسـيرات) لموسيقانا، بل نريد ان تعزف بشكلها المدون فلا يضاف إليها شيء ولا يحذف منها.١٤

وهنا تقع المسؤولية على عاتق قائد العمل(المايسترو) الذي يتحكم بشكل مباشر في الكيفية الإخراجية لـكل عمل ضمن العرض الموسيقي،فالمايسترو عازف آلته الاوركسـترا أو الكورال أو الاثنان معاً. وهو المسئـول المباشـر على ضم الكل (عازفـين) بواحد من حيث التعبير وأسلـوب التعبير الذي رسمه في مخيلتـه مسبقـا، ثم طبقـه على العازفين أثنـاء التدريب كمحاولـة على إذابة الأساليـب الفردية في التعبـير لدى العازفين المتعدديـن داخل الفرقة وجعله أسلوب تعبيري واحد علـى وفق ما يطمح إليه، وعلـى الرغـم من صعوبة هذه العمليـة وخاصة في العزف الجماعي ،إلا أن مهـارة المايسترو يجب ان تكـون بالحدود الكافية لنقـل تعابيره الذاتية في رؤيته لتعبير العمـل الموسيقي،الذي ينجز عن طريق الاوركسترا (بحسب نوع الأعمال الموسيقية).

١٢ ارون كوبلاند ،ما الذي نستمع اليه في الموسيقى ،ترجمة: محمد حنانا،ص١٩٥
١٣ ويقصد بها الاداء عن طريق اعادة خلق للتعبير الموسيقي الاصلي
١٤ ارون كوبلاند ،كيف تتذوق الموسيقى، ترجمة: رشاد بدران، ص٣١٩

المتلقي (المستمع)

إن عمليــة الاستماع ما هي إلا محاولة من جانب المستمــع في أن يعيش الخبرة التي عاشها الفنان من قبل ،عن طريق تتبع أثأر تلك الخبرة وهي العمل الفني نفسه.

ومــن الطبيعــي أن تكون الفائدة التي يحصل عليهــا المستمع قريبة من الفائدة التــي يجنيها الفنان، وهــذا مــا يحدث فعلا ، بمعنى أن المستمــع والفنان كل في محاولته يعبر عن بعض أفكاره وأحاسيسه ومشاعــره، ومــن هذا التعبــير يحصل على نوع من الاستقــرار او الاتزان النفسي الــذي بدونه يشعر بالقلق وعدم الاطمئنان في حياته.

ونتيجــة لهذا التعبــير أيضا ، يحصل كل من المستمــع والفنان على نوع من الشعــور بالايجابية والثقة بالنفســ.لأن عمليــة التعبير نفسهــا ، تتطلب ممن يخوضها تغــيرا وتبديلا وابتكارا ، مــن شأنه يزيد الشعور بالقدرة على العمل، والعمل الايجابي الذي بدونه لا يشعر الإنسان بوجوده وكيانه.

وإذا كان هنالــك قيمــة أخيرة يمكن أن يحصــل عليها كل من المستمع(متلقــي) والفنان، فهي وحدة الفكر والمشاعر، أو ما قد نسميه بالترابط الاجتماعي. فالفنان يصنع العمل الفني ويقدمه إلى الناس، والمستمــع بدوره يستقبل هذا العمل، وفي هذا اللقاء يحدث نوع من التبادل الوجداني او الفكري، مما يساعد على الألفة، ووحدة المشاعر والأحاسيس التي بدونها يصبح المجتمع لا مجتمع. لأنّ المجتمع هو مجتمع في وحدته وترابط أفراده.١٥

إن الاستماع بين العام (الشعبي) والخاص (المنهجي) يختلف في الموسيقى بشكل واضح، لأنّ الاستماع إلى الموسيقى العامة (الشعبية) لا تقتضي من السامع جهدا، بل هي على العكس من ذلك قد تكون له معــين على بذل المزيد من الجهد، أما الموسيقى الخاصة (المنهجية) فأن النفس لا تدرك ما فيها من انسجام وتوافق إلا بعد أن تكون قد تدربت على بذل نوع من الجهد الذهني يتيح لها أن تتبع المسارات المختلفة للحن، والمسارات غير المتوقعة للإيقاع، وتجمع ذلك كله في وحدة متآلفة.

فهي إذن موسيقى تعتمد على قدر من التركيز الذهني لا يتوافر الا لقلة من البشر، تسمح لهم ظروف حياتهــم بــأن ينعموا بهذا الترف، تماما كما كان التفكــير الفلسفي وقتا ما ترفا لا يملك الاستمتاع به إلا القليلون.١٦

إلا أن تطــور الإنسان وثقافته ألغى الكثير من المفاهيــم القديمة التي فرضتها الارستقراطية وغيرها من الفلسفات التي ميزت الطبقية بشكل واضح ضمن المجتمعات الإنسانية المختلفة.

والإنســان اليــوم تميز بفكــر الحداثة،وثقافــة الحداثة... ففي مجــال المعرفة أصبحــت ذاتية العقل الإنساني هي المؤسسة لموضوعية الموضوعات، وتم إرجاع كل معرفة الى الذات المفكرة.١٧ مما أسهم في تأثــر المتلقــي بالأعمال الفنيــة والموسيقية بشكل أكــثر حرية من السابق، فاختفــت اليوم الصورة القديمــة لطريقة الاستماع للموسيقــى والطقوس الخاصة بها داخل المســرح والقصور والكيفية التي يجــب أن يكــون عليهــا المتلقي. الــكل يستمــع الآن ولا وجود فــارق بين الخاصــ والعام ،والــكل يتأثر بالاستمــاع وحسب ذاتية حرة ناتجة عن نــوع العمل وثقافة المستمع وموقــع العرض وأسلوب إخراجه ضمن التقنيات الحديثة.

١٥ حمدي خميس، التذوق الفني، ص٥٣
١٦ فؤاد زكريا ،مع الموسيقى، ص١٠٨
١٧ محمد سبيلا، الحداثة وما بعد الحداثة، ص١٧

إن أهميـة دور المستمـع في مجمـل هذا السياق واضحـة، فالجهود المشتركة للمؤلـف والمؤدي تكتسب أهمية فقط بقدر ما تتحول إلى جملة المستمعين الأذكياء، وذلك يدل على المسؤولية الملقاة على عاتق المستمـع. ولكـن قبـل أن يستطيع المرء فهـم الموسيقى، يتوجب عليـه أن يحبها فعـلا، وفوق كل شيء فـأنّ المؤلفين والمؤدين هم بحاجة الى المستمعين الذين يعيرون أنفسهم كليا للموسيقى التي يستمعون إليهـا.١٨ وهذا الانغماس في الاستماع مبني على وفق مؤثرات لايمكـن استقطاعها عن المتلقي مثل المـكان وطريقة توزيـع الاكوستك الصوتي فيه، ليكـون انتقال الصوت من الفرقـة الى المتلقي بشكل واضح ودقيق، فضلا عن جماليات المؤثرات الصوتية التي باتت في الوقت الحاضر من أهم متطلبات العروض الموسيقية والغنائية، حيث تعود المتلقي الحديث من دون شعور أن يبحث عنها بسبب انتشارها بشكل واسع، حتى تميزت كخزين محسوس.

(الجانب التحليلي)

أطلقـت تسمية تجريدي علـى الفن الموسيقي بشكل عام وهذا التجريـد لم يكن ضمن صورة واضحة ومحـددة، فالبعض عدّها فنـا تجريديا. لأنهـا تؤثر في المتلقـي مباشرة عن طريـق الانفعالات التي تقدمها لتكون صورة تخيل في رؤية المستمع تنتج عنها قصص وذكريات وظواهر أخرى، وبشكل نسبي بين مستمع وآخر.

وعدها البعض تجريدية ،كونها آلية صرفة مبتعدة عن الكلمة ومعناها، وإذا احتوت الكلام(الغناء)، أصبحت عندئذ معبرة بشكل واضح غير غامض وابتعدت بالتالي عن التجريب.

ويـرى آخـرون أن التجريـد في الموسيقى هو كونها فنـا قائما بحد ذاته وفق نسـق يختلف عن الفنون الأخـرى ،ناتج عن خصوصيتها السمعية(الصوت) الذي يتشكل عنه معنى ليس ثابت، إنما متغير في دقته لايمكن تخصيصه لذا يكون ذو تأثير عام.

وعلـى وفـق هـذه المعطيات فهمـت الموسيقى على أنهـا فن يكون أكـثر وضوحا عنـد ارتباطه بالمكان والزمـان(اي التقـرب نحو التصويرية)، وعلى الرغـم أن الكثير قد عارض هـذه الفكرة وعدّها فنا تجريديـا قائمـا بحد ذاته، وليـس خاضعا لفن آخـر او ثانويـا، فالمعنى يكمـن في داخلها لتعبيرعن الصورة البشرية وواقع مجتمعها الإنساني.

وهنـا احتـاج التعبير في الموسيقى إلى توضيح العديد من الجوانب التي يمكن ان تجعل الموسيقى أكثر تأثيرا في المتلقي عن طريق اعتماد الموسيقى كفن يحمل المعنى بحد ذاته ضمن العمل الموسيقي ويكون هـذا المعنى أكثر تأثيرا عنـد اختيار المؤثر الخارجي (المكان والزمان) الذي يضفي على العمل صورة متكاملة الجوانب يتلمسها الفنان والمتلقي ضمن دائرة انفعال مغلق، ليكون الناتج عملا موسيقيا أكثر رصانة ووضوح وتأثيرا.

لذلك تحول المفهوم الأول للمكان(موقع عرض العمل)، الى مفهوم ثاني عبر تطور الجمال في العصور المختلفـة ، فأصبـح المكان(موقـع العرض)، ساحـة فنية سـواء كان مغلقا أم مفتوحـا، حيث ارتبط بالعمـارة والتصميم والتشكيـل ليكون الناتج فضاء مؤثر بحد ذاته قبـل الاستماع للموسيقى نفسها، ممـا جعله ذو مواصفات خاصة يمكـن استغلالها عن طريق التلاعب بالديكـور والتصميم الداخلي

١٨ أ. كوبلاند، ما الذي نستمع اليه في الموسيقى، ص١٩٨

لإضفـاء سمة التعبير التي يـراد تقديمها عبر العمل الموسيقي ،عن طريـق تهيئة المتلقي مسبقا لمناخ العمل، ونقله عبر الزمن من الحاضر إلى الماضي أو المستقبل وبرؤية مختلفة.
وليـس المتلقـي فحسب، إنما المؤدي(العازفـين) أيضا، حيث الكل يتأثر بشـكل مقارب ضمن الأجواء نفسها، وهذا ما يسهل عملية بناء الصورة التي تنتجها المخيلة لدى المتلقي عند الاستماع.
وكما أثرت العمارة في الموسيقى، كان للموسيقى دورها أيضا في أن تكون مؤثرة بفن العمارة وتطويره إلى أشـكال مختلفة لسد حاجـة العروض الموسيقية وليس هذا فحسـب، أنما فن مشترك التعبير مع الموسيقـى ،فكانـت العمارة هـي المؤثر الخارجـي للموسيقى ضمـن العروض، والموسيقـى هي الروح النابضـة للجوامد المادية وتشكيلاتهـا الفنية وعلى الرغم مما تحويه تلـك التصاميم والأشكال من تعبير خاص، أضافت الموسيقى عليها تعابير أخرى.
هنـا يظهـر الإحساس بالموسيقى وإدراكه سمعيـا وبصريا، ليس سمعياً فقـط، وعلى الرغم من كون المؤدي والمتلقي يستمعان للموسيقى ،إلا أن هنالك المنظر (صورة المكان) التي يدركها البصر، لتكون المحصلة تعبيرا ناتج عن تأثير داخلي وخارجي للموسيقى (سمع و بصر).
لذلـك كان المسـرح الموسيقي ولازال، هو الأكـثر تأثيرا في العروض الموسيقية عـن المسرح الاعتيادي الـذي انتشـر استخدامـه في الوقت الحالي. لان تصميـم المسرح الموسيقي وعمارتـه مبنية على وفق حاجـة الموسيقـى وفلسفـة تأثيرها ، فيمكـن أن ننتقـل إلى العصـور المختلفة باختـلاف التصاميم الداخليـة والأزياء وغيرهـا من مجال الفضاء الداخلـي. أما المسرح الاعتيادي الـذي لا يحمل سوى خشبـة تعتليهـا الاوركسترا، فهو أقل تأثير من سابقه، كون المتلقي بعلاقة مباشرة مع سماع الموسيقى والتأثر بحركات العازفين فقط (الصورة المباشرة أمام المتلقي).
وهنا ظهر المكان والزمان مرتبطين بنوع العمل الفني المقدم ضمن أشكال القوالب الموسيقية المختلفة. فالأعمال الضخمة لم تقتصر على التأليف الموسيقي والتوزيع الآلي فحسب، بل اعتمدت المكان بصورة أساسية ،لتكتمل الرؤية التي رسمها المؤلف في خياله لبناء عمله. وكان للمكان الدور الأساسي لتحول بعض أنواع القوالب الموسيقية الضخمة البناء الاوركسترالي إلى أشكال تعزف من قبل آلة واحدة مثل البيانـو ،أو آلـة فردية يرافقها البيانـو، أو وتريات مختزلة إلى عدد قليل مـن الآلات، ليكون عرضها متوافـق مع القاعات والصالات الصغيرة، مـا جعلها أقل تأثيرا من شكلها الأصلي (الفخم) ،ولذلك عمـل الموسيقيـين في تحويل تلـك الصيغ إلى أن تكون مـن الصعوبة في التكنيـك والأداء،لتظهر أكثر إبهـارا للمتلقـي، حيث تحول التأثير في تلـك الأعمال من الانفعال البارز بسبـب ضخامة الاوركسترا والتلوين الآلي إلى الانفعال والتأثر ببراعة العزف المقدم من قبل عازف منفرد أو عدة عازفين.
وللاسبـاب نفسها (المكان) تغيرت بعض الأعمال الموسيقية من منفردة لآلة أو عدة آلات ،إلى أعمال ضخمة موزعة للأوركسترا بأكملها ،تقدم ضمن المسارح والفضاءات الواسعة.
وهنـا يأتي دور قائد الاوركسترا(المايسترو) والمؤدين(الاوركسـترا) في إبراز التعبير الموسيقي الذي يختلف من زمن إلى آخر أو من مكان إلى آخر عند تقديم الأعمال الموسيقية.
فيخطـط المايسـترو آلية العمل التـي تتوافق مع نوع العمل المقدم ومكان العرض، وعلى هذا الأساس يقـوم بإعـادة الصياغة الأدائيـة والتعبيرية للعمل بأكملـه ليكون الناتج عمل جديـد من حيث الأداء والتعبير(حسـب رؤيـة ذاتية للمايسترو)، حيـث يعكس رؤيته الجديدة علـى العازفين (الاوركسترا)

مؤثرا بالكل لجعلهم واحد معبرا عن ذاته على وفق ما استشفه من صورة ومخيلة داخلية، لذلك يظهر أكثر القادة الموسيقيين شهرة في العالم، هم من يعملون على وفق بيئات مختلفة ويتنقلون بين مختلف الأماكن في العالم لتقديم عروض لمختلف أنواع الموسيقى. وأقلهم شهرة هم من يتخصصون للعمل ضمن موقع واحد أو ضمن أسلوب معين للموسيقى. وأخيرا يظهر دور المستمع في اشتراكه لإتمام عملية نجاح العرض الموسيقي، فالمستمع عنصر مهم ومكمل للعرض الموسيقي، ينتقل إليه التفاعل الناتج عن الموسيقى ،ويُستقبل منه انفعال مرجع، يؤثر في الاوركسترا أو العازف المنفرد (حسب نوع العمل) ، الكل داخل دائرة انفعال مغلقة يتأثرون ويؤثرون احدهم بالأخر ،فضلا عن تأثير المكان الذي يدمج مع تأثير الموسيقى ليكون الانفعال بشكل متكامل حاملا في طياته جميع مشاعر الأداء وبمختلف التعابير ،ليظهر العمل معبرا عن أسرة متماسكة تتخاطب فيما بينها بلغة أعمق، نابعة من الوجدان الإنساني، وعلى الرغم من أن الحداثة وما بعد الحداثة قد اتخذت من ذاتية العقل الموضوع الأساس لها، إلا أن المستمع الحديث لا يتأثر إلا في ذاته وبمعزل عن جميع المؤثرات الخارجية، إلا أنها لم تعطِ النتائج الحقيقية والثابتة لهذا الموضوع ولحد الآن.

(الجانب الاستنتاجي)

من الجانب التحليلي السابق يمكن التوصل إلى الاستنتاجات الآتية:

١. الموسيقى الصرفة لغة قائمة بحد ذاتها ،على الرغم من كونها تجريدية إلا أنها تحمل معنى ضمن محتواها، يفهم بأشكال مختلفة لدى المستمع عبر العروض الموسيقية، حيث يظهر كتأثير يحمل بين طياته مميزات الزمان والمكان الذي يقدم فيه، ليكون انفعالا شامل للصوت والصورة التي يتأثر فيها المتلقي والمؤدي ضمن دائرة الانفعال نفسها.

٢. يتأثر المتلقي والمؤدي عند العرض الموسيقي في المكان (المسرح الموسيقي) ، بفن العمارة والتشكيل الذي يعمل على تهيئة المستمع نحو موضوع مسبق قبل أن يستمع للموسيقى أصلا ، حيث تتشكل رؤية موجهة نحو زمن معين عبر بناء صورة مسبقة ،ترتبط فيما بعد بالموسيقى المسموعة لتقترن معها ضمن المخيلة المرسومة لدى المتلقي أثناء العرض، وهذا ما يسهم في تسهيل عملية الاندماج مع الانفعالات التي تقدمها الموسيقى، مظهرة سلوكيات مختلفة للتأثر بهذه الانفعالات.

٣. يتناسب حجم العمل المؤلف بشكل طردي مع حجم المكان (المسرح) ، حيث تظهر الأعمال الضخمة التأليف والتوزيع الاوركسترالي، ذو التأثير الإيجابي ضمن المسارح أو الساحات الواسعة، ويكون التلوين الاوركسترالي هو الأساس في التأثير على المتلقي والمؤدي أيضا. أما الأعمال المقتصرة على الآلات المنفردة أو القليلة الأعداد، فيكون تأثيرها مبنياً على وفق براعة العزف والتكنيك العالي ،مما يقلل من أهمية المكان ويتركز الانتباه نحو العازف ذاته، على الرغم من وجود الكونشرتو (أحد القوالب الموسيقية) الذي يجمع بين ضخامة المكان والاوركسترا، فضلا عن تكنيك العازف ذو المستوى العالي والانفرادي في صراعه ضد الاوركسترا، لذا أمسى هذا الشكل الموسيقي أكثر إعجابا وبدرجة كبيرة لدى متذوقين الموسيقى من المستمعين، وكذلك المؤدين بشكل عام.

٤. تقـاد عملية التعبير في العروض الموسيقية على وفق رؤية ذاتيـة للمايسترو، حيث يعبر المؤدين عن الموسيقى عبر ما يراه المايسترو من جمالية الأداء وطريقة إيصال فكرة العمل الى المستمع. لذلـك يعدّ المايسترو الأساس والأول الـذي يتأثر بنوع العمل الموسيقي للفنان (المؤلف)، والمكان الذي سيقدم العرض فيه، ليكون المخطط لطريقة أداء عرض المؤلفة الموسيقية، وإعادة صياغة تعابيرهـا ليجعل العازف والمستمع ضمن دائرة انفعـال معبرة عن ذاته وعن رؤيته لعرض ذلك العمل. اما إذا كان العمل الموسيقي انفرادي، آنذاك يكون العازف نفسه هو المعبر الأول والمؤدي الذي ينقل التعبير وتأثيره الى المتلقي مباشرة.

٥. لا يكتمـل التفاعل ضمن العرض الموسيقي الا عن طريق انعكاسه على المتلقي، حيث يسترد من المستمع إلى المؤدي، ليكون تأثيرهما متبادلا بينهما. والصورة التي يراها المؤدي أمامه(إضافة الى المـكان وتصميمه) هي صورة المستمـع، الذي يثيره بشكل مباشر، مثلما يستثار المستمع من قبل المؤدي(او المؤدين). لذلك لايمكن أن يعد العمل ناجحا إذا حدث اي انقطاع أو عدم تواصل في بعث الانفعالات واستردادها بين المؤدي والمتلقي.

التوصيات

يوصـي الباحث بالأهتمـام في الموضوعات التي لها تأثـير مباشر أو التي ترتبـط أرتباط مباشر بفن الموسيقـى، حيث تعزز من عملية فهمها وإدراكها بشكل أكـثر دقة ووضوح لما تحمله من معاني وتأثير على الفنون الأخرى.

المقترحات

يقـترح الباحث بالقيام بدراسات مكملة لهذا الموضوع(التعبير في الموسيقى)، من الجانبين الجمالي و النقدي، لما يراه من أهمية هذه الموضوعات التي باتت أن تكون غير موجودة في البلد بشكلها العلمي والدقيق.

المصادر والمراجع والدوريات

١. أ.كوبلاند، ما الذي نستمع اليه في الموسيقى، ترجمة: محمد حنانا، دار المدى للثقافة والنشر، ط١، بغداد ،٢٠٠٩.
٢. أ.كوبلاند، كيف تتذوق الموسيقى، ترجمة: محمد رشاد بدران، الشركة العربية للطباعة والنشر، ط٢، القاهرة، ١٩٦١.
٣. بدوي، عبد الرحمن، شوبنهور، سلسلة الفلاسفة، دار النهضة العربية، ط٣، القاهرة، ١٩٦٥.
٤. خميس، حمدي، التذوق الفني ودور الفنان والمستمع، المركز العربي للثقافة والعلوم، لبنان، بيروت.
٥. الحنفي، محمود احمد، فردريك شوبان، سلسلة التاريخ الموسيقي، مطبعة مصر، ١٩٤٩
٦. زكريا، فؤاد، مع الموسيقى ذكريات ودراسات، المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥.
٧. سبيلا، محمد، الحداثة وما بعد الحداثة، وزارة الثقافة، مركز دراسات فلسفة الدين، بغداد، ٢٠٠٥.
٨. سكروتون، روجر، مشكل التعبير الموسيقي/معنى الموسيقى، ترجمة: سعيد احمد الحكيم، الثقافة الأجنبية،١٩٩٤.
٩. شحاتة، سيد، علم جمال الموسيقى، اكاديمية الفنون، مطابع الأهرام التجارية، مصر، ٢٠٠٦.
١٠. هوسرل، ادموند، فكرة الفينومينولوجيا، ترجمة: فتحي انقزو، المنظمة العربية للترجمة، ط١، بيروت، ٢٠٠٧.
١١. الدوريات ومواقع الانترنت
١٢. الرحبـي، محمد ناظم، فلسفة العمـارة والموسيقى، مقال منشور في جريدة الثورة السورية، تصـدر عن مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر، دمشق، ٢٠٠٥/٨/١٥.
١٣. رياض، محمد، العلاقة بين الموسيقى والهندسة المعمارية، مقال منشور في موقع www.instrumental music@suite101 بتاريخ ٣١/اغسطس/٢٠١٠، مترجم من قبل الباحث.

تقاليد الارتجال في الموسيقى والغناء العراقي

التقاسيم أنموذجا

م. فراس ياسين جاسم

مستخلص البحث

يعـد الارتجـال الموسيقي من السمـات الأساسية في الموسيقى والغنـاء العراقي التي منها ينفرد التقاسيم ، الذي أصبح أسلوبا مهما ومميزا لكل مؤدي موسيقي أن يكون بارعـا في أداء التقاسيم على آلته الموسيقيـة .والتقاسيم تعد إبداعا فنيا يعتمد على الخزين السمعي المتراكم عبر التجارب الفنية للمؤدي التي تنطلق أثناء ارتجالها في التقاسيـم ، وللتقاسيم أنواع متعددة منها مقيد ومنها حر كل له تقاليده الخاصة به .كما إن التقاسيم تدخل في جميع الأشكال الموسيقية والغنائية العراقية ،وتعزف على جميع الآلات الموسيقية العربية والأوروبية .

يهدف البحث التعرف علـى تقاليد الارتجال في الموسيقى والغناء العراقي التقاسيم أنموذجا،قـام الباحث بتحليل نماذج مختلفة من التقاسيم على وفق أنواع التقاسيم منهـا المصاحبة للغنـاء ومنها التـي يصاحبها الإيقاع مـع الغنـاء أو بدونه ، ومنها التقاسيـم الحرة المنفردة. فوجـد الباحث أن التقاسيم التـي تصاحب الغناء تكون مقيـدة لارتباطها بالغناء، والتقاسيم التـي يصاحبها الإيقاع لا ترتبط به عضويا أو تتقيـد بنبضاته ،كما وجد إن التقاسيم الحرة المنفردة هي الأكثر حرية وغير مقيدة وأكثرهـا إبداعا وتلوينا للصوت والأجناس الموسيقية وتتيح للمؤدي الخيال والانتقال بين المقامات والمسارات اللحنية المختلفة.

منهجية البحث

مشكلة البحث والحاجة إلية

إن سمة الارتجال في الموسيقي والغناء العراقي تعد جوهرية في بنائه وتكوينه الفني، ونجـد ذلـك واضحا في الصيـغ الغنائية والآلية علـى السواء، وهـذه خاصية مهمة ومميزه وتعد طبيعيه ، كون هذا الإرث الحضاري الفني تناقل شفاها من جيل لأخر دون أن يكتب ويدون ،مما سمح للارتجال الإضافة إليه تكاد تكون بشكل مستمر ،يعد الارتجال قدرة إبداعية وفنية للمؤدي، سواء كان في العزف أو الغناء،وتتفاوت مقدرة

Abstract

The improvising musician of the basic features in the music and singing the Iraqi and which ones are unique Altqasim who became style an important and unique for each performer musician to be proficient in the performance of Altqasim on his instrument music is creative art depends on stockpiling auditory accumulated through functional testing of the performer، which begins during the improvisation Altqasim and facial types of multiple، including restricted، including free all its traditions of its own. as the Altqasim intervention in all shapes music and lyrics of Iraq، and plays on all musical instruments Arab and European research aims to detect the tradition of improvisation in music and singing the Iraqi Altqasim a model، the researcher analyzed the different models of Altqasim according to the types of Altqasim associated with them and singing accompanied by a rhythm with or without singing، including Altqasim free individual. And found the researcher that Altqasim that accompany the singing be constrained to relate singing، and Altqasim accompanied by the rhythm are not linked by an organic or comply with pulses، it is also found to be Altqasim free individual is the most free and unrestricted، and the most creative and color and sound races music and allows the performer imagination and the transition between the shrines and paths melodic different.

الارتجال هذه من شخص لأخر، حسب الخبرة الفنية والخزين المتراكم، من الألحان والجمل الموسيقية التي استمع أو تدرب عليها المؤدي.

إن التراث الموسيقي والغنائي العراقي غني بالصيغ الغنائية والموسيقية، ويكمن الارتجال في هذه الصيغ بأشكال عدة ، وله تقاليد متعارف عليها متفق لدى العازفين والمغنين الذين يجيدون الارتجال، وخاصة ارتجال التقاسيم، التي أصبحت سمة وإبداع لكل من يعزف على آلة موسيقية أن يجيد التقاسيم ويبرع فيها.

إن موضوع الارتجال لم تتناوله البحوث العلمية ولم تتطرق إليه مسبقا،حسب علم الباحث مما دعا الحاجة المعرفية العلمية للتعرف على تقاليد الارتجال (التقاسيم) وأنواعها المتبعة والمتعارف عليها، عبر طرح السؤال الآتي. ما هي تقاليد الارتجال في الموسيقى العراقية- التقاسيم انموذجا ؟ وذلك لما يحتوي هذا الأنموذج من سمة إبداعية ومميزة لشخصية الموسيقى العراقية.

إن أهمية البحث تنطلق من موضوعيته ، إذ إن الارتجال في الغناء والموسيقى العراقية متنوع ومختلف بعضه عن البعض الآخر،فالبحث في هذا الموضوع سوف يفيد الباحث العلمي بالتعرف على التقاليد في الارتجال وأين تكمن في الأنماط الآلية والغنائية،كما أن البحث يعد الأول من نوعه على صعيد البحث العلمي في العراق.

هدف البحث: التعرف غلى تقاليد الارتجال في الموسيقى والغناء العراقي – التقاسيم أنموذجا.

حدود البحث الموضوعية : سيتحدد البحث في الأنماط الموسيقية والغنائية العراقية، التي تحتوي على الارتجال الموسيقي (التقاسيم)، وسنستعرض تقاليد الارتجال بشكل وصفي تحليلي لتلك الأنماط الموسيقية .

تحديد المصطلحات :

الارتجال :Improvisation)) مصطلح يستخدم في الإشارة إلى موسيقى تعزف فوريا دون تأليف سابق أو إعدادها ذهنيا (سواء الحان أو مقاطع)١ .

التقاسيم : عبارة عن الحان مرتجلة ،تعزف على أية آلة موسيقية عربية منفردة ،ومن أي مقام مختار .والتقسيمة الواحدة ،هي جملة موسيقية على نحو ما من نواحي التفكير وترجمة الإحساس ،يراعى فيها شخصية المقام الموسيقي المختار وأبعاده ،وأن تكون لها بداية واضحة ومجال ونهاية ملحوظة، والتقاسيم تتكون من تقسيمات عدة أو جمل لحنية يفصل بعضها عن بعض فواصل زمنية قصيرة جدا، ويراعى فكرتها الإنشائية العامة حسن الارتباط وحسن الختام ٢.

١ حسام الدين زكريا ،المعجم الشامل للموسيقى العالمية ،ص٢٤١

٢ محمود عجمان ،تراثنا الموسيقي ،ص٦٩.

التعريف الإجرائي

التقاسيـم هي نوع مـن الارتجال لكنها تختصـ في الآلات الموسيقية فقط، أمـا في الغناء فأن المغني يستطيع الارتجال عبر الاستطراد في الجملة الغنائية وزخرفتها وتطويلها وربطها بجمل غنائيـه أخرى، والانتقال مـن مقام إلى أخر وإظهـار براعته الأدائية والتطريبيـة.إن مسألة التقاسيـم تختلـف من شخص لأخر حسـب المؤدي وخبرته في اختزال الألحـان واستطرادها وتعتمـد على الخزين الواعـي واللاواعي لديه عبرا لممارسة والتواصـل الفني المستمر، وتكون الألحـان المستطردة عن طريق التقاسيم غـير مدونه بالنوتة الموسيقيـة ،لأنها وليدة اللحظة الآنية المرتجلة ،وتؤدى التقاسيم على أية اله موسيقية،مثل آلة العود التي تعد من الآلات المهمة بـين مجموعة الآلات الموسيقية العربية والعراقية بشكل خاص ،وآلة القانون والسنطور والبزق والجوزة والناي والكمان .

المنظور الإجرائي : نظرة تاريخية

إن الارتجال في الموسيقى والغناء العربي ليس بالصيغة التعبيرية الجديدة، إذ ذكره ابن سينا وسمـاه (الـزواق) وهو المجال الذي يمارس فيـه المؤدي كل مهاراته الأدائيـة مستخدما علمه الموسيقي النظري٣ .

قد يكون نوعا من الارتجال لكن الارتجال أو التقسيم لم يورد بشكله الحاضر والمتداول حاليا، لكـن من الممكن أن يستنبط عبر طبيعة الموسيقى العربية، التي لم تتغير بشكل كبير في بنائها وطريقتهـا في الإنشاء، لذا من الممكن أن نقول أن الجانب الارتجالي كان متداول في الموسيقى العربية ،لأنها لا تعتمد التدوين الموسيقي، بل تعتمد على التلقين الشفاهي، لذا فعملية الثبوت والاستقـرار متباينة وتسمـح للتغيير والارتجال فيهـا ، وهذا أبسط أنـواع الارتجال في الأداء لاستعراض مهارات الأداء لدى المؤدي، ويبدو انه استمر إلى وقتنا الحاضر.

إن الارتجال في قراءة القران عميق الجذور، إذ يعتمد على أسلوب التنغيم المستمد من معاني الآيـة القرآنيـة، وقواعد العروض، وأصول التجويد، حيث يلتـزم بها المرتل دون الخروج عنها في أنغـام لا تسمح بالزخارف الكثيرة، لكنها تتيـح للمرتل سمة الارتجال والتنغيم في مقامات معينـه، تحمـل معها الأجـواء المؤثرة ،التي توحـي بالخشوع والخنوع عن طريـق تكامل المعنى والكلام في الوقت نفسه .

ان الارتجـال سمة مميزة تتمتع بها الموسيقى الأوربية أيضا ولا تقتصر على الموسيقى العربية عمومـا والموسيقى العراقية خصوصا ، إذ كان الارتجال قـد بدأ في القرن الثاني عشر وتطور حتـى القـرن السابـع عشر في التراتيـل الكنسية فيرتل المرتـل على هواه في طبقـة السوبرانو بأنغـام تساير التركيب الهارمـوني (وهي الحان مرافقة للحـن الرئيس) تدعى Descant اللحـن المضاد أو المقابل ،أما في موسيقـى الآلات فقد كانت التوكاتا Toccata٤× والفنتازيا

---

٣ سمحه الخولي ،الارتجال وتقاليده في الموسيقى العربية ص١٩

٤ × صيغة موسيقية لالة ذات لوح المفاتيح تؤدى بسرعه وانسيابية تظهر امكانات العازف الفنية (والفعل Toccata بمعنى يلمس) عندما يمر بأصابعه على المفاتيح في خفة ورشاقة .حسام الدين زكريا ،المعجم الشامل للموسيقى العالمية ص٥٤٠ .

Fantasia ❖٥× وغيرها ،ومن الارتجال الواضح هو الكادنزا Cadenza في الكونشرتو اذ كان وما يزال يعطي الحق للعازف المنفرد ان يرتجل مقاطع موسيقية تعتمد على الحان الحركة نفسها في الكونشرتو ،وقد اشتهر (موتسارت) منذ صغره ببراعته في الارتجال ويروى عن (بيتهوفن) انه كان يرتجل على آلة البيانو لساعات طويلة على أي لحن موسيقي في متناول يده ،كما اشتهر (فرانز ليست) بقدرته على ارتجال أروع القطع الموسيقية على أي لحن يقدمه أي من الحضور .٦

بدأ الارتجال في الموسيقى الكلاسيكية ينتهي ويتلاشى لكونها موسيقى منهجيه تعتمد في خطاها على البناء المشيد والمكتوب على وفق قواعد وأصول ثبتت على مر العصور والأجيال واخذ الارتجال ينحصر على الموسيقى الشعبية التي تخضع للتغيير أكثر من التثبيت المنهجي لأنها بين فناني الشعب التي تحمل سمات البيئة والمجتمع الذي تنطلق منه فنجدها في فن الجاز هذا الفن الذي يعتمد في بنائه على إيقاعات مختلفة يقوم العازف ارتجال موسيقاه وفق أصول وقواعد متعارف عليها لكنها ليست لها حدود واضحة أو مقيدة في عزف الجمل الموسيقية وارتجالها على الإيقاعات المتعارف عليها من قبل مؤدي هذا الفن الشعبي .

لكن الارتجال في الموسيقى والغناء العربي واسع جدا في استخدامه، ومن الأساسيات في التعبير والأداء، فالملحن والمؤلف الموسيقي لا يحدد طبيعة الأداء بشكل مسبق ، بل يترك باب الارتجال مفتوحا أمام المؤدي،حتى إذ زاد الارتجال من الزخارف اللحنية والانتقالات بين المقامات ، أصبح الأمر أكثر جماليا مما هو مكتوب في الأصل، وهذه سمة تعد مهمة في الموسيقى والغناء العربي ، فكثرة الزخارف في أداء اللحن تميز مهارة العازفين والمغنين على السواء .

لقد بدأ التوثيق عند بدأ التسجيل على الاسطوانات في بداية القرن العشرين عام ١٩٢٥ وكان التسجيل للغناء فقط أما في مؤتمر القاهرة للموسيقى العربية المنعقد في عام ١٩٣٢ فقد تم تسجيل مجموعة من التقاسيم لكل وفد موسيقي مشارك في المؤتمر ،وكان حصة الوفد العراقي المشارك مجموعة من التقاسيم المنفردة على مجموعة من الآلات الموسيقية (العود ، القانون ،السنطور ،الكمان) وكانت التقاسيم عبارة عن مجموعة من المقامات العراقية ويعد هذا أول تسجيل من نوعه للتقاسيم المنفردة التي لا تصاحب الغناء.

الارتجال في الغناء العراقي

إن الموسيقى والغناء العربي يتسم أسلوبه بالغناء التطريبي الطابع بما يتعلق بالموسيقى والغناء الدنيوية ، وترتيلي إنشادي الطابع في الموسيقى الدينية ، وبشكل عام يرتبط كلاهما بإيقاع النص الشعري أو النثري وأسلوبه الإيقاعي ، كما لا يظهر المستوى المطلوب من التعامل مع الموسيقى الآلية البحتة وتقتصر الموسيقى فيه على ترجمات لحنية لجمل الغناء ومقاطعة وتهيئ المقدمات والفواصل لدخول المغني للأداء الصحيح واحتوى على معزوفات يقتصر دورها الفني على مصاحبة حركات وضغوط الراقصين فقط ، وإيماءات أجسادهم وأطرافهم

٥ ❖×مقطوعة غير مقيدة بشكل موسيقي خاص .يغلب عليها العفوية يكتبها مؤلفها تماما كما عزفها أول مرة دون تبديل أو تنقيح .صادق فرعون ،المعجم الموسيقي المختصر، ص١٤٧

٦ صادق فرعون، المعجم الموسيقي المختصر ص ١٣٩

وكمسارات لحنية استطرادية الطابع أو التقاسيم تثير الشجن وتداعب العواطف والأحاسيس وفق أعراف نغمية شائعة وتبعث على الاندماج والسلطنة والخدر في مختلف مناخان استهلاك الفنون الغنائية وتقبلها في المدينة٧.

إن الموسيقى العربية ذات أصوات متماثلة حيث جرت وراء النبوغ الشخصي على وفق إمكانية الصوت الإنساني وأهوائه وثارت وما زالت تثور ضد كل من يحاول تغييرها بأطر شكلية جامدة، مهما كان هذا التدوين الكتابي بدائيا أو مقاربا للأصل وقد استمرت على هذا المنوال حتى ألقت الحاضر ، وقد ترك الباب مفتوحا للغناء واللحن المرتجل والموهبة الشخصية ينبوعا رئيسا للفن٨

فالارتجال (أو ما يطلق عليه بالاستطراد) جانب مهم من جوانب الفن الموسيقي والغنائي سواء كان منهجي أو شعبي ،مع الأخذ بالنظر وجوده في الموسيقى الشعبية بشكل واسع جدا ومتنوع بدون قيود أو شروط معينة لدراسته. والموسيقى عند العرب عرفت بفن الأسماع وذلك لارتكازها على الارتجال المعتمد على الموهبة والإحساس... وهذا الارتجال يظهر في نوعيها (الشعبي الفولكلوري والتقليدية أو المقننة) وكما فسرها(سيمون جارجي) في كتابه الموسيقى العربية٩ حيث تخضع الموسيقى الأولى (الشعبية) لأصول خاصة وتختلف كثيراً من بلد إلى آخر ،بل من قرية إلى أخرى تبع المجموعات العرقية أو اللغوية وهكذا عرفنا موسيقى شعبية تابعة للعراق وسورية ولبنان ومصر وليبيا وتونس والمغرب.

إذا تتبعنا عمل أية فرقة موسيقية عراقية كانت أم عربية ،لرأينا أن العازفين على اختلاف واضح فيما بينهم . ففي حين نشاهد عازف يستخدم القوس بطريقة متقطعة (ستكاتو) نرى عازف أخر يجلس بجانبه يستعمل القوس بحركة طولية (ليكاتو) أي عكسه تماما ١٠. هذا يعطي للموسيقى العربية سمتها التعبيرية الذاتية التي لا تحتمل التقيد بقواعد تحدد من حريتها في التعبير، لكنها تعتمد على التقاليد والأساليب المتفق والمتعارف عليها التي تتيح لها مزيد من الحرية والاسترخاء والاستطراد تحت أسلوب الارتجال .

إن الارتجال في المقام العراقي يوضع تحت تقاليد صارمة تكاد تكون قواعد لا يستطيع المؤدي أن يخرج عنها إلا بشكل لا يخرجه عن الأصول والقواعد والتقاليد التي تحدد من أسلوب الأداء ، وبما إن المقام العراقي يتبع أسلوب التقليد وإتباع طريقة أداء مؤدي معين يتبعه مقلدين على طريقة أدائه والتي تناقلت شفاها من جيل لآخر وهذا حال التراث الموسيقى الغنائي العراقي والعربي بشكل عام ، فأن الارتجال مسموح بنسبه معينه لا تخرجه عن الإطار العام للأسلوب الذي يتميز به هذا النمط من الغناء. من طرق الارتجال في المقام العراقي إدخال جمله غنائية ترتجل من قبل المؤدي البارع في إحدى المقامات والتي تسمى في كثير من الأحيان باسمه وهي قطع وأوصال من مقامات أخرى أو طريقة أداء معينه من زخارف أو ما شابه ذلك كما إن القصر أو الطول في الزمن غير محدد لذا فأن المدة الزمنية في أداء الجمل الغنائية تختلف من مؤدي إلى آخر حسب قابليته وحفظه واستطراده في غناء المقام وعلى

٧ طارق حسون فريد ،واقع تعليم الموسيقى وتعلمها في كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد،ص٢٣

٨ سيمون جارجي ،الموسيقى العربية ،ص٥٢, ٥١.

٩ سيمون جارجي ،الموسيقى العربية ،ص٤.

١٠ اسعد محمد علي ،مدخل إلى الموسيقى العراقية ،ص٣٠.

سبيـل المثال لـو وضعنا مقارنه بين مؤدين اثنـان يغنون المقام نفسه لوجدنـا أن هناك فوارق في طـول وقصـر الجملة الغنائيـة واختلاف أسلـوب الأداء فيما بينهم ،ومـن جانب آخر فأن إعـادة غناء المقام من المؤدي نفسـه سنلاحظ تغيير في الأداء وطـول وقصر الجملة الغنائية أيضا.وهـذا ينطبق على أطوار الابوذيه هذا الغناء الشعبـي الذي ولد في المناطق الريفية من جنوب العراق حيث طريقة الغناء و الأداء تختلف من شخص لآخر من طور الابوذيه نفسه من ناحية الأسلوب والتعاطي مع الجملة اللحنية المغناة كلا له أسلوبه الخاص به الذي يختلف فيه عـن المغنين الآخرين ،وهذا حـال أنواع الغناء الأخرى من العتابة والنايل والسويحلي والمواويل وغيرهـا من أنماط الغناء المختلفة التي يحتويها تراثنـا الغنائي الموسيقي ،كلها تشترك بأنها غـير مدونه وتعتمد على التلقين والحفظ الشفاهي الذي يخضع للارتجال والإضافة المستمرة عبر الأجيال المتعاقبة .

التقاسيم

الارتجـال هو التقسيم بمفهومه التقليدي الذي عرفه الشرقيون والعرب منذ أن صدحت أولى الآلات الموسيقيـة التـي عبرت عـن مشاعر المـؤدي (تلقائيا) وبطرق (حـرة) أتاحت مجال الاسترسـال والتعبير عن فكرة تنبثق عبر إيقاع أدائي حر ، والتقسيم في الموسيقى يتطلب من المؤدي أن يكون عارفا بموضوعه (الفكرة) الذي يؤديه ، أن يكون مدركا لأسلوب ذلك الموضوع أو مايسمونـه بالروحيـة أو الطابع ، فالمؤدي لا يبدأ بالعـزف إلا إذا كان قد فكر بلحن معين أو جـزء من لحن شائع أو تقليدي (يتناوله العازفـون) بعزفه ثم يبدأ يصوغ تقسيمه على طابع ذلـك اللحـن وإيقاعه اعتمادا على قدرتـه في التجارب مع الأبعاد التي يمكـن استنتاجها من ذلك اللحن ، ومن ثم صياغتها عبر فن التوصيل والتتابع والوقفات المؤثرة في جوهر التقسيم الذي لابد أن يعتمد بوصفه شكلا عاما على سلم معين وإيقاع معين ولحن رئيس وعلاقات فنية يبتكرهـا العازف بين ذلـك اللحن وسلمه وبين الحان أخرى مضافـة مبنية على سلالم ملونة ذات علاقة فنية بسلالم اللحن الرئيس١١.

التقسيـم أو الارتجال ميزة تكاد تختص بها الموسيقى الشرقية عموما والعربية خصوصا ولها تقاليـد راسخة منـذ أصبح التسجيل متاحـا بفرصة التوثيق فأمكن لنـا الاطلاع على طرائق الارتجال المختلفة باختلاف الموسيقيين وآلاتهم ومدارسهم وحقبهم الزمنية وأبرز ما يلاحظ في الكم الهائل من التسجيلات القديمة وحتى فيما يتداول اليوم نزوع المرتجلين إلى استحضار ذات الجمـل واجترارهـا ، فيفقد بذلك الارتجـال معناه إذ هو في الأصل إبـداع منفرد ينفرد إحساس وخواطـر صاحبه ،وليـد لحظته ، فمتى أصبـح إعادة لما سبق ووقـع تناوله سقطت عنـه صفة الارتجـال الحق ، الذي لا يتيسـر إلا لصفوة العازفين لأنه يتطلـب سعة في الخيال وقدرة فائقة في العزف لتجسيده . ويتطلب كذلك توافر المستمع القادر على استيعابه والتماثل معه،أمـا مـا يتداول اليوم فلا صلـة له بهذا التقليـد العريق حيث يجنح العازفـون غالبا إلى محاكاة جمل مألوفة يختمونها بقفلات عهدها المستمعون فيهبون لها مهللين مصفقين ١٢.

١١ اسعد محمد علي ،بين الأدب والموسيقى ،ص ٨٦ .٨٧ .
١٢ لطفي المرايحي ، الموسيقى العربية الى اين ص ٤٧

إجراءات البحث

مجتمع البحث وعينته : يكمن مجتمع البحث لجميع الصيغ والأشكال الموسيقية والغنائية العراقية. أما عينة البحث فقد حددت بالنماذج (التقاسيم) المتواجدة في الأشكال الموسيقية والغنائية العراقية.

منهج البحث: حلل الباحث النماذج (التقاسيم) المختلفة والمتواجدة في الأشكال الموسيقية والغنائية بشكل وصفي، ليتعرف على التقاليد الموسيقية المتعارف عليها بين المؤدين ،عبر تصنيف أنواع التقاسيم إلى أنواع عدة ولكل نوع له تقاليده التي يختلف بها عن باقي الأنواع الأخرى من التقاسيم .

وهي :أنواع التقاسيم

ا- التقاسيم المصاحبة للغناء.

ب-التقاسيم التي يصاحبها الإيقاع .

ج- التقاسيم الحرة المنفردة.

إن لكل نوع من هذه التقاسيم له تقاليده الخاصة عبر:

الانتقال بين الأجناس الموسيقية وتنوعها.

نوتة الابتداء والانتهاء من التقاسيم .

الإيقاع ، الأنموذج الإيقاعي المرافق للتقاسيم .
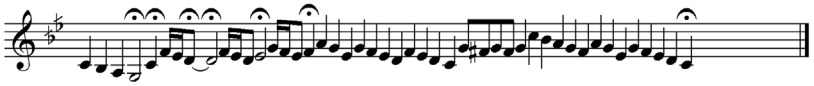
تعدد المسارات اللحنية للتقاسيم .

تحليل النماذج - أنواع التقاسيم

١-التقاسيم المصاحبة للغناء

تكون هذه التقاسيم ذات صفه مقدمه للغناء، تهيئ المغني والمستمع لما سيقدم ،فتكون التقاسيم محدودة الخيال أو الإبداع لأنها تكون مقيدة بنوعية الغناء وحدودية المقام الذي سوف يغنى عليه المؤدي، فيكون بمثابة تهيئة الأجواء والإضافة (السلطنة) للمؤدي ، كما إن هذه التقاسيم تكون مستمرة مع أداء المؤدي وتكون دائما معه بشكل منتظم تعيد نهاية الجملة المغناة من قبل المؤدي وتكون على شكل حوار مستمر ،يسمح للتقسيم إن يخرج قليلا عن الإطار العام أو الأجواء التي يحتويها الغناء من الأسلوب أو المقام حتى لا يصبح ملل ،ولكن بشرط أن يعود إلى أجواء الغناء والأسلوب والمقام الأساسي للغناء .وتعد هذه التقاسيم مقيدة الحرية بالنسبة للعازف . وعلى سبيل المثال نورد الأنموذج الآتي:
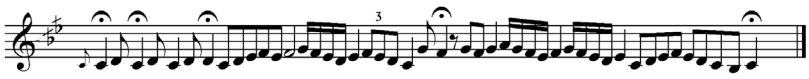
تقاسيم تحرير مقام الرست



تبـين هـذه المدونة تقسيم تحرير مقام الرسـت،إذ يقوم العازف بـأداء التقاسيم، وهي بداية المقام، وتعد هذه التقاسيم الجملة الغنائية الرئيسة التي سوف يؤديها مغني المقام بعد الانتهاء مـن التقاسيـم . ونلاحـظ أنها بدأت بدرجـة (دو) الوسطى وانتهت بالدرجـة نفسها . وهذه التقاسيـم هي الغنـاء نفسه الذي سيقوم المغني من أداء غنائـه على هذا الخط اللحني الذي قام العازف من أدائه للتقاسيم ليهيئ الأجواء الحسية للمؤدي والمستمع على حد سواء.

إن أداء هـذه التقاسيـم يختلف أسلوبهـا الأدائي من شخص لآخر لكنهـا لا تخرج عن الإطار العـام لشخصية المقام وتهيئة الأجـواء أو الأسلوب الذي يتميز به هذا المقام أو غيره مثل هذا الأنمـوذج الآتي كونه مرتبطا مع الغناء فقد حافظ على أسلوب المقام (البنجكاه وهو فرع من مقـام الرست) ولم يخرج عنـه حيث نرى البداية والنهاية في الدرجـة نفسها الموسيقية (دو) والمقام نفسه (الرست) وهي بداية الغناء وانتهائه نفسها.

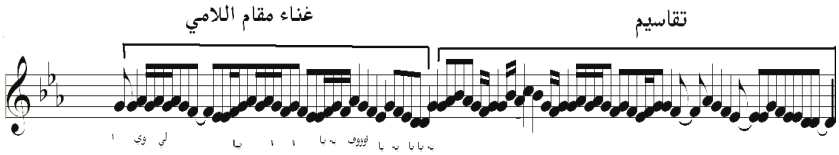
تقاسيم مقام البنجكاه



ومـن الجديـر بالذكـر أن هذه التقاسيم هـي غير ثابتـة أي أن العازف لو طلب منـه أن يعيد التقاسيـم التي قام بأدائها فتتغـير وتختلف عن التقاسيم الأولى التي قـام بأدائها أول مره ، لأنهـا حـرة غير مثبته لكن متفـق عليها ولا يجوز الخروج عن الاتفـاق أو الدور والوظيفة التي تؤديهـا هذه التقاسيم مـن تهيئة أجواء السلطنة للمغني الذي سـوف يكون بانتظار التقاسيم إن تنتهـي ليدخـل بدوره في غنـاء المقام والتهيئة هـذه ليست فقط للمغني لكنهـا أيضا تهيئ المستمعـين إلى أجـواء المقام، لأنّ إذن المستمـع بحاجه إلى إن (يسلطن) حتـى يتذوق الغناء الـذي يتبـع التقاسيم وهي عادة متبعه ومتفق عليها بين المغنـين والعازفين خصوصا في وجود هذا النمط من غناء المقام أو الموال .

كمـا إن دور التقاسيم ليس فقط تهيئة الأجـواء للمغني ، إذ تستمر التقاسيم مع الغناء ويكون هنـاك حوار بين عـازف التقاسيم والمغني، إذ يقوم عازف التقاسيـم بمصاحبة الغناء بشكل مستمر ويقوم بإعادة نهايات الجملة الغنائية أو تكملتها.
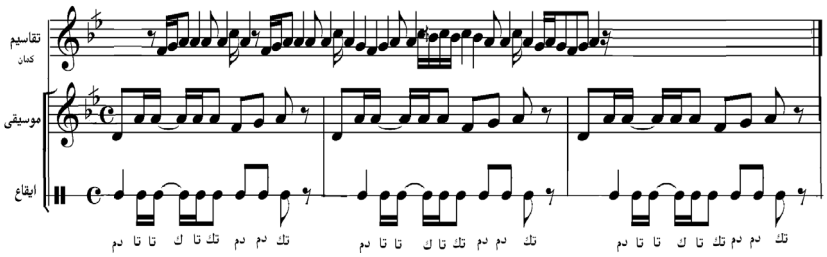
نلاحـظ في هذا الأنمـوذج التقاسيم مستمرة بعد الغناء في الوقفـات التي يتوقف فيها المغني ويكـون دور عـازف التقاسيم أداء جمـل موسيقية لا تخرج عن إطار الغنـاء من سلم المقام أو أسلوبـه الغنائـي وان ذهـب في استطراده إلى ابعد مـن ذلك، فلا بد من العـودة إلى الجملة الغنائيـة التي يؤديها المغني بعـد التقاسيم . الأنموذج الآتي يوضح دخول التقاسيم بعد الغناء ونلاحـظ أن الفرق بسيط بينهما ،لكن مع تهيئـة للجملة الآتية من الغناء ، ثم الاستقرار على درجة الأساس(ري) لمقام اللامي .



٢-التقاسيم التي يصاحبها الإيقاع

هنـاك عـدد من المقامـات العراقيـة يصاحبها إيقـاع مستمر مـع الغناء ،بدءا مـن اللازمة الموسيقيـة والجملـة الموسيقية التـي تتكرر مع كل نهايـة جملة غنائيـة، أو تقاسيم موسيقية. المثال الآتي هو تقاسيم موسيقية لغناء مقام الاورفة،فرع من مقام البيات على درجة (ري) ، نلاحظ اللازمة الموسيقية والإيقاع بشكل متساوي في الشكل وعدد البارات الموسيقية والميزان ٤/٤، بينمـا التقاسيم تكون غـير محددة بالإيقاع وعدد البارات الموجـود في موسيقى المقام، لكـن التقاسيم تحتوي على إيقاع داخلي ذو نبرات غير متساوية محسوسة غير ظاهرة ، يقوم العـازف ارتجـال التقاسيم على هذا الإيقاع أو غيره دون التقيـد بالإيقاع المستمر ذو النبرات المتساوية .
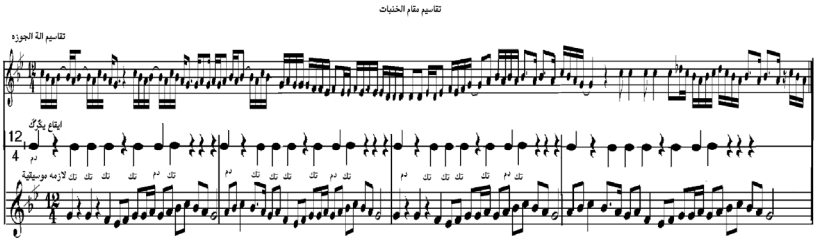
تقاسيم مقام الاورفه



تكون التقاسيم التي يصاحبها الإيقاع واللازمة الموسيقية محدودة الخيال والاستطراد، لأنّها مرتبطـة بأسلوب ونمط الغنـاء المرافق له، كما أن عدد البارات غير محدود وأيضا غير مبالغ فيه ،فضلا عن نهاية التقاسيم يجب إن تنتهي بدخول عازف التقاسيم إلى الجملة الموسيقية، لتدخـل معه مجموعة العازفين الذين يكونون بانتظاره لحـين إكماله التقاسيم ومن ثم دخول الغناء من قبل المؤدي .

الأنمـوذج الآتـي مقام الخنبات فـرع من مقام البيـات على درجة (ري) يوضـح وجود لازمة موسيقيـة (جملة موسيقيـة) مع إيقاع (يكرك ذو الميزان ١٢/٤) وهـذه اللازمة مستمرة مع التقاسيـم ومـع الإيقاع ، ولحين إكمـال التقاسيم يدخل العازف مـع المجموعة لعزف اللازمة الموسيقية (الجملة الموسيقيـة) في نهاية جملة التقاسيم على درجة (صول) للدخول بالجملة الموسيقيـة المرافقة بعد التقاسيم مباشرة لتستمر مـع الغناء والتقاسيم المصاحبة للغناء، مع استمراريـة الإيقـاع المتواصل لحين إكمال غناء المقـام. التقاسيم هنا أيضـا غير موزونة مع نبرات الإيقاع وغـير محدده بشكل الإيقاع أو اللازمة الموسيقية، لكنها محددة بنمط وأسلوب

المقام الذي يجب عدم الخروج عن أسلوبه وأجوائه الغنائية .
في هذين النموذجين ينطبق على الكثير من التقاسيم التي تصاحب الغناء مع مصاحبة الإيقاع ، مثل (مقام المدمي ومقام النوى ومقام الحديدي مقام الحكيمي ومقام المخالف مقام شرقي رست مقام البهيرزاوي) وبعض أطوار الابوذيه ،والكثير من الأغاني التي تحتوي على الغناء مع التقاسيم بمصاحبة الإيقاع وأيضا التقاسيم التي يصاحبها الإيقاع مع الموسيقى بدون غناء.
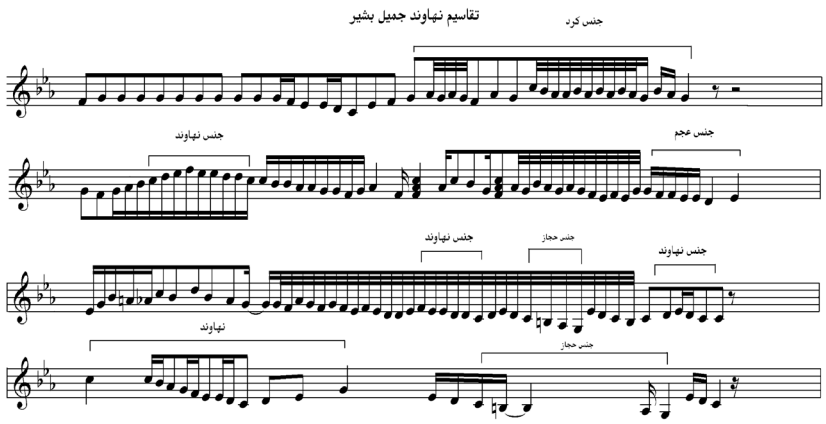


التقاسيم الحرة المنفردة

تمتاز هذه التقاسيم بالحرية لعدم مرافقتها الغناء ،فيكون الاستطراد والارتجال والانتقال بين الأجناس الموسيقية غير مقيد ، ويتيح للمؤدي الخيال والابتكار والإبداع وإبراز مقدرته الأدائية والتكنيكية ، ويكون المؤدي هنا بارعا ويحلق بالمستمعين في أجواء خيالية ،وفي هذا النوع يستطيع المؤدي أن يأخذ مجاله ووقته كما يحب، كما انه يمتاز بأسلوب حر ليدل على مهارة العازف في الأداء وحذقه بعلم المقامات الموسيقية العربية وكيفية الانتقال فيما بينها ، بأسلوب يتماشى مع طابع المقام وجمله اللحنية التي تختلط مع مزاجه وأحاسيسه والعامل النفسي للمؤدي بشكل منسجم ومتناسق ليحقق الشكل الفني المؤثر ، فضلا عن الانتقالات المقامية هناك عملية تنسيق الجملة الموسيقية للخروج من عملية التنظيم الرتيبة ،فيحاول التأثير على المستمع عبر الجملة السريعة والبطيئة وإدخال عنصر المفاجأة والاسترخاء والقفلات التي تهيئ الانتقال إلى جمل موسيقية أخرى . فتزداد الجمل الموسيقية استطالة وامتداد كلما أزداد العازف أنسجاماً وهو ما يشجع عليه بعبارات الاستحسان من المستمعين .
وفي التقاسيم الحرة ينطلق خيال العازف المنفرد ولا تحده حدود فهو في مسير بوحي من مزاجه وشعوره بالجو النفسي للمقام الذي يعزف منه وهي تمثل أرفع اختيار لبراعة العازف التقنية في العزف على آلته وأصعب امتحان لمعارفه النظرية فهو مطالب بأن يبتكر جملا لحنية مقنعة وأن يتصرف بها بالتحويل من مقام لآخر تحويلات شيقة مبتكرة .
وتعدُّ آلة العود أكثر الآلات الموسيقية التي يتم العزف عليها بالتقاسيم المنفردة وأكثرها انتشارا لخصوصيتها في ارتباطها بالغناء ،ومما جعلها الآلة الموسيقية الرئيسة بين مجموعة الآلات الموسيقية العربية الأخرى مثل آلة (القانون والناي والسنطور والجوزة والبزق) كما برزت آلات موسيقية منفردة في التقاسيم مثل(الة الكلارنيت والترامبيت والساكسفون والجلو) إن

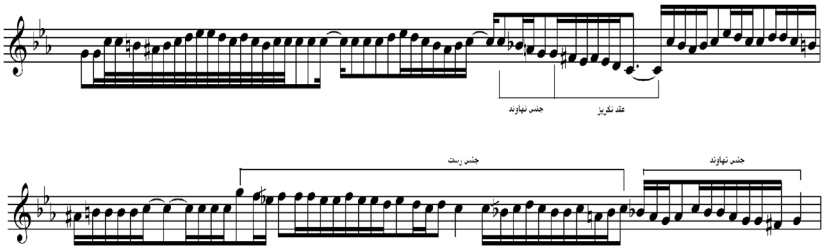
لكل آلة من هذه الآلات الموسيقية خصوصية في العزف وخصوصية في لونها الصوتي وطريقة العـزف عليها ، لكن مسألة التقاسيم على هـذه الآلات الموسيقية لا تختلف كثيرا ،وذلك لكون النسيـج الموسيقـي هو واحد ذو طابع لحني ومرتبط بالغناء الـذي تستمد منه الجمل اللحنية التي تعزف على الآلة الموسيقية بطريقة التقاسيم.

لكـن طريقـة التقاسيم المنفردة على العود لها خصوصية نابعة مـن مدرسة العود العراقية أو البغداديـة التـي أسسها الشريف محيي الدين حيدر والتي اتّبعه طلبته من بعده . جعل من آلة العـود آلـة موسيقية منفردة لا تتبع الغناء مثلما كانـت في دورها الكلاسيكي المرافق للغناء بل جعلها آلة مستقلة بذاتها ولها أسلوبها في التكنيك والأداء ومن ضمنها التقاسيم المنفردة.

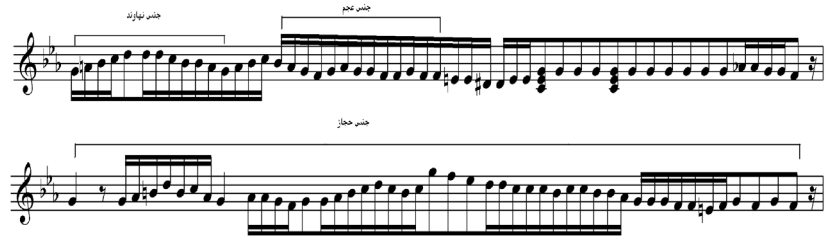
هنـاك تقاليـد سار عليها أكـثر المؤدين في أداء التقاسيـم . مثلا ان التقاسيـم حملت أسماء المقـام الـذي تؤدى عليه التقاسيم . مثل تقاسيم بيات أو لامـي أو هزام أو بنجكاه أو سيكاه أو اوج وغيرها من أسماء المقامات العربية والعراقية .ويلاحظ عند الاستماع إلى التقاسيم أنها تسير وفق انتقالات مقاميه أو أجناس موسيقية لغرض الحصول على تلوينات وجمل موسيقية متنوعة مع الاحتفاظ بحق العودة إلى جنس المقام الأساس في نهاية التقاسيم ولأجل الإيضاح نورد الأنموذج الآتي وهو تقاسيم نهاوند جميل بشير :



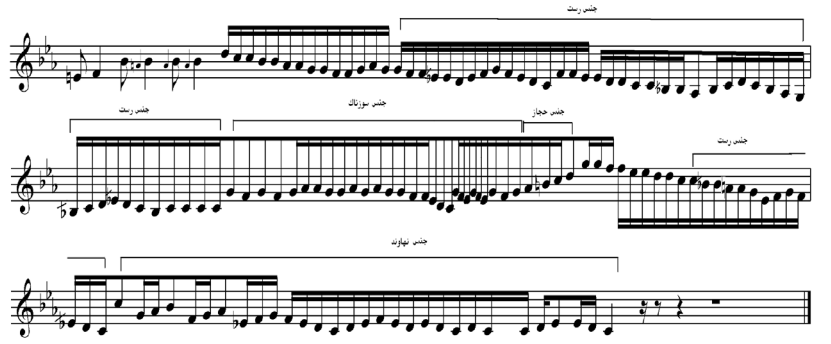
يلاحظ أن التقاسيم بدأت من نغمة (صول) وهي الدرجة الخامسة لمقام النهاوند على درجة (دو) ليتكون لدينا جنس كرد على الدرجة (صول) في السطر الأول ثم ينتقل في السطر الثاني إلى جنس نهاوند على الدرجة (دو٢) ثم ينتقل في نفس السطر إلى جنس عجم على درجة ري بيمـول ،بعدها ينتقل في السطر الثالث إلى جنس نهاونـد على درجة (دو) وجنس حجاز على درجـة (صـول الصغير) ليستقر على درجـة (دو) ليكون جنس نهاوند ، بعـد ذلك يتم تأكيد النهاونـد عبر عزف سلم نهاوند نازل من درجة (دو٢) إلى درجة (دو) الأساس ثم نزولا إلى جنس حجاز على درجة (صول الصغير) ثم يستقر على درجة (دو) الأساس أو التونك.



في السطر الأول تنتقل التقاسيم إلى جنس نهاوند على درجة (صول) وحجاز على درجة(ري) ثـم يستقـر على درجة (دو) ليكون سلـم (نكريز) على درجة (دو) .ثـم تنتقل التقاسيم إلى جنس رست على درجة (دو٢) بعدها يتكون لنا جنس نهاوند على درجة (صول) .



تنتقل التقاسيم من جنس الحجاز إلى الرست ليكون سلما هابطا من درجة (دو٢) إلى (دو) الأساس ثم يهبط إلى صول لصغير ليستقر على درجة(دو) ثم بعد ذلك تنتقل التقاسيم إلى جنـس حجاز على درجة (صول) وبعد ذلك يعود مـرة ثانية إلى سلم رست نزولا ليستقر مرة أخرى على الجنس الأساس لمقام النهاوند الذي ابتدأت به التقاسيم.



هذا المخطط يوضح سير التقاسيم المنفردة التي بدأت بجنس المقام الاساسي نهاوند وانتقلت إلى أجناس موسيقية عدة ثم عادت إلى جنس النهاوند مرة أخرى لتنتهي التقاسيم به .



إن هـذا النـوع مـن التقاسيـم الحرة المنفردة لا تستطيع القوانين الموسيقية مـن تحديـد انتقالاتـه المقاميـة لكنه يعتمد علـى السائـد والمتـداول وربما الخـروج عـن المألـوف بعض الشيء ،لتثبيـت شخصيـة المـؤدي الـذي لا يقتصـر في التقاسيـم علـى التلويـن المقامي فقط بـل على أدائه التطريبي والتكنيكـي وأداء الزخـارف اللحنية، وكذلـك خلـق عنصـر المفاجـأة عبر دخـولات قويـة أو سريعـة أو إظهـار الإمكانـات البهلوانيـة في العزف عبر العـزف بيـد واحـدة أو مـزج أصوات مـع اكـوردات أو العزف بأصابع اليد على الآلة أو العزف بـدون ريشه بالنسبة للآلات النقريه العـود القانون .والتنوع بين الشدة والخفوت في إخـراج الصوت .والمزج بين الأصوات (اكورد ، أو ضـرب وتـر بشكل مستمر وعزف جملة لحنيه مستمرة مـع الصوت المستمر) واستخدام الكليسانـدو ، في الآلات الوتريـة العـود والقانـون والجوزه والبـزق والكمـان ، وإعادة الجملة اللحنية في التقاسيم في الجواب والقرار .

مـن الإمكانـات الأدائية التي ربما أصبحت مؤخرا تختلف عن طريقـة التقاسيم الكلاسيكية التـي كان همـا الوحيد كيفيـة الانتقال من مقـام إلى آخـر والاهتمام بالجملـة اللحنية ذات القفـلان السريعة التي تعود الجمهور عليها وربما ينتظرها ليصفق بعدها .إن مسألة الانتقال إلى الأجناس الموسيقية في التقاسيم لا تخضع إلى قانون بل لتقاليد وأعراف متفق عليها ذوقيا أو حسيا ثبتت على مر السنين عبر التداول والتقليد من جيل لآخر.

إن الانتقالات بين الأجناس الموسيقية ليست بالضرورة إن تكون كثيرة ومتنوعة بالشكل المبالغ بـه . فـأن هناك تقاسيم تكتفي بالانتقال بين جنسي المقام الأول والثاني للمقام مع جنس آخر ليكسر الملل والرتابة ، لكن يعوض عن ذلك بالجمل اللحنية المتغيرة .

النتائج ومناقشتها

١. إن سمـة الارتجـال في الموسيقى والغنـاء العراقي متنوعة ومختلفة ولهـا تقاليد متعارف عليها ،فالتقاسيـم التـي ترافق الغناء ترتبـط بنوعية الغناء الذي ترافقه، والمقـام الذي يرتكز عليه الغناء . فتكون نوتة الارتكاز هي التونك أي النوتة الرئيسة للمقام وأحيانا النوتة المركزية تكون النوتة التي يستقر عليها الغناء ، ودائما عند الانتهاء يسلم المؤدي الذي يعزف التقاسيم للمغني النوتـة التـي سوف يغني منها حتى يحافـظ على الطبقة الصوتية وعلـى طابع الغناء والجنس الـذي يغنى عليه . وهـذه التقاسيم تكون أحيانا في بداية الغناء لتهيـئ للمغني أجواء السلطنة

،وتبقـى مستمرة ترافقه أينما ذهـب أو انتقل بين الأجناس الموسيقية وتكون على شكل حوار أو إعـادة أو تكملة للجملة الغنائية مع إضافة الزخارف الأدائية . إن هذه التقاسيم على وفق هذه التقاليـد تكون مقيدة التعبير ومرتبطة مع الغناء ولا تترك الكثير من الإبداع أو الخيال لعازف التقاسيـم مـن الابتكار أو الحرية ، التي تـكاد أن تكون مقيدة والتي لا تخـرج عن إطار الغناء وأسلوبـه وأجناسه الموسيقية للمقام نفسه ، حتى وان كان هناك خروج عن الإطار العام للغناء فأنـه سيكـون محدودا ولا بد من العـودة إلى أسلوب المقام والتسليـم للمغني الذي سوف يكون بانتظار عازف التقاسيم أن يعود به إلى أسلوب أو جنس المقام الأصلي .

٢. إن التقاسيـم التي يرافقهـا الإيقاع لا تتحدد بعـدد البارات الموسيقيـة أو بالنبرات والضغوط الإيقاعيـة ، سواء كانـت التقاسيم مصاحبة للغناء أو منفردة، وهـذا ينطبق على الغناء أيضا ، إلاّ إذ كان الأمـر مقصودا أن يتحـدد بعدد البارات وهنا سوف لن يصبح لها سمة الارتجال. لكـن هنـاك نبض إيقاعـي محسوس يتفاعل معه المـؤدي بشكل لا يجعله ظاهـرا ، وهذا يجعل مـن التقاسيم تكون حرة بعض الشيء لكن عليها العـودة أيضا إلى جنس المقام الأصلي أو إلى اللازمـة الموسيقية المستمرة مع التقاسيـم والدخول الصحيح مع الفرقة الموسيقية التي تنتظر منـه إنهـاء التقاسيم والدخول معها في العـزف الموسيقي. إن هذه التقاسيـم هي أيضا مقيدة بالغنـاء وأسلوبه أو بالجملة الموسيقية التي ترافقه،والتقاسيم هنا ستكون ضمنية غير مستقلة وتستمـد جملهـا الموسيقية من الغناء، أو مـن طبيعة القطعة الموسيقيـة المرافقة لها مع حدود للأجناس الموسيقية التي يتنقل بينها المؤدي فتكون محدودة الخيال والإبداع .

٣. إن التقاسيـم الحـرة المنفردة مـن أشهر أنواع التقاسيـم انتشارا وأكثرهـا إبداعا وحرية بين المؤديـن وتتميز بحرية الانتقال بين أجناس المقامات العربيـة والتنوع في الأداء وإطلاق العنان لخيـال المؤدي لإظهار موهبته في التكنيك والتعبير وتنوع الجمـل الموسيقية ، وهذا النوع يظهر شخصيـة المؤدي وأسلوبه بالعـزف ،تتحدد تقاليد التقاسيم الحـرة المنفردة في بداية الجنس الأول للمقـام الـذي يتـم التقسيم عليـة، ويختم بالجنـس الأول للمقام نفسـه للمحافظة على شخصيـة المقام فتكون على شـكل دائرة تعود إلى نقطة البداية، أمـا الانتقالات بين الأجناس فتـترك للمـؤدي الذي يتبـارى في هذه الانتقـالات المقامية وعددهـا، للتلويـن النغمي ولتغيير مسارات لحنية جديدة وربط فني بين هذه المسارات المختلفة .

٤. إن التقاسيم غير ثابتة أي انه لو طلب من المؤدي أن يعيدها فسوف تعاد بشكل مغاير عما سبق، أو لو طلبت التقاسيم لأكثر من مؤدي ستكون هناك فوارق بينهم ، وهذا الأمر الذي يميزها عن الجملـة الموسيقيـة التي تكون مكتوبة ومثبته بالنوتة الموسيقيـة وبعدد البارات ، فهذه لا تخضع للارتجال ولا للتغيير أو الإضافة،ويعود سبب الفوارق بين المؤدين للتقاسيم إلى عوامل عديدة ، منهـا الخبرة المتراكمة من الاستماع إلى الأشكال الغنائية والموسيقية وتراكم الجمل الموسيقية والتمريـن المتواصـل فضلا عن الموهبة .كل هذا يجعل من التقاسيـم تختلف من شخص لآخر ،والتقاسيـم الآنيـة هي مـن أصعب التقاسيم التـي يجيدها المؤدي المتمرس وصاحب الخبرة الطويلـة ويعـد خلاقا في أدائه ومبتكر ، لأنه صاحب الجملـة الموسيقية التي يستحضرها أثناء العزف .

٥. تدخـل التقاسيم في جميع الأشـكال الموسيقية والغنائية ،مثل (المقام العراقي ،أطوار الابوذية، أغاني البادية، أغاني المدينة (الغناء المنهجي) ،في المقدمات الموسيقية، وجميع هذه الأنواع من

التقاسيـم تدخل ضمن التقاسيم المقيدة ، ماعدا التقاسيم الحرة المنفردة لأنها لا ترتبط بأي شكل غنائي يحدد من خيالها الإبداعي.

٦. إن التقاسيـم تعزف على جميـع الآلات الموسيقية العربية وحتى غير العربية مثل (العود ،القان ون،الجوزة،السنطور،الناي،الكمان،الجلو،الترامبيت،الكلارنيت،الساكسفون) ، هذا يدل على إن التقاسيـم لا تحـدد بالة واحدة أو لون صوتي محدد ،لكـن لآلة العود شخصيتها المستقلة في أداء التقاسيم المنفردة .

٧. أرتبطـت التقاسيم المنفردة باسم المقام مثل تقاسيم نهاونـد أو عجم أو بيات أو حجاز وهكذا ،إن هذه التسمية قد حددت من هوية التقاسيم، إذ إن بداية التقاسيم وانتهائها يجب إن تكون في المقـام نفسه الـذي سميت به التقاسيم .أمـا الانتقالات بين الأجناس الموسيقية فهي حرة ومتباينة بين المؤدين ،لكن عندما تسمى التقاسيم باسم مقام معين من المقامات العراقية مثل مقـام البنجـكاه أو مقام الاوج أو مقـام الخنبات فان الانتقالات بـين الأجناس ستكون محدده لأنها تعزف الانتقالات المقامية بين الأجناس الموسيقية للمقام وتعزف أسلوب المقام المغنى من تحرير وقطع وأوصال وميانه وتسليم وهي أجزاء المقام الذي يتكون منها ،ستكون التقاسيم هنا محددة بنمط معين مع الأخذ بنظر الاعتبار الإبداع في عزف المقام بشخصية المؤدي .

التوصيـات : يوصـي الباحث بضـرورة الاهتمام بفـن التقاسيم والحفاظ علـى هذا الإرث الحضاري الذي بدا يتلاشى أو يأخذ منحى وشكلا آخر متأثرا بدول الجوار ويبتعد عن أصوله وتقاليده العراقية النابعة من التراث والموروث الموسيقي والغنائي العراقي.

المقترحـات: يقترح الباحث إقامة مهرجانات أو مسابقات لارتجال التقاسيم لمختلف الآلات الموسيقية ،لتشجيع الشباب وترسيخ التقاليد والأصول التي تخص الموسيقى العراقية لاكتشاف المواهب والطاقات الإبداعية التي من شأنها إن تنتج أجيال واعية لتراثها الموسيقي والغنائي.

المعاجم

١. محمد علي، اسعد ،مدخل إلى الموسيقى العراقية دار الحرية للطباعة ،بغداد ١٩٧٤.

٢. _____،بـين الأدب والموسيقـى،دار الشـؤون الثقافيـة ،بغداد،٢٠٠٥.

٣. حسام الدين زكريا ،المعجم الشامل للموسيقى العالمية،ج١، مطابع الهيئة المصرية للكتاب،٢٠٠٤.

٤. سمحه الخولي ،الارتجال وتقاليده في الموسيقى العربية ،بحث غير منشور مقدم إلى منظمة اليونسكو ،١٩٧٥.

٥. سيمون جارجي ،الموسيقى العربية،ترجمة جمال الخياط،دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد،١٩٨٩.

٦. صادق فرعون ،ترجمة وإعداد ،المعجم الموسيقي المختصر،وزارة الثقافة ،دمشق،٢٠٠٧.

٧. طـارق حسون فريد ،واقع تعليم الموسيقـى وتعلمها في كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد، بحث منشور ،مجلة الأكاديمي، عدد ٢٠٠٨،٤٨.

٨. لطفي المرايحي ، الموسيقى العربية إلى أين ،بيروت ،٢٠٠٧.

٩. ٩- محمود عجمان ،تراثنا الموسيقي ،الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق،٢٠٠٩.

تراكيب الإيقاعات اللحنية في أغاني الجورجينا العراقية

م. مصطفى عباس علي

مستخلص البحث

ضرب الجورجينا من الضروب الإيقاعية الذي شَغَلَ حيزاً كبيراً في الثقافة الصوتية والموسيقية العراقية وأرتبط بشكل كبير بتراث الأغنية البغدادية والموصلية والمقام العراقي فضلاً عن المربعات البغدادية ، منذ عشرينات القرن المنصرم حتى نهاية الستينيات منه ، وقد أبتعد الملحنون عن هذا الضرب الإيقاعي تدريجياً وصولاً الى يومنا هذا ، عدا أغانٍ قليلة تطرق مسامعنا بين الفينة والأخرى .

إن مسألة التدوين حيوية بالنسبة للحضارة الموسيقية العربية ، ذلك لأننا نمر في مرحلة من التطور تفرض علينا تثبيت خصائص موسيقانا وتراثنا الموسيقي عن طريق التدوين الموسيقي الذي يحفظه من الضياع ، ويضعه في متناول أي جيل من أجيال التاريخ ، وبسبب أرتكاز عملية التدوين الموسيقي على الدراسة الأكاديمية والخبرة والمهارة التي يكتسبها الموسيقي بنسق متصاعد على مدى سنين متواصلة من الجهد ، وهي على الأغلب عملية ليست باليسيرة ، إذ أن أعداد الموسيقيين القادرين على التدوين الموسيقي شحيحة دون شك ، وتزداد شحّة عند تدوين الموسيقى والألحان المؤلفة على وفق الضروب الإيقاعية المركبة ، وضرب الجورجينا واحد من أهمها في التراث الموسيقي والصوتي العراقي ، وبعد التمعن في أغلب المدونات الموسيقية العراقية لأغاني ضرب الجورجينا ، لاحظ الباحث وجود تراكيب لحنية إيقاعية متشابهة تتكرر في معظم الأغاني بترتيب مختلف يمكن حصرها وتصنيفها بطريقة علمية أكاديمية لتذليل صعوبات التدوين الموسيقي للأغاني أو الموسيقى المؤلفة على وفق هذا الضرب الإيقاعي .التراكيب اللحنية الإيقاعية في أغاني الجورجينا العراقية

abstract

The jorgina rhythm is one of the rhythmic styles which take a large space in the vocal and musical Iraqi culture ،and associated significantly with Baghdadi and mosulian song، as well as the Iraqi (Maqam)، and Baghdadi (murabbaat)، since the twenties of the past century until the end of the sixties، composers Had been leave composing melodies which deal with this rhythm gradually till now a days، with some excepted songs reaching our ears from time to another .

The issue of notation had the activity manner to Arabic musical civilization because of we›re in a level of development ، require us to install characteristics of our musical culture and heritage throughout musical notation which keeps from lost and make it reachable of any generation of history، and because of musical notation based on academic study ، experience and skill that the musician acquire it escalating over the years of continuous effort، rather this process is not easy، and the number of capable musicians to the musical notation is limited without doubt، this number is reduced more if the notation is deal with melodies according to compound rhythmic styles، jorgina is one of the most important in Iraqi songs ، after investigating in the most Jorjina notations ،the researcher observed that there is similarity in the melodic rhythms structures in most songs appears in a different orders which can be identified and classified in a scientific as well as Academic manner in order to reduce the difficulties of musical notation for songs and music composed according to this rhythmic style .

مشكلة البحث :

إن مـن أهم خصائص الأغاني الشرقية والعراقية بالتحديد ، وجوب أستعمال ضرب إيقاعي أو أكثر ضمن الأغنية الواحدة يرافقها في أغلب الأحيان من البداية وحتى النهاية ، عدا بعض المقاطع التـي تحوي على الموال غير المصاحب للضرب الإيقاعي ، ويتكون الإيقاع في الموسيقى والغنـاء ، مـن إيقاع الضـرب الإيقاعي وإيقاع اللحـن ، وتختلف إيقاعات الألحـان وتراكيبها بحسـب نوع الضرب الإيقاعـي المستعمل بل وترتبط به ارتباطاً وثيقاً ، ويُعد ضرب الجورجينا مـن الضروب الإيقاعية التي شغلت حيزاً كبيراً في الثقافة الصوتية والموسيقية العراقية الذي أرتبـط بـتراث الأغنية البغدادية والموصلية بشكل كبير ، حتى بـات الضرب الإيقاعي المهيمن علـى الضروب الإيقاعيـة الأخرى منذ عشرينيات القرن المنصرم حتـى نهاية الستينيات من القرن نفسه ، فلقد أبتعد الملحنون عن هذا الضرب الإيقاعي تدريجياً وصولاً الى يومنا هذا ، عدا أغاني قليلة تطرق مسامعنا بين الفينة والأخرى .

ترتكـز عملية التدويـن الموسيقي علـى الدراسة الأكاديميـة والخبرة والمهارة التـي يكتسبها الموسيقي بنسق متصاعد على مدى سنين متواصلة من الجهد ، وهي على الأغلب عملية ليست باليسيرة ، وإن أعداد الموسيقيين القادرين على التدوين الموسيقي شحيحة دون شك ، ولاسيما في تدوين الموسيقى والألحان المؤلفة على وفق الضروب الإيقاعية المركبة بشكل خاص ، وضرب الجورجينا واحد من أهمها ، فهو يأتي في الوزن المركب ١٠ الى ١٦ ، لذا فأن هذه الظاهرة تعد مشكلـة تستحق الدراسة والبحث . وبعد التمعـن في أغلب المدونات الموسيقية العراقية لأغاني ضـرب الجورجينا ، لاحـظ الباحث وجود تراكيب لحنيـة إيقاعية متشابهـة تتكرر في معظم الأغاني بترتيب مختلف ، وهنا يتساءل الباحث ، هل بالإمكان جمع وترتيب التراكيب اللحنية الإيقاعية في إيقاع الجورجينا بطريقة علمية أكاديمية وتصنيفها ؟

أهمية البحث :

يكتسـب البحـث أهميتـه من أهمية إيقـاع الجورجينا في الموسيقى والغنـاء العراقي ، كما يسهـم في تبسيط وتذليل صعوبات عمليـة التدوين الموسيقي للأغاني أو الموسيقى المؤلفة على وفق هذا الضرب الإيقاعي ، فضلاً عن أغنائه المكتبة الموسيقية العلمية العراقية والشرقية.

أهداف البحث :

يهـدف البحـث الى الكشف عن التراكيب اللحنية الإيقاعيـة في أغاني الجورجينا العراقية ، وجمعها وتصنيفها .

حدود البحث :

يتحـدد البحـث بنمـاذج مـن الأغاني العراقيـة الملحنة على وفـق إيقـاع الجورجينا منذ عشرينـات القـرن المنصرم حتـى نهاية الخمسينيـات منه ، التي قدمـت في مقاهي وملاهي بغداد ودار الإذاعة العراقية .

تحديد المصطلحات :

الإيقـاع : الإيقـاع Rhythm لغة مـن الوقع وهو الضرب بشـئ ، أما « الإيقـاع أصطلاحاً فقد عرفه كثير من علماء الموسيقى في العصر العباسي والفترة المظلمة « ١ إذ ورد عند الكندي في رسالتـه الأولى (رسالـة في خبر صناعة التأليف) ما يأتي « ... فينبغي أن يكون القول العددي أعنـي الشعر الملبس للحن مشاكلاً في المعنى لطبع اللحن في هذه الثلاثة الأنحاء وأنواعها وفي نسـب زمانية – أعنـي إيقاع – مشاكل لمعنى اللحن ... وعرفه الفارابي ، فأن الإيقاع هو النقلة علـى النغم في أزمن محدودة في المقادير والنسـب . « ٢ ، ويعرف فيليب هيلايي الإيقاع بأنه « تناوب الضربات بين قوية وأخرى ضعيفة . « ٣

اللحـن : عـرّفـه الفـارابي بأنـه « كل مجموعة من النغـم رتبت ترتيباً محـدداً ، منفـردة أو مقـترنة بالكلام . « ٤

التراكيـب اللحنية الإيقاعية : يعرفها الباحث إجرائيـاً بأنها ، الأشكال الإيقاعية الناتجة من تتابع القيـم الزمنية المختلفة للنغمات المتعاقبة في اللحن ضمن حدود الدليل الزمني للضرب الإيقاعي المستعمل.

الجورجينا : وهو ضرب إيقاعي شرقي يأتي بالزمن المركب ١٠ الى ١٦ .

الإطار النظري

التدوين الموسيقي

أستعمـل الأنسان منذ القدم بعض العـدد والأدوات في الطَرّق لأنجاز أعماله اليومية ، فضلاً عن حركاته المعتادة أثناء الصيد وركوب الخيل والزراعة ، ما جعله يتعرف على أنماط إيقاعية أستطاع تمييز الأصوات الصادرة وتنوعها ، أما بحسب طابعها الصوتي أو بحسب تنّوع مواقع الطـرّق عليهـا ، ويعـد « الإنسان العراقي القديم هـو المبادر الأول في صناعـة الآلة الموسيقية وتدويـن أنغامها ... من خلال المخطوطة الموسيقيـة التي أكتشفها البحاثة (ريتشارد كروكر) أستـاذ الموسيقى في جامعة كاليفورنيا – التي يعود تاريخها الى ستة آلاف وأربعمائة سنة ق.م ، وقـد عُزف تدوينها النغمي السومري في جامعـة (بيركلي) على أوتار قيثارة سومرية قديمة التي حلّت رموزها ... السيدة (آن كلمو) والمكتوبة على ألواح في اللغة (الحورية) ، والحيريون هـم سلالة من أقوام العراق القـديم وقد ظهروا على ضفاف نهر دجلة في مطلع الألف الثاني قبـل الميـلاد ... أما بعد ظهور المسيحيـة وفي عام ٧٤٤م على وجه التحديـد ظهرت الموسيقى الأوربيـة في الكنائـس والأديرة لمرافقة التراتيـل الدينية في (روما) بوضـع تصاميم متطورة لـلآلات الموسيقيـة السومرية والآشورية ، فـكان (الأركديون) البديل المتطـور لآلة (البالات) العراقيـة الغائـرة في القدم . كما طور غيرها الكثير من مبتكـرات بابل وآشور الموسيقية عبر العصـور المتعاقبـة . أمـا في العصر الجاهلـي فقد كانت القصائـد الغنائية تنشـد على وقع إيقاعات (الطبول والدفـوف) ، ولعل المؤثرات التاريخية الكثيرة هي التي أوجدت تلك الثغرة

١ صبحي أنور رشيد : موجز تاريخ الموسيقى والغناء العربي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ٢٠٠٠م ، ص٤٩ .
٢ صبحي أنور رشيد : المصدر السابق ، ص٤٩ .
٣ فيليب هيلايي : مبادئ الموسيقى النظرية ، سلسلة دراسات موسيقية ، منشورات كنيسة مارابليا الكلدنية ، بغداد ، ٢٠٠٠م ، ص٥٢
٤ أديب نايف ذياب : نظرية الفارابي في الموسيقى ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٥م ، ص٩ .

الزمنيـة التي حالـت دون مواصلـة الآلات الموسيقية لمسيرتهـا... وبعد نزول القـرآن الكريم أصبحـت تلاوتـه في مجالس الأفـراح والأتراح هـي البديل الأسمى لما كانت تـردده الجاهلية مـن قصائد في مختلف الأغراض ... وبعد أنهيار الدولة الأموية التي كانت مهتمة بالفتوحات والأنطـواء على الذات ، ظهرت الدولـة العباسية فكان أهتمامها المطلق في نشر العلم والمعرفة ... وان رعايـة هـذا العصر لشتى ضروب الفـن ولاسيما في مضمار الموسيقـى والشعر أوجد حالـة مـن أزدهـار الفنون وظهـور الموسيقيـين البارزين الذيـن كان لهم البـاع الطويل في التدوين الموسيقي والمهارة في العزف والغناء . « ٥ وهذا ما أكده طارق حسون ، فذكر " لا بد مـن الأشارة الى أهميـة بعض أساليب التدوين الموسيقي ، التـي ظهرت في النصف الأول من القـرن التاسع الميلادي وما تلاه في الحضارة العربيـة الإسلامية ، إذ أثبتت محاولات البحث التخصصي لبعض الباحثين المعاصرين العرب والأجانب مقدار أهميتها لتوضيح بعض جوانب النظرية الموسيقية العربية ، مثل هذه المعلومات التي تعكس واقع الموسيقى العربية المبتكرة ، أو الموسيقـى رفيعة المستوى ، نجدها في الرسائـل والمخطوطات التي كتبت قبل العصر العباسي أيضاً ... " ٦ واهتم الموسيقيين العرب بتدوين الضروب الإيقاعية وتثبيتها ، أذكر بعضاً منها، كما ورد عند :

« الكنـدي : دوّن الإيقاعـات وثبتهـا بوساطة الوصف اللفظي للنقرات مـع بيان أنواعها وذلك بكتابه (مؤلفات الكندي الموسيقية) فمثلاً : ميزان الثقيل الأول : هو ثلاث نقرات متواليات ثم نقرة ساكنة ثم يعود الإيقاع كما ابتدأ به .

الفارابـي : دوّن الإيقاعات وثبتها بوساطة الوصف اللفظي وأركان علم العَروض وذلك بكتابه (كتـاب الموسيقـى الكبـير) ، فمثلاً ميزان الرمل قـال عنه : هو نقرة واحـدة ثقيلة ثم اثنتان خفيفتان .

صفي الدين الأرموي البغدادي : دوّن الإيقاعات وثبتها في كتابيه (الأدوار ، الرسالة الشرفية) بواسطـة : الوصـف اللفظي ، أركان علم العَروض ، التفاعيـل ، الدوائر ، الحروف والإشارات ، فمثـلاً : ميـزان الثقيل الأول ، قال عنه : يتألف من ستة عشر نقرة . وتدين وفاصلتين وسبباً خفيفـاً (تن تتن تنن تن تنـن) يساوي (مفاعلن فعلن مفتعلن) . ويقرن بأول كل حركة نقرة نقرة (أي بكل حرف ت) ويقول : وليكن علامة المتحرك (م) والحرف الساكن الذي لا نقرة له متروكاً اذا ترك العلامة علامة ، فعلى هذا يكون ميزان الثقيل الأول عنده كما يأتي :

خمس حروف متحركة (م) وهي أوائل الأوتاد والفواصل والسبب الخفيف يقابلها اليوم عندنا (الدمّات) . خمس سواكن وهي النونات الأخيرة يقابلها اليوم عندنا (التكّات) . ستة حروف متحركـة وهي النونـات التي بين التاآت والنونـات الساكنة يقابلها عندنـا اليوم (السكوت) . دنّـات ، خمـس تكّات ، ست سكوتات ١٦/٥ المجموع ، وفي مـا يلي دائرة الثقيل الأول : تـن تتن تنن تن تنن ، مفاعلن فعلن مفتعلن .

وفي مسـيرة تطـوره ، إجتاز التدوين الإيقاعي مراحل عدة ، بجهـود الموسيقيين العرب كأبن

٥ العامري ، ثامر عبد الحسن : الغناء العراقي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٨م ، ص ١٥-١٩ .
٦ طـارق حسـون فريـد : الـتراث الموسيقـي العربي والمـوروث الموسيقـي العراقي ، مديريـة دار الكتب للطباعـة والنشر ، بغـداد ، ٢٠٠١م ، ص١٠٩-١١٠ .

سينا ، أبن زيلة ، أبن الطحان ، الحسن بن أحمد الكاتب ، قطب الدين الشيرازي، الجرجاني عبد القادر المراغي ، محمد بن عبد الحميد اللاذقي ، ناصر العودي الكلبي ومؤلف مخطوطة (بـرء الأسقـام في شرح أرجـوزة الأنغام) الذي يعـد أول من دوّن الإيقاعـات وثبتها بواسطة (الدم والتك) ... أما الإيقاعات في كتاب (المؤتمر الموسيقي) المنعقد في القاهرة سنة ١٩٣٢م فقد دونت بالنوتة الحديثة لكنها بدون مدرج مثال ذلك : ميزان السنكين السماعي . " ٧



« التدويـن يحفظ التراث الموسيقي من الضيـاع ويضعه في متناول أي جيل من أجيال التاريخ . ويتناسـب التدوين مع التطور الحضاري كما تشير الى ذلك الأمثلة التاريخية ، فالحضارات القديمـة المتقدمة كانت قد توصلت الى طرق ، أختلفت بأختلافها ، لتدوين موسيقاها . وبقي التدويـن الوسيلة الوحيدة لإعطاء صورة عن الحضـارات الموسيقية الغابرة حتى أكتشاف آلة التسجيـل وطرق التدوين العلمي الدقيق الذي كان نتيجة لتطور العلم والتكنيك . « ٨ وبالرغم مـن وجود محاولات علمية جادة للتدوين الدقيق للنوتـات الموسيقية عبر طرق خاصة مثل ، « الطـرق الستاتيكية ، الميلوكرافيـة والأوسيلوكرافية وهي عملية تحويـل الموجات الصوتية الى رسوم بيانية ، وهذا الشكل البياني هو في الواقع توالي سير الذبذبات زمنياً ، « ٩ إلا أن طريقة التدويـن الذاتي عبر تحويـل الأشكال السمعية الى رموز بصريـة أو كتابية ... من أقدم أنواع التدوين وأوسعها أنتشاراً الى الآن ، وهي الطريقة التي تعتمد على الأذن ... وإن مسألة التدوين حيويـة بالنسبة للحضارة الموسيقية العربية ذلك لأننا نمر في مرحلة من التطور تفرض علينا تثبيـت خصائص موسيقانا عن طريق تدوينها ، بيـد أن طريقتنا في التدوين التي تعتمد على السمـاع المباشـر لا تفـي بالغرض المطلـوب ... " ١٠ فبات من الضـروري في الوقت الحاضر تدويـن الأغـاني بالنوتة الموسيقية ليس للحفـاظ على التراث الموسيقي فحسـب ، بل لأعتماد التوزيـع الموسيقي (تعدد الأصوات) بشكل متزايد في أغلب الأغاني بحكم التطور الحاصل في اللغة الموسيقية منذ سبعينيات القرن المنصرم وما تلاها من السنين .

الإيقاع في الموسيقى
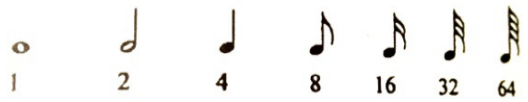
يشكل الإيقاع Rhythm مع اللحن Melody والأداء Performance ، العناصر الثلاث الرئيسة الواجب توفرها في النتاجات الفنية الموسيقية بكافة أشكالها الفنية المختلفة Musical Forms ، سـواء كانت غنائية أو موسيقيـة ، « وإن مبادئ التدوين الموسيقي التقليدية للإيقاع ، تضمن إدراكاً واضحـاً ، تمامـاً ، لعناصر إيقاع الكلام المنظوم مـن كلمات تحقق بتتابعاتها ، إيقاعاً

٧ العبيدي ، هاشم محمد رجب : من تراث الموسيقى والغناء العراقي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ٢٠٠٢م ، ص ٢٧٦-٢٨٩.
٨ شهرزاد قاسم حسن : دراسات في الموسيقى العربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ١٩٨١م ، ص١٣ .
٩ شهرزاد قاسم حسن : المصدر نفسه ، ص ٢٠ .
١٠ شهرزاد قاسم حسن : المصدر نفسه ، ص ١٤-١٥ .
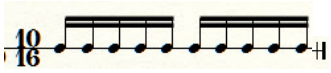
ينسجم والنموذج المطلوب لإيقاع الموسيقى ووزنه ومقداره . « ١١.

ويقسم الإيقاع في الموسيقى الى نوعين :

إيقـاع الضـرب : وهو تكرار لشـكل أو أنموذج إيقاعـي تؤديه الآلات الموسيقيـة الإيقاعية مثل (الطبلـة والـرق وغيرهـا) ، وعادة ما يتكـون من ثلاثة أجـزاء ، جزئين رئيسـين هما (دم ، تـك) ، حيـث يمثل (دم) الضغوط القويـة في الأنموذج الإيقاعـي Accent ، أما (تك) فيمثل الضغـوط الخفيفـة فيـه ، والجزء الثالث فهـو (أس) أي بمعنـى الصمـت . ويرافق الضرب الإيقاعي (الوحدة ، المقسوم ، القالس ... الخ) عزف الألحان أو الغناء ، ويرمز لزمن الإيقاع في المدونـات الموسيقيـة بكسر حسابي يدعى دليل الزمـن Time signature ، « يستعمل الرقم الأعلى ، أي البسط ، للدلالة على عدد الوحدات الزمنية الموجودة في كل حقل (بار موسيقي) ، أما الرقم السفلي (المقام) فيدل على نوع الوحدة الزمنية ، نسبة الى الزمن الكامل . ولنعطِ جدولاً بالقيم الزمنية ، مع رقم الوحدة الزمنية لكل منها : « ١٢
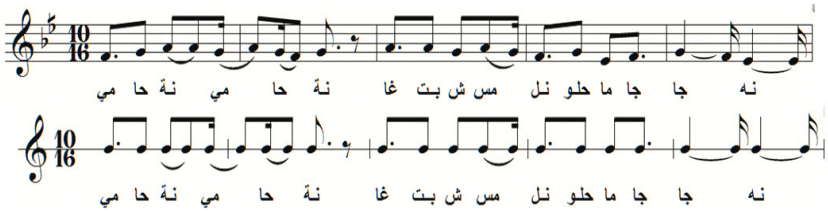


ويوجد نوعان من الأزمان هما البسيط والمركب ، فعند كتابة الزمن الثنائي البسيط ٢ الى ٤ ، يقصـد بـه ، أن البار الموسيقـي الواحد (مازورة) يتألف من ضربتـين أو وحدتين زمنيتين (وهـو مـا يدل عليه الرقم العلوي) بنبر مختلف Accent إحداهـا قوية والأخرى ضعيفة ، أما الرقـم السفلي فيدل على نـوع الوحدة الزمنية والرقم ٤ يدل على قيمـة الزمن الرباعي نوار Noire ، أي بمعنـى أن كل بـار موسيقـي في المؤلفة ضمـن هذا الدليل الزمنـي سيحتوي على وحدتين زمنيتين من نوع النوار فقط . أما إيقاع الجورجينا فيأتي في الزمن المركب ١٠ الى ١٦ ، أي أن البـار الموسيقي الواحد يتألف من عشـرة (دوبل كروش) مقسمة الى ضربتين تحتوي كل واحدة على خمسة (دوبل كروش) أو ما يعادلها ، وكما مبين بالشكل :
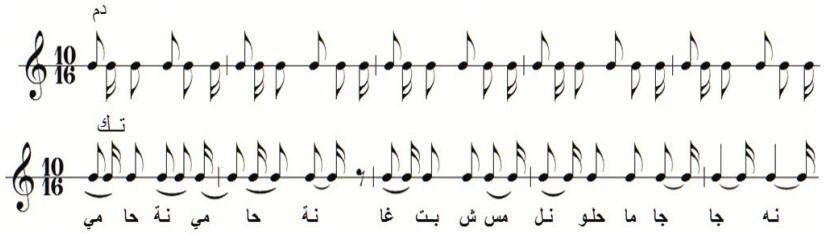


إيقـاع اللحن : وهو الإيقاع الناتج من تتابع القيم الزمنية المختلفة للنغمات المتعاقبة في اللحن . وعـادة ما يأتي متوافقاً مع الضـرب الإيقاعي المستخدم في العمل الموسيقي . ولأهمية اللحن إذ " يعتـبر أحد العناصر الأساسية للموسيقى ... ولا يساويه في المرتبة سوى المسار الإيقاعي ... " ١٣ فلـو أخذنا القيم الزمنية لنغمات اللحن المتعاقبة بحسب دليل الزمن المحدد للضرب الإيقاعـي في العمـل الموسيقي ، لحصلنا علـى إيقاع اللحن ، كما في أغنيـة (ميحانة) لناظم الغـزالي (على سبيل المثال وليس الحصر) ، في مـا يأتي التدوين الموسيقي لجزء من الأغنية

١١ حسام يعقوب إسحق : إيقاع المنظوم العربي في ضوء نظرية الموسيقى ، منهج تطبيقي غير منشور ، بغداد ، -- ، ص٢ .
١٢ فيليب هيلايي المصدر السابق، ص ٥٤ .
١٣ طارق حسون فريد : تاريخ الفنون الموسيقية ، ج١ ، مطابع دار الحكمة للطباعة والنشر ، بغداد ، ١٩٩٠م ، ص ٨٠ .

تظهـر الأزمان المختلفة لنغمـات اللحن المتتابعة ، وتحته مباشرة تدويـن إيقاع اللحن وأزمان النغمات المشكّلة بحسب تقطيع النص الشعري[١٤] (إيقاع اللحن نسبة الى اللحن) :



في مـا يأتـي التدوين الإيقاعي لضـرب الجورجينا والمستخدم في الأغنيـة ونلاحظ تكراره في البارات الموسيقية ، وتحته مباشرة تدوين إيقاع اللحن وأزمان النغمات المشكّلة بحسب تقطيع النص الشعري (إيقاع اللحن نسبة للضرب الإيقاعي) ، ويُمكن لأي موسيقي ملاحظة مدى التقارب الكبير بين إيقاع اللحن وإيقاع الضرب .



ومن الجدير بالذكر بأن غناء المقام العراقي وتحرير المقامات المختلفة (عدا البستة) « خال مـن الإيقاع (الثابت) فيما عدا استثناءات قليلـة ، ومع ذلك فأن القارئ (قارئ المقام) يقوم بالتقطيع وفقاً لشعور داخلي للنبض غالباً ما يتعلق بوزن الشعر ، وهذا النبض بخلاف الإيقاع ، مـرن وغالبـاً ما يتعرض للتسريع والإبطاء. « ١٤ هذا ما يلمسه المتلقي من تفهم قارئ المقام للشعـر وإيقاعاتـه (إيقاع النص الشعـري) برغم أفتقار أغلبهم للدراسـة الأكاديمية ، وإن « العلاقـة بين الشعـر والموسيقى ومع مسيرة التطـور الحضاري قد تنوعت نسبياً بما ينسجم مع حركة تطور هذين الفنين من حيث الشكل والمضمون والوظيفة وأساليب الأداء ... « ١٥

ضرب الجورجينا
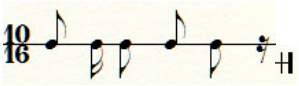
« يتميـز الـتراث والموروث الموسيقي في العراق بعدة خواصـ فنية تجعله متميزاً لا عن جاراته في منطقـة جنوب غرب آسيـا كتركيا وإيران بشكل خاص ، بل عـن موسيقى الأقطار العربية التـي للعراق معها حدود مشتركة كسوريا والأردن والسعودية ، التي تربطه بها أكثر من رابطة جذرية ، كاللغة والدين والتركيب الأجتماعي . أن السبب الرئيس لتنوع معالم الإرث الموسيقي

١٤ السعدي ، حامد : المقام وبحور الأنغام ، دار المثنى للطباعة والنشر، بغداد ، ٢٠٠٦م ، ص٢٩٧ .
١٥ طـارق حسـون فريـد : العلاقة بين الكلمة واللحن في بعض صيغ التراث والموروث الموسيقي العراقـي ، مجلة المجمع العلمي ، ج١ ، المجلد الخامس والأربعون ، بغداد ، ١٩٩٨م ، ص ١١٣ .

في العراق يعود الى عاملين رئيسين هما :

١. تعدد التأثيرات الأجنبية المتوالية عبر التاريخ وامتزاج هذه التأثيرات تلاحماً وأنصهار بعضها في الطابع المحلي للأقاليم والمناطق المختلفة .
٢. تعدد القوميات وتباين تقاليدها وعادتها وحالاتها الأجتماعية ، ثم تباين معتقداتها الدينية والفلسفية ومستوياتها الأقتصادية وطرائق معيشتها .

لقد خضعت الفنون الموسيقية العراقية ، منذ سقوط عاصمة العباسيين في منتصف القرن الثالث عشر للميلاد وحتى الحكم الحديث في عشرينيات القرن (المنصرم) لمختلف التأثيرات الأجنبية وذلك تبعاً لمن حكم العراق في القرون الثمانية الأخيرة من أمم غربية عنه . فأنعكست ملامح تلك التأثيرات الأجنبية على التراث الشعبي للمدن الكبيرة بعامة ونتلمسها في عناصر المادة الموسيقية المتداولة فيها ... وبرز نتيجة لكل ذلك التفاعل الإيجابي المتواصل وتبلورت أشكال وأنواع وقوالب وصيغ فنية في مجال الأبتكار والأداء والتلقي الفردي والجماعي لم تعرف من قبل . فتعددت أساليب التعامل مع عناصر اللغة الفنية الموسيقية ، أي اللغة وآدابها والأصوات وأنغامها والحركات وإيقاعاتها والألوان الموسيقية وضلالها ، وغيّر ذلك من أشكال التعبير الفني المتجسد عن طريق أستغلال الطاقة والمادة المختزنة في الأنسان العربي أو المتوفرة في محيطه الحضاري المتنوع ... « ١٦ ومن تلك التأثيرات دخول إيقاع الجورجينا في الأغاني العراقية منذ العقود الأولى للقرن العشرين ، « فإيقاع الجورجينا وردنا من مدينة كركة التركية وأشتهر في محافظة الموصل أولاً ثم أنتشر الى العاصمة بغداد « ١٧ ويعزى السبب لخصائص هذا الضرب الإيقاعي الثنائية التركيب فضلاً عن سهولة حفظ الأغاني على وفقه التي أبدع فيها الملحنون العراقيون ما جعل الجمهور من أبناء المدن خاصة يرتبطون به أرتباطاً وثيقاً ، إذ عبّر عن مناسباتهم المختلفة وقيمهم الذوقية وألتصق بها منذ عشرينيات القرن الماضي حتى السنين الأولى من سبعينيات القرن نفسه . وهيمن ضرب الجورجينا في أداء المربعات البغدادية ذات الطابع الشعبي ، ولم يغفل قراء المقام العراقي دور هذا الضرب في غناء (البستة) المرافقة لأداء المقام العراقي فقد أعتمده كبار قراء المقام العراقي ، وهذا تدوين ضرب الجورجينا الذي أستخدمه قراء المقام العراقي ، كما ورد عند شعوبي إبراهيم ١٨ .



منهج البحث

مجتمع البحث وعينته : يتكون مجتمع البحث من الأغاني العراقية المغناة على وفق إيقاع الجورجينا ، ويمثل هذا المجتمع مجموعة كبيرة من الأغاني ، سيكتفي الباحث بنماذج اختارها الباحث قصدياً وعددها ١١ أغنية ، وتم أختيار هذه الأغاني بحسب الآتي :

١٦ طارق حسون فريد : التراث الموسيقي العربي والموروث الموسيقي العراقي ، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر ، بغداد ، ٢٠٠١م ، ص٢٢٧-٢٢٩-٩٤ .
١٧ مقابلة أجراها الباحث مع الأستاذ الدكتور حسام يعقوب بتاريخ ٢٠١٢/٥/١٤ في كلية الفنون الجميلة ببغداد .
١٨ شعوبي ابراهيم خليل : دليل الأنغام لطلاب المقام ، منشورات المركز الدولي لدراسات الموسيقى التقليدية ، مطبعة سلمى الفنية الحديثة ، بغداد ، ١٩٨٢ ، ص ١١ .

١. تغطي هذه النماذج فترات زمنية مختلفة .
٢. تتنوع في ألحانها مقامات موسيقية مختلفة .
٣. تنوع المغنين والمغنيات الأصوات النسائية والرجالية . .
٤. الشهرة الواسعة للنماذج .

عينة البحث

ت	الأغنية	المقام	المغني	الشاعر	الملحن
١	منك يا الأسمر	عجم	يوسف عمر	--	--
٢	يا گليبي سلّ وذوب	كرد	منيرة الهوزوز	--	--
٣	يامن تعب يا من شگة	لامي/كردين	زكية جورج	--	--
٤	قدّم لي برهانك	رست	محمد القبانجي	--	--
٥	هذا مو أنصاف منك	بنجكاه	سليمة مراد	--	--
٦	تجفي وتصل لعداي	نهاوند	منيرة الهوزوز	--	--
٧	كلبك صخر جلمود	بستة نيكار	--	--	--
٨	كم يردلي	بيات	--	--	--
٩	عمي يا بياع الورد	أوشار	حضيري أبو عزيز	--	حضيري أبو عزيز
١٠	أنا من أكولن آه	صبا	زكية جورج	--	--
١١	الأفندي	سيكاه	صديقة الملاية	--	--

منهج البحث : أعتمد الباحث المنهج الوصفي لتحليل النوتات الموسيقية لعينة البحث في تحقيق أهداف بحثه .

طريقة التحليل : للكشف عن التراكيب اللحنية الإيقاعية وتصنيفها ، قام الباحث بأتباع ما يأتي :
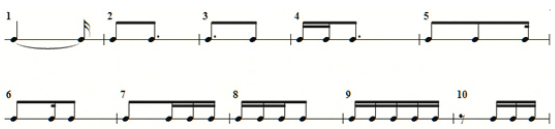
١. أعتماد التدوينات الموسيقية لنماذج العينة حسب ما وردت في كتاب أنغام التراث العراقي لعبد الفتاح حلمي ، وكتاب أصوات وذكريات ، مع مراعاة احتمال ورود أخطاء في التدوين الموسيقي ، يقوم الباحث بالتأكد من صلاحية التدوين الموسيقي للبحث العلمي وتصويبه عند الحاجة .
٢. أعتماد نصف البار الموسيقي الواحد في تصنيف الأشكال اللحنية إستناداً على الوزن المركب الثنائي لضرب الجورجينا ، إذ يتكون كل بار موسيقي من شكلين إيقاعيين فقط ، لذا يُعد نصف البار أصغر جزء يمكن تحديده وإخضاعه للدراسة والتحليل .
٣. تعتمد جميع الأشكال اللحنية الواردة في الأغنية سواء كانت غناء أو لازمة موسيقية .

النتائج ومناقشتها :
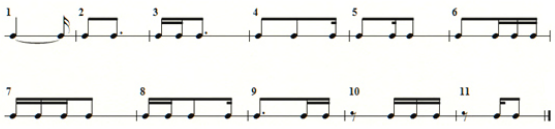
بعد تطبيق الأداة على عينة البحث ظهرت تراكيب إيقاعات الألحان ، كما يأتي :

عينات البحث :
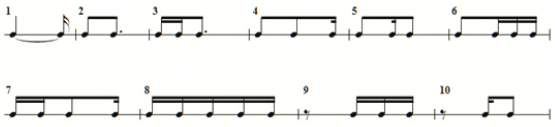
1. عينة رقم 1.



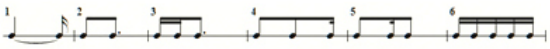
2. عينة رقم 2.
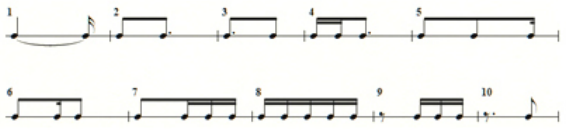


3. عينة رقم 3 .



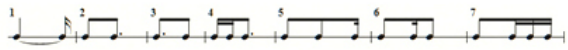
4. عينة رقم 4 .
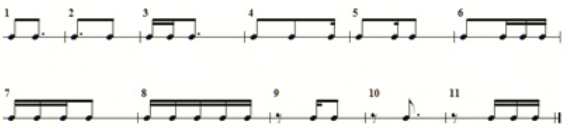


5. عينة رقم 5 .



6. عينة رقم 6 .



7. عينة رقم 7 .
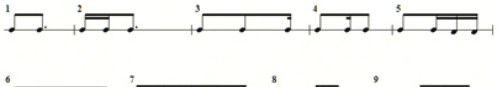


8. عينة رقم 8 .
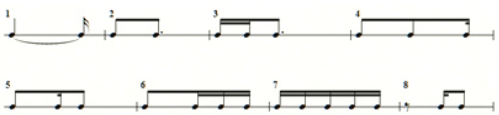


9. عينة رقم 9 .
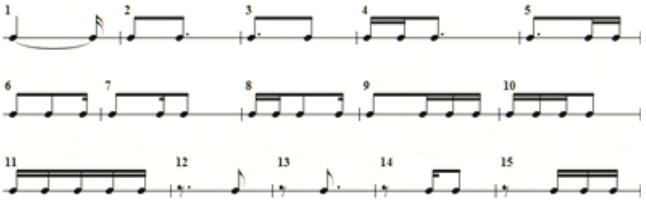


10. عينة رقم 10 .



11. عينة رقم 11 .

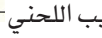


مما تقدم يمكن حصر التراكيب اللحنية الإيقاعية المشتركة في جميع العينات بخمسة عشر تركيباً إيقاعياً ، وكما يظهر في التدوين الإيقاعي الآتي :



وكان ترتيب أستخدام الأشكال الإيقاعية بحسب ورودها في التدوينات الموسيقية لعينات البحث كما في الجدول الآتي :

ت	التركيب الإيقاعي	أعداد ورود التراكيب في عينات البحث											مجموع الأعداد	نسبة أستخدام التركيب الى المجموع الكلي
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11		
1		1	3	6	4	3	1	-	6	-	-	3	27	%5.29
2		4	2	4	-	11	6	8	4	8	2	2	51	%10
3		4	-	-	12	1	17	1	5	-	-	-	40	%7.84
4		8	4	3	4	5	4	6	-	-	6	2	42	%8.23
5		-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	%0.19
6		8	5	16	8	8	15	6	14	7	6	9	102	%20
7		8	8	7	9	14	5	10	12	15	8	14	110	%21.56
8		-	5	3	-	-	-	-	-	-	2	-	10	%1.96
9		8	7	6	-	12	4	9	-	-	6	3	55	%10.78
10		1	2	-	-	-	-	1	-	-	-	-	4	%0.78
11		4	-	2	8	4	-	6	-	-	5	3	32	%6.27
12		-	-	-	-	2	-	-	-	-	-	-	2	%0.39
13		-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	1	%0.19
14		-	2	10	-	-	-	3	7	-	2	4	28	%5.49
15		1	2	2	-	4	-	1	-	5	5	-	15	%2.94

مـن خصائـص التلحين على وفق ضـرب الجورجينا ، ضرورة التقـارب الكبير بين الضرب الإيقاعـي وإيقاع اللحن فيـه ، وهذا ما يبرر لنا أستعمال التركيب اللحني  في عينة البحث لـ (١١٠) مرة ، وبما يشكل نسبة ٢١,٥٦٪ من مجموع التراكيب اللحنية البالغ عددها (٥١٠) مـن مجموع عينة البحث ، فضلاً عن التركيب اللحني  الذي ورد لـ (١٠٢) مـرة بما يشكل نسبة ٢٠٪ من مجموع التراكيـب اللحنية ، والتركيب اللحني  الذي ورد لـ (٥٥) مـرة وبما يشكل نسبة ١٠,٧٨٪ مـن مجموع التراكيب اللحنيـة لعينة البحث ، أي أن التراكيـب الثلاثـة الواردة في أعلاه تمثل أكثر من نصف أحتمالات أستعمال التراكيب الإيقاعيـة في التدويـن الموسيقي للألحـان والأغاني على وفق ضـرب الجورجينا ، وتتضاءل نسـب أستعمـال التراكيب الأخـرى رويداً رويداً حتى نصـل الى التركيب  والتركيب  الذين وردا لمرة واحدة فقط .

يصنـف ضرب الجورجينا ضمـن الأوزان الإيقاعية المركبة ثنائية الـوزن ٨٦ ، ويكون هذان النـبران من النوع القوي ، بيد أنه يحوي كل ضغط من أجزاء الجورجينا على خمس نبضات مـن نـوع دوبل كروش ، يكون الأول منها قوي والأربع الباقيـات نبضات خفيفة ، ويتفق الكثير مـن الموسيقيين العراقيين علـى أن العازفين الأجانب والعرب لا يستطيعـوا العزف على وزن الجورجينـا لصعوبة تقبّل خماستيه وبالتالي أنعدم وضع الألحان على وفق ضرب الجورجينا لغـير العراقيين (مـن العرب) فباتت هذه علامـة فارقة في الأغنية العربيـة وميزة للأغنية العراقية وللملحنين والشعراء فضلاً عن العازفين العراقيين .

يمكن تدوين الأغاني والقطع الموسيقية بيسر عبر أستخدام التراكيب الإيقاعية الخمسة عشر الـواردة في البحث بأعتبارها تمثل النسبة العظمى للتراكيـب الإيقاعية لألحان الجورجينا ، علماً بأن كل بار موسيقي في وزن الجورجينا يحوي على تركيبين مما ذكر لا غير .

يعتـبر ضرب الجورجينا إيقاعاً متواتراً ، متناسقـاً وسلساً على مسامع المتلقي لثنائية وزنه ، وهـذا أحد أسباب شيوعه في الموسيقى العراقية ، إذ لم تحو أي من التركيبات الإيقاعية على تأخير النبر Syncopation ، ويعزي السبب ، لصغر قيم الأزمان الإيقاعية في الضرب (دوبل كروش) إذ من الصعب تأخير النبر على وفق هذه القيم الزمنية الصغيرة ، وإن وجد في بعض الأغاني والموسيقى فيمثل حالات قليلة الـورود في التراكيب اللحنية بيد أنه يتواجد على الأغلب في عزف الضرب الإيقاعي على سبيل كسر حاجز الرتابة الأدائية .

أستعملـت أغلـب التراكيب اللحنية التـي تحوي على علامة الصمـت في بدايتها ، في بدايات الجمـل اللحنيـة الجديدة أو بعـد أداء نغمة موسيقيـة طويلة نسبياً  أو أطـول التي ترد في المقدمـات والفواصـل الموسيقيـة والغناء على حـد سواء ، وهذه مـن خصائص الموسيقى الشرقيـة والعراقيـة إذ تهتم الغنـاء أو العزف في أحيـان كثيرة بعد النبر القـوي (دم) .ورد التركيب اللحني في المقدمات والفواصل الموسيقية بما يقارب نسبة عشرة أضعاف وروده في الغنـاء ، لذا يراعى زيـادة أستعماله في تدوين المقدمـات والفواصل الموسيقية دون الغناء .

التوصيات والمقترحات :

يوصـي الباحث بتوسيع دائرة الأهتمام بالتدوين الموسيقـي للموسيقى والأغاني العراقية بما فيهـا أغاني وموسيقى الجورجينا وأصدار الكتـب الفنية الموسيقية ، فضلاً عن إصدار الكتب المتعلقـة بتعليم أصول التدوين الموسيقي ، كما يقترح أجراء دراسات تهتم بالتدوين الموسيقي وطرائق تدريسه في المؤسسات العلمية الفنية والأكاديمية التي تعنى بالموسيقى والغناء .

المصادر والمراجع :

١. أديب نايف ذياب : نظرية الفارابي في الموسيقى ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٥ .
٢. العامري ، ثامر عبد الحسن : الغناء العراقي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٨ .
٣. السعـدي ، حامد : المقام وبحـور الأنغام ، دار المثنى للطباعة والنشر، بغداد ، ٢٠٠٦.العبيدي ، هاشم محمد رجب : من تراث الموسيقى والغناء العراقي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ٢٠٠٢ .
٤. صبحي أنور رشيد : موجز تاريخ الموسيقى والغناء العربي ، دار الشؤون الثقافية ،بغداد ، ٢٠٠٠ .
٥. طـارق حسـون فريد : الـتراث الموسيقي العربي والمـوروث الموسيقـي العراقي ، مديريـة دار الكتب للطباعة والنشر، بغداد ، ٢٠٠١ .
٦. طـارق حسـون فريـد : تاريخ الفنـون الموسيقية ، ج١ ، مطابـع دار الحكمة للطباعـة والنشر، بغداد ، ١٩٩٠ .
٧. فيليـب هيلايـي : مبـادئ الموسيقـى النظريـة ، سلسلـة دراسـات موسيقيـة ، منشـورات كنيسـة مارايليا الكلدنية ، بغداد ، ٢٠٠٠ .
٨. شعوبـي ابراهيـم خليـل : دليـل الأنغـام لطـلاب المقـام ،منشـورات المركـز الـدولي لدراسـات الموسيقى التقليدية ، مطبعة سلمى الفنية الحديثة ، بغداد ، ١٩٨٢.
٩. شهـرزاد قاسم حسن : دراسات في الموسيقـى العربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٨١ .
١٠. عبد الفتاح حلمي : أنغام من التراث العراقي ، ج١ ، من اصدارات نقابة الفنانين العراقيين ، مطبعة الخلود ، بغداد ، ١٩٨٤ .
١١. حسـام يعقوب إسحق : إيقاع المنظوم العربي في ضـوء نظرية الموسيقى ، منهج تطبيقي غير منشور ، بغداد ، -- .

البحوث والمقالات :

طـارق حسـون فريـد : العلاقـة بـين الكلمـة واللحـن في بعض صيـغ الـتراث والمـوروث الموسيقي العراقي ، بغداد ، بحث منشور ، مجلة المجمع العلمي ،ج١ ، المجلد ٤٥ ، ١٩٩٨.

المقابلات :

مقابلة أجراها الباحث مع الأستاذ الدكتور حسام يعقوب بتاريخ ٢٠١٢/٥/١٤ في كلية الفنون الجميلة ببغداد .

القيمة الفنية والجمالية للمقدمة (التايتل) في الدراما التلفزيونية العراقية

م.الدكتور شذى العاملي
ضياء محمد محمد تقي الأمارة

مشكلة البحث :

لطالما كانت مقدمات الأفلام والمسلسلات التلفزيونية والتي تعرف بالـ (Title) التايتل كانت دوما مثار إعجاب وشيئا مهما وممتعا وذا قيمة درامية وجمالية يمكن ان يثير في المتلقي الشيء الكثير منذ اللحظة الاولى ، فهي تعد بمثابة النافذة التي تطلع على حياة الفيلم والقصة الدرامية والتي تتواجد دائما في بداية الحكاية الدرامية ويمكن ان نجد لكل فيلم طريقته الخاصة في استثمار المقدمة ومعالجتها بما فيها عرض العناوين واسماء فريق العمل من فنين وممثلين وذوات وشركات .

فنجد ان بعض مقدمات الاعمال الدرامية ((تقدمها بصورة عادية خلال المشاهد الأولى من الفيلم ، مجرد أسماء تطفو على الشاشة ثم تختفي. بينما هنالك أفلام أخرى تعطيها بعدا واهتماما فنيا ، فتستقل لوحدها في مشهد خاص ونراها بطرق إبداعية خارجة عن المألوف هذا الأمر جعل مقدمة الفيلم هو فن قائم بحد ذاته))[1] بل ان هذه الطريقة الإبداعية أمست ذات نمطية سادت لفترة طويلة في حقل الإنتاج الدرامي وعلى كل المستويات السينمائية والتلفزيونية .

فالمقدمة الناجحة هي ليست التي تحتوي في جنباتها على الجانب الفني فحسب بل يجب ان تكون مرتبطة ايضا بهوية المنجز وما يحيط به من اجواء وبناء درامي ، فالكثير من المقدمات الجيدة شغلت الناس باحداث قصة المسلسلة فهي قد تكون بمثابة الرمز التنبئي لما يمكن ان يحدث في اطناب القصة ، لتكون بذلك مفاتيح لشيء درامي فتحث المتلقي للتكهن على معرفة النهايات او الحيثيات لدواعي الصراع وبالتالي المتابعة والشد ، وقد تأتي المقدمة بمثابة الرمز المكثف لمحتوى القصة فيمكن ان يخلق لدينا انطباعا عن المحتوى من المقدمة .

فبناءا على ما تأسس يمكن القول ان المقدمة او التايتل الجيد تحكمه معايير عامة منها الجوانب الجمالية والتعبيرية والتقنية كونه عرضا مكثفا لمعلومات واجب عرضها ضمن حيز قصير فقد يكون هذا الحيز مثقلا بكارتات الاسماء وتنوع اسلوبها فنيا وانواع

١ – موقع مدونة مكتوم ، تحت عنوان (مقدمات الأفلام الرائعة) ، من الانترنيت .http://mctoom.com/blog/?p=234

SUMMERY
For as long as the introductions to films and TV series which is defined as the (Title). Has always been something important and interesting and dramatic and aesthetic value. Can raise in the receiver thing a lot since the first moment. it is a window that looked on the life story of the film and drama.
They are also linked to the identity of the completed and is surrounded by an atmosphere of drama and building Filled a lot of good introductions. the audience. the events of the story of the series May be predictive as a symbol of what can happen to be the keys to an event so dramatic
Which urges the recipient to know endings. or the merits for reasons of conflict. and thus follow-up Or it may come as propaganda intended to promote a certain thing. The importance of this topic leapt Find revealed details of how the industry of the title. Iraqi confined in the series between 1969 to 2012.
This phase is how to shift into production techniques to the television from the traditional methods of simple. down to maturity. and the use of other types of technologies and their impact on the completed form and the Title . These included the study on the most beneficial results out of the Title. roads must be met in order to reach with product to success and achieve the desired goals. and summarize it in achieving the objectives of the research which provided for the following;
1- Identify the technical aspects and technical Title mobilize in the industry.
2- What are the Implications resulting from the use of aesthetic Title as a prelude to the realization of the television drama.

الخـط المكتوبه به ، والالوان والتكوينات الشكلية للأشياء المبتدعة كالرسوم بكل انواعها الـ (D3 او D2) ، وكذلك الانميشن (Animation) ، والمقاطع المنتقاة من متن العمل وسلاسة ربطها ، والموسيقى وكيفية اختيارها او الغناء الذي يتناسب مع روح العمل .
كل تلك الجوانب تسهم في عمل مقدمة إبداعية تتوافر فيها شروط الشد والجذب للمتلقي .
فمـن هنا يمكن القول إنـه بالنظر لأهمية المقدمة التايتل الخاص بالاعمـال الدرامية التلفزيونية انفـرد هذا البحث ليجيب علـى التساؤل التالي (ما هي المعايير الفنية والجمالية التي تحتوي على مقومات النجاح عند تنفيذ المقدمة التايتل؟)

اهداف البحث :

يهدف البحث الى الكشف عن :
١- الجوانب الفنية والتقنية التي تستنفر في صناعة المقدمات .
٢ – المدلـولات الجماليـة من جراء استخـدام المقدمات (التايتل) كمقدمـة للأعمال الدرامية التلفزيونية .

اهمية البحث :

بالنظـر لمـا نشهده من نقصـ في المعلومات وندرتها حـول موضوع صناعة المقدمـة التايتل ومدى تأثـيره على العمل الدرامي التلفزيوني وانعكاسه على المتلقـي بفعل عناصره الفنية التي تزيد من تلبية طموح اصحاب شركات الانتاج التلفزيوني بعد الاخذ بنظر الاعتبار الجوانب الفنية والتقنية التي تتيح امامهم تسويق اعمالهم وبشكل يتناسب مع عوامل الجودة والانتشار .
لـذا أتت هذه الدراسـة لتشخص قدر المستطاع هـذه الظاهرة التي كانت بمثابـة أسلوب تتصف بـه الأفلام الروائيـة والاعمال الدرامية التلفزيونية العراقية بشـكل خاص ، والتي تعتمد في انتاج مقدمـات علـى جانب كبير من الاهتمام التقنـي والجمالي والتلفزيون قد سـار على خطى الفيلم السينمائي بهذا الامر على الرغم التباين في الطريقة والاسلوب في معالجات القصص المتناولة.
وهذا يدعونا إلى تأشير الأهمية التي شكلها هذا البحث على وفق المحاور الآتية :
١ – تكمن أهمية البحث في دراسة ظاهرة استيعاب التقنيات الحديثة الرقمية في صناعة التايتل بالمقارنـة مـع ما كان سائداً من اساليب تقليدية في الانتاج التلفزيوني العراقي وهذا ما يجعل هذا البحـث ذو قيمـه علمية وفنية وخصوصا أنهـا دراسة جديدة تنطلق من هـذه القاعدة أي قاعدة المقارنة .
٢ –يساعد هذا البحث على التوصل إلى مؤشرات علمية جديدة ومفيدة وهادفة حول ظاهرة انتاج المقدمات التلفزيونية على وفق أسس علمية وفنية تستوعب التقنيات الرقمية الحديثة والحواسيب بعد ان تشخص بشكل دقيق

حدود البحث :

تحدد البحث بالفترة الزمنية المحصورة من عام ١٩٦٩ الى عام ٢٠١٢. متناولا الاعمال الدرامية (المسلسـلات) العراقيـة التي تم عرضهـا في القنوات العراقية حصريا . وكانـت المقدمات او ما

يعرف بالـ (التايتل) هي ما استهدفه البحث بالتحليل والكشف والمسح .

عينات البحث :

تمت اختيار عينة البحث بشكل عشوائي وعن طريق الـ (Youtube) في الشبكة العنكبوتية الانترنيت ، وهي فقط مقدمات بعض المسلسلات التي انحسر تواجدها ضمن شبكة الانترنيت وهي مثبته حسب الجدول الآتي وعددها تسعة أعمال عراقية :

ت	اسم المسلسل	زمن المقدمة	تاريخ الإنتاج	اسم المخرج
1	تحت موس الحلاق	54 ثانية	1969	عمانوئيل الرسام
2	النسر وعيون المدينة	1.25 ثا	1983	ابراهيم عبد الجليل
3	الاماني الضالة	3.30 ثا	1989	حسن حسني
4	عالم الست وهيبة	3.26 ثا	2000	فاروق القيسي
5	كرسي تمليك	2.05 ثا	2010	اوس الشرقي
6	سنوات النار	3.20 ثا	2008	هاشم ابو عراق
7	وكر الذيب	3.50 ثا	2011	ايمن ناصر
8	فاتنة بغداد	3.20 ثا	2011	علي ابو سيف
9	ابو طبر	3.15 ثا	2011	سامي الجنادي

التكثيف الصوري :

اول ما يتبادر الى الذهن من عمليات التكثيف الصوري أنها تتم عبر ترميز الأشياء وتحميلها معاني كبيرة ، فمن الممكن ان نحمل الرموز طاقة معنوية تتفجر حين تظهر ضمن المادة الصورية ، ومن هنا يأتي دور التأويل للأشياء وهذا هو مقصد ولب الرمز الذي يحتاج دائما إلى تأويل حتى تتمكن من الخوض في عملية حل عقده وشفراته وسبر أغواره وصولا إلى المعنى ألقصدي الذي نريد التحقق من جدواه ومسوغاته التعبيرية في حدود حيز الصورة الفيلمية المتدفقة .

والتأويل هو العنصر الأساس الذي يتطلبه إدراك الرموز وهذا الأمر يتناغم بالفعل مع الفن عموما ((كون الفن بناء رمزيا))٢ في مجمله حتى رغم استيعابه محاكيا الواقع بالتقاطه الواقع المحيط به فلو أخذنا على سبيل المثال الفنون التشكيلة والرسم تحديدا سنجد ان ما نطلق عليه بالواقع هو في اللوحة المرسومة افتراض على وفق مبدء التأويل ((لان ما نسميه واقعا ليس إلا الصورة الذهنية التي لدينا عنه))٣.

فمن الصعب جدا وأنت تتعرض الى لوحة او عمل فني ان تقول هذا هو الواقع بعينه ، فالواقع موطنه الواقع المحض لا اللوحة او حيز الإنتاج الفني لأنه مهما احتوى الفن من إتقان فهو انطباع في التجسيد ((فمن العسير في الفن ان تضع إصبعك على جانب منه وتقول هذا واقعي))٤. فالفن يقوم بعملية تحرير الواقع الجامد المكبل والسير الى حالته الواقعة . ليأتي دور الفنان خالقا انطباعا عنه مجسدا إياه مجازيا حتما لأنه ليس هو بعينه في اللوحة او العمل الفني مهما كانت

٢ – مصطفى ناصف . الصورة الادبية ، ط٣ ، دار الاندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ،١٩٨٣: ص ١٤٥
٣ – حلمي مرزوق . النزعة الرومانتيكية والواقعية في الأدب والأصول الأيدلوجية ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٠ : ص ٧٦
٤ – حسين مروه . دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، مكتبة المعارف ، بيروت ، ١٩٧٢: ص ١١٧

الدقة والإتقان ، فالفنان علاقته مع الواقع ((يفسر الواقع عن طريق إعادة الترميز))٥ .
وهـذا الأمر يأتـي واضحا مع ما يؤكد عليه (رودلف ارنهايم) في كتابة (فن السينما) فيقول ((الأشيـاء التـي ليس لها دلالة لا مكان لها في العمل الفني))٦ . فالفنان ينتقي ما يرغب من الواقع ويضعه بما يمكن ان يكون له معنى وغاية تعبيرية .
فحقـل الصـورة حقل واسع مفرداته يمكن ان ترمز على وفـق مستويات الإدراك البشري فمثل ما مـر بنـا ان ما نجعله في الصورة هـو انطباع هذا يعني ان دلالات الصـورة هي رمز هذا من حيث استثمـار الواقع مـن قبل الفنان . اما الصورة مـن حيث ادراكها من قبل المتلقـي وقراءتها ، فان هنالـك عـدة مستويات نتطلع بها الى الصورة من اجل ان نتفاعـل معها ونحل شفراتها ونستنطق معانيها .
وإجمـالا يمكننـا القول هنالك ((مستويـات ثلاثة لقراءة الصورة هي : مستـوى الكليات، وذلك مـن خـلال احاطة الانسان بالصورة بشكل عام ، ومستوى الجزئيـات وفيه يحاول الانسان توضح ملامـح اجـزاء الصـورة وصفات كل جـزء ، واما المستـوى الثالث فيحـاول فيه الإنسـان تفسير الصـورة وتأويلها))٧ وهـذه أيضا تعتبر من الخصوصيات التي تعمل بهـا الرموز إذ ان الإنسان يفسـر الصورة على ما يمتلك من معرفة وخبرة حياتية وما يمكن ان تكون عليه مرجعيته الفكرية من رصيد معرفي .
وبمـا اننا نتحدث عـن موضوع الفيلم والذي ينقسم الى قسمين الصـورة والصوت وهما ركيزتان اساسيتان من الفيلم فهذا يعني يجب ان يكون للصوت مداليل رمزية كما هو حال الصورة .
فمنـذ انزيـاح الصوت الى حيز الصورة الفيلمية السينمائـي في أوائل القرن الماضي والجدل كان واسعـا فهـوقد حـرر الصمت الى صـوت والترهل الـذي يصاحب العرض الى شـد ونجاح اخذا مساحة جيدة من التعبير في المحيط الفيلمي .
فكانت المسارات الصوتية للفيلم منوعة وغنية بل انها تحمل في طياتها الكثير من المعاني التعبيرية هـذا اذا تجاهلنا الحوار وهو العنصـر الاساس في السينما الناطقة ، لا بل إنه قبل دخول الصوت كان هنالـك نشـاط واضحفي استخدام الرموز التي كان لا مناص منها في غياب الصوت . فكانت تلـك الرموز بديـل يغطى به النقص الحاصل عن مكملات الصـورة ((فكان من المستحيل بدون الالتجـاء الى الوسائـل غير المباشرة باستعمـال الرموز ، والمناظر المعقـدة ، واستعمال الخدع في الكتابـة والاقتراب من تعقيدات وغوامض الفكر والشعور الإنسانيين))٨ وذهب (اندريه بازان) الى المحور نفسه معتبرا ان الرمز لعب دورا كبيرا في الفيلم الصامت حتى يعوض النقص الحاصل في التعبـير مـن جراء الصوت اذ يقول ((لقـد كان الفيلم الصامت عالمـا محروما من الصوت ، وهذا هو منشأ الرموز المتعددة المخصصة لتعويض هذا العجز))٩، ولم يتخلص الفيلم من هذه الفجاجة المفرطة في استخدام الرموز ولغة الترميز التي كان أساس وجودها سد النقص الحاصل في مكملات الصورة الا وهو الصوت .

٥ – وليم راي . المعنى الادبي ، ترجمة يوئيل يوسف ، دار المأمون للنشر ، بغداد ، ١٩٨٧: ص ٩٤
٦ – رودلف أرنهايم . فن السينما ، ترجمة عبد العزيز فهمي وصلاح التهامي ، المؤسسة المصرية للتاليف ، القاهرة ،ب.ت : ص ٥٥
٧ – طاهر عبد مسلم . الخطاب السينمائي من الكلمة الى الصورة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٥:ص ٢٣٩
٨ – روجر مانفل . الفيلم والجمهور ، ترجمة برلني منصور ، المؤسسة المصرية العامة للكتاب والترجمة والطباعة والنشر ، القاهرة ،ب.ت: ص ٥٠
٩ – مارسيل مارتن . اللغة السينمائية ، ترجمة سعد مكاوي ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة ،ب.ت:ص ١١٣

دخل الصوت الى حيز الصورة الفيلمية بكل أنماطها المعروفة من (حوار وموسيقى ومؤثرات) بعد ان كان من الصعب ((الاعتماد على الصورة وحدها اذا اردنا التعبير عن افكار معقدة))١٠كون الصـوت يحتوي على ومضات رمزيـة وفيها تكثيف كبير للمعنى عن طريـق الاستعارة والرمز ((ففـي أفلام الصور المتحركة يمثل الصوت غالبا استعارة او رموزا))١١ فمنذ دخول الصوت بكل إشكالـه وأنماطه ولغة الفيلم تنمو نحو اكتسـاب صفة اللغة الخالصة وهي اللغة السينمائية والتي تشابكت مفرداتها من اللقطة وحجمها وزواياه الى المونتاج والإضاءة والديكور وصولا الى الأسلوب في الإخراج هذا النمو جعل الفيلم يكون مستقلا بذاته من حيث كونه جنسا فنيا تعبيريا حاله حال المسرح والرقص والموسيقى وغيرها حتى أطلق عليه مصطلح الفن السابع .

ان غيـاب الصوت بمجملـه عن الفيلم يحط من قيمته التعبيرية ويجعلـه غير مفهوم لان الصورة بحاجـة الى صوت دائمـا وقد يكون هنالك بعض الصمت المعبر وهـذا يتأتى في التشابك الواضح للصوت ويتفجر من خلاله فيعرف الصمت عندما يقع بمقارنته مع الصوت ، وهذه ليست القاعدة لان ((الصـوت عندما يكف عن مصاحبة الصورة في السينما تصبح الشخصيات والأشياء على الشاشة اشد تسطيحا))١٢ .

وهـذا يضيف مسؤوليـة كبيرة تلقى علـى عاتق الصوت لدعـم الصورة الفيلميـة بأشكال رمزية وجعلهـا أكـثر تعبيرية ، فالفيلم أمسـى أداة تعبيرية بشكل بصري وسمعـي عن طريق ((الجمع مـا بين فن الكلمـة باعتبارها ترثـا أدبيا وفن التعبـير البصري الذي يستند الى تـراث من الفن التشكيلـي ، ويضاف الى ذلـك تعبيرية الموسيقى ومصداقية الأصوات الطبيعية ، ويصهر الكل في بنية متكاملة ومتبادلة التعبير والتأثير))١٣.

ومما سبق أصبح واضحا ان الصورة والصوت شكلان لجنس واحد هو الفيلم ويمكن ان نشحنهما برمـوز ذات قيمة تعبيرية عبر خلق صورة ذهنيـة واضحة المعالم تناشد حتما معاني محددة ، أي مـن الممكـن ان نرمز الأفلام وهذا ما يؤكده (هنري اجيـل) في كتابة (علم جمال السينما) اذ يقول ((ان اللغة السينمائية هي لغة رمزية مبدئيا))١٤

ومـن هنـا وتأسيسا على مـا مر بنا يمكن القـول ان الفيلـم السينمائي غني بالرمـوز على محور الصورة والصوت .

ومن اشهر تلك الرموز ما يتجسد بفعل التقنيات الحديثة في الإنتاج التلفزيوني والسينمائي فكانت هنالك رموز مصنعة تكنولوجيا حتى انها عرفت بالرموز التكنولوجيا ((الرموز التكنولوجية وهي الرمـوز التـي تعلن عنها الصـورة نفسها ، فنحن نعلم ان الصورة تمر بعـدة مراحل تكنولوجية ، هـذه المراحـل هي التي كونت هذه الصـورة المعينة وفقا لوجهة نظر الفنـان او مبدع هذه الصورة بمواصفاتهـا الفنيـة المحددة لتعطي انطباعـا معينا ، فالضوء والزاوية ودرجـة حساسية العدسة وعملية التصوير وعملية التحميض ، جميع هذه المراحل هي التي أعطت وكونت هذه الصورة وفقا لمفهـوم ووجهة نظر الفنان لتعطي المتلقي انطباعـا معينا))١٥وهذا يضاف الى الإمكانية الهائلة

١٠ – كاريل رايس . فن المونتاج السينمائي ، ترجمة احمد الحضري ، الدار المصرية للتاليف والترجمة ، القاهرة ،١٩٦٤: ص ٢٣٦
١١ – رالف ستيفنسون . السينما ، ترجمة خالد حداد ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ، ١٩٩٣: ص ٢٤٦
١٢ – بول وارن . السينما بين الوهم والحقيقة ، ترجمة علي الشوباشي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ،١٩٧٢: ص ٦٢
١٣ – عدنان مدانات . وعي السينما ، سلسة الفن السابع (١٨٠) المؤسسة العامة للسينما ،دمشق،٢٠١٠: ص ١٧
١٤ – هنري اجيل . علم جمال السينما ، ترجمة ابراهيم العريس ، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت ، ١٩٨٠: ص ٩٧
١٥ – نسمة البطريق وعادل عبد الغفار . الكتابة للاذاعة والتلفزيون ، مركز جامعة القاهرة للتعليم المفتوح و القاهرة . ٢٠٠٥ ، ص ٩٣

للحواسيب في بلورة تلك الرموز المشحونة كما هو الحال عند استعراضنا للشكل رقم (١) وشكل رقم (٢) هذه الأشكال تعد من الرموز التكنولوجية والمصنعة بفعل الحواسيب .

ان كل تلك التكوينات تساعد الدراما على ايجاز السرد وتوصيل الافكار عبر تلك المنظومات الرمزية المبتكرة بفعل تقني تكنولوجي))وعلينا التأكيد بأن أهمية الدراما في عالمنا المعاصر تكاد تفوق أي شيء غيرها فهي موجودة في كل التكوينات الرمزية التي ينتجها البشر، سواء أكان ذلك أدباً أم مسرحاً أم دراما تلفزيونية أو حتى إعلانات تجارية. يقول (إسلن) عن التجربة الدرامية في الدول الصناعية " إننا... محاصرون بشبكة اتصال درامية، ويجب أن نفهم ونحلل أثرها علينا – وعلى أولادنا. إن انفجار الأشكال الدرامية للتعبير يعرّضنا جميعاً لمخاطر كبيرة في أن تستعبدنا أشكال ماكرة للتلاعب بوعينا بطريقة سامية بارعة، إلا أنها أيضاً تمنحنا فرصاً هائلة للإبداع))١٦

وبما اننا تناولنا موضوع الرمز فهذا يعني اننا سوف ينحسر تحليلنا له في المقدمات الدرامية المعروفة بالـ (التايتل) وهذا يعني أننا سوف نتعامل مع قراءة الصورة والصوت والتي من خلالهما نبدأ مرحلة التأويل لما يمكن ان تحمل تلك الرموز من معاني عند حدود الاستخدام والتوظيف في نسيج الفيلم عموما الذي جل محوره الاساس الصورة .

تلك الصورة المتكونه بشكل خلاق والتي أطلق عليها المخرج الروسي (ازنشتاين) مفهوم (الصورة الذهنية) . والصورة الذهنية التي تحدث عنها ازنشتاين تشبه إلى حد بعيد الرمز والآليات التي تعمل فيها عند حدود التأويل بعد ان تشحن بمعاني كبيرة ، وهذا يقترب من حيث قيمة التعبير والأداء في الاستخدام بل يمكن ان نقول عنها الصورة الرمزية لأنها تتجسد في أذهاننا عبر آلية إدراك خاصة تشبه أليه إدراك الرمز كما مر بنا ، فإننا حسب هذا المفهوم أي مفهوم الصورة الذهنية نرى ملامح فيها صورتان الأولى موجودة وهي بمثابة نافذة والصورة الثانية هي ألصورة المغيبة التي لا نراها وإنما ندركها عبر مرورنا من نافذة الصورة الأولى ليتم إدراكها ذهنيا أي تحرك فينا إمكانية التفكير لاستنطاق المعنى .

وعن هذا الامر يمكن ان نختم قولنا بالتوافق مع ما قاله (جان ميتري) صاحب كتاب (علم جمال ونفس السينما) ((لا استطيع رؤية صورة كرسي ما لم أفكر بهذا الكرسي ، كما إنني لا استطيع التفكير به ما لم اختر بالضبط ان افعل ولدي قدر من ارادة ان افعل ذلك . وبالتالي فالصورة الذهنية آمر من فعل مشيئة موجهة نحو غرض نعرف انه غائب))١٧.

صناعة التايتل قبل دخول الحواسيب :

لا يمكن ان نتوقع ان من الممكن ان نشاهد أي منجز ادبي او فني او عمل تلفزيوني او سينمائي من دون مقدمة او تايتل مصنع او عنوان يستبق عرض الأحداث والقصة او السرد. لتقودنا هذة المقدمة الى معرفة عنوان المادة المنجزة اذا كانت تلك المادة صورية وصوتية او حتى نصية .. فهذا الامر اصبح من المسلمات اذ لا يمكن تجاوزها في الظروف الطبيعية عند البدء بانتاج أي عمل

١٦ – وسيم الكردي . موقع مركز القطان للبحوث والتطوير التربوي ، من الانترنيت:
http://www.qattanfoundation.org/qcerd/subpage/ar/index.asp?SectionID=57 .

١٧ – جان ميتري . المدخل الى علم جمال وعلم نفس السينما ، ترجمة عبد الله عويشق ،الفن السابع ١٦٥ ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ،٢٠٠٩: ص ٩٠

درامي او أي عمل فني سمعي بصري .
امـا المقدمات التايتلات في الاعمـال الدرامية التلفزيونية فنحن للوهلـة الاولي نعتقد انها تحوي ابتـداءا اسمـاء الممثلين والعاملين والفنيين الذين كانوا خلف هذا المنجز الفني وهذا هو في الحال اول مـا يحتويـه عند الانزياح الى الشاشـة . ولكن هذه الفكره تطورت حتـى اصبح التايتل فلسفة درامية وقضية يجب الاهتمام بها لانها ترويجية الى عمل فية جهود وافكار وحتى أيدلوجيات .
هذا اذا تجاوزنا فكرة ان المقدمة الجيدة يمكن ان تشير بلمحات الى ما يمكن ان يكون عليه العمل الدرامـي . فهـي بشكل بسيط تعد بمثابة الهوية والنافذة التي تكشـف وتلازم العمل الفني المنجز سينمائيا او تلفزيونيا .
الا ان صناعـة المقدمة قبل دخول الحواسيب كانت تعتمد على مهارات المخرج في ايجاد سبل يوفر فيهـا ابسـط المقومات الواجبة في تقـديم المقدمة التي تليق بالأعمال الدراميـة التلفزيونية . ففي مسلسـل (تحـت موس الحلاق) المنتج في عـام ١٩٦٩ بالأسود والأبيض نجـد ان المقدمة التايتل تعرضـ لنا بلقطة بانروميه استعراضيـة وبشكل (Rolling) لصور مرسومة باليد ومكتوبة باليد للعناويـن والمهام وكانت في تلك الرسوم جوانب دلالية ترمز لاجواء المسلسل اذ رسم صورة الموس الـذي يستخدمـه الحلاق وهو جزء مهـم من فحوى قصة العمـل وكذلك الرسـوم الكاريكاتيرية للمقهـى وغيرهـا من المفـردات المتواجدة في المـتن الحكائي للقصـة الشعبية كمـا مبين في شكل رقـم(٣) . اعتمد المخرج (ع.ن.ر) ما كان سائـدا قبل دخول الحواسيب وهي الرسوم التهكمية الساخرة كونها توجز التعبير رغم مرورها على الشاشة لفترة قصيرة اذ ان زمن التايتل كله كان ٥٤ ثانية معززا هذه المقدمة باغنية (لحمودي الحارثي) وهو من ابطال هذا المسلسل .
وتطـورت الامور الانتاجية وسبل صناعة التايتل بعد هذا المسلسل التلفزيوني لياتي المسلسل الاخر الشهير والذي تبنى اسلوبا اخر في عمليات صناعة التايتل نعم لم يكن مصنوعا بالحاسوب لأنه لم يكن معروفا في شركات الانتاج عند تصوير مسلسل (النسر وعيون المدينة) اخراج ابراهيم عبد الجليل وتاليف عادل كاظم ، اذ تم إنتاجه في عام ١٩٨٣ ، كان العمل بالالوان والتايتل زمنه دقيقه واحده وخمس وعشرون ثانية ، وهذا يعني ان مساحة التايتل بداءت تطول كلما اصبح هنالك تقدم بالتقنيات وهذا يثبت اهمية المقدمات في المسلسلات الدرامية .
ان هـذه المقدمـة كانت تعرض فقط صورا ثابتة مقتطفة من مـتن المسلسل بطريقة (Still) وهذه الصـور توجـز بعض الشيء اهم الاحداث التي تدور في المسلسـل والشخصيات المهمة ، ولكن كما يبدو لنا ان من الامور التي تثير الانتباه هو حجم الكتابة المستخدمة والتي تحجب تفاصيل الصورة وهـذا الامر شكل جانبا من الإرباك علـى المحتوى المسرود كما هو مبين في شكل رقم (٤) وكذلك تم عرضهـا بطريقة الـ Rolling ولكـن من الأسفل الى أعلى الشاشة . مع العلم ان المقدمة لم تكن غنائية وإنما موسيقى عراقية تواكب طول عرض المقدمة .
ثـم بعـد ذلك شهدنـا مسلسل (الامـاني الضالـة) اخراج حسـن حسني عـام ١٩٨٩ ، وهو من المسلسـلات التي أنتجتها شركة بابل بالالوان، وهو لا يختلف عن مسلسل النسر وعيون المدينة من حيـث التقنيـة كثيرا الا ان الغناء هو السمه الواضحه للمقدمـة وبزمن ثلاث دقائق ونصف.. وفي عـام ٢٠٠٠ شهدنا بعض التقدم في صناعة المقدمـات و لاول مره تقنية حديثة في مونتاج وصناعة

المقدمة التايتل وهي تقنية جهاز الـ (DME) وهو جهاز مؤثرات يقترب من عمل الحاسوب ، فهو يستخـدم بذلـك الحركات التقنية عند الانتقال من لقطة الى اخرى بطريقة تعرف بالـ (Wipe) مع استعمال حدود ملونه لحافات الانتقال تعرف بالـ (Board) كما مبين في شكل رقم (٥) . مع العلـم ان زمن المقدمة ثلاث دقائق وثلاثون ثانية ، ويمكن ان نقول عن هذه المقدمة اول استخدام تقنـي في العراق بشـكل واضح ، مع الدقة العالية والاحترافية في استخدام العناوين المكتوبة ، وقد بـرز اول اسـم في حقل الجرافكس هو صدوق ابو طالب . وبهذا نستطيع القول ان اول عمل عراقي دخل فيه الحاسوب هو عالم الست وهيبة .

((ومـع التطور التكنولوجي ودخول الحاسبات في مجال العمل التلفزيوني أصبحت هناك العديد مـن الأجهزة التـي تستطيع توليد وعمل مئات بل الآلاف من المؤثرات الالكترونيةDVE، ومن أمثلة هذه الأجهزة جهاز DFS ٣٠٠ وهو جهاز يستخدم لتنفيذ المؤثرات الرقمية ويستطيع أن يولد أكثر من ٩٥٠٠ مؤثر متعدد ومختلف بكافة الأشكال والخصائص والمؤشرات التي يمكن توقعها ويحتوى علـى وحدة تسمى User Program ومـن خلالها يستطيع المونتير تصميم وعمل المؤثر الذي يريده والذي لم يحتوى عليه جهاز المؤثرات الرقمية))١٨

تصنيع التايتل في حيز الحاسوب :

المقدمـة التايتـل : (عبارة عن صورة وصوت مصنوعة بشكل مركز ومكثف تكون على شكل مقدمة تصبح بمثابة العنوان الى المنجز المصور ليقودنا الى إمكانية الاسترسال في متابعة المنجز والتكهن بمـا يمكن ان نتابـع من احداث فيلمية) فمـن الجانب التقني لانجاز المقدمة قـد نختار ألصوره والصوت من المادة المعدة للفيلم اي من الرشز (والرشز هو المادة الخام قبل المونتاج) التي صورت في مواقـع التصوير وقـد يؤخذ ويقتطع منها بمـا يعرف بالاوتـات (Outs) والاوتات هي المادة المصـورة التـي يستغني عنها المخرج لا نها تصبح غير مناسبة للاستخدام داخل متن الفيلم فعند الذهـاب الى غرفة المونتاج يقـوم المخرج باستثمارها في المقدمة او قد يستقطع المخرج من الأصل اي الصورة التي سوف تستخدم في العمل نفسه بعض اللقطات التي سوف تكرر فنجدها في التايتل مـرة والمـتن مرة أخـرى ، او قد تستثمر الصور والصـوت من المكتبة الصوريـة وحسب نوع العمل وطبيعتـه .. وكذلك تصنـع الى التايتل كارتات مطبوعة اي (شرائـح مطبوعة) على وفق برامج حاسوبيـة تحتوي كلمات تعريفية تشـير الى عنوان العمل والأسماء والتنويهـات وبإشكال مختلفة حسـب تحرير الموضوع بعد ((ان يراعي بمنتهى الدقة وجود التباين في الايقاع اللوني بين الكتابة وخلفيـة اللقطـة فعندما تكون الكتابة سوداء يجب ان تكون الخلفيـة في لون مضاد لها حتى يسهل على المشاهد قراءتها))١٩.

فصناعـة المقدمات التايتلات في الحواسيب تعطيك القدرة علـى الاختيارات بل ان كل الخيارات قابلـة لتغير إحداثياتهـا وتطويعها حسب ما ترغـب وتتطلع ان تعمله كمقدمـة لعملك فعلى سبيل المثـال برنامج المونتاج الشهير (Premiere Pro) قادر على ان يعطيك امكانيات كبيرة في تصنيع المقدمـات حيث يتيح لك هذا البرنامج ((وضع نصوصـ وباي اشكال تريد ، واستيراد الشعارات

١٨ – محمود حامد ابو قوطة ، محاضرات في مادة المونتاج ، جامعة فلسطين . كلية الاعلام ،٢٠٠٩ ،ص ٢٩
١٩ – حماد البمبي . فن الاخراج التلفزيوني ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، بيروت ،ب . ت ،ص ٨٣

الرسوميــة ، وانشاء اشــكال رسومية جديدة ، وتمرير النص حــول الشاشة ، وتحريكه عن طريق تطبيــق مؤثر الحركة العالية))٢٠ . وقد يمنحك كذلك امكانيــة لاستخدام تقنية الكروما بشكل دقيق وعالي الجودة كما مبين في شكل رقم (٦) .

ومــن البرامــج الاكثر شهرة وتطــورا في صناعة التايتــلات وبناء المقدمات ضمــن الحواسيب هو برنامــج (After Effects) والــذي يعتــبر من عائلة الــ (Premiere Pro) ويمكن ان يعملا في ان واحــد وعلى توافق فاذا احببت ان تحترف في صناعــة المقدمات التايتلات ((فعليك ان تستخدم برنامجا مثل After Effects))٢١

وقد يضاف الى هذا كله تقنيات الجرافيك التي تعطينا معلومات صورية وطباعيه تخدم التايتل . وكذلك يمكن ان تعطينا قيما تعبيرية أخرى مثل الأبعاد الثلاثية والتجسيمية والانيميشن وغيرها من المؤثرات التي تعزز التايتل وتغنيه .

والجرافيــك يعد من الفنون الحديثة التــي دخلت اولا حيز الاعلام والانتاج التلفزيوني وهو يعرف علــى انــه ((كان أول من أطلق تسمية (جرافيك ديزاينر) هو المصمم وليام أديسون دويغنز عام ١٩٢٢ الــذي عرف مصطلح (المصمم الجرافيكــي) بأنه ذلك الشخص الذي يجمع بين العناصر المختلفة (كلمات، صور، ألوان...) في صفحة واحدة بشكل يجذب النظر.

التصميــم الجرافيكي مشتق مــن كلمة (جراف) وهي تعني (رسم بيــاني) أما كلمة (جرافيك) فهــي تعنــي (تصويري، مرســوم، مطبوع...) والبحث عــن معنى هذه الكلمــة الأجنبية لا يشكل صعوبة تذكر فمعظم القواميس الفنية المتخصصة تفيد أن أصل هذه الكلمة لاتيني وهي من كلمة جرافوس – وتعني ضمن ما تعني (خط مكتوب أو مرسوم أو منسوخ) فاستعير اللفظ في اللغات الأوروبية لكي يطلق على كل رسم بخط منسوخ ثم أصبح اسما عالميا لهذا الفن

فن الجرافيك في معناه العام هو فن قطع أو حفر أو معالجة الألواح الخشبية أو المعدنية أو أي مادة أخــرى بهدف تحقيق أسطــح طباعية ، والحصول على تأثيرات فنيــة تشكيلية مختلفة عن طريق طباعتها))٢٢.

وهنالك بالاضافة الى ما تقدم برامج تقوم بتسهيل عملية صناعة المقدمات ومن اهمها واشهرها علــى الاطــلاق هــو الــ (Photoshop) ((فيعتبر برنامــج (Photoshop) جــزءا اساسيا من المهــارات التــي يجــب اتقانها من مختلــف المتعاملــين بالصورة والمعنيــين بمعالجاتهــا ، ويقصد بالمعالجة عمليات ادخال بعض التعديلات على الصورة والتي تشمل : تعديل الالوان جزئيا او كليا ، حــذف بعض محتويات الصورة ، تكرار بعض المحتويات ، عمليات تركيب الصور ، اضافة بعض النصوص ، ترميم الصور))٢٣.

وخــير مثال على ذلك هو المسلســل العراقي (كرسي تمليك) أخرج اوســ الشرقي انتاج ٢٠١٠ ، فمقدمــة المسلسل غنائية ولكنها معمولة بشكل دقيق بالجرافــك ضمن الحواسيب فزمن المقدمة كان دقيقتين وخمس ثوان وفني الجرافك اضاف قيمة جمالية ورمزية معبرة الى العمل كما مبين في شكل رقم (٧) . اعتمد على خلق التماثل المفبرك فنيا بشكل رمزي مع الخلفية الموظفة بطريقة

٢٠ – نبيل كورابي . تعلم تقنيات تحرير الافلام باستخدام البريمير برو ، شعاع للنشر والعلوم ، حلب ،٢٠٠٥، ص ٣١٣

٢١ – نفس المصدر . ص ٣١٣

٢٢ – موقع فكرة ، على شبكة الانترنيت: http://www.fkra.co/archives/15.

٢٣ – نور الدين النادي وآخرون . المطبعي الرقمي Photoshop ،مكتبة المجتمع العربي للنشر ، عمان ، ٢٠٠٥، ص ٧

الجرافك ، وبنفس عرض الكرسي الذي يمثل السلطة بشكل مصنع ضمن حدود الجرافك .
وبالطريقة والأسلوب نفسها كان مسلسل (وكر الذيب) المنتج عام ٢٠١١ على يد المخرج ايمن ناصر كما مبين في شكل رقم (٨) . مع العلم ان زمن عرض المقدمة قارب الاربع دقائق مع اغنية للمطرب حسام الرسام .
وبهذا يمكن القول ان الحواسيب خلعت جانبا جمالياً وتعبيريا على عمل المقدمات بما تحتوية تلك الحواسيب من برامج يمكن ان تصنع عملاً فنياً متميزاً يلاقي استحسان المتلقي .

الجوانب الواجب توافرها في المقدمات :

ومن الممكن ان تخلق المقدمة التايتل وتنجز بعد ان تأخذ هوية المنجز الفني المسلسل التلفزيوني والجو العام الذي يحكمه بما يعرف بالـ ((Mode)) في نظر الاعتبار مجسدين عند انجازه جوانب عديدة منها :
١ – القيم الجمالية : والتي يمكن ان يقال عن هذه المقدمة للمنجز الفيلمي بأنها تمتلك مقومات الإبداع والتجديد وتخضع الى ضوابط الحرفة والإتقان لتصبح مناطة بالتقويم الجيد بعد ان تبتعد عن كل ما هو زائد ولا يصب في مصلحة العمل بل انها تحتوي على المقتطفات التي ((يمكن ان تثير اهتمامنا كثيرا باثارتها للعواطف)) ٢٤ على الرغم من كثافتها وقصر فترة عرضها الزمني وموقعها من المسلسل الدرامي كونها تعرض هي اولا والمتن الحكائي للدراما لاحقا .
والاهم هنا ان يكون كل شيء مبنيا على أساس التناسق مابين الشكل والمضمون لان الأشكال الجيدة يجب ان تحيلنا الى المعاني الجيدة . وتكون مريحة الى العين الراصدة فيجب ان يوضع في المقدمة التايتل كل ما هو مناسب ومعبر والابتعاد عن الحشو واثقال التايتل بمفردات سقيمة ، فالبساطة والوضوح هو الأهم .
وهنا ياتي كذلك دور الجرافك (Graphic) لتعزيز القيمة الجمالية اذ ((ان القيم الجمالية للعمل الفني ، تنطبق على المشهد التلفزيوني بوصفه عملا فنيا بكل ما تحمله من معنى ، والذي يتكون من مجموعة من الفنون الجرافيك جزء منها)) ٢٥ .
بل إن هذا النمط من التقنية الحديثة خلق ثورة في عالم التصوير والانتاج السينمائي والتلفزيوني على حد سواء ((فالكرافيك في الديجتال يستطيع الان ان يحقق او ينتج او يصور او يخلق أي شخصية سواء كانت خيالية او واقعية ومن دون أي خلاف او اخطاء .. أي ان له القدرة بان يكرر جيشاً يتكون من عشرين مقاتلا ويجعله يظهر بخمسين الف مقاتل)) ٢٦.
ففي مسلسل (ابو طبر) المنتج من عام ٢٠١١ واخراج سامي الجنادي والذي احتوى على مقدمة غنائية وبمساحة زمنية ثلاث دقائق وخمس عشرة ثانية وكان الجرافك لا يكاد يختفي من أي من مساحة تلك المقدمة كما في شكل رقم (٩) مع التقطيع السريع الذي يتناسب مع ايقاع الموسيقى المتدفقة .

٢٤ – بيير بورديو . التلفاز ونفوذ الصحافة ، ترجمة مها محمد ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ،٢٠١٠ . ص ٨١ .
٢٥ – خليل القران و عبد الرزاق معاد . القيم التشكيلية والتعبيرية في المشهد التلفزيوني وتاثيرها في المتلقي ، بحث منشور في مجلة جامعة دمشق الهندسية ، مجلد ٢٥، عدد ٢ ، لسنة ٢٠٠٩ ، ص ٦٢٤
٢٦ – عبد الباسط سلمان . ديجيتال الاعلام مفهوم الصحافة والسينما والتلفزيون والملتميديا رقميا ، الدار الثقافية للنشر ، القاهرة ،٢٠٠٨ ، ص ١٥٣.

ومن هنا يمكن القول ان اهم ما قدم لدعم إمكانية الجرافك تقنيا هو عبر ((شركة Adobe وهـي من كـبرى الشركات الرائدة في برمجيـات الكمبيوتر لا سيما في مجـال الجرافيكس ، فهي قدمت برامج في مجال التصميم الاعلاني المطبوع ، او في مجال الفيديو والمونتاج والملتميديا او في مجال الرسوم المتحركة))٢٧. وهذا بالفعل ما اتاح امام الاعمال العراقية ان تستثمر تلك التقنية في صناعة مقدماتها كما هو الحال مع مسلسل (ابو طبر وكرسي تمليك وفاتنة بغداد ووكر الذيب وسنوات النار) . والمراقب يستطيع ان يميز ذلك بوضوح .

٢ – القيـم الرمزيـة : قـد يحتوي التايتل على بعض الدلالات التي تغني المنجـز اكثر عند تبنيها لموضوع معين وقد تكون هنالك دلالات وإشارات وإيحاءات تحيلنا بشكل رمزي الى المحتوى او الجو العـام للعمل السينمائـي او التلفزيوني . وهذا ينطبق على اللـون والتكوينات والحركات والأشكال فكلهـا يمكن ان ترمز . فوجدنـا معظم الاعمال الحديثة تتبنى صـورا رمزية مكثفة توجز الفكرة فالفقـر بسبـب الحكام كان رمـزه الكرسي الذي يتحكـم بمصير النـاس والالم نجده بصرخات الارامـل والنساء التـي تجسدت بشكل معروض على خلفية تاكلها الريـاح وتشوهها ومغزاها ان لا احـد يستمع الى العويل وغيرها الكثير من الدلالات الرمزية المكثفة وجدناها في مسلسل (كرسي تمليك) وغيرها .لان المقدمة من الممكن ان تستوعب مثل هكذا سرد .

٣ – القيـم التقنيـة : كما هو معـروف ان حقل الانتاج السينمائي والتلفزيـوني من الحقول المهمة التـي تستوعب التقنيات بشكل مستمر ودؤوب ومن ابـرز تلك التقنيات هي الرقمية ((ولعل الاثر الفعلـي لتطور التكنولوجيا الرقمية في مجال الصورة هو اكثر الامثلة تطبيقا لهذا التاثير المتبادل بين التقنية والابداع .. بل ان التوظيف الامثل لهذا التطور هو ذلك الاستخدام الخلاق والواعي من الفنان لتلك الامكانات التي يتيحها هذا الوسيط المتطور الذي وفر له العناصر الضرورية لتجسيد فكرتـه وتاكيد الهدف الذي يمثل غايتة الفنية))٢٨ والمقدمـات الدرامية واحده منها كونها خير من استوعبت هذه التقنيات بشكل ملفت للنظر عند متابعة أي عمل درامي تلفزيوني .

مـن الواضـح ان التقنية نراها تتدخل بشكل كبـير عند عمل معظم التايتـلات لأنها مساحة (اي مساحة التايتل) معدة أصلا لاستيعاب تلك التقنية فمن الممكن ان يكون التايتل صاخبا بالمؤثرات والانتقالات وغيرها في حقل الصورة والصوت . ولكن ليجعل المونتير في ذهنه ان التقنية اذا أفرط استخدامهـا كان هنالـك إساءات للعمـل واذا استخدمت بحكمة وإبداع أصبـح العمل أكثر بريقا وتعبيرا .

ففـي مسلسل (سنوات النار) المنتج في عـام ٢٠٠٨ واخراج هاشم ابو عراق ، وجدنا ان المؤثرات الخاصة غلبت على التايتل من البداية الى النهاية بل انها اخذت قالبا واحدا بطريقة تثير المتلقي لتلفت الأنتباه الى تلك التقنية . وبالطريقة نفسها عرضت احداث مقدمة مسلسلة (فاتنة بغداد) المنتجة عام ٢٠١١ واخراج علي ابو يوسف ، كما في شكل رقم (١٠) .

و ((نظرا للجاذبية الفائقة التي تتحقق باستخدام العديد من المؤثرات المرئية عامة، والإلكترونية منهـا بوجـه خاص، فإنهـا قد تغري الكثيريـن باستخدامها – خاصة المبتدئـين من المخرجين –

٢٧ – محمد صديق البهنسي . ادوبي فوتوشوب CS٣ ،مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع . عمان ، ٢٠٠٩، ص ١٣.

٢٨ – هاشـم جمـال ، التكنولوجيـا الرقمية في التصوير السينمائي والتلفزيوني الحديث ، مطابع الاهرام التجارية ، القاهرة ، ٢٠٠٦ ، ص ٢٤٣.

لتحقيق جذب الاهتمام أو الإثارة، أو لإثبات ذاتهم وقدرتهم على الإبهار، إلا أن ذلك قد يؤدي إلى نتيجة عكسية تماما تتمثل في إنتاج مناظر غير مفهومة أو صور معقدة أو غير واضحة، أو أجزاء من مناظر ليس لها معنى.

ولذلك ينبغي استخدام هذه المؤثرات في إطار الهدف المنشود وبطريقة تحقق ذلك دون مبالغة أو إفراط على النحو الآتي:

١- أن تحقق المؤثرات البصرية المستخدمة إيحاءً معيناً يساعد على فهم أو استيعاب شيء أو خلق الوهم أو الانطباع بالزمان أو المكان أو الجو، بحيث لا يمكن تحقيق ذلك بدونها، أو تكون هي الطريقة الأمثل والأفضل لتحقيق الغرض.

٢- يجب ألاّ تؤدي المؤثرات البصرية إلى تشتيت انتباه المشاهد أو أن تتسبب في انصرافه عن متابعة الفيلم أو استيعاب مغزاه.

٣- ينبغي ألاّ يكون استخدام المؤثرات سببا في زيادة وقت الإنتاج أو تكاليفه.

٤- يجب أن يكون المؤثر ناجحا وفعالا في حدود الغرض الذي يستخدم من أجله.))٢٩

هذه الجوانب وجدناها مشتغلة بشكل واضح في معظم عينات البحث التي كان لها انزياح واضح لتقنيات الحاسوب ومن ابرز تلك الانزياحات هي فنيات الجرافك .

الجرافيك نقصد به هو كل ماتراه من تعديل او تغير فى الصور او ابتكار صورة او أي شكل اخر ، والجرافك قد عرف ابتدءً بشكل قوي في مجالات عمل الاعلانات والكارتات الشخصية والنشرات الورقية واللوحات التوضيحية وغيرها من الامور الاخرى في هذا الميدان .

اما مصطلح الجرافك في حقل الفن السابع والتلفزيون فهو يعني بشكل دقيق عمل المقدمات والتايتلات للافلام والبرامج فلا يمكن ان نتصور الان محطة او قناة تلفزيونية خالية من قسم للجرافك فقد اصبحت هذه الوظيفة جزءا لا يتجزء من الاعمال التلفزيونية والاعلام والسينما بشكل عام .

بل ان الخدع السينمائية والتلفزيونية الآن تتطلب جرافك من اجل عملها فان عصر عمليات الخداع البصري في المؤثرات البصرية قد انتهىبعد دخول الكرافك فأفلام الكارتون أبعدت نفسها عن حقل الرسم والالوان والفرشات واللوحات الشفافة وألقت نفسها في حقل الحواسيب وبرامج الكرافك التي ذهبت بالفيلم الى الترشيد في الميزانيات الهائلة والجوده العالية للمنجز الفني .

ومن اشهر تلك البرامج وهي عديدة برنامج (Maya) وهو من البرامج المهمة التي تهتم بالصورة ذات الابعاد الثلاثية المتحركة ((ان الرسومات الثلاثية الابعاد CG والتي تعرف احيانا بالاختصار CGI وهي ببساطة اختصار للعبارة (Computer Graphics Imagery) أي فن الرسومات الكومبيوترية والتي تمثل أي صورة او لوحة او مجموعة من الصور التي تم رسمها باستخدام الكمبيوتر))٣٠

وليس من الضروري ان نجعل كل مقدمات أعملنا من أولها إلى أخرها مزدحمة بما وفرته لنا التقنيات من مؤثرات وانتقالات ومؤثرات لونية وضاءة وغيرها من الأشكال الافتراضية .

٢٩ – كرم شلبي . الانتاج التلفزيوني وفنون الاخراج ، دار مكتبة الهلال ، بيروت ، ٢٠٠٨، ص ٣٨١

٣٠ – داريوش ديراخشاني . مايا ٧ (Maya 7) ،ترجمة الدار العربية للعلوم ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، ٢٠٠٧ ،ص ٢

فاللـون او ((الاشـارات اللونية تظل غالبا ماتاتي ، وهـي تتكتب لتسم بالبهجة مشهدا ما لتضيء شيئا ما او تستدعي الانتباه الى مزاج شخصية ما))٣١. وهذا ما وجدناه واضحا في كل الاعمال التي انجزت في المراحل التي تلت حقبة الثمانينات من القرن الماضي فكانت تعول على اللون كونه ذا مدلول رمزي وكذلك جمالي .

اما الاضاءة فلها خصوصية عالية ومميزة في صناعة التايتل اذ انها مصدر استقطاب كبير ومركز اثارة للمتلقي بشكل يجعله مشدود الانتباه نحو التايتل كون الضوء في اساسه ((العنصر الحاسم في الوصف .. فهو المنشط والموجه للمنظر وهو الذي يمنحه حركته وتنوعه كما انه المحفز الأساس لا ستحضـار كل مـا هو لامع ومصقول))٣٢. فتميزت الجوانـب التعبيرية في معظم المقدمات من خلال خلق التبيان اللوني كونه يمثل مسحه جمالية وامكانية تعبيرية عالية .

٤ – التسويقيـة والانتشـار: قد يكون هـذا العنوان مثـارا للجانب الاقتصـادي والتجاري لان فيه مصطلـح التسويق ((وهذا الميدان شديد الخضوع والرضوخ للضغط الاقتصادي ، يمارس بدوره نفـوذا تجاريا علـى بقية الميادين الاخـرى))٣٣ وقد يكون في الامر جانب مـن هذا خصوصا ان تجـارة الاعمال الدرامية اصبحت رائجة بشكل ضخـم بفعل الانتشار الواسع للمحطات الفضائية والتنافس الكبير فيما بينها من حيث الانتشار والثبات والتربع على قوائم المحطات الاكثر مشاهده ضمن اقرانها لهذا تجد ان الجانب التسويقي يجب ان يتواجد في متن التايتل .

ان التايتـل يجـب ان يأسر المتلقـي ويهيمن عليه فعندمـا نريد ان نرى عملا صوريـا منجزا فإننا أول مـا نـرى التايتل فمن الممكن ان نقتنص المشاهد ونجعلـه مجبرا على ان يتابع المشاهدة او ان لا نجعلـه يغـادر الى محطة أخرى او عمل درامي آخر. بل يمكن للتايتـل ان يؤثر سيكولوجيا على المتلقي على مستوى الصورة والصوت وغيرها من التكوينات التي تثير المتلقي وتشده نحو المتابعة .

وبعض الدراسات تؤكد ان المتلقي ينظر الى التايتل ثم يقرر اما يتابع واما ينفر من المشاهدة .

فلو عملنا مسحاً سريعاً الى عينات البحث لوجدنا الآتي :

تطور زمن عرض المقدمات فقد كانت الانطلاقة الاولي في مسلسل تحت موسى الحلاق بواقع اقل من دقيقة حتى اصبح في مسلسل ابو طبر اكثر من ثلاث دقائق وهذا الاستطراد في الاطالة يعطي انطباعـا واضحا على اهمية المقدمات من الناحية الفنية كونهـا يعول عليها في استدراج المشاهد الى مشاهدة هذه المسلسل .

بـل ان معظـم العينـات كانت تبين سردهـا على ماتوفر مـن امكانيات تقنية تبهـر العين وتجذب المشاهد نحوها وهذا قد لوحظ منذ مسلسل تحت موس الحلاق .

اذا فمـن اجـل ان نقتنـص المشاهـد لمتابعة عمـل درامي معين علينـا ان نستدرجـه الى الجلوس والمشاهـدة وهذا الأمـر يبدءا حتما مع اللحظـة الأولى التي يعرض فيها المسلسـل الا وهو التايتل والـذي يجـب ان تتوفر فيـه عناصر الشد كمـا تسميها الدكتـورة نادية رضـوان (بعمليات تغيير الاتجاهات) وهي ثلاثة تصنيفات :

((١ – الميل او الاهتمام . ٢ – الاستهواء . ٣ – الاقناع))٣٤

٣١ – عبد اللطيف محفوظ . وظيفة الوصف في الرواية ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، لجزائر ،٢٠٠٩،ص ٧٤

٣٢ – عبد اللطيف محفوظ . وظيفة الوصف في الرواية ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، لجزائر ،٢٠٠٩،ص ٧٥

٣٣ – بيير بورديو . التلفاز ونفوذ الصحافة ، ترجمة مها محمد ، دار المامون للترجمة والنشر ، بغداد ،٢٠١٠ . ص ٨٤ .

٣٤ – نادية رضوان . دور الدراما التلفزيونية في تشكيل وعي المرأة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٧، ص ٢٠٢ .

وهذه كلها يجب ان تتوفر في المقدمة لانه هو النافذة التي تحيلنا الى متن القصة الدرامية .

مساحة التايتل الصوتية :

كما مر بنا فان التايتل وعاء مميز يمكن ان يستوعب الكثير من الأشياء الفنية والتقنية على حد سواء ليكون بعد ذلك ضابطا لإيقاع العمل المراد عرضه بشكل خلاق وهذا الأمر قد يكون على محور الصورة والصوت . اما فيما يخص موضوع الصوت فهو من الأمور الأساسية لأي عمل فيلمي لأنه يعد مفردة من مفردات اللغة وهي تتشكل في ((الشريط الصوتي في الفيلم على اربعة عناصر :

١ – المؤثرات الصوتية . ٢ – الموسيقى .

٣ – اللغة (الحوار او التعليق) . ٤ – الصمت .

وهذه الاصوات يمكن استخدامها مع بعضها او بصورة مستقلة وبشكل واقعي او بشكل تعبيري)) ٣٥. هذه العناصر هي التي لا تبرح التايتل لانها تعد من عناصرها الاساسية ، فتخيل انك ترى تايتلا رفع منه الصوت واختفت المعادلات الصوتية والمؤثرات الطبيعية وغيرها فانه يكون فجا وغير مقبول . لذا نجد ان الصوت يشكل محورا مهما من محاور التايتل وهو يتواجد في جميع الأحوال على الاشكال الآتية وبحسب ما يتماشى مع الطبيعة التلفزيونية :

١ – الموسيقى والغناء:

ففي اغلب الاحيان تكون التايتلات مبنية على استخدام الموسيقى في حيز المجرى الصوتي ولكن ((الموسيقى والصورة تعملان في وقتين متعارضين بل يجب ان تكون وقفات احداهما تتفق ووقفات الاخرى ويجب ايضا ان يحرص المخرج على النقل في نهاية الجملة الموسيقية والتي تناسب النقلة المرئية الصورة)) ٣٦. ومنها ما تكون موسيقى مؤلفة خصيصا للمقدمة ومنها ما تجلب من مصدر معين مثل المكتبة الصوتية .

اما الغناء فقد وجدنا ان له اهمية قصوى في مقدمات المسلسلات الدرامية العراقية بشكل كبير فهو باعث قوي ومساعد على خلق الإيحاءات بمدركات الواقع والحياة اليومية التي تجسدها الاعمال الدرامية وبشكل رمزي مكثف ، كون الاغاني بحد ذاتها تمثل واضح وبين لكشف المكامن الواقعية للمجتمعات والمواقف والقصص لهذا فانها حين تنساب الى أي عمل درامي فلم او مسلسلة درامية يكون ذا تاثير واقعي قوي لان ((دور الاغنية الاساسي في الفيلم يكمن في تجسيد الموقف الدرامي انه تجاوب عضوي مع الموقف والمضمون في الحياة اليومية)) ٣٧ . وهذه الخصوصية جعلتها تتناسب بشكل طيع ومعبر في المقدمات الدرامية التلفزيونية بالنظر لما للمسلسل من قدرة الى الوصول بشكل اكبر من الفيلم السينمائي الى المتلقي بفعل الوسيط وطبيعة عرض الدراما في عدة حلقات وعلى مدى ايام ، فهنا يمكن القول ان الاغاني في المقدمات الدرامية وضمن بناء التايتل يمكن ان تكون ذات مغزي رمزي عبر خصائصها في تكيف الحتوته عبر جمل موسيقية تكون مرنه في نمطية المونتاج بالتقيد بانماط السرد الروائي و يمكن للاغنية ان تبنى بناء مونتاجيا يوافق

٣٥ – علي ابو شادي . لغة السينما ، منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما . دمشق ، ٢٠٠٦ ، ص ١٣٣

٣٦ – حماد البمبي . فن الاخراج التلفزيوني ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، بيروت ،ب . ت ،ص ٨٣

٣٧ – صوفيا ليسا . جماليات موسيقى الافلام ، ترجمة غازي منافيخي ، المؤسسة العامة للسينما ، سوريا ، دمشق ، ١٩٩٧ ، ص ٦٣

معانيها ومغزاها وايقاعها وجملها الموسيقية .
فلو عملنا جردا بسيطا الى النماذج التسعة من الاعمال الدرامية العراقية لوجدنا ان سبعة من عينة البحث تحتوي مقدماتها على غناء عراقي يسرد الاحداث اما بشكل ساخر او رمزي استعاري . اما مسلسل (النسر وعيون المدينة وعالم الست وهيبة) فاعتمد الموسيقى فقط في صناعة المقدمة .
وهذا انعكس بالنتيجه على ايقاع مقدمات العمل الدرامي فكان للموسيقى والغناء دوراً كبيراً في المقدمة فهما يشكلان اهم ملامح ضبط الايقاع .
تمحورت تلك الانطباعات على الشكل الآتي :
٢ – المؤثرات : وتكون على انواع فمنها ما هو طبيعي او صناعي . فقد استخدم مسلسل سنوات النار ووكر الذيب بشكل عمق الصورة بعد ان تعمد بتخفيف شدة صوت الموسيقى ذهب ليبرز وبشكل مرتفع مؤثرات المشاهد المصورة .
٣ – الحوار والتعليق : الحوار وهو الكلام البشري الذي نسمعه في التايتل والذي تنطق به احدى الشخصيات بشكل فرادي او جماعي وقد يكون مقتطفاً من متن العمل الدرامي ، اما التعليق فهو الكلام ((ويصدر من شخص غير مرئي)) ٣٨.
وقد أضيفت الى بعض المقدمات حوارات ومضية تساعد على دعم سرد القصة المقتضبة مثل مسلسل تحت موس الحلاق ووكر الذيب
عموما ان الموسيقى والمؤثرات في مقدمات الاعمال الدرامية العراقية كانت واضحة بشكل كبير ولكن الدور الاكبر كان للغناء الذي يعد اسلوبا عراقيا متفردا في تناول مواضيع المقدمات.

نتائج البحث :

١ – ان صناعة الدراما في العراق تقدمت بشكل متسارع على المستوى التقني في استيعاب الحواسيب وغيرها من الاجهزة الرقمية التي قدمت الامكانيات الهائلة في صناعة الدراما عموما ، ومقدمات المسلسلات الدرامية خصوصا .
٢ – كانت معظم مقدمات المسلسلات الدرامية قبل منتصف عقد الثمانيات هي بسيطة من حيث استخدام التقنيات وكذلك الشكل والمضمون فكانت في أفضل أحوالها لا تتجاوز الدقيقة الواحدة من حيث زمن عرضها .
٣ – بفعل استخدام التقنيات اقتضت المقدمات الخاصة بالمسلسلات جهدا كبيرا في الاخراج والمونتاج .
٤ – برزت الجوانب التقنية والفنية للحواسيب من خلال الثقل الواضح للمقدمات .
٥ – من اهم خصوصيات المقدمات انها يمكن ان تستوعب كل انواع التقنيات كالجرافك والالوان والمؤثرات والانتقالات وغيرها من دون ان نعيب على تلك الاساليب ، لان فيها الابهار والاثارة .
٦ – من خلال ما مر بنا وجدنا ان زمن عرض المقدمة قفز الى ثلاث دقائق ونصف تقريبا عكس ماكان عليه في الاعمال التي سبقت ١٩٨٥ .
٧ – كان للغناء دور اكبر من الموسيقى المؤلفة او المقتبسة ، وهذا جعل لمونتاج المقدمة خصوصية

٣٨ – عبد الوهاب الدباغ . الفنون السينمائية ،مديرية التربية العامة ، بغداد ، ١٩٩٩، ص ٧٤

عالية .
٨ – الالوان والحركات الخاطفة ومؤثرات الخلفيات هي المهيمنة على المقدمات المنتجه حديثا.
٩ – الكتابة والخط انعم واصغر مما هو عليه في المقدمات التي كانت في الاعمال الدرامية المصنوعة قبل ١٩٨٥ ، فكلما تقدم الزمن اصبحت العناوين اصغر والخيارات اكثر في عرضها.
١٠ – التايتل يمثل استعراض امكانية الشركة المنتجه وفي هذا الامر جانب تسويقي واضح .
١١ - غلب على كل المقدمات استخدام جوانب رمزية في الشكل واللون والحركة لانها تثير في المتلقي جوانب وجدانية ولها القدرة على اعطاء لمحات لما يمكن ان تكون عليها .
١٢ - معظم المقدمات تتجسد على شكل قصة وليس ربطاً غير منظم وانما يهتم بالأولويات من حيث الظهور والعرض .

الاستنتاجات :

بالنظر للتقدم الهائل الذي نشهده في التقنيات الرقمية ومايتكهن به العلماء بتقنية النانو وغيرها من التقنيات ، والسباق المحموم للوصول بالصورة الى المستوى المثالي والمؤثر في المتلقي برزت برامج ومشغلات وحواسيب حديثة أخذت عمليات الانتاج الفني الى أعلان مفهوم من الجودة وهذه كلها أثرت على صناعة التايتل .
لهذا نعتقد ان هنالك بعض النقاط المهمة التي كشفتها اجراءات البحث كاستنتاجات ومنها:
١ – ان منتجي الاعمال الدرامية العراقية اذا كانوا شركات ام اشخاص قطاع عام او خاص كلهم وضعو نصب اعينهم المقدمات للمسلسلات اذ حسبوا انها مركز الاهتمام الاول للتسويق ولاقتناص المشاهد .
٢ – لم تكن أي مقدمة تناولها البحث خالية من الكرافكس اذا كان فنا على وفق الحواسيب او الفن على وفق الصناعة اليدوية .
٣ – كلما ظهرت تقنيات حديثة خاصة بالإنتاج الدرامي كان العراق من الدول التي تستوعبها في صناعة المقدمة وهذا الامر واضح منذ النظرة الاولى الى تاريخ انتاج المسلسلات .
٤ – بالنظر لحكم الاهتمام بمقدمات الاعمال الدرامية العراقية على الرغم من قصور الامكانيات في بداية السبعينات الا ان المنتج سعى الى استخدام اغانٍ عراقية تثير في المتلقي جوانب وجدانية تجعله يهتم بالأعمال مضاف الى انه يتم بفعلها كسب المسوقين .
٥ – كل الاعمال العراقية اهتمت بالمقدمات بشكل واضح وجلي .

التوصيات :

يوصي الباحثان الباحثين المختصين بمهام الفن السابع والدراما التلفزيونية ان يهتموا بدراسة التاثيرات الرقمية على جوانب جودة الانتاج و الترشيق في ميزانية الانتاج ولا بأس ان تكون هنالك دراسة متكاملة في تسليط الضوء على الاجهزة والمعدات التي عمل عليها مقدمات المسلسلات الدرامية العراقية في الوقت الحاضر .

نماذج مقدمات عينة البحث :



شكل رقم ١

تصنع الدلالات الرمزية بفعل عوامل التقنيات الحديثة وبشكل يسير عبر بعض البرمجيات في الحاسوب ومنها (Maya & Photoshop)



شكل رقم ٢



شكل رقم ٣

لقطات لتايتل المسلسل العراقي (تحت موس الحلاق) والـرسوم توضح بشكل رمزي ... مهام العاملين فـــرسم العين لها علاقة بمهام المصور والكاميرا وكذلك شفرة الحلاق ونرى كذلك عرض صور كاريكاتيرية للممثلين فـي الاماكـن التي يؤدون ادوارا فيها .. كلها كانت بالأسود والأبيض ومرسومة على ورق مقوى



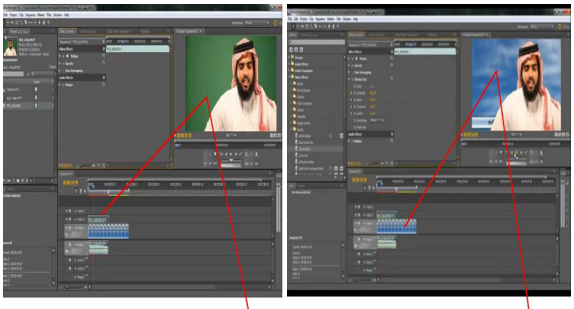
شكل رقم ٤
مسلسل النسر وعيون المدينة وكيف ان الكتابة كبيرة وتخفي الممثلين







شكل رقم ٥
طات من مقدمة عالم الست وهيبة يعـــد أول
تخدام للمؤثرات الصورية بشـــكل نـاضح
لوان مهيمنة على الشاشة والتزاحم بالحركة
ي الثواني القليلة نجد اكثر مـــن حركة داخل
ود الاطار الواحد ومجموعة من الاطر التي
و كلها اطارات ملونة اما الكتابة فهي ناعمة
وصغيرة وواضحة ولا تحجب شيء من



شكل رقم ٦
يمكن لجهاز الحاسوب وبرنامج الـ Premiere Pro ان يمنحك خاصية الكروما





شكل رقم ٧
القيمة الرمزية من خلال خلق التماثل بين حركة الممثل
وتكوين الجرافك كذلك استخدام تقنية الـ Photoshop
في الرسم خصوصا الـ Animation





شكل رقم ٨
الاستخدام الامثل للجرافك في التجسيد الرمزي من خلال توظيف تقنية الـ Anamatio
في تجسيد صورة الذيب ، وكذلك كيف وظف الكتابة بشكل ناعم مع مؤثرات جمالية الظل






شكل رقم ٩
تايتل مسلسل ابو طبر واستخدام الجرافك داخل حدود كـــل اطار معروض بشكل يشبه الظلال او ما يطلق عليه الـ Shadow هـــذا الامر يتجسد بالقـــرب من حافات الاطار بشكل قوي ويتلاشى عند مركز الاهتمام الوسط بشكـــل تدريجي ، نلاحظ يحسب وضع الكتابات بحيث لا تخفي شيء خلفها وهـــي رشيقة وواضحة وكانت حرفة الـ Animation واضحة جدا هنا



شكل رقم ١٠

فاتنة بغداد وهـــــي غنية باستخدام الجرافك على امتداد عرض المقدمة

سنوات النار وتتبني المؤثرات طــوال زمن عرض المقدمة مع وجود دلالات رمزية واضحة ضمن حـــدود المقدمة

قائمة المصادر :

١ – بيير بورديو . التلفاز ونفوذ الصحافة ، ترجمة مها محمد ، دار المامون للترجمة والنشر ، بغداد ،٢٠١٠ .

٢ – بول وارن . السينما بين الوهم والحقيقة ، ترجمة علي الشوباشي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ،١٩٧٢.

٣ – جان ميتري . المدخل الى علم جمال وعلم نفس السينما ، ترجمة عبد الله عويشق ،الفن السابع ١٦٥ ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ،٢٠٠٩.

٤ – حماد البمبي . فن الاخراج التلفزيوني ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، بيروت ،ب . ت .

٥ – حسين مروه . دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، مكتبة المعارف ، بيروت ، ١٩٧٢.

٦ – حلمـي مـرزوق . النزعة الرومانتيكية والواقعية في الأدب والأصول الأيدلوجيـة ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٠ .

٧ – خليل القران و عبد الرزاق معاد . القيم التشكيلية والتعبيرية في المشهد التلفزيوني وتاثيرها في المتلقي ، بحث منشور في مجلة جامعة دمشق الهندسية ، مجلد ٢٥، عدد ٢ ، لسنة ٢٠٠٩ .

٨ – داريوش ديراخشاني . مايا ٧ (Maya ٧) ،ترجمة الدار العربية للعلوم ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، ٢٠٠٧ .

٩ – رودلـف ارنهـايم . فـن السينما ، ترجمة عبد العزيـز فهمي وصلاح التهامـي ، المؤسسة المصريـة للتاليف ، القاهرة ،ب.ت

١٠ – روجر مانفل . الفيلم والجمهور ، ترجمة برلني منصور ، المؤسسة المصرية العامة للكتاب والترجمة والطباعة والنشر ، القاهرة ،ب.ت.

١١ – رالف ستيفنسون . السينما ، ترجمة خالد حداد ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ، ١٩٩٣.

١٢ – صوفيـا ليسـا . جماليـات موسيقى الافـلام ، ترجمة غازي منافيخـي ، المؤسسة العامة للسينمـا ، سوريا ، دمشق ،

١٩٩٧

١٣ – طاهر عبد مسلم . الخطاب السينمائي من الكلمة الى الصورة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٥

١٤ – علي ابو شادي . لغة السينما ، منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما . دمشق ، ٢٠٠٦ .

١٥ – عبد الوهاب الدباغ . الفنون السينمائية ،مديرية التربية العامة ، بغداد ، ١٩٩٩.

١٦ – عدنان مدانات . وعي السينما ، سلسة الفن السابع (١٨٠) المؤسسة العامة للسينما ،دمشق،٢٠١٠.

١٧ – عبد الباسط سلمان . ديجيتال الاعلام مفهوم الصحافة والسينما والتلفزيون والملتميديا رقميا ، الدار الثقافية للنشر ، القاهرة ،٢٠٠٨ .

١٨ – عبد اللطيف محفوظ . وظيفة الوصف في الرواية ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، لجزائر ،٢٠٠٩.

١٩ – كاريل رايس . فن المونتاج السينمائي ، ترجمة احمد الحضري ، الدار المصرية للتاليف والترجمة ، القاهرة ،١٩٦٤

٢٠ – كرم شلبي . الانتاج التلفزيوني وفنون الاخراج ، دار مكتبة الهلال ، بيروت ، ٢٠٠٨.

٢١ – مصطفى ناصف . الصورة الادبية ، ط٣ ، دار الاندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ،١٩٨٣.

٢٢ – مارسيل مارتن . اللغة السينمائية ، ترجمة سعد مكاوي ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة ،ب.ت.

٢٣ – محمود حامد ابو قوطة ، محاضرات في مادة المونتاج ، جامعة فلسطين . كلية الاعلام ،٢٠٠٩ .

٢٤ – محمد صديق البهنسي . ادوبي فوتوشوب CS٣ ،مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع . عمان ، ٢٠٠٩.

٢٥ – نادية رضوان . دور الدراما التلفزيونية في تشكيل وعي المرأة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٧.

٢٦ – نبيل كورابي . تعلم تقنيات تحرير الافلام باستخدام البريمير برو ، شعاع للنشر والعلوم ، حلب ،٢٠٠٥.

٢٧ – نور الدين النادي وآخرون . المطبعي الرقمي (Photoshop) ،مكتبة المجتمع العربي للنشر ، عمان ، ٢٠٠٥.

٢٨ – نسمة البطريق وعادل عبد الغفار . الكتابة للاذاعة والتلفزيون ، مركز جامعة القاهرة للتعليم المفتوح و القاهرة . ٢٠٠٥ .

٢٩ – هنري اجيل . علم جمال السينما ، ترجمة ابراهيم العريس ، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت ، ١٩٨٠.

٣٠ – هاشم جمال ، التكنولوجيا الرقمية في التصوير السينمائي والتلفزيوني الحديث ، مطابع الاهرام التجارية ، القاهرة ، ٢٠٠٦ .

٣١ – وليم راي . المعنى الادبي ، ترجمة يوئيل يوسف ، دار المأمون للنشر ، بغداد ، ١٩٨٧.

مصادر من الأنترنيت :

١ – موقع مدونة مكتوم ، تحت عنوان (مقدمات الأفلام الرائعة) ، من الانترنيت

http://mctoom.com/blog/?p=234 .

٢ – موقع فكرة ، على شبكة الانترنيت

http://www.fkra.co/archives/15 .

٣ – وسيم الكردي . موقع مركز القطان للبحوث والتطوير التربوي ، من الانترنيت :

http://www.qattanfoundation.org/qcerd/subpage/ar/index.asp?SectionID=57

إشكالية البناء الدرامي في الأفلام القصيرة

د. عبد الباسط محمد علي مهدي

الفصل الأول .. الإطار المنهجي

أولا - مشكلة البحث و الحاجة إليه

اقترنت الدراما بالأسطورة عند الإغريق، فسنّ قوانينها و أرسى دعائمها أرسطو طاليس في كتابة (فن الشعر) وهي ما زالت نافعة وفاعلة للكتاب والمخرجين في تدعيم قدراتهم الإبداعية وفي صياغة الأبنية السردية في الأدب والفنون، وبما أن الدراما محاكاة لأفعال الإنسان يستلزم للفعل شروطا فنية، منها أن يكون تاما وكاملا، وله بداية ووسط و نهاية ، وتترابط أجزاؤه بعضها مع بعض في الانطلاق والتطور والمجابهة والتغيير في مسارات الزمن المعلوم. وهذه الفعالية الإبداعية والمعيارية يطلق عليها بالبناء الدرامي، فهو صفة ومهارة أسلوبية وخيال متدفق لصناع العمل في ترتيب الأفعال والشخصيات، وفي تنظيم شكل العرض في حيز زمني .

و إزاء هذه المعطيات الأرسطية هناك معطى آخر يتمثل في التنامي الهائل والسريع في التكنولوجيا الرقمية لأجهزة التصوير والمونتاج والصوت والعرض والذي أتاح المجال واسعا أمام المخرجين، محترفين وهواة ، فضلا عن طلاب الكليات والمعاهد الفنية و الإعلامية إلى الإنتاج الغزير كما ونوعا للأفلام التلفزيونية القصيرة، حتى أصبح الفيلم التلفزيوني القصير قريبا جدا إلى الفيلم السينمائي القصير، في الإنتاج والتنظيم والتكوين والبناء، وفي بث الشفرات الدلالية في بنية الصورة، كما ويقف الوسيطان على مسافة متقاربة في توظيف المشتركات الفنية في الإعداد و الإخراج. والملاحظ أن معظم المخرجين الشباب أصبحت لديهم القدرة على توظيف التكنولوجيا الرقمية ببراعة المحترف، ولكن من دون بناء درامي . وحبكة تمسك المتن والمبنى الحكائي. وان التفاوت والتباين بين وواضح في الأفلام القصيرة، وهذا التباس ظاهر بشكل عام، وقد يعزي ذلك إلى ندرة البحوث التخصصية في الدراما التلفزيونية والسينمائية في مجالات الفيلم القصير والى افتقار المخرجين إلى المهارات والدراية الدرامية للبداية والوسط والنهاية. ولذلك لا يمكن التقليل من شأن الفيلم القصير لمحدودية زمن العرض دون

summery

The quality developments in digital technology in videography audio، makes the short TV films a youth phenomenal in production ،preparation،& directing ، the delimit in it is in the employment of the dramatic structure in the tale fabric.
So this research discuses a full study in the time of short movie display.
The study also takes the historical prologue to the artistic development for short movies & its roll in reaching the cinematic ways.
& knowing the properties to this film type ، the researcher selected 4 short movies variety to reach the perfect results.

حكاية تامة ومنسوجة، بل يعده النقاد والباحثون والأساتذة نوع فيلمي صعب لما يقتضي من صانعه القدرة على بناء السرد الحكائي .
ووفـق هـذا المنطق يمكن صياغة مشكلـة البحث في التسـاؤل الآتي، ما هي الكيفيـات التي يمكن للمخرجين والكتاب تفعيل عناصر البناء الدرامي للحكاية في زمن العرض للفيلم القصير ؟

ثانيا - أهمية البحث:

تتجلى أهمية البحث في النقاط الآتية :

١. إضافة معرفية لبعض جوانب الفن التلفزيوني عامة و الفيلم القصير خاصة .
٢. إفـادة طلبة الكليات والمعاهد الفنيـة والإعلامية في إنتاج المشاريـع المقررة (الاطاريح) في مناهجهم الدراسية .

ثالثا - هدف البحث

التعرف على آلية اشتغال عناصر البناء الدرامي في الفيلم القصير

رابعا - حدود البحث:

يتحـدد البحـث بدراسة الأفـلام التلفزيونية القصـيرة - الدراميـة - ذات المضامين المتنوعة والمنتجة عراقيا وعربيا وعالميا.

خامسا - تحديد المصطلحات

١-البناء الدرامي

عـرف البنـاء الدرامي في المسرح (بالجسم المتكامـل في وحداته الذي يتكون من عناصر مرتبة ترتيبـا خاصـا، وطبقـا لمزاج معـين، لكي يحدث تأثـيراً معينـاً في الجمهور (م١ -ص ٩٤) و في السينمـا عرف بـ(تقـدم متدرج لأحداث ووقائع مرتبطة تؤدي إلى حـل) (م ١٩- ص٧٠) وعرف أيضا بالحدث، له بداية ووسط ونهاية، تترابط أجزاؤه بعضها مع البعض، بحيث لو حذف بعضها أو تغـير مكانـه تغير الحدث كله أو انعـدم . (م ١٢ - ص ٢٣)، وعرفـه (بوجز) بترتيب الأجزاء ترتيبـا جماليا و منطقيا لكي تبلغ ذروة التأثـير العاطفي أو الفكري أو الدرامي (م ٦ - ص ٢٩) . وأما (كوبر و دانسايجر) فقد عرفا البناء الدرامي بالتنظيم الدرامي لمجموعة من الأفعال لقصة الفيلم (م ٢٠ - ص ١٥٤) .

والتعريف الإجرائي للبناء الدرامي هو:

تقـديم متدرج ومنظم للأحداث، له بداية ووسط ونهاية، مرتباً ترتيبيا منطقياً وجمالياً في قصة الفيلم ويحدث تأثيرا عاطفياً وفكرياً و يؤدي إلى حل .

٢-الفيلم القصير:

تنصـ لائحـة الأفـلام السينمائيـة التي صـدرت عـام (١٩٣٨) في انكلترا على تعريـف الفيلم القصـير، بأنـه الفيلم الـذي يقل طوله عن ثلاثـة آلاف قـدم أي ٣٣ دقيقـة ، ويتضمن الجريدة

السينمائيــة والرسوم المتحركة والأفلام الهزلية والموضوعــات القصيرة (م ٢٤ – ص ١٧٥). وفي الولايــات المتحــدة يطلق مصطلح الموضوعــات القصيرة على الأفلام القصــيرة الذي تبلغ مدتها حوالي (٣٠) دقيقة، وهو بذلك يشبه الأفلام الموجزة أو الأفلام التسجيلية التي يصنعها الطلاب في أطروحاتهــم ومشاريــع التخرج (م٧ – ص ٤١٩). وعرف أيضا بــأي فيلم يقل طوله عن ثلاثة آلاف قدم من الفيلم العادي (٣٥ ملم) (م ٢٢ – ص ٢٢٩). وهو عادة ما يكون من مقاسات (١٦ ملــم) و (٩،٥ ملــم) و (٨ ملم) (م ٥ – صــ ٢٤٧). وعرفه (نايت) بالفيلم الشخصي أو المنفرد، (م ٢٧ – صــ ٥٧). أو نظــام مروي خاص في إستراتيجيــة زمانية وبنية حكائية (م ٣٥ – ص ١٢) أو حكايــة بسيطــة تكون فيه الحبكة غير معقــدة، تعطي لنا لمحة لشخص معــين في لحظة معينة، ومحورية في حياته، لحظة تقع عندما يقوم حدث أو اختيار بسيط بإطلاق سلسلة من الأحداث في زمن لا يتعدى (٣٠) دقيقة . (م ٢٠ – ص ٢٥).

وتأسيساً لما ورد من تعاريف الفيلم القصير التي ركزت على خصوصية زمن العرض والموضوعات، يمكــن استخلاص تعريفاً إجرائيــا للفيلم القصير، بأنه الفيلم الــذي يعرض موضوعات قصيرة لشخص معين في لحظة معينة في بنية حكائية وفي زمن لا يتعدى الـ(٣٠) دقيقة .

الفصل الثاني .. الإطار النظري

البناء الدرامي

المبحث الاول : الفعل الدرامي

اشتقــت كلمــة الدراما من الفعل اليوناني القــديم (دراؤ) بمعنى (اعمل)، فهي تعني أي عمل أو حدث في الحياة (م ١٤ – ص ٣)، والفعل حركة الفاعل، وتعبر عن حركة الحدث متصلاً بالزمان والمــكان. فهــو تحرك واع لأشخاص يتمثــل في أي عمل يقوم به كائن مدرك عــن قصد تغير ما في سيــاق مــا و لغاية ما (م٤ – صــ ١٨٦). ويصاغ الفعل / الحدث على شــكل حكاية تقدم في إطار حدثــي لا ســردي، أي المحاكاة عن طريق أناس يمثلون لا عن طريق القص وفي كلام له خصائص معينــة يؤديهــا الممثلون أمام الجمهــور (م ٩ – ص ١٤٣). والمبدأ العــام للدراما يبنى على تلازم ثنائيــة الفعل والفاعل التي جوهرها المحاكاة لأشخاص يتورطون في الحدث أو تورطهم الأحداث الــذي يحدثه الفاعل، مقتربــا بالزمان والمكان. ويضع (إيلام) بعض الشــروط الضرورية لإنشاء عناصــر تكوينية تشمل جميع الأفعال الممكنة، بــدءاً بإشعال سيجارة وانتهاءً بانفجار برلمان أطلق عليها نظرية الفعل منها (م ٤ – ص ١٨٦).

الفاعــل و مقصــده من فعله ٢ – الفعل و نمط الفعل الناتج ٣–وجهة الفعل ، أي الطريقة والوسائل ٤– الوضع المحدد بزمان الفعل و مكانه و ظرفه ٥–الغرض.

فالأفعــال عبارة عن وحدات أساسية متوالية من نشاطــات الفاعل ، الذي يتعامل مع فعله بوصفه متعــدد الأبعاد الحضورية زمانيا ومكانيــا. والمتضمنة الجوانب الانفعالية والدافعية، ذات أهداف موجهــة نحو تغيير حالة معينــة (م ٢٨ – ص ٣٢) وحتى يكون لمحاكاة الفعل قابلاً متجسداً زمانياً ومكانيــاً في مجــال الرؤيــة الفيلمية، فقد أباح الفــن الدرامي للصور المتحركــة لعنصر الزمن في أن يتلــون كيفما شــاء وان ينمو ويتطور تبعــاً للسياقات المنطقية للأحداث . فمــن الجائز أن يبدأ

المؤلف من منتصف الحكاية أو من النهاية، إلا انه في هذه الحالة يلتزم بالمحافظة على الانسياب التصاعدي للعمل الدرامي، وهذه تحتاج إلى خبرة وقدرة وخيال ورياضة ذهنية في مجالاتٍ الدراما. (م ١٦ – ص ١٩) و للمخرج الحرية في اختيار الأحداث والبدء منها صوريا و سمعيا و حركيا . ففي النهاية هو الذي سيقرر ماذا سيظهر على الشاشة ، وفي أي مكان وزمان من الفيلم، لامتلاكه الرؤية الكاملة للعرض .(م ٢٩ – ص ٤٥) على أن لا يخرج من دائرة استحضار انتباه المشاهد، وإثارته والسيطرة على مشاعره طيلة زمن العرض ، لكي يحقق الهدف في إيصال الرسالة .

المبحث الثاني : البداية ، الوسط ، النهاية :

البداية والوسط والنهاية في بنية النص الأدبي والدرامي، عبارة عن وحدات وعمليات معرفية، هي نواة محتوى النص، توضح فيه الأشخاص والأفكار والأحداث و الفعاليات المختلفة .(م ٢٨ – ص١٢٧) وفي صناعتها الشمولية، تعتمد على حركتين هما التعقيد والحل، أي حبك الفعل وحله، وهذا هو منطق البناء الدرامي من حيث الهيكل (م ١١– ص ٢٢) . فالبداية هي ما لا يعقب بذاته، وبالضرورة شيء آخر ، ولكن بعده شي آخر يوجد أو يحدث بالطبيعة نفسها (م ١٧ – ص ٢٣) . وتسمى أيضا بالفاتحة وهي ما لا يفترض ضرورة أن يتقدم عليها شيء قبلها، ويستتبع شيئا تاليا له (م ١٠ – ص ٥٥) . إنها مرحلة من مراحل الحدث في الوقت ذاته، يتطلب أن يلحقه شي (م ١٢ – ص ١٧) . ويمكن أن تكون للبداية مقدمات سابقة عليها وتظل مع ذلك بداية (م ١٧ – ص ٢٣) . ومن الواضح إن قدرة أو عدم قدرة أية شخصية في قصة ما على اسر مشاعرنا لا تعتمد فقط على ما يحدث لها في القصة، وإنما على الطريقة التي يتبعها المؤلف / المخرج. في تقديم الشخصية ومحنتها وعلى أسلوبية العمل الفني، وعلى الرؤية الأخلاقية وغير ذلك (م ٣٤ – ص ٢٣) . و يقال من لا يستطيع أن يبدأ لا يستطيع أن ينتهي . (م ١٢ – ص ٢٠) وكثيرا ما تعتبر البداية أصعب جزء في العمل الفني . لأنها تستوطن العناصر المثيرة التي تسكن العالم الصوري للفيلم كالشخصيات والزمان والمكان ومنظومة الأفكار والمعلومات، ويسميها (كورنر) بالإستراتيجية البصرية التي تقدم عبر الكثافات الرمزية دلالات موحية تفيض معنى للصورة من اجل تكييف و توجيه تفسير المشاهد وإدراكه (م ٢١ – ص ٣٠) . فالبداية مرحلة حتمية من مراحل الحدث وقمة أزمة لا من أولها، يطلق عليها النقاد بالموقف (م١٢ – ص١٩) ويسميها (هيغل) بعامل الصدام، وهو الشيء الذي يحدث ليضع الرغبة القصوى في بؤرة الرؤية (م ٨ – ص ١٠٣) ويكفي الاستهلال فيها، خلق الاهتمام و إثارة التوقع الذي لا يجب أن يتحقق تماما إلا في النهاية (م ٢ – ص ٤٤) وان توضح الشخصية وتكافح إلى النهاية القاسية لكي تحقق رغبتنا (م ١٥ – ص ١١١) والبداية في الفيلم تؤدي مهمتين الأولى أن تجذب اهتمام المتفرج في المتابعة والاخرى، التوكيد على لب الموضوع، وهي النقطة التي يثار بها الموقف (م ١٥ – ص ٥٥) . ولكن كيف يبدأ الفيلم؟ سؤال يطرحه (برونيل) ويجيب عنه ، موضحا للمخرجين عدة أساليب فنية وجمالية لبدايات الفيلم منها (م ٣٢ – ص ٥٢) طريقة البداية المفاجئة وميزتها إن المخرج أو السيناريست يستطيع بها أن يستحوذ كل انتباه المتفرج من اللحظة الأولى وهذه البداية لا تعفي من ضرورة تقديم الموضوع والشخصيات الرئيسية والمواقف .

الطريقة التقليدية المعتادة في كشف الموضوع والشخصيات والمواقف .

طريقة التوليف بين الطريقتين، عرض المفاجئة لجذب الانتباه والكشف عن الموضوع والشخصيات والمواقف. ولا يمكن أن يقال إن الطريقة الأولى أفضل من الثانية أو العكس، فالحكم يرجع إلى الخيال و المهارة والمزاج والموضوع الذي يعالجه الفيلم.

أما النهاية، فهي العكس من البداية، هي ما بذاته بالطبيعة ويعقب شيئاً آخر ضرورة أو في معظم الأحيانٍ، ولكن ليس بعده شيءٍ (م ١٧ – ص ٢٣) فهي التي تستدعي شيئا سابقا لها ضرورة أو احتمالاٍ، ولكنها لا تستدعي شيئا يعقبها (م ١٠ – صٍ ٥٥) وان وجودها يجعلنا نفرض بالضرورة إن شيئاً قد سبقها، ويجعلنا نحتم أيضاٍ إن شيئاً لن يلحقها (م ١٢ – ص ١٧)، وإنها ليست منفصلة عن البداية ، إنها متصلة اتصالا وثيقا على قاعدة السبب والنتيجة والعلة والمعلول على المستوى الدرامي (م ١٢ – ص ٢٩) ، ففيها نهاية الصراع، والوصول إلى الهدف، والحل والإجابة عن تساؤلات البداية (م ٨ – ص ١٠٦) . فهي بؤرة التطهير عند أرسطو، وفيها يتجسد العقاب والثواب بإنهاء كل الصراعات التي نماها خط إثارة الاهتمام، فتعرضٍ الشخصية وهي تفوز أو تخسر في معركتها (م ١٥ – ص ٥٨) و المنطق يجعل من النهاية شيئاً حتميا، وإنها مرحلة صعبة مثل البداية ، فيمكن أن تكون النهاية مفاجئة ولكن هناك خطراً أن تكون النتيجة مفاجئة للمتفرج، فهناك من الناس من لا يحب أن يشعر بأنه خدع أو ضحك عليه، وفي بعض الأحيان تكون نهاية الفيلم نتيجة متوقعة، فالمجرم سوف يقبض عليه ويعاقب، ولكنٍ كيف يحدث هذا وفق الضرورة المنطقية (م ٣٢ – ص ٥٢) . أما الوسط، هو ما بذاته يعقب شيئاً آخر، ويعقبه شي آخر (م ١٧ – ص ٢٣)، او يستدعي شيئا سابقا له وآخر لاحقا (م ١٠ – ص ٥٥) ، انه مساحة التأزم ، يتشكل هيكله العام مسار الفعل والتعقيدات والأزمات (م ٨ – ص ١٠٥) ويكشف عن الخطوات المختلفة لصراع الشخصية لتتغلب على المخاطر التي شهدها، تملؤها أفكار جديدة، وتغيرات مفاجئة ومثيرة ومشاعر غزيرةٍ (م ١٥ – ص ١١١) وفي الوسط تتماسك أجزاء الفعل و تتفاعل الشخصيات بالمواقف تدريجيا، وفق إيقاع محسوب بدقة، وسرعة حقيقية في الزمن المناسب . (م ٣٢ – ص ٥٢).

المبحث الثالث :عناصر البناء الدرامي:

تصور الناقد و المؤلف المسرحي الألماني جوستاف فريتاج ، عناصر و أسس البناء الدرامي لمأساة مسرحية هاملت (شكسبير) على شكل هرم ، اذ قسم الفعل إلى الأجزاء التالية (م ١٣ – ص ٦١٧) التقديم – الحدث الصاعد – الذروة – الحدث الهابط – الفجيعة – انظر الشكل رقم (١) – واعتمد (فيلد) على تصميم مخطط لبناء سيناريو الفيلم، يبدأ بالتمهيد وبالحبكة الأولى ويتوسط بالمجابهة و الحبكة الثانية وينتهي بالحل (م ١٩ – ص ٢٣) انظر الشكل رقم (٢)، وان جميع السيناريوهات لا تختلف عن هذه الخطة، فلها بداية ووسط ونهاية، وهي أسس البناء الدرامي (م ١٩ – ص ٢٧) . وحدد (كرو) عناصر البناء الدرامي في التمثيلية الإذاعية بالمقدمة و الصراع و نقطة انطلاق الحدث والذروة و الحدث النازل والحل (م ٣٦ – ص ٦٣) انظر الشكل رقم (٣) . وعناصر البنية الدرامية عند (اسلن) هي العرض والذروة والحل، ثم

يضـع قوساً تعريفياً من العرض وحتـى الحل، موضحاً فيه السؤال المطروح في بداية الفيلم وصولاً إلى الجـواب في نهايـة الفيلم (م ٢ – ص٥٤) ثم يضع مجموعة من الأقواس الثانوية على منحنى القوس التعريفـي بمثابة عناصر التوتر في وحدات الحوار والفعـل والحركة والإيماءة (م ٢ – ص ١٩٠) انظـر شـكل رقـم (٤-٥)، اما الباحث والناقد (عـز الدين إسماعيل) فقـد صور عناصر الوقائـع للحبكة القصصية القصيرة بين طرفي الصراع وهما الهدف والنتيجة (م ٣ – ص١٩٠) انظـر شكل رقم (٦)، والأقواس المنحنية بين الهدف والنتيجـة تمثل حركة الصعود والهبوط بين طرفي الصراع، ثم يقسم خط طرفي الصراع إلى عدة مراحل، تبدأ بالمقدمة والواقعة الأولى الذي ينمو فيها الصراع ثم الذروة والتنوير والنهاية الحقيقية (م ٣ – ص ١٩١)، انظر شكل رقم (٧)، والناقد (علي شلش) يضع ترتيب حوادث القصة القصيرة وجزيئاتها على نحو معين، يضمن لها الشكل الهرمي المثلث الأضلاع، انظر شكل رقم (٨)، حيث تكون نقطة (أ) هي بداية القصة، ثم تأخذ أحداثها أو حدثها الرئيس في النمو، إلى أن تصل نقطة الوسط عند قمة الهرم (ب) وهو ما يسمى بالذروة، ثم تأخذ الأحداث أو الحدث الرئيسي في الهبوط إلى أن تصل إلى الحل أو النهاية عند نقطة (جـ) (م ٣٣ – ص ٥٦) .

ويلاحظ مما ورد في الأشكال الهرمية الافتراضية، حضور واشتراك عناصر البناء الدرامي في البداية والوسط والنهاية وفي جميع الأنماط الأدبية والفنية، وان تنوعت او اختلفت بعض الألفاظ القاموسيـة للمصطلـح إلا إن المعنـى في ذاته واحد، فالحـدث الصاعد في المسـرح يعني الحبكة الأولى في السينما أو نقطة انطلاق الحدث في الدراما الإذاعية هي الواقعة الأولى في القصة، كما يلاحـظ، أن الدراما الإذاعية قدمـت عنصر الصراع على نقطة انطلاق الحدث، وذلك لصرامة الحيـز الزمنـي الذي تفرضه الإذاعـة على التمثيلية (م ٢٣ – صـ ٢٨٣) ولان الإذاعة لا تستطيع أن تمنح الدراما أكثر من ربع ساعة، لان الصوت هو العنصر الوحيد كوسيلة تعبير في رسم صور العوالم الدرامية سمعياً، لذلك من العسير ان يستجيب المستمع إلى قصة تزيد إذاعتها على (٣٠) دقيقة ومن ثمة فان الحكاية الصالحة للمايكروفون هي التي تتراوح مدة إذاعتها بين (١٠ – ٢٠) دقيقة (م ٣٣ – ص ٥٨) . كما تقدم عنصر الصراع بين طرفيه في القصة القصيرة، لان حكايتها تمثـل فكـرة واحدة، وحدثاً واحـداً في وقت واحد، ومجموعـة من العواطف التـي تثير الموقف (م ٣ – ص ٢٠٠). ويستغرق قراءة القصة القصيرة من ناحية الطول، أي الوقت عشر دقائق وساعة (م ٢٥ – ص ٢٢٦)،

وقـال آخرون أنهـا تستغرق مطالعتها بين عشر دقائق ونصف ساعـة (م ٣٣ – ص ٥٦)، فالقصة القصـيرة بشـكل عام تتوطـن في مكان واحد، لفترة زمنيـة قصيرة ، بين اثنتـين أو ثلاث أو أربع شخصيـات، وهي في ابسـط أشكالها تتركز حول موقف يتضمن كائنـات بشرية تعاني نوع ما من المشاكل التي تحتاج إلى نوع ما من الحلول.

إن زمن الدراما الإذاعية، وخاصية المتن الحكائي للقصة القصيرة، هما الأقرب فنياً وجمالياً إلى زمـن وحكاية الفيلم القصير علمـاً إن القصة القصيرة كانت وما زالت المـورد المسلسل للإعداد السينمائي، (م ١٨ – ص ٣٤٦)، وكان الفيلم أميناً في إعداده السينمائي على بناء القصة (م ١٨ – ص ٣٥٤). ويعتقد الكثيرون، ان القصة القصيرة أصلح من غيرها للسيناريو السينمائي. نظراً

لتركيزها و اهتمامها الشديد بالحبكة ووضوح الخط الدرامي وتفرده (م ٣٣ – ص ٥٨). وبإيجاز دال، يستعرض الباحث عناصر البناء الدرامي التي تتموضع في البداية و الوسط والنهاية كونها مصدراً لتماسك الفعل والشخصية حسياً وفكرياً ضد الانفراط و التشتت:-

المقدمة أو العرض أو التمهيد، ثلاث مصطلحات تعني في الخطابة بدء الكلام و المطلع في القصيدة، والاستهلال في الموسيقى و الأدب الروائي انظر البداية (ص٥).

ففي المسرح يعد الفصل الأول للتقديم (م ٩ – ص٢٠٦) وفي الأفلام الروائية الطويلة العشر دقائق الأولى (م ١٩ – ص١٨)، وفي الدراما الإذاعية تعد المقدمة في الثلاثين الثانية الأولى (م ١٦ – ص٥٥) وفي القصة القصيرة يتحدد حجم الاستهلال في الأسطر الأولى (م ٣١ – ص ٥٠)

الصراع، وهو مبعث القوه في الدراما، وسر التفاعل بين الشخصيات الناشطة في الحدث، فهو (مناضلة بين قوتين متعارضتين ينمو بمقتضى تصادمها الحدث الدرامي) (م ٩ – ص ١٩٠).

فالصراع يستتبع فكرة ثنائية، والثنائية تعني الشيء ونقيضه، انه قانون الأضداد بين الخير والشر، بين الإيمان والفكر وبين البطل والخصم حتى الصراع مع الذات فهو اضطراب بين المثل العليا أو الانحطاط إلى الأسفل. يهدف إلى إثارة مشاعر الترقب والتشويق والدهشة (م ٢ – ص ٤١)، ويكشف عن الشخصيات ويصور مشاعرهم وسلوكياتهم وانفعالاتهم في الأحداث وفي العلاقات بين طرفي الصراع .

نقطة انطلاق الحدث، أو الحبكة الأولى أو الحدث الصاعد، كلها تعني اللحظة التي تفجر فيها القوى المحركة للحدث لكي ينطلق ويتصاعد (م ٩ – ص ٣٩)، او النقطة التي تستيقظ أو تنشط فيها الإرادة الواعية للشخصية وتتجه نحو مراميها (م ١٣ – ص ٦١٧) فهي النقطة الدافعة التي يمكن عن طريقها متابعة مجريات الأحداث، وهذه اللحظة لا تتحقق إلا باحتكاك طرفي الصراع، البطل والخصم، لتولد لنا المعاناة والألم وعلى أثره ينمو الموقف في العلاقات المتشابكة إلى أزمة واحده للحدث الرئيسي. وان تركيب مجموعة الأزمات واحدة فوق الأخرى بين عناصر الصراع تحتاج إلى تفجير تسمى الذروة (م ١٣ – ص ٦٢٠).

الذروة، وهي النقطة التي يصل فيها الفعل مداه (م١٣– ص٦٢٠) ،أو النقطة التي يصل فيها التأزم واحتكاك عناصر الصراع إلى قمته (م٩ – ص ١٦٦)، وهي من أكثر المراحل حرجا في تطوير الفعل الدرامي، وان الأزمة والذروة مترابطتان، احدهما يكمل الآخر. فلا توجد أزمة مفتوحة طوال زمن العرض، كما لا توجد ذروة لا تسبقها أزمة (م ٣٠ – ص ٥٥)، فهي آخر صدام حاد متصاعد بين البطل والخصم، وهو الصدام الذي لابد أن يهزم فيه احدهما . وأما موضع الذروة في هيكلية البناء ، فهو أقرب ما يكون في نهاية زمن العرض في العمل الفني (م ٢٣– ص ٢٨٥) .

الحدث الهابط أو الحدث النازل أو الحبكة الثانية . فهي المرحلة التي تلي ذروة التأزم و فيها يتأكد سوء حظ البطل في التراجيديا أو نجاح مساعي البطل في الكوميديا . (م ٩ – ص ١٢٣) .

وفي هذه المرحلة يفسر الفعل، وتتفكك الأزمة، وتتضح الرؤية كما تبين الإجابات الصحيحة لحل مجمل الأسئلة والتوقعات خلال سير الأحداث، ويمكن أن تكون الإجابات غير المتوقعة هي الشيء المثير والمدهش في الحدث الهابط ، أو كما يسميها أرسطو (الانقلاب)، وهو التغيير إلى عكس ما

كان متوقعاً منذ البداية (م ١٢ - ص ٢٩) .
النهايـة، أو الحل أو الخاتمة أو التطهير وهي مرحلة وصول الشخصيات إلى مراميها، وأهدافها، إنهـا النهايـة المنطقية لأحداث بـدأت لتشـاب أو تعاقب الشخصيـات على أفعالها انظـر النهاية (صـ٦). ففي الحل تكتمـل جميع الخطوط التي رسمهـا المؤلف بها حكايتـه . وتتصف بالوضوح والإيجاز والقابلية على التصديق (م ٣٦ - ص ٦٣) .
إن ما ورد لا يتضمن وضعاً آليا لعناصر البناء في مسارات الزمن، وإنما تتحكم في تشكيلة الصنعة الفنية ووحدة التناغـم والانسجام والتحفيز بين أجزاء الفعل، وترتيبها ترتيبا احتماليا وضروريا في نسق يربط مكونات الحكاية .

الفصل الثالث: إجراءات البحث

أولا: منهج البحث

اتبـع الباحـث المنهج الوصفي أسلوبـا علميا في هذه الدراسة، كونه يمثـل أفضل المناهج في تحليل الأعمـال، فيصفها وصفا دقيقا ويعـبر عنها كيفيا وكميا وصولا إلى استنتاجات وتعميمات تساعد في تطوير المجال الذي نبحثه.

ثانيا: عينة البحث:

تم اختيار وتحديد عينة البحث وفق الخطوات الآتية:

١. المسح الاستطلاعي لمجتمع البحث الذي اشتمل على كم كبير من الأفلام القصيرة والمعروضة على الشبكة الدولية للمعلومات (الانترنيت).
٢. المسـح الاستطلاعـي للمكتبة الصوريـة في كلية الفنـون الجميلة، قسم الفنـون السينمائية والتلفزيونية.

وبعـد المسح الاستطلاعي تم اختيار عينة البحـث بصورة قصدية، ممثلة عن المجتمع الأصلي من حيـث صلاحيتها للتحليـل والى تنوع المصـادر الإنتاجية، وتنوع أزمنة العرض الفيلمي، من اجل إبراز الكيفيات التي اشتغلت عناصر البناء الدرامي في زمن الفيلم القصير.

ثالثا: أداة التحليل

استخلصـ الباحث المؤشرات من الإطار النظري والمتمثلة بعناصـر البناء الدرامي كأداة للتحليل وهـي: المقدمة، الصراع، نقطـة انطلاق الحدث، الذروة، الحدث الهابـط ، والحل. انظر صفحة رقم (٨-٩).

رابعا : تحليل العينات

العينة رقم (١)

اسم الفيلم	**ما هذا؟**
سيناريو	**نيكوس زوبلوس**
إنتاج وإخراج	**قسطنطين بلوفيز**
زمن الفيلم	**٥,٣٠ دقيقة**
سنة الإنتاج	**٢٠٠٧**
الدولة	**ايطاليا**

١-المتن الحكائي:

أب في السبعين من عمره جالسا مع ابنه الشاب الذي يتصفح جريدة على أريكة واحدة في حديقة البيت ، يشاهد الأب حركة مثيرة بين الأغصان ، فيسأل ابنه بهدوءٍ وابتسامة ، ما هذا ؟ ويجيبه الابن بأنه عصفور، ثم يعيد الأب السؤال مرة أخرى مبتسما تزامنا مع حركة العصفور في الحديقة، ويجيبه الابن بنبرة حادة وقوية بأنه عصفور .وبعد برهة يكرر الأب ذات السؤال ويجيبه الابن عابسا وبصوت عال ، بأنه عصفور ثم بعد برهة قصيرة يسأل الأب ابنه ما هذا؟ فيصرخ الابن بوجه أبيه مبينا استفزازه وغضبه من الأسئلة. فينهض الأب تاركا ابنه وحيدا في الحديقة متوجها إلى داخل البيت، ثم يعود وفي يديه دفتر مذكرات فيطلب الأب من الابن أن يقرأ بصوت مسموع، فيتضح إليه إن أسئلة أبيه كانت أسئلته عندما كان طفلا ، فيعانق أباه ويقبله ويحتضنه بحرارة اعتذارا لما بدر منه.

٢-عناصر البناء الدرامي:

المقدمة:

يبدأ استهلال المقدمة مع بداية الفيلم في حركة الكاميرا (بان) لجدار البيت من الخارج مع استعراض قائمة العناوين بزمن قدره (٤٨) ثانية، ثم تدخل الكاميرا إلى فضاءات حديقة البيت مبينة المكان والزمان والشخصيات . وفي الدقيقة (١,٠٥) يشاهد الأب حركة بين الأغصان، تبين للمشاهد حركة العصفور. فيسأل الأب ابنه ما هذا ؟فينظر الابن، مصدر الحركة في الدقيقة (١,٢٢) ويجيبه بأنه عصفور، كما تتضح في هذه المقدمة طبيعة العلاقة بين جفاء الابن لأبيه في وضعية جلوسه وانشغاله في قراءة الصحيفة وتفاؤل الأب وفرحته بالجلوس مع ابنه .

٢-٢الصراع:

تمثل الصراع بين إرادتين، إرادة انفعالية غاضبة تفجرت في لحظة قصيرة عندما صرخ الابن بوجه أبيه، وإرادة ودودة وعاطفية هادئة للأب

٢-٣ نقطة انطلاق الحدث:

يبدأ الفعل ينمو ويتطور في الدقيقة (١,٣٧) عندما كرر الأب السؤال ذاته ما هذا ؟ على ابنه، فأجابه الابن بنبرة صوتية تبين انزعاجه من تكرار السؤال.وفي الدقيقة (١,٥٩) يتحرك العصفور متنقلا بين الأشجار، فيعاود الأب سؤال ابنه ما هذا ؟ فيصرخ الابن بوجه أبيه متلفظا كلمة العصفور حرفا حرفا والأب يتبسم له.

الذروة:
وتبـدأ معالم الـذروة في الدقيقـة (٢,١٣)من الفيلم عندمـا يكرر الأب وللمـرة الرابعة وبلطف وابتسامـة أيضـا ما هذا ؟فينفجر الابـن غاضبا وصارخا بوجه أبيه الـذي تركه واتجه إلى داخل البيت.
٢-٥الحدث الهابط:
في الدقيقة (٢,١٩) يترك الأب ابنه جالسا لوحده في الحديقة، متوجها إلى داخل البيت، ثم بعد برهة قصيرة يعود إلى ابنه وفي يده دفتر مذكراته، يجلس الأب ويتصفح الأوراق.
فيطلـب من ابنه في الدقيقة (٢,٥٣) قـراءة الصفحة بصوت عال ، وفي الدقيقة (٣,٠٨) يقرأ الابـن بصوت مسموع .اليوم ولدي الأكبر الذي بلغ قبل عدة أيام عامه الثالث، كان يجلس معي في الحديقة، وعندما حل أمامنا عصفور، ولدي سألني (٢١) مرة ما هذا يا أبي ؟ وأجبته (٢١) مرة انه عصفور .كنت أعانقه في كل مرة يسألني ويعيد علي السؤال ذاته مرة بعد أخرى ، من دون أن يستثير ذلك غضبي ، بل كنت اشعر بالمودة نحو طفلي البريء الصغير.
٢-٦الحل :
الأب يستمـع إلى قـراءة ابنـه مبتسما، وفي الدقيقـة (٣,٤٧) يغلق الابن دفـتر المذكرات مذهولا ممـا اكتشفـه وفي الدقيقة (٣,٥٨) يحتضـن أباه ويقبله بحـرارة واضعا رأسه علـى كتف أبيه ، وفي الدقيقـة (٤,٢٨) تبـدأ قائمة العناوين (تايتل) النهاية على لقطـة عامة للحديقة وأصوات العصافير حتى الدقيقة (٥,٣٠).

العينة رقم (٢)

اسم الفيلم	**الثقب الأسود**
سيناريو وإخراج	**فيل واولي**
زمن الفيلم	**٢,٤٩ دقيقة**
الإنتاج	Future short
الدولة	**بريطانيا**
سنة الإنتاج	**٢٠٠٨**

١-المتن الحكائي
موظـف يعمل وحيدا في مكتب واسع من مكاتـب الشركة في ساعة متأخرة من الليل، ويبدو مرهقا من توقف جهاز استنساخ الأوراق، فيضغط على زر التشغيل عدة مرات، ثم يضرب الجهاز بقدمه، فتخـرج مـن الجهاز ورقة بيضاء في وسطها بقعة دائرية سـوداء، عبارة عن ثقب يمكن لليد أو أي شـيء بالنفاذ من خلاله، فتـارة يختفي فنجان القهوة ومرة يخرج من خـلال الثقب قطعة حلوى من الثلاجة، وفي المرة الأخيرة يتجه إلى الخزانة الحديدية ويلصق ورقة الثقب الأسود على بابها ويمـد يده ليخرج رزماً من الأوراق النقدية، ويكرر العملية عدة مرات ، ثم يدفعه طمعه إلى دخول الخزنة الحديدية عبر الثقب الأسود، فتسقط الورقة أرضا. ويبقى الموظف سجين الخزانة.
٢-عناصر البناء الدرامي

٢-١- المقدمة:

في لقطة طويلة وبزمن قدره (٤١) ثانية يستعرض الفيلم اسمه فقط على المكان والزمان وعمل الشخصية على جهاز الاستنساخ شبه المعطل، فيضغط على زر التشغيل عدة مرات، ثم يضرب بقدمه الجهاز فتخرج منه ورقة بيضاء في وسطها بقعة دائرية سوداء كبيرة، فينظر إليها غير مكترث ويضعها جانبا، ثم يبدأ الجهاز بالعمل، ويشرب الموظف بقايا قهوته ، ثم يضع قدح القهوة على البقعة السوداء في الورقة، فيختفي القدح .

٢-٢- الصراع:

وتمثل في الفلم بمحاكاة ساخرة ومريرة بين الموظف والآلة (جهاز الاستنساخ).

٢-٣- نقطة انطلاق الحدث :

وتبدأ من الـ(٤٢) ثانية وحتى الدقيقة (٢,١١) .ففي اللحظة التي يختفي قدح القهوة في الثقب الأسود، يبدأ الفعل في الانطلاق، عندما يفاجأ الموظف مرعوبا باختفاء قدح القهوة، ثم يمد يده رويدا وحذرا ليلمس البقعة السوداء، فيكتشف إنها عبارة عن ثقب فيمد يده فيخرج قدح القهوة، ثم يرفع الورقة أمام عينيه، ويمد يده مرة أخرى فتنفذ في الثقب الاسود، ويخرجها مبتسما، وفي الدقيقة (١,١٤) يتقدم إلى الثلاجة ويلصق الورقة على بابها فيخرج قطعة حلوى ويأكلها بانشراح، وفي الدقيقة (١,٣٢) ينظر إلى غرفة خزانة الشركة فيتقدم ويفتح الباب المغلقة بواسطة الثقب الأسود ، ويتجه صوب الخزانة الحديدية، فيلصق الورقة على بابها ويمد يده ليخرج رزما من الأوراق النقدية ويكرر العملية عدة مرات فرحا بعمله .

٢-٤- الذروة:

وتبدأ في الدقيقة (٢,١٢) عندما دفعه طمعه للمزيد من سرقة الأموال ، فقرر الدخول إلى الخزانة عبر الثقب الأسود .

٢-٥- الحدث الهابط :

ويبدأ في الدقيقة (٢,١٦) عندما تسقط ورقة الثقب الأسود عن باب الخزانة أرضا.

٢-٦- الحل :

في الدقيقة (٢,٢٠) الموظف داخل الخزنة، والأموال خارج الخزانة ، والسكون يخيم على المكان إلا من صوت جهاز الاستنساخ. وفي الدقيقة (٢,٢٧) تبدأ قائمة العناوين (تايتل) النهاية.

العينة رقم (٣)
اسم الفيلم الكشك
فكرة وسيناريو وإخراج جهاد عبد الناصر
زمن العرض ١٠,١٢دقيقة
بطولة الطفل محمود، الطفلة سلمى حنفي
صاحب الكشك طارق راتب، أم الطفل سوسن أبو دهب
الإنتاج زاد للإعلام والإنتاج
تمويل الاتحاد الأوربي
سنة الإنتاج ٢٠٠٩
الدولة مصر

١-المتن الحكائي:

قصة طفل اسمه حمودة (١٣ سنة) ، موهوب في كتابة الأقاصيص والرسوم، ترك مدرسته رغماً عنه، ليعمل من الصباح وحتى منتصف الليل في كشك صغير، صاحب الكشك في الأربعين من عمره، كذاب ومراوغ وقاسي القلب يمارس سلطة الأمر والمالك، يستغل الظروف الصعبة للطفل في البيع والتنظيف والحراسة وحمل الأشياء الثقيلة وبدون اجر . الطفل يشكو حالته للطفلة سلمى(١٣ سنة) ، والمعجبة برسوماته وقصصه ، الطفلة تستعين بأمها في مساعدة حمودة في العودة إلى المدرسة ، وبعد التعارف تقتنع أم حمودة بعودة ابنها إلى المدرسة بعد أن يئست في الحصول على أجوره .فيعود الطفل إلى دراسته فرحا ، ويمنح جائزة تقديرية لرسوماته وقصصه من قبل المدرسة.

٢-عناصر البناء الدرامي:

٢-١-المقدمة:

استهل الفيلم في الـ(١٨) ثانية في عرض (تايتل) البداية (جهة التمويل والإنتاج واسم الفيلم فقط) مع صوت خارجي لطريف الصراع .صاحب الكشك والطفل حمودة ، مبينا من خلاله جزءا من موضوعه حكاية الفيلم ، ومن الـ(١٩)ثانية وحتى (٤٧) ثانية يبدأ الفيلم عرضه الصوري للطفل حمودة وهو يحمل بصعوبة وألم صناديق المشروبات الغازية من عربة الشحن إلى الكشك في لقطة طويلة استعراضية للمكان والزمان والشخصيات وطبيعة العمل . وفي الـ(٤٨)ثانية يتصفح الطفل حمودة دفتر قصصه ورسوماته المدرسية ، ويستذكر (صوت خارجي) تشجيع المعلمة له ، وتصفيق زملائه الطلبة . وفي الدقيقة (١,٢٧) وفي أثناء التأمل لرسوماته ينظر إلى العالم الخارجي في الشارع فيتخيل الناس في حركتهم عبارة عن مجموعة من الدمى حتى الدقيقة ٢،٢٥.

٢-٢- الصراع: تمثل بين صاحب الكشك الذي يمثل الجشع والقسوة في التعامل مع الأجير (الطفل حمودة) الذي يمثل الوعي الثقافي والمستقبل المنشود.

٢-٣-نقطة انطلاق الحدث:

وتبدأ من الدقيقة الـ(٢,٢٥) حتى الدقيقة (٤,٥١) وفي هذه المساحة الزمنية يستعرض

الفيلم مجموعة المواقف والأزمات التي تواجه الطفل حمودة في علاقاته مع صاحب الكشك وبقية الشخصيات الفاعلة، منها امتعاض وزجر صاحب الكشك للطفل حمودة لأنه غير مكترث في تلبية طلبات الزبائن، وأم الطفل حمودة تطالب بأجور ابنها وصاحب الكشك يؤجل الدفع بحجة عدم منفعة ابنها في العمل لقاء الطفلة سلمى المعجبة برسومات وقصص حمودة والأخير يشكو لها حاله. طفل شقي يتلصص خلف الشجرة على حوارات سلمى وحمودة.

٢-٤-الذروة:

وتبدأ في الدقيقة (٤,٥١) حين يتجمع مجموعة من الأطفال الأشقياء ليلا حول الكشك ويهجمون على الطفل حمودة ، يضربونه ويمزقون دفتر رسوماته ثم يهربون على وقع صراخ صاحب الكشك ، وفي الدقيقة (٥,٥٤) وحتى الدقيقة (٧,٢٥) يستعرض الفيلم ليلا أمام الكشك لوحة غنائية راقصة عن الدمى، أبطالها الشخصيات الحقيقية في الفيلم، وصاحب الكشك، الأم، الطفلة سلمى، الأطفال الأشقياء، وكل شخصية تفصح عن رايهاا حول المدرسة والعمل ..

٢-٥-الحدث الهابط:

ويبدأ في الدقيقة (٧,٢٦) عندما تطلب الأم أجور ابنها حمودة فيرفض صاحب الكشك مجددا وفي الدقيقة (٧,٤٧) تتقدم الطفلة سلمى وأمها إلى حمودة عارضة عليه المساعدة في العودة إلى المدرسة، فيطلب حمودة التعرف إلى أمه وفي الدقيقة (٨,٣٠) تتعارف العائلتان وتقتنع أم حمودة بعودته إلى المدرسة بعدما يئست من الحصول على أجور ابنها من صاحب الكشك.

٢-٦-الحل:

في الدقيقة (٨,٤٠) يتقدم حمودة بملابسه المدرسية إلى صاحب الكشك الذي اخذ موقع حمودة داخل الكشك، ويعرض عليه حصوله الجائزة الأولى في مسابقة المدرسة والدعوة للمشاركة في مسابقات قصص ورسوم الأطفال وفي الدقيقة (٩,٠٥)يبدأ تايتل النهاية .

العينة رقم (٤)

اسم الفيلم كوابيس

سيناريو وإخراج اياس جهاد

زمن العرض ٢٤,٢٣دقيقة

بطولة مرتضى حنيص، عبيرهاشم

إنتاج كلية الفنون الجميلة- جامعة بغداد

سنة الإنتاج ٢٠٠٩

الدولة العراق

١-المتن الحكائي:

قصة معلم في العشرينيات من العمر ، تراوده ليلا كوابيس لها علاقة بعمله اليومي في المدرسة، منها ضربه احد الطلبة بالعصا لأنه متأخر عن الدرس ،فتعاقبه الإدارة على ذلك، وضرب طالب صغير بقسوة مفرطة لأنه رماه بقطعة طبشور، فيعاقبه المعلم بعقوبه اشد من الأولى، وكابوس آخر يتهم هو من قبل الطلبة بقتل الطالب الذي سقط من السلم أرضا في التزامن مع نزول المعلم

السلـم، فيعاقب بالإعدام شنقا .وفي الحقيقة صباح اليوم ذاته يذهب المعلم إلى المدرسة كعادته، فيفاجـأ بان الكوابيـس التي مرت عليه تتجسـد أمامه ، الطالب المتأخر والـذي ضربه بالطبشور الذي سقط أرضا ...فيحاول المعلم التخلص من هذه الأحداث وذلك بتغير مجرى الأفعال تفاديا للعقوبات القاسية التي رآها في الحلم .

٢-عناصر البناء الدرامي:

٢-١-المقدمة:

في البـدء استهـل المخرج (٥٨) ثانيـة الصمت المطلق عنصراً تشويقيـا في عرض قائمة العناوين (تايتـل البداية)، وفي الـ(٥٩) ثانيـة وحتى الدقيقة (٦,٢٣) تشكلـت مجموعة الكوابيس مكانة جوهرية في البداية، مستعرضة عناصر الصراع والشخصيات والأحداث والأمكنة، وفكرة موجزة عـن موضوعـة الحكاية دون الخوض في التفاصيل و الكيفيات .منهـا لقطة عامة للمدرسة (اسود وابيضـ) ولقطـة شاملة ليلا للمعلـم نائما على فراشـه مرهقا من الكوابيس (ملـون) لقطة ليد مقيـدة بسلاسل (اسـود وابيض) احد زملائه يسلم عليه (اسـود وابيض) ضرب الطالب بقسوة (اسـود وابيضـ) لقطة أخـرى إلى غرفة المعلم تبـين انه مازال يحلم (ملون) مـع صوت خارجي للمدير يقرأ نص العقوبات عليه،لقطة للمعلم يتجول في المدرسة (اسود وابيض) لقطة ليد وأرجل مقيـدة بسلاسـل في زنزانة (اسود وابيض) ، لقطة الطالب يرمي المعلم بالطبشور والمعلم يضربه بقسـوة (اسود وابيض) مع صوت خارجي للمدير يقرأ نصـ العقوبات عليه، لقطة لطالب يسقط أرضـا والطلبة يتهمون المعلم بقتله (اسـود وابيض)، لقطة عامة للمعلم يقف على كرسي الإعدام ويلـف عنقـه بحبل المشنقـة (اسود وابيضـ) مع صوت خارجـي لمجموعة من الطلبـة يصرخون (الأستـاذ حسـن قتل الطالـب نورس) ، يستفيـق المعلم من نومـه صباحا يلهـث مرعوبا من اثر الكوابيس (ملون).

٢-٢-الصراع:

الصـراع في فيلم كوابيس صراع ذاتـي بين الوعي المتنامي والسمو بالأخلاق والتربية وبين الدونية والانحطـاط السلوكـي – العنفي في التعليم والتربية وقد تمثل طرفي الصراع بين المعلم ومجموعة من الطلاب الصغار الذين شكلوا جوهر أحداث الكوابيس.

٢-٣-نقطة انطلاق الحدث:

استأثـرت نقطة انطـلاق الحدث في حركة الأزمات التي مرت بهـا الشخصية في المكان والزمان، ولاسيمـا تلك الكوابيس التـي توزعت أجزاؤها المتعلقة بالفعل الرئيسـي في المبنى الحكائي، ففي الدقيقـة (٦,٢٤) يستعرضـ الفيلم الطلاب والمعلمات في ساحة المدرسة، واتصال خطيبة المعلم هاتفيـا طالبـة منه بأوامر ونبرة صوتيـة متعالية تجهيز البيت ومستلزمـات الزواج ومن ثم مرور المعلمة الجديدة بجانبه .فيتبادلان الابتسامة مهملاً اتصال خطيبته، وفي الدقيقة (٧,١٤) تبدأ حركـة فعـل الكوابيس تتجسـد حقيقة أمام عينيـه عندما سلم عليه زميله الـذي رآه في الحلم في المـكان والزمان والهيئة التي فيها، يتفاجأ المعلم ويقـف برهة مذهولا، ثم يمر الحلم (فلاش) في ذهنه، وفي الدقيقة (٧,٥٧) يدخل قاعة الدرس ويدخل بعده الطالب المتأخر الذي رآه في الحلم، ينظر إليه المعلم، ثم يخرج مسرعا باتجاه دورة المياه، يغتسل ويحاول الاسترخاء ثم يكسر العصا

ويرميها ويرجع إلى القاعة ليسمح للطالب المتأخر في الجلوس، وفي الدقيقة (١١,٤١) ينظر المعلم إلى الطالب الذي رماه بالطبشور في الحلم جالسا بين زملائه فيطلب منه تغيير مكان جلوسه ، وأثناء كتابة المعلم السؤال على السبورة وفي الدقيقة (١٢,٣٤) يرمي الطالب المعلم بالطبشور ، والمعلم لا يكترث ولا يلتفت إليه لكي لا يتحقق الحلم والعقوبة، ثم يشارك بقية الطلبة برمي المعلم بالطباشير، وبعد برهة يلتفت المعلم للطلبة مبتسما، ويخرج من القاعة إلى غرفة الأساتذة وبعد تنظيف ملابسه يتذكر الكابوس الأخير حادثة سقوط الطالب نورس واتهام الطلبة للمعلم بالقتل، فيطلب من زملائه المعلمين تدريس المادة بدلا عنه ليتخلص من مواجهة حدوث الحلم، فيرفض زملاؤه، ثم يحاول أن يتأخر عن وقت المحاضرة إلا أن المدير يلزمه بإعطاء الدرس.

٢-٤-الذروة :

تبدأ قمة المواجهة مع الكابوس الأخير في الدقيقة (١٥,٣٨) اذ يتجه المعلم إلى قاعة الدرس. فيواجه الطالب نورس صاحب الحلم واقفا أمامه في أعلى السلم في الدقيقة (١٦,٣١) فيطلب المعلم منه الذهاب إلى قاعة الدرس، وفي لقطات بطيئة الحركة ومتنوعة الأحجام والزوايا ترافقه (الموسيقى) يدخل المعلم قاعة الدرس، ويبدأ بشرح المادة (من دون حوار) فينظر المعلم إلى الطالب نورس فيعتصره الألم والحزن وبانتهاء الدرس في الدقيقة (١٨,٠٦) يخرج المعلم مسرعا تاركا قاعة الدرس، يلحقه الطالب نورس ليعطيه دفتر المحاضرات التي تركها المعلم .وبقية الطلبة يركضون باتجاه السلم فيقف المعلم أسفل السلم مكان حدوث الفعل ويواجه الطالب نورس الذي يهوي إلى الأرض، وفي الدقيقة (١٨,٢٩)يحتضن المعلم الطالب بكلتا يديه قبل أن يرتطم بالأرض،فينجو الطفل من الموت،ويصرخ المعلم بأعلى صوته بأن نورس لم يمت .

٢-٥-الحدث الهابط:

ويبدأ بعد أسبوع من زمن الحكاية، وفي الدقيقة (١٩,٠٢) من زمن العرض، يدخل المعلم قاعة الدرس ويدخل بعده الطالب المتأخر ويتكرر الكابوس مرة أخرى، وفي الدقيقة (١٩,٥٢) يمزق المعلم كراس خطة المحاضرات أمام الطلبة ويخرج غاضبا إلى ممرات المدرسة، وفي الدقيقة (٢٠,٢٦) يلتقي بالمعلمة الجديدة فتبتسم له.

٢-٦-الحل:

في الدقيقة (٢٠,٣٦) يقف المعلم قرب المعلمة الجديدة، فتتصل خطيبته في الدقيقة (٢٠,٥٠) ، يتأمل هاتفه ثم يغلقه، في الدقيقة (٢١,٢١) يخرج من إصبعه خاتم الخطوبة ويضعه في جيبه ويتجه في الدقيقة (٢١,٥٤) نحو المعلمة مبتسما، طالبا منها رقم الهاتف، وفي الدقيقة (٢٢,٥١) تبدأ قائمة العناوين (تايتل) النهاية حتى الدقيقة (٢٣,٢٤).

الفصل الرابع

نتائج البحث ومناقشتها

١. أسهمت المقدمات في عينات البحث الاستهلال المكاني و الزماني وعرض طرفي الصراع والشخصيات الفاعلة في الموضوعات الحكائية.

٢. اعتماد (تايتل) البداية جزء من المقدمة في استعراض وظائفها الدرامية، ففي فيلم (الثقب الأسود) استعرض الفيلم عنوانه فقط مع المقدمة في زمن قدره (٤١) ثانية من الزمن الكلي، وفي فيلم (ما هذا) عرض المقدمة في زمن (١،٢٢) دقيقة ومن ضمنها زمن (التايتل) (٤٨) ثانية .وفيلم(الكشك) عرض المقدمة في زمن قدره (٢،٢٥) دقيقة ومن ضمنها (١٨) ثانية من في زمن (التايتل). وفيلم (كوابيس) عرض المقدمة في زمن قدره (٦،٢٣) دقيقة ومن ضمنها (٥٨) ثانية من زمن (التايتل).

٣. تناسبت أزمنة المقدمات في (عينة البحث) تناسبا طرديا مع الزمن الكلي للأفلام، فكلما قل زمن العرض الفيلمي، قلت المساحة الزمنية للمقدمة والعكس صحيح، فكلما زاد زمن العرض الكلي للفيلم، زادت المساحة الزمنية للمقدمة في عرض وظائفها الدرامية. فالمقدمة في فيلم (الثقب الأسود) (٤١) ثانية من زمن الفيلم(٢،٤٩) دقيقة، في فيلم (ما هذا) (١،٢٢) دقيقة من زمن الفيلم(٥،٣٠) دقيقة وفي فيلم الكشك (٢،٢٥) دقيقة من الزمن الكلي (١٠،١٢) دقيقة في فيلم (كوابيس) فكانت (٦،٢٣) دقيقة من الزمن الكلي (٢٤،٢٣) دقيقة .

٤. اعتمدت الأفلام في عرض عنصر الصراع قبل بدء الأحداث وتنوعت أشكاله الفنية منها الصراع بين الإنسان والآلة والصراع بين الإنسان والإنسان.

٥. استأثرت نقطة انطلاق الحدث المساحة الزمنية الأكبر في حركة الأزمات والتفاعل والصراع التي مرت بها الشخصيات في دائرة الأحداث .ففي فيلم الثقب الأسود انطلق الفعل في الـ (٤٢) ثانية وحتى الدقيقة (٢،١١) متمثلا في اختفاء قدح القهوة ونفاذ اليد في الثقب الأسود، وإخراج قطعة الحلوى من الثلاجة، ثم إخراج رزم الأوراق النقدية والخزانة الحديدية. وفي فيلم ما هذا؟ انطلق الفعل في الدقيقة (١،٣٧) حتى الدقيقة (٢،١٣) التي تمثلت بتكرار أسئلة الأب لابنه ما هذا؟ وتعددت ردة الفعل وغضب الابن على أبيه. وفي فيلم (الكشك) بدأ الفعل ينمو ويتطور من الدقيقة (٢،٢٥) حتى (٤،٥١) متمثلا في رؤية الناس دمى تتحرك، وعدم الاكتراث في البيع للزبائن، وتأجيل دفع أجور الطفل من قبل صاحب الكشك، وشكوى الطفل حمودة للطفلة سلمى وتلصص الطفل الشقي لهما وفي فيلم كوابيس امتدت نقطة انطلاق الحدث من الدقيقة (٦،٣٤) حتى الدقيقة (٣٨, ١٥) متمثلا في الطلبات التعجيزية لخطيبة المعلم، ولرؤية الحقيقة لكوابيس تجري واقعة أمام عينيه في المدرسة.

٦. اكتسبت الذروة فاعليتها الزمنية بأنها قريبة من الحدث الهابط والحل، وفاعليتها الدرامية في إنها قمة المواجهة بين الإرادات، وقد تجسدت في فيلم الثقب الأسود في الدقيقة (٢،١٢) عندما دفع طمع الموظف في دخوله الى الخزانة الحديدية لإخراج اكبر كمية من الأموال،

وفي فيلم ما هذا؟ تجسدت الذروة في الدقيقة (٢،١٣) عندما اشتد غضب الابن على أبيه. وفي فلم الكشك تجسدت في الدقيقة (٤،٥١) عندما هاجم الأطفال الأشقياء الطفل حمودة في الكشك ليلا ، ومزقوا دفتر قصصه ورسوماته وفي الدقيقة (١٦،٣١) من فلم الكوابيس عندما واجه المعلم الطالب نورس صاحب الكابوس الأخير.

٧. اعتمدت الإحداث الهابطة على الإثارة والتشويق في حبكتها المتمثلة في عكس التوقعات والإجابات التفسيرية عن المصير المحتمل لفعل الشخصيات .ففي فيلم الثقب الأسود تمثل الحدث الهابط في سقوط الورقة التي نفذ من خلالها الموظف داخل الخزانة الحديدية وفي فيلم ما هذا؟ في معرفة الابن، أن حقيقة أسئلة الأب لابنه (ما هذا) هي أسئلته لأبيه عندما كان صغيرا وفي فيلم الكشك في تغيير قناعات الأم في عودة ابنها للمدرسة بعد أن كانت الدافع الرئيسي لترك المدرسة . وفي فيلم كوابيس، تمثل الحدث الهابط بعودة أحداث الكوابيس مرة أخرى في حياة المعلم بعد أن نجح في تغيير أحداثها في الواقع ليتخلص من العقوبات .

٨. اتسمت الحلول بقابليتها على التصديق والوضوح والمنطقية ،ففي فيلم الثقب الأسود تحقق العقاب لسوء تصرف الموظف وفي فيلم ما هذا؟ في الاعتذار والندم مما بدر من الابن اتجاه أبيه، وفي فيلم الكشك بعودة الطفل حمودة إلى المدرسة والفوز بالجائزة وفي فيلم كوابيس بتعلق المعلم بالحياة والمدرسة

جدول (١) يبين اشتغال عناصر البناء الدرامي في الفيلم القصير

ت	اسم الفيلم	المقدمة ث / د	نقطة انطلاق الحدث ث / د	الذروة ث / د	الحدث الهابط ث / د	الحل ث / د	زمن الفيلم ث / د
١	الثقب الأسود	٤١ ث	٤٢ ث – ٢،١١ د	٢،١٢ د	٢،١٦ د	٢،٢٠ د	٢،٤٩ د
٢	ما هذا؟	١،٢٢ د	١،٣٧ – ٢١٣ د	٢،١٣ د	٢،١٩ د	٣،٤٧	٥،٣٠
٣	الكشك	٢،٢٥ د	٢،٢٥ – ٤،٥١ د	٤،٥١ د	٧،٢٦ د	٨،٤٠ د	١٠،١٢ د
٤	كوابيس	٦،٢٣ د	٦،٢٤ – ١٥،٣٨ د	١٥،٣٨ د	١٩،٢ د	٢١،٥٤ د	٢٤،٢٣ د

التوصيات :

١. الاهتمام بتدريس مادة البناء الدرامي في الأفلام القصيرة ولاسيما في درس مشاريع طلبة الصفوف المنتهية
٢. دراسة أنواع الأفلام القصيرة والمقارنة فيما بينهما.
٣. دراسة الأفلام التجريبية القصيرة.

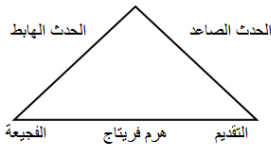
قائمة المصادر

الكتب العربية والأجنبية

١. اردش (سعد)، المخرج في المسرح المعاصر ،عالم المعرفة (١٩)،الكويت، مطابع النهضة ،١٩٧٩.
٢. اسلن (مارتن)، تشريح الدراما، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، بغداد، وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٧٨
٣. إسماعيل (عز الدين)،الأدب وفنونه ط٧، القاهرة، دار الفكر العربي،١٩٧٨
٤. إيلام (كير)، سينما والمسرح والدراما، ط١، تر: رئيف كرم ،بيروت ،المركز الثقافي ١٩٩٢.

٥. بادلي (هيو)، كيف تؤلف الأفلام، تر: فريد المزاري، القاهرة، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر .ب.ت.
٦. بوجز (جوزيف .م)، فن الفرجة على الأفلام، تر:وداد عبد الله، القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥.
٧. جاكسون (كيفن)، السينما الناطقة، الفن السابع (١٤١)، تر: علام خضر، دمشق ،وزارة الثقافة،٢٠٠٨.
٨. جالاوي (ماريان) دور المخرج في المسرح، تر: لويس بقطر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ،١٩٧٠.
٩. حمادة (ابراهيم) قاموس المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة ،دار الشعب، ١٩٧١.
١٠. ديتش (ديفيد)،مناهج النقد العربي بين النظرية والتطبيق، تر: محمد يوسف نجم، بيروت، نيويورك، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ،١٩٦٧.
١١. ديل (اليزابيث)، الحبكة، موسوعة المصطلح النقدي (١١٠)، تر: عبد الواحد لؤلؤه، بغداد، دار الرشيد للنشر ،١٩٨١.
١٢. رشدي (رشاد)، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٧٥.
١٣. رضا (حسين رامز محمد)، الدراما بين النظرية والتطبيق، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،١٩٧٢.
١٤. سكر (ابراهيم)، الدراما الإغريقية، المكتبة الثقافية (٢٠٣)، القاهرة، دار الكاتب العربي،١٩٦٨.
١٥. سوين(دواين) السيناريو للسينما، تر: احمد الخضري، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ب ت.
١٦. شاهين (فوزي)، التمثيلية الإذاعية، القاهرة، دار الثقافة العربية ،ب ت.
١٧. طاليس(ارسطو)، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، بيروت دار الثقافة ، ١٩٧٣.
١٨. فولتون (البرت)، السينما آلة وفن ،تر: صلاح عز الدين وفؤاد كامل ،القاهرة ،المركز العربي للثقافة والعلوم،١٩٦٢
١٩. فيلد(سد)، السيناريو، تر سامي محمد،بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر ،ب ت.
٢٠. كوبر (بات) وكين دانسايجر، كتابة سيناريو الأفلام القصيرة، تر احمد يوسف القاهرة ،المركز القومي للترجمة ،٢٠١١.
٢١. كورنر (جوي)التلفزيون والمجتمع ،المكتبة الإعلامية (١٥)، تر أديب خضور، دمشق وزارة الثقافة ١٩٩٩
٢٢. لند جرين (ارنست)، فن الفيلم، تر: صلاح التهامي، القاهرة،مطابع شركة الإعلانات الشرقية ،١٩٥٩.
٢٣. مرزوق (يوسف)، في الكتابة للإذاعة والتلفزيون، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٨
٢٤. معجم المصطلحات السينمائية، تر: وعرض خيرية البشلاوي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،٢٠٠٥.
٢٥. موم (سرمرست)، فن الرواية، (الفنان في عصر العلم)، ط٢،تر فؤاد دوارة ، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة ،١٩٨٦.
٢٦. ميتري (جان)السينما التجريبية تاريخ منظور ومستقبلي، الفن السابع (٢٠) تر: عبد الله عويشق، دمشق ،وزارة الثقافة ،١٩٩٧.
٢٧. نايت (ارثر)، قصة السينما في العالم، تر سعد الدين توفيق، القاهرة، دار الكاتب العربي ،١٩٦٧.
٢٨. هاينمان(مارغوث)، وفولفنغ هاينمان، أسس لسانيات النص، تر: موفق محمد جواد المصلح ، بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر ،٢٠٠٦.
٢٩. الرسائل الجامعية:
٣٠. الهاشمي (طه حسن)، الرواية في السينما، دراسة في النص الأدبي واللغة السينمائية، بغداد، كلية الفنون الجميلة، رسالة ماجستير ،غ.م ،١٩٨٧ .
٣١. الخاقان (حسن منعم)، البنية الدرامية للمسرحية العراقية، بغداد، كلية الفنون الجميلة، رسالة ماجستير،غ.م ، ١٩٨٧ .
المجلات والصحف:
٣٢. النصير (ياسين)، الاستهلال الأدبي ، الأقلام العددان (١١-١٢)، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦ .
٣٣. برونيل (ادريان)، سيناريو الفلم، عرض فاروق عبد الجليل، مجلة السينما، العدد ٩ ، القاهرة ، ١٩٦٩ .
٣٤. شلش (علي)، القصة القصيرة بين القراءة والسماع والمشاهدة، الفن الإذاعي، العدد(٢٨)، القاهرة، إذاعة القاهرة ، ١٩٦٠ .
٣٥. شير (فلفيت) المأساة ومجتمع المشاعر ، الثقافة الأجنبية ، العدد(٢) ، تر: سلافة حجاوي، بغداد ، دار الشؤون العامة ، ١٩٨٧ .
٣٦. علوان (طاهر عبد مسلم)، الفيلم القصير ، بنية الحكاية والإحساس بالزمن، جريدة الزمان، العدد (٢٣٨٥) ، بغداد ،٢٠٠٦.
٣٧. كرو (البرت)، فنية التأليف الإذاعي، الفن الإذاعي العدد (٣٢)، تر: عزت النصيري ، القاهرة، إذاعة القاهرة ، ١٩٦٥ .

شكل (1)
الذروة



شكل (2)
المجابهة

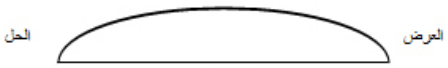
شكل (2)
المجابهة



شكل (3)
الذروة



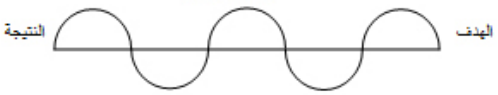
شكل (4)
الذروة



شكل (5)
الذروة



شكل (6)
طرفي الصراع



شكل (7)
الذروة



شكل (8)
الذروة
(ب)



وظيفة المكان المنعزل في إعادة البناء الفكري للشخصية العراقية في المسلسل التلفزيوني الاجنبي
LOST أنموذجا

د. ياسر عيسى حسن الياسري

ملخص البحث

المكان في التلفزيون الموضع أو الحيز كوجود مادي يمكن إدراكه بالحواس،... وهو أحد العناصر الأساسية في الدراما لأنه شرط (من شروط) تحقيق العرض الدرامي . وهو.. ذو طبيعة مركبة لكونه يرتبط بالواقع (مكان العرض الدرامي) من جهة، وبالمتخيّل (مكان الحدث الدرامي المعروض على الخشبة) وتطلق تسمية المكان أيضا على ذلك الموضع الذي تجرى فيه وقائع الحدث المتخيّل وهو ما تحدده الإرشادات الإخراجية و يصور مكان الحدث ماديا بعلامات تدرك بالحواس وتنتمي إلى نظم مختلفة تتكون من عناصر الديكور وأجساد الممثلين وحركتهم فضلا عن الإضاءة والمؤثرات السمعية والمرئية . وغيرها. وبوساطة ما سلف ذكره يتحول المكان إلى فضاء للمحاكاة، يتم فيه تصوير وعرض الفضاء الدرامي الذي يفترضه النص أو بالأحرى كاتب النص ومن بعده المخرج ..

ولقد أحتوى هذا البحث في الفصل الاول على مشكلة البحث التي تلخصت في السؤال التالي كيف يؤثر المكان المنعزل في إعادة التكوين الفكري للشخصية الغريبة عنه .

وتلخصت اهداف البحث في الكشف عن الآثار الفكرية التي يولدها المكان في الشخصية الغريبة وبالتالي الكشف عن أهم التغيرات الفكرية سواء في المبادئ أو المعتقدات التي تحصل لهذه الشخصية .

وحوى الفصل الثاني على الاطار النظري والدراسات السابقة إذ حمل المبحث الاول عنوان جماليات المكان في الدراما متناولا اهم الاراء الجمالية والفلسفية للمكان في الدراما وبكافة اشكالها وحوى المبحث الثاني الذي حمل عنوان إذتم تناول ما يخص المكان في السينما وعلاقة الشخص المكان في الخطاب السينما توغرافي وأثره في البناء الفكري للشخصية ومن ثم اقامة الربط ما بين الشخصية والمكان وفي هذا الفصل تم استخلاص المؤشرات البحثية التي تم على اساسها التحليل .

وحوى الفصل الرابع على تحليل للنتائج ومناقشتها وخلاصة لهذه والنتائج والتي

The roll of the Secluded Space in the incubational re-builds of the Iraqi character of the TV series lost as a module

Space in TV is the place or space as a material entity that could incept by senses …. Which is a basic element in drama for it is a term to achieve the dramatic show. thus it a composite nature for its connection to reality (the space of dramatic show) in one side . & on the other side the fictional (the space of the dramatic event that shown on the stage).

Space is A name is also called on that place that the facts of the fictional event is occurred which is determined by the directional guidance & shots the event space physically with the markings realized by senses & belongs to the variable systems composed of the decorated elements & actors body>s & movements in addition to lighting & audio - video effects . etc. & by the previous it turns the space into a simulated space which is the dramatic vacant is been shot & shown that is been Assumed by screen writer & than the director …

This research is contained in Chapter one the research problem that is summarized in the following Question: - «how the secluded space does effects the incubational re Creation for the foreign character?

AIMS:-

The aims of this research are to revel the mental relics that is generated by the space in the foreign character thus reveling the main mental changes rather in believes or principles that accrued to this character.

The second Chapter contained the theory principal & Previous Studies were the first part was the aesthesis of space in drama debating the important aesthetical & Philosophic opinions in space in drama in all shapes; the second part debates the space in cinema & the relation of person / space in the cinematographic letter & its impact in the mental creation for the character & than relate between character & space . & this chapter has concluded the researchable indicator that used to perform the analysis.

The Forth Chapter included the results discussion & debriefs the results which are:-

1. The Selection of the missing island as an events space for its ability of secluded & adding a unique mental individuality that gives the Iraqi character a chance to effects by the new ideas.
2. Surrounds> the island by the sea inspires mental instability to said character thus the other characters.
3. The body of the Iraqi character that is astringed of the space is the first thing that effects by the space for its direct contact with the elements of the new space weather & terrain.
4. Because That Said Jerah is a expert military so he quick to adapt with any with any place he exits to perform his military duty.

من بينها :-
١ – أختيار الجزيرة المفقودة مكانا للأحداث وذلك لتميزها بالانعزال وأضفاء نوع من التفرد الفكري الذي يتيح للشخصية العراقية فرصة للتأثر بشكل أكبر بالأفكار الجديدة .
٢ – إحاطة البحر بالجزيرة أوحى بعدم الاستقرار الفكري لشخصية سعيد وبالتالي بقية الشخصيات .
٣ –يعد جسد الشخصية العراقية الغريبة عن المكان أول شيء يتأثر بالمكان لكونه على تماس مباشر مع مكونات المكان الجديد من طقس وتضاريس .
٤ – لكون سعيد جراح عسكري محترف فإنه سريع التأقلم مع أي مكان يتواجد فيه لأداء واجب عسكري .

الفصل الأول : أطار البحث

أولاً :- مشكلة البحث : تكمن مشكلة البحث في السؤال التالي :- ما هي وظيفة المكان المنعزل في إعادة البناء الفكري للشخصية العراقية الغريبة عليه .

ثانياً :- أهداف البحث : يهدف البحث الحالي إلى الكشف عن الآثار الفكرية التي يولدها المكان في الشخصية العراقية الغريبة وبالتالي الكشف عن أهم التغيرات الفكرية سواء في المبادئ أو المعتقدات التي تحصل لهذه الشخصية .

ثالثاً :- أهمية البحث : لم تهمل الدراما في بداياتها المسرحية المكان كذلك فعلت أجناس أدبية أخرى كالشعر قديمه وحديثة فلطالما كانت بدايات القصائد طللية تبدأ برثاء المكان والوقوف على أطلاله الباقية كذلك كانت الرواية والقصة القصيرة تقفان على المسافة نفسها من أهمية المكان وعدم مصادرته لصالح عناصر أخرى وحتى الزمان فهو يرتبط بالمكان في علاقة تفاعلية تبادلية يتم عن طريقها الكشف المتزامن عن الفترة الزمنية التي توحي بها صورة المكان في الدراما المرئية مسرحاً وسينما وتلفزيون ولعل السينما والدراما التلفزيونية من أكثر الفنون المرئية اهتماماً بالمكان الذي عن طريقه يتم منح كل عمل خصوصية في التعبير عن الأحداث التي تقع ضمن بيئة هذا المكان الذي يتسع ليكون مكاناً ذهنياً يمتلك القدرة على التغير نتيجة لوجود الأفكار والثقافات والحضارات داخل تكوين كل مكان وكل ذلك مستمد من الشخصيات التي أنشئت المكان وعملت على إدامة تأثيره الفكري في الشخصيات الغريبة عليه ومن هنا تأتي أهمية هذا البحث لتناوله المكان كمولد ذاتي للأفكار المؤثرة في أي شخصية تفد إليه وتعيش ردحاً من الزمن فيه .

رابعاً :- حدود البحث : يتحدد البحث الحالي موضوعيا بمسلسل لوست الذي تناول في حلقات منه الشخصية العراقية القادمة الى المكان المنعزل الغريب عنها .

الفصل الثاني
أولا :- الإطار النظري
المبحث الأول : الوظيفة الجمالية للمكان في الدراما

ينقسم المكان إلى مكان خاص هو الحيز الذي يشغله الجسم والمكان المشترك وهو الحيز الذي تشغله جملة أجسام ويتصف المكان بأنه متجانس ومتصل وغير محدود «ويتصف المكان من الوجهة الرياضية بأنة ذو ثلاثة إبعاد وان الإشكال الهندسية ذات طلائع ثابتة» (١) .ويصف ((كانت)المكان بوصفه مفهوم «بواسطة الحس الخارجي (وهو احد خصائص ذهننا)نتصور الموضوعات بوصفها خارج عنا وبوصفها جميعا في مكان (٢) وهو يميز أهم صفات هذا المفهوم «على أنة (تصور ضروري قبلي يشكل أساسا لجميع الحدوس الخارجية ولا يمكن البتة إن نتصور إن ليس هناك مكان رغم انه يمكننا إن نفكر إن ليس ثمة من موضوع في المكان . ولا يمكن أيضا أن نتصور سوى مكان واحد» (٣) . إن المكان هو مقولة عقلية قائمة على تأمل العلاقات بين الأشياء الخارجية و نستطيع القول إن هذا المكان هو مكان جاء بفعل تأمل عقلي معرفي لكن هناك مكان أخر هو أبداع عقلي ذو طابع عاطفي انه المكان المتخيل أي المكان المرتبط بالخيال وقدرته الإبداعية على خلق عوالم بديله يحاول عن طريقها عن وجدانه وعواطفه ورغباته هذا المكان المتخيل يقول عنه باشلار «إننا لا نعيش الصورة بشكل مباشر والواقع إن لكل صورة عظيمة عمق حلمي بعيد الغور يضيف إليه التاريخ الشخص لونا خاصا «(٤)إن المكان ليس المكان العقلي الرياضي بل هو انعكاس صورة الأشياء المعاشة في ذات الإنسان الذي بدوره يعطيها صورة الأشياء الوجدانية ، «يصف (باشلار)فضاء المنزل-الموضوعي زواياه ،وردهاته ..مما يضفي عليه شعريا ..ذات قيمة تخيلية أو مجازية»(٥) . فالمكان هو انعكاس لذاتها وبعدها العاطفي وأثر هذا على المكان في الوقت الذي يظهر في المكان بمعناه العلمي – العقلي متجانس متصل . ولا يُراد بكلمة المكان في الدراما «دلالتها الجغرافية المحدودة، المرتبطة بمساحة محدودة من الأرض في منطقة ما، وإنما يُراد بها دلالتها الرحبة التي تتسع لتشمل البيئة وأرضها، وناسها، وأحداثها، وهمومها وتطلعاتها، وتقاليدها، وقيمها.» فالمكان بهذا المفهوم كيان زاخر بالحياة والحركة، يؤثر ويتأثّر، ويتفاعل مع حركة الشخصيات وأفكارها كما يتفاعل مع الكاتب ذاته «(٦). ومما لاشك فيه أن الأحداث التي تتعلّق بمكان ما، قد يتعذّر أو يستحيل حدوثها في مكان مُغاير، فالحدث الذي يدور على سفينة في البحر يختلف عن غيره الذي يكون في صحراء، عن ثالث يكون في مدينة تمور بالحركة والحياة، « ومعنى هذا أن الحدث لا يُقدَّم إلا عن طريق معطياته الزمانية والمكانية، ومن دون هذه المعطيات يستحيل عليه أن يؤدي رسالته الحكائية . ولذا «يجب أن يهتم الكاتب الدرامي بتحديد المكان اهتماماً كبيراً ليعطي الحدث قدراً من المنطق والمعقولية « (٧)... .

ويرى الباحث ان المكان الدرامي مهما بالغ الكاتب في وصفه الى الحد الذي يستطيع قارئ النص الدرامي الذي لايشاهده ان يتخيل ذلك المكان إلا إن الإمكانيات التجسدية لهذا المكان تبقى محدودة عندما تدخل حيز التنفيذ وولاسيما إذا كان مكانا ذا

خصوصيـة لا يمـت للأمكنـة الواقعيـة بصلـة إذ يبقـى العقـل البشـري مولـدا للأمكنـة مهمـا حققـت الدرامـا علـى اختـلاف وسائـل تقديمها مـن سينمـا وتلفزيون ومسـرح من تطـور تبقـى عاجـزة عـن الإحاطـة بالحقيقـة الحسيـة لهـذا المـكان المتخيـل ذهنيـا .

ويـرى الباحـث أننا لا نريد بجمالية المكان ذلك المنحى الشكلـي الذي اتسمت به الاتجاهات النقديـة الجماليـة طـوال القرن الماضي أو هـذا القرن، ذلك أن الجمالية هـي بحث في نسق العناصـر المكونـة للظاهـرة، لبيان الوظيفة التـي تقوم بها داخـل العمل الأدبـي بشكل عام. وجماليـة المـكان يمكن أن تدرس في القصيدة كما تدرس في النص القصصي أو المسرحي. وإذا كان المـكان عامـلا مشـتركا فـلا بـد أن نجـده بأشـكال متناسبـة في كل نـوع من هذه الأنـواع، فهـو عنصر جوهـري في الأعمـال القصصية والمسرحيـة. وتتميـز المسرحية دورا جوهريـا للمكان، إذ لا بد من تحديد المـكان والزمان لنرى دورة الفعل والظروف المحيطة به. ولا بـد أن نشـير في هـذا السيـاق إلى الارتباط الجوهري بـين الزمان والمـكان، إذ «في بعض الأحيـان نعتقـد أننا نعرف أنفسنا عن طريق الزمن، في حين أن كل ما نعرفه هو تتابع تثبيتات في أماكـن استقرار الكائن الإنساني الذي يرفض الذوبـان، والذي يود حتى في الماضي- حين يبـدأ البحث عن أحـداث سابقة- أن يمسك بحركة الزمن. إن المـكان، في مقصوراته المغلقة التـي لا حصر لها، يحتوى على الزمن مكثفا، وهذه هي وظيفة المكان تجاه الزمن، إلى جانب وظائف أخرى ترتبط بتقنيات النص، وبنوعه الأدبي، بل بالموضوع المعالج أيضا « (٨). ويشير الباحـث هنا، إلى البعد النفسي «للمكان» داخل النص، وداخل الصورة الدرامية، إلى جانب وظائفـه الفنية وأبعـاده الاجتماعية والتاريخيـة، والعقائدية التي ترتبط بالمـكان ولا تفارقه، حتـى أننـا نسترجع هـذه السياقات والأبعاد عنـد استرجاعنا للمكان نفسـه أو ما يرتبط به. لذلك فاختيار الكاتب الدرامي- وغيره- لأماكن خاصة، يستتبع أن ينهض وعينا بالحوار معه.

ويـرى الباحـث أن المكان يقدم حـلا للمؤلف الدرامي حين يريد الهـروب، أو حين يعمد إلى اللجـوء الى عـالم غريب عن واقعه، ليسقـط عليه رؤاه التي يخشـى. معالجتها، وهنا يتحول المـكان إلى رمـز وقناعا يخفي المباشرة، ويسمـح لفكر المؤلف الدرامـي أن يتسربعن طريقه. وقـد يكون المـكان تقنية مستقبلية يتجاوز بهـا مكانه وواقعه، فيصعـد إلى السماء والفضاء، وقـد ينـزل إلى أعماق الأرض والبحار، ليبث الرمـز نفسه، وهنا نشير إلى المـكان الأصيل، واقـع المبدع الجغرافي الأليف، وإلى المكان المضاد لـه، أو البديل لكليهما. ذلك أن القرية غير القريـة الحديثة وغير المدينة، والسجن والبئر غير الساحـة وبيت العائلة. وكل مكان من هذه الأماكن يحمل دلالته وسياقاته، . ، ووفقا لتصوراته الخاصة» ٣. وتلك التصورات قادرة عند التشكيل على أن تجعل المكان بطلا دراميا كما في بعض المسرحيات.وتشير بعض المصادر إلى أن أرسطو قد جعل من المكان إحدى الوحدات الثلاث التي لا يمكن لأي عمل درامي أن يستقيم من دونها وهي :-

١ – وحدة الزمان ٢ – وحدة المكان ٣ – وحدة الموضوع

وبالعودة إلى النص الأرسطي في كتاب (فن الشعر)× نجد أن أرسطو لم يصرح بوحدة المكان مطلقا بشكل خاص ومستقل بل جاءت كمكمل للمرئيات المسرحية التي وضع ثقلها على مخرج

العمـل وهو يعترف بـان فن الشعر هو دراسة للنصوص إذ يقول « إن خلق التأثيرات المسرحية المرئيـة يعتمـد على أصحاب الفنون المتعلقة بالإخراج المسرحـي أكثر مما يعتمد على الشاعر التراجيدي «(٩) ويؤكد أرسطو لاحقا في كتابه (فن الشعر) × على وحدة الزمن للحبكةعن طريق تحيد(الطول الملائم)للحبكة و(حد الوقت) الذي يرتبط بمتطلبات العرض المسرحي وبذلك أكد على وحدة الحبكة التي تدخل فيها مواضيع عدة وليس موضوعا واحدا .

ويـرى الباحـث أن أرسطو أولى الأهميـة للمكان الموصوف سردا من قبـل الشاعر التراجيدي وتـرك المكان الذي يتم تهيئتـه للعرض من قبل المخرج وذلك لاستحالـة تحقيق إيجاد أماكن معينـه بصورة تقـارب الواقع على خشبة المسـرح المحددة بمساحة معينـة ، ولكن الدراسات الدراميـة اللاحقـة هي من اكتشفت أهمية المـكان في الدراما وان أرسطـو أهمل المكان الذي يجـري فيه العرض المسرحـي واقعيا وركز على المكان الذهني الذي تثيره قراءة الدراما تاركا للأنـواع الجديدة مـن اشكال تقديم الدرامـا كالسينمـا والتلفزيون ان تقدم المـكان بصورة مقاربـة للتصور الذهني للمشاهد وحسـب التقدم التقني الفنـي في السينما والتلفزيون مما لا يـدع مجالاً للشك في أن أرسطـو لم يعامل الدراما كعرض مسرحي فقط وإنما كان يعاملها بطريقة مستقبلية تنبؤية لما ستكون عليه الدراما في السينما والتلفزيون

هوامش المبحث الأول

١ . ذباب شاهين ، إيقاع المكان المقدس ، ضمن التلقي والنص ،بيروت ، دار الكندي ، ط١،٢٠٠٤ ، ص ٢٢٥.

٢. عمانوئيل كانت ، نقد العقل المحض ، ترجمة موسى وهيبة ، بيروت ، مركز الإنماء القومي ، ، ص ٦٠ .

٣.كانت ،المصدر السابق نفسه ، ص ٦١ .

٤. باشلار ، جماليات المكان ، ترجمة غالب هلسا بغداد ، وزارة الثقافة والاعلام ،كتاب الاقلام (١) ،١٩٨٠ ، ص ٦٩ .

٥ ___ باشلار ، المصدر السابق نفسه ، ص ٦٩ .

٦ – باشلار ، المصدر السابق نفسه ، ص ٤٦ .

٧ – عز الدين إسماعيل ، الصورة الشعرية ، مجلة المجلة ، القاهرة ، العدد ٣٤ ، ١٩٦٩ .

٨ – هورست ولديكر ، الانعكاس والفعل ، ترجمة فؤاد مرعي ، دمشق ، دار الجماهير ،بيروت ،دار الفارابي ، ١٩٧٧ ، ص٣٠ .

٩ – أرسطو ، فن الشعر ، ترجمة إبراهيم حمادة ، القاهرة ، مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٧٧ ، ص ٩٩

× – ينظر (أرسطو) فن الشعر المصدر السابق ، ص ١١٢ – ١١٣ .

المبحث الثاني

المكان في الخطاب السينما توغرافي وأثره في البناء الفكري للشخصية

ابـد وان ينطـوي كل جسد علـى أمتداد في أربعة اتجاهات إذ يجـب أن يكون فيه طول وعرض وسمـك وأمد ،بالفعل أربعة أبعاد ، ثلاثة منها ندعوها مستويات المكان أما الرابع فهو الزمان . . . إن عوامل الزمان والمكان متداخلة « (١) بهذه العبارة يفتتح جون هوارد لوسن مشروعه لدراسة المكان متداخلا بالزمان .

ويـرى الباحـث أن الحديث عن المكان بمعزل عـن الزمان شيء لا يمكن تصـوره لا ذهنيا ولا فنيا، لأن العلاقة بينهما علاقة أساسية تشخص جدلية الواقع في الحياة. كما تشخص جدلية الواقع الفني في حد ذاته، لكننا لدواع منهجية لا علاقة لها بالرؤية سنضطر الى فصل المكان عن الزمان رغم استحالة العزل فعليا.

«ويمثـل المكان على مستـوى الملاحظة المباشرة في حياتنا اليوميـة الإحداثيات الأساسية التي تؤطـر الأشياء المرئية فنستطيع أن نميز الأشياءعـن طريق وضعها في المكان، ومن المسلمات، انـه لا يمكـن لجسمين أن يشغـلا المكان ذاته في الوقـت ذاته ولا يمكن أن يحمـل جسم واحد مكانـين متغايريـن في الآن نفسه كمـا أن ارتباط الإنسان به أقـوى» (٢) ، لذلك اكتسب دورا أساسيـا في حياتـه وأثر تأثيرا مباشرا في مشاعره وسلوكه اليومي، ومن خلاله استمد جوهره وبقـاءه. ويـرى يوري لوتمـان « «أن النماذج الاجتماعيـة والدينية والسياسيـة والأخلاقية في عمومها تتضمن وينسب متفاوتة صفات مكانية تارة وتارة أخرى في صورة صفة أخلاقية حين تقابل بين (اليسار واليمين) أو بين المهن (الدونية) و(الراقية) وكل هذه الصفات والأشكال تنتظـم في نماذج للعالم تطبعها صفات مكانيـة بارزة وتقدم لنا أنموذجا إيديولوجيا متكاملا يكون خاصا بنمط ثقافي معطى» (٣) بل إن الإنسان – ومنذ أقدم العصور – عمل على إعادة إنتـاج المكان فنيا باعتباره منطلقا الأحلام ومرتعـا للذكريات، وجعله مكونا أساسيا في نسيج كل أعمالـه الإبداعيـة،» وأي إبداع فني يفتقد المكانية فهو يفقـد خصوصيته وبالتالي أمالته، والمكانية هي الصورة الفنية التي تذكرنا أو تبعث فينا ذكريات الطفولة، حسب تعبير جاستون باشلار . . إن النظر إلى المكان يتم عبر مستويين موضوعي وذاتي « (٤) .

الموضوعـي: هـو الإدراك الملموس لفضاء ما. وتدخل في هذه العمليـة الحواس والعقل (المكان بالمعنى العلمي والفيزيائي المحدد)

أمـا الذاتي: فهنـاك بعدان: الوجداني وتدخل فيه إلا حساسـات والمشاعر، والنفسي: يرتبط أساسـا بالإسقاطـات التي نسقطها على مكان ما انطلاقا مـن خلفيات نفسية عادية مرتبطة بمدى الإعجاب أو با يسمى الميولات الأولية ثم خلفيات لا شعورية، أي الارتباط بما هو مخزون في الذاكـرة التـي تجد نبعها الأساسي في الماضي (الطفولـة) ، فالفنان حينما يعيش لحظات الإبـداع فإنه يعيش مجددا ما شهده بكليته بأسلوب جديد، لاعادة رسم لوحة طبق الأصل عن الواقع، وبعمله هذا فإنه يبعث الأمل ويحدث تأثيرا جيدا لدى المتلقي،

ويـرى الباحـث إن الإشـارة في هذا الصـدد إلى أن أهمية المكان في الفـن تتفاوت باختلاف الأجناس والأنواع الفنية،إذتكبر هذه الأهميـة وترتفع في فنون معينة كالرسم مثلا ، وتتراجع هـذه الأهمية الى أدنى حد ولكنها لا تتوارى نهائيـا في فنون أخرى كالموسيقي والرقص... الا أن الفـن السينما توغرافييعد بحق مـن أهم الفنون التي تبرز فيها أهمية وضرورة استحضار مكـون المكان، ولطبيعة هذا الفن نفسه والمعتمـد أساسا على الكاميرا كأداة «ناقلة ومصورة » لواقع ما يفرض هذه الأهمية، ويذهب الناقد الفرنسي مارسيل مارتن في طرحه أبعد من هذا في قولـه:»إن المسـرح الى جانب الهندسة والنحت والرقص، فن داخـل الفضاء) على عكس السينما.والاختـلاف جوهري.فهـي فن للفضـاء، بمعنى: ان السينما تحمـل في خصوصيتها التقنية أن تنقل أو تعيد انتاج الفضاء المادي والواقعي بطريقة واقعية ولكن أيضا على مستوى التشكيـل الفني تمكن من خلق وبناء فضاء فيلمي متخيل واصطناعي وعليه فالفضاء الفيلمي ليـس إطـارا بسيطا والصور فيـه ليست فقط عروضـا ذات بعدين إنه فضاء حـي، أبدا غير مستقـل عـن محتواه لكن مرتبـط حميميا بالشخصيـات التي تتطور داخلـه «(٥) فهو يسم

الأشخاص والأحداث في العمق فيغدو العمود الفقري الذي يربط أجزاء الفيلم بعضه ببعض، انه يلد السرد قبل أن تلده الأحداث وبشكل أعمق و ربما أبعد أثرا ،يقول مارتن « السينما تعالج المكان بطريقتين إما أن تكتفي بأن تعيد بناءه وتجعلنا نجول فيه بحركات الكاميرا . . . أو فهي تحققه بخلق أبعاد مكانية إجمالية تركيبية يدركها المتفرج من تراكب وتتابع أماكن جزئية قد لا تكون لها أية علاقة مادية فيما بينها « (٦) .

ويرى الباحث أن مارتن هنا يسير بالقارئ الى الاستنتاج غير المباشر بأهمية ودور المونتاج لا في خلق الزمان حسب وإنما القدرة على خلق مكان مادي سينمائي متكون من عدة أماكن مختلفة ماديا ولكن تجمعها فكرة واحدة تقدم بالسرد الصوري مكانا قد لا يمت إلى الأماكن الواقعية بصلة ولكنة مؤسس على القاعدة الجمالية الأرسطية القائمة على فن الاختيار والتنظيم لخلق أي عمل فني ذي أبعاد ومواصفات جمالية

أما إدوين موير، فقد كان يعتقد بأن الصراع الدرامي كي يتفاعل ويتخذ مجراه الطبيعي فلابد وأن تبدو الشخصيات داخل منظر مغلق، والانتقال من مكان الى آخر يمنع تدفق الفعل الدرامي «فليست هناك صلة قوية بين الأحداث والأماكن «. قائلا: «ان الرواية الدرامية تدور في الزمان مع تحديد عابر للمكان» وهكذا يخلص فاضل الأسود، الى أن استبعاد ملامح المكان هي فكرة هاجرت من المسرح الى الرواية قبل أن يستعيرها حقل السينما» (٧).

ويرى الباحث أن هذا صحيح فإذا ما عدنا الى النقد الروائي، فإننا سنجد أن أغلب الدراسات لم تهتم بمكون الفضاء ولم تعره اهتماما خاصا باستثناء محاولات قليلة وجد مبتسرة، أهمها، محاولة المنظر (يوري لوتمان) الذي يصل في خاتمة بحثه الى « أن المكان في السينما مثل كل الفنون محدود محصور في كادر محدد في الوقت نفسهينطبق عليه ما ينطبق على المكان الواقعي اللا محدود وهذا التناقض الذي تشترك فيه كل الفنون ويبرز بشكل صارخ في الفنون الصورية وتضيف السينما تناقضاً خاصاً بها : الصور التي تملأ حيز المكان الفني تجهد وبفعالية لا يشهد أي من الفنون الصورية مثيلاً لها ، في تفجير هذا المكان وانتزاع نفسها من حدوده .هذا الصراع الدائم هو أحد العوامل الأساسية التي تخلق الوهم بالواقع للمكان السينمائي» (٨) .

ولم يجد الباحث أي من الدراسات التي تكمل ما بدأه لوتمان وقد أدى هذا الإهمال إلى عدم قيام دراسات متكاملة للفضاء تبحث في تكوينه وعلائقه ووظائفه « إن النقاد السينمائيين التقليديين رفضوا البحث في معالجات المكان واقتصر همهم على تجليات وتطورات الحدث مضحين بالعناصر الفنية الأخرى، وهو ما جعل محاولاتهم النقدية جد مبتسرة لا تحيط بكامل المكونات، إن دراسة عنصر المكان يعود فضل استثماره والعمل على بلورته الى مدارس النقد الحديث ورغم محاولاتهم على درب الجدية: فإننا نرى أن هذا العنصر الفني مازال بحاجة الى المزيد من الدراسة والتمحيص لكيلا يظل حضوره عقيما والتعامل معه مجرد ديكور أو خلفية تؤطر الأحداث فقط، وانما عنصر فني أساسي يحقق وجوده داخل العمل الفني ويحقق استقلاله عن العالم الواقعي ويوطد علاقته أكثر مع عوامل الخيال، وهذا الانجاز في موكل أساسا للسينمائيين اولا فعليهم أن يمتلكوا القدرة والجرأة الفنية لانتشال المتفرج

مـن هيمنـة المقارنة مع الواقع وهذا ما فعلته بعض المحـاولات الطليعية وعلى رأسها محاولة المخـرج الأسبـاني لويس بونويـل « حين حول المراحيض في فيلمه «شبح الحريـة » الى غرفة لـلاكل، وفي اعتقـادي هـذا وحده قد لا يكفـي لانتشال المتفرج من سلطـة الواقع إن الاعتناء بالصـورة عبر التكوين هو الذي ينزع عن الفضاء طابعـه الواقعي خضع لاختياره عبر عملية التأطير»(٩).

ويحدد بيرمايو (١٠) النوعية للأماكن سواء كانت تلك الاماكن خارجية أم داخلية في المدينة أو في الريـف فأنهـا تصف جميعها تبعاً لوظائفها في أربعـة أنماط فضائية تلتقي بالنشاطات الانسانية الكبيرة :-

١ – أماكن الانتاج الاجتماعي (أماكن العمل ، المكاتب ، الحقول ، المعامل ، الخ)

٢ – الأماكن الخاصة :- (الغرفة ، الزنزانة الخ)

٣ – أماكن النقل والمواصلات : - (ميناء ، محطة ، مطار ، سيارة ، سفينة الخ)

٤ – أماكن تفرض نفسها أكثر من غيرها تبعاً لنمط القصة كالسياسي والنفسي .

بينمـا يكـون تحديد حلمي المهندس (١١) أكثر تحديداً وتفصيـلاً للموجبات التي تفرضها القصة الدرامية في أختيار المكان وبأربعة نقاط ايضاً :-

١ – البيئـة التـي يتواجد فيهـا المكان :- هل هي بيئة شعبية أم ريفيـة أم أرستقراطية ام بيئة صيادين ام بيئة صناعية الخ . وهو أمر يتعلق بالحدث وبالشخصية والطابع العام للعمل

٢ – ملائمة المكان للحدث والموقف :- هل يكون في غرفة النوم أم غرفة المعيشة . . بير السلم . . المقهى ويجب أن نعلم الحدث الواحد اذا جرى في أماكن مختلفة فأنه يكتسب معنى مختلفاً في كل مرة .

٣ – ملائمة طبيعة المكان للشخصية :- هل يدل على الغنى أو الفقر . . ذوق رفيع أو منحط . . منظم أو غير منظم الخ ، وهو أمر يدل على الحالة الاجتماعية وذوق الشخصية ومدى حبها للنظام وتأثير كل ذلك على حالتها النفسية أو العكس وبالتالي نظرة الاخرين لها .

٤ – موقـع المـكان :- هـل هو في مكان مهجـور أم مأهول في قرية صغـيرة أم مدينة كبيرة . . بعيـد عـن موقع العمل أو الحبيبة أم قريب كما يتدخل البعـد والقرب في تحديد زمن الانتقال مـن مكان لآخر وخاصة عند الاحداث المثيرة التييؤديفيها الزمن فيها دوراً هاماً والخطأ في أختيار الموقع المناسب يؤدي الى عدم المصداقية إذا تجاوزه الكاتب بصورة مبالغ فيها .

وقـد تمكـن الباحـث ان يحـدد أهـم التأثـيرات التي يتركهـا المـكان علـى الشخصية وهي كالتالي:-

أثـر المـكان على جسد الشخصية الغريبـة :- إن جسد الشخصية هو عـادة أول ما يؤثر عليه المـكان الـذي تفد اليه وتستقر فيه لاداء أي فعل تفرضـه القصة عليها ويمنح الجسد المفاتيح الاولى لتحليل الشخصية تحليلاً أولياً إذ « ان الجسم والشكل والبنية والقوام وفخامة الشكل او نحافتـه تشـكل انطباعتنا الاولى وإن الفحص الدقيق يكشـف لنا عن ملامح أو أشارات قد تنفرنا وقد تجذبنا او قد تبقي حب الاستطلاع عندنا نشيطاً « (١٢).

ويـرى الباحث ان لكل مكان ظروفه المناخية والطبيعية التـي تفرضها التضاريس والمناخ مما

يجعل لكل شعب من شعوب تلك المناطق خصوصية في الشكل واللون والطول وغيرها من العلامات الفارقة التيعن طريقها تتميز أي شخصية غريبة وافدة على المكان .

٢ – الأثر الاجتماعي للمكان على الشخصية الغريبة :- يعد الآثر الاجتماعي للمكان واضحا لكونه يتعلق بمدى أرتباط الشخصية بمجتمع المكان الذي تفد اليه ومن خلال ذلك يمكن دراسة الشخصية في تلك البيئة الجديدةعن طريق نشوء العلاقات مع الاخرين من البشر الساكنين لهذا المكان مما يجعل تفسير سلوك تلك الشخصية ممكنا تبعا لما تحمله من سلوك جاء معها من البيئة التي أتت منها " لأن المعايير المتماثلة في بيئة ما حين تتصل بأسلوب تنشئة الفرد وتعليمه فإنها سوف تكسبه أسلوباً معيناً في الاستجابة وغالباً ما يكون هذا النوع من الاستجابة مشتركاً بين عموم الأفراد الذين يعيشون في تلك البيئة وتقع عليه المؤثرات نفسها إلا في بعض الحالات الفردية التي تظهر عند بعض أفراد المجموعة " (١٣)

ويرى الباحث ان العادات والتقاليد الاجتماعية المكتسبة من البيئة الاجتماعية السابقة غالبا ما تصطدم بالبيئة الاجتماعية الجديدة للمكان الذي جاءت اليه الشخصية وغالبا ماتكون تلك العادات التي تحملها الشخصية أكثر رسوخاً وتأثيراً لكونها ترتبط بخبرات الطفولة والشباب حتى وإن أكتسبت ثقافة مضافة .

٣ – الأثر النفسي للمكان على الشخصية الغريبة :- لعل من أوضح الاثار النفسية على الشخصية الغريبة ضغط غربة المكان وعدم التأقلم في بداية التواجد القسري او الارادي في هذا المكان وعلى الرغم من ان الأبنية النفسية عميقة الغور و لا يمكن ملاحظتها بشكل مباشر " الا انه بالإمكان معرفتها عن طريق الاستدلال من ظروفها العلية ونتائجها والقدرات العقلية مثال للأبنية النفسية التي لا يمكن ملاحظتها على الرغم من امكان ملاحظة آثارها"(١٤)

ويرى الباحث ان من اهم الاثار التي يتركها المكان على الشخصية الغريبة نفسياً هي الاهداف القريبة للشخصية ورغباتها وحاجاتها واحاسيسها وحياتها الجنسية والمزاج والطبع والميول والمخاوف وحتى العقد النفسية التي تعاني منها .

– الأثر الفكري للمكان على الشخصية الغريبة :- يعتبر الاثر الفكري الشامل لكل الاثار التي قد يحدثها المكان على الشخصية الغريبة على الرغم من الاعتراف بالمشترك الفكري للحضارة الانسانية الا ان هناك خصوصيات فكرية لكل مجتمع ولكل حضارة تختلف من مكان لاخر " والفكر يقدم حلولاً جاهزة ومدروسة للكثير من المشكلات التي يواجهها الفرد في الحياة ولا يمكننا أن ننتظر من الطفل ان يخترع لغة مثلاً أو يكون أخلاقاً أو حتى عملا جديداً كل الجدة ، بل لابد أن يعتمد على خبرات الجنس البشري الذي ينتمي اليه فالفكر والثقافة تمد الفرد بالحلول السابقة المختزنة للجنس البشري التي نجد فيها الحلول للكثير من المشكلات التي يمكن ان نواجهها "

هوامش المبحث الثاني

١ – جـون هـوارد لوسـون ، السينما العملية الإبداعية ، ترجمة علي ضياء الديـن ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٢ ، ص ٣٨٨ – ٣٨٩ .
٢ – مارك لي فانو ، معمارية الصورة السينمائية ، ترجمة أمين صالح ، الموقع الالكتروني لجريدة الأيام ، ٢٢ تموز ٢٠٠٣ .
٣ – حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي :الفضاء ، الزمان ،الشكل ، بيروت ، المركز الثقافي العربي ،ب ت ، ص ٣٤ .
٤ – كرومي لحسن ، حركية الزمان وجماليات المكان (قراءة سيميائية) ، القاهرة ، الموقع الالكتروني لمجلة ابداع ، العدد ٣ ، ١٩٩٣ .
٥ – مارسيـل مارتـن ، اللغـة السينمائية ، ترجمة سعـد مكاوي القاهرة ، المؤسسـة المصرية العامة للتأليف والترجمـة والطباعة والنشر ، ١٩٦٤ ، ص ٢٠٧ .
٦ – مارسيل مارتن المصدر السابق نفسه ، ص ٢٢٦ .
٧ – الحيجي أبو بكر ، البعد التشكيلي في السينما ، الموقع الالكتروني لجريدة الاتحاد الاشتراكي المغربية ، ٢٩ / ٣/ ١٩٩٦ .
٨ – يوري لوتمان ، مدخل إلى سيميائية الفيلم، ترجمة نبيل الدبس، دمشق، النادي السينمائي، ١٩٨٩ ، ص ١٣٧ .
٩- إدريـس القـري «بعض معـالم مكان السينما توغرافي، الموقع الالكـتروني لمجلة دراسات سينمائية المغربية السنـة الثالثة عدد ٣ ايناير/ فبراير ١٩٩١، ص ٢١.
١٠ –بيـير مايـو ، الكتابـة السينمائية ، ترجمـة قاسم المقداد ، دمشـق ، منشورات وزارة الثقافـة ، المؤسسة العامة للسينمـا ، ١٩٩٧ ، ص ٣٥ – ٣٦ .
١١- حسـين حلمـي المهندس ، دراما الشاشة بين النظريـة والتطبيق للسينما والتلفزيـون ج ٢ ، القاهرة ، الهيئة المصريـة العامة للكتاب ، ١٩٩٠ ، ص ١٥ – ١٦ .
١٢- فرد ميليت وجيرالديس بنتلي ، فن المسرحية ، ترجمة صدقي خطاب ، بيروت ، دار الثقافة ، ١٩٦٦ ، ص ٤٤ .
١٣ – د.سيد محمد غنيم ، سيكولوجية الشخصية ، القاهرة ، دار النهضة العربية ، ١٩٧٨ ، ص ٩٧ .
١٤– ريتشارد لازروس ، الشخصية ، ترجمة د. سيد محمد غنيم ، بيروت ، دار الشروق ، ١٩٨١ ، ص ٢٥ .
ثانيا :- دراسات سابقة :
هناك العديد من الدراسات التي تناولت المكان في السينما أو التلفزيون الا ان الباحث لم يجد دراسة مقاربة لبحثه في جانبه التطبيقي على وجه الخصوص .

الفصل الثالث : إجراءات البحث

أولا :- منهـج البحـث :اعتمد الباحث المنهج الوصفي الـذي ينطوي على التحليل مستعملا المدخل الكيفي في تحليل عينة البحث

ثانيـاً :- أداة البحـث : لغرض تأمين الدقـة في النتائج ومطابقتهـا لأهداف البحث قام الباحـث باستخلاص عدد مـن المؤشرات البحثية المنبثقة من الإطـار النظري والمصادر التي اعتمـد عليهـا البحث ولقد قـام الباحـث باستخلاص تلك المؤشـرات وفقاً لتأثـيرات المكان الرئيسية التي يحدثها في الشخصية الغريبة .

ثالثاً :- خطوات التحليل :- قام الباحث بالخطوات التالية لتحليل عينة البحث :-
١ – مشاهـدة المسلسل كاملا وذلك لتحديد العناصر والتأثـيرات المكانية التي تنطبق عليها المؤشرات.
٢ – تقسيـم المسلسل الحلقات والمشاهد التي يكـون فيها للمكان حضور قوي طاغ ومؤثر على معطى من المعطيات الفكرية التي تحملها الشخصية العراقية الغريبة على المكان .

رابعـا :- عينـة البحث :- تم اختيار عينة البحث بالطريقة القصدية التي تضمن تحقق أهداف البحث ولقد تم اختيارمسلسل لوست لتحقيق أكبر دقة في النتائج .

الفصل الرابع :النتائج ومنا قشتها

تم في هـذا الفصل تحليل عينة البحث ومناقشة النتائـج التي تمخض عنها التحليل للمسلسل التلفزيوني لوست

معلومات عامة عن المسلسل

أسم المسلسل :- لوست

بطولة :- جوش هولواي وتيري كوين ونافين أندروز (ادى شخصية سعيد جراح العراقي)

تأليف :- جاي جتي أبرامز

إخراج :- مختلفون

إنتاج :- أي بي سي الولايات المتحدة الأمريكية .

صـورت حلقـات المسلسـل في جزيرة هـاواي وأمتد من موسم واحـد الى ستة مواسم يحكـي المسلسل قصـة ناجين من تحطم طائرة على جزيرة غير طبيعيـة وفيها من الاحداث والمغامرات الشيء الكثير فضـلا عن أن هنـاك شخصيات مـن دول عديدة ومنها شخصيـة سعيد جراح العراقـي وهو ضابط اتصـالات في الحرس الجمهوري سابقا شاب اسمر مفتول العضلات يجيد استخدام السلاح والتعامل مع الالكترونيات وله ماض في التعذيب في السجون العراقية يبقى طوال الفترة الاولى من المسلسل يندم ويتـألم لما قام به اثناء خدمتـه في الحرس الجمهوري . . فر من العراق بعد أن أقدم على قتل الضابط المسـؤول عنه في سبيل إنقاذ حبيبته نادية من الموت المحقق بعد اتهامها بالضلوع في تفجيرات حصلت في العراق

اولا :- اثر المكان على جسد الشخصية العراقية الغريبة عنه :-

لابـدَ ان يكـون الجسـد البشـري أول شـي يتأثـر بتغير المـكان لأنه اعتاد علـى نوع معين مـن الطقس والتضاريـس وعـادات الاكل والشرب وحتى عادات النوم واختلاف اوقات شـروق وغياب الشمس وكل تلـك الظروف المناخية والتضاريس تفرض على الجسد اثار لايمكن تجاوزها بسهولة الا ان طب الا ان طبيعـة اليعة الجسد البشري الذي يتأقلم مع محيطـه سواء بالقدرة التي وهبها الله لهذا الجسد من ناحيـة التاقلم او بما يوفره الانسان لنفسه من وسائـل يستطيع عن طريقها العيش والتوطن في اماكن جديدة او حث الجسد عقليا على انه يعيش في هذا المكان وقتيا وبذلك تتحقق عملية التوافق الجسدي مع المكان الجديد .

امـا بالنسبة للعسكـري العراقي ((سعيد جراح)) فلكونه عسكري محـترف يكون لديه التاقلم امرا واردا جـدا ومـا يحويـه مناخ العـراق من قسوة شديـدة في الصيف وبـرودة جافة شديـدة في الشتاء وتقلبـات المنـاخ الصحراوي، فمن شمال العراق ذي القمم الثلجية الى جنوب العراق الشديد الحرارة الى صحـاري المنطقـة الغربية كل تلك الظروف منحت ((سعيد جـراح القدرة على التحمل الجسدي غير الطبيعي ولايمكن ان يتمتع به كل انسان وانما فقط من تدرب وتمت تهيأته يجول ببصره على تلك الحفرة الاستوائية الخانقة التي تتمتع بها تلك الجزيرة جمالية المكان الغامضة والغرابة والخوف من المجهـول في هـذا المكان جعلت من سعيد جراح ان ينسـور بالصمت التام وهو يلقى لاول مرة بمثل هذا المـكان الا انـه بقى صامتا ويـردو الابحث ان الكاميرا هنا كانت اقـرب الى كاميرا الاعلانات منه الى الاماكن السياحية الغريبة التي يتوق الانسان الى التعرف بها وهي وجهة نظر بقية الابطال في المسلسل

ذاته وانما تنطلق نحو موضوعية خفيفة في بادئ الامر ويبقى المكان في راى الباحث عبارة عن استعارة مجازية لرحم ام جديد يتمخض عن طريق ولادة بطل جديد مختلف تماما عن الانسان العراقي الذي قضى عمره بالبدلة العسكرية ونال شقاء الهزائم وهنا نبرز ثنائية الجسد والروح اذ كان هناك صراع دائم وطيلة المواسم التي ظهر بها سعيد جراح بين سعيد الجسد وسعيد الروح ومحاولة كل منهما الانتصار على الاخر فلو بقى سعيد جراح في العراق ولم يلجا الى دول اوربا وبالتالي وصوله الى هذه المرحلة فضلا عن وصوله قسرا الى هذه الجزيرة الضائعة المنعزلة تماما عن العالم لماتت الروح فيه الى الابد ولكن ما ان لامست قدماه ارض الجزيرة نهضت فيه الروح من جديد ففي البدء كان النهوض بطيئا جدا ليكتمل مع بداية الموسم السادس لنرى اهم تحول جرى على شخصية سعيد وهو ايمانه المطلق بالروح وما هذا الجسد الا وسيلة للتضحية ومساعدة الاخرين .

اما بالنسبة للبنية الجسدية لسعيد جراح فهو ليس بالضخم مفتول العضلات اسمر وان كانت سمرته مشوبة بصفار لكون الممثل هندي الاصل بينما بشرة العراقي سمراء مشوبة بحمرة على الاعم الاغلب.

ويرى الباحث ان التاثير المكاني على الجسد كان غير مقصود لذاته بل مقصود لغيره اي الروح التي تسكن سعيد جراح تلك الروح المقاتلة الى رفضت الاستمرار في العيش في العراق في البدلة العسكرية التي كان واجبها الاساسي حماية المواطن العراقي الا انها تحولت الى اداة لقمع ذلك المواطن وانتهاك حرماته وحياته اذن فوجود سعيد جراح في الجزيرة يوازي عملية تطهير جسدي ترافقها عملية تطهير روحي فكري لتخرج لنا من عزلة ذلك المكان شخصية من نوع اخر تنتمي للعراق والانسانية معا روحا وجسدا .

ثانيا :- الاثر الاجتماعي للمكان على الشخصية العراقية الغريبة عنه :-

غالبا ما يكون لكل مكان عادات وتقاليد اجتماعية معينة لايمكن ان تتكرر بصورة مطابقة مابين مجتمع واخر فربما توجد بعض المشتركات الاجتماعية العامة باستثناء التقاليد والاعراف التي تختلف مابين مجتمع واخر ومابين منطقة واخرى على صعيد البلد الواحد .

فكيف سيكون الوضع الاجتماعي لا لشخصية ((سعيد جراح)) وانما لبقية الشخصيات وهم في جزيرة نائية منقطعة تحيط بها الاسرار وعلى الرغم من وجود سكان اصليين للجزيرة الان ان احداث المسلسل لم تبين لنا اي وسائل اجتماعية يمكن عن طريقها تفسير اساس وجود هولاء السكان في هذه الجزيرة المنقطعة عن العالم فقد اصبحوا جزء من التشويق والاثارة في المسلسل لاجزءا معبرا عن واقع اجتماعي يحاول ان يفرض تقاليده واعرافه على الدخلاء الذين جاءت بهم اقدارهم ليحطوا بطائرة معطله فوق رمال تلك الجزيرة .

فابطال المسلسل من خلفيات اجتماعية شتى والرابط الوحيد بينهم هو الرابط الانساني ومشكلة وجودهم على تلك الجزيرة فعلى سبيل المثال هنالك بطل المسلسل الدكتور جاك شيبرد فهو رجل محب للمساعد مهنته طبيب جراح امريكي اكتسب ثقة الكل فهو رجل ذكي قوي يحمي اصدقائه ويساعدهم.

ويرى الباحث ان شخصية جاك اريد لها ان تكون الشخصية الامريكية الأنموذج على اعتبار ان امريكا تمد يد المساعدة والعون لجميع البلدان التي تحتاج اليها لذا فهذا البطل يمثل خلاصة الفكر الامريكي في السيطرة على الشعوب عن طريق المساعدات الانسانية .

أمـا شخصيـة جون لوك الغرائبية فهو رجل الايمان شفي مـن الشلل بعد سقوط الطائرة في الجزيرة لـذا فهو يعتبر الجزيـرة أرض المعجزات وغيرهم مـن الشخصيات التي تنتمـي بمعظمها الى العالم الغربي .

بينمـا تنفـرد شخصيـة سعيـد جراح بكونـه العربي العراقـي الوحيـد في المجموعة لم يقـدم ماضية الاجتماعـي بصـورة متكاملة لأنه أريـد له أن يكون نمـوذج للشخصية العراقية التـي خلقتها عسكرة المجتمـع العراقـي قبل ٢٠٠٣ فهـو ذو ماض عريق في التعذيب والتنكيـل بمعارضي النظام لم يظهر في بيـت أو منطقـة أو عشيرة إلا أنه أشير لـه بأنه تكريتي الأصل وهذا ما يفسـر وجوده في ألوية الحرس الجمهـوري الخاص والتـي كا ن صدام حسين يعتمد عليهم في قمع الثـورات والانتفاضات ضد نظامه لكونـه مقرب عشائريا مـن الرئيس الذي ينتمي الى المنطقة نفسها وبالتالي أعطاء إشعر للمتلقي عن الخلفية الاجتماعية التي ينتمي إليها سعيد جراح .

ويـرى الباحث أن هنـاك جملة من الاسباب السياسة التي أدت الى رسـم وبناء شخصية سعيد جراح بهذا الشكل ومن أهمها :-

١ – أنتـج المسلسـل عينة البحث عـام ٢٠٠٤ وأحتل العراق مـن قبل أمريكا عـام ٢٠٠٣ فهو جزء من الدعاية غير المباشرة التي تحاول أمريكا أن تستثمرها لتبرير هذا الغزو .

٢ – إعطـاء صـورة نمطيـة للعالم عـن العسكـري العراقي في ظل النظـام الشمـولي الديكتاتوري في الحكم

٣ – التأكيد على أن من كان يحمي صدام ونظامه هم من أقاربه وأهل مدينته لا الشعب العراقي الذي كان يتوق للخلاص من هذا النظام .

٤ – إبعـاد الخلفيـة الاجتماعية لسعيـد جراح تجعل منـه ذو أرتباط عائلي مع ألويـة الحرس وقائده الذييعد الاب الروحي لجميع جنود الحرس الجمهوري وضباطه .

٥ – التأكيد على فكرة تحرير العراق وتخليصه من هكذا نماذج دموية مثل سعيد جراح .

إلا أنـه وبمقابل العزلة الاجتماعيـة التي كان يعيشها سعيد جراح في العراق نجده يصبح أكثر إنفتاحا وأكـثر تعاونا مع الجميع وتتغـير شخصيته ليكون دائما في صف الخـير وكأن المكان المنعزل قد مارس سلطته في تخليص شخصية سعيد من ماضيها الذي لم يكن سوى ومضات فلاش باك .

ولقد ساهم المكان المنعزل ببناء الفكر الاجتماعي لشخصية سعيد جراح على النحو التالي :-

١ – ابعـاد روح الانانية والشعـور بالتفوق على الآخرين وإحلال روح التعـاون والمساواة الأنسانية التي أبرزها ذلك المكان المنعزل .

٢ – تحويـل القـوة العضلية لسعيد من قوة لايذاء المجتمع العراقـي والتنكيل به الى قوة تخدم المجتمع الانساني والمجموعة الموجودة في الجزيرة .

٣ – تعميق جانب الحب الانساني لدى سعيد لكونه اتخذ الموقف الصحيح عندما ضحى بمركزه ورتبته في سبيل حبيبته نادية .

٤ – أعطـى المكان المنعزل بعـدا إنسانيا لشخصية سعيدعن طريق تمكنـه من معايشة جميع الاعراق والانتماءات للناس الموجودين على الجزيرة .

٥ – سهولـة إندمـاج سعيد مع مجتمعه الجديـد وجعل الماضي وسيلة من وسائـل التطهير من الشعور بالذنب تجاه المجتمع الذي كان يعاني منه سعيد .

ثالثا : الأثر النفسي للمكان المنعزل على الشخصية العراقية الغريبة عنه :-
كانت شخصية سعيد جراح محاطة بعقد ومخاوف الماضي وأصوات الضحايا الذين كان يشترك في تعذيبهم وكثرة العمل في التعذيب قادت الشخصية الى الإصابة بنوع من الهوس المرضي والسادية إذ كان سعيد جراح يتلذذ وهو يشاهد عذابات ضحاياه سواء على يده أو يد غيره الى ان يصل الامر الى ارتكاب جرائم الابادة الجماعية وهنا يجد الباحث أن صناع المسلسل لايلقون باللوم على النظام السياسي في العراق حول ذلك الموضوع فقط وإنما القاء اللوم على مجموعة من القادة العسكريين والضباط وكأنهم هم من أراد ذلك ولرغبات وطموحات شخصية مرضية كإدمان سفك دماء الابرياء وغيرها من الجرائم ضد الوجود الانساني وفي الوقت نفسه كان سعيد جراح واحدا من ضحايا هذه الطموحات التي كان يرفضها ولكنه كان بحاجة إلى حدوث شيء يعزز هذا الرفض فكان ظهور نادية في حياته كحب حقيقي هو الشيء الذي قادة الى رفض ثقافة قتل الآخر وأخيرا وبعد أن أستقر ذلك الحب في نفس سعيد يفاجأ أن حبيبته نادية متهمة بإحدى التفجيرات ويطلب منه الضابط المسؤول عنه أن يبدأ التحقيق معها ويعذبها حتى تقر وتعترف بالحقيقة التي يريدون هم سماعها الا وهي ان ناديه هي من قام بالتفجيرات ومن يقف وراءها .
ويرى الباحث أن هذه النقطة شكلت صراعا نفسيا عميقا لدى سعيد وهاهو يقف أمام مفترق طرق لا عودة عنه فإما أن يقتل الحب في نفسه ويصبح والى الأبد جزءا من آلة القتل للنظام السياسي الدموي أو أن يختار طريق الحب والإنسانية ويصبح جزءا منها وينبذ ذلك العنف غير المبرر تجاه الشعب العراقي بشكل عام ونادية بشكل خاص فيختار سعيد الطريق الثاني بأن يغادر الثكنة العسكرية بعد أن يقتل الضابط المسؤول عنه .
كل تلك الاحداث كانت تروى على شكل مشاهد فلاش باك عندما ينفرد سعيد بنفسه في الجزيرة إلا مشاهد التعذيب فإنها عادت الى ذاكرته بسبب عثور مجموعة جاك شيبرد على شخص غريب على الجزيرة حاول قتلهم وعندما قبضوا عليه رفض الاعتراف بشخصيته ومع من يعمل ومن يقف وراءه فيتطوع سعيد لانتزاع الاعتراف منه بواسطة التعذيب الذي يتقن جميع فنونه وهنا تعود به الذاكرة الى العراق الى معسكرات التعذيب بالذات الا أن المخرج يمنح التعذيب في الجزيرة المفقودة شرعية في أن هذه المجموعة تحاول البقاء وأن ما يقوم به سعيد هو عبارة عن نوع من حماية المجموعة التي ينتمي اليها وهنا يقوم سعيد بدوره على أكمل وجه عن طريق حصوله على اعترافات هذا الشخص .
ولأن حياة سعيد في العراق شكلت جزءا لا يتجزأ من عقد نفسية ومخاوف عميقه تعيش داخل عقله وكان لوجوده في تلك الجزيرة المنعزلة أثره في تهيئة المناخ النفسي الملائم لحصول المتغيرات النفسية على شخصيته التي تتوق الى التخلص من العقد والمخاوف والضغوط النفسية وآثارها السلبية إذ وفر المكان المنعزل لشخصية سعيد العراقية المليئة بالاحباطات لحظات من الهدوء على الرغممن أنه يعلم أن غرابة المكان تخفي المزيد من العواصف ومع ذلك فإن ذلك الهدوء وإن كان نسبيا إلا أنه يدع الشخصية تفصح من أنها تمتلك ماض غير مشرف لها ويشكل نوع من العقدة النفسية التي تحتاج الى علاج نفسي مكثف لاستئصالها كذلك تفصح عن أن غير مكترثة بأي نوع من انواع التفكير بالمستقبل أي أن الشخصية جاءت الى الجزيرة الغامضة رغما عنها وبقيت تحمل معها كل العقد والمخاوف والضغوط النفسية فشخصية سعيد جراح خالية من كل أمل بالمستقبل سوى أن تعيش لحظتها الحاضرة وأن تستغل وجودها في مكان منعزل للتخلص من هذه العقد والمخاوف النفسية .

وأمكن للباحث أن يلخص أهم ما فعله المكان المنعزل بشخصية سعيد جراح الدموية سابقا والأنسانية في هذا المكان :-

١ – ساهم المكان المنعزل بعملية تصحيح لأفكار سعيد التي ساهمت بالتالي بانتشاله من الوضع النفسي السيئ.

٢ – ساهم المكان المنعزل بعملية تصحيح اجتماعي وجسدي ساهمت بالتالي في تصحيح الوضع النفسي للشخصية .

وخلاصة القول أن المكان المنعزل في الجزيرة المفقودة وما تتمتع به من قدرات على اخضاع الجسد للروح والعلاقات الاجتماعية الجديدة السائدة في هذا المكان كانت منطلقا لتخلص سعيد جراح من معظم المخلفات السيئة والضارة نفسيا وتهيئة تلك الشخصية للتحولات الفكرية الكبيرة التي من أهمها تخلصه من حب المصلحة الشخصية والغاية تبرر الوسيلة حتى وإن كانت قتل وتعذيب الآخرين دونما وازع أخلاقي أو ديني . . كل ذلك كان تهيئة للتحولات الفكرية التي تنتظرها تلك الشخصية .

رابعا : الأثر الفكري للمكان المنعزل على الشخصية العراقية الغريبة عنه :-

لا شك ان كثرة الحروب العبثية غير ذات الجدوى التي خاضها العراق طيلة ثمانينيات وتسعينيات القرن الماضي خلقت نوعا من الجمود الفكري نتيجة لغلبة صوت السلاح وسياسة تكميم الافواه والعقول المعارضة لهذا الفكر وعلو أصوات من يخدمون هذا السلاح مما جعل المجتمع العراقي يعاني من ركود فكري مؤقت على كافة الاصعدة فلا بناء ولا تطور تقني وتراجع في كافة مجالات التعليم وهجرة العقول والمثقفين والفنانين مما ولد حالة من الجمود الفكري لدى مجتمع انقسم الى ثلاثة أقسام :-

الأول :- العسكر والأمن المتنفذون وهم من مواطني الدرجة الأولى .

الثاني :- متمردون ومشاريع تمرد ومتهمون دائما بخيانة الوطن .

الثالث :- الصامتون الباقون على الحياد فهم مع مصالحهم الشخصية ومحاولة الاستمرار بالعيش في هكذا بلد .

وكل تلك الفئات تناست الحضارة العراقية القديمة المنفتحة فكريا على كل الحضارات وكأن ما كان يجري إفراغا حضاريا وفكريا للعراق استعدادا لحلول حضارة جديدة وفكر جديد وهذا ما أفصحت عنه حقبة ما بعد الغزو الأمريكي للعراق إذ شاعت مفاهيم العنف والطائفية والقتل غير المبرر وكل تلك المفاهيم تم التأسيس لها في الحقبة الماضية نتيجة للتفريغ الحضاري والفكري الذي عانى منه العراق وتقسيم المجتمع العراقي الى درجات وفئات من المواطنة وما سعيد جراح الا نتاج نموذجي لتلك المرحلة التي جعلت منه سفاحا الى حد ما ولكنه ليس بالسفاح أو المجرم الخالي من الفكر وإنما كان لسعيد جراح بذور فكرية أسهمت في تخليه عن كل ذلك العنف والفكر العسكري والمسلسل يتعامل هنا مع حالة سعيد برومانسية مفرطة إذ يجعل من الحب هو العامل الأساس الذي يغير من فكر سعيد فبوساطة هذا الحب يتحول سعيد الى إنسان يرفض العنف وتعبيرا عن رفضه للعنف يستعملذات العنف ليخلص نفسه وحبيبته من براثن العسكر الذين اتهموها بالتفجير إذ ذاك يقتل سعيد آمره الضابط الأكبر رتبة منه ويهرب خارج العراق ولكن لم تكن عملية الهروب من العراق كافية لأن يتخلص سعيد من تأنيب الضمير الذي بقي يعاني منه الى أن يصل الى الجزيرة المكان المنعزل عن العالم ماديا وفكريا وهنا ونتيجة لوجود أزمنة خالية من الأحداث والعمل نجد أن هناك حوارات قامت ما بين

سعيد وجاك شيبرد وبقية أعضاء المجموعة الضائعة في تلك الجزيرة تلك الحوارات أفصحت عن اعترافات سعيدعن طريقها بماضيه لم تجعل الآخرين يحتقرونه أو يعزلونه وإنما بدأ الجميع يحاول إخراج سعيد من عالمه الى عالم آخر وفكر آخر قائم على مساعدة الآخرين ونبذ العنف غير المبرر ومحاولة ترسيخ فكرة الغاية تبرر الوسيلة على الطريقة الأمريكية لا بالشكل الذي كان يؤمن به سعيد كما أسلف الباحث مما يجعل سعيد شخصية لا تنغلق على ماضيها الفكري وإنما شخصية منفتحة على شتى أنواع الفكر العالميعن طريق وجود شخصيات عديدة وذات خلفيات فكرية وحضارية متنوعة . ويرى الباحث أن ما تقدم من اهم الاسقاطات الفكرية لتبرير وجود شخصية سعيد جراح وسط هذه المجموعة الموجودة في المكان المنعزل ، ان شخصية سعيد جراح تغيرت فكريا بتأثير الحضارة الروحية للمكان المنعزل في الجزيرة التي تملك جوا خاصا يؤثر في فكر الشخصيات ومنحها الصفاء الفكري والروحي ووضوح لأفكارها التي تحملها ولكن فضلا عن ذلك هنالك الاستعداد النفسي لتقبل التغيير الفكري ولاسيما لدى سعيد وتتويجا لهذا التغيير نجد أن سعيد جراح في بداية الموسم السادس يضحي بنفسه وحياته من أجل الآخرين عندما يضع جون لوك قنبلة موقوتة في حقيبة جاك شيبرد وهم يصعدون الى غواصة فيسرع سعيد الى أخذ القنبلة بعيدا عن الجميع ويذهب الى مقدمة الغواصة لتنفجر به القنبلة وهنا ودون أن تظهر علامات للحزن عليه فعندما تنادي سن كوون الكورية على سعيد بعد انفجار القنبلة يجيبها جاك شيبرد قائلا : لاوجود لسعيد بعد الآن

ويرى الباحث أن فكر سعيد المتغير واجهه فكر شيبرد الأمريكي الذي يؤمن بفكرة تضحية الجميع من أجله وما سعيد الا شخص ضحى من أجل المجموعة وهنا ينتهي دور سعيد كلية ويختفي من ميدان الأحداث وهكذا وكرابط فكري فإن قتل الشعب العراقي له ما يبرره لدى الأمريكان إلا وهو محاربة الارهاب التي لابد أن يكون لها ضحايا يسقطون قبل الأمريكي المستهدف الحقيقي بالإرهاب .

خلاصة النتائج :-

١ – أختيار الجزيرة المفقودة مكانا للأحداث وذلك لتميزها بالانعزال وأضفاء نوع من التفرد الفكري الذي يتيح للشخصية العراقية فرصة للتأثر بشكل أكبر بالأفكار الجديدة .

٢ – إحاطة البحر بالجزيرة أوحى بعدم الاستقرار الفكري لشخصية سعيد وبالتالي بقية الشخصيات.

٣ –يعد جسد الشخصية العراقية الغريبة عن المكان أول شيء يتأثر بالمكان لكونه على تماس مباشر مع مكونات المكان الجديد من طقس وتضاريس .

٤ – لكون سعيد جراح عسكري محترف فإنه سريع التأقلم مع أي مكان يتواجد فيه لأداء واجب عسكري .

٥ – أختيار جسد سعيد جسدا أعتياديا لا يحمل أية مواصفات خاصة عدا أنه رياضي حتى لا يكون هناك أنبهار جسدي بالشخصية .

٦ – التأثير المكاني على الجسد غير مقصود لذاته بل مقصود لغيره أي للروح داخل الجسد .

٧ – لدى سعيد القدرة على الفصل ما بين التقاليد الاجتماعية في العراق وتقاليد المجتمع المحيط به.

٨ – يعاني سعيد جراح من عقد ومخاوف نفسية وأهداف قريبة و لا هدف مستقبلي له ولكن المكان المنعزل حاصر أفكار سعيد القديمة وبدأ بالتغيير نحو الفكر الجديد .

٩ – الماضـي غـير المشرف لشخصية سعيد جـراح شكل نوعا من العقد النفسيـة التي أستطاع المكان المنعزل أن يستأصلها بالتدريج من شخصية سعيد الغريبة عليه .
١٠ – لعـب المـكان المنعزل دورا ايجابيا في عملية التطهير النفسي والفكري لشخصية سعيد عن طريق تحريرها من مخاوف العقل الباطن .
١١ – لكل من المكان المنعزل وسعيد جراح خصوصيات فكرية لا تلتقي الاعن طريق اقامة الحوار .
١٢ – أستطاع المكان المنعزل أن يشذب أفكار سعيد جراح ولكنه لم يستطع الغاء الأفكار الخاصة التي كان يؤمن بها .

الاستنتاجات :-

١ – ضرورة تطهير الجسد تمهيدا لتطهير الروح جزء من فكر ديني زج في العمل .
٢ – الإيحاء بما ستكون عليه العلاقة بين العراق وأمريكا .
٣ – سرعة تقديم البناء النفسي للشخصية الغريبة لم يقلل من أهمية وعمق المعالجات الفكرية .
٤ – المـكان المنعـزل كان المنطلـق الأول لقيـادة عمليـة أعـادة التكويـن الفكـري للشخصية الغريبة.
٥ – ترك العراق من أفضل الحلول للتغيير الفكري للشخصية

المصادر :-

١ – أرسطو ، فن الشعر ، ترجمة إبراهيم حمادة ، القاهرة ، مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٧٧.
٢ – أبو بكر – الحيجي ، البعد التشكيلي في السينما ، الموقع الالكتروني لجريدة الاتحاد الاشتراكي المغربية ، ٢٩ / ٣/ ١٩٩٦ .
٣ – إسماعيل – عز الدين ، الصورة الشعرية ، مجلة المجلة ، القاهرة ، العدد ٣٤ ، ١٩٦٩ .
٥ – بنتلي – ميليت ، فن المسرحية ، ترجمة صدقي خطاب ، بيروت ، دار الثقافة ، ١٩٦٦ .
٦ – باشلار – جاستون ، جماليات المكان ، ترجمة غالب هلسا بغداد ، وزارة الثقافة والاعلام ،كتاب الاقلام (١) ، ١٩٨٠ .
٧ – بحراوي – حسن ، بنية الشكل الروائي :الفضاء ، الزمان ،الشكل ، بيروت ، المركز الثقافي العربي ،ب ت .
٨– شاهين – ذياب ، إيقاع المكان المقدس ، ضمن التلقي والنص ،بيروت ، دار الكندي ، ط١،٢٠٠٤ ، .
٩ – غنيم – د. سيد محمد ، سيكولوجية الشخصية ، القاهرة ، دار النهضة العربية ، ١٩٧٨ ،
١٢ – القـري – ادريـس ،بعض معالم مكان السينما توغرافي، الموقع الالكتروني لمجلة دراسات سينمائية المغربية السنة الثالثة عدد ٣اينابر/ فبراير ١٩٩١ .
١٣ – فانو– مارك لي ، معمارية الصورة السينمائية ، ترجمة أمين صالح ، الموقع الالكتروني لجريدة الأيام ، ٢٢ تموز ٢٠٠٣ .
١٤ – كانت – عمانوئيل ، نقد العقل المحض ، ترجمة موسى وهيبة ، بيروت ، مركز الإنماء القومي ، .
١٥– لوسون – جون هوارد ، السينما العملية الإبداعية ، ترجمة علي ضياء الدين ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٢ .
١٦ – لحسن – كرومي ، حركية الزمان وجماليات المكان (قراءة سيميائية) ، القاهرة ، الموقع الالكتروني لمجلة ابداع ، العدد ٣ ، ١٩٩٣ .
١٧ – لوتمان – يوري ، مدخل إلى سيميائية الفيلم، ترجمة نبيل الدبس، دمشق، النادي السينمائي، ١٩٨٩ ، .
١٨ – لازروس ، الشخصية ، ترجمة د. سيد محمد غنيم ، بيروت ، دار الشروق ، ١٩٨١ .
–مارتن – مارسيل ، اللغة السينمائية ، ترجمة سعد مكاوي القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، ١٩٦٤ .
٢٠ – مايو – بيير ، الكتابة السينمائية ، ترجمة قاسم المقداد ، دمشق ، منشورات وزارة الثقافة ، المؤسسة العامة للسينما ، ١٩٩٧ .
٢١ – المهندس – حسـين حلمـي، دراما الشاشـة بين النظرية والتطبيق للسينما والتلفزيون ج ٢ ، القاهـرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٠ .
٢٢ – ولديكر – هوريست ، الانعكاس والفعل ، ترجمة فؤاد مرعي ، دمشق ، دار الجماهير ،بيروت ،دار الفارابي ، ١٩٧٧ .

فاعلية البنائية في التعليم بتحصيل طلبة قسم التربية الفنية في مادة التذوق الفني

د. رعد عزيز عبدالله حسين

مشكلة البحث :

تعد التربية والتعليم مدخلاً حقيقياً للتعامل مع متغيرات المستقبل ، إذ هناك حاجة ماسة أن يصبحا أحدى القوى الفاعلة في التنمية المستدامة لأهم موارد المجتمع ألا وهي الموارد البشرية ، إذ بات من واجب التربية الحديثة عملية إعداد الفرد المتعلم وتنمية إدراكه وقدراته وشخصيته وذائقته ، كي يسهم في بناء مجتمعه وتطويره والنهوض بالواقع عن طريق أتحاد متكامل لقدراته العقلية والمهارية .

إن ضرورة امتلاك المعلم الأساليب الأفضل في عملية التعليم غاية في الأهمية ، إذ إن تطور الحياة ومقوماتها الأساسية يأتي في الغالب نتيجة حتمية لتطور العلم ومنتوجاته النظرية والمادية ، والتي تقود هذا التطور إلى مجالاته التطبيقية الواسعة في الوعي وفي الواقع لتسعى من هناك إلى اتساع قواعده الأساسية في إطار الحياة المعيشية .

يأتي ذلك السعي وراء امتلاك العلم والخبرة الأساس بالانطلاق من اتجاهين رئيسين ، مؤثرين وفاعلين في هذا الواقع ، الأول هو الاتجاه المادي الذي يتمثل بمجمل التقنيات والاستخدامات والاتصالات والوسائل والشواخص الفنية ، والتكنولوجية التي تستحوذ على اهتمامات الإنسان وتستجيب لحاجاته ومتطلبات عيشه ، والاتجاه الثاني لانطلاقة التطور نحو الاتجاه المعنوي الذي يتمثل بسلوك الإنسان ونظم ضبطه الأخلاقي ، وضبط نوازعه وغرائزه ودوافعه المتعددة بالتوافق مع أسلوب الحياة المتغير ، لذا بات من الواجب العمل على تطوير تفكيره وحركته وفاعليته للوصول إلى تحصيل ذي مرتبة متقدمة ، ومع كل ذلك يبقى أسس التطور وفاعليته مرهونا بالإنسان ذاته (معلم ومتعلم) إذ هو أساس التطور وأداته ،من هنا كانت الطرائق المتعددة والمبتكرة بوصفها الأطار العلمي لحياة التعليم ، تمثل المحطة الأكثر أهمية في البحوث والدراسات التربوية لما تحمل من سمة امتازت بها عن غيرها من أركان العملية التعليمية وهي ميزة التواصل مع المتعلم بشكل مباشر ،

Abstract

In order to cope with developments in the field of education. it has become necessary for artistic education. specifically. to develop it's aims. subjects and instructional programs. This result from organized efforts and the plans designed to provide the learner with knowledge and improve his skills through artistic taste. Moreover. the development also leads to raise the level of the learner and explain his behaviors and directions.

For this. it has become necessary to know the cognitive effectiveness of teaching and realize the effect experimentally in developing the performance of the learner. This leads to the problem of the current research which can be summarized as follows:

Does cognitive teaching have an effect in the performance of third year's students of the department of artistic education in the subject of artistic taste?

The researcher aims at recognizing: (the effect of using cognitive teaching on the performance of third year's students in the subject of artistic taste in the department of artistic education for the year 2011-2012).

In order to achieve the aim of this research. the researcher put the following null hypothesis:

1- There are no significant differences on the level of (0.05)between the average of degrees of the experimental group that is taught by cognitive learning and the control group that is taught by usual way or method in the subject of artistic taste (Pre Test).

2- There are no significant differences on the level of (0.05) between the average of degrees of the experimental group that is taught by cognitive learning and the control group that is taught by usual way or method in the subject of artistic taste (Post Test)

In order to achieve the aims and hypothesis of the research. the researcher had made an experimental design of two samples that has the type of "two independent groups". The research is restricted on the third year – Department of artistic education/ College of Fine Arts/ University of Baghdad for the year 2011-2012. The sample consists of (30)students separated into 14 and 16 students. The sample has been distributed into two groups: control and experimental. Each group has 15 students. The two groups have been awarded to secure the results of the experiment. A lesson has been designed according to the cognitive structure in order to apply this experiment on two groups. It began on Sunday 9/10/2011 and ended on Wednesday 30/11/2011 per one lecture a day. The time of lecture is 2 hours for each group.

The research has discussions of the most important results. The research has also many recommendations as follows:

1- The necessity of using cognitive learning in colleges and educational institutes and centers of continuous education which has governmental and semi-governmental relation and that has relation with civil society organizations.

2- The necessity of making curricula in a way that copes with cognitive learning in colleges and educational institutes.

3- The necessity of preparing educational environment in a way that copes with cognitive learning scientifically and artistically.

ومن بين تلك النظريات التي أسهمت في فك رموز العملية التعليمية بطريقة جيدة (البنائية) ، إذ تساعد المتعلم في التصدي للمشكلات الدراسية ، ويحاول من خلال ستراتيجياتها المتعددة التغلب على تلك العلة ، وتكوين بنى معرفية يحتفظ بها بشمعته (المخ) على حد تعبير أرسطو وبهذا المعنى يتحول التعليم من التلقين المجرد الى المعرفة عن طريق الفهم و الاستيعاب وصولاً إلى التقويم ، إذ إن المتعلم في مجال الفنون لا بد وأن يتسم بقدرة على إطلاق الحكم الجمالي وسيتم ذلك عن طريق درس (التذوق الفني) ، ويشكل الأخير دعامة ذات أهمية لدعم الحركة الفنية ، وتسيير واقعها المعرفي والجمالي بالاتجاهات التي ترتقي بمستويات المتلقي الفكرية والعقلية والخيالية والذوقية إلى جانب إيصاله إلى المتعة والتسلية ، وادراك المعارف ، من هنا يمكن تلمس الأثر المعرفي للبنائية في مجال تذوق الفنون ، إذ يتم ترجمة الخطاب الجمالي ومعرفة بنيته التكوينية ليتسنى للمتعلم إدراك تفصيلاته ومن ثم اطلاق أحكامه القيمة على المنجز الجمالي ، ولا يشمل ذلك الانتاج الفني فقط ، بل يتعداه إلى تذوق جماليات المكان البيئي الذي ينتمي إليه المتعلم ذاته ، وينعكس ذلك على تحصيل المتعلم في مادة التذوق الفني ، إذ إن ادراك علائقية البيئة المعرفية للشكل الفني يخرج المتعلم من الدّعماتية والتي تصيب الحكم الجمالي والذي يمثل التحصيل لدى المتعلم يشكل الانحياز وراء آرائه دون الميول إلى النظريات التي تفسر الجمال وتخصصه وفق منظور رؤى حسي جمالي .

تأسيساً على ما تقدم لخص الباحث مشكلة بحثه في التساؤل الآتي :

هل للبنائية في التعليم أثر في تحصيل طلبة الصف الثالث – قسم التربية الفنية في مادة التذوق الفني ؟

أهمية البحث :

تبرز أهمية البحث الحالي بالنقاط الآتية :

١. تبرز أهمية العملية التعليمية في إكساب الفرد مهارات تنظيم المعلومات والمعارف ، وكيفية الوصول إليها من خلال التعلم الذاتي .

٢. وقد ظهرت حاجة إلى طرائق حديثة في التدريس تستند على فهم نظريات التعلم والقدرة على تطبيقها لكي تتحسن المخرجات التربوية ، وهذا هو دور المدرس الجيد الذي يختار انسبها وأقلها تكلفة لتحقيق الأهداف التعليمية .

٣. أن النظريات التربوية المعاصرة أصبحت تهتم ببناء الطالب لمعرفته بنفسه ، والتركيز على التعلم السابق وأثره في التعلم اللاحق ، ومن بينها (النظرية البنائية The Constructivism Theory) والتي من منظريها (جان بياجيهJean Piaget) ،والتي تؤكد على التعلم ذي المعنى ، وترى أنّ الفرد هو الذي يبني معرفته من خلال مروره باختبارات كثيرة تساعده على بناء المعرفة الذاتية في عقله . ويمكن للمدرس أن يطبّقَ هذه النظرية في العملية التعليمية من خلال جعل الطالب قادراً على معالجة المعرفة وتبويبها وتدقيقها وربطها مع متشابهاتها وتصنيفها في ذاكرته وتوليدها بصياغة جديدة وتطبيقها في الحياة اليومية .

٤. يركـز التعليم البنائي على التعليم بمبادرة الطالـب ،ودور المدرس بوصفه مرشداً وموجهاً ، والتركيـز علـى التعلم بالاكتشاف الذي يعد أحد مهارات التعليم البنائي ، وبناء صف مرن ، والقيام بأنشطة مختلفة .

٥. يؤكـد التعليم البنائي على مساعدة الطلبة في بناء مفاهيمهم العلمية ومعارفهم من خلال أربـع مراحل مستخلصـة من مراحل دورة التعلـم الثلاث (استكشاف المفهـوم ،استخلاص المفهوم ، تطبيق المفهوم) .

٦. الإفـادة مـن النتائج التي سوف يسفر عنها في تطوير طرائق التدريس لمادة التذوق الفني ، وفي إعداد المدرسين وتدريبهم على الطرائق الفاعلة المستجدة.

هدف البحث :

يهدف البحث الحالي إلى تعّرف :

أثـر استخدام البنائية في التعليم بتحصيل طلبة الصف الثالث بمادة التذوق الفني للدارسين في قسم التربية الفنية للعام الدراسي ٢٠١١ -٢٠١٢ .

لأجل تحقيق هدف البحث وضع الباحث الفرضيتين الصفريتين الآتيتين :

١-لا يوجـد فـرق ذو دلالـة إحصائيـة عنـد مستـوى الدلالـة (٠،٠٥) بين متوسـط درجات تحصيـل طلاب المجموعة التجريبية التي درست باستخدام التعليم البنائي ومتوسط درجات تحصيـل طلاب المجموعة الضابطة التي درست بالطريقة الاعتيادية في مادة التذوق الفني (القبلي).

٢-لا يوجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى الدلالة (٠،٠٥) بين متوسط درجات تحصيل طـلاب المجموعة التجريبيـة التي درست باستخدام التعليـم البنائي ومتوسط درجات طلاب المجموعة الضابطة التي درست بالطريقة الاعتيادية في مادة التذوق الفني (البعدي).

حدود البحث:

١. مكانياً: قسم التربية الفنية –كلية الفنون الجميلة -جامعة بغداد .

٢. زمانياً : العام الدراسي ٢٠١١-٢٠١٢

٣. موضوعياً : مفردات الفصل الدراسي الأول لمادة التذوق الفني للصف الثالث.

تحديد المصطلحات وتعريفها :

أولاً : البنائية

- عرفهـا الخليلـي بـ : توجه فلسفي يفترض أن التعلم يحـدث داخلياً عند المتعلم حيث إنه هو الـذي يبنـي المعرفة عن طريـق إعادة تشكيل بنيتـه الفكرية والمعرفيـة .(الخليلي وآخرون ، ١٩٧٧ :٦٥)

- عرفهـا زيتون بـ :عملية استقبـال تتضمن إعادة بنـاء المتعلمين لمعانٍ جديـدة داخل سياق معرفتهم الحالية مع خبراتهم السابقة وبيئة التعلم ، إذ تتمثل كل من خبرات الحياة الحقيقية

والمعلومات السابقة بجانب مناخ التعلم الجوانب الأساسية للنظرية البنائية . (زيتون ، ٢٠٠٤ :٢١٢)

-عرفها العيسوي بـ : أنها رؤية في عملية التعلم تتمثل في استخدام المعرفة من خلال الملاحظة والتفسير ، ومن ثم التوصل أو التكيف للمعلومات العلمية لتكوين خبرات جديدة والتوصل إلى معلومات جديدة ذات صلة بموضوع الدرس . (العيسوي ، ٢٠٠٨ : ١٠)

وقد عرف الباحث النظرية البنائية إجرائياً بأنها :

((عملية بناء وإنماء وتطوير بنيات معرفية جديدة تمتاز بالشمولية وتنظيم البنيات السابقة ، لتستخدم هذه التراكيب في معالجة مواقف دراسية جديدة ، من خلال التفاعل النشط بين عناصر الموقف التعليمي الذي يمر به الطالب في الصف الثالث قسم التربية الفنية في مادة التذوق الفني)) .

ثانياً : التحصيل :

- عرّفه جادور بـ : محصلة ما يتعلمه الطالب بعد مرور مدة زمنية معينة ويمكن قياسه بالدرجة التي يحصل عليها باختبار تحصيلي وذلك لمعرفة مدى نجاح الاستراتيجية التي يضعها المعلم ويخطط لها ليحقق أهدافه وما يصل إليه . (أبو جادور ، ٢٠٠٣ : ٤٦٩)

- عرّفه فاخر بـ : المستوى الذي يصل إليه المتعلم في التعلم المدرسي أو غيره مقرراً من المدرس او الاختبارات المقننة . (فاخر ،١٩٨٨ : ١٢٠)

- عرّفه بركات بـ : قدرة معرفية للمتعلم على موضوع معين بأدائه على اختبار يتضمن مجموعة من الاسئلة لقياس هذا الموضوع . (بركات ،٢٠٠٥ : ١٠٨)

وقد عرف الباحث التحصيل إجرائياً بأنه:

((الدرجة التي يحصل عليها طالب الصف الثالث قسم التربية الفنية من خلال إجابته على فقرات الاختبار التحصيلي البعدي الذي أعده الباحث لأغراض البحث) .

ثالثاً :التذوق الفني :

- عرّفه جيروم بـ : هو عملية ذاتيه تتضمن موقفاً تأملياً نحو ظاهرة أما تكون استحساناً أو تكون استهجاناً . (جيروم، ١٩٧٤: ٤٢)

- عرّفه البسيوني بـ : نمو حساسية الفرد فيستطيع أن يستجيب لأنواع مختلفة من العلاقات الجمالية التي تقوم عليها الأعمال الفنية ويعد هذا العامل مهماً في تكوينه ويمكن أن يؤثر في سلوكه ويمكن أن يصبح هذا السلوك أكثر تكاملاً فقد يرتقي التذوق ويصبح أسلوباً من أساليب النظرية البنائية .

- عرّفه خالص ١٩٩٧ بأنه: « فعل استقبال جمالي لمعطيات العمل الفني في وعي المتذوق يؤدي الى استمتاع به ويولد لديه جمالية واكتفاء « (خالص ١٩٩٧: ٩)

وقد عرف الباحث التذوق الفني إجرائياً بـ :

((تكوين عادة نقدية عند المتعلم تمكنه من تمييز الجميل من القبيح والفني من غير الفني ، والنظام من الفوضى عبر منظومة معرفية بنائية)) .

الأطار النظري :

المحور الأول : مهارات النظرية البنائية :

لقد بدأت النظرية كنظرية فلسفية في بناء المعرفة ، ثم تواصلت على وتيرة منشودة لتدخل مجال التعليم و التعلم وتهتم ببنائيته التراكمية وباتت من أكثر النظريات قبولاً لدى شاغلي مجالي التربية والتعليم ، وعددت التطبيقات المشتقة منها توصف بالمصداقية وفاعليتها الحقيقية في بناء المعرفة .

(الاعسر ، ٢٠٠٣ :٨) تنطلق البنائية من الافتراض بأن المعرفة أياً كان تعريفها ، إنما توجد في عقول الأشخاص ، وبأن الشخص المفكر ليس أمامه خيار إلا أن يبني ما يعرفه على أساس ماله من خبرات ، وقد أشارت تلك الأفكار إلى مجموعة من المحاور الرئيسة شكلت الأعم الأغلب من أسس البنائية التعليمية فيما بعد ، إذ أشار (فيكو) إلى أن بناء المعرفة الإنسانية يتم داخل العقل البشري ، وأن هذا العقل لا يدرك الاشياء إلا تلك التي بناها بنفسه ، وثمة أمر آخر يجب الاشارة إليه ، فمع أن تركيز ما يسمى باحتساب النظرة أو التوجه الشكوكي ومنهم (ديكارت) على شكية المعلول ، إلا أنهم ايضاً قد شكوا بكفاءة الحواس وأعلنوا عجز العقل البشري لبلوغ اليقينية أزاء طبيعة الاشياء ، وتمثل أفكار ومساهمات (جان بياجيه) أهم تلك الأفكار التي فسرت كيفية اكتساب المعرفة والنمو المعرفي ، إذ اعتقد ان مستويات التفكير الأكثر تعقيداً تنمو بصورة متزايدة لدى البشر في مراحل محددة وتتميز كل مرحلة بعدة مفاهيم وتكوينات فكرية . (ابراهيم ، ١٩٩٣ : ٣٢) ، لقد وضع (بياجيه) نظماً مفاهيمية ونماذج إرشادية لنظرية البنائية وقسم مراحل النمو إلى :

١. المرحلة الحسية الحركية Sensor-motor stage
٢. مرحلة ما قبل العمليات Pre –Operational Stage
٣. مرحلة العمليات الحسية (العيانية) Concrete Operational Stage
٤. مرحلة العمليات المجردة (الشكلية) Formal Operational Stage

أما (فيكوتسكي) فقد انطلق في تنمية الوظائف العقلية العليا عن طريق التفاعلات والحياة الاجتماعية داخل البيئة التعليمية ، وجعلها نقطة انطلاقه الحقيقية في التعلم وفي بناء المنظومة المعرفية للمتعلم ، مؤكداً أهمية البيئة المنزلية وعلاقة المتعلم مع الأقران ، وأن النمو لا يحصل بطريقة تلقائية ولكنه يتوقف إلى حد كبير على الفرص المتاحة للفرد للتفاعل مع الآخرين والاستفادة من خبراتهم ودعمهم ، فلا فصل بين النمو العقلي والتعلم المعرفي ، فكما أن مستوى النمو العقلي يحدد القدرة على التعلم ، كذلك يساعد التعلم على النمو ، ولقد جاءت طروحات (فيكوتسكي)في مجال التعلم البنائي كما يأتي :

(الزند ،٢٠٠٤ :١٤٥-١٤٧)

١. تفعيل المساعدة الخارجية التعليمية التي يحتاج إليها المتعلم .
٢. دور الكلام الضمني (التفكير) لدى المتعلم .
٣. النشاط المشارك وتنظيم الذات .
٤. التأكيد على مبدأ اللعب نشاطاً تعليمياً مميزاً له صلة بالمناحي العقلانية والغائية والجسمانية.

المحور الثاني : الافتراضات التي تقوم عليها النظرية البنائية :

يمكن تحديد افتراضات النظرية البنائية في الآتي : (منى وفهمي ، ٢٠٠١ : ٦٧)

١. أن بناء المعرفة يتم من الخبرة .
٢. المتعلم يقوم بعمل تفسير شخصي .
٣. التعلم التعاوني .
٤. التعلم يحدث من خلال المواقف الحقيقية .
٥. تكامل القياسات مع المهمة .

إن وجود آراء لمفكرين آخرين في مجال البنائية وأثرها في التعليم ، أعطت أهمية بالغة للتعامل مع هذه النظرية في تكوين السلوك المرغوب والمتوقع حدوثه على المتعلم ، وأرست أسسا لتلك النظرية بما يتناسب مع التطور الحاصل والذي هو في ديمومة مستمرة لمناحي الحياة المختلفة ، لذا عمد الباحث إلى تلخيص وذكر أهم الأسس التي تقوم عليها البنائية وهي كما يأتي :

١. تبنى على التعلم وليس التعليم وتعمل على استقلالية المعلم .
٢. ترى المعلم مبدعاً وأساس التجريب والبحث المستمر .
٣. تؤكد دور النقد في بناء خبرة المتعلم وميوله إلى الاستطلاع الدائم .
٤. ترتكز على الفهم واحترامها لفعلية المتعلم كونها تؤسس على مبادئ النظرية المعرفية .
٥. تعمل على استخدام المصطلحات المعرفية مثل (التنبؤ ، الابداع ، التحليل).
٦. تقوم على مبدأ التساؤل (كيف يتعلم المتعلم) .
٧. تحترم الاتجاهات والميول والمعتقدات من خلال محتوى المادة .

وتأسيسا على ما تقدم يمكن للباحث تحديد خصائص النظرية البنائية ذات التأثير في المواقف التعليمية ، وكما شخصت في البيئة التعليمية التي ينتمي إليها الباحث بما يأتي.

١. لا ينظر للمتعلم كونه كياناً سلبياً .
٢. تستلزم عملية التعلم عمليات نشطة ، يكون للمتعلم فيها دور في بناء المعنى .
٣. المعرفة تبنى فردياً واجتماعيا .
٤. مفاهيمية المدرس تكون حاضرة في المواقف التعليمية .
٥. تصميم مهام التعليم بطريقة تنمي التفكير لدى المتعلم .
٦. المنهج ليس ذلك الذي يتم تعلمه ، ولكنه برنامج لمهام ومواد ومصادر ، منها ينهل المتعلم معرفته .

المحور الثالث : استراتيجية التعلم البنائي: Constructivist Learning Strategy

ولدت استراتيجية التعلم البنائي من رحم النظرية البنائية ، وفيها يكون المتعلم هو محور العملية التعليمية ويهدف التدريب باستخدام هذه الاستراتيجية إلى مساعدة المتعلم على تنمية التفكير عامة ، بالإضافة إلى حل المشكلات والتعاون والمنافسة فيما بينهم ، وردت هذه الاستراتيجية بأسماء مختلفة من بينها (الانموذج التعليمي التعلمي) أو (انموذج التعلم

البنائي) ، وقد ظهرت أولى بداياته في الولايات المتحدة الأمريكية على (أتكن) و (كاربلس) (حسن زيتون ، ٢٠٠٣ : ١٠١)

وتسير هذه الاستراتيجية وفق مراحل أربع هي :

١. مرحلة الدعوة :Invitation Stage

من خلال عرض المواقف أو الاحداث أو المتناقضات ، سواء أكان موضوعاً جديداً أو مشكلة يريد المعلم من المتعلمين الوصول إلى حلها ، يتم من خلال ذلك جذب أنتباه المتعلمين ، وضع خبرات محددة أمامهم تحتاج للبحث ، على أن تكون لتلك المعروضات صلة وثيقة بالخبرات السابقة للمتعلمين ذاتهم ،لتثير الدافعية لدى المتعلم وتهيئتهم للتعلم اللاحق ، ويعضد ذلك بالمتناقضات هي الاسئلة التي قد تبدو محيرة للمتعلم أو متناقضة مع ما لديه من معلومات وخبرات سابقة .

٢. مرحلة الاستكشاف والاكتشاف والابتكار: Stage Great Discover Explore

تتم هذه المرحلة عن طريق تقسيم المتعلمين إلى مجموعات صغيرة ، يقوم المتعلمون بتنفيذ الأنشطة والمهام المطلوبة منهم ، وسعي المتعلمين بالبحث والتنقيب عن المشكلة أو السؤال التي يحتاج إلى الإجابة منهم ، ومن خلال هذه المرحلة تستطيع قياس قدرات المتعلمين في سرعة التوصل إلى الاجابات المطلوبة للاستفهامات المطروحة .

يجد الباحث أن دور المعلم في هذه المرحلة يكون مقتصراً على توجيه المتعلمين أثناء تنفيذهم للمهام الموكلة إليهم ، وتشجيعهم على الاستمرار في تنفيذ الأنشطة للوصول إلى الحلول والاستنتاجات المعتبرة وبذلك إحالة المتعلم من الموقف السلبي في العملية التعليمية إلى الإيجاب التام القائمة على المشاركة والتعاون ويكون محوراً رئيساً للعملية التعليمية برمتها .

٣. مرحلة اقتراح التفسيرات والحلول: Propose Explanations and Solutions Stage

يتم تعديل التصورات الخاطئة لدى المتعلمين في هذه المرحلة ، عن طريق جلسات الحوار بين المعلم والمتعلمين ، وهذه الجلسات تتم وفق تقسيم المجموعات المنتظمة، إذ تقدم كل مجموعة عبر عضوها المنتدب ما لديها من حلول مقترحة ، واستنتاجات وتفسيرات ، وتشكل الاطار العام ذا الاهمية الخاصة للمشكلة المطروحة ويسمح المعلم بتقديم التبريرات لنوع الحلول المقدمة ، وهذه المرحلة تكشف عن نمط التفكير الذي يتمتع به أفراد المجموعة .

٤. مرحلة اعطاء الاجراء :Take Action Stage

بعد تطبيق المراحل السابقة الذكر ، يكون من الواضح أن المتعلمين قد استوعبوا المفاهيم والأفكار التي ينظمها الدرس المعطى ذاته ، ويمكن اطلاق تسمية (التقويم) على هذه المرحلة ، إذ يمكن للمتعلم أن يقوم نفسه في هذه المرحلة ، إذ عن طريق حلقات النقاش المستمر من خلال المراحل السابقة تتكشف لدى المتعلم مواطن الضعف والقوة ، وبالتالي وبمساعدة المعلم يحاول المتعلم معالجة جوانب الضعف لديه . (الطنطاوي ، ٢٠٠٩ : ١٨٤-١٨٥)

ومن هنا يبدأ المتعلم بتطبيق الأفكار والمفاهيم الجديدة والتي توصلوا إليها في الدرس وعكس تلك المواقف في جوانب مشابهة في الحياة .

أسس التعليم البنائي :

يمكن أجمال الأسس التي يقوم عليها التعلم البنائي وكما يأتي :

١. المشاركة الفاعلة للمتعلمين من خلال تحديد الظواهر العلمية والتعبير عنها بصورة لفظية ومناقشة التفسيرات الخاصة بهم لهذه الظواهر .

٢. تمثيل تصورات المتعلمين وأفكارهم المسار الحقيقي لجادة الدرس وقيادته ، مما يتيح الفرصة لمقدمة مدى فاعلية هذه التصورات والأفكار وتصحيحها .

٣. اتاحة الفرصة لجمع المعلومات من المصادر المتنوعة ، وايجاد الدلائل المدعمة للتفسيرات التي اقترحوها للظواهر المختلفة .

٤. تشجيع المتعلمين على تعديل تفسيراتهم وتحسينها والخروج بهم من الدغمانية حول المواضيع التي تم طرحها . (الطنطاوي ، ٢٠٠٩ : ١٨٤)

مزايا التعليم البنائي :

يجد الباحث أن التعلم البنائي ولخصوصيته في انماء اساليب ومهارة التفكير لدى المتعلم ، قد أوجد هالة

ميزته عن سواه من طرائق التدريس المختلفة ، ويمكن اجمال هذه الميزات بالآتي :

١. إحالة المتعلم الى مكتشف ، نحو مركز العملية التعليمية .

٢. جعل المتعلم طرفاً موجباً في العملية التعليمية عن طريق تنمية روح البحث والاستقصاء لديه .

٣. منح فرصة انضمام المتعلم إلى عملية التجريب والتي تولد أفكاراً ومواقف تعليمية جديدة والمرور بعمليات الملاحظة والاستنتاج والقياس .

٤. تنمية لغة المناقشة والتحاور مع الآخرين في المواقف التعليمية .

٥. يعطي فرصة تنمية أنماط التفكير لدى المتعلم .

٦. ادراك العلاقة بين المعلم والتكنولوجيا ، من خلال الاستخدام الأمثل لتكنولوجيا المعلومات. (مكسيموس ، ٢٠٠٣ : ٥٨)

يرى الباحث أن النظرية البنائية تؤكد على المعلم أن يركز على تهيئة بيئة التعلم ويساعد المتعلم للوصول إلى مصدر المعلومات ، لذا بات الفرق جوهرياً بين النظرية التقليدية في التعلم والنظرية البنائية فالأولى تعتبر التعلم هو نقل المعلومات الى المتعلم فحسب ، أما النظرية البنائية تعتبر أن التعلم عند هذه النقطة لم يبدأ بعد و إنما يبدأ بعدها فالتعلم هو ما يحدث بعد وصول المعلومات الى المتعلم الذي يقوم بصناعة المعنى الشكلي الذاتي الناتج عن المعرفة ، مما أدى الى حدوث ثورة كبيرة بعد تطبيق هذه النظرية الأخيرة في التعليم وطرائق وأساليب التعليم والتعلم وكذلك في تقويمه والاشراف عليه .

أما دور المتعلم وفق التعليم البنائي ، يحيي الباحث دوره استكشافياً ، إذ يكتشف ثم يتعلم من خلال ممارسة التفكير العلمي وهو باحث عن المعنى بالإضافة إلى أنه بان لمعرفته ومشارك لمسؤولية ادارة التعلم وتقويمه ، فالمتعلم هنا أكثر نشاطاً ، ويلعب دور العالم في البحث والتنقيب

لاكتشاف الحلول المناسبة للمشكلات التي تواجهه ، فهو يعيد محور معلوماته وفق الاكتشافات تحت توجيه المعلم .

المحور الرابع : التذوق الفني الجمالي :

إن دراسة الفن شأنها شأن الدراسات الأخرى تحمل ضرورة من ضرورات الحياة الإنسانية ، إذ استطاع الفن نقل التجربة الإنسانية عبر العصور المتتالية ، والتي تحكي قصة الحضارة ، لذا فالفن لسان الحضارات والواجهة الإنسانية التي أحالت تلك التجارب الى اعمال إبداعية تتسم بالجمال وتضفي سحراً من نوع معين ، ويعنى التذوق الفني بالكشف عن القيم الجمالية لتلك التجارب الانسانية من فنون العمرنه والتشكيل والموسيقى والشعر وغيرها من الفنون ، ومحاولة اعطائها صفة الأصالة ، وهنا يعد التذوق الفني عملية اتصال تتم بتفاعل عناصرها الثلاثة (الفنان المرسل) و(المتعلم المستقبل) والمنجز (الرسالة) المحفوظة عبر القرون أو المنجزة الآن ، ونصدر أحكامنا القيمية عليها ، وأن هذا الحكم يحتاج الى قدر خاص من الوعي الفني والخبرات التي تنمي القدرة على الاستجابة الوجدانية للجمال ، فضلاً عن انماء الخبرات والثقافات التي يتم تفسير الجمال وفقها وتشكل هذه الاستجابات خط سير التربية الفنية.

ان عملية التذوق الفني تتم عن طريق مراحل ثلاث أولها الإحساس أو الادراك الفوري لموضوعه المنجز ، وثانيها ردة الفعل لذلك الشكل المدرك ، وثالثها ردة الفعل العقلي لطبيعة المفهوم الفكري للموضوع أي لمضمون العمل الفني بجميع ما يثيره من تداعيات . (الحيلة ، ٢٠٠٩ : ٩١)

وتختلف مادة ومحتوى التذوق الفني باختلاف المسالك البحثية والمناهج التأويلية والميادين المعرفية والثقافية بتتنوع مجالات تذوق الفنون المختلفة التي يمكن تصنيفها على النحو الآتي:

- الفنون المعرفية : وتشمل جميع ميادين التفاعل الانساني التواصلي بين الذات والاخر ، او في تفاعله مع الطبيعة والمتغيرات الثقافية والمعرفية والتقنية ، وما بين مكونات المجتمع الانساني المادية والمعنوية والقيمية ومرتبطة بشكل اساس بـ:(الفلسفة، التربية ،الاجتماع ، الآداب ،التاريخ ، الفنون).
- الفنون التعبيرية : وهي الفنون المتصلة بالتفاعلات المعرفية والبصرية والسمعية والحركية من (مسرح ، رقص ، غناء ، تمثيل ، موسيقى).
- الفنون التشكيلية :وهي الفنون المرتبطة بمناحي الابداع التعليمي للإنسان والمشتملة على التصوير بأنواعه (الرسم والتخطيط والرسم بالأصباغ الزيتية والمائية والباستيل والخشبية والاحبار المتعددة والحفر والنقش والتصميم والطباعة على الورق او القماش والتصميم الداخلي والديكور والنحت بأنواعه المختلفة والخزف).
- الفنون التقنية: وهي الفنون المتصلة بالتكنولوجيا و البحث العلمي لمجموعة الكفايات المادية والمعرفية والتي تخدم الانسان والمجتمعات وتشمل (التصوير الضوئي ، السينما

وكل مـا يتعلق بالإنتاج الفني السينمائي ، التلفزيون وكل ما يتعلق بالإنتاج الفني التلفزيوني ، الاذاعة ، الانترنيت ،الوسائل السمعية والبصرية المختلفة)

• الفنون المهنية اليدوية التطبيقية: وهي الفنون المتصلة بأنماط التفاعل النفعي والجمالي في آن واحـد ، فضـلاً عن متطلبات الوجود الاجتماعي للأفـراد القائمين عليها في منتجاتهم وابتكاراتهم ومنها: (الخط العربي و الزخرفة ، النقش ، الخياطة ،التطريز ، النسيج والسجاد ، الحلي والمجوهرات ، المصوغات الذهبية والفضية ، الطرق على المعادن ، الصناعات الخشبية ، الصناعات الشعبية والتراثية بأنواعها المختلفة). (حنورة، ١٩٩٣ :٢٨)

آلية التذوق الفني عند الانسان :

ان التـذوق الفنـي ليـس مسألة فطرية يمكن ان تـورث، بل ان للتذوق اسسـه التي لابد من تعلمهـا، بل والتدرب عليها ،وتعتمد حساسية المتلقـي على قيمه ومعتقداته وخصاله الوجدانية واستعداداتـه العقليـة التي تنعكس في النهايـة على سلوكه .فالشخص الـذي يتعود على تناول الاشياء من زواياها النفعية المحددة ، قد لا يرى فيها جمالاً ، لأن الاشياء في نظره لها مدلولات واقعية ، فهو يرى البرتقال ليأكله، وينظر الى المقعد ليستريح عليه .وهو بهذا لا يتحسس قيمها الجماليـة ، ولكنه حينمـا يبحث عن شكل البرتقـال، من حيث لونه وملامـس سطوحه وكيانه الكلي، ويعجب بهيئته حين يقارنه بغيره، فان اعجابه في هذه الحالة يؤدي له وظيفة اخرى، هي الاستمتاع او التذوق.

وعليـه فأن عمليـة التلقي لا تحدث عرضيـة او بالصدفة، وانما يتلقاها الإنسـان عامداً وهذه خاصيـة مـن خواص عملية التـذوق الفني، حيث السلـوك العامد يتطلـب التجهيز والتحضير لجـو نفسـي معين قبل واثناء عملية التلقي، وهذا الجو النفسـي يختلف من شخص لآخر وتبعاً لطبيعـة العمل الفني ، فاذا كان المتلقي يتعرض لتلقي عمل مقروء، فانه يتأهب لهذا العمل وفي عقله ما تقتضيه قراءة الشعر من استعداد.

وحتى تتم عملية التذوق الفني بشكل سليم، لابد من توافر عناصر عدة ، ومقومات مترابطة، ومتداخلة ترتكز عليها عملية التذوق ، ومنها:

١- الادراك والفهم : ويقصد به معرفة الشيء المراد تذوقه وفهمه، والكشف عن القيم الجمالية والتعبيرية والابداعية فيه.

٢- الاندماج والاستمتاع : المعايشة الكاملة مع العمل الفني، ومحاولة اعادة الاحساس بالخبرة الجماليـة التي مر بهـا الفنان في اثناء انجازه لعمله الفني، و الاستمتاع بكل تفاصيله من حيث الالوان، والاشكال والخطوط ، ونظام التكوين المستخدم، و العلاقات الشكلية واللونية، وعلاقة كل ذلك بالمضمون الذي يقصده الفنان.

٣- التقديـر والحكـم : ادراك الشيء المراد تذوقه، واصدار الحكم عليـه، وهذه الخطوة تالية للاستمتـاع، وتعـد اساسـاً مهماً في عمليـة التذوق الفني فمـن دون ادراك قيمـة العمل الفني والحكم عليه، لا يمكن ان يتم التذوق الفني بشكل كامل .

التذوق الفني والحكم:

لما كان من المسلم به ان الناتج الفني يتدرج من حيث القيم الجمالية ؛ لذا كان لابد من محاولة معرفة مكانة هذا الناتج في سلم القيم، لكن هذا السلم ليس له دقة سلم القيم والموازين، ومن هنا نشأت الصعوبات التي لابد من مواجهتها اذا كان لنا نتعرض لأي اثر سواء أكان ادبياً أم فنياً بالتقدير والتقويم. وهذه الصعوبات لابد من التسليم بها لأنها ناشئة من التنوع في تقديراتنا للفن والتي تعد شرطاً لازماً لامتيازه وأصالته وتنوعه.

ان الجدل في القيم الجمالية قائم، ولا بد أن يتحقق الميزان الدقيق للنقد، وان يترقى التذوق عند الأفراد فيتفقوا على تفضيل عمل على عمل آخر، وذلك لا يكون الا عندما يستوي العمل الفني فيصبح ذا قيمة عامة، ويشتمل على عناصر مشتركة بين المثقفين واصحاب الذوق.

ولكن كيف يمكن ان يترقى الذوق حتى يصبح وسيلة مشروعة من وسائل الحكم على العمل الفني؟

هنالك ربط جدلي بين مفهومي التذوق والنقد الفني ويمكن ان نلخصه على النحو الآتي :

- وجود سياقات وجودية تأليفية تتابعية تبعاً لموقف المتلقي والناقد ومرجعياتهما الفكرية والفلسفية والجمالية والثقافية.
- الخبرة والمبادئ والقيم والاخلاقيات المهنية والمواكبة التراكمية وما بينهما من تفاعلات في فهم العمل الفني والحكم عليه.
- الموقف تجاه العمل الفني ومكوناته ومقوماته ومسالك ابداعه الحدسي والتأملي والشكلي.
- الحواس الخمس بوصفها وظائف عضوية فيزيولوجية داخل جسم الانسان .
- العقل واحكامه على العمل الفني وعلى نتاجات الفعل الانساني .
- الاختصاص والمعرفة والدراسة العلمية التخصصية للفنون، إذ جعلت الذائقة الفنية والنقد لكل من المتلقي والناقد تختلف عن من هم خارج الاختصاص .

استناداً الى ذلك فان متذوق الفنون يحل محل الفنان ويشارك بقدرته التخيلية على امتلاك امتيازات تؤهله لمواجهة المنتوج الفني بناءً على ما يستقبله من انطباعات ويضع تفسيرات لكل النظم الفكرية والمعرفية . (المهنا، ١٩٩٣ :٤٦)

ان التفضيل الجمالي لا يتوقف عند الحد الذي يهز مشاعر المتلقي بل لابد من استخدام معيار التقدير والتقييم لينتهي الى نقد وحكم جمالي. لذا فأن الصعوبات في تقويم العمل الفني راجع الى التنوع في تقديراتنا، والى الخوف من ان يترك زمام الامر الى الذوق الشخصي فتنحرف الاحكام تبعاً للتأثر الشخصي وانحرافات الاهواء .

ومن الاسباب التي تعوق عملية التذوق الفني وتؤثر فيه، الآتي:

١- عدم المام المتلقي بالتقنيات الفنية، مما يؤدي الى عدم فهم العمل الفني التصويري، و ادراك محتوياته، لذلك ينبغي ان يكون المتذوق الفني على علم ودراية بأسس العمل الفني وعناصره.

٢- النظرة الجزئية الضيقة، والقاصرة للعمل الفني، بمعنى رؤية العمل الفني وتذوقه من

جانب واحد فقط ، او التركيز على جزئيته او تفضيل معين كالألوان فقط ، او الموضوع، او التقنية، وغيرها، وتعني الفصل بين الشكل والمضمون، وهذا يتعارض مع ما اكدته نظرية الجشتالت من اهمية الرؤية الكلية في عملية الادراك الحسي، او البصري.

٣- تأثير الاطار المرجعي (الخبرات السابقة) للفرد في عملية التذوق الفني، ونعني بذلك تأثير مجموعة الإفكار، والمعتقدات، والعادات التي تؤثر في سلوك المتعلم سواء كان ارسالا ام استقبالاً، ايجابياً ام سلبياً.

٤- تأثير التعصب السلبي او الاعمى على عملية التذوق الفني، مثل تعصب المتعلم لفكرة، او موضوع معين يسيطر عليه، او يتعصب لأسلوب، او مدرسة فنية ، او نمط فني معين، او يتعصب لفنان، ، ولابد هنا من التمييز بين التعصب، والتفضيل، فالتعصب امر مرفوض، لأنه يؤدي الى الانغلاق وعدم المرونة، وبالتالي صعوبة فهم العمل الفني، والاستمتاع به، اما التفضيل فهو امر مقبول بل، ومطلوب، لأنه يؤكد شخصية المتعلم المتذوق ، ويعبر عن ثقافته، وميوله الخاصة.

٥- إهمال مادة التربية الفنية في مراحل التعليم المختلفة، وعلى نحو خاص الاساسية الاولى منها، وتقليص دورها في بناء شخصية المتعلم، الى جانب اهمال المواد الفنية الاخرى كالتربية الموسيقية والمسرحية، مما أدى الى تخريج اجيال من المتعلمين فاقدة للحس الجمالي، والتذوق الفني.

ان التربية الفنية هي الوسيلة المقصودة التي ينبغي الأخذ بها في سبيل حياة ارقى واسعد، لأن الذوق الذي نتحدث عنه والذي لا مفر منه في الحكم على عمل فني ؛ انما هو الذوق الذي مرده أصالة الحاسة الفنية والى التدريب والتثقيف ، وما دمنا قد سلمنا بأن الفن دقيق بطبيعته ، اي أنه يمتلك خصائص العلم و موضوعيته ، وان الجانب التعليمي متوافر فيه بل هو شرط اساس لامتيازه ، فمن البديهي ان نسلم به بوصفه منهجاً لدراسة الفن والتربية الفنية ، لما له من جانب تأثيري على المتعلم ، وكذلك على الحكم على العمل الفني وتقدير قيمته .

و من العوامل التي تساعد على تحقيق التذوق الفني الآتي :

١- الثقافة الفنية: وهي مجموعة الخبرات التي تتصل بالقيم الفنية والجمالية وتاريخ الفن، وارتباط ذلك بطبيعة العصر الحديث .

٢- اشراك اكثر من حاسة في عملية التذوق الفني.

٣- الثقافة البصرية: ونعني به خبرة العين بالمرئيات أي ادراك ما يطرأ على الاجسام، او الاشكال من تغيرات او تحولات، نتيجة تغير زوايا الرؤية، او تغير الحركة، او تغير مصدر الضوء، او تأثير عمليات التصغير و التكبير، او القرب والبعد، وعملية التذوق الفني للأعمال الفنية، تتطلب ان يكون لدى المتلقي قدراً وافراً من الثقافة البصرية.

٤- ادراك العلاقة بين الشكل والمضمون: يتوقف التذوق الفني على ادراك الوحدة الكلية، او العضوية للشكل والمضمون، فالفنان يعبر عما يدركه، كما انه يدرك ما يعبر عنه.

٥- توقع شيء جديد في العمل الفني: من العوامل التي تساعد على تحقيق التذوق الفني ، فمثلاً توقع المتلقي لشيء ما، او قيمة معينة ، او صفة جمالية جديدة في العمل الفني، مما يجعله يغوص داخل العمل كي يكشف عنه ويستمتع به، حيث ان التجريب، والابداع من اهم

مميزات فنون العالم المعاصر.

تربية التذوق الفني :

بنـاء على ما سبـق نستخلص ان التذوق الفني من الصعب تلقينـه، بوصفه عادة مستقلة عن سائـر الخبرات، بل يكتسبه المتعلم عن طريق الممارسة والتدريب . لذا يجب ان تتاح الفرصة للمتعلـم في ان يستوعـب القيم الجماليـة، واسس تصميمها ، ومن ثـم يكشف قدرات الفنان الابداعية

وفيما يأتي بعض الاهداف التي ينبغي ان تعنى بها التربية الفنية في تنمية قدرات المتعلم على التذوق الفني:

١- تكوين معيار جمالي عند المتعلم تجاه الاعمال والآثار الفنية المحيطة به .

٢- العمل على تحسين البيئة وتطويرها .

٣- المساهمـة في تكامـل شخصيـة المتعلـم وخبراته وتدريبه علـى التحسس للقيـم الجمالية للأعمال الفنية . (عبدالعزيز ،٢٠٠٩ : ٣٣٦)

٤- تنميـة قـدرة المتعلم علـى تجميل الاجواء المحيطـة به بالمدرسة، والبيـت من خلال تذوقه للفنون الجميلة.

منهجية البحث واجراءاته :

تنـاول الباحـث الاجـراءات المناسبـة لتحقيـق هـدف البحث ، بـدءاً باختيـار التصميم التجريبـي المناسب و تحديد مجتمع البحث و عينتـه و ضبط المتغيرات ثم تحديد أداة البحث وخطـوات بناء الاختبـار التحصيلي المعـرفي والإجـراءات الاحصائيـة المستخدمة في تحليل النتائج ومعالجتها.

التصميم التجريبي :

١- منهج البحث:

يتـم تحديـد منهجية البحث بما فرضته آلية الدراسة ونوعية عينتها فضلاً عن الأهداف، لـذا فـإن الباحث اتبع المنهـج التجريبي للوصـول الى النتائج ، وقد اختـار الباحث التصميم التجريبي ذا العينتين نوع

« تصميـم المجموعتين المستقلتين» لأنه يفيد في ضبـط المتغيرات الدخيلة للاختبار العشوائي (الزوبعي، ١٩٨١ :١١٦) كما في المخطط الآتي :

المجموعة	الاختبار التحصيلي القبلـي	المتغير المستقل	الاختبار التحصيلي البعـدي	المتغير التابع
التجريبية	-	التعليم البنائي	-	التحصيل المعرفي
الضابطة	-	الطريقة التقليدية	-	

٢- مجتمع البحث :

تألف مجتمع البحث من طلبة الصف الثالث قسم التربية الفنية – الدراسة الصباحية – كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد ، للعام الدراسي ٢٠١١-٢٠١٢ والبالغ عددهم (٧٠) طالباً وطالبة بواقع (٤٠) طالبة و(٣٠) طالباً .

٣- عينة البحث :

بعد تحديد مجتمع البحث المشمول بالدراسة التجريبية ، تم وبالطريقة العشوائية اختيار (٣٠) طالباً وطالبة بواقع (١٤) طالب و(١٦) طالبة ليمثلوا عينة البحث ، حيث تم توزيعهم على مجموعتين تجريبية وضابطة بواقع (١٥) طالب وطالبة منهم (٨) طالبات و(٧) طلاب لكل مجموعة وكما مبين في الجدول (١).

المجموعة	عدد المشاركين		المجموع	اسلوب التدريس
	طالب	طالبة		
التجريبية	8	7	15	التعليم البنائي
الضابطة	8	7	15	الطريقة التقليدية
المجموع	16	14	30	

الجدول (١) يبين عينة البحث

تكافؤ مجموعتي البحث :

لكي يصل الباحث الى نتائج يمكن الوثوق بها ،عمد الى التحقق من سلامة التصميم التجريبي بضبط متغيرات: الجنس ،العمر ،الخلفية العلمية ، مدة التجربة.

١- الجنس : لغرض ضبط متغير الجنس ومكافأة المجموعتين عمد الباحث الى توزيع الذكور والاناث بشكل متساوٍ على المجموعتين .

٢- العمر : لحساب الفرق في هذا المتغير تم استخدام معادلة اختبار (مان - وتني) للعينة المتوسط الحجم وبعد حساب مجموع الرتب للمجموعتين واستخراج قيمة (ي) الصغرى والكبرى ، ظهر أن الفرق لم يكن ذا دلالة احصائية ، إذ كانت الكبرى (١٢٠،٥) والصغرى (١٠٤،٥) وبما أن الجدولية (٥٦) ، تبين انها أكبر من قيمة (ي) الجدولية ، لذا فإن المجموعتين متكافئتان. (توفيق ، ١٩٨٥ :١٦٣)

المجموعة	العينة	مجموع الرتب	قيمة (ي)		مستوى الدلالة	الدلالة
			المحسوبة	الجدولية		
التجريبية	15	240,5	204,5	56	0,05	غير دالة إحصائياً
الضابطة	15	224,5	120,5			

جدول (٢)يبين قيمة (ي) الصغرى والكبرى والجدولية في متغير العمر للمجموعتين التجريبية والضابطة

٣-الخلفية العلمية : لتمكين الباحث من معرفة ما يمتلكه الطلبة في (م .ت) و (م. ض) [×] من معلومات في مادة التذوق الفني، قبل الشروع في الدراسة افترض الباحث أنه :
لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (٠،٠٥) في تحصيل الطلبة بين المجموعة (م.ت) والتي تستخدم اسلوب التعليم البنائي وبين المجموعة (م. ض) التي تستخدم الأسلوب التقليدي في الاختبار القبلي.
وبعد فحص النتائج التي جاء بها الاختبار القبلي على كل المجموعتين (م .ت) و (م. ض) بتاريخ ٢٠١١/١٠/٩ واستخراج مجموع الرتب للنتائج وقيمة (ي)، ظهر أن قيمة (ي) المحسوبة الصغرى (١١١،٥) وهي أكبر من قيمة (ي) الجدولية ، حسب اختبار (مان وتني لعينتين) مستقلتين مما يدل على أن الفرق بين درجات المجموعتين لم يكن ذا دلالة إحصائية ،(توفيق ،١٩٨٥ :١٦٣)، وهذا يعني قبول الفرضية الصفرية ، وتكافؤ المجموعتين إحصائياً. جدول (٣)

الاجراءات / المجموعة	العينة (ن)	مجموع الرتب	قيمة (ي)		مستوى الدلالة	الدلالة
			المحسوبة	الجدولية		
التجريبية	15	221,5	123,5	56	0,05	غير دالة إحصائياً
الضابطة	15	233,9	111,5			

جدول (٣) مجموع الرتب وقيمة (ي) المحسوبة والجدولية للمجموعتين (م .ت) و(م.ض) في الاختبار القبلي

طريقة بناء خطوات التعليم البنائي:

اعتمد الباحث على مبادئ وأسس التعليم البنائي كإطار فلسفي استند إليها في بناء الخطط التدريسية المعدة في البحث الحالي ، كونه يتناسب مع طبيعة المادة العلمية (التذوق الفني) ، والتي يتم تطبيق مهارتها من خلال ممارسة المتعلمين .
وقد تم اتباع الخطوات الآتية :
١- تحديد الحاجات التدريسية : قام الباحث بدراسة استطلاعية على عينة مكونة من (٣٠) طالباً وطالبة ، قسم التربية الفنية- الدراسة المسائية- مادة تذوق فني ، وبعد إعطائهم الاستبيان الذي أعد لهذا الغرض، فسرت النتائج وحسب إجاباتهم ، جدول (٤)

ت	الصعوبات	التكرار	٪
1	صعوبة الفهم والإدراك	15	75
2	الملل والضجر وعدم الانتباه	12	60
3	قلة المعلومات المعززة	10	50
4	عدم القدرة على الربط بين المعلومات المقدمة والبرامج المشاهدة	8	40
5	اعتماد طرائق التدريس التقليدية	4	20
6	قلة استخدام التقنيات التربوية الحديثة	4	20
7	زيادة عدد الطلبة في القاعة الواحدة	2	10

جدول (٤)يبين الصعوبات وتكراراتها للعينة الاستطلاعية

× تم اعطاء مختصر (م .ت) على المجموعة التجريبية ،و(م. ض) على المجموعة الضابطة وستذكر هذه المختصرات اينما وجدت في البحث .

٢- تحديد الأهداف التعليمية والسلوكية .

أ- الأهداف التعليمية : تم تحديد الأهداف التعليمية للوحدات التدريسية في هذا البحث بناءً على الحاجات التي تمخضت عنها الدراسة الاستطلاعية ، فقد تم تحديد جوانب الاهمية من متطلبات مادة التذوق الفني ، إذ قام الباحث بتحديد هدف واحد لكل وحدة دراسية زمنها (ساعتان)، وزع على وحدتين تدريسيتين لطول محتواه (مادته العلمية)، وبذلك بلغ مجموع الوحدات (٨) وحدة

ب- الأهداف السلوكية : تم اشتقاق (٣٢)هدفا سلوكيا من الأهداف التعليمية والبالغ عددها(٨)، وقد روعي شمول فقرات المحتوى ، وقد استند الباحث في اشتقاق أهدافه إلى تصنيف بلوم المعرفي. وبغية الوقوف على مدى صلاحيتها في تحقيق الغرض الذي وضعت من أجله ،وقد تم عرضها على مجموعة من الخبراء [×] ، وقد تم تعديل بعض هذه الأهداف على ضوء ما أشار إليه الخبراء ، وبناءً على ذلك فقد تم تصميم خارطة اختبارية للأهداف السلوكية على وفق تصنيف (بلوم) كما في جدول (٥)

ت	مكونات/ الخطط الدراسية	معرفة	إدراك	تطبيق	المجموع
	8	14	10	8	32

جدول (٥) يوضح تصميم خارطة اختبار للأهداف السلوكية

٣- إعداد الخطط التدريسية للوحدات التعليمية : تم إعداد (٨) وحدات تدريسية لكل من الطريقتين المتبعتين في التجربة (التعليم البنائي) و (الطريقة التقليدية)، تنفذ كل خطة تدريسية على حده بواقع ساعتين لكل طريقة ، وقد تم عرضها على مجموعة من الخبراء في اختصاص التربية الفنية والقياس والتقويم× للتعرف على آرائهم وملاحظاتهم ، في مدى قدرتها على تحقيق الأهداف ،وقد تم تعديل بعضها على وفق آرائهم لتأخذ صيغتها النهائية .

خطوات بناء الاختبار التحصيلي المعرفي (القبلي، البعدي):

تم بناء فقرات الاختبار التحصيلي حسب الخطوات الآتية :

١- صياغة فقرات الاختبار :على ضوء الأهداف السلوكية المحددة ، تمت صياغة (٢٠) سؤالاً من نوع الاختبارات الموضوعية (الاختيار من متعدد) ، وتم توزيع فقرات الاختبار لتغطي مفردات المادة التعليمية (التذوق الفني) جميعها، ليتصف الاختبار بالشمولية .

٢- صدق الاختبار :يمكن فهم صدق الاختبار على أنه (أن يقيس ما أعد لقياسه) (عودة ،١٩٨٨ :٣٤٥) ولأجل التحقق من صدق الاختبار عرضت فقراته على مجموعة من الخبراء المختصين[××] وفي ضوء ملاحظاتهم تم التعديل اللازم على (٨) فقرات وإعادة صياغة فقرتين ، ثم أعيدت إليهم لتحظى باتفاق تام . ملحق (١)

١- [×] أ.د. منير فخري صالح/ هيئة التعليم التقني / مركز تطوير الملاكات

٢- أ.د. ماجد نافع الكناني / جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة

٣- أ.م.د كريم حواس / جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة

٤- م.د. هيلا عبد الشهيد/ جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة

٣-صياغة تعليمات الاختبار :
أ-تعليمات الإجابة :صاغ الباحث التعليمات الخاصة بالاختبار ، بما يخص الإجابة على فقراته بشكل واضح، وتم إعطاء المتعلم فكرة موجزة عن الهدف من الاختبار ونوع الأسئلة.
ب-تعليمات التصحيح :تم إعطاء درجة واحدة لكل إجابة صحيحة وصفر للإجابة الخاطئة ،وبذلك يكون مجموع الدرجات للاختبار(٢٠درجة) .
٤-مؤشرات معامل الصعوبة: تم فحص تجريبي للاختبار التحصيلي على عينة استطلاعية مكونة من (٣٠) طالباً وطالبة من الدراسة المسائية وذلك لمعرفة الزمن اللازم للإجابة، وتحديد معامل الصعوبة والسهولة ومعرفة معامل التمييز لهذه الفقرات ، لتجنب الصعوبات التي يمكن الوقوع بها في الاختبار ، وظهرت النتائج كما يأتي:
أ-الوقت اللازم للاختبار : يتراوح الوقت اللازم بين (٣٠ –٤٠) دقيقة وبمتوسط زمني قدره (٣٥) دقيقة .
ب- معامل التمييز : رتبت درجات الطلبة عينة البحث تنازلياً، وقسمت إلى مجموعتين ، كل مجموعة تتألف من (١٠) طلاب ، تراوحت درجات المجموعة الأولى بين (١٤– ١٩) درجة من (٢٠) بينما تراوحت درجات المجموعة الثانية بين (٨–١٢) درجة من (٢٠) وباستخدام معادلة معامل الصعوبة تم احتساب معامل الصعوبة للفقرات ،و تبين أنه يتراوح بين (٢٥٪ -٤٥٪) ، ويعد هذا مؤشراً جيداً إذ يشير بلوم إلى أن الاختبارات تعد جيدة إذا كانت فقراتها تتراوح معاملات الصعوبة فيها بين (٢٠٪ - ٨٠٪) (بلوم ، ١٩٨٣ :١٠٧) .
٥-ثبات الاختبار التحصيلي المعرفي : استخدم الباحث معادلة (كودر) لحساب الثبات، كون أن فقرات الاختبار محددة بإجابة واحدة (خاطئة أو صحيحة) وبعد حساب معامل الثبات تبين أنه (٠،٨٢) وهو ما يوضح أن الاختبار الحالي يتميز بدرجة عالية من الثبات ومن نوع الاختبارات لملقننة التي يتراوح معامل ثباتها بين (٧٠ ٪ - فأكثر) لتمتاز بدرجة عالية من الثبات . (Cro - lund ،1965 ،p233)

خطوات بناء درس وفق المنظور البنائي (نموذج التعلم البنائي) :

تم بناء درس في مادة (التذوق الفني) وفق المنظور البنائي في التعلم وكما يأتي:
١. عرض المشكلة (مرحلة الدعوة) : ويتم فيها عرض مشكلة من المحيط الذي ينتمي اليه المتعلمون ، او بعض الأسئلة التي تدعو المتعلمين الى التفكير.
٢. مرحلة الاستكشاف : يبدأ المعلم مطالبة المتعلمين من مقارنة افكارهم مع الموقف الجديد الذي يمرون به ، ويكون العمل وفق مجموعات صغيرة ، ويتم في هذه المرحلة تسخير التكنولوجيا .
٣. اقتراح التفسيرات والحلول : السماح للمتعلمين بتقديم اقتراحاتهم وتفسيراتهم الخاصة بالمشكلة الجديدة عن طريق مندوب المجموعة .
٤. اتخاذ القرار (حل المشكلة) : الطلب من المتعلم اعطاء حكمه القيمي على المنجز الابداعي (المشكلة) .

التطبيق الفعلي للتجربة :

تم تطبيـق التجربـة على المجموعتين (م .ت) و (م. ضـ) وبالطريقتين (التعليم البنائي) و (الطريقـة التقليديـة ، يـوم الاحـدٍ الموافـق ٢٠١١/١٠/٩ وانتهـت يـوم الاربعـاء الموافـق ٢٠١١/١١/٣٠، بواقع محاضرة يومياً ، زمن المحاضرة الواحدة ساعتان لكل المجموعتين .

تطبيق الاختبار التحصيلي المعرفي البعدي :

تم تطبيق الاختبار التحصيلي البعدي على المجموعتين (م .ت) و (م. ض) في الوقت نفسه وفي تمام الساعة العاشرة من يوم الاحد ١٢/٤ /٢٠١١ لقياس التحصيل المعرفي البعدي.

الوسائل الإحصائية :

تم استخدام الوسائل الإحصائية الآتية :

1-معادلة اختبار (مان – وتني) ، (ي) لعينتين مستقلتين.

(البياتي ، 1983،161-165).

$$ي_1 = ن_1 ن_2 + \frac{ن_1(ن_1+1)}{2} - ر_1$$

$$ي_2 = ن_1 ن_2 + \frac{ن_1(ن_2+1)}{2} - ر_2$$

1- معادلة معامل الصعوبة . (عاهد وآخرون ، 1989، ص78)

$$DE = \frac{NF}{NT} \times 100$$

2- معادلة معامل التمييز

$$D.E = \frac{N1-N2}{N/2} \times 100$$

3- معادلة كودر ريتشاردسون/20 : (الامام وآخرون ،1990 ،ص113)

$$K.R-20 = \frac{NQ}{NQ-1} \left[\frac{1ENR- NE}{S2} \right]$$

عرض النتائج وتفسيرها :

أولا : عرض النتائج : فيما يلي عرض نتائج البحث على وفق تسلسل فرضيتي البحث :

لقد تم التحقق من صحة الفرضية الاولى عند حساب تكافؤ المجموعتين في متغير الخلفية العلمية في اجراءات البحث ، جدول (٣). أما الفرضية الثانية فقد تم التحقق من صحتها باستخدام معادلة اختبار (مان - وتني) باستخراج الرتب ظهر أن مجموعها (٣٠٥،٥) لـ(م .ت) و(١٥٩،٥) لـ (م. ض)، وتم حساب قيمة (ي) فظهرت الكبرى (١٨٥،٥) والصغرى (٣٩،٥) جدول (٧) .

المجموعة	العينة	مجموعة الرتب	قيمة (ي)		مستوى الدلالة	الدلالة
			المحسوبية	الجدولية		
التجريبية	15	305,5	39,5	56	0,05	دالة إحصائياً
الضابطة	15	159,5	185,5			

جدول (٧) يبين قيمة (ي) الصغرى والكبرى والجدولية للاختبار التحصيلي المعرفي البعدي للمجموعتين (م .ت) و (م. ض)

ومن خلال دراسة الجدول (٧) يتضح ان قيمة (ي) المحسوبة الصغرى تساوي (٣٩،٥) وهي أصغر من قيمة (ي) الجدولية عند مستوى الدلالة (٠،٠٥) والبالغة (٥٦) لذلك ترفض الفرضية الصفرية وتقبل الفرضية البديلة التي تنص على :

(وجود فرق ذي دلالة إحصائية عند مستوى دلالة (٠،٠٥) لصالح المجموعة (م .ت) والتي درست التعليم البنائي من خلال اجابتهم عن فقرات الاختبار التحصيلي المعرفي البعدي).

وهذا يدل على أن التعليم البنائي قد حقق تحصيلاً معرفياً عالياً مقارنة بالطريقة التقليدية، وقد تكون أسباب ذلك في :

١- تجزئة الأهداف التعليمية إلى أهداف سلوكية ، وتنظيمها الدقيق وترتيبها ،لتكون المادة العلمية متسلسلة من السهل إلى الصعب ومن المجرد إلى المحسوس .

٢- تعزيز المعلومات في ذهن المتعلم من خلال :

أ- إعادة المعلومات بتكرار مناسب .

ب- التعرف على المعلومات من خلال بحث المتعلم ذاته عنها مع مجموعته .

٣- زوال الخجل من المتعلم في حالة رغبته في الاستفسار عن معلومة ما ، إذ إنه يستفسر عن أي شيء من خلال الحوار مع أقرانه .

٤- بنائية المعرفة المتراكمة عند المتعلم عن طريق الحاق المعلومات السابقة بمعلومات جديدة ، وبذلك ساعد التعلم البنائي على ربط المعلومات تلك بأواصر علمية .

٥- يثير التعليم البنائي الحافز عند المتعلم ؛ إذ إنهم يلاحظون بأنفسهم ما توصلوا إليه ويحصلون على التعزيز والتغذية الراجعة ، واعطاء الفرصة للمتعلم بالاندماج في عملية التعليم .

٦- يزيد التعليم البنائي من ثقة الطالب على العمل المنظم مما يزيد من اهتمامهم ويجعلهم يقومون بالعمل المنظم وينعكس ذلك على صيغة بناء الافكار وتنظيمها في الخازنة المعرفية ، مما يؤثر بالإيجاب على التحصيل .

الاستنتاجـات :

١. تفوق طلبة (م، ت) التي استخدمت التعليم البنائي على طلبة (م. ض)، ويأتي ذلك من خلال عمليـة تنظيم المعلومـات والخبرات التعليمية وعرض خطوات الدرس بشـكل متسلسل فضلا عن وضوح الاهداف التعليمية والسلوكية ذات الاداء المعرفي التحصيلي .

٢. إن استخدام أسلوب التعلم البنائي حقق الاتي:

أ - نتائج إيجابية في تدريس مادة التذوق الفني.

ب-اثارة الدافعية لدى المتعلم ويحفز أنتباهه ، من خلال شعور بأهميته في العملية التعليمية ذاتها.

ج- المساهمة بتعزيز المعلومات في ذهن المتعلم من خلال التغذية الراجعة.

د- رفع كفاءة العملية التعليمية من خلال تنظيمه وترتيبه للمحتوى.

هـ - يهيئ بيئة تعليمية – تعلمية فعالة وبذلك يقلل الوقت والجهد والمال.

التوصيـات :

في ضوء نتائج واستنتاجات البحث يوصي الباحث بالآتي :

١- التأكيـد على ضـرورة استخدام التعليم البنائي في الكليات والمعاهـد التربوية ومراكز التعليم المستمر ذات العلاقة ، الرسمية منها وشبه الرسمية والتابعة إلى منظمات المجتمع المدني والأهلية . كونه أثبت فاعليته مقارنة بالطريقة التقليدية .

٢- ضـرورة إعـداد المقررات الدراسية (المحتـوى) بطريقة تنسجم مع التعليـم البنائي في برامج الكليات والمعاهد التربوية .

٣- ضرورة اعداد البيئة التعليمية بما يتلاءم مع التعليم البنائي من الناحية الفنية والعلمية.

المصـــــادر

١- الخليلي ، خليل يوسف ، اخرون : تدريس العلوم في مراحل التعليم العام ، (دبي : دار القلم للنشر ،١٩٧٧).

٢- زيتون ، لما عبدالحميد : النظرية البنائية واستراتيجيات التدريب ، (عمان : دار الشروق ،٢٠٠٤)

٣- أبو جادور ، صالح محمد علي : علم النفس التربوي ،ط١ ، (عمان :دار المسيرة للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٠)

٤- العيسوي ، توفيق ابراهيم : اثر البنائية في اكساب المفاهيم العلمية وعمليات العلم ، (غزة كلية التربية ، ٢٠٠٨)

٥- عامر ، فاخر : معجم العلوم النفسية ، ط٥ ، (عمان ، دار الفكر ، ١٩٨٨)

٦- بـركات ، زيـاد حسـين (٢٠٠٥) : العلاقة بين التفكير التأملي والتحصيل لدى عينة من طلبـة الجامعة ، مجلة العلوم التربوية والنفسية الصادرة في كلية التربية ، جامعة البحرين ، المجلد (٦) ، العدد(٤) ، ديسمبر .

٧- برونـر ، جـيروم : العمليـة التعليمية معلم لنظريـة تعليمية حديثة ، ترجمة محمـد صالح وحسين علي سلامـة ، رسالة الخليج العربي العدد(٣) السنة (١٠) ، ١٩٨٩ .

٨- البسيوني، محمود.: اسس التربية الفنية، ط٦، عالم الكتب، القاهرة، (١٩٩٣).

٩- خالص، امل عبد الرحمن. (١٩٩٧): العمل الفني التشكيلي بين التذوق الجمالي والنقد الفني تحليل نماذج الفن العراقي المعاصر، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، رسالة ماجستير غير منشورة.

١٠- الاعسر صفاء يوسف ، البنائية ،(مصر ، بلا مطبعة ،٢٠٠٣)

١١- ابراهيم ، محمود ابو زيد : نماذج في التدريب بدلا من التلقين ، ،(القاهرة ، بلا مطبعة ،١٩٩٣)

١٢- الزند ، وليد خضر : التصاميم التعليمية ، ط١، (الرياض ، التربية الخاصة ، ٢٠٠٩)

١٣- الصبـور ، منـى عبـد وفهمي فـاروق : المدخل المنظومي في مواجهـة التحديات التربويـة والمستقبلية ، ط١ ، ،(القاهـرة ، دار المعارف ،٢٠٠١)

١٤- زيتون ،حسن حسين : تصميم التدريس ، رؤية منظومية ، (القاهرة ، عالم الكتب،٢٠٠١) ، ط١ ، القاهرة .

١٥- الطنطاوي ، عفت مصطفى: التدريب الفعال (عمان : دار المسيرة للنشر ، ٢٠٠٩) .

١٦- مكسيموس ، داؤد وديـع (٢٠٠٣) : البنائيـة في عمليتـي تعليـم وتعلم الرياضيـات ، المؤتمر العربي الثالث حـول المدخل المنظومي في التدريس والتعليم ، مركز تطوير تدريس العلوم ، بالتعاون مع جامعة جرش الأهلية بالأردن ،٥-٦ ابريل .

١٧- الحيلة، محمد محمود: التصميم التعليمي نظرية وممارسة ، (عمان ، دار المسيرة للنشر ،٢٠٠٣)

١٨- حنورة، مصري عبد الحميد (١٩٨٥): سيكولوجية التذوق الفني، (القاهرة ،دار المعارف، ١٩٨٥)
١٩- المهنا، عبد الله مهنا، التخطيط لتدريس التربية الفنية، ط٢، مكتبة الفلاح، الكويت، ١٩٩٣.
٢٠- عبد العزيز مصطفى محمد : سيكولوجية التعبير الفني عند الاطفال، (القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، ٢٠٠٩)
٢١- الزوبعي ،عبد الجليل، الغنام ، أحمد محمد : مناهج البحث في التربية ، جامعة بغداد ١٩٨١.
٢٢- توفيق ، عبدالجبار : التحليل الإحصائي في البحوث التربوية والنفسية والاجتماعية ، الطرق اللامعلمية ، ط٢، الكويت ،مؤسسة الكويت للتقدم العلمي ، ١٩٨٥ .
٢٣- عودة ، أحمد سليمان ، ١٩٨٥: القياس والتقويم في العملية التدريسية ، الاردن ، جامعة اليرموك، دار الامل للنشر المطبعة الوطنية .
٢٤- بلوم بنجامين واخرون(١٩٨٤): تقييم الطالب التجميعي والتكويني ، ترجمة محمد أمين المفتي واخرون، القاهرة، دار ماكجروهيل ، المكتب المصري الحديث .
25. Cook. Deirdre ,(2001),Understanding Learning :Influences and Outcomes. London. Paul Chapman.
26. Glasersfeld. V.E(2001).Cognition. Construction of Knowledge and Teaching . Synthesis. 80: 121-140
27. Oppenheim. A.N. (1979) Questionnaire Design and Attitude Measurement . Morrison & Gibb Ltd. London and Edinburgh .
28. Wong M.& Anderson J. (1974) Systematic Interaction Design. Educational Technology . New York. Englewood. Cliffs N.J

الاختبار التحصيلي المعرفي في مادة التذوق الفني

اسم الطالب : المجموعة : الجنس :

ملاحظة : ضع دائرة حول الحرف الذي يمثل الاجابة الصحيحة

س١/ الجمال الفني: هو نشاط انساني يقوم على: أ-الصنعة والمهارة الفنية ب- الصنعة والمعرفة العلمية ج –الصنعة والمهارة العقلية

س٢/ يعرف التذوق الفني بأنه عملية إتصال وتبادل وجداني وفكري ونفسي بين اعمال الفنان و: أ- ذاته ب- مهارته ج- المتلقي

س٣/ التذوق قوة إدراكية تزداد جمالاً كلما توافرت للمتلقي القدرة على الاختيار والحكم على:

أ-المهارة الفنية ب- الخبرة الفنية ج- النتاج الفني

س٤/ اختلف المفكرون حول تفسير الحساسية الجمالية فالبعض يرى أنه يقتصر على :

أ-حاستي البصر والشم ب- حاستي البصر والسمع ج-حاستي السمع واللمس

س٥/ التفضيل الجمالي هو نوع من الانجذاب الجمالي نحو عمل فني دون سواه من :

أ-الاعمال الفكرية ب - الاعمال الفنية ج-الاعمال الصناعية

س٦/ يعرف النقد الفني الجمالي بأنه عمليات عقلية تخصصية تعي البنى التركيبية الجمالية :

أ-للعمل الدرامي ب- للعمل المنتقد ج- للعمل المميز

س٧/ يتأثر التذوق الفني بالكيفية التي تنتظم فيها عناصر العمل الفني التي تؤثر بدورها في مشاعرنا واحاسيسنا ويؤطر في نهاية الامر ب :

أ-خبرة حسية ب-خبرة علمية ج - خبرة جمالية

س٨/ من الضروري أن يكون كل ناقد فني متذوقاً للنتاج الفني قبل أن يقوم ب: أ-عرضه ب- نقده ج-إنتاجه

س٩/ من وظائف عالم الجمال الجمع بين النظر الفلسفي والقدرة على: أ-الابداع الفني ب- الحكم الجمالي ج- النتاج الفني

س١٠/ يستند الخطاب النقدي السيكولوجي على تحليل شخصية الفنان ومدى انعكاسها في

أ-العملية الابداعية ب- العمل الاداري ج-العمل الفني

س١١/ يعرف النتاج الفني بأنه عملية إبداع اشكال حسية قابلة للإدراك الحسي ومعبرة في الوقت نفسه عن:

أ-الشعور الجمعي ب- الشعور البشري ج- العمل الفني

س١٢/ وجدت محاولات عدة لتصنيف العمليات العقلية المصاحبة للتذوق الفني، وان معظم هذه المحاولات ينتمي اغلبها الى ميدان الفلسفة :

أ-الجمالية ب- الطبيعية ج- الحسية

س١٣/ يتحدد التفضيل الجمالي بوجود عاملين هما العامل الشخصي والعامل :

أ- الذاتي ب-الاجتماعي ج- الموضوعي

س١٤/ الحكم الجمالي هو مدى درجة الاتفاق بين حكم المتلقي وحكم : أ-المعلم ب- الخبراء ج-الفنان نفسه

س١٥/ للتربية الفنية دور في إثراء التذوق الفني من خلال دراسة طبيعة الفنان و :

أ- سيكولوجية الابداع ب-سيكولوجية الشخصية ج- سيكولوجية الجمال

س١٦/ العوامل التي تساعد في تحقيق التذوق الفني: أ-الثقافة الجمالية ب-الثقافة الفنية ج-الثقافة الذاتية

س١٧/ يصف الفيلسوف عما نؤيل كانت التذوق الفني بأن يجب أن يكون ذوق الحواس اولاً وبخاصة العينين وأخيرا ذوق :

أ-المشاعر ب-الافكار ج- العواطف

س١٨/ تعرف سوزان لانجر النتاج الفني بأنه عملية ابداع اشكال حسية قابلة للإدراك الحسي ومعبرة في الوقت نفسه عن :

أ-الشعور الجمعي ب-العمل الفني ج – الشعور البشري

س١٩/ العوامل المؤثرة في التقدير الجمالي هي التناسب والتعقيد و : أ-التصغير ب- الضخامة ج-التضاد

س٢٠/ ركز اصحاب الموقف المنهجي لدراسة التذوق الفني على دراسة الاشياء التي تحدث اللذة فينفوسنا والتي تكون خاضعة :

أ-للتقويم ب- للتحليل ج-للقياس

تدريب مدرسي التربية الفنية بإستخدام إستراتيجية التعليم المصغر

د. محمد سعدي لفتة

«ملخص البحث»

يعـد التدريب علـى نمذجة السلوك بواسطـة استراتيجية التعليم المصغر شيئـاً جديداً، وبدأ ظهـوره منذ إدخـال المناهج الجديدة المتطورة في مادة التربيـة الفنية. هذه الاستراتيجية قد تمكـن المعلم أو المدرس من اكتساب السلـوك المرغوب فيه لمهارات وكفايـات تدريسية مهمة ، والتـي يمكـن تعلمها عن طريـق ملاحظة أداء معلمـين أكفاء، أو بمشاهـدة عرض بصري. سيسلـط البحث الأساس الحالي بعض الضوء على استراتيجية التعليم المصغر كتقنية يمكن استخدامهـا في تدريب مدرسـي التربية الفنية. وسيتم تناول لمحة تاريخيـة عن نشأة التعليم المصغـر، وأهميته في التدريب وكما جاء في البحـوث والدراسات السابقة وأهم المبررات التي جعلـت استخدامـهُ ضرورياً في موضوعات مـادة التربية الفنية، ويتحكم بهـا، ويختصر مدة التطبيق بعد أن يتم تحديد عدد طلبة أفراد العينة، كما أنه يوفر التغذية الراجعة الفورية بما يقدمه من مقترحات وملاحظات للمتدرب تساعده في تحسين أدائه وتطويره. كما أكد الباحث علـى استخدامـات التعليم المصغر في التدريب قبل وأثناء الخدمـة لغرض امتلاك التدريسي للمهـارات السلوكيـة للتدريس. وأوصى بتجريـب التعليم المصغـر في أقسام وكليـات إعداد المعلمـين والمدرسين، وفي الدورات التدريبيـة، واقترح إنشاء ورش واستوديوهات مغلقة لغرض تسجيـل بعض الدروس النموذجية بالاستراتيجية ذاتها لغرض الرجوع إليها أثناء التدريب. وقـدم الباحث نموذجـا لدرس مصغر لموضوع في التربية الفنية يمكـن اعتبارهُ محوراً لإحدى المهـارات التعليمية المهمة وهي مهارة العرض لموضـوع في الزخرفة النباتية. مفصلاً ذلك في الأهـداف والتخطيط للدرس ثم مرحلة العرض والتسجيل والملاحظة والتقويم، وفق استمارة خاصـة تضمنها البحث. وبالتالي كيفية تقديم التغذية الراجعة. الأمر الذي يمكن أن يستفيد منها القارئ والباحث والمتدرب ومسؤول التدريب وتدريسي التربية الفنية.

مشكلة البحث:

إن التدريب على نمذجة السلوك بواسطة استراتيجية التعليم المصغر يعد اسلوباً جديداً، فقد بـدأ ظهوره منذ إدخال المناهج الجديدة المتطورة في مـادة التربية الفنية. هذه الاستراتيجية

Summary

The training on behavior model by micro teaching style is new method in educational technologies، and appeared since entering the modern and pullulant curricula in art education subjects. This style maybe help teachers under training to acquire the interest behavior to learn skills and important teaching sufficiency that could be learn by observing professional teachers performance، or by watching video tape.

This basic research definition micro teaching style as technology that could be used to train art education teachers.

This research contains، micro teaching beginning history، the importance in training as came in previous researches and studies، and main importance that are became use it necessary and dominated art education subjects، and abridgment application tense after determining the sample students numbers. The micro teaching in this research economizing immediately feed back by it represented the informations and suggestions to the trainee to help him to develop his performance.

The researcher was suggesting to micro teaching uses in training before and during the job to improve the teachers in the teaching behavior skills.

The researcher was recommended to experiment micro teaching in departments and colleges of preparing teachers، and training courses.

And recommend to build closed studios to recording some modeling lessons in the same style that can be returned to it during the training courses.

The researcher was presented model of micro lesson in art education subject contain one of the most important educational skills that was: presented subject in botanical ornamenting described that in aims، and lesson planning.

And then the steps of: presenting، recording، observing، and evaluation in special list contains in the research. Then how presenting feed back. All of that can gain the reader، researcher، trainee، trainer، and art education teachers.

قد تمكن المعلم أو المدرس المتدرب من اكتساب السلوك المرغوب فيه لمهارات وكفايات تدريسية مهمة.

والتـي يمكـن تعلمها عن طريـق ملاحظـة أداء معلمين أكفـاء، أو بمشاهدة عرضٍ بصري. وعندمـا يصـل المتـدرب إلى مستوى معقول مـن الكفاءة، عند ئـذ يكون مستعـداً لاستخدام مفردات المنهج بموضوعاته، كما صممت لها على أيدي المختصين. وتطبيق هذه الاستراتيجية في التدريـب يتخطـى الأمور التقليدية المتبعـة سابقاً. لأن توفير المدرسـين الذين يستخدمون الطرائـق التدريسية المناسبة أصبـح من الصعوبة بمكان، وبخاصة في مـواد الفنون الجميلة المتعـددة الموضوعـات، والمتشعبة التقنيات، والتـي تتداخل فيها عناصر الإبـداع والابتكار مع المواهب كوسائل لايمكن التغاضي عنها أو إغفال إحداها.

وفي البحـث الأساس الحالي سيسلط الباحث الضوء على استراتيجية التعليم المصغر كوسيلة تقنيـة يمكن تجربتهـا، وإذا ما أثبتت جدواهـا يمكن استخدامها في تدريـب مدرسي التربية الفنية. إذ انتشر وشاع استخدامها في أقسام وكليات إعداد المعلمين والمدرسين في العالم، منذ أكثر من ثلاثة عقود من الزمن.

أهداف البحث:

١. تعـرف استراتيجيـة التعليم المصغر لتدريـب مدرسي التربية الفنيـة مما يمكن طرحه كبديل عن الأساليب المألوفة في التدريب قبل وأثناء الخدمة.
٢. تعـرف فاعليـة التعليم المصغر عن طريـق استعراض أهم الدراسـات والبحوث العالمية والعربيـة، والتـي أثبتت نتائجها في جـدوى هذه الاستراتيجيـة في تدريب المدرسين على المهارات المطلوبة للتدريسي الناجح في مختلف المواد والمستويات الدراسية.

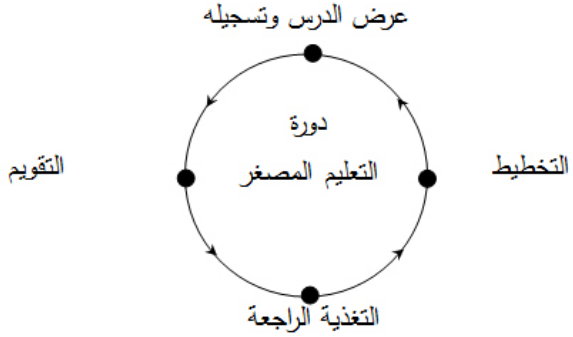
الاساس النظري

استراتيجية التعليم المصغر

هـي اختـزال لعملية التعليـم الواقعية في أكثر من بُعد مـن أبعادها، وبزمـن لا يتجاوز العشر دقائـق، ولعدد محدود من الطلبة. وتعتمـد التخطيط للمهارة التي ينبغي التدريب عليها. كأن يختـار المتدرب موضوعاً في الزخرفة النباتية، ويستخدم فيه مهارة العرض. ثم يقوم بتنفيذه أمـام الطلبـة، أو أمام زملائه من المتدربين. ويتم تسجيل المحاضرة على شريط فيديو، وحين الانتهـاء من الدرس، يتم عرض التسجيل فوراً أمام المتـدرب وزملائه والمشرف المتخصص. ويقوم المتدرب بنقد وتقييم نفسه ذاتياً، ثم يأخذ زملاؤه والمشرف بتقديم ملاحظاتهم شفوية ومكتوبـة وفـق استمـارة خاصة، مع تقديـر درجة له. وتقـدم الإستمارات عـادةً إلى المتدرب ليستفيـد منهـا. كي يتحاشى أخطـاءه، ويُعزز الجيد منهـا كتغذية راجعة للموضـوع نفسه أو لموضوعـات أخرى. وهو ما يصطلح عليه بانتقال أثـر التدريب أو الاستفادة من النماذج، لأنه سيلاحظ زملاءه في موضوعات منوعة أخرى.

وتُعقد عادةً جلستان للتعليم المصغر هما:

جلسة التدريس Teaching Session. وجلسة النقد Critique Session.
وفي الجلسة الثانية تقوّم محاولة المتدرب، لغرض تحسين أدائه، والتدريب على إجادة الكفايات التعليميـة والتربوية والفنية، وإكسابه المهارات اللازمة. ومنـذ مطلع الثمانينات، كانت نتائج التجريـب جيدة ومشجعة، تستحق البحث والمتابعة. ويمكن وضع دورة التعليم المصغر بالشكل الآتي:



لمحة تاريخية عن نشأة التعليم المصغر

ظهرت محاولات عديدة قبل انتشار التعليم المصغر كتقنية. الغرض منها تحسين أداء المعلمين وإكسابهـم المهـارات التدريسية المرغوبـة. وأهم تلك المحـاولات هو التدريب علـى ما يُعرف بـ(عرض الدرس Demonstration Teaching).
وقـد تمكـن (Keith Acheson) عام ١٩٦١ مـن الاستفادة مـن اكتشاف التسجيـل بواسطة الفيديـو وإدخالـه في التعليـم المصغـر، وتسجيـل الدروس التعليميـة والتدريبيـة. وقد تبنت جامعـة(Stanford) مشروع(Keith)مـع نخبة من زملائه في تدريـب المعلمين على الخبرات الضرورية لمهنتهم بواسطة برنامج خاص يستخدم فيه الشريط الصوتي المرئي لتوفير تغذية راجعة فورية لهم.(١)
ثم قام كل من (Allen& Romney) بتصميم درس نموذجي، الذي يمكن اعتباره نواة التعليم المصغر.(١٠)
وفي عام ١٩٦٣ أدخل كل من (Allen& Clark) مصطلح (التعليم المصغرMicro-Teaching) ليصفـا فيـه عمليـة تسجيل درس قصير مـن التدريس، ولعـدد قليل من الطلبـة. ومنذ ذلك الحين انتشر هـذا المصطلح (١٠) وأخضعه الكثير من التربويين والباحثين للبحث والدراسة والتطبيـق. لما يمتاز بـه من ممارسة تربويـة مُسيطر عليها في التخطيـط والتنفيذ والتقويم، ويمكن تركيـز الفعاليات التدريبية فيه، كما يمكن ضبط الظروف والمتغيرات التجريبية. وهو تعليم حقيقي ذو أبعاد مصغرة. ومصمم خصيصاً لتطوير مهارات تعليمية جديدة، أو تنقيح مهـارات معروفة، ويمكن استخدامه في كل المواد الدراسيـة وفي مختلف المراحل أو الصفوف والمستويات التعليمية من رياض الأطفال وحتى التعليم الجامعي.

أهمية التعليم المصغر في التدريب

أثبتت التجارب والبحوث جدوى التدريب بواسطة التعليم المصغر، الذي تغلغل إلى الميدان التربوي في منتصف الستينات. وقد طُرح كبديل مفيد وفعّال في المعاهد والكليات والجامعات التي تقوم بإعداد وتأهيل أو تدريب المعلمين والمدرسين. وقد جرت في العراق محاولات وتجارب بحثية على أيدي أساتذة وطلبة الدراسات العليا. وطبقت استراتيجية التعليم المصغر على المهارات أو الكفايات الضرورية لتدريب المعلمين. هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فقد أوصى المؤتمرون في المؤتمر الثالث للتعليم العالي المنعقد في بغداد ١٩٨٧ بتنمية مهارات التدريس والتدريب باستخدام التقنيات التربوية، والاستمرار باعتماد التقنيات العلمية في التطوير والتجديد. (٩)

وسيبين الباحث هنا ما توصلت إليه الدراسات التي تناولت هذه الاستراتيجية عربية كانت أم أجنبية ومنذ نهاية الستينات. فقد بينت دراسة (Kallenbach&Gall١٩٦٩) أن التعليم المصغر أفضل من التعليم التقليدي بأسلوبه وتأثيره في أداء المدرسين، فضلاً عن أنه يُقلل المشاكل الانضباطية، ويُحقق نتائج أفضل ضمن ما يُخصص للممارسة من وقت. (١١)

وتوصل (Peterson١٩٧٣) إلى أن استخدام التعليم المصغر يُفضل كأسلوب في إعداد المدرسين قبل الخدمة في متغيرات مثل (مدة الدرس، الإرشاد والتوجيه، التكرار، توضيح المفاهيم). (١٤)

وأظهرت نتائج (Willis&Walter١٩٧٣) أن استراتيجية التعليم المصغر للتدريب على المهارات المختبرية، كان له تأثير في تحسين أداء الطلبة/المعلمين. (١٥)

وأثبتت دراسة قام بها (Orme١٩٧٤) أن التعليم المصغر مكّن المعلمين من تغيير بعض أنماط سلوكهم في التدريس وأبدلوها بفعاليات مقبولة، كما أنهم استفادوا من الأخطاء التي وقع بها زملاؤهم. (١٣)

كما ساعد التعليم المصغر على انتقال أثر التدريب من الموقف التدريبي، إلى الصفوف الحقيقية. لقد أيد (Emmer١٩٧٥) ذلك في دراسته. (١٠)

وقد استخلص (Miltz١٩٧٨) من دراسته أن اتجاهات الأساتذة الجامعيين قد تغيرت نحو المهنة بصورة إيجابية نتيجة مرورهم بخبرة التعليم المصغر. (١٢)

واتضح لـ (علوان١٩٨١) من خلال تطبيقه التعليم المصغر على مدرسي التعليم الصناعي أثناء الخدمة، أن المتدربين فهموا المهارة التي تدربوا عليها وتحسن أداؤهم بشكل عام. (٤)

وتوصل (الكندي١٩٨٢) إلى حصول تحسن كمي ونوعي لدى الطلبة/المدرسين الصناعيين في أداء مهارة تنويع الحافز، ومكوناته السلوكية في تدريس مادة الفيزياء. (٥)

كما اتضح لـ (هاشم١٩٨٩) تحسن وتقدم ملحوظ في المهارة ذاتها (مهارة تنويع الحافز) في تدريب طلبة قسم التربية الفنية على الفنون التشكيلية. (٨)

وخرج (الراوي١٩٩٦) من خلال تجريب التعليم المصغر على المعلمين الصناعيين أنه ساعد في رفع وتطوير كفاياتهم في تخطيط وتنفيذ الدروس العملية. (٣)

مبررات استخدام التعليم المصغر في موضوعات التربية الفنية :

يمكن طرح المبررات الآتية كمؤشرات لاستخدام التعليم المصغر في موضوعات التربية الفنية، علماً بأنه يُستخدم في المواد الدراسية كافة ولمختلف المستويات التعليمية كما ذكرت سابقاً:

١. إن تعـدد موضوعات الفنـون الجميلة وتنوعها تجعل استخدام التعليـم المصغر ضرورياً لتغطيتها، كي تُتاح الفرصة اللازمة للطلبة لإظهار مواهبهم الفنية من خلال ما يقومون بـه من أعمـال في الفنون التشكيلية والمسرحيـة والموسيقية والسمعيـة والمرئية وغيرها، ولغرض الاستمتاع ذاتياً بما ينتجون من أعمال ويقومون به من فعاليات، وتحت إشراف مباشر من لدن أساتذتهم.

٢. يتمكن المدرسون والمعلمون قبل الخدمة أو أثناءها من الرجوع إلى التسجيلات الصوتية/ المرئية للدروس النموذجية لأساتـذة متخصصين في الفنون الجميلة، لغرض الإستفادة من مهارات هـؤلاء الأساتذة الفنية، والتقنيات التـي يستخدمونها، والخامات والمعدات التي يتعاملون معها.

٣. إن تقسيم العملية التدريسية إلى مهارات مُحددة تُقلل من الجهد الذي يبذله التدريسيون في الصفـوف الاعتياديـة، ويجعلهم أكثر سيطرة على الموقـف التعليمي مما لو دفعوا في خضم العملية التعليمية مرةً واحدة. كون التدريب على مهارةٍ واحدة في وقتٍ واحد يؤدي إلى التركيز على هذه المهارة دون غيرها.

٤. إن تقـديم التغذية الراجعـة الفورية للمتدرب على الفنون الجميلة لـه أثرهُ في احتمالات تغيير السلوك غير المرغوب فيه في التدريس، وبالتالي تعديله، كما يكون الأمر واضحاً في تثبيت السلوك الناجح وتحسينه، ما يجعل الأمر أكثر تشويقاً وفعاليةً ونجاحاً.

٥. تُفضّـل بعض الجامعات والكليات وأقسام المعلمـين والمدرسين استخدام التعليم المصغر علـى التطبيقات التدريسية في المدارس، لعدة أسبـاب منها: قد لا يجد الأستاذ المُشرف الفرصـة المناسبـة والكافيـة لمتابعة كل طالـب وإرشـاده في تفاصيل المهـارات اللازمة للتدريـس، إمـا لضيق الوقت أو لكـثرة عدد الطلبة الذين هـم في مسؤوليته. أو قد يُقدم الطالـب/ المطبق مهـارة ودرساً نموذجياً سبـق وأن تدرب عليه وأتقنـهُ، وهناك عوامل كثيرة أخرى معروفة لدى الذين يمارسون عملية الإشراف على التطبيقات.

المبادئ الأساسية للتعليم المصغر[١]*

١ - إختزال عناصر العملية التعليمية:

يتحـدد التعليم المصغر بمهارة تعليمية واحدة، يتم التدريب عليها، وتسجيلها، وتقويمها، كأن يقتصر على مهارة عرض الدرس، أو مهارة صياغة الأسئلة وطرحها ، أو مهارة تنويع الحافز، أو مهارة استخدام السبورة...الخ.

٢ - التحكم بالعملية التعليمية:

يتـم التحكـم بالعمليـة التعليمية عن طريق التخطيـط المُنظم لموضوع الدرس بدقة أكثر من

١. * ملخصة بتصرف عن المصدر(٢)

الدروس الاعتيادية. ويمكن مُراقبة المدرس/المتدرب عن طريق استمارة مُلاحظة خاصة حين التطبيق الحي أو مشاهدة شريط التسجيل (الفيديو) والذي يمكن التحكم به من خلال الإعادة والتكرار أو التوقف.

٣. إختصار مدة التطبيق:

يُحَدَدُ المُتدرب عادةً بزمن لا يتجاوز العشر دقائق، كون المهارة محددة وعليه أن يقتصر على الأساسيات في طرح الموضوع. وعليه أن يستعد للموضوع حين التخطيط له.

٤. تحديد عدد الطلبة:

لا يزيد عدد طلبة التعليم المصغر أو عدد الزملاء من المتدربين على العشرة. وهذا العدد القليل يُسَهل على المُتدرب عملية الضبط، كما يُسَهل عليه إشراكهم في الأنشطة الفنية والمناقشة، وبالتالي السيطرة على تفاصيل الموقف التعليمي.

٥. توفير التغذية الراجعة:

تُقَدَم التغذية الراجعة الفورية عادةً للمتدرب بعد الانتهاء من الدرس مباشرةً، عن طريق التسجيل الصوتي/المرئي. فيرى المتدرب فرصة لنقد نفسه. ثم تُقَدَم لهُ المقترحات والملاحظات من زملائه والمشرف شفوية ومكتوبة على الاستمارة. الأمر الذي يساعده في تحسين أدائه في المرات القادمة.

استخدامات التعليم المصغر في التدريب قبل وأثناء الخدمة:

إن استخدام التعليم المصغر في تدريب المدرسين في مرحلة الإعداد للتعليم، يجعل الترابط قوياً بين ما يتعلمه الطالب الذي يُعد للتدريس من النواحي النظرية، وبين التعليم العملي التطبيقي. وبذلك يستطيع الطالب أن يعرف مستواه وفعاليته، ويدرك نواحي القوة والضعف في تعليمه، إذا ما تخرج ودخل الصفوف الحقيقية. واتضح من الخبرة الشخصية للباحث أن التعليم المصغر يزيد من ثقة الطالب في نفسه، ويقدم له جرعات مناسبة لكي تنمو شخصيته المهنية والتربوية والنفسية من خلال الممارسات التي يقوم بها أمام زملائه ومشرفه، وبالتالي يتيح له فرصة ليُقارن نشاطه مع نشاط زملائه، ويجعله يتقن بعض المهارات الضرورية للتدريس أو كلها.

أما في أثناء الخدمة فهناك شعور سائد لدى الكثير من التربويين وبخاصة مديري المدارس الابتدائية أو الثانوية، بأن الكليات والمعاهد التربوية فيما تعده من معلمين ومدرسين، هي ليست بأحسن حال من الكليات الأخرى كالعلوم أو اللغات وغيرها، ممن ينضمون تحت لواء التدريس. إذ لا يمتلك خريجوها المهارات المسلكية الكافية للتدريس، والكفايات اللازمة للتدريب كما هو مطلوب من مدرس التربية الفنية الأمر الذي يعود لعدة أسباب منها:

أ- كثرة المتغيرات المتداخلة والمعقدة في العملية التعليمية.

ب - الفجوة الكبيرة بين الجانبين النظري والعملي التطبيقي في فترة الإعداد.

ج - عدم إهتمام بعض الكليات بالجانب التربوي كطرائق التدريس وغيرها.

هذا فضلاً عن أن ما يُدرس في الكليات لا يمكن تطبيقه في الغالب على واقع الحال. كما إن

بعض المهارات لا يمكن التمكُن منها أو الحصول عليها بواسطة الخبرة الشخصية، ما لم يتم التدريب عليها وبصورة مباشرة وتحت الإشراف. وإن التدريب في الصفوف الحقيقية قد يترك آثاراً سلبية وضرراً على الطلبة. لان ممارسة الأغلاط قد يشيع بين جمهور كبير من الطلبة مما قد يؤثر على شخصية المدرس. كل هذه الأمور تجعل هذه الكليات والمعاهد أمام واقع أمرين هما: إعداد معلمين أو مدرسين أكفاء من ناحية، ومؤهلين ومتسلحين بأحدث الطرق والمستجدات التربوية من ناحية أخرى. كي لا تكون هذه المؤسسات التربوية متخلفة عن وسائل الاتصال الثقافية الأخرى كالإذاعة والتلفزيون وشبكات الاتصال عن بُعد والأنترنيت وغيرها. فيما تقدمه من معلومات ومعارف ومهارات فنية وتربوية وثقافية عامة.

الاساس الاجرائي

نموذج درس مصغر في التربية الفنية :

-موضوع الدرس: الزخارف النباتية

-المهارة: مهارة العرض (Demonstration Skill)

-أهداف الدرس: بعد الانتهاء من الدرس، يستطيع المتدرب أن:

١. يتقن أساسيات عرض عمل الزخرفة النباتية.
٢. يسيطر على العرض الشفوي مع تقديم نماذج من الزخرفة النباتية بصورة عملية.
٣. يثير إهتمام الطلبة أو الزملاء لمتابعة الموضوع تلقائياً.
٤. يهتم بالحوار والمناقشة والإجابة عن الأسئلة بجمل قصيرة هادفة.
٥. يبتعد عن الحشو اللغوي.
٦. يقوم بتغيير مسارب الحواس، وتكون توقفاته مدروسة.
٧. يقدم النماذج الزخرفية بما له علاقة بالتراث العربي الإسلامي.
٨. يسيطر على جو الصف، ويحقق الضبط الذاتي.
٩. يراعي تقسيم الوقت(١٠ دقائق) على فترات عرض الموضوع.

أولاً: مرحلة التخطيط:

يصمم المتدرب خطة لموضوع درسه مؤكداً على شروط مهارة العرض وضوابطها وفق أهداف الدرس(أعلاه).

- يضع مقدمة مختصرة عن أهمية الزخرفة النباتية وفوائدها.
- يُخطط لكيفية عمل الزخارف النباتية وفق خطوات متسلسلة.
- يُصمم مخططات توضيحية مع الإستعانة بنماذج جاهزة.
- يُسجل ويطرح الأمثلة، وأسئلة الحوار والمناقشة في الخطة.
- يُقسم الزمن اللازم على كل خطوة من خطوات العرض.

ثانياً: مرحلة العرض والتسجيل: وهي مرحلة عرض الدرس وتنفيذه أمام الطلبة أو زملاء المتدرب. إذ ينفذ المتدرب ما جاء في الخطة التي صممها. يبدأ من المقدمة في (١) ثم يتسلسل في توضيح الموضوع من (٢)- (٦) مع الإستعانة بالنماذج.

خطوات العرض

الوقت : نصف دقيقة

١. إن الأساس في الزخرفة النباتية هي ورقة العنب. إتخذها الفنان العربي المسلم أساساً واستنبط منها العديد من الأشكال واللوحات المُبدعة.[×٢]

نصف دقيقة ٢.الوحدات الأساسية للزخرفة النباتية:

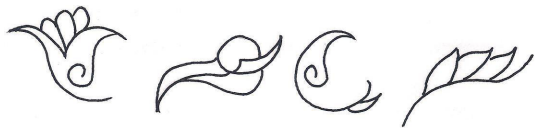
يشكل الخط الحلزوني العنصر الأساس للوحدة الزخرفية، لأن فيه انسيابية وجمالية.



دقيقة ونصف ٣.الوحدات الأساسية المحورة:



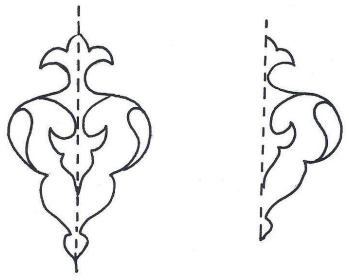
دقيقة ونصف ٤.الوحدات الزخرفية المركبة:



دقيقة ونصف ٥.الوحدات الزخرفية المركبة - المحورة:



ثلاث دقائق ٦.التناظر المتكامل:



١. × النماذج الزخرفية مقتبسة من المصدر(٦)

دقيقة ونصف: بعدَ ئذ يقدم المتدرب نماذج من الزخارف النباتية ويعرضها بواسطة الحاسوب باستخدام جهاز العرض (Data show)، مع الإستعانة بمصورات كان قد أعدها مسبقاً.
ثم يترك الفرصة أمام الطلبة في نقل بعض النماذج الزخرفية في كراساتهم. ويطلب منهم عمل نماذج لزخارف نباتية بالاستفادة من الوحدات المعروضة أمامهم. ويتيح لهم الحرية للإبداع والابتكار. كأن يطلب منهم واجباً:
أ- عمل نماذج زخرفية من طي وقص الورق الملون.
ب - عمل زخارف من الخيوط الرفيعة الملونة.
ج.عمل زخارف من الرقائق المعدنية أو الطين.
د.حفر بعض الزخارف النباتية على الطين الجاف، أوالآجر.
ويناقشهم فيما يطرحون من أسئلة واستفسارات حالياً أو فيما بعد.
ثالثاً: مرحلة الملاحظة والتقويم:
وهي المرحلة التي يتم فيها تقويم مهارة عرض المتدرب لموضوع الزخرفة النباتية. ويكون التقويم وفق استمارة ملاحظة موضوعية (٧)، ذات عشر فقرات. في كل فقرة أربعة اختيارات، وبأوزان تقديرية تتراوح ما بين (٣) للأداء الجيد و(٢) للوسط و(١) لدون الوسط (الضعيف) و(صفر) للمتروك.
ويقدم المشرف للمتدرب وزملائه التوجيهات الآتية:
١. إقرأ فقرات الاستمارة قبل مشاهدة الدرس.
٢. ضع هذه الفقرات في الإعتبار خلال المشاهدة.
٣. كُنْ موضوعياً، وقم بتأشير التقدير المناسب، واكتب ملاحظاتك باختصار وسرعة.
٤. عَلل تقديرك بأمثلة مما شاهدته خلال العرض.
٥. إحسب الدرجة الكلية لأداء زميلك وذلك بضرب عدد التقديرات في أوزانها ثم أجمع الناتج.

تُعقد جلسة المناقشة هذه بين المتدرب وزملائه والمشرف المختص. ويتم الاتفاق على النواحي الإيجابية والسلبية في الأداء، لمهارة العرض ومن خلال الموضوع المطروح "الزخرفة النباتية".

استمارة تقويم مهارة العرض باستخدام استراتيجية التعليم المصغر

إسم المتدرب: اليوم والتاريخ:

الموضوع: المرحلة الدراسية:

الاختصاص: الصف:

ت	الفقـــــــرات	التقديـــــــرات				الملاحظـــــات
		جيد ٣	وسط ٢	ضعيف ١	متروك صفر	
١	وضوح أهداف الموضوع، ومناسبتها للمرحلة والصف.					
٢	فاعلية المقدمة، ومدى علاقتها بموضوع الدرس.					
٣	وضوح الإلقاء، والابتعاد عن الحشو اللغوي.					
٤	مدى ربط الألفاظ بالأمثلة والنماذج التوضيحية.					
٥	التكرار المحبب وتغيير المثيرات وفق تسلسل الموضوع.					
٦	التفاعل اللفظي وغير اللفظي وأسلوب مشاركة الطلبة.					
٧	إهتمام الطلبة أو الزملاء ومتابعتهم للدرس.					
٨	تغيير المتدرب لمسارب الحواس، وضبطه للتوقفات.					
٩	مراعاته للوقت، وتقسيمه وفق متطلبات الموضوع.					
١٠	إختياره للتمارين المناسبة للتوسع في الموضوع.					

مشرف التقنيات التربوية:

ملاحظات أخرى:

التوصيات:

لا يقتصر تطبيق استراتيجية التعليم المصغر على جانب واحد من جوانب المعرفة، إنسانية كانت أم علميـة، بل يشمل جميع الجوانب، وللاختصاصات والمستويات كافة. ولم تخضع هذه الاستراتيجية بصـورة مقننة في قسم التربية الفنية للتطبيق. لذا يوصـي الباحث بتجريب هذه الاستراتيجية في القسم المذكور وذلك بالاستفادة من الأفكار والأطر النظرية التي وردت في البحث الحالي.

إذا ما أثبتت استراتيجية التعليم المصغر جدواها في قسم التربية الفنية فيمكن تطبيقها في الأقسام المناظرة في كليات الفنون الجميلة الاخرى في جامعات العراق والمعاهد المتخصصة.

توفير ورش واستوديو مغلق لغرض تسجيل بعض الدروس النموذجية باستراتيجية التعليم المصغر، والتـي يمكن استخدامهـا والرجوع إليهـا في الدورات التدريبيـة للمعلمين والمدرسـين والمشرفين، ويستفيد منها الباحثون وطلبة الدراسات العليا كذلك.

المصادر:

١. جيمس، ل. اليفرو، التعليم المصغـر وسيلة للإرتفاع بمستوى التدريس. ترجمة: محمد عبـد العزيز عيد، دار البحوث العلمية، الكويت، ١٩٧٨.

٢. الحيلة، محمد محمود. التصميم التعليمي- نظرية وممارسة. عمان، ١٩٩٨.

٣. الـراوي، عبـد الله حامد. استخدام التعليم المصغـر في رفع كفاية المعلمين الصناعيين. جامعـة بغداد، بغداد، ١٩٩٦. (رسالة ماجستير غير منشورة)

٤. علـوان، عامر إبراهيم. تدريـب مدرسي التعليم الصناعي أثنـاء الخدمة على تدريس الرياضيـات باستخدام أسلوب التعليم المصغر. الجامعة التكنولوجية، بغداد، ١٩٨١. (رسالة ماجستير غير منشورة)

٥. الكنـدي، باسم جميل. تجربة لتدريـب المدرسين الصناعيين قبل الخدمة في الطبيعيـات- الفيزياء باستخدام أسلوب التعليم المصغر. الجامعة التكنولوجية، بغداد، ١٩٨٢. (رسالة ماجستير غير منشورة)

٦. محي الدين، خالد حسين. الزخرفة في الفنون الإسلامية. مطبعة الوسام، بغداد،١٩٨٣.

٧. موسـى، سعـدي لفتة. مهارات تقنيـة في التدريس والتدريب بأسلـوب التعليم المصغر. مركز تطويـر طرائق التدريس، جامعة بغداد، ١٩٨٨.

٨. هاشـم، ثائـر سامـي. تدريب طلبة قسـم التربية الفنية على مهـارات التدريـس والتدريب باستخـدام أسلوب التعليم المصغر. جامعة بغداد، بغداد، ١٩٨٩. (رسالة ماجستير غير منشورة)

٩. وزارة التعليـم العالي والبحث العلمي، المؤتمر الثالث للتعليم العـالي، قاطع الكليات التربوية، (المنعقد في بغداد للفترة من ٢١-١٩٨٧/٧/٢٣).

10. Emmer. E.Transfer of instructional behavior and performance acquired in simulated teaching. Journal of teacher education. Vol.. 22. No.. 6. 1977.

11. Kallen Bach. W. & Gall. M. D. Micro-teaching versus conventional methods in training elementary intern teachers. The journal of education research. Vol.. 63. No.. 3. Nov. 1969.

12. Miltz. R.J.Application of microteaching for teaching improvement in higher education. British journal of teacher education. Vol.. 15. No.. 7. 1978.

13. Orme. M.E.The effect of modeling and feed back variables on a acquisition of complex teaching strategy. ERIC. Doctorial dissertation. Stanford UN.. 1974.

14. Peterson. T. Micro-teaching in the pre-service education of teacher. Journal of education research .Vol. 67. No.. 1. Sept. 1973.

15. Willis. D. &Walter. D.Laboratory skills training and student teacher classroom performance. The journal of experimental education. Vol.. 42. No.. 1. 1973.

فاعلية أنموذج جانيه التعليمي في اكتساب المفاهيم الفنية واستبقائها في مادة عناصر الفن

م. مالك حميد محسن
م . محمد جويعد حسينة

ملخص البحث:
تعد مادة عناصر العمل الفني من المواد الدراسية المهمة في حياة الطالب التعليمية كونها تدخل كعامل اساسي في بناء مكونات اللوحة الفنية، لذلك يحتاج تدريس هذه المادة الى عناية ودقة من خلال توظيف الوسائل التعليمية المساعدة في اكساب المتعلم لمفاهيمها الفنية، ومن خلال قيام الباحثان بتدريس هذه المادة، لذلك ظهر وجود ضعف في المعلومات المعرفية والمهارية مما ولد ذلك تصور ذهني لديهما لاجراء بحث علمي يمكن ان يساعد في حل هذه المشكلة.
بناءً على ذلك ارتأى الباحثان التأسيس لبحثهما من خلال توظيف انموذج (جانيه) التعليمي لتنظيم عناصر واسس العمل الفني في محتوى تعليمي منظم على وفق هذا الانموذج وتجريبه على عينة من طلبة الصف الاول قسم التربية الفنية للعام الدراسي ٢٠١١-٢٠١٢.
تكون مجتمع البحث من طلبة الصف الاول بلغ عددهم (٧٨) طالباً وطالبة اختار الباحثان منهم عينة عشوائية بلغت (٥٠) طالباً وطالبة موزعين على صفين دراسية احدهما مجموعة (ت) والاخر مجموعة (ض).
لتحقيق اهداف البحث تم تحديد فرضيتين صفريتين الاولى تتعلق بقياس مستوى المفاهيم الفنية لمادة عناصر العمل الفني والاخرى تتعلق بقياس استبقاءها لدى الطلبة.
تم بناء اختبار تحصيلي معرفي مكون من (٢٠) فقرة تناولت العناصر (اللون، الملمس، الفضاء)، اخضع لمعامل الصدق والثبات وتحليل فقراته احصائياً للتحقق من معامل الصعوبة ومعامل التمييز، لاظهار النتائج تم استعمال معادلة اختبار (T-test) لعينتين مستقلتين ومربع كاي ومعادلة معامل الصعوبة ومعادلة معامل التمييز ومعادلة كيودر ريتشاردسون/٢٠ للثبات، اما اهم النتائج التي توصل اليها البحث هي:-
١- فاعلية أنموذج (جانيه) التعليمي كونه من الاساليب التدريسية الحديثة التي تساعد على شد انتباه الطلبة وزيادة اهتمامهم بالدرس .
٢- ملائمة أنموذج (جانيه) التعليمي للمرحلة الدراسية الجامعية وذلك لاكتمال النضج

Summary

The material elements artwork of subjects important in the lives of student learning as interference as a key factor in building components painting. so it needs teaching this material to care and accuracy by employing educational tools to help Acquistion learner to concepts of art. and through the researchers taught this Article . so the back of a weakness in the information knowledge and skills which Born imagine my mind have to conduct scientific research that could help solve this problem .

Accordingly researchers felt foundation for consideration during the recruitment model (Canet) to organize educational elements and foundations work of art in a structured educational content according to this model and tested on a sample of students in grade one Department of Art Education for the academic year 2011__2012 .

The population of the search of first grade students numbered (78) male and female researchers chose a random sample amounted to (50) students spread over two semesters. one group rows (v) and the other group (z).

To achieve the objectives of the research were identified on two assumptions zero groupe first relating to the measurement of the level of technical concepts to material elements of the artwork and other related proactively measured in students.

Was a test of knowledge component of (20) paragraph dealt with the elements (color. texture. space) subjected to validity and reliability coefficient and statistically analyze paragraphs to check the coefficient of difficulty and discrimination factor.

To show results were used test equation (T-test) Binocular independent Chi square and difficulty coefficient equation and equation coefficient discrimination and / 20 for persistence. Kuder Richardson her the most important findings Search: -

1- The effectiveness of the model (Janneh) educational mortar of modern teaching methods that help students pay attention and increase their interest in the lesson.

2- Appropriate model (Janneh) educational stage of university courses in order to complete the students> cognitive maturity at this stage.

3- Teaching that the use of the model (Janneh) education contributes to the conservation and maintenance of scientific concepts for students> academic material. and this is confirmed by the findings current search.

المعرفي لدى الطلبة في هذه المرحلة ٠

٣- ان التدريس باستعمال انموذج (جانيه) التعليمي يساهم في حفظ واستبقاء المفاهيم العلمية للمادة الدراسية لدى الطلبة ، وهذا ما تؤكده النتائج التي توصل اليها البحث الحالي٠

الفصل الاول
مشكلة البحث:

ان اكتساب المفاهيم الفنية بصورة سليمة اصبح من الامور التي يجب الاهتمام بها ومراعاتها،اذ تعد هدف تربوي مهم في جميع مستويات التعليم واعتمادها يسهل عملية بناء المناهج ويحسن من التعلم والتعليم، لذلك انها اقل عرضة للنسيان وتؤدي دورا فعالا في تحصيل الطلبة وتمكنهم من فهم الحقائق والمعلومات٠

لقد تنامت الحاجة في الوقت الحاضر الى استعمال طرائق واساليب حديثة وفعالة في التدريسعامة وتدريس الفنون بشكل خاص لما فيها من مهارات متعددة ومتنوعة ومعلومات وحقائق مختلفة ٠

من الاتجاهات التي برزت حديثا في التعليم هو استعمال النماذج التعليمية الحديثة اذ انها توفر فرص كثيرة ومتنوعة لتنمية قدرات الطالب في المجالات المعرفية والوجدانيةوالمهارية، وهذا ماتؤكد عليه الفلسفة التربوية الحديثة (وما توصلت اليه اغلب الدراسات والبحوث في مجالات التربية والتعليم بشكل عام والتربية الفنية بشكل خاص التي تناولت في اجراءاتها اهمية هذه التصاميم والنماذج التعليمية واثرها في تحصيل الطلبة الدراسي وفي جميع المستويات العلمية) (Landson, 1989.p 67)

ان اعتماد النماذج التعليمية الحديثة في تعليم المفاهيم كما يشير (شحاته) الى ذلك «يجعل الطالب يفكر تفكيرا عقليا مترابطا منطقيا محللا الاسباب والعلاقات التي تربط بينها وبين النتائج ضمن إطار مفاهيمي يجعل الطالب أكثر فاعلية وثبات».(شحاتة، ١٩٩٣، ص٢٣٦)

لقد وجد الباحثان امكانية استعمال احد هذه النماذج التعليمية (انموذج (جانيه) التعليمي) في تدريس طلبةالصف الاول مفردات مادة عناصر الفن وتعرف اثره في اكتسابهم للمفاهيم الفنية الواردة في المادة الدراسيةواستبقائها لديهم، إذ إن انموذج (جانيه) التعليمي الذي يعتمد بالاساس على نظرية التعليم المتراكم من النماذج التعليمية الرائدة في مجال التربية والتعليم، اذ يؤكد على بنية المادة الدراسية وتنظيم المعلومات في عقل المتعلم، كما انه يناسب هذا النموذج تدريس الحقائق والمفاهيم والمبادئ التي يتضمنها محتوى المادة الدراسية٠ (الزند ،٢٠٠٤،ص٣٣٦)

وبهذا فان مشكلة البحث الحالي تتحدد بالسؤال الآتي:

س/هل ان استعمالانموذج (جانيه) التعليمي يسهم في اكساب الطلبة المفاهيم الفنيةلمادة عناصر الفن واستبقائها لديهم؟

أهمية البحث والحاجة اليه :

تتجلى أهمية البحث في ما يأتي:

١- قد يسهم البحث الحالي في الكشف عن أهمية استعمال أنموذج (جانيه) التعليمي ومعرفة أثره في تنمية الجوانب المعرفية والوجدانية والمهارية لدى الطالب.

٢- قد يحدد البحث الحالي الأسباب التي تحول دون تعليم (المفاهيم الفنية) في قسم التربية الفنية.

٣- قد يكشف عن مدى ملاءمة مثل هذه النماذج التعليمية في إدراك المفاهيم الفنية واستبقائها في ذهن الطالب.

٤- تمهد دراسة مادة (عناصر الفن) لطالب الفن التعرف على المكونات الأساسية التي تشكل البنية التشريحية للعمل الفني التشكيلي.

٥- يمثل البحث الحالي محاولة لتصميم أنموذج تعليمي وفق مفاهيم (جانيه) لمقرر مادة عناصر الفن.

هدف البحث :

يهدف البحث الحالي الى:

١- تعرف اثر استعمالالأنموذج(جانيه) التعليمي في تحصيل المفاهيم الفنية لطلبة الصف الاول في مادة عناصر الفن ٠

٢- تعرف اثر استعمالالأنموذج(جانيه) التعليمي في استبقاء المفاهيم الفنية في مادة عناصر الفن.

فرضيات البحث:

وضع الباحثان الفرضيتين الصفريتين الآتيتين :

١-لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى(٠,٠٥) بين متوسط درجات الطلبة في المجموعتين (ت،ض) حول اجابتهم مكونات الاختبار التحصيلي المعرفي قبلياً -بعدياً ٠

٢- لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى(٠,٠٥) بين متوسط درجات الطلبة في المجموعتين (ت،ض) حول اجابتهم مكونات الاختبار التحصيلي المعرفي لقياس استبقاء المفاهيم الفنية لديهم٠

حدود البحث:

يتحدد البحث الحالي بالاتي :

١- طلبة الصف الأول-قسم التربية الفنية - كلية الفنون الجميلة -جامعة بغداد للعام الدراسي ٢٠١١-٢٠١٢ ٠

٢- المفاهيم الفنية (اللون، الملمس، الفضاء) الواردة في مقرر مادة عناصر الفن ٠

تحديد المصطلحات:

١-الأنموذج التعليمي عرفه:

التعريف الاجرائي:

هـو مجموعة من الاجراءات التعليمية مصممة على وفق انمـوذج (جانيه) التعليمي التي يتم فيـه تنظيـم المفاهيم الفنية لمـادة عناصر العمل الفنـي المقررة لطلبة الصـف الاول – قسم التربية الفنية – كلية الفنون الجميلة.

٢- أنموذج(جانيه) التعليمي:-

التعريف الإجرائي: (أنموذج يتضمن ثمانية أنماط أساسية للتعلم مرتبة هرمياً تبدأ بالبسيط (تعلم الإشارة) وهو أبسط أنواع التعلم، وينتهي بتعلم (حل المشكلة) وهي أعلى مستوى للتعلم عند (جانيه) بحيث يعتمد كل نمط من أنماط التعلم على النمط الذي قبله).

٣- المفهوم عرفه:-

التعريـف الإجرائي:- (فئات من الأفـكار والظواهر والأشياء الواردة في محتوى مادة عناصر الفن قيد الدراسة معبر عن كل منها بمصطلحات أو أسماء بينها خصائص مشتركة) ٠

٤- مادة عناصر الفن :-

التعريـف الاجرائي : تتكون من مجموعة من العناصر تتمثل بـ (الخط، الهيئة ، الشكل، اللون ، الملمس ، الفضـاء) تترابـط بينها بمجموعة من الروابـط التي تدعى بالعلاقـات وتتمثل بـ (الانسجـام، التضاد، الايقاع، التـوازن، التناسب، الوحدة ، السيـادة) تدخل في بناء اللوحة الفنيـة التشكيلية، اذ يمكن تنظيمها ضمن انموذج تعليمي يهدف الى اكساب الطلبة المفاهيم الفنية لهذه المادة واستبقاء لديهم.

الفصل الثاني
الإطار النظري

إنموذج (جانيه) التعليمي:-

لقـد بـين (جانيـه) الاطـر النظرية لعمليـة التعلم وطـرح افـكاره بشكل متكامـل من خلال كتابه(شروط التعلم) عام(١٩٧٠) وحددثمانيةانماطلعملية التعلم هي :

١- التعليم الإشاري: يمثل هذا النمط من انماط التعلم، تجارب التعلم الشرطي الإجرائي، إذ تشكل الاستجابات والأفعال الإرادية التي تصدر عن الكائن الحي عن طريق التعزيز. وينبغي أن تكـون لدى المتعلم اعضاء حسية عصبيـة وفيزيولوجية سليمة تمكنه من استقبال المثيرات الحسية والاستجابة لها ٠

٢- تعلـم السلسلة (المثير والاستجابة): الأفعال الفردية التي اكتسبها الفرد من خلال الربط بين المثير والاستجابة وترتبط حين تحدث بشكل سريع وبالترتيب السليم وتؤدي إلى التعزيز، ويتم في هذا النمط تدريب المتعلم على إصدار حركات دقيقة استجابة لمثيرات معينة.

٣- تعلـم التسلسـل غـير اللفظـي : يتمكـن المتعلم في هـذا النمط مـن أن يربـط سلسلة من الارتباطـات المثـير والاستجابة، وإعـادة ترتيب هـذه الارتباطات في وضع صحيـح يؤدي إلى

أكتساب المفهوم او السلوك المرغوب فيه.

٤- الترابـط اللفظـي: وهو ارتبـاط بين المثـير والاستجابة سبق اكتسابهـا في كلمات، وارتبـاط له نظام معين بين الكلمات القديمة والجديدة، تجاوز كل ارتباط مع الارتباط التالي ،أو هو قدرة الفرد المتعلم على إدراك العلاقات بين الاستجابات كالعلاقة بين الكلمة ومدلولها. أو بين الكلمة التي تشكل جملة.

٥- تعلـم التمييـز :في هذا النمط مـن التعلم يجـري التداخل بـين السلاسل الجديدة والسلاسل القديمة. ويستطيع المتعلم التمييز بين مجموعة من المثيرات بحيث يستجيب المتعلم لكل مثير استجابة محددة ومناسبة.

٦- تعلم المفهوم :يستجيب المتعلم للأشياء أو الوقائع بوصفها فئة أو مجموعة، فالمتعلم يتعلـم مفهـوم الخط بأن تعرض عليهمجموعات كثيرة من أشيـاء مختلفة مرتبة في صف، ثم يتوصـل إلى تعميم مؤداه أنه بغض النظر عن الحجم أو الشكل فإن الخط يشير دائماً إلى انه مجموعة نقاط مستمرة .

٧- تعلـم القاعدة أو المبدأ : يتعلم المتعلم أن يربط أو يوصل سلاسل من المفاهيم سبق اكتسابها، بطريقة تمكنه من أن يطبق ما تعلمه على مواقف متشابهة منوعة وكثيرة.

٨- تعلـم حـل المشكلات : هذا النمط في قمة الهرم التعليمـي، ويشير إلى قدرة المتعلم على توظيف القواعد، أو المبادئ في سلسلة الأنماط السلوكية التي تتطلب معالجة مشكلة ما (توق، ١٩٨٩، ص٢٧-٢٨)

ويشتمـل نمط (جانيـه) التعليمي علـى تسع خطـوات أطلق عليها أسـم الأحداث التعليمية – التعلمية وهي:

١- جذب الانتباه.
٢-تعريف المتعلم بالهدف.
٣-إثارة استدعاء المتطلبات السابقة للمتعلم.
٤-تقديم مادة الإثارة
٥-وضع دليل التعلم.
٦-استنباط الأداءُ
٧-تزويد التغذية الراجعة بصدد الأداء الصحيح.
٨-تقويم الأداء.
٩-العمل على الاستبقاء ونقل أثر التدريب.(الكناني ،١٩٩٨،ص:٥٨)

وحدد (جانيه) ثلاثة عناصر ينبغي توافرها في حدوث عملية التعلم:

١- الأداء: يتضمن الأداء سلوك المتعلم بعد مروره بخبرة التعلم ، ويمكن أن يكون الأداء سلوكا لفظياً او حركيا، وإن ظهور ما تم تعلمه على شكل أداء ما يدل عادةً أن التعلم قد تحقق.

٢- الشـروط الداخلية : هـي الشروط المتعلقة بعمليـات داخلية لدى المتعلـم وتشير إلى توفر المتطلبات السابقة الضرورية لتعلم المفهوم الجديد. وتوفر الدافعية للتعلم ٠

٣- الشـروط الخارجية :هي الشـروط التي تتعلق بالبيئة التعليميـة وتهيئتها بالشكل المناسب لتأديـة الإجراءات التعليمية، وإعداد الخبرات والمنبهات المناسبة التي تستثير ظهور الأداءات والخبرات السابقة لدى المتعلم ٠ (القطامي، ١٩٩٩، ص٤٠٨-٤٠٩)

عناصر الفن التشكيلي

تعـد العناصـر أولى المفردات التي تترجم فكـرة العمل الفني، وإن قيمـة كل عنصر من هذه العناصر تتضح من خلال تآلفه مع العناصر الأخرى.

أي أن (تنظيم هذه العناصر بطريقة يعنيها الفنان لتنفيذ العمل الفني بروحية تحث المشاهد على اكتساب رد فعل طبيعي تجاه ما يراه. وإن الناحية الجمالية في ترتيب تلك العناصر هو ما يعطي للعمل الفني قيمة ووزناً). (العربي، ٢٠٠٨، ص٦٤)

فالخـط كونه أحد عناصـر العمل الفني يتكون حينما يكون هنالـك فرق واضح بين مساحتين يعطـي مظهر الحد، كمـا إن انكسارٍ الظلال والتباين في اللون والملمس يمكن أن يعطي تأثير الخـطِ، وإذا كان التحـول تدريجيـاً بين مساحتين فـإن العين تتعرف عليـه عندما تلاحظ أن خطـاً صغيراً أحـدث الفرق، وللخطـوط وظائف عديدة فهـي تقسم الفراغ وتحـدد الأشكال وتنشأ الحركات وتجزء المساحات، والفنان هو الشخص القادر على ابتكار الأشكال وتنظيمها بطريقة معبرة.

أمـا الشـكل فهو الجـزء المهم الذي يختلـف في صفاته المرئية عن الأرضيـة من حيث الحجم والتركيب والنسبة إذ أن ابتكار الأشكال ينتج عنه مساحات داخلية تعد جزءاً مهماً من العمل الفني حيث أنها لها شكلها وقيمتها في العمل الفني.

والمبالغة في أبعاد الأشكال في العمل الفني يفقدها قيمتها الجمالية لذلك فعلى الفنان أن يكون واعياً بتناسب أجزاء الشكل وحجمه خصوصاً إذا كان مجسماً، حيث أن القيمة الايقاعية التي يتميـز بهـا الشكل الخارجي وتوازن المنحنى على اليسار مـع المنحنى الآخر المحدد للشكل من اليمين ووحدة الشكل ككل أهمية خاصة في كل لوحة فنية (رشدان ، ١٩٨٠، ص٤٠-٤٨).

إن اللوحة مساحة أصلية والمفردات الموضوعة عليها تسمى (المجال البصري) والفضاء (قيمة سالبـة تـؤدي دوراً نشيطاً في الإدراك البصري، وهو ليـس قيمة مهملة بل يمثل جزءاً فعالاً في العمـل الفنـي، وقد يسيء الفنان استعمال المساحات فيترك فراغاً كبيراً لا يعبر عن معنى، أو لا يـترك فضـاءاً كان من الواجب ايجـاده، والفضاء له مزايا عدة أهمهاإنـه يقوي الإحساس بالحركة واتجاهها في العمل الفني) (رياض، ١٩٧٤، ص٩١-٩٤)

ويتشـكل الحيز أو المكان في ضوء الموضع الذي تشغله السطوح البسيطة المستوية، وهي سطوح تتبايـن في حجمها وتميل بفعل اللـون والظل إلى التراجع أوالتقدم أو تظـل ساكنة في سياقها الخاص. وهذا التقابـل أو التعارض يتحدد من خلال القوة النسبيـة التي تحضر من خلالها السطـوح أو الأشيـاء، وكذلك من خلال العلاقـات المكانية المختلفة بينهـا، وبشكل خاص من خلال فكرة المنظور بأنواعه المختلفة. (عبدالحميد، ٢٠٠١، ص٢٥٧)

أما الملمس فإنه يرتبط في مجال الفنون الثنائية الابعاد بالإدراك البصري الناتج عن الاختلاف

في الشكل بين المساحة ذات الملمس الخشن والمساحة ذات الملمس الناعم، وهذا الاختلاف لا ينتج عنه ارتباطه بحاسة اللمس ولكن توصف هذه المساحات بأنها مختلفة لاختلاف كل منها عن الأخرى في خصائصها البصرية. ويرجع الاختلاف البصري في الملمس في الفنون الثنائية الابعاد إلى عامل اللون ويدخل في ذلك كافة الخصائص الخاصة به.

واللون هو الصفة الرمزية لصياغة سطوح الأجسام والطبيعة على السواء ، وهو الغطاء اللغوي لمظهر وضوء هذه المجسمات. (عبو، ١٩٨٢، ص١٢٠).

لذلك فإنه من العسير أن يتكامل الحديث عن جماليات التكوين في أي فن تشكيلي ما لم نعطي لموضوع اللون حقه. (رياض، ١٩٧٤، ص٢٤٨)

حيث يمكن للون أن يتحرك على هيئة تعبير رمزي أو موسيقي أو تكوين جمالي لمختلف الأغراض الحياتية أو الفنية ذات الرؤية المختلفة وهو يمكن أن يكون واسطة للتعبير عن العاطفة الإنسانية على اختلاف نزعاتها ودوافعها. والفنان يستخدم اللون لخلق أغراض صلبة في عملية التكوين تكوّن طموحات الفنان التعبيرية والفلسفية من خلال منظاره للحياة. (عبو، ١٩٨٢، ص١٢٠)

والفن هو حرفة الابداع والابتكار، وذلك الخلق للتعبير عن ماهية الحياة والوجود، والحامل للتساؤلات عن وجوده والمحيطات به، إذ إن الابداع هو المرحلة الأكثر ثراء وخصوصية التي يمر بها الإنسان، ومن هذا الإبداع تظهر قدرة الفنان على التشكيل من خامات ومواد متنوعة، فالعناصر البصرية التي تشكل العمل الفني وتكسبه قوة هي – النقطة، الخط، الهيئة، الشكل، اللون، الملمس، وهي تعمل جميعها داخل الفضاء.

وسميت عناصر التشكيل لأنها قابلة للتشكيل، وهي مصدر مهم للإبتكار بما يخرج عنها من أشكال تشخيصية أو مجردة تعمل من الصفات التشكيلية الكثيرة. (الألفي، ١٩٨٨، ص٢٢)

الدراسات السابقة

١- دراسة بطرس ١٩٩٩: (اثر استعمال نموذج (جانيه) التعليمي في اكتساب المفاهيم الرياضيةواستبقاءها لدى طالبات الصف الثاني المتوسط في بغداد).

٢-دراسة العبادي(٢٠٠٢): (اثر انموذج (جانيه) في اكتساب المفاهيم التاريخية واستبقاءها لدى طالبات الصف الثاني المتوسط).

٣-دراسة (Stahi ١٩٧٩) : اجريت الدراسة في امريكا وهدفت إلى مقارنة اثر كل من انموذجي (جانيه) التعليمي لتعلم المفهوم والطريقة التقليدية في اكتساب مفاهيم الفن .

٤-دراسة McKinney ١٩٨٤)):اجريت الدراسة في امريكا وهدفت إلى اختبار فاعلية انموذجي (جانيه) وميرل تينسون وطريقة القراءة والتسميع في اكتساب تلاميذ المرحلة الابتدائية لمفاهيم التربية الاجتماعية ومتغيرات اخرى كالقدرة القرائية والجنس.

الفصل الثالث
منهجية البحث واجراءاته

١- مجتمع البحث :-
تكون مجتمع البحث الحالي من جميع طلبة الصف الاول – قسم التربية الفنية – كلية الفنون الجميلة–جامعة بغداد من الدراسة الصباحية للعام الدراسي (٢٠١١-٢٠١٢) البالغ عددهم (٧٨) طالب وطالبة ٠

٢ عينة البحث:-
اختار الباحثان عينة عشوائية تمثلت بـ(٥٠)طالب وطالبة موزعين على صفين دراسين تم تقسيمهما الى مجموعتين احدهما (ت) والاخرى (ض) وبواقع (٢٥) طالب وطالبة.

٣- تكافؤ مجموعتي البحث:-
حرص الباحثان قبل بدء التجربة على تكافؤ طلبة مجموعتي البحث احصائياً فيبعض المتغيرات التي قد تؤثر في نتائج التجربة، وهذه المتغيرات هي:

- العمر الزمني:-

بلغ متوسط اعمار طلبة المجموعة التجريبية (٢٤٠،٦٠) شهراً ، في حين بلغ متوسط اعمار طلبة المجموعة الضابطة (٢٤٠،٥٢) شهراً وعند استعمال الاختبار التائي (T-Test) لعينتين مستقليتين لمعرفة دلالة الفرق الاحصائي بين اعمار طلبة المجموعتين ، اتضح ان الفرق ليس ذي دلالة احصائية عند مستوى (٠,٠٥)، اذ كانت القيمة التائية المحسوبة (١,٨٦) وهي اصغر من القيمة التائية الجدولية البالغة (٢,٠٠١) وبدرجة حرية (٤٨)، وهذا يدل على ان المجموعتين التجريبية والضابطة متكافئتان احصائيا في العمر الزمني ، والجدول (١) يوضح ذلك.

جدول (١)نتائج الاختبار التائي لطلاب مجموعتي البحث في العمر الزمني

المجموعة	عدد افراد العينة	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	التباين	درجة الحرية	القيمة التائية		مستوى الدلالة
						المحسوبة	الجدولية	
التجريبية	25	123.60	1.472	1.167	48	1.86	2.001	غير دالة احصائياً
الضابطة	25	123.52	1.610	2.593				

- التحصيل الدراسي للآباء :-

يبين الجدول (٣) ان طلبة مجموعتي البحث التجريبية والضابطة متكافئان احصائياً في تكرارات التحصيل الدراسي للآباء ، اذ اظهرت نتائج البيانات باستعمال اختبار مربع كاي ، ان قيمة (كا٢) المحسوبة (٢,٣٥) اصغر من قيمة (كا٢) الجدولية البالغة (٧,٨٢) عند مستوى دلالة (٠,٠٥) وبدرجة حرية (٢)×٠

×دمجت الخليتان (اعدادية و معهد) و (جامعة فما فوق) مع بعضها لكون التكرار المتوقع فيهما اقل من (٥) .

جـدول (٢)تكرارات التحصيل الدراسي لآباء طلبة مجموعتي البحث وقيمة (كا٢) المحسوبة والجدولية

المجموعة	عدد افراد العينة	مستوى التحصيل الدراسي					درجة الحرية(*)	قيمة كاي		مستوى الدلالة
		يقرأ ويكتب	ابتدائية	متوسطة	اعدادية و معهد	بكالوريوس فما فوق		المحسوبة	الجدولية	
التجريبية	25	5	4	5	6	5	3	2.35	7.82	غير دالة احصائياً
الضابطة	25	6	7	6	4	2				

- التحصيل الدراسي للأمهات:-

يبـين الجدول (٤) ان طلبـة مجموعتي البحث التجريبية والضابطـة متكافئتان احصائياً في تكـرارات التحصيـل الدراسي للأمهـات ، اذ اظهرت نتائج البيانـات باستعمال اختبار مربع كاي، ان قيمـة (كا٢) المحسوبـة (٢,٣٥) اصغر من قيمـة (كا٢) الجدولية البالغة (٧,٨٢) عند مستوى دلالة (٠,٠٥) وبدرجة حرية (٣)×٠

جـدول (٣)تكـرارات التحصيـل الدراسـي لأمهـات طلبة مجموعتـي البحث وقيمـة (كا٢) المحسوبة والجدولية

المجموعة	عدد افراد العينة	مستوى التحصيل الدراسي					درجة الحرية(*)	قيمة كاي		مستوى الدلالة
		يقرأ ويكتب	ابتدائية	متوسطة	اعدادية و معهد	بكالوريوس فما فوق		المحسوبة	الجدولية	
التجريبية	25	5	4	5	6	5	3	2.35	7.82	غير دالة احصائياً
الضابطة	25	6	7	6	4	2				

٤- إعداد اداة البحث (الاختبار التحصيلي):-

• اعـداد الخارطـة الاختبارية (جـدول المواصفات) : تعد الخارطـة الاختبارية مخططاً تفصيليـاً للاختبـار التحصيلي٠(ابـوزينة ، ١٩٩٨ ، صـ١٣٣) ، ولاجل ذلك اعـد الباحثان خارطة اختبارية للموضوعات التي ستدرس في التجربة والاهداف السلوكية للمستويات الثلاثة الاولى (المعرفة ، الفهم ، التطبيق) في المجال المعرفي من تصنيف بلوم .

• صياغـة فقـرات الاختبـار :صاغ الباحثان (٢٥) فقرة من نـوع الاختيار من متعدد التي

×دمجت الخليتان (اعدادية و معهد) و (جامعة فما فوق) مع بعضها لكون التكرار المتوقع فيهما اقل من (٥) .

توصف بانها شائعة الاستعمال وتفوق الانواع الاخرى من الاختبارات الموضوعية في صدقها وثباتها فضلاً عن سهولة تحليل نتائجها احصائياً وقدرتها على الحد من اثر الحدس والتخمين ٠ (الزوبعي ، ١٩٨١ ، ص٨)

• صدق الاختبار :يقصد بالصدق هو ان يقيس الاختبار فعلاً السمة التي وضع من اجل قياسها ، ولاجل التثبت من صدق الاختبار الذي اعده الباحثان عرض على عددمن الخبراء× والمتخصصين في طرائق تدريسالتربية الفنيةلابداء آرائهم وملاحظاتهم حول صلاحية الفقرات في قياس ما وضعت لاجله ، وبعد ان حصل الباحثان على ملاحظات الخبراء وآرائهم عدلت بعض الفقرات، وأعيد صياغة بعضها الاخر ، وحذفت بعض الفقرات فاصبح العدد النهائي لفقرات الاختبار (٢٠) فقرة اختبارية٠

• ثبات الاختبار: اختار الباحثان طريقة اعادة الاختبار لحساب ثبات الاختبار ، اذ اعتمدت درجات عينة التحليل الاحصائي نفسها ، وبعد اسبوعين اعيد تطبيق الاختبار على العينة نفسها ، وبعد تحليل البيانات احصائيا باستعمال معامل ارتباط بيرسون (Berrson) بلغ معامل الثبات (٨٦ ٪) وهو معامل ثبات مقبول بالنسبة إلى الاختبارات غير المقننة .

• التحليل الاحصائي لفقرات الاختبار:طبق الباحثانالاختبار على عينة مماثلة لعينة البحث تكونت من (٢٠) طالب وطالبة/الصف الإول ، بتاريخ ٢٠١٢ / ٣/١٥ ولتسهيل الاجراءات الاحصائية فقد رتبت الدرجات تنازلياً من اعلى درجة إلى ادنى درجة ، ثم اختيرت العينتان المتطرفتان العليا والدنيا بنسبة (٢٧٪) لحساب :

أ. معامل صعوبة الفقرة: تم حساب صعوبة كل فقرة من فقرات الاختبار ووجد انقيمتها تتراوح بين (٠,٤٢-٠,٧٥) ، وهي معامل صعوبة مقبولة في البحوث العلمية٠
(حمدان، ١٩٨٠ ، ص١٠١)

ب٠ قوة تمييز الفقرة : تم حساب القوة التمييزية لكل فقرة من فقرات الاختباروجد انها تتراوح بين (٠,٣٣-٠,٧٠) وتعد فقرات الاختبارجيدة اذا كانت قوة تمييزها(٠,٣٠) فما فوق ٠ (الظاهر ، ١٩٩٩ ، ص١٣٢)

٥ - تطبيق اداة البحث :-

طبق الباحثان الاختبار التحصيلي على طلبة المجموعتين في ٢٠١٢/٤/٢٤ ، وطبق اختبار استبقاء المفاهيم على طلبة المجموعتين في ٢٠١٢/٥/٢٤ ،اي بعد مرور شهر واحد من التطبيق الاول٠

٦- تطبيق التجربة :-قام الباحثان في اثناء تطبيق التجربة بما يأتي :

باشر الباحثان بتطبيق التجربة على طلبة المجموعتين يوم ٢٠١٢/٢/٢٣ ،واستمرت شهرين، اذ انتهت يوم ٢٠١٢/ ٤/٢٢ .وقام احد الباحثين بتدريس مجموعتي البحث في ضوء الخطط التدريسية التي اعدتمسبقاً لهذا الغرض٠

×الخبراء :١- أ.د.عبد المنعم خيري العاني -قسم التربية الفنية – كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد ٠
٢-أ. د٠ماجدنافع الكناني- قسم التربية الفنية – كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد ٠
٣-أ.م.د. رعد عزيز عبدالله - قسم التربية الفنية – كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد ٠
٤- أ.م. د.كريم حواس - قسم التربية الفنية – كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد

٧- الوسائل الاحصائية:-استعمل الباحثان الوسائل الاحصائية الآتية :-
١. الاختبار التائي (T-Test) لعينتين مستقلتين :استعملت هذه الوسيلة لاجراء التكافوء الاحصائيبين مجموعتي البحث في متغير العمر الزمنيوكذلك الفروق الاحصائية في الاختبار البعدي ٠
٢. معامل ارتباط بيرسون :استعملت هذه الوسيلةلاستخراج ثبات اداة البحث٠ (البياتي ، ١٩٧٧ ، ص١٨٣)
٣. اختبار (كا٢) مربع كاي:استعملت هذه الوسيلة لاجراء التكافؤ الاحصائي بين مجموعتي البحث في متغير التحصيل الدراسي للآباء والأمهات .(البياتي ، ١٩٧٧ ، ص٢٩٣)
٤. معامل الصعوبة لفقرات الاختبار٠
٥. معامل قوة التمييزلفقرات الاختبار٠ (الظاهر ، ١٩٩٩ ، ص٧٥-٨٠)

الفصل الرابع
عرض النتائج وتفسيرها

عرض النتائج :

بعد تطبيق اختبار التحصيل على طلبةالمجموعتين التجريبية والضابطة وتحليل النتائج احصائيا اظهرت النتائج تفوق طلبة المجموعة التجريبية الذين درسوا مادة عناصر الفن باستعمال انموذج (جانيه) التعليمي على طلبة المجموعة الضابطة الذين درسوا نفس المادة باستعمال الطريقة الاعتيادية في اكتساب المفاهيم الفنية ، كماموضح في جدول رقم (٤) .
جدول رقم(٤) يوضح المتوسط الحسابي والانحراف المعياري والقيمة التائية المحسوبة والجدولية لدرجات طلبة المجموعتين التجريبية والضابطة في اختبار اكتساب المفاهيم الفنية

المجموعة	عدد افراد العينة	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	التباين	درجة الحرية	القيمة التائية		مستوى الدلالة
						المحسوبة	الجدولية	
التجريبية	25	31.52	5.237	27.427	48	2.55	2.001	دالةحصائية عند مستوى (0.05)
الظابطة	25	27.68	5.467	29.893				

وكذلك اظهرت النتائج وجود فرق ذو دلالة احصائية بين طلبة المجوعة التجريبية الذين درسوا مادة عناصر الفن باستعمالانموذج (جانيه) التعليمي وطلبة المجموعة الضابطة الذين درسوا نفس المادة بالطريقة الاعتيادية في اختبار التحصيل لقياس استبقاء المفاهيم الفنية لصالح طلبة المجموعة التجريبية ، كما يوضح الجدول رقم (٥)٠

الجـدول (٥) المتوسـط الحسابي والانحراف المعيـاري والقيمة التائيـة المحسوبة والجدولية لدرجات طلبة المجموعتين التجريبية والضابطة في اختبار استبقاء المفاهيم

المجموعة	عدد افراد العينة	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	التباين	درجة الحرية	القيمة التائية		مستوى الدلالة
						المحسوبة	الجدولية	
التجريبية	25	30.52	5.168	26.710	48	2.54	2.001	دالة احصائية عند مستوى (0.05)
الظابطة	25	26.92	5.400	29.160				

تفسير النتائج :

أظهـرت نتائـج البحث تفـوق طلبـة المجموعة التجريبيـة الذين درسـوا مـادة عناصر الفن باستعمالأنمـوذج (جانيه) على طلبة المجموعة الضابطـة الذين درسوا نفس المادة بالطريقة الاعتيادية . وقد يعزى السبب في ذلك على ما يرى الباحثان الىالأسباب الآتية :

٤- فاعلية أنموذج (جانيه) التعليمي كونه من الاساليب التدريسية الحديثة التي تساعد على شد انتباه الطلبةوزيادة اهتمامهم بالدرس .

٥- ملائمـة أنمـوذج (جانيه) التعليمي للمرحلـة الدراسية الجامعية وذلـك لاكتمال النضج المعرفي لدى الطلبة في هذه المرحلة ٠

٦- ان البنـاء المعرفي للطالب على وفق النظرية التراكمية لدى (جانيه) تساهم بشكل واضح في اكتساب المفاهيم واستبقائها في عقل المتعلم ٠

الاستنتاجات :

في ضوء نتائج البحث الحالي يستنتج الباحثان ما ياتي:-

١- أفضليـة انمـوذج (جانيه)التعليمـي في اكتساب المفاهيم الفنيـة في تدريس مادة عناصر الفن لدى طلبة الصف الاول في قسم التربية الفنية٠

٢- ان التدريـس باستعمـال انموذج (جانيـه) التعليمي يساهم في حفـظ واستبقاء المفاهيم العلميـة للمـادة الدراسيـة لـدى الطلبـة ، وهذا ما تؤكـده النتائـج التي توصـل اليها البحث الحالي٠

التوصيات : في ضوء النتائج التي توصلاليه البحث الحالي يوصي الباحثانبما ياتي :-

١- التأكيـد علـى أنمـوذج (جانيه) التعليمي في تدريـس مادة عناصر الفن لمـا له من اثر في تحقيق اهداف تدريس المادة ٠

٢- اعتماد الطرق والاساليب الحديثة في التدريس الجامعي وبما يتلائم مع التطورات الهائلة في مختلف ميادين الحياة ومتطلبات العصر الحالي٠

٣- اجـراء دورات تدريبيـة أثناء الخدمـة للقائمين على مجـال التدريسفياستعمال النماذج

التعليمية ومنها أنموذج (جانيه) .
٤- تضمين النماذج التعليمية ومنها أنموذج (جانيه) في مناهج طرائق التدريس في الكليات والأقسام التربوية ومنها قسم التربية الفنية .

المقترحات :

يقترح الباحثان ما ياتي : -
١- اختبار فاعلية أنموذج (جانيه) التعليمي في مواد ومراحل دراسية أخرى٠
٢- اجراء دراسة مماثلة للدراسة الحالية علىمتغيرات تابعة اخرى مثل التحصيل الدراسي أو الدافعية لتعلم المادة او التفكير الناقد٠

المصادر

١. ابو زينة، فريد، الرياضيات مناهجها واصول تدريسها، ط٢، عمان، دار الفرقان، ١٩٨٢.
٢. الازيرجاوي، فاضل محسن، اسس علم النفس التربوي، دار الكتب للطباعة والنشر،العراق،الموصل، ١٩٩١ ٠
٣. الألفي، أبو صالح. الموجز في تاريخ الفن، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٨.
٤. بطرس ، نضال مكي ، اثر استعمال انموذج (جانيه) التعليمي في اكتساب المفاهيم الرياضية واستبقاءها لدى طالبات الصف الثاني المتوسط في بغداد ، جامعة بغداد ، كلية التربية ، ابن الهيثم ، رسالة ماجستير غير منشورة ، ١٩٩٩ .
٥. البياتي ، عبد الجبار توفيق وزكريا اثنايوس ، الاحصاء الوصفي والاستدلالي في التربية وعلم النفس ، بغداد ، مؤسسة الثقافة العالمية ، ١٩٧٧ .
٦. توق، محي الدين، وعبد الرحمن عدس ، أساسيات علم النفس التربوي، .د.ط ، طوكيو ١٩٨٤ .
٧. حمدان ، محمد زياد ، تقييم التعليم اسسه وتطبيقاته ، ط١ ، بيروت ، دار العلم للملايين، ١٩٨٠ .
٨. الخليلي ، خليل يوسف واخرون ، تدريس العلوم في مراحل التدريس العام، ط١ ، دار القلم ، الامارات العربية المتحدة ، ١٩٩٦ .
٩. رشدان، أحمد فاضل ، وفتح الباب عبدالحليم، التصميم ، القاهرة، ١٩٨٠.
١٠. رياض، عبدالفتاح، التكوين في الفنون التشكيلية، القاهرة، دار النهضة العربية ١٩٧٤.
١١. الزند ،وليد خضر ،التصاميم التعليمية ،ط١ ،مكتبة الملك فهد ،الرياض ،السعودية ،٢٠٠٤
١٢. الزوبعي، عبد الجليل ابراهيم واخرون ، الاختبارات والمقاييس التقنية ، الموصل ، دار الكتب للنشر والتوزيع ، ١٩٨١ .
١٣. سلامة، عبد الحافظ محمد، تصميم التدريس، ط١، دار البازوري العلمية للنشر والتوزيع عمان ٢٠٠١ .
١٤. شحاتة، حسن، تعليم اللغة العربية بين النظرية والتطبيق، ط١، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية ، ١٩٩٣ ٠
١٥. الظاهر، زكريا محمد واخرون، مبادئ القياس والتقويم في التربية، ط١، عمان، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، ١٩٩٩ ٠
١٦. العبادي، سلمى مجيد حميد : ،اثر انموذج (جانيه) في اكتساب المفاهيم التاريخية واستبقاءها لدى طالبات الصف الثاني المتوسط ، جامعة ديالى ، كلية المعلمين ، رسالة ماجستير غير منشورة ، ٢٠٠٢ ٠
١٧. عبدالحميد، شاكر، التفضيل الجمالي (دراسة في سايكولوجية التذوق الفني)، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠١.
١٨. عبو، فرج، علم عناصر الفن، ج١، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، دار دلفين للنشر، ميلانو ايطاليا، ١٩٨٢.
١٩. العربي، رمزي. التصميم الكرافيكي، ط٢، عمان ، ٢٠٠٨.
٢٠. القطامي، يوسف، وآخرون، تصميم التدريس،ط١، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع الأردن ١٩٩٩.
٢١. الكناني، ماجد نافع عبود، بناء نظام تعليمي لتطوير الإدراك الحسي في مادة المنظور، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة/ قسم التربية الفنية، ١٩٩٨.

22. Landson John , computer in art ,London , Macmillan pub , 1989. ,
23. Mckinny. C. «Warren and others» ; «The effectivness of three methods of teaching social studies concepts to sixthgrade student» . The jotnal of Educational Research . Vol. 78 . No. 1 . Seploct . 1984
24. Michaela's . Johnu. And other : New designsof the etem . School Curriculum . (H. Y : mc grow . hill book co) . 1977
25. Stahi . Robert : «Validating modified gaynean concept aequistion model the result of outex-perrimcutal study using . Art . Related couteut resource in Education . Vol. 14 . No. 3 . August . 1979 .

اثر المجمعات التعليمية وفرق التعلم في تنمية التفكير الاستدلالي لدى طلبة قسم التربية الفنية في مادة تاريخ الفن الحديث

د. كنعان غضبان حبيب

ملخص البحث :

انطلاقا من نتائج الدراسات التي اهتمت بطرائق التدريس وتكنولوجيا التعليم الحديثة والتي أسهمت وبفاعلية في رفع مستوى التعليم والتعلم ، وبخاصة في تحفيز التفكير لدى الطلبة، جاءت هذه الدراسة استكمالا وتواصلا معها ولاعتقاد الباحث بأن استعمال أسلوبي المجمعات التعليمية وفرق التعلم في التدريس قد يؤدي إلى تذليل الصعوبات وحل المشكلات التي تواجه تدريس مادة تاريخ الفن الحديث .

هدفت هذه الدراسة الى تعرف اثر المجمعات التعليمية وفرق التعلم في تنمية التفكير الاستدلالي لدى طلبة قسم التربية الفنية في مادة تاريخ الفن الحديث .

تألفت عينة البحث من طلبة الصف الثاني في قسم التربية الفنية، واستخدم الباحث منهج البحث التجريبي المكون من ثلاث مجموعات متكافئة ، واعد الباحث خططا تدريسية ، واختبارا للتفكير الاستدلالي المعتمد على عدد من الاختبارات للقدرات العقلية الأولية لعدد من الباحثين .

وعند تحليل البيانات باستعمال الوسائل الإحصائية المناسبة ، أظهرت النتائج تفوق المجموعة التجريبية الأولى التي استعملت أسلوب المجمعات التعليمية على المجموعتين التجريبية الثانية والضابطة ، كما أفرزت النتائج تفوق ألمجموعه التجريبية الثانية التي استعملت أسلوب فرق التعلم على ألمجموعه الضابطة التي درست بالطريقة التقليدية .

واستنتج الباحث فاعلية كل من أسلوبي المجمعات التعليمية وفرق التعلم في تنمية التفكير الاستدلالي بشكل متباين، كما وأوصى الباحث بضرورة أدراج الأسلوبين ضمن مناهج طرائق التدريس الحديثة ، وقد قدم الباحث مقترحا جاء فيه إجراء دراسة مماثلة على مراحل دراسية أخرى وعلى كلا الجنسين لمعرفة اثر الأسلوبين في اكتساب المفاهيم الفنية لطلبة كلية الفنون الجميلة ....

Summary:

Based on the results of studies which focused on ways of teaching and technology of modern education، which contributed and effectively raise the level of teaching and learning، particularly in stimulating thinking among students، came this study complement and continue with the belief researcher that use stylistic complexes instruction and teams learning in teaching could lead to overcome difficulties and solve the problems facing the teaching of the history of modern art.
This study aimed to identify after learning communities and learning teams in the development of deductive thinking at the Department of Art Education in material history of modern art.
Search process consisted of second grade students in the Department of Art Education، and the researcher used empirical research approach consisting of three equal groups، promising researcher teaching plans، and test of deductive thinking based on the number of tests for the initial mental capabilities of a number of researchers.
When analyzing the data using appropriate statistical methods، the results showed the superiority of the first experimental group used the style of educational complexes groups Altjeribh II and control groups، the results also spawned more than second Altgerbibih group used the style of learning teams to the control group، who studied in the traditional way.
He concluded researcher effectiveness of each of my style complexes and educational teams learning in the development of thinking inferential in Mtaben، as the researcher recommended the need to include two modes in the curriculum methods Altdris talk، has been submitted to Baages proposal stating a similar study in stages seminars other and both sexes to know the effect of two modes in acquire the technical concepts to students of the Faculty of Fine Arts

مشكلة البحث:

تعد الاستراتيجيات واحداً من أهم العناصر التي تعتمد على المنطوق التربوي لمواجهة التغييرات الحاصلة في البنية الداخلية والخارجية للمنظومة ، وتشير الأدبيات إلى ان هناك اهتماماً متزايداً بطرائق التدريس واستراتيجياتها وأساليبها ،فضلاً عن توجهات نحو تبني طرائق التدريس الحديثة في تدريس المواد الفنية ، إذ أصبحت الأهداف لتدريس هذه المواد ولا سيما مادة تاريخ الفن الحديث لا تقتصر على الجانب المعرفي فحسب ، وإنما تعتمد الى جوانب المهارية والوجدانية ، مما يدعو إلى تبني هذه التوجيهات في تدريس مادة تاريخ الفن الحديث .

فضلاً عن ذلك فقد شخص الباحث مشكلته من خلال ممارسته مهنة التدريس واطلاعه على المشكلات التي تواجه مدرسي قسم التربية الفنية ولاسيما مادة تاريخ الفن الحديث في صعوبة استيعاب هذه المادة ،وهذا ما أكدته عدد من الدراسات في هذا المجال [١] ، وأن الأسلوب المعتمد في تدريس المواد هو الحفظ والتلقين ، وهذا الأسلوب لايحفز الطلبة لعملية التفكير التي تعد ضرورة ملحة في الوقت الحاضر من اجل تنشئة مواطنين قادرين على تجاوز مشكلاتهم اليومية وهذا بحد ذاته هدف من أهداف التربية ، وترتب على هذه الأساليب قلة تفاعل الطلبة مع التدريسيين في أثناء سير الدرس ، وقلة استعمال المدرسين للأسئلة التي تثير تفكير الطلبة أثناء الدرس ،مما يؤدي إلى قلة اهتمامهم بموضوع الدرس وإضاعة فرص إسهامهم فيه مما يجعل المدرس محوراً للعملية التعليمية .

ولما تقدم أراد الباحث أن يسهم في تجريب بعض الأساليب التدريسية الحديثة ، لاعتقاده بان استعمال هذه الأساليب في التدريس قد يؤدي إلى تذليل الصعوبات وحل المشكلات التي تواجه تدريس مادة تاريخ الفن الحديث ومن هذه الأساليب ،

(المجمعات التعليمية ،وفرق التعلم) وبيان مدى أثرهما في تنمية التفكير الاستدلالي .

أهمية البحث :

تتجلى بالنقاط الآتية :

١. ان مفهوم التفكير الاستدلالي ما يزال بحاجة إلى مزيد من الدراسات والبحث وهو ما أكدته الأدبيات التي عُنيت بهذا المجال، وقد تكون هذه الدراسة مساراً علمياً يعنى بالتفكير الاستدلالي في تدريس مواد التربية الفنية ، وتعرف مستوى القدرات العقلية الاستدلالية للطلبة .
٢. إيجاد بدائل مناسبة للطريقة الاعتيادية في تدريس مادة تاريخ الفن الحديث في المعاهد وأقسام كليات الفنون الجميلة كونها أساسية ومهمة تزود الطلبة بالمعلومات والمفاهيم والحقائق والأسس الفلسفية ، وتنمية القدرات والمهارات على التفكير .
٣. ان ميدان طرائق التدريس في قسم التربية الفنية ما يزال بحاجة إلى الدراسة والتجريب

[١] راجع الدراسات التي أجريت في قسم التربية الفنية ومنها دراستي (لفته ،٢٠٠٠) و(حبيب،٢٠٠٢).

ذات الطابع المركب ، وان قيام الباحث بدراسته تأثير متغيرين رئيسين مستقلين معاً في متغير تابع يمكن أن يكون زيادة نوعية للبحوث السابقة في هذا الميدان .

أهداف البحث :

((يهدف البحث الحالي إلى تعرف اثر المجمعات التعليمية وفرق التعلم في تنمية التفكير الاستدلالي لدى طلبة قسم التربية الفنية في مادة تاريخ الفن الحديث)) .

ولأجل تحقيق هدف البحث اشتق الباحث الفرضيات الصفرية الآتية:

١. لاتوجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (٠،٠٥) في تنمية التفكير الاستدلالي بين متوسط درجات طلبة (ت١) ٢الذين يدرسون باستعمال أسلوب المجمعات التعليمية ،ومتوسط درجات طلبة (ض)الذين يدرسون بالطريقة الاعتيادية .
٢. لاتوجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (٠،٠٥)في تنمية التفكير الاستدلالي بين متوسط درجات طلبة (ت٢) الذي يدرسون باستعمال أسلوب فرق التعلم ،ومتوسط درجات طلبة (ض) الذين يدرسون بالطريقة الاعتيادية .
٣. لاتوجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (٠،٠٥) في تنمية التفكير الاستدلالي بين متوسط درجات طلبة (ت١) الذين يدرسون باستعمال أسلوب المجمعات التعليمية ومتوسط درجات طلبة(ت٢)الذي يدرسون باستعمال أسلوب فرق التعلم.

حدود البحث :

يحدد البحث بالاتي :

١. طلبة الصف الثاني في قسم التربية الفنية بكلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد للعام الدراسي ((٢٠١٠-٢٠١١)) .
٢. مادة تاريخ الفن الحديث (المدرسة الدادائية) .
٣. أسلوبي المجمعات التعليمية وفرق التعلم .

تعريف المصطلحات :

المجمعات التعليمية instruction modules :

عرفه مرعي والحيلة (٢٠٠٢) بأنه :

(وحدة من المادة التعليمية كدرس أو مادة مصغرة والمنهاج بكامله يرتكز عملياً على زيادة مشاركة وتفاعل الطالب الذي يأخذ الخبرات التعليمية ويتضمن نشاطات تعليمية متنوعة ، تمكن الطالب من تحقيق الأهداف المحدودة للمادة التعليمية إلى درجة الإتقان ،حسب خطة منظمة) .

(مرعي والحيلة ، ٢٠٠٢، ص١٠٧)

---

٢ ت١: تمثل المجموعة التجريبية الأولى أين ما وجد في البحث .
ت٢: تمثل المجموعة التجريبية الثانية أين ما وجد في البحث.
ض: تمثل المجموعة الضابطة أين ما وجد في البحث .

عرفه السيد على (٢٠٠٣) انه : (كتيب صغير يحتوي على فكرة عن موضوع المجمع والأهداف والاختبارات القبلية والبعدية ويحتوي أنشطة تعليمية مختلفة ويتقدم الدارس في الأنشطة حسب سرعته الزائية في التعلم) . (عرفه السيد على ،٢٠٠٣ ،ص٥٤)

(**التعريف الإجرائي**): بأنه: (سلسلة من الوحدات التعليمية تتضمن الأهداف والأنشطة والوسائل التعليمية والاختبارات والإرشادات يخضع لها ، الطلبة بشكل منظم ومخطط له وتحت اشراف المدرس) .

فرق التعلم instruction gropes :
عرفه مرعي والحيلة (٢٠٠٢) بأنه :(تقسيم الطلبة على مجموعات صغيرة تعمل معاً من اجل تحقيق هدف أو أهداف تعلمهم الصفي حيث يتم انغماس كل أعضاء المجموعة في التعلم وفق ادوار واضحة ومحددة مع التأكيد على إن كل عضو في المجموعة يتعلم المادة في أجواء مريحة خالية من التوتر والقلق وهذا يؤدي إلى ارتفاع دافعية الطلبة بشكل كبير) .
(مرعي والحيلة ، ٢٠٠٢، ص٨٤)
وعرفه شيفير (shafer ٢٠٠٣) بكونه :(أسلوب تعلم يتم فيه تقسيم الطلبة على مجموعات صغيرة تضم مستويات معرفية مختلفة عدد أفراد كل مجموعه ما بين (٤-٦) أفراد يتعاون طلبة المجموعة الواحدة على تحقيق هدف أو أهداف مشتركة).
(p32:shafer 2003)
(**التعريف الإجرائي**): كونه (بيئة تعلم صفي، يقسم فيها الطلبة على مجموعات صغيرة متباينة القدرات لهم من المشرف الذي بدوره يقيم الطالب المجيب و مجموعته).

التفكير الاستدلالي discovery thinking :
عرفه جروان (٢٠٠٢) كونه : (مجموعة العمليات العقلية المستخدمة في تكوين وتقسيم المعتقدات وفي إظهار وصحة الادعاءات والمقولات أو زيفها وتتضمن هذه العمليات العقلية توليد وتقسيم الحجج والافتراضات والبحث عن الأدلة والتوصل إلى نتائج) .
(جروان : ٢٠٠٢:ص٢٨١).

(**التعريف الإجرائي**) بأنه : (نمط متقدم من أنماط التفكير نتوصل به عن طريق المنطق، يستخدمه الإنسان في حل مشكلاته حلاً ذهنياً منطقياً بين الحقائق والمقدمات وصولاً إلى النتيجة بالانتقال من الجزئيات إلى الكليات(الاستقراء) وبالعكس (الاستنتاج)).

تاريخ الفن الحديث art history modern :
(هو العلم الذي يبحث في المنجزات الفنية للحضارات المتعاقبة وتسجيلها ابتداءا من المدرسة الكلاسيكية القديمة وحتى مدرسة البهاوس).

الفصل الثاني : خلفية النظرية

أولا : المجمعات التعليمية instruction modules

ابتكرها العالم (فلانجان) في الولايات المتحدة الأمريكية ،حقيقتها تؤكد على أن كل متعلم يميز في خلفيته وسرعته في التعلم ، فضلا عن أساليب تدريسية وطرق تنشيط دوره ليصبح محور العملية التعليمية في الوقت الذي يكون فيه دور المدرس المرشد والمساعد للمتعلم .

وقد انبثقت الفلسفة الكامنة وراء الوحدات التعليمية أو المجمعات التعليمية من ضمن فلسفة تفريد التعليم أو (التعلم الذاتي) ، بُنيت على الحقيقة المتعارف عليها وهي من اجل أن يتمتع المتعلم بقدراته الخاصة وخبراته وعاداته وأساليبه التعليمية ،وعليه فلابد أن يعمل على تنمية نفسه وتطويرها إلى الحد الذي تسمح به قدراته . (مرعي والحلية ٢٠٠٤ : ص١٠٧)

١ - تصميم المجمع التعليمي وصفاته : يصمم على وفق مفهوم تكنولوجيا التعليم التي تتبع الأسلوب العلمي المنظم في حل المشكلات التربوية ، وتبعاً للمواقف التعليمية ومنطق المصمم وفلسفته ويتصف بالخصائص الآتية :

- التركيز على الأهداف التعليمية والنتاجات المتوخاة والأنشطة التي تعد الوسيلة لتحقيق هذه الأهداف .
- التوجيه الشخصي للطالب : أي إتاحة الفرصة له لتوجيه نفسه بنفسه في مواقف تعليمية.
- تنويع الخبرات التعليمية : قيام الطالب بأنشطة بديلة لدراسة المادة العلمية .
- التقويم النسبي : قيام الطالب بتقويم نفسه بشكل اختبار ذاتي أو قبلي أو بعدي .
- التعزيز المستمر .
- القابلية على التطوير: أي إدخال التطويرات والتعديلات على المجمع التعليمي باستمرار وهذا ما يتفق مع المدخل التعليمي لعلم التصميم التعليمي .
- مراعاة الفروق الفردية وجعل المتعلم محوراً للعملية التعليمية .
- علاج الانفجار المعرفي : لأنها تركز على التعلم الذاتي والدراسة المستقلة ومسايرة التطورات العلمية، والاتجاه نحو التعليم المستمر .

(الفتلاوي :٢٠٠٤ :ص١٣٠).

٢ - شروط أعداد المجمعات التعليمية :

- تحديد الموضوع اختصار المحتوى والتركيز على المفاهيم الأساسي. وعرضها بوضوح .
- إثارة دافعية المتعلم ، وأهدافها محددة وواضحة وتسيير المتعلم بخطوات متسلسلة ، وتكتب بلغة تتناسب ومستوى المتعلم .
- تسلسل الأهداف والأنشطة على نحو منهجي فهي تقود المتعلم إلى فهم تراكمي للموضوع.

- وضع المتعلم أمام مواقف تطبيقية وعملية منوعه من خلال دقته العلمية .
- تمكين المتعلم من اختيار أساليب وأدوات وبدائل على وفق قدراته وحاجاته

(مرعي والحيلة :٢٠٠٢:ص١١٥) .

٣ - خطوات تصميم المجمع التعليمي :

تمثل المجمعات التعليمية منظومة تربوية متكاملة تحتوي على منظومات فرعية عدة و أن عملية تصميمها و إعدادها تمر بمراحل ثلاث وهي :

- التخطيط للمجمع التعليمي : أي تحديد الفئة المستهدفة ومواصفاتها وحاجاتها ، والهدف الرئيس للمجمع التعليمي ، والمواد التدريسية وتشمل (موضوعات المجمع ووحداته والمراجع والمصادر) .
- الكتابة الأولية للمجمع : كتابة عناصر المجمع الأساسية ، واختيار الخبرات والأنشطة التعليمية الملائمة ، وتنظيم عرضها وتسلسلها .
- مرحلة مراجعة المجمع : من حيث الشكل وأسلوب الكتابة، وإعداد نسخ لعرضها على بعض التدريسيين لمعرفة مدى وضوح المجمع وصلاحيته .

(الفتلاوي :٢٠٠٤ ص١٧٧) .

٤ - مكونات المجمع التعليمي :

- العنوان :
- النظرة الشاملة والتوجيهات : وفيها يتم إعطاء المتعلم فكرة عن موضوع المجمع وتعليمات عن كيفية استعماله ،وماذا سيعمل عند كل جزء منه وكيف سيحدد التعلم القبلي ، وكيفية الانتقال من مجمع لآخر .
- الإرشادات والتعليمات : كيفية التعامل مع المجمع التعليمي ، والوقت المناسب لأداء الاختبارات والمراجع والمصادر المهمة .
- الاختبار القبلي : إذا حصل الطالب فيه على درجة (٨٠٪) فما فوق يكون لدية اكتفاء ، وإلا فعليه البدء بدراسة المجمع .
- الوحدات التعليمية : وتتكون من :

أ - الأغراض السلوكية : هي أهداف محددة وذات صياغة سلوكية

ب - الأنشطة التعليمية : مجموعه الإجراءات والقراءات والتمرينات التي تناط بالمتعلم وتحقق لأغراض سلوكية . (زيتون :٢٠٠٢،ص٣٣٢.)

ويتم تنفيذ الأنشطة التعليمية على أنماط عدة : وهي

- تقدم على شكل سلسلة من الدروس.
- تقدم مواد قرائية ذات صلة بالموضوع .
- تقدم سلسلة من الأنشطة التعليمية على شكل مواد مبرمجة وتتضمن النقاش واللقاءات الجماعية والعمل التدريبي والقراءات المكتبية .

- الاختبار الذاتي : اختبار تكويني يهدف إلى درجة تعلم أجزاء المجمع.

- الاختبار ألبعدي : يمكن أن يكون هو نفسه الاختبار القبلي أو موازياً ومكافئا له أو يختلف عنه لمعرفة مدى اكتساب المتعلم للمعلومات الواردة في المجمع التعليمي .
- المصادر والمراجع : لأجل الاستزادة من المعلومات . (الفتلاوي :٢٠٠٤ ص١٤١).

الأسس التربوية للمجمعات التعليمية :

- تحقيق مبدأ التعلم الهادف : أن تصميم المجمع يجعل الطالب على علم بما هو مطلوب منه ويقلل فرص الخطأ ويجعل المتعلم هدفا في حد ذاته .
- الاهتمام بالمتعلم وايجابيته : وفيها يكون الطالب هو الذي يقوم بعملية التعلم ويختار البدائل حتى يصبح مسؤولا عن تعلمه .
- التعزيز المباشر للإجابة : حصول الطالب على التعزيز المباشر وتكراره بشكل اكبر مما قد يحصل عليه في قاعة الصف . .
- مراعاة الفروق الفردية بين المتعلمين : وهو أهم الأهداف التي تسعى المجمعات التعليمية إلى تحقيقها .
- التعلم للإتقان والتمكن : تستعمل المجمعات التعليمية معيارا في التقويم يتمثل في التمكن من تحقيق أهداف المجمع بدرجة(٨٠٪) قبل السماح له بالانتقال إلى مجمع أخر تسمى هذه الطريقة بالتعلم من اجل التمكن ، والتي تقلل من فشل الطلبة في التعلم وتساعدهم في التأكد من تحقيق أهداف المجمع قبل أن ينتقل إلى مجمع أخر . (زيتون :٢٠٠٢:ص٣٣٤.)

ثانيا : فرق التعلم : instruction gropes :

إحدى استراتيجيات التعلم التعاوني، طورت في جامعة جونزبلينس عن طريق المربي(روبرت أي سلا فين) ، يتم فيها منح الفريق شهادة ومكافأة إذا كان انجازها أعلى من المعدل بشكل واضح ويكافأ الطلبة على أرائهم الخاصة ومجموعه النقاط التي يستحقها الفريق مهمة لحثهم وتشجيعهم .

وبحسب هذه الإستراتيجية فان التعليم والتعلم يتم على وفق الخطوات الآتية :

- أعطاء مقدمة عن الدرس باستعمال وسائل تعليمية منوعه وحسب الموضوع
- توزيع الطلبة على مجموعات وفرق تعاونية غير متجانسة في التحصيل يتراوح عدد أعضائها ما بين (٢-٦).
- يتعاون الطلبة داخل المجموعه لتحقيق أهداف مشتركة ، وتبادل الآراء والمناقشات وتعلم المفاهيم .
- يقدم طلبة ألمجموعه الواحدة صحيفة عمل ،وتكون إجاباتهم عن الأسئلة الموجهة من المدرس مشتركة .
- يخضع أفراد المجموعات إلى اختبارات فردية قد تكون أسبوعية.
- تجري المناقشات بين المجموعات بإشراف المدرس .

- يكـون دور المدرس تقـديم المساعدة وإعطاء التغذية الراجعـة للمجموعات ككل ومراقبة عمل المجموعات والمحافظة على النظام .

وقـد أشـار عدد مـن المربـين إلى أن (استراتيجية فرق التعلم تظهـر زيادة في تحصيل الطلبة ، وتطويراً في علاقاتهم الشخصية ،كما وتشجع الطالب على أن يتعلم من زميله بجدية ،وهـي تؤثـر بقوة في العلاقـات بين المجموعات فهي تسمـح للطلبة برؤية احدهـم الأخر على نحـو ايجابي ،فضلا عن ذلك فان تطبيق هذه الاستراتيجية لاتحتاج إلى صفوف كثيرة ووقت اضافي للمدرس أكثر من الطريقة الاعتيادية).

slave : 1998:p.p.31-41

مبادئ فرق التعلم : ويتضمن الآتي :

١. الاعتماد المتبادل الايجابي : حاجة الطلبة لبعضهم البعض حتى يتعلموا المادة المخصصة لهم .
٢. المسؤولية الفردية : أي أن كل عضو في المجموعة مسؤول عن تحقق الهدف العام .
٣. التفاعل المباشر عن طريق تشجيع بعضهم البعض في التعلم .
٤. المعالجة الجمعية وفيه يتم تحليل أداء عمل المجموعة ووضع المعالجات .

مراحل فرق التعلم :

١. المرحلـة الأولى التعـرف : وفيها (فهم المشكلة – تحديد المعطيـات – الوقت المخصص لحلها).
٢. المرحلة الثانية بلورة معايير العمل الجماعي : وفيها (توزيع الأدوار والمسؤوليات والمهارات لحل المشكلة) .
٣. المرحلة الثالثة الإنتاجية : انجاز العمل بحسب الأسس والمعايير المتفق عليها .
٤. المرحلة الرابعة الإنهاء : وفيها (كتابة التقرير النهائي عن انجاز العمل) .

دور المدرس في فرق العمل :

١. اختيار الموضوع وتحديد الهدف وتنظيم الصف وإدارته .
٢. تكوين المجموعات والمهمات الرئيسة والفرعية للموضوع .
٣. مراقبة فاعلية المجموعه وتقديم المساعدة الفورية والإرشادات.
٤. اختيار منسق لكل مجموعه وبشكل دوري .
٥. ربط الأفكار النهائية وتوضيح وتلخيص ما تعلمه الطلبة .
٦. تقويم تحصيل الطلبة . (جونسون وآخرون :٢٠٠٢: ص١٣-١٥).

ثالثا : التفكير الاستدلالي :

يعد التفكير عملية معقدة تتضمن كثيراً من العمليات العقلية بعضها منخفض من التفكير

مثل تذكر المعلومات وبعضها الآخر بمستوى ارقى وأكثر تعقيدا مثل التحليل والتركيب والتفسير وفرض الفروض والتأكد من صحتها والتطبيق والتقويم وهو مفهوم افتراضي يشير إلى عملية داخلية تُعزى إلى نشاط ذهني معرفي تفاعلي انتقائي قصدي موجه نحو حل مسالة ما، أو اتخاذ قرار ما ،ويتطور تبعا لظروف البيئة المحيطة . (قطامي :٢٠٠١،ص١٥)

كما يعد التفكير عملية عقلية مستمرة في الدماغ يقوم بها الفرد بغية الحصول على حلول دائمة أو مؤقتة لمشكلة ما ،لاتتوقف ولا تنتهي طالما الإنسان في حالة اليقظة .

ويرى الباحث أن التأكيد على التفكير يساعد في التخطيط للأهداف الفردية والعمل على تحقيقها أو حل مشكلة حلاً ذهنياً لابالفعل وهذا ما يعرف بالتفكير الاستدلالي، و أن الشخص المبدع هو صاحب التفكير الذاتي لا يكرر أفكار المحيطين، ولا يخضع للأفكار الشائعة ،وله القدرة العالية على تغيير الحالة الذهنية بتغيير المواقف .

ان اختيار طرائق للتدريس لابد من أن يأخذ بعين الاعتبار أن يستنير بتفكير الطلبة ودوافعهم، وهذا ما أكدت عليه بعض الدراسات أهمية استعمال طرائق تدريس مناسبة و أساليب منوعه في إيجاد أنواع مختلفة من التفكير لدى الطلبة مثل (الاستكشاف والتجربة، أو التدريب المنظم على طرق الاستدلال والاستقراء) لذلك أصبحوا في ظل تكنولوجيا التعليم محوراً للعملية التربوية فلم يعودوا مستمعين سلبيين يتلقون المعلومات من المدرس بل مشاركين ومفكرين . (سلامة :٢٠٠٢:ص٥).

وفيما يخص الاستدلال ، فقد سارت النظريات إلى تناول هذا المفهوم على وفق اتجاهين ، احدهما يشمل النظريات العامة في (الذكاء) ،وثانيهما نظريات الارتقاء المعرفي، فأصحاب الاتجاه الأول ومنهم (سيبرمان) الذي (يعد الذكاء مرادفا للاستدلال ،اذ عرفه الذكاء) بأنه ((ادراك العلاقات والمتعلقات التي يقوم في جوهره على الاستدلال و أن أكثر الاختبارات تشبعاً بالعامل العام هو اختبار الاستدلال)).

في حين وضع جليفورد)) للعمليات الاستدلالية بُعدين من أبعاد التفكير المعرفي هما عامل معرفة العلاقات بين الرموز وعامل معرفة المنظومة الرمزية)) ، أما نظرية الاتجاه الثاني فأصحابها ومنهم (جان بياجيه) الذي تناول التفكير و الاستدلال وتأثيرهما في المنحنى العقلي والارتقاء والنمو المعرفي عند الأطفال والمراهقين .(الازيرجاوي :١٩٩١:ص٣٧١)

العوامل التي تنمي التفكير :

هناك ثلاثة عوامل وهي : (الطالب بدور المفكر والمتعلم ، المدرس بدور الميسر والمسهل للتعلم والتفكير، والبيئة المناسبة لعمليات التعلم ،فان تنمية التفكير تصبح أمرا واقعاً) . (الحارثي : ١٩٩٩:ص٢٣٨)

عناصر التفكير الاستدلالي :

هناك عدد من العناصر وضعها العلماء وهي :

١. مقدمات يستدل بها على نتيجة صحيحة .

٢. نتيجة مترتبة على التسليم بالمقدمات .
٣. ربط المقدمات بعلاقات منطقية مع النتيجة .
٤. يعتمد العقل على مبادئ عدة في حركته وانتقاله من المقدمات إلى النتيجة تسمى قواعد الاستدلال. (الحارثي : ١٩٩٩:ص٢٣٩-٢٤١)

الاستدلال الاستقرائي والاستنتاجي وأثرهما في العملية التعليمية :

يعد الاستدلال الاستقرائي الطريق الطبيعي في التفكير ، يبدأ فيه الطالب أولا بملاحظة الأمثلة ليصل إلى القاعدة ، ينتقل فيه العقل المحسوس إلى المعقول ومن الخاص إلى العام ،من الجزء إلى الكل بحركة تصاعدية ، وهو احدى وسائل الإبداع والاختراع ويقوم مقام التفكير . أما الاستدلال ألاستنتاجي فعلى العكس ، يبدأ فيه العقل بالفحص من القواعد العامة وملاحظتها للتحقيق والتثبيت منها بغية التأكد من صحتها وخطاها باختيار الجزئيات التي تدخل تحت القاعدة العامة ، وفي هذا النوع من التفكير ينتقل العقل من المعقول إلى المحسوس ومن العام إلى الخاص، فالحركة الفكرية فيه تنازلية وتقوم مقام التحليل والبرهنة . يقود الاستقراء إلى وضع الحقائق والقواعد فهو تفكير محدد ،في حين يقوم الاستنتاج بالاختيار والفحص وهو بذلك تفكير متشعب ، لذا فهو يتوقف على الاستقراء (فالأول يوجد القواعد والثاني يستعملها ويطبقها، وإذا كان الأول عملية بحث فالثاني عملية برهان) . (الحارثي : ١٩٩٩،ص٢٤٣).

الفصل الثاني : الدراسات السابقة :

١ - دراسة الشكرجي ٢٠٠٥ :

((هدفت الدراسة الى تعرف اثر استعمال المجمعات التعليمية وفرق التعلم في التحصيل والاتجاه نحو الجغرافية لطالبات الصف الخامس الإعدادي)) ،

تكونت عينة البحث من (٧٥) طالبة من طالبات الصف الخامس الأدبي وبثلاث مجموعات ، التجريبية الأولى درست باستراتيجية المجمعات التعليمية والتجريبية الثانية درست بإستراتيجية فرق التعلم ، أما الضابطة فدرست بالطريقة الاعتيادية ، واعد الباحث أداتين الأولى اختبار تحصيلي من نوع الاختبار من متعدد والثاني مقياس لقياس اتجاهات الطالبات نحو مادة الجغرافية واستعمال الباحث التباين واختبار (شيفير) للموازنات البعدية في تحليل نتائج البحث ،ومن أهم النتائج التي توصلت اليها هذه الدراسة هو تفوق المجموعتين التجريبيتين اللتين استعلمتا المجمعات التعليمية وفرق التعلم على ألمجموعه الضابطة التي استخدمت الطريقة الاعتيادية . (الشكرجي :٢٠٠٥:ص١-ح).

٢ - دراسة الحسو ١٩٩٧ :

((هدفت هذه الدراسة الى تعرف اثر استعمال أسلوبين في الاستجواب في تنمية التفكير الاستدلالي لدى طالبات الصف الثاني المتوسط في مادة الجغرافية)) ، تم اختيار(٨٨) طالبة

عينـة للبحث قسمت على ثلاث مجموعات اثنتين تجريبيـة والأخرى ضابطة ، وقد استعملت الباحثـة اختبـاراً جاهزاً للتفكـير الاستدلالي ومـن اجل معرفـة التباين استعملـت الوسائل الإحصائيـة المناسبة وهي الاختبار لكلا العينتين مستقلتين وضابطتين ، وقد توصلت الدراسة إلى تفـوق المجموعتـين التجريبيتـين اللتين استعملتـا أسلوبين في الاستجـواب على المجموعة الضابطة التي استعملت الطريقة الاعتيادية . (الحسو:١٩٩٧:ص٥).

٣ - مناقشة الدراسات السابقة :

- **الهدف :** تباين الدراستين في هدف البحث فقد هدفت دراسة الشكرجي إلى ((تعرف استعمـال المجمعـات التعليميـة وفـرق التعلـم في التحصيـل والاتجـاه نحـو الجغرافية لطالبـات لصف الخامس ، في حين هدفت الدراسة الآخـرى إلى ((تعرف اثر استعمال أسلوبـين في الاستجـواب في تنميـة التفكير الاستـدلالي لدى طالبـات الصف الثاني في مادة الجغرافية)) .أما الدراسـة الحالية فقد هدفت إلى تعرف اثر المجمعات التعليمية وفـرق التعلم في تنمية التفكـير الاستدلالي لدى طلبة قسم التربيـة في مادة تاريخ الفن الحديث.
- **العينـة :** تبايـن الدراسات في حجم العينة فقط كانـت في دراسة (الشكرجي) (٧٥) طالبـة مـن الصف الخامس الأدبي – وأمـا في دراسة الحسو فبلغـت (٨٨) طالبة من الصـف الثاني المتوسط أما الدراسـة الحالية فد بلغت حجم العينة (٩٩) طالب وطالبة من الصف الثاني في القسم التربية الفنية .
- **التصميـم التجريبـي :** توافـق الدراسة الحاليـة مع الدراستين في عـدد المجموعات فقـد كانت فيها مجموعتان تجريبيتان درست كل منهـا باستعمال إستراتيجية والأخرى ضابطة درست بالطريقة الاعتيادية .
- **أدوات البحث :** في دراسة الشكرجي اعتمد على أداتين الأولى الاختبار ألتحصيلي من نوع الاختبار من متعدد والثاني مقياس لقياس اتجاه الطالبات نحو مادة الجغرافية ، أما دراسة الحسو فقد اعتمدت اختباراً جاهزاً للتفكير الاستدلالي وأسئلة الاستجواب المعدة علـى وفـق المستويات الثلاثة الأولى مـن تصنيف بلوم أما الدراسـة الحالية فقد اعتمد الباحـث فيها علـى المنهج الفعلي في بنـاء الاختبار المعتمد علـى أراء الخبراء والمصادر والاختبارات السابقة مع الدراسات السابقة للتفكير الاستدلالي .
- **نتائـج البحـث :** اتفقـت الدراسـة الحاليـة في نتائج البحـث إذ تفوقـت المجموعتان التجريبيتان على المجموعة الضابطة في الاختبارات وبنسب متباينة .

الفصل الثالث

أولا: مجتمع البحث :

طلبة قسم التربية الفنية بكلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد للعام الدراسي (٢٠١٠-٢٠١١) المستمرون بالدراسة والبالغ عددهم(٢٦٤) طالب وطالبة .

ثانيا: عينة البحث :

اختيرت العينة بطريقة السحب العشوائي البسيط لثلاث مجموعات ،تمثل المجموعه التجريبية الأولى (ت١)، والثانية تمثل المجموعه التجريبية (ت٢) ،والثالثة تمثل المجموعه الضابطة (ض). والجدول (١) يبين ذلك .

جدول (١) عدد الطلبة مجموعات البحث الثلاث (عينة البحث)

ت	ألمجموعه	ألمجموعه التجريبية	عدد الطلبة الكلي للمجموعات	عدد الطلبة الراسبين	عدد الطلبة بعد الإسناد
١	مج١	ت١	٣٣	–	٣٣
٢	مج٢	ت٢	٣٥	٢	٣٣
٣	مج٣	ض	٣٤	١	٣٣
			١٠٢	٣	٩٩

ثالثا: التصميم التجريبي :

اعتمد الباحث منهج البحث التجريبي المكون من ثلاث مجموعات متكافئة ،لملاءمته لأهداف البحث ،والجدول (٢) يبين ذلك .

جدول (٢) التصميم التجريبي للبحث

المجموعات	المتغير المستقل	المتغير التابع
ت١	المجمعات التعليمية	التفكير الاستدلالى
ت٢	فرق التعلم	التفكير الاستدلالى
ض	الطريقة الاعتيادية	التفكير الاستدلالى

رابعاً : تكافؤ المجموعات :

تم تكافؤ عدد من المتغيرات التي يعتقد أنها تؤثر في نتاج البحث وهي كالآتي :

١ - العمر الزمني :

تم ضبط هذا المتغير باستخراج المتوسط الحسابي والانحراف المعياري للعمر الزمني لطلبة عينة البحث ،وللتحقق من تكافؤ الأعمار استخدام تحليل التباين الأحادي ، إذ دلت نتائج العمليات الإحصائية بأن الفرق لم يكن ذا دالة إحصائية معنوية ،لان القيمة الفائية

المحسوبة (٦،١) اقل من القيمة الفائية الجدولية (٧،٣) عند مستوى الدالة (٠٥،٠) وبدرجتي حرية (٢،٩٦).

٢ - اختبار الذكاء :

تم اعتماد اختبار المصفوفات المتتابعة الذي أعده raven))لقياس الذكاء والذي يعده، علماء النفس من الاختبارات الجيدة ،لما يمتلكه من صدق وثبات وله معايير تصلح للبيئة العراقية ،ويتكون من خمسة أقسام تتضمن مصفوفة متدرجة في الصعوبة ويطلب من المفحوص أكمالها باختيار البديل المناسب من بين بدائل عدة ، ويمكن تطبيقه على الفئات العمرية المختلفة (الدباغ :١٩٨٣، ص١٠١) ،
(عينة البحث) والجدول (٣) يبين ذالك .

جدول (٣) المتوسط الحسابي والانحراف المعياري لمتغير الذكاء ولطلبة المجموعات الثلاثة

المجموعات	أعداد أفراد العينة	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري
ت١	٣٣	٥٧،٤١	٦٥،٥
ت٢	٣٣	٨٩،٣٩	٩٤،٥
ض	٣٣	٠٧،٤	١٤،٦

وباستعمال تحليل التباين لمعرفة الفروق بين هذه المتوسطات، تبين أن الفروق لم تكن ذات دلالة إحصائية عند مستوى (٠٥،٠) ودرجتي حرية (٢،٩٦) ،والجدول (٤) يبين ذلك .

جدول (٤) تحليل التباين لمتغير الذكاء لطلبة المجموعات الثلاث

مصدر التباين	مجموع المربعات	درجة الحرية	متوسط المربعات	القيمة التائية		الدلالة الإحصائية
				المحسوبة	الجدولية	
تباين المجموعات	٠٧،٥	٢	٠٣،٢٨	٠٨،٠	٧،٣	غير دالة عند مستوى ٠٥،٠
داخل المجموعات	٦٥،٣٣٦٢	٩٦	٠٣،٣٥			
المجموع	٧٢،٣٣٦٩	٩٨				

٣ - الخبرة السابقة :

تم ضبط هذا المتغير على وفق الفرضية الصفرية الآتية :
((لاتوجد فروق ذوات دلالة إحصائية عند مستوى (٠٥،٠) بين متوسط درجات الطلبة مجموعات البحث الثلاث في الاختبار المعرفي القبلي))، وعليه اعد الباحث اختبارا معرفيا من(٥٠) فقرة من نوع الاختيار من متعدد وعند حساب متوسطات درجات طلبة مجموعات

البحـث الثـلاث كانت (ت١) (١٦٦،٧٧) وبانحراف معيـاري(٣،١٩) و(ت٢) (٩٧٢،٧٤) وبانحراف معياري(٧١،١٠) و(ض) (٠٢٧،٧٦) وبانحراف معياري(٣٥،١٠) .
وباستعمـال تحليل التباين الأحادي ، ظهر أن القيمة الفائية المحسوبة بلغت (٤٢٢،٠) اصغر مـن القيمة الجدوليـة البالغـة(٧١،٣) وبدرجتي حريـة (٢،٩٦) ، وبذلـك تعد مجموعات البحث الثلاث متكافئة إحصائيا .

خامسا : أدوات البحث : وهي كالآتي :

١. تحديـد المادة العلميـة : هو تاريخ الفن الحديث (المدرسة الدادائية) ، تدرس لمدة (٤) أسابيع وبأربع خطط تدريسية أعدت لذلك .
٢. أعداد الخطط التدريسية على وفق الأساليب المستعملة في البحث .
٣. أعـداد أربعة مجمعـات تعليمية خاصة بالبحـث ، وتهيئة أقراص (cd) تعرض على جهاز الكومبيوتر خاصة بالأنشطة التعليمية .

أعداد المجمعات التعليمية :

١. الاطلاع على الدراسات والأبحاث المتعلقة بإعداد المجمعات التعليمية .
٢. يتـم كتابـة المجمع التعليمي علـى وفق الآتي :(وضـع العنوان – كتابة النظـرة الشاملة التي تحتوي تعريف المجمع والهدف والاستفادة منه والإرشادات اللازمة لتنفيذه، وخطة تنفيـذ المجمـع وهي لوحة تتبعيه توضح المسـار الذي يسلكه الطلبـة – والأنشطة والمواد التعليمية التي فيها مراعاة التعلم الذاتي).
٣. اختبار التفكير الاستدلالي ويتضمن: بناء فقرات الاختبار ويشمل الآتي :

- الاعتماد على بعض المنطلقات من الخلفية النظرية للبحث الحالي .
- ترتيب المعلومات على وفق التفكير الاستدلالي (استقرائي أو استنتاجي) .
- التفكـير الاستـدلالي تكويـن فرضـي يستدل عليـة عبر سلـوك الطالب عنـد معالجته للمشكلات معتمداً على قضايا افتراضية وفحص الاحتمالات والعلاقات الممكنة ،جامعاً بين التجريب الذي ينصب على الواقع والتحليل المنطقي ،وقد ينمو بتأثير عاملي النضج والخبر المكتسبة .
- اعتمـاد المنهـج العقلي أو المنطقي في بناء الاختبـار والإفادة من منهج الخبرة وذلك من خـلال الاستعانة بآراء الخبراء في عدد من الإجراءات الاختبار، وقد اعد الباحث (٥٠) فقـرة بصيغتها الأولية ، وقـد اعتمد في بناء الاختبار على عـدة مصادر هي : ((بعض المصادر والدراسات والاختبارات السابقة للتفكير والذكاء والتفكير الاستدلالي)) مثل اختبـار القدرات العقليـة الأولية لعبد الواحـد الكبيسي (الكبيسـي : ١٩٨٩:ص١٤٥) ، واختبار عدنان حكمت (عدنان :١٩٩٩ :ص١٣٠) للتفكير الاستدلالي .

تم صياغـة (٥٠) فقـرة علـى شـكل مقدمات ولـكل مقدمة ٤ احتمـالات للإجابة ،واحدة صحيحة والباقي خاطئة ، خضع الاختبار للصدق وحصل على نسبة اتفاق (٨٠٪) وهي جيدة

وطبـق الاختبـار على عينـة استطلاعية فكان مستـوى صعوبة فقرات الاختبـار بين (٥٦،٠) و(٧٨،٠) وهـي جيـدة وكانت قوة تميز الفقرات بـين (٣٢،٠) و (٥٥،٠) وهي جيدة أيضا ، ويـرى (أيبل) أذا حصلـت الفقرة على نسبة اتفاق (٨٠٪) فهي صالحة ، وكانت قوة تميزها (٣٠،٠) فأكثر فهي جيدة .(Ebel :١٣٣p.p١٩٧٧).

أما معامل الثبات فقد بلغ (٨٦،٠) وهو معامل ثبات جيد جدا . (عودة : ١٩٨٨ :ص٣٦٧).

سادسا : إجراءات تطبيق التجربة : وقد تم الآتي :

١. قـام الباحث بتدريس المجاميع الثلاث بنفسه لسلامة التصميم التجريبي ،وعدم انتقال الطلبة بين المجموعات .
٢. مـدة التجربة (٤) أسابيع بمعدل (٢) ساعتـين في كل أسبوع ، درست المجموعة الأولى بأسلـوب المجمعـات التعليمية وحسب شروطها ، ودرست المجموعـة الثانية بأسلوب فرق التعلم وحسب مبادئها ،ودرست المجموعه الضابطة بالطريقة الاعتيادية .

سابعا : الوسائل الإحصائية :

تم استخدام الوسائل الإحصائية الآتية (تحليل التباين لأحادي ، معامل الصعوبة ، معامل التميز ، معامل الارتباط بيرسون ، معادلة سبيرمان براون – الاختبار الثاني ((t.test).

الفصل الرابع : نتائج البحث – عرض النتائج ومناقشتها :

الفرضيـة الأولى : ظهـرت النتائج وحسب الجـدول (٥) أن القيمة التائيـة المحسوبة بلغت(٨٨٢،٦) وهـي اكبر من القيمـة التائية الجدولية والتي بلغت (٠٠٠،٢) عند مستوى الدلالة(٠٥،٠) ودرجة حرية(٦٤) ولصالح (ت١) وبذلك ترفض الفرضية الصفرية الأولى وتقبل البديلة عنها والجدول (٥) يبين ذلك .

جـدول (٥) المتوسـط الحسابي والانحراف المعياري والقيمة التائيـة لدرجات اختبار التفكير الاستدلالي ألبعدي للمجموعتين (ت١- ض)

ألمجموعه	المتوسط الحسابي	العدد	الانحراف المعياري	القيمة التائية		الدلالة الإحصائية
				المحسوبة	الجدولية	
ت١	٦٣٥،٢٥	٣٣	٤٢٧،٣	٨٨٢،٦	٠٠٠،٢	غير دالة عند مستوى ٠٥،٠
ض	٩٠٨،١٩	٣٣	٣٨٦،٣			

الفرضيـة الثانيـة : اظهـرت النتائج وحسب جـدول (٦) أن القيمـة التائيـة المحسوبة بلغت

(٣٧٠،٣) وهي اكبر من القيمة التائية الجدولية البالغة (٠٠٠،٢)عند مستوى دلالة (٠٥،٠) ودرجة حرية(٦٤) ولصالح (ت٢) ، وبذلك ترفض الفرضية الصفرية الثانية ، وتقبل البديلة عنها .

جدول (٦) المتوسط الحسابي والانحراف المعياري والقيمة التائية لدرجات اختبار التفكير الاستدلالي ألبعدي للمجموعتين (ت٢- ض)

ألمجموعه	المتوسط الحسابي	العدد	الانحراف المعياري	القيمة التائية		الدلالة الإحصائية
				المحسوبة	الجدولية	
ت٢	٠٣١،٢٣	٣٣	١٦٦،٤	٣٧٠،٣	٠٠٠،٢	غير دالة عند مستوى ٠٥،٠
ض	٩٠٨،١٩	٣٣	٣٨٦،٣			

الفرضية الثالثة : اظهرت النتائج وحسب جدول (٧) أن القيمة التائية المحسوبة كانت (٣٩٧،٣) وهي اكبر من القيمة التائية الجدولية البالغة (٠٠٠،٢) عند مستوى(٠٥،٠) ودرجة حرية (٦٤) ولصالح (ت١) وبذلك ترفض الفرضية الصفرية الثالثة وتقبل البديلة عنها .

جدول (٧) المتوسط الحسابي والانحراف المعياري والقيمة التائية لدرجات اختبار التفكير الاستدلالي ألبعدي للمجموعتين (ت١- ت٢)

ألمجموعه	المتوسط الحسابي	العدد	الانحراف المعياري	القيمة التائية		الدلالة الإحصائية
				المحسوبة	الجدولية	
ت١	٦٣٥،٢٥	٣٣	٤٢٧،٣	٣٩٧،٣	٠٠٠،٢	غير دالةاحصائية عند مستوى ٠٥،٠
ت٢	٠٣١،٢٣	٣٣	١٦٦،٤			

تفسير النتائج :

أ - أظهرت النتائج زوجود فروق دالة إحصائيا بين(ت١) و (ض) ولصالح (ت١) ، ويمكن أن يعود ذلك إلى الآتية :

- يمتلك أسلوب المجمعات التعليمية خصائص ايجابية من حيث تعريف الطلبة بالإغراض السلوكية وأجراء الاختبارات القبلية والبعدية والتكوينية والتغذية الراجعة ، وتسلسل المادة العلمية وحسب سرعة الطلبة الذاتية والاستعانة بالوسائل السمعية والبصرية المتمثلة بأقراص(CD) ، وطلب عودة الطلبة إلى قراءة محتوى المادة ثانية أدى إلى تفوق هذا الأسلوب .
- جعل المتعلم محور العملية التعليمية كان له الأثر في إثارة دافعته ونشاطه .

- حداثة الأسلوب في قسم التربية الفنية ، إذ لاحظ الباحث إقبال الطلبة على الدراسة .
- تُراعي مبدأ الفروق الفردية بين الطلبة كونها تعد من أساليب التعلم الذاتي، وتوفر الإرشادات والتوجيهات اللازمة وتذليل الصعوبات .

ب - أظهرت النتائج عن وجود فروق دالة إحصائيا بين (ت)٢ و(ض) ولصالح (ت٢) ويمكن أن يعزى و ذلك للأسباب الآتية :

- تقسيم الطلبة على مجموعات صغيرة تمثل فرق التعلم، وقيام الطلبة بالتشاور والمناقشة عند الإجابة عن الأسئلة المطروحة ،والتفاعل الاجتماعي بين الطلبة .
- تبادل الخبرات بين الطلبة لأن تقسيمهم على مستويات تحصيلهم غير متجانس يؤدي إلى الافادة من الطلبة ذوي التفكير العالي .
- النمط ألتعليمي الذي تعود عليه الطلبة يختلف عن النمط التعليمي التقليدي ، إذ ساعدهم في مهارات التواصل والتفكير معا وزاد من دافعتيهم نحو التعلم

ج - أظهرت النتائج وجود فروق دالة إحصائيا بين (ت١) و (ت٢)ولصالح(ت١)ويمكن أن يعزى ذلك إلى:

- المزايا التي يتمتع بها أسلوب المجمعات التعليمية وتفوقه على أسلوب فرق التعلم ،هو تعريف الطلبة بالأغراض السلوكية المطلوب وتحقيقها والاختبارات الموجودة فيها مما يعمل على تزويد الطلبة بتغذية راجعه فورية فضلا عن توفير التعزيز المستمر الذي يزيد من دافعية الطلبة نحو التعلم .
- ان استعمال (الكراس ، المطبوع ، التقارير ، الأفلام ، الشرائح) قد تساعد الطلبة في الارتقاء بمستوى تعلمهم .

الاستنتاجات :

في ضوء نتائج الدراسة التي توصل اليها الباحث استنتج الآتي :

١. المجمعات التعليمية واحدة من الأساليب التي توفر الفرص لتنمية الطلبة ذاتيا .
٢. أثرت المجمعات التعليمية بشكل ايجابي وواضح في تنمية التفكير لدى الطلبة .
٣. فاعلية المجمعات التعليمية وفرق التعلم في تنمية مهارات التفكير الاستدلالي .
٤. فاعلية المجمعات التعليمية وفرق التعلم في رفع المستوى العلمي للطلبة وتعميق فهم المادة وموازنة بالطريقة الاعتيادية .

التوصيات :

في ضوء النتائج التي تمخض عنها البحث يوصي الباحث بالاتي :

١. التأكيد على استعمال أسلوبي المجمعات التعليمية وفرق التعلم في تدريس مادة تاريخ الفن الحديث ومواد قسم التربية الفنية لأهميتها في تنمية التفكير الاستدلالي .
٢. فتح دورات تطويرية لتدريب الهيئات التدريسية على استعمال الأسلوبين معا

٣. إدخال الأسلوبين ضمن مفردات مادة طرائق التدريس في أقسام وكليات الفنون الجميلة.

المقترحات :

١. إجراء دراسات مماثلة على مراحل دراسية أخرى وعلى كلا الجنسين لمعرفة اثر أسلوبي المجمعات التعليمية وفرق التعلم في تنمية التفكير الاستدلالي .
٢. دراسة اثر استعمال المجمعات التعليمية في اكساب المفاهيم الفنية لطلبة قسم التربية الفنية والمواد منتخبة .

المصادر :

- الازيرجاوي ، فاضل محسن (١٩٩١) : أسس علم النفس التربوي ،وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة الموصل ، العراق .
- جروان ، فتحي عبد الرحمن (٢٠٠٢) : تعليم التفكير مفاهيم وتطبيقات ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، الأردن .
- جونسون ، ديفيد وآخرون (٢٠٠٢): التعلم التعاوني ، ترجمة : مدارس الظهران الأهلية ، مطبوعات مؤسسة عبد الحميد شومان ، الأردن .
- الحارثي ، إبراهيم احمد سلم(١٩٩٩): تعليم التفكير ، مدارس الرواد ، السعودية
- الحسو ، ثناء يحيى قاسم(١٩٩٧): اثر استخدام أسلوبين من الاستجواب في تنمية التفكير الاستدلالي لدى الطالبات في مادة الجغرافية ، كلية التربية (ابن رشد) ، جامعة بغداد ،(أطروحة دكتوراه غير منشورة).
- الدباغ ، فخري وآخرون(١٩٨٣): اختبار رأفن للمصفوفات المتتابعة المقننة للعراقيين ، مطبعة جامعة الموصل ، العراق .
- زيتون ، عايش محمود(١٩٩٩) : أساليب تدريس العلوم ، ط٣، دار الشروق ، الأردن .
- سلامة ، عبد الحافظ(٢٠٠٢) : تعليم العلوم والرياضيات ،ط١، دار البازوري ، عمان .
- السيد ، يسري مصطفى (٢٠٠٣): استراتيجيات تعليمية تساهم في تنمية التفكير الإبداعي ،ط،معهد الاتحاد العربي ، القاهرة.
- الشكرجي ، لجين سالم(٢٠٠٥): اثر استخدام المجمعات التعليمية وفرق التعلم في التحصيل والاتجاه نحو الجغرافية لطالبات الصف الخامس الإعدادي في مدينة الموصل ، كلية التربية –جامعة الموصل –(أطروحة دكتوراه غير منشورة) ،العراق .
- عدنان ، حكمت سعيد (١٩٩٩): اثر استخدام أنموذجين من نماذج التعلم التعاوني في الكيمياء في التحصيل وتنمية التفكير الاستدلالي لدى طلاب الصف الأول قسم

الكيمياء ، كلية التربية (ابن الهيثم) ، جامعة بغداد ، (أطروحة دكتوراه غير منشورة) ،العراق.

- عـودة ، احمد سليمـان وخليل احمـد الخليلـي(١٩٨٨): الإحصاء للباحـث في التربية والعلوم الإنسانية ،ط١ ، دار الفكر للنشر والتوزيع ، عمان.
- الفتلاوي ، سهيلة محسن كاظم(٢٠٠٤): تفريد التعلم في أعداد وتأهيل المعلم أنموذج في القياس والتقويم التربوي ،ط١ ، دار الشروق ، الأردن .
- قطامي ، نايف(٢٠٠٠): تعليم التفكير ، ط١ ، دار الفكر للطباعة والنشر ، الأردن .
- الكبيسـي ، وهيـب مجيد(١٩٨٩): الأسلـوب المعرفي ، التعليق والمرونـة وعلاقته بسجل المشـكلات ، كلية التربية (ابن رشد) ، جامعة بغداد، (أطروحة دكتوراه غير منشورة) ، العراق.
- مرعي ، توفيق احمد ومحمد محمود الحيلة(٢٠٠٢): طرائق التدريس العامة ،ط١ ، دار المسيرة للنشر والتوزيع – الأردن .

- Shofer .richard(2003): moutar instruction with computer assembled exam :second generation educational teaching vol. xv.no xxv.
- Ebel. Roberts :(1977) :» essentiats of educational measurement» 2ed ..preetice –hall.new jersey . u.s.a.
- Slaven .k:(1988): when dose cooperative learuing in crasstudent achierment . americar psychological association .vol(94) . no(3).