مجلة فصلية محكمة
تصدر عن كلية الفنون الجميلة- جامعة بغداد

رئيس التحرير .....
أ.م.د. محمد جبر الكناني
سكرتير التحرير.....
أ.د. بلاسم محمد جسام
مدير التحرير .....
أ.م.د. جواد الزيدي
المستشار الفني .....
أ.د. عبد الرضا بهية داود

هيأة التحرير .....
أ.د. يوسف رشيد جبر
أ.م.د. صالح الصحن
أ.م. مهيمن إبراهيم الجزراوي

الهيأة الاستشارية

١-	prof.Onno scholar	هولندا	٦-	أ.د. عقيل مهدي يوسف	العراق
٢-	أ.د. لمياء قاسم	مصر	٧-	أ.د. صباح مهدي الموسوي	العراق
٣-	أ.د. أم الزين بن شيخة المسكيني	تونس	٨-	أ.د. ماجد نافع الكناني	العراق
٤-	البروفيسور مصطفى اسد الله	ايران	٩-	أ.د. انتصار رسمي موسى	العراق
٥-	أ.م.د. فتحي عبدالوهاب	مصر			

إدارة المجلة .....
مبرمج. يوسف مشتاق لطيف

Jornal of The College of FineArts
University of Baghdad
Issn ١٨١٩ – ٥٢٢٩
al.academy@yahoo.com

Al-Academy
رقم الايداع في المكتبة الوطنية ٢٣٨ لسنة ١٩٧٦

شروط النشر في مجلة الاكاديمي

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 واللغوي.
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. توضع 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 نسخة ورقية واحدة من البحث في بداية التسجيل.
١٤. يكتب عنوان البحث واسم الباحث في الصفحة الاولى للبحث بالنسبة للغة العربية أما اللغة الانكليزية فيكتب في نهاية البحث 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 لغير العراقيين.

المحتويات

بحوث التشكيلي

• الإستعارة وتحولاتها في الرسم السريالي	صاحب جاسم حسن	٥
• اشكالية الجسد الانساني في رسوم مابعدالحداثة	شيماء وهيب خضير	٢٣
• الفعل في الرسم المعاصر	نبراس وفاء بدري	٣٥
• المكان في أعمال الفنانين نوري الراوي وسعد الطائي (دراسة مقارنة)	عدي فاضل عبد الكريم	٥٤
• نظام الشكل في بعض خزفيات بيكاسو	فاروق عبد الكاظم غانم	٧٠
• مفهوم الاستعارة في النحت المعاصر	محمد عبد الحسين يوسف	٨٧

بحوث التصميم

التنظيم الشكلي ودوره في أظهار القيم الجمالية للمطبوع	عمار مهدي عبد السيد	١٠٥
معالجة تصاميم الفضاءات الداخلية للصيدليات	رياض حامد مرزوك	١١٩
آليات الجذب البصري في الفضاءات الداخلية	شيماء سامي أحمد	١٤٤

بحوث السينما والتلفزيون

• خصائص المكان في الدراما التلفزيونية العراقية المعاصرة المسلسل العراقي الحب والسلام إنموذجاً	سعاد حسن وادي	١٦٧

بحوث المسرح

• اشكالية تصميم المنظر المسرحي بين المخرج والمصمم	فيصل علي الدوسكي	١٩٠
• قراءة في مشهدية الاداء و تطوراته	ليلى محمد	٢٠٧

بحوث التربية الفنية

• مرجعيات نظريات التعلم الموجهة لأداء التدريسيين في أقسام التربية الفنية	محمد سعدي لفتة	٢١٨

الإستعارة وتحولاتها في الرسم السريالي

صاحب جاسم حسن

ملخص البحث

لقد تباينت وجهات النظر حول مفهوم أو دور (البورتريت) نحت الوجوه البشرية عبر الفترات التاريخية. فقــد عد وثيقة تاريخية تسجل الملامح

تناولت مشكلة البحث الموسوم: (الاستعارة وتحولاتها في الرسم السريالي) طبيعة مفهوم الاستعارة وآليات اشتغاله في المنجز العالمي المعاصر. وقد جاء البحث في اربعة فصول: اهتم الفصل الأول بالإطـار المنهجـي للبحـث متمثلا بمشكلة البحث حيث تجلت عبر هـذه الدراسـة بالاسـتعارة وتحولاتهـا، التـي ارتبطـت بطروحـات الرسـم السريالي في اوروبا. وقد تبلور هدف الدراسة بـ الأتي:

- كشف الاستعارة وتحولاتها في المنظومة البصرية للرسم السريالي.

أما حدود البحث فقد اهتمت بتحليل نماذج مصورة ، للرسم السريالي للفترة من (١٩٢٢- ١٩٣٨)

اما الفصل الثاني والمتمثل بالإطار النظري ، فقد احتوى على ثلاثة مباحث تناول المبحث الاول: الاستعارة : المفهوم والمعنى في الحقل البصري.

اما المبحث الثاني: فقد تناول تحولات تقنيات الإظهار في التشكيل، اما المبحث الثالث: فقد عنـي بدراسـة التحول في الفن بين المفهومات والوقائع.

اما الفصل الثالث فقد اختص بإجراءات البحث متمثلة بتطبيقات الاستعارة في الرسم السر-يالي، ثـم بعـد ذلك تضمن تحديد مجتمع البحث وعينته البالغة (٤) نماذج، ثم اداة البحث وتحليل العينه.

اما الفصل الرابع فقد تضمن نتائج البحث والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات وقد توصـل الباحـث الى جملة من النتائج اجابة على هدفي البحث منها:

١. لقد شكل مفهوم التقنية في الرسم السريالي نمطاً استعارياً إزاء اللحظات الآنية التي تخلخـل الإدراك، في ضوء الإحالات والانزياحات الباعثة على التخيل.
٢. يتنافذ السطح البصري عبر تفعيل حركة الخط، وبالنزوع نحو الفعل الإشاري، بما يحقق إزاحة بصرية بصدد الاستعارة الصورية، مايجعله يفقد صلاته الموضوعية.
٣. إزاحة الأنظمة البصرية عن دائرتها الموضوعية عبر تفعيل أشكال وبطريقة ديناميكية آليـة، تجسـد الخطاب الدلالي الذي كثيراً ما يمنح بغموضه حواراً شاعرياً مكثفاً، يعزز دور المرجع الأسطوري.

وقد توصل الباحث الى مجموعة من الاستنتاجات ثم بعد ذلك قائمة المصادر والمراجع.

ABSTRACT

The research problem entitled: (metaphor and their transformations in surrealist painting) ,is dealing with the nature of metaphors' concept, and mechanisms of how it is operated in the contemporary global achievement .This research consisted of (٤) four parts, the first part is dealing with the methodological framework of the search, represented the research problem ,which is manifested through the study of metaphor and their transformations, that have been correlated with the themes of surrealist painting in Europe, which is crystallized into two objectives as follows:

- Identification the concept of metaphor in the field of visual and intellectual.

- Exploring the metaphor and its transformations in the visual system to the surrealist painting.

The second chapter, represented the theoretical framework, it contains three sections, Section one addressing: The metaphor: the concept and the meaning in the visual field, the second section is dealing with the transformations techniques of shows in the composition art, while the third section is dealing with the study of art shift between concepts and realities.

The third chapter is associated with the research procedures, represented by the applications of the metaphor in surrealist painting, and then ensure identification of the research population and its sample (٤) models, then search tool and sample analysis.

While the fourth chapter, included the results of the research , the conclusions , recommendations and proposals, the researcher has reached to a set of results to answer the two goals of search, including;

١. The optical surface is interpenetrate by activating the movement of the line, and correlated to indicative act, in order to achieve the optical displacement of visual metaphor, and that leads to loss objectivity relationships.

٢. Displacement of optical systems for its objectivity circle through the activation of forms and dynamic way mechanism, embodies semantic discourse which often gives by his mystery intense poetic dialogue, strengthen the role of the legendary reference.

The researcher reached to a set of conclusions and then a list of sources and references.

ملخص البحث

إن الوعي بالانقطاع يمثل احدى سيرورات الذات الإنسانية، فمنذ ماقبل التاريخ، أخذ الإنسان يُفعّل الذاكرة البصرية، عبر تدوين المشاهد الطبيعية، وعلاقتها بالمخيلة، ومن ثم تسجيل حركة الصور مثلما تتراءى في الذهن.

ولذلك فإن التمرد على المفهوم العقلاني، يشكل ملمحاً أساساً للفعل المجرد، وكان هذا منطلقاً لأن تستوعبه الحركة السريالية برمتها، وفي مجالاتها في الفكر والثقافة والفن والفلسفة ومن دون قيود شكلية، فكثيراً مايستدعي الفعل الإيحائي في السريالية البعد الاستعاري فيحدد انبثاق استراتيجية نصية، إن صح التعبير، تتحول على ضوئه الممكنات من معنى الى آخر، وبصيرورة لاترتبط بالنسق حسب، إنما بالخصائص المركبة التي تصور لنا مزاجاً ثورياً، مما يتيح للمخيلة أن تستجيب للشعرية، وهنا نلمس بذور الذاتية تبتكر وعبر التحامها بالحياة أشكالاً متحركة ومتبلورة تنبع من حركية التجربة الناشئة بفعل الاغتراب والتخيل.

يواكبنا سيل من اللغة الشعرية القائمة في أعمها الأغلب على اسس ربما معمارية أو تقنية أو فضائية (زمانية)، وقد استبدلت وظائفها الحيوية بفضاءآت أخرى رمزية، مما عزز من دور الفهم الجزئي لها. ولقد انقطعت الرابطة الموضوعية بين العالم الطبيعي والذات الإنسانية، فراحت السريالية تبحث عن قوة التركيز للعالم الداخلي الذي يقدمه الخيال ومما يشكل مقاربة رومانسية بلغت تخوم ذلك الخيال لتستقريء مناطق جديدة عبر الاستعمال الآلي للعناصر غير المألوفة ولتتنوع التجارب المنضوية تحتها.

وبهذا المعنى وصل السرياليون على نحو تقديم الفن بلا فن، والشعر بلا شعرية، وعلى غرار تحرر الأشكال كونها حصيلة استعارات، منحته-أي الشكل- بعداً غرائبياً مما فتح المجال واسعاً لأن يعطي للفن فعالية طقوسية أو جمالية، يتنافذ بناؤها الشكلي والقيمي معاً، ولذلك عُد الرسم السريالي مصدراً توليدياً متحولاً بفعل الصيغ الاستعارية التي تكونها عوالمه الممكنة.

لذا يمكن تحديد مشكلة البحث بالتساؤلات الآتية :

١. ما هي كيفيات الرسم السريالي ؟
٢. هل يعد تفعيل دور المادة الخام ، مؤشرا تحوليا استعارياً في الرسم السريالي ؟
٣. هل تمثل الاستعارة فتحا تأويلياً للرسم السريالي ؟
٤. هل الاستعارة بنى افتراضية زمانية، يتحول النص وينحرف إزاءها عن ادراك معناها الثابت؟
٥. هل تنطلق الاستعارة في الرسم السريالي، بدافع الواقع الفكري أو البيئي أو النفسي ؟
٦. ما هي التحولات في الرسم السريالي في ضوء تشخيص الاستعارة، فضلا عن تحديد منطلقاتها ؟
٧. ما هي المهيمنات والضواغط الفكرية المؤثرة، في تحول الاستعارة في الرسم السريالي ؟

أهمية البحث والحاجة اليه

تأتي أهمية البحث في تقصي أبعاد المنظومة الشكلية في الرسم السريالي، فضلاً عما تمثله آليات الفعل التركيبي الاستعاري، مما يحقق نقلة نوعية في مديات التأويل، من حيث غزارته، عبر تفعيل تمظهراته، المعززة بالمقاربات المعرفية والجمالية والفنية والفلسفية، لذلك تكمن أهمية الدراسة بكونها احدى المنطلقات الأساس في الفن المعاصر.

أهداف البحث

- كشف الاستعارة وتحولاتها في المنظومة البصرية للرسم السريالي.

حدود البحث:

ستقتصر الدراسة الحالية على تناول المحاور الآتية :

- الحدود الموضوعية : دراسة تحليلية للرسم السريالي.
- الحدود المكانية : النتاجات الفنية للرسم السريالي في أوروبا.
- الحدود الزمانية : ١٩٢٢- ١٩٣٨

تَحديدُ المُصطلحاتِ

١- الإستعارةُ : (metaphor)

- الاسْتعارةُ لغةً :

" الاسْتعارةُ من العاريةِ ومَعْنَى أعَارَ رَفَعَ وحَوّلَ (ومنه إعَارة الثّياب والأدوات، واستعار فلان سهماً من كنانته رفعهُ وحولهُ منْها إلى يده) وفي الحديث الشريف: (مَثل المنافق مَثل الشّاة العائرة بين غَنَمين، أي المترددة بين قَطَيْعين لا تدري ايهُما تتبع) والاسْتعارةُ : هي نقل الشّيء من حيازة شخصٍ إلى شخصٍ آخرٍ حتى تصبح تلك العارية من خصائص المعار إليه والإلصاق به.والاسْتعارةُ في علمِ البيانِ: نوعٌ من المجازِ اللغوي علاقتهُ المشابه دائماً، (تشبيه حُذف منهُ أحد طرفيه)." [١]

و " (اسْتَعَارَ) الشيء منه : طلب أن يُعطيهُ إيّاه عاريّةً. ويقال : استعاره إيّاه. (الاسْتَعارةَ) : (في علم البيان) : استعمال كلمة بدل أخرى لعلاقة المشابهة مع القرينة الدالة على هذا الاستعمال. كاستعمالُ الأسد في الشُجاع. و- الكلمة المستعملة على الحدِّ السّابق. و- الاستعارةصَكٌ يطلب به القارئ كِتاباً من المكْتباتِ العامة يُذيلهُ بتوقيعه فيكون سنداً عليه." [٢]

- الاستعارةُ اصطلاحاً :

فقد وردت الاستعارة في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة بأنها " صورة بلاغية، يمكن أن تكون لغوية أو إيقونية. وهي مصطلح في البلاغة القديمة، استعادته الشكلانية، وتعمل (الاستعارة)على فتح فضاءآت سردية، بثنائية تصويريتها " [٣] أما (وآلاس ستيفنز) فيَعرفها على إنها " الشريك اللفظي لفنان عصور ما قبل التأريخ، في دمجه نتوءآت الصخرة وصورة الباربيزون داخل العمل الفني في (التاميرا) . وتساعدنا النظرة المتبصرة على التمييز بين الاستعارة والتشبية، عن طريق وضع تزامن العملية الاستعارية، مقابل التغيرات الزمنية للتشبيه. والاستعارة كما هو شأن الإدراك الحسي التحولي للرسام تكشف عن واقع آخر، مُركز. " [٤]وفي النقد الأدبي تُعد النظرية التفاعلية من أهم نظريات الاستعارة، وأكثرها انتشاراً وأقربها الى التطبيق العملي، فالاستعارة بالنسبة الى مؤيدي

١-http : // vb . werb.com.

٢- ابراهيم أنيس، وآخرون،المعجم الوسيط، ج١ ، ٢، دار الدعوة، استانبول، تركية، ط٢، ١٩٨٩، ص ٦٣٦.

٣- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان،١٩٨٥، ط١، ص ١٤٤- ١٤٥.

٤فرانكلين ر. روجر، الشعر والرسم، ترجمة : مي مظفر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط١، ١٩٩٠، ص ١٢٨.

هذه النظرية تتجاوز الاقتصار على كلمة واحدة، " وهي تحصيل من التفاعل أو التوتر بين بؤرة المجاز، والإطار المحيط بها، و تبين هذه النظرية أن للاستعارة هدفاً جمالياً، وتشخيصياً، وتجسيدياً، وتخييلياً، وعاطفياً..." [٥] أما في البلاغة العربية فإن ابا منصور عبد الملك بن محمد بن اسماعيل الثعالبي (ت ٤٣٠هـ) يعقد فصلاً عن الاستعارة قائلاً " إنها من سنن العرب، وهي أن تستعير للشيء ما يليق به، ويضع الكلمة المستعارة له من موضع آخر، كقولهم في استعارة الأعضاء لما ليس من الحيوان : رأس الأمر، رأس المال ، ووجه الأرض، وعين السماء، وحاجب الشمس، وكقولهم في التفريق: انشقت العصا، وكقولهم في اشتداد الأمر : كشفت الحرب عن ساقها، وأبدى الشر ناجذيه، وحمى الوطيس، ودارت رحى الحرب، وكقولهم أفتر الصبح عن نواجده، وسل سيف الصبح عن غمد الظلام،... ، وتبرجت الأرض، ودبت عقارب البرد،... وشابت مفارق الجبال. " [٦]والاستعارة "عبارة ذات معنى مركز مضغوط له دلالاته، وإيحاءآته وظلاله المعنوية والنفسية الخاصة التي أضفاها الخيال والتي لا يمكن الإحاطة بحدودها أو معالمها. والإستعارة تقوم على التركيب لا على التحليل والتركيب معا، فقد ذكر أنها أحيانا لا تنحل الى أجزائها التي تألفت منها،ذلك لأن التحليل يفقدها معناها وجمالها ويحول بينها وبين وظيفتها في التأثير النفسي وإثارة الإعجاب."[٧]

الاستعارةَ إجرائياً :هي التركيب على مستوى الشكل، الذي يُظهر النشاط المعرفي والنفسي والرمزي في الفن. والذي من شأنه أن يُفعل الإدراك الحسي التحولي، في ضوء غاياتها الجمالية والفنية والتخيلية.

الإطار النظري

أولا : الاستعارة: المفهوم والمعنى في الحقل البصري

الاستعارة مفهومها

لاريب في أن الاستعارة تتعلق بالإنجازات التركيبية، منظور إليها على أنها مقاطع تظهر في سياقها بنى استعارية، متداخلة ومنحرفة من حيث المعنى، فهي تشتغل على آلية إقصاء المعاني الحرفية عن النص، على وفق سياقات تحكمها آليات عمل تفهم على انها افتراضات متشكلة، بكيفية تركيبية وإيمائية ومفاهيمية.(ليست الاستعارة لحظة من لحظات التشخيص في الخطاب الفلسفي، إنها لحظة من لحظات بناء المفهوم ذاته، ولم يكن لجوء الخطاب الفلسفي الى الاستعارة بمعناها العام، لجوءاً الى المحسنات البلاغية. بل أداة من أدوات الإقناع، لعبت دوراً في تكوين هذا الخطاب واشتغالة عبر تاريخه في بناء معناه)[٨]

أي أن سلوكنا الأخلاقي وتجاربنا الجمالية لاتخلو من بعد عقلي، إزاء المجهودات التي يبذلها الخيال، إذا ماتصورنا أن هذا الخيال هو الداعم والمفعم بالشك، إلا انه لانظير له إلا عبر مفاهيم عقلية فلسفية، ولذلك فالخطاب الاستعاري الذي تم بناؤه عبر سلسلة من الطروحات المعرفية، عند(ديكارت) مثلا (فهو أول من دشن

---

[٥]- يوسف إبو العدوس، الإستعارة في النقد الأدبي الحديث، الابعاد المعرفية والجمالية، منشورات الأهلية، عمان الاردن، ط١، ١٩٩٧،ص١٢٩.

[٦]- الصاوي، أحمد عبد السيد، مفهوم الإستعارة، دار المعارف، الأسكندرية، ١٩٨٨،ص ١٥- ١٦.

[٧] http :// vb we٣rb.com

[٨] http: // www. Philomaghreb.Com.

في العصر الحديث فكرة أن المعرفة رؤية ونور. وأقام منهجه على أساس المعرفة اليقينية التي لا يطالها أي شك، عبر رفض كل معرفة احتمالية والوثوق بما هو معروف معرفة تامة، وما هو غير قابل للشك. ونظر الى العقل، باعتباره مسرحاً فكرياً توجد فيه مواد استعارية (هي الأفكار) يضيئها نور داخلي (نور العقلي الطبيعي)، ويراقبها مشهد استعاري(هو قدرتنا على الفهم) ويسمي(ديكارت) الرؤية العقلية حدساً، وهو ما يمكنه من رؤية الأفكار واضحة ويميز فيما بينها)[٩]

وهنا يكاد يطغى على الفلسفي او الجمالي والفني، كيفيات الفكر الخاصة. فتجاربنا وأحاسيسنا وذاكرتنا البصرية تتيح لنا توسيع إمكانات الاستعارة، لكن في ضوء القدرات العقلية.وكذلك يمكن أن تتجلى الاستعارة، وعبر الخطاب الفلسفي عينه، فتفهم على كونها "تظاهراً لحاجة الروح والنفس الى عدم الاكتفاء بالبسيط ، بالمعتاد، بالعادي، والى الارتفاع والتسامي، طلبا لمزيد من العمق، والى التوقف عند الفروق، والى توحيد ما هو منفصل"[١٠] وهنا تتوسع النظرة الدلالية من حيث تضمين المعنى، فالتراكيب تندمج فيها العناصر الموضوعية والومضات المعبر عنها بالفضاء، ليؤلفا باستخدامها تراكيب تزامنية من دون أن يفوق أحدهما الآخر، وكذلك توجيه سياقات النصوص البصرية، بغية انزياح الواقع المرئي، على نحو يفوق المعطيات المحددة، وبالشكل الذي يظهر لنا تبدلات الصورة، الى الحد الذي يجعل منها ومضات، تتشكل بتحولاتها ومن ظاهرة الى أخرى.

الاستعارة وتقنيات الإظهار في التشكيل

تمثل التقنية قدرة الانسان (الفنان) على تحوير المادة الخام، وبالطريقة التي يجعل من وعيه القدرة على فهم البنية الكامنة لها بعد تشكيلها وعلى مستويات، منطلقاً من وعيه الذاتي وقدرته الاستعارية. (فالتقنية غالبا ما تلجأ للمفاجأة والترحيل، وتدفع الشيء الى التخلي عن معناه بالذات، وذلك بتخييب أمل انتظارنا المعتاد. ويذكرنا (بريتون) بمثال (مارسيل دوشامب)، الذي ذهب باحثاً عن أصدقائه ليريهم قفصاً بدا لهم فارغاً من الطير، ونصفه مليء بقطع من السكر، ثم طلب منهم رفع القفص فدهشوا لأنهم وجدوه ثقيلاً جداً، ذلك أن ما ظنوه قطع سكر، كان في الواقع قطعاً صغيرة من الرخام، قطعها (دوماشب) بهذه المقاييس، بعد أن دفع النفقات الكبيرة)[١١]

وفي هذا تأكيد على الصيغة التركيبية الجمالية للفن، مع كونه في الوقت ذاته نشاطاً بنائياً، ولهذا يخلص (ديلاكروا) الى القول بأن "الفن هو عبارة عن نشاط صُنعي ... لأنه لايمكن أن يكون ثمة فن حيث لاتكون هناك صناعة fabrication "[١٢] وان البحث في المدى التشكيلي بطريقة تهدف الى منح أبعاد للرؤية البصرية وفي ضوء تحولات الاستعارة فالموقف يذكرنا بالتكثيف والاختزال اللذين كان يؤكد عليهما (بول ريكور)، وكذلك البحث عن الجوهر ذي الإمكانية في تدفق المعاني والصور وبتجريدات عقلية، تتضمن استعارات بصرية. فالخطاب البصري مسكون بهاجس التأويل الزماني المنفتح على كم من الأنساق التي تشكل انبهاراً لانثيالات لا حد لها من الرموز،

---

[٩] http: //www.nizwa. com

[١٠] هيغل، الفن الرمزي، ترجمة، جورج طراشي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧٩،ص١٥٦.

[١١] - الكية، فردينان، فلسفة السريالية، ترجمة، وجيه العمر، منشورات وزارة الثقافة والأرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٨، ص ١١١- ١١٢.

[١٢] محمود أمهز، الفن التشكيلي المعاصر،دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، بيروت، لبنان ،١٩٨١،ص ٢٥-٢٦

وذلك بالاعتماد على العاطفة وطريقتها التأليفية الشاعرية، وكان قد. (لجأ الفنان الأسباني (غويا) و (جيريكو) بعمله (طوافة ميدوزا)، الى التآليف الكبرى دعما لإلهامهم، إلى الاستعارة الرمزية والى الأدب .حيث أتاح لهم استلهام النص الادبي، إدخال عنصر الشعر الى اللوحة.فهي تنتسب الى (الرومانسية) بصداها الأدبي، تلك اللوحات التي استمدت موضوعاتها من" دانتي وشكسبير وجيته و ولتر سكوت") [١٣]وبهذا الاقتران تشكلت من خلاله فلسفة الرومانسية الداعية الى تحرر الفن، وذلك بالدعوة الى أهمية الشعور الداخلي المتطرف، وهي الغاية المرجوة للفن الرومانسي. إذ ان مثل هذه اللحظات لاتأتي من الخارج، بمعنى لاتتفق مع اي من الأفكار، بقدر تنافذها البصري، إزاء رمزيتها ومجازيتها فهي تخلع الطبيعة الشعرية على الأشكال من خلال الرؤية الاستثنائية.

ثانياً: تحولات تقنيات الإظهار في التشكيل

يمكن أن نعد النتاجات الثقافية والفنية والجمالية إحدى تداعيات حالات الوعي الإنساني في تفاعله مع المحيط . فنحن إذ نشير إلى أهمية الدور الكبير للتحولات التي مارسها الفكر في جسد المنظومة البصرية للفن، فتارة يتنكر للفن وبما يحقق ذاكرتة البصرية السايكولوجية ، وتارة أخرى يلجأ للركون خلف الأنظمة ذات الطرز المنطقية المحددة.

بيد أن محاولة أخرى لإيجاد صيغ أكثر افتراضا في قراءة المشهد الطبيعي البصري ، أوجدتها المعطيات الغامضة المستنبطة من الواقع والمعبرة عن شمولية النظرة الفكرية وبشكلها المثالي . وبالمعنى ذاته نرى إنجاز(كوكان) يتلخص (في التداخل بين الطبيعة (أي الواقع) والفكرة التي تختلج في نفس الفنان مع إيجاز أشكال الطبيعة ، بل تحريفها في بعض الأحيان ، والمبالغة في ألوانها، بل تغييرها من أجل إبراز فكرة الفنان أو (الرمز) إليها – ومن هنا كانت تسمية هذا الاتجاه بالتأليفية" Synthetisme "أو الرمزية "Symbolism")[١٤] ومن ثم يمكن أن نفسر الرمز (الكوكاني) على أنه التعبير المتصاعد بالرمز ، وهو بمثابة تجسيد للرؤى الخيالية، فيتحرر النتاج من خلال التعبير عن هذه الرؤى التي تمثل مستخلص التجربة الذاتية ، مما فتح المجال لأن تبدو التجربة الفنية إزاءه أكثر انفتاحا باتجاه التأويل ، ووفق منظومات تسقطها الذات الفردية ، بمعناها الانعزالي والخيالي والعاطفي الأكثر تحولاً . وهذا يتقارب مع ماقاله (كيرشنر) وهو من مؤسسي جماعة الجسر الألمانية "ليس هناك فن حي دون عاطفة أو إحساس ، فبدونهما يصبح الفن صنعة عندها ما نفع الوعي وما نفع الأحساس بالفن ؟ إنه لكي تكون واعياً عليك أن تعرف وسائلك ، أن تتبين كيف يعمل اللون ،أن تمتلك الخبرة في التكوين.الإحساس هو المخيلة، ابتكار طرائق التشكيل ، ابتكار الأهداف، استخدام القوانين المعروفة، في اتجاه معين- كل شيء وكل ماسواه يبقى في إطار العمل الفني الذي يتعذر شرحه ذهنياً"[١٥] هنا يبدو المناخ الجمالي اكثر انفتاحاً على الصوفية: عالماً ليس محدداً بالأشكال بقدر الإفصاح عن أسرار اللغة الدفينة، فهي متماهية إلى درجة من الصعوبة بمكان شرحها أو الإحاطة بها ذهنياً.

ووفقا لهذه المنطلقات التي منحت التصورات الحرة للمخيلة ، الدور الكبير لأن يمثل مقاربة صورية للاستخدام الثر غير المنطقي (أو غير العقلاني) للمواد وبطريقة تؤكد أهمية أبعاد الرؤية التلقائية وتُسْتَشَفُّ

[١٣] محمود أمهز الفن التشكيلي المعاصر،مصدر سابق، ص ٢٥-٢٦

[١٤] سارة نيومايز، قصة الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص ١٠٩ .

[١٥] هورست أوهر، روائع التعبيرية الألمانية، مصدر سابق ، ص ٨١.

أبعاد الصورة عبرها، التي يبدو فيها أن كل شيء قد تحول رمزاً ويتعذر الإحاطة به، كون وجود الأشكال فيها وجوداً مجازياً، وهنا يتقارب وأبعاد الرؤية الفينومينولوجية، التي لاترى في الوجود الموضوعي سوى ميدان عرضي، او طريقة للوصول الى لحظات ا لتجلي، التي تتمثل لاموضوعياً، ومن ناحية اخرى يمكن التأسيس لإمكانات اخرى للاستعارة، منحت الشكل أبعاداً جمالية كوزمولوجية فرضتها التكنولوجيا المعاصرة، ولذلك يمكننا القول إن هناك إمكانية التأسيس لحقول معرفية وفلسفية وجمالية وفنية أخرى، أو لنقل نقل التكنولوجيا وهذا يقربنا من فكر(ماركيوز) لكن عبر فكره النقدي للتشيؤ، الذي أصبح ملمحاً لراديكالية الفن في المجتمع المعاصر، ولذلك فهو يقف بالضد من محاولات تسييس الفن وطابعه الثوري، مثلما حصل في تشكيل مابعد الحرب العالمية الأولى. حيث (أقصت اللوحة تاريخها الشكلي في أحادية المادة ، فاقترب جسدها من ثنائية الناعم والخشن والمتعرج والبارز، ثم استعملت بعض مواد البناء نفسها مع قصاصات ممكن أن تلصق بطريقة الكولاج ، لكن ليس الكولاج الذي جاء به (براك) و(بيكاسو). إنما وضع اشياء ديكورية تسهم في بلورة الشكل الملمسي التجريبي للعمل ، واذا كان يقال: إن الأسلوب هو الإنسان يمكن القول الآن إن الأسلوب هو المواد التي سوف تبقى لزمن تلبي حاجات عصر- الأمكنة) [١٦]

أي ليس هناك متسع للبحث عما هو جمالي، إزاء منطق التصنيع الثقافي الذي مازال ينظر الى الفن على انه سلعة، لكن في المقابل لايعد هذا في الواقع صدمة للفن، إذ إن الانقطاع الذي حددته السريالية قد منح الخيال اهمية كبيرة، بغاية البحث عن الإمكانات الكامنة.

بمعنى آخر تأكيد أهمية دور المخيلة في ممارستها الحرة ، لتشكل المواد بطريقة تركيبية جديدة ، تتنافى وتقاليدها السابقة ، لتماثل ديناميكية وأزمة الزمن المعاصر. أي نأخذ بأهمية دور العناصر الداخلة في تركيب الأنظمة البصرية ، بكونها صيغاً تأليفية ، تدعو الى الجمع بين عناصر استعملت إزاء منهج شاعري خاص . وذلك ببنائه بشكل وحدات متنافرة ، ركبت بتلقائية وهي بمثابة إشارات تتناقض والرؤى التقليدية.

ثالثا: التحول في الفن بين المفهومات والوقائع

لقد بلغ التحول الشامل لمجموع القوى (الكوزمولوجية)، وبصفتها الكلية، أهم سمة من سمات التحول في المعطيات البصرية الراهنة، إذ إن صفة التلاحم والتضافر ما بين الفن والفلسفة والعلم والصناعة، فضلا عن تبادل أدوار النظرية والتطبيق، كانت قد طرأت بدورها على مختلف الأنشطة والمواقف التي يقوم بها الفنان، بعدّها مؤشرات لوسائط ناقلة، ومفعلة في الآن ذاته في ديناميكية الوظائف – الوظائف بطابعها الجمالي والفني – فكان الوعي بكونه مراقباً بصرياً للنمو والتكاثر والتحول في الخارج، يستقرئ ردود الفعل، لأجل كشف رؤى جديدة وعلى نحو تركيبي. وفي كل مراحل التحول ثمة رؤى تواكب الواقع المتغير وترصده وتسقرئه، فضلاً عن الأدوار الميثولوجية والسايكولوجية الكامنة، والتي يمكن أن نرصد فيها تاريخ الأسلاف.

ووفق هذا المنحى وضع (شلنك) (١٧٧٥- ١٨٥٤) فلسفة كاملة مزدهرة للفن فالفنان وحده بين البشر- قادر على حدس المطلق، ومن ثم فانه يقدم في عمله (لا متناهيا، لا يستطيع اي فهم متناه الإحاطة به كاملا. لن يتسنى فهم كل هذه النظرية الرومانتيكية في العبقرية بغير الإشارة الى اللاشعور أو (العقل الباطن). ومن الحق

[١٦] اللوحة التشكيلية وصدمة التأريخ .www.iraqart.com.

ان الانثروبولوجيا الرومانتيكية بوجه خاص قد افترضت وجود (عقل لا عقلاني أو لا شعوري) واذا قلنا ان الرومانتيكيين لم يخترعوا اللاشعور فانهم على أقل تقدير أول من تحدث عنه بتحرر وافاضة. واستعمل اللاشعور في وصف العملية الخلاقة، ووصف ناحية الليل في الحياة الانسانية وعالم الاحلام والوحوش والأشباح. لقد كان تصور اللاشعور تصوراً ميتافيزيقياً أكثر منه عمليا.. ولوحة الفنان عادة مثل نبات ينمو لا شعورياً أو كمستودع يعمل من خلاله "الأبدي" ويعبرعن نفسه)[١٧]وبهذا المعنى، يقترب النتاج الفني الابداعي عند (شلنك)، بالتسليم بوجهة النظر، التي تحيل كيفيات المنجز الى الحياة الوجدانية، وهي الى حد كبير تمثل صورة الحرية التي تنتاب حياة الفنان، في مجرى تعامله واحساسه بالحياة العملية. وعلى هذا النحو تظهر الحاجات الجمالية في الفن، على نحو قوامه استخلاص التجربة الذاتية، بالشكل الذي يستدعي الذاكرة البصرية والرؤية الميتافيزيقية، والتي قوامها التحرر من تفاصيل حدود الحياة الطبيعية.

وكذلك نرى (البيركامو) (١٩١٣-١٩٦٠) (يربط الفن بالموقف الميتافيزيقي للإنسان، ومن ثم فإن هناك ربطاً بين العمل الفني، والموقف الميتافيزيقي للإنسان، وان على الفيلسوف أو صاحب الميتافيزيقيا ان يواجه العبث الذي يسود العالم، وان يعمل جهده في سبيل إعادة تشكيل الوجود، وصياغته من خلال فكره أو عمله الفني. وعلى الفنان المتمرد، أن يحاول فرض وجوده في صورة شكل فني جديد، منظم، او في صورة تصور معقول عن العالم) [١٨] اي ان كل اثر فني هو استنكار لكل ما هو واقعي، وأن الخيال بمثابة المحفز الذي يكشف عن هوية الوجود بكونه معادلاً سايكولوجياً عن تمرد الفنان. إذ إن الإيهامات المنبثقة عن التخيل تنوء بمحمولات، تكون غائبة في الواقع عن الأشياء المحيطة بنا، فبإمكان العقل السريالي إن صح التعبير أن يدور حول التخوم التي يرى فيها أن بإمكانه الإحساس بالواقع، عندما يقف على مشارف حركية الوجود ويرصدها ليس بالتطابق لكونه معادياً تماماً للاستعارة.

وعليه (نستطيع ان نرى في مختلف تحولات الفن الحديث- التكعيبية، الوحشية، التعبيرية، الدادائية، السريالية، صوراً موازية للوجودية. اذ ان اشكال الفن هذه تعبر بواسطتها الخاصة عن افكار، وَضَعَ الوجوديون صياغتها الفلسفية. ينظر الى (بول سيزان) في العادة على انه اهم شخصية مؤثرة في الفن الحديث ممكن ان تتوازى اعماله الحركة الوجودية، اذ نرى عنده نهاية للأشكال التقليدية في الفن وانجازاً لأشكال جديدة، وهو يمكننا من ان نرى الاشياء بطريقة جديدة وفي علاقات جديدة) [١٩]

وهذا في الواقع تعبير عن الاتجاهات الفنية الحديثة، اذا ان ما تم فهمها على انها مواقف وجودية سايكولوجية المنحى، مردها الى ذلك الشعور المتمرد والمتحرر صورياً، وبهذا الصدد تتبلور فكرة (السريالية) و (الكتابة الآلية) عند (بروتون) وهي (عفوية الفكرالطليق،) [٢٠] ووفقاً لما ذكر فقد تبين للباحث، بأن تحولات الاستعارة في الفن، هي لحظات التفاعل المتصل للأثر، كونه تحرري المنحى، يعبر عن التجربة الشعرية المتمردة، أو محاولة استشراف النهايات ليس مما هو متشيىء، إنما الفكري والخيالي معاً.

---

[١٧]- فرانكلين - ل – باومر، الفكرالأوربي الحديث (الاتصال والتغير في الأفكار، ترجمة: أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٨٩،ج٣ ، ص٣٢- ٣٣.

[١٨]- راوية عبد المنعم عباس، القيم الجمالية، دار المعرفة الجمالية، الاسكندرية، مصر، ١٩٨٧، ص ٢٦٠.

[١٩]-جون ماكوري، الجودية، ترجمة، امام عبد الفتاح امام، مراجعة، فؤاد زكريا، سلسلة عالم المرفة، الكويت، ١٩٨٢، ص ٢٨٧- ٢٨٨.

[٢٠]- عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب،بلا ،١٩٩٩،ص ١٧٤.

إجراءآت البحث

مجتمع البحث

نظرا لسعة مجتمع البحث وتعذر امكانية حصر اعداده احصائياً، لطول المدة الزمنية من عام (١٩٢٢-١٩٣٨) ولكثرة نتاج الرسم السريالي فيها ، فضلا عن كونها حقبة مهمة في نضج السريالية ، فقد اطلع الباحث على مصورات كثيرة للأعمال الفنية (الرسم السريالي) في الكتب والمجلات الفنية المتخصصة وكذلك عبر شبكة الانترنت والتي تجاوزت الـ (١٥٠) عملاً سريالياً وبما يغطي هدف البحث.

عينة البحث

لأجل فرز عينة البحث ، تم تصنيفها حسب الاتجاهات والأساليب الفنية وبما يتناسب مع حدود البحث الزمانية ووفق تسلسل وزمن ظهورها ، وقد تم اختيار عينة البحث ، وقد بلغ عددها (أربعة) نماذج فنية،تم اختيارها بالطريقة القصدية التناسبية ، وبشكل يتلاءم مع المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري للبحث، وقد اختيرت وفق المبررات الآتية:

١. انها ممثلة للمجتمع الاصلي.
٢. تعطي النماذج المختارة فرصة للباحث للإحاطة بفكرة تحولات الاستعارة في الرسم السريالي .
٣. انها تمثل وتغطي مرحلة الاتجاهات والأساليب الفنية للرسم السريالي .
٤. ٤.يظهر في النماذج المختارة التباين، من حيث الأساليب والتقنيات المستخدمة ، وبما يتيح الفرصة لمعرفة آليات الاستعارة وتحولاتها في الرسم السريالي.

منهج البحث

حددت مشكلة البحث الحالي وهدفاه وعيناته اتباع الباحث المنهج الوصفي التحليلي .

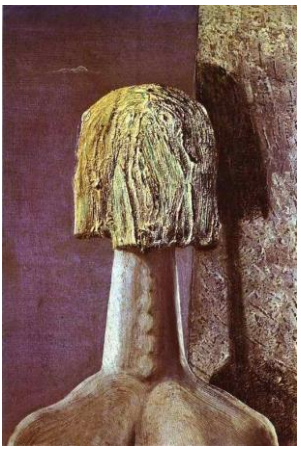
أداة البحث

لأجل تحقيق هدفي البحث والكشف عن الاستعارة وتحولاتها في الرسم السريالي في أوروبا، اعتمد الباحث على المؤشرات التي انتهى اليها الاطار النظري للبحث ،فضلاً عن منظومة التحليل في أدناه ومنهجيته ، بوصفها اداة البحث الحالي.

*منظومة التحليل

الوصف البصري/ تحليل أنظمة التكوين/ تقنيات إظهار السطح البصري/ المرجعيات المؤسسة للسطح البصري/ الأسلوب أو الاتجاه/ فكرة الاستعارة في العمل الفني.

تحليل عينة البحث
إنموذج (١)



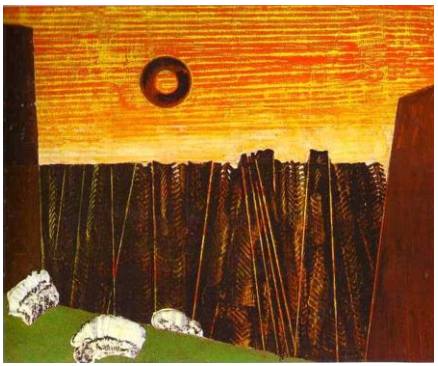
إسم الفنان: ماكس ارنست -إسم العمل: eve, the only one left to us-تاريخ الإنتاج: ١٩٢٥-المادة: زيت على ورق ومواد مختلفة-القياس: ٥٠×٣٥سم- العائدية: مجموعته الخاصة.

يستعرض (ارنست) عبر عرضه البصري هيئة تبدو ذات كتلتين، ففي المقدمة تبدو هناك هيئة انسان نفذت ملامحه باستطالة، حيث امتد العنق طويلا، وهناك شعر كثيف يغطي الرأس بالكامل فبدا على شكل قبعة،والى الجانب الأيمن من الشكل امتد جدار تناغم سطحه بالكامل مع كتلة الجسم، كما ويبدو ان المنجز قد نفذ باللون الأحادي الأزرق (بروسيان)، واللون الزيتوني (آرمي).

يعتمد النظام البصري على تركيبات غير متوقعة (افتراضية) وذلك لكثافتها الحسية والرؤيوية ، فبدت بصورة موازية لعالم/ الجمال/ والقبح/ والرعب/ الضخامة/، فينقلنا (ارنست) عبره الى حيز الاختبارات البصرية البديهية، حيث الخلط للساكن والمتحرك، مؤسس على عناصر شبه هندسية (الأسطوانة، المستطيل) لتكون تكثيفاً مفاجئاً للرؤية البصرية، إزاء الدلالات الشاخصة، على أثر تحول الشكل البشري الى عنصر- هندسي معماري، فإستدارة الرأس هي دلالة الترقب في عمق الفضاء.ومحاولة الكشف عن عوالم خفية، ولذلك منح الكتلة المجاورة دورها الانتقالي في تفعيل حركة الشكل بعدّها كذلك منطقة شد بصري أخرى مضافة الى التكوين، هنا عمد (ارنست) الى اختيار تقنياته معتمداً على التكثيف المفاجئ، وما يمنحه ذلك من تباين واضح، بغية استدراج عالمين في آن واحد وعلى نحو هندسية الشكل، الى جانب التعبيرية المفعلة بالتباين الملمسي- الواضح عبر المنعرجات والأخاديد للشكل الإنساني والجدار، واللذين يمنحان إيحاءاً بحيوية الجدار. وللتخفيف من حدة الكتل في المقدمة عمد الى إحالة الفضاء الى مساحة ناعمة يتباين سطحها الملمسي مع الجدار.لقد منح (ارنست) المنجز تعبيريةً واضحة، واقعاً تحت تأثير طريقته المستحدثة في الكولاج بصياغاته الأفقية والمتموجة والمنحرفه ،وهي علامة وجودية لما يسكن في ذاتية الأنسان المعاصر من تعقيد ازاء الواقع المعقد، فالقاعدة المادية بما لها من قدرة على الإيحاء، تمنح العمل الفني وجوده بعد أن يستقريء طاقات الاستعمال الآلي،مستنبطاً تقنيات جديدة، ومستفيداً في الآن ذاته بما تقدمه اللحظة العابرة وطبيعة المواد نفسها من شعرية تبعث على التخيل.

فالعلاقات المجهولة في الأنموذج، هي واحدة من افرازات التفاوت مابين الإنسان وعالمه المحيط، الناشئة بفعل التقنية التلصيقية التي غايتها الاستغلال الممنهج للصدفة المصطنعة، وعلى أثر اجتماع كتلتين منفصلتين وعلى مستوى يبدو أن من غير المناسب التقريب بين حقائقهما المتنافرة، لكنه في الغالب الأعم يتخطى (أرنست)

طابعها التقني ليثير فينا شيئاً لا واعياً في الخيال. وهنا يتحايث الفعل التقني في أنموذج آخر لـ(ارنست) مثلما في الشكل (أ). إذ تصبح التقنية التلقائية عنده الأسلوب الثابت في فنه المتحول، حينما يضعه خارج التوقعات فيبدو في الشكل عظام سمكة كبيرة على حافات غابة، وهي استعارة يناشد فيها التكثيف المفاجئ، والمفعلة بطريقة الكولاج وبشكل عفوي أيضاً.



هنا استعار(ارنست) في تجاربه التقنية، التلميحات المقدمة بالشكل الفلسفي والأدبي والنفسي- فالتجارب التقنية عنده هي استمرار للصدى العلمي العميق، فالوجود المتكثر والمتكرر للرمز في أعماله هي واحدة من المجموعات الخطية الافتراضية التي تتصور من خلالها الأشكال، المتباينة، إذ تتحول الى مخلوقات غريبة فالجسد يقيم علاقة تبادلية رمزية مع الجدار، والأرض تتحول الى آثار بصمات لكائنات حية.إن هذا التوافق التام الذي نمذج أشكاله المركبة، وعبر سلسلة من الأعمال الآنية المتحولة السطوح، تعود بمرجعياتها الى الرومانسية بإنطلاقاتها نحو مستقبل مجهول، فضلاً عن النهج الفرويدي المشار إليه في الفعاليات وفي سياق استبعاد منطق الهوية. شكل (أ)

وعليه يستنتج الباحث مما تقدم بأن الإستعارة، هي الآلية التي تُفعلها سطوحه البصرية المتحركة، نتيجة لقوة الشد والجذب الممارس بفعل التناقض البصري في سياق اختلافها وتحولها، فتوقظ ردود فعل العقل الباطن الباعث على التخيل. أي هناك محاولة للبحث عن الجوهر الكامن في الشيء، ومن ثم يزداد توغل الإنسان في حيثيات الوجود، اذاً هو نوع من الانسحاب الى الداخل وقد بشرت به الرومانسية كذلك بانفعاليتها وسريتها، لكن هذه المرة وصلت الى غنى الاستعارة عبر الوسائل الجديدة في التعبير والمرتبطة بالاختزال والتكثيف.

إنموذج(٢)

إسم الفنان: أندريه ماسون-إسم العمل: figure (شكل)- تارخ الإنتاج: ١٩٢٦- ١٩٢٧-المادة: زيت ورمل على قماش- القياس: ٤٦،١×٢٦،٩سم- العائدية: جمعية حقوق الفنانين / نيويورك - باريس.

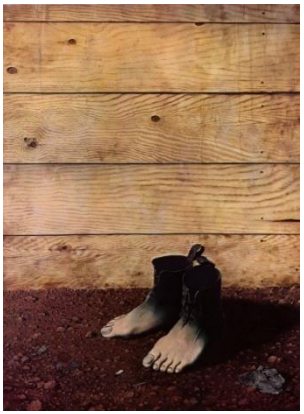
يمثل المشهد البصري ملامح انسانية مجردة، إذ أخذ الخط (الأوكـري) المائـل الى الجـوزي (سـاينا) يغطـي جميع أوجه سطح الأنموذج، مع الأخذ بأهمية تفعيل دور الخط، بإشاراته اللونيـة المتوزعـة بعفويـة عـلى شـكل خطوط متموجة حمراء (قرمزية) وسوداء، فضلاً عن بعض البقع تمثلت بلون زيتوني (آرمي) منفذة على شكل كتل تبدو وكأنها لصقت بإحكام على سطح اللوحة.

يتكون المشهد البصري بفاعلية الخط المتشكل بعفوية، كونه حالة من حـالات الـتجلي او الظهـور، تَحَـرَرَ عبره الفنان من تمثيل ماهو واقعي، لأجل البحث عن مضامين وأبعاد الرؤية الذاتية، فحدث أن استعار الفنـان الى عالمه الفني كمّاً من الإشارات والرموز، عبر تفعيل دور الحركة الآلية لها، ليكتشف عبرها الفنان أنظمـة جديـدة، لبلورة عالم غني بالممكنات، فالإشارات العفوية بألوانها الصريحة تبدو ثلاثية الأبعاد على أرضية مسطحة هادئـة. فيتعزز دور الشكل الخطي بعد منحه سلطة شروع البناء التركيبي. فالتباين واضح إزاء تعددية حركة السطوح، إذ أحدثت البقع اللونية تأثيرها التقني الملمسي، الذي امتاز بخصوصية نشر سـطوحه الجماليـة، بتأكيـد الارتفاعـات والانخفاضات وبتنـاغم واضـح، ولأجـل أهميـة الفضـاء التعبيريـة ، شـكلت خصوصـيته تحريـك الرؤيـة البصـرية وباتجا هات مختلفة، والتي كثيراً ما تمنح التوسع في مجال الفهم الجـزئي، عـبر تعـدد البـؤر المركزيـة، وهنـا يكـون المجال واسعاً لاستيعاب المنظومة ككل على أنها ذات طـابع، شـمولي، شـاعري، ودلالي حيـث الخطـوط المتموجـة والمتكسرة تنشر فضاءاً مفتوحاً بفاعليةً لا تـدرك بـداياتها أو نهاياتهـا. لقـد لجـأ (ماسـون) الى نـوع مـن الكتابـة التلقائية - بتأثير من الآلية التي نادى بها (فرويد)و(بريتون) في بيانه السر-يالي – التـي تُسـجل تجرياتـه بعيـدةً المدى عن رقابة المنطق العقلي المبتسر، بعد أن يُكيف حركة الخط الطليق المستعار في أحيان من التكعيبية ولكن بتلقائية، مع تحوير المفهوم المكاني لها. هنا يقترح (ماسون) بقايـا صـور ونمـاذج بعـد تعزيزهـا بالإضـافات الآليـة السريعة، ليجعل منها أنموذجاً مبهماً. ومن الواضح أن (ماسون) يستعير شكل السمكة في أنموذج آخر لكن برمزية عالية مثلما في الشكل (أ). مع تفعيل التقنية ذاتها التي كثيراً ما ارتبطت بطقوس آنية، يتحـول الشـكل إزاءهـا الى رمز، مما يعزز دور المرجع الأسطوري، وهنا يظهر تأثير (فرويد) الى حد كبير في فكرة جوهر الحياة البشر-ية التـي تقع خارج نطاق التفكير الواعي، والبحث في أسس الوجود البشري. وهنا تكون الآلية المتحـررة مـن الاصـطلاحات الفنية أقرب الى النثر، حيث يجري (ماسون) حواراً بين شاعرية الكلمات والصور.

شكل(أ)

وعليه يستنتج الباحث مما تقدم بأن السريالية عند (ماسون) هي الآلية التي تتوج العمل، فتؤسس نظاماً شمولياً، وذلك عبر فاعلية الحركة التلقائية التي تحدثها طبيعية الخامة، التي كثيراً ما تمـنح اشـتغالاتها التجريديـة على السطح، تحولاً يستمد مقوماته من الخطاب الدلالي،الذي يشـتغل عـلى القاعـدة البصـر-ية المتعـددة نفسـها، فيمنح إيحاءاً فضائياً لا شكلياً، رؤيوياً وجوهرياً في آنٍ.

إنموذج (٣)



إسم الفنان: رينيه ماغريت،إسم العمل: الموديل الأحمر the (red model)،تاريخ الإنتاج: ١٩٣٥، المادة: زيت على الكنفاس، القياس: ١٨٣×١٢٦سم، العائدية: متحف فان، روتردام، هولندا.

يبين لنا المشهد البصري مقطعاً مستعاراً بصيغة التركيب تَمَثل بشكل أقدام إنسان، وهي مشابهة الى درجة كبيرة لحذاء جلدي. لقد نفذ العمل بتقنية وتركيب وتفاصيل دقيقة، مع مراعاة الظل والضوء. أما الأرضية فقد رسمت بشكل مقطع ترابي فيه أحجار متناثرة وبلون أحمر (قرمزي)، في حين احتفظت الخلفية بصفائها اللوني (الأوكري) والمتمثلة بمقاطع خشبية رصفت بالتوازي وبصورة أفقية، مع مراعاة الدقة في رسم عروق وحزوز الخشب والمسامير.

تمثل اللوحة فاعلية حدث صاغه الفنان عبر دراما تركيبية مستعارة، إذ يظهر في الجزء السفلي من التكوين شكل لأقدام يحتل فيها الإيهام المركز المهيمن والضاغط عبر التباينات الملمسية، مع الاحتفاظ بصورة متناوبة غير مستقرة بالجزء الإنساني المقتطع تارة، والمادي الصناعي تارة أخرى. ويتضح لنا ثمة حركة دلالية تحوم حول الشكل بدلالة الفضاء المحيط، والذي يحتل مساحة واسعة فضلاً عن كونه منطقة جذب بصري وكظاهرة استعارها الفنان، بغية تحقيق الاستقرار، الذي يروم الفنان تحقيقه ليكون العمل بالتناوب إزاء وحدات التكوين وبطريقة الفعل ليعقبها رد الفعل وعلى نحو تحريك أبعاد الرؤية البصرية، لتشمل جميعها حيثيات التجربة وبعلاقة ديناميكية. وهنا يحاول (ماغريت) الجمع بين توصيفات غريبة، تحوم حول عالم الواقع وعالم الكائنات والموجودات الممكنة، والتي تحيلنا الى عوالم سحيقة، فمثلما يثير التأثير المحفز لإدراك الفنان وخياله في العصور القديمة شكل جدار او صخرة، أو أية نتوءآت طبيعية، فيراها كائنات حية أو أي شكل طبيعي صدفةً. نرى الشيء ذاته عند (ماغريت) عندما رسم الخلفية على شكل الواح خشبية مرتبة بهيئة افقية ونقل لنا دقته المتناهية في رسم تفاصيل وعروق الخشب ، ولذلك فإن الصورة تحتاج الى إضافات خيالية أو لمسات طفيفة من الخيال، وسيكون الشكل من انجاز الخيال وليس المادة، ولذلك فالسريالية عنده تظهر في عالم نبيل لكن محكوم بهلوسة وهذيانات، فنرى الأشياء مألوفة بواقعيتها لكنها مستعارة ومركبة بطريقة غريبة تبعث على الدهشة، فالتناقض البصري للجدار المتمثل بشكل الخشب ودخوله المتنافر مع الموديل غالباً ما يشكل عزلة منطقية، وذلك لتقابلهما الغريب، فهو يحاول أن يقترح الوهم الذي يغير سياقات الأحجام والكتل في لوحاته.ولذلك يكتنف التكوين الشعور بالعبث السريالي حينما يقتطع الأشياء اليومية من واقعها المعتاد لتشكل بزمكانية الفضاء دلالاتها البصرية الأساس.وفي الآن ذاته يستعرض لنا (ماغريت) في شكل (أ) فنتازيا بعالم خاص، على نحو تفعيل الطاقة الدلالية

للفكرة عن طريق التشابه الأكثر كشفاً، والأكثر حقيقةً إذ إستطاع أن يصل الى دلالة تشكيله الرمزي بتصوير ما يفكر فيه، والتي تبدو الخبرة الشخصية لديه مصحوبة بألم وخوف إزاء التناقض الظاهري المشخص،حينما تتعادل التباينات بالتناقض المشار إليه من خلال باب القفص المفتوح والمغلق في آن. وهي ظاهرة بصرية تكتفي بالتقابلات الثنائية الى جوار القواسم المشتركة بين القبعة كرمز للتعامل الحياتي الى جانب الاختباء خلف القضبان. وبهذا الشكل يستعير (ماغريت) أشياءه الواقعية ويسقطها في سياقات غير تقليدية مما يمنحنا أبعاداً تأويلية دلالية وشاعرية في آن.

شكل (أ)

وعليه يستنتج الباحث مما تقدم بأن المنجز البصري ينبني عبر سلسلة من الاستعارات السايكولوجية والآركيولوجية القادرة على احتواء الفعل البصري، بمدركاته التشخيصية الواقعية ، وهو بمثابة منطلق دلالي شاعري مستنبط قادر على الوصول الى عمق الفكرة، بالتأمل في حيثيات الملاحظات الإدراكية.

إنموذج (٤)

إسم الفنان: سلفادور دالي، إسم العمل: كائن بحري وهاتف، تاريخ الإنتاج: ١٩٣٨، المادة: طلاء معدني وجبس وبلاستيك، القياس: ١٩×٣١×٦سم، العائدية: مؤسسة إدوارد جيمس - المملكة المتحدة.

يبدو أن العمل ذو حس نحتي، ذو أبعاد ثلاثة، وعبر الرؤية البصرية، يمكن أن نشخص في الأنموذج السمة الواقعية معتمدة في أعمها الأغلب على فنتازيا الخيال، وذلك من خلال التركيب والحضور الرمزي الطارئ لشكل كائن بحري وهو يستقر فوق جهاز هاتف.

لقد انبنى نظام التكوين أو المشهد الطبيعي المركب، على أسس هندسية، ما خلا الشكل الحلزوني الذي يكونه السلك، وهو يتناغم بشكل واضح مع شكل الكائن المتعرج ذي الأخاديد. وهنا استطاع (دالي) أن يحيل

شكل الكائن الحي الى عنصر هندسي فاعل إزاء منظومة العمل ككل، الا أن قرص الهاتف شكل نقطة جذب مركزية. إن المنجز يفصح عن تداخل العلاقات والوحدات الهندسية، من خلال الحس السريالي التعبيري ، المؤسس بفعالية التناقض والغموض، هذا وإن الانحراف الكلي في الحرية المطلقة لممارسات الفكر، يمنح الاستنباط أهمية كبيرة، عندما يقرب الوحدات الأكثر تطرفاً، فالمؤثرات الفنية والجمالية عنده دائماً تنتهي بنا الى نوع من اللامعقولية، فهي تبدد الصورة الواقعية وتحطمها لتنخرط في دوامة الإجراءات المناوئة للعصر- الآلي، إذن هي ثورات لاتخفى حقيقتها في الانفصال، بكونها استعاضة عن زمن المنطق، الذي لايستطيع احتواء صياغاتها الممكنة، فالمقابلة التي يستعرضها(دالي) هي واحدة من الاستجابات التي حققها بفاعلية النقل الحرفي المصحوب بالتناقض، مثلما في الشكل (أ) والتي كثيراً ما تذكرنا بلوحات القرن السابع عشر وتحديداً لوحات (فيرمير) وكذلك تقنيات (فيلاسكز) و (غويا) الى جانب الاعمال الانطباعية والتكعيبية، بغية إنتاج واقعية بشكل مدهش، لغرض الشك فيها.

شكل (أ)

ولهذا فهو يستعير الشكل الواقعي الواضح، ليتحرى أبعاد الرؤية البصرية بالمفهوم (الأركولوجي)، لكي يناقض زمن حضورها، وفي الآن ذاته يمنح الفعل الآني غير المألوف أبعاداً ميثيولوجية ، وهو جزء من النشاط الذي يصور التمثلات (الخادعة)، فنرى (دالي) وإزاء منظوره (الفرويدي) يستعير شكل (الكائن القريب الى شكل الجراد) وهو رمز النفايات والاشمئزاز والخراب،ليحتضن أكثر الاشياء حداثة في الزمن السريالي وهو الهاتف.

وعليه يتبين للباحث مما تقدم، بأن الاستعارة عند (دالي) هي الإستعمال الفعال للأشكال بكونها طاقات محفزة، ومن ثم تنقل لنا الأفكار والصور المجردة ، وبمعان توليدية، بعد أن يتجلى دورها في الإيهام، وذلك بما يثيره هذا الاستعمال من حالات النشوة والأحلام والتركيبات المبهمة.

النتائج والاستنتاجات

نتائج البحث

بعد الانتهاء من عرض النتاجات الفنية والمعرفية والفلسفية وتحليلها، مثلما جاء في الإطار النظري، وكذلك إستناداً الى ما تقدم من تحليل عينة البحث، فقد توصل الباحث الى جملة من النتائج وعلى النحو الآتي:

١. لقد شكل مفهوم التقنية في الرسم السريالي نمطاً استعارياً إزاء اللحظات الآنية التي تخلخل الإدراك، في ضوء الإحالات والانزياحات الباعثة على التخيل. أنموذج (١)
٢. إستعارة الوحدات البصرية في الرسم السريالي، بطريقة غير تقليدية من حيث طبيعة أنساقها الشكلية والدلالية. أنموذج (١)
٣. يتنافذ السطح البصري عبر تفعيل حركة الخط، وبالنزوع نحو الفعل الإشاري، بما يحقق إزاحة بصرية بصدد الاستعارة الصورية، مايجعله يفقد صلاته الموضوعية. أنموذج (٢)
٤. إزاحة الأنظمة البصرية عن دائرتها الموضوعية، عبر تفعيل أشكال وبطريقة ديناميكية آلية، تجسد الخطاب الدلالي الذي كثيراً ما يمنح بغموضه حواراً شاعرياً مكثفاً، يعزز دور المرجع الأسطوري. أنموذج (٢)
٥. تفعيل حركة العناصر عبر البنى الاستعارية ودورها التركيبي، الذي يخترق مستوياتها النسبية(الواقعية)، ليعيد ترجمتها في صميم نداءآتها الداخلية. أنموذج(٢)
٦. تفعيل انزياحات النظام البصري في الرسم السريالي ، لأجل تنافذية الاستكشافات المشار اليها بعمق الفكرة، التي تستدعي التشابه الأكثر كشفاً وواقعية. أنموذج (٣)
٧. التقابلات الثنائية في السريالية استعارات تحول مجريات الخطاب البصري، الى تراكيب جديدة يفقدها تقليدها الطبيعي المبتسر. أنموذج (٣)
٨. دور الوعي في صياغة البنى الافتراضية في الرسم السريالي، والذي يجعل من الرؤية قابلة لأن تصبح رمزاً اكثر وضوحاً وتجلياً. أنموذج (٣)
٩. تتبلور الصيغ الدلالية في الرسم السريالي إزاء فاعلية النشاط التجريبي غير المبرر، عبر أستعارة التمثلات الآنية الجزئية، وهي التي تُسوغ تلاشي المعنى عبر الدلالات الفضائية، التي تضاعف الرؤية البصرية عبر أبعادها المثيولوجية والأيديولوجية. أنموذج (٤)

الإستنتاجات

١. إن التجربة الحدسية الاستنباطية وصلتها الذاتية، تفعل الخطاب البصري، إذ تكشف عمق الفضاء الدلالي، فضلاً عن تفعيل قدرة الحواس على التغير والتحول.
٢. إنزياح النظم البنائية عن دائرتها المركزية، تعد بمثابة تطبيقات في إطار نشاطها السايكولوجي.
٣. إجتراح مستوى التعبير الرمزي والأسطوري، بدافع الاستبدال على نحو الرغبات الشعورية والنفسية.
٤. إستقراء القوى الغامضة (البوهيمية) في العقل الباطن وهي الكفيلة بالعثور على بنيات جديدة، بغية حشد نصوص بصرية غير تقليدية.
٥. تكييف سلسلة الثنائيات المتعارضة بعفوية، فعل حر، يستدعي في حركته الخيال، الذي يسوغ وجودها الموضوعي.
٦. الصورة الخيالية المحصلة النهائية التي تستوعب الأثر السريالي ذا المعنى المثيولوجي والرمزي.

مصادر البحث

المعاجم والموسوعات

١. علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٥.
٢. أنيس، إبراهيم، وآخرون، المعجم الوسيط، ج١، ٢، دار الدعوة، استانبول، تركية، ط٢، ١٩٨٩.

المراجع العربية

١. أبو العدوس، يوسف، الإستعارة في النقد الأدبي الحديث – الأبعاد المعرفية والجمالية، منشورات الاهلية، عمان، الأردن، ط١، ١٩٩٧.
٢. الأصفر، عبد الرزاق، المذاهب الادبية لدى الغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، بلا، ١٩٩٩.
٣. أمهز، محمود، الفن التشكيلي المعاصر، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٨١.
٤. أوهر، هورست، روائع التعبيرية الألمانية، ترجمة، فخري خليل، مراجعة محسن الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٩.
٥. باومر- فرانكلين- ل، الفكر الأوربي الحديث، الأتصال والتغير في الأفكار، ترجمة : أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٨٩،ج٣.
٦. روجرز، فرانكلين، ر، الشعر والرسم، ترجمة، مي مظفر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط١، ١٩٩٠.
٧. الصاوي، أحمد عبد السيد، مفهوم الإستعارة، دار المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٨.
٨. عباس، راوية عبد المنعم، القيم الجمالية، (دراسات في الفن والجمال)، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٦.-
٩. الكية، فردينان، فلسفة السريالية، ترجمة ، وجيه العمر، منشورات وزارة الثقافة والأرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٨.
١٠. ماكوري، جون، الوجودية، ترجمة، امام عبد الفتاح امام، مراجعة، فؤاد زكريا، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٢.
١١. نيومایر، ساره، قصة الفن الحديث، تعريب، رمسيس يونان، بلا، بلا، بلا.
١٢. هيغل، الفن الرمزي، ترجمة، جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧٩.

مواقع الأنترنيت

١٥- http : // vb. We٣rb. Com.

١٦- http : // www. Philomaghreb.Com.

١٧- http : // www. Nizwa.Com.

١٨- www. Iraqart.Com.

اشكالية الجسد الانساني في رسوم مابعدالحداثة

شيماء وهيب خضير

ملخص البحث

ان تفسير الوقائع الفنية او بالاحرى وصفها يؤسس الى فهم ظاهرة ما زالت تأثيراتها واضحة على الفن وان بحثا كهذا في المقابل قد يفيد في تحليل الواقع الجمالي الجديد والذي يعد ابتداءا واحدا من الانحرافات الكبرى في تاريخ الفن. واذا ما نظرنا الى الجسد الانساني كحضور في الاعمال التشكيلية منذ بداياته الى عصر الحداثة فأننا يمكن ان نستخلص الدروس العميقة لهذا الحضور ومعانيها واشكالها ، واتجاهاتها التي عمت العالم بأسره وعليه فأن البحث يقودنا الى ملاحظات واقتراحات نظرية تسهم في معرفتنا لهذا الاتجاه وغرائبيته ومدى التأثير والتأثر المتبادل بين فنوننا والوافد من هذا الاتجاه، حتى يمكن ان نتلمس طريقا ما واذا كانت فنون ما بعد الحداثة تؤشر الى مركزيتها الغربية فأن الدوائر المحيطة بهذه المركزية لم تع الى الان قدرتها على الاختراق وهي بذلك بحاجة الى معرفة عميقة بالاتجاهات التي سادت وكيفيات تدميرها للبنى الانسانية للحداثة ثم الكيفيات التي ظهر بها الانسان وجسده تشخيصا ام تعيينا ام تغييبا لذلك فأن من الاهمية القول بأن الدراسة تعني الوجه الفاحص كي نتمكن من ادراك وجودنا الفني وفهم الاتجاه الذي نسير اليه في فنوننا .

Abstract

Explanation of article events , or discribing it establish to anderstanding an phenomenon which its effects still clear in the art , surching like this may be very usful in the analysis of new art , which considering one of the most important turns in the history of art . and if we look to human body in the art as existenc in the art , from it’s begening to the modern age . so we can understand the meaning of this existence and it’s directins which cover all the worid and the lead us to thiories and suggestion’s help in understand to this direction and the effects between our arts and the external directions.

مشكلة البحث

شهدت حقبة ما بعد الحداثة تضخما متزايدا بالنسبة للأبحاث والرسوم وطرائق العرض المتناولة للجسد التي غدت تكتسح مختلف مجالات الحياة اليومية..مما يدعو للتساؤل عن المنزلة التي اصبح يحتلها حيث يكون المحور الضروري في درس الثقافة المعاصرة وفي حقل التشكيل خاصة. ولما كان كل خطاب موضوعه الجسد هوخطاب اخلاقي وميتافيزيقي قبل كل شيء بوصفه يعبر عن حقيقة الوضع الانساني والسلوك الذي ينبغي توخيه ازاء هذا الوضع لذلك يتعذر على الخطاب الفلسفي والتشكيلي بوجه خاص ان يعي هذا الوضع ويحل اشكالية النظر اليه وهذا ما حدث فعلا في النظرة الفلسفية والمفهومية المعاصرة للجسد من اجل تحليل اجدى للحالة الوجودية التي يعيشها الانسان في علاقته بنفسه وبغيره.

ولعل الفلسفات التي رافقت ما بعد الحداثة قد دأبت اكثر من غيرها (كالوجودية) مثلا على ابراز كيفيات الوجود المتجسد للوعي الانساني في العالم بأعتبار ان الجسد كما قال (مرلوبونتي) :"هو ما يجعلني اتجذر في العالم".[1]

ان الاشكالية الاساس في ضوء ما ذكر هو ان عصر ما بعد الحداثة قد كون نظما جديدة للخطاب الكلي المتمحور حول الجسد ، كالخطاب الاثنولوجي الذي يهتم بضبط الحركات اليومية في مجتمعات مختلفة التي تقتضيها الطقوس الثقافية عموما..والخطاب الجمالي الذي يجعل من الجسد موضوعا للتمثيل الفني وخطاب علم النفس الاجتماعي الذي قدم اطرا تحليلية لوجود الجسد في الحياة الاجتماعية.[2]

وعليه فأن جسم الانسان الموضوعي القابل للوصف والذاتي الذي هو جسم (الشكل)، وكذلك الجسم الذي هو قصدي وزماني وتاريخي اصبح محط اهتمام قطاعات الفن كافة والتشكيل منه على وجه الخصوص.
وسنحاول في هذه الدراسة ان نحدد مشكلتها كما يأتي :

١. في تاريخ الفن ظهر الجسد على مر العصور وفي كل الاعمال الفنية ..حتى في الحداثة وهو الجسد المشخص المرتبط بموضوعه ، وفي حقبة ما بعد الحداثة اصبح للجسد وجود اخر ، او هو اضحى اشكالية في طريقة العرض والوجود الفني.
٢. اصبح كل قول في الجسد انما تستحدثه وتنميه دراسات نظرية وتطبيقية وتتبناه رؤى ومناهج مما يجعل منه ظاهرة، والمشكلة ان الجسد في ما بعد الحداثة له مثل هذا التمثل ..فما هو ؟

اهمية البحث

لابد من الاعتراف بصعوبة قراءة حضور الجسم الانساني في فنون ما بعد الحداثة او تأسيس خطاب تحليلي يتم عبر قراءة الظاهرة الفنية التي تمددت في افاق عدة ليس بالرسم والفن الذي هو محورها بل في مجاورات الفن التي لها دور في قراءة التجارب والخبرات المتنوعة والتي لا تغفل قط معنى (الحقبة) ودلالاتها ..
ان تفسير الوقائع الفنية او بالاحرى وصفها يؤسس الى الى فهم ظاهرة ما زالت تأثيراتها واضحة على الفن وان بحثا كهذا في المقابل قد يفيد في تحليل الواقع الجمالي الجديد والذي يعد ابتداءا واحدا من الانحرافات الكبرى في تاريخ الفن. واذا ما نظرنا الى الجسد الانساني كحضور في الاعمال التشكيلية منذ بداياته الى عصر الحداثة فأننا يمكن ان

---

(١) مرلوبونتي ، المرئي واللامرئي ، ترجمة : سعاد محمد خضر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ١٩٨٧، ص٥.
(٢) ينظر : جلال الدين سعيد ، فلسفة الجسد ، دار امية للنشر، تونس، ١٩٩٥، ص٥ وما بعدها.

نستخلص الدروس العميقة لهذا الحضور ومعانيها واشكالها ، واتجاهاتها التي عمت العالم بأسره وعليه فأن البحث يقودنا الى ملاحظات واقتراحات نظرية تسهم في معرفتنا لهذا الاتجاه وغرائبيته ومدى التأثير والتأثر المتبادل بين فنوننا والوافد من هذا الاتجاه، حتى يمكن ان نتلمس طريقا ما واذا كانت فنون ما بعد الحداثة تؤشر الى مركزيتها الغربية فأن الدوائر المحيطة بهذه المركزية لم تع الى الان قدرتها على الاختراق وهي بذلك بحاجة الى معرفة عميقة بالاتجاهات التي سادت وكيفيات تدميرها للبنى الانسانية للحداثة ثم الكيفيات التي ظهر بها الانسان وجسده تشخيصا ام تعيينا ام تغييبا لذلك فأن من الاهمية القول بأن الدراسة تعني الوجه الفاحص كي نتمكن من ادراك وجودنا الفني وفهم الاتجاه الذي نسير اليه في فنوننا .

اهداف البحث

يهدف البحث الحالي الى التعرف على :

١. حضور الجسد الانساني في فنون ما بعد الحداثة كذات فاعلة ام هو جزء لا يتجزأ من الوسائل والعناصر المشاركة؟
٢. كيفيات حضور الجسد والصياغات الجمالية في هذه الحقبة.

حدود البحث

يمكن تحديد اطار البحث في الجسد الانساني لفنون مابعد الحداثة وتحديد طرائق ظهوره الفني في الرسم خاصة ، وستكون حدوده الزمانية والمكانية في امريكا واوربا.

الجسد والفن

ثمة مظهر عام للفن يتفق الجميع عليه..على ان تأريخه يشير الى حضور فاعل للأنسان في الاعمال التشكيلية.. وان اية مراجعة لهذا التاريخ ستكشف وحدة مشتركة مما جعل المؤرخين قادرين على تتبع الاثر الانساني في اسلوب العرض من جيل الى اخر.ولذلك فأن ايجاد سلسلة النسب المباشر للفن امرا يظل في ثنايا الدراسات التاريخية التي سادت لزمن طويل ربما يمكن عقد مقارنة ما بين ظهور الجسد الانساني او ما نسميه اصطلاحا (التشخيص) بين الاوضاع الاجتماعية العامة للحضارات وبين الاساليب التي تنطوي عليها، كالاساليب الاخلاقية والدينية والاقتصادية والاجتماعية..الخ.

ففي كل مجال نجد ان الصياغة التشكيلية تتكيء الى مرجع وان النقد قد يحاول ايجاد السلسلة النسبية التي تربط مع ظهور الانسان في اسلوب عصر ما مع مظاهر مرجعية اخرى لعصر اخر.

لقد حدثت في الحقيقة ثورات في تاريخ عرض الجسد الانساني او وجوده من عدمه، ثمة ثورة مع كل حقبة ودوريا مع كل قرن تقريبا حيث يكون هناك تغييرات اعمق واوسع تميزه كفترة.

تعتبر تاريخية وجود الجسد الانساني في الرسم نموذجا بيانيا لتطور الميثولوجيا بشكل عام ، وبالتركيز على المنحوتات الحجرية الموغلة في تاريخ الفن نجد ان الانسان كان محورا كأنه اللغة المخزونة منذ المراحل السابقة للكتابة بفترات طويلة. كما ان فناني الانسان البايلوتي (كهنة ذلك العصر) اكدوا على تشريح مواقع معينة في الجسد الانساني وطريقة عرضها كالحمل والولادة بطرائق فنية (تعبيرية) متعددة يشير الى محاولاتهم اعطاء تلك

المناطق ما هو ابعد من الحس الملموس ومن هنا تتسرب الى الذهنية البشرية (ولو بصياغتها الاولية)، المعاني الاولية لما يمكن ان نسميه الاقتراب الميثولوجي الذي يشكل مع عناصر الانتاج الثقافي القدرة على التعبير.[٣]
وهكذا استمر حضور الجسد الانساني حقبا متعددة تعدد الحضارات وصولا الى المدنية ثم الى الثورات العلمية في عصر النهضة وما بعدها..والباحثة لا تريد عرض المفاهيم التاريخية للجسد بقدر الاشارة الى اليها، وتأكيد تنوع طرائق صياغتها التشكيلية، وعليه فأن الحديث عن الجسد وحضوره في الفن امرا مسلم به، لكن الاشارة الى طقوسيات هذا الحضور امرا مهم خاصة وان فترة ما بعد الحداثة تتوفر على طقوس ايديولوجية وصياغات لم يألفها تأريخ الفن من قبل كما سنرى.

ان الطقوس الجسدية هو علامة وجود الجسد المفارقة التي تتفاوت في بنائها ومنازلها كقيمة تمثيل تشكيلية، فكان ان سعى الفن الى مقاربة الروح المقترنة بالهيئة او ما نسميه مجازا ناطقا بأسمها.[٤] واذا ما انتقلنا الى المفاهيم ومنها مفهوم حضور الجسد فأن اول ما يسترعي الاهتمام في هذا المجال هو اختراق هذا المفهوم للثقافة الحديثة التي تبدو وفي كل معاييرها وافرازاتها مسكونة بالجسد وبالسعي لتأكيد حضوره، ولكن طغيان هذا المفهوم لا يعني وضوحا وتحديدا جليا بل يمكن القول ان الجسد من اشد المفاهيم الفلسفية التباسا و استعصاء عن التحديد ويجد هذا الالتباس تفسيره في تأريخ هذا المفهوم في الفكر الفلسفي.[٥]

المفاهيم المعاصرة للجسد

مر العالم الغربي بالمراحل الابستمولوجية* المختلفة بأنفعالات حقيقية كان من ابرزها الانتقال من (عالم التقريب الى عالم الدقة) انه مرور من نمط المعقولية الى نمط اخر، اثر بنظر بعض المفاهيم والمعايير الثقافية التي ادخلت بقوة للمفاهيم الجديدة : الاعتدال، الصحة ، الهيئة..الخ .

ان اناس عصر النهضة يعيشون بسهولة في عالم فريد لم تحدد معالم الظواهر فيه بشكل دقيق، ولم يصنع

شكل (١)

(٣) جمال الدين الخنصور، المرأة-الجسد- من الميثولوجيا الى الايديولوجيا-كتابات معاصرة ، مجلة الابداع والعلوم الانسانية ، العدد٢٩، المجلد الثامن، ١٩٩٧، ص٦٣.

(٤) س –كريم ، طقوس الجنس المقدس عند السومريين ، ترجمة : نهاد خياطة، ط١، سومر للدراسات والنشر، ١٩٨٦، وينظر كذلك للمزيد: ابراهيم محمود ، طقوسيات الروح، مجلة كتابات معاصرة، العدد٣١، المجلد ٨، ١٩٩٧، ص٢١.

(٥) هشام الحاجي ، الجسد، نصوص مترجمة، دار نقوش عربية، تونس.

*الابستمولوجية : المعرفية ، المفهومية.

الزمن فيه بين الاحداث والموجودات نظاما صارما للتعاقب، ويمكن فيه لمن كف عن الوجود ان يوجد ايضا، ولا يمنع الموت فيه كائنا من ان يوجد ايضا ولا يمنعه من ان ينسحب في كائنات اخرى شريطة ان يكون هناك تشابه، فظهرت تبعا لذلك الاجساد الانسانية في الرسم بشكل يعظم قدرة الانسان على الاختراق و الحضور الغرائبي.[٦] (شكل١).

ولم يؤخذ الجسد بمفهومه الجسداني بعيدا عن وجهه الآخر وهو الروح إلا في أواخر عصر النهضة الأوروبية عندما تناوله الرسامون الأوروبيون في لوحاتهم بشكل شبه مركزي في معظم منجزاتهم إلى أن تحول إلى مفردة ثقافية وتاريخية في تلك الحقبة من تاريخ الفن، ثم تسرب الجسد تدريجيا من تلك المركزية ليتشيأ ويصبح رمزا كغيره من الرموز .

ان غطاء العالم الذي كان يحتوي مشهد الوحي والام السيد المسيح ثم مغادرتها عندما غادرت اوروبا مع القرن السابع عشر مع قدوم الفلسفة الميكانيكية مرتكزها الديني، فتحرر التفكير حول الطبيعة الذي قام به العلماء او الفلاسفة من سلطة الكنيسة ومن الاسباب السامية وتموضع الى مستوى اخر : (على علو الانسان).[٧] لقد تحررت الاشكال الجديدة في فن الرسم وفي المعرفة ايضا وبدأت الفردية الوليدة وصعود الرأسمالية تحرر ايضا الاخلاص للتقاليد الثقافية و الدينية، وهكذا اعطى (باسكال) الذي تتواجد لديه الروح الهندسية للعالم الجديد صيغة مضيئة من اجل التمييز بين انماط المعرفة الثلاثة : الحواس، العقل، والايمان وكيف اشار(باسكال) الى المقياس الجديد والخطر في الوقت ذاته الذي جرته الروح الهندسية على الانسان " فما ينفع الانسان ان يربح العالم ويخسر روحه وذاته".[٨]

الجسد في فنون الحداثة

قد يبدو الجسد كأنه العقدة الاساس التي يتشكل حولها العالم الحديث، وان التركيز حول جسد الحداثة (ازمة العصر الكلاسيكي) العقلاني هي الخلاصة التي نستطيع استخلاصها من عدد من تحاليل المجتمع المعاصر او من دراسات اكثر ميدانية حول تطور انماط العيش. ان موضوع تفكيرنا هو تطبيق نقد تحليلي على التصور الحديث للجسد، التشكك بالافكار و الممارسات السارية بأسم الدائم المقدس المتعالي الذي ساد االقرون ما قبل الحداثة. ان الامر يتعلق بمحاولة قلب العلاقة التي اقامتها الايديولوجيا التي تؤكد ان الانسان هو مركز العالم وانه غير مطالب ان يحيل نفسه الى شيء اخر غيره، لا الى ماض ولا الى بحث عن الاصول والتقاليد.[٩] من هنا ظهرت هذه الافكار في الرسم ..

---

[٦] ينظر بهذا الصدد : كواري (الكسندر): من العالم المغلق الى العالم اللامحدود، ترجمة : كاظم صالح، فاليمار للنشر، باريس، ١٩٩٦، ص٢٠٢.

[٧] دافيد ليبرتون، تصور حديث للجسد، الجسد الالهة، في كتاب الجسد، ص١٧٤.

[٨] المصدر نفسه، ص١٧٢.

[٩] من تحرير الجسد الى الجسد المجيد، نصوص مترجمة، مصدر سابق، ص١٤٢.

يرى (هربرت ريد) في معرض تأثير (كوكان) و (فان كوخ) و (بيكاسو) اننا نلمس ابتعادا عن كل انواع التراث، ولا يمكن ان ندعو هذا الابتعاد بالتطور المنطقي لفن الرسم في اوروبا ، لأنه ليس هناك ما يوازيه تاريخيا. " لقد وجدنا انفسنا نتنكر بجهود خمسة قرون من الابداع".[١٠] .

والخلاصة فأن الجسد في مدارس الحداثة ظهر على انه جسد حضاري الي تشريحي، واصبح الجسد جثة قابلة للتحليل ويجب ان يتم احلالها في الالة.

ما بعد الحداثة وصورة الجسد الانساني

لقد كانت االسمة الغالبة في فنون مابعد الحداثة،* هي الثورة على القيم الاجتماعية والاخلاقية السائدة في اوروبا، خاصة في ستينات القرن المنصرم وربما كان مرد ذلك ان هذه الثورة كانت اكثر ضجيجا من حيث الانتاج واقل نخبوية .

لقد سعى الفكر الفني المعاصر الذي لم يشبِعه نسف التابو عن العمل الفني كمبدأ انطلاقٍ فحسب، بل تمادى في تفتيت خلايا هذا الجسد عبر أكثر الوسائط راديكالية والتي تخطت مفهوم "الجمالي" الى حدود الصدمة، ونلاحظ ذلك واضحا في اعمال الفنان الإنجليزي المعاصر داميان هيرست بحيواناته المذبوحة في فيترينات زجاجية تتحلل ويعمل فيها الدود والذباب والعفن أمام الجمهور نموذجا.

لقد كانت حركة تمرد تطرح اسئلة تزعزع الايمان بكل ما هو قائم، لا شك في ان اول هذا الانحراف كان ما يمس الانسان ذاته في وجوده او تمثيله. ولا شك ان التمثيل الانساني في الفنون التشكيلية يعود في مراحله الاخيرة الى (السريالية) ، ولم يغب كليا بعد ذلك عن العمل الفني الا ان الاسهام الاكبر في المادة طرح هذه المسألة على نطاق واسع جدا يرجع الى (البوب ارت) والتيارات الواقعية في الستينات والسبعينات عندما جعلت منها محورا اساسيا للعمل الفني وموضوع جدل اجابات الفنانين حوله.[١١]

غير ان الصورة الانسانية بقيت في حالات كثيرة ذات صفة حيادية كأنما الغاية منها لم تكن لذاتها والبحث عن مضامينها الداخلية، بل التشبث من واقع مجتمع صناعي حديث والتعبير عن موقف نقدي ساخر احيانا من وسائله الاعلامية.

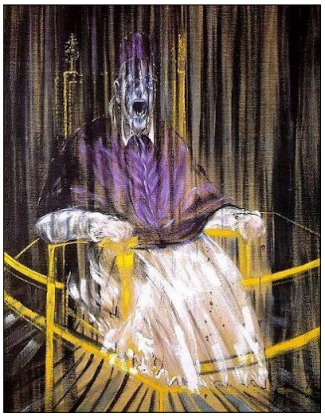
ان مصطلح ما بعد الحداثة في الفن التشكيلي،* يشير فيما يشير اليه الى فنانين لا يرتبطون بتقاليد التصوير السائدة، تناولوا الصورة الانسانية من منطلقات مغايرة تعبيرا عن رؤيتهم الخاصة للعالم والانسان. ففي

---

[١٠] مالكم برادي وجيمس ماكفارلن، الحداثة، ترجمة: مؤيد حسين فوزي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٧، ص٢٠.

* استعمل العديد من المفكرين مصطلح ما بعد الحداثة "post modern" للأشارة الى التغييرات التي شهدتها الحضارة الغربية منذ نهاية الحرب العالمية الثانية والتحول من المجتمع الصناعي الى مجتمع المعرفة المعلوماتية او مجتمع ما بعد التصنيع "post –industy" الذي ظهرت فيه المنظمات الضخمة والشركات عابرة القارات والمجتمعات التي سادت فيها التكنلوجيا والالكترونيات ، والتحول من المعرفة النظرية الى التطبيقات العلمية التكنولوجية او ما يطلق عليه (الحتمية التكنولوجية) والتي ساعدت في تحويل العالم الى قرية كوكبية .ينظر : جون ليتشة، خمسون مفكرا اساسيا معاصرا من البنيوية الى ما بعد الحداثة ، ترجمة: فاتن البستاني، مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠٨، مقال فكر ما بعد الحداثة، ص٢٠١.

[١١] ينظر : محمود امهز، التيارات الفنية المعاصرة، شركة المطبوعات للتوزيع، بيروت ، ١٩٩٦، ص٤٥٢.



شكل (٢)

حين كان الاتجاه السائد يميل في الغرب نحو الفن التجريدي (اللاشكلي) قدم الفنان الانكليزي (فرانسيس بيكون ـ BACON) صورة خاصة فريدة وغريبة للأنسان المعاصر في مجتمع مدني صناعي مغلق. نشأ الفنان في وسط ثقافي وفني حدد طبيعة نتاجه الذي تشكل السريالية احدى مكوناته الاساس، على الرغم من انه لم يرتبط فعلا بأية جماعة محددة سريالية او واقعية او كلاسيكية، فصورة الانسان كما تظهر في اعمال بيكون تكونت ببطء انطلاقا من تجاربه الاولى في الاربعينيات لتجسد من ثم وتكتمل في مجموعة من الصور الشخصية وفي اعماله ذات المقاييس الكبيرة بعد سنة ١٩٦١ وفي نتاجه الاخير وخاصة تلك اللوحات الثلاثية التي يمثل بعضها صلب المسيح.[١٢].

استخدم بيكون وسائل التصوير الحديثة : الصحيفة، المجلة، الصورة الفوتوغرافية الطبية، لكنه نادرا ما ينطلق من الواقع المباشر، فهو يصور

ذكرى النموذج بدلا من النموذج نفسه لينقل الينا صورة انسانية مشوهة كما تعكسها مرآة تبدل الاشياء وتجعلها معوجة ومموهة..ولكي يتجنب نقل الواقع او محاكاته لجأ الفنان الى الشريط السينمائي فأنطلق من فلم (الدراعة بوتكمين) للمخرج (ازنشتين)، ليصور ذلك الوجه الصارخ وغالبا ما

كان الصراخ الموضوع المحوري لعدد من لوحاته،[١٣] كما اعاد صياغة بعض اعمال كبار الفنانين امثال (رامبرنت، فيلاسكز،فان كوخ) كما في الصورة الشخصية المستمدة من صورة البابا (اينوسان العاشر) لـ(فيلاسكز) (شكل٢).

هنا لا بد من الاشارة الى ان واحدة من القيم الجديدة لفن ما بعد الحداثة هو بعث صور الماضي الفنية ليس لتأكيدها بل لتحطيم قيمها الجمالية، والتحول بها الى منظور اخر. فأذا كانت قيمة الانسان بأعتباره محورا او وجها او جسدا مميزا، فأن ما بعد الحداثة لا تنظر الى تعطيل الجمالية العتيقة فحسب بل الى تأكيد للذهنية التي تجعل من الانسان واسطة مجردة من محمولاته الاجتماعية ونفي الذات الفاعلة كما كان كل ذلك في افكار (ليوتار) او دعاة التفكيك وغيرها..

شكل (٣)

لقد تغيرت وجهة نظر الفنان في فترة ما بعد الحداثة فهو يحاول ان يكشف ما يمكن ان يفعله عندما يكون الانسان محلا للبحث ، وان الامر الاخر هو ابتكار اشكال انسانية بلغة تشكيلية جديدة للتداخل بين الفنان والاحداث الاجتماعية.[١٤]

---

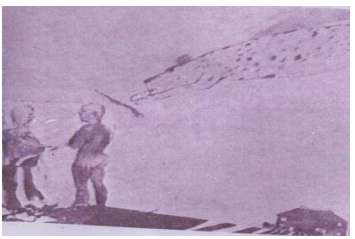
[١٢] محمود امهز ، المصدر نفسه، ص٤٥٢.

[١٣] جي . روسيل، فرانسيس بيكون ، ترجمة: صالح الاحمدي، مكتبة المجتمع العربي، عمان ، ٢٠٠٧، ص٣٥.

لقد كان (بيكاسو) الاخر يعيد انتاج الحدث الانساني، ومن الامثلة على ذلك لوحة (مذبحة في كوريا) التي رسمها اثناء الحرب الكورية فقد عدها الكثير شرحا عميقا للوحة (غويا) الشهيرة (العاشر من ايار) الصياغة للجسد وطريقة عرضه عادت من جديد بروح الشرح، عادت كنمط بأطراد ليعيد انتاج تنويعات جديدة للجسد او الانسان نفسه، من رسوم اساتذة الماضي العظام المعروفة مثل (لامينوس) و (الطفلة الملكية مارغريت) لـ(فيلاسكز) او (نساء من الجزائر) لـ(ديلاكروا).[١٥] .(شكل٣).

لقد اصبح الجسد في فترة ما بعد الحداثة واقعة ثقافية ، ارضا وعرة يتواجد على اديمها المقدس والمدنس، هذا ما يكشف عنه عمل (ديفد هوكني) من مجموعته (المحفورات) المعنونة (تطور الخليع)، وهي تؤرخ ردود الفعل تجاه عالم الحلم الامريكي بعد ان زار الفنان امريكا لأول مرة عام ١٩٦١ ، انها تعكس عمل النقيضين وتصاحبها تعليقات لاذعة في الغالب.

ان مشهد المجاذيب مثلا يعطينا عددا من الكائنات الالية تتحكم بها اجهزة راديو الترانسستورصغيرة تؤلف جزءا من بنيتها العضوية.[١٦]



شكل (٤)

شكل (٥)

ان هذه الاتجاهات جعلت من الانسان محورا لمعالجة ظهوره ، وان الاعمال الفنية تسعى الى ترسيخ النوع الانساني وتأكيد حاجاته والضغوط المحيطة فيه. لقد حاول (كرستيان ليبيه) ان يقدم الانسان الالي او الحديدي جسد بلا مشاعر او هيكل جسد يقوم على التحول من الطبع اللدن الى الحديدي الصلب الذي يتجمع حول اللامشاعر. (شكل٤) و(شكل٥) لقد قدم كرستيان مجموعة هي اقرب الى النحت يحتوي خطابها المركزي على ان الجسد الانساني الالي لم يعد له معطى بشري، انه اثاث يتجمد ويتراصف وفق متطلبات المحيط التقني.[١٧]

---

[١٤] للمزيد بهذا الصدد ينظر : نيكولاس رزبرج، توجهات ما بعد الحداثة، ترجمة وتقديم : ناجي رشوانة، المشروع القومي للنشر، المجلس الاعلى للثقافة ، القاهرة، موضوع جدولة الحداثة وتلخيصها، ص٢٥٣ وما بعدها.

[١٥] ينظر : ادور لوسي سمث، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، ترجمة: فخري خليل، مراجعة : جبرا ابراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية ، بغداد، ص٤٤-٤٥.

[١٦] ادور لوسي سمث، فن ما بعد الحداثة، ترجمة : فخري خليل، الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ٢٠٠٠، ص٣٠-٣١.

[١٧] من دليل معرضه الخاص، ٢٠٠٣، Territoires nom Christian Lapie ,du

وقد اتبع الفنان الالماني (هورست جانسن)،(شكل٦) طريقة عرض الصورة الانسانية بأشكال اعوجاجية معبرا عبرها عن (الانا) لديه الخاصة بأسلوب يذكرنا بـ(رامبرنت) ويتمثل هذا الاتجاه بالتساؤل حول موضوع الانسان الممثل في اعماله بأشكال مبسطة ومختزلة وشبه الية. (شكل٦) .

معبرة عن قلق الانسان المعاصر وتبدو هذه الصورة الانسانية اقل تعقيدا بل اكثر سذاجة في اعمال هورست فهي قريبة من قطع الحلوى التي تصنع قبل اعياد الميلاد .

عالم اخر متميز بغرابته وعنفه هو عالم (فلاديمير فيليكوفيك) الفنان اليوغسلافي الذي تناول موضوعا وحيدا ولم يتخل عنه في اعماله كلها هو الجسم الممزق ، المشرح، المهشم ، المشوه بما يختزنه من الالام التي تفوق الوصف بما هو اختصار للمسافة بين الولادة والموت..فالجسم الانساني وتحولاته الحيوانية (كلاب وجرذان) يشكل حقلا لا ينضب لتقصيات معقدة في الامكنة الخالية الا من اثار التعذيب، فهو جسم اسقط في الفضاء ولادة او قفزا او عدوا.

والولادة تحتل المكانة المحورية في اعماله الا انها ولادات مأساوية افواه فاغرة تتضور، صراخا تقذف طفلا مشوها او جرذا ، وثمة وثائق فوتوغرافية ترافق المشهد المذهل بوحشيته وقد تزيده غرابة الادوات الجراحية الموضوعة قرب النساء المواخض ، لأنها تمثل في الوقت نفسه ادوات التعذيب.

كأنما كانت الولادات كما تمثلها اعمال فيليكوفيك مرادفا للرعب ، والسؤال المطروح حول الغاية من العذاب الذي يتعرض له من يعطي الحياة يبقى غامضا وتختلف الاجابات عنه فثمة من يعتقد ان غاية الطفل المولود هو طرد للذكورة من الجسم الامومي لأنه قائم على عدوانية كامنة

او يفسر الولادة على انه تفجر لأشكال التكاثر ، وقد تكون صورة المرأة وما يرافقها من اشارات ذات دلالات على متعة العذاب او لذة العذاب (كما يسميها بارت).

هكذا تطرح ما بعد الحداثة مصباتها على الجسد وتنظر اليه من زاوية الذات الذي يتشكل جسدها جزءا من هويتها. والحق ان الجسد قد اصبح من (باختين) الى body shop ومن ليوتار الى لباس راقص ملتصق بالجسد شاغلا شديد التواتر من شواغل الفكر ما بعد الحديث، و"لقد امتلأت المكتبات بالاعضاء المشوهة والجذوع المجلودة والاجساد الموشومة المعاقبة او الراغبة.

وعلى هذا الاساس استوحى الرسامون افكارا تلامس مقومات الجسد، وبدأ بالفعل التلاعب في حيثيات دلالاته من اضافة وحذف. لقد اصبح بهذا المعنى المادة الخام والطيعة والقابلة الى التنوع، وكأنه شديد التماس بمستوجبات الازمنة ما بعد الحداثية وتم استنهاض الشفرات الثقافية للجسد بأظهارها حزمة من القيم المضادة لطبيعته، هاجسها افتضاح المخبوء والتفكيك العضوي للمقدس وتبديد الجسد الاجتماعي عبر سرد تشريحي ناقد للأشخاص وللمجتمع على حد سواء.. ذلك المجتمع الذي لا يقر بهزات قيمه وافراده عبر الفن ولا يؤمن بتعددية المنابر القادرة على التحول المفاجيء، بقدر ما يؤمن في تعقيم الفرد وبرمجته داخل حقل ثقافي شديد الصرامة على اعتبار ان (المثالية) لا وجود لها، فالاشخاص هم وحدهم ما يمكن ان يلقبوا بالمقدس والتاريخي الخاص بهم. وعليه استوحى (وارهول) وهو من فناني (البوب ارت) من هذه القيم الانحرافات والاسقاطات في ما يسمى (المحاكاة الساخرة ـــ parody) وهي تمثل فني لما بعد الحداثة. تقول (هاتشون) : يمكننا ان ننظر الى العرض الجسدي بأعتباره نموذجا اوليا ودائما، قائما على اعطاء شفرات لا نهائية.

ان عرض الجسد في فن ما بعد الحداثة هو تأكيد على فكرة (الحدث) وحالة من عدم الاستقرار والتقلب كنتيجة فنية او شكل فني يتحدى نفسه وحدود تعريفه ويسعى الى زعزعتها . لقد عرض فن ما بعد الحداثة الجسد تحت دثار هذه الافكار وخلاصتها :

- المحاكاة الساخرة.
- فن الفزع الجسدي.
- الاعلان من خلال الجسد.

فالمحاكاة الساخرة قد تأكدت في عمل (دوشامب) في رسمه للموناليزا ومحاولة قلب التاريخ والحدث مع المحافظة على الحركة. لقد شكل الانحراف شيئا اخلاقيا من خلال نفي التاريخ والاخلال بتوازن انجازاته.

انه شيء يدل على الضمور البالغ للمضمون، كما اصر (وارهول) على ان الموضوع في عمله كان دائما يشكل اهتماما ثانويا من قبله، لكن المرء يعي اكثر فأكثر ان هذا الاهمال المتعمد للموضوع لا يملك اي مسوغ نظري في ذهن الفنان.(شكل١٠).لقد قام الفنان الانكليزي (انطوني دونالدسون) بأستخدام صور المخيلة الشعبية (عاريات او شبه عاريات)، كعناصر في صور هي اقرب الى ما اسميناه بـ(الحافة الصلبة) في الرسم التجريدي، سبب ذلك ان صور الفتيات تحتل مكانها في تكوين العمل وحين يعمد الى حذفها يبقى التأثير على حاله تقريبا من حيث احتلال الجسد في موقفه وشكله.

اما في مجال الفزع الجسدي فقد قام (كلاين) بجمع فتيات عاريات ملطخة اجسادهن بصبغة زرقاء يلقين بأنفسهن على قماش مفروش ارضا، لقد نفذت هذه الاحتفالية امام الناس بينما كان عشرون عازفا يعزفون لحنا رتيبا وضعه كلاين بنفسه لحنا منفردا متواصلا عشرة دقائق، تعقبه فترة صمت لعشرة دقائق اخرى ، وقد سجلت هذه الطبعات في فلم (عالم كلاسب) mode cane من هذا العرض يتضح ان الجسد اصبح المادة الاولية لأنتاج الرسم، ليس كونه واقعة ذات مضامين تاريخية وانما هو استثمار شكلي للجسد في انتاج عنفه الدلالي ومرجعياته ، وتقويض عناصر السرد المختلفة فيه واقامة صراعات حركية وتصادمات بين اللون والجسد (الفرشاة) والتأكيد على أن الفنان يرى أن الجسد مادة خام حية تختلف في مدلولها وقوة تأثيرها عن غيرها من المواد . (شكل٧) و (شكل٨).

شكل (٧)

شكل (٨)

اما الجسد في الحقل الاعلاني فقد ظهر على نطاق واسع وبدأ تأثيره الى اليوم في الكشف عن ذهنية ما بعد الحداثة في تواصلها التداولي ، فقد اصبح الجسد مجالا للظهور في اعمال فنية ملأت الشوارع والساحات والبست المدن ثوبها في مجالي التزيين والدلالة ، لقد بدأ هكذا في اعمال (دوشامب) الذي صور بورتريهات عدة لسيدات وشابات.

وهذه الصورة عكست فكرة الشيء المتحرك ببطء او غير ثابت ، ربما لم تحدث هذه الحركة الداخلية في اللوحة صدى واضحا وتعيينا معينا لمرأة معروفة كما حدث في تصوير البورتريهات على مر الازمنة ، فلوحة (المعشوقة) تظهر امرأة غير معروفة حتى لدوشامب نفسه ، امرأة عادية يراقبها وقد صورها كموديل عار في اثنين من الاجسام الادمية المرسومة كأنها سوق سميكة كثيفة لها رؤوس كالزهور. بدأ دوشامب بالاقتراب الى الذات الاعلانية في لوحة (العروس) الاعلانية حيث من الصعب متابعة ماذا يفعل هذا الجسد اضافة الى التدلي والرغبة الجنسية الكامنة خلف ستار قوانين المجتمع التي تقدس او تزود هذا الجهاز بحزمة من الاضافات او التجميل خارج الطبيعي.

ان فن الاعلان قد ظهر رد فعل لأفكار ما بعد الحداثة وتطور على مديات لا تعرف الحدود، ففي نيويورك وجد دوشامب علامة تجارية او رمزا مطبوعا عن القلاع بالمينا الصغيرة، كأعلان عن ماركة تجارية للألوان تدعى (سابولين) حيث لمسها بلمسة من لمساته الاستخفافية محولا اياها لعمل من اعماله جاهزة التصنيع ولقد غير دوشامب الحروف ولم يستطع ان يعزل البنت الصغيرة من خلال وضعها داخل الزجاج الذي رسمه بالقلم الرصاص ، لعل ها العمل يعود رجوعا لفكرة العروس الموجود اسمها في العنوان ، ولقد القى دوشامب خطبة باللهجة الامريكية قائلا :" Apole in air " حيث استمتع بالتلميح الجنسي.

في صورة الاعلان للسلع توجد بنت بريشة هادئة تطلي اعمدة سرير له شكل قوي التركيب مع فرشاتها الجافة الصغيرة، ومثل الحروف الموجودة في الجانب الايمن فهي تطلي باللون الاحمر، ربما يمثل اللون الاحمر شيئا من الالم ، احالات متعددة تحتمل التأويل.

ان ظهور الجانب الاعلاني للجسد الانساني في اعمال ما بعد الحداثة قد اسهم في ابانة الجوانب المخبوءة داخل الجسد وخارجه، لذلك فأن الجسد قد يؤدي بعد هذا التوجه الى ظاهرة الاستنساخ والطباعة . ثم تفعيل الدور الاجتماعي للجسد واتساع دائرة التلقي .

ان فرادة استعمال الجسد في كونه يمثل عملا فنيا ويظهر اثار لمسته قد اثارها (المفاهيميون) ومن قبلهم (دوشامب) واثارتها كذلك حركات ضد الفن مثل (دادا) في بداية القرن الماضي و(الاختصاريين) في منتصفه. لقد تم تقويض الجسد المقدس والمعروف في الحداثة وينبغي ان لا ينكر احد ان الفن المعاصر قد استفاد من تلك التطورات الشكلية الحاصلة في الفن الحديث الى ابعد مدى ووظفها في معالجاته للموضوعات التي تناولها ولكنه سخرها لأغراضه.

ولاشك ان ما تنبه له (بنجامين) في الاستنساخ الالي والتحولات التي طرأت على فكرة حضور الانسان المتعدد ووظائفه الجديدة (الجمالية) ستؤثر بلا شك في فن العقود الثلاثة الاخيرة من القرن المنصرم ، وذلك من بروز محتوى التساؤل عن فنية العمل الاعلاني المنغمس اجتماعيا وبيئيا وسياسيا بالمعنى الواسع المنعكس على سلوك الناس اليومي والعلاقات الاجتماعية بين البشر.

لقد اتجه البعض الى تأكيد قيمة الجسد واهميته في التداول المعاصر سواء في الحقل الفني او ظاهرة التواصل الانساني.

نتائج البحث

يتبين من خلال البحث ان للجسد الانساني مقومات واظهارات ومخرجات في فن مابعد الحداثة تقوم على التالي :

١. ان تاريخ الفن كان حافلا بحضور الجسد في الفن، وكان على قيم الحداثة القابلة لأظهاره في شقيه الخيالي والواقعي ، لكن مابعد الحداثة اعادت انتاجه ومن ضمنها انحرافاته أي قسره وتشويه معالمه الايقونية والتاريخية ، فالفكر الفني المعاصر لم يشبِعه نسف التابو عن العمل الفني كمبدأ انطلاقٍ فحسب، بل تمادى في تفتيت خلايا هذا الجسد عبر أكثر الوسائط راديكالية والتي تخطت مفهوم "الجمالي" الى حدود الصدمة.
٢. دخول الجسد منعطف التشكيل الفني جعله يخرج من ذاتيته و كينونته البشرية الحية ليدخل إلى عالم آخر (بيوذاتيintersubjectif) أضحى فيه مجرد رمز داخل لغة التشكيل الفني.
٣. محاولة فناني مابعد الحداثة اعادة الواقعة الجسدية بطريقة مغايرة مثلما اعاد الفنانون انتاج اللوحات الكلاسيكية مثل اعدام الثوار لـ غويا ، والحرية تقود الشعوب لـ ديلاكروا .
٤. فن يحمل طيات السخرية في الانتاج الانساني الحداثي والجسد وسيلة من وسائل هذه السخرية.
٥. اصبح الجسد مادة للرسم ، أي التحول من الحضور الى الوسيلة.
٦. ظهور الجسد الاعلاني ، أي التحول من الوجودي الى تحقيق تفاصيل الجسد الشهواني والتداولي .

المصادر

١. ادور لوسي سمث، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، ترجمة: فخري خليل، مراجعة : جبرا ابراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية ، بغداد.
٢. ـــــــــــــ فن ما بعد الحداثة، ترجمة : فخري خليل، الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ٢٠٠٠.
٣. ابراهيم محمود ، طقوسيات الروح، مجلة كتابات معاصرة، العدد٣١، المجلد ٨، ١٩٩٧.
٤. جلال الدين سعيد ، فلسفة الجسد ، دار امية للنشر، تونس، ١٩٩٥.
٥. جمال الدين الخنصور، المرأة-الجسد- من الميثولوجيا الى الايديولوجيا-كتابات معاصرة ، مجلة الابداع والعلوم الانسانية ، العدد٢٩، المجلد الثامن، ١٩٩٧.
٦. جون ليتشة، خمسون مفكرا اساسيا معاصرا من البنيوية الى ما بعد الحداثة ، ترجمة: فاتن البستاني، مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠٨، مقال فكر ما بعد الحداثة.
٧. جي . روسيل، فرانسيس بيكون ، ترجمة: صالح الاحمدي، مكتبة المجتمع العربي، عمان ، ٢٠٠٧.
٨. دافيد ليبرتون، تصور حديث للجسد، الجسد الالهة، في كتاب الجسد.
٩. س -كريم ، طقوس الجنس المقدس عند السومريين ، ترجمة : نهاد خياطة، ط١، سومر للدراسات والنشر، ١٩٨٦.
١٠. كواري (الكسندر): من العالم المغلق الى العالم اللامحدود، ترجمة : كاظم صالح، فاليمار للنشر، باريس، ١٩٩٦.
١١. مالكم برادي وجيمس ماكفارلن، الحداثة، ترجمة: مؤيد حسين فوزي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٧،
١٢. محمود امهز، التيارات الفنية المعاصرة، شركة المطبوعات للتوزيع، بيروت ، ١٩٩٦.
١٣. مرلوبونتي ، المرئي واللامرئي ، ترجمة : سعاد محمد خضر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ١٩٨٧
١٤. نيكولاس رزبرج، توجهات ما بعد الحداثة، ترجمة وتقديم : ناجي رشوانة، المشروع القومي للنشر، المجلس الاعلى للثقافة ، القاهرة، موضوع جدولة الحداثة وتلخيصها.
١٥. هشام الحاجي ، الجسد، نصوص مترجمة، دار نقوش عربية، تونس، (د- ت).
١٦. Ihab Hassan, the post modern, Ohio statc university press, Colambus, ١٩٨٤.

الفعل في الرسم المعاصر

نبراس وفاء بدري

ملخص البحث

يعنى هذا البحث بدراسة الفعل في الرسم المعاصر ، انطلاقاً من الدور الذي يلعبه الفعل في تحقيق بنية المنجز التشكيلي ببعديه الفني والجمالي . تكوّنت الدراسة من ثلاثة فصول : مثّل الأول الإطار المنهجي وتم فيه عرض مشكلة البحث الذي هدف إلى الكشف عن : ١- مفهوم الفعل في بنية الرسم المعاصر . ٢- أثر الفعل في تكوين الأسلوب الفني . فضلاً عن وضع حدوده المتمثّلة بالحركات الفنية : التعبيرية التجريدية ، والفن الشعبي ، والفن المفاهيمي ضمن الفترة الممتدة ما بين عام ١٩٤٥ وحتى نهاية العقد السابع من القرن العشرين . وتكوّن الفصل الثاني (الإطار النظري) من ثلاثة مباحث : أهتم الأول بمفهوم الفعل . أما الثاني فقد تناول مفهوم الفعل في فن الرسم . واختص الثالث بالحركات الفنية موضوع الدراسة . وانتهى الفصل بالمؤشرات التي أسفر عنها . أما الفصل الثالث فقد تضمن إجراءات البحث . وتوصلّت الدراسة إلى مجموعة من النتائج ، نذكر منها :

١. يقوم مفهوم الفعل في الرسم المعاصر على تفعيل العناصر البصرية بالكيفية التي تحقق إطلاق فاعليتها ، إذ يتم هذا التفعيل عن طريق إيجاد علاقات بين هذه العناصر يتبادل بها التأثير والتأثر ضمن البنية الشكلية المتحققة بالفعل ذاته .
٢. إن تفعيل ممكنات المادة في الرسم المعاصر تم عن طريق الكيفيات الأدائية والتقنية ، وهذه الكيفيات بمرجعيات تعود إلى الرسم الحديث ، لكنها شهدت في تشكيل ما بعد الحداثة آفاقاً جديدة واسعة بفعل تحوّل الفكر وتغيّر النظرة تجاه العمل الفني .
٣. إن الفعل هو الذي يحقق الأسلوب الفني على وفق الرؤية الفنية والجمالية لكل حركة فنية في تشكيل ما بعد الحداثة .

ABSTRACT

This research concerned with studying act in contemporary painting , based on the role played by the act in achieving the structure of plastic art work artistically and aesthetically . The study consisted of three chapters: In the first one (the methodological framework) the problem has been displayed and the research aimed to detect : ١. The concept of the act in the structure of contemporary painting . ٢. The impact of the act in the formation of the artistic style . as well as putting its boundaries represented in artistic movements : Abstract Expressionism , Pop Art and Conceptual Art within the period between ١٩٤٥ and until the end of the seventh decade of the twentieth century. The Chapter II (theoretical framework) consisted of three sections : the first interested in the concept of the act . The second was the concept of the act in the art of painting . The third concerned with artistic Movements which are the subject of the study. The end of the Chapter was the indicators resulting from it . The third chapter included research procedures. The study found a set of results , including : ١. The concept of the act in contemporary painting to activate the visual elements in such process that achieve the launch of its effectiveness, as this activation is through the creation of relationships between these elements share the impact and vulnerability within the formal structure already achieved the same. ٢. The activation of matter energies in the postmodern painting was made by the technical and performances processes , and These processes of references back to the modes of modern painting , but it has seen in the postmodern painting breaking new ground and wide by the transformation of thought , change attitudes towards the artwork.
٣. The act is the one who achieves the style according to the artistic and aesthetic vision of each artistic movement in the postmodern painting .

الاطار المنهجي
مشكلة البحث

إن أي شكل من أشكال التجربة الإنسانية إنما يقوم بـ (الفعل) ؛ أي أن الفعل هو شرط واجب من شروط تحقيق وقيام التجربة . فبالعمل والفعل سعى الإنسان منذ القدم إلى تحقيق واثبات وجوده الإنساني في صراعه وتجاربه مع الطبيعة للتغلب عليها وإخضاعها لمشيئته ، وفي محاولاته لتحقيق التوازن بينه وبين المحيط والبيئة التي يحيا فيها بأشكالها المتنوعة ؛ طبيعية كانت أو اجتماعية أو دينية أو اقتصادية أو سياسية وغيرها من البيئات .

والفن هو شكل من أشكال هذه التجارب الإنسانية . فهو وسيلة من وسائل التعبير التي طالما سعى الإنسان (الفنان) ، بدوافعه ونوازعه ، أن يعبر من خلالها عن انفعالاته النفسية وموقفه تجاه الأشياء والظواهر والعالم من حوله وعن القيم الجمالية للأشكال . وقد أتخذ الفن منذ نشأته انساقاً مختلفة بفعل التحول في بنية الأشكال الفنية نتيجة لتحوّلات الفكر الإنساني وللمهيمنات الحضارية الضاغطة والفاعلة فيها ، وهذه الأشكال الفنية هي تمظهرات أو هي الوجود المادي الفيزيائي المحسوس والمدرك للوعي الجمالي في مرحلة من مراحله التاريخية . وفن الرسم هو وسيلة من وسائل التعبير البصرية ، وهو تجربة تشترط (الفعل) الذي يشوبه وعي جمالي . فالفنان ، برؤيته الفنية والجمالية التي تؤطر أسلوبه ، ينفعل ويتفاعل ويؤدي وهو يعي ويدرك ممكنات مواده وإمكانيات أدواته .

وفي قراءة بصرية للأنساق الشكلية عبر تأريخ الفن ، نجد أن هذه الأشكال – بعدّها دوال تشفّر عن مدلولات أو مضامين بمحتوى جمعي – قد ذابت وانصهرت فيها ذات الفنان عبر هذا التأريخ الطويل بدءاً بما خلّفه لنا الإنسان على جدران الكهوف وصولاً إلى النصف الثاني من القرن التاسع عشر الذي شهد تحولاً هاماً وكبيراً في سعيه لتأكيد ذاته من خلال عمله الفني وإيذانً منه بولادة (الفن الحديث) . فمنذ الانطباعية ، وبعد أن كان الفنان يصنع موضوعه داخل مشغله ، وبعد أن كان هذا الموضوع هو المهيمن بتجسيده للمضامين : (الروحية ، والدينية ، والاجتماعية ، وتسجيل وتوثيق الحوادث التاريخية) خرج الفن وانفتح على العالم بخروج الفنان الانطباعي إلى أحضان الطبيعة ليسجل انطباعاته البصرية ، ويؤكد ذاته ، وينهي سطوة الموضوع وهيمنته في العمل الفني ، ويفتح الباب على مصراعيه للعديد من الأساليب والاتجاهات الفنية المحققة لهذه الغاية . وفي أعقاب الحرب العالمية الثانية تحول الفن باتجاه مسار (حالة ما بعد الحداثة) التي تعددت وتغيرت فيها المسارات والاتجاهات ، واتسمت بكونها لحظة خاصة بـ (الفعل) تم التخلي فيها عن النظرة الشمولية الجامعة وعن سيادة منطق واحد ، وتخلت عن الروابط المباشرة بين الأسباب والنتائج .

ينطوي مفهوم الفعل على تساؤلات تنبثق منها إشكالية هذا البحث في حدود التجربة الفنية . فالفنان ، بعدّه ذاتاً فاعلة ، لا بد لها من هدف ، وبدوافعه وانفعالاته ؛ أي المحفزات التي تؤدي إلى الفعل ، إنما يقوم بتفعيل مجموعة العناصر البصرية في تجربته الفنية ؛ بمعنى إطلاق فاعلية هذه العناصر بعلاقاتها المتبادلة عن طريق تشكيلها ضمن نسيج العمل الفني . فهل يكون الفعل قائماً على هذا التفعيل ؟ وهل أن الفعل غير مجنس في التجربة البصرية ، أم أنه يحمل مجموعة من الصفات والخصائص التي تميزه عن غيره ؟ وهل أن من خلال الفعل إقصاء للمعنى في التعبير عن المحتوى ، أم أن المعنى معطى من معطيات الفعل ؟ هذا فضلاً عن إشكالية عدم التعيين لمفهوم الفعل في فن الرسم ، فالفعل كلمة تدل على العديد من المعاني التي قد يفهم منها على أنه :

(التعبير أو الأدائية أو التقنية أو الأسلوب) وغيرها من المعاني التي قد تؤدي إلى عدم الوضوح واختلاف الرأي . إن بدراستنا للفعل في الرسم المعاصر ننطلق من افتراض أن للفعل دوراً وأهمية في تحقيق بنية المنجز التشكيلي ببعديه الفني والجمالي .

أهداف البحث

يهدف البحث إلى الكشف عن :

١. مفهوم الفعل في بنية الرسم المعاصر .
٢. أثر الفعل في تكوين الأسلوب الفني .

حدود البحث

يتحدد البحث بدراسة فعل الرسم (The Act of Painting) في الرسم المعاصر أو تشكيل ما بعد الحداثة المتمثل بالحركات الفنية الآتية :

١. التعبيرية التجريدية (Abstract Expressionism)
٢. الفن الشعبي (Pop Art)
٣. الفن المفاهيمي (Conceptual Art)

وهو ضمن الحدود الزمنية لنشوء هذه الحركات الفنية عقب الحرب العالمية الثانية ؛ أي منذ عام ١٩٤٥م وحتى نهاية العقد السابع من القرن العشرين . وذلك لما شهدته التجربة الفنية والجمالية في هذه الحركات من تنوع كبير في الخبرات الأدائية والتقنية ، والتنوع في استخدام المواد والخامات الفنية والجمالية المختلفة ، فضلاً عن سعة التأويل الفلسفي وكم وكيف الضواغط الفاعلة والمؤثرة في بنية المنجز التشكيلي .

تحديد المصطلحات

سنضع تعريفنا الإجرائي للفعل بعد تناولنا لمفهوم الفعل في الإطار النظري . وقد آثرنا استعمال عبارة (الرسم المعاصر) في عنوان البحث بدلاً من تشكيل ما بعد الحداثة ؛ لشمولية صفة (المعاصرة) التي تمثّل الحضور والتطوّر والإبداع . فنزعة أو حالة ما بعد الحداثة هي مدخل جمالي وتشير إلى إطار زمني تاريخي .

الإطار النظري

أولا : (مفهوم الفعل)

يعرّف الجرجاني (الفعل) بأنه ((الهيئة العارضة للمؤثر في غيره بسبب التأثير أولاً ، كالهيئة الحاصلة للقاطع بسبب كونه قاطعاً . وفي اصطلاح النحاة : ما دل على معنى في نفسه مقترناً بأحد الأزمنة الثلاثة)) (٤ ، ص ١٥٤) .

وينطوي الفعل كاصطلاح على العديد من المعاني والدلالات على وفق تنوع المباحث . ففي علم النفس (سيكولوجياً) يعرّف الفعل بأنه ((حركة إجمالية ، سريعة كفاية لكي تدرك كحركة ، ومتناسبة مع هدف . بلا صفة ، يدل على إنفاذ مشيئة بوجه خاص ؛ مع صفة ينطبق أيضاً على الأعمال الانعكاسية ، الغريزية ، الآلية ، غير

الإرادية ، الخ . إلا أن الكلمة تذكّر دائماً بالفكرة القائلة إن الفعل المقصود ، حتى وإن كان لا إرادياً في مطلبه ، إنما يتسم بمظهر مماثل ، أو على الأقل مشابه لمظهر الأفعال الإرادية)) (١٣ ، ص ١٩ – ٢٠) .

والفعل على وفق الرؤية الفلسفية المثالية هو (استعداد وتهيؤ ، أو تحدد وتحقق ، أو تمام وكمال . والمصطلح من أصل أرسطي ، وقد قسم أرسطو الوجود إلى قسمين : وجود بالفعل ... أو وجود بالقوة ... وعلى هذا الأساس تقوم فكرة التغيير عنده ، فهو انتقال من القوة إلى الفعل أو بالعكس) (١٤ ، ص ١٣٧) . فقد كان أرسطو يرى أن حالة الوجود بالفعل تأتي متقدمة على الوجود بالقوة في كل من التعريف والقيمة والزمن ، والوجود بالفعل هو الغاية التي من أجلها كان الوجود بالقوة ، فلا بد أن تذكر حالة الوجود بالفعل في تعريف الوجود بالقوة وليس العكس . ولأن الموجود بالفعل ينتج دائماً عن الموجود بالقوة بفضل موجود (آخر) بالفعل ، كما ينتج الإنسان – مثلاً – عن الإنسان ؛ فهنالك على الدوام محرك أول ، والمحرك الأول موجود بالفعل أولاً . ولما كانت حالة الوجود بالقوة تنطوي دائما على إمكانات التحول إلى حالة الوجود بالفعل – وهي حالة أفضل – فمحال على عنصر موجود بالقوة أن يكون عنصراً في كائن كامل لا يتغير . (١٢ ، ص ٤٣)

أما الفلسفة المادية فترى أن الإنسان استطاع أن يحقق إنسانيته من خلال العمل أو الفعل . فباستخدامه للأدوات وصناعتها ؛ أي إنتاجه لأدوات العمل ، استطاع أن ينعزل عن الطبيعة ويسيطر عليها بعد أن كان جزءاً منها وتحت رحمتها . فالإنسان ((هو أول من واجه الطبيعة كلها ، بوصفه ذاتاً نشيطة . ولكن قبل أن يصبح الإنسان ذاتاً بالقياس لنفسه ، كانت الطبيعة قد أصبحت موضوعاً بالنسبة إليه . والشيء في الطبيعة لا يصبح موضوعاً ، إلا عندما يصبح موضوعاً للعمل أو أداة له . وعلاقة الذات بالموضوع لا تنشأ إلا بالعمل)) (١١ ، ص ٣٨) .

وما بين المادية والمثالية مفهومان متقابلان للفعل يستخدمان لشرح الطبيعة العامة لتفاعل الأشياء الطبيعية ، وهما : (الفعل المباشر ، والفعل عن بعد) . إذ (يقرر مفهوم الفعل المباشر أن التأثير على شيء مادي يمكن أن ينتقل فقط من نقطة محددة في المكان إلى نقطة متاخمة لها مباشرة ، وفي فترة زمنية متناهية . أما الفعل عن بعد فيقر بانتقال الفعل عبر مسافة بسرعة آنية في اللحظة نفسها ، أي أن هذا التصور يقر عملياً بالفعل خارج الزمان والمكان ... وقد جاء التأكيد النهائي لمبدأ الفعل المباشر مع تطور مفهوم المجال الفيزيائي . وتصف معادلات هذا المجال نقطة معينة من المكان ، وفي لحظة محددة من الزمان ، على أنها معتمدة بشكل مباشر على الأوضاع في اللحظة السابقة عليها مباشرة وفي النقطة المتاخمة لها مباشرة) (٧ ، ص ٣٠٤) .

وفي علم الوجود (الانطولوجيا) ، الوجود من حيث هو كون فعله . ((ليس الفعل البتة عملية تضاف إلى الوجود (الأيس) ، بل هو جوهره بالذات)) (١٣ ، ص ٢٠) . فعند (سارتر) لا يوجد شيء (بالقوة) ، وهو يرى أن كل ما يوجد إنما يوجد على ما هو عليه فعلاً ، فكل شيء يكون بـ (الفعل) بحسب عبارة أرسطو . فالفعل لديه ((لم يعد مجرد نشاط ذاتي حر يقوم به ((الموجود لذاته)) من أجل حريته في وجه حريات الآخرين، بل أصبح بمثابة نشاط مادي واقعي يقوم به كائن اجتماعي تاريخي يعمل على تغيير عالمه ، ويحاول صبغ الطبيعة بصبغة إنسانية)) (١ ، ص ٤٧٩) . فالوجودية ترى أن الوجود يسبق الماهية ، وأن الإنسان يحقق ماهيته عن طريق وجوده المتحقق بحريته المطلقة في اختياراته من بين ممكنات الحياة التي هي في حالة حركة مستمرة من أجل أن يعيش سعادة وغبطة لحظته .

وتأتي البرجماتية لتؤكد على الفعل ، فهي فلسفة العمل أو الفعل الدال على معنى . فالإنسان يواجه مشكلات عديدة في الحياة ومن خلال الفعل أو التجارب بنتائجها المادية المحسوسة المؤسسة للخبرة ، إنما يسعى إلى إيجاد حلول لهذه المشكلات ، وهذه الحلول سرعان ما تستحيل إلى وسائل لحل مشكلات أخرى . فمن خلال الفعل يحقق الإنسان التوازن بينه وبين البيئة التي يحيا فيها . ويأتي معنى الفعل من الترابط بين الفعل ونتيجته في الإدراك العقلي ، إذ يقول (ديوي) : ((لا بد للفعل ونتيجته من أن يترابطا في صميم الإدراك ، وهذا الترابط هو الذي يخلع المعنى)) (٦ ، ص ٧٩) . وهذا المعنى هو معنى سابق ، ذلك أن ((كل فعل لا بد من أن يحمل في ذاته معنى سبق استخراجه وتم الاحتفاظ به)) (٦ ، ص ٨٩) .

نجد من خلال ما تقدم في استعراضنا للتعريفات والمفاهيم ، أن الفعل كمفهوم قد تعددت معانيه أو دلالاته على وفق تعدد اتجاهات الفكر ومباحثه . وإذ يعنى هذا البحث بدراسة الفعل في الرسم المعاصر ؛ فإننا نعرّف الفعل إجرائياً بعدّه (الناتج أو الأثر المتحقق بفعل كم وكيف الأداء الانفعالي أو التعبيري المتحرك على مساحة السطح التصويري بتقنيات الرسم أو التلوين المختلفة) .

ثانيا : (الفعل في فن الرسم)

يقول (ديلاكروا) في مذكراته : ((آه لو أمسكت بلوحة الألوان في هذه اللحظة ... كم أتوق إلى هذا ... إني أريد أن أفرش لوناً دسماً سميكاً على لوحة داكنة أو حمراء !!.)) (٣ ، ص ١٧٨) .

تنطوي هذه المقولة على جزء مهم من مفهوم الفعل في فن الرسم ؛ فهي تتضمن انفعال الفنان ورغبته للقيام بفعل ، ذلك أن الانفعال الفني هو جملة رغبات تميل إلى التحقق ، وأن الفن يفضي إلى الفعل و ((يهيب بنا إلى القيام بأعمال من طبيعة الأفعال التي يعبر عنها . على أننا في الغالب نحل محل الفعل الذي يهيب بنا الفن إلى تحقيقه فعلاً آخر ، أكثر مطابقة لمشاكلنا الحاضرة ، ويفرغ مع ذلك فيض القوة العصبية التي جمعها الانفعال)) (٥ ، ص ٤٦) . وهذا الفعل في فن الرسم يتضمن عملية (أدائية)* يقوم بها الفنان .

إن لليد دورها المهم والفاعل في العملية الأدائية ؛ فبها يتم التعامل مع المادة بمساعدة الأداة . فاليد هي ((العضو الأساسي للحضارة والمعلمة الأولى للأنسنة)) (١١ ، ص ١٩) . والفكر واليد يتظافران للعمل سوية ، فهذا (توما الأكويني) يدعو اليد (بعضو الأعضاء) ويعبّر عن هذا التظافر في تعريفه للإنسان بقوله : ((إنما الإنسان عقل ويد !)) (١١ ، ص ١٩) . واليد بتناولها للمادة إنما تخضعها لعمليات الفكر ، وهذه العمليات في العمل الفني هي أشد تركيزاً من أي خبرة حياتية أخرى مع المادة . فلا تعارض بين العقل الذي يوجه الفكرة واليد التي تطيع التفكير وتخضع له . فاليد تنقل خبرتها الخاصة إلى الفكر عن طريق اتصالها بالمادة . إن اليد هي التي أنتجت الوعي الإنساني وحررت العقل البشري ، على وفق التصوّر المادي . ومن خلال الفعالية كانت اليد قد سعت إلى الاكتشاف بالاختيار العفوي الذي يتحول إلى تفكير وفعل واعٍ . فهو تفكير بالأيدي يؤدي إلى تأسيس وعي ، والعمل الفني يوجد بالفعل لا بالقوة لأنه يحيا في صميم خبرة فردية ويتحقق بعمل الأيدي ، ويشير (ديوي

* ((يشير مفهوم الأداء في معناه العام إلى حالة من النشاط العام تميز السلوك الإنساني ، خاصة عندما يكون الإنسان منهمكاً في فعل (أداء) معين ، ويشير مفهوم الأداء في الفن إلى هذا الانهماك الخاص الذي يقوم به الفنان ، بجسده خاصة ، وبتوجيه من مهاراته وعقله وخياله وانفعالاته من أجل التنفيذ لنشاط فني معين)) (١٠ ، ص ٣٥١ – ٣٥٢) .

) إلى أهمية التجربة والخبرة وترابط عمل الحواس في ممارسة العمل الفني بقوله : ((إن اليد لتتحرك مع الأزميل الذي يحفر ، أو الفرشاة التي ترسم . وأما العين فإنها تساير العمل وتراقب النتيجة المحصلة ، ونظراً لوجود هذا الترابط الوثيق (بين الحواس) فإن الفعل التالي أو العمل اللاحق لن يكون مسألة نزوة عارضة أو روتيناً آلياً ، بل سيكون ثمرة لعملية تراكم أو تجميع . وحينما يكون للخبرة طابع جمالي فني بارز ، فإن هذه العلاقة تصبح من المتانة بحيث أنها لتتحكم في كل من النشاط الفعلي والإدراك الجمالي في آن واحد)) (٦ ، ص ٨٨) .

ودور الأداة في الفعل الفني هو امتداد لدور اليد . فثمة صلة حيوية بين خيارات الفنان الأسلوبية في تعامله مع المادة وبين الأدوات التي يستخدمها . والأداة عنصر حيوي من عناصر تحقيق الإبداع الفني ، (فما دام إبداع العمل الفني يطابق تنفيذه فإن الأدوات التي تحدد التنفيذ هي التي تحدد الإبداع نفسه ... وإن نفس العلاقة التي تربط بين الشكل والمادة ، وبين الإلهام والوسيلة التنفيذية وبين إقدام العقل وتقدم اليد ، هذه العلاقة هي التي تخضع عمل الفنان للآلات التي يختارها أو تفرضها عليه حالة الحضارة القائمة) (٣ ، ص ٢٠٠) .

يفكر الرسام بالخطوط وبقع الألوان ، وهي بذلك فكرة ملموسة (فكرة تشكيلية) ، فهو لا يستطيع اكتشاف الصورة أو تحديدها إلا خلال عمله في المادة نفسها ، ((إن المادة التي يتركب منها أي عمل فني إنما تنتمي إلى العالم المشترك أكثر مما تنتمي إلى الذات لأن الذات تتمثل تلك المادة بطريقة خاصة متمايزة ، لكي تعاود إخراجها إلى العالم المشترك في صورة يكون من شأنها بناء موضوع جديد)) (٦ ، ص ١٣٨) . وهذا العمل في المادة هو الفعل في فن الرسم الذي يكون قائماً على تفعيل العناصر المادية البصرية وإطلاق فاعليتها التي تنشأ من علاقاتها المتبادلة ضمن بنية شكلية متحققة بالفعل ذاته . ونجد في تعريفنا للفعل ما يتوافق مع هذه المفاهيم ؛ فالناتج أو الأثر هو اللمسات أو ضربات فرشاة الرسم بحركتها الاتجاهية على مساحة السطح التصويري، (ففي اللوحة المصورة بالألوان لا تعتمد القيمة واللون على خصائص وعلاقات العناصر التي تكونها فحسب ، بل أنها تعتمد كذلك على الطريقة التي وضعت بها ، أي اللمسات ... لهذا كانت اللمسة هي الشيء الذي يسمح لليد بتوصيل حياة الفكر إلى الموضوع عن طريق الأداة) (٣ ، ص ٢٠٢) .

ثالثا : (التعبيرية التجريدية ، الفن الشعبي ، الفن المفاهيمي)

انتهت الحرب العالمية الثانية في عام ١٩٤٥ ، ومنذ ذلك التاريخ بدأ عصر جديد شهد تحولاً في الفكر ، وهذا الفكر الجديد مثّل قطيعة مع فكر الحداثة في تصوّر البعض ، أما البعض الآخر ، الذي نتفق معه ، فيجده استمراراً لمنطق الحداثة ونقداً وتجاوزاً مستمرين لذاتها ، فهو التحول من ثورية الحداثة إلى التقليد في حالة ما بعد الحداثة .

ويمكن إيجاز بعض التوجهات العامة لفكر ما بعد الحداثة بالنقاط التالية :

١. التنكر للنظريات الكبرى التي تحاول تقديم تفسير شمولي للظواهر باتخاذها شكل منظومات مغلقة نموذجها الإيديولوجيات الكبرى .
٢. تبني تصور انفصالي وفوضوي للزمن ومنظور براجماتي للحقيقة .
٣. الميل إلى إلغاء الذات والمراكز والمركزية دفاعاً عن التشتت والفوضى والتشعب .
٤. المصالحة بين المتخيل والواقع وإعادة دمج الوهم بالصيرورة .
٥. إحلال الاختلاف محل الهوية والسطوح والثنيات مكان الأعماق والخنوثة محل الذكورة . (٨ ، ص ١١٥) .

انعكست هذه التوجهات الفكرية على حركة التشكيل ، مما أدى إلى ظهور أنساق شكلية جديدة بمرجعيات من النتائج التي توصلت إليها اتجاهات الفن الحديث في بنياتها الشكلية . وسوف يقتصر تناولنا في هذا المبحث على الحركات الفنية : التعبيرية التجريدية ، والفن الشعبي ، والفن المفاهيمي للأسباب الوارد ذكرها في حدود البحث .

١- التعبيرية التجريدية :

كان من نتائج الحرب أن هاجر عدد من أبرز رواد الفن الحديث تاركين أوربا ومتوجهين إلى القارة الأميركية ، حيث عمل بعضهم بتدريس الفن كما أنهم زاولوا عملهم الفني مطورين أساليبهم إلى آفاق جديدة . وكان من بينهم عدد من رواد السريالية والدادائية وعلى رأسهم (ماكس إرنست) ، فضلاً عن الرسامين التجريديين ومن الذين سبقوهم بانتقال مدرسة الباوهاوس إلى أميركا . غير أن هذا الجيل من الفنانين لم يلبث أن عاد كل إلى دياره تاركاً خلفه جيلاً جديداً برز على المشهد الفني من الفنانين الطليعيين الذين تأثروا بأساليب أساتذتهم وبالموروث الأوربي الذي حملوه معهم . وكان لوقع السريالية والدادائية والتجريدية بالغ الأثر عليهم . وانسجاماً مع حركة التطوّر العام ، فقد كانت سمة الفن هي اللاموضوعية ، وكان الجديد في عمل الرسم هو الطريقة غير المسبوقة في معالجة اللون واستخدامه كعنصر مستقل ، مما أدى إلى نبذ المفاهيم الفنية السائدة والوسائل التقليدية المرتبطة بها .

نشأت التعبيرية التجريدية كمظهر من مظاهر هذا الفن اللاموضوعي في مدينة نيويورك في أربعينيات القرن العشرين ، وهي تؤكد على التعبير الشخصي الذاتي الانفعالي والتحرر من القيم الفنية المقبولة والسائدة ، كما تؤكد على نوعيات التلوين السطحية وفعل الرسم ذاته ، فقد ((تبنى بولوك والرسامون الشباب في المدرسة الأمريكية الجديدة محاولات كان سبقهم إليها أندريه ماسون ، وعمدوا بالتالي ، إلى مباشرة لوحاتهم بحركات توجهها المصادفة ثم بالوقوف أمام ما ليس سوى عارض ، للانفعال به واستخراج معنى له)) (١٦ ، ص ٣٣٤) . لقد كان لكل من : التعبيرية ، والسريالية ، والتجريدية ، وفعل التلوين في أعمال (مونيه) المتأخرة (حدائقه المائية) أثرها الكبير على التعبيرية التجريدية ؛ مما حدا إلى إطلاق مسميات عديدة على هذه الحركة مثل : (التعبيرية التجريدية ، والسريالية التجريدية ، والانطباعية التجريدية) .

مارس التعبيريون التجريديون طرقاً جديدة وارتجالية في التعامل مع المادة ، ومتحررة من قيود المراقبة وقوانين التأليف ، ولم يعيروا أهمية للدراسات الأولية والتحضيرية ، ((وقد مهد لهذا التحول في المفهوم الفني تبدل المواد نفسها عندما أدخل إلى التصوير الزيتي ، منذ التكعيبية ، مواد لم تكن مألوفة أو مقبولة في هذا المجال الفني ، كما حتمت طبيعة هذه المواد والتقنيات الحديثة استخدام أدوات جديدة . فلجأ كلين وستيلا إلى فرشاة الدهان بدلا من الريشة ، واستخدم غوتليب اسفنجة المطبخ لوضع بقعه اللونية ، بينما يتخلى بولوك عن أية أداة ويعمد إلى صب اللون مباشرة على اللوحة)) (٢ ، ص ٢٠٢) . وينظم تحت لواء التعبيرية التجريدية أسماء نذكر منهم ، على سبيل المثال لا الحصر ، كلاً من : (جاكسون بولوك ، وأرشيل غوركي ، وهانز هوفمان ، وروبرت موذرويل ، وفرانز كلاين وأدولف غوتليب ، ومارك روثكو ، ومارك توبي ، ووليم دي كوننغ ، وسام فرانسيس) وغيرهم من الفنانين الذين كان لكل واحد منهم طريقته الخاصة في الفعل ضمن حدود التعبيرية التجريدية التي

تمثّلت في اتجاهين : مثّل الأول امتداداً لحدود تجريدية (كاندنسكي) الغنائية وهو حيوي وحركي ويـولي اهتماماً كبيراً بالتشخيص بضمه لأشكال عضوية . أما الثاني فهو امتداد لحدود تجريدية موندريان الهندسية .

استكشف التعبيريون التجريديون مديات واسعة في الفعل الفنـي ، تميـز بالتلقائيـة والآليـة للتعبـير عـن المضمون النفسي للفنان ، وهذا الفعل بلغ في مداه ما يسمى (بالرسم التحركي) أو الفعلاني الذي يقوم فيه الفنان بحركة إيقاعية نشطة شبه استعراضية ، كما في أداء (جاكسون بولوك) الفني . وهـذا النـوع مـن الفعـل تطلـب اللجوء إلى لوحات بقياس واسع لتفريغ الانفعال ولتشكل سطوحاً تستقبل المواد الغريبة التي يمكن أن تتآلف مع اللون كالرمل والتراب والزجاج المطحون وغيرها من المواد ، ((فالتعبيرية التجريدية تطلعت إلى الأمام وإلى الخلف معاً . وعلى الرغم من القياس الواسع الذي عملا عليه ، بدا أن لدى كل من بولوك وكلاين قناعة تامة بأن القماشة والصبغ هما وسيلتان متطورتان لهما القدرة على توصيل شيء ما . لقد ظلت هذه القناعة موضع تساؤل منذ ذلك الحين ، وأحد أسباب هذا التساؤل هو الدرجة التي جاهد فيها رسامو التعبيرية التجريدية لمقارعـة صـنوف الفـن التقليدية ، فلم يتبلور شيء أبعد من الذي فعلوه)) (٩ ، ص ٤٣) .

٢- الفن الشعبي :

تمثّل حركة الفن الشعبي عودة إلى العالم الموضوعي باستخدامها : (الصور الفوتوغرافية ، وتقنيات الإعلام الشعبي ، والإعلانات ، والثقافة الشعبية) بطريقة ساخرة تهكمية في الغالب . فهي وقفة من قبل جماعة الفنانين الشباب المستقلين ضد الفن اللاموضوعي بعودتهم إلى مظاهر الحيـاة الحديثـة ووسـائل الثقافـة الشـعبية . لقـد بدأت هذه الحركة في العقد الخامس من القرن العشرين وتزامنت ولادتها في بريطانيا مع ولادتهـا في أميركـا التـي ارتبطت بوسائل الإعلام وأساليب الدعاية الأميركية ؛ فكان التصوّر مختلفاً . فـالأوربيون ((عـبروا عنهـا مـن خـلال موقفهم النقدي الأكثر وضوحاً ، بل الأكثر عمقاً ، إزاء المجتمع المديني ، الصناعي ، الرأسمالي ، المجتمع الاسـتهلاكي أسير هذا الواقع المصطنع والجاهز)) (٢ ، ص ٢٦١) ، في حين استخدم الفن الأميركي تقنيات الاتصال الجماهـيري كالإذاعة والصحافة ، ((فكل شيء في الولايات المتحدة له مساس بالحياة اليومية ، في الشوارع وعلى الجـدران ، في واجهات المخازن وفي الرسوم الكرتونية القصصية – وهي الواقع الهجومي المبتذل في الحياة الأمريكية – صار ملكاً للفنانين الشعبيين يعتزون به)) (١٥ ، ص ١٦١ – ١٦٣) .

يدين الفن الشعبي بمرجعياته إلى الدادائية ؛ مما آل إلى تسميته (بالدادائية الجديدة) . كما أن التعبيرية التجريدية ، المتحررة كلياً في التعبير ؛ لإتباعهـا مبـدأ التلقائيـة الآليـة في تحديـد الحركـة والفعـل ، أتاحـت للفـن الشعبي أن يلجأ إلى مثل هكذا تحرر في الفن ، ولكن برفض كل ما يتعلق بالانفعـال النفسي- الـذاتي ؛ أي مـا هـو شخصي ، والتوجه إلى الواقع الموضوعي والمجتمع . ونجد هذه الرؤية الفنية متحققة في أعمال كـل مـن (جاسـبر جونز ، وروبرت راوشنبرغ) ، اللذين لجئا إلى استخدام الأشياء المصـنعة والجـاهزة في العمـل الفنـي ، واسـتخدام تقنيات التجميع والتلصيق وأساليب الطباعة الحديثة ، واستثمار ممكنات ألوان الأكريلك . فالفن الشعبي هو فن المواد والخامات التي أتاحت له أن يستخدم كل ما هو متاح بحياديـة مـن جانـب الفنـان . إن فعـل التركيـب في الرسم الشعبي لا يحيل إلى ما هو أبعد من الصورة الفوتوغرافية كصورة والعلبة كعلبة وكذلك حال الأرقام والعلم الأمريكي وغيرها من الأشكال ، (فالفنان الأمريكي يتقبل واقع مجتمعه ولا تتضمن أعمالـه شـيئاً آخـر سـوى هـذا الواقع المعاصر ... فمن البديهي أن يرتبط مثل هذا المفهوم الفني بطبيعة البنية الاجتماعية للعـالم الأمـريكي كـما

يرتبط بسذاجة هذا العالم ، السذاجة التي تشكل أحد مظاهر الحالة الذهنية للرواد وأحد ثوابت التعبير الفني الأمريكي) (٢ ، ص ٢٦٢) .

وعليه ، فأن غاية الفن الشعبي في أميركا هي الاهتمام بالحقيقة البصرية للأشياء والأحداث التي يعيشها الإنسان في الواقع الأمريكي وإعادة تقييمها فنياً دون إثارة أية مشكلات تتعلق بها أو تعبر عنها . إذ أصبح بالإمكان أن يتضمن العمل الفني أي شيء مهما كان بسيطاً ، وحتى لو تجرّد من أية قيمة تذكر ، كما في أعمال (وارهول ، وليشتنشتين ، وويسيلمان) . وتشكل أعمال (جونز ، وراوشنبرغ) صلة الوصل أو الرابط بين الفن الشعبي والاتجاهات الفنية في هذه المرحلة . ففضلاً عن الأساليب والتقنيات التي مارساها ، إلا أنهما لم يترددا في وضع ضربات انفعالية سريعة بفرشاة الرسم على اللوحة . وبهذا النوع من الفعل الذي يتسم بالحركة والسكون ، بالآلية والتلقائية ، وعن طريق استخدام المواد والخامات والأشياء المصنعة ؛ إنما يغيب تجنيس العمل الفني ، ولكنه يبقى في حدود العمل الفني التشكيلي .

٣- الفن المفاهيمي :

يعدّ الفن المفاهيمي ، وهو حركة فنية في العقدين السادس والسابع من القرن العشرين ، فن أنساق فكرية . إذ يؤكد على الفكرة الفنية أكثر من الموضوع الفني ، ويحاول أن يحرر الفن من أي قيد أو أن ينحصر داخل صالات العرض والمتاحف . فهذه الفكرة أو المفهوم تكون متضمنة في أية وسائط مادية بصرية قد تكون معززة بمؤثرات بصرية أو سمعية ؛ أي تعدد الوسائط . لقد تخطى الفنان المفاهيمي أدواته الفنية التقليدية ؛ فحامل اللوحة ، واللوحة ، وباليت الألوان ، وفرش الرسم ، لم تعدّ هي الوسائل الوحيدة الممكنة التي تعينه على إيصال فكرته طالما أن الهدف أو الدافع هو التأكيد على هذه الفكرة بغض النظر عن الموضوع الفني والعمل الفني الجمالي ذاته . لذا ، لجأ الفنان إلى كل الوسائل المتاحة من مواد مصنعة ، وأشكال جاهزة ، وصور فوتوغرافية ، ونصوص مطبوعة ، وتراكيب ثلاثية الأبعاد من أجل تضمين الفكرة ، وتوسعت حدود العمل الفني لتشمل الفضاء الذي يحيط أو يتداخل مع العمل . فهذه الحركة التي يقدم من خلالها الفنان إدراكاً جديداً للعالم ومفهوماً جديداً للفن ، إنما ((تحاول تخطي الفن نفسه من أجل رؤية جديدة للواقع الذي كان الفنان قد عمد في السابق إلى تحويله وصياغته من جديد . فالواقع يصبح هنا المجال الأساس لمقابلة جمالية ، بعد أن اختصرت المسافة لأقصى درجة بين الفن والحياة ، وتحرر الفنان من كل الوسائل ، وتوجه مباشرة لاكتشاف نفسه والعالم)) (٢ ، ص ٢٩٩) .

إن العمل الفني في الفن المفاهيمي قد يتصف بكونه موضوعياً أو لا موضوعياً ، إذ ليس الهدف منه هو المحاكاة أو التجريد ، بل تضمين الفكرة بأية وسيلة أو أسلوب . وتعود أصول هذا التحول والتطوّر في الفعل الفني إلى الدادائية وما حققه الفن الشعبي مع المنجز التشكيلي . فحين يستعير الفنان المفاهيمي الأشكال من الواقع ، إنما يحيلها بفعل التركيب خارج أيقونتها لتكون دوال أو حوامل للفكرة المتضمنة في العمل الفني . وهو ، بذلك ، يخالف الفنان الشعبي الذي لا يحيل الأشكال التي يستعيرها . إلا أن الفن المفاهيمي يماثل الفن الشعبي في تغييب جنس العمل الفني ، بل حتى تخطيه حدود التشكيل .

ويعود تطوّر مفهوم الفعل في الفن المفاهيمي إلى الكيفية التي أصبح فيها المتلقي مشاركاً في هذا الفعل ، وهي مشاركة جسدية وبصرية وفكرية ، حيث إن الأثر أو الناتج المتحقق بفعل العملية الأدائية من قبل الفنان –

الذي يتصف بكونه آلياً لا انفعالياً حراً – لا يتكامل إدراكياً في الوعي إلا بمشاركة المتلقي أو المتذوق للعمل الفني ؛ لأن التجربة المادية الحسية هي وسيلة لبلوغ غايته في إدراك الفكرة الفنية . وهذه الرؤية الفنية متحققة لدى كل من : (جوزيف كوسوث) في (كرسي واحد وثلاث كراسي) ، و (جيوليو باوليني) في (تمجيد هوميروس) ، و (دانييل بورين) في (على مستويين مع لونين) ، و (دنيس أوبنهايم) في (وضع للقراءة) ، و (جون بوروفسكي) في (الرجل الطارق) .*

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

أسفر الإطار النظري عن عدد من المؤشرات نوجزها بالآتي :

١. يرتبط الفعل في فن الرسم ، كما تم تعريفه إجرائياً ، بمفهوم الأداء الذي يكون لليد فيه دور أساس في إخضاع المادة للعمليات الفكرية بمساعدة الأداة .
٢. يقوم الفعل في فن الرسم على تفعيل العناصر المادية البصرية وإطلاق فاعليتها التي تنشأ من علاقاتها المتبادلة ضمن بنية شكلية متحققة بالفعل ذاته .
٣. تعدّ المعطيات الفكرية لحالة ما بعد الحداثة عوامل فاعلة في الفكر الفني والجمالي لتشكيل ما بعد الحداثة .
٤. تعود مرجعيات الفعل في تشكيل ما بعد الحداثة إلى النتائج التي توصلت إليها اتجاهات الرسم الحديث ومدارسه . فقد شهد الفعل في تشكيل ما بعد الحداثة تنوعاً في الخبرات الأدائية والتقنية والمواد والخامات الفنية والجمالية ، وهذه الحرية في التنوع كانت بنتائج قدمتها التكعيبية والدادائية والسريالية .
٥. تراوحت كيفيات الفعل في تشكيل ما بعد الحداثة بين الآلية المقيدة والانفعالية الحركية المتحررة . غير أن الفعل في هذا التشكيل غير مجنس بفعل كم وكيف التقنيات والمواد والخامات إلى الحد الذي تخطى فيه حدود التشكيل ، كما في الفن المفاهيمي الذي تطوّر فيه الفعل إلى المدى الذي أصبح فيه المتلقي جزءاً من هذا الفعل .

إجراءات البحث

مجتمع البحث

يقتصر مجتمع البحث على الأعمال الفنية التي تنتمي إلى الحركات الفنية : التعبيرية التجريدية ، والفن الشعبي ، والفن المفاهيمي المتاحة في المصادر الفنية والمنجزة ضمن حدود البحث الزمنية .

عينة البحث

تم اختيار (٦) أعمال فنية ، بواقع عملين لكل حركة فنية ، بطريقة قصدية ؛ بعدّها ممثلة للحركات الفنية موضوع البحث ؛ لنضوج الرؤية والأسلوب الفني فيها ، ولكونها منجزة من قبل الفنانين الرواد ، فضلاً عن وضوحها في المصادر مما يتيح إمكانية دراستها .

* للآستزادة حول هذه الاعمال ، ينظر : (٩ ، ص ٢٣٢ – ٢٣٣)

أداة البحث

يعتمد تحليلنا لأعمال العينة على المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري ، فضلاً عن تعريفنا الإجرائي للفعل .

المنهج المتبع في تطبيق الأداة

يعتمد تطبيقنا لأداة البحث على المنهج التحليلي الذي يتضمن في بنيته نظاماً وصفياً لأعمال العينة .

تحليل الأعمال الفنية

أنموذج (١)

لوحة للفنان (جاكسون بولوك) بعنوان (رقم ٤) . نفذت عام ١٩٥٠ بالألوان الزيتية والطلاء الدهني وطلاء الألمنيوم على قماشة الرسم بقياس ١٢٤,١ × ٩٤,٣ سم .

يمثل هذا العمل اتجاه الرسم التحركي ضمن التعبيرية التجريدية ، حيث يمكننا إدراك الكيفية أو طريقة الأداء التي نفذ بها . فالفعل هنا بعدّه الأثر المتحقق على مساحة السطح التصويري ، يفصح عن الحرية المطلقة بكيفية تفريغ الانفعال النفسي للفنان عن طريق تمرير الألوان السائلة المنسابة من الفرش والعصي المشبعة بالألوان والعلب والأواني المثقوب أسفلها بحركة انفعالية إيقاعية مقصودة من الفنان تحقق الترابط بين اللوحة وذات الفنان المنفعلة . فهي نوع من الصلة الروحية بين الفنان والعمل عن طريق كيفية الأداء ، وهي تجربة فردية ذاتية ذات صفة صوفية .

لقد طليت قماشة الرسم الموضوعة على الأرض ، بلون داكن لتهيئ الفضاء الذي تتحرك فيه الألوان المنسابة التي نرصد منها : الأبيض والرمادي والبني والأصفر والأخضر والأحمر بقيم متنوعة ، حيث سكبت هذه الألوان وقطرت مع حركة غير مقيدة بمختلف الاتجاهات والمحاور وبغنائية شاعرية وبمراحل من الأداء المتعاقب بإضافة الألوان بعضها فوق البعض الآخر . ونستطيع أن ندرك الحركة المنفعلة السريعة لفرشاة الرسم ، وتحديداً في اللمسات ذات اللون الأحمر التي عملت كمرحلة أخيرة فوق باقي الألوان .

هنالك قلق محموم يشوب العمل بتكتل الألوان في بعض المناطق التي لا تلبث أن تنطلق متحركة بمختلف الاتجاهات وبحركات منحنية ولولبية ، وبالإمكان إدراك نقطة مركزية في منتصف العمل تحوم حولها هذه الحركات الغير منضبطة للألوان ، رغم قصديتها ، لتشدها نحو هذا المركز .

وعليه ، نجد أن الفعل في هذا العمل قد بلغ مرحلة من الحرية المطلقة في التعبير الانفعالي غير المقيد والحر وبمواد وأدوات الرسم ذاتها ، رغم القصدية والآلية المرافقة للأداء الاستعراضي فوق قماشة الرسم .

أنموذج (٢)

لوحة للفنان (هانز هوفمان) بعنوان (المحيط) . نفذت عام ١٩٥٧ بالألوان الزيتية على قماشة الرسم بقياس ١٥٢ × ١٨٢,٥ سم .

ينتمي هذا العمل إلى الاتجاه الهندسي ضمن التعبيرية التجريدية ، ونجد فيه أن الفنان قد اعتمد على الممكنات التي تتيحها الألوان بعلاقاتها المتبادلة ؛ أي تفعيل الألوان المحملة على السطح التصويري بكيفية وضعها

على شكل مساحات لونية تتصف بأشكالها الهندسية ذات الزوايا الحادة كأشكال المربعات والمستطيلات ذات الأبعاد المختلفة المنعزلة والمتداخلة في بعض أجزاء العمل .

وفضلاً عن إدراك الانفعال الحر بكيفية وضع اللون بواسطة الفرشاة وسكين الرسم والقياس الواسع للعمل الذي يتيح للفنان هذه الحرية . ندرك ، كذلك ، الآلية التي تقيد الفعل الحر بحساب هذه المساحات اللونية وهندستها وحساب أماكن وضعها بعلاقات رياضية محققة لقيمتها الجمالية ، وفي انتقاء الألوان ذاتها بعلاقاتها الجمالية الناتجة عن استخدام متممات الألوان بطريقة متجاورة ومتداخلة في بعض الأجزاء ، وبفعل التضاد اللوني المقصود بين ما هو حار وبارد . فالأزرق الذي يشغل مساحة أكبر في العمل مع الأخضر ـ بنوعياتهما وقيمهما الضوئية في مواجهة ومقابلة صريحة ومباشرة مع الأصفر والبرتقالي والأحمر والقرمزي . وللتقليل من حدة هذه المواجهة المحققة للوحدة والتكامل اللوني ، لجأ الفنان وعند حدود هذه المساحات اللونية وفي بعض الأجزاء داخلها إلى ضربات لونية منغمة بواسطة الفرشاة والسكين تمتزج وتتداخل فيها الألوان ، كما في القوس الذي نشاهده في الزاوية العليا يسار العمل والذي يحاول الفنان من خلاله كسر حدة المساحات الهندسية والخطوط الطولية والأفقية الناتجة عنها .

ونجد أن الفعل المتحقق بصفاته وخصائصه ينتمي إلى فن الرسم باللجوء إلى استخدام المواد والأدوات التقليدية ، فالفعل في هذا العمل هو فعل من أجل الرسم .

أنموذج (٣)

لوحة للفنان (جاسبر جونز) بعنوان (رسم المجال) . نفذت عام ١٩٦٣ – ١٩٦٤ بالألوان الزيتية على القماش مع مواد مختلفة بقياس ١٨٣ × ٩٣,٣ سم .

تتجلى في هذا العمل التقنيات التي لجأ إليها الفنان الشعبي من تجميع وتلصيق للمواد المصنعة الجاهزة المرافقة لفعل الرسم . ونستطيع أن ندرك ، من خلال عملية التأليف والاهتمام بالتكوين ، أن لا مجال للفعل الانفعالي الحر إلا في حدود ضيقة .

قام الفنان بعمل محور طولي يتوسط العمل وثبت عليه أشكالاً ملونة ثلاثية الأبعاد هي حروف تشكل الكلمات : (أحمر ، وأصفر ، وأزرق) على التوالي من قمة العمل نزولاً إلى أسفله وبزوايا مختلفة على المحور ، ولونت بألوان مشتقة من هذه الألوان الأساسية وعلقت على جوانبها مواد مصنعة جاهزة كالعلب وفرش الصبغ ، ونشاهد تدلي سلسلة من الحرف U أسفل العمل . لم يكتف الفنان بوضع هذه التراكيب ، بل قام برسم مساقط لها تتداخل مع ظلالها على جانبي المحور الطولي وبألوان مشتقة أو مكملة لها أو بألوان الظل كما تبدو عليه في الحقيقة على الأرضية الملونة ؛ وذلك لإيجاد نوع من الإيهام البصري بين ما هو مجسم وما هو مرسوم على سطح اللوحة .

ونجد أن كل محمول على السطح التصويري قد فعّل بكيفية وضعه وفي علاقاته مع بقية العناصر البصرية . فألوان العلب الجاهزة (الذهبي والأحمر) على سبيل المثال ، نجد لها إيقاعاً في الألوان الموضوعة بكيفية انفعالية على جانب اللوحة الأيسر ، كالأصفر والبرتقالي والأحمر . وفي الجانب ذاته نشاهد الفعل الانفعالي بالأثر الناتج من الحركة المنفعلة والسريعة لضربات الفرشاة التي تشكل مساحات لونية غير منتظمة ، متراكبة ومتداخلة وتتصف بالشفافية ، حيث لجأ الفنان إلى استخدام اللون المخفف الذي عند وضعه على سطح اللوحة

تسيل منه خطوط لونية يبقي عليها الفنان من أجل تأثيرها البصري . والميزة الجمالية في هذا العمل ، هي في انتقاء الألوان الأساسية مع مكملاتها والمتداخلة مع الألوان الحيادية ذات الدرجات المتباينة التي تشغل مساحات من العمل وتتداخل مع باقي الألوان مما يحقق الوحدة من خلال التضاد والتوافق اللوني .

إن الحقيقة البصرية وإعادة تقييم الأشياء بصرياً بإدخالها مع المواد والخامات الفنية في بنية شكلية متحققة بالفعل الذي يتصف بالآلية المقيدة بفعل الانتقاء والتأليف وتعدد الخيارات المتاحة ، هي هدف وغاية الفن الشعبي الذي يستبعد كل ما هو ذاتي انفعالي ، ومع هذه الحقيقة إلا أننا ندرك في هذا العمل وجود شخصية الفنان بذات منفعلة عن طريق الفعل الذي بقي مرتبطاً بمفهوم الفعل في فن الرسم ، رغم تخطي الفنان لأعراف الرسم وتقاليده ، إذ نجد في العمل بوادر التحول نحو غياب الانتماء أو التجنيس ، كما ندرك إقصاء المعنى عن طريق التغريب والغموض اللذين يتصف بهما الشكل .

أنموذج (٤)

لوحة للفنان (روبرت راوشنبرغ) بعنوان (محور العجلة) ، نفذت عام ١٩٦٤ بالألوان الزيتية والطباعة بالشبكة الحريرية على القماش ، وهي مكونة من أربعة أجزاء وبقياس ٢٧٤ × ٦١٠ سم .

يتصف الموضوع في هذا العمل بالمباشرة ، فمن خلال عنوانه والصور المتضمنة فيه ، كصور الرئيس الأمريكي الراحل جون كندي الذي يؤشر بسبابته والنسر الأمريكي وتمثال الحرية وعجلة الصناعة ورائد الفضاء واللوحة الفنية ، إنما يجسد مظاهر السلطة والقوة وحركة التقدم العلمي والصناعي والحرية التي هي محور العجلة للحضارة الأمريكية ، فالعمل ذو وظيفة إعلامية إخبارية لارتباطه بوسائل الإعلام وأساليب الدعاية الأمريكية .

نفذت هذه الصور بتقنية الطباعة بالشبكة الحريرية على أجزاء العمل الأربعة وبلون أحادي ، كالأسود أو الأزرق أو الأحمر ، وتوزعت على أجزاء اللوحة ، بكيفية هندسية ، نستطيع أن نميزها بأشكال المستطيلات الأفقية والعمودية . وعمد الفنان إلى التلوين بالألوان الأساسية عن طريق وضع اللون المخفف على شكل مساحات هندسية ثنائية الأبعاد وبزوايا حادة تغطي بعض أجزاء الصور المطبوعة . وندرك من خلال توزيع هذه المساحات اللونية والطريقة التي وضعت بها تحقيق الترابط بين أجزاء العمل الأربعة ، كالتقاء الأحمر بالأصفر من خلال الناتج عنهما وهو البرتقالي ، والتقاء الأزرق بالأصفر والأسود باللون الداكن والشريط الأبيض الممتد ، هذا فضلاً عن صورة المدينة الملصقة في المركز ومتوازي المستطيلات في أعلى المركز وإيقاع الأشكال ، كصورة الكوكب الزرقاء ودائرة اللون البرتقالية التي تقابلها والمكعب ومتوازي المستطيلات والخطوط المتقطعة والحروف والإيقاع المتحقق من توزيع الصور ذاتها .

إن الفعل الناتج عن عملية الأداء في هذا العمل ، هو فعل ميكانيكي مقيد يتصف بالآلية ، رغم المساحات اللونية الواسعة فيه واللمسات اللونية في بعض أجزائه ، حيث نستطيع أن ندرك الحرفية في التنفيذ وقوة وسلطة التأليف للخروج بالشكل والتكوين الخاضع لحسابات هندسية ورياضية دقيقة .

وعليه ، فإن الفعل يتجاوز حدود الانفعال النفسي المتحرر إلى فعل يستند إلى الفكر ويتخطى الأساليب التقليدية المكتفية بمواد الرسم وأدواته باعتماد أساليب جديدة كالطباعة والتلصيق المرافقة لفعل الرسم .

أنموذج (٥)

عمل للفنان (جوزيف كوسوث) بعنوان (كرسي واحد وثلاث كراسي) ، نفذ عام ١٩٦٥ .

يتكون هذا العمل من كرسي خشبي قابل للانطواء ، مستعار من الواقع بوجوده المادي وموضوع أمام جدار . عُلِّق على الجدار وعلى جانبي الكرسي لوحتان ، تمثل الأولى صورة فوتوغرافية للكرسي نفسه ، في حين تمثل الثانية نصاً مكبراً من القاموس لمعنى كلمة (كرسي) . ونلاحظ مراعاة الفنان للتكوين الفني في ارتفاع اللوحتين والمسافة التي يبتعدان بها عن الكرسي الخشبي من أجل تحقيق التوازن في تقابل الأشكال الغير متماثلة بابتعادها عن المركز بمسافة غير متساوية .

يطرح هذا العمل تساؤلاً عن معناه أو الفكرة التي يمثلها . ويوضح الفنان المعنى ، بما تشير إليه مصادر الفن ، بالسؤال الذي يطرحه على المشاهد عن إمكانية التعرف على هوية الكرسي من هذه الاختيارات التي يقدمها ؛ فهل هي في الكرسي ذاته كوجود مادي محسوس ومدرك ؟ أم في ما يمثله وهي صورة الكرسي ، أم في وصف معناه في النص الكتابي ؟ أو عدم إمكانية التعرف على هويته من هذه الاختيارات .

وهذه الأسئلة هي الفكرة أو المفهوم الذي يقوم عليه العمل ، فالفكرة هي الهدف على حساب الموضوع الفني . وندرك بوضوح استعانة الفنان بأي شيء ممكن له أن يتضمن الفكرة ، وهو بذلك يبتعد تماماً عن كل الطرق التقليدية في الممارسة الفنية وعن الطرق والأساليب الأدائية والتقنية لفن الرسم التي تحقق الفعل ، فالفنان هنا لا يحتاج إلى هذه المهارات ، وإنما يلجأ إلى الاستعانة بأي شيء ، كالصور الفوتوغرافية والأشياء المصنعة الجاهزة . إنه تماس مباشر مع الواقع والحياة ، وفيه تغييب لكل أجناس الفعل الفني ، فالفعل يتحول هنا إلى فعل إدراكي ذهني وليس مادياً حسياً ، وهذا الفعل لا يتحقق إلا بوجود المتلقي الذي يواجه هذه الأسئلة التي تمثل الفكرة أو المفهوم المتضمن في العمل . وعليه ، فإن المشاهد ضمن هذه التجربة البصرية يعدّ جزءاً من الفعل .

أنموذج (٦)

عمل للفنان (دنيس أوبنهايم) بعنوان (وضع للقراءة) ، نفذ عام ١٩٧٠ .

يتكون هذا العمل من صورتين فوتوغرافيتين الواحدة فوق الأخرى ، إذ نشاهد في الصورة الأولى رجلاً مستلقياً على ظهره في الرمال وقد غطى صدره العاري بكتاب مفتوح ، أما في الصورة الثانية فنشاهد أن الكتاب قد رفع عن جسده الذي تغير لونه بفعل أشعة الشمس الحارقة ما عدا المنطقة التي كان يغطيها الكتاب . وتنقل لنا هاتان الصورتان التجربة التي مارسها الفنان ذاته ، وفق ما تذكره مصادر الفن . وهذه التجربة هي تجربة مادية بحتة تصنّف ضمن (فن الجسد) المنتمي لمساحة الفن المفاهيمي الواسعة . ونجد المفارقة هنا بين ما هو فكرة أو مفهوم عقلي وبين تجربة مادية حسية . فالفعل هو هذه التجربة الجسدية التي خاضها الفنان ، وهنا يجد المشاهد نفسه أمام الفكرة التي يقدمها الفنان بتجربة مادية حسية وأمام أن يقوم بالفعل ذاته . فالصور هي وسيلة لإيصال الفكرة أو المفهوم . وبذلك يكون الفعل قد تحرر كلياً من أية وسائط مادية وأصبح تجربة ذاتية يخوضها الفنان بجسده وبتماس مباشر مع الطبيعة .

نتائج البحث

خلصنا ، من خلال دراستنا للفعل في الرسم المعاصر ، إلى مجموعة من النتائج التي تتعلق بإشكالية الدراسة وتجيب عن هدفي البحث ، وهي الآتي :

١. يقوم مفهوم الفعل في الرسم المعاصر على تفعيل العناصر البصرية بالكيفية التي تحقق إطلاق فاعليتها ، إذ يتم هذا التفعيل عن طريق إيجاد علاقات بين هذه العناصر تتبادل بها التأثير والتأثر ضمن البنية الشكلية المتحققة بالفعل ذاته .

٢. إن تفعيل ممكنات المادة في الرسم المعاصر تم عن طريق الكيفيات الأدائية والتقنية ، وهذه الكيفيات هي بمرجعيات تعود إلى الرسم الحديث ، لكنها شهدت في تشكيل ما بعد الحداثة آفاقاً جديدة واسعة بفعل تحوّل الفكر وتغيّر النظرة تجاه العمل الفني .

٣. إن تحوّل مفهوم الفعل وتطوّره في تشكيل ما بعد الحداثة مر بمراحل متعاقبة وجاء بصيغ وأشكال جديدة لم تشكل قطيعة تامة مع ما سبقتها . فهو تطوّر ونمو في الرؤية الفنية والجمالية أرتبط بتحوّلات فكرية مؤثرة فرضتها الحضارة الإنسانية بمختلف أشكالها .

٤. يقوم الفعل في التعبيرية التجريدية على فعل الرسم ذاته وبمواده وأدواته ، لكنه تمتع بحرية أوسع في التعبير الانفعالي الذي يتصف بالحرية والتلقائية والحركية التي تجاوز بها الفنان الأداة ومارس أنواعاً من الأداء الانفعالي الاستعراضي فوق قماشة الرسم إلى المدى الذي بلغ فيه الرسم أقصى ما يمكن فعله ، كما في الشكل (١) .

٥. عاد الفن الشعبي إلى الموضوعية في الفن ، ولجأ إلى إدخال المواد المصنعة والصور الفوتوغرافية والمواد والخامات المختلفة في العمل الفني ، وترافق فعل الرسم فيه مع استخدام أساليب وتقنيات التجميع والتلصيق والطباعة التي تتعدد فيها الخيارات المتاحة وتفرض حسابات عديدة في مراعاة التكوين ، كما في الشكل (٤) . وبذلك ، فإن الفعل اتصف بحرية جزئية في التعبير الانفعالي المتحرر من القيود وغلبت عليه صفة الآلية المقيدة .

٦. لجأ الفنان المفاهيمي إلى أي شيء ، في الحياة والواقع ، يتيح له تضمين الفكرة التي ينشدها ويعطيها الأهمية والأولوية على حساب الموضوع والعمل الفني ذاته . وتحوّل الفعل ، بذلك ، إلى مشاركة تشترط وجود فعل الإدراك لدى المتلقي لإدراك الفكرة . والشكل في الفن المفاهيمي هو وسيلة لإدراك الغاية التي هي الفكرة المتضمنة فيه . فهو تحوّل في الوعي الفني والجمالي يتم فيه تجاوز الحقيقة البصرية ، كما في الشكل (٥) . وبذلك ، تتغلب الفكرة على الشكل . والفعل في هذا الفن يستغني عن مواد الرسم وأدواته وأساليبه وتقنياته التقليدية ، ويلجأ إلى أي شيء حتى ولو تعددت الوسائط من أجل تضمين الفكرة .

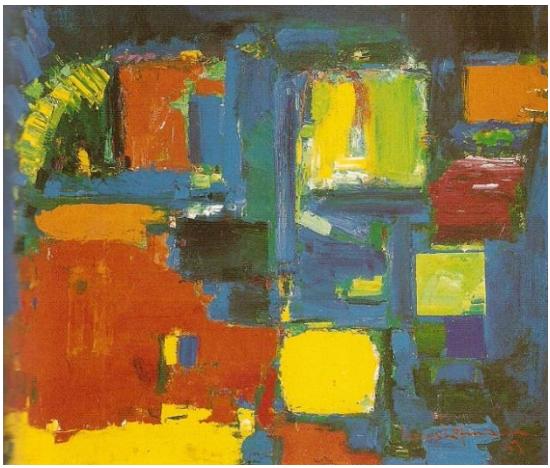
٧. إن للفعل الأثر في تكوين وتحقيق الأسلوب الفني الذي يميز الفنان بوجه خاص والحركة الفنية بوجه عام . فمن خلال الفعل بعدّه الناتج أو الأثر المتحقق بفعل كم وكيف الأداء الانفعالي أو التعبيري المتحرك على مساحة السطح التصويري بتقنيات الرسم أو التلوين المختلفة ، نتمكن من معرفة وتمييز الأسلوب الفني بمختلف انتماءاته ، وكما هو أثر الفعل الذي تحقق به أسلوب التعبيرية التجريدية وتحديداً في الفعل الذي يحقق أسلوب جاكسون بولوك ، على سبيل المثال ، أو أسلوب الفن الشعبي المتمثل بالفعل في أعمال جونز وراوشنبرغ ، وما تميز به الفعل في الفن المفاهيمي . وعليه ، فإن الفعل هو الذي يحقق الأسلوب الفني وفق الرؤية الفنية والجمالية لكل حركة فنية في تشكيل ما بعد الحداثة .

قائمة المصادر

١. إبراهيم ، زكريا ، دراسات في الفلسفة المعاصرة ، مكتبة مصر ، الفجالة ، ١٩٦٨ .
٢. أمهز ، محمود ، الفن التشكيلي المعاصر (التصوير ١٨٧٠ – ١٩٧٠) ، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر ، د.ب ، ١٩٨١ .
٣. برتليمي ، جان ، بحث في علم الجمال ، ت: أنور عبد العزيز ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، الفجالة – القاهرة ، ١٩٧٠ .
٤. الجرجاني ، علي بن محمد بن علي ، كتاب التعريفات ، تحقيق : عادل أنور خضر ، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع ، ط١ ، بيروت – لبنان ، ٢٠٠٧ .
٥. جويو ، جان ماري ، مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ط٢ ، ت: سامي الدروبي ، دار اليقظة العربية ، دمشق ، ١٩٦٥ .
٦. ديوي ، جون ، الفن خبرة ، ت: زكريا إبراهيم ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٦٣ .
٧. روزنتال ، م. و ب . يودين ، الموسوعة الفلسفية ، ط١ ، ت: سمير كرم، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٧٤.
٨. سبيلا ، محمد ، الحداثة وما بعد الحداثة ، مركز دراسات فلسفة الدين ، بغداد ، ٢٠٠٥ .
٩. سميث ، إدوارد لوسي ، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، ت: فخري خليل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٥ .
١٠. عبد الحميد ، شاكر ، التفضيل الجمالي ، عالم المعرفة (٢٦٧) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ٢٠٠١ .
١١. فيشر ، إرنست ، ضرورة الفن ، ت: ميشال سليمان ، دار الحقيقة للطباعة والنشر ، بيروت ، د.ت .
١٢. كامل ، فؤاد وآخرون ، الموسوعة الفلسفية المختصرة ، مكتبة النهضة ، بغداد ، ١٩٨٣ .
١٣. لالاند ، أندريه ، موسوعة لالاند الفلسفية ، م١ ، ت: خليل أحمد خليل ، عويدات للنشر والطباعة ، بيروت - لبنان ، ٢٠٠٨ .
١٤. مجمع اللغة العربية ، المعجم الفلسفي ، تصدير: إبراهيم مدكور ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة ، ١٩٨٣ .
١٥. مولر ، جي.اي. وفرانك ايلغر ، مئة عام من الرسم الحديث ، ت، فخري خليل ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٨ .
١٦. هويغ ، رنيه ، الفن تأويله وسبيله ، ج٢ ، ت: صلاح برمدا ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، ١٩٧٨ .

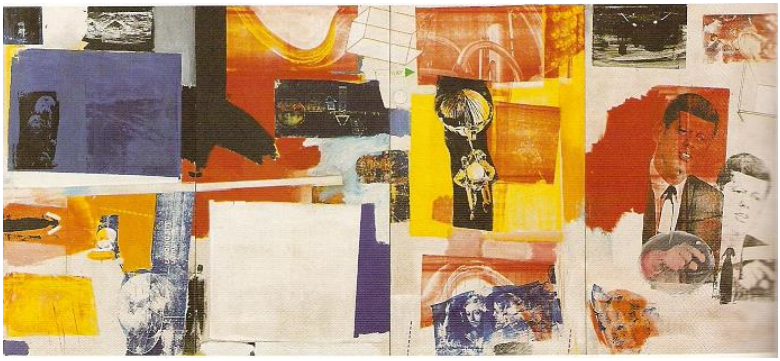
ملحق صور الأشكال

شكل (١)

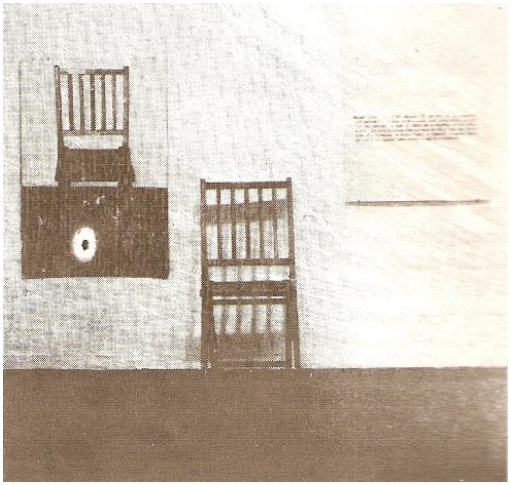


شكل (٢)

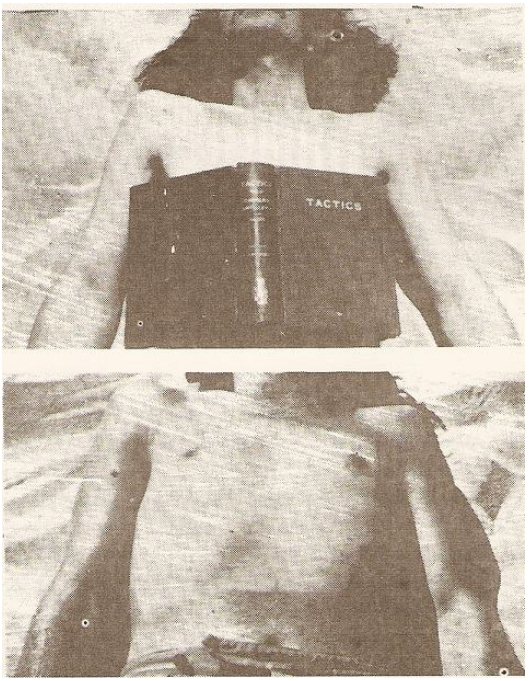
شكل (٣)



شكل (٤)



شكل (٥)



شكل (٦)

المكان في أعمال الفنانين نوري الراوي وسعد الطائي

(دراسة مقارنة)

عدي فاضل عبد الكريم

ملخص البحث

شكل تحول البيئات المحيطة بالإنسان والمعرّفة بمصطلح (المكان) وسيطاً ضاغطاً في تشكيل صور الوعي والمعرفة الإنسانية وملامح الفكر والثقافة، وتحول في نظم وسياقات المجتمعات البشرية، الأمر الذي قاد إلى تغيير في إيقاع الحياة بأكملها. وتبعاً لذلك فقد يشفّر المكان على وفق هذه المعطيات عن مدلولات سيكولوجية، تؤدي إلى إحساس الإنسان بالتجانس مع المكان بانساق مختلفة. ومن هنا تتمثل مشكلة البحث عند محاولة الوقوف على كيفية تداول الفنان العراقي لمفهوم المكان، وبالتساؤل عن كيفية اشتغال المكان في الرسم العراقي المعاصر ضمن بعده المرجعي، وآليات الإظهار. عن طريق دراسة مقارنة بين أعمال أثنين من الفنانين، ممن شكل عنصر- المكان محوراً جذرياً في أعمالهم، وهم كل من الفنان نوري الراوي، والفنان سعد الطائي. والمكان ضمن معطيات الفكر والثقافة الإنسانية، يمثل المرجعية الحضارية وخصوصية القومية، والفن التشكيلي بعده معطى من معطيات الفكر والثقافة الإنسانية، فهو يحمل للمكان متحولات كبيرة. ومن هنا تأتي أهمية البحث كبعد جديد على مستوى التحليل النقدي في الوقوف على مرجعيات وسمات هذا المفهوم في هوية الفن التشكيلي العراقي. فالبحث يهدف: الوقوف على البعد المرجعي للمكان في الرسم العراقي وسط سياقات المعاصرة، وتمظهره في أعمال الفنانين نوري الراوي وسعد الطائي.

استناداً إلى ارتباط كل من -المعرفة والمكان- بكيان الإنسان ووجوده، لذلك أسست كل من هذه المعارف نظرياتها عن مفهوم المكان، كلاً بحسب معطياتها وتوجهاتها، إذ إن مشكلة المكان من المشاكل الفلسفية التي ما أن توضع ضمن دائرة البحث البسيط حتى تستحيل إلى معانٍ، غاية في التعقيد، وتتفرع إلى مفاهيم أخرى أشد جدلاً من المكان ذاته، إلا أن مفهوم المكان كان أوفر حظاً في حقل الدراسات الفلسفية عموماً، والنقدية والأدبية والفنية خصوصاً، لذلك تحتم الوقوف بدأً على مفهوم المكان، ونظرية المكان في الفن والأدب من منظور جمالي ودلالي، من حيث التعالق الزمكاني للفضاء الأدبي، بفضاء الإبداع. وعلى هذا الأساس وضعت توصيفات عدة لأنواع المكان، المتعالقة مع أهم المفاهيم التي تدخل في جدلية تشكيل المكان ضمن حقل الفنون التشكيلية ومنها: المكان الواقعي، المكان الرمزي، المكان الافتراضي، المكان المتخيل. ومن ثم إلقاء الضوء على آليات تمثل المكان في اتجاهات الفن الحديث (العالمي والعراقي)، الذي تباين من التمثيل الواقعي والرمزي لدلالته الموروثة، وصولاً إلى تغييب المكان أو إهمال صفاته، والتحرر من الهيمنة التي يفرضها تحديده، أو المحاولة للانفتاح في فضاء المكان في العمل الفني الذي يتخطى حدود الزمن والتاريخ.

وبعد تحليل العينات التي تم اختيارها بشكل قصدي، خرج الباحث بنتائج من أهمها: أن المكان تمظهر بمستويات متباينة من التعبير عند كل من الفنان الراوي والفنان الطائي، فأن الراوي كثيراً ما كان يتمسك بالمكان المفترض، بينما الطائي تنقل من المكان المفترض إلى المكان الرمزي إلى المكان المتخيل، والراوي غالباً ما كان يتعالى على واقعية المكان ويحيلها إلى أمكنة لها صفات مثالية، بينما كان الطائي يحيل صفات المثال إلى المشهد الطبيعي ليبدو أنه مرتبط بالواقع. والمكان عند الراوي غالباً ما يعكس جزءاً خارجياً (القرية)، بينما عند الطائي يعكس أجزاءَ خارجية عامة وداخلية خاصة أو ذاتية. ويخلو المكان من كل ما هو انفعالي عند الراوي، فأمكنته مستغرقة بالتأمل، بينما أمكنة الطائي أكثر انفعالاً وحركة من أمكنة الراوي. بالإضافة إلى نتائج عامة شملت مفهوم المكان وعلاقته بخصائص التشكيل للعمل الفني.

Abstract

The Transformation of environments surrounding human which called (place), formed an intermediate compresser in forming awareness pictures, human knowledge, culture and thought features, and changing the systems and contexts of human societies, which led to a change the rhythm of life as a whole. So according to that the place will be encodes according to these data for psychological connotations, lead to human sense of harmony with the place in different manner format, here the search problem lies when trying to detect how Iraqi artist deliberating with the place concept, wondering how to investing place in the contemporary Iraqi drawing within its reference dimension, and showing mechanisms from comparative study for the works of two artists, who formed the place element a radical axis in their works, how are each of the artist Nuri al-Rawi, and the artist Saad al-Tai. And the place within the data human culture and thought, represents civilizational reference and national privacy, and the art dimension is a part of data of human culture and thought. So it carries a great mutants for the place. Hence the importance of research comes to be as a new dimension on the level of critical analysis to detect the references and attributes of this concept in the identity of Iraqi art. So the search aims: to detect referential dimension of place in the Iraqi drawing among contemporary contexts, and showing it in the work of artists Nuri al-Rawi and Saad al-Tai.

Based on the correlation of both - knowledge and place, for that each of this knowledge founded its theories about the concept of place, both according to its data and orientations, as the problem of the place is from philosophical problems which be placed within the circle of simple search

even to be impossible of the same place, but the concept of the place was more fortunate in the field of philosophical studies in general, and monetary and literary and artistic especially, so had to stand starting from the concept of the place, and the theory of place in art and literature from the perspective of aesthetic and semantic, of where correlation between place and time for literary space with creativity space. On this basis, many descriptions developed for the place types, correlated with the most important concepts within the dialectic forming place within the field of fine arts, which are include: real place, symbolic place, assumption place, and imagined place. And then shed light on the mechanisms represent the place in trends of modern art (global and Iraqi), which varied from symbolic realistic representation for inherited significances reaching to absent the place or neglect its recipes and breakdown from domination imposed by its selected, or attempt to openness to the space of place in the work, which skips the boundaries of time and history.

After analyzing the samples that have been chosen are intentional, came researcher outcome of the most important: that the place manifestation different levels of expression at each of the artist Al-Rawi and artist Al-Tai, the Rawi was often clings to supposed place, while Tai moved from supposed place to symbolic place to the imagined place, the Al-Rawi often transcend on the realistic to place and transmit them to places with ideal characteristics, while Al-Tai transmitting recipes of example on the landscape seems to be linked to reality. And the place for Rawi reflects oftenly an externally part (village), but for Tai reflecting external parts and internal (special and private). The place devoid of all that is emotive in Al-Rawi, so its place are rapting meditating, while Al-Tai places are more emotive and movement from Al-Rawi places. In addition to the general results included the concept of place and its relationship with characteristics of the formation of the artwork.

الاطار المنهجي

مشكلة البحث

شكل تحول البيئات المحيطة بالإنسان والمعرّفة بمصطلح (المكان) وسيطاً ضاغطاً في تشكيل صور الوعي والمعرفة الإنسانية وملامح الفكر والثقافة، وتحول في نظم وسياقات المجتمعات البشرية، الأمر الذي قاد إلى تغيير في إيقاع الحياة بأكملها، إنه نقطة تحول جوهرية تبلورت عبرها معطيات الفكر (العقائدية، والسياسية، والاقتصادية، والاجتماعية،... وغيرها). وتبعاً لذلك فقد يشفّر المكان على وفق هذه المعطيات عن مدلولات سيكولوجية، تؤدي إلى إحساس الإنسان بالتجانس مع المكان، ومنها أحاسيس معلومة، كالراحة والطمأنينة والرهبة والغبطة والسرور التي تولدها أماكن دور العبادة والآثار القديمة والأماكن التي تحمل ذكريات الطفولة وغيرها، وقد تكون غير معلومة في أحيان أخرى. والمكان ضمن معطيات الفكر والثقافة الإنسانية، يمثل المرجعية الحضارية والخصوصية القومية، والفن التشكيلي بعده معطى من معطيات الفكر والثقافة الإنسانية، وفن الرسم العراقي ع لى وجه الخصوص، يتأثث بمفهوم المكان على نحو كبير، نظراً لمدى البعد الفيزيائي للمكان الذي يحمل في طياته متحولات كبيرة، ومن هنا تتمثل للباحث مشكلة البحث عند محاولة الوقوف على كيفية تداول الفنان العراقي لمفهوم المكان، وبالتساؤل عن كيفية اشتغال المكان في الرسم العراقي المعاصر ضمن بعده المرجعي، وآليات الإظهار. عن طريق دراسة مقارنة بين أعمال أثنين من الفنانين، ممن شكل عنصر المكان محوراً جذرياً في أعمالهم، يتساءل الباحث عن الكيفيات الإظهارية لتشكل المكان في أعمال كل من الفنان نوري الراوي، والفنان سعد الطائي.

أهمية البحث

نظراً لما حمله مفهوم (المكان) من اختلافات في الرؤى، فقد أحيل إلى متعالقات مختلفة بعضها فلسفية ونقدية وأخرى علمية. وفي حقل الفنون التشكيلية اتخذ مدلولات عدة، منها جمالية، ومنها ما تؤكد خصوصية الهوية الحضارية والقومية. تأتي أهمية البحث كبعد جديد على مستوى التحليل النقدي في الوقوف على مرجعيات وسمات هذا المفهوم في الفن التشكيلي العراقي، عن طريق نموذجين لهما تاريخ مهم فيه، وكشف جانب من خصائصهما الأسلوبية وهم الفنانان الرائدان نوري الراوي وسعد الطائي.

أهداف البحث

١. الوقوف على البعد المرجعي للمكان في الرسم العراقي وسط سياقات المعاصرة.
٢. الوقوف على تمظهر المكان في أعمال كل من الفنانين نوري الراوي وسعد الطائي.

حدود البحث

تقع الحدود المكانية في كل منجزات الرسم بتقنية الألوان الزيتية للفنانين نوري الراوي وسعد الطائي، والحدود الزمانية هي كل إنتاج الفنانين بين الأعوام (١٩٥٠-٢٠١٠).

الإطار النظري

أولا: مفاهيم المكان في الدراسات الفنية

تناولت العديد من (المعارف الإنسانية) مفهوم (المكان)، استناداً إلى إرتباط كل منهما -المعرفة والمكان- بكيان الإنسان ووجوده، ولذلك أسست كل من هذه المعارف نظرياتها عن مفهوم المكان، كلاً بحسب معطياتها وتوجهاتها، إذ إن مشكلة المكان من المشاكل الفلسفية التي ما أن توضع ضمن دائرة البحث البسيط حتى تستحيل إلى معانٍ، غاية في التعقيد، فكلما حاول العقل أن يدرك طرفاً منها، يجدها قد تفرعت إلى مفاهيم أخرى من العسير حدها، حتى إنها في كثير من الأحيان أشد جدلاً من المكان ذاته، وعندها لا يجد العقل بداً من ضرورة التحري في هذه الجزئيات، التي تشكل بنية نظرية المكان، ومن هذه الجزئيات: الخلاء، والفراغ، والفضاء، واللانهاية، والزمن، والحركة، والثبات، وثبت الموجود، والتخيل، والتصور، والواقع، والافتراض... وغيرها [*].

إلا أن مفهوم المكان كان أوفر حظاً في حقل الدراسات الفلسفية عموماً، والنقدية والأدبية والفنية خصوصاً، وذلك (بالنظر إلى طريقة تشكّل المكان فيها، وما يحمله من دلالات مستوحاة من الصورة الذهنية أو المتخيّلة لكل من الفيلسوف والكاتب والفنان تجاه المكان)[**]، وهذا يشير إلى تعالق مفهوم المكان أو نظرية المكان مع مفهوم الصورة الذهنية أو المتخيلة. وعلى صعيد آخر تبحث دراسات أخرى، عن نظرية المكان، في الفن والأدب من منظور جمالي ودلالي، من حيث التعالق الزمكاني للفضاء الأدبي، بفضاء الإبداع، حيث يتعالق الزمان والمكان بالضرورة، ويتجلى بهما مفهوم جماليات المكان. وعلى هذا الأساس يمكن وضع توصيفات عدة لأنواع المكان، المتعالقة مع أهم المفاهيم التي تدخل في جدلية تشكيل المكان ضمن حقل الفنون التشكيلية ومنها:

١. المكان الواقعي

تشير الواقعية في الفن إلى أنها "مذهب من يطلب من الفن أن يعكس ويعبر عن الواقع وليس عن مثاليات متخيلة"[١]. ويتضح لنا مما سبق، وبالاستدلال عن مفهوم الواقع، أن مفهوم المكان الواقعي في عمومه، يبتعد عن مفهوم الظاهر الحسي، وهذا ما يتفق مع المفهوم الأفلاطوني عن الفن الواقعي، عندما انتقد الفنان الذي يحصر فنه في محاكاة الظاهر وليس الواقع، وأن – الفنان – في هذه الحالة يبتعد عن الحقيقة، إذ "أن ما يهم أفلاطون إنما البحث عن الحقيقة التي تقف وراء الظواهر،...، وأن نقل الفنان للمظهر فيه تضحية بالحقيقة"[٢]، أي بمعنى أن المكان الواقعي في اللوحة لا يمثل الواقع الحسي المتعين بذاته في الطبيعة الظاهرة، إنما هو كشف بصري حدسي عن المكان الطبيعي، أو هو ما يعكسه الفنان حسب تصوره وتعبيره عن ذلك المكان الموضوعي.

---

[*] يراجع : حسن مجيد العبيدي. نظرية المكان في فلسفة أبن سينا، م: د. عبد الأمير الأعسم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧، ص١٧-٤٢.

[**] يراجع : محمد الخوجة. تجليات المكان في السرد الحكائي العباسي، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٩.

[١] عبد المنعم الحفني. المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ٩٢٥.

[٢] محسن محمد عطية. نقد الفنون من الكلاسيكية إلى عصر ما بعد الحداثة، ص ٣٥.

٢. المكان الرمزي

يعبّر المكان الرمزي عن التجارب بوساطة الرمز والإشارة والتلميح بحثاً عن مثالية تملأ الفراغ الروحي. الذي نتج عن التمزق والقلق المتولد من المشاكل السياسية والاجتماعية التي يعيشها الإنسان المعاصر، وهو الأمر الذي أدى إلى ظهور (الرمزية)* كحركة فنية. والرمز لا يخرج عادةً عن طبيعة الوعي الشعبي والثقافة الاجتماعية والدينية. فقد "تشترط جماليات المكان في الفكر الرافديني، مظاهر محسوسة تشير إلى مواقع لها لون عاطفي، وقد تكون مسالمة أو معادية، مألوفة أو غريبة، إلا أنها في جميع الأحوال، خارج نطاق التجربة الفردية. تشعر الجماعة باستمرار بوجود أحداث كونية معينة تضفي على المكان دلالات روحية"[٣]، من هنا أصبح الحيز المكاني للمعبد رمزاً ذو دلالة قدسية، بفعل تضايفه من مدلول حضور الغيبي المقدس وحلوله في المكان.

٣. المكان الافتراضي

إن المكان الافتراضي في العمل الفني، على الرغم من تأثيثه بالمعطيات المنطقية نفسها التي يتأثث بها المكان الواقعي، لكنه يتسم بسمات شكلية مغايرة ذات بنى جمالية تؤسسها دائرة ميكانزمات التفكير الإبتكاري لدى الفنان المنتج، تحت ضاغط الحدس الإبداعي ومرجعيات الصور الذهنية والمتراكم العلمي والمعرفي والمؤسسات الفكرية، التي تعمل على خلق معادلات افتراضية للمكان، يؤسسها الفنان من تلك المعطيات، للدلالة على مكان يفترض منه الإحالة إلى تصورات منطقية ذات طابع جمالي تعبيري عن تلك المؤسسات الفكرية، بمرجعياتها الاجتماعية والنفسية والدينية والأسطورية... وغيرها، ومنه ما نلاحظه وبشكل فاعل في الأدب إذ (أن تصورات المكان في الرواية الحديثة ساعد الروائيين على التحرر من قيود الواقعية والطبيعية، بل أنه جاء ردة فعل ضد هذه القيود)[٤].

٤. المكان المتخيل

الإنسان كائن خيالي ومتأمل، يحاول أن يعيد إنتاج المرئي عن طريق تركيبات لا حسية، وهو يتأسس على مركبات لا تنتمي بوجودها إلى أي من مؤسساتها، حتى وإن اقتربت منها، "ولكن مع ذلك يبقى أن هذا القهر نفسه الذي مارسته المخيلة على الذات، محكوم بغاية بالنسبة إلى مصير النفس بالملكة"[٥]، إذ إن ضاغط فعل المخيلة في تحليله وتركيبه للصور الذهنية لا بد له من إضفاء محايثات تستدعي ملكات الذات – بمرجعياتها النفسية والاجتماعية والدينية والسياسية... وغيرها – إثناء فعل التركيب لهذه الصور، إذ إن "المحتوى الفكري

---

* اتجاه فني ظهر في الأدب علي يد (جان موريـاس) عام ١٨٨٦، بدعوى أنها التسمية الكفيلة بتوضيح المنطق الحالي لروح العصر، فيقول : "إنها تلبس الفكرة شكلاً يدرك"، وفي مجال الفنون التشكيلية، قدمت الموضوع على الشكل ودافعت عن الفكرة، واعتبر (غوستاف مور)، أن (الرمز) قريب من الأنبياء لأنه يجسد المثالية بموهبة نادرة، وعلى الرغم من ذلك لم تتوضح بدقة أطرها العامة. يراجع : محمود أمهز. الفن التشكيلي المعاصر، دار المثلث للطبعة والتصميم والنشر، بيروت، ١٩٨١، ص٦١.

[٣] زهير صاحب. الفنون السومرية، جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين، العراق، ٢٠٠٥، ص ٧.

[٤] أسماء شاهين. جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، البيت والسجن والبحر والصحراء في أعمال الروائي الفلسطيني الراحل، عمان، ٢٠٠١ عن : الشرق الأوسط، جريدة العرب الدولية، لاحد ٢٥ ربيع الاول ١٤٢٢ هـ ١٧ يونيو ٢٠٠١ العدد ٨٢٣٧ : http://www.aawsat.com/details.asp?section=١٩&article=٤٣٢٤٦&issueno=٨٢٣٧

[٥] إمانويل كنت. نقد ملكة الحكم، ت: غانم هنا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٥، ص ١٧١.

الكامن، في مثل هذا النوع من الصور الفكرية التأملية، وهنا لا يستند (المكان) إلى حقيقة، بمقدار العلاقة التي يقيمها مع المتخيل أو مع اللاواقع، ذلك أن مجرد الذكرى أيضاً خيال وإعادة خلق"[٦].

ثانيا: المكان في الرسم الحديث

كان (الموضوع الجمالي) عند أهل الفن في بداية عهدهم مرتبطاً ومتعالقاً مع (الموضوع الطبيعي)، فقد رأوا في الفن مجرد محاكاة للطبيعة، وقد كان البعض من الفنانين ضمن المدرستين (الكلاسيكية الجديدة New Classic) و(الواقعية Realism)، ومنهم، (الرسام الفرنسي الكلاسيكي (أنجرز Ingres) (١٧٨٠-١٨٦٧)، الذي كان حريصاً للتمسك بالقواعد القديمة، وعلى إتباع خطى من سبقه من الرسامين، إذ يقول: تطلعوا إلى النماذج – لم يعدل القدماء في نماذجهم، أما النحات الواقعي (رودان Rodin) (١٨٤٠-١٩١٧)، فقد أكد ضرورة التقيد بالأنموذج، حيث يقول: أنا لا أصحح الطبيعة، بل أندمج فيها، وهي تأخذ بيدي، وليس بوسعي أن أعمل بغير نموذج، فالمبدأ الوحيد في الفن هو أن ينقل الفنان ما يراه)[٧].

إلا أن هذا المفهوم – المحاكاة للطبيعة - لم يشكل الرأي الأغلب في ذلك الوقت، إذ إن عصر النهضة المتأخر، الذي ظهر فيه أسلوب (الكلاسيكية الجديدة) وفيما بعد في فترة متأخرة (الواقعية)، كان يعتمد في معايره العملية والجمالية في الأمور الحياتية بصورة عامة وفي الفن بصورة خاصة على الفلسفة المثالية، التي تؤكد أن حقيقة الأشياء تكمن في جوهرها، وعليه فأن القيم الجمالية للأشياء في جوهرها وليس في ظاهرها. وهذا ما يؤكده فناني ذلك العصر – من المعاصرين لمن سبق ذكرهم أعلاه - ومنهم مثلاً: ((كونستابل Constable) (١٧٧٦-١٨٣٧)، الرسام الإنكليزي الذي أشتهر برسمه للمناظر الطبيعية، إذ يقول: "إننا لا نرى أي شيء على حقيقته، ما لم نبدأ بالعمل على تفهمه". أما الرسام الفرنسي (أوجين ديلاكروا E. Delacroix) (١٧٦٨-١٨٦٣)، فقد ذهب إلى أن الطبيعة لا تخرج عن كونها معجماً أو قاموساً، نستفتيها بخصوص اللون أو الشكل الجزئي أو الصورة الخاصة، ولكننا لا ننشد في القاموس صياغة أدبية مثالية نسير على منوالها، فنستوحي الطبيعة دون أن نعدها نموذجاً)[٨].

لقد أدرك (التأثيريون)، أو كما يطلق عليهم الباحثون في تاريخ الفن (ما بعد الانطباعيون Post-Impressionism) أن حياتهم كانت مليئة بالإحباطات والعقبات النفسية، فأرادوا أن تظهر التعابير الروحانية والنفسية في لوحاتهم، إذ بوسعهم تشكيل معالم الوجود المتخفية عن الذات بوساطة الفن التشكيلي، فأكدوا الصفات المميزة للشخصية، وأبدعوا نمطاً جديداً، ذو إنسانية شديدة، دون التضحية بمزايا عالم اللون. فرسموا المكان من وجهة نظرتهم الذاتية وبرؤيا أكثر عاطفية وإنسانية أو كما يراه الفكر لا العين، إذ إن معطيات المكان المادية والحسية تستهلك كل الحواس وبصفة خاصة حاسة (البصر)*، "والبصر المنزه عن الرغبات يطال كل ما له وجود مادي في المكان وما لا يتظاهر إلى بالشكل واللون وإن حافظ على تمامه"[٩]، فحاولوا عبر توجههم هذا إلى

---

[٦] زهير صاحب. الفنون السومرية، المصدر السابق، ص ٥.

[٧] محسن محمد عطية. نقد الفنون، المصدر السابق، ص ٣٥-٤٣

[٨] زكريا إبراهيم. مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة ، ص ٤٥.

* تجدر بنا الإشارة إلى تعالقات (المكان) مع الحواس ومنها حاسة (الشم) و (السمع)، فقد أكدت الدراسات السايكولوجية على وجود تعالقات للروائح والعطور والأصوات والموسيقى مع سبل الإدراك الحسي للمكان. يراجع : إيتيان سوريو. تقابل الفنون، ت: بدر الدين القاسم، م: عيسى عصفور، وزارة الثقافة السورية، دمشق، ١٩٩٢، ص ١٤٤-١٤٦.

[٩] هيغل. فن العمارة، ت: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٧٩، ص١٧.

تطبيق ما ذهب إليه (بودلير) بقوله: "أريد حقولاً ملونة بالأحمر وأشجاراً لونت بالأزرق. فليس للطبيعة من مخيلة"[١٠]، فظهرت في الانطباعية الجديدة (حياة المجتمعات البدائية والفلاحين ومعاناتهم وبؤسهم)، وعادت الموضوعات العقائدية والدينية للظهور مره أخرى، بعد أن غابت في الانطباعية، بتأثير تلك النزعة الإنسانية، "فكان البحث عن الجوهر، عن القوى الباطنة، هو ما سعى إليه غوغان وكابده. فقد أدار ظهره للانطباعيين لأنهم كانوا ينشدون ما حول العين لا مركز الفكر الغامض"[١١].

لقد سعى الفن الحديث إلى تغييب المكان أو إهمال صفاته، وهو تحرر من الهيمنة التي يفرضها تحديده، "إنها محاولة بلوغ الكوني، الكامنة في تهشيم الأمكنة والأزمنة، كي يعرض إبلاغه في كل الأزمنة، إنها محاولة النص في أن ينفلت من حدوده التاريخية، ليعرض ذاته دون محدودية الأرقام التاريخية، بوصفه نشاطاً إنسانياً إبداعياً مستساغاً في كل الأزمنة والأمكنة"[١٢]، وهذا الانفتاح في فضاء المكان في العمل الفني الذي يتخطى حدود الزمن والتاريخ، هو ذاته الذي جسدته تصورات الإنسان ورؤى العقل الجديدة للعلم والكون في العصر الحديث، التي نجدها متمثلة بوضوح في الأعمال الحديثة والمعاصرة ومنها تكعيبية (بيكاسو وبراك) التي يتحرك فها الزمن في زويا المفردات لينفتح المكان في اللوحة إلى فضاءات أوسع، وكان من أهم أسبابها هو التحول في فهم المكان والتعبير عنه في الخطاب الذي ساد، وصولاً إلى التيارات الفنية التي عنت بالتداول المكاني وصياغته، فكان أن قادت الحداثة على سبيل المثال – الفن – إلى استنباط وخلق مقابلات تشكيلية قادرة على التعبير عن قوى غير مرئية، أو كما يقول (بول كلي): "جعل اللامرئي مرئي"[١٣]، فلقد حاول الفنان تأسيس حلقات وصل بين فضاء – مكان – العمل، بوصفه السطح أو الوسيط الحامل لميكانزمات تفكيره الابتكاري الإبداعي، التي تبثها ذات الفنان، وبين معطيات المحيط – المكان – الظاهري الحسي، فالفنان بفعل الخبرة الناتجة عن التجريب حسب رأي (جون ديوي) يحاول أن (يحقق المتوازنات الجديدة ما بين الإنسان والبيئة التي هي تفاعل زماني مكاني متطور وديناميكي بشكل دائم عند الإنسان)[١٤]. ومن جهة أخرى فأن القيم الجمالية لم تعد تشكل وحدها جل اهتمام الفنان المعاصر، فأن الفن وسط ثورة الفكر المعاصر هذه (لابد أن يكون فناً فكرياً يسعى إلى اكتشاف سر الوجود وسبر أغواره ومعرفة حقيقته وتحليل مكوناته، لا مجرد تأمل هذا الوجود والاستمتاع به، فأنطلق الفنان إلى آفاق وجدانية ونفسية بعيده وأصبح أكثر تلقائية وجرأة وحرية في التعبير، إلى الغوص في أعماق اللاشعور، والمناداة بالحرية المطلقة، وتمجيد الفردية المستقلة، لخلق أشكال جديدة يثبت بها شخصيته ويؤكد فرديته وذاتيته)[١٥].

المكان في الرسم العراقي

إن خصوصية التجربة في (الفن التشكيلي العراقي)، ليست على مستوى الإنجاز فحسب، بل بما تحققه من صدى تخيلي وإيحائي جمالي، إذ بها تنشأ التصورات الجديدة للواقع الماضي، بتأثير الحضارة والمدينة والموروث وبكل ما يمكن أن يجعلنا نفكر بالمجازات البصرية الواقعية، التي استنبطها الفنان من الموتيفات المحلية، فاستخدم

[١٠] محمود أمهز. الفن التشكيلي المعاصر، دار المثلث للطبعة والتصميم والنشر، بيروت، ١٩٨١، ص٥٣.
[١١] آلان باونس. الفن الأوربي الحديث، ت:فخري خليل، م: جبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٠، ص٩٢
[١٢] زهير صاحب. الفنون السومرية، مصدر سابق، ص ١٢٨
[١٣] محمود أمهز. الفن التشكيلي المعاصر (التصوير)، المصدر السابق، ١٩٨١، ص١٠.
[١٤] نجم عبد حيدر. علم الجمال آفاقه وتطوره، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد، ٢٠٠٠، ص ٤١٥.
[١٥] إيناس حسني. التلامس الحضاري الإسلامي الاوربي، سلسلة عالم المعرفة، ٣٦٦، الكويت، ٢٠٠٩، ص١٣٥.

الأبنية والطرز المعمارية والأبواب والنوافذ وغير ذلك من المواد التي تشكل جزءاً لا ينفصل عن الواقع الواقعي، وأحالها بذات فاعلة وواعية إلى خطابات جمالية وكدوال تشير إلى كون أن "المكان متماهياً مع الذات ويخضع لمنطقتها وخارج وظائفيته المعتادة، إنه يتحول إلى مؤشر شعوري ما يكسب الخطاب وثيقية ينبغي تصديقها بالذات في الأعمال الفنية التي تحدث تصعيداً مبدعاً لصالح ما هو متخيل على ما هو متداول"[١٦]، لذا فقد عملت أعمال الفنانين التشكيلين العراقيين، على تبجيل المشاهد الحسية بما في ذلك (المكان) في محاولة للخروج بمعالجات تنصهر فيها ذاتية الفنان لتكون أقرب إلى ما هو حميمي وعاطفي في حياتنا عندما يغلف الحسي بطابع المثال، أو وما هو سحري وميتافيزيقي من مشاهد، عندما ينصهر الحسي داخل بودقة المثال.

وقد تجسدت هذه الرؤى في الفن العراقي عبر ما تحمله من أفكار (جماعة الرواد) على وفق نظرة تتصف بالإصغاء والحوار مع الظاهرة الاجتماعية والمكانية أكثر من الرؤية العارضة فيقول الفنان (فائق حسن) – وهو زعيم الجماعة – بهذا الصدد (لقد ركزت على المجتمع العراقي بأريافه ومدنه وانساقه، لكني عشقت الطبيعة والأرض وحياة الكادحين)[١٧].

إجراءات البحث

مجتمع البحث

يتضمن مجتمع البحث كل أعمال الفنان العراقي (سعد الطائي)، المنجزة ضمن المدة التي وصفت بحدود البحث في الفصل الأول من هذه الدراسة، (من العام ١٩٥٠ ولغاية العام ٢٠١٠)، وهي مجوعة كبيرة من اللوحات المرسومة بمختلف تقنيات الرسم المعروفة (الألوان الزينة، والألوان المائية، وألوان الأكريلك،...)، وبأساليب واتجاهات متنوعة ومختلفة. الأمر الذي دعا لأن يختار الباحث عينة أنموذجية تتناسب مع تحقيق أهداف البحث على وفق الخطوات المذكورة أدناه.

عينة البحث

استناداً إلى أهداف البحث الرامية إلى كشف البعد المرجعي للمكان في فن الرسم العراقي وسط سياقات المعاصرة، وعن كيفية تمظهر المكان في أعمال الفنان سعد الطائي، وضمن ما يتلائم مع المفاهيم العامة المذكورة لمصطلح المكان، عمد الباحث بالاستناد إلى رأي الخبراء* إلى اختيار عينة البحث بشكل قصدي، وبواقع عملين لكل فنان.

منهجية وأداة البحث

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي لدراسة العينات، وتبنى طريقة الملاحظة البصرية في الوصف والتحليل، بدلالة مصورات الأعمال الفنية التي حصل عليها الباحث مما توفر لديه من مصادر.

---

[١٦] عاصم عبد الأمير. الرسم العراقي ومشروع التحديث بنية المكان أنموذجاً، جريدة الأديب، مؤسسة الأديب، بغداد، العدد الأول، ٢٠٠٣/١٢/١٧.

[١٧] نوري الراوي. خالد القصاب شعريات المكان، جريدة القادسية، الأثنين، ١٩٩٠/٥/٢١، صفحة رواق القادسية.

* وهم السادة الأساتذة (د. هادي نفل، و د. عياض الدوري، و د. بلاسم محمد، و د. محمد الكناني).

تحليل العينة

أنموذج رقم (١)

اسم الفنان: نوري الراوي
اسم العمل: القرية (راوه)
مادة العمل: زيت على قماش

عمل فني للفنان الأستاذ نوري الراوي يتكون من مجموعة من الأبنية والقباب - التي تحتوي على عدد من الأبواب والنوافذ ذات النهايات المقوسة - متراصفة أو متلاصقة رسمت جميعها باللون الأبيض المتدرج مع اللون الأزرق الغامق، يجاورها من الأسفل نهر له مجرى متعرج أو منحني، ظهرت في احدى حوافه آلة لنقل الماء اطلق عليها اسم (الناعور)، وقد بدت انعكاسات اللون الأبيض على الماء وكأنها امتداد طولي لصيق بالقرية، ويجاورها من الأعلى مجموعة من الأشجار ومجموعة من الهضاب وتشكيلات الغيوم التي رسمت بشكل منسجم مع هذا المكان السحري، حاول الفنان تأكيد مفردة القباب ليس لأنها تمثل المسجد أو المساجد وإنما هي تمثل مجموعة البيوت خاصة وأن القبة هي السقف الطبيعي للمنازل القديمة وهذه سمة من سمات العمارة العربية الإسلامية.

وقد وضع الفنان مجموعة من هذه القباب لتمثل السطوح أو عليات البيوت بشكل ايقاعي منحدر إلى جهة يمين الناظر، بينما ترك جهة اليسار ليمثلها مجموعة من الأشجار رسمت بطريقة بسيطة ومختزلة جداً تتوافق مع اختزال وتبسيط المكان المرسوم في هذا العمل الفني، فقد أحال الفنان جميع تكوينات هذا العمل إلى نظام هندسي يعتمد عل الدوائر والمستقيمات التي تمثل هيكل المسجد أو عمارته، على الرغم من أن هذه القباب تمثل بيوتاً كما قلنا، وقد استخدم الفنان أسلوباً تجريدياً تعبيرياً لإظهار سمات شكل هذه القرية الساحرة تماماً كما في العينة التي سبقتها، غير أنه تعامل مع المكان بطريقة تختلف عما تعامل بها في العينة السابقة، وهذا يؤكد أن بنية المكان كوجود مفترض اخذت تنمو في ذهن الفنان وتتحول من مستوى إلى آخر عبر نظام تجريبي متجدد، وفي الوقت الذي كان فيه الفنان يغيب سمات أو ملامح المكان والشخوص نراه يحاول إظهار كل مكونات القرية مكانياً ولكن بطريقة لا مجال فيها للمكان أو للشخوص، فهو لم يعد مختزلاً على الأقل في هذا العمل وإنما هو تجريدي رمزي يحاول تبسيط السطوح وتكثيفها بشكل مبالغ فيه عبر المجاورة والتقارب الشديد بين المفردات لصالح مكان العمل الجديد والمقتبس بالأصل أو بالأساس من القرية ذاتها.

سمة البساطة التي يحتويها المكان سواء أكان ذلك في القرية أم في اللوحة هي التي أراد الفنان التأكيد عليها في هذا العمل، وهو بهذا ينشئ علاقات متلازمة ما بين المشهد الطبيعي والمشهد المرسوم أو المتخيل كما في

هذا العمل، غير أن المكان لم يكن يتسع إلا لتداخل علامتين فقط وهما المنزل والمسجد من دون توضيح أو تحديد أو عزل احدهما عن الآخر، غير أنه تعامل معهما بشكل أكثر تأويلاً أو لنقل أنه فعل ما هو مجازي ومستعار ومفتعل على ما هو حقيقي وعيني أو خارجي، فهو حين أراد أن يبين أهمية المسجد في تلك العينة أفرد له جهة اليسار ولم يترك له مساحة وجودية أو مؤشر مكاني في هذه العينة، وكأنه يريد تأكيد انصهار الجانب الروحي في الجانب المادي في بودقة ساكنة عن متحركة مثلتها بيئة هذه القرية السحرية، فالأشكال جميعها تراصفت على خط واحد له منظور يتجه نحو العمق المتمركز في أقصى جهة اليمين الذي جعله الفنان مرتفعاً عن مجرى النهر الذي بدا كالمرآة الصقيله بدلالة حضور الانعكاسات فيه، وقد جعل ارتباط القرية بالنهر اللامع مع السلم الذي وضعه الفنان بأول بيت ملاصق لحافة النهر في الأسفل وكأن القرية مرتفعة عن مجرى النهر، وهذا يؤكد سموها بدلالة وجود السلم كذلك لبيت آخر ومجاور لهذا البيت.

جعل الفنان هيكلية عمارة القرية ترتكز على الأرض وكأنها مكعبات جاهزة لصيقة بالأرض من جهة وببعضها البعض من جهة أخرى فالخطوط المستقيمة الطولية كأنها تؤكد سحرية المكان من دون أن تبدو وكأنها مغروسة في أعماق الأ رض كما في العينة السابقة، فقد أنشأ الفنان مكاناً للقرية يستحيل وجوده في هذا الواقع إلا في لوحته، تحديداً ونحن نشاهد هذه البوابات والقباب التي رسمت بطريقة تبدو وكأنها تمتد وباستقامة طولية كذلك إلى أعنان السماء ليؤكد جدلية الحياة ذات البعد السرمدي أو السحري الدائم المرسومة بطريقة غرائبية وحالمة وتحديداً باستخدامه للونين الأبيض والأزرق وبقيم متداخلة فيما بينهما ليؤكد إشكالية الانتماء لهذه القرية ليس كمكان فقط وإنما مكان له تاريخ.

وعليه فأن المكان في هذا العمل الفني للأستاذ الراوي مكان مفترض، أو لنقل أنه متخيل والشواهد على ذلك كثيرة منها : السماء الملونة بألوان برتقالية وخضراء وصفراء صريحة، والأشجار الزرقاء والصفراء والبرتقالية والوردية، والبيوت البيضاء، وهذا يعكس مقدرة الفنان على الابتكار في الموضوع نفسه وهو القرية، وهو يعكس بالقوة نفسها شدة انتمائه لتكون موضوعه المهيمن.

أنموذج رقم (٢)

اسم الفنان: نوري الراوي
اسم العمل: القرية (راوه)
مادة العمل: زيت على قماش

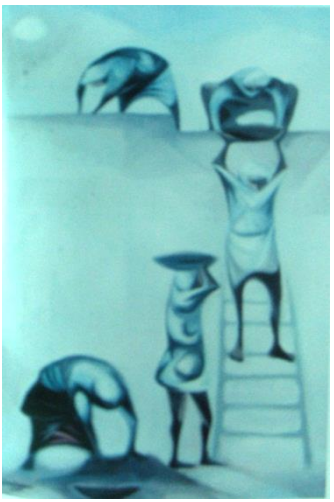
يتكون هذا العمل الفني للفنان الأستاذ نوري الراوي من بناء واحد بدلالة الباب واحد ونافذتين وقبتين يريد منهما أن يكون جزءاً من مشهد القرية التي شكلت موضوعاً فريداً وربما مركزاً لخطابه كفنان ورائد عراقي، وقد وضعها بشكل متلاحم أو متداخل إذ رسمت جميعها باللون الأبيض المتدرج مع اللون الأزرق والبنفسجي، محاولاً الابتعاد عن سمات المحاكاة أو التشبيه، غير أنه عند رسمه للشجرة بقي محاكاتياً على الأقل في اختياره لألوانها كما هي في الواقع إذ جعلها شجرة يانعه ومخضرة، يجاورها من جهة يسار الناظر مدخل لبيت أبيض ويجاور البيت آلة لنقل المياه تسمى (الناعور) بينما وضع الفنان كلاً من الشجرة والناعور على حافة النهر، ووضع في الأعلى مخلوقاً مبتكراً يتكون من وجه وصدر امرأة وجسد حصان وله أجنحة كبيرة تتناسب والتكوين الحاصل من جراء اجتماع المرأة مع الحصان، وقد وضعه الفنان هذا المخلوق الطائر في سماء لا تبدو أنها ذات صله بالسماء الطبيعية بدلالة الألوان البرتقالية والبنفسجية والزرقاء الصريحة. وبدت انعكاسات اللون الأبيض على الماء وكأنها امتداد طولي لصيق بالقرية.

وقد وضع الفنان هذا الطائر المخلوق أو المبتكر في وسط أعلى العمل ليكون به مركزاً لتكوين العمل الهرمي، وكأنه يود القول أن هذه القرية قد تآكلت عبر مر السنين ولم يبق منه سوى بعض الأطلال، بدلالة الطائر والعلاقة المجازية التي ما بين المرأة من جهة والقرية من جهة أخرى، فهو يحاول إنشاء علاقة ما بين رحيل القرية كمكان ورحيل الحبيبة أو الأم أو المرأة أو الحياة كوجود، الأمر الذي يبرر وجود هذه المساحات الشاسعة من اللون الأبيض والتي تظهر كعنصر تطهير روحي يتخذه الفنان لبيان أهمية المكان في ذاكرته بكل ما فيه من بساطة وهدوء وجمال يصل إلى أعلى مراتب النقاء والسعادة الروحية خاصة وهو لا ينفك عن استخدام اللون الأصفر أو الأوكر للتعبير عن مشاعره في أعماله، فأن هاتين القبتين ربما أراد منهما أن يمثلا بيت واحد بدلالة وجود الباب الواحد، وربما أراد أن يشير إلى وجود البيت وإلى وجود المسجد بشكل متجاور بدلالة وجود منارتين أو أكثر على الجهة الشمالية للعمل الفني، فقد خلا المشهد من ترتيب أفقي لهيكلية المكان وتركز على ترتيب إيقاعي عمودي وكان هناك فاصل شبحي بين هيكلية العمارة الأولى ذات القبة المواجهة أو الصغيرة وبين هيكلية العمارة الثانية ذات القبة الكبيرة، وهذا ما يؤكد أنهما عمارتين منفصلتين عن بعضهما، الأولى يمكن أن تكون منزلاً والثانية يمكن أن تكون مسجداً، كما سبق أن أشرنا إلى ذلك.

أحال الفنان جميع تكوينات هذا العمل إلى نظام هندسي يعتمد على عشوائية التركيب المتداخلة في كل السطوح البصرية والمستويات البنائية لهذا العمل القائم على الدوائر والمستقيمات التي تمثل هيكل العمارة والشجرة والناعور بل حتى الطائر المخلوق أو المبتكر، وقد استخدم الفنان أسلوباً تجريدياً تعبيرياً لإظهار سمات شكل هذا المشهد تماماً كما في العينة السابقة، غير أن الفنان تعامل مع المكان في هذا العمل الفني بطريقة تختلف عما تعامل بها في العينات السابقة، وهذا يؤكد أن بنية المكان كوجود مفترض أخذت تشكل عند الفنان طابعاً رمزياً متنامياً وفعالاً.

أنشأ الفنان مكاناً للقرية يستحيل وجوده في هذا الواقع إلا في لوحاته التي أصبت جل موضوعاتها والتي تشكل ظاهرة خاصة، يمكننا أن نسميها ظاهرة القرية عن الفنان نوري الراوي، غير أنه غالباً ما يحاول إيجاد أمكنه خاصة لظاهرته التي شكلت مضمونه في مجمل أعماله.

أموذج رقم (٣)



اسم الفنان: سعد الطائي
اسم العمل: البناءون
مادة العمل: زيت على قماش
السنة : ١٩٦٦
القياس : ٥٥ × ١٠٠سم
مجموعة السيد جورج شمعونكي - الأردن

عمل فني للفنان الأستاذ سعد الطائي يمثل مشهد عمال البناء، الواضح من هيئتهم المميزة بالرداء الشعبي (الدشداشة) وغطاء الرأس (الشماغ) أنهم بناءون شعبيون (اسطوات) أو ربما قرويون يمارسون فعالية البناء، وقد رتب الفنان شخوص المشهد البالغ عددهم خمسة بإيقاع حركي تراتبي متصاعد بشكل نصف دائري أو قوس يمتد من الأسفل باتجاه يمين الناظر ليعود إلى جهة اليسار في أعلى اللوحة، تاركاً وسط اللوحة على يسار الناظر فضاءً يخلو من المفردات، أو من الرموز الدلالية التي تشير إلى أي سمات خاصة تحدد ماهية المكان أو كينونته، وكذلك غيب الملامح المعمارية للبناء الذي لم تظهر منه أي علامة دالة أو كاشفة له. فهو يحاول أن يؤكد أهمية الفعل دون أهمية المفعول به (أي البناء)، ولم يبق منه سوى حد يشير إلى قمة الجدار أو البناء الذي يقف عليه أثنين من البناؤون.

المكان هنا مطلق أو غير محدد، على العكس من الزمان الذي يبدو مشخصاً بساعات النهار بدلالة الأجواء اللونية الفاتحة التي تسود الجو العام للوحة وكذلك قرص الشمس المضيء في الجهة العليا اليسرى للناظر، وإن كان هذا القرص له دلالات أخرى كأن يكون مشيراً إلى الظفر أو النصر، لأن غياب ملامح البناء وعدم تشخصها أراد الفنان منها أن ترتفع من معالجاتها الجزئية إلى معالجات كلية أو مفهومية فبالإمكان أن يكون هذا البناء مرتبطاً ببناء الوطن ولذا فالشمس طالعة.

يتصف المشهد بحيادية الألوان حيث رسم العمل باستخدام مدى لوني جمع بين اللون الترابي المصفر (الأوكر المصفر) الفاتح بشكل أساسي وتدرجاته إلى اللون البني ومشتقاته، وهو بذلك يحاول محاكاة الواقع الطبيعي للمشهد، إن لطبيعة الألوان (الترابية) دلالة رمزية ترتبط بطبيعة الجو المحيط ببيئة المكان (مكان البناء، ومواد البناء)، في حين رسمت الشخوص (البناؤون) بتبسيط واختزال وبذلك يحيل الفنان الشخوص من صفتهم الواقعية في الوجود إلى صفة رمزية تحيل الموضوع بكليته إلى ما يحقق مطلق الموضوع الجمالي في الحدث.

يؤكد الفنان سعد الطائي في هذا العمل حضور الإنسان (الذكوري) على كينونة المكان، وربما يعود ذلك إلى مرجعياته المؤسسة كونه عاش في مكان يتصف بشيء من قساوة البيئة الطبيعية وهيمنة المجتمع الذكوري أيام

صباه في مدينة (الحلة)، فالمكان هنا يستمد وجوده ويتفعل بوجود الإنسان ويستقي خواصه من الحدث، أو هو تأكيد على أهمية العنصر الذكوري في البناء لكونه يعد من الأعمال الشاقة التي تحتاج إلى قوة لا تمتلكها النساء.

أنموذج رقم (٤)

اسم الفنان: سعد الطائي
اسم العمل: قباب وأروقة
مادة العمل: زيت على قماش
القياس : ١٠٠ × ١٠٠ سم
السنة : ٢٠٠٠
مجموعة خاصة – قطر

عمل فني للفنان الأستاذ سعد الطائي يمثل مشهداً من الروضة الكاظمية المقدسة، وهو يتكون من مجموعة من الأقواس التي تمثل الأواوين المحيطة بضريح الإمامين (موسى بن جعفر ومحمد بن علي عليهما السلام) وقد جعل الفنان بوابة الدخول مركزاً لهذا العمل تعتليه قبتان متجاورتان فقد وضع بجوار كل قبة منارتين، وكما هو الحال في الواقع الحقيقي للهندسة المعمارية المتعلقة بهذا المشهد المبارك، إلا أن الفنان أستخدم أسلوباً غريباً في التعامل مع هذا المشهد فقد أحال منظومة الأشكال وبشيء من التصرف الشخصي لأن تكون أرضيات وخلفيات متداخلة فيما بيتها من دون الإشارة إلى عمليات تنظيمها التي ترتبط بشيء من المنطق أو الرياضيات وكأنه يحاول إعادة أنتاج المشهد الواقعي بتركيبات بصرية لا دخل لها بالواقع نفسه.

عند النظر إلى هذا العمل الفني تواجهنا قضيتان ترتبطان بالمكان وهما: الأولى هي أن المكان مشخص أو لنقل أن معروف، فالفنان لم يحاول إخفاء سمات هذا المكان وإنما حاول إضفاء سمات جمالية عليه، والثانية هي أن الفنان لم يلتزم بأي من الاتجاهات الفنية المعروفة عند رسمه لهذا العمل فلا نستطيع أن نقول أنه ينتمي إلى أي اتجاه فني وإن كان يقترب من جهة الأشكال الهندسية وتعدد مستويات النظر من الاتجاه التكعيبي، وعلى أية حال فإن هذا العمل الفني له خصوصيته الجمالية التي حاول فيها الأستاذ سعد الطائي أن يبين الأشكال والمفردات المعمارية بأكثر من طريقة، فقد قطع المشهد إلى أشكال معينية متداخلة فيما بينها معتمداً في فصل أو عزل أحدها عن الآخر إما باستخدام الخطوط أو المساحات اللونية، ليعطي انطباعاً متوافقاً مع الواقع الفعلي للمكان الحقيقي لهذا المشهد المقدس.

يشير المكان وعبر ملاحظة الأشكال الهندسية الإسلامية إلى وجود مكان خاص بالعبادة أو لنقل أن الناظر لهذا المشهد وإن كان لا يعلم بالمشهد الكاظمي المقدس فهو سيؤول هذه التركيبات الشكلية محيلاً إياها إلى

المكان المقدس بدلالة وجود المآذن والقباب والأروقة والأواوين المقوسة، وبدلالة وجود التناغم المتداخل في العلاقات اللونية من جهة والهيكل المعماري للمكان من جهة أخرى.

وعليه فأن المكان في هذا العمل الفني هو مكان مفترض، قد تداخل بشكل ليس له أي علاقة مع الواقع الفعلي للمكان الخارجي، فالفنان يحاول دائماً إيجاد نوع من الغرائبية تجاه ما يقدمه في أعماله الفنية، في الوقت الذي فيه حرص على عدم وجود المنظور نجده يضع طريقاً طويلاً يتلاشى في نقطة تتمركز في عمق مدخل البوابة التي أنير ما في داخلها، ليخلق نوع من التناقض في الرؤية البصرية ما بين ما هو متسطح وما بين ما هو متجسد أو بين ما هو واقعي وبين ما هو غير واقعي، أو ما بين هو مادي وبين ما هو روحي وهكذا دائماً نجد هذه الإشكاليات متداخلة فيما بينها تماماً كما هي الأشكال متداخلة في هذا المكان المفترض، أو لنقل أنه يحاول عرض موجودات هذا المكان المألوف بطريقة غير مألوفة، لأن الإشكالية في الفن هي إشكالية إيهام المتلقي بين ما هو واقعي وبين ما مفترض وبين ما هو ثابت وبين ما هو متغير.

إذن فالمشهد وإن كان يتعكز على سمات ووحدات بواقعية إلى أنه لا يرتبط بالواقع، وبالإمكان القول أنه مشهد رمزي حدوده ترتبط بنظام الإحالة إلى المشهد الواقعي، وكأنه يؤكد منظومة من الدوال التي تحيل المتلقي إلى مدلول مكاني واحد وهو المشهد المقدس.

بقي أن يشير الباحث إلى علامتين غائبتين وهما عدم حضور الإنسان في هذا العمل الفني وعدم حضور الطيور الأمر الذي يؤكد أن الموضوع بجملته يحاول تكثيف مقولة المكان على المقولات الأخرى.

الفصل الرابع

النتائج

١. ظهر المكان بمستويات متباينة عند كل من الفنان نوري الراوي والفنان سعد الطائي، فقد ظهرت سمات المكان بأشكال تعبيرية مختلفة كذلك.
٢. حاول الفنان نوري الراوي تأكيد أهمية المكان الأرضي المرتبط بالقرية وأحالته إلى أماكن أخرى اكثر حلمية أو سحرية من مكان القرية الواقعي أو الحقيقي مفعلاً جانب الإيهام والاشكاليات الجمالية في تصوير المشهد، بينما حاول الفنان سعد الطائي تأكيد أهمية نوع المكان من مكان مقدس إلى مكان اعتيادي إلى مكان مغيب وهكذا، غير أنه لم يكن على وتيرة واحدة كتلك التي كان عليها الاستاذ الراوي.
٣. يظهر عبر التحليل أن الفنان نوري الراوي كثيراً ما كان يتمسك بالمكان المفترض، بينما الفنان سعد الطائي تنقل من المكان المفترض إلى المكان الرمزي إلى المكان المتخيل وهكذا.
٤. الفنان نوري الراوي غالباً ما كان يتعالى على واقعية المكان ويحيلها إلى أمكنة لها صفات مثالية، بينما كان الفنان سعد الطائي يعاكسه في الأداء فهو يحيل صفات المثال إلى المشهد الطبيعي ليبدو أنه مرتبط بالواقع على الرغم من أنه ليس واقعياً.
٥. المكان عند الفنان نوري الراوي مكان غالباً ما يعكس جزءاً خارجياً وهو القرية، بينما المكان عند الفنان سعد الطائي يعكس أجزاءَ خارجية عامة وداخلية خاصة أو ذاتية.
٦. يخلو المكان من كل ما هو انفعالي عند الفنان نوري الراوي، فأمكنته مستغرقة بالتأمل، بينما أمكنة الفنان سعد الطائي أكثر انفعالاً وحركة من أمكنة الراوي.

٧. لا يمكن عد الزمان والمكان مستقلين الواحد عن الآخر، بل لابد من الاتحاد بينهما ولا يمكن الحديث عن المكان إلا في علاقته بالزمان.
٨. تطلق الواقعة على ما يرى وما لا يرى، وله نسبة في الزمان، كالواقعة النفسية. والواقعة والشيء حقيقتان وجوديتان، لكن الشيء حقيقة ثابتة، والواقعة حقيقة متحركة، ومع ذلك يمكن تصور الوا قعة شيئاً بتثبيتها في الزمن، وتصور الشيء واقعة بتصوره متبدلاً متغيراً.
٩. إن انتماء الخط إلى السطح هو الذي يمنحه صفة الواقع، أي أن واقعية أي خط من الخطوط إنما تتفعل بكثرة انتماءاته إلى سطوح متنوعة.
١٠. إن العقل البشري يفترض في المنجز الفني التشكيلي أن يبحث عما يتعكز عليه لاستيعاب واقع البنى الظاهرة في أبعاد العمل الزمكانية.
١١. إن المكان الافتراضي في العمل الفني، على الرغم من تأثيثه بالمعطيات المنطقية نفسها التي يتأثث بها المكان الواقعي، لكنه يتسم بسمات شكلية مغايرة ذات بنى جمالية تؤسسها دائرة ميكانزمات التفكير الابتكاري لدى الفنان المنتج.
١٢. إن (الخيالي)، يطلق على الصور المرتسمة في الخيال المتأتية إليه عن طريق الحواس، وعلى الحدس الذي اخترعته المخيلة وركبته من الأمور المحسوسة.
١٣. لابد للعمل الفني من بنية (مكانية) تعد بمثابة المظهر الحسي- الذي يتجلى على نحوه الموضوع الجمالي، إذ إن القيم الجمالية للأشياء في جوهرها وليس في ظاهرها.
١٤. لم تستوعب صور المكان في الظاهر العياني (الحسي) خاصية صورة المكان في العمل الفني عموماً، والعمل التشكيلي بوجه خاص.

المصادر

١. أسماء شاهين. جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، البيت والسجن والبحر والصحراء في أعمال الروائي الفلسطيني الراحل، عمان، ٢٠٠١.
٢. امانؤيل كانت. نقد العقل المحض، ت: موسى وهبة، مركز الإنماء القومي، بيروت، ١٩٨٨.
٣. إيتيان سوريو. تقابل الفنون، ت: بدر الدين القاسم، م: عيسى عصفور، وزارة الثقافة السورية، دمشق، ١٩٩٢.
٤. إيناس حسني. التلامس الحضاري الإسلامي الاوربي، سلسلة عالم المعرفة، ٣٦٦، الكويت، ٢٠٠٩.
٥. حسن مجيد العبيدي. نظرية المكان في فلسفة أبن سينا، م: د. عبد الأمير الأعسم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧.
٦. زكريا إبراهيم. مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة.
٧. زهير صاحب. الفنون السومرية، جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين، العراق، ٢٠٠٥.
٨. عاصم عبد الأمير. الرسم العراقي ومشروع التحديث بنية المكان أنموذجاً، جريدة الأديب، مؤسسة الأديب، بغداد، العدد الأول، ٢٠٠٣/١٢/١٧.
٩. عبد المنعم الحفني. المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، ط٣، مكتبة مدبولي، القاهرة، ٢٠٠٠.
١٠. محسن محمد عطية. نقد الفنون من الكلاسيكية إلى عصر ما بعد الحداثة.
١١. محمد الخوجة. تجليات المكان في السرد الحكائي العباسي، دار فضاءات للنشر- والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٩.
١٢. محمود أمهز. الفن التشكيلي المعاصر (التصوير)، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١.
١٣. نجم عبد حيدر. علم الجمال آفاقه وتطوره، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد، ٢٠٠٠.
١٤. نوري الراوي. خالد القصاب شعريات المكان، جريدة القادسية، الأثنين، ١٩٩٠/٥/٢١، صفحة رواق القادسية.
١٥. هيغل. فن العمارة، ت: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٧٩.

نظام الشكل
في بعض خزفيات بيكاسو

فاروق عبد الكاظم غانم

خلاصة البحث

شكلت خزفيات بيكاسو علامة فارقة في فن الخزف والذي أبدع في منح فن الخزف بعدا جماليا دافعا إياه إلى أفاق جديدة، على الرغم من بساطة الأشكال منها التحول إلى بناء سحري لأشكال وتاويلات متعددة، لذلك عمد البحث إلى اختيار عيينات قصديه (٣٧)عينه موزعه إلى أربع مجاميع وكما يأتي:-

(مجموعة الأشكال المسطحة/ مجموعة الصحون/ مجموعة المزهريات/ مجموعة المزهريات المطورة)، اذ تم الافاده من مؤشرات الإطار النظري في تحليل العينات ضمن مجاميعها لتبين النظم الفاعلة صياغة الأشكال الفنية، لتفرز لنا النتائج الآتية:-

١. العمل الخزفي لدى بيكاسو نتاج عملية قصدية تمثلت بسعة التجربة التقنية، والشكلية
٢. أما النظام التشكيل في الإعمال الخزفية المنفذة في المجاميع عينة البحث، فقد تمظهرت في هذه الأشكال (نظامان أو أكثر) في العمل الواحد مع سيادة احدهما دون الأخر وكما يأتي:ـ

(أ) في عينة الأشكال المسطحة نجد أن هناك ثلاثة أنظمة تحركت بها الأشكال،كان نظام (الاختزال) هو المهيمن فضلاً عن إلى النظام (الهندسي)، والنظام (السردي) الذي تباين حضورهما

(ب) في حين ظهر النظام (السردي المنتظم) أساسيا وأماميا في أشكال عينة الصحون، فيما جاء نظام (الاختزال) ثانيا مكملا لإظهار الأشكال .

(ج) لكن في عينة المزهريات المشكلة على الدولاب الدوار التي تهيمن الصفة الايقونية للشكل نجد أن نظام (التضخيم) هو السائد مع وجود صفة (الاختزال) كصياغة لمنظومة الأشكال المنفذة .

(د) المزهريات المطورة في هذه العينة قام الفنان بكسرـ الشكل التقليدي (ولو قليلا) للحصول على تعالقات جديدة (مبتكرة)، هيمن فيها نظام (الاختزال) على صياغة الأشكال فضلاً عن ظهور نظام (جمالي) للأشكال وحركة الخط، واللون في هذه المجموعة .

ABSTRACT

Picasso ceramics represented illuminated sign in ceramic art and excelled in accord ceramic art dimension aesthetically, and put it in a new prospects, despite the simplicity of the forms turn into a magical images and multiple interpretations.

So the search deliberately to choose purposive (٣٧) samples divided into four groups, as follows- :

A flat shapes / palets or saucers / the vases /modified vases .

benefiting from indicators were spawned from literature ,to analyzing samples within the totals for the identification systems act forming art work`s:-

(١)Picasso's ceramic work product of a deliberate process represented a capacity of technical experience, and formal

(٢)The system configuration in the ceramic art works carried out in a form having (two or more) systems act`s in the same time, with the Dominance of one without the other, as follows:

(A) in the sample flat shapes, we find that there are three systems moved shapes, the system (Stenography) is dominant in addition to the system (geometrical), and (narrative), which contrast attending

(B) the system (regular narrative) essential front-line state in the forms in palets, and (Stenography) system Secondly supplement to image.

(C) in vases formed by wheel which dominates the (iconic character) of form, the system (magnifying) is prevailing with a (Stenograph) as a systematic art forming.

(D) in developed vases, the artist Override the (traditional) form to get a new relations (innovative), dominated by (Stenography) Producing shapes and (aesthetic)system of forms and line, and color in this group.

مشكلة البحث

ارتبط الخزاف ببواكير الحضارة البشرية، اذ بدأت بالاستقرار في أول تجمع أنساني أو مـايعرف بــ (القريـة الزراعية) والتي اخذ فيها الإنسان دوره في تغيير محيطه والتكيف والافاده منه.

اذ كـان النشـاط الفنـي ومنـه (الخـزف والتيراكوتـا المحروقـة وغـير المحروقـة)، قمـة التفكـير والنشـاط الحضاريوالذي ابتدأ من هناك، اذ تحول الطبيعي إلى صناعي.

والخزاف مر بمراحل اقحم فيها وبتوصيفات ضيقت علية أفق التحليق مع سرب الفنون مما أضاع الكثير من متعة التلقي، وإعمال الفكر في القراءة، والتنظير لهذا الفن الذي يعد سجل الحضارات.

ولأننـا ننظـر إلى مشـكلة لاتمتلـك صـفة البسـاطة اذ (الخطـوط والكتـل الدافقـة) والإحسـاس بالحركـة والانسجام يكسبان صفة الدقة لخدمة الشكل كونه (التصميم) بل كونه نشاطاً بشرياً من انجاز فنان[١].

استمر السجال مابين ايقونية الخزف، والمحتوى الموضوعي، والفكري وما بينهما من مسافة جمالية يرتبط طولها أو قصرها وظروف التجربة، علاماتها، تحولاتها، مرجعياتها، مهيمناتها[٢].

ولعل تجربة بيكاسو واحدة من أكثر التجارب أثارة للاهتمام وجدارة بالدراسة، ليس لكونها بيكاسـوية،اذ تصنفها بعض الدراسات (أعمال رسام)[٣] .

بل لأنها منجزاً فنيا يستحق التحليل والتنقيب فيه.

مانحاوله هنا التماس وجهة نظر لتأسيس أطار كيفية اشتغال الخزف كفن في بيكاسو الرسام، وكيـف كـان وسيطا فتح أمامه عوالم استكشفها بدقه، أن أي دراسة لمشكلة أوإشكالية في المجال الإبداعي تستدعي منا تحديدا ان يكون مُشذباً لكنه ضروري لتأطير الإشكالية، لتكون نقطة انطلاقة في دراستنا، موضوع البحث، لأننـاإزاء عطـاء فني، ومنجز واسع الكم، والنوع، والتأثير مما قد تتخذ معه أي دراسـة مسـارات قـد تتباين،وتتوسـع بصـورة غـير مسيطر عليها.

---

[١] ريد،هربرت .(الفن والصناعة ،أسس التصميم الصناعي)ت فتح الباب عبد الحليم ،محمد محمود يوسف ، عالم الكتب ، القاهرة ،١٩٧٤،صـــ٨٢ .

[٢] الحميري، شاكر، انظمة الشكل الرافديني في الجداريات الخزفية المعاصرة، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة البصرة، كلية الفنون الجميلة، البصرة، ٢٠٠٤، ص٧.

[٣] في حوار مع د.نجم عبد حيدر بتاريخ ٢٠٠٩/١٢/١٥ حول خزف بيكاسو اثار تساؤلا حول أمكانية تسمية فن خزف بيكاسو باعتباره خزافا ؟ فإذا ماعزلنا الصفة وتناولنا المنجز الفني بمعزل عن الفنان فيمكننا آنذاك أن نطلق عليه ذالك ، والنحت كذلك فهنالك فرعين للراي حول هذه النقطه الجوهرية الاول منها يرى بان بيكاسو كان يستلم الشكل جاهزا ليطرح عليه اشكاله الفنية وكانه توظيف لسطح بصري مغاير لخامة القماس او الورق وتلك التي ترتبط بالرسم . والباحث يرى انه لو كان كذلك لمارس الرسم بالوان الزيت او الاكريلك وحتى الاحبار او داخل معها مواد مختلفة مثل الجبس او المعدن على الاعمال الخزفية ولم ينقص من قيمتها شي كونها لبيكاسو.

والثاني ماذهب اليه راي الدكتور محمد العريبي في ان بيكاسو في عمله خضع للشوط التقنية لتنفيذ العمل الخزفي مما يجعل الاهتمام هنا بالمنجز الابداعي هو بؤرة الاهتمام لا صفة الفنان ، ولم يسلب هوية او صورة الشكل الخزفي باتجاه الرسم او النحت ،وهو لم ينكر ذلك في كونه اعتمد تقنيا على متخصصين لمساعدته في انجازه . فحتى عندما يرسم كان تستعين بمساعديه من الفنانين المعروفين والباحث يرى في هذا التصور انصافا لفن الخزف ،اكثر لفن منه لبيكاسو.

(فنشاط بيكاسو متنوع مابين /الرسم /النحت/الكرافيك/الخزف/السياسة/الازياء/الشعر/الموسيقى/ المسرح /الاوبرا /).

بناءً على الدراسة المسحية التي اجراها الباحث للمصادر والادبيات التي تناولت الاعمال الفنية التي انجزها الفنان التشكيلي (بابلو بيكاسو) وجد نتاجات لهذا الفنان والخزف، لذلك فان الباحث يرمي الى التعرف على الاعمال الخزفية التي تحمل في سطوحها العديد من السمات والتقنيات التي قد تسجل حضوراً لهذا الفنان، من خلال اثارة مجموعة من التساؤلات تمثلت بالاتي:

١) هل شكل انتقال بيكاسو من سطح اللوحة إلى سطح (طينة الخزف) استكشاف العلاقات جديدة.

٢) هل استمر عمل نظام الشكل لدى بيكاسو (من الرسم إلى الخزف) أم ظهر نظام جديد أوأكثر.

أهمية البحث

يتركز البحث الحالي على محورين، شكلا العصب الاساس في الدراسات المماثلة شملت اغلب أنواع الفنون، والآداب، لكن الخزف لم يحضَ بمثل هذه الدراسات سواء عربيا أو عراقيا وحتى العالمية منها كانت للتوثيق ضمن المنجز العام لبيكاسو الرسام، لذا تتجلى أهمية هكذا بحث في الآتي.

٣. راعى بيكاسو سلوك الطين والطلاء الزجاجي، انه كان يلبي متطلبات الجسم الخزفي المعقدة، وساعده فيها (آل راميه، وكيميائي الخزف جول آغار)* فأنتج فناً خزفيا خالصا شكل علامة بارزة بتاريخ الفن،والخزف خاصة من اذ تنوع الشكل،حجم المنتج كما ونوعا إذ امتدت تجربته المتواصلة على مدى مايقارب الثلاث عقود.

في مرحلة من أغنى مراحل الفن الحديث وأكثرها تمردا وتقلبا وهي (ما بعد الحرب العالمية الثانية). ربما نال فن بيكاسو النصيب الأوفرمن الحظ من الدراسة لتجاربه بمختلف مساراتها ومحايثاتها ومرجعيتها وحتى بيكاسو بشخصه المثير للجدل، بقيت دراسة فن الخزف عنده للتوثيق .

٤. هناك الكثير من الدراسات ضَمّنت خزف بيكاسو كأشكال مرسومة على وسيط أخر وتناولتها كإرهاصات تجريبية، عازلين هذه التجربة عن مرجعياتها الفكرية والتقنية، ورغبته في لمس الصورة في تلبية بحثه لأفق جديد يتجاوز فيه خبرته المألوفة عن كل مامر به.

أهداف البحث: يهدف البحث الحالي الى:

الكشف عن نظام الشكل في الاعمال الخزفية للفنان (بابلو بيكاسو).

حدود البحث :-يقتصر البحث الحالي على:

الاعمال الخزفية التي انجزها الفنان التشكيلي (بابلو بيكاسو) للمدة ١٩٤٧-١٩٧٣ والمعروضة في متاحف فرنسا، اسبانيا، الولايات المتحدة، اليابان .

تحديد المصطلحات

١. النظام: التعريف الإجرائي

هو صيغة تجميع العناصر وتعالقها مع بعضها لتكون بالنتيجة الشكل الفني ضمن نسق واحد ومترابط كما يظهر في الاعمال الخزفية التي انجزها الفنان (بابلو بيكاسو).

---

*موسوعة الخزف،سلسة عشاق الخزف ،مقالة على الانترنيت عن(خزف بيكاسو) الكاتب علي العوضي ،الكويت

٢. الشكل

للشكل مفهومان:-

الأول:الشكل المجرد(form) و يعرف بأنه تشكيليدل على معنى خاص أو ضيق أو لايدل على معنى[٣].

الثاني:الشكل المجرد(figure) فيعرف كونه تشكيلا يحمل معنى محدداً يكتسبه بحكم تعريف متفق عليه (عُرف سائد) في حضارة أو مجتمع معين[٤].

التعريف الإجرائي

الشكل هو الناتج النهائي لتنظيم عناصر (صورة متكاملة) يمكن قراءتها كما هو في الاعمال الخزفية للفنان التشكيلي (بابلو بيكاسو).

٣. الاستعارة

مفهوم يرتكز على محورين :-

المحور العمودي :المتمثل بقائمة العناصر التي يمكن استبدالها بعضها ببعض، اذ يتم انتفاء أي عنصر في الشكل من مجموعة العناصر المكونة للشكل واستبداله بعنصر آخر من المجموعة (استعاري)[٥].

المحور الأفقي : العناصر التي تم اختيارها لتشكل سياقاً فعلياً اذ تنتظم العناصر في سلسلة تكون في مجملها (الشكل) ويصح هذا التميز على جميع المستويات (كنائي)[٦].

التعريف الاجرائي

الاستعارة هي احلال او ابدال رمز او علامة شكلية للدلالة على فكرة او مفهوم ضمني غير حاضر وينتظم ضمن الصورة.

٤. النسق : التعريف الإجرائي

النسق مجموعة علامات أو صياغات أشارية تتباين في مستوى ظهورها، لكنها توضح تواجد مهيمن،أو محرك حضاري، أو فكري معين.

الاطار النظري

المدرسة التكعيبية وبيكاسو

تعد المدرسة الفنية التكعيبية بمثابة البحث عن البعد الرابع في اللوحة، وقد يظهر لنا عند رؤية اللوحة التكعيبية أنها تعتمد على القواعد الهندسية للوصول إلى هدفها، وتسعى لخلق جمالية جديدة ."اللوحة يجب أن تظهر جميلة ولو عرضت مقلوبة"[٧].

ترجع نشأت المدرسة التكعيبية إلى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين وإلى تأثيرات الفنون البدائية الإفريقيه، وأعمال الفنان سيزان الذي يرى أن الطبيعة ما هي ألااسطوانات، وكرات[٨].

---

[٣]حكيم راضي، المصدر السابق، ص١٤.

[٤]جسام بلاسم، التحليل السيميائي لفن الرسم، اطروحة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ١٩٩٩، ص٨-٩.

[٥]هوكز، ترنس، البنيوية وعلم الاشارة، ت: مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٨٦، ص٧١.

[٦]سلون،رامان:(النظرية الأدبية المعاصرة)ط١،ت سعيد الغانمي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت ١٩٩٦ صـ٩٨ـ٩٩

[٧]Norbeg, Christian Inention in Architecture, university forlaget, Roma, ١٩٦٣, p.٧٣.

فالاسطوانة تمثل الشجرة، والكرة تمثل كواكب والمخروط يمثل الجبال.. وقد ازدهرت التكعيبية قبل الحرب العالمية الأولى بقليل وقد مرت بمرحلتين أساسيتين:-

١. **المرحلة التحليلية ١٩١٠-١٩١٢ :** من خصائصها الشكل يتفكك عبر زواياه وخطوطه وتتصدع وتحل محله شبكة فوضوية من الخطوط والأشكال يصعب من خلالها التعرف على الموضوع، تجزأ الأجسام إلى مكعبات التي تتجمع في أشكال ضمن معالجتها للحجوم عن طريق التلاعب بالظلال والاهتمام بالحركة[٩].

تتالي السطوح والأضلاع داخل هذه الشبكة يعطي بناء جديد للوحة، اذ يبدو الموضوع كأنه منظور أليه من عدة زوايا مختلفة في أن واحد بغياب شبه كلي للون بالاعتماد على الألوان الرمادية والأخضر القاتم والأسود[١٠].

٢. **المرحلة التركيبية ١٩١٤-١٩١٣:** تميزت هذه المرحلة بالتخلي عن التفكيك المفرط للموضوع إعادة تركيب الموضوع اذ تصبح عناصره أكثر وضوحا إدراج الخداع البصري عن طريق لصق وتركيب عناصر طبيعية كالورق والحديد او القماش ...الخ، التبسيط والتقليل من السطوح. استعمال الخط اللين والألوان الحية وإهمال جزء هام من الظل والنور التخلي إلى حد كبير عن الهندسة[١١]، اذ لم يعد الموضوع منفصلا عن الشكل بل اصبح ممثلا من جميع نواحيه أي يصبح البناء واضحا ومقروءا.

بيكاسو والخزف

بدأ بيكاسو عمله الدؤوب بالخزف في ورشة (مادوري) للخزفيات في فالورى، بدعوة من صاحبيها جورج وسوزان راميه وبرسمه ونحته على الأوعية والجرار التي يصنعها فنانو مادوري، أعاد بيكاسو ابتكار النواحي التقنية للرسم على الطين، وزين بها الأطباق بمزج الطلاءات بالأوكسيد الذي لا تظهر ألوانه إلا بعد حرقها في الفرن.

وصنع بيكاسو (كل الأشكال) أسماكا وشرائح ليمون وبيضا مقليا وسجقا على أطباق، ليحوله بأسلوبه الخاص إلى مايسميه الأسبان صحون (تغش البصر) كما أنه ابتدع قطع موزاييك ضخمة من البلاط الخزفي متعددة الألوان.

وقد كتب جورج راميه في كتابه سيراميكيات بيكاسو سنة ١٩٧٤، والذي نشر بعد سنة واحدة من وفاة الفنان عن ٩١ عاما" مدفوعا برغبته الى اكتشاف كل شيء، سقط بيكاسو فجأة في متعة التجربة والإغراء لاختراق لغز التراب والنار"[١٢].

وقد صنع الفنان أشكالا خزفية كلاسيكية على صورته، ورسم وجهه على قطع خزفية شبيهة بتلك المكتشفة في المواقع الاثارية، هذه الصورة المتكاملة لحياة بيكاسو تبرز من خلال الوسيط السيراميكي الذي تقول

---

[٨] فراي، ادوارد، التكعيبية، ت: هادي الطائي، دار المامون، بغداد، ١٩٩٠، ص١٧.

[٩] Norbeg, Christian Inention in Architecture, Ibid, p. ٧٩.

[١٠] نوبلر، ناثان،حوار الرؤية، ت: فخري خليل، دار المامون، بغداد، ١٩٨٧، ص٩٥.

[١١] ادوارد فراي، التكعيبية، المصدر السابق، ص١٨-١٩.

[١٢] الموقع الالكتروني، بيكاسو، سلسلة عشاق الخزف. www.

الخبيرة (مارلينماكالي)،أنه أتاح لبيكاسو أن يرسم كل شيء، من أسماك تسبح، وثعابين تزحف على جوانب الأواني الفخارية، وحيوانات خزفية تطارد بعضها بعضا على الأشكال الخزفية[١٣].

لتشكل بعداً جديداً من أعمال بيكاسو، وهو الطريقة الأصلية التي اعتمدها في تشكيلروائعه الخزفية وتقول ماكالي:- (إن بيكاسو كان قادرا أيضا على إعادة ابتكار هذا الوسيط، بحماس، وأصالة، عن طريق الرسم والنحت في الخزف، حسبما يريد)[١٤].

كانت من مغامرات النضج الفني لدى بيكاسو الغوص في عوالم الخزف ليفسح المجال امام خياله ليحول الخزف من مفهومه العادي إلى مراتب الارتقاء الفني. اذ وهب بيكاسو للخزف لمسات من الألفة التي اندرجت تحت سطور من التزيين الفني، فقد استطاع بيكاسو الذي عدّ صاحب الفضل في صنع النقلة النوعية في مجال الفن خلال القرن العشرين وبتغير عالم الخزف الى فضاء فني يحتضن تنويعاته وإبداعاته الفنية[١٥].

هذا وقد بدأت حياة بيكاسو الفنية تتصل بعالم الخزف وعمره ستة وستون عاماً عندما افتتن بتلك الساحة الصغيرة من مدينة (فالوري) المخصصة للحرف اليدوية في فرنسا اذبدأت حياته الفنية مع الخزف، وكان الخزف يمكنه من الاقتراب المباشر من توليد الأشكال عبر التجسيم الحر الذي طالما ارتبط به بيكاسو في أعماله الفنية سواء على مستوى الرسم أو النحت[١٦].

وقد استخدم بيكاسو في خزفياته الطابع المألوف ليترك أرثا خزفياً مفعما بالجمال والحرية في نفس الوقت، على الرغم من قلة صفة الخزف كفن تناوله بيكاسو ألا انه تمكن من الارتقاء به إلى مستوى فنون العمارة والنحت.

وتميزت أعماله بحرفيتها العالية، وتعدد اتجاهاتها، ومدارسها، لاسيما أعماله الخزفية، التي شكّلت نقلة نوعية في تاريخه الفني والإبداعي، وفي تاريخ القراءة النقدية لفن الخزف[١٧].

عاشت بلدة (فالورى) في العصر الروماني على إنتاجها الخزفي، الذي كان يتمثل في الأواني المصنوعة من الطين المتيسر وجوده في الأراضي المحيطة بها[١٨].

وقد دعته العائلة إلى تشكيل بعض القطع من الطين عندما شاهدوه يتأمل الإنتاج ويختبر الطين بإعجاب شديد[١٩].

وقام الفنان بيكاسو فعلا، لأول مرة، بتشكيل ثلاث قطع خزفية قبل مغادرته الورشة، أبدعها على سبيل التسلية،... وبعدها أجرى بيكاسو دراسات حافلة بالتفاصيل لتصميم إناء خزفي على هيئة (ثور)، ومن الواضح انه كان يفكر تفكيرا جادا في متطلبات (البنية الخزفية)، وهي متطلبات معقدة، ولم يشكل بيكاسو خزفا على الدولاب بنفسه، بل ترك صناعة خزفياته لحرفي (مادوري)، لكنه وضع تصاميم خاصة لعدد كبير من الأواني التي تم صنعها بمساعدة (آل راميه) وفريقهم، فضلاً عن تزيين الأشكال النموذجية، سواء كانت تقليدية ام غير تقليدية.

---

[١٣]Quinn, Edward, Picasso Aloeuvre, manesse- veresse – verlag-zurich, ١٩٦٥, p.٢٧.

[١٤]Quinn, Edward, Ibid, p. ٢٩.

[١٥]Warnch, CarstenPetar, Picasso, taschen, Koln, ٢٠٠٢, p.١٨٤.

[١٦]الموقع الالكتروني، بيكاسو، سلسلة عشاق الخزف. www.

[١٧]محاضرات علي العوضي، فن خزف بيكاسو، الموقع الالكتروني الجريدة، www, aljarida.com ، العدد ١٦٧.

[١٨]بيرجر، جون نجاح بيكاسو واخفاقه، ت: فايز صباغ، مطبعة وزارة الارشاد والثقافة، دمشق، ١٩٧٥، ص١٢٧.

[١٩]محاضرات علي العوضي، المصدر السابق.

أسباب التحول

في العام ١٩٤٧ باشر بيكاسو محاولة فنية جديدة لإنتاج الخزف، في الوقت الذي اتجهت فيه ممارسات الفنون التصويرية على هذا الجانب من الأطلسي نحو التجريد باطراد، وعلى نطاق يتزايد اتساعه أخذ مشروع خزفيات بيكاسو في الاتجاه المضاد، نحو ما هو مادي ونحو نطاق صغير، مسارا وهدفا لحرفة الخزف القديمة، وان الفنان البالغ من العمر آنذاك ٦٦ عاما اتخذ الخزف وسيطا فنيا بقوة إبداعية تساوي تلك التي انكب عليها في أي حملة من الحملات الفنية السابقة[٢٠].

وكان اتخاذه هذه النقلة حركة إستراتيجية، اذ كان يعيش مرحلة من حياته بدأ يشعر فيها أن نظرة الجمهور إلى فنه بدأت تتبلور وتتحول إلى عقيدة جامدة، وكان الدواء المضاد لهذا الركود النقدي هو الاندفاع في اتجاه جديد كليا[٢١].

هناك أسباب كثيرة تفسر ظهوراتجاه بيكاسو نحو فن الخزف، خصوصا الخزف المنزلي.ولا شك أن منتج بيكاسو الواسع من الأطباق والصحاف والسلطانيات والمزهريات والأباريق والجرار، تؤلف نوعا من الخزف الذي ينتسب إلى غرفة تخزين أواني المائدة والمؤن Art of the Pantry ذي الطابع العائلي على المستويين الشخصي والثقافي معا، اذ إن أغلب أعمال بيكاسو الخزفية يمتلكها أفراد عائلته.

مؤشرات الإطار النظري

من خلال ما تقدم في الإطار النظري يمكننا تحديد مجموعة من المؤشرات وبما يتماشى مع أهداف البحث كفقرات متداخلة وليس هناك أسبقية لأي منها، وقد يكون بعضها كمحاور للتحليل، وهي كالأتي:-

١. مثل النظام الكل المنظم والمركب الذي يجمع بين عناصر أو أجزاء لتشكل بمجموعها تركيباً تنتظم عناصره في علاقات تبادلية، اذ لا يمكن عزل احدها عن الآخرين.
٢. يتألف النظام من مجموعة العلاقات الداخلية والخارجية لعلامات الشكل والمكونة لكليته .
٣. يكون النظام الفني وسيلة وأسلوب ترتيب العمل الفني على وفق علامات تنظيمية وصولاً إلى التجانس الكامل والمقبول.
٤. إن ارتباط الشكل بالمتلقي وتأويله لنتاج الفنان ينعكس من خلال المعنى الذي يعبر عنه ذلك الشكل من خلال إدراكه حسياً ومعرفياً.
٥. تتكون المقاربة النظامية للأشكال في فن الخزف ضمن خاصية التنظيم المنسق، تنتظم فيه جميع العناصر الشكلية بشكل وحدة تعبيرية في صميم الإدراك الحسي المباشر، على وفق أهداف بيكاسو بتشكيلها وصياغتها وترتيبها لتؤدي وظائفها الشكلية والتعبيرية المختلفة .
٦. يكون الشكل على قدر من الجمال حين يتصف بالنظام والاتساق ، وليس مهماً أن يتخذ الشكل هذا النمط من التعبير أو ذاك، لأن جماليته ليست حكراً على منهج فني دون آخر، ولكنه وبكل الأحوال مشروط بنظام داخلي .
٧. يتحدد الشكل أو الهيئة في الأعمال الفنية الخزفية من خلال عناصر التكوين التي تقع ضمن العلاقات والأسس التنظيمية التي تتحكم بكل بنائية التكوين الخزفي لكل عنصر كلا لوحده على نحو من شأنه إبراز قيمتها الحسية والتعبيرية.
٨. يخضع التكوين الخزفي إلى عملية التنظيم التي تسهم في وضع العناصر التكوينية واتساقها في نظام أو نسق يخدم الموضوع المطروح وبمختلف جوانبه وبحسب رؤية كل فنان وفهمه.

---

[٢٠] المصدر نفسه.

[٢١] بيرجر، جون، نجاح بيكاسو، ص١٢٨.

٩. إن أنماط العناصر الشكلية تختلف بطبيعة تنظيمها فهي أما أشكال منتظمة أشكال هندسية ترتبط عناصرها على وفق علاقات هندسية ثابتة تتسم بالاستقرار والتناظر أو أشكال غير منتظمة وهي أشكال حرة لا ترتبط عناصرها على وفق نظام محدد وتكون أكثر ديناميكية.

الفصل الثالث

منهجية البحث واجراءاته

اعتمد البحث الحالي المنهج الوصفي التحليلي لدراسة نظام الشكل في أعمال بيكاسو الخزفية والتي تم تحديدها ضمن مجاميع كعينة البحث إذ خضعت هذه العيينات للوصف وصفا ظاهريا ومن ثم القيام بتحليلها لبلوغ هدف البحث.

مجتمع البحث

شمل مجتمع البحث الأعمال الخزفية(البارزة والمجسمة) للفنان الحقبة الزمنية (١٩٤٧-١٩٧٣) التي تركز فيها أنتاج بيكاسو لمجمل أعماله الخزفية والاطلاع عليها وبما يكّون مجتمع البحث تم اختيار العينات منه وهذا المجتمع واسع باذ يصعب تحديده بدقة وضمن حدود زمنية كون أنماط الاشكال تتداخل في المدة الزمنية الواحدة. وقد تحرى الباحث العينات التي تحددت كمجتمع للبحث والمحددة دراستها لتبين أنظمة الشكل، اذ أفاد البحث من المصورات وشبكة الانترنت والكتب وبما يغطي حدود البحث ويحقق هدفه .

عينة البحث

تم اختيار عينة قصدية بلغت (٣١) عملا مجسما ومسطحا من المجتمع الأصلي، وفرزها كمجاميع شكلية بلغ عددها (٤) مجاميع وذلك لتحرينا النظام أوالأنظمة الشكل التي تراتبت على وفقها العناصر في عيينات البحث وكان هذا الاختيار بما يحقق هدف البحث، وتم في ذلك الاختيار مراعاة ما يلي:-

١. تعطي تلك الأعمال الخزفية تمثيلا واضحا لمجتمع البحث الأصلي في مراحل زمنية مختلفة.
٢. تباين الأعمال من اذ احتوائها على التنوع في الموضوع الذي تطرحه، والتقنيات المستخدمة وأسلوب تعامل الفنان مع الوسيط الجديد عليه (الطين) والتكوين العام لكل عمل خزفي.

أداة البحث

اعتمد الباحث الملاحظة بوصفها أداة رئيسة لتحليل الأعمال الخزفية عند بيكاسو (عينة البحث)، من خلال تحديد ما يلي:-

١. وصف العمل الخزفي:- تحديد نوعية العمل فيما إذا كان بارزا أو مجسما،التقنية المستخدمة
٢. عناصر التكوين:-

(أ) الشكل وعلاقته بعناصر التكوين من اذ (الخط، الملمس الظل والضوء، الفضاء والحركة).

(ب)الأسس التنظيمية للعناصر الشكلية (الإيقاع، الموازنة، الوحدة، التكرار، التناسب، السيادة).

٣. أنظمة الشكل:- إذ ظهر لنا مجموعة من أنظمة الشكل في الأعمال الخزفية مستندا إلى المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري (كالاختزال، والنظام الهندسي.

وأفاد الباحث من المصورات ومما توافرت عليه النشرات والدوريات في مجال الاختصاص وشبكة الانترنت والكتب ذات الاختصاص وبما يغطي حدود البحث ويحقق هدفه.

تحليل العينة بحسب انظمة الشكل

١. النظام السائد في الاشكال (المسطحة)

أن التداخل الذي يمكن قراءته في خزفيات بيكاسو أفرز لنا في نفس المدة الزمنية أشكالاً عديدة لذلك قد نجد تقدما و تراجعاً زمنياً الى شكل ما، أو تنويعاً عن الشكل الواحد فما أن يبدأ الفنان عمله وفق شكل معين حتى ينطلق منه الى اشكال اخرى كما نورد هنا عينة من الاشكال المسطحة التي تشترك في هندسة شكلها الخارجي (مربع او مستطيل) يمكن بسهولة قرأة صورة الشكل كونها ذات نسق شكلي موحد تدور فيه سردية الأحداث حول موضوع مركزي تتحلق حوله الاشكال ويصبح النص المبني على استعارات يوظفها الفنان بصيغة تؤدي بمجمل حواريتها إلى أن قرأه كل شكل بمفرده، لايمكن أن تؤدي الى النتيجة المكتملة لبناء الصورة، كونها أرتبطت هنا بدلالة المعنى كمركز ازيح عن أصل الشكل المستعار مفهومه، فكون شكل الطائر أو الثور لايتطابق معنى صورتها الطبيعية مع صورتها الشكلية.مع مراعاة توزيع هذه الاشكال لابد ان يتخذ ارضية تنطلق منها عين المتلقي كبداية للنص، فضلاً عن النشر المتوازن للاشكال فالراعي الجالس (شكل ٢) عالجه بالمعزاة كمعادل بصري للكتلة المقابلة .

أو كما تحقق لديه عند موازنة شكل الراقصين (شكل ٣) من خلال حركة الخطوط أما بأتجاهات متقابلة أو متعاكسة لكنها تتشكل بحركات لاتحمل تطرفاً في اي من جوانبها، لذا فأننا لانلمس سيادة واضحة في معالجته للاشكال بحد ذاتها بل أن حركة الخط بديناميكيتها هي العنصر المهيمن، اذ تنساب فيما بينها وبين الصورة المنتشرة وكأنها قرأة للأثر (أثار الاختام المصغرة عن وجوه النساء، الكائنات الاسطورية أو منظر جوي لمدينة تتحرك فيها الخطوط كعنصر رابط مع تعزيز ذلك بتنوع في السرد بذاته اذ دائماً الفنان الى تنوع أشكاله ونستطيع تبين أتجاهين هنا :-

الأول: يتمثل في تنوع اسليب التنفيذ (تقنيات العمل في الشكل الخزفي اذ التجريب مفتوح، فنراه يستخدم طلاء الطينة بلون مغاير ثم يقوم بحفرها ب سيكرافيتو (sacrafito) اذ تحقق التباين الجزئي الناتج عن الفارق بين الغائروالبارز او السطح الأحمر الأسود وكأنها قراءة لمناطق الظل والضوء (الشكل٧).

كما عمد بالأتجاه الثاني: إلى التنوع في حركة أشكاله التي تحمل الصفة الرياضية بموضوعها كونها موائمة لمفهوم الرياضة اذ لانرى تفاصيل الأشكال بل مايلفت النظر هو الحركة التي تربط العين بها، رغم اختلاف الصورة الدالة على شكل الرجل او كما في حوض السباحة (الأشكال١ ، ٥ ، ٦).

أن حركة الخط هي لصياغة الشكل رغم وجود نوعين من الكتل الناتجة عن حركة الخط ومكونه أشكالاً حادة تتقاطع بمساحات حملت مركز الدوائر في الشكل ديناميكية رغم أستقامه وهندسية الخطوط الفاصلة، والسر هنا كمن في طريقه التقائها واتجاه الخط ذاته فأما يتكرر بنفس الأتجاه والأبعاد لتنتج دلاله شكل يربط بها الفنان المتلقي بمنظومة أشكال مألوفة كونها عن أشكالاً واقعية .

بنفس الحيوية والفعالية حتى لو أضطر الى أحداث تضاد غير واقعي في الاشكال وهو بذلك نهج ثلاثة اتجاهات لتعزيز مفهوم الشكل (البيكاسوي) الخزفي:-

١. الأول. التضاد بالملمس اذ جاور بين الصقيل والخشن في مساحات متقاربة لتاكيد صورة الشكل أذ لا يأتي الملمس هنا كمكمل تصميمي بقدر ما يمثله أشتغاله كمغاير بصري للعمل أما بمجمله أو لأحد عناصره.
٢. التضاد بين البارز والغائر لتحقيق الفكرة النحتية بالمستويات، والكرافيكية باللون لفرز مناطق الظل والضوء، اذ تطلى الأرضية ويكشط عنها فيما بعد وبمقدار حساس عن السطح أو باستخدام الحفر الغائر بالألة أو بالصبع فضلاً عن السطح لتشكيل مناطق ضوء وظل تمنح الشكل صفة التجسيم لعين المتلقي ولصورة العمل الفني.
٣. أن ميزة خزف بيكاسو هي القيمة اللونية التي عمّقها وجدد فيها وتمكن من أضفاء حيوية دافقة لأعماله ، فجاءت الالوان مثل ازرق الكوبالت على ارضية بيضاء لتجعل من التضاد اللوني هنا حركة متسقة مع الاشكال بمجملها، وظف بيكاسو لون الطينة كعنصر فرز لوني عن الأرضية الملونة بالطلاء الزجاجي أو حتى الرائب الطيني الملون وهكذا. فأذا ما حاولنا أستقراء نظام عام للشكل عند بيكاسو في هذه العينة نجد ان أكثر من نظام واحد يشتغل في هذه الأشكال لكن الأغلب تراوح أنظمة الأول هندسي ساد غالبية الاشكال والارضيات، والاخر سمة الأختزال كونه نظام للصورة التعبيرية اذ التفاصيل تحتاج الى رؤية واضحة بدون (زيغ بصري) قد تنفلت منه البنية السردية كنظام حكائي يخاطب به الفنان ذهنية المتلقي ضمن منظومة الشكل في الصورة التشكيلية التي يعمل عليها بيكاسو كبنية خزفية لفنه.

شكل ١

شكل ٢

شكل ٣

شكل ٤

شكل ٥

شكل ٦

شكل ٧

٢. نظام الشكل في(الصحون)

الفنان هنا أستخدم جملة من الحلول في طرحه لصورة الشكل بأفادته من شكل الصحن بصورة تختلف عن المسطحات، فالمركزية التي تتمحور حولها أشكاله نابعة عن الحركة الامتناهية للدائرة سواء كانت بالتقعر أو التحدب للسطح (فقد ظهر العمل على وجه الصحن أو ظهره مقلوباً) كما لو أنها أسماك تلعب في حوض ماء أو

تدور في دوامة، أو جاهزة للأكل (الاشكال٧،٨)، او كما في تمركز الطائر (البومة) بالمنتصف ليؤدي الى هيمنه شكلية لمفهوم الطائر الساكن أو المتحرك على حدٍ سواء (الاشكال٢،١) أن هيمنة التقنية سواء ب (حز) الطلاء اللوني قبل الحرق، أو حفر القالب قبل تشكيل الطينة عليه واستخدام المساحات المعزولة نجدها تسود لتغطي المساحة اللونية كلها بشكل يؤكد فيه الفنان صورة الشكل عنده (الاشكال٤،٦).

ويمكن أطلاق صفة المركزية عليها سواء كانت في الشكل الدائري او البيضاوي، اذ تنتشر بوحدة نسق موحد ومتوازن كون الاشكال توزعت بالتكافؤ على المساحة فلو قسمنا الاشكال على اربعة اجزاء متساوية نجد انها متوازنة خطياً، لونياً وحتى في حركة الكتل رغم أن بيكاسو لم يستقر على خبرته المتراكمة في التعامل مع الشكل الخزفي نجده قلب ظهر الصحن أو تنفيذه للعمل، وبفكرة المقلوب او الجزء المحدب من ظهر (الصحن او الكاسة) انما هو كسر للتوقع اذ اعتياد ذهنية المتلقي على صورة ووضعية أيقونية للشكل يتحول الموضوع الى أشاريته أو استخدام الصحن كوسيط اذ قسم المساحة الى ارضية واقعية ناشراً محيط الجمهور على كل أطراف الصحن كما لو كان في حلبة مصارعة ثيران حقيقية. أن سلوك بيكاسو نحو مجموع أشكاله المنفذة على السطح ذي البعدين تحمل تناسبا، وكانها اغلقت عن أي إضافة لأنها ستبدو دخيلة، مزاحمة، وان أي حذف سيتسبب بخلل في تناسب أجزاء الصورة، كما نسب الفارس، الحصان، الثور، الشجرة،جناح الطائر، القدح، والتفاحة....

فمركز الحدث المصارعة الثور والمصارع (شكل٣)، اوطائر البومة الذي أما يتحرك ليلا اويسكن نهارا اذ فرز ذلك المفهوم كله بخط يقف عليه الطائر للإيحاء بالسكون، أو أبراز الوجوه من خلال فرز الضوء والظل لإبراز الشكل وظهوره بالتأثير المطلوب في تلقيه وتأويله من المشاهد، أو الموازنة مابين الطبيعي النظر بكل مايحمله من عمق مفهوم التلقائية، أو هندسية واستقرار القدح الزجاجي الذي يصبح مؤشرا للقصدية التي تشفر عن بنية تختلف تماما التفاحة كمفهوم (شكل ٥) .

في حين فتح الخطوط الاحاطية على بين الأرض والسماء في حلبة مصارعة الثيران وكأن هذه العملية بكل ماتحمله من حماسة الجمهور، ومتعته وتألق المصارع كفاعل، والحزن على القوة والرجولة المقتولة في الثور ضمن ما سيحدث لاحقا بالصورة الكلية للحدث.

الشكل ١

الشكل ٢

شكل ٣

شكل ٤

شكل ٥

شكل ٦

شكل ٧

شكل ٨

٣. نظام الشكل في (المزهريات الايقونية)

أن نظام الشكل الايقوني اكتسب هنا بعداً فنيا، فقد شكلت المزهريات المنفذ عليها رسومات ولوحات، أو تجسيما معينا كونها وفرت باستدارتها سطحا متحركا موفرة لـه (العمـق) هـو في حاجـة إليهـا ليتسـنى لـه طـرح أشكاله وتصوير موضوعاته.

أن عكس بيكاسو لشكل المرأة على شاكلة المزهرية كمناظر فيزيائي للتكوين الجسدي، مـع طـرح أشـكال الوجوه،وهو عندما يقرءا شكل المزهرية مايقوم بكتابة صورتها عليها فتلك راهبة، وتلك ثور، وتلك غانية .... لأنـه يرى الثانية في الأولى.

وربما فرضت الأشكال المرسومة نظامها على الفنان، لذلك وكجزء مـن تحركـه عـلى السـطح الخـزفي عمـد بيكاسو الى تنويع العناصر المهيمنة في الشكل، فكان اللون والخط أو الاختزال حتى بالتفاصيل الدقيقة مع تركيـز المفهوم بالشكل فالماورائية في مزهرية الراهبة الواقفة (شكل١) وقد فتحت ثوبها من الأمام كاشـفة عـن جسـدها بالكامل ربما في سعي الفنان لقراءة رغبات الإنسان لمخالفة المظهر أو حاجته ضد موقفـه وهكـذا فقـد نـوع مـن أساليب طرحه لهذه الجدلية، وقـد مكنتـه الدورانيـة مـن التعدديـة في الوجـوه بـين الرجـل والمـرأة، أو الغريـزة والفضيلة،اوالعلاقة بين الداخل والخارج، كما في اتجاه الثور(الاشكال٣،٧) .

لقد عمد الفنان الى تنوع الملمس الـذي عمـد فيـه الفنـان الى تخشـين الوجـه تحريـزا طوليـا،مع تحديـه بخصلات ناتئة من الشعر(الشكل٦)، في حين لعب اللون الأحمر والأبيض هنا دور التنوع في (الشـكل ٨) أو تنـوع حجم الرأس بأعلى المزهرية كمثال على هيمنة الحجم الأضخم (الرأس، العقل، الموضوعي) على الجسد (شـكل ٥) وبالعكس عندما طرح الفنان نفس الرأس لنفس الشكل على جسم الزهرية، فبدا تحكم الجسد (الذاتي، الحسي)، على الرغم من تطابق الشكلين (شكل ٤،١) فان قراءة الجسد بهـذا المفهـوم ربمـا تشـفرعن رسـائل الفنـان لذاتـه والمتلقي بنفس الوقت من التأويل الحسي للمرأة، الفضيلة.

أن بيكاسو فرض على الاشكال حركة خطه الذي شكل فالاشكال التي طرحها عليها بإيقاعية تتحـرك فيهـا الاشكال بتأثير اللون الواحد (شكل٢) اذ نفس الوجه، نفس الخطوط المكونة للشكل، لكن اختلاف الشكل ناتج عن تغيير الإيقاع والاتجاه في ربط الخطوط المكونة للشكل، التكرار أعطانا تنوعا جميلا في صورة الشكل .

أنتج تغير الايقاع أشكالا منسجمة المعنى رغم اختلاف الشكل لتأكيد وصـول الصـورة الى المتلقي،جليـة من خلال كل ما مر ذكره (شكل ٥) اذ ابرز اللون كصـفة أنثويـة معـززة بـالخط الحـاد الواسـع لتأكيـد الشـباب والنضارة والتدفق .

أما الوجوه المتحركة على السطح الاحمروالبارزوكانها أقنعة البوشمن (شـكل ٨) لتشـكل الجـزء الاكـبرمن مساحة سطح المزهرية فلا نجد مبالغة أو تصغيرفي الجزء على حساب الكل. وحتى في المسـاحات اللونيـة كـما في استخدام اللون الأبيض لإظهار الأزرق، وهو نفسه يتحرك ليكون سماء المنزل على التل اذ الأرضية البنية أو (الاوكر المحمر) وهو نقلة الى البيئة الجبلية أما التضاد في الملمس كما في خشونة الوجه، ورقة ونعومة الخلفية استخدمها بيكاسو بصورة معكوسة لإبراز الوجه بالآثار المحفورة في إنسـانيته كمنـاطق ظليـه دفعـت بالخلفيـة المضـيئة الى العمق، أن اشتغال التضاد اللوني كذلك هو احد سمات الشكل لديه.

لكن هذا لاينكر على بيكاسو إهمال الحركة كما في تشخيصه لها بالوجوه الضاحكة والباكية ،كـما أقنعـة المسرح ما يدور من جدل بين الرغبة والقناعة والرضا والطموح على الرغم من طلاء العمل باللون الأسود بكليتـه،

ان مهارة الفنان باختزال الاشكال على وفق نظام عزز فيه التجسيد بالتضخيم على حساب التفاصيل منح الاشكال المنفذة مرونة وحيوية اتسقت على وفق نظام أكد المعنى بالاختزال وصور الشكل بموسيقية متناغمة، وكأنها تأمل اكثرمنه تأويل للشكل الفني الخزفي .

شكل ١

شكل ٢

شكل ٣

شكل ٤

شكل ٥

شكل ٦

شكل ٧

شكل ٨

٤. نظام الشكل (للمزهريات المطورة)

يعمد الفنان لكسر ايقونية الشكل ،والبحث عن صياغة شكلية جديدة من خلال تنوع علاقات الخطوط والتغريب في التراكيب للشكل الاساسي، فأصبحت المزهرية صورة متحركة فكان أن عرضها مطروحة مفتوحة واسعة للأعلى على طول الجسم تقريبا كما في أشكال الحمائم باللون الأبيض والأزرق أن المعالجة الإنشائية هنا محدودة كون الشكل أصبح في ذاته كيانا (الشكل٧) لايحتاج الى السردية عنه حتى وان التالف من كتلتين متجاورتين ليكمل احدها الأخر، أو تراكب صورتين معا كما في الهاجس الذي علا رأس الراهبة (شكل ٣) فالغالب هنا حضور الاختزال بقوة الى درجة الاكتفاء بحركة الخط لتكون العنصر الموحد لمجمل الاشكال ليس فقط في الشكل الواحد بل وحتى في ترجيحه كفة الجهة الخلفية للطائر بتكثيف الخطوط وحركتها وذلك استكمالا للصورة التشخيصية للطائر أو كما في العمل المزهرية الإفريقية التي تبدوا وكأنها استعارة مباشرة عن شكل النساء من قبائل (الماساي) (شكل ٤)، اذ الاهتمام بالتفاصيل الزخرفة .

أن الاستقرار الفيزيائي، والبصري في عموم هذه الاشكال سمة عامة، حتى في الشكل المقلوب لرأس الفتاة ذات القبعة (الخوص) (شكل٦) التي عرضت مقلوبة اذ عولجت رقة الرقبة بحركة خطوط أفقية كقلائد للتعزيز الثقل البصري.

وفي معالجة أخرى في مزهرية الرأس المنحوت (شكل٥) عمد الى لف شعرها الى الخلف وإحداث تجويف (الضفيرة) من الخلف أنما شكلت فراغا خفف من ثقل الكتلة ودفع بالتفاصيل النحتية الى الأمام وترك العمل الخزفي بدون تلوين والاكتفاء بالتحزيز على سطح الطين .

أن تنوع خروقات بيكاسو للشكل التقليدي للمزهرية سواء بالبعج أو إحداث الفتحات (خلخلة الشكل) أو الإضافة كما في الوشاح الأبيض للراهبة المتعبدة وغواية الاشكال الشيطانية لها .

فضلاً عن تنوع الحركة التي يمكن قرأتها من الأمام ومن الخلف وكأنها جسد المرأة في مزهرية أضيف لها حلقة على جانبها وتتجه الى الإمام فأنتجت لنا حركة ديناميكية جميلة وعززها الفنان برسم (الوجه الأخر) يكرس حوارية التأويل مابين الشكل ودلالاته، اذ تلتغي الاتجاهات في تحرك الشكل (شكل٨) أن الموسيقية لحركة الخطوط أنما تعرض رقصات الاشكال الرشيقة التي صورت نساء المزهريات المستمده من الأشكال الروسية أو سيدات القصور في القرون الوسطى،أو كصورة سالبة (شكل ١،٢) أن الاشكال بزيها هذا أنما هو تجسيد للثنائية التي يراها الفنان تنقسم في ذات المرأة.

أننا نشهد لأول مرة عدم التزام بيكاسو الكامل بالتناسب الشكلي أو البصري باستثناء (الطيور) لكن الإحساس بوجود كتل منسجمة أو مختلفة التوازن لايمكن تسجيلها بصريا وذلك يعزوه المتلقي الى هيمنة الموضوع مذيبا نسب الشكل وذلك من خلال تلاعبه بالحجوم لإيصاله الفكرة

شكل ١

شكل ٢

شكل ٣

شكل ٤

شكل ٥

شكل ٦

شكل ٧

شكل ٨

نتائج البحث

من خلال مااسفرت عنه قراءة الأشكال الخزفية لبيكاسو تمكن البحث من أيجاز النتائج الآتية:ـ

١. أن العمل الخزفي لدى بيكاسو كان نتاجا لعملية قصدية تمثلت بسعة التجربة التقنية، والشكلية كونه قائماً على التجريب التقني والشكلي باستمرار كخصوصية فردية. والتنويع في آليات صياغة الاشكاله.

٢. أما فيما يخص النظام الذي تميزت عناصر التشكيل في الإعمال الخزفية المنفذة في المجاميع عينة البحث، فقد تمظهرت في هذه الأشكال أنظمة (نظامان أو أكثر) في العمل الواحد مع سيادة احدهما دون الأخر وكما يأتي:ـ

(أ) في عينة الأشكال المسطحة نجد أن هناك ثلاثة أنظمة تحركت بها الأشكال،كان نظام (الاختزال) هو المهيمن فضلاً على النظام (الهندسي)، والنظام (السردي) الذي تباين حضورهما بدرجات متفاوتة في مجموع الأشكال وبما يخدم حكائية الفكرة .

(ب) في حين ظهر النظام (السردي المنتظم) أساسيا وأماميا في أشكال عينة الصحون، فيما جاء نظام (الاختزال) ثانيا مكملا لإظهار الأشكال .

(ت) لكن في عينة المزهريات المشكلة على الدولاب الدوار التي تهيمن الصفة الايقونية للشكل نجد أن نظام (التضخيم) هو السائد مع وجود صفة (الاختزال) كصياغة لمنظومة الأشكال المنفذة التي تتحرك على السطوح بتضخيم تجسد الكتلة .

(ث) المزهريات المطورة، في هذه العينة قام الفنان بكسر الشكل التقليدي (ولو قليلا) للحصول على تعالقات جديدة (مبتكرة)، هيمن فيها نظام (الاختزال) على صياغة الأشكال بالإضافة ظهور نظام (جمالي) للأشكال وحركة الخط ،واللون في هذه المجموعة .

الاستنتاجات

١. أن بيكاسو في سلوكه وتعامله مع متطلبات العمل، والشكل الخزفي ،كان خزافا مهنيا أعطى فن الخزف كل مايحتاجه التخصص من متابعة تقنية، ومهارة تشكيل، وتلوين (كون خصوصية الطلاء اللوني في الخزف عن خبرة الرسام بالعمل بالألوان الزيتية أو المائية.....) كما وان الاهتمام بالعمل في الخزف عن عمر يناهز ال (٦٦) عام أمر بعيد عن المغامرة الشكلية، أو اللونية أو التجريب في وسائط جديدة كون الفنان اصبحت لديه من الشهرة والإمكانية التي جعلت من تخصصية وقتا ،ذا أهمية قصوى له وللحركة التشكيلية عموما.

٢. بالرغم من تواجد اكثرمن (نظام شكل) يتحرك على السطح البصري للأشكال عموما، لكن نظام (الاختزال) هو الصفة السائدة في المجاميع عينة البحث، رغم تحركه بعيدا أو قريبا على السطح البصري أو الهيمنة الشكلية لكنه يتواجد بحيوية في الأشكال عينة البحث.

ظهور أنظمة (السردية) كنظام ثاني ظهر في أربعة مجاميع من أصل سبعة، اذ تبادل الادوارمع الاختزال، أو بقية الأنظمة وهي الصفة الملازمة للبنية الفكرية لبيكاسو

فبالرغم من تنوع مصادر الشكل عنده سواء مستعار عن حضارات أو أشكال من بيئته

الأصلية أو تلك التي ضايفها، وحتى الأشكال (الأبسط) تبقى الصفة الحكائية التشخيصية عنده هي محور الاهتمام .

وفي ذات العينات نجد تحرك الأنظمة (الهندسي، الجمالي، والتضخيم) تتجاور وتتعالق مع نظام الاختزال كمحركات ومنظومات تتراصف لقراءة أشكال.

المصادر

١. بيرجر، جون نجاح بيكاسو واخفاقه، ت: فايز صباغ، مطبعة وزارة الارشاد والثقافة، دمشق، ١٩٧٥.
٢. جسام بلاسم، التحليل السيميائي لفن الرسم، اطروحة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ١٩٩٩.
٣. الحميري، شاكر، انظمة الشكل الرافديني في الجداريات الخزفية المعاصرة، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة البصرة، كلية الفنون الجميلة، البصرة، ٢٠٠٤.
٤. ريد، هربرت .(الفن والصناعة، أسس التصميم الصناعي) ت فتح الباب عبد الحليم، محمد محمود يوسف، عالم الكتب، القاهرة ،١٩٧٤.
٥. سلون، رامان: (النظرية الأدبية المعاصرة) ط١، ت: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٦ .
٦. فراي، ادوارد، التكعيبية، ت: هادي الطائي، دار المامون، بغداد، ١٩٩٠.
٧. محاضرات علي العوضي، فن خزف بيكاسو، الموقع الالكتروني الجريدة، www, aljarida.com. ، العدد ١٦٧.
٨. الموقع الالكتروني، بيكاسو، سلسلة عشاق الخزف. www.
٩. نوبلر، ناثان، حوار الرؤية، ت: فخري خليل، دار المامون، بغداد، ١٩٨٧.
١٠. هوكز، ترنس، البنيوية وعلم الاشارة، ت: مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٨٦.

المصادر الاجنبية

١١. Norbeg, Christian Inention in Architecture, university forlaget, Roma, ١٩٦٣,
١٢. Quinn, Edward, Picasso Aloeuvre, manesse- veresse – verlag-zurich, ١٩٦٥.
١٣. Warnch, CarstenPetar, Picasso, taschen, Koln, ٢٠٠٢.

مفهوم الاستعارة
في النحت المعاصر

محمد عبد الحسين يوسف

خلاصة البحث

على الرغم من أهمية مصطلح الاستعارة في علم اللغة والبلاغة القديمة والحديثة والأشكال الأدبية عموما، غير أن من الممكن استعماله في توضيح أسس العلاقة الخفية والظاهرة بين الأشكال في نماذج الفن التشكيلي المتجاورة أو المتعاقبة مكانياً، إذ إن العمل الفني التشكيلي عامة والنحت على وجه الخصوص يتألف من بنية شكلية تشبه إلى حد ما البنية الموجودة في أي نص لغوي وبإمكاننا فك شفرات هذه البنية وتحليل دلالاتها والتوصل إلى مدلولاتها وإعادة قراءتها وتأويلها بهدي من مفاهيم وتقنيات علم مجاور وضعت أساسا لتحليل النصوص اللغوية أو انطلقت من مرجعياتها. لهذا انقسم البحث على أربعة فصول تضمن الأول مشكلة البحث وأهميته وهدفه وتحديد المصطلحات أما الفصل الثاني فقد تناول مفهوم الاستعارة في الأدب وفي فن النحت، وتناول الفصل الثالث إجراءات البحث عبر تحليل العينة القصدية أما الفصل الرابع فقد عرض أهم النتائج التي وصل إليها الباحث.

ABSTRACT

Despite the importance of this term in linguistics and rhetoric ancient and modern literary forms in general, is that it is possible to use in clarifying the foundations of the relationship hidden and manifest between shapes in models art adjacent or successive spatially, as the artwork plastic in general and sculpture in particular consists of formal structure somewhat similar to the structure in any language text and we can decode these blades structure and analyze the implications and come to their meanings and re-read and interpreted under the guidance of the concepts and techniques of neighboring developed primarily for linguistic analysis of texts or launched from their references. This split search to four chapters included the first research problem and its significance, purpose and definition of the terms The second chapter the concept of metaphor in literature and sculpture, and Chapter IV measures search through the analysis of the sample intentionality either Chapter IV has displayed the most important results that arrived search.

مشكلة البحث

تكمن مشكلة البحث في محاولة الإجابة عن التساؤلات الآتية: هل هناك علاقة في استعمال مصطلح الاستعارة بين الأدب والتشكيل المعاصر، وإذا وجدت هذه العلاقة فكيف يقوم النحات المعاصر باستعارة الأشكال في الوجود الموضوعي وإحالتها إلى أعمال فنية تحمل دلالات فكرية ومضمونيه متنوعة؟ وهل يستخدم آليات خاصة بذلك؟

أهمية البحث والحاجة إليه

إن هذا البحث هو محاولة للمزاوجة بين الموضوعية والتأويل الذاتي الذي ينسجم مع خصوصية الأعمال الفنية، أي بين علمية التشكيل وفاعلية التلقي، فهو مراجعة لإحدى خصوصيات النحت المعاصر القائم على استعارة الأشكال والمضامين، ومن ثم إثراء فهم القارئ ومحاولة إماطة اللثام عن كثير من الأسئلة التي تنبثق أمامه في سبيل الوصول إلى قراءة متفردة في فهم الخطاب البصري المعاصر ودراسته.

هدف البحث

كشف مصطلح الاستعارة بوصفه مفهوماً في النحت المعاصر.

حدود البحث

يتحدد البحث بالنحت المعاصر عبر مستوياته الفكرية وتوجهاته الشكلية المنتج في اوربا وأمريكا للأعوام من ٢٠٠٤ ولغاية ٢٠١١

تحديد المصطلحات

أولا :الاستعارة Metaphor

١. التعريف اللغوي:

- الاستعارة في اللغة أصلها من استعار الشيء من فلان، واستعار فلانا الشيء: طلب منه أن يعيره إياه، يقال (أرى الدهر يستعيرني ثيابي) أي يأخذها مني (يقولها الرجل إذا كبر وخشي الموت).[١]

- والاستعارة هي استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه، مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي، فالاستعارة ليست إلا تشبيها مختصرا، ولكنها ابلغ منه كالقول (رأيت أسدا في المدرسة)، فأصل هذه الاستعارة (رأيت رجلا شجاعاً كأسد في المدرسة)، فحُذف المشبه (لفظة رجلا) وحُذفت الأداة الكاف، وحُذف وجه التشبيه (الشجاعة) وتم إلحاقه بقرينة (المدرسة) ليدل على أن المراد بالأسد شجاعته.[٢]

---

[١] لويس معلوف: المنجد في اللغة، ط (٣٥)، مؤسسة انتشارات العلم، قم، ٢٠٠٣، ص٥٣٧.

[٢] الهاشمي. احمد: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، إشراف صدقي محمد جميل، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ٢٠٠٦، ص٢٦٤.

٢. التعريف الاصطلاحي:

- يقوم مبدأ الاستعارة في رأي (ليفي شتراوس) على أساس "إمكانية إحلال صورة محل الأخرى، وكذلك تعني الكناية والإزاحة أو التحول أو الإشارة إلى جزء من الموضوع على انه يمثل الكل".[٣]

٣. التعريف الإجرائي:

- يعرف الباحث مصطلح الاستعارة إجرائيا بأنه: الآلية التي يشكل النحات عمله الفني المعاصر عبر استعارة الأشكال أو المعاني وذلك باستعمال مختلف أنواع المواد والخامات فضلا عن استعمال تقنيات متنوعة، تؤدي في النهاية إلى حصول خلخلة في المعاني والمضامين المحملة، وذلك بسبب التعالق والجدل والحوار بين أشكال ومعانٍ وخامات متباعدة عن بعضها ومتناقضة، مما يؤدي إلى إضفاء حيوية تعبيرية وجمالية نتيجة انفتاح العمل الفني على مراكز متنوعة من التأويل الذهني.

ثانيا: المعاصر contemporary

١. التعريف اللغوي:

- المعاصر لغويا من مصدر (عاصر) فلانا، وعاصره: عاش معه في عصر واحد.[٤] وعاصره ومعاصره: هو ما كان في عصره وزمانه، والعصري ما هو ذوق العصر.[٥]

- والعصر هو الدهر، والجمع عصور، والعصران هما الليل والنهار ومنها سميت صلاة العصر، والعَصَر- بالفتحتين تعني الغبار.[٦]

٢. التعريف الاصطلاحي:

- يرى (ويلنسكي) أن المعاصرة هي"النشاط الإنساني الذي يحدث حولنا في يومنا الحاضر ومنها إنتاج التصاوير والفخار والحفر وغيرها من المواضيع المشابهة بوصفها مواضيع فنية".[٧]

٣. التعريف الإجرائي:

- المعاصر إجرائيا هو بنية زمنية نعيشها في الوقت الحاضر ندرك بواسطتها الأعمال التشكيلية النحتية المحيطة بنا.

الإطار النظري

أولا: مفهوم الاستعارة في الأدب والبلاغة

يُعدُّ الجاحظ أول من عرف الاستعارة في ميدان الدراسات العامة بقوله "الاستعارة تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه".[٨] ومعنى هذا التعريف هو حصول تبادل للمعاني بين شيئين إذا قام احدهما محل الآخر، وهذا التبادل يحصل على أساس تشبيه احدهما بالأخر من اجل إكساب المعنى قيمة وجمالية في ذهن المتلقي.

كما عرف العرب الاستعارة على أنها إجراءات مشابهة للتوضيح والإبانة وقصدوا منها أن تشتمل على شرطين "الأول: أن تعتمد التشبيه نفسه وهو اشتراك شيئين في وصف، احدهما انقص من الآخر فيعطي الناقص

---

[٣] محسن محمد عطية: نقد الفنون من الكلاسيكية إلى عصر ما بعد الحداثة، دار الفكر العربي، مصر، ٢٠٠١، ص١٨٤.

[٤] إبراهيم أنيس (وآخرون): المعجم الوسيط، ج (٢)، دار الدعوة، تركيا، ١٩٨٩،ص٦٠٤.

[٥] البستاني. فؤاد: المنجد، دار المشرق، بيروت، د.ت، ص٤٧٩.

[٦] الرازي. محمد أبو بكر: مختار الصحاح، دار الكتاب الحديث، الكويت، ١٩٧٨، ص٤٣٦.

[٧] ويلنسكي. أي.ار. ج: دراسة الفن، ترجمة يوسف عبد القادر، دار الحرية ،بغداد، ١٩٨٢، ص١١٧.

[٨] ابن عبد الله احمد شعيب: علوم البلاغة العربية، ط(١)، دار ابن حزم، بيروت، ٢٠٠٨، ص١٤٤.

اسماً زائدً مبالغة في تحقيق ذلك الوصف له كقولك: (رأيت أسدا) وأنت تعني رجلاً شجاعاً، (وعنت لنا ظبية)، وأنت تريد امرأة...والثاني: أن تعتمد لوازمه عندما تكون جهة الاشتراك وصفا إنما ثبت كما له في المستعار بواسطة شيء آخر"[٩].

ولتحقيق مبدأ الاستعارة في اللغة فلابُدَّ من وجود قرينة بين المستعار له والمستعار منه تمنع المراد باللفظ معناه الحقيقي والقرينة تكون في الغالب معنوية وفي بعض الأحيان لفظية[١٠].

إن الاستعارة في تعريفاتها ومفاهيمها المختلفة تتكون من أربعة أركان:

الأول:- المستعار منه وهو المشبه به.

الثاني:- المستعار له وهو المشبه.

الثالث:- المستعار وهو اللفظ المنقول والمستعمل فيما لم يعرف به من معنى.

الرابع:- القرينة التي تكون معنوية أو لفظية والتي تمنع أن يكون بالاستعارة معناها الذي ورد به المستعار منه .

ولتوضيح هذه الأركان نضرب المثل الآتي: قوله تعالى (حتى تأتيهم الساعة بغتة أو يأتيهم عذاب يوم عقيم). فكلمة (عقيم) مستعارة، والمستعار منه التي لا تجيء بولد والمستعار له هو أن ذلك اليوم لم يأت بمنفعة حين جاء ولم يبق خيراً حين مر .[١١]

ويمكننا أن نعرف الاستعارة بأنها ليست أداة تشبيه بين الأشياء والمعاني فحسب، وإنما هي أيضا تعتمد المقارنة مستخدمة آلية الاستبدال أو الانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمات المختلفة، فالمعنى لا يقدم فيها بطريقة مباشرة، بل انه يقارن ويستبدل بغيره على أساس التشبيه، وإذا كنا نواجه طرفين في أسلوب التشبيه البلاغي، فإننا في ا لاستعارة نواجه طرفا يحل محل طرف آخر ويقوم مقامه، وعلى هذا الأساس نكون في الاستعارة "أمام معنيين: الأول حقيقي والآخر مجازي، الأول سابق في الوجود والثاني هو بمثابة وجه من أوجه الدلالة على الأول وطريقة خاصة من طرائق تقديمه وإحداث خصوصية فيه".[١٢]

وتمتاز الاستعارة عن التشبيه البلاغي المحض بجعلها المشبه والمشبه به كياناً واحداً لأنها تحول المشبه إلى صورة المشبه به فلا نكاد نميز معالم التشبيه فيها لأنها توحد بينهما توحيدا تاما ومن ثم فإنها تعطي الخيال بعدا أكثر لأنها تهدف إلى المبالغة.[١٣]

وعادة ما تكون الصلة بين المشبه والمشبه به غير مألوفة وذلك من اجل تحفيز الخيال للقيام بما يشبه الوثبة لغرض التعرف على الشبه الذي تلمح إليه الاستعارة الحاصلة، والاستعارة في طبيعتها غير اصطلاحية لأنها لا تقيم وزنا للشبه الحرفي أو التعييني بين وجهي التشبيه (علما انه لابد من ظهور شبه ما ليكون للاستعارة معنى عند مفسريها)، ويوحي وجود الشبه بأن الصيغة الايقونية تحكم الاستعارة، ولكن بقدر ما يكون التشبيه غير

---

[٩] عبد الله بن المعتز: البديع، نشره وعلق عليه اغناطكيوس كراتشفونيسكي، لندن، ١٩٥٣، ص١٢٦-١٣٢.

[١٠] ابن عبد الله احمد شعيب: مصدر سابق، ص١٤٦.

[١١] احمد مطلوب (وآخرون): البلاغة والتطبيق، ط(٢)، مكتبة اللغة العربية، بغداد ١٩٩٠ ص٣٤٧.

[١٢] المصدر نفسه : ص٣٤٨

[١٣] الفلاحي. احمد علي إبراهيم: الصورة في شعر مسلم بن الوليد، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، كلية الآداب، ٢٠٠٢، ص٨٩-٩٠.

مباشر يمكن اعتبار الاستعارة رمزية، وعندما تكون رمزية فإن فهم الاستعارات يحتاج إلى جهد يفوق ما تحتاجه المدلولات الحرفية ولكن بأية حال فإن الجهد التفسيري الإضافي للدلالات يكون ممتعاً.[١٤]

لذلك من الأفضل أن تكون العلاقة الترابطية بين طرفي التشبيه في الاستعارة غامضة أو غير واضحة أو غير منطقية أو مستبعدة وذلك من اجل البحث في تركيب جديد ومن ثم إكساب الوعي عن المتلقي حب الاكتشاف والتطلع وفك الغاز التشابه ومن ثم إثراء المعنى بأسلوب جمالي، يقول (مدلتون مري): "ما نطلبه بصورة رئيسة هو أن التشبيه يجب أن يكون تشبيها صادقا ويجب أن يكون غير ملاحظ أو يلاحظ بشكل ضعيف من قبلنا كي يكتسب تأثير الاكتشاف".[١٥]

ومن جهة أخرى فإن عقد صلات ترابطية بين طرفي التشبيه في الاستعارة قد لا يخضع لأسس منطقية بحتة بقدر ما هو يعتمد على التجريب الفردي والذاتي النابع من أسس ثقافية واجتماعية يعيشها الأديب والفنان، ومن ثم عكسها على بنية الإنتاج الإبداعي "كون جزئي كل استعارة ليسا مترابطين إلا بواسطة أسسها التجريبية، وان هذه الأسس التجريبية وحدها هي التي تستطيع أن تجعل من الاستعارات أداة للفهم".[١٦]

وغالبا ما يرجع استعمال الاستعارة في الأدب أو حتى في اللغة العادية إلى كونها تستطيع أن تحقق تأثيرا معنويا وتعبيريا وجماليا اكبر لدى المتلقي من خلال إظهار عنصر المفاجأة والتجدد الدلالي الذي يقوم بدوره بتكثيف المعنى والمبالغة فيه وتركيزه، وهذا هو هدف الاستعارة بحد ذاتها، من هذا المنطلق (يتميز الوصف العادي في اللغة عن التحليل الشكلي الذي يختلف بدوره عن التعبير الاستعاري، فالعبارة التي تقول (السماء زرقاء) هي مجرد وصف، أما عبارة (تندرج السماء من الأزرق القاتم إلى الأزرق الباهت) فهي تتضمن تحليلاً شكلياً، وأما عبارة (إن لون السماء يشبه انتصار الشر على الخير) إنما هي في المقام الأول عبارة تأويلية استعارية).[١٧]

ويبدو أن جمالية التعبير الاستعاري وتميزه عن باقي الأساليب اللغوية والأدبية تنبع بصورة مدهشة من قدرة الاستعارة على خلق واقع خيالي وتأملي من خلال الانحراف عن الواقع المألوف وهذا ما يبعث التدفق الدلالي في المعاني حيث يقول (تيرنس هوكس) "إن اللغة المجازية الاستعارية لا تعني ما تقول، يغاير ذلك اللغة الحرفية التي على الأقل تريد أن تكون أو تعتبر تعيينية خالصة".[١٨]

ومن هنا فإن المشكلة التي يطرحها المجاز الاستعاري هي مشكلة المعنى المتولد وبناء الدلالة في خضم التفاعل بين مجموعة من القواعد اللغوية والتراتبات الذهنية التي تشق طريقها عبر خلخلة العلاقات بين المعاني الفرعية ومفاهيمها المتكاثرة من جهة والإحالات الخارجية في الوجود الموضوعي من جهة أخرى "المعنى شيء خاص بعلاقات داخل اللغة، والإحالة هي العلاقات اللغوية الرابطة بين داخل اللغة وخارجها".[١٩] فتبني الاستعارة

---

[١٤] تشاندلر. دانيال: أسس السيميائية، ترجمة طلال وهبة، ط(١)، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٨، ص٢١٩.

[١٥] لويس. دي.سي: طبيعة الصورة الشعرية، ترجمة نصيف الجنابي، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد (١)، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد،١٩٨٠، ص٧٧.

[١٦] لايكوف وجونسن: الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة عبد المجيد صدقة، ط(٢)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ٢٠٠٩، ص٣٩.

[١٧] محسن محمد عطية: مصدر سابق، ص٢٧.

[١٨] تشاندلر. دانيال: مصدر سابق، ص٢١٤.

[١٩] ريكور. بول: الوجود والزمان والسرد، ترجمة سعيد الغانمي، ط(١)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٩، ص١٣.

نسقاً من التصورات الخيالية التي تبتغي فك الترابط المفهومي بين العلاقات اللغوية الداخلية، وبين الإحالات الخارجية، مكتفية فقط بما يستسيغه الذهن من علاقات اللغة الداخلية وحدها تاركة الإحالة والمرجع في دور ثانوي بالنسبة لدائرة المعنى والمفهوم "فإن الخطاب الشعري، يريد أن يكتفي بالمعنى وحده، خالقاً بذلك إحالته الخاصة في داخل العلاقات اللغوية الداخلية، وهذا هو عمل الاستعارة في رأي ريكور".[٢٠]

وإذا كان المعنى مركزياً ولكنه غير سابق الوجود أو غير مباشر ولا يهتم بالمرجع الموضوعي ويبحث عن حالة من حالات التجسد المطلقة واللامتناهية فإن ذلك يؤدي إلى تبدي نوع من علامات الاستفهام في ذهن المتلقي كون المجاز الاستعاري يبحث عن حقيقة ملغزة وليس عن حقيقة موضوعية ومفهوم منطقي، مما يدعو إلى الاعتقاد بأحقية لعبة العلاقات الداخلية داخل خصائص اللغة وما يترتب عن ذلك من إثراء للمعنى، حيث يقول أرسطو "فيمكن أن نستخرج من الألغاز المتقنة مجازات موافقة لأن المجازات إن هي إلا الغاز مقنعة وبهذا نعرف مقدار نجاح المعنى".[٢١]

فالاستعارة وبشمولية اكبر هي تجاوز الشكل الظاهري إلى الأسس الأولية وتكون وظيفتها (الإخبار والإقناع والتأثير) متأتية عن خاصية الاستعارة التي تتمثل عند ابن رشد في أنها "تعطي في المعنى جودة وإفهاما وغرابة ولذة".[٢٢]

إن مشكلة المعنى في المجاز الاستعاري لا يخص معنى الكلمة أو معنى الجملة فحسب بل أصبح مرتبطا بمعنى المتكلم أيضا، فوظيفة الاستعارة ترتكز على معرفة كيف يمكن قول شيء وإرادة شيء آخر، والحال أننا عندما نتحدث عن الاستعارة فنحن نتحدث عن المقاصد الممكنة للمتكلم، وربما أن لهذا الأمر في تصور أرسطو علاقة بالموهبة الطبيعية التي تجسدها معرفة الحصول على استعارات جميلة كنتاج لفعل التفكير والتبصير في تشابه الأشياء فيما بينها وتناسباتها على الرغم من تباعدها واختلافها[٢٣].

ولهذا فإن المتلقي لا يستطيع أن يتلقى المعنى المركزي إلا عبر تأويل عناصر الاستعارة حتى يستطيع بعد ذلك عقد صلات ترابطية وتشبيهية بينها، على أن هذا التأويل يكون غير محدد بدلالات معروفة سلفا، بل انه عملية ذهنية معقدة ترتبط بتداعيات فكرية عبر سلسلة غير منتهية من الدلالات "فلكي تؤدي الاستعارة وظيفتها تلك عليها أن تفترض موسوعة لا قاموسا، فحسب (بلاك) لا يحتاج القارئ أمام استعارة مثل (الإنسان ذئب) إلى تعريف مستقى من القاموس، بل هو في حاجة إلى نسق من المبادئ المرتبطة بهذا الذئب".[٢٤]

---

[٢٠] المصدر نفسه: ص١٤.

[٢١] أرسطو طاليس: الخطابة، حققه وعلق عليه عبد الرحمن بدوي، دار القلم، بيروت، ١٩٧٩، ص١٩٠.

[٢٢] التميمي. فاضل عبود: مصطلح الاستعارة في الخطاب التلخيصي عند ابن رشد، مجلة الموقف الثقافي، دار الشؤون الثقافية العامة، العدد (٤)، بغداد، ٢٠٠٢، ص٢٨.

[٢٣] الحداوي. طائع: سيميائيات التأويل-الإنتاج ومنطق الدلائل، ط(١)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٦، ص٤٥٦.

[٢٤] المصدر نفسه : ص١٥٤.

ثانيا : مفهوم الاستعارة بين اللغة وفن النحت

إن التقسيم الرئيس للاستعارة في الأدب والذي يمكن اقتفاء أثره في فن النحت هو أن الاستعارة قائمة على التشبيه، وأركان هذا التشبيه هي أربعة: الأول المستعار منه (المشبه به) والثاني المستعار له وهو (المشبه)، والثالث اللفظ المستعار، والرابع هو القرينة التي تمنع أن يراد بالاستعارة معناها الحقيقي الذي ورد به المستعار له (المشبه به). ولكننا لا نستطيع تطبيق هذه الأدوات في فن النحت بحذافيرها بسبب مجموعة من الاختلافات بين الفنين، أولها اختلاف الأدوات والوسائط المستخدمة بين الجملة اللفظية والعمل النحتي، والثاني أن المرجع يفقد أهميته في التعبير الاستعاري اللفظي، لان الاعتماد يكون فقط على لعبة العلاقات اللغوية، في حين أن المرجع ذو أهمية في التعبير الاستعاري في فن النحت بوصفه المنبع الذي يُزّود النحات بأشكاله الفنية، والاختلاف الثالث هو انه لا يمكن اعتبار كل كلمة أو جملة تقال ذات بعد استعاري في حين أن المنجز النحتي يعتبر استعارة شكلية حال ظهوره بأي شكل سواء أكان تمثيلياً أم غير تمثيلي، كما سيأتي توضيح ذلك في البحث لاحقا، والاختلاف الرابع أن الشكل المجازي الاستعاري في اللغة (لا يمكن إدراكه إلا في جملة أو سلسلة قولية).[٢٥] في حين أن المجاز الاستعاري في النحت يمكن إدراكه من خلال تغيير عناصر التكوين وانحرافاتها والعلاقات المتكونة بينها، وعليه فإن أركان التشبيه الاستعاري التي وردت في اللغة يمكن أن تكون في فن النحت على النحو الآتي:-

المستعار له	المستعار	المستعار منه
= (المعنى)	= (الشكل)	= (المرجع)

ولا أهمية للقرينة في المنجز النحتي بسبب قابلية التأويل التي يتمتع بها الشكل الفني.

إن جوهر الاستعارة في فن النحت يكمن في كونه يتيح فهم شيء وتجربته انطلاقا من شيء آخر بمعنى إحلال شيء مكان شيء آخر من اجل التشبيه والمقارنة والاستبدال، وإذا كانت اللغة تتكون من ألفاظ يحل احدها محل الآخر، فإن فن النحت يتكون من شكل ومعنى، وعليه فإن الشكل يمكن أن يحل محل معنى ثانٍ بشرط أن يلغي المعنى الأول الذي يتمتع به الشكل في وجوده الأول .

وإذا عددنا الكلمات هي المادة الثابتة في المجاز الاستعاري اللغوي، فإن هذه الكلمات تمتلك معاني يحددها المعجم، وهي تكتسب معناها النهائي داخل سياق الجملة اللغوي، في حين أن المادة في النحت هي خامة الاشتغال، وهي متغيرة ومختلفة ومتنوعة، وهي الأخرى تمتلك معاني ودلالات ضمنية بحد ذاتها تكتسبها من خواصها الفيزيائية، وبدخولها في نسق الفن فإنها تكتسب دلالات جديدة، وعليه فإن للمادة المعمول بها في النحت تأثيراً كبيراً على المجاز الاستعاري الذي يتحقق بين الشكل والمعنى

إن العلاقة بين الألفاظ في الاستعارات اللغوية مفهومة وبسيطة ومباشرة، هذا الأمر ناتج عن طبيعة اللغة التي تكون خاضعة لنظام معين، والمدلول الذي يضفيه العقد الاجتماعي على كل كلمة بحد ذاتها يكون نتيجة الاتفاق، هذا ما صرح به علم اللغة، ولكننا نجد الأمر مختلفاً في الفن عامةً والنحت خاصة، لأنه إذا كانت الكلمات هي ما تشكل عناصر اللغة، فإن عناصر التكوين من خط وملمس وسطوح وفضاء وحجم ومادة... الخ، هي ما تشكل عناصر العمل الفني، وقابلية الاصطلاح الاجتماعي على نوعية هذه العناصر ومدلولاتها أمر غير واف، أو غير قابل للتنفيذ إلا في حدود معينة، وهذا ناتج عن الانزياح الشكلي لنوعية الصورة المستعارة في الفن

[٢٥] صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، مصدر سابق، ص١٧.

بسبب الأشكال المعقدة وتراكيبها الغامضة التي تمتلك دلالات محرفة عن المألوف "فإذا كانت علاقة التسمية علاقة مفردة وبسيطة ومباشرة بين الاسم ومسماه، فإن علاقة [النحت] أو التمثيل هي علاقة أكثر تركيبا وأكثر تجريدا".[٢٦]

إن الاستعارة في اللغة تمثل موضوعاً معيناً لان الكلمة في اللغة يجب أن تكون محملة بمعنى معين ولا جدوى من الكلمة إذا لم تكن حاملة لمعنى ما، في حين أن الاستعارة في النحت قد لا تحمل معنىً واضحاً ومحدداً وذلك بسبب طبيعة النحت الجمالية بغض النظر عن وجود صورة ايقونية تمثيلية، فالاستعارات في البلاغة الأدبية إما أن تكون عائدة للإنسان أو الحيوان أو الطبيعة، أي إحالة إلى شيء مرئي ومعروف في حين أن الاستعارات في النحت قد لا تكون مشتقة من الواقع والوجود والحياة، ومن ثَمّ لا يمكن إثبات عائديتها لشيء، فهل إن هذه الأشكال النحتية تمثل استعارات حقا بأشكال وأشياء للتعبير عن معانٍ مغايرة، للجواب يفترض الباحث أن كل صورة نحتية تخرج إلى حيز الوجود هي صورة استعارية سواء أكانت تمثل شيئاً أو لاشيء والسبب في ذلك هو قابلية هذه الصورة على إدراك التأويل واثبات المعنى بعكس الكلمة الاستعارية التي هي لابد أن تمثل شيئاً أي تحيل إلى مرجع ما، حيث "تبقى القضية المستعارة [في النحت] رمزا حقيقيا ذا معنى حتى لو انقطعت علاقتها بالواقع، أي عندما لا تكون الواقعة موجودة، أو بمعنى آخر عندما تكون القضية كاذبة".[٢٧]

ولذلك فإن الفروق الخاصة بالدلالة بين الكلمة والمنجز النحتي تختلف اختلافا جذريا، إذ إن الكلمة في الخطاب اللغوي هي دال يحمل مدلولاً معيناً، هذا الأمر يخص المستعار منه (المشبه به) والمستعار له (المشبه)، والصورة التي ينقلها كل من المشبه به والمشبه تعود إلى ما هو موجود في الواقع الموضوعي وبخلافه تصبح الكلمة نوعاً من الضجيج غير المترابط، أما في النحت فإن الأمر مختلف لان النحات يلجأ إلى استخدام صورة قد تكون موجودة في الواقع الوجودي أو إنها غير موجودة في ذلك الواقع لأنها- أي الصورة الشكلية- مصاغة على وفق قنوات الخيال التي يتم عملها على وفق مفهوم التحليل والتركيب للمدركات الحسية والخزين الذهني، ومن ثم تكون الأشكال الاستعارية غير محاكية للواقع، ولكنها تبقى قضية تحمل معنى حتى ولو لم يكن موجوداً "ففي حين لا يمكننا أن نستخدم الاسم في نظرية فتغنشتاين من دون أن يكون له مدلول في الواقع، فإننا بالمقابل يمكننا أن نستخدم [النحت] أي قضية أولية بطريقة مشروعة تماما لمجرد إمكان واقعة مقابلة، أي إن القضية تكون ذات معنى حتى لو لم تكن الواقعة موجودة"[٢٨].

وهذا يعني أن المعنى الاستعاري في النحت يكون موجوداً حتى لو كان الشكل غير مألوف ولذلك فإن أي شكل نحتي يمكن أن يجسد مجازاً استعارياً بغض النظر عن انتمائه أو عدم انتمائه للواقع الموضوعي "إننا مهيأون لقراءة أي شيء مهما كان تجريديا بأنه له علاقة بنا، العصا المغروسة في الأرض تصبح نوعاً من الحضور".[٢٩] وعليه فإن كل شكل نحتي ومهما بلغ من التعقيد أو الغموض في تركيبه وانجازه يكون حاملاً لمعنى ما بل انه غالبا ما يوحي بشيء آخر مألوف استنادا إلى الخزين الذهني الذي يتمتع به المتلقي، وهذا الإيحاء هو ما يسهل عملية

[٢٦] جمال. حمود: فلسفة اللغة عند لودفيغ فتغنشتاين، ط(١)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٩، ص١٩١.

[٢٧] جمال. حمود : مصدر سابق، ص١٦٤.

[٢٨] المصدر نفسه : ص١٩٢.

[٢٩] باونس. الآن: الفن الأوربي الحديث، ترجمة فخري خليل، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون، بغداد،١٩٩٠، ص٢٨٤.

التواصل عبر شبكة المعاني والتأويل التي يضفيها المتلقي حيث يقول (رولان بارت) "ما أن يظهر الشكل حتى يتوجب أن يشبه شيئاً ما: يبدو أن القياس التناظري قدر الإنسانية".[٣٠]

إن الاستعارات في النحت تختلف كثيراً عن مثيلاتها في الأدب، لان اللغة اللسانية تتكون من كلمات وكل كلمة تمتلك مدلولاً معيناً بحد ذاتها- هذا ما سبق أن نوهنا إليه- قد يتحول إلى مدلول آخر في سياق الجملة الاستعارية، وعليه فإن الأدوات التي تستعملها اللغة تكون بسيطة ومباشرة، لان الكلمات المستعملة -أي المشبه به والمشبه- تنتمي إلى الجنس نفسه، أما في النحت فإن العملية مختلفة إذ لا وجود للكلمة المعبرة، وبدلا منها نجد أن العملية الاستعارية تستخدم الصورة، والصورة تتكون من شكل ومعنى، والشكل والمعنى لا ينتميان إلى الجنس نفسه، فالشكل حسي يتجسد بمادة والمعنى روحي فكري ذهني يدرك بالعقل، ولذلك فأن أدوات النحت تختلف عن أدوات اللغة، وما يحدد الصورة في النحت هي العناصر المكونة للمنتج البصري من خط وملمس وسطح وفضاء وحجم وخامة...الخ، وهذه العناصر عادة ما تكون خاضعة لسلطة الذهن في خلق العلاقات البنيوية، وهو ما يؤدي في النهاية إلى المخرج الصوري المتمثل في شكل المنجز النحتي. لذلك فإن طبيعة المعالجة الفنية لتلك العناصر هو ما يسهم مساهمة فعالة في بلورة المعنى ومن ثم تكوين الصورة الاستعارية المطلوبة "إذا كان [النحت] يتم بناؤه فمعنى هذا انه ليس شيئا مفردا بسيطا، إذ أن يكون شيء ما مبنياً معناه أن يكون مؤلفا من أجزاء يتم بناؤه منها، هذه الأجزاء في [النحت] تسمى عناصر [النحت] ولكن [النحت] ليس مجموعة من عناصر...فحسب ولكنه أيضا الطريقة التي تترابط وفقها هذه العناصر".[٣١]

وليس العنصر هو الوحيد الذي يملك الخصوصية والأهمية في تكوين الفعل الاستعاري، فنحن لو استعرنا الشراع وقمنا بصياغته في تمثال، فإن الفعل البلاغي الاستعاري يبدأ عندما يصبح من الممكن أن نقارن هذا الشكل بشكل آخر مغاير كان من الممكن أن نستعمله مكانه، مما يبيح لنا عدّ هذا الشكل قد حل محل الآخر، فشكل الشراع ليس له فعل بلاغي بحد ذاته، ولكن الفعل البلاغي يتحقق في استعمال شكل الشراع للدلالة عن السفينة عن طريق المجاز المرسل أي بعلاقة الجزء بالكل. وهذا يعني انه عندما "يكون موضوع ما أو شيء ما، أو جزء منه مختفيا في مجال الرؤية فإن الغياب ليس واحدا من خصائصه البصرية والفيزيقية فقط، لكنه أيضا جانب من جوانب حالة وجوده الاستعاري، فعندما تكون قمة الشكل فقط مرئية في عمل فني ما فإننا نلجأ إلى التفكير البصري، لان الشكل غير المكتمل يتم النظر إليه بطريقة رمزية، وعندما يتم ربط الأشياء بعضها ببعض من خلال المواضع والأشكال، فإن العلاقة لا تكون مجرد علاقة بصرية أو فيزيقية، ولكن يجب فهمها على أنها رابطة استعارية".[٣٢]

ومن جهة أخرى فإن الاستعارة في اللغة تكون صورة مفهومية ذات منحى جمالي نتيجة الخلط والاستبدال بين أشياء مختلفة بعضها عن بعض نسبياً، أما في النحت فانه لا ينقل المدلولات بواسطة مفاهيم ذهنية- كما يحدث في الكلمات- وإنما ينقل تلك الأفكار بواسطة الصور المرئية التي تكون في بعض الأحيان ذات منحى تمثيلي وفي أحيان أخرى غير تمثيلي، وعليه فإن المعنى والدلالة التي تنقلها الكلمات تختلف اختلافا جذريا عن تلك التي تنقلها الأشكال النحتية، لان الكلمات تتعامل مع رموز متفق عليها تنقل مفاهيم، أما النحت فيتعامل مع صور

---

[٣٠] تشاندلر. دانيال: مصدر سابق، ص٢١٥.

[٣١] جمال حمود: مصدر سابق، ص١٨٨.

[٣٢] شاكر عبد الحميد: العملية الإبداعية في فن التصوير، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٧٨، ص٥٢.

وجودية، بمعنى آخر أن الاستعارة في اللغة تحتوي على مسافة بين الصورة المتولدة في الذهن وبين الكلمة، أما في النحت فإن الاستعارة تكون مباشرة لان الصورة الذهنية مرتبطة بصورة العمل "فإنه –أي المتلقي- لن يشاهد أيا من تلك الأشياء التي يدور حولها الحديث بعكس ما يحدث عند التخاطب بالصور، تلك الصور التي إذا ما تناسقت داخلها الأحداث مع الأفعال العقلية فإنها تبدو كما لو كانت تتكلم".[٣٣]

ويكون نتيجة هذا الانحراف البنيوي وهذا التوتر في عناصر الخطاب البصري الاستعاري الذي يسببه الوهم، هو أن الشكل الفني المستعار يفقد مهمته بوصفه عملا تواصليا، إذ انه حينئذ لا يقوم بتوصيل شيء، أو بعبارة أخرى فإنه لا يوصل سوى ذاته، وهذا التوصيل الداخلي ليس سوى مبدأ الشكل نفسه.[٣٤]وعندها يتم الإحساس به بوصفه شكلاً بلاغياً أي إن وجوده يتوقف تماما على وعي المتلقي أو عدم وعيه بغموض الخطاب والمعنى الذي يحتويه.[٣٥] ولكن بنتيجة الحال فإن الشكل يكتسب تأثيرا جماليا مرتبطاً بالاتساق والهارمونية والإيقاع وغير ذلك من الخواص الشكلية الجمالية.

ولذلك نجد أن النحات يتعامل مع الأشكال باتجاه نوع مختلف من التقنية، فهو يتحاشى السياق الاعتيادي، ويستعير الأشكال ويحولها عبر عملية الانتخاب والترتيب الجديد إلى لغة مغايرة أكثر قدرة على إيصال الخطاب الفكري، لغة يمكن عبرها إيصال التجارب الخاصة التي لا يمكن اشتراك الآخرين بها ليقدم صياغة لما لا يوصف من اجل أن يعبر على نحوٍ مباشر أو ضمني عن الخواص والمعاني المتنوعة التي ينطوي عليها الوجود في عوالم كونية وثقافية، داخلية وخارجية، رمزية المنحى، وهو يعمل على وفق مبدأ الومضة (القدحة) التشاركية، ويقصد به استدعاء معلومات واسعة وتفعيلها، وذلك بسبب وجود موقف (ومضة) تشغل معلومات واسعة وتحركها، فمثلا رؤية سيارة مرسيدس تحرك المشاهد من اجل تأليف نص لغوي واسع عن الموضوع، فإن السبب في تكوين الموضوع في هذا الموقف يكون القدحة (رؤية السيارة)[٣٦]، فهذه القدحة تصطدم بذهن النحات عند مشاهدته لبعض الأشياء والأشكال والمناظر مما تسبب له نوعاً من الحراك الفكري الذي يستطيع عبره استدعاء أشكال كثيرة عبر المجاز الاستعاري وإدخالها في نسق التوظيف الفني.

وهذا ما يؤدي إلى تحقيق هاجس غرائبي ليس على مستوى الشكل فقط بل يمكن استخلاصه أيضا من صميم المضمون، لان هذه الاستعارات تبدو وكأنما تشير إلى أنواع معينة من الموضوعات وتجعلنا نسأل أسئلة تتعلق بطبيعتها، ولذلك فإن النحات لا يستعير هذه الأشكال وهذه الموضوعات قبل معرفة ماهيتها "ينبغي أن ندرك ماهية الوردة الحمراء المتفتحة حديثا في حزيران قبل أن نستطيع أن نعرف كيف يكون الحب شبيها

---

[٣٣] دافنشي. ليوناردو: نظرية التصوير، ترجمة عادل السيوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥، ص٥٧.

[٣٤] المصدر نفسه : ص١٧٤.

[٣٥] المصدر نفسه : ص٧٠.

[٣٦] هانيمان. مارغوت (وآخرون): أسس لسانيات النص، ترجمة عن الألمانية موفق محمد جواد المصلح، ط(١)، دار المأمون، بغداد، ٢٠٠٦، ص١٩٢.

بها".[٣٧] فمعرفة ماهية الأشكال يؤدي إلى فهمها وفهم مشابهاتها ومن ثم عقد صلات ترابطية بين الأشكال وأشياء مختلفة عن بعضها لان هذه الأشكال "لا تشير إلى الأشياء الخارجية بل إلى أفكارنا عن الأشياء".[٣٨]

هذا الأمر هو ما دفعَ (دوشامب) في بداية القرن الماضي إلى التخلي عن آلية الفنون البصرية التقليدية في نقل الأشكال من الوجود الموضوعي إلى سطح العمل الفني المتمثل في مادته، فوجد أن الشيء في ذاته هو ما يمثل جوهر الصورة، ولا يحتاج إلى استنساخ طالما انه هو ما يمثل موضوع العمل الفني، وانه من الممكن أن نترك الشيء بذاته يقدم نفسه للمتلقي، فيصبح دور الفنان هو أن يضع إطارا حول الشيء بذاته لان "الشيء الممثل في الصورة [التشكيل النحتي] ليس هو الشيء المدرك في الواقع".[٣٩] (شكل٣)

ولذلك فالاستعارة كثيرا ما تمثل الأداة التي يتم عبرها بناء الأسلوب أو النمط الشخصي والتعبيري للفنان، والذي شكل تحولا ملحوظا في الاستعارات النحتية للأشكال والأساليب الفنية الحديثة والمعاصرة.

إجراءات البحث

مجتمع البحث

يشمل مجتمع البحث الأعمال النحتية المعاصرة التي فيها ظاهرة الاستعارة واضحة، فالباحث قَدّرَ حاجته إلى معلومات خاصة حول نوع محدد من صور الأعمال الفنية التي تتلاءم مع الظاهرة المدروسة بغض النظر عن الأسلوب أو المواد والخامات المستعملة ، ولفنانين من جنسيات متعددة.

عينة البحث

كان التحليل معتمدا على اختيار نماذج مناسبة، إذ يستطيع كل نموذج أن يمثل ما يماثله أو يشاركه من بقية الاستعارات المماثلة على نحو يمكن به الإحاطة بجوانب الموضوع ومن ثم إعطاء زاوية عامة عن مفهوم الاستعارة في النحت المعاصر.

وكانت مبررات اختيار العينة هي الآتي :

---

[٣٧] أبتر. ت.أي: أدب الفنتازيا، ترجمة سعدون السعدون، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٩،ص١١٩.

[٣٨] بيكر. شيردان: السرد- محاكاة الكاتب الجوهرية، ترجمة نزار عبد الحافظ عبيد، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد (١)، بغداد، ١٩٩٨، ص٦٣.

[٣٩] سعيد بنكراد: سيميائيات الصورة الاشهارية، مصدر سابق، ص٥٦.

- مبدأ انتقاء الأكثر دلالة من الأشكال الفنية، ولاسيما أن الشكل المنتقى هو الأكثر قرباً وإيحاءا من طبيعة الظاهرة قيد الدراسة.
- يكون أنموذج العمل الفني المختار من إنتاج فنان معروف عالميا كما تشير إليه أكثر المصادر والأدبيات الخاصة بالموضوع.
- وقد تم ترتيب نماذج العينة حسب تاريخ الانجاز.

أداة البحث

اعتمد الباحث أسلوب الملاحظة القائم على الاستقراء والاستنباط لتحليل العينة من الأعمال الفنية، مفيداً من الآراء الفكرية والجمالية والفنية ضمن سياق الإطار النظري.

منهج البحث

تم انتهاج المنهج الوصفي التحليلي الذي يعالج المعلومات على نحوٍ نوعي.

أنموذج رقم (١)

اسم العمل: السأم

اسم الفنان: ايفان بيوك

الخامة: مواد صناعية جاهزة

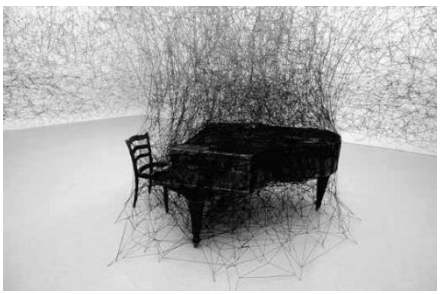
التاريخ: ٢٠٠٤

يصور العمل جزءاً من سيارة (القسم العلوي) وهي تبرز من أرضية القاعة بزاوية ميلان معينة، بحيث تبدو السيارة مع بعض أجزائها الداخلية، وهما الكرسي والمقود وكأنها تبرز من الأرضية بانسجام وتناسق بين أجزاء السيارة وجدران وأرضية القاعة التي تحتويها.

إن السيارة هي وسيلة يستعملها الإنسان للتنقل بين مكان وآخر، لذا فإن مرجعها قد يكون مألوفا لكل فرد، فهي ماكنة نفعية صنعتها يد الإنسان، وهذا يعني أن النحات استعار صورة بصرية تنتمي إلى عالم الذاكرة، وعليه يكون النحات قد استعار جزء السيارة (القسم العلوي) ليشكل به منظومة بصرية جديدة عندما أخرجها من سياقها المرجعي إلى سياق جديد يبث دلالات مختلفة، وربما تكون إحدى هذه الدلالات هي الغرق كما تبينه تشكيلة العمل الفني التي توهم بوجود سيارة تطفو فوق مسطح مائي، هذا الخروج عن السياق قد احدث انزياحا بالمعنى والدلالة ليبدأ فعل التعالق مع دلالات أخرى، والذي أعطى للمنظومة الاستعارية فعلها المتكامل من حيث المقارنة والتشبيه بين أشياء متباعدة عن بعضها ومتناقضة، إذ تَمَثَلَ ذلك في سيولة الماء ومرونته في صورته المرجعية، وصلابة الأرضية في واقعها الفني، كل ذلك قد دفع بالصورة الذهنية لدى المتلقي إلى بث مفاهيم ومعانٍ جديدة تتبدى بالتأويل.

عندما استعار النحات السيارة في تشكيله الفني، فإن من غير الممكن النظر إليها بالعين فقط من دون أن يتأمل ويفكر ليتوصل إلى النتيجة النهائية بصياغة المعنى، ولهذا فإن الفنان استعار الشكل ليستبدل التمثيل التوضيحي بالتمثيل السيميائي، إذ إن المعنى (المستعار له) يمتلك أهمية قصوى وليس فقط الاهتمام بانجاز عمل جميل، فالعمل يؤكد القيمة المعرفية والإدراكية أكثر من القيمة الجمالية، لان وجود جزء من السيارة يطفو فوق الأرضية الصلبة، لهو مدعاة للتأمل في نظرية الإدراك والتناقل بين الجزئي والكلي، فالإدراك يحتم النظر إلى جزء السيارة بكونه كياناً كلياً، أي إنها سيارة كاملة، ولكن تقنية العمل الأسلوبية المتمثلة في اقتطاع جزء من هذه السيارة بوضعية تبدو كأنها تبرز عن أرضية القاعة قد حمل هذا الجزء دلالة مناقضة لدلالتها المرجعية، لان الجزء هنا لا يعبر عن الكل فقط، بل أصبح كياناً مكتفياً بذاته يبث دلالاته عبر مستويات مختلفة من التلقي، فبلاغة الصورة الاستعارية قد أشارت إلى الجزئي بما يمكن أن يتضمنه الكلي، وهذا تحقيق فعلي للمجاز الاستعاري في النحت المعاصر.فوجود الجزئي يسمح بهدف ملئه من خلال التفكير في التلاؤم وإيجاد الوضعية المشتركة، فالمعنى ينبني على وفق قوانين تؤسس في غمار القراءة التي تثير الانتباه إلى الأصل المخفي أو العناصر الغائبة.

فالشكل ربما يستدعي إلى الذهن سفينة غارقة مع ما تحمله من أشياء، وبهذا فإن شكل السيارة قد خلق وجوده المكثف أو حضوره في قاعة العرض لأنه امتلك وجودا آخر ربما يستدعي إلى الذهن الوجود البشري عندما عامله الفنان بدلالات أخرى، وهذا ما أعطى انطباعاً بأن الشكل المستعار قد أوحى بغياب الاخر (الإنسان) غيابا ملحا، بل انه احتل دوره التعبيري تقريبا، وأصبحت السيارة الغارقة هي البشر عندما بدا شكل العمل الفني وكأنه استعارة بصرية لتشبيه الوجود الانساني، وهذا يعني التعبير عن تشوؤ الإنسان عبر التعبير عن حاجاته وتحولاته بوصفها استعارة بصرية، فالنحات يعبر عن الكائن البشري عبر حاجاته اليومية التي يستعملها لكنه يمنحها بعدها الميتافيزيقي الذي يحررها من واقعيتها .



أنموذج رقم (٢)

اسم العمل: الصمت

اسم الفنانة: جيهارو شيوتا

الخامة: آلة موسيقية (بيانو) وكرسي، شبكة صوفية

التاريخ: ٢٠٠٨

تنتظم الصورة الاستعارية للعمل في نسيج معنوي وخيالي وجمالي، إذ يمثل في تنظيمه نظرة الفنانة الخاصة لفرضية استثمار التكوينات الجاهزة من حولها ضمن الاتجاه الفني التركيبي (installation art) إذ يتكون العمل من استعارة مواد جاهزة الصنع وهي الآلة الموسيقية (البيانو) والكرسي فضلا عن شبكة صوفية تم نسجها بتقنية تشبه في إخراجها الشبكة العنكبوتية وهي تحيط بالبيانو والكرسي متجهة إلى الأعلى لتغطي المساحات الجانبية لقاعة العرض.

لقد استعارت الفنانة (البيانو)، ليكون عندها المتلقي في لقاء مع الموسيقى، كما استعارت الكرسي الذي يمتلك وظائف رمزية عدة، من بينها وظيفة حمل الجسد الإنساني والاستقرار، وهذا يعني انتقال الدلالة وحركتها

بين المفهوم الجزئي والكلي، بمعنى أن الفنانة استعارت الجزئي للتعبير عن الكلي. كما سعت الفنانة إلى استعارة الشبكة الصوفية وتوظيفها في تصميمات شبكية متنوعة الأحجام والاتجاهات محاولة السيطرة على النظام البصري وشغله بالعلاقات الخطية المتشابكة فتساهم حركة خطوط الشبكة الصوفية واتجاهاتها في تأكيد الفعل الاستعاري عبر التنظيم في أبعاد فضائية متغايرة ومتمايزة تجذب نظر المتلقي إلى نقاط محددة تنتقل بحرية وعفوية من البؤرة المركزية (البيانو والكرسي) متجهة إلى الأعلى لتنتشر على جوانب قاعة العرض في تشكيل اتجاهي سيميائي، وكأن الفنانة تُحضر الخوف في عملها الذي انتهى بالخيوط الصوفية السوداء التي ربما هي شرنقة أو غابة يصعب اختراقها.

لقد استعارت الفنانة قاعة العرض، لان هذه القاعة خرجت عن مفهومها التقليدي بوصفها فضاءَ لعرض العمل إلى كونها فضاءً يتراكب استعاريا في تجسيد بنية العمل الجسدية، فلا تكتمل الدلالة التأويلية للبيانو والكرسي والشبكة الصوفية العنكبوتية إلا عبر فهم الفضاء الذي تولده قاعة العرض في كونها جدراناً وفضاءً ومركزاً لاحتواء بقية عناصر التكوين، ولهذا شكل المكان في هذا العمل حيزا مهما، فخرج المكان عن كونه مكاناً طوبوغرافياً مادياً إلى كونه مكاناً متخيلاً لأنه مشحون بالتوتر والقلق، فهو المكان الذي لا تسكنه مفردات التكوين حسب وإنما يسكنه الحلم بمعنى أن يصبح المكان ليس هو نفسه الموجود في الواقع، بل يعبر عنه بخطابٍ محمل بدلالات كثيرة. ومن بديع الاستعارة وبلاغتها الجمالية في السياق الفني، أن الفنانة جمعت في تركيبة العمل بين شكلين متناقضين هما البيانو والكرسي من جهة والشبكة العنكبوتية من جهة أخرى، وهذه الغرابة في التوليف الاستعاري هي ما يكوّن معها صورة ذهنية متميزة، ولاشك أن هذا يمثل قدرة الفنانة على التأليف بين المتنافرات .ولذلك تخلق الاستعارة للأشكال واقعاً بصرياً وذهنياً بديلاً يستمد كل مكوناته من العقل، وبهذا يبدو الواقع عبثيا أو سرياليا إذا ما قارناه بواقعية العمل، لذلك تحاول الفنانة أن تعيد قراءة العمل من خلال سعيها إلى بناء عملها بناءَ أسطوريا بالتركيز على المكان والآلة الموسيقية والكرسي والشبكة العنكبوتية والعالم التخييلي عبر التركيب الفني لتنفتح فضاءات التأويل وتتفجر الدلالة، فعلى الرغم من أن (البيانو) يرتبط بالموسيقى، والكرسي بالإنسان، فإن استعارة الشبكة الصوفية العنكبوتية يشير إلى وجود نوع من الحاجز الذي يمنع الإنسان من الجلوس، ويمنع الموسيقى من التدفق بوصفها أرقى الفنون لأنها تصل إلى ذهن المتلقي من دون واسطة مادية ملموسة ومحسوسة. وبهذا خرجت الآلة الموسيقية وخرج الكرسي عن دائرة المفهوم المتعارف عليه للبحث عن دلالات مغايرة تنسجها تركيبة الصورة الاستعارية للمفردات الفنية

أنموذج رقم (٣)

اسم العمل: أنبوبة طلاء

اسم الفنان: روميلو سيلدران

الخامة: بلاستك والوان

التاريخ: ٢٠٠٩

يعرض العمل شكلاً جاهزاً مستعاراً من واقع الحياة اليومية، ممثلا بأنبوبة طلاء معمولة من مادة البلاستك مع الألوان وبحجم كبير جدا قياسا بشكل المفردة في وجودها الموضوعي، وقد وضعت بامتداد أفقي على قاعدتها، وتميزت بسطح مجعد إشارة إلى ما يمكن أن يتركه الاستعمال لهذه الأنبوبة في الحياة اليومية. يقدم العمل نحتا يتميز بالظرافة والمفاجأة التي تثيرها خاصية الضخامة، والتي تحقق للعمل بعده الاستعاري، والعمل يمثل نوعا من التسلية بالثقافة الاجتماعية بتناوله مفردات الحياة اليومية وتأكيدها، فتم استثمار المخيلة الفنية بدواعي المخيلة التقنية المعدة للاستهلاك من خلال الاستعانة بوسائط مثيرة للغرابة، أثر اندماج الفن بالطبيعة الاستهلاكية لحضارة الغرب ما بعد الصناعية، مما جعل العمل الفني يفترض وظيفة عمومية معاصرة ذات طبيعة إعلانية تتمثل بترسيخ فكرة الاستهلاك والتماهي مع آليات السوق ومفهوم العرض والطلب بوصفها علاقة ثقافية سائدة

إن الترتيب المنطقي لمعنى العمل الموغل في الرمزية الاستعارية من ارتباط أنبوبة الطلاء بمضمونها المعروف في قاموس الترميز الفكري المعاصر من تلوين وفن وجمال... الخ ، بدا هذا التوظيف الاستعاري مغايرا ولافتاً للنظر، انه يوحي إلى حد كبير بكونه جسداً إنسانياً مسجى فوق الأرض وهو يعاني بعض ما عاناه من عاديات الدهر، فالاستعارة هنا تداخلت ما بين الدلالات الشكلية لتوحي بمدلولات مترابطة، إذ تم استعارة أنبوبة الطلاء للتعبير عن الجسد الإنساني من خلال عقد صلة تشابه ومقارنة بين الحجم والهيئة الخارجية وإيماءة الحركة التي ظهرت بصورة واضحة بين الشكلين في مرجعهما الواقعي والخيالي، وبهذا التصور ابتعدت أنبوبة الطلاء عن وظيفتها المرجعية لتتعالق بدلالاتها مع مفهوم آخر، فلم تقتصر أنبوبة الطلاء لمساعدة الإنسان على بث روح الفن والجمال، بل أصبحت هي الإنسان بحد ذاته، فتم تشبيه الإنسان بأنبوبة طلاء، لأن الإنسان لا يصنع أنبوبة اللون فقط بل هو ما يمثل جوهر هذه المادة بحد ذاته، وهو ما يعني ضرورة إدراك الشكل المعاصر في علاقاته الترابطية التي تسبغها الهيئة والتقنية والحجم والحركة، فعلى الرغم من أن النحت الواقعي الذي يهتم بشكل الجسد الإنساني وتفاصيله المعقدة أوشك أن يندثر في الفن المعاصر في بعض الاتجاهات الفنية، غير أن الفنان استوحى من شكل هذا الجسد وإيماءاته الحركية عملا فنيا ذا منحى استعاري، لأنه أصبح بنتيجة الحال شكلا فنيا يحمل قيمته الجمالية في قدرته على التعبير عن شكل الجسد الإنساني كما هو حاصل في هذا العمل، فتصبح الاستعارة البصرية ما هي سوى شيء يُشَّبهُ بشيء آخر ويحاول استنساخه في اغلب مفاهيمه وبتعبير آخر هي عملية استحضار لواقع ما وبكيفية من منطلق أنها تمثيل لواقع آخر .

وعرض العمل بهذه الصورة يحدث نوعاً من الصدمة التي تُعدَّ إحدى خصائص الاستعارة البصرية وإحدى مقوماتها الأساس التي تزودها بقدرة الإثارة من حيث ما يكون وقعها على المتلقي شديداً، ويكون التأثير مباشرا ومن ثم تفتح باب التلقي على مصراعيه، ولكن حتى وإن تعلق الأمر بإيجاد شكل استعاري صادم وغير معهود فهو يسعى إلى اكتشاف العابر في مكامن الخلود، فالعابر يعني وقائع ومشاهد وأحداثاً يومية معاصرة، فيكون الخطاب البصري وسيلة ذاتية للتعبير عن الدائم عبر التعبير باستخدام صياغة شكلية وبصرية غير مألوفة، فالاستعارة هنا تجعل المتلقي يصدق ما ليس حقيقياً وتجعله يرى أشياء ما كان يراها لو لم تكن هذه الاستعارة موجودة.

أنموذج رقم (٤)

اسم العمل: الوعي المزدوج

اسم الفنان: ناثانيال دونيت

الخامة: كتب، مكعبات بلاستيكية، أحذية، رقائق نايلون، مرايا

التاريخ: ٢٠١١

يتكون العمل من تجميع عدد من المواد الجاهزة الصنع، تم ترتيبها على وفق نسق معين يوحي لنا بكونه إشارة تتكون من دال ومدلول واضح يمكن استنتاجه وفقا لعنوان العمل (الوعي المزدوج).

بنية العمل الداخلية تشبه جسداً مفككاً تم انتشاله وتنظيمه في تكوين فني بعد أن كان مبعثرا في الخارج ليمنح نظاماً شكلياً مغايراً يبحث عن معنى مختلف داخل عملية التلقي.

إن وجود زوج الأحذية في الأسفل والكتب في القسم الأوسط من العمل، والمكعبين في الأعلى، وتغليف كل ذلك بنسق لوني موحد يجعل العمل كأنه إيحاء استعاري لشكل الجسد الإنساني ولكن بهيئة مغايرة، وعليه فإن النحات استعار أشكالا جاهزة في الوجود الموضوعي ليعيد تنسيقها داخل لغة الخطاب البصري، ومن ثَمّ فإن المعنى المحمول في كل مفردة بصرية قد تضافر وتعالق وتحايث مع بقية مفردات التكوين، ليبث دلالة إيحائية عن معنى استعاري محمل بطاقات بلاغية وجمالية. .

فالفعل الاستعاري انطلق من الجزئيات الشكلية في بنية النظام ومن ثم أعاد ترجمتها داخل الكل الفني، فأصبح المعنى متنقلاً بين الجزئيات والكليات لإعطاء مفهوم استعاري تتضافر فيه المفردات الشكلية مع بعضها بعد اجتزائها من واقعها الحياتي.

لقد ركز العمل على الدور الكبير الذي تلعبه استعارة العناصر المادية المتنوعة في التأليف الشكلي، مؤكدا أن هذه المفردات المستعارة من بقايا صناعية ونفعية هي الشاهد الوحيد على المقدرة التكوينية للعالم الداخلي للأشياء، فالفنان يرى أن المواد التي تصنع الأشياء لا ينتهي دورها بانتهاء الأشياء المصنوعة والكتلة المتكونة منها، بل إن حياة جديدة ومغايرة تبدأ من جديد في أثناء الاستعارة الفنية، وبهذا فالمتلقي يتابع حالة التوالي الدلالي من خلال خلط بقايا مواد استعارها الفنان بواسطة عملية تلاقحها مع بعضها البعض، فالخامة استنسخت نفسها في شيء آخر يمثل نهايتها أو تجاوزها لحدود الواقعية، لهذا استحالت الحركة والقوة غير المحددة والخفية للمادة إلى موقع لحقيقة جديدة،

لقد قام النحات بمحاكاة بعض الأشياء في الواقع، وهي الكتب والمكعبات البلاستيكية والأحذية، ولكن ليس لغرض المحاكاة، بل هو يريد أن يبحث عن جوهر الأشياء وما تحمله من مفاهيم وإدخالها في نسق تجميعي بحيث يتم انزياح المعاني التقليدية التي لا تستطيع أن تحمل العمل بطاقات تعبيرية تُتيح نشر التصورات البديلة، إن زوج المكعبات البلاستيكية وزوج الأحذية هي أشياء وظيفية نفعية، ولكنها تحمل جمالها في ذاتها ولذاتها ربما بسبب الوجود الحدسي الذي يكتنفها، لكن الفنان استعار هذه المفردات وادخلها في سياق العملية الفنية لتحمل مفهوماً آخر يمكن أن نفترضه معنى الجسد الإنساني كما سبق أن نوهنا، وهذا يعني أن الجسد الإنساني ليس كياناً

شكلياً محدداً بسمات وظواهر محددة بقدر ما هو تحاور مجموعة من الأفكار والمفاهيم العقلية التي يختزنها، والتي تم إظهارها عن طريق لعبة الاستعارة من مرجعيات متنوعة، فالصورة الذهنية المعاصرة هي صورة تركيبية تعقد صلات ترابطية بين أشياء وأشكال متباينة ومختلفة عن بعضها، بل إنها متناقضة، وهذا الأمر بحد ذاته هو تفعيل لدور المعنى البديل الذي يعنى بمد صلات تقاربية واستبدالية بين مفردات الخامة المستعارة ومفهوم الجسد الإنساني من اجل إضفاء قيمة معرفية جديدة تحقق الغرض المطلوب من الاستعارة في النحت المعاصر.

النتائج

١. الفنان المعاصر يشيد في ذهنه صورا أو مفاهيم شكلية لمرحلة أولية ومن ثم يقوم بتنفيذ هذه الصور في العمل الفني، فهو يعطي صوره ومفاهيمه الذهنية وجودا موضوعيا غير أن هذه الصور التي يعطيها الفنان بعدا تشكيليا ليست خلقا مجردا ، بل إنها انعكاس أو استعارة في ذهن الفنان للوجود الموضوعي، فهي تجريد أو تقليد لأشكال وتراكيب محسوسة، والعمل التشكيلي النحتي يصبح في النهاية نمطا من الاستعارة لأشكال وتراكيب موضوعية تلعب فيه الصورة الذهنية دور الوسيط بوصفها نتاجاً لعملية التعرف ومن ثم بلورة الأشكال الفنية، لهذا فإن الاستعارة في النحت المعاصر تؤدي إلى نشوء تجسيدات جديدة لا يمكن أن تفهم إلا عن طريق ربطها بنظرية المحاكاة والإيحاء للواقع الوجودي وإعادتها إليه من خلال وعي حاد لأنماط البنية العميقة والسطحية التي يقدمها التكوين الفني.

٢. يستعمل النحات المعاصر في استعاراته الشكلية مهمة محددة هي أن قيمة الصورة الفنية تُناسب حدة المفاجأة التي تحدثها تناسبا طرديا، فكلما كانت غير منتظرة كان وقعها على المتلقي أعمق.

٣. إذا كانت معاني الأشكال أو الأشياء أو المواد واضحة وجلية في وجودها الموضوعي، فإن آلية الفنان هو أن يتعامل معها بطريقة تحويل الدلالة في الاستعارة إلى بنية التقابل والتخالف والتعارض والتناقض والجدل بين أشكال ومعانٍ متداخلة مع بعضها البعض بحسب السياق الفني، ومن هنا فإن الاستعارة في النحت المعاصر لا يمكن تلقيها على أنها استعارة إلا بالإحالة على المعنى الحقيقي في الوقت نفسه الذي تحيل فيه على المعنى المجازي، فتصبح العلاقة بين القاعدة والانحراف هي التي تحدد في الواقع الآلية الاستعارية.

٤. إن الهاجس الغرائبي الذي تصنعه الاستعارة في النحت المعاصر لا يكون على مستوى الشكل فقط بل يكون على مستوى المضمون أيضا، لذلك تعمل الآلية الاستعارية على استنطاق المضمون من خلال الطاقة التعبيرية التي تمتلكها الأشكال الايقونية أو غير الايقونية، أي في الأشكال المحاكية والتراكيب الرمزية، فتبدو هذه الدوال الشكلية محملة بالمضمون والمعنى بشكل تضميني وثاوٍ في العمق، حيث يمكن التكهن بالمزيد من المعاني للشكل الواحد، وهكذا نجد انفتاح المضمون على المتلقي الذي يتفاعل مع الخطاب البصري كما يريد هو لا كما يريد الفنان.

٥. تتحدد آلية النحات المعاصر في استعارته للأشكال والأشياء عبر أسلوب قائم على رؤيته الذاتية، وفي نقل هذه المشاهدات للمتلقي بطريقته في التركيب الصوري للأشكال الايقونية المباشرة والمحورة، فضلاً عن اهتمام الفنان بالتنوع في استعمال الطرق والوسائط المادية.

٦. تعتمد الاستعارة في النحت المعاصر على تحقيق مفهوم جديد داخل وعي المتلقي، ومن دون ذلك الوعي فالاستعارة لا وجود لها، لان الاستعارة ترتبط بوعي المتلقي وبأفق عملية التلقي، وهذا ما يعني لا نهائية التفسير واستمرار الدلالة من دون توقف واستحالة معرفة الحقيقة.

٧. إن الاستعارة في النحت المعاصر لا تكون تقنية جمالية إلا بتوافر ركيزة أساسية في إطار التعالق الدلالي، أي في علاقة الشكل والمعنى بأشكال ومعانٍ أخرى مجاورة قد تكون من الجنس نفسه أو أنها من جنس آخر، الأمر الذي يؤدي إلى إبداع عملي فنيٍ جديد يتداخل مع نصوص فنية عديدة، تضمن له تفاعلا من نوع خاص نتيجة لما يقوم به من تعديلات وتحويلات، ومن ثَـمّ تكون القوة المحركة لمختلف الاستعارات في علاقة صريحة أو مخفية نابعة من قدرة الفنان على إدخالها في تكوين حوار متفاعل على مستوى القيم التعبيرية والجمالية .

المصادر العربية

١. إبراهيم أنيس (وآخرون): المعجم الوسيط، ج (٢)، دار الدعوة، تركيا، ١٩٨٩.
٢. ابن عبد الله احمد شعيب: علوم البلاغة العربية، ط(١)، دار ابن حزم، بيروت، ٢٠٠٨.
٣. احمد مطلوب(وآخرون): البلاغة والتطبيق، ط(٢)، مكتبة اللغة العربية، بغداد، ١٩٩٠.
٤. أرسطو طاليس: الخطابة، حققه وعلق عليه عبد الرحمن بدوي، دار القلم، بيروت، ١٩٧٩.
٥. البستاني. فؤاد: المنجد،، دار المشرق، بيروت، د.ت.
٦. تشاندلر. دانيال: أسس السيميائية، ترجمة طلال وهبة، ط(١)، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٨.
٧. التميمي. فاضل عبود: مصطلح الاستعارة في الخطاب التلخيصي عند ابن رشد، مجلة الموقف الثقافي، دار الشؤون الثقافية العامة، العدد (٤)، بغداد، ٢٠٠٢.
٨. جمال. حمود: فلسفة اللغة عند لودفيغ فتغنشتاين، ط(١)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٩.
٩. الحداوي.طائع: سيميائيات التأويل ط(١)،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، ٢٠٠٦.
١٠. دافنشي. ليوناردو: نظرية التصوير، ترجمة عادل السيوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥.
١١. دوران. جيلبير: الخيال الرمزي، ترجمة علي المصري، ط(٢)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٤.
١٢. الرازي. محمد أبو بكر: مختار الصحاح، دار الكتاب الحديث، الكويت، ١٩٧٨.
١٣. ريكور. بول: الوجود والزمان والسرد، ترجمة سعيد الغانمي، ط(١)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٩.
١٤. شاكر عبد الحميد: العملية الابداعية في فن التصوير، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، الكويت، ١٩٧٨.
١٥. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ط(١)، مكتبة لبنان ناشرون، القاهرة، ١٩٩٦.
١٦. عبد الله بن المعتز: البديع، نشره وعلق عليه وقدمه اغناطيوس كراتشفونيسكي، لندن، ١٩٥٣.
١٧. الفلاحي. احمد علي إبراهيم: الصورة في شعر مسلم بن الوليد، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، كلية الآداب، ٢٠٠٢.
١٨. لايكوف وجونسن: الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة عبد المجيد صدقة، ط (٢)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ٢٠٠٩.
١٩. لويس معلوف: المنجد في اللغة، ط (٣٥)، مؤسسة انتشارات العلم، قم، ٢٠٠٣
٢٠. لويس. دي.سي: طبيعة الصورة الشعرية، ترجمة نصيف الجنابي، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد(١)، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد،١٩٨٠.
٢١. محسن محمد عطية: نقد الفنون من الكلاسيكية إلى عصر ما بعد الحداثة، دار الفكر العربي، مصر، ٢٠٠١.
٢٢. الهاشمي. احمد: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، إشراف صدقي محمد جميل، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ٢٠٠٦.
٢٣. هانيمان. مارغوت (وآخرون): أسس لسانيات النص، ترجمة عن الألمانية موفق محمد جواد المصلح، ط(١)، دار المأمون، بغداد، ٢٠٠٦.
٢٤. ويلنسكي. أي.ار. ج: دراسة الفن، ترجمة يوسف عبد القادر، دار الحرية، بغداد، ١٩٨٢.

المصادر الأجنبية

٢٥. Adams. Laurie Schneider: Art Across Time-The Fourteenth Century to the Present, volume ll, Mc Craw Hill, Newyork,٢٠١٠.
٢٦. Mary. Stewart: Launching the Imagination, higher education ,New york ,٢٠١٢.

التنظيم الشكلي ودوره في أظهار القيم الجمالية للمطبوع

عمار مهدي عبد السيد

خلاصة البحث

يعنى البحث الحالي بدراسة التنظيم الشكلي ودوره في أظهار القيم الجمالية للمطبوعات الصادرة عن شركة الاتصالات (أسيا سيل) في العراق ، يعد هذا التنظيم الشكلي ضرورة مهمة لايجاد مفاهيم وأبعاد وظيفية وتعبيرية وجمالية فضلاً عن أثره الفاعل في تحقيق الغايات المرسومة للمطبوع .

وقد وضع الباحث هدفاً يتحدد بالتعرف على دور التنظيم الشكلي في أظهار القيم الجمالية للمطبوع للتوصل الى نتائج علمية .

ABSTRACT

Means the current research to study the organization formal and its role in demonstrating aesthetic values of the publications issued by the Telecommunications Company (Asia Cell) in Iraq, where is the organization the formal need for a mission to find the concepts and dimensions of the functional and expressive and aesthetic added to the impact of the actor in achieving the goals set for the publication.

The target is determined by the researcher to disclose the role of formal organization to show the aesthetic values of the publication to reach scientific results.

مشكلة البحث

إن تحقيق العملية الاتصالية المباشرة مع مدركات المتلقي تحتاج الى المام واستيعاب من المصمم، للحاجة الانسانية المراد توصيلها بوسائل تعبيرية ، وهذا مادفع المصمم الى مضاعفة جهودة في تحفيز مدركات المتلقي عن طريق حسن اختياره للاليات الخطابية التعبيرية والناتجة من القدرة والفاعلية في التنظيم والتوصيل التي تجمعت وتضافرت مع خبرتهُ لمختلف مكونات الخطاب التعبيري، وهذا الخطاب التوصيلي يتم عبر تنظيم شكلي بنواتج علاقاتية فضائية .يخلق تنظيمها الجيد نوعاً من القيم الجمالية، والتنظيم الشكلي يؤدي دوراً مهماً في العملية التصميمية عبر قدرته على تنظيم المفردات، على وفق النظم التصميمية والعلاقات التركيبية بين المفردات لغرض تحقيق الهدف من التصميم من الناحيتين الوظيفية والجمالية .

وأن مشكلة البحث تدور حول التساؤل الآتي :

مإهو الدور الذي يحققه التنظيم الشكلي في اظهار القيم الجمالية للمطبوع ؟

اهمية البحث

١. تنمية المهارات الادائية للعاملين في مجال التصميم الطباعي عامة عبر تعريفهم باداء التنظيم الشكلي للمفردات والعلاقات التركيبية على وفق النظم التصميمية لتحقيق هدف التصميم من الناحية الوظيفية والجمالية .
٢. يمكن ان يشكل اطاراً معرفياً يعزز التنظيم الشكلي في تصميم المطبوعات .
٣. قد يسهم في تشخيص الاشكاليات التي تضعف تحقيق القيم الجمالية والوظيفية للمطبوع .

هدف البحث

التعرف على الدور الذي يقوم به التنظيم الشكلي في اظهار القيم الجمالية للمطبوع

حدود البحث

١. الحدود الموضوعية : الملصقات الصادرة عن شركة الاتصالات (اسيا سيل)
٢. الحدود الزمانية : للفترة من ٢٠١١/١/١ ولغاية ٣١ / ١٢/ ٢٠١١ .
٣. الحدود المكانية : العراق / بغداد .

تحديد المصطلحات

التنظيم ، لغوياً، ورد تعريف التنظيم في مختلف المعاجم كونه مشتقاً من المصدر (نظم)، والتنظيمات: جمع ومفردها تنظم ونظام . و(التنظيم) : أ تسق ، استقام ، تنضد.[١]

كما ورد بذات المعنى في (ابن منظور) على ان ، التنظيم هو التاليف ، اذ يقال ، انظمة، نظماً ونظاماً ، ونظم الامر على المثل وكل شئ قرنته باخر او ضمتت بعضه الى بعض فقد نظمهُ[٢]

---

[١] ابراهيم زكريا ، مشكلة الفن ، مكتبة مصر ، دار الطباعة الحديثة ، القاهرة ، ص ٥٩٩ .

[٢] ابن منظور ، لسان العرب ، دار الفكر ،لبنان ، بيروت ، المجلد ٣ ص ٤٢٦

الشكل :ورد تعريف الشكل على انه مجموع الخواص التي تجعل الشئ على ماهو عليه ، او تتجمع الصفات الحسية وتعطي كلها معاً شكل الشي .

ويعد الشكل (نظاماً حسياً من العلاقات بين الاجزاء من خطوط او اسطح والوان وغيرها من الخصائص)[٣] وعرف ايضاً هو (تنظيم العناصر المكونه او الاجزاء المركبة)[٤]

التنظيم الشكلي :

ورد التنظيم الشكلي على انه : ((مجموعة الخصائص الشكلية على مستوى الكل ، تتاثر الخصائص الشكلية للجزء وعلى مستوى علاقة الجزء بالكل))[٥]

وهو((العملية التي تفرق بين جزء واخر من الناحية الوظيفية التي تعد في الوقت نفسه مركباً متكاملاً من العلاقات الوظيفية داخل الكيان الكلي))[٦]

القيم الجمالية :

القيمة لغوياً : جمع قيم الثمن الذي يعادل المتاع ، نسبة الى القيمة على لفظها .

القيم : كل ذي قيمة[٧]

القيمة : هي نزعتي او عاطفي ، انما ظاهرة اولية تتيح لنا الكلام عن قيمة الذي تتطلع اليه هذه النزعة أو العاطفة .

الجمال : ليس سوى الصفة التي يخلقها الانسان على الموجدات التي يحكم عليها الجمال[٨].

القيم الجمالية التصميمية :

عرفها الدكتور عباس جاسم محمد على انها (الخطوط الجمالية الاولى لتذوق العملية التصميمية التي تاتي عن طريق انشاء نظام يحدد العلاقات البنائية التي تزيد من قوة الترابط والتماسك بين اجزائها ، لتعطي معنى لها عبر توحدها)[٩]

اي تلك القيم تكون مدخلاً بصرياً للعملية الانشائية ، بترابط تلك العلاقات وتوحدها بفعل النظام واجراءات التنظيم الشكلي المتحقق عبر مايتركه فنياً على المنجز التصميمي ، بوصفها ناتجاً متحققاً من كل العلاقات بعناصرها واسسها على وفق نظام معين مرتبط بالقيمة الوظيفية والجمالية .

---

[٣] ديوي ، جون ، الفن خبره ،ت : زكريا ابراهيم ، دار النهضة العربية للنشر ، مصر ، القاهرة ، ١٩٦٣ ، ص١٩٣.

[٤] راضي حكيم ، فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، دار الشوؤن الثقافية العامة للطباعة والنشر ، ط١ ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص ٥٩

[٥] السعيدي ، لمى اسعد ، التنظيمات الشكلية في تصاميم البطاقات الاعلانية ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ٢٠٠٢ ، ص٤

[٦] ميشل ، ديكين ، معجم علم الاجتماع ، ت : احسان محمد الحسن ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٨٠ ص ١٤٧

[٧] المنجد في اللغة والاعلام ، منشورات دار المشرق ، ط٢ ، ١٩٨٤ ، ص ٦٦٤

[٨] فجر جودة علوان ، القيم الحضارية واثرها في استخدام الزمن ، رسالة ماجستثير ، جامعة بغداد ، ١٩٨١ ، ص٥٦ .

[٩] النوري ، عبد الجليل مطشر ، التنوع التقني ودورة في اظها القيم الجمالية التصميمية ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، رسالة ماجستير ، ٢٠٠٢ ، ص ٤

الاطار النظري

اولا : التنظيم الشكلي والفضائي وتنوعاته

ان عمليات التنظيم الشكلي وما ينتج عنها عبر الفعاليات في فضاء التصميم تعد غاية مهمة في العملية التصميمية، ويسعى المصمم من ذلك لتحقيق غرض وظيفي يتم اظهاره على وفق متطلبات اللحظة، اي خضوعها لضغوط الفعل الزمني في اثناء العمل التصميمي، وان تصميم المطبوع يمكن أن يحدث عبر الخطوط والأشكال أو الصور وبقية العناصر التي تشكله فيكون (نقاط جذب مهمة تولد ايهاماً مثيراً للاهتمام، يجد المتلقي عبرها مساراً بصرياً ليتابعه، وبتغيرات مفاجئة في اثناء المسارفي الخطوط والاتجاهات، والقيم الضوئية والنسب والملمس)[١٠]

وللتنظيم دور مهم عبر التلاعب بعنصر الشكل (الصورة الفوتوغرافية ، القيم اللونية مثلاً في نسب قياسها) ، وللاشكال الاخرى أو بقيمها اللونية او موقعها أو اثارتها للحركة والاتجاه فأنّه سيولد جذباً نحو موقعه الفضائي وسيوجه نظر المتلقي نحوه ثم انتقاله الى الأشكال الاخرى أو العناصر ضمن التصميم الكلي ونظامه فهو يحقق مساراً تتابعياً لبقية الأشكال والعناصر المكونة للمطبوع .

إن الفاعلية التي يشكلها الشكل في الفضاء عن طرق القدرة التي يمكن ان تحرك العين لها، والتمعن في ذلك المصمم، لان نواتج سحب الانتباة تبقى ثابتة (والمنافسة تبدأ بناءً على قناعة المتلقي بما هو محقق لاغراضهُ ووظيفتهُ وحتمية جعله تصميماً مطبوعاً مبهراً)[١١]

ويمكن للمصمم عبر التنوع أن يحقق أهدافاً واضحة للتفاعل مع الاشكال التصميمية التي يوظفها بأسلوبهُ الخاص ليظهر لنا تصميمهُ للمطبوع برؤيه جديدة وعلى وفق مرتكزات الفكرة التصميمية، مستخدماً الفضاء كأداة عرضيه التصميمي الذي (يحول الشكل وبقية العناصر التي تشكل التصميم ويكسبهُ قوة، هي قوة العناصر وعملها داخلهُ)[١٢] فالشكل مؤكداً لوجود الفضاء عبر التنوع في الصفات المظهرية مما يشكل كلاهما تلازماً لاظهار الاخر ضمن العملية التصميمية التي تبدأ بحركة (نقطة في تصميم الفضاء ضمن عملية التنظيم)[١٣] كما أن فاعلية التنظيم الشكلي تكمن من فاعلية المحاور التي ينظمها المصمم عبر تقسيماتهُ الفضائية، التي ينتج عبرها تنظيماً شكلياً متوازياً للاشكال الد اخله في تكوينهُ من مساحات الصور، القيم اللونية، العناوين، وأن يكون لكل جزء فاعلية أتزانية على وفق حسابات توزيع مراكز الثقل والتناسب ضمن كلية نظامها التصميمي، مراعياً بذلك التتابع المساري لحركة عين المتلقي، فعملية التنظيم الشكلي تعتمد على تقسيمات رباعية فضلا عن تقسيمات أخرى والتي تتيح للمصمم من توزيع شده البصري، حسب اهتمامه قد يكون نحو ثلاثة اجزاء وابقاء الفضاء في الجزء الرابع غير المشغول، وهذا التنظيم يمكن ان يتيح التركيز لاكثر من جهة محدودة دون اخرى ممايكثر استخدامه عندما يتطلب الامر أراحة عين المتلقي بعد الشد البصري الناتج من التعدد الشكلي او التكثيف الشكلي ، وتعطي هذه التقسيمات مجالاً للابداع والتجديد نحو حرية الاستخدام ، واضفاء مساحة جمالية وفنية بغية تحقيق التميز في توصيل الفكرة لجذب الانتباه واثارة الاهتمام واضفاء نوع من التاثير على المتلقي .

---

[١٠] الربيعي ، عباس جاسم حمود ، الشكل والحركة والعلاقات الناتجة ، اطروحة دكتوراة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٩٩ ص ٧٧ – ٧٨ .

[١١] الربيعي ، المصدر السابق ، ص ٨٠

[١٢] أحمد حافظ رشدان ، التصميم في الفنون التشكيلية ، ط٢ ، القاهرة ، ١٩٨٤ ، ص١٦ .

[١٣] سكوت ، روبرت جيلام ، أسس التصميم ، ت ، محمد محمود يوسف ، ط٤ ، القاهرة ، دار النهضة للطباعة والنشر ، ١٩٩٤ ، ص ١٥٠

ثانيا: التنظيم الشكلي والقيم الجمالية

لم تقتصر العملية التصميمية على الاهتمام بالشكل فقط ، وانما تعدى ذلك الاهتمام بجزيئات العمل الفني التصميمي لخلق نوع من الارتياح الكامل ، عبر صورا جمالية مقبولة لدى المتلقي ، وهذه الصورا الجمالية تتحقق من القيم الجمالية للعمل التصميمي المنظم ، وطريقة توصيلها الى المتلقي عبر قدرة المصمم على مراعاة الانظمة التصميمية، ونواتج علاقاتها المتحققة على وفقها ، وهي مسألة ترتبط الى حد كبير (بالتفاعل والاندماج بين التذوق الجمالي والاحساس بالعمل الفني)[١٤] كونه يرتبط مباشرة بالانسان عبر تاثيرها عليه، ولما تحمله من افكار تظهر بشكل او باخر وهذه الافكار عبر تحويلها إلى صورة مرئية تتضمن قيماً وظيفية وجمالية والجمال هنا هو (خاصية تمنحها للاشياء فالوجود باسره ومنه الطبيعة يزخر بمظاهر الجمال بدءاً من الصور التي تشكل الخزين الفكري لنا ولما نقوم به من فعاليات مختلفة)[١٥] ومنها القيم الجمالية (فالعمل الفني التصميمي بطبيعته مزيج جميل ومثير من الاشكال والالوان لاشباع حاجة ذوقية جمالية او وظيفية)[١٦] فلكل (عمل فني قيمة انسانية تبرر انتاجه ، وهذه القيمة يحددها الحافز الذي دفع الى انتاج هذا العمل بالشكل المحدد الذي اتخذه)[١٧]

إن تقدير الجمال للقيم الجمالية ينعكس عبر التنظيمات المعينة في اللون أوالعناصر المادية على أساس التناظر أو التناقض أو النسبة، أي أن القيمة الجمالية تكمن بفعل علاقاتها وأداء عمليات الانشاء التصميمي داخل الفضاء، وهنا تبرز قيمة العمل الجمالية ، متى ماكانت استجابة المتلقي أيجابية، وتبرر القيمة الجمالية للمطبوع عبرها:

- **الصورة الفوتوغرافية** / للصورة الدور التاثيري والفكري والجمالي على المتلقي ، كونها تعزز ذاكرتهُ وتحرك أحاسيسه، والمصمم هو الذي ينتخب تلك الصورة في عمله التصميمي ويوظفها بالشكل الذي يظهر افكاره المتنوعة التي يحتاجها، ويقوم بتقديمها بشكل جيد ،وتأخذ مواقع عديدة في فضاء التصميم، فهي عنصر جمالي يكسر الجمود، ويمكن للمصمم ان يختار نوعاً من التنظيمات التصميمية في تصميم المطبوع لانّ (العمل يتطلب قدرة على ايجاد وتنظيم المفردات على وفق النظم التصميمية والعلاقات التركيبية بين تلك المفردات)[١٨]
- **الكتابة** / للكتابة تاثيراً كبيراً وواضحاً في تصميم المطبوع ، بوصفها اداة اتصال اعلامية هامة ، لذلك يجب ان تكون الكتابة واضحة ومختصرة ومعبرة تماماً عن الفكرة وسهولة القراءة ، حتى ولو بنظرة خاطفه ، وأن لتغيير أنماط الحروف في مادة المطبوع لها التاثير الفسيولوجي المريح لعين المتلقي وبه ينشأ الاحساس بالجمال .
- **الرسوم والتخطيطات** / تستعمل وسيلة إيضاح لما تمتلكه من وضوح في الرؤيا بفعل الاختزال التام للمفردات وما يحيطها من فضاء فتشكل معه تبايناً لونياً او شكلياً او ملمسياً يؤثر في ايصال صورة واضحة وبمعالم مختزلة، تخلق بدورها تنوعاً على مجمل الناتج التصميمي وبه يتم تحقيق قيمة جمالية، ويأتي استعمال

---

[١٤] عفيف بهنسي ، علم الجمال عند ابي حيان التوحيدي ومسائل الفن ، وزارة الاعلام ، ص ٣٨

[١٥] عاصم عبد الامير، جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث ، اطروحة دكتوراة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٩٦ ، ص ١٣ .

[١٦] هادي نفل ، الاخراج الفني الطباعي في الرسم العراقي ، اطروحة دكتوراه ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٩٦ ، ص ٦٧

[١٧] عبود عطية ، جولة في عالم الفن ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،١٩٨٥،ص٣٠ .

[١٨] الصكر ، حاتم ، البئر والعسل ، دراسة نقدية ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد . ١٩٩٢ ، ص ١٥٣

الرسوم والتخطيطات لدواع تقنية ، كونها جزءاً من عمليات الانشاء التصميمي المتنوعة ، فالمصمم يقوم بادخالها حسب الضرورة التصميمية التي تتطلبها الفكرة ، أي انه يقوم باحداث نوع من التنوع والتغيير التي تتلائم مع امكانية المطبوع .

ثالثا: التنظيمات الشكلية ونواتج العلاقات الفضائية

يعد التنظيم الشكلي وما ينتج عنه من علاقات فضائية في فضائه المصمم، مؤسساً لعمليات متنوعة تقع ضمن اهداف التخطيط التنظيمي، وتعد الحركة أحدى هذه النواتج التي يظهر عبرها التنوع، والحركه هي في المحصلة تعبير ايهامي متحقق من فعل فني في فضاء التصميم الذي يكون اثراً ناتجاً من التبادل الحاصل ما بين السكون والاداء المحرك له (فايهام الحركة والايحاء به يتم عبر الايهام الحركي للشكل وعلى الرغم من ان العمليات التصميمية تبدو انها تتحرك أو تتغير على الرغم من سكونها الواقعي)[١٩]، وهذه الحركة التي تحصل على الشكل يمكن ان تؤسس شكلاً حديثاً على وفق العمليات التصميمية منذ البدء وحتى انتهائها ، لتكون معبراً حقيقياً للفكرة وهدفها الوظيفي والجمالي .

ونجد ان التوازن يعد مايقوم به المصمم بفعل تلك العمليات داخل فضاء التصميم (شرطاً ملزماً للتكوين الجمالي الممتع)[٢٠] ، وهذه الحركة الايهامية ضمن نظام شكل يكون فيه الاتزان لتحقيق انشاء شكل يحقق وحدة بين الاشكال وتحقيق تناسق وتناسب .

اما اللون وتدرجاته المختلفة لها القدرة على تحريك المفردات داخل فضاء التصميم ، إذ إن (اللون يمتلك صفات حركية وتسمى عملية تحريك المجال المرئي بشكل فعلي او بالتحفيز الناتج عن الادراك عبر تصاميم واعمال فنية بالفن الحركي)[٢١] إن الايهام بالحركة يكون حاضراً عبر مجموع العمليات على الشكل والفضاء كونه يمتلك العنصر السائد واستحواذه البصري على بقية العناصر الأخرى في فضاء التصميم ، وتلك الحركة بين المفردات التصميمية إنما تحقق زمناً يستلم عبرها فانه (منظور زماني يقتفي اثر الحركة وتمثيلها بالان، فهو لايقوم بذاته ، بل هو موجود ومتعلق بالمادة وبذلك يلتقي التصميم بالزمن مستمداً مظهره من المادة)[٢٢] الزمن يكون حينها مدركاً يتحقق نتيجة الحركة الايهامية الناتجة من فعل العناصر داخل الفضاء التصميمي للعمليات التصميمية ، وتنظيمها الشكلي التي تحقق إتجاهات تحرر إيحاء بزمن كامن إذا ما أستطعنا أن نربط بين الحركة والزمن ، فالزمن هنا يكون ناتج فعل فني تظهر عبرها المفردات متآلفة باواصر علاقاتية منتقلة من حال إلى آخر.

---

[١٩] الربيعي ، عباس جاسم ، الشكل والحركة والعلاقات الناتجة في العمليات التصميمية ثنائية الابعاد ، اطروحة دكتوراه ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٩٥ . ص ٤٢ .

[٢٠] نوبلر ، ناثان ، حوار الرؤيا، مدخل الى تذوق الفن والتجربة الجمالية ، تر، فخري خليل ، دار المامون للترجمة ، ط١ ، بغداد ، ١٩٨٧ ، ص ١٠٥

[٢١] شذى فرج عبو ، توظيف موجهات الموجات الضوئية في تصميم وحدة الاضاءة ، اطروحة دكتوراه ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٩٧ ، ص٤٦ .

[٢٢] هادي نفل ، مصدر سابق ، ص ٧٧ .

فزمن الاداء لايظهر الا بفعل متحقق والفضاء هنا هو مادة تشبه في أساسها مفهوم المكان فالمادة تعّد شاغلة لمكان ولها أبعاد والزمن العرضي إذ هو ليس هو جوهر المادة ومن وقت لاخر قد يتغير تنظيم المادة ، ولكن المادة نفسها متحررة من التغير الزمني)[٢٣] .

ومايحصل من تنظيمات شكليه، انما هو لفعل المادة التي يستخدمها المصمم وهي ثابتة والمتغير هنا هو التنظيم الشكلي المتحقق، فيظهر الزمن عبر الصورة التي تنتقل بواقعية زمن الحدث او الموقع للاثر السياحي او حدث اخر حديثاً او قديماً، كما أن للتنوعات التقنية أيهامات عديدة تتعدد فيها الاعماق الفضائية ويكون للشد الفضائي تأثيراً واضحاً في سحب المتلقي ،لهذا فأن المصمم عندما يولي الاهتمام للتنوع الشكلي الى الحد الذي تكون الصفة هي السائدة، وبهذا فقد عزز من أمكانية التنوعات في أثراء فعل العمليات الانشائية المكونة للتصميم، وعزز من قدرة المفردات والعلاقات التي تنشأ بينها وبين فضائها على أن تؤسس أيهامات فضائية تُكون أبعاد وهمية تسحب عين المتلقي الى عمق فضائي أو أعماق فضائية متعددة عبر فضاء العمل الكلي الحاوي لكل العمليات التصميمية والفضاءات الاخرى التي تتميز بها المفردات والصور ويدرك الشد الفضائي عند تقارب المفردات الى الحد الذي تكون فيه الجاذبيات فاعلة أي يمكن أن يدرك عملية تجميع تلك المفردات بحيث تجذب الواحدة الاخرى فيكون الشد الفضائي فاعلاً في أيجاد حالة من التماسك بين المفردات ،فالشد الفضائي هو ناتج أنشاء علاقات بين عناصر العمل التصميمي، ويعد الايهام البصري من نواتج الحركة كونه مستلماً من عملية بناء العلاقات الانشائية التصميمية ويتميز بالقدرة على الايحاءات العديدة التي تتحلى بصورة فعلية في التكوينات الهندسية، فالايهامات البصرية أنما هي ناتجة من تفاعل العلاقات الانشائية المتولدة ودور الاشكال الهندسية المنتظمة التي تتبع التنظيم الشكلي.

مؤشرات الاطار النظري

١. يسهم التنظيم الشكلي على تفعيل الفاعلية للعلاقات الانشائية التصميمية أستناداً إلى النظام المصمم من خلاله .
٢. التنظيم الشكلي يعطي للتصميم الحيوية التأسيسية عبر الأثر الذي يتركه على المطبوع .
٣. تحقيق القيم الجمالية يكون بفعل التنظيم الشكلي كونه يمتلك فعلاً قادراً على أثارة المتلقي وتفعيل مدركاته .
٤. الفضاءات التصميمية تتنوع بفعل التنظيم الشكلي ، والايهام الفضائي يعطي أثراً تقنياً جمالياً تصميمياً لاحقاً ويعد من تنويعات التراكب .
٥. العلاقات الانشائية التصميمية يتحقق عنها نواتج أيهامية منها حركة وشد الفضاء، فضلاً عن العمق الفضائي، العمق الفضائي يكون مرتبطاًبالتنظيم الشكلي الذي تظهر به .
٦. التأثير الفاعل في عملية التنظيم الشكلي الناتج عبر المسارات المألوفة لتحقيق قوة سحب العين للمتلقي .

[٢٣] فنكس فيليب ، فلسفة التربية ، محمد حبيب النجيحي ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة ، ص٨٢٤ .

إجراءات البحث

منهج البحث

اتبع الباحث المنهج الوصفي التحليلي ، و يعنى برصد الظواهر وتحليلها لغرض التعرف على الحقائق العلمية والموضوعية ، ولان هذا المنهج يعد من الخطوات العلمية في بناء النظريات بفضل دقته ، وكونه يتناسب وطبيعة البحث الحالي وأهدافه .

مجتمع البحث

يتكون مجتمع البحث من الملصقات الصادرة عن شركة الاتصالات (أسيا سيل) في العراق ، وبعد أطلاع الباحث على هذه الاصدارات استطاع رصد (٢٠) ملصقاً ضمن الفترة الزمنية من ١/١/ ٢٠١١ ولغاية ٣١/ ١٢/ ٢٠١١ وتمثل هذه الاصدارات مجتمع البحث .

عينة البحث

تم أختيار(٤ ملصقات) من مجموع (٢٠ ملصق) كنسبة ٢٥ % من مجتمع البحث وبشكل عشوائي وبناءً على المبررات الاتية :

١. لاحتوائها على التنظيمات الشكلية والفضائية .
٢. وضوح القيم الجمالية في تكوينها العام .

اداة البحث

لغرض تحقيق الاهداف للبحث الحالي ، فقد أعتمد الباحث تصميم استتمارة تحليل كأداة للبحث توخى عبرها التوصل الى دور التنظيم الشكلي في اظهار القيم الجمالية للمطبوع ، حيث تم عرضها الى خبراء[٢٤] من ذوي الاختصاص للأخذ بارائهم وملاحظاتهم والتأكد من سلامتها من الناحية المنهجية والفكرية .

صدق الاداة

بعد أجراء التعديلات على استمارة االتحليل حسب ملاحظات الخبراء ، تم إعادة عرض الاستمارة على الخبراء مرة أخرى لاكتساب صدقها .

---

[٢٤] الخبراء هم :

١- د. خليل ابراهيم حسن ، استاذ في قسم التصميم ، كلية الفنون الجميلة .

٢- د. حكمت رشيد العزاوي ، مدرس في قسم التصميم ، كلية الفنون الجميلة .

٣- االتدريسية ايمان طه ، مدرسة في قسم االتصميم ، كلية الفنون الجميلة .

تحليل العينة
أنموذج رقم (١)

الوصف العام

ملصق التغطية الرئيسة لشركة اسيا سيل

ملصق تجاري ورقي (٢٥٠ غم سمك الورق) قياس ٥٠ * ٧٠ سم نصف بطال مطبوع بنظام الأوفسيت (اربعة الوان - سيان - ماجنته - اصفر - اسود)، نسبة ٧٠ % من الملصق هو صورة فوتوغرافية مكونة من صورة طفل مستلقي يغطي جسمه بالونات ملونة ومستطيلات تحوي على كتابات باللغة الكردية.

يحوي الملصق ايضا في جزء الأسفل بنسبة ١٠ % على مستطيل افقي البناء باللون الرمادي وجزء منه باللون الماجنته من جهة اليسار مكتوب عليه نص باللغة الكردية . وفي قاعدة الملصق يوجد من جهة اليمين شعار الشركة مكتوب باللغة الكردية والجهة اليمنى الى الأسفل ايضا مستطيل على جزئين باللونين الرمادي والماجنته مكتوب عليهما موقع الشركة الالكتروني ومعلومات عن مركز خدمات المشتركين. ونجد أن التقسيم افقي للفضاء ، تعدد شكلية للمادة الكتابية ، تعددية وتنوعية شكلية للاشكال الصورية ، تحقيق حركة الاتجاه نحو الاعلى ، بؤر استقطاب متعددة ، ايهام بالشد الفضائي .استمرارية تتابعية مع الحركة ، تراكب جزئي ، احداث عمق فضائي .

التنوع في التنظيم الشكلي والفضائي :

اعتمد التصنيف الافقي للفضاء ، تنوعت الاشكال الصورية في الفضاء والتي تسببت في احداث حركة اتجاه نحو الاعلى التي عززت بدورها قيمة جمالية متجانسة مع العمق الفضائي، والتلاعب الحاصل عبر التباين اللوني للقيمة الزرقاء والحمراء والقيم الصفراء والخضراء التي اعطت عمقاً وبعداً للحركة وتوافقاً منسجماً تكاملياً ، وان التنوع في المادة الكتابية وتجانسها مع الفضاء اعطت قيمة جمالية للكل التصميمي .

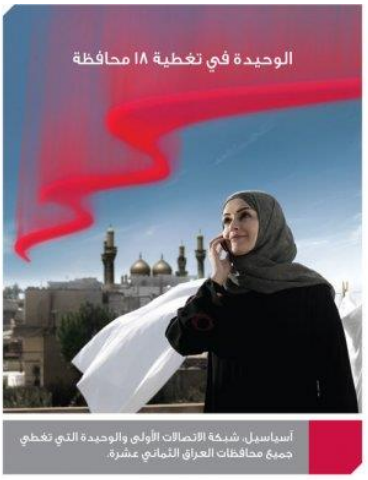
التنظيم الشكلي والقيم الجمالية :

نظمت المفردات التصميمية على وفق تنظيم أفقي غير مستقر الذي أحدث تنوع في تعدد الأشكال الصورية والكتابية فضلاً عن اللون ، مع اعطاء حركة تتجه نحو الاعلى متجانسه مع الفضاء الذي شكل قيمة جمالية معززاً الاستقطاب البصري .

التنظيمات الشكلية ونواتج العلاقات :

إن النواتج العلاقاتية المتحققه عبر حركة اللون في الفضاء التي شكلت عمقاً فضائياً واحساساً بالحركة العميقة التي عززت القيمة الجمالية للكل المصمم .

أنموذج رقم (٢)



الوصف العام

ملصق بغداد

ملصق تجاري ورقي (٢٥٠ غم سمك الورق)

قياس ٥٠ * ٧٠ سم نصف بطال مطبوع بنظام الأوفسيت (اربعة الوان - سيان - ماجنته - اصفر - اسود)، الصورة الفوتوغرافية تغطي مساحة ٨٠ % من الملصق والجزء الأسفل من القاعدة المكون من مساحة للون الرمادي مذكور فيها اسم الشركة مع معلومات عن التغطية . كذلك يوجد مساحة صغيرة بالون الماجنته لون الشركة المعتمد مقطوع من اسفل اليمين يوحي بحركة بطاقة السيم كارت . وفي اسفل الملصق على جهة اليسار يوجد شعار الشركة واليمين يوجد المستطيل المكون من لونين الرمادي والماجنته يحوي على موقع الشركة الألكتروني ومعلومات عن مركز البيع . اما المنطقة العلوية توجد جملة رأيسية اعلانية (الوحيدة في تغطية ١٨ محافظة) والشريط الأحمر المتلاشي مع اللآرضية يظهر من افق اللقطة الموجودة.

نجد أن التقسيم عامودي محوري للفضاء ، توافق اتجاهي متوازن ، ايهام بالحركة الاتجاهية ، علاقات تصميمية ، سيادة شكلية .

التنوع في التنظيم الشكلي والفضائي :

مثلت التنظيمات الشكلية من خلال عملية التراكب للمفردات التصميمية عن طريق الاشكال الصورية (الفتاة و مدينة الكاظمية لتاكيد الاتجاهية المحورية لمدينة بغداد) لعب التنوع في التنظيمات الشكلية في الفضاء من خلال تعدد الاشكال والتي وظفها المصمم في تصميمه للملصق ، والتي سببت حركة من خلال المحاور والاتجاهات .

تحقق السيادة الشكلية من خلال صورة الفتاة في الجانب الايمن للفضاء مع ايهامية حركية. كذلك حقق التراكب الشكلي للصور الايهام بالعمق الفضائي .

التنظيم الشكلي والقيم الجمالية :

اعتمدت العمليات التصميمية من خلال استخدام الاشكال الصورية التي تنظمت اشكالها لتحقيق جمالية بتعدد الصور المستخدمة محققة بذلك جذباً بصرياً من خلال احتلالها مساحة من الفضاء ، والسيطرة عن طريقها الى عين المتلقي وسحب انتباهه.

التنظيم الشكلي ونواتج العلاقات :

كانت فاعلية التنظيمات الشكلية من خلال العلاقات التصميمية الناتجة من التداخل الشكلي للصور ذات تتابعية بصرية ساحبة من الاتجاهات وسيادة شكلية للصورة الاعلانية مما ينتج سحب وشد فضائي اتجاهي .

أنموذج رقم (٣)

الوصف العام

ملصق التفوق والنجاح مع اسيا سيل

ملصق تجاري ورقي (٢٥٠ غم سمك الورق) قياس ٥٠ * ٧٠ سم نصف بطال مطبوع بنظام الأوفسيت (اربعة الوان - سيان - ماجنته - اصفر - اسود)، نسبة ٧٠ % من الملصق هو صورة فوتوغرافية مكونة من طلاب في حفل تخرج يرمون قبعات التخرج وبعض الزينة .

يحوي الملصق ايضا في جزءه الأسفل بنسبة ١٠ % على مستطيل افقي البناء بالون الرمادي وجزء منه بالون الماجنته من جهة اليمين مكتوب عليه نص باللغة الكردية . وفي قاعدة الملصق يوجد من جهة اليسار شعار الشركة مكتوب باللغة الكردية والجهة اليمنى الى الأسفل ايضا مستطيل على جزئين بالونين الرمادي والماجنته مكتوب عليهما موقع الشركة الألكتروني ومعلومات عن مركز خدمات المشتركين .

التنوع في التنظيم الشكلي والفضائي :

مثلت التنظيمات الشكلية بطريقة أظهر التفعيل المتداخل (الصوري) كأساس في أنشاء التنظيم الكلي ، حيث جمعت المفردات الشكلية في فضاء التصميم والتي قسمت المساحة التصميمية الى أجزاء متراكبة ضمن توافق لتعزيز القيم الجمالية .

التنظيم الشكلي والقيم الجمالية :

اعتمد المصمم في تنظيمه من خلال أستخدام الاشكال الصورية ، فشغلت صورة الفتاة بين مجموعة فتيات مركز السيادة في عمليات الانشاء التصميمي كونها تمثل وحدة الارتكاز ، محققة بذلك قيمة جمالية على الشكل العام المصمم .

التنظيم الشكلي ونواتج العلاقات :

أستخدم المصمم التنوع في النظام والتنظيمات الشكلية من خلال أعتماده على التصنيف العامودي ، وأفرزت العلاقات التصميمية تباين لوني وشكلي ضمن الفضاء والتي حققت سحب فضائي مع التركيز على الشكل الصوري للفتاة في مركز السيادة والذي حقق سحب أتجاهي نحوه المركز .

أنموذج رقم (٤)

الوصف العام

ملصق سامراء

ملصق تجاري ورقي (٢٥٠ غم سمك الوورق) قياس ٥٠ * ٧٠ سم نصف بطال مطبوع بنظام الأوفسيت (اربعة الوان - سيان - ماجنته - اصفر - اسود)، الصورة الفوتوغرافية تغطي مساحة ٨٠ % من الملصق والجزء الأسفل من القاعدة المكون من مساحة للون الرمادي مذكور فيها اسم الشركة مع معلومات عن التغطية . كذلك يوجد مساحة صغيرة بالون الماجنته لون الشركة المعتمد مقطوع من اسفل اليمين يوحي بحركة بطاقة السيم كارت. وفي اسفل الملصق على جهة اليسار يوجد شعار الشركة واليمين يوجد المستطيل المكون من لونين الرمادي والماجنته يحوي على موقع الشركة الألكتروني ومعلومات عن مركز البيع. أما المنطقة العلوية توجد جملة رأيسية اعلانية (الوحيدة في تغطية ١٨ محافظة) والشريط الأحمر المتلاشي مع الآرضية يظهر من أفق اللقطة الموجودة .

التنوع في التنظيم الشكلي والفضائي :

مثلت التنظيمات الشكلية عبر عملية التراكب للمفردات المتمثلة بالاشكال الصورية ، مع تأكيد العمق الفضائي عبر تعدد الاشكال التي وظفها المصمم في تصميمه للملصق التي سببت حركة عبر المحاور والاتجاهات ، وتحققت السيادة الشكلية عن طريق (راعي الاغنام) في الجهه اليمنى للملصق مع الايهام بالحركة .

التنظيم الشكلي والقيم الجمالية :

ظهرت القيم الجمالية بتنظيم المفردات الشكلية ، التي شكلت حركتها تنوعاً أتجاهياً أحدثت عمقاً فضائياً لسحب عين المتلقي ، وأعطت صورة (راعي الاغنام) نقطة استقطاب وتوافقاً مع بقية الاشكال الصورية مما أضفت جمالية مع الكل التصميمي .

التنظيم الشكلي ونواتج العلاقات :

أظهرت التنظيمات الشكلية من الفاعلية التي افرزتها العلاقات عبر تعدد الاتجاهات ضمن الفضاء، التي أحدثت سحب وشد فضائي مع التركيز على خط افقي للصور المشكله ضمن معادلة ثابتة، والمراد منها تحقيق الجذب البصري .

الفصل الرابع : نتائج البحث والتوصيات والمقترحات .

وتضمن الفصل الرابع عرضاً للنتائج التي توصل اليها الباحث وكان ابرزها :

١. أدت االتنوع في النظم التصميمية الى تحقيق نوع من القيم الجمالية عبر تفعيل التتابعية الحركية والاثارة .كما في العينة (١، ٢، ٣ ،٤) .
٢. تحقيق القيم الجمالية عن طريق استخدام تقنيات تنوعية لبعض المفردات وجعلها عنصراً سائداً تمييزها بقوة جذب بصري .كما في العينة (٢، ٤) .
٣. تم تأكيد فاعلية التراكب الشكلي ، العمق الفضائي ، الشفافية ، لتحقيق قيم جمالية لغرض السحب البصري وتثبيته في موقع سيادي .كما في العينة (١ ،٣) .
٤. أتصفت عينات البحث بالتقسيمات الفضائية المتنوعة ومنها العمودي والافقي ، وهذه التقسيمات جعلت اغلب المصممين يعدونها أحداثاً مهماً في تصميم المطبوع .كما في العينة (١، ٢ ،٣ ،٤) .
٥. أتصفت عينات البحث بتمثيلها أيهام الحركة ضمن هدفية الملصق التي هي واحدة من خصائصها الترغيبية الاثارة والحركة .كما في العينة (١، ٢، ٣ ، ٤) .

بعد ذلك اوصى الباحث بعدة توصيات منها :

١. تنظيم العلاقة التاسيسية بين الشكل والفضاء عبر علاقة ايجابية تساعد احدهما الاخرى .
٢. ضرورة مراعاة مستوى التباين الحاصل بين الصورة الفوتوغرافية والهيئات الشكلية والكتابية التي تدخل عليه من التنافس البصري وتاكيد رسوخها في ذهن المتلقي .
٣. الاستفادة من تقنيات الفوتوشوب والكوريل والبرامج الاخرى ، لانها تعطي نوعاً من الجمالية عبر تعدد اساليب الاظهار والتلاعب بالاشكال الظاهرة .

ثم تقدم الباحث بعدة مقترحات لتكون عنوانات البحوث اخرى جديده ومن اهمها :

١. دراسة واقع التنوع التيبوغرافي للصحف العراقية حديثة الاصدار .

المصادر والمراجع

١. ابن منظور ، لسان العرب ، دار الفكر ،لبنان ، بيروت ، المجلد ٣ .
٢. المنجد في اللغة والاعلام ، منشورات دار المشرق ، ط٢ ، ١٩٨٤
٣. ابراهيم زكريا ، مشكلة الفن ، مكتبة مصر ، دار الطباعة الحديثة ، القاهرة .
٤. الصكر ، حاتم ، البئر والعسل ، دراسة نقدية ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد . ١٩٩٢ .
٥. النوري ، عبد الجليل مطشر ، التنوع التقني ودورة في اظها القيم الجمالية التصميمية ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، رسالة ماجستير ، ٢٠٠٢ .
٦. الربيعي ، عباس جاسم حمود ، الشكل والحركة والعلاقات الناتجة ، اطروحة دكتوراة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٩٩ .
٧. السعيدي ، لمى اسعد ، التنظيمات الشكلية في تصاميم البطاقات الاعلانية ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ٢٠٠٢ .
٨. راضي حكيم ، فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، دار الشوؤن الثقافية العامة للطباعة والنشر، ط١ ، بغداد ، ١٩٨٦
٩. ديوي ، جون ، الفن خبره ،ت : زكريا ابراهيم ، دار النهضة العربية للنشر ، مصر ، القاهرة ، ١٩٦٣.
١٠. سكوت ، روبرت جيلام ، أسس التصميم ، ت ، محمد محمود يوسف ، ط٤ ، القاهرة ، دار النهضة للطباعة والنشر ، ١٩٩٤ .
١١. عفيف بهنسي ، علم الجمال عند ابي حيان التوحيدي ومسائل الفن ، وزارة الاعلام ١٩٨٣
١٢. عاصم عبد الامير، جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث ، اطروحة دكتوراة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٩٦ .
١٣. عبود عطية ، جولة في عالم الفن ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٥.
١٤. (١٤) فجر جودة علوان ، القيم الحضارية واثرها في استخدام الزمن ، رسالة ماجستثير ، جامعة بغداد ، ١٩٨١.
١٥. فنكس فيليب ، فلسفة التربية ، محمد حبيب النجيحي ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٨٢. .
١٦. هادي نفل ، الاخراج الفني الطباعي في الرسم العراقي ، اطروحة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٩٦ .
١٧. ميشل ، ديكين ، معجم علم الاجتماع ، ت : احسان محمد الحسن ، دار الرشيد للنشر، بغداد ، ١٩٨٠ .

معالجة تصاميم
الفضاءات الداخلية للصيدليات

رياض حامد مرزوك

ملخص البحث

تُعدّ الصيدليات واجهة للمباني الصحية والمستشفيات، لما تربطها من علاقات مهنية ووظيفية، وتعد من الأماكن المهمة التي يقصُدها أغلب الناس، وعلى وفق ذلك يتوجب تهيئة فضاءاتها الداخلية بما يتواءم وحاجة المستخدمين والعاملين فيها وطبيعة فعالياتهم، وهذا ما تجسد في هدف البحث، وانطلاقاً من مشكلة البحث التي تكّمُن في إيجاد معالجات تصميمية لفضاءات الصيدليات الداخلية، لتسهم في التحسينّ الوظّيفي أدائياً كان أم جمالياً. وحُددت أهمية البحث بالإسهام في توعية شاغلي تلك الفضاءات بمدى تأثير التصميم الداخلي في تحسين البيئة الداخلَية للصيدليات، فضلاً عن أن البحث يعد محاولة تصميمية تضاف إلى محاولات التصميم الداخلي، لفتح آفاق معرفية للباحثين في مجال الاختصاص.

أما الفصل الثاني فقد تضمن الإطار النظري الذي ضمّ مبحثين، احتوى الأول الفضاءات الداخلية للصيدليات الذي اشتمل طبيعة تلك الفضاءات وصفاتها. واحتوى المبحث الثاني على التنظيمات الفضائية للصيدليات، والعلاقات الحيزية والحركية. وتضمن الفصل الثالث إجراءات البحث من حيث المنهجية ومجتمع البحث وعينة البحث القصدية، وأداة البحث المستخدمة وهي استمارة محاور التحليل، ثم وصف العينة وتحليلها. وأخيراً تضمن الفصل الرابع النتائج التي توصل إليها البحث عبر عملية التحليل، ثم الاستنتاجات مع المقترحات والتوصيات.

Abstract

The pharmacy is the face for the health buildings and hospitals, The linking professional relationships and functional, it is been from the important places that most people go it, so according to that we must format its interior design in form that suitable with the need of most people use it or work in it, and this the search goal, dashing from the search subject which to hide finding designer treatment for the pharmacies interior spaces, to give share in the functional improvement performance or aesthetic. We define the search goals to share in educate the pharmacist in the effect of interior design for improvement of interior environment, in addition to the search consider as designer trying add to the other trying the interior design, and to open knowledge wanderer for searcher in this specialization.

In the second chapter II contain the theoretical framework which it included two sections, the first unit contain the interior spaces for pharmacies which contain the nature of these spaces and then attributes. The second section contains the organization spaces for pharmacies, and spatial relationships and motional. The third chapter contains the search from method and search society and the search intent sample, and the search tool used in and it is analyzing form, and then descript the sample and analyzing it. And later contain the fourth chapter the result which search reach to it through analyzing, then the conclusions with the proposal and recommendations.

الاطار المنهجي

مشكلة البحث

كان للتطور العلمي والتقدم التكنولوجي بشكل عام، فضلاً عن تطوير المفردات التكوينية للفضاءات الداخلية، الأثر الكبير في تلبية الحاجات الإنسانية، وتوفير الوقت والجهد بما يتوافق مع حدود المعايير الوظيفية، التي تتناسب مع أداء المستخدمين وفعاليتهم في الأماكن كافة. ولما كان للمصمم الداخلي الدور الأساسي في تهيئة الفضاءات والعناصر والأثاث والمكملات وبالشكل الذي يتواءم مع المستخدمين، كلٌ حسب فعاليته دون إهمال أهمية العناصر الإنشائية الأساسية في التصميم في توفير بيئة داخلية مواءمة للإنسان، لذلك فأنهما يكونان وحدة وظيفية مترابطة بحيث تكون سعة الفضاءات والعناصر الأخرى منسجمة مع الحاجة الوظيفية والموقع، لا أن تكون مفروضة عليه وعليه فلا يحقق الفضاء الغاية التي وجد من أجلها.

والصيدليات واحدة من أهم الأماكن التي عادةً ما يقصدها أغلب الناس، أما لحاجة ماسة للحصول على العلاجات والأدوية، أو لرغبتهم بالحصول على المواد التجميلية أو غيرها من المواد، فهي بذلك تمتلك صفة الأماكن العامة، لأنها تمثل مكاناً صحياً تجارياً. وعبر الزيارات الميدانية للصيدليات والدراسات الاستطلاعية، فقد وجد الباحث أن معظم الصيدليات، لا تتواءم والصفة التي تحملها، ولم يراع فيها قيمتها ومكانتها الخاصة التي تميزها عن باقي الأماكن، ولم يكن هنالك دور للتصميم الداخلي لفضاءاتها وبما يتناسب وحاجة العاملين والزائرين، وتأثير ذلك كان بشكل مباشر على المستخدمين لتلك الفضاءات. ومما تقدم تكمن مشكلة البحث الحالي في التساؤل الآتي: "ما هي المعالجات التصميمية في الفضاءات الداخلية للصيدليات التجارية التي تجعلها مواءمة لتلبية حاجة مستخدميها ؟".

أهمية البحث

تتجلى أهمية البحث الحالي بما يأتي :

١. إيجاد تصاميم داخلية لفضاءات الصيدليات تتواءم والحاجة الفعلية للمستخدمين.
٢. الإسهام في توعية العاملين في الصيدليات، بمدى تأثير التصميم الداخلي في التحسين الأدائي والجمالي.
٣. يعد البحث محاولة تصميمية تضاف إلى محاولات أخرى في مجال التصميم الداخلي، وينفرد عنها بتناوله الفضاءات الداخلية للصيدليات.

هدف البحث

ـ معالجة تصاميم الفضاءات الداخلية في الصيدليات المحلية وبشكل يتواءم مع فعاليات وحاجات مستخدميها.

حدود البحث

يتحدد البحث الحالي بالآتي :

١. حدود موضوعية: معالجة تصاميم الفضاءات الداخلية، ومدى إمكانية تطويرها وبما يتناسب والفعاليات المتعددة للمستخدمين العاملين فيها أو الزبائن الواردين إليها .

٢. حدود مكانية: الفضاءات الداخلية للصيدليات الواقعة في مدينة بغداد لجانب الكرخ في قضاء المحمودية.
٣. حدود زمانية: يتحدد البحث زمانياً للفترة من العام (٢٠٠٥ ـ ٢٠١٠ م).

تحديد المصطلحات

الفضاء الداخلي: يعرف الفضاء بأنه المساحة وما أتسع من الأرض إذ يقال: أفضيت، إذا خرجت إلى الفضاء، والفضاء أيضاً هو الأفضيه سواء كانت هوائية تجاويف أو كهوف يشغلها الهواء (٦،ص٥٠٦).

وهو ذلك الفضاء الذي يمكن تشكيله لتعبير عن كيفية تعامل الإنسان مع بيئة بكل معطياتها الطبيعية والاجتماعية والثقافية والوظيفية (٧،ص٤).

ويعرفه Ghing بأنه "العنصر الأولي في لائحة المصمم الداخلي، يتشكل عبر العلاقة مابين العناصر الهندسية وكيفية إدراكنا لها، ويرث الفضاء الداخلي سماته الجمالية والحسية من العناصر الموجودة في حقله" (٢،ص٢).

التعريف الإجرائي: هو تعبير لمساحة محاطة بحدود معينة وتحتوي على إمكانيات خاصة بها تحدد هويته ووظيفته.

الاطار النظري

أولا: الفضاءات الداخلية للصيدليات

نبذة تاريخية عن الصيدليات

خلق الله ـ سبحانه وتعالى ـ الإنسان وخلق معه الداء والدواء، فالدواء موجود على وجه البسيطة منذ الأزل، وحاول الإنسان منذ فجر التاريخ أن يعالج نفسه بنفسه من الأمراض بتناوله أشياء غريبة. وإن المحاولة الأولى لتسجيل طرق العلاج وأنواع الأدوية كانت في الصين قبل الميلاد بحوالي ٣٠٠٠ سنة، وقد انفردوا بظاهرة تجربة الدواء على أنفسهم دون تجربتها على الحيوان أولاً (٩،ص١٥).

وبالنسبة للمصريين القدماء والدواء فتدل الاكتشافات الهيروغليفية على إن حضارتهم ازدهرت فيها علوم الطب والصيدلة، كما أظهرت الحفريات وجود آلات جراحية تدل على تقدم الجراحة عندهم، وظهرت مستندات تثبت إنهم عرفوا المئات من الأدوية النباتية معظمها معروفة لدينا حالياً، ولعل براعتهم في التحنيط أكبر دليل على طول باعهم في معرفة علمي التشريح والكيمياء.

أما في بلاد مابين النهرين فقد تم العثور في القرن التاسع عشر على وثائق منقوشة بالخط المسماري على ألواح محروقة من الآجر تبين علاقتهم بالطب والصيدلة، وقد حضر البابليون الأدوية واستعملوها، وقدسوا الثعبان الذي يرمز إلى الطب والصيدلة بعصا يلتف عليها ثعبانان، واستعمل البابليون الأمزجة والأشربة والحقن والمغليات والكمادات واللبخات والتبخيرات والزيوت والدهون والمروخات والمنقوعات(٩،ص١٩). وأصبحت مهنة الصيدلة حالياً ممارسة تواليف الأدوية وصناعتها عبر العصور وتتصل بصحة وحياة الإنسان والحيوان. والصيدلية هي المكان المختار الذي به المادة الطبية material medical وتركيب الدواء وتداوله وبيعه، وهي فرع من فروع الطب، والصيدلة تعنى بطبيعة وخواص وتحضير الأدوية.

الفضاءات الداخلية للبيئة الصحية

تعد الفضاءات الداخلية الصحية من أكثر أنواع الفضاءات تشعباً وتعدداً على وفق التشعبات الوظيفية والفعاليات المناطة لتلك الفضاءات، وفوق كل ذلك فإن لكل من هذه الفضاءات الداخلية مواصفاتها ومتطلباتها الفنية الأساسية والتكميلية، مما يضع المصمم الداخلي أمام تحد كبير للإيفاء لتلك المتطلبات (٧،ص٢٠). وتتعدد المباني والفضاءات الداخلية الصحية وتتفرع، فمنها المستشفيات والمراكز الصحية والعيادات الطبية والمختبرات والصيدليات، وكل منها تتفرع إلى فضاءات أخرى، فالمستشفيات تضم فضاءات الطوارئ والعمليات والردهات وهكذا. وتتميز الفضاءات الداخلية الصحية عن بقية الفضاءات بكل ما تحويه من طبيعة البناء وحجمه ومواد الإنهاء المستخدمة وألوانها إلى نوع الأثاث والأدوات المستعملة، لما لهذه الفضاءات من خاصية إستثنائية وهي سلامة الإنسان وكل ما يتعلق بصحته.

الفضاءات الداخلية للبيئة التجارية

الفضاء التجاري من الناحية الفيزيائية المكان أو الوسط الذي يمكن للبائعين والمشترين لسلعة معينة من الانتقاء والإحاطة بجميع المعلومات الخاصة بالسلعة. (ويمكننا القول إنه فضاء مركب يتألف من مجموعة من العناصر تضم المستهلك والتاجر والبائع الذين تتداخل فيما بينهم علاقات تبادلية تؤدي إلى تشكيل ذلك المركب) (٢،ص٣). ويشار إلى فضاءات الصيدليات بأنها صحية تجارية، لتفريقها عن مصطلح التسوق، وقد أصبح لابد من تأثير الفضاءات التجارية الداخلية في المُتسوق فضلاً عن منحه فرص للراحة والاسترخاء ضمن بيئة داخلية فعالة وجذابة ومؤثرة، تلك البيئة تساعد على جعل المتسوق يعيش ضمن مناخ نفسي مريح يستطيع عبره اتخاذ قرارات دون تردد مما يساعد في تفعيل التسوق (٤،ص٦٧).

ومفهوم التسوق يتضمن معنى أعمق واشمل من عملية الشراء أو التبضع الذي يتم بسبب الحاجة Need أو الطلب Demand، فعملية التسوق تشتمل على كل ما يمارسه الإنسان وبدوافع غريزية متعددة تتعدى كونها جاءت بسبب الحاجة والطلب مثلاً حاجة المريض للدواء (٢،ص٣).

ولقد اعتمد البحث على الفضاءات الداخلية للصيدليات وعده الأساس لدراسة اثر النشاط التسوقي في تلك الفضاءات. والتميز الخاص بالتسوق في مجال الصيدليات عن الفضاءات التجارية، والمنزلة الحقيقية لفضاءات الصيدليات بسبب طبيعة الحاجة الماسة للدواء كفارق مصيري بين الصحة والسقم. وإن حرص المختصين على دراسة طبيعة التنظيم الشكلي والقياسي لفضاءات الصيدليات، بما يتوافق مع الحاجة الفعلية وتحقيقاً للشروط الوظيفية والجمالية لتأمين قيم حسية إرتباطية مع المعطيات الشكلية لتلك الفضاءات.

صفات الفضاءات الداخلية للصيدليات

الهيئة

تصمم فضاءات الصيدليات الداخلية على وفق نمط معين من الأنظمة يمكن تمييزه وإدراكه، ويتناسب مع ما يقدمه بما يخدم الأغراض الوظيفية والجمالية، ولكل نمط هيئة هندسية تنحت حجم الفضاء وتنتج من ترتيب خاص لسطوح و حافات الأشكال في تلك الفضاءات. فالمربع يمثل النقاء و العقلانية، وهو ذو صفة مستقرة لعدم وجود هيمنة اتجاهيه معينة، وتمنحه أضلاعه المتساوية صفة المركزية. ويمكن الاستعانة بهذا النوع من الهيئات

على وفق تنظيمات معينة في تصميم الفضاءات الداخلية للصيدليات وما يتناسب والحاجة الوظيفية فيها، ويمكن التوسع في المستقبل لمثل هكذا هيئة. أما المستطيل فذو صفة اتجاه واضح بامتداد البعد الأطول، متناظر حول محور أو أكثر و ذو مرونة أكثر من المربع. ويعد هذا النوع من الهيئات هو الأقرب في تصميم الفضاءات الداخلية للصيدليات لما له من مرونة وإتجاهية تتفق وما يتناسب وطبيعة التنظيمات للفضاءات والأثاث وما تشتمله من علاقات إنتقالية وحركية فيما بينها، وتكون إمكانية التوسع مستقبلاً في مثل هكذا هيئة كبيرة.

الحجم

الحجم هو الصفة المميزة الواضحة للفضاء الداخلي، وهو الشيء الذي يدرك أولاً حول طبيعة الفضاء – الطول والعرض والارتفاع – التي تحدد التناسب بمقاييس الفضاء وتؤثر في كيفية استخدامه. كما تتميز الصفة المقياسية للحجم بأهمية واضحة في تحديد خصائص الفضاء، وتحدد موازنة حجم الفضاء بأبعاد وتناسب جسم الإنسان. ويحدد الحجم في العمارة بوساطة الجدران والأرضيات والسقوف (١١،ص٥٩). وهنالك مجموعة من العناصر التي توثر في مدى إدراك أبعاد ومقاييس ونسب الفضاء الداخلي بالنسبة لفضاءات الصيدليات وهي طبيعة اللون والملمس والمعالجة للسطوح الداخلية، ويكون للون الأثر الكبير في إدراك أبعاد ومقاييس الفضاءات الداخلية للصيدليات، حيث يمكن للألوان الفاتحة أن تعطي إحساساً بسعة المكان، ويكون العكس بالنسبة للألوان الغامقة، ويفضل إستخدام الألوان الفاتحة والنقية في الصيدليات لا سيما اللون الأبيض، كونه يتصف بالنقاء والصفاء فضلاً عن مواءمته للحاجات الوظيفية. أما بالنسبة لسطوح المواد والأثاث وملمسها فينبغي أن تكون ناعمة وصقيلة لتتفق وطبيعة الفعاليات المناطة بها. وتعد العناصر الانتقالية من المؤثرات المهمة في إدراك أبعاد ومقاييس الفضاءات الداخلية للصيدليات، والمتمثلة بالأبواب والنوافذ وانتقاء موقعها وهيئتها.

الإضاءة

الضوء هو الأساس الأول الذي عبره وبواسطته تدب معالم الحياة في الفضاء الداخلي، وبدونه لايمكن رؤية الأشكال أو الألوان أو الملمس حتى في أضيق الأماكن وأقربها لنا (٤،ص١٧). فالإضاءة عامل مؤثر في طبيعة سلوك الإنسان وانطباعاته، ومؤثر أيضاً في الموجودات داخل الفضاء الداخلي إيجاباً وسلباً، وعلى نحوٍ خاص في الإضاءة الطبيعية، فهنالك تغيرات يحدثها هذا النوع من الإضاءة بفعل تحولات مصدرها الرئيس، أي أنها قادرة على إحداث تغيرات مختلفة في أوقات النهار الواحد، وبه تنعكس هذه التغيرات من الإضاءة على طبيعة الفعالية الوظيفية داخل الفضاء. وهذا يعتمد على مساحة الفتحات الوسيطة بين البيئة الخارجية والداخلية. فهنا يجب الأخذ بنظر الإعتبار شدة وإتجاه أشعة الشمس الساقطة والمخترقة لفضاءات الصيدليات، بسبب وجود المواد والأدوية الحساسة التي تتأثر سلباً من هذه الأشعة، وعليه قد تتعرض إلى التلف، مضافاً إلى الإرتفاع في درجات الحرارة التي تتولد نتيجة تلك الأشعة.

أما الإنارة الصناعية، فقد إعتمدت الإضاءة في الفضاء الداخلي على تصنيفات عدة للأنظمة المستخدمة في إنارته، فمنها مباشرة، وتستخدم للتأكيد والتركيز، ولأنها تحقق تبايناً أو تضاداً حاداً ما بين الضوء والظل، لذلك تصنع ظلالاً مثيرة للغاية. ومنها إضاءة غير مباشرة، وتكون الجدران والسقوف جزءاً من مصدر الضوء ولونه. ومنها أيضاً إضاءة شبه مباشرة، وأخرى شبه غير مباشرة (٨،ص٧٧).

فضلاً عن ذلك هناك إضاءة منتشرة للفيض الضوئي وبصورة متساوية في جميع المساحات تستخدم في تأكيد الملمس لسطوح العناصر الواقعة ضمن الفضاء الداخلي وتعد الأخيرة هي التي تنسجم مع الفضاءات الداخلية للصيدليات وفقاً للحاجة الوظيفية ولطبيعة الفعاليات التي تجري فيها .

وفي الأماكن المخصصة للعمل، يكون الهدف هو إعطاء إضاءة كافية للرؤية الجيدة داخل المكان وخاصة على مستوى التشغيل، على سبيل المثال مكان تحضير الأدوية. وأن تنسيق تقنيات متنوعة من الإنارة والتأثيرات الضوئية في فضاء الصيدليات يُمكن أن يحدث فيها عدداً من الأجواء المختلفة، والعكس عند استخدام نوع واحد. وهنا تؤدي الألوان دوراً مهماً في إكساب فضاءات الصيدليات الطابع الجمالي، ومن ثم ينعكس ذلك على سلوك وشعور شاغلي فضاءات الصيدليات وعلى طبيعة أدائهم .

الأثاث

لا شك أن الأبعاد الفيزيائية لجسم الإنسان، تُعَد الوحدة الأساسية في عملية اختيار أي عنصر من العناصر المحددة للفضاءات الداخلية للصيدليات، ومنها العناصر التأثيثية، التي تحدد بشكل كبير النظام الحركي لدى مستخدمي تلك الفضاءات، فضلاً عن تأثيرها في الإضاءة عبر معامل الامتصاص والانعكاس، حسب طبيعة سطوح الأثاث، ومن ثَمّ تأثيرها في طبيعة المتلقين، (ويؤدي التأثيث دوراً بارزاً في تأسيس الترابط ما بين العمارة وشاغليها عبر تكوين الشخصية والسمات الأساسية للفضاء الداخلي)(٥،ص٥٤).

وعملية انتقاء الأثاث للصيدليات ينبغي أن تكون دقيقة ومدروسة، إذ يجب أن تنسجم وحدات الأثاث وطبيعة الفعاليات المناطة بها، أي أن تتناسب مع المستخدم إن كان ذلك بمقاييسها وارتفاعاتها على وفق آلية جسم الإنسان، أو نوع المادة المصنعة منها وقابلية تحملها للمؤثرات الخارجية، فضلاً عن ما تتسم بها سطوحها الخارجية وملمسها، ويفضل أن تكون سطوحها ملساء وصقيلة، بحيث تتواءم مع الأداء الوظيفي وسهولة التنظيف وبه تحقيق الجانب الصحي. والأثاث المستخدم في الصيدليات متنوع، منه ما يكون للعرض إن كان مبرداً أو غير ذلك، فهنا ينبغي إنتقاء وتوظيف وحدات العرض الحديثة والمتميزة لأنها تعد من أهم الوحدات التي تجذب النظر إليها داخل فضاءات الصيدليات، وعليه تعطي الانطباع الإيجابي أو السلبي حيالها. فضلاً عن إنتقاء الألوان الجذابة والمواءمة لها، ويمكن أيضاً إعتماد مبدأ الشفافية في وحدات الأثاث، من خلال توظيف مادة الزجاج في تركيب تلك الوحدات .

المكملات

المكملات هي اللمسات الأخيرة التي تحدد شخصية الفضاءات، وترجع المكملات في التصميم الداخلي إلى المفردات التي تعطي الفضاء الإغناء الجمالي والبهجة والزينة، فضلاً عن أدائها الجانب الوظيفي ومنها النباتات واللوحات والأعمال الفنية والعلامات الدالة والمرايا وحتى العاب الأطفال الموجودة في الصيدليات، وهذه المفردات أو الأشياء تزود الفضاء بمنظر قد يكون أخاذاً ويسر الناظر ويجلب الإنتباه في الوقت نفسه ليميز الفضاء الذي يحويه دون غيره (٧،ص٧٤).

والمكملات بأنواعها وألوانها تضفي نضارة للصيدليات وتغني فضاءاتها الداخلية، في حين واقع حال الصيدليات يفتقر بشدة إلى هذه العناصر التكميلية والتجميلية، التي يكون لها دور في جعل تلك الفضاءات تتسم بصفة المرح والبهجة، والابتعاد عن المفهوم والانطباع الرتيب والممل المأخوذ عنها بوصفها مكاناً للحصول على الأدوية،

فالغرض من توظيف وانتقاء العناصر التكميلية هو إظهارها بأجمل صورة ويكون التأثير إيجابياً على أمزجة وشعور المتلقين الواردين إليها، فضلاً عن المستخدمين العاملين فيها.

العلامات الدالة

يشعر الناس بارتياح كبير عندما يتملكهم الإحساس بمعرفة الإتجاه وإلى أي مكان يقصدون بأنفسهم ودون إستشارة أحد ما، ويتملكهم شعور بعدم الراحة والاطمئنان عند شعورهم بالضياع وفقدان التوجه، فحاجة العلامات الدالة هي التعريف بالمبنى وفضاءاته الداخلية وما تحويه، من حيث المداخل والمخارج والوظائف المتعددة للفضاءات. وهي تساعد الأشخاص العاملين أو المراجعين في فضاءات الصيدليات التعرف على الموجودات في فضاءاتها، وتتميز هذه العلامات والعناصر الدالة بأنها تعد موجهاً أكثر سهولة في الفهم وأكثر يسراً ومتعة لمستخدمي الفضاء (٧،ص٧٥). وتزداد أهمية العلامات الدالة بشكل خاص في الأماكن التجارية والعامة، والصيدليات واحدة من تلك الأماكن، والعلامات الدالة تُعَد أيضاً من المكملات في فضاءات الصيدليات، لما تحققه من أداء وظيفي وجمالي.

ثانيا: التنظيمات الفضائية للصيدليات

العلاقات الحيزية

في الغالب تتألف الفضاءات الداخلية للصيدليات من عدد من الفضاءات الداخلية الصغيرة ترتبط بعضها مع بعض بمسار حركي أو بصري والتنظيمات الحيزية التي تتداخل في ممارسة كل من المعمار والمصمم الداخلي (١،ص٨٣). وهنالك تنظيمات متنوعة منها التنظيم الخطي الذي يتكون من سلسلة خطية من الفضاءات التي قد تتصل بعضها مع بعض بصورة مباشرة، ويمكن أن يكون هذا التنظيم للأثاث أيضاً ويمتاز بالاتجاه والاستمرارية ويعطي الصفات نفسها في الحالة الحركية، ويعد التنظيم الخطي من التنظيمات المناسبة لفضاءات الصيدليات، كونه يتواءم وطبيعة الفعاليات التي تجرى فيها، وكذلك حركة وانتقال المستخدمين إن كانوا عاملين أو مراجعين. والتنظيم مركزي مستقر ومتمركز يتألف من مجموعة فضاءات ثانوية متمركزة حول فضاء مركزي مهيمن بحجمه أو بشكله أو بكليهما. ويمكن اعتماده في تنظيم الأثاث أيضاً، ويمتاز بالاستقرار والتناظر والمركزية، وبالإمكان الاستعانة بهكذا تنظيم في تصميم الفضاءات الداخلية للصيدليات. إن التصميم على وفق تلك الاعتبارات من علاقات وتنظيمات فضائية، تحد من الأخطاء التصميمية في هدر مساحات البناء، فضلاً عن إمكانية تسهيل مهام التوسع والتغير في الاحتياجات المستقبلية (٨،ص٧٤). ويعد التنظيم الخطي هو النمط الأقرب في تصميم التنظيمات الحيزية والحركية بالنسبة لفضاءات الصيدليات، بسبب طبيعة فعاليات وسلوكيات مستخدميها، ويمكن المزاوجة أو دمج أكثر من تنظيم حسب الحاجة التنظيمية.

وتتخذ العلاقات الشكلية لفضاءات الصيدليات عبر الهياكل الإنشائية أشكالاً وأنماطاً مختلفة ومتنوعة، فضلاً عن دور المؤثرات الفيزيائية للبيئة المحيطة، وبهذا يكون لتجميع تلك الفضاءات علاقات فيما بينها، يمكن اعتمادها في عملية توظيف الفعاليات المختلفة في الفضاءات الداخلية حسب طبيعتها الأدائية والنشاط الإنساني فيها (٣،ص٤٥). كاختلاف فعالية الخزن عن فعالية التحضير للأدوية، وإختلاف الأخيرة عن البيع وهكذا. ويمكن دمج نوعين أو أكثر من العلاقات الفضائية، وحسب ما تتطلبه ضرورة فعالية الفضاء الداخلي للصيدليات،

فالعلاقات الفضائية تُمكننا من الوصول إلى تشكيلات فضائية متنوعة، يمكن اعتمادها هي الأخرى في تعيين الفعاليات المختلفة داخل فضاءات الصيدليات.

علاقة الداخل بالخارج

يتكون كل مبنى من نظامين أساسيين، النظام الداخلي والنظام الخارجي، ولهذين النظامين علاقة متبادلة يؤثر ويتأثر كل منهما في الآخر، إلا أن النظام الخارجي لا يتبع النظام الداخلي دائماً، قد يؤثر به بفعل الحدود والشروط الوظيفية، إلا أن ذلك لا يمنع المصمم من الإبداع في النظام الخارجي مثلما يبدع في مديات وفعاليات النظام الداخلي (١٠،ص٤٥).

وترتبط واجهة الصيدلية مع التصميم الداخلي بعلاقات عديدة وكثيرة فتوجيه المُتلقي وإثارته يجب أن تبدأ من الخارج لتحقيق عملية الجذب والترحيب وفي الوقت نفسه التساؤل والفضول لمعرفة الداخل الذي تحويه هذه الواجهة والعكس صحيح أيضاً فهي علاقة تبادلية (٣،ص١٨). ولعل الفضاءات الانتقالية تلعب الدور الكبير والفعال فهي الفضاءات التي تتوسط بين الواجهة الخارجية وما يحيطها وبين الفضاءات الداخلية للصيدلية وهي أيضاً تعدَ الفضاءات الفاصلة بين العالم الخارجي مثل السوق أو ما يحيط الصيدلية من مباني والعالم الداخلي الخاص بفضاء الصيدلية .

مؤشرات الإطار النظري

خلاصة لما تقدم في الإطار النظري فقد توصل الباحث إلى مجموعة من المؤشرات وهي :

١. تعد فضاءات الصيدليات من الأماكن العامة كونها تشمل فضاءات صحية وتجارية مما يجعلها تملك صفة خاصة وهي (تجارية صحية). فضلاً عن إن بعض العلاجات تستغرق وقتاً للتحضير وتتطلب انتظارهم، لذا يتطلب تهيئة أماكن للانتظار مع وسائل ترويحية وترفيهية تليق بمستوى تلك الأمكنة.
٢. تعد هيئة المستطيل هي الأقرب في التصميم الداخلي للصيدليات، كونها تتصف بالمرونة في توزيع الفضاءات حسب الحاجة الوظيفية والفعاليات، فضلاً عن إمكانية تسهيل مهام التوسع والتغير في الاحتياجات المستقبلية، فضلاً عن مواءمتها مع أغلب علاقات وأنماط وتنظيمات الحركة.
٣. الإضاءة واللون عنصران فاعلان في تقديم معطيات القيم الحجمية لفضاء الصيدلية، فهما يحددان سعة الفضاء وسماته فالألوان الفاتحة أكثر تناسبا من القاتمة في فضاءات الصيدليات، والإضاءة المباشرة تحاكي القيم الجمالية والبعد الحجمي للفضاء، كما إن للون تأثير على حالة المتلقي النفسية.
٤. الملمس لسطوح المواد والأثاث ينبغي أن يكون صقيلاً وناعماً، بحيث يتواءم والمتطلبات الجمالية للنظام الشكلي والوظيفية من ناحية سهولة الإدامة والتنظيف مع الأخذ بنظر الاعتبار تلافي الانعكاس الشديد للضوء، مما يسبب السطوع والإبهار، وكذلك فإن توظيف عنصر الشفافية في فضاءات الصيدليات يسهم بمنحها معنى الوضوح والاختراق للاتصال والتواصل.
٥. إختيار نوع الأثاث المناسب من المعالجات المهمة لما له من فاعلية وأهمية لغرض تحقيق وحدة وظيفية وجمالية متماسكة تتواءم وحاجة المستخدمين، فإن إنتقاء وحدات الأثاث ووسائل العرض الحديثة تثري الفضاء وتثير وتستقطب المتلقي، فتحقق الجذب وشد الإنتباه نحو ما هو معروض من مواد تجميلية.

١. تسهم العناصر التكميلية والعلامات الدالة والإرشادية في إكساب فضاءات الصيدليات الإغناء الجمالي وفي إعطاءها الخصوصية عبر إبراز بعض العناصر التعريفية بأشكالها ودلالاتها التعبيرية لتمييزها عن باقي الفضاءات، وتغيير المفهوم والانطباع المأخوذ عنها، فضلاً عن أدائها الوظيفي.
٢. يمكن إعتماد التنظيم الخطي في تصميم التنظيمات الحيزية والحركية بالنسبة لفضاءات الصيدليات، كونه يعد الأقرب لطبيعة فعاليات وسلوكيات مستخدميها، فضلاً عن الاستعانة بتنظيمات أخرى وإمكانية دمج نوعين أو أكثر من هذه التنظيمات.
٣. تهيمن واجهات الصيدليات على عملية الجذب والاستقطاب عبر توظيف عناصر الإثارة والتحفيز وفي الوقت نفسه التساؤل والفضول لمعرفة الداخل الذي تحويه هذه الواجهة، فضلاً عن عنصري الشفافية والتقنيات الحديثة وما تحققه من إيهام بصري.

منهجية البحث وإجراءاته

منهجية البحث

إعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في البحث بوصفها الطريقة المثلى للوصول إلى هدف البحث، معتمداً بذلك على جمع المعلومات والبيانات التي تخص البحث.

مجتمع البحث

تناول الباحث (٢٠) عشرون فضاء داخلي للصيدليات الرسمية في مدينة بغداد لجانب الكرخ في قضاء المحمودية، وكما مبين في الجدول رقم (٣ـ ١).

ت	اسم الصيدلية	سنة التأسيس	النظام التصميمي للهيئة
١	ابن البيطار	١٩٨٥	شكل حرف (L)
٢	الحلم	١٩٩٠	شكل حرف (L)
٣	النبض	١٩٩١	شكل مستطيل
٤	حيدر	١٩٩٣	شكل مربع
٥	آسيا	١٩٩٣	شكل مستطيل
٦	الغار	١٩٩٦	شكل مستطيل
٧	الشفاء	١٩٩٩	شكل مربع
٨	درة المحمودية	٢٠٠٠	شكل مستطيل
٩	زينب	٢٠٠٠	شكل مربع
١٠	بثينة	٢٠٠٢	شكل مستطيل

١١	المنارة	٢٠٠٤	شكل مستطيل
١٢	الأفق	٢٠٠٤	شكل مستطيل
١٣	أنسام	٢٠٠٥	شكل حرف (L)
١٤	هند	٢٠٠٥	شكل مربع
١٥	أنوار الرحمة	٢٠٠٦	شكل مربع
١٦	الغاية	٢٠٠٨	شكل حرف (L)
١٧	السيسبان	٢٠٠٩	شكل مربع
١٨	سعد البناء	٢٠١٠	شكل مستطيل
١٩	ندى	٢٠١٠	شكل مستطيل
٢٠	إيهاب الباوي	٢٠١١	شكل حرف (L)

جدول رقم (٣ـ١) يمثل مجتمع البحث

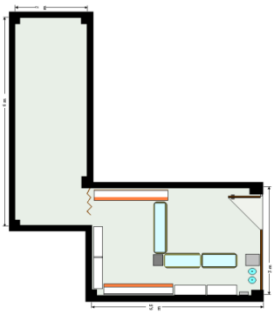
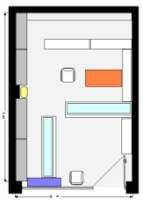
عينة البحث

لغرض عدم التوسع في إجراءات البحث الحالي، تناول الباحث عينة ممثلة للمجتمع الأصلي وتتكون من (٢) صيدليتين من مجتمع البحث، وتم اختيارها كعينة قصديه للأسباب الآتية :

أ. تمثل تلك العينة تنوعاً على مستوى الهيئة الشكلية والمساحة للفضاء الداخلي للصيدليات، لضمان تغطية الهيئات التكوينية كافة لمجتمع البحث.

ب. حرص الباحث على أخذ العينات من فترات زمنية متباعدة بين عينات المجتمع ولفترة (٥) خمسة سنوات لبيان التطور الحاصل خلال تلك الفترة. ويوضح الجدول رقم (٣ـ٢) العينة المختارة للبحث الحالي.

ت	اسم الصيدلية	رقم الإجازة	النظام التصميمي للهيئة	المساحة	سنة التأسيس	المسقط الأفقي

١	أنسام	٨٧٠	شكل حرف (L)	٣١،٥ م٢	٢٠٠٥	
٢	سعد البناء	٦٩٥	مستطيل	٢٤ م٢	٢٠١٠	

جدول رقم (٣ ـ ٢) عينة البحث

أداة البحث

نظراً لاعتماد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي، ولعدم وجود أداة مصممة تمتاز باكتسابها صفتي الصدق والثبات، ويمكن لها أن تخدم هدف البحث الحالي، فقد صمم الباحث إستمارة تحليل* شملت مجموعة المحاور لتغطية آليات التحليل، وتحقيقاً لأهداف البحث الحالي وكما يأتي :

(نظام الإنارة، النظام اللوني وملمس السطوح، وحدات الأثاث، العناصر التكميلية والعلامات الدالة، العلاقات الحيزية وإتجاه الحركة والجذب البصري وعلاقته بالواجهة).

ولغرض اكتساب الاستمارة دقة البيانات فقد تم تصميمها بالإعتماد على:

أ- ما تمخض عنه الإطار النظري من مؤشرات أخذت من المصادر والمراجع وأدبيات الاختصاص.

ب- مناقشة آراء الخبراء المختصين[١] عبر عرض إستمارة التحليل عليهم وبيان وجهة نظرهم عن مدى ارتباط محاور التحليل بهدف البحث.

* أنظر في الملاحق (شكل ٣ـ١) إنموذج إستمارة محاور التحليل

١. م. علاء كاظم منصور الإمام / داخلي / قسم التصميم / كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد .

٢. م. سداد هشام حميد / داخلي / قسم التصميم / كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد .

٣. م.م نهلة جعفر السعدي / داخلي / قسم التصميم / كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد .

ثبات إستمارة التحليل

للتأكد من اكتساب إستمارة التحليل صفة الثبات تم التحقق من هذا الإجراء بالإعتماد على العامل الزمني، عبر إستخدام الباحث إستمارة التحليل المصممة وتطبيقها على إحدى عينات البحث، ثم إعادة التطبيق على العينة ذاتها بعد مرور أسبوع واحد من التحليل الأول، وقد بلغ معامل الثبات (٩٥%) إذ جرى حساب معامل الثبات باستخدام المعادلة: عدد فقرات الاتفاق × ١٠٠

نسبة الاتفاق = ــ

العدد الكلي للفقرات المحللة

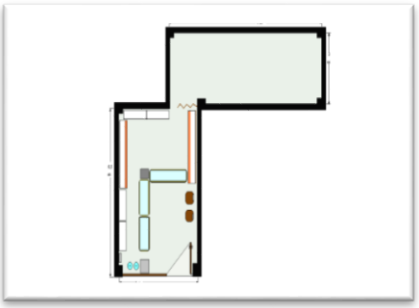
وتمثل الجداول والصور أدناه وصفاً فيزيائياً للعينات موضوع البحث الحالي وكما يأتي :

جدول رقم (٣ـ٣) وصف الإنموذج الأول (صيدلية أنسام)

ت	الموضوع	التفاصيل	
١	الاسم	صيدلية أنسام	
٢	الموقع	بغداد ـ المحمودية / سوق المحمودية	
٣	الأبعاد	الطول	٦،٥ م + ٦ م
		العرض	٣ م + ٢ م
		الارتفاع	٣ م
٤	الجدران	العدد	٧
		اللون	أبيض مع نسبة قليلة جداً من البني (تبني فاتح)
٥	الأرضية	النوع	موزائيك
		اللون	تبني + رصاصي
٦	السقف	النوع	أساسي
		المادة	بورك
٧	الواجهة	اللون	أبيض
		الإتجاه	شرقاً

		النوع	المنيوم + زجاج	
		اللون	بني	
		العدد	٢	
٨	الأبواب	النوع	المنيوم + زجاج/ بلاستيك	
		الأبعاد	٩٠ x ٢٠٠ سم	
		اللون	بني	
٩	النوافذ	لا توجد		
		النوع	أنابيب فلوريسنت + مصابيح فلوريسنت	
١٠	الإنارة	العدد	١٠ + ٨	
		اللون	أبيض	
١١	الأثاث	النوع	رفوف	العدد ١٢
				الأبعاد ١٠٠ x ٣٠ x ٢٠٠ سم
				المادة حديد + زجاج
				اللون ابيض + بني
			منضدة عرض	العدد ٣
				المادة المنيوم + زجاج
				اللون ذهبي
			براد ماء	العدد ١
				الأبعاد ٨٠ x ٦٠ x ١٤٠ سم

				المادة	ستيل
				اللون	فضي
			كرسي	العدد	٣
				المادة	بلاستيك
				اللون	بني
١٢	التنظيم ألحيزي	خطي + مركزي			
١٣	وحدات التبريد والتدفئة	النوع	مراوح	العدد	٢
				النوع	سقفية + جداريه
١٤	المكملات	ساعة جداريه		العدد ١	
		لوحات آيات قرآنية		العدد ٣	
١٥	العلامات الدالة	لوحة إسم الصيدلية			



شكل رقم (٣ـ١ــ أ) مسقط أفقي للأنموذج الأول

شكل رقم (٣ـ١ــ ب) الأنموذج الأول من الخارج

شكل رقم (٣ـ١ـ ج) الأنموذج الأول من الداخل

شكل رقم (٣ـ١ـ د) الأنموذج الأول

التحليل

الأنموذج الأول: صيدلية أنسام

ـ نظام الإنارة: بما إن إتجاه واجهة الصيدلية نحو الشرق،الشكل (٣ـ١ـأ) فإن الإضاءة الطبيعية هنا تأخذ دورها بمنح الفضاء إضاءة تحققها أشعة الشمس المخترقة للواجهة الشفافة في فترة الصباح فتسهم في تعزيز نظام الإنارة فيها، ولكن في الوقت نفسه تصبح هــذه الأشعة سلبية عندما تصل إلى الأدوية والمواد بشكل مباشر.

أما الإنارة الصناعية داخل هذا الفضاء فتنقسم إلى سقفية و جدارية، الشكل (٣ـ١ـ ج) كما إنها موزعة بصورة عشوائية وغير منتظمة داخل الفضاء. وباستعمال الطلاء الفاتح واللماع أدى إلى حالة من السطوع والإبهار، الشكل (٣ـ١ـ د) بما يتعب عين الناظر ويؤدي إلى نوع من الإرباك في عملية التلقي للمنتجات الدوائية. أما من ناحية المعالجة التصميمية فقد سادت محاولات لإيجاد قيم جمالية في أنواع الإنارة المستعملة إلا أنها كانت غير مترابطة ولا تؤدي فعل الجمال المطلوب، وكما يجب أن تميل الإضاءة إلى اللون الطبيعي، لأن اللون الطبيعي مريح للعين ولا يسبب أي إزعاج عند المتلقي، كذلك لا توجد وحدات إنارة للتركيز على المعروضات في وحدات العرض لغرض جذب إنتباه الزبائن، وإن شدة الإضاءة ودرجتها تختلف فهناك أماكن مضيئة وأماكن معتمة في وحدات العرض،الشكل (٣ـ١ـ د) مما يتطلب جهد أكبر للصيدلي للوصول إلى الأدوية أو المواد التي يحتاجها على الرغم من إن وحدات العرض والرفوف تتصف بالشفافية، في حين تتركز الإنارة على الأرضية وبين الأثاث.

ـ النظام اللوني وملمس السطوح: استخدم لون معتم مع مادة الألمنيوم في واجهة الصيدلية، الشكل (٣ـ١ـب) الذي بدوره يفتقر إلى صفة السحب البصري، وإستخدام لون يتصف بالإثارة لأسم الصيدلية في الواجهة إن هي إلا محاولة لتوجيه الإدراك البصري نحو تلك الواجهة، ولم يكن للألوان الحضور الواضح والمميز داخل الفضاء وقد أدت ألوان علب الأدوية والمنتجات دوراً في إضفاء الطابع الجمالي والتنوع اللوني في ذلك الفضاء،الشكل (٣ـ١ـ ج) وكذلك ألوان البوسترات في الفضاء الداخلي، أما السقف والجدران فكان مطلي بطلاء لماع بلون فاتح وهو مناسب لحد ما للفضاء لكن الإنارة غير المنظمة سببت نوعاً من السطوع والإبهار مما أثر سلباً في توظيف نوع الطلاء،الشكل (٣ـ١ـ د) وكانت الأرضية من البلاط المتوسط الخشونة بلون لا يحقق إنعكاسات ضوئية وهو مناسب وظيفياً لكنه لم يثري الفضاء جمالياً، وتم إستعمال لون فاتح في الرفوف ووحدات العرض لإبراز العلب والمنتجات الدوائية لكن الإنارة كانت غير مدروسة بسبب مواقع تلك الوحدات التي أدت إلى تكوينات من الظل، الشكل (٣ـ١ ـ ج)، أما العارضات فكانت من مادة ذو سطح صقيل مع مادة شفافة إذ كان السطح موائماً أدائياً لسهولة الإدامة والتنظيف ونلاحظ هنا توظيف الزجاج في الواجهة ووحدات العرض والرفوف لما تحمله هذه المادة من صفة عزل مادي واختراق بصري وتحقيق الشفافية وإعطاء إفتراض وتصور بانفتاح وسعة للفضاء.

ـ **وحدات الأثاث:** في هذا الفضاء استخدمت وحدات العرض والرفوف من المعدن والزجاج من النوع الثابت، الشكل (٣ـ١ ـ ج) وتعد مواءمة أدائياً لمثل هذه الوظيفة، ولكنها تفتقر للطابع التقني والجمالي حيث إنها تقنياً لا تحوي إنارة وإضاءة داخلية ذاتية إذ يعد هذا الأمر ضرورياً لتحقيق خاصية العرض وكذلك إفتقادها لعملية التبريد الذاتي أما جمالياً فقد إبتعدت عن هذه الصفة باكتسابها صفة الرتابة بسبب طبيعة التنظيم الشكلي الهندسي التقليدي. كما إن الخامة المستعملة في أثاث العرض،الشكل (٣ـ١ـ د) وقد تلاءمت بمقاييسها ووظيفتها كونها تستعمل للعرض وللتعامل بين الصيدلي والمراجعين، أما وحدات الجلوس فهي غير متكاملة من الناحية الأدائية لتحقيق الراحة التامة.

ـ **العناصر التكميلية والعلامات الدالة:** احتوى فضاء الصيدلية على ساعة جداريه توسطت أعلى الجدار،الشكل (٣ـ١ـ د) إذ كان حجمها مناسباً ولكن المعروضات التي تجاورها إتصفت باللون نفسه وقللت من مركزيتها، واحتوى الفضاء أيضاً على لوحات لآيات قرآنية ولكن إختيار موقعها في مستوى مرتفع يحول دون إعطاءها قيمتها الفعلية، فضلاً عن وحدات الإنارة المقابلة لها التي بدورها أضاعت معالم تلك اللوحات نتيجة للسطوع الناتج من إنعكاس الضوء الساقط عليها، والبوسترات أوجدت في ذلك الفضاء لكن لم يتم تثبيتها بشكل منظم ومدروس إنما كانت موزعة بشكل عشوائي،الشكل (٣ـ١ـ د) أما المكملات الأخرى كالنباتات مثلاً فلم يكن لها وجود في ذلك الفضاء. وبالنسبة للعلامات الدالة فقد تركزت في واجهة الصيدلية،الشكل (٣ـ١ـ ب) واشتملت على اللوحات التي تحمل اسم الصيدلية وكانت متعددة وتجذب الإنتباه، لكنها إقتصرت على ذلك فقط وإفتقر لها الفضاء الداخلي للصيدلية.

ـ **العلاقات الحيزية وإتجاهية الحركة:** التنظيم الذي استخدم في هذه الصيدلية هو التنظيم الخطي الذي يُعدّ موائماً لطبيعة الشكل العام للفضاء،الشكل (٣ـ١ـأ) وحركة الصيدلي هنا تنحصر في مجال حيزه المحصور بين مناضد العرض الفاصلة التي تُعَد محددات لمسارات الحركة وبين وحدات العرض ورفوف الأدوية والمواد وبغض النظر عن فضاء الخزن، فالمجال الحركي الذي يقع خلف منضدة العرض الواقعة أمام المدخل يعد مناسباً لعدم وجود أي معوقات للحركة، وأما المجال أو الحيز الآخر والذي ينحصر بين الرفوف ومنضدتي العرض الواقعتان على يسار المدخل،الشكل (٣ـ١ ـ ج) فتُعَد ضيقة وتكون حركة الصيدلي فيها بشكل أصعب، أما حركة المراجعين فهي تتمثل في الحيز الواقع بين مدخل الصيدلية ومناضد العرض،ويعد ذلك الحيز موائماً نسبياً ومساحة الصيدلية بشكل عام حتى في أوقات الذروة للمراجعة.

ـ **الجذب البصري وعلاقته بالواجهة:** العنصر الواضح في واجهة الصيدلية هنا عنصر الدلالة والمتمثل باللوحة التي تحمل اسم الصيدلية وتكرارات العبارات التي تمثل ذلك، الشكل (٣ـ١ـ ب) إلا إنها إقتصرت على الكتابات ولم يتم توظيف ما يحقق الجذب البصري ويميزها عما يجاورها، وعلى الرغم من إن واجهة الصيدلية تقع على شارع عام، وإن اللون المستعمل في الواجهة (البني) زاد من عامل عدم الانتباه والسحب البصري، لان ذلك اللون لا يحقق إثارة تستقطب إنتباه المارة وبه يتم تحقيق الجذب البصري.

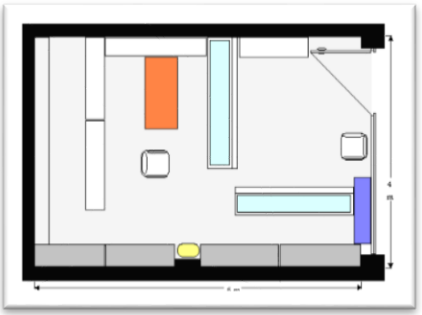
جدول رقم (٣ـ٤) وصف العينة الثانية (صيدلية سعد البناء)

ت	الموضوع	التفاصيل
١	الاسم	صيدلية سعد البناء
٢	الموقع	بغداد ـ المحمودية / سوق المحمودية

٣	الأبعاد	الطول	٦ م
		العرض	٤ م
		الارتفاع	٣ م
٤	الجدران	العدد	٤
		اللون	أبيض
٥	الأرضية	النوع	سيراميك مزخرف
		اللون	أسود + بني مصفر + أبيض
٦	السقف	النوع	أساسي
		المادة	بورك
		اللون	أبيض
٧	الواجهة	الإتجاه	جنوباً
		النوع	حديد + زجاج
		اللون	أبيض
٨	الأبواب	العدد	١
		النوع	حديد + زجاج
		الأبعاد	١٠٠ x ٢٢٠ سم
		اللون	أبيض
٩	النوافذ	لا توجد	
١٠	الإنارة	النوع	أنابيب فلوريسنت

		العدد	١٠	
		اللون	أبيض	
١١	الأثاث	النوع	رفوف	العدد	٩
				الأبعاد	١٢٠ x ٣٠ x ٢٠٠ سم
				المادة	حديد + خشب
				اللون	ابيض + بنفسجي
			منضدة عرض	العدد	٢
				المادة	ألمنيوم + زجاج
				اللون	فضي
			منضدة مكتب	العدد	١
				الأبعاد	١١٠ x ٥٥ x ٧٠ سم
				المادة	خشب
				اللون	بني
			كرسي	العدد	٢
				المادة	بلاستيك
				اللون	ابيض

١٢	التنظيم ألحيزي	خطي			
١٣	وحدات التبريد والتدفئة	النوع	مراوح	العدد	٣
				النوع	سقفية + جداريه
١٤	المكملات	ساعة جداريه		العدد	١
		لوحات آيات قرآنية		العدد	٢
١٥	العلامات الدالة	اسم الصيدلية			



شكل رقم (٣ـ٢ـ أ) مسقط أفقي للأنموذج الثاني

شكل رقم (٣ـ٢ـ ب) الأنموذج الثاني من الخارج

شكل رقم (٣ـ٢ـ ج) الأنموذج الثاني من الداخل

شكل رقم (٣ـ٢ـ د) الأنموذج الثاني من الداخل

التحليل

الأنموذج الثاني: صيدلية سعد البناء

ـ **نظام الإنارة:** إن الإتجاه الجنوبي للواجهة،الشكل (٣ـ٢ـأ) أدى إلى نوع من الإرباك الحسي بحقيقة التفاوت الزمني بين الصباح والمساء، وبذلك إعتمد الفضاء المذكور على الإنارة الصناعية بصورة أساسية. على الرغم من الشفافية التامة للواجهة،الشكل (٣ـ٢ـ ب)وربما تحقق تلك المسألة حالة من الإيجابية بسبب إبتعاد المواد الطبية من التأثيرات السلبية لأشعة الشمس المباشرة، ولكن تبقى الحالة السلبية واضحة من ناحية التنظيم الإتجاهي للفضاء، وبذا يمكن الإفادة من أشعة الشمس غير المباشرة في تحقيق الإضاءة الطبيعية. أما بالنسبة للإنارة الصناعية داخل هذا الفضاء فهي سقفية وجداريه، الشكل (٣ـ٢ـ ب) وهي موزعة بشكل منتظم في الوسط، إذ تمنح الفضاء توزيع متساوي للإنارة.

وبما إن الطلاء المستعمل لونه فاتح ولماع فهو يساهم في إنعكاس هذه الإنارة وتشتيتها إلى أطراف الفضاء لأن حجم الفضاء صغير نسبياً، وإن إستخدام الرفوف المكشوفة والمغطاة بالزجاج أسهم في إبراز الأدوية والمواد ولكن في الوقت نفسه تتولد الظلال في تلك الرفوف ووحدات العرض كونها تقتضي المزيد من الإنارة بالإضافة إلى إفتقار الفضاء إلى وحدات الإنارة المباشرة أو المركزة، وأدى إستخدام نوع واحد من الإنارة في الفضاء الداخلي إلى حالة من الرتابة والملل وغياب الإحساس بالجمالية للتكوين الشكلي.

ـ **النظام اللوني وملمس السطوح:** عزز اللون المستخدم في جدران الفضاء الداخلي جانب القيم اللونية لمنتجات الأدوية، بسبب طبيعة اللون وتوافقه مع الألوان الأخرى كافة، الشكل (٣ـ٢ـ ب) عبر إعطاء المنتجات سمات إثارة وتلقي واضح المعالم. أما السقف والجدران فقد أستخدم الطلاء اللماع ذو لون فاتح، ليعطي انفتاحية وسعةً للفضاء الصغير نسبياً وكذلك لموازنة الأرضية التي أستخدم فيها لون معتم والتي بدورها أثْرَتّ الفضاء من خلال الزخرفة في وحدات السيراميك الشبه الصقيلة التي تمتاز بعكسها للضوء، أما فيما يتعلق بالألوان المستعملة في الأثاث فقد هيمن اللون الفاتح على وحدات العرض والرفوف لإبراز الأدوية والمواد المعروضة فيها، فيما إتسمت المناضد العارضة بصناعتها من مادة ذو لون لماع وصقيل، الشكل (٣ـ٢ـ ج) الذي يحقق إنعكاساً للإنارة داخل الفضاء فضلاً عن ملمسه الصقيل الذي يتناسب وسهولة الإدامة والتنظيف، ونلاحظ هيمنة عنصر الشفافية في فضاء الصيدلية من الواجهة وحتى في وحدات ومناضد العرض والرفوف، الشكل (٣ـ٢ـ ب) الذي يتمثل بالاختراق البصري وانعكاساته على المتلقي، ووظفت الألوان في الواجهة لإثارة وجذب إنتباه الواردين وذلك بإستعمال الألوان المثيرة في اسم الصيدلية.

ـ **وحدات الأثاث :** إن إستعمال الرفوف ووحدات العرض الثابتة داخل فضاء الصيدلية مواءمة لهذه الوظيفة، وإن ما هو موجود من أثاث عرض في هذه الصيدلية يتصف بالرتابة والتقليد وليس هنالك ثمة تحقيقاً للصفة الجمالية فيه، أما وحدات العرض الحديثة والمتطورة هنا فلم يكن لها حضور على الرغم من إمكانية تلك الوحدات من توفير إنارة ذاتية وتبريد ذاتي، أما مناضد العرض، الشكل (٣ـ٢ـ ج) فكانت مواءمة من ناحية مادة الإنهاء واللون لما تتصف به من إمكانيات تتناسب وظيفياً مع أغلب الوظائف، والكراسي كانت من النوع الثابت،الشكل (٣ـ٢ـ ب)وهي مقبولة ولكنها لا ترتقي وطبيعة الأداء الوظيفي للمكان التي هي فيه.

ـ **العناصر التكميلية والعلامات الدالة:** من العناصر التكميلية التي ضمها الفضاء ساعة جداريه، الشكل (٣ـ٢ـ ب) إفتقدت أهميتها بإختيار الموقع الذي وضعت فيه بحيث يصعب على المراجع الإنتباه لها، وكذلك الحال بالنسبة للوحة الآية القرآنية فقد ثبتت في أعلى الجدار المقابل للمدخل، وجاءت النباتات الصناعية لتتناول نفس المشكلة مما أدى إلى قصور العنصر التكميلي على الرغم من وجود تلك العناصر، أما بالنسبة للعلامات الدالة فقد إقتصرت على الواجهة الخارجية للصيدلية وتمثلت بما يرمز إلى اسم الصيدلية.

ـ **العلاقات الحيزية وإتجاهية الحركة:** لقد وزعت العناصر التأثيثية حسب الحاجة في كل حيز ضمن الفضاء، وعليه يمكننا إدراك الشكل التنظيمي إعتماداً على الشكل العام للفضاء الداخلي،الشكل (٣ـ٢ـأ) وبشكل عام فإن التنظيم الحركي المتبع في هذه الصيدلية هو التنظيم الخطي وهو التنظيم المناسب ولكن مساحة الصيدلية تُعَد

غير كافية وطبيعة ما موجود فيها من وحدات تأثيثية محددة لمسارات الحركة مما أدى إلى ضيق مسارات الحركة، وتعد الحركة داخل فضاء الصيدلية محددة بنوعين فالأولى حركة الصيدلي فإن منضدة المكتب، الشكل (٣ـ٢ـ د) وضعت في مكان أثر على حركته وبالنسبة إلى التعامل مع المراجع عبر منضدة العرض الوسيطة، وكذلك الحال أيضاً عند منضدة العرض الأخرى الواقعة على يسار المدخل، الشكل (٣ـ٢ـ ج) بسبب ضيق المكان، وأما النوع الثاني من الحركة فكان مجال أو حيز حركة المراجعين، والحيز محصور بين المدخل ومناضد العرض الفاصلة،الشكل (٣ـ٢ـأ) ويعتبر ذلك الحيز مناسباً بالنسبة لمساحة الفضاء الكلي ولكن في وقت الذروة يكون ذلك الحيز ضيقاً نسبياً مع عدد المراجعين.

ـ الجذب البصري وعلاقته بالواجهة: إن واجهة الصيدلية على الرغم من كونها في شارع فرعي وتتصف بالشفافية، الشكل (٣ـ٢ـ ب) فإنها لا تمتلك صفة الجاذبية، لأن العلامات الدالة والرموز إقتصرت على ما هو مكتوب على الواجهة الزجاجية وحتى إنها إفتقرت إلى لوحة تحمل اسم الصيدلية، ولم يتم توظيف العناصر التي تستقطب وتجذب الإنتباه كعنصر الغرابة مثلاً أو إستعمال التقنيات الحديثة في الإنهاء، فتوجيه المُتلقي وإثارته يجب أن تبدأ من الخارج لتحقيق عملية الجذب والترحيب وفي الوقت نفسه التساؤل والفضول لمعرفة الداخل الذي تحويه هذه الواجهة،ولعل المدخل يؤدي دوراً كبيراً وفعال فهنا المدخل يحوي درجتين من المعدن تتصف بضيقها،الشكل (٣ـ٢ـ ب) في حين ينبغي أن تكون أكثر سعة ورحابة لتستهوي دخول القادمين أليها.

الفصل الرابع
نتائج البحث

عبر الوصف والتحليل لنماذج البحث في الفصل الثالث، فقد توصل البحث إلى النتائج الآتية:

١. فقد الإنموذجان (الأول والثاني) التوازن المطلوب بين الإضاءة الطبيعية والصناعية إذ تميز الإنموذج الأول بدخول أشعة الشمس بوفرة عالية، بسبب طبيعة الموقع أو الإتجاه للواجهة فيما إفتقد الثاني إلى الإضاءة الطبيعية وإعتمد الإنارة الصناعية بصورة تامة بسبب التوجه الجنوبي. وقد تم توزيع وحدات الإنارة في الإنموذج الأول بصورة عشوائية وغير مدروسة من الناحية التصميمية وتلك صفة إبتعد عنها الإنموذج الثاني إذ جاء بنظام توزيعي مدروس حقق الغاية الوظيفية وتساوى الإنموذجين في إفتقادهما إلى جمالية توزيع وحدات الإنارة.

٢. إتسمت واجهة الإنموذج الأول بنظام لوني لا يقوى على الإيفاء بمتطلبات الجذب البصري، بسبب الطبيعة التوافقية للألوان المستعملة. فيما قدم الإنموذج الثاني نظاماً لونياً تكاملياً أدى إلى نوع من الإثارة والجذب للمتلقي وفي كلا الإنموذجين أدت منتجات الأدوية بألوانها المتعددة تشكيلات لونية بصرية تحاكي مبدأ التنوع اللوني بسبب إستعمال ألوان فاتحة في الإنموذجين على مستوى الجدران. كما تميز الإنموذجان بشفافية عالية مع الأرجحية للإنموذج الثاني أما على مستوى الأرضية فقد كان للملمس حضوراً متميزاً في الإنموذج الثاني بسبب طبيعة إستخدام الأشكال الزخرفية. وعلى مستوى أثاث العرض فقد جاءت بقيم ملمسيه متوافقة مع الوظيفة المؤدات وعلى مستوى الإنموذجين.

٣. تمتع الإنموذجان (الأول والثاني) بوحدات عرض من مادة المعدن والزجاج وهذه السمة كفيلة بالقدرة على الأداء الوظيفي. وكذلك أشترك الإنموذجان في غياب التقنيات الحديثة لمنظومات الإنارة والتبريد في وحدات أثاث العرض بما يخفض من المستوى الجمالي والوظيفي في هذه الوحدات.

٤. غادر الإنموذجان (الأول والثاني) الشروط الموضوعية سواء على مستوى توافر العناصر التكميلية والعلامات الدالة أو موقع تلك العناصر ضمن حدود إشتراطات التصميم الداخلي فقد تشارك الإنموذجان (الأول والثاني) بتوقيع اللوحات الجدارية بمسافات قريبة من السقف لذا فهي لا تصلح

للتلقي المتعامد مع مستوى النظر، وفي الوقت نفسه إفتقد الإنموذجان (الأول والثاني) إلى عنصر النبات بوصفه عنصر مكمل رئيس لأي فضاء داخلي. كذلك الأمر في تواقيع العلامات الدالة والتي إجتمعت في واجهة الإنموذجين من غير أن يكون لها حضوراً في الفضاء الداخلي لكليهما.

٥. إشترك الإنموذجان (الأول والثاني) بنظام خطي في توزيع مفردات الأثاث بسبب طبيعة الهيئة المستطيلة للإنموذجين إلا أن الإنموذج الأول جاء بمعطيات تنظيمية وجهت الحركة بإسلوب إنسيابي أمثل، فيما شكل التنظيم الحركي للإنموذج الثاني إعاقة على مستوى إنسيابية الحركة في الفضاء. فضلاً عن ذلك فقد خصصت فضاءات لحركة المراجعين بصورة تؤهلها للوظيفة المؤداة.

٦. جاء الإنموذجان (الأول والثاني) بآليات تقليدية غير محكمة في تصميم الواجهات الخارجية مما أدى إلى مغادرة حالة الجذب البصري لكليهما، بسبب غياب عنصر الإثارة والسحب البصري وهيمن عليها صفة الرتابة والتقليد .

الإستنتاجات

بالإعتماد على نتائج البحث الحالي توصل الباحث إلى مجموعة إستنتاجات وكما يأتي :

١. إن للموقع واتجاه الواجهات الخارجية لفضاءات الصيدليات أثراً فاعلاً في معطيات الإضاءة الطبيعية ودورها في إضاءة الفضاءات الداخلية وقيمها الوظيفية والجمالية بوصفها عنصراً مساعداً للإنارة الصناعية التي ينبغي أن تميل إلى اللون الطبيعي لأن الأخير أكثر راحة للعين ولا يسبب أي إزعاج عند المتلقي، فضلاً عن ذلك فإن توزيع الإنارة داخل الفضاء يقدم أفضل معطياته في حالة توجيهه إلى المنتجات الدوائية بصورة مباشرة سواء على مستوى الإنارة السقفية أو الجدارية.

٢. يعد إستخدام النظريات التوافقية للألوان حالة غير مطلوبة في تصاميم الفضاءات الداخلية للصيدليات، لأنها تخفض من مستوى الإدراك وتبتعد عن معاني الإثارة، فضلاً عن ذلك فإن لصفة الشفافية سمات محببة في تلك الفضاءات لما تقدمه من غنى حسي جمالي يرتبط بمفاهيم النقاء.

٣. تؤدي خامات الزجاج والألمنيوم الشروط المرجوة في تصميم أثاث العرض لفضاءات الصيدليات فهي سهلة الإدامة والتنظيف، فضلاً عن قرب مواءمتها لوظائف العرض الدوائي.وللتقنيات الحديثة في أثاث العرض أثراً بالغاً لتحقيق الوظيفة والجمالية من خلال ما تحويه من إضاءة ذاتية وتبريد.

٤. تكتسب الفضاءات الداخلية للصيدليات صفاتها التكميلية المظهرية في حالة توظيف العناصر التكميلية والعلامات الدالة بإسلوب يحاكي الاشتراطات التصميمية. فضلاً عن توقيع تلك المكملات ضمن نطاق الإستلام البصري والذي يؤسس لرؤية جمالية تقدم غنى حسي لتلك الفضاءات.

٥. يساهم التنظيم الهندسي للأثاث وإسلوب توزيعه ضمن الفضاء الداخلي بصفات توجيهية تقود السلوك الحركي والذهني في الفضاء الداخلي بصورة انسيابية. ولا ينبغي مغادرة الترابط ألعلائقي بين تنظيم مفردات الأثاث وطبيعة الهيئة العامة للفضاء لأن حسن إختيار التنظيم يقدم تماسكاً شكلياً محكماً ومن ثم يؤسس لنظام حركي مدروس ومتوافق مع الوظيفة.

٦. تمتلك واجهات الصيدليات والفضاءات المناظرة لها قدرات إستثنائية في الجذب البصري عبر الأساليب المتقدمة في التصميم والتي تعتمد مبادئ الإثارة، إذ يجب أن تبدأ من الخارج لتحقيق عملية الجذب والترحيب وبنفس الوقت التساؤل والفضول لمعرفة الداخل الذي تحويه هذه الواجهة .

التوصيات

عبر ما توصلت إليه الدراسة من نتائج واستنتاجات، يوصي الباحث بما يأتي :

١. أن يجري تصميم الفضاءات الداخلية للصيدليات بالاعتماد على مصممين مختصين، على وفق تخطيط وتنظيم الفضاءات وتوزيع الأثاث والمسارات الحركية بشكل مدروس وبطابع خاص يشير إلى الجانب الاعتباري للصيدليات والوظيفة المؤداة فيها.
٢. استخدام كل ما هو حديث ومتطور من ناحية توظيف التقنيات الجديدة في وحدات الإنارة ومواد الإنهاء المواءمة وظيفياً، ومن ناحية أخرى إستخدام أنواع الأثاث الحديث منها وحدات العرض ذات الإنارة والتبريد الذاتي.
٣. ضرورة تحقيق الجانب الجمالي ليقدم فعلاً ذا حضور في الفضاءات الداخلية للصيدليات لتأسيس رؤية مغايرة عما هو مأخوذ عنها، عبر توظيف القيم والعلاقات اللونية والتنوع في أساليب الإضاءة فضلاً عن العناصر التكميلية.
٤. أن تمتلك واجهات الصيدليات معطى دلالي يؤكد سمة الإثارة عبر إثراءها بالآليات التي تحقق فعل الإثارة مثل التنوع والغرابة والغموض، ومغادرة سمات الرتابة والتقليد.

المقترحات

١. توظيف نتائج البحث في المجال التطبيقي والممارسة المهنية في تصميم الفضاءات الداخلية للصيدليات في العراق.
٢. إجراء دراسة حول تطوير الأنظمة البيئية للفضاءات الداخلية للصيدليات وبشكل معاصر ومستقبلي، باستخدام التكنولوجيا الحديثة والتقنيات المتطورة في التصميم والتنفيذ.

المصـــادر

١. الإمام ، علاء كاظم منصور، "البنية الشكلية للأبواب وأبعادها الرمزية في التصميم الداخلي لعمادات كليات بغداد"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد، ٢٠٠٢.
٢. البغدادي، أسيل عادل جعفر، "الشفافية في الفضاءات الداخلية وعلاقتها بتغير حالات الإيهام ألحجمي"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد، ٢٠٠٤.
٣. جاسم خزعل بهيل، "الإثراء الوظيفي ودوره في تصميم أنظمة المكنسة الكهربائية المنزلية"، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم التصميم،جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد، ٢٠٠٧.
٤. جاسم محمد نعمة، "أثر اللون للفضاءات الداخلية في النشاط ألتسوقي للمباني التجارية"، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة التكنولوجية، قسم الهندسة المعمارية، بغداد، ٢٠٠٧.
٥. حارث أسعد عبد الرزاق، "المعالجات التصميمية للمحددات الداخلية في الفضاء الداخلي"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد، ٢٠٠٥.
٦. الرازي، محمد آبي بكر بن عبد القادر، "مختار الصحاح"، دار الرسالة، الكويت، ١٩٨٢م.
٧. رجاء سعدي لفته، "التصميم الداخلي ومقترحات تطويرية لفضاءات مستشفيات الولادة في العراق"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد، ١٩٩٧.
٨. الزبيدي ، حسين جمعة نجم، "البنيوية التركيبية كإستراتيجية في التصميم الداخلي"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد، ٢٠١٠.
٩. العلمي، رياض رمضان، "الدواء من فجر التاريخ إلى اليوم"، سلسلة عالم المعرفة، ١٩٨٨.
١٠. فنن حمودي خزعل، "الغرائبية ومستوياتها الجمالية في التصميم الداخلي"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد، ٢٠٠٩.

١١. وجدان علي عبد، "خصوصية المعالجات التصميمية للفضاءات الداخلية العامة لمحطات سكك الحديد المحلية"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد، ٢٠٠٤.

ت	محور التحليل	التفاصيل	متحقق	غير متحقق	متحقق نسبيا
١	إنارة الفضاء الداخلي وتأثيرها في المتلقي	**الصناعية**			
		الطبيعية			
٢	الألوان وتوافرها بصفات متنوعة	**فاتحة**			
		قاتمة			
٣	توافق ملمس السطوح مع الأداء الوظيفي	**صقيل**			
		خشن			
٤	التناسب الوظيفي للأثاث وأبعاده القياسية وعلاقته بالمستخدم	-			
٥	توظيف وحدات أثاث العرض ذات التقنيات الحديثة وانسجامها مع الفضاء وعملية التلقي	-			
٦	إضفاء العناصر التكميلية للفضاء الداخلي بما ينسجم مع الوظيفة والجمال	**لوحات**			
		نباتات			
		وحدات مياه متحركة			
		أخرى			

٧	استخدام العلامات الدالة بأسلوب توزيعي ومدى تعزيز الرؤية في تنظيم المفردات ومحاكاة سلوك المستخدمين وإدراكهم	-			
٨	العلاقات الحيزية وسلوك المستخدم ومنظومته الإدراكية في التعامل مع مفردات الفضاء واتجاهية الحركة	**خطي**			
		مركزي			
		شبكي			
		شعاعي			
		تجميعي			
٩	واجهة الدخول للفضاء والفعل حضوراً بتجسيد طبيعة الأداء الوظيفي وتحقق الجذب البصري على مستوى الشكل	-			

ملحق رقم (٣-١) إنموذج إستمارة محاور تحليل العينات

آليات الجذب البصري في الفضاءات الداخلية

شيماء سامي أحمد

ملخص البحث

يعد الجذب البصري من الاساسيات التي يشترط توفرها في الاعمال التصميمية ، لتحقيق الحاجات المختلفة كالتفاعل الاجتماعي والحاجة الى الترويح او الترفيه فضلاً عن الحاجة المادية ومن هذا المنطلق فقد ارتأت الباحثة أنه من المهم دراسة اليات الجذب البصري في الفضاءات الداخلية وقد حددت مشكلة البحث وفق التساؤل الاتي : ماهي اليات الجذب البصري في الفضاءات الداخلية ويهدف البحث الحالي الى : توظيف اليات الجذب البصري في تصميم الفضاءات الداخلية كما تحدد البحث بثلاثة حدود وهي :

الحد الموضوعي : اليات الجذب البصري .

الحد المكاني : محلات بيع ملابس الاطفال / لجانب الرصافة .

الحد الزماني : ٢٠١٠-٢٠١٢

وعرفت الباحثة المصطلحات ذات العلاقة بموضوع البحث وهي :-

(اليات ، الجذب البصري)

اما الفصل الثاني فقد شمل الاطار النظري وقد ضم ثلاثة محاور رئيسة وهي :-

١. المنبهات المؤثرة للجذب البصري .
٢. الاعتبارات التصميمية للفضاء الداخلي من خلال العناصر البنائية وجماليات تصميم الفضاء الداخلي .
٣. العلاقات التصميمية للفضاء الداخلي .

اما الفصل الثالث فقد تناول اجراءات البحث والنتائج والاستنتاجات تذكر الباحثة بعضاً منها:

١. ضعف التصميم او بناء الفكرة ادى الى عدم تحقيق الجذب البصري . من خلال اختيار اناس ليسوا ذوي تخصص او خبرة مما افقد تصميم الفضاء الداخلي الكثير من تأثيره المميز على المتلقي .
٢. هناك غياب للكثير من المؤثرات الحسية والشكلية التي تسترعي انتباهنا بسبب خصائصها المؤثرة في الادراك البصري للجذب البصري باستثناء العينة (١) .
٣. ضعف العلاقات التصميمية من حيث تواجد القوى البصرية المؤثرة فيها واعتماد صفة البساطة والتجريد في العناصر البنائية للفضاء الداخلي ادى الى ضعف الاثارة في البنية التصميمية ، اذ يمكن تحقيق جانب الاثارة من خلال اليات الوحدة والتوازن والايقاع والتضاد والتباين والانسجام والتوافق حيث يؤدي هذا التنوع الى اثراء الفضاء الداخلي .

ثم جاءت التوصيات والمقترحات كالاتي :-

١. لتحقيق مراكز جذب بصري توصي الباحثة ببناء نظام هيكلي يتناغم مع جماليات التصميم الداخلي فتولد نواتج شكلية مرئية متوافقة .
٢. التأكيد على تفعيل دور العلاقات التصميمية لاسيما العلاقات الشكلية التي لها تأثير رمزي وتعبيري ووظيفيا محفز للجذب البصري .

Abstract

The visual attraction of the fundamentals that require the availability in the design business, to achieve the needs of different social interactive and the need for recreation or entertainment as well as financial need and as such has considered the importance of a researcher studying the mechanics of visual attractions in the interior spaces have been identified according to the research problem the following question:

What are the mechanisms of visual attractions in the interior spaces and the current research aims to Recruitment mechanisms of visual attractions in the design of interior spaces as determined by three research limits are:

- Reduce the objective: the mechanics of visual attraction.
- Reducing the spatial: Shops selling baby clothes to Rusafa.
- Reduce temporal: ٢٠١٠-٢٠١٢ .

It was known researcher of terms related to the subject matter, namely: (mechanics, visual attraction)

The second chapter covered the theoretical framework has included three main themes, namely:

١. Stimuli affecting the visual attraction.
٢. Design considerations of space through the internal structural elements and aesthetics of interior space design.
٣. Relations of the design space of procedure.

The third chapter dealt with research procedures and results and conclusions of the researcher remember some of them:

١. Poor design or construction of the idea led to the lack of visual attraction. Through the selection of people who are not with specialization or experience, which has lost a lot of internal space design featured on the impact of the recipient.
٢. There are a lot of the absence of sensory effects and formal, which draws our attention because of their characteristics affecting the visual perception of the visual attraction exception of the sample (١).
٣. Weak ties design in terms of the presence of power optical affecting them and the adoption of a recipe simplicity and abstraction in structural elements of the space of the internal led to the weakness of excitement in the structure design, as it can be achieved by the excitement through the mechanics of unity, balance and rhythm and contrast, contrast, harmony and compatibility with leading this diversity to enrich the inner space .

Then came the recommendations and proposals as follows:

١. To achieve the optical centers attract the researcher recommends the construction of a structural system in harmony with the aesthetics of interior design products bred visible formal compliant.

Emphasis on activating the role of design relations, especially relations with influential formal symbolic and expressive and functional visual stimulus to attract.

مشكلة البحث

يعبر تصميم الفضاء الداخلي عن الرؤية الناتجة لقدرة المصمم الداخلي وقابليته في تنظيم المفردات والعناصر باستخدام ادوات التعبير في سياقات جديدة لتوصيل معنى ضمن نسق من المعقولية ، وهذا المعنى يغدو قوة كامنة لجذب الاطفال ضمن تصميم الفضاءات الداخلية . وتبقى العمليات التصميمية بكلها العام والخاص وتحديداً في التصميم الداخلي بحاجة ماسة الى افضل الحلول لان هذا الاداء التصميمي صاحبه الكثير من التطور في مجال التقنيات التصميمية الحديثة للإظهار ، وما الجذب الا حصيلة تفاعل النظم الفضائية من خلال العناصر والاسس والعلاقات التصميمية ، اذ يكتسب الفضاء الداخلي خصوصية معينة يمكن ادراكها حسياً من خلال الاطار المتشكل والمدرك من خلال مديات الحواس . ومن هنا بعد تفحص ميداني قامت به الباحثة في تصاميم الفضاءات الداخلية لمحلات بيع ملابس الاطفال ، كشف عن افتقار الكثير منها القدرة على الجذب مما اثر سلباً في اثارة المتلقي وتحفيزه . وللوصول الى نقطة ارتكاز لمشكلة البحث والتي يمكن ان تكون وفق التساؤل الاتي:

" ماهي آليات الجذب في تصميم الفضاءات الداخلية " ؟

أهمية البحث

يمثل الاطفال شريحة مهمة في المجتمع بوصفهم اهم مقومات بنائه ومن ثم فأن مسؤولية توفير افضل خدمات الرعاية لهم على وفق الطريقة الملائمة لعمرهم تقع على عاتق المجتمع بمؤسساته كافة، لذا تبرز اهمية البحث من خلال :-

١. إسهام المثيرات (Stimuli) (اضاءة ،لون ، ملمس ، اثاث .... الخ) بدور رئيس في تصميم الفضاء الداخلي لمحلات بيع ملابس الاطفال لما لها من تأثير مباشر على حواس الطفل ، بالاضافة الى تحفيز الاطفال على حب المكان فضلاً عن تكوين جو آمن مرح يطمئن الطفل فيه .
٢. أن الية الجذب هي احدى الادوات المؤثرة في التصميم الداخلي ، التي تؤخذ بالحسبان عند قيام المصممين بعملهم ، بالاضافة الى تأسيس قاعدة نظرية بأطار معرفي واضح للمبادئ والمفاهيم الناتجة منها ، لتحسين واقع حال الفضاءات التجارية الخاصة بالاطفال .

هدف البحث

توظيف آليات الجذب في تصميم الفضاءات الداخلية .

حدود البحث

١. موضوعياً : اليات الجذب البصري في الفضاءات الداخلية .
٢. مكانياً : محلات بيع ملابس الاطفال لجانب الرصافة .
٣. زمانياً : ٢٠١٠-٢٠١٢ .

تحديد مصطلحات

١. الاليات

الاليات لغوياً : تطلق لفظ الالية مجازاً على"كل عملية يمكن ان تتكون فيها جملة من المراحل المتعاقبة والمتعلق بعضها ببعض ، نقول : الية الانتباه – الية الذاكرة – الية القياس" (صليبا ، ١٩٧١ ، ص٢٧) .

الاليات فلسفياً :-

" ذاتي الحركة وتطلق على الافعال والحركات الحيوانية التي تتم دون وعي وهي ليست صادرة من ارادة ، كما تطلق هذه اللفظة دون وعي ، مثل الرسم الآلي والكتابة الالية والكلام الالي ، فالفعل يصدر عن الجسم بصورة تلقائية وليس وليد الاستجابة لمنبه خارجي ، وقد يشبه الالة من حيث اتصافه احياناً بدقة الحركة واطرادها " (رزوق ، ١٩٧٧، ص٤٦).

يتضح من التعريفين السابقين ان مصطلح الآليه يحمل معنيين الاول هو المراحل المتعاقبة لعملية معينة ، والثاني هو ذاتي الحركة او الفعل الذي يصدر عن الجسم بصورة تلقائية وليس وليد الاستجابة لمنبه خارجي وقد ركزت الباحثة في تعريفها الاجرائي على المعنى الاول للآلية وهو :-

المراحل المتعاقبة المستخدمة في عملية الجذب واثارة المتلقي ضمن تصميم الفضاءات الداخلية لمحلات بيع الملابس .

٢ . الجذب البصري

الجذب البصري لغوياً :-

من جذب جذباً واجتذاب اليه فانجذب . ضد دفعه عنه جاذبه وتجاذبا الشئ : نازعه وتنازعا اياه (المنجد ، ١٩٨٤ ، ص٨٢) .

ففي اللغة العربية الجذب هو شد الانتباه نحو الشئ ، حيث يعرف شد الانتباه (فلسفياً) بأنه:- " حالة ذهنية يوجه فيها الشخص نشاطه المعرفي والعملي ويركزه على موضوع او عمل محدد ويحث الانتباه غير الارادي الى موضوع ما بفعل الملامح الخاصة للموضوع نفسه مثل التحول الفجائي وقوة التأثير المضاد ويتحدد الانتباه الارادي بهدف شعوري وهو سمة خاصة بالانسان (روزنتال ، ١٩٨٥، ص٥٥) .

التعريف الاجرائي

هو قدرة المشهد ضمن الفضاء الداخلي على لفت انتباه المتلقي (المشاهد) خلالها وايقافه او تغيير مساره نحوه ويمتلك وفرة من الخصائص المميزة والمحفزة حسياً والمثيرة للانتباه التي تساعد في توجيهه نحو مصدر التحفيز

الاطار النظري

مفهوم الاليات

تتأسس الاليات من خلال المراحل التصميمية المتعاقبة والمتألفة من مجموعة عناصر البناء التصميمي والذي يؤسس المنجز التصميمي.

ان مفهوم الآلية يشبه الى حد كبير صياغة جملة مفيدة تتكون من حروف وكلمات عديدة تشكل عناصرها البنائية ، حيث ان تماسكها الداخلي مع بعضها يمنح لكل حرف معناه من خلال الية اتصاله مع الحروف الاخرى لتؤدي الى معنى محدد.

فالاليات (هي سياق لترتيب الاجزاء والمكونات بعلاقات نسقية وبذلك تكتسب هذه الوحدات شكلاً معيناً ناتجاً من فعلها ضمن المنجز التصميمي) (Emery،١٩٧٢،١٢٦. p). اذن الاليات ضمن المنجز التصميمي هي

اساس للتفاعل ما بين الاسس و العناصر التصميمية والعلاقات فيما بينها ، حيث ترتبط اولاً بالبدء في تأسيس الفكرة والية تحويلها من اللامادي الى المادي بعد اجراء الكثير من التعديلات بما يخدم تحقيق الهدف التصميمي.

مفهوم الجذب البصري

لا شك ان الشكل الجذاب هو الذي يتصف بعناصر المثيرات المرئية التي يمكن ان تؤثر في السلوك ، والمثيرات متنوعة منها ماهو معقد كالاشكال المركبة ومنها ماهو بسيط تتصف بالوان انيقة ، ومنها اشكال غير مألوفة .

ان مفهوم الجذب البصري يعبر عن الطاقة المحققة في الاجسام وقدرتها على جذب الطفل وتنشيط مراكز الاستقبال لديه وسحب انتباهه وعند النظر الى هذه النتيجة نجد ان كل المتحققات الجاذبة تمتلك طاقة كامنة او مفعلة لتأكيد فعلها الجاذب (العزاوي ، ٢٠٠٤ ، ص٩) . " كما تؤدي العناصر التي تتصف بالجاذبية في فن التصميم الداخلي دوراً ارشادياً ووظيفياً في طبيعة الحركة والاداء والاهمية والقيمة داخل فضاء محدد " (الحسيني ، ج٢، ٢٠٠٨، ص٩٧) . من خلال توظيف مفردات تتسم بنوع من الغرابة او اللامألوفية مثل استخدام وسائل عرض ذات هيئة كارتونية كما في الشكل (١-١) او اضافة نسجة غريبة ضمن نسق الفضاء الداخلي تعمل على اثارة الاحاسيس والانتباه لدى الانسان مثل الرسم بطريقة البعد الثالث على الجدران ، كما في الشكل (١-٢) ان فعل الجاذبية يتعلق بالمدركات الحسية من خلال الخصائص البصرية التي تعمل على لفت الانتباه اذ " يحصل الجذب بين الشخص والشكل عندما تتطابق تعبيرات الشكل مع حاجات الشخص فيكون الانجذاب والتفاعل بينهما مجزياً ومرضياً " (نعم،٢٠٠٨،ص٧) ومن خلال ما طرح فإن عملية الجذب البصري تعتبر عملية تحفيز بصري من خلال لفت انتباه الانسان عن طريق انشاء علاقة غير تقليدية (مبتكرة) بين مختلف اجزاء الفضاء الداخلي.

الشكل رقم (١-١)يوضح وسيلة عرض ذات هيئة كارتونية الشكل رقم (١-٢) يوضح الرسم على الجدران بطريقة البعد الثالث (المصدر: الباحثة)

الادراك البصري عند الانسان(الكبار- الاطفال)

ان حواس الانسان هي ابوابه الى المعرفة .إذ يعتمد عليها اعتمادا جوهريا فمن خلالها تأتيه المعلومات والاحساسات المختلفة ويتم تفاعله مع بيئته المحيطة به ، فتكون خبراته وعالمه الادراكي والفكري والتصوري والتخيلي ويعد الادراك البصري احد المقومات المهمة في نمو الطفل العقلي إذ ان القدرة على الملاحظة وادراك الاشياء والتمييز بين اشكالها واحجامها والوانها واسمائها والتعرف عليها في المجتمع ، فالادراك ببساطة هو القدرة على فهم مايراه الانسان وتحديد حجمه وشكله ولونه وترتيبه وعلاقته مع غيره .اي تحديد هوية الشكل ومعرفة أوجه التشابه والاختلاف بينه وبين الاشكال التي لها علاقة به ومعرفة اجزائه المكونه له (قناوي، ١٩٩٠،ص٢٥٢) .

فالادراك البصري عملية تجري في المخ عندما نحاول ان نحدد معاني معينة لاشكال تختلف من لونها وتركيبها بواسطة الضوء المنعكس الينا منها (عويس،١٩٩٣،ص٦٩) .

و ينشأ سر الادراك البصري عن طاقة اشعاعية تمثل المثير والمسبب الذي يصطدم بالعين مسببا الحس البصري (Hesselgren,١٩٧٥,p١٣٧) وبتحليل النظم الحسية البصرية نجد ان هناك ثلاثة انواع تحدد وتشكل الظاهرة هي الضوء واللون والشكل.

فالادراك البصري عملية حركية أساس في ربط المعنى بالمتغيرات البصرية الآتية للعين من البيئة المحيطة ويتفق كثير من العلماء على وجود أربعة عوامل ادراكية حسية بصرية هي :

١. الانتقاء الإدراكي البصري : ويعني التمييز بين المتغيرات البصرية التي تظهر أولا تظهر أخيراً عند النظر الى الاشكال.
٢. المرونة الإدراكية البصرية :وتعني التمييز بين الأحجام المتشابهة والأحجام المختلفة ولهذه المرونة مظهر آخر هو القدرة على ادراك التشابه بين الاتجاهات والاوضاع التي تحتلها الاشكال والاجسام .
٣. الدقة والسرعة الادراكية البصرية.

التركيب الإدراكي البصري: ويتصل بالقدرة الادراكية المعروضة باسم الاغلاق البصري وتتعلق هذه القدرة بالوصول الى الاستنتاجات من معلومات بصرية جزئية، (الخالدي ، ٢٠٠٨ ، ص٢٧) .

وأثبتت التجارب ان الوعي الادراكي البصري يمكن ان يتم تعلمه فالخصائص الأساس بين اللون والشكل المرئي تبدأ منذ الصغر فالاطفال تجذبهم الاضاءة والنصوع للاشكال المرئية ، كما موضح في الشكل (١-٣) ومما تقدم ترى الباحثة ان الادراك البصري هو العملية التي يتم بواسطتها فهم مثيرات العالم الخارجي التي تجذب انتباهنا وتثير حواسنا ، اذ يستغل المصمم ميول الانسان واهتماماته ليحولها الى مفردات عمل ضمن المنظومة التصميمية الكلية ، كما موضح في الشكل (١-٤) .

الشكل رقم (١-٣) يوضح الخصائص الاساسية بين اللون والشكل المرئي

الشكل رقم (١-٤) يوضح كيفية توظيف المثيرات التي تجذب الانتباه

(المصدر: الباحثة)

المنبهات المؤثرة في الجذب البصري

ان الانسان معرض لكثير من المنبهات البصرية ضمن البيئة المحيطة ولكنه لاينتبه اليها جميعاً في وقت واحد بل يختار منها مايجذبه . وتعتبر هذه المنبهات قوى ضاغطة خارجية تسترعي الانتباه لما تتميز به من خصائص شكلية ضمن المحيط التصميمي ، ومن اهم العوامل الخارجية المؤثرة في الجذب البصري :-

شدة المنبه وحجمه :- عنصر مهم في جذب الانتباه " فالمنبهات القوية تجذب اكثر من المنبهات الاقل شدة "(الدباغ ، ٢٠١٠، ص٥٨) ، اذ تعتبر عناصر الشدة في الفضاء الداخلي من خلال اللون والحجم والضوء والفكرة الغريبة من العوامل التي تثير الانتباه في التصميم من خلال الاثراء البصري والذي يعتبر صفة النتاج التصميمي الذي يمتلك وفرة وزيادة للخصائص البصرية من خلال آليات الجدة والغموض والتنوع والتباين ، والغنى او الاثراء واحدة من الشروط الأساس التي تعمل على جذب انتباه المتلقي .

وترى الباحثة ان المثيرات القوية التي لها تأثير مباشر وفعال ضمن الفضاء الداخلي والتي يتوخى المصمم من خلالها الوصول الى اعلى قدرة تعبيرية للجذب البصري مثلاً (توظيف وحدة اضاءة مركزية او نصب يهيمن بظهوره في المركز الفضائي) .

عامل الحركة :- ان العناصر التي تظهر بخصائص حركة حقيقية ام وهمية " تكتسب قيمة جذب اكثر من العناصر الساكنة كونها عامل جذب وشد بصري يثير الاهتمام "(علي منصور ، ١٩٦٨ ، ص١١٤) "فالمصمم لابد ان يدرك في تصميمه ما هي العناصر والتقنيات التي تثير الدوافع او الحاجات المادية او المعنوية يسعى الى تحقيقها في تصميمه " (الحسيني ، ج٣ ،٢٠٠٨ ، ص١٧٠) .

وترى الباحثة من خلال المعالجة التصميمية للمحددات الانشائية من خلال التكرار او التدرج لاشكال هندسية او زخرفية فإنها تحقق ناتجاً لإيهام حركي ، ويمكن استخدام وحدات عرض متحركة مثل عارضات متحركة للملابس حيث تعمل على جذب انتباه المتلقي .

التنظيم والترتيب : " يميل الانسان بطبعه الى التعلق بالاشكال المنظمة بطريقة تتلاءم مع تصوراته وطبيعته وتسهل على المتلقي ادراكها " (الحسيني ، ج٣ ، ٢٠٠٨ ، ص١٦٩)

اذ تميل العناصر التي تنظم وفق نسق معين الى جذب الانتباه اكثر من العناصر الاخرى التي تبدو غير منظمة او مبعثرة حيث يؤدي التنوع في التنظيم الى اثراء الفضاء بنوع من المتعة والتشويق والاثارة معارضاً مبدأ النظام الشكلي الذي يتصف بالرتابة او الملل كما موضح في الشكل (١-٣)(١-٤)

اللامألوفية او الغرائبية : لم يعد التصميم الداخلي مجرد جماليات او اثارة شكلية او لونية لانفعال المصمم بل اصبح يهدف الى مخاطبة العقل وتحريك فعل المخيلة لدى المتلقي اي " عملية بناء وابتكار لظواهر جديدة من خلال تغيير آليات النظم والعلاقات وابتداع انساق جديدة غير سائدة لتحقيق الجذب " (نجم ،١٩٩٦ ،ص١٣٦) من خلال "اعادة صياغة عناصر التصميم الداخلي وفق اساليب مبتكرة قائمة على اساس اثارة الدهشة لدى المتلقي من خلال معالجات تصميمية مبتكرة تجعل من الفضاء الداخلي منظومة شكلية جمالية متكاملة ذات ابعاد فنية وفكرية غير مألوفة " (فنن ، ٢٠٠٩ ، ص٦).

وترى الباحثة ان الهدف الذي يسعى المصمم الداخلي الى تحقيقه هو هدف تعبيري غرائبي وهذا ما يؤدي الى ان يكون مفهوماً وله معنى محدد لأنه ذو دلالة فنية ومعنى في الوقت نفسه ، فالمنبهات الجديدة التي تدخل خبرة الشخص تجذبه اكثر من المنبهات المألوفة ، فالمعالجات التي يقوم بها المصمم في تحقيق حالة التمايز من خلال توليف او تنظيم مفردات الفضاء الداخلي ، فاختراق كل ما هو مألوف ضمن نسق غير معتاد يعتبر من المظاهر اللامألوفة والتي يلجأ اليها المصمم لتحقيق محفزات جذب ضمن الفضاء الداخلي كما موضح في الشكل (١-٥) .

الشكل رقم (١-٥) يوضح اللامألوفية او الغرائبية (المصدر: الباحثة)

الاعتبارات التصميمية للفضاء الداخلي

هنا تجد الباحثة ضرورة التعرف على القوى البنائية للفضاء الداخلي وفاعلية ادائها وما تولده من نـواتج شكلية مرئية محققة للجذب البصري من خلال العناصر البنائية للفضاء الـداخلي (الجدران،السـقوف ، الارضـية ، الفتحات) وجماليات التصميم المكملة للفضاء الداخلي (الضوء ، اللون ، الملمس ، الاثاث) .

العناصر البنائية للفضاء الداخلي

تمثل الجدران المستويات العمودية الأكثر فاعلية من المحددات الأفقية بسبب طبيعـة إسـقاطها المتعامـد مع مستوى النظر مما يؤدي الى تعزيز الشعور بـالاحتواء و سـهولة الإدراك والتلقـي لهـا مـن الناحيـة البصـرية ، وتعتبر من العناصر الأولية التي تعرف الفضاء التجاري عن فضاء اخر ، "تشكل الجدران واجهات الفضاء التجـاري بذلك فإن عملية تصميم واجهات العرض من الامور الأساس والمؤثرة في المجال البصري لكونها تأخـذ الجـزء الاكـبر من الحقل البصري للمتبضع " (البغدادي ، ٢٠٠٤ ، ص٧١) كما في الشكل رقم (١-٦) .

الشكل رقم (١-٦) يوضح الجدران كواجهات عرض

http://www.mas٢٠٢٠.net/showthread.php?p=١٣٩٩٠٩

الشكل رقم (١-٧) يوضح توظيف الجدران في استخدام صور الاطفال (المصدر: الباحثة)

لذا ترى الباحثة ان تحقيق اكبر قدر من الشفافية ضمن تصـميم جـدران واجهـات المحـلات مـن الامـور المهمة في تحقيق الجذب ، حيث توظف الجدران (القواطع) في فضاء العرض الخارجي كخلفية لواجهـات العـرض لما تتميز به من صفة جمالية او تكون عبارة عن تكوينات شكلية مخصصة لعرض الملابس عليها ، اذ يمكن توظيف الجدران كخلفيات تستخدم عليها صور الاطفال تكون الاكثر فاعلية لكونها تأخذ الجزء الاكبر من الحقـل البصـري للمتبضع ، كما في الشكل رقم (١-٧) .

اما بالنسبة للسقوف فتعتبر المستويات الافقية العلوية التي تمتلك من الناحية البصرية اهمية في تحديـد الفضاء الداخلي وتشكل هذه المستويات من الناحية الفيزياوية العنصر الواقي للفضاء الداخلي وتقسم انشائياً الى نوعين :-

١. السقف الانشائي : والذي يكون جزءاً من النظام الهيكلي .

٢. السقف غير الانشائي : مثل السقف الثانوي ، الذي يتخذ أشكالاً مختلفة قد تكون مناقضة لهيئة الفضاء الداخلي وهندسيته (شبر ، ١٩٩٨ ، ص١٧) .

ومن كل ما تقدم ان المصمم يعمل على تحقق العديد من الغايات التصميمية ضمن التكوينات الشكلية للسقوف الثانوية وهي غالباً ما تجذب الانتباه والنظر اليها ، كما انها تمنح المصمم حرية اختيار الشكل المكمل للفضاء والتحكم بأرتفاعه فضلاً عن حرية التنويع في ارتفاع السقف وكذلك اشكال والوان السقوف في الفضاء الداخلي ، وايضاً حرية تركيب الانارة التي تعتبر عنصر جذب من خلال اختلاف تكويناتها الشكلية في الفضاء التجاري هذا من جانب ، ومن جانب اخر يمكن استخدام النقوش والزخارف البسيطة التي يمكن ان تعبر عن هوية الفضاء الداخلي وخصوصيته .

اما بالنسبة الى الارضيات فهي العنصر الأساس لقيام القاعدة الداخلية التي تقوم على أساسه بقية العناصر الاخرى وتمثل مسرح الاحداث الذي تتم عليه مختلف النشاطات والفعاليات وما يترتب على ذلك من اثقال وسائل العرض الثابتة اوالمتحركة اي ضرورة انشائها على نحو آمن (البغدادي ، ٢٠٠٤ ، ص٧٢) .

ومما تقدم يمكن معالجة الأرضية بشكل جذاب وذلك من خلال التطور التقني الهائل لمختلف مواد الانهاء في تغليف ارضيات الفضاء الداخلي .

وعموماً ان اهم ما يمكن ان تتميز به المواد المستخدمة في تغطية الارضيات هي المتانة وسهولة التنظيف والادامة فضلاً عن تحملها للاتساخ والرطوبة والجفاف لا سيما مساحة فتحة الباب التي تتعرض للاستخدام والمشي بشكل كبير . فأفضل مادة لتغليف ارضية الفضاء التجاري هي الرخام لما يتمتع به من نقوش وزخارف تولد المتعة الحسية للمتلقي ضمن هوية الفضاء التجاري وخصوصيته .

اما بالنسبة الى الفتحات فهي تعتبر من العناصر الانتقالية التي تعترض سطوح الجدران وتعطي الفضاء التجاري شكله واتجاهه ، تمثل الفتحات في الفضاء التجاري ابواب المداخل وواجهات العرض التي تربط داخل الفضاء بالخارج فهي تعد جزءاً من العناصر الانتقالية الفيزياوية والبصرية (البغدادي ، ٢٠٠٤ ،ص٧٣) كما موضح في الشكل (١-٨) .

الشكل رقم (١-٨) يوضح العناصر الانتقالية

الشكل رقم (١-٩) يوضح تأثير الضوء في الجذب البصري

المصدر ٤٣٦١٤=http://www.sudayr.com/vb/showthread.php?t

جماليات تصميم الفضاء الداخلي

يعد الضوء احد العناصر المرئية المهمة للجذب البصري في الفضاء الداخلي بوصفها طاقة فيزياوية تساعد على تحديد الخواص المرئية للعناصر البانية للفضاء الداخلي (شكل ، لون ، خامة و المادة ، ملمس) .

ان اختلاف نوع الانارة وشدتها يؤدي الى اختلاف حالة الرؤية مما يؤثر على هيئة الفضاء وشكله ، فمثلاً العناصر المعرضة لانارة ساطعة تظهر تفصيلاً اكثر فقد اوضح العكام اهمية الاضاءة الاصطناعية وارتباطها بالصفات الجمالية التي تحققها في قاعات العروض حيث اشار الى أن " نمط الاضاءة المستخدمة فيها تؤثر على لفت الانتباه نحوها وجذب المتلقي الى الاجسام التي اكتسبت تشويقاً اضافياً بسبب نمط الاضاءة اذ تعد الحزم الضوئية او الفيض الضوئي عاملاً تصميمياً مؤثراً في الاضاءة " (العكام ،٢٠٠٤ ، ص٩٧) كما في الشكل (١-٩).

"فالضوء عند تسليطه على عنصر ما بصورة مميزة يؤكد سيادته على باقي عناصر الفضاء وجعله نقطة شد وانتباه للنظر ويقوم بناء الحقل البصري على اساسه فتوزيع الاضاءة بشكل متدرج على بقية العناصر يؤدي الى حصول تسلسل بالاهمية وتحقق اتجاهية للحركة تبعاً لهذا التسلسل " (حارث ، ٢٠٠٥ ،ص٢) .

ومن الجدير بالذكر ان الضوء يتمتع بكونه عنصراً زخرفياً ووسيلة معالجة اكثر فاعلية وتأثيراً في نفسية المتلقي لانها تعد من اولى المحفزات المرئية الجاذبة للوهلة الاولى ، فتكتسب القيمة الضوئية دون غيرها من العناصر فاعلية الجذب المباشر لانها تؤثر في باقي العناصر البنائية وبذلك تنعكس وبشكل مباشر على مدركات المتلقي الحسية فتؤثر به . أما الاضاءة الطبيعية فيمكن توظيفها من خلال التحكم بعدد مواقع الفتحات العمودية في الجدران وحجومها فإن التغير المستمر لشدة ضوء الشمس في اليوم تعمل على تحقيق قيم متنوعة ومتباينة لتحقيق المتعة البصرية للفضاء التجاري .

ومما تقدم ترى الباحثة اهمية دور الاضاءة المدروسة في الفضاء التجاري من خلال تنوع نظم الاضاءة المباشرة وغير المباشرة مثل (النقطية والحجمية والسطحية والخطية) حيث تؤثر درجة التضاد والتباين ما بين الضوء والظلال بنحت الفضاء التجاري بصورة متألقة.

اما اللون فهو يعتبر من اكثر الامور تغيراً من عرض الى اخر ، اذ غالباً ما تتأثر بالطراز او (المودة) والتي تتصاعد وتتألق في العرض التجاري ، بعد اللون والنظم اللونية من اهم العناصر البنائية بحكم ما تمتلكه صفاته الظاهرة من قوة تأثير على الاستجابات المحفزة للمدركات الذهنية والحسية للمتلقي فهو اكثر العناصر البنائية تأثيراً في الجذب والتحفيز البصري (العزاوي ، ٢٠٠٤ ، ص٦٦) .

وللون فاعلية وقدرة كبيرة على اعطاء تناقض في احجام الفضاءات الداخلية حيث للون الابيض والالوان الباردة القدرة على اعطاء توسيع في الفضاء الصغير بالاضافة الى انه يكون قيمة جمالية مبتكرة من خلال تفاعله مع التقنيات المعروضة والوان الاثاث والاضاءة والمكملات كما في الشكل (١-١٢)، والعكس بالنسبة للالوان الحارة او الغامقة التي تعطي احساساً بالضيق (فنن ، ٢٠٠٨ ، ص٨٠).

" ان اللون هنا لايمكن ان يمثل قوة تحفيزية بذاته بل هو جزء لا يتجزء من القوى البانية للشكل المحفز ولابد من الدقة في انتخاب وتوظيف اللون كعنصر بنائي " (العزاوي ، ٢٠٠٤ ، ص٦٧) . ومن خلال ذلك ترى

الباحثة ان للون دوراً بارزاً في دعم النسق الشكلي للتحفيز البصري فضلاً عن تكوين خصائص تعبيرية وجمالية جاذبة للفضاء فتؤثر على المتلقي ، وان من اهم العوامل المؤثرة التي يحققها اللون في تصميم الفضاء التجاري :

جذب الانتباه : وهو العامل الأساس يقوم على اساس التباين اللوني

الاثر النفسي : فالالوان تثير الافكار فالدلالة الرمزية لكل لون لابد ان تعبر عن فكرة او افكار معتمدة على الخزين المعرفي السابق .

الاحساس الحركي : اذ تؤدي فعالية التدرج اللوني او التدرج بقيمة اللون الى اظهار ايهامات حركية محققة للسحب البصري والاثارة في الفضاء التجاري (العزاوي ، ٢٠٠٤ ، ص٦٩).

وترى الباحثة ان اكثر النظم المعتمدة في بنية تصميم الفضاءات التجارية تقع ضمن العلاقات اللونية المتباينة والمتضادة لينتج عنها نظم متنوعة في بنائها التنظيمي لاضفاء تعبيرات جمالية مؤثرة للتحفيز البصري وجذب الانتباه نحوها كما في الشكل المرقم (١-١٣) .

الشكل رقم (١-١١) يوضح فاعلية الالوان الفاتحة الشكل رقم (١-١٢) يوضح فاعلية التدرج اللوني للجذب البصري
http://www.mas٢٠٢٠.net/showthread.php?p=١٣٩٩٠٩

اما الملمس فيعتبر احد العناصرالبنائية التي تحدد صفات المادة ويرتبط الملمس بحاستي البصر- اي لمس بصري واللمس اي لمس حقيقي ، ويمكن التعرف على الصفات المادية من دون اللجوء الى لمس حقيقي (اسيل ، ٢٠٠١ ، ص٢٠) وذلك لان الملمس يمتلك صفات بصرية ويؤثر الضوء على ادراك الملمس ويتأثر الضوء بملمس السطح الذي يضيئه فالسطوح الصقيلة تعكس الضوء بشكل متألق ومنتظم يلفت الانتباه ، اما السطوح الخشنة فهي تمتص الضوء وتنشره بشكل غير منتظم ، فالملمس هو " المظهر الخارجي لسطوح التكوينات والاشكال المختلفة التي نراها او نلمسها وان اخفاء هذا العنصر على السطوح كغطاء نسيجي يميزها عن باقي سطوح التكوين، فالملمس يمثل نوعية سطح الشئ، وهو يعتمد على نوعية المادة فهي تحدد اسلوب الملمس ونوعيته، خامة طبيعية او صناعية والملمس قد يكون حقيقياً او وهمياً كما في الرسم ذي البعدين " (شعلان، ٢٠٠٠ ، ص٤٦)

ا ن التطور الذي ظهر في التقنيات الحديثة كان له تأثير كبير في نشوء اشكال متنوعة تبعاً لهذه المواد لانه من الطبيعي ان تنفرد هذه المواد بخواص مختلفة عن المواد التقليدية بحكم تباين الخواص لهذه المواد وادى الى

حدوث تغيرات بصرية وتعبيرية لم تألف من قبل ، حيث كانت اكثر تأثيراً ولفتاً للانتباه على المتلقي (راز ،٢٠٠٥ ، ص٤٣) .

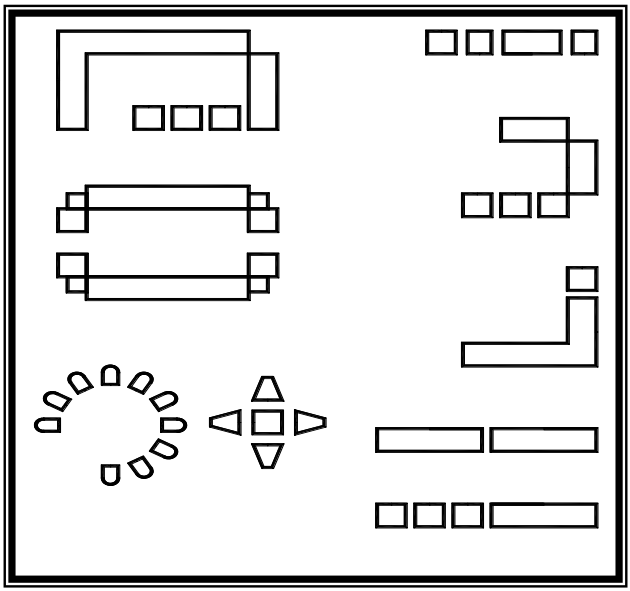
وترى الباحثة أن على المصمم ان تكون له معرفة من خلال خبرته في كيفية استخدام التنويعات الملمسية المناسبة ضمن الفضاء التجاري كالالواح الزجاجية والبلاستيكية والمطاطية والورقية والمعدنية والخشبية (صناعية ،طبيعية) وغيرها.

اما الاثاث فهو احد العناصر المهمة في التصميم الداخلي وهو يمثل صفة الربط بين الانسان والفضاء الداخلي ويشير للاثاث (ching) بأنه عنصر- تحويل الفضاءات المعمارية الى فضاءات نفعية واماكن وظيفية انسانية لاداء الفعاليات بكفاءة وراحة وهو يحقق الوظيفة (الادائية والجمالية) من خلال تحسين الفضاء التجاري ونزيينه (p.٢٤٧،١٩٨٧,ching) .

ومهما اختلفت طبيعة الفضاء فإنها تحقق نوعين من الاعتبارات :

١. **اعتبارات ادائية :** وهي العوامل التي لها تأثير على شكل الاثاث ومقياسه ، اذ يجب ان يحقق الراحة الفيزياوية المرتبطة بطبيعة الوظيفة التي يؤديها .
٢. **اعتبارات جمالية :** ان العناصر البصرية الظاهرية التي تشكل النهائيات الخارجية لكتل الاثاث من (الهيئة ، اللون ، الخامة ، الملمس ،الخ) هي في الغالب تؤدي الدور الأساس في التعبير الجمالي (اسيل ، ٢٠٠١ ، ص٢٧).

وللاثاث عدد من انظمة التجميع الخاصة بترتيب قطعه او اجزائه في الفضاءات الداخلية ومنها التجارية اذ تقع على عاتق المصمم الداخلي مسؤولية اختيار النمط التصميمي الملائم لهيئة الفضاء التجاري وحجمه كما موضح في الشكل (١-١٣) .



الشكل (١-١٣) يوضح أشكال تنظيم الاثاث

المصدر (البغدادي ، ٢٠٠٤ ، ص٧٧)

العلاقات التصميمية للفضاء الداخلي

ان العلاقات التصميمية تعتمد على الكيفية التي تنظم بناء الاجزاء ووحدة تماسكها الجزئي ومن ثم ربطها ببعض " اذ يؤدي التنوع في تكييف بناء هذه البنيات الجزئية وتحديد موقعها وتنوع علاقات ربطها الى استلام بنى شكلية متنوعة في ابعادها التعبيرية وقيمها الجمالية الجاذبة وفقاً لنظم العلاقات المنتخبة في اظهار جاذبيات متنوعة التنظيم تحمل سمات بنية نظامية موحدة الجذب " (العزاوي ، ٢٠٠٤ ، ص٧٢) .

وترى الباحثة ان العلاقات التصميمية التي يظهرها المصمم في الفضاء الداخلي هي بنى شكلية وتعبيرية ورمزية ووظيفية تحمل تماسكاً في تأثيرها لاستقطاب المتلقي من خلال المثيرات المرئية المحفزة للجذب البصري .

وفيما يأتي اهم العلاقات الجمالية المؤثرة في توجيه فاعلية الجذب في الفضاء التجاري :

الوحدة : تعد المرتكز الاساس لتكامل جميع العلاقات الاخرى في النتاج التصميمي فهي تمثل التكوين الكلي اذ لاتكوين دون وحدة ، "وهي تعبير واسع ويشمل عناصر متعددة منها وحدة (الشكل ، الاسلوب ، الفكرة ، الهدف او الغرض) من العمل الفني وهذه العناصر جميعها هي التي تثير في الرائي الاحساس النهائي بوحدة العمل الفني " (غزوان ، ٢٠٠٦ ، ص٧٥) فالوحدة في الفضاء هي الاواصر البنائية التي تتعامل مع مكونات التصميم وعناصره لتحقق التنوع .

التوازن : يعني كيفية احداث الترابط ما بين الوحدات التصميمية ضمن الشكل الكلي للفضاء التجاري والاتزان " هو الحالة التي تتعادل فيها القوى المتضادة " (الحسيني ، ٢٠٠٢ ، ص١٤)، ومما تقدم يكون للتوازن ضمن الفضاء الداخلي دور كبير في تحقيق المتعة في تأمل عناصر التصميم بصورة جذابة .

الايقاع : " نسق تنظيمي لمجموعة العناصر ويكون على نوعين أساسين ، الاول متماثل يعتمد المصمم فيه على طريقة التشابه ويتحقق من الصفات المظهرية للشكل والثاني غير متماثل هدفه التنوع وتحقيق الايقاع " (العزاوي ، ٢٠٠٤ ، ص٧٧) .

وعليه فإن الايقاع يقدم ملاءمة وضبطاً في احكام العناصر ويتحقق من خلال تكرار عناصر ضمن فواصل زمنية وفترات معينة مثل الايقاع المتدرج الذي يتم فيه تكرار لون او ملمس ... الخ بأسلوب منتظم ومتتابع ومتغير تدريجياً .

التضاد او التباين : " ويعني جدلية العلاقة بين عنصرين من حيث تعارض صفاتها او خصائصها البصرية ، ولعلاقة التضاد اثر فاعل في مبدأ الاستثارة " (الامام ، ٢٠٠٢ ، ص٩٨) وترى الباحثة انه يمكن توظيف التضاد اللوني او الضوئي او الحجمي لتفعيل قوة الاثارة والمتعة في التصميم .

الانسجام والتوافق : يعد وسيلة " تنظيمية تشير الى علاقة كل جزء من اجزاء التنظيم مع الجزء الاخر ومن ثم علاقته مع الكل التصميمي فيما يتعلق بالحجم والمساحة واللون ولايتحدد بقانون خاص به " (العزاوي ، ٢٠٠٤ ، ص٧٤) ، ويمثل الانسجام جمع وحدات متشابهة ومتكررة بصورة منسجمة وغير متنافرة في الشكل الوظيفي لتكوين وحدة فنية ذات طابع تعبيري ويكون الانسجام من خلال عدة عناصر وتتجسد بالمواءمة والتناغم ما بين العناصر البنائية للتصميم (غزوان ، ٢٠٠٦ ، ص٨١).

وترى الباحثة ان زيادة التوافق يولد حالة من الملل وزيادة التنوع تولد حالة من الارباك لذا فإن معادلة العلاقة مابين التشابه والتنويع يؤدي الى توافق البنى التصميمية ضمن الفضاء الداخلي .

مؤشرات الاطار النظري :-

١. تعتبر اليات الجذب البصري عملية تحفيز بصري من خلال لفت انتباه الانسان عن طريق انشاء علاقة تصميمية غير تقليدية مبتكرة بين مختلف اجزاء الفضاء الداخلي .
٢. ان الادراك البصري هو العملية التي يتم بواسطتها فهم مثيرات العالم الخارجي التي تجذب انتباهنا وتثير حواسنا ، اذ يستغل المصمم ميول الانسان (الكبار والصغار) واهتماماته ليحولها الى مفردات عمل ضمن المنظومة التصميمية .
٣. تعتبر المنبهات قوى ضاغطة خارجية تسترعي الانتباه لما تتميز به من خصائص شكلية ذات تأثير مباشر وفعال ضمن المحيط التصميمي .
٤. تمثل العناصر البنائية للفضاء الداخلي قوى بانية للجذب البصري من خلال فاعلية ادائها وما تولده من نواتج شكلية مرئية محققة لها .
٥. تحمل العلاقات التصميمية التي يظهرها المصمم في الفضاء الداخلي تماسكاً في تأثيرها لاستقطاب المتلقي من خلال مثيرات مرئية محفزة للجذب البصري .

اجراءات البحث

منهج البحث

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي في تحليل اليات الجذب البصري في الفضاءات الداخلية.

مجتمع البحث

ضم مجتمع البحث الفضاءات الداخلية لمحلات بيع ملابس الاطفال الموجودة ضمن مدينة بغداد / جانب الرصافة / شارع الربيعي / شارع فلسطين / كرادة داخل ، ويتكون مجتمع البحث من ٩ محلات من خلال تزامنها مع الفترة الزمنية لحدود البحث .

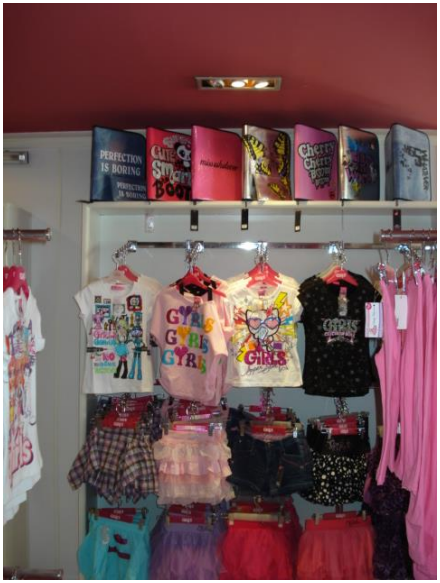
اداة البحث

لغرض تحقيق اهداف البحث جرى اعتماد تنظيم استمارة محاور التحليل مصممة وفقاً للواقع المدروس وقد تم بناؤها بالاعتماد على ما اسفر عنه الاطار النظري من المؤشرات والملاحظة والصور ، التي تناولت المحاور الاتية :-

١. يمكن تفعيل حالة الجذب البصري من خلال توظيف مجموعة منبهات منها :
شدة المنبة . عامل الحركة . طبيعة المنبه . التنظيم اوالترتيب . اللامألوفية او الغرائبية
٢. تؤدي العناصر البنائية للفضاء الداخلي دوراً أساساً وفاعلاً في الجذب البصري من خلال:-
المحددات . اللون . الضوء . الملمس . الاثاث .
٣. تحمل العلاقات التصميمية التي يظهرها المصمم في الفضاء الداخلي تأثيرات تستقطب المتلقي من خلال :
الوحدة . السيادة . التوازن . الايقاع . التضاد والتباين . الانسجام والتوافق .

عينة البحث :- تم اختيار العينة القصدية بنسبة ٣٣,٣% من مجتمع البحث للاسباب الاتية :

١. ان تكون المحلات ذات واجهة خارجية ضمن شارع عام ، وليست ضمن قيصرية او فرع داخلي .
٢. اختيار المحلات ذات الاحجام الكبيرة والتي توفر للمصمم استخدام اليات متنوعة للجذب البصري .
٣. التنوع في اشكال المحلات المختارة لعينات البحث لتجنب التكرار في الصفات الشكلية التي تتميز بها .
٤. اعتماد التنوع في اختيار الموقع الجغرافي للعينات لغرض تجنب التشابه في الاساليب الشكلية في مفرداتها .



وصف واقع حال الانموذج رقم (١)

محل (Girls) منطقة شارع الربيعي .

مساحة الفضاء التجاري ١٠٠م .

السقف ثانوي ذو لون ابيض ، وردي ارتفاع ٢،٦٠ م .

إنارة سبوت لايت سقفية منتشرة .

ارضية من نوع سيراميك ذي لون offwhite .

جدران انشائية ثابتة ذات لون ابيض ورسومات كارتونية.

وسائل العرض متنوعة .

الواجهة زجاجية مع باب للدخول والخروج .

تحليل الانموذج رقم (١)

الشكل العام : ان الشكل المربع البسيط الواضح المحاور أعطى الفضاء هيئة هندسية منتظمة .

المحور الاول : تؤدي العناصر البنائية للفضاء الداخلي دوراً أساساً وفاعلاً في الجذب البصري خلال :

تعامل المصمم الداخلي مع المفردات الانشائية (المحددات) بحذر شديد من خلال استثمار طاقات هذه المفردات في تكوين حالة جديدة من التكوين في الايهام بكبر حجم الفضاء وجذب للزبون من خلال القيم اللونية التي حققت عاملاً فاعلاً في تجسيد العناصر البنائية (للجدران والسقف) وتكوين حالة شد للانتباه ، اما الضوء فقد استند المصمم في نظامه الى تكوين حالة التباين المرئي للاماكن المضاءة مع الاقل منها ، اذ نحت المصمم فضاءاً ضوئياً من خلال الكثافة الضؤية المنسجمة والموضحة بجميع تفاصيل المعالجات الشكلية ، فأظهرت توازناً وتنوعاً للقيم الملمسية متلائمة مع بقية العناصر البنائية ، اما الاثاث فقد تحقق من خلال ايقاع توزيعه وتركيبه المناسب لهيئة وحجم الفضاء الداخلي .

المحور الثاني : يمكن تفعيل حالة الجذب البصري من خلال توظيف مجموعة منبهات منها :

تحققت شدة المنبه وحجمه بشكل واضح في تصميم واجهة المحل من خلال الاثراء البصري للون والرسوم الكارتونية التي جاءت معبرة عن وظيفة الفضاء التجاري ، اما فيما يخص عامل الحركة فقد تحقق من خلال التكرار والتدرج لوسائل العرض ، مما ادى الى تحقيق نسجة غير مألوفة للتنظيم وترتيب المفردات في الحقل المرئي تثير المتعة والجمال .

المحور الثالث : تحمل العلاقات التصميمية التي يظهرها المصمم في الفضاء الداخلي تأثيرات تستقطب المتلقي من خلال :

تحقق قوى الوحدة الشكلية من خلال الخطوط الهندسية لوسائل العرض والتي جاءت ملائمة لتصميمه فضلاً عن هيمنة العلاقات اللونية المنسجمة والتي تعطي الاحساس بالاثارة ، اذ جاء التوازن والايقاع ما بين استخدام اللون offwhite مع اللون الوردي ضمن تصميم الفضاء بصورة منسجمة ومتوافقة مع بقية العناصر البنائية للتصميم .

وصف واقع حال الانموذج رقم (٢)

محل (دندش) منطقة شارع فلسطين .

مساحة الفضاء التجاري ١٠×٤م .

السقف انشائي ذو لون ابيض ارتفاع ٣م .

إنارة نقطية سقفية وجدارية .

الارضية مغطاة بالكاربت ذي لون اخضر .

جدران انشائية ثابتة ذات لون بصلي.

وسائل العرض متنوعة .

الواجهة زجاجية تتضمن فتحة للدخول والخروج .

تحليل الانموذج رقم (٢)

الشكل العام : ان شكل الفضاء الهندسي المستطيل منح الفضاء توجهاً حركياً .

المحور الاول : تؤدي العناصر البنائية للفضاء الداخلي دوراً أساساً وفاعلاً في الجذب البصري من خلال :

ان التعامل مع محددات الفضاء لم يتم بالشكل الذي يستثمر طاقات هذه المفردات في تكوين حالة جديدة من الجذب وشد الانتباه من خلال القيم اللونية التي لم تستغل في تجسيد العناصر البنائية (للجدران والسقف) ، اما الضوء فلم يستخدم بما يتناسب مع الفضاء في تكوين التباين المطلوب فالاضاءة لم تؤد وظيفتها من الناحية (الوظيفية والجمالية) ولم توضح المعالجات الشكلية ، فلم تظهر توازناً وتنوعاً للقيم الملمسية للتلاؤم

مع بقية العناصر البنائية ، اما الاثاث فلم تحقق اي احساس بالجذب لوجود ايقاع رتيب في توزيع وسائل العرض واعتماد صفة البساطة في تنظيم الاثاث مما ادى الى ضعف في جانب الاثارة .

المحور الثاني : يمكن تفعيل حالة الجذب البصري من خلال توظيف مجموعة منبهات منها :

شدة المنبه وحجمه لم تستغل بشكل واضح في تصميم الفضاء التجاري فلم تكن هناك أية دلالة للتنبيه والجذب للتعبير عن وظيفة الفضاء التجاري ، وكما لم تتحقق انسيابية حركية (حقيقية ، وهمية) لتصميم الفضاء الداخلي ولم يكن للتنظيم والترتيب دور يذكر لابراز الصفة الجمالية للفضاء ، وجاءت الوحدات المكونة للفضاء بشكل عشوائي ولم تخرج عن الطابع المألوف لـ الايهام بالجذب والجمال .

المحور الثالث : تحمل العلاقات التصميمية التي يظهرها المصمم في الفضاء الداخلي تأثيرات تستقطب المتلقي من خلال :

لم تتحقق الوحدة في الفضاء لعدم تكامل الاواصر البنائية لتحقيق التنوع ، اذ جاء التوازن والايقاع في استخدام الالوان ضمن تصميم الفضاء بصورة غير منسجمة ومتوافقة مع بقية العناصر التي لم تكون إحساساً تعبيرياً لانسجام التوافق ما بين العناصر البنائية للتصميم وبالتالي لم يصل الفضاء للعلاقة الجدلية المكونة للتضاد الفعال في مبدأ الاستثارة .

وصف واقع حال الانموذج رقم (٣)

محل (هيلاهوب) المنطقة الكرادة

مساحة الفضاء ٦ × ٨م

إنارة سقفية نقطية منتشرة

أرضية من نوع مرمر ذي لون بيجي

جدران انشائية ثابتة ذات لون أخضر فاتح

وسائل العرض متنوعة

الواجهة زجاجية تتضمن فتحة للدخول والخروج

الشكل العام : ان شكل الفضاء الهندسي ذو هيئة غير منتظمة مما ادى الى فقدان اتجاهية الفضاء .

المحور الاول : تؤدي العناصر البنائية للفضاء الداخلي دوراً أساساً وفاعلاً في الجذب البصري من خلال :

محددات الفضاء لم تكتسب الصفة الجمالية لعدم اهتمام الجانب التصميمي بها وعدم ايقاض الشد للانتباه والجذب من خلال القيم اللونية التي لم تضف حساً جمالياً للعناصر البنائية ، فلم يكن للصبغة الضوئية اي تأثير يذكر للتحفيز البصري لاستثارة المتلقي فالاضاءة لم تؤد وظيفتها من الناحية الجمالية ولم توضح المعالجات الشكلية ، اما القيم الملمسية فلم تتلاءم مع العناصر البنائية ولم يكن لها دور يذكر في الجذب والاستمرارية ، ولم يحقق الاثاث اي احساس بصبغة الجمال لوجود ايقاع رتيب في توزيع وسائل العرض .

المحور الثاني : يمكن تفعيل حالة الجذب البصري من خلال توظيف مجموعة منبهات منها :

شدة المنبه وحجمه ولم يحقق قدرة تعبيرية للجذب البصري وافتقر شدة المنبه لـ الاثراء البصري لجماليات التصميم ، اما الحركة ومساراتها من خلال المعالجة التصميمية فإنها لم تحقق ناتجاً لايهام حركي ، وكان للترتيب والتنظيم دور بسيط في الفضاء التجاري لكي يحدد المتلقي حاجته بسهولة ولكن لم يوظف للجذب البصري والحسي ، وجاءت الوحدات المكونة للفضاء بشكل عشوائي ولم تخرج عن الطابع المألوف للايهام بالجذب والجمال .

المحور الثالث : تحمل العلاقات التصميمية التي يظهرها المصمم في الفضاء الداخلي تأثيرات تستقطب المتلقي من خلال :

لم يحقق التكوين العام للفضاء التجاري اي تعبير عن الوحدة لتثير المتلقي بوحدة العمل الفني ولم يحقق الترابط بين الوحدات التصميمية ضمن الهيئة الكلية اي توازن او ايقاع في احداث طابع جمالي للفضاء ، ولم تستثمر العلاقات التصميمية لتفعيل قوة الجذب وتكوين سلسلة من الانسجام والتوافق لابراز تحفة فنية من الابداع في التصميم اذ لم تحقق العلاقة الجدلية للتضاد والتناسب الجمالي للجذب .

نتائج البحث

١. عدم تحقق الدور الفاعل للجذب البصري من خلال المحددات الانشائية ضمن العينة (٢،٣) ، اما العينة (١) فقد جاءت متحققة بفاعلية من خلال معالجتها بالالوان والاشكال الكارتونية بالاضافة الى تباين شكل السقف الثانوي بأيقاع متناسب مع حجم الفضاء الداخلي .

٢. حققت جماليات التصميم الداخلي نقاط جذب بصري في العينة رقم (١) من خلال الجدران والسقوف والواجهة الخارجية اما العينة رقم (٣،٢) فلم يبرز لها اي دور فقد جاءت بصورة رتيبة لاتحقق الاثارة .

٣. حققت وسائل العرض تبايناً وتدرجاً متوافقاً مع هيئة وحجم الفضاء الداخلي في العينة رقم (١) ، اما العينة (٣،٢) فقد جاءت بإيقاع رتيب لايحقق اثارة الجذب البصري .

٤. تم تحقق شدة المنبه والحركة والتنظيم والترتيب بطريقة غير مألوفة في العينة رقم (١) اما العينة (٣،٢) فقد اعتمدت صفة البساطة والتجريد مما ادى الى ضعف جانب الاثارة البصرية .

٥. ضعف العلاقات التصميمية ادى الى اضفاء جانب الاثارة والمتعة في تصميم الفضاء الداخلي ضمن العينة (٣،٢) اما العينة (١) فقد ظهرت بوحدة متماسكة تحقق ايقاعاً متوازناً ومنسجماً مثيراً وحاضراً في الفضاء الداخلي .

استنتاجات البحث

١. ضعف التصميم او بناء الفكرة ادى الى عدم تحقيق الجذب البصري . من خلال اختيار اناس ليسوا ذوي تخصص او خبرة مما افقد تصميم الفضاء الداخلي الكثير من تأثيره المميز على المتلقي .

٢. هناك غياب الكثير من المؤثرات الحسية والشكلية التي تسترعي انتباهنا بسبب خصائصها المؤثرة في الادراك البصري للجذب البصري باستثناء العينة (١) .

٣. ضعف العلاقات التصميمية من حيث تواجد القوى البصرية المؤثرة فيها واعتماد صفة البساطة والتجريد في العناصر البنائية للفضاء الداخلي ادى الى ضعف الاثارة في البنية التصميمية ، اذ يمكن تحقيق جانب الاثارة من خلال اليات الوحدة والتوازن والايقاع والتضاد والتباين والانسجام والتوافق حيث يؤدي هذا التنوع الى اثراء الفضاء الداخلي .

٤. عدم تحقيق حالة التمايز من خلال افتقار الفضاء الداخلي الى توليف او تنظيم مفردات الشكل ، ان اختراق كل ماهو مألوف ضمن نسق وخصائص غير معتادة للمنبهات الحسية يعتبر من المظاهر اللامألوفة التي يلجأ اليها المصمم لتحقيق قوة جذب بصري عالية في الفضاء الداخلي .

٥. افتقدت التصاميم الى اهم المنبهات التي تثير الانتباه من خلال شدة المنبه وحجمه والحركة من خلال التدرج والتكرار في نسب الحجوم ووسائل العرض والتنظيم والترتيب واللامألوفية .

توصيات البحث

١. مراعاة المصممين عند تصميم فضاءات تجارية تخص الاطفال بتوظيف مفردات تتسم بنوع من الغرابة او اللامألوفية كاستخدام وسائل عرض ذات هيئة كارتونية .

٢. تعتبر المنبهات قوى ضاغطة خارجية تسترعي الانتباه لما تتميز به من خصائص شكلية ضمن المحيط التصميمي ، فالمصمم يوظفها ليحقق محفزات جذب بصري ضمن الفضاء الداخلي من خلال عدة اليات : شدة المنبه وحجمه ، عامل الحركة ، التنظيم والترتيب اللامألوفية او الغرائبية .

٣. لتحقيق مراكز جذب بصري توصي الباحثة ببناء نظام هيكلي يتناغم مع جماليات التصميم الداخلي فتولد نواتج شكلية مرئية متوافقة .

٤. التأكيد على تفعيل دور العلاقات التصميمية لاسيما العلاقات الشكلية التي لها تأثير رمزي وتعبيري ووظيفي محفز للجذب البصري .

مقترحات البحث

١. دراسة التقنيات التكنولوجية المعاصرة وتوظيفها بما يتلاءم مع طبيعة الفضاء .
٢. دراسة الجذب البصري على اساس ارتباطات محاور الحركة وكيفية تحقيق الجذب فيها .

المصادر العربية

١. المنجد ، اللغة والاعلام ، منشورات دار الشرق – بيروت ، ط٢٧ ، ١٩٨٤ .
٢. البغدادي ، اسيل عادل جعفر ، الشفافية في الفضاءات الداخلية وعلاقتها بتغير حالات الايهام الحجمي، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٤ .
٣. الحسيني ، اياد حسين ، فن التصميم ، ج٢ ، دار الثقافة والاعلام ، الشارقة ، الطبعة الاولى ، ٢٠٠٨.
٤. الحسيني ، اياد حسين ، فن التصميم ، ج٣ ، دار الثقافة والاعلام ، الشارقة ، الطبعة الاولى ، ٢٠٠٨
٥. الحسيني ، اياد حسين ، التكوين الفني للخط العربي وفق اسس التصميم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٢ .
٦. الخالدي ، وديان هشام ، الادراك الحسي والبصري للفضاء الداخلي في مستشفيات الاطفال ، رسالة ماجستير ، الجامعة التكنولوجيا ، ٢٠٠٨ .
٧. اسيل ابراهيم محمود ، خصائص الهيئة في التصميم الداخلي لمداخل الابنية الادارية ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠١ .
٨. العكام ، اكرم ، الاثر الجمالي للاضاءة الداخلية في قاعات العروض الفنية ، المجلة العراقية للهندسة المعمارية ، تصدر عن قسم الهندسة المعمارية ، الجامعة التكنولوجية ، العدد السابع ، اذار ، السنة الثانية ، ٢٠٠٤ .
٩. الامام ، علاء الدين كاظم الامام ، البنية الشكلية وابعادها الرمزية في التصميم الداخلي ، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٢ .
١٠. الدباغ ، شمائل محمد وجيه ، العمارة متعددة الاستجابات الحسية ، اطروحة دكتوراه ، جامعة تكنولوجية ، هندسة معمارية ، ٢٠١٠ .
١١. العزاوي ، حكمت رشيد فخري ، الجذب في بنية تصاميم اغلفة المجلات ، اطروحة دكتوراه ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٤ .
١٢. حارث اسعد عبد الرزاق ، المعالجات التصميمية للمحددات الداخلية في الفضاء الداخلي ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٥ .
١٣. راز سعيد فرج ، الجذب البصري محفزاً لفعل التسوق ، رسالة ماجستير ، الجامعة التكنولوجية ، هندسة معمارية ، ٢٠٠٥ .
١٤. رزوق ، اسعد ، موسوعة علم النفس ، مراجع ، عبد الله الدايم ، ط١ ، دار العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٧٧ .
١٥. روزنتال ، بودين ، الموسوعة الفلسفية ، ترجمة سمير كرم ، دار الطليعة ، بيروت ، ط٥ ، ١٩٨٥ .
١٦. شبر ، ندى ماجد ، التصميم الداخلي في الحركات الفنية الحديثة ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد ، ١٩٩٨ .

١٧. شعلان ، احمد جودي ، بناء اللون في العمارة الخارجية ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد ، هندسة معمارية ، ٢٠٠٠ .
١٨. صليبا جميل ، المعجم الفلسفي ، دار الكتاب ، لبنان بيروت ، ١٩٧١ .
١٩. علي منصور وامل الاحمدي ، سيكولوجية الادراك ، منشورات جامعة دمشق ، ١٩٦٨ .
٢٠. عويس، حازم، جمال عبد الغني ، "عناصر تنسيق الموقع والتلوث البصري "، المجلة المعمارية، العدد(٧) ، ١٩٩٣.
٢١. غزوان ، معتز عناد ، الرمز التراثي في تصميم المطبوع المعاصر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٦ .
٢٢. فنن حمودي خزعل ، الغرائبية ومستوياتها الجمالية في التصميم الداخلي ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٩ .
٢٣. قناوي، هدى محمد، "الطفل والعاب الروضة"، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، جمهورية مصر العربية، ١٩٩٠ .
٢٤. نجم عبد حيدر ، التحليل والتركيب في اللوحة العراقية المعاصرة ، اطروحة دكتوراه ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٦ .
٢٥. نعم زيد علي ، عناصر الجذب في المشهد الحضري واليات تعزيزها ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد ، الهندسة المعمارية ، ٢٠٠٨ .

المصادر الاجنبية

٢٦. Ching , Fancis d,k," Interior design" Vannostrand Reinhold new yourk , ١٩٨٧ .
٢٧. Emery , F.E. : System Thinking , ٤ th edition Book Hd . ١٩٧١.
٢٨. esselgren, S. The Structure of the Process of the Visual Perception of Architecture", Man-environment systems". Journal Article, ١٩٧٥ .

خصائص المكان في الدراما التلفزيونية العراقية المعاصرة المسلسل العراقي الحب والسلام إنموذجاً

(دراسة تحليلة)

سعاد حسن وادي

ملخص البحث

شغل المكان فكر الفلاسفة والقدماء فهو الهوية التي تعرّف بقيمة الأنتماء إلى جغرافيا العالم الوجودية – الروحية ، ومن خلاله تتميز البنية الأنسانية عن الأخرى وعن باقي الكائنات الحية فهي تتفاعل معه بذاتها حسب الظروف البيئية - المحيطة وله أن يحقق الزمن من خلال الحركة المستمرة موضعية أو شاملة . المكان أما يتجسد من صنع طبيعي خاص بالخالق العظيم ، أومن صنع البنية الأنسانية مجتمعة – منفردة متفاعلة لما له من دور مؤثر في جميع النتاجات الإستهلاكية اليومية والأبداعية التي منها الفنون ، وتحديداً الدراما التلفزيونة ، لأن المكان في الخطاب الجمالي – الدراما التلفزيونية يؤثر مباشراً في خلق وبناء الحدث بفعل الصورة المتحركة . جاء البحث في أربعة فصول ، الفصل الأول مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه وأهدافه وحدوده ومصطلحاته والوقوف على بيانها . الفصل الثاني أحتوى ثلاث مباحث الأول فلسفة ومفهوم المكان ، الثاني المكان في الرواية والقصة – السرد المكان ، الثالث المكان في الدراما التلفزيونية ، ثم مؤشرات الإطار النظري ، أما الثالث أحتوى على أجراءات البحث متمثلاً في العينة ومنهج التحليل ، والرابع مناقشة النتائج ، ثم قائمة المصادر .

Abstract

Filled the place thought philosophers and ancient is the identity that you know The value of belonging to a World Geography existential - the spiritual , and Which is characterized by the structure humanity from one another and the Rest of the organisms they interact with him alone by environmental Conditions - surrounding has to achieve time through continuous movement Localized or comprehensive . The place is exemplified by making special Natural Great Creator, I believe making structure humanity combined - Individual interactive because of its influential role in all daily consumer Productions and creative arts, specifically drama's TV , because the place in Aesthetic discourse - TV drama directly affect the creating and building the Event by the moving image . Search came in four chapters , the first chapter The research problem and its importance and the need for and objectives and Its borders and its terminology and stand on her statement. Chapter II Consisted three Detectives first philosophy and concept of place , second Place in the novel and the story - the narrative place, third place in the TV drama , then indicators theoretical framework , and the third Contained a search procedures are represented in the sample and the Methodology of the analysis, and the fourth to discuss the results , and then the list of sources .

الأطـار المنهجي

مشكلة البحث

في الخطاب الـدرامي التلفزيـوني المعـاصر يشـكل المكـان Space علامـة او مجموعـة علامـات متعـددة ومتنوعة متشابهة أو متضادة في الشكل والمعنى قريبة أو بعيدة تبنى جميعها متفاعلة ومتواصلة لإبلاغ المحتوى وبيان فعله فيما بعد فقد (تستخدم العلامة من أجل نقل المعلومات ، ومـن أجـل قـول شيء مـا ، أو الإشـارة إلى شيء ما يعرفه شخص ما يريد أن يشاطره الآخر هذه المعرفة) [1] . مايشير إلى أنها تشكل ثوابـت مميـزة لـه تعـين البيئة الخاصة بمحتوياتها إنسانية – مادية حين عرضه في بيئات أخرى مختلفة وربما أجنبية ، بالتالي تحدد الـنمط الإشتغالي الذي يقدمه الخطاب في عصر مابعد الحداثة في بيان هوية المكان ومتعلقاته وهوية الخطـاب معـاً لأن الهوية لها (علاقة بالتطابق مع الذات عند شخص ما أو جماعة أجتماعية ما في جميـع الأزمنـة وجميـع الأحـوال فهي تتعلق بكون شخص ما أو كون جماعة ما قادرة على الأستمرار في أن تكوّن ذاتها وتأكيـد مبـادئ الوحـدة في مقابل التعدد والكثرة والأستمرار في مقابل التغير والتحول) [2] . أن عصر مابعد الحداثة نقل مفاهيم غربية ألغت علامات مهمة أصيلة وفرضت خلافها على الشرق وملخصها إلغاء الهوية الخاصة وتحويل البنية المعرفية والقيميـة لمجتمع ما في مكان ما إلى إمتداد غير ملتزم بالأعراف والتقاليد الخاصة بالجماعة التي تبنى على نوع البيئة مكـان – أنسان ومعطياتهما والتي تتقاطع مع الموضة القادمة المفروضة من البعيد الخارج ، وعليه صار حـتماً العـودة إلى الجذور من أجل الحفاظ على الخصوصية وعدم تحويلها إلى عام وشامل حيث (يحتفظ الذوق الثابت بحرية محدودة وتفوق ضد الطغيان الذي تمارسه الموضة ، وتلك هي قوتـه المعياريـة الخاصـة التـي تميـزه ، أي المعرفـة الجديرة بموافقة مجتمع مثالي . وعلى نقيض الذوق المحكوم بالموضة) [3] التي تلغي الخصائص المهمة والثابتـة . وأن للمعنى السردي التوجيهي الذي يحاكي الأغلبية جمالياً وموضـوعياً في الـدراما التلفزيونيـة أهميـة في إسـناد الحدث دراماً وهذا بديهياً لايتم إلا بوجود المكان الحقيقي للحدث وعنـد الإخفـاق في إختيـار المكـان لتقـديم الدراما سيخفق المعنى والجمال وبالتالي يكون الإخفاق شاملاً للخطاب ورسالته الإبلاغيـة . وعليـه تبنـى مشـكلة البحث على الأسئلة الآتية :

١. هل يمكن أستقصاء علامات مادية وموضوعية للمكان بعيد وقريب سواء للواقع المادي أو ذات الواقع عند مثوله في الخطاب الجمالي – الدرامي التلفزيوني ؟
٢. هل آن المكان في الدراما قادر على تحديد الهوية لبيئة ما بمحتواياتها الإنسانية – المادية وبالتالي خصائصها ؟
٣. هل أن المكان في الدراما قادر على إستقصاء الزمان ومتعلقاته من خلال الحركة الأنتقالية التي يخضع لها ؟

أهمية البحث والحاجة اليه

تبنى أهمية البحث على ثلاث أمور هما كالآتي :

---

[1] . أمبرتو إيكو : العلامة تحليل المفهوم وتاريخه ، ت : سعيد بنكراد ، ط ٢ (الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، ٢٠١٠) ص ٤٧

[2] . طوني بينيت وآخرون : مفاتيح اصطلاحية جديدة ، ت : سعيد الغانمي ، ط ١ (بيروت : المنظمة العربية للترجمة ، ٢٠١٠) ص٧٠٠

[3] . هانز جورج غادامير : الحقيقة والمنهج ، ت : حسن ناظم – علي حاكم ، ط ١ (طرابلس : دار أويا ، ٢٠٠٧) ص ٩٢

١. عند أختيار المكان الحقيقي لأحداث الفعل المكتوب في السرد متخيل - إفتراضي أو واقعي يعمل على أيصال المحتوى بدقة ما يعزز متانة الرسالة الإبلاغية جمالياً وموضوعياً .
٢. المكان وتنوعه يمنح المتلقي فسحة أكثر تأملاً في أستعياب المنجز بما فيه الجمال والإبلاغ وأحياناً المكان بحد ذاته يكون عامل مهم في الإفصاح عن المعنى ومسار الأحداث من دون العناصر الأخرى .
٣. المكان وغالباً الحقيقي غير المصطنع والإفتراضي في الدراما التلفزيونية يمنح المخرج وجهة نظر أخرى جمالية وموضوعية في تقديم الخطاب .

أما الحاجة إلية ، فهي الوقوف على خصائص المكان الدرامي التلفزيوني العراقي في أحتوائه على مقومات الهوية للخطاب أولاً كبنية جمالية لها مقوماتها الأدائية ، وثانياً كبنية تقوم على توثيق ومعالجة المفاهيم الجماعية في البيئة – العراق لما لها من خصائص ثابتة ومتغيرة .

أهداف البحث

يبنى البحث في الكشف عن :

١. المقومات العلاماتية الخاصة بالمكان وتأثيرها على المشتغل والمتلقي معاً .
٢. التأثير الجمالي والموضوعي للدراما التلفزيونية الذي يتحقق من خلال الرسالة الأتصالية والذي بدوره يحقق الهوية ثم التأكد من التفاعل مع الهويات الأخرى .

حدود البحث

الحدود الزمانية : ٢٠٠٩ م

الحدود المكانية : العراق .

الحدود الموضوعية : دور خصائص المكان في أسناد الدراما التلفزيونية وأيصال الأبلاغ الجمالي والموضوعي وخلق هوية خاصة للخطاب تعني بالبيئة وتأثيرها على الأنسان ونتاجه الأبداعي وتأثيره عليها .

تحديد المصطلحات وتعريفها

الخصائص – المكان – الدراما – التلفزيونية – المعاصرة .

الخصائص : هي مجموع مفردة خاصية . **لغوياً :** في الأنكليزية (خاصية ، ميزة Particularity) [٤] (الخاصية Particularity نسبة إلى الخاصة ، جمعها : خصائص وخاصيات) [٥] . منها (خص ، خصا ، وخصوصاً ، وخصوصة ، وخصوصية ، وتخصة : فضله به وأفرده يقال (خصه بالود) أي أحبه دون غيره . وخصوصاً الشئ ضد عم . خصص الشئ : ضد عممه . إختص بالشئ : إنفرد به . الخاص ضد العام . الخاصية ج خاصيات وخصائص : نسبة إلى الخاصة) [٦] .

---

[٤] . روحي البعلبكي – منير البعلبكي : المورد الوسيط مزدوج ع – إن ، ط ١ (بيروت : دار العلم للملايين ، ٢٠٠٦) ص ٣١٦

[٥] . جعفر الحسيني : معجم مصطلحات المنطق ، ط ١ (القاهرة : دار الإعتصام ، ٢٠٠٩) ص ١٣٧

[٦] . مجموعة مؤلفين : المنجد في اللغة والإعلام ، ط ٤٣ (بيروت : دار المشرق ، ٢٠٠٨) ص ١٨٠ – ١٨١

إصطلاحياً : (خصائص وخواص هي صفة لا تنفك عن الشئ وتميزه عن غيره ، ومن مجموع الخواص يتكون الكيف) [٧] .

إجرائياً : الخصائص : هي صفات ثابتة مصاحبة للأشياء سواء كانت هذه الاشياء حية أو جامدة ثابتة أو متحركة وهذه الصفات مادية ومعنوية ، أما متوارثة من فعل ما أو مكتسبة بتأثير أشياء أخرى قريبة ضاغطة ، مثالاً أن من خصائص الماء التبخر بالحرارة لكن هذه العملية تخضع للتغير البيئي وإرتفاع الحرارة وإنخفاضها ، لكن التبخر يبقى من خصائص الماء بشكل ثابت ويصير لازمة لدينا حيث كلما آشتدت الحرارة نخشى تبخر الماء .

المكان : لغوياً : في الإنكليزية (المكان Space) [٨] . (جمع أمكنة و أماكن : الموضع (وهو مفعل من الكون) . يقال (هو من العلم بمكان) أي له فيه مقدرة ومنزلة . ويقال (هذا مكان هذا) أي بدله) [٩] .

إصطلاحياً : (تعيين مساحة ملموسة ومنفردة ، موضوع مميّز في علم الجغرافيا وخاصة الجغرافيا الأقليلمية . تتميز الأماكن بمساحتها التي تكون مبهمة ، وبالهوية الشخصية التي ترتبط بأسم الموقع) [١٠] . (قد يكون سطحاً واحداً وقد يكون عدة أسطح يتركب منها مكان كما للماء في النهر ، وقد يكون بعض هذه السطوح متحركاً وبعضها ساكناً كما للحجر الموضوع على الأرض الجاري عليها الماء ، وقد يكون الحاوي متحركاً والمحوي ساكناً ، وقد يكونان متحركين) [١١] . ومنه (المكان المتعدد الأبعاد Multidimensional Space : تجريد لمكان له أكثر من ثلاثة أبعاد ، تمييزاً له عن المكان المعتاد الذي من كل نقطة من نقاطه لايمكن رسم سوى ثلاثة خطوط مستقيمة عمودية كل منها على الآخرين) [١٢] .

إجرائياً : هو الحيز الذي له ثلاث أبعاد طول وإرتفاع وأمتداد ، منه ببعد واحد أو بأبعاد متعددة ، تشغله الأجسام الثابتة والمتحركة ، سواء كانت حية مثالاً الأنسان والحيوان والنبات أو جامدة مثالاً الصخور والأحجار ويتغير بين فترة وأخرى أما بفعل طبيعي أو إنساني فردي - جماعي ، ومن هنا يشار إلى أن المكان له علاقة بالحركة والزمان وله تأثير في الحياة مادي وموضوعي - وجداني .

الدراما : لغوياً : في الإنكليزية (Drama) [١٣] من (درم - درْماً ودرماً ودرماناً ودرامة القنفذ والأرنب ونحوهما : قارب الخطى في عجلة . وكذلك يقال (درم الشيخ والصبي) أي قاربا الخطو في عجلة) [١٤] وهي (كلمة أنتقلت إلى اللغة العربية لفظاً لامعنى . معناها اليوناني هو الفعل) [١٥] وقد (أخذت الكلمة من اللغة الأغريقية القديمة **δρᾶμα** . تهتم القصص الدرامية غالباً بالتفاعل الإنساني وكثيراً مايصاحبها الغناء والموسيقى ويدخل فن الأوبرا ضمن هذا التعريف . وتنقسم الدراما في المفهوم الأغريقي إلى ثلاثة اجزاء الملهاة

---

[٧] . جعفر الحسيني : معجم مصطلحات المنطق ، ط ١ (القاهرة : دار الإعتصام ، ٢٠٠٩) ص ١٣٧

[٨] . روحي البعلبكي - منير البعلبكي : المورد الوسيط مزدوج ع - إن ، ط ١ (بيروت : دار العلم للملايين ، ٢٠٠٦) ص ٧١٥

[٩] . مجموعة مؤلفين : المنجد في اللغة والإعلام ، ط ٤٣ (بيروت : دار المشرق ، ٢٠٠٨) ص ٧٧١

[١٠] . بيار جورج : معجم المصطلحات الجغرافية ، ت : حمد الطفيلي . ط ٢ (بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات ، ٢٠٠٢) ص ٧٨٦

[١١] . نجم الدين أبو الحسن القزويني : حكمة العين ، تح تع : صالح آيدين ، ط (أقترة : منشرات فجر ، ٢٠٠٢) ص ٦١

[١٢] . لجنة من العلماء والأكاديميين : الموسوعة الفلسفية ، ت : سمير كرم ، ط ٥ (بيروت : دار الطليعة ، ١٩٨٥) ص٤٩١

[١٣] . روحي البعلبكي - منير البعلبكي : المورد الوسيط مزدوج ع - إن ، ط ١ (بيروت : دار العلم للملايين ، ٢٠٠٦) ص ٣٤٤

[١٤] . مجموعة مؤلفين : المنجد في اللغة والإعلام ، ط ٤٣ (بيروت : دار المشرق ، ٢٠٠٨) ص ٢١٣

[١٥] . س . و . داوسن : الدراما والدرامية ، ت : جعفر صادق ، ط ٢ (بيروت : عويدات ، ١٩٨٩) ص ٧

الكوميديا وهو الاداء التمثيلي لبذي يؤدي إلى الضحك ممثلاً بالقناع الأبيض الضاحك والمأساة التراجيديا وهو الأداء التمثيلي الذي يؤدي إلى الحزن ممثلاً بالقناع الاسود الباكي . أما الجزء الثالث فهو نوع خاص من الدراما يقع بين الأثنين يعتمد قصص وأساطير ويعرف بأسم التراجيكوميديا السوداء . أما في روما القديمة فكانت الدراما أدب يقرأ . اما الاداء كان إرتجالاً دون الاعتماد على أي نص) [١٦] .

إصطلاحياً : (يطلق على أي موقف ينطوي على صراع ويتضمن تحليلاً له عن طريق إفتراض وجود شخصيتين على الأقل أو بأنها مجموعة من مسرحيات . تتشابه في الأسلوب والمضمون أو في المضمون وهي شكل من أشكال الفن قائم على تصور الفنان لقصة تدور حول شخصيات تتورط في أحداث معينة وهذه القصة تحكي نفسها عن طريق الحوار المتبادل بين الشخصيات ، ويمكن عملياً تقديم قصة بهذا الشكل في عرض صامت خال من الحوار) [١٧] (من خصائصها أنها تستدعي منا الإنتباه تاماً مستديماً غير مقطوع) [١٨] .

إجرائياً : الدراما : هي كل ما يطلق على الحركة المتواصلة والمتصاعدة بشكل ملتئم لمجموعة أحداث من قصة سواءكتوبة شعراً او نثراً يؤدي فعلها ممثلون بتوجيه من المخرج في الخطاب الجمالي البصري – مسرح – تلفزيون – سينما ، يصاحبها المناظر المكانية في ما أن كانت تحتوي على الحركة ويصاحبها أيضاً الموسيقى والغناء .

التلفزيونية : لغوياً : في الإنكليزية (تلفزيونية ، تلفزيوني Televisionl) [١٩] لفظة مشتقة من تلفزيون أو (التلفاز : وجمعه تلافز أو التلفزة أو المرناة أو الرائي) [٢٠] .

إصطلاحياً : (أداة للإعلام ذات إستقلالية ضعيفة جداً يقع على كاهله سلسلة كاملة من المحددات والقيود التي تعود إلى العلاقات الإجتماعية بين الصحقيين (علاقات تنافس) التلفاز الذي يبدو مطلق العنان من حيث المظهر ، هو جهاز مطيع ومفيد وبإعتباره وسيلة للإعلام الجماهيري قد أصبح جماهيرياً وأعتبر كجهاز محايد يؤدي إلى تجانس تدريجي بين جميع المشاهدين) [٢١] .

إجرائياً : التلفزيونية : هي نوع الدراما يقدم من شاشة التلفزيون أو التلفاز ، حيث لكل مجال درامته الخاصة ، مثالاً دراما المسرح تختلف عن دراما السينما وهكذا يختلف الأثنين عن دراما التلفزيون ، وعليه تسمى التلفزيونية لأنها خاصة بالتلفزيون ومن خصائصها أن تكون مشاعة وأستهلاكية – جماهيرية .

المعاصرة : لفظ مؤنث يقابل لفظ المعاصر المذكر ، والمعاصرة تأنيث لكلمة دراما . **لغوياً :** في الإنكليزية (Contemporary) [٢٢] المعاصرة – المعاصر لفظ مشتق من كلمة (عصر Age) [٢٣] يقابلها (الحاضر Present هو الموجود في الزمان والموجود في المكان والحاضر هو الزمان الواقع بين الماضي

---

[١٦] . ينظر : دراما : موقع ويكبيديا الموسوعة الحرة على شبكة الإنترنت http://ar.wikipedia.org/wiki

[١٧] . فائز ترحيني : الدراما ومذاهب الأدب ، ط ١ (بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٨٨) ص ٦٧

[١٨] . س . و . داوسن : الدراما والدرامية ، ت : جعفر صادق ، ط ٢ (بيروت : عويدات ، ١٩٨٩) ص

[١٩] . روحي البعلبكي – منير البعلبكي : المورد الوسيط مزدوج ع – إن ، ط ١ (بيروت : دار العلم للملايين ، ٢٠٠٦) ص ٢٢٧

[٢٠] . ينظر : موقع ويكبيديا الموسوعة الحرة على شبكة الإنترنت http://ar.wikipedia.org/wiki

[٢١] . بيير بورديو : التلفزيون وآليات التلاعب بالعقول ، ت : درويش الحلوجي ، ط ١ (دمشق : دار كنعان ، ٢٠٠٤) ص ٧٨

[٢٢] . روحي البعلبكي – منير البعلبكي : المورد الوسيط مزدوج ع – إن ، ط ١ (بيروت : دار العلم للملايين ، ٢٠٠٦) ص ٦٩٨

[٢٣] . المصدر السابق : ص ٥٠٠

والمستقبل) [٢٤] . تعني (أن الشيء متزامناً في عصر واحد مع شيء أو أشياء أخرى ، وقد يمتزج المفهوم مع مفاهيم التطور والحداثة) [٢٥] .

إجرائياً : كل نتاج أبداعي فني يواكب عصره زماناً ومكاناً يطرح مفاهيم من روح العصر ومشاكله المختلفة وتقنيات أدائه ومرجعياته الفكرية والفلسفية والإجتماعية . **إجرائياً : المكان في الدراما التلفزيونية المعاصرة :** هو المكان – الحيز المتعدد الأبعاد الذي يظهر في الخطاب الجمالي – المسلسل الدرامي التلفزيوني والذي يحمل الهوية الخاصة والعامة والإبداعية لذات إجتماعية شاملة – منفردة والهوية الخاصة للبيئة المادية والموضوعية من خلال الحركة فيه وحوله التي تسرد بها الأحداث .

الإطار النظري

أولا: فلسفة ومفهوم المكان

منذ الأزل كان للمكان Space مفاهيم ومعاني تشكّل له خواصاً متعددة ومتنوعة ثابتة ومتغيرة سواء مادية طبيعية أو مصنّعة وجميعها تتمثل في الحجم والحيز والأبعاد والإمتداد والإنحفاض أو الإرتفاع من حيث (هو وسط وغير محدد ، تتخذ فيه الأشياء المحسوسة موقعاً لها) [٢٦] أو روحية دينية - عقائدية خاصة أو عامة متعلقة بالوجدان أو عاطفية محملة بالذكريات ، وإجمالاً تتعين هذه الخصائص بما تمليه على الفكر والعاطفة الإنسانيين في التفاعل معها ، وجميعها تحدد نوع المكان وحاجته وتأثيره وأثره على الكيان الإنساني بنوعيه كما بيّنها (و . إيوانوسكي W . Aioanowski أن هناك ثلاثة أشكال أساسية للإحساس المكاني المجال البصري ، المجال اللمسي و المجال العضلي ويسلم كل منهما بأن المكان الهندسي يخرج تجريدياً من هذه المجالات القديمة ، غير المؤتلفة ، وغير الممدودة ولا المتصلة) [٢٧] . بالتالي تتكون الجغرافيا المادية والأجتماعية والروحية للأجيال البشرية المتعاقبة بزعم أن (تاريخ الجغرافيا يدل على أنها علم المكان Sceince Of Space فهو إطار المتغيرات وتوزعها ، ولايرى في الجغرافيا إلّا علماً واحداً هوعلم المكان ، فهو يدرس ظاهرات متعددة مجتمعة ضمن أبعاده الفلسفية ، وأبرز ما فيه النظرة التكاملية الى الظاهرة الطبيعية والإنسانية مجتمعة ومتفاعلة في إطار المكان وإن علم المكان يرى الحقائق والعلاقات مجتمعه في إطاره بقوانين خاصة تفرضها طبيعة المكان نفسه أي طبيعة مكوناته الأساسية أو البنيوية) [٢٨] . هناك أمكنة شاملة للجماعة وأخرى خاصة للأفراد ، وللجماعة أيضاً أمكنة ولها خصائص تختلف عن أمكنة الجماعات الأخرى يقاس ذلك من خلال الأمكنة الخاصة بالأفراد فهي الأخرى تختلف عن بعضها وفقاً للجاجات فأن (المكان خاص ومشترك ، الخاص هو الحيز الذي يشغله الجسم بمقداره والمكان المشترك هو الحيز الذي تشغله جملة أجسام . وحينما توجد أجسام يوجد مكان ، وحيثما لا توجد أجسام لايوجد مكان . يتصف المكان بالإطلاق بأنه متجانس ومتصل وغير محدود) [٢٩] وعليه تتضح معالم وأدوار

---

[٢٤] . جميل صليبا : المعجم الفلسفي ج ١ ، ط (قم المقدسة : ذوي القربى ، ١٩٦٤) ص ٤٣٦

[٢٥] . إسماعيل عبد الفتاح : معجم مصطلحات العولمة ، ط ١ ، موقع كتب عربية / الإنترنت ، ص ٤٢٥ www.kotobarabia.com

[٢٦] . ديديه جوليا : قاموس الفلسفة ١ ، ت : فرنسوا أيوب و آخرون ، ط ١ (بيروت : مكتبة انطوان ، ١٩٩٢) ص ٥٢٧

[٢٧] . أندريه لالاند : موسوعة لالاند الفلسفية م ١ ، ت : خليل أحمد ، ط ١ (بيروت : عويدات ، ٢٠٠٨) ص ٣٦٢

[٢٨] . محسن عبد الصاحب المظفر : فلسفة علم المكان ، ط ١ (عمان : دار صفاء للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٥) ص ٧ – ٨

[٢٩] . الجوهري : الصحاح في اللغة والعلوم مج ٢ ، تق : عبد الله العلايلي ، إع ، تص : نديم – أسامة مرعشلي ، ط ١ (بيروت : دار

النشاطات الأنسانية المختلفة التي لها الأثر الكبير على التفاعل مع ما قبلها من أجيال وتؤرشف لما بعدها وهكذا تتعاقب الوثائق والنتاجات الإنسانية وهي تبني الحضارة مايعني خلاصة تفاعل البيئة بمختلف موجوداتها مع الإنسان لأن أي (حضارة من الحضارات مهما علت أو صغرت أن نجدها بداية متصلة ومرتبطة بأرض ما ، وأن جزءاً كبيراً من واقعها قد كان رهناً بمتطلبات وميزات أتاحتها تلك الرقعة الجغرافية فإن الحديث عن الحضارة إنما يعني الحديث عن المواقع والأراضي وتضاريسها وعن المناخ والنبات وأنواع الحيوان ونوعيات ألوان النمو والتقدم ومظاهرهما سواء ما جاء عن الفطرة أو كان من صنع البشر) [٣٠] . والمكان بخصائصه له أن يوجد أو يتجسد بذات الإنسانية الفاعلة والمتحركة المحتاجة بألحاح إلى الوسيط الذي يعبر عنها وعن ممارستها الحياتية مادية ودنيوية فهو (يدل بإنطوائه على أستعمالات عديدة ، على أرض تتوسط بين الجسم الإنساني وترتيبات الحياة الأجتماعية) [٣١] . مفهوم المكان وجودياً عاماً هو الأرض والسماء وما بينهما وداخلهما منها كوني خلائقي كالنجوم والمجرات والشموس والأقمار والبحار والأعماق ومنها مادي صنعه الإنسان لغاية ما . أما ما كان بعيد مثل السماء ومحتوياتها فهو لايدرك إلاّ بسلطان العلم أن إدراكه يكلف الوقت الطويل والجهد العسير وكذلك مافي باطن الأرض ، أما ما كان عليها فهو إما حاضر من غير تدخل الذات البشرية لأن (الحيز الطبيعي حقيقة موضوعية ليس للأنسان أي فضل في وجودها ، فهي موجودة بدونه وخارج نطاق سلطانه) [٣٢] والبنية الأنسانية عمدت إلى الأستقرار والتفاعل بينها من خلال المكوث في الأحياز الطبيعية مثالاً أن في (ميثولوجيا العديد من الثقافات التاريخية ، يقوم الكهف رمزاً للخلق والولادة ، فهو المكان الذي صدرت منه الأجرام السماوية والجماعات البشرية الأولى ، وبقعة مقدسة تشكل معبراً بين العوالم الدنيوية والعوالم القدسية) [٣٣] . ومن المكان يعمّر من قبل الذات البشرية المتحركة التي لها معتقدات وافكار أجتماعية وثقافية ودينية خاصة بها ولها أن تنشيء أمكنة لبيان هذه المعتقدات بممارسة أفعال كثيرة تخص الجماعة ، مثالاً أن (الإله يوجد في المعبد بواسطة المعبد . وحضور الإله في حد ذاته هو أنبساط المنطقة وتحديدها بوصفها مقدسة ولكن المعبد ومنطقته لايحومان في غير المحدد . فأثر المعبد هو الذي يضم ويجمع حوله في آن واحد وحدة تلك المسالك والإنتماءات) [٣٤] ما يشير إلى إقامة المكان قصدياً ، ولأن الأقامة في المكان تحدد أعرافاً تمثل قيمة الجماعة ككل متفاعلة مع جماعات أخرى وللأخرى أيضاً خصائصها لكنها جميعاً ضمن بقعة مترامية هي الأرض التي هي بكل تضاريسها المكان الشامل للبشرية ما يفند ويفصّل خصوصية المكان الجماعية حيث (شكل التجمع مأوى منفرد و مأوى جماعات في أماكن مفروزة) [٣٥] لها ضوابطها الخلقية والأخلاقية والقيمية التي تنشأ من خلال إنزياحات البيئة تتفاعل مؤثرة ومتأثرة في هذا العالم المختلف والمؤتلف معاً لأن (العالم هو إنفتاح االعلنية أمام خطوط الخيارات

الحضارة العربية ، ١٩٧٤) ص ٥٠٨

[٣٠] . فرناند بروديل : تاريخ وقواعد الحضارات ، ت : حسين شريف ، ط ١ (القاهرة : الهيئة المصرية العامة لكتاب ، ١٩٩٩) ص ٨

[٣١] . طوني بينيت وآخرون : مفاتيح اصطلاحية ، ت : سعيد الغانمي ، ط ١ (بيروت : المنظمة العربية ، ٢٠١٠) ص ٦٥٠

[٣٢] . هيلدبرت أزنار : الحيز الجغرافي ، ت : محمد أسماعيل ، ط ١ (الكويت : جامعة الكويت ، ١٩٩٤) ص ١٥

[٣٣] . فراس السواح : دين الإنسان ، ط ٤ (دمشق : دار علاء الدين ، ٢٠٠٢) ص ١٥١

[٣٤] . مارتن هايدغر : أصل العمل الفني ، ت : أبو العيد دودو ، ط ١ (كولونيا : دار الجمل ، ٢٠٠٣) ص ٩٧

[٣٥] . بيار جورج : معجم المصطلحات الجغرافية ، ت : حمد الطفيلي . ط ٢ (بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات ، ٢٠٠٢) ص ٦٩١

الجوهرية البسيطة الرحبة في مصير شعب تاريخي) [٣٦] مايؤكد محتوى الفعاليّات الإنسانية والبنى الأجتماعية التي بدورها تشيّد وتؤسس القرى والمدن والدول بالأسباب الكثيرة ما يؤرخ للأمم القادمة ماهية النوع والجنس والسلوك والأثر ويثبت الدلائل لوجودها أو يمحيها أحياناً لأن (الأماكن تظل ككتابات ، كأنصاب تذكارية واحياناً كوثائق) [٣٧] تدلي بشهادتها السلوك المعرفي والقيمي للجماعة المتألفة من الأفراد ومنهم المميزين ذلك (عند حصول الهيئة الأجتماعية حيث لو أجتمعوا في صحراء لتأذوا بالحر والبرد والمطر والريح ولو تستروا بالخيام والخرقاهات لم يأمنوا مكر اللصوص والعدو ، ولو أقتصروا على الحيطان والأبواب كما ترى في القرى التي لا سور لها ، لم يأمنوا صولة ذي البأس ، فألهمهم الله تعالى إتخاذ السور والخندق والفيصل ، فحدثت المدن والأمصار والقرى والديار . ثم أختصت كل مدينة لأختلاف تربتها وهوائها بخاصية عجيبة ، وأوجد الحكماء فيها طلسمات غريبة ، ونشأ بها صنف من المعادن والنبات والحيوان لم يوجد في غيرها ، وأحدث بها أهلها عمارات عجيبة ونشأ بها أناس فاقوا أمثالهم في العلوم والأخلاق والصناعات) [٣٨] مايؤكد فعل الجماعة متآلفة ومتداخلة في انشطتها ، وأن لكل من أفراد الفئة البشرية مكاناً خاصاً يعزله ومايعنيه عن العامة وفيه تبنى جواهر الأفراد وتطلعاتهم ونموهم منعزلين أو مجتمعين في عائلة لأن العائلة تتمثل في البيت ولأن (البيت كيان مميز لدراسة ظاهرتية لقيم ألفة المكان من الداخل لأن البيت يمدنا بصورة متفرقة ، ويمنحنا مجموعة متكاملة من هذه الصور) [٣٩] ولأن البيوت هي رغبة الأفراد في وجودهم الجغرافي والموضوعي ، مثالاً البيت في القرية يختلف عن البيت في المدينة من حيث الموقع والموضوع فهو يتفاعل مع الصفة الزراعية كأن يكون قريباً من زريبة الحيوانات ما يملي على الفرد أعباءاً خاصة يتحملها ، أما موقع البيت في المدينة فقد يكون قريب من المدرسة أو المصنع أو المستشفى مايملي على سكانه الفرد أيضاً أعباءاً من نوع خاص وعلى كل حال فإن (كل بيت هو مركز العالم بالنسبة إلى ساكنه ، مكان للسلم والتفكير والأمن المشترك مع الطفولة ونار المدفأة وحجْر الأم الذي يوقظ الذكرى) [٤٠] وهكذا تتشكل الوحدة الإجتماعية من الأفراد الذين ينتمون للمكان بولائهم وغالباً ما تقترن الأمكنة بأصحابها في الأسم والمهنة ذلك يشكا لدى الجماعة وحدات صغيرة متفاعلة فيما بينها لأن (الأشخاص هم نقاط مقايسة داخل الجماعة وللأمكنة و الأشخاص إشارات وهي أسماء وعلامات وهي قابلة لتحل بعضها مكان بعض في العديد من المجتمعات وأسماء الأشخاص تستبدل عادة بأسماء الأماكن) [٤١] على الرغم من الأختلاف الموضوعي والعقائدي القائم بينهم وبمختلف تطلعاتهم وإتجاهاتهم وميولهم الفكرية والأدائية بزعم أن (المكان هو الذي يفصل الموضوعات بعضها عن بعض ويؤمن إستقلالها المتبادل) [٤٢] الذي يقاس على مر العصور بماتركت الأمم البشرية من فن وأدب وموروث مدون على خامات البيئة مثالاً يمكن التعرف على أنماط العيش في المجتمع الرافديني القديم من خلال اللقى الطينية والحجرية التي أحتوت أساطير الملوك وأنماط العيش للسكان والصروح المعمارية

---

[٣٦] . مارتن هايدغر : أصل العمل الفني ، ت : أبو العيد دودو ، ط ١ (كولونيا : دار الجمل ، ٢٠٠٣) ص ١٠٨

[٣٧] . بول ريكور : الذاكرة ، التاريخ ، النسيان ، ت : جورج زيناتي ، ط ١ (بيروت : دار الكتاب الجديدة المتحدة ، ٢٠٠٩) ص ٨٢

[٣٨] . ينظر : زكريا بن محمد القزويني : آثار البلاد وأخبار العباد ، ط ١ (بيروت : دار صادر ، ١٨٤٨) ص ٧

[٣٩] . غاستون باشلار : جماليات المكان ، ت : غالب هلسا ، ط ١ (بغداد : دار الجاحظ ، ١٩٨٠) ص ٤١

[٤٠] . لوك بنوا : إشارات ، رموز ، أساطير ، ت : فاير كم نقش ، ط ١ (بيروت : عويدات للنشر والطباعة ، ٢٠٠١) ص ٧٦

[٤١] . كلود ليفي شتراوس : الفكر البري ، ت و ت : نظير جاهل ، ط ٣ (بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات ، ٢٠٠٧) ص ٢٠٣

[٤٢] . عبد الرحمن بدوي : مدخل جديد إلى الفلسفة ، ط ١ (قم المقدسة : مدين ، ١٤٢٨) ص ١٩٩

المشيدة ما يساعد على معرفة النمو النوعي للمجتمعات البشرية مجمعة ومنفردة لأن (المكان يوجد فجأة مستدركاً من قبل الظاهرة التاريخية التي قادت إلى إعداده) [٤٣] مثالاً عندما نمر بأطلال ما لحقبة تاريخية نقول هنا كانت حضارة ما أو هنا عاش ملك ما وأسرته أو هكذا كان أهل هذه المدينة يستثمرون مواردهم ويقيمون عمارتهم ويحدث هذا كله من أنتقال وحركة أجسادنا عبر الكل المكاني ، وعلى هذا يضم المكان شواهد عديدة متنوعة و (على مجموعة دلالات تميز وحدة جغرافية على المستوى الطبيعي أو البشري وهي أصلاً ذات مفهوم وصفي يشمل مجموعة الخطوط الناتجة عن الجغرافيا الطبيعية وعن العلاقات المتراكمة للحضارات التي أوجدت بالتتابع الإطار الأساسي لها) [٤٤] . بتأثير الطغيان ونشوء الأنظمة السياسية التي تحب الأستحواذ والتسلط وأستغلال موارد الآخرين تغيرت مفاهيم المكان ومعالمه بسبب ممارسات من يمتلكون السلاح والمال مدعومين بحاشيتهم من التجار المتحكمين بمصير العيش للجماعة ما يؤثر على المكان وخصائصه في العام والخاص ويزيحها بسبب الإنهيارات الأجتماعية المتواصلة من أثر الحروب والحصارات الأقتصادية والهجمات الشرسة (وحتى لو أقام المرء في مكان واحد ، فإن فكرة مكانه أو مكانها لابد أن تنهار ، ذلك أن بواعث كل مكان ومعانيه وإمكاناته تتأثر بالعلاقات الإقليمية أو العالمية . فليست الأماكن مجرد مواضع على الأرض بل هي أيضاً سياسية) [٤٥] ومن هنا تظهر جدالات بسبب الإنزياح المدمر الذي يصيب الذات الإنسانية فرداً وجماعة في عدم الشعور بالأنتماء والعدمية واللاجدوى من الوجود ما يؤدي إلى أن إلى التشظي والهجرة حيث (ما برح الأهتمام بـ (حس المكان) يكتسب إلحاحاً شعبياً متجدداً بسبب العولمة والدمار البيئي وتبلور الصراعات من أجل السيطرة على الأرض والموارد . وشيئاً فشيئاً ما برح يتضح أن (المكان) هو محصلة الممارسة الإجتماعية) [٤٦] وبالتالي ماكان لفئة ما يصبح لأخرى سواء بأسلوب الأنتقال المتوارث عبر الأجيال أو بأسلوب الإستيطان المفروض مايغير أنماط العقائد وروح الأنتماء . وللمكان هيبته القدسية والروحية فله خصائص في التحليل والتحريم وفق قيم السماء ومباديء الأيمان فالاماكن المباحة هي التي تضم الفعالية الأنسانية بشكل خالي من الريبة والشك أما المغصوبة بغير الحق فهي تبقى معلقة في شرعية الأحقية لأصحابها حيث (لاتصح الصلاة فريضة أو نافلة في المكان المغصوب على الأحوط وإن كان الركوع والسجود بالإيماء ولا فرق في ذلك بين ما يكون مغصوباً عيناً أو منفعة أو لتعلق حق ينافيه مطلق التصرف في متعلقه حتى مثل الصلاة فيه) [٤٧] . وللمكان ذكريات تطغي على المخيلة تبنى على الخصوص العام للجماعة التي تتفاعل فيما بينها روحياً بمختلف التضاريس من خلال أحداث لها الأثر المفجع في الخير والشر ، والأمكنة هي الأخرى تحب الأنسان فرداً – جماعة ، لأننا (كما نحب الأمكنة فإن الأمكنة هي الأخرى تحبنا وكما قال صلى الله عليه وسلم (أحد جبل نحبه ويحبنا)) [٤٨] . والمكان له الأهمية إذا ما صار رمزاً في الخطاب الجمالي – العمل الدرامي التلفزيوني فهو يحتوي حركة وأمتدادت وأحجام أخرى غير التي يعهدها المتلقي في الخصائص المادية والوجودية والموضوعية المعتادة بزعم أن (حيوية العملية الفنية تعتمد على

---

[٤٣] . فرانسوا هارتوغ : تدابير التاريخانية ، ت : بدر الدين عرودكي ، ط ١ (بيروت : المنظمة العربية للترجمة ، ٢٠١٠) ص ٢٤٦

[٤٤] . بيار جورج : معجم المصطلحات الجغرافية ، ت : حمد الطفيلي . ط ٢ (بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات ، ٢٠٠٢) ص ٧٨٦

[٤٥] . طوني بينيت وآخرون : مفاتيح اصطلاحية ، ت : سعيد الغانمي ، ط ١ (بيروت : المنظمة العربية ، ٢٠١٠) ص ٦٥٢

[٤٦] . المصدر السابق : ص ٦٥٢

[٤٧] . علي السيستاني : منهاج الصالحين ج ١ – العبادات ، ط ١ (قم المقدسة : دار الزهراء ، ١٤٢٧) ص ١٨٠

[٤٨] . فراس عدنان : موقع صحيفة ومنتديات العروبة http://www.alorobanews.com/vb/showthread.php?t=٩٠٤

الوسائل المشاهدة في الحدث . وبجذب الإنتباه إلى أساليب الإغراب التي يعتمد عليها الفنان) [٤٩] فهو ينقل الخصائص على غير وضعها المعل فتتحول في المكان داخل الخطاب إلى صورة جمالية تحكي عالماً جديداً بالأدهاش الذي يرفع المعنى إلى فعل سريع الأبلاغ للمتلقي مع الأبقاء على الخصائص المعتادة وفق الحكائية العلمية لأن (المكان الذي يعود إليه العمل الفني وماينتج عن هذه العودة إلى المكان ، نطلق عليه أسم الأرض إنها البارز المخفي وهي ما لايعرف الجهد ولا العناء ولا الإرغام على فعل شيء ما . العمل الفني يقيم العالم وهو ينتج الأرض) [٥٠] .

المكان في الرواية والقصة - السرد

المكان في الرواية هو مستودع الأحداث الذي يحافظ على ثبات المحتوى وإيصال المضمن الجمالي الأدبي للمتلقي من خلال الحركة التي تتصاعد عبر الشخصيات وأنتماءاتها والأنتقال العام والخاص عبر البيئات المختلفة . وفي السرد يختلف عن الزمان من حيث أن الزمان يدرك من خلال تتابع الأحداث لكن المكان هو الذي يفصل الوقائع وهكذا عمد الرواة والمشتغلين في السرد (يحطمون الزمان كمقياس لمغزى الحياة ويحلون المكان محل الزمان لأن وجود الأشياء في المكان أوضح وأرسخ من وجودها في الزمان) [٥١] . المكان في الرواية أما متخيل من صنع الكاتب أو واقعي أو كلاهما مدمجين والكل يبنى بالوصف السردي داخل النص من خلال الأحداث أو بالأخبار عن طريق حوارات الأبطال ويمكن أن يطابق الواقع أو يختلف معه لكنه عموماً داخل النص مكاناً آخر غير المعتاد أو المستهلك الذي نألفه في الحياة المادية فهو يتحول إلى أبعاد وصور ساحرة جمالياً وبلاغية تثير مخيلة القاريء وتنقيها وتجذبه للأحداث وتصل أليه بشغف وفق مفهوم (التغريب Singularisation) * أهم المصطلحات التي قامت عليها الشكلانية الروسية ، الذي ينزع طابع الألفة عن موجودات الواقع ويحيلها إلى غير المعتاد . المكان منه المفتوح ، مادياً يتمثل غالباً في ما هو خارج المبنى مثالاً شوارع المدينة ، الحقل ، الساحات العامة ، وذهنياً يتجلى في مخيلة القاريء على شكل صورة ذهنية ، ومنه المكان المغلق يتمثل من داخل الأبنية ومعمارها ومايحيط بها كوحدة صغيرة . يتوجب على الروائي الذي يقود أحداثه وأبطالها بأن يحدد خارطة تتوزع فيها أمكنته داخل الخطاب أي (وضع جدول مورفولوجي Morphologque ووظيفي للأماكن الروائية) [٥٢] عند شروعه بالكتابة مايبرمج عملية تسلسل الأحداث وفق منهجها الفلسفي وأدراجها ضمن فعالياتها الأبلاغية عبر الصور الجمالية التي تجتمع في المكان ، وهنا تخلق بيئة خاصة بالأحداث ولهذه البيئة أجنحة أخرى ممتدة داخل المحيط السردي تتوزع عبرها خصوصيات جغرافية مترابطة ومتآلفة تشير بمحمولاتها إلى الفضاء الموضوعي الذي يختلف في رواية عن أخرى وفقاً للفلسفي والمعنوي للسرد وربما لمجموعة أفكار موضوعية متخالفة في مكان واحد لبطل واحد أو لعدة أبطال وعلى مدى إنفتاح المكان مادياً وذهنياً وإنغلاقه وواقعيته لأن (المكان أو الأمكنة التي تقدم فيها الوقائع والمواقف (مكان المواقف وزمانها ، مكان القصة) والذي تحدث فيه اللحظة

---

[٤٩] . ترنس هوكز : البنيوية وعلم الإشارة ، ت : مجيد الماشطة ، ط ١ (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦) ص ٦٤

[٥٠] . مارتن هايدغر : أصل العمل الفني ، ت : أبو العيد دودو ، ط ١ (كولونيا : دار الجمل ، ٢٠٠٣) ص ١٠٤

[٥١] . آلان روب جرييه : نحو رواية جديدة ، ت : مصطفى أبراهيم ، ط ١ (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٩) ص ١١

* . ينظر : تزفيتان تودوروف : نظرية المنهج الشكلي ، ت : أبراهيم الخطيب ، ط ١ (الرباط : الشركة المغربية للناشرين ، ١٩٩٣) .

[٥٢] . حميد لحمداني : بنية النص السردي ، ط ١ (بيروت : المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، ١٩٩١) ص ٥٣

السردية . ومن الممكن أن يتم السرد بدون الإشارة إلى مكان القصة ، ومكان اللحظة السردي أو العلاقة بينهما (جون أكل ثم نام) إلا أن المكان يمكن أن يلعب دوراً مهماً في السرد ، وأن السمات أو الوصلات بين الأماكن المذكورة أعلاه يمكن أن تكون مهمة وتؤدي وظيفة موضوعية وبنيوية كوسيلة للتشخيص . فمثلاً إذا قام السارد بأداء سرده من سرير في إحدى المستشفيات فإن هذا يعني أنه أو أنها على حافة الموت ، وأنها تسارع من أجل أن تكمل سردها وفضلاً عن ذلك فإن من السهل أن يتفهم الواحد أن هناك سرداً أو أكثر تتعارض فيه اللحظة السردية مع المسرود (انا أسرد من خلية سجن وقائع حدثت في مكان طلق) وهناك أنواعاً من السرد تقدم فيه الأمكنة التي تحدث فيها الوقائع المسرودة وفقاً لوجهات النظر المختلفة) [٥٣] . أن إجتماع عدة أمكنة في السرد يشكل البيئة الجغرافية ، وعادةً يبادر الروائي إلى الإستهلال بمكان في بداية خطابه يشكل دلالة مركزية للبيئة العامة للخطاب ومنه تبدأ القصة من دلالة مكانية رئيسية توضح فيما بعد أمكنة الأحداث المتعاقبة وهذا ما (يطلق عليه عادة الفضاء الجغرافي فالروائي مثلاً في نظر البعض يقدم دائماً حداً أدنى من الأشارات الجغرافية التي تشكل فقط نقطة أنطلاق من أجل تحريك خيال القاريء، أو من أجل تحقيق أستكشافات منهجية للأماكن) [٥٤] . ويقابل المكان كمصطلح لبنية جغرافية مصطلحات أخرى تكون في منزلة المكان لكنها لاتكفي لأن تسرد المعنى الجمالي الفلسفي والإبلاغي للخطاب المعاصر وغير قادرة على التحليق به ولاسيما إذا أحتوى موضوعاً ذا أمتدادات فكرية متنوعة تختلف فلسفياً فيما بينها أو متناحرة غالباً وإن جاز التعبير متمردة على القديم وفيها شيء من الإختراق لمفاهيم أكثر عمومية وأكثر وقعاً مثالاً (الفضاء الذي هو عنصراً أساسيا من عناصر النص الروائي ، وقد أدرك ذلك شلة من الباحثين بعد الحرب العالمية الثانية) [٥٥] والذي يعد من قبل بعض الباحثين والروائيين بأنه يمثل المكان الذي منه وخلاله يتبين محتوى النص كبنية جغرافية تنطلق الرواية وتتوزع بأجنحتها ، لكن ذهب البعض منهم وخاصة المعاصرين إلى أن الحيز أكثر وقعاً في المعنى والإجمال لبنية الحركة السردية لأن (مصطلح الفضاء قاصر بالقياس إلى الحيز لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جارياً في الخواء والفراغ ، بينما الحيز ينصرف إستعماله إلى النتوء ، والوزن ، والثقل ، والحجم ، والشكل . الحيز الروائي ليس الجغرافيا ، ولو أراد أن يكونها . إنه مظهر من مظاهر الجغرافيا ، إنه أكبر منها مساحة واشسع بعداً ، فهو أمتداد ، وإرتفاع ، وأنخفاض ، وطيران وتحليق ، وهو نجوم من الأرض ، وغوص في البحار ، وإنطلاق نحو المجهول وعوالم لا حدود لها ، بينما الجغرافيا بحكم طبيعتها المتمحضة لوصف المكان الموجود ، لاالمكان المفقود ، ولا المكان المنشود ، والذي يحلم الإنسان برؤيته خارج إطار الأرض ، لاتستطيع إستكشافه ، ولا الوصول إليه) [٥٦] . أن المكان بمختلف تسمياته ومعانيه ومايخبر عنه هو الذي يحدد الزمن داخل النص السردي من خلال الحركة المتواصلة في أجزائه الكبيرة والصغيرة والمجتمعة التي تشكل الصورة الذهنية فيما بعد .

المكان في الدراما

[٥٣] . ينظر : جيرالد برنس : المصطلح السردي ، ت : عايد خزندار ، ط ١ (القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٣) ٢١٤

[٥٤] . حميد لحمداني : بنية النص السردي ، ط ١ (بيروت : المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، ١٩٩١) ص ٥٣

[٥٥] . فيصل الأحمر : معجم السيميائيات ، ط ١ (بيروت : الدار العربية للعلوم ناشرون ، ٢٠١٠) ص ١٢٤

[٥٦] . ينظر : عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ، ط ١ (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون ، ١٩٩٨) ص ١٢١ – ١٢٣

للمكان في الدراما التلفزيونية نهج في الأشتغال مخطط له داخل السيناريو الذي يعده الكاتب المختص أو المخرج وفقاً لأصول السرد الروائي المختلفة كالشعر والقصة أو بدونهما لكنه يزيد أو يقل أو يرتفع فيه هدف ما أو يخفق وفقاً لفلسفة ومفهوم المكان في العصر- ورؤيا المخرج والموضع المُلح في الإبلاغ وما يحتم أهمية الموضوعة فيما إذا كان من سرد قديم أريد معاصرته وبالعكس وهو بذلك يكون سجل توثق فيه كامل الحركة الأنتقالية المحتلفة داخل المكان المصمّم التي لها فعل تعيين المعنى الجمالي للشخصيات الدرامية وحواراتها وتفاعلها ثابتة ومتحركة داخل الحيز والأحياز المتعددة محققة بذلك الزمن والخلاصة لبيان الهدف الخطابي لوجود (الحقيقة الواضحة وهي أن كل دراما تجري أحداثها في مكان ما ليست متفردة بل إن تنويعات التجربة المكانية متاحة لنا ومسجلة في النصوص الدرامية) [٥٧] . أن فعل التقديم والتأخير والتنوع الحركي للأمكنة المعد له مسبقاً في الخطة أنه عالم ظاهري وخلق تعددات للأحياز تتساند لتقديم الخطاب كاملاً من تآلفات صورية للأحداث لأن (المكان تربطه علاقة بالأماكن الأخرى إستناداً إلى قضيته أن عالم الظاهر علائقي) [٥٨] وبما أن عالم الظاهر يتحقق جمالياً فهو نتيجة للمعنى لأن (تحقق الخطاب كله بوصفه واقعة فُهم بوصفه معنى وهنا المحتوى الخبري) [٥٩] . الصورة التلفزيونية في تعيينها للمكان لا يمكن لها أن تتصاعد فعلياً في الدراما التلفزيوني بعيداً عن ثوابت تكوين العلامات البصرية ومعانيها التي تتفاعل فيما بينها لأنه لا يمكن أن تبني الصورة التلفزيونية بعيداً عن المضمن الثقافي الذي تتناقله الإنسانية عبر أجيالها معبرةً عن النوع الإجتماعي المترابط وفق فلسفة الوجود البيئي المتفاعل مع المعاصر لأن (النبضة التي يطلقها الكاتب البيئي من أجل خلق حيز متكامل تجعل من الضروري إستخدام بعض أساليب وممارسات المكان المرتبطة بتيار مابعد الحداثة) [٦٠] . الأنتقال الحركي في المكان الفني داخل النشاط الدرامي التلفزيوني هو قصة تروى بتواصل صوري منمق يفترضه المخرج لأحداث قابلة للتصديق وشيّق بالنسبة للناظر ما يعزز صدق الصور الذهنية التي يتخيلها القاريء لأن (الإنسان يرى العالم كما لو من خلال باناراما متواصلة ، وتتجول في نظراته طوال الوقت وإذا ماتوقفت أحياناً لكي تركز على مادة ما ، فإنها ستبدأ من جديد بعد ذلك بمراقبتها اللانهائية للعالم . ومهما كانت السرعة التي ننقل بها نظرنا من شيء إلى شيء ، فإننا سننقله في كل الأحوال على شكل باناراما ، فإذا ما وجهنا نظرنا نحو غابة بعيدة ، فإننا سننقل نظرنا فوراً إلى الطفل الواقف بقربها . غير أنه في لحظة إنتقال النظر هذا ستطوف العين بكل تلك المساحة الواقعة بين الغابة البعيدة والطفل الواقف بقربها . ستلقي نظرة إلى اليمين وسترى مدخنة المصنع ، ومن ثم إلى اليسار وستجد أمامها بناء جامعة ، غير أنها إذ تنقل النظر من اليمين إلى اليسار ، وبدون أن تلاحظ ذلك ، سترى خطفاً ، بباراناما سريعة ، ما هو موجود بين مدخنة المصنع والجامعة . إننا نراقب العالم بواسطة الباناراما إذا ما تخيلنا مشاهدة للعالم أكثر سلاسة ، فلنقل ، إذا ما تخيلنا أننا نرى أن قوة التصوير البانارامي لتكمن في الإحساس الواضح بنقطة الرؤية الموحدة في الإحساس الدقيق بالمكان الحقيقي) [٦١] الذي يحدد بدوره ويعين الزمان الحقيقي أيضاً بفن الجمال والصنعة . تبنى الحركة والإنتقال الصوري الدرامي التلفزيوني من خلال الضوء ودلالاته كأساس

---

[٥٧] . أونا شودهوري : جعرافيا الدراما الحديثة ، ت : أمين حسين ، ط ١ (القاهرة : وزارة الثقافة ، ٢٠٠٠) ص ٢٧

[٥٨] . محمد توفيق : مفهوم المكان والزمان – دراسة في ميتافيويقيا برادلي ، ط ١ (القاهرة : منشاة المعارف ، ٢٠٠٣) ٤٧

[٥٩] . بول ريكور : نظرية التأويل ، ت : سعيد الغانمي ، ط ١ (بيروت : المركز الثقافي العربي ، ٢٠٠٣) ٣٨

[٦٠] . أونا شودهوري : جعرافيا الدراما الحديثة ، ت : أمين حسين ، ط ١ (القاهرة : وزارة الثقافة ، ٢٠٠٠) ص ٦٠

[٦١] . ينظر : ميخائيل روم : أحاديث حول الإخراج ، ت : عدنان مدانات ، ط ١ (بيروت : دار الفارابي ، ١٩٨١) ص ١٢٢ - ١٢٣

في بيان تنوع الأشكال بصرياً وهكذا علاقة التناغم بين الضوء والحركة لتأسيس الصورة المكانية للخطاب حيث (يشكل الضوء والحركة مضمون القطب الدلالي الموضوعاتي الأصغر فلقطات الغيوم تعبّر إجمالاً عن اللقطات السردية ، حتى السردية هي ضوء في حالة الحركة . إن تحديد الضوء كمخبر في الفضاء المرئي هو تحديد لمنظومة إحالة دائمة بالنسبة لعمق فضاء الصورة ولعلاقة تفاعلية ثابتة مهما كانت التغيرات الطارئة على الفضاء . وهكذا يتم ضمان تجانس الفضاء الخطابي) [٦٢] كوحدة جمالية تمثل حالتها التي تعبر عن موجود العصر أو عصور أخرى غابرة أو قادمة بين حشد من الحالات التي لها منشأها البيئي والإنساني ما يحدد خصوصية الإثنين لأن (نموذج الدرما التي تعبر عن المكان والتي تساعد أيضاً على بناء شكل معين للهوية بمعنى التفاعل والتفاوض وفي بعض الأحيان بمعنى التماثل والتطابق) [٦٣] هي دلالة إلى إمكانية تعيين الخاص للفردي والجماعي من خلال الخطاب الفني الذي يلقى ذاته مختلفاً عن الآخر وفق مقاييس البيئة والحيز وضواغطهما ومنه تتشكل حركة الزمن بالنسبة للحركة في المكان وحوله مايبشر بولادة تاريخية وثائقية تعنى بالمكان والزمان لأن (مكان المشهد وزمانه Setting الظروف الزمكانية التي تحدد فيها وقائع سرد ما ومكان المشهد وزمانه يمكن أن يكون بارزاً نصياً أو مهملاً ثابتاً أو غير ثابت مبهماً أو محدداً مقدماً موضوعياً أو ذاتياً مقدماً بطريقة منتظمة أو بطريقة غير منتظمة وهكذا ، وفضلاً عن ذلك يمكن أن يكون وظيفياً أو رمزياً أو ليست له أهمية وأخيراً فإنه يمكن أن يقدم بتجاوز أو خلال السرد) [٦٤] مايعني خلاصة الإبلاغ من قبل الخطاب الجمالي في التأثير والتطهير معاً .

مؤشرات الإطار النظري

١. للمكان أبعاد هندسية ممتدة متعددة تبنى على الطول والعرض والأرتفاع والتطاول ولها أن تأخذ تشكلات عديدة متنوعة وفقاً لجغرافيتها البيئية . وله أن يكون مباح أو مغتصب وفقاً لضواغط البنى الأجتماعية القريبة والبعيدة وموارده الطبيعية وموقعه وله قوانين دينية ومعتقدات تحدد السلوك فيه .
٢. المكان مفتوح ومغلق ، خاص وعام حكومي ومباح ومشترك في الخصوص والعموم يحتوي البنية الإنسانية منفردة و مجتمعة وله تأثير عليها فهو يحدد مساراتها في النمو والتطور وتوثيق السلوك الشامل لأنشطتها اليومية ولأنشطتها التاريخية الطويلة وهو أيضاً يحدد المهن ونوع نتاجها وفقاً لمحتواه المادي حيث بيئة الماء والقصب تختلف عن بيئة الجبال والحجر .
٣. للمكان تأثير مادي وأخلاقي وروحي وعاطفي على البنية الأجتماعية التي تقطنه أو التي مرت به وكان لها موقف مهم فيه جماعات وأفراد.
٤. للمكان أسم يعرف به أما طبيعي من تعاقب العصور وتأثيرها الطوبوغرافي أو من علامة موجودة فيه يكنى بها أو من جماعة لها لقب عاشت فيه أو من شخص له موقف .
٥. للمكان عمران من نشاط المجتمع الذي يقطنه وبزوال هذه العمران ينزاح إلى التشظي مع بقاءه يحمل دلالة ذلك النشاط لكنه يصبح تاريخاً أو شاهد يوثق حقبة ما .
٦. للمكان حركة بين أجزائه وبين الأجسام التي يحتويها سريعة أو بطيئة لإتجاهات متعددة أو لإتجاه واحد وبدورها يتحدد الزمن .

---

[٦٢] . جاك فونتاني : سيمياء المرئي ، ت : علي أسعد ، ط ١ (اللاذقية : دار الحوار ، ٢٠٠٣) ص ١٥٢ – ١٥٥

[٦٣] . أونا شودهوري : جعرافيا الدراما الحديثة ، ت : أمين حسين ، ط ١ (القاهرة : وزارة الثقافة ، ٢٠٠٠) ص ٧٦

[٦٤] . جيرالد برنس : المصطلح السردي ، ت : عايد خزندار ، ط ١ (القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٣) ص ٢١٠

٧. المكان في السرد يدعى الفضاء والحيز والأخير هو أقرب للمفهوم الفلسفي له .
٨. المكان في السرد يجب أن يؤسس له من قبل الراواي وينظم ظهوره بالتتابع وفقاً للأهميته والحاجته في الخطاب .
٩. المكان في السرد أما واقعي يوصف بالأخبار أو متخيل يبنى من ذهن الراوي ويحافظ على واقعيته أو يتغير أو الأثنين معاً وفقاً للمفهوم الفلسفي السردي لكنه يظل صور ذهنية ولايتحقق فعلاً .
١٠. المكان في الدراما يتأثر بخيال المخرج أما يتطور عن النص سواء سلباً أو أيجاباً أو يبقى كما هو في الواقع لكنه إجمالاً يخالف عن وجوده الواقعي .
١١. المكان في السرد والدراما يتأسس من أنطلاقة مكانية تشير إلى أهميتها داخل الخطاب وماهية الموضوعة التي يتناولها ومنها يؤسس إلى أمكنة وأحياز أخرى .
١٢. المكان في السرد والدراما يحتوي حركة مختلفة لكل الإتجاهات سواء في موضع أو عدة مواضع – أحياز .
١٣. المكان في الدراما والسرد يشير إلى الزمن من خلال الحركة ويعين المتى والأين ويحدد أسماء الأشخاص القاطنين فيه والذين لهم أثر عليه مثالاً نقول البقاع كانت ملكاً لفلان ما أو كان فيها مؤسسة ما أو أن فلان ما لقى حتفه هنا أو مر من هنا .
١٤. المكان يحدد هوية البيئة الجغرافية والأجتماعية والخطاب الجمالي – الدراما التلفزيونية ويكون هو ذاته هوية سواء في واقع المكان المادي أو الفني

الفصل الثالث (تحليل العينات)

مجتمع البحث

يتكون مجتمع البحث من مسلسل الحب والسلام بالحلقات الكاملة التي بلغت الثلاثين . عرض من على شاشة قناة السومرية الفضائية العراقية عام ٢٠٠٩ ، يبنى على حركة شاملة للمكان الواقعي – الدرامي تشير إلى زمن عاشه العراقيين في ثمانينات القرن الماضي ، تأليف حامد المالكي وأخراج تامر إسحاق إنتاج صادق الصباح بطولة إياد راضي وآلاء حسين وممثلين من نجوم لبنان ، هو أول عمل عراقي لبناني .

عينة البحث

قصدية تم أختيارها من بين عينات كثيرة لأعمال درامية عراقية لكنها تفوقت بأحتوائها على تعدد حركي وتنوعات جغرافية للمكان ما يشير إلى زمان متعدد ومتنوع أيضاً .

أدوات البحث

التصورات والمعرفة التي ألمّت بها الباحثة من خلال تعريف المصطلحات في الفصل الأول وتحديد ماهيتها ثم المعرفة التي تعيّنت من خلال الأطار النظري أضافةً إلى تحليل المسلسل بعدد حلقاته الذي بني على المشاهدة البصرية وتفكيك الأشكال المكانية بجغرافيتها المتعددة وإستقصاء موضوعها وخصائصها . والوقوف على مدى تحقق ذلك في التحولات الزمنية التي قاد لها المسلسل .

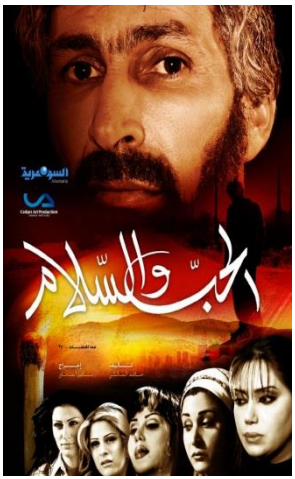
منهج البحث

أعتمدت الباحثة طريقة التحليل البنيوي الشكلاني القائم على الملاحظة لجغرافيا الأمكنة في بنية المسلسل والحركة التي قادت إلى الزمانية على أن المسلسل كاملاً بنية جمالية درامية .

تحليل العينة

من خلال المفاهيم الإجرائية ومؤشرات الأطار النظري عمدت الباحثة إلى محورين هما أساس التحليل كالآتي :

١. القراءة البصرية لتحولات المكان وأنزياحاته من خلال الحركة المتنوعة فيه التي قادت إلى بيان المضمن السردي تاريخياً وأجتماعياً .
٢. القراءة البصرية لكل تحول من أجل الوقوف على الأشارة للزمن التي خلقتها الحركة في المكان ثم قراءة الكل المكاني والزماني لتحديد الخصائص .



أسم العينة : الحب والسلام
تـــــأليف : حامد المالكي (عراقي)
أخـــــراج : تامر أسحاق (لبناني)
العـــــرض : ٢٠٠٩ / السومرية العراقية / دراما تلفزيونية

تعريف : (مسلسل الحب والسلام عرض على قناة السومرية العراقية وقناة روتانا خليجي عام ٢٠٠٩ والذي يتحدث عن أزمة المجتمع العراقي خلال أعوام الحرب العراقية الأيرانية ١٩٨٠ - ١٩٨٨ القصة تدور في عقل روائي عراقي مجنون يسكن في مصح نفسي- ويتطرق الى أدق التفاصيل اليومية العراقية وما أثرت به السياسة على المجتمع العراقي خلال السنين المنصرمة)[٦٥] و يتكون من أربع وثلاثين حلقة .

بنية العمل : يبنى العمل على أربع وثلاثين حلقة تسرد واقع المجتمع العراقي في عقد الثمانينات من القرن الماضي عندما أشتعلت الحرب بين العراق والجارة أيران وما آلت له الظروف من ضياع وشعور عدمي للمجتمع العراقي . لذلك أعتمد المخرج التنوع الصوري للحركات الأنتقالية السريعة والبطيئة ، الموضعية والمتباعدة جغرافياً بشكل متواصل أو مفاجيء ليلاً ونهاراً . تبدأ جميع حلقات المسلسل بلازمة صورية - تايتل يحتوي عرض متحرك لمكان عام عبارة عن ممر وسط مدينة مغطى بالوحل تتحرك وسطه إلى الأمام أقدام عارية لصبي ، مايشير إلى إنعدام الخدمات الحكومية . وتنتهي جميع الحلقات بتايتل يضم في الخلف أنثى وذكر وقوفاً يرتدون الأبيض وإلى المقدمة يسار الناظر أمرأة ترتدي السواد تواري وجهها بالتراب . المصورات ١ – ٢ .

[٦٥] . مدونة الكاتب حامد المالكي على الأنترنت http://hamedalmaliki.blogspot.com/٢٠١١/٠٨/blog-post_٩٠٦٩.html

١

٢

يبدأ المسلسل بالحلقة الأولى إستهلالية تستعرض عدة أمكنة معمّرة عامة وخاصة مفتوحة ومغلقة قريبة وبعيدة ومتجاورة وهي تحدد وتعيد زمن الحدث . تبدأ بمكان عام مغلق ليلاً – مستشفى ثم يتحول إلى مكان عام مفتوح نهاراً يتحول إلى مغلق خاص ثم إلى مكان مفتوح عام حكومي – ساحة تدريب في معسكر يتحرك على أمتدادها كتل بشرية وآلية . ثم إلى مكان خاص ليلا ً مغلق ثم إلى مكان عام مفتوح – ساحة التدريب ثم إلى مكان عام خاص مغلق ليلاً – غرفة جنود ثم إلى مكان عام مفتوح – ساحة التدريب ثم إلى خاص مغلق – غرفة في مستشفى ، ثم إلى مغلق عام ليلاً – قاعة نوم الجنود ، ثم إلى عام مفتوح ليلاً – ساحة التدريب ، ثم إلى خاص نهاراً – غرفة في مستشفى ، ثم إلى عام مفتوح – طبيعة جبلية ، ثم إلى خاص لمجموعة – غرفة جنود في ذات الطبيعة الجبلية ، ثم إلى خاص مفرد – غرفة نوم شابة تتأمل في نومها ، ثم إلى عام مفتوح ليلاً – باحة الوحدة العسكرية ، ثم إلى عام مفتوح نهاراً – أزقة المدينة ، ثم إلى عام مغلق – مقهى شعبي ، ثم إلى خاص مغلق – غرفة شاب في بيته ، ثم إلى خاص منفرد – غرفة في مستشفى . ومنه تعيد الأنتقالات زمان الحدث الممتليء بالآلام . تدور التنوعات الأنتقالية الحركية للمكان والأحياز ذاتها بشكل متواصل لحلقات المسلسل تباعاً لبيان وتعيين الموضوعة من خلال الأنزياحات الناجمة للبنية المكانية والأنسانية بفعل الحرب . ينتهي المسلسل في الحلقة الرابعة والثلاثين لمكان محترق ومهدّم – شارع المتنبي وبأمكنة أخرى معمّرة محددة كان لها الدور الرئيس في حصر المضمن هي الغرف الخاصة في المستشفى مايشير إلى خاص في عام ، ثم العام المغلق – مقهى شعبي ، ثم الخاص المنفرد المغلق – بيت أحد الأثرياء ، ثم عام مفتوح – شارع المتنبي في بغداد وهو محترق من أثر أنفجار مفخخة . وعليه قامت الباحثة بتحديد لأمكنة التي تم الأنتقال حسبها ثم تعيين أشارة كل منها كالآتي :

أ . **المستشفى :** حيز كبير مباح وفق شروط النظام الصحي والحكومي ، يحتوي على أروقة وسلالم وغرف أدارية داخلية وخارجية ، وردهات واسعة المساحة ، جميعها مغلقة ومفتوحة ليلاً ونهاراً ما يشير إلى أبعادها المكانية الهندسية المتعددة والممتدة يتخللها حركة أعلى – أسفل وهذا ينطوي على مجسمات مختلفة الأبعاد تساعد على الحركة والإنتقال . بنية المستشفى تشير إلى المكان الخاص المغلق في العام المفتوح وهو مثابة رئيسية لسرد وقائع العمل بالنمط القصصي ولذلك جعلها المخرج لازمة في الإنطلاق والرجوع لكل حكاية مضمنة في النص في جميع الحلقات نظراً لتأسيسه من قبل الكاتب ، ومن ثم الأخبار عن المحتوى العام والمحتويات الجزئية للمضمن ، وبذلك يؤثر على البنية الأنسانية منفردة ومجتمعة في تداول الحالة ومعالجتها مشيراً إلى

الزمن وماتبين من أثره وعلى هذا الحال يؤسس لهوية خاصة بذلك الزمن مثالاً ان فعل الحرب يقترن تماماً بوجود مستشفى .

ب. حي شعبي : حيز واسع الأمتداد يبنى على عدد كبير من بيوت خاصة للأفراد وعوائلهم مفتوحة جزئياً من الأعلى ومغلقة كاملاً متنوعة هندسياً منتظمة وغير منتظمة محكمة المداخل ، متنافرة غالباً تسمى بأسماء أصحابها إن كانت خاصة وأخرى تسمى بأسماء مختارة إن كانت مشتركة مايشر- إلى تداخل العموم والخصوص في المكان . يتوسط الحي مقهى يجتمع فيه الأفراد والزمر الصغيرة . تتواصل مجسمات الحي بأزقة طويلة وضيقة أمتلأت جدرانها بالتدوين الكتابي الذي يعبر عن مفاهيم المرحلة بأختلاف مستوياتها المعرفية والثقافية وأيضاً عن البنى النفسية التي تشعر بالضيق والتي يتمتع بها سكا الحي الشعبي ، والبنية الشاملة للحي تكتض بالحركة لكل الأتجاهات البطيئة والسريعة والمتراخية أحياناً من قبل أناس أصابهم الحزن ، وتبنى الإشارة هنا إلى واقعية المكان ووجوده الحقيقي وهوية إنتمائه لأنه يحدد البيئة الجغرافية – الإنسانية وعيشها في ظروف تحولت من السعادة إلى الأسى . أن إنطلاقة الحي الشعبي على أنه مكان لسرد الأحداث كانت بذات مستوى إنطلاقة المستشفى على أنها مكان عام في الخاص ، وأن هناك علاقة بين المكانين من خلال ذات البنية الإنسانية التي ترتاده وقد تعينت فيه كافة المعلومات التي أدلى بها المكان الأول – المستشفى كونه مثابة إستعادية لسرد الواقع في الحقيقة والدراما .

ج . معسكر للجيش : حيز متواضع المساحة مترامي الأطراف واسع الأمتداد يمثل أعلى جبل وسفحه والوادي الذي يحيط به ، يبنى على مجسمات هندسية متنوعة ومتداخلة أحياناً متآلفة مع البيئة وأخرى متضادة . والبناء العام جزء من بقاع نائية يتضمن الهيئات الحية ثابتة ومتحركة وهيئات جامدة . غالباً مفتوح واحياناً مغلق . يحتوي غرفاً خاصة منفردة وجماعية تمثل مكان نوم الجنود ومركز القيادة ومستقر الضباط متفردين ، وخاصة أخرى للعامة تمثل مستودعات الذخيرة ، وأخرى صغيرة خاصة تمثل دورات المياه ومكان الأستحمام . له أسم حكومي أطلق عليه قسراً وأسم آخر طبيعي يعرف به منذ وجوده وللأفراد فيه والمجموعات أسماء شكلت ذكريات حزينة عن المرور فيه . النشاط الأنساني داخل هذا الحيز قسري ما يشير إلى سوق الانسان عنوة إليه . يمتاز بحركة سريعة وبطيئة لكن الحركتين غالباً مفاجئة . وقد تتكرر ظهوره مراراً لأهميته القسوى في الأثر الدرامي المضمن وأنه كبناء واقعي تأسس له في النص لكنه يتغير ويزاح بفعل حركات أخرى داخلة أو ضاغطة مثالاً آثار القصف . تأسس وجوده منذ إنطلاقة المستشفى كحيز للسرد مصاحباً لأنطلاقة الحي الشعبي وكان هو حصيلة لمأساة الأثنين في المضمن . وبالتالي الثلاث أحياز مستشفى – حي شعبي – معسكر تقود إلى حيز أخر مزاح بشكل قسري .

د . مكانات نائية ممتدة : حيز واسع الأمتداد ذا طبيعة أحياناً منبسطة وغالباً جبلية وعرة تحيطها سفوح وعرة أيضاً خالي من العمران إلا قليل جداً من الهيئات الهندسية المكانية كما التي ألفها المشاهد في الأحياز السابقة ، يتصل بشبكات طرق طويلة متعرجة ومعبدة ، بنيته تشير إلى المكان العام المفتوح . مباح لعدد قليل من الفئات الأجتماعية الفلاحية البسيطة معدودة الأنفار . يتمتع بحركات متنوعة لكل الأتجاهات سهلة وصعبة متواصلة ومتقطعة . تبنّى الجزء الآخر من المضمن الدرامي والذي يحتاج إلى سرد منعزل عن الأحياز التي أمتلأت بالمشاكل . البنية الأنسانية التي تعيش فيه تتمتع بالحركة المرنة نظراً لتأثيره عليها لآن الأحياز الوعرة تربي الأنسان على النشاط العالي وتؤثر على نمط حياته وحتى مقتنياته من الملابس – بيئة كردية ترتدي سروال عريض .

لم يتأثر بالأنشطة الخارجية الضاغطة سلباً كونه بعيد جداً عن الأحياز الأخرى المواكبة والمتاثرة بالأحداث السلبية . الحيز هنا أشار إلى زمنين أولهما زمن الحركة الواقعية من قبل الأنسان والأنتقال إليه وثانيهما زمن السرد المروي من قبل ذات الأنسان حتى مع نفسه فهو بالتالي يؤلف شكلين من الزمن مخفي ومعلن مايشير إلى إمكانية المكان في الدراما تبني الأخبار عن عدة حالات مضمنة .

هـ . سوق شعبي مميز : حيز تجلى للظهور نهاية الخطاب يشير إلى العام الخاص المفتوح أي العام الذي يخص أمة بعينها ، يحتوي معمار منتظم ومميز بمجسمات هندسية مهذبة تناظرياً – أعمدة وأقواس ذات دلالات تاريخية – شارع المتنبي في بغداد ، وقد تعين بالظهور إخبارياً عن طريق السرد ولم يحدد له هوية أو أسم إلا في نهاية الخطاب تعين واقعياً كبنية حقيقة موجودة في ذات الحدث كان لها الفعل الرئيس في خلق شخصية البطل وسلوكه الاجتماعي والنفسي وقد تعين معرفياً من خلال الأشكال العمارية ومهن البنية الأنسانية التي ترتاده . أن استعراض هذا الحيز بالطريقتين جاء من أهميته البليغة التي لها دور تاريخي في حياة الأمة العراقية مايشير إلى تعيين الزمن من خلال المتى والأين ثم الأنزياح الهائل والمفاجيء بسبب الأرهاب في بناه الإنسانية والمعمارية وكما أنه قدم وصفاً لزمن مضى قدم أيضاً وصفاً لزمن معاصر وأعطى دلالة القادم وبعض المواعض التي يمكن للبنية الأنسانية أن تبني عليها مفاهيم جديدة .

المصورات ٣ – ٢٠

١١

١٠

٩

١٤

١٣

١٢

١٧

١٦

١٥

٢٠

١٩

١٨

النتائج

١. أنطلقت أحداث المسلسل في الحلقة الأولى من مكان خاص مغلق في عام – غرفة في مستشفى وقد بقي هذا المكان للحلقات جميعها لازمة رئيسية يعود لها المخرج في سرد المضمن .
٢. تنوعت الحركات الأنتقالية للمكان في بنية المسلسل بشكل مكثف ومتعدد السرعة بين مساحات جغرافية متنوعة هندسياً صاعدة وهابطة وممتدة مايشير إلى ظهور سرد زمني للأحداث طويل .
٣. تنوعت الأمكنة والأحياز في المسلسل في الأنتقالات بين مفتوح ومغلق عام مباح كالمقهى وآخر رسمي حكومي كالمعسكر .
٤. بدأت الأمكنة معمرة وبعد زمن من خلال الأنتقالات الحركية بينها تحول البعض القليل منها في أحداث المسلسل إلى ركام وخراب بفعل أنزياحات الحرب خارج المدن – انفجارات المدافع ، وداخلها – أنفجار المفخخات.
٥. بعد السرد الطويل من خلال الأنتقالات المكانية التي تشير إلى الزمن تغيرت بنية مجتمعات هذه الأمكنة نفسياً وأخلاقياً من السعادة إلى الحزن ومن التضحية إلى الأستغلال .
٦. الأنتقالات الحركية بين الأمكنة والأحياز أشارت إلى البيئة العراقية بما فيها التحول بين السهول والجبال وكذلك اشارت من خلال الزمن المتولد من الحركة إلى فترة عاشها المجتمع العراقي هي حرب الثمانينات .
٧. الأمكنة بين الأنتقالات الحركية في المسلسل غالباً سميت بأسماء أصحابها سواء في الرسمي والمباح والخاص والعام مثالاً بيت فلان أو غرفة آمر المعسكر .
٨. الأمكنة والأحياز ومن خلال الأنتقالات الحركية التي اوجدت الزمن خالفت وجودها الواقعي كمحاكاة للبيئة وتحولت إلى علامات سرد بدلالات تشير إلى تاريخ حقبة ما مثالاً رؤية الطبيعة والحي الشعبي بشكل سياحة عبرها غير رؤيتها وهي تحتوي القسر والتشرد الأنساني والأنفجارات .
٩. الأمكنة والأحياز تنوعت جغرافياً وبيئياً واجتماعياً في المسسل ولكل من هؤلاء نظامه البيئي والأجتماعي وموارده الخاصة به وتأثيرها على البناء الأجتماعي .

الإستنتاجات

١. تتفق النتيجة ١ مع المؤشر ١١ الذي ينص على أن المكان في السرد والدراما يتأسس من أنطلاقة مكانية تشير إلى أهميتها داخل الخطاب وماهية الموضوعة التي يتناولها ومنها يؤسس إلى أمكنة وأحياز أخرى .
٢. تتفق النتيجة ٢ مع المؤشر ١ الذي ينص على أن للمكان أبعاد هندسية ممتدة متعددة تبنى على الطول والعرض والأرتفاع والأمتداد ولها أن تأخذ تشكلات عديدة متنوعة وفقاً لجغرافيتها البيئية . ومع المؤشر ٦ التي تنص على أن للمكان حركة بين أجزائه وبين الأجسام التي يحتويها سريعة أو بطيئة لإتجاهات متعددة أو لإتجاه واحد وبدورها يتحدد الزمن .

٣. تتفق النتيجة ٣ مع المؤشر ٢ الذي ينص على أن المكان مفتوح ومغلق ، خاص وعام حكومي ومباح ومشترك في الخصوص والعموم . ومع المؤشر ١٢ الذي ينص أن المكان في السرد والدراما يحتوي حركة مختلفة لكل الإتجاهات سواء في موضع أو عدة مواضع – أحياز .
٤. تتفق النتيجة ٤ مع المؤشر ٥ الذي ينص على أن للمكان عمران من نشاط المجتمع الذي يقطنه وبزوال هذه العمران ينزاح إلى التشظي مع بقاءه يحمل دلالة ذلك النشاط لكنه يصبح تاريخاً أو شاهد يوثق حقبة ما .
٥. تتفق النتيجة ٦ مع المؤشر ١٤ الذي ينص على أن المكان يحدد هوية البيئة الجغرافية والأجتماعية والخطاب الجمالي – الدراما التلفزيونية ويكون هو ذاته هوية سواء في واقع المكان المادي أو الفني .
٦. تتفق النتيجة ٧ مع المؤشر ٤ الذي ينص على أن للمكان أسم يعرف به أما طبيعي من تعاقب العصور وتأثيرها الطوبوغرافي أو من علامة موجودة فيه يكنى بها أو من جماعة لها لقب عاشت فيه أو من شخص له موقف .
٧. لا تتفق النتيجة ٨ مع المؤشر ١٠ لأن المكان في المسلسل لم يخالف وجوده الواقعي بل كان يطابقه وما تقدم من المخرج هو سرد لحقبة تاريخية معززة بالخيال السردي من مكان واحد هو غرفة المستشفى – المكان الخاص المغلق في العام المفتوح .
٨. تتفق النتيجة ٩ مع المؤشر ٢ الذي ينص على أن المكان يحتوي البنية الإنسانية منفردة و مجتمعة وله تأثير عليها فهو يحدد مساراتها في النمو والتطور وتوثيق السلوك الشامل لأنشطتها اليومية ولأنشطتها التاريخية الطويلة وهو أيضاً يحدد المهن ونوع نتاجها وفقاً لمحتواه المادي حيث بيئة الماء والقصب تختلف عن بيئة الجبال والحجر .

المصادر

١. آخرون ، طوني بينيت و : مفاتيح اصطلاحية جديدة ، ت : سعيد الغانمي ، ط ١ ، بيروت : المنظمة العربية للترجمة ، ٢٠١٠ .
٢. أزنار ، هيلدبرت : الحيز الجغرافي ، ت : محمد أسماعيل ، ط ١ ، الكويت : جامعة الكويت ، ١٩٩٤ .
٣. الأحمر ، فيصل : معجم السيميائيات ، ط ١ ، بيروت : الدار العربية للعلوم ناشرون ، ٢٠١٠ .
٤. الأكاديميين ، لجنة من العلماء و : الموسوعة الفلسفية ، ت : سمير كرم ، ط ٥ ، بيروت : دار الطليعة، ١٩٨٥ .
٥. البعلبكي ، روحي – البعلبكي ، منير : المورد الوسيط ، ط ١ ، بيروت : دار العلم للملايين ، ٢٠٠٦ .
٦. الجرجاني ، علي بن محمد : التعريفات ، ط ج ، بيروت : مكتبة لبنان ، ١٩٨٥ .
٧. الجوهري : الصحاح في اللغة والعلوم مج ١ ، تق : عبد الله العلايلي ، ط ١ ، بيروت : دار الحضارة العربية ، ١٩٧٤ .
٨. الحسيني ، جعفر : معجم مصطلحات المنطق ، ط ١ ، القاهرة : دار الإعتصام ، ٢٠٠٩ .
٩. السواح ، فراس : دين الإنسان ، ط ٤ ، دمشق : دار علاء الدين ، ٢٠٠٢ .
١٠. السيستاني ، علي : منهاج الصالحين ج ١ – العبادات ، ط ١ ، قم المقدسة : دار الزهراء ، ١٤٢٧ .

١١. القزويني ، زكريا بن محمد : آثار البلاد وأخبار العباد ، ط ١ ، بيروت : دار صادر ، ١٨٤٨ .
١٢. القزويني ، نجم الدين أبو الحسن : حكمة العين ، تح تع : صالح آيدين ، ط ، أتقرة : منشرات فجر، ٢٠٠٢ .
١٣. المظفر ، محسن عبد الصاحب : فلسفة علم المكان ، ط ١ ، عمان : دار صفاء للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٥ .
١٤. إيكو ، أمبرتو : العلامة تحليل المفهوم وتاريخه ، ت : سعيد بنكراد ، ط ٢ ، الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، ٢٠١٠ .
١٥. باشلار ، غاستون : جماليات المكان ، ت : غالب هلسا ، ط ١ ، بغداد : دار الجاحظ ، ١٩٨٠ .
١٦. بدوي ، عبد الرحمن : مدخل جديد إلى الفلسفة ، ط ١ ، قم المقدسة : مدين ، ١٤٢٨ .
١٧. برنس ، جيرالد : المصطلح السردي ، ت : عايد خزندار ، ط ١ ، القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٣
١٨. بروديل ، فرناند : تاريخ وقواعد الحضارات ، ت : حسين شريف ، ط ١ ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة لكتاب ، ١٩٩٩ .
١٩. بنوا ، لوك : إشارات ، رموز ، أساطير ، ت : فاير كم نقش ، ط ١ ، بيروت : عويدات للنشر والطباعة ، ٢٠٠١ .
٢٠. بورديو ، بيير : التلفزيون وآليات التلاعب بالعقول ، ت : درويش الحلوجي ، ط ١ ، دمشق : دار كنعان ، ٢٠٠٤ .
٢١. ترحيني ، فائز : الدراما ومذاهب الأدب ، ط ١ ، بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٨٨ .
٢٢. تودوروف ، تزفيتان : نظرية المنهج الشكلي ، ت : أبراهيم الخطيب ، ط ١ ، الرباط : الشركة المغربية للناشرين ، ١٩٩٣ .
٢٣. توفيق ، محمد : مفهوم المكان والزمان – دراسة في ميتافيويقيا برادلي ، ط ١ ، القاهرة : منشاة المعارف ، ٢٠٠٣ .
٢٤. جرييه ، آلان روب : نحو رواية جديدة ، ت : مصطفى أبراهيم ، ط ١ ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٩
٢٥. جورج ، بيار : معجم المصطلحات الجغرافية ، ت : حمد الطفيلي . ط ٢ ، بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات ، ٢٠٠٢ .
٢٦. جوليا ، ديديه : قاموس الفلسفة ١ ، ت : فرانسوا أيوب و آخرون ، ط ١ ، بيروت : مكتبة أنطوان ، ١٩٩٢ .
٢٧. داوسن ، س . و . : الدراما والدرامية ، ت : جعفر صادق ، ط ٢ ، بيروت : عويدات ، ١٩٨٩ .
٢٨. روم ، ميخائيل : أحاديث حول الإخراج ، ت : عدنان مدانات ، ط ١ ، بيروت : دار الفارابي ، ١٩٨١ .
٢٩. ريكور ، بول : نظرية التأويل ، ت : سعيد الغانمي ، ط ١ بيروت : المركز الثقافي العربي ، ٢٠٠٣ .
٣٠. ريكور ، بول : الذاكرة ، التاريخ ، النسيان ، ت : جورج زيناتي ، ط ١ ، بيروت : دار الكتاب الجديدة المتحدة ، ٢٠٠٩ .
٣١. ستاينلي ، بول : الدليل المهني لأخبار التلفزيون ، ت : عاررف احمد ، ط ١ ، ميامي : معهد الإعلام – ج بيرزيت ، ١٩٩٣ .

٣٢. شتراوس ، كلود ليفي : الفكر البري ، ت و ت : نظير جاهل ، ط ٣ ، بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات ، ٢٠٠٧ .
٣٣. شودهوري ، أونا : جعرافيا الدراما الحديثة ، ت : أمين حسين ، ط ١ ، القاهرة : وزارة الثقافة ، ٢٠٠٠
٣٤. صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ج ١ ، ط ١ ، قم المقدسة : ذوي القربى ، ١٩٦٤ .
٣٥. عبد الفتاح ، إسماعيل : معجم مصطلحات العولمة ، ط ١ ، موقع كتب عربية / الإنترنت ، ص ٤٢٥ . www.kotobarabia.com
٣٦. غادامير ، هانز جورج : الحقيقة والمنهج ، ت : حسن ناظم – علي حاكم ، ط ١ ، طرابلس : دار أويا ، ٢٠٠٧ .
٣٧. فونتاني ، جاك : سيمياء المرئي ، ت : علي أسعد ، ط ١ ، اللاذقية : دار الحوار ، ٢٠٠٣ .
٣٨. لالاند ، أندريه : موسوعة لالاند الفلسفية م ١ ، ت : خليل أحمد ، ط ١ ، بيروت : عويدات ، ٢٠٠٨ .
٣٩. لحمداني ، حميد : بنية النص السردي ، ط ١ ، بيروت : المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، ١٩٩١ .
٤٠. مرتاض ، عبد الملك : في نظرية الرواية ، ط ١ ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون ، ١٩٩٨ .
٤١. مؤلفين ، مجموعة : المنجد في اللغة والإعلام ، ط ٤٣ ، بيروت : دار المشرق ، ٢٠٠٨ .
٤٢. هارتوغ ، فرانسوا : تدابير التاريخانية ، ت : بدر الدين عرودكي ، ط ١ ، بيروت : المنظمة العربية للترجمة ، ٢٠١٠ .
٤٣. هايدغر ، مارتن : أصل العمل الفني ، ت : أبو العيد دودو ، ط ١ ، كولونيا : دار الجمل ، ٢٠٠٣ .
٤٤. هوكز ، ترنس : البنيوية وعلم الإشارة ، ت : مجيد الماشطة ، ط ١ ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦ .

المواقع الألكترونية

٤٥. صفحة الكاتب فراس عدنان - موقع صحيفة العروبة http://www.alorobanews.com/
٤٦. مدونة الكاتب حامد المالكي على الأنترنت http://hamedalmaliki.blogspot.com
٤٧. موقع ويكيبديا الموسوعة الحرة على شبكة الإنترنت http://ar.wikipedia.org/wiki

مصادر المصورات: موقع يوتيوب على شبكة الأنترنت http://www.youtube.com

اشكالية تصميم المنظر المسرحي بين المخرج والمصمم

فيصل علي الدوسكي

ملخص البحث

توصف العلاقة بين المخرج ومصمم المناظر المسرحية، او ما نتناوله حديثاً بمصمم السينوغرافيا، بعلاقة تفاعلية لابد ان تنتج ابنية تنقل اللعبة المسرحية الى مستوى جمالي، يوصف على الاقل بالايجابي او الرفيع او المفيد، وازاء ذلك لابد ان تكشف تلك العلاقة بالياتها وطرق تحقيق نجاحاتها، ان اهم ما نلاحظه في العلاقة بين المخرج ومصمم المنظر المسرحي، ان المصمم هو في الاغلب من شريحة ابداعية تشكيلية او معمارية أي بمعنى ابسط، خارج البنية الدرامية في جموع الفنيين والفنانين، وهذا امر يعد ايجابياً على الرغم من ضرورة فهم المصمم لمجمل الاشكالات الدرامية في المسرح وكيفية حلها، ان اشكالية تصميم المنظر المسرحي او البناء السينوغرافي هي اشكالية تتصف بتنوعها مع تنوع اتجاهات ومناهج البناء المسرحي لكل مسرحية على حدة، فمسرح الحداثة وما بعده فيه خصوصيات تنكشف بها اشكالية تصميم المنظر المسرحي على وفقها، بينما نجد ان اتجاهات المسرحية الاخر لها خصوصيتها هي الاخرى، ان هذا التنوع المرتبط بالمنهج يؤدي حتماً الى اشكالات في التصور ومن ثم اشكالات في الرؤية بين المصمم والمخرج ونرى من خلال هذا البحث الكشف عن الاشكاليات المحتملة وكيفية حلها وما هي علاقة المخرج بالمصمم، فالاشكالية انسحبت في تصمم المنظر المسرحي بوصفه منظومة تكوينية لترتيب المكان وما يتفق مع تاويل خطاب النص وهذا يرتبط بالوعي عند المصمم والمخرج من خلال ذهنيتهم ورؤية الاشكال والتكوينات من خلال التناقض او الاتفاق لذلك فقد قسم الباحث بحثه الى اربعة فصول:

الفصل الاول- الاطار المنهجي حيث تضمن البحث واهميته والحاجة اليه واهدافه وحدوده واختتم الفصل بتعريف المصطلحات (الاشكالية-المنظر المسرحي).

الفصل الثاني- فقد احتوى الاطار النظري للبحث والدراسات السابقة متضمناً ثلاثة مباحث:

١. المبحث الاول: المنظر المسرحي.
٢. المبحث الثاني: المنظر المسرحي في المسرح العراقي (نظرة تاريخية).
٣. المبحث الثالث: اشكالية المنظر المسرحي بين المخرج والمصمم.

وقد اختتم الفصل بالمؤشرات التي آل اليها الاطار النظري.

اما الفصل الثالث- فقد تضمن اجراءات البحث والذي يكون من مجتمع البحث الذي اقتصر على العروض المسرحية العراقية اما عينة البحث فكانت مجتمع البحث هو نفسه عينة البحث.

Abstract

This research discussed analytically based on intellectual institutions and theoretical landscape theater as artistic phenomenon depends on the compounds interacting overlapping mechanism visualization and dazzling Whatever the dilemma it a set of Alaqcar differ among themselves but in the result unit intellectual holds through difference and diversity between trends and styles and ways in design theorist theatrics Valashkalah on apparently formed through variations and different points of view through the philosophy of transformation and interpretation and assignment to offer privacy.

Valashkalah pulled in the design theorist theatrical as system training to arrange time and place and in line with the interpretation of speech text and this is linked to awareness - when the designer - and director through Zhnihm and see shapes and configurations through contradiction or agreement for that has divided the researcher discussed into four chapters.

Chapter One - systematic framework which guarantees the research problem and its importance and the need for him and his goals, limitations and concluded the following chapter defines terminology (the dilemma - theatrical theorist).

Chapter II - has contained a theoretical framework for research and previous studies, including the three sections:

١ - The first topic: the theatrical scene.

٢ - The second topic: theatrical scene in the Iraqi theater (historical perspective).

٣ - The third topic: theatrical scene between problematic director and designer.

The chapter concluded indices to which each theoretical framework.

The third chapter - has included research and procedures that will be from the research community, which was limited to the Iraqi theater either sample was the research community is the same sample

الاطار المنهجي

مشكلة البحث والحاجة اليه

تعدد العلوم الانسانية والطبيعية وتداخلها بعضها ببعض مما تولد نوع من الغموض والتشابك فيما بينهما مما احال الى صعوبة حصر معناها اذ لم يعد اصطلاح (المنظر المسرحي مقتصراً على حدود المفهوم اللغوي حسب)، فقد اصبح هناك مفهوم (تشكيلية المنظر، والرمز في المنظر) الموروثة والعالقة الفكرية بين رؤى المخرج والمصمم، والتشكيلات المعمارية في تصميم المنظر ذاته والعلاقة التركيبية له، كذلك تحولات المنظر بين معطيات النص وتوظيف الطرز المعمارية الاثرية، فضلا عن جماليات المنظر في الفضاءات المفتوحة للعروض) وهناك جدل قائم ما بين المخرج والمصمم المنظر بغية التوصل الى عمل متناسق ومترابط ضمن خارطة العمل الاخراجي.

لذا فقد اصبح هناك مفاهيم متعددة الاطراف في العملية الابداعية الفنية على وفق الدراسات التي اشار اليها الباحث ما هو مقترن بمفهوم (جمالي تشكيلي) وما يشير الى رمز وفق عملية التحول لمنظومة اجتماعية، او ضمن دائرة العلاقات الفكرية الفنية او ما يشير الى فلسفة النص او الى جماليات المنظر ككيان تكويني للعملية الفنية والمتالفة من عناصر العرض الاخرى والمسرحية لا يمكن ان تتكامل الا من خلال اشراك عناصرها الفنية كالتاليف والاخراج والاضاءة والديكور والموسيقى وكل ما يمكن العمل المسرحي، والمنظر المسرحي هو الكيفية التي يتحدث ويعبر فيها المصمم الناجح عن نفسه متكونا العوامل الرئيسية المتوحدة كالشكل، والكتلة، واللون والاضاءة والتوازن، وقد شهدت عروض المسرح العراقي التي انتجت في السبعينيات والثمانينيات وحتى اعداد هذا البحث تزايدا وتعاظم اثر المنظر المسرحي في بنية العرض الكلية من عرض مسرحي اخر.(١)

ولما كان سعي هذه الدراسة المؤطرة في (اشكالية تصميم المنظر المسرحي بين المخرج والمصمم) ارتأى الباحث تقصي حدود هذا المفهوم الاصطلاحي اولاً وثانياً تتبعه فلسفياً دلالياً الى تحديد معنى (اشكالية) التصميم بفعل علاقة لابد ان تكون تفاعلية بين المصمم والمخرج المسرحي منطلقاً من السؤال الاتي:

ما هو دور العلاقة التفاعلية بين المصمم والمخرج في تكوين بنية العرض المسرحي؟

اهمية البحث

تتجلى اهمية البحث من خلال ما يلي:

١. لما يقدمه من عون للباحثين والمصممين في تصميم المنظر المسرحي ودراسة مراحل تطوره في المسرح العراقي.
٢. تقديم مؤشرات من اجل فهم وادراك لاهمية المنظر المسرحي واشكالية تصميمه في المسرح العراقي وذلك للاختلاطات الحاصلة في قراءة التفسير ما بين المخرج والمصمم فضلاً عن عملية التوظيف الحاصلة التي ينهل منها المصمم المنظر المسرحي ومؤلف النص، والممثل للخروج بنتيجة ايجابية لغرض انجاح العرض المسرحي.

---

(١) ينظر، عمر الطالب، اثر المسرح العربي على المسرح العراقي، ط١، ص ٢.

هدف البحث

يهدف البحث الى التعرف على مدى تحقيق نجاح تفاعل المصمم للمنظر المسرحي مع المخرج بوصفهما عنصري تفاعل حتمي خلال معرفة التقنيات والعناصر الاساسية المؤثرة في المسرحية ما بين المخرج والمصمم.

حدود البحث

الحدود المكانية/ المسرح العراقي

الحدود الزمانية/ ١٩٧٠-١٩٩٠.

الحدود الموضوعية/ دراسة نظرية تبين استعراض لتصميم المناظر المسرحي في المسرح العراقي والتصميمات الخاصة بالمنظر والاشكالية الخاصة به وعلاقة المخرج مع المصمم.

تحديد المصطلحات

سيقوم الباحث بتحديد المصطلحات

أ.اشكالية problematic

١- لغوياً:

شكل الامر، شكولاً، التبس.

والاشكال: الامر يوجب التباساً في الفهم.

والمشاكل: الملتبس وعند الاصوليين، ما لا يفهم حتى يدل من غيره.[٢]

٢.اصطلاحاً:

مصطلح اطلقه الفيلسوف الفرنسي الماركسي (لويس التوسير) يعني مجموعة من الافكار التي قد يأتلف فيما بينها ولكنها تشكل وحدة فكرية او نظرية تتيح للباحث ان يتناولها بوصفها قضية مستقلة.(٣)

٣. التعريف الاجرائي:

هو الجدل القائم ما بين المخرج والمصمم لتصميم المنظر المسرحي بغية التوصل الى عمل متناسق ومترابط ضمن خارطة العمل الاخراجي من خلال جمع الافكار التي يأتلف عليها المخرج والمصمم لتشكل وحدة فكرية او نظرية تتيح للباحث ان يتناولها بوصفها قضية مستقلة.

ب-المنظر المسرحي

وعرفه هوايتنج: "هناك اسلوبان ربما كان لهما وزناً على خشبة المسرح اكثر مما لهما في فن التصوير، وهما البنائية المعمارية والتكوينية، وقد لا تعطي المناظر البنائية المعمارية كخلفية مرئية معاني كثيرة ولكن يتضح معناها وقيمتها الحقيقية على خشبة المسرح، وعندما نتامل ماذا يمكن للممثل ان يفعله داخل منظر كهذا"[٤].

---

[٢] انس، ابراهيم اخرون: المعجم الوسيط، ج١، ط١، القاهرة، دار المعارف ، ١٩٧٢، ص ٤٦١.

[٣] محمد عناني، المصطلحات الادبية الحديثة، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة العالمية للنشر، لوغيمان، ط١، القاهرة، ١٩٩٦، ص ٧٩.

[٤] هوايتنج، فرانك م، المدخل الى الفنون المسرحية، تر: كامل يوسف، دار المعرفة، ١٩٦٧، ص ٣٢٩.

عرفه حمادة: "مجموعة التركيبات الخاصة بالمنظر والمقامة فوق خشبة المسرح ويتضمن القطع المصنوعة من اطار الخشب والقماش او نحوهما والمقامة في الغالب فوق المسرح لكي تعطي شكلاً لمنظر واقعي، او جمالي او كليهما معاً، على ان ترتبط ايحاءات هذا المنظر بمدلولات المسرحية المعروضة"(٥).

التعريف الاجرائي للمنظر:

مجموعة من التكوينات التشكيلية والبنائية المترابطة بواسطة مجموعة من العوامل كالشكل والوحدة، واللون والضوء، وهي قادرة على خلق بيئة متكاملة ومستويات بصرية متعددة توفر فرصة امام المتلقي لتحريك ذهنه وخياله.

الاطار النظري

اولاً: المنظر المسرحي

يعد المنظر المسرحي حيزاً خاصاً وتكويناً بصرياً بحدود العلاقات المكانية الناتجة عن كل من التصميم المسرحي والديكور المسرحي الواقعين ضمن تاثير جمالي موحد. باعتباره في وحدته يمثل "البناء او الهيئة او الشكل الذي يخاطب عقل المتفرج من خلال عملية الايحاء والتاويل ولا يقتصر على القطع المصنوعة من اطر الخشب او القماش انما تساهم في تكوينه بالاضافة اليها اجساد الممثلين والاضاءة"(٦).

فالخطوة الاولى ان تعطي الفراغ والعناصر المعمارية التي يحتاج اليها والخطوة الثانية ان تصنع المنظر وان تجعله رشيقاً جميلاً مؤثراً ان هذه العناصر تؤثر وتتاثر بالبناء الدرامي في التشكيل البصري العام "وهو في حقيقة امره منظومة من الاشارات الدالة على حقائق موضوعية او تداعيات ذهنية أي يمكن ان يكون مكاناً افتراضياً وقد يستمد بعض خصائصه من الواقع"[٧] الا انه غير محدد وغير واضح المعالم.

ان المنظر المسرحي يتشكل على انماط متعددة وفقاً للمؤثرات الحضارية الخاضعة لها (الاجتماعية، الاقتصادية، التاريخية، العملية، المناخية).

وغيرها فهناك المنظر الثابت والمتحرك. ولكل واحد منها وظيفة فنية وجمالية.[٨]

وظيفة المناظر

ترتبط وظيفة المناظر بخصوصية الاسلوب المتبع في ذلك العرض وعلى الرغم من تعدد الاشكال الاسلوبية، في الرسم او المنظر الا ان "هناك اسلوبين ربما كان لهما واثر على خشبة المسرح اكثر مما لها في التصوير وفي البنائية المعمارية والتكوينية- وقد لا تعطي المناظر البنائية المعمارية كخلفية مرئية معاني كثيرة لكن يتضح معناها وقيمتها الحقيقية على خشبة المسرح عندما نتامل ماذا يمكن ان يفعله داخل منظر كهذا، والمدرسة التكوينية هي كذلك معروفة في مجال رسم المناظر المسرحية رغم انها لا تتصل بالكثير من مدارس. ولقد وجدت التكوينية كرد

---

(٥) حمادة، ابراهيم: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مطابع دار الشعب، شارع قصر العيني، ١٩٩٢، ص ١٦١، ص ١٩٩.

(٦) احمد عطية، سلمان: الاتجاهات الاخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي في العراق، اطروحة دكتوراه فلسفة، بغداد: كلية الفنون الجميلة، ١٩٩٦، ص ٦.

(٧) براد برابي، ديفيد وليامز: صعود المخرج، تر: امين سلامة، مجلة المسرح المصرية، العدد٥٩، القاهرة، ١٩٩٣، ص ٩.

(٨) ينظر: هوايتنج، فرانك م، المدخل الى الفنون المسرحية، تر: كامل يوسف، القاهرة، دار النهضة، ١٩٧٠، ص ٢٩١.

فعل للضجة التي اثيرت حول المناظر واسلوبها، ويلاحظ ان العنصر الشائع في كل اساليب المدرسة التكوينية هو ان الخلفية يمكن ان تصلح لمسرحيات متعددة"[٩].

ويطبق الباحث ما قدمه (هولينتج) ما يعد جديداً ومتحولاً في المنظر المسرحي بعد تاثير الفنون الحداثوي ولاسيما في فن التشكيل، اذ ان التصميم للمنظر المسرحي يعد فعلا ادائياً تشكيلاً وهو بالنتيجة الموضوعية متاثر بنتائج وتاثيرات الفن التشكيلي والحداثوي وما بعد الحداثوي، وعليه فان وظيفة المنظر احالة الى وظيفة تفاعلية استطاعت ان تجعل من المنظر جزءاً فاعلا من منظومة التاويل التي تبثها البنية المسرحية بكلياتها.

فالمنظر المسرحي هو لغة حية ترتبط بالمفردات والمفردات هي اللون، الضوء، النص، الديكور، الاضاءة، الميزانسين، كل هذه العوامل المشتركة هي التي تحدد جمالية العرض المسرحي المقامة فوق خشبة المسرح.

بذلك يتضح لنا ان المنظر المسرحي ذو وظائف متعددة "ولكن اذا ما اقتصرت المناظر المسرحية على اللوحات التصويرية خلف اطار المسرح. او اذا نظرنا اليها باعتبارها مسطحات مرسومة وستائر ملونة، واعمدة، ومستويات اذن بهذه الرؤية فالمنظر المسرحي شيء غير ضروري. او على الاقل يمكن الاستغناء عنه ولكن اذا نظرنا للمعنى الواسع للمناظر كخلفية امامها وفي داخلها يتم اخراج المسرحية فلا حيلة امامنا في ضرورة وجود المناظر"[١٠].

في هذا المعنى التفسيري- ان كل المسرحيات التي تخلو من المناظر- هي بالاحرى ذات مناظر واقعية العمل المسرحي تعتمد على الممثل. وبما ان الممثلين لا يمكن ان يلعبوا ادوارهم في الفراغ او المكان او مناخ يلعب فيه هؤلاء ادوارهم وعلى الرغم من اختلاط المنظر المسرحي بمصطلح (السينوغرافيا الا ان الباحث يرى اختلافات في جزئيات المهام الانتاجية بين الاثنين فضلاً على تعاظم مهمة (السينوغرافيا) وتحولها الى الصورة الكلية الشكلية التي يحويها موقف في لحظة ما من سريان اللعبة المسرحية وهذه الشمولية تشمل الاضاءة والملابس والتكوينات الديكورية وحركتها وعليه ارتاى الباحث اضافة تعريف السينوغرافيا الى تعريف المنظر المسرحي وكما ورد فهو فن تشكيل فضاء العرض بما فيها المناظر والاضاءة والملابس والاكسسوار وحتى الممثل وعلاقته التكوينية بها وخلق صورة مشهدية تاويلية في العرض المسرحي فهي اذن عملية مكملة للمنظر المسرحي وتتميز كونها اكثر اتساعاً وشمولية وهذه التكوينات هي التي تحدد جمالية العرض المسرحي وتحولها الى صور فيزيائية تتيح للمتلقي ان يرى المنظر المسرحي من خلال رؤيته الثقافية والاكاديمية.

المنظر بوصفه عنصراً جمالياً

سعت الاساليب والاشكال في تعدد التغيرات في شكل المنظر او معماريته او بتكوينيته وصولاً الى رسم وبناء دار للمسارح ذات خلفية وسمة جمالية بالامكان ان تصلح لاي عرض كما فعل (الاغريق والاليزابثيون) فضلا عن (كوبو). فالجمالية لا تقتصر على عنصر المبنى او زخارفها فعلى مصمم المناظر ان يكون عارفاً وحاملاً ثقافة

---

[٩] هوايتنج، فرانك، المصدر السابق، ص ٢٩٢.

[١٠] اصلان، اوديب : فن المسرح، تر: سامية احمد، القاهرة، ١٩٣٠، ص ١٧.

متنوعة ليكون قادراً على استيعابها وادراكها وهذا ما يعكس ذوق المتخصص في اختيار ادواته لان "الجمال في المنظر المسرحي شيء ذاتي ويحتاج الى استعداد خاص"[١١].

فضلا على ان المناظر تخاطب الذوق الجمالي العالي والحالة النفسية وهذا ما يحدد التعبير من حالة تكوين المنظر المسرحي. فكل مفردة من مفرداته يعتبر لغة فالنص لغة والمؤلف والممثل كلها عوامل مجتمعة تشكل جمالية للعرض المسرحي ويعتبر المخرج هو المبتكر لكي يحول هذه المفردات الى لغة حية من خلال ثقافته وادراكه اما المتلقي فهو الذي يفسر العمل المسرحي حسب ثقافته فالمنظومة البصرية هي صور فيزيائية تتحول الى اشكال والاشكال تتحول الى معان والمعاني الى رؤى.

ثانياً: المنظر المسرحي في المسرح العراقي (نظرة تاريخية)

ان فن الديكور في المسرحية العراقية اتخذ مساره الحقيقي في نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات بحيث نجد تاثير الفنان-الديكورست واضحا في تقريب فهم المشاهد الى المسرحية من جهة، وفي مواكبة العملية الفنية ذاتها وهي تكشف لونا اخر له قيمته الفكرية، وكان حصيلة هذا المسار ان نشات في فنية الديكور مدارس فنية واكبت المسرحية الجديدة منها وغير الواقعية، وظهرت اجتهادات استطاعت ان تؤثر في مجرى الحركة المسرحية وان تدفع بالفنان المسرحي- مخرجا وممثلا وكاتبا- الى تخيل ما امكنه من مشاهد وصور بعدما تكاملت تقريبا الصلة بين المنظر والضوء، والضوء والصوت وبعد ان وجدت مسارح يستطيع المشاهد ان يميز بين اجزاء الديكور[١٢] وبعد ان دخلت التكنولوجيا الحديثة في سرعة تغيير المناظر والمشاهد.

وتاخذ الطريقة التنفيذية لفن الديكور في المسرحية العراقية اشكالاً مختلفة ، فبعض هذه الاشكال كان يتم- خاصة في اوائل العقد الثاني من القرن الماضي برسم لوحات فنية على الستائر الخلفية لتوحي بجو الحدث ولكنها لوحات لا تستطيع احتواء البعد الدرامي للمسرحية[١٣] وحتى هذه اللوحات لا نعرف ان كانت تنفذ باليد ام بلصق قطع قماش ملونة والمعدة سلفاً. ويعد المسرح الاغريقي اساسا لجميع المسارح الحديثة التي جعلت من الدراما فنا مسرحيا حيث ظهر الفن المسرحي الاغريقي من خلال الاحتفالات الدينية فكانت الجوقة وكان المسرح الاغريقي فيه البلاط الملكي يمثل السلطة في هيبتها والمدينة.

ان الديكور في المسرح العراقي كان عبارة عن ستائر خلفية في المسرحيات التاريخية وهذا يدل ان هذه اللوحات استخدمت كرموز وليست مطابقة واقعية او طبيعية له تمكنت مع رموز اخرى ذات دلالة مباشرة كالسيف والرمح والدرع والملابس لان تعطي ملامح الجو التاريخي[١٤]، ومنذ اواسط الثلاثينيات حتى الخمسينيات تبنى التيار الواقعي في الديكور المسرحي ان تجري احداث المسرحية في البيوت والصالونات والغرف البسيطة والشخوص غالباً ما ينتمون الى الواقع الفعلي المعاش ولهذه الاماكن مغزاها الرمزي والواقعي، فهي قد حددت ابعاد الديكور مسبقاً وبالتالي فرضت جواً خاصاً بالمسرحية يقرب فهم المشاهد العادي للحدث ويجعل منه عاملاً

---

[١١] زيجمونت، هبنر، جماليات فن الاخراج، تر: ضياء عبد القادر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣، ص ٤٧.

[١٢] ينظر: هوايتنج، فرانك م، المصدر السابق نفسه، ص ٣٣٢.

[١٣] ينظر: عمر الطالب، اثر المسرح العربي على المسرح العراقي، ص ٦-١٤.

[١٤] ينظر: عمر الطالب، مصدر سابق، ص ١٦-٢٠.

مساعداً في انتشار المسرحية[١٥]، ووصل الحد بالفنانين الى صنع غرف كاملة مزينة بالرسوم والادوات الصغيرة والكبيرة ومواد الديكور من انواع الخشب المختلفة وتطلب حلها اياماً عديدة فكان النجار الى جانب الفنان. وكانت الواقعية تهدف الى ان يكون المنظر صادقاً وحقيقياً ومقبولاً على خشبة المسرح، واستخدموا المناظر المعلقة، واهتمت (السينوغرافيا) الواقعية بنقل الوقائع بطريقة غير مباشرة وبـ"التكوين وعمارة المناظر وعلاقات الخطوط والشكل واللون، وذلك لتمثيل فكرة لها طابع متكامل بدلا من تسجيل المظهر الخارجي للاشياء الطبيعية، الذي ينقل فيه الواقع على المسرح نقلاً فوتوغرافياً، كما نجد ذلك في المذهب الواقعي الذي يختار ما يقدم عن الواقع بقصد اعطائه شكلاً توضيحياً على المسرح"[١٦].

وفي الستينيات وجدنا فن الديكور ياخذ مجرى اخر، فهو يعتمد على تجسيد ابعاد الحدث، بل واخذ يميل الى المزاوجة بين الواقعي والرمزي والتجريبي واستطاع (كاظم حيدر) وهو ابرز فنان في مجال الديكور الواقعي والتجريبي ان يوظف افضل انجازات الفن التشكيلي في المسرحية العراقية. فكان ديكور مسرحية (المفتاح) فاتحة عهد جديد في هذا المجال بعد ان فهم بعمق متطلبات اللوحات التي دخلت الى فن المسرحية حديثاً وما تتطلبه من مستويات عديدة في الزمان والمكان كما كان ديكور مسرحية (الخرابة)* الذي يجمع بين التجريد والترميز اسهامه كبيرة في تعميق فهم المسرحية عند المشاهد واخر الديكورات التي عملت لمسرحية (نفوس) و(بغداد الازل بين الجد والهزل)** و(الطوفان) استطاعت ان تنقل فن الديكور في المسرحية العراقية نقلة نوعية مميزة تسبق احيانا المسرحية ذاتها فاستطاع الفنان التشكيلي ان يؤثر تاثيراً مباشراً في تطوير فن المسرحية كذلك ولا غرابة ان نجد الديكور المسرحي في هذه الفترة ايضا لا يتحدد بمساحة الخشبة المسرحية. فكان كاظم حيدر الفنان التشكيلي العراقي يعد من المجددين والتجريبيين في فن التشكيل المسرحي، فهو المؤسس لفن السينوغرافيا في العراق على نحو حديث بعد ان حول هذا الفن من مجرد خلفيات مرسومة، الى بناء هندسي متجسد في التكوين الدرامي فضلا عن ذلك يعد اول من احال التاويل الى النص البصري الدرامي فكانت اعماله تشهد ذلك التاويل المفرط والجدل والاختلاف.

ثالثاً: المنظر المسرحي بين اشكالية المخرج والمصمم

فالاشكالية حسب راي (لويس التوسير) هي "مجموعة من الافكار التي قد تختلف فيما بينها ولكنها تشكل وحدة فكرية او نظرية تتيح للباحث ان يتناولها باعتبارها قضية مستقلة"[١٧].

وهذا يعني ان الاشكالية حاصلة من خلال الاختلاف والتنوع ما بين الاتجاهات والاساليب والطرق في تصميم المنظر المسرحي الذي يملا فراغ وفضاء المسرح وهذه الحقيقة جعلت من عملية التصميم المنظري عملية قابلة للتناقض او الاتفاق من خلال تقديم المنظر وفقاً للوحدة الكلية المتكاملة للعرض على اساس احتياجات

---

[١٥] ينظر: سامي، عبد الحميد،افكار حول الديكور المسرحي، مجلة المسرح والسينما، العدد١، مطبعة الزمان، ص ص ٣٠-٣١.

[١٦] مليكة، لويز، الديكور المسرحي، ص ١٨٠-٢٨١.

* (الخرابة) تاليف يوسف العاني واخراج سامي عبد الحميد وقاسم محمد تقديم فرقة المسرح الفني الحديث وتصميم الديكور كاظم حيدر.

** (بغداد الازل بين الجد والهزل) اعداد قاسم محمد وتصميم الديكور كاظم حيدر.

[١٧] محمد عناني، المصطلحات الادبية الحديثة، المصدر السابق، ص ٧٩.

النص الادبي من جهة واحتياجات سينوغرافيا الشكل ولوحة العرض المسرحي. لذلك فالحاجة قائمة لتقديم منظر مسرحي قادر على الاجابة على كل تساؤلات ورؤى المخرج والمصمم دون ان يحصل فيه تناقض ما بين الشكل والمضمون.

وفي ضوء ما تقدم وعلى ما يبدو ان هذه الاشكالية قد شكلت تباينات من خلال وجهات النظر المختلفة عبر فلسفة التحول والتاويل والاحاطة لخصوصية فلسفة العرض، وهذا انعكس تماماً على الحالة الاشكالية في تصميم المنظر المسرحي العراقي. اذ ارتاى الباحث ان ياخذ بنظر الاعتبار المهتمين والمتخصصين في تصميم المنظر المسرحي العراقي وبناء على ذلك اجرى الباحث مقابلة شخصية مع الدكتور (عباس علي جعفر)* في تحديد الاسئلة وعلى النحو التالي:

١. ما هي الاشكالية.
٢. ما هي الوسائل التي تحقق فك اشتباك الاشكالية.
٣. هل ينسحب تصميم المنظر المسرحي على وفق ازدواجية الثقافة الاكاديمية والجذور الثقافية للمخرج والمصمم.

كيف تقرأ طبيعة تصميم المنظر المسرحي وفي معرض الاجابة يرى (د.عباس علي جعفر) ان الاشكالية تكمن في عدم توفر الكادر المتخصص وعدم توفر الامكانيات التقنية.

فضلا عن ذلك عدم وجود تعاون بين رؤى المصمم والمخرج في تحديد فكرة المنظر. ولتجاوز الاشكالية العمل على ترصين الثقافة المجتمعية وموروثاتها باطر اكاديمية كي تنسجم مع المسارح القابلة لاحتوائها. كون المنظر المسرحي ينطلق من فكرة المسرحية مع الاخذ بنظر الاعتبار دور الموقف الدرامي في تجسيد المنظر المسرحي.

يرى الباحث على وفق الاجابة التي ادلى بها (أ.د.عباس علي جعفر) الاكاديمي المتخصص قد انسحبت الاشكالية ايضا في تصميم المنظر المسرحي باعتباره يعد منظومة تكوينية تحدد حوله تلك النظرة التفسيرية لترتيب الزمان والمكان في (ان واحد) حسب البحث الدرامي وما يتفق في تاويل خطاب النص واجرى الباحث مقابلة شخصية مع الدكتور (نجم عبد حيدر) وطرح الاسئلة نفسها فكانت اجابة (أ.د. نجم عبد حيدر)* فالاشكالية تعني له هو ذلك الخلل الحاصل في منظومة التصميم وهذا يرتبط في الوعي- عند المصمم- المخرج. أي ان يكون المصمم ذا ذهنية مسرحية يفهم الدراما بعلاقاتها المتشابكة. فضلا عن ان يمتلك رؤية الاشكال والتكوينات في المسرح الحديث ورؤية التاويل التي ترتبط بمنظومة العرض الحضاري.

وان يكون قادراً على توظيف خبراته الهندسية المعمارية ومن الوسائل التي تحقق فك الاشتباك في هذه الاشكالية. ان يكون المصمم على قدر كبير في فهمه للعناصر والانساق الفنية الاخرى لخلق عملية توليفية لايجاد منطلق فلسفي مبرراً لانشاء او لتصميم المنظر المسرحي الذي بمستوى المعنى على وفق الشكل الفني.

والكثير من المخرجين في القرن الماضي كانوا يقومون بتاليف النصوص ويمثلونها ويخرجونها ويهتمون بالديكور وهذا ما حصل في مصر قبل منتصف القرن الماضي فكان الرواد مثل (مارون النقاش) و(يوسف وهبي)

* علي جعفر، عباس، مقابلة اجراها الباحث، بغداد، قسم المسرح (الاربعاء ٢٦ كانون الاول ٢٠١١).

* حيدر، عبد نجم: مقابلة اجراها الباحث، بغداد، قسم التشكيلي (الخميس ٢٧ كانون الاول ٢٠١١).

يترجمون ويمثلون ويؤلفون ويخرجون وكانت الاعمال الفنية تقام في مسرح (رمسيس) في مصر. وايضا بعض المخرجين الرواد امثال (جورج ابيض) يقوم بنفس المهمات تمثيل واخراج وتاليف وهذا يدل على الابداع العربي فالمخرج لا يتجرا ان يتدخل فوضوياً في تعامله مع النص او تغير معالمه ولكن قد يحاول بعض الاحيان ان يغير في بعض النصوص الكلاسيكية وجعلها بحالة معاصرة وان تزين النص باكثر جمالية لا توجد مشكلة في ضوء ذلك "وكلما كان النص الدرامي جميلا في اسلوبه، ودقيقاً في بنائه كلما تعددت المشكلات والقضايا الحساسة التي ستواجه المخرج"[١٨] فهناك نوع من الجدل في الرؤية بين المخرج والمؤلف والمصمم وحتى الممثل ولكن بشكل تفاعلي متداخل يبدا من المؤلف الذي يستحوذ على النص ويحاول الممثل ان يوظف ادواته وموهبته لاستثمار مضمون وشكل النص ولكن ضمن رؤية المخرج وتاويله للنص فكل فنان منهم يبدع من خلال قدرته ومهارته وموهبته وادواته ان هذا التداخل والتفاعل ليس جديداً ولكن بمرور الزمن اخذ طابع الاندماج فجودة النص وامكانياته وقدرته على التعبير تعطي المخرج فرصة كبيرة على انجاز مهمته المتمثلة في تفسير ذلك النص، ولابد لكل ادوات المسرحية من عاملين "مهمين اولهما القدرة على رؤية التجربة والثانية المهارة في اجرائها"[١٩].

خلاصة الراي الانفة الذكر كما ياتي:

اولا: راي الدكتور (جعفر):

ان المنظر المسرحي منظومة تكوينية لابد لها من تحديد رؤية تفسيرية تعتمد الزمان والمكان لتحقيق تاويل الخطاب الجمالي، الامر الذي لابد له من توافقية في الرؤية بين المخرج والمصمم.

ثانيا: راي الدكتور (حيدر)

أ. ان الخلل الذي قد يحدث بين المصمم والمخرج هو خلل ينعكس في منظومة التصميم حتما ويؤدي الى فشلها.

ب. ان الاختلاف بين رؤية المصمم ورؤية المخرج قد تكون طبيعية الا ان واجب المخرج ان يكتشف ان كانت هناك رؤية المصمم افضل والاكثر افادة في بناء اللعبة المسرحية فيعتمدها حتما لان من مهام المخرج هو ربط ايجابي تفاعلي بين كل وحدات النتاج للعمل المسرحي.

الدراسات السابقة

١-دراسة عبد المجيد، علاء الدين*

بعد تقصي الباحث واطلاعه على البحوث والدراسات ورسائل الماجستير واطاريح الدكتوراه لم يجد دراسة لها علاقة بالموضوع بحثه سوى اطروحة الدكتوراه للباحث (علاء الدين عبد المجيد) الموسومة (اشكالية الجميل في الاتجاهات السينمائية المعاصرة) فكانت بعض من التعارف الاشكالية او مفهومها اللغوي او الاصطلاحي او الاجرائي شابه لما جاء ببحثنا ولم يستفيد الباحث منها كثيراً حيث انها توجهت نحو الاتجاهات السينمائية المعاصرة

---

[١٨] اردش، سعد: المخرج في المسرح المعاصر، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب، ١٩٧٩، ص١٤.

[١٩] أن. أم، بورتز، اراج اونيل: المخرج فنانا، تر: سامي عبد الحميد، بغداد، ص١١.

* علاء الدين عبد المجيد، اشكالية الجميل في الاتجاهات السينمائية المعاصرة، اطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، بغداد، ٢٠٠٣م.

فان هذه الدراسة قد ابتعدت عن دراسة الباحث. وبهذه تكون هذه الدراسة المستفيضة هي جزء لا يتجزا من متطلبات البحث العلمي الرصين.

الا ان الباحث من خلال ثقافته المتواضعة وادراكه وجد انه لم يستفد منها كثيراً في بحثه سوى في بعض التعاريف التي كانت قريبة منها حيث انها توجهت نحو الاتجاهات السينمائية المعاصرة فان هذه الدراسة قد ابتعدت عن دراسة الباحث.

ما اسفر عنه الاطار النظري

١. استثمر الاغريق في تصميم المناظر المسرحية على المنظر المبني ويتغير البناء في العرض حسب الحاجة اليها مما اثر على تغيير المسارح عن اليونان.
٢. الاتجاه في العقد الثاني من تاريخ المسرح العراقي الى رسم لوحات فنية على الستائر الخلفية او جدار الخيمة لتوحي بجو الحدث والتي تستطيع احتواء البعد الدرامي للمسرحية.
٣. انتشار اشكال المنظر المسرحي الجديد في عقد السبعينيات الذي اعتمد الملحمي والتجريد في تجسيد ابعاد الحدث والعمق الفكري لاسيما اعمال الفنان كاظم حيدر.
٤. يعد المنظر المسرحي حيزاً خاصاً ذا تكوين بصري يخاطب العقل والمشاعر من خلال عملية الايحاء والتاويل والدلالة وتؤثر وتتاثر بالفعل الدرامي.
٥. الاشكالية ما بين المخرج والمصمم قد تكون من خلال الافكار او الرؤى او من خلال التنوع في الاتجاهات او الاساليب او الطرق في تصميم المنظر المسرحي وهذه الحقيقة جعلت من عملية تصميم المنظري عملية قابلة للتناقض او الاتفاق.
٦. في ضوء ما تقدم على ما يبدو ان هذه الاشكالية قد شكلت تباينات من خلال وجهات النظر المختلفة عبر فلسفة التحول والتاويل والاحالة لخصوصية فلسفة العرض.
٧. فالاشكالية تعني الخلل في المنظومة التصميمية وهذا يرتبط بالوعي- عند المخرج- والمصمم ومن خلال رؤية الاشكال والتكوينات في المسرح.
٨. المخرج والمصمم هما اللذان يضعان خارطة المشهد النموذجي من خلال المعرفة والقدرة والاختزال والافادة من فضاء المسرح وتحويل الفضاء المسرحي الى مسرح حقيقي.

اجراءات البحث

مجتمع البحث

يتالف مجتمع البحث من نصوص المسرح في عقد السبعينيات الى عقد التسعينيات ومنها اختار الباحث عينة بحثه.

ادوات البحث

لم يحالف الحظ الباحث في مشاهدة الاعمال (موضوع البحث) الا ان الامر لا يمنعه من البحث والتنقيب في مؤسسات ومرجعيات لعينات البحث من خلال الوثائق والكتب والصحف والرسائل والاطاريح.

عينة البحث

اختار الباحث عينة بحثه قصدياً لتكون ممثلة لمجتمع البحث ويعود الاختيار لسببين:

أ. توافر النصوص المختارة على عناصر تتسق ومؤشرات البحث لذا اعتبرت ممثلة لمجتمع البحث.

ب. استبعاد النصوص المسرحية التي لا تنسجم مع المؤشرات واهداف هذا البحث.

منهج البحث

اعتمد الباحث على المنهج التاريخي والمنهج الوصفي في بناء الاطار النظري واستخدام الطريقة الوثائقية في الاطار النظري.

تحليل العينات

من خلال الاطلاع على المسرحيات التي اخرجها بعض المخرجين والية العمل التي حصلت الاشكالات ما بين المخرج والمصمم سوف يتناولها الباحث بشكل تفصيلي وتشمل العينات وفقا لذلك وحسب الجدول الاتي عدة اعمال الا انه تم اختيار عملين- ضمن عينات البحث التي تنطبق وعنوان البحث:

ت	اسم البحث	تاليف	اخراج	تاريخ العمل	مكان العمل
١.	ليالي الغضب	سيلاركو	ابراهيم الخطيب	١٩٧٢	المسرح الدرامي في كلية الفنون الجميلة
٢.	كلكامش	ترجمه طه باقر عن النصوص القويمة	سامي عبد الحميد	١٩٧٦	المسرح البابلي
٣.	خيط البريسم	يوسف العاني	فاضل خليل	١٩٧٦	مسرح بغداد
٤.	ليلة من الف ليلة	فلاح شاكر	سامي عبد الحميد	١٩٧٧	الفرقة القومية للتمثيل/ مسرح الرشيد
٥.	طائر البحر	انطوان تشيخوف	صلاح القصب	١٩٨٥	كلية الفنون الجميلة
٦.	الباب	يوسف الصائغ	قاسم محمد	١٩٨٦	مسرح المنصور

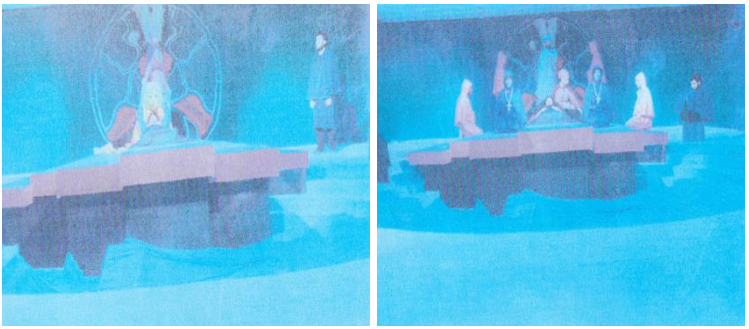
تحليل العينات

أنموذج العينة الاولى: مسرحية طائر البحر

تاليف: انطوان تشيخوف

اخراج: صلاح القصب

المصمم: نجم حيدر
سنة الانتاج: ١٩٨٥
مكان العمل: كلية الفنون الجميلة (المسرح الدائري)



مسرحية طائر البحر

العلاقة الايجابية بين المخرج والمصمم في هذه المسرحية وفكرتها

على الرغم من اسلوبية المخرج (صلاح القصب) في مسرح الصورة الا ان بعضاً من ملامح النص الدرامي لـ(تشيخوف) كان له هيمنة في بنية الاخراج، بوصفها منظومة صورية متكاملة ولان (صلاح القصب) في اسلوبيته المعروفة، يعتمد الصورة فهو بالنتيجة المنطقية يعتمد هيمنة الشكل، والشكل الملموس للصورة المسرحية لديه يكون شكلا متحركاً وازاء ذلك كان على المصمم (السينوغرافيا)، ان يتعامل ايجابيا بما يخدم هذا التوجه الشكلاني في العرض المسرحي فضلا عن كل ذلك، هناك توافق وانسجام بين المخرج والمصمم حيث حافظ العرض عبر رؤيته الاخراجية والتصميمية للمصمم نجم حيدر على روح الابداعية لدى الاثنين في تقديم عرض متكامل المواصفات في محتوى النص دون حذف او اضافة فجاء عرضا تجسيديا حرص الاثنان تقديم عرض بما يتطلبه فضاء الحدث لاشراك الجمهور في بنية المكانية للحدث ايضا يتضح للباحث ان العلاقة بين المخرج صلاح القصب والمصمم نجم حيدر هي علاقة توافقية في انتاج وتصميم المناظر المسرحية لمسرحية طائر البحر.

الا ان المصمم نجم حيدر يمتلك مخيلة خصبة واستطاع ان يستدعي المفردات وان يبني بهذه المفردات التكوينات التشكيلية الجمالية كانت جزءا مهما من عناصر بناء التصميم المناظر المسرحية.

ان دينامية العرض والفضاء المستخدم تتخلق عبر الجماليات التكوينية المنشاة فيه والمكتنزة بداخله والحاملة لشفرات ايحائية لفلسفة العصر ورؤية الانسان للعلاقة الوثيقة المنسجمة التي استخدمها المخرج والمصمم.

على الرغم من ان النص يعلن (النورس) (طائر البحر) عنواناً له، الا ان الموضوع لا يخلو من رمزية قدمها (تشيخوف) في بنائه الدرامي الا ان مصمم (السينوغرافيا) (نجم حيدر) عمل على ان تكون خشبة العرض معلقة توحي بشكل تكعيبي لطائر وكانها (خشبة عرض) طائرة في الهواء، وهذا التكوين يمثل خارطة (دماغ الانسان) وصيغت من خامات تحقق خلخلة الانارة بحيث تسقط الالوان المضيئة على الخشبة البيضاء وتشكل تكوينا وتلويناً، ان رمزية الطائر التي صنعت منها الخشبة تحيل النورس كموضوع رمزي في النص الى موضوع شكلي ابعد فيه المصمم صورته الحسية البسيطة فاحال الشكل الى شكل تكعيبي حقق له بناء مستويات متعددة استخدمها المخرج والمصمم بذكاء معهود فيه استخداما شاملا في الجلوس والنهوض والحركة.

ان التوافق الايجابي بين مسرح الصورة و(السينوغرافيا) الحداثوية، التي تعتمد الشكل وتزيح المعنى يعد توافقا كبيرا ومهما يعطي للمنظومة الكلية او اللعبة المسرحية تالقا جديدا نحو تاويل بل جملة تاويلات يكون المتلقون ابطالها.

ان العلاقة بين المخرج والمصمم في هذه المسرحية تستوعب كل الاتجاهات والتكوينات المنظورة وغير المنظورة عبر مسيرتها وفضاءاتها من خلال تفاعلها الانساني مع القوة التي تجابهها من خلال احداثها عبر الرؤية الاخراجية والتصميمية من خلال العلاقة المنسجمة في تقريب وجهات نظر المخرج والمصمم.

أنموذج العينة الثانية: ليالي الغضب
المخرج: ابراهيم الخطيب
المصمم: كاظم حيدر
سنة الانتاج: ١٩٧٢
تاليف: سيلاركو

٣

مسرحية ليالي الغضب

مسرحية ليالي الغضب ذلك الاثر الابداعي الذي اراد صياغته المخرج ابراهيم الخطيب والذي تنتمي توجهاته الى المفهوم الكلاسيكي المتطور بادواته الفنية والاخراجية التي مهدت له خلال فترة عمله ان يكون مبدعاً ومهماً في انتاج اعماله الاخراجية وهذه الخصوصية جعلته ان يعتمد في بعض توجهاته الاخراجية على المسرح الاغريقي وعبر بناء الاجواء المناسبة في توضيح عملية الادارة لديه فانه يحاكي الاشخاص من خلال فلسفته ورؤاه واصبحت اعماله الكلاسيكية طاغية على اللعبة المسرحية.

"فكان على كاظم حيدر ان يصمم عرض المسرحية (ليالي الغضب) وفق مفهوم المخرج الذي يميل الى الجانب الكلاسيكي خلافاً لما ينتمي اليه المصمم كاظم حيدر من حيث انه فنان تشكيلي عراقي من المجددين والتجريبيين في فن التصميم ويميل الى الحداثة في اعماله التصميمية وكان في وقتها قد طلب من المنفذ عباس علي جعفر ان يقوم ببناء الديكور وفقاً لقياسات وافكار المصمم كاظم حيدر من حيث الديكور الذي هو عبارة عن غرفة استقبال من الطراز الاوربي ومؤثث باثاث فاخر جدا وقبل انتهاء العمل الذي نفذه عباس علي جعفر والذي هو عبارة عن بناء (قبو) قرب السلالم لسهولة دخول وخروج الممثلين وهو على شكل مكان يختبيء به الممثلون"(٢٠) وعند مشاهدة المخرج لموقع هذا القبو لم يكن مسروراً لذلك طلب نقل موقع القبو الى منتصف المسرح وكان في حالة من الغضب فطلب من المنفذ تغير الموقع وعندما علم كاظم حيدر بذلك لم يوافق على ازاحة هذا القبو من موقعه فعاد في اليوم الثاني المخرج ممتعضاً فطلب من المنفذ ان يقوم بهدم القبو ووضعه في منتصف المسرح وعندما علم كاظم حيدر بان القبو قد ازيح من موقعه فغضب واسرع وازاح اسمه من (البروكرام) وترك المسرح وكان في وقتها رئيس القسم جعفر السعدي وطلب من المصمم كاظم حيدر الذي يتراجع عن قراره الا انه صمم عدم الاشتراك في تصميم هذه المسرحية وقد قدمت المسرحية بديكورها الجديد وكان المخرج هو نفسه مصمم العمل.

يبدو للباحث ان الاختلاف بين المصمم والمخرج هو اختلاف رؤى من حيث ان المصمم كاظم حيدر واراد ان يكون هذا التوجه طاغيا على وفق نظم حداثوية تفضي بروح التحديث واشاعة التاويل والتساؤل لدى المتلقي أي بمعنى ادق ان المصمم منتمٍ الى الاتجاهات الحديثة بالتصميم والتشكيل بينما المخرج يميل الى الاتجاه الكلاسيكي اراد ان يكون هذا التوجة طاغياً على اللعبة المسرحية وهكذا يرى الباحث ان المصمم اكثر موضوعية عندما تهدف المسرحية الى خلق اثارة وتفاعل اوسع لدى المشاهد.

نتائج البحث

١. ان العلاقة بين المخرج والمصمم علاقة تفاعلية حوارية (حوارات شكل وافكار) لابد ان تصل الى منطق يعتمد بينه الشكل يعد الافضل في اللعبة المسرحية والا كانت اشكالية نتائجها معاكسة.
٢. يجد الباحث ان المخرج الناجح هو الذي يبدع في عمله من خلال التنسيق مع المصمم ودراسة العمل بشكل جيد ودقيق لكي يتناسب العمل وفكرته وان يحترم المخرج افكار المصمم ووضعها في هدف واحد من خلال الية التفاهم لمنع هذه الاشكالية في العمل المسرحي وهذه الاشكالية اذا استمرت

(٢٠) علي جعفر، عباس، مقابلة اجراها الباحث، قسم المسرح (الثلاثاء ١٠ كانون ٢٠١١).

تؤدي الى ضعف في اداء المسرح العراقي فالتناغم والاسترخاء والتفاهم هو الحل لغرض تقديم عرض جمالي يليق بالعرض المسرحي.

٣. المسرح الحديث او الاتجاهات المعاصرة المتمثلة بالحداثة وما بعدها تحتاج الى تلاقح المخيلات او الى تخيلات خلاقة مثيرة فاعلة. ولهذا لابد ان يكون مصمم السنكرافيا ذا مخيلة واسعة وتفاعلية تحل أي مشكلة طارئة.

٤. يتميز النتاج الحديث للمسرح المعاصر بالانفتاح التاويلي مما يحتم ان يكون المنظر المسرحي مثيراً ومحققاً للانفتاح التاويلي لدى المشاهد.

٥. يعد المسرح الحديث مسرح ثماره تنتمي للواقعية اما الواقعية السطحية فهي قد رحلت الى الدراما التيفزيونية. اما المسرح المعاصر ومسرح الحداثة وما بعدها يحتاج الى واقعية ممسرحة رمزية تاويلية تثير المتلقي وتدخله في لعبة المسرحية وهذا لا يتم الا ببروز الشكل والبناء الشكلي في اللعبة المسرحية او بتكثيف الصور الشكلية الايمائية، وهنا توسعت مهمة المصمم للسنكرافيا.

٦. المخرج الذكي والمبدع هو الذي يستثمر ادواته على فعل الابداع ويستثمر تخيلاته ويوسع من فعل السنكرافيا في لعبته المسرحية لانها تساعده على اثارة المتلقي وتحفيز نظم التاويل لديه.

٧. من خلال تحليل العينات وجدنا ان العينة الاولى طائر البحر قد كشفت لنا العلاقة التفاعلية ما بين المخرج والمصمم مما ادى الى المحافظة على مجريات العرض عبر رؤية اخراجية والتصميمية من خلال الابداع لدى الاثنين في تقديم عرض متكامل المواصفات من خلال استخدام الاجواء المناسبة التي وضعها المخرج في انجاح العمل المسرحي.

٨. اما العينة الثانية في مسرحية ليالي الغضب وجدنا الاشكالية واضحة ما بين المخرج والمصمم مما ادى الى انسحاب المصمم من العمل المسرحي وادى الى تغيير معالم التصميم من قبل المخرج وانسحاب المصمم وكان من الممكن الاتفاق ما بين الاثنين لانجاح العمل المسرحي.

الاستنتاجات

من خلال النتائج ومناقشتها مع هدف البحث ومؤشرات الاطار النظري توصل الباحث الى الاستنتاجات الاتية:

١. المخرج والمصمم هما اللذان يضعان خارطة المسرح النموذجية فلا يمكن تقديم عرض مسرحي متكامل الا بتناغم الرؤى وايجاد الية للعمل للخروج بعمل ابداعي متميز متناسب ينتمي احدهما للاخر بتبادل الرؤى والافكار لتقديم عرض يستقبله المشاهد.

٢. المخرج والمصمم يمتلكان المعرفة والقدرة على تحويل الفضاء المسرحي الى مسرح حقيقي عبر استخدام ادواتهم المعرفية.

٣. القدرة على اختزال واستخدام المناظر المسرحية من خلال اللوحات المتحركة والثابتة.

٤. امكانية الافادة من فضاء المسرح وقاعة الجمهور في البنية المكانية للحدث واعطائه حجم اكبر.

التوصيات

من خلال ما اسفرت عنه الدراسة يوصي الباحث بما يلي:

١. يوصي الباحث بتدريس مادة (جماليات المنظر المسرحي) لطلبة الاقسام المتخصصة وهندسة تصميم الديكور ولكي يفهم طلبة الاخراج الية التصميم واسسها في اللعبة المسرحية.
٢. ضرورة الاخذ بنظر الاعتبار عند انشاء قاعات العرض المسرحي التقنيات التي تنتج الفرصة لاجراء تبديلات المنظر المسرحي ولكي يتيح للمصمم والمخرج منطقة عمل مشتركة وحرفية متفق عليها.
٣. دراسة مواقع الاماكن الاثرية والصالحة منها للعرض المسرحي واستخدامها بديلا عن مسرح الطلبة وتجهيزها بتقنيات الحديثة لاستخدامها وتوظيفها في تصميم معمارية (المكان المنظر).

المصادر

اولا: القران الكريم، سورة الرحمن ص ١، الاية (٤)

ثانيا: الكتب:

١. انس، ابراهيم واخرون: المصمم الوسيط، ج١، ط١، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٢.
٢. الطالب عمر محمد، المسرحية العربية في العراق.
٣. العاني، يوسف: ١٠ مسرحيات من يوسف العاني، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، (ب ت).
٤. اردش، سعد: المخرج في المسرح المعاصر، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب، ١٩٧٩.
٥. ان. ام. بورتز، ار. اج. اونيل: المخرج فناناً، تر: سامي عبد الحميد، بغداد.
٦. حمادة، ابراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مطابع دار الشعب، ٩٢ شارع قصر العين.
٧. عتابي، محمد: المصطلحات الادبية الحديثة، القاهرة: مكتبة لبنان، ط١، ١٩٩٦.
٨. هوايتنج، فرانك: المدخل الى الفنون الجميلة، ترجمة كامل يوسف واخرون، نشر دار المعرفة، مطابع الاهرام، القاهرة، ١٩٧٠.

ثانياً: الصحف والمجلات

١. الطالب، عمر محمد: اثر المسرح العربي على المسرح العراقي، القسم الاول، بغداد، مجلة المسرح والسينما، العدد الثاني عشر، ايلول، ١٩٧٤.
٢. براد براري، ديفيد وليامز، صعود المخرج، ترجمة امين سلامة، مجلة المسرح المصرية، العدد ٥٩، القاهرة، ١٩٩٣.
٣. جواد الطاهر، علي: على المسؤولين في مسرحية كلكامش، في جريدة الجمهورية ١٤ /٤/ ١٩٧٧.
٤. سلمان، ابراهيم: كلكامش، سمفونية الخلود، في جريدة الجمهورية، في ١٩٧٧/٤/٢٤.
٥. عبد الحميد، سامي افكار حول الديكور المسرحي، مجلة المسرح والسينما، العدد١، مطبعة الزمان، ١٩٧٤.

رابعا: الرسائل والاطاريح:

احمد عطية، سلمان: الاتجاهات الاخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي في العراق، اطروحة دكتوراه فلسفة، بغداد: كلية الفنون الجميلة، ١٩٩٦.

خامساً: المقابلات الشخصية

١. سامي عبد الحميد، مقابلة شخصية اجراها الباحث بتاريخ ٢٨/ ١٢/ ٢٠١١.
٢. عباس علي جعفر، مقابلة شخصية اجراها الباحث بتاريخ ١٠/ ١/ ٢٠١٢.
٣. نجم عبد حيدر، مقابلة شخصية اجراها الباحث بتاريخ ٢٠/ ١/ ٢٠١٢.

قراءة في مشهدية الاداء و تطوراته

ليلى محمد

ملخص البحث

تكمن أهمية هذا البحث في دراسة التواجد الحي للممثل عل خشبة المسرح عبرفن الاداء, اذ ان جميع الاتجاهات المسرحية والادبية لم تغفل أهمية أداء الممثل .

لذا فأنه يسلط الضوءعلى تطورات الطبيعة المشهدية في الاداء التمثيلي وما هي تمثلاته في أبرز الاتجاهات المعاصرة.

ينطلق البحث من المحاكات كغريزة انسانية الى أداء الممثل في مسرح ما بعد الحداثة؛ اذ وجدت الباحثة أن ثمة سؤال الاجابة عليه وهو؛هل يعيش الممثل حالة نكوص في أدائه على المسرح, أم أن أداء الممثل يرتبط بالوعي الجمعي للانسان الذي يعاود الظهور في ظروف معينة لدى الممثل؟

حيث تجيب الباحثة في هذا البحث على هذه التساؤلات عبر عرض مشهدية الاداء من خلال أهم الاتجاهات المسرحية.

Abstract

The importance of this research in studying the actor life existence on the stage through the performance art;where as all the literary theatrical dimensions didn't ignore the importance of the actor's performance.

So, it is shed a light on the nature of the scenery in the actor's performance and what its representations in the temporary directions.

The research set off from the imitation as a human instinct to the performance of the actor in post-modernity theater; so the researcher found that there is a question must be answered which is :Is the actor live a regression state in his theatrical performance ,or that the performance of the actor connect with collective conscience of human being which is repeated in certain conditions for the actor?

Here, the researcher answers on these questions through presenting the performance scenery through the most important theatrical dimensions.

المقدمة

تتأتى حيوية فن المسرح وأهميته من تواجد ذلك الكائن الحي المعبر عن الحالات الانفعالية والعاطفية الصوتية والحركية الا وهو)الممثل(،حيث ان المسرح هو فن الاداء الذي يضطلع به الممثل امام المتلقي الان وفي اللحظة الراهنة، وكل ما يصدر عن الممثل من إيماءة او اشارة واعية او غير واعية لها اهمية كبيرة وتأثيراً خاصاً على من يشاهده.

ان الاتجاهات المسرحية والأدبية ايضاً ، تلتقي عند منعطف مهم ذلك هو الصدق في التعبير عن الحياة ، وقد دأبت الاتجاهات الادائية المسرحية الى التطلع نحو نقطة جوهرية اساسية هي الصدق ومقاربة الحياة الواقعية على المسرح و لا نعني هنا استنساخ الواقع كما هو كذلك الذي حدث مع الطبيعية في المسرح ، فكافة الاساليب والنظم الادائية تتكون من منظومة باثة للعلامات والاشارات والايماءات التي يجود بها الواقع الثقافي والاجتماعي لهذا الممثل او ذاك ، حيث ان هدف الممثل المؤدي في المسرح هو المتلقي الذي يعمل جاهداً طوال العرض بهدف الاستحواذ على اهتمامه وانتباهه مما يدعو للتساؤل الآتي :ماهو الاسلوب او التتقنية او النظام الذي يعتمده الممثل في التدريبات المسرحية للوصول الى التفرد والتمييز في العرض المسرحي؟

من هنا تأتي" أهمية "هذا البحث في كونه يسلط الضوء على تطورات الطبيعة المشهدية في الأداء التمثيلي المسرحي ...وما هي تمثلاته في أبرز الأتجاهات المسرحية المعاصرة ، والتي رسمت تباينات معيارية في صياغة شكل المشهدية من خلال مجهودات أبرز المنظرين المسرحيين الذين أشتغلوا في إدامة زخم هذا التطور . ولعل فائدة بحث كهذا تكمن فيما يقدمه للمثل بشكل عام والمخرج وجميع المعنيين في صياغة شكل العرض المسرحي ، رغم أنه لا يتوجه الى الممثل الكلائشي ، بل يستهدف أداء الممثل المجرب الباحث عن الجديد في الاداء المسرحي" كحد موضوعي "للبحث.

لما كانت غريزة المحاكاة (Imitation) غريزة انسانية اساسية فأن بالأمكان رصدها بدءاً من الاطفال ، اذ تقوم المحاكاة عندهم على اللعب والتخيل في آن واحد ، بمعنى ارتباط المحاكاة بالجسم والعقل فالطفل سواءاً بلعبه مع اقرانه او بمفرده فهو يقوم بإبتكار شخصيات وتقليد اخرى بطريقته الخاصة مضيفاً لها من مخيلته صفات او احداث او يضع على لسانها اقوال ومواقف ليعبر من خلالها عن نفسه ومحيطه ، فهو)) حين يلعب وحده يقوم ايضاً بتقمص ادوار مختلفة فيتحدث الى شخصيات وهمية ويشتبك في حوار معها او يتقمص شخصيات عدد من الدمى في وقت واحد ويتحدث بصوتها.[1]))

ان خصوصية المحاكاة يشترك بها جميع البشر كما يرى) ارسطو (في كتابه) فن الشعر (، والمحاكاة اللعبية تعتبر وسيلة من وسائل تعليم الاطفال لما تحققه من توافق بين النشاط الحركي والعقلي ، فمن خلالها يتعلم الطفل مهارات حركية وصوتية للتعبير عن نفسه بهدف تطوير قابلياته الادراكية ، فالطفل في لعبه منفردا او مع اقرانه يبتكر احداثاً قد تمت للواقع بصلة و ربما تكون تلك الاحداث مفترضة ، ثم يصنع شبكة من العلاقات مابين تلك الشخصيات أو الدمى التي يقلدها صوتياً وحركياً ، وربما يستعمل في عملية محاكاته تلك)ثياب،ادوات،عصي(،فهو بذلك يقوم بتأسيس بيئة اللعب التي يبتكرها وذلك بهدف الاستمتاع والوصول الى حالة التلذذ في اللعب التمثيلي.

وعليه فقد وجدت الباحثة أن ثمة سؤال ينبغي للبحث الأجابة عليه وهو في شقين وعلى النحو التالي:

هل الممثل يعيش حالة نكوص في ادائه على المسرح؟

ام ان الاداء المسرحي يرتبط بالوعي الجمعي للانسان ذلك الذي يعاود الظهور في ظروف معينة لدى الممثل؟ يقينا من ادراك الباحثة بان غريزة المحاكاة لا تقتصر على الاطفال فقط،فالانسان البالغ يحاكي الواقع حين مشاهدته لأحداث او اشخاص او حالات قد يتعرض لها في حياته اليومية ، فهو يعيد انتاج تلك المواقف والأحداث مجريا عليها بعض التغييرات الطفيفة والتي يكون سببها ذلك التعاطف السلبي او الايجابي مع المواقف ، اضف الى ذلك ان الانسان عموماً يستخدم الاقنعة المتعددة في حياته اليومية (Mask) ، وحيث ان المحاكاة تنشأ على اللعب والتخييل كما اسلفنا ، فالانسان غالبا يميل مع تقدمه في السن الى اللعب العقلي اكثر من اللعب الحركي ، فمشاهدة العروض المسرحية او الافلام السينمائية يمثل تعبيراً عن غريزة اللعب العقلي لدى الكبار [٢]، لذا فأن البحث يسعى الى حصر أهم التطورات الأدائية التي رافقت المنجز الأبداعي لثلاثة من أهم مفكري الأداء التمثيلي في مراحله الأدائية وتطوراته من منطقة الإيهام الى التجريب في الإيهام ، مما أستدعى

التوقف أولا :عند) دينيس ديديدرو (ذلك المفكر الفرنسي والباحث الذي توجه الى الممثل المسرحي ونظر في ادائه من خلال كتابه) مفارقة حول الممثل (، ثم) ستانسلافسكي (صاحب الطريقة في الأداء الداخلي عند ممثل الواقعية النفسية ، واخيرا من خلال متغيرات اللا إيهام التي عمد إليها) برتولدبريخت (عبر مسرحه التعليمي ثم نظرية المسرح الملحمي وأثر الديالكتيك على أداء الممثل.

العرض

التطورات المشهدية في الأداء التمثيلي

دينيس ديدرو١٧١٣-١٧٨٤

هو اول من تصدى لأداء الممثل المسرحي الكلاسيكي ، ذلك الذي كان سائداً في عصره حيث الممثلون يختصون بأدوار بعينها وكان ادائهم مقنن ومكرر ويرتبط بنجومية الممثل الذي كان جل اهتمامه ان يثير عاصفة من التصفيق بعد القاء الخطب العصماء وهو متوجه الى المشاهدين فأدوار المحبين))لها نسق معين ثابت حركياً وصوتياً، بحيث تثبت تلك النظرات الحالمة ، وارتخاءات الاهداب،والجفون ، وتورد الوجنات،مع اوضاع /وقفات معينة) جستات (لليدين والجسم ، علاوة على المشية،والجلسة .[٣]((لقد اراد) ديدرو (من الممثل ان يتصرف بواقعية الحياة اليومية ، وذلك حيث دعى الى ايجاد الجدار الرابع وعدم التمثيل او التوجه الى المشاهد.ان جدار)ديدرو (الذي امتد الى المشاهد في ذات الوقت قد كان يهدف منه الى تغيير نمطية الممثل وذلك من خلال تأسيس حالة الايهام المسرحي والتي اعتبرت في حينها من اكثر الطروحات المسرحية والادائية ثورية والتي تأثر بها)ستانسلافسكي (فيما بعد ، فالجدار الرابع هو خرسانة وهمية كان) ديدرو (يهدف منها الى حث الممثل المؤدي الى التبني المطلق للشخصية او الدور من اجل التوصل الى حالة الأيهام المسرحي ، فهو يطلب من الممثلين)) ان لا يفكروا في الجمهور اكثر مما لو انه لم يوجد قط].و يقول ديدرو [تخيلوا حائطاً هائلاً عند مقدمة خشبة المسرح ، يفصلكم عن الجمهور ، وتصرفوا وكأن الستار لم يرفع ابداً .[٤]((بمعنى ان ذلك الجدار كان الهدف منه التوحد مع الشخصية والذي كان يراه) ديدرو (عن طريق الجدار العازل عن الجمهور ، ففي البدء طالب الممثل المؤدي التوجه نحو العاطفة والاحساس المطلق بدواخل الشخصية ، بمعنى انه قد اعلى من شأن الاداء العاطفي للممثل بهدف مغايرة الواقع الادائي لممثلي عصره ، ولعل ابرز تطور في مشهدية الأداء عند) ديدرو (هو ما حدث بعد عقد

من السنتين اذ اراد من الممثل ان يحتكم الى العقل والعاطفة في آن معاً ، اذ يرى ان الممثل)) الذي لا يملك سوء العقل والتقدير المحسوب يكون شديد البرودة ، والممثل الذي لا يملك سوى الاثارة والانفعالية يكون سخيفاً .[٥]))

ان اي ممثل يعتمد على احساسه الداخلي بشكل مطلق ، بمعنى انه يستند الى فطرته الانسانية في ترجمة احاسيس الشخصية ، لكن ذلك يجعل ادائه اقرب الى الواقع اليومي اذ ان المتلقي هو الآخر لا يفضل ان يرى الممثل كما لو كان يرى نفسه او صديقه ، حيث ان تلك الاحاسيس مألوفة لديه ، لذلك يلجأ الممثل الى استخدام الايماءة الصوتية والحركية غير المألوفة سعياً الى المغايرة ، ومن ناحية اخرى فإن استخدام الاحساس وحده قد يجعل الممثل يتمادى في انفعالاته وربما يتسبب ذلك في عدم السيطرة على افعاله تلك التي يقتضيها الدور، ـفإن تدفق الانفعال العاطفي يؤدي الى التوتر والتشتت ، بمعنى ان الاعتماد على الاحاسيس وحدها قد يبعد الممثل عن حرية استخدام العقل ، وهنا تأتي اهمية الايماءة الصوتية والحركية ، فهي بأمكانها ان توقف تدفق تلك الانفعالات العاطفية المتصاعدة من جهة ، كما انها تعمل على مغايرة الموقف الادائي من جهة أخرى ، وهنا يلعب ذكاء الممثل دوراً كبيراً في اختياره الايماءة الانسب للشخصية والموقف.

ان الايماءة بإمكانها ان تكشف عن الحالة الداخلية للممثل كما يرى) لابان[٦]، اضف الى ذلك ان الايماءة تعمل على ايجاز وتكثيف المعنى ، فحركة صغيرة او اشارة بسيطة قد توجز الكثير من الجمل ، وذلك يعني ان الايماءة قد تؤدي الى الاقتصاد في التعبير العاطفي ، حيث ان بإمكان الممثل استخدامها كمحطات استراحة عاطفية ـفالاحساس العالي والانفعال المتدفق طوال العرض قد يتسبب في هدر طاقة الممثل العاطفية والعقلية ايضاً في حين تدفع الايماءة بالممثل الى التوجه نحو دواخله او ربما الى الصمت للابتعاد عن الصراخ او المبالغة ، تلك التي يسميها) ديدرو (الانفعالية الشخصية.

وعليه فأن أبرز تطورات مشهدية الأداء عند) ديدرو (يكمن في تلك المساحة الأدائية التي تتصل) بالكلائيشية (ثم تتطور منظومة الأداء الداخلي لتلك الأنساق الإيهامية بأتجاه المغايرة في توضيف وسائل الأداء وآلياته.

قسطنطين سيرجي" ستانسلافسكي١٩٣٨-١٨٦٣ "

يعتبر مؤسس فن التمثيل المسرحي الحديث الذي اسس نظامه (The System) ، ذلك النظام الذي يرى فيه مؤيدوه بأنه طريقة إرشادية تتناسب مع كافة الأشكال المسرحية. ان النظام الذي خرج به) ستانسلافسكي (بعد ممارسة أدائية واخراجية قد كان ثورة على الطبيعية في المسرح ، وذلك من خلال الاتجاه نحو الواقعية النفسية الداخلية للدور او الشخصية وعن طريق) لو السحرية (التي تقود الممثل الى اللاشعور لتجسيد الشخصية و الوصول الى حالة الصدق التي كان يبحث عنها)ستانسلافسكي (عوضاً عن الكليشات الجاهزة .لقد اراد من الممثل التوجه الى)الذاكرة الانفعالية (حيث ان) لو (السحرية تستخدم كمفتاح للغوص في اللاشعور لغرض ابرازه الى السطح و استخدامه في المسرح ، بمعنى ان) لو (هي المعول الذي ينقب في لاشعور الممثل نفسه ليتجلى حركة وصوتاً) انفعالاً (ويطفو الى الواجهة وبذلك يتحول اللاشعور الشخصي للممثل الى شعور للشخصية او الدور والذي يكون مصحوباً بحركات وايماءات واشارات ، فالحركة والايماءة دافعها نفسي) سايكلوجي (ايضاً فالاثارة العاطفية ، ومن خلال الدفع بالتكنيك النفسي تصعد من الحالات الانفعالية والعواطف والتي تظهر على شكل تعبير بدني)حركي (في اداء الشخصية.[٦]لقد عمل) ستانسلافسكي (جاهداً من خلال نظامه على خلق الشخصية بلحم ودم

وذلك بالاعتماد على الممثل ذاته، حيث اصبح الممثل المسرحي مع) ستانسلافسكي (باحثاً عن الشخصية وصانعاً لها من ذاكرته ولا شعوره وصدقه من تصديق نفسه كي يصدقه المشاهد.

إن))الخطوة الاولى التي يبتدىء الممثل فيها،يحيا في دوره حياة روحية،ويحسه احساساً روحياً،وعندما تتم هذه الخطوة،يكاد الدور كله يكون على اتم الاستعداد.[٧]((لقد اصبح الممثل لأول مرة مع) ستانسلافسكي (يتقاسم الاهمية مع المؤلف في ايجاد خصائص الدور،حيث ان ما يقوله المؤلف)النص (يكون ناموساً يتكأ عليه الممثل والمخرج كنقطة انطلاق في البحث والتنقيب،فكل)) ما يخرج من الممثل من مدلولات واشارات انما تنم عن فرديته وما بداخله،فهو يجترها اجتراراً محيطاً اياها بهالة من المنطق المقنع لمن يشاهدها ويراها .فيصبح حينئذ مؤسسها والمرجع الوحيد لها.[٨]))

ان شخصية الانسان عموماً هي نتاج للظروف الاجتماعية على وفق ما يرى) ماركس (، لكن) فرويد (يرى بأن الدوافع اللاشعورية والخبرات اللاارادية المبكرة في الطفولة لها الاثر الكبير على سلوك الفرد وتصرفاته ، والممثل استناداً الى هذين الرأيين عليه ان يختار ما يتناسب و الدور الذي سوف يؤديه وعلى وفق الاحداث في النص المسرحي،بحيث يتوصل الى اهمها تأثيراً من حركات واشارات و ايماءات او نبرة صوتية وايقاع الجمل الملائم من خلال التدريبات المستمرة يقوم بتحويلها مجتذباً اياها من لاشعوره الخاص الى الشعور السطحي بحيث تبدو اقواله وتحركاته وتصرفاته وكأنها غير مصطنعة او ما يسميه) ستانسلافسكي (بالتبني المطلق،لتتمظهر الشخصية امام المتلقي وكأنها لا علاقة لها بالممثل المؤدي.

ان مفارقة مهنة الممثل تقوم على تصديق الكذب ليبدو في العرض اكثر صدقاً وانتماءاً لدوره وليس لشخصيته نفسها.لقد توصل) ستانسلافسكي (ومن خلال خبراته العملية الى ايجاد سبل تقنية ونقاط ارتكاز يعتمدها الممثل ، مثل) لو السحرية ، الظروف المعطاة ،الاهداف، الذاكرة الانفعالية، ماذا لو (وغيرها لتمكين الممثل من الوصول الى حالة الصدق وعدم المبالغة ، وفي المقابل فقد اصبحت الشخصية او الدور مع)ستانسلافسكي (عالماً كاملاً من الانفعالات والحركات والايماءات والاشارات القابلة للتصديق ، حيث ان العمل))على التفاصيل الصغيرة، يؤدي التلقائية في التجسيد،العمل على الشعور من خلال اللاشعور،يولد توافق الفعلين النفسي والعضلي[٩]((، وذلك ما دعى) ستانسلافسكي (الى الاهتمام بالاسترخاء خلال التدريبات المستمرة والتخلص من التوتر اليومي ، فالاسترخاء لا يفيد منه الممثل لجسمه وعضلاته فقط ، بل انه مهم حتى لصوته وتحسين عملية التنفس والالقاء ايضاً.

كان للحربين العالمية الاولى والثانية اثراً كبيراً على الفرد نتيجة ما طرأ من تغييرات اقتصادية واجتماعية وانقسام المجتمعات وخصوصاً في اوروبا الى مجتمعات رأسمالية واشتراكية مما استوجب تغيراً مسرحياً يتوافق مع ضرورات المجتمع الجديد ، حيث صار ينظر الى الواقعية في المسرح بأنها لا تعبر عن الواقع الاجتماعي المعاش للانسان وانكساراته،وذلك ما دعى العديد من المجددين في المسرح الى البحث عن اشكال مسرحية تتوافق وذلك التغير وكان من هؤلاء) ما يرهولد، كريج، ابيا، بسكاتور، راينهارت، ارتوبرخت (واخرين.

برتولد برخت١٩٥٦-١٨٩٨

اتخذ) برخت (منهجاً ادائياً مخالفاً تماماً لـ)ستانسلافسكي (حين اعتمد)اللاايهام (في مسرحه ، فممثل)برخت (هو الممثل نفسه والدور في آن معاً ، حيث ان عنصر التغريب الذي رفعه) برخت (شعاراً لمسرحه امتد بالضرورة الى الممثل في مسرحه ليقدم الدور الواحد او ربما ادوار عدة بحيادية تامة وذلك من خلال الانتقال ما

بين شخصية الممثل نفسه والدور الذي يقوم به ، بمعنى ان الممثل مع) برخت (وبهدف المحافظة على عنصر التغريب يسعى الى تقطيع دوره امام المتلقي فهو قد يؤدي الدور و يعود الى شخصيته وبعد ان يقدم دور اخر يعود الى دوره الاول وليس الى شخصيته وذلك يحدث بلاايهام وامام المتلقي مباشرة فهذه الانتقالات بدءاً يحتمها النص البرختي الذي يعمل عليه) برخت (بنفسه في الغالب واثناء التدريبات وبمساعدة كافة المشاركين .ان عملية تقطيع الدور او الادوار إحدى الوسائل التي قصد منها عدم السماح للمتلقي في الوصول الى حالة الايهام المسرحي والذي ربما لم يستطع) برخت (نفسه التخلص منها في بعض عروضه ، لكننا نرى ان عملية الاداء في المسرح الملحمي ومن خلال خبرتنا الشخصية وغالباً ما ينجح الممثل في الوصول الى عنصر التغريب سواء أكان ذلك بسبب تعددية الادوار او بمساعدة المخرج من خلال استخدام وسائل تقنية كالموسيقى او الضوء او المفردة الاكسسوارية او الغناء ، فالممثل بعد ان يقدم دوراً في مشهد ما ثم يتحول الى شخصيته ذاتها ليقول رأيه فيما تفعله او تقوله تلك الشخصية التي قدمها منذ لحظات او ربما يوقفه زميل له للتعليق على ما حدث فهو بذلك الانتقال من الدور الى شخصيته الى ملاحظة زميله يعمل بالضرورة على عدم التواصل مع الحالة الانفعالية للمشهد الذي يقدم ، بمعنى ان الممثل يكتفي بجزء من الايهام وليس الايهام المطلق، فمسرح) برخت (يقوم على تجزئة الاحداث وهو يضخها كجرعات مشهدية متناوبة ، حيث تأثر بطروحات) ايزنشتاين (في المونتاج ، كما ان الممثل يستخدم ايضاً جزء من ملابس الشخصية او الديكور حيث ان هذه الاجزاء تتجمع في عقل المتلقي ليتم تركيبها لأن هدف (برخت) لا ان يتعاطف المتلقي مع الممثل وصولاً الى التطهير بل عليه ان يفكر حينما يرى . ان اداء الممثل مع (برخت) كان الهدف منه تقديم وعرض الدور ولذلك يستخدم الممثل أحيانا عبارة) قال ، قالت [١٠](قبل بداية الحوار او ربما يعرف دوره فيسميه كي يسمح للمتلقي ان يتأمل ويفكر .ترى) الباحثة (ان مجددي المسرح كافة وعلى اختلاف اساليبهم واهدافهم من مثل) برخت،كروتوفسكي،بروك،بوال (وغيرهم قد اعتمدوا نظام)ستانسلافسكي (منطلقاً للعمل مع الممثل، لكنهم في مرحلة معينة يبدؤون بالابتعاد او المجاورة مع هذاالنظام، حيث يؤكد) برخت (بأن التماهي او التقمص للدور وسيلة من وسائل الملاحظة المفيدة والناجعة شريطة استخدامها في التدريبات وليس العرض[١١]، فأغلب المجددين في الاداء المسرحي ابتعدوا عن الملفوظ واتجهوا نحو الحركة والايماءة ،))فالموقف الجسدي) الفيزيقي (ونغمة الصوت والتعبير الوجهي تتحدد كلها بالايماء الاجتماعي[١٢]((، فالايماءة اياً كان نوعها في المسرح الملحمي تشير الى فئة او طبقة او دين او مجموعة وهي في ذات الوقت لا تؤكد صفة الشخصية بل تدلل على نقيض الصفة ، مثل ايماءة البخيل حين يريد ان يؤكد كرمه او الكاذب حين يشير الى صدقة ، بمعنى ان الايماءة تشير الى نقيض الصفة الغالبة في الدور.

ان الممثل مع اسلوب) برخت (يداوم على التقطيع في مشاعره وهذه عملية صعبة وتحتاج الى الكثير من المران والتدريب،حيث ان الطبيعة الانسانية للممثل تميل نحو اكتمال الفعل العاطفي او الحركي ولكون (برخت) نفسه كان واعياً لهذه الحقيقة الانسانية لذلك كان يستعين بملحقات العرض الاخرى كهدف من اهدافه في مسرحه الملحمي،ذاك الهدف الذي يخص الممثل ذاته ليمنعه من التصعيد العاطفي مثل(الضوء،الصوت،الغناء،اليافطة) وغيرها.

ان الممثل مع) برخت (ينقسم الى ثلاثة ادوار في آن معاً عند ادائه لشخصية واحدة، فالدور الاول يؤدي فيه شخصية كما هو في حياته بصوته وحركته و ربما بملبسه ايضاً ، ثم يتحول الى اداء دور ما مغيراً من حركته وصوته وزيه وذلك قد يحدث امام المتلقي، وعند مرحلة معينة من الفعل وقبل الوصول الى حالة

الايهام المطلق يتوقف الممثل لينتقل الى التعليق على ماحدث للحالة او الموقف او ربما يعلق زميل له ، وفي هذه الحالة هو يتخذ موقف المتلقي من خلال تعليقه على الموقف او الحادثة لأنه في حالة التعليق ليس هو الشخصية ولاهو الممثل ذاته ـبل انه في الدور الثالث يمثل عقل المتلقي او ما يجب ان يفكر به
او يقوله المتلقي نفسه من خلال ما عرض امامه وعليه فيمكن فرز المناطق الأدائية للمثل على النحو الأتي:

١. الممثل يمثل ذاته = عقل
٢. الممثل يؤدي دور = عاطفة + عقل
٣. الممثل ينوب عن المتلقي = عقل

ان هذه الاوالية تتكرر طوال العرض ومع غالبية الممثلين لدى) برخت (حيث الممثل الواحد يؤدي اكثر من دور والتي تعتبر تحدياً كبيراً للممثل،ومما يلحظ من التقسيمات الثلاثة انفة الذكر، بأن العقل يشتغل فيها اكثر من العاطفة ، لذا فالممثل بحاجة الى تقنية ادائية للتغلغل والتحول والتوقف من تقسيم الى آخر من الأقسام الثلاثة في اعلاه وليس في ادواره التي يؤديها فقط . ان الممثل مع)برخت (لا يتقمص ولا يتبنى الحالة العاطفية للدور بل عليه ان يتقن هذه المشاعر ويتمكن من تقنينها صوتاً وحركة كما تقول) فايغل**(فصوت الممثل يجب ان يكون غير عاطفي لكنه يحمل طابع الحزن والدهشة.[١٣]

ان الممثل والممثلة مع) برخت (قد يتجاوز حدود جنسه)ذكر،انثى(، فبسبب تعددية الادوار التي يقوم بها بإمكان الممثل الرجل ان يؤدي دور إمرأة والعكس صحيح ، وذلك مايسمح بتوسيع دائرة الاداء للممثل والممثلة للدخول في تجربة جديدة في الاداء قل ما يسمح بها العرض الايهامي وان توفرت تلك الفرصة فبحكم الضرورات النصية وليس لحاجة ادائية،وذلك يعني بأن مساحة اللعب المسرحي بالنسبة لأداء الممثل مع) برخت (قد تصبح مساحة اكبر وربما امتع ايضاً ، اضافة الى كونها تحدياً لقدرات الممثل او الممثلة.

ان مسرح) برخت (يقوم على مسخ الايهام المسرحي وتحطيمه عامداً ليحل محله الاغتراب او التغريب، فهو يمثل سلخاً للقناع اليومي)) او الالفة عن الوجود وتعرية الوجه الرأسمالي القبيح للحضارة الغربية الحديثة، وفضح حالة الاغتراب،واللاتواصل ما بين الانا والاخر التي يعيشها انسان هذه الحضارة الحديثة [١٤]((، وان هذا الاغتراب ينسحب على الممثل نفسه وعلى دوره ايضاً، فالديالكتيك في الاداء يتمظهر ما بين تعدد الدور الذي يلعبه الممثل والذي اشرنا اليه في التقسيمات الثلاث التي يتنقل بها ومن خلالها فتارة يعبر عن نفسه وتارة اخرى يؤدي الدور واخرى يأخذ دور المتلقي فهذه الثلاثية تمثل جدلاً ما بين ثلاثة اداءات رئيسة وليست الادوار التي يؤديها الممثل ، بمعنى ان الديالكتيك يصبح مع) برخت (وعاءاً يغلف تقنية الممثل وشخصيته ذاتها وليس دوره فقط.

ان الاختلاف بين المسرح الايهامي) ستانسلافسكي (والمسرح الملحمي) اللاإيهامي (يفرد مساحة ادائية واسعة للممثل متجاوزاً شخصيته ذاتها ودوره ايضاً في عودة ارتدادية الى جذور المسرح الا وهو المسرح الاغريقي ، وذلك بسبب تباين الاهداف ما بين المسرح الايهامي والملحمي ،وكما لو كان الممثليتنقل ما بين شخصيته و دوره الذي يؤديه ودوره الذي يعلق على الاحداث وكأنة أحد افراد الجوقة الاغريقية)الكورس.(

ان الاختلاف)) بين بريخت وستانسلافسكي يتجلى اساساً لا في اسلوب التمثيل في حد ذاته، بل في الهدف الذي يسعى الى تحقيقه فهو في حالة بريخت هدف معرفي تعليمي، وفي حالة ستنسلافسكي هدف عاطفي تطهيري[١٥]((، بمعنى ان تباين الاهداف في النوعين المسرحيين لم يغير من طبيعة الاداء للممثل ، بل انه ساهم في

اجراء تحوير على التقنية الادائية للممثل، فالتقمص مع) برخت (موجود ومعمول به وخصوصاً في التدريبات المسرحية لكن في العرض يجب ان يصل الى مستوى ادنى من الاداء مع) النظام.(

لقد تميز القرن الماضي بالتجديد والتجريب والبحث المسرحي على يد العديد من مجددي المسرح،وكان حصيلة ذلك الاهتمام هو التوجه نحو المؤدي والمتلقي ، وقد اولى) برخت (اهتماماً خاصاً بعمل الممثل ولم يكن ذلك الاهتمام تنظيرياً وكما فعل) ارتو (في موضوعة) القسوة (على اهميتها ، بل ان اهتمام) برخت (كما)مايرهولد (بالرغم من اختلاف الاسلوبين ما بينهما ، فقد توجها الى المؤدي والمتلقي توجهاً عملياً مما نتج عنه اهتماماً بالاسلوب الادائي للممثل.

اتخذ) برخت (من) الجست (اداة للوصول الى هدف المسرح الملحمي ووسيلة من وسائله، فكلمة (Gestus)كلمة لاتينية تتقارب))من مفهوم الفعل الفيزيولوجي،وتعني العلاقة الحياتية الاجتماعية القائمة بين الناس،والمعبر عنها بالايماءة ،اللغة،الحركة،الاسلوب[١٦]((،والجست في هذه الحالة يقترب كثيراً من الاداء الحركي الأيماءي والاشاري والصوتي لدى الممثل ، حيث ان بإمكانه ان يتخذها مفتاحاً للتعبير عن الدور طبقياً او سياسياً او اجتماعياً بل وربما جنسانياً للكشف عن السلوك الانساني ذلك الذي يسميه) برخت) (الطبع (، بمعنى ان الممثل يضع الايماءة بين مزدوجين بهدف توجيه عقل المتلقي اليها تلك الايماءة التي باتت مألوفة في حياته بحيث يراها وكأنه يشاهدها لأول مرة ، فالايماءة مع) برخت (ليست فقط عرفاً اجتماعياً بل بإمكانها ان تؤشر على حالة التناقض في طباع الدور الذي يؤدى ، فالدكتاتور يكشف عن هلعه بأيماءة والتابع يظهر انتمائه لسيدة عن طريق الايماءة والممثل من خلال بحثه يتوصل الى ايماءات اشارية ، حركية، صوتية ليعرض النموذج الذي يسعى الى ايجاده مع) برخت (،)) فالايماءات ليست اسلوباً وانما مجموعة من اهداف يجب انجازها على اية صورة وبأية وسيلة تتلائم وتتواكب مع هذه الرسالة[١٧]((، والايماءة قد يؤديها الممثل في الدور ، وربما يومىء بها على ذلك الدور الذي قدمه في المشهد او ربما يستخدمها مؤشراً بها على زميله الذي قام بمشهد ، بمعنى ان الايماءة ربما تستخدم من قبل الممثل حينما يتخذ دور المتلقي ليعلق على الاحداث ، فهي تشتغل في))كشف السلوك الانساني،داخل المجموعات.والايماءة هي مصدر ولادة الديالكتيك في المسرح الملحمي.[١٨]((

ان الايماءة عند) برخت (لا تستند الى البعد النفسي للشخصية بل هي مؤشر على فئة او طائفة او طبقة وهي نظام سلوكي) طبع (فعلى الممثل ان يؤديها بجودة وتقنية عالية وكأنما يضعها في دائرة حمراء ويقول انظر الى هذا ايها المتلقي ، وحيث ان الممثل مع) برخت (يمر في ثلاثية التقسيمات المشار اليها ففي كل دور قد يستخدم ايماءات مختلفة اضافة الى تعددية الادوار التي يقوم بها في المسرحية وهنا تنعكس العملية الجدلية على اداء الممثل،بمعنى ان الممثل في ادائه عليه ان يرفع بدءاً شعار الجدل الادائي مع اسلوب) برخت.(

في دراستنا لأداء الممثل في المونودراما متعددة الشخصيات [١٩]قد اشرنا على منطقة ادائية مميزة يمر بها الممثل عند الانتقال من الشخصية الرئيسة–ان وجدت في النص –وتقديمه لشخصية اخرى،وحيث ان الممثل يؤدي بمفرده في المسرحية المونودرامية فهو ومن خلال السرد الحكائي يتنقل ما بين شخصيات متعددة ومختلفة طبقياً ، جنسانياً وربما سياسياً وعلى وفق اشتراطات النص المونودرامي ، وربما يؤدي بشخصيته ذاتها ويدور مابين شخصيات اخرى ، وقد توصلنا الى ان الممثل بإمكانه ان يتقمص شخصية واحدة ويقدم باقي الشخصيات ، وقد وجدنا بأن الممثل حين تحوله من شخصية الى غيرها فهو يتوقف لثواني عدة استعداداً لتقديم الشخصية التالية ، وقد يستخدم) اكسسوار،ضوء،موسيقى (بهدف التحول الى تلك الشخصية ، مثل:

- الممثل يؤدي شخصية رجل مسن = تقمص) ستانسلافسكي(
- الممثل يستعد للتحول الى شخصية اخرى =لا تمثيل
- الممثل يقدم شخصية) فتاة = (تقديم) برخت.(

ان الرقم (٢) هي منطقة اداء خالية واستعداد لتقديم الدور القادم ، بمعنى انها منطقة انطلاق بإتجاه التحويل الجمالي في هوية الأداء وقد اطلقنا على هذه الفترة الوجيزة من الاداء بـ)منطقة الصفر الادائية (وقد كان اختيارنا للرقم) صفر (بإعتبار ان تلك المنطقة خالية من اي اداء عاطفي داخلي او خارجي ، فهي منطقة عقلية بحتة لا تنتمي الى اي من الشخصيات التي سوف يؤديها الممثل في المونودراما،كما انها لا تمت بصلة الى شخصية الممثل ذاته او الممثلة ، فهي منطقة استعدادية تقنية وايضاً لا تمت بصلة الى منطقة الاستعداد والرجوع الى الخلف قبل الحركة تلك التي قال عنها) باربا (، فعنده هي منطقة متحركة الى الخلف.

لقد وجدنا ان) منطقة الصفر الأدائية (والتي =رقم (٢) منطقة مهمة جداً للتحول من شخصية الى اخرى في المونودراما ، واذا ما تجاوزها الممثل ولم يحددها تصبح مهمة المتلقي شاقة ومشوشة في الفهم والتعرف عند البدء في تقديم الشخصية او الخروج منها ، وحيث ان الممثل في المسرحية المونودرامية يستخدم) النظام (و)الاسلوب (، بمعنى ان الممثل يجب ان يكون على معرفة بنظام) ستانسلافسكي (واسلوب)برخت (في الاداء معرفة مستفيضة وعميقة لأنه احوج ما يكون اليهما .لذا نرى بأن الممثل في المسرح الملحمي بحاجة الى تحديد هذه المنطقة) الصفرية .(وذلك لأن متوالية الاداء والتنقل في الادوار على وفق التصنيف الذي سبق ذكره في الثلاثية المناطقية للأداء يحتم الفرز والتحديد ، حيث ان هذه المنطقة لا توفر فقط الفهم وعدم الخلط بالنسبة للمتلقي ، بل انها تعمل كمحفز للممثل ذاته من اجل التحديد وعدم انزياح او سيلان دور لاخر ، واذا ما تمكن الممثل من تحديدها وفرزها ، فإن) منطقة الصفر الادائية (سوف تسهل عليه عملية الدخول والخروج من حالة الى اخرى.

ان الممثل يعتمد على موهبته الفردية التي هي تطوير شخصي او محيطي او ربما ظرفي لفطرته الانسانية المشتركة تلك التي تحدثنا عنها في الصفحات الاولى من البحث الا وهي فطرة المحاكاة البشرية ثم يأتي دور الدراسة والتعلم والدربة الذي يعمل على صقل الموهبة الفردية وتحديثها ، إضافة الى المعرفة الاطلاعية النظرية والعملية وذلك مايجعله على دراية بالاساليب والنظم الادائية بهدف استخدامها في اداء اي نوع مسرحي للوصول الى الدهشة ، فالتعارض مابين الاسلوب التقمصي/العاطفي او مايسميه)برخت(اسلوب المعاناة والذي يعني به نظام)ستانسلافسكي (لا يصادر اداء الممثل في الاسلوب التقديمي الخاص بـ) برخت (فهو يمثل صراعاً لأتجاهين متباينين وبحسب طبيعية العرض المسرحي وطريقة فهم الممثل لدوره/أدواره ، بغية الوصول الى)نص الممثل [٢٠](كما يرى)برخت .(

ان التباين والتزاوج بين اكثر من اسلوب او طريقة ادائية يمنح مهمة الممثل) ادائه (خصوصية وأهمية وتجديد للوصول الى حالة الدهشة على المسرح.

الخاتمة

١. بحث) ديدرو (عن ممثل يؤدي بعاطفته وعقله في آن واحد ، أي أن هناك ثمة تشاركية بين ما هو عقلي وما هو وجداني.
٢. اعتمد) ستانسلافسكي (على لاشعور الممثل للوصول الى شعور الشخصية المسرحية وجنح صوب الواقعية النفسية تساوقا مع متغيرات التطور العلمي الذي رافق تجربته المسرحية.
٣. الايماءة عند) ستانسلافسكي (ايجاز للحالة الإنفعالية الداخلية لدى الممثل/الشخصية
٤. توسعت واتضحت ابعاد الشخصية مع) ستانسلافسكي (، كما قدم كشفا تدريبيا ومنهجيا في عمل الممثل على الدور والشخصية ، مبتعدا بذلك عما وصلت اليه التطورات من بعده في التعالق بين الجدلي خارج إطار) ذات -موضوع.(
٥. اقتربت اهمية الممثل من أهمية المؤلف لدى) ستانسلافسكي (، فيما يماثل دراماتورجيا الأداء التمثيلي في مرحلة ما قبل الإخراج.
٦. تغرب الممثل عند) برخت (عن ذاته وادواره وذلك عن طريق التناوب ما بين) اناه،دوره و دور المحكم.(
٧. تسبب طابع التغريب الادائي في توسيع مساحة الادوار الادائية فلسفياً وادائياً من خلال ممارسة اللعب المسرحي ، ففسح المجال واسعا أمام نوع من اللعب الأدائي المفتوح على مناطق الفطرة والتلقائية بقصدية منظمة.
٨. امتد الدياليكتيك عند) برخت (الى الممثل ليتحول الى جدل ادائي ، جدل ذاتي هو جدل الأنا الوظيفي والأنا الآخر في إطار الممثل.
٩. ممثل) برخت (بحكم تنقله مابين مناطقيات أداء مختلفة) ممثل ، دور ، تعليق ، ادوار أخرى (فهو بحاجة دائما الى منطقة العزل الأدائي أي) منطقة الصفر الادائية (بغية تحقيق الفرز ورسم المحددات الأفتراضية للأداء.
١٠. لما كان الممثل يهدف الى تحقيق الإدهاش والمتعة الجمالية فأنه بحاجة دائمة الى خلق المزاوجة والتوليف مابين اكثر من اسلوب او طريقة في الاداء المسرحي.

المصادر

٤. هلتون ، جوليان ، نظرية العرض المسرحي ،تر،نهاد صليحة ، مركز الشارقة للابداع الفكري، مكتبة المسرح(٢١)،٢٠٠١،ص.٩٢
٥. ويلسون،جلين،سيكولوجية فنون الاداء،تر،شاكر عبد الحميد،)الكويت:(المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب،٢٠٠٠، ص.٤٩
٦. سعد صالح،الأنا-الآخر)ازدواجية الفن التمثيلي،الكويت:المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب،٢٠٠١،ص.١٦٠
٧. ديور،ادوين،فن التمثيل من الافاق والاعماق،تر،مركز اللغات والترجمة،وحدة الاصدار،مسرح (٢٧) ،القاهرة١٩٩٨:،ج٢،ص.١١١

٨. المصدر نفسه،ص.١١٢

٩.)*لابان(رودلفلابان (١٩٥٨-١٨٧٩) مخرج رقص وراقص الماني اسس منهجاً خاصاً به يرتكز على تحليل وتركيب الحركة وتنظيمها وتنويطها ،عمل مخرجاً لمدرسة الرقص في)برلين(، بعد ان حُظرت اعماله سافر الى) فرنسا،لندن (واسس مدرسة للرقص في واقام العديد من الورش في الفرق والمدارس والمصانع ، واستعانت به)جوان ليتلوود (مديرة ومؤسسة فرقة) الورشة (للمسرح في بريطانيا

١٠. ينظر:كونل، كولين، علامات الاداء المسرحي -مقدمة في مسرح القرن العشرين ، تر، امين حسين ، الرباط، مركز اللغات -اكاديمية الفنون القاهرة١٩٩٧:، ص.٥٧

١١. ستانسلافسكي ، حياتي في الفن ،تر، دريني خشبة، منشورات الشرق، القاهرة):د.ت(،ج٢،ص.٤٧٩

١٢. كونل، كولين، علامات الاداء المسرحي، مصدر سابق،ص.٦٣

١٣. شرجي، أحمد، سيميولوجيا الممثل، الممثل بوصفه علامة وحامل للعلامات، افكار للدراسات والنشر، سوريا):دمشق(،ط١،٢٠١٣،ص.١٤٧

١٤. ينظر:ايفانز، جيمس روس، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بيتربروك ،تر، فاروق عبد القادر، مركز الشارقة للابداع الفكري، مكتبة المسرح(٢٠) ، س٢٠٠٠،ص.١١٠

١٥. ينظر :برخت، برتولد، الاورجانون الصغير، نظرية برتولد برخت في المسرح الملحمي، تر، فاروق عبد الوهاب، مركز الشارقة للابداع الفكري، مكتبة المسرح(١٨)،١٩٩٨، ص.٥٦

١٦. المصدر نفسه،ص.٦١

١٧. **هيلينا فايغل،ممثلة المانية وزوجة)برخت (شاركت في اهم اعماله المسرحية واهم ادوراها مسرحية)الأم شجاعة (استلمت ادارة مسرح بارلين انسامبل بعد وفاة) برخت.(

١٨. ينظر :مارتن، جاكلين، الصوت البشري في المسرح الحديث ،تر، محمدالجندي، مركز اللغات – أكاديمية الفنون،القاهرة٢٠٠٢:،ص.٥٧-٥٦

١٩. سعد صالح، الانا-الآخر، مصدر سابق،ص.١٧٠

٢٠. هلتون، جوليان، نظرية العرض المسرحي، مصدر سابق،ص.١٢٤

٢١. سورينا، تمارا، ستانسلافسكي وبرخت، تر، ضيف الله مراد، منشورات، وزارة الثقافة-المعهد العالي للفنون المسرحية)دمشق١٩٩٤:(،ص.٣٩

٢٢. كونل، كولين، علامات الاداء المسرحي، مصدر سابق،ص.١٥١

٢٣. شرجي، احمد، سيميولوجيا الممثل، مصدر سابق،ص.١٧٣

٢٤. محمد علي ، ليلى، اداء الممثل في مونودراما المسرح العراقي، رسالة ماجستير -تمثيل مسرحي مقدمة الى جامعة بغداد:كلية الفنون الجميلة،.٢٠٠٤

مرجعيات نظريات التعلم الموجهة لأداء التدريسيين في أقسام التربية الفنية

محمد سعدي لفتة

ملخص البحث

هدفت الدراسة إلى تعرف المرجعيات الفكرية لنظريات التعلم الموجهة لأداء التدريسيين في أقسام التربية الفنية في الجامعات العراقية، تلك المرجعيات الموجودة فعلا عند شريحة مهمة من شرائح المجتمع وهم اعضاء الهيأة التدريسية.

ومن أجل التثبت من أهداف البحث تم اختيار عينة مكونة من (٥٠) عضو من أعضاء هيأة التدريس في أقسام التربية الفنية في الجامعات العراقية ممن يحملون اختصاص التربية الفنية ضمن الدرجات العلمية الآتية:(استاذ- استاذ مساعد- مدرس- مدرس مساعد).

ثم تم اعداد استبيان مكون من (١٥٦) فقرة تمثل المحددات الأساسية العلمية والفلسفية التي تتكون منها كل نظرية حسب الاطار العام الذي تنضوي تحته. إذ قسمت النظريات إلى أربعة اتجاهات وهي (الاتجاه السلوكي- الاتجاه المعرفي- الاتجاه الانساني- الاتجاه الاجتماعي) .

وتم التأكد من صدق الأداة وثباتها بوساطة الوسائل الاحصائية المناسبة. فبلغت قيمة معامل الثبات (٠,٨٦) وذلك باستخدام طريقة إعادة الثبات. ثم تم تطبيقها على العينة المختارة من أعضاء هيأة التدريس في اقسام التربية الفنية وتم التوصل إلى النتائج الآتية:

١. إن النظريات (السلوكية والانسانية والاجتماعية) لم يتم قبولها كمرجعيات سائدة لنظريات التعلم لدى التدريسيين في أقسام التربية الفنية.
٢. إن النظريات المعرفية تم قبولها كمرجع سائد لنظريات التعلم لدى التدريسيين.
٣. جاء ترتيب نظريات التعلم كما يأتي:

أ- الاتجاه المعرفي ب - الاتجاه الاجتماعي ج - الاتجاه السلوكي د - الاتجاه الانساني

وفي ضوء تلك النتائج تم التوصل إلى مجموعة من الاستنتاجات هي:

١. ليس هناك مرجعية فكرية واضحة ومحددة يسير عليها كل اعضاء هيأة التدريس وذلك أمر طبيعي لعدم امتلاك التربية الفنية فلسفة تربوية واضحة ومحددة.
٢. إن ظهور الاتجاه المعرفي لنظريات التعلم في المرتبة الأولى راجع إلى خصائص هذا الاتجاه المتوافقة مع التوجهات العامة للتربية الفنية مما جعلها المرشح الاقوى الذي يختاره التدريسي كمرجع فكري يوجه اداءه.
٣. ان تقارب المتوسطات الحسابية لدى اعضاء هيأة التدريس، دليل واضح على مانعيشه اليوم من حالة صراع بين التيارات الفكرية السائدة في الأوساط التربوية وعدم تبني فلسفة واضحة ومحددة يمكن أن تؤطر المجتمع داخل إطارها.

وقد تم الخروج بعدة توصيات استناداً إلى نتائج البحث وهي:

٢٥. أن يؤخذ بالحسبان عند بناء مناهج التربية الفنية أن يتم تدريس نظريات التعلم إلى الطلبة في أقسام التربية الفنية .
٢٦. أن يقدم لكل من يلتحق بمهنة التدريس في الجامعة سواء معيد أو من يعين بصفة عضو هيأة تدريس مادة (مساق) في نظريات التعلم، وذلك ليتعرف على ماتحمله تلك النظريات والمدارس التربوية من أفكار ومبادئ مختلفة.
٢٧. عقد مؤتمر أو ندوة تشارك فيها المؤسسات التعليمية والتربوية المعنية بالتربية الفنية لغرض وضع تصور لفلسفة تربوية واضحة قائمة على الواقع تساعد في تحقيق الطموح من تدريس هذا الاختصاص.

كما تم تقديم مجموعة من المقترحات منها:

١. إجراء دراسة مماثلة على اعضاء هيأة التدريس مع تغيير الأداة ويفضل استخدام الملاحظة والمقابلة في جمع المعلومات.
٢. إجراء دراسة تتناول الفلسفة التربوية الموجهة لأداء التدريسيين في أقسام التربية الفنية ومقارنتها مع دول اخرى قطعت شوطا متقدما في هذا الاختصاص .
٣. إجراء دراسة تتناول مرجعيات نظريات التعلم عند معلمي ومدرسي التربية الفنية في المدارس الابتدائية والثانوية لمعرفة مدى تأثر هؤلاء المدرسين بشخصيات الاساتذة الذين قاموا بتدريسهم اثناء مدة اعدادهم.

Abstract

This study has came as a result to discover on the references of the educational theories which leads the professors in the educational art departments in the Iraqi universities through knowing these ideological references indeed in an important slice of the society. This slice is: the members of professoriate. The study goal knows the ideological references to these theories for the professors in these departments.

In order to approve the research's goals. The researcher has selected a sample contains (٥٠) professoriate members in these departments in the Iraqi universities which they have the educational art profession among the next scientific degrees (assistant teacher. teacher. assistant professor & professor).

The researcher has prepared a questionnaire which contains about (١٦٥) elements which represents the basic scientific & philosophic to each theory. These theories has been divided into ٤ directions are (the behavioral. cognitive. human & social sides).

This tool has been confirmed & it's firm stability by the suitable statistical methods. Then the questionnaire's in its' final images true & special according to things what hold it from. The tool is stable. The connection agent was (٠,٨٦) by using the re-stability method.

And after the researcher has confirmed from the reality from both of tool & subjectivity. It's putting into effect on the selected sample from the professoriate in this college's department to show the next:

١. The theories (behavioral. human & social) hasn't be accepted as a usual references between the professoriates' in these departments.
٢. these mentionedtheories according to the average as the next:

A-the cognitive Attitude B- the social Attitude C-The behavioral Attitude D-The human Attitude

According to these results. The researcher has arrives to some conclusions which they are:

١. There isn't any existence to any clear & defined reference taken by each one of the professoriates. It's a normal result for this art doesn't having any educational clear & defines philosophy.
٢. The cognitive side's appearance to these theories in the ١st place returns to the associated features to this direction with the general directions to the art education. This makes it the strong candidate chosen by the teacher as an ideological to guide it ideas.
٣. The mutual approach of the arithmetic mean presents clear evidence on what we living today as a state of conflict between the ideological prevalent currents in the educational mediums & not depending on a defined & clear philosophy which can put the society inside it.

The researcher has recommended according to the results of his research which they are:

١. Taking to account on build the statics of the art education to study the theories of educating in departments of this art.
٢. present to each member who joins the teaching carrier in the university either as a lecturer or who's selected as a member of professoriate the (trend) subject in the education theories in order to knowing what this theories & educational schools from conceptions & a different methods.
٣. Hold a conference or a symposium which all the educational & scientific directions specialized in this branch in order to make imagination to an educational clear philosophy based on the fact which helps us to fact what we're dreaming from teaching this profession.

The researcher has introduced some kind of Suggestions:

١. Made a similar study on the member of the professoriate with change the tool. And it prefers to take the note facing in the information collecting.
٢. Make another study about the educational directed philosophy to the performance of the professoriate in the the art education departments and comparing them with another countries which has advanced in this profession.
٣. Make a study about the references of the education theories in both of teachers & professors of the art education departments in both of the primary & secondary schools to know the effect's level by the characters of the professors which they've been prepared by them during their preparation period.

مشكلة البحث

في مواجهة التحديات المتعددة التي ينطوي عليها المستقبل. ترى البشرية في التربية رصيدا لاغنى عنها في محاولتها لمواجهة تلك التحديات. فعليها يقع العبء الأكبر في التصدي لها أكثر من أي وقت مضى- لأنها تحتل مكان الصدارة في تنمية الأفراد والمجتمعات. وان مهمتها هي تمكين الجميع بدون استثناء من استثمار مواهبهم وكل طاقاتهم إلى أقصى مدى. ومن خلالها يمكن تضييق نطاق الفشل الدراسي الذي يجب على المعنيين بالتربية ان يقدروا ما ينجم عنه من اهدار هائل للموارد البشرية.

وفي هذا العصر الذي يشهد نموا مستمرا في المعارف والمعلومات ، ومع ما يحمل من مخاطر وما يجلبه للبشرية من ايجابيات. توضع الثقة في مؤسسات التعليم العالي لتلبية الاحتياجات العلمية لجمهور يزداد باطراد حجما ونوعا. لذا فأن عملية اعداد المعلمين ونوعية التعلم المقدم في مؤسسات التعليم العالي تتسمان بأهمية متزايدة.

فالمجتمع تبعا لذلك بحاجة إلى قادة يجرى تدريبهم واعدادهم على نحو ملائم يستند إلى اسس فكرية ومرجعيات نظرية تعمل على اعدادهم بشكل يمكنهم من مواجهة الاحتياجات الاجتماعية والاقتصادية للمجتمع. ولا يمكن لذلك ان يتم الا في مؤسسات عالية التأهيل متمثلة بالجامعات. ففيها تلتقي في المقام الاول مجمل الوظائف المرتبطة بتقدم المعارف ونقلها. كالبحث العلمي والتعليم والتدريب. وعلى الجامعات تقع مسؤولية تنمية المجتمع بأسره على اساس ما تقوم به من دراسات لمشكلات المجتمع وحاجاته المستمرة.

وينبغي تبعا لذلك إجراء اصلاح للنظام التعليمي من حيث اساليب التدريس والتعليم وتحسين كفاءات التدريسيين. وتقييم أدائهم باستمرار، للارتقاء بنوعية التعليم لتجنب الوقوع في الفشل، وعدم تحقيق الاهداف الموضوعة.

واذا اعتبرنا ان الجامعة ككل هي القاعدة الهرمية للتعليم العالي فمن المنطقي ان نجد الخلل موجودا ايضا في تدرجات الهرم اللاحقة. ومعرض الاهتمام هنا هو التربية الفنية التي تشكل جزءا من الجامعات باعتبارها المورد الرئيس لتدريسي التربية الفنية. سواء في مجال التربية والتعليم او في مجال التعليم العالي والبحث العلمي.

ولا شك ان مدرسي ومدرسات التربية الفنية هم نتاج اقسام التربية الفنية. وانعكاس لمرجعيات افكار من قاموا بتدريسهم اثناء مدة اعدادهم. ولنا ان نقدر التفرع اللامتناهي لتناسخ الافكار من خلال تلاحق الاجيال، جيلا بعد جيل.

وتاكيدا على ما سبق تم إجراء استبانة استطلاعية على عينة من تدريسيي اقسام التربية الفنية في الجامعات(بغداد- المستنصرية- ديإلى) بلغ عددها (١٥) تدريسيا. تم التحري فيها عن اهم نظريات التعلم التي يتاثرون بها ويتبعونها اثناء تدريسهم لطلبتهم. وما هي اهم الاستراتيجيات التدريسية التي يعتمدونها. وعوامل اثارة الحافز التي يلجئون اليها لزيادة الدافعية لدى المتعلمين. فكان الاطار العام للاجابات كما يأتي:

١. اهم النظريات التي تمت دراستها اثناء مدة الاعداد .وكانت النتائج كالاتي:

- ان ٢٠% من العينة ذكر انه لم تتم دراسة نظريات التعلم اثناء مدة اعداده.
- - ان٤٠% من العينة اجاب انه درس نظرية الجشطالت والنظرية المعرفية من دون ذكر تفاصيل .
- - ان ٤٠% من العينة اجاب انه درس التعليم المبرمج ونظرية ثورندايك وبافلوف وسكنر.

٢. اما عن الاستراتيجيات المتبعة اثناء التدريس. وعلى اي نظرية تستند. كانت النتائج كالاتي:

- ان ٢٠% من العينة اجاب بعبارة (نظرية التعلم الجمعي) [وهذه ليست نظرية. بل طريقة من طرائق التدريس] .
- ان ٢٠% من العينة اجاب بعبارة (استراتيجية التدريس) دون ذكر تفاصيل[وهذا لا يعد جوابا عن السؤال].
- ان ٢٠% من العينة اجاب انه يعتمد على المزاوجة بين النظريات اثناء التدريس .
- ان ٢٠% من العينة لم يجب عن هذا السؤال.

٣. اما عن طرائق إثارة الدافعية والمحفزات المستخدمة. فقد كانت النتائج كالاتي:

- ان ٢٠%من العينة ذكر انه لايعتمد اي طريقة لاثارة الدافعية لدى المتعلمين.
- ان ٦٠% من العينة اجاب انه يعتمد كلمات التشجيع واضافة الدرجات واعتماد التقارير اليومية.
- ان ٢٠% من العينة اجاب انه يستخدم وسائل تعليمية .

ومن ملاحظة النتائج نجد عدم التنظيم في الافكار والعشوائية في الاجوبة والذي يدل على عدم وجود مرجع فكري ومنهج معتمد كخط سيرفي اثناء التدريس .

لذا فقد جاءت الدراسة الحالية لتبين اهم المرجعيات الاساسية لنظريات التعلم التي تقف وراء اداء التدريسيين في اقسام التربية الفنية في محاولة لفهم ذلك الاداء ومدى استناده إلى اسس علمية منظمة وفي محاولة لتشخيص الخلل الناجم عنه ضعف المستوى التعليمي في الجامعات العراقية بشكل عام واقسام التربية الفنية بشكل خاص.

اهمية البحث

يكتسب البحث الحالي اهميته من اهمية كل عنصر من عناصره التي يتشكل منها. وعليه تاسست اهمية البحث الحالي انطلاقآ من المسلمات الاتية:

*التربية الفنية وما تملكه من تأثير في تشكيل السلوك الانساني.

*التدريسي باعتباره ابرز عناصر العملية التعليمية - التعلمية .

*نظريات التعلم التي على اساسها يتحدد اداء التدريسي وكيفية تعامله مع المتعلمين داخل الصف. وما يستخدمه من مهارات وطرائق تدريسية. وكل ما يستوجبه الاداء التعليمي.

وعلى اساس ما تقدم فإن اهمية البحث الحالي تتضح بالاتي:

١. وضع الخطوات والقواعد والاسس التي تستند اليها نظريات التعلم لتكون اساسا يرجع اليه الباحثون في مجال تحليل اداء التدريسيين ومعرفة الاستراتيجيات والطرائق المتبعة في التدريس وبما يتواءم مع المرجعيات الفكرية للتدريسيين.

٢. يسهم البحث الحالي في تطوير التدريس في اقسام التربية الفنية. والتاكيد على اهمية ان تكون للتدريسي مرجعية فكرية تستند إلى نظرية تعلمية. مما يعمل على تنمية الابتكار والابداع لدى التدريسي من خلال التركيز على الاتجاهات العلمية المحددة والمثبت صحتها من خلال التجربة.
٣. ان بناء استمارة تحليل مبنية على الاسس والقواعد التي تستند اليها النظريات التعلمية ودمجها في مجال واحد.يسهم في تحليل اداء التدريسي وتفسيره بخطوات واسس علمية ذات بعد شمولي.
٤. يمكن الافادة من نتائج البحث الحالي في اقسام التربية الفنية في الجامعات العراقية. فمن خلالها يمكن اضافة تقنية جديدة في مجال تحليل الاداء يستند اليها الباحثون في هذا المجال.

هدف البحث

يهدف البحث الحالي إلى تعرف المرجعيات الفكرية الموجهة لاداء التدريسيين في اقسام التربية الفنية على وفق نظريات التعلم من خلال تحليل اداء التدريسيين.

حدود البحث

يتحدد البحث الحالي بالاتي:

- تدريسيي التربية الفنية (ممن حصلوا على التخصص في التربية الفنية بدرجتي الماجستير والدكتوراه) الذين يقومون بالتدريس في اقسام التربية الفنية في الجامعات العراقية والمستمرين بالخدمة للعام الدراسي (٢٠١٠-٢٠١١م).
- اتجاهات نظريات التعلم (السلوكية – المعرفية - الانسانية - الاجتماعية).

مصطلحات البحث

اولا: المرجع (Reference)

- ورد تعريف مصطلح"المرجع" في المعاجم العربية والاجنبية باشكال مختلفة لكنها اتفقت على النحو الاتي:
- ان المرجع. هو العودة إلى شئ يتم الاستناد عليه لاثبات حقيقة او فعل.
- ان الاسناد لا يكون بالضرورة إلى كتاب. بل يمكن الاستناد ايضا إلى فكرة او نظرية او مذهب بقدر ما يتعلق به الموضوع المطروح.
- ان المرجع يمكن ان يكون الاتجاه الذي يحكم افكار الانسان.

وعليه يمكن تعريف مصطلح "المرجع" إجرائيا بانه:

رجوع التدريسي في اقسام التربية الفنية ذهنيا إلى اصل النظرية التي تستثير سلوكه وتوجه اداءه. وتنبهه لطريقة تعامله مع طلبته من حيث ايصال المعلومة وطريقة التدريس التي يتبعها في اثناء قيامه بالتدريس.

ثانياً: النظرية (Theory)

ورد تعريف مصطلح" النظرية " في المعاجم العربية والاجنبية لغويا وفلسفيا واصطلاحيا يمكن اجمالها بالاتي:

- إن النظرية هي التأمل والتفكر في شئ ما او حقيقة او فكرة معينة.
- انها قضية بحاجة إلى برهان لاثباتها.
- انها مجموعة من الاراء يتم من خلالها تفسير الحقائق او الوقائع .
- انها مجموعة من القوانين لعلم معين. تعمل على الربط بين العلة والمعلول وبين المعنى والنتيجة.

ثالثا: التعلم (Learning)

ورد مصطلح "التعلم " في المعاجم العربية والاجنبية لغويا وفلسفيا واصطلاحيا يمكن تلخيصها بالاتي:

- يعني العلم والاتقان والاحاطة بالشئ وادراكه.
- اكتساب للمهارات والخبرات التي تساعد الفرد على التكيف مع بيئته.
- طلب العلم والمعرفة المتعمقة به.
- يحصل عن طريق الدراسة والتدريب.
- تغير في السلوك ناتج عن الخبرة.
- عملية تنظيم ذاتية من قبل المتعلم، يستدل عليه من آثاره الظاهرة على سلوك المتعلم.

وعليه يمكن تعريف مصطلح "التعلم" إجرائيا بانه:

اكتساب المهارات والخبرات الفنية، النظرية والعملية التي يحصل عليها المتعلمون في اقسام التربية الفنية من خلال الدراسة والتدريب والملاحظة الحاصلة لهم من قبل التدريسيين في تلك الاقسام.

رابعا: نظريات التعلم (Learning Theories)

امكن تلخيص مصطلح "نظريات التعلم " من المصادر المتخصصة بالاتي:

- اطار يفسر مجموعة من الفروض ويقوم بتنسيقها.
- تبحث في سلوك المتعلم وتحاول تفسير حدوث التعلم.

وعليه يمكن تعريف مصطلح "نظريات التعلم" إجرائيا بانها:

مجموعة من القوانين والمبادئ التي ثبت بالتجربة مواءمتها للموقف التعليمي. والتي تعمل كدليل او موجه لأداء التدريسي في اقسام التربية الفنية والتي تعمل على توظيف مبادئها وقوانينها اثناء اداء الفعل التعليمي داخل الصف. ويتم من خلالها تفسير سلوك المتعلم.

خامسا: الاتجاه (Attitude)

ورد مصطلح "الاتجاه" في المعاجم العربية والاجنبية لغويا وفلسفيا واصطلاحيا يمكن تلخيصها بالاتي:

- الجهة التي يتخذها الشخص او الرأي الذي يتبناه .
- موقف عقلي تصحبه استجابة معينة.
- اتباع الشخص وانقياده لفكرة او مذهب.
- يتكون من الاعتقادات والمشاعر والقيم.
- يمكن ملاحظة طبيعة الاتجاه من خلال السلوك الذي يسلكه الشخص.

وعليه يمكن تعريف مصطلح الاتجاه (Attitude) إجرائيا بانه:

الموقف العقلي الذي يتبناه تدريسيي اقسام التربية الفنية والذي يتمثل باتباعه لنظرية تعلمية معينة ويمكن ملاحظة آثار هذه النظرية من خلال اداء التدريسي.

سادسا:الاداء (performance)

ورد مصطلح "الاداء" في المعاجم العربية والاجنبية لغويا وفلسفيا واصطلاحيا يمكن تلخيصها بالاتي:

- ايصال المعلومة.
- القيام بالواجب اوتنفيذه حتى اكماله.
- يتطلب استخدام المعرفة.
- طريقة في العمل.
- نتيجه العمل المؤدى تعتمد على كيفية الاداء.
- سلوك ملاحظ يدل على القيام بفعل معين.

وعليه يمكن تعريف مصطلح الاداء (performance) إجرائيا بانه:

الفعل او السلوك التعليمي الذي يقوم به تدريسي التربية الفنية لغرض ايصال المعرفة الفنية(النظرية والعملية) إلى المتعلمين والذي يعتمد في ذلك الاداء على نظرية من نظريات التعلم.

الاطار النظري

من خلال الاطلاع على المصادر والادبيات التي تخص موضوع البحث الحالي، تم التوصل الى النقاط الآتية:

١. ان التعلم عملية تساعد الانسان على اكتساب العادات والمهارات ولها اهمية كبيرة في تشكيل شخصيته.
٢. ان تاثير التعلم يمتد مع امتداد حياة الانسان ولا يقتصر على المؤسسات التعليمية النظامية فهو عملية مستمرة.

٣. ان هدف عملية التعلم هو احداث تغير في سلوك المتعلمين، واذا حدث التعلم داخل المؤسسة النظامية فيجب بالضرورة ان يكون ذلك التغيير ايجابيا، وان يؤدي الى احداث تكيف للمتعلم مع بيئته.
٤. انه عملية داخلية يستدل عليها من خلال التغير الحاصل في سلوك واداء المتعلمين فالاداء هو المعيار الذي يقاس من خلاله التعلم.
٥. التعلم على انواع فيمكن ان يكون معرفيا او مهاريا او وجدانيا او جماليا او اخلاقيا ...الخ.
٦. تتغير آلية التعلم وفقا لتغير الاتجاه الفكري لنظرية التعلم المعتمد عليها، فتارة يكون التعلم ارتباطا بين مثير واستجابة واخرى يكون استبصارا وادراكا كليا للموقف التعليمي او يمكن ان يكون اشباعا لحاجة تشكل نقصا لدى المتعلم ويتم اشباعها عن طريق ذلك التعلم.
٧. تقع على المعلم مسؤولية احداث التغيير الايجابي المنشود لدى المتعلمين، وعليه لابد من ان يكون قادرا على اختيار مرجعية نظرية معينة تتناسب والموقف التعليمي الذي يمر به مع المتعلم متضمنة تلك النظرية الوسائل والاساليب والطرائق ووسائل اثارة الدافعية التي تنضوي تحت لواء النظرية العام.
٨. للتعلم شروط اساسية يجب ان تتوافر فيه الدافعية والاستعداد والنضج والخبرة والممارسة، كما ان له اشكالا متعددة فهو اما ان يكون اكتساباً لسلوك جديد او تخلي عن سلوك غير مرغوب او يكون تعديلاً للسلوك.
٩. التعلم عبر التاريخ كان له عدة ادوار فقد بدأ كعملية تذكر ثم تطور الى تدريب للعقل ثم تحول الى عملية تعديل للسلوك وذلك لتغير الفلسفة التربوية السائدة في كل عصر.
١٠. للتعلم تصنيفات متعددة تبعاً لنظرية التعلم الخاضع لها كما ان له خصائص متعددة ومنها، انه مفهوم افتراضي يمثل تغير شبه دائم في السلوك او الخبرة التي تحدث نتيجة لتفاعل الفرد مع بيئته، ويتضمن بالضرورة نشاط المتعلم وفاعليته اثناء عملية التعلم والتي تكون مقصودة بهدف احداث التغير المطلوب.
١١. ضرورة وجود نظرية للتعلم تحكم الفكر التعليمي وفكر المعلم لاهميتها في تقنين المعرفة وهيكلة البيئة التعليمية الملائمة للمتعلمين من خلال دراسة اوضاعهم الجسمية والنفسية والانفعالية والوجدانية .
١٢. تعتمد نظريات التعلم في سياقها العام على المنطق، والذي يكون على نوعين، اما استقصائي ينتقل فيه التفكير من المبدأ العام الى التفاصيل او استقرائي يتطلب فيه نقل التفكير من الخصائص والجزئيات الى المباديء العامة.
١٣. ترتكز نظريات التعلم ايضا على العلاقة بين عملية التعلم والتعليم والبيئة الخارجية وترتكز هذه القاعدة على منحيين اساسيين هما، العقلانية التي تؤكد على مبدأ ان العقل ضروري في عملية التعلم من دون مراعاة للاحاسيس، والتجريبية التي تشير الى ان الخبرة هي المصدر الوحيد للمعرفة.
١٤. ان تطور نظريات التعلم على مدى التاريخ كان محكوما بالبعد الفلسفي والفكر السائد فيها وما يريده المجتمع من الفرد ان يكون عليه بعد مروره بخبرة التعلم.

١٥. ان نظريات التعلم هي الهيكل التنظيمي الذي يؤطر داخله السلوكيات والمفاهيم الواجب تقديمها لدى المتعلمين.

١٦. ان كل نظريات التعلم على اختلاف توجهاتها تحاول تفسير السلوك الانساني وتحديدا سلوك التعلم وكيفية حدوثه ثم التنبؤ بالسلوك الجديد وفقا لما تم تفسيره من مسببات ومحاولة ضبطه من خلال التقليل من حدوث السلوك غير المرغوب. فنظرية التعلم هي الاساس في ضبط السلوك الانساني ومن خلالها يتم صياغة المفاهيم التي تصف الظواهر وكيفية حدوثها وما يمكن ان ينتج عنها.

١٧. انقسم العلماء في مجال نظريات التعلم الى قسمين، الاول: اقترحوا النظريات وفسروا السلوك الانساني وكيفية حدوثه ويتسم تفكيرهم بالفردية، والقسم الثاني: فسروا النظريات وطبقوها وتحققوا من جدواها في مجال العملية التعليمية ويميلون الى ان يكونوا تعليميين في تفكيرهم، كما ان هناك من المنظرين من اقترح النظرية وفسرها أي انه عمل في كلا الجانبين.

١٨. نظريات التعلم على اختلافها وتنوعها تنضوي تحت اربع اتجاهات (حسب التصنيف المعتمد في البحث الحالي) الاول: هو الاتجاه السلوكي الذي فسر التعلم على انه عملية ارتباطات بين مثيرات واستجابات تحدث داخل الموقف التعليمي، اما الثاني: فهو الاتجاه المعرفي الذي فسر التعلم على انه عملية استبصار وادراك كلي للموقف التعليمي، والثالث: هو الاتجاه الاجتماعي الذي يؤكد على دور البيئة في عملية التعلم وان الانسان يتعلم من خلال ملاحظة سلوك الاخرين، اما الاتجاه الرابع: فهو الاتجاه الانساني الذي ركز على الانسان ككائن له احتياجات ومشاعر وانه قادر على اختيار نوعية الحياة التي يريد، وفسر عملية التعلم على انها سلسلة من الحاجات يتم بموجب اشباع احدها للارتقاء بمستوى التعلم الى حاجات اكثر رقياً واكثر تجريدا ورمزية.

١٩. يركز الاتجاه السلوكي على ان السلوك الملاحظ فقط هو ما يجب محاولة تفسيره وفهمه وان الحقائق المتعلقة بالشعور لا يمكن اختبارها لانها تعتمد على الانطباعات الفطرية للفرد وان سلوك الانسان مهما كان بالغ التعقيد فيمكن اخضاعه للملاحظة.

٢٠. النظرية السلوكية في صميمها نظرية فسيولوجية عصبية تركز على التركيب العصبي للانسان وانه يتكون من موصلات حسية عصبية تقوم بنقل التنبيه الحاصل على السطح الحسي الى الاطراف العصبية ثم الاعصاب والمخ والذي يصدر بدوره استجابة معينة، واكدت انه لا يمكن حدوث الاستجابة الا اذا سبقها تنبيه او مثير.

٢١. تؤكد النظرية السلوكية على مبدأ الثواب والعقاب وضرورتهما في العملية التعليمية كما ركزت على التعزيز ودوره في تأكيد السلوكيات المرغوبة.

٢٢. استخدمت المباديء السلوكية في تشكيل السلوك او حذفه او تعديله كما يكثر استخدامها في العلاج النفسي والسلوك المرضي.

٢٣. تركز السلوكية على اهمية التدريب والمران في زيادة استخدام السلوك المرغوب، وانه كلما تكرر التدريب كلما كان الاحتفاظ بالسلوك اكثر قوة.

٢٤. اما الاتجاه المعرفي لنظريات التعلم فيختلف عن الاتجاه السلوكي لانه كان ردة فعل تجاهه، اذ رفض المعرفيون تفسير السلوك على انه مجرد ارتباط بين مثير واستجابة واكدوا على ان الادراك هو شكل واحد للشيء المدرك وان التفكير هو تجميع آلي لهذه الاشياء.
٢٥. آمنت النظرية المعرفية بضرورة الفهم والادراك في عملية التعلم وركزت على العمليات العقلية الباطنية التي تحدث داخل عقل المتعلم اثناء مواجهته للموقف التعليمي.
٢٦. تؤكد النظرية المعرفية على الدور النشط للمتعلم وانه هو من يبحث عن المعلومة لحل مشكلاته وهو من يعيد ترتيب الموقف التعليمي وتنظيمه اثناء محاولته فهم المشكلة كما تركز على التجريب واختبار الفرضيات لتحقيق الاهداف التعليمية.
٢٧. ان التعليم وفقاً للمعرفية يحدث نتيجة ادراك الكائن الحي للعلاقات المتعددة الموجودة بين مكونات الموقف التعليمي من خلال الاستبصار والفهم والتنظيم والذي يحدث نتيجة ادراك الكائن الحي للعلاقات المتعددة الموجودة داخل الموقف التعليمي.
٢٨. تركيز المعرفية على الربط بين الانسان وجهاز الحاسوب من حيث ان الاثنين يستقبلان معلومات معينة ثم يقومان بعلاجها وادخال التعديلات اللازمة عليها ثم تحدث بعده عملية الاستجابة او ما يسمى مخرجات.
٢٩. اكدت النظرية المعرفية انه بالامكان دراسة العمليات المعرفية العقلية الداخلية من دون الحاجة الى الرجوع الى منهج الاستبطان وذلك من خلال الاختبارات المقننة.
٣٠. اكدت على مبدا ربط الخبرات السابقة باللاحقة والتاكيد على مبدأ التدريب واستخدام التغذية الراجعة في اثناء عملية التعلم.
٣١. اكد المعرفيون على ضرورة تنظيم الموقف التعليمي وهم بهذا يتفقون مع السلوكيين في ضرورة ذلك التنظيم بما يجعل المتعلم قادرا على تكوين العلاقات بين عناصر الموقف التعليمي.
٣٢. اكدوا على ضرورة العمل على تطوير القوى الادراكية للمتعلمين من خلال تشجيعه على حل المشكلات وركزوا على ضرورة ان يكون التعلم ذا معنى.
٣٣. اكدوا على نشاط المتعلم وضرورة اعطائه فسحة من الحرية للتعبير عن نفسه وعن الحقائق كما يراه لا كما يريده المعلم ان يراها.
٣٤. اكدوا على ضرورة اطلاع المتعلم على الاهداف المرجى تحققها من العملية التعليمية مسبقا مما يشجع في المتعلم الثقة والدافعية نحو التعلم والعمل.
٣٥. لم يركز المعرفيون على مبدأ الحفظ والاستظهار، كما اكد السلوكيون بل اشترطوا ان يكون التعلم مفهوما اولا ليتمكن من تكوين ارتباطات بين عناصر الموقف التعليمي.
٣٦. ركزوا على اهمية التأمل والتفكير والاستبصار والابداع ووضع المتعلم في موقف يمكنه من استخدام هذه العملية العقلية وتفسيرها ونقدها بهدف تنمية القوى العقلية العليا لديه.
٣٧. اما الاتجاه الثالث، الاجتماعي، فينطلق من افتراض رئيسي مفاده ان الانسان كائن اجتماعي يعيش ضمن مجموعات يؤثر ويتأثر بها ويلاحظ السلوكيات الصادرة من هذه المجموعات ثم يقوم بمحاكاتها.

٣٨. اكد الاجتماعيون على دور البيئة المحيطة بالمتعلم، وان كل المؤسسات المجتمعية مسؤولة عن احداث التعلم، كما ركزوا على عملية التفاعل بين العوامل البيئية ورأوا ان البيئات التعليمية يتم انتقاؤها من قبل المتعلم تبعا لشدة المثير.

٣٩. اتفق الاجتماعيون مع السلوكيين في مبدأ ان السلوك الانساني هو سلوك متعلم سواء من خلال العمليات الشرطية او من خلال الملاحظة الا انهم اختلفوا معهم في كيفية حدوث ذلك السلوك وطريقة تفاعل الفرد مع البيئة المحيطة به.

٤٠. اكدوا ان التعلم يحدث من خلال التعزيز الذي يؤدي استمراره الى تدعيم السلوك.

٤١. اكدوا على وجوب ان يكون المعلم نموذجا يقتدى به ويقلد من قبل المتعلمين في جوانب شخصيته المتعددة حيث ركزوا على مبدأ التعلم بالنمذجة.

٤٢. ركز الاجتماعيون على تنمية العادات والقيم والاتجاهات والمثل لدى الافراد من خلال القدوة الحسنة، كما اكدوا على اهمية تنمية المهارات الفنية والحركية وغيرها من خلال استخدام النماذج.

٤٣. يتم من خلال هذا الاتجاه علاج الكثير من الاضطرابات الانفعالية كالخجل والانطواء من خلال استخدام العروض والنماذج التي تثير الدافعية والحماس نحو التعلم، وان الاتجاه الاجتماعي في اغلبه يركز على تعليم اللغات والافكار والعادات.

٤٤. ان الاتجاه الانساني لنظريات التعلم يركز على ارادة الانسان وحريته في الاختيار وقوته التي يتمتع بها وقدرته على اتخاذ القرارات المهمة في حياته وسلوكه اليومي لانه يستطيع تحمل مسؤولية حياته وتعزيز مسيرة تطوره، كما تؤكد على أن في الانسان طاقة كامنة تحمل فرصا ايجابية للتطور.

٤٥. تركز النظريات الانسانية على ضرورة ان يتحمل المتعلم مسؤولية تحديد ما يتعلمه وان يكون اكثر استقلالا واعتمادا على الذات وان على المعلم ان يكون ميسرا للعملية التعليمية.

٤٦. يؤكد الاتجاه الانساني على العوامل الداخلية واهميتها في عملية التعلم كالقيم والمشاعر والطموح والدافعية التي تؤدي دورا كبيرا في التعلم بنوعيها الداخلي والخارجي ودورها في تحقيق الذات التي يهتم بها المعلم في الاتجاه الانساني تحديدا ويركز عليها.

٤٧. ان التعلم ضمن الاتجاه الانساني يتضمن كل انواع الخبرات والمهارات والقيم المفيدة للمتعلم، ولا يقتصر على بعضها من دون الاخر سواء كانت معرفية ام مهارية فالتعلم ضمن هذا الاتجاه هو تعلم خبري. كما تبين لنا ايضا ان التربية الفنية مادة مهمة تهدف الى احداث التوازن للفرد داخليا مع نفسه، وخارجيا مع بيئته التي يعيش فيها.

٤٨. لاتهدف التربية الفنية الى خلق الانسان الفنان بل ان هدفها هو خلق الانسان المبدع المتذوق للجمال بكل اشكاله.

٤٩. يتكون مفهوم التربية الفنية من جزأين (الفن) و(التربية) وان عملية المزج بينهما تؤدي الى معرفة الحقيقة لفكرة التربية الفنية.

٥٠. تتضمن التربية الفنية اشراك جوانب مهمة عند المتعلم اثناء عملية التعلم وهي الجانب الذهني الذي يعتمد على الاستعدادات العقلية والذهنية والمعرفية، والجانب الوجداني بما يتضمنه من دوافع

وخصائص انفعالية وقيم واتجاهات والجانب الجمالي بما يتضمنه من استعدادات جمالية، والجانب الاجتماعي بما يتضمنه من تيارات فكرية واجتماعية.

٥١. ان الجانب الفلسفي في التربية الفنية ضروري لما له من اهمية في تكوين مرجعية فكرية للمعلم وجعله يتبنى اسلوبا فكريا واضحا ومحددا يساعده على تحقيق اهداف التربية الفنية.

٥٢. ان للتربية الفنية اهدافا مهمة ينبغي تحقيقها تبدأ من تنمية الناحية العاطفية والوجدانية وتشجيع الحواس والاندماج في العمل وتقدير اهميته وتدريبه على التنفيس عن انفعالاته مما يساعده على تأكيد ذاته وتعزيز ثقته بنفسه. الامر الذي يجعله يسعى الى تقوية الرابطة مع الاخرين والتوحد مع مشاعرهم والعمل ضمن فريق مشترك مستغلين كافة الادوات والخامات المتوفرة في انتاج اعمال فنية وبالتالي القضاء على وقت الفراغ واستغلاله بشكل جيد ومثمر.

٥٣. ان معلم التربية الفنية هو عنصر مهم في عملية تدريس التربية الفنية ويجب العمل على ضرورة اعداده جيدا وتكوين شخصيته بشكل يسمح له بظهور مواهبه وقواه الابتكارية مما يؤدي به الى تكوين شخصية مؤثرة في المتعلمين الذين سيعنى بهم فيما بعد.

اجراءآت البحث

منهجية البحث: تم اتباع المنهج الوصفي التحليلي في هذه الدراسة فيما هو كائن بقصد تشخيصه.

مجتمع البحث وعينته

تألف مجتمع البحث الحالي من أعضاء هيأة التدريس في اقسام التربية الفنية وممن يحملون شهادتي الماجستير والدكتوراه المستمرين بالتدريس للعام الدراسي (٢٠١١-٢٠١٢م).في الجامعات العراقية (بغداد- المستنصرية- الموصل- بابل- ديالى-ميسان- الكوفة) لاجراء وتطبيق البحث، وذلك للاعتبارين الاتيين:

١. ان كل من الجامعات السابقة الذكر تحتوي على اقسام التربية الفنية سواء في كليات التربية الاساسية او كليات الفنون الجميلة.

٢. توزيع الجامعات في وسط وشمال وجنوب العراق في محاولة لدراسة مشكلة البحث على اكبر نطاق متوفر.

والجدول (١) يبين عدد التدريسيين(عينة البحث) ضمن اختصاص التربية الفنية

الجامعة	الكلية	عدد التدريسيين
بغداد	كلية الفنون الجميلة/ قسم التربية الفنية	١٤
المستنصرية	كلية التربية الاساسية/ قسم التربية الفنية	١٠
الموصل	كلية الفنون الجميلة/ قسم التربية الفنية	٣
بابل	كلية الفنون الجميلة/ قسم التربية الفنية	٣٥
ديالى	كلية التربية الاساسية/ قسم التربية الفنية	٥
ميسان	كلية التربية الاساسية/ قسم التربية الفنية	٦
الكوفة	كلية التربية / قسم التربية الفنية	٤
المجموع	٧٧	

ويبين الجدول (٢) عينة البحث مقسمة حسب اللقب العلمي

اللقب العلمي	العدد
استاذ	٧
استاذ مساعد	١٣
مدرس	١٨
مدرس مساعد	١٢

أداة البحث

من اجل تحقيق هدف البحث تم بناء الاداة من خلال الخطوات الاتية:

١. جمع الفقرات وصياغتها بعد الاطلاع على الادبيات التي بحثت في مجال علم النفس التربوي ونظريات التعلم، وفي ضوئها تم اولا تبني التصنيف الذي يقسم نظريات التعلم إلى اربعة اتجاهات كما اوردها (الزند:٢٠٠٤:ص٦٨) وهي:

أ. الاتجاه السلوكي. ب. الاتجاه المعرفي. ج. الاتجاه الاجتماعي. د.الاتجاه الانساني.

وفي ضوء ذلك جمعت عدد من الفقرات لكل اتجاه ضمن المحددات الاتية:

١. التخطيط. ٢. التنظيم والمباديء العامة. ٣. القيادة والاتصال والتفاعل. ٤. الضبط والتقويم.

الجدول (٣) يوضح عدد الفقرات التي تم وضعها بشكلها الاولي حسب الاتجاه

الاتجاه	عدد الفقرات
السلوكي	٤٣
المعرفي	٤٦
الاجتماعي	٤٢
الانساني	٣٩

٢. الصدق: تم التثبت من صدق الاداة من خلال الصدق الظاهري، إذ عرضت الاداة على مجموعة من الخبراء والمحكمين من اساتذة علم النفس والمناهج وطرائق التدريس والقياس والتقويم. ثم تم استخدام النسبة المئوية لحساب اتفاق الخبراء فحذفت بعض الفقرات التي لم تحصل على نسبة اتفاق عالية كما تم اعادة صياغة فقرات اخرى حسب توجيهات السادة الخبراء.

٣. ثبات الاداة:تم ايجاد ثبات الاداة بطريقتين:

أ. طريقة تحليل التباين باستعمال معادلة(الفا كرونباخ) التي أظهرت ان معامل الثبات=(٠,٨٩) وهو معامل ثبات جيد.

ب. طريقة اعادة الاختبار من خلال تطبيق الاداة بعد ثلاثة أسابيع من التطبيق الاول وعلى العينة الاستطلاعية نفسها المكونة من (٢٣) عضو هيأة تدريس(لتغيب اثنين من التدريسيين اثناء اجراء الدراسة)، ثم جرى حساب معامل الارتباط حيث تم استخراج معامل ثبات كل اتجاه على حدة.

والجدول (٤) يبين معامل ثبات كل اتجاه

ت	الاتجاه	درجة الثبات
١	السلوكي	٠,٨٥
٢	المعرفي	٠,٨٧
٣	الاجتماعي	٠,٨٣
٤	الانساني	٠,٨٩
	المعدل العام	٠,٨٦

ويتضح من الجدول السابق ان معامل الثبات للاتجاهات يتراوح ما بين (٠,٨٣) و(٠,٨٩) وبالنتيجة فان متوسط معامل الثبات للاتجاهات مجتمعة = (٠,٨٦) وهو معامل ثبات جيد.

٤- التطبيق النهائي للاداة:

طبقت اداة البحث بشكلها النهائي على العينة الاساسية المكونة من (٧٧) عضو هيأة تدريس، وقد تألف الاستبيان في شكله النهائي من اربعة مجالات هي:

أ. الاتجاه السلوكي: ويحتوي على (٤٠) فقرة منها (٦) فقرات سلبية.
ب. الاتجاه المعرفي: ويحتوي على (٤١) فقرة منها (٦) فقرات سلبية.
ت. الاتجاه الاجتماعي: ويحتوي على (٣٩) فقرة منها (٦) فقرات سلبية.
ث. الاتجاه الانساني: ويحتوي على (٣٦) فقرة منها (٦) فقرات سلبية.

والجدول (٥) يبين توزيع الفقرات حسب المحددات الموضوعة مسبقا لكل اتجاه

الاتجاه	التخطيط	التنظيم والمباديء العامة*	القيادة والاتصال والتفاعل	الضبط والتقويم
السلوكي	٥-٦-٧-١٣-٢٣-٢٥-٢٦-٢٧-٢٨	٨-٩-١٠-١١-١٢-١٥-١٦-١٧-١٨-١٩-٢٠-٢٢-٢٤-٢٩-٣٠-٣٢-٣٥-٣٦-٣٧-٣٨-٣٩-٤٠	٣١-٣٣-٣٤	١-٤-١٤-٢١-٣٢-٣٧
المعرفي	٢-٩-١٤-٢١-٢٣-٣٤-٣٩	١-٣-٤-٥-٨-١٣-١٤-١٧-١٨-١٩-٢٢-٢٤-٢٥-٢٦-٢٨-٢٩-٣٢-٣٣-٣٥-٣٦-٣٧	٦-٧-١١-٢٠-٢٣-٣١-٣٨-٤٠	١٠-١٢-١٨-٢٧-٤١
الاجتماعي	١٤-١٦-٢٤-٢٥-٣٤	١-٢-٣-٧-٩-١١-١٢-٢٠-٢١-٢٣-٢٧-٢٨-٢٩-٣١-٣٧-٣٨-٣٨	٤-٨-١٥-١٧-١٩-٢٦-٣٦	٥-٦-١٠-١٣-١٨-٢٢-٣٠-٣٢-٣٣-٣٥
الانساني	٢٢-٢٣	١-٢-٣-٤-٥-٦-١١-١٢-١٣-١٤-١٥-١٧-١٨-١٩-٢٤-٢٥-٢٧-٢٩-٣٠-٣٤-٣٦-٣٧	٧-٨-٩-١٠-١٦-٢٠-٢١-٢٦-٢٨	٣١-٣٣

*تم دمج محددي التنظيم والمبادئ العامة ضمن محدد واحد حسب رأي السادة الخبراء.

نتائج البحث ومناقشتها والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات

أولاً: عرض النتائج ومناقشتها: بالنسبة لهدف البحث الرامي إلى تعرف المرجعيات الفكرية الموجهة لاداء التدريسيين في اقسام التربية الفنية، تم استخدام اسلوب تحليل التباين من الدرجة الاولى للعينات غير المتساوية للتعرف على الفروق بين المجموعات الاربع في مخطط الذاكرة والجدول (٦)يوضح ذلك.

جدول (٦) تحليل التباين من الدرجة الاولى للعينات غير المتساوية للتعرف على الفروق بين المجموعات الاربع

مصدر التباين	مجموع التربيعات	درجة الحرية	متوسط مجموع التربيعات	القيمة الفائية
بين المجموعات	٦٩٢٩,٥	٣	٢٣٠٩,٨	٩,٤١
ضمن المجموعات	٤٨١٢٠,٥	١٥٥	٢٤٥,٥	
		١٥٨		

من الجدول يتضح ان القيمة الفائية المحسوبة تساوي (٩,٤١) وهي اكبر من القيمة الفائية الجدولية البالغة (٢,٦٠) عند درجة حرية (٣_١٥٥) ومستوى دلالة (٠,٠٥) مما يعني ان هناك فروق ذات دلالة معنوية بين اتجاهات التعلم الاربعة.

وتشير ادبيات تحليل التباين انه في حالة وجود فروق معنوية بين المجاميع التجريبية يمكن استخدام (اختبارتوكي) للتعرف على الفروق بين هذه المجاميع في المتغير التابع. لذا تم استخدام هذا الاختبار لايجاد دلالات هذه الفروق.

وعند اجراء اختبار توكي للمقارنة بين المتوسطات الحسابية للاتجاهات الاربع تبين ان المرجعية المعرفية هي المرجعية المفضلة .اذ كانت قيم المقارنات مع الاتجاهات الاخرى لاختبار توكي المحسوبة تساوي (٤,٩٠_-٦,٦٩-٦,٧٤) مع كل من الاتجاهات (الاجتماعي – السلوكي-الانساني) اذ كانت القيمة الجدولية لاختبار توكي عند مستوى دلالة (٠,٠٥) تساوي (٣,٦٣) مما يشير إلى ان المرجعية المعرفية اكثر الاتجاهات استخداماً لدى التدريسيين. ولم تظهر فروق دالة احصائياً عند المقارنة بين الاتجاهات الثلاث الاخرى مما يشير إلى انها متساوية من حيث التأثير.

ولاستخراج تسلسل الرتب للتعرف على قوة الفقرات وترتيبها في كل اتجاه. تم ترتيب الفقرات تنازلياً ابتداءآ من اعلى فقرة حتى الفقرة الادنى في كل اتجاه اعتماداً على متوساطتها الحسابية. وكانت النتائج كما هو موضح في الجدول (٧).

جدول (٧) ترتيب الفقرات تنازلياً لكل اتجاه حسب قيمة المتوسط الحسابي

اولا: الاتجاه السلوكي

ت	الفقرة	الرتبة
١	أبدأ الدرس باثارة انتباه المتعلمين لانه شرط اساسي لحدوث التعلم	١
٢	اؤمن ان الموهبة والرغبة شرطان اساسيان في تعلم الفنون	٢,٥
٣	اعمد إلى تقديم الامثلة اثناء التدريس	٢,٥
٤	اهتم بتنمية الاستعداد للتعلم لدى المتعلم	٤

٥	اعمد إلى العرض المنتظم والمتسلسل للمعلومات اثناء عرضها على المتعلم	٥,٥
٦	اتيح الفرصة للمتعلمين بأن يغدوا اشخاصا متوازنين فكرياً	٥,٥
٧	اذا اظهر المتعلم سلوكاً مرغوباً فانا اقوم بتعزيزه	٨
٨	اقوم بتحديد السلوكيات النهائية التي اريد لها الحدوث في نهاية الدرس	٨
٩	اقوم بتقسيم الدرس إلى عناصره الاساسية قبل البدء به	٨
١٠	اقوم بتنظيم المادة التعليمية وعلى وفق الأهداف السلوكية التي اضعها	١٠
١١	اشجع المتعلمين على استخدام مهاراتهم التي توصلوا اليها في تعلم مهارات جديدة	١١
١٢	التعزيزات التي اقدمها تتلاءم مع استجابات المتعلم	١٢
١٣	اقوم اداء المتعلمين تبعا لمعايير موضوعة مسبقاً ومقارنة أدائه بها	١٣
١٤	استخدم مبدأ التكرار والممارسة في تعليم المواد العملية والنظرية	١٤
١٥	استخدم طريقة الحوار والمناقشة اثناء محاولة حل المشكلات التعليمية	١٥
١٦	اعتقد ان عملية تكيف الفرد مع بيئته لها تأثير محدود في حدوث التعلم	١٦
١٧	استخدم عبارات احسنت وممتاز وما شابه اثناء تدريسي	١٧
١٨	اعمد إلى استخدام الوسائل التعليمية عند عرضي لموضوع الدرس	١٨
١٩	لا اركز كثيراً على مبدأ الاستظهار للمادة العلمية	١٩
٢٠	اعتقد ان العملية التعليمية ستكون ناجحة فيما لو الغيت الامتحانات منها	٢٠
٢١	استخدم طريقة التعليم المبرمج اثناء ادائي التدريسي	٢١
٢٢	ابدأ درسي من الخاص إلى العام	٢٢,٥
٢٣	احاول ان اشجع في المتعلم روح النقد والنقد الذاتي	٢٢,٥
٢٤	اقوم باجراء اختبار قبلي قبل بداية أي موضوع جديد	٢٤
٢٥	اشجع استمرارية التعليم من خلال المكافآت والامتحانات	٢٦
٢٦	اقوم بتحديد المكافآت التي تستثير المتعلمين بشكل فردي مقابل انجاز اعمال محددة	٢٦
٢٧	احاول ان اجعل الموقف التعليمي متلائما مع بيئة المتعلم	٢٦
٢٨	اقوم بترتيب عناصر الدرس بالتدريج من السهل إلى الصعب	٢٨
٢٩	اتعامل مع جميع المتعلمين على انهم متساوون في القدرات والمهارات واتعامل معهم على هذا الاساس	٢٩
٣٠	اؤمن ان الفنون يمكن تعلمها عن طريق المحاولة والخطأ	٢٩
٣١	احتفظ بسجلات السلوك لكل طالب اعتمدها اساسا لتعديل المادة العلمية المقدمة له	٢٩
٣٢	اعتبر ان المادة العلمية اهم عنصر في العملية التعليمية	٣٢
٣٣	لا اعول كثيراً على استخدام التغذية الراجعة	٣٣
٣٤	انظر إلى التاريخ بمعزل عن الحاضر	٣٤
٣٥	افضل استخدام طريقة الالقاء والمحاضرة اثناء تدريسي	٣٥

٣٦	اذا صدر من المتعلم سلوك غير مرغوب فاني اقوم بتوبيخه	٣٧
٣٧	اعتقد ان بطء التعلم هو نتيجة عوامل وراثية	٣٧
٣٨	افضل ان يجيب المتعلم عن أسئلتي حسب النص المعد مسبقآ	٣٧
٣٩	أؤمن ان المادة التعليمية لا علاقة لها بحياة المتعلم ومشكلاته	٣٩
٤٠	اذا اظهر المتعلم سلوكآ مرغوبآ فاني اقوم بتجاهله	٤٠

ثانيآ: الاتجاه المعرفي

ت	الفقرة	الرتبة
١	اقدم تغذية راجعة للسلوكيات المرغوبة التي يظهرها المتعلم	١
٢	اعلم المتعلمين كيف يتعلمون	٢,٥
٣	أؤمن ان التعلم الفعال يكون من خلال العمل ومشاركة المتعلم في الموقف التعليمي	٢,٥
٤	اشعر بالرتياح عندما يجيب المتعلم عن اسئلتي بأسلوبه الخاص مضيفآ رأيه الشخصي- في الموضوع	٤
٥	تجمعني مع المتعلمين علاقة صداقة ومودة	٥
٦	اقوم بتحديد الخبرات التي يجب ان يمر بها المتعلم اثناء الدرس	٦
٧	اترك للمتعلم حرية اختيار الموضوع عند تكليفه بنشاط نظري او عملي	٧
٨	أؤمن ان مهمة التدريسي هو تسهيل عملية التعلم	٨
٩	اربط موضوع الدرس الجديد بالدرس السابق وخبرات المتعلم السابقة	١٠
١٠	ان مبدأ التعزيز لدي مرتبط بالموقف التعليمي ولا توجد قاعدة ثابتة اقوم بتكرارها في كل موقف	١٠
١١	ان هدفي من تزويد المتعلم بالخبرة هو اعداده للتعامل مع العالم الخارجي	١٠
١٢	انظم المادة التعليمية بما يتناسب مع قدرات المتعلم الخاصة	١٢,٥
١٣	أؤمن ان الحقائق متغيرة باستمرار	١٢,٥
١٤	يتسم ادائي بإعادة تنظيم خبرات المتعلم وربطها بخبراته السابقة	١٤
١٥	ان طرق التعزيز التي استخدمها تعمل على ان يحفز المتعلم نفسه بنفسه إلى عملية التعلم	١٥
١٦	انظم عناصر البيئة التعليمية بما يمكن المتعلم من اكتشاف العلاقات بين تلك العناصر	١٦
١٧	اشجع العمل الجماعي بين المتعلمين	١٧
١٨	اجد ان الاسئلة المعتمدة على الحفظ والاستظهار اكثر دقة في تقويم المتعلم	١٨,٥
١٩	استخدم طريقة المشروع في التدريس	١٨,٥
٢٠	اقدم الدرس على شكل مشكلة واطلب من المتعلم حلها	٢٠
٢١	عندما اعرض موضوعا معينا اطلب من المتعلمين ابداء وجهة نظرهم حوله	٢١
٢٢	اعتمد على التدريب في اثناء تقديم المهارات العملية	٢٢
٢٣	اعتقد ان للبيئة التعليمية اثرا كبيرا على بطء التعلم	٢٣

٢٤	ابدأ الدرس بطرح الامثلة والقواعد ثم اقوم بتفسيرها	٢٤
٢٥	اركز دائما على المعنى العام لكل مفهوم اقدمه إلى المتعلمين	٢٦
٢٦	اقدم الدرس على شكل مشكلة واطلب من المتعلم حلها	٢٦
٢٧	لا اؤمن بمبدأ الحرية الممنوحة للمتعلم كونه يفتقر للخبرة	٢٦
٢٨	اشجع المتعلمين على الارتقاء بمستوى طموحهم	٢٨
٢٩	اؤمن بالمقولة التي تقول ان المتعلم هو مصدر المعلومة في المادة العلمية	٢٩
٣٠	انظر إلى التاريخ بما يتلاءم مع الحاضر	٣٠
٣١	انمي مهارة حل المشكلات لدى المتعلمين مبتدأ بمشكلاتهم الخاصة	٣١
٣٢	استخدم طريقة الاستكشاف في التدريس لا سيما مع طلبتي الاذكياء	٣٢
٣٣	كثيرآ ما اسأل المتعلمين اسئلة ليس لها اجابات محددة واطلب منهم التفكير فيها	٣٣
٣٤	اشجع على ان تكون الخبرات المقدمة للمتعلم جديدة ولا ترتبط بالخبرات السابقة	٣٤
٣٥	اعتقد ان المناقشة التي تحدث بين المتعلمين اثناء الدرس هي اهدار للوقت	٣٥
٣٦	اجري مقابلات فردية مع المتعلمين لفهم مشكلاتهم الشخصية	٣٦
٣٧	قبل بدء الدرس اعمل دائما على ابعاد مشتتات الانتباه لدى المتعلمين	٣٧
٣٨	اقوم اداء المتعلمين من خلال مقارنته مع الاداء السابق للتعلم	٣٨
٣٩	اعتقد ان التفاعل بين المعلم والمتعلم خارج المؤسسة التعليمية قد يضربشخصية ومكانة المعلم	٣٩
٤٠	لا اقف كثيرآ عند الاحكام الصادرة من قبل المتعلمين كونها تفتقر إلى الخبرة	٤٠
٤١	تكون الاسئلة التي اقدمها للمتعلمين من النوع المقالي	٤١

ثالثآ: الاتجاه الانساني

ت	الفقرة	الرتبة
١	اؤمن ان الصحة النفسية سبب مهم لحدوث التعلم	١
٢	احاول تهيئة مناخ صفي يتصف بالايجابية والتفاعل	٢
٣	اؤيد ان مهمة التدريسي هي تسهيل وتيسيرالعملية التعليمية	٣,٥
٤	اشعر بالرضا عندما يمتلك المتعلم ثقافة فنية ومعرفية	٣,٥
٥	احاول الوصول بالمتعلم إلى درجة الاتقان للمهارات العملية والنظرية	٥
٦	اؤمن ان الخبرات الفنية والجمالية تعمل على تحرير عقل المتعلم	٦
٧	اسعى إلى اكساب المتعلم حقيقة كونه جزءآ فعالا في مجتمعه	٨,٥
٨	اعمل على ان يدرك كل متعلم ان له دورا فعالا ضمن مجموعته	٨,٥
٩	اؤيد ان النظام التربوي ضروري في العملية التعليمية	٨,٥
١٠	اؤمن بمبدأ مكافأة فرص التعلم لدى جميع المتعلمين	٨,٥
١١	اقدم للمتعلم نشاطات اسعى من خلالها إلى استغلال القدرات الابداعية لديه	١٢

١٢	اعتقد ان تفكير المتعلم ناتج من تفاعله مع بيئة التعلم	١٢
١٣	اعمل على جعل الخبرات التعليمية خبرات سارة للمتعلم	١٢
١٤	اعتقد ان مادة تاريخ الفن لا يمكن الاستغناء عنها في مقرر التربية الفنية	١٤,٥
١٥	اعتقد ان التدريب عملية لا تنتهي بانتهاء الدرس الذي اقوم بتدريسه	١٤,٥
١٦	اعتقد ان المتعلم وشخصيته كيان واحد ولا يمكن الفصل بينهما	١٦
١٧	اؤمن ان التعلم هو عملية شمولية بكل ابعادها	١٨
١٨	اؤمن ان المتعلم قادر نوعا ما على اشباع حاجاته عن طريق تعلمه بنفسه	١٨
١٩	اعمد إلى تقويم اداء المتعلمين من خلال مقارنتهم مع بعضهم	١٨
٢٠	اؤيد ان تكون للمتعلم حرية فكرية وان خالفت مبادئي	٢٠
٢١	اسمح لطاقات المتعلم الايجابية ان تظهر بشكل مطلق داخل الصف	٢١
٢٢	اعتقد ان التعلم مصدره نشاط نابع من داخل المتعلم	٢٢
٢٣	اعتقد ان المتعلم هو نتاج المنهج الذي يقوم بدراسته	٢٣
٢٤	اؤمن بالمبدأ الذي يقول ان الانسان خير بطبيعته	٢٤
٢٥	اعطي للمتعلمين واجبات بيتية مشابهة لما تعلموه داخل الصف	٢٥
٢٦	اذا وجدت ان احد مواضيع المنهج لا يتلاءم مع المتعلم وبيئته فأني اقوم بإلغائه	٢٦
٢٧	اعتقد ان مشاعر المتعلم ضرورية ويجب مراعاتها اثناء وضع المنهج	٢٧
٢٨	ارى ان درس اللياقة البدنية ضروري في مناهج اقسام التربية الفنية	٢٨
٢٩	اعتقد ان المتعلم قادر على حل مشكلاته اعتماداً على عقله	٢٩
٣٠	لا اؤمن ان المتعلم هو سيد الموقف التعليمي	٣٠
٣١	اعتقد ان كل المتعلمين لديهم قدرات كامنه على الابداع	٣١
٣٢	لا اسمح للمتعلم بابداء رأيه حول موضوع الدرس كونه معدا من قبل خبراء ومتخصصين يفوقونه خبرة	٣٢
٣٣	اعتقد ان البحوث التي تجرى على الحيوانات يمكن اعمامها على الانسان	٣٣
٣٤	اؤمن بالعلوم الميتافيزيقية	٣٤
٣٥	لا اؤمن بمبدأ اعطاء الحرية للمتعلم في تحديد ما يدرس كونه يفتقر إلى الخبرة	٣٥
٣٦	لا اسمح للمتعلم ان يتكلم عن مشكلاته الشخصية اثناء الدرس	٣٦

رابعاً: الاتجاه الاجتماعي

ت	الفقرة	الرتبة
١	آمل ان يتخرج مدرس التربية الفنية وهو مكتمل التكوين في جميع النواحي	١
٢	اعتقد ان للاعلام اثرا مهما في حدوث التعلم	٢
٣	اعتقد ان اخلاق المعلم لها دور في عملية التعلم	٣
٤	اؤيد ان الجامعة مؤسسة مرتبطة بباقي مؤسسات المجتمع الاخرى	٤

٥	اركز جل اهتمامي إلى اثارة انتباه المتعلمين إلى موضوع الدرس قبل البدء به	٥,٥
٦	لدي معايير خاصة تدلني دائما على حدوث التعلم	٥,٥
٧	اعتبر ان تفاعل المتعلم مع البيئة التعليمية التي اوفرها له يساعد في ظهور الاستجابة المتوقعة	٧
٨	اهتم ان يكون المتعلم صورا ذهنية عن الموضوع الذي اقدمه له	٨
٩	اؤمن بدور القدوة في تعزيز السلوك	١٠
١٠	غالبا ما تقترن الافكار التي اقدمها للمتعلمين بالتجريب العملي	١٠
١١	اتحدث مع المتعلمين حول المشكلات التي يواجهها العالم اليوم	١٠
١٢	اؤيد ان تشجيع المتعلم على تقليد نماذج التعلم قد يؤدي به إلى الابداع	١٢,٥
١٣	ابدأ الدرس من الامثلة والقواعد العامة للموضوع انتهاء بالجزئيات البسيطة	١٢,٥
١٤	اؤيد المبدأ الذي يقول .انه كلما كان المعلم موضع احترام وتقدير وجاذبية كان اكثر تأثيرآفي سلوك المتعلم	١٤
١٥	اهتم بتطوير القدرات النقدية والتقويمية لدى المتعلمين	١٥
١٦	افضل استخدام وسيلة تعليمية مرئية او مسموعة اثناء تدريسي	١٦
١٧	اعتقد ان الغاء النشاطات الصفية لن يؤثر سلبآ على التعلم	١٧
١٨	اضع المتعلمين في مواقف تضطرهم إلى استخدام معلوماتهم وخبراتهم السابقة	٢٠
١٩	لا افضل ان يكون تفكير المتعلم مسموعا اثناء محاولته حل المشكلة كونه يؤثر على اداء المتعلمين الاخرين	٢٠
٢٠	اقوم بمساعدة المتعلم في الوصول إلى اهدافه الشخصية اذا تسنى لي معرفتها	٢٠
٢١	اؤيد ان تنشيط العمليات المعرفية يسهل تعلم المهارات	٢٠
٢٢	اؤيد ان المعلم يجب ان يكون قائدآ في كل المجالات	٢٠
٢٣	اؤمن ان التعلم سيكون اكثر فاعلية فيما لو حدث ضمن مجموعة	٢٣
٢٤	ارى احيانا انه اصبح لدى طلبتي بعضآ من صفاتي الايجابية	٢٤,٥
٢٥	اتمنى ان يراني المتعلمين في صورة المستكشف للحقيقة	٢٤,٥
٢٦	اؤمن ان التعلم هو دالة لملاحظة سلوك الاخرين يزداد بازديادها ويقل بنقصانها	٢٦
٢٧	لا اعتقد ان لطريقة النمذجة فاعلية كبيرة في حصول التعلم	٢٧
٢٨	اكتفي باعطاء اشارات واضحة عن موضوع الدرس واترك للمتعلم فرصة اكتشاف الحقيقة	٢٨
٢٩	اؤمن باهمية المحاكاة في التعلم	٢٩
٣٠	اؤمن ان التعلم الذي اقدمه للمتعليمن قابل للتعديل او الخطأ	٣٠
٣١	عندما يظهر المتعلمون ميلا إلى تجربة معينة فاني اقوم بتقديم تجارب جديدة بناءآ عليها	٣٢
٣٢	ارغب في اصطحاب المتعلمين في جولات تعليمية بغرض تعلم المهارات او المفاهيم على ارض الواقع	٣٢
٣٣	استخدم طريقة الاستقصاء في التدريس	٣٢

٣٤	لا يكون هدفي دائما من عملية التعلم على اختلافها (المعرفية او المهارية) هو مساعدة المتعلم للتوافق مع البيئة	٣٤,٥
٣٥	استعين بنماذج مختلفة من المحترفين عند عرضي لمهارة معينة على المتعلمين	٣٤,٥
٣٦	اعمد إلى معاقبة الطالب المخالف علناً امام زملائه لمنع تكرار السلوك السئ لديهم	٣٦
٣٧	اتدخل في الشؤون الخاصة للمتعلمين لمساعدتهم في حلها	٣٧
٣٨	اقدم المعلومة بصورة مبهمة واطلب من المتعلمين توليد افكار عنها	٣٨
٣٩	الامثلة التي اقدمها للمتعلمين لا يربط بينها رابط كل حسب الموقف التعليمي	٣٩

مناقشة النتائج

يتضح مما سبق ان اتجاهات نظريات التعلم (السلوكية والانسانية والاجتماعية) غير دالة احصائياً. وفي ضوء هذه النتيجة لاتقبل هذه الاتجاهات كمرجعيات فكرية موجهة لاداء التدريسيين في اقسام التربية الفنية في الجامعات العراقية.

اما الاتجاه المعرفي فيقبل كمرجع فكري موجه لاداء التدريسيين في اقسام التربية الفنية. ويعزو ذلك إلى الخصائص المشتركة لكل من الاتجاه المعرفي والتربية الفنية. ومنها ان التعلم يشمل الكائن ككل بما يمتلكه من مشاعر وعمليات معرفية والدور الكبير الذي تؤديه العلاقة بين المعلم والمتعلم فالنظريات المعرفية تبني تصورا لعملية التعلم قائما على الخصائص الانسانية المعقدة، وما لدى الانسان من عمليات عقلية تيسر له تعلم كثير من انماط السلوك المعقد، فهي ترى ان الناس نشيطون فهم يبادرون في تجارب تساعدهم على التعلم، يبحثون عن المعلومات لحل المشكلات ويعيدون ترتيب وتنظيم ما تعلموه كمحاولة لفهم الخبرة الجديدة كما انهم يعتمدون على التجربة والاختبار واتخاذ القرار في تحقيقهم لاهدافهم بدلا من الاعتماد مباشرة على الاخرين.

وعليه فالتعلم وفقا لتلك النظريات يحدث نتيجة ادراك الكائن الحي للعلاقات المتعددة الموجودة بين الموقف التعليمي، أي بين الانسان وما يتفاعل معه من خبرات عن طريق التبصر- والادراك والفهم وعمليات التفكير العليا ويؤكدون على جميع الظواهر السلوكية كخطوة في سبيل تحقيق التعلم، وان المعلم يقوم بتنظيم ما يراه من مكونات الموقف التعليمي على اعتبار ان جميع القوانين والعناصر هي اشكال متعددة لمفهوم واحد تفسر عمل العقل الانساني الذي يدرك الاشياء المبعثرة وكانها كل منظم وشكل واحد. وان التربية الفنية ايضاً تهدف إلى خلق الفرد المتكامل في قدراته وتكامل شخصيته واشعاره بالمتعة عند ممارسة أي نوع من انواع التعبيرالتي تحقق له الاتزان الانفعالي فضلا عن ان الاتجاه المعرفي والتربية الفنية كليهما يؤكدان على اهمية الحواس وتنميتها واثرها في حياة الانسان. وان كليهما يسهم في تحقيق التكيف للفرد مع بيئته.

الاستنتاجات

١. ليس هناك مرجعية فكرية واضحة ومحددة يسير عليها كل اعضاء هيأة التدريس وذلك امر طبيعي لعدم امتلاك التربية الفنية فلسفة تربوية واضحة ومحددة.
٢. ان ظهور الاتجاه المعرفي لنظريات التعلم في المرتبة الاولى راجع إلى الخصائص المشتركة لهذا الاتجاه مع التوجهات العامة للتربية الفنية مما جعلها المرشح الاقوى الذي يختاره التدريسي كمرجع فكري يوجه اداءه.

٣. ان تقارب المتوسطات الحسابية لدى اعضاء هيأة التدريس لدليل واضح على مانعيشه اليوم من حالة صراع بين التيارات الفكرية السائدة في الاوساط التربوية وعدم تبني فلسفة واضحة ومحددة يمكن ان تؤطر المجتمع داخل اطارها.
٤. ان الجانب الفلسفي في التربية الفنية ضروري لما له من اهمية في تكوين مرجعية فكرية للمعلم وجعله يتبنى اسلوبا فكريا واضحا ومحددا يساعده على تحقيق اهداف التربية الفنية.
٥. ان للتربية الفنية اهدافا مهمة ينبغي تحقيقها تبدأ من تنمية الناحية العاطفية والوجدانية وتشجيع الحواس والاندماج في العمل وتقدير اهميته وتدريبه على التنفيس عن انفعالاته مما يساعده على تأكيد ذاته وتعزيز ثقته بنفسه. الامر الذي يجعله يسعى إلى تقوية الرابطة مع الاخرين والتوحد مع مشاعرهم والعمل ضمن فريق مشترك مستغلين كافة الادوات والخامات المتوفرة في انتاج اعمال فنية وبالتالي القضاء على وقت الفراغ واستغلاله بشكل جيد ومثمر.
٦. ان معلم التربية الفنية هو عنصر مهم في عملية تدريس التربية الفنية ويجب العمل على ضرورة اعداده جيدا وتكوين شخصيته بشكل يسمح له بظهور مواهبه وقواه الابتكارية مما يؤدي به إلى تكوين شخصية مؤثرة في المتعلمين الذين سيعنى بهم فيما بعد.

التوصيات

١. أن يؤخذ بالحسبان عند بناء مناهج التربية الفنية ان يتم تدريس نظريات التعلم إلى الطلبة في اقسام التربية الفنية. وتضمينها المناهج الدراسية المقررة.
٢. أن يقدم لكل من يلتحق بمهنة التدريس في الجامعة سواء معيد او من يعين بصفةعضو هيأة تدريس مادة (مساق) في نظريات التعلم وذلك ليتعرف على ماتحمله تلك النظريات والمدارس التربوية من أفكار ومبادئ مختلفة.
٣. عقد مؤتمر او ندوة تشارك فيها المؤسسات التعليمية والتربوية المعنية بالتربية الفنية بغرض وضع تصور لفلسفة تربوية واضحة قائمة على الواقع تساعدنا في تحقيق مانطمح إلى تحقيقه من تدريس هذا الاختصاص.

المقترحات

١. إجراء دراسة مماثلة على اعضاء هيأة التدريس مع تغيير الأداة ويفضل استخدام الملاحظة والمقابلة في جمع المعلومات.
٢. إجراء دراسة تتناول الفلسفة التربوية الموجهة لأداء التدريسيين في أقسام التربية الفنية ومقارنتها مع دول اخرى قطعت شوطا متقدما ضمن هذا الاختصاص .
٣. إجراء دراسة تتناول مرجعيات نظريات التعلم عند معلمي ومدرسي التربية الفنية في المدارس الابتدائية والثانوية لمعرفة مدى تأثر هؤلاء المدرسين بشخصيات الأساتذة الذين قاموا بتدريسهم في أثناء مدة إعدادهم.

المصـادر

١. ابن منظور ، ابو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم. لسان العرب. الطبعة٤، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٤.
٢. انيس، ابراهيم (وآخرون). المعجم الوسيط. ج١، ج٢، ط٢، (د.ن)،(د.ب)، ١٩٧٢.
٣. ابو جادو، صالح محمد علي. علم النفس التربوي. ط٣، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ٢٠٠٤.
٤. .....علم النفس التطوري الطفولة والمراهقة. ط١، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ٢٠٠٤.
٥. ابو حطب، فؤاد وامال صادق. علم النفس التربوي. ط٦، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ٢٠٠٩.
٦. ابو حويج، مروان وسمير ابو مغلي. المدخل الى علم النفس التربوي. دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، المطبعة العربية، عمان، ٢٠٠٤.
٧. ابو شعيرة، خالد. المدخل الى التربية الفنية. دار جرير للنشر والتوزيع، ط١، عمان، ٢٠٠٦.
٨. البعلبكي، منير. قاموس المورد عربي- انكليزي. دار العلم للملايين، لبنان، ٢٠٠٧.
٩. بن زكريا، ابو الحسن احمد بن فارس. معجم مقاييس اللغة. ط١، دار احياء التراث العربي، لبنان، ٢٠٠١.
١٠. جرجس، جرجس ميشال. معجم مصطلحات التربية والتعليم. دار النهضة العربية، لبنان، ٢٠٠٥.
١١. الحداد، عبد الله عيسى. دليل التربية العملية في تدريس التربية الفنية. ط١، مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع، الكويت، ٢٠٠٤.
١٢. حمدان، محمد. معجم مصطلحات التربية والتعليم. ط١، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٦.
١٣. الحيلة، محمد محمود. التربية الفنية واساليب تدريسها. دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ١٩٩٨.
١٤. الخوالدة. محمد محمود. مقدمة في التربية. ط١، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ٢٠٠٣.
١٥. ريان، سليم بدير وعمار سالم الخزرجي. علم النفس في التربية الفنية. ط١، موسوعة سيكولوجيا الطفل، دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ٢٠٠٧.
١٦. ربيع، هادي مشعان. علم النفس التربوي. ط١، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٨.
١٧. الرازي، محمد بن ابي بكر بن عبد القادر. مختار الصحاح. دار الكتاب العربي، لبنان، (د.ت).
١٨. الزغلول، عماد وعلي الهنداوي. مدخل الى علم النفس. ط٢، دار الكتاب الجامعي، العين، الامارات العربية المتحدة، ٢٠٠٧.
١٩. الزق، احمد يحيى. علم النفس. دار وائل للنشر والتوزيع، ط١، الاصدار الثاني، عمان، ٢٠٠٩.
٢٠. الزند، وليد خضر. التصاميم التعليمية. الجذور النظرية نماذج وتطبيقات عملية/ دراسات وبحوث عربية وعالمية، ط١، سلسلة اصدارات اكاديمية التربية الخاصة، الرياض، ٢٠٠٤.

٢١. سرمك، حامد. فلسفة الفن والجمال والابداع والمعرفة الجمالية. دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ٢٠٠٧.

٢٢. السعود،خالد محمد. طرائق تدريس التربية الفنية بين النظرية والبيداغوجيا. ط١، ج١وج٢ دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١٠.

٢٣. سليم، مريم داود. علم نفس التعلم. ط١، دار النهضة العربية، لبنان، ٢٠٠٣.

٢٤. ..... علم النفس التربوي. ط١، دار النهضة العربية، لبنان،٢٠٠٤.

٢٥. الشال، عبد الغني النبوي. مصطلحات في الفن والتربية الفنية. مكتبات المملكة العربية السعودية، الرياض، ١٩٨٤.

٢٦. شحاتة، حسن وزينب النجار. معجم المصطلحات التربوية والنفسية. ط١، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ٢٠٠٣.

٢٧. الشمعة، نجاح. قاموس اكسفورد الحديث انكليزي-انكليزي-عربي. مطابع جامعة اكسفورد، الصين، ٢٠٠٦.

٢٨. عباس، ماجد وافراح محمد. علم النفس التربوي آفاق مستقبلية. مؤسسة مرتضى للكتاب العراقي، العراق، ٢٠٠٩.

٢٩. العبيدي، محمد جاسم. علم النفس التربوي وتطبيقاته. ط١، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الاصدار الثاني، عمان، ٢٠٠٩.

٣٠. العتوم، منذر سامح. طرق تدريس التربية الفنية ومناهجها. دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٧.

٣١. العدوان زيد سلمان ومحمد فؤاد الحوامدة. تصميم التدريس بين النظرية والتطبيق. ط١، دار الكتاب العلمي، عمان، ٢٠٠٨.

٣٢. عطية، محسن علي. المناهج الحديثة وطرائق التدريس. دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٩.

٣٣. العلوان، احمد فلاح. علم النفس التربوي - تطوير المتعلمين، ط١، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١١.

٣٤. غباري، ثائر احمد (وآخرون). علم النفس العام. ط١، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٨.

٣٥. غباري،ثائر احمد وخالد ابو شعيرة.علم النفس التربوي وتطبيقاته الصفية.ط١،مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع،عمان، ٢٠٠٨.

٣٦. .....سيكولوجيا التعلم وتطبيقاته الصفية. ط١، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١٠.

٣٧. الفيروزآبادي،مجد الدين محمد بن يعقوب.القاموس المحيط.مراجعة واشراف د. محمد الاسكندراني،دار الكتاب العربي،لبنان، ٢٠٠٨.

٣٨. القاسم، جمال (وآخرون). مباديء علم النفس. دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠١.

٣٩. قطامي، يوسف (واخرون). تصميم التدريس. ط١، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٠.

٤٠. القيسي، رؤوف محمود. علم النفس التربوي. دار دجلة ناشرون وموزعون، عمان، ٢٠٠٨.

٤١. لالاند، اندريه. موسوعة لالاند الفلسفية - معجم مصطلحات الفلسفة النقدية والفنية. المجلد الاول والثاني والثالث، تعريب: احمد خليل، عويدات للنشر والطباعة، لبنان، ٢٠٠٨.
٤٢. المهنا، عبد الله مهنا وعبد الله عيسى الحداد. الاساليب الحديثة في تدريس مادة التربية الفنية. ط١، مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع، الكويت، ٢٠٠٠.
٤٣. ناصر، ابراهيم. فلسفات التربية. ط١، دار وائل للطباعة والنشر، عمان، ٢٠٠١.
٤٤. نوفل، محمد بكر وفريال محمد ابو عواد. علم النفس التربوي. ط١، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ٢٠١١.

ملحـــــــــق

م/إستبانة استطلاعية

تحية طيبة..

بهدف إجراء دراسة بعنوان (مرجعيات نظريات التعلم الموجهة لأداء التدريسيين في أقسام التربية الفنية)
ولما نعهده فيكم من خبرة ودراية علمية في هذا المجال، نتوجه إليكم بهذا الاستبيان، راجين الإجابة عن الأسئلة الاتية:علما أن المعلومات التي ستذكرونها هي لأغراض البحث العلمي فقط. مع التقدير. (ملاحظة: بالامكان عدم ذكر الاسم)

- الشهادة العلمية: ماجستير ☐ دكتوراه ☐
- اللقب العلمي: مدرس مساعد ☐ مدرس ☐ أستاذ مساعد ☐ أستاذ ☐
- التخصص الدقيق: ☐
- عدد سنوات الخدمة: ☐
- الجنس: أنثى ☐ ذكر ☐

س١-ما هي أهم النظريات التي قمت بدراستها أثناء إعدادك لمهنة التدريس؟
س٢-هل تتبع إستراتيجية محددة أثناء تدريسك لطلبتك ؟ وفي حالة وجودها ماهي النظرية التي تعتمدها؟
س٣-هل تقوم بإتباع محفزات معينة لإثارة دافعية التعلم لدى المتعلمين؟ وما هي هذه المحفزات إن وجدت؟
س٤-هل تقوم باعداد خطة قبل دخولك إلى الدرس، وما هي اهم الطرائق التدريسية التي تعتمدها؟